الجمهوريـــة الجزائريـــة الديمقراطيـــة الشعبيـــة
وزارة التعليـم العالـي والبحث العلمـي
جـامعـة الإخـــوة منتـوري ـ قسنطينـة

كليـــة الآداب واللغـــات
قسـم الآداب واللغـة العربيـة

الرقـم التسلسلي:.....
رقـم التسجيـل: .....

خطاب العتبات في روايات واسيني الأعرج

بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث والمعاصر

إعـداد الطالبـة:
فـوزيـة بـوالقنـدول

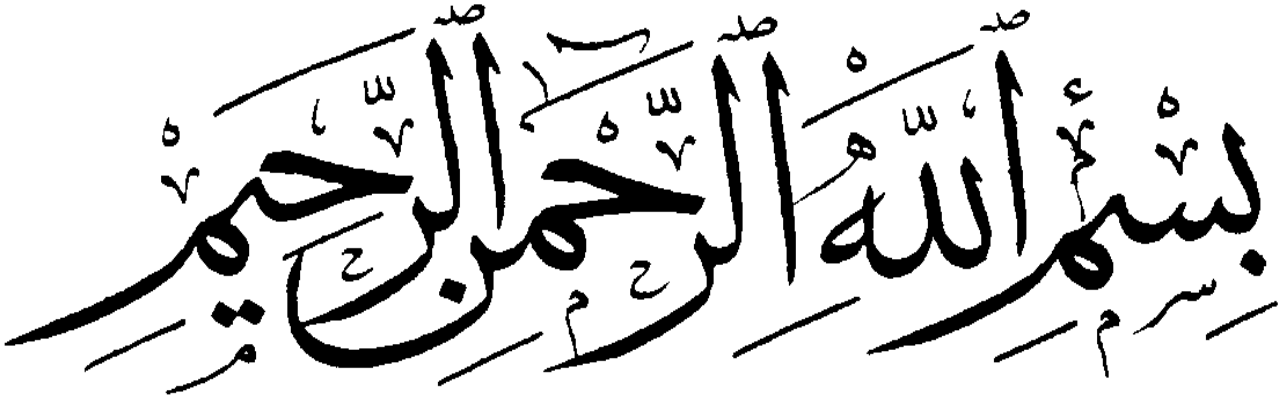
إشـراف الأستـاذ الـدكتـور:
عـزيـز لعكايشـي

لجنـة المناقشـة :

تاريخ المناقشة: 2016/05/18

الاسـم واللقـب	الـرتبـة	الجـامعـة	الصفـة
أ.د/محمد العيد تاورتة	أستاذ التعليم العالي	الإخـوة منتـوري قسنطينـــة	رئيسـا
أ.د/عـزيـز لعكـايشي	أستاذ التعليم العالي	الإخـوة منتـوري قسنطينـــة	مشرفا و مقررا
أ.د/ ليـلـى جبـاري	أستاذ التعليم العالي	الإخـوة منتـوري قسنطينـــة	عضوا مناقشا
أ.د/ محمـد كعـوان	أستاذ التعليم العالي	المدرسة العليا للأساتذة قسنطينة	عضوا مناقشا
أ.د/ نـاصـر لـوحيشي	أستاذ التعليم العالي	الأمير عبـد القـادر قسنطينـة	عضوا مناقشا
أ.د/ الطيب بودربالـة	أستاذ التعليم العالي	الـحـــاج لـخضـر بـاتنـــة	عضوا مناقشا

السنـة الجـامعيـة: 1436ـ1437هـ/ 2015/2016م


بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

إنّ المتتبّع للمقاربات المرتبطة بالنصّ الرّوائي، يلحظ –في عمومها– أنّها انصبّت على ما يتّصل بالنّص المركزي. من خلال تقصّي جماليات ومكوّنات النّص السّردي، شأن الدّراسات التي تبحث في المتن الحكائي بمقاربة أفعاله ومنطق ترابطها، وشخصياته والعلاقات القائمة بينها. أو من خلال التركيز على المبنى الحكائي، والبحث في مقولات الخطاب (الزمن– الصيغة– الرؤية). أمّا ما يحيط بالنّص فقد تمّ التغافل عنه لزمن طويل، إذ اعتبره النقد العربي –على وجه التخصيص– ثانويا وعرضيا وهامشيا.

ومن ثمَّ فالتطوّر الذي حصل على مستوى الدّراسات النّصية التي وقفت عند توسيع مفهوم النّص وعلاقته بالنصوص الأخرى ومنه خلخلة التصوّر القائم على "شَكْلَنَة" النّصّ وانغلاقه على ذاته، كلّ ذلك أدّى إلى ظهور موقف نقدي جديد يقوده الناقد الفرنسي "جيرار جنيت" Gérard Genette الذي طرح بديلا عن الدّراسات النّصية –ومن قبلها السياقية– هو بديل الدّراسات "الخارج–نصّية" (Hors-textuel) التي أطلق عليها مصطلح "عتبات" في كتابه Seuils، الصادر عام 1987. حيث شهد النّقد انهيار الخطاب الأحادي، ومن ثمّ بداية مرحلة البدائل النّقدية والتحولات المعرفية الجديدة. التي تجاوز فيها النقاد وعلى رأسهم "جنيت" موضوع البويطيقا Poétique الذي هو "معمار النص" لتصبح الشّعرية لديه مقصورة على ما أسماه بالمتعاليات النّصية La transtextualité. فأخذ الخطاب شكلا مغايرا واكتسب ظلالا جديدة وتوسّعت مفاهيمه ومجالاته، إلى أن طالت مجال "المناصّ" أو ما أسماه "جنيت" La para-textualité. وعليه فقد تجاوز بحثنا هذا الوقوف على مفهوم الخطاب، على الرغم من أنه يشكل إحدى ملفوظات عنوان هذه الأطروحة، حتى لا نقع في فخّ اجترار مااستُهلِك بحثًا وانتهى ضبطًا. وكل ذلك أيضا بُغية الوقوف على نمطٍ جديدٍ من الخطاب الذي توسّعت مجالاته بشكل لافت حينما ارتبط بالعتبات.

فالنصّ والعتبات، بنيتان مختلفتان في الطبيعة وطرائق الانبناء. ولكلٍّ منهما وظيفته الخاصّة وشكل اشتغاله وموقعه في فضاء النّص. غير أنّهما يتفقان في غاية واحدة، هي فكّ شفرات النص والغوص في دهاليزه العميقة. وعليه فإنّ العتبات ليست هي النّصّ الرّوائيّ نفسَه، أي ليست المتنَ المركزيَّ وإنّما كلّ ما يجاور هذا النصّ من ملفوظات وأيقونات وصور.

إنّ العتبات، خطاب انتهى منه المبدِع ليتلقّفه القارئ محاولاً تتبُّع الخيط الرابط بين ما هو خارج النص وداخله. إنّها بشكل أدقّ، الفخّ السيميائي الذي يصعب الخروج منه إلا بعد القراءة.

فالعتبات مجال معرفيّ متشعّب وواسع، يضمّ زمرتين أساسيتين: زمرة العتبات المحيطة (Péri-texte) وزمرة العتبات اللاّحقة (Epi-texte).

أمّا الأولى، فمنها الخارجية وتتمثل في العنوان والتعيين الجنسي والصورة أو الأيقونة واسم المؤلّف ودار النشر... ومنها الدّاخلية وتضم الخطاب المقدّماتي والإهداء والعناوين الدّاخلية والبدايات والنّهايات والهوامش والمقتبسات... .

أمّا الزمرة الأخرى، والتي يطلق عليها مصطلح العتبات اللاّحقة فتدرس الحواراتِ الصّحفيةَ والمذكرات والشهادات والاعترافات والرّسائلَ الخاصة واللّقاءات العلمية والنّدوات وغيرها... وقد تركّزّ بحثنا هذا على الزمرة الأولى، أي العتبات المحيطة بزمرتيها الخارجية والدّاخلية وطرائق تمظهرها في مدّونات "واسيني الأعرج" السّردية. ومن ثمَّ، فغاية هذه المقاربة هي الإجابة عن سؤال جوهريّ مفادُه:

كيف تمّ الاشتغال على العتبات المحيطة في النصوص الرّوائية الواسينية؟ وهو إشكال يضمر أسئلة ثانوية تتعالق بشكل مباشر مع موضوع البحث والمدوّنات المنتقاة لذلك، من تلك الأسئلة:

1- لماذا استحوذ خطاب العنونة على الحظّ الأوفر من العناية والاهتمام سواء بالنسبة للمبدعين أو للنقّاد والدّارسين؟ وهل تمّ الاشتغال على هذا الخطاب في مدوّنات "واسيني الأعرج" الرّوائية أكثر من غيره؟

2- هل تُقدِّم الصّور المصاحبة لأغلفة رواياته خطابا عمل فيه الكاتب على خلق حالات ثقافية تتقاطع والسّياقات العامة لتلك الصور؟

3- ما هي الإستراتيجيات التي اتّبعها الكاتب حيال خطاب البدايات والنهايات في مدوّناته؟ وما هي أنماطها ووظائفها؟

إنّنا نتغيَّ من إثارة كل هذه التساؤلات، لمس ظاهرة العتبات والاقتراب منها. وحتّى نلملم شتات كل ما سبق من تساؤلات، وقع اختيارنا على ثلاث مدوّنات روائية للكاتب الجزائري "واسيني الأعرج"، هي: "سيّدة المقام"، "البيت الأندلسي"، و"جملكيّة آرابيا".

ويعود اختيارنا لهذه المدوّنات بالذّات إلى عاملين رئيسيين: الأوّل، التنويع في أنماط العتبات ومظاهر اشتغالها في هذه السّرود. والآخر يتعلق بزمنية هذه النّصوص. إذ آثرنا انتقاء مدوّنات صدرت في مراحل زمنية مختلفة، حتى تنكشف لنا الفروق التقنية والثيماتية بين هذه النصوص. فرواية "سيدة المقام"، هي وراية التّحولات. سواء على مستوى المنظومة المجتمعية أو الخطاب الروائي، وحتى المنظومة اللّغوية. إذ تبنّت مستويات اصطلاحية جديدة تصدَّرها مصطلح "الإرهاب". أما "البيت الأندلسي" فقد صدرت في مرحلة مابعد "المصالحة الوطنية". وهنا تظهر القطيعة بين النّصين لا على المستوى الزمني فحسب، بل على المستوى الإبستيمي ونمط الخطاب أيضا. فظهرت المنظومة المجتمعية من خلال الرواية، مفكَّكة، تعكس قطيعة كبيرة بين السّلطة والمواطن. أمّا عن "جملكية آرابيا" فقد طرحت تحوّلات جذرية على مستوى المنظومة العربية بأكملها، إذ لم يحصر فيها الكاتب نمط خطابه الروائي في التحولات الاجتماعية والثقافية الحاصلة في الجزائر وحسب، إنما تجاوز ذلك إلى كل البلدان العربية وكرّس لفكرة انهيار الديكتاتور العربي.ومن جهة أخرى فإن اختيارنا لهذه المدوّنات أتاح لنا الوقوف على مدى تطور آليات التجريب عند "واسيني الأعرج"؛ بين نصّ قديم -إلى حدّ ما- كسيدة المقام الصادرة عام 1997 في طبعتها الثانية وروايتين جديدتين كالبيت الأندلسي (عام 2010م) وجملكية آرابيا (2011م).

وإلى جانب الأعمال الرّوائية لواسيني الأعرج التي شكّلت مادّة هذا البحث، كان اعتمادنا على جملة من المراجع المعاصرة الأجنبية منها والعربية، التي اشتغلت على موضوع العتبات بشكل خاصّ، نذكر منها:

- Gérard Genette : Seuils, Ed du Seuil, Paris, 1987.
- Léo Hoek : La marque du titre, Ed Mouton, 1981.
- Charles Grivel : Pour l’intérêt romanesque, Ed Mouton, 1973.
- Andréa Del Lungo : Pour une poétique de l’incipit, in revue «Poétique», N°94, Avril 1993.

- شعيب حليفي: هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، دراسة في الرواية العربية، دار الثقافة، الدّار البيضاء، ط1، 2006.
- عبد المالك أشهبون: عتبات الكتابة في الرواية العربية، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، الطبعة الأولى، 2009.
- يوسف الإدريسي: عتبات النص، منشورات مقاربات، الدّار البيضاء، ط1، 2008.
- بسام قطوس: سيمياء العنوان، وزارة الثقافة الأردنية، عمّان، 2001.

إلى جانب مصادر ومراجع أخرى نعرضها في نهاية هذا البحث.

وبغية الغوص في حفريات البحث وأسئلته الإشكالية نعتمد المقاربة السيميائية مع الانفتاح على الثقافة النقدية ذات التوجه الثقافي (النقد الثقافي) خاصة عند التعامل مع نصوص "واسيني الأعرج" لما تتميّز به من انفتاح على نصوص أخرى تاريخية وعجائبية.

فالمنهج السيميائي يسمح لنا بالتعاطي أكثر مع قضايا المدلولات لأنّ العتبات منفردةً هي مجرّد أيقونات جامدة، لكنها تتحوّل بفعل البحث في مسألة المدلول إلى خطاب قائم بذاته. لأن السيميائية تدرس العلامات اللّغوية وغيرَ اللّغوية في آن واحد. أي تتعدّى المكتوبَ إلى ما هو بصريّ مثلا، فهي لا تكتفي بإعطاء مدلول للنّص استنادًا إلى لغته الظاهرة وحسب، وإنّما تتجاوز ذلك بالبحث فيما وراء اللّغة. من خلال دلالة العلامات غير اللّفظية، كالأشكال والألوان والصّور...الخ. هذا من جهة ومن جهة أخرى، فإنّ المقاربة السيميائية تهتم بالعتبات اهتمامًا لافتا من حيث فَكُّ شيفرتها واكتشافُ جمالياتها وتفكيكُ بنياتها وتعالقاتها مع المتن السردي خاصة منها العنونة؛ إذ تشتغل السيميائية على المفاتيح الأساسية للنصوص والعنوان واحد من أهمّ هذه المفاتح التي تخضع للتحليل والمساءلة.

أمّا الاستئناس بالنقد الثقافي، فراجع إلى كونه يستنطق النّصوص من داخلها، من خلال كشف الأنساق الثقافية والاجتماعية المُشَكِّلةِ لها. وكذا تأويلها ودراسة خلفيتها التّاريخية، انطلاقا من مبدإ "جاك دريدا" القائل إنّه "لاشيء خارج النّص". وعليه، فإنّ العتبات –من هذا المنطلق– تشكل مفاتيح التشريح النصّي والحفر في عمق المنظومة الفنية له.

إضافة إلى ما سبق، فقد عمدنا إلى توظيف آليات الإحصاء والجدولة والرّسم البياني، لأنّ طبيعة البحث ضمن منهج سيميائي تقتضي الضَّبط والتّمحيص والتدقيق حتّى لا نقع في اللغة الإنشائية. وهذه الآليات تمكّننا من التعامل مع المدوّنات بغية اكتشاف التقنيات الإجرائية التجريبية. فنحن نتعاطى مع نصوص روائيّ أكاديميّ، له علاقة مباشرة بالاختصاص، ممّا يعني أنّه يبدع ضمن خلفية علمية يحكمها منطق المعرفة بالشيء المكتوب عنه. وهذا يتطلّب نمطًا من المقاربة يتماشى وذلك المنطق أو تلك المعرفة.

ومن أجل تحقيق كل تلك المقاصد، نعمد إلى خطة بحث تتشكّل من بابين يتقدّمهما مدخل عام، وتُذَيِّلُهُما خاتمة تحوي أهمّ النتائج. في المدخل الموسوم: العتبات/ إشكالية المصطلح وتجليّاته في النقد الغربي والعربي، نحاول تفكيك الجهاز الاصطلاحي المتعلّق بالعتبات من زاوية نظر النقد الغربي والعربي القديم والمعاصر. مع الوقوف عند إشكالية تعدّد الترجمات للمصطلح الواحد وتباينها بين النقاد والدّارسين.

أمّا الباب الأوّل: خطاب العتبات الخارجية في روايات "واسيني الأعرج" فينشطر إلى ثلاثة فصول، نخصّص الفصل الأوّل منه لعتبة العنوان بين التصوّر والتّجلّي. إذ نتقصّى المصطلح من حيث دلالتُه اللّغويةُ والمعرفيةُ بالاستناد إلى النقد الغربيّ والعربيّ الحديث. هذا من حيث التصور، أمّا من حيث تجلّي هذه العتبة الهامّة، فنعمد إلى الكشف عن نمط تمظهرها بدْءًا بالمؤلَفات العربية القديمة ومرورًا بالسّرود العربية الحديثة وانتهاءً بالرّواية الجزائرية على وجه التّخصيص. وإذ نُفْرِدُ لعتبة العنوان فصلاً نظريا مستقلا دون سواه من العتبات الأخرى، فذلك عائد إلى كونه أكثر العتبات اهتمامًا من قِبَل الدّارسين والباحثين. إذ خُصِّصت له كتبٌ مستقلة، واستحوذ على كثير من الدّراسات النقدية المهتمة بموضوع العتبات، فهو مفتاح النصوص، ومنطقة عبور نحو دهاليز المتن السّرية.

وأمّا الفصل الثاني الذي وُسِم بـــ: خطاب العنونة الخارجية في روايات "واسيني الأعرج"، فنعالج فيه ثلاثة مباحث رئيسة أفردَ لكلّ رواية مبحث خاص، نقارب فيه منظومة العنونة الخارجية الرئيسة منها والفرعية، استنادًا إلى ثلاثة مستويات أساسية هي: المستوى الخارج–نصّي Hors-textuel والمستوى الدّاخل–نصّي Co-textuel، والمستوى الوظيفي Fonctionnel.

وفيما يتعلق بالفصل الثالث وهو: خطاب الصورة المصاحبة للغلاف، فتتصدّره توطئة نظرية يتم فيها ضبط الحدود المفاهيمية لمصطلح الصورة، وتبيان أهمية الخطاب البصري بالنسبة للخطاب الرّوائي المعاصر. وقد تمّ تقسيم هذا الفصل بدوره إلى مباحث ثلاثة اشتغل فيها كلّ مبحث على خطاب الصورة المصاحبة لغلاف رواية من الرّوايات قيد المقاربة. تتناول المباحث نمطين من القراءة لكل صورة غلاف على حدة. هما: القراءة الوصفية أو التعيينية والقراءة التأويلية.

هذا عن فصول الباب الأول. أمّا عن فصول الباب الثاني الموسوم خطاب العتبات الدّاخلية في روايات "واسيني الأعرج"، فيتشكّل من ثلاثة فصول أيضا. تتصدّر كلَّ فصل توطئةٌ نظرية تخصّ العتبة قيد الدّراسة. ويتناول الفصل الأوّل خطاب العنونة الدّاخلية في روايات واسيني الأعرج، إذ تندرج تحته ثلاثة مباحث خُصِّص كلّ مبحث منها لخطاب العناوين الدّاخلية في كلّ رواية على حدة. وتعتمد المقاربة في العنونة الدّاخلية على تفكيك أربعة مستويات هي: المستوى النحوي، المستوى المعجمي، المستوى الدّلالي والمستوى الوظيفي.

أمّا الفصل الثاني فيتناول خطاب البدايات في الروايات الآنفة الذكر، تقف فيه مباحثه الثلاثة على أنماط البدايات ودلالاتها في كلّ رواية، إضافة إلى وظائف هذه البدايات وعلاقة البدايات المركزيّة بالبدايات الثانوية. والفصل الثّالث والأخير فيكشف عن خطاب النهايات. نخصّص مباحثه الثلاثة لتبيان أنماط النّهايات في كلّ رواية وعلاقتها بالبدايات وكيفية انبنائها داخل البرنامج السّردي للنّص الرّوائي.

وتكون الخاتمة آخر محطّة في البحث يتمّ فيها رصد أهم النتائج التي نتوصّل إليها.

قَمِينٌ بنَا في مختتم هذا التّقديم أن نتوجّه بخالص الشّكر والامتنان لأستاذنا المشرف، الأستاذ الدكتور "عزيز لعكايشي" على ما أسداه لنا من تشجيعات ونصائح وتوجيهات بغية الوصول بهذا البحث إلى منتهاه.

وبالله التوفيـــق

قسنطينة صبيحة 18 أوت 2015

مدخل

"العتبـــات" :

إشكالية المصطلح وتجلياته في النقد الغربي والعربي

أولا : "العتبات" : إشكالية المصطلح

ثانيا : "العتبات" من منظور النقد الغربي

ثالثا : "العتبات" من منظور النقد العربي القديم

رابعا : "العتبات" من منظور النقد العربي المعاصر

يقف المتتبع للمقاربات النقدية، العربية منها أو الغربية، عند الاهتمام الكبير، والعناية الفائقة لتحليل شتى أشكال وأنواع الخطاب الأدبي، نتيجة تطور الدراسات التي تتغيَّ استكشاف واستقصاء أبعاد النص الأدبي لما له من طبيعة خاصة، وبصفة أدق الخطاب الرّوائي، بحكم نوعيته. إذ تتخذ صيغته الشمولية المتعددة الأشكال والطرائق سُبل المغامرة لتتحول إلى صيغة مفتوحة على التأويل والمقاربة. فالرّواية اليوم تؤكد أنها "مؤسسة أدبية ثابتة الكيان، فهي الجنس الأدبي الذي يعبّر، بشيء من الامتياز، عن مؤسسات مجموعة اجتماعية، وبنوع من رؤية العالم الذي يجره معه ويحتويه في داخله"[1]. إنها شكل مفتوح يتسع لكلّ المنظومات الاجتماعية والثقافية والتاريخية والإنسانية، كما يتسع لكلّ أنواع الخطاب، ولكلّ أشكال المقاربات. فالمادة المكتوبة وهي تنبني هنا، كـــ"رواية" تتسلّل إلى فضاء البياض الدّلالي وتسعى لتحقيق تواجد لذاتها أمام المتلقي عبر استراتيجيات خطاب خاصّة وآليات مميزة، هذه الآليات، باستمرار، في حالة تطور وتجدّد من نصّ روائي إلى آخر، من خلال ما تسمح به إمكانات الفعل الكتابي ومستويات الاشتغال الجمالي والفنّي المتوارية خلفه.

إنّ القارئ للرّواية، سيكشف تميز وتنوّع آليات السرد فيها، ممّا يستدعي فعلا متعدّدا، ومركبا ومزدوجا للمقاربة، فخصوبة النص الروائي تولّد عالما منفتحا على تعدّد المعنى وتماسك البُنى المؤطرة لفعل الحكي، تتناغم كلّيا كي تكوّن الرواية. هي إذن، ذاك الأفق المفتوح على المغامرة والتجريب. لهذا يُخلق النص من داخل منظومته هو، لا من الواقع، إذ إنّ ديناميته مبنية في متخيّله الذي هو منتج الدّلالة، وفق نسق منفتح على كل الاحتمالات والتساؤلات. فالروائي "لا يمكن أن يكون إلاّ إلها"[2]، والرّوائي الإله "هو من يجعل روايته حلبة ثورة على اللّغة داخل اللّغة ثم ينسحب مخلّفا وضعا "مأزقيا" بين النص ومتلقيه"[3] وهو أيضا "الإله" الذي لا يرضيه أن يتصالح النص مع القارئ، فكلّما كان الخلاف محتدما، كلّما كان الإبداع سيّد كل المواقف.

---

[1] عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ديسمبر 1998، ص 37.

[2] Alain Robbe Grillet, Pour un nouveau roman, Minuit, Paris, 1963, p : 123.

[3] عبد الوهاب منصور: الكتابة الرّوائية.. لماذا؟، مجلة الثقافة، فبراير 2004، ص 31.

وإذا تتبعنا مسار الدّراسات النقدية للنص الرّوائي، فإننا نلاحظ تجلّي النقد في الرّواية من منظورين كبيرين وأساسيين هما:

المقاربات السياقية، والمقاربات النّصّية.

فالنقد السياقي ركزّ على العلاقة الأساسية والجدلية القائمة بين النّص وسياقه، كما أنه منح للمؤلف دوره وسلطته في تحديد طبيعة الرّسالة الأدبية و"لا يكفي أن يكون المؤلّف ممّن يؤمنون بدور التاريخ أو الواقع أو العالم الدّاخلي للمبدع لكي يدخل إنتاجه في إطار المنهج التاريخي أو الاجتماعي أو النفسي أو العقائدي أو الأخلاقي للأدب"[1]. بل على المؤلّف أن يحوّل الفكرة التي يؤمن بها إلى واقع فنّي يمارسه على المنظومة المرجعية والمفاهيمية، أي الأدب أو الإبداع الأدبي.

أمّا المقاربات النّصية، فقد أولت العناية الفائقة للنّص من داخله فركزت على عناصره الشكلية، وكان منطلقها في ذلك ما عرف بـــ"أدبية" الأدب الذي أسّسته مدرسة الشكلانيين الرّوس. ممّا نتج عنه إغلاق النص على ذاته فتمّ استبعاد المؤلف في علاقته بالنص لأن –حسب هذه المدرسة– الرّواية تقدم نفسها بمعزل عن مؤلّفها. ولا يمكن –في هذا الصّدد– الحديث عن توجّه النقد الجديد إلى المقاربات النّصية دون ذكر البنيوية التي أسست لهذا المنهج، وكانت على رأس قائمة المنادين بغلبة الشكل وهيمنته.

وكرّد فعل على الغلوّ في "شكلنة" النّص الأدبي، تعرّضت هذه المناهج إلى انتقادات كثيرة، ممّا ولّد ردود أفعال أخرى ممنهجة، كان على رأسها موقف الناقد "جيرار جنيت" (Gérard Genette)، الذي "أشار إلى خطر قراءة الأعمال الأدبية بوصفها أشياء مغلقة ونهائية من أجل معاملتها على أنّها خاضعة لأنظمة معينة"[2].

ولم يقف تيار "جنيت" عند حدّ انتقاد البنيويين، بل ذهب إلى أبعد من ذلك إذ أسس لنقد جديد مغاير تماما، يطرح بديلا ثالثا بمعزل عن الدّراسات السياقية والدّراسات النصية، إنّه بديل المقاربات "الخارج نصّية"، أطلق عليها مصطلح "العتبات" Seuils.

[1] إبراهيم السعافين: جماليات التلقي في الرواية العربية المعاصرة، مجلّة فصول، المجلّد 16، العدد 3، عام 1997، ص 93.
[2] المرجع نفسه، ص 94.

وهي مقاربة تصبّ في معنى جوهري مفاده أنّ "العتبة هي في ذاتها نصّ، وإن لم تكن هي النّص، فهي في الأصل نصّ"[1]. فهو يقرّ إذن بنصّية العتبة حتى وإن كنّا ننظر إليها على أنّها مجرّد "عتبة"، فهي في الأخير نصّ كباقي النصوص له بنيته الخاصّة ودلالاته المميزة وإحالاته المنفردة.

بل ويذهب "جنيت" بعيدا، حين يصرّح أنه "لا يوجد، ولن يوجد نصّ بدون عتبات"[2]. فأي نصّ وإن غابت عنه عتبات، فلابدّ من وجود أخرى.

فالمتتبع للدراسات والمقاربات المرتبطة بالنص الرّوائي، يلحظ في عمومها، أنها دراسات تنصب على ما يتصل بالنص المركزي أو المتن، من خلال تقصّي جماليات ومكونات النص السردي شأن الدراسات التي تبحث في المتن الحكائي من خلال الأفعال ومنطق ترابطها والشخصيات والعلاقات القائمة بينها أو من خلال التركيز على المبنى الحكائي والبحث في مقولات الخطاب (الزمن والرؤية والصيغة). أمّا ما يحيط بالنص الروائي، فما زال كثير من النقاد يعتبره هامشا، أو شيئا زائدا، لا فائدة ترجى من الوقوف عنده، إذ "تمّ تغييب خطاب العتبات التي طالما اعتبرها النقد ثانوية وعرضية ليست إلاّ، لا لشيء إلاّ لأنها لم ترق بعد، في نظره، إلى مستوى تمتّعها باستقلالية بنيوية خاصّة، حتى يجهد الناقد العربي نفسه في استكشاف مكنوناتها النصية، وتفكيك مكوّناتها البانية للوقوف على رهاناتها الفنية"[3]. في حين أن العكس هو الصحيح، فما ينظر إليه على أنّه هامش، لا يمكن في أحايين كثيرة مقاربة النص الروائي دون الاستناد إليه، فهذا الهامش في معظم الأحوال هو إضاءة للنص، كالعنوان مثلا أو الخطاب المقدماتي أو الإهداء، إنّها نقاط ضوء للنص المركزي الذي ظلّ –ولزمن طويل- المنبع والمصبّ لكلّ المقاربات، منه ينطلق الناقد وإليه يعود.

ولهذا لم تظهر الدّراسات والأبحاث السردية أي اهتمام بالعتبات إلاّ في السنوات الأخيرة، وقد يعود الفضل في ذلك إلى الناقد "جيرار جنيت"، من خلال كتابه الشهير Seuils (عتبات)، الصّادر عام 1987.

---

[1] Gérard Genette: Seuils, Ed du Seuil, Paris, 1987, p : 13.

[2] Ibid, p : 10.

[3] عبد المالك أشهبون: عتبات الكتابة في الرواية العربية، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، الطبعة الأولى، 2009، ص 28.

أولا: "العتبات": إشكالية المصطلح:

أثار مصطلح "Seuils" في توظيفات "جنيت"، اضطرابا في الترجمة داخل المنظومة الاصطلاحية العربية، ولعلّ السبب في ذلك هو الاعتماد على الترجمة الحرفية أو القاموسية للمصطلح، دون اعتماد روح المعنى والسياق اللذيْن وُظِّف فيهما في لغته الأصلية.

فإذا رجعنا مثلا إلى المعاجم الفرنسية لنقف عند المفهوم اللّغوي (المعجمي) البحت للملفوظ "Seuil" فإننا نجد تطابقا في المفهوم بين المعاجم الفرنسية والمعاجم العربية. فقد ورد في المعجم الموسوعي الفرنسي أن "Seuils" هي: " Dalle de pierre, pièce de bois en travers et en bas de l'ouverture d'une porte, endroit par où, l'on pénètre dans une maison"[1].

وهو المعنى اللغوي نفسه الوارد في "لسان العرب" حيث جاء في مادّة "عتب" "عتب: العتبة: أُسْكُفَّةُ الباب التي توطأ، وقيل العتبة العليا، والخشبة التي فوق الأعلى.. والجمع عَتَبٌ وعَتَبَاتٌ. والأسْكُفَة السفلى، وعتّبّ عتبة اتّخذها"[2].

وكذا "الفيروزأبادي" فقد أورد في قاموسه المحيط أن "العتبة: أسْكُفَّة الباب أو العليا منهما والشدة والأمر الكريه، كالعُتُبِ محرّكة. والعَتَبُ ما بين السّبابة والوسطى..."[3] . وهكذا فقد اتفق التعريفان اللّغويان العربيان مع التعريف الفرنسي وتقاطعا في نقطة واحدة هي أن العتبة كل ما قد يدخل المرء من خلاله إلى البيت، وهي الأسْكُفَّة التي توطأ للولوج إلى الدّاخل.

ويضيف "الفيومي" (ت 770هـ) على ابن منظور والفيروزأبادي أن "العتبة، الدرجة والجمع العتَب، وهي أيضا أسْكُفّة الباب"[4].

---

[1] Dictionnaire encyclopédique 2000, Ed Larousse, Paris, 1999, p : 1450.

[2] ابن منظور: لسان العرب، تحقيق عامر أحمد حيدر، عبد المنعم خليل إبراهيم، المجلد الأول، دار الكتب العلمية، بيروت، مادة (عتب)، ص 567.

[3] الفيروز أبادي (مجد الدّين محمد بن يعقوب) : القاموس المحيط، المطبعة الحسينية المصرية، الطبعة الثانية، 1344هـ، ج الأول، ص 100.

[4] الرافعي الفيومي (أحمد بن محمد بن علي المقري): المصباح المنير في غريب الشرح الكبير، المطبعة الأميرية، القاهرة، 1922، الطبعة الخامسة، ص 534.

أما ما أثار الإشكال الاصطلاحي، وزاد الأمر تعقيدا، فهو الفرق بل هي الفروق المتعلقة بترجمة المصطلح الفرنسي Seuil إلى اللّغة العربية ولعلّ ذلك راجع أساسا إلى طرح "جيرار جنيت" لمصطلح (Le para-texte) أو (La para-textualité) كمرادف لمصطلح "Seuils"[1].

فمن الدّارسين من ترجم المصطلح (Le para-texte) بالمناصصات شأن الناقد "سعيد يقطين" في كتابه "القراءة والتجربة"[2] وكذلك في كتابه المعروف "الرواية والتراث السردي"[3] حيث استعمل مصطلح المناص بعد إدغام صرفي لكلمة "مناصصات".

أمّا الناقد "محمّد بنّيس" فنجده هو الآخر، يستعمل مصطلحا قريبا في المعنى، بعيدا في التركيب من مصطلح (Para-texte) الذي اقترحه "جنيت" فقد ترجم المصطلح السالف الذكر بـــ"النص الموازي" وذلك في كتابه الموسوم "الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها التقليدية"[4]. حيث يرى "بنّيس" أنّ النّص الموازي هو تلك "العناصر الموجودة على حدود النّص داخله وخارجه في آن"[5]. وبالتالي، فالنص الموازي –بالنسبة إليه– هو نصّ مرافق، يمشي جنبا إلى جنب مع النص المركزي ولهذا اعتمد في ترجمته صفة "الموازاة"، استنادا إلى السابقة (Préfixe)، (Para) التي تعني المحاذاة.

كما تبنّى الناقد "محمد خير البقاعي" مصطلح "النّص الموازي" أيضا، كترجمة للمصطلح "Para-texte". لأن (النص الموازي) في نظره "عتبات وملحقات تحيط بالنّص من الدّاخل أو من الخارج"[6].ويمكن اعتبار هذه الترجمة قريبة جدّا –في نظرنا– من المصطلح الفرنسي "Para-texte" لأنّه وبعودتنا إلى قواميس اللّغة الفرنسية نجد الملفوظ (Para-texte) ينشطر إلى شطرين وهما: Para - texte والجزء Para عبارة عن سابقة أو أداة تصدير، وهي معروفة في اللّغة الفرنسية مثل

---

[1] Gérard Genette: Seuils, p : 08.

[2] سعيد يقطين: القراءة والتجربة، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1985، ص 208.

[3] سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1992، ص 50.

[4] ينظر، محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها التقليدية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1989، ص 77.

[5] المرجع نفسه، ص 76.

[6] ينظر، محمد خير البقاعي: أزمة المصطلح في النقد الروائي العربي، مجلة الفكر العربي، بيروت، السنة 17، العدد 83، 1996، ص 84.

قولنا: "Parascolaire" و"Paranormal" و"Paramilitaire". وهي في الأصل سابقة يونانية بمعنى "بجانب". إلاّ أنّها (أي أداة التصدير Para) متناقضة وتوحي بمعاني الأضداد في الوقت ذاته: القرب والبعد، المشابهة والاختلاف مثل Paramédical ومعناها شبه الطّبي فهذا مَجَال يُشبه الطّب، لكنه ليس كذلك. فهو يشبهه ويختلف عنه في الوقت ذاته، ممّا يزيد من ضبط المصطلح تعقيدا وإشكالا فالشيء "المُصَدَّرُ بهذه الأداة يحتل موقعا مساويا وفي الوقت نفسه ثانويا... إنّه الحدود بين الدّاخل والخارج فيصنع بذلك غموضهما تاركًا خروج ما هو داخلي، ودخول ما هو خارجي، إنّه يفصلهما وفي الوقت نفسه يجمعهما"[1].

وعليه، وتأسّيا بمصطلح "شبه الطّبي" الذي لا خلاف عليه سواء في لغته الفرنسية أو في ترجمته، نقترح مصطلح "شبه نصّي" كترجمة لمصطلح "Para-texte"، لأنّ العتبات تشبه النص، لكنها ليست هي النص.. إذ لا يمكن للعنوان مثلا أن يغطي على متن بأكمله، حتى وإن كان يشكل في ذاته بنية مستقلة لها دلالاتها ووظيفتها، فهو في النهاية ليس النص المركزي. وإلاّ لاكتفى الكاتب بتأليف العناوين أو المقدمات فقط دون تكبد عناء تأليف النصوص الروائية.

فمصطلح "النص الموازي" –في نظرنا– لا يعكس المدلول بدقة، فنحن حينما نقول "موازٍ"، فهذا يعني أننا نقرّ بندّيته للنص المركزي. فالموازاة تعني التساوي في المرتبة، والتكافؤ في الدّرجة، وهذا غير صحيح. فما يحيط بالنص من عنوان وتعيين جنسي واسم المؤلف وصورة وغلاف وهوامش وإهداءات ومقدمات، لا يمكن بأي حال من الأحوال أن يرقى إلى مستوى المتن النصّي (الروائي) حتى وإن كان يمثل نصّا في حدّ ذاته. ولهذا –وعلى شاكلة مصطلح "شبه الطبي"– نرى أن الترجمة الصحيحة لمصطلح "Para-texte" هي "شبه النصّي" وليس "النص الموازي".

وإذا كان الدّارسون الغربيّون قد بلغوا مستوى من النضج الفكري والنقدي ممّا سمح لهم إدراك المصطلح وبالتالي تبنّيه، وممّا أتاح لهم تطبيقه وتداوله إجرائيا دون أية تحفظات –في علمنا– فإنّ نقدنا العربي لم يصل بعدُ إلى المستوى الذي يستطيع فيه الانطلاق والتحرّر من الحذر والوجس الذي يتعامل بهما مع "المصطلح". وما نزال –للأسف– وبعد مرور ردح كبير من الزّمن، نجد كثيرا من الاضطراب والاختلاف والتباين وعدم الوضوح في ضبط وتداول المصطلح اللّساني

[1] السعدية الشادلي: مقاربة الخطاب المقدماتي الروائي، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 1998، ص 18.

والنقدي ممّا يزيد الأمر تعقيدا على الباحثين والدّارسين. ولعلّ سبب ذلك هو أن المصطلح ابْنُ لغته، فإذا خرج عن لغته الأصلية فَقَدَ بريقه ورَوْنقه، فهو في اللّغة الأجنبية مبطّن بمرجعيّات فلسفية وفكرية وحين نخضعه للترجمة –والمترجم خائن بطبيعته– فإنّنا نجرّده من كلّ تلك المرجعيات الإيديولوجية والفسلفية والثقافية والفكرية وحتى التاريخية والسياقية، فيصبح المصطلح بعد الترجمة، بلا هويّة. ولهذا يقع الناقد العربي في مأزق الترجمة، فيخون المصطلح الأصلي ويضع مصطلحا بديلا مُشوَّهًا وفي أحسن الحالات باهتًا وضبابيا.

إنّ الإشكال الحقيقي يكمن في أنّ واضع المصطلح متشبّع بثقافة وإيديولوجيا وفكر خاصّ، وكل هذا ينصهر، بالضرورة، في مصطلحه. وأقرب مثال يتبادر إلى أذهاننا في ثقافتنا الإسلامية، ترجمة القرآن الكريم، فشتّان بين أن تقرأ آياته بتلك اللّغة العربية العجيبة، وبين أن تقرأه باللّغة الفرنسية والإنجليزية أو غيرهما... فهو يفقد روح لغته الأصلية.

ونعتقد أن إشكالية المصطلح النقدي العربي تكمن أساسا في أصوله التكوينية المعقدة بوصفه حصيلة لقوى جذب وطرد متباينة وهي[1]:

أ– المصطلح النقدي في موروثنا النقدي البلاغي.

ب– المصطلح النقدي في أصوله الغربية المترجمة.

جـ– صراع المناهج والمفاهيم والنظريات والعلوم اللسانية والسيكولوجية والاجتماعية والأنثروبولوجية وغيرها.

د– محاولة تجاهل المصطلح النقدي بأنواعه أو السعي لتوليد مصطلحات جديدة بطريقة اعتباطية أو انطباعية.

وكمعظم الباحثين، نجد أنّه من الصعوبة بمكان، التوصل إلى تحديد نهائي للمفاهيم النظرية في حقل العلوم الإنسانية، لأنها مبنية أصلا على مبدإ تعددية المعاني. هذا ما يجعل منها مجالا خصبا تلتقي فيه كل الأبحاث الأكاديمية الهادفة إلى إغناء الخطاب المعرفي وتطوير مسألة القراءة النقدية. وقد بات من الضروري جدّا، التعامل مع المصطلح النقدي كمظهر هامّ من "مظاهر الوحدة

[1] ينظر، فاضل تامر: إشكالية المصطلح النقدي في الخطاب النقدي العربي الحديث، المجلة الثقافية، الجامعة الأردنية، العدد 46، 1999، ص 97.

الذهنية والثقافية للأمّة، بوصفه قاسما مشتركا بين الثقافات الإنسانية المختلفة"[1]. وهو تعامل يرقى بالفكر النقدي إلى مراتب عليا.

ومن هذا المنطلق كان لزاما علينا –اليوم– الوصول إلى "رصيد اصطلاحي مشترك وعدم محاولة التنكر لهذا الرّصيد أو ضربه عرض الحائط بحجّة الاجتهاد أو الابتكار الشخصي، وأحيانا الجهل وعدم الإطّلاع على المصطلح الموحّد في مضّانّه الأصلية"[2].

وعليه فقد تبَنّيْنا –في بحثنا هذا– مصطلح "العتبات" كترجمة للمصطلح الفرنسي "Seuils" الذي أخرجه "جيرار جنيت"، وذلك لقرب الترجمة العربية من الاصطلاح الفرنسي، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فالعتبات هي "مدخل كلّ شيء، وأوّل ما يقع عليه البصر وتدركه البصيرة"[3].

ولعلّ أهمّ دافع لتبنّي هذا المصطلح (العتبات) أنّ النّقد الجديد "نظر إلى هذه العتبات، لا بوصفها مواقع نصية انتقالية فحسب ولكن بصفتها مواقع تعاقدية كذلك"[4]. انطلاقا من كونها –في حدّ ذاتها– نصوصا مستقلة تفرض على القارئ التعامل معها حتى وإن حاول تجاهلها، فنحن لا يمكن أن نحفظ حيثيات ووقائع رواية ما، وننسى عنوانها!!..

وهذا ما يجعل الباحث يسعى –في مقاربته– للاستفادة من العتبات، ممّا يعني ضرورة ربطها بالمتن المركزي (النّص) لا بوصفها نصوصا معزولة فهي (أي العتبات) "خطاب يتحكم في القراءة كلّها بل ويوجّهها"[5] . لأنّ هناك علاقة جدلية دائمة بين مكونات العتبات والمتن المركزي.

وبعد هذه الوقفة التفكيكية المعجمية لمصطلح "عتبة" أو "عتبات" في كلّ من المعاجم الفرنسية والعربية وما يعتري هذا المصطلح من إشكالات في الترجمة، نعرّج فيما سيأتي من هذا المدخل على جهود النقاد الغربيين –وعلى رأسهم "جنيت"– في الضبط الاصطلاحي والمفاهيمي للملفوظ "عتبة". ثم نرْجع قرونا إلى الوراء مع النقد العربي القديم وتجليات هذا المصطلح في

---

[1] فاضل تامر: اللغة الثانية، في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، دط، دت، ص 170.

[2] المرجع نفسه، ص 171.

[3] عبد المالك أشهبون: عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص 54.

[4] Gérard Genette:Seuils, p:08.

[5] Ibid, p : 08.

موروثنا، لنعود أدراجنا إلى النقد العربي المعاصر، ونقف عند اهتمام الدارسين العرب المحدثين بموضوع "العتبات".

ثانيا: "العتبات" من منظور النقد الغربي:

تجلّت جهود "جنيت" (النصّية) منذ اشتغاله بموضوع الشعرية Poétique سنة 1979، حيث أعطى للشعرية مفهومها، وهو "معيارية النص والتي ترادف أدبية الأدب، أي مجموعة المقولات العامّة والمتعالية؛ منها أنماط الخطاب وصيغ التّلفظ والأجناس الأدبية، فالكلّ يكوّن الشعرية التي موضوعها النّص الجامع"[1] L'archi-texte. وقد أعادت الشعرية، بنيوية كانت أو سيميوطيقية الاعتبار لهذا (النص الموازي) المهمش. بل اعتبرته المدخل الأساسي إلى أعماق النص الإبداعي. وكلّ إقصاء لما هو خارجي، يجعل من هذا العمل ناقصا مليئا بالثغرات المنهجية .

وفي عام 1982 وتحديدا في كتابه "Palimpsestes" (أطراس)، تجاوز "جنيت" موضوع "البويطيقا" الذي هو "معمار النص" لتصبح الشعرية عنده محصورة في ما يعرف بالمتعاليات النّصية "Transtextualité" ومعناه: "كل ما يجعل نصّا يتعالق مع نصوص أخرى بشكل مباشر أو ضمني"[2] . وهو ما يعرف بحوار النصوص أو هجرتها.

وقد عدّ "جنيت" خمسة أنماط من المتعاليات النصّية هي[3]:

- التناص (L'intertextualité).
- المناص (Para-textualité).
- الميتانص (Méta-textualité).
- التعالق النصّي (Hyper-textualité).
- النصّية الجامعة (Archi-textualité).

[1] كمال بن عطية: سؤال العتبات في الخطاب الروائي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003، ص 25.

[2] سعيد يقطين: انفتاح النّص الرّوائي، النّص والسياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001، ص 96-97.

[3] Gérard Genette: Palimpsestes, Ed du seuil, Paris, 1982, p : 07.

فيما أفرد –فيما بعد– لنمط "المناص" كتابا مستقلا سماه "Seuils" أو (عتبات).

وقد اكتفينا بذكر أنماط المتعاليات النصّية دون شرحها لأنّنا سنذكر تفاصيلها في ثنايا الفصل الأول من هذا البحث. في حين نفرد الآن الحديث عن النمط الثاني من هذه المتعاليات Para-texte (Seuils)، عتبات ، لأنها نواة وبؤرة بحثنا. فقد بات من الضروري الآن الاهتمام بعتبات النص الروائي، فهي أساسية لولوج عالم النّص الأدبي وفتح مغالقه واستكناه أعماقه، لكي نسبر أغوار النص الداخلية، علينا أن نضع أقدامنا الثابتة على مداخل النصوص وعتباتها، بما فيها العنوان والتقديم والإهداء والتجنيس (التعيين الجنسي)، ومعمارية النصوص بصفة عامة.

ومهما بدت العتبات مستقلة أو محايدة، فإنها شديدة اللّصوق، شديدة الارتباط بالنص الروائي الذي تقف في بوابته وعلى مداخله.

حينما أعلن "جيرار جنيت" في كتابه "Seuils" –وهو جامع لخلاصة بحثه في العتبات– قائلا: "احذروا النصوص الموازية"[1] .كان يهدف أوّلا إلى أنّ مقاربة العتبات هي مقاربة لمنطقها، الذي يجمع القطب الفنّي (Pôle - artistique) والذي يمثل متن الرّواية (النص) بالقطب الجمالي (Pôle-esthétique) والمرتبط بالقارئ وما ينجزه النّص. وثانيا أنّ إعادة النّظر في العتبات يستوجب الابتعاد عن الغلوّ فيها فهو يحذّرنا –وبوعي شديد– من خطورة استسهالها والمبالغة فيها في آن واحد، لأنّه كان يعلم صعوبة الوصول إلى إحكام هذا الخيط الرفيع الرّابط بين الأمرين، وكأنّ ازدواجية التعامل مع العتبات قد يوقع الدّارس في مأزق اللاّمبالاة أو الانبهار بها "فلا يمكن المروق أمام عتبة نصّية، كما لا يمكن بالمقابل إيلاؤها أكثر ممّا تستحقّ"[2].

وإذ نخصص الحديث عن "جيرار حنيت"، فليس معنى ذلك أنّه الوحيد الذي انفرد بدراسة العتبات بمختلف أشكالها وتقسيماتها. بل إنّ "جنيت" نفسه قام بوضع شبه مسرد لمعظم المقاربات التي اهتمت بدراسة العتبات وتتبعت تطوّرها(*) وأظهرت أن النص وعتباته "مكونان يختلفان في

---

[1] Gérard Genette: Seuils, p : 367.

[2] يوسف الإدريسي: عتبات النص، منشورات مقاربات، المملكة المغربية، ط1، 2008، ص 11.

(*) الدراسات المتعلقة بموضوع العتبات التي أشار إليها "جنيت" هي كالتالي:

a) M. Hélin : "Les livres et leurs titres", Marche, Romane, sept-déc 1956.
b) Th. Adornno : "Titre" (1962), une note sur la littérature, Flammarion, 1984.
c) Ch. Moncelet : "Essai sur le titre", Bof, 1972.=

الدّرجة والطبيعة أيضا. لأنّ كلاّ منهما يتميّز عن الآخر بوظيفته الخاصّة وشكل اشتغاله، وطبيعة تمظهره وموقعه في فضاء النّص، ونوعية الحمولة الإيديولوجية التي ينطوي عليها"[1]. إلاّ أنهما يتقاطعان في نقطة التقاء واحدة هي الكشف عن الإحالات والدلالات العامة التي ينضوي عليها النص.

وعلى هذا فإنّ العتبات ليست النّص الروائي نفسه، أي ليست المتن المركزي، وإنّما كل ما يجاور هذا النّص من ملفوظات أو أيقونات أو صور...الخ. إنّه خطاب وضعه المبدع وسيواجهه المتلقي قبل الانغماس والولوج في النّص المرتقب، إذ يترك لديه انطباعا مبدئيّا ويستفزّ مخيلته التي تحاول الرّبط بين الخارج والدّاخل ويطلق عليه وابلاً من الأسئلة المسبقة.

فالعتبات إذن "فضاء بَيْنيّ بالدّرجة الأولى، لأنها تمكن القارئ من العبور السّرّي من عالم اللاّنصّ (الخارج) إلى عالم النّص (الدّاخل)، كما تخفّف عليه وطأة القلق النّاتج عن التردّد والارتباك الذي يستشعره في لحظة إقباله على ولوج عالم الكتاب"[2]. فيحسم أمره بتخطي العتبة المقلقة التي أثارت فيه عالما من التساؤلات محاولا استكشاف الخبايا داخل النص.

فإذا كانت العتبات بالنسبة "لجيرار جنيت" عبارة عن منطقة عبور نحو النص –كما رأينا– فإنّها بالنسبة لهنري ميتران "Henri Mittérand" تمثّل بالدّرجة الأولى العلامات التي تستقطب

=d) Leo. Hoek : "Pour une sémantique du titre "document de travail", urbino, fév 1973.
e) Ch. Grivel : "Production de l'intérêt romanesque", mouton, 1973, p : 166-181.
f) C. Duchet : "La fille abandonnée et la bête humaine, éléments de titrologie romanesque", littérature 12, déc 1973.
g) J. Molino : "Sur les titres de Jean Bruce", langages 35, 1974.
h) H. Levin : "The title as a significance of the title in lyric poetry", the Hebrev university studies in literature, spring 1978.
i) H. Mittérand: "Les titres du roman du gay des card", in C. Duchet, éd sociocritique Nathan, 1979.
j) Leo. Hoc : "La marque du titre", Monton, 1981.
k) J. Barth : "The title of this book" et "the subtitle of this book" in the Friday book, New York, 1984.
l) G. Genette: "Seuils", ed Seuil, paris, février 1987.

[1] يوسف الإدريسي: عتبات النص، ص 41.

[2] عبد المالك أشهبون: عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص 45.

القارئ للرواية، إنّها "تسمّيها وتُعيّنُها وهي خطاب حول العالم"[1]. وينطلق "ميتران" في مقاربته لعتبات النّص الروائي من اقتناع مبدئي مفاده أن "لا وجود لشيء محايد في الرّواية"[2]. فكلّ ما في الرواية وضع بقصدية تامة ولغاية معينة ولهذا ينفي "ميتران" أن يكون للاعتباطية (بمعنى العشوائية) علاقة بعتبات الرواية.

ومادام الحيادُ مرفوضا عند "ميتران"، فإنّ النّص عند "فيليب لان" Lane "لا يمكن أن يُدرك ويُستوعب بمعزل عن محيطه، كذلك لا يكتسب النّص الموازي معناه إلاّ في علاقته بالنّص"[3] . وهي علاقة تضمن للقارئ انسيابية اختراق النص من خلال عتباته.

أمّا من منظور "فيليب لوجون"Philipe Lejeune، فإنّ العتبات عبارة عن "نصّ هامشي يوجه القراءة بصفة عامة ابتداءً من اسم الكاتب والعنوان الرئيسي والعناوين الفرعية حتّى لعبة المقدمة المهيمنة"[4]. وهو بهذا يتفق في ذلك مع "هنري ميتران" الذي اعتبر العتبات هوامش النّص أيضا (Des lisières). لكنّ "شارل كريفل" Charles Grivel[5] ركّز في حديثه عن العتبات، على عتبة واحدة –يراها أساسية– هي عتبة العنوان مثله مثل "ليو هوك" Léo Hoc. غير أنّ هذا الأخير، أفرد كتابا كاملا للعنوان فقط دون العتبات الأخرى (المقدمة، الهوامش، الإهداء...) معتبرا أنّ "العنوان مفتاح النّص"[6]. وأنّه "مجموعة من الدّلائل اللسانية التي تثبت في بداية النّص بهدف تعيينه والإشارة إلى مضمونه الإجمالي وكذا من أجل جذب الجمهور"[7]. إنّه واجهة النّص وبوابته إلى العوالم الدّاخلية.

وإذ يتفق كلّ هؤلاء على أهمية العتبات، إلاّ أنّهم يتباينون في وجهات نظرهم حول مكوّنات هذه العتبات. بل إنّ معظمهم أولى العناية الفائقة لمكوّن رئيس هو "العنوان" معتبرين إيّاه

---

[1] Henri Mittérand: Le discours du roman, P.U.F, Paris, 1980, p : 15.

[2] Ibid, P16.

[3] Philipe Lane: la périphérie du texte, Paris, Nathan, 1992, p : 147.

[4] السعدية الشادلي: مقاربة الخطاب المقدماتي الروائي، ص 18.

[5] Charles Grivel: Production de l'intérêt romanesque, ed Mouton, 1973, p : 183.

[6] Léo Hoc, La marque du titre, ed Mouton, 1981, p : 03.

[7] Ibid, P22.

العتبة الأصل لأنّه يشير إلى مضمون الكتاب وبالتّالي تجب دراسته وتفحّصه بما يستحق من مكانة واهتمام.

وبهذا، كانت أهمّ دراسة للعتبات، ما أنجز على يد "جنيت" في كتابيه الشهيرين "Seuils" (عتبات) و"Palimpsestes" (أطراس) أو (طروس)(*). وهي مقاربة تستدلّ بعلم السّرد والبحوث النّصية إذ حاول فيها (جنيت) أن يقف عند حدود الدّلالات النصية (للكلمات الموازية) وكلّ ما يمكن أن يكون شكلا ذا دلالة نصّية سواء المشفر منه أو المنفك، كما سعى في كتابيه المذكورين أعلاه أن يخرج "من مجال "النص المغلق" إلى مفهوم النص الشامل (L'archi-texte) في إطار تطوير جهازه النقدي"[1]. وفي محاولة لتجاوز المفاهيم "المغلقة" التي أسست لها البنيوية.

أمّا في كتابه Palimpsestes (أطراس) فقد أشار جنيت إلى أنّ النّص بهذا المعنى يرتبط "بما أسمّيه نصّه الموازي ويمثله العنوان، العنوان الفرعي العنوان الدّاخلي، الدّيباجات التذييلات، التنبيهات، التصدير، الحواشي الجانبية، الحواشي السفلية، الهوامش المذيّلة للعمل، العبارة التوجيهية، الزخرفة، الأشرطة (Rubans)، الرّسوم، نوع الغلاف وأنواع أخرى من إشارات الملاحق، والمخطوطات الذاتية والغيرية التي تزوّد النّص بحواشٍ مختلفة، وأحيانا بشرح رسمي وغير رسمي"[2].

وعلى هذا الأساس يكون "جنيت" قد ضبط مفهوم العتبات بل وحدّد مضامينها ومكوّناتها ومشمولاتها.

وتجدر الإشارة هنا إلى أنّ الدّراسات الغربية الحديثة عموما قد أولت عنايتها إلى العتبات فقسمتها إلى: [3]

أ- نص محيط Péri-texte: كالعنوان والإهداء والمقدمات والنّصوص والعبارات التوجيهية. وهي نصوص مصغّرة وعتبات محيطة أخرى لا يمكن أن ترقى إلى مستوى النص كاسم المؤلف والتعيين الجنسي وغلاف الكتاب. "فهي مجرّد علامات ومؤشرات تعمل في نطاق خطاب العتبات

(*) الطروس أو الأطراس: مفرده طرس وهو الصحيفة التي مُحيت ثم كُتب عليها.

[1] عبد المالك أشهبون: عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص 27.

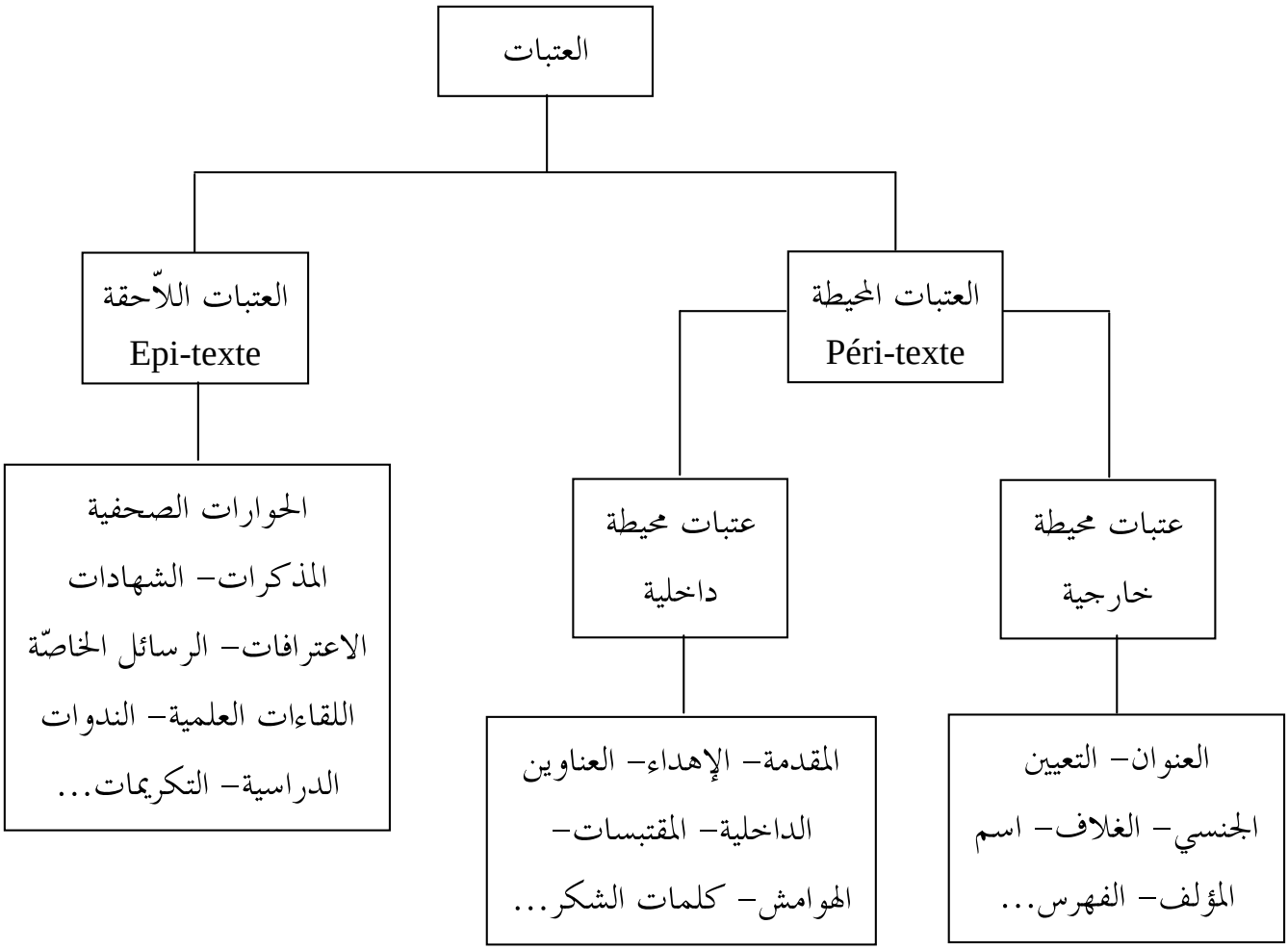
[2] Gérard. Genette: Palimpsestes, p11.

[3] Ibid, P22.

ككلّ لكنّها لا ترقى إلى مستوى اعتبارها نصوصا مستقلة أو وحدات تركيبية ودلالية قابلة للدّراسة والتحليل في ذاتها ولذاتها"[1]. وهذا ما سنركز عليه في بحثنا هذا بحول الله.

ب- نصّ لاحق أو بعدي Epi-texte: مثل الاستجوابات الصّحفية والحوارات والاعترافات والشهادات. وهي تعين الكاتب على التملّص من مسؤوليته تجاه بعض العتبات كقوله مثلا: "ليس هذا بالضبط ما أردت قوله، أو إنّها فكرة مرتجلة أو إنّ هذا (الأثر الأدبي) لم يكن موجّها للنشر"[2] . والنصوص اللاحقة ليست مجال دراستنا في هذا البحث.

ويمكن توضيح كل التفصيلات السابقة من خلال الخطاطة الآتية:



رســـم بيانـــي للعتـــبات[3]

[1] عبد المالك أشهبون: عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص 43 بتصرف.

[2] Gérard Genette: Seuils, p : 15.

[3] Ibid, p: 14.

ويمكننا -كملاحظة أولى- على الترسيمة السابقة أن نشير إلى أنّ تباين واختلاف أنماط العتبات يفضي بالضرورة إلى اعتبار أن للعتبات وظائف مختلفة أيضا. منها ما يتعلق باسم الكتاب وهذا ينحصر ضمن وظيفة التسمية أي العنوان الذي يطلقه المؤلف على كتابه. ومنها ما يعرف بوظيفة التعيين الجنسي للنص أي هويته الأجناسية (رواية، قصة، مسرحية، ديوان شعر...الخ) ووظيفته تحديد مضمون النص وغايته. وهذه وظيفة العنوان في صفحة الغلاف. والعناوين الدّاخلية وكذلك الخطاب المقدماتي والتنبيهات التي تقود إلى التعرف على قصدية ما أو على تأويل معين له صلة مباشرة بالمؤلّف. فما "من عتبة إلاّ وتحمل دلالة ما أو تضطلع بوظيفة من الوظائف، ولا يمكن لها أن تكون بريئة في وضعها وموقعها وتركيبها مادام يتعين عليها أن تواجه بياض الصفحة الأولى، وتعمل على تخفيف حدّة التوتر الذي يعتري القارئ، وهو يشرع في تلقي الأثر الأدبي"[1]. فهو (أي القارئ) بصدد معرفة النّص المرتقب من خلال ما ينثره الكاتب على عتبات النص وفي مقدماته وفي افتتاحياته أو إهداءاته.

ويذهب "جيرار جنيت" إلى أدق من كلّ هذا، إذ يفرق في العتبات أو النصوص المحيطة بين صنفين[2]: أ- عتبات خارجية.

ب- عتبات داخلية.

فالخارجية هي كل ما تقع عليه العين في صفحة الغلاف مثل: العنوان، اسم المؤلف، صورة الغلاف (الأيقونة)، التعيين الجنسي، وكل ما تحتويه الصفحة الأخيرة من الكتاب.

أمّا العتبات الدّاخلية، والتي تعرف أيضا بالنصوص المحيطة الدّاخلية فهي التي تضمّ: الإهداء والمقدمة (الخطاب المقدماتي) والعناوين الداخلية (عناوين الفصول) والنصوص التوجيهية والهوامش (الحواشي)... وكل هذه العتبات تربطها صلة وطيدة بفضاءات النص الداخلية.

وبهذا "نستطيع القول مع جيرار جنيت إنّه لم يسبق من قبل أن وُجد أيّ أثر أدبي بدون نصّ مُحاذٍ، في الوقت الذي يمكن أن يوجد النص المحاذي دون وجود النص المركزي، وبالتالي

[1] عبد المالك أشهبون: عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص 43.

[2] Gérard Genette: Seuils, p : 21-22.

يحدث أن توجد هنا أو هناك آثار ضائعة أو مبتورة لا نعرف عنها إلاّ العنوان"[1]. ولعلّ ما يمكن الاستناد إليه هنا –تأكيدا لهذه الرؤية– ضياع بعض الآثار الأدبية العربية القديمة، التي لا نعرف عنها إلاّ عناوينها. وأقرب مثال يخطر بأذهاننا الآن، "المقامة الشامية" للهمذاني، التي ضاع نصّها وبقي عنوانها. أو بالأحرى، ضُيّع وغُيّب نصّها. وقد تولّى مهمّة تضييعه من "مقامات بديع الزمان الهمذاني" مقدِّم الكتاب "محمّد عبده"، إذ يقول: "وهاهنا ما ينبغي التنبيه عليه وهو أنّ في هذا المؤلَّفِ من مقامات البديع –رحمه الله– افتنانا في أنواع الكلام كثيرة ربّما كان منها ما يَسْتَحي الأديب من قراءاته، ويخجل مثلي من شرح عبارته ولا يجمل بالسُّذّج أن يستشعروا معناه، أو تنساق أذهانهم إلى مغزاه"[2] . ويبرّر "محمد عبده" هذا الحذف بقوله: "ولكن لكلّ زمان مقال، ولكلّ خيال مجال، وهذا عذرنا في ترك المقامة الشامية"[3].

فلماذا لم يترك "محمد عبده" القارئ يحكم بنفسه على المقامة الشامية؟ من أعطاه حقّ حذفها بعد الاطلاع عليها؟ وبالمقابل مصادرة حق القارئ في الشيء ذاته... متى يتخلّص أدبنا من "حرّاس العقول" الذين يصادرون الفكر والإبداع؟ ومتى نقتدي بسلفنا الذي كان أفضل منّا في النظر إلى مثل هذه القضايا، لأنهم كانوا يتمتعون بوعي كبير في التعامل مع أسلوبين متباينين يعبّر بهما الشخص الواحد: الأسلوب الرّفيع والأسلوب الوضيع. وهذا الوعي غائب عنّا اليوم فـــ"نادرون هم القراء العرب اللذين يعرفون ابن الحجّاج، وأندر منهم من سمع بأبي المطهّر الأزدي... ويبدو للوهلة الأولى أنّه كان لمقامات الهمذاني مصيرا أكثر حظوة. ولكن أي ثمن؟ لقد حذف محمد عبده من طبعته المقامة الشامية وفقرات من المقامة الرصافية والمقامة الدينارية، وهذا مثال صارخ عن التشويه الذي يتعرّض له تراث فكري"[4]. ولعلّنا فتحنا هذا القوس الصغير لنحرّر غصّة فكرية كبيرة عالقة في حلقنا من أثر التشويه والتعامل بنظرة أحادية ورؤية ضيقة وقلة وعي، مع تراث أدبي وفكري وثقافي كان –وما يزال– مصدر كل إلهام وأساس كل منظومتنا الإبداعية والنقدية. وليت الزمن يرجع "بعبد العزيز الجرجاني" صاحب "الوساطة" ليلقّننا درسه العظيم

[1] عبد المالك أشهبون: عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص 37.

[2] بديع الزمان الهمذاني: مقامات الهمذاني، شرح وتقديم محمد عبده، موفم للنشر، الجزائر، 1988، ص 03.

[3] المصدر نفسه، ص 03.

[4] عبد الفتاح كليطو: المقامات، السرد والأنساق الثقافية، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1993، ص 41.

الموسوم "والدّين بمعزل عن الشعر"[1] عَلّنَا نتحرّر من قيودنا الفكرية وأحكامنا المسبقة المحكومة بمطرقة التقديس وسندان التدنيس.

وإذا كانت العتبات "هي في الأصل عتبات ذات معنى مزدوج: معنى موّجه نحو التخييل (العنوان، صورة الغلاف)، ومعنى آخر موجه نحو حقيقة العالم (اسم المؤلف، تاريخ النشر...)"[2]، فإنّ السؤال الجوهري الذي يطرح نفسه هو: إلى أيّ مدى يمكن لنا مَوْقَعة العتبات بالنسبة للنص المرتقب؟ وعلى بُعْدِ أيّ مسافة منه؟ وكيف يمكننا ربط التخييل وحقيقة العالم بالمتن المركزي؟

نقول: إن القارئ أو المتلقي يحاول عبر تفكيك هذين العالمين أن يجد الخيط الرّفيع الفاصل بين "العالم المادّي والعالم/ الفضاء نصّي، وكلّ واحد منهما يختلف عن الآخر بكونه يستدعي لحظة نفسية وذهنية مختلفة، فالإنسان لا يمكنه أن يتفاعل مع النّص بالوعي نفسه الذي يتفاعل به مع العالم"[3]. فكل واحد منهما مرجعه إلى أصله.. فالنص تتحكم فيه مرجعية صاحبه المعرفية، والعالم تحكمه كينونته وكنهه.

وعلى هذا الأساس، وجدت ضرورة "العتبات النصّية"، بوصفها نقطة عبور إلى دهاليز النص السّرية، فكلّ مكوّن نصّي متعلق بنظام جماعي "Un logos collectif" مرتبط بالأفكار التي تشيد المشهد الثقافي للمرحلة، فمن صفحة الغلاف الأولى التي تحمل العنوان واسم المؤلف والناشر ووصولا إلى الصفحة الأخيرة من الغلاف.. مرورا بالصفحة الثانية التي تدرج عدد مؤلفات الكاتب، نجد في كلّ هذه المحطّات المحيطة بالنّص متواليات رمزية تشكل ملفوظات غنية حول الرواية، خطابات مصغرة حول العالم الرّوائي"[4] .وهي كلّها تفتح آفاقا للمتلقي ليكتشف من خلالها، ما أغلق من النص وما غمض منه. إذن، يمكننا أن نستنتج أن العتبات من المنظور الغربي تشكل علامة مائزة في دراسة الخطاب الأدبي أو الروائي بشكل خاصّ، بل إنّ المقاربات الغربية الحديثة قد أولتها عناية خاصة وضبطت مفاهيمها وحددت مضامينها وتمفصلاتها.

---

[1] ينظر، عبد العزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة عيسى الحلبي، (دت).

[2] عبد المالك أشهبون: عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص 36.

[3] يوسف الإدريسي: عتبات النص، ص 43.

[4] عبد المالك أشهبون: عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص 35.

وبعد هذا العرض المفصل حول العتبات من منظور غربي، نعرج -فيما يأتي- على العتبات من منظور التراث العربي القديم.

ثالثا: "العتبات" من منظور النقد العربي القديم:

كان وعي النقد العربي القديم بموضوع "العتبات" محدودا، فالمصطلح حديث من جهة، وغربيّ النشأة من جهة أخرى. وفي نظرنا، لم تكن "العتبات" موجودة على مستوى التصورات (أي على المستوى التنظيري)، بل ظهرت على مستوى التجليات (أي على مستوى الإبداع). ممّا لا ينفي وجود بعض الإشارات إلى مكونات العتبات كالعنوان مثلا أو المقدمة... وقد كانت هذه الإشارات متفرقة هنا وهناك عبر مصنّفات عامة، ثم بدأ هذا الوعي بالتنامي شيئا فشيئا حتى خصّص لقواعد الكتابة مؤلفات قائمة بذاتها مثل أدب الكُتَّاب للصّولي (ت 335هـ) وأدب الكاتب لابن قتيبة (ت 276هـ) وإحكام صنعة الكلام للكلاعي (ت ق 6هـ).

إنّ قيمة هذه المصنّفات لا تنحصر في "كونها تحدّد الخصائص البنيوية لعناصر الخطاب الواصف للنص المركزي ووظائفها التداولية بالنسبة إلى الكاتب والقارئ. ولكنها تكشف بعض التجليات الأوّلية لما يمكن الاصطلاح عليه بـــ"عناصر تصدير النص""[1] أو عتبات النص من منظور النقد الحديث.

وبالرّغم من صعوبة التأريخ للفترة الزمنية التي تواضع فيها العرب لتحديد خطاب التقديم والعنونة والاستهلال، وبالتالي صعوبة الحسم في الانطلاقة الفعلية لبداية "تشكل وعيهم بأهمية تصدير الكتب وافتتاحها، إلاّ أنّه يمكن الزعم هنا أن مصطلح "التصدير" قد هيمن على نحو لافت في نصوص الرّعيل الأوّل من الكُتاب، فكان يطلق في أحيان عديدة على فواتح النصوص سواء أكانت أشعارا أم رسائل أم خطبا أم كُتبًا"[2].

وكدليل صارخ على ذلك مصنفات البيان والتبيين للجاحظ (ت 255هـ) وأدب الكتاب للصّولي (ت 335هـ) والأغاني للأصفهاني (ت 356هـ) وغيرها من المؤلفات.

فالعرب القدامى كانوا يصدّرون مؤلفاتهم بما يعرف بـــ"فاتحة الكتاب".

---

[1] يوسف الإدريسي: عتبات النص، ص 20.

[2] المرجع نفسه، ص 20.

يقول الكلاعي في "إحكام صنعة الكلام": "ونظرتُ -أعزّك الله- الاستفتاح فوجدته يختلف باختلاف الأزمان. فكانوا في الجاهلية يكتبون: "باسمك اللهم" وروي عن زكرياء عن عامر قال: كان رسول الله صلى الله عليه وسلم يُكْتَبُ عنه كما تكتب قريش، باسمك اللّهم، حتى نزلت: ﴿وَقَالَ ارْكَبُوا فِيهَا بِسْمِ اللَّهِ﴾. فكتب باسم الله. حتى نزلت ﴿قُلِ ادْعُوا اللَّهَ أَوِ ادْعُوا الرَّحْمَنَ﴾ فكتب باسم الله الرحمن. حتى نزلت ﴿إِنَّهُ مِن سُلَيْمَانَ وَإِنَّهُ بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ﴾ أثبتوها؛ لقوله عز وجلّ ﴿اقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّكَ﴾. وشبهه"[1].

ويؤكّد كلام الكلاعي على مدى تأثير الخطاب الديني في كلام العرب في الجاهلية والإسلام، ويكشف لنا أن البسملة لم تكن "استفتاحا" ظهر بعد مجيء الإسلام بل إنّ العرب في الجاهلية كانوا يصدرون كلامهم ببسملة تحمل في ثناياها مرجعيتهم الدّينية وتصوّرهم العقائدي وهي عبارة "باسمك اللّهم". ثم تطورت بنية هذه البسملة مع مجيء الإسلام وتوجيهات الله عز وجلّ لنبيّه صلى الله عليه وسلّم، ويشير صاحب "الأغاني" في هذا الصّدد بأنّ "أميّة بن الصّلت هو الذي علّم أهل مكّة ذلك فجعلوها في أوّل كتبهم"[2].

ولم تقف الاستفتاحات أو "التصدير" عند حدود البسملة، بل تعدّتها إلى الحمدلة والثناء على النبيّ صلى الله عليه وسلم (التّصلية) ثم أصبحت تنمّق بأساليب التشهد والدّعاء المختلفة "فتعقُبُها عبارة: أمّا بعد، التي كانت تفصل بين الدّعاء واستهلال الخطاب وتهيئ المتلقي نفسيا وفكريا للانتقال إلى لحظة ذهنية مغايرة في عملية تلقي الخطاب"[3]. وهذا الانتقال هو قمة الوعي بتجسيد فكرة التدرّج في عملية التبليغ التي تهدف إلى التواصل بين المرسل والمرسل إليه.

وقد ورد في أدب الكُتاب لأبي بكر الصّولي أنّ التصدير كان "ينتهي إلى قوله: فإنّي أحمد إليك الله الذي لا إله إلاّ هو، إلى أن أفْضت الخلافة إلى الرّشيد فأمر أن يزاد فيه وأسأله أن يصلّي

---

[1] أبو القاسم محمد بن عبد الغفور الكلاعي: إحكام صنعة الكلام، تحقيق محمد رضوان الدّاية، دار الثقافة، بيروت، لبنان، دط، دت، ص 55.

[2] أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، دار الثقافة، بيروت، 1956، دط، م3، ص 123.

[3] يوسف الإدريسي: عتبات النص، ص 23.

على محمد عبده ورسوله صلى الله عليه وسلّم. فكتب بذلك إلى هذا الوقت. فكانت هذه من أفضل مناقب الرشيد"[1].

أمّا العنوان، فقد لقي عناية خاصة واهتماما فائقا في التراث العربي القديم "لكونه من أهمّ العناصر التي تتصدّر الكتاب وتسبق متنه لتكشف عن مجاله المعرفي وطبيعة موضوعه وتسهم في فك رموزه"[2].

ويتضمّن العنوان في التراث العربي القديم، وجهين هما: الأوّل "أنّه يدلّ على غرض الكتاب فإذا عنونت بقولك: (الواجد لوجده -أزاح الله أرزاءه- فلان) دلّ على أنّه في تعزية، فإذا عنونت بقولك (رهين شكره، اللاّهج بتطنيب ذكره فلان) دلّ على أنّه في شكر"[3]. وهذا الوجه يحدّد قصدية الكاتب لأنها تضبط مضمون الكتاب وسياقه العام. والوجه الآخر "أنه سمي عنوانا لأنّه يدل على الكتاب ممّن هو، وإلى من هو"[4] . وهذه وظيفة "إرسالية" للعنوان تحدّد (المرسل) للكتاب و(المرسل إليه).

ويقال "عنوان الكتاب وعنونته وهي اللّغة الفصيحة، وبعضهم يقول عَلْونْتُ فيقلب النون لاما لقرب مخرجهما من الفم لأنهما يخرجان من طرف اللسان وأصول الثنايا العليا. وقد قيل العلوان من العلانية لأنك أعلنت به أمر الكتاب... والعنوان العلامة كأنك علمته حتى عرف بذكر من كتبه ومن كتب إليه... وقال المأمون لرجل رآه في موكبه فلم يعرفه وكان جسيما، ما هذه الجسامة، قال "عنوان نعمة الله ونعمتك يا أمير المؤمنين""[5].

ومعنى هذا أن العنوان من منظور القدامى كان يعني العلامة التي يعرف بها الكتاب وهو المعنى اللساني المتداول اليوم بوصف العنوان علامة سيميائية. ويذهب أبو بكر الصولي إلى أبعد من ذلك، إذ يقول: "وحدّثنا أبو ذكوان عن التنوخي قال يقال عنوان الكتاب وعينانه وعلوانه، والعنوان الأثر الذي يعرف به الشيء. وتقول العرب، ما عنوان بعيرك أي ما أثره الذي يعرف به.

---

[1] أبو بكر محمد بن يحي الصولي: أدب الكُتاب، دار الباز للطباعة والنشر، دط، دت، ص 40.

[2] يوسف الإدريسي: عتبات النص، ص 32.

[3] ابن عبد الغفور الكلاعي: إحكام صنعة الكلام، ص 52.

[4] المصدر نفسه، ص 52.

[5] أبو بكر الصولي:أدب الكُتاب، ص 143.

وتقول علونت الكتاب... علْونة وعلوانا فإذا أمرت قلت عَلْوِن يا مُعلَّوِن وعنونته عنونة وعنوانا فإذا أمرت قلت عنْوِنْ يا مُعَنْون. وقال إبراهيم بن الحسن يرثي أخاه:

قدْ كُنْتَ عنوان كرامٍ مَضَوْا فَمِتَّ فاختلّت أصول الكرام"[1]

ويذكر "الكلاعي" أن العنوان مرّ بمراحل عديدة وتطورات مختلفة، اختلفت بحسب المرجعية الثقافية للعربي آنذاك، فكان المرسل لا يضيف شيئا على قوله (من فلان إلى فلان) "حتى كثرت الصناعة وتشدّد فيها القالة، فزادوا فيها هذه الزيادة الشريفة وأشاروا إلى غرضهم بهذه الإشارة اللّطيفة، التي مَنْ نقصها في هذا الزمان، فقد زلّ عن درجة الإحسان، وأخلّ بصنعة البيان"[2] . وقمّة البيان عندهم، التفنّن في العنوان والدّيباجة في حسن الكلام و"نظرتُ العنوان فوجدته يختلف باختلاف الأزمان فكانوا فيما مضى لا يزيدون على قولهم: من فلان، وفي الكتاب العزيز: ﴿إِنَّهُ مِن سُلَيْمَانَ﴾ ، ثم زادوا بعد ذلك، من فلان إلى فلان، وبهذا كان يُكتب عن نبيّنا الأمّيّ صلّى الله عليه وسلّم ويكتب إليه، ثم تفنّنوا بعد وتعمّقوا"[3].

وقد كان العرب يشترطون حسن الخطّ وفخامته في العنوان، إذا كان الكتاب موجّها إلى الحاكم أو الوزير و"قالوا والأحسن في عنوان الكتاب إلى الرئيس أن يعظم الخطّ ويفخمه إذا ذكرت كنيته أو نسبته إلى شيء"[4] . حتى يميزوا بين كتاب موجّه إلى واحد من علية القوم، وآخر مرسل إلى واحد من عامة الناس.

إذ "يعنونون إلى الأمير بالاسم والتأمير بغير دعاء ولا كنية اكتفاء بجلالة التأمير والاسم مع التأمير أجلّ من الكنية لأنه أشبه بمكاتبة الخلفاء لأنهم مصقولون للتصدير للإمام... ثم يكتبون في التصدير للإمام (لعبد الله فلان الإمام أمير المؤمنين)"[5].

ونخلص ممّا سبق، أن العنوان في النقد العربي القديم كان له الحظ الوافر من العناية والاهتمام، خلافا للعتبات الأخرى، وإن كانت هذه العناية، مجرّد إشارات متفرّقة هنا وهناك

[1] المصدر السابق، ص 147.

[2] ابن عبد الغفور الكلاعي: إحكام صنعة الكلام، ص 53.

[3] المصدر نفسه، ص 53.

[4] أبو بكر الصولي: أدب الكُتاب، ص 144.

[5] المصدر نفسه، ص 145.

أو مبثوثة في ثنايا المصنفات القديمة. كما أن العنوان عندهم كان يخص الكتب الموجهة للحكام أو ما يعرف بالرسائل الديوانية، ولا يخص المؤلفات العامّة. ومع ذلك، فإن حديثهم عن العنوان من هذا المنظور يظل محصورًا في تحديد خصائص بنيوية معينة في خطاب العنونة. وإذا كان هذا هو حال العتبات في النقد العربي القديم، فكيف هي في نقدنا العربي المعاصر؟

رابعا: "العتبات" من منظور النقد العربي المعاصر:

انحصر اهتمام النقد العربي المعاصر، بموضوع العتبات، من منظورين أساسيين، ووحيدين -في اعتقادنا-:

الأوّل: أن النقد العربي المعاصر اتجه صوب ترجمة المصطلح (العتبات) عن المؤلفات الغربية لتسهيل دراسته، وأشرنا سابقا إلى إشكالية الترجمة والتباين الموجود بين المصطلحات المعتمدة. فمن الدّارسين من يستعمل مصطلح "النص الموازي" كالناقد جميل حمداوي. ومنهم من ترجم العتبات "بالمناصصات" أو "المناص" كالسعيد يقطين. وترجم "فريد الزاهي" Le para-texte بـــ"المحيط الخارجي" أو "محيط النص". وعليه فقد تركزت عملية الترجمة عند هؤلاء وغيرهم على كيفية فهم المصطلح الغربي، انطلاقا من المرجعية الثقافية لكل مترجم... ممّا خلق فوضى في المصطلح، بدل الاشتغال على توحيد المصطلح لتسهيل تناوله وتداوله لدى الباحثين والدّارسين.

الآخر: أن هذه الدراسات والبحوث النقدية، انكبّت على فهم واستيعاب مصطلح "العتبات" -المشبع بالمرجعية الفكرية والثقافية والإيديولوجية بوصفه وعاءً لفكر صاحبه- كجهود شعيب حليفي في ضبط المصطلح (عتبات) إذ يرى أن "العتبات والتي يقصد بها المداخل التي تجعل المتلقي يمسك بالخيوط الأوّلية والأساسية للعمل المعروض... وهي أيضا البهو Vestibule... الذي منه ندلف إلى دهاليز نتحاور فيها مع المؤلف الحقيقي والمتخيل داخل فضاء تكون إضاءته خافتة"[1]. ويذهب الناقد عبد الفتاح الحجمري إلى نقاط أكثر دقة حين يقول إنّ "عتبات النص تبرز جانبا أساسيا من العناصر المؤطرة لبناء الحكاية ولبعض طرائق تنظيمها وتحققها التخييلي كما أنّها أساس كل قاعدة تواصلية تمكن النّص من الانفتاح على أبعاد دلالية تغني التركيب العام للحكاية وأشكال

[1] شعيب حليفي: النص الموازي للرواية (إستراتيجية العنوان)، مجلة الكرمل، العدد 46، 1992، ص 82.

كتابتها"[1]. أما الناقد محمّد عزام فيدقق في المصطلح بشيء من التقنية إذ يقول: "العتبات هي العناصر المحيطة بالنص كالعناوين والإهداءات والمقدمات وكلمات الناشر... وكلّ ما إلى النص أو يوازي النّص"[2]. ومن خلال الأقوال السابقة، يظهر لنا أن العتبات هي مداخل وبوابات النصوص، وهي التي تؤطر البناء السردي العام. ويتفق النقاد الثلاثة في أن العتبات هي أساس التواصل للتحاور مع النص المركزي بما فيه من أبعاد دلالية وإحالات رمزية تثري البرنامج السردي العام الذي بنيت وفقه الحكاية. ومن المقاربات، العربية، التي اهتمت بعتبة العنوان فقط، وأفردت له دراسات كثيرة، نذكر على سبيل المثال لا الحصر، مقال "عتبات النص البنية والدلالة" لعبد الفتاح الحجمري الذي درس فيه "العنوان" في رواية "الضوء الهارب" لمحمّد برادة. كما نذكر أيضا مقاربة الناقد (شعيب حليفي) حول "النص الموازي في الرواية، إستراتيجية العنوان" وهو مقال مطوّل منشور في مجلّة "الكرمل". وكذلك دراسات (جميل حمداوي) المعنونة بـــ"مقاربة العنوان في الشعر العربي المعاصر". دون أن ننسى جهود "يوسف الإدريسي" في كتابه المعروف "عتبات النص" وهو بحث مفصّل في مسألة العتبات في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر.

وطبعا، لم يكن العنوان، العتبة الوحيدة التي أخذت اهتمام الدارسين والنقاد العرب، بل إنّ كثيرا من المقاربات أفردت مقالات ومؤلفات للعتبات الأخرى كالإهداء والمقدمة والصورة والغلاف...الخ. نذكر منها كتاب "مقاربة الخطاب المقدماتي الروائي، مقدمة حديث عيسى بن هشام وإنشاء الروايات العربية" للباحثة المغربية "السعدية الشادلي". ونجد في المجال نفسه، مقالا مفصّلا للناقد محمّد يحي الحصماني بعنوان "خطاب المقدمات في الرواية اليمنية" نُشر في مجلة "نزوى" العدد 57، عام 2009. وكذلك كتاب "عتبات الكتابة في الرواية العربية" للناقد عبد المالك أشهبون، وقد أفرد فيه صاحبه فصلا مطوّلا عن خطاب المقدمات، والافتتاحيات مقاربا في ذلك رواية "تلك الرائحة" لصنع الله إبراهيم و"ترابها زعفران" لإدوار الخرّاط، و"المصابيح الزّرق" لحنّا مينا.

---

[1] عبد الفتاح الحجمري: أسئلة النص، أسئلة العتبة، وقائع ندوة صادرة عن مختبر السرديات، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، نمسيك، الدار البيضاء: الطبعة الأولى، ديسمبر 1995، ص 41.

[2] محمّد عزّام، النص الغائب: تجليات التناص في الشعر العربي، منشورات اتحاد دمشق، 2001، ص 14.

ودراسات أخرى كثيرة لم تهتم فقط بالعنوان أو المقدمة وإنّما قاربت عتبات أخرى (لانصّية) كالصّورة مثلا، في كتاب "سيميائيات الصورة الإشهارية" لسعيد بنكراد. وتناول في فصله الأوّل مفهوم الصورة وأهمية الغلاف الذي يعتبر الواجهة الأولى التي تسترعي جذب المتلقي، كما أكّد على وعي الإبداع العربي المعاصر –خاصة– بأهمية الغلاف ودقة اختيار الصورة والأيقونة والألوان. وعلاقة كلّ ذلك بالمنحى التداولي للأدب، وأهميته في عملية النشر والتوزيع والتسويق والإشهار وغيرها.

ونخلص في مختتم هذا المدخل إلى أنّ العتبات، خطاب هامّ، وتتجلّى أهميته في قدرته على إضاءة ما أظلم من النص، وسعيه للكشف عن خباياه وأسراره. وهو خطاب غربي بامتياز، يعود الفضل في إعادة سلطته التي كانت مغيّبة لزمن طويل، إلى الناقد "جيرار جنيت" الذي حاول إماطة اللّثام عن "نص" من نوع آخر، لا يقل أهمية عن النص الأصلي.

أمّا النقد العربي، فإن كان له فضل، فهو فضل ترجمة المصطلح والتطبيق عليه في مقاربات نقدية مختلفة. عبر تطويع النص العربي لآليات غربية نظرا لعدم نضج التجربة النقدية العربية في هذا المجال بوصفه حقلا معرفيا بِكرا لا يزال خاضعا لقلق الاستكشاف واضطراب الرؤية وتشويش التجريب.

إن العتبات مجال معرفي واسع ومتشعب، كما رأينا، يضم زمرتين من العتبات: زمرة العتبات المحيطة والتي تنقسم بدورها إلى مجموعتين: مجموعة العتبات المحيطة الخارجية وتتمثل في العنوان والتعيين الجنسي والغلاف واسم المؤلف... ومجموعة العتبات المحيطة الداخلية وتضم المقدمة والإهداء والعناوين الدّاخلية والهوامش...

أما الزمرة الأخرى، فهو ما يطلق عليه اسم "العتبات اللاّحقة" وتدرس الحوارات الصحفية والمذكّرات ، والشهادات والاعترافات والرسائل الخاصة واللّقاءات العلمية والندوات...الخ.

وسيتركز بحثنا على الزمرة الأولى، أي العتبات المحيطة بنوعيها الخارجية والدّاخلية مبتدئين بحثنا بأهم عتبة محيطة وهي عتبة العنوان التي نخصّص لها الفصل الأوّل من الباب الأوّل، مقدّمين لها بعتبة نظرية ومطبقين فيها على ثلاث مدوّنات روائية للكاتب "واسيني الأعرج" هي: سيدة المقام– البيت الأندلسي– جملكية آرابيا.

الباب الأول

" خطاب العتبات الخارجية في روايات

"واسيني الأعرج"

الفصل الأول : عتبة العنوان بين التصور والتجلّي

الفصل الثاني : خطاب العنونة الخارجية في روايات

"واسيني الأعرج"

الفصل الثالث : خطاب الصورة المصاحبة للغلاف

الفصل الأول

عتبة العنوان بين التصور والتجلّي

المبحث الأول : دلالة المصطلح

المبحث الثاني : العنوان وتجلياته

المبحث الأول

دلالة المصطلح

أولا: الدّلالة اللّغوية

ثانيا: الدّلالة المعرفية

يحدث، ولو مرّة، أن نقرأ كتابا من مائتي صفحة فقط، لأن عنوانه وجّه إلينا دعوة سرّية بذلك.. ويحدث أن يمارس علينا عنوان ما غوايته.. فنتواطؤ معه في صمت ونحاول الولوج إلى دهاليز متنه الخفية، المتوارية.. ونقع بعدها في فخّ "تقشير جيولوجيا" دلالاته، ولا نجد بُدًّا من الاستسلام لإغراء لعبته.. فهل يؤسس العنوان غواية النص؟

نعترف –كما يعترف "جيرار جنيت" من قبل– أنّ الوقوف عند الحدود المفاهيمية لمصطلح "عنوان" يوقعنا في إشكال تحليلي كبير، ذلك أنه بُنية نصّية زئبقية يصعب أحيانا الإمساك بها، كما أنّ هذا البناء المورفولوجي الصغير، الأخطبوطي الأبعاد، يحتاج منّا إلى عناية فائقة وكمّ هائل من الدّقة والتركيز حتى لا نقع في فخّ "المزايدة" على المصطلح، أو الدّوران حول أنفسنا في حلقة من "التّرف الفكري" المزعوم، فحتى أصحاب المصطلح أنفسهم يقرّون بصعوبة ضبطه. ما جعلهم يتفقون في سنّ قوانين خاصة بالعناوين المعاصرة، يأتي التفصيل حولها في معرض حديثنا عن العنوان في النقد الغربي. مع ملاحظة أن النقد العربي القديم لم يهمل الحديث عن هذه العتبة الهامة، وإن كان ذلك مبثوثا في ثنايا المصنّفات والكتب و لم تُفرد لها مؤلفات خاصة. فإلى أي مدى استطاع النّقد الغربي التاصيل لدقائق عتبة العنوان وتفصيلاتها؟ وكيف تناول النّقد العربي القديم مسألة العنونة بالنسبة لمنظوم الكلام ومنثوره؟ اسئلة وغيرها دفعتنا إلى الوقوف عند مفهوم العنوان من الناحية اللغوية لنعرج بعدها على الزاوية الاصطلاحية، ونفكك الشبكة الدلالية لهذا المكون الماحول نصي ونتتبع تجلياته في النقدين الغربي والعربي.

أولا: الدّلالـــة اللّغويـــة:

جاء في لسان العرب: "وعَنَنْتُ الكتاب وأعْنَنْتُه لكذا، أي عرضتُه له وصرفته إليه وعنّ الكتاب يعنُّه عنًّا وعنَّنْته كعنونه وعنونته وعلونته بمعنى واحد، ومشتق من المعنى". وقال اللّحياني: عننت الكتاب تعنينًا وعنّيْته تعْنِية إذا عنونته، أبدلوا من إحدى النونات ياءً ونسمي عنوانا لأنّه يعنّ الكتاب من ناحيته وأصله عنّان فلمّا كثرت النونات قلبت إحداها واوًا ومن قال علوان الكتاب جعل النون لامًا لأنه أخف وأظهر من النون، ويقال للرّجل يعرّض ولا يصرح: قد جعل كذا وكذا عنوانا لحاجته، وأنشد:

وتعرِفُ في عُنْـــوانها بَعضَ لَحْنِها وفي جَوْفِها صَمْعَاء تَحْكِي الدّواهِيَا

قال ابن برّي: والعنوان الأثر، قال سوار بن المضرب:

وحاجةٍ دون أخرى قد سَنَحتْ بها جَعلتْني للتي أخفيتُ عنوانَا

وقال: كلما استدللت بشيء تظهره على غيره فهو عنوان له وكما قال حسان بن ثابت يرثي عثمان بن عفّان رضي الله عنهما:

ضَحُّوا بأشْمَط عنوان السّجود يقطعُ اللّيلَ تَسْبِيحًا وعنوانا

قال اللّيث: العنوان لغة في العَنوان غير جيدة، والعُنوان بالضّم، هي اللّغة الفصيحة.

قال ابن برّي: "ومثله لأبي الأسود الدّؤلي: (قال تعالى: ﴿وَلَتَعْرِفَنَّهُمْ فِي لَحْنِ القَوْلِ﴾ أي معناه وفحواه)"[1].

وجاء فيه أيضا: "عنوان الكتاب: مشتق فيما ذكروا من المعنى وفيه لغات عَنَّوْتُ وعنَّيْتُ وعنَّنْتُ: وقال الأخفش: عَنَّوْتُ الكتاب وأعنُّهُ.

وأنشد يونس:

فطن الكتاب إذا أردت جوابَه واعْنُ الكتاب لكي يُسَرَّ ويُكتَمَا

[1] ابن منظور: لسان العرب، تعليق وضبط خالد رشيد القاضي، دار صبح، بيروت، الجزء التاسع، الطبعة الأولى، 2006، مادة (ع.ن.ن)، ص 436.

قال ابن سيده: العُنوان والعِنوان سِمَةُ الكتاب.

وعنْوَنَه- عُنونَه، عِنْوانا وعنَّاه: وسمه بالعنوان.

والعِنْيَانُ سِمَةُ الكِتَاب، وعَنْوَنْتُ الكِتَابَ وعَلْوَنْتُه.

وقال ابن سيده: وفي جَبْهَتِه عُنْوَانٌ مِنْ كَثْرَةِ السُّجُودِ

أي أثر، حكاه اللّحياني، وأنشد:

وأَشْمَطُ عنوانٌ من سجوده كركبة عَنْزٍ من عُنُوزِ بَنِي نَصرٍ"[1]

إذن فالعنوان لغة هو السّمة والعلامة والأثر يستدل به على الشيء بوجه من وجوه التعريف لا التصريح.. في البدء كان العنوان، فما من أثر إلاّ وله عنوان يشترك في هذا ما نزل من السماء وحيًا وما كان من الأرض وضعًا. و"تشترك في هذا الصنائع والفنون والعلوم والآداب فيما أنتجت مجرّدًا أو مجسّما فبالاسم تتمايز الأشياء وتفترق ويرفع اللبس وتذهب الحيرة ويحل الاطمئنان كلّه أو بعضه". وورد في اللسان أنّ أبا العباس قال: "رسم وسمة توضع على الشيء تعرف به"[2].

فالاسم رسم وسمة وعنوان يوضع للدلالة على الشيء أو الفصل والتمييز بينه وبين غيره.

أمّا في "الصّحَاح" فقد جاء في مادة عنَنَ:

"عنَّ لي كذا يَعِنُّ ويَعُنُّ عنَنًا أي عرض واعترض يقال: "لا أفعله ما عنَّ في السماء نجمٌ". أي ما عرض.

العِنان للفرس والجمع أعِنَّةٌ.

عَنَنْتُ الفرس: حَبَسْتُهُ بِعنانه.

عَنَنْتُ الكتاب: وأَعْنَنْتُهُ لكذا أي عرضتُه له وصرفته إليه وعنوان الكتاب بالضّم، هي اللّغة الفصيحة.

قال أنس بن ضب بن معاوية بن كلاب وهو جاهليّ (الوافر):

[1] المصدر السابق، ص 437.

[2] المصدر نفسه، ص 437.

لِمَنْ طَلَل كعنوان الكتاب ببطن أُواقَ أو قَرَنِ الذُهاب

وقد يكسر، فيقال عِنْوان أو عِنْيان:

وعنْوَنْتُ الكتاب أُعَنْوِنُه وعَنَنْتُ الكتاب وعَنَّيْتُه والاعتنان: الاعتراض"[1].

ويذهب "الفيروزأبادي" المذهب نفسه فيقول: "عنّ الشيء يعنّ عَنًّا وعنَنًا وعُنُونًا: إذا ما ظهر أمامك واعترض. وعنوان الكتاب وعُنْيَانُه سمي لأنّه يعنّ له من ناحيته وأصله عُنَّان. كُرْمان، وكلّما استدللت بشيء يُظْهِرُك على غفيره، فعنوانٌ له. وعَنَّ الكتاب وعَنَّنَهُ وعنونه وعنَّاه: كتب عنوانه"[2]. إذن تتفق المعاجم القديمة في أصل لفظة (ع.ن.ن)، كما تتفق في أن عنوان الكتاب يعني ما يعرض به الكتاب: فهو اسم له، مُظْهِر لرسمه وهو ما يستدل به على الكتاب.

وتشترك المعاجم الحديثة مع المعاجم القديمة فيما تحمله دلالة "العنوان" من معنى الظهور والاعتراض، فيشير "محمد فكري الجزار" –وهو من النقاد اللغويين المعاصرين– إلى دلالات لغوية للعنوان هي[3]:

– العنوان من مادة "عنا" يحمل معنى "القصد" و"الإرادة" وهذا ما ذهب إليه ابن منظور في "اللسان".

– العنوان من مادة "عنَّنَ" يحمل معنى "الظهور" و"الاعتراض" وهذا توافق مع ما جاء به الفيروزأبادي.

– العنوان من المادّتين معًا يحمل معاني "الوسم" و"الأثر" وهذا ما وافق قول "ابن برّي".

وغير بعيد عن هذا، فقد جاء في المعاجم اللّغوية الأجنبية ذات الأصل اللاّتيني أنّ لفظة "Titre" بالفرنسية أو "Title" بالإنجليزية تنحدر كلّها من اللّفظة اللاّتينية "Titulus" وهذا ما ورد في المعجم الفرنسي Petit Robert من أنّ:

---

[1] أبو نصر إسماعيل بن حماد الجوهري: معجم "الصّحاح"، تاج اللّغة وصحاح العربية، تحقيق إميل بديع يعقوب، محمد نبيل طريفي، الجزء السادس، دار الكتاب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، 1999، مادة عنن، ص 33-34.

[2] الفيروزأبادي (مجد الدين محمد بن يعقوب): القاموس المحيط، الجزء الرابع، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1999، مادة عنن، ص 247-248.

[3] محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، مصر، 1998، ص 20.

«Le titre: (Title, XII[e]; lat: Titulus) تعني :

1- Désignation honorafique expriment une distinction de rang, une dignité, titres de noblesse, titres de fonctions.

2- Désignation du sujet (dans un livre) non donné à une œuvre littéraire par contenu « Les titres de livres sont souvent d'effrontés imposteurs » (Balzac)- titre d'un ouvrage.

وهذا المعنى بالذات هو القريب لكلّ تلك المعاني التي عرضنا في المعاجم العربية، فالجزء الأول منه والمقصود بالإظهار، هو عنوان المجد والنبل. والجزء الثاني، هو عنوان الكتاب أو اسمه أو ما يظهر موضوع الكتاب، وهذا المعنى الثاني يتطابق مع ما ورد في المعاجم العربية من أن العنوان هو سمة الكتاب.

3- Expression, phrase généralement en gros caractères qui présente un article de journal»[1].

أمّا المعنى الأخير، فهو أكثر تدقيقا وخصوصية إذ يتجه صوب مجال يظهر فيه العنوان بشكل خاص وهو مجال الصحافة، إذ يشتغل العنوان كعلامة ظاهرة بخط واضح أعلى المقال الصحفي.

ثمة إذن، تعريف وفصل وتنويه ودلالة وإظهار، هي دلالات العنوان أو الاسم فهو إمّا وسم يعرف الموسوم، أو لفظ بين الموجودات أو اسم يكشف ماحجب المعنى أو عنوان يظهر الحاجة، يعرض ولا يصرح. وإذا كانت هذه المعاني قد زالت، فإنّ أثبتها في الاستعمال هو ما تعلّق بوسم النص حتى صار العنوان بالنسبة إلى النص علامة وإمارة وجود.

وإذا كانت هذه هي المعاني اللّغوية (المعجمية) المختلفة للفظ العنوان، فما هي دلالاته الاصطلاحية، وهل تتوافق الأولى مع الأخيرة؟ هذا ما سنجيب عنه فيما يأتي.

[1] Dictionnaire : Le petit Robert, Paul Robert, société du nouveau Littré, Ed Le Robert, Paris, 1982, p : 1971.

ثانيا: الدّلالة المعرفية:

1- من منظور النقد الغربي:

أولت المناهج الحديثة والمعاصرة، في نظريات القراءة وسيميائيات النص وجماليات التلقي، أهمية كبيرة لعنوان النص، واعتبرته مكونا ودالاّ أساسيا. وقد جعله "جنيت" من النصوص الموازية الدّالة التي ترافق النصوص الرئيسة والتي لا يمكن التفريط في وجودها أو التغاضي عنها. وتكمن أهمية هذا المكوّن (العنوان) في كونّه أول المؤشرات التي تدخل في حوار مع المتلقي. فتثير فيه نوعا من الإغراء والفضول المعرفي، وإليه توكل مهمة نجاح الكتاب في إثارة استجابة القارئ بالإقبال عليه وتداوله، أو النفور منه واستهجانه. ومن ثمة فإن الأهمية التي يحظى بها العنوان نابعة من اعتباره مفتاحا في التعامل مع النص في بعديه الدّلالي والرّمزي، بحيث لا يمكن لأي قارئ أن يلج عوالم النص وتفكيك بنياته التركيبية والدّلالية واستكشاف مدلولاته ومقاصدها التداولية، دون امتلاك المفتاح، أعني "العنوان".

هذا ويعترف "جيرار جنيت" أنّ وضع حدود مفاهيمية للعنوان هو إشكال في حدّ ذاته، وقد يتطلب الأمر بذل بعض الجهد التحليلي، ذلك أن الجهاز العنواني هو في حقيقة الأمر مجموعة عناصر معقدة جدّا[1]. ولهذا فإنّ تفكيك الشبكة الدلالية لهذا المكوّن (الماحول نصّي)، سيكون ضربا من الالتزام المنهجي الذي يفرضه البحث. وبعيدًا عن الترف الفكري المزعوم، نعتقد أن الوقوف عند هذه المحطّات الاصطلاحية للملفوظ "عنوان"، سيقرّبنا فقط من إمكانية الإمساك بهذا الشيء الأخطبوطي شديد اللّصوق بالنص.. إنّه العنوان.. "يفاجئ ويحيّر بحسب المعرفة التي يخلقها"[2] ليكتشف القارئ فيما بعد أنّه لا يملك هذه المعرفة بل لم يصل إليها..

ويرى "جنيت" أنّ مقاربة "ليوهويك" "Léo Hoek" تعدّ هي الدّراسة الأعمق وفي أحيان كثيرة هي الأشمل والتي تناولت العنوان "من منظور مفتوح تؤطره السيميائيات فضلا عن اطّلاعه على تاريخ الكتابة حول العنوان وتمحيصه له في إطار علاقاته التركيبية والدلالية والمقطعية منطلقا

[1] Gérard Genette : Seuils, p : 59.
[2] Charles Grivel: Production de l'intérêt romanesque, Ed Mouton, 1973, p : 174.

من تعريفه له كمجموعة علامات لسانية... تصور، وتعين وتشير إلى المضمون العام للنّص"[1] وتجذب القارئ إليه.

إنّ إقرار "جنيت" بشمولية وعمق مقاربة Hoek للعنوان، يعدّ اعترافا ضمنيا، بقصور الدراسات الأخرى، أو بنقصها، على الأقل، ويقول باسطا حججه على ما جاء سابقا: "إنّ ليو هويك كان أحد المؤسسين لعلم العنوان أو علم العنونة La titrologie"[2]. لأنّه قام بدراسة العنونة من منظور مفتوح يستند إلى العمق المنهجي والاطلاع الكبير على اللسانيات ونتائج السيموطيقا وتاريخ الكتابة. فقد رصد العنونة رصدًا سيميوطيقيا من خلال التركيز على بُناها و دلالاتها و وظائفها.

ويضيف "جنيت" في كتابه Seuils عتبات، قائلا: "في سنة 1973 اقترح "هويك" العنوان والعنوان الفرعي، بينما اقترح "دوشي" Duchet عنصرا ثالثا: "العنوان" و"العنوان الثاني" و"العنوان الفرعي"، وميز "دوشي" بين العنوان والعنوان الثاني بعلامة أو إشارة في شكل الكتابة، إمّا استعمال فاصلة بين العنوانين، أو عبارة أو أي علامة أخرى تميز بينهما. وقد اقترح "هويك" سنة 1981 وللتحليل ذاته مصطلحات جديدة هي "العنوان" و"العنوان الثانوي" و"العنوان الفرعي""[3].

كما عرض "جنيت" مسردًا للنقاد الغربيين الذين تناولوا عتبة العنوان(*)، ويؤكد في الإطار ذاته على أنّ "ما يصادفه القراء اليوم على الأغلفة لا يخرج عن منظور الأنماط الثلاثة التالية:

---

[1] Léo Hoek: La marque du titre, Ed Mouton, 1973, p : 17.

[2] Gérard Genette: Seuils, p 60.

[3] Ibidem.

(*) وهذا مسرد (بيبليوغرافيا)، انتقائي وغير تام كما وصفه "جنيت"

- M. Hélin : "Les livres et leurs titres", Marché, Romane, sept-déc 1956.
- Th. Adorno : "Titres" (1962), ine notes sur la littérature, Flammarion, 1984.
- Ch. Moncelet : "Essai sur le titre", Bof, 1972.
- Leo. Hoek : "Pour une sémantique du titre document de travail", urbino, fév 1973.
- Ch. Grivel : "Production de l'intérêt romanesque", mouton, 1973, p : 166-181.
- C. Duchet : "La fille abandonnée et la bête humaine, éléments de titrologie romanesque", littérature 12, déc 1973.
- J. Molino : "Sur les titres de Jean Bruce", languages 35, 1974.
- H. Levin : "The title as a literary genre", the modern langage review 72, 1977.
- E.A. Levenston : "The significance of the title in lyric poetry", the Hebrev university studies in literature, spring 1978.
- H. Mittérand: "Les titres du roman du gay des card", in C. Duchet, éd sociocritique Nathan, 1979.=

أ- (العنوان) و(العنوان الفرعي) و(التعيين الجنسي)

أو ب- (العنوان) و (التعيين الجنسي) فقط.

أو جـ- (العنوان) فقط دون (عنوان فرعي) أو (تعيين جنسي)"[1]. وهذا النمط يهدف إلى شرح العنوان خاصة إذا كان مكوّنا من كلمة واحدة.

وقد كان لديه رأي آخر أضافه على هذا الطرح وهو[2]:

عنوان رئيسي + إشارة شاملة تكون شارحة للعنوان مثل: رحلة، مذكرات، يوميات. وبالتالي اقترح "جنيت" ثلاثة أنماط رئيسية للعنوان لا تخرج عن إطار: العنوان الرئيسي والعنوان الفرعي.

وقد استصعب "جنيت" مسألة التفريق الاصطلاحي بين "العنوان" و"العنوان الفرعي"، وبرّر ذلك برسوخ أحدهما فقط في ذهن المتلقي ودلّل على ذلك بقوله:

"إنّنا نصادف اليوم نماذج من عناوين لمؤلفات مثل: مدام بوفاري Madame Bauvarie, Mœurs de province، وهي عبارة عن: عنوان + عنوان فرعي أو "الغثيان"، رواية، وهي عنوان + تعيين جنسي، دون حساب تلك العناوين البسيطة فعلا والتي تحوي عنصرا واحدا، هو العنوان دون عنوان فرعي أو تعيين جنسي مثل "الكلمات" أو "رسائل لا تتحدث عن الحب""[3].

وحسب "جنيت" يتموضع العنوان في[4]:

1- صفحة الغلاف الأولى.

2- ظهر الغلاف.

3- صفحة العنوان.

= - Leo. Hoek : "La marque du titre", Mouton, 1981.
- J. Barth : "The title of this book" et "the subtitle of this book" in the Friday book, New York, 1984.
- C. Kantorowicz: Eloquence des titres, thèse, New York university, 19867.

[1] Gérard Genette: Seuils, p : 61.
[2] Ibid, p : 63.
[3] Ibid, p : 61.
[4] Ibid, p : 63.

4- صفحة العنوان المزعوم التي لا تتضمّن مبدئيا سواه على هيئة مختصرة عند الاقتضاء.

5- حاشية الكتاب.

وهي المواضع الخمسة المعروفة التي يتربع عليها العنوان بشكل عام. إذن، العنوان، هو البهو الأوّل الذي يتم من خلاله الولوج إلى النص إنّه "العلامة الدّالة على النّص"[1]. ولكنه في الوقت ذاته "يفتح سؤالا، ولا تتم الإجابة عنه إلاّ متأخرا"[2]. إنها إشكالية الخيط الرّفيع، غير المرئي الممتد بين عنوان يتربّع على أوّل دوائر "الواجهة" من منظورها التداولي وبين متن شديد التعقيد، شديد البساطة يعكس حقيقة المنظومة المرجعية والمفاهيمية للمجتمع، إنه "يشكّل تساؤلا ويخلق انتظارًا"[3]. قد يصيب هذا الانتظار وقد يخطئ.

وإذا كان العنوان عند"Grivel" هو "إعلان عن طبيعة النص"[4] فإنه كذلك "إعلان عن القصد الذي يعكسه، إمّا أن يصف الشيء بنوع من الحياء، أو يحجب عن المتلقي شيئا خفيا أو حتى يكشف ما سيأتي غير آبه بالنتائج، إنّه العنوان، يظهر معنى النص"[5]. إنّه يعرّي السائد الاجتماعي والمنظومة الفكرية والثقافية المتوارية خلف المتن –في الوقت ذاته– العناصر الكاشفة لكلّ تلك المرجعيات، فيتماهى التعرّي مع التخفّي ليتصادم بعدها القارئ مع "النص الفحل" –على حدّ وصف إدوارد سعيد– وتبدأ عملية تهشيم الدلالات القلقة ورصد العلاقات المتوترة التي يخلقها هذا اللقاء المفخّخ بين قارئ باحث عن تفكيك شفرات دلالية وعنوان يمارس فعل الغواية البشرية وهو يتربع –متكشفا متخفيا– على صفحة غلافه.

ويتفق "كريفل" و"هويك" في سنّ قوانين خاصة بالعناوين الحديثة التي تتحكم في طبيعتها وشكل صوغها وهي أربعة[6]:

---

[1] Jean Ricardou: Nouveau problème du roman, Ed Seuil, 1975, p : 145.
[2] Gérard Genette: Seuils, p : 24.
[3] Leo. Hoek : La marque du titre, p : 177.
[4] Ch. Grivel : Production de l'intérêt romanesque, p : 168,
[5] Rey De Bove: Josette, Essai de typologie sémiotiques des titre d'oeuvres, Ed Mouton, 1979 p : 699.
[6] Gérard Genette: Seuils, p : 97-98-99.

1- يجب أن يكون العنوان مرتبطا بالنص الذي يُعيّنه، قريبا من دلالته، أي ملتزما بمعناه الفلسفي، فميزة النص الروائي الحديث أنّه يبني مفهومه الخاصّ للالتزام ويؤسس لمرجعيته الفكرية والفلسفية الخاصة، وهذا النمط من العناوين قد يتشكّل من كلمة واحدة مثل Les misérables (البؤساء) أو من كلمتين نحو La comédie humaine (الكوميديا الإنسانية) أو من حروف مثل C.R.D.N عند "أندري جيد" أو S/Z في كتاب "بارت".

ونعتقد أن مفهوم "الالتزام بالنص" لم يعد على النحو الذي كان عليه في المحكيات الكلاسيكية، ولا يعني أيضا ما يمكن أن يفهم منه من معانٍ كالانضباط والفهم والعلم بالمنطق، أو أن تكون العناوين مطابقة بالضرورة لنصوصها.. فما أكثر العناوين التي تغدر بنصوصها!!.. إذ إنّ ما يتحكم في العناوين اليوم هو جماليتها وشعريتها الدلالية وحتى البنيوية لأنها عناوين تميل إلى التحايل على القارئ ومراوغته ومحاولة إيهامه باليقين الذي يؤسسه الشك..

2- فرادة العنوان، أي على العنوان أن يكون متميّزا، نوعيا، لا يشبه عنوانا آخر. فالعنوان يشكل في بنيته ودلالاته إطار الرواية نفسها، ويعكس خصائص التعيين الجنسي المدرج أسفل الغلاف -غالبا- وبِتّغَيُّرِ العنوان تتغيّر معطيات النّص والجنس الأدبي. لكن "هويك" لا يطرح "فرادة" العنوان من الجانب البنيوي أو السيميائي فحسب، بل إنّه يبرّر وجود هذا الشرط في العناوين حتى "تسهل عملية تصنيفها من طرف المكتبيين"[1]، وهي مسألة تقنية بحتة لا علاقة لها بما قد يطرحه العنوان من مدلولات. وهي الزاوية الحقيقية التي انطلق منها "هويك" في إدراج شرط "النوعية" و"الفرادة" للعناوين، ممّا قد يدلّ على أنّ أطروحة "هويك" في تقنين صياغة العناوين ليست مرتبطة بالجانب الدلالي، إنّما تتحكم فيها جوانب متعلقة بالوظيفة الإشهارية والتقنيات الطباعية وشروط التسويق وغير ذلك.

3- يجب توفّر الإيجاز والتركيز والإثارة في العنوان بوصفه بنية مورفولوجية غير تامة، يحتاج القارئ بعدها إلى إضافة "معلوماتية" تكمّل الصورة النّاقصة التي تشكّلت لديه من هذا المكوّن (النصّي) الصغير و يؤكد "هويك" أن "مسألة إثارة فضول القارئ أكبر بكثير من مسألة طول

[1] Leo. Hoek : La marque du titre, p : 10.

العنوان أو حجمه، بل إنّه من النّادر أن نتساءل كيف يمكن أن يكون هذا المكوّن الصغير مثيرا إلى هذا الحدّ، إنّها قضية صدام مفاجئ مع القارئ، تخلقها هذه الإثارة"[1].

كما تعمل الإثارة على إضاءة الجوانب المظلمة من المتن لأن القارئ يذهب بعد تلقي العنوان في رحلة بحث واستكشاف عمّا يقدمّه له من إحالات قد تخلخل منظومته الدّلالية وتصوّراته الأوّلية عن "السابق" و"اللاحق".

4- الوضوح في العنوان شرط في الابتعاد عن كلّ ما يضلّل القارئ أو يموّه المعنى لكن هذا الوضوح لا يمكن أن يكون كاملا أو تامّا أو نهائيا، فهناك دلالات جزئية موزعة على بنية العنوان تتقاسم معناه فيما بينها، وتشكل في مجملها التأويل الكلّي الذي يغذيه المتن المركزي.

إذا نظرنا في هذه القوانين الأربعة التي اقترحها –كما أسلفنا- كلّ من Grivel وHoek، فإنّنا نلاحظ أنها قوانين تسعى إلى تأسيس الأرضية التي من خلالها تتناسق العناوين مع نصوصها. ونعتقد أن ضبطها بهذا الشكل المقنّن يقيّدها أكثر ممّا يحرّرها، فالعنوان تكنيك روائي بل "فضاء تتقاطع فيه العديد من الأنماط القولية: إنّه صوت بوليفوني"[2]. ولهذا يصعب وضعه في قالب (إلزامي)، وظيفته الوحيدة جَسْدَنَة السّرد، إنّه أكبر من ذلك، ولا ينحصر دوره فقط في كونه الوسيط بين القارئ والنص، إنّه يتمتّع بصدارة التربّع على المكان الأوّل في النّص وأولويّة التلقي وواجهة التصادم الأوّل "فعلى اختلاف العصور.. كان العنوان يعيّن مجموع النص"[3]. وهو في السّرد الحديث "علامة تواصلية وعلامة ثقافية تنجز قصد التواصل مع العالم"[4].

ونخلص إلى أنّ جلّ الذين حدّدوا مفهوم هذا الملفوظ في النقد الغربي، بدءًا بـــ" Leo Hoek"، ومرورًا بـــ"كلود دوشي" Claude Duchet و"هنري ميتران" Henri Mittérand وانتهاءً "بجيرار جنيت" G. Genette، قد تقاطعوا في كون العنوان هو البهو الأوّل الذي يتمّ من خلاله الولوج إلى النّص وأنّه "يتمتع بأولويّة الدّراسة أكثر من كلّ العناصر الأخرى المكونة للنص والمتعلقة به"[5]. ولكنهم تباينوا في المسائل المؤطرة للعنوان وتشكلاته وتمفصلات صياغته.

---

[1] Leo. Hoek : La marque du titre, p : 01.
[2] Ibid,p : 184.
[3] Henri Mittérand : Le discours du roman, p: 90.
[4] Leo. Hoek : La marque du titre, p : 27-28.
[5] Ibid, p : 01.

نقف في المحطة الموالية، عند حدود المصطلح "عنوان" في المنظور النقدي العربي، حتى نستطيع أن نكوّن صورة أشمل عن هذا الملفوظ، وإن كانت وجهات النظر النقدية العربية تقترب كثيرا من تلك الغربية، لأن –وكما أسلفنا في مدخل هذا البحث– الدراسات النقدية العربية لموضوع "العتبات" بشكل عام و"العنوان" بشكل خاص، لم تخرج عن إطار فهم واستيعاب المصطلح أو مقاربته وتطبيقه على المدوّنات العربية، وسنعرض لجملة من المفاهيم "العربية" لمصطلح عنوان مع محاولة "الموازانة" بين ما جاء عند الغربيين وما طرحه النقد العربي الحديث حول هذا المصطلح.

2– من منظور النقد العربي الحديث:

ولجت العناية بأفق العنونة عصرها النقدي الذّهبي، وبدأ الاشتغال على العنونة في الدراسات النقدية العربية المعاصرة، خاصّة في نهاية النصف الثاني من القرن العشرين، لتستحوذ على جزء كبير، وحصّة وفيرة من أسئلة المتن النصّي. وأخذت تؤسس لشعريتها، بالاندماج في المتن المركزي حينا وبالنّأي عنه أحيانا أخرى.. وهكذا صار للعنوان الحق في التفرد والتميز والاستقلالية من جهة، والحق في الانصهار والامتداد داخل جسد النص من جهة أخرى. حتى ضاقت بالنقاد كلّ السبل وأخذوا يغوصون في عالم العنونة ويتساءلون عمّا إذا كان هو "العتبة الوحيدة التي لا يفضي سواها إلى ميدان الجسد النصّي والشرعية الوحيدة لمواقعة النّص، ومن دونها يتحول الفعل إلى خطيئة قرائية تمنح لذة ناقصة تبقى خاضعة أبدًا لتأنيب أخلاقية الضمير القرائي"[1]. وهل بمقدورنا قراءة نصوص عارية من العناوين لنخلّص الكاتب من مطبّ العنوان ونمنع القارئ من الوقوع في مغبّة اقتراف الخطايا التأويلية حين يفكّر في ولوج عتبة النّص من دون الدّق على أبوابها؟ ولهذا أصبح العنوان "موضوعا للّساني والسيميوطيقي وعالم النفس وعالم الاجتماع والمنظّر للأدب والناقد. باعتباره مقطعا إيديولوجيا Un fragment idéologique يقدم مجموعة من الوظائف تتراوح بين الوظيفة المرجعية Référentielle، والوظيفة الطلبية (الأمر والنهي) Conative

[1] محمّد صابر عبيد: المغامرة الجمالية للنص القصصي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، الطبعة الأولى، 2010، ص 131.

والوظيفة الشعرية Poétique"[1]. أي أن العنوان اختزل حقولا معرفية مختلفة، فلم يشتغل عليه علماء اللسانيات وحسب، بل اهتم بمقاربته أيضا الناقد وعالم النفس وعالم الاجتماع، بوصفه حاملا لمرجعيات متعددة، ثقافية واجتماعية وتاريخية وأدبية.

ولهذا، ارتأينا أن نعرض لجملة من الآراء النقدية العربية التي تحاول ضبط المصطلح وتناوله بشيء من العلمية والتقنية، تأسّيا –في كثير من الأحيان– بالمفاهيم الغربية.

يرى "شعيب حليفي" أنّ العلاقة بين العنوان والنص "لم تعد علاقة سؤال–جواب، بقدر ما صارت علاقة سؤال ممتد من العنوان إلى النص ثم خطابه المقدماتي الداخلي والخارجي"[2].لكونه الحلقة الرابطة بين القارئ والنص، وهو أيضا الجسر الذي نعبر من خلاله إلى المتن المركزي حتى نستطيع إعمال قريحتنا التأويلية، وبالتالي الوصول إلى الأهداف المنوطة من فعل "القراءة".

وفي هذا الصدّد يؤكّد "عبد الجليل الأزدي" أنّ العنوان "نصّ يمانع عن الفهم إذا لم يرد إلى القصة التي تفصل ما أجمله وتبسط ما اختصره وتطلق ما احتجزه"[3]. وبناءً على ذلك فالعنوان من حيث هو تسمية للنص وتعريف به يشكل أوّل علاقة نوعية بين الكاتب والمتلقي، إذ يعلن عن قصديته بحجب دلالات النص عن القارئ أو بالكشف لما سيأتي. وهو أيضا "إعلان عن القصد الذي انبثق فيه إمّا واصفا بشكل محايد أو حاجبا لشيء خفي أو كاشفا غير آبه بما سيأتي لأن العنوان يظهر معنى النص ومعنى الأشياء المحيطة به، فهو يلخص من جهة معنى ما هو مكتوب بين دفّتي المؤلّف، ويشير باقتضاب، من جهة ثانية، إلى خارج النّص، وعبره يعلن المؤلف عن نواياه ومقاصده ومن خلاله يلوح النص بمضمونه دون أن يفصح عن جمله"[4]. وبهذا يتماهى الملفوظ الروائي مع الملفوظ الإشهاري الذي يمثله العنوان، بل وتتقاطع الرسالة الأدبية الفنية التي يجسّدها الحكي مع الرسالة الاجتماعية "إنّه يتكلم (يحكي) الأثر الأدبي في عبارات خطاب اجتماعي ولكن

---

[1] جمال بوطيب: العنوان في الرواية المغربية (حداثة النص/حداثة محيطه)، ضمن: الرواية المغربية، أسئلة الحداثة/مختبر السرديات، دار الثقافة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1996، ص 193.

[2] شعيب حليفي: النص الموازي للرواية (إستراتيجية العنوان)، مجلة الكرمل، العدد 46، 1992، ص 90.

[3] عبد الجليل الأزدي: عتبات الموت، (قراءة في هوامش "وليمة لأعشاب البحر")، مجلة فضاءات مستقبلية، الدار البيضاء، العدد الثاني، السنة الأولى، مارس 1996، ص 39.

[4] يوسف الإدريسي: عتبات النص (بحث في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر)، منشورات مقاربات، الطبعة الأولى، 2008، ص 47.

الخطاب الاجتماعي في عبارات روائية"[1]. وبهذا يحتضن الخطاب الروائي، الخطاب الاجتماعي وكلّ صنوف الخطابات (النفسي، التاريخي...) لأن الرواية نصّ جامع لكلّ هذا.. إنها تعبير عن الحياة والعالم والأشياء، ولهذا يعتبر "الأزدي" أن العنوان "جزء من كلّ ويسمح التحدث به باستحضار هذا الكلّ وبهذا المعنى يفترض في العنوان الاشتمال على عناصر الخطاب المُكْنَى عنه، وتشغيلها بما يضمن عدم إرباك العلائق الوظيفية بين المُكنى والمُكْنَى عنه"[2]. ويدعم هذا الرأي ما ذهب إليه الدارس "شعيب حليفي" من أنّ العنوان "يكتسي أهمية استثنائية نظرا للتوجه البلاغي الجديد الذي يكسر هيمنة العنوان الحرفي، الاشتمالي، ليؤسّس عنوانا تلميحيا، الاستعارة فيه قطب إستراتيجي يعمل على استيلاء معانٍ حاسمة داخل النّص"[3].

ونعتقد أنّ أساس هذا الرأي قد عرض له "جنيت" من قبل، حين تحدث عن الوظيفة البلاغية (الاستعارية) التي يؤدّيها العنوان الحديث اليوم، لأنّ كل خطاب روائي "هو نصّ تنتظمه مجموعة عناصر يشكل فيها العنوان علامة تعيينية.."[4]. يعيّن النّص ويشير إليه.. بل هو مرجع يتضمن بداخله "العلامة والرّمز وتكثيف المعنى.."[5] . أي أنّه النواة المتحركة التي خاط المؤلف عليها نسيج النّص.

فالعنوان إذن، عند هؤلاء، يشكل حمولة دلالية، تواصلية، تجسد العلاقة المادية بين النّص والمتلقي، وهو وعاء ثقافي فكري يؤسس فضاءً نصّيا يتلقفه القارئ لتبدأ معه فورًا عملية التأويل والاشتغال على الدلالات لفكّ شفرته ومساءلته فهو مكتف بطبيعته. وبالتالي يخونه السياق، ممّا يجعله حاملا لدلالات كثيرة يصعب حصرها.

وعلى هذا، فقد يحيل العنوان قبل قراءة المتن المركزي (النص) على "نصوص أخرى غير نصّه المرتبط به، لكن القراءة تدفع إلى الرّبط بين العنوان والنّص"[6] فتتشكل تلك العلاقة "القرائية"

---

[1] المرجع السابق، ص 47.

[2] عبد الجليل الأزدي: عتبات الموت، ص 39.

[3] شعيب حليفي: النص الموازي للرواية، إستراتيجية العنوان، ص 83.

[4] المرجع نفسه، ص 90.

[5] المرجع نفسه، ص 84.

[6] المرجع نفسه، ص 95.

بين النص والمتلقي، فيصبح العنوان بعد القراءة حاملا لدلالات مغايرة لما كان عليه قبل القراءة وتتحوّل سلطته من مجرّد تسمية النص إلى بؤرة النص نفسه.

ويرى "شعيب حليفي" اقتداءً بشارل كريفل "Grivel"، أنّ "العنوان لا يحكي النص بل على العكس، إنّه يظهر ويعلن نية (قصدية) النّص، ولهذا الإعلان أهمية خاصّة في تشكيل مظاهر التناسق الحكائي المعين لخصوصية وأشكال صوغ الكتابة..."[1] ولذلك كان وضع العنوان يعني – من ضمن ما يعنيه– فرض النص كقيمة وكمعنى آت، محققا بذلك غاية وظائفه الثلاث المعروفة: **التسمية والتعيين والإشهار**، وهي مرتبطة بدورها بوظائفه المرجعية واللّغوية والأيقونية والتأثيرية بوصفها حقولا معجمية ضمن شبكة من العلاقات المتقاطعة بداية ونهاية ليتم الحصول في الأخير على البنية الكاملة الكلّية التي يتأسس عليها النّص الروائي.

أمّا الباحث "جميل حمداوي"، فيطرح مصطلح "العنوان" من وجهة نظر سيميائية بحتة، حيث يرى أن مقاربة العنوان ضمن قراءة سيميائية تسعى أساسًا إلى "كسر هيمنة العنوان الحرفي الاشتمالي، ليؤسّس بدلا منه عنوانا تلميحيا، فالعنوان من أهم العناصر المكوّنة للمؤلف الأدبي وهو سلطة النص وواجهته الإعلامية، وهو الجزء الدّال منه، يساهم في تفسيره وفكّ غموضه"[2] ولهذا على المؤلف الاعتناء بعنونة نصوصه، لأنها مفتاح تقني إجرائي يسهم في فكّ ما أغلق من النّص سيميائيا. ويؤكد "حمداوي" مرّة أخرى أنّ العنوان "هو عتبة النص وبدايته وإشارته الأولى وهو العلامة التي تطبع الكتاب أو النّص وتسميه وتميزه عن غيره، وهو كذلك من العناصر المجاورة والمحيطة بالنّص الرئيس.."[3].

وقد تعمّق الناقد والباحث "جميل حمداوي" في سؤال (العنونة) بشكل مستفيض في مقاربته "للعنوان في الشعر العربي الحديث والمعاصر"(*)، وهي مقاربة تحليلية، تقنية تناولت مصطلح العنوان

---

[1] شعيب حليفي: "محمد برادة" رهانات الكتابة (وقائع ندوة)، مختبر السرديات، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بنمسيك، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1995، ص 42.

[2] جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، الكويت، مجلّد 25، عدد 3، سنة 1997، ص 107.

[3] المرجع نفسه، ص 107-108.

(*) الدراسة عبارة عن رسالة مقدمة لنيل دبلوم الدراسات العليا في الأدب العربي الحديث والمعاصر، نوقشت في جامعة السعدي (تطوان) المغرب عام 1996، طرح فيها صاحبها منهجية جديدة لدراسة العناوين موسومة بـــ"المقاربة العنوانية" الدراسة تقع في 562 صفحة من الحجم الكبير.

من وجهة نظر سيميائية، وقفت عند مدلولاته وبنياته المختلفة ووظائفه المتعدّدة، وأنماط العنونة وأسقطت كل ذلك على الشعر العربي الحديث والمعاصر.

فالدراسة إذن، تبتعد عن التناول التاريخي البحت للعنوان أو تتبع تطوره كرونولوجيا شأن دراسة "محمد عويس"[1] حول تاريخ العنونة وهو كتاب من سبعة فصول، تناولت فصوله الثلاث الأولى: العنوان في الأدب القديم قبل التدوين، و وجهات نظر النقاد القدامى. أمّا الفصول الأخرى فتناول فيها صاحبها، العنوان في الشعر العربي الحديث، متتبعا مساره التاريخي وتطوره الدّلالي والبنيوي ومختلف تمظهراته في القصيدة العربية الحديثة.

أمّا "محمد فكري الجزار" فيعرف العنوان بشكل موسع متأسيّا بما فعل "جميل حمداوي" مستعينا بمعاني هذا المصطلح (عنوان) الواردة في معاجم اللغة العربية. معتبرا الدلالات اللّغوية حافة وذات علاقات بالدلالات الاصطلاحية. كما نراه يدأب على توضيح مثل هذه العلاقة: فالقصد والإرادة يرتبطان عنده بكون المرسل ينطلق من مقاصده في إرساله العنوان للمتلقي، وإبلاغه بتلقي المرسَل على مستوى التجنيس (جنس النص) والموضوع (الثيمة). أمّا "الظهور والإعراض" فيختصّان بالمرسل إليه، لأن العنوان هو ما يظهر له ويعترضه من العمل، إذ إنّه أوّل ما يتلقّاه من هذا العمل مفعّلا في ذلك معارفه المسبقة أو خبراته القبلية. وبالتالي فإنّ العنوان "لا ينحصر في بنيته السطحية؛ فثمة بنية عميقة لا تنفرد بفاعليتها دوال العنوان وما تستدعيه/تتناص معه، وإنّما تُسهم فيه كذلك، القاعدة التركيبية التي تنتظم بحسبها تلك الدّوال. بتعبير آخر، فإنّ قاعدة التركيب لها محمول دلالي هي الأخرى مثلها مثل الدّال تقريبا، ومن ثمّ فإنّها تدرج ذلك المحمول في مجال الفاعلية الدلائلية لمكوّنات العنوان"[2]. وبالتالي تنتظم الصلات العلائقية بين بنيته السطحية (التركيبية) وبنيته العميقة الدّاخلية، كثيمة مستقلة عن النص، لكنها فاعلة فيه.

وعلى هذا الأساس، كان العنوان، تلك "الثيمة الكتابية" التي ترتمي على سطح الغلاف شديد الافتقار والاختصار على الصعيد اللّغوي، وبالتالي –كما يرى فكري الجزار– فإنّ التفاعل بين تلك المعارف القبلية وبين العنوان يتم بشكل قريب من التداعي الحرّ بين دوال العنوان

[1] ينظر، محمد عويس: العنوان في الأدب العربي، النشأة والتطور، مكتبة الأنجلوالمصرية، الطبعة الأولى، 1988، القاهرة.

[2] محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، القاهرة، سلسلة دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الثانية، 1998، ص 36.

وموضوعات تلك المعرفة ومنه تولد الدّوال دلالاتها بالرّغم منن افتقارها اللّغوي. وانطلاقا من المميزات السابقة للعنوان يمكننا القول إنّ "بنيته تنطبع بسمات قريبة للغاية من سمات الشعرية وربّما أهمّها أنّه خطاب ناقص النحوية، أو لا نحوي بامتياز، ومن ثمّ لا يحيل على عمله بلغته/دلائله، وهذه هي الفرضية الأخيرة، إنّه يحيل على عمله بكفاءته الفائقة في التحول من كونه واقعة لغوية والصعود (بفضل المتلقي) إلى مستوى النص"[1]. وهذه هي وظيفته الحقيقية التي تعكس قدرته على الكشف عن دلالات النص.

ويخلص "فكري الجزار" إلى أننا أمام خاصّيتين للعنوان: خاصية أنطولوجية (استقلاله) وخاصية وظيفية (نسبته إلى عمله)، وهاتان الخاصيتان تتيحان للعنوان ممارسة التعدد الوظيفي وذلك بتعدّد الأعمال ذاتها.

ونبلغ في مختتم الحديث عن الحدود الاصطلاحية للعنوان، أنّ النقاد وقفوا عندها وقفات متقاطعة حينا ومتباينة أحيانا أخرى، وأنّ "العنوان" من المنظور النقدي العربي –وإن اتّسم ببعض الخصوصية العربية على المستوى المقارباتي– لا يكاد يفرق عنه من منظور النقد الغربي.

[1] محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص 37.

المبحث الثاني

العنوان وتجلياته

أولا : العنوان في التأليف العربي القديم

ثانيا : العنوان في السرد العربي الحديث

ثالثا : العنوان في الرواية الجزائرية

أولا: العنوان في التأليف العربي القديم:

قَمِينٌ بنا أن نشير –ولو باقتضاب– إلى أنّ العنونة ظاهرة لغوية عرفت في الثقافة العربية الجاهلية منها والإسلامية (هذا توصيف تاريخي زمني لا أدبي). لأن الحضارة الإسلامية ارتبطت بتدوين المعارف والعلوم وتصنيفها. وتعتبر العنونة مظهرا من المظاهر التي عكست هذا الارتباط؛ فقد تطور نظام العنونة في الثقافة الإسلامية تطورا ملحوظا، مسّ جميع الجوانب المعرفية والعلمية التي صاحبت التطور الكبير لمعالم الحضارة الإسلامية انطلاقا من مركزية القرآن الكريم بوصفه كتاب عقيدة وشريعة ومنهج حياة وكذا مصدر المنظومة العنوانية العربية على اختلاف أُطرها العلمية والمعرفية.

فلم يعرف التاريخ كتابًا سمّي بـــ"القرآن"، فهو اسم خاصّ بالكلام المنزل على الرسول عليه الصلاة والسلام، فهو أوّل عنوان وأوّل اسم جنس دال على "الكلام المعجز المنزل على النبي صلى الله عليه وسلم، المكتوب في المصاحف، المنقول عنه بالتواتر، المتعبّد بتلاوته"[1].

فقد وظف هذا العنوان (قرآن) للدلالة على هذا الخطاب المعجز. وكان من الطبيعي أن تظهر للقرآن أسماء جديدة كا"المصحف" بعد أن جمع في عهد أبي بكر الصديق –رضي الله عنه– أمّا تسمية القرآن ذاته فور خروجه من طور الحفظ والمشافهة حتى استوى على أيديهم كتابا. فقد احتار المسلمون هل يسمّونه بما عرف في الأديان الأخرى وتواتر، أم يختلقون له اسمًا جديدا حادثا لم يسبقوا إليه؟.. ذكر "الزركشي" في البرهان هذه المسألة وقد جاء فيها: "ذكر المظفري في تاريخه: (لّما جمع أبو بكر القرآن، قال سموهن فقال بعضهم: سموه إنجيلا فكرهوه، وقال بعضهم: سموه السِّفر فكرهوه من يهود، فقال ابن مسعود: رأيت للحبشة كتابًا يدعونه المصحف، فسمّوه به)"[2].

وقد عرف القرآن بأسماء وُجدت في القرآن نفسه؛ كالفرقان والذكر والتنزيل والكتاب. وبعد أن أطلق عليه اسم "المصحف" صار له عنوانان:

---

[1] السّيوطي (جلال الدين): الإتقان في علوم القرآن، المطبعة الأزهرية بمصر، الطبعة الثانية، 1925، الجزء الأول، ص 48.

[2] الزركشي (بدر الدين محمد بن عبد الله): البرهان في علوم القرآن، تحقيق أبو الفضل إبراهيم، دار المعرفة، بيروت، الطبعة الثانية، الجزء الأول، ص 276.

- القرآن وهو عنوان توفيقي متصل بطبيعة المادّة.
- المصحف وهو عنوان توفيقي، تواضعي متصل بشكل المادة.

قال الجاحظ: "سمّى الله كتابه اسمًا مخالفا لما سمّى العرب كلامهم على الجمل والتفصيل، سمى جملته قرآنا، كما سموا ديوانا، وبعضها سورة كقصيدة وبعضها آية كالبيت وآخرها فاصلة كقافية"[1].

وبالتالي فالقرآن والمصحف من أقدم العناوين في تاريخ الثقافة الإسلامية ويتربعان على قمة العناوين في عصر التدوين.

وعليه، أصبح القرآن الكريم مع توالي الزمن، منطلقا للعديد من المؤلفات والمصنفات والكتب التي تناولته بالشرح والتفسير عارضة مختلف مواطن إعجازه وكاشفة عن خباياه العلمية والأدبية وكذا خصائصه اللّغوية والدلالية والصوتية ممّا كثف عملية التأليف والتصنيف والتبويب بعد مرحلة الجمع والنقل والتدوين وهذا ما جرّ عنه نشوء عناوين لمصنفات كثيرة اتصلت مباشرة بعلوم القرآن ومجال القراءات مثل "كتاب في القراءات" ليحي بن يعمر (ت 89هـ) وهو أحد تلاميذ أبي الأسود الدؤلي، وكذلك كتاب لعبد الله بن عامر اليحصبي (ت 118هـ) وعنوانه "اختلاف مصاحف الشام والحجاز والعراق".

وكما هو ملاحظ فإن عناوين هذه المصنفات تشير بشكل مباشر إلى المضمون زيادة على بساطة تركيبها ووضوحها، والابتعاد عن التكلف اللّغوي، كما تغلب عليها الصفة التقريرية، وهو ما يفسّر طول بعضها مثل: "اختلاف مصاحف الشام والحجاز والعراق".

وبتأويل أسمائه وأسماء سوره، حتى لا يكاد يخلو منها مؤلف، ورد في هذه الكتب مجتمعة باب رئيس متعلق بسرِّ تسمية القرآن وسوره ، فقد سمّاه "الزركشي" في (البرهان) "النوع الخامس عشر في معرفة أسمائه واشتقاقاتها"[2].

[1] السيوطي: الإتقان في علوم القرآن، ص 50.

[2] الزركشي : البرهان في علوم القرآن، ص 273.

وسمّاه "السيوطي" في (الإتقان) "الباب السابع عشر في معرفة أسمائه وأسماء سوره"[1]. وفي هذين البابين فُصِّل ذكر الأسماء وفُسّرت ألفاظها وتؤوّلت مقاصدها. وقد وقف المهتمون بقضية التسمية في القرآن الكريم على مسألة وفرة الأسماء أو تعددها، فلم يُرَ فيها عيب، بل حول إلى علامة رفعة وعلوّ منزلة، يقول "السيوطي": "قد يكون للسورة اسم واحد وهو كثير، وقد يكون لها اسمان وأكثر، من ذلك الفاتحة وقد وقفت لها على نيّف وعشرين اسمًا... وذلك يدلّ على شرفها، فإن كثرة الأسماء دالة على شرف المعنى.. منها: فاتحة الكتاب، أم القرآن، السبع المثاني الكنز، الحمد، النور، الراقية، الشافية..."[2].

وعموما، فإن فكرة صياغة العنوان وبنائه في هذه المرحلة البكر من التدوين في الحضارة الإسلامية لم تكن جلية وواضحة، فالإشارات الواردة في عناوين هذه الحقبة تعبّر بشكل من الأشكال عن المدوّنة نفسها. فإذا قلنا مثلا كتاب "ابن كثير"، فهو، يدلّ على مدوّنة لابن كثير، دوّن فيها ما فسره من آيات القرآن الكريم و"لاشك أن العرب تراعي في كثير من المسميات أخذ أسمائها من نادر أو مستغرب يكون في الشيء من خلق أو صفة تخصّه أو تكون معه أحكم وأسبق لإدراك الرائي للمسمّى، ويسمّون القصيدة الطويلة بما هو أشهر فيها وعلى ذلك جرت أسماء القرآن كتسمية سورة البقرة بهذا الاسم لقرينة قصة البقرة المذكورة فيها، وسميت سورة النساء بهذا الاسم لما تردّد فيها شيء كثير من أحكام النساء"[3].

ويمكن الاستنتاج في ختام هذه الإشارة المقتضبة عن العنونة وعلاقتها بالقرآن الكريم أن الغالب على عنوان هذه المرحلة هو الطابع التداولي الذي يتغيّ التسهيل على الرّاغبين في التعرف على المضمون مع ربطه بالمصدر المتمثل في اسم المؤلف. وإن كان ضبط القراءة والتوضيح والتفسير هو بؤرة الجهد المطلوب في هذه المرحلة، فإنّ علّة ذلك هي الحاجة إلى الفهم الصحيح للقرآن الكريم والمحافظة عليه، لأنّ العنوان لم يكن غاية في حدّ ذاته ممّا يعكس قلّة وعي العقل خلال هذه المرحلة بأهمية العنوان. فقد ظلّ مجرّد دالّ على شكل ومضمون المعنون، والكلام ذاته انطبق فيما بعد على الحديث الشريف، الأمر الذي يعْكس انشغال علماء الحديث بالإسراع في تدوينه مخافة

[1] السيوطي: الإتقان في علوم القرآن، ص 50.

[2] المصدر نفسه، ص 52.

[3] المصدر نفسه، ص 55.

موت حملته الذين قضى عدد منهم نَحْبَه في الفتوحات الإسلامية، وعرف هذا الجهد فيما بعد بمصطلح "تقييد الحديث".

وتبدو هذه العناوين في الأخير ("مصنف"، "سُنَن"، "موطأ"، "جامع"، "صحيح" "العلل ومعرفة الرّجال" لابن حنبل...) أحادية الاتجاه لكونها مسكونة بهاجس إخبار المتلقي بالمضمون في المقام الأوّل، الأمر الذي لا يترك مجالا للعناية بالعنوان من الناحية الفنية الجمالية نظرا لسيطرة النزعة الذرائعية التداولية في بعدها الدّيني على كلّ العناوين.

وإذا حاولنا أن نعرّج على كيفية اشتغال العنوان في التراث العربي القديم فسنجد أنّ "أشعار العرب الأولى كانت تتخذ من مطالعها عناوين لها تعرف بها"[1]، فحينما نسمع "لخولة أطلال" ندرك أنها لطرفة بن العبد (ت 564هـ)، أو "بانت سُعاد" نقول إنها لـــ"كعب بن زهير" (ت 26هـ) ، ويبدو أن "ذلك قد انعكس على البنية التركيبية لعناوين المؤلفات الأولى التي اتخذت من أسماء مؤلفيها عناوين لها، كما هو الشأن بالنسبة إلى المختارات الشعرية التي صنعها المفضل الضّبي (ت 168هـ) والأصمعي (ت 216هـ) والتي اشتهرت باسم المفضّليات والأصمعيات"[2].

غير أنّ "جان كوهين يرى بأنّه يمكن للشعر الاستغناء عن العنوان لأنّ العنوان يُعد من مظاهر الإسناد والرّبط المنطقي وسمة من سمات النص النثري.. ويرجع كوهين هذا إلى الفرق الموجود أصلا بين النثر والشعر، كون أن النثر يتسّم بالانسجام الفكري والترابط المنطقي، فيما يستند الشعر إلى اللاّإنسجام وإلى الفكرة التركيبية"[3]. غير أن هذا الرأي قد يدفعنا إلى التساؤل ماذا سيضرّ القصيدة إذا اتخذت لها عنوانا؟ وهل ستسقط صفة أو ميزة الإسناد عنها إذا عنونت؟

نقول: إن هذا الطرح، نسبي، ويحتاج إلى إعادة النظر. فقد تكون العنونة خصيصة من خصائص النثر، لكنها لا تنتفي عن الشعر، هذا إذا افترضنا جدلا بضرورة العنونة في أي نص أدبي أصلا. وليس معنى أن تغيب العنونة عن الشعر العربي القديم، فذلك يحول القصيدة إلى بنية معوقة أو قاصرة أو خالية من صفة الإسناد والانسجام التركيبي والفنّي.

---

[1] شعيب حليفي: هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، دراسة في الرواية العربية، دار الثقافة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 2006، ص 13.

[2] يوسف الإدريسي: عتبات النص، ص 34.

[3] ينظر، جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، ص 98.

إذن، يمكن اعتبار عنونة الشعر الحديث اليوم، شيء من البدعة الفنية على اعتبار أن شعراءنا القدامى لم يكونوا يعنونون القصائد. لكن الشعراء المحدثين ابتدعوا ذلك "محاكاة لشعراء الغرب والرومانسيين منهم خاصة، وقد مضى العرف الشِّعري عندنا منذ خمسة عشر قرنا أو يزيد دون أن تقلد القصائد عناوين ومن النادر أن تحدّد هوية القصيدة بعنوان"[1]. وما عرفناه من (عناوين) يقتصر بعضها على تسميات متعلقة بقوافي القصائد (سينية البحتري، لامية الشنفرى، بائية الكميت)، ويرتبط بعضها الآخر بمناسبة مثل البردة للبويصري وفتح عمورية لأبي تمام وغيرها.

ويؤكد هذا الرأي ما ذكره "بسام قطوس" من أنّ "الشعر العربي القديم في جلّه شعر أغراض ومناسبات، فيلاحظ أن المناسبة أو الموضوع الذي كانت تقال فيه القصيدة ربّما كان يشكل إطارا لعنوان لم يُسَمَّ، وكان المطلع يُسدُّ مَسَدَّ العنوان ومن هنا فقد كان النقاد العرب القدامى يطالبون الشعراء بتحسين مطالعهم لمتابعة القصيدة"[2]. وهي عناية تشبه تماما العناية بالعنوان، مادام المطلع يقوم مقامه.

وتعود أسباب إهمال الثقافة العربية القديمة لمسألة العنوان في الشعر، في الوقت الذي أكدت عليه في النصوص السردية والنقدية والعلمية، إلى "أن القدماء كانوا يتعجلون سماع القصيدة أوّلا لهذا جاراهم الشعراء وأعفوهم من مشقة الوقوف عند العناوين الشعرية، ومع ذلك فالغياب الملحوظ للعنوان في الشعر القديم عوّض عند العرب بصيغ بديلة تنهض بوظيفة مشابهة"[3]. كجعل مطلع القصيدة بمثابة عنوانها أو نسبة القصيدة إلى رويّها مع ذكر صاحبها مثل: "لامية الشنفرى".

أمّا في النثر العربي القديم "فقد كان العنوان يصاغ للتعريف بالمؤلَّف وكذا بالجنس الأدبي"[4]. بمعنى أن العنوان يسمّي الكتاب ويميزه عن غيره ويبين نوع جنس الكتاب. وقد ذكر "شارل كريفل"[5] Ch. Grivel بعض الخصائص أو العلامات التي تميز المنجز السردي الأوربي

---

[1] عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة السادسة، 2006، ص 261.

[2] بسام قطوس: سيمياء العنوان، وزارة الثقافة الأردنية، عمان، 2001، ص 34.

[3] رشيد يحياوي: الشعر العربي الحديث (دراسة في المنجز النصّي)، أفريقيا الشرق، بيروت، الدار البيضاء، 1998، ص 107.

[4] شعيب حليفي: هوية العلامات، ص 14.

[5] Ch. Grivel: Production de l'intérêt romanesque, p : 169-170.

إذ يعرض فيه كريفل لخصائص العنوان في المحكي الأوربي الكلاسيكي خاصة الملاحم اليونانية القديمة.

القديم، ومنها ما يمكن أن نسقطه على بعض منجزات النثر العربي القديم بمختلف أشكاله، من هذه الخصائص:

– العلامة الأجناسية ومضمون المؤلّف: إذ إنّ بعض محتويات المصنفات تعرف من عناوينها، كما تشير هذه العناوين إلى كتب التاريخ والرحلات والتفسير وحتى المعاجم، وهي تدل مباشرة على الجنس الأدبي الذي تنتمي إليه ويمكن في هذا الإطار أن نذكر عناوين مثل:

"الملل والنحل" للشهرستاني، وكتاب "الفرج بعد الشدة للوقائع الغريبة والأسرار العجيبة" للقاضي التنوخي، وهي مدوّنة سردية تجمع بين الواقع والتخييل، حيث يسرد فيها قصصا تبدأ بشدة وتنتهي بفرج لم يكن متوقعا. و"الروض المعطار في خبر الأقطار" للحميري و"الفهرست" لابن النديم و"تحفة النظار وغرائب الأمصار وعجائب الأسفار" لابن بطوطة و"أخبار الحمقى والمغفلين" لابن الجوزي و"زهرة الآداب وثمر الألباب" للحصري القيرواني.

– العناوين المحفّزة على القراءة: فبعض العناوين تستفز القارئ على اقتناء المصنفات أو الإطّلاع على محتويات الكتب ذات الصلة بتخصصه، فالباحث في المقامات مثلا تحفزه مؤلفات "الهمذاني" أو "الحريري"، أمّا المتخصّص في التاريخ فيذهب إلى قراءة "تاريخ الملوك" للطبري و"البداية والنهاية" لابن كثير و"مروج الذهب ومعادن الجوهر" للمسعودي.

وقد تميزت عناوين المنجز النثري القديم عموما "بطغيان عنصر الخارق واستدعاء الماورائي والغيبي، فانقسمت عناوينها إلى نوعين:

– نوع أوّل يركز على الزمن وكرونولوجية الحكي مثل: ألف ليلة وليلة.

– نوع ثانٍ يركز على الأسماء البطولية مثل: عنترة، سيف بن ذي يزن.."[1].

وهي عناوين تعكس أيضا الجانب الخارق والعجائبي، و"تشترك عناوين محكيات الخوارق والسير الشعبية وألف ليلة وليلة والمقامات والمحكيات الموجودة في كتب التاريخ وبعض مؤلفات المتصوفة؛ في تضمّنها عنوانا رئيسا تعرف به عنوانا فرعيا يكون استطرادًا، للعنوان الأمّ، والمشترك أيضا هو غياب "اسم المؤلف" عدا في بعض المؤلفات التاريخية أو الإخبارية ومؤلفات الرحلات"[2].

[1] شعيب حليفي: النص الموازي للرواية، إستراتيجية العنوان، ص 85.

[2] شعيب حليفي: هوية العلامات، ص 14.

بتقصِّي عناوين المصنفات العربية القديمة يلاحَظ أنّ "الإسناد كان جزءًا من العنونة سيتراجع لصالح بنيات تركيبية جديدة تقوم على تحديد موضوع الكتاب والكشف عن مجاله المعرفي. ويبدو أن هذا التحول قد بدأ في الهيمنة –بفعل تحولات ثقافية وفكرية متعددة– منذ القرن الثالث للهجرة، فأصبحت العناوين منذئذ تتخذ تمظهرات متعددة فتتألف من كلمة أو كلمتين أو ثلاث قبل أن تتطور بشكل مغاير لاحقا فيدخلها التصنع وتفرق في توظيف المحسنات البديعية من جناس وسجع"[1]، وتنتفي عنها صفة الإسناد والإيجاز. وأصبحت بذلك العناوين العربية القديمة تتميز بـــ:

– طول العنوان: فغالبا ما يكون العنوان في المنجز السردي القديم طويلا كأنّما "يأتي لاستيفاء المعنى وتقريب الدلالة إلى فهم المتلقي"[2]. وغالبا أيضا ما يذيّل العنوان الرئيسي بعنوان فرعي تتلخّص وظيفته في تفسير العنوان الرئيسي، وأقرب مثال يتبادر إلى ذهن كلّ قارئ عربي، مؤلّف "ألف ليلة وليلة"، كعنوان رئيسي ورد أسفله عنوان فرعي طويل جدّا كانت مهمته تفسير عبارة "ألف ليلة وليلة" التي قد لا توحي تماما بالمضمون، أمّا العنوان الفرعي فكان:

"ذات الحوادث العجيبة والقصص المطربة الغريبة، ليالي غرام في غرام حب وعشق وهيام وحكايات ونوادر فكاهية ولطائف وطرائف أدبية من أبدع ما كان من عجائب الزمان".

ب– تسجيع العنوان: في الواقع إن تسجيع الكلام عند العرب القدامى، لم يكن خصيصة تميز العناوين فحسب، ولكنّهُ يطال حتى السرود والأخبار وجلّ المصنفات التراثية. فالتسجيع علامة "عربية" بامتياز، فهي تعكس ثقافة فنية لغوية خاصة يحاول الكاتب من خلالها إبراز مقدرته اللّغوية وإتقانه للعبة الكلام والتفنن في صنوف القول وتمكنه من عزف موسيقى لغوية لا مرئية.. فالسجع علامة مائزة في المقامة العربية مثلا، فهو بالنسبة لها كالقافية للشعر. وهذا التفنن الذي شاع عشرة قرون في النص المقامي له ما يبرره من أنساق ثقافية تحيط به لتحميه من الاندثار أو النسيان. وكثيرة هي عناوين المصنفات المسجوعة، نذكر منها: "بداية المجتهد ونهاية المقتصد" لابن رشد وهو كتاب في أصول الفقه، و"اللآلىء المصنوعة في الأحاديث الموضوعة" للسيوطي، "مشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة" للتنوخي و"الأدب السائر في أدب الكاتب والشاعر" لابن الأثير.

[1] يوسف الإدريسي: عتبات النص، ص 35.

[2] شعيب حليفي: هوية العلامات، ص 15.

وإذا كانت هذه خصائص العنوان التراثي القديم، فماذا يكون عليه العنوان في المنجز السردي الحديث؟ هذا ما سنعرفه في الصفحات الموالية.

ثانيا: العنوان في السرد العربي الحديث:

في النصف الثاني من القرن التاسع عشر (19)، بدأت تظهر عناوين تبلورت مع بداية الوعي بالجنس الروائي في الأدب العربي، و"تلتقي في كونها عناوين واضحة ومباشرة وتَشتَّمُّ منها رائحة رومانسية، فالعنوان في هذه المحكيات يبحث عن اقتناص المتلقي وتحبيب هذا الجنس النثري إلى نفسه"[1] وإغرائه بقراءته. وبالمقابل كانت هناك عناوين "تتناص مع عناوين قديمة في النثر العربي شأن المويلحي في "حديث عيسى بن هشام" مثلما كان لوالده مؤلف بعنوان "حديث موسى بن عصام". وهذا النوع يعكس طريقة الكتابة الساخرة والتي كانت تكتب بها المقامات"[2]. كما كانت في السياق ذاته بعض العناوين التي حافظت على خاصية التسجيع كمؤلف "رفاعة الطهطاوي" (تخليص الإبريز في تلخيص باريز) سنة 1831 و(الساق على الساق فيما هو الفارياق) "لأحمد فارس الشدياق" عام 1855 و(الهيام في جنان الشام) "لسليم البستاني" سنة 1870. وقد ظلّ هذا النمط من العناوين مشدودًا بحبال أدبية إلى القالب التراثي حتى وهو يتناول قضايا حديثة، وأفكار جديدة... امتدادًا لألف ليلة وليلة و"سيرة عنترة" و"مقامات الهمذاني والحريري"...

كما كان هناك نوع آخر من العناوين ارتبط بـــ"الأنثى"، فطغت أسماء نسائية على بعض عناوين الروايات وأشهرها سلسلة "سليم البستاني" الأنثوية، بدءًا بـــ"زنوبيا" (1871) و"بدور" (1873)، ومرورًا "بأسماء" (1873) و"فاتنة" (1877) وانتهاءً بـــ"سلمى" (1878) و"سامية" (1882).

دون أن ننسى "جرجي زيدان" في رواياته "العبّاسة أخت الرّشيد" و"الأرمونوسية المصرية". أمّا العقاد فقد كتب "سارة" (1938)، وكتب هيكل رواية "زينب" عام 1914 وأخرج "نيقولا حدّاد" "حوّاء الجديدة" (1906).

---

[1] شعيب حليفي: النص الموازي للرواية، إستراتيجية العنوان، ص 87.

[2] عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص 261.

بالإضافة إلى هذه العناوين "النسوية"، نجد عناوين أخرى تتسم أيضا بصفة "الاسمية"، لكن هذه المرّة أسماء رجالية مثل "إبراهيم وإبراهيم الثاني" للمازني و"علم الدّين" لعلي مبارك و"ليالي سُطيح" لحافظ إبراهيم و"أديب" لطه حسين و"يوميات نائب في الأرياف" لتوفيق الحكيم.

وكما نلاحظ على عناوين هذه الروايات، فإنّ السّمة الغالبة فيها هي "هيمنة الأسماء بالدّرجة الأولى، وذلك راجع إلى سيادة البطولة المطلقة"[1]. وهذا النوع من العناوين التي سادت مرحلة كاملة، جاءت من أجل ردّ الاعتبار للفرد ومحاولة إثبات الذات المغيّبة. في حين نجد عناوين أخرى طغى عليها الإحساس بالغربة عن الذات والمكان كما عند "الطهطاوي" و"فرح أنطوان" و"البستاني" و"توفيق الحكيم". ممّا يؤكّد أن "احتشاد الانكسار الفادح الذي كان متخفّيا تحت إهاب الكلمات، عكسته العناوين فجاءت على وتيرة واحدة لتخلق مستويات متعددة المعاني تفيض بآلام الذات العربية..."[2] وتعكس خيباتها وانكساراتها وتخلق عالما خياليا من البطولة والأحلام.

وإذا كان العنوان في السرد الكلاسيكي يتأسس على الانسجام؛ والانسجام يعني "عدم الخروج عن النّص، أي تحجيم سلطة التأويل وتقليص الاستعارة الأكثر غرابة والحمّالة لوجوه متعددة"[3]. فإن العنوان الروائي الحديث يكسر هذا الانسجام فنّيا فلم يعد يعبّر بالضرورة عن الحدث أو الشخوص، بل صار متمرّدا على النّص، يشكل عصيانا وغواية لا يقدمان للقارئ شيئا بقدر ما يخلقان عنده مزيدا من الحيرة والافتنان والشكوك، إنّه "لا يكون بالضرورة حقيقيا أو أنّه يبغي إعطاء الحقيقة"[4]، بل يحاول تقديم الحقيقة من جانبيها: "حقيقة النص كمحكي من جهة وحقيقة الوصف المطابق للشيء الموصوف من جهة أخرى"[5].

وبهذا صار العنوان في الرواية العربية علامة متحرّكة وخرج عن إطاره الثابت والسكوني؛ قد يظهر مرّة واضحا منطقيا، وقد يأتي مرة أخرى غامضا، عجائبيا وإيهاميا مثل سرود التعجيب

---

[1] شعيب حليفي: النص الموازي للرواية، إستراتيجية العنوان، ص 87.

[2] شعيب حليفي: هوية العلامات، ص 18-19.

[3] المرجع نفسه، ص 21.

[4] Ch. Grivel: Production de l'intérêt romanesque, p : 168.

[5] شعيب حليفي: النص الموازي للرواية، إستراتيجية العنوان، ص 89.

والغرائبية والفانتازيا. وهذا هو جوهر الفرق بين العنوان في الجهود الأولى للرواية العربية والعنوان الذي تطرحه المحكيات الحديثة. وهذا النوع من العناوين أصبح متجدّدا في شكله السردي وثيماته أيضا، كما تختلف مكوّناته وقوانينه ووظائفه وكيفية اشتغاله، فهو عنوان "يتكون من عناصر متعددة ومختلفة، فهو كجملة، قد تكون مكونة من اسم علم أو أحياء أو أمكنة أو أرقام وتواريخ ويتم الرّبط بينها بأدوات الرّبط"[1]. وهو ما يبرّر "التعددية داخل حداثة العنوان الرّوائي، ومكوّناته من حيث التركيب"[2]. مثلما نجده في بعض عناوين السرود الحديثة كا"لرّبيع والخريف" و"حمامة زرقاء في السحب" لحنّا مينا، و"عالم بلا خرائط" لعبد الرحمن منيف و"وليمة لأعشاب البحر" لحيدر حيدر و"ترابها زعفران" لإدوار الخرّاط و"أخطية" لإميل حبيبي و"تلك الرائحة" لصنع الله إبراهيم و"بين الأطلال" ليوسف السباعي...الخ.

فالملاحظ على هذه الأسماء الروائية أنّ مكوّنات عناوينها "لا تنحصر في هذه الأنماط التي تبين الجانب التركيبي الذي يخضع للتقديم والتأخير، الأمر الذي يعطي نفسا شعريا للعنوان، وهو ما يحققه عنوان الرواية التجريبية عموما"[3]. بل إنّها مزجت بين الإغواء والتشويش وبين الوضوح والغموض والانفتاح على لانهائية اللّغة، بحيث عمدت إلى التركيز على الإيحائية المجازية والرمزية وتكثيف المعنى وتشخيص الذات والواقع، بل أصبحت العناوين الحديثة مرتبطة أيضا بتقنيات اللّون والخطّ والحيز المكاني الذي تشغله والغرافيك واللّوحة الأيقونية المرافقة لها... إنها عناوين ذات بعد إشهاري تسويقي تداولي وليس أدبيا فنّيا فحسب.

وفي الأخير، نشير إلى أنّ العنوان في الرواية العربية الحديثة لم يعد هو المعنى الوحيد الذي يقدمه لنا النص، بل إن النّص ذاته يسهم في خلق دلالات متعددة ومختلفة للعنوان، و لم تعد أيضا العلاقة التي تربط العنوان بالنص علاقة سائل ومجيب، إنّها أكبر من ذلك، إنها علاقة سؤال كبير متشعّب متشجّر، ممتد بجذوره من العنوان نحو النّص. كما انصبّ الاهتمام بالعنوان في دقته واختصاره ووضوحه وتكثيفه للمعنى في كلمات معدودة مع تذييله –في بعض الأحيان– بعنوان فرعي مكمّل يضفي عليه طابع الإثارة لجذب المتلقي وتحفيزه على إنتاج معناه.

---

[1] Ch. Grivel: Production de l'intérêt romanesque, p : 94.

[2] شعيب حليفي:النص الموازي للرواية، إستراتيجية العنوان، ص 90.

[3] المرجع نفسه، ص 94.

ثالثا: العنوان في الرواية الجزائرية:

ظهرت الرواية الجزائرية متأخرة بالقياس إلى الرواية العربية عموما فكانت بعض المحاولات كإرهاصات بسيطة كقصة "حكاية العشاق في الحب والاشتياق" لمحمد إبراهيم عام 1848. وبعد الحرب العالمية الثانية ظهرت قصة طويلة "لأحمد رضا حوحو" عنونها بـــ"غادة أم القرى" (1947)، وتلتها قصة "سعفة خضراء" لأبي القاسم سعد الله عام 1954. وقد تميزت هذه البدايات بالبساطة على مستوى موضوعاتها وأساليبها وكذا بنائها الفني، كما اتّسمت عناوينها، على غرار موضوعاتها، بلغتها المباشرة في التعبير والوصف وطغيان النبرة الخطابية والتقريرية على أساليبها. وكذا الشأن بالنسبة للرواية الجزائرية المكتوبة باللّغة الفرنسية مثل: "الهضبة المنسية" لمولود معمري (1952) و"ابن الفقير" لمولود فرعون عام 1952 وكذلك "الأرض والدّم" للكاتب نفسه (1953)، دون أن ننسى "نجمة" لكاتب ياسين عام 1956.

ويرجع "عبد الله ركيبي" أسباب تأخر ظهور الرواية الجزائرية بصورة مكتملة إلى "صعوبة هذا الفن الذي يحتاج إلى تأمّل طويل. لأن الرواية تعالج قطاعا من المجتمع رحابه واسعة وشخصياته تختلف مشاربها وتوجّهاتها، ثم إنّها تتطلّب لغة طبيعية مرنة قادرة على تصوير بنية كاملة. ويرجع هذا التأخر كذلك إلى تبنّي الكُتّاب الجزائريين آنذاك للقصّة القصيرة لأنها تعبّر عن واقع الحياة اليومي وخاصّة أثناء الثورة، فكان أسلوب القّصة القصيرة ملائما للتعبير عن الموقف أو عن اللّحظة الآنية"[1] ويمكن أن نضيف إلى هذا عامل الاستعمار الفرنسي الذي كان حائلا دون تركيز الأدباء على الكتابات الطويلة التي تتطلب نفَسًا –وأكثر من ذلك– وقتا طويلا، وجهدا معرفيا في جمع مادة هذا النمط الأدبي الصعب المِراس، فكان ميلهم إلى كتابة القصة القصيرة كنتاج عن المعوّقات المادية والمعنوية والزمنية التي كانت تشكلها حيثيات الاستعمار وحتى متطلبات الظرف الراهن وهو التركيز على قضية التحرر والمطالبة بالاستقلال.

وبعد مرحلة التأسيس عرفت تحولات مختلفة في مسارات الكتابة والوعي بها وتحرّرت من طغيان النمط الأدبي الكلاسيكي الواحد، مضت أسماء أخرى في طريقها الإبداعي القصصي

[1] عبد الله ركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الطبعة الثانية، 1983، ص 198.

والمسرحي ثم الروائي، ابتداءً من السبعينيات مثل أبو العيد دود والطاهر وطّار وعبد الحميد بن هدوقة، وزهور ونيسي.

غير أنّ البداية الفعلية لرواية فنية مكتملة وناضجة ارتبطت برواية "ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة التي ألّفها عام 1971 "في فترة كان الحديث السياسي جاريا بشكل جدّي عن الثورة الزراعية، فأنجزَها تزكية للخطاب السياسي الذي كان يلوح بآمال واسعة للخروج بالرّيف من عزلته، ورفع الضّيم عن الفلاّح، ودفع كلّ أشكال الاستغلال للإنسان"[1].

أمّا رواية "اللاّز" سنة 1972 لمؤلّفها "الطاهر وطّار" فقد خطت خطوات متقدمة في مرحلة التأسيس الروائي في الجزائر، وبذلك انخرط العديد من الروائيين في مذهب التجريب باستحداث طرائق كتابية جديدة نتيجة للتحولات التي تشهدها مختلف أبنية المجتمع الجزائري منذ الاستقلال.. حيث شكّل "العنوان في هذا الخطاب الروائي الحديث إستراتيجية خاصة لها خصوصية ومكونات تدخل في إطار التجريب انطلاقا من استفادتها من الرّكام الكلاسيكي من جهة والوعي بأهمية العنوان من جهة ثانية"[2]. فكانت تلك هي الانطلاقة الفعلية لكتابة فنية روائية حقيقية.

وقد سيطرت الرواية "الأيديولوجية" في فترة السبعينيات بعناوينها المختلفة فطرحت أسماء ارتبطت بمرجعية أصحابها الفكرية والثقافية، كما ارتبطت بالفكر الاشتراكي الذي كان يهيمن على حقبة تاريخية من حياة الشعوب... فطرح "الطاهر وطّار" عناوين كثيرة في هذا الصدّد، فبعد "اللاّز" خرجت إلى الوجود روايات شكلت قفزة أدبية نوعية في المنظومة الفنية للرواية الجزائرية "فتجاوزت الأعمال الرّوائية خلال خمس وعشرين سنة (1970-1994) ثلاثين عملا إبداعيا، اختلفت في مستويات واقعيتها، كما اختلفت فيها الاتجاهات الفكرية و(الإيديولوجية) ومستويات المعالجة الفنية"[3]. وبرزت خلال هذه الفترة أسماء روائية كثيرة مثل: واسيني الأعرج ورشيد بوجدرة وأمين الزاوي وجيلالي خلاّص، ومحمّد ساري وغيرهم...

---

[1] عمر بن قينة: في الأدب الجزائري الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، الطبعة الثانية، 2009، ص 189.

[2] شعيب حليفي: هوية العلامات، ص 18.

[3] عمر بن قينة: في الأدب الجزائري الحديث، ص 241.

والملاحظ أن عناوين وكذا مضامين رواية مرحلة السبعينيات والثمانينيات قد اتّجهت إلى استعادة التاريخ النضالي للشعب الجزائري ضدّ الاستعمار وذلك في "صياغة تمجيدية منفعلة بلحظة الاستقلال وحدث النّصر وما تولّد عنهما من مشاعر نخوة ورغبة في إثبات مقوّمات الهوية المسّلبة والتعبير عن الموقف السياسي"[1]. فعمل الرّوائيون على استحضار صورة الحرب ومخلّفاتها وجسدت في الوقت ذاته فكرة الرواية "المؤدلجة" بامتياز فراح رشيد بوجدرة في روايته "التفكّك" (1982) يتموقف من الحزب الشيوعي منتقدا إيّاه، وحذا واسيني الأعرج حذوه فأعاد المشهد ذاته في "نوّار اللّوز" (1983).

إذن، امتازت عناوين هذه المرحلة بالميل إلى الإيجاز والدّقة، واتّخذت سمة العنوان الأحادي الذي يتكون في الغالب من كلمة واحدة مثل: "اللاّز" و"التفكّك" و"الزلزال" أو عنوان ثنائي يتكون من كلمتين مثل "عرس بغل" و"نوّار اللّوز" و"معركة الزقاق"... أو من جارّ ومجرور مثل "على جبال الظهرة". وكما يظهر فإنها عناوين بعلامة "جزائرية" بامتياز من خلال اختيار مكوّنات ألفاظها التي تنتمي إلى بيئة جزائرية معروفة.

أمّا ما يميز الرواية الجزائرية المعاصرة وخاصّة بين 1994 و2003 فإنّها أصبحت رواية التحولات الاجتماعية والسياسية والثقافية والاقتصادية لمنظومة مجتمعية بأكملها أخرجت لنا هذه التحولات عناوين روايات برؤية جديدة وإبداع حديث وأيضا بقاموس غير مألوف يتصدّره مصطلح "الإرهاب". فعندما يؤلف رشيد بوجدرة روايته "تيميمون" (1994) أو يكتب الطاهر وطّار "الشمعة والدهاليز" (1995) من تحت أنقاض القتل والذّبح، ويصدر واسيني الأعرج "سيدة المقام" (1997) وإبراهيم سعدي "بوح الرّجل القادم من الظلام" (2002) والحبيب السّايح "تماسخت" (2002) وغيرهم كثير كأمين الزاوي وجيلالي خلاّص وأحلام مستغانمي... فإنّ ذلك يظهر مدى ارتباط هذه العناوين بكلّ ما له صلة بالمحنة والأزمة والفجائعية من خلال انتقاء أصحابها لمصطلحات لم تكن مألوفة في المنظومة العنوانية للرواية الجزائرية، ولعلّ كلّ ذلك يعكس قمة التحوّل في مستويات الخطاب الفنّي والرؤية الداخلية للواقع.

[1] بن جمعة بوشوشة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، المغاربي للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، 1999، ص 82.

أخيرا ، بعد هذا التطواف في حقل نظام العنونة بدءًا بالعنوان في المحكيات العربية القديمة ومرورا بميزات العنوان في السرد العربي الحديث وانتهاءً بصورة العنوان في الرواية الجزائرية الحديثة والمعاصرة، نخلص إلى أن العنوان كعلامة دلالية وثيمة كتابية ترتمي متكشفة على سطح الغلاف قد خضع لنظام التحول والتطور شأنه شأن ما يعكسه من مضامين، وأن المنظومة الاسمية أو العنوانية عملت على جسْدنة الحكي بوصفها حمولة دلالية تسعى إلى تركيب شتات النص المبعثر ممّا يفرض أقصى فاعلية ممكنة لاستثمار منجزات التأويل.

وبعد هذه العتبة النظرية التي وقفنا فيها على تمفصلات العنوان نبدأ بتفكيك نظام العنونة في روايات واسيني الأعرج لتتكشف لنا أي صنف من الإشكاليات تطرحها عناوين رواياته، ولنقف على العلاقة التي يمكن أن تخلقها الدلالات اللّغوية مع الدلالات النصية.

الفصل الثاني

خطاب العنونة الخارجية في روايات

"واسيني الأعرج"

المبحث الأول: رواية "سيدة المقام" بين أزمة الواقع وواقع الأزمة

المبحث الثاني: رواية "البيت الأندلسي" بين أرخنة السّرد وسرْدنة التاريخ

المبحث الثالث: "رواية "جملكية آرابيا" بين التخييلي والواقعي

المبحث الأول

رواية "سيدة المقام" بين أزمة الواقع وواقع الأزمة

أولا : مقاربة العنوان الرئيسي "سيدة المقام"

ثانيا : مقاربة العنوان الفرعي "مرثيات اليوم الحزين"

تمهيـــد:

هل تشكل عناوين مثل "سيدة المقام" و"الشمعة والدّهاليز" و"تيميمون" عناوين "أزمة" مجتمع بأكمله؟ إشكال معقد وكبير تتوالد عنه أسئلة أكثر تعقيدا:

– هل روايات "واسيني الأعرج" و"الطاهر وطّار" و"رشيد بوجدرة" وغيرهم هي روايات أزمة واقع، والواقع متأزم أصلا ودوما... والكتابة خارج الأزمة ضرب من التأزم المثقف الذي يعكسه الواقع؟

– هل نصوص "واسيني الأعرج" مثلا، تطرح أزمة فكر؟ وماذا يكون الفكر إذا لم يهدم كلّ تلك المسلّمَات المتأزمة التي بناها الواقع داخلنا وجعلنا نتأرجح بين الشك الذي أسستْه الأزمة واليقين الذي بناه الواقع الغارق في الشك؟

– أم أنّ كلّ ذلك لا يعدو كونه أزمة جيل يتراشق التهم التي أطاحت بكلّ المنظومات الفكرية والبنيات السوسيو–ثقافية؟ أم أنّه يصعب الإمساك بكلّ خيوط هذه "الأزمة" فنسلّم –كي نرتاح– أنّها تشبه شبكة العنكبوت أو أطراف الأخطبوط، لا نكاد نمسك بأوّله حتّى ينفلت منّا آخره، نعلم وجوده ونجهل كنهه؟؟...

إنّنا نتغيّ من إثر كل هذه التساؤلات الإشكالية، لمس الظاهرة والاقتراب منها وإن كان الأمر لا يخلو من الحكم على بعض حيثياتها.

إنّ الرّوائي (السّبعيني) الذي وضع في إحداثيات اجتماعية وثقافية وسياسية جديدة فرضتها الفاجعة (التسعينية)، حاول حماية بطله القديم من الانقراض بداعي ما فرضته الواقعة التاريخية والوعي الجمعي المتخفي تحت رداء ما يعرف بـــ"الدّولة الديمقراطية المعاصرة"، ولهذا يحاول الروائي (القديم) خلق البطل (الجديد) ليتقنَّع به، فاختفت البطلة القديمة في (مريم الوديعة) وحلّت موقعها البطلة الجديدة "مريم" في (سيدة المقام) وكلتاهما (مريم)؛ امرأتان بطلتان جزائريتان تعيشان تحت وطأة القمع (الذكوري). وتراجع "عبد المجيد بوالأرواح" في "الزلزال" عن موقعه "الخرافي" لصالح "الولي الطاهر" صاحب المقام الصوفي الرفيع في رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي".

وعليه، فقد وصفت كتابات الفاجعة (التسعينية) بالأدب (الاستعجالي) في محاولة لاستقصاء حقيقة تاريخية لم تكتمل بعد. فمعظم الروايات سارعت إلى كتابة الرّاهن في غياب رؤية عميقة

متكاملة لما يجري، ليس خوفًا من سرعة انزلاق الظاهرة وبالتالي ضياع المعطيات التاريخية التي تؤسس النص، إنّما –في اعتقادنا– سيطرة هاجس السبق وهوس النجومية على الكتاب، فمن يكتب تحت صوت القصف والرّصاص، ليس كمن يكتب تحت أنغام "الفالس"..!!...

وبالتالي كان من "التسرّع" الكتابة عن واقع سياسي ضبابي الأفق، الأحداث فيه شائكة وأسبابها غير متفق حولها، ومآل الوضع فيها مجهول. لكن السؤال الكبير الذي يلّح علينا هو:

هل كان على الرّوائي أن يجلس متفرّجا على "الأزمة" منتظرا نهاية شيء لا يعرف أصلاً أنه سينتهي؟ وهذا السؤال لا نستطيع أن نجيب عنه في الوقت الذي تزاحمنا فيه أسئلة أخرى:

– هل التغير على مستوى الرؤية الواقعية السياسية والاجتماعية أدّى بالضرورة إلى تغيّر على مستوى البُنَى السردية الجمالية واللّغوية؟

– هل استقصاء الظاهرة (الأزمة) ومحاولة رصد حيثياتها من قبل الرّوائيين استحوذ على تركيزهم واهتمامهم إلى الحدّ الذي أنساهم تطوير آلياتهم السردية، محاولين لملمة شتات الواقعة (أدبيا) ممّا جعل الآليات الروائية الجديدة تبدو باهته؟

أم إنّ المتخيّل السردي (التسعيني) تأثر بالأزمة فظهرت مؤشرات توظيف الظواهر اللّغوية والجمالية المستحدثة، ولكن بملامح نقل الواقع فسقطت بعض الروايات في فخّ المباشرة والتقريرية والجاهزية؟

إنّ رواية "كسّيدة المقام" مثلا، تبدو نصّا جاهزا مباشرا، أحادي الخطاب واضح الإحالات، ركّز فيه الكاتب على تصوير الواقع الاجتماعي المتأزم من خلال علاقة السلطة بالشعب وإقصاء المثقف من الواجهة السياسية وعلاقة "الإسلاميين" بمشروعات "النظام". وبالتالي جسّدت الرواية أيضا أحادية البطل وفردانيته (البطلة مريم) بعدما كان بطلا جماعيا في السبعينيات وذلك من أجل ضمان تحوّل البطولة الجماعية (السبعينية) إلى البطل الأحادي (التسعيني) بشكل يربط الحلقات الإبداعية بعضها ببعض دون أن يشعر الروائي أنّه (خان) بطله (القديم) بل جعله يظهر بملامح البطل (الجديد) المتماهي مع الأزمة والمتخفّي خلف الرّاهن بغية التأقلم مع الواقع (التاريخي) الآني.

إنّ المطّلع على النصوص السردية في هذه الفترة يلاحظ مدى انزياحها عن اللّغة وانغماسها في الهمّ الاجتماعي (الأزمة) فأصبح المضمون الاجتماعي مسيطرا على النص الروائي، وقد أدّت سيطرة المضمون على اللّغة الفنية إلى فقدان الشعرية التي تسمو بالعمل الروائي إلى درجة الجمالية الأدبية.

إنّ ما يوصف بـــ"رواية الأزمة"، هو في الحقيقة توصيف ضبابي، كثير الانزلاق، لا يمكن الإمساك به، وهو من النوع الذي يخيّل إلينا أنّنا نعرف كلّ تعرّجاته وتلافيفه، لكننا في الحقيقة نواجه صعوبة هي من جنس المصطلح ذاته، ومع ذلك فالصعوبة لا تلافي المقاربة... ولهذا ارتأينا -بعد عملية مسح للروايات "الواسينية" مدار مقاربتنا- أن نصنّفها بحسب دلائلية عناوينها، علّنا نمنع تماهي الأشياء الجوهرية مع ما قد يكون شبيها لها فحسب.. وعليه سنحاول، مقاربة العنوان الروائي "الواسيني" إن تحليلا أو تأويلا من وجهة نظر سيميائية عبر ثلاثة مستويات أساسية:

-مستوى خارج نصّي Hors-textuel: يهتم بدلالات العنوان بمعزل عن نصّه، أي يتم تتبع دلالاته المعجمية والنحوية والاجتماعية والفلسفية وغيرها وذلك بالنظر "إلى العنوان كبنية مستقلة لها اشتغالها الدّلائلي الخاصّ"[1].

-مستوى داخل نصّي Co-textuel: ينظر فيه إلى العنوان كبنية يشتمل عليها النصن وموحية بمحتوى المتن وهذا المستوى "تتخطّى فيه الإنتاجية الدّلالية لهذه البنية حدودها متجهة إلى العمل ومشتبكة مع دلائليته ومحفزة إنتاجيتها الخاصة لها"[2].

-فمستوى وظيفي: نقف فيه عند تمظهر وظيفة العنوان بعد تفكيك مكوّناته.

وقد خرجت رواية "سيدة المقام" إلى النور عام 1995، مع أنّ الكاتب فرغ من تأليفها سنة 1991. و يعود سبب تأخر صدورها إلى الحقبة الصعبة التي بدأت تظهر فيها أزمة تحوّل المجتمع الجزائري الذي طاله دمار الإرهاب بمراتب متفاوتة، لكنها غاية في العمق والتأثير.

وتتجه "سيدة المقام" نحو تعرية جذور هذه الأزمة، ليظهر جليّا موقف الكاتب من هذه الظاهرة العنيفة الدّخيلة، ومن كلّ المجتمع بشكل عام.. ويرى الكاتب أنّ المؤشر الدّال على ظهور

[1] محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص 08.

[2] المرجع نفسه، ص 08.

هذه الأزمة هو ما حدث في "أكتوبر (من خريف) 1988" وما كان منه بعد ذلك عندما تنازلت السلطة "بنوكلبون" عن دورها أمام تكاثر "حراس النوايا" الذين كان لهم الحق في الشرعية السياسية بعدما كسبوا الانتخابات البلدية التي جرت خلال عام 1991 فاكتسحوا كلّ البلديات والمجالس الولائية "إنّها لأزمة تحوّل عصيبة وقاسية يعيشها المثقف بوعيه الحادّ المأساوي، وقد أصبح كبش الفداء فيها ولعلّ المثقف هو النقطة الوحيدة التي يتفق حولها "بنوكلبون" و"حراس النوايا""[1] في تكسير كل محاولة لأي مثقف للتمسك بالمبادئ العامّة أو حتى الجهر بها. ونصّ "سيدة المقام" يخلخل منظومة قوية الركائز، يَنطوي على كلام مسترسل عن تقزم دور الرّجل في المجتمع، وبهوت ملامح الرجولة الحقيقية وانكسار صورة الرجل الجزائري (الفحل) والقوي (بكل ما تحمله العبارة من محمولات) وذلك بتجسيد دور الرجل المثقف (بامتياز)؛ رجل مدرّجات الجامعة، صاحب الاتجاه الثقافي (الأرستقراطي) بحكم تدريسه لمادة "النقد الفني الكلاسيكي" وهو الذي يعيش يومياته (بوصفه مثقفا عضويا كما يقول أنطونيو غرامشي) محصورا بين "سلطة" تحارب الفكر و"إرهابا" يقتل هذا الفكر. و"الإرهاب" يحدث عندما يحصل ذلك الاصطدام بين الفكر والسلطة ممّا يفضي إلى اليأس، وقديما، أحرق "أبو حيّان التوحيدي" كلّ كتبه تعبيرا عن خيبة الأمل التي آل إليها المثقف في عصره وفي علاقته بالسلطة.

إذن هي محنة المثقف ومحنة صراعاته مع العالم الخارجي ومحنة البحث عن الذات وإثبات الوجود.

تتكثف الرؤية المأساوية في الرّواية "سيدة المقام" لأنها صادرة عن ذات واعية ثاقبة تنظر بعقلانية إلى القيم الجميلة وهي تنهار، وتجلس لتتفرّج على الوطن وهو يتشرذم إلى رقع ضئيلة "..البلاد تذبح نفسها بقوّة وبعناد كبير الوطن ينتهي ويصير أوطانا"[2]. وبهذا ضاعت الذات الجزائرية بين أزمة هوية وأزمة ولاء للوطن "بطاقة التعريف الوطنية.. مزقتها ثم أكلتها.."[3]، وهكذا صار الوطن مجرّد وثيقة منتهية الصلاحية..

---

[1] واسيني الأعرج: سيدة المقام، رواية، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الطبعة الأولى، 1997، ص 06.

[2] المصدر نفسه، ص 283.

[3] المصدر نفسه، ص 273.

إنّ إقدام البطل على فعل الانتحار، يؤكّد على فكرة التخلّي الكامل عن أيّ محاولة للتغيير أو التفكير في حلّ لأزمة واقع.. تسوده الفوضى وتسيطر عليه الأفكار الزرقاء Les idées bleues[*] فـــ"القتلة في السماء، القتلة في الأرض، القتلة بين السماء والأرض، والقتلة في الهواء، القتلة في الماء، القتلة في الصراخ، القتلة في الصمت.. القـــ.. تـــ.. لـــ.. ة في الأنفاس الأخيرة التي تتقطع الآن بخوف داخل هذا الخلاء الموحش"[1].

إذن "سيدة المقام" رواية في عداء واضح للمجتمع.. إنّها القناعة الأكيدة بعبثية العيش في مجتمع متأزم "حاولت كل شيء لكن من المستحيل عليّ الانتصار على عالم بلا قلب"[2].

إن المرأة "سيدة المقام" الواقعة بين محنة "اغتصاب زوجي" يمارسه رجل (عاجز) وحبّ شبيه بذاك الذي كان يكنّه "عنترة" "لعبلة" (حب الأستاذ المثقف)، هي النور الوحيد الذي يشع وسط دهاليز هذه الرواية، إنها المرأة المثقفة المصرّة على النجاح (أداء عرض: بالي "شهرزاد" الروسي) الصامدة في وجه الرجل الذي يريد كسر طموحها (الزوج الذي يريد قهرها ومنعها عن أداء أحلامها) وهي أيضا البطلة التي تجسّد رؤية كاتبها والتي تتمحور حول الأزمة الثقافية التي تعيشها البلاد في زمن قمع الحريات (حرية المرأة في المقام الأوّل) والمقموع هنا هو المرأة المطاردة من كلّ أشكال (الذكورة) و(الفحولة) المزيفة.

وبالتالي فإن "سيدة المقام" رواية صدامات وانكسارات وفجائع ومتناقضات. لكن، هل استطاع العنوان، كبنية لغوية مختزلة أن يعكس كلّ ذلك؟ وهل نجح الكاتب في خلق علاقة قوية بين ما تطرحه الرّواية وبين عنوانها؟

أسئلة نجيب عنها من خلال مقاربتنا للعنوان الروائي "سيدة المقام" محاولين تفكيك بنيته والوقوف عند مستوياته الخارج-نصّي ، الدّاخل-نصّي و الوظيفي.

---

[*] Les idées bleus، عبارة فرنسية شهيرة تعني الأفكار المخيفة المظلمة.

[1] واسيني الأعرج: سيدة المقام، ص 282-283.

[2] المصدر نفسه، ص 15.

أولا: مقاربة العنوان الرئيسي "سيدة المقام":

1- المستوى الخارج-نصّي:

أ- البنية النحوية للعنوان "سيدة المقام": يتربّع العنوان "سيدة المقام" فوق صفحة الغلاف الأمامي للكتاب مشبعا بالتسمية الظاهرة خطّا ولونا وكتابة. فعلى مستوى البنية السطحية التي يقدم بها العنوان نفسه -وهو الكبير الظاهر المتصدر للرواية التي عرفت به واشتهر بها، وهو "سيدة المقام"- نلحظ بنية لغوية مختزلة نحويا إذ يتشكل فيها العنوان من دالّين محورين هما: سيدة + المقام.

وهي (أي البنية) عبارة عن تركيب اسمي يغيب عنه الفعل، ويشكل التقاطب الأعلى ويشتغل بالإضافة، يتكون من مبتدإ (سيدة) وهو مضاف و(المقام) وهو مضاف إليه، ليكون الأصل هو (سيدة) و(المقام) مضاف، ممّا يبرز فضل الأوّل على الثاني وليس العكس.

ظهر في العنوان "سيدة المقام" اشتغال الكاتب على آلية الحذف النّحوي وتحديدا حذف الخبر، وهي خاصية مكوّنة للعنوان الروائي الحديث حيث يكون دقيقا، مكثفا عبر كلمات معدودة، وقد يترك هذا الحذف فجوة في العنوان يتصادم معها القارئ ويقبع محتارًا أمام تساؤلات عديدة تدفعه إلى ردم الفجوة التي تسبّب فيها الحذف وهذا "النقص الدّلالي الذي يجتاح العناوين بحذف الخبر من شأنه أن يحقق الوظيفة الاستراتيجية للعنوان باستقطاب اهتمام المتلقي وإثارته ولذلك يعدّ الحذف خاصية مكوّنة للعنوان"[1] "الواسيني" على اعتبار أنّه "ليس عنوانا سكونيا بقدر ما هو علامة متحركة تفرض النص كمعنى آتٍ"[2].

وعلى خلاف عادته في صوغ العناوين الطويلة، اختار "الأعرج" عنوانا يشكل "أعلى اقتصاد لغوي ممكن ليفرض أعلى فعالية ممكنة ممّا يدفع إلى استثمار منجزات التأويل"[3]، وهذا ما يجسّد فعلا سيميائية العنوان في هذه الرواية وإن كان هذا العنوان، وعلى عادة الكاتب وعلى الرغم من بنيته النحوية المختزلة، فقد شُدَّ عضده بعنوان فرعي أو ثانوي يضاعف من قوته ويقرّ به من مرتبة التكامل، ولِمَ لا، الكمال. وسيفصل الحديث عنه لاحقا.

---

[1] خالد حسين: في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النّصية، دار التكوين، دمشق، 2007، ص 314.

[2] Ch. Grivel: Production de l'intérêt romanesque, p : 171.

[3] بسام قطوس: سيمياء العنوان، وزارة الثقافة الأردنية، عمّان، 2001، ص 36.

ولهذا فإنّ العنوان عند "الأعرج"، وكأي عنوان روائي حديث، يندرج ضمن التحولات البنيوية التي طالته ضمن مجال الكتابة عموما، ولهذه البنية نصيب في تشكيل رؤية النّص الروائي لواقعه، وهي رؤية الكاتب في نهاية المطاف وإن كان النص الروائي "لا يطابق الواقع ولكنه فقط يمكن أن يماثل بنية أحد التصورات الموجودة عن العالم في الواقع الثقافي والفكري"[1].

وقد يعود مبرّر اشتغال الكاتب على آلية الحذف على المستوى النحوي إلى ظروف أملتها ضرورة تدقيق العنوان وتخليصه من مختلف الزوائد بحيث "إنّ الفحوات النحوية هي شكل لغوي موازٍ لفجوات نفسية صادمة للمتلقي ممّا يطرح مسألة الغموض الدّلالي للعنوان"[2]، وهو حذف يدلي إلى نوع من الإيهام الوظيفي المقصود من قبل الروائي. وبالتالي يصبح الحذف بهذا المعنى ظاهرة موازية تماما للغموض، فلا يتحقق الثاني دون وجود الأوّل لأنّ "الحذف يشتغل على المستوى التركيبي للعنوان بينما يشتغل الغموض على المستوى الدلالي"[3]، إلاّ أنّ هذا الغموض هو الذي يشكل المعرفة المغايرة التي تنتجها الرواية. وبهذا فإنّ نمط البنية التركيبية لمثل هذا الصنف من العناوين يعطي نفسا شعريا للعنوان وهو ما يجسده عنوان الرواية التجريبية عموما. ولتجسيد المستوى النحوي للعنوان نقترح الخطاطة الآتية التي تشير إلى انسجام الوحدتين المتجاورتين (سيدة/مقام) والتي يطلق على هذا النوع من المركبات "الركن الاسمي"[(*)] (ركن اسمي = اسم + ركن اسمي).

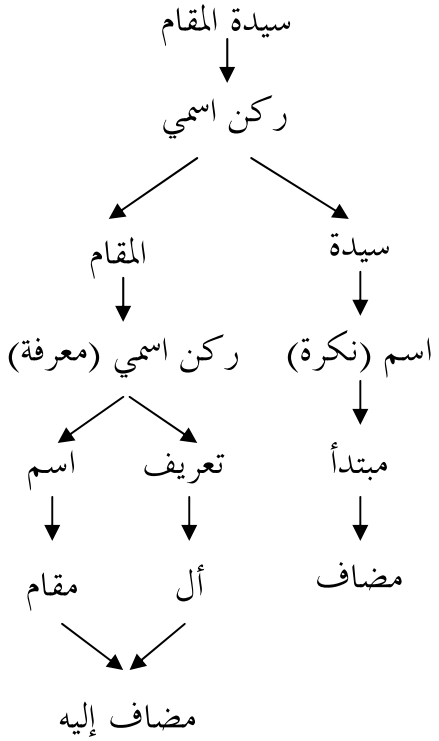
---

[1] حميد لحميداني: النقد الروائي والإيديولوجيا، من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990، ص 67.

[2] شعيب حليفي: النص الموازي للراوية، "إستراتيجية العنوان، ص 92.

[3] المرجع نفسه، ص 93.

[(*)] اقترح هذا المصطلح، الناقد عادل فاخوري في كتابه: اللسانيات التوليدية والتحويلية، دار الطليعة، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، 1988، ص 14.



ب- البنية المعجمية في العنوان "سيدة المقام": إذا تأمّلنا المستوى المعجمي في عنوان "سيدة المقام"، نجد أنّه يتشكل من وحدتين معجميتين أيضا، حاله، حال البنية النحوية، وهما:

سيدة / مقام

وإذا بحثنا وتقصينا الحقول المعجمية لهذين الوحدتين، كما وردتا في معاجم اللّغة، فسنقف عند ما يلي:

- سيدة: جاء في لسان العرب "السيد، الذئب والجمع سيدَانٌ والأنثى سيدةٌ"

وفي حديث مسعود بن عمرو: "لكَأنّي بِجُنْدُبِ بن عمرو أقبل كالسّيد أي كالذّئب، قال وقد يُسمَّ به الأسَدُ، وامرأة سيدة وسيدانة جريئة"[1].

وفي المعجم الوسيط "السّيدُ، الذّئبُ، الجمع سيدانٌ، وهي سيدة والسيدانة، السيدة، والمرأة الجريئة. على التشبيه: جمع سيدانٌ"[2].

[1] ابن منظور: لسان العرب، المطبعة الميرية، بولاق، مصر، الطبعة الأولى، سنة 1300هـ، مادة (س.ي.د)، ص 217.

[2] مجموعة من المؤلفين: المعجم الوسيط، دط، دت، باب السين، ص 493.

أمّا القاموس المحيط فورد "السّيد بالكسر الأسد والذئب والجمع سيدانة وهي سّيدة: جريئة"[1].

إذن اتفقت المعاجم اللغوية في التعريف بلفظ "السيد" وارتبطت صيغة المذكر بالذئب، وهو الحيوان الشرس المعروف بمكره ودهائه وخيانته، أمّا صيغة المؤنث، فقد دلّت في مختلف المعاجم على الجرأة والمرأة الجريئة.

– المقام: تواضعت المعاجم اللّغوية العربية على مدلول واحد للفظ "المقام"، وهو المجلس أو من يجلس فيه، وقد ورد في لسان العرب[2]: المقام: المجلس، ومقامات الناس، مجالسهم، ويقال للجماعة يجتمعون في مجلس (مقامة) والجمع (مقامات)، ومنه قول زهير بن أبي سلمى:

وفيهِمْ مقاماتٌ حِسَانٌ وُجُوهُهُمْ وأندية يَنْتَابُها القَــوْلُ والفِعْلُ[3]

ويضيف القلقشندي: "المقامات وهي جمع مَقامَة بفتح الميم، وهي في أصل اللّغة اسم للمجلس والجماعة من الناس... أمّا المُقامة بالضّم فبمعنى الإقامة"[4] ومنه قوله تعالى حكاية عن أهل الجنة: ﴿الَّذِي أَحَلَّنَا دَارَ الْمُقَامَةِ مِن فَضْلِهِ﴾ (سورة فاطر، الآية 35).

والمقامة بالفتح كذلك بمعنى السّيادة[5]، والمُقام الموضع الذي تقيم فيه، أو موضع القدمين[6].

ومن الحقول المعرفية المتداول فيها مصطلح المقام، الدّرس البلاغي حيث ارتبط المقام بالكلام وسمي "مقامات الكلام" يقول السكاكي في "مفتاحه": "لا يخفى عليك أنّ مقامات الكلام متفاوتة، فمقام الشكر يباين مقام الشكاية ومقام التهنئة يباين مقام التعزية، ومقام المدح يباين مقام

---

[1] الفيروزأبادي (مجد الدّين محمّد بن يعقوب): القاموس المحيط، دار الكتاب العربي، دط، دت، الجزء الأول، مادة (س.ي.د)، ص 304.

[2] ابن منظور: لسان العرب، مادة (ق و م)، ص 598.

[3] زهير بن أبي سلميى: الديوان، شرحه وضبطه وقدم له علي فاخور، دار الكتاب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، 1988، ص 87.

[4] القلقشندي (أبو العباس أحمد): صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، ج4، ص 110.

[5] سعيد الخوري الشرتوني: معجم ذيل أقران الموارد، مطبعة مرسلي اليسوعية، بيروت، 1893، الجزء الثالث، ص 354.

[6] محمد رشيد رضا: معجم متن اللّغة (موسوعة لغوية جديدة)، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، 1960، المجلد 4، ص 685.

الذّم، ومقام الترهيب يباين مقام الترغيب، ومقام الجدّ يباين مقام الهزل...وكذا، مقام البناء على السؤال يغاير مقام البناء على الإنكار، جميع ذلك معلوم لكلّ لبيب وكذا مقام الكلام مع الذكي يغاير مقام الكلام مع الغبي، ولكلٍ من ذلك مقتضى غير مقتضى الآخر، ثم إذا شرعت في الكلام، فلكلّ كلمة مع صاحبتها مقام، ولكلّ حدّ ينتهي إليه الكلام مقام"[1]. وهو "ما يدعو إليه الأمر الواقع، أي ما يستلزمه مقام الكلام وأحوال المخاطب من المتكلم على وجه مخصوص"[2] . فمطابقة الحال تكون وفق مقام الكلام وعقول المخاطبين ومداركهم الذهنية والنفسية.

أمّا في المجال الأدبي، فقد وجدت في تراثنا العربي مصنفات تحمل عنوان المقام، لكنه يأتي عادة بصيغة الجمع (مقامات) لا مفردًا (مقام) وقد ارتبط بالوعظ والإرشاد في القرن الثالث للهجرة، ومن العناوين التي جاءت في عيون الأخبار مقامات الزهاد عند الخلفاء والملوك لابن قتيبة[3].

ومع حلول القرن الرّابع الهجري أصبح مفهوم المقام مرتبطا بفن معروف هو المقامة العربية والذي أطلقه الهمذاني على نصوصه الأدبية، وقد وردت في مدوّنة المقامات لفظة (المقامة) بمعناها الفني في المقامة (الوعظية) كقوله: "قال غريبٌ قد طَرَأَ لا أعرفُ شَخْصَه فاصْبِرْ عليه إلى آخِرِ مَقَامَتِه لَعَلّهُ يُنبئُ بعلامته"[4].

فهذا القول يحمل إشارة بأن المقامة "حديث قصير يدور حول بطل أفّاق أديب شحّات يحدِثُ عنه وينشر طويتَهُ راوية جوَّالة.."[5].

أمّا لفظ (المقام) من الناحية الصرفية[6]، فيحتمل أن يكون مصدرًا ميميا، كما يحتمل أن يكون اسم مكان.. فالمقام موزون على صيغة (مَفْعَلْ) وهو مشتق من الفعل (قام).. ويدل على المكان أو المصدر.

---

[1] السكاكي: مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، علّق عليه نعيم زرزور، بيروت، ط2، 1987، ص 168-169.

[2] السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، طبعة مجدّدة، 2008، ص 29.

[3] ينظر: ابن قتيبة: عيون الأخبار، دار الكتاب العربي، (دط)، (دت)، الجزء الثاني، ص333.

[4] الهمذاني: المقامات، شرح محمد عبده، ص 172.

[5] فيكتور الكك، بديعات الزمان. مبحث تاريخي تحليلي في مقامات الهمذاني، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، 1961، ص48.

[6] عبد الملك مرتاض: فن المقامات في الأدب العربي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ص 09-10.

نستنتج ممّا سبق أن لفظ (المقام)، المشتق من الفعل (قام)، يدلّ على المجلس وما يقال في المجلس من حكم وأحاديث ومواعظ وملح "فقد ارتبطت كلمة (مقام) مع (نادٍ) وهو اجتماع لذوي الشأن من علية القوم"[1].

وإذا جئنا إلى الثقافة الصوفية فإنّ المقام "في اصطلاح أهل الحقيقة هو ما لم يتحقق به العبد بمنازلته من الآداب بما يتوصل إليه بنوع تصرّف ويتحقق به بضرب تطلب ومقاساة تكلف، فمقام كل أحد موضع إقامته عند ذلك وما هو بمشتغل بالرّياضة له، وشرطه أن لا يترقى من مقام إلى مقام آخر ما لم يستوف أحكام ذلك المقام"[2]. فالمقام عندهم إذن، هو غاية يصل إليها المريد، ولا يتحقق هذا الوصول إلاّ لمن يطلب الوصول ويريده. وأهل الحقيقة هم أهل اليقين، أي الصوفية أنفسهم، وقد استندوا في ذلك على الآية الكريمة ﴿وَاعْبُدْ رَبَّكَ حَتَّى يَأْتِيَكَ الْيَقِينُ﴾[3]، فالمجاهدة ورياضة النفس (مقاساة التكلف) بالصبر على الشدائد والشهوات يصل المريد إلى المقام (الغاية). ولكن المقامات درجات متفاوتة عند أهل المعرفة، فبحسب الجهد والمجاهدة يكون مقام الإنسان فمقام مريد يختلف عن مقام مريد آخر.

وعرّف (أبو نصر السراج) المقامات فقال هي "مقام العبد بين يدي الله عزّ وجلّ فيما يقام من العبادات والمجاهدات والرّياضات والانقطاع إلى الله عز وجلّ"[4]. أي هي عبادات روحية ورياضة للجوارح يبلغ بها العابد إلى (المقام)، مرتبة الحبّ الإلهي، أو اليقين، وعلى ذلك "فلكلّ مقام بدء ونهاية، وبينهما أحوال متفاوتة، ولكلّ مقام علم، ولكلّ حال إشارة، ومع كلّ مقام إثبات ونفي وليس كل ما نفي في ما مقام كان منفيا فيما قبله، ولا كلّ ما أثبت فيه، كان مثبتا فيما دونه"[5]. بل تتحدّد مرتبة هذا المقام أو ذاك بمنزلة المحبّة ومسالكها وغاياتها و"دوام العبادة مع الإخلاص وحسن المراقبة. قال أبو حامد الغزالي –رحمه الله تعالى– لابدّ لكلّ مقام من علم وعمل وحال فالمقام يثمر علما والعمل يثمر حالاً، لأنّ حركات الأجسام تابعة لحركات القلوب

[1] دائرة المعارف الإسلامية: مركز الشارقة للإبداع الفكري، الطبعة الأولى، 1998، الجزء 31، ص 9572.

[2] القشيري (زكريا الأنصاري): الرسالة القشيرية في علم التصوف، دار الكتاب العربي، بيروت، دط، دت، ص 32.

[3] سورة الحجر، الآية 99.

[4] فائز طه عمر: النثر الصوفي (دراسة فنية تحليلية)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى، 2004، ص 100.

[5] الكلاباذي (أبو بكر محمد): التعرف لمذهب أهل التصوف، تحقيق محمود عبد الجليل، وطه عبد القادر سرور، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، 1960، ص 88.

وحركات القلوب جارية بحركات الأجسام"[1]. فإذا "ما ماتوا عن حواسهم وعقولهم كما هو شأن الصوفية في حالهم الخاصة المعروفة بالفناء استيقظت فيهم أرواحهم وأدركت حقيقة الوجود بما هي عليه.. أمّا عالم الباطن أو عالم الحقيقة فليس في متناول الحسّ وإدراكه ولا للخيال سبيل إلى العبث به، وإنّما السبيل إلى إدراكه الذوق أو الكشف الصوفي في حالة الفناء الخاصة التي يشير إليها الحديث باسم "الموت"، وهو موت الحواس وحياة الرّوح وموت الجهل وحياة المعرفة اليقينية الحقة وموت الوجود الظاهري الكاذب، وحياة الوجود الباطني الحق"[2] وهذه الحال هي قمة الفناء في المحبّة الإلهية.

وبعد هذا التطواف في مختلف البُنى المتعلقة بالمستوى الخارج-نصّي نعرّج على دلالات العنوان ضمن المستوى الدّاخل-نصّي لنقف عند حدود العلاقة التي تربط الخارج بالدّاخل أو العنوان بالنّص فهل تتوافق البُنى المعجمية مع الدلالات النصية أم أنّ العلاقة بينهما هي علاقة انفصام؟ وهذا ما سنحاول معرفته فيما يأتي..

2- المستوى الدّاخل-نصّي:

يلفت انتباهنا البنية المختزلة للعنوان القصير، لكنّه يستوقفنا لمزيد من التأمل والتمعّن فيما قد يحمله من دلالات، ولا يبدو أن ألفاظ العنوان قد تم جمعها على هذا الشكل من قبيل الصدفة أو الترف الجمالي أو المخالفة، بل إنّ صاحبها يتغيّ استنطاق مدلولات يخفيها المتخيل الروائي ذاته.

فالعنوان -كما يظهر لأوّل وهلة- ذو مقصدية واضحة، وهو خال من الغموض ويبدو تركيبه -كما أسلفنا- مألوفا ذا بُعد تداولي، ولكنّه لا يدلّ على مجرّد "سيدة" تعلو "مقاما"، إنّه تقنع الكاتب بنصّه من عنوانه إلى آخر صفحة فيه، وبناءً على ذلك "فالعنوان من حيث هو تسمية للنّص وتعريف به وكشف له، يغدو علامة سيميائية تمارس التدليل وتتموقع على الحدّ الفاصل بين النّص والعالم، والعالم إلى النص لتنتهي الحدود الفاصلة بينهما ويحتاج كلّ منهما إلى الآخر"[3] أي أنّه يجسّد دلالات النص ويكشف ما غاب عن القارئ في محاولة حثيثة لإنتاج معنى آخر لم يطرحه

[1] القشيري: الرسالة القشيرية، ص 27.

[2] ابن عربي (محي الدين): فصوص الحكم، علق عليه أبو العلا عفيفي، دار الكتاب العربي، بيروت، الطبعة الثانية، 1400هـ-1980م، الجزء الثاني، ص 220.

[3] خالد حسين: في نظرية العنوان، ص 77-78.

النص.. إنه المغامرة الحقيقية التي يمارسها الكاتب خلف لعبة الإغراء والتخفي ومحو الحدود الفاصلة بين عالم يمثله العنوان وعالم يجسده النص.

يخلق الكاتب كائنا ورقيا ويسمّيه "سيدة".. والخلق لا يستوي دون تسمية، والخالق -أيضا- أولى بتسمية المخلوق... إذ تلتصق طبيعيا صفة "السيادة" (الجرأة) بهذا الكائن ولكنّها لا تنفيه أو تنكره.. بل ترفعه إلى "مقام" لا ينبغي لغيره أن يرتقيه، فيكون المقام تابعا لصفة "السيادة" باللّفظ، متواليا له في المرتبة.

فأمّا "السيدة" فلقب كلّ امرأة في الأصل، غير أنّ توظيفها هنا له دلالة أكبر وإحالة على اسم بطلة الرواية "مريم"، لأنّ لقب "السيدة" كان يطلق أساسا على (مريم العذراء) وهو ما يجسّد بشكل واضح مدى ارتباط العنوان بالمتن المركزي، ولكن من وجهة نظر الكاتب، لا من وجهة نظر (الدّين)، فالسيدة (مريم العذراء) كانت امرأة عفيفة، لم تلمسها يد بشر، لكن (السيدة مريم) بطلة الرواية، راقصة الباليه أسست علاقة (غير شرعية) مع السارد وهذا هو الفرق الجوهري بين السيدتين.. وعلى الرغم من الاحترافية النصية الكاملة التي يتمتع بها الكاتب إلاّ أنّ إسقاط الإحالة الأولى (مريم العذراء) على الإحالة الثانية (مريم البطلة) يخلق نوعا من المفارقة والاختلاف وعدم التوافق. هذا إذا سلّمنا جدلا وموضوعا أن ميل الكاتب إلى تسمية بطلته بـــ(مريم) هو من منطلق العودة إلى بعث شخصيات تشكل علامة مائزة في ديننا أو تاريخنا الإسلامي. أضف إلى أنّ الكاتب واسيني الأعرج قد تعامل مع هذه التسمية المميزة (مريم) في أكثر من مؤلّف مثل روايته "مصرع أحلام مريم الوديعة" و"طوق الياسمين"، والبغي (مريم الروخا) في روايته "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش". وبالتالي فإن الإصرار على تسمية نساء رواياته باسم "مريم" ليس من قبيل الصدفة إنها استراتيجية فنية تتمتع بالقصدية المطلقة وتعكس المرجعية الفكرية والثقافية للكاتب.

لكن السؤال المطروح هو: لماذا هذه القصدية في خلق الانزياح للصورة المثالية لمريم العذراء ولماذا نفى عن "مَرْيَمه" النّصية صفة الطهر التي عرفت بها "أمّ المسيح"؟ أم أنّ الكاتب أراد أن يؤسس لثنائية ضدية تشكل مفارقة سردية بين (مريم البتول) التي تشكل الصورة المثلى ومريم البطلة التي تجسّد صورة المرأة الواقع أو المرأة "الخيال"؟ أمّ أن كلّ ذلك لا يعدو أن يكون هوسًا بامرأة ما تسكن الكاتب، اسمها "مريم"؟ فهل هذه المفارقة تعدّ إستراتيجية في الكتابة يريد السارد من خلالها

ترك السؤال قائما وتأجيل المعنى، أم أنها مفارقة من النوع الذي يسعى إلى "قول شيء بطريقة تستثير –لا تفسيرا واحدا– بل سلسلة لا تنتهي من التفسيرات المتغيرة"[1]؟؟

إذن، يمكن للعنوان أن "يقوم بتفكيك النص من أجل تركيبه وذلك عبر استنكاه بنياته الدلالية والرمزية، وأن يضيء لنا، في بداية الأمر ما أشكل من النص وغمض"[2]. كما يمكن لهذا العنوان ذاته أن يسهم في جعل المتن غامضا إذا أحال العنوان على غير ما يتوقعه القارئ من النص.. وهو ما يمكن أن نطلق عليه صفة العناوين "المضلّلة"، مثل رواية "حدّث أبو هريرة قال" "لمحمود المسعدي". إذ يعتقد المتلقي أنّ الكتاب يُدرج ضمن مباحث الأحاديث النبوية التي رويت عن أبي هريرة، الصحابي الجليل، رضي الله عنه، والواقع أن هذا النّص لا صلة له إطلاقا بعلم الحديث ولا بروايته، إنّما هو نص سردي روائي اتخذ صاحبه من شخصية "أبي هريرة" مُشِكّلاً أساسيا في بناء متخيّله السّردي.

وبالرّجوع إلى بؤرة المتن، يتضح لدينا القدرة على جسْدنة الحكي، وتتعالق الصورة "فالسيدة" بطلة الرواية هي القطب الآخر في النص، بوصفه ثنائي القطبية (السارد ومريم)، وهي امرأة مثقفة، راقصة باليه بامتياز تعيش وسط منظومة اجتماعية هي في حالة تبرير دائم لفشلها وعجزها، حيث يحرّك "الأعرج" كائنه الورقي (مريم) وسط العالم النفسي المتأزم والمعقد للإسلاميين والفراغ الذي سيطر على كلّ تفاصيل حياة (مريم) بعد غزوهم للأرض وتراجع كل مظاهر التحضر والوعي، فالأزمة الحضارية والثقافية "بدأت منذ زمن بعيد عندما كان الناس الذين نزلوا من الجبل أو من مكان آخر يدخلون إلى الجامعات والإدارات أفواجا أفواجا"[3]، ولكن الأزمة لم تكن بهذه البساطة بل تشابكت الإجابات المختارة في الرّد على سؤال واحد: "كيف تجرّأت المدينة على قتل مريم في هذا الجمعة البئيس"[4]. و(مريم) من حيث هي أنثى تحيل على المدينة والحضارة والثقافة الحديثة، تجابه خطابا (أصوليا) يقدّمها إلى المجتمع –على ما ورد في الرواية–

---

[1] ميويك (د–سي): موسوعة المصطلح النقدي، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 1993، المجلد الرابع، الباب 13: المفارقة، ص 161.

[2] جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، ص 79.

[3] واسيني الأعرج: سيدة المقام، رواية، ص 75.

[4] المصدر نفسه، ص 06.

بأنّها "بنت زنا" وذلك من أجل جعل علاقاتها غير شرعية، فيصبح مبرّر قتلها على يد "الإسلاميين" مشروعا "تقول مريم، تقتلون من؟! قالت: أعداء الله! وَشْكُونْ أعداء الله؟ قالت: الشيوعيون، حزب فرنسا، البربر، البعثيون، الملحدون، العقلانيون، اللاّئكيون وأصحاب دعوات تحرير المرأة، نساء الجمعيات النسوية، جمعيات العهر والفسق، والحكام، والرعية، ومسؤولو أجهزة الإعلام المقروءة والمسموعة والمرئية، وكلّ من يحذو حذوهم"[1]. إذن.. مريم.. السيدة، تواجه خطابا (أصوليا) يصفها بأبشع الصفات، ويضع قائمة (المغضوب عليهم) من كلّ فئات المجتمع وطوائفه الإيديولوجية، وتعلو (مريم) مقامها، لكنها في النهاية تموت وتخلف وراءها مكانا موبوءاً بالوحشية والسواد والصمت ويبقى (حرّاس النوايا) (بحروفهم المقدسة) و(سيوفهم المعقوفة) يسيطرون على المدينة التي تآكلت، وبقي وجه مريم غارقا في غبار الكتب وفي رأس السارد.

ونعتقد أن "سيدة المقام" (مريم)، راقصة الباليه، شخصية استعارها الكاتب من الثقافة الغربية ثم قام بجَزْأرتِها على اعتبار أنّ امتهان فنّ كرقص الباليه، ليس وليد الثقافة الجزائرية، بل يكاد مريدوه أن يكونوا بعدد أصابع اليد، ممّا يظهر أن الكاتب يختار شخصيات تشكل علامات ثقافية مائزة، بل إنّه يحاول في أغلب نصوصه أن يبتعد عن تجسيد الشخصيات النمطية أو المحدودة الثقافة ولهذا انتقى "أنثى" تمتلك الزمكان كلّه وهي أيضا "الأنثى" التي سُلب منها الحق في الحياة.

والواقع أنّ مدلول العنوان لا يمثل ذلك المعطى المقولب المعروف والجاهز بل هو بذرة تتشجّر منه مشاريع دلالية مختلفة ومتعدّدة العوالم بفضل تعدّد القراءات التي يمارسها المتلقي على النّص.

وهو بذلك يختزل كل الحكي في النص، ولهذا لم نعد نرى العنوان محصورا في وظيفته التجميلية ذات البعد الإشهاري، إنّما تعدّاها إلى عوالم دلالية متعلقة بمرجعيات ثقافية وتاريخية واجتماعية وسياسية، إنّه "مؤوّلة نصّية يتوج الرّواية مع أنّه يحيل في الوقت نفسه إلى نصّ غيرها"[2] أو بعبارة أخرى فهو نصّ يحيل إلى نصّ آخر ويشير إلى الموضوع الذي تفسر فيه دلالة المنجز السردي الذي يقدّمه.

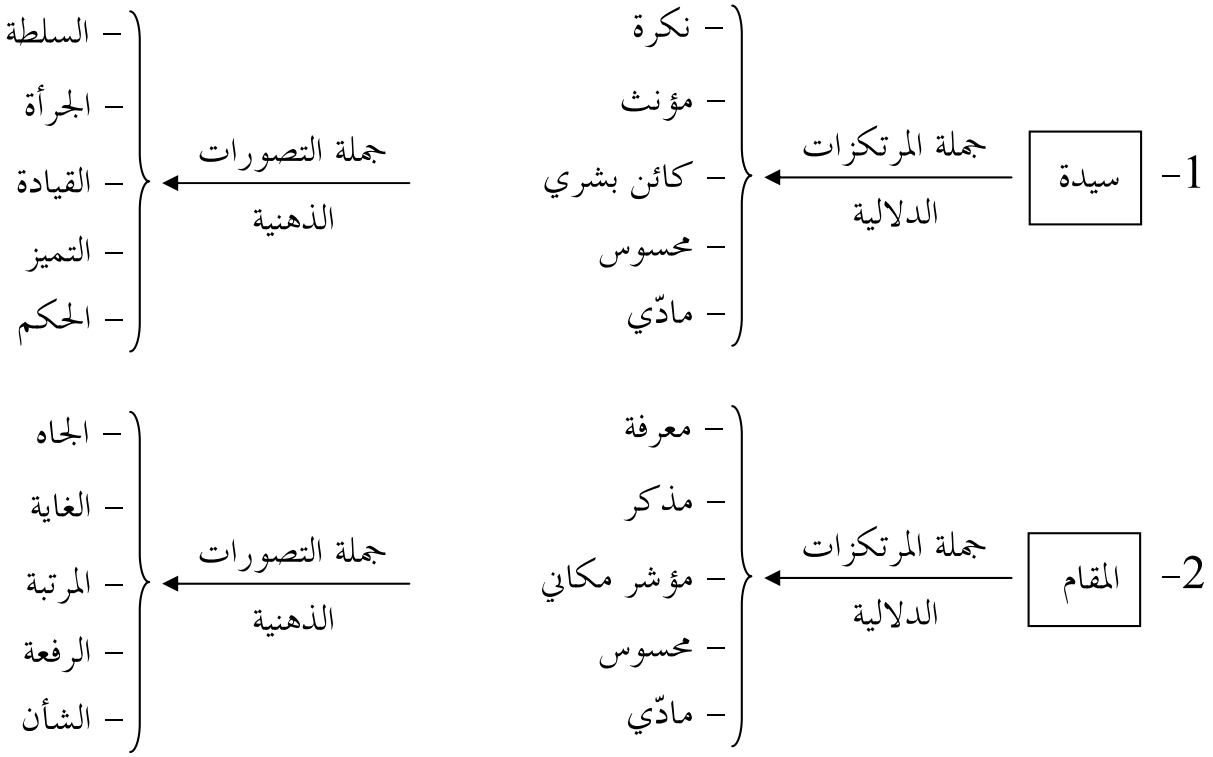
---

[1] المصدر السابق، ص47 .

[2] بول ريكور: الوجود والزمان والسرد، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى، 1999، ص 46.

أمّا المقام، وهو اللّفظ الوحيد الدّال على المكان في العنوان، فليس إلاّ مجموعة من العلاقات الاجتماعية وحتى الروحية. إننا نتصادم معه ويصدمنا بقدسيته لدى المتصوفة، بما فيه من طقوس دينية وخشوع وإجلال لأنّه رمز من رموز العزلة والتعبّد والاتصال بالعالم الفوقي الأعلى. وهو كذلك –كما يحيل عليه النص- المقطع الموسيقي (السامي) الذي تحاول (مريم) الوصول إليه بأن تتسيّد عالم الرّقص وفنونه، ولن تبلغ هذا (المقام)إلاّ بأداء مميز لباليه "رمسكي كورساكوف" المعروف بباليه "شهرزاد" الروسي، فاشتغال الكاتب على "المقام" كمكان في العنوان، دالّ على درجة عالية من التجريدية التي تطلّبها هذا العمل الفنّي، وبهذا يصبح "المقام" فضاءً دلاليا يجمع الواقعي بالمتخيل ويسهم في "أنسنة" المكان، لأنّه امتداد للإنسان الحال به لذلك يجب مراعاة أنّ الفضاء المكاني "بناء يتم إنشاؤه اعتمادا على المميزات والتحديدات التي تطبع الشخصيات بحيث يجري التحديد التدريجي ليس فقط لخطوط المكان الهندسية وإنّما أيضا لصفاته الدّلالية وذلك لكي يأتي منسجما مع التطور الحكائي العام"[1]. إذ يتحكم المكان في رسم الشخصيات الحالّة به، وتمنحه هي الملامح العامة التي تميزه فتتماهى دلالات المكان مع دلالات الشخصية ويذوبان في نقطة واحدة كقطرة حبر ويصبحان وجهين لعملة واحدة يتحكمان معا في مسار البرمجة السردية التي يتحركان في إطارها. وعليه تشترك وحدتا العنوان (سيدة-مقام) في جملة من المرتكزات الدّلالية والتصورات الذهنية نجملها في الترسيمة الآتية:

[1] حسن بحْراوي: بنية الشكل الروائي، الفضاء، الزمن، الشخصية، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1990، ص 30.



ومن الترسيمة، نلاحظ خصوصية كل لفظة من العنوان وتميزها بجملة من المرتكزات الدلالية وكذا التصورات الذهنية التي قد تحيل عليها، حتى وإن اختلفت اللّفظتان من حيث المرتكزات الدلالية إلا أنهما اتفقتا من حيث التصورات الذهنية، إذ تقاطعت كل من لفظة (سيدة) و(مقام) في إحالتهما على السلطة والرفعة والمرتبة والعلو، ممّا يعني أن الكاتب اختار اللّفظتين معًا لتؤديا الدلالات نفسها أو بالأحرى، دلالات مشتركة، تتكامل فيما بينها لإعطاء الصورة الكاملة عن البطلة التي شكّلت ملفوظات العنوان.

إنّ من يقرأ الرّواية (سيدة المقام) سيلاحظ أنّها تبنّت خطة مراوغة أفلح فيها أسلوب النص في دفع القارئ للتساؤل حول العلاقة بين العنوان ومضمون النص. وعلى الرّغم من أنّ "إحالة العنوان ذات بعد تداولي إلاّ أنها غير مباشرة، بل هي استعارية رمزية لعدم وجود سياق تواصلي له فإذا كان النص، كما قلنا، يخلق عالما موازيا لواقعه، فإنّ العنوان يميل هو الآخر إلى لغة موازية للّغة النص الذي يعنونه"[1] إذ لا نكاد نعثر في النّص لما يحيل على "المقام"، ولا إلى ما يدلّ عليه لفظا غير تلك العبارة التي اختزل فيها الكاتب دلالة النص ودلالة العنوان والتي جعلها كإهداء إلى البطلة:

[1] محمد سالم محمد الأمين طلبة: مستويات اللّغة في السرد المعاصر، دراسة نظرية تطبيقية في سيمانطيقا السرد، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط، 2008، ص 133.

"إليك يا مريم.. يا سيدة المقام والمستحيلات كلّها"[1]، فهل هي شفرة أدبية[*] على حدّ تعبير "أمبرتو إيكو"، يريد من خلالها الكاتب أن يقول ولا يقول وهو يتدحرج داخل "صوت البحر ينسحب مخلّفا وراءه أصداء لأناس يذبحون ويحشرجون الحشرجات الأخيرة... أصوات تشبه أصوات السكاكين وهي تنغرس بقوة في الرّقاب والصدور مخترقة الألياف والعروق واللّحم والعظام الرّقيقة"[2]، أمّا سيدة المقام (مريم) فقد كانت "وردة هذه المدينة وحلمها، وتفاحة الأنبياء المسروقة في لحظة غفلة، رعشة المعشوق وهو يكتشف فجأة خطوط جسد معشوقته"[3] لكنّ "السيدة" (مريم) غادرت مقامها "عندما صمت قلبها فجأة داخل إغفاءة حكاية الليلة الأخيرة في صالة الرقص وهي تتدحرج داخل حنين باليه "رمسكي كورساكوف" وتواجه هي "شهرزاد" غطرسة الرجل المعتوق الذي أقسم أن يفصل جسدها عن رأسها"[4]. وهو ينظر إلى "الوطن ينتهي ويصير أوطانا، والقبائل تتحول إلى مداشر، والمداشر تصغر لتصير غيرانا، الألسن تضيع، وفرسان البلاد القديمة يبحثون عن موتهم خارج النهايات المبتذلة"[5] إنها نهاية كل شيء وحتى "سيدة المقام".

إذن.. بدأ العنوان صغيرا.. من كلمتين، مختزلا، مكثفا. وانتهى كبيرا شاسعا شساعة النص ذاته.. بل كان العنوان هو ذاته النص.. تبدّت لنا من خلاله حيثيات السرد ووقفنا فيه على حصافة البرنامج السردي الذي وضعه الكاتب محاولا تجسيد مخازي الواقع وأزمة المثقف الجزائري، ضمن دائرة شائكة يتحكم في مركزيتها قطبان يتشاركان في سحق المجتمع:

"بنوكلبون" (النظام) و"حراس النوايا" (التيار الإسلامي).

ونخلص إلى أنّ "سيدة المقام"، عنوان يحيل على معاني الرفعة والعلو ولكن هذا المعنى كان محصورًا في الدلالة المعجمية فحسب، لأن الكاتب وظف "مريم"، "سيدة المقام"، في صورة "مدنسة" (امرأة متزوجة وعلى علاقة غير شرعية مع أستاذها)، على الرغم من أنه يراها غير ذلك

---

[1] واسيني الأعرج: سيدة المقام، رواية، ص 04.

[*] يعرّفها أمبرتو إيكو بأنها نظام من الإمكانات يتجاوز تكافؤ احتمال النظام في أصله ليسهّل مجاله التواصلي أي إنه يستخدم عنصرا من نظام يوظفه ليرمز في مستوى آخر لدلالة غير ما كانت له في نظامه الأصلي.

[2] واسيني الأعرج: سيدة المقام، رواية، ص 282.

[3] المصدر نفسه، ص 05.

[4] المصدر نفسه، ص 07.

[5] المصدر نفسه، ص 283.

من زاوية نظره فهل أراد "واسيني" أن يشتغل على ثنائية المقدس والمدنّس؟ أم كانت له مقاصد وغايات أخرى ما تزال ضبابية وغير واضحة؟

ثم إنّ ما يفهم من الرواية حرصه على حصر جذور الأزمة في طرفين وحيدين (النظام) و(التيار الإسلامي)، لكن المسكوت عنه في نصّه السردي هو الطرف الثالث ونقصد به (حراس العقول) أي التيار الاستئصالي بمختلف أطيافه (اليساريون- الليبراليون...) الذين أسهموا في تأجيج الوضع بأفكارهم المتطرّفة ورفضهم للطرف الآخر وتوزيعهم لصكوك التمدّن والتحضّر وتوصيفهم لكلّ من يخالفهم فكرهم بـــ(الرجعي، المتخلف، الأصولي، الإرهابي...).

وإذا كانت هذه هي دلائلية العنوان بكل دقائقه، فإلى أي مدى تبدت وظائفه وتجسّدت إسقاطات هذه الوظائف في النص ثم ما هي الأنماط الوظيفية التي استقطبها عنوان رواية "سيدة المقام"؟ هذا ما نحاول الإجابة عنه في العنصر الآتي..

3- وظيفة العنوان الرئيسي "سيدة المقام":

ذهب "شارل غريفل" Ch. Grivel إلى تحديد وظائف العنوان ضمن ثلاثة محدّدات هي[1] وظيفة تعيين الكتاب والإشارة إلى محتواه ووضعه في إطاره القيمي، بينما حدّد "ليو هويك" Léo Hoek وظائف العنوان بأنّها "مجموعة علامات لسانية.. تظهر في أعلى النص بغرض تعيينه وتحديد محتوى النص العام وجلب اهتمام الجمهور المقصود"[2]. وقد علّق "جيرار جنيت" على هذه الوظائف بقوله: "إنّها تبدو لي نقطة انطلاق مقبولة، مع أنها تحتاج إلى بعض الملاحظات والإضافات.. بداية، فإنّ الوظائف الثلاث المذكورة (الوظيفة التعيينية، ووظيفة الإشارة إلى المحتوى، والوظيفة الإغرائية) لا يشترط أن تكون كلّها مجتمعة في عنوان واحد، فأمّا الأولى (الوظيفة التعيينية) فإنها الوحيدة التي يجب أن يحتوي عليها العنوان أمّا الوظيفتان المتبقيتان فإنهما إضافيتان زائدتان"[3].

نستنتج من تعليق "جنيت" أنّه لا يعارض "غريفل" أو "هويك" في تحديد وظائف العنوان بل إنّه يتبنّاها، غير أنه يرى أن الوظيفة الأساسية في العنوان هي الوظيفة التعيينية والتي يجب أن

[1] Ch. Grivel: Production de l'intérêt romanesque, p : 169-170.
[2] Léo Hoek: La marque du titre, p : 17.
[3] Gérard Genette: Seuils, p : 19.

يحتويها كلّ عنوان، بينما تبقى وظيفة الإشارة إلى المحتوى ووظيفة إغراء المتلقي (والتي يسميها بعض النقاد الوظيفة الإشهارية)(*) غير أساسيتين. إلاّ أنّ "جنيت" أعاد ترتيب هذه الوظائف حسب وجهة نظره النقدية والتي أسّسها على تحديد مدى فاعلية هذه الوظائف بالنسبة للعناوين من جهة، ومدى ارتباطها بالمتن المركزي من جهة أخرى، وقد صنّفها كالآتي[1]:

أ- الوظيفة التعيينية La fonction désignative: وتتمحور حول إظهار انتماء النص وبطاقة هويته حتى يتم التعرّف الكامل على العمل الفنّي وبأقل وجه من وجوه التأويل أو اللّبس.

ب- الوظيفة الواصفة La fonction descriptive: فالعنوان هو وصف في واقع الأمر وهذه الوظيفة تقول شيئا ما عن محتوى العمل الإبداعي، فيأتي النص وكأنه سؤال إشكالي عمّا قام العنوان بوصفه.

ج- الوظيفة الإغرائية La fonction séductive: والتي لا يمكن للعنوان إهمالها، فهو ذو طبيعة جاذبة يعمل على شدّ انتباه المتلقي على الرغم من بنيته اللّغوية المختزلة المكثفة. وبالنسبة "لجيرار جنيت" فإنّ "لا أحد قال بأنّ نجاح أو عدم نجاح أي كتاب يتوقف على وظيفته الإغرائية"[2]، ذلك أن إغراء المتلقي تتحكم فيه شروط وآليات أخرى غير "الغواية" التي يقدمها العنوان، كشكل الغلاف واللّوحة أو الأيقونة التي ترسم عليه واسم الكاتب وطريقة الطباعة وشروط أخرى متعلقة بالنشر والإشهار والتسويق والتوزيع وثمن الكتاب ودار الطباعة وغيرها.

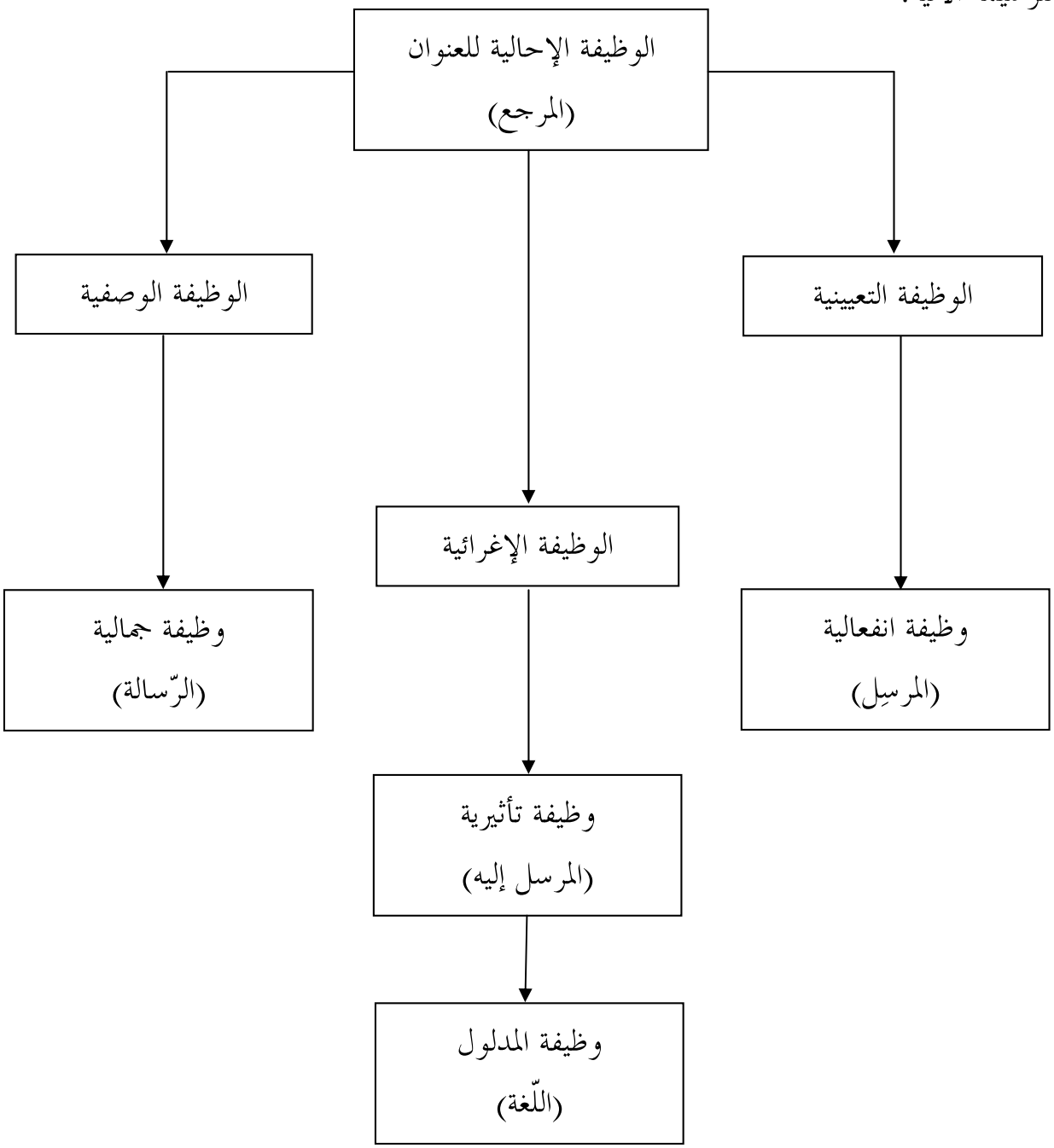
د- الوظيفة الإحالية La fonction Connotative: وهذه الوظيفة ففي علاقة دائمة بالوظيفة الثانية (الوظيفة الواصفة)، من حيث كون العنوان ذا وظيفة دالّ ووظيفة مدلول في الوقت ذاته؛ فهو نصّ قائم بذاته (يعني أنه دالّ) ويحيل على نصّ في طريقه إلى الكتابة (يعني أنّه مدلول) لهذا يهدف العنوان من خلال هذه الوظيفة إلى تحقيق وظيفة نصّية فهو "أوّل ما يتم الولوج منه إلى النص، فلا يوضع اعتباطا، وإنّما تؤطره خلفية ثقافية عامّة تحدّد قصديته بمساعدة دلالة تجريبية

(*) مثل الناقدين شعيب حليفي في كتابه: هوية العلامات، ص 98.
وجميل حمداوي في دراسته السيميوطيقا والعنونة، ص 79.

[1] ينظر تفصيل هذا التصنيف في كتاب "Seuils" لجيرار جنيت من ص 83 إلى ص 98.

[2] Gérard Genette: Seuils, p : 96.

وأخرى تاريخانية"[1] وهو بذلك يختزل كل الإنجاز السردي في العمل الروائي، وعليه -وكما أسلفنا- فإنّه بات من الخطأ الاعتقاد أن العنوان يقتصر على الوظيفة التزيينية، إنه عالم من الإحالات الثقافية والتاريخية والاجتماعية. وعليه، يمكن ضبط هذه الوظائف في علاقتها بالعملية التواصلية المكوّنة من المرتكزات التالية: المرسِل- المرسَل إليه- الرّسالة- اللغة والمرجع، عبر الترسيمة الآتية:



[1] شعيب حليفي: هوية العلامات، ص 97.

ما يمكن استخلاصه من هذه الترسيمة البيانية أن العنوان يشكل أهمية فائقة على المستويين التركيبي والدلالي، وبؤرة هذين المستويين تنصبّ في الوظائف المختلفة والمتعدّدة التي يقوم بها بوصف العنوان نصّا مختزلا، صغيرا ورسالة موجزة موجهة من مرسل (Expéditeur) إلى مرسل إليه (Déstinataire) بغية إبلاغ المتلقي أو القارئ –على نحو ما– بما قد يحمله خطاب العنوان من دلالات وهو على صيغته المجملة المختزلة. ولهذا يمكننا أن نقول إن توافقا علائقيا كبيرا تشكّل بين الوظائف العامة للعنوان ووظائف اللّغة التي اقترحها "رومان جاكوبسون" بوصفها الحامل للرسالة الإفهامية والمرجعية والتناصية وكونها المؤدّي الأساسي لهذه الرسالة. وعليه، تتحقق العملية التواصلية بفضل مختلف هذه الوظائف وتتعالق فيما بينها بخيط رفيع لكنه غاية في العمق ولأنّه الكاشف عن دلالات النص والمؤشر على المرجع الذي يتضمن الرمز وتكثيف المعنى وبؤرة المتن المركزي.

وهذه الوظائف (التعيينية– الواصفة– الإغرائية– الإيحائية) هي ما نحاول تقصّيه ومكاشفته في العنوان الرئيسي لرواية "سيدة المقام".

فالعنوان في "سيدة المقام" يشكل مفارقة غريبة، كونه أوّل ما يقرأ وآخر ما يكتب، وعلى الرّغم من ذلك فإنّه المكوّن الرئيس لما قد ينتجه النص من دلالات، به ينغلق الإنتاج الإبداعي، وبه تنفتح شهية القراءة. إنه الجملة المركزية والقطب الذي منه تنزلق كلّ مشكلات البناء الروائي لأنه "مرجع يتضمّن بداخله العلامة والرمز وتكثيف المعنى بحيث يحاول الكاتب أن يثبت فيه قصده برمّته كلّيا أو جزئيا إنّه النواة المتحركة التي خاط الكاتب عليها نسيج النّص، دون أن تحقق الاشتمالية وتكون مكتملة ولو بتذييل عنوان فرعي، والعنوان بهذا المعنى يأتي باعتباره تساؤلا يجيب عنه النص"[1].

وبالتالي يسهم العنوان –حسب هذا القول– بوظائفه المختلفة، في عملية كشف دلالات النص، وإن كنّا لا نعتقد أنّه يجيب دائما عن تساؤلات ما قد يطرحها العنوان، فكم من نصوص فرغنا من قراءتها ونحن نطرح السؤال ذاته الذي بدأنا به قبل القراءة: ماذا يريد أن يقول النص أو العنوان.. أو الكاتب؟؟...

[1] المرجع السابق، ص 86.

إنّ أهمية العنوان تأتي في "كونه يشغل منطقة إستراتيجية في عملية تلقي النص، فهي المنطقة الأولى بصريا ودلاليا التي يقع فيها حادث التصادم بين القارئ والنص"[1]، وهو تصادم يغري بالتساؤل والبحث ومحاولة الكشف عن الخبايا والسعي إلى فك المغاليق الدلالية.

إن العنوان "سيدة المقام" يذوب في البداية كما لو أنه نقطة حبر.. فهو مثقل بالإيحاءات الرمزية، وبتأمّلنا لكلمتي "سيدة" و"مقام" بما هي مكوِّن في ملفوظ العنوان وفضلا عن الوظيفة الحكائية "لسيدة" من حيث ارتباطها "بالمقام"، فإنّ العنوان يتقمص الوظيفة التعيينية من خلال تقديمه لبطاقة هوية النص. إلاّ أنّ هذا التعيين يشوبه بعض الغموض نظرا لعدم إفصاح العنوان عن مضمون النص (المتن)، فالقارئ قد يؤوّل مدلول العنوان بأوجه مختلفة، متباينة، تظهر حينا وتتخفّى أحايين أخرى ويظهر برؤى غير تلك التي يطرحها في علاقته بالنص لأنّه عنوان حمّال أوجه يجعل المتلقي في حالة تساؤل دائم عمّا قد يحويه السرد بعد هذه العتبة. "فالأعرج" لاَعِبُ لغة متمرّس وهو في الوقت ذاته كاتب هش بامتياز فعندما يكتب عن امرأة يتماهى فيها تصبح القرابة بينهما روحية، إنّه أعاد صياغة العالم عندما قرّر أن يعيد صياغة امرأة هي "سيدة المقام". ولهذا تجلّت الوظيفة الإغرائية بشكل واضح من خلال هذا العنوان الاستفزازي.. وهي سمة تنسحب على جلّ عناوين أعمال "الأعرج" الرّوائية إذ تتخذ من الإغراء Séduction والغواية شحنة دلالية ذات بعد وجداني غايتها تبئير علامة سيميائية لها حضورها الفني والوظيفي ضمن الرواية. وإذا كنّا نتفق مع طرح "جنيت" من أنّ العنوان لا يمكن له أن يهمل الوظيفة الإغرائية، إلاّ أننا نختلف معه في أن شروط نجاح أي كتاب ليس مرهونا فقط بإغراء عنوانه، ذلك أنّ القارئ قد تستوقفه بعض الكتب المرفوفة منذ زمن طويل في مكتبة ما لا لشيء إلاّ لأنّه انجذب بفاعلية إلى عناوينها المغرية، اللاّفتة فأعاد إلى المؤلَّف (بفتح اللاّم) سلطته بعدما أفقدته إياها عناكب الرفوف المكتبية.

وقد يتوقف فضول المتلقي عند قراءة العنوان فقط، لاسيما إذا أدرك أن المضمون ليس من اهتماماته، فكم جَذَبَتْنا عناوين دفعنا فضولنا إلى تصفح محتوياتها الدّاخلية (النصوص) ثم تخلّينا عنها لأنّها لم تغرِنا بالقراءة.. فأيهما إذن أغرانا؟.. أهو العنوان الذي دفعنا إلى أخذ الكتاب من الرّف أم هو المتن الذي لم نقرأ فيه كلمة واحدة بعد؟!

[1] خالد حسين: شؤون العلامات من التشفير إلى التأويل، دار الكتاب العربي، سوريا، الطبعة الأولى، 2008، ص 47.

وإذا كان العنوان في "سيدة المقام" قد ارتبط بتجسيد تلك الوظائف التي أشرنا إليها سابقا فإنّه "يثير العديد من الأسئلة التي تجعل منه مكوّنا غير منفصل عن بقية مكوّنات النّص ومراتبه القولية"[1]. وممّا لا يدعو إلى الشك وبالنظر إلى هذه الوظائف التي ينوط بها العنوان الروائي، فإنّ انتقاء العناوين إجراء لا يبتعد عن القصدية التي تنفي –وبكل قوة– الاعتباطية في اختيار التسمية ليصير العنوان هو "المحور الذي يتولد ويتسامى ويعيد إنتاج نفسه وفق تمثلات وسياقات نصية"[2] تؤكده طبيعة التعالقات التي تربط العنوان بنصه والنّص بعنوانه بوصفه محورا تنطلق منه كل الدلالات وتنبثق عنه مختلف السياقات النصية وفي الوقت ذاته ينصهر في عملية إعادة إنتاج دلالاته بما تفرضه هذه السياقات.

تبعًا لما سبق، يمكن القول، إن عنوان "سيدة المقام"، اتخذ لنفسه وضعًا مميّزا في الصياغة والاشتغال والتشكيل، إنّه بؤرة الحكاية ونواتها التخييلية، وهو بوصفه دالاً لا يظهر في المتن إلاّ في ما خطّه الكاتب في أولى صفحات الرواية على شكل إهداء. إلاّ أنّه كمدلول يمتد من أوّل النّص وحتى آخره، ويتمظهر في زوايا الرّواية ضمن أشكال مختلفة تحوي نوعا من أبعاده التركيبية ويكفينا هنا أن نشير إلى تلك التي ظهرت في إهداء الرّواية:

"في البدء كنتَ .. وكانت الزرقةُ،

إليكَ أيها البحر المنسيّ.. يا سيد الأشواق والخيبة.

إليك مريمُ.. يا زهرة الأوركيدا Orchidée

والخراب العظيم..

يا سيدة المقام والمستحيلات كلّها.."[3].

وصفوة القول، إنّ توظيف "سيدة المقام"، لهذا العنوان الرّوائي يفصح عن جملة من الإمكانات الفريدة لمحوره الدّلالي، ولهذا كانت موضوعتا (سيدة) و(المقام) تسيران صوب "العديد

[1] عبد الفتاح الحجمري: أسئلة النص، أسئلة العتبة، وقائع ندوة "محمد برادة رهانات الكتابة"، مطبعة فضاله –المحمدية– الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1995، ص 42.

[2] محمد مفتاح: دينامية النص، تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، 1987، ص 72.

[3] واسيني الأعرج: سيدة المقام، رواية، ص 04.

من الصور الحكائية مراعية في ذلك خصوصية الأبنية الزمنية وتأطيراتها الفضائية وأوضاع ذواتها السردية"[1]، منها صور التذكر والاسترجاع.. وغيرها من الصور المرتبطة بحضور (سيدة المقام)، ممّا ولّد تنويعا في مظاهر تنامي مستويات الصياغة في العنوان، حيث ظهر هذا التنامي بشكل دائري يصل لحظة انطلاق السرد: "بدأتُ أتأمل حيطان المستشفى.. عالٍ، عالٍ.. كانت مريم وردة هذه المدينة وحلمها.."[2]. بلحظة نهايته: "أية ريح يا ابنة أمّي جاءت بك إلى قلبي؟ مريم يا نوارة القلب! لم يكن الطالع يعلم أنّ ما بيننا كان كبيرا مثل هذه الأحزان وأنّ غفوة مميتة ستأخذك منّي وأبقى وحيدا"[3].

وبين لحظة البداية، ولحظة الموت، ينهض (سيدة المقام) بوصفه عنوانا لهذا المتن الروائي وهو يؤطر المحكي العام باعتباره عقدا سرديا يلتزم فيه بإنماء الفعل الرّوائي واتساعه وامتداده. وسيتضح نظام العنونة المركزية "سيدة المقام" بشكل أكثر جلاءً حينما نغوص في تلافيف العنوان الفرعي للرواية (مرثيات اليوم الحزين) فيما يأتي من هذا الفصل.

ثانيا: مقاربة العنوان الفرعي(*) "مرثيات اليوم الحزين":

1- المستوى الخارج-نصّي:

أ- البنية النحوية في "مرثيات اليوم الحزين": على خلاف العناوين الفرعية "الواسينية" التي تقبع تحت العنوان الرئيسي فوق صفحة الغلاف، كتب العنوان الفرعي في رواية "سيدة المقام" على الصفحة الدّاخلية الأولى للرواية، بخط أقلّ سوادًا من العنوان الرئيسي، وبحجم أصغر أيضا، وعلى ما يبدو، فإنّ الروائي "واسيني الأعرج" بحاجة -دائما- إلى تعضيد العنوان الرئيسي لسبب يتعلق -حتما- بضرورة المتن المركزي، وما يتطلبه من تقرير وإشهاد حتى يقف القارئ على المشهد الروائي كاملا غير مجزإ، لأنه في بعض الأحيان "يجد الروائي أن العنوان المركزي لا يشبع إحساسه بتمثيل العمل تمثيلا كافيا وخصبا، فيتجه إلى رفده بعنوان ثانوي يضاعف من قوة العنوان المركزي

---

[1] عبد الفتاح الحجمري: أسئلة النص، أسئلة الكتابة، ص 43.

[2] واسيني الأعرج: سيدة المقام، رواية، ص 05.

[3] المصدر نفسه، ص 281.

(*) سمّاه "كلود دوشي" (العنوان الثاني)، وسمّاه "ليو هويك" (العنوان الثانوي)، أما تسميته (بالعنوان الفرعي) فهي من اقتراح "جيرار جنيت".

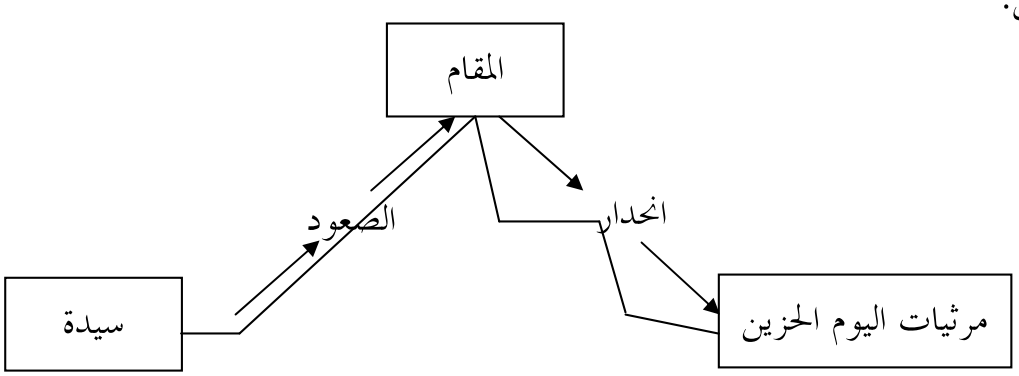
ويقرّبه من مرحلة الاستواء الكامل"[1] لأنه يمنح القارئ مجموعة من الإشارات الضوئية حول مضمون العمل الروائي. فهو يصف النص ويعكسه كلّيا أو جزئيا، أو قد لا يعكسه بطريقة مباشرة إذا كان العنوان المركزي يحمل أبعادا رمزية وشحنات انزياحية خصبة كعنوان "سيدة المقام".

وبالعودة إلى تركيب العنوان الفرعي "مرثيات اليوم الحزين" نجده يتشكل من ثلاث وحدات دالّة هي:

مرثيات + اليوم + الحزين

وهذا العامل الإجرائي المتكون من الوحدات الثلاث للعنوان الفرعي لم يبتعد عن التركيب السابق للعنوان الرئيسي (سيدة المقام) إلاّ فيما يتعلق بإضافة الصفة (الحزين)، ليتشكّل في النهاية من: مبتدإ ورد على صيغة جمع مؤنث سالم (مرثيات) وهو يشغل في الوقت ذاته محلّ المضاف + مضاف إليه (اليوم) وهو لفظ دالّ على الزمنية التي تؤطر حكي المتن المركزي + صفة (الحزين) ممّا يحيل على ذلك الامتداد الزمني المفتوح على الانكسارات والتشتت والأحزان التي تغلّف السرد الروائي.

وقد منح هذا الإجراء النحوي على مستوى بنية العنوان الفرعي نوعا من الانحدار المفاجئ في مراثي اليوم الحزين أو أحزان الانكسار المفجع بعدما اشتغل العنوان الرئيسي (سيدة المقام) على تصعيد واضح؛ (فالسيدة) التي صعدت (مقاما) عاليا، انحدرت فجأة نحو (مراثي) يوم غاية في الحزن، وكأن البنية النحوية التي تربط العنوان المركزي أو الرئيسي بالعنوان الفرعي، رسمت على هذا الشكل:



[1] جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، ص 90.

إذن، يتعالق العنوان الرئيسي والفرعي، ولكن في اتجاهين متعاكسين تماما، الصعود نحو القمة في العنوان الرئيسي، على اعتبار أن (السيدة) تتربع على (المقام) لتتسيّد العالم، عالمها هي وكل العوالم الأخرى ثم ينحدر العنوان نحو السقوط السحيق عندما تبدأ (مرثيات اليوم الحزين) ويحصل الانكسار، ليس على مستوى العلاقات الخارجية وحسب، بل حتى على مستوى العلاقات الداخلية التي تتحكم في بنية العنوان. فسيدة المقام تحولت بفعل الفجيعة إلى ثيمة تشكل وتؤسس البنية الأساسية ليوم حزين تحكمه المرثيات. ولهذا اكتفت البنية النحوية في العنوان الرئيسي بالاشتغال على مبتدإ ومضاف لأنها –وعلى نقصها– تبدو كاملة من حيث السيادة المطلقة للمرأة على (المقام)، بينما احتاجت البنية النحوية في العنوان الفرعي إلى إضافة صفة (الحزين) لتصير الصورة أكثر مأساوية، غارقة في الفجائع. وتكتمل البنية الناقصة نحويا في (سيدة المقام)، وكأن العنوان الفرعي يمنح للعنوان الرئيسي ما كان ينقصه فيصير (سيدة، مقام اليوم الحزين) الوجه الآخر الكئيب (لسيدة مقام "شهرزاد" العالمي)..

والملاحظ على العنوان الفرعي "مرثيات اليوم الحزين" أنّه صيغ بشكل فيه كثير من المفارقة، إذ جاءت وحدته الأولى جمع مؤنث، أمّا الوحدتان المتبقيتان فوردتا مفردتين، كما ورد هذا الجمع نكرة للدلالة على تماهي فعل البكاء دون تحديد واضح، من يبكي وعلى من، أمّا الوحدتان (اليوم) (الحزين) فكلاهما عرّف بالألف واللاّم، ومدلول التعريف بـــ(أل) هنا يشكل المؤشر الزّمني/ التاريخي الرّقمي الذي يؤسس معمارية الرواية فاليوم الحزين في العنوان مرتبط بـــ"قتل مريم في هذا الجمعة البئيس"[1]

ولعلّ اختيار هذه البنية النحوية التي تجمع بين المفرد والجمع، والتعريف والتنكير في آن واحد، لا يخلو من قصدية واضحة، إذ تختلط المتضادّات اللّغوية كما تختلط الإحداثيات الواقعية؛ فالسارد يعيش مع بطلته (مريم) في الحدّ الفاصل بين العقل والجنون، الحقيقة والوهم، الحلم والفجيعة وبين كلّ هذه الثنائيات الضدّية، يتقدم العنوان الفرعي المشكِّل للمحنة مثقلا بالإحالات، مترلقا وسط المتن، غير حافل بما يقدمه للمتلقي من معتاص الدّلالة، ولا آبهٍ بتقديم مفاتيح الفهم للقارئ "المسكين" الذي يبحث عن الحدّ الأدنى من الفهم والقدرة على التأويل.

[1] واسيني الأعرج: سيدة المقام، رواية، ص 06.

ب- البنية المعجمية في "مرثيات اليوم الحزين": إنّ المتأمّل للمستوى المعجمي في العنوان الفرعي "مرثيات اليوم الحزين" يلاحظ أنه يتشكل من ثلاث وحدات معجمية، حاله حال البنية النحوية، وهي:

مرثيات / اليوم / الحزين

وسنحاول تقصّي الحقل المعجمي للوحدة الأساسية المكوّنة للعنوان الفرعي وهي "مرثيات" على اعتبار أن الوحدتين المتبقيتين (اليوم الحزين) تحملان دلالتهما اللّغوية في ذاتهما، فليس لهما من حقول معجمية غير كونهما (يوم بكاء وحزن)، ولهذا سنتقصّى ما تحمله لفظة (مرثيات) من دلالات لغوية، لكونها الكلمة المفتاحية للعنوان وثِيمَتُهُ الرئيسية والدّال المركزي فيه، وما جاء بعدها من وحدات (اليوم الحزين) لا يعدو أن يكون مكوّنا إضافيا متمّما للمعنى لا غير، ومحدّدا زمنيا يشتغل عليه العنوان والنّص معًا.

مرثيات: والأصل في اللّغة "المَرْثَاةُ والمَرْثِيَةُ وهي قصيدة تُنظم حزنا على فقيد، أو ندبًا لفاجعة جائحة أو رثاء لممالك زائلة، وهو فنّ عريق عند العرب، بلغ أوْجَهُ عند الخنساء. ومن روائع الرّثاء قصيدة المعرّي: "غَيْرُ مجْدٍ" وقصيدة المتنبي في رثاء جدّته"[1] فالمرثية إذن كانت تنظم شعرا لا نثرا.

وقد جاء في المعجم المفصّل أنّ "المراثي:هي سبع قصائد رثائية عُدت من عيون المراثي للشعراء: أبي ذؤيب الهذلي، وعلقمة بن ذي جَدْنْ الحميري، ومحمّد بن كعب الغنوي، والأعشى الباهلي، وابن زبيد الطائي ومالك بن الرّبيب النهشلي، ومتمم بن نويرة اليربوعي، وقد ذكرها القرشي في جمهرته"[2]. فالمرثيات إذن لها أصولها العربية العريقة إذ تتعلق موضوعاتها بالموت والبكاء والحزن الشديد وهي تعود إلى الجذر اللّغوي "رثا، يرثو، رثْوًا، الميت: بكاهُ وعدّد صفاته الحميدة ورثا الميت نظم فيه شعرا يبكيه فيه ويعدد صفاته الحميدة ورَثيَ: يرثي، رثائية: رثَى عنه الحديث ذكره عنه"[3]. وبالتالي تتفق مختلف المعاجم القديمة منها والمعاصرة على أنّ فعل الرّثاء ينصب أساسا

[1] محمّد التونجي: المعجم المفصّل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، 1993، الجزء الثاني، ص 781.

[2] المرجع نفسه، ص 779.

[3] مجموعة من المؤلفين: الرّائد، معجم لغوي عصري، دار العلم للملايين، لبنان، الطبعة السادسة، 1990، المجلّد الأول، ص 718.

في البكاء على المفقود والحزن عليه ولكن هذا الفعل كان يترجم في شكل قصائد رائعة، ممّا يبيّن أنّ العرب كانت أمّة شعر حتى في بكائياتها ومراثيها.

ويخطئ من يعتقد أنّ المرثية عُرفت عند العرب فحسب بل "اشتهرت المرثية في الأدب الأوربي منذ أواخر القرن السادس عشر، واتخذت مصطلحها "Elegy"، وتتكون من مقطعين: الأوّل سداسي الوزن والآخر خماسي الوزن، ومن مظاهر المرثية في العصر الحديث القِصَر والتعبير عن الذات، والتأمل. وأغلب موضوعاتها يدور حول: الموت والحبّ الذي مات، أو لم تقدر له الحياة. وقد بلغ الرّثاء ذروته في مرثيات "كاتليس" و"أوقيد". وفي الأدب الإنجليزي رثاء "استروفل" لسبنسر و"لوسيداس" لطلتون و"أدونيس" لشلّلي"[1].

إذن، حتى المرثية في الأدب الأوربي كانت تكتب شعرا، وعلى الرغم من تأخّرها في الظهور (القرن 16) مقارنة بتلك التي عرفت عند العرب، إلاّ أنهما يتفقان في شكل صوغ البكائيات (شعر) من جهة، ويختلفان في كون الحبّ الميّت هو موضوع المرثية من جهة أخرى. إذ عرفت المرثيات العربية ببكائها على الميت وذكر مناقبه لا البكاء على الحبّ الضائع. ومع ذلك فالمرثية في الأدب العربي القديم أو الأدب الأوربي، تتخذ موضوع الحزن والموت والبكاء ثيمة أساسية لها، تجسد أسمى المشاعر الإنسانية تجاه الآخرين، كما تدعو إلى التأمل والنظرة العميقة إلى الإنسان والعالم.

وبهذا، تتأسس البنية المعجمية للعنوان الفرعي في رواية "سيدة المقام" على ثيمته المركزية "مرثيات"، لتمنح للنص بُعدَه التأزّمي الذي سيتصادم به القارئ مع كلّ صفحة يقلبها في الرواية إلاّ أنّ الدلالات المعجمية للملفوظ الأساسي (مرثيات)، لن تتجلّى بوضوح إلاّ إذا وقفنا عند إحالاتها الدلالية في النص، فهل تتعالق "المرثيات" كبنية معجمية مع "المرثيات" كدلالة اشتغل عليها المتن من أوّل صفحة إلى آخرها؟ سؤال جوهري تكشفه السطور الآتية.

2- المستوى الدّاخل-نصّي:

يستوقفنا العنوان الفرعي "مرثيات اليوم الحزين" كما استوقفنا من قبل العنوان المركزي "سيدة المقام"، لنطرح سؤالا كبيرا: ما علاقة "سيدة المقام" بـــ"مرثيات اليوم الحزين"، كعنوانين

[1] محمّد التونجي: المعجم المفصّل في الأدب، ص 782.

يجمعهما نصّ واحد من جهة، ويفرقهما اختلاف الدلالات من جهة أخرى. وقد سبق وأن أشرنا إلى أن العنوان الرئيسي (سيدة المقام) والعنوان الفرعي (مرثيات اليوم الحزين) يشكلان معًا القاعدة الفيزيائية الذهبية القائلة: لكل فعل، ردّ فعل، يساويه في القوّة ويعاكسه في الاتجاه؛ فالعنوانان متساويان في قوة الدلالة متعاكسان في اتجاه الدلالة، الأوّل (سيدة المقام) يعلو بالبطلة (مريم) إلى قمة هرم امتلاك الزمان والمكان من خلال عرض "شهرزاد الروسي"، والثاني (مرثيات اليوم الحزين) يهوي بالبطلة نفسها (مريم) إلى هوّة سحيقة تحت أرض تتنفس زفرات القتلى وترتوي بدماء لا تعرف لماذا أريقت..

وفي الحدّ الذي يلتقي فيه الاتجاهان المتعاكسان (الحياة، الموت) (الأمل، اليأس)، تنبعث رائحة الدّم (الجزائري) الذي ضاع بين مطرقة "حراس النوايا" وسندان "بنوكلبون".

يختار الكاتب حالة "رثاء" جماعية، إذ يعيش مجتمع مقهور تحت صوت بكاء بالجملة يسميه "واسيني" "مرثيات". وصيغة الجمع هذه، مرعبة، مخيفة، فما يحدث ليس مرثية واحدة يبكي فيها الواحد منهم على ميّته ويرتاح، إنّها مرثيات متعدّدة مجتمعة، متزامنة وعامّة، إلاّ أنّها اجتمعت كلّها في يوم واحد تمّ تعريفه بألْ ليكون دالاً محدّدا على تاريخ مُعيّن هو "الجمعة 7 أكتوبر 1988". كما أنّ التعريف في لفظة "اليوم" تحمل على الشهرة والتعيين، وكأن الكاتب أراد بذلك أن يعتبره يوم الأيام. كما استعمل صيغة "فعيل" الدّالة على كلمة "حزين" لأنها صيغة تتسم بالاستمرارية والدوام ويعلوها الثبات ولصوق الصفة كقولنا كريم، رحيم...الخ. فهو لم يقل "يوم الحزن" مثلا، أو "اليوم المأساوي" أو غيره، إنّما انتقى صفة على صيغة "فعيل" لامتدادها في الزمان والمكان الروائيين وكذا لامتداد هذا اليوم على فضاء ورقي شاسع. وبالعودة إلى العنوان الفرعي في علاقته بالمتن المركزي سنعتمد ميكانيزم تفكيك يقوم على ثنائية الهدم والبناء، حيث نجزئ بنيته الخارجية ونهدم أركانها لنعيد بناءها انطلاقا من بنيتها الداخلية التي تشكل دلالتها العامّة. فالعنوان "هو مفتاح تقني يجس به السيميولوجي نبض النص ويقيس به تجاعيده ويستكشف ترسّباته البنيوية وتضاريسه التركيبية، وذلك على المستويين الدلالي والرمزي"[1].

[1] جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، ص 80.

"مرثيات- اليوم- الحزين"، ثلاث ثيمات كتابية تتوزع على الصفحة الدّاخلية الأولى للرواية، وقد يتساءل سائل لماذا لم يظهر العنوان الفرعي على صفحة الغلاف كما هي عادة الروائي؟

ونرجّح أنّ الكاتب تعمّد إخفاء العنوان الفرعي عن الظهور في الواجهة حتى لا يترك مجالاً للمعنى المضاد "مرثيات اليوم الحزين" أن يزاحم المعنى المتعالي لـــ"سيدة المقام"، لأن النصّ السردي أصلا يكرّس فكرة تسامي المثقف الحرّ على ما دونه في المجتمع. "فالأعرج" لا يريد لبطلته (مريم) أن تقهر وهي سائرة صوب اعتلاء (مقامها) ولهذا أجّل فجيعتها إلى ما بعد واجهة الغلاف، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإنّ الجمع بين العنوانين المتضادّين دلاليا فوق الغلاف، من شأنه تشويش تركيز المتلقي على العنوان المركزي "سيدة المقام"، فالكاتب يريد لهذا العنوان بالذات أن يعلق بذاكرة القارئ لأنه مختزل البنية، مكثف الدلالة، سهل الحفظ وهذا كلّه قد يكون له علاقة مباشرة بشروط النشر والتسويق.

إنّ العنوان الفرعي يختزل مسيرة رواية بأكملها، منه تنطلق الرواية وفيه تنتهي الحكاية ويقرّ الكاتب منذ الوهلة الأولى أنّ "المدينة تجرأت على قتل مريم في هذا الجمعة البئيس"[1]. ويعود في كلّ مرة إلى ذكر المعلم التاريخي لارتباطه بوحدات العنوان "اليوم الحزين" فالحزن صفة لصيقة بالموصوف والموصوف هنا هو "الجمعة 7 أكتوبر من خريف 1988"[2]، إنه يوم قاتم في تاريخ المجتمع الجزائري ولا قدرة للكاتب على بعث النور فيه أو على إضاءة قتامته وسواده. واختيار الكاتب ليوم "الجمعة" ليكون باعث الحزن العام، ليس من قبيل الصدفة؛ فالخامس من أكتوبر 1988، كان يوم ثلاثاء وهو يوم لم يختره "الأعرج" ليكون المعلم الرقمي لروايته على الرغم من شهرته ولصوقه بالذاكرة الجمعية (05 أكتوبر 1988)، ولكنه فضّل توظيف يوم الجمعة الواقع في الترتيب السابع (الجمعة 7 أكتوبر 1988)، لارتباط هذا اليوم بالموروث الديني والعقائدي للمجتمع المسلم. فالجمعة يوم خلق فيه الله الكون، وآدم وحواء.. وهو يوم تقوم فيه القيامة، وهو عيد للمسلمين، لكنه لم يكن عيدا على السارد أو البطلة (مريم)، ففيه قامت قيامة البلد وحدث لمريم ما حدث، وفتحت جرحا كبيرا وتركته مشرعا على أسئلة بائسة!!

[1] واسيني الأعرج: سيدة المقام، رواية، ص 06.

[2] المصدر نفسه، ص 06.

وعلى امتداد العنوان إلى النص، تمتد أيضا العلاقة في الاتجاه الآخر أي من النص إلى العنوان، لأنّ النص في النهاية هو آلة لقراءة العنوان (Une machine à lire le titre) أي أنّ العنوان يتصدّر النص كركيزة يستند عليها القارئ في استثمار قريحته التأويلية والاستنباطية، أمّا النص فهو النظام الدلالي الذي ينتمي إليه العنوان.

وخلافا للعنوان الرئيسي "سيدة المقام" الذي لم يظهر في المتن السردي بشكله الصريح الواضح، فإنّ العنوان الفرعي "مرثيات اليوم الحزين" تكرّر في ثنايا النص الروائي، وتردد على لسان السارد والشخصيات في أكثر من موقع داخل الرواية، وتراوح ما بين استشراف وقوع الفاجعة وحصولها بشكل فعلي، وفي ما يلي جدول يبين مواقع ظهور العنوان الفرعي بصيغته ودلالته:

الصفحة	الاستشراف	الحصول الفعلي للفاجعة
05		+
06		+
08	+	
22		+
59	+	
123		+
125		+
136	+	
143		+
144		+
145		+
153	+	
178		+
185		+
186		+
198		+
265		+

وكما نلاحظ فإن امتداد العنوان الفرعي داخل النص، بدا واضحا، فآلية انتشاره رسخت فكرة "المراثي" التي يطرحها العنوان الدرامي الذي تتشابك خيوطه داخل السرد ممّا يظهر تماهي الفاجعة وسط أحداث مختلفة في الرواية ثم سيطرتها على كلّ المتن السردي وبالتالي تحويل العنوان من معناه المعجمي البسيط إلى معناه الدلالي الفجائعي العميق. كما يتكرر وصف "اليوم" (بالجمعة الحزين) في تلافيف السرد، ويتخذ الكاتب لهذا اليوم توصيفا على وزن "فعيل"، فيرد مرّة بصفة "بئيس" ويرد مرة أخرى بصفة "حزين" وكلاهما على وزن "فعيل" ممّا يؤكد مدى تلاصق الصفة والموصوف وكأنهما واحد، ويتحرك هذا الوصف إلى أن يبلغ مقام "العنوان الدّاخلي" الصريح عِبَارةً (الجمعة الحزين) ودَلَالَةً وهو مشبع بقتامة "ظلام يشبه ظلام الجمعة الحزين"[1] "بل أكثر قساوة من ظلام الجمعة الحزين.. قادم.. قادم"[2].

فإذا أردنا –الآن– جمع شتات الصورة المبعثرة (مرثيات/ الجمعة/ الحزين) تأكد لنا أن الكاتب يمارس اختيارات مدروسة وقصدية لعناوينه. فبالإضافة إلى اختيار يوم الجمعة بوصفه يوما مفصليا في حياة الجزائريين المتعلّقين بموروثهم الديني، فإنّه يصرّ على ربط الحزن بهذا "اليوم المقدس" حتى ينفي عنه توصيفه كعيد للمسلمين أو كيوم ارتبط في الممارسة الجمعية بالصلاة الجماعية والدّعاء والتضرّع إلى الله وبالتالي يحلّ (الجمعة الحزين) بكآبته ورائحة الموت فيه، محلّ الجمعة، اليوم الاستثنائي بين أيام الأسبوع. وتعلق بذاكرة المتلقي صورة "الجمعة الحزين، صوت يملأ القلب والذاكرة، حكاية الدّهشة والخوف"[3]، لا يعدو أن يكون كل ما قيل حول هذا "الجمعة" وكل ما وصف به في سراديب المتن، غير صورة تعكس إيديولوجية الكاتب وفكره الخاص.

أمّا اختياره لليوم السابع من أكتوبر الموافق ليوم (الجمعة الحزين) بدل اليوم الخامس الشهير الذي يوافق يوم الثلاثاء، فهو يحيل على الرقم العجائبي (سبعة) الذي يرتبط بمرجعية عميقة في التراث الإسلامي، والثقافة الشعبية. فهذا الرقم يحيل على دلالات كثيرة منها السماوات السبع والأراضي السبع والبحور السبع والأيام السبع والبقرات السبع في القرآن والسنوات السبع

[1] واسيني الأعرج: سيدة المقام، رواية، ص 153.
[2] المصدر نفسه، ص 153.
[3] المصدر نفسه، ص 123.

والسنابل السبع[*] والمعلقات السبع وغير ذلك من الدلالات التي ترتبط بالمرجعية الدينية والثقافية لهذا الرّقم. وإذا حاولنا ربط تاريخ الفاجعة (السابع من أكتوبر) بالدّلالة المعجمية للفظة المراثي أو المرثيات فإننا نعود لنستذكر أنّ أصل المرثية أو المراثي هي سبع قصائد رثائية من أشهر المراثي العربية، كتبها سبعة شعراء سبق ذكرهم في تفصيل المعنى اللّغوي للمرثية، ممّا يعني أن "الأعرج" على دراية تامة وقصدية واضحة في اختياره للفظة المرثيات الدّالة على سبع قصائد بكائية والتي تتعالق مع اليوم السابع من أكتوبر الدّال على قصيدة الفجيعة التي خطّها "حراس النوايا" بدماء الجزائريين وتغنّى بها السارد بدموع وحشرجات المفجوعين. غير أن مرثيات "الأعرج" كتبت سرْدًا لا شعرا خلافا للمراثي العربية القديمة المعروفة، ومع ذلك فقد انفتح النص السّردي في "سيدة المقام" على بعض المقاطع الشعرية التي تشكل بؤرة المرثيات:

"تَعالَ أجبِني،

يا شاعِرَ الآلهة، يا شاعر الحبّ والجمال،

أهِيَ كلمة إطْراء تَتَلاشى،

العَويلُ الباهِتُ والبارد لدَقّاتِ أجْراس الكنيسة،

أقصيدة تشُقّ طريقها، خالدة عبر العصور،

أم أنّها حكاية يرْويها الفَجْر؟"[1]

إنّها إذن، مرثية لصديق السارد "الشاعر الفلسطيني" الذي كان يعمل طبيبا في مستشفى "باش جراح" والذي تولى نزع خيوط الحياة عن البطلة (مريم) وهي إحدى مرثيات هذا اليوم الحزين. وتتقدم الحكاية لتحكي "عمّي موح" الذي "انتحر بسبب حبّه المطلق للحياة وسخائه العظيم... آه يا عمي موح!! وِينْ نْوَاحَكْ وينْ؟"[2]:

"يَا مَوْجَة المسكين،

---

[*] سورة يوسف: الآيات 43، 47، 48.

[1] واسيني الأعرج: سيدة المقام، رواية، ص 12.

[2] المصدر نفسه، ص 52.

القلب رَاهْ حزين،

في الشَّدَّة واللِّينْ،

داخْلَكْ اليُومْ

يَا مَوْجَةَ العاشقْ

يا لَبْحَرْ الغَامَقْ

راني فيك غارَقْ

كِي طْيُورْ الحُومْ...

يَا مُوجَةْ لَهْبِيلْ

العاشَقْ رَاهْ قَتِيلْ

خَلِّيهْ يَشْهَقْ فَ حَضَانَكْ"[1].

إنّها، إذن، شهقة الموت الأخيرة في عمق الموجة الحزينة. وبعد عملية الرّصد البصري لفصول الرّواية، تبيّن لنا أن عدد المقاطع الشعرية التي انفتح عليها النص السردي "الواسيني" بلغ سبعة مقاطع كاملة، تخلّلت نتوءات المتن المركزي والتي تشكل في مجملها مرثيات مختلفة تتراوح بين البكاء على الأشخاص والبكاء على الوطن الذي يكاد ينهار، وهي على التوالي:

(مرثية خطّها الطبيب الفلسطيني)[2] و(مرثية تبكي انتحار "عمّي موح" الذي أكلته أمواج البحر العاتية بعد حالة اليأس التي عاشها)[3] و(مرثية المغنّي الشعبي "عبد المجيد مسكود" عن المدينة التي سرقت منه)[4] و(مرثية المغني نفسه يبكي فيها الوطن لحظة انهياره)[5] و(مرثية ضياع العمر في البحث عن حبّ أسطوري قتله الحزن)[6] و(مرثية حزن على انتحار الشاعرة "صافية كتّو" من على

[1] المصدر السابق، ص 53.

[2] المصدر نفسه، ص 12.

[3] المصدر نفسه، ص 52.

[4] المصدر نفسه، ص 193.

[5] المصدر نفسه، ص 204.

[6] المصدر نفسه، ص 232.

جِسْر في "تليملي")[1] و(آخر مرثية وهي السابعة كانت بصوت المغني الشعبي التلمساني "الحاج عبد الغفور"، وهي مرثية المرثيات، التي صدح بها صوت السارد يبكي "مريم" القتيلة وهو يلقي بنفسه من العلوّ الشاهق لجسر المدينة):

"أنا مَجْفَاكْ كِوْيتيني،

آوْلْفِي مَرْيَمْ،

كيفْ الحَالْ يَا الباهْيَهْ..

كيفْ الحَالْ يا البَاهْيَهْ..

كيفْ الحَالْ؟!..."[2]

إذن، توضحت العلاقة بين الإحالة المعجمية اللّغوية للفظة "المرثيات" وبين إحالتها الدلالية واشتغالها داخل النص الروائي، ممّا يظهر حصافة الكاتب وتفرّده وقدرته على استحضار العناصر التراثية العربية بغية إنتاج "نصّ فحل" يشكل نظاما دلاليا خاصّا ويصنع المفارقة في عملية التأويل والقراءة.

وبالتالي فإن اجتماع (الجمعة) مع الرقم (سبعة) عمّق الدّلالة العامة التي يتغيّاها الكاتب من النص، حتى يضع نهاية (مريم) في يوم استثنائي من حيث الإحالة العامة ومن حيث ترتيبه مع أيام الأسبوع، وبهذا يفجع السارد في بطلته في يوم خاص من منظور الوعي الجمعي، وتحت وطأة الرقم (سبعة) الأسطوري، حتى لا تكون نهاية "سيدة المقام" ككلّ النهايات، وحتى لا يتحول موتها إلى فعل يفقد قيمته بالعادة أو بالتقادم أو المماثلة.

ونخلص في نهاية هذه الوقفة التفكيكية للعنوان الفرعي "مرثيات اليوم الحزين" إلى أنّ الزمن الذي اختاره الكاتب ليؤسس به عنوانه ومتنه، لم يكن زمنا خرافيا، بل كان زمنا فجائعيا، صنعته تفاصيل اللّحظة التي يتماهى فيها العنوان الرئيسي مع العنوان الفرعي ليؤسّسا معا لتاريخ حقيقي صنعه الرّاهن الجزائري المثقل بالفجائع والمراثي وعلى الرغم من انفصام العنوان الفرعي عن العنوان

[1] المصدر السابق، ص 260.

[2] المصدر نفسه، ص 284.

الرئيسي من حيث البنية والدّلالة، إلاّ أنهما يتعالقان بخيط رفيع غير مرئي، يربط إحالات الأوّل بالثاني بشكل يضمن خُصُوبة دلالية للمتن المركزي الذي يجمعهما معًا فيصيران وجهين لنص واحد أو بالأحرى عنوانين لرواية واحدة، يقف الأوّل (سيدة المقام) على تخوم الخيال مرّة، ويقف الآخر (مرثيات اليوم الحزين) على تخوم الواقع مرّة أخرى. ليتماهى العنوانان في نصّ مثير للتأمل مثير للتساؤل: أين ينتهي الخيال كي يبدأ الواقع، وأين يتوقف الواقع لنجد أنفسنا وجها لوجه مع الخيال؟ ويقف المتلقي متأرجحا داخل هذه المفارقة المتداخلة الماهيات محاولا استقصاء مواطن تهشيم الكتابة الخيالية لاستكشاف -بالمقابل- مواضع تهشيم الكتابة الواقعية، وحيال هذه العلاقة القلقة ليس على القارئ إلاّ التسليم بلعبة "اللّغة" داخل "اللغة" وتحايل "النص" على "النص" ثم التفرّج، في نهاية المطاف، على ولادة أكذوبة فنية كبرى، تسمّى "الرواية".

3- وظيفة العنوان الفرعي "مرثيات اليوم الحزين":

إذا كان العنوان الرئيسي "سيدة المقام" قد استأثر بالوظائف المعروفة في نظام العنونة ونقصد بذلك الوظيفة التعيينية ووظيفة التسمية والوظيفة الإغرائية، فإن العنوان الفرعي "مرثيات اليوم الحزين" لم يتشكّل ليؤدي هذه الوظائف، على اعتبار أنّه لم يتصدّر صفحة الغلاف، بل فضل صاحب الرواية أن يخفيه عن الرّصد البصري الأوّل الذي يمارسه المتلقي على واجهة أيّ كتاب. وبالنظر إلى موقعه (الكتابي) داخل الصفّحة الأولى من الرواية، يتبين لنا أن الوظيفة التي أُنيط بها هذا العنوان تبتعد كلّيا عن وظيفة تسمية الرواية أو إثارة فضول القارئ أو أي وظيفة أخرى لها علاقة مباشرة بشروط التسويق والإشهار وإنّما انحصرت وظيفته في ميزتين أساسيتين:

الأولى: أن يمثل المصدر الثاني ضمن الدائرة الدلالية التي يجسّدها العنوان الرئيسي، إذ تتفرّع "مرثيات" الجمعة الحزين عن القطب الأساسي الذي يؤدّي البرنامج السردي داخل النص وهو "سيدة المقام"، فالمراثي كلّها ارتبطت دلاليا ووظيفيا باعتلاء "السيدة مريم" لمقام العرض المميز لباليه "شهرزاد" على الرغم من اختراق "الرّصاصة الطائشة" لرأسها، وهذا ما يؤكّد على تعالق العنوانين الرئيسي والفرعي من حيث القصدية الوظيفية على الرّغم من أنّ مسافة ورقية قد فرقت بينهما.

الأخرى: أنّ العنوان الفرعي يتمتع بمحمول إشهاري مختلف ومغاير للمحمول الذي يمثله العنوان الرئيسي، غير أنّ هذه المغايرة تحمل في ثناياها وظيفة شارحة بالمعنى الذي تُجسّده العلاقة

الدلالية الخفية التي تربط العنوانين معا، إلاّ أن العنوان الفرعي يقدم شرحا مغايرا، مخالفا للمألوف للعنوان الرئيسي إذ يدفع القارئ بعدما يطّلع عليه في الصفحة الدّاخلية للرواية للتساؤل عمّا قد يمثله بالنسبة للعنوان الرئيسي، ولا يكتشف هذه العلاقة إلاّ بعد أن يقرأ المتن الروائي ويفك شيفراته.

ومن هذا المنظور يصبح العنوان الفرعي ممثلا لوظيفة التبعية للعنوان الرئيسي وإن كان يخالفه في الدلالات والإحالات. بمعنى أنّ العنوان الفرعي يمثل دور البنية الموازية لبنية العنوان الرئيسي إذ تتكافؤ البنيتان لكنهما تختلفان بشكل يجعل البنية الأولى ضرورية للثانية على الرّغم من انتمائهما إلى دائرة دلالية واحدة، وبالتالي فإنّ دلالة العنوان الفرعي "مرثيات اليوم الحزين" قد انبثقت عن دلالة العنوان الرئيسي "سيدة المقام" ثمّ توسع العنوان الفرعي عبر قاعدة "توليد الدلالات" لتشكيل محموله الإعلامي الذي تبنيه وظيفته الإثارية.

فإذا افترضنا مثلا أن العنوان الرئيسي والذي نشير إليه بالرمز (ع.ر) يمثل مجمل الصيغ الدّاخلية الأساسية، وبالمقابل يمثل العنوان الفرعي، والذي نرمز إليه بـــ(ع.ف)، مجموعة التراكيب الخارجية أو الظاهرية، فإنّ الناتج بينهما سيكون النّص مدار التحليل، وبالتالي قد يأخذ العنوان الفرعي وظيفة العنوان الرئيسي إذا سلّمنا جدَلاً بأنّه يعوّضه في تحديد الإحالات النصّية، ويمكن إظهار هذا الإجراء عبر الجدول الآتي:

		البنية النحوية			الإحالة الدلالية	
ع = عنوان	الدّال	مبتدأ (مضاف)	مضاف إليه	نعت	زمان	مكان
ر = رئيسي	(ع.ر)	سيدة	المقام			المقام
ف = فرعي	(ع.ف)	مرثيات	اليوم	الحزين	اليوم	

إذن، القيم المضافة إلى العنوان الفرعي –كما هو مبين في الجدول- هي التي تشكل محوره الدّلالي الذي يشتغل على طرفي المكان في العنوان الرئيسي (المقام) والزمان في العنوان الفرعي (اليوم) مع التركيز على طرف فاعل لكنه غير أساسي، هو النعت (الحزين)، وبالتالي أصبحت وظيفة العنوان الفرعي في هذا النص تمثل الممارسة الإنسانية كواقع (فجائعي) من خلال (المرثيات الحزينة) وليس كمفهوم متعالٍ (سيدة المقام)، لأنها وظيفة ارتبطت بشرطي الزمان والمكان.

ونخلص في نهاية هذا المبحث إلى أنّ "واسيني الأعرج" استطاع أن يجسد الرؤية الدّاخلية التي تمثلها رواية "الأزمة" من خلال عنوانه الروائي "سيدة المقام" على الرغم من اتصاف نصه بالجاهزية والمباشرة والوضوح، ولكن الإشكال المطروح هو: هل خرج "واسيني" عن نظام القولبة الروائية المباشرة في رواياته الأخرى، بحيث فكّ خيوط الرّاهن الجزائري المتشابك بنظرة أكثر عمقا وشمولية؟!!

هذا ما نحاول الوصول إليه من خلال مقاربتنا لمنظومة العنوان في المدوّنة الروائية الثانية الموسومة "البيت الأندلسي".

المبحث الثاني

رواية "البيت الأندلسي" بين أرخنة السّرد

وسرْدنة التاريخ

أولا : مقاربة العنوان الرئيسي "البيت الأندلسي"

ثانيا : مقاربة العنوان الفرعي Mémorium

تمهيـــد:

حينما أعلن "جورج لوكاتش"[1] (1885-1971) وهو يؤسس للرواية التاريخية ما بين 1936 و1937 في دراساته الرّائدة المميزة أن "السير ولتر سكوت" (W. Scott) الذي أخذ على عاتقه مهمّة صنع مجد المتخيل السردي التاريخي، كان في واقع الأمر، ومنذ ظهور روايته الشهيرة "ويفرلي"* عام 1814 كاتبا مؤرّخا لا يعني له التاريخ شيئا ولا يأبه أن يكون الرّاهن حاضرا في نصوصه، بل كان يوظف الحاضر للبحث عمّا خلف هذا الحاضر (ما وراء الحاضر). ويشتغل على الماضي (التاريخ) ليؤسس لوعي أسمى وأرقى بالحاضر، بل "يأخذ مفهوم التاريخ في روايات "سكوت" منحًى يتعلق بالمنظور المستقبلي.. إنّه نادرًا ما يتحدث عن الحاضر (الإنجليزي) بقدر ما يحاول الإجابة عن الأسئلة التي يطرحها التاريخ. ولكن بشكل غير مباشر، محتفظا في تصويره الفني بالموضوعية التاريخية العظيمة التي عرف بها الكاتب الملحمي الحقيقي"[2] . الذي أخذ على عاتقه تصوير البطل الشعبي (بالمفهوم الثوري) للبطولة.

إنّ نظرة "لوكاتش" إلى مسألة "الرواية التاريخية"، أو الرواية ذات البعد التاريخي، تستند أساسا على كون "الروائي يقول نظريا ما يقول به المؤرّخ اتّكاءً على جوهر إنساني عصيّ على الثبات، يستقيم زمنا في انتظار انحناء لا هروب منه"[3] وهذه الفرضية هي التي تتيح للروائي بالتخلّي عن مهمّة "التأريخ" -لأن ذلك ليس من وظائفه- ولصالح "الكتابة عن التاريخ". كما كانت نظرته قائمة على نظرية التفاعل بين روح التاريخ وجوهر الأدب الذي يعكس شمولية التاريخ.

لكنّ السؤال الإشكالي المطروح: متى تنتهي "الرواية" ليبدأ "التاريخ"؟ وبصيغة أخرى: أين يقف الحدّ الفاصل بين المتخيّل والتاريخ؟ وهذا السؤال الجوهري، تنفلت عنه أسئلة أخرى أكثر عمقا:

---

[1] Lukács Georgy: Le roman historique, td Robert Smilley, Ed Saint Armand, Paris, 1977, p:28.

* رواية Waverly الصادرة يوم 07 جويلية عام 1814، نصّ يؤرخ لحقبة تاريخية في إنجلترا، بطلها إدوارد ويفرلي Edward Waverly، القبطان المحارب في ثورة 1745.

[2] Lukács Georgy: Le roman historique, op.cit, p : 34.

[3] فيصل درّاج: الرواية وتأويل التاريخ، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، 2004، ص 09.

– متى نقول إن الرواية قد سكتت عن "الكلام المباح" ليبدأ التاريخ في الاشتغال على الإفصاح؟

– هل بمقدور الأديب تذويب الوثيقة التاريخية في المحلول الرّوائي؟

– إذا كان بإمكان الروائي، المبدع، أن يستنطق كتب "ابن خلدون" و"الطبري" و"ابن كثير" وغيرهم، ليؤسس لرواية تقاسم التاريخ "الواقعي" و"المتخيل" وتذهب معه من الحاضر إلى المستقبل معتبرة التاريخ زمنا مرجعيا غير آبه بكلّ تلك الكلّيات المجرّدة التي يطرحها الفكر الباحث عن إنسان "العالم الآخر"، فهل بإمكان الرواية التاريخية أن تؤسّس لتصور يقوم على بعث "كائن ورقي" ولكن بمقاييس "حقيقية" أو "تاريخية"؟

إنّ الإجابة عن هذه الأسئلة الإشكالية، يحيل على تصوّر مفاده أن الرواية تجرؤ على قول ما لا يجرؤ التاريخ على قوله، بل تعوّض الرّواية النقص الذي تسبّب فيه المؤرخون (الورّاقون) لأنّ ما تطرحه الرواية من تفاصيل لأشخاص يعيشون في المتخيّل المؤسس من الواقع، هو جزء من التاريخ الذي لم يكتب عنه المؤرّخون، وبالتالي فالنص الرّوائي ضَمَنَ الحدَّ الأدنى من حوار الرّوائي مع التاريخ وتماهي "التاريخي" في "الرّوائي"، فيصبح بذلك البطل "الروائي" بطلا "زمنيا" محفوفا بذاكرة واعية تحاول إعادة كتابة "التاريخ" في شكل "رواية". ويرى المدافعون عن النزعة التاريخية أنّ "التاريخ والرّواية مترابطان ترابطا عضويا. وتلك هي الصورة التي كانت عليها الرواية لدى بلزاك Balsac مثلا، لكن الرواية الجديدة –ومعها النقد الجديد– ترفض هذه الأطروحة وتأبى أن تربط نفسها بالتاريخ (فولكنير مثلا)، لكن هل الرواية قادرة حقا على الخروج من جلد التاريخ والتمرّد على الزمن في الوقت الذي لا تزيد في سلوكها على كتابة التاريخ، ولكن بشكل آخر ربّما أجمل وأصدق؟"[1]. نعتقد أنّ الرواية لا يمكن أن تعيش بمعزل عن الزمن وماذا يكون الزمن بعد لحظة واحدة من انقضائه إلاّ تاريخا صنعته عقارب تدور في فلك أزمنة يتعاقب بعضها خلف بعض. لكن وفي الوقت ذاته على التاريخ أن يعترف بفضل الرواية عليه، إذ حوّلته من مجرّد أوراق

[1] عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ديسمبر 1998، ص 16.

صمّاء صفراء إلى كائن جميل تدب فيه الحياة كُلهَا خطّ كاتبه سطرا من الأشواق والأمنيات وحتى رؤيته للعالم والأشياء.

إن بعض التصورات الشائعة التي تجعل "العلاقة بين الأدب والتاريخ علاقة بين خلفية وأمامية.. والتاريخ خلفية للأدب الذي هو أمامية للتاريخ.. إنما هو تصور يضيق النظرة النقدية إذ يجعل الأدب انعكاسا لسياقاته"[1] وبالتالي نعود إلى تلك الفلسفة السطحية القائلة بأن الأدب مرآة للواقع.. مرآة للحقيقة التاريخية.. في حين أنّ وعي الأديب بالتاريخ "لا يكمن في تقديسه أو تدنيسه، ولكن في قراءته من أجل المستقبل وبحثه، والوعي به من أجل الإنتاج والتجاوز"[2] وخلق عوالم من الانزياحات على مستوى حلول الوثيقة الصمّاء (التاريخ) في الوثيقة الناطقة رسميا باسم التاريخ (الرواية).

إنّ ما يربط التاريخ بالرواية، في واقع الأمر، هو كون "الرواية في إطلاق معناها تختزن حكاية أو قصّة Une histoire والتاريخ هو L'histoire بالهاء (H) الكبيرة... فالرّابطة معجمية جوهرية قبل أن تكون من صميم الجنس الأدبي، وقبل ولوج بوابة نظرية الأدب"[3]. فعلى المستوى المعجمي تحلّ L'histoire بالهاء الصغيرة (h) في L'histoire بالهاء الكبيرة (H) لأن الكبير يحتوي –منطقيا– الصغير، فيصبح الصغير (h) جزءًا من الكبير (H). أمّا على المستوى الإبداعي –الذي لا يخضع لمنطق القانون المعجمي– فإنّ histoire (الهاء الصغيرة) هي التي طوّعت Histoire (الهاء الكبيرة) وأدخلتها ضمن دائرتها، وبالتالي ذابَ التاريخ في الرواية وانتفت عنه صفة الكلّ الذي يحوي الجزء. فللرواية وسائطها في استعمال التاريخ الذي تحميه الشروط العلمية ومقتضيات استيعاب الحقائق. والرواية لا تعيد إنتاج التاريخ لأنّ هذا ليس من وظائفها –وإن استأنست به– والاستئناس يعني، بالضرورة، الاشتغال ضمن أفق مؤسس على العلم والدّقة، ومن هذا المنظور

[1] عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الثانية، 2001، ص 44.

[2] سعيد يقطين: الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، 1997، ص 41.

[3] أمينة رشيد: سردية التاريخ وتاريخية النص الأدبي، مجلة "فصول"، مصر، العدد 67، سنة 2005، ص 83.

تصبح الرواية أحيانا، أقوى من التاريخ، بل عليها الخروج من سلطته حتى لا يبتلعها، فتصبح "الوثيقة" هي التي تتحكم في "الإبداع".

ونتيجة نقول، إن الخطوة التي تستحق أن ننظر إليها بعين الاعتبار هي محاولة تجاوز هذا الجدل الذي لا يعدو أن يكون مجرّد ترف فكري والسعي للخروج من المأزق الذي وضع كل تلك العقبات المفتعلة بين النص الروائي والنص التاريخي، وذلك بالنظر إلى الرواية على أنها "الكل" الذي يتكون من الواقع والمجتمع والثقافة والتاريخ بل إنّ الرواية هي كلّ هذا في الأصل، وأنها إن لم تكن كذلك فماذا كانت ستكون إذن، وماذا كانت ستقدم لنا، وهي الوجه الآخر للإنسان والأشياء والعالم.

إذا كانت الرواية التاريخية، تعيد صياغة التاريخ، لتخلق نصّا جديدا مغايرا للتاريخ، فهل استطاع "واسيني الأعرج"، من خلال رواياته التاريخية أن يرقى إلى مستوى هذا النص الجديد المغاير، المتراح عن المألوف (النص التاريخي التعليمي)؟ سؤال نحاول الإجابة عنه باستنطاق روايته التاريخية "البيت الأندلسي" ساعين إلى الكشف عن دهاليز الذاكرة البعيدة في هذا المتخيل السّردي المميز.

يخوض "واسيني الأعرج"، منذ سنوات، تجربة فائقة التميز، إذ تجلّى شغفه بالتاريخ وينابيعه المتعدّدة (العربية والغربية) من خلال أعماله الروائية المختلفة، حيث راح يمتح من التاريخ ذاكرته وأحداثه وماضيه ليمنحها في النهاية الصيغة الروائية، غير المألوفة، في عرف الكتابة الأدبية.

وقد ولج "واسيني" عالم الرواية التاريخية في نماذج سردية كثيرة ومختلفة، نورد بعضها على سبيل التذكير فحسب، كرواية "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" بجزأيها "رمل الماية" (1993) و"المخطوطة الشرقية" (2002) والتي تماهى فيها السرد مع التاريخ العربي القديم (مقتل "الحلاّج" أحداث سقوط الخلافة الإسلامية، سقوط غرناطة، تاريخ الموريسكين مع محاكم التفتيش الأندلسية وغيرها...).

ورواية "كتاب الأمير" التي استفاد فيها الكاتب من الوثائق التاريخية الجامدة ليؤسس لنصّ روائي، بصبغة تاريخية فائقة التفرّد، حاول من خلالها طرح مسألة "حوار الحضارات" معتمدا على تكنيك تحويل السرد التاريخي إلى سرد روائي، ليتحوّل معه التاريخ إلى نصّ جديد يصنعه السّرد.

ويذهب "واسيني الأعرج" بعيدا في عمق التاريخ، ليستدعي الماضي الفلسطيني المنكوب في روايته "كريماتوريوم" (المحرقَة) وعملية التقتيل الجماعي التي كانت تمارسها "عصابات الهاجاناه" الصهيونية على العائلات الفلسطينية ممّا اضطرّها إلى "التهجير" والتشرذم في أصقاع العالم، وهي رواية سعى فيها صاحبها إلى "النمذجة التي تتوق إلى تحقيق النصّ الروائي المغاير للمسائد عبر مسالك التجريب التي تشكل مدارات تحوّلها وتغيرها لتعكس نزعة رفضها للنص السابق، وهاجس تجاورها له من خلال تدميره بعد مجاورته ومحاورته"[1].

ولم يتوقف "واسيني" عند هذا الحدّ، بل استساغ فكرة اللّعب مع التاريخ بالاستناد إلى الماضي والاشتغال على الذاكرة، وراح يستنطق التاريخ مرّة أخرى من خلال الوظيفة الخطيرة التي يؤدّيها هذا الكاتب، والتي تقضي بضرورة تماهي دور المؤرّخ مع دور الرّوائي في رواية طرحت العديد من التساؤلات –كسابقتها– وهي رواية "البيت الأندلسي" مدار مقاربتنا.

صدر عن "منشورات الجمل"، رواية "البيت الأندلسي"[2]، للروائي "واسيني الأعرج" في شهر جوان من عام 2010، وهي نصّن يعكس اشتغال "واسيني" الكبير بالتاريخ في السنوات الأخيرة. فليست عودة "ميغيل سيرفانتيس" من القرن السادس عشر في هذه الرواية، إلاّ محاولة لاستنطاق تاريخ ظل صامتا مدّة طويلة. فقد استعار الروائي هذه المرّة من "سيرفاتيس" شخصية "سيد حامت بن أنجلي" ليصبح راو أساسيا في "البيت الأندلسي" المتعدّد الرّواة.

رواية "البيت الأندلسي" تروي حكاية بيت أنشأه الموريسكي "سيد أحمد بن خليل" المهجّر قسرا من أرض أجداده (الأندلس) حيث فرّ من غرناطة بعد ملاحقة عناصر محاكم التفتيش له، في القرن السادس عشر، قاصدا الجزائر كغيره من آلاف الموريسكين المهجّرين، فأنشأ بيتا في مدينة الجزائر على مرمى حجر من البحر المتوسط ليكمل حياته في أرض جديدة وليستمر "البيت" بعد خمسة قرون حتى يومنا هذا، حيث يتم تدميره شيئا فشيئا من طرف مصالح بلدية الجزائر، فيتحوّل بفعل المصالح الضيقة إلى برج لا يحمل من الإرث الأندلسي إلاّ الاسم المفرغ من أيّ محتوى تاريخي حقيقي. وقد باءت كلّ محاولات الحفاظ عليه بالفشل لأنّ هاجس المصلحة الضيقة والحداثة

[1] عدنان بن ذريل: النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1989، ص 104.

[2] واسيني الأعرج: البيت الأندلسي (Mémorium) رواية، منشورات الجمل، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2010.

المشوّهة ينتصران على العقل والتاريخ. التاريخ لا قيمة له إلاّ من حيث هو قوة إيديولوجية للحفاظ على المصلحة الخاصة للطبقات الجديدة التي لم تنشأ من رحم الاقتصاد الحقيقي (الثراء الفعلي النظيف).، ولكن من لُبّ فشل الاقتصاد المبني على المضاربة والنهب الذي يعطي الانطباع بغياب الدّولة أو بوجود دولة داخل دولة أخرى.

فموضوع الرواية ينبني على جرأة كبيرة، وإبداعية تذيب كلّ شيء في رحم الكتابة الرّوائية، وهو ما جعل نصّا كرواية "البيت الأندلسي" قفزة أدبية مميزة تستحق أن يقف معها القارئ بنوع من التأمل، بل بكثير من التأني والحصافة التأويلية.

درج "واسيني" في كتابة الأجزاء التاريخية في نصّه بدرجة فائقة الجمالية والدينامية، حيث لا يشعر القارئ بثقل التاريخ ولا بحصار الوثائق التاريخية الصمّاء، ولكن انتشر السرد الرّاهن بنوع من الخيبة والحزن، خاصة حينما يتكلّم السّارد الذي يمثل الوريث الوحيد لبيت جدّه (غاليليو) "مراد باسطا"، إذ أصبح البيت الذي كان يمثل مصدر فرح لأنّه معبّق برائحة التاريخ، مصدر يأس وخوف من الآتي المرعب ممّا يجعل هذا النص الروائي استعارة مميزة وجميلة تختزل قرونا من الانكسارات والخيبات.

إنّ المستوى التاريخي الذي يجسد الحكي في النص، ينتقل بين أزمنة تاريخية مختلفة ومتعددّة إذ يشعر المتلقي أنّه يعرف الأبطال معرفة جيدة على الرّغم من بعده عنهم بقرون طويلة. ومهما يكن من خيالية الحكي أو خيالية "البيت الأندلسي" الذي استقى الكاتب وجوده من بعض البيوت الأندلسية والتركية فإن "واسيني" استطاع أن يجعل من الماضي مادّة طيّعة يستطيع معها القارئ أن يعيش عبق التاريخ وأحلام الحاضر دون أن يقبع ثقل الرواية التاريخية على صدره.

استطاع "واسيني" أن يسيطر على السرد التاريخي باحترافية عالية من خلال إعادة إحيائه لعصور تاريخية كان لها أناسها وشحناتها العاطفية والنفسية فراح يصف بدقة معمارية البنايات والأدوات المستخدمة في تنفيذ الأشغال وحتى الملابس والأطعمة، وقد تكون هذه خاصية فنية عُرف بها النّص الروائي "الواسيني". فحضور الفن بأشكاله المختلفة كان دائما لازمة من لوازم الكتابة الروائية عند "واسيني"، بدْءًا بفن الموسيقى في روايته "شرفات بحر الشمال"، إلى رقص الباليه في "سيدة المقام"، مرورًا بفن النحت في "مرايا الضرير" والفن التشكيلي في "سوناتا لأشباح

القدس" وانتهاءً بفن المعمار في "البيت الأندلسي". وهذا النمط من الانفتاح النصّي على الفنون الأخرى، يؤكّد على الخاصّية "الثقافية" التي تميز الكتابة الرّوائية عند "واسيني الأعرج"، إذ يسعى دائما لكتابة نصّ "مثقف" لقارئ أكثر ثقافة.

وهكذا، نجح "واسيني" في ربط العصور التاريخية ببعضها، بداية من الخروج القسري من الأندلس والهروب من محاكم التفتيش والحركة التاريخية التي نتجت عنها، والتفاعل الذي حصل بين أوربا (محاكم التفتيش) وعصر الأتراك في الجزائر، وكذلك اتحاد (غاليليو/خليل) بحبيبته سلطانة التي تأتيه في "البيت الأندلسي" لتحييه بفرقتها الموسيقية "لاكاسا أندلوسيا".

وبدخولها إلى عوالم "غاليليو" في عمله اليومي كصائغ للذهب، وفي علاقته بريّاس البحر "حسن فنيزيانو" و"حسن كروغلي" وتحدّيه الصّارخ على جعل المنفى الغريب (الجزائر) حياة مستساغة، يرتفع مستوى دراما الرّواية إلى أقصاه ليدفع بنا إلى عيش حياة قاسية مفجعة لم نعشها إلاّ كأخبار باردة، فارغة في الكتب التاريخية.

وفي هذا السّياق، لا يُفوّت "واسيني" على القارئ، فرصة التعرف إلى "الرّجل الأحمر" الذي اتّخذه القراصنة الأتراك رهينة في الجزائر لتنتشر أقاصيصه مع البحرية الإسبانية والإيطالية في المعارك البحرية مع العثمانيين والتي يحكيها بتفاصيلها الدّقيقة لغاليليو أو خليل أو بن انجلي كما سمّاه الرجل الأحمر فيما بعد في روايته الشهيرة "دون كيخوته". فالرّجل الأحمر هو بالطبع "ميغيل دي سرفانتيس"[*] الذي قضى خمس سنوات رهينة في الجزائرلا و لم يفرج عنه إلاّ بعدما دفع أهله مبلغا باهظا لحسن فينيزيانو، الحاكم والحامي لنظام القرصنة في الجزائر، وهو ما تقوله المخطوطة القديمة التي تحاول "ماسيكا" الحفاظ عليها من التلف أو الضياع، لأنها تمثل الدّليل التاريخي على فترة استقرار الموريسكيين في الجزائر.

وبالتالي يتعاون ممثلو التاريخ العصري، "مراد باسطا" وحفيده "سليم" وطالبة الآثار "ماسيكا" في الحفاظ على المخطوطة ومحاولة قراءتها وفكّ شيفرات قصتها المتعلقة جذريا بالبيت

[*] كاتب إسباني، ولد يوم 29 سبتمبر من عام 1547م، من أشهر رواياته "دونكخوت دي لامانشا"، وقع أسيرا في الجزائر بعد حرب ضروس مع الأتراك، قضى في الجزائر خمس سنوات من الأسر، تحرّر بعدها في عام 1580، توفي يوم 23 أفريل عام 1616.

نفسه، ومن ثمّ بشخص "مراد باسطا" وينتج عن كل ذلك إشكالية حفظ الآثار وبالتالي حفظ التاريخ كملكية جماعية وإنسانية من خطورة ضياعه بين أيادٍ لا تأبه بقيمته. ولا يتوانى النص عن ذكر كلمة "مافيا" كتوصيف لبعض المسؤولين الكبار في السلطة وصفقاتهم المشبوهة مع الإسلاميين والمهربين وفق ما تمليه مصالحهم المادية وجشعهم الذاتي وتخطيطهم المسبق في تدمير كل محاولة للحفاظ على الذاكرة التاريخية.

ونهاية القول: ستنكشف لنا حيثيات النص بدقائقها، حينما نحاول أن نقف على ما يثيره عنوان "البيت الأندلسي" في نفس القارئ من دلالات تاريخية متقصين بنياته وإحالاته وتمظهره في السرد الروائي.

أولا: مقاربة العنوان الرئيسي "البيت الأندلسي":

1- المستوى الخارج-نصّي:

أ- البنية النحوية في العنوان "البيت الأندلسي": يتصدّر العنوان "البيت الأندلسي"، صفحة الواجهة الأمامية للكتاب ظاهرا، مميزا، معلنًا عن اسميته الخاصّة و"لا يخفى ما للتسمية من أهمية قصوى، إذ بفضلها يتم ضبط الأشياء والتجوّل بثقة خلالها"[1] فيرصد القارئ، بصريا، عنوانا كبيرا يتربع على مساحة (غلافية) متوسطة حجما ليطغى على كلّ ما دونه من العناصر (العَتَبَاتية) الأخرى. وكسابقه -أي عنوان "سيدة المقام"- تظهر لنا بنية نحوية مختزلة، مكثفة لفظا، إذ ينبني العنوان من دالّين أساسيين هما:

البيت + الأندلسي

وهو عنوان يشغل نحويا موقع المبتدأ المحذوف خبره مع مؤازرته باسم آخر يشكل موقع النعت وقد مرّ بنا في الرواية السابقة (سيدة المقام) اشتغال العناوين الواسينية -في عمومها- على آلية حذف الخبر، وهو حذف نحوي يشكل خاصية من خصائص العنوان المعاصر إذ يترك الكاتب للقارئ خيارات التعويض باحتمالات مختلفة عن هذا الحذف، لإعمال القريحة التأويلية، وبالتالي الوصول إلى وضع البدائل المفترضة عن المناطق المحذوفة كأن يخمّن القارئ أن يكون الخبر المحذوف

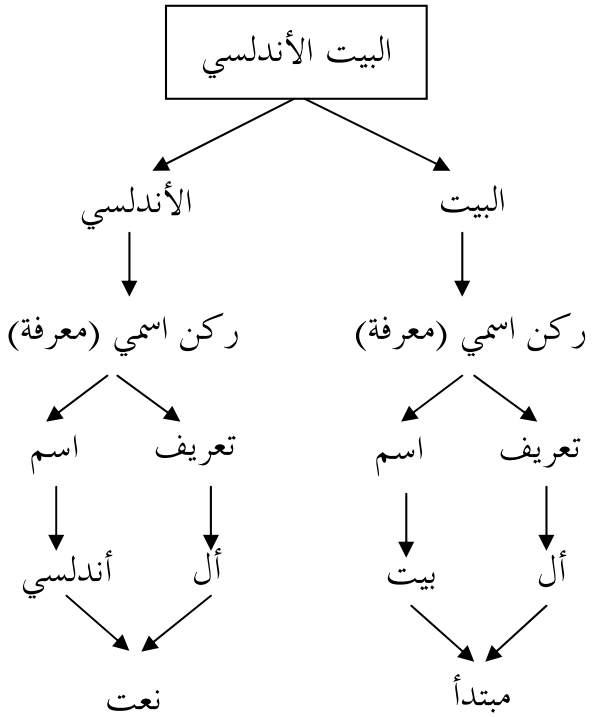
[1] عبد الفتاح كليطو: الأدب والغرابة، دراسات بنيوية في الأدب العربي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الثانية، 2006، ص 113.

هو مثلا: "البيت الأندلسي" المهدّد بالانهيار أو "البيت الأندلسي" الآيل للانقراض، أو "البيت الأندلسي" الفردوسُ المفقود، أو... فبإمكاننا أن نضع ما لانهاية من ملفوظات الخبر المحذوف وبالتالي تتعدّد الاختيارات بتعدّد القراء والقراءات.

إنّ "واسيني" في هذا العنوان يقدم لنا محمولا بلا موضوع، فتغيب سلطة العلاقة الإنسانية بين المبتدأ والخبر المحذوف، وهذا الحذف يجعل العنوان مبنيا بناءً مأزوما، يتمثل في علاقة التشويش بين دال الحضور المتمثل في العنوان ودال الغياب المتمثل في ما يفرضه من احتمالات تقدير محذوفه. وهذه العلاقة المشوّشة تعمّق السؤال الاستباقي : ماذا حصل "للبيت الأندلسي" أو ماذا حدث في "البيت الأندلسي"، أو.. عالم لا مُنْتهٍ من الأسئلة التي تبحث عن الدّال الغائب الافتراضي الذي جسّده غياب الخبر في الجملة الاسمية. وهذا النمط من البناء النحوي هو بؤرة الرواية؛ بمعنى أن النص الروائي سيكون هو الرّد الدّلالي على صيغة العنوان الناقصة نحويا وإن كان هذا الرّد سيكون جوابا طويلا يشغل مساحة 447 صفحة، فإنّ الأمر يستحق القليل من العناء القرائي والجهد التأويلي لتحقيق الغاية المرجوّة.

وقد اختار الكاتب لهذه الرواية أيضا، عنوانا يشكل أكبر اقتصاد لغوي وأصغر بنية نحوية ممّا يعكس رؤيته الخاصة وإيمانه بأن الفجوات البنيوية واللغوية التي تشكل عناوينه، إنّما تعمل كفجوات نفسية أيضا تستفز المتلقي للغوص في الغموض الدّلالي الذي قد يتركه هذا الحذف في العنوان. وبالتالي يتحول الحذف، بهذا المفهوم، من منظوره السلبي الذي يوحي بالنقص إلى منظوره الإيجابي الذي يجعله شكلا لغويا موازيا تماما للبنية اللّغوية المصرّح بها، فيتساوى الحذف مع الإفصاح ويشتغلان معًا لبناء عنوان يقدم معرفة متراحة عن المألوف، ويؤسس لنصّ مثقف يفترض قارئا أكثر ثقافة.

ولتمثيل البنية النحوية لعنوان "البيت الأندلسي" نقترح الترسيمة الآتية:



وكما نلاحظ على هذه الترسيمة، فإنّ العنوان كركن اسمي كبير ينقسم إلى ركنين اسميين صغيرين هما (البيت) و(الأندلسي)، وورد كلاهما اسمًا معرّفا بـــ(أل) ممّا يدلّ على أنّ الأسماء المتناهية في التنكير تصبح متناهية في التعريف أو المعرفة، فالبيت متناهٍ في التنكير عند عامة الناس ولا يعرف أحد عن أصله، ولهذا صار متناهٍ في المعرفة بفعل الاشتغال ضمن التكنيك العنواني، فحوّله "واسيني" من شيء مجهول، إلى معلم يعرفه القاصي والدّاني. بل ويحوّل غير العارفين به، إلى أكثر المدافعين عن وجوده. وبورود الاسمين المتجاورين (البيت الأندلسي) معرفة، فإنّ العنوان يأخذ منحى الأشياء التي لا تحتاج إلى تعريف كي يعرفها الناس، بل هي معروفة بذاتها ولذاتها. وعلى هذا الأساس لم يتطلّب المبتدأ المعرّف (البيت) أكثر من نعت (معرف أيضا) جاء ليضيف توصيفا لهذا البيت، بل ليعطيه صفته التي عرف بها، واشتهرت هي به، فيصبح بهذا، المبتدأ والنعت متواليين في اللّفظ، متساويين في المرتبة (المعنوية)، وتنتفي كل الصفات والنعوت عن هذا البيت، ليصبح النعت في هذا العنوان يؤدّي المقصدية التاريخية المنوط بها، ويقدم الإحالة الدّلالية التي يشتغل عليها وبالتالي يأخذ النعت هنا، محلّ الخبر المحذوف ليؤدّي وظيفته، وهي الوظيفة الإحالية على ما خفي في النّص.

إنّ العناوين المشبعة تسمية وتعريفا كعنوان "البيت الأندلسي" إنّما هي في واقع الأمر عناوين تعكس الرؤية الدّاخلية لواقع النص، والمعرفة المغايرة التي تطرحها الرواية وكذا رؤية صاحب العنوان للأشياء وللعالم.

ب- البنية المعجمية في العنوان "البيت الأندلسي": يقابلنا العنوان الرئيسي "البيت الأندلسي" ببنية معجمية تبدو بسيطة في تكوينها، وهي التي لا يتعدى بناؤها، الوحدتين المعجميتين:

البيت / الأندلسي

لكن في واقع الأمر، وبعد رصد بصري لبعض المعاجم العربية، اكتشفنا أن الوحدتين مثقلتان بحمولة لغوية كبيرة نعرضها في ما يلي:

- البيت: جاء في لسان العرب "البيتُ من الشَّعْر: ما زاد على طريقة واحدة، يقع على الصغير والكبير وقد يقال للمبنيّ من غير الأبنية التي هي الأخبية بيتٌ، والخِباءُ، بَيْتٌ صغير من صوف أو شَعر فإذا كان أكبر من الخباء فهو بيت، وبيتُ الرّجل دارُه، وبيته قصرُه.."[1].

فالبيْت كمعنىً أوّلي يعني البناء وهو في كل الأحوال، صغيرا كان أو كبيرا لا يخرج عن معنى الدّار التي يأوي إليها الإنسان ويختبئ فيها. ولكن هذا المعنى ليس هو الوحيد بل تعدّدت معاني البيت وخرجت عن أصلها الأوّل و"البيت المسجد، قال عزّ وجلّ: ﴿فِي بُيُوتٍ أَذِنَ اللَّهُ أَن تُرْفَعَ﴾، قال الزّجّاج: أراد المساجد.. وجمع البيت أبيات وأباييت وبيوت وبيوتات"[2]. فالمسجد، إذن، بيت الله، فيه يخلو المؤمن بنفسه ليناجي ربّه، وإليه يلجأ المسلمون للتلاقي.

أمّا في الحقل الأدبي "فالبيتُ من الشِّعْر مشتقٌّ من بيت الخباء، كالرّجز والطويل وذلك لأنه يضم الكلام، كما يضمّ البيتُ أهلَهُ ولذلك سمُّوا مقطّعاته أسبابًا وأوتادا على التشبيه لها بأسباب البيوت وأوتادها والجمع أبيات"[3]. وبالتالي فقد توافق معنى البيت الذي هو البناء ومعنى البيت

[1] ابن منظور: لسان العرب، مادة (ب، ي، ت)، ص 392.

[2] الجوهري: معجم الصّحاح، الجزء الثاني، ص 125.

[3] الفيروزأبادي: القاموس المحيط، الجزء الأول، مادة (ب، ي، ت)، ص 73.

الذي هو الوحدة الأساسية للقصيدة في دلالة معجمية واحدة وهي الخباء (البيت). وقد عرف في كلام العرب اتفاق اشتقاق دلالات متعددة من ملفوظ واحد.

أمّا اجتماعيا "فبيتُ العرب: شرفها.. أي يضم شرف القبيلة.. والبيت التزويج، فيقال بات الرّجل يبيتُ إذا تزوّج"[1].

وبالتالي، يمكننا أن نستخلص أن لفظة "بيت" تحيل على دلالات معجمية متعددة (البيت من الشَّعر، البناء، البيت من الشِّعر، الشرف والرفعة)، فنكون على إثر ذلك أمام دلالات "للبيت" في الرواية، لا تخرج عن المعاني المعجمية السابقة في عمومها.

– الأندلسي: أمّا الوحدة المعجمية الأخرى، ونعني بها "الأندلسي"، فقد تقصّينا بنيتها دون النظر إلى كونها قد وردت ملحقة بياء النسبة وبناءً على ذلك فقد ركّزنا على جغرافية المكان بالعودة إلى "معجم البلدان" لياقوت الحموي، وقد ورد أنّ: "الأندلس: يقال بضمّ الدّال وفتحها وهي كلمة عجمية لم تستعملها العرب في القديم، وإنّما عرفتها العرب قبل الإسلام وقد جرى على الألسن أن تلزَم الألف واللاّم، وقد استعمل حذفهما في شعر يُنْسب إلى بعض العرب، فقال عن ذلك:

سألتُ القوْمَ عنْ أنَسٍ؟ فقالوا بأندلُـــسٍ، وأندلـــسُ بَعيدُ"[2]

فأصل لفظ "الأندلس" إذن، غير عربي ولهذا وصِفَ بأنه "بناءٌ مستنكرٌ، فتُحت الدّال أو ضُمَّت، وإذا حَمِلت على قياس التصريف وأُجريت مجرى غيرها من العربي، فوزنُها فَعْلُلُ أوْ فَعْلَلُ، وهما بناءَان مستنكران"[3]. وعليه، فإن البناء الصرفي للكلمة غريب بحيث استنكره العرب وإن كان قياس تصريفها قد حذا حذوّ كلام العرب عامّة.

أمّا تاريخيا فقد ذكر ياقوت الحموي أنّ "ابن حوقل التاجر الموصلي وكان قد طوّف البلاد وكتب ما شاهده فقال: أمّا الأندلس فقد قيل إن اسمَها في القديم أبارية، ثم سُميت بعد ذلك باطقة

[1] مجموعة من المؤلفين: المعجم الوسيط، باب الباء، ص 106.

[2] ياقوت الحموي: معجم البلدان، تحقيق فريد عبد العزيز الجندي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1990، ص 310.

[3] المصدر نفسه، ص 311.

ثم سميت أشْبانية من اسم رجل ملكها في القديم كان اسمه أشْبان، وسميت بعد ذلك بالأندلس من أسماء الأندَليش الذين سكنوها"[1] ويُرجَّح أن تسمية الأندلس قديما بـــ"أشبانية" هو أصل اسمها اليوم "أسبانيا" مع بعض التحريف.

ويُفيض "ابن حوقل" هذا، والذي ذكره "الحموي" على أنّه رحّالة جاب البلاد بأقاصيها وأدانيها، في الوصف الجغرافي (الموقعي) للأندلس فيقول: "والأندلس جزيرة كبيرة طولها نحو الشهر في نيّف وعشرين مرحلة تغلب عليها المياه الجارية والشجر والثمر والرخص والسعة في الأحوال. وأرض الأندلس من على البحر تواجه من أرض المغرب تونس وإلى طبرْقة إلى جزائر بني مَزْغَنَّايْ.. وهي جزيرة ذات ثلاثة أركان مثل شكل المثلث قد أحاط بها البحران المحيط والمتوسط..."[2].

وعليه، وطبقا لهذا التوصيف، فإنّ الأندلس بلاد منفتحة على مختلف الثقافات والمشارب والمواقع الجغرافية العربية منها والغربية ممّا جعل "فضائلها جمّة وفي أهلها أئمة وعلماء وزهّاد، ولهم خصائص كثيرة ومحاسن لا تحصى وإتقان لجميع ما يصنعونه مع غلبة سوء الخُلُق على أهلها وصعوبة الانقياد"[3]. وقد يعود سوء الخلق الذي وصفهم به "الحموي" إلى اختلاط الأجناس فيهم وتعدّد الأديان واحتكاكهم بمختلف الشعوب من غير أصولهم.

ومهما يكن من أمر، فإنّ الوقوف عند البنية المعجمية للعنوان الروائي قيد المقاربة "البيت الأندلسي" قد كشف عن معانٍ لغوية متعددة للفظة "البيت" بمختلف حقولها المعرفية، كما بيّن لنا التمفصلات الصرفية والتاريخية والجغرافية للوحدة المعجمية "الأندلس" على نحوٍ استطعنا فيه إماطة اللثام عن دلالات قد تكون غائبة عنّا ونحن نقرأ هذا العنوان للوهلة الأولى، وبهذا، يطرح سؤال ملحٌّ علينا نفسه وهو: هل هناك علاقة بين هذه المعاني التي وقفنا عندها في البنية المعجمية للعنوان وبين ما قد تحمله من دلالات سياقية أو داخل نصّية، وهذا ما نحاول الإجابة عنه في ما سيأتي.

---

[1] المصدر السابق، ص311.

[2] المصدر نفسه، ص 313.

[3] المصدر نفسه، ص 314.

2- المستوى الدّاخل-نصّي:

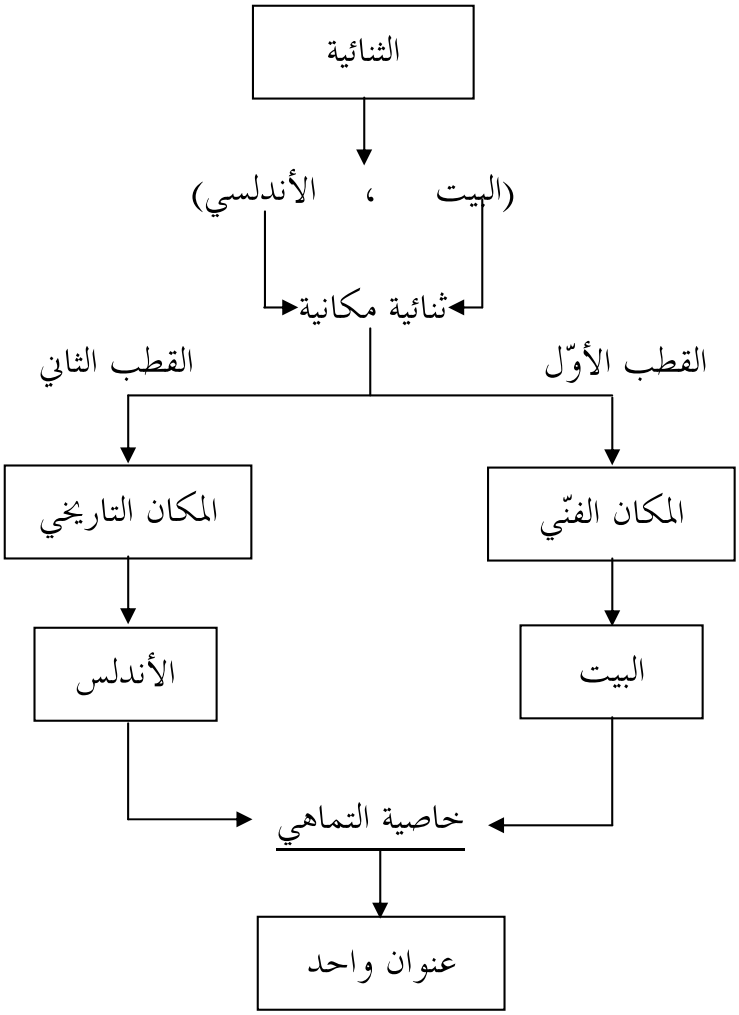
يتأسس عنوان الرواية "البيت الأندلسي"، من حيث بنيته الدّاخلية ضمن مستويين زمنيين ظاهرين: مستوى تاريخي بعيد ينفلت من القرون الوسطى، ومستوى آني يلامس الرّاهن العربي المتأزم. وقد جسّد المستوى الأوّل الرّاوي الهارب من التاريخ القاسي الذي أدّى دور القائم على إنشاء البيت الأندلسي، وهو "سيد أحمد بن خليل" أو (غاليليو) بالإسبانية. أمّا الراهن المعاصر فقد مثّله وريثه "مراد باسطا" المؤدّي لدور راوي نهاية البيت في عصرنا، والكاشف عن فصول الجريمة المرتكبة في حقه والذي يعجز -كنتيجة لذلك- عن حماية هذا الإرث التاريخي من الأطماع والجشع الإنساني الذي يقتل التاريخ. وقد يشعر المتلقي بالتفاوت الزمني في هذا النصّ ليس فقط على مستوى الهموم التي يطرحها العنوان، ولكن أيضا من أجواء النّص نفسه.

وقد أفضى هذا التماثل الزماني أو التاريخي في النص، إلى خلق ثنائية أساسية على المستوى المكاني أيضا طالت العنوان الرئيسي بشكل لافت، وهي ثنائية (المكان التخييلي- المكان التاريخي) إذ يؤطر هذه الثنائية المكانية عنوان واحد تتداخل فيه أطرافها، فينتظم ضمن زمرتين مكانيتين:

- زمرة المكان العام الذي تحوّل بفعل السرد إلى مكان فنّي وجمالي ونقصد به "البيت".

- زمرة المكان التاريخي الذي حوّله الإبداع العربي المعاصر (الشعر- الرواية). إلى رمز للفردوس المفقود وهو "الأندلس".

إن تداخل قطبي هذه الثنائية المكانية التي يشتغل عليها عنوان واحد هو ما أعطى الرّواية توهّجها وقوّتها ويتوضح لنا ذلك من خلال الخطاطة الآتية:



وبما أن العنوان اشتغل على آلية ثنائية القطبية المكانية، فقد ارتأينا أن نتناول المستوى الدّاخل-نصّي لكل قطب على حدة، مع ربطه بالبنية الداخلية للنص الروائي، ثم يتم ربط القطبين في نهاية المطاف، لنقف على نقاط التقاطع الدّلالية التي جمعتهما معًا في عنوان واحد.

تنسج هذه الرواية، القطب المكاني الأوّل، البيت، ضمن شعرية ترتكز على واقع مكاني غير منفصل عن الزمن الاجتماعي للكاتب، بمعنى أن "واسيني الأعرج" كفرد عربي عاش زمن فقدان المكان أو فقدان البيت الأليف لأنّه يدور ضمن حلقة الاحتلال والاغتصاب للأرض والوطن والتهجير والنفي. وبالتالي يعيد الكاتب علاقته بالمكان المفقود ليبرّر شدة ارتباطه به، وكأنّ ما هدمه الواقع، يبنيه المتخيّل، إنّها لعبة الذاكرة التي تحاول أن تنجو بـــ"بيتها" وبحقها في الوجود.

وإذا كانت الرواية العربية (الواقعية) تخضع لجمالية المكان الذي يحيل عليه مفهوم "ميشال بوتور"[1] للمكان والذي يشير إلى كلّ ما يؤسس للمكان من أشياء مادّية كالأثاث أو إلى ما ترمز إليه الأبعاد المكانية كالفوق والتحت والهنا والهناك –مع الاحتفاظ بالمرجعية الثقافية الخاصة التي ينبني عليها المكان في الرواية العربية– فإنّ المكان (البيت) في رواية "واسيني" يشكل في ذاته الحكاية كلّها. وتكمن جماليته في الخطاب الخاص والمتفرّد الذي ينسج دلالات عالم هذا المكوّن الرّوائي العميق وهو (البيت)، وهو عالم تتحكّم فيه قوى التاريخ والذاكرة والرّاهن المتناقض.

يُشكل عنوان "البيت الأندلسي" أعلى مظهر من مظاهر الارتباط النفسي بالمكان الذي يرتبط بالجذور، بيت الجدّ "غاليليو الرّوخو"، أو البيت "الأليف" كما يسميّه "غاستون باشلار" G.Bachelard، وهو ارتباط قائم على قساوة الشعور بإمكانية فقدان المكان، وهو شعور مزدوج يعيشه السارد (مراد باسطا):

– الشعور بالانتماء إلى هذا المكان (البيت): "حافظتُ على نزف جدّي الرّوخو ونداءاته التي أكلتها البحار، وسكنتْنَا: حافظوا على هذا البيت فهو من لحمي ودمي. ابقوا فيه ولا تغادروه حتى ولو أصبحتم خدَمًا فيه أو عبيدًا"[2].

والشعور بالخوف على ضياع هذا المكان: "من أين أبدأ هذا الجرح يا سيكا؟ أمن الدّار، أم من سقم أصبح يشبهها في كلّ شيء؟.. هذه الدّار، الخربة الرّومانية، البيت الأندلسي، كازا أندلوسيا، دار لالّة سلطانة بلا ثيوس... كلّها أسماء صاحبت البيت الأندلسي.. سكان الحي الذي عندما ضاق الحال بهم، وأعمت الأحقاد أبصارهم، تمنوا أن ينسف البيت نهائيا لأنّه أصبح مسكنا للجانّ والعفاريت.."[3]. وهذا الازدواج يخلق جمالية خاصة في العلاقة بين السارد والمكان، لأن مرجعية المكان صارت مرتبطة في الذّاكرة بمبرّرات التاريخ القاسي والمشوّه بتحوّل ذكريات الطفولة في المكان إلى واقع قائم على أنقاض (البيت) المهدّد بالانقراض وفق آلية تحويل المكان التاريخي (المهمل) إلى خرابة يستفرغ فيها البشر قذاراتهم الجسدية والنفسية.

---

[1] Michel Butor: Essais sur le roman, Gallimard, Paris, 1969, p : 19.

[2] واسيني الأعرج: البيت الأندلسي، ص 31.

[3] المصدر نفسه، ص 27.

تقدم الذاكرة نفسها في العنوان، كما في النّص، كمؤشر قاسٍ وجارح على دلالات ضياع المكان: "يا عمي مراد. قلبك طيب. كل ما يحيط بالبيت الأندلسي تم محوُه! الشركات الأجنبية تستعد للاستيلاء على المكان. قرأنا هذا في الإعلانات... فكرة تهديم البيت ليست بدعة ولكنّها حقيقة!!"[1] لتصبح هذه الذاكرة المأزومة ككرة الثلج التي كلّما تدحرجت زاد حجمها وبردها وصلابتها وقوّة ارتطامها بالأشياء، لتصل في النهاية إلى المكان الذي يفصل بين المتخيل والواقع، بين عالم تستعيده الذاكرة وتبنيه الرواية، وعالم يسكن كل مسامات الجسد.

وكأنّ (البيت) المتماهي مع الجسد، يشكله الجسد نفسه مرّة أخرى، فيشيد بناءه في المتخيّل ليولد شفافًا، يقول ما لا تقوله الأمكنة الأخرى، فتتحول العلاقة بالمكان إلى علاقة يحكمها حوار التاريخ مع الواقع. وبالتالي ترتسم الكتابة في البحث عن المكان الضائع وسط سراديب التاريخ المهدّد بالضياع خلف دهاليز الرّاهن، فالكتابة عن الشيء (عن المكان) تساوي وجوده في الزمن، ويصبح البحث عنه، بحثا يحاول استعادة الذات والهوية ومعنى الانتماء.

شارفت صورة ضياع المكان (البيت) على اكتمالها: "كنت أريد أن أبكي لأوّل مرّة أرى فيها البحر من الأعالي بشكل غريب.. ولأوّل مرة أيضا أدرك أن البيت أصبح محاصرا من كل الجهات بحيطان قاسية..."[2] ويعتلي الواقع عرش الحقيقة التي تحكمها كيمياء التحول الطبيعي من الصورة المتخيلة إلى الصورة الواقعية: "جلست، وضعت المخطوطة بين رجلي... بناية رشيقة تتنفس التاريخ وألق الحاضر، وصفّ من الأطفال يدخلون لتعلّم الموسيقى في دار لالة سلطانة بلا ثيوس... غاليليو الروحو كان هناك هو أيضا... يدوّن قَسَمَه أمام محاكم التفتيش المقدس بأن يغمض عينيه ولن يعود أبدًا إلى هذه الأرض"[3] وفي هذا التحوّل خضوع لقانون المسافة اللاّمرئية التي تصل الزمان بالمكان، فيتعالق المكوّنان، لينغرز المكان (البيت) في جسد الكتابة، ويعلق السارد ومعه القارئ بين زمنين وكتابتين:

زمن الواقعي (المرجعي) مع كتابة مأساوية، وزمن المتخيل (الرّوائي) مع كتابة حالمة. فيحيا المكان (الذاكرة) في المتخيل، ويغيب المكان (الرواية) في الواقع: "كانت الجرّافات القوية داخل

[1] المصدر السابق، ص 141.

[2] المصدر نفسه، ص 443.

[3] المصدر نفسه، ص 444.

المحيط الأمني المطوق برجال الأمن والإطفاء، تغرس أسنانها في كل جزء من الدّار.. كنت أراها جيدا... وهي تتوغل بحقد غريب في صلب الأساسات القديمة.. كانت هذه التربة تموت تحت الأسنان القاسية للآلة"[1]. وبهذا اكتملت الصورة، وتجلّى الضياع، وفرض الواقع القاسي نفسه على المتخيل الحالم، ليستقر أخيرا اليأس في رحم الحلم.

إن العنوان الذي اختاره "واسيني" لهذا المتخيل السّردي، هو عنوان "مكاني" بامتياز، إذ تتنفس الرواية في كل دهاليزها وتلافيفها عبق المكان وسحره بل "إنّ المكان لا يعيش منعزلا عن باقي عناصر السرد، وإنّما يدخل في علاقات متعدّدة مع المكوّنات الحكائية الأخرى للسرد كالشخصيات والأحداث والرؤيات السّردية"[2].حتى يشعر القارئ أنّ المكان الهندسي الجامد والصامت قد تحوّل إلى كائن حيّ متحرك وفاعل في الحكاية ومؤطر لجوّها السّردي العامّ. وعلى هذا الأساس يمكن اعتبار المكان "شبكة من العلاقات والرؤى ووجهات النظر التي تتكاثف مع بعضها لتؤسس الفضاء الروائي الذي ستجري فيه الأحداث"[3]. وقد ظهر ذلك فعلا، من خلال دقة "واسيني" في توصيف (البيت) بكلّ تفاصيله مستندا إلى "تلك الخصائص الرّمزية التي ترتبط بالمكان الذي تتحرّك فيه الشخصيات كالغرف المغلقة أو المفتوحة المضمرة أو الظاهرة، الأساسية أو الهامشية، وغيرها من المتضادّات (المكانية) التي تشتغل كمسار يتضح فيه خيال الكاتب والقارئ معا"[4]. فيتحول المكان –بفعل هذه الخصائص– من مجرّد رقعة بسيطة، مألوفة اعتيادية، إلى عالم جمالي "ينتهي فيه الواقعي ويبدأ منه المتخيّل... فيتحوّل الافتراض السّردي إلى حقيقة سردية"[5] . ويبدأ رسم ملامح (البيت) الذي أصبح يشكل مكوّنا سرديا خاصّا كبقية المكوّنات الأخرى إذ "لا يظهر الحدث الرّوائي إلاّ مع جميع إحداثياته الزمانية والمكانية، ولا يمكن –دون هذه المعطيات– أن يؤدي السّرد وظيفته الحكائية"[6]. وعليه، فإن عنوان هذه الرواية (البيت الأندلسي) قد تأسس

---

[1] المصدر السابق، ص 442.

[2] حسن بحراوي: الفضاء الرّوائي، ملاحظات من أجل البحث، مجلة الفكر العربي المعاصر، الكويت، أيار/حزيران، 1990، ص 31.

[3] Gaston Bachelard: La poétique de l’espace, Ed. P.U.F, 1957, p : 45.

[4] Henri Mittérand: Discours du roman, p : 193.

[5] عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدّلالة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1990، ص 53.

[6] Charles Grivel: Production de l’intérêt romanesque, p : 101.

وفق كل المعطيات والإحداثيات السابقة، ممّا يظهر الخلفية الثقافية لواضعه ومدى قدرته على تطويع المكوّنات السردية وجعلها مرنة بحيث يصعب على القارئ فصلها عن فعل الحكي، ممّا يبين الحصافة الروائية والفنية لهذا الكاتب.

وخلافا للرواية السابقة "سيدة المقام" حيث لا نكاد نعثر في النصّ على العنوان في شكله اللّفظي الصّريح، فإن العنوان الذي بين أيدينا "البيت الأندلسي" عنوان يشق الرّواية من أوّلها إلى آخرها، إذ يصعب وقد يستحيل حصر مواضع توظيفه في المتخيل السّردي مدار مقاربتنا، وقد يعود مبرر هذا التكثيف في توظيف العنوان داخل تلافيف النص، إلى عاملين نراهما أساسيين:

– إن (البيت الأندلسي) هو بؤرة الحكاية كلّها، وهو يشكل فضاء الرّواية (أي مكانها) وفي هذا الفضاء تدور كل الأحداث، وحوله تتحرك كل الشخصيات، وعليه فقد تطلّب فعل الحكي وتكنيك البرمجة السّردية إلى حضور هذا العنوان كمكوّن مكاني أساس في كلّ ثنايا الرواية وهو حضور لفظي مزدوج؛ فقد يرد أحيانا بشكله وصيغته الكاملة أي (البيت الأندلسي)، وقد يرد أحايين أخرى بصيغة منقوصة من النعت (الأندلسي) أي (البيت) فقط، وهذا الازدواج في التوظيف يكون بحسب السياق ومتطلبات السرد أو فعل الحكي. ولا يمكننا حصر الشواهد التي تجسّد هذا الازدواج، ولكن يمكننا أن نورد مثالا من النص عن كل نمط، يقول السارد: "الورقة الرابعة، رحلة غاليليو الروخو وعزلته وحنينه إلى سلطانة، حكاية شرائه لبستان حميد كروغلي المهمل، وبنائه للبيت الأندلسي"[1]. أمّا عن الشاهد المتعلق بالصيغة الثانية فنورد ما يلي: "يا جدي المخطوطة مثل الكائنات، تعيش بالاهتمام، وتموت بالإهمال يجب أن ندخلها إلى المتحف الوطني... لا مكان لها إلاّ هذا البيت الذي وُلدت فيه، يوم يُعاد الاعتبار لهذا البيت، سأضعها تحت تصرف كل من يشتهي لمسها وقراءتها"[2].

– إن المكان هنا، يعكس كتلة من المشاعر النفسية العميقة المرتبطة بكل تعرّجاته الهندسية، إذ يغدو المكان البناء الهندسي الذي يخزّن الدفقات الشعورية للشخصيات التي تدور في محوره وتعكس صفاته الدّلالية والرمزية، وليس ارتباط الإنسان بالمكان بالشيء الجديد بل إنّ هذه الصلة

[1] واسيني الأعرج: البيت الأندلسي، ص 150.

[2] المصدر نفسه، ص 57.

تعود إلى أزمنة غابرة، أين شكّل (المكان) أحد أهمّ العناصر الحياتية للإنسان، وأبرز مقوّمات انتمائه ومبررات وجوده في العالم، يقول السارد: ".. كانت الآلة تعري البيت الأندلسي كمن يعري جسد امرأة لاغتصابها... كنتُ أريد أن أبكي.. لأوّل مرة أدرك أن البيت أصبح محاصرا من كل الجهات بحيطان قاسية.."[1].

أمّا القطب المكاني الثاني في العنوان وهو (الأندلس) فحريّ بنا أن نشير قبل كلّ شيء إلى أنّ توظيف "الأندلس" في السرد العربي عامّة اتخذ نسقين أساسيين:

– توظيف "الأندلس" كتاريخ حقيقي بكلّ تعرّجاته المختلفة وذلك بالاستناد على المكان التاريخي لتأطير المادة الأدبية، وبالتالي تتخذ الكتابة عن الأندلس وجهة نظر تاريخية بحتة، وأشهر الكتاب الذين اتجهوا هذا الاتجاه "جورجي زيدان" (1861–1914) في سلسلة من روايات تاريخ الإسلام، شأن "فتح الأندلس" (1904) وهي قصة تدور حول فتح الأندلس بقيادة "طارق بن زياد". وكذا قصة "عبد الرحمن النّاصر" (1909) التي أرّخ فيها للعصر الذهبي في الأندلس. وحذا حذوه "علي الطنطاوي" في "محمّد الصغير" (1939) ومعروف الأرناؤوط في "طارق بن زياد" عام 1941 وغيرهم كثير.

– استدعاء "الأندلس" كمكوّن تراثي وتوظيفه كرمز للفردوس المفقود والحلم الضائع، بل تحوّلت هذه المفردة "الأندلس" إلى أيقونة تختزل في لحظة واحدة كل مشاعر الحسرة والضياع والحنين إلى الزمن الآخر (La nostalgie). وقد ترسخ الوهم بعصر ذهبي (يوتوبي) أكثر فأكثر في الثقافة الإبداعية العربية بعدما بدأت تختفي كل أشكال التناقضات في اسذكار الأندلس. إذ تجلّى هذا المفهوم (العصر الذّهبي) في كثير من المدوّنات السّردية العربية التي كان المبتدأ فيها روايات جورجي زيدان عن الأندلس. ثم أخذ مفهوم الحنين إلى الأندلس يأخذ منحًى رمزيا أكثر مع ثلة من الكُتّاب أمثال "رضوى عاشور" في ثلاثيتها الشهيرة "غرناطة" الصادرة عام 1994 والكاتب "فؤاد الحلو" في روايته "السمندل" عام 1995، و"بهاء الدّين الطود" في رواية "البعيدون" عام 1996، و"واسيني الأعرج" في روايته المعروفة "فاجعة الليلة السّابعة بعد الألف" بجزأيها عام

[1] المصدر السابق، ص 242.

1998 و"علي الشوك" في رواية "الأوبرا والكلب" التي كتبها عام 2001 والروائي "ربيع جابر" في "رحلة الغرناطي" الصادر عام 2005 و"بن سالم حميش" في "هذا الأندلسي" عام 2007.

إنّ مثل هذه الرّوايات وغيرها كثير يصعب ذكره، لا تتضمّن الحنين إلى عالم مفقود عبر الحبكة التاريخية فقط، إنّما أيضا عبر حبكة الحبّ التي تنمو في إطار صراع تاريخي وسياسي وديني واجتماعي، فيصير الوصف المكثف للمدن والحياة والأفكار والعادات وحتى الأزياء والأواني والأطعمة نوعا وضربًا من الحنين إلى زمن مفقود، غائب، إلى زمن آخر غير موجود ولكنه مُرْتَجَى في ظل التحولات التاريخية التي تضع واقع الأمة في حالة بحث عن دواء يسمى "الأندلس".

إنّه التقدم نحو الوراء والهروب إلى زمن التاريخ العظيم في زمن السقوط والتقهقر. غير أننا نجد أن الرواية الآن، التي تكرّس لمفهوم الحنين إلى الأندلس، قد أخذت شكلا جديدا ومختلفا حيث تحوّل هذا الحنين إلى نوع من الإسقاط، أي إسقاط الرّاهن على زمن الأندلس، فلم نعد نقرأ عن تلك الأندلس التي ارتبطت بالضياع والخسارة وحسب، وإنّما صرنا نتلمس بين سطور الروايات أندلسا أخرى هي التي ترتبط بعصر الأسى وزمن الانتظار الموهوم خاصة في الرواية التسعينية. فنجد مثلا "بن سالم حميش" في روايته "هذا الأندلسي" (2007)، قد جعل بطله "ابن سبعين" يغيب في رحلة طويلة للبحث عن شيء فقده، والمخطوطة الضائعة هي ما يبحث عنه البطل الصوفي "ابن سبعين" في الرواية، وهي ما يريد الوصول إليه. ولكن هذا البحث يتحول إلى بحث عن زمن آخر، كما هو البحث عن مكان آخر، فالضياع هنا يقابله الوصول ولكن لا زمن فيه للعظمة التاريخية إلاّ في الزمن الآخر، الزمن الأندلسي. إلاّ أنّ "واسيني الأعرج" في روايته "فاجعة اللّيلة السابعة بعد الألف" قد فضّل مقابلة الضياع بالانتظار، في قصة "البشير الموريسكي" المخلّص الذي تنتظره الرّعية وعلماء المدينة ليعود من كهفه بعد سنوات طويلة ويحاول تغيير الأوضاع فالموريسكي شخصية منتظرة، وغيابه تحوّل إلى أسى، والناس تقضي كل عمرها في انتظار المخلّص، والمخلّص هو "البشير الموريسكي" الذي سيعيد إليهم الأندلس.

وأخيرا نقول، إن الفرق قد توضح بين حضور الأندلس كتاريخ في الرواية العربية من جهة وتوظيفه كرمز في بعض المدونات السردية من جهة أخرى، إذ تبقى الشخصية التاريخية كطارق بن زياد مثلا في رواية "فاتح الأندلس" لجورجي زيدان "أسيرة تاريخيتها، وتظل بمعزل عن مشاركة القارئ الذي لا يجد قاسما مشتركا بينه وبينها.. فهي شخصية لا تحيل إلاّ على ذاتها، وتبقى أسيرة

الزمن الذي وجدت فيه. إنها لا تتطور بتطور الأحداث، بل هي شخصيات مكتملة النمو لا تتبدل ولا تتغير"[1]. أما شخصية "البشير الموريسكي" في رواية "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" لواسيني الأعرج "فهي لا تبقى أسيرة مرجعيتها التاريخية، بل تتصرف بالطريقة التي يمليها عليها السرد الروائي، ومنطق الأحداث، وهكذا تتحوّل الشخصية التاريخية إلى شخصية روائية"[2]. كما يتحوّل المكان التاريخي إلى مكان روائي، يخضع لمنطق الخطاب السّردي.

لكن السؤال الذي نطرحه هنا: في أي خانة ندرج عنوان رواية "البيت الأندلسي"، أفي زمرة الروايات التي تستدعي الأندلس كزمن مفقود وحلم ضائع أم في خانة النص السردي الذي يحاول إسقاط الرّاهن بكلّ تأزماته وتحوّلاته على زمن الأندلس؟ وهل استطاع "واسيني" تحويل "الأندلس" من مكان تاريخي لا يحيل إلاّ على ذاته، إلى مكان روائي تتحكم فيه آليات الخطاب السردي الذي يؤسسه الكاتب؟

قد يكون الجواب عن هذه الأسئلة، كافٍ، إلى حدّ ما، لكنه لن يكون قطعيا، في رواية كل شيء فيها خاضع لمنطق الشك والانفتاح على أكثر من قراءة وتأويل...

تجلّى توظيف مفردة "الأندلسي" في العنوان، كنعت ملحق بالمبتدأ "البيت"، وهذا التوظيف الوصفي يحمل في طياته أشكال تمظهره في النص الروائي الذي بين أيدينا، إذ نقف على هذا المكوّن الوصفي المكاني في مختلف تلافيف السرد، ويمكن حصر أنماط هذا التجلي فيما يلي:

- عرض تاريخ الموريسكيين المهجّرين وهروبهم من محاكم التفتيش: افتتح الكاتب الحالة السردية في روايته بالوضع المأساوي الذي عاشه مسلمو إسبانيا قبل خمسة قرون، إثر عملية التهجير الجماعي التي تعرّضوا لها خوفا وهربا من محاكم التفتيش. وذلك من خلال اعتماده على تقنية العرض المجمل الذي تنبثق عنه كلّ الحكاية، فيدخل القارئ في سراديب النص بربط افتتاحيته بعنوان الرواية "البيت الأندلسي"، ويرجع بنا الكاتب إلى تاريخ بعيد حين يقول: ".. أصولنا موريسكية مثل الآلاف من سكان الجزائر.."[3].

---

[1] محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002، ص 105.

[2] المرجع نفسه، ص 107.

[3] واسيني الأعرج: البيت الأندلسي، ص 07.

والموريسكيون أو "الموريسكوس بالقشتالية هم المسلمون الذين بقوا في إسبانيا تحت الحكم المسيحي بعد سقوط المملكة الإسلامية، وقد خُيِّروا بين اعتناق المسيحية أو الخروج من إسبانيا التي كان يحكمها الملك فرديناند وزوجته إيزابيلا. وفي الفترة الواقعة بين 1609 و1614 أجبرت الحكومة الإسبانية الموريسكيين على مغادرة المملكة والتوجه نحو شمال إفريقيا. وقد تم تهجيرهم نحو دول المغرب العربي والشام وتركيا بعد سقوط الأندلس، ويتواجدون حاليا في الجزائر وتونس والمغرب"[1].

وقد كانت فاجعة الموريسكيين كبيرة بعد تخلّي أو تنازل آخر ملوك بني الأحمر، "أبو عبد الله محمد بن علي عن مفاتيح غرناطة، فبعد حصار طويل للمدينة، اجتمع العلماء والفقهاء والقادة في قصر الحمراء واتفقوا على تسليم المدينة، واختاروا الوزير "أبا القاسم عبد الملك" لمفاوضة فيرديناند ملك إسبانيا، على شروط التسليم، وفي يوم الجمعة 23 محرم سنة 897هـ، الموافق لـــ25 نوفمبر سنة 1491م قام أبو عبد الله الصغير بإمضاء اتفاقية يتنازل فيها عن عرش مملكة غرناطة وعن جميع حقوقه فيها غير أنّه حاول توفير بعض الامتيازات لمسلمي الأندلس"[2]. وهذه الحقيقة التاريخية الواردة في معظم كتب التاريخ التي تتناول الحقبة الأندلسية قد ذكرها "واسيني الأعرج" بحيثياتها ودقائقها وحقيقتها أيضا، ممّا يبين حصافته في الاستفادة من الواقعة التاريخية، لكن القارئ لا يشعر أبدا بانفصالها عن السرد الحكائي، إذ ضمنها الكاتب مواقع عديدة من روايته بطريقة تظهر أنها جزء من السرد وليست تاريخا حقيقيا، وقع في الأزمنة البعيدة، يقول الكاتب على لسان الساردة التي ظهرت في أوّل سطر من الرواية "سيكا" أو ماسيكا بنت السبنيولية: "عندما ذهبت إلى إسبانيا، بحثت في وثائق الإسكوريال ومكتبة طوليدو القديمة عمّا ذكره غاليليو عن حياته وعن تهجير الموريسكيين والمارنيين.. حتى حروب البشرات وسقوط الأمير الأموي الدون فرناند ودي كردوبا فالور (محمد بن أمية صاحب الأندلس وغرناطة) فيها كانت حقيقية و لم تكن مجرّد نزوة من نزوات غاليليو.. الحادثة التي رواها لي عن محاكم التفتيش المقدس عن نابليون، وجدتها حرفية وكانت صحيحة"[3].

---

[1] Francisque Michel: Histoire des races maudites de la France et de l'Espagne, Ed Hachette, 1847, p : 71.

[2] جودت الرّكابي: في الأدب الأندلسي، دار المعارف المصرية، القاهرة، الطبعة الأولى، دت، ص 31.

[3] واسيني الأعرج: البيت الأندلسي، ص 17.

إذن، تذوب الوثيقة الجامدة الصمّاء في تلافيف السّرد، ويخال القارئ لوهلة أن الحكاية ليست هي الحكاية التاريخية، بل هي الحكاية الروائية، لكن في واقع الأمر، فإن الكاتب "واسيني" قد جمع فعلا مادته التاريخية لبناء مادته الروائية إلى الحدّ الذي يتماهى فيه الواقعي (التاريخي) مع الواقعي (الروائي) وهو ما نجده يأهل صفحات روايته التي يفوق عددها 400 صفحة.

أمّا عن الجدّ "سيد أحمد بن خليل" أو "غاليليو" بالإسبانية، فإنّ النص يشير إلى أنّه "التقى بسيرفانتيس، وأن ما دار بينهما كان حقيقة تفاداها الكثير من المؤرخين، بل وصلت إلى حقيقة غريبة لم أقرأها من قبل عند كبار المتخصصين في العصر الذهبي الإسباني. فالرّجل الذي تخبّأ وراءه سيرفانتيس في روايته العظيمة دون كيشوت، كان هو غاليليو.. يذكر سرفانتيس في مقدمة دون كيشوت دي لامانشا، أنّ الذي روى له هذه القصص هو سيد حامت بن أنجلي Cid Hamet Benengeli خوفا من محاكم التفتيش لم يتحمل سرفانتيس وحده وزر رواية تسخر من كل شيء.. ليس غاليليو هو فقط الموريسكي الذي أنقذه من موت محقق، في وقت باعه فيه مفوض محاكم التفتيش.. ولكنه أيضا جزؤه الخفي في الكتابة، وقناعه المنقذ من محاكم الموت.."[1]. وبالفعل، فعند رجوع القارئ إلى الرواية الشهيرة للكاتب الإسباني "ميغيل دي سرفانتيس" التي ألفها في القرن السابع عشر، والتي أشار فيها إلى وضع الموريسكيين المأساوي، والمعنونة "دون كيشوت" أو (دون كيخوته)، نلمح تعاطف الكاتب مع تاريخهم المفجع. وتعدّ شخصية "سيد حامت بن أنجلي" من أكثر الشخصيات التي تظهر الدور العربي في تاريخ الثقافة الإسبانية، ففي موضع متقدم من الرواية يشير الكاتب[2] إلى أنه لم يجد تكملة لقصة دون كيشوت التي يفترض – وإن خياليا– أنها جزء من التراث الإسباني وانّه يدوّنها، ثم يذكر أنه وجد مخطوطة عربية تكمل تلك القصة، وهو من هذا المنطلق يشكر من دوّن تلك المخطوطة، أي "سيد حامت بن أنجلي". ومع أن "سيرفانتس" يشير إلى شخصية الموريسكي بن أنجلي على نحو سلبي أحيانا، فإن الصورة العامة لتلك الشخصية هي صورة إيجابية. ومن هنا فهي صورة تقاوم الصورة السلبية للموريسكيين أو المسلمين الإسبان، وهي صورة شاعت بعد انتهاء الحكم العربي الإسلامي للأندلس وقيام محاكم

[1] المصدر السابق، ص 18.

[2] ميغيل دي سيرفانتس: دون كيشوت دي لامانشا، ترجمة عن الفرنسية: صياح الجهيَّم، دار الفكر اللبنالي، بيروت، الطبعة الأولى، 1999.

التفتيش. تظهر المسلم الإسباني على أنه "موريسكي" وهي صفة ألحقت بهم على سبيل التحقير. وعلى هذا فقد طرد الموريسكيون بشكل جماعي من بلادهم بعدما تعرضوا لمجازر وإحراق وتصفيات جسدية من قبل محاكم التفتيش وهو جهاز أوجدته الدولة والكنيسة من أجل ملاحقة المسلمين في إسبانيا بعدما فشلت كل محاولات تنصيرهم من طرف الكنيسة الكاثوليكية.

وحتى نربط هذه الحلقات التاريخية بمظاهر تجلّي العنوان في النص الرّوائي وما يعكسه من خلفيات، يقول واسيني على لسان الجدّ سيد احمد بن خليل، الموريسكي المهجّر، المدعو بالإسبانية "غاليليو" والذي قذفته أول سفينة ممتلئة بالخوف، على حواف ميناء وهران: "اشتريت من الرايس حميد كروغلي أرضا صغيرة في أعالي المدينة.. أحطتها أوّلا بالصنوبر الحلبي والبرواق والسدرة.. وغرست فيها كل ما كان يمت بصلة بأرضي الأولى: البرتقال، الكروم، الزيتون، تفاح الشمال الياسمين، مسك الليل.."[1].

ويضيف الراوي: ".. حاولت أن استرجع تفاصيل البيت الأندلسي كلها كما اكتشفناه أنا وسلطانة لأوّل مرة. كان البيت الموجود على هضبة حي البيازين مرتسما في رأسي. كان عليّ أن أجد من يساعدني على بنائه.. كنت في أعماقي أبحث عن كل ما يمكنه أن يعطي معنى لمنفاي.."[2].

إذن.. وقبل خمسة قرون.. جاء الجدّ بن خليل، غاليليو، مهجّرا كآلاف الموريسكيين واستوطن بالجزائر، وبنى البيت الأندلسي الذي كان يشبه تماما البيت الذي كان يحلم أن يسكنه مع حبيبته سلطانة في حي البيازين فحمل معه عبق الأندلس وتاريخ فردوس كان ولا يزال "إحدى مكوّنات البنية اللاّشعورية الثاوية في العقل العربي. من خلال الوعي بها يتم إنتاج الثقافة العربية المعاصرة"[3] التي تطفو على سطح المدوّنات الشعرية والسردية على السّواء.. إنها لعبة العودة إلى الماضي لا من حيث هو ضرورة فنّية فحسب، ولكنه أيضا، منطقة تاريخية آمنة، لا تعرّض صاحبها للمساءلة.

---

[1] واسيني الأعرج:البيت الأندلسي، ص 153.

[2] المصدر نفسه، ص 161.

[3] اعتدال عثمان: إضاءة النص، دار الحداثة، بيروت، الطبعة الأولى، 1988، ص 10.

– أمّا النمط الثاني من أنماط تجلّي العنوان الروائي "البيت الأندلسي" في خفايا النّص فيتمثل في أنّ البيت الأندلسي من الجغرافيات الحزينة والمشرقة في آن واحد، فقد ظهر في النص بوجهه المشرق لأنه احتضن حضارة تمتد ثمانية قرون بأكملها، كما ظهر بوجهه الحزين لتعرّضه لعملية هدم مقصودة، من طرف مصالح بلدية الجزائر العاصمة. وكما ضاعت الأندلس قديما، هاهو البيت الأندلسي الذي بناه سيد أحمد بن خليل يضيع هو أيضا تحت وقع الجرّافات. ومثلما ضاعت الأندلس على يد بني الأحمر وآخر ملوكها أبو عبد الله الصغير الذي سلّم مفاتيحها إلى فرناندو وزوجته إيزابيلا، ضاع البيت الأندلسي الذي سلمته البلدية إلى الشركات الأجنبية المستثمرة حتى تهدمه وتستولي على الأرض التي بُني عليها.

وقد أفاض "واسيني" في إظهار الصورتين بشكل واضح من خلال تعميق مأساة البيت الأندلسي، وهذا ما يبرّر تمظهر العنوان الرئيسي في كلّ ثنايا الرواية. يقول الرّاوي عن وجه البيت الأندلسي الحزين:

".. ارتسمت أمامي وجوه كثيرة رأيتها مسطرة في خط واحد، رئيس البلدية الذي كان يحتضن الوالي.. نائب مسؤول المقاطعة العسكرية.. وكانت الآلة تعرّي البيت الأندلسي كمن يعري جسد امرأة لاغتصابها.. تساقط الجزء الخلفي وهو الأقدم الذي كشف عن كتلة بدت حجارها عندما تناثرت كأنها قادمة من العهد الروماني.. أعتقد أني يومها شعرتُ بشيء مهول يتجاوز تهديم دار فقط، ربما كان الأمر يتعلق بتهديمي أيضا. كنت على مشارف النهايات والسقوط.."[1] وبهذا اكتملت صورة السقوط الكلي لتاريخ عريق وقّع وثيقة انقراضه "القتلة والمواطنون.. يصفقون مع بعض كلما سقط حائط أو انهارت شجرة قديمة.. كنت حزينا متسائلا عمّا يمكن أن يربحه الذين يصفقون من غير المسؤولين"[2] ولم يكن مراد باسطا وريث البيت الأندلسي الذي بناه جدّه الأكبر بن خليل متفائلا إزاء ما يحدث للبيت ونظرة الناس إلى هذا المعلم التاريخي المميز: "حافظت على نزف جدّي الرّاخو ونداءاته التي أكلتها البحار وسكنتنا: حافظوا على هذا البيت، فهو من لحمي ودمي، ابقوا فيه ولا تغادروه حتى لو أصبحتم خدمًا فيه أو

[1] واسيني الأعرج: البيت الأندلسي، ص 441-442.

[2] المصدر نفسه، ص 42.

عبيدا... اندثر اليوم كل شيء، وحلّ المحو المبكر على ذاكرتنا وحاضرنا"[1] وابتلع الرّاهن القاسي المتأزم، كلّ النور الذي كان يشعّ من عصر يتملّكنا الحنين الدّائم إليه؛ العصر الذهبي للأندلس.

أمّا عن الوجه المشرق للبيت الأندلسي، الذي احتضن حضارة ثمانية قرون بأكملها، فقد تجلّى في استماتة الوريث للبيت "مراد باسطا" في الحفاظ على "هذه الدّار.. البيت الأندلسي، كازا أندلوسيا، دار لالّة سلطانة بلاثيوس دار المحروسة، دار لالّة نفيسة، دار زرياب، إقامة الإمبراطور ملهى الضفاف الجميلة... كلّها أسماء صاحبت البيت الأندلسي عبر حقب مختلفة وكثيرة.."[2] وقد ظلّ هذا البيت لزمن طويل "مقرّا لاستقبال نابليون الثالث وزوجته بياتريس، ليصبح إقامته في الجزائر"[3] ولهذا كان الجدّ "غاليليو الرّخو، الموريسكي الضائع، يلحّ على البقاء حتى ولو في هيئة خادم، ملتصقا بحجارة البيت الذي بناه بأنامله مثل الذي يعزف نوبة أندلسية على تلوينات طبوعية مختلفة: رمل الماية، زيدان، سيكا.. البيوت في هذه البلاد كانت تعزف و لم تكن تبنى.."[4].

وقد انتقلت عدوى عشق البيت الأندلسي الذي كان يعبق بالتاريخ الجميل في كل زاوية من زواياه، وفي كل حجر من أحجاره، إلى الرواة المتعدّدين في الرّواية بدْءًا بالوريث "مراد باسطا" مرورًا بحفيده سليم وانتهاءً بطالبة الآثار والباحثة في المخطوطات "ماسيكا". إذ توالت أصوات هؤلاء الرواة في سرد حكاية البيت الأندلسي، وحاولوا بعناية فائقة الحفاظ على المخطوطة التي تعد "وثيقة نادرة عن هجرة الموريسكيين وبداية حياتهم في الجزائر، قبل خمسة قرون"[5]. وقد كانت هذه المخطوطة حلقة الوصل بين الرّواة الثلاثة في النص وبين تاريخ عريق يمتد بجذوره آلاف السنين ليعيدهم الحنين إلى زمن لم يعد موجودًا إلاّ في لا وعيهم.. أو على الأقل.. ما يزال واقفا تحت سقف "البيت الأندلسي".

-التوصيف الهندسي الدّقيق للبيت الأندلسي: إن القارئ للنص، وهو يغوص في تلافيف السرد وثناياه، يلاحظ مدى ارتباط العنوان بالمتن الروائي، من خلال تقنية الوصف، التي ارتكز

[1] المصدر السابق، ص 31.
[2] المصدر نفسه، ص 27.
[3] المصدر نفسه، ص 24.
[4] المصدر نفسه، ص 32.
[5] المصدر نفسه، ص 13.

عليها "واسيني الأعرج" في تقديم المكان، والشخصيات التي تأهل هذا المكان. وقد شغل التوصيف الهندسي للبيت الأندلسي مساحة روائية وورقية معتبرة، إلى الحدّ الذي صار فيه القارئ يشعر بأن المكان قد تأنْسَنَ وتحوّل إلى منظومة متكاملة من الأفكار والمشاعر والرؤى. بل إن الرواية قدمت المكان المحوري "البيت الأندلسي" كرمز تكمن "جماليته في ما يحتويه من إيحائية وانفعالية وتخييل وحسية وسياقية"[1].ولهذا تجلّى العنوان في النص بأدق عبارات الوصف الممكنة حتى يفلح الكاتب في إيصال الصورة الفعلية للبيت وبالتالي إقناع القارئ بصدق الحدث وعمق الفكرة وصحّة الوثيقة التاريخية، "كان البيت الأندلسي نسخة من البيت الغرناطي، ولكنه كان يتفوّق عليه بأعمدته التي كانت تبدو كأنها رومانية أدخلت عليها لمسة أندلسية.. كانت نافورته مذهلة بألوانها الزاهية كلما اخترقتها شمس الصباح.. التي تتسرب وراء أوراق أشجار اللّبلاب ومسك الليل، بدا جليّا أنها كانت منقوشة بيد فينيسية ماهرة على الرغم من بعض الكسور، معشقة بزجاج جزر البندقية النادر الذي يعكس الماء والأنوار انطلاقا من ألوانه"[2]. ويفيض السارد في توصيف البيت الذي بناه له الحرفي المالطي معتمدا على مخطط مرسوم للبيت الغرناطي: "كان البيت الأندلسي، أصغر قليلا من البيت الغرناطي.. حديقته واسعة. وأشجاره لم تنتظر طويلا كي تزهر بسرعة... عدت بسرعة إلى زمن توقف خمسة قرون في أرض أخرى، لأعاود الجري والركض كما كنت أفعل دائما.."[3]. يحاصر التاريخ الرّاهن ويلتقي صوت الجدّ غاليليو الروخو بصوت الوريث مراد باسطا ".. اشتقت إلى بيت أجدادي.. إلى روائحه.. إلى أدراجه الخشبية الملتوية، إلى سقفه العالي.. اشتقت أن أمشي في بهوه الطويل.. أن أدخل المقصورة أو ما تبقى منها وأتخيل أن الناظور ما يزال شغالا.. أكثر من أربعة قرون مرّت على هذا البيت، وكأنها لم تكن.."[4]. تناغمت الصورتان والتقى الجدّ (التاريخ) بالحفيد (الرّاهن) في تموجات فنية جسدها عمران البيت وهندسته الراقية، واستطاع الكاتب أن يأخذ القارئ بعيدا في عمق التاريخ ليستنطق وقائعه في استدعاء من نوع مميز، هو استدعاء ترميز وإعادة بعض أحداث الماضي، دون أن نشعر بثقل هذا الماضي، لأنّ الكاتب قد "يرجع إلى لحظة الماضي لاستكشاف الحاضر وفهمه لجعلهما سندًا، في مواجهة الحاضر.. وأنّ هذا السند لا يجيء

[1] سعد الدّين كليب: وعي الحداثة، دراسات جمالية في الحداثة الشعرية، منشورات اتحاد كتاب العرب، 1997، ص 72.

[2] واسيني الأعرج: البيت الأندلسي، ص 181.

[3] المصدر نفسه، ص 182.

[4] المصدر نفسه، ص 307.

بالضرورة من لحظات البطولة والقوّة والإنجاز في تاريخ الشعب، بل قد يجده في لحظة من لحظات هزيمته وانحداره وتأزمه، توازي تلك اللّحظة التي يحيا في ظلّها أو يرغب في استشرافها"[1]. ولهذا استطاع "واسيني" أن يستثمر لحظة التاريخ تلك والاستفادة من تأزماتها وانكساراتها ليعيد صياغة حاضر أكثر تأزّما وانكسارا، بشكل يضمن التقاء الزمنيين مع تفادي تصادمهما. وظهر ذلك في طريقة انتقاء العناوين الداخلية إذ شكلت عناوين الفصول الوجه المتأزم للرّاهن، وأحالت "أوراق" المخطوطة على التاريخ المنكسر. وستكون لنا وقفة تفصيلية مع هذه الازدواجية في فصل العناوين الداخلية.

ونهاية، نخلص إلى أنّ القطبين المكانيين المشكلين للعنوان الرئيسي ونعني بهما (البيت + الأندلس)، قد التقيا في النص دون أن يكون بينهما فاصل أو حدّ، وحتى وإن كانت بنيتهما المعجمية متباعدة، فلا رابط يصل مفردة (البيت) بمفردة (الأندلس)، إلاّ أنهما، وضمن السياق الداخلي العام للنص، قد شكّلا معا "بنية شاملة أي أنّ العنوان بنية رحمية تولّد معظم دلالات النص، فإذا كان النص هو المولود فإنّ العنوان هو المولّد الفعلي لتشابكات النص وأبعاده الفكرية والأيديولوجية"[2].

وعليه، فإن ارتكاز الكاتب على عنوان تاريخي في بناء روايته، لم يجعله يقبل بالتاريخ كما هو، بل أجرى عليه تعديلات، مغيّرا أحداثه لصالح رؤاه الذاتية، مقدما ومؤخرا فيه، ضمن ما تسمح به الوثيقة التاريخية بغية بناء حبكة فنية روائية مغايرة، حتى وإن كان سنده هو البعد التاريخي الحقيقي، ممّا يؤكّد إتقان "واسيني" للّعبة الروائية بشكل مبهر في بعض المواضع، لاسيما تلك التي تتعلق بقدرته على محو المسافات بين الواقعي والخيالي، وبين الرّاهن والتاريخ. ولكن هل ينضوي العنوان على وظائف أخرى، غير هذه الوظيفة السياقية، المتمثلة في ربط الماضي بالحاضر؟ الإجابة، تكون، فيما يأتي.

[1] جورج لوكاتش: الرواية التاريخية، ترجمة صالح جواد كاظم، دار الطليعة، بيروت، 1978، ص 340.

[2] جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، ص 106.

3- وظيفة العنوان الرّئيسي "البيت الأندلسي":

إنّ عنوانا كـــ"البيت الأندلسي" لا يخرج، في وظائفه، عن الإطار الوظيفي العام الذي حدّده "جنيت"، ونقصد بذلك، أن "البيت الأندلسي" كعنوان رئيسي للمدوّنة رهن المقاربة، وهو مثل بقية العناوين الروائية، تؤطّره الوظائف المعروفة، كوظيفة التسمية والوظيفة التعيينية والإغرائية. ونعتقد أن أهم وظيفة يؤدّيها هذا العنوان، هي الوظيفة الإحالية (Connotative)، إذ تنضوي هذه الوظيفة تحت قصدية الكاتب، والتي تتمثل في تناوله للمكان التاريخي الذي يحيل على التأزم الدّرامي في سياقه التاريخي وقد رأينا سابقا، أشكال ظهور هذه الجغرافية المميزة داخل سراديب المتن الروائي، ويمكن حصر الوظيفة الإحالية التي يستند عليها العنوان في زاويتين:

الأولى: أنّه يمثل المحور الأساسي ضمن الحلقة الدلالية التي يجسدّها النص الرّوائي، إذ يحيل على استدعاء التاريخ كمكوّن تراثي، اجتهد الكاتب في التعبير به، لا التعبير عنه، وبالتالي، تم توظيف العناصر التراثية المكوّنة للتاريخ باستخدام آلية المزج بين الأبعاد الدلالية والأبعاد الرمزية المؤطرة للسرد، بحيث استثمرت معطيات التراث استثمارا فنّيا، وظيفيا أتاح للنص إمكانية التلاعب في الأحداث التاريخية التي استدعاها الكاتب بحسب ما تمليه عليه الأطر الفنية والتاريخية. وبالتالي أخذ العنوان وظيفته الإحالية من نسيج العناصر التراثية المكونة للمتن بحيث ظهر، بعد تفكيه وإعادة تركيبه، عنصرا أصيلا في النص لا دخيلا عليه أو مقحما فيه، وعلى هذا الأساس، تبدّت الوظيفة الإحالية للعنوان الروائي من خلال قدرة الكاتب على ربطه بالبرنامج السردي داخل النص، بصورة تجعل العلاقة بين العنوان والنص، أكثر عمقا وثراءً لأنها مؤسَّسَة على مبدإ تبادل الدلالات والإيحاءات، واستفادة الواحد من الآخر.

الأخرى: أن العنوان الرئيسي (البيت الأندلسي) يتمتع بحمولة جغرافية خاصة منغرسة في لاوعي العقل العربي، إذ يخلق الكاتب تاريخا وهميا، يطرح من خلاله مشكلة الهوية في البيت الأندلسي الموجود فعلا في الجزائر، والمعروف منذ الحقبة التركية، فيقف على تخوم التاريخ الوهمي مرّة، وهو يكشف مشكلة الهوية في البيت الأندلسي، وعلى تخوم التاريخ الحقيقي مرّة أخرى وهو يعيد بعث تاريخ البيت من خلال عرض تاريخ الموريسكيين وتهجيرهم وملاحقة "محاكم التفتيش" لهم. فهل يكون "واسيني" قد حسم أمره أخيرا مع "الأوهام" بخلق نصّ وهمي أصلا؟! قد تكون الإجابة عن هذا الإشكال، في تلك العلاقة الخفية بين العنوان ونصّه، إذ تضطلع وظيفته المرجعية

بإعادة صياغة المكان المؤطر للنص بشكل يفتح شهية القارئ على التأويل، وبالتالي تسمح هذه الوظيفة (الإحالية) بطرح عديد الاحتمالات والتساؤلات من قبيل: إلاَمْ يحيل عنوان "البيت الأندلسي"؟ أو، ماذا يريد العنوان أن يقول؟ أو، ماذا أراد الكاتب هذه المرّة من خلال عنوانه هذا؟.. وأسئلة كثيرة لا يمكن حصرها إلاّ بعدد القراء الذين سيغريهم العنوان باقتنائه..

وخلاصة لهذا العرض عن عنوان "التاريخ" نقول:

إنّ التعامل مع التاريخ ليس موضوعة بسيطة، خاصة عندما يتعلّق الأمر بمكان إشكالي كالأندلس، ولهذا فالتاريخ غير مهمّ إلاّ بالقدر الذي يجيب فيه عن أسئلة الرّاهن. فالروائي، في نهاية المطاف، ليس مؤرّخا ولكن الرواية تحاول تحرير التاريخ من مسلّماته ويقينياته وتمنحه فسحات حقيقية لإعادة التأمل والقراءة.

إنّ "واسيني الأعرج" من خلال روايته "البيت الأندلسي"، لم يكن يسعى لإعادة كتابة التاريخ، مع أنّه كتبه بصيغة أخرى، هي صيغة الروائي، لا صيغة المؤرّخ، ولكنه كان يهدف إلى تهوية هذا التاريخ وإزالة ما علق به من أتربة، ثم تأمّله والتعلّم منه ربّما، فهذه هي وظيفة التاريخ في الرّواية، وهي وظيفة ليست منجزة مسبقا بل إنّ النص هو الذي يبنيها وينمّيها ويضعها في إطارها الخاص.

وإذا كان هذا هو حال العنوان الرئيسي في الرواية، مع ما يحمله من حمولات دلالية وتاريخية، ومع ما تطلبه من جهد قرائي، فكيف هو حال العنوان الفرعي للنص الروائي ، والمكتوب باللّغة الفرنسية Mémorium؟ فما هي بنيته وفيم تتجلّى دلالاته ووظيفته ولماذا استعان به الكاتب مع وجود عنوان ثقيل دلاليا كـــ"البيت الأندلسي".. أسئلة نحاول الإجابة عنها في ما يرد عقب هذه الورقة..

ثانيا: مقاربة العنوان الفرعي Mémorium:

1-البنية المعجمية للعنوان الفرعي Mémorium:

نشير في بداية هذه المقاربة، إلى أن العنوان الفرعي في رواية "البيت الأندلسي" لم يرد باللّغة العربية، على غرار العنوان الفرعي في رواية "سيدة المقام" (مرثيات اليوم الحزين). وعليه، فإنّ توظيف عنوان مختلف من ناحية جنس اللّغة، يقتضي -بالضرورة- أن يكون التناول مختلفا أيضا

إذ، سنكتفي بالإشارة إلى بنيته المعجمية بالاستناد إلى القاموس الفرنسي، ثم ما قد يحمله من دلالة في علاقته بالعنوان الرئيسي، وأخيرا نتناول وظيفته كعنوان فرعي مميز، مختلف.

احتل العنوان الفرعي (Mémorium) موقع أسفل العنوان الرئيسي "البيت الأندلسي"، وقد كتب بلون أسود مضغوط ولكن بحجم أقل من حجم الخط الذي تألّق به العنوان الرئيسي، كما اختار الكاتب أن يضعه بين قوسين للتأكيد على ثانويته مقارنة بالعنوان الأصلي، غير أنّه لا يعدّ ترجمة من لغة إلى أخرى، أو من العربية إلى الفرنسية، لأن لفظة Mémorium ليست في واقع الأمر، ترجمة لـــ"البيت الأندلسي"، فالكاتب اختار أن يترجم عنوان روايته، داخل المتن السردي، إلى اللغة الإسبانية "Là casà Andalousia"[1] في حين اختار لفظة Mémorium لإحالتها على المكان الذي يوجد فيه هذا المعلم التاريخي.

وبالنظر إلى بنية الكلمة، فإن ما ورد في أصل كلمة (Mémorium) أنها لا تنتهي باللاّحقة (ium) وإنّما بـــ(ial)، فلم نعثر في المعاجم الفرنسية الشهيرة (Larousse, Grand Robert, Petit Robert) على لفظة (Mémorium) ولكن (Mémorial)، وتساءلنا إذا ما كان أصل كلمة (Mémorium) لاتينيا، فلم نجد ما يدلّ عليها لا في اللغة الفرنسية ولا في اللّغة الإنجليزية، فحتى معاجم اللّغة الإنجليزية، تذكر معاني كلمة Mémorial لا كلمة Mémorium. ولكن ما جعلنا نجزم أن كلمة Mémorium، فرنسية وليست إنجليزية، هو الحركة الموجودة على حرف (e) ونعني بها L'accent، وهي حركة تستأثر بها اللّغة الفرنسية لإظهار نطق الحروف على الشكل الصحيح.

وإذا رجعنا إلى المعنى المعجمي لكلمة Mémorial التي اشتقت منها كلمة Mémorium، فإننا نجد:

« Mémorial : 1- Ecrit où sont consignées les choses dont on veut se souvenir.

2- Monument commémoratif.

ومعنى كلمة Commémoratif هو:

adj, qui rappelle le souvenir d'une personne où d'un évènement »[2].

[1] واسيني الأعرج: البيت الأندلسي، ص 27.

[2] Dictionnaire le petit Robert: Dictionnaire de la langue française, Paul Robert, Ed Robert, Paris, 1992, p : 1179.

أمّا المعنى المعجمي الأوّل الذي دلّت عليه كلمة Mémorial، فإنه متعلّق بكلّ ما يسجّله الإنسان من أشياء بغية تذكرّها.

في حين، يركز المعنى الثاني، والذي أشّرنا تحته بخط، إلى المعنى الذي وظفه الكاتب للدلالة على العنوان الفرعي، ويعني به المعلم التاريخي الذي يذكرّنا بشخص أو بحدث ما.

والملاحَظ هنا، أن الكاتب أبقى على جذر الكلمة أو ما يسمى في الفرنسية Le radical ونعني به Mémo والذي له علاقة مباشرة بالذاكرة أو بالذكريات، ولكنه وظف اللاّحقة (ium) بدل (ial) الواردة في المعاجم، للدلالة على المكان المحدّد جغرافيا، فاللاّحقة (ium) تدل في عمومها على Le lieu أي المكان، خاصة إذا كان معروفا بينما توظف اللاّحقة (ial) على وجه العموم دون تخصيص. وبالنسبة للكاتب فالمكان الذي هو (البيت الأندلسي) معروف الهوية والتاريخ والمكان.

وفيما يتعلق بتوظيف العنوان الفرعي على هذه الصيغة في تلافيف المتن المركزي، فإننا نلاحظ، عدم وجوده إطلاقا داخل السرد، إذ لم يرد ذكره في الرواية بأيّ شكل من الأشكال، إنّما وظف الكاتب العنوان الرئيسي (البيت الأندلسي) فقط، بينما غاب العنوان الفرعي Mémorium بشكل كلّي عن متن الرواية، ممّا يدلّ على أنّ الكاتب قد أبقى على مكانه كعنوان فرعي يرد على غلاف الرواية فحسب، ولا يتعدى ظهوره إلى ثنايا النص. عكس ما رأينا تماما في الرواية السابقة (سيدة المقام)، فإن العنوان الفرعي (مرثيات اليوم الحزين) قد تبدّى في المتن الروائي أكثر ممّا وُظّف العنوان الرئيسي، ممّا يعني أن الكاتب يمارس قصدية واضحة في التعامل مع عناوينه سواء كانت رئيسية أو فرعية. وعليه فقد اختار لهذه الرواية (البيت الأندلسي) عنوانا فرعيا لم يبارح مكانه ولا وظيفته كعنوان ثانوي، ولهذا غاب بشكل مطلق عن تلافيف السرد و لم نجد له أثرًا.

2- وظيفة العنوان الفرعي Mémorium:

نعتقد أن العنوان الفرعي الذي اختاره واسيني الأعرج، هذه المرّة، وعلى هذا الشكل اللّغوي المغاير، لا ينضوي على تلك الوظائف التي وردت في تحديدات "جيرار جنيت" ونعني بها التعيين والتسمية والإغراء أو حتى الإحالة. لأن العنوان الرئيسي اضطلع بكل هذه الأطر الوظيفية

المعروفة، بينما اتخذ العنوان الفرعي صيغة لغوية مخالفة ممّا أفرز اختلافا في الوظيفة أيضا. فقد اضطلع العنوان الفرعي Mémorium بوظيفة إثارية، وقد أطلقنا عليها هذه التسمية لكونها "ترتبط بالأثر المزدوج الذي يمارسه العنوان على المتلقي.. إذ يسعى العنوان إلى استجلاب اهتمام القارئ من خلال تبئير انتباهه.. وتتكاثف مجموعة من التقنيات المحكومة بخلفية السوق والتسويق لتحدد العنوان في بنية قصيرة سهلة تكشف المعنى وتحجبه تظهره ولا تقول"[1]. وهذا ما يراه "جنيت" أيضا، إذ يؤكّد في هذا الصدد أنّه "لا ينبغي للعنوان أن يكون مثل وجبة، فكلّما قال عن المضمون كلّما كان ذا قيمة"[2] ونعتقد أن قيمة العنوان الفرعي هنا، أنّه لم يقل شيئا عن المضمون، إذ لم يُوحِ للقارئ بما يتعالق مع الحكاية إطلاقا، وإنّما جعل القارئ يتساءل عمّا يمثله بالنسبة للنص.

وبالإضافة إلى كلّ هذا، فإنّ العنوان الفرعي في رواية "البيت الأندلسي" يعكس في الحقيقة حرص "واسيني" على وسم نصوصه بعناوين مميزة وفريدة وغير مسبوقة أيضا، مع مخالفتها للمنجزات السردية المتواجدة على الساحة الإبداعية، وهذا كي يضمن تفرّدها وتميّزها وتخصيصها وتجاوزها للمُسَائد وكذا انتهاكها للمنظومات الفنية المألوفة.

ونخلص في آخر محطة من هذا المبحث، إلى أنّ "واسيني الأعرج"، ومن خلال المنظومة العنوانية التي اختارها لروايته، سواء ما تعلق بالعنوان الرئيسي "البيت الأندلسي" أو بالعنوان الفرعي (Mémorium)، قد استطاع أن يؤسس لجدلية شائكة هي انفتاح الخطاب الروائي على الوثيقة التاريخية ممّا أتاح للنص الحكائي تبني الشكل المؤسّس على صورة ما هو "مرجعي" محاولاً الجمع بين الخيالي مرة والتاريخي مرة أخرى، إذ تتماهى الرواية في التاريخ، والتاريخ في الرّواية في شعرية خالصة، تنم عن مقدرة مبهرة في التلاعب بالإبداع، وتجسد الرؤية الدّاخلية التي تعكسها الرواية التاريخية. فهل سنضع أيدينا، مرة أخرى، على هذه البراعة في مدوّنة جسّدت أعلى صور التناص مع المسرود القديم جامعة بين الماضي (التراث) والحاضر (الرّاهن) في صورة متناهية في الانصهار من خلال رواية "جملكية آرابيا"، الرواية التي سنقاربها في المبحث الموالي؟ وهذا، ما نعرفه في ما يلي هذه الأوراق.

[1] يوسف الإدريسي: عتبات النص، ص 52.

[2] Gérard Genette: Seuils, p : 87.

المبحث الثالث

"رواية "جملكية آرابيا" بين التخييلي والواقعي

أولا : مقاربة العنوان الرئيسي "جملكية آرابيا"

ثانيا : مقاربة العنوان الفرعي الأوّل (أسرار الحاكم بأمره ملك ملوك العرب والعجم والبربر ومن جاوره من ذوي السلطان الأكبر) في رواية "جملكية آرابيا"

ثالثا : مقاربة العنوان الفرعي الثاني (حكايات ليلة الليالي) في رواية "جملكية آرابيا"

تمهيـــد:

﴿وَأَخْرَجَتِ الْأَرْضُ أَثْقَالَهَا﴾[1].. إنه التوصيف الدقيق لما حدث ويحدث في كثير من دولنا العربية، امتدادًا من تونس إلى صنعاء، مرورا بطرابلس والقاهرة والمنامة (المسكوت عنها إعلاميا بدافع طائفي) هذا الرّاهن الذي تواتر الإعلاميون والسياسيون على توصيفه بـــ"الرّبيع العربي" الذي يأتي عادة بعد شتاء عاصف، وهو ربيع قد يحمل الأمل وقد يسوق الخراب.

تميزت انطلاقة هذه الثورات بالعفوية والبراءة وخلّوها من أي ارتباط خارجي، فجّر شرارتها الأولى شابّ مغمور في ضاحية من ضواحي تونس. جثته المتفحمة أوقدت في الفرد التونسي شعلة دفعته إلى كسر جدار الصمت والهزيمة الدّاخلية التي عاشها ما يربو عن نصف قرن. وتوّجت هذه الانتفاضة بهروب الرئيس وسقوط النظام، هذا الهروب ولّد "فوبيا" داخل نفوس الحكام العرب، لكن الشعوب تيقّنت أن "الأصنام" التي كانت تعبدها لزمن طويل، لم تكن إلاّ وهمًا خادعا، قابلا للزوال في أي لحظة، فامتد التوتر من تونس واليمن ثم إلى ليبيا فالبحرين ومصر وسوريا، ما جعل الإدارة والإرادة الغربية تخرج عن حيادها، وتتبنّى مطالب الشعوب الثائرة. ولكن، بالمقابل، وجّهتها الوجهة التي تريد خاصة وأن هذه الثورات كان يقودها كثير من الإسلاميين الموسومين "بالتيار المتشدد". وكانت الغاية من تحكم الغرب في توجيه الثورات هو تحقيق مقاصد الأجندة الأمريكية بوجه خاص. وقد حددت ذلك فعلا، فالثورات أخرجت الشعوب العربية من ديكتاتورية الحاكم إلى الفوضى واللاّأمن، حتى أضحت كثير من الأصوات تبكي على أطلال الأنظمة السائدة، بل وتتمنى عودتها من جديد.

لقد كانت مساعي الثورات، تحقيق ثالوث الديمقراطية والعدالة والحرية وتقبل الاختلاف مع الآخر، كما نادت بنبذ الفكر المتشدّد الذي يروم أصحابه فرضه بالعنف، وبالمقابل، منع القوة الأمنية من ضرب الثورة من الدّاخل، إذ، لم يعد من فائدة ترجى من كل ذلك، فمن تخطى حاجز الخوف من الموت والتعذيب لن يقف في وجهه أي حاجز.

إنّ الثورات الرّاهنة، غيرّت جغرافيا المنطقة العربية سياسيا، ولهذا فالتحديات الفكرية للثورات العربية تتمحور حول إشكالية الانتقال من واقع إسقاط ما هو قائم (أنظمة ديكتاتورية)

[1] سورة الزلزلة، الآية 02.

إلى واقع تأسيس وبناء ما هو قادم (الأنظمة الديمقراطية)، ولهذا فإن التحدّي لبناء ما هو قادم صعب جدّا بحيث يتطلب فكرا عميقا بإمكانه فكّ الإشكال القائم في العلاقة المتوترة بين الدّين والدّولة.

لكن السؤال الذي نطرحه هنا هو: أين موقع كل تناقضات هذا الراهن الملتبس من الكتابة الأدبية، أو لنقل، من الكتابة الروائية بشكل خاص؟ وكيف تفاعل الكتاب مع واقعهم المشوّش؟ وهل استوعبوا ظاهرة "الثورات الجديدة" بما يكفي لإنتاج نصوص تبتعد عن "المناسباتية" و"الاستعجالية"؟، وحتى نجيب عن كلّ هذا نقول:

إن الأدب، في واقع الأمر، وبشكل عامّ، لم ينفصل يوما، عن التحولات السياسية والأحداث العربية، بل تعامل معها بنوع من الحماسة، وهذا ليس بالغريب، فالكتاب والأدباء ظلّوا يصدحون بمفاهيم تتعلق بالثورة والحرية والعدالة والكرامة طوال عقود من الزّمن رغم الواقع العربي المتجمّد القابع في مكانه. ولعلّ مصطلح "الأدب الثوري"، كان مضيئا خلال هذه المراحل التاريخية، فشمل الأدب المتعلق بالقضايا العربية والصراع مع الاستعمار وقضايا الاضطهاد والتبرّم من الواقع والسلطة.

وعليه، ونظرا لأن هذا الأدب المنسوب إلى الثورية، قد صار مصدرًا للإقصاء والمتابعة وحتى للاستهزاء النقدي أحيانا، فقد اتجه المشهد الأدبي نحو التواري والضمور وذلك بسبب الرّياح السياسية الجديدة والانهيارات التي شهدتها القضايا العربية (قضايا الحرية والاستقلال). وكذلك سعت السلطات العربية إلى إحكام قبضتها على الحريات وتضاءلت مساحة الحق في التعبير مع الرّقابة وسياسة تكميم الأفواه وتكبيل العقل العربي المثقف، وتراجع الإحساس بحرارة الفكرة وتضاءل الإيمان بالمدينة الأفلاطونية.

لكن الأحداث التي جدّت على رقعة الرّاهن العربي، وبدأت تخلخل منظومة الديكتاتورية المتفشية في السلطة العربية، قد أعادت إلى الأدب والأدباء إحساسهم المفقود، وأثارت قريحتهم من جديد وأحدثت حِراكا جديدًا، مع استعادة المفاهيم التي كانت مغيبة أو سجينة في ذهنّية المثقف العربي، مثل الثورة والحرية. وكل ذلك راجع إلى أن الأدب بشكل عام اكتسب القدرة على التأقلم مع كلّ ما هو سياسي (ثوري) وهو يعود بين الحين والآخر إلى تداول بعض الموجات

الثورية، شأن موجة ما بعد النكسة أو حرب الخليج، واحتلال بغداد أو صرخات الكتابة عن الصراع العربي الإسرائيلي. وهانحن اليوم، نعيش، مع الأدب موجة الثورات العربية.

ولعلّ السؤال الجوهري هنا، هو: هل ستكون هذه الموجة تحوّلا في الأدب العربي، نصّا وواقعا، أم ستكون مجرّد سحابة عابرة كسابقتها ثم تتجه نحو التضاؤل فالانطفاء؟!

نعتقد أن المثقف العربي في حاجة ماسّة إلى البعد الزمني كي يترجم أبعاد الثورات العربية التي ما تزال في مرحلتها البكر، إذ يصعب تقييمها وعليه أيضا، أن يقف على مسافة غير بعيدة من راهنه كي يعاين هذه المراحل الانتقالية الصعبة والطويلة والمحفوفة بالانزلاقات والانهيارات المفاجئة.

ومن هنا، نطرح أيضا السؤال التالي: أين يتموقع كاتبنا "واسيني الأعرج" وسط هذه التحولات؟ وكيف كان وجه الحاضر في روايته التي بين أيدينا "جملكية آرابيا"؟ وهل استطاع فعلا تقييم الظاهرة الجديدة "الثورات العربية" حتى يعطيها بعدها الحقيقي؟

نقول: إن "الأعرج" يقف على تخوم الظاهرة بعينين لا بعين واحدة، عين على الرّاهن (الواقع) ترقبه وترصد تحولاته وتسجل انعطافاته المختلفة، وعين على الرّاهن (المخيال) تبني جمالياته الروائية وتخطط لبرنامجه السّردي وتضع خطاطة كائناته الورقية التي ستأهله وتقيم فيه وتمسك بخيوط لعبته السردية. وعليه، ستكون وقفتنا مع هذا العمل الروائي، محاولة فك هذه الخيوط ومن ثمّ البحث عن إجابة للأسئلة التي طرحناها حول موقع الرّاهن في رواية "جملكية آرابيا"(*).

وعن الرّواية نقول:

"جُمْلكية آرابيا"، رواية الليلة الواحدة التي استمرت قرونا بأكملها. إذ قدّم فيها الكاتب حالة جديدة في الكتابة الروائية من منطلق "التجريب".

حاول "واسيني الأعرج" في جملكيته، استثمار المنجز العربي القديم والحديث. وقد طال هذا الاستثمار أيضا، المنجز الإنساني فانفتحت الرّواية على الشعر، وسرد "ألف ليلة وليلة"، ومُصارع

(*) واسيني الأعرج: جملكية آرابيا، رواية، منشورات الجمل، الطبعة الأولى، 2011.

الطواحين الهوائية "دون كيشوت" بغية البحث عن زمن مفقود، كما انفتحت على "عوليس"(*) و"خريف البطريرك"(**). وكذا التراث الصوفي، وغيرها من النصوص العالمية الخالدة فتحقق للكاتب إنجاز فنّي فذّ، يعدّ ملحمة أدبية ضخمة تربّعت على (659 صفحة) لتخترق الحدود والأشكال وتغوص في عمق المأساة التي كشفتها الثورات العربية الجديدة.

"جملكية آرابيا"، هي نصّ يمكن أن نصفه، بالرواية الحكائية، غير أنها تَحيكُ خيوط عالمها الرّوائي من المخيال الذي لا ينفصل عن الرّاهن ولا يدير ظهره للتاريخ.. إنّه يحاول أن يبني عالما تأهله كائنات نظيفة تمقت "الدكتاتور" العربي الذي لم يكتف بتشويه القيم الإنسانية، ولكنه شوّه حقيقة الأشياء. فأنتج نظاما للحكم لا هو جمهورية، كنظام يلغي كلّ توريث للحكم، ولا هو مملكة، حيث يكون للملك أو الملكة السلطة المطلقة على مصائر الرّعية بل "جملكية"، مسخ بين ما هو أسوأ في النظامين.

إن رواية "جملكية آرابيا"، من هذا المنطلق، حاولت أن تعرّي مأساة نظام الحكم الدكتاتوري في الوطن العربي، من خلال اختيار شخصية افتراضية وتاريخية في الوقت نفسه، هي شخصية "الحاكم بأمره" الذي يصرّ على أنّ زمنه ما يزال قائما على الرّغم من أنّه تجاوز أربعة عشر قرنا من عمره، وهو بهذا يرفض زمن القادمين الجدد. وقد تحوّلت "دنيا زاد" بفعل الحكي إلى الوجه المعاصر لشهرزاد؛ إذ جسّدت شهرزاد في ألف ليلة وليلة، الوجه الفجائعي، الدّموي، بينما تأخذ "دنيا زاد" مكانها في رواية "الجملكية" لتمثل الوجه الحيّ الآمل في حياة أفضل، فجعلها الكاتب المرآة الخفية "للحاكم بأمره" تعكس له ما ينتظره في الأفق. ولكنه –كأيّ ديكتاتور– يواصل في إصراره المستميت على عدم التخلّي عن الحكم، لأن مرجعية الاستمرار والديمومة قد وجدها في كتاب "الأمير" لميكيافيلي الذي ينتهي إلى حرقه.

(*) عوليس، بالإنجليزية Ulysses، هي رواية للكاتب الإيرلندي الشهير "جيمس جويس"، صدرت عام 1922، وتصدّرت قائمة أفضل 100 رواية بالإنجليزية في القرن العشرين سنة 1998.

(**) خريف البطريرك، رواية شهيرة لغابريال غارسيا ماركيز، تدور أحداثها حول جنرال مستبد، أُمّي لا يعرف القراءة والكتابة، كان يحكم بالنّار والحديد والرّصاص.

تعرّي الرواية هذا النظام المبني على التقتيل والدّسائس والانقلابات واغتصاب الحقوق. ثم يتحوّل "الحاكم بأمره" إلى ضحية لنظام هو أوْجده (النظام الجُمْلُكيّ) فيستمر في العبث بأموال الدّولة ومصائر الرّعية وتوظيف الدّين في تحقيق غاياته السّلطوية وأهمّها "التوريث في الحكم".

كلّ هذه التفاصيل، وغيرها، ضَمَّنها الكاتِبُ روايته، في "آرابيا"، المدينة أو البلاد أين تتقاطع مصائر شخوصها، فيواجه التاريخ الشعبي المروي بصدق تاريخا رسميا مزيفا خطّه ورّاقو السلاطين بأحرف من دماء الشعوب.

وإذ تفضّل "دنيا زاد" مصلحة ابنها "قمر الزمان" بتوريثه الحكم يختار "بشير المورُّو"(*) و"يوشا"، و"ماريانا"، و"سيدي عبد الرّحمن المجذوب" وغيرهم من الشخصيات المسلك الأصعب وهو "الانتماء إلى النشيد الإنساني العظيم، الذي كلّما ظنّه الناس مات، قام من رماده ليذكّرنا بأن لا جهد يذهب هباءً، وأن الحياة ما تزال مستمرة، وتستحق أن تعاش"[1].

"جملكية آرابيا"، رواية، رصد فيها "الأعرج" صورة الطاغية في التراث العربي الرّسمي والشّعبي، فهي ليست رواية تاريخية صرفة، ولكنها مرتبطة بالرّاهن أصلاً وهي لا تشتغل على التراث (التاريخ) إلاّ لفهم عمق ظاهرة الدكتاتور وتأصّلها في ثقافتنا العربية. ولهذا فالرواية تعكس نظرة الكاتب ورؤيته للماضي والحاضر، إذ تكرّس لفكرة التخلّي عن النظرة التقديسية للماضي والتدنيسية للحاضر، وضرورة التعامل مع وقائعهما من منطلق وصفهما بالفعل الإنساني، البشري القابل للأخذ والرّد. وأن التاريخ –كما الحاضر– هو صراعات بشرية خاضعة للتفسير والتأويل والقراءة. وعليه، فإنّ رواية واسيني، مدار مقاربتنا، لم تَسْعَ إلى تمجيد التراث بقدر ما تعاملت معه من موقع المادّة التاريخية التي تسمح للكاتب والقارئ –على حدّ سواء– بتفسير الظواهر الإنسانية إذ لا يسعنا فهم واستيعاب الظاهرة التي ينتجها الرّاهن، دون العودة إلى هذا الإرث في صورته الأكثر سُوءًا وظلامية.

(*) وهي الشخصية التي تتناص مع شخصية "بشير الموريسكي" في رواية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، و"المورّو" تصغير للموريسكي، وهو لقب كان يطلق على مسلمي إسبانيا من باب التحقير، وقد تمت الإشارة إلى ذلك في المبحث المتعلق برواية "البيت الأندلسي".

[1] واسيني الأعرج: جملكية آرابيا، رواية، ص216.

أخيرًا، نشير إلى أن الاشتغال على التراث أو التاريخ، ليس رفاهًا ثانويا أو ترفا إبداعيا، وأنّ العمل على المنجز الفنّي المحلّي والعالمي أضحى مسألة في غاية الأهمية، بل حاجة وجودية لفهم الرّاهن المعيش. ولهذا يحاول الروائيون المعاصرون الاتكاء على التاريخ، فيمتحون منه أحداثهُ وشخصياته وأنساقه، بغية توظيفها لفهم الواقع المتشابك، كما فعل "الطاهر وطار" في "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"(*).

فالتاريخ الإسلامي مليء بالنماذج الديكتاتورية، والحكام اليوم هم استمرار لنماذج تاريخية عرفتها المجتمعات العربية. وعليه، فالرواية استطاعت أن تحوّل الشخصيات القيادية العربية الديكتاتورية، إلى شخصيات روائية من حيث غرابتها وسلوكها. كما حاولت فهم المجتمعات العربية بعمق لمعرفة العوامل التي أدّت إلى ظهور شخصية المستبدّ بِناءً على شخصية "الحاكم بأمره" والذي يدخل في حوار مع زوجته المثقفة، بحثًا عن حلول لإطالة فترة حكمه، في جوّ خرافي مستوحى من أجواء "ألف ليلة وليلة". وهي أجواء نعتقد أنها الأنسب للحديث عن أنظمة خرافية تفتقد للعقلانية في التسيير السياسي والاقتصادي للبلدان. وقد وظف الكاتب في "الجملكية" أحداثا عاشتها الجزائر في تاريخها المعاصر كالأحداث المرتبطة بما عُرف "بالإرهاب" والجماعات الإسلامية المتطرفة.

وعليه، فإن الكاتب، اختار لروايته عنوانا غريبا، غَرابة ما يحصل في واقعه، مستندًا في ذلك إلى ما يحيل عليه الرّاهن من تناقضات، ونحاول نحن في هذا الصدّد تفكيك شِفرته -كما فعلنا مع الرّوايتين السابقتين- راصدين بنياته الخارجية والداخلية (النصية) حتى نتمكن من فك مغاليقه بما تُتيحُهُ لنا القريحة التأويلية.

(*) استثمر "الطاهر وطار" حادثة قتل خالد بن الوليد للشاعر مالك بن نويرة حين امتنع عن تأدية الزكاة، أثناء حروب الرّدة، ووقوف الخليفتين أبي بكر وعمر -رضي الله عنهما- موقفين متباينين من فعل خالد؛ فقال عمر بضرورة عزله عن قيادة الجيش ورأى أبو بكر أنه اجتهد وأخطأ في تقدير الأمور. وقد تناولت الرواية هذه الحادثة لانتقاد مظاهر القتل وسفك الدماء في التاريخ الإسلامي مع ربط كل ذلك بما يحدث في العالم العربي من حروب وقتل و"إرهاب".

أولا: مقاربة العنوان الرئيسي "جملكية آرابيا":

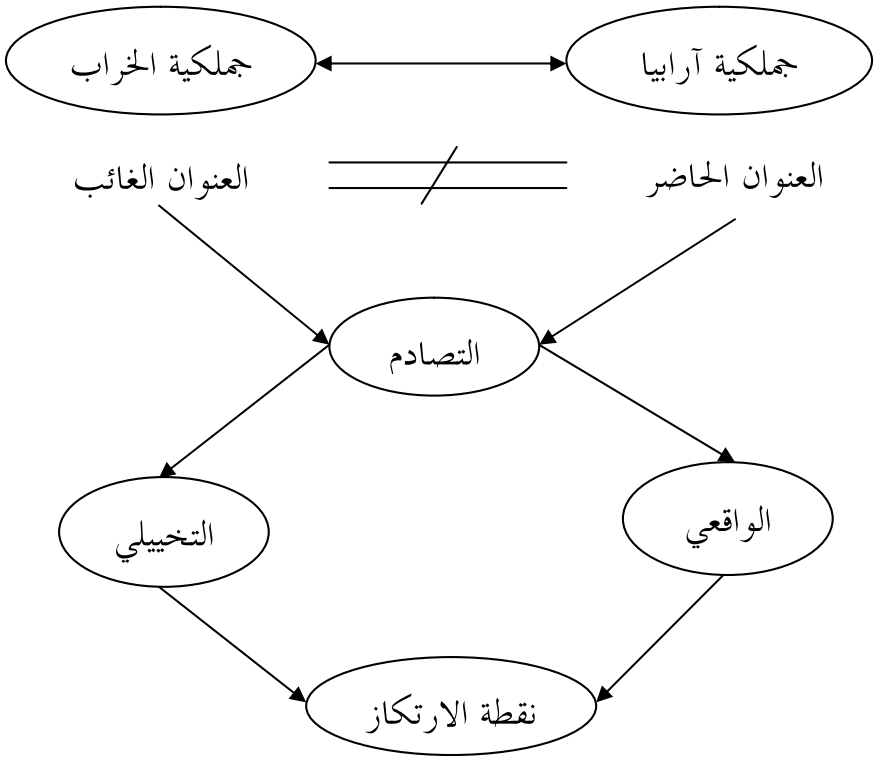
1- المستوى الخارج-نصّي:

أ- البنية النحوية في العنوان "جملكية آرابيا": يعود "واسيني الأعرج"-مرة أخرى- إلى تأسيس العناوين التي تزخر بطاقة إيحائية وتكثيف دلالي كبير، على الرّغم من بنيتها المختزلة الفقيرة كمًّا، فيختار لروايته عنوانا لا يتجاوز المفردتين على غرار الروايتين السابقتين ("سيدة المقام" و"البيت الأندلسي"). إذ يطالعنا في كتابه بعنوان مختزل نحويا، ينبني على وحدتين دلاليتين هما:

جُمْلُكية + آرابيا

وهو عنوان، كما نلاحظ، تشغل الوحدة الأولى منه، موقع المبتدأ لتكون البنية النحوية المؤسسة للعناوين الواسينية، اسمية بامتياز لأنه يختار -كما فعل آنفا- المركّبات الاسمية المشتغلة بالإضافة إذ تأخذ الوحدة النحوية "آرابيا" موقع المضاف إليه، فيغيب الخبر عن مبتدئه. ويختار الكاتب -مرّة أخرى- جملة اسمية محذوفة الخبر. وهذا الإصرار على توظيف آلية حذف الخبر في العنوان يرجع -حسب تقديرنا- إلى دفع القارئ لوضع خيارات تعويض هذا النقص من خلال احتمالات متعددة تكون بدائل عن الخبر المحذوف.

إلا أنّ العنوان "جملكية آرابيا"، وهو الحاضر أمامنا فوق واجهة الكتاب مشبعا بالخط الكبير الأحمر القاني، ببعديه الواقعي والخرافي يشكل في أذهاننا، تصورا آخر يفضي بنا إلى مقابلة العنوان الحاضر (جملكية آرابيا) بالعنوان الغائب (الرّمزي) والذي نفترض أن يكون: جملكية الخراب. هذا التقابل بين العنوانين، الحاضر (جملكية آرابيا) والغائب (جملكية الخراب) يجسّد المشهد التصادمي وسط البرنامج السردي للرواية، حيث يهيمن الأوّل بحضوره الواقعي، ويحضر الآخر ببعده التخييلي، فيتصادم (الواقعي) بـــ(التخييلي) ويشكّلان ثنائية متضادّة تمثّل نقطة الارتكاز في بناء الرّواية. وعليه، نمثل لهذه الثنائية المتضادة على النّحو الآتي:



أمّا عن العلاقة النحوية بين الدّالّين المحوريين في العنوان (جملكية + آرابيا) فإنّ جمالية العنوان، أو لِنَقُلْ شعريته، "تقيم مسافة بين التركيب النحوي ودلائله التي تشغل مواضعه، وهي مسافة تتيح للدّوال أن تلتقي في علاقاتها الإيحائية، كما تسمح للتركيب النحوي -أحيانا- أن يلعب دور الدّال اللّغوي، بشكل ينفي سلطته عن الدّوال وحركيتها من جهة، ويجعل منه قيمة مضافة إلى هذه الحركة من جهة أخرى"[1]. وعليه، فإذا أردنا تفتيت العنوان أكثر للكشف عن العلاقات النحوية بين ملفوظاته، فإننا نلحظ أن الدّال الارتكازي في العنوان هو "الجملكية"، ثم يسند إليه المكوّن الإضافي "آرابيا". وباعتماد الكاتب على آلية المزج في لفظة "جملكية" يتضح لنا أن العنوان في واقع الأمر مؤلّف من ثلاث وحدات هي:

جمهورية – ملكية – آرابيا

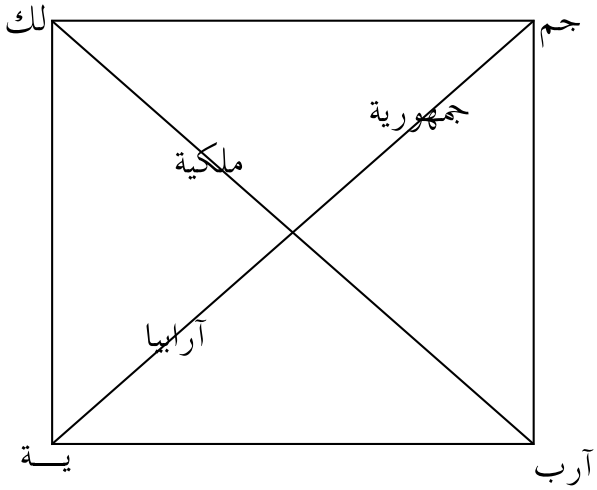
وبعد المزج بين الدّالين: جمهورية + ملكية، أفضى بنا الكاتب إلى كائن لغوي جديد يشكل دلالة خاصة، غير تلك الدّلالة الناتجة عن الملفوظ في صيغته الأصلية. ويطلق على آلية المزج هذه مصطلح "النّحت" عند فقهاء اللّغة القدامى أو "الاشتقاق الكُبَّار" عند بعض المحدثين.

[1] محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص77.

و"النّحتُ" اصطلاحا هو "أن تعمد إلى كلمتين، أو جملة، فتترع من مجموع حروف كلماتها كلمة فذّةً تدل على ما كانت تدلّ عليه الجملة نفسها، وتكون هذه الكلمة اسمًا كالبسْمَلة (من قولك: باسم الله)..."[1]. أمّا عن صنف "النحت" الذي عمد إليه الكاتب في لفظة "جملكية" فهو "النحت الاسمي"[(*)] ويكون بأن "يُنحتَ من الكلمتين اسم جامع بين معنييهما كجلمود وجمد.."[2].

إنّ لفظة "جملكية" في شكلها المنفصل (جمهورية – ملكية)، وقبل النحت الّذي هجّن الدّلالة، هي في الحقيقة لفظة شديدة الفقر في أصلها التركيبي، وعليه، عمل التركيب المزجي على استثمار هذا الفقر بوضع بدائل سيميائية تعوّض ذلك النقص القاعدي (الأصلي) وهو فعل خاصّ بالكاتب، سمح للعنوان أن يخرج من دائرة الدّلالة الفقيرة. كما أعطى للمتلقي، فرصة خلق الآلية التي تمكنه من إنتاج الطاقة الدّلالية التي ينضوي عليها العنوان.

إن الوحدات الثلاث المكوّنة للعنوان (جمهورية – ملكية – آرابيا) تتداخل في منظومة علائقية بحيث يتصل مورفيم "آرابيا" بالمورفيمين الآخرين: "جمهورية" و"ملكية". فإذا حاولنا رصد جمالية المورفيمات الثلاثة في أبعادها المختلفة، ألفيناها حالات خاصة، لم تجتمع في سياق واحد كما هي مجتمعة في عنوان الرواية التي بين أيدينا، ويمكننا تمثيل علاقة هذه المورفيمات عن طريق الخطاطة الآتية:



[1] محمّد أسعد النادري: فقه اللّغة، مناهله ومسائله، المكتبة العصرية، بيروت، الطبعة الأولى، (د.ت)، ص278.

[(*)] للنحت أنواع أربع هي: النحت الفعلي كقولنا "حَوْقل"، والنحت الوصفي مثل "الصَّقْعَب" منحوت من (الصقب بمعنى الطويل والصعب من الصعوبة).

والنحت النسبي كقولنا "شفعنتي" نسبة إلى الشافعي وأبي حنيفة.

[2] المرجع نفسه، ص279.

وكما نلاحظ، من خلال هذه الترسيمة، فإن استخدام القوة الاصطلاحية في وحدات العنوان يمثل علامة فائقة على لغة الخطاب العنواني التي يجسّدها النحت لتحقيق الهُجْنَة الدّلالية المنبثقة عن الهجنة اللّغوية (جمهورية + ملكية = جملكية).

فإذا افترضنا جدَلاً، أنّ العنوان جاء على الشكل التالي:

"جمهورية ملكية آرابيا"

فإنّه يتقاطع مع العنوان الفعلي للرّواية "جملكية آرابيا" في أنّهما يمتلكان بنية نحوية واحدة، أي تركيب اسمي مسند بالإضافة:

البنية النحوية	وحدات العنوان قبل النحت	وحدات العنوان بعد النحت
مبتدأ	جمهورية ملكية	جملكية
مضاف إليه	آرابيا	آرابيا
خبر محذوف	قابل للتأويل	قابل للتأويل

وعليه يمكننا أن نطبق على الوحدتين (جمهورية – ملكية) آلية الاختزال الحرفي (تأسِّيًا بالاختزال الرّياضي) فنحصل في النهاية على التركيب الآتي:

جمهورية = جملكية
ملكية

أخيرا، وبعد هذا الرّصد النحوي لبنية العنوان الشائك، يتضح لنا أنّ لغة العنوان من حيث هُجْنَتُها أو عدمها، تنقسم إلى جزء منحوت وآخر منفصل. وهذان التركيبان النّحويان ينبنيان على شبكة علائقية تتحكم في المستوى اللّغوي لبنية العنوان، فينتقل القارئ من مستوى العنوان الافتراضي المنفصل (جمهورية ملكية آرابيا) إلى مستوى العنوان الحقيقي المنحوت (جملكية آرابيا) دون أن يشعر ببتر وظيفي، نظرًا لتلك الشبكة التي تشكل نظاما سيميائيا يضمن الاتصال الشامل بين البُنى اللّغوية المختلفة.

ب- البنية المعجمية في العنوان الرئيسي "جملكية آرابيا": يَنْكَتِبُ العنوانُ أمامنا بشكل ظاهر جّدا، على صفحة الغلاف، ويلفت انتباهنا، لا بلونه الأحمر الفاقع وحسب، ولكن بغرابته اللّغوية، إذ إنّ لفظة جُملكية لا وجود لها مطلقا في المعاجم العربية، القديمة منها والحديثة، كما لا توجد أيضا في التداول اللّغوي العربي، ولكنها كلمة مركبة من مفردتين هما:

- الجمهورية: وهي لفظة -وكما وردت في المعاجم العربية- تعود في أصلها إلى الفعل "جَمْهَرَ له الخَبرَ، أي أخْبَرَهُ بطَرَفٍ له على غير وجهه وترك الّذي يريد.. والجُمهور: الأرض المُشْرِفَةُ على ما حولَهَا.. وجماهير القوم: أشرافهم.. وجَمْهَرْتُ القوْم إذا جَمَعْتُهم.. والجُمْهُوريّ: شرابٌ مطبوخ حلال، وقيل له جمهوريّ، لأنّ جمهور الناس يستعملونه أي أكثرهم"[1].

إذن، فالمعنى المعجمي اللّغوي الأوّل للفظة "جمهورية"، يحيل على الجمع من النّاس وأشرفهم، ولم يذكر في المعاجم القديمة ما يوحي بأنّ هذه المفردة لها علاقة بنظام الحكم أو ما شابه.

أما مفهوم "الجمهورية" في المعاجم الحديثة فيتلخص في كونه "نظام من أنظمة الحكم، يعتبر فيه رئيس الجمهورية هو رئيس الدّولة، وينتخب في فترات دورية. وهذا النظام يعتبر أقرب النظم إلى المبادئ الديمقراطية من حيث الإرادة الشعبية في اختيار رئيس الدّولة بصورة مباشرة (انتخاب من الشعب) أو غير مباشرة عن طريق البرْلمان (المجلس الوطني) وتكون الرئاسة إمّا فردية أو ثنائية أو فيدرالية (مجلس الأمة)"[2]. إذن، فالنظام الجمهوري حاول أن يكون أكثر عدالة وأقل استبدادا من النظم السابقة كالنظام الملكي وغيره.

- المَلَكية: أمّا المعنى المعجمي للفظة "المَلَكية"، فالأصل فيها الفعل "مَلَكَ فهو مالِك، والمُلْكُ هو السلطان.. والجمع ملوك وتملّكَهُ أي مَلَكَهُ قَهْرًا.. وملَّكَ القومُ فُلانًا على أنفسهم: صَيَّروه مَلِكًا.. والمملكَةُ: سلطان الملك في رعيّته، ويقال طالت مملكته وساءت مملكته.. قال ابن سيده: المَلْكُ والمُلْكُ والمِلْكُ احتواء الشيء والقدرة على الاستبداد به"[3].

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، مادة (ج.م.ه.ر)، الجزء الثاني، ص690.

[2] وضاح زيتون: المعجم السياسي، دار أسامة، المشرق الثقافي، عمان، الأردن، الطبعة الأولى، 2010، ص132.

[3] ابن منظور: لسان العرب، مادة (م.ل.ك)، الجزء السادس، ص4266.

إذن، فعلى عكس لفظة الجمهورية التي لم يكن لها وجود معجمي قديم بهذه الصيغة، فإن لفظ الملكية، له أصوله اللّغوية في المعاجم القديمة وقد تلخصت كلّها في معنى موحد، هو السلطان أو السلطة المطلقة بالتعبير الحديث. وهذا المفهوم تطابق مع ما جاء في المعاجم المعاصرة من أن الملكية هي "نظام حكم يستمد فيه الرئيس الأعلى حقه في الحكم بالوراثة، ويعرف بالمَلِك أو السلطان أو الإمبراطور أو الأمير أو الشيخ. وتسمى الدولة، المملكة، أو السلطنة، أو الإمبراطورية أو الإمارة أو المشيخة. ويقوم هذا النظام على فكرة أن هناك شخصا أو عائلة واحدة لها الحق في تولّي الحكم، وقد عرف هذا النمط من الحكم في الحضارات القديمة، ومن بينها الحضارة الإسلامية"[1].

وعليه، فالسلطة في هذا النمط من الحكم، تنتقل بمقتضى توارث العرش "فانتقال السلطة إمّا أن يكون إلى الابن الأكبر أو الأكثر رُشدًا في الأسرة المالكة أو الأخ، وقد يقتصر على الذكور دون الإناث أو قد يشمل الذكور والإناث، مثل ما هو معمول به في بعض الدول الأوربية كبريطانيا والدول الاسْكندنافية"[2]. فهذا الشكل من أشكال الحكم، يكون فيه للملك أو الملكة سلطة مطلقة على كافة جوانب الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية.. إذ ليس ثمة ردع قانوني للحدّ من سلطة المِلك.

ولهذا اختار الكاتب، كعنوان لروايته، الجمع بين نمطين من الحكم (الجمهورية والملكية) يستحيل الجمع بينهما أصلاً. وهذه الاستحالة هي ما تولّد عنها النظام الهجين المسمّى "جملكية" والذي لا وجود له إلاّ في المخيال الروائي، ولكن الكاتب جمعهما معًا، ليتلاقى أسوأ ما في النظامين لتسيير بلاد "آرابيا".

أما بالنسبة للوحدة المعجمية الأخرى، والواردة في العنوان الرّوائي فقد صيغت بشكل مختلف وإن كانت تحمل معناها في ذاتها، ونقصد لفظة "آرابيا"، إذ تدلّ على مكان إقامة "الجملكية" وهي البلاد العربية، وعلى ما يبدو، فإنّ الكاتب انتقى هذه الصيغة في تشكيل هذا الملفوظ من منطلقين أساسيين:

---

[1] وضاح زيتون: المعجم السياسي، ص313.

[2] المرجع نفسه، ص314.

الأوّل: أن كلمة "آرابيا" تحيل على البلاد العربية من منطق الاستعمار الجديد، والمسمّى الاستعمار الأنجلوساكسوني.

الآخر: أنّ الكاتب وظفها بهذه الصيغة لمراعاة البنية الصوتية والإيقاعية، إذ تترك كلمة "آرابيا" جرْسًا موسيقيا في أذن السامع فيسهل حفظها لخفة بنيتها. فلو اختار الكاتب عنوانا مثل "الجملكية العربية" لكان اعتياديا ومألوفا. فكما كان النظام مهجّنا مختلطا دالاً على غرابة الحكم في هذه البلاد، كانت اللّفظة الدّالة على موقع النظام غريبة أيضا وغير متداولة في اللسان العربي. هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فقد سَهُل على الكاتب استعمالها على وجه التنكير (آرابيا) لتناهيها في المعرفة. فكل بلاد عربية، مهما كان اسمها، يمكن أن تكون واجهة لـــ"آرابيا"، البلاد التي تعكس الوجه الفانتازي للرواية ممّا يمنحها الطابع الخرافي الذي تميزت به الحكايات الشعبية على مرّ الأزمان.

2- المستوى الدّاخل-نصّي:

قبل أن نلج إلى تفكيك العنونة الرئيسية في رواية "جملكية آرابيا" ، نسجّل ملحوظة غاية في الأهمية وهي أن واجهة الرواية تحمل ثلاثة عناوين لا عنوانين شأن الروايتين السابقتين (سيدة المقام والبيت الأندلسي)، وهذه العناوين الثلاثة، تشكل في مجملها ثلاث طبقات صخرية، ممّا يقضي بضرورة تقشير جيولوجيا هذا التشكيل العنواني.

أمّا الطبقة الأولى، وهي الخارجية، فطبقة العنوان الرئيسي والتي تمثل أو تحيل على الرّاهن العربي بما عرف بـــ(الثورات العربية) من خلال النظام الهجين بين الجمهورية والملكية، وقد انتقى الكاتب "جملكية آرابيا" كعنوان رئيسي للطبقة الجيولوجية الأولى.

وإذا أتينا إلى الطبقة الوسطى، فهي طبقة العنوان الفرعي الأوّل المكتوب تحت العنوان الرئيسي مباشرة، فهو يحيلنا على التاريخ الرسمي، تاريخ الورّاقين الّذين يتقاضون حفنة من النقود مقابل تزييف التاريخ. وعليه فقد اختار الكاتب -كعنوان فرعي أوّل- لهذه الطبقة "أسرار الحاكم بأمره، ملك ملوك العرب والعجم والبربر ومن جاورهم من ذوي السلطان الأكبر".

وينتهي نظام العنونة الخارجية، بطبقة أخيرة، وهي الطبقة العميقة التي تحوي العنوان الفرعي الثاني المُنْكتِب أسفل صفحة الغلاف، وتمثل هذه الطبقة، التاريخ الشعبي. وكأن هذه التراتبية في

العناوين تؤكد على أنّه لا يمكن الوصول إلى الحقيقة إلاّ إذا غصنا في عمق الموروث الشعبي الّذي يكشف حقيقة الإنسان العربي بعيدا عن زيف الأقنعة التي يلبسها صانعو التاريخ الرّسمي، وبعيدا أيضا عن تهويل أو تقديس أو أسطرة الفرد العربي. وقد انتقى الكاتب عنوان "حكايات ليلة الليالي" لطبقة العنوان الفرعي الثاني، والذي استند فيه على سرد "ألف ليلة وليلة".

وعليه، فإنّ هذه الرغبة الجامحة في وضع العناوين يبيّن أنَّ الكاتب "واسيني" مصابٌ فعلا بهوس العنونة، وكأنّ ضخامة الرواية لا يكفيها عنوان واحد، أو كأنّ عنوانا واحدًا لا يفي بما يريد الكاتب أن يقوله للقارئ. إضافة إلى كل ما سبق فإنّ الرغبة في العنونة تعكس رؤية الكاتب "فالنص الروائي لابدّ له من رؤية إيديولوجية معينة يقوم عليها... لأن ذلك جزء من تحقيق الذات"[1].

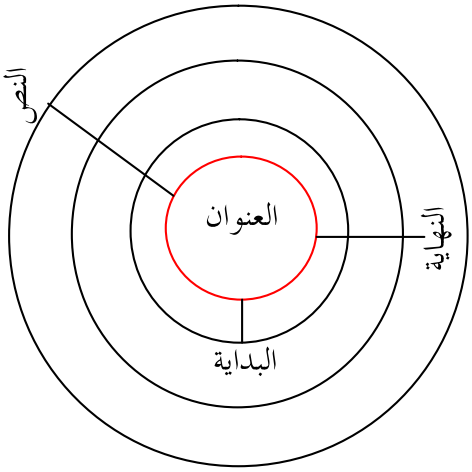
وعليه، سنتناول المستوى الداخل-نصّي (السياقي) للعنوان الرئيسي ثم نعرّج على مقاربة العنوانين الفرعيين، كلٌّ على حدة، وحسب ما تقتضيه الدراسة.

يتخذ عنوان رواية "جملكية آرابيا" لنفسه وضْعًا مميزا في التشكل والاشتغال، إذ يشكّل البؤرة التخييلية للحكاية كلّها، ممّا يجعل لموقعه العتباتي (كونه بوّابة النص) حضورًا نصّيا وسط البنية الحكائية للرواية.

إنّ اختيار الكاتب لمثل هذا العنوان، يكشف في حقيقة الأمر، عن جملة من الدلالات المميزة لدائرته السيميائية، إذ ترتكز موضوعتا (جملكية) و(آرابيا) على تنظيم مختلف الصور الحكائية داخل النص، مستندة في ذلك على الأبنية الزمنية من جهة والأطر المكانية التي تؤسسها حالات كائناتها السردية من جهة أخرى. من ذلك صور الاستذكار (للماضي) والاستشراف (للمستقبل) والملاحقة (من طرف الرّعية) وغيرها من الصور المقترنة بنظام حكم هجين، مسخ بين نظامين غاية في السوء وهما: الجمهورية – الملكية (جملكية).

وعليه فقد شكل عنوان الرواية (جملكية آرابيا) أعلى مظاهر تنامي مستويات التركيب العنواني، معتمدا في ذلك على محور دائري، يجمع العنوان بالنص من جهة، ويجمع بين نقطة بداية الحكي بنقطة نهايته من جهة أخرى، كما يظهر في ما يلي:

[1] رجاء عيد: فلسفة الالتزام في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، دار المعارف، مصر، الطبعة الأولى، 1986، ص42.



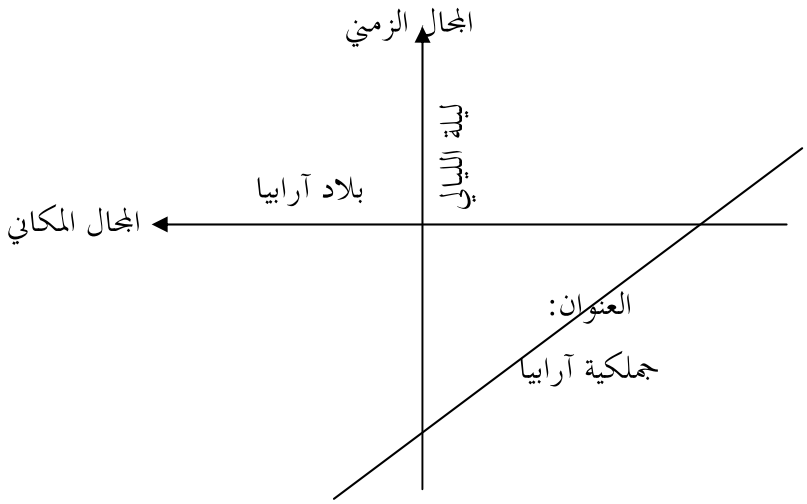
وقد أفضى هذا التمحور الدائري، إلى تمثّل بعض السياقات الثيمية التي يجسدها العنوان الروائي. وأبرز ما يميز تلك السياقات، أنها تتجسد على شكل صيغ يستحضرها الكاتب داخل المقاطع السردية للرواية، حيث يستنطق العنوان بصيغ متعددة منها: الجملكية.. بلاد آرابيا.. جملكية مدينة آرابيا.. آرابيا المدينة.. آرابيا الجملكية. وهذا الاستنطاق للعنوان، يؤكّد سلطته على النص من جهة ويجسد مظاهر (التنامي) و(إعادة الإنتاج) التي يحققها حضوره في السّرد، من جهة أخرى. هذه المظاهر، تؤكد على حتمية فهم دلالة العنوان في علاقته بالسياق الحكائي العام الذي يؤطر للنص الروائي.

فإذا عدنا –مرة أخرى– إلى المحور الدائري السابق، والذي ارتبط فيه العنوان ببداية النص ونهايته، فسنكشف مدى تعالق أقطاب هذا المحور من خلال ما أفضت به جملة البداية لجملة النهاية مع ما شكله العنوان أو دلالته من رابط بينهما، يقول السارد في الصفحة الأولى من الفصل الأول من الرواية: "في تلك الليلة، ليلة الاستثناء والرّعشة، بدت بلاد آرابيا غريبة كأنها تصحو من كابوس طويل، كان الناس في عمق الدّهشة، ما يزالون يمضغون مرارة ممزوجة بفرح عميق وبعلامات حلم لم يتمّ أبَدًا، وبأسئلة معذّبة سرت في الدّم كالنار في الهشيم: كيف كنا عبيدا على مدار عشرات السنين، وربما القرون المتهالكة التي ربّت فينا حاسّة الذّل لدرجة أن أصبحت سادسَ حواسّنا؟ كيف قبلنا أن نضع أحلامنا وأجسادنا في ظلّ الحكيم، الحاكم بأمره، سيّد آرابيا سلطان السلاطين، وملك ملوك العرب وإفريقيا والبربر، ومن جاورهم من ذوي السلطان الأكبر، كما

يشتهي أن يصف نفسه؟"[1] وهاهو الراوي يضعنا في الجوّ العام الذي يحيل عليه العنوان، فنكشف المدار المكاني والزماني للنص من خلال المجالين الآتيين:

- المجال الزمني: "ليلة الليالي.. ليلة الاستثناء والرعشة".
- المجال المكاني: "بدت بلاد آرابيا غريبة".

ليبدأ اشتغال العنوان ضمن هذين المجالين كالتالي:



أمّا تعالق العنوان مع فصل النهاية، فيظهر من خلال عبارة النهاية هذه: "آرابيا، تغيرت رأسا على عقب. انتهى زمنها الأوّل، ليبدأ زمن ثانٍ لا أحد يعرف ملامحه، التي هي بصدد التشكل.. الشيء الكثير ما يزال ينتظر آرابيا ولكن يكفي أن الخوف المستبدّ غيّر مواقعه"[2]. إذ يجسد ملفوظ (جملكية آرابيا) أعلى مظاهر التموقع الدلالي، في نهاية النص الطويل المكثف سرديا وذلك من خلال إحالته على الوضع الجديد للجملكية بعد قرون من الديكتاتورية والتسلّط، وهذه الإحالة أفضت بالعنوان الروائي إلى تركيز عناصر الخطاب كلّه، فتحوّل من مجرّد جملة مختزلة تركيبا إلى إحالة مكثفة دلاليا، بل وأسهم في صنع مختلف السياقات الروائية داخل النص، ممّا أضفى عليه قيمته كمنجز فنّي يعيّن العمل الأدبي ويسمّيه.

إن العنوان الروائي "جملكية آرابيا"، وبما يحمله من دلالات وإحالات قد فتح الباب على مصراعيه أمام القارئ لاكتشاف النص من زاويتين أساسيين شكلتا معا وجه الحكاية المزدوج:

[1] واسيني الأعرج: جملكية آرابيا، رواية، ص08.

[2] المصدر نفسه، ص 659.

وجه الماضي ووجه الرّاهن، فانفتحت الرواية على الماضي من خلال توظيف الموروث الشعبي المتمثل أساسا في "ألف ليلة وليلة" وجسّدت خيوط الراهن المتشابكة من خلال تناول الثورات العربية ضمن نظام هجين هو "الجملكية" وعليه سنتناول كل زاوية على حدة، محاولين تقصّي تمظهر العنوان فيها وربط الصلة بما يحمله من إحالات دلالية.

أ- الزاوية الأولى: التناص مع سرد "ألف ليلة وليلة": عندما أطلقت "جوليا كريستيفا" "Julia Kristeva" مصطلح "التناص" "Intertextualité" على هجرة النصوص عبر الأزمنة والمدّونات الأدبية، كانت تعي تمام الوعي بأنّه قد يصعب بل يستحيل أن يوجد نصّ يتمتع بالبُنُوَّة المطلقة لصاحبه، فقد "كشفت البحوث السيميائية عن أنّ هذا التناص للنص الإبداعي كالأوكسجين الّذي لا يتم ولا يرى، ومع ذلك لا أحد من العقلاء ينكر بأن كلّ الأمكنة تحتويه وأنّ انعدامه في أيّها يعني الاختناق المحتوم"[1].

وعليه، فقد اتجهت المقاربات النصّية إلى الكشف عن أشكال وصيغ حضور هذا التناص مؤكّدة على أنّ "التناص ليس غير إدراج التراث في النصّ، وإدراج النص في التراث، فالنصّ الّذي يستعيد التاريخ ليس غير رجع لنصوص تراثية أخرى، يتجاوب معها ويجاورها ويعيد استنطاقها خلال الوعي التراثي في نسيج جديد يصل منه الكاتب إلى توكيد بُنَى جديدة يتكون منها الخطاب الروائي المعاصر"[2]. وبالتالي، ينفتح النص الروائي بوصفه "بنية دلالية تنتجها ذات ضمن بنية نصّية منتجة"[3] على مقوّمات تراثية يتناص الحاضر فيها مع الماضي، ممّا يتيح للقارئ سبر أغوار الذّاكرة النصية لأنّه "لاَ فَكَاكَ للإنسان من شروطه الزمانية والمكانية ومحتوياتهما، ومن تاريخه الشخصي أي من ذاكرته، فأساس نتاج أي نصّ هو معرفة صاحبه للعالم، وهذه المعرفة هي ركيزة تأويل النص من قبل المتلقي أيضا"[4].

---

[1] عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لزقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص278.

[2] مصطفى عبد الغني: قضايا الرواية العربية، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، الطبعة الأولى، 1999، ص97.

[3] سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ص92.

[4] محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء، الطبعة الرابعة، 2005، ص123.

وإذا عدنا، إلى مفهوم "التناص" عند "جوليا كريستيفا"، فإنّنا نجده متأخرا مقارنة مع جهود الناقد الروسي "ميخائيل باختين" الّذي أطلق على ما عُرف بالتناص، مصطلح "الحوارية" "La dialogique" وكان يعني به "اختفاء للّغة داخل لغة أخرى"[1]، وهذا المعنى، نجده مبثوثا في ثنايا ما صرّحت به كريستيفا بعد ما يزيد عن ثلاثة عقود من الزمن إذ ترى أنّ "النص يعيد توزيع اللّغة، إنّه هدم وبناء لنصوص أو معارضة لها"[2] في محاولة لخلق تلك "الحوارية"بين النص الغائب والنصّ الحاضر (المَاثل) أمام المتلقي.

وإذ تَرَكّز مصطلح "الحوارية" "الباختيني" على الأساس اللّغوي، أي لعبة اختفاء اللّغة داخل اللّغة، فإنّ منطلق ذلك كان على أساس الدراسات التي كان باختين يجريها بشكل ملحوظ على روايات "دوستويفسكي" الشهيرة كرواية "الجريمة والعقاب" و"الأبله" و"مُذَلّون مُهَانون" و"الأخوة كرامازوف" والتي كان يضمّن فيها كلاما باللّغة الفرنسية على لسان شخصياته ممّا يؤكّد انفتاح "دوسْتويفسكي" على الثقافات واللّغات الأخرى، بحكم عمله كصحفي، وهذه "الحوارية" بين اللّغتين الروسية والفرنسية، تتيح لنا الكشف عن الظاهرة التي ابتدعها "باختين" وفهم حيثياتها ومدى تمظهرها لا على المستوى اللّغوي فقط ولكن أيضا على المستوى الفكري والإيديولوجي الذي يعكس هذه اللّغة أو تلك، فتتجاوز اللّغات على سطح الكائن النصّي، كما تتجاوز على سطح الموقع الجغرافي، وبالتالي تتلاقح الثقافات وتتحاور الأفكار والإيديولوجيات.

من خلال ما تقدم، يظهر الفرق بين "حوارية" باختين و"تناص" كريستيفا –وإن كانا يتقاطعان معا– في أن الأوّل تناول المسألة من زاوية "التحاور" الجغرافي بين مختلف الحضارات المتباعدة موقِعًا ولغَةً، بينما نظرت "كريستيفا" إلى تقنية التناص من منطلق التقاء هذه الحضارات والثقافات المتباعدة تاريخًا وزمنًا، فيهاجر النص بمحمولاته الإيديولوجية والثقافية والدّينية... من حضارة قد تبعد بعشرات القرون (الضوئية) إلى حضارة أخرى تختلف كلّيا وجزئيا، فيلتحم النصّ المُهاجِر مع النص المهاجَر إليه، وتذوب الحدود الزمانية والمكانية وسط بنية نصّية تتوحّد فيها الذاكرة البعيدة بالذاكرة القريبة.

[1] حميد لحميداني: أسلوبية الرواية، منشورات دراسات سال، الدار البيضاء، 1989، ص56.

[2] أنور المرتجي: سيميائية، النص الأدبي، إفريقيا الشرق، المغرب، 1987، ص55.

هذا على مستوى الخلفيات الفلسفية للظاهرة "التناصية". أمّا على مستوى التكنيك (التقني)، فإنّ "جوليا كريستيفا"، تؤكّد في مسألة الفصل بين النص الغائب والنص (الماثل) على أنّ "الشكل الكتابي أصبح جوهريا بالنسبة لمضمونه"[1] إذ يختار الكاتب صيغا كتابية تحدّد مواقع النصوص المهاجرة إلى نصّه كالإحالة عليها في الهامش أو الضغط عليها في خط الكتابة أو وضعها بين شولتين أو أيّ تقنية كتابية أخرى تسهّل على المتلقي تلقف النصّ المضَمّن.

وفي هذا الصدّد، تؤكد كريستيفا أنّ "النص الروائي في مجاله التناصي لا يمكن أن يقرأ إلاّ كحالة بوليفونية(*)، لأنّ كل رواية هي في الأصل ظاهرة بوليفونية"[2] تفرض تعددية (الأصوات) وبالتالي، تعددية النصوص.

ويذهب "رولان بارت" إلى الحديث عمّا أسماه "بالقيم الصغيرة الموجودة في الفجوات النصّية"[3] على اعتبار أنّ هذه الفجوات هي التي تخفي لذة المسكوت عنه في النصّ، ممّا يتيح الإمكانات القرائية المختلفة.

بينما يرى "غريماس" أن النص الغائب بالنسبة للنص الحاضر يمثل "العلاقة القائمة بين الدّال والمدلول، من منظور سيميائي، يتيح لنا اعتبار أن هذا الدّال وهذا المدلول قد وُجد أحدُهما من أجل الآخر"[4]، إذ إنّ النصوص الآتية من مكان آخر تعارض النصوص الأصلية فيتحوّل مسارها وتصبح تحت إمرة النصوص (الدخيلة)، وفي المسافة الفاصلة بين النصين يخلق الكاتب منطقة فراغ وهذا ما يعرف الآن بالفجوات أو البياض، ومن خلاله، يُترك المجال للمتلقي لإعمال قريحته التأويلية ووضع البدائل الدّلالية. ولكنه (أي البياض)، قد يطرح معضلة أخرى هي تداخل المكان الروائي مع المكان الطباعي، وهذا ما يصعّب دراسة الحدود بين الجغرافيتين (جغرافيا السرد وجغرافيا الجهاز أي النص) "إذ إنّ الفضاءين ملتحمان بحيث نشعر دائما بالحيرة في الجانب الأجدر

---

[1] Julia Kristeva: Le texte du roman, Ed Mouton, Paris, 1970, p : 139.

(*) معناها تعددية الأصوات المؤدية داخل فرقة موسيقية واحدة ثم انتقل المصطلح من أصله الموسيقي إلى الوظيفة الأدبية.

[2] Ibid., p : 176.

[3] رولان بارت: لذة النص، ترجمة فؤاد صفا والحسين سَبْحان، دار توبقال، المغرب، 1988، ص18.

[4] Algirdas Julien Greimas: Du sens II, Essais sémiotiques, Ed du seuil, Paris, 1970, p : 27.

بالدّراسة، ونشعر بالورطة إذا أردنا فصل هذا عن ذاك"[1] وكلّ هذا تتحكم فيه الآن ضوابط الكتابة وتقنيات الطباعة الحديثة والأشكال الكتابية المختلفة.

وأخيرا، وكتصنيف لتقنيات التناص المتعددة، نشير إلى مقترح "جنيت" حول التقاطعات النصية التي تنتظم ضمن دائرة التناص وهي[2]:

– المصاحبة النّصية La paratextualité: وتشير إلى العلاقة القائمة بين النص ومحيطه الفضائي، يشمل ذلك العلاقة مع العنوان، العناوين الفرعية، التنبيه، المقدمة، الخاتمة، وكل ما يوضع من إشارات حول النص، وهذا النمط هو جوهر مقاربتنا هذه بل هو نقطة ارتكاز بحثنا كلّه على اعتبار أننا نحاول دراسة ما يصاحب النص من عناوين رئيسية وداخلية وفرعية وواجهة الغلاف والبدايات وغيرها.

– النّصّية الواصفة La métatextualité: أي أن يكون التناص متعلقا بوصف أو بدراسة نصّ آخر، ويدخل النقد الأدبي باعتباره نصّا واصفا في هذا المجال كما يُعدُّ مثالا نموذجيا.

– المُلابسة النّصّية L'hypertextualité: تشير إلى نوع من التماهي الحاصل بين نصّين، إمّا بواسطة تحويل وتغيير نصّ سابق عبر نصّ بديل أو الاكتفاء بتقليد نصّ لنصّ سابق. وتنتمي إلى هذا الصنف كل أنواع المعارضات والمحاكاة الساخرة، وتتجسد هذه الملابسة النصية في اعتماد "واسيني الأعرج" لنمطين من التناص في روايته "جملكية آرابيا" هما التناص الخارجي والذي كان مع كتاب "ألف ليلة وليلة" والتناص الداخلي الذي تماهى فيه هذا النص مع نصّ سابق للكاتب نفسه هو رواية "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف"، وسيكون الحديث مفصّلا عن هذين النمطين من التناص في معرض تناولنا لمبحث العناوين الداخلية.

– النّصّية الجامعة L'architexte: ويشير هذا النمط إلى تحديد نوع النص بالذات من خلال المعطيات النّصية. وهي نظرية جديدة اقترحها "جنيت" كبديل عن نظرية الأجناس الأدبية وهذا ما جعله يعتمد هذا الصنف من التناص، كعنوان لكتابه الشهير "مدخل لجامع النصّ". وتظهر

[1] ينظر: حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى، 1990، ص28.

[2] جيرار جنيت: مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى، 1985، ص90.

النصية الجامعة على غلاف الكتاب من خلال التحديد الأجناسي للنص والذي وسمه الكاتب بـــ"رواية" حتى يضعه في الخانة الأجناسية اللاّزمة.

وكل هذه الاقتراحات مع تمفصلاتها تطورت بعد ذلك، كما هو معروف، وخاصّة النمط الأخير من التناص حيث إنّ "دراسة التناص والحوارية في علاقتهما بتداخل الأجناس الأدبية.. أضحت تحتل مركز البحث في طبيعة النصوص الأدبية، بما أصبح يدعى اليوم "جامع النص"[1].

وهذه المقترحات أيضا، تمثل الآليات التطبيقية للكشف عن تقنية التناص في المتن الحكائي.

أمّا على المستوى الإجرائي، فإنّ التعامل مع آلية التناص في رواية "جملكية آرابيا" قد يطرح بعض التعقيدات، وذلك لتماهي لغة السرد "الدُّنْيَا زَادي" أو على الأصحّ "الشهْرَزادي" بلغة السّرد "الواسيني". وإذا حاولنا فصل أحدهما عن الآخر تورّطنا أكثر في لعبة التماهي تلك. ولكننا قد نجد مخرجا من ورطتنا هذه بطرح السؤال الآتي: إلى أيّ مدى استطاع "واسيني" الاستفادة فعليا من سرد "ألف ليلة وليلة" حتى تصل درجة تماهي السّردين إلى هذا الحدّ من الالتحام؟ هل تحققت معادلة "رولان بارت" وإن بشكل آخر في "الدرجة الصفر من الكتابة"، حيث (سرد "واسيني"=سرد "دنيا زاد") وبالتالي يتداخل السّردان لتصبح الكتابة شفافة عكس المتوقع؟!

نقول: بما أنّ الموروث يمثل الذّاكرة الجمعية "سواء على مستوى اللّغة أو العمارة أو الموسيقى أو العلاقات الاجتماعية أو التاريخ المروي/المكتوب أو غير ذلك من المكوّنات"[2] فإنّ رواية "جملكية آرابيا" لم تكن بمنأى عن تلك البُنى التراثية، سواء ما تعلّق بالتاريخ أو الثقافة الشعبية أو الدّين أو اللّغة.

لكن، وفي واقع الأمر، فقد أخذ سرد "ألف ليلة وليلة" شكل النص الحكائي الشعبي المتماهي مع السرد الروائي، إذ يتداخلان ضمن سياق نصّي، ينسى القارئ –للحظات– أنه يقرأ رواية عن الرّاهن. وهذا الانصهار يجعل من المكوّن التراثي جُزْءًا لا يتجزأ من السّرد الروائي، بحيث يصعب الفصل بينهما.

[1] حميد لحميداني: القراءة وتوليد الدّلالة، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء، الطبعة الأولى، 2003، ص44.

[2] محمد سالم محمد الأمين طلبة: مستويات اللّغة في السرد العربي المعاصر، ص238.

خلق التناص مع سرد "ألف ليلة وليلة"، في النصّ "الجملكي" نوعًا من الفضاء الإيجابي، حيث يرتضيه الماضي من جهة، ويحتويه الحاضر من جهة أخرى، وهذه الإيجابية لم تكن لتُخلق في النص لولا لعبة اللّغة التي تساعد في انصهار كل المكوّنات والعناصر التراثية لخلق دلالات يعمل فيها التناص على "إدراك الفلسفة القائمة بين النصّ المضمّن والرواية في خدمة المعطيات المضمونية"[1].

فلو حاولنا تقصّي ظاهرة التناص الحاضرة في شكل السياق النصّي، لألفينا أن "الملابسة النصية" هي الأكثر تواجدًا، فالكاتب يرمي بالحدث إلى الشخصيات ليترك لها مهمّة عرضه بصيغ متعددة، تتنوّع بين السرد والوصف والحوار. إذ إنّ "الكتابة الرّوائية تأسيس لغوي ومشاكسة معرفية وجمالية تجاه اللّغة"[2]، فيخاتل الكاتب قارئه ليخلّصه من الشكّ المتكرّر حول حقيقة الحكاية ليعيد إسقاطه فيه من جديد، فتتحول الحكاية من لعبة إلى تلاعب ومراوغة؛ يقول "واسيني" في محاولة لمراوغتنا باسم الشخصية الساردة "دنيا زاد" بدل "شهرزاد": "ليس مهمّا أن يكون اسمها دنيا أو دنيا زاد الأهم أنّها كانت جنون العرش وخرابه، وماءه وعطشه، وحقيقته وسرابه"[3]. فهل كُتب على دنيا زاد في الجملكية أن تكون مثالا للخراب كما كانت "شهرزاد" مثالا للفجائعية؟ وكأنّ "شهرزاد مركز للسرد، حرصت الذاكرة الجماعية بما تبقى لها من حضور ووعي على إقرار (المحكي) إيهاما للمستقبل بواقعية الأحداث"[4]: "لعبت دنيا زاد آخر الورقات لتُسْمِع صاحب جملكية آرابيا، الحاكم بأمره، الغارق في غيّه، كل الحكاية ومآلها القاتل، كانت تعرف أكثر من أي شخص آخر أنّ رياح ليلة الليالي الساخنة والعاتية، التي تكنس اليابس والأيبس، بدأت تهبّ بقوة و لم يكن بمقدورها أن توقفها أبدا"[5].

إنّ انفتاح رواية "الجملكية" على التاريخ، إنّما هو في حقيقة الأمر انفتاح على الرّؤية التي يقدمها العالم الرّوائي للقارئ لا العالم التاريخي (الوثائقي). ومثل هذا الإجراء، يتيح للنص إمكانية

---

[1] مأمون عبد القادر الصمادي: جمال الغيطاني والتراث (دراسة في أعماله الروائية)، مكتبة مدبولي، القاهرة، د.ط، 1992، ص211.

[2] مشري بن خليفة: سلطة النص، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى، 2000، ص96.

[3] واسيني الأعرج: جملكية آرابيا، ص15.

[4] مصطفى الكيلاني: الجسد في حكاية من "ألف ليلة وليلة"، مجلة الفكر العربي المعاصر، أيار (حزيران) 1990، ص96.

[5] واسيني الأعرج: جملكية آرابيا، ص15.

اللّعب على التكثيف الدّلالي الذي يدخل القارئ في دوّامة من الشك حول سردية النص الأدبي أو تاريخانيته!! إذ إنّ حداثة الرواية اليوم تستلزم تحويل المادة التاريخية إلى مخلوق أو كائن قابل للتمطط والتشكل بحسب ما تقتضيه آليات البرمجة السردية للأحداث. وهذا ما جعل التناص التاريخي –عموما– في "جملكية آرابيا" لا يخضع للسرد التاريخي وإنّما للسرد الروائي، تقول الساردة دنيا زاد: "سأفرغ من الحكاية بسرعة، هي ليلة واحدة لا أكثر وإن تعددت أوقاتها. ليلة الليالي يا حكيمي. شهرزاد سجنت كلّ الليالي في سرّها، و لم تقل شيئا ولكني سأقول ما نَفَثَه دابّة الغواية"[1]. هاهي "شهرزاد" تخرج من "ألف ليلة وليلة" لتُذكر على لسان دنيا زاد صاحبة "حكايات ليلة الليالي" وهذا ما يؤكّد على أنّ الحكاية "تلتف في تمظهرها واتساق وحداتها حول ذاكرة لغوية لا تستمد ملامحها من تاريخ مباشر، ولكنها تراكمات الأزمنة والحضارات تداخلت في شفهي استطاع بانفتاحه الدّائم على مختلف الذوات الفاعلة في مجال السرد أن يصمد أمام التيارات القامعة ويبرهن خارج حدود الأطر والنماذج الرسمية على أنّه أعمق من أن يسعه حقل دلالي واحد"[2]. فتسقط بذلك كل الحواجز بين الخيالي (الحكائي) والواقعي (التاريخي) ليظهر على السطح، عدم انصياع الحكاية للمنجز السائد والمتعارف عليه في الذاكرة الجمعية. ولهذا حاولت شخصية "دنيا زاد" من خلال الاعتراف السابق أن تمحو ملامح "شهرزاد" من الحكاية باهتمامها بالخيانة العظمى، وهي، تسجن الحكاية في سرّها. وفي واقع الأمر فإن الكاتب بهذه العبارة يصعّب مهمة القارئ في الوصول إلى "المعنى" الّذي كان مخفيا في صدر شهرزاد الهاربة من القتل لأنّ "البحث المتقصّي الذي يمارسهُ المتلقي/العاشق في محاولة بحثه عن المعنى، إنّما هو مصدر فرح وسعادة إذا كان المعنى الّذي توصل إلى الكشف عنه قد أشبع رغبته"[3] الجامحة التي يخلقها سحر الحكاية وغواية المعنى المضمر أو المجهول.

إنّ شخصية "دنيا زاد" و"الحاكم بأمره"، لم يخنقها السّرد في ركن واحد بل خضعت في هذا العمل الإبداعي المميز والمكثف دلاليا إلى منطق السرد لا التاريخ، لأنّ مكوّنات المادة التاريخية بما فيها الشخصيات قد خضعت لقانون الكتابة الروائية ومخيالها. وبالتالي، انزلقت هذه

[1] المصدر السابق، ص76.

[2] مصطفى الكيلاني: الجسد في حكاية من "ألف ليلة وليلة"، ص96.

[3] Kilito Abdelfattah: Sur le métalangage métaphorique des poéticiens arabes, article dans la revue "Poétique", Ed Seuil, N° 38, Avril 1979, p : 173.

الشخصيات داخل السرد دون أن تترك فيه خدوشا، بل أسهمت في اكتمال دلائليته ووصل حلقاته بعضها ببعض ممّا يؤكّد على براعة الكاتب في إدارة اللّعبة الفنية ضمن إطارها التاريخي لأنّ "البعد التاريخي وإن كان ليس كافيا، فإنّه مهمّ في فهم أية ظاهرة مهما بدت تعقيداتها"[1] وهذا الأمر، ينطبق تماما على الكتابة الروائية ذات البعد التاريخي، إذ يشكل التاريخ بالنسبة إليها، الخلفية المتشبعة بمختلف المحمولات الفكرية والإيديولوجية والاجتماعية والدّينية، حيث لا يمكننا إحداث القطيعة بين التاريخ والأشخاص الفاعلين فيه.

هذا عن شكل توظيف الشخصية السردية القائمة بفعل الحكي في "الجملكية" وهي "دنيا زاد". أمّا عن صيغة السّرد في الرواية، فإنّه (أي السرد) "يحتاج إلى الإعلان عن نفسه بصيغة من الصيغ، تكون بالنسبة إلى الحكاية كالإطار بالنسبة إلى اللّوحة"[2]، ولهذا كانت صيغة السّرد في "جملكية آرابيا": "يقولون يا مولاي، يقول الرواة والقوالون.."[3].

"فدنيا زاد" لا تدّعي أنّها صاحبة الحكايات التي ترويها، إنّما تنسبها إلى أشخاص مجهولين ولهذا فهي تستعمل دائما عبارة (يقولون...)، وهذه العبارة بدورها لا تحيل على مؤلفي الحكايات بل على الرّواة الّذين تناقلوها حتى وصلت إلى دنيا زاد، وهي الطريقة نفسها المعتمدة في صوغ حكايات "ألف ليلة وليلة". إذ تشرع "شهرزاد" في السّرد الحكائي بعبارة "بَلغني"و"زعموا أنّ"[4].. وهذا التقاطع بين ما تصوغه شهرزاد في "ألف ليلة وليلة"، وما تعبّر به "دنيا زاد" في "الجملكية" إنّما هو محاولة من الكاتب لربط النسقين الحكائيين معًا، كحيلة منه لإقناع القارئ أن ليلة الليالي التي تحكيها "دنيا زاد" هي واحدة من اللّيالي التي لم تروِها "شهرزاد"، ولكنّها جزء من ألف ليلة وليلة. هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإنّ "دنيا زاد" تعمد في "الجملكية" على غرار شهرزاد في "ألف ليلة وليلة" إلى المشافهة في السّرد لأنّ "النّص الشفوي ينتشر بين الناس دون أن يستند في

---

[1] برهان غليون: العرب وتحوّلات العالم من سقوط جدار برلين إلى سقوط بغداد، المغرب للنشر والتوزيع، الدّار البيضاء، الطبعة الثانية، 2005، ص112.

[2] عبد الفتاح كليطو: الحكاية والتأويل (دراسات في السرد العربي)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1988، ص34.

[3] واسيني الأعرج: جملكية آرابيا، رواية، ص22.

[4] ألف ليلة وليلة: دار صادر، بيروت، الطبعة الثانية، 2008، الجزء الأول، ص13.

أكبر الأحيان إلى مؤلّف معين، فهو يتيم بلا أصل، يهيم على وجهه في المسالك المختلفة دون أن يهتدي إلى الطريق الّذي يقوده إلى أبيه، ويهب نفسه لكلّ الذين يلتقي بهم"[1].

تتخّذ "دنيا زاد" من السّرد، وسيلتها في البقاء، شأن "شهرزاد" التي كان لها كل الفضل في خلق فعل الحكي. وهي أيضا، أبقت على نفسها بسرد حكاية كل ليلة دون أن تعلم في واقع الأمر، كيف ستنتهي الحكاية ولا متى كلّ ما كانت تعرفه أنّ شهريار، تعوّد على فعل "السرد" وهذا التعوّد تحول مع تتالي الحكايات إلى إدمان على غواية الحكاية التي يخلقها التشويق إلى النهاية التي لا تأتي، وبالتالي، فقد تحوّل السّرد إلى شيء "وليد توتر بين قوّي وضعيف، حين يشد القوي بخناق الضعيف لا يجد هذا الأخير خلاصه إلاّ بسّرد الحكاية، حكايته أو حكاية أشخاص آخرين"[2]. ثم تأخذ عملية السرد من خلال هذه العلاقة المتوترة منحى "العقد الخفي بين الرّاوي والمستمع"[3]. يقول الكاتب على لسان "الحاكم بأمره": "لو لم تكوني أنتِ يا دنيا زاد، لقتلتُك..ما أخطر سحرك.. من يستطيع أن يقول لك لا؟ لو تعرفين ما معنى التفاصيل التي تتحدثين عنها الآن كشيء عابر وسهل، لكُنْتِ اختصرتِ الحكاية من أصلها.. يا الله قولي.. قولي.. اِحْكِ يا سلطانة القول.."[4]. إذن، كل التفاصيل الصغيرة، هي التي تصنع الحكاية، وهي ذلك العقد المبرم بين الراوي (دنيا) والمروي له (الحاكم) وهي أيضا، العلّة في البقاء.

وخلاصة القول، فإنّ التناص مع "ألف ليلة وليلة" في رواية "جملكية آرابيا" قد أخذ في شكله وتوزّعه على النص، منحنين أساسيين: منحى توظيف الشخصية الساردة "دنيا زاد" ومنحى تواجده ضمن السياق النصّي للرواية، وإن كانت أبجدية السرد في ألف ليلة وليلة "لا تخضع للمبادئ المؤسسة للنصوص الكلاسيكية"[5] عكس نصّ "جملكية آرابيا"، ونعني بالمبادئ ما أسماه الناقد عبد الفتاح كليطو بخاصّيات النّص الكلاسيكي، وحدّدها في[6]:

---

[1] عبد الفتاح كليطو: الأدب والغرابة (دراسات بنيوية في الأدب العربي)، دار توبقال للنشر، الدّار البيضاء، الطبعة الثانية، 2006، ص97.

[2] المرجع نفسه، ص116.

[3] Roland Barthes: S/Z, Ed du seuil, Paris, 1970, p : 95.

[4] واسيني الأعرج: جملكية آرابيا، ص140.

[5] عبد الفتاح كليطو: الأدب والارتياب، دار توبقال للنشر، الدّار البيضاء، الطبعة الثانية، 2013، ص58.

[6] المرجع نفسه، ص57.

- ارتباط النص باسم المؤلف
- النص الكلاسيكي مشدود إلى الكتابة أي يتعين أن يرد في صورة قارّة.
- الأسلوب الرفيع الجزل، إذ لا يقبل العبارات المبتذلة.

وبالتالي فإن كتاب ألف ليلة وليلة "لا يفي بأي واحدة من المميزات الذي ذكرت؛ فهو بدون مؤلف، ويقدم نفسه أو يمثل في روايات مختلفة وأسلوبه عامي دارج ثم إنه لا يشرح وليس موضوع تعليم"[1]. وعليه، وعلى الرّغم من كون "ألف ليلة وليلة" لا تحكمه أسس النصوص الكلاسيكية التي ذكرها "كليطو" فإنّنا لا نستطيع تجاهل كونه "نصًّا خالف كُلِّ سنن القصّ المعروفة أو السابقة له فقد أذابها جميعا منتهكًا إيّاها ومتجاوزا لأغلبها ومتلاعبا بها"[2]، إذ إنّ النصوص الآتية من مكان آخر تعارض النصوص الأصلية فيتحوّل مسارها وتصبح تحت إمرة النصوص (الدّخيلة).

ب- الزاوية الأخرى: "جملكية آرابيا" مسرح الرّاهن المتأزّم: يترلق العنوان الكبير "جملكية آرابيا" في كلّ تفاصيل الحكاية، ويَنْدَفِن بين ثنايا النص حتى يصير لصيقا به، بل شديد اللّصوق ويخدعنا السّرد حين يقدم ذاته كنصّ واضح، نصّ "يوجد فيه مصباح داخلي يزيح الظلمة عنه.. لكن هذا الوضوح مفتعل، يهدف إلى إخفاء أمور لا يُراد الإفصاح عنها..فيصير النص غارقا في الظلام"[3]، إنّه ظلام الحكم الهجين، حُكم "الجملكية" الّذي انفجر عنه راهن متأزم بكلّ المقاييس والأوصاف وحتى اللّغات. يهّجن الكاتب لغة عنوانه (جُمْلُكية) ليعكس واقعا مليئا بالمسخ والهُجْنَة إذ يجسّد الرؤية الخاصة للكاتب ومدى اتصاله براهنه وانفتاحه على أزمات مجتمعه.

يخلق الكاتب نظام حكم افتراضي، ويأهل روايته بكائنات ورقية يستحضرها من مرجعيات ثقافية مختلفة، ليبني عالما يتصل فيه التاريخ الرسمي المليء بالزيف بالتاريخ الشعبي الناقل لهموم الناس. فيتعالق العنوان الروائي مع المتن المركزي في مواطن عديدة من النص يشكّلان معا، الصورة القاتمة لراهن أكثر قتامة. تقول "دنيا زاد" في محاولة للكشف عن خداع اللعبة التاريخية الكاذبة:

---

[1] المرجع السابق، ص58.

[2] Aboul Hussein, Hiam et Pellat, Charles: Chahrazad, personnage littéraire, Sned, Algérie, 1986, p : 15.

[3] عبد الفتاح كليطو: الحكاية والتأويل، ص07.

"سأقول يا مولاي.. لقد أسْمَعُوك ما اشتهيتَ، وأُسمعكَ حقيقة لم تَسْمَعْها كانت قريبة منك مثل نفسك ولكنك لم ترها- أقسى الحقائق تلك التي نتفاداها ثم نكتشف فجأة أنه كان علينا أن نلمسها ونعطيها الاهتمام الذي يليق بها، النسيان والتفادي تأجيل للخراب لا أكثر"[1]. لكن الحاكم بأمره حاكم الجملكية المتغطرس لا يرى حقيقة غيره، ولا واقعا آخر غير واقعه هو: "خَسِئَتْ كل الحقائق.. أنا الحقيقة والحقّ. أنا الله؟ ألم يَقُلها أحدُ مجانينهم؟ ما في الجُبَّةِ إلاّ الله؟"[2]فيصرخ الرّاهن المثقل بالوجائع وتنبّه دنيا زاد الحاكم بأمره إلى حقيقة أخرى: "كلّ شيء تغير وعلينا أن نكون أذكياء قبل فوات الأوان، يا مولاي، انظر من وراء زجاج النوافذ التي أغلقتها حتى لا تطالك روائح الجثث والغازات السامة والقنابل المسيلة للدّموع، وتعرف أن الحقيقة تغيرت أيضا أو هي بصدد ذلك"[3].

وهذا الكلام الوارد على لسان دنيا زاد، إنّما يعكس في واقع الأمر رؤية الكاتب نفسه فقد عمَد "الأعرج" إلى "التصريح والإعلان غير متهيب من عواقب ملامسة الواقع السياسي وعنفوان الحرف وهو يشكّل الرّأي ويصوغ الموقف والرؤية"[4] في متنه الرّوائي، إذ يعرّي الواقع العربي المتأزم الّذي تحوّلت قضاياه إلى ثوارت شعبية، ولذلك تنوعت القضايا السياسية التي تتناولها الرّواية وكلّها تنبني على قاعدة الرّاهن العربي لتشرح أزماته وخيباته من منطلق تحليل الأحداث وربط الذاكرة الحقيقية بتلك المزيفة التي يكتب بها مؤرخو السلاطين والحكّام في محاولة للكشف عن الواقع السياسي العربي.

وما يلاحظ على الرواية أيضا، هو محاولة الكاتب لطرح قضية المثقف في علاقته بالسلطة وهذه العلاقة المتوترة -دائما- هي من أحد أسباب انتفاضة الشعوب، إذ تعكس الرواية صورة المثقف الذي يدفع حياته ثمنا لأفكاره بوصفه أكثر وعيا بما يدور حوله والقادر على تنوير المجتمع وهذا هو الدّور السياسي غير المباشر للمثقف. يقول الحاكم بأمره في لهجة يكسوها النفاق: "..البلاد تتعرض لعدوان سباعي خارجي، بخيوط داخلية. وقد فقدنا ليلة أمس أعز ما تفخر به

[1] واسيني الأعرج: جملكية آرابيا، ص293.، ص293.

[2] المصدر نفسه، ص294.

[3] المصدر نفسه، ص295.

[4] بن جمعة بوشوشة: اتجاهات الرواية العربية في المغرب العربي، ص127.

الأمة.. علماؤنا. فلذات أكبادنا. حكماؤنا السبعة رحمة الله عليهم جميعا. خساااارة!. أعطيت أوامري التي لا تنتظر، أولا: باعتبار كل من سقط في القلعة شهيدا يستحق التعويض. فقد سقطوا من أجل قضية وطنية عادلة. ثانيا: ضرورة جمع أشلائهم وإقامة جنازة عظيمة على شرفهم. أقسم أن دماءهم لن تذهب هباءً منثورا على الإطلاق. إنّا لله وإنّ إليه راجعون"[1]. وحقيقة الأمر، أن العلماء السبعة لم يقتلوا، بل اعتقلهم الحاكم في دهليز من دهاليز قصره وافتعل خبر موتهم، وأقام لهم جنازة وهمية بتوابيت خالية حتى يقنع الناس بعدم وجودهم في الحياة الاجتماعية والسياسية منذ الآن، وحتى يكمّم أفواههم إلى الأبد: ".. حتى العلماء.. وهم يتابعون بث جنازتهم على شاشة التلفزة، كادوا يصدقون أنهم ماتوا حقيقة، كان الديكور مدهشا، الناس يتدافعون في مقبرة الشهداء.. قرئ القرآن ودفنت التوابيت السبعة.."[2]. فالموقف الحكائي هنا، يجسّد أعلى صور القمع الذي يمارس على العالم والمثقف، كمحاولة لنفي العقل والوعي الفكري والحرية العلمية والثقافية، وكذا، الفردية. وإذ نتحدث عن النفي، فالمفهوم هنا "لا يقتصر على قضاء سنوات يضرب فيها المرء هائما على وجهه بعيدا عن أسرته يعني إلى حدّ ما أن يصبح محروما على الدوام من الإحساس بأنه في وطنه"[3]، بل إن المثقف في مواجهة دائمة مع الخوف والموت وسلطة النظام التي تمارس كل أشكال القمع ضد المنظومة الثقافية التي تتحمّل عبء تغير تاريخ الشعوب والأمم "فالمفكر الحقيقي أقرب ما يكون إلى الصدق مع نفسه حين تدفعه المشاعر الجيّاشة والمبادئ السامية أي مبادئ العدل والحق إلى فضح الفساد والدّفاع عن الضعفاء وتحدّي السلطة الغاشمة"[4]. وعليه فقد تبنت الرّواية فكرة دور المثقف في صنع التغيير، وتحويل المسار السياسي والتاريخي معًا، ومنذ زمن بعيد تشكّلت قناعة لدى كل الناس أنّ "المؤسسة السياسية تتصور أنّ أوّل ما يزيحها هو المثقف لذلك تعتقد أن الأسلوب الديمقراطي لا يفيد، وعليه فإنّها تريد إنهاء هذا المثقف لأنّه بالنسبة إليها قنبلة موقوتة قد تنفجر في أي لحظة"[5]. ولهذا قرّر الحاكم بأمره أن يحرق كتاب "المبتدأ والخبر في مدوّنة العبر الّذي يسميه العجم ومن جاورهم من ذوي السلطان الأكبر الأمير لصاحبه

---

[1] واسيني الأعرج: جملكية آرابيا، رواية، ص372.

[2] المصدر نفسه، ص373.

[3] إدوارد سعيد: المثقف والسلطة، ترجمة محمد عناني، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، 2006، ص92.

[4] المرجع نفسه، ص36.

[5] بن جمعة بوشوشة: الرّواية العربية الجزائرية، أسئلة الكتابة والصيرورة، دار سحر، تونس، الطبعة الأولى، 1998، ص93.

ماكيافيلي الذي عاش على حافة القصر، في عز الحروب والفتوحات والغزوات"[1]. وبحرق هذا الكتاب، تكون الشعرة الرفيعة التي تربط المثقف بالسلطة قد انقطعت نهائيا وتكون رحلة القمع ضد المثقف قد خطت خطواتها الأولى.

حاولت رواية "جملكية آرابيا" -في واقع الأمر- تجسيد الرّاهن بالحديث عن الثورات العربية، ولكن ليس من منظور بلوغ هذه الثورات مصافّ الغاية الكبرى المرجوة منها، وهي التغيير الشامل والكلّي والجذري لكلّ المنظومات السياسية والاجتماعية والاقتصادية التي ظلّت تنخر جسد الأمّة، بل إنّ الرواية ركزت في متنها على سقوط الأنظمة، دون أن يعرف القارئ ماذا بعد هذا السقوط، لأنّه، وببساطة، لا تزال الثورات العربية في طورها الأوّل. فَحتى بعد سقوط الأنظمة الديكتاتورية، فإن الثورة لم تحقق غايتها بعد، ونعتقد أنّها لفتة ذكية من الكاتب، حتى لا يخرج بروايته عن حقيقة الواقع المأزوم بفوضى ما بعد سقوط الأنظمة، في انتظار إرساء قواعد متينة لتأسيس بنيات سياسية تكرس مبدأ العدل والمساواة والحرية والديمقراطية وبالتالي إعادة دور المثقف في مواجهة الإرهاب الفكري والاستبداد السياسي.

وأخير، نقول: إنّ منظومة العنوان الرئيسي "جملكية آرابيا" في علاقتها بالسياق الدّاخلي للنصّ المركزي، قد جسّدت أعلى صور اشتغال العنوان وتكثيفه الدّلالي، إذ حاول الكاتب أن يقيم علاقة خفية بين تاريخ أخفته شهرزاد في سرّها وهي تحكي لياليها الطويلة وبين راهن تحكيه أختها "دنيا زاد" في ليلة واحدة دامت أربعة عشر قرنا من الزمن الاستبدادي الديكتاتوري. كما ارتبط العنوان الغريب بنية ودلالةً، بغرابة النظام الافتراضي الّذي خلقه المخيال الرّوائي في محاولة منه لانتهاك العرف اللّغوي المنظم من خلال دمج نظامين لا يندمجان أصلا (الجمهوري والملكي) وابتداع نظام هجين يجمع بينهما هو "الجملكية" وهي لعبة لغوية فيها من المراوغة والمغامرة الإبداعية ما يحسب للكاتب، وما يشهد له بالقدرة على مجاوزة المألوف واختراق المعتاد والمعروف.

3- وظيفة العنوان الرئيسي "جملكية آرابيا":

يضطلع العنوان الخارجي بأهم وظيفة من وظائف العنونة، وهي الوظيفة الإغرائية، والتي لا يمكن التملّص منها، خاصة في عنوان مثير كجملكية آرابيا، إذ انفرد هذا العنوان بالذّات بجملة من

[1] واسيني الأعرج: جملكية آرابيا، رواية، ص18.

"الخصائص المتعددة والوظائف التي يشغلها بتحقيق جدلية بين المتخيل والواقعي وهي عملية تركيبية صعبة تتطلب تحقيق ما يلي: – انزياح العنوان عن العناوين التقليدية المباشرة.

– الإيهام الذي يؤسس غواية وتأويلا مغايرا"[1].

فأمّا عن مسألة انزياح العنوان عن العناوين التقليدية المباشرة، فإنّ الكاتب انتقى نمطا من التركيب اللّغوي الغريب، حتى يؤسس لعنوان متراح عن المألوف، خارجا عن المعتاد، ومشبعا بحمولة دلالية مكثفة. فالقارئ يلفت انتباهه هذا النحت غير المعروف، ويتساءل عن مغزاه أو دلالته، بالإضافة إلى توظيفه للفظة "آرابيا" كدّال على هوية "الجملكية"، وهذا ما يؤكد تفاني الكاتب في اختيار عناوينه.

وإذا رجعنا إلى خاصية الإيهام الّذي يؤسس غواية وتأويلا مغايرا فإنّ العنوان الذي بين أيدينا، قد حقق –بامتياز– غايته في إيهام القارئ بدلالات مغايرة، وفتح شهيته القرائية وقريحته التأويلية على مصراعيها، إذ إنّ "العلاقة المعقودة بين العنوان والنص هي علاقة دلالية، فهي تتحدد من خلال نوعية الروابط القائمة بين الدّال والمدلول"[2]. فتنعقد العلاقة الخفية بين الدّال (العنوان) والمدلول (النص) ضمن ما تؤسس له وظيفة "الإغراء" من جاذبية وإثارة للمتلقي.

إنّ اختيار الكاتب لعنوانه، نابع عن حصافة أدبية كبيرة، وذكاء لغوي متوقد، وقصدية واضحة، قد تكون مرتبطة –بشكل ما– بشروط السوق أو التسويق، التي تتحكم في تقنيات صوغ العنوان، خاصة فيما يتعلق ببنيته القصيرة، السهلة، المميزة لغويا وصوتيا والغريبة تركيبا، إلى حدّ التفرّد الكامل، بل السيطرة المطلقة على عناوين السرود "الواسينية" السابقة.

إنّ عنوانا –كالّذي اختاره واسيني– يورّط اللّغة ويؤزّمها، حينما يتجاوز نظامها ومنطقها فيسيطر عليها حتى يلوي عنقها –على حدّ تعبير بول فاليري– في نسق بنائي يشكل بؤرة السياق النصّي. وعليه، فإنّ الوظيفة التي اضطلع بها العنوان، انبنت أساسا من لغة لا نسقية (جملكية = جمهورية + ملكية) ممّا يتيح جمالية مميزة في صوغ العنوان، وقدرة على تجاوز القوالب اللّغوية المعروفة.

[1] شعيب حليفي: النص الموازي للرواية (إستراتيجية العنوان)، ص99.

[2] عبد القادر الغزالي: الصورة الشعرية وأسئلة الذات، ص29.

ونعتقد أن الكاتب، قرّر توظيف هذه الهُجنة اللّغوية في عنوانه "جملكية" ليس من قبيل مخالفة النسق اللّغوي المعروف فحسب، وإنّما -أيضا- من أجل تفعيل العلاقة بين العنونة والسياق لخلق خاصية احتمالية الدّلالات وتعددية القراءة. وعليه، يضمن الكاتب -من خلال عنوانه هذا- تحقيق نوع من التواصل الجمالي بين نص وقارئ، ضمن وظيفة تداولية لا مناصّ منها هي الوظيفة الإغرائية Séductive، فتتقلّص المسافة بين نفعية العنوان (المتمثلة في قصديته الوظيفية) وجماليته التي يبنيها "النصّ الفحل" كما يفضل "إدوارد سعيد" أن يصفه.

نخلص، بعد هذا التطواف في نظام العنونة الخارجية لرواية "جملكية آرابيا" إلى أنّ واسيني الأعرج، قد تفرّد في انتقاء عنوان نصّه السّردي من حيث تركيبه اللّغوي، بانتقاء البنية المزجية في لفظة "جملكية" وكذلك بالنظر إلى بنيته الصوتية المميزة، الرّنانة، السهلة الحفظ، دون غضّ الطّرف عن كثافته الدلالية التي تجسّدها بنيته المختزلة، فهو عنوان انزلق بانسيابية داخل المتن المركزي مؤسسا لنصّ، أقلّ ما يقال عنه إنّه نصّ ملغوم، تتفكك جمله أمام القارئ دون أن يحفل -تماما- بمن يقولها، ممّا جعل منه عنوانا شديد الخصوبة الدّلالية وباعثا قويّا -للقارئ- على الانغماس في الأجواء "الشهرزادية" أو بالأحرى "الدّنيازادية" التي يؤطرها نص "ألف ليلة وليلة" من خلال ربط الماضي بالحاضر، وتعرية الرّاهن بكل تأزّماته وانكساراته مع ترقب غد أفضل قد تحمله رياح الثورات العربية.

ولكن، هل يكون نظام العناوين الفرعية أو-على الأصح- توليفة العنوانين الفرعيين المتوزعين على واجهة الغلاف، الإحالات ذاتها التي طرحها العنوان الرئيسي.. هذا ما تبينه مقاربة العنوان الفرعي في ما يأتي من هذه المقاربة.

ثانيا: مقاربة العنوان الفرعي الأوّل (أسرار الحاكم بأمره ملك ملوك العرب والعجم والبربر ومن جاورهم من ذوي السلطان الأكبر) في رواية "جملكية آرابيا":

1- المستوى الخارج-نصّي:

أ- البنية النحوية للعنوان الفرعي الأوّل في رواية "جملكية آرابيا":كنا قد أشرنا في ثنايا هذا المبحث إلى أن "واسيني الأعرج" قد انتقى لروايته "جملكية آرابيا" عنوانين فرعيين[1] لا عنوانا

[1] ينظر واجهة الرواية، واسيني الأعرج، جملكية آرابيا.

واحدًا. فعنون الأوّل بـــ: "أسرار الحاكم بأمره، ملك ملوك العرب والعجم والبربر، ومن جاورهم من ذوي السلطان الأكبر". والعنوان الآخر كان "حكايات ليلة الليالي". وفي واقع الأمر، لم يتمكن الكاتب من كبح جماح رغبته الخفية في العنونة، خاصة في هذه الرواية بالذات، لأن عنوانها الرئيسي لم يكن يوحي للقارئ بموضوع الرواية بالضبط. هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فإنّ النص الروائي الضخم حجما، الذي بين أيدينا، يجمع بين نمطين من التاريخ، التاريخ الرسمي المزيف الذي يحيل على حكم "الحاكم بأمره"، وكل حاكم عربي آخر، جعل المؤرخين يكتبون نفائس حكمه المزيفة، والّذي يحيل عليه العنوان الفرعي الأوّل، والتاريخ الشعبي الناقل لخيبات الشعوب وآمالها والذي يمثله العنوان الفرعي الثاني.

فإذا أردنا تتبع التميز الحاصل على مستوى العنوان الفرعي الأوّل، فإننا نلحظ تكوّنه من بنية نحوية متداخلة، متعددة، طويلة بطوله، هي بنية جُمَلية. ويأتي هذا النمط طويلا في محاولة من الكاتب لاستيفاء المعنى حتى يتمكن القارئ من فهم العنوان الرئيسي، والنص أيضا.

وقد عرف هذا النوع من العناوين الجملية الطويلة في النثر الكلاسيكي القديم، كعنوان المدوّنة السردية التي تمثل ذخيرة حكاية لا نظير لها ونعني بها "ألف ليلة وليلة". والتي كان عنوانها الفرعي هو: "ذات الحوادث العجيبة والقصص المطربة الغريبة، ليالي غرام في غرام، حبّ وعشق وهيام حكايات ونوادر فكاهية ولطائف أدبية من أبدع ما كان من عجائب الزمان". ولهذا، لم يكن التناص مقصورا في رواية "جملكية آرابيا" على مستوى المتن المركزي، بل كان أيضا على مستوى العنونة، ولا نقصد هنا مضمون العنوان، بل صيغته الطويلة، أو الجُملية.

ويتشكل –عموما– النمط الجُملي، في العناوين، من ثلاثة أنواع من الجمل هي "الجملة الشرطية، وجملة على صيغة الأمر ثم جملة على صيغة المصدر"[1] بالإضافة إلى خاصّية نحوية تميز بها العنوان الفرعي الأوّل مدار مقاربتنا، هي إدخال نمط الجملة الموصولة على صيغة العنوان إذ تكون من: جملتين إحداهما اسمية والأخرى موصولية. وأمّا الاسمية فهي "أسرار الحاكم بأمره، ملك ملوك العرب والعجم والبربر" فتألفت من ثماني وحدات دالّة وردت على النحو الآتي:

[1] عبد القادر الغزالي: الصورة الشعرية وأسئلة الذات، ص93.

رقم الوحدة	الوحدة الدّالة	موقعها النحوي
1	أسرارُ	مبتدأ (وهو مضاف)
2	الحاكِم	مضاف إليه (وهو مضاف)
3	بأمره	شبه جملة (جار ومجرور)، مضاف إليه
4	ملك	وفيها وجهان: الرفع على اعتبار كونه مبتدأ آخر الجرّ على اعتبار كونه معطوف على الحاكم وفي الحالتين يحتل موقع المضاف
5	ملوك	مضاف إليه (وهو مضاف)
6	العرب	مضاف إليه
7	والعجم	معطوف على العرب
8	والبربر	معطوف على العجم

وكما يلاحظ على الجدول، فإنّ نمط الاسمية المشتغل بالإضافة هو الغالب على الزمرة الأولى من العنوان، وهو من خصائص العنونة عند "واسيني الأعرج"، فهو غالبا ما يختار الجملة الاسمية المكونة من مبتدأ يعمل بالإضافة مع الالتزام بخاصية حذف الخبر، على غرار العناوين التي تناولناها سابقا بالدراسة والتحليل، كسيدة المقام (مرثيات اليوم الحزين) أو البيت الأندلسي أو جملكية آرابيا. وهذه الرغبة في الاشتغال على العناوين الاسمية، تخفي رغبة في تسمية الأشياء بمسمياتها الحقيقية من جهة وتكشف عن رؤية الكاتب للعالم والأشياء من جهة أخرى.

كما تحمل الاسمية معنى التحديد والتشخيص. وعليه، فقد انبثقت صيغة الاسمية في هذا الجزء من العنوان الفرعي من صيغة المصدر، أو لنقل إنّ الثانية (المصدر) اشتُقَت من الأفعال المشكلة لها فصيغة المصدر هذه –والتي تشكل أحد الأنماط الجملية للعناوين كما ذكرنا آنفا– انحصرت في الوحدات التالية: أسرار– الأمر– المِلكُ.

وعليه فقد تميز هذا الشق من العنوان بصيغة المصدر على المستوى الصرفي وصفة الاسمية على المستوى النحوي وشكلا معًا وحدات دالة تحكمها البنية الإضافية (مضاف + مضاف إليه) وتميّزها بعلامة التوالد النحوي. المتعدد، المتنوع بين الرفع والجرّ.

أمّا عن الجملة الموصولة التي تشكل الشق الآخر من العنوان الفرعي فتحدد في أربع وحدات دالة هي: "ومن جاورهم من ذوي السلطان الأكبر" وتظهر على الشكل الآتي:

رقم الوحدة	الوحدة الدّالة	موقعها النحوي
1	ومن جاورهم	جملة موصولية (اسم الموصول "من" + الفعل + الفاعل المستتر + المفعول به "هم")
2	من ذوي	شبه الجملة (جار + مجرور) وهو مضاف
3	السلطان	مضاف إليه
4	الأكبر	نعت

فمن الجدول يتضح أن العنوان الفرعي منشطر إلى شطرين: الشطر الأول يتشكل من ركن اسمي منشغل بالإضافة والشطر الثاني ركن جملي مركب من اسم الموصول (من) والجملة الفعلية المستتر فعلها (جاورهم) ممّا يحيل على صعوبة اختيار الكاتب لعنوان بهذا الطول مكوّن فقط من أحد الشقين، فالجمع بين الاسم والفعل فيه، منحه كثيرا من الدينامية والفاعلية بين مختلف البُنى النحوية. غير أنّ توظيف الفعل (جاورهم) في صيغة الماضي، دال على تاريخ مُنْتهٍ، وهو ما يخدم فكرة الرواية أصلا وهي الجمع بين تاريخ رسمي انقضى بانقضاء أحداثه وأصحابه، وتاريخ شعبي لا يزال ساريا، بسريان الشعوب على الرغم من انطفاء حكامهم.

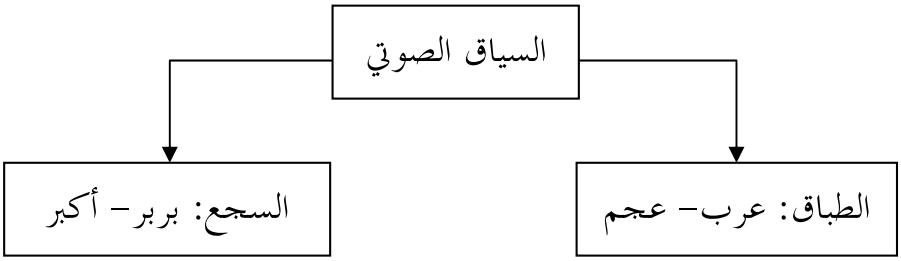
وعليه، فقد استطاعت بنية العنوان أن تتحمّل كلّ هذه الملفوظات على اختلاف مواقعها النحوية، نظرا لطولها غير المعهود في العناوين الحديثة. ممّا جعل العلاقة بين العنوان المركزي (الرئيسي) والعنوان الفرعي الأوّل تبدو مبتورة خاصة من حيث البنية الخارجية (الشكلية) للعنوانين، فالعنوان الرئيسي مختزل لفظيا إذ لم يتشكل إلاّ من وحدتين. أما العنوان الثانوي فقد بلغ عدد وحداته الاثنتا عشرة وحدة (12). وفي واقع الأمر، فإنّ العنوان الفرعي هو بؤرة السرد فيما يحدث من وقائع في "جملكية آرابيا" ولهذا فقد وقع العنوانان (الرئيسي والفرعي) في الدائرة الدلالية الواحدة ولا يفصل بينهما إلاّ الوظيفة الإشهارية لكلّ واحد منهما، ونفصل هذه الخاصية في العنصر المتعلق بالمستوى الدلالي أو السياقي للعنوان أي المستوى الدّاخل نصّي.

ب- البنية الصوتية للعنوان الفرعي الأوّل في رواية "جملكية آرابيا": نلفت عناية القارئ إلى أنّه ونظرا لطول العنوان الفرعي المكوّن من 12 وحدة معجمية، فقد تعذر علينا أن نتناول بنيته المعجمية على الشكل الذي تعاملنا به مع عناوين الروايات السابقة. فقد بَسَطت بنيته المسجوعة سطوتها على العنونة.

وعلى غير عادة الكاتب "واسيني" اختار لروايته -مدار مقاربتنا- عنوانا فرعيا انزاح عن المألوف وتجاوز العُرف "العنواني" الذي ألفناه في رواياته. فانبنى عنوان نصّه على أساسيين هما: الطول- التسجيع. وهما خصيصتان ارتبطتا أصلا بعناوين الكتب الكلاسيكية (التقليدية) و لم يعد العنوان الحديث، سواء أكان رئيسيا أم فرعيا، يميل إلى التكثيف اللّفظي، بل على العكس تماما فقد تحوّل مسار العنونة الحديثة جذريا بحيث فرضت شروط النشر والتسويق على الكتاب اختيار العناوين المختزلة، الفقيرة من حيث الألفاظ حتى يسهل حفظها من جهة، وتلقى رواجا إعلاميا من جهة أخرى.

فعلى المستوى الصوتي في العنوان الفرعي الأوّل، فإن ظاهرة التسجيع الطاغية عليه هي ما يلفت انتباه القارئ إلى صوغ العنوان، بالإضافة إلى آلية الطباق بين ملفوظي (عرب-عجم) فاجتماع هذه المحسنات البديعية في عنوان واحد، يشكل أعلى صنوف الاستثمار الهارموني (Harmonie) الموجود في لغتنا العربية، فالسجع في النثر، كالقافية في الشعر. ولهذا يمكننا التقاط خصوصية (موسيقى) العنوان بقرون استشعار القراءة الأولى ممّا يترك أثرا إيقاعيا مميزا تولّد عن استثمار الكاتب لطاقة تناصية لا تفرق أساسا بين السجع في عنوان كلاسيكي والسجع في عنوان حداثي. فكلاهما سجع، لا يمثل إلاّ حالته اللّغوية الأصلية، البديعية في الأساس. وهي حالة تخلق التوافق بين فواصل الكلمات الأخيرة، فتحوّلها إلى لمسة جمالية، شعرية، يحوّلها الكاتب بدوره إلى مَكسَب وظيفي يُنبئُ عن مقصديته ككاتب، ويفتح أفقا مميزا للقراءة.

إنّ ما يربط مختلف الآليات البديعية التي أشرنا إليها سابقا في العنوان الفرعي (السجع، الطباق)، هو السياق المشترك بينها ونقصد بذلك، السياق الصوتي، على أساس أنها ظواهر صوتية، وإن تنوعت أشكالها واختلفت وظائفها، ويمكننا تجسيد هذه العلاقة السياقية الصوتية كما يلي:



نلاحظ من خلال الترسيمة وضوح العلاقة الاتصالية بين مختلف الآليات البديعية التي تتواشج ضمن منظومة صوتية في عنوان واحد، وهذا الفعل اللّغوي الذي مارسه الكاتب على عنوان روايته الفرعي، يعكس جمالية فائقة وقدرة على استثمار تقنيات صوتية، أصبحت مغيبة في الكتابات المعاصرة إلاّ ما قد يتصل بالسير الشعبية أو القصص ذات الطابع الفانتازي.

هذا عن المستوى البديعي، أمّا عن المستوى الفونولوجي (دراسة الصوت) فإننا نحلّل بنية العنوان الصوتية بالارتكاز على المقطع بوصفه أصغر وحدة يُنطق بِهَا، على اعتبار أننا ننطق مقطعيا ولا ننطق فونيميا إذ إن "النطق هو العملية العضلية التي يقوم بها المرء لدى صدور كل صوت، ثم وقع هذا الصوت في أذن السامع"[1] وبالتالي نفكك وحدات العنوان بحسب أنواع المقاطع فيه ومكوّناتها على النحو الآتي:

[1] محمّد حسين آل ياسين:، الدراسات اللّغوية عند العرب، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، الطبعة الأولى، 1980، ص495.

المقطع	نوعـــه	مكوّناتـــه
أَسْرَارُ	مقطع طويل مقفل بصامت	صائت+صامت+حركة قصيرة+صامت+حركة طويلة+صامت
الحاكم	مقطع مديد مقفل بصامتين	صامت+حركة طويلة+صامتين
بأَمْره	مقطع طويل مقفل بصامتين	صامت+صائت+حركة قصيرة+صامت+ صائت قصير+صامتين
ملك	مقطع طويل مقفل بصامتين	صامت+حركة قصيرة+صامتين
ملوك	مقطع مديد مقفل بصامت	صامت+حركة قصيرة+صامت+صائت طويل+صامت
العرب	مقطع طويل مقفل بصامت	صامت+حركة قصيرة+صامت
والعجم	مقطع مديد مقفل بصامتين	صائت+صامت+حركة قصيرة+صامتين
والبربر	مقطع مديد مقفل بصامتين	صائت+صامت+حركة قصيرة+صامتين
ومَن	مقطع طويل مقفل بصامتين	صائت+حركة قصيرة+صامتين
جاورهم	مقطع مديد مقفل بصامتين	صامت+صائتين طويلين+صامت+حركة قصيرة+صامتين
مِن	مقطع طويل مقفل بصامت	صامت+حركة قصيرة+صامت
ذوي	مقطع مديد مفتوح	صامت+حركة قصيرة+صائتين طويلين
السلطان	مقطع مديد مقفل بصامت	صامت+حركة قصيرة+صامت+صائت طويل+صامت
الأكبر	مقطع طويل مقفل بصامتين	صائت+حركة قصيرة+صامتين

وكما هو واضح من خلال الجدول السابق، فإنّ العنوان الفرعي الأوّل قد ارتكز في بنيته الصوتية على مبدإ التساوي في المقاطع، إذ تشكل من سبعة مقاطع طويلة (أسرار، بأمره، ملك، العرب، ومَنْ، مِنْ، الأكبر) وأخرى مديدة (الحاكم، ملوك، والعجم، والبربر، جاورهم، ذوي السلطان). ممّا يبيّن توافق الظاهرة الصوتية مع الظاهرة البديعية، حيث إن التساوي بين المقاطع الطويلة والمديدة، من شأنه خلق نوع من التناغم الصوتي بالقدر الذي لا يطغى فيه صوت على آخر. وهذا التناغم المقطعي هو أساس التوافق الذي تنتجه بعض المظاهر البديعية كالسجع أو الجناس. ممّا يؤكد أن بنية العنوان الفرعي –ورغم طولها– قد خضعت لتركيب فونولوجي مدروس

ومقصود، يحقق فائدة النص ويحصر جوهر الخطاب الذي تحيل عليه الرواية في الأساس، دون أن نهمل "وجود العلاقة الطبيعية بين الأصوات ومعانيها، أي بين اللّفظ ومدلوله"[1].

ونستخلص من جملة ما تقدم، أن البنية الصوتية في العنوان الفرعي كانت طاغية بشكل لافت للانتباه بالإضافة إلى ظاهرة الطول التي ظهر عليها عنوان فرعي مخالف تماما للعنوان الرئيسي من حيث بنيته وحجمه. ممّا يؤكّد على أنّ نقطة التقاء العنوانين (الرئيسي والفرعي) لا ترتكز في البنية الخارجية أو شكل صيغة العنوان، بل في الدلالة التي تجمعهما معًا وستتضح هذه المسألة (السياقية) في العنصر الموالي المتعلق بالمستوى الداخل–نصّي للعنوان الفرعي.

2– المستوى الداخل–نصّي للعنوان الفرعي الأوّل:

اِنْزَاحَ "الأعرج" في روايته "جملكية آرابيا" عن المألوف "العنواني" وخالف شرائع المنظومة "العتباتيّة"، إذ انتقى لنصّه عنوانا فرعيا لافتا للانتباه فلم يسبق للقارئ أن عثر على عنوان بهذا الطول وهذه البنية المميزة في روايات واسيني الأعرج السابقة. وقد يكون هذا التميز نابعا بشكل أو بآخر من كون العنوان الفرعي –عموما– يمتلك خصيصتين أساسيتين: "الأولى، وقوعه في الدّائرة الدّلالية للعنوان الرئيسي، والثانية تمتع العنوان الفرعي بمحمول إعلامي مغاير مغايرة شارحة للعنوان الرئيسي"[2]. وعليه فالتّبعية للعنوان الرئيسي تجسدها الخصيصة الأولى، إذ يختار الكاتب عنوانًا فرعيًا تربطه علاقة خفية –وإن كانت مباشرة– بالعنوان الروائي. أمّا التوضيح أو الشرح فتمثله الخصيصة الثانية التي تتحكم فيها ضرورات النشر والتسويق، فيقدم العنوان الفرعي شرحا ما للعنوان الرئيسي، دون أن يخرج عن نطاقه الاشتغالي (الفرعية).

ولهذا يعتبر "جنيت" العنوان الفرعي "بنية موازية للعنوان الرئيسي منبثقة منه ومتحولة عنه"[3]، وهو ما نلاحظه على عناوين روايات "واسيني" عموما، فهو يعمد إلى اختيار عنوان رئيسي يمثل "النواة التي يتم عن طريقها تبئير انتباه القارئ، وهو العنوان الذي يشكل المفتاح الأوّل

[1] المرجع السابق، ص492.

[2] محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص55.

[3] G. Genette: Seuils, p :58.

للمؤلَّف"[1] وعنوان فرعي يضطلع بالوظيفة التفسيرية التي سيتم شرحها في العنصر الخاص بوظيفة العنوان الفرعي في آخر هذا المبحث.

بالنسبة "للأعرج"، فإنّ اختيار عنوان بهذا الطول، يخفي مقصدية واضحة، كما أسلفنا، إذ تعمّد أن يشكله من (12 وحدة دالّة) وهو عدد مبالغ فيه مقارنة بالعناوين الفرعية التي مرّت بنا في روايتيه السابقتين (سيدة المقام-البيت الأندلسي) لارتباطه الوثيق بالتاريخ الرسمي الّذي كان يخطه المؤرخون والوّراقون، لا على مستوى المضمون وحسب، ولكن أيضا، على مستوى الصياغة.

فعنوانه (أسرار الحاكم بأمره، ملك ملوك العرب والعجم والبربر ومن جاورهم من ذوي السلطان الأكبر)، يتناص مع عنوان كتاب العلامة ابن خلدون المعنون بـــ"كتاب العِبَر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر"[2]. وهو كتاب ضخم يقع في سبعة مجلّدات و"أعظم أجزائه وأشهرها الكتاب الأوّل المسمّى (مقدمة ابن خلدون) ضمّنه صاحبه قواعد فلسفة التاريخ والاجتماع، ونقد فيه الّذين سبقوه وبيّن عيوبهم. ثم وصف تطور الأمم من البداوة إلى الحضارة. وترقي الشعوب في الاجتماع والدين والسياسة والاقتصاد والعلوم والفنون. وتكوّن الدّول.. وانصهارها، وطبائع أهل البدو والحضر"[3].

أمّا كتبه الثلاثة الأخرى فقد رتبها على هذا النحو[4]:

- الكتاب الأوّل: في العمران وذكر ما يعرض فيه من العوارض الذاتية من الملك والسلطان، والكسب والمعاش والصنائع والعلوم وما لذلك من العلل والأسباب.

- الكتاب الثاني: في أخبار العرب وأجيالهم ودولهم منذ مبدإ الخليقة إلى هذا العهد، وفيه الإلماع ببعض من عاصرهم من الأمم المشاهير ودولهم مثل النبط والسريانيين والفرس وبني إسرائيل واليونان والروم والترك والإفرنجة.

---

[1] شعيب حليفي: النص الموازي للرواية (إستراتيجية العنوان)، ص86

[2] ابن خلدون: كتاب التاريخ، دار الكتاب اللبناني للطباعة والنشر، بيروت، المجلّد الأوّل، الطبعة الثانية، 1961.

[3] المصدر نفسه، كلام الناشر، ص أ.

[4] المصدر نفسه، ص07.

– الكتاب الثالث: في أخبار البربر، ومن إليهم من زناتة وذكر أوّليتهم وأجيالهم، وما كان لهم بديار المغرب خاصة من الملك والدّول..

ويبرز ابن خلدون علّة تسمية كتابه بهذا الاسم الطويل بقوله: "ولّما كان مشتملا على أخبار العرب والبربر، ومن أهل المدن والوبر والإلماع بمن عاصرهم من الدّول الكُبَر، وأفصح بالذكرى والعبر، في مبتدأ الأحوال وما بعدها من الخبر، سميته: كتاب العبر، وديوان المبتدأ والخبر، في أيام العرب والعجم والبربر، ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر"[1] وكما نلاحظ فهو عنوان طويل. مسجوع يعكس ثقافة عصر بأكمله بل يجسد خصائص المنظومة العنوانية الكلاسيكية بامتياز.

لكن السؤال الإشكالي الذي يلح علينا في ما يتعلق بهذا التناص العنواني الفريد هو: إذا كان واسيني الأعرج قد تقصّد توظيف هذا العنوان الفرعي أساسا لانتقاد التاريخ الرسمي المزيف الذي خطه المؤرخون والوراقون، فلماذا اختار عنوان كتاب "التاريخ" للعلامة ابن خلدون كي يمارس عليه العملية التناصية الكاملة؟ وهذا سؤال يتفرع عنه سؤال متأزم آخر هو: هل بهذا التناص العنواني، يقرّ "واسيني الأعرج" بزيف التاريخ الذي قدمه ابن خلدون في كتابه، وبالتالي اعتبار ابن خلدون ذاته من المؤرخين المزيّفين للحقائق التاريخية؟! وإذا كان الحال كذلك فهل عَمَد "الأعرج" إلى كشف فضائحِ التاريخ المزيف عن طريق التناص مع عنوان كتاب "التاريخ" المزيف؟!

هي أسئلة، تدخل القارئ في حيرة عميقة، لا يجد جوابا عنها إلاّ فيما قد ذكره ابن خلدون دفاعًا عن كتابه، المتهم، من طرف الكاتب، بالزيف والكذب: "فأنشأتُ في التاريخ كتابا رفعت به عن أحوال الناشئة من الأجيال حجابا، وفصّلته في الأخبار والاعتبار بابًا بَابًا. وأبْديتُ فيه لأولية الدول والعمران عللاً وأسبابًا، وبنيته على أخبار الأمم الذين عمروا المغرب في هذه الأعصار وملأوا أكناف النواحي منه والأمصار، وما كان لهم من الدّول الطوال أو القصار. ومن سلف من الملوك والأنصار. وهم العرب والبربر، إذ هما الجيلان اللّذان عُرف بالمغرب مأواهما، وطال فيه على الأحقاب مثواهما... فهذبت مناحيه تهذيبا، وقربته لأفهام العلماء والخاصة تقريبا... وشرحت فيه

[1] المصدر السابق، ص08..

من أحوال العمران والتمدّن وما يعرض في الاجتماع الإنساني من العوارض الذاتية ما يمتعك بعلل الكوائن وأسبابها"[1].

وعلى الرغم من هذا التبرير الّذي علّل به "ابن خلدون" غاية تأليفه لكتاب "التاريخ"، إلاّ أنّنا نعود لنطرح سؤالا آخر دفعنا إليه اختيار "واسيني الأعرج" لمثل هذا العنوان الفرعي الإشكالي وهو:

هل رسمية التاريخ تنفي عنه -بالضرورة- صفة المصداقية؟ وهل شعبيته تضفي عليه صفة الحقيقة والصدق؟

نقول: إن الفكرة التي أراد الكاتب ترسيخها في ذهن المتلقي من أنّ كلّ تاريخ رسمي هو بالضرورة مزيف وكلّ تاريخ شعبي هو بالضرورة حقيقي هي من قبيل المغالطات الفكرية الكبرى فلم يسبق لنا أن قرأنا أنّ "ابن خلدون" قد وصفت مؤلفاته بالكذب أو التزييف، لكن "واسيني" حاول إقناع القارئ بهذه المغالطة عندما جمع في متنه بين كتاب "الأمير" لمكيافيلي وكتاب "التاريخ" لابن خلدون تحت غطاء واحد هو الزيف، يقول الكاتب: "هذا هو إذن الأمير، أو المبتدأ والخبر في مدوّنة العبر؟ لصاحبه نيكولا مكيافيلي.. الذي أدخل الذلّ على بيوت السلطان، وفكّك سحر العرش، وهزّ أركان جملكية آرابيا؟"[2]. بل ويصرّ الكاتب على نسبة كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر، لشخص آخر غير ابن خلدون وهو مكيافيلي، وهو ما لم نجد له تفسيرا غير وصف ابن خلدون ومكيافيلي بصنّاع خراب "الجملكية"، يقول: "الأمير... كتاب المبتدأ والخبر في مدوّنة العبر، البدء بمنْ وإخبار من؟ والعبرة لمن؟ يااه.. أنت أيضا لم تكن رحيما يا مكيافيلي. أنظر من حولك ماذا فعلت؟ يجب أن تفخر بنفسك يا عزيزي، هذا الخراب كلّه بفضلك"[3]. فهذا الأمر يدعو فعلا للغرابة، ولا نشك أنّ الكاتب يعرف أن مكيافيلي قد ألف كتابا شهيرا سماه "الأمير" وأن "ديوان المبتدأ والخبر" هو كتاب "التاريخ" لابن خلدون، فلماذا إذن ينسب الكتابين "لمكيافيلي" أو لماذا يصرّ على الجمع بين العنوانين وهو يعلم أن الكاتب الإيطالي الشهير لم يؤلف كتابا بعنوان مسجوع، طويل هو "كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر"؟

---

[1] المصدر السابق، ص06.

[2] واسيني الأعرج: جملكية آرابيا، رواية، ص16.

[3] المصدر نفسه، ص17.

إن الإجابة عن هذا السؤال تكمن في أنّ كلاّ من "مكيافيلي" و"ابن خلدون" قد أهدى كتابه إلى أميره أو سلطانه. أما عن "الأمير" "فقد كان الهدف من تأليف هذا الكتاب هو تقديمه كهدية إلى أمير من أسرة مديتشي، آملا بذلك أن يعيده إلى الخدمة العامة وإلى سابق مجده.. وقد أهداه بالفعل إلى لورنزو قبل موته عام 1519"[1]. وقد تفانى "مكيافيلي" في مدح أميره حتى يحثه على قراءة كتابه والاستفادة من عبره، يقول: "تعوّدت الناس دائما أن تقدّم الهدايا إلى محبّيهم في المناسبات الرائعة.. وإذ أنا أقدّم كتابي هذا إلى سموّكم بعد سنوات طوال من الخبرة والبحث والتقصّي، وقد بذلت فيه مجهودًا شديدا نتيجة هذه الخبرات التي قضيت فيها أعظم أيام حياتي. إن كتابي هذا يا سيدي الأمير هو خلاصة دراسات لشخصيات عظيمة مثلكم، شخصيات ملوك وأمراء وعظماء تولوا العرش قبلكم وقد نجح من نجح وفشل من فشل. وأنتم يا سيدي الأمير لو قمت بقراءة هذا الكتاب قراءة دقيقة لوجدت فيه عظات وعبر وخلاصة تجارب ودراسات مستفيضة وصادقة"[2]. فهذا الكلام هو ما أثار حفيظة "واسيني الأعرج" ممّا جعله يأخذ موقفا واضحًا، صريحًا وحانقا في الوقت ذاته على كلّ من يزيف الحقائق تملّقا للسلطان وتقرّبا منه.

وهو الوضع ذاته في كتاب "التاريخ" لابن خلدون، ولعلّ القاسم المشترك بين الرّجلين "مكيافيلي" و"ابن خلدون" أنهما جعلا خلاصة تجاربهم وخبراتهم أثمن ما قد يقدم كهدية إلى الملوك. يقول ابن خلدون في مقدمة "كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر": "... وبعد أن استوفيتُ علاجه وأنَرْتُ مشكاته للمستبصرين، وأوضحت بين العلوم طريقه ومنهاجه... أتْحفتُ بهذه النسخة منه خزانة مولانا السلطان الإمام المجاهد الفاتح الماهد... الكريم المعالي والمصاعد، جامع أشتات العلوم والفوائد، وناظم شمل المعارف والشوارد، ومُظهر الآيات الرّبانية في فضل المدارك الإنسانية، بفكره الثاقب الناقد... وحجته التي لا يبطلها إنكار الجاحد، ولا شبهات المعاند، (أمير المؤمنين) أبي فارس عبد العزيز ابن مولانا، السلطان الكبير المجاهد، المقدس أمير المؤمنين، أبي الحسن ابن السادة الأعلام من بني مرين، الذين جددوا الدّين... وبعثه إلى خزانتهم الموقفة لطلبة العلم

[1] نيقولا مكيافيلي: الأمير، تعريب ودراسة وتقديم: خليل حنا تدرس، كتب عربية للنشر والتوزيع، بيروت، (د.ت)، (د.ط)، ص09.

[2] المرجع نفسه، ص96.

بجامع القرويين من مدينة فاس، حاضرة ملكهم وكرسي سلطانهم عسى أن تبسط له من العناية مهادا وتفسح له في جانب القبول آمادا..."[1].

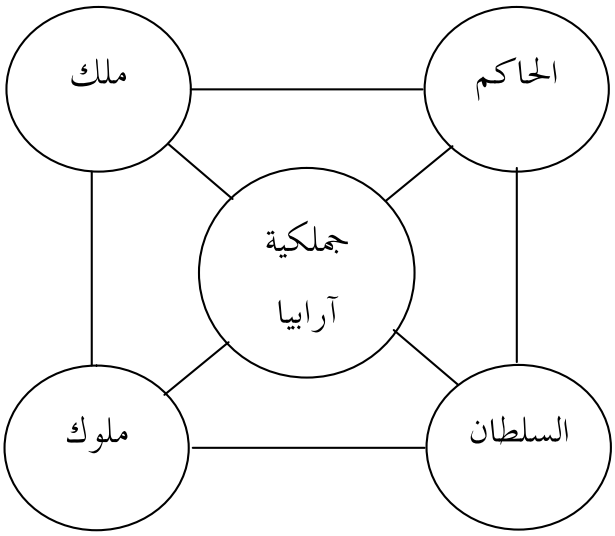
وعليه، فلم يكن أمام الكاتب إلاّ أن يتمّوْقف من كلّ الذين يتقربون من الأمراء والملوك حتى وإن كان منهم علاّمة كابن خلدون، فراح ينسج نهاية لزيف المؤرخين بجعل "دنيا زاد" تسحب "الكتاب الذي رقصت حروفه وخطوطه بقوة أمام عينيها.. من ركام الأوراق التي لم تأكلها النيران الأولى... قرأت عنوان كلماته مقطعة لتختبر ما تبقى من حواسها: المبتدأ... والخبر... في مدوّنة... العِبر... وهي تتأمل جمار المدفأة المتقدة... ورّقت الكتاب الذي كان بين يديها صفحة صفحة للمرّة الأخيرة.. عندما انتهت أغلقته بعنف كمن يسدّ بابا ظلت مشرعة مدة طويلة على الفراغ... تأملته للمرة الأخيرة بخطوطه المعقوفة والألوان النارية التي ختمت على جلد التغليف... خصيصا للحكام والسلاطين وذوي الشأن العظيم، وبدون تردّد، رمته في عمق اللّهب"[2].

إذن تخلّص الكاتب من زيف التاريخ بحرقه للأمير وكتاب العبر، تعبيرا منه على الرفض القاطع لما كان يخطه المؤرخون، معتبرا إياهم أذناب الأمراء والملوك. وقد يكون في هذا نسبة من الصحة بالنظر إلى الحقائق التاريخية. لكنّ التعميم فكرة فيها كثير من المغالطة، إذ لا يمكننا أن نعدّ أنّ كلّ مؤرخ هو بالضرورة كاذب ومزيف. ويبقى الحديث عن مثل هذه القضايا مجرّد جدل فكري غير مؤسس، وليس مجاله بحثنا هذا.

وبقي أن نشير إلى نقطة هامة في العلاقة السياقية والدلالية بين العنوان الفرعي والعنوان الرئيسي والتي تتمثل أساسا في انتمائهما إلى حقل دلالي (Champs sémantique) واحد هو: حقل السلطة والحكم، بالنظر إلى لفظة "جملكية" التي تحيل على نظام معين –وإن كان هجينا– في علاقته بالرعية. وعلى الرّغم من طول العنوان الفرعي، إلاّ أنّه خلق انتظاما دلاليا بين مختلف ملفوظاته، بحيث تولّد عنها حقل دلالي تتجاور فيه الوحدات اللّغوية المشكلة له، وتتعالق دلاليا مع العنوان الرئيسي، كما في الرسم البياني الآتي:

[1] ابن خلدون: كتاب التاريخ، ص9-10-11.

[2] واسيني الأعرج: جملكية آرابيا، رواية، ص16.



فكما هو ملاحظ على الخطاطة السابقة، فالعنوان تشكل أساسا ضمن حقل دلالي يجمع كلّ ملفوظات الحكم والسلطة (الحاكم- ملك- ملوك- سلطان) بما يتعالق مع ملفوظات العنوان الرئيسي (جمهورية + ملكية = جملكية). ومن الطبيعي جدّا، أن يكون بهذا الطول مادام يجمع بين وحدات معجمية متعددة ضمن حقل دلالي واحد وأوحد هو السلطة. ولهذا يطول العنوان بطول حكم السلطان وتتشابك علاقاته الداخلية (مع شعبه) أو الخارجية (مع العجم والبربر)، بتشابك مكوّنات الحقل ذاته. فيصبح كلّ مكوّن دلالي منتظم داخل الحقل، يؤدي بالضرورة إلى المكوّن الدلالي الذي يليه. وعليه تتساوق المكوّنات فيما بينها لتعطي الفاعلية المطلوبة من آلية انتمائها إلى حقل دلالي مشترك.

وأخيرا، نخلص إلى أن العنوان الفرعي الأوّل في رواية "جملكية آرابيا"، هو عنوان متشابك وإشكالي، إذ يتناص مع العناوين التقليدية، التي كان الطول والتسجيع علامة مائزة في تشكيلها. وقد خلق هذا التناص جمالية واضحة، انبثقت أساسا عن مخالفة المُسائد الحديث، فأصبح بذلك خاضعا لقاعدة: يجوز للروائي ما لا يجوز لغيره، من قبيل قاعدة: يجوز للشاعر ما لا يجوز لغيره. وقد تحقق هذا الجواز بانتهاك النظام أو القاعدة وبالتالي أصبحت العنونة "الواسينية" فعلا فرديّا يخصّه هو، بعيدا عن النظام الجمعي المتعارف عليه. فلكلّ نظامه الخاصّ. وبالتالي، يتحول العنوان من بنية دلالية ثانوية إلى بنية تخترق كلّ مساحات المتن -كما رأينا- الأمر الذي يجعلها نواة أوّلية للبنية الدّلالية الأكبر، أي العنوان الرئيسي.

لكن، هل كان هذا التميز في العنوان الفرعي كافيا لأن يحوّل وظيفته عن مسارها المعروف (الوظيفة الشارحة) -المَنُوط بها أساسا كل عنوان فرعي- أم أن هذا التجاوز والخروج عن المألوف قد خلق وظائف من نوع آخر لخصوصية هذا العنوان؟

سؤال نحاول الإجابة عنه فيما يأتي من هذا المبحث.

3- وظيفة العنوان الفرعي الأوّل في رواية "جملكية آرابيا":

"أسرار الحاكم بأمره، ملك ملوك العرب والعجم والبربر، ومن جاورهم من ذوي السلطان الأكبر" هو العنوان الفرعي الأوّل في رواية "جملكية آرابيا"، وأقلّ ما قد يقال عنه، إنه عنوان ملغوم بالدّرجة نفسها التي لُغِّمَ بها العنوان الرئيسي -كما رأينا- ولهذا، نستبعد كل إمكانات الاعتباطية أو التلقائية في ممارسة العنونة الفرعية التي اشتغل عليها "واسيني الأعرج" في روايته هذه. إذ إنّ "وظيفة العنوان هي الإعلان عن مقصدية المؤلف.. فهو -أي العنوان- لا ينفصل عن عناصر النصّ ومكوّناته.. ولهذا فإن اختياره لا يخلو من مقصدية، لأنه يرد ضمن سياقات نصّية تكشف التعالق القائم بين العنوان والنص"[1].ممّا يؤكّد أنّ إمكانية القراءة الطبيعية (من العنوان إلى النص) قائمة وتتحقق ضمن شروط إنتاج الدلالة. وعليه، فإنّ أهمّ وظيفة -في اعتقادنا- أسس عليها هذا العنوان الفرعي، هي الوظيفة التفسيرية أو الوظيفة الشارحة. إذ إنّ العنوان الرئيسي -وعلى هجنة بنيته ودلالته- كان غامضا بالقدر الذي يحتاج فيه إلى عنوان آخر يشرحه ويفسره هو العنوان الفرعي مع الأخذ بعين الاعتبار أن العنوان الفرعي -كالعنوان الرئيسي- تحكمه المستويات التالية[2]:

- اعتباره نصّا
- تحقيقه لسرّ الملفوظ الرّوائي
- إنتاجه لفائدة النص".

[1] Gérard Genette: Seuils, p : 49.
[2] Charles Grivel: Production de l'intérêt romanesque, p : 173-178-179.

أي أن الخصوصية النّصية للعنوان –سواء كان فرعيا أو رئيسيا– تحقق تلك العلاقة اللاّمرئية بينه وبين المتن (الملفوظ) الرّوائي "ليصبح العنوان هو المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه"[1] وبالتالي تتحقق إنتاجيته لفائدة النص.

من هذا المنظور، يتخذ عنوان "أسرار الحاكم بأمره..." وضعا خاصّا سواء على مستوى التشكل أو على مستوى الدلالة أو على مستوى الوظيفة. فبالإضافة إلى وظيفته التفسيرية الشارحة للعنوان الرئيسي. الغامض بنية ودلالة، تأخذ الوظيفة الإغرائية سبيلها إلى نظام العنونة وذلك بسبب خروج العنوان عن المألوف ممّا يتيح أمام القارئ سبل القراءة الفاعلة للوصول إلى الفائدة التي يحققها مثل هذا العنوان بالنسبة للنصّ.

إلاّ أنّ هذا التميز في العنوان الفرعي –سواء في البنية أو الدلالة– يجعلنا نستبعد اشتغاله على الوظيفة الإشهارية (الإعلامية) لارتباط هذه الأخيرة بمقتضيات التسويق والنشر والتوزيع. وبالتالي فإن احتلال عنوان بهذا الطول موقعًا فرعيا هو غاية في الذكاء، إذ إنه يستعصي على القراء أن يتجاوبوا مع هذا النمط من العناوين في عصرنا، وعليه فقد يصعب تسويق مثل هذا العنوان في مرتبة غير هذه (عنوان فرعي). فكونه يحتل موقع العنوان الرئيسي مثلا سيصعب كثيرا من قدرة المتلقي على حفظه واستيعابه. ولهذا كان العنوان الرئيسي –على غرابته– فقيرا، مختزلا بنية ولفظا خلّص الكاتب من مغامرة "عنوانية" غير محسوبة المخاطر. في حين احتل العنوان الفرعي –مع هذا التكثيف اللّفظي والإيقاعي– وضعا لا يجعل الكاتب في حالة حصار دائم من قِبل القراء أو ناشري هذا النص الروائي.

وأخيرا، بقي أن نشير في نهاية هذه الحفريات التي قمنا بها داخل منظومة العنوان الفرعي الأوّل، إلى أنّ "واسيني الأعرج" قد تفرّد فعلا في اختيار عنوان بهذا التميز البنيوي والصوتي والدّلالي، على الرغم من احتلاله موقع الفرعية في العنونة الخارجية، ممّا يؤكّد اشتغال الكاتب على تقنية العناوين بشكل دقيق ومدروس وهو ما ينفي إمكانية الاعتباطية في عملية وضع العناوين الروائية سواء أكانت رئيسية أم فرعية.

[1] محمد مفتاح: دينامية النص، ص72.

فهل ينتهج الكاتب النهج نفسه والتميز ذاته في العنوان الفرعي الثاني الذي انتقاه لروايته "جملكية آرابيا"؟ ذلك ما نحاول اكتشافه في مقاربتنا للعنوان الفرعي الثاني، "حكايات ليلة الليالي".

ثالثا: مقاربة العنوان الفرعي الثاني (حكايات ليلة الليالي) في رواية "جملكية آرابيا":

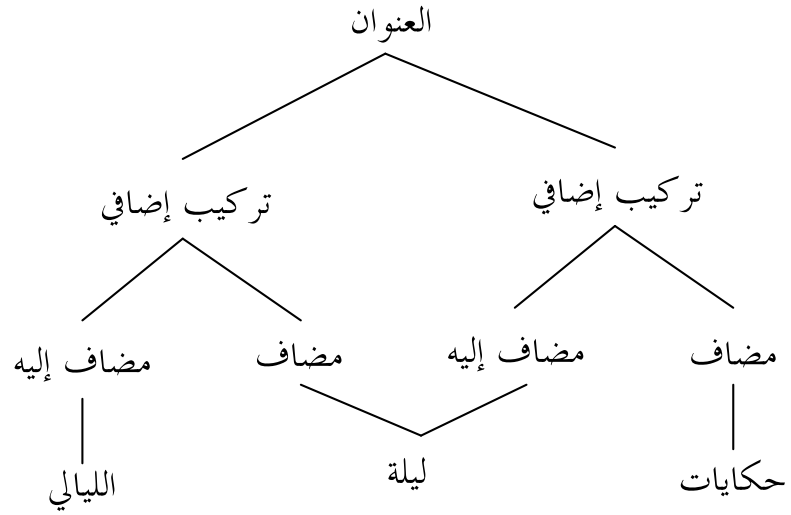
1- المستوى الخارج-نصّي:

أ- البنية النحوية للعنوان الفرعي الثاني: تسيطر الصيغة الاسمية على العنونة "الواسينية"مرّة أخرى. إذ يتقدم أمامنا، العنوان الفرعي الثاني، ظاهرا بلونه الأحمر الفاتح. وعلى الرّغم من كونه عنوانا فرعيا آخر، إلاّ أنّه جاء مخالفا تماما للعنوان الفرعي الأوّل، من حيث عدد وحداته. ففي الوقت الذي اختار الكاتب عددا كبيرا من الوحدات ليؤسس عليه عنوانه الفرعي الأوّل (12 وحدة)، فضّل أن يعود إلى الاختزال اللّفظي في عنوانه الفرعي الثاني ونعني بذلك أنه بنى هذا العنوان على ثلاث وحدات هي:

حكايات + ليلة + الليالي

هو عنوان -كما نلاحظ- تميز من جهة بالاسمية المطلقة، إذ لا وجود لفعل اخترق اسميته. وهو -من جهة أخرى- عنوان مؤنث أيضا، حيث انبنى على وحدات مؤنثة بامتياز؛ (حكايات) هي جمع المؤنث السالم و(ليلة) مؤنث مفرد، و(الليالي) جمع ليلة (مؤنّث). وهذا التأنيث مقصود لارتباط فعل الحكي في ليلة الليالي بالأنثى (دنيا زاد) -وإن كان فضل السرد يعود في الأصل لشهرزاد- وقد لا يكون هذا الارتباط موصولا فقط بامرأة الرواية (الساردة). ولكنه فعل ظل لزمن طويل مرتبطا في ثقافتنا الجمعية، بالعجائز، البارعات في فعل الحكي على امتداد ليالي الشتاء الطويلة.

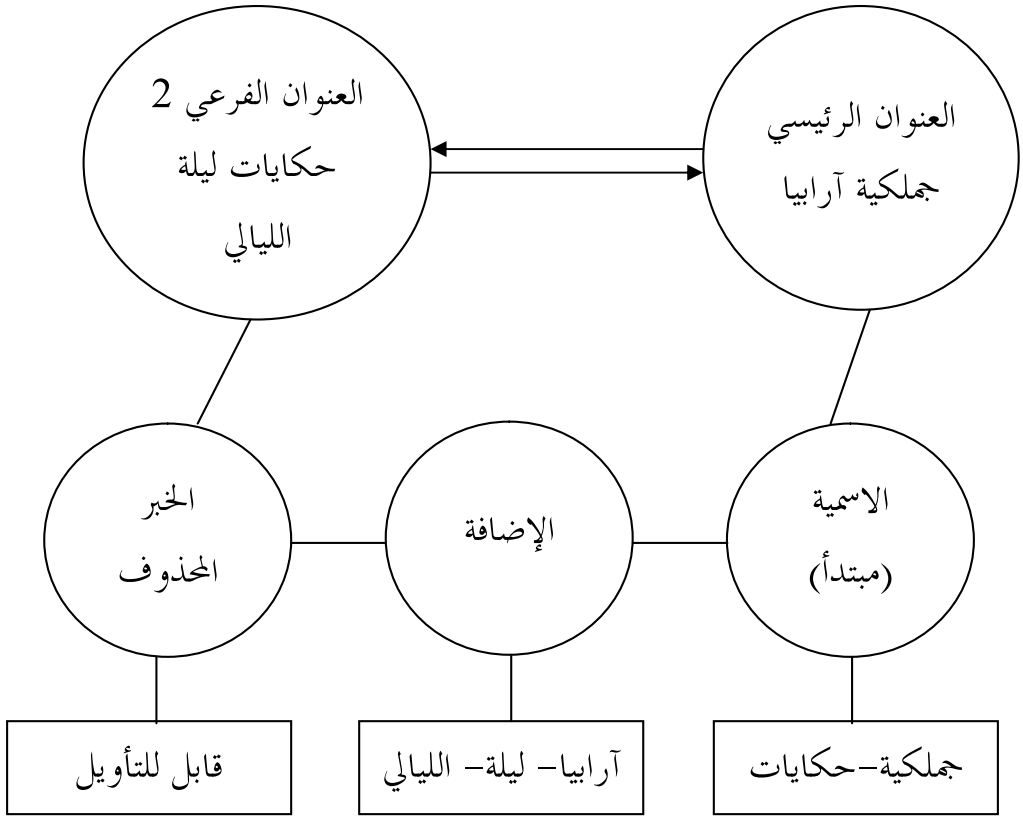
أمّا عن البنية النحوية للعنوان، فإنّ الوحدة الأولى منه، وهي (حكايات) قد شغلت موقع المبتدأ، ليتأسس العنوان مرة أخرى -كعناوين الروايات السابقة- على خصيصة الإضافة؛ فتحتل لفظة (ليلة) مكان المضاف إليه، لكون المبتدأ (حكايات) هو المضاف، وتصبح الوحدة الثانية (ليلة) مضافا أيضا لتأتي الوحدة الثالثة (الليالي) مضافا إليه آخر. فتكون بذلك العلاقة التي تربط هذه الوحدات الثلاث هي علاقة "الإضافة" ويمكننا وضع هذه البنية "الإضافية" ضمن المخطط الآتي:



وكما هو ملاحظ على التخطيط السابق، فإن الاسم الأوّل (حكايات) قد ورد نكرة مضافة إلى اسم نكرة (ليلة) عرّف بالإضافة (الليالي)، ممّا يعني أن العنوان بُني على تعقيد نحوي أساسه مبدأ "التوليد الإضافي" وهو قائم على "علاقة بين اسمين أولهما: نكرة وثانيهما: نكرة أو معرفة. وما بين الاسمين حرف جرّ مقدّر هو واحد من حروف الجرّ الأربعة (ل، من، في، ك)"[1]. ممّا يجعل قاعدة التوليد الإضافي بين وحدات العنوان تتحكم بشكل أساسي في تركيبه النحوي. بالإضافة إلى الاشتغال على آلية حذف الخبر -كما هو معروف أيضا في العناوين الواسينية- حتى يفتح الكاتب احتمالات البدائل عن الخبر المحذوف أمام المتلقي، ليكون هذا الأخير وجها لوجه مع قريحته التأويلية الجاهزة مسبقا لفعل القراءة.

ويمكننا -حينئذ- أن نضع بدائل عن الخبر المحذوف، كقولنا مثلا: حكايات ليلة الليالي (طويلة) أو (خرافية) أو (استثنائية) أو (مصيرية)... أو أي إمكانية أخرى قد تحيل على دلالة تكمّل الفجوة المقصودة في العنوان. وعليه، تتقاطع البنية النحوية للعنوان الفرعي، مع البنية النحوية للعنوان الرئيسي في كونهما يشتغلان على خاصية الاسمية من جهة، وآلية حذف الخبر من جهة أخرى، دون أن ننسى سمة الإضافة التي ميزت البنيتين، ويمكننا رصد هذه التقاطعات النحوية في الترسيمة الآتية:

[1] محمد فكري الجزار: سيميوطيقا العنوان والاتصال الأدبي، ص54.



وكما نلاحظ على الترسيمة السابقة، فإن الوحدتين (جملكية وحكايات) قد تقاطعتا في الصيغة الاسمية كونهما مبتدأ في كلا العنوانين (الرئيسي والفرعي)، بينما اشتغلت الوحدات (آرابيا- ليلة- الليالي) على خاصية الإضافة، في حين خلت جملتا العنوانين من الخبر المكمّل لدلالة المبتدأ، وهذه خصيصة لمسناها، بل وقفنا عندها في كل عناوين الرواية التي قاربناها، ونعني: سيدة المقام- البيت الأندلسي وأخيرا جملكية آرابيا.

ويمكننا أن نخلص في نهاية هذه الوقفة النحوية للعنوان الفرعي الثاني في رواية "جملكية آرابيا"، وبالإضافة إلى كلّ الخصائص النحوية التي تميز بها (الاسمية، الإضافة، حذف الخبر) فإنّه يمتلك خصيصة أساسية أنّ صيغته تأنيثية بامتياز، ممّا أضفى عليه رونقا (نحويا) وجمالاً (دلاليا) خاصة وأنه مختزل من حيث اللفظ. وهذا الاختزال اللّفظي جعل منه عنوانا سهلا للتلقي رغم كونه عنوانا فرعيا آخر أي يقع في مرتبة أدنى من مرتبة العنوان الفرعي الأوّل، لكن دلالاته هي نقطة الارتكاز بالنسبة للرواية كلّها، وذلك ما نقف عنده في محطتنا المقبلة، لكن قبل ذلك سنفكك بنيته المعجمية أوّلا لنرصد العلاقات اللّغوية بين ملفوظاته الثلاثة.

ب- البنية المعجمية في العنوان الفرعي الثاني: يفضّل الكاتب أن يختار للعنوان الفرعي الثاني الموقع الأسفل في واجهة الرواية (غلافها)، ولكنه (أي الكاتب) جعله بارزا ظاهرا بمخالفته للعنوان الفرعي الأوّل من حيث وحداته المعجمية ولونه أيضا. إذ يتشكل العنوان الفرعي -قيد مقاربتنا- من ثلاث وحدات معجمية هي:

- حكايات: وقد ورد في أصل الكلمة أنها تأتي من الفعل "حَكي الحكاية، كقولك: حكَيْتُ فُلاَنًا وحاكيْتُه، فعلتُ مثله. أو قلتُ مثل قوله، وحكيتُ عنه الحديث حكاية"[1].

فالحكاية بهذا المعنى، هي تقليد الفعل أو القول، وهي تحيل على مصطلح أو مفردة أخرى هي المحاكاة أي التقليد. وقد قال فيها ابن منظور أيضا: ".. يقال: حكَاهُ وحَاكَاهُ. أكثر ما يستعمل في القبيح المحاكاة، والمحاكاة هي المشابهة.."[2].

ممّا يعني أن العرب استعملوا لفظ المحاكاة للدلالة على معنى قبيح أو مستقبح عندهم هو المشابهة أو تقليد الشخص للشخص في القول والفعل، وهذا مذموم عندهم.

لكن السؤال المطروح هنا، لماذا وظف الكاتب لفظة حكاية بالذات مع أنّه كان بالإمكان أن يقول مثلا: قصص أو أخبار أو روايات ليلة الليالي؟ فهل تحمل هذه الملفوظات الدلالات اللّغوية نفسها بحيث تصبح إمكانية توظيفها خاضعة لاختيارات الكاتب؟ أم أنّ توظيفها مقصود ودقيق بالقدر الذي لا يسمح للفظة أخرى -مهما تقاطعت معها- أن تنوب عنها.. أسئلة لا يمكننا أن نجيب عنها إلاّ بعد عرضنا لمختلف الدلالات اللغوية التي تنضوي عليها تلك الألفاظ. جاء في لسان العرب: "القَصُّ: فعل القاصّ. إذا قصّ القِصَصَ، والقصة معروفة. في رأسه قصة: الجملة من الكلام ونحوه قوله تعالى: ﴿نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ الْقَصَصِ﴾ نبيّن لك أحسن البيان. والقاصّ: الذي يأتي بالقصة. قصصتُ الشيء إذا تتبعت أثره شيئا بعد شيء، ومنه قوله تعالى: ﴿وَقَالَتْ لِأُخْتِهِ قُصِّيهِ﴾ . أي اتبعي أثره، القصة: الخبر، وهو القصص، وقصَّ عليّ خَبَرَهُ يقصّه قصًّا وقصصًا، أوردهُ. أقصصتُ الحديث: رَوْيْتُهُ على وجهه"[3].

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، مادة (ح.ك.ى)، الجزء الثاني، ص690.

[2] المصدر نفسه، ص691.

[3] المصدر نفسه، ص692.

وكما هو ملاحظ، فإن الفعل حكى لا يتقاطع لغويا مع الفعل قصّ، فالأوّل يحيل على المشابهة من باب المحاكاة، والآخر يدلّ على المعنى الذي يفهمه العام والخاصّ وهو الإخبار بقصّة معروفة.

أمّا الفعل روى فإنّه من "الرواية: المَزَادةُ فيها الماء، رويتُ القوم أرويهم، إذا استسقيت لهم الماء. روى الحديث والشعر: يرويه رواية حتى يحفظه. وتقول: أنشد القصيدة يا هذا! ولا تقل اِرْوِها، إلاّ أن تأمره بروايتها أي باستظهارها"[1].

فالرواية في معناها اللّغوي ليست الحكاية أو القصّة، وإن كانت تحمل في مضمونها المعجمي ما له صلة بالشعر أو الحديث، إلاّ أنّه يبتعد كلّ البعد عن الدلالة التي يُحيل عليها ملفوظ القصّة.

وبالتالي، فإن استئناسنا بهذه المرجعية اللّغوية القديمة ليس هدفه استعراض المعاني المعجمية وحسب، بل هو الوقوف عند مختلف الفروق بين ملفوظات كنا نحسبها تتلاقى على سبيل الترادف. إلاّ أننا —وبعد هذا التقصّي– اكتشفنا أنّ لكلّ مفردة معناها اللغوي الخاصّ والمميز، إلى الحدّ الذي قد لا تدلّ أصلا على ما له علاقة بما نقصد إليه، ونعني، الحكاية بمعناها الاصطلاحي المرادف للرواية والقصّة.

هذا عن الوحدة المعجمية الأولى (حكايات) ومختلف تفريعاتها. أمّا عن الوحدة المعجمية الثانية (ليلة) والثالثة (الليالي)، بوصفهما من أصل واحد:

– "الليل: واللّيْلاَة من مغرب الشمس إلى طلوع الفجر الصادق أو الشمس. جمعه: الليالي. وليلات. واحده ليلة. تصغيره لُييلة.

– ابن اللّيل: اللّص. بنات اللّيل: الهموم أو صوادق الأحلام.

– الليل: الذكر من الحبارى، الليلاء من الليالي: الشديدة الظلمة.

– أمّ ليلى: الخمر. وليْلى: بدء نشوء الخمر"[2].

[1] المصدر السابق، مادة (ر، و، ى)، الجزء الثالث، ص1423.

[2] أحمد رضا: معجم متن اللّغة، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، 1960، المجلد الخامس، ص ص229-230.

وبهذا المعنى، يكون الليل دالاّ على زمن محدّد ومعروف، يبدأ بغروب الشمس وينتهي بطلوعها. ولهذا اختارت "دنيا زاد" زمن الليل لسرد حكاياتها، لأنه الفضاء الزمني الأنسب لفعل الحكي الذي يتطلب التركيز والهدوء والتشويق والإثارة.

وممّا تجدر الإشارة إليه، أن "الليل" استخدم في الشعر كثيرا، و"يأتي عادة مركبا ومضافا. كليلة القدر، وليلة الميلاد، ليلة التمام (أطول ليلة في السنة) ليل المُحب، ليل الضّرير. وليلة الخلافة: ولد فيها خليفة، ومات خليفة واستخلف خليفة. وهم المأمون، الهادي، الرّشيد.

وليل الشتاء: شاعر عباسي اسمه فخر الدّين محمد بن صدقة البسطامي. لقب بذلك لأنه شبه في شعره اللّحية الطويلة بليل الشتاء"[1].

وبهذا تكون المعاني المعجمية للفظة "ليل" أو "ليلة"، على اختلافها قد اتفقت على المعنى المشهور لكلمة ليل وهو الجزء الثاني من اليوم ويقابل النهار، وفيه تسكن الأجساد والأرواح.

وعليه، فقد انبنَى العنوان الفرعي الثاني "حكايات ليلة الليالي" من وحدات معجمية متساوقة، بفعل توافق فعل السرد والحكي مع زمن الليل، ممّا يؤكّد على مسألة ارتباط الحكاية بمختلف تفانينها مع الفضاء الزمني الأكثر ملاءَمَة لذلك وهو الليل.

2- المستوى الدّاخل-نصّي:

تنبني حكاية ليلة الليالي في "جملكية آرابيا" على سرد ألف ليلة وليلة. وقد أشرنا في المبحث السابق إلى أنّ رواية "واسيني الأعرج" قد قامت على حكايات تتناص في لغتها وطرائق سردها مع كتاب "ألف ليلة وليلة". بل إنّ "دنيا زاد" تختار اللّيل كزمن للحكاية، وهي ليلة واحدة على عكس ليالي "ألف ليلة وليلة". وقد وصفها الكاتب بالإطلاق التام في عنوانه الفرعي –قيد تحليلنا- حينما سمّاها: "ليلة اللّيالي". إذ جعلها ليلة طويلة تدوم قرونا من الزمن، صبغت بصبغة خرافية يسودها الجوّ الأسطوري كتلك التي انبنَت عليها ليالي "ألف ليلة وليلة". بل إنّ هذا الجوّ الخُرافي الذي تأسست عليه "حكايات ليلة الليالي" هو الذي ميّزها وجعل القارئ يتساءل في لحظة ما، إذا كان يقرأ ليالي "دنيا زاد" أم ليالي "شهرزاد"؟

[1] محمد التنوخي: المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، 1993، الجزء الثاني، ص743.

إنّ اختيار الليل زمنا لسرد الخُرف، عُرْف بشري متواتر، لأنها نوع سردي لا يليق بسطه في النهار؛ فاللّيل بظلمته ملائم جدّا للجوّ العجائبي للخرافة. وعليه وصف الناقد عبد الله إبراهيم الخرافة بأنّها "ابنة اللّيل"[1]. وهي شبيهة بعالم الأحلام التي لا تأتي إلاّ ليلا بل "إنّها والحلم سيّان"[2]. فلا زمن يصلح لتلقي حكاية خرافية كاللّيل في طوله وسكونه ودُجَاه.

وعليه، نجد دوما هذا التلازم بين العبارة الزمنية الشهيرة في سرد "ألف ليلة وليلة" "وأدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح فقالت لها أختها ما أطيب حديثك وألطفه وألذّه وأعز به فقالت لها وأين هذا ممّا سأحدثكم به الليلة المقبلة إن عشت وأبقاني الملك فقال الملك في نفسه والله ما أقتلها حتى أسمع بقية حديثها"[3].

وبعد انتهاء جزء من الحكاية، ينصرف شهريار إلى أمور الحكم بحلول النهار وهو ينتظر بقية الحكاية مع مجيء اللّيل. وهو الأمر ذاته في رواية "الجملكية" إذ نجد تداخلا بين سرد ليلة اللّيالي التي تبسط فيه "دنيا زاد" سطوتها على عقل الملك بسحر الحكاية، وهي التي تحيل على التاريخ الشعبي، وبين سرد الشخوص الأخرى (بشير المورّو، المجذوب، يوشا) والتي تمثل مكوّنات التاريخ الرّسمي الّذي زيفه الوّراقون والمؤرخون.

إنّ تأثر الكاتب بمبدإ "الليالي" في السرد الحكائي مردّه إلى ثقافة "حكايات العجائز والجدّات". التي ارتبطت في الموروث الشعبي العربي وحتى الغربي[*] بزمن الليل. حيث كان المستمعون للحكاية ينتظرون بشغف تتمة القصة كل ليلة. ونحن لا نعثر على السرد اللّيلي في أكبر مدوّنة سردية خرافية كألف ليلة وليلة. فحسب، بل إنّ كتاب "الإمتاع والمؤانسة" لأبي حيّان التوحيدي أيضا قد تأسّس على قاعدة الليالي.

فقد استعار التوحيدي هذه الصيغة في "الإمتاع والمؤانسة" لعرض مسائل أدبية وفلسفية. "فخلال سبعة وثلاثين ليلة يقترح أحد الوزراء المواضيع التي يتناولها المؤلف، وكما في قصة شهرزاد

---

[1] عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، الطبعة الأولى، 2005، ص123.

[2] عبد الفتاح كليطو: الغائب، ص11.

[3] ألف ليلة وليلة، منشورات مكتبة دار البيان، الجزء الأوّل، ص11.

[*] كالحكايات الشعبية الروسية التي تناولها الشكلاني "فلاديمير بروب" ضمن مقاربة بنيوية، كانت بمثابة التأصيل والتأسيس للمنهج البنيوي.

تتم المحادثات باللّيل وتتوقف عند الصبح"[1]. وهو المجال الزمني نفسه الذي دارت ضمنه حكايات "الجملكية" وبتقسيم "التوحيدي" كتابه إلى ليال "كان يدوّن في كلّ ليلة ما دار فيها بينه وبين الوزير على طريقة قال لي وسألني وقلت له وأجبته... حتى إذا انتهى المجلس كان الوزير يسأله غالبا أن يأتيه بطرفة من الطرائف يسمّيها غالبا "مُلحة الوداع". وهذه الملحة تكون –عادة– نادرة لطيفة أو أبياتا رقيقة، وأحيانا يقترح الوزير أن تكون ملحة الوداع شعرا بدويا يُشم منه رائحة الشيح والقيصوم"[2].

وجدير بالذّكر هنا أنّ الفرق بين ليالي "شهرزاد" في "ألف ليلة وليلة" أو ليالي "دنيا زاد" في رواية "جملكية آرابيا" وبين ليالي "التوحيدي"، أنّ الأولتين جُعِلَتَا للسمر والعشق والطرب، بينما كانت ليالي التوحيدي "ليالي للفلاسفة والمفكرين والأدباء، إذ يتعرّض فيها لأهم مشاكل الفلاسفة كالبحث في الروح والعقل والقضاء والقدر"[3] وكلّها مسائل ميتفيزيقية، عقلية تتطلب مجاهدة العقل على التفكير والتدبّر، كما ترتبط بثلة من النّاس يمتلكون القدرة على التحليل والاستنتاج.

بالإضافة إلى ذلك "فإن كان ألف ليلة وليلة يصور أبدع تصوير الحياة الشعبية في ملاهيها وفتنها وعشقها، فكتاب الإمتاع والمؤانسة يصور حياة الأرستقراطيين ارستقراطية عقلية؛ كيف يبحثون وفيمَ يفكرون وكلاهما في شكل قصصي مقسم إلى ليالٍ، وإن حظّ الخيال في الإمتاع والمؤانسة أقل من حظه في ألف ليلة وليلية"[4]. وهذا أمر طبيعي راجع أساسا إلى استناد ألف ليلة وليلة على الحكايات الخرافية المشبعة بالجوّ العجائبي ممّا يتطلب سعة خيال تلائم تلك الأجواء.

وعلى هذا المنوال بنى "واسيني الأعرج" حكايات ليلة الليالي، فاختار "دنيا زاد" بديلة عن "شهرزاد" لتضطلع بفعل الحكي وغوايته. كما جعل المتلقي الأوّل للحكايات (الحاكم بأمره) كائنا دمويا متعطشا لقتل شعبه بدل قتل الجواري كما في ألف ليلة وليلة، وهو المؤسس "لجملكية

[1] عبد الفتاح كليطو، الأدب والارتياب، ص07.

[2] أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، تصحيح وشرح وضبط أحمد أمين وأحمد الزّين، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ص(ن).

[3] المصدر نفسه، ص(ص).

[4] المصدر نفسه، ص(ص).

آرابيا"، البلاد أو المدينة التي لا تتأسس إلاّ في المخيال الروائي ولكنها تعكس قمة التأزم العربي من خلال الحكم الجُمْلكي الهجين.

هذا عن انبناء العنوان الفرعي على قاعدة "الليالي" بمختلف إحالاتها. أمّا عن اشتغال العنوان الفرعي الثاني "حكايات ليلة الليالي" داخل السياق النصّي، فإنه يشكل بؤرة الحكاية كلّها، إذ يتواجد بلفظه ومعناه في أكثر من موضع نصّي، ليؤكد أن كلّ الحكاية هي تلك الليلة الليلاء التي تحدث فيها الأعاجيب وتغير مصائر الشخوص، وهي الليلة التي دامت قرونا من الزمن كما لم يَعِشْهَا أحد من قبل، يقول السارد: ".. كانت تعرف أكثر من غيرها أن العدّ الزمني توقف عند هذه اللّحظة بالذات، فليلة اللّيالي استمرت زمنا لم يستطع تحديده علماء الخط والرمل، ولا حتى الذين عرفوا أسرار النجوم والبحار والأنواء الخالية من أي عطر"[1]. وهذا ما أكسب المجال الزمني عجائبية خاصة، إذ لا يعرف أحد مبتدأ هذه الليلة أو منتهاها. ولهذا كان على "دنيا زاد" أن تجد طريقة ما للإبقاء على "الحاكم بأمره" مستيقظا، مادامت الحكاية ستستغرق ليلة تطول بطول قرون بأكملها، فجعلته يَعَضُّ على كتّانة من قماش غليظ طيلة سرد "حكايات ليلة الليالي": ".. لن أخون لغتي.. ردّد الحاكم بأمره، وهو يبحث عن قطعة القماش الحمراء التي تعوّد أن يضعها في فمه، بين أسنانه،حتى لا يصرخ غيظا ممّا كان يسمعه"[2].

ويمكننا أن نلاحظ، أن انزلاق العنوان "حكايات ليلة الليالي" يأتي بشكل عفوي داخل المتن المركزي، مع غياب لفظة "حكايات" لأنّ "دنيا زاد" تقوم في الأصل بسرد حكايات متعددة تتعلق بالبشير المورّو (الموريسكي) والمجذوب، وحكاية يوشا وغيرهم، ولهذا لا يتطلب الأمر ذكر "حكايات" وعليه تعدد ذكر "ليلة الليالي" طيلة السرد، بل في كل مرة يحب الكاتب وصف هذه الليلة، وهذا الإطلاق في صفة "الليالي" مقصود لأنه يعكس الزمن الخرافي الذي استغرقته، وهو عشرة قرون أو أكثر.

وأخيرا، ننتهي إلى أنّ العنوان الفرعي الثاني في رواية "جملكية آرابيا" هو عنوان تأسَّسَ على مرجعية تراثية مائزة، إذ لعب التّناص دوره البارز في تشكيله، حيث قذف به في شراك أكبر مدوّنة

[1] واسيني الأعرج: جملكية آرابيا، رواية، ص17.

[2] المصدر نفسه، ص26.

سردية "ألف ليلة وليلة" من جهة، وسجنه خلف قضبان "ليالي التوحيدي" من جهة أخرى. ممّا زاده غِنًى وتنوعا تناصّيا كبيرا. وشكل بالنسبة للنص أعلى درجات الاستثمار التراثي بانفتاحه على آليات السرد الكلاسيكي وتقنياته المتعددة، ولكن بقناع حكائي غاص في راهن الشعوب، وفتح أمام المتلقي شهية استكشاف هذا الواقع المتأزم مع الوقوف عند قدرة الكاتب على تجاوز المألوف وانتهاك النظم والأعراف السردية المعاصرة.

لكن، إذا كانت وظيفة العنوان الفرعي الأوّل تفسيرية شارحة بامتياز فماذا يا ترى تكون وظيفة العنوان الفرعي الثاني؟ وهل بإمكان عنوان أن ينوب عن آخر، أم أن لكلّ عنوان فرعي خصيصته التي تميزه؟ أسئلة، قد تكفل لنا الوقفة الموالية، الإجابة عنها.

3- وظيفة العنوان الفرعي الثاني في "جملكية آرابيا":

"حكايات ليلة الليالي"، عنوان فرعي آخر، يضاف إلى قائمة العناوين في هذه الرواية، وهو الطبقة العنوانية الثالثة التي نحن بصدد تقشير جيولوجية مكوّناتها الفاعلة. إذ إنّ العنوان ومهما كان وضعه بالنسبة للنص (رئيسيا أو ثانويا) "يظل أكثر العناصر إثارة لفضول التحليل والمقاربة وذلك لما يوفّره عادة من إمكانية إضافية لفهم النّص الأدبي"[1]. وهذا ما حققه هذا العنوان الفرعي فعلا لأنّ اضطلاعه بالوظيفة التفسيرية أو الشارحة للعنوان الرئيسي، أمر مُنْتهى منه ومفصول فيه. لكن بالإضافة إلى هذا، فقد حقق وظيفة أساسية بالنسبة للعنوانين الرئيسي والفرعي الأوّل، وهي إمكانية فهم النص بالنسبة للمتلقي. إذ إن صيغة "حكايات ليلة الليالي" تتيح للقارئ سبر أغوار المتن وبالتالي سيقفز إلى ذهنه -بمجرد قراءة العنوان- أنّ حكايات ما ستروى في ليلة خاصة هي ليلة كلّ الليالي. وعليه تنفتح إمكانات التأويل القرائي أمام المتلقي دون سابق معرفة. بل تفرض الوظيفة الإفهامية سيطرتها على العنوان وذهن القارئ في الوقت ذاته. لأنّ القارئ "يدخل إلى العمل من بوابة العنوان مؤولا له وموظفا خلفيته المعرفية في استنطاق دوالّه الفقيرة عددًا وقواعد تركيب، وكثيرا ملا كانت دلالية العمل هي ناتج تأويل عنوانه"[2]. وهذا ما لمسناه في هذا العنوان -على عكس العنوان الفرعي الأوّل- الفقير من حيث دوالّه (3 وحدات فقط) وتركيبه النحوي

[1] حسن نجمي: شعرية الفضاء الروائي، (المتخيل والهوية في الرواية العربية)، المركز الثقافي العربي، (د.ط)، (د.ت)، ص221.

[2] محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص19.

(مبتدأ- مضاف إليه)، المشبع بالإحالات والدّلالات ذات الارتباط الوثيق بالجهاز السّردي (النص).

إن تعالق "حكايات ليلة الليالي" كعنوان فرعي ثانٍ مع "أسرار الحاكم بأمره" كعنوان فرعي أوّل، يحيل -في وظيفته المضافة- إلى تلك العلاقة المغيبة بين الشعوب وحكامها، والتي يمثلها انشطار الحلقة التي تربط بين التاريخ الشعبي والتاريخ الرسمي، أو بين المواطن والسلطة... وهي علاقة حكم عليها مسبقا بالفشل، حينما اختار الكاتب أن يجعل "أسرار الحاكم" في موضع "غلافي" أعلى من "حكايات ليلة الليالي". لأن ظهور هذا الأخير في أسفل واجهة الكتاب جسّد علاقة التنافر والانفصال الموجودة بين الشعب والسلطة، وبالتالي فشل "المواطن" أو "الفرد" في التأثير على وجدان "السياسي" و"الحاكم" ومنه عدم القدرة على تفعيل هذه العلاقة من جديد.

إن العنوان الفرعي "حكايات ليلة الليالي"، وعلى الرغم من وظيفته الإفهامية بالنسبة للمتن المركزي، إلاّ أنّ تموضعه كشيمة كتابية أسفل سطح الغلاف، عمّق الفجوة بينه وبين العنوانين (الرئيسي والفرعي الأوّل) لانفراد هذين الأخيرين بالموضع العلوي فوق الغلاف، ممّا يحيل على الانفصال التام بين عالم "الحاكم بأمره" الذي لا يترل عن عرش "جملكية آرابيا" وبين عالم أصحاب "حكايات ليلة الليالي" الذين يعجزون عن الارتقاء إلى "الفوق". وبالتالي تصبح وظيفة العنوان الفرعي التّحتي بالنظر إلى العنوانين الفوقيين، وظيفة شبه دخيلة كالعنوان بالذات، على الرغم من انزلاقه ككائن نصّي داخل المتن. وبالتالي مارس العنوان الرئيسي وظيفة ابتلاع الكلّ (العنوانين الفرعيين) مع الاحتفاظ بالمسافة الفاصلة بين منظومة العنونة الرئيسية التي أغارت على الرواية بأكملها، وفرضية العنونة الفرعية -بقطبيها- التي قوَّضت الأسس التي يفترض أن تبني العلاقة بين الشعوب والحكام.

ونخلص في مختتم هذا الفصل، وبعد مقاربتنا لعناوين الروايات الثلاث "سيدة المقام" و"البيت الأندلسي" و"جملكية آرابيا"، أنّ أبرز نقاط التقاطع بين هذه العناوين المركزية هي أنها عناوين مكانية بامتياز. إذ تتخذ من المكان -على اختلاف مكوّناته- نقطة ارتكاز لها، وكل هذا يدفعنا إلى طرح السؤال التالي:

إذا كانت عتبة العناوين الرئيسية والفرعية قد أخذت من الكاتب جهدا انتقائيا واضحا، وأخذت من القارئ، أيضا، جهدا تأويليا لخصوصياتها السيميائية والجمالية والدّلالية، فهل نصادف في خطاب الصورة الأنساق السيميائية ذاتها؟ وهل تكشف آلية انتقاء الصور المصاحبة لأغلفة الروايات مدار البحث، الاهتمام ذاته الذي لقيته العناوين الرئيسية والفرعية" أم أنذ صورة الغلاف بالنسبة للكاتب، ما هي سوى تقنية تزيينية تقتضيها الشروط التجارية التي يفرضها هذا العصر؟.

هذا ما نحاول الكشف عنه من خلال تقصِّينا للصور المصاحبة للأغلفة الروائية الثلاث، في الفصل الآتي من هذا الباب.

الفصل الثالث

خطاب الصورة المصاحبة للغلاف

توطئـة نظريـة

المبحث الأول: خطاب الصورة المصاحبة لغلاف رواية "سيدة المقام" لواسيني الأعرج

المبحث الثاني: خطاب الصورة المصاحبة لرواية "البيت الأندلسي" لواسيني الأعرج

المبحث الثالث: خطاب الصورة المصاحبة لغلاف رواية "جملكية آرابيا" لواسيني الأعرج

توطئـــة نظريـــة:

ارتبطت مقاربة الخطابات غير اللّغوية بظهور السيميائية كمنهج نقدي جديد، بعدما اتضح للدارسين عجز الاتجاهات البنيوية في تجاوز النص بحجة الانغلاق والانكفاء عليه، لاغية كل ما يحاذيه من ملابسات أو سياقات، معتبرة إيّاه بنية مغلقة مكتفية بذاتها، إضافة إلى أنها أثبتت قصورها في تجاوز الخطاب اللساني ودلالاته الحرفية. وبالتالي لم يعد بمقدورها الولوج إلى خفايا النص أو الكشف عن مقصديته، كل ذلك جعل السيميائية بديلا مناسبا "لدراسة الإشارات والرموز وأنظمتها حتى ما كان منها خارج نطاق الكلمات التي تصنع الحيز الدّاخلي للنص"[1]. والتي يمكن أن نطلق عليها مصطلح الأنظمة السيميائية التي تخرج عن نطاق الاستعمال اللّغوي (اللساني) منها الإشارات والصور واللاّفتات و الرسوم...الخ، لذلك فإن الإشارات اللّغوية لا يمكن أن تعمل منفصلة ولكن لابّد من وجود أرضية مشتركة كاللّغة والثقافة المشتركة لإضفاء المعنى على هذه الإشارة.

مع الأخذ بعين الاعتبار أنّ أنماط التواصل الإنساني صارت من التعدد بحيث لم تعد مقتصرة على الخطاب اللّغوي فحسب، بل تحوّل التواصل البصري إلى خطاب قائم بذاته، حامل لرسالة ما. لأن المنظومة الثقافية المعاصرة تجاوزت المكتوب، ودخلت ضمن نطاق أوسع يحكمه كل ما هو بصري كالسينما والصورة الإشهارية والفوتوغرافية والفنون التشكيلية وحتى الرسوم المتحركة. وعليه، فقد احتضنت السيميائية كلّ "الأنماط والأنساق العلاماتية غير اللسانية، أو علم الإشارة الدّالة مهما كان نوعها وأصلها، إنها باختصار "علم خاصّ بالعلامات""[2]. إذ يتغيَّ هذا العلم "الكشف عن القيم الدلالية والعلامات... لتقريب العلوم الإنسانية من حقل العلوم التجريبية وإعادة المعنى غير المرئي للصورة والإنسان والتاريخ"[3]. فالإنسان منذ الأزل لم يكن بمنأى عن نظام العلامات حتى في صورتها البدائية الأولى (التعبير بالرّقص أو الرسم على الصخور أو إصدار

---

[1] علاّم الجيلالي: المنهج السيميائي وتحليل البنية العميقة للنص، مجلة "الموقف الأدبي"، صادرة عن اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 365، أيلول 2001، ص34.

[2] قدور عبد الله ثاني: سيميائية الصورة، مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، الطبعة الأولى، 2005، ص16.

[3] المرجع نفسه، ص22.

الأصوات...) لأنه يعيش ضمن منظومة يحكمها نظام تواصلي حتمي، على اعتبار أنه الكائن الناطق الوحيد في هذا الكون، ومهما كانت طرائقه في التواصل فإن ذلك يكفيه مادام حدّ اللّغة هو التعبير عن حاجياته ومتطلّباته.

واستنادًا إلى ما سبق، صار من الممكن تحليل دلالات اللّون والشكل والحركة والضوء والظل والإيماءة وكل ما هو غير لساني، بالكشف عن أسرار مدلولاتها وما تحمله من رسائل للمتلقي. إننا –وباختصار– نواجه بمنظومة بصرية متكاملة تتحكم فيها خلفيات ثقافية وفكرية وابستيمولوجية ونفسية واجتماعية لمنتجيها وكذا لمُتلقيها.

إنّ الخطاب البصري اليوم صار من الأهمية بمكان بحيث يصعب تجاهله أو الاستغناء عنه نظرًا لتطور تقنيات الطباعة ووسائل النشر ومتطلبات التسويق. ففي النهاية، يصبح الكتاب منتوجا جاهزًا للاستهلاك بمجرّد خروجه من بين يدي صاحبه. وعليه فقد صار الوعي بأهمية الصورة كبيرًا؛ إذ درج الكتاب والناشرون المعاصرون على الاهتمام بشكل الغلاف الخارجي للكتاب لا بدافع التجميل والزخرفة –فقد تجاوزا هذه المرحلة– بل لأن الصورة على اختلاف أنماطها تنضوي على خطاب ما، من جهة، وبوصفها عتبة تتآلف مع العتبات الأخرى الموزعة على صفحة الغلاف كالعنوان واسم المؤلف والمؤشر الجنسي، من جهة أخرى. وفضلا عن كلّ ما سبق فإنّ الصور أو "الأيقونات" بتعبير "شارل سندرس بيرس" (Charles. S. Peirce) من شأنها جذب انتباه القارئ، وفي بعض الأحيان، تحفيزه على اقتناء الكتاب من خلال الأسئلة التي تثيرها فيه هذه الصورة أو تلك. وعليه فقد أحدثت الصورة في يومنا هذا، ثورة كبيرة في حياة الإنسان المعاصر فقد صارت وسيلة مهيمنة على كلّ مجالات الحياة الاجتماعية والثقافية والاقتصادية والسياسية للمجتمعات، بل أضحت ضرورة من ضرورات الحياة لما تتمتع به من إيحائية وجمالية وتقنيات عالية.

والجدير بالذكر هنا، أن الصورة لا ترتبط حتميا بنصّ الكتاب على عكس اسم المؤلف وعنوان الكتاب. إذ إنّ الصورة المصاحبة للغلاف قد تتغير من طبعة إلى أخرى، فتفارق نصّها تبعا لمتطلبات النشر والشروط الثقافية للتسويق. وعليه فإنّ النص الذي تفارقه صورته لا يتأثر بأي حال من الأحوال، بل يظل محافظا على قيمته المعنوية والفنية. فكم من كتب أعيد طبعها، فحافظت على عناوينها ولكنّها غيّرت من صور غلافها، تماشيا وزمن إعادة طبعها، لكون الكاتب والناشر يدركان معًا أنّ "تغيّر الأيقونة من طبعة إلى أخرى ينطوي على قيمة دلالية ووظيفة تداولية هامتين

لكونه يؤشر –خاصة لدى القارئ المطلع– على رواج الكتاب وانتشاره"[1]. شأن بعض النصوص الروائية التي تغيرت أيقونات أغلفتها من طبعة إلى أخرى كرواية "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي و"نوار اللّوز" لواسيني الأعرج الذي توجّه في مرحلة ما إلى إصدار الروايات ضمن سلسلة "كتاب الجيب" أو Livre de poche كرواية الأمير، وكريماتوريوم، وذلك تسهيلا على القارئ حمل الكتاب وقراءته أثناء سفره أو عند ركوبه في القطار أو الطائرة...

وضمن هذا الإطار تأخذ الصورة تمثلات متعددة كأن تظهر على صفحة الغلاف الأولى ضمن إطار محدّد، وهذا هو المتعارف عليه أو الشائع في جلّ الكتب. لكن قد تمتد بعض صور الأغلفة إلى الواجهة الخلفية للغلاف وذلك إذا توزعت الصورة بين صفحتي الغلاف كاللّوحة التي جسّدت صورة أزهار التوليب البنفسجية في رواية "الأسود يليق بك" "لأحلام مستغانمي". وقد يكون تواجد الصورة جزئيا، على الواجهة الخلفية للغلاف، إذ يتم عرض صورة مصغرة عن الصورة الكلية، شأن رواية "نوار اللّوز" أو "مملكة الفراشة" لواسيني الأعرج.

إنّ الصورة –اليوم– تعتبر "أحد العناصر الأساسية التي يتم من خلالها التعرف على مضمون الكتاب تعرّفا ثانيا بعد تعرّفنا الأوّلي من خلال محطة العنوان. ذلك أن صورة غلاف الكتاب تمثل الصورة الحيّة للعنوان"[2]. فالأثر اليوم، أصبح يحمل أكثر من نصّ؛ على اعتبار أن العنوان نصّ والمتن نصّ، وكلاهما مستقل عن الآخر ولكن مكمّلٌ له. وإنما صارت الأيقونة (الصورة) اليوم نصّا في حدّ ذاته. وبالتالي يتعالق العنوان والمتن مع الصورة بوصف "النظام الأيقوني هو الوسيط المهيمن في وسائل الاتصال المرئية وعليه تكون الصورة هي هوية الأشياء"[3]، أي رمز وجودها وعلامة كينونتها. فإذا كانت العلاقة بين لغة اللّوحة التشكيلية مثلا أو الصورة الفوتوغرافية وبين العنوان النصّي حتمية فذلك راجع إلى أن التماثل الموجود بين الصورة والعنوان نابع أساسا من خبراتنا المعرفية حول ثقافة المرئي أو البصري سواء بالنسبة للكُتّاب أو بالنسبة للمبدعين المنتجين لهذا النوع من الخطاب، بل إن المتلقي نفسه –إذا كان متسلحًا بثقافة بصرية– يتعامل مع هذا التماثل انطلاقا

[1] يوسف الإدريسي: عتبات النص، ص54.

[2] عبد المالك أشهبون: جماليات تشكيل العتبات في "حفريات الذاكرة" للمفكر محمد عابد الجابري، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى، تشرين أوّل 2005، العدد 124، ص29.

[3] كاظم مؤنس: خطاب الصورة الاتّصالي وهذيان العولمة، عالم الكتب الحديث، الأردن، الطبعة الأولى، 2008، ص64.

من النموذج الثقافي السابق المحفوظ في لاوعيه الذاتي. غير أن تلقي العنوان يكون عادة أيسر من تلقي الصورة لأن "ما يميز التشكيلية عن المقروئية هو كون العين في الحالة الثانية لا تحتاج إلاّ إلى مجرّد إدراك العلامات التي تلازمها دلالات معينة، وغنى الدلالات الناتج عن تأليف عناصر متمايزة. وهكذا فإنّ اختصار الزمن في القراءة الجارية يقابله العكس في التأمل البصري التشكيلي الذي يستدعي وقوفا أمام المعطى لمدّة أطول"[1] أو بمعنى آخر فالصورة تتطلب وقتا وجهدًا ذهنيا لفكّ شيفرتها لأن إدراك مغاليقها يستوجب استحضار آليات خاصة كتحديد مزاياها بالاتّكاء على مرجعها، وبالتالي البحث في الكيفية التي تحوّلت بها إلى رمز أيقوني ينضوي على أسرار دلالية. ففي النهاية، ليست الصورة سوى "رموز بصرية، وألوان وأشكال وحركات تشكل مجتمعة بنية دلالية لهذه الصورة"[2] فهي اليوم (أي الصورة) تتأطر ضمن أشكال متعددة منها المسطح ثنائي البعد ومنها ثلاثي الأبعاد، ومنها المجسم بأنواع مختلفة، ومنها اليدوي ومنها الإلكتروني الذي يتم إعداده بوساطة الكمبيوتر أو جهاز الحاسوب.

إنّ كلّ مكوّن يندرج ضمن آلية تكوين الصورة (ألوان، أبعاد، أشكال...) إنما يحمل دلالته في ذاته، ولكن، إذا ما تآلف مع بقية المكوّنات أو العناصر نحصل في النهاية على الدّلالة الكلّية للصورة التي "تمدّنا بمجموعة كبيرة من المعلومات التي يعجز النص عن إمدادنا بها بنفس تلك الدرجة من التكامل والاختصار"[3]. فتتكلّم بذلك، الصورة، عمّا سكت عنه النص، لأنّه وإذا "كان لسلسلة من الكلمات معنى، فإنّ مقطعا من الصور له ألف معنى"[4]. وبهذا أصبحت الصورة الجزء التكميلي للنص، إن لم نقل وجهًا من أوجهه.

إنّ الصورة –استنادًا إلى ما سبق– هي "عنوان بصري يتشكل من صور فوتوغرافية أو رسوم تجريدية أو تجسيدية تكون الغاية منها ترجمة عنوان الكتاب إلى تشكلات لونية وخطية

---

[1] محمد الماكري: الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1991، الطبعة الأولى، ص111.

[2] عبيدة صبطي، نجيب بخوش: الدلالة والمعنى في الصورة، دار الخلدونية للنشر والتوزيع، الجزائر، الطبعة الأولى، 2009، ص74.

[3] المرجع نفسه، ص96.

[4] المرجع نفسه، ص92.

وتلخيص مقصدية متنه واختزال فكرته العامة"[1]. وإذا ما تعمّقنا في المفهوم أكثر فإننا نقول ما قال الناقد"سعيد بنكراد" من أنّ "للصورة مداخلها ومخارجها، لها أنماط للوجود وأنماط للتدليل، إنّها نصّ وككل النصوص تتحدد باعتبارها تنظيما خاصًّا لوحدات دلالية متجلية من خلال أشياء أو سلوكات أو كائنات في أوضاع متنوعة"[2]. غير أن نصّية الصورة لا تنبني على ما ينبني عليه النص "فالصورة خلافا للنص الذي يتوسل باللّغة في إنتاج مضامينه، لا تستند في إنتاج دلالاتها على عناصر أوّلية مالكة لمعانٍ سابقة (الكلمات مثلا)، وإنّما تستند إلى تنظيم يستحضر الأسنن التي تحكم هذه الأشياء في بنيتها الأصلية"[3]. أي أن النص يتأسس على اللّغة (الكلمات)، بينما تتأسس الصورة على عناصر مخالفة ومغايرة، هي من أصل بنيتها وتكوينها. فالصورة "وبغية إنتاج دلالاتها ترتكز على المعطيات التي يصنعها التمثيل الأيقوني لها، بوصفه الإنتاج البصري الذي يجسد موجودات طبيعية منتهية أو تامة (وجوه، أجسام، حيوانات، أشياء من الطبيعة...) كما ترتكز من جهة أخرى على معطيات من طبيعة مخالفة يمكن تسميتها بالتمثيل التشكيلي للحالات الإنسانية أي تلك العلامات التشكيلية مثل: الأشكال، الخطوط، الألوان"[4].

وعليه، فإن لغة الصورة هي لغة خطوط وأشكال وألوان. فإذا كانت اللّغة اللسانية هي مجموعة من الوحدات الصوتية التي يلتقطها الإنسان ضمن صور أكوستيكية تشكل مع الصور الذهنية لها، البنيات الدلالية فإنّ لغة الصورة قائمة على جملة من الرموز والدلالات التي تجعلنا نبحث في ماهية اللّغة التشكيلية وكنهها، بوصف هذه الأخيرة لغة بصرية تجعل إدراك الإنسان لها شاملا ومتزامنا، لأنها تظهر أمام أعيننا دفعة واحدة وفي زمن واحد، ممّا يستوجب تطوير آليات قراءتها باستمرار لأنها ذات طبيعة متغيرة ومعقدة ومتنوعة أيضا. ومادامت الصورة هي "بالتحديد وليدة إدراك بصري فإنّ تمثيل الأشياء داخلها يعود إلى تحويل أنطولوجي لماهيات مادية وتقديمها على شكل علامات، أي النظر إليها باعتبارها عناصر تدخل ضمن أنساق سيميائية يُعدُّ الإدراك

[1] يوسف الإدريسي: عتبات النص، ص73.

[2] سعيد بنكراد: سيميائيات الصورة الإشهارية، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1، 2006، ص31.

[3] المرجع نفسه، ص32.

[4] Marie Claude Vettraino Soulard: Lire une image collection communication, Ed Arland Colin, Paris, 1993, p107.

البصري نفسه بؤرة تجلّيها"[1]. وعليه، ومن هذا المنظور، ينطرح السؤال المنطقي: كيف تتحول الصورة وهي شيء مركب مصنوع إلى علامة وإلى دلالة تخفي جوهر العالم والأشياء؟ ثم كيف يتسنى لنا أن نصل إلى حفريات دلالة شيء مكوّن أصلا من عناصر متنافرة غالبا أو مختلفة التكوين في العّادة (اللّون- الماء- الريشة- الآلة- الشريط...) وهل نقرأ الأشياء كما نقرأ الكلمات؟

نقول، وببساطة شديدة استوجبها السؤال الأخير: إننا لا نقرأ الأشياء المختلفة الماهية والتكوين، كما نقرأ اللّغة، الكلمات، بل إننا "ندرك الأشياء وفق زاويتي نظر: زاوية الشكل الوجودي (القسم الذي ينتمي إليه الشيء) وزاوية الفعل التدليلي (الأنساق التي تؤول وفقها الأشياء)"[2]. أي أننا نصل إلى جوهر الأشياء عبر تعرّفنا أوّلا على ماهيتها ثم إدراكنا بعد ذلك للأنساق المؤوّلة لها، ومن ثمّة، على المتلقي —للنص الروائي تحديدا مادام هذا الأخير هو مجال بحثنا- أن يتسلّح بثقافة جديدة ليست هي ثقافة قراءة النص وحسب، لأن الجدل حولها محسوم منذ زمن طويل (ضمن نظريات وآليات ومناهج نقدية معاصرة)، بل التسلح بثقافة بصرية تمكنه من امتلاك آليات قراءة هذا المكوّن العتباتي المتفرّد والخاص. على اعتبار أنّ اشتغال الصورة "ككَوْنٍ مغلق (كون مكتفٍ بنفسه) ودال رهين بقدرتها (أي الصورة) على إعادة تنظيم العناصر المنتقاة وفق نمط جديد للتسنين، هو ما يشكل فعلا نصّ الصورة أي قدرة مجموعة من "الأشياء" المثبتة في إطار على الإحالة على كون منسجم التركيب والدّلالة"[3]. أي أنّ الصورة تتشكل من عناصر متباعدة، مختلفة، لكنها تنتظم ضمن نمط يحدّده قانون هذا الانتظام، ليشكل في النهاية "كوْنًا" أو عالما متّسقا ومنسجما فيما بينه، فالفنان التشكيلي مثلا، يضع أمامه لوحة بيضاء ويمزج الألوان الزيتية بعضها ببعض وفق نسق مدروس ومضبوط (التسنين) ويلقي بها على اللّوحة البيضاء مع استعمال آلية الخطوط والأشكال وتقنية الضوء والظل، ليحصل في النهاية على لوحة فنية متكاملة من حيث التركيب (العناصر) والدّلالة (الإحالات).

[1] سعيد بنكراد: سيميائيات الصورة الإشهارية، ص33.

[2] المرجع نفسه، ص35.

[3] المرجع نفسه، ص32.

وإذا كنا نتحدث عن دلالات الصورة، فإننا، بالضرورة نرتكز على "لغة" الصورة، وهذا يجرّنا بدوره إلى طرح العديد من الأسئلة الشائكة والمختلفة[1]:

- هل للصورة سننٌ (Code) ما؟
- إذا كان الجواب نعم، فما هو هذا السنن؟
- هل أسس هذا السنن على النموذج نفسه الذي يتشكل منه السنن اللساني؟
- من أين يأتي الغموض في قراءة العلامات؟
  - هل من السنن (Code) ذاته؟
  - أم من القارئ؟
- هل يمكننا الحديث عن "علامة" إيقونية؟

والسؤال الأخير، يفتح علينا بدوره دوّامة السؤال الجوهري: هل نتعامل مع سيميائية الصورة انطلاقا من استفادتنا المباشرة والحرفية من اللسانيات التي طُبقت مفاهيمها على النماذج البشرية؟

أو بصيغة أخرى: هل استفادت سيميولوجيا الصورة حرفيا من الآليات التي طبقتها اللسانيات على المعطى البصري؟

قدّم الناقد "كريستيان ميتز"[2] (Christian Metz) طروحات جادّة حول موضوع تداخل اللسانيات والسيميولوجيا في ما يتعلق بموضوع الصورة، كما أشار إلى الهوّة التي تشكلت بينهما نتيجة تعصب كل علم لنظرته الخاصة ومفاهيمه النظرية، إذ وقعت "الصورة" –كموضوع لم يعمّق فيه البحث كثيرا، خاصة في مجال النقد الأدبي– فريسة هذا التعصب الحادّ. غير أن "ميتز" وضع جملة من الملاحظات فصلت في هذا الخلاف (المنهجي) ورسمت الحدود بين سيميائية الصورة واللسانيات.

[1] Marie Claude Vettraino Soulard: Lire une image, 1993, p19.
[2] Ch. Metz: Au-delà de l'analogie, l'image, in communication, N° 15, Paris, 1970, p 01-02.

يقول "ميتز" في هذا الصدد: "إنّ اللّغات البصرية تتعالق مع باقي اللّغات في نسقية متعددة ومعقدة، ولا جدوى من إقامة تعارض بين الخطاب اللّغوي والخطاب البصري، كقطبين كبيرين يتمتع كل واحد منهما بالتماسك والتجانس مع أنه لا يوجد رابط بينهما"[1]. لأن كل خطاب يتفرّد عن الآخر بخصوصية ما، وينضوي على رسالة معينة "فالرسالة اللسانية تظل حبيسة قواعد النحو والتداول، أي خطية، عكس الرسالة البصرية التي لا تخضع لقواعد تركيبية صارمة. بالإضافة إلى أن عناصرها تدرك بشكل متزامن. كما أن الرسالة اللسانية تقبل التفكيك إلى عناصر يقوم المتلقي بإعادة تركيبها ليحصل المعنى، بينما الرسالة البصرية تركيبية لا تقبل التقطيع إلى عناصر صغرى مستقلة لأنها ترابطية تختزن في بنائها دلالات لا تتجزأ"[2]. ويختم "ميتز" –في معرض طرحه للإشكال المفتعل بين الرسالة اللسانية والرسالة البصرية– بقوله: "ليس هناك في الحقيقة أي معنى أن نكون (ضد) اللّغة أو معها، ولا (مع) الصورة أو ضدها، إن محاولاتنا صادرة عن قناعة بأن سيميولوجيا الصورة تستعمل جنبًا إلى جنب مع سيميولوجيا الموضوعات اللسانية، بل وتتقاطع معها أحيانا..."[3].لأن بالنسبة "لميتز" فإن سيميائية الصورة لا تتعارض مع سيميائية الموضوعات اللسانية، بل يتكاملان، وعليه، ما من داعٍ للقول أصلا بمكان الصورة عند اللسانيات أو بحاجة اللسانيات إلى سيميائية الصورة، لأنه، وحسب رأيه، يبقى هذا، الجدل بين سيميائية اللسانيات وسيميائية الصورة مفتعلا ولا فائدة علمية تُرجى منه. وبالإضافة إلى "ميتز"، ذهب "رولان بارت" R. Barthes في بحثه عن عناصر السيميولوجيا إلى تطبيق بعض من هذه العناصر على الصورة "باستعادته للطروحات والمقولات اللسانية لدى سوسير (اللسان/ الكلام، الدّال/المدلول الاعتباطية/الضرورية...) ... وبحثه عن بلاغة للصورة وكيف يأتي المعنى إليها وأين ينتهي؟ وإذا كان ينتهي، فماذا يوجد وراءه"[4]. أي أنّ "بارت" أعاد استثمار ثُنائيات "دي سوسير" اللسانية في الاشتغال على البلاغة الجديدة، بلاغة الصورة. وكيفية انضوائها (الصورة) على دلالات وإحالات

---

[1] Ch. Metz: Au-delà de l'analogie, l'image, p 01.

[2] محمد العماري: الصورة واللّغة (مقاربة سيميوطيقية)، مجلة "فكر ونقد"، السنة الثانية، العدد 13، نوفمبر 1998، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، ص91-92.

[3] Ch. Metz: Au-delà de l'analogie, p 03.

[4] رولان بارت: بلاغة الصورة، في كتاب: قراءة جديدة للبلاغة القديمة، ترجمة عمر أوكان، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1994، ص91-92.

يسعى المشاهد لاكتشافها. فطروحات "بارت" تنطلق من علاقة موضوع الصورة كدال بالمعنى الذي تؤديه، كمدلول، ثم بعلاقة كل ذلك بالمشاهد الذي كشف الغطاء عن بلاغة جديدة غير لغوية (لسانية) هي بلاغة الصورة.

ويرى أمبرتو إيكو (U. Eco) أن "المبدع الذي ينتج فنًّا يعرف جيدا أنه يشكل من خلال الشيء الذي يبدعه، رسالةً ما إنه لا يستطيع تجاهل بأن ما يفعله، إنّما هو من أجل شخص واحد هو "المتلقي" (المستقبل للعمل)، كما يعلم بأن هذا المتلقي سيقوم بتأويل عمله، دون أدنى شك واضعًا في حسبانه كل ذلك الغموض الذي يحويه العمل الفني"[1]. وهذا الكلام ينسحب على إنتاج الصورة بوصفها فنًّا مميزا، يصدر عن مبدع ويوجَّهُ إلى متلقٍّ يحاول قراءة هذا المعطى البصري المعقد واضعا في حسبانه أن الصورة تحوي الرسالة نفسها التي يحويها نصّ لساني.

وبالتالي، فإنّ قارئ الصورة يتعرف على العلامة الإيقونية في المعطى البصري المقدَّم له. وعليه "يمكننا القول إن العلامة لا تكون علامة مادامت لم تؤوّل كما هي، لأن ما يجعلها في الحقيقة علامة، ليس القائم بالفعل (أي واضع العلامة) وإنّما التأويل الذي يقوم به من وُضِعَتِ العلامة من أجله (أي المستقبل أو المتلقي)، وبعبارة أخرى، العلامة هي تأويله هُوَ (المتلقي)"[2].

والآن، وبعدما تمّ تجاوز إشكال سيميائيات الصورة مع اللسانيات صار من الممكن طرح السؤال: ماذا تشاهد في هذه الصورة؟ وذلك لتحقيق غاية أولى هي: ما مدى تعرّف المشاهد على الوحدات التي يتألف منها المعطى البصري المقدّم إليه، وبالتالي استطاعة أو قدرة هذا المشاهد على تقطيع المعطى إلى "وحدات إيقونية". وإذ نوظف هنا المصطلح اللساني "وحدة"، فهذا حتى لا نوظف اصطلاحا آخر قد يكون مضادًا له، أو غير حامل لمعناه الحقيقي"[3]. إذن، صار من الضروري اليوم الحديث عن "لغة" (بالمفهوم اللساني) "للصورة" (بالمفهوم السيميولوجي). كما صار من الممكن الحديث عن "قارئ الصورة" المصاحب "لقارئ النّص"، وذلك منذ الوهلة التي وُلدَ فيها التعايش بين النص والصورة. وبالتالي، تضايف الأدب مع الرسم، وأصبح للأخير لغة كما كان للأوّل –دائما– لغة.

[1] Umberto Eco: L'œuvre ouverte, Ed Seuil, Collections Pierres Vives, Paris, 1965, p11.
[2] Marie Claude Vettraino Soulard: Lire une image, p 93.
[3] Ibid, p 92.

إنّ المتأمّل لسيميائيات الصورة –اليوم– سيقف عند تقسيماتها المتعددة، نظرا لتمفصل مجالاتها، فنحن لم نعد نواجه صنفا واحدًا من السيمياء البصرية، بل إنّ تعدّد الوسائل البصرية الذي فرضته الثورة التكنولوجية المعاصرة، نوّعت من قنوات الاتصال البصري حيث انتقلنا من سيميائيات الرسوم المتحركة إلى سيميائيات السينما ثم إلى سيميائيات الفيديو والآن صار لنا أن نتحدث عن السيميائيات الرقمية (الصورة بأنواعها على مواقع الانترنت) دون أن نغفل سيميائيات الفنون التشكيلية على تعدّد مشاربها وأصنافها.

وعليه، وحتى تكون مقاربتنا للصورة مجدية منهجيا، لابُدّ لنا من وقفة على الحدود المفاهيمية للصورة بأبعادها المختلفة وطبيعتها المتباينة.

1– الحدّ اللّغوي للصورة:

يعود الأصل اللّغوي اللاّتيني للصورة إلى "الكلمة المشتقة (Imago) المقصود منها كل تمثيل مصور للموضوع الممثل بوساطة التشابه، فأصلها الاشتقاقي يحيل على فكرة النسخ والمشابهة والتمثيل وهي إمّا أن تكون ثنائية الأبعاد مثل الرسم والتصوير، أو ثلاثية الأبعاد مثل النقوش البارزة والتماثيل"[1]. وهي أيضا "إعادة إنتاج طبق الأصل أو تمثيل مشابه لكائن أو لشيء"[2].

ويذكر "ابن منظور" في "اللّسان" أنّ «الصورة هي الشكل... قال تعالى: ﴿فِي أَيِّ صُورَةٍ مَّا شَاءَ رَكَّبَكَ﴾ والجمعُ صُوَرٌ وصِوَرٌ وصُورٌ، وقد صَوَّرَهُ فتصوَّر... وتَصَوّرتُ الشيء: توهّمتُ صورتَهُ، فتصوَّرَ لي، والتَّصَاوِير: التماثيل»[3].

فالتوافق ظاهر بين المعنى اللّغوي للصورة في العربية واللاّتينية إذ يرتبط المفهومان بفكرة التمثيل والمشابهة، ممّا يعني أن الصورة تستند في أساسها على التمثيل والنسخ، لأنّ الصورة لا يمكنها أن تطابق الأصل مهما كانت دقيقة ومتقنة، إنما تحاول أن تقارب هذا الأصل ولا تطابقه.

---

[1] Le petit Robert, Dictionnaire de la langue française, p960.

[2] Ibid, p 961.

[3] ابن منظور: لسان العرب، مادة (صور)، ص2523.

وقد ورد في "دائرة المعارف الإسلامية" أن «الصورة كلمة تستعمل في معنى شكل الشيء، فيقال مثلا: "صُورَة الأرضِ"... وأمّا كلمة "تَصْوِيرَة" والجمع "تَصَاوِير"، فهي أكثر دلالة على عمل صورة للشيء»[1].

وقد زاد هذا الحدّ اللّغوي عن السابقين بأن "التصويرة" تحمل دلالة تقنية أكثر، لأنها لا تحيل على صورة الشيء وحسب، ولكن على عمل صورة الشيء. كعمل الصورة الفوتوغرافية التي تخضع لتقنية التحميض والاستخراج وقبل كل ذلك زاوية التقاط الصورة ونسبة الضوء المسلط عليها مثلا.

وتشير الناقدة "سعاد عالمي" في دراسة لها حول الصورة، إلى وجود مصطلحات عديدة تتقارب وتجاور مصطلح "الصورة" من ذلك على سبيل المثال:[2]

– مصطلح الشبح (Fantôme)، وهو مفهوم يطلق على الأصنام بوصفها أشباحا للأمواتـــ مماثلة لها.

– مصطلح السيمولاكر (Simulacrum)، وهو عند اللاّتينيين للخيال أو هو الصورة التي نرسمها للميت في مخيلتنا بهدف منحه حياة جديدة.

– مصطلح النظرة (Regard)، والتي تعني عند الإغريق الحياة فأن تنظر يعني أنك حي والعكس صحيح، وأن تموت يعني أنك فقدت بصرك وانعدم النظر فيك.

– مصطلح النزعة الإيقونية (Iconoclature)، وهي نزعة ذات أصول شرقية كتعبير عن العقيدة المسيحية الشرقية، ويتم فيها بعث حياة قديس ما من خلال تمجيد هذه الأيقونة.

– مصطلح التمثيل/التمثال (Représentation)، وهو مفهوم مركزي للصورة، حيث نعطي لكل ما نراه صورة حتى نتمثله على وجه لائق وهنا يصبح مفهوم الرمز محايثا لمفهوم الكشف والمكاشفة لحقيقة الصورة التي تتكلمه منذ البدء والتاريخ.

[1] بطرس البستاني: موسوعة دائرة المعارف الإسلامية، مج11، (د.ت)، بيروت، ص61.

[2] سعاد عالمي: مفهوم الصورة عند ريجيس دوبري، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 2004، ص30-32.

إذن، تنضوي المصطلحات السابقة، المحايثة لمصطلح الصورة على "معانٍ، منها كيفية تحصيل العقل الذي يعتبر آلة ومرآة لمشاهدة الصورة، وهي الشبح والمثال الشبيه بالمتخيل في المرآة، ومنها ما يتميز به الشيء مطلقا سواء كان في الخارج، ويسمى صورة خارجية أو في الذهن، ويسمى صورة ذهنية"[1].

2- الحدّ الاصطلاحي للصورة:

يذهب "غريماس" و"كورتيس" في معجمهما السيميائي إلى وضع حدّ اصطلاحي للصورة بالقول بأنّ "السيميائيات البصرية كوحدة قابلة للتمظهر والتجلّي، هي في الحقيقة رسالة مكوَّنة من علامات إيقونية، لهذا فسيميولوجيا الصورة تجعل من نظرية التواصل مرجعها"[2]. أي أنّ الصورة في عرف السيميائيات البصرية قادرة على إنتاج دلالاتها على اعتبار أنّ "العلامة الأيقونية بعناصرها وطريقتها في الإحالة على دلالة هي من صلب الوجود الإنساني ذاته (النظرة والوضعة والإيماءات...) وهي في الوقت ذاته، العلامة التشكيلية بعناصرها التي تغادر بنيتها الأصلية عندما تلج عالم الصورة، لكي تتحوّل إلى حامل لدلالات شاهدة على الحضور الإنساني في هذا الكون (الأشكال والألوان والخطوط...)"[3].

وعليه، تصبح الصورة -من المنظور السابق- قادرة على تسليم القارئ (المتلقي) مفاتيح فكّ شيفرتها، بطرح آليات ومقترحات سيميولوجية أو وجهات نظر تحليلية مغايرة.

ونظرا للتطور الهائل والسريع للبصريات وتكنولوجيا الاتصال، فإنّ الصورة انقسمت على ذاتها إلى صنوف شتى، وقد عرض الناقد "بول ألمازي" Paul Almasy في مقال له عن الصورة خطاطة بيانية ضمّنها أنماطا من الصورة، هي على الشكل الآتي:[4]

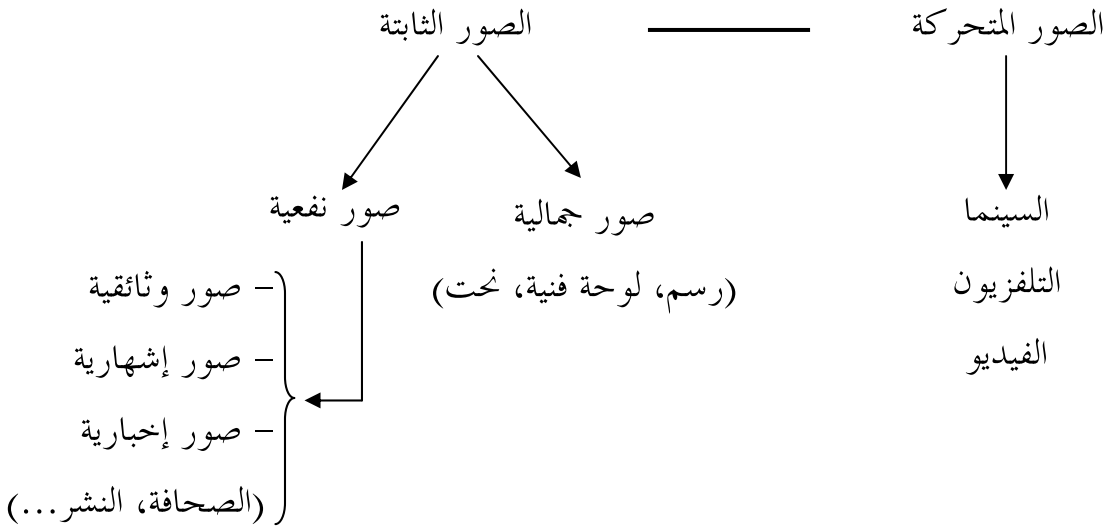
---

[1] بطرس البستاني: موسوعة دائرة المعارف، دائرة المعارف، مج11، ص61.

[2] A.J Greimas, Joseph Courtés: Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Ed Hachette, Paris, 1979, p 181.

[3] سعبد بنكراد: السيميائيات: مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاّذقية، الطبعة الثالثة، 2012، ص17.

[4] Paul Almasy: "Le choix et la lecture de l'image d'information", in communication et langage, Paris, N°23, 2e trimestre, 1974, p59.



وقد ورد تعليق على الخطاطة السابقة عند كلّ من "ماري كلود" و "فيترينو سولار" في كتابيهما "قراءة صورة"[1] ما مفاده أنّ لا نمط من أنماط الصورة الآنفة الذكر يمكنه أن يجيب عن سؤال: ماذا تقول الصورة؟ إنّما، فقط الصورة التي اختارها صاحبها كي تنقل رسالة ما، شرط أن توفر للقارئ أو المستقبل لها وسيلة عمل ناجعة لدراسة "الممكنات" التي تطرحها. فكلّ شيء يمكن أن يكون حاملا للمعنى، لكن، يكفي فقط أن يكون الحامل (Support) موجودًا وأن يكون المشاهد جاهزًا للنظر إليه.

وهذا الطرح، يجرّنا إلى الحديث عن "قراءة الصورة"، والوظيفة التي تؤديها صورة أو أخرى من خلال هذه القراءة. وقد تحدّث "رولان بارت" (R. Barthes) في معرض قراءته للصورة عمّا أسماه "بالوظيفة التعيينية والوظيفة التضمينية للصورة، مشيرا إلى أنّ الوظيفة التعيينية تقتضي طرح السؤال: ماذا تقول الصورة؟ بينما تختص الوظيفة التضمينية طرح السؤال الإجرائي: كيف تقول الصورة ما قالته"[2]. وفي هذا الصدّد يرشدنا الناقد "سعيد بنكراد" إلى ضرورة التقيد "بالقاعدة الذهبية لقراءة الصورة وهي أن نتقبّلها ونستقبلها دون أحكام مسبقة وهذه الأحكام المسبقة تأتي إمّا من مرجعياتها الدينية أو التاريخية أو الثقافية أو الإيديولوجية أو الجمالية"[3]. وهذه الأحكام

[1] Marie Claude Vettraino Soulard:Lire une image, p 20.

[2] رولان بارت: بلاغة الصورة، في قراءة جديدة للبلاغة القديمة، ترجمة عمر أوركان، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1994، ص94.

[3] سعيد بنكراد: السيميائيات: مفاهيمها وتطبيقاتها، ص115.

المسبقة تتحكم فيها قائمة من الأوامر والنواهي، المُباح والممنوع، فنحن في نهاية المطاف نتألف من جملة أفكار تصنعها البيئة الثقافية والفكرية والاجتماعية التي ننتمي إليها.

ومع كل ذلك، فإنّ الصورة تغرينا بالتأويل والقراءة ولا مهرب لنا من ذلك؛ فالخطاب البصري فرض نفسه على القارئ و لم يعد بمنأى عن تأويله، لأنّه وأينما ولّينا وجوهنا، وأبصارنا خاطبتنا الصورة وتحدّثت إلينا بخطوطها وألوانها وضوئها وبريقها.

بقي أن نشير في ختام هذه التوطئة النظرية أنّ آليات قراءة الصورة تختلف وتتعدّد باختلاف وتعدّد صنوف الصورة، فالرسم التشكيلي يختلف في آليات قراءته عن الصورة الإشهارية، والصورة السينمائية تختلف في تأويلها عن اللوحة الزيتية...وهكذا.. لأنّ كلّ صورة هي عالم مركّب من العناصر المتباعدة والتي تدخل في انسجام مع بعضها بمجرّد وضعها في إطارها "التّسنيني" الذي تقتضيه.

فإذا كانت الصورة على الوضع الذي وصفت به الآن، فكيف حال الصورة المصاحبة لغلاف رواية "سيدة المقام" لواسيني الأعرج –المدوّنة قيد دراستنا– ثم كيف رُكبت عناصرها لتلائم دلالات العنوان، ومن ثمة النّص؟ وإذا سلّمنا مسبقا بأنّ علاقة حتمية تربط بين لغة الصورة والعنوان، فما هو نمط التماثل الموجود بين الصورة المصاحبة للغلاف في رواية "سيدة المقام" وبين العنوان الذي هو عتبة النص وبوابته؟ أسئلة وأخرى، نحاول الإجابة عنها بالقراءة والتحليل في المبحث الأوّل من هذا الفصل.

المبحث الأول

خطاب الصورة المصاحبة لغلاف رواية "سيدة المقام" لواسيني الأعرج

أوّلا: القراءة الوصفية (التعيينية) للصورة

ثانيا: القراءة التأويلية للصورة

الأعرج

واسيني

سيدة المقام

رواية

موفم للنشر

تندرج مقاربتنا للصورة المصاحبة لغلاف رواية "سيدة المقام" لواسيني الأعرج، ضمن إطار البحث في التشكيل الفنّي الذي يشمل كل الظواهر الفنية بشقيها المعروفين: -الثنائية البعد (كالشكل المسطّح، ويتضمن الرسم والتصوير والخطوط والزخرفة...) -وثلاثية البعد؛ المتعلقة بمعالجة الأجسام القائمة بذاتها والتي تشغل حيزا في الفراغ كالنحت والعِمارة...

ونعترف مسبقا بصعوبة التعامل مع التشكيل الفنّي للصورة عموما لعدم وجود لغة خاصة به، تفسّر آلية هذه العملية الإبداعية وما يعتورها من أسرار. فالتشكيل يستند في جلّ مفاهيمه على استعارة اللّغة الأدبية والفلسفية، ضمن إحالات قد تصيب حينا وقد تخطئ حينا آخر. وبالتالي صار من العسير التعرّف على الكيفية التي تتجمّع بها دلالات وخيوط المعرفة في عمل تشكيلي ما للحصول في النهاية على رؤية بصرية واضحة ومميزة، أو قيمة تشكيلية ممتعة للقارئ البصري، لأن التشكيل ينضوي على معايير مرنة ومطاطة وزلقة تجعل القراءة قاصرة عن الوصول إلى الإحالات العميقة شأن كل آليات قياس الأحاسيس أو الأفكار الإنسانية. إذ لا نحصل على آلة لقياس درجة التأثر بلوحة فنية ما أو الإعجاب بلون معين، لأن الأمر، متعلّق بالذّوق الفردي والمعرفة المسبقة وحتى الموروث الفنّي الجمعي. فكم من لوحات فنية لاقت الإعجاب والقبول عند متلقين بينما أعرض عنها آخرون. فلا أحد يعلم لماذا وكيف تنشأ هذه الفوارق في درجة التأثر سلبا أو إيجابا في تلقي منتوج فنّي بين أشخاص يختلفون في تكوينهم ومشاربهم وثقافتهم مع أن العمل التشكيلي واحد. ولكن، وفي الوقت ذاته، لا يختلف إثنان حول جمال "الموناليزا" للرسالم العالمي "ليوناردو دافينشي" أو "ليلة النجوم" "لفان غوغ"(*) أو روعة لوحة "صانعة الحليب" "يوهانس فيرمر"(**).

غير أنّ مسألة الإعجاب هنا، ليست هي المشكلة، وإنّما، كيف يقرأ هؤلاء "المُعجبون" هذه اللّوحات، وأية لغة يوظفون لذلك؟!

نقول، إنّ هناك مؤشرات عديدة على وجود عوامل ومؤثرات خارجية تتآلف فيما بينها لتشكل سياق تلقي هذا العمل الفني الخاص. غير أنّ الوقوف عند آلية تلك المؤشرات وطريقة عملها ما يزال دهليزا غامضا ومغلقا في غياب لغة خاصّة بقراءة التشكيل الفنّي لتداخل هذه اللّغة

(*) فينسنت فيليم فان غوغ Van Gogh (1853-1890): رسام هولندي انطباعي صاحب اللوحة الشهيرة "ليلة النجوم" عام 1889.

(**) يوهانس فيرمر Johannes (1632-1675): هولندي الأصل صاحب لوحة Milk Maid عام 1660.

بالمعارف الإنسانية الأخرى (الأدب- الفلسفة- التاريخ- علم النفس...). وعليه، فإنّ المعايير الأدبية والفلسفية وحتى التاريخية هي الأقرب إلى تأويل العمل التشكيلي. وليست هذه القراءة في النهاية سوى مقاربة (Approche) تحاول الولوج إلى أسرار العمل التشكيلي المجسّد في شكل لوحة زيتية. وبالتالي "تختلف آليات قراءة الصورة وقواعد القراءة، عن قراءة النص الأدبي وإن احتفظت بشيء مشترك معه، إنّ القراءة التأويلية للصورة بوصفها قرينا ذا لغة وقواعد خاصة، هي مفهومة غدت بداهة في عالم الميديا المعاصر ضمن المعنى المتسع الممنوح للنّص راهنا"[1].

إنّ الصورة، أو اللّوحة، تستعمل عادة كوحدة من وحدات صناعة الغلاف مثلها مثل العنوان، وهو (أي الغلاف) قراءة ثانية ومعمّقة للإنتاج (النص) أو هو إعادة إنتاج للنّص المكتوب بآليات أخرى وتقنيات مختلفة، تستبدل اللّغة المعبّر عنها بالكلمات إلى لغة أخرى مفرداتها هي الخطوط والألوان والشكل.

وعليه، كان لزاما علينا. صياغة هذا التقديم المنهجي لنبيّن أنّ قراءتنا لصورة غلاف رواية "سيدة المقام" أو غيرها من الروايات ليست مَعْنيَّة بتقييمها كعمل تشكيلي، فهذا ليس من اختصاصنا. بل إنّ مقاربتنا تنصَبُّ أساسا على وصف هذا العمل الفني كما هو أي محاولة إعادة صياغة الملفوظات التشكيلية وتحويلها إلى نصّ تؤسسه اللّغة، ومن ثمة قراءته ضمن بعد تأويلي يخلق علاقة بين لغة "صورة" ولغة "نصّ". فالصورة -عموما- تعتمد في قراءتها على قطبين أساسيين: القطب التعييني والقطب التضميني -نسبة إلى الوظيفة التعيينية والوظيفة التضمينية التي تحدث عنهما رولان بارت-(*) أمّا القطب التعييني أو الوصفي لطبيعتها ومكوّناتها، فنطرح السؤال: ماذا تقول الصورة والقطب التضميني وهو التأويلي، يبحث في الإجابة عن سؤال:كيف تقول الصورة ما تريد؟ وبهذين القطبين -قطبي الوظيفة السيميائية- يتم تحقيق "شكل مضمون الصورة، لأن تأويل الصورة مثل كلَّ تأويل، يحتاج إلى بناء السياقات المفترضة من خلال ما يعطى بشكل مباشر

[1] شاكر لعيبي البغدادي: قراءات سيميولوجية في الصورة، مجلة "المدى الثقافي"، العدد 722، أفريل 2006، ص10.

(*) ينظر الصفحة 216 من هذا البحث.

ولا يمكن لهذا التأويل أن يتم دون استعادة المعاني الأوّلية للعناصر المكوّنة للصورة"[1]. وتكون بذلك الصورة في حاجة دائمة إلى متلقٍ وقارئ يؤوّلها شرط أن يتجنب الأحكام المسبقة في ذلك.

وتجدر الإشارة هنا، إلى أننا بصدد مقاربة لوحة غلاف رواية "سيدة المقام" في طبعتها الثانية الصادرة عن دار "موفيم" للنشر عام 1997، حتى يعرف القارئ أن صورة الغلاف في هذه الرواية اختلفت من طبعة إلى أخرى، وحتى نتفادى اللّبس، فإننا آثرنا مصاحبة هذه القراءة بالصورة الموجودة على غلاف الرواية، حتى يتسنى للقارئ التعرف عليها من جهة –خاصة إذا كان لا يمتلك نسخة من الرواية– ومتابعة المقاربة بوعي ومعرفة ودراية من جهة أخرى.

يقف القارئ –المشاهد– مع غلاف رواية "سيدة المقام" لكاتبها "واسيني الأعرج"، وجها لوجه، وهو يدرك تمام الإدراك أنه أمام نسق مغاير ومخالف للأنساق المألوفة (العنوان مثلا)، لأنه يحمل الدلالة والتواصل في الآن ذاته. إنها صورة الغلاف الذي يمكن اعتباره "بمنزلة الوجه من الجسد، إذ هو الفضاء الذي تتمظهر فيه الملامح البارزة والقسمات والسمات، فهو الباعث على استحثاث الخطر والإقبال والإعراض. لذلك فإنّ العناية بتجويده وإخراجه على الوجه الحسن من الإجراءات الجمالية الضرورية والملحّة"[2]. فالغلاف –بكلّ مكوّناته– يمارس أيضا إغراءاته وغوايته على المتلقي، إنّه خطاب بصري بامتياز.

وتجدر الإشارة إلى أن رواية سيدة المقام في طبعتها التي بين أيدينا تحوي غلافين خارجيين: الأوّل أمامي والآخر خلفي. فالخلفي خالٍ من الصور، إذ لم يثبت فيه غير مقطع سردي من الرواية، إضافة إلى رقم يبدو أنه خاص بجرد الكتاب، مع إشارة جانبية رفيعة الخط، إلى مصمم لوحة الغلاف أو بالأحرى، مصدر انتقاء لوحة الغلاف، وهي لـــ:"ج. كورتيس"، بعنوان: "أودَاليْسك". ممّا يعني أنّ مصمّم الغلاف هو شخص آخر غير المؤلف. من جهة، وأنّ صاحب اللّوحة لم يرسمها خصيصًّا لرواية الكاتب، بل إنّ الكاتب والناشر اتفقا على انتقاء هذه اللّوحة لصاحبها "كورتيس" ليجعلا منها غلافا للرواية، من جهة أخرى. والدّليل على ذلك أنه لم ترد عبارة "الغلاف من تصميم كورتيس"، وهي عبارة توظف للإحالة على العلاقة المباشرة بين

[1] عبد الحق بلعابد: سيميائيات الصورة (بين آليات القراءة وفتوحات التأويل)، مقال في كتاب ثقافة الصورة في الأدب والنقد، مؤتمر فيلادالفيا الثاني عشر، عمان، الطبعة ألأولى، 2008، ص155.

[2] عبد القادر الغزالي: الصورة الشعرية وأسئلة الذات، ص17.

الكاتب والرّسام أو الفنان بوساطة صاحب دار النشر. إنّما اكتفى الناشر بتوظيف الصيغة التالية: "الغلاف: "أُوداليسْك" لـــ:ج.كورتيس". أمّا بالنسبة للغلاف الأمامي –وعدا الصورة التي هي قيد قراءتنا– فإنّه ظهر كحامل Support لمكوّنات أساسية في أي كتاب، هي: العنوان واسم المؤلف والمؤشر الجنسي. والملاحظ أنّ المكونات الثلاثة قد كتبت بنوع واحد من الخط هو: الخط الكوفي.

وقد تمّ اختيار هذا الصنف من الخطوط حتى يتلاءم وموضوع الصورة التي تبرز فيها امرأة من العهد القديم، بلباسها التقليدي وحليّها القديمة، إضافة إلى ذلك، فإنّ خطّ مكوّنات الغلاف كان من الأسود القاتم أو الدّاكن على خلفية بيضاء باهتة، ممّا حقق نوعا من التضاد اللّوني (Contraste) الواضح. وقد تراوح الخط –على توافق نمطه– بين صغر الحجم وكبره، إذ ظهر العنوان واسم المؤلف "واسيني" بحجم واحد كبير بارز، بينما ورد لقبه "الأعرج" أقّل حجما من الاسم، فيما كُتب المؤشر الجنسي "رواية" بحجم أصغر بكثير.

أمّا عن صورة الغلاف الخارجي الأمامي، والتي توسطت صفحة الغلاف فإننا سنركز في مقاربتنا لها على نمطين من القراءة: القراءة الوصفية أو التعيينية التي تجيب عن سؤال: "ماذا تقول الصورة؟" والقراءة التأويلية أو التضمينية التي تجيب عن السؤال: "كيف تقول الصورة؟".

أوّلا: القراءة الوصفية (التعيينية) للصورة: وينضوي تحتها:

1– طبيعة الصورة: تندرج صورة غلاف رواية "سيدة المقام" ضمن نمط الصور الجمالية وذلك استنادًا إلى التصنيف النوعي الذي اقترحه "ألمازي" (Almasy)[*].واللّوحة عبارة عن رسم تشكيلي ثنائي البُعد ينضوي تحت مجال واسع هو الفن التشكيلي الذي يضم بدوره صنوفا أخرى كالخط والألوان والهندسة والتصميم وفن العمارة والنحت، والصناعات التقليدية والأضواء.

يظهر على الغلاف صورة امرأة بيضاء البشرة، مكتحلة الشعر والعينين والحاجبين، وتبدو في مقتبل العمر لخلو وجهها من التجاعيد. توشّحت المرأة بلباس مزج بين البياض والزرقة الدّاكنة نوعًا ما، وهو لباس من الطراز القديم، يبدو وكأنه من الصنف التقليدي لمنطقة ما في الجزائر إذ ظهر ساترا لجسد المرأة و لم يَبْدُ منها غير مشط رجلها اليُمنى ومرفقي يديها. واختار الرسام أن

[*] ينظر إلى الخطاطة البيانية التصنيفية في الصفحة 215 من هذا البحث.

يوشّح السيدة "سيدة المقام" بحليّ تقليدية فضية ذات الأشكال البربرية الشهيرة بالتثليث (نسبة إلى المثلث) والحاملة للألوان الفاقعة كالبرتقالي.

وقد اتخذت المرأة في الصورة وضعية الجلوس المعتمد على الاتكاء على الوسادات الأرضية (Les jetées)، واضعة يدها اليسرى تحت خدّها لشد الرأس ومثنية ركبتها اليسرى إلى الدّاخل. في حين ارتفعت الركبة اليمنى إلى الأعلى قليلا ليظهر مشط رجلها، وهي وضعية جلوس تنم عن وضع اجتماعي ومادي مرموق، كما تنم عن أن الجالسة هي من مرتبة السيّدات لا الخادمات. وشكل الجلوس هذا يندرج ضمن "تقنيات الجسد، وهي بوابة للولوج العميق للذات، فهي الطريقة التي يستخدم بها الإنسان جسده من أجل خلق حالات تعبيرية موغلة في التفرّد والخصوصية كأشكال الوضعية والاستخدام الاستعاري لليدين ودلالات النظرة ونبرة الصوت، وشكل الجلوس وكذا اللّباس..."[1]. وكل هذه التقنيات تسمح لعين المشاهد بالتقاط التفاصيل المحيطة بالصورة إلى الحدّ الذي تعمل فيه العلامات التي يطلقها الجسد "على تعميق إدراك المتلقي ومساعدته على التفسير وفك الشفرات المرسلة واستيعابها. لذلك يمكن اعتبارها ضمن البيئة الكلية للخطاب المرئي... إنها دلالات حاضرة بذاتها.. هي تركيب جمالي ببنية صُورية"[2]. لأنّ الصورة خطاب "جمالي"، اتخذ فيه صاحبه الشكل واللّون والضوء، بدل الكلمات، ليعبّر عن حالة إنسانية ما. وعليه، فقد كان التركيز في الصورة، قيد مقاربتنا، على شكل وضعية الجلوس التي تنم عن وضع اجتماعي ومادّي رفيع، إضافة إلى النظرة الحادّة والشاخصة للمرأة، والتي تحيل على الجرأة وقوّة الشخصية والسلطة.

إن "السيدة" الظاهرة على الصورة، ليست من نمط النساء اللّواتي يتواريْن من القوم إمّا خوفًا وإمّا حياءً، بل إنها من صنف النساء الواثقات، الجريئات، صاحبات السلطة (البيتية)، لأنها تجلِسُ رافعة رأسها وعينيها، تمدّ يدها المخضّبة بالحنّاء والمزينة بالحليّ الفضية، ومتخذة شكل الجلسة التي تجلسها سيدات القوم (المقام) لا وضِيعَاته.

[1] سعيد بنكراد: سيميائيات الصورة الإشهارية، ص36.

[2] كاظم مؤنس: خطاب الصورة الاتصالي وهذيان العولمة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، الطبعة الأولى، 2008، ص67.

2- تحليل مكوّنات الصورة: ويضمّ التحليل العناصر الآتية:

- التنظيم المُجْمل للصورة: أشارت الدراسات في مجال الإدراك البصري أنّ "هناك نوعًا من المسار يتبعه البصر ويسبق قراءة الصور، وأن نظرة المتفرّج تدور عادة في اتجاه عقارب الساعة انطلاقا من الزاوية العليا اليسارية، وأن الإدراك يتم بداية بشكل شمولي، ثم تلي ذلك مرحلة إدراك تحليلي، ثم مرحلة إدراك شمولي جديد تستفيد من المرحلة السابقة وتغتني بها"[1]. أي أن استقبال البصر للصورة يكون في بداية الأمر، مجملا، شموليا، حيث تقوم العين بعملية مسح للصورة ثم تبثها على نفس الإطار. وعليه، فإننا لا نتلقى النص كما نتلقى الصورة "لكن هذه القراءة المجملة ما تلبث لتصبح في مرحلة ثانية قراءة خطية، لأن تركيز بصرنا على الصورة سوف لن يمدّنا دفعة واحدة بكل الرسالات والدّلالات الممكنة، وهذا ما يقتضي أن تقوم العين بمجموعة من الحركات العمودية والأفقية والدائرية"[2] فهذا كلّه، ما يحدّد اتجاه الصورة ومسارها.

وعليه تنتظم الصورة المصاحبة لغلاف رواية "سيدة المقام" ضمن مسار واضح، وتقسم العين -آليا- هذا المسار إلى مقدمة الصورة وخلفية الصورة. أمّا عن مقدمتها، فقد تربعت السيدة الموشحة بالبياض والزرقة الداكنة المائلة إلى الرمادي، على عرشها، بينما أسست خلفية الصورة (Fond) على أشكال هندسية تراوحت بين المستطيل الذي تحدده "الزربية" أو البساط ذو الأشكال التقليدية وكذا بلاط الغرفة الذي يبدو رُخاميا من لونه وسطحه الأملس. بينما تراءت بعض الأشكال الأخرى كشبه الدائرة المتمثلة في صينية نحاسية تحوي إبريقا للقهوة وفنجانين بقربه. إضافة إلى الوسادة الأرضية التي اتخذت شكل نصف دائرة على اعتبار أن الجزء المخفي هو ما جعلته السيدة متكأً لها. وعلى ما يبدو فإن الخلفية في مجملها هي فناء لبيت تقليدي، حيث يختار سكانه، عادة، الجلوس فيه لارتشاف القهوة أو الشاي، وللاحتفاء بلحظة هدوء وراحة بعيدا عن سكان البيت أو زوّاره.

---

[1] حنان قصّاب حسن: قراءة في لوحة "موت ساردا نابال" لأوجين دولاكروا، مجلة باسل الأسد، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة دمشق، العدد 01، سنة 1998، ص54-55.

[2] جمال أردان: المنظورية والتمثيل (مقاربة فلسفية لمفاهيم المكان والرؤية في فن الرسم)، مجلة فكر ونقد، الدار البيضاء، العدد 13، السنة الثانية، نوفمبر 1998، ص87.

والملاحظ على الصورة، أنه لا قَلْب بين مقدمتها وخلفيتها، بمعنى أن المقدمة والخلفية متكافئتين من حيث التنظيم المجمل للصورة حيث نرى في بعض الصور طغيان الخلفية على المقدمة أو ما يعرف بمفارقة قلب المقدمة والخلفية، حيث تصبح الخلفية بارزة وكأنها المقدمة بينما تتوارى المقدمة إلى حدّ رؤيتها كخلفية. وهي تقنية قد يتلاشى فيها الحدّ الفاصل بين المقدمة والخلفية ويتمازجان في شكل يجعل الواحد ظلاً للآخر. أمّا في الصورة التي تحت أعيننا، فإن هذه التقنية مغيبة، نظرا، ربّما لطبيعة الموضوع (موضوع الصورة) أو لطريقة رسم الصورة نفسها.

إنّ المزج بين مقدمة الصورة وخلفيتها، خلق نوعا من الانسجام والتناغم على مستوى الرؤية من جهة، وإضفاء البعد الجمالي من جهة أخرى. ويقتضي التنظيم المجمل الذي تمارسه العين المشاهدة على الصورة التحلّي بكثير من التدقيق في مُركبات الصورة، لأنه وفي حقيقة الأمر اللّوحة هي وحدة متكاملة، كلّ مُرَكب فيها هو مكوّن مستقل، فوجه المرأة في الصورة مركّب مستقل وكذا ثوبها، وحليّها، ووسادتها وأوانيها وبساطها و"كل لقطة من هذا النمط هي لقطة منعزلة ومستقلة مكوّنة حول نطاق مركزي مضيء في الخلفية... ممّا يجعل من وحدة التكامل هذه مجال تَوَتُّرَاتٍ قصوى.. يحوّل هذه الوحدة المتكاملة إلى تعدّدية، إنها تعدّدية جزئية"[1]. أي أنّ كلّ مكوّن في الصورة هو في الحقيقة مكوّن مستقل معزول (الوجه، اليدان، الثوب، الفراش، الأواني...) يشكل وحدة في ذاته، ولقطة مستقلة، ولكن هذه المكوّنات المنعزلة تدور في نطاق مركزي تعكسه الخلفية. فنحن في واقع الأمر، لا نتعرف على مقدمة الصورة إلاّ من خلال خلفيتها، إذ لا يمكن أن نتصور مقدمة بلا خلفية، وإلاّ كيف للعين أن ترى صورة المرأة "سيدة المقام" بلا خلفية وكأنها معلقة في الهواء!!.. إذن.. كلّ مكوّن يستقل بضوئه الخاص ولونه المميز، "ممّا يثير الشك بالطابع "التقسيمي" للمجموع الذي يميل إذًا إلى التفكك... فتتفجّر التعددية الجزئية وتصبح تعدّدا إشكاليا، يفتقر لشكل محدود فيما يبدو. أخيرا، عندما يتأسس الفضاء المليء فإنه يتم استعادة هذه الشمولية Globalité على شكل "كلّ متكامل" ومتناغم تملكه الذات بكليته"[2]. وعليه، ينطرح

[1] جاك فونتاني: سيمياء المرئي، ترجمة علي أسعد، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، اللاّذقية، الطبعة الثانية، 2010، ص178.

[2] المرجع نفسه، ص179.

السؤال الإشكالي: هل تلتقط العين المشاهدة، صورة التعددية الجزئية للمركبات أم إن ما يقفز إليها هو المنظر الشمولي المتكامل؟

تثبت التجربة البصرية –التي مُورِست على صورة غلاف رواية سيدة المقام– أن العين تلتقط التنظيم المجمل للصورة، فبمجرّد أن يقتني القارئ كتابا ما –وليكن رواية سيدة المقام مثلا– فإنه وبعد قراءة العنوان وصاحب النص، يجول ببصره –آليا– على صورة الغلاف. وفي نظرة أولى تلتقط عينه الصورة في شكلها الكلّي (امرأة جالسة في فناء بيت) لكن وبعد التدقيق وطول النظر تبدأ العين بالتقاط التفاصيل الجزئية والتي سمّاها "فانتاني" (التقسيمات) المشكلة للوحدة الكلية (الصورة) كالألوان والضوء ووضعية الجلوس والخلفية... وعليه، فإنّ حاسة البصر تعمل على نقل الأشياء كما هي في الواقع (في الصورة) فتنعكس بدورها على شبكة العين ومن ثمّ على أحاسيس المشاهد ومشاعره، ومن هنا، يبدأ الاشتغال على الخطاب البصري الذي نقلته الصورة وشكلته مرجعية المشاهد.

– **المنظور**: يشتغل المنظور على تأثير كل ما هو مرئي، بحيث يعطي المشاهد الإحساس بالأبعاد والأحجام، إذ يجعل الأشكال والأجسام القريبة تظهر وكأنها أكبر من تلك البعيدة. و"يميز أهل الاختصاص بين معنيين للمنظورية: معنى واسع يُراد به العلم الذي يمكن من تمثيل الموضوعات والأشياء على سطح ما بالكيفية نفسها التي نراها بالبصر، آخذين بعين الاعتبار عنصر المسافة"[1] وهذا يعني النقل الحقيقي والعيني لما تراه العين في الواقع، مع مراعاة الأحجام والأشكال والمسافة. ومعنى آخر "ضيق عُرف منذ بداية عصر النهضة، بأنه العلم الذي يكمن في تمثيل عدة موضوعات مع تمثيل الجزء المكاني أيضا الذي توجد فيه هذه الموضوعات بحيث تبدو هذه الأخيرة مشتتة في مستويات المكان، كما يبدو المكان للعين التي تتموقع في موضع واحد"[2] وهنا تصبح تقنية "التقسيمات" ظاهرة للعيان، بحيث يشكل كل مكوّن مركبا مستقلا منعزلا، لا يتلاءم مع المكونات الأخرى.

[1] جمال أردان: المنظورية والتمثيل، ص87.

[2] شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي (دراسة في سيكولوجية التذوق الفني)، مجلة عالم المعرفة، صادرة عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 267، مارس 2001، ص257.

ونظرا لأن الصورة التي بين أيدينا –صورة غلاف رواية سيدة المقام– هي من نمط الرسم التشكيلي فإنها تعتمد المنظور المحاكاتي المركزي حيث يتم فيه محاكاة جسم موجود في الواقع وكما تراه العين البشرية مع فارق بسيط عن الجسم الحقيقي (ما نراه في صورة فوتوغرافية مثلا) هو أنّ جسم السيدة يخضع لتقنيات تفرضها طبيعة الرسم ذاته كثنائية البعد والتكثيف اللّوني والمسافة بين الأشياء المرسومة.

إضافة إلى ذلك كلّه، فإنّ اختيار الخطوط والأشكال في هذه الصورة خلق نوعا من الانسجام بين أرضية الغرفة (الفضاء المكاني) وبين خطوط الجدران التي تبدو بتغير ألوانها أنها تعكس شكل مدخل أو باب أو ما شابه ذلك كرواق أو فتحة مؤدية إلى خارج الفضاء المرئي خلف السيدة الجالسة. حيث تتلاقى هذه الخطوط الهندسية (المستقيمة، العمودية، المنحنية...) عند نقطة مركزية تلتقطها العين في النظرة الشمولية للصورة، إنها محور تجمع خطوط الصورة ومنها تخرج صورة السيدة بقدها الممشوق المتموضع وسط الفضاء المحدّد.

– **الإطار**: يحدّد الإطار بأنّه كل تقرير للتناسب أو الانسجام بين الموضوع المقدم وإطار الصورة، ويأتي في صنوف عديدة، أهمها[1]:

– الإطار العام أو المجمل، والذي يضم مجمل الحقل المرئي.

– الإطار العرضي، والذي يقدم الديكور، بحيث نستطيع فصل الشخصيات أو الموضوعات.

– الرؤية من المقدمة حتى ملء الإطار، وهي التي تقدم الشخص كاملا أو الموضوع الموجود في الإطار.

– الإطار المتوسط، وهو يقدم صورة نصفية.

– الإطار الكبير، وهو الذي يركز على الوجه أو الموضوع.

– الإطار الأكبر، الذي يركز على تفصيل الموضوعات الموجودة.

[1] عبد الحق بلعابد: سيميائيات الصورة، ص154.

وفي رواية "سيدة المقام" يستخدم الرّسام نمطين من الإطار هما: الإطار العام أو المجمل والذي يضم الحقل المرئي بأكمله وتفصيلاته من أماكن وأفرشة وأوانٍ وغيرها. حيث تم التركيز على ما يحيط بالمرأة –كموضوع– على أشياء أخرى أحاطت بها مثل البساط المفروش والوسادة الأرضية والصينية وإبريق القهوة مع الفناجين.

أمّا النمط الآخر، فهو نمط الرؤية من المقدمة حتى ملء الإطار، بحيث قدّم الشخصية التي تجسّد موضوع الصورة "السيدة" كاملة، و لم يركز على الوجه فقط إذ ظهرت "السيدة" آخذة وضعية جلوس مميزة، بدت ملامحها واضحة وإن كانت بعيدة نوعا ما، مع ظهور واضح للباسها وحليّها وانثناء ركبتيها. والجدير بالذكر هنا أن الرسام قد لجأ إلى هذين النمطين من الإطار حتى يساعداه في وصف "المرأة" الموضوع وما يحيط بها (الغرفة أو البهو). وخاصة الإطار العام أو المجمل، فهو يفسح المجال لتخيل الشخصية كاملة لدى المتلقي تمهيدا للدخول في النص من جهة كما يجسد ثنائية [سيدة–مقام] من جهة أخرى.

وتتحدّد الفروق بين الموضوعات في الإطار نفسه، عن طريق التنويع في اللون والضوء حيث "يتشبّث الرّسام المائي مثلا، قبل كل شيء بالمعطيات الطبيعية فهو حين يرسم مترلا على خلفية السماء، لا يحصر البناية في إطارها، بل يبرز الاختلافات بين الشيء المصوّر وخلفيته بواسطة تباين الألوان وشدة الضوء (وهو المبدأ الذي كان يتمسك به التعبيريون الذين كانوا يرون في اختلافات فارق الألوان تنويعات في شدة الضوء)"[1].

وعليه، ظهرت الفروق واضحة في الصورة المصاحبة لغلاف رواية "سيدة المقام"، حيث بدا جليا أن الموضوع هو المرأة وليس الغرفة أو الأثاث إذ اختار الرسام أن يوشّح السيدة باللّون الأبيض، بينما تجلس على فراش برتقالي مائل نحو البُنّي، وهذا الفارق خلق تضادًا لونيا، جعل التفاصيل الصغيرة تظهر بشكل جلي، حتى النقوش والخطوط والفناجين.

[1] أمبرتو إيكو: سيميائيات الأنساق البصرية، ترجمة محمد التهامي العماري ومحمد أودادا، مراجعة وتقديم سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاّذقية، الطبعة الثانية، 2013، ص40.

– **زاوية النظر**: إن زاوية النظر هي من وضع الرسام ذاته، فهو من يختار موقعه بالنسبة للصورة حيث "إن زوايا النظر تتواصل بربطنا بين العين والموضوع المنظور له/فيه"[1]. وبالتالي، ليس من الضروري أن تكون زاوية نظر المصوّر أو الرّسام هي نفسها زاوية نظر المشاهد، فقد يتخذ الرسام موقعا لرسم الصورة، يكون مخالفا للموقع الذي ينظر من خلاله المشاهد إلى الصورة نفسها، فكيف نحدّد، إذن، زاوية النظر بالنسبة لصورة غلاف رواية سيدة المقام؟

في الصورة التي بين أيدينا، قد تكون المقدمة أو الواجهة الأمامية هي ما تمّ التركيز عليه من ناحية المصوّر والتي تضم المرأة ووسادتها وآنية القهوة، بينما يركز المتلقي على المرأة فقط دون باقي الموضوعات، لأن الثوب المرصّع بالبياض يخلق نوعا من الانعكاس على العين، فتصبح العين تراه وكأنه ضوء خارج من عمق داكن وبالتالي فإنّ «المشاهد يدرك الضوء في الصورة إدراكا مباشرا لاسيما أن الضوء في العالم الطبيعي بصفته حضورًا كثيفا Prégance، ليس إلاّ طاقة شديدة، قلّت أو كثرت تحدث إثارة كثيفة لأطراف الأعصاب البصرية»[2]. وعليه، يكون من الطبيعي أن تكون زاوية نظر المشاهد مركزة على الموضوع المركزي للصورة (المرأة) وليس ما يلحق بها من موضوعات مكمّلة. وعلى العموم –وفي موضوع الرسم بالذات– فإن "الرسّام يتصدّر اللّوحة ويوجد في مركز محايد، ومن مكانه تتحدّد اللّوحة بكاملها.. إنه يرى نقطة لا نراها أو يرى نقطة لا مرئية، وهذه النقطة هي نحن بالذات. إنها نقطة لا مرئية لسببين: لأنها غير مرسومة وغير موجودة في اللّوحة، هي بمثابة نقطة هاربة أي تهرب في الوقت الذي ننظر إليها، ولكن بها يتحدّد توازن اللّوحة برمّتها"[3]. فالرسام يمارس الواقعة التصويرية وهو يبحث في صورته عن المشاهد الذي ينظر بعينه إلى الصورة فلا غرابة إذن أن تكون العين التي في الصورة هي عيننا التي تنظر إلى الصورة. كما أنه لا غرابة أن يكون المصوّر هو العين التي ترسم في الصورة العين التي تنظر إلى الصورة. والأمر في نهاية المطاف، لا يعدو أن يكون فلسفة للصورة. تعكس هذه الفلسفة نظرة الرسام وفكره وتصوره، وفي الوقت ذاته قد تُشاهد الصورة من قِبل متلقٍ مختلف النظرة والفكر والتصور.

---

[1] محمد غرافي: قراءة في السميولوجيا البصرية، مجلة فكر ونقد، ع13، ص124.

[2] جاك فونتاني: سيمياء المرئي، ترجمة علي أسعد، ص37.

[3] عبد العالي معزوز: فلسفة الصورة، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 2014، ص118.

– **الإضاءة:** الإضاءة من المركبات الأساسية في أي صورة، وعلى المشاهد أو قارئ الصورة أن يوليها الأهمية التي تستحقها، لأنها تسهم في تقريب أو تبعيد موضوع الصورة. ويذهب "جاك فونتاني" Fantanille إلى القول بأن "العرف يحدّد ثلاثة خصائص للضوء: البريق واللّون والإشباع. أمّا نظريات الإدراك الحسّي المعاصرة فهي تحدّد ثلاث خواصّ بارزة له: الانتشار وشدة المصدر واللّون"[1]. وإذا أردنا التفصيل في الخواص الثلاثة الأخيرة فإنّ "البريق هو شدة مرتبطة بمصدر الضوء، يمكن تأويلها كتوجيه تدريجي يقوم على صراع رئيسي بين الظلمة والنور، ويؤدي هذا الطرح إلى انبثاق المرئي بينما الإشباع هو تبديل متدرّج للّون –نسبة خليط اللّون الأبيض– يمكن تأويله كقيمة صيغية تقوم على الصراع الثانوي بين "اللّون" و"غياب اللّون""[2]. فإذا كان البريق الذي يجذبنا إلى الصورة هو متعلق بمصدر الضوء، مهما كان نوعه، طبيعيا أو اصطناعيا، فإن الخط الرفيع الفارق بين النور والظل هو درجة ذلك البريق أو بالأحرى، درجة مصدر البريق إضافة إلى نسبة الإشباع في اللّون الناقل للبريق ومدى قدرة هذا الإشباع على إظهار خاصية اللّون واللّون الغائب. وهي خاصية تخلق تباينا (Contraste) في الصورة. وعليه، يجب أن نأخذ بعين الاعتبار دلالات الضوء في الصورة.

وبعملية مسح العين لصورة غلاف رواية "سيدة المقام" يلاحظ المشاهد أنّ تقنية الضوء تركزت على المقدمة في الصورة وذلك لإعطائها قيمة مضافة، وهذا ما جعل الإضاءة نابعة من عمق الصورة، أو بالأحرى من عمق موضوع الصورة وهو "السيدة". حيث ترى عين القارئ أنّ الركبة المرفوعة في انثناء واضح قد استعملت فيها تقنية التثبيت اللّوني للأبيض من زيادة أو تكثيف الضوء على هذا اللّون ليبدو أكثر نصاعة، عكس الركبة المخفية التي اختلط فيها الأبيض بالرمادي ليخفّف من تكثيف اللّون وبالتالي، من شدة الضوء.

وعلى الرغم من أن "السيدة" في هذه الصورة، بدت العنصر الأكثر إضاءة فإنّ جزءًا منها فقط، وهو ركبتها المرفوعة، قد استخدمت مسارًا للضوء بحيث تظهر تقنية تشتيت الشدة الضوئية للّون الأبيض بحيث مزج بالرّمادي حتى يتناقص بريقه في عين المشاهد. وبالتالي، حدث الإشباع – وهو تبديل متدرّج للّون– على مستوى خليط اللّون الأبيض حتى ينتفي التداخل مع الألوان

[1] جاك فونتاني: سيمياء المرئي، ص38.

[2] المرجع نفسه، ص39.

الأخرى من جهة، ويتمّ تكسير اللّون الأحمر الآجُري المنتشر على الفراش والوسادة والأواني. وليس كل ذلك في الحقيقة سوى التناغم بين تقنية الضوء والظل في الصورة.

– **الألوان:** حينما وُصف الرسام الشهير "أوجين دي لاكروا" Delacroix، بأنّه "سيد الألوان" Le coloriste، وهو يخط بريشته روائع دخلت تاريخ فن الرسم العالمي، باحثا في بلاد المغرب والجزائر عن مصادر إشباع حبّه للتلوين.. لم يعد بمقدورنا ونحن نطالع لوحة "نساء جزائريات"(*) أن نتحدث –دون عقدة لونية– عن ألوان لوحات أخرى. لأن الحديث عن اللّون يعني الحديث عن فلسفة اللّون.. بل عن ثقافة اللّون. وبالتالي، لا يمكننا "مقاربة لون إلاّ من وجهة نظر المجتمع والحضارة التي نشأ فيها، إن على صعيد التأويل الجمعي الذي يؤطره، وإن على صعيد المتخيّل الاجتماعي والرّمزي اللّذين يمتح منهما"[1]. لأن اللّون ثقافة ارتبط تأويلها بالمجتمعات والشعوب عبر الأزمنة والحضارات، فما يعدُّ لونا للفرح والبهجة عند أمة من الأمم، قد يؤوّل كدلالة على الحزن والتعاسة في أمم أخرى.

ويذهب أهل الاختصاص إلى تعريف اللّون بأنّه "الأثر الناتج عندما تنعكس الأشعة الضوئية من على شيء معين، فالضوء ينعكس من عليه إلى أعيننا، ممّا يجعل الوردة ولونَها مرئية لنا... وعليه فاللّون هو تفاعل بين الأشكال والأشعة الضوئية الساقطة عليها، فيؤلف بذلك المظهر الخارجي لهذه الأشكال"[2]. أي أن عين الإنسان تستشعر الضوء الساقط على الأشياء فينعكس منه علينا وبالتالي تصير أعيننا ترى الألوان. والمعروف أن عين الإنسان تلتقط ثلاثة ألوان فقط هي الأزرق والأخضر والأحمر، بينما لا نستشعر الألوان الأخرى إلاّ لأنها ناتج تداخل تلك الألوان الثلاثة بدرجات متفاوتة، بعضها ببعض إذا سقط أكثر من لون من الألوان الثلاثة على العين في وقت واحد. فالعين مثلا، لا ترى اللّون الأصفر بل إنّ الدّماغ يقوم بعملية مزج بصري للألوان بعد استقبال العين للونين مختلفين في وقت واحد، هما الأخضر والأحمر. كما أننا لا نرى في الحقيقة اللّون البُنّي بل إنّ الدّماغ هو من يقوم بذلك بعد أن تستشعر العين نِسَبًا من الأحمر والأخضر

(*) لوحة شهيرة لأوجين دي لاكروا، رسمها في الجزائر عام 1834 بعدما كان في المغرب، وعنوان اللّوحة الأصلي هو: "Femmes d'Alger dans leur appartement"

[1] سعيد بنكراد: سيميائيات الصورة الإشهارية، ص78.

[2] عبيدة صبطي ونجيب بخوش: الدلالة والمعنى في الصورة، ص32.

والأزرق. ولهذا، نلاحظ دوما أن العين ترى الألوان الواقعة تحت ضوء الشمس أكثر وضوحا من تلك الموجودة في الظلّ. لأنّ الشمس تحتوي -بأشعتها- على كل ألوان الطيف، وبالتالي توسع الشمس حدود السلم اللّوني، فتصبح العين تلتقط مئات الألوان في وقت واحد.

أمّا في مجال الرّسم، فإنّ منظومة الألوان تتأثر بنوع الأصباغ ونوع الحامل المادّي(*) أو سطح الرّسم (القماش، الورق الصقيل أو اللّماع...) إضافة إلى نوع المادّة المستخدمة في عملية المزج اللّوني (ماء، زيت من نوع خاص...) وكذا نوع الإضاءة المسلّطة على اللّوحة أثناء العرض العلني.

إنّ "اللّون موضوع معقد، وهو جزء هام من خبراتنا الإدراكية الطبيعية للعالم المرئي واللّون لا يؤثر في قدرتنا على التمييز بين الأشياء فقط بل ويغير من مزاجنا وأحاسيسنا، ويؤثر في تفصيلاتنا وخبراتنا الجمالية، بشكل يكاد يفوق تأثير أيّ بعد آخر يعتمد على حاسة البصر أو أي حاسة أخرى"[1]. أي أنّ ما ينعكس على حاسة بصرنا.. سينعكس -بالضرورة- على شعورنا الداخلي ووعينا بالأشياء والعالم.

نقف -نشاهد- أمام لوحة "السيدة" في غلاف "سيدة المقام" نتأمل تقنية التضاد اللّوني برسم لونين متباينين على مساحة واحدة. فالمرأة ذات الثوب الأبيض الناصع -والأبيض هنا يحيل على الهشاشة- رسمت في المقدمة على خلفية لون آجري مائل نحو البُني، وهذه التقنية جسّدت نوعا من التكسير في اللّون بحيث ظهر تشابه وتماثل في الأضداد (أحمر- أبيض) عن طريق تقريب الألوان المتباعدة بدل الحصول على لونين متنافرين، خاليين من الانسجام. وهذه التقنية أكدت على أن اللّون ليس مجرّد أصباغ، ولكنه لغة تخفي فكرا وثقافة ما.

وإذا دققنا النظر أكثر، فإننا نلاحظ أن في أسفل الثوب الأبيض فتحة تظهر لونا رماديا بل مائلا إلى الزرقة الدّاكنة، ما جعل نصاعة البياض تظهر أكثر فأكثر، خاصة أنّ الإضاءة مسلّطة على ركبة المرأة بشكل مكثف. وهذا التضاد أيضا أحدث نوعا من الوضوح أو التأثير في حاسة

(*) المصطلح لجاك فونتاني، في كتابه: سيمياء المرئي، وهو يدلّ على المادّة التي اختارها الرّسام ليضع عليها ألوانه مثل: (الورق العادي، الباستيل على الورق، القماش...)

[1] ظاهر محمد الزواهرة: اللّون ودلالاته في الشعر، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمّان، الطبعة الأولى، 2008، ص15.

البصر لدينا لأن كل لون منهما له تأثيره الخاص على أعيننا، فالألوان تبدو متألقة إذا تجاورت مع نقيضها، ولهذا ظهر الأبيض متألقا مع نقيضه الرمادي الداكن الذي احتل مواقع متعددة من الصورة كالثوب الداخلي للمرأة وحزامها ومنديل رأسها. ولهذا ظهر الأبيض مكثفا، ناصعا حاملا لكلّ معاني الصفاء والعفة والبراءة والنظافة والوضوح والهشاشة وهي معانٍ ثاوية في الموروث الجمعي. ويمكن أن يكون توظيف هذين اللونين في الصورة (الأبيض-الرمادي الغامق) مصدرًا للتضاد اللّوني الذي يحقق بدوره الإضاءة والإشراق المنبعث من خلف الصورة، وذلك للإيحاء بالبعد التاريخي من جهة، وخلق نوع من الجوّ الأسطوري، من جهة أخرى.

ثانيا: القراءة التأويلية للصورة:

1- علاقة الصورة بالعنوان:

يرى "جنيت" Genette أنّ لوحة الغلاف، وبالنظر إلى موقعها المتقدم في الكتاب، لا تعدّ نصّا موازيا فحسب، بل إنها عتبة كبرى توازي النصوص الدّاخلية بأكملها[1]، ولعلّ ذلك راجع إلى اعتبارها هوية المتن وبطاقة الدّخول إلى دهاليز النص السّرية.

وعليه، ينبغي أن نشير بداية إلى أنّ هناك تداخلا أجناسيا حتميا بين نصّين من حقلين مختلفين: حقل التشكيل الفني للغلاف ونعني الصورة، وحقل الأدب الذي تحيل عليه كل كلمة في العنوان. فالتداخل بين فن الرّسم (صورة الغلاف) والأدب (العنوان)، ظاهر، ولا مفرّ منه. وقد أطلق "جنيت" على هذا النوع من المقاربة، مصطلح "الهندسة التناصية"[2]. والتي تعني دراسة الأشكال الهندسية (الطول- الشكل- الحجم- النوع) في تداخلها مع العناوين سواء أكانت رئيسية أم فرعية، إذ تختلف صورة الحروف المكتوبة للكلمات عن الصورة التي توحيها الكلمات بعيدا عن تسجيلها الكتابي.. وذاك الفارق ناجم بالضرورة من توثيق الجانب الزماني المجرّد للّغة مكانيا عند الكتابة من خلال الموضعة المنتقاة في فضاء الورقة أوّلا وطريقة الخطّ ثانيا[3]. وهذا ما يجعل للّغة الخاصّية البصرية مع خاصيتها الأصلية (السماع). فالنصّ اليوم ليس كلمة وجملة فقط بل

---

[1] G. Genette: Seuils, p104.

[2] سعيد يقطين: انفتاح النص الرّوائي، ص97.

[3] ترنز هوكز: البنيوية وعلم الإشارة، ترجمة مجيد الماشطة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى، 1986، ص124.

صار لونا وظلا وشكلا وصورة. ولهذا تلتقي الصورة بعنوان الكتاب لتعزيز معنى النص والكشف عن دلالاته المخبوءة. إذ "من الممكن أن تكون الصورة بسيطة أو مركبة، أو أن تكون أحادية اللّون واضحة المعنى أو مليئة بالألوان والتفاصيل، ويمكن لبعض الرسوم والصور أن تستخدم كتشبيهات أو كنايات مثلما هو الحال في التشبيهات اللفظية فإنّ التشبيهات البصرية يمكن أن تساعدنا في استيعاب المفاهيم أو الأفكار غير المألوفة لدينا"[1]. وهذا ما تمارسه الصورة اليوم.

لقد عمد "واسيني الأعرج" إلى توجيه خطاب "صُوَري" عبر المشهد البصري الذي قدمه على لوحة غلافه، وهو فعل إغرائي يمارس غوايته على القارئ لتحفيزه على فك شفرة الصورة من جهة وربطها بعنوان الرواية ومتنها من جهة أخرى. فإذا كانت "الرواية هي فن خطي بالأساس يمثل تتابعا آنيا للصور، فإنّ اللّوحة إلى ذلك تقدم تزامنا مباشرا للتجربة وتغدو الوظيفة الأولى للفنان هي أن يرى وأن يجعلنا نرى ما لا نعيه بشكل مألوف"[2]. فتحقق بذلك الوظيفة التداولية للكتاب بالإضافة إلى قيمته الدّلالية.

تتقاطع صورة غلاف رواية "سيدة المقام" مع العنوان في التقاء الخطاب البصري الذي تقدمه الصورة بالخطاب النصّي الذي يقدمه العنوان، وقد كانت لنا وقفة متأنية عند تحليل العنوان الرئيسي للرواية. "فالسيدة" كلفظة دالّة على الجرأة والسّلطة والقيادة، تتربع على عرش الصورة مثبتة عينيها في المشاهد، وهي نظرة ثاقبة وجريئة تنم عن نمط من النساء القائدات، ذوات الشخصية القوية، الواثقات من أنفسهنّ.

والملاحظ أن السيدة التي تجلس في فناء أو بهو ما، لا تجلس على أرضية من المستوى نفسه لأرضية البهو، بل إنها تجلس على أرضية أعلى بقليل من تلك التي في البهو، وهذا هو "مقامها"، إذ تقتضي العنونة أن لا تكون السيدة في نفس مستوى الآخرين، إضافة إلى نوع الثوب الذي ترتديه بحليتها وحزامها ومنديلها. فكلّ تفصيلة من هذه تتطابق مع العنوان "سيدة المقام"، لأن شكل المرأة في الصورة، هو شكل سيدة حقّا.

---

[1] فرنسيس دواير وديفيد مايك موز: الثقافة البصرية والتعلّم البصري، ترجمة، نبيل جاد عزمي، شركة دلتا، مكتبة بيروت، القاهرة، ص298-299.

[2] ميرز جيفري: اللّوحة والرواية، ترجمة مي مظفر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987، ص161.

وإضافة إلى كل ذلك، تسليط الإضاءة على الصورة، الذي يحمل دلالة خاصة، "فإذا كانت الإضاءة على الجانب الأيسر، فالمنتوج المقدّم يعدُ منتوجا مستقبليا، أمّا إذا كانت الإضاءة مركزة على الجانب الأيمن فالمنتوج مرتبط بالماضي، أي بالأصول والتقاليد"[1].

وبالنظر إلى الإضاءة في الصورة، وعلى الرغم من الزي التقليدي للمرأة، وكذا الديكور الذي يحيط بها، إلاّ أن الضوء قد تركز في الجانب الأيسر للصورة، وبالضبط في ركبتها المثنية المرفوعة زاوية قائمة على الأرض. "فسيدة المقام"، امرأة تحدّت رصاصة في الدّماغ، ووقفت ضد تيار السلطة الذي يمثله "بنوكلبون" وتيار "الإسلاميين" الذي يقوده "حراس النوايا"، ثم أدّت باليه شهرزاد "لرمسكي كورساكوف" على الرغم من محاولات غلق صالة الرقص.

وبالتدقيق البصري في الصورة والعنوان معًا، يلاحظ المشاهد أن الصورة تزاوج بين نمطين من الخطوط، الأولى أفقية والأخرى عمودية وهو النمط نفسه المعتمد في خطية العنوان، حيث مُدّد حرف السين في "سيدة" والدّال، أفقيا، بينما، تمّ تمديد الألف واللاّم في "المقام" عموديا، وهذا راجع إلى أنّ "الخطوط تلعب دورًا في تحديد الصورة وتضيف لها قيمة ليست موجودة فيها أصلا. لأن الخطوط Lignes هي التي توجّه رؤية النّاظر صوب وجهة معلومة داخل الصورة. إذا تكرّرت الخطوط على نفس المنوال احتوت على لغة المشاعر، فإذا كانت عمودية أوحت بالحركة والسرعة وإذا كانت أفقية أوحت بالهدوء والسكينة"[2]. وعليه، أحالت الخطوط في الصورة كما في العنوان على الحركة في اشتغال "مريم" على رقص "الباليه" وما يتطلبه من سرعة وتناغم في حركات الجسد وتسارع الموسيقى أو هدوئها، بينما جسّدت الخطوط الأفقية الثبات على المواقف، والهدوء في مواجهة "الرصاصة" والقدر الذي حدّد مسار "السيدة". ولهذا، يظهر الثبات والهدوء في ملامح المرأة، كما في خطّ العنوان، وكأنهما مدعّمان بركائز قوية، تقيهما من السقوط "فالمادة البصرية تثبت مدلولاتها، عن طريق مضاعفتها برسالة لفظية بحيث يقيم جزء من الرسالة الأيقونية علاقة بنيوية مع نسق اللّغة"[3]. ولذلك تم تعضيد المادة البصرية (لوحة الغلاف) برسالة لفظية (العنوان)

[1] عبد الحق بلعابد: سيميائيات الصورة، ص155.

[2] عبد العالي معزوز، فلسفة الصورة، ص151.

[3] عبيدة صبطي، الدلالة والمعنى في الصورة، ص152.

-وكذلك العكس- حتى يتمكن القارئ المشاهد، من إنشاء تلك العلاقة البنيوية والدلالية بين ما تطرحه الصورة وما يطرحه العنوان.

2- علاقة الصورة بالنص (المتن):

تنطلق مقاربتنا لعلاقة الصورة بالنّص، من أنّ "الصور -مثل الكلمات ومثل كل ما تبقى من الأشياء- لم يكن في إمكانها أن تتجنب "الارتماء" في لعبة المعنى، أو في ألف حركة تأتي لتعالج الدلالة في قلب المجتمعات"[1]. أي أن المعنى -وإن لم يكن نهائيا أو كلّيا- هو نتاج ما تجمع من سيرورات اشتملت عليها الصورة كما اشتمل عليها النص أيضا.

يقف القارئ البصري ليتأمل الصورة، فيراها وقد تحوّلت كالعنوان الرئيسي والعناوين الداخلية... إلى نصّ قائم بذاته يمكن أن يحيل على كون دلالي، حامل لمعالمه في داخله، وليس على المشاهد، (القارئ) إلاّ التسلّل داخل تلافيفه.

تتعاقد الصورة مع اللّغة علنًا، وأمام أعين المشاهد لتقول "إنّ أي استدعاء للغة الخطاب البصري سيضعنا مباشرة أمام: الصورة-الرمز/الرّمز-اللّغة، بمعنى التركيب والبناء اللّغوي وكل هذا سيفضي بالضرورة إلى خصائص الصورة/اللّغة"[2]. فنحن حينما نضع الصورة ضمن سياق لغوي، اصطلح عليه، بالخطاب البصري فإننا حتما نعبّر عن الصورة لغويا، أو بالأحرى لا يتم وعينا بها إلاّ لغويا. وعليه، نتساءل: إلى أي حدّ تتعالق الصورة مع النص؟ أو بالأحرى: إلى أي مدى استطاعت الصورة أن تظهر "اللّغة" (النص)؟ سؤال إشكالي، يقودنا إلى طرح سؤال جوهري متفرع عنه: كيف تجسّدت الصورة في النص، والنصّ في الصورة، انطلاقا من العلاقة التبادلية -المحتملة- التي تجمعهما معًا؟!

إن السؤال الأخير يجعلنا نتأهب -ونحن نرصد الصورة- للبحث داخل عالم واسع من الكلمات/اللغة/الدلالات عن الصورة بمستوييها الذهني واللّغوي. أي أن إمكانية اشتغال الصورة ذهنيا ولغويا قائم في النص (المتن). وبالتالي، ونحن "نقرأ" هذه الصورة، نحاول استرجاع صورة أخرى في ذاكرتنا، هي صورة النص. فنجد أنفسنا نقدم تأويلا للصورة على ضوء ما قرأنا داخل

[1] محمد غرافي: قراءة في السيميولوجيا البصرية، مجلة عالم الفكر، ص223.

[2] كاظم مؤنس: خطاب الصورة الاتصالي، ص59.

النص. وقد يكون الأمر حتميا أو لنقل، لا إراديا، مادامت اللّغة سابقة في الوجود عن الصور. ففي "البدء كانت الكلمة" وقبل أن يُستخلف الإنسان في الأرض فقد علّم اللهُ آدم "الأسماء كلّها" والأسماء في النهاية هي "اللغة". ولهذا تبدو العلاقة الثلاثية نص، صورة، قارئ (مشاهد) متآلفة بشكل ميتافيزيقي، نوعا ما، إذ يرتبط كل عنصر مع الآخر، ضمن مجال لا محسوس، يحكمه التجريد، وفلسفة التأويل وكذا الخبرات المسبقة التي تكونت ضمن موروث متواضع عليه اجتماعيا.

وبما أنّ الصورة المصاحبة لغلاف رواية "سيدة المقام"، تطرح مشهدا سرديا، نتلمسه في تلافيف النص، فإن المتن بدوره يعكس مشهدًا "صُورَوِيًّا"، مادامت الصورة في الأصل، حكاية! وقد بدأت الحكاية –لا نعني حكاية "سيدة المقام" في النص– بل حكاية "سيدة المقام" في الصورة أو حكاية صورة "سيدة المقام" في النص، عند حدود العبارات الأولى، في الصفحة الأولى، داخل المشهد الأوّل للرواية: "كانت مريم وردة هذه المدينة وحلمها... رعشة المعشوق وهو يكتشف فجأة خطوط جسد معشوقته"[1]. والجملة السردية الأخيرة هي من إنجازات ريشة الرسام، التي تألقت وهي تضع حدود جسد "السيدة" المتربعة على عرش الصورة، واختارت أن تكون هذه "الخطوط" لهذا الجسد بالذات، خاصة به ومخصوصة له.

وهكذا "فإن كل صورة تطلق العنان لنظرية تقود من المرئي المباشر إلى ما يوجد خلفه أو في ثناياه"[2]. وعليه، فالبحث عن ثنايا هذا المرئي داخل النص، يستوجب نوعا من الاستيعاب الخاص للحظة انتهاء الصورة في الرسم وبدايتها في النص.

تطرح الصورة التي بين أعيننا، ثيمات رئيسية، هي من جنس ما يطرحه النص، ومنها، المرأة المتسيّدة، الجريئة، الواثقة، صاحبة المقام الرفيع. وهي ثيمات جسّدتها جلسة "السيدة" في الصورة وطريقة وضعها ليدها على ركبتها وكذا نظرتها الفاحصة، الواثقة، والتي ليس فيها خجل. فإذا عدنا إلى النص لنتحسس هذه الثيمات، ألفيناها في أكثر من موضع، بحيث تُجمع الرواية، على تعدد شخوصها، وعلى تسّيد "مريم" على من حولها (المجتمع، الزوج، حراس النوايا...) وتحديها

[1] واسيني الأعرج: سيدة المقام، رواية، ص05.

[2] كاظم مؤنس: خطاب الصورة الاتصالي، ص60.

لهم وللرصاصة، من أجل تأدية "باليه شهرزاد": "تخرج مريم من كُتل الضباب والضياء... يظهر قدمها، ثم ساقها.. ثم تمتد اليدان.. تندفع بصدرها إلى الأمام... يرفرف الوشاح القبائلي على رأسها... ترتدي الألبسة الفضفاضة في حياتها اليومية والتي تمنع جسدها حريته وامتشاقه"[1].

والمفارقة هنا، أن الصورة تقدم لنا وضعية المرأة فقط، مع أن السارد رجل، وهو البطل الذي بدأ الحكاية وأتمّها، وبين البداية والنهاية كان هذا الرجل –البطل– هو من ينقل إلى القارئ تفاصيل الحكاية. ومع ذلك، وعلى الرغم من وضعه السردي الهام جدّا، فإنّه لم يظهر في الصورة. ولعلّ ذلك راجع إلى ارتباط الصورة بالعنوان من جهة، فهي تحيل لفظا (لغة) وشكلا (صورة) عليه (أي على العنوان)، ولذلك فنحن لا نرى رجلا في الصورة ولا حتى ظل رجل لأن المرأة هنا تتسيد العالم كلّه. ومن جهة أخرى، فحكاية "سيدة المقام" التي كان يرويها رجل، تشبه في جوهرها، صورة المرأة التي رسمها رجل أيضا، وهذا التطابق في فعل السرد والرسم، ناتج عن عالم ذهني واحد، هو كيف يحكي الرجل المرأة ويرسمها في الوقت ذاته؟! وبالتالي، فالعين التي ترمقها خلف الصورة، هي في الواقع عيناه هو، الرسام والسارد، فكلاهما ينظر إليها من موقعه الخاص وكلاهما أيضا، يصنع تلك النظرة في الصورة.

حاولت الصورة تقديم الجسد من منظور خاص، وكذلك فعل النص، وإذ نتحدث هنا عن توظيف الجسد في كليهما، فلأن ذلك راجع إلى التوظيفات الاستعارية (الدلالية) التي ينقلها الجسد، بعيدا عن جانبه النفعي المعروف والمباشر.

ارتكزت الصورة على لغة الجسد، من خلال نظرة العينين ووضعية الجلوس ونمط توزع الأطراف. والجسد هنا يتشكل "كدالّ متكامل ومكتفٍ بذاته وقادر على توليد سلسلة لا متناهية من الدّلالات انطلاقا من تنوع الأنماط الصانعة لكينونته، هو الخطوة الأولى نحو انفصاله عن الأشياء والغوص عميقا في الحقل الثقافي"[2]. أي أن الجسد صار يعي أنه كون مستقل ومكتفٍ بذاته، وعليه أن يتجاوز البعد التداولي له، ليصير جزءًا من عالم ثقافي خاص، يشكل بدوره العالم الإنسان العام. وعليه، فإن النص أيضا، أمكنه موضعة الجسد في العالم ذاته الذي موضعته فيه

[1] واسيني الأعرج: سيدة المقام، رواية، ص64.

[2] سعيد بنكراد: السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، ص193.

الصورة، فظهرت ثنائية (جسد، صورة/ جسد، نص) متكاملة إلى حدّ كبير، ومثلما حولت الصورة جسد "المرأة" إلى نسق ثقافي خاص، كذلك فعل النص: ".. مريم كانت مذهلة... يداها منسدلتان عبر استقامة جسدها مثل رياضية جمباز.. تحرّك رجلها اليمنى ترفعها بهدوء.. يرتفع صدرها ويهبط.. تريد أن تكون "شهرزاد" لا كما قرأتْها في الكتب، ولكن كما تشعر بها.. ترفع رجلها من جديد. يرتفع اللباس قليلا، تنكسر إلى الوراء.. تظهر ساقاها المضيئتين كشمعة، مريم عندما تتأمل تصبح تمثالا، أدارت رأسها في كبرياء.. كدت أصرخ: أيها الجسد المملوء بالنور ما أقدسك!"[1].

إنّ حركة الجسد في الشاهد السابق، هي حركة نص، وحركة صورة أيضا فلو افترضنا أن الجسد الذي في الصورة قد تحرّك، لقام بالحركات ذاتها التي في النص، على اعتبار أن لكلّ حركة نقطة سابقة عليها هي نقطة بدايتها ونهايتها في الوقت ذاته. وعليه، فإنه وكما للكتابة (الرواية) نقطة الصفر التي تنطلق منها، للصورة أيضا نقطة الصفر التي يضع أو يبدأ منها الفنان واقعته التصويرية. وبين بياض صفحة الكتابة، وبياض صفحة الرسم، خيط رفيع جدّا، يحكمه صمت التأمل في الثيمة، أو هو خيط لا مرئي يعكس لحظتين سكونيتين: هما لحظة ما قبل النقطة الأولى فوق اللّوحة، والنقطة الأولى فوق السطر، وكلتا النقطتين ليستا -في واقع الأمر- غير بداية كسر جدار الصمت السابق على كلّ حركة.

وعليه، فقد تركّزت الصورة، كما تركّز النص، على ابستيمية الجسد الأنثوي، لا في بعده الإغرائي أو الإغوائي، فهذا المعطى صار متجاوَزًا، وإنّما في بعده الإنساني والكينوني، بحيث خلقت حركات السيدة في الرواية، كما في الصورة، سلسلة من الانزياحات الثقافية التي تخرج عن نمطية الأفعال "الأنثوية". فأداء باليه "شهرزاد" من قبل البطلة مريم يدخل ضمن نسق ثقافي أملاه المنجز المزدوج (جسد، موسيقى)، بينما وضعية الجلوس في الصورة المصاحبة لغلاف الرواية، هو من نمط المنجز المزدوج (جسد، رسم)، وهذان المنجزان الثقافيان ولّدا معًا، نمطين من النصوص:

نص الصورة، ونصّ الرواية. وكلاهما نصّ ثقافي تمّ إدراك أبعاده، بفعل خروجه عن المعيارية المحدّدة والنمطية المألوفة. وبالتالي، فإن الإيماءات الصادرة عن الجسد (نظرة العينين، ثني

[1] واسيني الأعرج: سيدة المقام، رواية، ص166-167.

الركبة ورفعها للأعلى، بسط اليد ووضعها على الركبة...) هي في الحقيقة نسق ثقافي، يكشف عن هوية ثقافية لهذا الجسد داخل امتداداته وأفعاله وإيحاءاته.

وأخيرا، يمكننا القول، إن امتدادات الصورة داخل النص تولّدت عن تداخل حتمي بين جنسين فنّيين هما: جنس التشكيل وجنس الرواية. وعليه، نتمكن -بعد هذه القراءة التعيينية والتأويلية للصورة- من القول إن الصورة في اقترانها بنص روائي كسيدة المقام، من شأنه خلق نوع من العلاقات الثقافية بين أقطاب العملية الإبداعية (كاتب، رسام، قارئ) ليتحقق في النهاية إنجاز مشروع ثقافي ثلاثي القطبية، يستوجب -فقط- حضور آليات للإنجاز الفني، سواء تعلق الأمر بالمبدع ذاته أو الرسام أو متلقي العمل الذي يبقى على عاتقه مهمة التحليل والتأويل. وإذا كان هذا حال مقاربة رسم تشكيلي، فماذا يكون حال مقاربة صورة فوتوغرافية كالتي ارتمت على سطح غلاف رواية "البيت الأندلسي"؟ هذا ما سنجيب عنه في المبحث الموالي.

المبحث الثاني

خطاب الصورة المصاحبة لغلاف رواية

"البيت الأندلسي" لواسيني الأعرج

أوّلا : القراءة الوصفية لصورة رواية " البيت الأندلسي"

ثانيا : القراءة التأويلية لصورة غلاف "البيت الأندلسي"

واسيني الأعرج

البيت الأندلسي

(Mémorium)

منشورات الجمل

رواية

يطالعنا المكوّن البصري (الصورة) على غلاف رواية "البيت الأندلسي" لواسيني الأعرج الطبعة الأولى، منشورات الجمل (2010)، جَنْبًا إلى جنب مع المكوّنات الأخرى المألوفة (العنوان اسم المؤلف، المؤشر الجنسي..). ويمدّنا بجملة من التصورات الأوّلية، التي يكون فيها استقبال الصورة مُجملاً لأن العين تقوم بمسح شامل وأوّلي للمكوّن المرئي، دون الغوص -كمرحلة أولى- في أعماق الصورة أو مدلولاتها. وعليه، وتأسّيًا بمنهجية دراستنا لصورة غلاف رواية "سيدة المقام" سنتناول في مقاربتنا لصورة غلاف رواية "البيت الأندلسي" العناصر الآتية:

أوّلا: القراءة الوصفية لصورة رواية " البيت الأندلسي": وفيها:

1- طبيعة الصورة:

خلافا للصورة المصاحبة لرواية "سيدة المقام" يختار المؤلّف -كما الناشر- صورة من النمط الجمالي، ولكن بطبيعة أخرى ليرصع بها غلاف روايته "البيت الأندلسي". فالصورة من النوع الفوتوغرافي الثنائي البعد المعروف في مجال التصوير إذ يُعرّف التصوير الفوتوغرافي بأنّه عملية وحركة وفن خلق الصور الثابتة أو المتحركة من خلال تسجيل الإشعاع على وسط حساس وتنبعث أنماط الضوء أو تنعكس من الأجسام فتنشط مادة كيميائية حساسة أو استشعار إلكتروني خلال توقيت التعرض -عادة- من خلال عدسة التصوير في جهاز يعرف بالكاميرا. فكلمة Photographe التي صيغت في عام 1839 من قبل السّير "جون هيرشل" تعني "التمثيل بواسطة الضوء" وPhotographie معناها الرسم أو الكتابة بالضوء[1].

ولا فرق بينها وبين الرسم التشكيلي، غير واقعيتها من جهة (ترسم الواقع كما هو) وآليتها من جهة أخرى (استعمال آلة التصوير). "فالرسم مثلا، يشكل "حقلا"، لأن له هذه الخاصية (مادة التعبير) Matière de l'expression، أي أن الصورة في الرسم تتميز بكونها مصنوعة باليد، فردية وثابتة... ويصدق هذا الأمر نفسه على الصورة الفوتوغرافية، فهي كالرسم فردية وثابتة، ولكنها تختلف عنه وتشكل حقلا مستقلا بذاته لكونها منجزة آليا"[2]. وعليه، يواجهنا السؤال الإشكالي التالي: إذا كان الرسم، يتميز بفنيته لاعتماده عناصر جمالية مميزة، كاللّون والإضاءة ويد الرّسام

[1] Marie Claude, Vettraino Soulard: Lire une Image, p21.

[2] محمد غرافي: قراءة السيميولوجيا البصرية، مجلة عالم الفكر، ص224.

المبدعة والموهوبة وخياله المبتكر، فهل يمكن اعتبار التصوير الفوتوغرافي –كالرسم– فنّا أيضا؟ وإلى أي حدّ أمكننا القول بأن الصورة المطابقة للواقع، المأخوذة أو المُعدّة بوساطة الآلة، هي فنّ، تتوفر فيه الشروط الجمالية؟ نقول وانطلاقا من التصنيف الذي طرحه "ألمازي" (Almasy) المتعلق بأنماط الصورة –والمذكور في المبحث السابق– بأن الصورة الفوتوغرافية صُنفت ضمن الصور الجمالية (رسم، لوحة فنية، نحت، صورة فوتوغرافية...). لأنّ التصوير الفوتوغرافي "يمكن أن يتوسل هو الآخر بالتركيب ليكون تعبيريا. ومن نافل القول إثبات أن التصوير الفوتوغرافي، إذا ما توفرت فيه معايير محدّدة، لا يقل تعبيرية عن التصوير الصباغي"[1]. ولهذا صار للتصوير الفوتوغرافي معارض فنية كالرسم التشكيلي تماما، لأن طريقة التقاط الصورة وزاوية نظر المصوّر لها وكذا الوضعة (Pose) التي يختارها وقت التقاط الصورة، كلّ ذلك يصنع فنّيتها.

وضمن الإطار نفسه "يقيم "بارت" نوعا من التعارض بين التصوير والرّسم فهذا الأخير يُعَدُّ رسالة سننية Message codé لأنّ إعادة إنتاج شيء أو موضع ما عن طريق الرّسم لا تبلغ الدّرجة التماثلية نفسها في الصورة الفوتوغرافية، أي أنّ الرسم "لا يعيد إنتاج الكلّ"، كما أنّه يقتضي معرفة وإلماما بأسنن وقواعد هذه العملية التي تنقل صورة الشيء على الورق، بينما تظل الصورة الفوتوغرافية محكومة ليس بمبدإ "التحويل" أو "النقل" وإنّما بمبدإ "التسجيل" "Enregistrement"[2]. وبالتالي، واستنادا إلى التعارض الذي أقامه "بارت" بين الرسم الفني والتصوير الفوتوغرافي أمكننا القول إن الفرق الجوهري بينهما، هو أن الرسم لا يعيد نقل الواقع كما هو، إنما يقوم بتحويل هذا الواقع على الطريقة الذهنية للمبدع، والتي تحكمها المعرفة بأسنن عملية الرسم، بينما يخضع التصوير الفوتوغرافي إلى عملية تسجيل مباشرة للواقع دون إضافات أخرى، ولهذا تتحكم "الآلية" في قواعد التصوير الفوتوغرافي.

ويذهب "رولان بارت"[3] إلى أبعد من هذا حين يتحدّث عن الطابع التعييني للصورة الفوتوغرافية، أو ما أسماه بالطابع "الحرفي" Littérale، حيث يرى أن هذا الطابع يمنح الصورة الفوتوغرافية خاصية "موضوعية" و"تسجيلية" للأشياء التي تمثلها، ويجسد مكوّنا أساسيا يميز

[1] عبد العالي معزوز: فلسفة الصورة، ص170.

[2] محمد غرافي: قراءة في السيميولوجيا البصرية، عالم الفكر، ص240.

[3] R. Barthes : Rhétorique de l’image, in communications, Paris, N° 04, 1964, p 47.

الصورة الفوتوغرافية عن باقي أنواع الصور، ذلك أن الصورة الفوتوغرافية وهي تمثل موضوعا ما، تبلغنا بأن هذا الموضوع كان هنا. وبالنسبة "لبارت"، فإنّ الأمر يتعلق بخاصية الزمان والمكان فالزمان سابق Antérieure لأنك ترى الصورة الفوتوغرافية –التي التقطت سابقا– الآن. بينما المكان آني: لأنه لا يزال قائما. وبالتالي، فإنّ علاقة لا منطقية تتخلق في عملية التصوير بين الـــ(هنا) والـــ(ما سبق)(*).

قد يكون كلام "بارت" صحيحا كلّيا، إذا ما كانت آلة التصوير كلاسيكية أو من الطراز القديم. أي تلك التي تحتاج صورها إلى استخراج الكليشهات Clichés ثم تحميضها، وهي عملية تقنية تجعل الصورة فعلا سابقة في زمن التقاطها لأن صاحبها قد ينتظر مدّة –غير قليلة– لخروجها إلى النور.

ولكن، ماذا يكون رأي "بارت" في آلات التصوير الرقمية المعاصرة؟ هل تنطبق عليها خاصية "الزمان السابق" أي ماضوية الصورة بالنسبة للمشاهد؟!.

نقول، إن التصوير الرقمي اليوم، نظرًا لدقة تقنياته يجعل المصور في زمن مساوٍ مع صورته أي بمجرّد التقاطه للصورة الآن، يمكنه بالضغط على زرّ واحدّ أن يمحوها من ألبوم صوره الرّقمية أو أن يحتفظ بها. بمعنى، أنه، صار للمصور الفوتوغرافي في عصر التكنولوجيا، أن يمارس آلية الاختيار بين مسح الصورة أو الاحتفاظ بها، لأن آلة التصوير الرقمية، تتيح له اختيار الوضْعات المناسبة، وكذا زاوية النظر التي يريد. وبالتالي، فالصورة الملتقطة الآن، قد لا يصبح لها وجود بمجرّد تخلّي المصور عنها. عكس آلات التصوير القديمة، التي لا توفر هذه الخدمة، فكم من الصور التقطت ولا يعلم صاحبها عنها شيئا إلى أن تحمّض ثم يقرر بعد ذلك هل يحتفظ بها أم لا. بل صار الشخص، موضوع الصورة، هو من يقرر مصيرها بعد التقاطها مباشرة إذ يقوم بمعاينتها وتأمّل تفاصيلها، وعلى أساس ذلك، يمكن أن يحتفظ بها كما هي، ويمكن أن يعيدها مع تعديل ما كان –في نظره– غير معدّل في الصورة السابقة.

(*) هذا الرأي، طرحه "بارت" أيضا في معرض حديثه عن الصورة الإشهارية لمنتوج معجنات Spaghetti المسمى منتوج "Panzani" (ينظر المرجع السابق، ص49).

إن مسألة أسبقية زمن الصورة وآنية مكانها، قد تكون أمرًا نسبيا وفيه شيء من الرؤية الفلسفية، غير أن كلّ هذا، لا ينفي ذلك الانسجام بين عدسة المصوّر وعينه الناظرة إلى موضوع الصورة.

2- تحليل مكوّنات الصورة: ويندرج ضمن هذا التحليل ما يلي:

أ- التنظيم المجمل للصورة: تقف عين المصور بين العدسة والموضوع وعلى أساس تلك المسافة، تنتظم الصورة -بعد الإعداد- وفق معطى تقني هو التركيب. "فالتركيب هو صيغة من صيغ إعداد المساحة القابلة لاستيعاب معطيات الصورة عبر أشكال خاصة من التأطير"[1]. كما يسمح التركيب برصد التنظيم المجمل للصورة. وعليه، انتظمت صورة غلاف رواية "البيت الأندلسي" ضمن التركيب المعهود الذي يقسم الصورة إلى مقدمة وخلفية. غير أن المقدمة والخلفية في هذه الصورة، هما من موضوع واحد، هو البيت المشيّد على الطراز الأندلسي القديم. أي أن الخلفية، والتي جعلت مكبّرة -حجْمًا- بحيث احتوت أبعاد الغلاف كلّه (14سم × 21,5سم) هي حاملة للموضوع نفسه الذي تحمله المقدمة.

وقد عمد المصوّر الذي اشتغل على الصورة التي وُضعت على غلاف رواية البيت الأندلسي -على اعتبار أنها صورة منتقاة من قبل الكاتب والناشر لأنه لا وجود إلى اسم المصور أو مصدر الصورة- إلى طريقة التداخل بين مقدمة الصورة وخلفيتها، بمعنى أنه اختار أن تكون الصورة الباهتة مكبّرة، اعتمدها كخلفية للصورة المصغرة الظاهرة على الغلاف.

فحجم الصورة هنا يتوقف على ذوق المصوّر أثناء طبعها، وهو أمر تقني بحت إذ إنّ الصورتين -وإن كانتا تحمل موضوعا واحدًا- تعودان إلى السالب نفسه (Négatif)، وتمّ تحميض "الكليشي" Cliché ذاته. لكن الصورة المكبّرة نُسخت انطلاقا من سلّم محدود للّون الرّمادي، حتى تظهر باهتة بينما نسخت الأخرى على سلّم مفارق، فظهرت أكثر وضوحا.

وهذه المسألة التقنية ارتكزت في الأصل على تقنية أخرى دقيقة هي الضوء والظل (Claire- Obscure). فالصورتان، وإن كانت المصغرة هي الأوضح والأبرز، تعكسان الموضوع نفسه، هو نموذج لبيت من الطراز القديم، الأندلسي الذي شُيّد على طريقة الأقواس المؤدية إلى

[1] سعيد بنكراد: السيميائيات (مفاهيمها وتطبيقاتها)، ص164.

مداخل البيت، إضافة إلى بهوه الفسيح المظلّل بالأشجار والمزين بنافورة معشقة باللّون الأخضر الزاهي. وقد تمّ التقاط الصورة بناءً على اختيار المصوّر الفوتوغرافي. إذ يتلخص عمله في اختياره للمشهد أو الموضوع المراد تصويره، وزاوية التقاطه، ووقت هذا الالتقاط. وبعد تركيب عناصر الصورة، تظهر الرؤية الفنية التي يضفيها المصوّر على ما يراه، ويثبت بموجب تصويره لحظة لا تتكرر ثانية إلاّ في لوحة كثابت. وهي، في الوقت نفسه، عمل متحرّك ومختلف بعدد مرّات التلقي التي تتعرض لها الصورة الفوتوغرافية الملتقطة.

ب- المنظور: نظرا لأن الصورة المصاحبة لغلاف رواية "البيت الأندلسي" هي من نمط الصورة الفوتوغرافية، فإنها اعتمدت المنظور المركزي أو الفوتوغرافي حيث يظهر البيت كما هو في الواقع، بأشجاره وأعمدته الرخامية وأقواسه القديمة ونافورته التي تزين البهو. فمع "اختراع التصوير الفوتوغرافي أصبح بالإمكان اليوم إنتاج صور تشبه الواقع كثيرا"[1]. وهذه الصور تعكس ما تشاهده العين من ألوان وأشكال ووضعيات، عكس ما كانت عليه، في عصر التصوير بالأبيض والأسود إذ إنّ "الفوتوغرافيا بالأبيض والأسود لا تقدم بطبيعة الحال إلاّ تدرّجات في الفارق داخل سلّم محدود للّون الرّمادي، وليس هناك لون من هذه الألوان يتطابق مع ما نسمّيه نحن بـــ"الواقع""[2]. لأن الواقع هو عالم لا محدود من الألوان، يُعدّ الأبيض والأسود جزءًا منه، لا كلّ الواقع. إذ تم التقاط الصورة من زاوية جانبية بحيث أظهرت جزءًا من بهو البيت وتركزت على مدخله ونافورته، لأن ضوء الشمس قد سلّط عليهما بشكل أوضح، وزاوية النظر هذه، سمحت لعين المشاهد التركيز على تفاصيل البيت الخارجية، لأن جميع الخطوط في الشكل، العمودية منها والأفقية تظهر وكأنها تنتهي عند نقطة واحدة، مركزية، هي نقطة عين كاميرا المصور.

إضافة إلى ذلك، فقد ظهرت مؤطرة في شكل مستطيل، عمودي، يتوسط الغلاف، ولهذا دلالة تختلف عن تلك التي تحملها فضاءات لا حدود أو أبعاد لها. فالتشكيل الهندسي المحدّد يجذب المشاهد أو القارئ البصري إلى بؤرة إنتاج الدلالات التي يتخذها هذا الشكل أو ذاك. وعليه فالقارئ يرصد عينيا (بصريا) تركيب الصورة، من بعيد، ويحاول لملمة عناصرها بدْءًا بشكلها وعمقها وانتهاءً بألوانها وكيفية التعامل مع تقنية الضوء والظّل فيها.

[1] عبيدة صبطي: الدلالة والمعنى في الصورة، ص86.

[2] أمبرتو إيكو: سيميائيات الأنساق البصرية، ترجمة محمد التهامي، ص42.

جـ- الإطار: يندرج الإطار الذي ظهرت عليه صورة "البيت الأندلسي" في غلاف الرّواية ضمن نمط الرؤية من المقدمة، بحيث تم استخدام الصورة البارزة -وإن كانت مصغرة- ضمن مقدمة افترقت عن الخلفية لا من حيث موضوع الصورة، فهما متطابقتان، ولكن من حيث الحجم أوّلا، ثم الفارق في شدة اللّون بحيث ظهرت الخلفية باهتة، ثانيا.

وفي واقع الأمر، فإنّ اعتماد الصورتين (صورة المقدمة وصورة الخلفية) على الثيمة نفسها ليس إشكالا، وإنّما التقاط العين للصورتين هو الإشكال الفعلي لأنّ "تركيز البصر على الصورة لا يمكن أن يمدّنا دفعة واحدة بكل الرّسالات والدلالات الممكنة. فذلك يقتضي أن تقوم العين بمجموعة من الحركات (عمودية وأفقية ودائرية...الخ)، وضمن هذا الاشتغال البصري ثمة تسلسل خطي لوحدات الرسالة في الصورة"[1]. ومعنى ذلك، أنّه، ومادام إطار الصورة التي بين أيدينا هو من نمط الرؤية من المقدمة، فإنه يصعب على العين الاشتغال على الخلفية، خاصة في الشكل الذي ظهرت عليه، أو بالأحرى، في اللّون الباهت الذي توشّحت به. إذ وعلى الرغم من حجمها الذي امتد على أبعاد الغلاف، فإنّ خلوّها من تقنية التركيز اللّوني (الإشباع) وشدة الضوء، جعل منها خلفية باهتة، بل تكاد لا تُرى، عكس صورة المقدمة، التي تداخلت مع الخلفية بحيث توسطت الغلاف، فقد أكسبها تدرج اللّون نحو الرمادي والبُني الداكنين إطارا واضحا، ظهرت فيه تفاصيل الصورة بخطوطها وتعرّجاتها.

وعليه، يمكن تمثيل الثيمة نفسها ولكن بأطر مختلفة، بحيث يتموقع كل إطار ضمن نسق خاص، هو نسق الإطار لا نسق الثيمة، وسيكون على المشاهد أن يعاين بعد ذلك إطار الصورتين لا ثيمتهما، مادامتا تحملان الموضوع نفسه.

د- زاوية النظر: تتحدّد زاوية النظر بالنسبة لغلاف رواية "البيت الأندلسي" من منظور البناء العام للصورة، حيث نلاحظ تركيز كاميرا المصوّر على وسط البيت الذي تزينه النافورة التقليدية، وإذا حاولنا القيام باختبار لعين المشاهد، فإنّ النتيجة تكون موافقة لزاوية نظر الكاميرا. فالعين تركز أوّل الأمر على وسط الصورة، لأن حركتها أفقية، ثم تبدأ بالبحث عن تفاصيل

[1] محمد غرافي: قراءة في السيميولوجيا البصرية، مجلة عالم الفكر، ص234.

الصورة في محور دائري. وبالنسبة للخلفية الباهتة، وإن كانت كبيرة الحجم، إلاّ أنها نتيجة للمقدمة، وكأن المقدمة أعادت إنتاج الخلفية ولكن بشكل أوضح وإن كان أصغر.

فتكبير الخلفية أتاح لها إظهار تفاصيل تبدو بعيدة في المقدمة فنتج عن ذلك تداخل صُورَوِي بين المقدمة والخلفية، بحيث اختلفت زاوية النظر في كلّ منهما، وكأننا أمام صورتين لا صورة واحدة "فالصورة بناء مزدوج؛ بناء تقوم به عين المصور وأداته أوّلا، فكلّ صورة تنظم عناصرها وترتبها حسب الشكل والحجم واللّون (الإعداد) كما تقدمها للعين من خلال نمط خاصّ في التمثيل (زاوية النظر)"[1].

فالمقدمة أتاحت للمشاهد نظرة كاملة عن البيت لأن مكان أخذ وضعة "Pose" الصورة أبعد من الخلفية لأن هذه الأخيرة خضعت إلى "زوم" "Zoom" التكبير فظهرت التفاصيل أكبر بينما تعامل المصوّر مع المقدمة بـــ"زوم" التصغير، فظهرت الصورة أشمل.

فالعين تبني زاوية نظرها من هذا "الزوم" وبه تهتدي، فتتشكل في النهاية، مجموعة من التمثلات البصرية داخل الذاكرة لأن في واقع الأمر، الذاكرة هي من يخزن ما تراه العين. وبالتالي تقف عدسة المصور الفوتوغرافي على مسافة من ثيمة الصورة، وهي على يقين (أي العدسة) أن العين التي خلفها (عين المصور) هي في الحقيقة من يلتقط الخطوط والأشكال والوَضْعات والألوان وأمّا العدسة فتثبت كل ذلك ضمن لقطة قابلة لاستيعاب كل معطيات الصورة من خلال عنصر التأطير وزاوية النظر أيضا.

هـ- الإضاءة: ظهرت الإضاءة مركزة في ضوء الشمس الساطع -بما أن نمط الصورة فوتوغرافي- فقد تركزت على الجزء المقابل للشمس، وعلى ما يبدو فإن الزمن في الصورة هو المساء وليس الصباح، على اعتبار أن الشمس —وهي في وضعية انسحاب- أسقطت أشعتها على يمين الصورة وليس على يسارها، مما يبين أن وضعية الشمس مقابلة تماما لمكان تواجد البيت، وقت غروبها. فلو كان الزمن صباحا، لكانت الإضاءة مثبتة على يسار الصورة، ولو كان الزمن منتصف النهار لظهرت أشعة الشمس عمودية على فناء البيت بحيث تضيء وسطه. ولهذا ظهر الجزء الأكبر من البيت، أو بشكل أدق، الجزء الأيسر والأوسط منه، مظلّلا وليس مُضاءً ولهذا عكست الإضاءة

[1] سعيد بنكراد: سيميائيات الصورة الإشهارية، ص34.

"الشمسية" هنا، خطوط البيت وأعمدة النافورة وظل الأشجار. ولهذا ظهر الضوء في الصورة طبيعيا لا يشبه الضوء الاصطناعي الممثل في لوحة تشكيلية أو رسم فني، فضوء الشمس الطبيعي يصعب تمثله في اللّوحات الفنية. بينما يمكن أن يظهر على طبيعته في الصورة الفوتوغرافية، لأنّه و"مع اختراع التصوير الفوتوغرافي أصبح بالإمكان اليوم إنتاج صور تشبه الواقع كثيرا"[1]. أو لنقل إن التصوير الفوتوغرافي اليوم أصبح يتمثل الواقع في أدق تفاصيله، لأن التطور التقني والعلمي للتصوير، وابتكار آلات التصوير المتطورة، صار من شأنه تمثّل الواقع كما هو، وليس على المصوّر غير ضبط آلته من حيث العناصر التركيبية للصورة (الضوء، اللّون، الوضْعة...) ثم يكون المنتَجُ الذي أمامنا، هو الواقع في الصورة وليس صورة عن الواقع.

غير أن تداخل مقدمة الصورة وخلفيتها، جعل من الإضاءة تظهر بشكل مركز في الخلفية لا في المقدمة، لأن تكبير صورة الخلفية جعل من ضوء الشمس ينسحب على الصورة كلّها لا على جزء منها. وكما ظهر هذا الضوء مثبتا على جزء من نافورة البيت ومدخله في المقدمة فقد تم تكبير صورة الخلفية في هذا الجزء من البيت بالذات. إذ، تحوّل الجزء المضاء في المقدمة إلى الكل المضاء في الخلفية بحيث انتشر الضوء في كل أرجائها، ولم تظهر منها الأجزاء المظلمة. وبين الضوء والظلام تولّد التباين بين المقدمة والخلفية، وهذا التباين جعل من المقدمة "المصغرة" محور ارتكاز نظرة العين وبؤرة المعطيات الدّلالية لهذا المعطى المرئي.

و- اللّون: يرتكز اللون –في الصورة الفوتوغرافية- على تقنية الضوء والظل (Le claire-l'obscure)، وهذه التقنية تخضع لذوق المصور ومهاراته فيمكن أن يجعل الخلفية مظلمة بينما تكون المقدمة مضاءة. وهذا بفضل مهارة تُسمى La correction gamma (أو التصحيح غاما). وهي تقنية يتم بها تصحيح شدة الضوء في الصورة. وقد يكون هذا النمط من التصحيح –اليوم- متماشيا جدّا مع آلات التصوير الرقمية فيتم من خلال "تصحيح قاما" التحكم في توزيع الضوء الذي يظهر اللّون على طبيعته. وقد سمّي هذا التصحيح كذلك، نسبة إلى منحنى "غاما" Gamma الذي يتحكم في تدرج تصاعدي في شدة الضوء وبالتالي ظهور اللّون أو بَهَتَانُه. ولهذا قد تظهر بعض الصور الفوتوغرافية زاهية الألوان وأخرى باهتة، بفضل هذا التصحيح. ولكن، ما ينبغي

[1] عبيدة صبطي، نجيب بخوش: الدلالة والمعنى في الصورة، ص86.

معرفته أن زهَوْ هذه الألوان راجع إلى شدة الضوء لا إلى اللّون نفسه. وبالتالي "يمكننا عندئذ تفسير الألوان الفاقعة أو الفاترة المشبعة أو غير المشبعة بأنها تغيرات في الشدّة الضوئية الخاصة بالمواقع في التصوير"[1].

ولهذا نلاحظ أن الألوان في الصورة قيد الدراسة، هي ألوان قريبة إلى حدّ كبير من الواقع فلون الأشجار واقعي وكذا لون الجدران والأرضية غير أنها ألوان مائلة إلى درجة البُني الفاتح، وهو لون يتوافق والنسق الثقافي لثيمة الصورة. حيث إن هذا اللون يتماشى كثيرا مع النمط القديم للصور، فيظهر البيت، وبالتالي، صورته، قديمة بقدمها، على غرار بعض الصور الملوّنة التي التقطت منذ زمن بعيد، فالحامل فيها (يعني الورق الذي حُمّضت فيه) يصير قديما نظرا لتفاعله مع عناصر خارجية كالرطوبة والحرارة وكذا المكان الذي علّقت عليه الصورة أو خُبئت فيه، فتبدو قديمة لبَهَتان ألوانها وتصير مع الزمن كأنها بالأبيض والأسود.

ثانيا: القراءة التأويلية لصورة غلاف "البيت الأندلسي":

1- علاقة الصورة بالعنوان:

تتعالق صورة غلاف "البيت الأندلسي" مع عنوان الرواية، تعالقا واضحا، بوصف العنوان علامة لغوية، والصورة، أيقونة، تُعرَّف بأنها "أي شيء يؤدي عمله ووظيفته كعلامة انطلاقا من سمات ذاتية تشبه المرجع أو المُشار إليه، وهكذا فإن الأيقونة تقوم على مبدإ المشابهة بين العلامة ومرجعها كما هو الحال في الصور الفوتوغرافية..."[2]. غير أن مبدأ المشابهة هذا، إنّما يتجسد في الشكل العام للصورة، حيث إنّ الصورة ذاتها تنضوي على علاقات اعتباطية (كالتي بين الدّال والمدلول) وهذا "يؤدي بالضرورة إلى الخروج من الحيز المطلق للصورة لإقامة نوع من التواصل مع أنظمة دالّة أخرى وفي مقدمتها اللّغة لما يكتسيها هي أيضا من طابع اعتباطي"[3].

وهذا من شأنه توسيع دائرة التأويل لمتلقي الصورة والنصّ على حدّ سواء، يتجاوران على رقعة ورقية واحدة، يطالع أحدهما الآخر ويتساءل: من منّا الرّائي، ومن المرئي؟

---

[1] جاك فونتاني: سيمياء المرئي، ص43.

[2] ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الرباط، الطبعة الثالثة، ص180.

[3] محمد غرافي: قراءة في السيميولوجيا البصرية، مجلة فكر ونقد، ص86.

لقد كان البيت هنا هو الثيمة المرئية لأنّه موضوع الصورة، إليه ينظر العنوان ويبحث عن كلماته داخل الخطوط والأشكال والألوان وفي الوقت ذاته، كان البيت هنا بحجم خطّ ظاهر ولون أحمر قاني، يعلو الصورة، كي تطالعه من "الأسفل"، لأن الصورة –دائما– بحاجة إلى لغة كي تقولها.

وقد تجسد العنوان في الصورة، كما تجسدت هي فيه، وهما في عين البطل ".. البيت الأندلسي، لاكازا أندلوسيا، دار لالة سلطانة بلاثيوس، دار المحروسة، دار لالة نفيسة، دار زرياب إقامة الإمبراطور، ملهى الضفاف الجميلة كلها أسماء صاحبت البيت الأندلسي عبر حقب مختلفة وكثيرة"[1].

ولهذا يتراءى العنوان أعلى صفحة الغلاف، مزهوّا بموقعه ولونه وكأنه اسم صاحب الصورة، أو اسم صاحب "البيت الأندلسي". وهكذا تبدأ علاقة هذه الصورة الفوتوغرافية بمن حولها من علامات لسانية، على رأسها العنوان، وهي علاقة يستطيع المتلقي اكتناه عمقها إمّا من خلال تأويل العنوان أو تأويل الصورة.

وفي هذا الشأن، يرى "رولان بارت" أنّ "الخطاب اللساني (اللفظي أو اللغوي) ينسحب من الصورة، مخلّفا موقعه للخطوط والأشكال والألوان والوضعات... لتتحدث... إنه نقل للأفكار بلا لغة..."[2] معنى هذا أنّ الصورة التي بين أيدينا تتحدث لغتها الخاصة، لغة الظل والضوء واللّون والشكل. ومع ذلك يمكننا أن نقول إنّ العين التي تنظر إلى الصورة، تنظر –في الوقت ذاته– إلى العنوان، وربّما، يكون التعرف على عنوان الكتاب (الرواية) أوّليا، مقارنة بالصورة. إنها مسألة أعشار من الثواني الفارقة، وكذا مسار العين الذي قد يلتقط العنوان والصورة في الثانية نفسها لأن العين تلتقط الأشياء بشكل شمولي، ثم تبدأ في تفكيك الكلّيات إلى جزئيات.

فالأمر، قد يكون زمنيا بحتا، وليس هناك ما قد يحجب بين رؤية الصورة ورؤية العنوان، غير، فارق التوقيت هذا.وعليه، ونحن ننتقي رواية "البيت الأندلسي"، قد يقع تركيزنا على عنوانها –في الزمن الأوّلي– لكنه تركيز عقلي أكثر منه "عيْني". وفي واقع الأمر، العين التقطت الاثنين معًا

[1] واسيني الأعرج: البيت الأندلسي، رواية، ص27.

[2] Roland Barthes: Rhétorique de l’image, p41.

ولكنها قد تخزن العنوان –في الدّماغ– قبل الصورة. ومع كل هذا، علينا أن نتجاوز الجدل العقيم حول من هو المرئي أوّلا، أهو العنوان أم الصورة فهذا النمط من الطرح، يشبه إلى حدّ كبير السؤال الأزلي عن بداية الموجودات أو سؤال من وُجدَ أوّلا هل هي الدّجاجة أم البيضة؟!!. قد يكون التقاط المرئيات مختلفا بين مشاهد وآخر، وليس هذا راجع إلى اختلاف عمل العين عند البشر. فالمسألة قد تكون تقنية أو بالأحرى، لا إرادية، لكن اهتمامات القراء هي الفاصل في الأمر. إذ من الممكن أن تلتقط عين المشاهد العنوان فقط، لأن تركيزه منصبّ على البحث عن هذا العنوان، في رفوف المكتبات، ويأتي بعد انتقاء الكتاب، الاهتمام بالعناصر الأخرى من بينها الصورة. ولهذا، يمكننا القول، إنّ هناك نوعا من التداخل الأجناسي الحتمي بين الفن والأدب، أو بين الصورة والعنوان وهذا التداخل التقني، يمكنه أن ينسحب أيضا، على التداخل البصري بحيث يصعب على العين –وهي تلتقط آليا الأجسام والأشياء بشكل شمولي– أن تفصل بين المستويين: اللساني (العنوان) والجمالي (الصورة)، وبذلك تتحقق الوظيفة السيميائية للصورة في تعزيز معنى النص والكشف عن دلالاته المخبوءة. بل يمكننا القول هنا إن الصورة تقول أكثر من العنوان، لأن العنوان ابتدائي لا خبر له. أما الصورة فمكتملة وهي التي تحلّ محل الخبر المحذوف. لأنها جسّدت البيت في صورته المكتملة التي ظهر عليها في النص. ولا نعني هنا بالاكتمال، كمال الجمال، بل نعني المعنى التام والكامل. إذ ظهر البيت في الصورة باهتا، حزينا، بأوراق ذابلة على الرغم من المسحة الجمالية التي تكتسيه. وهذه الصورة مجسدة في الغلاف كما في النص.

2– علاقة الصورة بالنّص:

عمد واسيني الأعرج –بالاتفاق مع الناشر– إلى تقديم خطاب "صُوَري" عبر المشهد البصري الذي قدّمه على لوحة غلافه، وهذا من شأنه "الحفاظ على اهتمام القارئ عن طريق تأمين كمية كافية من الإعلام"[1]. فتكون حينها الغاية من القراءة "تفكيك الكمية الإعلامية هذه وتحويلها إلى عناصر في تفاعلات نصّية تخترق المستوى السطحي لتبني نصية عميقة"[2]. وعليه وبعد قراءة المتن، فقد تجاوزت نظرة القارئ إلى الصورة،بنيتها السطحية، وصار بالإمكان التعرف عليها في

[1] أندري مارتيني: مبادئ ألسنية عامة، ترجمة ريمون رزق الله، دار الحداثة، بيروت، الطبعة الأولى، 1990، ص223.

[2] محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص67.

العمق، لأنها تحولت إلى كون مستقل من الدّلالات المنفتحة على التأويل. كما صار بالإمكان رسم معالم نصّية (لسانية) من خلال معلم الصورة الذي يمتد بشكل انتشاري داخل النص.

تشتغل صورة غلاف رواية "البيت الأندلسي"، والتي هي عبارة عن بيت أندلسي، داخل النص، بشكل يكاد يكون مسيطرا على كل ثنايا السرد، لأن البيت الذي في الصورة، لم يعد مجرّد خطوط وألوان وإضاءة، فقد صار ناطقا على ألسنة جميع من كانوا لهم علاقة به، سواء كانت العلاقة اتصالية أو انفصالية معه (البيت). وقد صار البيت ذاكرة مرئية من خلال الصورة المرتمية على الغلاف؛ إذ كلما نظر إليها المشاهد، قفزت إلى ذاكرته توصيفات للبيت على لسان القائمين بالسرد، يقول الكاتب، في وصف مطوّل ومفصّل للبيت، يمكن أن يحوّله مهندس إلى مخطط هندسي رائع لبناء بيت على الطراز القديم: "... البيت الأندلسي... يحوي الصالة الكبرى بكل ملحقاتها، التي كانت تنفتح على الحديقة قبل أن يُغطيها حائط سميك، دار الضيوف المكونة من صالة واسعة، وأربعة بيوت صغيرة... المطبخ الواسع الذي ينفتح على الحديقة بمخادعه المتعددة التي كانت تخصص لخاصة الضيوف، الحمامات التي تحتوي على مغاطس رومانية جيء بها من تيبازة إلى هذا المكان في القرن التاسع عشر عندما تم تحويل الدّار إلى إقامة لنابليون الثالث. بيت الرّاحة الملازم للمطبخ، الذي كان يرتاح فيه الطباخون، المنظفون، وعمال الحديقة، ثم دار الخدم، وهي المكان الذي كان ينام فيه الساهر على تسيير الدّار وكبير الخدم... ثم غرف الدّور الأول التي تحتوي على دار الرقاد، ودار العرسان، دار العويتقات، ودار الأولاد، وصالة الرّاحة التي كثيرا كما كانت تتحول إلى مكان للسهرات التي تستمر حتى الفجر..."[1]. فهذا الشاهد الطويل، يعرض لتوصيف داخلي دقيق لبيت أندلسي أرستقراطي، ما يمكّن المشاهد لصورة الغلاف تخيُّلَه وبشكل تفصيلي وإضافته إلى الصورة التي انطبعت في ذهنه عن شكل البيت الخارجي. لأن الصورة المصاحبة لهذه الرواية، عرضت البناء الخارجي للبيت، بهوَه، ونافورته وجدرانه الخارجية وأشجاره... وبفضل التوصيف الدقيق والداخلي للبيت، يمكننا الآن تجميع العناصر (الداخلية والخارجية) معا للحصول في النهاية على المنظر العام للبيت.

[1] واسيني الأعرج: البيت الأندلسي، رواية، ص54-55.

إن الواقعة البصرية التي جعلت المصوّر يحدّد لعدسته زاوية نظر خاصة، تشيد هذه الصورة (البيت) ضمن نسق ثقافي خاص بحيث تَأنْسَنَ المكان بفضل التحام الصورة بالسرد أو الجهاز الدّاخلي للرواية (المتن). فظهر هذا "القول البصري" في التحامه بالنص كمعطى قابل للتفكيك إلى عناصر جزئية فاعلة، تظهر فاعليتها في هذا، "القول اللساني"(*): "... كان البيت قد نبت من عمق أعماق البستان كما اشتهيناه.. نسخة من البيت الغرناطي، كان الجزء الأيمن مدعما بركائز كبيرة لبست نفس اللّون الترابي.. كان بناء البيت على شيئين أساسيين في العمارة الموريسكية: الأبواب والساحة التي تظلّلها السقيفة وتخترقها نافورة تعطي للمكان حياة متحركة ومرئية... كانت النافورة مذهلة بألوانها الزاهية كلما اخترقتها شمس الصباح أو شمس الغياب التي تتسرب وراء أوراق أشجار اللّبلاب ومسك اللّيل. بدا جليا أنها كانت منقوشة بيد فينيسية ماهرة على الرّغم من بعض الكسور، معشقة بزجاج جُزر البندقية النادر الذي يعكس الماء والأنوار انطلاقا من ألوانه..."[1].

ينطق الوصف، كما نطقت الصورة على الغلاف، فما التقطته عدسة الفنان أنبأ عنه جسد النص، فأين إذن، يقع الحدّ الفاصل بين الظاهر الخارجي (الصورة) والباطن (الدّاخلي) المتن؟ وماذا قد يربط بين المعطى المرئي، وما قد يوحي به، داخل المعطى السردي؟ أسئلة، تنبيء عن حالة فنية ثقافية، بين الصورة والنص وهي أيضا، أسئلة، تجعلنا نلج إلى عالم الصورة –كما ولجنا من قبل إلى عالم النص– عبر الاتكاء على تصورنا لطبيعة التدليل لمثل هذا النمط من التحليل. وقد تكون الإجابة عن هذه التساؤلات السبيل الوحيد للكشف عن أسرار علاقة الصورة بالنّص.

تتجه الصورة هنا، إلى خلق حالة ثقافية، تحيل على نقطة هاربة من تاريخ فن العمارة الأندلسية القديمة، ويتجه النص إلى خلق حالة "نوستالجية" (Nostalgique)، تحيل على خيط منفلت من التاريخ الأندلسي الجميل. وتلتقي الحالتان في لحظة ما تجمع التمثلات البصرية بالتمثلات اللسانية، بحيث يشكل المعطى التاريخي للصورة مع المعطى النوستالجي للنص، وضعًا مأزقيا يصعب استيعابه خارج الخطوط والأشكال والتأطير والوضْعات بكل دلالاتها. كما يصعب

(*) استعملنا هذا المصطلح كمقابل لمصطلح "القول البصري" الذي وظفهُ الناقد سعيد بنكراد، ينظر: السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، ص161.

[1] واسيني الأعرج: البيت الأندلسي، رواية، ص180-181.

استيعابه أيضا خارج الكلمات والفواصل والفراغات والوصف والسّرد بكلّ إحالاته. وبناءً على ذلك فإنّ الذهاب بالصورة صوب خلق حالة ثقافية، يعززه الذهاب بالنص صوبَ خلق حالة نوستالجية بحيث يصير التأطير الخارجي للصورة التاريخية، معطى ثقافيا عامًّا يتحول معه "البيت" – كثيمة في النص والصورة والعنوان معًا– إلى حالة إنسانية عامة. وهذه الوضعية الاستثنائية الناشئة عن علاقة نص مرئي بنصّ مقروء، من شأنها تأطير الثيمة ضمن ما يشتهيه الشكل الفني للصورة من جهة، وتشكيل هذه الثيمة ذاتها وفق ما يقتضيه التأطير الفني للسرد، من جهة أخرى. أو بعبارة أدق، كتابة النص المرئي (الصورة) داخل النص المقروء (السرد) ورسم النص المقروء (السرد) داخل النص المرئي (الصورة).

وعلى أية حال، تظل العلاقة بين الصورة والنص من نمط العلاقات الفلسفية التي يسهل علينا إدراكها ويصعب علينا التدليل عليها لأن وجودها شبه ميتافيزيقي، نحسّه ولا نلمسه.

أخيرا، يمكننا القول، إن مقاربة الصورة المصاحبة لغلاف رواية "البيت الأندلسي"، واجهتنا بكمّ هائل من التساؤلات الإشكالية، حاولنا فيها رصد العلاقة بين جوهر الظاهر (الصورة) وجوهر الباطن (المتن)، مع تقصّي القيمة الدلالية لهذا النمط المميز من الخطاب.

لكن السؤال الآتي يظل يلاحقنا، كيف ظهرت الصورة المصاحبة لغلاف رواية "جملكية آرابيا" وما مدى علاقتها بالعنوان والنص؟ وهل هي أعمق دلالة من الصورتين السابقتين: صورة غلاف "سيدة المقام" وصورة غلاف "البيت الأندلسي" أم أنها أكثر إشكالا وتعقيدا؟ أسئلة يجيب عنها المبحث اللاّحق.

المبحث الثالث

خطاب الصورة المصاحبة لغلاف رواية

"جملكية آرابيا" لواسيني الأعرج

أولا : القراءة الوصفية (التعيينية) لرواية "جملكية آرابيا"

ثانيا : القراءة التأويلية لصورة غلاف "جملكية آرابيا"

واسيني الأعرج

جُمْلُكِيَةُ آرَابيَا

أسرار الحاكم بأمره، ملك ملوك العرب والعجم والبربر،
ومن جاورهم من ذوي السلطان الأكبر

حكايات ليلة الليالي

منشورات الجمل

رواية

يستوقفنا غلاف رواية "جملكية آرابيا"، لا بصورته وحسب، ولكن بكلّ مكوّناته ومشمولاته الأخرى. لأنه، وفي واقع الأمر، صمّم الغلاف بشكل مغاير في هذه الرواية، مقارنة مع الروايتين السابقتين (سيدة المقام والبيت الأندلسي)، حيث توزع على واجهته ثلاثة عناوين بدل عنوان واحد، كتب العنوان الرئيسي بلون أحمر قاني، يشدّ الناظرين وبحجم خط كبير، ملائم لحجم الرواية في عمومها. وقد عُضِد هذا العنوان بعنوانين فرعيين أحدهما جاء أسفل العنوان الرئيسي، بلون أسود قاتم بينما ذيّل الآخر أسفل صفحة الواجهة. وهذا، الزخم في مكوّنات الواجهة من شأنه أن يضع المتلقي في حلقة تساؤلات وبحث عن أهمية هذه العتبات النصية ووظيفتها وهي مجتمعة على صفحة واحدة. وقد تطعّمت كل هذه المكوّنات العتباتية، بخطاب بصري مميز، اختلف عن سابقيْه من حيث الطبيعة والنمط والثيمة.

يتساءل المشاهد للصورة المصاحبة لغلاف رواية "جملكية آرابيا"، كما تساءل من قبله الناقد "جورج مونان" Georges Mounin[1]، فيما إذا كانت الصورة هي وسيلة للتواصل، وهل يمكن أن يكون للصورة لغة بحيث تنقل وبوعي كامل، معلومة ما؟! ثم هل يمكننا الحديث عن لغة الصورة (استنادا إلى اللّغة الطبيعية؟!).

يجيب "مونان" عن هذه التساؤلات قائلا[2]: لا يمكننا أن نعتبر بأن كلّ نظام للتواصل هو لغة؛ لأن اللّغات الطبيعية تنفرد بخصائص لا يشاركها فيها نظام تواصلي آخر، كما تعمل هذه اللّغات على تحديد اشتغالها السيميولوجي. ولهذا، يتساءل "مونان" مرّة أخرى: كيف نقرأ الصورة وهي بلا لغة؟ وكيف نجبر القارئ على أن يقرأ صورة، على الشكل الذي يرضي منتجها، أو كما يريد لها منتجُها أن تُقْرَأ؟!

يقرّ "مونان" بأن الوظيفة التواصلية لأي خطاب كان يعني أن هذا الخطاب قد وضع أساسا بهدف تبليغ رسالة ما، فإذا ما تعلّق الأمر بالصورة (الرسوم البيانية، الخرائط، الصور الوثائقية...) فإنه لا يمكن أن تنتفي الوظيفة التواصلية أو التبليغية عنها. غير أن هذه الرؤية يقول "مونان"، لا يجب أن تعطينا الانطباع المطلق عن حيازة الصورة لهذه الوظيفة وحدها، لأن الصورة التي تحمل

[1] Georges Mounin: Pour une sémiologie de l'image, Article in : Communication et langages, Année 1974, Volume 22, N° 22, p 50.
[2] Ibid, p 51.

انفعالا ما أو عاطفة، لا تكون وظيفتها الإبلاغ فقط. ولهذا طرح "مونان" وجهة نظر مختلفة حول ما تطرحه الصورة، اصطلح عليها "مشكلات الصورة"، أي ما قد توحي به الصورة من مشكلات نفسية أو اجتماعية أو ما تطرحه –بالنسبة للمشاهد– من مشكلات بيداغوجية وأسلوبية وجمالية.

وعليه، وبعد عرض آراء الناقد "مونان" والتطرق إلى إشكالية لغة الصورة ومحتواها ووظيفتها، صار من الضروري، أن نتساءل نحن أيضا عن لغة الصورة التي اختارها "واسيني الأعرج" ليرصّع بها غلافه. وإذا قلنا عبارة "يرصع"، فنحن لا نعني، أن الكاتب أراد تحقيق المقصدية الاستطيقية (Esthétique) أو الجمالية، فقط، بل إن هذا الانتقاء يحمل، من جملة ما يحمله، من مقاصد أخرى، سنكشف عنها في التحليل الموالي.

أولا: القراءة الوصفية (التعيينية) لرواية "جملكية آرابيا": وتضم:

1- طبيعة الصورة:

يمكننا أن ندرج الصورة المصاحبة لغلاف رواية "جملكية آرابيا" ضمن نمط الصور الجمالية وعلى وجه التدقيق، صنف المنمنمات الفارسية القديمة، كما أقرّ بذلك الكاتب أو الناشر من خلال العبارة الواردة في الواجهة الخلفية للرواية: "صورة الغلاف: منمنمة فارسية في إعدام الحلاّج". وهذه العبارة، عتبة غلافية اختصرت ثيمة الصورة، وأظهرت موضوعها بشكل دقيق. بحيث يتسنّى للمشاهد/القارئ، وهو يقتني الكتاب، أن يتعرف على موضوع الصورة دونما جهد كبير.

وقد عرفت المنمنمة كفن قديم قائم على الزخرفة. إذ اشتهرت بها المخطوطات البيزنطية والفارسية والعثمانية والهندية وغيرها. ثم انتقل هذا الفن إلى التصوير الإسلامي، وفيه، أصبح هذا الفن يعرف بالمنمنمات، ويتميز بخصائص تشمل الجوانب التقنية والأسلوبية والوظيفية التي يطمح إليها هذا الصنف من التصوير. وكانت المنمنمات تسمى قديما: التزاويق لكثرة ألوانها وأصباغها.

تظهر الصورة (المنمنمة)، تجمّعا، من الناس أو بالأحرى، من الرّجال وهم يقفون على جهة واحدة من الصورة (الجانب الأيمن والمقدمة) متوجهين بأنظارهم إلى نقطة واحدة مركزية، هي الرجل الذي يتأهب لفعل الشنق، تحت حبال مشنقة، مصنوعة يدويا من الخشب. والصورة تظهر بيئة عربية قديمة، تجلى ذلك من خلال نوع اللباس الذي ترتديه الشخوص، إضافة إلى السيف الذي

يحمله أحد الزبانية على خصره، وهو سلاح قديم، كما يظهر في خلفية الصورة، قصر من طراز العمارة الإسلامية القديمة، من خلال أعمدته وأقواس البوابة.

وبما أن الكاتب أو الناشر، قد أشار إلى موضوع الصورة في الواجهة الخلفية للغلاف، فقد صار بإمكان القارئ التعرف على ثيمة الصورة دون جهد كبير. غير أن الرّجل الذي هو محلّ الموضوع في الصورة، هو من يثير الجدل، لأنه شخصية تاريخية، أسالت حبر كثير من الكتاب والمؤرخين وحتى الأدباء والشعراء. ونعني هنا شخصية "الحلاّج".

وتذكر كتب التاريخ، أن الحلاّج "هو الحسين بن منصور بن محمي أبو عبد الله، والذي تبرأ منه سائر الصوفية والمشايخ والعلماء من سوء سيرته ومروقه. ومنهم من نسبه إلى الحلول، ومنهم من نسبه إلى الزندقة... وقد كان مقتله بسبب جواب ردّ به على أحد السائلين حين قال له: "ما في جُبّتك يا حلاّج"، فقال: "ما في جُبّتي إلاّ الله".. وكان مقتله في سنة تسع وثلاث مئة وست من ذي القعدة"[1]. كما يُذكر في إعدامه أنه «برز إلى ساحة الإعدام في رحبة الجسر بباب خُرَسان، في الجانب الغربي من بغداد. شيخًا في الخامسة والستين. أبيض الشعر واللّحية، واجتمع عليه خلق كثير. وتقدم فصلى ركعتين، فبعد أن جدع كبير الشرطة أنفه رفع الحلاّج يديه إلى نافورة الماء فغسل رسغيه وأوضأ قائلا: ركعتان في العشق –تعالى- لا يصح وضوؤهما إلاّ بالدّم»[2]. وعندما سئل الحلاج: «هل ذكره على أحد على الحقيقة؟ فقال: كيف يذكر على الحقيقة من لا أمد لكونه ولا علّة لفعله. ليس له درّاك، ولا لغيبه هتّاك، له من الأسماء معناها. والحروف مجراها. إذ الحروف مبدوعة والنفوس مصنوعة»[3]

إذن، تكشّف للمشاهد، بعد رصده للصورة، أن الحادثة التي شكلت موضوع المنمنمة هي إعدام الحلاّج في إحدى ساحات بغداد، بعدما أُتّهم بالزندقة والمروق والخروج عن الدّين. في الوقت الذي كان يعدّ نفسه من المتصوّفة الزاهدين في هذه الدّنيا الزائلة.

---

[1] شمس الدّين الذهبي: سير أعلام النبلاء، تحقيق إبراهيم الأبياري، معهد المخطوطات العربية بالاشتراك مع دار المعارف المصرية، القاهرة، (دط)، (دت)، الجزء 14، ص33.

[2] الحسين بن منصور الحلاج: حقائق التفسير أو خلق خلائق القرآن والاعتبار، تحقيق وتقديم: محمود الهندي، مكتبة مدبولي، القاهرة، الطبعة الأولى، 2006، ص42.

[3] المصدر نفسه، ص51.

وتبين الصورة، الساحة، مقابلة لقصر، نحسبه قصر الخليفة "المقتدر" الذي أمر وزيره علي بن محمد بن الفرات، وهو من الشيعة بتعذيب الحلاّج قبل إعدامه، حيث ذكر إبراهيم الحلواني قال: "ضرب الحلاّج خمس مئة سوط ثم صُلِب، فقطعت يداه ورجلاه.. فلمّا ورد العشي، جاء الإذن من الخليفة أن تضرب رقبته، فقالوا: قد أمسينا ويؤخر إلى الغداة، فلمّا أصبحنا أنزل وقدم لتضرب عنقه فسمعته يصيح بأعلى صوته: حسب الواحد إفراد الواحد له، ثم تلا: ﴿يَسْتَعْجِلُ بِهَا الَّذِينَ لَا يُؤْمِنُونَ بِهَا وَالَّذِينَ آمَنُوا مُشْفِقُونَ مِنْهَا﴾ الشورى:18. فهذا آخر كلامه، ثم ضربت عنقه ولف في بارية صبّت عليه النفط وأحرق وحمل رماده إلى رأس منارة لتسفيه الرّياح"[1]. يتبين من الشاهد أن طريقة القتل تراجيدية وتحيل على طقوس لاهوتية أو فلسفية. ثم إن تمديد تنفيذ القتل أكثر بشاعة من فعل القتل ذاته. والسؤال الجدير بالطرح هو: هل طريقة الإعدام هذه، غايتها معاقبة الجسد أم الفكر؟ وهل مات فكر الحلاّج بعد إعدامه أم ازداد خلودا؟...

إذن، أظهرت الصورة جزْءًا من الحادثة، لا كلّها، إذ لم نَرَ فيها ما يشير إلى تعذيب الحلاّج أو شنقه أو حرقه. ولكن فعل رفعه على لوح خشبي ووضع الحبل على رقبته، يظهر ما تبقى من الحادثة. وعلى ما يبدو فإن الشخص الذي يقف بالقرب من الحلاج، رافعا يديه للتوسل، إنّما هو صديقه المقرب "الجنيد". إذ "صحب الحلاّج أبا القاسم الجُنَيْد الذي قال له آخر عبارة قبل شنقه: "أو لم نَنْهَكَ عن العالمين" ثم رماه بوردة حمراء تألم لها قلب الحلاّج أكثر ممّا تألم لحجارة الرّاجمين، من العامة..."[2]. وهكذا اكتمل المشهد المغيّب في الصورة إذ لا تقدر الصورة مهما حاول صاحبها أن يَنقل "الواقع" أن تقول كلّ الواقع، بل ما يظهر منه فقط.

2- تحليل مكوّنات الصورة:

أ- التنظيم المُجْمل الصورة: ارتأينا في هذا العنصر تقسيم الصورة إلى يمين الصورة ويسار الصورة على اعتبار أن مسار العين يدور في اتجاه عقارب الساعة. وبذلك تلتقط العين -في هذه المنمنمة بالذات- شقين بارزين للنظر وكأن الصورة قسمت إلى قسمين أخذ الأوّل فيهما دور الجاني والآخر دور الضحية.

[1] المصدر السابق، ص34.

[2] ابن خلّكان: وفيات الأعيان، دار صادر، بيروت، الجزء الثاني، ص140.

أما يمين الصورة، فتُظهِر من الأعلى إلى الأسفل، جمعا من الرجال بلباس عربي قديم بعضهم تجمهر أمام القصر، وبعضهم الآخر، قبالة المشنقة. ويتميز يمين الصورة، بعنصر التركيز على مكوّنات الثيمة (الموضوع)، إذ لا يعقل أن يعدم رجل ما، في ساحة عامة دون أن يكون هناك متفرّجون، كلّ جاء لغرض ما. إذ تظهر الصورة أجسادًا بلا ملامح ظاهرة، حيث تختفي ملامح الوجوه كالعينين والأنف والشفاه، وذلك، لأن طبيعة المنمنمة تتحكم في طريقة الرسم من جهة فليس من شأنها رسم الملامح بوضوح كالفن التشكيلي مثلا. ولأن نقطة ارتكاز الصورة ليست الأشخاص وشكلهم، بل موضوع "الإعدام" في حدّ ذاته. وليست الأجساد الظاهرة يمين الصورة إلاّ مكوّنا يقتضيه موضوع الصورة. تماما، كالديكور الذي وضِعتْ أو رُسمتْ وسطه "السيدة" في رواية "سيدة المقام". غير أن هذه الوجوه المغيبّة ملامحها، استطاعت أن تظهر من خلال حركات أجساد أصحَابها، كرفع الأيادي، وانحناء الجسم والضرب على الرأس والجيب، تعابير الخوف والحيرة والرّهبة من رؤية منظر رجل يشنق ثم يحرق، حتى وإن كانت هذه العامة، تتمنى له مثل هذه النهاية المأساوية.

وفيما يتعلق بيسار الصورة، فإنه ثيمة المنمنمة، عليه تأسست الصورة، وإليه تعود نقطة الارتكاز. حيث يظهر "الحلاج" مرفوعا من قبل شخصين بوساطة لوح خشبي، بينما يتعاون منفّذا الإعدام على إدخال الحبل إلى رقبة الضحية، ثم يظهر أحدهم قبالة "الحلاج"، يومئ بحركة وداع أو توسل أو ما شابه ذلك. ويتقدم الجانب الأيسر من الصورة، أربعة رجال، اتخذ إثنان منهم وضعية الانحناء، ربما تواريا من المشهد المفزع للإعدام. أما خلفية يسار الصورة فلا يظهر منها غير بضعة أشجار بجانب القصر، ونهر صغير يعبر الساحة باتجاه مجهول.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن الصورة –واستنادا إلى ثيمتها– تحوي على ما يربو عن أربعة وعشرين شخصا، يتوزعون إلى زمر وفق ما يقتضيه المشهد الدرامي في الصورة. وقد ظهر هؤلاء الأشخاص في شكل إيحائي، جسدي بالدرجة الأولى. إذ، تلعب لغة الجسد –في هذه الصورة بالذات– الدّال الفعلي على موضوع الصورة. وسنحاول الكشف عن كل ذلك في العنصر الآتي.

ب- المنظور: تنتظم الصورة -قيد دراستنا- وفق منظور يعطينا الإحساس بالأبعاد والأشكال وكذا الأجساد. ونظرا لأن الصورة من نمط الفن التشكيلي -وإن كان يتميز ببعض الخصوصية التي منحته إياها المنمنمة- فإنّ المنظور المحاكاتي المركزي هو المعتمد أساسا هنا. حيث نلاحظ محاكاة أجسام موجودة أصلا في الواقع. فليس هناك ما هو غريب عمّا تلتقطه العين البشرية من حولها. وعليه، عمل الجسد في هذه الصورة على تقديم نسق إيمائي، مزدوج الصفة: فهو معقد ومركّب في الوقت ذاته.

وبما أنّ الجسد نسق تواصلي أيضا -على غرار باقي الأنساق التواصلية الأخرى، كما أشرنا قبلها في تساؤلات "جورج مونان"- فإنّ "الأمر يتعلق بجهاز يشتغل كسند للعيش والتواصل وإنتاج الدلالات. إنه لغة أو هو لغات لها قوانينها ومنطقها وأسرارها أيضا"[1]. معنى ذلك أن الجسد هو الحامل لأفكارنا وهويتنا، وهو الذي يشتغل على إيصال أسرارنا إلى الآخرين الذين يجهلون كوامن نفوسنا. إنّه واجهتنا التي تخون ما نخفي وما نُسِرُّ.

حاولت الصورة المصاحبة لغلاف رواية "جملكية آرابيا" أن تظهر الجسد وهو يقوم بفعل إنتاج دلالاته الخاصة، معبِّرا عن طاقات كامنة ورؤية خاصة اتجاه العالم، والأشياء. وإذ نركز هنا على الجسد في الصورة، فإن ذلك من قبيل اعتباره نقطة ارتكاز الموضوع فجسد "الحلاّج" هو من أعدم وأجساد المتفرجين هي من أومأ. وبالتالي، فإنّ ما لفت انتباهنا واستهوانا في الصورة، ليس الأبعاد الشكلية لهذا الجسد (نحيف، ممتلئ، قائم، منحن...) وإنّما أنساقه الدلالية التي تومئ بها حركاته وسكناته.

اشتغل التكثيف الجسدي -في الصورة- (24 جسدًا) على توليد صورة ناطقة إذ تنتقل العين من نصّ "لساني" (العنواني مثلا)، إلى نصّ "سيميائي" كرفع اليد، وخفضها، أو الضرب على الرأس، وتكميم الفم والتوسل أو الانحناء أو إخفاء العين... وما بين هذا الانتقال يتعالق الإيماء في الصورة مع الدلالة في النص ويتواطآن لتوليد نسق ثقافي يزخر بالدّلالات. فاليد التي تحجب الرؤية عن العين وتصدّ بذلك عملية تخزين الدّماغ لفعل "الإعدام"، هي نفسها اليد التي تضع الحبل في رقبة "الحلاّج" وتنفّذ فيه حكم القتل أو الشنق. وما بين اليد الأولى (كنسق لا كعضو) واليد

[1] سعيد بنكراد: السيميائيات ، مفاهيمها وتطبيقاتها، ص191.

الأخرى، مسافة ثقافية وفكرية، قد تحمل مرجعيتين مختلفتين لا مرجعية واحدة. وبالتالي، تكون إيماءة اليد هنا، غير وظيفية أي لا ترتبط بوظيفة طبيعية يمليها الدماغ على العضو، وإنّما تحيلنا على فلسفة في الوجود، وقناعة في التفكير، تفصل بين من هو "مع" أو "ضد" فعل الإعدام في حدّ ذاته.

إن الجسد -بمختلف وضعياته في هذه الصورة- يخلق خطابا يتنوّع بتنوّع إيماءات هذا الجسد، فمن كان جسده قريبا إلى موقع تنفيذ الحكم بالموت، ليس كمن اختار أن يكون بعيدا عن ذلك. لأن القرب أو البعد، هو دالّ ثقافي، وموقف فكري وإنساني، يحدد علاقة هذا الجسد (الإنسان) بما هو خارج عنه، بالكون، والأشياء، والبشر.

وعليه، فقد صار الجسد المحايث لواقع أليم (موت جسد آخر) على مسافة من الثيمات التي تؤسس العالم الذي يتحرك ضمنه هذا الجسد، حيث يتم الانتقال من مقدمة الصورة إلى خلفيتها عبر تنقلات الجسد ذاته، واختيار المواقع هنا يضفي على الجسد شكلا ثقافيا يحيل على فعل إبلاغي (تواصلي)، يقول: أنا مع/ أنا ضد أو أريد أن أرى/ لا أريد أن أرى، أو: هذا حق/ هذا باطل.

وضمن هذه الثنائيات الضدّية تتشكل امتدادات الجسد خارج ذاته، وبالتالي، تتقلص تلك المسافة بينه وين العالم وتصير إيماءاته المرادف الأكبر لواقع إنساني، لا مجرّد عنصر لفظي، يقول أو لا يقول، يؤيد أو يعارض.

ج- الإطار: يحدّد الإطار في هذه الصورة بانتمائه إلى صنف الإطار العام أو المحمل والذي يحوي محمل الحقل المرئي بتفصيلاته الدقيقة، من قصر وأشجار ومشنقة مصنوعة يدويا. وكل هذه العناصر، هي في الواقع تكميلية تخدم الموضوع العام للصورة. أمّا العناصر الأساسية فهي الضحية (الحلاّج) والجلاّدون (جنود الخليفة) وجمهور الناس الذين جاءوا للتفرج على الحادثة. غير أنّ هذا الإطار، قد طعّم بالتركيز على مقدمته لا خلفيته على اعتبار أنّ موضوع الصورة كان مركزا كلّه في المقدمة. إذ أظهرت الصورة جمعًا من العامة وهم ينظرون صوب المشنقة، ثم إعداد الجلاّدين السجين (الحلاّج) لعملية الشنق المشهودة. وعموما، فإنّ اللجوء إلى تقنية الإطار العام أو المحمل هو من صميم اختصاص المنمنمات القديمة، إذ تتميز هذه الأخيرة بعرض موضوعات الصور عرضًا إجماليا، دون أن تولي عناصر معينة، التركيز الخاص، وهذه الميزة تجعل كل ما في موضوع الصورة هامّا، بالنسبة للمشاهد. أما بعض العناصر الثانوية، أو التكميلية (كالقصر، الأشجار...) فهي

تؤسس الديكور البيئي للصورة. فمن خلال بعض هذه العناصر، يمكن للقارئ أن يتعرّف على تاريخ الصورة أو موضوعها، وبيئتها وحتى العصر الذي تنتمي إليه. فمثلا، لو عدنا إلى اللباس الذي ترتديه الشخوص في الصورة لأدركنا للتّو بأنه لباس عربي قديم، قد يعود إلى العصر العباسي. وهذا بالنظر إلى طريقة حياكته، وشكل العمائم الموضوعة على رؤوس الرجال وكذا نوع الحزام الذي يضعونه على خصورهم...الخ. فمعظم هذه المعطيات (التزيينية) تنبئ بمعلومات لا عن موضوع الصورة وحسب، ولكن أيضا عن عصر الصورة وثقافة أهلها...الخ.

وإذا كان الإطار في صورة غلاف رواية "سيدة المقام" قد أظهر فروقا على مستوى الموضوعات من خلال التضاد اللّوني، وكذا تقنية التباين الضوئي في صورة غلاف رواية "البيت الأندلسي"، فإن هذه الفروق، ظهرت في صورة غلاف رواية "جملكية آرابيا" من خلال توزيع الموضوعات بين يمين الصورة ويسارها. إذ توضح أن الموضوع انشطر إلى شطرين: الأوّل يمثل إرسالية إيمائية، من خلال حركات الجسد وردّ فعله تجاه الموضوع. والآخر يحيل على إرسالية ثقافية ترتكز على موقف فكري معقد من الموضوع. وعليه، تجتمع الإرساليتان (الإيمائية والثقافية) لإنجاز دائرة دلالية، يسعى الخطاب البصري إلى نقلها للمشاهد، عبر قنوات قد لا تكون لغوية بالضرورة، ولكنها محكومة بسَننٍ Code معين يشير إلى مضامين خاصة، تخلقها العلاقة بين الإنسان والصورة.

د- زاوية النّظر: تضعنا الواقعة البصرية -التي أمامنا- وجها لوجه مع عين المصوّر، ونظل نحدّق في الموضوع، آخذين بعين الاعتبار زاوية النظر التي أسس المصور عليها صورته أو موضوعها. إذ نلاحظ أنّ التعرّف على هذه الزاوية يقودنا إلى طرح السؤال التالي:

هل تمّ تصوير الموضوع انطلاقا من الحادثة التاريخية ذاتها "مقتل الحلاّج" أم من زاوية نظر الفن، كإرسالية ثقافية، تحكمها عناصر مختلفة كالألوان والأشكال والخطوط، أم من كليهما معا؟

نقول، إن العملية، قد لا تكون بهذا المستوى من التقسيم، فيمكن أن يكون الرسم كالكتابة تماما؛ فكرة تتخمر في الذهن ثم تترجم إلى إبداع أو عمل فني. يعني أن الرسامين في كل العصور، قد ينتقون موضوعاتهم ممّا يحصل أمامهم، وممّا تراه أعينهم. وليس المقصود بهذا، الرجوع إلى جدلية "الواقعية" في العمل الفني، فالحديث في مثل هذه المسائل اليوم، أضحى من الترف

الفكري الذي لا غاية ولا فائدة منه. إنّما المقصود أن هذا الصنف من التصاوير، "المنمنمات"، قد تبدو فيها الموضوعات نقلا مباشرا من الواقع، والوقائع. لأن الرّسامين في ذلك العصر، كانوا كالمؤرخين الذين يسجلون الواقعة. وعليه، حملت الصورة التي كان موضوعها إعدام "الحلاّج" هذه الخاصية. وتأسست زاوية النظر فيها على التأثر بعملية الشنق أو بهذا الحدث الاستثنائي في عصره، ثم ترجم هذا التأثر بموضوع يعيد صياغة الواقع، وإن كان لا يتغيّ نقله.

قد تكون الإشكالية في زاوية النظر بالنسبة للمنمنمات، هي ارتباطها بحقل علائقي تحدّه مفاهيم من قبيل "الأخذ من الواقع" و"نقل الوقائع" و"تسجيل اللّحظة" و"الآنية"، وهي خصائص تتقاطع مع التصوير الفوتوغرافي.

غير أنّ هذه المفاهيم، هي نفسها التي تشكل دلائلية الخطاب البصري الذي تشتغل عليه المنمنمات ذاتها. إذ يلاحظ قارئ هذا الصنف من الرسوم أن العين تلتقط ما يتوافق مع المخزون الثقافي والفكري للشخص، بمعنى أن حادثة قتل الحلاج في الصورة، وهي واقعة تاريخية ثاوية في اللاّوعي العربي، منذ عصور، تُسَيِّر حركة العين ضمن مسار محدّد، هو التقاط هذا الرجل الذي سيشنق. وهذا الالتقاط أوّلي. ثم يتجه مسار النظر صوب الموضوعات الأخرى (الشخوص- البيئة...) وقد يكون هذا المسار مخالفا لزاوية نظر الرسام نفسه، فقد تكون نقطة بداية الواقعة التصويرية من خلفية الصورة لا من مقدمتها أو من يمينها لا من يسارها. لكن هذا لا يمنع إمكانية توافق زاوية نظر المصوّر والمشاهد في الآن ذاته.

هـ- الإضاءة: تم تسليط الضوء في الصورة، على خلفية الصورة أو لنقل على جزئها العلوي، إذ يظهر نور الشمس ضاربا بأشعته نحو قصر الخليفة، فظهرت الألوان فاتحة إثر هذا النور. وممّا يبين أن حكم الإعدام نفذ صباحا -كما تروي ذلك الكتب التاريخية- ظهور النور من جهة يسار الصورة متقدما نحو الوسط. بينما ظهر أسفل الصورة، مكان الواقعة المأساوية، قاتما بدرجة واحدة عن أعلى الصورة، وكأن الشمس لم تصل بعد إلى ذلك الموقع، لأن الألوان ظهرت داكنة من أثر الظل فيها.

وفي واقع الأمر، فإن تقنية الضوء في هذا الصورة ليست مركزة، عكس تقنية التلوين، إذ نلاحظ طغيان هذه الأخيرة على كل ما سواها من التقنيات. وعليه، تم التلاعب بالضوء، بما

اقتضته ضرورة إظهار ملابسات الموضوع وحسب، وقد تكون هذه الملابسات زمنية بالأساس. لأن التصوير في ذلك العصر، لم يكن قد بلغ المستوى الفني الذي يجعل الرّسام يعمل بشكل تقني نابع عن معرفة علمية بهذا المجال، على تجسيد تقنية الإضاءة كما هو الحال في العصور اللاّحقة. والمقصود بالملابسات الزمنية، محاولة إظهار توقيت تنفيذ الإعدام في حق شخص الحلاّج. والأكيد أن الرسام الذي اختار هذا الموضوع للوحته، قد اطّلع على الواقعة في الكتب التاريخية. إذا افترضنا عدم معاصرته للحادثة، وحاول نقلها -بزمنها الذي نُفذت فيه- ولهذا كان الاشتغال على مسألة الإضاءة في الصورة، هامشيا بدليل أن المنمنمة استعملت تقنية إقصاء الظل، شأن المدرسة الانطباعية(*). إذ نلاحظ عدم وجود ظلال لجميع الأشخاص الذين يتجمهرون لمشاهدة الحدث فقد تركزت طريقة رسم الأجساد على تقنية تحديد أبعاد الجسد ولون اللباس، دون ظلال، مع أنّ تسليط الضوء كان ظاهرا على جزء من ساحة تنفيذ الإعدام.

و- اللّون: المنمنمة، فن أساسه الألوان، إذ تحوي اللوحة التي أمامنا على ما يزيد عن السبعة والعشرين (27) لونا تراوح بين الأحمر القاني وأصفر الأوُكَر، الذي هو من مشتقات أصفر الذهب، والبنفسجي وأزرق الكُوبَلْت، والأخضر الفاتح، والزهري، والأبيض... لتحقيق الإضاءة والإشراق المنبعث من خلف المشهد للإيحاء بالبعد التاريخي وخلق الجو الأسطوري في اللّوحة. وهذا التكثيف اللّوني هو ما جعل الإضاءة تنسحب إلى الخلف، بمعنى، أن من أسباب الإضاءة الخافتة أيضا -وهذا سبب نضيفه إلى الأسباب المذكورة سابقا في عنصر الإضاءة- التركيز اللّوني الظاهر على اللّوحة. حيث لم تترك المنمنمة، المجال للألوان الباهتة حتى تظهر على حامل الصورة بل على العكس تماما، عملت الصورة على تصاعد للألوان إلى الدرجات القصوى بحيث لم تُظهر الألوان الشاحبة أو الباهتة "فاللّون الرّمادي والباهت دليل على فشل الرّسام، أمّا اللّون القوي حقّا فهو ذلك الذي ينضح قوة ويفيض حيوية"[1]. إذ، يرى "أوجين دولاكروا" Delacroix، أن اللّون الرمادي هو عدوّ الرسم وأن اللّون الإبداعي حقّا هو اللّون الصاعد، اللون الذي يخرج من صميم

(*) يلجأ الانطباعيون إلى إقصاء الظل من رسوماتهم وذلك باستخدام تدرجات في اللّون الرمادي، وهي تقنية ترتكز على تفتيح اللّون أو إشباعه باستعمال اللّون الرمادي. للتوسع ينظر: عبد العالي معزوز، فلسفة الصورة، الصفحات 109...112.

[1] عبد العالي معزوز: فلسفة الصورة، ص109.

الفوضى العارمة التي يضعها الرسم في حمأتها[1]. لأنّ الرّمادي يُضفي قتامة على غيره من الألوان، من جهة، ويُحدّ من حرية التلاعب بهذه الألوان، من جهة أخرى.

وعليه، اشتغلت الصورة على تقنية تكثيف اللّون بالدّرجة الأولى ممّا جعلها فسيفساء لونية، وأعطى للمنمنمة ميزة خاصة، هي أنها فن تلويني بالدّرجة الأولى. لأن أساس كلّ لوحة، في نهاية المطاف هو القدرة على الاشتغال على موضوع اللون، دون أن تشعر عين المشاهد بأنه المركز في اللّوحة، إلى درجة تتناغم فيها الألوان مع الموضوع، بحيث لا يطغى الواحد على الآخر، وهذا الاتزان بين اللّون والإضاءة هو أصعب ما في الرسم.

ثانيا: القراءة التأويلية لصورة غلاف "جملكية آرابيا":

1-علاقة الصورة بالعنوان:

إنّ الناظر إلى الصورة المصاحبة لغلاف رواية "جملكية آرابيا" والتي تندرج ضمن نمط المنمنمات الفارسية القديمة وهي تظهر حادثة إعدام الحلاج، يدرك وبعد الرصد البصري الأوّلي أنها صورة لا علاقة مباشرة لها بالعنوان "جملكية آرابيا". لأنّ موضوع الصورة يطرح السؤال الآتي: ما علاقة مقتل الحلاّج بعنوان الرواية الذي هو "نحت" بين كلمتين و"مسخ" نظامين: الجمهورية-المملكة؟

إن الكاتب يدرك جيدا أن "كتابة عنوان عمل ما، هو فعالية لها شروطها وملابساتها المستقلة عن كتابة العمل نفسه"[2]. وبالتالي فإنّ اختيار الصورة الملائمة لموضوع العنوان وكذا موضوع الرواية يتمتع بالشروط نفسها، إنه عمل فنّي بالدرجة الأولى، وعلى الكاتب أن يدرك أهميته في علاقته بالعناصر الأخرى.

وكما هي الرواية "بمثابة تجربة ذاتية"[3]، فإن الصورة كذلك، لأنّ صاحبها وضعها كي ينتقيها موضوع ما، ولا تنتقي هي الموضوع الذي تظهر برفقته. وعليه، فإنّ صاحب النص

[1] المرجع السابق، ص110.

[2] محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص19.

[3] جورج طرابيشي: شرق وغرب، رجولة وأنوثة، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1977، ص12.

وبالتنسيق مع الناشر، قد انتقيا هذه الصورة كي تكون ميْسَمًا دالاّ على موضوع الرواية، وبالتالي عنوانها. ولهذا، قد يتساءل القارئ المشاهد: كيف تجيب الصورة عن الأسئلة التي يطرحها العنوان؟

فإذا كان العنوان، يجيب لغويا عمّا تقوله الصورة، فإن هذه الأخيرة لا تملك غير خطوطها وألوانها وأجساد من يشكلون موضوعها، كي يجيبوا عن عنوان يتكون من معيّنين (جملكية/آرابيا) يدرجان ضمن "طبقة من الكلمات لا يمكن أن يحدّد معناها المرجعي إلاّ بالإحالة إلى المقام أو السياق"[1]. وبالتالي، فكما ارتبط العنوان بالسياق العام للرواية، ارتبطت الصورة بالسياق العام للعنوان، فأصبحت العلاقة متعدية:

$$\left.\begin{array}{l} \text{عنوان} \longleftarrow \text{نص} \\ \text{صورة} \longleftarrow \text{عنوان} \end{array}\right\} \Longleftarrow \text{صورة} \longleftarrow \text{نص}$$

وإذا كانت الصورة في غلاف رواية "سيدة المقام" أو رواية "البيت الأندلسي" تقيم علاقة مباشرة بالعنوان، على اعتبار أن الصورتين تعكسان مضمون العنوانين بشكل واضح، فإن الصورة في غلاف رواية "جملكية آرابيا"، تمويهية، مضللة، ولا يصل المشاهد إلى فك شفرتها إلا بعد قراءة المتن النصّي. لأن العنوان يحيل إلى موضوع مغاير تماما لموضوع الصورة. وليس فيه ما يوحي بحادثة مقتل الحلاّج أو إعدامه.

ولعلّ المتأمّل –بعمق ووعي– لعلاقة الصورة بالعنوان، سيجد أن نقطة التقاطع بينهما، هي العنوان الفرعي "أسرار الحاكم بأمره، ملك ملوك العرب والعجم والبربر، ومن جاورهم من ذوي السلطان الأكبر". لأن الصورة تظهر حقبة تاريخية عربية قديمة، من خلال نوع اللباس الذي يرتديه الناس وكذا النمط المعماري الدّال على الحقبة الإسلامية، إضافة إلى طريقة الشنق المعتمدة آنذاك. وبالتالي، كان العنوان الفرعي الذي صيغ بشكل قديم من حيث اللّغة المسجوعة وحجم الكلمات المكوّنة لبنيته أقرب إلى نمط الصورة، من العنوان الرئيسي. وإذ قلنا هنا، نمط الصورة فنحن نعني شكلها القديم، لا موضوعها، لأن موضوعها أيضا –مقتل الحلاّج– لا يظهره العنوان الفرعي أيضا. وعليه، فإنه، من الصعب على قارئ الصورة، أن يدرك موضوع العنوان، قبل أن يقرأ النص. لأن العنوان في حدّ ذاته –وهذا الأمر تناولناه بالتحليل في فصل العناوين الرئيسية– لا ينبئ –بشكل

[1] بارت وآخرون: الأدب والواقع، ترجمة عبد الجليل الأزدي ومحمد معتصم "تينمل" للطباعة والنشر، مراكش، ط1، 1992، ص130.

دقيق- عن موضع النص أو الرواية. وهذا ما جعل الكاتب يعضّد عنوانه الرئيسي بعنوانين فرعيين لا عنوانا واحدا. فبالنظر إلى العنوان الفرعي الثاني "حكايات ليلة الليالي"، يصير من الممكن التخمين بأن في المتن ما له صلة بالصورة، والتنبؤ بأن حادثة إعدام الحلاّج هي موضوع من موضوعات الرواية أو لنقل هي حكاية من حكايات دنيازاد التي تحكيها لشهريار "ملك ملوك العرب".

إذن، قد تقول الصورة للمشاهد، إن هذا القتل، واحدٌ من آلاف الممارسات التي يقوم بها "الحاكم بأمره" في "جملكية آرابيا". وقد يقول العنوان: إنّ في "جملكيتي"، المئات من الحوادث التي في الصورة. فيتناص الواحد مع الآخر "... ليخدم هدفا ويقوم بمهمة سياقية يثري من خلالها النص ويمنحه عُمْقا، ويشحنه بطاقة رمزية لا حدود لها ويكون بؤرة مشعة لجملة من الإيحاءات تتعدد فيها الأصوات والقراءات"[1]. فهل استطاعت الصورة أن تثري حقيقة النص الذي تتقدمه؟! سؤال نجيب عنه في الآتي.

2-علاقة الصورة بالنص:

تخدعنا الصورة حينما تقدم ذاتها كنصّ واضح، نصّ "يوجد فيه مصباح داخلي يزيح الظلمة عنه... لكنه وضوح مفتعل، يهدف إلى إخفاء أمور لا يُراد الإفصاح عنها"[2]. وهكذا تغرقنا الصورة في الظلام ولا نرى نورها إلا بعد اكتساب عدد من الأنساق البصرية التي تتيح لنا قراءتها.

تخاتلنا الصورة لتخلّصنا من الشك المتكرر، ثم تعيد إسقاطنا فيه من جديد، فتتحول العملية من لعبة إلى تلاعب ومراوغة. ويجد المشاهد نفسه، واقفا، باحثا عن "المعنى الذي لا يهب شرف امتلاكه إلاّ لمن يستحقه بجهوده المستمرة، آملا أن تثمر هذه الجهود ويحصل على نشوة لامتلاك المعنى. إن البحث الدّؤوب الذي يمارسه المتلقي/العاشق، هو مصدر سعادة، إذا كان المعنى الذي توصّل إليه يرضي نَهَمَهُ"[3]. فهل استطاع المشاهد للصورة المصاحبة لغلاف رواية "جملكية آرابيا" امتلاك معناها وفك شفرتها؟

---

[1] شربل داغر: التناص سبيلا إلى دراسة النص الشعري وغيره، مجلة "فصول"، المجلد السادس عشر، العدد الأوّل، سنة 1997، ص147.

[2] عبد الفتاح كليطو: الحكاية والتأويل، ص07.

[3] Kilito Abdelfettah: Sur le métalangage métaphorique des poéticiens arabes, Op.cit, p 173.

لا يمكننا الإجابة عن هذا السؤال إلاّ ضمن العلاقة التي تطرحها الصورة مع النص. أو بمعنى آخر، إنّ الصورة منفصلة قد لا تحيل على كل المعنى، وإنما على جزء منه فقط، وهذا الجزء هو ما تعلّق بإعدام الحلاّج. لكن، كيف اشتغلت الصورة داخل المتن، وهل يمكننا الحديث عن "نصّ" قالته الصورة؟!

ألقى الكاتب بالصورة داخل النص ليتلقفها السياق السردي ثم يتولى عرضها بشكل حوّل فيه الوثيقة التاريخية الصمّاء إلى دلالات مكثفة. كما تحوّلت الصورة الصامتة المرتمية على الغلاف إلى حكاية خضعت لقانون الكتابة الروائية ومخيالها. وبالتالي، انزلقت هذه الصورة داخل السرد دون أن تترك فيه خدوشا. يقول السارد: ".. حتى بعد موتك أيها الحلاّج العظيم، ما زلنا نبحث عنك بين الحرف والحرف، بل داخل الفاصلة والنقطة، سرّك دفين وعلمك مكين... أيّها الحلاّج كُنتَ قوّالا يا سيدي العظيم ولهذا لم يفهمك حتى أقرب المقربين"[1].

يستفز الشاهد السابق المعارف الثاوية في اللاّوعي الجماعي لكلّ عربي، مطلّع على التاريخ العربي. وتقفز العبارات اللغوية مع المعلومات البصرية ليتمازج النص والصورة ويلتقيا عند موضوع واحد مشترك هو: الحلاّج.

وقد قدّمت هذه المنمنمة الفارسية القديمة، صورة حية عن مشهد الإعدام في حق "الحلاج" ترجمها نصّ الرواية التي بين أيدينا: "... لكن القاضي الجنيد بحث له عن أعذار لينجيه من قتل أكيد. لكنهم يا مولاي... حكموا عليك بالصلب والموت... اتهموه بالسحر والشعوذة وتجفيف البحار... رفع صوته في وجه الجنيد، أيها الجنيد: يا حبيب القلب الذي كان. أنقذني.. كان مولاي الحلاّج لا يأكل سبعين يوما، ولا ينام في سوق (القطعية).كان قلبه ممتلئا بالنور والوجد... تمتم بكلام مبهم وغير مسموع: أنا في أنا ولا شيء سواه، هو في أناه... قال عفوا أنتم تحملون كلامي على غير ما فيه.. وحين حاصروه، وقالوا مجنون، كان قد صلّى بعض الركعات في جامع المنصور وقال: اعلموا أن الله تعالى قد أباح لكم دمي، فاقتلوني.."[2]. يعيد واسيني صياغة التاريخ في روايته، وتعيد الصورة صياغة الرواية في ألوانها وشخوصها. ويقحم الكاتب -في سلاسة-

[1] واسيني الأعرج، مملكة آرابيا، رواية، ص210.

[2] المصدر نفسه، ص214.

حوارًا قد يكون واقعيا، بين الحلاّج وصديقه "أبي القاسم الجنيد" وهو أحد أئمة الطائفة الصوفية و«زاهد مشهور، من العلماء بالدّين أصله من نهاوند، ولد ونشأ في بغداد. درس الفقه على يد أبي ثور. قال الخطيب البغدادي: ثم اشتغل بالعبادة ولازمها حتى صار شيخ وقته وفريد عصره في علم الأحوال.. له أخبار مشهورة وكرامات مأثورة. توفي سنة 297هـ، ويعرف مريدوه وأتباعه باسم الجُندية»[1]، ويذكر صاحب "وفيات الأعيان"[2]، وساطة "الجنيد" بين "الحلاّج" والخليفة كي ينال عفوه وصفحه، غير أن الوساطة باءت بالخيبة، وقتل الحلاّج على مرأى ومسمع من أهل المدينة.

وتعيد الصورة صياغة التاريخ والواقع، كما أعاد النص ذلك، دون خدش للذاكرة، وكانت تلك هي نقطة التقاء الصورة بالنص. وكما لاحظنا، فقد اشتغلت صورة الغلاف، بموضوعها داخل السرد النصّي بدقة وصلت إلى حدّ تماهي الأشكال والخطوط والألوان في اللّغة والكلمات. وصارت الصورة ناطقة في النّص، وتلوّن النص بألوان الصورة.

وعليه، يقف القارئ/المشاهد محمّلا بثقافة ما وهو يحاول الوصول إلى عمق الصورة. بل صار من الضروري –اليوم– التحلّي بمخزون معرفي أمام تقنية مغايرة، لا تصاحبها اللّغة. إذ "يشكّل المخزون الثقافي رافدًا مهمًّا في استجلاء العلامات الرّمزية أو التضمينية في الصورة، وهذا ما يفسر أنّ الصورة الواحدة تحظى بقراءات متعددة تختلف باختلاف المعارف التي تُوظف في عملية القراءة"[3].

معنى ذلك أن الخبرات والمرجعيات الثقافية السابقة هي المحدّد الأساسي في فكّ شفرة الصورة. وعليه فإنّ "في القارئ الواحد مجموعة من المعاجم المتعددة المتعايشة التي تشكل لغة فردية Idiolecte بالنسبة لهذا الشخص"[4]. وبالتالي، تصير الصورة تقرأ ضمن عدد لانهائي من معاجم الأشخاص الذين يقرأونها. لأنّه، وفي إطار ما تطرحه المناهج المعاصرة، لسانية كانت أو

---

[1] ابن الخطيب (الشهير بابن قنفد القسنطيني) (ت809): كتاب الوفيات، معجم زمني للصحابة زأعلام المحدّثين والفقهاء والمؤلفين من سنة 11هـ إلى 807هـ. حققه وعلق عليه: عادل نويهض، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1980، ص196.

[2] ابن خلكان: وفيات الأعيان، دار صادر، بيروت، (دط)، (دت)، الجزء الثاني، ص140.

[3] محمد غرافي: قراءة في السيميولوجيا البصرية، ص242.

[4] R. Barthes: Rhétorique de l'image, OP.cit, p 48.

سيميائية فإنّ "الخطاب البصري لغة قابلة للتحليل كغيرها من أدوات التواصل والإقناع"[1]. غير أن هذه اللغة، أيضا، بحاجة إلى معارف تقتضيها "مادة البحث"[(*)] التي هي موضوع الصورة عموما.

أخيرا، بقي أن نقول، إن الصورة المصاحبة لغلاف رواية "جملكية آرابيا"، من النمط المغاير إذ تطلب قراءة مغايرة أيضا. إضافة إلى أن موضوعها، يستفز المشاهد بالبحث عمّا بين "الوجوه" و"الأجساد"وحتى الألوان الظاهرة بعنفوان فوقها. فقد تقول الصورة ما سكت عنه النص أحيانا. تحاول الصورة وهي تنْكَتِبُ داخل النصّ أن تنقل إلى القارئ/المشاهد "الوجود الذي يعكس بوضوح كبير وبدرامية أكبر العلاقات الإنسانية الهشة"[2] وذلك من خلال مشهد الإعدام الذي تمّ تنفيذه أمام مرأى من الناس، في "جملكية آرابيا" التي يدعي فيها "الحاكم بأمره" العدْل والحرية وإحقاق الحق.

في ختام هذا الفصل التحليلي الذي تناول بالدراسة الصورة المصاحبة لغلاف الروايات الثلاث لواسيني الأعرج: "سيدة المقام" و"البيت الأندلسي" و"جملكية آرابيا" يمكننا القول إنّ المنظومة البصرية التي طعّم بها "واسيني" مدوّناته السردية قد طرحت إشكالات مختلفة بالنظر إلى نمطها وزاوية نظرها وطبيعتها وألوانها وخطوطها، فوقفت المقاربة عندها، وقفة متأنية، متأملة مستكشفة، شأن العتبات الخارجية الكبرى كالعنوان الرئيسي والعناوين الفرعية. فهل سعى "واسيني" إلى الاهتمام بعتبات رواياته الدّاخلية كما فعل مع الخارجية؟ وهل تطرح هذه المنظومة العتباتية الإشكالات نفسها التي طرحتها نظيرتها الخارجية؟ أسئلة وغيرها، سنحاول الإجابة عنها في الفصول اللاحقة من هذا البحث، مبتدئين مع أول فصل في الباب الثاني ألا وهو، خطاب العناوين الداخلية.

---

[1] محمد غرافي: قراءة في السيميولوجيا البصرية، ص247.

[(*)] المصطلح لجاك فانتاني في كتابه سيمياء المرئي، ص119.

[2] R. Barthes: Le degré zéro de l’écriture, Ed Seuil, Paris, 1972, p 17.

الباب الثاني

خطاب العتبات الدّاخلية في روايات "واسيني الأعرج"

الفصل الأول: خطاب العناوين الداخلية في روايات "واسيني الأعرج"

الفصل الثاني: خطاب البدايات في روايات "واسيني الأعرج"

الفصل الثالث: خطاب النهايات في روايات "واسيني الأعرج"

الفصل الأول

خطاب العناوين الداخلية في روايات "واسيني الأعرج"

المبحث الأول: خطاب العناوين الداخلية في رواية "سيدة المقام".

المبحث الثاني: خطاب العناوين الداخلية في رواية "البيت الأندلسي"

المبحث الثالث: خطاب العناوين الداخلية في رواية "جملكية آرابيا"

المبحث الأول

خطاب العناوين الداخلية في رواية "سيدة المقام".

أولا : المستوى النحوي للعناوين الدّاخلية

ثانيا : المستوى المعجمي للعناوين الدّاخلية

ثالثا : المستوى الدّلالي للعناوين الدلخلية : قراءة في متن العناوين

رابعا : المستوى الوظيفي للعناوين الداخلية

يذهب "جيرار جنيت" في معرض حديثه عن نظام العنونة بأصنافها وأنماطها، إلى أنّ "العناوين الداخلية هي في الأصل عناوين"[1]. أي تتمتع بالخصائص ذاتها التي ينضوي عليها عنوان رئيسي أو فرعي. وقد لا يفرق بينها إلاّ تموضعها الدّاخلي أو وظيفتها التي تنبني على أساسها.

ويضيف "جنيت" في هذا الصدّد أن «العنوان الداخلي –عكس العنوان الخارجي الموجّه إلى الجمهور– هو موجّه أساسًا إلى متلقٍّ شرع مُسْبقا في فعل قراءة النصّ»[2]. ممّا يؤكّد أن القارئ المعني بالعنوان الداخلي هو القارئ الذي اقتنى الكتاب وشرع في تصفّح مضامينه أو قراءَة متنه. أما العناوين الرئيسية أو الخارجية فهي خاصة بجمهور (بصري). تتوقف علاقته بالعناوين بمجرّد إزاحة نظره عنها.

وكتعريف اصطلاحي للعنوان الداخلي، يطرح "جنيت" مفهوما دقيقا لذلك حين يقول إنّ «العنوان الداخلي هو عنوان جزء من الكتاب أو مقاطع أو فصول أو فقرات من نصّ أحادي ونعني بالأحادي النص غير المجزّأ الذي لا يحوي أي عنوان»[3]. وبهذا يمكننا أن نستنتج من كلام "جنيت" أنّ هناك نصوصًا بلا عناوين داخلية، بل إنّه يذهب إلى التأكيد على أنّ «حضور العناوين الداخلية في النصوص ليس فعلا إلزاميا أو ضروريا»[4]. إنّما هو إمكانية اختيارية تتحكم فيها خلفية الكاتب وضرورات الكتابة. وبالتالي «علينا ألاّ نقلق من غياب العناوين الدّاخلية في بعض الآثار الأدبية»[5]، التي قد تفي فيها العناوين الرئيسية بكلّ المقاصد والغايات.

ثمة إذن.. عنوان رئيسي وعناوين داخلية.. والعلاقة بين العنوانين ملتحمة إلى الحدّ الذي لا يسمح بالتفكير في إمكانية عزلها عن النّص الّذي تتحرّك ضمنه. وعلى الرّغم من كون كلّ عنوان داخلي هو متعلق أساسا بالفصل الّذي يقدمه، فإنّ فصول الجهاز السردي تقدم ذاتها كبنية دلالية متكاملة. وهذا الاكتمال هو ما يجعلها قابلة للانضمام إلى بنية أكثر شمولا هي الرواية. وبهذا يصير كلّ عنوان داخلي هو بمثابة المؤشر على اكتمال الفصل دلاليا. في حين يأخذ العنوان الرّئيسي

[1] Gérard Genette, Seuils, p : 297.
[2] Ibid, p : 297.
[3] Ibid, p : 298.
[4] Ibid, p : 300.
[5] Ibid, p : 302.

دور البنية الأشمل التي تنضوي تحت لوائها كل البنيات الدلالية المتعلقة بمحطات البنية الأكبر (الرواية).

وعليه، كان لزاما على العنوان الرئيسي أن يترلق داخل المتن السردي فيتمظهر، بشكل أو بآخر، في عناوينه الدّاخلية. وبالتالي في بؤرة الفصول كلّها.

ويتوغّل "جنيت" في مسألة العنونة الدّاخلية، أكثر فأكثر، حينما يطرح في مقترحه أنماطا ثلاثة تظهر بها العناوين الداخلية، وهي:[1]

– النمط الثيماتي Thématique: ويعرض فيه العنوان الداخلي لفكرة أو موضوع الفصل حيث يكون العنوان الداخلي هو عنوان الفصْل ذاته مثل (مدينة صغيرة).

– النمط الرّيماتي Rhématique: ويكتفي فيه الكاتب بذكر رقم الفصل فقط دون عنونته بل تعتبر الرقمنة هنا بمثابة عنونة لفصل الكتاب. مثل قولنا: الفصل الثالث أو الفصل الرابع.

– النمط المزدوج Mixte: وفيه يذكر الكاتب رقم الفصل مع العنوان مثل: الفصل الثاني: مدينة صغيرة.

ويعلّق "جنيت" في هذا الإطار قائلا: "إنّ الأنماط الثلاثة يمكن أن تجتمع في نصّ واحد كرواية "أزهار الشر""[2]. ممّا يعطي للكاتب إمكانات أكبر وخيارات أكثر في التحكم بآلية العنونة الداخلية، وبالتالي الحرية المطلقة في التلاعب بأنماط عناوين فصول كتابه. لأن إطلاق أي عنوان على فصل ما هو "فعالية لها شروطا وملابساتها المستقلة عن كتابة العمل نفسه"[3]. ممّا يوجب إعطاء الأهمية التي تستحقها آلية العنونة سواء كانت رئيسية أو فرعية أو داخلية.

وبعد هذه العتبة النظرية، وقبل ولوجنا في عالم العنونة الدّاخلية في أعمال "واسيني الأعرج" الروائية، نجد أنفسنا أمام أسئلة تنْطَرِحُ علينا، من قبيل:

– كيف يجيب النص على الأسئلة التي تثيرها العناوين الداخلية؟

---

[1] Gérard Genette, Seuils, p : 301.

[2] Ibid, p : 302.

[3] محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص19.

– وكيف تتعالق العناوين الداخلية فيما بينها، ثم كيف تتعالق مع العناوين الرئيسية؟؟.. أسئلة وغيرها، نحاول الإجابة عنها في هذه الوقفة التفكيكية من خلال الرواية الأولى.. "سيدة المقام".

رواية "سيدة المقام" لواسيني الأعرج، رواية متوسطة حجما، لكن فيها نفس طويل، حيث تتوزع على مائتين وأربع وثمانين صفحة. وقد قسّمها صاحبها إلى محطّات متعددة يحكمها أحدَ عشر عُنوانا داخليا. وهو عدد نراه كبيرا مقارنة بعدد صفحات الرواية. مما يحيل على قدرة الكاتب في التنويع في إستراتيجية العنونة، من وجهة، ورغبته في التنفيس عن الواقع المأزوم من وجهة أخرى. وحتى نسهّل على القارئ عملية البحث واستكشاف هذه العناوين، نقدمها له في الجدول التفصيلي الآتي:

العنوان	رقم الصفحة	الفضاء الورقي
1- مكاشفات المكان	من ص 5 إلى ص 32	27 صفحة
2- ظلال المدينة	من ص 33 إلى ص 57	24 صفحة
3- فتنة البربرية	من ص 59 إلى ص 78	19 صفحة
4- حنين الطفولة	من ص 79 إلى ص 100	21 صفحة
5- محنة الاغتصاب	من ص 101 إلى ص 122	21 صفحة
6- الجمعة الحزين	من ص 123 إلى ص 153	30 صفحة
7- الجنون العظيم -1-	من ص 155 إلى ص 165	10 صفحة
-2-	من ص 166 إلى ص 186	20 صفحة
8- البحر المنسّي	من ص 187 إلى ص 211	24 صفحة
9- حراس النوايا	من ص 213 إلى ص 234	21 صفحة
10- إغفاءات الموت	من ص 235 إلى ص 260	33 صفحة
11- نهايات المطاف	من ص 261 إلى ص 284	23 صفحة

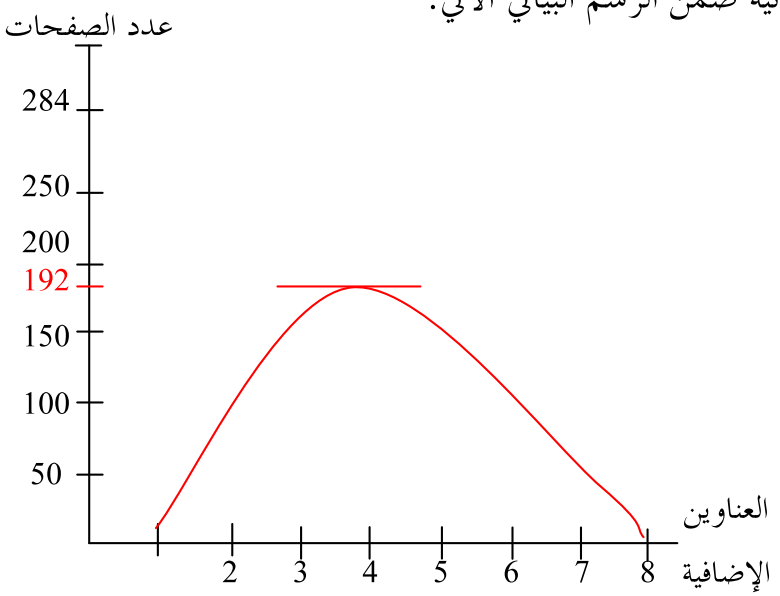
ويمكننا أن نقف من خلال هذه المعطيات الإحصائية التي يقدمها الجدول على المستويات التالية:

أولا: المستوى النحوي للعناوين الدّاخلية:

بعد القراءة الأولى للعناوين الدّاخلية، استطعنا أن نميز بين زمرتين مقسمتين وفقا لتركيبهما النحوي وهما: التركيب الإضافي والتركيب الوصفي.

1- التركيب الإضافي:

التركيب الإضافي علاقة قائمة على مبدإ "التوليد الإضافي" -كما سبق وأن أشرنا في الفصل الأوّل من الباب الأوّل- وهذا المبدأ يقوم أساسا على إضافة اسم إلى اسم آخر، حيث يشترط أن يكون الأوّل نكرة والثاني معرفة. وقد يكون الثاني معرّفا بالإضافة أيضا. ولهذا تتوالد الإضافات بين الأسماء النكرات إلى أن تصل إلى التعريف. وقد شغلت العناوين الدّاخلية المذكورة آنفًا حيّزا كبيرا من العنونة، إذ وبعد قراءة المعطيات الإحصائية للجدول السابق، تبيّن لنا أن العناوين المركبة تركيبا إضافيا قد شغلت الفضاء الأكبر من المتن بما يمثل نسبة 66.60 بالمائة، أي ما يعادل (192) صفحة من أصل (284) صفحة. ممّا يؤكّد ميل الكاتب إلى هذا النوع من التركيب على غرار العناوين الرئيسية للروايات: (سيدة المقام) و(البيت الأندلسي) و(جملكية آرابيا). وقد شغلت العناوين المركبة تركيبا إضافيا، ما بين (19) إلى (33) صفحة للعنوان الواحد، وهذا يعني أن عدد صفحات الفصول متقارب إلى حدّ كبير، فلم نلاحظ طغيان فصل على فصل بشكل لافت، إنّما أسست الفصول وفق ما تقتضيه معمارية الرواية. وهذا ما خلق توازنا بين الفصول. وبالتالي لا يقع القارئ في أزمة تشويش الأفكار وغموض الرؤية بانتقاله من فصل إلى آخر. ويمكننا تجسيد هذه النسب الإحصائية ضمن الرسم البياني الآتي:



إذن، يبلغ عدد العناوين الداخلية المركبة تركيبا إضافيا (ثمانية) عناوين وقد شغلت (192) فضاءً ورقيا، والعناوين هي: (مكاشفات المكان- ظلال المدينة- فتنة البربرية- حنين الطفولة، محنة الاغتصاب- حراس النوايا- إغفاءات الموت- نهايات المطاف).تيسيرا على القارئ، ارتأينا تصنيفها ضمن بنياتها النحوية في الجدول الآتي:

دوّال العنـــوان	البنيـــة النحويـــة
1- مكاشفات المكان	مبتدأ (مضاف) + مضاف إليه
2- ظلال المدينة	مبتدأ (مضاف) + مضاف إليه
3- فتنة البربرية	مبتدأ (مضاف) + مضاف إليه
4- حنين الطفولة	مبتدأ (مضاف) + مضاف إليه
5- محنة الاغتصاب	مبتدأ (مضاف) + مضاف إليه
6- حرّاس النوايا	مبتدأ (مضاف) + مضاف إليه
7- إغفاءات الموت	مبتدأ (مضاف) + مضاف إليه
8- نهايات المطاف	مبتدأ (مضاف) + مضاف إليه

من القراءة الأوّلية للجدول السابق نلاحظ أنّ العناوين الدّاخلية المركبة تركيبا إضافيا، تقوم على نمط نحوي واحد هو: مبتدأ (المضاف) + مضاف إليه. فالمبتدءات -إن جاز جمعها- هي على التوالي: مكاشفات- ظلال- فتنة- حنين- محنة- حراس- إغفاءات- نهايات. وهي جميعا واقعة في موقع الابتداء من الجملة. وقد وردت نكرة، مرفوعة تنوّعت بين الإفراد والجمع والتأنيث والتذكير. أما الملفوظات التي أخذت موقع المضاف إليه على اعتبار أن كلّ المبتدءات السابقة هي في الأصل مضاف، فهي على الترتيب: المكان- المدينة- البربرية- الطفولة- الاغتصاب- النوايا- الموت- المطاف.

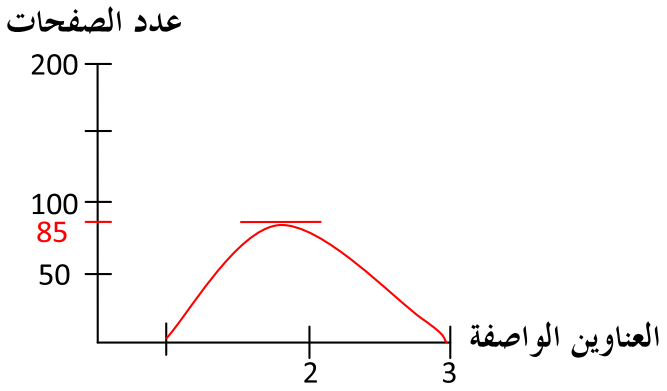
وجدير بالإشارة، أن علاقة الإضافة هنا، أو في أي تركيب إضافي هي علاقة قائمة على «قاعدة تحويلية.. أي التحول من نطاق القدرة الكامنة إلى نطاق القدرة المستخدمة.. ذلك بأنّ انتقال قاعدة الإضافة إلى ميدان التحقق الواقعي للّغة يسقط حرف الجرّ المقدر بين طرفيها، ويفضي التحول بالقاعدة إلى أحد احتمالين: فإمّا أن يأتي الطرف الأوّل للإضافة اسما نكرة معرفا بإضافته

إلى اسم معرفة، وإما أن يأتي اسم نكرة مخصصا بإضافته إلى نكرة»[1]. ممّا يعني أنّ كلّ تركيب إضافي هو محكوم أساسا بقاعدة تحويلية، حيث تنتقل الجملة التي كانت في الأصل محكومة بحرف جرّ بين طرفيها، إلى جملة مبنية على الإضافة بمجرّد سقوط حرف الجرّ المقدر عنها، فيصبح طرفا الجملة متعالقين نحويا بالإضافة بدل حرف الجرّ المقدّر الّذي أسقطته القاعدة التحويلية. وهذا هو بالضبط ما يعنيه القول السابق بالتحول من نطاق القدرة الكامنة (أي الساكنة) إلى نطاق القدرة المستخدمة (أي المتحققة في الواقع اللّغوي). فإذا أخذنا على سبيل المثال العنوان الداخلي: "مكاشفات المكان" لأنه لم يرد على صيغة مكاشفات للمكان مثلا، فقد سقط حرف الجرّ عن الكلمة (المكان) فصارت الجملة متعالقة بالإضافة بدل حرف الجرّ الذي تخلّت عنه بفعل القاعدة التحويلية.

2- التركيب الوصفي:

عمد الكاتب إلى التركيب الوصفي في ثلاثة من عناوينه الداخلية في رواية "سيدة المقام". وهو عدد محدود مقارنة بعدد العناوين المركبة تركيبا إضافيا. وعكس التركيب الإضافي المؤسس على نكرة + معرفة فإنّ التركيب الوصفي في عناوين "واسيني" قائم على الأسماء المعرفة تعريفا كاملا أي بالألف واللاّم. وهي على التوالي: الجمعة الحزين- الجنون العظيم- البحر المنسي. وقد شغلت هذه العناوين فضاءً ورقيا أقل في المتن السردي ما يمثل 29.57 بالمائة، أي ما يعادل (84) صفحة من أصل (284) صفحة. وقد توزعت هذه الفصول ما بين العشر صفحات والثلاثين صفحة. وهو رقم متفاوت نوعا ما، قد يرجح كفة فصل على فصل. إلاّ إذا أخذنا بعين الاعتبار أن الكاتب قسم الفصل المعنون بـــ: "الجنون العظيم" إلى محطتين هما (1) و(2) -كما رأينا في جدول العناوين- حيث احتل رقم (1) العشر صفحات، بينما توزعت المحطة رقم (2) على عشرين صفحة. وبهذا يكون الفصل قد تربّع على ثلاثين صفحة. ويمكننا رسم هذه الإحصاءات في المخطط البياني الآتي:

[1] عبد الكريم حسن: لغة الشعر في زهرة الكيمياء بين تحولات المعنى ومعنى التحولات، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، المجلد 8، العددان 1، 2، مايو 1989، ص17.



إذن، حدّد الكاتب العناوين الدّاخلية المركبة تركيبا وصفيا بثلاثة عناوين من أصل أحد عشر عنوانا، وقد شغلت (84) فضاءً ورقيا، جاءت متوالية تراتُبيًا في متن الرواية. حيث بدأ العنوان الوصفي الأوّل (الجمعة الحزين) في الصفحة (123) وانتهى العنوان الوصفي الثالث (البحر المنسي) في الصفحة (211). وهذا التوالي أو الترتيب مقصود وليس عفويا، إذ فصلت هذه العناوين الواصفة بين زمرتين دلاليتين من العناوين المركبة تركيبا إضافيا هما: زمرة بداية المحنة وزمرة نهايات المطاف (الموت). وسنفصّل في ذلك حينما نتناول السياق النصّي للعناوين.

وتأسّيا بالتركيب الإضافي، نقدم تصنيفا للبنية النحوية للعناوين الواصفة، ضمن هذا الجدول:

دوّال العنوان	البنية النحوية للعنوان الداخلي
1- الجمعة الحزين	مبتدأ (معرّف) + صفة (معرفة)
2- الجنون العظيم	مبتدأ (معرّف) + صفة (معرفة)
3- البحر المنسّي	مبتدأ (معرّف) + صفة (معرفة)

يتبين لنا من خلال هذا الجدول أن البنية النحوية للعناوين الواصفة تتقاطع مع البنية النحوية للعناوين الإضافية في الدّال الأوّل من العنوان. حيث اختار الكاتب الصيغة الاسمية المتمثلة في المبتدإ، ليؤسس عناوينه بمختلف تراكيبها. وهي بنية (الاسمية) تتقاطع أيضا مع العنوان الرئيسي (سيدة المقام) والعنوان الفرعي (مرثياتُ اليوم الحزين) وبالتالي تتآلف كل العناوين سواء الداخلية أو الرئيسي أو الفرعي في الاحتفاظ بالاسمية عن طريق توظيف المبتدأ. إلاّ أنّ الفرق بين كلّ هذه العناوين (الرئيسي- الفرعي- العناوين الداخلية الإضافية) والعناوين الثلاثة قيد الدراسة، أن الأولى

أسست جميعها على التركيب الإضافي (مبتدأ (مضاف) + مضاف إليه)، بينما بُنيت الأخرى على التركيب الوصفي (مبتدأ (موصوف) + صفة). وهذا ما رجّح كفة المضاف والمضاف إليه على كفة الصفة أو النعت. وبالتالي امتنع التطابق بين الزمرة الأولى من العناوين والزمرة الأخرى على النحو الذي تبينه هذه المعادلة(*):

ع.ر + ع.ف + ع.د + ض ≠ ع.د + ص

و

ع.ر + ع.ف + ع.د – ض ⇐ ع.د + ص

وباعتماد الكاتب على التركيب الإضافي والتركيب الوصفي في بناء عناوينه الداخلية، المشكّلَة من مبتدأ (مضاف) ومضاف إليه أو مبتدأ (موصوف) وصفة، يكون قد استثمر أيضا آلية الحذف النحوي المتمثلة في حذف الخبر. وهي خصيصة وقفنا عندها بالتفصيل عند مقاربتنا لعناوين الروايات الرئيسية والفرعية. ويبدو أن الكاتب مصرّ على توظيف هذه الآلية حتى يمنح نوعا من "الإيهام" أو "الغموض الوظيفي" على حدّ تعبير "هويك".

وعلى العموم يكون هذا النوع من الغموض في كثير من العناوين ضروريا لأنه "يعدّد المعنى ويعطيه فرصا عدة للتأويل مثل بعض العناوين الدّاخلية للمحكيات الروائية. بحيث إنّ الإشكال الذي تطرحه العناوين الرئيسية هو نفس الإشكال الذي تطرحه العناوين الدّاخلية، والتي هي مرايا مكسّرة من مرآة العنوان الرّئيسي"[1]. فمثلا في الرواية قيد مقاربتنا "سيدة المقام"، تأتي العناوين الدّاخلية متعالقة مع العنوان الفرعي في بعض ملفوظاته "مرثيات اليوم الحزين". وذلك من خلال الجمعة الحزين، الاغتصاب، الموت، المحنة، نهاية.. وبالتالي يمكننا أن نقول إنّ الحذف النحوي ظاهرة موازية تماما للغموض الدّلالي، وهذه ميزة وخصيصة شائعة في عناوين السرود الحديثة. إذ

(*) شرح رموز المعادلة: ع.ر = عنوان رئيسي/ ع.ف = عنوان فرعي/ ع.د = عنوان داخلي/ ض = إضافي/ ص = وصفي/ ≠ رمز التضاد/ ⇐ سهم الناتج

[1] شعيب حليفي: هوية العلامات، ص45.

«يشتغل الحذف على المستوى التركيبي للعنوان، بينما يشتغل الغموض على المستوى الدّلالي»[1]. ممّا يتيح إمكانات التأويل لدى المتلقي من جهة، ويحقق شعرية العنونة من جهة أخرى.

ثانيا: المستوى المعجمي للعناوين الدّاخلية:

تبعًا للتقسيم الّذي عملنا به في مقاربة المستوى النحوي للعناوين الداخلية نتبع المسار نفسه في دراسة المستوى المعجمي لهذه العناوين، حيث سنحتفظ بالتصنيف ذاته (تركيب إضافي- تركيب وصفي) حتى نسهّل على القارئ متابعة تفاصيل التحليل. وعليه نتناول أوّلا المستوى المعجمي (اللّغوي) للعناوين الداخلية الخاضعة للتركيب الإضافي. ثم نعرّج على الأخرى المركبة تركيبا وصفيا. مع ملاحظة بأن مقاربتنا للمستوى المعجمي ترتكز في مجملها على الكلمات المفتاحية التي تشكّل العناوين.

1- المستوى المعجمي للتركيب الإضافي:

أ- مكاشفات المكان: يتركب هذا العنوان من دالّين معجميين هما: مكاشفات/ المكان.

وكما هو واضح فإنّ الكلمة المفتاحية في هذا الدّال هي المكاشفة. وقد ورد في معاجم اللّغة أن المكاشفة من الفعل "كشَفَ كشْفًا: أظهره، فهو كَاشِفٌ والشيءُ كَشِيفٌ ومَكْشُوفٌ، رُفِع عَنْه ما يواريه.. وتَكَشَّفَ الشيءُ: ظَهَر وارتفع"[2]. ويؤكد هذا المعنى ما ذهب إليه ابن منظور في "اللسان" من أنّ "الكَشْفَ: رَفْعُكَ الشيءَ عَمَّا يُواريه ويُغطيه، وكَشَفَهُ يَكْشِفُهُ كَشْفًا وكَشَّفَهُ: فَانْكَشَفَ. وكَاشَفَهُ بِالعَدَاوَةِ أَيْ بَادَأَهُ بِهَا"[3].

وعليه اتفقت المعاجم في أنّ معنى المكاشفة هو الإظهار، ورفع ما كان يواري الشيء أو يغطيه. ونعتقد أنّ هذه الدلالة المعجمية تتفق مع ما ذهب إليه الكاتب في هذا العنوان، حيث تتمحور فكرته حول رفع الغطاء عن المدينة التي قتلت امرأته حتى تنكشف أعماقها وتظهر بوجهها الحقيقي للناس.

---

[1] شعيب حليفي: النص الموازي للرواية، ص27.

[2] الشيخ أحمد رضا: معجم متن اللّغة، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، 1960، المجلّد الخامس، ص ص70-71.

[3] ابن منظور: لسان العرب، مادة (ك، ش، ف)، الجزء الخامس، ص3883.

ب- ظلال المدينة: وتستوقفنا الكلمة المفتاحية في هذا الدّال المعجمي وهي كلمة "ظلال" ومن معانيها: "ظَلّ نهارَه يَفْعَلُ كذا"، يَظلُّ، ظَلاًّ. ولا يقال ذلك إلاّ في النّهار "ظَلَّ فلانٌ نَهَارَهُ صَائِمًا".

وظلّ: النهار لونه إذا غلبته الشمس. وجمع ظِلٌّ أَظْلاَلٌ وظِلاَلٌ وظُلُولٌ. قال تعالى: ﴿يَتَفَيَّأُ ظِلاَلُهُ عَنِ الْيَمِينِ وَالشَّمَائِلِ﴾. قال أبو الهيثم: "الظِلُ كل ما لم تطلع عليه الشمس فهو ظِلٌ. واستظلَّ الرّجل اكتن بالظل"[1]. إذن.. فالمدينة لم يبق منها إلاّ ظلّها، أي ما لم تطلع عليه الشمس. فهذا المعنى المعجمي قريب جدّا من متن الفصل، إذ تحوّل وجه المدينة الحقيقي المشرق المضيء، إلى وجهها الآخر الباهت، الغامض، الغائب الملامح، كالظل تماما. وإذا ما حاولنا مطابقة الظل مع الأصل فإننا نحصل على الشكل الخارجي للأصل في الظل ويستحيل أن يعكس الظل حقيقة الأصل وإن كان لا يفارقه أبدًا.

ج- فتنة البربرية: يتركب هذا العنوان الدّاخلي من دالّين معجميين هما: فتنة/ البربرية. وكلاهما يشكل في ذاته كلمة مفتاحية، حيث الواحدة منهما شديدة اللّصوق بالأخرى.

أمّا عن لفظة "الفتنة" فقد جاء عنها في اللسان أنّ "فَتَنَ من الفتنة: الابتلاء والامتحان وأصلها مأخوذ من قولك فَتَنْتُ الفضة والذهب، إذا أذهبْتُهما بالنار لتميز الرّديء من الجيد.

والفَتْنُ: الإحراق "يَوْمَ هُمْ عَلَى النَّارِ يُفْتَنُونَ" أي يحرقون بالنار. ويسمّى الصّائغ: الفتّان.

والفتنة: اختلاف الناس بالآراء. قال أبو إسحاق: في قوله تعالى: ﴿فَسَتُبْصِرُ وَيُبْصِرُونَ، بِأَيِّكُمُ الْمَفْتُونُ﴾. قال المفتون الذي فُتن بالجنون.

والفتنة: الضلال والإثم. الفاتن: المضلّ عن الحق. والفتنة، الفضيحة "من يرد الله فِتْنَتَهُ" فضيحته"[2].

و«الفتنة: ما يقع بين الناس من القتال. والفتنة: القتل»[3].

---

[1] المصدر السابق، الجزء الرابع، مادة (ظل)، ص2753.

[2] المصدر نفسه، الجزء الخامس، مادة (فتن)، ص3345.

[3] المصدر نفسه، الجزء الخامس، ص3346.

أمّا عن كلّ هذه المعاني المتعلقة بالقتل والحرق والضلال والفضيحة، فهي ما لا يتوافق مع دلائلية العنوان مطلقا. لأنّ لفظة فتنة وظفها "واسيني الأعرج" من وجهة نظر جمالية، إيجابية بعيدًا عن منطق القبح في الأشياء. لكننا نعتقد –من خلال قراءة متن العنوان– أن المعنى المعجمي الأقرب للفظة الفتنة الموظفة من طرف الكاتب، هو المعنى الدّال على السحر والجمال لارتباطه ارتباطا وثيقا بجملة البداية الأولى في هذا الفصل "عينان خضروان.. ووجه خمري" وقد ظل السحر محافظا على "فتنته".

أمّا عن لفظة البربرية فقد ورد عنها في "معجم البلدان" كلام كثير، وتفاصيل أكثر، ودقائق يصعب على الباحث ذكرها كلّها، لكننا نحاول أن نأتي بما يعيننا على تحديد المعنى المعجمي وكذا فهم أصل الكلمة.

يذكر "ياقوت الحموي" في معجمه أنّ "البربر هو اسم يشتمل قبائل كثيرة في جبال المغرب.. ويقال لمجموع بلادهم بلاد البربر. وأكثر بربر المغرب من سجلماسة إلى السوس وأغمات وفاس... إلى نواحي تاهرت والمسيلة.. وأزفّون.. إلى مدينة قسطنطينة وكتامة وميلة وسطيف يضيّفون المارّة ويطعمون الطعام ويكرمون الضيف... لكن ابن حزم الأندلسي يذكر في كتاب له سماه الفضائح أن السلف قال: إنّ الحدّة والطيش عشرة أجزاء، تسعة في البربر وجزء في سائر الخلق"[1]. وينسب إلى البربر البلاد، لفظ البربريّ، والبربريّة كدلالة على ساكن هذه البلاد. وقد وظّفها الكاتب في هذا العنوان للدلالة على اسم رقصة الباليه الذي تؤديه مريم. لكن هذا الاسم "البربرية" يتعلق في أصله باسم امرأة من بلاد القبائل تدعى "فاطمة آيت عمروش".

سيرد تفصيل ذكرها في المبحث المتعلق بالمستوى الدلالي أو السياقي للعناوين الداخلية.

د– حنين الطفولة: يتوزع هذا العنوان الداخلي على وحدتين معجميتين هما: حنين/ الطفولة. وقد استوقفتنا لفظة حنين، ككلمة مفتاحية تمثل نقطة ارتكاز العنوان. والحنين من الفعل "حنن: الحنّان: الرحيم (من أسماء الله الحسنى) والحنان: الرحمة والعطف، والحنان: الرزق ﴿وَآتَيْنَاهُ الْحُكْمَ صَبِيًّا، وَحَنَانًا مِّن لَّدُنَّا﴾. أي أتيناه حنانا، وهو العطف والرحمة.

[1] ياقوت الحموي: معجم البلدان، ص438.

الحنين: الشديد من البكاء والطرب. وقيل هو صوت الطرب، كان ذلك عن حزن أو فرح. والحنين الشوق وتوقان النفس. حنّ الله حنينًا فهو حانّ"[1].

وعليه، فإنّ الدّلالة المعجمية التي وظفها الكاتب في عنوانه الداخلي "حنين الطفولة"، تتوافق تماما مع ما جاء في المعاجم اللّغوية.وبشكل أدق مع المعنى الذي يقصد الشوق وتوقان النفس لأن العنوان ومتنه ينضح بالشوق والحنين إلى أيام الصبا والبراءة والطفولة.

هـــ- محنة الاغتصاب: ينضوي هذا العنوان على وحدتين معجميتين هما: محنة/ الاغتصاب. وهما يشكلان معا الكلمة المفتاحية التي يلج من خلالها القارئ إلى النص. فالمحنة "الخبرة وقد امتحنه وامتحن القول ونظر فيه ودبره.

ومحنته وامتحنته: خبرته. وامتحنت الفضة والذهب إذا أذهبتهما لتختبرهما حتى خلّصت الذهب والفضة. والاسم المحنة والمحنة واحدة والمحن التي يمتحن بها الإنسان من بلية"[2].

إذن: كلمة محنة تحمل معنى الاختبار والامتحان إذا أصيب الإنسان بابتلاء ما. فالله عزّ وجلّ يبتلي عباده بمحنٍ عدّة حتى يمتحن صبرهم وقدرتهم على التحمّل.

أما الاغتصاب، فهي من الفعل "غصَب: الغَصْبُ، أخذ الشيء ظُلْمًا. وغصبَ الشيءَ يَغْصِبُه غَصْبًا، واغتصَبَهُ، فهو غاصِبٌ وغَصَبَهُ على الشيء: قَهَرَهُ. والاغتصابُ مثلُهُ، والشيء مغصوبٌ وغَصْبٌ. وتكرّر في الحديث ذكرُ الغصب، وهو أخذ مال الغير ظلما وعدوانا: وفي الحديث أنه غَصَبَهَا نفسَها، أراد أنّه واقَعَهَا كُرْهًا، فاسْتعارَه للجماعِ"[3].

إذن: تتفق كل المعاني المعجمية للاغتصاب على معنى واحد هو الإكراه، الظلم والعدوان حتى إن اللفظة تصل إلى حدّ وصف العلاقة الجسدية التي تُكره عليها المرأة بالاغتصاب لأن الرّجل أخذ من المرأة ما لا تريد هي أن تمنحه إيّاه، وبالتالي فقد ظلمها واعتدى عليها بإكراهها على ما لا تريد.

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، الجزء الثاني، مادة (حنن)، ص1029.

[2] المصدر نفسه، الجزء السادس، مادة (محن)، ص3150.

[3] المصدر نفسه، الجزء الخامس، مادة (غصب)، ص3262.

و- حراس النوايا: إن هذا العنوان يجمع بين لفظتين غريبتين عن بعضهما، قد يتساءل القارئ: كيف للإنسان أن يحرس نيّة أو نوايا إنسان آخر؟! وهل النوايا تحرس؟! أسئلة نجيب عنها في ثنايا المبحث المتعلق بدلالات العنوان وعلاقتها بالمتن النصّي. لتتضح لنا الصلة بين لفظتين الأصل فيهما التنافر.. لكن من الناحية المعجمية، فكلاهما يشكل كلمة مفتاحية بالنسبة للعنوان.

فحرّاس تعود في أصلها إلى الفعل "حرس الشيءَ يحرسُه حرْسًا: حَفِظَهُ. وهُمْ الحُرَّاس والحَرسُ والأحراسُ.. والحُرَّاس هُمْ خدَم السّلطان المُرتَبُون لحفظه وحراسته.. ويُقال: حَرِسَ يَحْرِسُ حَرْسًا إذا سَرَقَ، فهو حارسٌ ومُحْتَرِسٌ. والاحتراس أن يُسْرِقَ الشيءُ من المرعى. وحَرَّسَ: عَسَّ، ويقال حارس كما يقال خادم وعاسٌّ، وعَسَسٌ من مثل حرسٌ"[1]. فإذا كان المعنى المعجمي لِـــ"حراس" يُصُبُّ في الحفظ والسرقة معًا، فكيف يمكن للأضداد أن تجتمع في لفظة واحدة. وهي مفارقة تطرح أكثر من تساؤل، من قبيل: ماذا يحفظ حراس النوايا وماذا يسرقون في الآن نفسه؟ فكيف يكون الحارس حَافظا لشيء وسارقا له في الوقت ذاته؟. ولا يمكننا الكشف عن خبايا هذه المفارقة المعجمية إلاّ بالوقوف عند سياقات العنوان وتمظهره داخل المتن، وبالتالي نحدد فيما إذا كانت المفارقة متعلقة فقط بالدلالة المعجمية أم إنها تتعداها إلى المستوى الدلالي والسياقي لهذا العنوان الداخلي الغريب.

أما عن لفظة النوايا، فإن أصلها من الفعل "نوى الشيء نِيَّةً. وانتوى، قصده واعتقده.. والنّية: الوَجْهُ يُذْهِبُ فيه.. قال الجوهري: والنِّيَةُ والنَّوى الوجه الذي يَنْوِيه المسافِرُ من قرْب أو بُعْدٍ، وهي مؤنثة لا غير. والنّاوي: الذي أزمع على التحوّل.. يُقَالُ: نويْتُ الشيءَ إذا جَدَدْت في طلبه، وفي الحديث: نِيَّةُ الرّجل خير من عمله والمعنى أنّه ينوي الإيمان ما بقي، وينوي العمل لله بطاعته ما بقي، وإنّما يُخلّده الله في الجنّة بهذه النية لا بعمله. فالنّية عمل القلب، وهي تنفع الناوي وإن لم يعمل الأعمال"[2]. وبالتالي، فإنّ النية تنضوي على عمل قلبي، داخلي لا يطلع عليه أحد إلاّ الله عزّ وجلّ. ولهذا، فإنّ من المفارقة -كما أسلفنا- أن تجتمع حراسة الشيء الظاهر مع عمل الشيء الباطن وهو المعنى الذي نسعى إلى تفكيكه من خلال المستوى السياقي للعنوان الداخلي.

[1] المصدر السابق، الجزء الثاني، مادة (حرس)، ص833.

[2] المصدر نفسه، الجزء السادس، مادة (نوى)، ص4588.

ز- إغفاءات الموت: تشكل لفظة "الإغفاءة" الواردة على وجه التنكير في هذا العنوان الداخلي، شيفرة نصّية وملفوظا يلج من خلاله القارئ إلى دهاليز النص. فالإغفاءة من الفعل "غفا الرجل وغيره غفوة، إذا نام نومة خفيفة. وأغفيْتُ إغفاءً نِمْتُ وأغفى إغفاءَةً إذا نامَ. وفي الحديث: فغفوتُ غَفْوَةً أي نِمْتُ نَوْمَةً خفيفة"[1]. إن هذا المعنى قريب جدّا من معنى "سِنَةٌ" من النوم، وقد تكون الإغفاءة أطول بقليل من "السِّنَةِ" ولهذا فقد أطلق الكاتب على حالات إغماء مريم بين الحين والآخر، بإغفاءات الموت، أي حالات الدخول في النوم الفجائي".

ح- نهايات المطاف: النهاية من "نهى: النهي خلاف الأمر. والنُهى العقل "إن في ذلك لعبرة لأولي النهى". التنهية: حيث ينتهي الماء من الوادي الإنهاء: الإبلاغ. أنهيت إليه الخبر، أي بلغ إليه. والنهاية: البلوغ"[2]. وعليه تتركز اللفظة هنا على معنى البلوغ أي الوصول إلى الهدف.

أمّا المطاف: نقول: "طاف الخيال يطيف طيفا ومطافا ألمّ في النوم، وطاف حول الشيء أو به أو عليه أو فيه: دار "طاف بالآثار". والمطاف مكان الطواف ومبلغه ومنتهاه"[3]. وبالتالي تلتحم الوحدتان المعجميتان (نهايات) و(المطاف) لتشكلا معًا الصورة اللّغوية الكاملة وهي: البلوغ إلى المنتهى. وإن كان الكاتب جعل للمطاف نهايات متعددة لانهاية واحدة، إذ جمعت اللّفظة -كما أشرنا- جمع مؤنث سالم أسندت إلى مفرد وهو المطاف، وقد وردت على شاكلة "إغفاءات الموت" العنوان الداخلي الذي يسبق هذا العنوان مباشرة. ممّا يدعونا إلى القليل من التأمل في سياقاته عند مقاربتنا للمستوى الدلالي لهذا العنوان.

2- المستوى المعجمي للتركيب الوصفي:

أ- الجمعة الحزين: ورد في لسان ابن منظور أن أصل لفظة "الجمعة" من الفعل "جمع يجمع، وفي التنزيل: ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِذَا نُودِيَ لِلصَّلَاةِ مِن يَوْمِ الْجُمُعَةِ﴾. والأصل فيها التخفيف جُمْعَة، فمن ثقّل أتبع الضّمة الضّمة.. والذين قالوا الجُمُعَة ذهبوا بها إلى صفة اليوم أنّه يجمع الناس.. وهو الجُمْعَةُ والجُمُعَةُ والجُمَعَةُ، وهو يوم العروبة، سمّي بذلك لاجتماع الناس فيه.

[1] المصدر السابق، الجزء السادس، مادة (غفا)، ص

[2] المصدر نفسه، الجزء السادس، مادة (نهى)، ص4564.

[3] جبران مسعود: الرائد، معجم لغوي عصري، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الخامسة، 1986، المجلّد الثاني، ص960.

ويجمع على جُمُعاتٍ وجُمَعٍ.. ورُوِي عن ابن عبّاس رضي الله عنهما أنه قال: "إنّما سُمي يومَ الجُمعة لأنّ الله تعالى جمع فيه خلق آدم، صلى الله على نبيّنا وعليه وسلّم". وقال أقوام: إنّما سُميت الجمعةُ في الإسلام وذلك لاجتماعهم في المسجد. ويوم الجمعة: يوم القيامة"[1].

وفي هذه المعاني ما لا يختلف عليه أحد، إذ دلّت هذه اللفظة على زمن التقاء الناس في موعد محدّد ومعيّن.

أمّا عن لفظة الحزين، فقد جاء أنها من الفعل "حزن، الحُزْنُ والحَزَنُ: نقيض الفرح وهو خلاف السرور.. والجمع أحزان.. ورجل حزْنان ومِحْزان: شديد الحزن. وحَزَنَهُ الأمر يَحْزُنُه حُزْنًا وأحْزَنَهُ، فهو محزون ومُحْزَنٌ وحَزينٌ وحَزِنٌ. والقوم: حِزَانٌ وحُزَنَاءُ. وفي الحديث: أنّه كان إذا حَزَنَهُ أمْرٌ صَلَّى، أي أوْقَعَهُ في الحُزْنِ.. وقال تعالى: ﴿وَابْيَضَّتْ عَيْنَاهُ مِنَ الْحُزْنِ﴾... وفلان يقرأ بالتَّحْزِين إذا أرقَّ صَوْتَهُ. وقال سبيويه: أحْزَنَهُ جَعَلَهُ حزينًا"[2].

ب- الجنون العظيم: وتستوقفنا لفظة "الجنون" على أساس أنها الكلمة المفتاحية في هذا العنوان. و"الجنون: جَنَّهُ جُنُونًا سَتَرَهُ وواراه. ومنه: جَنَّ اللّيل. وجَنَّ: الجنين في بطن أمّه استتر.

وجُنَّ: جُنُونًا: ذهب عقله.

الأرض جُنونا: أخرجت نورها وزهرها وهاج نبتها فهي مجنونة.

النخلة: طالت.

وتجَنَّنت الأرض: أخرجت نورها.

والجنون: ذهاب العقل.

والمجنون: المغطى العقل.

المجنونة: النخلة الطويلة"[3].

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، الجزء الأول، مادة (جمع)، ص681-682.

[2] المصدر نفسه، الجزء الثاني، مادة (حزن)، ص861.

[3] الشيخ أحمد رضا: معجم : متن اللّغة، الجزء الأوّل، ص584.

ولعلّ المعنى المعجمي "ذهاب العقل" هو أقرب المعاني إلى استعمالات الكاتب في هذا العنوان، ولكن كيف يستوعب الإنسان صفة الجنون مضافا إليها عظمة هذا الجنون؟..

فالعظيم من "عظم، يعظم، وهو من صفات الله عزّ وجلّ العليُّ العظيم.. العظيم: الذي جاوزَ قَدْرُهُ وجَلَّ عن حدود العقول حتى لا تُتَصَوَّر الإحاطة بكنهه وحقيقته. والعِظمُ: في صفات الأجسام: كِبَرُ الطول والعرض والعُمْقِ، قال النبي صلى الله عليه وسلّم: وعظمة الله سُبحانه لا تُكَيَّفُ ولا تُحدُّ ولا تُمَثَّلُ بشيء. ويجب على العباد أن يعلموا أنه عظيم كما وصف نفسه وفوق ذلك بلا كيفية ولا تحديد.

التَّعظّم في النفس: الكِبْرُ والزّهوُ والنَّخْوَةُ.

العظمةُ والعظَمُوتُ: الكِبْرُ.

والعِظَمُ: خلاف الصغير، عَظُمَ يعظُمُ عِظَمًا وعَظَامَة: كبُرَ: وهو عظيمٌ وعُظَامٌ"[1].

فكيف يا ترى، يجتمع الجنون والعظمة في عنوان واحد؟!!

ج-البحر المنسيّي: جاء في القاموس المحيط: "البحر: الماء الكثير أو الملح فقط، والجمع أبحر وبحور وبحار، والتصغير أُبَيْحَرٌ لاَ بُحَيْر، والفرس الجواد الرجل الكريم وعمق الرحّم وشقِّ الأذن.. والبحْرَة: البلْدة والمنخفض من الأرض والروضة العظيمة ومُستنقع الماء واسم المدينة النبوية. والنسبة بَحْرِيٌّ والبحّار: الملاّح وهم بحّارة"[2].

وعلى اختلاف الدلالات المعجمية، إلاّ أن المتعارف لدى الجمهور أنّ البحر هو الماء الكثير المالح. ولكن أن يكون منسيّا، فهذا غير مألوف فهل بين اللفظتين علاقة؟!...

"نَسِيَهُ: نَسْيًا ونَسْيَانًا ونسَايةً ونَسْوَةً ضِدَّ حَفِظَهُ وأنْسَاهُ إياه، والنَّسِيُّ كَغَنِيّ من لا يُعَدُّ في القوم والكثير النسيان كالنَسْيان بالفتح. وهو أنْسَى وهي نَسْيَاءُ شكا نَسَاهُ"[3].

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، الجزء الرابع، مادة (عظم)، ص3004.

[2] الفيروز أبادي: القاموس المحيط، فصْل الباء، باب الراء، ص368.

[3] المصدر السابق، فصل النون، باب الياء، ص395.

فالنسيان، إذن، عكس الحفظ، ولكنها صفة ملازمة للإنسان.. باعتبار حيازته على العقل دون سائر المخلوقات.. وأمّا وقوع صفة النسيان على البحر فهذا وارد، إذ إنّ البحر من الأشياء التي قد لا يحفظها البشر في خواطرهم، وبالتالي قد لا تستحضر الصورة الذهنية للبحر، إذا ما غابت عن العيان. وعليه، قد لا يبدو اللقاء المعجمي بين اللفظتين مستساغا، لكن سياق العنوان ودلائليته، سيوضحان هذه العلاقة بين ما هو مادي محسوس، وبين صفة معنوية متعلقة بالذات الإنسانية.

ثالثا: المستوى الدّلالي للعناوين الداخلية: قراءة في متن العناوين:

خلافا للتصنيف الّذي اتبعناه في المستويين الأوّلين؛ المستوى النحوي والمستوى المعجمي الّذين قسّمنا فيهما العناوين الدّاخلية إلى نمطين: نمط العناوين ذات التركيب الإضافي، والنمط الآخر، المركب تركيبا وصفيا. فإنّنا سنعمد في مقاربة المستوى الدّلالي أو السياقي للعنوان الداخلي على تشطير هذه العناوين إلى أربعة حقول دلالية بحسب ما تقتضيه هذه الحقول داخل المتن الروائي، وهي على التوالي:

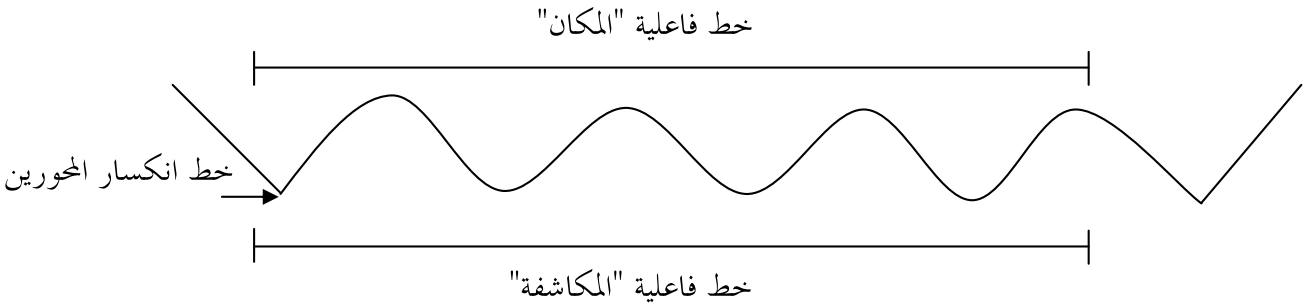
الحقل الأول: الحق المكاني:

يتوزع الحقل المكاني على جسد النص ضمن عنوانين داخليين يشكّلان شبكة هذا الحقل وهما: مكاشفات المكان وظلال المدينة.

أ- مكاشفات المكان: يتركب هذا العنوان الداخلي من وحدتين دلاليتين هما: مكاشفات + المكان. وكما هو ملاحظ، فإن هذا التركيب ينضوي على مفارقة واضحة، حيث جمع العنوان بين وحدة جمع المؤنث (مكاشفات) ووحدة المفرد إفرادًا كاملا (المكان). وبالتالي، فإنّ هذا العنوان يتحرّك ضمن مستويين دلاليين: أحدهما عامّ تستنبط منه كل الأفعال الإنسانية المتعلقة بدلالة (المكاشفة)، والآخر خاص، محوره الأساسي (المكان) المحدّد دلاليا وجغرافيا وحتى نحويا. حيث جعلت الوحدة الأولى (مكاشفات) نكرة، بينما عرّفت الوحدة الثانية (المكان) لتناهيها أيضا في المعرفة. وبالتالي فإنّ حقل المدينة الذي يجسده الفضاء الجغرافي و(النصّي) الأوّل في الرّواية، محدّد بشكل ظاهر ومعيّن في كلمة (المكان) التي تمثل الرقعة الجغرافية التي تتحرك ضمنها كل البرامج السردية. ونعني بها "الجزائر".

إنّ (للمكان) دلالة هامّة في تشكيل الإنتاجية الدلالية للنّص. ممّا يعني أنّ احتواء العام (المكاشفة) للخاص (المكان) غير وارد إطلاقا في هذا السياق، لأنّ المكان بدلائليته سيطر على كلّ الفواعل الأخرى بما فيها فاعل المكاشفة، الذي يبدو –للوهلة الأولى– أنّه القطب الرئيسي في العنونة. لأن لغة "المكان" هنا، كانت أقوى من أي لغة أخرى، حتى وإن لعبت "المكاشفة" بصيغتها الجمعية المؤنثة دور الباحث في دهاليز "المكان". فلعلّ غلبة المذكّر –وإن كان مفردًا– فرض فاعليته على جمع التأنيث في هذه العنونة.

ويمكننا أن نمثل لهذا الانكسار الحاصل على مستوى احتواء الخاص للعامّ –على غير العادة– بهذا المخطط البياني:



إنّ الشكل السّابق يمثل فضاء الانكسار الحاصل بين فاعلية "المكان" وفاعلية "المكاشفة" في العنوان الدّاخلي الأوّل، ممّا يدل أنّ الغاية من ذكر المكان هنا، ليس التحديد الجغرافي، لأن هذا التحديد معروف مسبقا من سياقات المرسل (الكاتب) والثيمة) إنّما الغاية، هي الكشف عن الوضعية السياسية والاجتماعية للمكان حتى يتسنّى للقارئ سبر أغوار عالمه المتحوّل والمفزع في آن واحد. وعليه، فقد عرّف "واسيني" لفظة "المكان" وترك الوحدة الأولى نكرة "مكاشفات"، وهذا أمر لا يخلو من مقصدية، بل إنّ "المقصدية بهذا المفهوم أساس كل عمل وفعل وتفاعل، وهي شرط ضروري لوجود أية عملية سيميوطيقية"[1].وواضح جدّا من خلال هذا العنوان أن "المقصدية" تنتمي هنا إلى الرؤية الخاصة للكاتب، يقول واسيني: "شيء ما تكسّر في هذه المدينة بعد أن سقط من علوّ شاهق، لست أدري من كان يعبر الآخر: أنا أم الشارع في ليل هذا الجمعة الحزين. الأصوات التي تملأ الذاكرة والقلب صارت لا تعدّ!، و لم أعد أملك الطاقة لمعرفتها.."[2]. وهاهو الكاتب يعود

[1] محمد فكري الجزّار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص61.

[2] واسيني الأعرج: سيدة المقام، رواية، ص05.

ويؤكّد تواجده ضمن مكانين، وهي الإحالة الواضحة على لفظة "المكان" في العنوان، حيث ذكر في القول السابق المكان الكبير هو "المدينة" ويقصد "الجزائر العاصمة"، وسيذكر المكان الصغير وهو "المستشفى"، يقول: "بدأت أتأمّل حيطان المستشفى. مستشفى "مصطفى باشا"، عالٍ، عالٍ يبحث عن سماء ضيعت ألوانها الأصلية.. المدينة لم تعد مدينة.. شكل آخر بدأ ينشأ داخل هذا الفراغ المقلق"[1].وبين المكانين، الكبير (المدينة) والصغير (المستشفى) أو لنقل، المكان المفتوح والمكان المُغلق، عالم من التناقضات والصراعات بين ما تحمله الذاكرة عن المكان الجميل المشرق وبين ما يصدمك به الواقع المتأزم عن مكان ضاعت كلّ ملامحه. فبأيّ وجْهٍ ظهر يا تُرى: "المكان" بعد فعل "المكاشفة"؟ ولماذا هي مكاشفات مع أن المكان واحد؟ فهل يحمل "المكان" هنا أسرارا اقتضت مكاشفات لا مكاشفة واحدة؟!... وأسئلة أخرى تنطرح علينا ونحن نحاول مكاشفة هذا العنوان.

سبق أن وقفنا عند المعنى المعجمي أو اللّغوي للفظة "المكاشفة" لكن، صيغة جمعها في هذا العنوان، تذهب بنا إلى معنى آخر يفرض نفسه على كلّ المعاني الأخرى، ونقصد بذلك، الدلالة الصوفية لهذه اللفظة. فقد ورد عن أبي حامد الغزالي أن المكاشفة "هي العلم الباطن المتفجّر من داخل القلب لا عن طريق الحواس الظاهرة"[2]. ممّا يعني أن فعل المكاشفة بهذا المعنى ينبع من الداخل الإنساني. ولا يتم عن طريق الحواس كالسمع أو البصر وغيرهما.. ويضيف "الغزالي" قائلا: "ونعني بعلم المكاشفة أن يرتفع الغطاء حتى تتضح له جلية الحق في هذه الأمور اتضاحا يجري مجرى العيان الذي لا يشك فيه"[3]. وبذلك، تنجلي عن القلوب شوائب الدّنيا، بل "يصير ممكنا –عند الغزالي– الاطّلاع على اللّوح المحفوظ، ومعرفة مقادير الخلائق حسبما هو مدوّن فيه، ومعرفة ما سيكون في المستقبل.."[4]. وهذه المعرفة، تتجلّى من خلال فعل المكاشفة الذي لا ينبع إلا عن رجل داس ملذات الدنيا بنعليه. فبأي المعاني، إذن، وظفت لفظة المكاشفة في هذا العنوان؟

---

[1] المصدر السابق، ص05.

[2] أبو حامد الغزالي: إحياء علوم الدّين، دار المعرفة، بيروت، د.ط، ج1، ص19.

[3] المصدر نفسه، ج1، ص20.

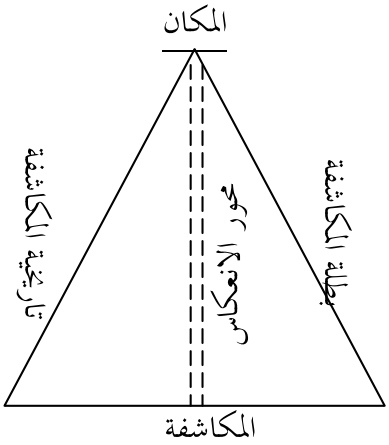
[4] عبد الرحمن دمشقية: أبو حامد الغزالي والتصوف، دار طيبة للنشر والتوزيع، الرياض، الطبعة الأولى، 1986، ص180.

إنّ الكاتب باختياره لهذه اللفظة الصوفية الخاصة، لاشك أنه يعلم مدلولها بشكل واضح ودقيق (فهي علم باطني لا يخضع للحواس،)، لكنه استعار هذا العلم حتى يرفع الغطاء عن الوطن الذي يعيش أخطر أزمات تاريخه. ولا نعتقد أن فعل المكاشفة الذي مارسه الكاتب على "المكان" يكون قد استغنى فيه عن استعمال حواسه، وكذا جوارحه الداخلية للوصول إلى الحقائق التي تحدث عنها. وبالتالي، يصعب أن نحكم على مكاشفة واسيني للمكان، بأنها مكاشفة بالمعنى الصوفي الذي حدّده أبو حامد الغزالي فيما ذكرنا سابقا، وإنّما هي لعبة لغة يمارسها الكاتب بعناية فائقة على نصوصه لإعطائها أبعادًا عميقة من جهة، وليُلْبِسَ شخصياته المختارة ضمن مقصدية واضحة ثوبا طوبويًا، خاصة، وأن أبطاله من زمرة الشخصيات المثقفة والفنانة وتمثل طبقة النخبة في هذا المجتمع.

تظهر خيوط المكاشفة للمكان من خلال استجلاء الخواص المركزية للفضاء الصغير (المستشفى) الذي حَوَى ضمن إطاره نقطة ارتكاز وتأزم الرواية، ونعني بذلك اختراق رصاصة طائشة لدماغ البطلة مريم. يقول "واسيني" في محاولة لمكاشفة المستشفى: "المستشفى واسع وأنا صغير.. تملأني الحيطان البيضاء، والألبسة البيضاء، والوجوه المرتعشة التي تعلّق أحلامها بين شفتي طبيب أو طبيبة. رائحة الأدوية، والسيروم والمراهم والأنفاس المتقطعة والخيوط البلاستيكية والأسرّة والأرقام التي تستفزّ والأبواب التي تفتح وتغلق بسرعة مذهلة، الوجوه التي تدخل وتخرج تاركة وراءها ظلالا من الخوف، تتأمّل الملفّات المعلقة في الأسرة البيضاء. تقيس درجة الحرارة في رتابة مقلقة.."[1].

يمكننا من خلال هذا التوصيف أو بالأحرى المكاشفة للمكان الأكثر رُعْبا في الدنيا، مركز كلّ الأوجاع والأحزان (المستشفى)، أن نتخيل شكلا ثلاثي الأبعاد، قاعدته (المكاشفة)، وقمته (المكان) وطرفاه هما: بطلة المكاشفة وزمنيتها أو تاريخيتها بالنظر إلى محور انعكاسها على الأحداث. والشكل الآتي، يوضح ما ذهبنا إليه:

[1] واسيني الأعرج: سيدة المقام، رواية، ص06.



يدخل بنا الكاتب إلى عمق المكاشفة وهو يعرّي المدينة (المكان الكبير) بقوله: ".. حراس النوايا ينتشرون في المدينة مثل رمال رياح الجنوب الساخنة، تعرفين أنّهم لا يأتون إلاّ عندما تخسر المدينة سحرها وتعود بخطى حثيثة إلى ريفها الشتوي، الّذي لا يقبل إلاّ بطقوسه، مدينة ساحلية، كانت تتعشق الألوان ووقوقات النوارس البيضاء، صَحّرها بنوكلبون ويجهز عليها الآن حرّاس النوايا. القبّعة الأفغانية ونعالة بومنتل، والقشابية والمعطف الأمريكي من فوق ونفي العصر والحضارة من ذاكرة النّاس.. رائحة عطورهم القاسية والعنيفة تسبقهم. عطر يشبه في قوّته العطر الذي يسكب على جثث الأموات"[1].

إنها المدينة بالوجه الآخر الأكثر كآبة وتخلّفا.. يَتجاذبها غياب الدّولة من جهة (بنوكلبون) وتهديدات الجماعات الإسلامية (حراس النوايا) من جهة أخرى.. ووسط هذه التجاذبات، ينحدر البشر كما المكان نحو هوّة ضاربة في السحق، وتقبع المدينة وسط لوحة فاقدة للتوازن. ويحيلنا كلام الكاتب على عدد من النقاط هي:

- أنّ المتن النصّي في هذا الجزء من الرواية امتلك حقيقة عنوانا داخليا يحظى بصفاته وهي (مكاشفة المكان).
- للعنوان الداخلي مستويان: الأوّل سطحي يحيل على عمومية الحدث (بزمانه ومكانه) والآخر عميق، يتعالق دلائليا مع متنه.

[1] المصدر السابق، ص11.

- جـ- هناك توازٍ دلالي بين العنوان والنص، الأمر الذي بدّد عملية استشراف القارئ للعلاقات الدلالية، بعد الغوص في فعل المكاشفة العميقة للمتن المركزي، وبالتالي، نقض الظاهر بالباطن أو بما كان يمكن قوله، بما قيل حقيقة.

وهذا، عمق ما استخلصناه بعد وقوفنا عند "مكاشفات المكان".. فماذا يا ترى، سيكون عند تقصينا للعنوان الداخلي الثاني في الحقل الدلالي الأوّل: "ظلال المدينة"؟..

ب- ظلال المدينة: يُساوِرنا سؤال كبير ونحن نحاول الولوج إلى بنية النص العميقة أو بالأحرى بنية هذا الفصل بالذات، فصل "ظلال المدينة": هل يتعالق هذا العنوان الدّاخلي من حيث دلالاته مع العنوان الداخلي السابق "مكاشفات المكان" فشكلا معا حقلا دلاليا مشتركا، يتم الرّبط بين طرفيه بعد إدراك العلاقة بين وحداته، لتنشأ بذلك دلالة النص الكلّية؟!

في صفحات هذا الفصل، نلاحظ أن الحديث عن المدينة يتزامن والحديث عن البطلة مريم في صورة تحيل على انصهار المرأة في الوطن، أو الوطن في المرأة.. كما تترابط صورة ضياع الوطن بضياع المحبوبة (مريم). وقد شكل ضياع هذين العاملين معا (المدينة-مريم) وحدة النص الأساسية تنشطر بدورها إلى وحدتين تتظافران في تشكيل دلالة النص الكلّية. فمنذ بداية النص، نجد السارد يربط بين المدينة وبين مريم في تناغم عجيب، يقول: "كانت مريم وردة هذه المدينة وحلمها"[1]. ثم يعرّج على التحول الذي أصاب الشكل الخارجي للمدينة التي سقطت من عليائها بعد موت مريم: "مدينتنا سُرقت مثلما تسرق النجوم. أصبحت قديمة وعتيقة كأنها ميّت يخرج من تحت الأنقاض.. شوارعها بدأت تتآكل.. لا شيء تغيّر في هذه المدينة الحزينة التي تموت يوميا، تموت مثل ريف قديم وتتحوّل إلى قرية صغيرة. تتهاوى مثل الورق اليابس. كل شيء بدأ يفقد معناه، الشوارع السيارات، الناس"[2]. هذا ما يبرّر عنونة هذا الفصل بظلال المدينة كإشارة من الكاتب أن المدينة الحقيقية قد اختفت و لم يبق غير ظلّها.

ويرجع السارد في هذا الفصل، غياب مدينته التي غابت أيضا بموت مريم إلى ما أسماهم "بحراس النوايا" في إشارة منه إلى الجماعات الإسلامية وتحديدا "الجبهة الإسلامية للإنقاذ"، يقول:

[1] المصدر السابق، ص05.

[2] المصدر نفسه، ص33.

"لكنها فجأة سقطت من تعداد الأشياء الثمينة التي ظلّت مدة طويلة تعتز بها البنايات والشوارع وقاعات المسرح وصالات الرّقص والحارات الشعبية التي بدأت تتآكل على أطراف المدينة التي غيرت طقوسها وعاداتها منذ أن بدأ حراس النوايا يزيحون سلطة بني كلبون ويستعيدون أمجاد الورق الأصفر والحرف المقدّس والسيوف المعقوفة وتقاليد رياح الرّبع الخالي.."[1].

في محاولة من السارد تقديم بعض الدلائل التي استثمرها في الحديث عن "حراس النوايا" الذين "غزوا" مدينته، نلاحظ انكفاء الدلالات على رمزية "حراس النوايا"، حيث تمثل العناصر المذكورة في القول (الورق الأصفر، الحرف المقدّس، السيوف المعقوفة..) الدلالة الدينية والتاريخية في الخطاب الديني الذي تَبَنّوْهُ، منذ بدأ سعيهم إلى السلطة. فالورق الأصفر، فيه إحالة على الكتب القديمة التي عادة ما ننعتها بالكتب الصفراء. لكن إشارة الكاتب لم تكن تتقصّد لون الورق أو شكله، بل إنّه يذكرها في موضع مقارنة بينها وبين الفضاء الفلسفي والثقافي الحديث حتى يظهر أنها الأشد دوغمائية Dogmatique (وانغلاقا). والأكثر تقديسا للذات وتهميشا للآخر. حيث "مارس دوره بطريقة نبوية رسولية فَأَلَّه أفكاره ونزَّه مُمَارساته وعصمَ زُعَمَاءه وقادته"[2]. ونعتقد أن هذا الرأي فيه تحامل على طرف واحد، ووجهة النظر فيه أحادية، إذ إنّ المثقف أو لنقُلْ التيار سواء كان أصوليا سلفيا أو علمانيا، فكلاهما قد سقط في فخّ تقديس أفكاره، بل اعتبرها الحقيقة المطلقة، ولهذا غلبت النزعة "اللاهوتية" -بتعبير الفلاسفة- على كليهما في التعامل مع ما يسمى بالمشروعية السياسية.

وعليه، فإنّ ربط هذا الخطاب المقدّس الذي أشار إليه بلفظة (الحرف المقدس) دلالة على استثمار النص الديني لإعطاء هذا الخطاب صفة الشرعية وبالتالي، يصعب الطعن فيه. لكن الكاتب، لم يركز فقط على نمط الخطاب المعتمد من طرف "حراس النوايا"، وإنّما أشار في تصريح واضح إلى العنف الذي يشكل الوجه الثاني للخطاب الديني (السلفي). إذ ربط السارد بين الحرف المقدس (النص) وهو -حسب رأيه- نوع من العنف الرمزي، وبين السيف المعقوف وهو يمثل العنف المادّي، إضافة إلى الأصل البدوي الذي نشأ عنه هذا الخطاب في عبارة "تقاليد الربع

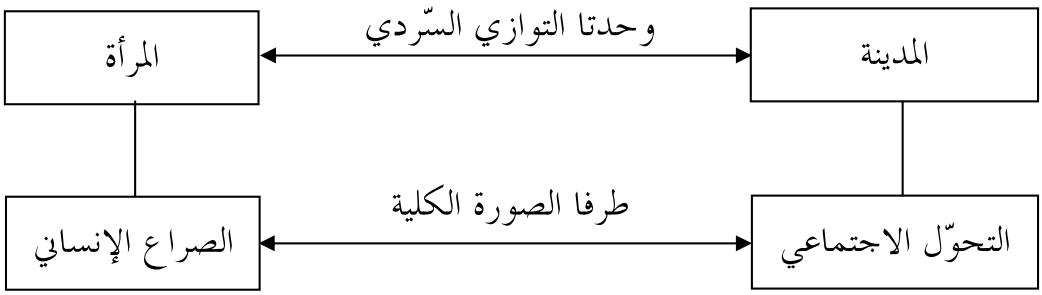
[1] المصدر السابق، ص06.

[2] علي حرب: الممنوع والممتنع، نقد الذات والمفكرة، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى، 1995، ص86.

الخالي"، كفضاء اجتماعي وفكري انبثق منه الخطاب الديني، ثم انتشر بعد ذلك، بفعل رياح الصعود نحو الأسفل.

بعد إدراك التزامن أو التوازي بين ذكر المدينة وذكر مريم، وبين التحول على مستوى شخص مريم التي اخترقت الرّصاصة رأسها، والتحول على مستوى المنظومة الاجتماعية والثقافية والسياسية بمجيء "حراس النوايا"، أمكننا أن نقول إننا أمام طرفين أساسيين يشكلان معًا الصورة الكاملة للتحول الذي أصاب المدينة والإنسان والتحوّل الذي لحقهما في جميع أبعاده الإنسانية والمعيشية، حيث عكست صورة الرصاصة المستقرة في رأس مريم، أكبر صور التحول والصراع بين الحياة والموت، بين بقاء المدينة وانقراضها.

ويمكننا بعد هذا، أن نمثل على تظافر وحدتي المدينة–المرأة في صنع الصورة الكلية للتحول المجتمعي الكبير، في هذه الترسيمة:



وعليه، ومن خلال الترسيمة السابقة، نقرأ في بنية النص العميقة أنّ المدينة تحوّلت بفعل الخطاب الدوغمائي إلى فضاء يستثمر تراثا عربيا مفرغًا وعنيفا (السيوف المعقوفة..). في حين تمثل مريم الحضارة والثقافة لكونها راقصة باليه. فيلتقي التراث العربي الخاوي مع التراث العربي الأكثر تحضرا (معزوفة رقصة شهرزاد) في مفترق طرق، فتظهر الصورة المتناقضة بين التراثين أو بالأحرى بين خطابين، فشل الأوّل في استثمار أوجه الحضارة القديمة، بينما نجح الآخر في تجسيد أجمل صور الثقافة في تلقيها للتراث الإنساني. وفي هذا، طبعا، نقد واضح، بل انتقاد لاذع للخطاب الأصولي الذي تبناه "حراس النوايا"، وذلك من خلال رسم صورة قاتمة تبرز أن التحول في المنظومة الاجتماعية والفكرية هو نتيجة منطقية وطبيعية لانخداش "الفحولة" العربية وبتعبير أشمل، انجراح الذات العربية، بفعل توالي الأزمات على الأمة العربية عموما، والمجتمع الجزائري بشكل خاص لأنّه

يمثل الفضاء الاجتماعي للحدث السردي. وبالتالي تشظّى المجتمع على ذاته وتَمَتْرَسَ بعناصر التراث ومسائل الهوية في انتظار استعادتها كأسلم سبيل للخلاص من الأزمة.

أمّا عن تعالق العنوانين الداخليين ضمن حقل دلالي واحد (مكاشفات المكان- ظلال المدينة)، نقول: إنّ ميزة هذين العنوانين أنهما مكانيان بامتياز، حيث انكفأ الكاتب في العنوان الأوّل (مكاشفات المكان) على استحضار الوجه الصوفي للمدينة من خلال استعماله للفظة "المكاشفة" كنوع من التناص اللّغوي، وإن كان العنوان الذي اختاره الكاتب لفصل روايته الأوّل قد مارس على القارئ نوعًا من التضليل بفعل فقره التركيبي (وحدتان لغويتان) والدلالي -حيث لا يوحي بالمعنى- وما كان لهذا الفقر من دور هامّ في غياب السياق، "فالسياق واحد من ضوابط حركية الدلائل واشتغالاتها، ومن ثمّ يكون لغيابه أثره الحاسم في قراءة فضاء العنوان/بنائه"[1]. وعليه، فقد تطلب كلّ ذلك الغموض -وهو ظاهرة موازية لغياب السياق- قراءة حصيفة تؤمن بأنّ "النص الفحل" -العبارة لإدوارد سعيد- لا يقدم دلائليته على طبق فارسي منمّق، إنّما النص الفحل، هو الذي يجعل القارئ يستثمر كل مرجعياته القرائية في سبيل تقشير جيولوجيا النص للوصول إلى الطبقة العميقة من الدلالة.

أمّا عن العنوان الداخلي الثاني (ظلال المدينة)، فإنّ انتماءه للحقل الدلالي المسمّى "الحقل المكاني"، انبثق أساسا من تناص العنوان مع متن فصله، وكأنّ العلاقة بينهما شكلت نوعا من التداعي ضمن نمط من العلاقات المضمونية تتحدّد أساسا في عملية الجمع بين الدلائل أي دال العنوان ودوال المتن الأخرى. لأن الدّال الأوّل (العنوان) لا يملك في الحقيقة مضمون الدّال الثاني (المتن)، بينما العكس حاصل، فقد رأينا تمظهر العنوان في المتن بشكل مفصل، حيث انشطرت صورة المدينة في المتن على ذاتها، حتى أضحت مضمونًا كلّيا، الأمر الذي لا يجعل العلاقة بين الدّالّين (العنوان-المتن) في تفاعلية مستمرة، لكن باتجاه واحد، هو احتواء الدّال الثاني للدّال الأوّل وليس العكس.

بقي أن نشير في نهاية هذا المستوى (المستوى الدلالي) إلى أنّ الكاتب واسيني الأعرج -وفي هذين الفصلين بالذات- قد هوى بلغة نصّه في دهاليز التقريرية والمباشرة، حيث نلاحظ في غالبية

[1] محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص71.

صفحات الفصل الأوّل (مكاشفات المكان)، والفصل الثاني (ظلال المدينة) نوعًا من القلق والتوتر والتشظّي في الفكرة واللغة والرؤية، بحيث تحوّل هذا القسم السردي إلى نصّ حجاجي، يُتهم فيه طرف على حساب طرف، وتحاكم الأفكار بعد عرض الحجج والمبرّرات، وأخذت العقلانية مكان الشعرية في الخطاب الروائي، ممّا نتج عنه انغلاق النص وابتعاده عن تعدّد القراءات، لأن الكاتب أغلقه بقراءة واحدة قزّمت من سلطة القارئ، وبالتالي تحجّمت فاعلية النص. في حين كان حريّا بالكاتب "أن يستدعي القارئ فعلا إلى اقتحام البنية النّصّية بفكره ورصيده المعرفي، وهذه الحال لا يحققها إلاّ نصّ متميز، وهو النص الذي بناه صاحبه وفق إستراتيجية خاصة، تترك كثيرا من الثغرات في تضاعيفه، فيجد القارئ نفسه مضطَرًا إلى ملئها"[1].

وبالتالي، نَحْمد لواسيني الأعرج "فحولة" عناوينه، لأنها تتيح للقارئ مقاربتها بشتى القراءات، ونعيبُ عليه –في الوقت ذاته– جاهزية وتقريرية ووضوح متنه –خاصة في الفصلين الأوّلين– لأنها تُحجّم من إمكانات التأويل وتقلّص من فرص المقاربة المتعددة.

الحقل الثاني: حقل فضاء الجسد:

وينضوي تحت هذا الحقل ثلاثة عناوين داخلية هي على التوالي: فتنة البربرية– حنين الطفولة– محنة الاغتصاب.

أ– فتنة البربرية: عنوان فاتن بكل المقاييس.. يمارس غوايته على القارئ الذي يستشعر في داخله أصوله البربرية. وعلى الرغم من أن كلام "ياقوت الحموي" في معجم "بلدانه" حول البربر ورعونتهم وجفائهم وطباعهم الغليظة، لم يكن مرضيا على الإطلاق، إلاّ أنّ سحر العنونة غطى على كل تلك الأوصاف، بل، إن القارئ يتقصّى تفاصيل هذا العنوان بقرون استشعار تأويلية يحاول من خلالها الغوص في أعماق دلائليته، دون أن يفكّر كثيرا، فيما إذا كان معنيّا بكلام "الحموي" أم لا.

وبالاستناد إلى المعنى المعجمي للفظة "فتنة" والذي فصّلناه في المستوى الثاني، فإن استدعاء الكاتب لهذه اللفظة في هذا الفصل بالذّات، له ما يبرّره. فهي كلمة تفتح "لذة النص" (والوصف لرولان بارت) السردي وتصبغ العنوان حداثة على مستوى التشكيل. وبالتالي أمكن للقارئ بعدها

[1] حميد لحميداني: القراءة وتوليد الدلالة، ص62.

إطلاق العنان للتأويل بعد استدعاء الدّوال الأخرى (البربرية- المتن..) ثم البحث في سبل التفاعل الإنتاجي بين كل هذه المكوّنات.

وقد تمكن "واسيني الأعرج" من تأسيس تميزه وخصوصيته في مسألة العنونة أو لنقل "شعرية العنونة" داخل مسار الحداثة نفسها بفضل إستراتيجية الانتهاك وتجاوز القالب المعياري للّغة.

يطالعنا العنوان ونحن نتهيأ ذاتيا للامتلاء بلغة الجسد في الجهاز السّردي. ومع أنّ "الجسد" كان موضوعا مغضوبا عليه، ومحروما من ولوج دائرة التداول، كثيمة توصف بالتّابو Tabou أو المحرَّم لأسباب مختلفة ومتعددة، إلاّ أنّ الكاتب قد حسم خياره بالجملة الافتتاحية لهذا الفصل: "عينان خضراوان.. ووجه خمري.."[1]. فتتعالق "الفتنة" مع مطلع السرد، ويضيع القارئ في البحث عن الجسد كعلامة دالّة ممنوعة من التداول لدرجة أفقدها حقها في امتلاك السيميائية الخاصة بها. ومع ذلك، فإنّ "الجسد" كثيمة قد تُربكُ الكاتب في طرائق صوغها، وتحرج القارئ في كيفية تأويلها وتلقيها، أضحى عنصرا كتابيا هامّا في السّرد الروائي المعاصر. وإن كانت جذوره تمتدّ إلى أكبر مدوّنة سردية "ألف ليلة وليلة"، حيث سيطرت عليها تمظهرات الجسد وتوزع في كلّ تفاصيل حكايتها، "حكايات غرام في غرام" بين الساردة "شهرزاد" والمتلقي "شهريار".

إنّ الجسد الأنثوي في "سيدة المقام" هو جسد مكشوف، وقد تعاطى معه الكاتب كمكوّن سردي له أهمية كبيرة، إذ ركزّ في هذا الفصل على توصيف جغرافية جسد راقصة الباليه "مريم"، فجعل منه عنصرا للمتعة من جهة، وفاعلاً له تأثيراته على القارئ من جهة أخرى. وبالتالي تحوّل الجسد إلى نقطة ارتكاز في هذه الرواية، يصرّح بطقوسه ولغته ويحدّد وظائفه داخل المتن.

نَحتَ "واسيني" سَرْدَه في حضرة الجسد وتناسلت جمله في عمق جغرافيته «... كل شيء كان يتحوّل بين حركاتها إلى قصيدة.. فستان اللّيناج الأسود ضيّع ألوانه الأصليّة.. تريد الأشياء التي تلتصق بجسدها في الرّقص.. يتعالى الغبار تحت أقدامها.. كنت مأخوذا بسحر الراقصة التي لا تتعب، بانثناءات جسدها وانكساراته.. الموت على صدرها نعمة.. إنها فتنة جسد مريم الذي لا يموت.. عندما تتحول الرقصة إلى فتنة والجمال إلى لغة مأخوذة بحروفها، يغيب الجسد مرّة

[1] واسيني الأعرج: سيدة المقام، رواية، ص59.

أخرى داخل شلالات الأضواء.. لقد صرت شفافة مثل غيمة بنفسجية.. ينفتح الجسد على نفسه ثم ينفتح على أبواب الجنة والقيامة»[1].

إنها رواية جسدية بامتياز، وقد تحول السرد ضمن هذه المنظومة الكتابية إلى معادل لغوي لحالة الجسد، وطاقة الفعل هنا تتحول من طاقة إشارة إلى طاقة حركة. وعليه، يصبح الجسد هو المولّد لحركة التداعي في النص. وكما نلاحظ، فإن حركة النص في رواية سيدة المقام، وفي هذا الفصل على وجه التخصيص، هي حركة الجسد الذي يمدّ النص بتفجير هائل للدلالة وبمقتضاه ينساب السرد عن طريق الحركة الداخلية التي يحدثها الجسد بحيث تغدو تداعيات الرؤيا محصورة في هذا الجسد أو في جزء منه.

إن الجسد في رواية "واسيني" هذه، يمثل فضاءً عنكبوتيا تمتد خيوطه إلى جميع عوالمه السردية الأخرى، فهي رواية قائمة على "رقصة"، وبالتالي تصبح جغرافية النص مستمدة من جغرافية الجسد "الراقص"، واستبطان الجسد الأنثوي هو استبطان للفضاء النصّي، وتَمثُّل لخصائصه.

"فتنة البربرية"، الباليه الذي يمثل قنبلة الموسم –على حدّ تعبير السارد– عنوان انفتح فيه واسيني الأعرج على أشهر مؤلفي سيمفونيات العصر. فقد عرض سلسلة من برامج "الباليه" التي نفذتها البطلة "مريم" أو التي تخطط لتنفيذها، حتى بعدما استقرت الرّصاصة الطائشة في دماغها فالرقص بالنسبة للبطلة، كالهواء الذي تتنفسه: "أريد أن أخرج كلّ ما في قلبي، الصحافة لم ترحمنا في فشل باليه "زواج الفيغارو"... لكن مع باليه "البربرّية" الأمر مختلف، قنبلة الموسم"[2]. وقد جسّدت "مريم" باليه "زواج الفيغارو" وهي أوبرا شهيرة للفنان موزارت، دون أن يلقى هذا العرض نجاحا جماهيريا أو فنيا. وعليه، يمثل عرض "البربرية" فرصة النجاح المطلوبة بالنسبة للبطلة تعويضا منها على فشل "زواج الفيغارو".

تَنْسَلُّ دلالات العنوان عبر جسد النص، ويكتشف القارئ أن صفة البربرية التي أطلقت على هذه الرقصة تعود إلى بحوث "أناطوليا"، مدّربة مريم على رقص الباليه. و"أناطوليا" «.. بعد خيبة تجربة "زواج الفيغارو" دفعت بها إلى إعادة النظر في كلّ شيء.. قالت، يجب أن يتعمّق هذا

[1] المصدر السابق، ص65-66.

[2] المصدر نفسه، ص 59.

الإصرار من أجل تقديم شيء مميز لهذا البلد. هناك أشياء عظيمة تحتاج إلى العين التي تراها واليد التي تلمسها. وفجأة لملمت كل ما عندها من وثائق وكتابات وأوهام ورحلت إلى بلاد القبائل.. تؤلف بين حياة "فاطمة آيت عمروش" وباليه البربرية الذي أسمته علي ها..»[1]. وعليه، تمثل هذه المرأة البربرية "فاطمة آيت عمروش" الأيقونة بالنسبة لمريم، لأن سيرة حياتها لم تكن سهلة ".. مسكينة فاطمة.. تقول مريم.. جابت بلاد القبائل عارية، حافية.. تغرّبت، أكلتها أجواء الصمت في البلاد البعيدة.. كلّما تدرّبت على "البربرية" شعرتُ بشيء ناقص في قلبي"[2].

إذن.. نصّ واسيني يحرّك تراكما معرفيا مخبوءًا، ويُخَلْخِلُ منطق الثوابت فيجعل البطلة تؤدي أجمل عرض باليه وفي دماغها رصاصة قد تقتلها في أي لحظة. بل إن الكاتب يصرّ، كما تصرّ بطلته على أداء عرض "شهرزاد" الذي أكسبها صفة "سيدة المقام". هذا العرض الذي ألّف موسيقاه أسطورة الشرق والغرب "ريمسكي كورساكوف"، مستوحيا سيمفونيته من "شهرزاد" ألف ليلة وليلة، ووصفت هذه الرقصة أنها ذروة الفن السيمفوني الرّوسي.

إنّ اللّغة التي بنَى بها "واسيني" جمله المتراصة، قد تصيب القارئ بالجنون، فهي كلوحة فنية لا تصلح للقراءة، بل للعرض. ولا يكفي لتلك المعزوفة أن تقرأ مرة واحدة.. بل عشرات المرّات: ".. عندما رفع ستار العرض، كانت مريم بعيدة عن الأنظار... كانت الوديان القبائلية تنشق داخل المنصّة. أدخنة ملوّنة تشبه الضباب الكثيف، تصعد من أرضية تكاد لا تُرى. أصوات العصافير وخرير المياه، أشياء تأتي من بعيد. يخرج مريم شيئا فشيئا من كتل الضّباب والضياء، يظهر قدمها ثم ساقها داخل جنة من الألوان ثم تمتد اليدان داخل قفّازين لم يستقرّا على لون... تندفع بصدرها إلى الأمام أكثر. يرفرف الوشاح القبائلي على رأسها.. هي البداية التي سحرتني... كلّ شيء كان يتحوّل بين حركاتها إلى قصيدة.."[3]. وعلى هذا التوصيف السيمفوني، يقف القارئ على حقيقة مفادها أن الكاتب أفرغ ملفوظي العنوان "فتنة البربرية" من معجميتهما ليشحنهما بدلالات جديدة، شكلت مفاجأة قرائية بالنسبة للمتلقي. فالعنوان لم يكن يوحي مطلقا بهذه المعاني التي انفجرت عن سحر المعزوفة، لكن المتن النصّي منح للعنونة سحرًا، فوق سحرها. ولابُدّ أن نعترف

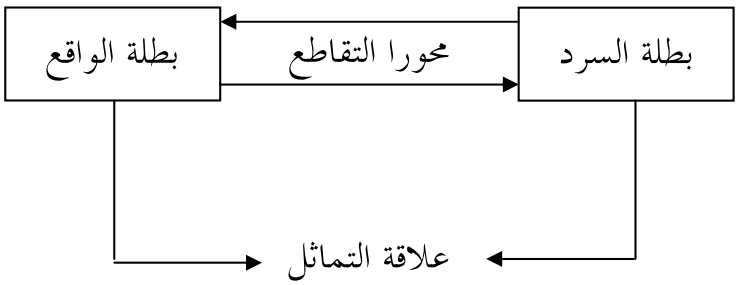
[1] المصدر السابق، ص62.

[2] المصدر نفسه، ص63.

[3] المصدر نفسه، ص64.

في هذا المقام أن رواية واسيني تؤرجح القارئ بين خطاب تقريري، مباشر، موجّه في بعض أجزائها، بينما تأخذ المتلقي إلى أجواء لغوية ساحرة في أجزاء أخرى. وهذا راجع –في اعتقادنا– إلى أن النص في أصله، تفاعل معرفي، قبل أن يكون مجرّد بنية لغوية، فتتحوّل ألفاظه، بفعل خلوّها من اليقينية إلى إشارات ضوئية تحوي ما تتضمنه هذه الألفاظ من تشجير دلالي، وبالتالي يسود النص جوّ من فوضى الدلالات أو لنقل تلاعبا بالمدلولات، وعليه تتحول القراءة إلى خلق جديد للنّص مادامت متعلقة أساسا بالمؤهلات التأويلية للمتلقي.

يجسّد عنوان "فتنة البربرية" أحدّ مكوّنات حقل المرأة الرّمز، فالبطلة تتقاطع في عناصرها العقلية والنفسية مع "البربرية" التي تحدّت قوانين القبيلة وغادرت قومها إلى غير رجعة: "... البربرية في دمي. أعرف ما معنى أن لا تعرف أباك! أجد نفسي فيها. في حاضرها، وماضيها. في منفاها.."[1] وهذا تصريح واضح لعلاقة التشابه بين البطلة مريم وبين امرأة بربرية نفترض وجودها فعلا حسب رواية الكاتب. أمّا عن نقاط الالتقاء بينهما، فتلخص في الإصرار والعناد والإرادة والمكابرة من أجل بلوغ الهدف. وعليه، فإنّ "واسيني الأعرج" قد جسّد امرأتين بوجه واحد، أو جسدين بروح واحدة، يفرق بينهما ملابسات الزمان والمكان والحدث، ويعيشان الصراع ذاته الصراع من أجل البقاء. وهذه الترسيمة، تجسد علاقة المشابهة مع الفارق بين البطلة (في السرد) والبطلة (في الواقع):



وكما نلاحظ، فإن تداخل البطلة (في السرد) مع البطلة (في الواقع) والذين يجمعهما حقل دلالي واحد (المرأة الرمز) ينبني ضمن جدلية تماهي الواقعي بالتخييلي، وهي لعبة تعوّدنا ممارستها مع الكاتب الذي نشهد له –على الرغم من بعض مواضع المباشرة والخطابية في هذه الرواية– بقدرته المائزة في صنع العالم الروائي المتأرجح بين الواقعي والتخييلي حتى نخال في لحظة ما أن

[1] المصدر السابق، ص64.

البطل موجود فعلا بيننا، نراه ويرانا ويكشف لنا عن عمق ما نحاول مواربته أو إخفاءه عن الآخرين.

وفي منتهى هذا الفصل (نقصد فصل الرواية لا فصل البحث) كان باليه "البربرية" قد نشر فتنته على كل المسرح، وكان السارد يقف مشدوها يتساءل: "أيمكن أن يكون المرء مدهشا إلى هذه الدرجة؟ وجميلا بكل هذا العمق؟ أيعقل أن تمتلك عيون بشرية كلّ هذه الروعة الغجرية"[1]. لكنه (أي السارد) سرعان ما يجيب نفسه على أسئلة طرحها هو: "شيء من الألوهية والصوفية في حركاتها ورقصاتها. شيء من النور يصعب لمسه. يملأ القلب والذاكرة والجوارح. شيء من العبادة في جسدها. طعم عود النّوار والشهبة والنعناع والدهشة التي لا ذوق لها.."[2].

ونخلص في مختتم هذا الحقل، أن الكاتب استطاع أن يربط بين العلاقات السردية لشخوصه، وبالتالي نفّذ برنامجه السردي ضمن خطة حكائية محكمة، دعّمها بثنائية تشكل محوري التقاطع السردي، هي ثنائية المرأة (السرد) والمرأة (الواقع) وما يربطهما من علاقة تشابه وتماثل على المستوى النفسي والعقلي.

وعليه، فإن هذا العنوان الداخلي "فتنة البربرية" قد جسّد أعلى صور شعرية اللّغة السردية في الرواية، بحيث دخل الكاتب ومعه القارئ، عمق عالم رقص الباليه من خلال عزوف اللّغة نحو الشعرية والجمالية الخاصّة إيمانا من الكاتب بأنّ النص تتولد عنه علاقات تفاعلية بين المنجز والمتلقي، وبين النّاص (الكاتب) والمستقبل (القارئ). لكن هذا لم يحوّل نصّ واسيني إلى ركام من الشيفرات اللّغوية التي لا عمق دلالي فيها. ولهذا فإن القراءة السيميائية لمثل هذه النصوص، إنّما تسعى في حقيقتها إلى إثارة تساؤلات جوهرية للنص السردي.

هذا ما خلصنا إليه في هذا العنوان الداخلي، فهل يكون العنوان الداخلي الثاني في الحقل الدلالي الثاني بالدرجة نفسها من العمق في الطرح والشاعرية في اللّغة؟.. سؤال تجيب عنه المقاربة اللاّحقة.

[1] المصدر السابق، ص67.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها..

ب- حنين الطفولة: يأخذنا هذا العنوان -بوساطة تقنية الاسترجاع- إلى ماضي البطلة حيث ذكريات طفولتها الاستثنائية إذ يُفَعّل دور بعض الشخوص التي صنعت منها امرأة لا تشبه كلّ النساء. وأهم هذه الشخصيات.. الأمّ التي تحيل على المرأة القروية المقموعة والمتروعة السلطة والتي استُبيح جسدها دون أن يكون لها الحق في اختيار من تمنحه إيّاه.

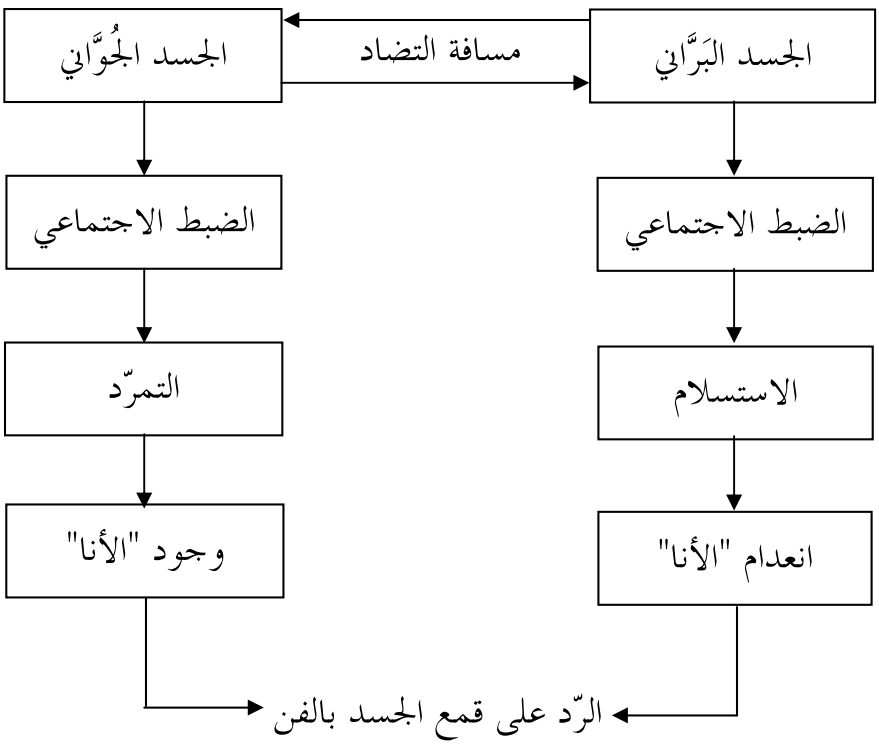
ويبدو من ملفوظات العنوان، الرغبة الخفية للكاتب في التعريف أكثر ببطلته وماضيها وظروف نشأتها وذلك باستثمار شخصية الأمّ، المؤثر الأساسي والفاعل في بلورة سلوك التمرد الاجتماعي الذي ظهر عند البطلة بمجرّد انتقالها من الفضاء القروي المكبوت إلى فضاء المدينة المنفتح على كلّ الأفكار والثقافات وكذا الأيديولوجيات.

يظهر الكبت النفسي والاجتماعي للمرأة من خلال المشهد الأوّل في ثنايا الاسترجاع الذي مارسته البطلة مريم: ".. أمي مسكينة. مخلوقة وحيدة في وجدانها.. تزوّجت مبكرّا من رجل لم تحبه ولم يحبّها، ولكنها منذ الليلة الأولى أحسّت بقوّته وشجاعته وفتوّته وكبريائه.. كان ابن عمّها.. لم تتكلّم معه إلاّ قليلا.. وبعد شهر من زواجهما، قال لها البلاد تشتعل وعليّ أن أحمل زادي وأهاجر باتجاه غابات الصنوبر.. والبلّوط"[1].

نواجه في هذا المشهد الاسترجاعي، ممارسة الذات الكاتبة لفعل تقديم الشخصية الفاعلة في حياة البطلة. وهنا نرصد العلاقة بين ماضي مريم وحاضرها. وبالجمع بين الزمنين، تتولد مسافة غير متناسقة بين ذات الماضي (الأم) وذات الحاضر (مريم) وعليه تتأسس علاقة متضادّة بين جسدين: جسد برّاني مقموع (الأم) وجسد جوّاني متمرّد (مريم). إذ إنّ الجسد البَرَّاني لا يتحرك إلاّ خفية ولا يخرج عن إطار البناء الاجتماعي السائد تقول مريم: "أبي، خرج ليلا.. من يومها لم يعد.. يوم سمعت أمي بموته، لم تقل شيئا، لبست السواد وغطت رأسها على غير عادتها... وبعد أيام قالت لها أم زوجها اليوم يجينا خو زوجك، كوني امرأة ونُصّ، يسكن المدينة.. هو لم يتزوج وأنت عمرك مازال في النور، أمّي عاجزة ومستسلمة، كانت تريد أن تقول لها من الصّعب عليّ أن أدخل سريرا ينام فيه أخوان، لكن القرية هكذا كانت.. نائمة بعمق في طقوسها المعادية للفرد

[1] المصدر السابق، ص81.

وللعاطفة"[1]. بينما يصطدم الجسد الجُوَّاني بهذا الإطار بكل قوته فكلّما "كان الضبط الاجتماعي قويا، فإننا نتوقع حكما قويا في حالات الجسد وأوضاعه وأشكاله"[2]. وبالتالي، تقرّر ذات الحاضر (مريم) معاداة ذات الماضي (الأم) من خلال التجاوز، بل التصدّي والتمرد على السائد الاجتماعي الذي يعامل الجسد كأي قطعة هامشية، تُنقل بين الهنا والهناك دون حساب للخدوش التي قد يحدثها هذا النقل المعادي ليكنونة الجسد وجوهره. وعليه كان الرّد الإنساني -من قِبل مريم- على قمع سلطة الجسد، هو الفنّ، (رقص الباليه)، وهو فن "جسدي" بامتياز، حيث إنّ لغة الجسد التي احترفتها مريم، ليست انعكاسا لوجود "الأنا" في هذا العالم وحسب وإنّما يتحول الجسد إلى فاعل بديهي، فوجود الجسد يستلزم وجود "الأنا" وعدمه هو عدمها. ولهذا كان على البطلة احتراف فن الجسد (الباليه) حتى تستردّ -عبر هذا الفن- العلامات المغيبة للجسد، من جهة، وتخلق حالة من الوعي "الجسداني" الذي يقوّض مبدأ التهميش والاستلاب من جهة أخرى. ويمكننا في هذا الإطار تجسيد هذه العلاقات ضمن ترسيمة بيانية، هي كالآتي:



[1] المصدر السابق، ص82.

[2] نبيل صبحي حنّا: أنثروبولوجيا جسم الإنسان، الكتاب السنوي لعلم الاجتماع، إشراف محمد الجوهري، دار المعارف، القاهرة، العدد 7، أكتوبر 1984، ص200.

إذن، وكما نلاحظ على الترسيمة: "الجسْدَانية" هي موضوع "الفن" بالنسبة للكاتب أو للسارد أو للبطلة، وقد تولّدت قوة الجسْدانية من تلك العلاقات المتضادة والمتنافرة بين انعدام "الأنا" في الجسد البّراني (الأم) ووجود "الأنا" في الجسد الجوّاني (مريم). وبالتالي، فنحن أمام تكامل هارموني، ولكن في اتجاهه المعاكس، بين مبدإ الحرية الذي يحكم الفن، وموضوع الفن الذي يشكله الجسد، فيتعالق المتضادّان (الحرية/الجسد) في محاولة منهما لبناء رؤية للعالم تمتد إلى أقصى حدودها وتصْحِيح ما تشكّل من أغلاط في السائد الاجتماعي.

تنقمع "الأنا" بتعسّف شديد في هذا الحوار الاسترجاعي:

"– لكن يا لالّة، مات قبل أقلّ من شهر، دمه مازال ما برد!..

– الميّت الله يرحمه، والحيّ الله يطوّل عمره. الموت ما يتخَبَّاش يا بنتي".[1]

وتتواصل تراجيديا الجسد البّراني (الأم) في الانصياع لسلطة القانون العرفي، حتى إنّ هذا القانون لا يمنح للمرأة حقها في حزنها على زوجها هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فإنه لا يراعي الشرع في إتمام المرأة للعدّة (أربعة شهور وعشرة أيام)، فيزوّجها بعد شهر واحد من استشهاد زوجها، ويختار لها أخ الزوج ليكون بديلا (مقِزّزا) أو نسخة مطابقة للأصل مع فارق الصّلة (الأوّل زوج، والثاني أخوه) وتطابق القرابة (الأوّل ابن عمّها، والثاني ابن عمّها). وبالنسبة للسائد الاجتماعي، فلا فرق بين ابن العمّ وابن العمّ، وبالتالي، لا فرق بين الزوج (بعد موته) وبين أخيه (الحيّ): ".. ماتت كلّ الأشياء في قلبي..كان العرس باردًا.. زوجة شهيد.. يا بنتي أخذت حقّي من الدنيا في تلك الليلة الأولى.. هو نفسه لم يلبس البرنوس الأبيض.. كنت تحت صهد الأغطية أعرق، أعرق، لم أعرف ما معنى الرجولة إلاّ قليلا كنت أشعر بإثم كبير في أعماقي. في نفس السرير، يا الله! لَحْسَنْ وأخوه؟ عندما حاذاني في الفراش، شعرت بصعوبة كبيرة في التنفس.. من وراء ظهري، وأنا عارية.. كان يلكزني من حين لآخر.. كانت تحرجني أسئلة الجارات.. شكون خير لَحْسَنْ وإلاّ خُوهْ؟!!"[2].

[1] واسيني الأعرج: سيدة المقام، رواية، ص82.

[2] المصدر نفسه، ص84.

إنّه، الجسد، في مواجهة مصيرية مع حقيقته، مع وجوده.. هذه الحقيقة التي تندفع نحوه دون تدرّج، تهوي عليه كصاعقة لتمتحنه وسط تقاليد حكمت عليه بالصمت والهامشية. وبالنسبة لأخ الزوج، فلا فرق عنده بين جسد كان لأخيه يوما، وجسد آخر كان بالإمكان أن يكون له وحده مادام وجوده ينغرس في عمق الشهوانية التي يحكمها منطق الحيوانية لا الإنسانية.

أما، بالنسبة للجسد الجُوّاني (مريم) فإن حكاية جسد أمّها الذي استبيح بعد استشهاد زوجها بشهر، هي المحفّز الأساسي في الحرب غير المعلنة على قمع سلطة الجسد، بل هي حرب من نوع راقٍ جدّا اسمها "الباليه". والفن عندها، هو الوسيلة الوحيدة التي واجهت بها كره عمّها لها والذي هو زوج أمّها وأخ أبيها الذي مات ولم تعرفه. فقد وُلِدَت محمّلة بكثير من علامات الاستفهام: "يا بنت الناس، أنت زوجتي منذ سنوات ولم تنجبي سوى مريم.. لازم لي أولاد.. قلتُ له: يا سيدي شوف طبيب.. لم يكن خائفا عليّ.. ولكنه كان خائفا على رجولته.. عندما أخذني وفحصني الطبيب، أحرجه وأخضعه لفحوص استمرّت قرابة أسبوع.. عندما عاد إلى البيت كان محزونا.. منهكًا شيء ما سقط فيه بقوة.. لم يتكلّم.. ولكنه صرخ.. "ومريم من وِينْ جات؟؟" جمعتُ كلّ قواي.. وقلت.. هو يعرف كلّ شيء: "مريم.. بنت خوك""[1]. وحقيقة وجود "مريم" هنا، كابنة للشهيد "سي لحسن"، هي حقيقة برهانية، حيث تتطابق فيها المعرفة بوجود "الأنا" مع الشيء المعروف "الجسد"، فحيث المعرفة، توجد الحقيقة، وعليه، تنعدم الحقيقة حيث لا توجد المعرفة. وبالنسبة لمريم، تأكدت حقيقة وجودها بمعرفة أصل هذا الوجود، فانصهر الجسد الموجود مع حقيقة الوجود وتولّد عنهما علاقة تفاعلية بين الجسد والعالم، الذي هو غاية المعرفة الإنسانية.

وأخيرا، يمكننا القول، إن هذا العنوان الداخلي، وإن كان يتوزع على فضاء النص كماضٍ للبطلة "مريم"، إلاّ أنه ينطرح ضمن إشكالية أصل الوجود بالنسبة لذات البطلة، بل هو إجابة عن حقيقة هذا الوجود، حاول الكاتب إظهارها من خلال ثنائيات (الجسد المقموع، الجسد السلطوي)، (الوجود، العدم)، (المعرفة، الحقيقة).

[1] المصدر السابق، ص88.

وإذا كان الجسد قد ظهر على هذه الأنحاء المعقدة في هذا العنوان الداخلي فإنه سيكون أكثر تعقيدا في العنوان الداخلي الذي ينضوي تحت لواء حقل "فضاء الجسد"، ونقصد بذلك عنوان: محنة الاغتصاب.

جـ- محنة الاغتصاب: هو العنوان الداخلي الأخير في حقل فضاء الجسد وأقلّ ما يقال عنه إنّه عنوان جَسْدانيّ بامتياز، بل إنّه هو الجسد ذاته. ومن خلال ملفوظاته، ونعني على وجه التدقيق ملفوظ "الاغتصاب"، نستشف أن الأمر متعلق وبشكل مباشر بشيء أخذ بالغصب أو الإكراه أو القوة.. وهي معانٍ وقفنا عندها في الدلالات المعجمية للعنوان. لكن السؤال المُنطرح الآن، ما علاقة المحنة بالاغتصاب؛ وهل الاغتصاب محنة فعلا؟!

سيطرح هذا العنوان الداخلي مسألة في غاية التعقيد،بل إشكالية العلاقة الأزلية بين المرأة والرّجل. ولهذا فقد تألّف من مستويين أو مُعَيَّنَيْنِ (المحنة + الاغتصاب) يُدْرَجَان ضمن "طبقة من الكلمات لا يمكن أن يحدد معناها المرجعي إلاّ بالإحالة إلى المقام أو السياق"[1]. ولهذا تنبني إستراتيجية العنونة بالاتكاء على غاياتها الإيحائية والاحتيالية في بعض الأحيان.

في "محنة الاغتصاب" يدين الكاتب الثقافة الاستهلاكية التي تحتفل بالجسد بوصفه مركزا للّذة بإخراجه في صورة جسد يشتهى، فكأن علاقة "الجسد" الأنثوي بالآخر (الرجل) هي علاقة عرض وطلب قائمة على الإشباع: ".. أليس الزواج في هذا الوطن السعيد شكلا من أشكال إفلاس الذات؟.. الرجل يركض وراء أنثاه في أغلب الأحيان ليس حُبًّا، ولكن ليفرغ فيها جحيمه وكبته، بعد سنة يعطيها ظهره في الفراش. وتموت الحميمية تحت همجية اللّحظة المقهورة. وبعد سنة أخرى يبدأ بحثه المحموم عن امرأة أخرى تكمل دينه وشهوته التي لا تكتمل إلاّ بالنساء اللّواتي يصدر يوميا ضدّهنّ الفتاوى في المساجد والساحات العمومية"[2]. فالزواج الذي يتحدث عنه الكاتب، هو زواج الفئة المتدينة على وجه الخصوص أو من سمّاهم بحراس النوايا. وإن كان رأيه هذا، فيه تحامل واضح على هذا التيار، إذ صوّر العلاقة بين الرجل الملتزم دينيا وبين زوجته أنها علاقة فراش ولذة وإشباع غرائز لا غير. وأنّ هذا الصنف الذي يحسب على التيار الإسلامي، ليس

[1] بارت وآخرون: الأدب والواقع، ترجمة عبد الجليل الأزدي ومحمد معتصم، "تينمل" للطباعة والنشر، مراكش، الطبعة الأولى، 1992، ص130.

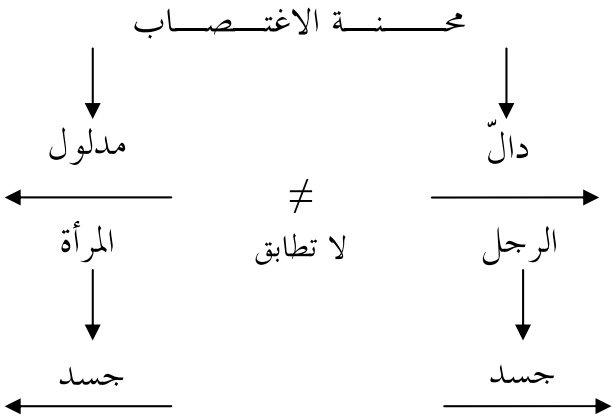
[2] واسيني الأعرج: سيدة المقام، رواية، ص102.

له من همّ إلاّ تعدّد الزوجات والجري وراء من تصدر في حقهن الفتاوى. ونعتقد أنها نظرة أحادية لهذا الموضوع، إذ إنّ الكاتب يتجاهل انتقاد التيار الآخر، ونقصد به التيار اليساري، الذي قد يكون الزواج بالنسبة لأحدهم "شكلا من أشكال إفلاس الذات أيضا" مع فارق عميق، هو أن الأوّل (التيار الإسلامي) يتخذ من المرأة الثانية زوجة بالاستناد إلى الشرع (تعدد الزوجات) بينما الآخر (التيار اليساري) يجعل من الثانية عشيقة و خليلة بالاتكاء على مبدإ التحرّر. وهذا هو جوهر الإشكال الذي طرحه الكاتب في علاقة "مريم" بزوجها الذي أرغمتها ظروف العيش على الارتباط به. وبالنسبة للكاتب، فقد كان لمريم مبرّراتها القوية في (خيانة) زوجها والقيام بعلاقة غير شرعية مع السارد (أستاذها): ".. تصوّر حتى هذا الزواج، لم يجد وقته ليتنفس هواءً بعيدا عن كآبة الحاضر، تقول مريم. هو بدوره مرّ بسرعة مذهلة. كنتُ حزينة وأشعر بالغثيان والقلق. عندما اقترب مني في ليلة الزفاف. شعرت برائحة كريهة. قمت من مكاني، توجّعت بقوة وقاومت بعناد. قلتُ له وكان قد حضَّر نفسه للحظة الاغتصاب: – أرجوك ليس الآن. لا أستطيع.."[1]. وهاهو الكاتب يصرّ على تسمية مثل هذه العلاقة الشرعية –من منظور ديني لا عاطفي– بالاغتصاب. وقد يكون منطلقه في ذلك أن العلاقة بين الرجل والمرأة وإن كانت ضمن ما يتطلّبه الشرع والقانون، محكومة بمنطق الحبّ والرغبة، لا الكره أو الإكراه. وبالنظر إلى ظروف زواج "مريم" (الهروب من عمّها وتسلّطه ودوغمائيته)، فإن نفورها من هذا الرجل لا يُسْمَح له باستباحة جسدها، وإن كان له الحق في ذلك بحكم علاقة الزواج، لأنّ فعل الإكراه هو الاغتصاب في ذاته.

يؤزّم الكاتب علاقة الجسد الأنثوي بالآخر (الزوج)، ويضع "فحولة" الزوج في امتحان عسير، وينخلق تفكّك العلاقة بين الجسدين بَدَل انبنائها وتتدخل المنظومة المجتمعية بتقاليدها وأعرافها لتصنع حكاية جسدين ينظر الواحد منهما إلى الآخر بعداء شديد، ثم يقرر الجسد "الفحل"أن يمارس مازوشيته على طريقة "الساموراي": ".. حاول معي كثيرا.. وكلّ مرّة تدق الأبواب على رأسه. وعندما أخفق، سحب سكينا ووضعه على الطاولة وهدّدني إذا لم أنصع لأمره، سيقطع أصبعه وعندما واصلت تعنُّتي جلس على ركبتيه.. ثم فتح أصبعه بهدوء وبدون ألم. سال الدّم بقوة. ثم مسحه بقطعة بيضاء من الكتّان الخاصة بالزفّة. فتح الباب. رمى الخرقة في وجه الجموع المكتظة.. الزغاريد تتعالى بكل عنفوان.. آه لو يعلمون الخديعة.. حتما سيعرفون.. هناك

[1] المصدر السابق، ص104.

نساء يعرفن كلّ شيء من خلال لون الدّم"[1]. وبالنظر إلى العلاقة المنفصلة هنا بين ثنائية غير متعالقة ((جسد)، (جسد))، تتشكل العزلة كأعلى صور الانكفاء على الذات، فيسقط الجسد حيث اللاّعلاقة، وبهذا يتم تغييب حقيقة الكائن الحامل للجسد، كما تغيب العلاقة الجسدية بغياب العلامة الجسْدانية بين دال الرجل ومدلول المرأة، وهذا ما يبرّر اختيار الكاتب لعنوان (علاقاتي) وصفه بالمحنة وصوّره على أنه اغتصاب. لأن قيام العلاقة الجسدية هنا، مشروط بتطابق الدال مع مدلوله وبالتالي، فإن العنوان كعلامة جسدانية يحيل محوره الدلالي الأساسي في المتن المركزي أو في هذا الفصل بالذات، دون أن يكون متطابقًا مع جوهر العلاقة (رجل) (امرأة)، وعليه يذهب كل من الدّال والمدلول في اتجاهين متعاكسين، كما في المخطط الآتي:



وبهذه الاتجاهات المتعاكسة بين (دال، مدلول)، (رجل، امرأة)، (جسد، جسد) تصبح العلامة ناقصة، إمّا دال فقط آو مدلول فقط. وإمّا رجل فقط أو امرأة فقط، فتفقد العلاقة الجسدية جدواها وتصبح متوترة قلقة يعمّقها التنافر أكثر فأكثر: ".. خِفْتُ أن أنام فيغتصبني بشكل مشروع... فتحت حقيبتي الخاصة، وأخرجت كلّ تبابيني، لا أتذكر العدد، ولكني لبستها كلّها في الحمّام بسرعة كبيرة، الواحد تلو الآخر. فوق الكلّ لبست سروالا صوفيا غليظا. الحرارة ولا الاغتصاب"[2].

إذن: على المستوى الإفرادي لعب الدّال الوارد في العنوان الداخلي –ونعني بذلك الاغتصاب– دوره القرائي في المتن، وبالتالي شكل هذا الدّال حقلا مفهوميا داخل حقل الجسد في حدّ ذاته، حيث أعاد توزيع مكوّناته مع إقامة شبكة علاقات بينها، فارتبط بذلك السياق الخاص

[1] المصدر السابق، ص104.

[2] المصدر نفسه، ص110.

(سياق العنوان) مع السياق العام (سياق النص) في تناغم ظاهر، ممّا يفسّر تمظهر ملفوظات العنوان الداخلي في المتن.

أمّا على المستوى النصّي، فإن العنوان بهذه الدوّال يجسد ما قد نسميّه بالتناص الذاتي أو السياق التناصي الذي يتحول فيه النص إلى شبكة من الدوال المتناصة مع عنوانها، فيذهب النص إلى تحديد تلك الدّوال ضمن سياقاته الداخلية ويفعّلها في انسجام واضح، ويصبح العنوان مؤشرا هامّا على موضوع عمله.

وهكذا تتجلّى بنية الاغتراب في العنوان من خلال "محنة الاغتصاب" ويصبح التحول مربكا في علاقة يحكمها الصراع، هذا التحول الذي ينبني على ثنائية افتراضية (رجل مُحب، امرأة محبوبة) أو (رجل محبوب، امرأة محِبّة)، من شأنه أن يحوّل الثنائيات الحالمة إلى ثنائيات ساذجة يحكمها منطق الضوضاء الفارغة والفجوات الدامية، وبحميمية كبرى يسقط الجسد ويفقد عضويته بالعالم ويسود الصمت كفعل للجسد، ويمارس الجسد –لحظة انعزاله عن الوجود– فعله الفرداني بامتياز ويسود صمتُ الذاتِ بداية الوجود ونهايته، تقول مريم: ".. انقضّ عليّ مثل الوحش وجرّني إلى الفراش... مقاومتي كانت ضعيفة ومع ذلك كنت واعية عندما ربطني من يدي على طرفي السرير ثم فتح رجليّ وربطهما. شعرت بتمزّق التبابين وهو يوسّع بين فجوة فخذي.. وصرخت.. ولم يسمعني أحد.. وضع قطعة كتان بيضاء في فمي.. وساد الصمت.. كان النّهش قد بدأ.. لم أكن أعلم ماذا فعل بي بالضبط قبل أن أستيقظ على الألم وهول الكارثة.. في الصباح الباكر.. أمّه لأوّل مرة تسلّم على رأسي وتمتمت، الآن صِرْتِ امرأة"[1]. إنه، إذن السقوط في الهاوية.. يتكسر الدال (ذكر) على المَدلول (أنثى)، لتدخل العلاقة عالمها المنكفئ على الحيوانية المطلقة. وتصبح لغة الجسد موشحة بالقبح ويموت الجسد تحت وقع الأوهام المخبوءة في عمق الموروث الجماعي: الفحولة– الأنوثة –العرف الاجتماعي– المرأة الصالحة...الخ.

يعود الجسد إل نقطة البداية.. وينكفئ على ذاته في حالة من العداء ثم تحدث القطيعة بين جسدين لم تجمعهما كيمياء الكون السّرية: "منذ تلك الحادثة لم يمّسني. وإذا أراد أن ينام معي أصبح من الضروري عليه قتلي أوّلا... ملّ حياته.. وتكررت الأيام بسوادها... فاجأني ذات

[1] المصدر السابق، ص114.

صباح: – أعتقد أني لا أصلح لك ولا تصلحين لي.. إذا كان الطلاق يريحك فأنت طالق. طالق. طالق"[1].

إذن.. انتهت حكاية الجسدين إلى الأبد.. ويترسخ لدى القارئ قدرة الكاتب في تكثيف العلاقة واختزالها ضمن مشاهد قليلة لكنها فاعلة، حاسمة في تصوّراتها ورؤاها، مضطلعة بوظيفتها البؤرية داخل السياق النصّي.

وفي منتهى هذا الحقل "حقل فضاء الجسد"، نستنتج أنّ فاعلية "الذات" في هذه العناوين الداخلية الثلاث، قد امتدت إلى خلق حقل "جسْداني" انبنى على خاصية التفاعل بين أطرافه أو عناصره. وقد لا تكون فاعلية التأويل كافية لاحتواء جمالية التكثيف الدلالي المعتمد من قِبَل الكاتب وكذا التفاعل الحيوي بين: "الجسد" و"العالم" في فصل "فتنة البربرية" أو التباعد العميق بين "الجسد البّراني" و"الجسد الجُوَّاني" في "حنين الطفولة" وأخيرا انفصال عناصر الكيمياء الطبيعية بين جسد (رجل) وجسد (امرأة) في "محنة الاغتصاب". وفي الحقيقة لم يكن الصراع الجسدي في هذا الفصل بين شخصيتين روائيتين، بل كان صراعًا فكريا، أيديولوجيا بين طرف قامع وطرف مقموع أو لنقل: بين جسد قامع وجسد مقموع. وهذا الأخير يفعل انتصاره (كإيديولوجيا) بالخروج من دائرة الطرف القامع مؤسسا مغايرته الإنسانية.. ففي الأخير، يظل فعل "الاغتصاب" ذكوريا بامتياز، وذكوريته تلغي إنسانيته، وبالتالي مركزيتَه في العالم فتنتزع عنه علاقة التكافؤ المفترضة بين الطرفين، لتهوي عليه دلالة "القهرية" التي يؤسسها مبدأ "تبعية" (أنثى) لـِ(ذكر). ولكن هذا الحقل "الجسْدَاني"، وفي كلمة واحدة، يمثل أفقا قرائيا للعمل ككلّ وقاعدة لخصوصيته الجمالية، سواء على مستوى استثمار اللّغة أو على مستوى بناء الموقف الإنساني بكل تناقضاته وتعرّجاته.

إذا كان "واسيني الأعرج"، قد بنى حقل فضاء الجسد على هذا التكثيف وهذه الشعرية فكيف سيؤسس للحقل التالي، خاصة أن العناوين القادمة هي "عناوين أزمة"؟!.

[1] المصدر السابق، ص 115-116.

الحقل الثالث: حقل الأزمة:

وهو الحقل الذي يضم العناوين الداخلية التي ارتكزت في سياقها النصّي على الأزمة أو المحنة التي مرّت بها الجزائر في التسعينيات من القرن الماضي أو قبل ذلك بقليل، أي خلال أحداث أكتوبر 1988. وعناوين هذا الحقل هي: الجمعة الحزين- الجنون العظيم- البحر المنسّي- حرّاس النوايا.

أ- الجمعة الحزين: حين وقفنا على البنية النحوية للعنوان ذكرنا أن لفظة "الجمعة" وردت معرفة، وهذا لأنّها مُحدّدة في الزمان بالنسبة لصيغة ورودها في الرواية. مع ملاحظة أن هذا العنوان الداخلي يشتغل بالملفوظات نفسها للعنوان الفرعي "مرثيات اليوم الحزين" مع فروقات بسيطة تندرج ضمن شكل تحديد العنوان ذاته: (اليوم = الجمعة) ⟸ (مرثيات اليوم الحزين = الجمعة الحزين).

اشتغل هذا العنوان الداخلي "الجمعة الحزين" في أوّل عبارة من الفصل الذي يقدمه: "الجمعة الحزين، صوت يملأ القلب والذاكرة. حكاية الدّهشة والخوف"[1]. والحكاية تبدأ من هنا.. بل إنها كلّ الحكاية.. اتصال نوعي بين الذاكرة والمتلقي.. وعلى مسافة منهما، يمارس السارد سلطته في الحكي دون أن يسمح للقارئ بولوج ذاكرته وتفتيت ما حدث ذات "جمعة حزين".

يعمل هذا العنوان على محورين أساسيين:

- محور عام يعمل على دلالة تجسيد الأزمة الجزائرية من خلال أحداث أكتوبر 1988.

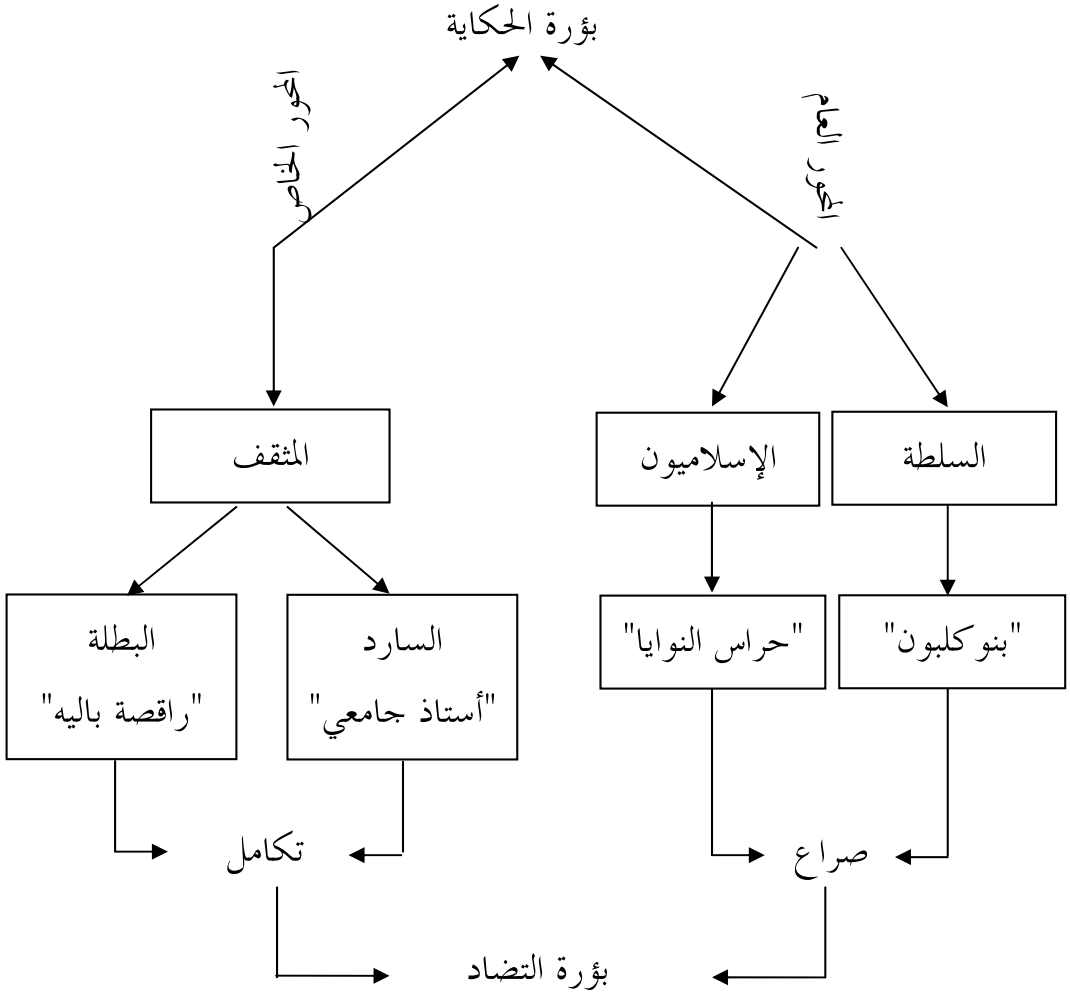
- ومحور خاص ينظر إلى البطلة "مريم" النموذج "المثقف" الفاعل في الأزمة ولكن في الاتجاه الآخر.. أي محور المثقف المضطهد من طرف السلطة.

وهنا، تنطرح عدة إشكاليات تعمل على تبئير الحكاية:

- إشكالية الصراع بين السلطة والإسلاميين.
- إشكالية الصراع بين السلطة والمثقف.
- إشكالية الصراع بين الإسلاميين والمثقفين اليساريين.

[1] المصدر السابق، ص123.

وبهذا يكون على المثقف مجابهة طرفين في الصراع: (السلطة-الإسلاميون)، ومن ثمّ حصر الكاتب النموذج المثقف في طرفين متكاملين من حيث الفكر والانتماء والميول وجعل منهما الجناح المستهدف من قبل "بني كلبون" السلطة و"حراس النوايا" (التيار الإسلامي). والمخطط الآتي يوضح أوجه الصراع بين هذه الأطراف:



من المخطط السابق، تظهر بجلاء الخصوصية الاستبدادية للسلطة والسلطة المضادّة ويقع الطرف الآخر (المثقف) موقع المقهور من تلك الأيديولوجيا، لكن الأنثى (مريم) هي الأكثر تضرّرا من كلّ تلك الصراعات: - الذكورة المجتمعية (الزوج- العمّ- المجتمع)

- استبداد السلطة (الصراع الأزلي بين فكر القمع وفكر التحرر).

- استبداد السلطة المضادّة (النظرة الدوغمائية للمرأة).

وعليه، فنحن أمام عنوان إشكالي، يعرّي أطراف الصراع ولكن بأسلوب تقريري مباشر: ".. الحكومة انتقلت من عقم الخطاب الوطني إلى فجاجة الخطاب الدّيني، في كلّ حيّ ينهض مسجد، تنقص مدرسة.. بنوكلبون داروها وحرّاس النوايا كملوها"[1]. ".. منذ أحداث 5 أكتوبر 1988.. الكثير المحسوبين على البشر.. أصبحوا يفتحون أفواههم على سعتها، ليتحوّل الحديث اليومي المكتوب والمرئي، والشفهي إلى نباح وإلى إصرار مستميت لإعادة البلاد إلى أهوال قيامة القرون الوسطى. حرّاس النوايا بدأوا يتحوّلون إلى جيش منظّم يتحكم في عنفوان المدينة... لم أعد أشعر في هذه المدينة بأيّ أمن أبدا. بإمكانهم أن يخرجوا من كأس قهوتك المسائية، أو من فجوات حيطان حجرة النوم، وينصبون مشانقهم ويجَهّزون النطع لقطع رأس يرى أكثر ممّا ينبغي"[2].

يبدو من هذا الكلام (الشاهد) أن العنوان الذي تعمّد صاحبه أن يجعله مركبا وصفيا لا إضافيا، أنه يقدم محمولاً، لا يمكننا أن نغضّ الطّرف عن موضوعه (الخبر المحذوف)، وهو بذلك يحرر طرفي الجملة (المحمول-الموضوع) من سلطة العلاقة الإسنادية بينهما، حتى يفعّل نصّيته داخل المتن مرّة، وتأويله في أفق المتلقي مرّة أخرى. وبالتالي نحن إزاء حركية دلالية يصنعُها المسار الدائري بين العنوان ونصّه، والعنوان ومتلقيه. ولنلاحظ دلائلية العنوان في اشتغاله داخل هذا الشاهد الزمني: "... ملعون الجمعة الحزين!.. كان مؤذيا ذلك الخريف الغاضب. ابتدأت الوقائع يوم الثلاثاء ليلا في الأزقة الضيقة في باب الوادي. مراكز الفقر والجوع. المشادّات كانت عنيفة جدّا... وفجأة سمعنا دويّا مثل البحر، يترل من فوق على رأس المدينة. كانت الموجة البشرية كبيرة، حطّموا كل شيء في طريقهم... وُزعت وثائق سرّية تدعو إلى الإضراب العام يوم 5 أكتوبر 1988"[3].

ولكن تفاصيل "الجمعة الحزين" تتوزع على فضاء "الأزمة" بخطًى متسارعة وتتحول التفاصيل المكانية. خيوطا من السرد رفيعة، متشابكة حدّ الانعقاد، وتحول معها السارد إلى ضائع وسط لعبة متاهة: "... شيء ما كان غامضا.. وسط كل هذا الفضاء الموبوء لا نجد شرطيا واحدا، ماعدا قوّات التدخل السريع التي أغلقت الساحات في وسط المدينة، والنفق الجامعي

[1] المصدر السابق، ص124.

[2] المصدر نفسه ، ص138.

[3] المصدر نفسه، ص146.

ومدخل ديدوش مراد وطُوّقت الساحات الكبرى. ساحة أوّل ماي. ساحة الشهداء. وبوّابات البحر... وفتحت على الجموع الممتدة القنابل المسيلة للدموع.. وعند افتراقنا في المساء، لم نكن نظن أن الدّنيا ستزداد احتراقا في الأيام الموالية، وأن الجيش الوطني في لحظة من اللّحظات يصبح غير وطني. الجيش، جيش وكفى، عندما يؤمر، ينفّذ"[1]. كأنّ الرّواية هي الرّد الفني على الاستبداد السلطوي الذي يعتقد أنه بإمكانه إخفاء الحقائق التاريخية ولهذا... نحن كقراء.. نتعامل مع التاريخ بنوع من التقديس المورَّث على يد البرامج التعليمية التي كانت تبرمجنا عصبيا لتقبل التاريخ كما يجب أن يكون عليه، وليس كما هو كائن فعلا. وعليه فقط ظهرت الصورة قاتمة، ضبابية مشوّشة، ولكنها حسمت الأمر بالنسبة للسارد والبطلة وحتى القارئ: "كان الرّصاص يملأ السماء بالألوان الحمراء... نزلتُ أنا وابنة خالتي. في "باش جرّاح" على الرغم من إلحاحَات أمّي بعدم النزول... شيء ما كان يعذبني ويدفعني باتجاه التهلكة... شممت رائحة اللحم البشري المشوي. كانت بنت خالتي ورائي، تصرخ: يا مجنونة!! ارجعي. وين رايحة؟ الرصاص. راهم يقتلوك!!.. المجموعات بدأت تتراجع بفوضى كبيرة. وقبل أن أضغط على أسناني وأفتح الباب، شعرت بحرارة مفاجئة مصحوبة بألم شديد، تملأ داخل دماغي. تلمَّسْتُ رأسي. كان خيط من الدّم ينزل بشكل مستقيم على خدّي... تهاويت على جثة كانت عند قدمي.. ثم غِبْتُ داخل موجة سوداء ولم أستيقظ إلاّ في ساعة متأخرة في مستشفى "مصطفى باشا""[2].

إنه المشهد الذي يؤسس عنوان "الجمعة الحزين" من خريف أكتوبر 1988 والذي يصنع تفاصيله مرايا متقابلة دلاليا، تتراتب صعودًا تجسدها شخصيات لا يمكن القبض عليها لأنها تمثل الجهاز (السلطة) والمنظومة (الشعب). غير أنّ الفاعل في المشهد هو دائما (الجسد المقموع) مريم ولكن هذه المرّة، القامع جسد جماعي لا فردي (الجيش) وأداة القمع حديدية قاتلة (الرصاصة). وبالتالي، لم يعد على القارئ إلاّ أن يرسم نهاية ما لهذه التراجيديا. توافَق فيها أفق انتظاره مع رؤية الكاتب: ".. مددت يدي إلى الفراغ المهمول.. ظلام يشبه ظلام الجمعة الحزين.. الصيف بدأ يعلن

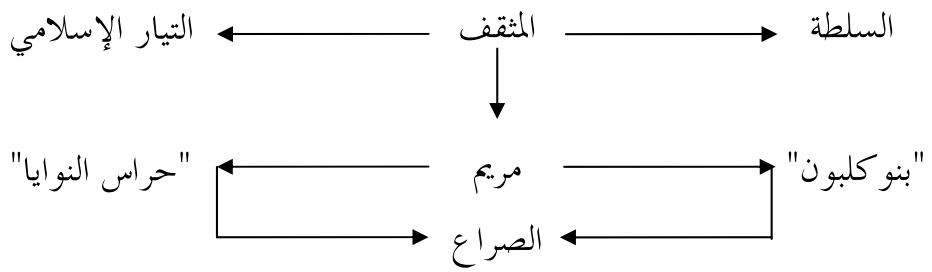
[1] المصدر السابق، ص148.

[2] المصدر نفسه، ص150-151.

عن حرارته قبل الأوان والوجوه سكنها ذعر خائف من ظلّه. ظلام يشبه... بل أكثر قساوة من ظلام الجمعة الحزين.. قادم.. قادم.. قادم"[1].

فهل القادم أسوأ من "الجمعة الحزين" أم أنّه يشبه "الجنون العظيم"؟؟ سؤال لا يجيبنا عنه إلاّ وقفتنا السياقية مع العنوان الداخلي الآتي..

ب- الجنون العظيم: ينبني العنوان الداخلي قيد دراستنا من ملفوظين قليلا ما يجتمعان إلاّ في الأدب.. فأن يكون الإنسان مجنونا أي فاقدا عقله، فهذا أمر مألوف واعتيادي. لكن أن يجمع بين الجنون والعظمة، فهو أمر لا يحدث إلاّ مع أبطال الروايات. وتوصيف البطلة بالجنون، لا يحيل على دلالة سلبية، بل على العكس من ذلك. إذ إنّ "مريم" التي تحمل رصاصة نحاسية طائشة في دماغها والتي تصرّ على أداء باليه "شهرزاد" حتى لو كلّفها ذلك حياتها، هي في الحقيقة واقعة بين فكّي السلطة التي حكمت عليها بالإعدام في مظاهرات أكتوبر 1988 وأسكنت رصاصة قاتلة في رأسها. وحراس النوايا الذين باشروا تهديداتهم بغلق صالة الأوبرا (المسرح الوطني) بعدما استلموا مقاعدهم في البلديات. وبالتالي تتشكل الصورة النهائية -كما ذكرنا سابقا- كالآتي:



وتكتمل الصورة عندما ينتقد الكاتب (السارد) التفكير الدوغمائي للإسلاميين: ".. الدّنيا تبدّلت، وغزاها الجراد الأعمى يأكل الأخضر واليابس. البارحة رمَوْا تمثال الأمير عبد القادر في المزبلة القريبة من البلدية في الحراش. وهجموا على قاعة كانت تقدّم حفلا موسيقيا شعبيا.. عجيب منذ مدّة والبلاد تعيش في حالة طوارئ ثقافية، إنّه الريف الذي بدأ يزحف بكل أشيائه وغموضه وحقده. وفرحه المحدود. إننا نعود إلى الموت"[2].

ومن المشاهد يبدو الواقع الثقافي انعكاسا لجذرية الرؤية أو بتعبير أدق "الأيديولوجيا"، التي تمارس قمعها بخدوش أكبر. وبالتالي يصبح التاريخ الثقافي الذي انبنى لسنوات طويلة، ملكية خاصة

[1] المصدر السابق، ص153.

[2] المصدر نفسه، ص157.

لواقع أيديولوجي منغلق، يفكر خارج الحقل الثقافي، بل ما قبل الحقل الثقافي. فتزداد الهوة اتساعا كلّما انغرست هذه الصيغ الفكرية (الدوغمائية- الانغلاق) في الجسد الثقافي أكثر فأكثر: ".. حراس النوايا عندما يأتون، يأتون بكلّ شيء، بالريح الساخنة والشموس الحارقة والجفاف الصحراوي والعيون البغيضة والخيل المترهلة والسيوف المعقوفة والرّمال الآتية من تاريخ العواصف المتكررة."حراس النوايا" قادمون. القادمون الجدد. عندما يأتون تسبقهم القيامة التي يصنعها فقر الناس وبؤسهم"[1].

كلّ ما في هذا الشاهد يؤكد على القطيعة الابستيمولوجية الجذرية مع المنظومة الفكرية التي يتعاطى معها "الآخر" (الطرف المعادي)، لأن العلاقة بينهما مفرغة تماما من محتواها التكافئي بوصفهما فاعلين يقفان على طرفي نقيض، ولا يمكن أن تَجمع بينهما منظومة فكرية مشتركة. أمّا الوجه الثالث، بل نعني الطرف الثالث (السلطة)، فهو المحتفي الأكثر انتصارا وغبطة بخراب العلاقة بين الطرفين، الأوّل (المثقف) والثاني (الإسلاميون). ووسط هذه البنية الهشّة، يحاول (المثقف) أن يصنع منظومته الخاصة،ــ بالتمرْكز حول فكره (بلغة الفلسفة العقلية) من جهة، وإعلان التحدي لصنع تاريخه الخاص، من مجرد أنثى ضعيفة مقموعة من قبل منظومة ذكورية تمييزية، إلى البطل المنتصر دائما (على الطريقة الأمريكية)، فيضعها بين خيارين: إمّا أن تؤدي باليه "شهرزاد" -رغم الرصاصة التي في الدّماغ أو أن تموت: ".. -سأرقصها ولو قُطِع رأسي. سأرقصها هنا، في هذه الأرض المحروقة بتصحّرها المزمن. -وصِحّتُك يا مريم؟ -شهرزاد أوّلا وصحّتي بعدها.. سندخل بها موسم ربيع الجزائر الموسيقي. -هل يجب أن أذكرّك أنّ في رأسك رصاصة نحاسية؟ -قلت لك سأرقصها ولو أرقصها لك وحدك"[2].

إذن، هاهي البطلة تقف وجها لوجه مع "الجنون العظيم"، وعليها أن تقرر أيّ الجنونين تختار: الرقص أو الموت. ولكنها بدت صارمة. وهي تحسم أمرها مع القدر. وعليه، فقد أدخلتنا ثنائية (رقص-موت) ضمن علاقات سيميائية، تختزل لنا الموقف الدّلالي في "الجنون العظيم" نوجز هذه العلاقات[*] على النحو الآتي:

---

[1] المصدر السابق، ص158.

[2] المصدر نفسه، ص159.

[*] ينظر توضيحات متعلقة بالمربع السيميائي وعلاقاته في كتاب: =

1- علاقة التضمين: رقص ⇐ لا موت ⇔ رقص يستلزم لا موت

م1 ⇐ لا م2

أو

موت ⇐ لا رقص ⇔ موت يستلزم لا رقص

م2 ⇐ لا م1

2- علاقة التناقض: رقص ⇐ لا رقص

أو: م1 ⇐ لا م1 ← م1 تناقض لا م1

3- علاقة التضاد: رقص ≠ موت

↓ ↓

حياة ≠ موت

أو: م1 ≠ لا م2

4- علاقة ما فوق التضاد: لا موت ≠ لا رقص

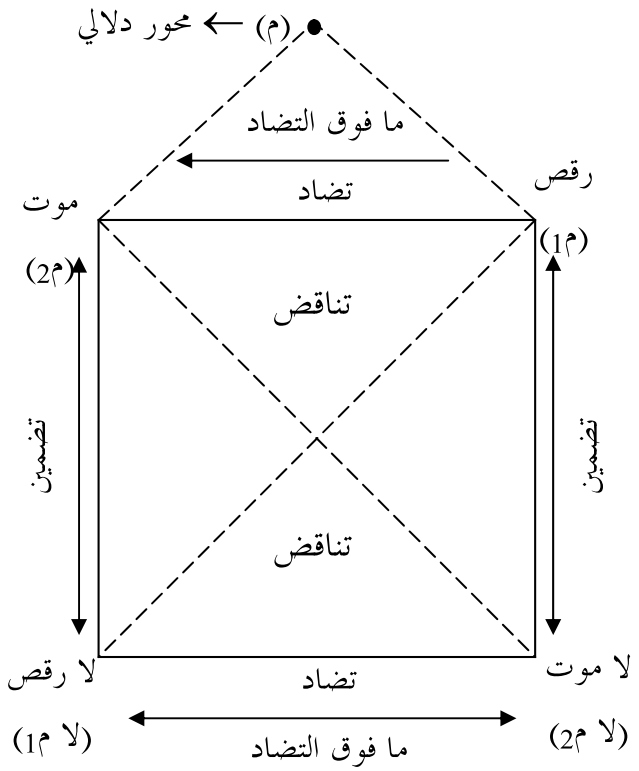
↓ ↓

حياة ≠ موت

أو: لام2 ≠ لا م1

فإذا جسّدنا هذه العلاقات في المربع السيميائي كآلية لدراسة المنهجية السياقية في الخطاب السردي خاصة، فسنحصل على ما يلي:

=" J.Courtés: Introduction à la séomitique narrative et discursive, Ed, hachette, paris, 1996, P56.".



ومن المربع السابق، يمكننا أن نستنتج أنّ:

– علاقة التضاد: نشأت عن تعاكس المعنى الأوّل (رقص) والمعنى الثاني (موت).

وبالتالي تصبح المعادلة: رقص = حياة

أو

حياة ≠ موت

– علاقة ما فوق التضاد: تشكلت عن التعاكس المنفي بين معنى اللاّموت واللاّرقص

وتصبح: لا موت ≠ لا رقص

أو

حياة ≠ موت

– علاقة التناقض: ونراها ناتجة بين ركني المربع السيميائي، وهي:

رقص ← لا رقص

أو

موت ← لا موت

– علاقة التضمين: والتي يستلزم فيها الطرف الأول وجود الطرف المقابل (الآخر)، وعليه:

رقص ⇐ لا موت ⇐ حياة

أو

موت ⇐ لا رقص ⇐ موت

يحضر "الجنون العظيم"، باليه "شهرزاد"، وعلى فضاء ورقي يمتد صفحات يبدع السارد (الكاتب) في توصيف "مريم" وهي تؤدي "رقصة الموت الأخيرة" وتعود لغة الجسد إلى مراتبها الأولى المتناغمة مع الموسيقى الرائعة للمبدع "رمسكي كورساكوف" و"تبتعد مريم قليلا.. تقف لحظة عند حدود الحائط الوهمي. تحني رأسها. تفتح يديها بشكل صليبي، تتدحرج. أضع يدي على قلبي. هل هي ترقص أو تموت؟.. تلتفت مريم إليّ. تراني أم لا تراني؟ عيناها مرتعشتان في سماء مذهلة... يتدحرج الجمعة الحزين في أعماقها مثل الرّصاصة الباردة، وهي تبلغ منتهاها.. تتراجع مريم مرة أخرى وهي تنشد نشيدها الحزين.. من قال إن الجسد يستقيم بدون رقصة الموت الأخيرة؟... هي لا ترقص، هي تبكي.. هي تموت.. الأطباء قالوا. الرصاصة يجب أن تظل ثابتة!! لكن مريم تدور وتدور.. يخفت صوت الكمَان.. يموت الصوت.. يموت الصدى وتموت مريم على صدري.. انطفأت الأضواء.. و لم أتذكر شيئا سوى رصاصة الجمعة الحزين"[1].

وهذا المشهد الأوبرالي الجنائزي يجسد معادلة "الجنون العظيم":

رقص = حياة

وفي الاتجاه المعاكس لمنطق الوجود، تنقلب المعادلة فتصبح:

رقص = موت

إذن.. وأخيرا، يعيدنا المكوّن الثاني في حقل "الأزمة" إلى نقطة البداية. ويتحوّل "الجنون العظيم" بفعل رصاصة الطرف السلطوي (بنوكلبون) إلى عنوان يقلب موازين الحكاية، ويُحْكم على الفن بالحياة إلى الأبد.. مع أنّ الذات الفاعلة في السرد أصبحت في نهاية الحكاية "الشهرزادية" مسطّحة بلا نتوءات ولا تعرّجات يلفّها صمت السرير الأبيض في "مصطفى باشا". لكن القارئ يقاوم عبثية الحكاية بامتلاكه الحقيقة الكاملة، العارية من المساحيق:

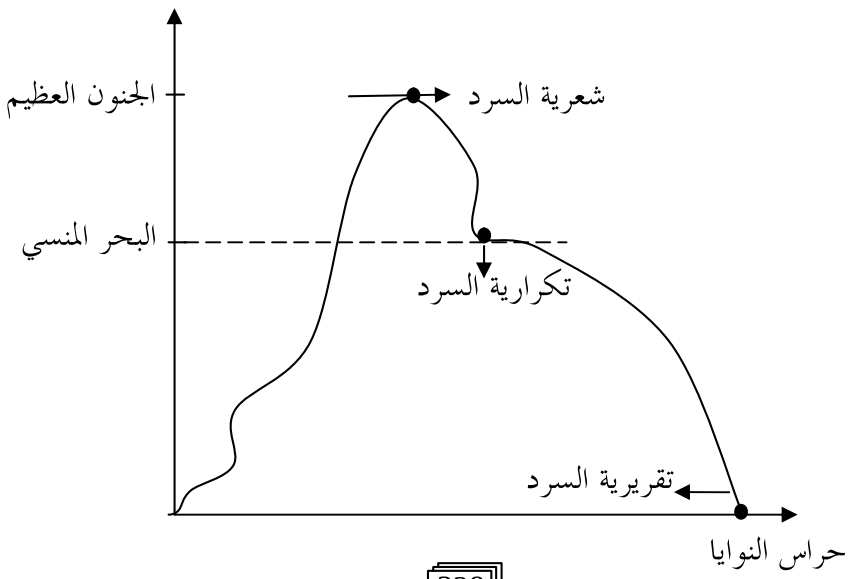
الفن انتصر على الرّصاصة

[1] واسيني الأعرج: سيدة المقام، رواية، من ص 168إلى186 (بتصرّف).

أو: المثقف هزم السلطة

حيث هذه الحقيقة، انتهى "الجنون العظيم"، لكن كيف تتسلّل "الأزمة" إلى "البحر المنسّي"؟.. الإجابة في الأوراق الآتية..

ج- البَحْر المَنْسِيُّ: يعتقد القارئ لهذا العنوان الداخلي أنّه سيرتاح من نوبة "الجنون العظيم" بالغوص في أعماق "البحر المنسيّ". لكنّه يُفَاجَأُ بأن بحر هذا العنوان هائج من وقع "الجنون العظيم" عليه. يخادعنا السرد ويورّط لغته حين يؤزّم منطقها (معياريتها) ولا منطقها (انزياحها) على السواء، ويصير من الصعب الإمساك بخيوطها مع هذا الاختلاف المؤسس داخلها.. ولكن.. وفي الوقت ذاته، هذه اللّغة التي كانت مجنونة إلى حدّ الخروج عن الواقع في "الجنون العظيم"، صارت لغة طاوية على عجز ذاتي -يؤسس شعريتها- عن الالتفاف حول رؤيتها الخاصة، الأمر الذي دفع بالقارئ لطرح السؤال: أين توهّج تلك اللّغة المائزة في "الجنون العظيم" والتي استولت على فصله من العنوان إلى المتن؟ لماذا تحوّلت في "البحر المنسي" إلى لغة "حشوية"، وهو حشو وإن كان له وظيفته الخاصة في تعميق بؤرة الحكاية، إلاّ أنّه أسقط الخطاب في التكرارية أو ربّما كان هذا الفصل الحدّ الذي يفصل بين "الجنون العظيم" و"حراس النوايا". فتتراتب الفصول في شكل تنازلي من الأعلى إلى الأسفل حيث يصل الكاتب بالقارئ إلى ذروة السرد، اللّغة، الشعرية في "الجنون العظيم" ثم ينحدر به نحو "حراس النوايا"، مرورًا "بالبحر المنسي". فكان هذا الأخير الخيط الذي يربط القمة بالسفح (المثقف ، الإسلاميون). ولكن الكاتب لم يختر السقوط الحرّ، أو الهبوط دفعة واحدة نحو الأسفل وإنّما تدرّج في ذلك كمن يحاول تفكيك الكلّ إلى أجزاء وقطع، متيحًا للقارئ إعادة بناء ما فُكّك قطعة، قطعة. ويمكننا تجسيد هذا الشكل التنازلي كالآتي:



وعليه، وبناء على الشكل السابق، ينخفض مستوى السرد والرؤية واللّغة في "البحر المنسي"، إلى درجة التكرارية (خطاب الأزمة المكرّر) ثم يهوي نحو التقريرية والمباشرة في "حراس النوايا" الذي سنتناوله بالتحليل بعد هذا مباشرة.

يتعرّض الكاتب لأزمة طرد المثقفين الأجانب في تسعينيات القرن الماضي من خلال تبئير شخصية "أناطوليا" أستاذة فن الباليه الروسية، والتي كانت المدربّة المباشرة لمريم: ".. بعد التهديدات بغلق الصالة من طرف رئيس البلديّة الإسلامية ثم طرد أناطوليا بشكل مقرف بعد تلقيها رسالة تنذرها بانتهاء العقد الذي يربطها بالمعهد العالي للفنون الجميلة وأن وجودها في البلد لم يعد مرغوبا فيه.. كانت تعرف كل شيء.. منذ أن أصبحت كل المؤسسات الثقافية محلّ صراع سياسي ثم التهديدات، ثم مقتل كلبتها "نوروتشكا""[1]. ونموذج "أناطوليا" يجسد حالة اللاّتوافق المطلقة بين القادم الأجنبي و"الأنا" الأيديولوجية (التيار الإسلامي). وهذه أزمة أخرى تطرح بين "الأنا"والآخر.. وهي وجه من وجوه الرّفض والتصادم بدل القبول والتلاقح. وكأن الكاتب الذي يسعى دائما من خلال نصوصه إلى نبذ القطيعة الحضارية والابستيمولوجية مع "الآخر"، هاهو يحصر القطيعة في طرف واحد أوحد هو "التيار الإسلامي"، كإصرار منه على نقل صورة واحدة لهذا الفكر، وهي الصورة الأكثر سوءًا وقتامة ودوغمائية. ونعيب على الكاتب حصر الدين في فئة معينة، وتجاهل القوانين المضيئة التي أنارت درب البشرية في العصور الحالكة. وما هذا في الحقيقة إلاّ تعبير عن رؤية خاصة مستندة إلى مرجعية فكرية وإيديولوجية.

نقرأ السارد يقول: ".. كان الفجر رائعا رغم الصّداع والدنيا خالية إلاّ من المصلّين الذين حرثوا طرقهم من كثرة تكرار فعلهم يوميًّا..". وفي هذا الشاهد انتقاد واضح لأهم ركن في الإسلام (الصلاة)، على الرغم من أنها عبادة فردية، شخصية، خاصة بين العبد وربّه، فإنّنا نستغرب ماذا قد يؤذي الكاتب من التزام الإنسان بأدائها؟! مع أنّه وفي مواطن مختلفة من الرواية التي نقاربها في المبحث الموالي (البيت الأندلسي) يصوّر وفي لغة جمالية شعرية طقوس الصلاة في الكنائس والتزام بعض شخوص الرواية (يوشا مثلا) بأدائها، دون أن يتموقف من الشخصيات أو من "الصلاة" نفسها؟!!!...

[1] واسيني الأعرج: سيدة المقام، رواية، ص188.

يتمحور العنوان الداخلي "البحر المنسي" حول نقطة مركزية هي الهروب من واقع مأزوم تصنعه الجملة السردية التالية: "الغريب.. الدنيا تغرق والدّولة صامتة"[1]. ويعلّق السارد على هذا الوضع بقوله: "رأيت ماذا فعلوا؟ أسكنوا المنكوبين في دور الثقافة، وقاعات المسرح وصالات الرّقص يحلّون مشكلة الزلزال الذي ضرب المدينة على حساب الثقافة والفن.. يجتّثون الجثة وينهشونها، مْشَاوْا بني كلبون. جاوْا حراس النوايا.. البؤس هو الذي جاء بهم.. لا يعششون إلا داخل الأزمة.."[2]. ويظل الصراع قائما بين السلطة والتيار الإسلامي، ليدفع المثقف فاتورة هذا الصراع. فينقطع الديالوج بين الأطراف الثلاثة، ويصير الطرف الأوّل (السلطة) بمثابة (مرسل) الصراع والإسلاميون (مرسل إليه) أو (مستقبل) لهذا الصراع. بينما الطرف الثالث (المثقف) هو مستقبل لمُرْسَلتين: مرسِلة السلطة + مرسِلة الإسلاميين، وتصبح العلاقة على هذا النحو متعدّية من طرف إلى آخر:

سلطة ← إسلاميون ← مثقف

فتكون المرسِلة مزدوجة بالنظر إلى المستقبِل الوحيد:

السلطة = المرسلة الأولى

المستقبِل = المثقف

الإسلاميون = المرسِلة الثانية

وهنا يحاول المستقبِل تفكيك أبنية المرسلتين لبناء وعيه الخاص أو لنقل (وعيا مضادًا)، يواجه سياقيين أو منظومتين قمعيتين من وجهة نظره: منظومة الحكم + منظومة الدّين. مع التزامه بالمحافظة على المسافة الآمنة بينه وبين المرسِلة المزدوجة ولكن: "قلنا خرج بنوكلبون وأصبحنا ديمقراطيين، وها فجأة نكتشف أنّهم غيَّروا اللّباس فقط، ليصبحوا هم هم، حراس النوايا، يدخلون من الأبواب على دمنا وعلى أنقاض الرصاصة التي تنام في دماغك"[3]. هي إذن الدائرة السياسية المغلقة على طرفي الصراع، ليقف الطرف الثالث منتظرا نهايته على مسافة مليمتر واحد من تحرّك الرصاصة النحاسية القاتلة.. فهل نقول إن المثقف قد أعلن هزيمته وصار هشًّا في "البحر المنسي"؟

[1] المصدر السابق، ص189.

[2] المصدر نفسه، ص190.

[3] المصدر نفسه ، ص194.

"في الطريق إلى الصالة أوقفنا رجل ملتَحٍ، قال إنه رئيس البلدية.. قال ممنوع لأن البلدية بصدد تلجئ المنكوبين من الزلزال.. نرجو أن تتفهَمونا.. من أعطاكم هذا الحق؟ من سلّم لكم مفاتيح الصالة؟.. يا أمة الله!! نحن نسير وفق القانون. المفتاح أخذناه من الإدارة –هذه الصالة ملك للطلبة!! تراجع الملتحي إلى الوراء تحت صراخ مريم. تدخّل أحدهم: كان يلبس عباءة فضفاضة ونعلاً مطّاطيًّا: –روحي يا حرمة. روحي لبيتك. الله يردّك لطريق الخير والصواب"[1]. وعلى الرغم من طول الشاهد نسبيا فإنّ إيراده كاملا، كان نابعا من الحرص على عدم تشويه السرد. وحتى نتمكن من ربط العلاقات الدلالية بين مختلف المقاطع الروائية: "... عندما التفتت نحوي، شعرت بها مهزومة في داخلها: –يَا الله!! ألم ترَ البلدية إلاّ هذه الصّالة؟.. جريمة، من يوقفها، والدّولة غائبة، لقد تخلّت عن وظيفتها لغيرها"[2]. وهنا بالذات، تبدأ حركية الانهزام بالظهور وسط نتوءات منظومة متخلفة أدخلت اللّغة إلى قاموس عصر الجواري المنقرض (أمة الله– يا حرمة)، ثم تتعمق الهوة بين الذات المتمرّدة على سوط القبيلة (مريم) والمنظومة الفكرية المنغلقة على ذاتها (رئيس البلدية الإسلامية). وتبدو دلائلية العنوان (البحر المنسي) في المشهد الأخير للانهزام، كإحالة على أنّ كلّ شيء يتم اغتصابه وسرقته في مدينة تحارب مثقفيها وتقبرهم وتئد قدراتهم ومواهبهم، لكنها نسيت سرقة البحر الذي تحول إلى سبيل للهروب من اشتعال الأزمة. لكنه هروب مفلس، يقود إلى طريقين لا ثالث لهما: إمّا الانكسار تحت سلطة (الآخر) الذي ينتظر القادمين من وراء البحر. وإمّا الاستسلام للقدر الذي يلتهم الجثث الهاربة في أعماق البحر.

وبين المصيرين، يقف السارد على مسافة من أحلامه وآماله، ويتعالق بين "الجنون العظيم" و"البحر المنسي"، ليستفيق على سلسلة الانهزامات التي يخبّئها له "حراس النوايا".. فكيف اشتغل هذا الأخير في المتن؟ وماذا بنى الكاتب على إثره ليعيد بلورة السرد من جديد؟ أسئلة وغيرها نقف عندها في سياق العنوان الداخلي التالي: "حراس النوايا"...

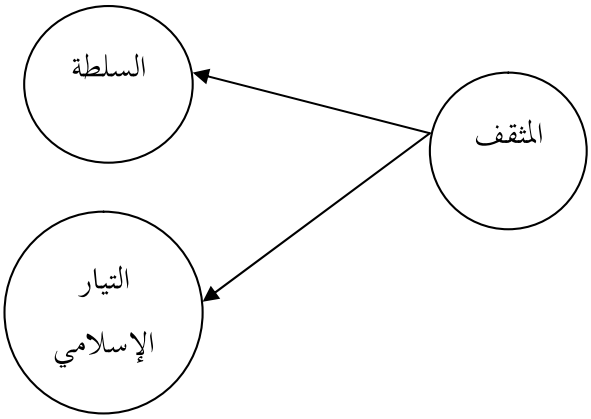
د– حراس النّوايا: يطرح هذا العنوان الداخلي الغريب لفظا (حراس النوايا) صراعا مزدوجا كنا قد أشرنا إليه في ثنايا هذا الفصل. وقد وصفناه بالازدواج لأنه محكوم بعلاقة توتر غير متكافئة الأطراف حيث يواجه الطرف الأوّل (المثقف) طرفين يراهما معاديين له هما:

[1] المصدر السابق، ص206.

[2] المصدر نفسه، ص208.

- السلطة (الدولة)
- التيار الإسلامي (حراس النوايا)

وعليه، تتركب هذه الازدواجية على النحو الآتي:



وكما نلاحظ، فإنّ على المثقف –وهو الطرف الأضعف من منظور القوة والسلطة– أن يواجه –من موقعه الذي لا يتيح له أن يكون هو الأقوى– طرفين وإن كانا يختلفان فكرا ومنهجا وأهدافا، فهما يتفقان في مبدإ إقصاء الطرف الأوّل (المثقف). لأنه يمثل بالنسبة إليهما وإلى ذاته "ذلك الرجل الذي يتحلّى بروح مستقلة، محبّة للاستكشاف والتحري، وذات نزعة نقدية واحتجاجية تشتغل باسم حقوق الروح والفكر فقط"[1]. ولهذا فإنّ الطرف المقابل المعادي الأوّل (السلطة) لا تخدمه مثل هذه العقلية "الذهنية" المفكرة المحتجَّة، الفاعلة في المجتمع، الهادفة إلى التغيير. ولهذا فضلت السلطة اعتماد إستراتيجية مغايرة لخّصها السارد في هذا الاعتراف: ".. بنوكلبون سحقوا العقول، وقالوا: رجل يفكّر معناه مشكلة إضافية"[2] ولكنّ الطرف المقابل المعادي الآخر (الإسلاميون) نظر إلى المسألة من زاوية أخرى وإن كانت تفضي إلى النتيجة –نفسها– "..ولكنّهم كانوا يُعَبّدون الطريق لحراس النوايا الذين يقولون: رجل جاهل، رجل مضمون"[3].

وعليه، انبنى تحالف "الإخوة الأعداء" (السلطة والإسلاميون) على مبدإ القطيعة (بمختلف أشكالها) بين المركزية السلطوية والمركزية الدينية وبين المركزية الفكرية أو العقلية (الثقافية) فوقع

[1] محمد أركون: الفكر الإسلامي: نقد واجتهاد، ترجمة: هاشم صالح، المؤسسة الوطنية للكتاب "لافوميك"، الجزائر، 1993، ص05.

[2] واسيني الأعرج: سيدة المقام، رواية، ص215.

[3] المصدر نفسه، ص216.

المثقف بين فكّي (السلطة) ومخالب (التيار الإسلامي). فأمّا السلطة فقد أحدثت قطيعة بينها وبين المجتمع المدني، الذي يعدّ المثقف جزْءًا فاعلا فيه، حيث سادت ثقافة سلطة الزعيم الواحد، ومن ثمّ تَمَّ إقصاء أفراد المجتمع من الحراك السياسي وإدارة شؤون البلاد، من أجل الانفراد بالحكم والاستيلاء على ثروات الوطن: "بنو كلبون صنعوا الموت وجاءوا بهذا الوباء، عندما سرقوا استقلال هذا الوطن وملأوا المدن بالكذب والسرقات. ثم قالوا المدينة بدون ثقافة. سطّحوها. ملأوا المكتبات بالمطبوعات التي تستعيد الخرافات والدّروشات. قالوا ليعش الفراغ، أحسن من أن يفكّروا في السلطة"[1].

فالفراغ (الفكري) هو البديل المثالي عن مسألة الفكر بالنسبة للسلطة التي تهدف –من خلال الشاهد السابق– إلى حجز العقول في الخواء الكامل وإشغاله بالتوافه والسطحيات عن قضاياه الأساسية الجوهرية. ولهذا شكّل المثقف دائما، المنغّص الذي يقلق راحة السلطة وهدوءها "فالمثقف يتمايز في الواقع عن الفاعلين الاجتماعيين الآخرين لأنه الوحيد الذي يهتم بمسألة المعنى"[2]؛ أي معنى الوجود، وهو الذي يهتم بتفسير الأشياء والظواهر. وبالتالي فإنّ فعل التساؤل والتفكير والتفسير من الأهداف الأوّلية التي تسعى السلطة إلى الحَجْر عليها، حتى تغلق على المثقف داخل سياج من السطحية والفراغ والانشغال بصغائر الأمور. وعليه "فإن الاختيار الرئيسي الذي يواجهه المثقف هو الاختيار بين الانضمام إلى استقرار المنتصرين والحكام، أو السير في الطريق الشاق... أي أن ينظر إلى ذلك الاستقرار باعتباره حالة من حالات الطوارئ التي تهدّد المستضعفين بخطر الفناء التام"[3]. ولهذا كانت مهمة المثقف ليست كمهام بقية الناس، إنها مهمة تستوجب السباحة ضدّ التيار إلى شاطئ تتوفر فيه كل أسباب الشقاء والإقصاء.

والحقيقة، أن الصراع بين المثقف والسلطة، وإن كان يبدو خافتا، أو غير ظاهر بالشكل الذي تبدو عليه المواجهات المباشرة (المسلّحة مثلا). إلاّ أنه صراع متجذّر في التاريخ البشري منذ بدأ الإنسان يقول: أنا أفكّر... فقد دفع "غاليلي" حياته ثمنا لحقيقة مثبتة تقول بدوران الأرض حول الشمس وحول نفسها، يوم كان هذا الكلام –بالنسبة للسلطة الكَنَسِيَّة– كُفرًا بواحًا. كما

[1] المصدر السابق، ص228.

[2] محمد أركون: الفكر الإسلامي، ص04.

[3] إدوارد سعيد: المثقف والسلطة، ترجمة: محمد عناني، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، 2006، ص76.

شهد "ابن رشد" تحطم إنسانية الإنسان وهو يقف مشدوها أما مكتبته "الماسّية" التي احترقت على مرْمى حجر منه، دون أن ينقدها من ألسنة الجحيم.. وقبع "ابن حنبل" في غياهب السجون، يتضرّع لجلاّده أن لا يُحِكَم قبضة السوط عليه، لأنّه جادل في مسألة "خلق القرآن".. وكل صفحات هذا البحث لا تكفي لتعداد جحافل المثقفين والمفكرين الذين كرّسوا وجودهم من أجل "فكرة" وهم يؤمنون في اعتقاد تام أنّ "قول الحقيقة للسلطة ليس ضربا من المثالية الخيالية، بل إنّه يعني إجراء موازنة حقيقية بين جميع البدائل المتاحة، واختيار البديل الصحيح. ثم تقديمه بذكاء في المكان الذي يكون من الأرجح فيه أن يعود بأكبر فائدة وأن يحدث التغيير الصائب"[1]. دون أن يفقد، ذلك، المثقف حسَّه "الثقافي" الذي يحتّم عليه أن يكون الطّرف الأقوى في هذا الصراع من منظور أن قوة الفكر كانت دائما وعبر التاريخ البشري، البوصلة التي تحدد مسار الشعوب والمجتمعات. وعليه "ينبغي على المثقف العربي المعاصر أن ينخرط في إستراتيجية شاملة للتدخل العلمي من أجل فتح العقليات المغلقة وتحريرها"[2] من الدوغمائية "الفكرية" التي أغلقت عليها في سياج تمتلك السلطة مفاتيحه وشيفرته الثقافية.

هذا عن الطرف الأوّل من الصراع المزدوج (المثقف–السلطة)، أمّا عن الطرف الآخر من الصراع (المثقف، الإسلاميون)، فإننا نشير بداية إلى أنّ الكاتب اختار أن يكون اشتغال العنوان ضمن صيغة نصّية لا تعكس (السلطة) بل (الإسلاميين)، من خلال جعل العنوان في هذا الفصل (حراس النوايا) لا (بنوكلبون)، كما ركز في متن الفصل على الاشتغال النصّي لـــ(حراس النوايا) بملفوظيته ودلائليته على الرغم من الإشارات الواضحة لـــ(السلطة) على اعتبار أنّ: "بنو كلبون جاءوا بهذا الوباء"[3] ويقصد (حراس النوايا) كما أسماهم.

وبالنسبة للسارد فإن (حراس النويا) يمثلون السلطة الجديدة التي على المثقف (الأستاذ الجامعي) أن يواجه سياستها. وفي الحقيقة، وحتى نسمّي الأشياء بمسمّياتها دون اللّجوء إلى الإستراتيجية الاستعارية، فإن العنوان (حراس النوايا) والمتن الذي يشتغل ضمنه، إنّما يمثل تيارا إسلاميا واحدًا، بعينه هو "الجبهة الإسلامية للإنقاذ" أو "الفيس" (FIS).

---

[1] المرجع السابق، ص169.

[2] محمد أركون: الفكر الإسلامي، ص18.

[3] واسني الأعرج: سيدة المقام، رواية، ص228.

وفي لغة مباشرة ومشاهد تقريرية ينتقد الكاتب (السارد) هذا التيار كما ينتقد السلطة التي سمحت بمجيئه. لكن القارئ يستغرب من هذه المفارقة (الفكرية) التي يتضمنها هذا الطرح. فمن جهة، يرى الكاتب أن السلطة تمارس الاستبداد الكامل بالاستحواذ على دواليب الحكم من خلال ممارسات (الحزب الواحد): "بنو كلبون.. سرقوا استقلال هذا الوطن وملأوا المدن بالكذب والسرقات.."[1]. ومن جهة أخرى، فهو ناقم على السلطة نفسها (السارقة والكاذبة) التي سمحت بمجيء "حراس النوايا" من خلال الانفتاح السياسي. إذن، فلا هو مع خطاب "الحزب الواحد" ولا هو مع خطاب "الانفتاح". أو لنقل بأكثر دقة، إنه ضدّ خطاب "الحزب الواحد" ومع "الانفتاح" على كلّ التيارات إلاّ التيار الإسلامي. فإذا كان الكاتب يعادي سرقات "الحزب الواحد" منذ الاستقلال مرّة واحدة، فهو يعادي ألف مرّة انفتاح هذا الحزب على التيارات الإسلامية و"الفيس" خصوصا: ".. عرفته من وجهه الذي تغلب عليه بعض السُّمرة البدوّية، بين قسماتها شيء من الخوف. تتدلّى لحيته الكثة على خدّيه.. يلبس لباسا مدنيّا. قميصا فضفاضا وقبّعة أفغانية ذات لون كاكي. من عينه عرفته أنه عضو من أعضاء حراس النوايا"[2].

وفي هذا الشاهد، الإشارة الواضحة إلى "الجبهة الإسلامية للإنقاذ" على اعتبار أنها الجبهة التي كانت تضم مختلف المتعاطفين مع التيار الإسلامي بداية بعموم الشعب، إلى التيار السلفي الذي أصبح فيما بعد سلفيا جهاديا، والتيار الجهادي المتمثل في الشباب العائد من أفغانستان (الحرب الأفغانية الروسية) والذي كان يحمل الخلفية الجهادية التي تنصّ على أن الجهاد هو الحلّ لإقامة الدّولة الإسلامية. وانتهاءً بتيار "الجزأرة" الذي تمثله نخبة المجتمع (الجامعيون، المفكرون، الدكاترة). إنّ الطرح الذي تبناه "واسيني الأعرج" في نقله صورة الإسلام، والإسلاميين في هذا الفصل بالذات، بدْءًا من العنوان الداخلي (حراس النوايا) وانتهاءً بالمتن النصّي، يدفعنا إلى تسجيل جملة من الانتقادات نعرضها كالآتي:

إن واسيني، وقع من خلال حيثيات هذا الفصل في آفة التعميم، من خلال انتقاد كل ماله علاقة بالإسلاميين و"بالفيس" خاصة، متناسيا أن هذا الأخير ظهر في حقبة تاريخية محرجة

[1] المصدر السابق، ص228.

[2] المصدر نفسه، ص220.

واستطاع أن يكتسح الساحة السياسية بعدما اكتسح قلوب وعقول الشعب، وقد يعود الاكتساح إلى عاملين رئيسيين هما:

- يأس الشعب من خطابات النظام الرسمي والانغلاق ضمن الحزب الواحد.
- بساطة الخطاب الإسلامي المنفتح على الخطاب الشعبي البسيط.

ولهذا، لم يستطع الحزب العتيق (FLN) ولا التيار العلماني الذي يضم (RCD- FFS- PAGS) ولا حتى الأحزاب الإسلامية الأخرى كحزب "النهضة" و"حماس" –التي تحوّلت إلى "حَمْس" فيما بعد–، الوقوف في وجه هذا الانفتاح لأنّ الخطاب عند "الفيس" كان خطابا تهييجيا، مستميلا للعواطف، عكس خطاب الحركات الإسلامية الأخرى الذي كان هادئا، متزنا ثقيل الخطوات، ويعتمد النظرة المستقبلية. ونبرّر حكمنا على الكاتب بالتعميم، بقولنا إن الإسلاميين ليس لهم مشروع واحد أو خلفية فكرية واحدة، كما أنهم لم يتبنّوا جميعا العمل المسلّح، بل فصيل منهم فقط. لأنهم ليسوا تحت لواء واحد. فالإسلاميون تيار يضم: الإخوانيين بزعامة الشيخ "محفوظ نحناح" الذي كان يترأس حزبه "حمس"، وهو تيار يتبنى اللّعبة الديمقراطية بل شارك في المسار الديمقراطي من خلال شعاره الشهير "الجزائر حرّرها الجميع ويبنيها الجميع". أمّا حركة النهضة بزعامة الشيخ "جاب الله" فهي تقترب كثيرا من الطروحات والرؤى التي تبنتها "حمس"، كما يؤمن هذا التيار أيضا باللّعبة الديمقراطية، و لم يتهم أي من التيارين بالعمل المسلّح. ولكن للكاتب رأي آخر: ".. نحن في مرحلة انتقالية. الدولة الإسلامية قادمة إمّا أن ترجع للطريق المستقيم، وإمّا يطير راسك، ويطير رأسك أفضل لنا ولك وللمجتمع"[1]. والجملة الأخيرة من هذا الشاهد تعكس العلاقة المتوترة بين المثقف والإسلاميين.

يعمد الكاتب إلى تكريس فكرة الإقصاء الذي يمارسه التيار الإسلامي على التيارات الأخرى (المعارضة له) من خلال هذا الحوار بين البطلة مريم ومن أسماها الكاتب بالصديقة، ونحن نستغرب هذه التسمية إذ ماذا قد يكون مشتركا بين مريم، راقصة الباليه، حاملة الأفكار المعادية للإسلاميين وبين "الصديقة الفخورة بلباس الجنّة الفضفاض المفتوح، الذي يسحب وراءه كل أتربة

[1] المصدر السابق، ص225.

الطرقات كلّما مشت أو كلّما قطعت طريقا أو دخلت مدرّجا من المدرّجات.."[1] حتى تجمعهما صلة الصداقة، فضلا على أن تصرّح لها بهذا التصريح الذي يعكس ما ذكرناه سابقا، "إقصاء الآخر": ".. لقد أنشأنا محكمة تعقد لإعدام الذين ارتدّوا أو خرجوا عن تعاليم الدّين... أعداء الله.. قُلتُ: وَشْكون أعداء الله؟ قالت: الشيوعيون، حزب فرنسا، البربر، البعثيون، الملحدون العقلانيون اللائكيون وأصحاب دعوات تحرير المرأة، نساء الجمعيات النسوية جمعيات العهر والفسق، والحكام والرّعية ومسؤولو أجهزة الإعلام المقروءة والمسموعة والمرئية.. تقول مريم: قلتُ لصاحبة لباس الجنّة: وماذا تُبقون في هذا البلد؟!.. بلا تردّد أجابت: الأتقياء الخيّرون"[2].

والشاهد –كما نرى- يعكس العداء الشديد الذي تجذر بين الإسلاميين والتيارات الأخرى، كما يظهر التيار الإسلامي في صورة الطرف الذي يقصي الطرف الآخر لمجرّد أنه يخالفه الرأي أو الفكر.. وقد يكون لهذا الكلام نصيب من الصّحة، لكنه ينأى عن الموضوعية. إذ إن فكرة إقصاء الآخر، يتهم بها حراس النوايا وحسب. مع أنها تصدق أيضا على (حراس العقول). فالتيار العلماني أيضا لا يسمح بتواجد التيار الإسلامي، بل يتهمه بالانغلاق الدوغمائي La clôture dogmatique. وعليه فقد توسعت الهوّة بين التيارين و"تفاقم اختلال التوازن بين الكوادر الاجتماعية المتقبلة للحداثة الثقافية وعلمنة المجتمع من جهة، وبين الجماهير المتعلقة بالعادات والتقاليد التي عرف الإخوان المسلمون وورثتهم الحاليون كيف يخاطبونها بفعالية أكبر حتى من فعالية الخطاب الإصلاحي السلفي"[3]. ممّا نتج عنه تعاطف الجماهير مع التيار الإسلامي المنبوذ من طرف الفواعل الإيديولوجية والثقافية الأخرى والنظر إليه بعين الشفقة بوصفه الطرف المجني عليه من قبل السلطة الحاكمة من جهة، والفكر المُقصي من طرف التيار المعادي له (الليبرالي أو العلماني) من جهة أخرى.

انحياز الكاتب لفكرة الممارسات الصادرة عن المنتمين إلى "الفيس" كغلق المسارح وقاعات الرقص ومحاربة الفن بشكل عام، وتجاهله للسؤال الجوهري الذي زاد من تفاقم الوضع السياسي في الجزائر، وهو سؤال كان عليه أن يتناوله بالطّرح قبل الحديث عن الإرهاب. فالسؤال المطروح أو

[1] المصدر السابق، ص229.

[2] المصدر نفسه، ص230-231.

[3] محمد أركون: الفكر الإسلامي، ص14.

لنقل السؤال الذي كان ينبغي أن يطرحه الكاتب في الرواية هو على الرغم من كون هذا التيار (الفيس) متشددا، دوغمائيا فإنّه فاز بأغلبية ساحقة في الانتخابات البلدية في الدّور الأوّل، فلماذا تمّ توقيف المسار الانتخابي ما نتج عنه الدخول في دوّامة من الدّماء؟ ربّما كان على الدّولة فسح الطريق أمام الإسلاميين لتجربة أمور الحكم والسياسة، وانتظار ردّ فعل الشعب المنتفض بالتأكيد لقناعته بعدم جدوى هذا التيار لنقص كفاءته. وعليه، انصبّ الحوار الدّرامي بين المثقف (الأستاذ) والإسلاميين (الفيس) على انتقاد ممارسات وإن كانت فعلية، فقد تميزت بالفردية والانعزال. لأنه وعلى مستوى القيادات السياسية لهذا التيار، لم يكن يوجد خطاب رسمي يدعو إلى مثل هذه الممارسات، يقول السارد: "... من أعطاك حق تفتيش الحقيبة؟ –شرطة إسلامية..شكونْ أنت؟ – لاشيء.. دَيْنَصُور منقرض يمشي في غابة.. اركب بسرعة.. تدحْرجتُ داخل السيارة.. عند باب الشرطة أنزلوني بعنف كبير.. أدخلني أحد حراس النوايا إلى مكتب الضابط.. التفت نحوي: أنتظر من حضرتك أن تقول ماذا كنت تفعل في هذا الليل؟ واش تَخْدم؟ –أستاذ جامعي في تاريخ الفن الكلاسيكي. مَثَلْتُ البلد في كثير من الندوات العالمية. –مَثَّلْتَها في الفَسْتي والكذب. أستاذ الفنّ والفسق والخلاعة، معاهد الفسق والزّنا. سنمحو هذه الفضلات ونحوّلها إلى بيوت خيريّة. بَهْدَلْتُم الجامعة، مسختموها بالكلام الفاسق"[1]. ويعلّق السارد على هذه المهزلة: "في أعماقي تأسّفت كثيرا على استشهاد والدي وعلى تغرّبي إلى إيطاليا للدّراسة وعلى مريم التي تحمّلت رصاصة، جاءت بهؤلاء الأقوام بزُمر حراس النوايا"[2]. وكما نلاحظ على الشاهد السابق، فالقطيعة الابستيمولوجية بين المثقف والفكر الدّيني متجذّرة إلى أبعد الأعماق، بل إنّ هذه الممارسات وكذا الحوار الذي دار بين الأستاذ الجامعي وضابط الدولة الإسلامية هو "ما وسّع انتشار الخطاب الإسلاموي الإيديولوجي على حساب مصلحة خطاب المثقف النقدي"[3]. في تلك الفترة الحرجة من تاريخ الجزائر. وعليه، كان حريّا بالكاتب أن يكون أكثر عمقا في تناول المسألة، وفي تقييم العلاقة بين المثقف والسلطة (الإسلامية) أو الدّينية بشكل عام، حتى لا يقع في آفة الانحياز الواضح، والذاتية المفرطة والتقريرية المباشرة في هذا الطرح الفكري أو الإيديولوجي.

[1] واسيني الأعرج: سيدة المقام، ص224.

[2] المصدر نفسه، ص224.

[3] محمد أركون: الفكر الإسلامي، ص14.

أمّا آخر هذه الانتقادات، فيتمثل في استناد الكاتب على التاريخ الإسلامي لتكريس فكرة التعصّب الدّيني المفضي إلى درجة القتل وسفك الدّماء. وقد اعتمد في ذلك على ذكره لكتاب "الإمامة والسياسة" لابن قتيبة، حتى يعزّز اعتقاده القائل بإلصاق تهمة التقتيل بالإسلام والمسلمين، وأن هذه التهمة ليست وليدة مرحلة "الإرهاب" في التاريخ الجزائري المعاصر، وإنّما هي ممتدة بجذورها في أعماق التاريخ العربي الإسلامي، يقول السارد: ".. الحاكم لا يناقش. الحاكم يُنَفَّذُ أمْره.. لابُدَّ وأن تكون داخل هذا التاريخ المتوارث، أزمة حادّة عندما انتهيت من قراءة كتاب ابن قتيبة "الإمامة والسياسة" زاد يقيني أنّ داخل هذا الرّجل الصحراوي رغبة فظيعة للدّم والسّلطة وترويض رمال الصحاري لتعلن أمام الملأ مبايعتها له. هو وحده"[1].

وفي حقيقة الأمر، فهذا الربط الذي لجأ إليه الكاتب (تاريخ الجزائر وأزمة الإرهاب والتاريخ الإسلامي القديم) هو من قبيل القياس مع الفارق إذ إن كتاب "الإمامة والسياسة" لابن قتيبة الإمام الفقيه المتوفى سنة 270هـ، إنما هو "لعالم لغوي، نحوي صاحب كتاب المعارف وأدب الكاتب، تصانيفه كلّها مفيدة منها تفسير القرآن الكريم وغريب الحديث، وطبقات الشعراء وكتاب التفقيه وكتاب الخيل"[2]. ويتضمن الكتاب التأريخ الموضوعي لمرحلة حاسمة في التاريخ الإسلامي، ونسمّيها مرحلة التأسيس للدّولة الإسلامية، وهي فترة ما بعد وفاة النبّي صلى الله عليه وسلّم وخلافة صحابته الأربعة له. خاصة بعد مقتل عثمان (ض) واتهام البعض بتواطؤ عليّ –كرّم الله وجهه– في قتله. وهي فتنة أسالت كثيرا من الحبر والدّم. وينبغي أن نوطّن أنفسنا عند مراجعتها أو تقييمها، على الحذر والموضوعية لأنها حقبة خاصة بشخصيات زكّاها القرآن الكريم ووعدها الله بالجنّة. فالصحابة وعلى رأسهم طلحة والزبير وعليّ وعائشة وعمّار بن ياسر، كلّهم كان يحرّكهم درأ الفتنة وليس إيقاظها، كلّ حسب رؤيته واجتهاده. وقد عرض "ابن قتيبة" في كتابه الآنف الذكر لأقوال طلحة والزبير واعتراضهما على خروج عائشة رضي الله عنها من بيتها يقول: ".. يا أمّ المؤمنين لقتل عثمان كان أهون علينا من خروجك من بيتك على هذا الجمل الملعون إنّه كانت لك من الله تعالى حرمة وستر فهتكت سترك وأبحْت حرمتك إنه من رأى قتالك فقد رأى قتلكِ، فإن كنتِ يا أمّ المؤمنين أتيتينا طائعة فارجعي إلى منزلك وإن كنتِ أتيتينا

[1] واسيني الأعرج،: سيدة المقام، رواية، ص220.

[2] ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم: الإمامة والسياسة، مطبعة الفتوح الأدبية، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ص02.

مستكرهة فاستعتبني"[1]. وهو الخلاف الذي شبّ بين طلحة والزبير وبين عائشة رضي الله عنها في فتنة قتل عثمان (ض). إذ اجتهدت أمّ المؤمنين عائشة في خروجها للقتال ضدّ من سفك دم عثمان، في حين رأى طلحة والزبير أنها أرفع من أن تغادر بيتها وتُنْتَهك حرمتها وتواجه قاتلها في حرب لم يكن لأحد يد فيها، غير ثلة من المنافقين وأعداء الدّين.

وقد كتب عليّ –كرّم الله وجهه– إلى طلحة والزبير، يقول: "أمّا بعد فقد عَلِمْتُمَا أني لم أرد الناس حتى أرادواني ولم أبايعهم حتى بايعوني وأنكما لمن أراد وبايع... فارجعا إلى الله من قريب أنت يا زبير لفارس رسول الله صلّى الله عليه وسلّم وحواريه وأنك يا طلحة لشيخ المهاجرين وأن دفاعكما هذا الأمر قبل أن تدخلا فيه كان أوسع عليكما من خروجكما منه بعد إقراركما به"[2]. وكما هو ظاهر في هذا الشاهد، فإن عليًّا –كرّم الله وجهه– قد وجّه كتابه إلى طلحة والزبير ليرجعا عمّا ينويان عليه، وهي دعوة لدرء الفتنة التي أيقظها أعداء الإسلام، فلم يكن عليّ قد بادر إلى قتل أو مقاتلة طلحة والزبير ومن معهما إلاّ بعد موعظة أسداها إليهما.

كما وجّه عليّ كتابا إلى عائشة أمّ المؤمنين يطلب إليها التزام بيتها لأنها أبعد ما تكون عن الحرب والقتال وفي هذا حُرْمة لها، يقول: ".. أمّا بعد فإنّك خرجت غاضبة لله ولرسوله تطلبين أمرًا كان عنك موضوعا ما بال النساء والحرب والإصلاح بين الناس تطلبين بدم عثمان ولعمري لمن عرضك للبلاء وحملك على المعصية أعظم إليك ذنبا من قتلة عثمان وما غضِبْتِ حتّى أغضَبْتِ فاتقي الله وارجعي إلى بيتك"[3] ولكن عائشة ردّت على كتاب عليّ باقتضاب شديد فقالت: "جلّ الأمر عن العتاب والسلام"[4]. ورفض طلحة والزبير مبايعة عليّ كرّم الله وجهه، وكانت الفتنة الكبرى بين الإخوة الفُرقاء. ويؤكّد صاحب "الإمامة والسياسة" أن الفريقين المتنازعين طلحة والزبير وعائشة من جهة وعليّ وعمّار بن ياسر من جهة أخرى، ظل كل واحد منهما يؤخّر رِجْلا في الحرب حتى لا يحصل القتال: ".. فكلّم عليّ طلحة والزبير قبل القتال فقال لهما استحلفا عائشة بحق الله ورسوله عليها أن تصدق.. هل تعلم رجلا من قريش أولى مني بالله ورسوله وإسلامي قبل

[1] المصدر السابق، ص60.

[2] المصدر نفسه، ص62.

[3] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

كافة الناس... وعلى أني لم أكن أحسن قولا في عثمان منكما فأجابه طلحة جوابا غليظا ورقّ له الزبير.. ثم خرج عليّ على بغلة رسول الله.. بين الصّفين، فقال أين الزبير فخرج إليه حتى إذا كانا بين الصّفين اعتنق كل واحد منهما صاحبه وبكيا.. ثم قال عليّ تذكر... لما التفت إليك رسول الله صلّى الله عليه وسلّم فقال لك يا زبير إنك تقاتل عليّا وأنت له ظالم، قال اللهم نعم، قال عليّ فلمَ تقاتلني، قال الزبير نسيتُها والله لو ذكرتها ما خرجت إليك ولا قاتلتك.. فقال عليّ لقومه قد أعطى الزبير لكم عهدا أنه لا يقاتلكم"[1]. وقد سقنا هذا الشاهد رغم طوله كي نؤكّد أن الصحابة إنّما اجتهد كلّ على علمه وإدراكه، وأنهم ككلّ البشر يصيبون ويخطئون، إلاّ أنهم يتفقون جميعا في هدف واحد وهو درأ الفتنة عن المسلمين. ولهذا لم يكن لواسيني الأعرج وقد انتهى من قراءة كتاب "الإمامة والسياسة" إلاّ أن يذكر الحقائق التاريخية البعيدة عن الزيف، لا أن يستند على هذه الحقائق ليرسخ فكرة امتداد القتل وحبّ سفك الدّماء في الجذور التاريخية البعيدة للمسلمين.

وعليه، فإنّ تحرّي الموضوعية في طرح مثل هذه القضايا التاريخية الحسّاسة هو من قبيل الواجب الفكري المنوط بالمثقف اليوم. إذ ينبغي الفصل بين من كانوا يمثلون الإسلام خير تمثيل بصدقهم وإيمانهم واجتهادهم فيه، وبين من لا يبذلون أي جهد في فهم قضاياه واستيعاب متغيراته والعمل بمقتضيات العصر الجديدة. بل إنّه من واجب "المثقف في كنف الإسلام أن يحيي الاجتهاد أو التفسير من وجهة نظر جديدة، لا أن يستسلم منساقا.. وراء علماء الدّين ذوي الطموحات السياسية أو مُثيري عواطف الدهماء من المتحدثين ذوي الشخصيات الجذابة"[2] أو ما يسمّون اليوم بالدّعاة الجُدد أو الدعاة الأثرياء.

أما عن مسألة تعاطي المثقف (الملتزم بالمفهوم الدّيني) مع الأفكار والإيديولوجيات الأخرى فلا أعتقد أن "دور المثقف أن يقول وحسب إن "الإسلام هو الحل"، فيسوّي بهذا بين معظم المنتمين والمخالفين ناهيك بالتفسيرات التي تتفاوت تفاوتا شديدا للإسلام. فالإسلام قبل كل شيء هو دين وثقافة، وكلّ من هذين مركّب من عدّة عناصر، وأبعد ما يكون عن الكيان الصخري

[1] المصدر السابق، ص63.

[2] إدوارد سعيد: المثقف والسلطة، ص82.

الجامد"[1]. ممّا يتطلب وعيا فكريا في التعاطي مع مسألة الإسلام من حيث هو دين وثقافة، ومن منظور الخصوصية التاريخية والفكرية لهذا الدّين.

وفي مختتم هذا الحقل، حقل "الأزمة"، نستنتج مدى براعة الكاتب وقدرته على ربط الصلة الدلائلية بين عناوين الفصول ومتونها إذ لم نلحظ انفصاما بينها، بالإضافة إلى فرادته في اختيار عناوينه الداخلية التي تعكس موهبته في الاستناد على إستراتيجية العنونة الاستعارية، وهي ميزة فنية في العنونة المعاصرة. ونقول هذا، على الرغم من بعض المطبات الفكرية التي وقع فيها الكاتب، ممّا أدخل حيّزا من هذه الرواية في المباشرة والتقريرية خاصة فيما يتعلق بتعاطي الكاتب مع مسألة الإسلاميين وانتقاده اللاّذع وخروجه عن الموضوعية فيما تناوله عن أزمة الجزائر السياسية والواقع "الإسلامي" المعاصر. ومع ذلك، فإن هذا الحقل (حقل الأزمة) يشكل في مجمله، وبالاستناد إلى كل عناوينه الداخلية (الجمعة الحزين، الجنون العظيم، البحر المنسّي وحرّاس النوايا) بؤرة الحكاية المركزية، ونقطة ارتكاز الرواية بأكملها، لأنه الحقل الذي يعكس الأزمة المتعدّدة الأطراف والتي أشرنا إليها بالتفصيل في ثنايا هذا المبحث، ونقصد أزمة:

المثقف – السلطة – الإسلاميون

كما أنّه الحقل الذي يترابط في جوهره –وضمن عناوينه الداخلية– بالعنوان الرئيسي للرواية "سيدة المقام"، في محاولة من الكاتب لجعل المثقف (مريم) الطرف المنتصر في هذه العلاقة– الأزمة. على الرغم من تحسيس القارئ بالعكس، من خلال موت البطلة بالرّصاصة الطائشة، ثم من خلال حقل النهاية الذي يضم عنوانين داخليين ينبئان بخط انتهاء الحكاية، ونقصد:

- إغفاءات الموت.
- نهايات المطاف.

الّذين تكون لهما وقفة معنا في ما يأتي من هذه الأوراق.

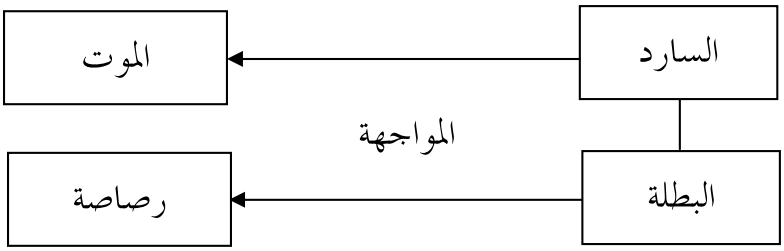
[1] المرجع السابق، ص83.

الحقل الرابع: حقل النهاية:

ينضوي تحت هذا الحقل عنوانان داخليان، وهما آخر ما في الرواية، حيث اختار لهما الكاتب المركب العنواني نفسه، إذ يعرضهما ضمن بنية نحوية واحدة وبصيغة مشتركة (المبتدأ = جمع المؤنث + المضاف إليه = مفردة) وهما على الترتيب: إغفاءات الموت ونهايات المطاف. ولأن العنوانين متعلقان أصلا بموتتين، موت البطلة مريم في "إغفاءات الموت" وموت السارد، الأستاذ الجامعي في "نهايات المطاف"، فقد ارتأينا أن نقاربهما بشكل متداخل غير فاصلين بينهما، على اعتبار انتمائهما إلى حقل واحد من جهة، ورسمهما لحدود نهاية البطلين ونهاية الحكاية من جهة أخرى. ولهذا سيلاحظ القارئ جدوى هذا الدّمج بوصف العنوانين وجهين لحقل واحد ومقدمتين لنهاية واحدة.

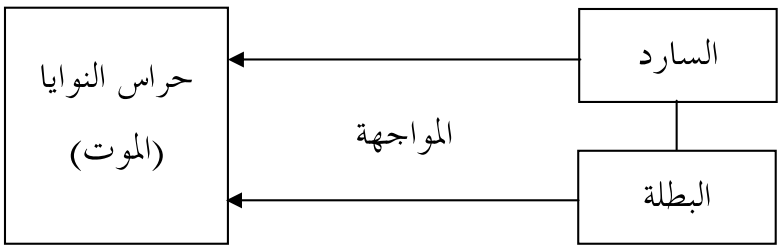
إغفاءات الموت، عنوان ينبئ بالمتن، يعكس جرأة الذات في فعل التسمية، إذ إن الحالة التي تسبق الموت لا تكون واحدة عند كلّ الناس ولهذا اختار الكاتب هذه العنونة ليكشف عن وضعية البطلة المتأزمة وحالة السارد الأكثر تأزّما. ولهذا، نلاحظ ارتسام علاقة ما بين ملفوظي العنوان إغفاءات–الموت، وهي علاقة تنطرح في اللحظة نفسها التي يقرر فيها الكاتب نهاية الحكاية، حيث يلعب كل مكوّن من المكوّنات الصانعة للنهاية، دوره الأساسي في بناء الخطاب الروائي، أو لنقل خطاب النهاية. ولهذا، يحاول السارد رسم خيوط منتهى السرد وهو يقول: "رصاصة الجمعة الحزين، كانت قد بدأت تتحرّك في الدّماغ... شعرت بالموت قريبا مني. وضعية الرّصاصة تغيّرت كثيرا. لم تعد في موقعها الأول، عندما تتحرّك، فهي تمزّق الكثير من الأنسجة الرّقيقة. وهذا، ما يبرّر دخولها في حالة من الإغفاءات والإغماءات المتكرّرة"[1]. وهكذا يُصبح الموت بالنسبة للسارد حالة تتطلب المواجهة الحرّة، فتنشطر الأدوار بدل أن تتغاير. وتصبح البطلة والسارد طرفين حليفين في مواجهة طرف واحد، متحالف مع ذاته، هو الموت. وكأن هذه المعركة غير المتكافئة الأطراف ليس عليها إلاّ أن تحسم الموقف لصالح طرف واحد.. ومن ذا الذي يقدر على هزيمته؟! وتبدو صورة المواجهة على هذا الشكل:

[1] واسيني الأعرج: سيدة المقام، رواية، ص242-244



ثم يتحوّل مسار المواجهة واتجاهها بتحوّل مكان الرّصاصة فيقرر الموت حسم الموقف لصالحه:

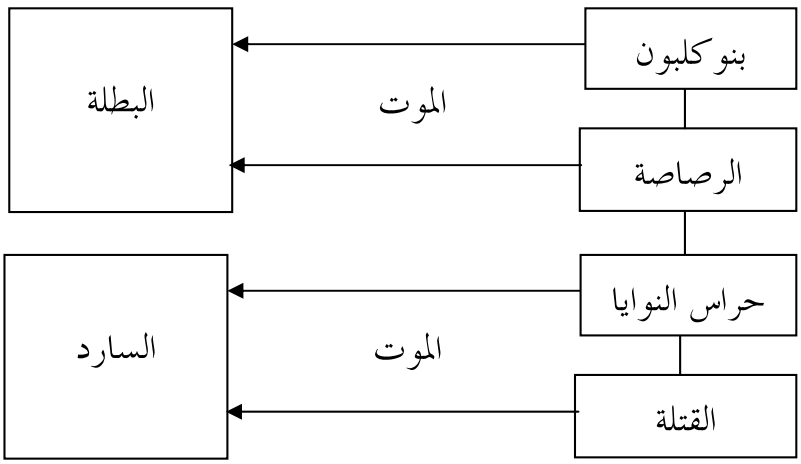
وبالتالي، يقرر هذا الجسم النحاسي الصغير (رصاصة) أن يقلب موازين المواجهة بين البشر والقدر، ويصبح هو الأقوى رغم تقزّمه وتكتب النهاية هكذا: "منذ أن غادرتك تحت المطر، وأمام منظر غلق الصالة والشرطة والناس الذين يتزاحمون، عرفتُ أن كل شيء انتهى"[1]. ويزداد المشهد سوءًا: "عندما يصل حرّاس النوايا، يكون حلمنا قد شارف على نهاياته. وعندما يصدرون فرامانات منع الحلم، يكون الزمن قد انتهى"[2]. وبالنسبة للسارد (الكاتب) فحراس النوايا هم أصل المشكلة وبداية النهاية (الموت) ولهذا ترتبط الصورتان معا بالعودة إلى أصل الأزمة (حراس النوايا) وتصبح المواجهة الحتمية مع الموت، نتيجة المواجهة الأصلية مع حراس النوايا. وبالتالي، يتحول أطراف المواجهة كالآتي:



[1] المصدر السابق، ص248.

[2] المصدر نفسه، ص252.

وعليه، يتقدم العنوان الدّاخلي الأخير في هذه الرواية والثاني في حقل النهاية ليرسم الحدود المغايرة لنهاية هذه المواجهة ويكشف عن الطرف الذي رجّح كفة الغلبة إلى صالحه: "صباح الخجل يا بلادًا تنسى شهداءها، صباح الموت أيّها القتلة الجدد... مريم ماتت.. كانت يدها اليسرى ما تزال في يدي. أشعر بدفئها حتى الآن. لم أتخيّل مطلقا أنها يدُ ميّتة، سرقتها رصاصة "وطنية""[1]. ولكن المغلوب لم يكن "مريم" فحسب ولكنه كان السارد أيضا: ".. أي وطن يا رجل؟ أنت من رعايا هذا البلد، لم تملك بعد حقّ المواطنة... أيها الأستاذ والكاتب المحترم! المتخرّج من المدرسة العليا للفنون الجميلة بإيطاليا. دكتوراه دولة. تخصص تاريخ الفن الكلاسيكي.. رمَوْك في مزبلة في نهاية المطاف... عليك أن تأكل نفسك قبل أن تأكلك قيامة حراس النوايا.. اتّكأتُ على جسر "تليملي" الحديديّ.. تأملت الفراغ.. وداعا يا مدينتي الجميلة.. مريم يا نوّارة القلب.. لم يكن الطالع يعلم أنّ... موتة ستأخذك مني وأبقى وحيدا! عفوا مريم لقد كان الألم أفظع.. القتلة المشاة. القتلة الطغاة. القتلة البغاة... أصعد على المقابض الحديدية.. جسدي يتدحرج في الهواء.. أكزّ على أسناني.. وأهوي"[2]. وبهذا ترتسم صورة "نهايات المطاف" بشكل فيه كثير من الواقعية:



ومن الترسيمة السابقة، نستنتج أن الكاتب قد عطّل البرنامج السردي للرواية بإعمال مكوّنين هاميّن بالنسبة لشخصيات النص، هما بؤرة الحكاية ونقطة ارتكاز المتن من أوّله إلى آخره ونعني: موت البطلة وانتحار البطل. فعلى الرّغم من بعض النور المضيء في دهاليز النص والحكاية

[1] المصدر السابق، ص256-257.

[2] المصدر نفسه، من ص 274إلى ص283 بتصرّف.

(تحدي البطلة لرصاصة السلطة وقمع حراس النوايا بأدائها لباليه شهرزاد) فإنّ الصراع انتهى بانتصار الطرفين المعاديين للبطلين (السلطة، التيار الإسلامي). ممّا يكشف عن واقعية النصّ من جهة، والواقع المتأزم من جهة أخرى. وأن الكاتب لم يحبّذ النهاية السعيدة اقتداءً بقصص الرومانسية الحالمة. وإنّما ربط مصير الشخصيتين معًا، فكان العنوانان الداخليان (إغفاءات الموت- نهايات المطاف) يدوران في محور واحد، هو: الفاجعة. وبالتالي أمكننا القول إنّ النهاية فجائعية بامتياز، وإنّ الفراغ والخواء الوجودي الذي آل إليه السارد هو الحافز الأكبر نحو صنع خيوط هذه النهاية المشبعة بالتيه والضياع وانكسار الذات.

رابعا: المستوى الوظيفي للعناوين الداخلية:

ترتكز مقاربتنا للمستوى الوظيفي للعناوين الدّاخلية على محورين هامّين:

- محور تعالق العناوين الداخلية فيما بينها.
- محور تعالق العناوين الداخلية مع العنوان الرئيسي.

المحور الأول: تعالق العناوين الداخلية فيما بينها:

تجدر الإشارة إلى أنّ المستوى الوظيفي لتعالق العناوين الداخلية فيما بينها يرتكز أساسا على ترابطها من حيث البنية من جهة، ومن حيث الدّلالة من جهة أخرى. فكما سبق وأن رأينا في ثنايا هذا الفصل، أنّ العناوين الداخلية في رواية سيدة المقام قد انشطرت من حيث بنيتُها إلى عناوين ذات تركيب إضافي وأخرى ذات تركيب وصفي. وبالتالي، فإن تغير اشتغال المكوّن العنواني (من حيث التركيب) يولّد بالضرورة وظيفة جديدة، اقتضتها شروط التركيب نفسه. فالمبتدأ المحذوف خبره في العناوين الإضافية منوط بوظيفة تقدير المحذوف والكشف عن المؤوَّل الغائب. أمّا التسمية المعرَّفةُ في التركيب الوصفي، فقد كادت تظهر منقوصة لولا الصيغة النّعتية (صفة) المضافة إليها. وعليه انتفت العلاقة النحوية (الشكلية) بين المركّبين العنوانين (إضافي- وصفي) والتقى محور التقاطع بينهما في آلية الحذف النحوي، ممّا يجعل وظيفة بنيتهما محقِقة

للغموض الدّلالي الذي يحفّز المحرّك التأويلي للقارئ. وبالتالي، يشتغل الجهاز (النّص) ضمن المعادلة الوظيفية البنيوية الآتية(*):

ع.د.ض + ع.د.ص = م الحذف النحوي

وَ ع.د.ض + ع.د.ص ⟸ ظ.غ.د

هذا عن البنية. أمّا عن تعالق العناوين من حيث الدلالة، فإنّ مقاربتنا للمستوى الدلالي سابقا، يؤكّد أن العناوين الداخلية في رواية "سيدة المقام" ملتحمة إلى درجة يستحيل التفكير فيها بعزلها عن بعضها بعض أو عزلها عن النّص لأنها هي التي تشكل هذا النص. وعليه تنبني الوظيفة الدلالية لكلّ عنوان، في قدرة الكاتب على ربطه بالمتن الذي يقدمه من جهة (الفصل) وبالنص الشامل من جهة أخرى. فالعناوين ذات التركيب الإضافي تعالقت فيما بينها من خلال وظيفة تمظهر الأزمة في النص، فأخذت على عاتقها دور المعرِّف بالنسبة للمعرَّف به (المتن). ولهذا فالعناوين الإضافية محدِّدة للشكل أو للصيغة النهائية للجهاز، وهي التي تضع الكاتب في موقف الحسم بالنسبة لأفكاره واختياراته السياسية والإيديولوجية. وعليه ترتكز وظيفة الزمرة الأولى من العناوين (الإضافية) على كشف مختلف المكوّنات الروائية الزمكانية (1988، الجزائر) الشخصية (البطلة، السارد) وأطراف الصراع (بنوكلبون، حراس النوايا).

أمّا زمرة العناوين الواصفة، فإن الكاتب اشتغل فيها على نسق خاص هو نسق الأزمة والنهاية؛ حيث تركزت وظيفتهما على بلورة صورة الجاني والضحية، ومظهر الانتصار والهزيمة والأنا والآخر. وعليه ظهرت الذات الكاتبة بشكل واضح في اختيار صيغة هذه العناوين، ولهذا نجد "جيرار جُنيت" يؤكّد على أنّ "مرسل العنوان، هو دوما، وبالضرورة، المؤلف والمؤلف ذاته"[1]. لما يحمل من تصور داخلي لفعل الكتابة ومفهومه ووظيفته. ومن ثمَّ فاختيار النسق الشكلي وبالتالي الدلالي للعنوان هو من صميم وظائف الكاتب. ولذا على الكاتب أن يكون حاسمًا في اختياراته

(*) شرح رموز المعادلة: ع.د.ض = عنوان داخلي إضافي

ع.د.ص = عنوان داخلي وصفي

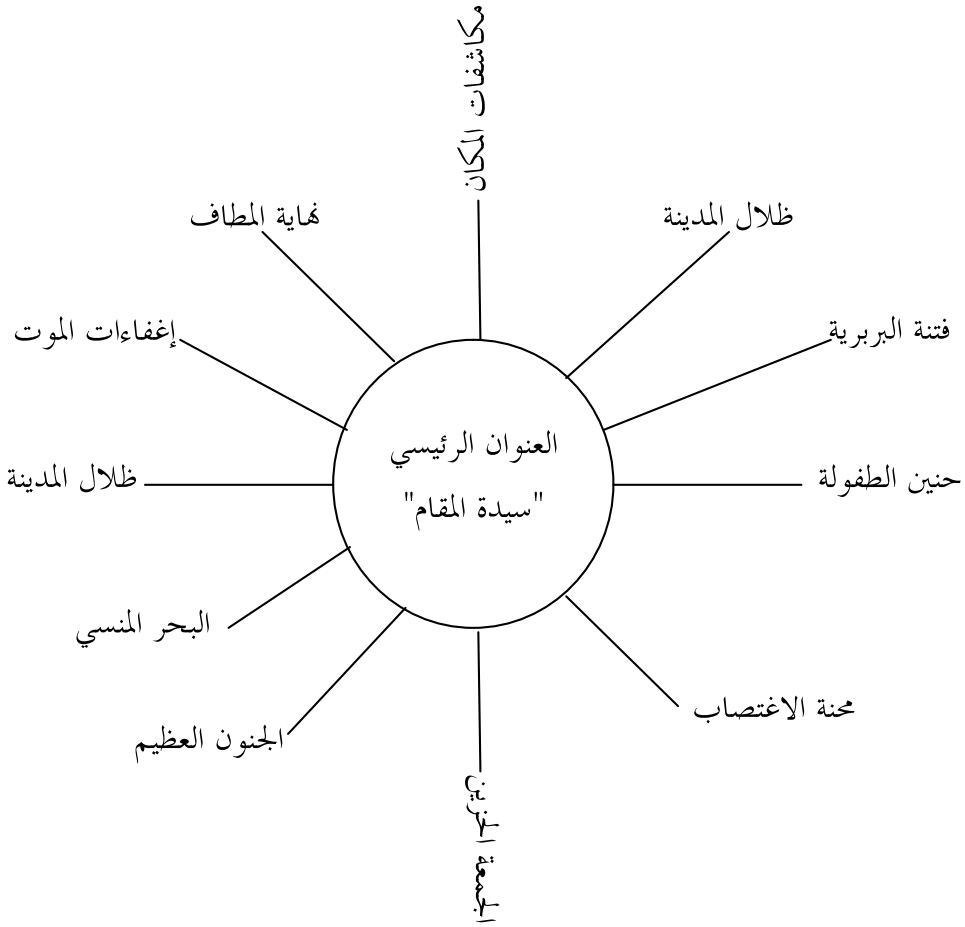
م = محور/ ظ = وظيفة/ غ = غموض/ د = دلالي

[1] Gérard Genette : Seuils, p : 71.

"العنوانية" على الرغم من كون هذا الإجراء ممارسة تتسم بنوع من العنف أحيانا كما وصفها "جنيت" في كتابه "Seuils ".

المحور الثاني: تعالق العناوين الدّاخلية مع العنوان الرئيسي:

ينشطر جسد النص إلى أجزاء، ويتحمل كل جزء منه عملية انتقاء العنوان الذي يعكسه، ويبدو هذا الإجراء هيّنا بالنظر إلى انتقاء عنوان يوحّد كل عناوين الأجزاء المنشطرة عن الجهاز. ولهذا ليس أمام القارئ إلاّ الانحناء تواضعا أمام قدرة الكاتب في حسم موقفه من العنونة الرئيسية. وعليه، ترتكز هذه العلاقة الشائكة بين العناوين الداخلية والعنوان الرئيسي على المحور الذي قد يجمع بين عنوان واحد كبير وأحد عشر عنوانا صغيرا، وكأنّ العنوان الرئيسي يمثل مركز دائرة العنونة كلّها، فيما تمثل العناوين الداخلية قِطعا من هذه الدائرة، على النحو الآتي:



وبالتالي، تتداخل العلاقة بين العناوين إلى الحدّ الذي يفضي بنا إلى النبش داخل جيولوجيا العنوان الرئيسي، لتلمّس ما يدلّ على حلول هذه العناوين داخله. "فسيدة المقام" تكاشف المكان

في العنوان الأوّل وتستظل بظلال المدينة في العنوان الثاني، ولكنها في الثالث تأخذ القارئ إلى فتنة البربرية غير مبالية بنتائج هذا الفعل أو متوجسّة من لعنة تلحق من يوقظ الفتنة النائمة. وتعود في "حنين الطفولة" لتغتسل بأحلام الصّبا. لكن قسوة الجسد المنهك تزداد في "محنة الاغتصاب" ولا يكون بعد ذلك غير البكاء في "الجمعة الحزين" على اختراق الرّصاصة الطائشة للجسد البربري الفاتن. وتستحي الرّصاصة في حضرة "الجنون العظيم" لا مبالية "بالبحر المنسي"، لكنها تمزق أوصال المدينة بحضور "حراس النوايا". وتقرر "سيدة المقام" أن تدخل دهاليز "إغفاءات الموت". لتضع وفي لحظة فراغ الوجود حدّا لكل تلك الفجائع في "نهايات المطاف".

إذن، تتمحور وظيفة تعالق العناوين الداخلية بالعنوان الرئيسي حول كون هذا الأخير المكوّن الشامل الذي تتوالد عنه هذه الجزئيات النصّية المتمثلة في العناوين الداخلية.

وإذا كانت وظيفة العنوان الرئيسي هي في الأساس تعيينية وإشهارية وإغرائية تستهوي المتلقي لارتمائه على واجهة الكتاب، فإنّ العناوين الداخلية لا تنضوي على الوظيفتين الأخيرتين (الإغرائية- الإشهارية) بل تستند على وظيفة التسمية والتعيين. وتكمن القيمة الوظيفية للعنوان الداخلي، في أنّه يُعرف بعد الشروع في القراءة وليس قبل ذلك لأنّه مرتبط بقارئ اقتنى الكتاب وبدأ يتصفّح مضمونه. ولهذا تختص وظيفة العنوان الخارجي بجمهور (بصري)، بينما تتعلق وظيفة العنوان الدّاخلي بجمهور (مستهلك)، إذ يدخل الكتاب نطاق التسويق والتجارة ونسبة المقروئية بمجرّد اقتناء القارئ له. وعليه، ومن منظور إعلامي وتجاري بحت، تبقى نسبة مداخيل الكتاب مرهونة بعدد الذين أغراهم العنوان الرئيسي باقتنائه. بينما تصبح نسبة المداخيل مضمونة بعدما تصير العناوين الداخلية تحت بصر القارئ وبصيرته. ولهذا يحاول الكاتب دائما، بذل مجهود خرافي في اختيار العنونة الخارجية لأنها بالنسبة إليهم، وإلى الروائي نفسه، الحافز الأوّل والرّئيس على التعاطي مع هذا الكتاب أو ذاك.

وختاما، نستنتج من خلال وقفتنا المطوّلة مع العناوين الدّاخلية في رواية "سيدة المقام"، جملة من الملاحظات أو النتائج:

- اختار الكاتب النمط المزدوج في عناوينه الداخلية، حيث يذكر رقم الفصل مع العنوان مثل: 6- الجمعة الحزين، 7- الجنون العظيم...الخ. وهو نمط اقترحه "جيرار جنيت" وأسماه بالمزدوج[*] Mixte. ويعتبر هذا النوع من العنونة كلاسيكيا بالنظر إلى العناوين الحداثية التي يعتمدها الكتاب اليوم، وعلى رأسهم واسيني الأعرج، خاصة في رواياته الأخيرة، والتي ستكون لنا معها وقفة تفكيكية.
- العناوين الداخلية مقسمة إلى زمرتين، الأولى ذات تركيب إضافي وهي الأكثر من حيثُ الفضاءُ الورقي الذي تحتله. والأخرى ذات التركيب الوصفي، ممّا أمكننا تشطير هذين الزمرتين إلى مجموعة من الحقول الدلالية، قسمناها بحسب دلائليتها إلى: الحقل المكاني- حقل فضاء الجسد- حقل الأزمة وأخيرا حقل النهاية. وتتظافر كل هذه الحقول في الكشف عن خفايا النص والوقوف عند بؤرة التأزم التي يطرحها الكاتب.
- تطرح العناوين الداخلية مجموعة من القضايا الشائكة المقلقة للأزمة السياسية في الجزائر، بالإضافة إلى أزمة المثقف وقد حاولنا الكشف عن التناقضات في طرح المواقف من قبل الكاتب بشكل تقصّينا فيه الموضوعية في وجهة النظر، ساعين إلى إماطة اللّثام عن آراء الكاتب ومواقفه من السلطة والتيار الإسلامي على حدّ سواء.

فهل يا ترى،سنواجه المواقف ذاتها والأطاريح نفسها مع الرواية الثانية، رواية التاريخ "البيت الأندلسي"؟..

سؤال إشكالي، تتوضح الإجابة عنه في المبحث الثاني من هذا الفصل.

[*] ينظر الصفحة 280من هذا البحث.

المبحث الثاني

خطاب العناوين الداخلية في رواية

"البيت الأندلسي"

أوّلا : المستوى النحوي للعناوين الداخلية

ثانيا : المستوى المعجمي للعناوين الداخلية

ثالثا : المستوى الدلالي : مقاربة سياقات العناوين الداخلية :

رابعا : المستوى الوظيفي للعناوين الداخلية

وضع "واسيني الأعرج" لروايته "البيت الأندلسي" برنامجا سرديا مخالفا للرواية السابقة (سيدة المقام) والتي اكتفى فيها بتقسيم الرواية إلى فصول تحمل عناوين مختلفة. أما رواية "البيت الأندلسي" فإن الكاتب خصّها ببرنامج سردي معقد نوعا ما، يتطلّب تركيزا في القراءة للكشف عن إستراتيجية التقنيات الكتابية المعتمدة فيه. ويمكننا شرح هذه الإستراتيجية البرمجية في الآتي:

قسّم واسيني الأعرج روايته إلى سبعة عناوين داخلية. جعل الأوّل والثاني منها مجرّدا من لفظة "الفصل" وإنّما اكتفى بذكر عنوان الفصل فقط وكأنهما يشكّلان مقدّمة الرواية فحسب. ثم عرّج على العناوين الأخرى مصدِّرا لكلّ عنوان بكلمة "الفصل". وعليه يكون عدد الفصول خمسة، بينما عدد العناوين الداخلية سبعة. ثم عمد إلى جعل لكلّ فصل أوراقا، سمّاها: "أوراق سيدي أحمد بن خليل". وكانت مذيّلة بأرقام تسلسلية من واحد إلى عشرة. أمّا الأوراق الأخرى فكانت من نصيب "مارينا بلاثيوس" و"حفيد لالة سيلينا" حيث انفرد كل اسم منهما بورقته الخاصة. وأخيرا، أورد الكاتب الفصل الخامس بعنوانه وحسب، ولم يجعل له أوراقا، وكأنّه بمثابة خاتمة للرواية، إذ تعالقت العناوين الداخلية بين مفتتح الرواية ومختتمها من خلال جعل الساردة "ماسيكا" أوّل من يبدأ بفعل الحكي في العنوان الداخلي الأوّل (استخبار ماسيكا)، وآخر من ينهي الحكاية في العنوان الأخير (لمسة سيكا الناعمة).

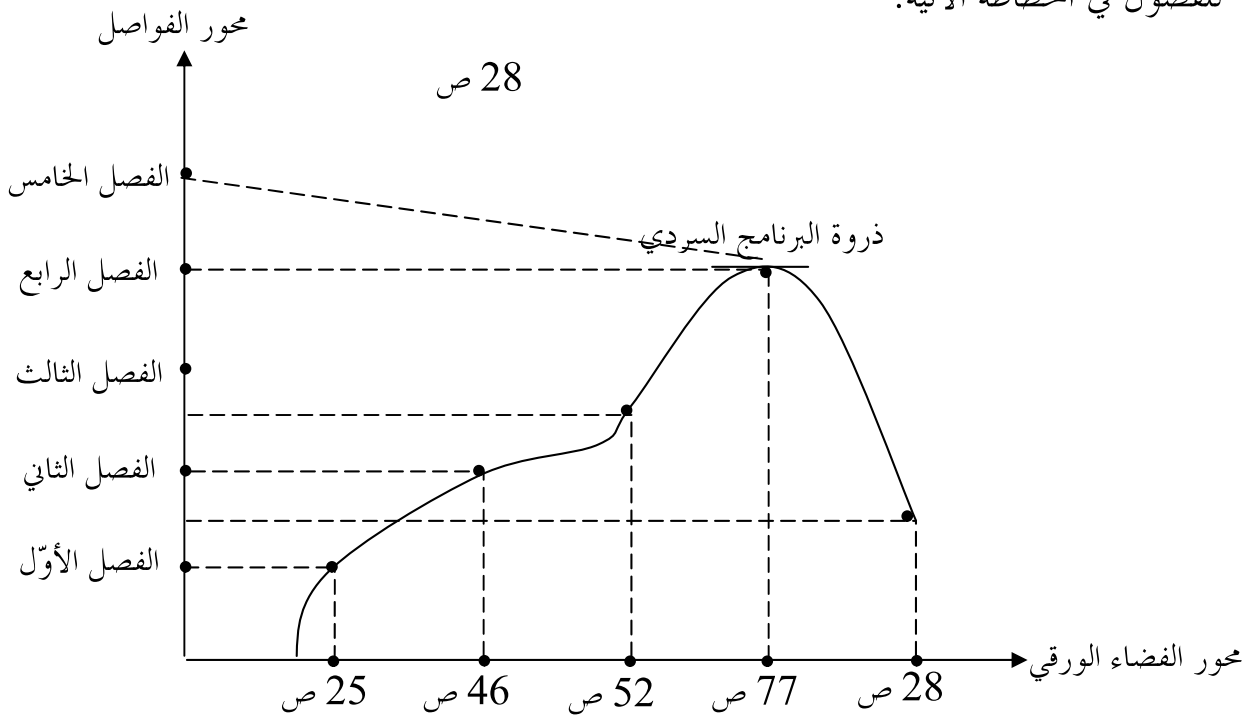
وكما يلاحظ القارئ فإن البرنامج السرديَّ الذي اعتمده "واسيني الأعرج" في رواية البيت الأندلسي، معقد وفيه تَفْصيلات كثيرة ودقيقة ممّا يحيل على كاتب مثقف ونصّ أكثر ثقافة، وهذا يتطلب أيضا قارئا مثقفا لا يقف عند حدود السطح، بل عليه الغوص في البنية العميقة للعمل. ويمكننا –تسهيلا على القارئ– أن نوجز هذا البرنامج السردي في الجدول الآتي:

العنوان الداخلي	رقم الصفحة	الفضاء الورقي	العدد
1- استخبار ماسيكا	07	من ص7 إلى ص25	18ص
2- توشية مراد باسطا	27	من ص27 إلى ص34	7ص
3- الفصل الأوّل: نوبة خليج الغرباء	35	من ص35 إلى ص60	25ص
* من أوراق سيدي أحمد بن خليل (غاليليو)-1-	61	من ص61 إلى ص101	40ص
- الورقة الأولى: المحروسة، شتاء 1570	63	من ص63 إلى ص76	13ص
- الورقة الثانية: المحروسة، خريف 1573	77	من ص77 إلى ص89	12ص
- الورقة الثالثة: بلا عنوان	90	من ص90 إلى ص101	11ص
4- الفصل الثاني: وصلة الخيبة	103	من ص103 إلى ص149	46ص
* من أوراقي سيدي أحمد بن خليل (غاليليو)-2-	150	من ص150 إلى ص194	44ص
- الورقة الرابعة: صيف 1570	150	من ص150 إلى ص164	14ص
- الورقة الخامسة: بلا عنوان	165	من ص165 إلى ص184	19ص
- الورقة السادسة: شتاء 1575	185	من ص185 إلى ص194	9ص
5- الفصل الثالث: إيقاعات الحرف السّري	195	من ص195 إلى ص247	52ص
* من أوراق سيدي أحمد بن خليل (غاليليو)-3-	248	من ص248 إلى ص304	56ص
- الورقة السابعة: شتاء 1575	248	من ص248 إلى ص265	17ص
- الورقة الثامنة: بلا عنوان	266	من ص266 إلى ص278	12ص
- الورقة التاسعة: بلا عنوان	279	من ص279 إلى ص286	7ص
- الورقة العاشرة: بلا عنوان	287	من ص287 إلى ص304	17ص
6- الفصل الرابع: في مقام الرّماد	305	من ص305 إلى ص382	77ص
* من أوراق مارينا بلاثيوس بن خليل	383	من ص383 إلى ص403	20ص
- الورقة الحادية عشرة: بلا عنوان	383	من ص383 إلى ص403	20ص
* من أوراق حفيد لالّة سيلينا	404	من ص404 إلى ص417	13ص
- الورقة الثانية عشرة: بلا عنوان	404	من ص404 إلى ص417	13ص
7- الفصل الخامس: لمسة سيكا الناعمة	419	من ص419 إلى ص447	28ص
* بلا أوراق			

ومن القراءة الأولى لهذه المعطيات الرّقمية يتضح لنا أن:

– عدد الصفحات متفاوت بين العنوانين الداخليين الأوّلين، والفارق بينهما شاسع إحدى عشرة 11 صفحة، ممّا يعني أن الكاتب أضفى على العنوان الأوّل "استخبار ماسيكا" تفاصيل لا نراها في "توشية مراد باسطا" على اعتبار أن ماسيكا هي من يسّجل شهادة "مراد باسطا" وتحاول الحفاظ على مخطوطة "البيت الأندلسي" من التلف والضياع. كما تعدّ "ماسيكا" صلة الوصل بين جيلين متباعدين، جيل آيل للانقراض وآخر مستعد لتلقف الحاضر والمستقبل.

– تتسلسل الفصول في تصاعد رقمي ملحوظ، حيث ورد الفصل الأول في خمس وعشرين صفحة، وتلاه الفصل الثاني في ست وأربعين صفحة لتتصاعد وتيرة الفصل الثالث في اثنين وخمسين صفحة، ويصل الفضاء الورقي أوجه مع الفصل الرابع الذي احتل مساحة سبع وسبعين صفحة. وهو أعلى منسوب رقمي خصّ به الكاتب فصوله. ثم تعود الوتيرة إلى التنازل في الفصل الأخير لتصل إلى ثمانٍ وعشرين صفحة. وكأننا أمام سمفونية يبدأ العزف فيها بهدوء وثقل ثم تتسارع نغماتها شيئا فشيئا إلى أن تصل إلى قمة الأنغام و"النوتات" ثم تبدأ بالنزول بشكل هادئ ومتدرّج إلى أن تصل إلى نهايتها. ولهذا كان مفتتح الرواية استخبارًا، كمقدمة موسيقية وختامها "لمسة ناعمة" تعزفها "سيكا" على أوتار نهاية الوصلة. وعليه، يمكننا تجسيد هذا التواتر الرقمي للفصول في الخطاطة الآتية:



– إذا قمنا بعملية حسابية بسيطة وجمعنا عدد صفحات الفصول مع الفضاء الورقي الذي تشغله أوراق المخطوطة، مع إضافة العنوانين الّذيْن تصدّرا الرواية دون لفظة "الفصل"، فسنحصل على ما يلي:

الفصول	الفضاء الورقي	النسبة المئوية
عنوانان داخليان بلا كلمة "الفصل"	25ص	%5.59
الفصل الأوّل بأوراقه	61ص	%13.64
الفصل الثاني بأوراقه	88ص	%19.68
الفصل الثالث بأوراقه	105ص	%23.48
الفصل الرابع بأوراقه	110ص	%24.60
الفصل الخامس بلا أوراق	28ص	%6.26

نستنتج من هذا الترقيم المُجَدْول أنّ الفصل الرابع بأوراقه هو أكثر الفصول كثافة ورقية إذ تقدر نسبة توزعه من مجموع صفحات الرواية 24.60% (بالمائة) على الرغم من أنّه يضمّ ورقتين لا أكثر هي الورقة الحادية عشرة والثانية عشرة. أمّا الفصول الأخرى فمتفاوتة مع ملاحظة بعض التقارب بينها. خاصة بين الفصلين الأوّل والثاني (61ص–88ص) وبين الفصل الثالث والرابع – فارق خمس صفحات فقط– (105–110). أمّا أقل الفصول كثافة ورقية فهو الفصل الخامس مختتم هذه الرواية (28 صفحة فقط). بينما لم يطلق الكاتب لفظة "الفصل" على العنوانين المتصدّرين للرواية والّذين شغلا معًا 25 صفحة فحسب من إجمالي صفحات هذا النّص السردي الطويل.

بعد هذه العتبة الإحصائية الرقمية المفصّلة للبرنامج السردي الذي اعتمده واسيني الأعرج في توزيع فصوله وعناوينه الداخلية نعرّج على مقاربة هذه الأخيرة ضمن المستويات الأربعة المعروفة: المستوى النحوي– المستوى المعجمي– المستوى الدلالي أو السياقي وأخيرا المستوى الوظيفي.

أوّلا: المستوى النّحوي للعناوين الداخلية:

نظرا للتقسيم الذي اعتمده واسيني الأعرج في وضع عناوين فصوله داخل الرواية –والذي تطرقنا إليه بالتفصيل والتدقيق في الإحصاءات السابقة– ارتأينا أن نقسم بدورنا، –ومن أجل مقاربة المستوى النحوي– العناوين الداخلية إلى زمرتين:

زمرة العناوين التي تصدّرت الرواية و لم يخصّها الكاتب بلفظة "الفصل".

وزمرة العناوين التي حملت كلمة "الفصل".

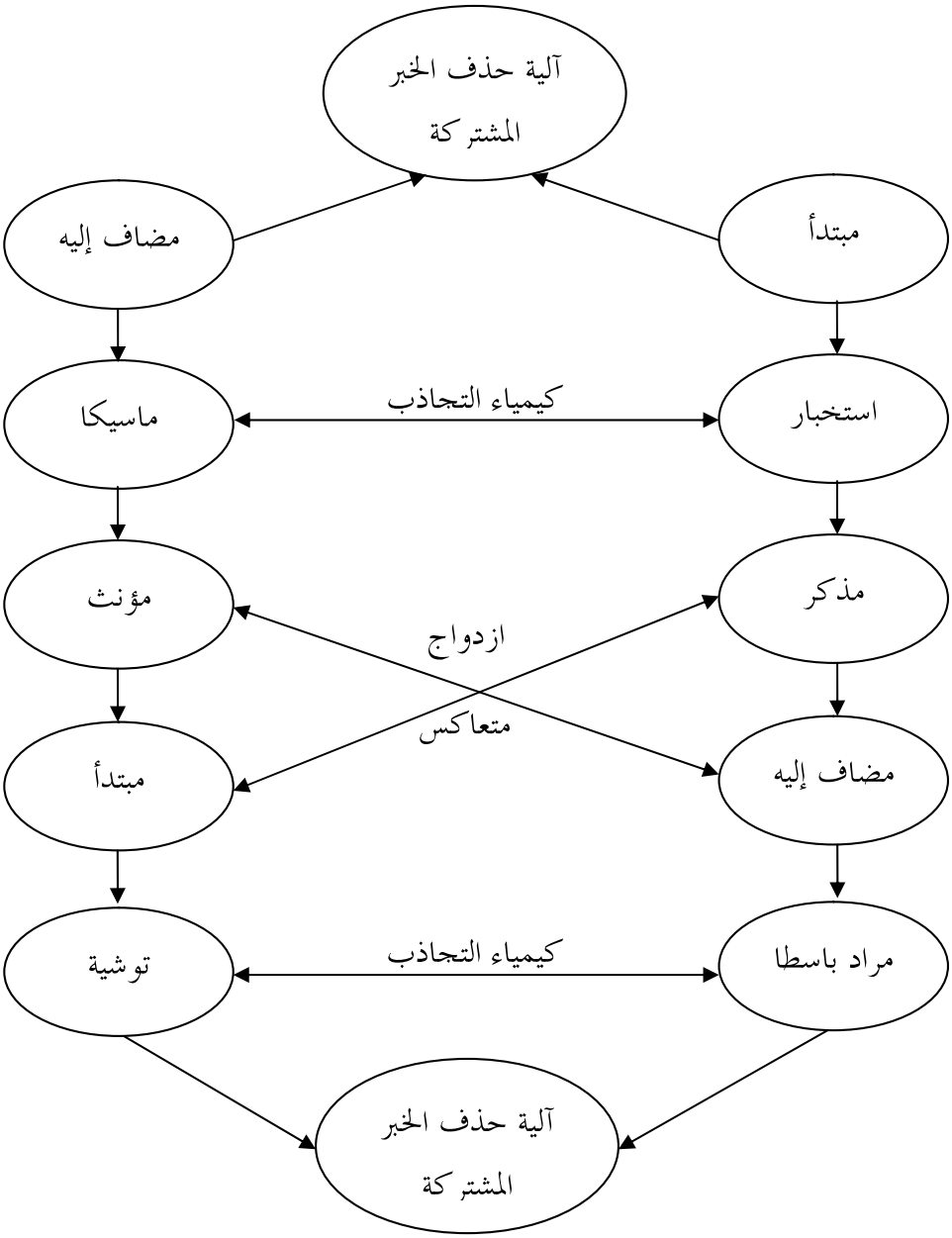
وقد ذكرنا الزمرتين في معرض حديثنا عن العناوين الداخلية في رواية "سيدة المقام". كما أشرنا إلى أن "جيرار جنيت" كان قد وضع أنماطا للعنونة الدّاخلية، تدخل هاتان الزمرتان في نطاقها. أمّا الزمرة الأولى، فتنتمي إلى النمط الأوّل الذي سمّاه "جنيت" النمط الثيماتي. وأمّا الأخرى، فأطلق عليها مصطلح النمط المزدوج. وعليه، نتناول المستوى النحوي لعناوين روايته بحسب هذا التقسيم:

1– المستوى النحوي للنمط الثيماتي Thématique:

ويضمّ هذا النمط العنوانين الداخليين الّذيْن يحملان فكرة أو مضمون الفصل بحيث يكون العنوان الداخلي هو عنوان الفصل ذاته، ونقصد بذلك: "استخبار ماسيكا" و"توشية مراد باسطا".

وقد اتّكأ الكاتب في هذا النّمط من العنونة الداخلية على الخاصّية الاسمية في التركيب الجملي، حيث اعتمد –كما فعل مع رواية "سيدة المقام" على مبدإ التوليد الإضافي من خلال إسناد الاسم الذي يشغل محلّ المبتدإ إلى المضاف إليه مع الاحتفاظ بآلية حذف الخبر. وممّا تجدر الإشارة إليه أنّ النمط الثيماتي في الرواية لم يشغل إلاّ حيّزا صغيرا من الفضاء الورقي (25 صفحة) ما يعادل نسبة 5.59%. ممّا يعني أن وظيفة هذين العنوانين محصورة في التصدير للرواية من أجل تمكين القارئ من الإحاطة بما سيأتي في الرواية. فإذا عدنا إلى التفصيل في مسألة التركيب النحوي لهذا النمط من العنونة وجدنا أن العنوانين "استخبار ماسيكا" و"توشية مراد باسطا" قد انقسما إلى شطرين، شطر المبتدأ، وشطر المضاف إليه.

فأمّا المبتدأ، فيتجسد في لفظتي: استخبار- توشية، وهما كلمتان نكرتان مرفوعتان، مفردتان، لكنهما اختلفتا من حيث التذكير والتأنيث. فجاءت الأولى (استخبار) مذكرّة والأخرى (توشية) مؤنثة. وهما في هذا الإطار تتعاكسان مع المضاف إليه الملحق بهما، إذ ألحقت كلمة "استخبار" المذكّرة باسم "ماسيكا" المؤنث، بينما أسندت "التوشية" المؤنثة إلى مضاف إليه مذكّر هو "مراد باسطا". وهذا التركيب المتعاكس، هو من باب التنويع النحوي كما هو موجود في التنويع الموسيقي. وكأن العنوانين يحيلان على معزوفة مزدوجة يؤدي طرفها الأوّل عنصر أنثوي وطرفها الآخر عنصر ذكوري، فتتولّد كيمياء الانجذاب بين الاستخبار والتوشية أي بين مبتدأ مذكّر ومبتدأ مؤنث ليتعالق بعدها مضاف إليه مؤنث مع مضاف إليه مذكّر. فينتج عن الازدواج الموسيقي (استخبار-توشية) ازدواج نحوي متناغم، يشكلان معًا إنتاجية دلالية تورط النص في المغامرة، والمتلقي في القراءة وإعادة توليد الدّلالة. خاصّة أن كلا العنوانين خُصَّ بآلية الحذف النحوي المتمثل في حذف الخبر. تلك الآلية التي اعتمدها واسيني في معظم عناوينه، سواء الخارجية أو الداخلية. وهي آلية تتمتع بالقصدية -كما ذكرنا آنفا- حتى تسمح للقارئ بإعمال قريحته التأويلية، وبالتالي إعادة إنتاج دلالات جديدة للنص. وعليه يمكننا تجسيد هذه الازدواجية المتعاكسة: مذكر ≠ مؤنث + آلية حذف نحوي، على الشكل الآتي:



وبتحويل الشكل السابق إلى نظام معادلاتي، نحصل على[*]:

1- م1 + ض1 ـ خ1 ≠ م2 + ض2 ـ خ2

2- م1 ≠ م2 = ض1 ≠ ض2

3- $\begin{cases} م1 \neq م2 \\ \Downarrow \quad \Downarrow \\ ض1 \neq ض2 \end{cases} \Leftarrow (-خ1) + (-خ2)$

[*] م1: المبتدأ1 (استخبار) /ض1= المضاف إليه1 (ماسيكا).

م2: المبتدأ2 (توشية) /ض2= المضاف إليه2 (مراد باسطا).

خ1: الخبر المحذوف الأول/خ1= الخبر المحذوف الثاني.

وعليه، فقد خلق الكاتب توازنا نحويا بين هذين العنوانين سواء من حيث تقسيم صفة التذكير والتأنيث، أو الإفراد والجمع وكذا الاشتراك في خاصية حذف الخبر في كليهما.

2- المستوى النحوي للنمط المزدوج Mixte:

أمّا النمط المزدوج فهو الذي يجمع فيه الكاتب بين رقم الفصل وعنوانه وهذا ما يظهر من خلال العناوين الدّاخلية التي انتقاها واسيني الأعرج لفصوله وهي على التوالي:

ف1- نوبة خليج الغرباء.

ف2- وصلة الخيبة.

ف3- إيقاعات الحرف السّريّ.

ف4- في مقام الرّماد.

ف5- لمسة سيكا الناعمة.

وكما نلاحظ على هذه العناوين، فإنها تتنوّع بين النمط الاسمي المركّب تركيبا إضافيا والآخر المركب تركيبا وصفيا. وبين النمط الجملي المشتغل على الجار والمجرور. والجدول الآتي فيه عرض مفصّل لهذا التصنيف النحوي:

رقم الفصل	عنوانـــه	التركيب النحـــوي
الأوّل	نوبة خليج الغرباء	مبتدأ + مضاف إليه 1 + مضاف إليه 2
الثاني	وصلة الخيبة	مبتدأ + مضاف إليه
الثالث	إيقاعات الحرف السّريّ	مبتدأ + مضاف إليه + صفة
الرابع	في مقام الرّماد	شبه جملة (جار ومجرور) + مضاف إليه
الخامس	لمسة سيكا الناعمة	مبتدأ + مضاف إليه + صفة

ومن القراءة الأولى لمعطيات الجدول نلاحظ ما يلي:

أ- تضم العناوين القائمة على التركيب الاسمي ثلاثة أنماط من البنى النحوية مع اشتراكها في ظاهرة الإضافة. أمّا النمط الأوّل والمتمثل في المبتدأ المسند إلى مضافين فيجسد عنوان الفصل الأوّل (نوبة خليج الغرباء). والنمط الثاني يتركب من مبتدإ ومضاف إليه واحد وهو (وصلة الخيبة). وأخيرا، النمط الثالث ويتشكل من الإضافة المسندة إلى التركيب الوصفي، ونعني الفصلين المعنونين بـــ: إيقاعات الحرف السّري- لمسة سيكا الناعمة الذين أسندا إلى صفة بعد المضاف إليه.

ب- خصّ الكاتب الفصل الرابع من الجهاز السردي بعنوان من النمط الجملي ولكنه ليس جملة فعلية (فعل وفاعل)، بل شبه جملة تتكون من جار ومجرور (حرف الجرّ (في) + الاسم المجرور (مقام)). ولكن شبه الجملة هذه تنبثق عن الجارّ والمجرور لتعود إلى الابتداء فتأخذ موقع المبتدإ وإن كانت لا تظهر بصفاته كالاسمية والرفع.

جـ- إن التركيب الإضافي في العناوين يمثل الفضاء الورقي الأكبر. إذ يشغل 148 صفحة ما يمثل نسبة 33.10% من إجمالي فصول الرواية، بينما يأخذ التركيب الوصفي حيز الثمانين صفحة فقط (80) ما يعادل نسبة 17.89%، وهو رقم ضئيل مقارنة مع مجموع صفحات الرواية، ممّا يعني أن التركيب الاسمي المشتغل بالإضافة يسيطر على المنظومة العنوانية في روايات واسيني الأعرج. وهذه الواقعة النحوية (مبتدأ + مضاف إليه) تزداد تعقيدا، في الدّلالة حينما تلحق (ألـــ) التعريف بهذا المضاف إليه كما في عنوان الفصل الأوّل (الغرباء) والفصل الثاني (الخيبة) والفصل الثالث (الحرف) والفصل الرابع (الرّماد). وعليه تتضاعف الوظيفة الدلالية للمضاف إليه هنا بالزيادة في مبنى الكلمة. فالزيادة بالتعريف على مستوى بنية المضاف إليه، يزيد بالضرورة في دلالة اللفظة بل ويضاعف من معناها عكس المضاف إليه الخالي من هذه الزيادة. ككلمة "سيكا" الواردة في عنوان الفصل الخامس. غير أن خلوّها من التعريف لا ينقص معناها –هنا- لأنها تملك القدرة على تعريف ذاتها دونما الحاجة إلى "لام" تعرّفها على اعتبار أنها تمثل الشخصية الرئيسية في الرواية من جهة، وتحيل إلى مقام موسيقي من جهة أخرى. وبالتالي تشغل الكلمة النكرة (سيكا) مستوى الإثبات لا النفي، فجوهرها إنساني محض، وعليه فهي تحوز على مكامن الوجود الإنساني ببعديه الفردي والاجتماعي.

د- تشتغل العناوين الدّاخلية للفصول، سواء المركبة بالإضافة أو بالتوصيف على آلية الحذف النحوي كظاهرة لغوية اعتدناها في عنونة واسيني الأعرج لا في هذه الروايات فحسب وإنّما أيضا في روايات أخرى كـــ: "أصابع لوليتا" و "مملكة الفراشة" و"كتاب الأمير". فكلها عناوين محذوفة الخبر. وكما سبق وأن ذكرنا، فإن هذه الآلية تعمق من الدلالة من جهة، وتحفّز المتلقي على إنتاج الدلالات المخفية من جهة أخرى. وبالإضافة إلى كل هذا، فإن ظاهرة حذف الخبر من شأنها خلق غموض دلالي كفيل بوضع العنوان في خانة شعرية اللّغة وجماليتها.

ثانيا: المستوى المعجمي للعناوين الداخلية:

نظرا لاعتماد الكاتب على عناوين داخلية على صلة وثيقة بالموسيقى ومقاماتها، ارتأينا أن نتناول الدلالات المعجمية للألفاظ حسب ورودها في المعاجم القديمة على أن نرجئ الدلالات الموسيقية إلى المستوى السياقي للعناوين حتى تنال حظها من القراءة على اعتبار أنها عناوين موسيقية بامتياز (استخبار- توشية- نوبة- وصلة...). وعليه، نقف عند المستوى المعجمي من خلال تقديم مفرداته المفتاحية في الجدول الآتي:

الألفاظ المفتاحية	الدلالـــة الـــمعجميـــة
استخبار	"الفعل منه خَبَر أي عَرفَ والخبرُ ما أتاكَ مِن نَبَإٍ عَمّنْ تَسْتَخْبِرُ. واسْتَخْبَرَ: سَأَلَ عنِ الخَبرِ وطَلَب أن يُخْبِرَهُ. والاسْتِخْبَارُ: السُّؤالُ عَنِ الخَبرِ"[1]
توشية	"من الوَشْيِ، وَالوَشْيُ مِنَ الثِّيَابِ مَعْرُوفٌ وَهُوَ يَكُونُ مِنْ كُلِّ لَوْنٍ. وَالوَشْيُ فِي اللَّوْنِ: خَلْطُ لَوْنٍ بِلَوْن، وكذلك في الكَلام، ووشَّيْتُ الثَّوْبَ: نَمَّقْتُه"[2]
نَوْبة	"الفُرْصَةُ وَالدَّوْلَةُ والجمع نُوَبٌ. وتَنَاوَبَ القومُ الماءَ: تَقَاسَمُوهُ على المِقْلة او المِقَلَّة. ويُقَال: نَابَ الأمرُ نوْبًا ونوبةً: نَزَلَ. ويقال: لا نوْبَةَ لكَ: أيْ لاَ قُوَّةَ لكَ"[3]
وَصْلة	"نقول: وَصَلْتُ الشيءَ وَصْلاً وصِلَةً، والوَصْلُ ضدُّ الهِجْرَان: قال ابن سيدة: الوَصْل خِلاَفُ الفَصْل. والوَصْلَةُ: الاتِّصَالُ أي مَا اتَّصَل بالشيءِ"[4]
إيقاعات	"الإِيقَاعُ: مِنْ إِيقَاعِ اللَّحْنِ وَالغِنَاءِ، وَّهُوَ أَنْ يُوقِعَ الأَلْحَانَ ويُبيّنها وَسَمَّى الخليلُ.. كَتابًا مِن كُتبهِ في ذلك المعنى كِتابَ الإِيقَاعِ"[5]
مقام	"المَقَامُ: مَوْضِعُ القَدَمَيْنِ والمُقَامُ: بالضّم: الموضع الذي تقيم فيه، والمُقَامَةُ بالضم: الإِقَامَةُ. والمَقَامة بالفتح: المَجْلِس والجماعة من الناس"[6]

[1] ابن منظور: لسان العرب، مادة (خ ب ر)، الجزء 2، ص1090.

[2] المصدر نفسه، مادة (و ش ى)، الجزء 6، ص4846.

[3] المصدر نفسه، مادة (ن و ب)، الجزء 6، ص4568.

[4] المصدر نفسه، مادة (و ص ل)، الجزء 6، ص4850.

[5] المصدر نفسه، مادة (و ق ع)، الجزء 6، ص4897.

[6] المصدر نفسه، مادة (ق و م)، الجزء 5، ص3781.

كما نلاحظ من الدلالات المعجمية، فإنّ لكلّ لفظة معناها القاموسي المستقل أو الذاتي. وبالتالي، فلا تداخل دلالي بينها.

ثالثا: المستوى الدلالي: مقاربة سياقات العناوين الداخلية:

إنّ القارئ المتأمّل لرواية "البيت الأندلسي" –هذا النص "الفحل" دلاليا وتقنيا– يلاحظ أنّ الكاتب قد عمد إلى تشطيرها إلى جزأين:

– جزء يمثل الرّاهن الجزائري من خلال سعي السارد "مراد باسطا" للحفاظ على البيت الأندلسي من مافيا العقارات والصفقات المشبوهة. والحقيقة أن البيت ليس سوى وسيطا من الوسائط الصغرى الموظفة في الرواية للإحالة على ما هو أكبر: المدينة، الوطن.

جزء آخر يحيل على التاريخ الأندلسي من خلال قصة تهجير المورسيكيين من إسبانيا وهروبهم من محاكم التفتيش المرعبة. وقد تمثل هذا الجزء في أوراق المخطوطة التي يسعى الأبطال (ماسيكا– مراد وحفيده سليم) جهدهم للحفاظ عليها من التلف والضياع. وعليه، فقد كُتب محتوى هذه الأوراق التاريخية النادرة بخط أسود غليظ وقاتم، كإجراء تقني كتابي يضع كل ورقة ضمن فضاء تصفيحي خاص يميزها عن باقي فصول الرواية، وهذه الآلية تضمن للقارئ وضع النص في إطاره السردي الصحيح ونسقه التاريخي والثقافي الخاص، كما تضفي لمسة بصرية جمالية على الرواية.

وإذا عدنا إلى الجزء الأوّل من الرواية، جزء الرّاهن، فقد انحصرت عناوينه الداخلية في فصول الرواية بنمطيها الثيماتي والمزدوج وهي على التوالي: "استخبار ماسيكا"– "توشية مراد باسطا"– "نوبة خليج الغرباء"– "وصلة الخيبة"– "إيقاعات الحرف السري"– "في مقام الرّماد"– "لمسة سيكا الناعمة".

وقد ميّز الكاتب هذه الفصول بكتابتها بخطّ أسود رفيع وباهت من جهة، وعنونتها ضمن اصطلاح موسيقي من جهة أخرى. فجاء البناء الشكلي الذي صيغت فيه العناوين الداخلية على درجة كبيرة من الخصوصية، إذ تكرس الطابع الأندلسي للنص، بل اتخذت هذه العناوين من المقامات الأندلسية قالبا شكليا جعل الكاتب منه وعاءً أفرغ فيه مختلف الدلالات. وهو إذ يجعل

من هذه المقامات أرضية في صياغة عناوينه فإنّه "يريد أن يكرس بعضا من خصوصيات المخاطَبين الفعليين ليتموقع منذ البداية في أفق انتظارهم الجامع"[1].

لذا، فالرواية تتناص مع الموسيقى لا في ميزاتها الإيقاعية أو الصوتية ولكنها "تستلهم مضامينها الدلالية التي توحي بها وتجسدها هذه الموسيقى"[2]. وعليه يمكننا القول إن واسيني الأعرج قد اختار عناوينه بما تحيل عليه الدلالات الموسيقية لهذه العناوين، من حيث إيقاعُها أو سرعتها. ومادامت اللّغة هي "نظام من العلامات تعبّر عن أفكار"[3]، فإننا نعتبر الموسيقى، طبقا لهذا التعريف "نظامًا لغويا خاصّا، يمتاز عن غيره من الأنظمة السيميولوجية الأخرى. إنها فعلا نظام محكم له عناصره وأبجديته المنتظمة داخل سلّم تتحدّد وحداته الداخلية بعدد ثابت من الذبذبات والترجيعات والمسافات التي تُنتج في تضامنها "الصوتَ الموسيقي الدّال""[4]. وبالتالي، فإنّ الوحدات الأساسية المكوّنة للدرجات الموسيقية المشكِّلة للمقامات هي وحدات سيميائية وسط نسقها الخاص، ولكنها ليست علامات لغوية بحكم امتناع أو استحالة تحويلها إلى وحدات لغوية. إذن يمكننا القول استنادا إلى ما سبق إنّنا "إذا اعتبرنا الموسيقى (لغة) فإنها تمتلك (تركيبا) ولكنّها لا تمتلك سيميوطيقا"[5] كالتي تمتلكها اللّغة التي نتواصل بها. ومع ذلك فإن الإنسان يتواصل بالموسيقى على نحو ما، ولذلك لا يمكن أن ينتفي الجانب التواصلي عن الموسيقى، حتى وإن كان التواصل من نمط خاص.

فالموسيقى إذن، لغة من نوع خاص، فهي تنضوي على المشاعر الإنسانية لمؤلفيها وعازفيها. وتخبّئ أحاسيسهم المختلفة كالألم والفرح والحب والخوف واليأس والحنين... وعليه، يمكننا أن نصف الموسيقى، أو بالأحرى لغتها بالنظام السيميائي الفريد من نوعه.

---

[1] محمد سالم أمين طلبة: مستويات اللّغة، ص267.

[2] المرجع نفسه، ص268.

[3] إيميل بنفست: سيميولوجيا اللّغة، ترجمة: سيزا قاسم، ضمن كتاب مدخل إلى السيميوطيقا، دار إلياس للنشر، القاهرة، 1986، ص175.

[4] محمد سالم أمين طلبة: مستويات اللّغة، ص268.

[5] إيميل بنفست: سيميولوجيا اللّغة، ترجمة: سيزا قاسم، ص182.

وبالتالي وبالاستناد إلى هذا التشطير، فقد ارتأينا تقسيم مقاربة المستوى الدلالي أو السّياقي للعناوين الدّاخلية إلى زمرتين: زمرة عناوين الراهن وزمرة عناوين التاريخ، حتى نسهل على القارئ تتبع مستويات هذه المقاربة.

الزّمرة الأولى: عناوين الرّاهن: يندرج ضمن إطار هذه العناوين، نمطان في العنونة الداخلية سبقت الإشارة إليهما، ونقصد بذلك النمط الثيماتي والنمط المزدوج.

– **النمط الثيماتي**: ويمثله العنوانان الداخليان المتصدّران للرواية وهما: استخبار ماسيكا– وتوشية مراد باسطا.

* **"استخبار ماسيكا"**: هو عنوان تقديمي بامتياز، تصدَّرَ الرواية ليعرّف بها، أو لنقل ليقدّمها إلى القارئ من خلال تقنية التعريف بالشخصيات ومحور الحكاية. وقد استهلّها الكاتب بعبارة تعرّف بالذات الساردة الأولى إن شئنا تصنيف السّاردِينَ عدديا: "أنا ماسيكا. وإذا شئتم: سيكا بنت السبنيولية، كما سمّاني أصدقائي في المدرسة. لا لأن أمي إسبانية... ولكن لأن أصولي موريسكية"[1].وهذا التقديم الذي يتعالق مع العنوان (استخبار ماسيكا) –على اعتبار أن الاستخبار من الناحية الموسيقية هو قطعة موسيقية يقدم بها العازف لما سيأتي– يحوّل العنونة من إطارها الوظيفي العام (الإغراء أو الغواية) إلى خاصّية "العنوان الذي يقدّم الحقيقة من جانبيها: حقيقة النص وهو محكي من جهة وحقيقة الوصف المطابق للشيء الموصوف من جهة الأخرى"[2]. وهو ما يعكسه هذا "الاستخبار" التقديمي الملخّص في عبارتين أساسيتين: "أنا ماسيكا" و".. القصة معقدة جدّا... كان عمّي مراد باسطا قد شرح لنا قصة البيت الأندلسي وأظهر لنا المخطوطة"[3]. فالعنوان قدّم حقيقة النص (قصة البيت الأندلسي)، وحقيقة الوصف المطابق لحقيقة النص (القصة معقدة جدّا) وتعقيدها يكمن في الجمع بين الخيالي والواقعي من جهة وبين التاريخي والآني من جهة أخرى.

[1] واسيني الأعرج: البيت الأندلسي، رواية، ص7.

[2] شعيب حليفي: هوية العلامات، ص20.

[3] واسيني الأعرج: البيت الأندلسي، رواية، ص7.

يعمد الكاتب في هذا العنوان التقديمي إلى تقنية "الفلاش باك" إذ يبدأ القصة من نهايتها؛ من وصية مراد باسطا لماسيكا بدفنه في "مقبرة ميرامار التي دشنتها حنا سلطانة ثم جدي الأوّل غاليليو"[1].

وتتضح نهاية القصة والرواية في صفحاتها الأولى مدّعمة بعبارة: "عندما مات مراد باسطا... بحثت أوّلا عمّن يدفنه معي من أهله وتنفيذ وصيته، فلم أجد أحدا"[2]. وهذه العبارة تدعم افتتاحية النص "أنا ماسيكا" من حيث إنها تظهر دور السارد الأساسي في الحكاية: ماسيكا التي عرفت مراد باسطا- وريث البيت- عن كثب، وسجلت قصّته وحافظت على المخطوطة من الحرق والتلف والضياع ونفذّت وصيته في دفنه بمقبرة أجداده (ميرامار). وهذه الأدوار الحكائية مجتمعة تؤديها فتاة لا علاقة تربطها بالبيت الأندلسي ولا بصاحبه. غير أنها تمثل الشخصية الأنثوية التي تحفظ الأسرار في مقابل شخصية الحفيد الشرعي لمراد باسطا؛ الشخصية الذكورية مقابل حضور الشخصية الأنثوية (وهو حضور سرّي) يفترض عنوانا مأزوما من حيث نصّيته. فكان الأَوْلى مثلا أن يكون العنوان "استخبار سليم" على اعتبار أنه صاحب العلاقة الشرعية الحقيقية بالبيت وبالجدّ. لكن تأزم العنوان "استخبار ماسيكا" ينبني على تضاد دال الحضور (عنوان الفصل) ودال الغياب (ما يجب أن يكون). وهذا التضاد هو نقطة ارتكاز الرواية وسؤالها الإشكالي: لماذا لا يقوم سليم الحفيد بالحفاظ على التاريخ (البيت)؟ والإجابة في الدّال الأوّل (العنوان) والمدلول الرئيسي (النص):

".. عندما مات مراد.. كان سليم بعيدا، في مونتريال التي هاجر نحوها... لحق بنا إلى المقبرة وزوجته سارة قادمين من مطار هواري بومدين. وقفا طويلا ثم وضعا باقة ورد كبيرة كتبا عليها اسميهما. ربما تكون مونتريال قد غيرت فيهما الشيء الكثير.. رأيت سليم وهو يغمض عينيه بحثا عن درء دمعة قلقة فرضت نفسها عليه وقال: الآن تمزق آخر ما كان يربطني بهذا التراب"[3]. كأن هذا الكلام هو الرّد الفني على العنوان الداخلي الذي اختاره الكاتب. أو لنقل الرّد الفني على تغييب الذهنية الذكورية السلطوية مقابل حضور الفكر الأنثوي الذي يُنظر إليه نظرة دونية. أو

[1] المصدر السابق، ص9.

[2] المصدر نفسه، ص12.

[3] المصدر نفسه، ص11-12.

كأنّ الكاتب اعتاد على إيكال مهمة السرد والبطولة إلى "نساء"(*) من صنعه وخياله.. فهل هو الإصرار على الحضور الأنثوي كعادته في جلّ الروايات؟!

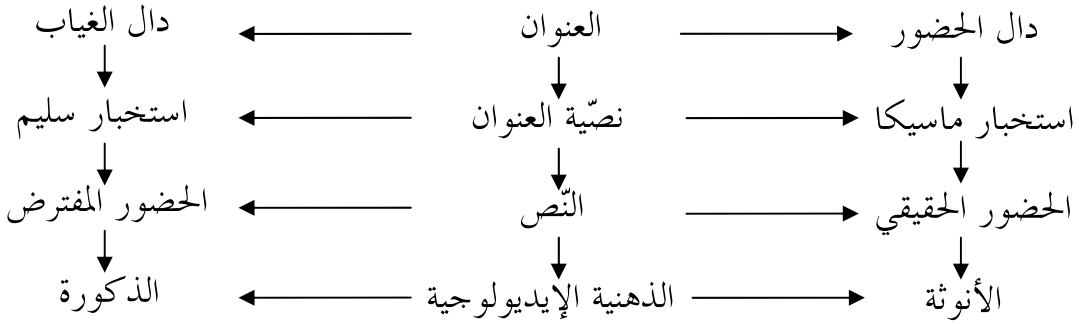
فإذا تعاملنا مع هذا العنوان الداخلي من منطلق (نوعي)، أي كأنثى تتحكم في خيوط السرد، فإننا نقف عند هذه المعادلة المتعاكسة:

العنوان = دال الحضور ≠ دال الغياب

= الأنوثة ≠ الذكورة

= عنوان الحضور ≠ عنوان الغياب

وبالتالي، تتجسد هذه المعادلة في الترسيمة التالية:



إذن، تتحكم نصّية العنوان في خيوط الدال الحقيقي (استخبار ماسيكا) والدّال المفترض (استخبار سليم) فسيطر دال الحضور على دال الغياب وتنتصر في النهاية الصيغة الأنثوية على تلك الذكورية في نصّ أراد له صاحبه أن يتأنّث -كالعادة- بتاء التأنيث القائمة بالسرد والموزِّعة لتفاصيل الحكاية.

* **"توشية مراد باسطا"**: بما أنّ "ماسيكا" تولّت مهمّة "الاستخبار" من المنظور الموسيقي، والتقديم من وجهة نظر روائية، فإنّ "مراد باسطا" قد أسندت إليه وظيفة حكي التاريخ واستحضار الماضي وكذا مواجهة الرّاهن بكلّ أزماته. يستفتح "مراد باسطا" توشيته بالعبارة السردية التالية: "من أين أبدأ هذا الجرح يا سيكا؟"[1]. وهو سؤال تتمحور حوله كل حكاية البيت الأندلسي "هذه

(*) من تلك الروايات التي كانت المرأة هي السارد والبطل: "مصرع أحلام مريم الوديعة"، "سيدة المقام"، "كريماتوريوم"، "مملكة الفراشة" و"أصابع لوليتا"...

[1] واسيني الأعرج: البيت الأندلسي، رواية، ص27.

الدّار، الخربة الرومانية، كازا أندلوسيا، دار لالّة سلطانة بلاثيوس، دار المحروسة، دار لالة نفيسة، دار زرياب، إقامة الإمبراطور، ملهى الضفاف الجميلة.. كلّها أسماء صاحبت البيت الأندلسي عبر حقب مختلفة وكثيرة"[1]. إذن "فمراد باسطا" هو أيضا سارد للحكاية مع "ماسيكا". ولهذا جمعهما الكاتب ضمن نمط عنواني واحد، هو النمط الثيماتي.

وكما هو معلوم، فإنّ العنوان يتمتع ببنية سطحية وأخرى عميقة تماما كالعمل الذي يقدمه. ولهذا عمد الكاتب إلى وضع عنوانه الداخلي هذا، ضمن دائرة الخيارات التركيبية المتعددة. إذ خصّ الساردة الأولى في الحكاية بصيغة "الاستخبار" بينما فضّل أن تكون صيغة السارد الثاني "التوشية". فإذا كان العنوان في بنيته السطحية، يعمل على "الحفاظ على اهتمام القارئ عن طريق تأمين كمية كافية من الإعلام"[2]، فإنّ نمط القراءة أو التأويل من شأنه "تفكيك الكمية الإعلامية هذه، وتحويلها إلى عناصر في تفاعلات نصّية تخترق المستوى السطحي لتبني نصّية العنوان في العمق"[3]. ولهذا يتعالق العنوان مع نصّه، بوصف العنوان مادة إعلامية على مستوى بنيته السطحية -كما قال مارتيني- لا تنكشف بنيته العميقة إلاّ بما يحيله عليه عمله. وبالتالي يبقى العنوان دائما مرسلة قائمة بذاتها (نصّا في حدّ ذاته)، ويشتغل النصّ الذي يقدمه على كشف إحالاته ودلالاته.

يحيل العنوان الداخلي "توشية مراد باسطا" على دلالته الحقيقية المرتبطة بلفظة "التوشية" المقطوعة الموسيقية التي يقصد من عزفها الاستراحة واستعادة الأنفاس. والسارد "مراد باسطا" في توشيته هذه هو في حالة هدوء وسكون، يستعيد أنفاسه ليروي لماسيكا حكاية "البيت الأندلسي" ويقرّر أن يفعل "مثلما فعل السابقون والراحلون في وقت مبكّر، وقبل زمانهم، الذين كانوا، كلّما أظلمت الدّنيا في عيونهم يعودون نحو أقلامهم ومدادهم وحبرهم الوفي، ويغرقون في النور الخفي حتى النهاية"[4]. وهذه الإشارة، موجهة إلى المتلقي الذي يتحمّل أعباء قراءة العنوان وتفكيك إحالاته، حيث يلج القارئ إلى النص (الفصول الحقيقية للرواية) مزوّدًا بمفاتيح الشيفرات النّصية مستوعبًا علاقة "الاستخبار" و"التوشية" بالجهاز الروائي ممّا يتيح له وضع السّاردين في مواقعهما

[1] المصدر السابق، ص27.

[2] أندري مارتيني: مبادئ ألسنية عامة، ترجمة: ريمون رزق الله، دار الحداثة، بيروت، الطبعة الأولى، 1990، ص223.

[3] محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص67.

[4] واسيني الأعرج: البيت الأندلسي، رواية، ص33.

الفعلية وفهم العلاقة (السردية) بينهما. ثم الولوج في عالم الحكاية بتلافيفها، فتتحول القراءة من هذا المنطلق إلى قراءة ممنهجة وليست مجرّد تلقٍّ لعمل أدبي اسمه رواية.

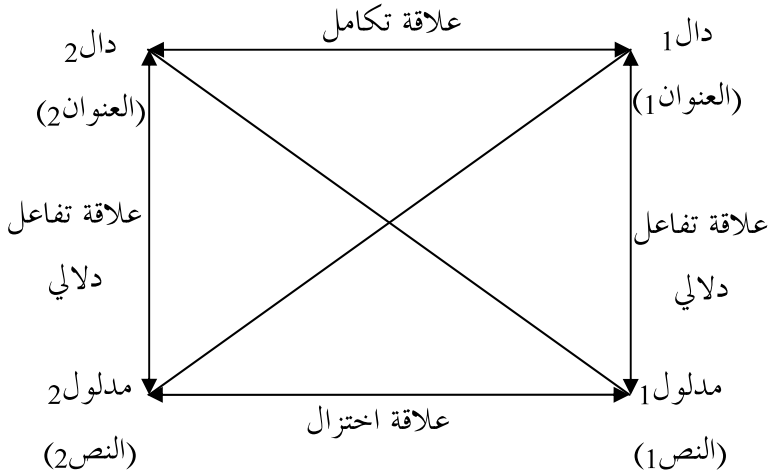
ثمة تداخل تقني بين العنوانين "استخبار ماسيكا" و"توشية مراد باسطا" حيث إنّ التفاعل بينهما قد أنتج تفاعلا مزدوجا بين الدال والمدلول. وفي واقع الأمر نحن أمام "دال1" و"دال2" ولكن باتجاه مدلول واحد.. أو بمعنى آخر، نحن نواجه نصّا واحدًا بعنوانين، فا"لاستخبار" و"التوشية" كلّ منهما يمثل دالاً مستقلا. ولكنهما يقدمان للرواية من حيث دلائليتها. ولهذا تمّ جمعهما في نمط واحد هو النمط الثيماتي (الموضوعاتي). وعليه، تعالقت صيغتا الافتتاح في كلّ من العنوانين، فكانت في الأوّل (الاستخبار) "أنا ماسيكا"، وكانت في الثاني (التوشية) "من أين أبدأ هذا الجرح يا سيكا". وكأن الصيغة الثانية إجابة عن الأولى، أو بلغة النحويين معطوفة عليها فيصبح "الدّال2" معطوفا على "الدال1"، على هذا النحو المعادلاتي:

دال1 + دال2 = مدلول1 + مدلول2

$$\text{دال}_1 + \text{دال}_2 = \frac{\text{مدلول}_1}{\text{مدلول}_2}$$

دال1 + دال2 = مدلول

وعليه، نحوّل هذه المعادلة إلى الرسم البياني الآتي:



وكما هو واضح في الشكل السابق، فإن "دال1" و"دال2" يتكاملان حيث إنهما يمثلان مقدمة الرواية بفصولها. فيتكامل "الاستخبار" و"التوشية" ليفتتحا "الوصلة" الأكبر والأطول، ونعني بها الجهاز السردي أو الرواية. بينما تتحكم علاقة الاختزال في "المدلول1" و"المدلول2"، إذ إنّ (المدلول1) يختزل الحكاية المكتوبة في كراسة (المدلول2)، حيث قرّر صاحب "التوشية" أن يخط في مذكراته قصة البيت الأندلسي التي ستتولى صاحبة "الاستخبار" تسجيل ما في مخطوطته مع الحفاظ عليها وعلى وصية صاحب "التوشية". في حين نلاحظ علاقة التفاعل السيميائي أو الدّلالي تتحكم في ثنائية (دال1، مدلول1) و(دال2، مدلول2) وهذا منطقي لأنّ كل عنوان داخلي يتفاعل -بالضرورة- دلاليا وسيميائيا مع النّص الّذي يقدمه. وبالتالي، تتحكم كل هذه العلاقات (تكامل، اختزال، تفاعل) في فاعليته القراءة وتأويلاتها.

– **النمط المزدوج**: يضم العناوين الداخلية المسبوقة بلفظة "الفصل" مع الترقيم العددي لها، ويدخل تحت هذا النمط العناوين الآتية:

الفصل الأول: "نوبة خليج الغرباء"

يتولّى آلية السرد في هذا الفصل، السارد "مراد باسطا"، الوريث الشرعي للبيت الأندلسي. ومن باب التذكير، فإنّ كلّ فصول هذا النمط العنواني، تخضع لقائم واحد بالسرد هو "مراد باسطا". ممّا يعني أن دائرة السرد أو محوره قسّم بين ثلاثة ساردين أساسيين توزعوا بين الفصول والأوراق وهم: "مراد باسطا"، سارد الفصول، و"سيدي أحمد بن خليل"، سارد الأوراق و"ماسيكا"، ساردة القصة بكاملها؛ قصة مراد باسطا مع البيت ومخطوطته، وقصة سيدي أحمد بن خليل المدوّنة في ما أسماه الكاتب "الأوراق". وقد تولّت "ماسيكا" مهمّة تدوين ما ورد في أوراق بن خليل (غاليليو) مع التعقيب عليها في هامش الصفحات. ولهذا، يتمّ التمييز بين الفصول والأوراق لا على مستوى العناوين أو المتون فحسب، وإنما أيضا على مستوى الكتابة والخط. فالفصول قيد مقاربتنا، كتبت بخط أسود رفيع وباهت، كما سبقت الإشارة إليه من قبل. وعليه استطعنا أيضا التمييز بين الفصول والأوراق حيث إن الأولى تحيل على راهن البيت وحاضره وحكاية الوريث مع مافيا العقارات. بينما تمثل الأوراق حكاية سيدي أحمد بن خليل مع محاكم التفتيش القاتلة وتهجيره من إسبانيا ثم بنائه للبيت الأندلسي في الجزائر.

يضع الكاتبُ الساردَ "مراد باسطا" ضمن حقل دلالي موسيقى عند انتقائه لعناوين فصوله الداخلية، حيث يصوّره كعازف موسيقى، يفتتح نغمته مرة بتوشية وثانية بنوبة وأخرى بوصلة إلى آخر تلك الإيقاعات الموسيقية. ممّا يؤكد تعالق العناوين الداخلية مع العنوان الرئيسي "البيت الأندلسي"؛ إذ إن هذه الأسماء الموسيقية هي في أصلها أندلسية. ممّا يعني أن الرواية لا تشتغل على التاريخ الأندلسي فحسب بماضيه الجارح (سقوط الأندلس- عمليات التهجير الجماعية لمسلمي إسبانيا؛ الموريسكوس أو الموريسكيون) وإنّما أيضا تنفتح على كلّ ما هو أندلسي، كالموسيقى والهندسة المعمارية والديكور والأواني والأثاث. ولهذا انتقى الكاتب عناوين داخلية بإيقاعات أندلسية تتنوع بين الاستخبار والتوشية والنوبة والوصلة...الخ.

ولهذا فالقارئ يلمس نصّية العنوان الداخلي وسط المتن مثلما ورد في هذا المقطع السردي: "... كان السواد قد ابتلع كل شيء بما في ذلك خليج الغرباء الذي يبدو واضحا مع الفجر عندما تبدأ أولى انعكاسات الشمس"[1]. فانزلاق العنوان بلفظه ومعناه داخل النص يحيل على فاعلية تناصية واضحة، تكشفها علاقة مضمونية، إذ لا يفرق القارئ فيها بين داخل العمل وخارجه. لأن كل ما يمكن أن يحفز دوال العنوان هنا يقع ضمن دائرة فاعليته داخل النص الذي يقدمه. ومن ثمَّ يمكننا أن نقول إن العنوان الداخلي هنا يتناص مع داخله (الفصل الذي يقدمه) ومع خارجه (العنوان الرئيسي) على اعتبار أنه يحيل على الميناء الذي حطّ عليه الموريسكيون الغرباء أوّل خطوة نحو مستقبلهم الغامض والمجهول في أرض ليست لهم، هذا من جهة. ومن جهة أخرى، يضم خليج الغرباء من بين ما يضم الشخصية الفاعلة في التاريخ ثم الرّاهن بعد ذلك، وهي شخصية "سيدي أحمد بن خليل" أو غاليليو الذي بنى البيت الأندلسي قبل خمسة قرون ثم ورّثه لذويه حتى وصل إلى "مراد باسطا".

عمد واسيني الأعرج في فصل "نوبة خليج الغرباء" إلى تقسيمه إلى جزأين، رقّمهما تسَلْسُلِيًّا (1، 2)، دون أن يذكر لفظة جزء أو ما شابَهَهَا. لكنه فصل بينهما ببياض تصفيحي في نهاية كل جزء، مع تمييزهما رقميًّا كما ذكرنا. وقد خصّ الجزء الأوّل بتحديد جغرافية البيت الأندلسي وموقعه من ميناء الغرباء وكذا نظرة الناس إلى البيت. أما الجزء الثاني من الفصل الأوّل فقد ضمّ

[1] واسيني الأعرج: البيت الأندلسي، رواية، ص39.

توصيفا هندسيا دقيقا للبيت الأندلسي وللمخطوطة التي تحوي أوراق غاليليو، "سيدي أحمد بن خليل" التي قصّ فيها أيام الخروج الأكبر من الأندلس. ويبدو أن هذا التقسيم الجزئي للفصل مقصود جدّا، لأن الجزء الثاني المتعلق بالبيت وبالمخطوطة، يضم تفاصيل عن الفصل الموالي والمعنون بـــ"من أوراق سيدي أحمد بن خليل" المدعو "غاليليو". وكأنّه تمهيد لما سيرد في هذه الأوراق. ولإثبات ذلك نلاحظ ما ورد في آخر هذا الجزء، يقول السارد: "... كانت ملامسي متعبة مرتجفة تتزلق على المخطوطة كعازف يبحث عن نوتته الموسيقية... رأيت جدي الروخو سيدي أحمد بن خليل، وهو يرسم أوّل حروفه على ورق مُهرَّب من السفن الإسبانية... فجأة تحولت الحروف والأبجديات النائمة إلى عاصفة حادة جاءتني أصداء الصرخات والناس الّذين يتقاتلون على حافة البحر... تتداخل الأصوات.. أرجوك.. لا تفصلني عن ابني.. أنا أيضا مسيحية منذ جدي الثالث... أقسم لكم أني لم أعد لديانتي منذ أن صدرت أوامر محاكم التفتيش المقدس.. لا تبعثوني في سفينة إلى وهران.. أنا لا أعرف أحدا هناك.."[1].

يعتقد القارئ أن المقطع صادر من شخص عايش أحداث التهجير لكنه السارد "مراد باسطا" الذي يحيل على الرّاهن. يفتح المخطوطة ويبدأ يتصفحّها فتتراءى له صور التعذيب والتهجير القسري لمسلمي الأندلس (الموريسكيون)، فيتداخل الحاضر مع الماضي، والواقعي مع الخيالي ليتيه القارئ في الحدود التي ينتهي فيها الراهن ليبدأ التاريخ. ولهذا نجد الكاتب يردف هذا المقطع في الجزء الثاني من الفصل الأوّل بفصل "أوراق سيدي أحمد بن خليل" حتى يبقى المتلقي في الأجواء التاريخية نفسها. ومنه، تتلاحق خيوط السرد بين الفصل الأوّل الذي ينتمي إلى حقل الرّاهن، وزمرة الأوراق التي خطّها سيدي أحمد بن خليل والتي تنتمي إلى حقل التاريخ.

ولهذا، فلقد لاحظنا –فيما يتعلق بمعمارية فصول الرواية عموما– أن الرواية قد قسمت إلى فصول يتولى فيها مراد باسطا السرد الراهن، ويتخلّل هذه الفصول أوراق التاريخ التي يقوم فيها "غاليليو" بعملية الحكي. فمثلا بين الفصل الأوّل "نوبة خليج الغرباء" والفصل الثاني "وصلة الخيبة"، توجد ثلاث أوراق من مخطوطة "سيدي أحمد بن خليل"، وهكذا.. وسيتم ذكر هذه التفاصيل المتعلقة بتقسيم الأوراق وكيفية توزيعها، في الجزء المتعلق بعناوين التاريخ.

[1] المصدر السابق، ص58-59.

الفصل الثاني: "وصلة الخيبة"

قُسِّم هذا الفصل إلى أربعة أجزاء مرقمة تَسَلْسُليّا من واحد إلى أربعة. ويعكس هذا التقسيم صيغة عنوان الفصل "الوصلة". إذ تكون الوصلة الموسيقية عبارة عن مقطوعة طويلة -كما رأينا سابقا- وهذا الطول (الموسيقى) يتماشى وطول الفصل عموما.

أما الجزء الأوّل من الفصل، فقد خصّصه الكاتب لانتقاد الأثرياء الجدد، من خلال شخصية "الحاج إبراهيم" الذي غالى في الزواج من النساء وفي سرقة رمال البحر وبيعها. ويمتد هذا النقد في المسافة الفاصلة بين البيت الأندلسي ودار البلدية التي تلقى منها "مراد باسطا" استدعاءً جديدا. ثم يختم الجزء الأوّل بحوار مطوّل بين عامل البلدية و"مراد باسطا" في محاولة منه لإقناع الوريث ببيع بيته الأندلسي إلى الدولة (شركة التعمير والأبراج): ".. يا عمي مراد، وظيفتي أن أخبرك بالحقيقة، وهذا سبب الدعوة. سيزيلون كل شيء. الدولة هذه المرة مصممة على الانتهاء من هذه الوضعية الغريبة.. الدار أصبحت معزولة بعد أن عريت كل المناطق التي من حولها. ألم تر صورة البرج في كل الأمكنة، أصبحت تسيل ريق كل السكان وأصحاب الشركات"[1]. وهذا الصراع بين البيت الأندلسي المعبق برائحة التاريخ والتراث وبين مافيا العقارات والصفقات المشبوهة، متجذر في تفاصيل الرواية، بل إنه محورها الأساسي. لهذا يقف السارد حائرا. باحثا عن حلّ لمأزق كبير: كيف يمنع الدّولة من هدم البيت؟

ولهذا يكتسب المكان (البيت الأندلسي) شعرية مميزة في هذا الفصل لكنها شعرية تشوبها "الخيبة" لوقوف البطل عاجزا أمام أزمة المساومة على الإرث الحضاري للبيت.

ويسترسل الجزء الثاني من فصل "وصلة الخيبة" في الكشف عن أعماق الأزمة الجزائرية وغزو الشركات المتعددة الجنسيات للبلاد.وانتقاد الكاتب لمرشحي المجلس الوطني الشعبي الذين تملأ صورهم جدران المدينة: "لا يوجد واحد فيهم بشوش. كلهم كانوا مكشّرين وكأنهم يحملون الدنيا على قرونهم. تتزلق من على ملامح الكثير منهم علامات الغباوة"[2]. وفي حقيقة الأمر، توالى السرد الانتقادي -إن صحت العبارة- للحاضر الجزائري المأزوم طيلة الجزء الثاني من الفصل

[1] المصدر السابق، ص113.

[2] المصدر نفسه، ص118.

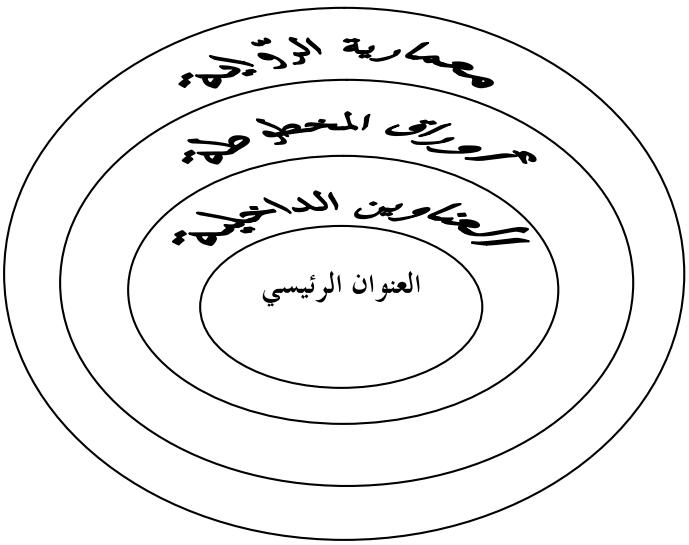
واخترق أيضا الجزء الثالث منه. غير أنّ الجزء الرابع من "وصلة الخيبة" خصّص لتاريخ البيت الأندلسي والحضارات المتعاقبة عليه، وكذا أسرار المخطوطة وما تحويه من أوراق خطت بأنامل الجدّ سيدي أحمد خليل. وقد عرض الكاتب كل تلك المعلومات التاريخية ضمن طريقة سردية ذكية عمد فيها إلى توظيف شخصية صونيا، أستاذة التاريخ وهي تتجول مع تلاميذها داخل أروقة البيت الأندلسي، كإجراء أوصت به وزارة التربية، حتى يتعرف تلاميذ الجزائر على تاريخ بلادهم وحضارته القديمة. فكانت إجابات الأستاذة عن أسئلة التلاميذ، والشروحات التي قدّمتها لهم الإجراء السردي الذي جعل الكاتب يستنطق الوثائق التاريخية الصّماء ويحوّلها إلى مكوّن حكائي يضع نصّ الكاتب في خانة الرواية المثقفة التي تتطلب قارئا أكثر ثقافة.

تدور الأجزاء الأربعة لهذا الفصل في شكل لولبيّ، يعرف القارئ مبتدأه ولا يدرك منتهاه. حيث بدأ الفصل بالحديث عن أزمة بيع البيت الأندلسي وتهديمه من طرف البلدية، وانتهى بعودة مراد باسطا لتصفح مخطوطة البيت من جديد. وكأنّ الكاتب في كلّ مرة. وفي الوقت الذي نعتقد فيه أن الكلام عنها قد انتهى، يكون قد بدأ من جديد. وكما فعل في الفصل الأوّل حيث ربطه بالأوراق التي تليه كانت آخر عبارة في الفصل الثاني تربطنا مباشرة بأوراق غاليليو: ".. عدت إلى البيت نحو المخطوطة التي أخرجتها من الخزانة الزجاجية ورقة ورقة لأصففها من جديد وأضِعها داخل مجلّدها.. ظللتُ مشدودا إلى الورقة الرابعة والورقة الخامسة والورقة السادسة"[1]. وبالانتقال إلى الصفحة الموالية مباشرة نكون مع فصل "من أوراق سيدي أحمد بن خليل، الورقة الرابعة". لتليها الورقة الخامسة والسادسة. وكأن الكاتب يضع أمام القارئ صورة السارد "مراد باسطا" وهو يجلس فاتحا مخطوطته، متصفّحا أوراقها ما يجعل معمارية الرواية في تناسق تام. بل إنها تنبني سرديا كما ينبني البيت هندسيا. ولو تأملنا هذه المعمارية الروائية لأدركنا تماما أنها تشبه البيت في بنائه، حيث تتصاعد الفصول بأوراقها: الفصول من واحد إلى خمسة، والأوراق التي تتخلّلها من واحد إلى اثني عشر. وهذا التسلسل العددي يتطابق مع نصّية العناوين الداخلية وصيغتها اللّغوية المتشكلة أساسا من قاموس موسيقى يبدأ من الاستخبار (قطعة موسيقية صغيرة يفتتح بها) والتوشية (قطعة موسيقية الهدف منها الاستراحة واستعادة الأنفاس) وصولا إلى عمق الأنغام الموسيقية في النوبة (الفصل الأوّل) ثم الوصلة الموسيقية الطويلة في الفصل الثاني وانتهاء با"الإيقاعات" السريعة

[1] المصدر السابق، ص149.

في عمق "المقام" الموسيقي. وهكذا ينبني البيت تماما بأركانه وأسقفه وحجراته وأروقته ومداخله ودهاليزه.

وهذا التناسق بين معمارية الرواية ومعمارية البيت ومعمارية العناوين الداخلية المصاغة وفق السلم الموسيقي والمقامات الأندلسية، من شأنه خلق كيمياء سرية، تتحكم في قوانينها التفاعلات الكيميائية نفسها. وعليه كانت أجزاء الفصل الثاني "وصلة الخيبة" مربوطة بهذه التفاعلات التي تتحكم فيها معمارية الرواية ومعمارية العناوين الداخلية أيضا. ويمكننا أن نجسد هذا البناء اللّولبي في الترسيمة الآتية:



هكذا يخلق هذا الشكل اللّولبي حركة هارمونية (Harmonie) تمثلها صيغة العنوان (وصلة) وعلاقة تفاعلية بين أجزائه تتحكم فيها كيمياء التفاعل. وعليه، نكون أمام تركيب مزدوج بين الحركة والكيمياء، نطلق عليه مجازا: التفاعل. الكيميوهارموني، الشديد اللّصوق بنصية العنوان وبأجزائه ومفاصله الداخلية.

الفصل الثالث: "إيقاعات الحرف السّري"(*)

"إيقاعات الحرف السّري" عنوان إيقاعي بامتياز، تتواتر حركة السرد فيه بشكل تراتبي يشبه الريتم Rythme الموسيقي المتصاعد، وقد قسمت هذه الإيقاعات –على غرار الفصل السابق– إلى أربعة أجزاء ظهر في كل جزء مكوِّن سرديّ إضافي، يتمثل في الشخصيات الثانوية في الرواية التي كانت لها بصمة في حياة السارد "مراد باسطا". كان الإيقاع في الجزء الأوّل من

(*) مصطلح موسيقي يحيل على خاصية التناسق بين النغمات الموسيقية.

الفصل، هادئا وبطيئا، لجأ فيه الكاتب إلى تقنية الاسترجاع، من خلال الوقوف على ذكريات شبابه وفتوته، ومن ثمّ علاقته بأبيه. هذه العلاقة التي تمحورت أساسا حول توريث الأب المخطوطة لابنه ووصيته بضرورة المحافظة عليها مهما كلّفه ذلك، وبالتالي الحفاظ على البيت الأندلسي حتى لو صار خادما فيه: ".. والدي، من فرط خوفه من نسيان المخطوطة مردومة، لم يمنحني الشيء الكثير سوى أنه كرّر على مسمعي جملته الأثيرة التي أصبحت مع الزمن مثل الحبل الذي يوضع على العنق: حافظوا على هذا البيت، فهو من لحمي ودمي، ابقوا فيه ولا تغادروه حتى ولو أصبحتم خدمًا فيه أو عبيدا"[1].

وفي واقع الأمر، فالحرف السّري في العنوان الذي بين أيدينا يحيل بشكل قطعي إل الحروف التي كتبت بها المخطوطة. لأن الجزء الثاني من هذا الفصل، خصّه الكاتب بحوار مطوّل بين البطل السارد "مراد" وحفيده سليم، الشخصية الثانوية الثانية، الفاعلة في الأحداث والسرد، حول اللّغة السّرية التي كتب بها الموريسكيون تاريخهم وعذاباتهم وقهرهم من قبل محاكم التفتيش الغاشمة. وكان الجدّ سيد أحمد بن خليل المدعو غاليليو، قد خطّ أوراق المخطوطة، بلغة الخيميادو السّرية، فقام "سليم" حفيد "مراد" وإثر دراسته في إسبانيا للمخطوطات القديمة، بفك شيفرة مخطوطة البيت الأندلسي، حيث "قرأها واستقى منها المعلومات التي شاء، وفك كلماتها المشفرة التي وضعها الموريسكيون دفاعا عن تاريخهم وماضيهم... إضافة إلى أنه فك لغة القرآن الموريسكي الذي خطوه بالخيميادو ليتمكنوا من قراءته بعيدا عن رقابة محاكم التفتيش المقدس.. فهناك وثائق موريسكية كثيرة منها ما شفروه بأبجديتهم ومنها ما حافظوا عليه وخبأوه في بعض المغارات وعُثر على بعضه، بعد قرون من خروجهم، أطلقوا عليه تسمية المخطوطات الرّصاص"[2]. وللتذكير فقد أشار الكاتب أن الخيميادو هي "... حروف عربية بالإسبانية وهي اللغة التي كان يكتب بها أجدادنا الأندلسيون وكانت تسمى الخيميادو"[3]. وقد ضرب عن ذلك مثالا ورد في الورقة الأولى من المخطوطة، جاء كالآتي: "يوسوي سيد حامت بن غليليو.. إيبيراندو أو يورميخور دثير

[1] واسيني الأعرج: البيت الأندلسي، رواية، ص200.

[2] المصدر نفسه، ص220.

[3] المصدر نفسه، ص145.

تيرميندو بيرديرلا بيدا، كي يامي كانسا"[1] وتعني بالعربية: "أنا سيد أحمد بن غاليليو... أتمنى أو بالأحرى، أخاف ضياع الحياة التي أصبحت الآن تتعبني"[2]. ومن ثم، تترجم العبارة إلى لغتها الأصلية بحروفها الحقيقية وهي الإسبانية إلى:

«Yo soy sit hamt ben Angeli, eperando o, por mejor decir, termiendo perder la vida, que ya me cansa»[3].

وقد قام سليم، بشرح كل أوراق المخطوطة وهو بصدد إنجاز رسالة الدكتوراه حول المخطوطات وحفظ الوثائق. بينما أعادت ماسيكا ترتيب الأوراق وقراءة لغتها وحروفها السّرية. ومن ثمَّ عرض كل ما جاء فيها ورقة، ورقة عن رحلة غاليليو وعذاباته وطرده من قبل محاكم التفتيش المقدّس ثم تهجيره إلى الجزائر قبل خمسة قرون واستقراره في البيت الأندلسي الذي بناه في شكل مطابق لبيته في غرناطة.

ويتواتر إيقاع هذا الفصل مع الجزء الثالث والرابع، حيث يعرض فيهما الكاتب لأزمة الجزائر في التسعينيات، أو بالأحرى في أواخرها وهو ما أطلق عليه اسم "مرحلة بقايا الإرهاب". وذلك من خلال خلق شخصية "يوسف النمس" الصحفي بجريدة "الشاهد"، والذي كانت مهمته (السرية)، هي فضح أصحاب الصفقات المشبوهة، ومافيا العقارات وكذلك الدفاع عن الإرث التاريخي للبيت الأندلسي المهدد بالهدم من قبل أصحاب المصالح وأعداء التاريخ والتراث. ويعدّ "يوسف" حلقة الوصل بين "سليم" الحفيد و"مراد باسطا" الوريث للبيت. وإثر قيام هذا الصحفي بمهمة الدفاع عن الإرث التاريخي، تمّ طرده من الجريدة، كما تعرّض لمحاولة اغتيال من قبل المافيا وأصحاب المصالح. إلاّ أن الأمن اتهم الإرهاب أو بقاياه بهذه المحاولة. وعلى كلّ حال، فالكاتب أراد من خلال هذا الفصل، أو الفصول الأخرى، ربط الماضي بالحاضر، فهو يعرض في أوراق المخطوطة تاريخ الأجداد الموريسكيين المهجّرين، ويكشف عن أزمة الرّاهن في فصول الرواية. وبالتالي، جعل البيت الأندلسي حلقة وصل بين التاريخ والراهن، وبين الماضي والحاضر. على

[1] المصدر السابق، ص144.

[2] المصدر نفسه، ص145.

[3] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

اعتبار أن البيت الأندلسي هو امتداد من التاريخ الأندلسي القديم، والموريسكي على وجه الخصوص. كما أنّه محلّ تهديد ونزاع بين السلطة والوريث.

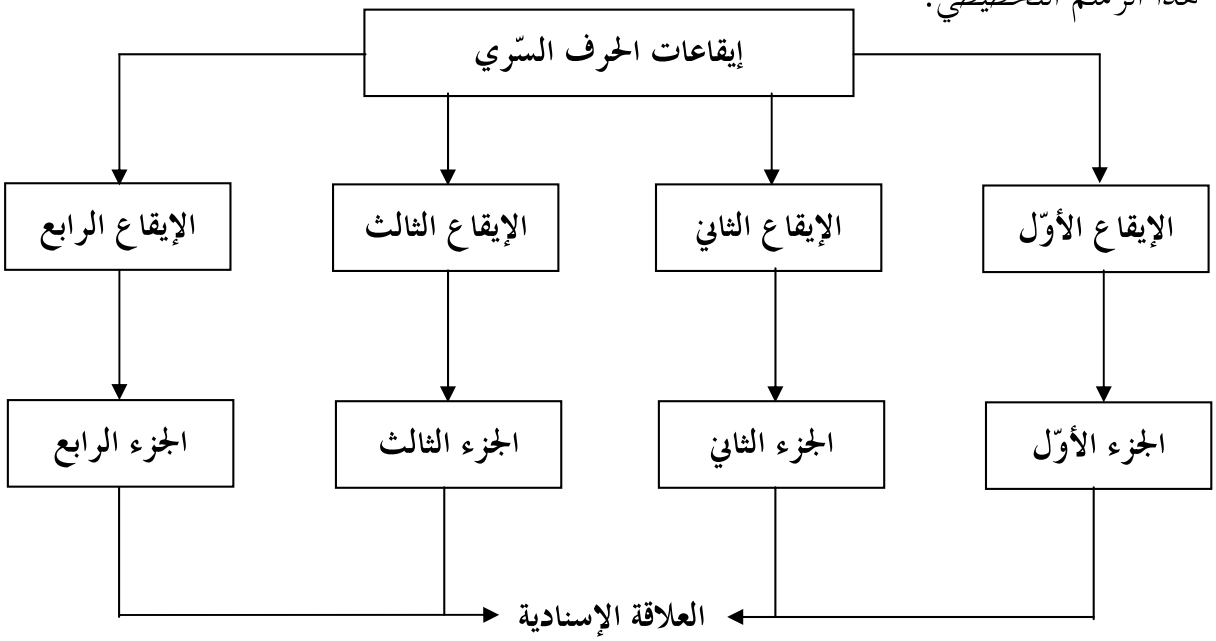
يكشف لنا هذا الربط قدرة الكاتب على تحويل الواقع التاريخي والاجتماعي إلى متخيل أدبي (روائي). فتتولد علاقة جمالية بين التاريخ والأدب من جهة. وبين الواقع والأدب من جهة أخرى. وهو ما يؤكده "لوسيان غولدمان" بقوله: "ما لا يمكن أن نصدقه –أبدا– أن يكون شكل أدبي (يقصد "جنس أدبي") على مثل هذه الدرجة من التعقد الجدلي، شكل (جنس) أعيد اكتشافه مرارًا وعلى مدى قرون، لدى كتاب مختلفين جدّا، وفي بلدان شديدة الاختلاف وأصبح شكلا متفوقا على المستوى الأدبي... دون أن يكون هناك تماثل أو علاقة لها معنى، بين هذا الشكل (الجنس) وأكثر الجوانب أهمية في الحياة الاجتماعية"[1]. وكما نلاحظ، وعلى الرغم من أن غولدمان يدخل الأشكال الأدبية بأجناسها في علاقة تكافؤ أو مماثلَة مع البُنى الاجتماعية المختلفة – وقد يكون هذا الكلام نابعا عن إيديولوجية خاصة– فإنّنا نوافقه تماما فيما ذهب إليه، لأن فعل الحكي– وبعيدا عن كونه يرتبط الآن بجنس الرواية خصوصا– هو "فن قديم قدم الإنسان، وارتباط القصّ بالإنسان منذ القدم يعدّ ضرورة لنموّ فكره وتطوره"[2]. ولعلّ علاقته بالواقع وبالمجتمع وكذلك بالتاريخ، هو ما جعله عاملا هامًا في خلق اتصال نوعي بين راوٍ ومروي له. وبالتالي بين ذات ومجتمع.

بقي أن نشير إلى أنّ العنوان الداخلي "إيقاعات الحرف السّري" في تعالقه مع المتن الذي يقدمه، إنّما يمثل معزوفة ريثمية Rythmique ساعد على تراتبها الأجزاء الأربعة التي تنضوي تحته. وكنا قد أشرنا في مفتتح مقاربتنا لهذا الفصل أن هذه الإيقاعات خُلقت بفضل تواتر السرد من جهة وابتداع مكوّنات حكائية أخرى من جهة ثانية (نقصد الشخصيات الثانوية). كما أن العلاقة بين كل جزء وآخر حوّل هذه الإيقاعات إلى حالة مكاشفة مارسها الكاتب مع متلقيه ليعرّي له أسرار الحرف المكتوب بالخيميادو، ثم علاقة أوراق المخطوطة المدفونة في دهاليز البيت الأندلسي بالمكوّنات السّردية التي ورد ذكرها لأوّل مرّة في هذا الفصل (الحفيد سليم كشخصية فاعلة في

[1] لوسيان غولدمان: مقدمة إلى مشكلات علم اجتماع الرواية، ترجمة خيري دومة، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، المجلد 16، العدد 2، 1993، ص38.

[2] نبيلة إبراهيم: فن القص في النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، القاهرة، (د.ت)، ص3.

السرد- الصحفي يوسف كمدافع عن الإرث التاريخي للبيت وصاحب المقالات المسمّاة بالقنابل الموقوتة- وشخصية الشاوي، المسؤول في الديوان العقاري والمساعد المباشر للصحفي الباحث عن الوثائق الخاصة بالبيت الأندلسي). وعليه تدخل إيقاعات الأجزاء المكوّنة للفصل في علاقة إسنادية، حيث يُسْنَدُ كل جزء من الفصل إلى دلائلية الجزء الذي يليه، ويكون العنوان قبل ذلك وبعده حاملاً لكلّ تلك الدّلائل التي تؤطر حركية الدال الافتتاحي: "إيقاعات"، ومن ثمَّ اشتغاله على: كشف الحرف السّري للمخطوطة (الخيميادو) من جهة، والعمل على الحفاظ على ما تمثله هذه المخطوطة: تاريخ البيت الأندلسي. ويمكننا رصد تواتر هذه الإيقاعات في علاقتها الإسنادية ضمن هذا الرسم التخطيطي:



وفي مختتم هذه المقاربة للفصل الثالث من الرواية، يمكننا أن نقول إنّ قراءة العنوان الداخلي ضمن متنه مكننا من الكشف عن العلاقات التي تربط إيقاعات الأجزاء المكوِّنة للفصل بأكمله. كما كشفت المقاربة عن عملية التمفصل الدلالي التي تمتنع معها إمكانية عزل العنوان عن نصّه/عمله. فمهما كان العنوان الداخلي على قدر كبير من التجانس الشكلي (على مستوى بنيته أو صيغته) أو التوافق الدلالي بين عناصره ووحداته، فهو عبارة عن أربعة إيقاعات أو لنقل أربعة أجزاء يفضي كل جزء منها إلى الجزء الذي يليه، ويتعالق كل جزء مع سابقه. وهذا مؤشر صحّي عن فاعلية العنوان الدّاخلي من جهة وارتباطه بمتنه من جهة أخرى. وعليه فإنّ العنوان الدّاخلي الواحد داخل الرواية هو بمثابة بنية دلالية مستقلة وتامة. لكن هذه الاستقلالية لا تنفي عنها صفة

الانتماء إلى بنية دلالية أوسع وأكبر وأشمل هي النصّ الروائي بأكمله. وهنا يمثل العنوان الداخلي أو عنوان الفصل مؤشرا على اكتماله دلاليا، بينما يبقى العنوان الرئيسي مؤشرا على تلك البنية الأكبر التي تتعالق ضمنها كل البنيات الدلالية لكافة العناوين الدّاخلية. وعليه، كان لزاما على العنوان الروائي (البيت الأندلسي) أن يخترق جميع العناوين الداخلية، فيظهر فيها بشكل أو بآخر، ممّا يجعل منه نقطة مركزية لبنية أشمل هي الرّواية ويجعل من العناوين الداخلية المدارات التي تلتف حول هذه النواة الأوّلية.

الفصل الرابع: "في مقام الرّماد"

تقذف الذاكرة برمادها في هذا العنوان الداخلي، وتتناثر ذرّاتها بين حقب تاريخية مختلفة ويعود السارد "مراد باسطا" بالقارئ إلى حقبة الاستعمار الفرنسي والحرب الإسبانية ثم استقلال الجزائر في 1962 ليعرّج بنا على الحاضر، زمن "بقايا الإرهاب" وأصحاب الثراء الفاحش!!

ينضوي تحت عنوان "في مقام الرّماد" فصل هو أكبر الفصول ورقيا في الرّواية، وكنا قد أشرنا سابقا إلى أن عدد صفحاته بلغ سبْعًا وسبعين (77) صفحة. وقد قسّمه الكاتب إلى خمسة أجزاء.

فإذا أردنا تفكيك المنظومة السياقية لهذا العنوان الداخلي، اكتشفنا أن الفصل الذي بين أيدينا ينضوي على عدة ظواهر سردية: منها أن الكاتب اعتمد طريقة التداخل في السرد و"ما يميز هذا النمط من نظم الصوغ، كون الاستهلال فيه يطلق المتن من عقاله دون أن يوطئ له، وهذا يفضي إلى أن تتزامن الوقائع في بعض الأحيان بما يؤدي إلى بروز خاصية المفارقة بين أزمنة السرد وأزمنة الحدث"[1]. حيث إن المادة الحكائية في هذا الفصل تتوزع بل تتناثر زمنيا وتلتئم متفرقاتها من خلال السارد الذي يلتقط أجزاء متنه. وليعيد القارئ ترتيبها في ذهنه، فتكتمل الصورة في النهاية. ولهذا لجأ الكاتب إلى تقنية الاسترجاع حتى يتيح للسرد أن يتنقل هنا وهناك بتلقائية كبيرة. يقول الكاتب: "قمت من النوم مثقلا برؤيا جعلتني أصمم على ارتكاب الحماقة والدخول عبر المعبر السري إلى بيت أجدادي... فجأة رأيت جدي غاليليو الروخو يترل في الساحل بحقائبه الجائعة..

[1] عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي، ص110.

يبحث عن مكانه في خليج الغرباء، حيث وطئت قدماه تربة المحروسة لأوّل مرة.."[1] وكما نلاحظ، فإن هذا الاستهلال في مدخل الفصل انطلق، دون روابط أو مقدمات، نحو الذاكرة البعيدة: مجيء الموريسكيين إلى ميناء الجزائر، الذي سماه الكاتب: "خليج الغرباء". ثم يتداخل السرد بتذكر الراوي للاستعمار الفرنسي وحالة البيت الأندلسي في حقبة "نابليون الثالث" وكيف تحول جدّه (جدّ مراد باسطا) إلى خادم في البيت، حتى لا يخرج منه ولا يهدم. ويقذف بنا السارد مرة أخرى إلى أغوار الزمن البعيد حيث مشاركته في حرب لم يكن طرفا فيها؛ حرب على أرض أجداده إسبانيا ليحط أدراجه في الجزائر إبّان الاستقلال. ثم الرّاهن الذي أزّمه من يمثلون –حسب رأيه– (بقايا الإرهاب).

إن تداخل السرد في هذا الفصل تقنية بالغة الأهمية، حيث تُكسر خطّية الحكي ضمن شروط الزمان والمكان الروائيّيْن. وهذه الخاصية تكاد تنطبع على معظم الفصول بمستوياتها السردية المختلفة. إذ يعمل النظام التقني على توزيع الإمكانات الحكائية المتظافرة لصنع الرواية (الأحداث– الشخصيات– الأمكنة...). وهذا كفيل بتطوير النص تقنيا من جهة، وسرديا حكائيا من جهة أخرى. كما يمَنح التنوع والفاعلية للآليات السردية داخل النص. وبالتالي يصبح التداخل في السرد –ضمن هذا الإطار– واقعة تقنو–سردية، من شأنها خلق اتصال بين أزمة الأحداث المتباعدة، من جهة، وتواصل بين مرجعية النص (الثقافية والتاريخية) ومرجعية المتلقي، من جهة أخرى.

أمّا عن الظاهرة السردية الأخرى في العنوان الداخلي "في مقام الرّماد"، فهي ظاهرة التعدّد اللّغوي الحاصل من التقاء أصوات متعددة في المتن "ذلك أن تعدّدية اللّغة لا تتحقق وهي مفصولة عن تعدّد الأصوات والرؤيات والمواقع وعن الطابع الحواري لمجموع النص"[2].

والأصوات هي على التوالي: صوت مراد باسطا– كارلوس لانارشيست– والد مراد باسطا– وبيدرو المدعو (البيرّو).

وبالنظر إلى الفضاء الورقي لهذا الفصل (77 صفحة)، تطلب السرد حضورًا مكثفا للأحداث من جهة وللشخصيات (الأصوات) من جهة أخرى. وقد فضلنّا إطلاق لفظة "الصوت"

[1] واسيني الأعرج: البيت الأندلسي، ص308.

[2] محمد برادة: أسئلة الرواية، أسئلة النقد، "ردمك" للطباعة والنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1996، ص33.

بدل الشخصية لأنّه وباستثناء السارد (مراد باسطا) الذي هو حلقة الوصل بين كل ما يدور في النص، فإنّ الشخصيات المذكورة آنفا، لم تحضر في المتن كفواعل نصّية وإنّما كأصوات تربط عناصر السرد الواحد بالآخر. وبالتالي، فنحن لا نجد لهذه الشخصيات ملامح خارجية أو حتى داخلية عميقة ولا حتى آثارًا في السرد، وإنّما نقع عليها كأصوات نقرأها ولا نتلمّسها.

وقد اندرجت هذه الأصوات ضمن حقول لغوية هي بمثابة مؤشر على عناصر إيديولوجية وفكرية نوجزها في ما يلي:

أ- اللغة الطوبوية ويمثلها "مراد باسطا"، تتجسد في هذا الحوار بين السارد وصديقه"اليرّو" في حرب الإسبان.

"-.. هل قتلتم جريحا مرميا على الأرض؟ أنتم ثوار أم قتلة؟! قلتها بدون أن أتحكم في ردة فعلي.

-أهلا بالعاشق الرومانسي، لو لم نفعل، كان هو فعل ذلك.. أنا متأكد أنك لو كنت مكاننا. كنت صفيته بدون أن تسأله أصلا.

- لستُ بكل هذه الوحشية لأقتل رجلاً جريحا. كان يمكنكم أن تسجنوه"[1].

ب- لغة الخبرة والتجربة يجسدها والد مراد باسطا الناصح لابنه الذي يتأهب للسفر من أجل الحرب: ".. احذروا أن تسقطوا بين أيدي فرانكو لقمة سائغة حتى قبل أن تدخلوا إلى إسبانيا، فهو يحتل السواحل المغربية كلّها، والسواحل الإسبانية الجنوبية. لا غرابة في ذلك، كان معروفا بجرائمه. فهو الذي أغرق ثورة الأستوريوس في حمام من الدم قبل سنتين. انضم لجماعة المتمردين... ولم يغفر للجمهوريين جريمتهم التي لم يكونوا في حاجة إليها.. اندهش كارلوس من كلام والدي.."[2].

ج- لغة الدفاع عن القضية والمبدأ، ويمثلها "كارلوس لانارشيست" صديق السارد مراد باسطا، هذا الأخير الذي استجاب لنداء صديقه من أجل الذهاب للدفاع عن غرناطة التي يشعر أنها أرض أجداده المطرودين: ".. يا عزيزي مراد. الدنيا هكذا. على الأفكار أن تتحول إلى بارود

[1] واسيني الأعرج: البيت الأندلسي، رواية، ص328.

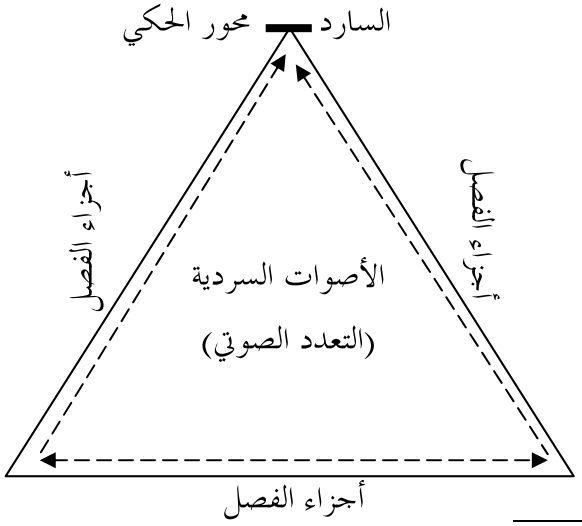
[2] المصدر نفسه، ص319.

أو حديد، وإلاّ فهي مجرد فقاعات في الهواء، تعلو ثم تنفجر.. فرانكو صار في البحر.. احتل سبتة وتطوان.. الجمهوريون يُعْدمون غرناطة تتعرض لاعتداء سافر ويمكن أن تسقط في أية لحظة"[1].

د- لغة مكيافيلية: تظهر في صوت "بيدرو" المدعو "ألبيرّو" الذي يسعى إلى تحقيق غاياته دون التفكير في الوسائل: "عيناه باردتان كعيني ميت، لا تتغيران حتى في أصعب الحالات... قال بعد أن قتل الرّجل المغربي الفلاح: كان جريحا و لم نكن نريده أن يتعب أكثر. هو من الطابور المغربي.. قال البيرّو بانتشاء وانتصار"[2].

وبتعدّد هذه الأصوات السردية، يصبح الحوار تشخيصا لمواقف إنسانية مختلفة تجسدها شخصيات موجودة فعلا داخل المتن، ولكنها لا ترتقي إلى مرتبة البطل.

وعليه، فقد أتاحت ظاهرة التعدد الصوتي، في توزّع الأجزاء الخمسة لهذا الفصل بشكل هرميّ تتصاعد فيه الأحداث كلّما طفا صوت سردي إلى سطح المتن. وهذه الآلية، سمحت للسارد أن يتنقل بين فضاءات الحكي طبقا لظهور هذه الأصوات السردية. ممّا يعني أن السارد "مراد باسطا" هو مركز الحكي ومحرّك محور التصاعد الهرمي للأحداث. وبالتالي اكتسب كلّ صوت سردي -وإن كان يفتقر إلى الفاعلية- مدلوله الخاصّ، ممّا جعل العلاقة بين كل صوت وآخر اعتباطية، بالنظر إلى النمط الاتصالي بينها. أي أنّ اللّغة التي عمد الصوت السردي إلى استعمالها هي "دوال" لا تنضوي على "مدلولاتها" إلاّ مرّة واحدة في المتن الروائي، وبالتالي أصبح لكلّ مدلول سيميائيته الخاصة به. ويمكننا حينئذ تجسيد توزع ظاهرة التعدد الصوتي ضمن الشكل الهرمي الآتي:

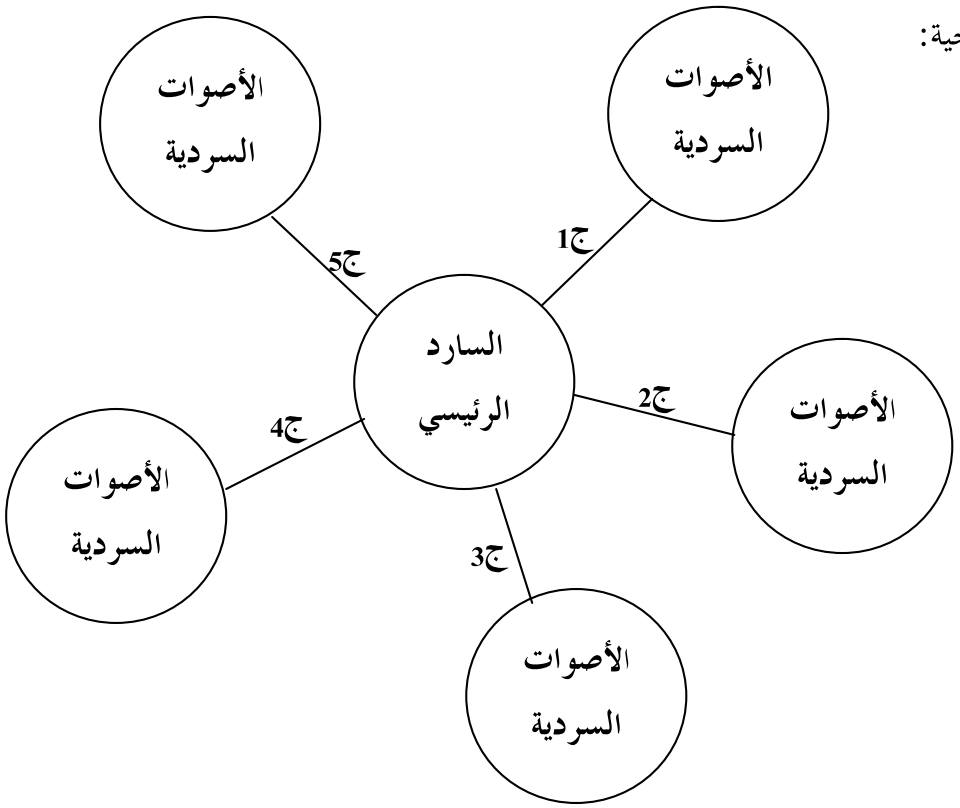


[1] المصدر السابق، ص317.

[2] المصدر نفسه، ص328.

وكما نلاحظ، فإن الشكل السابق، يبين توزيعا فعليا للأصوات السردية. فهناك ذروة الهرم التي يجسدها السارد، محور الحكي، بينما تتقابل الأصوات السردية غير الفاعلة في الحدث، ضمن قطبي الهرم، لتتوزع على أطراف الهرم مشكِّلة لأجزاء الفصل. وبالتالي يكوّن الشكل الهرمي علاقات دلالية بين أجزاء الفصل من جهة وبين الفصل وعنوانه الداخلي من جهة أخرى. ومن الواضح أنّ وحدات الهرم تتداخل مع وحدات العنوان الداخلي (أجزاء الفصل)، ممّا يعني أنّ الكاتب اختار إستراتيجية، يُنَوِّع بها هذه الوحدات، ويوزعّها بشكل تفاعلي فيما بينها.

على أنّه، وممّا ينبغي الإشارة إليه، أنّ فصل "في مقام الرّماد" ينضوي على أصوات سردية أخرى غير المذكورة آنفا -تجنبنا ذكرها لكثرتها- وهي في الحقيقة إنّما تمثل الحِقب التاريخية التي مرّ بها البيت الأندلسي، منذ عهد الموريسكي الأوّل الذي بناه إلى مرحلة ما بعد الاستقلال ثم الراهن الذي صار فيه "مراد باسطا" السارد هو مالكه الحقيقي. ولهذا فقد انتشرت هذه الأصوات داخل متن هذا الفصل كي يتسنى للقارئ معرفة تاريخ البيت، دون أن يوجّه إليه الكاتب خطابا مباشرا بذلك. وبالتالي فقد تنامت الأحداث في هذا الفصل بشكل انتشاري بحيث ظهر في كل جزء من أجزائه الخمسة أصوات سردية لا علاقة لها ببعضها البعض، أي أن كل جزء استقل بأصواته وليس من رابط بينها إلاّ السارد الذي يمسك بخيوط الحكاية ويمكننا عبر هذه الترسيمة، توضيح هذه الإستراتيجية:



ومن الشكل السابق يتبين لنا أن السارد الرئيسي (مراد باسطا) يتعالق مع كل الأصوات السردية المتوزعة عبر أجزاء الفصل. وأنّ كل صوت يتعالق مع الصوت الآخر ضمن دائرته فحسب، بينما لا تتعالق الأصوات السردية بين كل جزء وآخر، ولهذا فالشكل السابق لم يُظهر روابط خطية بين دوائر الأصوات السردية، إنّما أظهرها فقط كمكونات لأجزاء الفصل ولا يربط بينها إلاّ دائرة السارد الرئيسي، فمنها تنطلق وإليها تعود.

وفي مختتم هذا الفصل يمكننا القول، إن قراءة البنية العميقة لهذا العنوان الداخلي "في مقام الرماد" أتاحت لنا الغوص في إستراتيجيته السردية. كما وقفنا عند مدى فاعلية البناء الهرمي لتوزع ظاهرة التعدد الصوتي التي انضوى عليها الفصل قيد مقاربتنا. وكذا الشبكة العلائقية الناتجة عن اختيار الأصوات السردية المُمَثِّلة لكل جزء من أجزاء الفصل. ممّا يعني أن مستوى الإنتاج السردي للكاتب في تصاعد من فصل لآخر، وأن تقنياته الكتابية في تنوّع كبير، ما أتاح للقارئ فرصة فتح باب التأويل والقراءة على مصراعيه. ومهما تعدّدت أجزاء هذا الفصل وتشعّبت بأحداثها وتقنياتها، فإن العنونة (في مقام الرّماد) هي سياقها العام الذي جمع بينها، حيث تموت كل حكاية مع نهاية كل جزء من الفصل ليصير رمادُها شعلةً جديدة لحكاية أخرى بأصوات سردية مختلفة وأحداث متشابكة، تكاد تكون لا متناهية. فهل يكون فصل "في مقام الرّماد" الجذوة التي أشعلت الفصل الأخير: "لمسة سيكا الناعمة"؟.. تلك هي علامة الاستفهام التي نبحث لها عن إجابة داخل الفصل التالي.

-الفصل الخامس: "لمسة سيكا الناعمة":

"لمسة سيكا الناعمة" إنه العنوان الداخلي لآخر فصل في الرواية (الفصل الخامس). وهو عنوان مُضَلِّل، يوحي لقارئه بنهاية روائية "ناعمة" تصنعها لمسة "ماسيكا"، السارد لأوراق المخطوطة. لكنه وفي حقيقة الأمر، وبالعودة إلى المتن الذي يحيل عليه، إنّما يعكس فجائعية كبيرة اختار الكاتب أن ينهي بها روايته، أو على الأصّح، تطلّبت منطقية الأحداث أن تكون على ما هي عليه من مأساوية:

- تدبير حادث حرق البيت الأندلسي
- اتخاذ مصالح الدّولة لقرار هدم البيت

- تحول البيت إلى ركام من رماد
- الاستيلاء على الأرض التي شيد عليها البيت
- تنفيذ الشركات الأجنبية لمشروع البرج التجاري

ولعلّ كل تلك التفاصيل والأحداث في النهاية، اتسمت بالمأساوية بالنسبة للسارد، إلاّ حدثا واحدًا، كان نقطة ضوء في هذه النهاية، وهو إنقاذ ماسيكا للمخطوطة من الاحتراق والتلف مرتين متتاليتين.

- الأولى: عندما تمّ تدبير حادث حرق البيت، فقد حاول "مراد باسطا" الدخول إلى البيت لإنقاذ المخطوطة ولكنّ رجال المطافئ منعوه من ذلك. ولكن "ماسيكا كانت مرهقة ووجهها مليء بالرماد وبقايا خوف مسحته بسرعة فرحة النجاح. كان رجال المطافئ قد لفوها في بطانية عسكرية، أردت أن أسألها ما الذي جاء بها إلى هذا الحريق ولكنها سبقتني بقولها: -عمي مراد.. المخطوطة في أمان. سحبتها من مكانها... -رميت بنفسك هكذا إلى التهلكة! -ليس هكذا يا عمي مراد. أمر المخطوطة يعنيني. لم أفكر في أي شيء آخر سوى إنقاذك من موت رأيته وشيكا"[1].

- الأخرى: بعد تهديم البيت من طرف مصالح البلدية وتعويض المالك "مراد باسطا" ببيت في عمارة جديدة، حيث أصابه الوضع بالإحباط والانهيار فأضرم النار في المخطوطة لينهي تاريخا بأكمله: لكن "فجأة رأيت ماسيكا تسحب المخطوطة المشتعلة في يدي، تحرق أصابعها الناعمة. وتطفئها، وهي تصرخ وتبكي: -لماذا يا جدّي تحرق نفسك وتحرقنا معك... انتفخت أصابعها بسرعة قبل أن تردم المخطوطة تحت التراب.."[2].

مادامت النهاية متأزمة إلى هذا الحدّ، بل جعلت القارئ يغوص في تلافيف السرد ويصاب -مثل السارد- بنوبة حزن وألم على تهديم البيت واحتراق التاريخ أمام مرأى ومسمع من الناس يخالجُنا سؤال جوهري يطرح نفسه هنا: لماذا انتقى الكاتب عنوانا ناعمًا، هادئا، ليحيل على نهاية مفجعة تنبعث منها رائحة الحرائق وغبار الرّماد؟!

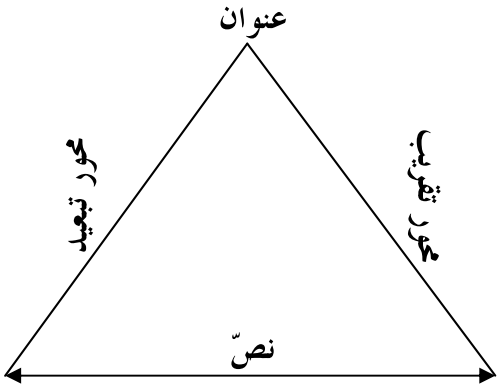
[1] واسيني اللأعرج: البيت الأندلسي، رواية، ص322-323.
[2] المصدر نفسه، ص446.

نقول: إن بعض العناوين الأدبية قد لا تحيل بالضرورة إلى متنها فيتحول العنوان بذلك -كالّذي بين أيدينا- إلى بنية تمتلك نصّيتها المستقلة من جهة، وأخرى تمتلك المتن الذي تحيل عليه من جهة ثانية. وإنّ كل ما يعنينا هنا هو الوعي القائم خلف اختيار الكاتب لهذا العنوان ثم أفق انتظار القارئ مع فضاء الدلالة التي ينضوي عليها النص. ولهذا، فإنّ العلاقة القائمة بين: العنوان_النص تعمل على تأكيد الدلالة التي تنعكس للعنوان في النص، وفي الوقت ذاته تكسّر أفق القارئ لترفع من مستوى فاعلية التأويل. وبالتالي تشتغل علاقة (عنوان-نص) على محورين أساسيين:

محور التقريب - محور التبعيد

أمّا الأوّل، فيربط العنوان بنصّه من حيث دلائليته واشتغاله نصّيا داخل المتن فيحدث التقريب التلقائي والطبيعي بين دلالة العنوان ودلالة النص.

وبالنسبة لمحور التبعيد، فإنّ من شعرية العنوان، أن يكون على مسافة ما من نصّه، فيحجب دلالته وحقيقته، بغية خلق بنية تعادلية (متكافئة) بين حقيقة العنوان وحقيقة النص. وهذا التبعيد من شأنه تفعيل العلاقة بين النص والمتلقي. وبالتالي تحفيزه على استثمار فاعلية التأويل، ويمكننا رصد هذه العلاقة المتناقضة ظاهريا (تقريب-تبعيد)، في الرسم التخطيطي الآتي:



ومن الرسم السابق يمكننا أن نستنتج أنّ محوري التقريب والتبعيد في علاقة العنوان الداخلي بالنص الذي يحيل عليه، يعملان على توحيد سياقين يبدو أنهما متفرّقين: السياق الخاص للعنوان والسياق العام للنص.

والحقيقة أن الفرق بين العناوين الداخلية للفصول الأخرى وهذا العنوان الداخلي "لمسة سيكا الناعمة"، أن الأولى لم تخلق فجوة بينها وبين نصّها، أو لنقل: إنّ علاقتها بالمتن كانت أشبه بعلاقة الفعل المبني للمعلوم مع فاعله المعروف. فالعنوان (الفعل) معلوم بنصيته ويكمّل النص (الفاعل) وظيفته الإحالية بربط العلاقة بينهما. بينما العنوان الداخلي الذي نقاربه، تحكمه علاقة بنصّه شبيهة بعلاقة الفعل المبني للمجهول مع نائب الفاعل (غير المعلوم). فكان العنوان –الذي وصفناه بالمضلِّل– الفعل المبني للمجهول والذي لا نعلم عن فاعله (النص) شيئا. فيتوارى النص خلف عنوانه بحيث يحجب عن القارئ قوته الدلالية، ويمارس نوعا من التَّعمية والتمويه.

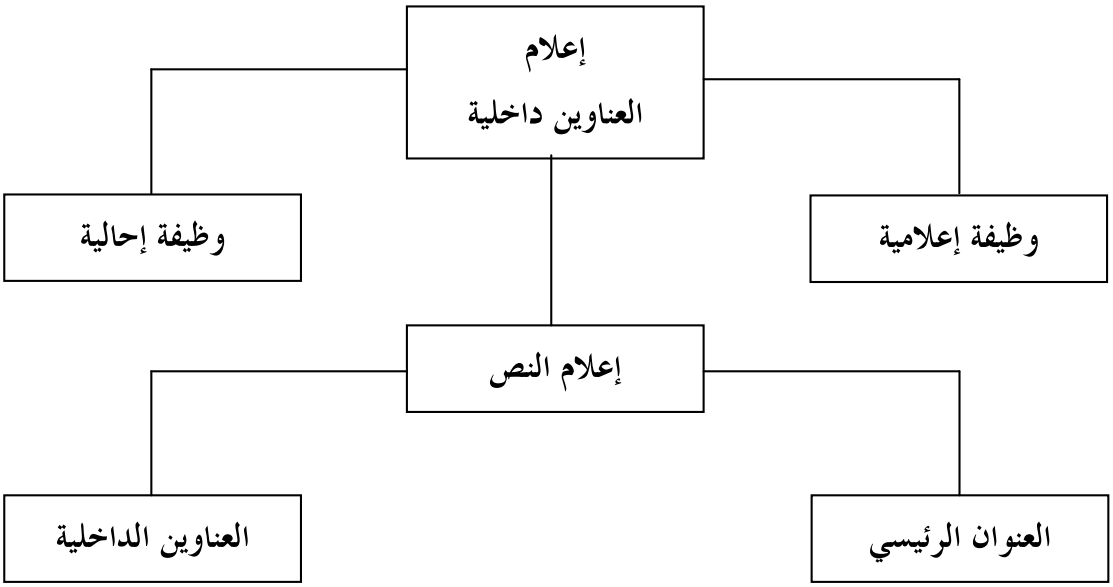
وخلاصة القول، إنّ هذا العنوان الداخلي –كواقعة لغوية ودلالية– قد خلق توترا في نظام العنونة، و لم يترك أمام القارئ إلاّ فرصة واحدة: هي استثمار العلاقات التناصية بينه وبين نصّه من أجل الولوج في دلالاته ومن ثمة، القدرة على فكّ خيوطه الرفيعة العالقة بالجهاز السردي.

رابعا: المستوى الوظيفي للعناوين الداخلية:

تجدر الإشارة هنا، إلى أن وظيفة العناوين الداخلية في الرواية قيد المقاربة، يمكننا النظر إليها من زاوية إعلامية؛ بمعنى أن العناوين الداخلية المنتقاة لهذا العمل المميز، تشتغل على الوساطة بين النص والقارئ. فتتحول من مجرّد عناوين صغيرة إلى عمل كبير، فتكون بذلك إنتاجا إعلاميا للعمل الذي تحيل عليه. لأن العنوان الرئيسي المنوط بوظيفة التسمية والتعيين، كان في حاجة ماسة إلى وسيط إعلامي يعرّف به كإنتاج أو لنقل كمنتوج اقتصادي بالدرجة الأولى. لأن سلطة هذه العناوين تبدأ بالاشتغال إعلاميا بمجرّد ولوج القارئ إليها، وهذه الإعلامية في العناوين قد تحتاج إلى أسلوبية معينة لرفع مستوى التلقي من جهة، ولكسر أفق القراءة من جهة أخرى. وعليه، يجد القارئ نفسه أمام إعلامين: إعلام العنوان وإعلام النّص. والحقيقة أن الفرق بين الإعلامين هو أن الأوّل حاصلُ دلالةِ صيغتهِ أو بنيته (وهي بنية موسيقية معروفة ضمن هذا الفن) والتي عمد الكاتب إلى جعلها وسيطا بين الفن وأصحابه (يعني بين الموسيقى وأهلها أو مُريديها). فخلقت تناصّا خارجيا مع فن الموسيقى، وبالتالي اكتسبت وظيفة إحالية –الإحالة على الفن– إضافة إلى وظيفتها الجوهرية كمحمول إعلامي للعنوان الرئيسي وللعمل في الوقت ذاته.

أمّا الآخر، ونعني إعلام النص، فناتج عن تظافر وظيفة العنوان الرئيسي ووظيفة العناوين الداخلية. ممّا يعني أن هذه الأخيرة تفتح أبعادًا جديدة لها داخل النص نفسه، بحيث تتنوع أساليب تشكلها داخل إعلام النص —وهذا ما وقفنا عنده بالتفصيل في المستوى الدلالي- وعليه، يكون القارئ أمام علاقة توازٍ بين إعلام العنوان الداخلي وإعلام النص أو المتن. بحيث يصبح العنوان مُتَملِّكًا للسلطة الكاملة على تأويل القارئ للنص. ويبقى العنوان الداخلي في هذه الرواية، الوسيط الإعلامي الحقيقي بين العنوان الرئيسي والنص السردي والطرف الاقتصادي المقصود بالعملية الإعلامية، وهو القارئ.

ولتوضيح هذه العلاقات المحكومة بالوظيفة الإعلامية، نقترح الخطاطة الآتية:



وعلى ما يبدو، ومن خلال الخطاطة السابقة، فقد حققت العناوين الداخلية الاتصال الأمثل فيما بينها وبين النص وبين العنوان الرئيسي. وهذا بفضل التفاعل الإيجابي للقارئ مع إعلامية العنوان وإعلامية نصّه. وبالتالي تتحقق بين الأقطاب الثلاثة [عنوان رئيسي- عنوان داخلي- نص] وظيفة أخرى هي وظيفة تكاملية، فتكون العناوين الداخلية بالنسبة للعنوان الرئيسي، كالمضاف إليه بالنسبة للمضاف أو النعت للمنعوت. ويكون أيضا النص بالنسبة لكليهما كالخبر بالنسبة للمبتدأ أو الفاعل للفعل، فتتكامل الوظائف لتحقق شرط الفاعلية من جهة والتحكم في التوجه التأويلي للقارئ من جهة أخرى.

وفي خاتمة هذا الفصل، وبعد القراءة الفاحصة للعناوين الداخلية في رواية "البيت الأندلسي" بنمطيها الثيماتي والمزدوج، نخلص إلى أنها عناوين تتقاطع في جملة من النقاط، نوجزها في ما يلي:

- طغيان البنية النحوية المركبة تركيبا إضافيا (مضاف + مضاف إليه).
- اعتماد الكاتب الصيغة الاسمية في العنونة ونعني بها الابتداء (مبتدأ).
- الاشتغال على آلية حذف الخبر في معظم العناوين لفتح باب التأويل.
- تعالق العناوين مع المتن الذي يحيل على الراهن الجزائري (الدلالات)
- انفتاح بنية العناوين على فن الموسيقى من خلال توظيف الاصطلاحات الموسيقية الأندلسية (استخبار، نوبة، سيكا..).

هذا هو الجزء المتعلق بالعناوين الداخلية التي تحيل على الرّاهن الجزائري والتي ذكرنا -في مستهل هذه المقاربة- أن السارد مراد باسطا هو من تولى آلية السرد فيها. كما ذكرنا أن الكاتب ميزها بعناوين موسيقية. أما فيما يخص الجزء الآخر والذي يمثل التاريخ الأندلسي القديم، أو حرب إبادة الموريسكيين من قِبل محاكم التفتيش، فستكون لنا وقفة متأنية معه فيما يأتي من هذه المقاربة.

الزمرة الثانية: عناوين التاريخ: والتي تحيل عليها أوراق المخطوطة القديمة، ونقاربها ضمن العناصر التالية:

- التّشكيل الخارج-نصّي: رواية "البيت الأندلسي"، رواية نعترف مسبقا بأننا لا نسعى إلى اعتبارها نصًّا مغلقا على ذاته، تتزلق دلالاته من داخله، بل على العكس تماما نلفي في هذا النص الشائك ما يحفزنا على قراءة إحالية مستندة على مكونات نصّية هي بمثابة مرجعية أولى لنا كما تضيء علاقاتها العَبْرَ-نَصِّية، كل تلك الدلالات بسياقاتها المتعددة. فكيف نقرأ إذن "أوراق البيت الأندلسي"؟

إنّ قراءة هذا الجزء من الرواية مفصولا عن الوثائق التاريخية (المخطوطة- رواية دونكيشوت- تاريخ الموريسكيين...) تكون قراءة مبتورة وينقصها كثير من الضوء والنور. ولهذا سنضطر في مقاربتنا هذه إلى إعادة استحضار (التاريخ) الواقعي الذي حوّله الكاتب إلى (تاريخ) روائي، لا من باب المقارنة بينهما، وإنّما من قبيل إعادة موقعة التاريخ ضمن السياق السردي الذي ينتجه الجهاز (النص).

عمد الكاتب في الجزء التاريخي من الرواية والذي خصّه بعناوين داخلية نمطية، تكررت بالصيغة نفسها، وسمّاها "الأوراق". والورقة كما وردت في "لسان العرب": "مِن وَرِقَ الوَرَقُ: وَرَقُ الشجرة والشوك. والوَرَقُ: من أوراق الشجر والكِتاب. الواحدة وَرَقَةٌ. قال أبو حنيفة: الوَرَقُ كلّ ما تبسّط وكان له عيْرٌ في وسطه تنتشر عنه حاشياته. واحِدَتُهُ وَرَقَةٌ. والوَرَقُ: أُدْمٌ رقاق، واحدتها ورقة، ومنها ورق المصحف وأوراقه، الواحد كالواحد، وهو منه"[1]. وعليه، كانت هذه الأوراق، هي بؤرة حكاية "البيت الأندلسي" لأنها مادّة المخطوطة التي تحفظ التاريخ.

وكما نلاحظ، بوجه عام، فإن "واسيني الأعرج" قد اعتمد بنية فنية خاصة في روايته البيت الأندلسي. فهي تبدو على تماس من التاريخ الذي يحيل رمزيا بظلاله، على الأقل، على الأندلس. لا بوصفها ماضٍ انقرض وانتهى واستعاد فيه أصحاب الأرض أرضهم، ولكن بوصفه سياقا ثقافيا إنسانيا يجب أن يستمر لأنه يوقظ حواس الخير والحب والموسيقى، ولا يوقظ حواس الفتنة والظلم والتقتيل. ولما كانت العناوين الداخلية للفصول على ارتباط وثيق بالمقامات الموسيقية الأندلسية فإن العناوين المصاحبة للمخطوطة هي ابنة عصرها لأنه لم تكن العناوين في القرون الوسطى مجرّد علامات رمزية اختزالية، ولكنها كانت أيضا سياقات تفصيلية لما هو موجود في الفصل. وهذا كلّه يمنحنا مناخات فيها الماضي والحاضر؛ الحاضر من خلال العناوين الموسيقية التي نقرأ في بنيتها اللّغوية الإيقاعات الأندلسية (استخبار، توشية، نوبة، وصلة...). والماضي من خلال العناوين القديمة التي تقدم السّرد الروائي كخاصية تلفُظية. فإذا عالقنا السرد بوصفه فعل حكي Un acte de narrer، بالإيقاع "كمجموع من اللّحظات الزمانية الموزّعة وفقا لترتيب معيّن"[2]، وجدنا عناوين الأوراق زمنية بامتياز، يشكّل الزمن فيها اللحظة الأولى للحدث، كما في الإيقاع تماما ولذلك تلعب اللّغة العنوانية المنتقاة دور الخيط الرابط بين زمن الإيقاع في الموسيقى (العناوين الداخلية) وزمن السرد في الرواية (عناوين الأوراق). "فاللّغة هي حقا أداة زمنية لأنها لا تعدو أن تكون مجموعة من الأصوات المقطعة إلى مقاطع تمثل تتابعًا زمنيا لحركات وسكنات في نظام اصطلح الناس على أن يجعلوا لها دلالات بذاتها... أو هي في الحقيقة تشكيل للزمن نفسه تشكيلا

[1] ابن منظور: لسان العرب، مادة (و.ر.ق)، الجزء السادس، ص4815.

[2] فؤاد زكريا: مع الموسيقى، مكتبة مصر، (د.ت)، ص54.

يجعل له دلالة معينة"[1]. وهذا التعالق خلقه النظام الموسيقي المعتمد في بنية العناوين الداخلية (الفصول) والتي وقفنا عندها بالتفصيل، وكذا السرد الزمني الواضح والمعتمد في الأوراق.

ولهذا اختار "واسيني" الجمع بين إيقاع الموسيقى والإيقاع السردي في هذه الرواية أو لنقل في بنية عناوين روايته. فإذا رجعنا إلى عناوين الأوراق، ألفينا الخاصية الزمنية واضحة للقارئ: الورقة الأولى المحروسة، شتاء 1570- الورقة الثانية المحروسة، خريف 1573- الورقة الرابعة صيف 1570...الخ. وقد ذُيلت كل ورقة أو بالأحرى كل عنوان للورقة بعبارات شارحة لما هو موجود في المتن. وهذا النمط من العناوين الشارحة اعتمده "سيرفانتس"، وكذلك الكتابات العربية القديمة. وستكون لنا وقفة سيميائية مع هذه العناوين فيما يأتي من هذا المبحث. والجدير بالإشارة هنا أن الكاتب وزّع الأوراق بين ثلاث شخصيات هي "سيدي أحمد بن خليل" و"مارينا بلاثيوس" و"حفيد لالّة سيلينا". فأخذت الشخصية الأولى الحظ الأكبر من فعل السرد في هذه الأوراق. والواقع أنّ شخصية "سيدي أحمد بن خليل" (غاليليو) ليست من صنع "واسيني"، إنّما من صنع "ميغيل دي سيرفانتس" الذي يشير في "دون كيخوته"(*) إلى أنّ القصة رُويت له من قِبل سيدي أحمد بن أنجلي. ومع أن هذه الشخصية غير معروفة إن كانت حقيقية أم وهمية، فإن الكاتب قد افترض حقيقتها ووجودها وعاملها في الرواية على هذا الأساس، أي اعتبرها حقيقية بالمعنى الإبداعي، الروائي وجعله يروي قصة التهجير اقتداءً بسيرفانتس الذي جعله يحكي قصة "دونكيخوته دي لامانشا". وقد برّر "واسيني" لقاءهما في الرواية من خلال لقاء جمعهما معًا عند الآغا حسن فنيزيانو[2].

وبالنسبة لواسيني، فإن "دونكيخوته" هو كتابه الحيوي، يتغير معه باستمرار في حالة وجدانية دائمة، هو و"ألف ليلة وليلة" -الذي ظهر بقوة في سرد رواية جملكية آرابيا- لأنه يعتبرهما أهم ما أنجبته البشرية في السياق السردي.

ما يمكن أن نلاحظه في بداية هذه المقاربة، هو أن أوراق المخطوطة التي تحيل على تاريخ الموريسكيين وهروبهم من محاكم التفتيش ولجوئهم إلى الجزائر، تُعدّ في حدّ ذاتها نصًّا موازيًّا أو عتبة

---

[1] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، المكتبة الأكاديمية، مصر، الطبعة الخامسة، 1994، ص42.

(*) "دون كيخوته دي لامانشا"، رواية شهيرة لميغيل دي سيرفانتس.

[2] واسيني الأعرج: البيت الأندلسي، رواية، ص248.

للنص الأصلي (قضية البيت الأندلسي) الذي يحيل على تشويه تاريخ المدينة والوطن وليس البيت فحسب.

فمن الناحية الشكلية أو البصرية، فإن التشكيل الخطي في الأوراق مغاير تماما لفصول الرواية. إذ عمد الكاتب إلى كتابتها بخط أسود قاتم لتمييزها عن النص الأصلي. وهذه التقنيات الكتابية تعتمد عموما في العتبات كالعناوين والإهداءات والاقتباسات وغيرها.

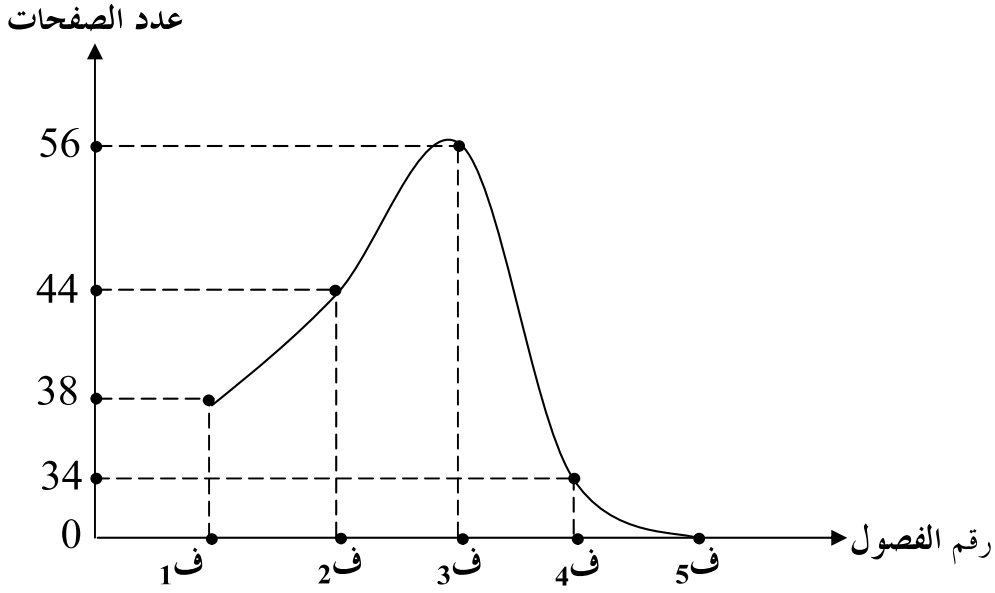
أمّا عن المستوى البنائي لعناوين المخطوطة، فقد صيغت بشكل نمطي واحد، خصّه الكاتب بلفظة "الورقة" وأضاف عليها الترقيم العددي (الأولى، الثانية، الثالثة...) إلى أن بلغ عدد الأوراق إثنتا عشرة ورقة. ذُيلت كلّها بإشارات شارحة لما ورد في الفصل. وكنا قد أشرنا إلى أنّ هذا النمط القديم من العنونة يتماشى وطبيعة السياق التاريخي الذي يغلّف الأوراق من أوّلها إلى آخرها.

وفيما يتعلق بمعمارية أوراق المخطوطة والتي توزعت بين فصول الرواية فقد عمد الكاتب إلى توزيعها ضمن النظام الآتي:

رقم الفصل	عدد الأوراق	الفضاء الورقي	عدد الصفحات
الفصل الأوّل	3	من ص63 إلى ص101	38
الفصل الثاني	3	من ص150 إلى ص194	44
الفصل الثالث	4	من ص248 إلى ص304	56
الفصل الرابع	2	من ص383 إلى ص417	34
الفصل الخامس	0	/	/

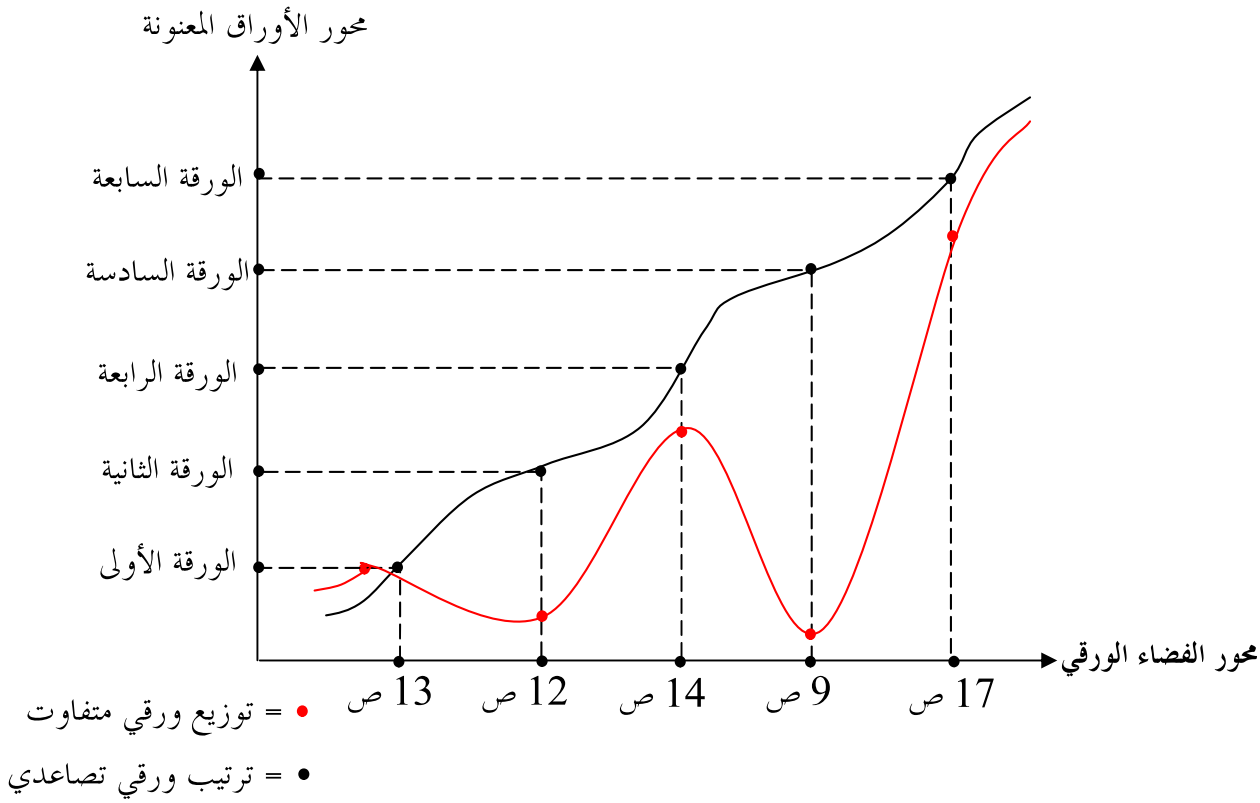
من الجدول السابق نلاحظ ما يلي:

- إن كلّ الفصول تُبعت بأوراق المخطوطة، ماعدا الفصل الخامس بوصفه الأخير في الرواية من جهة. ولأن الكاتب أراد أن ينهي روايته براهن الواقع الجزائري وليس بتاريخ الحلم المفقود (الفردوس الأندلسي)، من جهة أخرى.
- يتراتب عدد الصفحات التي تشغلها الأوراق تصاعديا وتنازليا ما بين 34 صفحة و56 صفحة. ويعدّ هذا الأخير الفضاء الأكثر انتشارا في صفحات المخطوطة. ويمكننا تجسيد هذا التراتب في المنحى البياني الآتي:

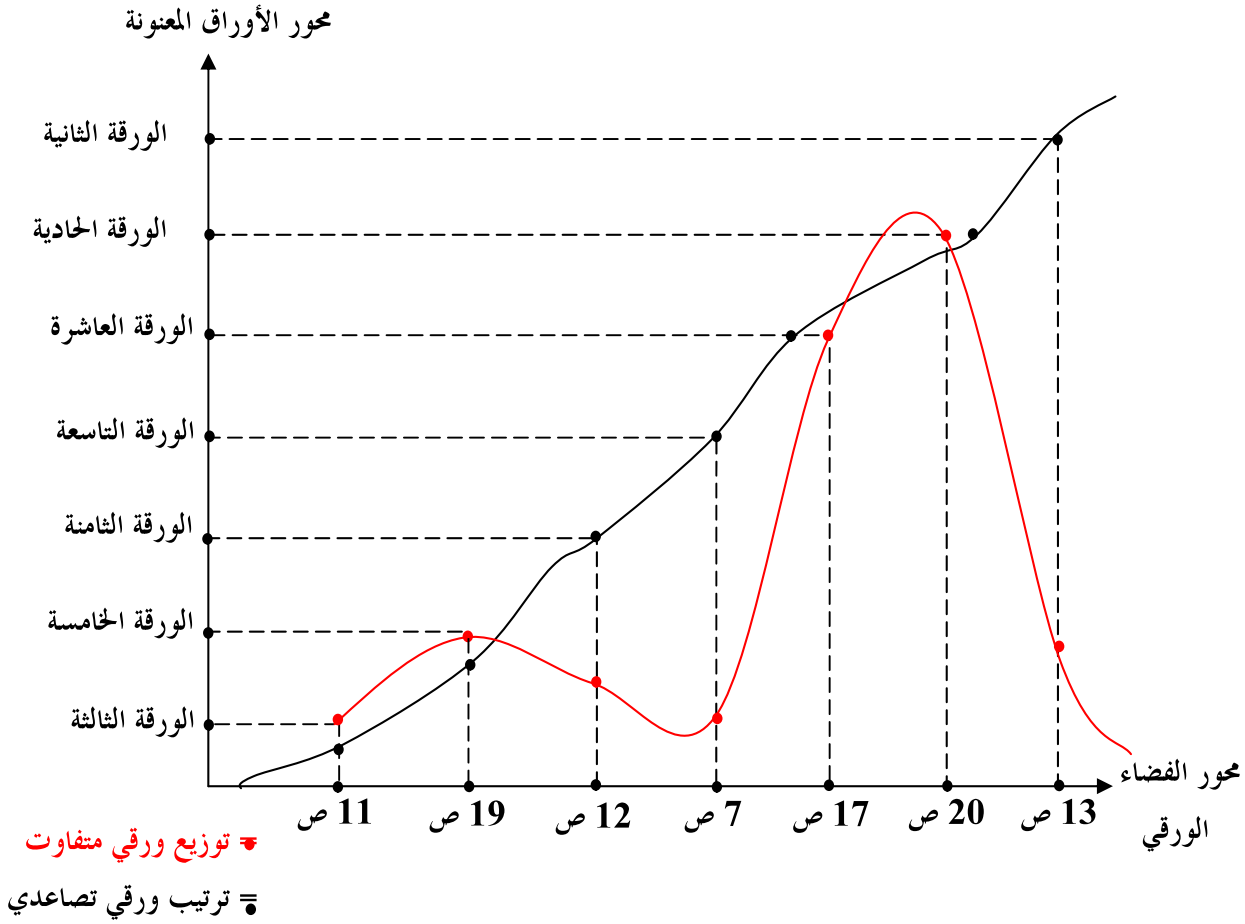


- مجموع أوراق سيدي أحمد بن خليل (غاليليو) بلغ عشر أوراق توزعت على الفصول الثلاثة الأولى وشغلت فضاءً ورقيا بلغ مائة وواحدًا وثلاثين صفحة (131). بينما خصّ الكاتب الفصل الرّابع بورقتين: الأولى "لمارينا بلاثيوس" والأخرى "لحفيد لالّة سيلينا". وقد توزّع على ثلاث وثلاثين صفحة فقط (33). ممّا يعني أن "سيدي أحمد بن خليل" كشخصية تاريخية مستحضرة في الرواية تشكل بؤرة الحكاية ونقطة ارتكازها. لأنّ الفارق بين الفضاء الذي تشغله أوراقه (131) والفضاء المخصّص للشخصيات الأخرى (33) كبير جدّا.
- إنّ الأوراق الموزعة على الفصول انشطرت إلى قسمين: قسم معنون وقسم بلا عنوان. أمّا المعنونة فهي: الورقة الأولى والثانية والرابعة والسادسة والسابعة. والبقية غير معنونة أصلا، لكن الكاتب ذيّلها بتعليق موجز عن محتوى الورقة. وسيأتي ذكر ذلك بالتفصيل في ثنايا هذا البحث. فالأوراق المعنونة شغلت حيّزا ورقيا وصل إلى خمس وستين صفحة (65). بينما توزعت الأوراق غير المعنونة على تسع وتسعين صفحة (99). ممّا يعني أن الكاتب وزَّع أوراقه ضمن استراتيجية خاصة، تتوافق والبرنامج الحكائي للرواية وكذا توزع الشخصيات على الجهاز السّردي. وعليه تكون النسب المئوية بين هذين الفصيلين من الأوراق متفاوتة كالآتي:
  - نسبة الأوراق المعنونة هي 14.54% من إجمالي فصول الرّواية.
  - نسبة الأوراق غير المعنونة هي 22.14% من إجمالي فصول الرّواية.

وبالتالي يمكننا تجسيد هذه الإستراتيجية في توزيع العنونة على الرسم البياني الآتي:



أمّا ترسيمة الأوراق غير المعنونة، فتكون في الشكل الموالي:



- إنّ الأوراق التي تلت الفصل الثالث هي الأكبر عددًا من حيث الفضاء الورقي الذي شغلته (56 صفحة) بالنظر إلى أنّها امتدت إلى أربع أوراق، فإذا أردنا حساب النسبة المئوية التي تحتلها ضمن مجموع الأوراق فسنحصل على ما يلي:

- العدد الإجمالي لصفحات الأوراق: 172 صفحة.
- النسبة المئوية للأوراق الأربعة هي: 32.55%.

وبعد هذه الرقمنة التفصيلية للخصائص الإحصائية لأوراق المخطوطة، نعرّج على المقاربة السياقية لمنظومة العنونة الداخلية التي خصّ بها الكاتب هذا الجزء الهامّ من روايته ونعني: المخطوطة.

– التشكيل الداخل–نصّي: نلاحظ بدايةً، نوعًا من "اللِّحام"[*] Jonction، أو الاتصال بين الفصول والأوراق. حيث يجد القارئ في أكثر من موضع من الرواية أن الكاتب يذكر في نهاية الفصل ما سيأتي ذكره في الأوراق التي تليه[1]. وهذا الاتصال، تحول في النص إلى ضرورة سردية، غايته الكشف عن الدلالة الكُلّية للنص. وبالتالي، يكون القارئ أمام فاعلية واضحة لنمط من الاتصال من شأنه خلق علاقة نسقية وسياقية بينه وبين الجهاز. ويحدث هذا "اللِّحام" السردي في الوقت الذي تنفصل فيه سياقات العناوين الداخلية للفصول بنمطيها الثيماتي والمزدوج، عن سياقات عناوين أوراق المخطوطة. فالأولى تنحصر ضمن موضوعة Thème واحدة هي: تشويه الوجه التاريخي للوطن، وهي موضوعة تندرج ضمن راهن جزائري مأزوم. بينما تنضوي الأخرى (الأوراق) ضمن التاريخ البعيد الذي يحيل على حرب بين المسلمين والمسيحيين في إسبانيا وهروب الموريسكيين من بلادهم قاصدين الجزائر. ما جعل الكاتب يحرص على ربط السياقين المتباعدين في الزمكان، ضمن مقصدية تنتمي إلى رؤية الكاتب للعالم الروائي الذي يبنيه، وهو يترع إلى ثيمة ذات قيمة وفاعلية.

أمّا عن نظام العنونة في الأوراق ذاتها، فقد عمد الكاتب إلى تقسيمه إلى أربعة أجزاء مصغرة هي:

(*) اللّفظة لغريماس والترجمة لسعيد بن كَراد في كتاب: أمبرتو إيكو: العلامة، تحليل المفهوم وتاريخه، ترجمة: سعيد بن كَراد، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، 2007، ص25.

[1] ينظر على سبيل المثال: واسيني الأعرج: البيت الأندلسي، رواية، ص149.

أ- جزء يختص بذكر هوية الأوراق أو الذات التي تنتسب إليها، ويكون هذا الجزء على رأس كل ورقة، وبعد نهاية كل فصل. وقد أطلق عليه الكاتب عنوان:

- "من أوراق سيدي أحمد بن خليل" المدعو "غاليليو".
- "من أوراق مارينا بلاثيوس بن خليل"- "من أوراق حفيد لالّة سيلينا".

ب- جزء يذكر فيه الكاتب رقم الورقة مثل: الورقة الأولى، الورقة الثانية، الثالثة... وهذا التصنيف الرقمي يعكس ترتيب أوراق المخطوطة التي يحتفظ بها "مراد باسطا".

ج- جزء ثالث، يجمع بين المكان والزمان الذي حدثت فيه وقائع الورقة، عنونها الكاتب مثلا: المحروسة، شتاء 1570.

د-وآخر جزء، هو ما تعلق بتلك الإشارات الشارحة لمتن الورقة مثل: "قصة دخول غاليليو إلى قصر الآغا...".

ويمكننا أن نجمع هذه الأجزاء الأربعة المكوّنة لنظام العنونة في الأوراق، في النموذج الآتي:[1]

من أوراق سيدي أحمد بن خليل المدعو "غاليليو" (2) الورقة الرابعة المحروسة، صيف 1570 رحلة غاليليو الروخو وعزلته وحنينه إلى سلطانة. حكاية شرائه لبستان حميد كروغلي المهمَل، وبنائه للبيت الأندلسي. بداية العمل في محلّ الصبّاغ ميمون البلنسي وتعرفه على الجنوي والطملقي، والمهندس المالطي

وكما سبقت إليه الإشارة آنفا، فإنّ الأوراق المنسوبة إلى "سيدي أحمد بن خليل" قد نالت الحظ الوافر من المخطوطة، وبالتالي، اقتطعت الجزء الأكبر من السرد التاريخي. ولهذا فإن هذه الأوراق جسّدت الأداءات المرتبطة بالشخصية (سيدي أحمد بن خليل) وبالتالي فقد نُسِبَتْ إليه.

[1] واسيني الأعرج: البيت الأندلسي، رواية، ص150.

وهي تحمل في طياتها البعد الهام لتاريخانية الرواية أو ما يطلق عليه سيميائيا: "معرفة الفعل". أي أن الشخصية التي عُنْونت بها الأوراق تمثل نقطة الارتكاز في الدورة الإنجازية للسرد أو لنقل الفعل الإنجازي للحكاية (مبتدأه- مسارُه- مُنتَهاه).

تركّزت "الأوراق" المتعلقة بسيدي أحمد بن خليل حول المسألة الجوهرية في الرواية، وهي: تهجير مسلمي الإسبان (الموريسكوس) إلى الجزائر، ثم بناء البيت الأندلسي من طرف الجدّ "غاليليو" بعد استقراره في الجزائر. وتضمّن مسار هذا الفعل السردي عشر أوراق من المخطوطة، لخّص فيها الكاتب مأساة غاليليو مع محاكم التفتيش حال كل مسلمي إسبانيا. وجعله شاهدا على خروج المسلمين من "بلنسية" بعدما تعرّضوا لأسوإ أنواع التعذيب الوحشي. والجدول الموالي يوضح المحرقة التي قام بها ديوان التفتيش ضد الموريسكيين ما بين سنتي 1557 و1563 بمختلف مدن إسبانيا وخاصة "بلنسبة" و"غرناطة":[1]

الفترة الزمنية	الأشخاص الذين أحرقوا	الذين تلقوا عقوبـــة
1557	11	43
1559	38	43
1560 (1)	36	29
1560 (2)	22	48
1562	23	17
1563	21	47
المجموع	151	227

وهذا ما ظهر في بعض الشواهد التي جاءت في الرواية، خاصة تلك المتعلقة بتعذيب وحرق الموريسكيين، إذ أطنب الكاتب في وصف المظاهر الوحشية واللاإنسانية لأنواع التعذيب الموجهة ضد المسلمين، يقول السارد: "...حتى جارنا الشيخ المسيحي.. على الرغم من تقدم سنه، اتّهم بالرّدة والهرطقة وأحرق أمام الملإ ولم يرحموا لا سنّه ولا دينه... التهمت المحرقة شبابا في عزّ

[1] لوي كارديك: الموريسكيون الأندلسيون والمسيحيون، المجابهة الجدلية (1492-1640)، تعريب وتقديم: عبد الجليل التميمي، مركز الدراسات والبحوث العثمانية والموريسكية والتوثيق والمعلومات، زغوان، 1983، ص106.

عنفوانهم وتألقهم.. كان الجنود يدخلون إلى الأحياء، يختطفون من يجدونه أماهم ثم يحرقونه أمام أعين الناس.."[1].

إنّ اشتغال نصية "الأوراق" على مستوى المتن (المخطوطة) لم يكن محصورا في زاوية سردية دون أخرى. بل إن حركية "الأوراق" من حركية السياقات التي تقدّمها. ولهذا قد لا يكون السياق هو فقط ما تمتلكه، بل تمتلك فضاءً أكثر اتساعا من فضاء العمل ذاته. وخاصة إذا أخذنا بعين الاعتبار تلك العبارات الشارحة الواردة في ذيل رقم الورقة. وعليه تظهر وظيفة العناوين التي أخذت شكل "الأوراق" وظيفة غير تلك التي أُنيطت بها عناوين الفصول، والتي يمكن تقديمها فيما يأتي.

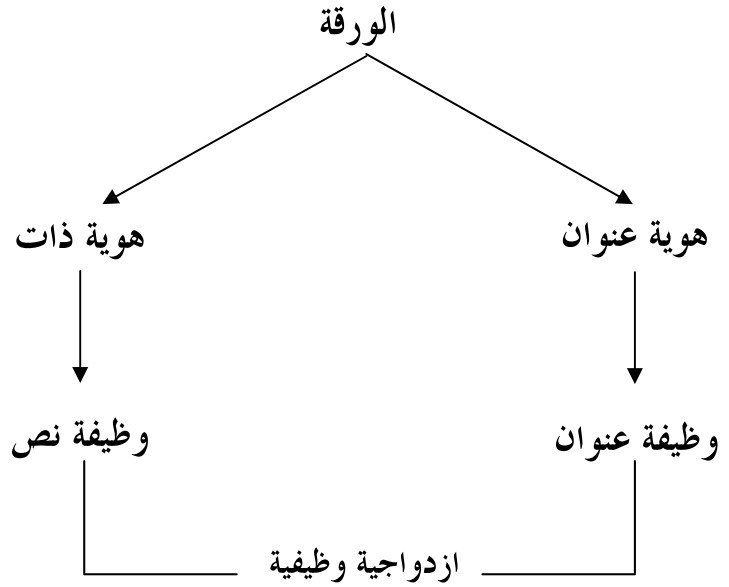
– **وظيفة التّشكيل العنواني في "الأوراق"**: بما أنّ الكاتب اختار ألاّ يدرج هذه "الأوراق" ضمن منظومة عنوانية كالتي اعتمدها في عناوين الفصول الداخلية، فإنّه من الأكيد أن تكون وظيفة هذا التشكيل العنواني المميز، خاصةً جدّا. قد تتقاطع مع الوظيفة المعلومة للعنوان الداخلي بوجه عام، ونعني الوساطة الإعلامية بين النص والمتلقي. ولكنها تتميز بكونها تحيل على نصّ عنواني غير مألوف.

فمن جهة، تدرج عناوين الأوراق ضمن النمط الكلاسيكي الذي لم يعد متداولاً في الأدب المعاصر. ومن جهة أخرى فإن هذه الخصوصية في التشكيل [هوية الورقة– رقم الورقة– ملخص عن محتواها] تمنح الوظيفة خصوصية أيضا. وعلى هذا الأساس ارتأينا الوقوف عند وظيفة كل جزء من هذه الأجزاء المكوّنة لبنية العنوان على حدة.

أ– وظيفة هوية "الورقة": نُسِبَتْ الأوراق إلى ثلاث ذوات هي ذات "سيدي أحمد بن خليل" وذات "لالّة مارينا بلاثيوس" وذات "حفيد لالّة سيلينا". وهذه الذوات جميعا تذوب في هوية واحدة هي الشجرة العائلية (الجدّ– البنت– الحفيد) لكن ما يعنينا هنا، ليس قضية الانتساب إنّما وظيفة هذا الانتساب في العنونة.فأن يخصّ الكاتب الأوراق باسم ذات، يعني أنه يتغيَّ التخصيص لا التعميم. وعليه فرَق بين الأوراق لا بإعطائها عناوين محدّدة، بل بجعلها في نطاق الانتماء "الشرعي" لأصحابها. فتسمية الورقة باسم معين، يمنحها وظيفة براغماتية، تداولية، هي

[1] واسيني الأعرج: البيت الأندلسي، رواية، ص73-74.

امتلاك حقيقة الشيء أو ما يحتويه. فالذات هنا تمتلك حقيقة "الأوراق". بل إنّ الذات التي حُدّدت بها هوية المخطوطة هي في الحقيقة مثقلة بمحمولات فكرية خاصة بالمنتسب إليها أو بالأحرى المنتسبة إليه. نقول هذا الكلام ونحن أمام عشر أوراق من المخطوطة منسوبة إلى ذات واحدة هي "سيدي أحمد بن خليل". ممّا يعني أنّ الوظيفة المنوطة بهذه الأوراق العشر، تشتغل على مستويين: مستوى العنوان ومستوى النص. فتظهر أمامنا ازدواجية وظيفية: (وظيفة عنوان/وظيفة نص) على إثر الازدواجية القبلية: (هوية عنوان/حقيقة ذات) كما في المخطط الآتي:



ب-وظيفة ترقيم الورقة: تضطلع عملية ترقيم أوراق المخطوطة من 1 إلى 12، بوظيفة محدّدة هي التدقيق والإبانة. فالعدد بوجه عام "يمتلك دلالة رمزية، إلى جانب القيمة المميزة في الحساب والرّياضيات"[1]. وتجدر الإشارة هنا إلى أنّ لفظة "الرّقم" لها جذورها في المعاجم. فمادة (رقام) وردت في لسان العرب كالآتي: "رَقَمَ الكتابَ يرقُمُه بمعنى أعْجَمَه وبيّنه... بعلامات التنقيط.. يقال للقلم: مِرْقَم.. وسُمِّيت الدّابة التي في قوائمها خطوط: مرقومٌ، ويقال رقمْتُ الثوب رقْمًا، إذا وشيته بخطوط ونقوش"[2]. وعليه، فإنّ الكاتب أعْجَم أوراقه وبيّنها بإسناد الأرقام إليها واختار لذلك التعريف لا التنكير: الورقة الأولى، الورقة الثانية، الثالثة لتحقيق وظيفة التدقيق والتعيين من جهة، ولإظهار نوع من التجانس الصوتي في حركة الانتقال بين الحركات (الضمّ على

[1] نازنين عمر عبد الرحمن: العدد في القرآن الكريم، دراسة تراكبية، دار دجلة، الأردن، الطبعة الأولى، 2008، ص17.

[2] ابن منظور: لسان العرب، مادة (ر ق م)، الجزء 12، ص249.

التاء والفتح مع الشدّ على الثاء). وهذا الانتقال بين الحركات من شأنه جعل العنوان أسهل عند التلفّظ.

ج-وظيفة العبارات الشارحة في عنوان الورقة: تقوم العبارات الشارحة الواردة في ذيل عنوان الورقة مقام الفرع بالنسبة للأصل، وبعبارة سيميائية، المتن هو النص والعبارة الشارحة هي النص الموازي له. أي عتبته التي يلج القارئ من خلالها إلى الجهاز السردي. فإذا حاولنا موضعة هذه العبارات في مكانها المنتقى من طرف الكاتب وجدناها تقع موقع العنوان الفرعي بالنسبة للعنوان الأساسي أو الرئيسي. فالكاتب اختار جعلها بين العنوان الداخلي والنصّ الذي يحيل عليه. فهي عتبة مزدوجة التموقع وبالتالي الوظيفة؛ من جهة، هي شارحة للعنوان، ومن جهة أخرى تلخّص مضمون الورقة ومحتواها. فهي عتبة بين نصّين: نصّ العنوان- ونصّ النّص. ويمكننا في هذا الصدد، أن نقول إن وظيفة هذه العبارات الشارحة، بالإضافة إلى وظيفة تلخيص محتوى الأوراق فهي تؤدي أيضا وظيفة العلامة الملحقة، على اعتبار أننا قلنا في البداية إنها تقوم مقام الفرع بالنسبة للأصل، وعليه، يصعب أن تمتلك دلالة الأصل (النص) كلّها كما قد يستحيلُ أن تنفرد بدلالات ليست في الأصل.

وفي ختام هذا المبحث نقول، إنّ العناوين الداخلية في رواية "البيت الأندلسي" وضعت هذا النصّ المتميز ضمن جنائزية مقلقة هي جنائزية سرقة وتشويه جوهر المدينة، بتراثها وعبقها وتاريخها. والرواية عموما تعيد إلى الواجهة مجدًا مقتولا ويقتل كل يوم ومعه تندثر الهوية الكبيرة للأرض والبشر. ولهذا كانت فكرة الرواية، الاشتغال على ثيمة، دقيقة وحساسة هي التراث واشتغلت العناوين الداخلية بدورها على تعرية أساليب تشويه هذا التراث لتصبح المدن بلا تاريخ وبالتالي تضيع القوة الدفاعية الداخلية التي تحميها.

إن قراءة العناوين الداخلية في "البيت الأندلسي" كشفت عن المستوى السياقي والوظيفي الذي اشتغل عليه الجهاز السردي المكثف والمتنوع دلاليا وتقنيا. ممّا يعني أنها عناوين كسرت تجانس النص من خلال تكسير اللّغة الأحادية التي تضع كل الأفكار والمواقف في زاوية واحدة. وهذا التكسير لمسناه على مستوى عناوين الفصول وعناوين أوراق المخطوطة، حيث مارس الكاتب إستراتيجية غيرية اللّغة لإبراز التعدد بين سياقات الفصول والأنساق الثقافية والتاريخية

للأوراق إلى درجة أن القارئ يجد نفسه أمام روايتين في رواية واحدة، وما يربط بينهما هو التاريخ المدفون في المخطوطة المخبأة في دهاليز "البيت الأندلسي".

وإذا كانت العناوين الداخلية قد وضعت القارئ في حالة من النبش الدائم عن الأنساق التاريخية التي وضعتها ضمنه رواية "البيت الأندلسي"، فهل يجد القارئ نفسه أمام الحالة ذاتها وهو يخوض غمار الأنساق الشائكة التي يطرحها الراهن المتأزم في العناوين الداخلية لرواية "جملكية آرابيا"؟ سؤال إشكالي تجيب عنه تفاصيل المبحث الموالي.

المبحث الثالث

خطاب العناوين الداخلية في رواية

"جملكية آرابيا"

أوّلا : المستوى النحوي للعناوين الدّاخلية

ثانيا : المستوى المعجمي للعناوين الداخلية

ثالثا : المستوى الدلالي : مقاربة سياقات العناوين الداخلية

رابعا : المستوى الوظيفي للعناوين الدّاخلية

رواية "جملكية آرابيا" للكاتب "واسيني الأعرج"، من الحجم الكبير بل الضخم، نظرًا لتوزعها على مساحة تصفيحية تقدر بـــ: (تسع وخمسين وستمائة صفحة) (659)، وعلى ما يبدو فإنّ هذا الرّقم هو أقصى ما وصل إليه الكاتب عدديا أو من حيث عدد صفحات الروايات التي ألّفها. إذ، لم نعثر على رواية له بهذا الحجم الكبير جدّا، لا في تلك النصوص المؤلّفة قبل "جملكية آرابيا" ولا في ما جاء بعدها مثل رواية "مملكة الفراشة" ممّا يعني أن "واسيني الأعرج" – ومع تقدم الخبرة الكتابية لديه– صار يتمتع بنفس أطول في التأليف وقدرة أكبر على توظيف تقنيات كتابية متعددة، يتطلبها هذا الكمّ الورقي الهائل.

وبالعودة إلى البرنامج السردي المعتمد في الرواية، يمكننا الوقوف عند إستراتيجية العنونة الدّاخلية لهذا النصّ الطويل والمعقد والمتشابك من حيث تعدّد شخصياته وتوالد حكاياته، من خلال تفتيت هذا البرنامج وتفكيكه على النّحو الآتي:

تضم رواية "جملكية آرابيا"، بين دُفّتَيْها تِسْعة عشر عنوانا داخليا (19)، جعل الكاتب فصلين منها ضمن النمط الثيماتي (أي ذكر العنوان دون لفظة الفصل ورقمه) وهما الفصل الأوّل والأخير أو مفتتح الرواية وخاتمتها. أطلق على الأوّل عنوان: "مقام اللّيالي". ووسم الأخير بـــ"خاتمة الليالي". وقد توسط هذين العنوانين الثيماتيين، سَبْعة عشر (17) عنوانا داخليا من النمط الثاني، ونعني النمط المزدوج الذي يُذكر فيه رقم الفصل مع العنوان. وعلى ما يبدو، فإنّ هذا التوزيع ليس عشوائيا بل يتمتع بقصدية واضحة، ستظهر خيوطها عند تناول هذه العناوين بالتحليل والقراءة.

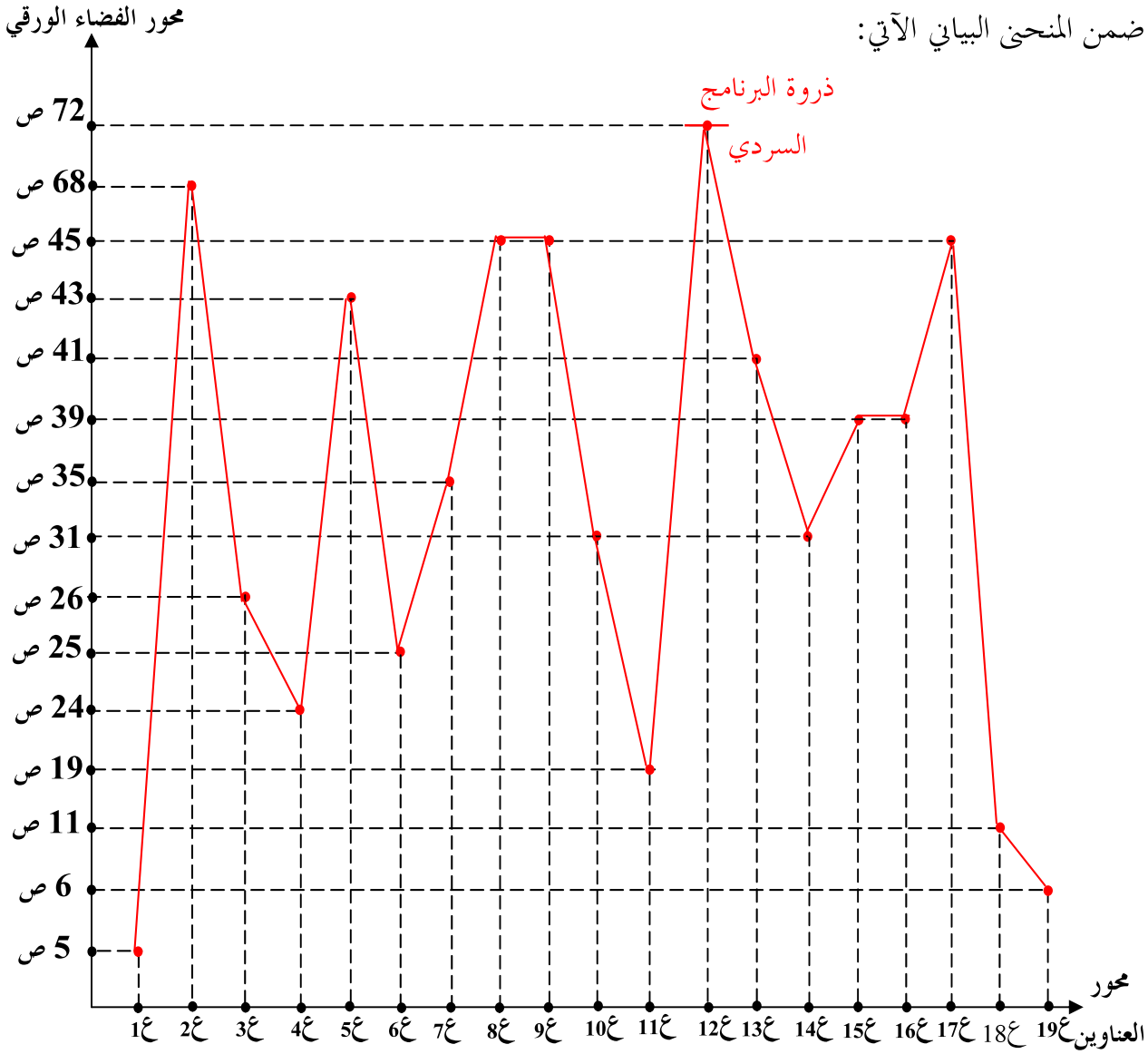
وتسهيلاً على القارئ نورد البرنامج السردي ضمن هذا الجدول التفصيلي:

العنـــوان الداخلـــي	الفضاء الورقـــي
1- مقام الليالي	(5) صفحات
2- الفصل الأول: واو الحق	68 صفحة
3- الفصل الثاني: التباس الرّؤيا	26 صفحة
4- الفصل الثالث: مرايا التيه	24 صفحة
5- الفصل الرابع: نداء الماء	43 صفحة
6- الفصل الخامس: إشارات الفناء	25 صفحة
7- الفصل السادس: محنة القوس السّري	35 صفحة
8- الفصل السابع: الكيس الأسود	45 صفحة
9- الفصل الثامن: يقين الشمس	45 صفحة
10- الفصل التاسع: لسان الأفعى	31 صفحة
11- الفصل العاشر: ابتسموا أنتم في آرابيا	19 صفحة
12- الفصل الحادي عشر: سحر الباخية	72 صفحة
13- الفصل الثاني عشر: عتبات الجنة	41 صفحة
14- الفصل الثالث عشر: لطخة الورّاق	31 صفحة
15- الفصل الرابع عشر: هو لم يمت ولكن شُبه لهم	39 صفحة
16- الفصل الخامس عشر: مُنتهى اللّيلة	39 صفحة
17- الفصل السادس عشر: أيام الشدة الكبرى	45 صفحة
18- الفصل السّابع عشر: مسالك العبور	11 صفحة
19- خاتمة الليالي	06 صفحات

ومن رقْمنة المعطيات في الجدول السابق نلاحظ ما يلي:

- عدد صفحات النمط الثيماتي في العناوين الداخلية متقارب إلى درجة التطابق، إذ خصّ الكاتب العنوانين الأوّل والأخير في الرواية بتصفيح محدود لا يتجاوز ستّ (06) صفحات. وجعل العنوان الثيماتي الأوّل فاتحة لروايته سمّاه: "مقام الليالي" أين يقوم السارد بإعداد القارئ لسماع حكاية الجملكية. بينما خصّ العنوان الداخلي الثيماتي الآخر والأخير في الرواية بوسم "خاتمة الليالي"، وهو في الحقيقة خاتمة الرواية كلّها ونهايتها.

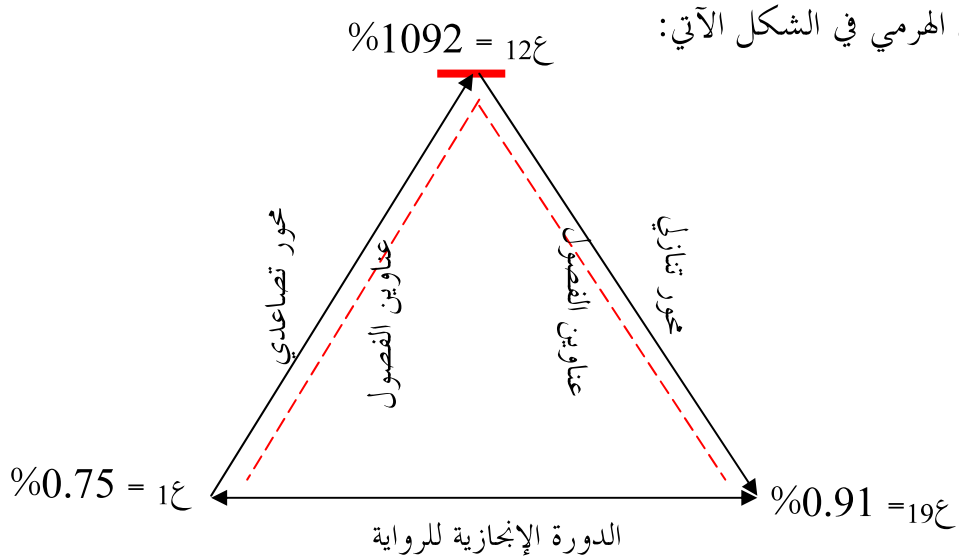
يتباين عدد الصفحات في النمط المزدوج بين عنوان وآخر، إذ من العناوين ما يتقارب عدد صفحاته كالفصل: الثاني (26 صفحة) والثالث (24 صفحة) والخامس (25 صفحة). ومنها ما يتطابق عدديا كالفصل السابع والثامن والسادس عشر (45 صفحة). بينما أخذ الفصل الحادي عشر الحصّة الأكبر ورقيا، حيث بلغ اثنتين وسبعين (72) صفحة. وهو أطول الفصول على الإطلاق. يليه الفصل الأوّل بثمانٍ وستين (68) صفحة. وعليه، يلاحظ القارئ أنّ التباين حاصل بشكل لافت للانتباه حيث تتصاعد الفصول وتتنازل ورقيا، حتّى تصل إلى أقصاها في الفصل الحادي عشر (72 صفحة) ثم تهوي إلى أدناها في الفصل السابع عشر بـــ(11 صفحة) إحدى عشرة صفحة فقط. ممّا يعني أنّ الكثافة الورقية لبعض الفصول إنّما هي حاصلة من الكثافة السردية التي خصّ بها الكاتب فصولاً دون أخرى. وعليه، نجسّد هذا التواتر والتباين الرقمي في الفصول ضمن المنحنى البياني الآتي:



من خلال المنحنى البياني المؤشر عليه في الأعلى، نلاحظ أنّ أكثر العناوين كثافة سردية، ومساحة ورقية هو العنوان الثاني عشر (سحر الباخية) أمّا أقلها كثافة فهو العنوان الأوّل (مقام الليالي)، وعليه يمكننا رصد النسب المئوية لهذا التباين الورقي، ضمن وتيرة تصاعدية وتنازلية في الجدول الآتي:

العنوان الداخلي	الفضاء الورقي	النسبة المئوية
الأوّل	5 ص	%00.75
الثاني	68 ص	%10.31
الثالث	26 ص	%03.94
الرابع	24 ص	%03.64
الخامس	43 ص	%06.52
السادس	25 ص	%03.79
السابع	35 ص	%05.31
الثامن	45 ص	%06.82
التاسع	45 ص	%06.82
العاشر	31 ص	%04.70
الحادي عشر	19 ص	%02.88
الثاني عشر	72 ص	%10.92
الثالث عشر	41 ص	%06.22
الرابع عشر	31 ص	%04.70
الخامس عشر	39 ص	%05.91
السادس عشر	39 ص	%05.91
السابع عشر	45 ص	%06.82
الثامن عشر	11 ص	%01.66
التاسع عشر	06 ص	%00.91

نستنتج من هذا الجدول المُرَقْمَن مئويا، أن النسب متفاوتة بين العناوين وما شغلته من فضاءات تصفيحية، صعودًا ونزولا، بين نسبة 00.75% ونسبة 10.92% من مجموع صفحات الرواية. وهذه النسب متطابقة مع المنحنى البياني الذي سبقها، فهي تعكس ما جاء فيه من تباين وتواتر غير متكافئ بين مساحات سرود العناوين. لكن اللاّفت للنظر أنّ النسب المئوية وإن تفاوتت، فهي متقاربة، إلاّ فيما تعلق بالعنوانين الأوّل والأخير، إذ لم تزد نسبة انتشارهما على مساحات الرواية عن 00.91%. ممّا يعني أن الدورة الإنجازية للرواية اتخذت مسارًا هرميا، بدأ بخمس صفحات ثم ارتقى إلى 72 صفحة وعاد إلى النزول بـــ06 صفحات. وبين العنوانين المتطابقين من حيث النمط (ثيماتي) والمتقاربين من حيث نسبة توزعهما على الرواية ترد العناوين المزدوجة (رقم الفصل + العنوان) متباينة النسب، متفاوتة المساحة، ويمكننا تمثيل هذا الفعل الإنجازي الهرمي في الشكل الآتي:



ومن خلال هذا الهرم الترقيمي يمكننا أن نلاحظ، وبعملية حسابية بسيطة أنّ نسبة اشتغال فضاء العنوانين الأوّل والأخير –واللّذان يشغلان مساحة 11 صفحة مجتمعين، لأنهما يدرجان ضمن نمط واحد هو النمط الثيماتي– هي: 1.66% إجمالي صفحات الرواية.

وهي نسبة ضئيلة جدّا مقارنة بنسبة اشتغال عناوين الفصول الأخرى والتي تقدر بـــ: 96.96%.

وبالتالي، فإنّ النمط المزدوج من العناوين هو الطاغي على نظام العنونة الداخلية في الرواية باحتلاله جل البرنامج السردي. وعليه، ونظرا لهذا التقسيم العددي في نمط العناوين، ارتأينا مقاربة

العناوين الداخلية لهذه الرواية الضخمة ورقيا ضمن التقسيم نفسه. مبتدئين بالنمط الأقل حضورًا وهو الثيماتي لأنه يضم عنوانين داخليين فحسب، ومعرّجين على النمط المسيطر على الرواية وهو النمط المزدوج الذي يضم سبعة عشر عنوانا. وتكون هذه المقاربة -كسابقاتها- ضمن المستويات الأربعة: المستوى النحوي- المستوى المعجمي- المستوى الدلالي وأخيرا المستوى الوظيفي.

أوّلا: المستوى النحوي للعناوين الدّاخلية:

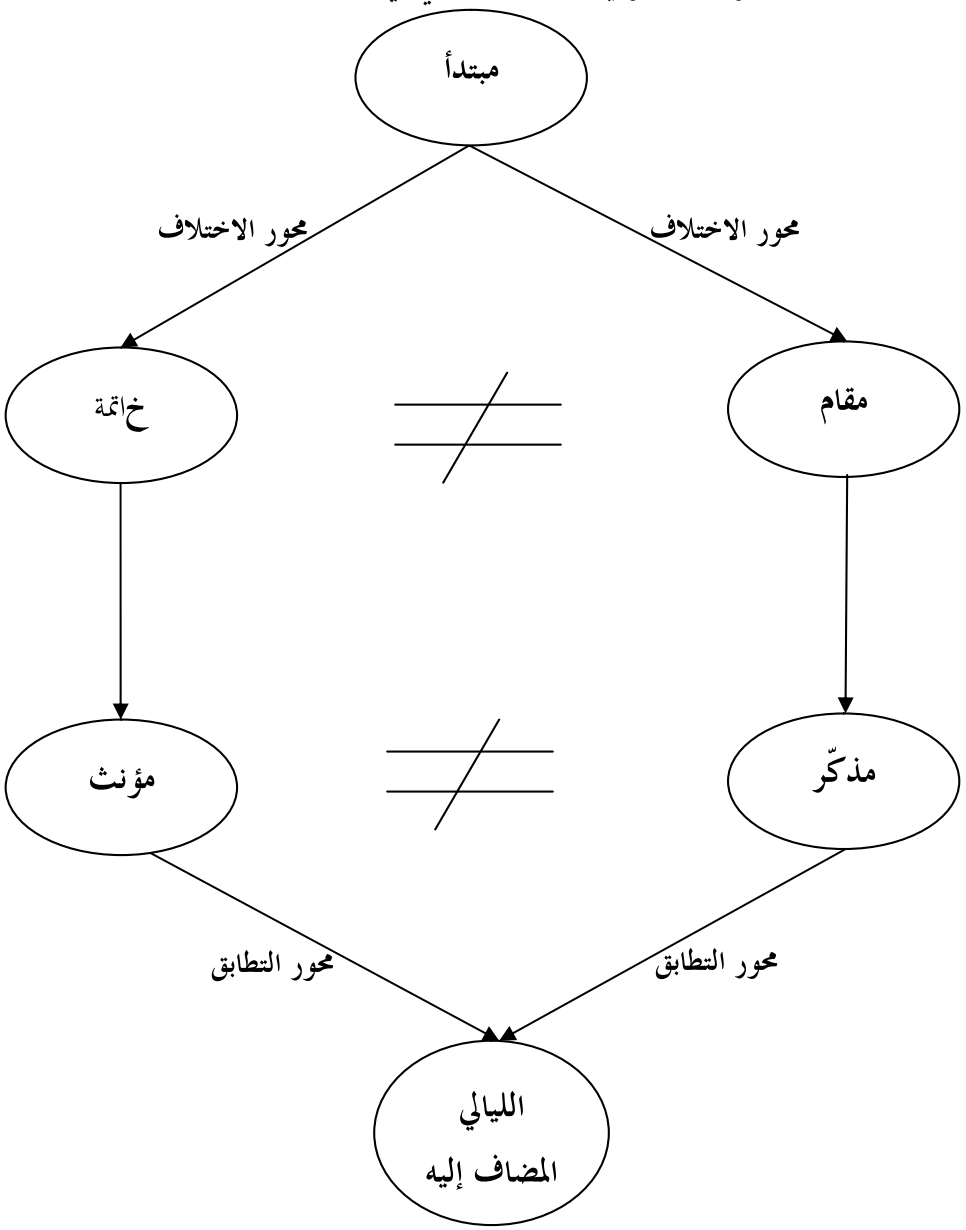
1- المستوى النحوي للنمط الثيماتي:

يندرج تحت هذا النمط، عنوانان داخليان هما بمثابة فاتحة الرواية وخاتمتها، ونعني بذلك: العنوان الداخلي: "مقام الليالي" و"خاتمة الليالي". وكمعظم العناوين المعتمدة من قِبل الكاتب سواء في رواية "سيدة المقام" أو في "البيت الأندلسي"، فقد انبنى هذان العنوانان على الصيغة الاسمية المتوالدة عبر مبدإ الإضافة، حيث شكل المبتدأ في كليهما الركيزة الجملية مع الاتكاء على عنصر المضاف إليه الذي دَعّم أركان المبتدإ المحذوف خبره -ككل العناوين السابقة أيضا- والمفتوح على نطاق واسع من القراءة والتأويل.

وقد درج "واسيني" عبر آلية اختيار عناوينه، على التنويع ضمن إطار التذكير والتأنيث المُلحق بالألفاظ المشكلة للعناوين حيث نلحظ في هذين العنوانين اتفاق المضاف إليه من حيث جنس الكلمة (مؤنث) وعددها (جمع)، وترتيبها النحوي (الإضافة). بينما يختلف المبتدأ المعمول به في العنوانين من حيث الجنس: مقام (مذكر)، خاتمة (مؤنث) وإن كانا يتفقان أيضا من حيث العدد (مفرد) والترتيب النحوي (مبتدأ).

والجدير بالذكر هنا، أنّ المبتدأين في هذين العنوانين -وإن كانا يختلفان من حيث التذكير والتأنيث- يرتبطان بحلقة واحدة هي حلقة المضاف إليه، المتطابق تماما في كليهما "الليالي". وكأنّ الكاتب أراد للجملة الاسمية المكوّنة لعناوينه أن تؤشر بمضاف إليه واحد يكون حلقة الوصل بين مطلع الرواية ومختتمها. ولهذا فقد عمد إلى جعل المضاف إليه (الليالي) متطابقا في كلا العنوانين حتى يخلق ذلك الترابط بين العنوانين على الرغم من المسافة والمساحة الورقية الفاصلة بينهما (17 فصلا). وهذا الربط ليس حاملا على المستوى النحوي للعنوانين فحسب، بل إنّه ممتد إلى المستوى

السياقي والدلالي، حيث تتناغم البداية مع النهاية في مطلع "مقام الليالي" ونهاية "خاتمة الليالي". ويمكننا تجسيد هذا المستوى النحوي للنمط الثيماتي في الخطاطة الآتية:

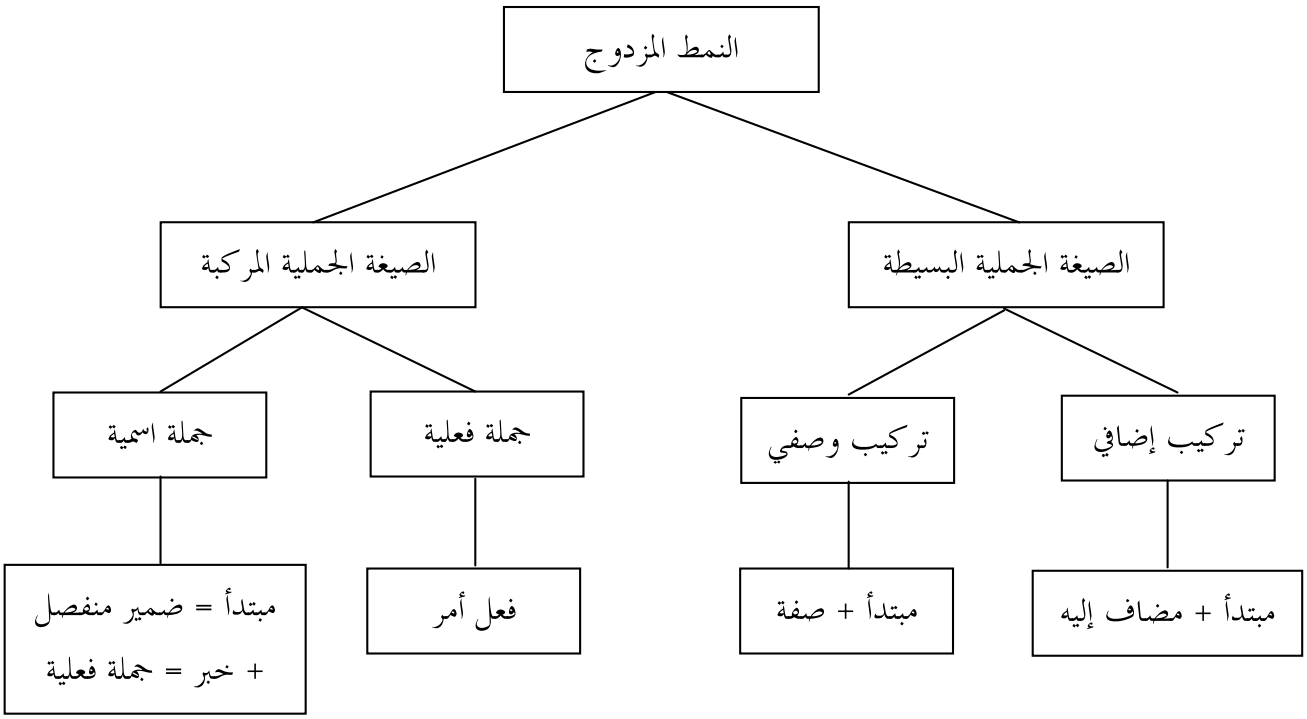


وعليه، يكون محور الاختلاف النحوي ضمن نطاق المبتدأ (مقام = مذكر) و(خاتمة = مؤنث)، بينما اشتغل محور التطابق ضمن دائرة المضاف إليه (الليالي). وهي إستراتيجية نحوية ارتكزت على آلية حذف الخبر -كما عوّدنا الكاتب- حتى يتسنى للقارئ ربط "مقام" البداية و"خاتمة" النهاية، ضمن ما ينتجه النص من خيوط دلالية وسياقية.

2- المستوى النحوي للنمط المزدوج:

يقف القارئ في هذا النمط على عناوين داخلية متنوعة في بنيتها النحوية. حيث تنوعت بين الصيغة الجُملية البسيطة، والصيغة الجملية المركبة وهي في إجمالها سبعة عشر عنوانا داخليا.

فأمّا الصيغة الجملية البسيطة، والمركبة من جملة اسمية عادية فقد انشطرت بدورها إلى زمرتين هما: زمرة التركيب الإضافي (مبتدأ + مضاف إليه). وزمرة التركيب الوصفي (مبتدأ + صفة). بينما تشكلت الصيغة الجملية المركبة من جملة فعلية صيغت بفعل أمر وجملة اسمية، ورد فيها المبتدأ ضميرا منفصلا، متبوعا بخبر صيغ بجملة اسمية تصدّرها الناسخ. ولتبسيط هذه الآلية النحوية في صياغة العناوين، نقترح على القارئ الخطاطة التشجيرية الآتية:



ودعمًا لهذه الخطاطة، نورد هذا الجدول التفصيلي الذي نبيّن من خلاله صيغة العناوين بدقة مع بنيتها النحوية:

رقم الفصل	عنوانه	التركيب النحوي
الأوّل	واوُ الحقِ	مبتدأ + مضاف إليه
الثاني	التباسُ الرُّؤيا	مبتدأ + مضاف إليه
الثالث	مرايا التيه	مبتدأ + مضاف إليه
الرابع	نداءُ الماء	مبتدأ + مضاف إليه
الخامس	إشارات الفناء	مبتدأ + مضاف إليه
السادس	محنة القوس السّري	مبتدأ + مضاف إليه + صفة
السابع	الكيس الأسود	مبتدأ + صفة
الثامن	يقين الشمس	مبتدأ + مضاف إليه
التاسع	لسان الأفعى	مبتدأ + مضاف إليه
العاشر	ابتسموا.. أنتم في آرابيا	فعل أمر + جملة اسمية مبتدأ (ضمير) + خبر (شبه جملة)
الحادي عشر	سحر الباخية	مبتدأ + مضاف إليه
الثاني عشر	عتبات الجنة	مبتدأ + مضاف إليه
الثالث عشر	لطخة الورّاق	مبتدأ + مضاف إليه
الرابع عشر	هو لم يمت ولكن شُبه لهم	مبتدأ (ضمير) + خبر (جملة فعلية) + جملة ناسخ
الخامس عشر	منتهى الليلة	مبتدأ + مضاف إليه
السادس عشر	أيام الشدة الكبرى	مبتدأ + مضاف إليه + صفة
السابع عشر	مسالك العبور	مبتدأ + مضاف إليه

من الجدول التفصيلي السابق نقدم القراءة الآتية:

أ- يغلب على العنونة التركيب الإضافي إذ ينضوي تحته خمسة عشر عنوانا مع ملاحظة أن هذا التركيب يضم نمطين من البنية الإضافية: نمط المبتدأ المسند إلى مضاف إليه -وهو الغالب-

ونمط المبتدأ المسند إلى مضاف إليه مع صفة تنعته –وهو الأقل– ونخص بالذكر عنوان الفصل السادس وعنوان الفصل السادس عشر.

ب– إذا أردنا رقمنة هذه الغلبة للتركيب الإضافي، نَصل إلى أن هذا النمط الذي يشغل خمسة عشر فصلا من أصل سبعة عشر، إنّما يمثل نسبة 88.23%، بينما يمثل التركيب الوصفي نسبة 5.88%.

ج– خصّ الكاتب الفصل العاشر من الرواية بعنوان انبنى على جملة فعلية بدأت بصيغة الأمر (ابتسموا..) وأردفها بجملة اسمية تكوّنت من ضمير منفصل يقوم مقام المبتدأ مع خبر شُكِّل من شبه جملة. وهي بنية نحوية غير مألوفة في العناوين الروائية لواسيني الأعرج. إذ لم نعهده مثالا إلى هذا النمط من التراكيب المعقدة من جهة، والمتنوعة من جهة أخرى. لكن هذا التركيب شغل عنوانا داخليا واحدًا من أصل سبعة عشر عنوانا، ويمكننا تمثيله بالنسبة المئوية الخاصة به وهي 5.88%.

د– انبنى الفصل الرابع عشر على عنونة مختلفة أيضا تشكلت بنيتها النحوية من مبتدأ جاء على هيئة ضمير منفصل (هو) أُتبع جملة فعلية (لم يمت) قامت مقام الخبر مع إضافة جملة اسمية تكونت من الناسخ (لكن). وهو تركيب نحوي معقد أيضا يعكس حصافة الكاتب في اختيار العنونة. وتقدر نسبة هذا العنوان 5.88% أيضا.

والجدير بالملاحظة هنا، أنّ انتقاء الكاتب لهذين التركيبين –وإن كانت نسبتهما محدودة– إنما هو نابع من ارتباطهما بالمستوى الدلالي الذي يمثلانه، وهو ما سنقف عنده حين تناولنا لهذا الأخير. وعليه، أراد "واسيني" تمييز هذين الفصلين بعنوانين مغايرَيْن من حيث بنيتهما النحوية لتفرّدهما على المستوى السياقي والدلالي.

هـ– اشتغلت كل العناوين الداخلية المركبة تركيبا إضافيا أو وصفيا على آلية حذف الخبر وهو المعهود عند الكاتب في مثل هذه البنية. بينما غابت هذه الآلية في عنوان الفصل العاشر والفصل الرابع عشر، إذ نلحظ حضور الخبر في كليهما، ممّا يعني أن الدلالة منتهية بالنسبة للعنوانين وأن الكاتب قدّمها للقارئ غير آبه بإمكاناته التأويلية. وهذه الإستراتيجية مقصودة بشكل واضح حتى ينوّع الكاتب من آليات القراءة عند المتلقي، فيتركه مرات يُعمِل قريحته لخلق مساحات

جديدة للتأويل. بينما يغلق في أخرى وهو يقدم له الدلالات جاهزة لإراحته من عناء البحث في الاحتمالات.

ثانيا: المستوى المعجمي للعناوين الداخلية:

نظرا لكثرة العناوين الداخلية في هذه الرواية (19 عنوانا) من جهة ولتنوع صيغتها، من جهة أخرى، ارتأينا أن نقف عند المستوى المعجمي برصد الكلمات المفتاحية في كلّ عنوان، لأنه قد يصعب علينا أن نفصّل في كل كلمة واردة في هذا الكمّ الكبير من العناوين. ونقرّ بداية بأنّ صعوبة مقاربة العناوين الداخلية لرواية بضخامة "جملكية آرابيا"، إنّما هو نابع من هذه الكثرة "العنوانية". إذ تميزت الرواية التي بين أيدينا بكثافة مائزة، لا على مستوى دلالات عناوينها وحسب، بل أيضا على مستوى عددها وتنوع مبانيها وصيغها. وعليه، نحدد المستوى المعجمي لهذه الكلمات المفتاحية من خلال الجدول الآتي:

الألفاظ المفتاحية	الدلالة المعجمية
الحق	من الفعل حَقَقَ: الحقّ نقيضُ الباطل وجمعه حقوقٌ وحِقاقٌ وفي حديث التلبية: لبيّك حقًّا حقًّا أي غير باطل. وحقَّ الأمر حقًّا، صار يقينا وثبت[1]
الرّؤيا	من الفعل رأى. والرُؤيا: ما رأيتَه في منامك.. والجمع رُؤًى بالتنوين. قال الفرّاء في قوله تعالى: "إن كنتم للرؤيا تعبُرون" إذا تركت العربُ الهمْزَ من الرّؤيا قالوا الرُويا طلبًا للتخفيف[2]
التيه	التّوْهُ، لغة في التيه، وهو الهلاك، وقيل: الذهاب. وقد تاهَ يَتُوهُ ويَتِيهُ تَوْهًا هلك. وتَوَّه نَفْسَه: أَهْلكها[3]
الفناء	من الفعل فنى، الفناء: نقيض البقاء، وفنى فناءً فهو فانٍ. وقيل: وفَنَى بمعنى فَنِيَ في لغة طيء، وتَفَانى القومُ قتلا، أَفْنَى بعضُهم بعضًا في الحرب، وفَنِي يفْنَى فَنَاءً: هرِم وأشرف على الموت[4]

[1] ابن منظور: لسان العرب، مادة (حقق)، ص939-940.

[2] المصدر نفسه، مادة (رأى)، ص1540.

[3] المصدر نفسه، مادة (توه)، ص457.

[4] المصدر نفسه، مادة (فنى)، ص3477.

المحنة	الخِبْرَةُ، وقد امتحنه وامتحن القول: نظر فيه ودبّرَهُ. ومَحَنْتُ الفضّة إذا صفّيتُها وخلّصتُها بالنار. وجاء في معنى قوله تعالى: "أولئك الذين امتحن الله قلوبهم"، أي: خلّص اللهُ قلوبهم أي صفّاها وهذّبها. والاسم: المِحنةُ[1]
يقين	من يَقِنَ اليَقَين: العلم وإزاحةُ الشّك وتحقيق الأمر وقد أَيْقَنَ يُوقِنُ إِيقَانًا، فهو مُوقِن، ويَقنَ يَيْقَنُ يقَنًا، فهو يَقِنٌ. واليَقين: نقيض الشك[2]
سحر	السِّحرُ: عَملٌ تُقُرِّبَ فيه إلى الشيطان، وبمعونة منه كلّ ذلك الأمر كينونة للسحر، ومن السحر الأُخْذَةُ التي تأخذ العين حتى يُظَنَّ أنّ الأمر كما يُرى. والسحر الأُخْذَةُ. والجمع: أسْحَارٌ وسُحُورٌ، ورجلٌ ساحِر من قوْمٍ سحرةٍ وسُحّار.. والسّحر: البيان في الفطنة.. ومن ذلك قوله صلى الله عليه وسلّم: إنّ من البيان لَسِحْرا[3]
لَطْخةُ	لَطَخه بالشيء يلْطخُهُ لطْخًا ولطَّخَهُ، ولَطَخْتُ فلانًا بأمرٍ قبيح: رميْتُه بِهِ. وتلطَّخَ فلان بأمر قبيح: تَدَنَّسَ واللُّطَاخة: بقية اللّطْخِ، ويقال: رجلٌ لطِخٌ: أي قَذِر[4]
الشِّدَّةُ	من شدد، الشِّدّة هي الصّلابة: وهي نقيض اللّين والجمع شِدَدٌ.. وكلّ ما أُحْكِمَ فقد شُدَّ، الشِدّة: القوّة[5]
مسَالِك	من سَلكَ: السلوك، مصدر سلك طريقا... والسَّلْكُ هو إدخال شيء سَلكهُ فيه.. والمسلكُ: الطريق وجمعها مسالك[6]

وكما هو واضح من خلال الجدول السابق، فإنّ الكاتب يتمتع "بفحولة" لغوية مائزة، حيث تنوّع معجم عناوينه الداخلية، وتفرّد بقاموس لم نعهده في روايتيه السابقتين من قبيل: الحق، والرؤيا والمحنة والسحر والمنتهى والشدّة. وهي (أي الألفاظ) في واقع الأمر منتقاة من المعجم

[1] المصدر السابق، مادة (محن)، ص4150.
[2] المصدر نفسه، مادة (يقن)، ص4964.
[3] المصدر نفسه، مادة (سحر)، ص1951.
[4] المصدر نفسه، مادة (لطخ)، ص4034.
[5] المصدر نفسه، مادة (شدد)، ص2214.
[6] المصدر نفسه، مادة (سلك)، ص2073.

الصّوفي –كما هو ظاهر– حيث تمّ انتقاء المصطلحات ذات الصلة بالتصوف كالحق واليقين والشدة والفناء والرؤيا والمنتهى...الخ. وقد ورد في "الرسالة القُشْيرية" مثلا: أن "اليقين هو جزم القلب عن دليل وبُرهان.. وهو مقام مشار إليه بخبر أن تعبد الله كأنك تراه فإن لم تكن تراه فهو يراك"[1]. وبالتالي فقد توافق المعنى المعجمي مع المعنى الصوفي لكلمة "يقين" وتقاطعا في مسألة إزاحة الشك وتحقيق الأمر.

وإذا أردنا أيضا أن نقف عند لفظة "الرؤيا" فإننا نجد "الشيخ محي الدّين بن عربي": "يقسّم الوجود إلى خمس مراتب يسمّيها الحضرات الخمس، ويعتبر الأحلام –أو بعبارة أدق بعض الأحلام وهي الرؤيا الصادقة– من مظاهر حضرة من هذه الحضرات هي حضرة الخيال أو حضرة المثال"[2]. أي عالم المُثل المطلقة التي لا تتضمن المعاني المجرّدة بل تحتوي أيضا على الصور المحسوسة. ويقول ابن عربي: "إنّ قلب النائم يصبح –وقد اتصل بالعالم العلوي هذا الاتصال– أشبه شيء بمجرى غير مضطرب من الماء الصافي ينعكس عليه جميع ما هنالك من صور الحقائق النورانية. أما هذه الصور فليست إلاّ أشباحا وظلالا أو رموزا لتلك الحقائق التي وراءها"[3]. ولذلك أقرّ ابن عربي بوجوب تأويل الأحلام وتعبير الرؤى.

وقد ضربنا هذين المثالين لنبين للقارئ مدى تعالق ألفاظ العناوين الدّاخلية بالمعجم الصوفي وكيفية توافقها مع معناها المعجمي.

ثالثا: المستوى الدّلالي: مقاربة سياقات العناوين الداخلية:

رواية "جملكية آرابيا"، نصّ قلب موازين السردية المعاصرة وفتح "لذة النص" الروائي أمام المتلقي وأدخله في حالة من الاستدعاء المتواصل لحفريات المعرفة والتفاعل دلاليا معها. وقد تمكّن "واسيني" من تأسيس خصوصيته وفرادته بفضل تحويل العلاقة الإشكالية بين العنوان كدّال إلى العنوان كمدلول (العنوان في علاقته بالنص) إذ لم يعد العنوان مجرّد دوالّ منتهية في ذاتها. بل تحوّلت هذه الدّوال إلى موضوعات (Thèmes) اكتسبت قيمتها من شعريتها وجمالية مدلولاتها.

---

[1] زكريا الأنصاري، الرسالة القشيرية، المكتبة العربية، (د.ط)، (د.ت)، الجزء الأوّل، ص12.

[2] محي الدين بن عربي: فُصوص الحِكم، علّق عليه أبو العَلاَ عفيفي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، 1980، الجزء الأوّل، ص74.

[3] المصدر نفسه، ص75.

وعليه، فقد خلق هذا التحول نوعا من الاتصال الجمالي بين العنوان كموضوع والمتن كحامل (Support) لهذا الموضوع.

وعليه، فقد تميزت العناوين الداخلية في هذه الرواية بتوظيفها لجملة من الأدوات السردية تصبّ في عمق التجريب عند واسيني الأعرج، نوجزها فيما يأتي:

1- تهشيم الواقعيّة التقليديّة:

على الرغم من ارتباط رواية "جملكية آرابيا" بالواقع العربي وما يحدث فيه من خلخلة للمنظومة المجتمعية والسلطوية عموما، فإنّ "واسيني الأعرج" قد حقق غايته في تحطيم التصور الذي يفضي بنا إلى القول إنّ "الأدب مرآة للوَاقع". فقد يوهمنا هذا النص بأنّنا أمام مصوّر فوتوغرافي مهمته هي نقل الواقع بعين الكاميرا لا بعينه هو. لكن تجربة واسيني الروائية تحاول أن "تنصت باستمرار إلى الواقع العربي وخاصة في لحظات التحول الحضاري العنيفة وما يتعلق بتلك اللّحظات من قيم ودلالات إنسانية"[1]. وهذا الإنصات إلى الواقع نابع من أنّ "الرواية لا تؤسس لبعد واحد ولا تفهم الواقع كما يفعل التاريخ ببعد مفرد أو بعدين ولا تقدم مستوى من مستويات الحياة على آخر إنها تحاول أن تقول المتعدد والمختلف"[2]. وبالتالي تسعى تجربة واسيني الكتابية في هذه الرواية إلى خلق البدائل السردية (الفنية) التي تراقب الواقع وتنصت إليه دون أن تنقله حرفيا إلى القارئ. ولهذا، فواسيني الأعرج، يقترح علينا عناصر جديدة لا تنتمي إلى الواقع، ولكنها تعيشه بوصفها كائنات ورقية، لا كائنات وجودية، فتُسهم بذلك، هذه الكائنات في بناء الأحداث وصنع الأفضية وخلق العلاقات الإنسانية بين كل مكوّنات النص الروائي.

إنّ مسألة "الرّاهن" التي كرّسها واسيني في روايته، ليست من باب جعل النص رواية "الواقع" لأنّ "الرواية لا تفحص الواقع بل الوجود والوجود ليس ما حصل، الوجود هو عالم الإمكانات الإنسانية، كل ما يمكن أن يصيره، كل ما هو قادر عليه، يرسم الروائيون خريطة الوجود باكتشاف هذه الإمكانية أو تلك، لكن لحظة أن توجد يعني أن تكون في العالم"[3].

---

[1] عمر حفيظ: "كتاب الأمير"، أسئلة الكتابة وأقنعة التاريخ، مجلّة عمّان، العدد 140، فيفري 2007، ص04.

[2] المرجع نفسه، ص07.

[3] كونديرا ميلان: فن الرواية، ترجمة: أمل منصور، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 1999، ص48.

وبالتالي، فإن "جملكية آرابيا" أعادت إنتاج تناقضات المجتمع في هذه الفترة الحرجة من وجوده الإنساني، مع تعديل بسيط لا يمسّ بجوهر الإنسان العربي، هو الخروج من دائرة التفكير بالموت القسري المحتوم، إلى دائرة تفعيل الوجود والحقيقة الإنسانية.

وعلى الرغم من محاولة الكاتب لتهشيم الرواية "الواقع"،فإنّه كرّس فكرة النزاع الأبدي والدّائم بين المثقف والسلطة و"لا غرابة في أن تحتل السلطة مركز اهتمام الإنسان والخطاب العربيين عامة والروائي خاصة"[1]. بوصف الرواية وعاءً احتوى كل أنواع الخطاب عبر الأزمنة والعصور. وبالتالي فقد اتخذت "جملكية آرابيا" لنفسها العرض المألوف لعلاقة المثقف بالسلطة، إذ صوّرت –كما تفعل الرواية العربية عموما– الحاكم العربي ضمن ذلك الإطار النمطي الذي يجسّد عبر التاريخ الإسلامي الطويل؛ فلا "فرق بين الحاكم العربي الحالي والصورة التي تكوّنت عنه في التاريخ، إنها صورة واحدة. وفي العديد من النصوص الروائية التي وظفت التاريخ، كانت في واقع الأمر، تقابل بين ما جرى قديما والعصر الحديث، فتبرز من ثمة التشابه الكبير بين العصور القديمة والواقع الحالي: إنه نفس التعسف والقهر"[2]. أو هي الصورة القديمة ذات اللّون الأبيض والأسود تعود بالتشكلات ذاتها ولكن هذه المرة، بالألوان. فالحاكم بأمره في "جملكية" واسيني هو نفسه الديكتاتور الذي يحكم بيد من حديد الشعوب الحديثة.

إن حضور السلطة في علاقتها المتأزمة بالإنسان المثقف (من خلال قتل الحكماء السبعة) في رواية "جملكية آرابيا"، يكشف عن ثقافة راسخة في ذهن المواطن العربي خصوصا، تقضي بأن "للحاكم صورة خاصة: إنّه ظل الله في الأرض، وحكمه واسع على كلّ الرقاب. لذلك تتجسد هذه الصورة من خلال الإحساس المركب والمتناقض لدى الفرد العربي: الحب والخوف"[3]. يقول السارد في "الجملكية": "أنت تعرف يا مولاي أنه طوال الأزمنة الماضية، والقصر الذي ارتبكت أركانه بسبب الصراعات الداخلية يحاول أن يستولي على قلعة العلماء... ولكنه لم يفلح إذ كانت جيوشه تنكسر في أسفل الجبل حتى قبل أن تتجاوز السفح. فترجع أو تباد في المدرجات الأولى التي يحميها العلماء والعمال. فمن كان يملك الكهف، فهو سيملك مستقبل المدينة، لكن القلعة صعبت

[1] سعيد يقطين: قضايا الرواية العربية، الوجود والحدود، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى، 2012، ص173.

[2] المرجع نفسه، ص175.

[3] المرجع نفسه، ص177.

عليه كثيرا، علماء المدينة كانوا يعرفون جيدا مشاكل القصر.. ولذا يجب وضع حدّ نهائي لهم.. يجب تصفيتهم"[1].

من خلال الشاهد، نقف عند ثقافة الإقصاء عن طريق التصفية الجسدية التي يمارسها صاحب السلطة (الحاكم) "الإله الصغير الذي صار يمارس حكمه في غياب الإله الحقيقي، أو من خلال تغييبه، ليحل محله كما يمكن أن يفهم، وهو من ثمة المسؤول عن كلّ الكوارث"[2]. إنها الصورة التي تؤثث الواقع وتبني الرواية، لكن مع فارق بسيط هو أنّ الأولى تؤثث الواقع داخل زمن حقيقي، في حين أن الأخرى تبني الرواية داخل زمن تخييلي، افتراضي، يحاكي صورة الواقع لا جوهره.

2- الممارسة التّناصية:

يجنح "واسيني الأعرج" في "جملكية آرابيا" نحو الإستراتيجية التناصية في أعمق معانيها وآلياتها. وقد ظهرت الفاعلية التناصية للعناوين الداخلية من خلال السرود الجزئية التي يقدّمها. إذ إن كل عنوان هو في الحقيقة متن مصغر داخل متن كبير. وعليه، فقد اشتغلت متون العناوين الداخلية على نمطين من التناص:

النمط الأوّل: التّناص الخارجي: والذي تتناص فيه رواية "جملكية آرابيا" مع "ألف ليلة وليلة" من خلال توظيف بعض التقنيات السردية منها:

أ- توالد السرد[3]: ونعني به التسلسل في سرد الحكايات مع توالدها، أي أن كل حكاية تحتوي على حكاية أخرى هي بدورها تتوّلد عنها حكاية ثالثة. ويطلق "عبد الله إبراهيم" على هذه التقنية مصطلح "الحكاية الإطارية" وهي "ذلك السرد المركب من قسمين بارزين، ولكنهما مترابطان، أوّلهما: حكاية أو مجموع الحكايات التي ترويها شخصية واحدة أو أكثر. وثانيهما تلك المتون وقد رويت ضمن حكاية، أقل طولا وإثارة بما يجعلها تؤطر تلك المتون، كما يحيط الإطار

[1] واسيني الأعرج: جملكية آرابيا، رواية، ص80.

[2] سعيد يقطين: قضايا الرواية العربية، ص178.

[3] فدوى مالطي دوغلاس: "السرد والرغبة: شهرزاد"، ترجمة: ماري تريز عبد المسيح، مجلة فصول، الجزء 12، العدد 4، شتاء 1994، ص155-156.

بالصورة"[1]. وقد ظهرت هذه التقنية بوضوح في "ألف ليلة وليلة" من خلال الحكايات التي ترويها شخصية واحدة هي "شهرزاد"، والحكايات التي ترويها شخصيات أخرى ضمن ما ترويه "شهرزاد". وعليه فقد تقاطعت رواية "جملكية آرابيا" مع "ألف ليلة وليلة" في أنّ القسم الأوّل من "الحكاية الإطارية" ترويه "دنيا زاد" وهي الحكاية "الأم"، بينما أُنيط السرد في القسم الثاني منها بشخصيات أخرى انبثقت عن حكايات "دنيا زاد" للحاكم بأمره.

وقد تحقق التوالد السردي في الرواية من خلال:

– **تعدّدية الأصوات السردية:** فكما تتعدد الأصوات السردية في "ألف ليلة وليلة" بين السارد الرئيسي "شهرزاد" والشخصيات السردية الأخرى والكثيرة (السندباد البحري– الملك وولده والجارية والوزراء السبعة– التاجر البخيل– الصائغ– الغلام– الأعرابي– الملك الناصر...الخ) تظهر الأصوات السردية المتعددة في رواية "الجملكية" بين السارد الراوي الذي يقدم حكاية الحكايات ويظهر صوته في حكاية المفتتح التي يمثلها العنوان الداخلي الأوّل "مقام الليالي" إذ يقول مقدّمًا نفسه: "لست مهمًّا، أنا راوي الصدفة وراوي الصدفة معذور لأنه لا يقول في النهاية سوى مشاهداته ومكاشفة من عاشرهم من القوالين..."[2]. فوظيفة "الراوي الصدفة" هنا، هي تقديم "حكايات الليالي" التي تم فيها استنطاق التاريخ والمسكوت عنه في سجلات الحكام والملوك. يقدم السارد نفسه في "مقام الليالي" على أنّه "قوال" (بلغة شعبية) وراوٍ (بلغة رسمية). ولهذا نراه يستعمل ضمير "الأنا" معلنا عن حضوره ضمن الأصوات السردية الكثيرة في هذه الرواية. وإلى جانب السارد الراوي، يظهر في الرواية صوت "دنيا زاد"، المكافئ لصوت "شهرزاد" في "ألف ليلة وليلة". وقد يكون مبرّر استعادة الكاتب لشخصية "دنيا زاد" بدل "شهرزاد" في أنّ هذه الأخيرة تمثل قيمة استهلاكية، بينما تمثل شخصية "دنيا زاد" في رواية الجملكية القيمة الفعّالة التي تعكس موقفها ورؤيتها الخاصة من الأشياء والعالم، يقول السارد: "ليس مهما أن يكون اسمها دنيا أو دنيا زاد، الأهمّ أنها كانت جنون العرش وخرابه، ماءه وعطشه، قصتها أطول من قرن.."[3].

---

[1] عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، ص152.

[2] واسيني الأعرج: جملكية آرابيا، رواية، ص07.

[3] المصدر نفسه، ص15.

"فدنيا زاد" في "الجملكية" تقدم بدورها حكايات أخرى ترويها أصوات سردية متعددة منها: البشير المورسيكي، ماريوشا الغجرية، المجذوب، الحلاج، أبو ذر الغفاري...الخ.. وكل صوت سردي من هذه الأصوات يوظف فيه الكاتب ضمير المتكلم، حيث يظهر مثلا صوت "عبد الرحمن المجذوب" وهو يروي حكاية إنجاب شهرزاد لابن ليس من صلب شهريار "... وعندما خاف الحكيم من الفضيحة... -السائح الذي ضاجع زوجته- طلب من كاتب تاريخ العائلة أن يدون: اليوم حملت صاحبة المقام العالي من سيادة حكيم الجملكية والقادم من رحمها.."[1]، ثم نسمع صوت "دنيا زاد" (أخت شهرزاد) وهي تصف أختها قائلة: "كانت مصرة على قول كل شيء لأنها كانت تعرف جيدا لماذا توقف العدّ، وتعرف قصة أختها، دابة الغواية، التي نسيت قول ما يجب قوله"[2].

- التنمية السردية للمعلومات وتحويلها إلى سرد[3]: ونعني بها تنامي المعلومات الحكائية التي تبثها الأصوات السردية. إذ إن كل معلومة تخص الشخصيات أو الأحداث تستثمر في تحويلها إلى محطات سردية فاعلة في الحكاية وخير مثال نستحضره عن هذه التقنية في رواية "الجملكية" توظيف كتاب "الأمير" لصاحبه "ميكافيللي" ليفصل بين مثقف السلطة والمثقف الحرّ. حيث تنتهي الحكاية بانتصار المثقف الحرّ بعد حرق "دنيا زاد" لكتاب "الأمير" على مرأى من الحاكم بأمره وهو يقول غاضبا من هذا الكتاب الذي لم يستفد منه في حكمه: "على الأمير أن يقرأ قصص الأولين من الذين سبقوه وأن يتّعض ويعتبر أعمال الجيدين منهم، ويرى كيف حكموا وساسوا في فترة الحروب والقلاقل، أن يتأمل خفايا انتصاراتهم وهزائمهم حتى يهتدي بحيّدها... أنا لا أقبل بمن يعطيني دروسًا في السلطان وهو سيء السيرة.." [4].

[1] المصدر السابق، ص37.

[2] المصدر نفسه، ص346.

[3] ينظر: فدوى مالطي دوغلاس: السرد والرغبة، شهرزاد، مجلة فصول، ص157.

[4] واسيني الأعرج: جملكية آرابيا، رواية، ص19.

ب- المعنى التكراري: ونقصد به المعاني المتكررة لشخص أو لشيء تبدو غير هامة في ظهورها الأوّل في الحكاية ونصادفها مرّة أخرى في الحكاية وربّما بشكل فجائي وفي ظهورها المتكرر نلاحظ أهميتها[1].

ويطلق "توماشفسيكي" Tomachevski على هذه التقنية مصطلح "التحفيز التأليفي"؛ ومعناه أن كلّ حافز أو إشارة في القصة لا ينبغي أن يردَا بشكل اعتباطي. فلابُدّ أن تكون لهما وظيفة أو علامة بما يأتي من القصة. فإذا قيل لنا في بداية السرد إنّ هناك مسمارًا في الجدار فعلى البطل أن يشنق نفسه فيه[2]. شأن العنوان الداخلي "محنة القوس السّري" في الرواية قيد مقاربتنا حيث يذكر السارد كيفية قتل الشيخ "النّيْنَويّ الصوفي" قائلا: "... صُلِبَ هو وصاحبه ثلاثة أيام، كان يوم ذلك من أوله إلى انتصافه، فيترل بهما.. حُبس مدة طويلة فافتتن به جماعة منهم... وأخرج من الحبس فقطعت يداه ورجلاه ثم ضرب عنقه وأحرق بالنار"[3]. فهذه القصة المصغرة الواردة على لسان بشير الموريسكي تظهر مشهد قتل الشيخ "النينوي" لكن ورودها ضمن حكايات كثيرة ليس اعتباطيا، إنّما يفاجأ القارئ في العنوان الداخلي الذي يلي هذا العنوان مباشرة، ونعني به "الكيس الأسود" أن "النينوي" قد نجا من الصلب والحرق بفضل المعجزة الإلهية يقول السارد: ".. صرخ أحد الشيوخ من المكلّفين بقراءة الفاتحة سرّا على أرواح الأموات: الله أكبر.. ما قتلوه. ما صلبوه. ولكن شُبه لهم، إنه النينوي الصوفي.. يا عباد الله، هو لم يمت"[4].

ج- تنظيم الأحداث: ويقصد به تنظيم الأحداث والأفعال والحركات التي تكوّن الحكاية وتعطيها جمالية عندما يكون الترتيب موفقا[5]. وتنظيم الأحداث في ليالي "جملكية آرابيا" أعطى للقارئ متعة الإدراك والترقب للأحداث. وتوالد السرد بصورة منتظمة منحه جوّا من التناغم حيث يشعر القارئ بأن ما يحدث ليس شاذًّا، بل هو منطقي. ومن مظاهر تنظيم الأحداث في رواية "الجملكية" آلية ربط نهاية الفصل ببداية الفصل الذي يليه فنلاحظ مثلا أن الفصل المعنون

---

[1] ينظر: عبد الله إبراهيم: السردية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992، ص86.

[2] حميد لحميداني: بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1993، ص22-23.

[3] واسيني الأعرج: جملكية آرابيا، رواية، ص234.

[4] المصدر نفسه، ص247.

[5] فدوى مالطي دوغلاس: السرد والرغبة، شهرزاد، مجلة فصول، ص158..

بـــ"نداء الماء" ينتهي بمشهد هروب البشير الموريسكي ولجوئه إلى بيت أحد الرّعاة، يقول السارد: "تمنى البشير قبل أن يغمض عينيه، أن يكون كل ما حدث له مجرّد كابوس هارب... ولكن تباشير العلامة كانت قد ظهرت، وكان من الصّعب عليه التراجع، بل تجاوزت إرادته وإرادة الحاكم بأمره"[1]. وبالنظر إلى جملة نهاية الفصل، وجملة بداية الفصل الموالي يمكننا أن نحكم على خاصية تنظيم الأحداث بشكل أدق، يقول الراوي في مفتتح فصل "إشارات الفناء": "تساءل بشير المورّو أخيرا بعد أن استرجع كلّ حواسه المشتتة، ولملم أشلاء ذاكرته المتعبة... هل كان حلما؟ هل كان حزنا ساحقا مثل العواصف العمياء؟ هل كنت أنا من قطع البحار والفلوات و لم يأت إلاّ بالأحلام التي دفنت حية..."[2]. ونظرا لأن آلية تنظيم الأحداث مبثوثة في ثنايا المتن، فإنه من الصعوبة بمكان استحضار الشواهد والأمثلة من هذا النص الضخم، ولكن يبقى على القارئ أن يكتشف ذلك أثناء فعل القراءة.

د- التخيل الدّرامي: هو تقديم شيء أو شخصية بتفصيل وفير أو تقديم للحركات والحوار بطريقة تعطي القارئ إمكانية تخيّل الحدث في ذهنه بصورة مكثفة ومؤثرة[3]. شأن ما ورد في فصول الرّواية من تقديم تفصيلي لشخصية "الحاكم بأمره" أو "البشير الموريسكي" أو السارد "دنيا زاد". ومن أمثلة ذلك ما ورد في هذا الشاهد: "... جاؤوه ليلا في ذلك الزمن البعيد... كان منهكا وجائعا ومنكسرا... قال: ابنتي أرجوكم، نوارة، عيني. أقتلوني واتركوها إنها صبية في عزّ العمر. قالوا: نريد قائمة الفوضويين قال: افعلوا بي ما تشاؤون لكن اتركوا نوارة. لا ذنب لها. تضاحكوا طويلا. مدّدوها أمامه... ثم اغتصبوها واحدًا واحدًا... لم يستطع رؤيتهم أغمض عينيه. كانت نداءاتها تأتيه كألسنة النار المتسلطة على جسده... وضعوا نوارة في كومة تبن في الحارة الشعبية ثم أضرموا النار فيها.. ومع انتهاء صرختها... صعد إلى الصخرة العالية ثم رمى بنفسه في البحر بعدما داخله حنين الموت"[4].

---

[1] واسيني الأعرج: جملكية آرابيا، رواية، ص180.

[2] المصدر نفسه، ص183.

[3] ينظر: إبراهيم الخطيب، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس (ترجمة)، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، المغرب، 1983، ص179.

[4] واسيني الأعرج: جملكية آرابيا، ص ص352-353.

وفي واقع الأمر، إن الرواية مليئة بمشاهد التخيل الدرامي، الموغلة في التفصيل والدقة والكثافة الدلالية. حتى إنه يصعب رصدها وهي تنتشر في تلافيف السرد الروائي.

هـ- الحضور العجائبي: الحضور العجائبي ليس له حدّ، فقد يتوزع بين ما هو أداتي: مصابيح، خواتم.. وما هو بلاغي؛ حيث يلجأ الراوي إلى المبالغة والإسراف في الوصف والحكي.. وهذه الأنماط العجائبية تحرك السرد وتنقله من حال إلى حال، أو من السكون إلى الحركة. ولكن على عكس الحكايات الخرافية في "ألف ليلة وليلة"، والتي "تبدو بسيطة التركيب قليلة الأشخاص محدودة الأحداث، إذ يمنحها هذا التركيب البسيط قدرة احتواء كبيرة، بسبب وجود "أجزاء رخوة" في الفصل القصصي"[1]. فإنّ رواية "جملكية آرابيا"، تميزت فيها الحكايات الخرافية بالتعقيد والتركيب وكثرة شخصياتها وتنامي أحداثها مثل مشاهد خروج "الخضر" وإعادة بعث الشيخ "النينوي الصوفي" وحادثة سرقة "فاطمة العرّة" لخاتم الحكم ثم قتل "الابن" لوالده الحاكم الذي أخذ ينظر إلى المرآة فتظهره جثة هامدة فكسرها وأخذ الدّم يخرج من شقوقها(*). ومثل هذه المشاهد الخرافية والفانتازية كثيرة، بل هي إطار الحكاية الكبيرة مع فارق جوهري هو أن "واسيني الأعرج" قد ربطها بالرّاهن العربي والثورات التي تحدث في المنطقة بطريقة يتماهى فيها الواقعي بالخرافي حتى يصعب الفصل بينهما.

إنّ كل التقنيات السردية الآنفة الذكر والتي تتقاطع فيها رواية "جملكية آرابيا" مع "ألف ليلة وليلة"، إنّما تدور كلّها ضمن إطار فعل "الحكي" الذي يقف وراء الليالي كي يُبرز كيف غيرت الحكاية حياة شخصياتها. بالإضافة إلى أنّ فعل الحكي يتجلّى من خلال الطريقة التي يشكل بها هذا الفعل الفضاء السردي للّيالي. والقارئ لليالي "الجملكية" سينشغل بالإجابة عن أسئلة عديدة: مَنْ يحكي ولِمَنْ؟ وماذا يحكي له؟ وما الذي يترتب عن هذا الحكي؟ "فالراوي والمروي له والحكاية المروية هي العناصر التي تصنع فعل الحكي"[2]. وعليه –وكما ذكرنا سابقا- فإن الأصوات

[1] عبد الله إبراهيم: السردية العربية، ص121.

(*) ينظر مثلا: عناوين الفصول الآتية من رواية جملكية آرابيا: "الكيس الأسود"، "لسان الأفعى"، "هو لم يمت.. ولكن شبه لهم" "محنة القوس السرّي".

[2] عبد الله إبراهيم: السردية العربية، ص125.

السردية المتعددة سواء الأساسية منها أو الثانوية كلها تدعم فعل الحكي في الرواية وتضع القارئ أمام عمق الأحداث ونموّها وتشعّبها.

النمط الثاني: التناص الداخلي: والذي تتناصّ فيه رواية "جملكية آرابيا" مع رواية "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" وهما للكاتب نفسه.

حيث أعاد "واسيني" كتابة نصّ "الفاجعة" التي تكشف تاريخ الجزائر في فترة التسعينيات ولكن تحت عنوان جديد هو "جملكية آرابيا" التي تعرّي حكام البلاد العربية من محيطها إلى خليجها.

وقد كان "واسيني الأعرج" قد صرّح في حوار تلفزيوني بأن رواية "جملكية آرابيا" هي في الأصل رواية "فاجعة الليلة السابعة" وأنّه لما طُلِب منه إعادة طبع "الليلة السابعة"، أخذ يصحّحها فوجد نفسه يكتب نصّا جديدا هو "جملكية آرابيا"[1].

وإذا كانت الحكاية محدودة الجغرافيا في "فاجعة الليلة السابعة"، فإنّها ممتدة الحدود في "جملكية آرابيا". ممّا يعني أنّ الانتقال من "الفاجعة" إلى "الجملكية" لم يكن انتقالا تاريخيا وحسب، ولكن أيضا على مستوى جغرافية المكان. مع الحفاظ على السمات التراثية المشتركة بين النصّين كاستثمار شخصية "أبي ذر الغفاري" في العنوان الداخلي "واو الحق" و"الحلاّج" و"ابن رشد". وكذا التناص القرآني مع قصة أهل الكهف في "الحكماء السبعة". بالإضافة إلى عناصر تراثية أخرى كالأغاني الشعبية والأناشيد وحكايات القوالين الذين يظهرون في كل حكاية تحت صيغة ضمير "أنا" المتكلم.

ويرى الناقد "بن جمعة بوشوشة" أن "واسيني الأعرج" يضع حلقات تراثية في كتاباته الروائية؛ إذ فعل مع "فاجعة الليلة السابعة" ما فعله تماما مع "نوار اللّوز" التي حاول فيها ترهين "تغريبة بني هلال" ضمن دائرة الحاضر الجزائري القاسي والمؤلم والشائك إبّان الاستقلال ثم "يتواصل تعامله مع التراث بأشكال تتعدد وتتنوع في اللاّحق من نصوصه. لنجده يستعيد شكل الحكاية في "ألف ليلة وليلة" وعوالمها العجائبية فيحاور مكوّناتها ليجاوزها لاحقا بغية إنتاج نصّ

[1] الحوار التلفزيوني بُثَّ على قناة "الميادين" الفضائية في حصّة بعنوان: "بيت القصيد" يوم الثلاثاء 05 فيفري 2013 في الساعة 7.30 مساءً.

جديد يجاور النص التراثي، يحاوره قبل أن يؤسس على أنقاضه نصّه الرّوائي الذي يكتسب سمة الحداثة"[1] كنص "جملكية آرابيا" المتميز والمتفرّد.

وعليه، فقد تقاطعت "الجملكية" مع "الفاجعة" في كونهما اتخذا من شخصية "دنيا زاد" السارد المحوري، حيث تبدأ "الليلة السابعة" "ليلة الليالي" التي دامت أربعة عشر قرنا في الارتماء داخل السرد التاريخي الذي ينضوي خلفه "التاريخ الذاتي (الشعبي) بالمعنى الشمولي، يسرده القوال البشير الموريسكي والمجذوب/دنيا زاد. بينما فِعْل التزييف يجسده الطبري. فالرواية تنتصر للتاريخ الذاتي (والذاتية هنا ليست الأنا المفردة بقدر ما هي تجربة القهر والقمع) فالفاجعة هي الوحدة المركزية في عنصر الصّدام مع الآخر، وحتى الذات، لهذا ترتكز الرواية على صوتين: صوت خارجي (من التاريخ) وصوت داخلي (الذات، فاجعة الموريسكي)"[2].

لقد مثلت رواية "جملكية آرابيا" بالنسبة "لفاجعة الليلة السابعة" النصّ المُنْزَاح عن النّص الأصل؛ فسرد "دنيا زاد" "لشهريار" فواجع تلك الليلة التي تمثل التاريخ المنْسي هو امتداد لسرد "دنيا زاد" للحاكم بأمره لليلة الليالي "ليلة الرعشة والاستثناء" وما نجم عنها من مآسي شعوب البلدان العربية.

وإذا ما توغلنا في النصّين المتقاطعين "الجملكية" و"الفاجعة" نجد أنّ الكاتب يستثمر الواحد لبناء الآخر وهي "التفاتة ذكية تبدأ كتابة النص الجديد الذي لا يغازل القديم ولا يسير إلى جانبه ولا يعاونه، بل يستدعيه بوعي جديد ومن أجل كتابة جديدة تتجاوز المألوف لتخوض مغامرتها الخاصة المطبوعة بعصرها"[3]. وبهذا يتحول النص المتراح والنص المتراح عنه، إلى وجهين متناظرين متقابلين. فنجد مثلا امتياح العناصر التاريخية نفسها في كلا النصّين كحادثة قتل "الحلاج" التي ذكرها "واسيني الأعرج" على لسان السارد دون احترام لخطية الزمن في روايتها أو كما هو معروف في التاريخ على الوجه الآتي:

- اتهامه من قِبل السلطة بالكفر والزندقة.

---

[1] التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، ص85.

[2] مشري بن خليفة: سلطة النص، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2000، ص135-136.

[3] مخلوف عامر: حضور التراث في الرواية الجزائرية، مجلة السرديات، مخبر السرد العربي، جامعة منتوري-قسنطينة، العدد 1، 2004، ص224.

- إلقاء القبض عليه.
- مثوله للمحاكمة.
- الحكم عليه بالصلب والحرق
- حرق جثته ونثر رمادها في نهر دجلة[1].

كما وظّف الكاتب –في النصين- أحداث سقوط غرناطة وذهاب الأندلس، غير أن الفرق بين الحادثتين أن النص الأوّل "رمل الماية" استثمر هذه الحادثة ليقيم الشبه بين الماضي والحاضر حين اتهم السارد "بني كلبون" ببيع البلاد للأجانب يفعلون بها ما يشاؤون وهو تاريخ محلّي، لا يتجاوز جغرافية الجزائر. بينما في النص الثاني "جملكية آرابيا"، خرج الكاتب عن الحدود المحلية الضيقة إلى الحدود العربية الفسيحة. فوظف شخصية "الحاكم بأمره" كنموذج للطاغية العربي الذي هو امتداد لكل طاغية في التاريخ المتجذر. وبالتالي فالكاتب يعيد كتابة التاريخ حين يتنطع السرد في رواية "رمل الماية" ورواية "جملكية آرابيا" "بالقيام بمهمة إعادة سرد أحداث التاريخ من جديد بسبب ما تعرّض له التاريخ من تزييف على أيدي الحكام والسلاطين الذين سخروا أقلام المؤرخين لكتابة التاريخ بالطريقة التي تتناسب ومصالحهم"[2]. والحقيقة أن الأمثلة والشواهد من النّصين كثيرة لا تحصى، مادامت رواية "جملكية آرابيا" هي إعادة "لرمل الماية" مع إضافات جديدة ومستحدثة.

3- هيمنة النّزعة النُوسْتالجية (La nostalgie):

تحتفي رواية "جملكية آرابيا" ضمن المدارات السياقية لعناوينها الداخلية بسيطرة النزعة النوستالجية (الحنين إلى الماضي المشرق) المرتبطة بالتاريخ الأندلسي العريق وذلك من خلال الوقفات الواسينية الكثيرة مع هذا الماضي. حتى يكاد القارئ يطرح السؤال الآتي:

هل هي رواية الراهن العربي أم رواية التاريخ الأندلسي أم كلاهما معًا؟

يبدو أن نزوع الكاتب نحو فكرة النوستالجيا (الحنين) هو نابع أساسا من إيديولوجيا، تدرّجت في نصوصه السابقة (رمل الماية، المخطوطة الشرقية، البيت الأندلسي) وفي نصه اللاّحق

[1] ينظر: واسيني الأعرج: "رمل الماية"، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، دار الاجتهاد عن المؤسسة الوطنية للكتاب، لافوميك، الجزائر، 1993، ص126 وما بعدها.

[2] محمد رياض وتار: توظيف التاريخ في الرواية العربية، ص122.

(جملكية آرابيا). وهذه الإيديولوجيا، هي في الأصل، ثاوية في اللاّوعي العربي. وبذلك حاول هذا النص عرض الإيديولوجيا نفسها (النوستالجيا) ولكن بوعي مغاير، جديد، تأسس لا على تغيير الفكرة، فهي نفسها، بل على تغيير المدَارات السياقية التي ينبني عليها النص. أو بعبارة أخرى، فإنّ التبدلات مسّت المستوى القاعدي الذي يتحكم في مختلف عناصر وصياغات النص. مع الاحتفاظ بالفكرة الأساس وهي: الاستفادة القصوى من الجانب المشرق في التاريخ أو الماضي.

ولعلّ الكاتب، في كل ذلك، قد نزع نحو استثمار جماليات الماضي للتعبير عن فشل الحاضر، من جهة، وعن تراجع قيمة وقدرة هذا الماضي في بعث حاضر أكثر إشراقا، على اعتبار أن الحاضر وُلد من رحم الماضي.

إنّ الحنين إلى تلك المرحلة من التاريخ (الأندلس) تحول إلى "مادة دلالية ملموسة: أي إلى دليل مفرد أيقوني حملي، متضمن بالضرورة لكلّ إمكاناته وامتداداته الدّلالية"[1]. بحيث عمل على تفعيل المؤشر السياقي الذي يوجهه ويدعم بؤرة النص فيه. فإذا تأملنا الشاهد الآتي نستنتج أن النوستالجيا في هذا النص تستمد كل إمكاناتها بفضل استنادها على مؤولات معرفية جماعية (يعني الموروث الجمعي) بحيث تشكل داخل النص الفاعل الذهني الذي يحكي سيناريو تاريخي ازدواجي: الأندلس الحضارة/ الأندلس الحلم المفقود، يقول السارد: "... كان بشير المورّو رجلا منعزلا على أطراف المدينة، يقضي جُلَّ أوقاته وحيدًا يحمل حزنا غامضا لم يجد له ما يشفيه إلاّ الكتب والحنين إلى أجداده الذين أكلتهم جبال البشرات، وقيل إنه في ألمه الصافي، غرق في قراءة التاريخ الأندلسي من أوّله إلى آخره حتى ضَعُفَ بصرُه من كثرة القراءة وغبار الكتب... كان يذهب إلى الشاطئ الروماني المهجور... ويعيش تاريخه الحزين، ويتذكر أيضا كيف عبره أجداده قبل أن يصلوا إلى الأرض في ظروف قاسية.. كاد الحنين يقضي عليه"[2].

إذن، وانطلاقا من المؤول السابق، يتخذ التلقي وجها مغايرا بحيث يبرم شبه اتفاق بين الكاتب والقارئ حول مسألة تقييد إيديولوجية "النوستالجيا" ووضعها ضمن الحدّ الثقافي الواعي

[1] عبد اللّطيف محفوظ: المعنى وفرضيات الإنتاج، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى، 2008، ص70.

[2] واسيني الأعرج: جملكية آرابيا، رواية، ص607.

حتى يتمكن النص –ومعه القارئ– من تنظيم وتقنين الوضع الابستيمي (المعرفي) الذي يتحكم في كليهما، ليتخلّصا من ثقافة التقديس الماضوي الذي يترع إلى المبالغة والتطرف، في أحايين كثيرة.

4– التجريب على مستوى الأسْلبة السردية:

يعمد واسيني الأعرج إلى التجريب –وباستمرار– على مستوى الأساليب (الطرائق) السردية التي يعتمدها في نصوصه، فإذا وقفنا عند نصّ متميز كرواية "جملكية آرابيا"، فإننا نجد أنفسنا "في أحضان الرواية المحملة بوعي سردي جديد يقوم على رفض "الواقع" العربي وما آل إليه حتى قاد إلى الهزيمة الكبرى للمشروع الذي ظلّ حلم المجتمع. هذا الرفض هو أيضا رفض للرواية التي عملت على تجسيد ذلك الواقع"[1] –كما أسلفنا القول– أو كما أسميناه بتهشيم واقعية الرّواية. ولهذا، يحظى التجريب عند "واسيني" –كما عند كتاب آخرين معاصرين له– "باهتمام خاص لأنه يسعى إلى الاستفادة من تقنية السينما والفنون التشكيلية وتوظيف الوثائق والأرشيف داخل التخييل الروائي"[2]. وفي واقع الأمر، فإن القارئ للعناوين الداخلية لهذا المتخيل السردي المتميز (جملكية آرابيا) سيلاحظ قدرة الكاتب في دمج الأرشيف وتذويب الوثائق التاريخية بشكل يجعلها تتماهى والأسلوب الحكائي العامّ للرواية. وكثيرة هي هذه الوثائق والأوراق التاريخية في النص لكن سنضرب مثالا عن واحدة أو اثنتين منها، حتى نتلمس المغايرة على مستوى أسلبة النص الروائي الذي بين أيدينا: يقول السارد استنادا إلى ما جاء في تاريخ الطبري: "كان مُعاوية واسع البُلعوم، يأكل في اليوم سبعَ مرّات والمعدّة الكبيرة نعمة من الله يرغب فيها كلّ الملوك... يا لقَلَمِكَ أيها الطبري؟ ما الّذي شَوَّقك إلى هذا التخريف؟ ألم يكن مُمْكنا أن تكون قوّالاً مثلما كان أخيار السابقين؟ الصدق في القلب واللّسان والرأس، وعمر الرّجال يا شيخي، على حدّ السيف لغة اليقين"[3].

وهذا الشاهد يظهر التقنية العالية في الاستفادة من التاريخ عن طريق الاستشهاد بوثيقة حقيقية هي كتاب التاريخ للطبري، هذا من جهة، ومن جهة أخرى يكشف عن التقنية الأسلوبية العالية التي يتمتع بها النص، إذ يظهر مدى المرونة التي يتعامل بها الكاتب مع أسلوب غيره فيجعله

[1] سعيد يقطين: قضايا الرواية العربية الجديدة، ص106.

[2] محمد برادة: فضاءات روائية، وزارة الثقافة، الرباط، 2003، ص61.

[3] واسيني الأعرج: جملكية آرابيا، رواية، ص46.

منصهرا في أسلوبه الحكائي الخاص حتى لا يكاد القارئ يجد الحدّ بينهما إلاّ ما عمد إليه الكاتب من وضع هذا الكلام التاريخي ضمن علامتي تنصيص وكتابته بخط أسود قاتم، وهي تقنية تصفيحية جديدة لتمييز النصوص المهاجرة إلى النص الأصلي.

ومن مظاهر التجريب على مستوى الأسلبة السردية أيضا، والتي ظهرت في جلّ العناوين الداخلية، كسر عمودية السرد؛ إذ تتحقق عملية التكسير هذه بطريقتين اثنتين[1]:

في الأولى نكون أمام السرد المتقطع حيث "القصة" أو المادة الحكائية تقدم وفق معمار مختلف عن الخطية... تتوالد الأحداث وتتناسل بشكل يقوم على التشعّب، وتتعدد مساراتها دون توجيه محدّد كأن تبدأ الرواية بحرق كتاب مكيافيلي ثم تعود الأحداث إلى ما قبل ذلك. ويأخذ السرد مداه مع حكايات دنيازاد.

أمّا الطريقة الأخرى فلا توجد قصة محورية أصلا: أحداث تتداخل مع أحداث أخرى بحيث لا يبدو أمامنا هناك خيط ينظمها أو يضبطها. فيظهر رواة في القصة لا راوٍ واحد، وكلّهم يؤدّون مهمة سرد القصة. وهذه الطريقة هي ما اعتمدها واسيني في روايته هذه حيث يظهر في النص رواة متعدّدون: – الراوي (الصدفة) الذي هو بصدد رواية الحكاية كلّها، حكاية الجملكية.

– دنيا زاد راوية الليالي (ليالي الجملكية) تحكي حكاية البشير.

– بشير المورّو وماريوشا والمجذوب، رواة التاريخ

إذن: نحن أمام نصّ متعدّد الساردين، ولهذا "فالمادة الحكائية تقدم من منظورات ووجهات نظر متعددة ورواة متعددين وفي كلّ مقطع سردي تقدم عناصر جديدة، وقد لا تكون لها ظاهريا علاقة بما مضى. ينمو الخطاب الروائي بدون سلطة محدّدة أو توجيه ملموس من قبل صوت سردي ما"[2]. وعليه، يستلزم هذا النمط من السرد قارئا عارفا يستطيع تفكيك الخيوط المتشابكة للقصة أو لملمة القطع المتناثرة منها حتى يكوّن في النهاية قصة عن شيء ما، كان في البداية يجهل كنهه. إن القارئ يواجه كاتبًا مهووسًا بالمحكيات المتعددة لأنه يؤمن بانقضاء زمن القصة المحورية بل ويشتغل على ذلك في نصوصه. وعليه تصبح كل رواية –وإن كانت لكاتب واحد– متفردة

[1] سعيد يقطين: قضايا الرواية العربية الجديدة، ص109-110.

[2] المرجع نفسه، ص110.

بتجربتها الذاتية الخاصة ولا يجمعها بالتجارب الأخرى إلاّ بعض المكوّنات القارّة، الثابتة التي ينبني عليها النصّ الروائي عموما.

رابعا: المستوى الوظيفي للعناوين الدّاخلية:

تبعًا للتصنيف الذي اعتمدناه في بداية هذا المبحث، وهو تقسيم العناوين الداخلية ضمن نمطيها الثيماتي والمزدوج، نتحرّى التصنيف ذاته في الكشف عن المستوى الوظيفي للعناوين الداخلية في رواية جملكية آرابيا. وعليه، تقسم الوظائف هنا بحسب الأنماط وهي:

1- وظيفة النّمط الثيماتي من العناوين الداخلية:

يندرج ضمن هذا النمط، العنوانان الدّاخليان: "مقام الليالي" و"خاتمة الليالي" وكما هو ظاهر على شكلهما فإن الكاتب لم يلحق بهما لفظة "الفصل" أو رقمه. وقد سبق وأن ذكرنا أن العنوان الداخلي الأوّل "مقام الليالي" يشكل بالنسبة للنص مفتتح الحكاية ومبتدأها. فهذا العنوان منوط بوظيفة أساسية ومحدّدة وهي وظيفة الافتتاح النصّي أو هو يمثل حكاية المفتتح والذي أنيط فيها السارد بمهمة الحكي لمّا عرّف عن نفسه قائلا: "لست مُهِمًّا... أنا راوي الصدفة.."[1]. فوظيفة السارد هنا متعلقة أو عاكسة لوظيفة العنوان الداخلي نفسه، وهي تقديم الحكاية، حكاية الليالي التي يتم فيه استنطاق التاريخ والكشف عن العنصر المُغيَّب فيه (المسكوت عنه). وعليه يشكل العنوان الداخلي "مقام الليالي" في تعالقه مع النص، عنصرًا مطلعيا هامّا يقدم للحكاية التي ينتظر القارئ تفاصيلها. كما يعكس وظيفة صاحب هذا العنوان ألا وهو: الراوي المركزي -على الرغم من تعدّد الرواة فيها- وهذا الصوت المركزي، هو في حقيقة الأمر، صوت الكاتب الذي يجلس إلى التاريخ يستنطقه ويحلّله ليعيد صياغته.

أمّا العنوان الداخلي الثاني، والذي يدرج أيضا ضمن النمط الثيماتي فهو، آخر فصل في الرواية والمعنون بـــ"خاتمة الليالي". وكما هو واضح من خلال ملفوظات العنوان، فإنّ وظيفته انحصرت في إقفال أو إغلاق الرواية. وبحسب الفعل الإنجازي للنص (مبتدأه- مساره- منتهاه) تكون وظيفة الفصل الأخير محصورة في صنع مُختتم الحكاية، فتلخص كل ما ورد في النص دون أن تقول ذلك. وعليه فقد تعالق العنوانان الداخليان الثيماتيان من ناحية التشكيل اللفظي بحيث

[1] واسيني الأعرج: جملكية آرابيا، رواية، ص07.

اشتركا في الملفوظ الذي انبنت عليه الرواية وهو: "الليالي" فأحال الأوّل على مطلع الرواية وأنيط الآخر بوظيفة ختم الحكاية، كما يتعالقان مع النص من حيث الدلالة "بما أنّ العلاقة المعقودة بين العنوان والنص، هي علاقة دلالية فإنها تتحدد من خلال نوعية الروابط القائمة بين الدّال والمدلول"[1].

2-وظيفة النّمط المزدوج من العناوين الدّاخلية:

هذا عن وظيفة النمط الثيماتي من العناوين الداخلية للرواية أمّا عن وظيفة النمط المزدوج (لفظة "فصل" + رقم الفصل + العنوان) فإنّ عناوينه الدّاخلية اشتغلت على آلية الاسمية وآلية الفعلية، ولكلّ منهما وظيفته الخاصة.

فاعتماد العناوين المبنية على الصيغة الاسمية (مبتدأ) تمنح نوعا من الثبات والاستقرار والتحديد داخل نظام العنونة، فتكون وظيفتها حينها (وظيفة العناوين) الكشف عن المدارات السياقية للنص بحيث تتبدّى الدلالات من خلال تمحور المدار الدلالي للعنوان حول المدار السياقي للنص. وبالتالي يتحول العنوان من مجرّد ملفوظ إلى مدار نصّي يجذب إليه كل المدارات الأخرى المكوّنة للجهاز الكلّي (جسد الرواية).

وأما صوغ العنوان الداخلي "ابتسموا.. أنتم في آرابيا"، ضمن بنية فعلية، فوظيفته كسر الهيمنة الزمنية الثابتة أو القارة بفضل "الاسمية" لأن توسط هذا العنوان "الفعلي" ذلك الكمّ الهائل من العناوين الاسمية، من شأنه خلخلة منظومة البنية العنوانية من جهة، وكسر خطية الزمن السردي من جهة أخرى. بحيث تنتفي العلاقة بين مجموعتين من العناوين التي يفصل بينهما هذا العنوان "الفعلي". فهذه التقنية العنوانية متصلة بالتقنيات السردية الموظفة في الرواية، والتي أشرنا إليها في ثنايا هذا البحث ممّا "نجم عنه على مستوى الزمن تكسير خطيته أو تطوره وفق منطق الزمن كما هو في "الواقع" حيث يقوم على الترتيب ويؤطر بين بداية ونهاية"[2]. وعليه، فقد شكّل هذا العنوان ما تشكله وظيفة المفارقة الزمنية في السرد، مع فارق بسيط هو تشكيله لمفارقة عنوانية فاصلة بين

[1] عبد القادر الغزالي: الصورة الشعرية وأسئلة الذات، ص29.

[2] سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، ص111.

نمطين من العنونة: نمط ثيماتي وآخر مزدوج، أو نمط صيغ ضمن بنية نحوية اسمية وآخر ضمن بنية وصفية.

وبالتالي تتعالق كل العناوين، إذن، فيما بينها، فتشكل معًا وظيفة مشتركة، هي وظيفة كل عنوان على العموم، وهي وظيفة التعيين والتسمية بالإضافة إلى الوظيفة الإحالية التي تعود بالنص إلى عنوانه الرئيسي والفرعي، كما تشكل كلّها الوظيفة الإعلامية التي تولّد تلك العلاقة اللاّمرئية بين النص والمتلقي.

وختاما نقول إن منظومة العناوين الدّاخلية في وراية "جملكية آرابيا"، هي منظومة خاصة جدّا، ومتفرّدة، تفرّد وتميز النص ذاته. إذ اشتغلت هذه العناوين على ربط الماضي بالحاضر وعلى استحضار التاريخ بكل آماله وآلامه.

إن القراءة الفاحصة لهذه العناوين الداخلية الشائكة، قد كشفت عن مستويات نصية متنوعة، وتقنيات سردية مختلفة ودلالات مكثفة، كسر بها الكاتب نمطية النص الروائي المعهود حيث مارس الروائي إستراتيجية سردية أبرزت مقدرته في التلاعب التقني والفني، إلى درجة أنّ تلك التقنيات الكتابية وضعت القارئ أمام مأزق البحث عن القصة الحقيقية أو المركزية في النص هل هي قصة الحاكم، أم قصة دنيا زاد أم هي حكاية التاريخ أم حكاية الراهن المتأزم؟. وبالتالي وضعت هذه العناوين الداخلية القارئ أمام حقيقة كبرى وسؤال إشكالي مفتوح: هل يحكي واسيني واقع الراهن أم يُحاكيه؟

إضافة إلى ما سبق، نستنتج أنّ العناوين الدّاخلية للمدوّنات السردية الثلاثة التي قاربناها وفكّكنا بنياتها وسياقاتها الدّخلية (سيدة المقام، البيت الأندلسي، جملكية ىرابيا) قد كشفت لنا من خلال الطرح التقني الجديد انخراط الكاتب في منظومة تجريب الآليات الحديثة في الكتابة الروائية كما أنبأت بتأسيس جيل جديد ، يُعد "واسيني الأعرج" واحدًا منه.

وأخيرا، ينطرح علينا سؤال آخر، يتجه صوب آليات كتابية مغايرة، هو: إذا كان الكاتب قد تميز على مستوى العناوين الدّاخلية في رواياته الثلاث (سيدة المقام- البيت الأندلسي- جملكية آرابيا) فهل سنشهد التميز نفسه على مستوى خطاب البدايات في نصوصه السابقة؟

سؤال نحاول الإجابة عنه من خلال تلافيف الفصل الثاني من هذا البحث.

الفصل الثاني

خطاب البدايات في روايات

"واسيني الأعرج"

توطئة نظرية

المبحث الأول: خطاب البدايات في رواية "سيدة المقام".

المبحث الثاني: خطاب البدايات في رواية "البيت الأندلسي"

المبحث الثالث: خطاب البدايات في رواية "جملكية آرابيا"

توطئة نظرية:

تشغل "البداية" الرّوائية حيّزا هامّا في المقاربات والدراسات النقدية المعاصرة، العربية منها والغربية. وإن كان الاهتمام بخطاب "البداية" عموما ليس وليد النقد الحديث، بل يمتد بجذوره إلى النقد اليوناني والتراث النقدي العربي القديم. وقد لا يكون مجال دراستنا الوقوف بتوسّع مع تطور هذا المفهوم وطبيعته ضمن إطار تاريخي، ولكن عملا بالقول القديم: ما لا يدرك كلّه، لا يُترك جلّه، سنحاول الإشارة بشكل موجز إلى بعض تلك الجهود النقدية القديمة التي تناولت خطاب البداية في النص الأدبيّ بوجه عام.

أولا: خطاب البدايات في الجهود النقدية القديمة:

تحدّث "أرسطو" -أب النقد اليوناني الكلاسيكي- عن "البداية" النصية في معرض مناقشته لقواعد الحبكة الفنية الكاملة، قائلا : إنّ "البداية هي التي لا تعقب بذاتها أي شيء بالضرورة ولكن يعقبها بالضرورة شيء آخر، أو ينتج عنها"[1]. وقد ورد قوله هذا في سياق حديثه عن "التراجيديا". حيث يرى بأن الحبكة المحكمة البناء في المأساة، إنما هي نتاج تظافر أصول فنية معينة منها، البداية النصية. ويضيف "أرسطو" في هذا الصدد "أن الحبكة الجيدة البناء، يجب ألا تبدأ أو تنتهي كيفما اتفق، بل يجب أن تخضع في ذلك لتلك الأصول التي ذكرناها"[2]. وتجدر الإشارة هنا، إلى أنه وبالرغم من ربط أرسطو جودة البداية في كتابه "فن الشعر" بالتراجيديا فحسب، فإنه يمكن أن نسقط ذلك على معظم الأنواع الأدبية الأخرى، وعلى رأسها، الرواية. بوصفها النوع السردي المفارق للمألوف، المولِّد للمختلف، المتجاوز لكلّ ما هو اعتيادي أو معروف. "فإذا نجح النص في صياغة قواعد تباينه، واستطاع منذ لحظة البداية أن يلمح إلى هذا التباين، تمكن من خلق بداية بالمعنى الصحيح لهذه الكلمة، بداية منتجة للاختلاف ومفجرة لطاقات الإبداع"[3]. وهذا الكلام يصدق على كل عمل فنّي خاضع لمعايير الجودة والتّمايز والتفوّق.

---

[1] أرسطو طاليس: فن الشعر: ترجمة وتعليق: إبراهيم حمادة، الصادر عن دار "هلا" للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1999، ص128.

[2] المصدر نفسه، ص128.

[3] صبري حافظ: البدايات ووظيفتها في النص القصصي، مجلة الكرمل، قبرص، العدد 21-22، سنة 1986، ص142.

أمّا عن خطاب البداية في التراث النّقدي العربي القديم، فقد كان النقاد يطلقون عليه مصطلح "الافتتاحية"، يقول "الكلاعي" في "إحكامه": "ونظرت -أعزك الله- الاستفتاح أيضا فوجدته يختلف باختلاف الأزمان، فكانوا في الجاهلية يكتبون: "باسمك اللّهم"، وروي عن زكرياء عن عامر قال: كان رسول الله صلى الله عليه وسلّم يُكتبُ عنه كما تكتب قريش باسمك اللّهم حتى نزلت: (وقال اركبوا فيها باسم الله)، فكتب بسم الله، حتى نزلت (قل: ادعوا الله وادعوا الرحمن) فكتب بسم الله الرحمن، حتى نزلت: (إنه من سليمان وإنه بسم الله الرحمن الرحيم) أثبتوها؛ لقوله عز وجلّ (اقرأ بسم ربك) وشبهه"[1].

وهذا الشاهد، دليل على أن العرب، منذ الجاهلية، كانت تهتم بفواتح نصوصها، وهذه النصوص، كانت في الأغلب، رسائل يتواصلون من خلالها، أظهرت التطور اللّغوي والدّلالي للفاتحة النصية منذ الجاهلية وحتى مجيء الإسلام.

وفي الإطار ذاته، يذكر "ابن الأثير" في ما اسماه "المبادئ والافتتاحات" أنّ "حقيقة هذا النوع أن يُجعل مطلعُ الكلام من الشعر أو الرسائل دالاً على المعنى المقصود من هذا الكلام إن كان فتْحًا ففتْحًا، وإن كان هنَاءً فهناءً، أو كان عَزاءً فعزاء. وكذلك يجري الحكم في غير ذلك من المعاني"[2]. وكما نلاحظ على كلام "ابن الأثير"، فإن العرب تسعى في افتتاحياتها إلى بيان المقصود من الكلام، وهذا ينصبّ في عمق نوع الافتتاح ووظيفته. إذ على المؤلف أن يحدّد نوع ابتدائه إن كان تهنئة أو عزاءً أو غيره. وفي بيان نمط الافتتاح تظهر مقصدية هذا الأخير، وبالتالي، يصبح موضوع الرسالة، مثلا، واضح الوظيفة، فالافتتاح من شأنه، تحديد مضمون الموضوع فيما يلي هذا القول.

ويذهب "ابن الأثير" إلى أدقّ من هذا، حين يقول: "وفائدته أن يُعرَف من مَبْدَأ الكلام ما المُرادُ به، ولِمَ هذا النّوع؟"[3]. وهذا جوهر تداولية الافتتاحات أو المبادئ. إذ على الكاتب أن يحدّد

[1] أبو القاسم الكلاعي: إحكام صنعة الكلام، ص55.

[2] ضياء الدّين بن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، قدم له وحققه وشرحه وعلق عليه: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، منشورات دار الرفاعي بالرياض، الطبعة الثانية، 1984، الجزء الثالث، ص119.

[3] المصدر نفسه، ص119.

المقصدية من هذا الابتداء، وكذا مبرّر اختياره لهذا النمط أو ذاك. إذ من المعروف، أن العرب لا تحبّذ القول في غير موضعه أو من دون غاية يرتجيها، فكل قول عندهم بفائدة.

كما يضع "ابن الأثير" قواعد في الافتتاح ليؤسس الشاعر عليها قصيدته إذ يقول: "والقاعدة التي يُبْنَى عليها أساسُه أنه يجب على الشاعر إذا نظم قصيدًا أن ينظر، فإن كانت مديحًا صِرْفًا لا يختص بحادثة من الحوادث فهو مُخَيَّرٌ بين أن يفتتحها بغزل أو لا يفتتحها بغزل بل يرتجل المديح ارتجالاً من أوّلها... وأمّا إذا كان القصيد في حادثة من الحوادث كفتح معقل أو هزيمة جيش أو غير ذلك فإنه لا ينبغي أن يبدأ فيها بغزل، وإن فعل ذلك دلَّ على ضعفِ قريحة الشاعر وقصوره عن الغاية، أو على جهله بوضع الكلام في مواضعِه"[1].فالواضح من كلام "ابن الأثير" هو بيان الغاية من القصيدة، إذ، ليس من جودة القول، أن تكون القصيدة في ذكر معارك أو حوادث أو حروب ويكون الافتتاح فيها بغزل ، وإلاّ دلّ على ضعف الفحولة الشعرية.

ولم يكتف "ابن الأثير" بذكر هذه القواعد، دون تبيان مبّرراتها اللّغوية والدلالية. حيث يرى بأنّ "الغزل رِقَّةٌ محضَةٌ، والألفاظ التي تُنْظَمُ في الحوادث المشار إليها، من فحل الكلام ومتين القول وهي ضِدُّ الغزل. وأيضا، فإنّ الأسماع تكون متطلعة إلى ما يقال في تلك الحوادث والابتداء بالخوض في ذكرها لا الابتداء بالغزل، إذ المُهِمُّ واجِبُ التّقديم"[2]. والحقيقة، أن الخوض في كلام "ابن الأثير" حديث له شجون شتّى، ليس هذا مجالها. ولكن، أردنا أن نُظهِر نباهة القدماء في قضية الافتتاح، وموقفهم من مسألة الابتداء في النص الأدبي. وما عرضناه في هذا المقام، ليس إلاّ غيْضا من فيض. وصفوة القول فيه إنّ "الشاعرَ الحاذِقَ يجتهد في تحسين الاستهلال والتخلّص وبَعْدَهُما الخاتمة، فإنها المواقف التي تستعطف أسماع الحضور، وتستَميلهم إلى الإصغاء"[3].وفي هذا ذِكرٌ للغرض الذي يتوخّاه الشاعر من الافتتاح –والذي ذكره صاحب الوساطة تحت مسمّى آخر هو مصطلح الاستهلال– وهو استمالة أسماع الآخرين واستعطاف مشاعرهم تجاه الموضوع المطروق في

[1] المصدر السابق، ص120.

[2] المصدر نفسه، ص121.

[3] القاضي عبد العزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبيّ وخصومه، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، طبع بمطبعة عيسى الحلبي، (د.ط)، (د.ت)، ص48.

القصيدة، ممّا يتوجب على الشاعر الحاذق أن يكون مُلِمًّا به حتى لا يشتت تركيز السامعين، ويُنَفِّرَ مشاعرهم إذا أساء اختيار بداياته.

وفي فصل ما أسماه "ابن درستويه" بـــ"ما يفتتح به الكتب"، يذكر أنّ "من ذلك ما يفتتح به الكتب من ذكر الله عز وجلّ وهو "بسم الله الرحمن الرحيم" وهي آية من القرآن أنزلها الله مبتدأ لكلامه وفصلا بين سوره وأثبتها الصحابة في المصحف وروا عن النبي صلى الله عليه وسلّم أنه أعدّها آية في أمّ الكتاب وقال: إنها من السبع المثاني ويجب افتتاح كل قول وعمل بها اقتداء في ذلك بالله عز وجل وبرسوله صلى الله عليه وسلم وقد كره أن يكتب معها شيء غيرها في سطرها أو يبتدأ بها الشعر..."[1]. وهذا الشاهد يوافق ما ذكره الكلاعي في كتابه المذكور آنفا، من أن البسملة، كانت تعدّ أصل الافتتاح في كتب القدامى.

كما يذكر صاحب "كتاب الكُتّاب" أنه قد "روي عن الشعبي أن العرب كانت تكتب في أوائل كتبها قبل الإسلام: باسمك اللهم وكان رسول الله صلى الله وعليه وسلم يكتبها كذلك صدرًا من الإسلام، فلما نزلت عليه: "باسم الله مجراها" كتب في أوائل كتبه "بسم الله"... ثم نزلت عليه: "إنه من سليمان، وإنه بسم الله الرحمن الرحيم" فكتبها كذلك واستقر الأمر على افتتاح الكتب بها إلى اليوم، فيقال إن أوّل من كتبها سليمان عليه السلام، فأمّا ألف: بسم الله التي بين الباء والسين فقد أجمع على حذفها من الخط في المصحف وغيره، وإنما حذفت عند النحويين لأنها ألف وصل ولما ذكر من شأنها في باب الحذف، وكذلك ألف "الله" الثانية وألف "الرحمن""[2]. والراجح هنا أن الافتتاح الذي يتحدث عن "ابن درستويه"، إنما يخصّ الرسائل بين القادة والشيوخ أو ما كان يعرف بالرّسائل الديوانية، وهو ما كانت العرب تطلق عليه لفظ "الكتاب". ولهذا، فإن الشاهد يستعمل لفظة "كتاب" وهو يعني "الرسالة".

[1] ابن درستويه: كتاب الكتّاب، تحقيق: إبراهيم السامّرائي وعبد الحسين الفتلي، مؤسسة دار الكتاب الثقافية، الكويت، الطبعة الأولى، 1977، ص128.

[2] المصدر نفسه، ص129.

ثانيا:خطاب البدايات في السرود القديمة:

إنّ المتأمل في المحكيات السردية القديمة، سواء ما تعلق بالسرود العربية الخالصة (كالمقامات) أو بالسرود المترجمة عن لغات أخرى إلى اللّغة العربية ككتاب كليلة ودمنة أو "ألف ليلة وليلة" سيقف عند نمطين من البداية: الأوّل يظهر بشكل متكرر في كلّ النصوص السردية، ويحيل على النوع، والآخر له صلة مباشرة بما سيأتي من أحداث النص. فإذا تحدّثنا عن "كليلة ودمنة"[1]مثلا فإننا نقرأ في بداية كل قصة عبارة: (قال دَبَشَليم المِلِكُ لَبَيْدَبَا الفيلسوف) ثم تبدأ الحكاية بافتتاحية: (قال بيدبا: زعمُوا أنّ...). وفي هذا النمط من البدايات، نلاحظ تقنية الإسناد في عبارة: "زعموا أن" و"ربّما يكون عبد الله بن المقفع اصطنع مصطلح (زعموا) لأنّ الناس كانوا على عهده حُراصًا على الرواية الموثوقة، فكانوا شديدي العناية، عهدئذ، بجمع نصوص الحديث النبوي وتوثيقها توثيقا صارما، ورواية اللّغة العربية وضبط قواعدها"[2]. معنى ذلك، أن العرب كانوا يتعاملون مع الأخبار ضمن ثقافة خاصة ترتكز على مبدإ الإسناد، كنوع من الضمان على صحة الخبر وصدقه، إلى درجة أن صيغة "(زعموا)، هذه، كأنها أمّ الأشكال السردية، وأصلها، وأعرقها في الأدب العربي"[3]. ويمكن حينها، أن نقول، إن هذا الشكل في ابتداء الحكاية، قد طال السرود الأخرى، من قبيل خلق الثقة بين المتلقي ومصدر الخبر أو القصة.

وفي الإطار نفسه، صاغت "شهرزاد" حكاياتها للملك شهريار تحت صيغة ابتدائية، مثلت اللازمة في كلّ قصص "ألف ليلة وليلة"، هي (بَلغني أيها الملك السعيد...).وهذه العبارة، وإن كانت تختلف في طريقة صوغها عن عبارة البداية في "كليلة ودمنة": (زعموا أن...)، إلاّ أن "هذه الأشكال تشترك كلّها في أنها تجعل وظيفة الرّاوي توثيق مصدر المعرفة"[4]. وهذا المقصد، هو غاية المتلقي ومأربه، إذ يتوق هذا الأخير إلى قوة الاعتقاد فيما يرد إليه من أخبار. وبالتالي، يتولّد لديه الشعور بالثقة فيما يسمع. غير أن الفارق بين نمط البداية في "كليلة ودمنة" ونمط البداية في "ألف

[1] ابن المقفع: كليلة ودمنة، مطبوعات "موفم" للنشر، ط، 1993.

[2] عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1998، ص164.

[3] المرجع نفسه، ص165.

[4] عبد الرحيم الكردي: السرد في الرواية المعاصرة: الرجل الذي فقد ظله نموذجا، منشورات الآداب، القاهرة، الطبعة الأولى، 2006، ص116.

ليلة وليلة" أن هذه الأخيرة ترتكز على بداية أولى تمثل الحكاية الإطار بالنسبة لكل القصص الأخرى، بينما تكون الأخرى بداية لحكاية داخلية تفتتح بعبارة واحدة هي (بَلَغني). وعليه "فللرّواية الحق كل الحق، بواسطة أداة السرد (بلغَني) أن يُبدع في سرده، ويضيف في حكيه وكأنه مدفوع، بشكل غير مباشر، إلى تكملة ما ألفاه ناقصًا"[1].

فإذا رجعنا إلى فن "المقامة"، فإنها "تمثل شاهدا على تلك العلاقة بين النوع وبداية النص المنتسب إليه"[2]. إذ إنّ المقامة العربية، على كثرة مؤلفيها (الهمذاني، الحريري، السرقسطي...) تشترك في صيغ الابتداء التي صارت علامة دالة عليها شأن: (حدّثنا- حدثني، حكى، روى أخبر..) التي تحيل على "جمل الاستهلال السردي في المقامات... حيث توزعت عبارة الاستهلال عند "الهمذاني" بين (حدّثنا) في ثمانٍ وأربعين مقامة و(حدثني) في مقامتين، و(قال) في مقامة واحدة. وعند "الحريري" توزع هذا الملفوظ المفتتح به بين (حكى) في تسع وعشرين مقامة و(حدث) في سبع مقامات و(روى) في ست مقامات و(أخيرا) في مقامة واحدة"[3]. نستنتج من هذا الشاهد أنّ صيغ الاستهلال أو البداية في المقامات إنّما أُسنِدتْ إلى رواة مجهولين، صيغت أفعال روايتها في "الزمن الماضي، وتحمل في كياتها صوت راوٍ ينبعث منه، موجها روايته إلى مروي له غائب، لا يعرف أمرهُ، وهذا ما يؤكد أن الاستهلال السردي، إطار لا غنى عنه، ينظم عملية الرواية والتلقي معًا"[4].

وأمّا عن السرود الشعبية التي ترتكز على الرواية الشفوية، شأن "سيرة عنترة بن شداد" أو "سيرة بني هلال" أو "سيف بن ذي يزن" فإن الراوي يعتني عناية بالغة بنمط صوغ بداية الحكاية على اعتبار أن الرواية الشفوية تقتضي لفت انتباه السامعين واستمالة قلوبهم ووجدانهم إلى الحدث. وعليه، فقد شاعت عبارة (كان يا ما كان) في الحكايات الشعبية، و"على ما يبدو فإن هذه الأداة السردية عربية صميمة، ولكنها شعبية، تشيع، خصوصا، في الملاحم وفي الحكايات الخرافية العربية

[1] عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص171.

[2] أحمد العدواني: بداية النص الروائي، مقاربة لآليات تشكل الدلالة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2011، ص28.

[3] بوحوش مرجانة: انفتاح النص وإشكاليات التأويل في المقامة العربية، أطروحة دكتوراه في الأدب العربي، جامعة باتنة، 2012، ص207.

[4] عبد الله إبراهيم: السردية العربية، ص220.

اللسان"[1]. وهي عبارة، يُنْسَبُ فيها إلى المجهول، كغيرها من صيغ البدايات. غير أن النسق الثقافي للحكاية الشعبية، مخالف تماما للأنواع السردية الأخرى، ذات الطابع الرسمي. إذ لا يتغيَّ المروي له من الحكاية الشعبية تتبّع مصدر الخبر فيها، وبالتالي لا يعير أهمية لمبدإ الإسناد. وإنّما يرتكز جلّ تفكيره على تحقيق المتعة والحصول على لذة الاستماع لما هو خارق أو استثنائي، والاستمتاع بكل ما هو مشوّق في القصة.

وفيما يتعلّق بأدب الرحلة بوصفه "عنصرا سرديا جوهريا لأنّه يؤكد الحدث ويجعله يجري دائما خارج "الفضاء الأوّل" الذي هو بمثابة مَوْئِل توالد الأحداث وتتابعها"[2]، فإنّ عتبة البداية في هذا الأخير تحيلنا على أربعة مكوّنات رئيسة وجوهرية في النص الرحلي هي: من قام بالرحلة ولماذا قام بها متى بدأت رحلته وإلى أين وجهته. وهذه المكوّنات الأربعة هي التي تحدّد خطاب الرحلة، بوصفها عناصر قارة، غير مبارحة للنص الرّحلي؛ فالرحالة يعرض أسباب رحلته ودوافعها ثم يحدد زمن الخروج ومكانه ويعدّد انتقاله من مكان إلى آخر، انتهاءً بمنتهى الرحلة ثم الرّجوع إلى نقطة البداية والانطلاق. وعليه فإنّ "المتكلّم في خطاب الرحلة يزدوج إلى "راوٍ" و"مبئر" في آن واحد"[3].أي أن الرّحالة يؤدي دورًا مزدوجًا؛ فهو نقطة ارتكاز السّرد لأنه يمثل الذات التي تتحرك ضمن فضاء ما، وتسعى إلى تقديم التفاصيل حول هذا الفضاء ولكن من منظورها الخاص. ومن جهة أخرى فإن الرّحالة هو المتكلّم الذي يتحدّث عن ذاته. ولهذا تجد خطاب البداية في النص الرحلي "يُعلنُ عن مقصدية سياقه المرجعي الواقعي باعتباره خطابا من الذاكرة/العين إلى الأذن/ الخيال؛ من عين مشاهدة إلى أذن تتخيّل"[4]. فالرحالة (الرّاوي) يختار بداية من النمط الإخباري الذي يعرّف (المروي له) بتفاصيل الرحلة الزمانية منها والمكانية. حيث "يبتدئ فيها السرد غالبا مع ابتداء فعل السفر، وهو ما يسمّى بالبدايات المتزامنة التي تعد الشكل الأعّم في الرحلات"[5].

---

[1] عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص174.

[2] سعيد يقطين: السرد العربي: مفاهيم وتجليات، منشورات "رؤية" للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، 2006، ص203.

[3] المرجع نفسه، ص212.

[4] شعيب حليفي: الرحلة في الأدب العربي، التجنيس، آليات الكتاب، خطاب المتخيل، منشورات "رؤية"، القاهرة، الطبعة الأولى، 2006، ص214.

[5] المرجع نفسه، ص215.

وعليه، فإنّ خصوصية وتميز الرحلة تكمن في قدرة الرّحالة على استعادة الزمن المنتهي وإعادة تنظيمه وفق مقتضيات هذه الاستعادة، فيملأ فجوات الماضي المستحضر، وتصبح هذه الاستعادة بوصفها نمطا من الاستحضار الزماني تسير ضمن مجال يصنعه "التخييل".

إنّ البداية في أيّ نصّ أدبي، تخضع لطبيعة النوع الذي ينتمي إليه ذلك النص، فتكتسب البداية خاصيات الجنس الذي تحيل عليه، سواء كان مقامة أو حكاية شعبية أو أدب رحلة أو غيرها.

ثالثا: خطاب البدايات في الرواية العربية الجديدة (الحديثة):

لا يمكننا في هذا السياق، الحديث عن أنماط محدّدة أو عبارات خاصة تميز البداية في النص الروائي الحديث. إذ صار من الممكن الآن، الحديث عن بداية لكلّ رواية على حدة. حيث إن عنصر الاشتراك في نمط ما أو عبارة خاصة، يبتدئ بها الروائي حكايته قد انتفى انتفاءً كلّيا مع ظهور مستويات تعْبيرية لا حدّ لها في رواية "اليوم". وكما انزاحت الرواية الجديدة عن كلّ المستويات البنائية والدلالية التقليدية، فقد، وضعت صياغات "ابتدائية" مغايرة ومتراحة، آخذة في الحسبان، الوضع الاعتباري لقارئ جديد، مغاير، يسعى إلى كسر أو خرق نظم التلقي القديم المبني على النسق الفكري القبْلي الذي يأسر حرية المتلقي. وعليه، فقد صار الاهتمام بالبدايات الروائية اليوم، من قبيل الالتفات المركز نحو فعل القراءة، على وجه الخصوص، إذ إن "إستراتيجية الترغيب ليست حكرا على الفاتحة النصية وحدها، ولكنها لا تنشأ مع ذلك منها، ففشل البداية لا يمكن مطلقا أن يَضمن متابعة القراءة، في حين أن نجاحها قلما يؤول إلى انتكاسة[1]. معنى هذا أن البداية النصية، وإن كانت إستراتيجية هامة في عملية ترغيب القارئ، فإنها لا تمثل بوصلة نجاح الرواية أو فشلها. فبعض البدايات جذابة إلى درجة أنها لا تجعل القارئ يقوم من مقامه إلاّ وقد سار شوطا كبيرا في عملية القراءة، فهي بداية مُمَغْنِطة تمارس عملية الشد إليها كمغناطيس، شأن البداية التي عمدت إليها الروائية "أحلام مستغانمي" في روايتها "ذاكرة الجسد". ولكن، في الوقت ذاته، فإنّ البداية الفاشلة أو السيئة قد تقضي على الرواية بأكملها، إذ، لا يمكن ضمان الاستمرار في قراءتها إلا مع قارئ باحث أو فضولي.

[1] جليلة الطريطر: في شعرية الفاتحة النّصية، مجلة "علامات في النقد" الرياض، العدد 29، سنة 1998، ص149.

وإذا كان من الصعب علينا، تحديد أنماط بعينها للبداية الروائية اليوم، أو حتى ملفوظات خاصة لهذه البدايات، فإن ذلك لا يمنعنا من تصنيف هذه البدايات بالنظر إلى حجمها. فالقارئ يستطيع، استنادًا على البداية الروائية أن يحدّد حجمها من حيث الطول أو القصر. فهذا الإجراء الأوّلي، يمكّننا من تحديد نَفَس البداية بين القصير جدّا، والطويل أو المتوسط الطول. ممّا يتيح لنا التعامل مع البداية كـــ"كينونة مادية/ نصّية مستقلة عن باقي أجزاء الرواية... الأمر الذي يفرض ضرورة النظر إلى البداية بوصفها مكوّنا روائيا له أكثر من وشيجة بالكلّ النصّي، مع الأخذ بعين الاعتبار تأثير هذا الكلّ على الجزء وتفاعله معه"[1]. وعليه، فقد ارتأينا وضع مسرد خاص بأحجام البدايات الروائية، لبعض النصوص السردية العربية، في الجدول الآتي:

اسم المؤلف	عنوان الروايـــة	حجم البدايـــة
إبراهيم الكوني	الورم	بداية متوسطة الطول
إلياس خوري	مجمع الأسرار	بداية سردية قصيرة
سعيدة تاقي	إيلاف (هم)	بداية سردية قصيرة
كاتب ياسين	نجمة	بداية متوسطة الطول
محمود المسعدي	حدّث أبو هريرة قال...	بداية سردية قصيرة
واسيني الأعرج	ذاكرة الماء	بداية قصيرة جدّا
نور الدين صدّوق	مريض الرّواية	بداية سردية قصيرة
عبد الرحيم لحبيبي	تغريبة العبدي	بداية طويلة
صنع الله إبراهيم	ذات	بداية طويلة جدّا

نشير بداية إلى أن انتقاء الروايات السابقة، تم بطريقة عشوائية وحسب ما توفّر لدينا. ولكن، حتى تكون فائدة الجدول أعمّ وأشمل ننتقي نموذجين من البداية لعرضهما للقارئ حتى يتسنى له معرفة الفروق التقنية بين مختلف البدايات.

[1] عبد المالك أشهبون: البداية والنهاية في الرواية العربية، "رؤية" للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، 2013، ص38.

أ- نموذج عن بداية سردية قصيرة في رواية "حدّث أبو هريرة قال...": "حدّث أبو هريرة قال:

جاءني صديق لي يوما فقال: أحبُّ أن أصرفك عن الدّنيا عامة يوم من أيامك، فهل لك في ذلك؟ فقلت: إن وجوه الانصراف عن الدّنيا كثيرة وأحبّ أن تعرفني أيّها اخترت لي. فقال: أخَفَّها وقعا على النفس وألذّها مساغا، قلت: إني أخاف أن يكون انصرافا ليس بَعْدَه عَوْد ولستُ مهيّئًا للرّحيل. أفلا سبيل إلى الإفصاح؟ قال: لا. وضرب بكفّه على كتفي، قلت: إذن يكون ذلك متى؟ قال: غدًا"[1].

اختار "المسعدي" هذه البداية لجرّ القارئ إلى التساؤل حول صنف الانصراف عن الدّنيا الذي اختاره الصديق لأبي هريرة. ثم يتم الدّخول في اللعبة السردية، حيث يرتبط المتلقي بنسق الحكاية وتتسرّب أحداثها وفق البداية المنتقاة. وعليه، يمكن إدماج بدايات أخرى من خلال فصول الرواية. وهذا الرابط بين البداية المركزية، أو البداية الأولى، بداية الرواية، والبدايات الفرعية أو الثانوية، بدايات الفصول الداخلية، هو رابط يتمتع بقدر عالٍ من المقصدية، إذ ينضوي على أبعاد دلالية وفنية يتم الكشف عنها، أثناء القراءة.

أمّا عن العبارة الأثيرة التي اختارها المسعدي لبدايته، ونعني بذلك الملفوظ: "حدّث أبو هريرة قال..."، فهي صياغة على نمط الصياغات السردية القديمة، والتي كنا قد أشرنا إليها سابقًا. لأنّ هذه الصيغة هي من قبيل صيغ المقامة: "حدّثنا عيسى بن هشام قال". والواضح أن "المسعدي" أراد إحياء مبدإ الإسناد الذي كان معمولا به في السرود القديمة، لا من باب توثيق مصدر المعرفة وإنما من باب التجريب، وانتقاء الأسلوب الافتتاحي المغاير للمألوف. فمن يقرأ العبارة الافتتاحية "حدّث أبو هريرة قال..." سيجد نفسه داخل سحر الحكايات الشعبية القديمة، الشبيهة بحكايات "ألف ليلة وليلة"، من جهة، ويبني علاقة تواصل مع إبداع جديد في قالب قديم من جهة أخرى.

وعليه، يمكن عدّ هذا النمط من البدايات (الجديدة-القديمة) مُمَوّها، خادعًا ، مضلّلا، لأنه "يعود بنا إلى تقاليد افتتاحيات النصوص الحكائية القديمة من جهة، وتفجّر مواضعات الحذلقة الرّوائية التقليدية من جهة أخرى، إذ يعود الروائي إلى تقاليد النصوص القديمة لا ليبني عليها

[1] محمود المسعدي: "حدّث أبو هريرة قال:..." رواية، دار الجنوب للنشر، تونس، الطبعة الأولى، 2000، ص43.

فحسب، وإنما ليؤسس عليها نقيضها أيضا"[1]. أي أن إلباس القديم الثوب الجديد، من شأنه الانزياح عن النمطية الفنية، وبالتالي المغايرة المؤسسة على إعادة إنتاج صياغات بحمولة دلالية مختلفة عن تلك التي كانت معروفة في السرد العربي القديم.

ب- نموذج عن بداية سردية متوسطة الطول في رواية "الورم" لـــ: إبراهيم الكوني: "الخلعة:

استيقظ "أسانـاي" بعد القيلولة، فوجد أن الخلعة الجلدية قد تلبسّت بدنه. تذكّر أنّه غفا جالسا على النطع مرتديًا الجُبَّة المهيبة وهو الذي حرص أشدّ الحرص دائما على خلعها كلّما داهمه النعاس أو تأهّب لنومه ليلفّها بعناية في كل مرة قبل أو يستودعها الجراب: يمسح عنها ذرّات الغبار براحة يده، أو نفخًا بالهواء من فمه، أو حتى لحْسًا بلسانه ولا يتركها لترقد في الجراب إلاّ بعد أن يقوم بلفّها في ثوب آخر منسوج من الخزّ. ولكنه لم يحدث أبدًا أن خذلته قواه فصرعه النوم متلبّسا بالخُلعَة قبل النوم. فهل من فعل من أفعال العرق الذي يتدفق من جسده غزيرا لجوجًا، لزجًا، كلما استسلم للنوم؟ إذا كان العرق هو السبب فالماء هو الترياق"[2].

أوّل ما قد يلاحظ على هذه البداية، التبئير على مستوى الشخصية "أسانـاي"، إذ تعد البداية على هذا النحو، مشاريع لبدايات أخرى داخل الفصول الروائية التي تستلم فيها الشخصية الساردة مهمة الحكي في القصة، حيث تتزلق الأحداث بسلاسة كاملة، وتظهر حينها الشخصيات الأخرى التي تصنع كل تلك البدايات.

فالشخصية في هذه البداية هي نقطة انطلاق السرد، إذ يتم الدخول إلى الأحداث عبرها ولكن، لا يكون التعرف على هذه الشخصية كاملا بل إنّ عرضها في البداية يكون أوّليا حيث "إن بناء الشخصية ومثولها أمام المتلقي ككيان متكامل هو بناء ثقافي. ذلك أن المتلقي لا يستطيع إدراك هذه الشخصية، ومعرفة أسرارها إلاّ من خلال المخزون الثقافي المشترك بين محفل الإبداع ومحفل

[1] عبد المالك أشهبون : البداية والنهاية في الرواية العربية، ص42.

[2] إبراهيم الكوني: الورم، رواية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 2008، ص07.

التلقي"[1]. وهذا التعرّف التدريجي على الشخصية، من شأنه إمداد القارئ بمعلومات وافية حول زمن الحكاية ومكانها، وكذا الشخصيات الأخرى المشاركة في صنع أحداثها.

رابعا: مفهوم البداية (ضبط المصطلح):

1- لغـــة:

نشير في البداية أننا نواجَه بعدد من الاصطلاحات الدالة على شيء مشترك يفضي إلى نقطة انطلاق ما، وهذه الاصطلاحات هي: الاستهلال والبداية والمطلع والافتتاح. وحتى يكون ضبطنا المعجمي لمصطلح "البداية" مفيدًا ارتأينا البحث في المفاهيم اللّغوية للمصطلحات الأخرى المجاورة له، على سبيل توسيع دائرة المفهوم من جهة، واكتشاف ظلاله المعجمية من جهة أخرى.

* **استهلال**: من مادّة "(هَلّ) المطرُ: اشتد انصبابه كانهمل واسْتهلّ، الهلالُ ظهر... واستَهَلّ الصّبيُ: رفع صوتَه بالبُكاء كأهلَّ، وكذا كلّ متكلّم رفع صوته أو خفضه، وكلّ شيء ارتفع صوتُه فهو اسْتَهلَّ. والإِهْلاَلُ بالحجّ: رفع الصوت بالتلبية... وأهَلّ الشهرُ واستهلّ، ظهر هلالُه وتبيَّنَ... وتقول العرب أُهِلَّ الهلالُ... قال أبو العبَاس: وسُمّي الهِلاَلُ هلالاً لأنّ الناس يرفعون أصواتهم بالإخبار عنه..."[2]. و"الاستهلال: أن يقدّم المصنّف في ديباجة كتابه، أو الشاعر في أوّل قصيدته جملة من الألفاظ والعبارات، يشير بها إشارة لطيفة إلى موضوع كتابه أو قصيدته"[3]. والاستهلال "أن يكون من الولد ما يدلّ على حياته، من بكاء أو تحريك عضو أو عين"[4].

إذن، الاستهلال هو صوت المطر الأوّل، وصوت الطفل إذا بكى فيعرف من بكائه ما يدلّ على حياته، واستهلال الشهر بدايته، واستهلال الكلام ما يبدأ به الشاعر في قصيدته. وعليه، تتقاطع المعاني المعجمية للفظة الاستهلال مع ما يدلّ على بداية الشيء.

---

[1] سعيد بنكراد: شخصيات النص السردي، البناء الثقافي، منشورات جامعة المولى إسماعيل، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مكناس، 1994، ص57.

[2] ابن منظور: لسان العرب، مادة (هلّ)، ص4688.

[3] مجموعة من المؤلفين: المعجم الوسيط، ص992.

[4] علي بن محمد الجرجاني: كتاب التعريفات، ص19.

* **مطلع**: يذكر ابن فارس أن "(طلع) الطاء واللام والعين أصل واحد صحيح يدلّ على ظهور وبروز، يقال طَلَعَتِ الشمسُ طُلُوعًا ومَطْلِعُ. والمطْلِع: موضِعُ طلوعها. قال الله تعالى: "حَتَّى مَطْلَعِ الفَجْرِ " (القدر: الآية 05) فمنْ فَتَحَ اللاّمَ أراد المصدرَ، ومن كسر أراد الموضِعَ الذي تطلُعُ منه. ويقال طَلَعَ علينا فلانٌ، إذا هَجَمَ وأطْلَعْتُكَ على الأمر إطْلاعًا. وقد أطلعتُك طلعَهُ. والطِّلاَعُ: ما طَلَعَتْ عليه الشمسُ من الأرض. وفي الحديث: "لو أنّ لي طِلاَعَ الأرض ذهبًا"[1].

وقد ذهب "الزمخشري": إلى إيراد معانٍ مختلفة لمادّة "طَلَعَ"، إذ يقول: "ط.ل.ع..: غاب وطَلَعَ فلانٌ من بعيد، وما هذا الإنسان في طالِعَةِ إبِلِكُمْ: في أولّها وحيّا الله تعالى طلعتَك، وإنَّ نَفْسَكَ لَطَلْعَةٌ إلى هذا، وطَلَع النخَلُ وأطْلَع: أَخْرَجَ طَلْعه، وطَلَع السهمُ عن الهدفِ: جاوزه، وسهمٌ طَالِعٌ: واقِع فوق العلامة وهو يعدل بالمقرطس، قال المرار:

لها أسْهمٌ قاصِراتٌ عَنِ الحَشَا وَلاَ شَاخِصَاتٌ عَنْ فُؤادِي طَوَالِعُ

وعافى الله رجُلاً لم يتطلّعْ في فيك أي لم يتعقب كلامك. وطلعتُ الجَبَلَ وأَطْلَعْتُه: عَلَوْتُهُ. ومَطْلَعُ هذا الجبل من مكان كذا: مَصْعَدُه. ومن أين مَطْلَعُ هذا الأمر: من أين مَأْتاه. ولكلّ أمْرٍ إما وَعْر وإمّا سَهْل"[2].

فالمطلع، إذن، هو الظهور، وهو موضع الطلوع، وطلع عنّا فلان أي غاب والطَّالِعة: أوّل الإبل. وسهم طالِع، أي جاوز علامته. وعليه أمكننا القول: "استهلال طَالِع، أي أصاب دلالته، والاستهلال هو طلوع القصّة وظهورها، وهو أوّل ما يطلع منها، والاستهلال هو مطلع القصة أي موضع قصّها وتعقُّبِ أحداثها"[3]. فقد توافقت إذن، مادة (هلّ) ومادة (طلع) لما يجمع بينهما من دلالات تحيل على بداية الشيء أو مستهلّه أو مطلعه.

---

[1] ابن فارس: مقاييس اللّغة، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الكتب العلمية "قم"، (د.ط)، (د.ت)، ص419.

[2] الزمخشري: أساس البلاغة، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، 1965، ص393.

[3] طارق حقي: الاستهلال في القصّة (المفهوم والأثر الفني)، دار الملتقى للطباعة والنشر والتوزيع، حلب، الطبعة الأولى، 2010، ص20.

* **افتتاح**: من مادة "فتحَ، الفَتْحُ: نقيض الإغلاق. فتحه يفتَحُه فتْحًا، وافتَتَحَهُ وفتَّحه فانفتحَ وتفَتَّحَ... وفاتحة الشيء: أوّله. وافتتاح الصلاة: التكبيرة الأولى. وفواتح القرآن: أوائل السُّور الواحِدةُ، فاتحة: وأمّ الكتاب، يقال لها: فاتِحةُ القرآن. والفتْحُ: أن تَفْتح على من يستقرئك. والفتْح: أوّل المطر الوسميّ..."[1]. ويذكر الزمخشري معانٍ أخرى، إلى ما ورد عند "ابن منظور" وقوله: "... قرأ فاتحة السورة وخاتمتها. وفواتح السور وخواتمها. وافتتح الصلاة. وما أحسن ما افتُتِحَ عامُنَا به إذا ظهرت أمَاراتُ الخَصْبِ. وهذا وقت افتتاح الخَراج ومفتتحُ الخراج. وفاتَحْتُه بالكتاب. والملوك لا تُفاتَحُ بالكلام. وسقَى أرضَهُ فتْحًا.."[2] فإذا كان "ابن منظور" قد ذكر بأن فاتحة الشيء، أوّله وأن الفواتح يعني الأوائل، فإن "الزمخشري" قد ركّز على ما يعود بالخير على الناس كافتتاح العام أي ظهور علامات الخصب في زراعة الأرض، وافتتاح الخراج أي حين يأتي وقت جمع الخراج من الناس.كما ذكر أن الملوك لا تُفَاتَحُ بالكلام: والأرجح أنه يقصد أن الملوك تُفَاتَحُ بالتحية ولا يؤذن لأحد بالكلام إلاّ بعد موافقة الملك. وأخيرا ذهب إلى معنًى آخر يتعلق بسقي الناس لأراضيهم من الفتْح أي من المطر الأوّل حتى يكون الحصاد وفيرا.

* **البداية**: "الباء والدّال والهمزة من افْتِتَاحِ الشيء، يُقال بَدضأءتُ بالأمر وابْتَدَأْتُ من الابْتِدَاءِ. والله تعالى المُبْدِئُ والبَادِئُ. قال الله عزّ وجلّ: "إِنَّهُ هُوَ يُبْدِئُ وَيُعِيدُ " (البروج: 13)، وقال تعالى: "كَيْفَ بَدَأَ الخَلْقَ" (العنكبوت: 20) ويُقال للأمر العجب بَدِيٌّ، كأنّه من عجبه يُبْدَأ به. قال عُبيد: "لا بَديٌّ ولا عجيبٌ"[3]. و"البَدْءُ والبديُّ: الأوّل، ومنه: قولهم: اِفْعَلْهُ بَادِيءَ بَدْءٍ، أي أوّل شيء... وبادئُ الرأي: أوّله وابتداؤُه. وفي أسماء الله تعالى المبدئُ أي: هو الذي أنشأ الأشياء واخترعها ابتداءً من غير سابق مثال. والبَدْءُ: فعل الشيء أوّل..."[4]. فالظاهر توافق المعاني المعجمية لمادة (بدأ) في كلّ من "معجم المقاييس" وكذا "لسان العرب" ممّا يظهر أي الأصل اللّغوي للفظة (بدأ) هو واحد، ويعني: افتتح الشيء. ويضيف صاحب "القاموس المحيط" أنّ "بداوة الشيء أوّل ما يَبْدُو مِنْهُ وبَادِي الرأْيِ ظَاهِرُه"[5].. وبهذا يكون معنى "الإظهار" قد ألحق بالمعاني السابقة للابتداء

[1] ابن منظور: لسان العرب، مادة (فتح)، ص3337.

[2] الزمخشري: أساس البلاغة، ص462.

[3] ابن فارس: معجم مقاييس اللّغة، ج1، ص212.

[4] ابن منظور: لسان العرب، مادة (بدأ)، ص223.

[5] الفيروزأبادي: القاموس المحيط، الجزء 4، ص302.

و"... افعله بدْءًا ما، تريد أوّل شيء. وهَاتِهَا من ذي تُبُدِّئتْ أي أَعِدْ الكَلِمَةَ أو القصَّةَ مِنْ أَوَّلِها. وأبدأ في الأمر، وأعادَ، والله المبدئُ المعيدُ. وفلان ما يُبدئ وما يعيدُ إذا لم يكن له حيلة... وفعله عَوْدًا وبَدْءًا وعَوْدًا على بَدْءٍ، وفي عَوْدتِه وبَدْأَتِه... وأنت في بَدْأَتِكَ أحْسَنُ حَالاً منكَ في مَرْجعِكَ.. ومنه قولهم: هو بَدْءٌ بني فلان أي سيّدُهم ومُقَدَّمُهم.."[1].

وكما هو ظاهر، فإن "الزمخشري"، قد أضاف على سابقيه، ما له صلة بالأدب حينما أشار إلى ما تبدأ به القصة، وهذا جلّ اهتمامنا في هذا المقام. كما زاد على ذلك، ربط المبْدَإ بالمرجَع، ما يعني أنّه كان يرمي على ربط بداية الشيء بخاتمته، وهو ما أطلق عليه لفظ المرجع. إضافة إلى جعل مقام الابتداء في القوم، التَسَيُّدُ عليهم والتقدّم فيهم، لمكانته ورفعته.

وبهذا، نحقق فائدة كبيرة من وقوفنا عند المعاني المعجمية لمختلف المصطلحات الدالة على الابتداء. والأكيد أن أوّل معنًى جَمَع الاستهلال والمطلع والافتتاح والبداية، هو الدلالة على البداية أو الابتداء. وقد تعود الفروق في التسميات الآنفة، لا إلى البنية العميقة للمصطلح، أي عمق معناه فكلّه دال على ما له صلة بالابتداء في الشيء. وإنما، قد نرجع هذه الفروق، إلى طبيعة الموضوع الذي يشير من خلاله الناقد إلى ما بدأ به النصّ. ففي الشعر يطلق الناقد على ما تبدأ به القصيدة. المطلع، ويسمّى ما يفتتح به النص النثري استهلالا. ويذكر القدامى مبتدأ الرسائل تحت ما يسمى: مفتتح الكتب، وهكذا... ممّا يعني أن جميعهم كانوا يقصدون البداية ولكن بصيغ شتى واصطلاحات مختلفة.

2- اصطلاحا:

إذا كان النقاد العرب القدامى قد تعاملوا مع ما يدلّ على بداية الشيء، تحت غطاء تسميات مختلفة (بداية، استهلال، مطلع، افتتاح) فإن النقاد العرب المحدثين قد حذوا حذوهم وراح كل فريق منهم يعطي اصطلاحه الخاص لبداية النص الأدبي. وذلك تبعا لاختلاف تصوراتهم ورؤاهم ومنطلقاتهم الفكرية والأدبية. وعليه، فإنّ الباحث، يقف حائرا أمام المغايرة الاصطلاحية التي تواجهه في كل بحث أو مجال. إذ، ليست هذه هي المرة الأولى التي تقابلنا مثل هذه المغايرة والناشئة عن اختلاف زوايا نظر النقاد حول المسألة الواحدة، من جهة. وكذا عن اختلاف الترجمة

[1] الزمخشري: أساس البلاغة، ص31.

من اللّغات الأجنبية من جهة أخرى. حيث ترجم "شعيب حليفي" مصطلح (Phrase seuil) بـــ: الجملة العتبة، والتي اعتبرها مرادفة للترجمة الفرنسية (Incipit)، واضعًا إيّاها في خانة ما يدلّ على بداية النص الأدبي[1]. بينما ذهب "ياسين النصير" إلى إطلاق مصطلح الاستهلال، مستندًا في ذلك على ما جاء في تحديدات الاستهلال في فن الخطابة عند أرسطو، حيث قال: "هو بدء الكلام ويناظره في الشعر المطلع، وفي فن العزف على الناي: الافتتاحية، فتلك كلّها بدايات كأنها تفتح السبيل إلى ما يتلو"[2]. وقد علّق "ياسين النصير" على ما جاء في كلام أرسطو، بقوله: "إنه ما من شي يحدث في النص إلاّ وله نواة في الاستهلال. فهو بدء الكلام، وهو بدء التأسيس"[3]. وبهذا يقرّر "ياسين النصير" أن الاستهلال بَدْءٌ، وبالتالي فهو بداية.

وقد ذهب "عبد الله إبراهيم" في كتابه المعروف "المتخيل السردي" مَذْهب "ياسين النصير" في اعتماد مصطلح "الاستهلال"، إضافة إلى الباحث "عبد العالي بوطيب" في مقال له بعنوان "مساهمة في نمذجة الاستهلالات الروائية" معتبرا "الاستهلال كمقابل للمصطلح الفرنسي (Incipit)"[4]. عكس ما رأينا قبل هذا مع "شعيب حليفي" الذي ترجم المصطلح ذاته (Incipit) بالجملة العتبة. في حين تتجه الباحثة "جليلة الطريطر" إلى ترجمة المصطلح السابق بـــ"الفاتحة النصّية" قائلة: إن الفاتحة النصية هي "اللحظة الاعتباطية القصوى التي يخرج فيها النص من طور الإمكان إلى طور الإنجاز وفق نواميس وشروط ليست دائما قابلة للفهم والتقنين المُدْركيْن"[5]، ولعلّ هذا ما جعل حدود البداية الروائية مثلا، عصّية على الإدراك لأنها ليست خاضعة لقوانين ثابتة وشروط متآلفة.

غير أننا نصادف ترجمات مختلفة للمصطلح (Incipit) عند الباحث ذاته وهو "عبد الفتاح الحجمري" الذي نراه يستعمل مرّة مصطلح "المطلع الروائي" ومرّة ثانية "المقطع الافتتاحي" وذلك

---

[1] شعيب حليفي: هوية العلامات، هامش ص91.

[2] أرسطو طاليس: فن الشعر، ص126.

[3] ياسين النصير: الاستهلال: فن البدايات في النص الأدبي، دار "نيْنَوى" للنشر والتوزيع، دمشق، الطبعة الأولى، 2009، ص18.

[4] عبد العالي بوطيب : مساهمة في نمذجة الاستهلالات الروائية، مجلة "علامات" صادرة عن النادي الثقافي جدّة، المجلّد 12، العدد 46، شوال 1423هـ-ديسمبر 2002، ص247.

[5] جليلة الطريطر: في شعرية الفاتحة النصية، مجلة "علامات"، العدد 29، سنة 1998، ص148.

في كتابه المذكور آنفا في التهميش: "التخييل وبناء الخطاب في الرواية العربية". ومرة أخرى مصطلح "البداية" في "عتبة العنوان: البنية والدلالة" وهو من المراجع الأساسية التي اعتمدناها في الفصل الأول من الباب الأوّل في معرض تناولنا لعتبة العنوان الخارجي في روايات واسيني الأعرج.

أمّا مصطلح البداية، فإنه استعمل من قِبل كثير من الباحثين، على رأسهم "نور الدين صّدوق"، في كتابه "البداية في النص الروائي"، وهو من المراجع الأساسية في هذا الفصل من بحثنا. وكذا من قِبل "أحمد فرشوخ"[1] و الناقد "إدوارد سعيد" الذي تساءل في أول سطر يكتبه: "وما البداية، وأين ومتى، إذا كنت قد بدأت بالكتابة مثلا، وكان السطر قد أخذ مساره فوق الصفحة، فهل هذا هو كل ما حصل بالفعل"[2]. وهو تساؤل نعتقده فلسفيا أكثر منه أدبيا أو تقنيا، على اعتبار أن "إدوارد سعيد" يقول مجيبًا عن تساؤله: ".. طبعًا لا، ذلك أنني في فعل التساؤل عن معنى "البداية" أبدو كأنني تميزت ملامح من الأهمية غامضة في موضع لم يكن يظن أنها توجد فيه من قبل"[3]. وهذه أظنها، أجوبة فيلسوف، لا أديب.

إضافة إلى كل أولئك الباحثين، نذكر "أحمد العدواني" الذي أفرد كتابا مستقلا عنونه بـــ"بداية النص الروائي" المذكور في بداية هذه العتبة النظرية، و"عبد المالك أشهبون" في كتابه "البداية والنهاية في الرواية العربية" والمشار إليه في الموضع نفسه من هذا الفصل. وعليه، فقد تبنّيْنا مصطلح "البداية" في بحثنا هذا، لانتفاء اللَّبْس عنه، إذ إن هناك من يستعمل مصطلح "الاستهلال" مثلا للدلالة على ما يسبق النص(*). وهناك من يفضّل مصطلح "المطلع" مع أنّه يُرْبَط بالشعر، وغير ذلك من وجوه اللّبس التي قد تلحق بهذه المصطلحات أو غيرها كالجملة العتبة التي تحصر البداية الروائية في الجملة الأولى منها. وبالتالي –ومن خلال اطلاعنا على تفاصيل الترجمات ومبرّرات استعمالها وكذا زوايا النظر المختلفة لأصحابها– اعتمدنا مصطلح "البداية" لدلالته حقيقة ودلالة

---

[1] أحمد فرشوخ: تأويل النص الروائي: السرد بين الثقافة والنسق، مكتبة السلام الجديد، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 2006، ص136.

[2] مقالات وحوارات، تقديم وتحرير محمد شاهين، المؤسسة العربية للنشر، ط1، 2004.

[3] المرجع نفسه، ص65.

(*) وهو ما يقابل مصطلح "التصدير"، ونجد الاستهلال بهذا المفهوم عند الناقد "عبد الفتاح الحجمري" في (عتبة العنوان: البنية والدلالة).

على ما يتغيَّ بحثنا الخوض فيه. وعلى هذا الأساس سيتم ضبط المصطلح "البداية"، وفق هذا التصور، وحسب ما ورد في المعاجم المتخصصة أو الكتب النقدية التي تناولته بالشرح والضبط.

ورد في قاموس السّرديات أنّ البداية: Beginning, Commencement "هي الحدث الذي تبتدئ به عملية التغيير في "الحبكة" أو "الفعل". وهذا الحدث لا يتبع غيره بالضرورة وإنما يلزم أن تتبعه أحداث أخرى. لقد أكد دارسو "السرد" على أن "البداية" التي تنتقل من الجزء الساكن من النص أو حالة التوافق والانسجام إلى حالة الإثارة والتنافر والتراع تقدم للسرد قصدًا ذا نظرة مستقبلية، إنها تثير عدة إمكانيات. إن قراءة السرد، تعني، ضمن أشياء أخرى، التساؤل عمّا سوف يتحقق أو عمّا سوف لا يتحقق"[1].

أوّلا ما يلاحظ على التعريف السابق، أن صاحب القاموس عرّف مصطلح Le commencement بالفرنسية أو The beginning بالإنجليزية وليس مصطلح (Incipit) ممّا يعني أنّ النقد الغربي أيضا يطلق على هذه العتبة النصية، أكثر من تسمية، فمنهم من يسميها Incipit[(*)] ومنهم من يطلق عليها مصطلح[(**)] Commencement كرولان بارت (R.Barthes) ، بينما يسمّيها "جون ريمون" J. Raymond بمصطلح[(***)] La phrase-seuil. فكل هذه المصطلحات تعود في جذرها إلى الأصل اللّغوي للفظة Incipit التي وردت في المعجم اللغوي Le petit Robert على النحو الآتي:

« Incipit. n. masculin, invariable (mot latin, sing de incipere «Commencer»). Didact. Premièrs mots d'un manuscrit, d'un livre, Catalogue citant les incipit des ouvrages répertoires »[2].

وكما نلاحظ، فإن المعنى اللّغوي لمصطلح Incipit يعود إلى الأصل اللاتيني Incipere التي تعني Commencer أو "بدأ" على اعتبار أن الكلمة وردت في صيغتها الفعلية لا الاسمية. وتعني:

---

[1] جيرالد برنس: قاموس السرديات، ترجمة: السيد إمام، "ميريتْ" للنشر والمعلومات، القاهرة، الطبعة الأولى، 2003، ص26.

[(*)] ينظر على سبيل المثال لا الحصر:

- G. Genette : Seuils, Op.cit.
- Andrea Del Lungo : Pour une poétique de l'incipit, Article in «Poétique», N°94, Avril 1993, Ed Seuil.

[(**)]R. Barthes : «Par ou commencer ?», in «Poétique», N°01, 1970.

[(***)]Jean Raymond : « Ouvertures, phrases-seuils », Ed Seuil, Paris, 1978.

[2] Le petit robert : Dictionnaire de la langue Française, Op.cit, p978.

الكلمات الأولى في أي مؤلَّف أو كتاب أو سجلّ أو أي دليل يحوي بدايات لمؤلفات مفهرسة أو مرتبة على نحو ما.

فإذا ما تأملنا هذا التعريف اللّغوي، فإننا نجده يوافق التعريف الاصطلاحي الذي أوردناه نقلا عن قاموس السرديات، في مسألة واحدة، هي "الابتداء". غير أن المفهوم الاصطلاحي، قد تركّز على ربط فعل ابتداء الحدث بعملية التغيير في "الحبكة". وبالتالي، كلّما تغير نمط الحدث في الحبكة أو ظهر حدث جديد فيها، فهذا يعني أن معنى "الابتداء" موجود، حيث إنّ البداية في السرد –حسب هذا المفهوم– مرتبطة بعملية تغيير الفعل في السرد. ومن هنا، قد يصبح الأمر أكثر صعوبة على الباحث في مجال البداية، إذ يتحول تركيزه إلى تتبع مواطن تغير الحدث في الحبكة، لا البحث عن مواطن البداية السردية.

ولعلّ كثيرا من النقاد، حاولوا تقديم تعريف محدّد وشامل لمصطلح "البداية". غير أن تعريف "أندريادي لانجو"، يبقى –حسب تصوّرنا البسيط– التعريف الذي حاول تقديم المصطلح بصورة أدقّ، حيث ورد أن "البداية" "مقطع نصّي يبدأ من العتبة المفضية إلى التخييل (مفترضا إسناد الكلام إلى راوٍ خيالي، وفي المقابل يستمع إلى مروي له خيالي كذلك) وينتهي عند أوّل كسر هام في مستوى النص"[1]. معنى هذا، أنه على القارئ كمرويّ له، خيالي، أن يربط المقطع الابتدائي في النّص بالفضاء التخييلي للحكاية ولا يفترض به وضع حدّ لهذا المقطع إلاّ عند أوّل انكسار حاصل على مستوى النص، كأن يكون المقطع الأوّل زمانيا ثم تنكسر هذه الزمانية ليتحول إلى مقطع حدثي مثلا (من الحدث) أو مكاني، فيحصل الانكسار على مستوى النص أو السرد. وهذا الكلام يدفعنا إلى التساؤل عن حدود البداية الروائية. وبالتالي عن نهايتها، فأين تبدأ "البداية" وأين تنتهي؟ سؤال نحاول الإجابة عنه في هذا العنصر.

خامسا:– حدود البدايات:

يفضّل "رولان بارت" –دوما– الانزياح عن القالب النقدي في طروحاته، حين يستند في صوغ أفكاره على علامات استفهام كبرى وشائكة، من قبيل "من أين نبدأ"[2]. ومن علامة

[1] أندريادي لانجو: من أجل شعرية الاستهلال، ترجمة د. عبد العالي بوطيب، مجلة ضفاف، الدار البيضاء، العدد 03، أكتوبر 2002، ص60.

[2] Roland Barthes : «Par ou commencer ?», Articles in «Poétique», N°01, 1970, p03.

الاستفهام هذه، انطلق النقاد في رحلة البحث عن جواب لسؤال البداية.. ومن هذا الأخير تنحدر أسئلة جوهرية أخرى شأن: – أين تبدأ حدود البداية وأين تنتهي؟ وهل بإمكان الكاتب أن يختار هو بداية نصّه، أم أنّ النَص هو من يختار بدايته؟ ما أنماط البداية الرّوائية مثلا، وإلى أيّ حدّ تمتد علاقتها بالمتلقي؟.. وغير ذلك من التساؤلات الشائكة التي تنفتح بدورها على أسئلة أكثر إشكالية.

وفي حقيقة الأمر، فإنّ سؤال "رولان بارت" السابق: "من أين نبدأ" يتقاطع مع الهمّ ذاته الذي يحمله سؤال "إدوارد سعيد": "ما البداية وأين، أو متى، إذا كنت قد بدأت بالكتابة، مثلا وكان السطر قد أخذ مساره فوق الصفحة، فهل هذا هو كل ما حصل بالفعل؟"[1].

فإن كان تساؤل "بارت" ينصبُّ على البحث في مسألة تقنية، تتعلق بإيجاد حدود لبداية ما، فإنّ سؤال "إدوارد سعيد" يستند على رؤية فلسفية لمسألة البداية ويجيب بالنفي عن سؤاله السابق، بل يرى بأنّ "تحديد نقطة ما بأنها بداية يَعني تصنيفها بعد ظهورها"[2]. معنى هذا الكلام، بأنه كان على الكاتب تمييز البداية في عقله، لا بعد أن يكتبها على أوراقه. وكأن البداية –حسب طرح "إدوارد سعيد"– سابقة في الوعي، أو الوجود، من فعل اللّغة أو بالأحرى، من فعل الكتابة بوساطة اللّغة. تماما، كالقيم في هذه الحياة، فهي –حسب أفلاطون– سابقة في الوجود عن المادَّة. وعليه، فقد حاول "إدوارد سعيد" وضع إطار للبداية من خلال قوله هذا: "دعونا إذن نضع تعريفا عاما لأية بداية تقتضي عكس الأمور، وإحداث تغيير في الاتجاه وإقامة حركة ثابتة تستأثر تدريجيا بالمزيد من اهتمامنا. إن بداية كهذه تمنح السلطة والحق بالتصنيف وتشكل توثيقا لما ينبع منها"[3]. إذن، يؤكد "سعيد" على أن البداية تتمتع بالسلطة والهيمنة على ما يكون بعدها، وتشكل حلقة اتصال لكلّ ما له صلة بها.

وفي الإطار ذاته، يذهب جلّ النقاد إلى تبنّي القول المأثور: "أصعب الأمور بداياتها". مدركين أنّ البداية من أصعب العتبات تأليفا وتحديدا "نظرًا لموقعها الحدودي الاستراتيجي في بداية النص وما يؤهلها له من أدوار حساسة حاسمة في الكتابة والقراءة، على السواء، فهي العتبة الفاصلة

[1] إدوارد سعيد: مقالات وحوارات، ص65.

[2] المرجع نفسه، ص65.

[3] المرجع نفسه ، ص74.

بين الكتابة واللاّكتابة، بين النص واللاّنصّ، والجسر الواصل بين الواقع والمتخيل. بين القراءة واللاّقراءة"[1]. أي أن البداية، هي حلقة الوصل بين الصمت والكلام، ومن خلالها ينتقل القارئ – كما الكاتب– من عالم اللاّنصّ إلى عالم النّص، ووفقها يتشكل أفق الانتظار المتجانس مع أفق العنوان واسم المؤلف والتعيين الجنسي وحتى صورة الغلاف.

ولتيسير الوقوف على حدود البداية، تم وضع تصور يتعلق بمفهوم البداية الروائية على سبيل التخصيص، مفاده أن النص الأدبي يُبنى على ثلاث مراحل أساسية هي[2]:

– **الجملة البداية**: وتخضع لمعايير ثلاثة:

أ. المعيار الطباعي (Typographique): أي أن البداية هي مجموع كلمات تقع بين نقطتين.

ب.المعيار الدّلالي (Sémantique): أي أن الجملة هي عبارة عن كتلة من الكلمات التي يفترض فيها اكتمال معناها.

ج. المعيار التنغيمي (Intonatif): هو معيار ذو بعد تنغيمي مميز محدود بواسطة وقفتين.

وبالنظر إلى هذه التحديدات المعيارية، نستنتج أن التطور الحاصل على المستوى التقني في الرواية المعاصرة قد يصعّب من عملية تحديد البداية على الأسس السابقة –وإن كانت هذه الأخيرة تمتلك قدْرًا من الفاعلية بالنسبة لضبط النص داخليا– فالرواية اليوم تمارس نوعًا من الإيهام واللّعب بالمعايير بحيث يصعب على الدّارس وضع مقاييس ثابتة لكلّ النصوص الرّوائية إلى الحدّ الذي قد يكون فيه لكلّ نصّ معاييره الخاصّة به. ومنه تنتفي عنه صفة "شمولية المقاييس". ولا يتم التعامل مع هذه المعايير إلاّ بمقتضى فاعليتها في نصّ ما، فقد يضع دارس أو باحث حدود بداية ما، في حين يضع غيره من الباحثين حدودًا أخرى. وعليه، يقف القارئ (الباحث) في حيرة من أمره أمام مسألة "حدود البداية"، وذلك راجع لافتقادنا إلى ضوابط ومقاييس نستند إليها في مثل هذه الإشكالات النصية.

[1] عبد العالي بوطيب: مساهمة في نمذجة الاستهلالات الروائية، ص247.

[2] عبد المالك أشهبون: البداية والنهاية في الرواية العربية، ص20.

ونعتقد –غير جازمين– أن الخوض في مسألة الحدود في البداية الروائية أضحى من قبيل الترف البحثي؛ إذ صار النص الروائي الحداثي يمارس نوعا من التشويش إزاء كلّ المعايير والقوانين معتبرا أن الخروج عن نمطية "القانون"، هو من صلب متطلبات الحداثة الروائية. وعليه، فقد صار لكلّ بداية روائية حدودها الخاصّة التي يضعها الدارس أو الناقد. فنجد على سبيل المثال الباحث"شعيب حليفي" –متأسّيا بجون ريمون J. Raymond– يضع حدّا للبداية الروائية من خلال ما أسماه "الجملة العتبة الأولى" La phrase-seuil حيث يقول "ريمون" في مقال له حول "أراغون" بعنوان: "الافتتاحيات، الجمل العتبات": "تأتي أهمية الجملة–العتبة أوّلا، وببساطة من كونها نقطة عبور من الصمت إلى الكلام"[1]. أي نقطة عبور من اللاّكتابة إلى الكتابة، من اللاّنص إلى النّص من اللاّرواية إلى الرواية. فالبداية، هي التي تفصل بين عالم "اللاّ" وعالم "الـــ". وبين "اللا" و"الـــ"، ألف العدم ولام الوجود، وبين العدم والوجود، يقف الكاتب ليقرر، إلى أي العالمين سينتمي. ومع وضع البداية الأولى، يكون قد قرّر الانتماء إلى عالم الوجود.

ولم يكن "شعيب حليفي" الوحيد الذي ذهب مذهب "ريمون" بل إنّ الناقد "رشيد بنحدّو" قد حذا حذوه، معتبرا أن الجملة الأولى من النص الروائي هي الحدّ الحقيقي للبداية[2]. غير أنّ ثلة من النقاد وعلى رأسهم "محمد نجيب العمامي" يرى بأن الجملة الأولى "لا تكفي للتعرف إلى ما تؤديه البداية من وظائف ولا تسمح بمقاربة بدايات الروايات التي تعمّد أصحابها بناءها على غير المنوال التقليدي"[3]. معنى هذا أن تحديد بداية روائية، قد يستغرق فضاؤها الورقي مئات الصفحات، بجملة واحدة، من شأنه العبث بوظائف هذه البداية، بحيث يصعب على الدّارس تحديدها أو استنباطها. وبالتالي مقاربتها بشكل دقيق.

وفي الصدد ذاته، يرى "عبد الفتاح الحجمري" أنّ البداية الروائية قد تحدّد بمقطع سردي كامل يمكن أن يصل خيط البداية بالنهاية، حيث يقول متسائلا: "ألا يمكن القول إنّ نهاية البداية

---

[1] Jean Raymond : Ouvertures, phrases-seuils, Ed Seuil, Paris, 1978, p13.

[2] على الرغم من أن الناقد يفضل استعمال مصطلح الاستهلال فإنه يتفق مع "ريمون" في اعتبار الجملة الأولى هي البداية النصية، للاستفادة ينظر مقاله: "براعة الاستهلال في روايات عبد الكريم غلاّب"، مجلة "فكر ونقد"، الرباط، العدد 11، 1998، ص99-110.

[3] محمد نجيب العمامي: في الوصف: بين النظرية والتطبيق، دار محمد علي، تونس، الطبعة الأولى، 2005، ص46.

الروائية تقف عند حدود النهاية الروائية. وفي هذه الحالة تكون للبداية علاقة بالنهاية؟"[1]. وهذا الرأي يدخل الناقد والدارس في دوامة أخرى هي البحث في نطاق اتصال البداية بالنهاية؛ إذ يصعب عمليا التعامل مع كل نهاية بداية على أنها نهاية نهاية. أي نقطة انتهاء الرواية، ممّا يتطلب جهدًا قرائيا مضاعفا، أو من نمط خاص إضافة إلى امتلاك آليات قرائية ناجعة.

إنّ مسألة النسبية التي تعترضنا في وضع حدود للبداية الروائية نابعة من طبيعة النص الروائي ذاته، وخصوصية هذا النوع العصي على الاستقرار والثبات، من شأنها وضع القارئ/الناقد أمام لعبة أشبه ما تكون بالمتاهة. ولكن، وحتى نضع لأنفسنا حدًّا ما في التعامل مع مسألة حدود البداية، يمكننا أن نعتبر الفقرة الأولى من النص الروائي (والفقرة هنا، تحدّد ضمن معيار تقني يتعلق بعلامات الترقيم، ومعيار دلالي يختص بالمعنى) قالبا نقيس به بدّاية البداية ونهايتها. وهذا ما ذهب إليه الناقد "أندريا دي لانجو" "Andréa Del Lungo" من أن المقطع أو الفقرة يمكن أن تحدّد انطلاقا من معايير أو مقاييس مختلفة تتلخص في "وجود مؤشرات من وضع الكاتب نفسه مثل: المؤشرات الطباعية كنهاية فصل أو فقرة، أو بياض يفصل وحدة سردية عن أخرى، أو بالأحرى، يفصل الوحدة السردية الأولى في النص...الخ. أو مؤشرات دلالية كوجود نهاية سردية في المقطع الأوّل، قد ترد بصيغ لفظية مثل: إذن أو أخيرا... أو غيرهما، أو الانتقال من مقطع وصفي إلى مقطع سردي أو العكس، أو تغير الصوت السردي. وقد يكون حدّ البداية أيضا مقترنا بنهاية مقطع حواري أو مونولوجي أو الانتقال من السرد إليهما...الخ"[2].

معنى هذا أنّ على القارئ أن يمارس عملية تقطيع لفقرات النصّ، باحثا عن إحدى المعايير السابقة فيها، ومن ثمّ إمكان الحديث عن حدّ لبداية ما. بل إنّ هذه المعايير تجعلنا نصل إلى مفهوم مؤسس للبداية من أنها "مقطع نصّي يشكل أوّل عتبة للتخييل، وينتهي عند أوّل انكسار هام للنّص"[3]. وقد يعني بانكسار النص هنا، الانكسار على مستوى الأدوات المستعملة، سواء كانت

[1] عبد الفتاح الحجمري: التخييل وبناء الخطاب في الرواية العربية: التركيب السردي، شركة النشر والتوزيع "مدارس"، الدار البيضاء، الصفحة الأولى، 2002، ص225.

[2] Andréa Del Lungo : Pour une poétique de l'incipit, in revue « Poétique », N° 94, Avril 1993, p131.

[3] Andréa Del Lungo : Pour une poétique de l'incipit,opcit, p132.

سردية أو وصفية أو حوارية أو غيرها. ممّا يسمح –بعد هذا الانكسار– بالانتقال إلى مقاطع أخرى ناتجة عن هذا المقطع الابتدائي.

سادسا: وظائف البدايات:

نستند في تناولنا لوظائف البداية على ما جاء من تصنيفات في مقال "أندريا دي لانجو" "A. Del Lungo" المعنون بـــ: "في شعرية البداية" والذي سبقت إليه الإشارة في معرض حديثنا عن حدود البداية.

يقترح "أندريا دي لانجو" أربع وظائف أساسية للبداية النصية هي[1]:

أ– الوظيفة التشفيرية La fonction codifiante: والتي تسمح للقارئ بالتصرف الكامل والممكن على جنس النص وأسلوبه وقوانينه أو نظمه الجمالية التي تؤهله للولوج إلى خفايا النص. وبحسب تحليل "دي لانغو"، فإن هذه الوظيفة التشفيرية يمكن أن تكون:

مباشرة: بحيث يفصح النص عن قانونه وجنسه وأسلوبه.

غير مباشرة: حينما تشكل البداية ملتقى لنصوص أخرى (التناص).

ضمنية: عندما يتم عرض شفرة النص وإحالاته الخفية وعلاماته الضمنية.

ب– الوظيفة الإغرائية La fonction séductive: وتتحقق حسب "دي لانغو" عن طريق:

كسر أفق التوقع عند القارئ ممّا يخلق نوعا من الشك حيال ما قد يقع على مستوى الحكاية.

تحقيق الفائدة الروائية بمجرّد حصول العلاقة المباشرة بين القارئ والأحداث في النص، ما يدفعه لاستكشاف ما يمكن أن يخفيه السّرد.

خلق حالة من الإغراء بفعل القراءة، وذلك بتخييل صورة المرسل للنص منذ البداية الأولى. وكذلك عبر علامات تحويها الرسالة نفسها، ممّا يخلق علاقة بين منتج النص ومستقبله.

[1] Andréa Del Lungo : Pour une poétique de l'incipit,opcit, p138.

جـ- الوظيفة الإخبارية La fonction informative: ويمكن تصنيفها إلى ثلاث وظائف ثانوية:

-وظيفة موضوعاتية Thématique: تستند على معرفة أو مرجعية معرفية، أو تتعلق بالمعلومة التي تتكئ على مرجع ما (العالم).

-وظيفة ميتاسردية Méta narrative: وتتعلق بنظام الحكي أو السرد.

-وظيفة تأسيسية Constituve: والتي تستند إلى الحكاية كمضمون سردي لبناء الكون أو العالم التخييلي.

وقد نصادف هذا النمط من الإخبار في بعض البدايات ذات الطابع الوصفي أو الخطابي (التعليق خاصة) وهو منوط بتحديد السياق الذي ستدور فيه الحكاية عن طريق تمرير معلومة يمتلكها السّارد. ويشير "دي لانغو"[1]، في الإطار ذاته، أنّ هذا النمط من الوظائف -والمقصود "الوظيفة الإخبارية"- هو الأكثر شيوعا في البدايات الروائية، ويقدم بشكل عام عن طريق الوصف أو بالأحرى، يتم إدراج مقاطع وصفية داخل السرد كما قد يظهر عن طريق تحديد نقطة انطلاق زمانية أو مكانية أو كليهما للحكاية.

وعليه، يستنتج "دي لانغو"[2] أنّ الوظائف الثانوية المتعلقة بالوظيفة الإخبارية (موضوعاتية، ميتاسردية، تأسيسية) تتباين تراتبيا، حسب وضعيات وجودها، والتحامها معها يسهم في تشكيل التوتر الإخباري العام للبداية. ويمكننا حينها قياس شدة هذا التوتر عن طريق تجسيد الوظيفة الإخبارية في محور تخطيطي يمتد من جهة نحو البنية الإخبارية ونحو الإشباع الإخباري من جهة أخرى (المقصود بالندرة الإخبارية: التردد وتقديم الخبر وبالتالي السماح لثغرات وفجوات دلالية للدخول في عمق البداية. أما الإشباع الإخباري فهو التقديم الكامل للخبر الذي يتصدّر البداية) ويمكننا أن نعرض لهذا المحور المقترح من قبل "دي لانغو":

ندرة إخبارية ⟷ إشباع إخباري

Rarification informative ⟷ Saturation informative

[1] Andréa Del Lungo : Pour une poétique de l'incipit,opcit, p138.

[2] Ibid, p139.

فالإشباع الإخباري، يمكن أن يوهم القارئ باكتمال الخبر، وبالتالي معرفة نهاية الرواية بعدها. وهذه مغالطة كبيرة فحضور الخبر في البداية لا يعني أبدًا اكتماله، كما أنّ غيابه أو ندرته لا يُحيل على الفراغ التام. وإنّما يعيش القارئ حالة توهّم لاكتمال الخبر بحضوره، كما يتوهم حالة فراغ لهذا الخبر بغيابه.

د- الوظيفة الدّرامية La fonction dramatique: وتتعلق بطريقة سرد الحكاية، حيث يمكن أن يصطدم القارئ مباشرة بالحكاية التي بدأت دون مقدمة. كما يمكنه أن يقرأ بداية بأحداث مؤجلة. لأن البداية هنا، منوطة بتحريك السّرد. إذ إنّ هذا الأخير سيؤدي عملا مزدوجا: من جهة يقوم بإخبار المتلقي، ومن جهة أخرى فهو يهيّئه للدّخول في الحكاية. وهذا التوتر، شبيه تماما، بالتوتر في الوظيفة الإخبارية. وعليه يمكننا اعتبار الوظيفة الدرامية مرهونة بطريقة تحريك السّرد، وبالتالي قياس درجة درامية البداية عبر هذا المحور[1]:

درامية فورية ⟵ ⟶ درامية مؤجلة

Dramatisation immédiate ⟵ ⟶ Dramatisation retardée

ويعلق "دي لانغو"[2] بأن القارئ يُلقى به وبشكل فوري ومباشر في قلب الحكاية وهذا ما يسمى بالبداية المباشرة. حيث يجد القارئ نفسه في خضم السرد، يناقش ما يقرأ مع الشخصيات... أمّا الدّرامية المؤجلة فإنها تؤخر بداية الحكاية عن طريق دمج مقطع وصفي أو خطابي. وهذا التأجيل لا يلغي البداية، بل على العكس، لأنه يكون ذا وظيفة تقديمية (من المقدمة) Fonction introductive انطلاقا من عملية إعداده للبداية الحقيقية، وكلّ ذلك يثير شوق القارئ وانتظاره.

ويصنف "دي لانغو" إثر هذا التحليل الوظيفي للبداية، الوظائف السابقة ضمن وظائف ثابتة وأخرى متغيرة. أما الثابتة فيقصد الوظيفتين التشفيرية والإغرائية، فهو يرى بأنهما دائمتا الحضور ولو ضمنيا في كلّ بداية، وأطلق عليهما تسمية الوظائف القارّة (الثابتة) (Fonctions

[1] I Andréa Del Lungo : Pour une poétique de l'incipit,opcit, p139.
[2] Ibid, p142.

constantes). أما الوظيفة الإخبارية والدّرامية فمتغيّرتان (Fonctions variables) لأنهما مجبرتان على الاستجابة للمطلب المضاعف للبداية: إخبار القارئ وإدخاله في الحكاية[1].

سابعا: أشكال البدايات: يحدّد "أندريا دي لانغو". أربعة أشكال للبداية[2]:

1- البداية السكونية Statique:

والتي اشتهرت في الروايات الواقعية كروايات "بلزاك" مثلا. وتتميز هذه البداية بكونها إخبارية جدّا. حيث تقدم وصفّا دقيقا لديكور القصة (الحكاية) وكذا، وصف الشخصيات بالإضافة إلى محتوى أو مضمون الحكاية أو لنقل السياق التاريخي والاجتماعي والسياسي والاقتصادي للحدث الروائي. وهذا التركيز على التفاصيل يُلغي الحدث ويضع القارئ في حالة انتظار للحكاية.

2-البداية التدريجية Progressif:

وتقوم، شيئا فشيئا بنقل المعلومات إلى القارئ، ولكنها لا تجيب عن كل الأسئلة التي يطرحها هذا القارئ أثناء عملية التلقي.

3-البداية الدينامية Dynamique:

وتلقي بالقارئ في أحضان حكاية تكون قد بدأت للتّو، دون شروحات حول وضعية الحكاية أو الشخصيات أو زمان ومكان الحدث. وعلى العموم، فهذا الشكل من البدايات لم يعد معمولا به في عصرنا هذا.

4-البداية التوقفية Suspensif:

وتمنح القليل من المعلومات للقارئ بحيث تجعله في حالة حيرة، كما تسعى إلى مغالطته وإيهامه ببداية الحكاية، في حين يكتشف بعدها بأن الحكاية لم تبدأ بعد.

وبما أن البداية تمثل "عتبة معلوماتية تقدم شحنة تخييلية تتضمن بوادر من الأحداث فضلا عن تأسيس فضول أو اندهاش يحتاج إلى تفسير في المرحلة الأولى، ثم تأويلات في لحظة لاحقة"[3].

---

[1] Andréa Del Lungo : Pour une poétique de l'incipit,opcit, p143.

[2] Ibid, p149-150.

[3] شعيب حليفي: هوية العلامات، ص97.

فإننا، وبالنظر إلى البدايات من حيث الحدث، فيما إذا كان الكاتب قد اختار سرد الأحداث، فإنّه ومن هذا المنظور يوجد ثلاث بدايات تشترك في خصائص ملازمة للحدث وهي[1]:

بداية بعدية: وهي التي تعرض فيها النهاية. وهذه التقنية الحكائية معروفة بمصطلح "الفلاش باك" (Flash-Back) حيث تعمل الذاكرة –بعد عرض النهاية في البداية– على استرجاع الأحداث والتذكر. وقد شاع هذا النمط من البدايات في الروايات البوليسية على وجه التخصيص إذ تعرض الجريمة في البداية ثم يتم الكشف عن ملابساتها من خلال الأحداث الموالية. كرواية "جريمة في الصحراء" "لأغاتا كريستي".

بداية وسطية: حيث ترتكز البداية على حدث وسطي إذ تبدو الأحداث وكأنها مبتورة فيتم إظهار الأحداث الوسطية في بداية الحكاية وذلك بالقفز على الأحداث الأولى عن طريق تعزيز السرد بأحداث من الماضي (الاسترجاع)، وكأن الأمر شبيه بعملية كولاج Collage (إلصاق). شأن ما فعله "جمال الغيطاني" في روايته "وقائع حارة الزعفراني" حيث زرع جملة من الاسترجاعات في نصّه لأحداث غير مروية أصلاً في السابق ثم عاد لاقتناصها من وسطها معتمدا على الاسترجاعات التي تعود بالقارئ إلى نقطة البداية.

بداية قبلية: والتي تجسد تمهيدا للحدث الرئيسي، وهذا النوع من البداية يكون في شكل تمهيد يهيئ المتلقي للرواية ويعطيه انطباعا عن أشياء قبلية حتى تتسع رؤيته لاستقبال الموضوع في صورة واضحة. كما فعل "سليم بركات" في رواية "فقهاء الظلام". إذ بدأت الرواية بسرد الأحداث قبل ولادة "بيكاس" (بطل النص) وبالتالي يكون القارئ بعدها في حالة تأهب لاستقبال ما يرد من أحداث وكأن الكاتب أراد إيهامه بوجود زمن حقيقي سينبثق منه زمن آخر عجائبي.

ختاما، تجب الإشارة إلى أنّ البدايات بحدودها وأنماطها وأشكالها ووظائفها إنما هي عتبات إستراتيجية نسائل من خلالها النص، ولكن اختلاف بداية عن أخرى من شأنه خلق علامات فارقة في النصوص التي يستعد القارئ للدخول إلى أغوارها ودهاليزها.

وبعد هذه العتبة النظرية حول مسألة البداية، قمين بنا، الآن الوقوف عند البداية الروائية في أوّل مدوّنة سردية من بحثنا هذا لنتساءل: أيّ نمط من البدايات اعتمد "واسيني الأعرج" في روايته

[1] المرجع السابق، ص104-105.

"سيدة المقام"؟ وأين تبدأ حدود هذه البداية وأين تنتهي؟ ما علاقة البداية الروائية المركزية، بغيرها من البدايات الثانوية (بدايات الفصول) وهل لذلك علاقة بالعنوان؟ ثم ماذا يربط البداية بالنهاية؟ أسئلة كثيرة تشكل محرّك بحثنا في هذا الإطار، ولن يكون الجواب عنها شافيا إلاّ من خلال الغوص في النص الروائي قيد مقاربتنا.

المبحث الأول

خطاب البدايات في رواية "سيدة المقام"

لواسيني الأعرج

أوّلا : أنماط البدايات ودلالاتها في رواية "سيدة المقام"

ثانيا : وظائف البدايات في رواية "سيدة المقام"

تخضع البداية الروائية في المدوّنة السردية "سيدة المقام" للكاتب واسيني الأعرج إلى تصنيف نوعي بتقسيمها إلى: بداية مركزية أو رئيسية والتي تحيل على البداية الروائية الأولى، وبدايات ثانوية وتتعلق ببدايات الفصول الروائية. وتبعًا لهذا التصنيف الأوّلي نورد البداية الرئيسية للرواية متبوعة ببدايات الفصول في الجدول الآتي:

رقم الفصل	عنوانـــه	بدايتـــه
الأوّل	مكاشفات المكان	بداية رئيسية: "شيء ما تكسّر في هذه المدينة بعد أن سقط من علوّ شاهق. لست أدري من كان يعبر الآخر: أنا أم الشارع في ليل هذا الجمعة الحزين. الأصوات التي تملأ الذاكرة والقلب صارت لا تعدّ... مثل الكآبة"
الثاني	ظلال المدينة	بداية فرعية (1): "مدينتنا سرقت مثلما تسرق النجوم. أصبحت قديمة وعتيقة كأنها ميت يخرج من تحت الأنقاض"
الثالث	فتنة البربرية	بداية فرعية (2): "عينان خضراوان، ووجه خمري.. مناوشة في كلّ شيء، ورائعة حتى في الحماقات..."
الرابع	حنين الطفولة	بداية فرعية (3): "منظر المدينة من قاعة المحاضرات يبدو مدهشا، تشعر كأنّك تملك سحرًا خاصّا..."
الخامس	محنة الاغتصاب	بداية فرعية (4): "يبدو لي أن الزواج في هذه المدينة هو إعلان مسبق عن حالة إفلاس..."
السادس	الجمعة الحزين	بداية فرعية (5): "لست أدري كم كانت المسافة التي قطعتها والشوارع التي عبرتها. الجمعة الحزين، صوت يملأ القلب والذاكرة، حكاية الخوف والدّهشة"
السابع	الجنون العظيم	بداية فرعية (6): "من أين تنفذ كلّ هذه الكآبة الباردة؟ قالت مريم..."
الثامن	البحر المنسي	بداية فرعية (7): "ما أوحدك أيّها البحر في عزلتك المفجعة..."
التاسع	حراس النوايا	بداية فرعية (8): "كانت الأشياء تنداح ورائي بسرعة منذ أن خرجت من مستشفى "مصطفى باشا".."

العاشر	إغفاءات الموت	بداية فرعية (9): "آلو!! ضروري تأتي إلى المستشفى مريم مريضة..."
الحادي عشر	نهايات المطاف	بداية فرعية (10): "شيء ما تكسر في هذه المدينة بقوة وسقط من علوّ شاهق..."

وانطلاقا من الجدول السابق، يمكننا وضع تصنيف آخر لهذه البدايات، ولكن على أسس مغايرة تتعلق بعنصر التبئير في البداية نظرا لكون البداية، عتبة تسمح "بالافتتاح بعناصر العرض: تقديم الشخصية الرئيسية والأماكن حيث ستعرض الحادثة الحقبة التي تتموضع فيها القصة"[1]. وعليه فقد آثرنا تقسيم البدايات الروائية أو النصية في هذه المدوّنة "سيدة المقام" حسب العنصر المُبَأِّر فيها، سواء تعلّق الأمر بالأحداث أو الشخصيات أو الزمان والمكان.

أوّلا: أنماط البدايات ودلالاتها في رواية "سيدة المقام":

1- البداية المكانية: قراءة في الأبعاد الجديدة للمكان:

يحاول "واسيني الأعرج" -شأن الروائيين العرب المعاصرين- إعطاء منظور جديد للمكان في رواياته، وهذا ضمن إطار التجريب الدّؤوب والدّائم الذي يمارسه الكاتب في تعاطيه مع النص السردي عموما مدرِكًا أن للمكان إستراتيجية كبيرة و"أهميته في فضاء الكتابة الأدبية عموما والكتابة الروائية خصوصا، ضمانة للتماسك البنيوي للنص الروائي من حيث جملة العلائق النّصية التي ينسجها مع قوى النص: زمن، شخصية، رؤية..."[2]. وعليه يدأب الروائي في "سيدة المقام" -كما في رواياته الأخرى- على منح أبعاد حداثية للمكان من خلال جعله عنصرًا مبأرًا في البداية النصية من جهة، وإخراجه من دائرة المكان الهادئ الحميمي والأليف، من جهة أخرى. على أنّ للمكان مفاهيم أخرى كثيرة شأن "السيطرة المكانية وبلاغة المكان وفلسفته التي كانت في البداية مجرّد هواجس مفهومية وما لبثت أن تجسّدت إجرائيا، وكان لذلك أثره في توسيع القراءة

[1] Catherine Durvye : A la découverte du roman, Op.cit, p54.

[2] خالد حسين حسين: شعرية المكان في الرواية الجديدة: الخطاب الروائي لإدوار الخراط نموذجا، كتاب الرياض 83، الرياض، العدد 83، أكتوبر 2000، ص05.

المكانية"[1] ولهذا، نرصد في بدايات رواية "سيدة المقام" نمطين من التمَثُل المكاني، مُجَسِّدَيْن لأبعاد متراحة عن العرف التقليدي، وهما:

أ- البعد السوداوي للمكان: نشير بداية، إلى أنّ هذا النمط من التمظهر المكاني، يحيل على أكثر من بداية نصية في رواية "سيدة المقام". أي أنّ البعد السوداوي أو المأساوي للمكان تجسد في نمط البداية الرئيسية أو المركزية، وفي بعض البدايات الفرعية للفصول الأخرى، وهي على التوالي:

- الفصل الأوّل: مكاشفات المكان.
- الفصل الثاني: ظلال المدينة
- الفصل الخامس: محنة الاغتصاب.
- الفصل التاسع: حراس النوايا.
- الفصل الحادي عشر: نهايات المطاف.

وسيتم التطرق إلى الشواهد المحيلة على هذه البدايات المكانية ذات البعد السوداوي، أثناء هذا التحليل.

دلالات المدينة البداية الرئيسية: تمثل البداية الروائية في الفصل الأوّل من رواية "سيدة المقام"، البداية الرئيسية أو المركزية للرواية بأكملها، حيث يقف القارئ أمام الذات المتكلمة (أنا) في تعالقها الشديد والمأزوم بالمكان (المدينة). ويمكن اعتبار هذه البداية الروائية، ذات البعد المكاني المتشائم أو السوداوي بمثابة المسار التخطيطي المُوَجّه لخارطة السرد الروائي. يقول السارد: "شيء ما تكسّر في هذه المدينة بعد أن سقط من علوّ شاهق. لست أدري من كان يعبر الآخر: أنا أم الشارع في ليل هذا الجمعة الحزين. الأصوات التي تملأ الذاكرة والقلب صارت لا تعدّ، ولم أعد أملك الطاقة لمعرفتها. كل شيء اختلط مثل العجينة، يجب أن تعرفوا أني مُنهمك ومُنتهك وحزين ومتوحّد مثل الكآبة"[2].

[1] المرجع السابق، ص426.

[2] واسيني الأعرج: سيدة المقام، رواية، ص05.

يرتبط السارد ارتباطا سلبيا، عنيفا بالمدينة نتيجة حالة اليأس والحزن التي خلقتها العلاقة الصدامية بين الذات وواقعها. وفي حقيقة الأمر لم يحاول نصّ "سيدة المقام" مطابقة الواقع من خلال هذه النظرة السوداوية، والقطيعة بين نسق تختاره الذات، ونسق آخر يفرضه الواقع. وعليه "فالنص الروائي لا يطابق الواقع ولكنه فقط يمكن أن يماثل بنية أحد التصورات الموجودة عن العالم في الواقع الثقافي والفكري"[1]. ولذلك، فالسارد يقف في حدود "المابين" (L'entre deux). ذاته هو والعالم الخارجي الذي يجسده الواقع، و"يشكل المابين نقطة الانطلاق Départ في كل عبور أو سفر، وبسبب ذلك تصطدم الذات بحاجز الأصل في انتقالها من فضاء إلى آخر، لذلك يتبين المابين كعبور للأصل، وانتهاك لحدوده"[2]. أي أن وقوف السارد في وضعية "المابين" يحيل على حالة من الارتباك ناتجة عن لا توازن نفسي واجتماعي وثقافي. فيصعب على الذات العبور من فضاء كونها الخاص إلى فضاء العالم الخارج عنها، دون أن يترك ذلك خدوشا واختلالا داخليا.

وفي هذا الإطار لابّد أن نشير بأن المكان في الرواية، أو بالأحرى في البداية الروائية قد تجلى ضمن دلالات مختلفة، تمظهرت هذه الأخيرة في بدايات الفُصول الأخرى المذكورة آنفا. وعليه، قمينٌ بنا، أن نقف عند هذه الدلالات من أجل قراءتها واكتشاف ما خَبُأ منها.

دلالات المدينة في البدايات الثانوية: وردت البداية الثانوية في الفصل الثاني المعنون "ظلال المدينة" كعنصر "مديني" مرتبط ارتباطا وثيقا بالبعد المكاني. حيث تطالعنا لفظة "المدينة" في أوّل تدخّل لفظي للسارد: "مدينتُنا سُرقَت مثلما تُسرق النجوم، أصبحت قديمة وعتيقة كأنّها ميت يخرج من تحت الأنقاض"[3].

تبدو العبارة كابوسية إلى حدّ كبير. والتلميحات الواردة فيها تصبّ في عمق النقد الاجتماعي، وكذا الرفض الكلّي لنظام المجتمع القائم على معادلة غير متكافئة، يعزّز ذلك ما جاء

[1] حميد لحميداني: النقد الروائي والإيديولوجيا، ص67.

[2] محمد بوعزة: هيرمينوطيقا المحكي: النسق والكاوس في الرواية العربية، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، الطبعة الأولى، 2007، ص157.

[3] واسيني الأعرج: سيدة المقام، رواية، ص33.

في الجزء الآخر من البداية نفسها: "الظلال الممتدة تملأ شوارعها التي بدأت تتآكل، السفن تتدحرج والسواري بدأت زوايا ميلانها تتجاوز شكلها العادي. شخص ما دعا على هذه المدينة ومات"[1].

تنطبع المدينة في هذه البداية ببعد سوداوي، أسهم في خلق قطيعة وجدانية بين الفرد والمكان. فانبتر حبل "الألفة" التي تحدّث عنها "باشلار" في علاقة الإنسان بالبيت الصغير. وليست المدينة، في الحقيقة، سوى البيت الكبير الذي نألفه، ويؤلمنا فراقه.

يأخذ المحور المكاني (المدينة) نقطة التبئير المركزية، ويكشف عن جغرافية المكان، وهو (الجزائر العاصمة)، فالكاتب لجأ إلى التحديد المكاني من باب علمه بأنّ "الأمكنة، بالإضافة إلى اختلافها من حيث طابعها ونوعية الأشياء التي توجد فيها تخضع في تشكلاتها أيضا إلى مقياس آخر مرتبط بالاتساع والضيق والانفتاح والانغلاق... حتّى إن هندسة المكان تساهم أحيانا في تقريب العلاقات بين الأبطال أو خلق التباعد بينهم"[2]. وعلى الرغم من هذا التحديد فإن البعد التخييلي يطغى على تشكيل المكان من خلال صيغة "مدينتُنا". فتصير المدينة بهذا المفهوم هي اللاّمكان في "الواقعي" والمكان في "التخييلي". وكأن المدينة التي يتحدث عنها السارد لا وجود لها إلاّ في لاوعيه هو، لأن الآخرين في "الواقع" قد لا يروْنها كما يراها هو. أمّا إطلاق تسمية "المدينة" على المكان المعروف جغرافيا فهو من باب ترسيخه وإثباته، لا من باب تغييبه. فتُصبح "المدينة" هي دال الحضور، مقابل دال الغياب "الجزائر العاصمة". وكل ذلك من أجل إنتاج دلالة مركزية هي "الوطن"، فيتم نقل المكان من الجزئية إلى الكلية، ومن الوظيفة إلى الدلالة.

يتعمق البعد السوداوي للمدينة أكثر فأكثر، ويدخل السرد في تفاصيل يصنعها المكان حين يصرّح السارد في بداية الفصل الخامس من الرواية قائلا: "يبدو لي أن الزواج في هذه المدينة هو إعلان مسبق عن حالة إفلاس باطنية، ومأساة جديدة تضاف إلى عمق الهزيمة التي تكبر معنا مثلما تكبر فضاءات عيوننا"[3].

---

[1] المصدر السابق، ص33.

[2] حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص72.

[3] واسيني الأعرج: سيدة المقام، رواية، ص101.

يتبأّر في هذه البداية نسق منظومة أسرية واجتماعية كاملة هي منظومة الزواج. وفي الوقت الذي تحلم فيه المرأة بالانضمام إلى هذه المنظومة تضرب البطلة "مريم" بكل ما شاع من أعراف اجتماعية وثقافية حول الزواج حين تعلن بأنه "إعلان مسبق عن حالة إفلاس باطنية". وهو مأساة أخرى تضاف إلى قائمة المآسي التي تعيشها المرأة. فتنشأ المفارقة الكبيرة بين نسق يقول به الواقع. ونسق آخر تقوله الرواية: "أليس الزواج في هذا الوطن السعيد، شكلا من أشكال إفلاس الذات؟ الأشياء تتعفّن، مُوَلِّدة إجابات غير مقنعة. الرّجل يركض وراء أنثاه في أغلب الأحيان ليس حُبًّا ولكن ليفرغ فيها جحيمه وكبْته، بعد سنة يعطيها ظهره في الفراش، وتموت الحميمية تحت همجية اللّحظة المقهورة..."[1]. يأتي هذا الشاهد، إجابة على تساؤل يطرحه القارئ وهو يقرأ البداية في الفصل المعنون "محنة الاغتصاب". فتظهر العلاقة المتأزمة بين "ذكر" و"أنثى"، لا بين رجل وامرأة. وتتضاءل جمالية هذه العلاقة التي كانت مرسومة بألوان زاهية في لا وعي كلٍّ منهما. لتتحوّل -بفعل التدنيس الإنساني، لا يفعل المنظومة نفسها (الزواج)- إلى علاقة يحكمها عفن الغريزة لا صفاء المشاعر الإنسانية العليا.

تخفي البداية المأساوية الصادمة، نسقًا اجتماعيا وإنسانيا غاية في القبح؛ حين تنسب إلى هذه المنظومة "المقدسة" (الزواج) سماتٍ قاسية كالإفلاس والتعفّن والهزيمة. وهنا يتأكد القارئ أنّ للبداية علاقة مباشرة بالذات أو التجربة الذاتية الخاصّة. حيث تتمظهر النظرة الذاتية للعالم في إطلاق الأحكام العامة وشخْصَنة التجربة، ومن ثمّة، وضع النسق العام، ضمن نسق ذاتي يعكس "خطاب الذات عن عزلتها وأوهامها، وتأملات فلسفية في مصائرها، حيث تبرز... آلية "التذويت (Subjectivisation)" التي تكرس الذات كمبدإ دينامي للحكي، وتزيح الواقع"[2]. فلماذا هذا التحول على مستوى الرؤية الخاصة للمنظومة؟

في الوقت الذي يفترض أن تكون فيه المرأة سعيدة بانتمائها للمنظومة الأسرية والاجتماعية (الزواج)، تتجاوز البطلة "مريم" هذا المفهوم إلى مفاهيم صدامية مع الواقع (الإفلاس، الهزيمة...) فتتخلخل بذلك المنظومة بأكملها، لتكشف للقارئ الغطاء عن وجه آخر خفيّ، لما قد يكون مثاليا في نظره، فيظهر الزواج إذ ذاك كوجه من أوجه الهزيمة الدّاخلية للذات. وبالتالي، انزاحت دلالات

[1] المصدر السابق، ص102.

[2] محمد بوعزة: هيرمينوطيقا المحكين ص116.

المنظومة (المثال) إلى دلالات جديدة كشفها الواقع. فنتج عن كل ذلك، حالة من اللاّتوازن بين تصور القارئ للواقع ورؤية الروائي القائمة لهذا الواقع. أو لنقل –وبشكل أدق– إنّ المرأة خارج الرواية تحمل تصورًا معاكسا تماما للتصور الذي تحمله المرأة داخل الرواية لهذه المنظومة المعقدة (الزواج). وعليه، وفي الوقت الذي تتوقع فيه المرأة "الواقع" (القارئة) أن يتعمّق اتصالها بالمنظومة التي طالما حَلُمت بالانضمام إليها، تأتي المرأة "الرواية" (الساردة) لتولّد علاقة تصادمية مع هذه المنظومة. فينكسر أفق توقع المرأة "الواقع" ويبدأ الوجه الآخر (الصّدامي) للمنظومة بالظهور على سطح التصورات الذاتية. ولهذا، فقد تخلّق مكان جديد تنتفي عنه صفة "الألفة" بالنسبة للمرأتين معًا (المرأة "الواقع" والمرأة "الرواية")، وبدأت كلّ منهما بالتساؤل عمّا إذا كان لهذه المنظومة (الزواج) من بدائل أخرى للتحقق. أمّا الأولى (المرأة الواقع)، فإن أمرها متعلق برؤيتها الخاصة للعالم ونظرتها للأشياء، وهي متعدّدة بحيث يصعب تحديد انتماءاتها أو التنبّؤ بخياراتها. وأمّا الأخرى (المرأة الرواية) فقد حَسمت أمرها وحدّدت خياراتها: علاقة غير شرعية بأستاذها. وبالتالي صارت محاصرة في دائرة هذا الاختيار، متعلقة به وبنتائجه. ومادامت المنظومة التي تسمى في عرف (الواقع) زواجا، صارت في عرف (الرواية) اغتصابا، فقد تعرّض المجتمع للاختراق المفاهيمي والاختلال في الموازين، وصار التساؤل عن معنى وجود كلّ من "امرأة" و"رجل" يطرح إشكالا في معنى وجود العلاقة بينهما أصلا.

قد يكون لتحول المنظومة من زواج إلى اغتصاب، ما يبرّره في النص: علاقة شائكة بين ذكر وأنثى تحكمها الغريزة الحيوانية للذكر والشعور السلطوي على الأنثى. ولكن مبرّرات جعل "علاقة غير شرعية" كبديل للمنظومة، ليست في مستوى العاطفة الإنسانية النقية: الحبّ. وعليه، فقد نتساءل هنا: لماذا لم يجعل الكاتب لمثل هذه العاطفة الصافية، البديل الطبيعي لها، وهو الزواج؟ أم أنه (الكاتب) ينظر إلى المنظومة كمقبرة للحب؟؟ أسئلة لا نملك نحن الجواب عنها ولكن الرواية، أجابت، وبكلّ حسم عنها، عندما اختارت البديل الثاني.

وفي بداية الفصل المعنون "حرّاس النوايا" عمد الكاتب إلى الكشف عن الوجه المأساوي للمكان والبعد السوداوي للمدينة ليس في علاقته بالفرد (شخصية البطلة "مريم") كما في الفصل السابق، ولكن في علاقته بالجماعة، والتي أطلق عليها تسمية "حراس النوايا"، يقول السارد: "كانت الأشياء تنداح ورائي بسرعة منذ أن خرجت من مستشفى "مصطفى باشا" أتدحرج الآن

على وجه هذه الشوارع والأزقة المعلّقة، والصَّمْتُ يلفّ الأرصفة ولا تُسمع إلاّ خيوط التليفون العارية، والكهرباء وهي تئنّ في زاوية ما داخل هذه المدينة التي لم تعد لنا. خسرتْ روحها وأشواقها"[1]. قد تبدو البداية في علاقة انفصالية بالعنوان الذي تصدّر الفصْل، لكنّ العبارة الواردة فيها "هذه المدينة التي لم تعد لنا" هي الحلقة الرابطة بين البداية والعنوان "حراس النوايا". يسوّق الكاتب لفكرة الإقصاء في هذه البداية، ويلاحظ القارئ أنها ليست مجرّد بداية لفظية بل هي بداية فكرية، تحيل على رؤية الكاتب الخاصة تجاه فئة اجتماعية خاصة تنضوي على الاختلاف والمغايرة الإيديولوجية. ولهذا، يحاول الكاتب تعزيز فكرة "المدينة المأساة" من خلال استحضار العناصر السلبية المكوّنة لهذه المأساوية والسوداوية.

اعتمد الكاتب (السارد) الفعل الماضي الناقص (كانت) في أوّل تدخّل لفظي له في جملة البداية. وهو فعل، بالإضافة إلى ماضويته فهو يمتاز بالنقص، ويختزن في داخله نوعا من عدم القدرة ويعزّز هذا الفعل الناقص، فعل آخر يتزايد تأزمه كلّما تزايدت وتيرته وهو الفعل "أتدحرج". الذي يحيل إلى حالة من اللاارتباط بين الفرد والمكان (المدينة). وبالتالي، فإنّ وضعية السارد بالنسبة للمكان هي وضعية لاتوازن نفسي واجتماعي وثقافي. حيث إنّ عملية العبور في المكان (الشوارع) تحولت إلى دحرجة، وهو فعل يخلف ألما، وجراحًا وخدوشا، لافتراض ارتطام المتدحرج بأي شيء يقابله. وبالتالي، يتم وضع الذات في حالة من الخطر والاختلال في علاقتها بالمكان الذي ألفته.

وفي واقع الأمر، فإن تأزم العلاقة في هذا الفصل ليس محصورًا في المكان في حدّ ذاته، ولكن بما يحيله هذا المكان على قتامة السياج الدوغمائي الذي فرضه من يأهل المكان "... عرفتُه من وجهه الذي تغلب عليه بعض السمرة البدوية، بين قسماتها شيء من الخوف، تتدلّى على خدّيه لحية كثّة كادت تغطي وجهه بكامله. يلبس لباسا مدنيا. قميصا فضفاضا وقبعة أفغانية.. من عينيه عرفته أنّه عضو من أعضاء حرّاس النوايا"[2].

[1] واسيني الأعرج: سيدة المقام، رواية، ص213.

[2] المصدر نفسه، ص220.

يعرض الكاتب لعالمين مختلفين، عالم السارد (البطلة، والأستاذ) ويمثلان قطب المثقف وعالم "حراس النوايا" الذين فازوا في الانتخابات البلدية، ويمثلون قطب "السلطة" الجديدة. وعليه فنحن أمام هويتين: هوية ثقافية وهوية سلطوية.

أمّا الأولى فأساسها الفكر، وأمّا الأخرى فقوامها الحُكم. وبين الهويتين تتدخل عبارة البداية التي تشكل محورها: "المدينة لم تعد لنا". ونون الجماعة هنا، هي نون الهوية الثقافية، ونون الفكر ولكنها نونٌ دخلت عليها أداة الجزم "لم" كي تنفي وجودها، وتفصلها عن الواقع الجديد، واقع الهوية السلطوية. وقد خلق التباين في الهويتين، انفصالاً بين وضعيتين: وضعية الحضور/وضعية الغياب أو لنقل: وضعية الظهور/وضعية الاختفاء. لأنّ الهوية الثقافية وضعت ضمن موقف الاختفاء لصالح الهوية السلطوية التي تمثل وضعية الظهور. ممّا يعني أنّ جغرافية المكان لا يمكن أن تسع الوضعيتين معًا، فبظهور الواحد يختفي الآخر، وباختفاء الواحد يظهر الآخر. وبما أنّ الهوية السلطوية في المجتمعات العربية كانت دائما الأقوى، فإنها مثلت في هذا الفصل وضعية الظهور بينما تراجعت الهوية الثقافية واختارت –قسْرًا– وضعية الاختفاء.

وتعود بنا جملة الفصل الأخير من الرواية "نهايات المطاف" إلى البداية الروائية نفسها: "شيء ما في هذه المدينة انكسر بقوة وسقط من علوّ شاهق. الآن يحق لي أن أتنفس بعمق بعد أن حدثت شوارع المدينة وأزقتها. ملأت صدري بهواء البحر الرطب الذي كان يصعد باتجاه مرتفعات المدينة بثقل كبير. لقد صرت قريبا جدّا من جسر "تليملي". عجيب هذا الولع الفجائي بالجسر، ربّما لأنّه يربط بشكل وهمي الناس اللّي تحت بالناس اللّي فوق، في المرتفعات . ربّما لا معنى لهذا الولع لكن شيئا ما يقودني بهذا الاتجاه بشكل انتحاري. ربّما لأنّ الموت الذي أخذ شاعرة هذه المدينة صفيّة يأخذ الآن على حين غفلة ضوء هذه المدينة، مريم!!"[1].

نلاحظ أوّلا، أن البداية في آخر فصل من الرواية، جاءت طويلة نسبيّا، فهي تعرض تفاصيل تتعالق بشكل مباشر مع البداية الروائية أو الرئيسة للرواية. وكما هو ظاهر، فإن الجملة الأولى التي افتتحت بها البداية في آخر الفصول الروائية هي نفسها جملة البداية التي ولج بها الكاتب روايته:

[1] المصدر السابق، ص261.

"شيء ما تكسّر في هذه المدينة بعد أن سقط من غلق شاهق"[1]. وهذا الارتباط بين البدايتين؛ الأولى والأخيرة ينضوي على قصدية واضحة. فليس من باب الاعتباطية أن تكتب الجملة نفسها في أوّل الرواية وآخرها. إنّه التأزم ذاته الذي يربط السارد بالمكان (المدينة) الذي يخذله في كلّ مرة يحاول أن يثق به "فقد تخوننا أوطاننا وقت حاجتنا إليها". عبارة ردّدها السارد في أكثر من موضع في الرواية، ليحيلنا على انتفاء العلاقة بين الإنسان والوطن.

لكن البداية التي أمامنا، تحمل دلالات سوداوية عميقة جدّا تتصل مباشرة بفعل الانتحار. ففي الوقت الذي كان جسر "تليملي" المكان الذي تعطش لموت الشاعرة "صفية كتّو"، كان الجسر نفسه في المدينة نفسها، متعطشا "لأخذ ضوء هذه المدينة، مريم!!".

إذن، تتآلف الأمكنة في الرواية، لتؤسس مأساوية المدينة، فمن مستشفى "مصطفى باشا" الذي حوى جثة البطلة في إحدى برّاداته إلى جسر "تليملي" الذي ابتلع جثة "صفية كتّو"، إلى الجسر ذاته الذي قرّر السارد "الأستاذ الجامعي" أن يبتلعه بدوره. ويقف القارئ ينظر إلى الوطن وهو يتلاشى مع محبّيه. ويضيع الإنسان أمام حالة التيه التي وصل إليها.

تنضوي هذه البداية النهائية على حالة من التشظي والانشطار التي صنعها الفعل "انكسر" الذي افتتحت به الجملة الأولى. وهذا التشظي أو الانشطار متعلق أساسا بانفصال الذات عن واقعها المأزوم والبحث فيما وراء هذا الواقع عن وضع أفضل. وكأنّ البداية الأخيرة في هذه الرواية، قد حاولت مَسْرحة الواقع، حيث تظهر الذات في انعكاس مرآوي مع نفسها، فيقف السارد في لحظة مصالحة وتأمّل مع واقعه، ليكشف الخدوش التي خلفتها ذاته في المرآة، ويقرّر أن يضع حدّا لهذا الترف بمواجهة نفسه بشكل غيري، فيأمر ذاته بأن تزهق نفسها ليرتاح هو، وترتاح ذاته.

ب- البُعد المُشرق للمكان: تجلّى البعد المشرق للمكان (المدينة) في بداية فرعية واحدة، هي ما تعلق بالفصل الرابع، المعنون: "حنين الطفولة". وقد جاء فيها: "منظرُ المدينة من قاعة المحاضرات

[1] المصدر السابق، ص05.

يبدو مدهشا. تشعر كأنك تملك سحرًا خاصّا. رائحة البحر، ورذاذات الشتاء تملأ الأجواء. النوافذ مغلقة والزجاج تملأه قطرات النّدى التي كلّما كبُرت. تبعثرت لتتعدّد من جديد"[1].

تتموضع هذه البداية في عمق الهدوء النفسي وسكون الذات وراحتها. وكأن للمدينة من قاعة المحاضرات، وجه آخر غير الذي وقفنا عنده سابقا. إنها علاقة الذات بالمكان "الأليف". وعلى ما يبدو فالسارد يعيش حالات متباينة بحسب مغايرته للزاوية التي ينظر منها إلى المكان عينه (المدينة) فهل غيّرت المدينة جلدها أو وجهها لّما صارت النظرة إليها، من قاعة المحاضرات بالجامعة؟

يرتبط السارد بالمكان الذي تألفه حبيبته، فيصير هذا المكان في وجودها ساحرًا، مع أن أبعاده ومظاهره وخصوصياته لم تتغير. ولكن ارتباط الفرد بالمكان، هو ارتباط ثاوٍ في عمق الآهل لهذا المكان. وعليه فقد بدت المدينة، التي كانت صادمة وحزينة ومربكة ومأزومة في الفصول الأخرى، مكانا ساحرا ومشرقا ومدهشا.

تتمحور الجملة الأولى من هذه البداية، حول خصائص المكان، ولكن من منظور الدّاخل والخارج، ولهذا فقد استعمل السارد عبارة "منظر المدينة من قاعة المحاضرات يبدو مدهشا". فعلى مستوى كينونة المكان، فإنّ السارد يقدمه للمسرود له، من منظور الدّاخل وعلى مستوى وجود المكان، فإنه يُقدّمه من منظور خارج قاعة المحاضرات.

وهكذا، يبدو التوازي جليّا بين منظور الدّاخل ومنظور الخارج على أساس أنّ ما أسهم في شاعرية هذا المكان هو أنْسَنَتُه بوصفه متعالقا أو مُحيلا على الكائن الذي أسهم في جماليته (مريم). وبالتالي استحوذت تقنية سيطرة الجسد الأنثوي على هذا البعد المكاني لما لها من حضور كلّي على السّرد الروائي برمّته.

وكما هو ملاحظ، فإن المكان بأبعاده المأساوية كان طاغيًّا مقارنة بالبعد المشرق له، ذلك أن السارد أراد ترسيخ فكرة الانتماء المزدوج: الانتماء إلى المدينة المأزومة، والانتماء إلى المدينة المدهشة. ولعلّ الانتماء الثاني، قد حاصره التشويه والتشويش نظرا لطغيان الأوّل عليه. وعلى ما يبدو، فإن الكاتب أراد أن يُخرج المتلقي من جوّ التأزم الذي ظهر على مستوى البدايات السابقة، فجعله يرتمي في أحضان بداية، قد تقتصر مهمّتها على قول نصف ما أرادت قوله، لتستدرج

[1] المصدر السابق، ص79.

القارئ للبحث عن النصف الآخر، فتكتمل الصورة إذ ذاك: "... مدينة الزرع والقمح ومساحات الخضرة الواسعة كانت بلاد القادمين على آليات النار وجهنّم، ترضع من ثديي هذه المدينة صارت اليوم الحلفاء والأشواك تملأ تربتها التي بدأت تتصحّر وتتصخّر، حتى البؤس والخوف يتحوّل إلى حنين، لحظة الخواء والصمت"[1].

إذن، تتعالق صورة البداية المدهشة مع صورة البداية المأزومة ليشكلا معًا المكان الواحد بوجهين وعالمين. وبينهما مساحة من الحنين (Nostalgie) إلى المكان الأوّل، الأليف، "والعبقري" (على حدّ تعبير ميشال بيتور).

2- البداية الزّمنية:

لسنا هنا بصدد الحديث عن أنماط الزمن الروائي أو التمييز بين ما هو داخلي (الطريقة التي تتساوق بها الأحداث داخل السرد) وما هو خارجي (زمن الكتابة، وزمن القراءة)، ولكننا نتناول الزمن في البداية الروائية من حيث إنّ "كتاب الرواية الجديدة -في تعاطيهم مع الزمن- يتخطون الزمن الفيزيائي بأبعاده الثلاثة المألوفة: الماضي/ الحاضر/ المستقبل، ليصهروا كل ذلك في صيرورة متداخلة ومتمازجة"[2]. وقد يكون لهذه الصيرورة صيغ مختلفة، مغايرة، ومقدمة ضمن رؤية أو منظور حداثي، قوامه[3]:

- اعتماد أزمنة متداخلة ومتشابكة، ينتفي فيها مبدأ الزمن الطولي.
- اختلاق أزمنة خاصة: زمن الحلم والهلوسات.
- تبني مفهوم "اللاّزمنية" في تمثل الروائي لمقولة الزمن.

وعليه، فإننا نروم من خلال هذا العنصر (البداية الزمانية) الكشف عن نمط البداية، لا نمط الزمن حسب التقسيمات النظرية له. ومع ذلك، فإنّ الأمر قد لا يخلو من بعض الإشارات إلى الزمن في بعده الميتافيزيقي لا المادّي.

---

[1] المصدر السابق، ص80.

[2] عبد المالك أشهبون: البداية والنهاية في الرواية العربية، ص120.

[3] المرجع نفسه، ص120.

يلفت انتباهنا ما ذهب إليه الناقد "عبد الملك مرتاض" في وضع حدّ الزمن قائلا: "الزمن؛ هذا الشبح الوهمي المّخوف الذي يقتفي آثارنا حيثما وضعنا الخُطى... فالزمن كأنه وجودنا نفسه هو إثبات لهذا الوجود أوّلا، ثم قهره رويدا بالإبلاء آخرًا"[1]. ولكن!ّ هذا القول، وبالقدر الذي شدّنا إليه بالقدر الذي أربكنا؛ لأن مقولة الزمن متعلقة بوجود الإنسان كما بعدمه، بل إنها وجوده وعدمه في الآن عينه. إنه السؤال الكبير الذي طرحه "القديس أوغسطين" قائلا: "ما هو الزمن؟ عندما لا يطرح عليّ أحد هذا السؤال، فإنّي أعرف. وعندما يُطرحُ عليَّ فإنّي آنذاك لا أعرف شيئا"[2]. وهذا الاعتراف هو عمق الفلسفة الإنسانية التي ظلّت تشعر بالزمن ولا تدرك كنهه. إنّ مقولة الزمن من التعقيد بحيث سيطرت على مجالات معرفية كثيرة، منها الأدب. وعليه، لا يمكن للرواية (بوصفها نصًّا أدبيا) أن تنشأ خارج مقولة الزمن، بل يمكننا القول إنها فنّ زمني بامتياز. فأي الأبعاد الزمنية اتخذت البداية الروائية للفصل السادس من رواية سيدة المقام؟

فجائعية الزمن وتعدّدية البدايات في "الجمعة الحزين": تتميز البداية الروائية في فصل "الجمعة الحزين" بانشطارها إلى مشاريع لبدايات متعددة. وحقيقة الأمر، أن الكاتب قد عمد إلى أكثر من بداية في هذا الفصل، ذلك أنه يحدّد كل بداية ضمن تقنية كتابية، يعود فيها كل مرّة إلى السطر ثم يضع نقطة نهاية الجملة. وعليه، فقد أخذ كل سطر شكل بداية ما، منفردة من حيث الصيغة والدلالة. يبدأ الفصل كالآتي:

البداية الأولى: "لست أدري كم كانت المسافة التي قطعتها والشوارع التي عبرتها"[3].

البداية الثانية: "الجمعة الحزين، صوت يملأ القلب والذاكرة، حكاية الدهشة والخوف"[4].

البداية الثالثة: "هذه المدينة كانت رائعة، لم تبق منها إلاّ هذه الأصداء التي تملأ أحزان المعابر القديمة"[5].

---

[1] عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص199.

[2] Paul Ricœur : Temps et récit, Ed Seuil, 1983, T.I, p22.

[3] واسيني الأعرج: سيدة المقام، رواية، ص123.

[4] المصدر نفسه، ص123.

[5] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

البداية الرابعة (الأخيرة): "عندما قطعت الزقاق الضيق، كانت مجموعة من الكلاب تتناهش وتتنابح وتتبوّل"[1].

إنّ أهمّ نقاط التقاطع بين هذه البدايات هو تميزها بالقصر، حيث لا تتجاوز كل واحدة منها السطر على صفحة الرواية. إضافة إلى ذلك فهي من حيث الصيغة انقسمت إلى قسمين أحدهما اسمي والآخر فعلي. إلاّ أنها تختلف من حيث الدلالات، حيث يتم تحوّل السرد من ذكر المكان إلى وصف الزمن. ويمكن جمع نقاط الالتقاء والاختلاف هذه في الجدول الآتي:

البدايـــة	الصيغـــة	الدلالـــة	الـــزمن
الأولى	فعلية	مكانية	الماضي
الثانية	اسمية	زمانية	الحاضر
الثالثة	اسمية	مكانية	الماضي
الرابعة	فعلية	مكانية	الماضي

وعلى الرغم من طغيان الدلالات المكانية على البدايات -كما هو واضح في الجدول- فإنّ ما يجمع هذه الأمكنة هو زمان واحد: "الجمعة الحزين". وقد جعل الكاتب هذه البداية (الثانية) موضوعة بين علامتي تنصيص كمحاولة منه لإظهارها أكثر. أو لعلّ ذلك راجع إلى ارتباط هذه البداية بالذات بعنوان الفصل من جهة أولى، والعنوان الفرعي (مرثيات اليوم الحزين) من جهة ثانية، وتاريخ أَفْجَعَ الساردَ في حبيبته باختراق رصاصة طائشة دماغها، من جهة أخرى.

وعليه، فقد ابتلعت البداية الثانية كل البدايات الأخرى، وبدت مفجعة لارتباطها بالحزن والخوف.

إنّ أهمّ ما يلفت الانتباه في تعدّدية هذه البدايات، هو وعي الكاتب "بقضية البداية في حدّ ذاتها، ذلك أنه يحاول الولوج إلى عالم النص بأكثر من طريقة... واضعًا القارئ أمام سؤال الإبداع الروائي منذ البداية، وكاسرًا أفق توقعه الذي لم يألف مثل هذا النمط من قبل"[2]. لأن هذه التعددية في البداية، لا تصدر عن كاتب هاوٍ، وإنما عن روائي يتمتع بالثقافة الإبداعية الواسعة والخبرة التقنية

[1] المصدر السابق، ص123.

[2] أحمد العدواني : بداية النص الروائي، ص389.

في عالم التأليف. ولعلّ اللجوء إلى مثل هذا الشكل الروائي، من شأنه التأثير على دلالة الرواية، أو على الأقل، الفصل الذي تقدمه. إضافة إلى ثيمته الأساسية والشخصيات الفاعلة فيه.

يقف السارد على مسافة من أحزانه، وهو يتشظى على ذاته الواحدة إلى ذوات فرعية وكأنها محاولة انفصال عن واقع مأزوم صنعته حكاية "الجمعة الحزين". وكما رأينا في الجدول السابق، فإنّ كل البدايات وردت في الزمن الماضي (عبرها/ كانت/ قطعتها) إلاّ البداية الثانية التي احتوت على فعل واحد في الزمن الحاضر وهو (يملأ).

وعلى ما يبدو، فإنّ السارد يُمَوْضِع صيغ الماضي في مناطق مضيئة من الزمن، بينما، يضع الحاضر في منطقة معتمة مليئة بالحزن والخوف والدّهشة. وذلك لارتباط هذا الحاضر بالراهن المفجع: "... أيها الجمعة الحزين! ما أوحش فراغاتك وخوفك. من يتذكر الجمعة الحزين. بل من مِنّا لا يتذكّره؟"[1]. وهذا التاريخ، مرتبط في الرواية بمظاهرات أكتوبر 1988، يوم اخترقت رصاصة الأمن الطائشة، رأس البطلة مريم ثم أودت بحياتها. وهو تاريخ مغرق في الفجائعية ويحرّك خيوط اللعبة السردية، كما يحدّد مصير الشخصيات، حيث إن كل شخصية قد ارتبطت بشكل ما، بهذا التاريخ. ومنه انبثقت أزمة الرواية، ورواية الأزمة. وتأزمت العلاقات بين الشخصيات ثم سكتت الرواية كلّها عن السرد في اللحظة التي نطق فيها زمن "الجمعة الحزين".

3- البداية الوصفية:

إن البداية هي "عتبة أولى -بعد العنوان- للتخييل، وبناء إدراك أوّلي تتشكل معه أحاسيس وأفق انتظار منسجم أو معدّل عن الأفق الذي خلقه العنوان أو اسم المؤلف الحقيقي... هذا الأخير الذي يسم البداية بخلفيته ومواقفه الفكرية وقناعاته السردية والتقنية"[2]. وهذا ما نلاحظه على البداية التي اختارها الكاتب لهذا الفصل المعنون: "فتنة البربرية" فقد ظهرت فيها مرجعيته الفكرية من جهة والتقنية من جهة أخرى.

وقد وردت البداية على هذا الشكل: "عينان خضراوان، ووجه خمري... مناوشة في كلّ شيء، ورائعة حتّى في الحماقات. وحين سكنت الرصاصة الطائشة دماغها، تغيرت فيها أشياء

[1] واسيني الأعرج: سيدة المقام، رواية، ص125.

[2] شعيب حليفي : هوية العلامات، ص92.

كثيرة، ونزل سواد يشبه الظلام على عينيها. لم يكن الأمر مهمّا لأنها كانت مصرّة حتّى الموت على حقّها في الحياة، في الرقص. شيء من الطفولة يحكم كلّ حركاتها"[1].

فعلى المستوى التقني، ولج الكاتب فصله هذا ببداية وصفية قدّم فيها شخصيته تقديما خارجيا وداخليا. وقد صيغت الجملة الأولى في هذه البداية الواصفة، تحت إطار اسمي محض: "عينان خضراوان، ووجه خمري، مناوشة في كلّ شيء، ورائعة حتى في الحماقات" وكما هو ملاحظ، فإنّ التوصيف السابق يخلو تماما من الأفعال، ممّا يدلّ على طغيان الاسمية لتعالقها المباشر بوصف الشخصية. ويمكننا أن نعتبر هذه البداية منشطرة إلى قسمين: أحدهما اسمي والآخر فعلي وقد عمدنا إلى هذا التقسيم، ليس من باب التمييز على مستوى صيغة الجمل وحسب، ولكن أيضا لظهور ما أسماه "أندريا دي لانجو" بأوّل انكسار للنص. أي أن الجملة الأولى من البداية يمكن أن تتميز عمّا سواها، مع هذا الانكسار الأوّلي في النص: "وحين سكنت الرصاصة الطائشة دماغها...". فبين الجملة الاسمية الأولى: "عينان خضراوان" والجملة الفعلية الثانية: "سكنت الرصاصة" مسافة من السرد الروائي، وحكاية من الخوف، وعلاقات إنسانية متشابكة.

يفضي التحليل الأوّلي لهذه البداية الوصفية إلى القول بأنها عتبة معلوماتية ترتكز على الوصف الخارجي للشخصية: "عينان خضراوان ووجه خمري..." والوصف الدّاخلي: "مناوشة في كلّ شيء، ورائعة حتّى في الحماقات". ويرتبط هذا التوصيف (الدّاخلي والخارجي) بنقطة ارتكاز الرواية كلّها وهي سبب الوجود الذاتي للبطلة، ونقصد: الرقص. فبالنسبة لمريم، الرقص قضية موت أو حياة، إنه وجودها أو عدمها. وحينما يضع الكاتب أبطاله في مواقف تقتضي الفصل بين شيئين جوهريين، فإنّ المسألة تتطلب نوعا من العبث في التعامل مع تلك المواقف: «لم يكن الأمر مهمّا لأنها كانت مصرّة حتى الموت على حقها في الحياة. في الرقص». فالبطلة قرّرت –منذ جملة البداية الأولى– أن تغلب رصاصة الموت بالحياة والرّقص، وبالنسبة إليها أيضا، فإنّ أداء "باليه شهرزاد" يعدُّ مصيرًا محتوما، تماما كالرّصاصة الطائشة التي استقرت في دماغها. فاجتمع الرقص مع الرّصاص في بداية حُسم فيها الخيار:

[1] واسيني الأعرج: سيدة المقام، رواية، ص59.

$$\left.\begin{array}{r}\text{الرقص = الحياة}\\ \text{الرصاص = الموت}\end{array}\right\} \Leftarrow \text{الرّقص} > \text{الرّصاص}$$

ومن هذا المنظور، عمد الكاتب إلى تفعيل خاصية التوصيف في تقديم شخصية مريم، حتى يتم التعرف على ردود أفعالها ومواقفها تجاه الموضوعات المطروحة في الرواية. وهذا النمط من البدايات، من شأنه تفجير الدلالات المتعلقة بالشخصيات ومسارها في البرمجة السردية التي وضعها الكاتب ضمنها. وعليه، اختار الكاتب بداية واصفة دون تقديم منه. أي دون أن يرد ما يشير إلى أن السارد بصدد تقديم هذه الشخصية. وهذا النوع من الدخول المباشر، أتاح للقارئ بناء عالم خاص حول البطلة وإشكالية وجودها، معمّقا تساؤله حول سبب هذا الوجود (الرقص)، دون أن يبحث في الكيفية التي تعيش بها هذه الشخصية أو كيف تتصرّف. وبتدخّل من الرصاصة الطائشة تم اختراق مقولة الوجود هذه، بالنسبة للبطلة ، وحتى للسارد.. وأصبح السؤال الكبير يطرح على النحو الآتي: كيف نوجد نحن وتوجد الرصاصة معنا، في الوقت نفسه. أو بصيغة أخرى: كيف توجد الحياة والموت في الشخص ذاته، وفي التاريخ والجغرافيا نفسها؟

قد يكون السؤال فلسفيا، متعلقا أساسا بوجود الشيء ونقيضه في ذات الوقت، ولكن الجواب عنه يفجّر حيرة أخرى هي عبثية القدر: "لم يكن الأمر مهمّا، لأنها كانت مصرة على حقها في الحياة وفي الرقص" لا تقف البطلة ساكنة منتظرة انعدام وجودها، ولكنها قررت، ألا تفكّر في لحظة الانعدام تلك، والانشغال بالعيش كل لحظة من الوجود.

4- البداية الحوارية:

استأنس الكاتب بالبدايات الحوارية حتى يكسر نمطية البداية السردية، فكما هو معلوم فإن الحوار من شأنه كسر خطية سرد الأحداث ونقل القارئ من حالة ركود السرد إلى حالة ارتواء وتجدّد وديناميكية. وعليه، انتقى الكاتب لهذا النمط من البدايات، مداخل الفصول المعنونة: "الجنون العظيم" و"البحر المنسي" و"إغفاءات الموت". وقد وردت بداياتها على التوالي كالآتي:

-"من أين تنفذ كلّ هذه الكآبة الباردة؟ قالت مريم. -تعالَ. انظرْ!! بربّك، ألا يدعو الأمر إلى الجنون؟ إننا نرجع إلى الوراء، أخذتني وسحبتني باتجاه الأوبرا القديمة أو المسرح الوطني حاليا"[1].

- "ما أوحدك أيها البحر في عزلتك المفجعة! -هاه. جاهز؟ قالتها وهي تعبر مدخل الباب كعادتها بسرعة، قبل أن تترع معطفها كما اعتادت وقبل أن تتهالك على الصوفية داخل الصّالون. -طبعا. جاهز كما ترين. التلفون يحل مشاكل كثيرة. لقد دخلنا العصر منذ أيام فقط.. نخرج. أناطوليا تنتظرنا لأخذها للمطار. -من يدخلني لا يخرج بسهولة.. أوف!! أنت نصّاب. الكلمات معك لا تمرّ بسهولة"[2].

- " آلو!! ضروري تأتي إلى المستشفى. مريم مريضة جدّا.

- وهل الوضع خطير يا دكتور؟

- يا سيدي تعال أوّلا"[3].

وبالتأمل في هذه البدايات نسجّل جملة من الملاحظات نوجزها في ما يلي:

أ- إن بداية فصل "الجنون العظيم" وفصل "البحر المنسي" ورد الحوار فيهما بين الساردين: "مريم" و"الأستاذ". بينما اقتصر الحوار في فصل "إغفاءات الموت" على "الأستاذ" وشخصية أخرى ثانوية هي الطبيب. ممّا يعني أن البداية الحوارية في هذه الشواهد ارتكزت على تبئير الشخصيات البطلة وليس غيرها من الشخصيات.

ب- إن كلّ بداية اتخذت صيغة خاصة في الخطاب، فالبداية الأولى ارتكزت على الاستفهام: "من أين تنفذ كل هذه الكآبة؟"، بينما انفردت البداية الثانية بعلامة تعجب كبرى: "ما أوحدك أيها البحر في عزلتك المفجعة!". أما البداية الأخيرة فقد أخذت صيغة الأمر: "ألو!! ضروري تأتي إلى المستشفى".

جـ- إن التنوع في صيغ الخطاب في هذه البدايات، من شأنه إغناء الحوار من جهة والكشف المبكر عن الأحداث الآتية من جهة أخرى. فالحدث الذي يلي البداية الأولى، هو تحويل

[1] واسيني الأعرج: سيدة المقام، رواية، ص155.
[2] المصدر نفسه، ص187.
[3] المصدر نفسه، ص235.

دار الأوبرا أو المسرح إلى مقرّ لإحدى البلديات التي يحكمها "حراس النوايا" ومنع الناس من التعاطي مع أي شكل من أشكال الفنون.

وأمّا الحدث الذي يعقب البداية الثانية فيتعلق بمرافقة البطلين لمعلّمة رقص الباليه "أناطوليا" إلى المطار، عائدة إلى بلدها الأصلي (روسيا) إثر التهديدات بالاغتيال التي وصلتها من "حراس النوايا". ويختص الحدث بعد البداية الأخيرة بالوضع الخطير الذي آلت إليه صحة البطلة "مريم" بعدما تحرّكت الرصاصة في دماغها فأدخلتها في غيبوبة ثم كان مصيرها الموت المحتوم.

د- تسعى هذه البدايات الثلاث إلى تبئير الشيء المُبتدإ به سواء تعلق الأمر بتبئير موضوع الحوار أو الحدث المشَكِّل له أو الشخصية التي تفعّله. ويخدم هذا التبئير الأبعاد الدلالية لمضمون الحوار الذي يكشف عن منظومة اجتماعية مهترئة تجمع بين المتناقضات في تضايف عجيب، يرسم معالم المجتمع من الدّاخل ويولّد علاقات متشابكة بين الأفراد والجماعات على حدّ سواء.

هـ- إنّ كلّ حوار في هذه البدايات الثلاث، كشف عن الكيفية التي تم بها إنهاء الثيمة المطروحة، بمعنى أن هذه البدايات قدمت للقارئ مصائر العناصر المبأرة في الحوار. فالمسرح تحول إلى "مقرّ البلدية الإسلامية" في البداية الأولى، و"أناطوليا" أستاذة الباليه غادرت الجزائر هروبا من الاغتيال في البداية الثانية. والبطلة "مريم" استسلمت للموت بعدما تحرّكت الرصاصة في دماغها في البداية الأخيرة. وبالتالي تمّ التعرّف على ما سيأتي من أحداث وعن نهايتها في البداية. وهو نمط قد نُطلق عليه البداية الاستباقية، حيث يتم فيها استباق الأحداث أو النهايات من خلال إشارات موجزة أو عامة. فيتعرف القارئ على ما سيحدث بعد هذه البدايات، وبالتالي يتشكل لديه أفق التوقع المطابق لما سيأتي.

نستنتج بعد هذه الوقفات التفصيلية مع أنماط البدايات الواردة في رواية "سيدة المقام" أن الكاتب "واسيني الأعرج" قد فعّل وبشكل ملحوظ بدايات روايته بحيث نوّع بين البدايات المكانية والبدايات الزمنية وكذا الوصفية وأخيرا الحوارية. وهذا التنويع في الأنماط يقتضي -بالضرورة- تنوّعا على مستوى الوظائف التي تطرحها هذه البدايات. إذن، ما هي وظائف البداية الروائية أو الرئيسية في "سيدة المقام"؟ ثم ما هي وظائف البدايات الفرعية المتعلقة بالفصول في الرواية نفسها؟ أسئلة نجيب عنها فيما يلي.

ثانيا: وظائف البدايات في رواية "سيدة المقام":

تضطلع الوظائف في البدايات المشكِّلة لفصول رواية "سيدة المقام" بوظائف مختلفة لا تخرج في عمومها عن تلك التي حدّدها الناقد "أندريا دي لانغو"(*). وقد انحصرت هذه الوظائف في:

1- الوظيفة الدّرامية:

وقد جمعت هذه الوظيفة بين بدايات الفصول الآتية: الفصل الأوّل (البداية الرئيسية) والفصل الثاني والخامس والسادس والتاسع والحادي عشر. إذ إنّ هذا النمط من الوظائف، وإضافة إلى خلق علاقة صدامية بين النص والقارئ فإنه يلج الحكاية الصادمة دون مقدمات ممّا يولّد نوعا من التوتر مرتبط بطريقة عرض البداية نفسها. وعليه يمكننا أن نقيس درجة درامية البداية حسب نوعيها المعروفين: الدرامية المؤجلة والدرامية الفورية. ونقترح، حينذاك، هذا الجدول الذي نقسّم فيه الوظيفة الدّرامية بحسب درجة توتر بدايتها.

عنوان الفصل	درجة الدّرامية
مكاشفات المكان	مؤجلة
ظلال المدينة	فورية
محنة الاغتصاب	فورية
الجمعة الحزين	مؤجلة
حراس النوايا	مؤجلة
نهايات المطاف	فورية

ما يلاحظ على الجدول السابق، أن نسبة أو درجة الدرامية المؤجلة مكافئة تماما لدرجة الدرامية الفورية. وللتذكير، فإن الدّرامية المؤجلة يعمد فيها الكاتب إلى تأجيل بداية الحكاية باعتماده على مقطع وصفي أو خطابي. بينما يكون القارئ وجها لوجه مع الحكاية في عمقها وبشكل مباشر وفوري في الدرامية الفورية. وعليه فإن البدايات الدرامية ذات التوتر الفوري تستميز بكونها مشهدية تقدم عناصر متحركة ومتحولة داخلها. ولهذا يتم التعرف بشكل سريع على الحكاية من خلالها. فلو أخذنا على سبيل المثال الفصل المعنون: "محنة الاغتصاب"، فإنه نموذج

(*) يُنظر الصفحة 457 من هذا البحث.

ظاهر للدرامية الفورية من حيث عرض موقف البطلة، بشكل صريح، من مسألة الزواج، وفشلها في الاندماج في هذه المنظومة الاجتماعية المعقدة.

أما عن فصل "الجمعة الحزين"، فإن بدايته اتسمت بالدرامية المؤجلة، ذلك أن الكاتب أو السارد عمد إلى دمج مقطع وصفي داخل البداية، ممّا أجّل اللقاء المباشر بين القارئ والحكاية.

2- الوظيفة الإخبارية:

تتآلف الفصول المعنونة على التوالي: "الجنون العظيم" و"البحر المنسي" و"إغفاءات الموت" في أداء الوظيفة الإخبارية. وللإشارة، فإنّ هذا النمط من الوظائف هو الأكثر شيوعا في البدايات الروائية. حيث يتم دمج مقاطع وصفية داخل السرد بقطع الحوار مثلا، أو كما قد تظهر عن طريق موقعة الحكاية من نقطة انطلاق زمانية أو مكانية. وتبعًا لتقسيمات "أندريا دي لانغو" فإن الوظيفة الإخبارية تنضوي تحتها وظائف أخرى ثانوية تتباين تراتبيا بحسب موضعتها في الحكي. وهي[1]: الوظيفة الموضوعاتية والوظيفة الميتاسردية والتأسيسية. وعليه، يمكننا -تبعا لهذا التصنيف- التعرف على شدة التوتر الإخباري العام عن طريق تحديد نمط الوظيفة الإخبارية الثانوية من جهة، ومن خلال تشطير هذا التوتر إلى الإشباع الإخباري والندرة الإخبارية. والجدول الآتي يفصّل كل ما سبق:

عنوان الفصل	نمط الوظيفة الإخبارية	درجة التوتر
الجنون العظيم	تأسيسية	ندرة إخبارية
البحر المنسي	تأسيسية	إشباع إخباري
إغفاءات الموت	تأسيسية	إشباع إخباري

وكما هو ظاهر في الجدول، فإنّ الفصول الثلاثة قد ارتكزت على الوظيفة التأسيسية كإحدى الوظائف الثانوية للوظيفة الكبرى: الإخبارية. لأن كل هذه الفصول تستند في بداياتها على الحكاية كمضمون سردي لبناء العالم التخييلي للرواية. فعلى سبيل المثال، فإن فصل "إغفاءات الموت" ينبئ أو يؤسس لاكتمال الحكاية (موت البطلة) في جمل البداية، بل ويرتكز على هذا النبأ كمضمون سردي يبني به العالم أو الكون التخييلي للنص السردي.

[1] Andrea Del Lungo : Pour une poétique de l'incipit, Op.cit, p138.

وأما فيما يتعلق بدرجة توتر الوظيفة الإخبارية، فإننا نلاحظ أنّ فصل "الجنون العظيم" قد استقل بالندرة الإخبارية، بينما تميز الفصلان الآخران (البحر المنسي، إغفاءات الموت) بدرجة الإشباع الإخباري. فالندرة الإخبارية أو كما سمّاها "دي لانغو" " La rarification informative" ترتكز على التردد في تقديم الخبر، وبالتالي لا يمكن للقارئ أن يتنبأ بالنهاية من خلال هذا النمط من التوتر لأن الكاتب يعمد إلى إحداث فجوات دلالية تتسرب إلى عمق البداية وتعرقل اكتمال ورود الخبر إلى القارئ. وهذا ما حصل في الفصل السابع "الجنون العظيم" حيث لم نتعرف على تتمة الخبر الملقى في البداية لأن الكاتب تعمّد تأجيله إلى حينه، فأدرج ثغرات دلالية تميزت بالوصف والتعليق.

أمّا الإشباع الإخباري، فهو على العكس تماما، إذ يقدم الكاتب الخبر كاملا للمتلقي فيحصل لدى هذا الأخير الإدراك الكلّي لما سيحدث. ولكن مع ملاحظة أنّ في هذا الصنف من الإخبار، قد يمارس الكاتب لعبة تمويه خادعة، إذ يعرض الخبر في البداية الروائية مكتملا، مشبعا فيتوهم القارئ أنه يعرف بقية الحكاية. وحينها فقط، يقوم الكاتب بكسر أفق توقع القارئ بإدراج ما تبقى من الخبر على عكس ما كان متوقّعا. فمسألة الإشباع الإخباري أو ندرته تبقى نسبية لأنه، من الخطإ الاعتقاد أنّ حضور الخبر في البداية الروائية يعني اكتماله وأنّ غيابه أو ندرته يعني الفراغ التام.

فإذا ما ولّينا شطر الفصلين الثامن والعاشر، فإننا نلفي نوعا من الإشباع الإخباري المكتمل بحيث، وافق الخبر الابتدائي أفق توقعنا إذ إن الكاتب عرض في بداية فصل "البحر المنسي" لخبر رجوع "أناطوليا" إلى بلادها من خلال عبارة واحدة وردت في البداية هي: "نخرج. أناطوليا تنتظرنا لأخذها للمطار.."[1]. بينما، جاء خبر وفاة البطلة مريم، سابقا لأوانه بمجرد رنّة هاتف: "ألو!! ضروري تأتي إلى المستشفى، مريم مريضة جدّا"[2].

وعليه، يمكننا القول إن الفصول السابقة وإن توافقت في نمط الوظيفة الإخبارية، إلاّ أنها تباينت في درجة التوتر من حيث الإشباع الإخباري أو الندرة الإخبارية.

[1] واسيني الأعرج: سيدة المقام، ص187.

[2] المصدر نفسه، ص235.

3- الوظيفة الإغرائية:

يندرج ضمن الوظيفة الإغرائية Fonction séductive الفصلان الثالث والرابع المعنونان: "فتنة البربرية" و"حنين الطفولة".

وقد بدت هذه الوظيفة صارخة منذ الجملة الأولى في فصل "فتنة البربرية" إذ يقول السارد واصفا حبيبته البطلة، وصفا فيه كثير من الغواية: "عينان خضراوان، ووجه خمري.. مناوشة في كلّ شيء، ورائعة حتى في الحماقات"[1]. فعلى المستوى النحوي -وكما تمت الإشارة إليه سابقا- فإن الجملة هنا أو لنقل البداية، اسمية خالصة، تتخلّلها أسماء بوظيفة المبتدإ والخبر وأخرى بوظيفة الصفات أو النعوت، وغلبة الاسمية هنا يحيل على الإخبار والتقرير والتعيين. أما الوظيفة الأخرى فهي تقديم الأوصاف والنعوت المتعلقة بالبطلة، موضوع الوصف. ولكن، إذا ما رجعنا إلى المستوى الوظيفي، فإنّ هذه البداية الفصلية تنضوي على وظيفة إغرائية واضحة، حيث خلق الكاتب حالة من الإغراء بفعل القراءة وذلك من خلال تفعيل صورة متخيلة للبطلة منذ البداية الأولى. كما سعى الكاتب إلى دمج علامات تحويها رسالة البداية ذاتها ممّا نتج عنه علاقة فورية بين منتج النص ومستقبله.

أما بداية الفصل الرابع "حنين الطفولة"، فإن الوظيفة الإغرائية فيها قد تحققت نتيجة الفائدة الروائية التي نبعت عن تلك العلاقة المباشرة بين المتلقي والأحداث، ممّا يدفعه إلى البحث عمّا يمكن أن يخفيه السرد. ويظهر ذلك في الفضول الذي أنتجته الجملة الأولى في البداية لدى القارئ حتى يتعرف على ما حصل للبطلة في طفولتها وعلاقة ذلك بالمكان. يقول السارد: "منظر المدينة من قاعة المحاضرات يبدو مدهشا، تشعر كأنك تملك سحرًا خاصّا"[2]. وقد تنضوي الوظيفة الإغرائية على نوع من الغموض، بحيث لا تكشف البداية أية تفاصيل تجعل المتلقي يتعرف تعرّفا كلّيا على ما يلي البداية من أحداث. وعليه ما يلاحظ على البداية في هذين الفصلين، أنها ارتكزت على عنصر الوصف فقط، وهو وصف إغرائي، يوحي بالدّهشة، ممّا يفضي بالقارئ للغوص أكثر في ما بعد البداية، بغية اكتشاف ما تخفيه الحكاية. ونشير أخيرا أنّ الوظيفة الإغرائية هي من الوظائف

[1] المصدر السابق، ص59.

[2] المصدر نفسه، ص79.

القارة والثابتة (Constante) في كلّ بداية وإن حضرت بشكل ضمني أو خفي. أمّا الوظيفة الإخبارية والدّرامية فمتغيّرتان Variables لأنهما مرتبطتان بإخبار القارئ ودمجه في الحكاية.

والجدير بالذكر هنا، أنّ تلاحم هذه الوظائف فيما بينها، في نصّ واحد، إنما هو نتاج العلاقة الوطيدة التي تتأسس بين البداية المركزية للرواية، والبدايات الثانوية للفصول. إذ يلاحظ القارئ، بعد هذه الوقفة التحليلية، أنّ البدايات الثانوية لا تنفصل في مضامينها وأبعادها عن البداية المركزية أو الرئيسية وذلك من خلال عنصرين أساسيين؛ أحدهما يتعلق بصيغ البدايات والآخر بثيمتها. أمّا عن الصيغ، فإنها ارتكزت على توظيف الضمير المتراوح بين "الأنا" و"الهو" وهما يجتمعان معًا في هذه الرواية ليؤدّيا وظيفتين متكاملتين "فضمير المتكلّم يحيل على الذات، بينما ضمير الغياب يحيل على الموضوع. فـــ"الأنا" مرجعيته جُوَّانية، على حين أن "الهو" مرجعيته برّانية"[1]. وبين "الأنا" الجُوّاني و"الهو" البَرّاني تتعالق البدايات فيما بينها من وجهة أولى، وفيما بينها وبين البداية المركزية من وجهة أخرى. بحيث يتم الانتقال بين الضميرين في سلاسة ومرونة كبيرتين يفقد معهما القارئ الإحساس بثقل التحوّل بين "شاهدٍ، هو ضمير المتكلّم، ومُمَثِّل هو ضمير الغائب"[2] وإنما أطلق "بارت" هذا الوصف عليهما استنادًا إلى فلسفة الحضور والغياب.

وأمّا عن عنصر الثيمة الذي ألّف بين البدايات في هذه الرواية، فإنه يعكس البعد التأزمي للإنسان (المثقف) من جهة، والمكان من جهة أخرى. فتظهر الصورة المأساوية جامعة بين تفاصيل البدايات في علاقة الإنسان بواقعه وبالمكان الذي ألفه على حدّ سواء. وبين البداية المركزية في أوّل الرواية الناطقة بـــ"شيء ما تكسّر في هذه المدينة" والبداية الثانوية في آخر النص، النّائحة بالتكسر نفسه الحاصل في المدينة، سيل من البدايات التي تطرح مسألة "الغاية من الوجود". ثم العلاقة المأزومة بين الذات والواقع من جهة، والذات والمكان من جهة أخرى. فيضيع سؤال الوجود في لا تآلف الذات مع واقعها ومع مكانها، ليجد الإنسان نفسه، في القرن الواحد والعشرين، وجها لوجه مع أزمة وجوده، فيأتي الكاتب ليحسم أمر "الوجود" هذا ويكسّر كل ما هو جميل في المدينة ثم يلقي بالسارد من علوّ شاهق ليخلق للموت ميلادًا جديدا غير ذلك الميلاد الذي نعرفه (الميلاد الطبيعي)، محاولا ربط مبرّر وجود الإنسان بوجود من هو أكبر منه (السلطة) فتنتصر هذه الأخيرة

[1] عبد الملك مرتاض: في نظرية الرّواية، ص185.

[2] R. Barthes : Le degré zéro de l'écriture, Op.cit, p29.

بغرز رصاصة في دماغ "سيدة المقام" وبإلقاء "المثقف" من فوق جسر المدينة لتحيا في النهاية "السلطة" ويموت "الإنسان" و"الوجود".

ونخلص في نهاية هذا المبحث الذي غصنا من خلاله في خطاب البداية في رواية "سيدة المقام"، أنّ البدايات في هذا الجهاز السردي قد تنوعت بين بدايات مكانية وزمانية وحوارية وأخرى وصفية. ممّا أكسب الرواية تنوعا على مستوى الأنماط وكذا على مستوى الوظائف. ممّا يؤكد أن البدايات في هذه المدوّنة السردية شكلت بالنسبة للقارئ، لحظة حرجة، تسهم في صنع أفق انتظاره، مادامت هذه البدايات المسؤول الأوّل عن طريقة الولوج التدريجي إلى عالم الحكاية. كما تمثل (البدايات) المعطى الأوّلي عن أحداث الرواية. وبالتالي قد تستدرج القارئ إلى أفخاخ النص بدافع الفضول والإثارة والإغراء. فالبداية كالعنوان تماما، يمكنها تحفيز القارئ على البدء في القراءة، كما يمكنها دفعه إلى الإحجام عن خوض مثل هذه المغامرة لكونها غير مثيرة أو غير محفّزة على المرور إلى ما هو أبعد منها. وعلى هذا الأساس نطرح السؤال الآتي:

هل تمتلك البدايات في رواية "البيت الأندلسي" الخصائص الكافية التي تجعلنا نخوض مغامرة قراءة النص؟ وإذا كانت كذلك فما هي أنماط أو أشكال البدايات التي عمد إليها "واسيني الأعرج"؟ فهل سنصادف الأنماط نفسها التي احتوتها البدايات في "سيدة المقام"؟ أسئلة جوهرية نحاول الإجابة عنها في المبحث الثاني من هذا الفصل.

المبحث الثاني

خطاب البدايات في رواية "البيت الأندلسي" لواسيني الأعرج

أوّلا : البداية المركزية التقديمية

ثانيا : أنماط البدايات الثانوية ودلالاتها في رواية "البيت الأندلسي"

ثالثا : وظائف البدايات في رواية "البيت الأندلسي"

اتجهت رواية "البيت الأندلسي" لواسيني الأعرج، نحو إستراتيجية مغايرة من حيث تقنية تقسيم الجهاز السردي (النص)، من جهة، ومن حيث التنويع في أنماط الفصول بين النمط الثيماتي والنمط المزدوج من جهة أخرى. وعليه، فقد كان لهذه الإستراتيجية الأثر الواضح في انتقاء بدايات الرواية، التي نصنّفها كالآتي:

أوّلا: البداية المركزية التقديمية: وقد أطلقنا عليها هذا التوصيف لسببين:

الأوّل: أنها تحيل على البداية الروائية الرئيسية، حيث تجسد منطلقها ومبتدأ الحكاية، ويتم فيها التعرف على نقطة تبئير الرواية. كما تمثل الواجهة الأولى –بعد العنوان– التي تعرّف المتلقي على ملابسات النص العامة.

الآخر: أنها بمثابة المقدمة بالنسبة للكتاب، وقد تمت الإشارة في ثنايا هذا البحث أن الكاتب عمد إلى اختيار عنوانين فصليين يحيلان على دلالة الافتتاح في الموسيقى (الاستخبار– التوشية) وبالتالي، فقد كانت البداية في هذين الفصلين تقديمية بحتة. غير أن الفارق بينهما، هو في ثيمة هذا التقديم. حيث ورد التقديم في بداية الفصل الأوّل "استخبار ماسيكا" مُشَخْصَنًا، بينما تولّى التقديم في بداية الفصل الثاني "توشية مراد باسطا"، مهمّة التعريف بالمكان "البيت الأندلسي". وإذ نطلق هنا لفظة "الفصل" على هذين التقديمين فهذا من قبيل التصنيف لا غير. لأن الكاتب خصّهما بالعنوان دون كلمة "فصل"، وهو النمط الذي فصّلنا الحديث عنه في مبحث العناوين الدّاخلية في رواية البيت الأندلسي. وعليه، فقد اختار الكاتب بدايتين مركزيتين لروايته، لا بداية واحدة، وهما:

1– "استخبار ماسيكا": البداية المُشَخْصَنَة:

وردت البداية المركزية في "استخبار ماسيكا"، على النحو الآتي: "أنا ماسيكا، وإذا شئتم سيكا بنت السبنيولية، كما سماني أصدقائي في المدرسة. لا لأن أمي إسبانية، فهي مثلي نبتة هذه الأرض البحرية ولكن لأنّ أصولنا موريسكية مثل الآلاف من سكان الجزائر. لم أقم أبدًا في البيت الأندلسي ولو يومًا واحدًا، ولستُ وريثة شرعية ولا غير شرعية لممتلكاته. ربّما كان إحساس أمّي الخفي، وجاذبية أصولها البعيدة، هو الذي قادني نحو هذا البيت، ثم نحو هذا الرجل الطيب، عمّي مراد باسطا. أو ربّما.. لأني كنت فقط الأقدر على قراءة الرموز الخفية التي كانت تتذابح في

عينيه، وفهمته أكثر ممّا يفهمه أي شخص آخر بما في ذلك أعزّ أحفاده. القصة معقدة جدّا، ولكني سأحاول أن أفككها لتصبح مستساغة ومقبولة"[1].

تصدمنا هذه البداية بالضمير المتعالي "أنا"، الدّال على التعريف المتناهي في المعرفة الذاتية. "أنا ماسيكا"، الجملة الأولى التي تمثل أوّل تدخّل لفظي لشخصيات الرواية. وهو تدخل وضع البداية في زاوية مُشَخْصَنَة، لا تقدم "ماسيكا" كشخصية ساردة في النص فحسب، ولكن تمنحها ذلك الامتداد الزمني بين ماضي البيت (الكشف عن محتويات المخطوطة) وحاضره (الانضمام إلى الوريث مراد في الدفاع عن البيت). يتأرجح الضمير "أنا"، في هذه البداية، بين تقديم هوية الشخصية أي وضعيتها ومكان وجودها وزمان حياتها، من جهة، وبين جعلها واجهة كبرى تؤثث الفضاء الافتتاحي للرواية، من جهة أخرى. غير أن هذا التقديم وإن كان قد ورد مزهوًّا بذاته من خلال الـــ"أنا"، لا يرتبط بحالة جسدية للشخصية ولا بخاصيتها الخارجية (الشكلية)، وإنّما ارتبط بعاملين للوجود داخل النص: العامل الأوّل هو الحفاظ على المخطوطة القديمة للبيت "فهي وثيقة نادرة عن هجرة الموريسكيين، وبداية حياتهم في الجزائر، قبل خمسة قرون"[2]. والعامل الآخر تنفيذ وصية "مراد باسطا" التي ذكّرها بها وهي توثق لخمسة قرون مضت في مسجّلة تحملها في يدها: "سيكا... أريد أن أدفن هنا، في مقبرة ميرامار، التي دشنتها حنّا سلطانة، ثم جدي الأوّل غاليليو الروخو..."[3].

وإذا كانت "الرواية هي تأمل في الوجود تتم رؤيته عبر شخصيات خيالية"[4]، فإنّ البداية المركزية الأولى، قدّمت لنا الوجود الإنساني المتمثل في شخص "ماسيكا" لا كوجود مادّي مُشكْلن، وإنّما "بوصفها وحدة نصّية-بنائية لها امتداداتها الخارجية... إن عملية البناء هذه، تستند في تحققها على عنصرين رئيسيين، فالشخصية تحيل من جهة على النص الثقافي بأبعاده المختلفة

[1] واسيني الأعرج: البيت الأندلسي، رواية، ص07.

[2] المصدر نفسه، ص13.

[3] المصدر نفسه، ص09.

[4] ميلان كونديرا: فن الرواية، ترجمة، بدر الدين عرودكي، الأهالي للطباعة والنشر ، دمشق، الطبعة الأولى، 1999، ص86.

وتحيل من جهة ثانية على السنن الثقافي الخاص للمتلقي"[1]. وفي هذا، توجه واضح نحو إحالة الشخصية، في علاقاتها المختلفة على مرجعيات معينة، سواء كانت محدّدة (كالمرجعية الثقافية المذكورة في الشاهد السابق) أو غير محدّدة. وبالتالي، فقد أحالت شخصية "ماسيكا" على نسق ثقافي مرتبط بتاريخ البيت من خلال فك شيفرة المخطوطة المكتوبة بخط الخيميادو السّري الذي كتب به الموريسكيون أوجاعهم ومآسيهم مع محاكم التفتيش.

2- توشية "مراد باسطا": البداية المكانية الواصفة:

تنهض البداية في "توشية مراد باسطا" على عنصر الوصف المكاني إذ قدّم السارد إضاءة حول المكان، محلّ الصراع، وهو البيت الأندلسي. حيث لعبت اللّغة على تقديم تفاصيل معينة خاصة بالمكان الذي تتفاعل فيه الشخصيات مع أحداث الحكاية، وقد ورد توصيف المكان على الشكل الآتي: "من أين أبدأ هذا الجرح يا سيكا؟ أمِن الدّار، أم من سقم أصبح يشبهها في كلّ شيء؟ هذه الدّار، الخربة الرّومانية، البيت الأندلسي، كازا أندلوسيا، دار لالّة سلطانة بلاثيوس دار المحروسة، دار لالّة نفيسة، دار زرياب، إقامة الإمبراطور، ملهى الضفاف الجميلة... كلّها أسماء صاحبت البيت الأندلسي عبر حقب مختلفة وكثيرة، الاسم الوحيد الذي شذّ عن القاعدة هو النعت الذي أطلقه ظلما، على البيت، سكان الحي الذي كنت أعيش فيه: Le cercle des hyennes حلقة الضباع، الذي عندما ضاق الحال بهم وأعمت الأحقاد أبصارهم تمنوا أن يُنسف البيت نهائيا لأنه أصبح مسكنا للجان والعفاريت، ومصدرا للضرر والخطيئة، حتى أن بعضهم كان يسميه الدّار المسكونة، ولهذا فقد برّر كل تحوّلاتها انطلاقا من هذا الوضع الغريب"[2].

فعلى المستوى التقني نلاحظ أن هذه البداية قد صيغت جملتها الأولى في شكل سؤال: "من أين أبدأ هذا الجرح يا سيكا؟". وكأن البداية في "توشية مراد باسطا" تحاور البداية الواردة قبلها "استخبار ماسيكا" إذ بدأت هذه الأخيرة بجملة "أنا سيكا" وردّ عليها السارد في الجملة الأولى من البداية الثانية: "من أين أبدأ... يا سيكا؟". وهذا التحاور بين البدايتين خلق نوعا من التناغم بين الساردين حيث يشعر المتلقي، منذ البداية الروائية، أن "سيكا" و"مراد باسطا" ساردان رئيسيان في

[1] فيصل غازي النُعيمي: العلامة والرواية، دراسة سيميائية في ثلاثية أرض السواد لعبد الرحمن منيف، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمّان، الطبعة الأولى، 2009، ص170.

[2] واسيني الأعرج: البيت الأندلسي، رواية، ص27.

الحكاية. وأنهما شخصيتان تتلاقى الواحدة مع الأخرى في المكان ذاته هو: البيت الأندلسي. ويتقاسمان الهمّ ذاته هو: كيفية الحفاظ عليه وعلى المخطوطة الموريسكية.

أمّا على المستوى الدلالي، فقد عرضت البداية في "التوشية" المكان الروائي من منطلق أنسنته "فالمكان الروائي قائم على العلاقات اللّغوية داخل النص الروائي، والتشكيل البصري للأيقون المكاني في مخيلة القارئ، وبذلك تبرز العلاقة بين مرجعيات المكان والمتخيل السردي في بلورة هذا العنصر"[1]. وقد أدّت تلك العلاقات اللّغوية التي أنتجها الكاتب داخل نصّه إلى رسم الأيقونة المكانية (البيت الأندلسي) في مخيلة القارئ عبر ذكر أسماء هذا المعلم التاريخي تبعا للحقب التاريخية التي مرّت عليه. وفي واقع الأمر، فإنّ هذه البداية المكانية الواصفة لم تقتصر على التعريف شكليا بالبيت الأندلسي وكيف تعاقبت عليه الأمم والأمراء، بل تعدّى ذلك في جوهره إلى تقديم البيت "ككون حقيقي بكلّ ما للكلمة من معنى"[2]. وبالتالي، فالمكان هنا يتجاوز بعده الهندسي أو الجغرافي المحدود، إلى خلق علاقات شائكة بين الإنسان والمكان فيصير هذا الأخير ممثلا للوجود الإنساني الواعي بهذا المكان.

إنّ القيمة الحقيقية لدلالات المكان في النص الرّوائي أو بالأحرى في البداية الروائية التي بين أيدينا، إنما هي ناتجة عن طريق "شحنها بدلالات وقيم حضارية تفصح عن هوية المكان، الذي يصبح علامة على حضارة أمة معينة يسودها نمط ثقافي معين، في عصر ما"[3]. وهذا يعني أن العلاقات التي يقيمها المكان في الرواية، مع ما سواه من العناصر الروائية هي علاقات في حاجة إلى تفكيك دائم، وذلك من أجل الوصول إلى البنية العميقة لهذا المكان، من جهة، وتقصّي حركية هذا المكان داخل النص، من جهة أخرى.

ثانيا: أنماط البدايات الثانوية ودلالاتها في رواية "البيت الأندلسي":

أوّل ما يلاحظ على هذه الفصول أنها اعتمدت تقنية تعدّد البدايات، إذ اتجه الكاتب نحو اعتماد عدّة بدايات في الفصل الواحد، ويظهر ذلك عن طريق مؤشرات طوبوغرافية منها: – ترك

[1] فيصل غازي النعيمي: العلامة والرواية، ص112.

[2] غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، ص36.

[3] جوليا كريستيفا: علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، ص22.

صفحة فارغة بين نقطة نهاية البداية الأولى وكلمة البداية الثانية الموالية لها تماما.الفصل بين البدايات عن طريق الترقيم 1، 2، 3 للتمييز بين مختلف البدايات في فصل واحد. وعليه نعمد إلى إظهار مختلف هذه البدايات في الجدول الآتي:

رقم الفصل	عنوانـــه	عدد بداياته	صيغ البدايات بالترتيب
الأوّل	نوبة خليج الغرباء	02	فعلية + اسمية
الثاني	وصلة الخيبة	04	اسمية + اسمية + فعلية + اسمية
الثالث	إيقاعات الحرف السري	04	اسمية + فعلية + فعلية + فعلية
الرابع	في مقام الرّماد	05	اسمية + فعلية + ظرفية + فعلية + شبه جملة
الخامس	لمسة سيكا الناعمة	02	اسمية + فعلية

كما هو واضح في الجدول السابق، فإنّ كل الفصول قد تعدّدت بداياتها بين الاثنتين في الفصلين الأوّل والخامس، والأربع بدايات في الفصلين الثاني والثالث، والخمس بدايات في الفصل الرابع. وهو عدد كبير مقارنة بالفصول الأخرى. أمّا عن صيغ البدايات فقد طغت الصيغة الفعلية على كلّ الصيغ الأخرى. إذ عمد الكاتب إلى ثماني بدايات فعلية (تبدأ بفعل) بينما كانت البدايات الاسمية أقلّ بدرجة واحدة (07). ولم يستعمل الكاتب صيغ أخرى كثيرة إلا الصيغة الظرفية الوحيدة في البداية الثالثة من الفصل الرّابع، وصيغة الجارّ والمجرور (شبه الجملة) في البداية الخامسة للفصل ذاته. وقد يعود مبرّر اعتماد الصيغتين الأخيرتين في فصل واحد، هو من باب التنويع في الصيغ، نظرا لطول الفصل من جهة، وكثرة بداياته من جهة أخرى.

أمّا فيما يتعلق بأنماط البدايات، فإننا نقترح تصنيفها وفق الصيغ السابقة مع تقصّي أبعاد هذه الصيغة أو تلك. وعليه تندرج بدايات فصول الرّاهن ضمن التصنيف الآتي:

أ- الأبعاد الدلالية للبدايات الفعلية: تيسيرا على المتلقي تتبع المقاربة نجمل البدايات التي وردت بصيغة الأفعال ونوعها في الجدول الآتي:

رقم الفصل	ترتيب البدايـــة	الفعل الموظف	نوعـــه
الأوّل	البداية الأولى	لم يكن	مضارع ناقص مجزوم
الثاني	البداية الثالثة	مات	ماضٍ
الثالث	البداية الثانية	تكاد	مضارع
//	البداية الثالثة	أستعيد	مضارع
//	البداية الرابعة	حكاه	ماضٍ
الرابع	البداية الثانية	كان	ماضٍ ناقص
//	البداية الرابعة	لم تمر	مضارع مجزوم
الخامس	البداية الثانية	مات	ماضٍ

من الجدول نلاحظ أن البدايات وعلى اختلاف الأفعال الموظفة فإنّ هذه الأخيرة قد تساوت بين أربعة أفعال في الزمن الماضي وأربعة أخرى في زمن المضارع. مع ملاحظة أن من الأفعال الماضية ما ورد ناقصا وهو الفعل كان ومن المضارع ما جاء مجزوما بأداة الجزم (لم). وبالاستناد على هذا التصنيف النحوي لصيغ البدايات، يظهر للقارئ أنّ البدايات التي اتخذت من الماضي صيغة لها هي من صنف البدايات التدريجية إذا ما نظرنا إليها من زاوية السرد. أمّا البدايات ذات الفعل المضارع فهي من النمط الوسطي بالنظر إليها من الحدث الذي تقدمه.

* **البدايات التدريجية:** حيث يتم فيها نقل المعطيات إلى المتلقي بشكل تدريجي دون أن تجيبه عن كلّ الأسئلة المطروحة. يقول السارد في البداية الثالثة من الفصل الثاني: "مات يوم آخر. ماذا يوجد في هذا البيت يمكن أن يسرق؟ لا شيء. ماذا كانوا يريدون من وراء اقتحامهم البيت في غيابي؟ كنت عاجزا عن إيجاد إجابة ما، لا شيء في البيت يهم السارق!"[1]. أوّل ما يلاحظ على هذه البداية أنّ الكاتب ميّزها عن باقي السرد باللّون الأسود الدّاكن وكأنه يقول للقارئ، إنّ هذا المقطع هو البداية. في حين واصل بقية السرد بالخط الأسود الباهت. ممّا يعني أن الكاتب يمارس

[1] واسيني الأعرج، البيت الأندلسي، رواية، ص127.

هذه التقنيات الطوبوغرافية عن مقصدية واضحة، واضعا في اعتباره أن الفضاء الهندسي للرواية أو هندسة النص صار في يومنا هذا من العتبات النصية الهامة جدّا. ولهذا فواسيني الأعرج يمارس هذه التقنيات الكتابية انطلاقا من الخبرة الأكاديمية على عكس من يمارس الكتابة الروائية من منطلق الهواية لا غير.

حاول السارد استدراج القارئ إلى مضمون الفصل من خلال هذه المعطيات الموجزة التي قدمها في البداية، غير أنّ السياق العام يوحي بعملية سطو على البيت من قِبل أغراب.

وقد انضوت هذه البداية على دلالتين أساسيتين متضادتين:

دلالة الانفتاح على البيت "الأليف" من خلال السؤال الاستفهامي: "ماذا يوجد في هذا البيت يمكن أن يسرق؟". و لم يعمل السؤال على الوصف التام لما قد يحويه البيت ويمكن للأغراب سرقته، غير أن السؤال نفسه هو الذي أفصح عن قيمة تآلفية كبرى بين الإنسان والمكان.

دلالة الانغلاق مع الآخر/ الأجنبي/ الغريب/ المعادي للمكان الأليف حيث تحدث القطيعة (الثقافية) بين عارف بقيمة البيت التاريخية وجاهل بها.

وعليه، يحيل فعل السرقة الصادر عن الآخر، حالة من اللاّتوافق بين من يسعى إلى الحفاظ على تراث أمة بأكملها، وبين من لا يرى في البيت إلاّ فرصة للاغتناء المشبوه. وعلى ما يبدو فإنّ السارد يعيش مع "بيته" الآيل للتدمير والهدم، أياما يموت فيها، ولا يحيا. فعبارة البداية الأولى "مات يوم آخر"، كتبت أعلى الصفحة، مستقلة عن الأسطر الأخرى، وحيدة، غارقة في موت الزمن الذي آل فيه البيت إلى معطى تاريخي مزعج ومقلق للسلطة. وبالتالي فقد بات من الضروري (بالنسبة للسلطة) التخلّص من علامة تاريخية تقف حائلا دون تحقيق المصالح المشبوهة.

ومن البدايات التدريجية أيضا، والتي لم يقدم فيها الكاتب المعطيات الكافية لفهم ما سيحدث بعدها، وذلك من باب دفع القارئ إلى الغوص في الآتي، البداية الرابعة الواردة في الفصل الثالث المعنون: "إيقاعات الحرف السري"، وقد جاءت كالآتي:

"ما حكاه المارّة لم يكن دقيقا، بعضه حقيقي لأنه مبني على المشاهدة والصدفة التي وضعتهم في قلب النار، وبعضه الآخر، لا أصل له من الحقيقة. وحدها كانت رواية يوسف النمس الذي أخطأه الموت هذه المرّة أيضا هي الأصدق"[1].

ما يلاحظ على هذه البداية أنها مرتبطة أو لنقل لصيقة جدّا بالبداية التي قبلها وكذا الأحداث التي تلتها، ولهذا يصعب على القارئ فك خيوط هذه البداية دون الاطلاع على الأحداث التي سبقته، خاصة وأنّ شخصية الصّحفي "يوسف النمس" هي المقصودة بالسرد في هذا المقطع. تشَيَّدت البداية بفعلين محوريين أحدهما يحيل على الشائعة والآخر على الخبر الموثوق. فأمّا الأوّل فجسّده الفعل "حكى" وقد أُتبع بتوصيف أخرجه من دائرة الصدق، لقول السارد: "ما حكاه المارّة لم يكن دقيقا". وأمّا الآخر فيتمثل في الفعل "روى" لقول السارد: "وحدها كانت رواية يوسف النمس... هي الأصدق". وهذا التوظيف المتباين في بنية الفعلين –مع أنهما ظاهريا يؤديان الوظيفة نفسها– أدّى بالضرورة إلى تباين على مستوى الدّلالات، فكان الفعل "حكى" مرتبطا بزمرة من المؤدّين هي الزمرة الشعبية التي تتناقل غالبا الإشاعة أكثر من تناقلها للأخبار الصادقة. بينما أحال الفعل "روى" على زمرة المثقفين التي يقودها الصّحفي "يوسف النمس". ويكون الكاتب هنا، قد ربط فعل الحكي بالأداء الشعبي في حين جعل فعل الرواية مرتبطا بالأداء الثقافي. وعليه، يكون الأداء الشعبي للخبر تلقائيا وخاليا من عنصر الثقة. بينما يستند الأداء الثقافي على ضرورة التثبّت من المصدر وحسن توثيقه.

ومن هنا، يمكننا أيضا ربط الأداء الشعبي بخاصية "العفوية" و"الطبيعية" إذا ما أخذنا بعين الاعتبار التداول المعروف للفعل "حكى". حيث يوظف هذا الفعل بالمعنى السابق حينما يتعلق الأمر بخبر مجهول المصدر. فإذا ما سمعنا أحدهم قال: "حكوا أن كذا..." فإنه يقفز إلى ذاكرتنا قول القدماء وهم يمارسون فعل الحكي: "زعموا أن..." أو "قالوا إن..." أو "سمعنا أنّ...".

أمّا إذا تحدثنا عن الأداء الثقافي الذي ربطه الكاتب بالفعل "روى" فإننا نتحدث غالبا من خاصية الخبرة الإنسانية التي تتعامل مع جوهر الأشياء من منطق المعرفة بها.

[1] المصدر السابق، ص235.

وبالعودة إلى البداية الثانية في الفصل الرابع في "مقام الرّماد"، ينقلنا السارد إلى حالة إنسانية مغايرة يَحكمها الغموض –ظاهريا– ولكنها شفافة إلى أبعد الحدود. وقد جاء فيها: "كان الرّماد يملأ الدّنيا، والعيون لا تُبصر إلاّ قليلا، لا أدري ما الّذي قادني نحوها، كومة من النار والحجارة والكثير من التاريخ، لكني أغمضت عيْني و لم أسأل عن الباقي"[1].

يتدخل الفعل الماضي الناقص "كان" يستدرج القارئ إلى الذاكرة البعيدة للسارد الذي شارك في حرب غرناطة ضد الجنرال "فرانكو" الذي احتل "سبتة" و"تطوان" وقد عرفت هذه الحرب بحرب البشرات نسبة إلى جبال البشرات.

تفوح من هذه البداية التدريجية رائحة التاريخ لانفتاحها على الزمن الماضي المقرون بالفعل "كان". يتساءل السارد في البداية عن الأسباب التي جعلته يشارك في حرب ليست حربه، ولكن الجواب جاء سريعا وموجزا: "الكثير من التاريخ". وهذه العبارة، علامة زمنية تربط النص بنسق تاريخي معين، حاول الكاتب تفعيله ضمن شروط اقتضتها الرواية ذاتها. وهذا النسق التاريخي يقدم للقارئ معلومات عن مرحلة تاريخية حتى يمهّد للدخول في أجواء الفصل الروائي. ممّا يعني أن مثل هذه البدايات قد يؤدي عدة وظائف في البنية النصية، أهمّها شرح مبرّرات وظروف التقاء بعض الشخصيات الروائية ببعضها الآخر، وكذا تسليط الضوء على جوانب من حياة السارد الماضية لتفسير الارتباط النفسي الوثيق بالمكان الإشكالي في النص "البيت الأندلسي".

أمّا عن آخر بداية في صنف البدايات التاريخية، فنقف عند قول السارد: "مات البيت الأندلسي، واندفنت بعض أصدائه"[2]. بداية قصيرة جدّا، وردت في جملة واحدة "مات البيت الأندلسي". ويمكن عدّ هذه الجملة بمثابة نهاية حكاية "البيت"، وهي نهاية حياة، لا نهاية بناء أو مَعْلَم. وقد وظف الكاتب لهذا المعنى لفظة "مات" بدل هُدّم أو تهدّم. وهو في هذا الإطار إنّما يتعامل مع البيت من منطلق إنساني، بل إن المكان هنا قد امتلأ بالمشاعر والرّوح إلى درجة صار فيها إنسانا يحيا ثم يموت.

[1] المصدر السابق، ص315.

[2] المصدر نفسه، ص439.

يندرج توظيف المكان المأنسن في هذه البداية، ضمن مقولة المكان "المركز" الذي تدور حوله كل الأقطاب الأخرى. سواء تعلق الأمر بالأزمنة أو بالشخصيات. ويتجلى "البيت الأندلسي" هنا كعلامة سيميائية وحامل دلالي لكلّ ما هو تاريخي وحضاري وثقافي. وعليه، تعمل المنظومة الثقافية لهذا المكان على تحديد أبعاده وعلاقته بالأشخاص وكذا، دوره في تفعيل أو لنقل تكثيف حضوره بما يتناسب والشحنات الدلالية التي يحيل عليها.

وقد اختار الكاتب بدايته هذه (جملة واحدة) حتى يكثف من دلالة الفصل الروائي بأكمله. فعلاقة السارد بالبيت –وإن كانت ممتدة منذ البداية الروائية الأولى وحتى النهاية– فإنها ظهرت بشكل أوضح وعميق في هذه البداية بالذات من خلال توظيف الفعل "مات" الحامل لدلالات الحسرة والشعور باليتم. وكأن السارد طفل صغير يبكي فقد أمّه أو أبيه. ولهذا، اتسمت البداية بالحزن العميق والتآكل وبدت وكأنها تقدم للقارئ نهاية موحشة، مثقلة بالكآبة والأسى. وقد تدخل في صنع كل هذه الأوصاف، الفعل "مات" لأنه ورد مباشرا، صادما، دون مقدمات، تماما كمن ينقل إلى أحدهم خبر موت عزيز عليه دون تلميح أو تقديم.

* **البدايات الوسطية:** حيث تعرض فيها أحداث وسطية وقد تبدو كأنها مبتورة، إذ يتم فيها ظهور الأحداث الوسطية في بداية الحكاية عن طريق تجاوز أو القفز على الأحداث الأولى، ممّا يتطلب توظيف تقنية الاسترجاع. ويندرج ضمن هذا النمط الوسطي، البدايات الثانوية التي اعتمدت الفعل المضارع. وقد أدرجناها ضمن البدايات الوسطية بالنظر إليها من زاوية الحدث.

جاء في البداية الثانوية الوسطية الأولى من الفصل الأوّل "نوبة خليج الغرباء" قول السارد: "لم يكن الآذان في ذلك الفجر الهادئ والبارد بصوته الدّافئ، هو الذي أخرجني من فراشي، ولا لفحات برد الشتاء القاسية، المتسرّبة من فجوات مرتفعات جبال الشريعة التي نراها من الأعالي ولكن الحركة الغريبة التي سمعتها تأتي من باب الحديقة"[1].

عمد الكاتب إلى عرض حدث توسط الفصل، حيث قدّم به لأحداث متوالية، ويتعلق الأمر بحادث سرقة "البيت الأندلسي". ولكن جمل هذه البداية، قد لا تنقل إلى القارئ ما يدلّ على أن المقصود هو سرقة البيت. إذا استثنينا من هذه البداية الجملة الأخيرة الواردة فيها والدّالة على

[1] واسيني الأعرج: البيت الأندلسي، رواية، ص37.

حدوث أمر مريب: "... ولكن الحركة الغريبة التي سمعتها تأتي من باب الحديقة". على أن دلالات هذه البداية لا توحي بدقة عمّا هو حاصل من أحداث، ولهذا اختار الكاتب وضع الحدث الأساسي أو المركزي لهذا الفصل (سرقة البيت) في صيغة البداية وكأن الأمر شبيه بعملية لصق Collage للأحداث، دون أن يرد ذلك بشكل مباشر وواضح يزعج القارئ أو يعطل عملية القراءة.

تندرج هذه البداية إذا نظرنا إليها من زاوية الحدث ضمن "الاستباق الداخلي التمهيدي..."[1] الذي ينتظر فيه القارئ ما سيحدث عقب سماع السارد لآذان الفجر وتتبع الحركة المريبة التي أيقظته من نومه. وهذا "الاستباق الدّاخلي الذي لا يتجاوز المدى الزمني للحكاية الأصلية، ولا يبتعد تماما عن حاضر القصّ الرّاهن إلاّ قليلا، يشكل مفارقة زمنية أولى في الخطاب تعمل على بث أجواء الترقب في الزمن الحاضر، والتطلع إلى المستقبل المغيب"[2]. وبالتالي تشكل هذه المفارقة الزمنية نقطة ارتباط القارئ براهن الحكاية من خلال تعالقه مع ماضيها، من جهة. ونقطة تحويل الكاتب للحدث السردي من الرّاهن إلى الماضي، عن طريق الاسترجاع، من جهة أخرى.

وهذا التركيز على العنصر الزمني لربط أحداث لاحقة بأخرى مضت يظهر في البداية الوسطية الموالية، في الفصل الثالث المعنون: "إيقاعات الحرف السرّي". حيث يُمَرْكِز السارد بدايته حول الزمن الاستباقي قائلا: "ما تكاد الشمس تتخفى قليلا من وراء البنايات العالية التي اخترقت الحيّ في السنوات الأخيرة، وما تبقى من أشجار السّرو المقاومة للبرد، حتى تنقطع الحركة ويموت النهار قبل أوانه. مع أنها اللحظة النادرة التي يظهر فيها خط الأفق الفاصل بين السماء والبحر الذي كان جدي غاليليو ينتظره أياما وليالي، وبالخصوص في الفصول الباردة، حيث تصبح رؤيته صعبة، بعد أن يتماهى مع الغيوم، أو الضباب الصاعد من أعماق البحر، خط الأفق مثل خط قوس قزح تماما، سوى أن العين لا تراه دائما ولكن القلب يدركه عندما يكون في ألقه العالي[3].

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص133.

[2] فيصل غازي النعيمي: العلامة والرواية، ص55.

[3] واسيني الأعرج: البيت الأندلسي، رواية، ص210.

يرتبط الفعل "كاد" نحويا، بدلالة الشروع في الحدث، وهو الأمر الذي ينطبق على هذه البداية الوسطية، إذ توحي بالدّخول في الحدث، لكنها لا تفعل. بل تقدم مشهدا عن جمال الشروق وانعكاسه على ساحة البيت وربط ذلك بالحركة الغريبة التي تراءت له من خلال أربعة ظلال تتسَلَّلُ من فناء البيت الخلفي، فيتحول المسار السردي من التركيز على الحدث الأوّل (التقاء السارد بحفيده سليم) إلى التركيز على الحدث الوسطي وجعله الأوّل أو مركز البداية للفت إلى ما هو "هامشي" وترك ما هو رئيسي. تتعالق البداية مع الماضي البعيد الممتد إلى ما قبل خمسة قرون يُذَكِّر فيها السارد القارئ بمسألة الانتماء إلى البيت من خلال الجدّ "غاليليو" الذي كان ينتظر رؤية الغروب كل يوم. وهذه الإشارة ليست في واقع الأمر عودة إلى التاريخ، ولكنها استئناس به لربطه بالحاضر الذي آل فيه البيت إلى الوريث الشرعي له. وعليه يعمل الاسترجاع للذكريات على إراحة الحكاية من توالي المشاهد السردية ويتم التلاعب بالنسق الزمني وكأن البرنامج السردي في حالة من الدّوران على ذاته. إذ يعرض الحاضر في أوّل جمل البداية ثم يختفي ليظهر الماضي في وسطها ثم يعود الحاضر ليطفو من جديد فيصبح في البداية الواحدة تعدّد في الرؤية (بمعنى النظر) لشيء واحد مشترك وهو ما يشبه تماما ما أسماه "جيرار جنيت" بوجهات النظر المتعددة[*] التي ربطها هذا الأخير بتقنية "التعدد الصوتي" حيث يتدخل كل صوت سردي على حدة، ولكن في المقطع الواحد وحينها فقط تتعدد وجهات النظر ويصبح للبداية الواحدة أكثر من رؤية وزمن.

ويعزز الكاتب ارتباط بداياته بالأفعال، فيتدخل السارد حاسما أمره مع الحاضر قائلا: "أستعيد اليوم التفاصيل كلّها لا لأنها حزينة فقط، ولكن لأنها أكدت لي أنّ قصّة حلقة الضّباع لم تكن مجرّد استعارة ولكنها كانت حقيقة دموية"[1].

يتسارع إيقاع الأفعال في حالة الزمن الحاضر أكثر منها في الماضي، وذلك يمنح وتيرة دينامية وحركية مستمرة للحدث الذي يغطيه المضارع (الحاضر) بردائه. ويعمل الفعل المُبْتَدَأُ به "أستعيد" على تناسل الذكريات –على سوئها ومرارتها– في لا وعي السارد ليقف وجها لوجه مع "الحقيقة الدموية" التي تقول بأن الضباع تختار ما تأكله من الفريسة وقد يكون ما أبقت عليه –بدافع غريزي– هو سبب بقاء الطريدة على قيد الحياة. وهو ما حدث بالضبط للصحفي "يوسف

[*] ينظر المصطلح في كتاب: خطاب الحكاية، ص131.

[1] واسيني الأعرج: البيت الأندلسي، رواية، ص222.

النمس" الذي حاولت "حلقة الضباع" اغتياله، ولكنها لم تقتله كليّا بل أبقت عليه بعد فشل محاولة اغتياله. وهي تضمن -في الأخير- أنّ هذه المحاولة ستعطل جهاز المعارضة في رأس الصحفي وستروّضه على السّير إلى جنب الحائط وكتم ما تبقى من كلامه.

يتكشف الفرق هنا، بين مدينة تحمي مثقفيها وتاريخها، وبين مدينة أخرى تعتقل عشاقها وتترك أعدائها أحرارًا، وفي الوقت ذاته الذي تتحصّن فيه هذه البداية بالزمن الحاضر (أستعيد) يحاصرها الماضي (كانت) بثقله وجنونه و(حقيقته الدموية). ولهذا بدأت تجربة استعادة الماضي في الحاضر، بحدث ثقيل يوحّد بين المدينة وأعداءها، وهو "القتل". فأينما ولّينا وجوهنا، في كتابات واسيني الأعرج، ألفينا العداء المتبادل بين "المثقف" و"السلطة". ففي "سيدة المقام" اتفقت جلّ البدايات على انتصار السلطة وموت المثقف (مريم والسارد). وفي "البيت الأندلسي"، تهدم السلطة "التاريخ" (البيت الأندلسي) وتغتال المثقف (الصحفي يوسف). وكأن القتل وحّد في تناغم مجنون ومشوّش ولا طبيعي بين ثنائيات يُفترض أنها لا ضدّية: (السلطة/الإنسان) و(السلطة/التاريخ) و(السلطة/المكان) فيصير الوجود تحت رحمة "تراجيديا" السلطة التي تتحكم في كلّ شيء وتكتسح كل تفاصل الحياة.

ويتواصل فعل التصفية الجسدية الذي تمارسه السلطة، حتى على الراقصات إذ بعد تحويل البيت الأندلسي إلى ملهى ليلي أطلق عليه أحد الضباط اسم (الضفاف الجميلة) بدأت "الجزائر المستقلة يومَها، تدشن عصرًا جديدا، عصر القتل الغامض وزمن القتلة الجدد"[1]. وفي هذا السياق تتمحور البداية الثانوية الرابعة للفصل الرابع "في مقام الرمّاد"، حيث يقول السارد: "لم تمر حادثة قتل سِبِيلاَّ بسلام على البيت الأندلسي. فقد ضخمها الإسلاميون الذين كانوا يستعدّون للانتخابات أكثر لإظهار فساد النظام. أصبحت مثالا للخراب الذي لحق بالأخلاق والمؤسسات لا يغادر ألسنتهم"[2]. وتأتي هذه البداية معزّزة للبداية التي سبقتها في الإحالة على فعل القتل. لكن الفرق في هذا الفعل بين البدايتين؛ السابقة واللاّحقة، أن الأوّل موجّه ضدّ عدوّ يفكّر بعقله والآخر، ضدّ عدوّ يؤثر بجسده. إذ إنّ "سبيلا" هذه، هي مجرّد راقصة ليلية، تنتمي إلى إحدى العائلات اليهودية التي سكنت مدينة تلمسان، وهي في الأصل إسبانية. وكانت على علاقات

[1] المصدر السابق، ص334.

[2] المصدر نفسه، ص344.

كثيرة بالضباط الذين شغلوا مناصب عُليا في الدّولة بعد الاستقلال مباشرة. وعليه، فقد كان فعل قتلها لغزا بالنسبة للسارد الذي تحدث عن طرف آخر في معادلة السلطة غير المتكافئة أبدا، وهو الطرف المتعلق بالإسلاميين الذين استغلوا هذه الحادثة لإظهار الفساد وسط عناصر النظام.

تشتغل هذه البداية أيضا على مسألة التوتر الحاصل بين السلطة والمعارضة. هذه الأخيرة التي يجسّدها "الإسلاميون". فتُنتِجُ هذه العلاقة نوعًا من التضاد بين المنطلقات الفكرية وكذا الوظائف والمؤسسات لكلا الطرفين، فينجرّ عن هذا التضاد، عُقْم في البنية السياسية التي لا تضم إلاّ شريحة من "النوع" ذاته، أو السُّلالة السياسية نفسها، والتي تتكاثر لا بفعْل التوالد لأنها عقيمة، ولكن بفعل القتل والتصفية الجسدية حتى تنقرض السُّلالة المعارضة، أو المعادية.

وعند هذا الحدّ، نكون قد وقفنا على الأبعاد الدّلالية للبدايات الفعلية، فما هي الأبعاد التي تنضوي عليها البدايات الاسمية؟

ب- الأبعاد الدّلالية للبدايات الاسمية: نوّع الكاتب بين أنماط البدايات، من خلال التنويع في الصيغة النحوية التي بُنيت على أساسها. ويمكننا –كما فعلنا في البدايات الفعلية- أن نحمل البدايات الاسمية تحت إطار الأبعاد الدلالية التي تتفق أو تتقاطع فيما بينها من خلال الاشتراك في خاصية "الاسمية".

أوّل ما يلاحظه القارئ على البدايات الاسمية، أنها من نمط البدايات القصيرة، فبعضها لا يزيد عن جملة واحدة، وبعضها الآخر عن الجملتين أو الثلاث. عكس البدايات الفعلية التي كانت طويلة من حيث حجمها. وقد يعود مبرّر هذا القصر في البدايات إلى اعتماد التكثيف الدّلالي في أسلوب وصفي خالٍ من سرد الأحداث. وبالتالي، لم يكن الكاتب بحاجة إلى إطالة هذه البدايات بقدر ما كان يصبو إلى تكثيف معانيها. وبما أن البدايات الاسمية هي من النمط القصير، وتيسيرا على القارئ متابعة تفاصيل هذه المقاربة، نحمل هذه البدايات في الجدول الآتي:

عنوان الفصل	بدايته
نوبة خليج الغرباء	"البرد ما يزال قارسا وجافًّا"
وصلة الخيبة	"المسافة الرابطة بين البلدية والدّار لم تتغير، ومع ذلك كلّما عبرتها شعرت بها تطول كل يوم أكثر، أو أن جزءًا منها قد اختصر بحسب الحالة التي أكون فيها"
وصلة الخيبة	"شيء ما يتحرك بسرعة كبيرة في هذه المدينة"
وصلة الخيبة	"واحد- إثنان... عشرة... عشرون! عشرون فقط؟ وين راحت البقية؟"
إيقاعات الحرف السّري	"كل شيء تبدّل"
في مقام الرّماد	"المسافة التي كانت تفصل بيني وبين البيت الأندلسي هي مسافة الخوف فقط"
لمسة سيكا الناعمة	"خريف هذا العام كان باردًا أيضا"

وتبعا للجدول السابق يظهر أن أطول بداية هي تلك التي تحيل على فصل "وصلة الخيبة" والحكم عليها بالطول إنّما، مقارنة بالبدايات الأخرى التي وردت موجزة، قصيرة، ومكثفة دلاليا. وعليه، نصنف هذه البدايات الاسمية بحسب أبعادها الدلالية التي اشتغلت عليها مستندين في ذلك على أنماطها.

* **شعرية الجملة–العتبة:** يقف القارئ وجها لوجه مع بدايات لا تتجاوز الجملة الواحدة وهذا التكثيف الدلالي الذي يتجاوز بضع كلمات، غالبا ما ينضوي على جمالية ما. وليس الفقر اللّغوي عيبا إذا ما كان مجرّد غطاء لدلالات قد لا تنتهي. فالجملة–العتبة التي لخصها الكاتب في بداية فصل "نوبة خليج الغرباء" قائلا: "البرد ما يزال قارسا وجافّا"[1]، إنّما تخفي وراء فقرها اللفظي غِنًى دلاليا معتبرًا. ويمكن أن نلحق هذه البداية، ببداية أخرى تحيل على النسق ذاته (نسق وصفي) في قول السارد: "خريف هذا العام كان باردًا أيضا"[2]. وكما هو ظاهر، فإن هذين

[1] واسيني الأعرج: البيت الأندلسي، رواية، ص49.

[2] المصدر نفسه، ص421.

البدايتين لا تتجاوزان الجملة الواحدة، والتي يصف فيها السارد برودة الفصل القاسية والشديدة. ولكن هذا الوصف يتجاوز المعنى السطعي له، ليغوص في عمق العلاقة الخفية بين الإنسان والجوّ أو (المناخ أو الفصل). فكم من الناس من تتغير أمزجتهم تبعا لتغير فصول السنة. غير أنّ الأمر هنا، لا يتعلق –بشكل مباشر– بفصول السنة أو تحديدا بفصل الخريف أو الشتاء، وإنّما بسلطة الزمن على الإنسان. وليس الشعور بالبرد، في هذين البدايتين غير حالة من الاغتراب يعيشها السارد نتيجة الوحدة والعزلة من وجهة أولى، وتصدّيه منفردا للذوْد عن ميراث إنساني، هو البيت الأندلسي من وجهة أخرى.

وقد صاغ الكاتب هذين البدايتين "الزمنيتين" بنسق لغوي مخاص، تحكمه وحشة "البرد" كشعور إنساني مرهق. يسيطر النسق الموحش من انتشار "البرد" في المكان كما في الزمان، فتحيل اللفظة على الخيبة المنتظرة: "... كانت المرة الأولى والوحيدة التي لمست فيها المخطوطة بشكل غريب يكاد يكون إحساس الذي سيترك الدّنيا وراءه بعد مدّة قصيرة. كنت خائفا عليها، وأن سارقا أو جحيما ما، كان يتهدّدها"[1]. إذن.. كانت الجملة العتبة، الواحدة، الوحيدة، في هذين البدايتين كفيلة بنقل مخاوف السارد إلى القارئ، حول المخطوطة "الكتر" وإمكانية ضياعها أو تلفها.

يسيطر الزمن اليقظ على هذين البدايتين، ويقف السارد وجها لوجه مع حقيقة "زمنه البارد"، بعدما كان يعيش زمن الحلم "الأندلسي" في بيت "التاريخ". ولكن زمن اليقظة سيطر على كلّ الأزمنة وصار "التاريخ" مهدّدا بانهيار "الأندلس": "... حريق... حريق... هذه الدّار منحوسة، منحوسة. اتركها يا عمي مراد واذهب إلى أي مكان آخر، حتى لجهنم، حطوا عينيهم عليها وقادرون على قتلك وليس حرقها. هم لا يريدون الحيطان لأنها لا تعني لهم الشيء الكثير يريدون الأرض... هاهم قد حوّلوا البيت إلى رماد"[2]. وهذا المقطع "الحارق" هو مبرّر لشعور السارد بالبرد الشديد، الذي يُفقد الزمن كلّ خصائصه المعروفة: البداية–النهاية. فيتحول الزمن إثر "البرد" الحارق، إلى تاريخ بلا معالم واضحة، ويقف السارد بين مأساوية البرد الخارجي (العزلة)

[1] المصدر السابق، ص49.

[2] المصدر نفسه، ص422.

والاحتراق الداخلي (الإمّحاء)، ثم يختفي المركز ويظهر الهامش مزهوًّا، متطلّعا إلى قيادة "التاريخ" نحو الهاوية.

يموت "البيت الأندلسي" بفعل "البرد" أوّلا، ثم بفعل "الحرق" ثانيا، ثم بفعل الهدم النهائي أخيرا. فهو خاضع لقانون التحول الحاصل في المدينة: "شيء ما يتحرّك بسرعة كبيرة في هذه المدينة"[1] أو بالأحرى: "كل شيء تبدّل"[2]. وإثر قانون التحوّل والتبدّل يقف السارد مع "بيته الأندلسي" في هذين البدايتين أيضا وسط دائرة متلاشية، خيوطها بيد "مافيا العقارات والأراضي". وتتشابك خيوط "اليومي"، والمعتاد، عند السارد، فتظهر المدينة بغير الوجه الذي يعرفها به، مادام كل شيء تبدّل في هذه المدينة التي تتحرك بسرعة ضوئية نحو الإفلاس والمجهول.

ترتكز البدايات السابقة والتي صيغت ضمن ما أسماه "ريمون" بالجملة العتبة، وفق شعرية خاصة، تخضع في مجملها إلى التكثيف الدلالي الكبير. وفي اعتقادنا، فإن اللّغة العربية، قد تحقق كثافة دلالية في كلمة واحدة، لا في جملة بأكملها. ووفق هذا النسق الابتدائي الموجز لفظا، ترك الكاتب للقارئ مجالا واسعا لملأ الفراغات أو ما ينقص من الجملة –وإن كانت مكتملة تركيبيا ونحويا– بخبرة معينة. إذ يتكئ الكاتب في اللّعب على جمالية البداية المختصرة والقصيرة جدّا، على سلطة الزمن من جهة (الفصول– العام)، وسلطة المكان من جهة أخرى (المدينة). وفي هذا اللّعب اللّغوي أيضا، جهد درامي، يحاول فيه الكاتب تكثيف الأحداث في لحظة واحدة، هي نفسها اللحظة التي يقرأ فيها المتلقي هذه البداية–الجملة.

* **شعرية المسافة التخييلية**: تنشطر المسافة التخييلية في البدايتين الاسميتين المتبقيتين إلى:

– مسافة: مكان/مكان

– مسافة: إنسان/مكان

وفي الانتقال بين المسافتين تتأرجح الشخصية/الإنسان بين طرفي المعلوم والمجهول أو الممكن والمستحيل. أو بين الحضور والغياب، يقول السارد في البداية الاسمية لفصل "وصلة الخيبة": "المسافة الرابطة بين البلدية والدّار، لم تتغير، ومع ذلك كلّما عبرتها شعرت بها تطول كلّ يوم

[1] المصدر السابق، ص117.

[2] المصدر نفسه، ص197.

أكثر، أو أنّ جزءًا منها قد اختصر بحسب الحالة التي أكون فيها"[1]. إذن، تنخلق حالة ما بين مكان ومكان (البيت والبلدية) ومع أنها المسافة الجغرافية نفسها منذ سنين طويلة، لكن السارد يدخل حالة من التأرجح أو هي وضعية "البيْن بيْن" التي تحدّث عنها "فولفغانغ إيزر" قائلا: "وضعية بين بين ممكنة إذا لم يشتغل تجاوز الحدود إلاّ كعامل تغيير في الظروف. فحالة كون المرء فوق وخارج ذاته ليست مجرّد رحلة عابرة بل هي خاصية جوهرية من خصائص الإنسانية"[2]. أي أن السارد لم يكن ليوضع في "البين وبين" ما لم يتجاوز حدود المكان الممكنة أو الحاضرة، لأنّ المسافة بين البيت الأندلسي والبلدية، هي نفسها المسافة بين التاريخ والرّاهن. وهي أيضا المسافة بين السارد شخصية مدافعة عن هذا التاريخ و"مافيا العقارات" شخصيات تهدم التاريخ وتحوله إلى كومة من تراب. فوضعية البين بين، نفسية، بل هي ما يشكل جوهر الإنسان عند السّارد، لهذا، فهو يقف على مسافة جرح بينه وبين البيت (التاريخ) وبينه وبين البلدية (الرّاهن).

تتعقد وضعية السارد وهو يقف، هذه المرّة، في المسافة التي تفصله هو عن البيت قائلا: "المسافة التي كانت تفصل بيني وبين البيت الأندلسي هي مسافة الخوف فقط"[3]. ولعلّ وقع لفظة "فقط" الواردة في ذيل الشاهد، تحيل على مرارة وضعية البين بين أكثر فأكثر. ففي الوقت الذي كان يُفترض بالسارد الحبور والزهو لكونه يأهل "التاريخ" في "بيت". كان الشعور بالخوف على انقراض "التاريخ" يتضاعف أكثر فأكثر. فلم يعد له علاقة أخرى بالبيت، غير علاقة الخوف عليه من شيء ما، لا يعرفه، أو هو يعرفه ويخاف أن يخبر ذاته به. ولهذا فقد تحوّلت المسافة، التي كانت تحمل معنى جغرافيا محدّدًا، إلى مسافة نفسية تُحَيّنُ العلاقة الإنسانية الشائكة بين السارد ومكانه.

ترتفع مسافة الخوف إلى تخومها القصوى حينما تتحول العلاقة مع المكان إلى حالة من العجز الذاتي، ويكشف السارد أنّه معطوب إلى درجة فقدانه القدرة على حماية ما يحب. وبالتالي يتعدّى ذلك العطَبُ إنسان الرواية (السارد) إلى مكان الرواية (البيت)، فتسود حالة عطب متعدية تمتد من الدّاخل إلى الخارج، فتتهشم كل الدلالات التي يحيل عليها عبق التاريخ (البيت الأندلسي)

---

[1] المصدر السابق، ص105.

[2] فولفغانغ إيزر: التخييلي والخيالي، ترجمة حميد لحميداني والجيلالي الكدية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 1998، ص103.

[3] واسيني الأعرج : البيت الأندلسي، رواية، ص307.

لتطغى الهزيمة الكلية على ما تبقى من زمن وعمر هذا التاريخ. ولهذا لم يمارس الكاتب، في الحقيقة عبر تخييل مسافاته في هذه البدايات غير مضاعفة حالة البين بين. بل إنّ وجود السارد صار مرتبطا بوجود مكانه (البيت)، إلى الحدّ الذي لم يعد من رابط بينهما غير "مسافة الخوف فقط". وبالتالي آن أوان السلطة لتنتصر من جديد —وكما كانت دوما- على التاريخ من جهة، وعلى الإنسان من جهة أخرى فتُهيَل التراب على وجود التاريخ بعد هدمه، وعلى وجود الإنسان بعد قتله. ففي النهاية يصعب على المكان النقي أن يُدخل إلى وجوده عناصر فاسدة تدنّسه، كما يصعب على الإنسان النقي أن يتعاطى مع سلطة تحتفي بفعل القمع وتضطهد سؤال الحرية.

ثالثا: وظائف البدايات في رواية "البيت الأندلسي":

1- وظيفة البداية المركزية:

قبل البدء في مسار تحليل وظيفة البداية المركزية، نشير أوّلا، إلى أنّ الكاتب قد عمد في هذه الرواية إلى بدايتين مركزيتين، لا بداية واحدة أطلق على الأولى اسم "استخبار ماسيكا" وعلى الأخرى: "توشية مراد باسطا". وعليه، تندرج وظيفة البداية المركزية بحسب هذين الافتتاحين ضمن وظيفتين متغايرتين وإن كانتا معا، تمثلان وظيفة التقديم بالنسبة للنص كلّه.

أ- الوظيفة الإغرائية للبداية المُشَخْصنة: عمَد التدخل اللفظي في جملة البداية على إظهار صوت سردي رصدنا متلفظه عبر ضمير المتكلم "أنا". إذ يعمل هذا الضمير على إغراء المتلقي بإتباع السارد في عملية إدراكه للأحداث والوقائع. ومن خلال "هذا الصوغ الذاتي للخطاب، ينفتح المحكي على سارد مشارك في الحكاية باعتباره شخصية مركزية لا نتعرف على تحولاتها إلا عبر كينونته المتحولة والمقنعة"[1]. وهو نفسه السارد "ماسيكا" الذي أنيط بمهمة الحفاظ على الوثيقة الموريسكية القديمة للبيت الأندلسي وكذا تنفيذ وصية الوريث "مراد باسطا" بدفنه في مقبرة "ميرامار" بعد موته وانتهاء حكاية البيت الأندلسي.

يعمل الضمير "أنا ماسيكا" في البداية المشخصنة على وظيفة إغرائية واضحة، إذ إنّ إدراك علاقات الذات مع ما سواها من عناصر السرد الأخرى، لا يكون إلاّ بإدراك كينونة هذه الذات ومصدر وجودها. وعليه تتجلّى الوظيفة الإغرائية هنا في استحداث حالة من جذب المتلقي نحو

[1] عبد الفتاح الحجمري: التخييل وبناء الخطاب في الرواية العربية، ص61.

الكشف عن هذه الذات "أنا" وعلاقاتها المتشابكة داخل النص وكذا مسارها أو فعلها الإنجازي في البرنامج السردي المعتمد. فكان لزاما على الكاتب في هذا المقطع الابتدائي، ممارسة نوع من الغواية على القارئ الذي سيواجه حكاية "بيت". فجاءت البنية النصية الأولى في رواية تتربع على 447 صفحة، صادمة بضمير واحد، وحيد، هو "الأنا". بوصفه "معادلا، من بعض الوجوه، لتعرية النفس، ولكشف النوايا أمام القارئ ممّا يجعله بها أشدّ تعلقا، وإليها أبعد تشوُفا"[1]. وهذا جوهر الوظيفة الإغرائية في هذه البداية المُشخصنة. وضمن هذا الإطار، عمل ضمير المتكلم "أنا"، على كشف رغبة السارد في إظهار خفايا نفسه للمتلقي، من جهة وعن إشراكه في تسيير الأحداث من جهة أخرى.

ب- الوظيفة الدّرامية للبداية الواصفة: تضطلع جملة البداية الاستفهامية في "توشية مراد باسطا": "من أين أبدأ هذا الجرح يا سيكا؟"[2] على استثمار آليات النسق السردي العام الذي يعمل على تقديم عالم حكائي منطبع بطابع سردي مكثف، حيث عملت جملة البداية على استدعاء عوالم سردية في شكل متواليات حكائية، تتناسل فيها الحكايات عن بعضها البعض، وتتكاثر الشخصيات كلمّا توجّهت قُدُمًا نحو بؤرة السرد، كما تتعقد العلاقات بين الأصوات السردية المعتمدة في الرواية.

وعليه، نهضت الوظيفة الدرامية التي تستند على السرد أساسا لها على تفعيل الخطاب السردي الذي يتحرك ضمنه الصوت السردي من جهة والعناصر المحيطة به من جهة أخرى. ولهذا فقد تعالقت الوظيفة الإغرائية للبداية المشخصنة المتلّفظة بالضمير "أنا" المغري باكتشاف عالم الشخصية الساردة، بالوظيفة الدرامية التي يبدأ فيها السرد من الاستفهام المُضيّع للسرد: "من أين أبدأ؟"، فهذا السؤال يكشف عن شعور حقيقي بالضياع؛ ضياع الذات وضياع الحكاية في الوقت نفسه. ولهذا، فقد ولج القارئ نصّ الرواية، عبر هذا الاستفهام، مصدوما ودون مقدمات، لأنّ هذه البداية لا تؤدي وظيفة درامية مؤجّلة بل وظيفة درامية فورية لأن السارد يُطلع، وبشكل مباشر وفوري، القارئ على البرنامج السردي للنص، وكذا بؤرة الحكاية.

---

[1] عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص185.

[2] واسيني الأعرج: البيت الأندلسي، رواية، ص27.

2- وظيفة البدايات الثانوية الفعلية:

تعْمل وظيفة البدايات الفعلية على إظهار القدرة الحاصلة أو الممكنة للأفعال المعتمدة في صيغ التلفظ الأولى. وعبر التنوع في أزمنة الأفعال التي صيغت بها البدايات، فإنّ أفعال الماضي ارتبطت بنسق القدرة الحاصلة أي المنتهية في الزمان والمكان. وعليه، فإنها تفرض تسلسلا منطقيا في المشهد السردي الذي تقدمه. بينما ترتبط الأفعال المضارعة بنسق القدرة الممكنة، التي تضع القارئ أمام إمكانية حدوث حدث ما. وبالتالي، فقد أدت الأفعال الماضية وظيفة إخبارية، من حيث تقديمها لعوالم الحكاية، جاهزة إلى المتلقي. بينما عملت الأفعال المضارعة على أداء وظيفة إيهامية بواقعية الحكاية وصدق الأحداث.

وقد منحت الوظيفة سواء كانت إخبارية أو إيهامية، القدرة للأفعال الموظفة، على تجاوز وظائفها الأصلية (الفعل الماضي في الزمن الماضي والفعل المضارع في الزمن الحاضر) إلى وظائف أخرى مجازية تؤطرها ضمن أنساق اتصالية فتوسع من دائرتها الوظيفية بحيث يصبح مدلول "الماضوية" في الزمن دالاّ على نسق ثقافي متعالق مع التاريخ، كمدلول منتهٍ، من جهة، ويصير "الوجود أو الحاضر" في الزمن المضارع دالاًّ على نسق نفسي متصل بسارد تشابكت أناه مع راهنه المأزوم. فيحصل بهذا، التقابل الزمني بين الماضي والمضارع، ثم يسْحبُ هذا التقابل منطقه على الزمنين، فتتداخل الوظيفتان الإخبارية والإيهامية في شكل متماهٍ بحيث تضطلعان بوظيفة مشتركة هي الوظيفة البؤرية التي تتمظهر وسط السياق التركيبي، والوظيفة الدلالية التي تتوزع على نطاق السياق النصي العام.

3- وظيفة البدايات الثانوية الاسمية:

ظهرت البدايات الثانوية الاسمية قصيرة لفظيا لاعتمادها على ما أسماه "جون ريمون" "الجملة-العتبة" Phrase-seuil. وبالرجوع إلى هذا النسق اللّغوي في صوغ البدايات، نعْني، الصيغة الاسمية، والاختصار اللفظي، نكون أمام وظيفة مزدوجة: الوظيفة التشفيرية والوظيفة الإغرائية(*). أما عن الوظيفة التشفيرية Codifiante، فإن اعتماد الكاتب بدايات لا تزيد عن

(*) وقد وصفهما "أندريا دي لانجو" بالوظائف القارّة لأنهما دائمتا الحضور ولو ضمنيا في كل بداية. ينظر:
Andrée Del Lungo : Pour une poétique de l'incipit, p143.

الجملة الواحدة فيه تصريح مباشر منه، بالقصدية التامة. وأنّه على دراية كاملة بالتقنيات الأسلوبية في الكتابة الروائية، وأنه يتمتع بالخبرة الكافية للتنويع في أنماط البدايات الروائية في كتاباته، وهذا هو جوهر الوظيفة التشفيرية الضمنية التي يكشف الكاتب من خلالها عن أسلوب كتابته للنص وقوانين صياغته له وكذا علاماته اللغوية المعتمدة.

وأمّا الوظيفة الإغرائية، فليس هناك ما ينازعها في هذا النمط من البدايات. إذ تلقي البداية بجملة واحدة، تشكل محور التحدّي بالنسبة للقارئ. فإمّا أن تكون في مستوى تطلّعاته الأسلوبية واللّغوية، فتغريه باتباعها وبالتالي مواصلة قراءة ما بعدها، وإمّا أنها لا تتصادم معه لغويا ودلاليا فتفقد القدرة على الغواية، فيشيح القارئ بوجهه، لا عن البداية وحسب وإنما عن النّص بكامله. ومن ثمة، كانت البداية بُوصَلة "لذة" القراءة عند المتلقي، فكم من الروايات علقت بأذهاننا بداياتها الروائية بل وحفظناها عن ظهر قلب، فقط، لأن الكاتب عرف جيدا كيف يتحكم في بوصلة متعتنا القرائية.

وقد بعث على الإغراء في هذه البدايات العاملان المذكوران آنفا: الاسمية والإيجاز اللّفظي. فأمّا عن العامل الأوّل (الاسمية) فإنّ وظيفتهُ نحوية بالدّرجة الأولى، تعمل على تأسيس جمالية الصيغة؛ فالتسمية تورّط المُسمَّى في شعرية منطقها وتفرّدها. أمّا عامل الإيجاز اللّفظي فإنّ وظيفته دلالية، منحته سلطة اللّغة جملة من العلاقات السياقية بين ملفوظاتها، فتلاقت الوظيفة النحوية بالوظيفة الدلالية في تفاعلية كبيرة، أطَّرَتْهُمَا دائرة تأويلية خاضعة لخبرات القارئ وقدراته.

ووفقا لهذا التحليل الوظيفي، يمكننا القول، إنّ البدايات الاسمية التي وردت ضمن ما أسماه "ريمون" بالجملة-العتبة، تبقى منفتحة على إمكانات التأويل ومحمولاتها الدلالية، وإستراتيجية الكتابة الروائية الخاضعة لمنطق التجريب الدّائم.

والجدير بالذكر في هذا المقام، أن البدايات بنوعيها: المركزية والثانوية في رواية البيت الأندلسي، لا تتعالق على مستوى الوظائف وحسب، ولكن أيضا على مستوى التراكيب والدلالات. إذ نلاحظ -وكما سبق أن فعلنا في رواية سيدة المقام- أنّ الكاتب نوّع بين صيغ البدايات بين الفعلية والاسمية، وبين المُشخصنة والواصفة. فإذا تأملنا العلاقة بين البداية المركزية (وهما بدايتان كما رأينا) والبدايات الثانوية، فإننا نلفي أن البداية المركزية قد عمدت إلى تقديم

عناصر الحكاية: الشخصيات (ماسيكا- مراد باسطا- سليم حفيد مراد) والمكان الكبير (الجزائر العاصمة) المكان الصغير (البيت الأندلسي)، حيث يمثل الأوّل المكان المفتوح، بينما يحيل الآخر على المكان المغلق. وأمّا عن العنصر المعادي لكلّ العناصر السابقة، والذي يمكن اعتباره العنصر المُرْبِك L'élément perturbateur، فهو مصالح بلدية الجزائر أو بالأحرى المافيا التي تتحكم في بيع و شراء العقارات. وهذا الجناح السلطوي يربط بين البداية المركزية الثانية: "توشية مراد باسطا" بالبداية الثانوية الأخيرة التي جاءت مختصِرَةً لجروحات امتدت إلى خمسة قرون كاملة: "مات البيْتُ الأندلسي، واندفنتْ بعض أصدائه"[1]. ونعتقد أن براعة الكاتب قد ظهرت أكثر في هذه الجملة-العتبة التي اختزلت مآل الحكاية كلّها، وعبق التاريخ، وسحر المكان الذي لطالما كان يمثل الفردوس بالنسبة للكتاب والمبدعين والشعراء إذ لم يختر "واسيني" لجملة بداية النهاية، عبارة: "هُدِّم" البيت الأندلسي مثلا، ولكن لفظة "مات" تحيل على أنسنة المكان من وجهة أولى، وذهابه بلا رجعة من وجهة أخرى، لأن الميت لا يعود أبدًا.

وبين البداية المركزية والبداية الثانوية الأخيرة، سلسلة من البدايات يتناسل بعضها من بعض، ويتعالق بعضها مع بعض، وتختفي الرواية بخيباتها التي صنعها الرّاهن، وبأحلامها داخل حركة التاريخ وبين الأحلام والخيبة، تقف الرواية مطمئنة إلى مصيرها التأويلي، خافضة أجنحتها لقارئ مثقف، يعرّي حفريات التاريخ من جهة. ويحشر الرّاهن، بأزماته، في ركن ما، باحثا فيه عن أجوبة لأسئلة تدور حول نفسها منذ مئات السنين. فتمحو فيه النهاية كلّ بداية، ولا تستبقي غير وهم البدايات الممكنة التي ينتهي فيها الواقع ليبدأ التخييل.

وفي نهاية هذه الوقفة التحليلية لخطاب البداية في رواية "البيت الأندلسي" لواسيني الأعرج نستنتج أنّ أهمّ ميزة طبعت بدايات الرواية المذكورة، مبدأ أو تقنية تعدّد البدايات في الفصل الواحد عكس رواية "سيدة المقام" التي رأينا أن فصولها تحوي بداية واحدة لكل فصل. ولعلّ تنوع البدايات في فصول "البيت الأندلسي"، من شأنه كسر نمطية السّرد من جهة، والخروج عن العرف التقني المألوف من جهة أخرى. وإضافة إلى هذا، فإنّ الكاتب اختار -على غير العادة الكتابية-

[1] واسيني الأعرج: البيت الأندلسي، رواية، 439.

بدايتين مركزيتين لا بداية واحدة، وقد كانتا بمثابة المقدمة بالنسبة للكتاب تمَّ فيهما التعرف على شخصيات الرواية ومكانها وثيمتها.

كما نشير في الأخير، إلى أنّ التنويع لم يطل إستراتيجية تعدد البدايات وحسب، ولكنه خصّ كذلك البدايات على مستوى صيغها أو تراكيبها. إذ وقفنا عند نمط البدايات الفعلية وتنوع هذه الأفعال بين الماضي والمضارع، ومدى تشابك أبعادها الدلالية تبعا لهذه الصيغ النحوية، كما استوقفتنا البدايات الاسمية بإيجازها اللّغوي وتكثيفها الدلالي، إذ عمد فيها الكاتب إلى الجملة-العتبة التي تنضوي على شعرية عالية. وكل ذلك أدّى إلى التنويع أيضا على مستوى الوظائف بين ما هو إغرائي وما هو درامي، ولكن بدرجات متفاوتة بين بداية وأخرى. وعليه، وبعد كل هذه الخصائص التي ميّزت البدايات في رواية "البيت الأندلسي"، نتساءل فيما إذا كان خطاب البداية في رواية "جملكية آرابيا" مثيرا للقراءة محفّزا للتأويل، وهل نصادف أنماطا أخرى من البدايات غير تلك التي واجهتنا في روايتي "سيدة المقام" و"البيت الأندلسي"؟ وما هي أبعادها الدلالية، وما مدى تعالقها؟ أسئلة وأخرى، تحاول المقاربة الآتية الإجابة عنها.

المبحث الثالث

خطاب البدايات في رواية "جملكية آرابيا"

لواسيني الأعرج

أوّلا: البداية المركزية لرواية "جملكية آرابيا"

ثانيا: أنماط البدايات الثانوية ودلالاتها في رواية "جملكية آرابيا"

ثالثا: وظائف البدايات في رواية "جملكية آرابيا"

تتسم رواية "جملكية آرابيا" بالتنوع الإستراتيجي في الكتابة الروائية، سواء على مستوى العنونة الخارجية، أو العنونة الداخلية وحتى على مستوى الخطاب الابتدائي المعتمد في النص. فبالإضافة إلى كثافة البرنامج السردي الذي أسِّسَتْ عليه الرواية، عمد الكاتب إلى التنويع في صنوف البدايات حتى يتلاءم ذلك مع كثرة الفصول من جهة (19 فصلاً)، وتشعّب الأحداث من جهة ثانية، وكثرة الشخصيات الساردة من جهة أخرى. وعليه فقد تمّ تقسيم البدايات في هذه الرواية بحسب الأنماط التي تحيل عليها. ولكن ونظرا لكثرة البدايات وكثافة الفصول سنعمد إلى انتقاء بداية أو بدايتين من كل صنف، حتى نوليها حقها من المقاربة، فالغاية من دراسة البداية في هذه الرواية، هي الكشف عن أنماطها ووظائفها وعلاقاتها والأبعاد الدّلالية التي تحيل عليها. وبالتالي سنتطرق أوّلا إلى الأصناف التي انضوت تحتها هذه البدايات.

أوّلا: البداية المركزية لرواية "جملكية آرابيا":

تعدُّ البداية المركزية "إحدى أصعب النقط الإستراتيجية على الإطلاق، نظرا لموقعها الحدودي الإستراتيجي في بداية النص وما يؤهّلها له من أدوار حساسة حاسمة في الكتابة والقراءة على السواء"[1]. فموقع الابتداء في الرواية، مهم جدّا بالنسبة للمتلقي، وللكاتب قبله لأن جملة البداية من شأنها تحفيز القارئ على إكمال ما بدأه فتكون البداية حينها منطقة العبور الإستراتيجية بين عتبة العنوان والنّص. فإذا ما مارَسَ العنوان غوايتهُ على القارئ باقتناء الكتاب يبقى على البداية ممارسة الغواية نفسها لقراءة الكتاب، وبين الاقتناء والقراءة خيط رفيع، ومسافة لا مرئية تحدّدها البداية الروائية.

تقع على الروائي مهمة أصعب من مهمة وضع العنوان لعمله الأدبي، هي مهمة انتقاء الجملة الأولى في نصّ قد يفوق عدد صفحاته الستمائة صفحة، كالرواية التي بين أيدينا. وعليه درج الكاتب على العمل ضمن تقنية تعددية البدايات في الفصل الواحد، كما رأينا سابقا في رواية "البيت الأندلسي". ولكن الفرق، إن التعددية قد أصابت البداية المركزية الروائية لا البدايات الثانوية، وذلك بسبب كثرة فصول الرواية. ففي الوقت الذي كانت فيه رواية "البيت الأندلسي" مكوّنة من خمسة فصول فقط، عمد الكاتب إلى الكثرة في بداياتها، فكان لكلّ فصل أكثر من

[1] عبد العالي بوطيب: مساهمة في نمذجة الاستهلالات الروائية، ص247.

بداية، وفي بعض الفصول أكثر من بدايتين أو ثلاث، عمد الكاتب في رواية "جملكية آرابيا" إلى الإكثار من الفصول (19) واقتصار كل فصل على بداية واحدة لا أكثر، إلاّ فيما يتعلق بالبداية المركزية والبداية الأخيرة في النص. حيث كانتا من نمط العناوين الداخلية الثيماتية التي يذكر فيها عنوان الفصل دون لفظة "الفصل" أو رقمه. وهذا النمط الثيماتي من الفصول اقتصر على "مقام الليالي" و"خاتمة الليالي". وقد يعود مبرّر اقتصار تعدّدية البداية في هذين الفصلين الثيماتيين إلى كثرة الفصول من وجهة أولى، وإلى كون هذين الفصلين بمثابة البداية والنهاية بالنسبة للسارد (راوي الصدفة) من وجهة ثانية. ومن جهة أخرى، فإنّ "القول بالبدايات المتعالقة معناه غياب الاعتماد على بداية واحدة موحدة داخل النص الروائي، إذ ثمة أكثر من بداية داخل النص، بيد أن هذه التعددية تفعل على مستوى التوالد السردي، حيث يُقْصَى التكرار، وينتفي التواتر كذلك"[1] أي أنّ تعددية البداية في الفصل الواحد من شأنه خلق نوع من التوالد الحكائي، بحيث تتناسل الحكايات الصغيرة (النوّاة) لتشكل الحكاية الكبيرة (النص) مع الاعتماد على إقصاء التكرار عن طريق تجنّب ما يسمى بتواتر الأحداث أو بالأحرى، تواتر السرد المتكرر.

وأما فيما يتعلق بالبداية المركزية الواردة تحت الفصل الثيماتي المعنون "مقام الرّماد" فقد انقسمت إلى نمطين من البداية هما:

أ- البنية التقديمية في البداية المركزية الأولى: يظهر أوّل تدخّل لفظي للسارد في هذا القول: "كل الحكاية بدأت بكتاب انفتح على الخوف، وانتهى في قلب النار، قبل أن ينام نهائيا في عمق لغة مكسوّة بالزغاريد، تشبه الصراخ والخوف قليلا"[2].

تستوقفنا البداية المركزية الأولى ببنيتها التقديمية التي تظهر في ثلاث كلمات مفتاحية هي: الحكاية- بدأت- الكتاب. وتتعالق هذه الكلمات في اللحظة التي يبدأ فيها السرد، كما يبدأ فيها القارئ بالتقاط تفاصيل الحكاية. ويقف القارئ أمام "الحكاية" التي يفترض أنها انتهت لأن الفعل الذي صاحب الحكاية، هو في الزمن الماضي المنتهي "بدأت". فالماضي هو "الانتهاء، الاكتمال العدم. أمّا سرده واستدعاؤه والإخبار عنه، فلا يتحقق سوى في زمن غير زمنه"[3]. فبالنسبة للكاتب

[1] نور الدّين صدّوق: البداية في النص الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاّذقية، الطبعة الأولى، 1994، ص60.

[2] واسيني الأعرج: جملكية آرابيا، رواية، ص07.

[3] نور الدّين صدّوق : البداية في النص الروائي، ص42.

فإن الحكاية منتهية مادامت في الزمن الماضي، غير أنّ السارد سيمارس فعل الإخبار عن هذه الحكاية المنتهية في الوقت ذاته الذي يبدأ القارئ بالتوغل في هذه السطور. وبالتالي، فإن استدعاء الحكاية المنتهية في الزمن المنتهي (الماضي) لا يكون إلاّ خارج الزمن الماضي. فيكون الاسترجاع بمثابة الضوء للعَتَمة، فينبعث النور داخل دهاليز الحكاية المظلمة، فيحدث الامتداد الزمني بين ما هو مُنتَهٍ وما هو في طور الابتداء، أو لنقل على وشك البداية. ثم يتحوّل الامتداد إلى تطابق بين زمنين: زمن بداية الرواية وزمن بداية الحكاية. وبعدها سيلتحق بهما زمن بداية القراءة. لأنه، وبالنسبة للقارئ فالحكاية بدأت مع زمن القراءة أيضا.

أمّا عن الكلمة المفتاحية الأخيرة (الكتاب) فإن حكاية "الجملكية" هي حكاية تنفيذ وصايا "مكيافيلّلي"في "الأمير"، للوصول إلى ذروة تمّلك الشعوب، يقول السارد: "... هذا هو إذن الأمير أو المبتدأ والخبر في مدوّنة العِبَر؟ لصاحبه نيكولا ماكيافيلي؟ الذي أدخل الذل على بيوت السلطان، وفكّك سحر العرش وهزّ أركانه"[1].

ولكنّ الكتاب انتهى إلى الحرق والرّمي في النار بعدما اكتشف الحاكم بأمره عدم جدواه وانتفاء فائدته. ممّا يعني أنّ السارد قد بدأ الحكاية منذ أن احترق "الأمير" وألقي به في ألسنة النيران. ولهذا، فنحن أمام بداية تقديمية من جهة (تقدم لنا الحكاية) ووسطية من جهة أخرى، حيث تبدأ الحكاية من وسط الأحداث لا من أوّلها، دون أن يشعر القارئ بثقل هذا الانتقال وهو أمر شبيه باللّصق Collage كما سبق وأن أشرنا في رواية "البيت الأندلسي".

ب- الصوت السردي في البداية المركزية الثانية: وردت البداية الثانية في فصل "مقام الرّماد" على النحو الآتي:"لستُ مُهمًّا، أنا راوي الصدفة، وراوي الصدفة معذور لأنه لا يقول في النهاية سوى مشاهداته ومكاشفات من عاشرهم من القوالين الذين لم يبق منهم في عصرنا الحالي الكثير في ظل مخابر البحث المتخصصة في شأن البشر وتاريخهم"[2].

[1] واسيني الأعرج: جملكية آرابيا، رواية، ص16.

[2] المصدر نفسه، ص07.

يقول "تودوروف": "لا وجود لقصة بلا سارد"[1]. فالسارد ذات ثانية بعد المؤلف، أو بالأحرى، هي ذات أخرى للمؤلف، يلبسها قناعاته وأفكاره وردود أفعاله ورؤيته للأشياء والعالم. غير أن الفرق بين المؤلف والسارد أنّ "المؤلف شخصية واقعية، لها هويتها المحدّدة، بينما السارد كائن خيالي من ورق"[2] إلاّ أن وقع هذا الكائن الورقي الخيالي على القارئ كبير جدّا إلى درجة تحوّله إلى نسق ثقافي قد يتحكم في وجهة نظر القراء وأفكارهم ومشاعرهم الباطنية. فالسارد كائن والكائن يفكّر ويؤثر.

فإذا ما تأملنا هذه البداية، ألفينا ضمير الـــ"أنا" صارخا، على الرغم من كونه جاء بعد عبارة تهمّش الذات هي: "لستُ مُهمّا". فعدم الأهمية هنا ليس توصيفا لحقيقة السارد بقدر ما هو لفت انتباه إلى هذه الأهمية. فلا يشعر بالأهمية إلاّ من يعترف بعدم أهميته أو جدواه. ولكن الحقيقة هي ما لم يقله السارد: "أنا مهم، فانتبهوا إلى ما سأروي".

وكما للبداية المركزية الأولى كلمات مفتاحية، فإن لهذه البداية أيضا كلمة مفتاحية حاسمة هي "راوي الصدفة". ورواية الصدفة هنا تعني التاريخ الشعبي الذي يتواتر على ألسنة "القوالين" وهذا هو جوهر الفرق بين البدايتين. إذ أحالت الأولى على التاريخ الرسمي المجسّد في كتاب "الأمير" لمكيافيللي والذي جعله "الحاكم بأمره" دستورا له يعمل بتدابيره ووصاياه في الحكم. بينما أحالت البداية الثانية من خلال عبارة "راوي الصدفة" إلى التاريخ الشعبي، ممّا يعني أننا أمام حكايتين: واحدة على لسان راوٍ رسمي يحكي تاريخا رسميا، والأخرى على لسان راوٍ شعبي، يروي تاريخا شعبيا بعيدا عن الزيف والتملق والمزايدات التاريخية. ولعلّ فكرة الرواية كلّها قائمة على هذين التاريخين: التاريخ الرسمي مقابل التاريخ الشعبي. وعليه فإن السارد "يستند في سرده إلى ضمير المتكلم، حيث يبدو مقوله أقرب إلى الذات، إلى شخصيته، وإلى ما يسِمُ هذه الشخصية من قضايا ذاتية خاصة وفي حالة تفسير ظاهرة ما، فإن ضمير المتكلم لا يقف عند هذا الحدّ، بل تلفيه

[1] تزفيطان تودوروف: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر والتوزيع، ص56.

[2] R. Barthes ! Poétique du récit, Introduction à l'analyse structurale des récits, Ed Point, Paris, p40.

يمتد إلى التأويل اعتمادا على قناعات شخصية"[1]. أي أنه يلبس شخصياته قناعاته وأفكاره الشخصية، لأنه، في النهاية، هو المتحكم في دفّة السرد.

ثانيا: أنماط البدايات الثانوية ودلالاتها في رواية "جملكية آرابيا":

تيسيرا على القارئ تتبع هذا التحليل المتعلق بأنماط البدايات الثانوية، ارتأينا جمع هذا الأخيرة في الجدول الآتي:

صنوف البدايات	الفصول المدرجة ضمنها
البداية الدينامية السردية	التباس الرؤيا- نداء الماء- محنة القوس السري- يقين الشمس
البداية الدينامية في السرد الموصول	الكيس الأسود- عتبات الجنة- ابتسموا.. أنتم في آرابيا- منتهى الليلة
البداية الدينامية الحوارية	مرايا التيه- إشارات الفناء- سحر الباخية- هو لم يمت ولكن شبه لهم
البداية الوصفية	أيام الشدة الكبرى- مسالك العبور- فرخ الورّاق- واو الحق- لسان الأفعى

1- البداية الدينامية السردية:

والشائع على البدايات الدينامية السردية أنها تتسم "بالطابع الحركي وبالأفعال التي تؤدي وظيفة تحريك المسار السردي بنوع من التلاحق والتسارع بحيث لا يقدم الروائي إشارات كافية حول هوية الشخصيات... كما لا يعبأ بتأثيث الفضاء الافتتاحي"[2]. أي أنّ هذا النمط من البدايات تطبعه حركية الأفعال التي تؤديها الشخصيات. ويتسم السرد فيها بالوتيرة المتسارعة بحيث لا يكون المجال مفتوحا أمام وصف الشخصيات أو الفضاء الحكائي. وبما أنّ هذا النمط يندرج ضمنه أربع بدايات للفصول المذكورة في الجدول أعلاه، فإننا سننتقي واحدة من هذه البدايات للوقوف عند خصائصها السردية العامة.

[1] نور الدّين صدّوق: البداية في النص الروائي، ص27.

[2] عبد المالك أشهبون: البداية والنهاية في الرواية العربية، ص215.

يقول السارد في فصل "نداء الماء": "كانت عيْنَا الحاكم بأمره سيد آرابيا، قد هدأتا أخيرا. بعدما سمحت له دنيا وللمرّة الأولى منذ أن بدأت حكاية الجملكية وبشير المورّو، أن يترع الكتّانة الحمراء من فمه، بعد أن ارتسمت علامات أسنانه من شدة الضغط عليها"[1].

وضعت "دنيا زاد" ساردة الحكاية، قانونا داخليا يتحكم في أسلوب تلقي القصة، وهو إلزام الحاكم بأمره بوضع كتانة من القماش في فمه طيلة السرد، وهذا لسببين: الأوّل، حتى يفرغ غيظه من قصة البشير والآخر: حتى يتحكم ويسيطر على رغباته تجاه جسد "دنيا زاد" لأنها كانت قد وعدته بالنيل منها بعد نهاية الحكاية. ولهذا نرى الكاتب وقد اشتغل على تقنية الاحتفاء بالجسد الأنثوي، وهو احتفاء مقترن بمنطق العرض والطلب، حيث يخضع جسد "دنيا زاد" إلى شهوة الحكاية من جهة وشهوة المستمع للحكاية من جهة أخرى. وبالتالي، فإنّ وضع الحاكم بأمره للكتانة الحمراء في فمه أثناء السرد، هو دق مسمار في نعش الفحولة الذكورية، إذ يتم التمرد وتكميم صوت الجسد الذكوري، مقابل الاحتفاء بالجسد الأنثوي كواقعة ثقافية تحيل على قيم وتصورات فكرية لثقافة المجتمع بأكمله. ولكن، وفي الوقت الذي سعى فيه الكاتب أو السارد لتقديم الجسد "الدنيا زادي" بعيدا عن طابعه الفيزيقي (الحسّي)، فقد سقط في فخ تقديمه كمعطى جاهز ومقولب، يقول السارد: "بعد لحظات قلائل، عادت دنيا بعد أن غيّرت كل المساحيق الخمرية وعطرها ولباسها، بألوان أخرى ساحرة. كان جسدها الغضّ يعوم في لباس شهواني بلون بنفسجي، مفتوح بفلقة حتى الكعبين..."[2]. فها هو الجسد الأنثوي المُحتفى به، لا يُقدَّم في النص على أنّه "شبكة من الإشارات غير اللسانية الخاضعة للتسنين الثقافي الذي يخرج الإيماءة من وظيفتها الاستعمالية الطبيعية"[3]. لأنه، وفي ظل سيميائية الجسد، فإنّ هذا الأخير هو في الحقيقة معطى ثقافي خاضع للتسنين (Code) إذ يُخرج التعبير الجسدي من دائرة الاستعمال الطبيعي له أي الاستعمال الفيزيقي، الحسّي، المعروف والجاهز. ولكن واسيني -وفي أكثر من موضع في الرواية- يحاول الاحتفاء بالجسد بإغراقه في الحسّية المطلقة، من مبدإ التعامل معه كمعطى بيولوجي، يدغدغ به أحاسيس القراء. في حين ينبغي على الكاتب أن يعيد الاعتبار للجسد بعيدا عن منطق التسلط

[1] واسيني الأعرج: جملكية آرابيا، رواية، ص139.

[2] المصدر نفسه، ص85.

[3] Greimas (AJ) : Du sens, Op.cit, p60.

عليه لأنّ "كل سلطة تعدّ بمثابة تطويع للجسد وإستراتيجية هيمنة تجعل من الجسد رهانها وهدفها وأداة سيطرتها"[1]. ولا أكبَر من سلطة "اللغة" على تطويع الجسد، إذ يصير هذا الأخير داخل النسيج اللّغوي، أداة للسيطرة على المتلقي، وهدفا للحيازة على أفكاره ومشاعره الباطنية. فالكتابة سلطة، وإن كانت من نوع آخر، و"في عمق أي مثقف يقبع رجل سلطة"[2]. لأن كليهما يمتلك أداة ما للسيطرة على الآخرين وتطويعهم لغاياته وأهدافه.

هذا عن مستوى الدلالات والأبعاد الثقافية، في هذه البداية. أمّا عن الصنف الذي تنتمي إليه (الدينامية السردية)، فإنّ أبرز ما يميزها، هو كثرة الأفعال الماضية وتراتبها وتلاحقها في بداية لا تتجاوز بضعة أسطر، والأفعال هي: (كانت- هدأتا- سمحت- بدأت- ارتسمت) في حين أنه استعمل فعلا مضارعا واحدًا هو: (يترع). فوظيفة هذا التكثيف الفعلي من شأنه تسريع وتيرة السرد وتحريك دواليبه. لكن، ينبغي الإشارة هنا إلى أنّ توسط الفعل المضارع كل تلك الأفعال الماضية، هو إعلان من السارد بأن الحكاية تجري الآن. وكأن انتهاء الأفعال في الزمن الماضي، هو انتهاء بالنسبة لزمن خارج عن زمن الحكي وبالتالي، فقد تم استثمار هذا الفعل المضارع الدّال على الحاضر ليشتغل على آلية ترهين السّرد وجعله آنيا. أمّا عن كثرة تلك الأفعال الماضية، فقد سمحت بفتح الحادثة الروائية على كلّ جهاتها حتى تتيح للتفاصيل والحوادث الصغيرة بالولوج إلى عالم الرواية وفضائها الرّحب. ففي النهاية، ليست الرواية، سوى تلك التفاصيل الصغيرة. وعليه، فإن كثرة الأفعال في هذه البداية الدينامية السردية وغيرها من بدايات الفصول الأخرى التي تنضوي تحت النمط نفسه، تعمل على التنقل بين مجموعة من المشاهد والحركات السردية بحيث يتحكم فيها حدث روائي مركزي يقوم على حكاية واحدة، هي الحكاية الإطارية والتي تتفرّع عنها مجموعة حكايات صغيرة هي نفسها المشاهد السردية المصغرة التي تصوّر وتحكي وتصف وتنقل المشهد من وضع إلى وضع آخر، وغايتها في ذلك بناء معمارية النص.

[1] سعيد علوش: الجسدي في المرآة المشروخة، مجلة الفكر المعاصر، العدد 51/50، سنة 1988، ص50.

[2] Régis Derbray : L'état séducteur, les révolutions médiologiques du pouvoir, Ed Gallimard, Paris, 1993, p12.

2- البداية الدينامية في السرد الموصول:

وتكون البداية هنا وصْلا بين عالمين: "دخول القارئ عالم الرواية من جهة وخروج الشخصيات الروائية إلى مسرح الأحداث من جهة أخرى"[1]. وقد انتقينا لهذا النمط من البدايات: بداية فصل "ابتسموا.. أنتم في آرابيا" وبداية فصل "منتهى الليلة". وقد وردتا على النحو الآتي:

- "كل الهدوء الذي بدت عليه آرابيا في الأيام الأخيرة التي سبقت الحريق الأكبر كان كذبة مكشوفة رضي بها الجميع: رجال القلعة والبحر، ورجال القصر أيضا"[2].

- "القذيفة التي بدت في الأوّل طائشة، لم تكن كذلك، فقد كانت موجهة بدقة بحيث لا تصيب إلا الجوانب غير الآهلة"[3].

فإذا ما تأملنا طريقة السرد في هذين البدايتين، فإننا سنقف عند تقنية إدماج القارئ في الحكاية من جهة، وظهور الشخصيات على سطح السرد من جهة أخرى. فتتداخل الشخصيات الواقعية أو الحقيقية (القارئ أو المتلقي) مع الشخصيات التخييلية أو الكائنات الورقية في السير جنبا إلى جنب مع الحدث. فبعدما يكون المتلقي قد قرأ شوطا لا بأس به من الأحداث، يكون لزاما علينا أن نحتسبه من كائنات النص، حتى وإن كان واقعيا. فهو يصير -بفعل القراءة- من الشخصيات الأخرى المضافة إلى شخصيات النص. وفي الوقت ذاته، تخرج الشخصية المتوارية داخل ثنايا السرد إلى سطح الجهاز الحكائي معلنة عن وجودها. فيصير العالم الحكائي هو ما يجمع بين الشخصيتين. وبهذا يكون السرد موصولا غير مقطوع على النحو الذي تتضاعف فيه قوة العلاقة بين الشخصية المتخيلة والشخص الواقعي.

وفي السرد الموصول أين يدخل القارئ مسرح الأحداث وتخرج الشخصيات إلى عالم الحكاية، تكون "قضية الشخصية هي قبل كلّ شيء قضية لسانية فالشخصية لا وجود لها خارج الكلمات لأنها ليست سوى "كائنات من ورق" ومع ذلك فإنّ رفض وجود أية علاقة بين الشخصية والشخص يصبح أمرا لا معنى له، وذلك أن الشخصيات تمثل الأشخاص فعلا ولكن

---

[1] عبد المالك أشهبون: البداية والنهاية في الرواية العربية، ص219.

[2] واسيني الأعرج: جملكية آرابيا، رواية، ص369.

[3] المصدر نفسه، ص557.

ذلك طبقا لصياغة خاصة بالتخييل"[1]. بل إنه، يمكننا المجازفة بالقول إنّ الشخصية الورقية لا يمكنها العيش دون الشخصية الواقعية فهي من يبعث فيها الحياة، بل إنّ الشخصية الورقية، موجودة فعلا في واقعنا، وإلاّ، فأنّى للكاتب بشخصياته إذا لم تكن من الحياة؟

فالذين يعيشون داخل "جملكية آرابيا" من "رجال القلعة والبحر، ورجال القصر" يمارسون الكذب على "الحاكم بأمره" كما يمارسه الناس في الواقع. والحاكم مُحَاطٌ بحاشية فاسدة، كاذبة ومتآمرة كحال معظم الحُكّام على وجه الأرض. لأن الهدوء الذي ساد المملكة بتواطؤ مع رجال القلعة والبحر ورجال القصر كان ينبئ بقدوم شيء مخيف، قاتل، هو الحرب على آرابيا، ومحاولة إسقاط حاكمها.

3- البداية الدينامية الحوارية:

تتميز البداية الدينامية بالدخول المباشر للقارئ في أحضان الحكاية دون الحديث عن مميزات الشخصيات أو المكان الروائي. فإذا ما أضيفت إليها ميزة "الحوارية"، فهذا يعني أن ليس ثمة مكان للسرد المباشر أو الوصف، وإنما يكون الحوار، سواء كان داخليا (مونولوج) أو خارجيا (بين الشخصيات)، الميزة الرئيسة في هذا الصنف من البدايات.

فمن البدايات الحوارية التي عمدت إلى المونولوج، ما جاء في بداية فصل "إشارات الفناء" يقول السارد: "يتساءل بشير المُورّو أخيرا بعد أن استرجع كلّ حواسه المشتتة، ولملم أشلاء ذاكرته المتعبة، وانسحبت عنه أصداء الخوف التي سكنته طويلا. شيء ما ظل يغلي في قلبه بقوة. أسئلته المستعصية: هل كان حلما؟ هل كان حزنا ساحقا مثل العواصف العمياء؟ هل كان ريحا عاصفة تشبه شوقا لا يرحم، وحنينا محموما بحب الحقيقة أم شيئا أكبر من ذلك كلّه، لا يد تطاله ولا قلب يأسره ولا عقل يحيط به؟"[2]. وكما هو واضح في هذه البداية، فإن الحوار الداخلي هو صيغتها الأساسية، إذ، جلس "بشير المورّو"، إحدى الشخصيات الرئيسة في هذه الرواية، متسائلا في حيرة إن كان ما حدث معه من تعذيب وتشريد هو مجرّد حلم أو كابوس مقيت أم إنه واقع محموم لا يرحم.

---

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص213.

[2] واسيني الأعرج: جملكية آرابيا، رواية، ص183.

وبما أن الحوار، عامة، هو إحدى الصيغ التعبيرية التي يلجأ إليها الكاتب للخروج من نمطية الوصف من جهة ولكسر السرد من جهة أخرى، فإنّ الحوار الداخلي (المونولوج) على وجه التخصيص، يتم فيه الكشف عن بواطن الشخصية وعالمها الداخلي وأفكارها الخاصة ويُشرك القارئ في كل ذلك ليكون على دراية كاملة بالشخصية في الحكاية. وقد عمد الكاتب في هذا المونولوج الذي ورد واصفا نفسية "البشير" إلى نمط الحوار الداخلي غير المباشر، إذ تمّ اعتماد الضمير الغائب للحديث عمّا يجري فيه التفكير من قِبَل الشخصية. ولهذا، نلاحظ توظيف الكاتب لصيغة "تساءل" التي أردفها بوصف قدمه عن حيرة الشخصية وقلقها، ثم راح يصيغ تساؤلات "البشير" ضمن الأسلوب غير المباشر، كاشفا عن مقاصده من هذه الأسئلة، وهي تغييب الذات المتكلمة في هذا الحوار بالذات، وهيمنة الذات الغائبة، وهو الضمير (هو) الذي يسعى الكاتب إلى إظهاره في جلّ بداياته، لأنه تآلف مع "راوي الصدفة" ليحكيا الحكاية الكبرى. ولهذا، فراوي الصدفة يعمد إلى ضمير الغائب (هو) أكثر من غيره، ليتبوّأ مكانة "السرد" عن جدارة، وإلاّ ما جدوى البداية المركزية الثانية التي يتولى فيها راوي الصدفة سرد التاريخ الشعبي المضاد للزيف والكذب.

وقد استغل السارد هذا الحوار الداخلي ليكشف عن الآثار التي تركتها الأحداث في نفسية الشخصية، من خلال توظيفه لعبارات نفسية شأن: "استرجع كل حواسه المشتتة" و"لملم أشلاء ذاكرته المتعبة" و"انسحبت عنه أصداء الخوف"...

أما الحوار الخارجي (ديالوج)، فهو الحوار العام الذي يجري بين شخصيات الرواية، وقد يكون مكثفا في الرواية المتعددة الساردين، إذ كلمّا كثرت الأصوات السردية، كلّما كانت الحاجة إلى الحوار الخارجي مُلِحّة وذلك للكشف عن الأفكار المختلفة والصراع بين الإيديولوجيات المتعددة، فليس أفضل من الحوار الخارجي للتعرف على توجه الشخصية وانتمائها الفكري والإيديولوجي والسياسي. وعليه، فإنّ الحوار الخارجي من شأنه تحديد المواقف الفكرية والشخصية ممّا يجري في الرواية. وبالتالي، في العالم من قضايا سياسية، وتغيرات اجتماعية وطروحات إيديولوجية. فلنستمع إلى السارد في هذا الحوار الخارجي الذي جاء في بداية الفصل المعنون: "سحر الباخية"، وهو حوار جرى بين الساردة "دنيا زاد" و""الحاكم بأمره، ملك "جملكية آرابيا":

"– ماذا حدث؟

– كان يجب أن أفعل ذلك بلا تردّد.

– لكنك يومها دمّرت كل أعالي المدينة و لم تدمّر القلعة.

– دمّرتُ مَنْ طمِعَ في الملكِ لا أكثر باسم الديمقراطية وحرية الرأي ومحوت ذاكرة شهدائهم وأفرغت بوقالاتهم من فراغ الرميم، فأصبحوا بشرا كالجميع"[1].

أوّل ما يلاحظ على هذا الحوار الخارجي هو تنوع جمله بين القصيرة والطويلة وذلك تبعا لما تمثله كل شخصية بالنسبة للأخرى. فدنيا زاد، مهما أوتيت من حرّية، فهي لا تعدو كونها ساردة لحكاية لم ترويها شهرزاد هذا من جهة، كما لا تزيد عن كونها مصدر متعة بالنسبة للحاكم. وعليه كانت أسئلتها قصيرة مقارنة بأجوبة الحاكم، وهذا يدلّ على اختلاف وجهات نظر الشخصيات المتحاورة. كما يدلّ على اختلاف مراتبها، فالسائل الأقل مرتبة يختصر سؤاله تأدبا وخوفًا من المسؤول الأكبر شأنا. وعليه، فدنيا زاد، كانت تخشى من انكشاف موقفها من الأحداث إذا تمادت في صيغة السؤال أو حمّلتْه دلالات تفضح رأيها وموقفها الشخصي. فدلالات هذا الحوار مرتبطة بأحداث الرواية كلّها. إذ إنّ الحاكم بأمره قد سعى إلى القضاء على كل من يخالفه إمّا بالتصفية الجسدية، كما فعل مع العلماء السبعة (وفي هذا كشف عن الصراع المتلازم بين السلطة والمثقف)، وإمّا بالنفي كما فعل مع البشير الموريسكي (المورّو)، وإمّا بالقهر والاستبداد والتخويف من خلال جهازه الإعلامي الذي يبث صور الخوف والترويع حتى يخاف كل من يخالفه الرأي ولا يجرؤ على مواجهته.

وأخيرا، نقول، إن الحوار في هذين البدايتين، وكما في كل البدايات الأخرى، يؤدي وظائف متعددة، منها ما يتعلق بالمناحي الفكرية للشخصيات، ومنها ما يكشف عن بواطن هذه الأخيرة. كما يكشف الحوار عن علاقته بعناصر السرد المختلفة، فهي علاقة بنيوية ووظيفية في الآن نفسه. إذ لا يمكن الفصل بينه وبين تلك العناصر السردية المكوّنة لبناء الرواية ومعماريتها.

[1] واسيني الأعرج: جملكية آرابيا، رواية، ص389.

4- البداية الدينامية الوصفية:

يصرّح "جنيت" بأن الوصف لا يعطّل السَّرْد أبَدًا[1]، بل إنه أحد مكونات العملية السردية حيث إن الوصف يمكن أن يكون مستقلا بذاته. وهو في هذا، يحاول ربط الوصف بالسرد، إذ يعتبر أن هذا الأخير كثيرا ما يقدم في الرواية خاليا من الوصف. بل يذهب إلى القول إنَّه "يمكننا تصوّر نصوص وصفية محضة، تستند على تمثيل الأشياء في وجودها الفضائي Spatial، وذلك خارج أي حدث، بل وخارج أي بعد زمني، كما أنه من البساطة تصور وصف خالٍ من كلّ عنصر سردي أكثر ممّا يمكن تصور العكس"[2]. معنى هذا أنّ الوصف منوط بتمثيل العالم والأشياء دون أن يكون بحاجة إلى إقحام الحدث أو السرد، لأنه، وفي كل نصّ، يحتاج الكاتب إلى إدراج ما أسماه "جنيت" بالوقفة الوصفية Pause descriptive، لا لتعطيل السرد، بل لإغنائه. وبالتالي، يقر "جنيت" أنه لا يمكن تصور سرد دون وصف، في حين يمكن للعكس أن يحدث. وفي كلام "جنيت" السابق، إقرار واضح بنفي تبعية الوصف للسرد، فيصير لهذا العنصر الهام، الحق في مقاربة خاصة به ومُقِرةٍ بأهميته. فإذا ما أتينا إلى البدايات الوصفية في رواية "جملكية آرابيا" فإنّ أوّل ما يلاحظ عليها، هو قِصَرُها. فقد وردت في ما لا يتعدى الجملة أو الجملتين وتضم الفصول الآتية: "واو الحق"، "لسان الأفعى" "فرْخ الورّاق"، "أيام الشدة الكبرى"، "مسالك العبور". ونوردها تِباعًا على النحو الآتي:

- جاء في بداية فصل "واو الحق": "ليس مهمّا أن يكون اسمها دنيا أو دنيا زاد الأهم أنها كانت جنون العرش وخرابه، ماءه وعطشه، قصتها أطول من قرن وأقصر من كلمة"[3].

- "لسان الأفعى": "أشياء كثيرة توقفت علاماتها وانسحبت أسرارها"[4].

- "فرْخ الوَرّاق": "لا شيء في الأفق إلاّ الخوف الذي سرق الفرحة من العيون"[5].

---

[1] Gérard Genette : Figure III, Ed du seuil, Paris, 1972, p228.

[2] Ibid, p230.

[3] واسيني الأعرج: جملكية آرابيا، رواية، ص15.

[4] المصدر نفسه، ص337.

[5] المصدر نفسه، ص485.

- "أيام الشدة الكبرى": "كأن الشمس تأخرت قليلا عن موعد إشراقها"[1].

- "مسالك العبور": "ظل المطر على نعومته، لكنه لم يتوقف طوال الليل"[2].

إن القارئ لهذه البدايات، سيلاحظ أوّل الأمر أنها تتميز بالشعرية الخالصة، ذلك أن الكاتب لجأ إلى لغة واصفة متراحة، قائمة على اللّعب بالصور الفنية، شأن قوله: "ظل المطر على نعومته" أو "كأن الشمس تأخرت عن موعد إشراقها". وقد أسهمت هذه الصور في اعتبار لغة الوصف هذه بمثابة الرسم بالكلمات في تشخيص الأشياء والعالم. حيث يصبح للكلمة قانونها الخاص، وإيقاعها المتميز فتهيمن بذلك الوظيفة الشعرية في هذا الخطاب على الوظيفة النثرية. حيث نلمس في هذه البدايات لغة انزياحية بعيدة عن لغة التخاطب العادية. ولكنها، وفي الوقت ذاته، لغة قلقة، تجسد بواطن السارد الذي يشعر بأن "الشمس تأخرت عن موعد إشراقها" وتضع البداية ضمن وقفة تأملية خاصة.

وتجدر الإشارة هنا إلى أنّ الكاتب قد وضع هذا النمط من البدايات ضمن لغة قائمة على مبدإ "التسنين" Codage، أي أنها "تؤشر بفضل السنن اللّغوي على أشياء وُجدت وجودًا فعليا في الزمن والمكان"[3]. وبفضل هذا التأشير يصير للّغة المتراحة أدلة على إحالتها للأشياء بشكل فعلي في الزمان والمكان. فالشمس التي تأخرت عن موعد إشراقها والمطر الذي ظل ناعما وهو يهطل طوال الليل، دليلان واقعيان مثبتان في الوجود الزماني والمكاني. غير أن اللّغة التي جسّدتهما على غير حالتهما الحقيقية، إنما هي لغة انتقلت بفضل السّنن من لغة الحقيقة إلى لغة الخيال، وليس من رابط بين هذين اللّغتين غير علاقة المشابهة والمماثلة.

[1] المصدر السابق، ص597.

[2] المصدر نفسه، ص643.

[3] عبد اللطيف محفوظ: المعنى وفرضيات الإنتاج (مقاربة سيميائية في روايات نجيب محفوظ)، ص 79.

ثالثا: وظائف البدايات في رواية "جملكية آرابيا":

1- وظيفة البداية المركزية:

تضطلع البداية المركزية الأولى ذات البنية التقديمية بوظيفة تشفيرية أو تقنينية حيث يتم فيها تقديم نمط النص وأسلوبه ويتجسّد هذا تدقيقا في التعريف بنوع النص الذي نحن بصدد قراءته حيث يقدمه الكاتب في أول عبارة سردية: "كل الحكاية..." ومن شأن هذه الجملة إعلام القارئ بنمط النص وتهيئته للدّخول إلى عالم حكائي شائك ومعقد مادامت "الحكاية بدأت بكتاب انفتح على الخوف".

وتتعالق الوظيفة التقنينية للبداية المركزية الأولى، مع نمطها بوصفها تقدّم ثيمة الحكاية أو موضوعها، فهي إذن، ذات وظائف مزدوجة "لأنها بداية العمل الروائي ككل، ووظائفها من هذه الناحية مماثلة لوظائف البداية الأقصوصية، وهي في الوقت ذاته بداية بين بدايات متعددة هي بدايات الفصول المختلفة في العمل الروائي"[1]. أي أن البداية المركزية تشبه في وظيفتها بداية القصة القصيرة لأن كليهما له بداية رئيسية ينطلق منها السرد. وفي الوقت ذاته فإن البداية المركزية هي إحدى البدايات التي تنطلق بها فصول الرواية. فتصبح وظيفتها حينها مزدوجة تؤدي دور البداية الأولى، ودورًا آخر هو علاقتها بالبدايات الأخرى.

فإذا ما تأملنا البداية المركزية حيث يقول فيها السارد: "كل الحكاية بدأت بكتاب انفتح على الخوف، وانتهى في قلب النار"[2]، فإننا نلاحظ أن امتداد الوظيفة التقنينية هو بين مُبتدأ الحكاية ومُنتهاها لأن كتاب الجملكية بدأ بالانفتاح على الخوف وانتهى بالارتماء في قلب النار. وبالتالي ظلت الوظيفة معلقة بين الابتداء والانتهاء في انتظار مسار البرنامج السردي للحكاية وكذا الدورة الإنجازية لشخصياتها (أي بداية أفعالها ونهايتها). وعليه سيتولد السرد انطلاقا من وظيفة تنميط النص (أي وضعه ضمن نمط معين) إلى غاية غلقه على نقطة نهاية ما. فتستند الوظيفة بهذا على المعطى الزمني الذي حدّدها له البداية الأولى: "قصتها أطول من قرن"[3]، والمعطى المكاني "بلاد

---

[1] شعيب حليفي: هوية العلامات، ص92.

[2] واسيني الأعرج: جملكية آرابيا، رواية، ص07.

[3] المصدر نفسه، ص15.

آرابيا". وليس على القارئ إلاّ التسليم بسطوة هذين المعطيين للدّخول في علاقة تأويلية مع هذه الرواية.

هذا عن وظيفة البداية المركزية الأولى. أمّا عن وظيفة البداية المركزية الثانية، على اعتبار أننا أشرنا في بداية هذا التحليل أن الفصل الأوّل من الرواية، المعنون "بمقام الرماد"، انضوى على بدايتين وليس بداية واحدة. كانت الأولى ذات بنية تقديمية والأخرى طغى عليها الصوت السردي فإنّ تضخم الضمير في "أنا راوي الصدفة" نابع من شعور السارد بامتلاك الحكاية من وراء ذلك امتلاكه للساردين يتصرّف فيهم كيفما شاء. وعليه، ارتكزت هذه البداية على تحديد من يدير دفّة السرد في الحكاية. وبالتالي كان على هذا الضمير أن يقدم من يتعالق معه في عملية السرد (الشخصيات الأخرى) ويكشف في الوقت ذاته، نوايا هذه الشخصيات وأفكارهم ووجهات نظرهم.

وبالإضافة إلى وظيفة تقديم الصّوت السردي في البداية المركزية الثانية فإن هذه الأخيرة قد أنيطت بوظيفة ثقافية هي الكشف عن الوجه الآخر للتاريخ، بعيدا عن حكاية يصنع تفاصيلها مؤرّخو السلاطين والحكام. ولهذا نرى السارد يسمّي ذاته "راوي الصدفة" وكأن الحكاية هي التي جاءت إليه ليحكيها و لم يسْعَ هو إليها ليرويها. وقد تكون الوظيفتان متناظرتين في النهاية، نتيجة اختيار نمط ما من السرد هو السرد المزدوج: سرد رسمي وسرد شعبي، حيث أُسنِد الأوّل إلى معطى إيديولوجي وفكري أحال إليه "كتاب الأمير"، بينما أُسند الآخر إلى معطى تجريبي خاضع لمشاهدات ومكاشفات مباشرة للأحداث والوقائع والتاريخ من قِبل الرواة والقوالين الشعبيين.

2- وظيفة البدايات الثانوية:

أ- وظيفة البدايات الدينامية السردية: تستند البدايات الدينامية السردية على "تصور تقويضي لمبدأ الإرجاء يجد القارئ نفسه معها يدخل لجّة الأحداث وهذا ما يكرّس الوظيفة الدّرامية الفورية (Dramatisation immédiate) التي تتناقض ومبدأ التأجيل والإرجاء الّذيْن كانا من أهمّ مقومات البدايات القارة"[1]. وهذا يعني أن كل بداية من نمط البدايات الدينامية، لا تتوافق ومبدأ تأخير السرد أو الإرجاء، بل على العكس من ذلك تماما. إذ يجد القارئ نفسه في مواجهة

[1] عبد المالك أشهبون: البداية والنهاية في الرواية العربية، ص217.

مباشرة وسريعة مع الأحداث. وبالتالي فإن كلّ ذلك يكرس للوظيفة الدرامية الفورية. أي غير المؤجلة وقد أقرّ "أندريا دي لانجو" هذا المبدأ، حين تحدّث عمّا أسماه بدرجة الدّرامية[1]. وميّز بين درامية مؤجّلة وأخرى فورية. واعتبر أنّ هذه الأخيرة هي من صنف الوظائف المتغيرة Variable التي لا تكون في البداية دائما، وإنما تخضع لنمط البداية ذاته.

أمّا عن السرد الموصول في البداية الدينامية، فإنّ وظيفته تنبع من ذاته ومن التسمية التي يحيل عليها وهي الوصل. حيث تجسد الرّوابط السردية علاقات توافقية بين أفكار الصوت السردي ووجهة نظر المتلقي. فتنخلق روابط الوصل بين العالمين الدّاخلي (النص) والخارجي (القارئ) ضمن مسار الرواية أو بالأحرى المشاهد المعروضة فيها. وهذا ما يجعلنا نتقصى عن "تلك العلاقات التوافقية من راوية ارتباطها بالمتتاليات الجملية، وما يوازي تلك العلاقات من سياقات حكائية تظل وثيقة الصلة بوجهة نظر الصوت السردي المركزي الذي تصلنا عبره مختلف الأحداث والأفعال"[2]. وبالتالي يلتقي الصوت السردي في السرد الموصول عبر متتاليات جملية وعلاقات سياقية تصل بين السارد والقارئ عبر قناة الأفعال الحكائية وسياقات الحكي.

ب–وظيفة البدايات الحوارية: تحقق البدايات الحوارية الوظيفة التواصلية ما بين الشخصيات التي تؤثث السرد وتُسَيّر دُفَّة الحكاية. وكما سبق وأن لاحظنا في ثنايا مقاربتنا للبدايات الحوارية في رواية "جملكية آرابيا"، بأن هذه الأخيرة قد عمدت إلى حوارات قصيرة تنوعت بين المونولوج والديالوج. ففي الحوار الداخلي (المونولوج) تتحقق وظيفة الكشف عن أغوار النفس وخباياها حيث "يلجأ الفنان غالبا إلى هذه الوسيلة حين يكون البيان الدّاخلي للشخصية هو جلّ ما يستهدفه من كشف وجلاء في ثنايا العمل الأدبي"[3]. فيصير بذلك الصوتُ السرديُ مزدوج "الأنا" حيث يحيل على "أنا" المتكلم و"أنا" السامع في الوقت ذاته.

أما الحوار الخارجي في البدايات الروائية الواسينية، ففضلاً عن وظيفته التواصلية بين مختلف الشخصيات السردية، كما قلنا سابقا، فإنه منوط أيضا بالوظيفة التشويقية حينما يحيل على أحداث أو عناصر حكائية غير واضحة المعالم. فيجعل القارئ يعيش حالة من التشويق لمعرفة ما

---

[1] ينظر: Andréa Del Lungo: Pour une poétique de l’incipit, p139.

[2] عبد الفتاح الحجمري: التخييل وبناء الخطاب في الرواية العربية، ص75.

[3] غالي شكري: الرواية العربية في رحلة العذاب، دار الهنا للطباعة والنشر، القاهرة، الطبعة الأولى، 1971، ص47.

سيحدث في اللاّحق من جهة، وحالة من الترقب من خلال ما يبنيه أفق انتظاره وتصوّراته لمسار البرنامج السردي.

وتجدر الإشارة هنا، إلى أن الوظيفة العامة للبدايات الحوارية ليس تكسير وتيرة السرد، بقدر ما هي تنويع في أنماط عرض الحكاية. لأن الحوار من شأنه بعث دينامية وحركية في وتيرة السرد من جهة وكذا خلق حالة من التواصل للكشف عن أفكار الشخصيات ورؤاهم من جهة أخرى.

جـ- وظيفة البدايات الوصفية: تتحدّد وظيفة البدايات الوصفية من خلال وظيفة الوصف ذاته حيث "ينبئ عن كيف يبدو شيء ما وكيف يكون مذاقه ورائحته وصوته ومسلكه وشعوره"[1]. ولا يحيل على كلّ ما سبق، إلاّ النسيج اللغوي المحكم والقدرة على تحويل الوصف العادي إلى وصف انزياحي تؤثثه فنية الصورة الأدبية وشعريتها. وعليه فقد تكون وظيفة الوصف بوجه عام لصيقة بالغاية التجميلية ولكنها في بعض البدايات التي أمامنا قد ارتبطت بإظهار الجانب القبيح للأشياء. كالبداية في فصل "فرْخ الورّاق" التي يقول فيها السارد: "لا شيء في الأفق إلاّ الخوف الذي سرق الفرحة من كلّ العيون التي كانت تترقب شيئا لا تعرف ملامحه.." [2]. فهذه البداية تصف الخوف الذي سكن الناس، من شيء مجهول آتٍ، وسرق فرحتهم بالحياة، وحوّل أيامهم إلى حالة من الترقب الدّائم لِغَد لا ينبئ بالمسَرّة. وعليه، فاللّغة هي ما يؤثث لهذا الوصف، وعلى أية حال "فلا شيء يوجد خارج اللّغة" كما تقول الروائية الفرنسية "ناتالي ساروت" (Natlalie Sarraute). وليس الوصف إلاّ لغة تحكي الهيئات والأحوال والأشكال والأصوات والملامحِ والأفكار...الخ.

واستنادا إلى ما سبق يمكننا أن نخلص إلى نتيجة مفادها أن وظائف البدايات في رواية جملكية آرابيا، قد تأسست ضمن الأنماط التي ظهرت عليها هذه البدايات. ووفق تلك الأنماط اشتغلت الوظائف بين وظيفة درامية فورية وثانية هي وظيفة الوصل بين الأصوات السردية والمتلقي، وثالثة هي تحقيق الوظيفة التواصلية عن طريق الحوار بين الشخصيات، وأخيرة اضطلعت بها البدايات الوصفية أو "الوصْفَانية" -على حدّ تعبير عبد الملك مرتاض- وقد تناغمت كل هذه

[1] عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص294.

[2] واسيني الأعرج: جملكية آرابيا، رواية، ص485.

البدايات من أجل تعزيز المسار الدّلالي للنص من جهة، وتحقيق الوظائف المنوطة بها من جهة أخرى.

وبعد هذه الوقفة التحليلية لوظائف البدايات في رواية "جملكية آرابيا"، يجدر بنا أن نشير إلى نقطة هامة في هذه المقاربة هي: علاقة البداية المركزية بالبدايات الثانوية، ثم علاقة البدايات الثانوية ببعضها بعض وأثر ذلك على البرنامج السردي العام للرواية.

فإذا ما وقفنا عند علاقة البداية المركزية بالبدايات الثانوية للفصول فإننا نلاحظ تعالق البداية المركزية الثانية –وهي في الحقيقة بدايتان شأن بداية رواية البيت الأندلسي التي عمد فيها الكاتب إلى إستراتيجية تعدد البدايات– مع البداية الثانوية الأخيرة، التي قال فيها السارد جملة واحدة استفهامية:

"– الآن...

وماذا بعد الآن؟"[1].

فهذه الجملة تختزل كل ما لم يستطع "راوي الصدفة" أن يقوله. والحق أن ما رواه ليس "في النهاية سوى مشاهداته ومكاشفات من عاشرهم من القوالين الذين لم يبق في عصرنا الحالي الكثير، في ظل مخابر البحث المتخصصة في شأن البشر وتاريخهم"[2]. لأنه في واقع الأمر ليس إلاّ راوٍ شعبي من عامة الناس لا يحكي إلاّ مشاهداته أو بالأحرى، هو الصوت السردي الذي يختفي خلفه كاتب يعيد صياغة التاريخ من جهة ويؤرّخ –عن طريق السرد– للرّاهن من جهة أخرى. لأن "النصوص السردية الحديثة لها ساردوها، ومن خلفهم يقف شخص المؤلف المالك لقدرة فنية على التخيل، كما على تركيب المختلف من الأشياء"[3]. وفي هذا الإطار، حاول "واسيني" تركيب بداياته المركزية والثانوية من خلال جملة استفهامية واحدة، تبحث في شكل المجهول القادم (ماذا بعد الآن؟). وليس "الآن" هذا، سوى الراهن العربي المأزوم، المنبثق عن تاريخ أكثر تأزما، صنعته شخصيات إشكالية ضمن مسارين للتاريخ: الأوّل رسمي والآخر شعبي.

---

[1] المصدر السابق، ص654.

[2] المصدر نفسه، ص7.

[3] نور الدين صدّوق: البداية في النص الروائي، ص25.

أمّا في علاقة البدايات الثانوية ببعضها بعض، فإنّ ذلك لم يتحقق على مستوى الأنماط أو الوظائف فحسب، وإنّما على مستوى التعالق الدلالي أيضا. حيث تفضي كل بداية إلى البداية التي تليها ضمن منطق توالد الأفعال الحكائية وتناسلها. ومن ثمة تتوالى سلسلة الأحداث ضمن بنية سردية يحكمها مرّة، منطق الوصف ومرة ثانية آلية السرد، وإستراتيجية الحوار مرّة أخرى. فينتقل القارئ من بداية إلى أخرى ضمن تنسيق مشهدي منظم، حيث تتعاقب فيه جمل البدايات بين الفعلية والاسمية والموصولة والاستفهامية، في تتابع حكائي مرسل، مجسّدا لوظائف متنوعة بتنوّع أنماط أو أشكال البدايات.

نستطيع القول، في محاولة لربط وتركيب ما سبق، إنّ البدايات الثانوية ليست إلاّ قطعا مجزّأة من البداية المركزية، لأنها متصلة بها، متعالقة معها، من حيث انتماؤها لبؤرة الحكاية، ومن حيث توليدها للأحداث المرتبطة بأفعال الشخصيات، وينتج عن كلّ ذلك حالة من الاستثمار الدلالي لكل مقاطع الحكي، بوساطة التكثيف تارة والإحالة تارة أخرى.. وهكذا، يتم رصد تلك العلاقات الخفية والظاهرة في آن واحد، بين البدايات الثانوية فيما بينها، أو بينها وبين البداية المركزية الروائية، فيحصل عامل الانسجام داخل النص، ولا يكون على المتلقي سوى البحث في إمكانات تأويل تلك الوحدات الدّلالية التي ينضوي عليها الجهاز السردي عموما.

في مختتم هذه المقاربة التحليلية لخطاب البداية في رواية "جملكية آرابيا" نقول إنّ أهمّ ما توصّلنا إليه من نتائج جزئية تتعلق بالبداية في الرواية السابقة الذكر، أن الكاتب اشتغل على آلية "الكمّ" الابتدائي، حيث عمد إلى تسع عشرة بداية تبعا لعدد فصول الرواية مع ملاحظة اعتماده على إستراتيجية تعدّد البدايات في البداية المركزية للرواية، والبداية الثانوية الأخيرة من النص. وقد كان له السَّبْقُ في ذلك، مع رواية "سيدة المقام" و"البيت الأندلسي" ممّا يجعله يلجأ إلى التنويع في أشكال البدايات وأنماط صيغها حتى لا يقع في آفة النمطية أو التكرار.

غير أن بعض البدايات الثانوية في هذه المدّونة السردية وعلى رأسها بداية فصل "التباس الرؤيا" و"نداء الماء" و"يقين الشمس" قد عمد فيها الكاتب إلى تصوير مشاهد جنسية مقرفة ومبتذلة، احتفى فيها بالجسد الأنثوي، الفيزيقي، ولكن هذا الاحتفاء يعيد الجسد إلى الصورة الحيوانية والغريزية الوضيعة. ولا غرابة في ذلك، فواسيني الأعرج من صنف الكتاب الذين يعتقدون بأن تصوير المشاهد الجنسية في النص الروائي كفيل بانتشاره وشهرته وزيادة نسبة مقروئيته. ففي

الوقت الذي قدّم فيه الجسد الأنثوي كمعطى ثقافي في بعض المشاهد السردية في رواية "سيدة المقام" أو "البيت الأندلسي"، راح يغرق هذا الجسد ذاته في الحسّية المطلقة التي تشتغل بعيدا عن منطق الاحتفاء بهذا المعطى في رواية "جملكية آرابيا".

إنّ مقاربتنا لخطاب البداية في أعمال "واسيني الأعرج" الروائية المذكورة آنفا جعلنا نستنتج جملة من نقاط للتقاطع وأخرى للاختلاف بين هذه البدايات نجملها في ما يلي:

– تقاطع الروايات في مبدإ تعددية البدايات حيث تباين هذا التعدد وفق أنماط البدايات من جهة، وعدد فصول الروايات من جهة أخرى.

– تآلفت الروايات الثلاث حول إستراتيجية التنويع في أشكال البدايات بين البدايات الحوارية والوصفية مع الإشارة إلى تميز كل رواية بأنماط أخرى عن الروايات الأخرى وهذا وفق الأبعاد الدلالية وكذا صيغ تركيب هذه البدايات.

– تقاطع الروايات على مستوى وظائف بداياتها، إذ لاحظنا أن هذه الأخيرة ارتكزت على الوظائف الدرامية الفورية والمؤجلة والإخبارية والإغرائية والتشفيرية.

– اختلاف البدايات الروائية من حيث "كمّها" حيث تميزت رواية "البيت الأندلسي" عن قرينتيها (سيدة المقام/ جملكية آرابيا) بالزخم الكبير للبدايات أي بمعدل بدايتين أو أكثر لكلّ فصل بينما اقتصرت "جملكية آرابيا" مثلا على تعدّد البداية المركزية وبداية نهاية الرواية فحسب.

– اختلفت الروايات فيما بينها في أنماط صياغة البدايات وكذا في حجمها، حيث ارتكزت البدايات في رواية "سيدة المقام" على المعطى المكاني والزماني، في حين شكّلت البدايات الفعلية والاسمية النمط الأساسي في رواية "البيت الأندلسي"، بينما اشتغلت رواية "جملكية آرابيا" على البدايات الدينامية السردية، وبداية السرد الموصول.

وبعد هذا التطواف المقارباتي لخطاب البداية في روايات "سيدة المقام" و"البيت الأندلسي" و"جملكية آرابيا"، تستوقفنا جملة من التساؤلات الإشكالية التالية: إذا كان هذا حال خطاب البدايات في المدوّنات السابقة، فكيف يكون حال خطاب النهايات في الروايات نفسها؟ ما هي خصائص هذه النهايات وما هي أنماطها أو أشكالها؟ وهل تنضوي النهايات على الوظائف ذاتها

التي انضوت عليها البدايات؟ ما العلاقة الرابطة بين النهاية المركزية للرواية والنهايات الثانوية للفصول الداخلية؟ وهل للنهايات علاقة بالبدايات؟.

كل هذه الأسئلة، وغيرها، نحاول الكشف عن إجاباتها في الفصل التالي، والمتعلق بخطاب النهايات في روايات "واسيني الأعرج".

الفصل الثالث

خطاب النهايات في روايات

"واسيني الأعرج"

توطئة نظرية

المبحث الأوّل: خطاب النهايات في رواية "سيدة المقام"

لواسيني الأعرج

المبحث الثاني: خطاب النهايات في رواية "البيت

الأندلسي" لواسيني الأعرج

المبحث الثالث: خطاب النهايات في رواية "جملكية

آرابيا" لواسيني الأعرج

توطئـــة نظريـــة:

يمثل خطاب النهاية في النصّ الأدبي عموما والسّردي خصوصا إستراتيجية كتابية، غاية في التأثير والأهمية. لأنه لا يمكن تصوّر نصوص بلا نهايات. وقد بدأ هذا النمط من الخطاب يأخذ حظوة لدى الكتاب من جهة والدّارسين من جهة أخرى، على غرار خطاب البداية، خاصة في النص الروائي. فلكلّ نصّ "نظامه الداخلي الذي يحوله إلى بناء متكامل؛ إلى وحدة كليّة والذي يجعل لكلّ جزئية من جزئياته مكانها في هذا البناء الكلّي"[1]. أي أنّ النّص بنية متكاملة تتكون من جزئيات ، لكلّ جزئية دورها ووظيفتها وطريقة تشكّلها داخل النص. ونحصل في النهاية على نسيج متكامل العناصر، متسق النظام، ومكتمل البنية. وعليه، فقد غدا خطاب النهاية "من أهم العناصر البنيوية التي تتطلّبها كلّ ممارسة حكائية وأعقدها... الأمر الذي يقتضي التفكير طويلا قبل إقدام الروائي على وضع نقطة النهاية"[2]. فكما كانت نقطة البداية صعبة وحاسمة بالنسبة للقارئ وعليها يتوقف مصير عملية القراءة كاملة، فإن اللّحظة التي يقرر فيها الكاتب وضع نقطة النهاية حاسمة أيضا بالنسبة لآمال القارئ وأفق انتظاره. لأنّ "لكلّ نهاية ميثاق ضمني مع قارئ مفترض كما لها أفق انتظار وتوقع يتراوح بين الاستجابة والتخييب"[3]. فما أكثر النهايات التي خيّبت أفق توقع القارئ لأن كاتبها أساء اختيار توقيت وقف الحكاية أو نمط النهاية أو طريقة صوغها.

إنّ الروائي –اليوم– لم يَعُد مسموحًا له الاستهانة بالنهاية، كما لم يكن ذلك أيضا مع البداية. فالنهاية هي إحدى عناصر التشكيل الروائي والنسيج الدّاخلي للنّص. فما بين البداية والنهاية يجري الخطاب الذي يتأسس على كليهما "فما قبل البداية سوى عماء يتمرّد على الخلاص وما بعد النهاية طمأنينة انعتاق لم يعد، بعدئذ، يتهدّدها الخطر"[4]. وإذا كان الكاتب –حسب وجهة نظر لوكاتش– يعيش حالة من العماء قبل أن يتخلّص منها بوضع جملة بداية النص، فإنّ القارئ لا يطمئن إلى النّص إلاّ بعدما يزول خطر النهاية عنه. والحقّ أن قلق النهاية يصيب الكاتب والقارئ معًا. لأنّ الأوّل يشغله خطاب النهاية من حيث بنيتُه ونمطُه وصيغةُ تشكُّلِه. بينما الآخر

---

[1] صبري حافظ: أفق الخطاب النقدي، ص57.

[2] عبد المالك أشهبون: خطاب البداية والنهاية في الرواية العربية، ص230.

[3] المرجع نفسه، ص232.

[4] جورج لوكاتش: نظرية الرّواية، ترجمة: الحسين سحبان، منشورات التل، الرباط، الطبعة الأولى، 1988، ص98.

يتوق إلى معرفة نهاية الحكاية ولا يعنيه كيف ينتهي الخطاب. فالقارئ -في الأوّل وفي الأخير- يرتبط بعوالم الحكاية السردية من شخصيات وزمان ومكان وأحداث، وعليه فإنه من الأهمية بمكان أن يأخذ الكاتب بعين الاعتبار تلك العوالم التي أدخلت القارئ في جوّها، فصار جزءًا منها، يأخذ ملامح الشخصيات ويعيش مسار أحداثها، وكلّما تقدم نحو نهاية الحكاية زاد تعلّقه بهذه العوالم أكثر وصار من الضروري بالنسبة للكاتب رسم خارطة طريق الرواية من بدايتها إلى نهايتها. لأن هذين الأخيرين يتقاطعان في كونهما عتبات تحدّد النصّ وتحدّه، حيث "تتمتع الفواتح والخواتم النّصية بموقع إستراتيجي حدودي فهي تمثل مرحلة العبور، سواء تعلّق الأمر بالمبدع أو القارئ. وبما أنّ موقعها التخومي يؤطر النص، فإنها تبث إشعاعاتها داخله لتضيء بعض المعاني اللاّئذة"[1]. ولهذا تقع على عاتق الكاتب مَهَمّة حسن تخيّر الابتداء والانتهاء في نصّه. ومن ثمّ ما هي "النهاية"؟ وكيف يتم التعرّف عليها؟ وهل رُسِمَتْ لها حدُودٌ كما في البداية؟ وهل للنهاية الأنماط ذاتها كما للبداية؟

أسئلة وأخرى يحاول هذا التقصّي الإجابة عنها.

أولا: حَدُّ "النهاية":

1- الحدّ اللّغويّ:

جاء في لسان العرب. في مادّة (نهى): "نَهَى: النَّهْيُ: خِلاَفُ الأَمْرِ نَهَاهُ نَهْيًا فَانْتَهَى وتَنَاهَى: كَفَّ... والنِّهايةُ: كالغَايةِ حيث يَنْتهي إليه الشيءُ، وهو النِّهاءُ... يُقال: بَلَغَ نِهَايَتَهُ... وفي الحديثِ ذِكْرُ سِدْرَةِ المُنْتَهَى أي يُنْتَهَى ويُبْلَغُ بالوصول إليها ولا تُتَجَاوَزُ.. والنهاية: الغايَةُ"[2]. فالملاحظ على هذا التعريف اللّغوي، اتّكاءُ مفهوم "النهاية" على أربعة معانٍ لغوية: خلاف الأمر- الكفّ- الغاية- الوصول.

فالمعنيان الأوّلان يتفقان في نقطة أساسية هي الكفّ عن الشيء مُسَاوٍ لإيتاء خلافه. فقولنا مثلا: يَنْهَوْنَ عن المنْكَرِ مسَاوٍ لإيتاء الأمر بالمعروف.

---

[1] شادية شقرون: سيميائية الخطاب الشعري، قراءة في ديوان (مقام البوح) للشاعر عبد الله العشّي، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمّان، ط1، 2010، ص69.

[2] ابن منظور: لسان العرب، مادة (نهى)، ص4564.

أمّا عن المعنيين اللّغويين الأخيرين: الغاية والوصول فكلاهما يحمل معنى البلوغ إلى الشيء؛ فالوصول هو بلوغ الحَدّ الذي لا تَجَاوُزَ فيه. والغاية هي الوصول إلى القصد الذي تَمَّ السَّعْيُ إليه. فإذا أردنا أن نربط بين المعاني السابقة كلّها قلنا إنّ الكفّ عن الشيء أو خلافه لا يكون إلاّ بعد الوصول إلى الغاية، فمن سطّر لنفسه غاية ما ووصَل إليها، فإنّه يكفّ عن السعي إليها.

2- الحدّ الاصطلاحي: ونقف فيه عند:

أ- النقد العربي القديم: نشير بداية أن لمصطلح النهاية مصطلحات أخرى مجاورة في النقد العربي القديم من هذه المصطلحات: الخاتمة والخروج والتخلّص.

فأمّا عن إشكالية التعدد الاصطلاحي بالنسبة للنقد العربي القديم فإننا وجدنا مصطلحات مجاورة لمصطلح "النهاية" كالخاتمة والخروج والتّخلصّ.

فقد ذكر "عبد العزيز الجرجاني" في وساطته تحت ما أسماه: بابُ حُسْنِ التَخَلُّصِ والخُرُوج أنّ "الشاعر الحَاذق يجتهد في تحسين الاستهلال والتخلّص وبعدهما الخاتمة فإنها المواقف التي تستعطف أسماع الحضور، وتستميلُهُم إلى الإصْغاءِ، ولم تكن الأوائل تَخُصُّها بفضل مراعاة"[1]. يعني هذا أنّ ما يميز شاعرًا عن آخر هو حسن ابتدائه وحسن خاتمته، وما بينهما أسماه "الجرجاني" التخلّص. ممّا يفيد أنّ لكلّ موضعه في الكلام ووظيفته. فالاستهلال -كما سبق وأن أشرنا في فصل البداية- هو ما يُبْتدأ به الكلام، ويشترط أن يتلاءم وموضوع النص، ومستوى السامعين لأنه يقوم بوظيفة الاستمالة ولفت الانتباه. أمّا التخلّص فهو "أن يأخذ مؤلِّفُ الكلامِ في معنى من المعاني فبينما هو فيه إذ أخذ في معنى آخر غيره، وجعل الأوّلَ سببًا إليه، فيكون بعضُه آخِذًا برِقاب بعض من غير أن يقطع كلامه ويستأنف كلامًا آخر. بل يكون جميعُ كلامه كأنّما أُفرِغَ إفراغًا"[2]. أي أنّ المُؤلِّف يخرج من معنى إلى معنى آخر بطريقة ملائمة بين ما خرج منه إلى ما خرج إليه. وهو ما أسماه "ابن الأثير" تحت مسمَّى "اللَّطيفة". فكلمّا اكتمل المعنى الأوّل وأُفْرِغَ في قالبه الذي يليق به خرج منه المؤلِّف، أي خَلُصَ منه إلى معنى آخر. وما يُفهم من هذا الكلام أن النُقاد العرب يقصدون بالتخلّص الخروج؛ أي إنهاء معنًى وابتداء معنى آخر. وهذا النمط من التخلّص ثانوي يتم

[1] عبد العزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبّي وخصومه، ص152.

[2] ضياء الدّين بن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ص147.

على المستوى الدّاخلي للنص الشعري أو النثري. أمّا الخروج فنهائي إذ يكون على مستوى خاتمة النص أو نهايته.

وإذا ما عرّجنا نحو "ابن رشيق القيرواني"، فإننا نجده يتحدّث في "باب المبدأ والخروج والنهاية"، قائلا: "... حسن الافتتاح داعية الانشراح ومطيّة النجاح ولطافة الخروج إلى المديح سبب ارتياح الممدوح وخاتمة الكلام أبقى في السمع وألصق بالنفس لقرب العهد بها فإن أحسنتَ حَسُنَ وإن قَبَّحْتَ قَبُحَ والأعمال بخواتيمها كما قال صلى الله عليه وسلّم وبعدُ فإنّ الشعر قُفْل أوّلُه مِفتَاحُه وينبغي للشاعر أن يجوّد ابتداءَ شعره فإنّه أوّل ما يقرع السَّمْع"[1]. إذن، فالقدماء يستعملون مصطلح الخروج ليس بمعنى النهاية. ولهذا سمّى "ابن رشيق" هذا الباب، بباب "المبدأ والخروج والنهاية" وليس باب الخروج أو النهاية، على سبيل الترادف. وإنّما للخروج مواطن ووظائف منها الانتقال داخل القصيدة الواحدة من المديح إلى النسيب، فهذا خروج من غرض إلى آخر داخل نصّ واحد.

ويقول القيرواني معقبا: "... ومن الناس من يسمّي الخروج تَخَلُّصًا وتوسلا... وأولى الشعر بأن يسمّى تخلّصا ما تخلّص فيه الشاعر من معنى إلى آخر ثم عاد إلى الأوّل وأخذ في غيره ثم رجع إلى ما كان فيه... وقد يقع من هذا النوع شيء يعترض في وسط النسيب من مدح من يريد الشاعر مدحه بتلك القصيدة. ثم يعود بعد ذلك إلى ما كان فيه من النسيب ثم يرجع إلى المدح... فإذا لم يكن خروج الشاعر إلى المدح متصلا بما قبله ولا منفصلا بقوله دعْ ذا وعُدْ عن ذا ونحو ذلك سُمِّيَ طَفْرًا وانقطاعًا"[2]. وقد جاء هذا التعقيب ردّا على النقاد الذين يضعون الخروج والتخلّص موضع الترادف. في حين ذهب "القيرواني" إلى ذكر الفروق الدقيقة بينهما في تعقيبه مركزا على أنّ التخلّص مصطلح متعلق بالشعر، في الدّرجة الأولى (وأولى الشعر بأن يسمّى تخلُّصًا) بينما يكون الخروج في النثر لأنّه مرتبط بالمعاني وليس بالأغراض. ولهذا "يشق التخلّص على الشاعر أكثر ممّا يشق على الناثر"[3]. فلكلٍّ خصائصه ومميزاته وأساليبه الفنية.

---

[1] ابن رشيق القيرواني: العمدة في صناعة الشعر ونقده، مكتبة أمين هنديه، القاهرة، الطبعة الأولى، 1925، الجزء الأوّل، ص145.

[2] المصدر نفسه، ص159.

[3] ابن الأثير: المثل السائر، ص147.

وأمّا عن الانتهاء فيذكره "القيرواني"، قائلا: "... وأمّا الانتهاء فهو قاعدة القصيدة وآخر ما يبقى منها في الأسماع وسبيله أن يكون محكما لا تمكن الزيادة عليه ولا يأتي بعده أحسن عنه وإذا كان أوّل الشعر مفتاحا له وجب أن يكون الآخر قفلا عليه"[1]. تلك هي إذن شروط ضابطة للانتهاء وضعها "القيرواني" تِباعًا. وأوّلها أن يكون هذا الانتهاء مُحْكمًا تصعب الزيادة عليه، أي ألا يزيد الشاعر على ما انتهى إليه، ليس طوْعًا وإنّما لإحكام هذا الانتهاء الذي بعسُر الانتقال بعده إلى معنًى آخر قد يكون ابتداءً لمعنى جديد تماما.

وأمّا ثاني هذه الشروط، فألاّ يأتي الشاعر بأحسن ممّا انتهى إليه، لكي لا يُفَاضَل بين الانتهاء وما بعدَه، فيكونَ الحُسْنُ للأخير، ويَذْهَبَ جمالُ وحسنُ الانتهاء عند ذلك.

والأخير في هذا الشروط والضوابط أن يتلاءم انتهاء الشعر مع مُبْتَدَئِه. إذ ينبغي أن يختار الشاعر القُفْل الملائم للمفتاح الملائم فإذا حَسُنَ الابتداء، وجَبَ أن يحْسُنَ الانتهاءُ، وإلاّ قَبُح هذا الأخير في الأسماع، فكان كمن بدأ طعَامَهُ بعسلٍ وأنْهاهُ بِحَنْظَلٍ!!

تجدر الإشارة في هذا السياق بالذات، إلى أنّ القيرواني يُرادف مصطلح "الانتهاء" مع "الخاتمة"، ذاكرا ذلك في سوء اختيار توقيت الخاتمة في القصيدة، يقول: ".. ومن العرب من يختم القصيدة فيقطعها والنفس بها متعلقة وفيها راغبة مشتهية ويبقى الكلام مبتورًا كأنّه لم يتعَمَّد جعله خاتمة"[2]. معنى هذا أنّ من الشعراء من ينهي القصيدة في غير موطن الانتهاء حيث يظهر الكلام مبتورًا، مقطوعًا، وكأنّه صاغ مُبْتَدَأً بلا خبر، فيسئ ذلك إلى القرّاء، إذ، في الوقت الذي تكون النفس متعلقة بالقصيدة ومعانيها وراغبة في الوصول إلى منتهاها، يضع الشاعر خاتمة لها، تظهِر الكلامَ مقطوعا كأنّه لم يقصد أن يجعل منه خاتمة. وهذا شبيه تماما بتلك النهايات الروائية التي تُرْدَفُ بلحظة "يُتبَع" التي تقصم ظهر النهاية والرواية والقراءة على حدّ سواء. وستتم الإشارة إلى ذلك بالتفصيل لاحقا.

نستنتج من كلّ ما سبق أنّ النقد العربي القديم قد وقف عند حدود المصطلحات السابقة: الخروج، التخلّص، الانتهاء، الخاتمة بكثير من الضبط والتدقيق في مواطن الاستعمال أو شروطه.

[1] ابن رشيق الفيرواني: العمدة، ص160.

[2] المصدر نفسه، ص161.

غير أنّ ما يلاحظ على هذه الوقفات أنها تنحصر في الإجراء الانطباعي الذي يميز النص الشعري -على وجه الخصوص- من حيث جوْدَةُ الخروج فيه أو التخلّص أو الانتهاء، من عدَمها. وذلك استنادًا إلى الذوق النّقدي الذي يكتسي -في كثير من الأحيان- قالبا انطباعيا وذوقيا فيه تلقائية كبيرة. وقد دأب هؤلاء على صياغة عبارات لا تستند -في جُلّها- على أحكام القيمة، كقولهم: "ما يُستحسن منه وما يُسْتقبح" أو "دعْ ذا وَعُدْ عن ذا" إلى غير ذلك من عبارات النقد الذوقي. ولكننا، نستثني من ذلك "ابن رشيق القيرواني" الذي صاغ بعض الضوابط والشروط لحسن الانتهاء كما انتقد من يجمع "التخلّص" و"الخروج" على سبيل الترادف وإنهاء القصيدة في غير موطن الانتهاء. فيبتر المعاني ويقطع على السامع ما كان به موصولا، فتضيع "لذة النص".

ب- النقد الغربي الحديث: تذهب بعض قواميس السرديات المتخصصة إلى وضع حدّ اصطلاحي أكثر دقة وضبطا لمصطلح النهاية مقارنة بما ذكره النقد العربي القديم. وقد جاء في قاموس السرديات أنّ النهاية (Fin) هي "الحدث الأخير في (الحبكة) أو (الفعل). و"النهاية" تتبع أحداثا سابقة عليها ولا تكون متبوعة بغيرها من الأحداث. وتؤشر لحالة من الاستقرار (النسبي). ويشير دارسو السرديات بأنّ "النهاية" تحتل موقعا نهائيا وحاسما بسبب الضوء الذي تسلّطه (أو الذي يمكن أن تسلّطه) على معاني الأحداث التي تؤدي إليها. إن "النهاية" تقوم بوظيفة القوة الممغنطة، والمبدأ المنظم"[1]. فإذا تأملنا هذا المفهوم الاصطلاحي الدقيق فإننا نلاحظ أنّه اشتمل على جملة عناصر تسهم في صياغة النهاية وهي:

- أنّها تحدّد بآخر حدث أو فعل تقوم به الشخصيات في الحبكة.
- أنها لا تكون متبوعة بأحداث أخرى بعدها.
- أن القارئ يشعر بنوع من الارتياح والاستقرار في الأحداث والحكاية.
- أنها حاسمة ونهائية بالنسبة لمصائر الشخصيات أو مسار الأحداث.
- أنّ وظيفتها متعلقة أساسا بانتظام السرد وانتظار نهايته.

[1] جيرالد برنس: قاموس السرديات، ترجمة: السيد إمام، ص58.

غير أنّ هذا التعريف الاصطلاحي قد وضع لنا مفهوم "النهاية" من وجهة نظر سردية فحسب، في الوقت الذي نوَاجَهُ فيه بإشكال كبير يطرحه النقد الغربي هو تعدّد المصطلحات المتعلقة بالنهاية وتشابك دلالاتها وصعوبة ترجمة الفروق الموجودة بينها. وإذا كان النقد الغربي قد اهتم على مدى عقود من الزمن بخطاب "البداية" فإنّه لم يُول الاهتمام ذاته لخطاب "النهاية". على الرغم من أنّه ومنذ "شعرية" أرسطو، توضّح للنقد أن كلّ عمل فنّي هو "وحدة" متكاملة أو هو "كلّ" له بداية ووسط ونهاية. وهذا ما أكّده "لوري لوتمان" Louri Lotman بأنّ "كلّ عمل فنّي يُجَسّد نموذجًا مُنتهيًا لعالم غير مُنْتَهٍ"[1]. فالرواية، مثلا، نصّ منتهٍ ولكنها تحيل على عالم لا ينتهي أبدًا.

فإذا رجعنا إلى إشكال التعدد الاصطلاحي في النقد الغربي فإننا نجده أعقد من التعدد في النقد العربي القديم. إذ يتحدث النقاد الغربيون عن مصطلحات محايثة لمصطلح (Fin) –والذي لا نجد له ترجمة في العربية غير "النهاية"– كمصطلح: "Clôture" و"Clausule". إذ يذهب "فيليب هامون" Philippe Hamon إلى التّمييز بين المصطلحين الأخيرين بقوله:

"– La cloture هي نهاية الخطاب والحكاية.

– La clausule هي جملة المعطيات السيميائية التي تصاغ بها نهاية الخطاب"[2].

من هذا التمييز يمكننا القول إن "هامون" يتحدث عن مصطلحين متجاورين هما: النهاية والخاتمة. إذ يرى أنّ كلّ نوع أدبي يعمل وبشكل دائم على تطوير مؤشرات وصيغ إغلاق النص وفي خطاب معقد كالرواية مثلا، يرى "هامون" أنه ليس من السهولة الوقوف عند النهاية الفعلية للحكاية. وعليه، واستنادا إلى التمييز الذي وضعه بين النهاية والخاتمة، فإنّ وظيفة الخاتمة هي غلق النص الذي لا يكون قد وصل –بالضرورة– إلى نهايته. وبصيغة أدق فإن الخاتمة تنهي الخطاب والحكاية، بينما النهاية تنهي النص كلّه. ممّا يعني أنّ "فيليب هامون" يعتقد اعتقادًا كليا أنّ الخاتمة قد لا تنهي علاقة القارئ بالنص، حتى وإن كان هذا القارئ قد بلغ آخر نقطة في قراءة هذا النص.

[1] Louri Lotman : La structure du texte artistique, Ed : Gallimard ; Paris, 1973, p25.
[2] Philippe Hamon : « Clausules », in Poétique, N° 24, Année 1975, p526.

وقد طرح "هامون" سؤالا آخر أكثر إشكالية مفاده أن النصوص عموما ليس لها نهايات بل خواتم؟ هذا السؤال بدوره يدفعنا إلى البحث بدقّة في الفروقات الفعلية بين "النهاية" و"الخاتمة" إذ إنّ من النقاد من يرى أن الخاتمة "هي الجزء الأخير من نصّ ما، يغلب أن يكون طويلا، يذكر فيه بإيجاز أغراض النّص أو النتائج التي وصل إليها البحث أو آخر تطورات الأحداث إن كان النص روائيا"[1]. ممّا يعني أن الخاتمة قد يُدْرجُ ضمنها أي نصّ وقد تكون الخاتمة متعلقة، وبشكل أساسي بحوصلة النتائج في البحوث والنصوص العلمية، بينما تختص النهاية بنصّ حكائي سردي، مثلا شأن الرّواية.

ويذهب الناقد "غي لارو" Guy Laroux المذهب نفسه إذ يميّز بين مصطلحي Clôture وClausule قائلا: "إنّ الخاتمة في معناها الأوّلي، تتعلّق أساسا بمفهوم "فضائي" [الفضاء الورقي للنص]، بينما ترتبط النهاية بمفهوم وظيفي، بالنظر إلى كونها ظاهرة بالنسبة للقارئ، وواضحة بذاتها وهي أيضا في خدمة "الخاتمة""[2]. إذن، الخاتمة عند "لارو" تختص بالفضاء أو المكان الذي ينتهي عنده السرد. بينما النهاية تعكس مفهوما وظيفيا يتعلق أساسا بالمعطيات السيميائية التي تترجم من خلالها نهاية السرد.

نستنتج ممّا سبق أنّ مصطلح "النهاية" في النقد الغربي طرح الإشكال نفسه الذي وقفنا عنده في النقد العربي القديم، وهو التعدّد الاصطلاحي الذي يتطلب تأمّلا كبيرا في الفروقات الدقيقة الموجودة بين مصطلح وآخر. إذ إنّ النقاد الغربيين طرحوا مصطلحات عديدة موازية لمصطلح "Fin" المترجم إلى "نهاية" كمصطلح Clôture وClausule، بل إنّ "هامون" ذاته، قد ذهب إلى إعطاء ثلاثة معانٍ لمصطلح "Fin"[(*)] ممّا زاد الأمر تعقيدا بالنسبة للدّارسين. ولكن، تمييز "هامون"

---

[1] مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللّغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، الطبعة الثانية، 1984، ص156.

[2] Guy Laroux : "Le mot de la fin", La clôture romanesque en question, Paris, Nathan, 1995, p26.

[(*)] هي معانٍ متعلقة أساسا بمصطلح "Fin" وهي على التوالي:

- Terminaison = العلامات المادية التي تكون في نهاية النص.
- Finition = الانتهاء، اللمسة الأخيرة.
- Finalité = ذروة العمل

ينظر: Philippe Hamon : Clausules, Op.cit, p528.

و"لارو" بين "النهاية" و"الخاتمة" هوّن من الإشكال، وصار من الممكن التعامل مع مصطلح "النهاية" بكثير من المعرفة، خاصة في مسألة التعامل إجرائيا مع نهايات المدوّنات الروائية.

ثانيا: حدود "النّهاية":

قد يكون السؤال الإشكالي بالنسبة للمتلقي هو: ما هي مؤشرات نهاية النص أو ما هي حدود النهاية؟ أو بصيغة أدق وأبسط: كيف نتعرّف على النهاية؟ لكن الجواب يأتي سريعا من قِبل "رولان بارت" قائلا: "ذلك اعتباطي تماما مثل البداية ولذا فلابُدّ من علامة على النهاية... [كما] أنّه من المُنَغِّصِ ألاّ نستشعر شيئا، وأن لا نرى نهاية لأي شيء"[1]. فقوله: ذلك اعتباطي مثل البداية، يعني أنه يجب أن يكون التعرف على النهاية كالتعرف على البداية. فمثلما تكون هناك نقطة انطلاق لبداية نصّ ما، يجب أن تكون له بالمقابل، نقطة نهاية. ولهذا فقد اشترط أن يكون للنهاية "علامة" ما توحي بالنهاية الفعلية للنص. ولكن، وعلى ما يبدو، فإنّ "بارت" ليس من مناصري النهايات المفتوحة (من المنغّص ألا نستشعر شيئا...) أو النهايات التي تُذيَّل بلفظة "يُتْبَع"، لأنه يعتبر ذلك عاملا مُنغِّصًا على القارئ وسببًا في شعوره بالتعسّف ضدّ أفق انتظاره، "فعلى امتداد صفحات الرواية، ترتسم صورة القارئ كسلطة إنتاجية (رمزية) يعترف بها المؤلّف نفسه، بل يدعوها للتعاون مع سلطته الخاصّة (الضمنية) من أجل إنتاج رواية ما"[2]. ففي نهاية الأمر لا يمكن لكاتب أن يخطّ سطرا واحدًا، من روايته دون أن يحتفي بقارئه. بل إن سلطة القارئ تزاحمه أينما ولّى وجهَه. كما يشعر أنّ كلّ كلمة في النص إنّما هي موجّهة إليه، تنتظر حُكمَه إن قبولا أو رفضًا، إنها السلطة المطلقة على النص: سلطة القارئ.

وعليه، فإنّ حدود النهاية مُخْتَلَفٌ حولها، كما حدُودُ البداية تماما فقد تكون النهاية مجسدة في "الجملة الختامية" أو الفقرة الأخيرة أو ما يعرف بـــ"الوضعية النهاية (L'état final)... فتعرض حالة تلك الشخصيات بعد التحولات التي عرفتها مساراتهم الحياتية كما يعرضها السرد. هذه التحوّلات تفضي عادة إلى حلّ للحبكة الروائية... فتنتهي الرّواية بتحوّل ملحوظ في وضع

[1] رولان بارت: البلاغة القديمة، ترجمة وتقديم: عبد الكبير الشرقاوي، منشورات "الفنك"، الرّباط، 1994، ص144.

[2] رشيد بنحدو: حين تفكر الرواية في الروائي، مجلة "الفكر العربي المعاصر"، ص33.

البطل"[1]. إذن: ليس هناك حدّ معلوم للنهاية، ولكن المتفق عليه أنّ حلّ الحبكة الروائية وتحوّل مسارات الشخصيات وتحوّل وضع البطل، هي مؤشرات دالة على نهاية القصّة.

واستنادا إلى ما سبق يمكننا تقسيم مؤشرات النهاية إلى زمرتين كبيرتين[2]:

أ- المؤشرات اللّغوية: التي تتم بوساطتها برمجة نهاية السرد، من خلال علامات ميتالغوية واضحة ومباشرة (أي ذكر كلمة نهاية في "النهاية") مثل قول الكاتب: "هذا كل ما كنت أريد أن أرويَه لكم.." أو: "لم يعد لي ما أرويه في النهاية" أو أي جمل أخرى صيغت ضمن قالب لغوي مباشر يوحي بدنّو النهاية، ففي بعض الروايات قد تكون الجملة الأخيرة في النص هي ما يشكل "سلطة" النهاية.

كما قد تكون موقّعة عن طريق ذكر تاريخ الانتهاء من النص، وهذا الثبت الزمكاني للنهاية هو بدوره "معلم من المعالم المرئية التي يضعها الروائي أمام مسار القارئ"[3]. فيكون بذلك المساعد الرئيسي للقارئ على معرفة نهاية النص.

وإذا أردنا أن نضرب أمثلة من بعض الروايات العربية فإننا نقف عند صيغ مختلفة ومتباينة نجملها في الجدول الآتي:

المؤلّف	عنوان الرّواية	صيغ النهاية
محمود المسعدي	حدّث أبو هريرة قال	"رحم الله أبا هريرة، لقد كان أعظم من الحياة"
نور الدّين صدّوق	مريض الرّواية	"أنهى عثمان قراءة المشاهد وقرّر إنهاء مخطوطة "مريض الرواية""
إبراهيم الكوني	الورم	"غولد يفيل" (الألب السويسري) نوفمبر 2007
واسيني الأعرج	ذاكرة الماء	"شتاء 1995- الجزائر-باريس (ومدن أخرى)"
	طوق الياسمين	"يصعد نشيدي المستعاد الذي كنت مصمّما على إنهائه مهما كلّفني الأمر"
حنّا مينا	بقايا صور	"انتهى الكتاب الأوّل مساء 1974/02/21"

[1] عبد الملك أشهبون: البداية والنهاية في الرواية العربية، ص239.

[2] Philippe Hamon : Clausules, in Poétique, Op.cit, p528.

[3] Guy Larroux : Mise en cadre et clausularité, in Poétique, Ed Seuil, N° 98, Année 1994, p252.

نشير في بداية التعليق على هذا الجدول أنه قد تم انتقاء الأعمال الروائية بشكل عشوائي، وممّا توفر لدينا، حتى لا تكون عملية تحديد صيغ النهايات مبرمجة مسبقا. وعليه نلاحظ أنّ من النهايات السابقة ما كان فيها المعلم زمانيا فقط ونعني بذلك نهاية رواية "بقايا صور" لحنّا مينا. في حين جمعت بعض الروايات التوقيع في النهاية بين المَعْلَمين الزماني والمكاني كرواية "إبراهيم الكوني" (الورم) ورواية "ذاكرة الماء" للأعرج. في حين كانت بعض النهايات عن طريق صيغ ميتالغوية دالّة على فعل الانتهاء من مثل: "أنهى عثمان قراءة المشاهد" و"انتهى الكتاب الأوّل" و"رحم الله أبا هريرة" (دالة على النهاية بالموت) و"يصعد نشيدي... على إنهائه"، فكلّها صيغ يتعرف القارئ من خلالها على نهاية الرواية.

ب- العلامات المتعلقة ببعض للمؤشرات التي تحدّد التصور النهائي للنص، وقد ترد على الأشكال الآتية:

- التغير، في نهاية النص، على المستوى الزمني، إذ تُصاغ النهاية في زمن مخالف للزمن العام للحكاية، كالانتقال من الماضي إلى الحاضر أو عندما ينهي الكاتب الحكاية بالزمن المستقبل ممّا يوحي ببداية جديدة بعد هذه النهاية.

- تغير نمط الخطاب حيث "يحصل تكسير على مستوى السرد وانقطاع بين السياقات السابقة والسياقات اللاّحقة"[1].

- تغير الصوت السردي والذي من شأنه خلق نوع من الانتقال على مستوى الشخصيات وكذا تكسير نسق السرد المعتمد قبل النهاية.

- الشعور "بالإنهاك" حسب تعبير "غريماس"[(*)] ويعود ذلك إلى حالة من التشبّع السردي الذي "يضطر" الكاتب بموجبه إلى إنهاء الحكاية بعد مشوار سردي طويل.

ونشير في هذا السياق أنّ من العلامات ما قد يجتمع في نهاية واحدة كالتغير على مستوى الزمن ونمط الخطاب في آن واحد. إذ من الشائع أن يحصل تكسر على مستوى السرد بمجرّد تغير

[1] Philippe Hamon : Clausules, in Poétique, Op.cit, p524.

[(*)] عبّر "غريماس" عن هذه الحالة بـــ L'épuisement كدلالة على شعور الكاتب بالتعب نتيجة التشبع من السرد، وبالتالي قد يحتاج إلى إنهاء الحكاية حتى وإن كانت لا تريد الانتهاء. يُنظر في هذا الإطار:

Larroux Guy : Le mot de la fin, Op.cit, p250.

أو انتقال الخطاب من زمن إلى زمن آخر. فتكون النهاية حينها مؤشرا على تغير كبير حاصل في الحكاية، يؤدّي بالضرورة إلى توقفها. وفي هذا السياق يتحدث "شارل غريفل" (Grivel) بدوره عن الصلة التي تربط بين البدايات السردية والنهايات في الرواية، بقوله: "نحن ندرك أنّ النهاية تستجيب لمطلب البداية"[1]. ممّا يعني أن النهاية مهما كانت صيغتها أو المؤشرات الدّالة عليها، فإنها تترابط مع البداية في نسقها العام فيتحقق التلاحم بين مختلف عناصر الجهاز السردي وتتحقق للقارئ متعة الانتهاء كما تحققت له من قبلُ، متعة الابتداء.

وفي سياق متصل فإن المؤشرات السابقة قد تضع القارئ أمام نمطين من النهايات، فإمّا نهاية مغلقة وإمّا نهاية مفتوحة.

أمّا عن النهايات المغلقة، المنتهية، فهي ترضي القارئ "لأنها تجيب عن كلّ أسئلته فتدخل الطمأنينة إلى قلبه. وأمّا الخاتمة المفتوحة فتظلُّ مُشرَعة على احتمالات متعدّدة، لذا يقوى فيها التشويق ويشارك القارئ في التأليف من خلال تصوّر النهايات التي لا ترضيه"[2]. غير أنّ هذه الأخيرة- وإن كانت شائعة في الكتابة الروائية فهي لا ترضي أفق انتظار القارئ ولا تطلّعه، بل تجعله يعيش حالة من الخيبة -في كثير من الأحيان- خاصّة إذا ذُيلت هذه النهاية بلفظة قاسية كـــ"يُتبعْ" مثلا. ولكن، وفي الإطار ذاته، يرى "رولان بارت" غير ذلك تماما، فالنسبة له فإنّ "تحليل النصوص يجب أن تحْكُمه فكرة أساسية هي أن العمل الفني لا يتوقف، ولا يغلق أبَدًا"[3]. وعلى الرغم من تضارب هذا القول الدّاعي إلى عدم إقفال أو إنهاء العمل الفني مع قول "بارت" السابق والمتعلق بتنغيص النهايات المفتوحة على القارئ وتخييب أفق انتظاره (وهذا التضارب في الآراء عند بارت صار مألوفا، لأنه يمارس بعض المراجعات الفكرية من حين لآخر)، فإنه (أي بارت) يذهب إلى أنّ بعض السرود لا تنتهي بل تتوقف عند نقطة ما. ومن هذه النقطة بالذات تنطلق بداية جديدة غير معلومة النهاية أو قد تكون نهايتها لا محدودة. وكأن الرواية نصّ طويل شبيه بمسار الحياة الإنسانية لأبطاله. ومادام الإنسان موجودًا ليحكي قصته للحياة والعالم، فإن هذه

[1] Charles Grivel : Production de l'intérêt romanesque, Op.cit, p159.

[2] لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الأولى، 2002، ص85-86.

[3] Roland Barthes : Par ou commencer, in Poétique, Ed Seuil, Paris, 1970, N°01, p21.

القصة لا تنتهي أبدًا، في هذه الحالة يصبح القارئ أمام نصّ مفتوح، لا تتعين نهايته، بل تحدّد نقطة ما ليتوقف عندها.

في ختام هذه العتبة النظرية حول خطاب النهايات، تجدر الإشارة إلى أنّ أنماط النهايات ووظائفها متباينة ومختلفة باختلاف صيغ هذه النهايات. وعليه، سيتم التفصيل في هذه الأنماط في المباحث المتعلقة بخطاب النهايات في "روايات واسيني الأعرج"، لأنه –وعدا النمطين المعروفين في النهاية: المفتوحة والمغلقة– فقد نصادف أثناء مقاربتنا للنهايات في المدّونات السردية الواسينية صيغا جديدة للنهايات تستوجب بالضرورة أنماطا أخرى من النهايات ومنه، قد تتحدّد وظائفها بحسب تلك الأنماط. فما هي يا ترى، صيغ النهايات في رواية "سيدة المقام" لواسيني الأعرج؟ وما هي مميزاتها والمؤشرات الدّالة عيها؟ وهل لهذه النهايات صلة ببعضها بعض؟ أم لها صلة بالنهاية المركزية؟ وهل لهذه الأخيرة علاقة بالبداية المركزية للرواية؟ أسئلة، جوهرية، وشائكة، نحاول الإجابة عنها في المبحث الأوّل من هذا الفصل.

المبحث الأول

خطاب النهايات في رواية "سيدة المقام"

لواسيني الأعرج

أوّلا : أنماط النهايات في رواية "سيدة المقام"

ثانيا : علاقة النهايات بالبدايات في رواية "سيدة المقام"

يندرج خطاب "النهاية" في رواية "سيدة المقام" لواسيني الأعرج، ضمن إستراتيجية نصّية تثقل كاهل الكاتب، تماما كما فعلت البداية. فجملة النهاية، لا تقل أهمية عن جملة البداية. وعليه فإنّ مصائر الشخصيات مرتبطة بصيغة الإقفال التي يختارها الكاتب لروايته. واستنادا إلى ذلك فقد قسمّنا النهايات في رواية "سيدة المقام" بحسب صيغها وأنماط تشكلها. ولا يخفى على أحد، أنّه وكما للرواية بداية مركزية يفتتح بها النّص كلّه، فإنّ لها أيضا نهاية مركزية بها تختتم الحكاية ومنها يتعرّف القارئ على مصير الأبطال. وضمن هذا التقسيم نقف عند الأنماط التي وُظفت في صوغ النهايات في رواية "سيدة المقام".

أوّلا: أنماط النهايات في رواية "سيدة المقام":

1- النهاية المركزية المأساوية:

جاء في النهاية المركزية المقطع الإنشادي الآتي:

"أنَا مَجْفَاكْ كِوْيتيني،

آوَلْفي مَرْيَم،

كيفْ الحَالْ يَا البَاهْيَهْ...

كيف الحال يا البَاهْيَهْ..

كيف الحال؟!..."[1].

وقد ورد أسفل هذا المقطع التوقيع بالنهاية عن طريق إثبات المكان والتاريخ، وهو كالآتي: "الجزائر العاصمة-شتاء/ربيع 1991"[2]. ولعلّ ورود النهاية على هذا النمط الإنشادي راجع إلى المقطع الاختتامي للرواية. حيث نلاحظ أنّ الفصل الأخير المعنون "نهايات المطاف" قد فصل في مصائر الشخصيات، إذ صار القارئ يعلم تمام العلم أنّ البطلة "مريم" قد ماتت بسبب الرصاصة الطائشة في دماغها. وأنّ البطل "الأستاذ" قد قرّر الإلقاء بنفسه من أعلى جسر "تليملي" بالعاصمة. وعليه، فإنّ المقطع الإنشادي السابق الذي يبكي فراق "مريم"، إنما يندرج ضمن "النهاية" حسب

[1] واسيني الأعرج: سيدة المقام، رواية، ص284.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

التمييز الصنفي الذي عرضه "هامون" سابقا. لأن خاتمة الأحداث والحكاية عُرِفت قبل هذا، أي وسط الفصل الأخير، وربّما قبل ذلك، أي في الفصل المعنون: "إغفاءات الموت" الذي توفيت فيه البطلة "مريم". وتجدر الإشارة في ذات السياق أنّ من عادة "واسيني" الكتابية، إنهاء رواياته بمقاطع إنشادية (Des fragments récitatifs)، ونذكر هنا نماذج عن ذلك، نبدأها من نهاية رواية "مملكة الفراشة":

"في بلادنا نحبّ الرّقص ونكره الحروب أيضا،

ونحبّ التانغو كثيرا...

– التانغو ليس للأغنياء فقط،

– نشرب بيرة تانغو وننتشي،

– ونرقص مع الأشباح، على جسر الموتى.

- Dans notre si beau pays, nous aimons la danse
Nous-aussi, on déteste les guerres.
On-aime le Tango,
Le Tango n’est pas l’apanage des aisés.
On prend une bière Tango, on voit mieux la vie.
Et on danse avec les chimères, sur le pont des morts"[1].

ويقول في نهاية رواية "نوّار اللّوز":

"ابتسم ابتسامة خجولة ثم غفا على هزّ السيارة ونقرات الأمطار ووجه لونجا الذي اختلط بوجه الجازية وصمت الجندرمة الّذين لم يقولوا شيئا وبقايا الأغنية القديمة:

سِرْ يا لزرق سِرْ

يَسْرجوا لي عَوْدي والمخلهْ

[1] واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى، 2013، ص418.

نَلحقْ عليهم في الدَّخْلَة"[1].

أمّا نهاية رواية "طوق الياسمين" فجاءت كالآتي:

"يصعد نشيدي المستعاد الّذي كنتُ مصمّما على إنهائه مهما كلَّفَني الأمر. لم أكن هذه المرّة مستعدًّا لإيقافه في منتصفه كما فعلت في المرّات الماضية:

يَا النَوْ صُبّي، صُبّي،

مَا تْصُبِّيشْ عْلِيَّ،

حَتَّى يْجِي خُويَا حمُّو

ويْعْطِّني بالزرْبيهْ

يا النّوتِ يا النّوْتِ يا النّوْ صُبّي.. صُبّي"[2].

فالملاحظ على هذا النمط من النهاية، عدا، ظاهرة التنوع اللّغوي التي تكتسيها (عربية، فرنسية، عامّية) فإنها نهايات مشهدية. حيث يتم فيها توظيف بعض آليات المسرح وتقنيات السينما، إذ تمزج فيها الشخصية بين الأداء السردي، القصصي والأداء المسرحي أو السينمائي. وهذا ما ظهر تماما، في نهاية رواية "سيدة المقام". فعلى غرار النماذج المقدمة سابقا، أفادت النهاية في الرواية –قيد دراستنا– من آليات المسرح في صناعة المشهد الروائي، فينهي القارئ هذه الرواية وهو يتخيل ذلك المشهد كما لو كان ممثلا أمامه فعلا. فيظهر له البطل وهو يتقدم نحو حافة جسر "تليملي" متأملا الأفق البعيد فوق "البحر المنسي" ومتألما من منظر المدينة التي شوّهها "القادمون الجدد"، ثم يلقي بنفسه من علوّ شاهق وهو يردّد نشيده الجنائزي الخالد، يبكي فيه فراق "سيدة المقام". وعليه، فإنّ الفصل الأخير من الرواية، يربط في محور دائري بين العنوان "نهايات المطاف" –الذي كنا قد تناولنا بنيته المعجمية والسياقية بالتفصيل في "فصل العناوين الدّاخلية"– الحامل للفظة "نهاية" الدّالة على معناها الحقيقي هنا، وبين صيغة النهاية التي جسّدت مشهد الانتحار المأساوي للبطل وهو يردّد نشيد الفراق. وكأنّ النهاية هي آخر لقطة درامية يراها المشاهد لفيلم

[1] نوّار اللّوز: ورد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، الطبعة الثانية، 2007، ص260.

[2] طوق الياسمين: ورد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، الطبعة الثانية، 2006، ص297.

"سيدة المقام". إذ يبدو المشهد منطقيا بالقياس مع الأحداث: موت البطلة بعد تلقيها رصاصة في الدّماغ –طغيان حالة من الكآبة على البطل– فقدانه الإحساس بجمال المدينة بعد غزو "القادمين الجدد" لها– قراره الحاسم بالانتحار بعدما فقد كلّ مبرّرات العيش: الحبيبة–المدينة.

2– النهايات الثانوية:

ويتعلق الأمر بنهايات الفصول الدّاخلية للرّواية، وهي بدورها، تخضع للتصنيف الآتي:

أ– النهايات التّلخيصية: وتضم الفصول الآتية: "مكاشفات المكان"– "ظلال المدينة"– "محنة الاغتصاب" و"الجنون العظيم".

ينهي الكاتب فصله المعنون: "مكاشفات المكان" بقوله: "مريم... رقصة الجنون الأخيرة حين تأتي لا تسأل وحين تدخل القلب لا تستأذن مطلقا، تدخل بحذائها الرّقيق وألبستها الفضفاضة"[1]. وينهي الفصل الذي بعده تماما بالنداء نفسه: "مريم يا نوّارة! ماذا بقي من عنفوان المدينة المسروقة وشهاداتها الصادقة؟ أستعيد الآن تفاصيلك، كبرياءك، وحبّك... طفلة عشتِ.. طفلة سرقَتْك المدينة في لحظة إغفاءة داخل حرف تتعشّقينه وتحاولين عبثا كشف سرّه الوهّاج وداخل أغنية أو رقصة بقيت في الحلق مثل شهقة المحتضر الأخيرة"[2].

فالقارئ لهذين النهايتين يدرك أنّ الكاتب حاول من خلالهما تكثيف التفاصيل الواردة في بداية وثنايا الفصلين حيث "تعمل الخاتمة التلخيصية على إعادة إنتاج النموذج القَصصي للقصة في خاتمتها على نحو من الأنحاء"[3]. أي أنّ الكاتب يوظف في هذا النمط من النهايات صيغا تحيل على إعادة تركيب أجزاء القصة المنفصلة هنا وهناك وبالنسبة للشاهدين السابقين، فإن واسيني الأعرج قد صاغ هذين النهايتين بعبارات تدلّ على مصير البطلة، وترتبط هذه الصياغة ببداية الفصلين، حين تعرض الرواية مشهد البطل وهو يقطع الشارع متوجّها إلى مستشفى "مصطفى باشا"

---

[1] واسيني الأعرج: سيدة المقام، رواية، ص32.

[2] المصدر نفسه، ص57.

[3] جميلة عبد الله العبيدي: عتبات الكتابة القصصية، (دراسة في بلاغة التشكيل والتدليل)، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2012، ص126.

للاطمئنان على حال "مريم" بعدما اخترقت رصاصة طائشة رأسها. فقوله: "رقصة المجنون الأخيرة" و"أستعيد الآن تفاصيلك... شهقة المحتضر الأخيرة".

عبارات تحيل إلى الذات الساردة في موقف استرجاع لمواقف ماضية ويقوم السارد حينها بتشييد النهاية الثانوية للفصل عبر الارتكاز على تقنية تلخيص ما فات إمّا بالتحسّر وإما بالاستذكار.

أمّا النهايتان الثانويتان المنضويتان تحت فصلي: "محنة الاغتصاب" و"الجنون العظيم"، فقد وردت الأولى تلخيصا لفعل الطلاق والانفصال بين البطلة وزوجها، وجاءت النهاية الأخرى تلخيصا لمشهد جنسي غير شاذّ بين البطلة والأستاذ. والمقصود بلفظة "غير شاذّ" أنّه غير فاضح، لم يوظف فيه الكاتب صيغا جنسية ظاهرة أو فاضحة أو مخلّة، ولكنه عمد إلى لغة شعرية بعيدة عن الابتذال، غير أنّ ذلك لا يبرّر مطلقا تلك العلاقة (اللاّشرعية) التي تربط بين "مريم" و"الأستاذ".

يقول السارد في نهاية فصل "محنة الاغتصاب": "ليس هو الرّجل الوحيد في الدّنيا، قالتْها ثم ضمَّتني إلى صدْرها، شعرت بحرارة كبيرة وبزرقة مذهلة تملأ جسدي. أعادتني إلى قريتي وإلى أحياء سيدي بلعباس الواسعة وإلى الوجوه الأليفة التي فقدتها، إلى الأحجيات والحلّ والرّبط في الأعراس والجداول الفقهيّة وماء الزّهر والبرتقال والأولياء الصالحين وإلى شجرة الخرّوب اليتيمة التي يقال إنّ جدّ أبي علّق نفسه على أحد فروعها احتجاجا على سرقة زوجته ووجهه ما يزال ممتلئا بمسحوق البارود"[1]. تلخص هذه النهاية وعْيَيْن مختلفين: وعي الحاضر- ووعي الماضي.

أمّا وعي الحاضر فيمثله موقف الأمّ من طلاق ابنتها "مريم"، وقد ظهر هذا الموقف في شكلين: الأوّل لغوي تمثل في عبارة: "ليس هو الرجل الوحيد في الدّنيا" وهي عبارة تواسي المرأة التي تركت زوجها لأي ظرف من الظروف. والشكل الآخر سلوكيّ، جسّده فعل ضمّ ابنتها تخفيفا عليها من ألم الإحساس بالامتهان، ممّا ولّد عند البطلة وعي الماضي. فمن خلال ردّ فعل الأمّ لخصت البطلة عن طريق الاستذكار كل تفاصيل ماضيها الطفولي واسترجعت عبق المكان ورائحة صدر أمّها التي لا تذهب من حاسة الشمّ أبدًا. وعليه فقد تأسست هذه النهاية التلخيصية على ازدواجية الموقف والوعي في الآن نفسه.

[1] واسيني الأعرج: سيدة المقام، رواية، ص122.

ب- النهايات الميتا-روائية: يمارسُ المؤلّف، وهو بصدد فعل الكتابة الرّوائية، نوعًا من تفعيل منطق "الروائي" Le romanesque، أي يقدم "نقدًا وربّما تنظيرًا لمكونات العالم الروائي"[1]. فهناك من الروائيين من هو مهووس بطرح أسئلة الإبداع والكتابة داخل رواياته، وذلك حتى يحقق الخطاب الميتاروائي أهمّ غاياته؛ وهي استحضار القضايا الفنية المتعلقة بفعل الكتابة ذاته، وإشراك القارئ في تسطير مسار الكتابة وفنّياتها بشكل عام. ويحضرنا هنا نموذج رواية "مريض الرواية" لنور الدّين صدّوق الذي أنهى روايته بخطاب ميتاروائي، حيث تتحدث فيه الرواية عن ذاتها: "أعود من باريس للمرّة الثانية.. لم يعد أمامي سوى شهر واحد للرّحيل.. في مدينة النور سأمضي وجاكلين وأبنائي الثلاثة بقية حياتي.. قد يكون العَرْبِي الوَاحِي رتّب وثائق حيازته للسكن الذي ينوي تحويله فندقا.. وأمّا "أساطير العالم" فلا أعرف كيف ستنتهي.." أنهى عثمان قراءة المشاهد وقرر إنهاء مخطوطة "مريض الرواية"../.."[2]. فالجملة الأخيرة من المشاهد تحيل على خطاب ميتاروائي بحت، حيث ينهي "عثمان قراءة آخر المشاهد في مخطوطة "مريض الرواية" فيقرر إثر ذلك وضع نهاية "للنهاية". إذ يتحدث النص عن ذاته ويشرك القارئ في صنع نصّ أسماه "مريض الرواية"، فيصير القارئ شريكا مع "عثمان" في هذا المرض المميز والمتفرّد.

إنَّ هذا النمط من الخطاب الذي يسائل الكتابة يُشعِرُ القارئ وكأنّ الكاتب يقف على مسافة من نصّه، ينظر إليه بعين القراءة لا بعين الكتابة والتأليف. فيصير النصّ هو المتحدّث الرسمي عن ذاته، يسائلها وينتقدها ويملي عليها آراءه وأفكاره.

تجدر الإشارة هنا إلى أنّه "لم يسبق أن طُرح سؤال الكتابة من داخل النّص الروائي التقليدي الذي يبدو وكأنه حسم الأمر، حين اعتبر أنّ النص الروائي ذو موضوع واحد (هو الحكي) ولم يطرح سؤال الكتابة نفسه على ذاته لتحقيق النص المنسجم الذي يسعى إلى تقويض الخطاب الأحادي"[3]. ذلك أنّ خطاب الميتا-رواية Métafiction هو من نمط اللّغة الواصفة التي تسائل لحظة الكتابة وتضع للنص تشكيله الرّوائي العام، وتخرجه عن الخطاب الأحادي الذي لا يستمع إلاّ لصوت الكاتب.

---

[1] رشيد بنحدّو: حين تفكر الرواية في الرّوائي، مجلة الفكر العربي المعاصر، ص31.

[2] نور الدّين صدّوق: مريض الرّواية، رواية، ص103.

[3] عبد المالك أشهبون: البداية والنهاية في الرواية العربية، ص163.

وعليه، فقد تبنّى "واسيني" هذا الخطاب في نهاياته الثانوية إذ يقول على لسان السارد في فصل "فتنة البربرية": "لا خيار لنا في هذا الوطن سوى الكتابة. تذكرت كلمتها الأخيرة "شي نْهارْ مَنْ النَّهَارَاتْ" الجملة الأولى في الكتابة مرهقة، الإحساس الدّائم بخطورة الفعل وعمقه واستحالته. كيف نتجاوز دهشة البياض في الورقة. وكيف نلمس عذريتها المخيفة.. "أوف تلك قصة أخرى.. خَلِّها على الله!"[1] أول ما يلاحظ على الشاهد، أن الكاتب، على لسان سارده، قد تبنّى عُرْفًا من أعراف الكتابة، لكن دون أن يصرّح بلفظة تُسَمّي جنس هذه الكتابة ألا وهي "رواية". غير أنّ عبارة "الجملة الأولى في الكتابة" التي افتتح بها الكاتب نهاية فصله، قد تبدو محدّدة للجنس دون أن تسمّيه فليس من عادة الشعراء مثلا أن يسمّوا ما يفتتحون به قصائدهم: "الجملة الأولى"، بل مطلع القصيدة أو البيت الأوّل منها -إن كانت عمودية- أو السطر الأوّل من القصيدة -إن كانت من شعر التفعيلة- ومع ذلك فإنّ لفظة "كتابة" تطلق بصفة العموم على الفعل ذاته وبالتالي قد لا تكون محدّدة لجنس هذه الكتابة.

يؤرّق الكاتِبَ فعلُ البداية الروائية، والجملة الأولى التي تخترق عذرية الصفحة البيضاء ويسائل ذاته، كما يسائل القارئ، كيف له أن يتجاوز دهشة البياض تلك، ويتسللّ إلى الكلمات ليخطفها وتكون بوّابته الأولى التي يلج من خلالها القارئ إلى دهاليز النص.

إنّ السؤال عن الكتابة داخل الكتابة، هو من صميم فعل التجريب لدى الروائيين المعاصرين، حيث يتم إشراك القارئ في محاولة الإجابة عن التساؤل، أو حتى صياغة التساؤل ذاته. إذ صار من المعلوم اليوم أنّ للقارئ السلطة نفسها على النص، كما تلك التي للكاتب وبالتالي فإن الروائي لا يسائل ذاته فقط من خلال عبارة: "كيف نتجاوز دهشة البياض في الورقة؟" بل يسائل أيضا قارئه الافتراضي، الذي سيشعر بعد قراءة هذه العبارة أنّ البدايات الروائية أمر صعب جدّا. وقد يفكر -كما يفكر الكاتب- في جملة ما يختارها لبداية روائية بدل تلك الجملة التي وضعها الكاتب. وفي الوقت ذاته، فإن السارد في النهاية السابقة، يقرّ بصعوبة البداية ويرى أن "الجملة الأولى في الكتابة مرهقة وعميقة وخطيرة" لأنّ مصير القراءة متعلق بها ففشل البدايات كفيل بفشل القراءة؛ والرواية الجيدة هي التي تضمن استمرار فعل قراءتها بواسطة البداية الممغنطة والمميزة.

[1] واسيني الأعرج: سيدة المقام، رواية، ص78.

ومن النهايات المتصلة بخطاب الميتا-رواية، نقف أيضا عند فصل "حراس النوايا" حيث يقول السارد في نهايته: "تمنّيتُ أن يكون لديّ زمن وكثافة من الألم لكتابة هذه الفاجعة. لكن الانهيار الدّاخلي كان مذهلاً يتوازى مع حالات الجنون. واصلت تدحرجي باتجاه الجسر الذي يربط المدينة بما تبقى من مرتفعاتها"[1]. وفي الشاهد، يواجه السارد مصيرين قاسيين: الموت أمام ألم الكتابة، والموت من علّو شاهق فوق الجسر. وتطرح هذه الثنائية منطقا فجائعيا ومأساويا في أعلى صوره ونمذجته. إذ يقرّ الكاتب أنّ الزمن يحاصره فلا يترك له فرصة الكتابة، وقد وصف ما يتولّد عن هذه الكتابة بالفاجعة، بدل أن يسمّيها "رواية". ففي النهاية هو يعتبر أنّ الجنس بالأدبي الذي يحتضن قصة مريم وصراعها مع الأفكار والإيديولوجيات والسلطة والقمع الذكوري الفردي منه والجماعي، هو "فاجعة" وليس "رواية". فكِلْتَاهُمَا يسبّب الألم: ألم الحياة، وألم الكتابة ويبدو، أن الكاتب ذاته عاش هذين الألمين بشكل مضاعف، لأنّه كان محاصرًا من قبل أزمتين: أزمة البلاد وأزمة الكتابة. فهو يعاين ما يجري من قتل واغتيالات وتصارع على السّلطة، وانهيار الدّولة وتفكيك المنظومة المجتمعية وفي الوقت ذاته، كان فعل الكتابة وسط كل تلك المآسي، قنبلة موقوتة قد تنفجر في جسد صاحبها. وكانت رصاصة الموت مصوّبة نحوه في كل زمان ومكان. وبدل أن يكون فعل الكتابة تنفيسا عن الفجائع، تحوّل إلى تهمة تلاحق صاحبها بالفعل الشنيع وتضعه ضمن خانة "المغضوب عليهم". ولّما فشل السارد في صياغة ألم الكتابة ضمن "رواية" أسماها "الفاجعة" اختار الاتجاه صوب ألم الانتحار الذي لا يكون بعدَه ألمٌ أبدًا. وبذلك يتحقق الغرض العام من الرواية كلّها: "مرثيات الجمعة الحزين"، فتعطي هذه الفجائع صفة وخصائص "المرثية" ويصبح للرواية أغراضا، كما للشعر أغراض. فنقف عند "الرواية المرثية" كما في "القصيدة المرثية"، فتصير الكتابة الروائية حينذاك، حالة إنتاجية متفرّدة، تتأرجح بين وعيين: الوعي بألم الكتابة، والوعي بكتابة الألم. ويقف القارئ بين الثنائيتين متسائلا بدوره عن موقفه بين الوعيين وعن إمكانية إنتاج حالة ثالثة تتوسط الكاتب والنص، هي حالة القراءة.

جـ- النهايات السردية: جاء في نهاية فصل "حنين الطفولة": "مدّت يدها من جديد اتجاه النافذة بعد أن قامت بصعوبة حاولت أن تغلقها. التفتت نحو المدينة والبحر، كانت الأنوار قد اشتعلت "شفتْ نحبْ تأخذني هناك. في مطعم الميناء "Les sablettes" هذا المساء مدهش". ثم

[1] المصدر السابق، ص234.

سحبتني من يدي وغادرنا مدرج المعهد الكبير المطلّ على المدينة والبحر والأشواق، وبدأنا ننحدر باتجاه زرقة البحر والمطعم الشرقي"[1].

تدعّمت هذه النهاية بكثير من الأفعال السردية، هي من صنف أفعال الأداء والحركة، ونذكرها على التوالي: مدّت- قامت- حاولت- تغلق- التفتت- اشتعلت- تأخذني- سحبتني- غادرنا- بدأنا- ننحدر. وقد أسهمت هذه الأفعال في بعث الحركة داخل المقطع السردي ممّا أضفى على النهاية نوعًا من الحركية والتفاعل بين الشخصيات التي تؤدي هذه الأفعال. ونشير هنا أن متواليات الأفعال هذه قد ضمَّت صوتين سرديين تمّ من خلالهما توظيف ثلاثة ضمائر مختلفة هي: ضمير الغائب في الأفعال (مدّتْ، حاولت، تغلق...) وضمير المخاطب (شفْتْ، تأخذني) وضمير المتكلم المفرد (نحبّْ) ولو أنّ هذا الإفراد مرتبط باللّهجة العامية، لا الفصحى لأنّ النون في الفصحى دالّة على الجمع وليس على الإفراد. بينما تدل على عكس ذلك في العاميّة. أما ضمير المتكلم الجمع فورد في الأفعال (غادرنا- بدأنا- ننحدر).

إنّ التنوع على مستوى الأفعال والضمائر من شأنه تحديد الدّورة الإنجازية للأصوات السردية. أي أنها تعيّن بداية الفعل السردي ووسطه ونهايته فيقف القارئ عند مسار هذه الدّورة الإنجازية وهو مطمئن إلى تمام هذه الأخيرة. فحتى في حالة النهاية الثانوية يعيش القارئ حالة من التوتر في انتظارها، وخيبة إن لم تكن في مستوى أفق ذلك الانتظار. وعليه، وجبت العناية بالنهاية الثانوية، شأنها في ذلك شأن النهاية المركزية. فكلاهما نهاية لبداية محدّدة. غير أنه يمكن المفاضلة بينهما على أساس احترام هرم الترتب "فنهاية الرّواية أهمّ من نهاية الفصل، التي هي بدورها أهمّ من نهاية الفقرة إلخ"[2]. فكلّما كانت النهاية متعلقة بما هو أكبر وأشمل، كانت أهمّ من غيرها.

وفي سياق متصل بتوظيف نوعي للضمائر، جاء على لسان السارد في نهاية فصل "البحر المنسيّ" قوله: "في طريقي إلى البيت وأنا أتدحرج تحت المطر الذي بدأ يخفّ، حاولتُ عبثا أن أمحو كلّ الصور ولا أحتفظ إلاّ بأصابع رجليها وهي تلثم الموجات التي كانت تتمزّق عند رجليها وعند ساقيها الرّائعتين"[3]. فالملاحظ أنّ النهايتين السابقتين سواء ما تعلق بفصل "حنين الطفولة" أو "البحر

[1] المصدر السابق، ص100.

[2] صبري حافظ: أفق الخطاب النقدي، دار شرقيات للنشر والتوزيع، الأردن، الطبعة الأولى، 1996، ص57.

[3] واسيني الأعرج: سيدة المقام، رواية، ص211.

المنسيّ" أنّ ضمير الغائب قد ارتبط بشكل مباشر بالبطلة "مريم"، حيث قدّم الكاتب المرأة كائنا مستقلا وليس "اندماجيا" –على حدّ توصيف "الغذامي"– وهذا يخالف الصورة الذهنية العامّة التي ترسخت عند المجتمع عن المرأة. حيث تمّ الجمع بين ضمير "الغائب" المرصّع بتاء التأنيث وضمير المتكلم الذي ينضح "فحولة"، إذ يحْضر هذا الأخير "باعتباره تقنية توظف دلاليا لتعزّز الفعل وتؤكد على فاعله"[1]. فقد تم تعزيز أفعال الحركة عن طريق الضمير "أنا"، بالانتقال من حالة إلى حالة، ومن موقف إلى آخر، في سلاسة كاملة ودون أن يشعر القارئ بثقل هذا الـــ"أنا" أو سطوته. بينما وظف ضمير الغائب حتّى "يُظاهر السارد على احتواء الحكي المتمحض للماضي أي المنصرف إلى ما وقع من أحداث قبل زمن السرد"[2].

فضمير الغائب يعين السارد على أداء فعل الحكي لأنه يرتبط بالماضي ويعيد صياغته من جديد. فيتم تسريد الزمن في اللحظة التي تبدأ فيها الحكاية، ويصير القارئ على علاقة مباشرة بأحداث وقعت قبل زمن السرد، لكنها جمعت في إطار واحدٍ ذي زمنين: زمن الكتابة وزمن القراءة.

د– النهايات الدّائرية: نقصد بـــ"الدّائرية"، النهايات ذات البناء الدّائري، إذ وقفنا في هذا النمط على شكلين من النهاية: نهاية يكون فيها البناء الدائري داخليا أي تتعالق مع بدايتها وعنوانها. ونهاية جاء فيها البناء الدّائري خارجيا، حيث تعالقت مع نهاية لفصل آخر.

وأمّا عن الشكل الأوّل، فنجده مجسّدا في فصل "الجمعة الحزين" حيث يظهر الفصل كدائرة مغلقة بين عناصر ثلاثة هي: العنوان الدّاخلي والبداية والنهاية. وقد تمّ الاشتغال على ألفاظ النهاية بحيث تتوافق تماما مع ألفاظ العنوان والبداية.

فعنوان الفصل هو "الجمعة الحزين"، وأمّا بدايته –والتي تناولناها بالتحليل والتفصيل في فصل خطاب البداية– فقد وردت في جملة واحدة هي "الجمعة الحزين صوت يملأ القلب والذاكرة حكاية الدّهشة والخوف"[3]. بينما جاءت نهاية هذا الفصل كالآتي: "ظلام يشبه ظلام الجمعة

[1] زهور كرام: السرد النسائي المغربي، شركة النشر والتوزيع، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 2004، ص118.

[2] عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص186.

[3] واسيني الأعرج: سيدة المقام، رواية، ص123.

الحزين، من يدري؟ ربّما الشاحنات العسكرية الآن في طريق العودة إلى المنعطفات القديمة والساحات. فالصيف بدأ يعلن عن حرارته قبل الأوان والوجوه يسكنها ذعر خائف من ظلّه ظلام يشبه، بل أكثر قساوة من ظلام الجمعة الحزين.. قادم.. قادم.. قادم"[1].

وكما هو ملاحظ، فإن هذه النهاية قد تعالقت في محور دائري مع عنوان الفصل وكذا بدايته، فصيغة "الجمعة الحزين" تكررت فيها مرتين إذ اقتنصها الكاتب للنهاية كما فعل قبلها في العنوان والبداية. بل إننا إذا أردنا الذهاب بعيدا، فإن الصيغة ذاتها اعتُمدت في العنوان الفرعي للرواية "مرثيات اليوم الحزين" فقد تمّ التحديد الزمني في النص لهذا اليوم بالجمعة، وألحق به توصيف "الحزين" لاكتمال صورة المرثية كلّها. فلو افترضنا جدلاً أن الكاتب اختار لعنونة هذا الفصل بصيغة "اليوم الحزين" بدل "الجمعة الحزين" لكان مفهوما لدى القارئ أن اليوم = الجمعة وذلك بالاستناد إلى جملة البداية الأولى "الجمعة الحزين صوت..." أو جملة النهاية الأخيرة "ظلام الجمعة الحزين". ولهذا فإنّ النهاية الدّائرية التي اتخذت شكلا داخليا لها، لا تبدأ من ذاتها وحسب ولكن من العنوان الذي يحيل عليها والبداية التي تقدمها.

أمّا عن الشكل الآخر في البناء الدّائري للنهاية، ونقصد بذلك البناء الدّائري الخارجي فيتجسد على مستوى التعالق الواضح والمباشر والتام بين النهاية المركزية أي نهاية فصل "نهايات المطاف" والنهاية الثانوية في فصل "إغفاءات الموت" حيث تطابقت النهايتان في الصيغة الانشادية التي اختارها الكاتب لإقفال حكايته، يقول السارد في نهاية الفصل العاشر "إغفاءات الموت" الذي يسبق مباشرة الفصل الأخير من الرواية "نهايات المطاف":

"أنا مَجْفَاكْ كَاوْيَتْنِي،

آوَلْفِي مَرْيَمْ،

كيْف الحالْ يا البَاهْيَهْ؟!

بْذيكْ النَّظْرَهْ البَاشْرَهْ

حَيّينِي مَنْ ثَمْ

[1] المصدر السابق، ص153.

آوَلْفِي مَرْيَمْ..."[1].

وعلى ما يبدو، فإنّ هذا المقطع الإنشادي (الغنائي) هو لازمة في القصيدة الشعبية التي اعتمدها الكاتب تناصًّا موسيقيا عامّيا في روايته. وقد تعالقت النهايتان المذكورتان أعلاه في معمارية دائرية بحيث كانت الأولى نقطة بداية والأخرى نقطة نهاية. ومن نقطة النهاية تنطلق البداية من جديد. فهذه اللاّزمة التي تكرّرت في نهايتين متتاليتين من شأنها تعزيز آلية العناصر المهيمنة، إمّا بتكرارها أو بإعادة صياغتها في النهاية. لأنّ هذه الأخيرة وردت بصيغة تفترق عن النهاية الأولى في بعض جملها. فقد تم حذف أو بشكل أدق لم يرد في النهاية المركزية السطر الرابع والخامس من الأنشودة. وقد يعود مبرّر ذلك إلى أن السارد قد تلفظ بها ووشوش بها نفسه وهو يلقي بنفسه من الجسر، ومن الطبيعي أن تكون ناقصة أو مبتورة لأنه يردّدها تحت وطأة فعل الانتحار الذي يفقده التركيز وبالتالي نسيان بعض الجمل من الأغنية. ومادامت النهاية هي نقطة ارتكاز منتهى الأحداث، أو بؤرة تتركز فيها كل مكونات الجهاز السردي فإنها أيضا الذكرى الأخيرة التي يظل القارئ محتفظا بها دوما.

ثانيا: علاقة النهايات بالبدايات في رواية "سيدة المقام":

نشير بداية، وكإجراء منهجي، أننا لا نتناول في هذا العنصر علاقة النهايات بالبدايات، كلٌّ على حدة. حيث نشير إلى ذلك من باب الإجمال لا التفصيل. إذ سبق وأن عمدنا إلى تحليل البدايات في الفصل المتعلق بها، كما أشرنا إلى أنماط النهايات في هذا الفصل. وبالتالي فدراستنا هنا تنكبُّ على تحديد العلاقات التي يمكن أن تتوالد بين النهايات والبدايات بصفة العموم، دون العودة إلى تقصّي علاقة كل نهاية فصل ببدايته مثلا.

إنّ "الترابط بين البداية والنهاية يتحقق كاختبار فعلي لمدى التلاحم الوثيق بين مكوّنات العمل السردي وكذلك وسيلة متميزة لصالح الروائي، يعبّر من خلالها عن فكره، ورؤيته للعالم"[2]. معنى هذا أن العكس أيضا حاصل، لأن العلاقة بين البداية والنهاية متعدّية. فكما أنّ علاقة البداية

[1] المصدر السابق، ص260.

[2] عبد الملك أشهبون: البداية والنهاية في الرواية العربية، ص235.

بالنهاية من شأنها إظهار قدرة الكاتب على مدى ارتباط عناصر عمله الروائي، فالنهاية أيضا يمكن أن تحقق الغاية ذاتها.

إن البنية الدّائرية بين نهايات الرواية وبداياتها، تكشف لنا عن آلية جديدة في التجريب الروائي، عند واسيني الأعرج، كما عند غيره من الكتاب. إذ إنّ الرواية الحداثية (الجديدة)تعمد إلى التشويش على القارئ، فتتداخل البداية مع النهاية، وتغيب الحبكة الفنية التي عُرفت في الشكل التقليدي للرواية العربية (بداية- عقدة- حلّ) ويسيطر فعل اختراق البنية النمطية عبر "تدمير الحبكة وتفكيكها (Déconstruire)، وتحويل الخاتمة من صيغة النهاية/الحل (Résolution) إلى صيغة النهاية المفتوحة، من خلال أعمال سردية غير مكتملة (Inachevées)"[1]. واستنادًا إلى ما سبق ينحو كتاب الرواية المعاصرة منحًى جديدا في التصورات التي يطرحونها بشأن النهايات، شأن الروائي "الطاهر وطّار" الذي يرى أن النهاية في الرواية هي محض خداع للقارئ "لأنه في الحقيقة وجدليا، الحياة لا تنتهي إطلاقا، والرواية هي لوحة من الحياة. هي مقطع من الحياة بقدر ما له من امتداداته"[2]. لأن الرواية -بالنسبة للطاهر وطّار- تشبه الحياة في تفاصيلها، وعليه، فإنه لا نهاية محدّدة لها. وليست النهايات المغلقة التي يضعها الكتاب غير عملية مراوغة وخداع للقارئ ومحاولة لإيهامه بانتهاء ما لا ينتهي أصلا. يبرّر "وطّار" حكمه هذا، قائلا: "أكتبُ ولا أرى للرواية نهاية إطلاقا وكلّ نهاية حاسمة هي مخادعة وكذبة وقطع لشحنة القارئ ولنفس القارئ"[3]. وبالمقابل نقول إن هذا الرأي نسبّي إلى حدّ كبير، على الرّغم من اتصافه بجزء من الصّحة. فروّاد النهايات المفتوحة يعلمون علم اليقين أن أبطالهم الورقيين هم أصلا ممّا أنتجته الحياة، والإنسان مهما امتدت حياته فإنّ لنهايته يومًا ما. وعليه، من الصعب الجزم بالقول النافي للنهاية المغلقة. ففي حقيقة الأمر لكلّ شيء في الحياة، بداية ونهاية حتى الحياة نفسها، وهذا ناموس من نواميس الكون التي لا يمكن تجاوزها أو اختراقها.

[1] المرجع السابق، ص300.

[2] الطّاهر وطّار : الرواية العربية وتحديات الحداثة، مجلة "المعرفة"، العدد 268، سنة 1984، ص85.

[3] المرجع نفسه، ص86.

وفي هذا السياق نعتبر أن النهايات في رواية "سيدة المقام" تتداخل مع بداياتها بشكل دائري –كما أشرنا سابقا– لأن "حيوية الرواية ودائريتها هما نقطتا قوة في صفات هذه الرّواية"[1]. أي أنّ فاعلية الرواية وديناميكيتها تكمن في دائريتها أي في صيغة التداخل بين النهاية والبداية أو العكس بحيث يشعر القارئ أنّ البداية تحيل على النهاية، وأن النهاية تتعالق مع البداية إن صيغة أو سردًا أو دلالة.

فإذا أخذنا عن ذلك نموذج النهاية المركزية في رواية "سيدة المقام" في علاقتها بالبداية فإننا نلاحظ أنّ السرد في البداية اعتمد على ما أسماه "ألان روب غرييه" (A.R. Grillet) "بالصورة المقلوبة" وهذا المصطلح خاصّ بالبناء في القصيدة الشعرية. أما في البداية الروائية التي أمامنا فقد عمد فيها صاحبها إلى تقنية السرد المقلوب والذي يسميه بعض النقاد –كما أشرنا في فصل خطاب البداية– بالبداية البعدية. فإذا تأملنا هذا المقطع الابتدائي فإننا نقف عند حدث استعداد السارد لفعل الانتحار بعد الشعور المريع بالوحدة واللاّجدوى وعبثية كلّ شيء في الحياة، وهو الفعل نفسه الذي انتهت به الرواية. يقول السارد في البداية: "شيء ما تكسّر في هذه المدينة بعد أن سقط من عُلوّ شاهق. لست أدري من كان يعبر الآخر: أنا أم الشارع في ليل هذا الجمعة الحزين الأصوات التي تملأ الذاكرة والقلب صارت لا تعدّ و لم أعد أملك الطاقة لمعرفتها. كلّ شيء اختلط مثل العجينة، يجب أن تعرفوا أنّي منهك ومنتهك وحزين ومتوحّد مثل الكآبة"[2].

إنّ هذا المقطع الابتدائي ورد تحت الرقم "واحد" (–1–) إشارةً من الكاتب أنّ للرواية بدايتان لا بداية واحدة، هذا من جهة. ومن جهة أخرى فإن هذه البداية ترتبط مع النهاية التي بدأت كالآتي: "شيء ما تكسّر في هذه المدينة بقوّة وسقط من علوّ شاهق"[3]. وعند آخر فعل السقوط من هذا العلوّ الشاهق يردّد السارد نشيده الأبدي:

"أنا مجْفاك كويتيني

آولفي مريم،

---

[1] Alain Robbe Grillet : Pour un nouveau Roman, Les éditions de Minuit, Collection «Critique», Paris, 1961, p29.

[2] واسيني الأعرج: سيدة المقام، رواية، ص05.

[3] المصدر نفسه، ص261.

كيف الحال يا الباهية..

كيف الحال يا الباهية..

كيف الحالْ؟!.."[1].

فالقارئ يلاحظ تداخل النّهاية مع البداية في مستويات عدّة أهمّها:

-إنّ الصيغة اللفظية للنهاية والبداية واحدة، إذ بدأت الرواية بجملة "شيء ما تكسّر في هذه المدينة..." وانتهت بالجملة ذاتها وهذا يعني أن الكاتب أراد أن يقول إنّ نهاية روايتي في بدايتها. لأنّ احتمالات وقوع حدث الانتحار واردة منذ صيغة البداية وبالتالي ما على القارئ سوى تقصّي هذه الأحداث بعد إظهار آلية "الخروج" التي مارسها البطل في مفتتح الرواية، قاصِدًا مستشفى "مصطفى باشا" ليطمئن على حال البطلة "مريم". وما عزّز من احتمال وقوع الانتحار -وهو الحدث النهائي في الرواية- هو صيغة (بعد أن سقط من علّو شاهق). إذن، حدث التقاطع بين النهاية والبداية على مستوى الثيمة (الموضوع)، على غرار التقاطع على مستوى الصيغة ممّا يعني أن الكاتب كان يتقصّد منذ الجملة الأولى أن تحوي البدايةُ النهايةَ، والنهايةُ البدايةَ وأن تكون إحداهما مرآة للأخرى.

-بدأت الرواية بغياب آلية التعيين الاسمي لشخصية البطل وانتهت على النّحو ذاته، بل واستمرت في كل ما جاء في الرواية. إذ لم يتعرف القارئ على اسم السارد (الأستاذ) بل ظل خفيا من البداية إلى النهاية. بالإضافة إلى أن الكاتب لم يعرّفنا على صفات السارد أو ماضيه بل إنّ البداية تصدم القارئ بشخصية تقف متأملة حيطان المستشفى وتستذكر صفات البطلة "مريم" عن طريق الاسترجاع بالفعل "كانت مريم". ممّا يعني أنّ ما سيرد في الرواية كلّها، هو من قبيل التذكر والاستحضار بعد أن وجد السارد نفسه وحيدا داخل فراغ مقلق. أمّا النهاية، فإنها خرجت أيضا من صلب حيطان المستشفى ومن عمق الفراغ المقلق بعد موت البطلة التي "كانت". وما بين البداية والنهاية يقف السارد على حافة جسر "تليملي" مستعيدا شريط الأحداث، مقرّرا لحظة "السقوط من علوّ شاهق".

[1] المصدر السابق ، ص284.

-يضطلع هذا البناء الدّائري بين النهاية والبداية بوظيفة رئيسة هي تكسير خطية السرد من جهة، وخلخلة الزمن من جهة أخرى. فمادام مسار السرد مقلوبًا، فإنّ التشويش يطال بنية الزمن إذ يصير الماضي حاضرًا، والحاضر ماضٍ. فتظهر الصورة العامة للرواية معكوسة، تبدأ بدايتها بالنهاية، وتنتهي النهاية كما بدأت في البداية. وكأن القارئ يبدأ من نقطة الوصول ثم يعود إلى الوراء بحثا عن البداية الفعلية. وهذه حالة "السارد الأستاذ" الذي فشل القارئ في البداية الروائية في تخمين ملابسات انتحاره والأحداث المتعلقة بهذا الفعل لأن تلك البداية تخلو من المؤشرات الدّالّة على انتحار البطل السارد. ولكنها في الوقت ذاته، تدلّ على الفعل دون فاعله. فالقارئ (قد) يفهم من البداية أنّ "السقوط من علوّ شاهق" يعني الانتحار، لكنه لا يتعرف على القائم بهذا الفعل أي المنتحر. وبالتالي، يخلق هذا الغموض نوعًا من التشويق، فيظل القارئ مشدودًا إلى ما سيأتي بعد تلك الإشارة في البداية، إلى أن يتعرف كلّيا على مصير الشخصية من توالي الأحداث، وبالتالي يتم الكشف عن المنتحِر في نهاية الرّواية.

-ترتبط النهاية بالبداية بعناصر أخرى محايثة نوجزها في الجدول الآتي:

البداية	جملة اسمية (شيء ما تكسّر)	النهاية	جملة اسمية (جسدي يتدحرج)
الشخصية	أنا (ضمير المتكلّم)		أنا (ضمير المتكلّم)
الحدث	حالة من اليأس (منهك- منتهك)		الانتحار (جسدي يتدحرج في الهواء)
المكان	الشارع (المدينة)		الجسر (المدينة)
الزمان	الليل		الليل

إن قراءة متأملة لهذا الجدول تفضي بنا إلى الذات المتكلمة في علاقتها الشديدة بالمكان (الشارع- المدينة)، ولكن الإحباط واليأس الّذيْن تعيشهما هذه الذات جعلتا هذا الارتباط بالمكان سلبيا في البداية، ويزداد عنفًا في النهاية بانفصال هذه الذات عن مكانها بالانتحار. فتكون النهاية حينها تحصيلا حاصلا لما جاء في البداية؛ فالذات ترتبط بالمكان ارتباطا يائسا في البداية لتنفصل عنه انفصالا مُميتا في النهاية، فتظهر العلاقة بين النص ومرجعه واضحة جلّية حينما يُحسن الكاتب استغلال مواطن من النص يُظهر فيها إبداعيته الحقيقة لأن "كل إبداع تتمثل إبداعيته في مقدار

إضافته الكلية المعرفية أو الوجدانية أو العملية إلى سياقه المجتمعي والإنساني"[1]. وعليه، فإنّ إبداعية "سيدة المقام" تكمن في علاقات شخوصها بالواقع الاجتماعي العام في الجزائر ومدى تفاعلهم مع هذا الأخير، وطريقة تعاطيهم مع الوضع السائد وحيثياته.

إضافة إلى تعالق الذات بالمكان في البداية كما في النهاية، تتآلف العناصر الأخرى (الحدث، الزمان) فيما بينها، لتُبينَ عن واقع مأساوي يعشق فيه أصحابه الموت والانتحار والخراب. ولهذا ارتبطت المأساة بزمن الليل ليكون المنظر أكثر حُزنا وقتامة ووحدة. فالرواية تعادي واقعها ومجتمعها وكل العالم من حولها ولهذا اقتنع البطل بعدم جدوى عيشه وقرّر التخلّص نهائيا من ذاته.

نستنتج في الأخير أنّ وضع النهاية في رواية "سيدة المقام" –وعلى غرار النهايات في الرواية العربية الجديدة– ليس أمرًا ناجزًا أو مُنْتَهٍ؛ فالنهاية –كالبداية– من المكوّنات النصية التي تخضع للتجريب الدّائم بل، تحتل الإستراتيجية ذاتها التي تشغلها البداية. فإذا كانت الجملة الأولى في النص الروائي مقلقة وحاسمة ومرهقة، فإنّ آخر جملة في النص أكثر قلقا وإرهاقا، بوصفها آخر ما يبقى في ذاكرة القارئ.

وعليه، فقد صاغ "واسيني الأعرج" نهاياته الثانوية ضمن أنماط متعددة تنوّعت بين النهايات التلخيصية والميتاروائية والسردية بينما اتصفت نهايته المركزية بالبنية الدّائرية في تداخلها مع البداية الرئيسة، ممّا يعني أنّ الكاتب قد حدّد مسبقا الوظيفة التي ستؤدّيها نهاية روايته حينما جعلها تتقاطع مع البداية في الصيغة والثيمة. وهذا أمر لا يخلو من القصدية أبدًا بل إنّه مدروس ضمن إستراتيجية كتابية محدّدة.

وإذا كان هذا هو وضع خطاب النهاية في روايته "سيدة المقام" فكيف يجد القارئ حال النهايات في رواية "البيت الأندلسي"؟ وهل سنصادف الأنماط ذاتها والإستراتيجية نفسها؟ أم أن خطاب النهايات في هذه الرواية سيكون متفرّدًا ومميزا بخصائص أخرى وأنماط مغايرة لما سبقها؟.. أسئلة نحاول الإجابة عنها في المبحث التالي من هذا الفصل.

[1] محمود أمين العالم: الإبداع والدلالة، دار المستقبل العربي، القاهرة، الطبعة الأولى، 1997، ص36.

المبحث الثاني

خطاب النهايات في رواية "البيت الأندلسي" لواسيني الأعرج

أوّلا: أنماط النهايات في رواية "البيت الأندلسي"

ثانيا: علاقة النهايات بالبدايات في رواية "البيت الأندلسي"

تستميز النهايات في رواية "البيت الأندلسي" عن سابقتها (راوية سيدة المقام) بِنَفْسِهَا الطويل. حيث إنّ الكاتب لم يعمد إلى النهايات القصيرة كما فعل مع "سيدة المقام"، بل تكاد النهاية تأخذ الصفحة فما أكثر من الفضاء الورقي الروائي. وقد يعود مبرّر ذلك إلى حجم الرواية ذاتها. فهي نصّ طويل، ذو نفَسٍ لا متقطّع، يشعر القارئ أنّه أمام حكاية لن تنتهي لتعدّد سُرَّادِها وتشعّب أحداثها وكثرة حكاياتها. لأنها حكاية كبيرة تحوي حكايات صغيرة. وعليه، فقد انشطرت هذه النهايات إلى أنماط عدة نجملها في ما يأتي:

أوّلا: أنماط النهايات في رواية "البيت الأندلسي":

1- الطّابع الوصفي للنهاية المغلقة:

وردت النهاية المركزية في رواية البيت الأندلسي على النحو الآتي: "من بين كلّ الوجوه النسائية التي مرّت عليّ، وتركت ملمسًا دفينا على حياتي، ظل وجه حبيبتي سيكا هو الأبقى والأنقى. ربّما لأنها كانت صبية، وقبل أن أفتح عيني عليها، كبرت بسرعة؟ ربّما لأنها كانت جميلة عندما اكتشفت ملامحها الناضجة لأوّل مرّة؟ ربّما لأن بها بعضًا من تفاصيل وجه حنّا سلطانة.

ربما لم تكن لا هذا ولا ذاك، لا هذه ولا تلك، ولكنها كانت حُبًّا مستحيلا لا يعرف سرّه الخفيّ إلاّ البحر ومقبرة خليج الغرباء التي تغير اسمها فجأة، وأصبحت منذ مدّة قصيرة، تسمّى مقبرة ميرامار البحرية. (فرنسا- الجزائر- إسبانيا/ شتاء 2010)"[1].

اتسمت هذه النهاية المركزية بالإقفال والتمام، وإن كانت ذات طابع وصفي. وفي حقيقة الأمر، فقد سبق هذه النهاية المركزية، خاتمة مغلقة للحكاية، حيث تعرّف القارئ -قبل هذا- على مصير الشخصية البطلة: "مراد باسطا"، ومآل "البيت الأندلسي" الذي طالَهُ الهدم، ثم تمَّ نقل البطل إلى سكن آخر في عمارة وصفها "بعلبة السّردين". ممّا خلّف حسرة في قلبه وغصّة دفعته إلى حرق المخطوطة، لكن "ماسيكا" أنقذتها في آخر لحظة قبل أن تأكلها النيران.

تبدو النهاية في هذا الإطار تحصيلا حاصلاً لما قبلها، وخاصة في الفصل المعنون "في مقام الرّماد" الذي تحدّدت فيه نهاية "البيت الأندلسي" بالهدم الكلّي. غير أنها نهاية خصَّها السارد لوصف "ماسيكا" التي رافقت حكاية البيت والمخطوطة من البداية. وفي هذا النموذج من النهايات

[1] واسيني الأعرج: البيت الأندلسي، رواية، ص447.

المغلقة يتم التحديد المسبق –من خلال الحكايات الثانوية– لمصير الشخصيات ومسار الحكاية. حيث يلاحظ القارئ أنّ السارد الذي أنهى كلّ ما يتعلق بالرواية، لم يجد من نهاية أخرى غير صيغة "الوصف" للشخصية الساردة المرافقة له (ماسيكا). وعلى ما يبدو، فقد أراد أن تكون النهاية اعترافا ضمنيا بعشق دفين لفتاة ينتصف عمرها مقارنة بعمر السارد. ولكنها تمثل الجانب المشرق في الحكاية كلّها. فهي التي أنقذت المخطوطة من الضياع والاحتراق مرّات عديدة وهي التي كافحت مع "مراد باسطا" للحفاظ على البيت الأندلسي كما عملت على تنفيذ وصية السارد بدفنه في مقبرة "ميرامار". من هنا، تصير النهاية المأساوية، رومانسية فالبطل يريد موتا على شكل آخر غير معهود، هو موت المنتصر لا موت المهزوم، على الرغم من تهديم البيت. والظاهر أن هذه النهاية "واقعية" جدّا، فلا شيء يقف في وجه السلطة وليس الوريث "مراد باسطا" إلاّ إحدى شخصيات هذه الحياة فقد يكون نمطا إنسانيا مكرّرًا، يحاول الوقوف في وجه التيار بمفرده، لكن الرياح أقوى منه وأعتى.

تجدر الإشارة في هذا الإطار، إلى أنّ "واسيني الأعرج" يثبت تاريخ النهاية عن طريق التعيين المكاني والزماني (فرنسا– إسبانيا– الجزائر شتاء 2010). وهذا التعيين يعطي بعدًا تحديديا للرواية أو بالأحرى للنهاية الروائية. حيث يدرك القارئ أن فعل الكتابة الإبداعية تم في ثلاث جغرافيات متباعدة (فرنسا– الجزائر– إسبانيا) ممّا يوحي بتنقل الكاتب بين هذه البلدان بغية جمع مادة الرواية من جهة، وامتثاله للحظة الإبداع، التي لا ترتبط بمكان أو زمان معين، من جهة أخرى. وهذا التنقل بين الأقطار سمح للكاتب بتزويد روايته بالوثائق التاريخية اللاّزمة، والتي أطلق عليها اسم "المخطوطة". فظهرت هذه الأخيرة في شكل أوراق، فكّكت بناءها الساردة "ماسيكا" وعرضها الكاتب ضمن نسق سردي متناسق، إذ لا يشعر القارئ بالانفصال بينها وبين عناصر السرد. وهذا جهد كتابي يحمد للروائي كثيرا. أمّا الثّبتُ الزمني، فهو مؤشر تاريخي يوثق لانتهاء فعل الكتابة (شتاء 2010). وهذا الإجراء مفيد في مسألة تحديد رقم الطبعة وتاريخها حين نشر الرواية.

2– النهايات الثانوية السردية الطويلة:

نشير بداية، إلى أنّ النهايات الثانوية وردت في معظمها ضمن نمط واحد، هو النهاية السردية. عدا نهاية واحدة ووحيدة جاءت تحت شكل النهاية الميتاروائية هي نهاية فصل "توشية مراد باسطا" التي نعود إليها بالتحليل لاحقا.

عنوان الفصل	النهـــايـــة
استخبار ماسيكا	"مرارة صغيرة بقيت عالقة في حلقي... إلى امرأة أخرى غيري"
نوبة خليج الغرباء	"سكنتْ شعاعا... مالي أحد غير الله... يا سيدي"
وصلة الخيبة	"ثم ركضتْ من جديد نحو المجموعة... في تفاصيل أبجديتها"
إيقاعات الحرف السري	"فجأة سكن كلّ شيء... تنظر إلى عينيه الشاردتين في الفراغ"
في مقام الرّماد	"مات الفينكا في ظروف غامضة... يرفعون الأكف ترحّما عليه.."

إنّ القارئ للجدول يلاحظ أننا اقتصرنا على الاقتطاع من النهايات الثانوية وذلك لطولها إذ يتعذر علينا ذكرها كلّها في الجدول لأنها قد تأخذ مساحة ورقية تقارب الصفحة أو تربو عليها بقليل. وفي حقيقة الأمر، فإنّ الذي يعنينا هنا هو الوقوف عند نمط هذه النهايات، لا فقراتها الطويلة. ويبدو أن الكاتب احتاج كي يطعّم هذه الرواية الكبيرة حجْمًا، إلى نهايات ثانوية طويلة تتناسق وتتساوق وثيمة الحكاية من جهة، ومتطلّبات البرنامج السردي من جهة أخرى.

غير أنّ ما يجمع هذه النهايات في نسق واحد -عدا طولها- هو طابعها السردي الذي يطرح محنة الذات الساردة بكل تجاويفها. فقد تراوح السرد في هذه النهايات بين ضمير المتكلم والغائب. إذ ارتبط الأوّل بالذات الراوية، بينما تعلّق الآخر بشخصيات مختلفة (ماسيكا- سلطانة- الصحفي النمس- الفينكا). ولعلّ الحالة الذهنية لهذه الشخصيات، هي ما جعل السارد الرئيسي للحكاية يجمع بينها تحت لواء ضمير الغائب. فيكون هذا الأخير مَلِكًا على الضمائر الأخرى، لأنه يجعل السرد ينتقل بسلاسة ومرونة كبيرتين دون إحداث خدوش في آلية الحكي.

وقد انفتح السرد في هذه النهايات الطويلة على موضوع الشخصية أو الذات الفاعلة في السرد، ضمن علاقاتها المتشابكة والشائكة بالمدارات الأخرى. وهذا مؤشر فعلي على العوالم الباطنية للذات المتناولة في الحكاية، مهما كان حجمها أو النسق العام الذي وُجِدتْ فيه. يقول السارد في نهاية فصل "إيقاعات الحرف السّري": "فجأة سكن كل شيء ولم يسمع إلاّ سيارات الإسعاف وهي تخترق شارع البحر الواسع، وهدير الموج الذي كان يتكسر عند قدميه هو وكاهنة في آخر مرّة، وهي تسند رأسها على كتفه الأيسر، القريب من نبض القلب وتنظر في عينيه

الشاردتين في الفراغ"[1]. فهذه النهاية هي الأقصر من بين كل النهايات الثانوية، إذ تم فيها تجاوز المستوى الشكلي إلى المستوى الثيماتي (الموضوع والمضمون) الذي يرتكز على إظهار صراع المثقف (الصحفي) مع السلطة (المخابرات التي حاولت اغتياله). حيث غدتْ هذه الثيمة المنسحبة في الرواية الأيقونة لشيء آخر أكبر هو وهم "الأنا" مع حقيقة "الآخر".

ونتيجة لتلك السلطة القمعية للآخر، تعيش "الأنا" ضمن سياج الفكر القامع الذي ينتج آلياته الخاصة للتصدي لكلّ طرح مغاير أو متضارب مع مساره وأيديولوجيته ومصالحه.

هكذا تقدم النهايات السردية مشاهد مختلفة لحكايات صغيرة مؤطرة ضمن حكاية كبيرة هي حكاية البيت الأندلسي. حيث ينبني السرد فيها جميعا على آلية الأفعال الحركية المؤسسة على الحدث المتسلسل، وعبر التنويع في شخصياتها التي لا تحكي بصفة مباشرة حكاية البيت الأندلسي أو علاقتها به، ولكنها شخصيات ارتبطت من بعيد بهذا البيت. وعليه، فإن الرواية اتجهت إلى تقديم حكايات ثانوية لتشكل تلك العلاقة الخفية بينها وبين حكاية البيت الأندلسي.

انفتح السرد في النهايات الثانوية السابقة على سياق الذات في ارتباطها بسياق المكان. ففي الوقت الذي تحاول فيه "ماسيكا" المصادقة على أوراق وفاة "مراد باسطا" وبالتالي الموافقة على تنفيذ وصيته بدفنه في مقبرة "ميرامار"، في نهاية فصل "استخبار ماسيكا"، كانت الساردة نفسها تسعى جهدها لاستثمار جزء من البيت بتحويله إلى دار للموسيقى الأندلسية يتعلم فيها أطفال الحيّ أبجديات العزف على سلّم "صول" الموسيقي. فارتباط سياق الذات المؤطرة للحكاية، وطيد جدّا بسياق المكان الذي يؤطر الأحداث. وعليه فالمكان الذي تأسست عليه الحكاية كلّها، ليس فضاءً مجرّدًا، ولكنه صار أيقونة دالة على مَكان أشبه ما يكون بالأسطورة. وبالتالي تصير الذات في هذه النهايات محايثة للمكان الذي يخلق نسقًا خاصًا به.

إذن، تحول المكان في هذه النهايات السردية إلى حالة من الدهشة تصيبُ كلّ من يقترب منه، يقول السارد: ".. أنا لم أعدْ مُهْتما كثيرا بالأسماء، ولا حتى بالبيت. فهو يشبهني في كلّ شيء، في عزّه وألقه وعنفوانه، وفي هشاشته وتآكله وخرابه أيضًا، وحتى في احتراقه وموته العنيف... أكثر من أربعة قرون مرت على هذا البيت وكأنها لم تكن، أكثر من ثمانين سنة مرّت

[1] واسيني الأعرج: البيت الأندلسي، رواية، ص247.

عليّ وكأنها لفحة ريح ساخنة..."[1]. وهنا، تتوحد الذات بالمكان وينصهران فيصير الواحد منهما شبيها تماما بالآخر في كل منعطفاته وجزئياته على نحو من التلاحم الكلّي تنسجم فيه هذه العلاقة الشائكة بين الذات ومكانها مع الدلالة العامة للرواية. فهي في جوهرها محنة جيل بأكمله اجتمعت في محنة فردية، ذاتية، تسعى من خلال الرواية الخروج على فضاء إنساني أوسع وأشمل يدور في فلك العلاقات الإنسانية المعقدة والمتشابكة.

إنّ القارئ للنهايات السردية الطويلة، سيلاحظ أنها مأساوية بامتياز. ولا نعني بالمأساوية هنا، ما عرف عند أرسطو من نهايات محصورة بين الموت والقتل[2]، فتكون النهاية عندها مفجِعَةً (Tragique). بل المقصود هو النهايات الحزينة التي لا تجد السعادة إليها سبيلا. ففي نهاية فصل "وصلة الخيبة"، تفشل ماسيكا في استدعاء أو جمع العدد المطلوب من الأطفال لدراسة الموسيقى الأندلسية كما يفشل الصحفي النمس في كشف الصفقات المشبوهة لمافيا العقارات والأراضي ويتعرّض لمحاولة اغتيال ينجو منها بأعجوبة، في نهاية فصل "إيقاعات الحرف السّري". أما نهاية فصل "في مقام الرّماد" فيموت الفينكَا في ظروف غامضة بعد اختفائه، ويظل لغز موته عصيّا على الحلّ من قبل العائلة والأقارب. فهذه النهايات كلّها تراوحت بين الفشل ومحاولة الاغتيال والموت الغامض. ولعلّ هذه المسْحة المأساوية التي طُبعت بها النهايات الثانوية، راجعة أساسا إلى كونها "تتجاوب مع يأس المثقفين من أبناء الطبقة الوسطى"[3]. وهو اليأس العام الذي طبع الرواية من بدايتها إلى نهايتها. لأنّ المثقف –في "البيت الأندلسي"– والّذي جسّدته شخصيات عدّة منها: حفيد "مراد باسطا" المختص في الآثار، و"ماسيكا" طالبة الآثار و"النمس" الصحفي المدافع عن التاريخ والمعادي للمافيا والسلطة– يعيش حالة من اليأس العام، حيث تتطلب واقعية الأحداث التي يؤطرها الخروج عن النسق العام للنهاية المأساوية التقليدية بموت البطل أو البطلة، أو فشل العلاقة العاطفية التي تجمعهما...الخ. إلى نهايات أخرى مأساوية ولكن ذات بعد سياسي أو اجتماعي قدْ يوَاجَهُ "الأعرج" بسؤال مبَاغِت من القارئ: لماذا جَعَلْت الكلّ يموت في روايتك؟ "مراد باسطا" و"حنّا سلطانة" و"الفينكا" و"المقاتل المغربي المعدوم" و"سِبيلاّ"؟.. فهل كان على قارئك أن يستعدّ

[1] المصدر السابق، ص28.

[2] أرسطو طاليس: فن الشعر، ص53.

[3] عبد المحسن طه بدر: تطور الرواية العربية الحديثة، دار المعارف، مصر، الطبعة الثانية، 1968، ص170.

بهذا الموت الجماعي لشخصياتك؟ وهل جعلت نهايتها على هذا النحو المأساوي، فقط، لأنها كائنات ورقية تتحكم في مصائرها كما يتحكم اللاّعب في الدّمى بخيوط متحركة؟

نُخمّن جواب الكاتب أنّ النهايات المأساوية "أكثر قدرة على حفر شواهده في صدورهم لأن هذه النهايات ببساطة: نهايات يصعب أن تُنسَى!"[1]. فلا يمكن أن ينسى القارئ مثلا نهاية رواية "حمامة زرقاء في السحب" لحنّا مينا، حين ماتت الطفلة الفلسطينية إثر مرض اللّوكيميا (سرطان الدّم) في إحدى غرف مستشفى لندن، لتعود مع أبيها في تابوت خشبيّ بارد بعد معاناة طويلة مع المرض، وصراع مع "الآخر" حول مسألة الهوية الفلسطينية.

3- النهاية الثانوية الميتا-روائية:

تَجَسَّدَ نموذج النهاية الميتا-روائية في فصل واحد معنون: "توشية مراد باسطا"، حيث ظهرت مسألة الكتابة الروائية حَلاًّ وحيدًا لكلّ مآسي السارد، يقول في هذا الشاهد: "فقدت كلّ شيء، ولم يبق لي إلاّ الكلام والأحرف الهاربة من سلطان التدوين ونَغمة سيكا، صوتي الأعمق والخفيّ الذي يملأ القلب كلّما أظلمت الدّنيا معلنة عن عواصفها الدّفينة. سأتسلّح باليقين الهش وأتشبّث ببقايا العمر، وأقول بيتنا الهارب، البيت الأندلسي. مراد باسطا"[2].

جمعت هذه النهاية بين مرتكزات ثلاث هي: الكتابة- المرأة- والمكان. وكلّ مرتكز يُمثل بالنسبة للكاتب الرواية في حدّ ذاتها. حيث تجسّد ألم الحروف الهاربة (الكتابة) في محاولة السارد لالتقاط تفاصيل حكاية المكان (البيت الأندلسي) فقرّر بعد أن فقد كلّ شيء أن يتسلّح بالكتابة ويسجّل حكاية البيت مع حكاية امرأة دافعت عن القضية ذاتها (ماسيكا) وأسماها (بيتَنَا) أو "البيت الأندلسي".

يسائل السارد مسألة الكتابة التي أضحت مرتكزا مصيريا بالنسبة إليه، حيث قرّر اللّجوء إليها بعدما فقد كلّ شيء. واعتبر أن "سيكا"، المرأة، مثل الكتابة تماما. يلجأ إليها وقت الحاجة، أو حينما يفقد كل شيء. وعليه فقد توحّدت الكتابة بالمرأة والمكان وصار الكلّ مبرّرًا للكتابة والعيش والبقاء. فالحديث عن الكتابة داخل الكتابة ليس ثيمة عرضية، وليس أيضا "خدعة سردية

[1] عبد الملك أشهبون: البداية والنهاية في الرواية العربية، ص277.

[2] واسيني الأعرج: البيت الأندلسي، رواية، ص34.

تستعملها الرواية قصد الإيهام بمشاركة القارئ في خلق الأحداث"[1]. بل تتمتع بكثير من القصدية يسعى الكاتب من ورائها إلى دفع الحرج عن القارئ الذي ظل لزمن طويل يرى نفسه المِلك الذي لا يحكم أو المسؤول الذي لا سلطة له ورفعه إلى رتبة "مؤلف" استنادا إلى أن القارئ يتمتع بالسلطة ذاتها التي للمؤلّف. لأن القراءة في الأبجديات النقدية المعاصرة تقوم على مبدإ الإنتاج، إذ تحول القارئ إلى منتِجٍ ثانٍ للنص، يقول ما لم يقله الكاتب، وتطرح عليه أسئلة الكتابة، ويرتب العالم الدّاخلي للنص على ذوقه، ووفق أفكاره ورؤاه.

إن الخطاب الميتا-روائي المعلن عنه صراحة في النهاية الثانوية الآنفة الذكر، يطرح فكرة إشراك القارئ الضمني في إنتاج المشروع السردي من جهة. ويكشف عن هواجس خفية تسائل هذا المشروع، في فكر الكاتب. وعليه فقد تمت خلخلة منظومة الكتابة التقليدية التي غيَّبت القارئ وأسقطته من حساباتها لعقود طويلة، وصار هذا القارئ اليوم، يطالع النص مزهوًّا بسلطته الإنتاجية، مغمورًا بفرح خفي يعيش فيه "لذّة النّص".

ثانيا: علاقة النهايات بالبدايات في رواية "البيت الأندلسي":

يتجلّى البناء الدّائري، أو البنية اللّولبية بين نهاية رواية "البيت الأندلسي" وبدايتها في مستويين هامّين هما:

أ- مستوى العنونة: إذ يلاحظ القارئ أن الفصل الأخير في الرواية حمل عنوان "لمسة سيكا الناعمة"، كما أنّ الفصل الابتدائي في النص عُنوِن بـــ: "استخبار ماسيكا". فالصيغتان تحملان اسم الشخصية ذاتها: (سيكا أو ماسيكا)، على اعتبار أنّ هذه الشخصية هي سارد رئيس أيضا إضافة إلى السارد الأوّل مراد باسطا. وبالتالي، فقد تم افتتاح الرواية بآلية التعيين إلاّ قرينة لفظية على انتقال الشخصية من حالة اللاّتعيين إلى حالة التعيين. خاصة وأنّ الجملة-العتبة الأولى في البداية جسدت هذه الآلية بشكل واضح: "أنا ماسيكا وإذا شئتم: سيكا بنت السبنيولية كما سمّاني أصدقائي في المدرسة"[2]. فقد أخبرتنا الرواية عن الشخصية واسمها منذ البداية حتى يتعرف القارئ على علاقتها بالسارد الرئيس من جهة، وبالبيت الأندلسي وحكايته من جهة أخرى.

[1] عز الدّين التّازي: مفهوم الروائية داخل النص الروائي العربي، مجلة "الوحدة"، العدد 49، أكتوبر 1988، ص109.

[2] واسيني الأعرج : البيت الأندلسي، رواية، ص7.

وعليه، فقد انقسم السرد بين اسمين أساسيين هما: "ماسيكا" و"مراد باسطا". لكن السؤال المطروح: لماذا تمّ الابتداء بالساردة "ماسيكا" والانتهاء بها أيضا على الرغم من كون "مراد باسطا" هو الوريث الشرعي والوحيد للبيت الأندلسي؟.. ألم يكن حريّا بالكاتب تقديم "توشية مراد باسطا" على "استخبار ماسيكا"؟

إنّ الجواب عن هذه الأسئلة يكمن في المستوى الآخر للعلاقة الدائرية بين النهاية والبداية.

ب- مستوى الثيمة: بدأت الرواية من اكتشاف "ماسيكا" لمكان المخطوطة السّري، وهذا الاكتشاف ساعد الساردة في إنقاذ المخطوطة من الحريق الذي كاد يودي بها. وهذا المشهد المفجع، ظهر في نهاية الرواية، حين أطفأت "ماسيكا" النار التي نشبت في المخطوطة بعد حالة اليأس التي وصل إليها "مراد باسطا" الذي قرّر حرقها. وبالتالي فإن ثيمة النهاية، هي نفسها ثيمة البداية أو لنقل بشكل فنّي أدق إن الرواية بدأت من نهايتها. حيث ظهر في البداية مشهد جلوس "ماسيكا" إلى السارد "مراد باسطا" على شاطئ البحر لتسجل حكاية "البيت الأندلسي": ".. أفتح المسجّل الرقمي واترك صوته يختلط بصوت البحر وحكايته بتمزق الأمواج... يستمر ساعات طويلة وهو يسترجع خمسة قرون أفلت مثل النجمة المحروقة وكأن أمكنتها وأوجاعها يركضون أمامه في مشهد تراجيدي جميل"[1]. وهذا يعني أنّ الكاتب عمد إلى آلية الاسترجاع على مستوى زمن الرواية حتى يسجل حكاية بيت مرت عليها خمسة قرون ثم سيقَ كلام ماسيكا عن علاقتها بالمخطوطة وإنقاذها لها: "أعتقد أني كنت الوحيدة بعد مراد باسطا وربما حفيده سليم من كان مكان المخطوطة السّري. هو الذي نبهني إلى مكانها، وهو لا يدري أنه سيأتي يوم وأضطر فيه لإنقاذها من نهاية مفجعة، وكأن الحرائق لا تجلب إلاّ الحرائق، فقد أنقذتها هذه المرّة أيضا من يديه اليائستين المرتجفتين فأحرقت أصابعي معها، عندما أشعلها بنفسه في لحظة غياب كلّي"[2].

إنّ المشهد ذاته يتكرر في فصل النهاية حين يذكر السارد ملابسات إنقاذ المخطوطة من الحريق: "كنت منهكا من مشاهد القيامة القاسية التي رأيتها قبل أن أرحل نحو الدّار الأخرى... لم أعد أحس بشيء، حواسي تعطلت فجأة، حتى عندما أشعلت النار في المخطوطة... ومست النار

[1] المصدر السابق، ص9.

[2] المصدر نفسه، ص8.

أصابعي ويدي ولباسي، لم أحس بأي شيء... فجأة رأيت ماسيكا تسحب المخطوطة المشتعلة في يدي تحرق أصابعها الناعمة، وتمنعها من التحول إلى رماد..."[1]. وهذا الشاهد الختامي يؤكد على اتصال النهاية بالبداية أو تقنية "الفلاش باك" (Flash-Back) أي البداية من النهاية التي عمد إليها الكاتب. فقد اطلع القارئ على نهاية الحكاية منذ الفصل الابتدائي. ولكنّ براعة الكاتب أخفت تفاصيل وحيثيات هذه النهاية حَتّى لا يفقد السرد تشويقه ولا يصاب أفق انتظار القارئ بالخيبة الكاملة.

إضافة إلى ثيمة حرق المخطوطة فقد تقاطعت النهاية مع البداية في ثيمة الوصية بدفن السارد "مراد باسطا" في مقبرة ميرامار، يقول السارد في النهاية: "... ربما لم تكن لا هذا ولا ذاك لا هذه ولا تلك ولكنها كانت حبًّا مستحيلا لا يعرف سرّه الخفي إلاّ البحر ومقبرة خليج الغرباء التي تغير اسمها فجأة، وأصبحت منذ مدّة قصيرة تسمّى مقبرة ميرامار البحرية"[2]. وهي الوصية ذاتها التي ظهرت في فصل البداية: "سيكا.. أريد أن أدفن هنا.. في مقبرة ميرامار التي دشنتها حنا سلطانة، ثم جدّي الأوّل غاليليو الروخو. قبل أن يملأها الذين جاؤوا من بعده. أحب هذا المكان ليس لأن به كل الناس الذين أحببتهم ولكن لأنها المقبرة الوحيدة في الدّنيا التي انمحت فيها كل الأديان"[3]. وهكذا صار التلاحم بين ثيمة النهاية والبداية واضحا جدّا. وليست الشواهد السابقة إلاّ دليلا على ذلك.

وممّا ينبغي الإشارة إليه، أنّ تقاطع النهاية مع البداية على مستوى الثيمة، ليس على سبيل التكرار البسيط الذي يعيد ذكر النهاية في البداية "فثمة إحالات تستحضر النهاية الروائية عبرها عوالم البداية، وتبرزها مجموعة من العلامات التعيينية التي تضفي عليها تسنينا حواريا لا يكرّر علامة البداية في النهاية، وإنما يعيد إنتاجها بإدراجها ضمن سياقات حكائية جديدة"[4] أي أن مؤشرات النهاية قد تظهر في البداية سواء من حيث الثيمة أو الصيغة. ولكن الكاتب لا يكرر

[1] المصدر السابق، ص445.

[2] المصدر نفسه، ص447.

[3] المصدر نفسه، ص09.

[4] نبيل سليمان: طقوس الكتابة الروائية، مجلة "عمان" (أمانة عمان الكبرى)، العدد 103، كانون الثاني، 2004، ص234.

النهاية بحذافيرها في البداية أو العكس، وإنما يحاول إعادة إنتاجها من جديد وسط أنساق حكائية مختلفة.

وإجابة عن السؤال الذي طُرح عن مبرّر تقديم الساردة "ماسيكا" عن السارد "مراد باسطا" وكذا اختتام الرواية بها، نقول إنّ الكاتب الفعلي لحكاية "البيت الأندلسي" هي ماسيكا حيث تقول: ".. القصة معقدة جدّا ولكني سأحاول أن أفككها لتصبح مستساغة ومقبولة"[1]. وتضيف الساردة في موضع آخر من فصل البداية: ".. هذا هو الكتاب بلحمه ودمه وأنينه، لم أضف إليه شيئا من عندي سوى ما رواه مراد باسطا أو ما أومأ به. لم أتدخل إلاّ بما يساعد على استقامته. الكتب لا تقول الحقيقة المطلقة... هذا الكتاب هو حقيقة غاليليو ومأساته، وحقيقة مراد باسطا وخيباته. وحقيقتي أيضا وخوفي أنا التي تبدو غير معنية بما يدور حولها، وحقيقة من سيقرأه... بعد أن ظل مخزونا ومهربا ومسروقا، ومبعثرا أيضا، أضعه اليوم بين أيدي عشاق الأبجدية.. هم وحدهم يعرفون كشف الآثار الخفية العالقة بكل كلمة"[2].

إذن: "ماسيكا" هي من يشرح القصة المعقدة للقراء، إنها صارت كاتبة رغم أنها غير معنية بالكتابة، وهي تعترف في خطاب ميتاروائي بأنّ جُلّ ما فعلته مع هذا الكتاب (الرواية) هو "استقامته". وقد تجسّدت هذه الاستقامة في ترتيب أوراق المخطوطة وفك شيفرتها ووضع تهميشات شارحة لبعض تفاصيلها، وقد ذيّلت تلك التهميشات بتوقيعها الشخصي (ماسيكا)، لأنه جهد شخصي محض من قِبَلها. كما أن الساردة –صاحبة كتاب "البيت الأندلسي" التي روت تفاصيله نقلا عن رواية شفهية من "مراد باسطا"– قد توجّهت بخطاب مباشر إلى القرّاء بيّنت فيه تعالق الشخصيات التي لا علاقة لها ببعض أصلا: ماسيكا– مراد باسطا– غاليليو– القارئ. ولكن ما يربطها هي حكاية البيت الأندلسي. وفي خطابها الميتاروائي، تتوجه إلى قرّاء العربية أو "عشاق الأبجدية" لتضع بين أيديهم كتابا ظل مخزونا، وتتأمل منهم كشف ما خفي بين سطوره، لأنها تتوقع من قارئ "البيت الأندلسي" أن يكون متسلّحا بثقافة عالية للكشف عن المسكوت عنه Le non-dit في النص. وعليه، فإنّ النّص المروي هو "لمراد باسطا". أمّا النص المكتوب فهو "لماسيكا". وعليه فالأحرى تقديم المكتوب عن المنطوق من وجهة نظر "ديريدا"، لا من باب

[1] واسيني الأعرج : البيت الأندلسي، رواية، ص7.

[2] المصدر نفسه، ص9.

المفاضلة بينهما وإنّما من قبيل احترام مسار البرنامج الروائي في النص، من جهة، وكذلك من باب أن التدوين أحفظ للحكاية من الشفاهة وهذا حتى لا تضيع حقيقة "البيت الأندلسي".

وفي ختام هذه الجولة التفكيكية لخطاب النهاية في رواية "البيت الأندلسي" لواسيني الأعرج، نستنتج أنّ النهاية المركزية كانت مغلقة ومحدّدة منذ البداية؛ إذ تمّ التعرّف على مصير البيت والشخصيات خاصة منهم "مراد باسطا" في مفتتح الرواية. وهذا من خلال توظيف تقنية البناء اللّولبي أو الدائري في ارتباط النهاية بالبداية. ممّا جسّد آلية البداية من النهاية عن طريق الاسترجاع لأحداث وذكريات الماضي بتوظيف صيغة الفعل "كان".

أمّا النهايات الثانوية فكانت سردية في غالبيتها ممّا يدلّ على أن الكاتب قسم برنامجه السردي ضمن مدارات متعدّدة، شكلت مجتمعة جسد النص الكلّي. إذ يلاحظ القارئ أن كل نهاية ثانوية تسْرد مشهدًا ما، تتعالق فيه مع الفصول أو المشاهد اللاّحقة في سياقات مترابطة تُسنَد مرّة إلى الذوات في علاقتها ببعضها بعض، ومرّة أخرى في علاقتها بالمكان الرئيس "البيت الأندلسي".

فإذا كانت النهايات في هذه الرواية تتقاطع مع نهاية رواية "سيدة المقام" في صفة المأساوية إذ ختمت الروايتان بموت الأبطال مع فارق بسيط أن الموت في "سيدة المقام" كان اختيارًا ذاتيا عن طريق الانتحار، بينما كان الموت في "البيت الأندلسي" إجباريا، قرّره صانع القرار، فهل سنقف عند النمط المأساوي ذاته في نهايات رواية "جُملكية آرابيا"؟ كيف تجسّد خطاب النهاية في هذه الرواية وما هي أبعاده، وهل تداخلت النهايات مع البدايات كما شهدنا في روايتي "سيدة المقام" و"البيت الأندلسي"؟

أسئلة جوهرية، تدفعنا للبحث أكثر في "جملكية آرابيا" لإيجاد الإجابات ومحاولة تفكيكها في المبحث الموالي.

المبحث الثالث

خطاب النهايات في رواية "جملكية آرابيا"

لواسيني الأعرج

أوّلا: أنماط النهايات في رواية "جملكية آرابيا"

ثانيا: علاقة النهايات بالبدايات في رواية "جملكية آرابيا"

يخوض "واسيني الأعرج" تجربة مائزة ومتفردة في رواية "جُملكية آرابيا" على مستوى صوغ نهاياتها وخاصة منها النهاية المركزية. وقد عايش القارئ تجربة انتظار النهاية بصبر وتشويق كبيرين امتدَّا على مساحة تربو عن الست مائة صفحة (600). وقد يكون مبرّر تأجيل النهاية إلى هذا الحدّ، كون الكاتب على قناعة تامّة بأنّ "النص إذا أراد أن يحافظ على متعة القراءة، فإن الحلّ يؤجّل ويعلّق إلى أقصى حدّ ممكن"[1]. حتى يظل القارئ على صلة معنوية بحياة الأبطال ومسارهم ومصيرهم. ولاشك أنّ ما يحفّز الكاتب على تأجيل نهاياته ليس الوضع البطولي لشخصياته وحسب. إنّما محاولة شدّ القارئ أطول وقت ممكن إلى الرواية. وهنا يسمح الروائي لنفسه بالانسحاب من اللّعبة تاركا مكانه للقارئ ليتسلّم زِمام المغامرة السردية. وعليه فقد تمّ تشطير النهايات في "جملكية آرابيا" على النحو الآتي:

أوّلا: أنماط النهايات في رواية "جملكية آرابيا":

1- النهاية المركزية الميتاروائية:

تنتهي حكاية "آرابيا" بفصل ثيماتي طويل أسماه صاحبه "خاتمة الليالي" بعدما راح يستثمر التاريخ الموريسكي بشكل خاص والعربي بشكل عام ليرسم ملامح الرّاهن العربي الذي يعيش الفتنة ذاتها. فتنتهي الحكاية في مسام القارئ العربي، وفي ذاكرته، رافضا أن يَكون على مسافة من الحكاية بعد نقطة نهايتها. بل هي، في الواقع نهاية تقبع خارج دائرة النسيان، يقول السارد في آخر فقرة من "خاتمة الليالي": ".. أدرك جيدا بعد كل هذا الزمن، أننا إذا عرفنا شيئا ما عن حكايات ليلة الليالي التي انفصلت بشكل غريب عن الألف السابقة، فنحن لم نعرف إلاّ القليل منها وعنها. لا نعرف شيئا عن الظلمة المتربّصة بها التي همدت، وتخفّت في الظل، ولَم تبْرح مكانها إلاّ قليلا. التاريخ عاجز عن إدهاشي، لأنه يكتبه المنتصرون بخوف من الانزلاق، أو بتصفية حسابات مسبقة بينما الحكاية تظل مساحة الحق والحرية. أنتمي لها لأنّ ثقتي فيها عمياء فهي ما تبقى من ملح البحر وعروق التُّربة"[2].

[1] Andrea Del Lungo : Pour une poétique de l'incipit, Op.cit, p43.

[2] واسيني الأعرج: جملكية آرابيا، رواية، ص659.

إنّ السارد الأوّل (راوي الصدفة/ راوي حكايات الجملكية) يقدّم للقارئ في هذا الشاهد، نصًّا انزلق في ظلمة ما من بين حروف الألف ليلة وهو يعترف أنّه يكتب عن التاريخ دون أن يخدشه ودون شعور بالحرج، لأنه، وببساطة شديدة، هو الكاتب الذي لم يعد موضوع التاريخ يدهشه. فقد تجاوز هذه المرحلة إلى أخرى مغايرة تماما، هي إعادة صياغة هذا التاريخ ضمن إستراتيجية سمحت للروائي بتطويع الوثيقة التاريخية ضمن ما تقتضيه الحقيقة وحسب.

أما عن النهاية المركزية التي أخذت فضاء السِّت صفحات (6) فقد انضوت على خصائص عدّة، نجملها فيما يلي:

أ- عتبة العنونة الدّالة على النهاية؛ إذ انتقى الكاتب عنوان "خاتمة الليالي" ليسم به هذا الفصل الانتهائي. فلفظة "خاتمة" دالّة على ذاتها بذاتها لأنها "النقطة التي تتجمّع فيها وتنتهي إليها خيوط الحدث كلّها فيكتسب الحدث معناه المحدّد الذي يريد الكاتب الإبانة عنه"[1]. وبالتالي، فإنّ النقطة التي تجمّعت فيها خيوط حكاية ":جملكية آرابيا"، انتهت في "خاتمة الليالي" التي ينتهي عندها التاريخ ليبدأ الرّاهن العربي بكلّ تمزّقاته. لأنّ "خاتمة الليالي" هي في الواقع تعرية الواقع تحت قناع التاريخ. وعليه، فليس من السهولة بمكان، القول بأن هذه الخاتمة هي نهاية كلّ شيء (التاريخ والواقع)، بل قد تكون بداية لشيء آخر ما يزال مجهولا.

ب- الثيمة الدّالة على النهاية، إذ ظهر فيها تلخيص نهائي للحكاية من خلال التركيز على نقاط أساسية هي:

- تقديم نقد سياسي عام للأوضاع السائدة في البلدان العربية الدّائرة: ".. اليوم، كلّما مشيتُ في آرابيا بعد العاصفة التي كنست كلّ شيء أشعر بالخوف... ولكني أقول... وهل سيكون الزمن القادم أسوأ من القرون التي عشناها في بئر وبلعنا فيها سقف المأساة وعمق الحضيض؟"[2]. إذن، الكاتب يؤرّخ في النهاية لتاريخ المهزومين الذين عاشوا في عمق المأساة قرونا و لم تكن حكايته هذه تأريخًا للمنتصرين الوهميين (الحاكم بأمره، دنيا زاد وقمر الزمان)، ففي النهاية، هبّت العاصفة "العربية" التي أزاحت سلطة الانتصار الوهمي الدّائم الذي جثا فوق صدور

[1] رشاد رشدي: فن القصة القصيرة، دار العودة، بيروت، ط2، 1985، ص96.

[2] واسيني الأعرج: جملكية آرابيا، رواية، ص653.

المهزومين. يقول السارد حانقا على الوضع العام: "صادفت في رحلة العمر الكثير من أوراق وصحف ومجلاّت، رفست بعضها عن قصد كلّما رأيت عليها صورة أي مسؤول... حتى الصغار الذين تحوّلوا في الآونة الأخيرة إلى أيْدٍ طويلة للسارقين الكبار لم يسلموا من حذائي، فأنا لا أملك غير هذه الوسيلة لمحاربة الفساد الذي استشرى في كل الطبقات من صغيرها إلى كبيرها"[1]. إنه صوت المهزوم الذي لا يملك من نفسه إلاّ حذاءه الذي يدوس به على صور المسؤولين. فالسارد هنا يكتب تاريخ المهزومين الّذين لا يستطيعون ولا يعرفون كتابة تاريخهم. فالرواية تأخذ على كاهلها مسألة صدام ثنائية السلطة المنتصرة والشعب المهزوم، بل تذهب إلى أبعد من ذلك حين تجعل المهزوم يتطلع إلى قلب المعادلة لصالحه، فيدوم ذلك التطلع قرونًا من الزمن كما دامت ليلة الليالي في الحكاية.

- ذكر مميزات الشخصية الكاتبة لحكاية الجملكية كمعادل ذاتي للكاتب الحقيقي حيث يقول مَنْ سمَّى نفسَه "راوي الصدفة": "يمكن اليوم لهذا القوال الذي نسي ذكر اسمه سهوًا وهو يحكي عن النيران التي اشتعلت في قلبه قبل أن يراها أمام عينيه، أن يرفع رأسه قليلا ولو أن ضوء الشمس سيُحدث في عينيه ألما كبيرا... لا تاريخ عظيم لي، فأنا أستحق أن أسمّى بالرّجل الذي لم يرفع رأسه أبدًا... لقد قَضَّيْتُ عمْرًا بكامله منكس الرأس في وطن مسروق، أبحث عن شيء ضاع منّي لم أعرف في أيّ يوم من الأيّام ملامحه، إلى أن اشتعلت النّار المقدّسة التي أكلت اليابس والأكثر يَباسًا"[2] يمتلك السارد القدرة على تشذيب كمّ هائل من الجزئيات والتفاصيل حول الشخصية التي كان لها السبق في الكتابة عن "ليلة الليالي" دونما اللّجوء إلى الخطاب المباشر لصوغ ذاك. إذ إنّ صورة الشخصية تظهر في سياق الحكاية ضمن مسوّغات خاصّة حتى تقنع القارئ بفكرة ما أو سلوك معين أو وجهة نظر خاصّة.

ج- النمط الميتاروائي الذي يطبع "خاتمة الليالي" استنادًا إلى كلّ الخصائص السابقة، سيما تلك المتعلقة بمميزات الشخصية الكاتبة للجملكية أو الظروف العامة التي كتبت فيها الحكاية. كما يظهر النمط الميتاروائي في اعتراف الكاتب أن مساحة الحرية التي يملكها هي في سرد الحكاية. وحينما يقف الروائي على مسافة ما من موضوع روايته، فإنّه يتحوّل إلى قارئ لا إلى كاتب فينشأ

[1] المصدر السابق، ص654.

[2] المصدر نفسه، ص654.

بينه وبين روايته حوار تدعمه ثنائية (كتابة/قراءة) التي تحوّلت بعد الانتهاء من فعل الكتابة إلى ثنائية (قراءة/كتابة). يسائل من خلالها الكاتب نصّه الذي صار موضوعًا للتأويل.

ومن مظاهر الميتروائية أيضا في هذه الخاتمة، ظهور التوقيع الشخصي للكاتب أسفل الصفحة، وقد ورد على الشكل الآتي: "و.أ. قوّال: جملكية آرابيا البائدة"[1]. فالحرفان الظاهران في هذا الثّبْت الشخصي (و.أ) هما أوّل حرفين من اسم ولقب الكاتب "واسيني- الأعرج". عكس ما جاء في الشاهد الذي سقناه في ما يتعلق بذكر مميزات الشخصية الكاتبة حيث يقول: "يمكن اليوم لهذا القوال الذي نسي ذكر اسمه سهوًا وهو يحكي..."[2]. لأنه، وفي واقع الأمر، فإنّ القوّال لم ينس ذكر اسمه، بل تناسى ذلك حتى تصدُقَ فيه صفة "راوي الصدفة" التي أطلقها على نفسه في فقرة البداية الروائية. وليس هذا الاستدراك في إثبات التسمية آخر الحكاية، إلاّ من قبيل الإسناد. فالتوقيع يحمي الملكية الفكرية لصاحب الحكاية، من جهة، ويمنح للقصة سلطة إثبات الهوية الشخصية. غير أنّ الوصف الذي ألحقه بنفسه يحيل على الرّاوي الشعبي الّذي أسماه "القوّال" دعْمًا لفكرة الرواية القائمة على صدق التاريخ الشعبي وزيف التاريخ الرسمي الذي يرويه"الورّاقون" أو مؤرّخو السلاطين. فالكاتب لا يعتبر نفسه من الصنف الثاني لأنه يحارب بقلمه تزييف الورّاقين للتاريخ، وقد ورد ذلك في أكثر من موضع في الرواية، سيتم ذكره في ثنايا هذا المبحث.

إضافة إلى التوقيع الشخصي للقوّال، فقد ظهر أيضا الثّبت الزمني (التاريخي) والمكاني لحكاية الجملكية على النحو الآتي: "تمَّ تدوين هذه الرّقائق بجملكية آرابيا، في النصف الأوّل من شهر النّار، من سنة الخروج الأخيرة، في نهاية الألفية الثانية وبداية الألفية الثالثة (1988-2011)"[3]. فبالنسبة للثبت المكاني، فقد ورد على غير ما جاء في رواية "سيدة المقام": (الجزائر العاصمة) أو "البيت الأندلسي": (فرنسا- الجزائر- إسبانيا) لأن المكان فيهما حقيقي، بينما ورد المكان في رواية "الجملكية" خياليا، وتكمن شعريته في هذه الخيالية، لأن "جملكية آرابيا" لا وجود لها إلاّ في المخيال الروائي. حيث يتخذ المكان منظورًا جديدا تنتفي فيه المواقع والحدود، وهو المنظور ذاته الذي ارتبط بزمن خرافي، أسطوري، خيالي هو "النصف الأوّل من شهر النار، من سنة

[1] المصدر السابق، ص659.

[2] المصدر نفسه، ص654.

[3] المصدر نفسه، ص659.

الخروج الأخيرة". وفي واقع الأمر فإن المكان والزمان الخرافيين مرتبطان بخرافية الحكاية ذاتها، وبتلك الأجواء الأسطورية التي طبعت حكايات دنيا زاد للحاكم بأمره.

غير أن تحديد سنة الكتابة بعبارة "نهاية الألفية الثانية" المُشار إليها بسنة 1988 و"بداية الألفية الثالثة" المحدّدة بسنة 2011، راجع إلى كون الرواية تؤرّخ لمرحلة حاسمة في تاريخ الجزائر بشكل خاصّ والتاريخ العربي بشكل عام، تمتد هذه الأخيرة بين 1988 (بداية التغيير السياسي والثورة على سلطة الحزب الواحد) وما نجم عنها من اغتيالات وتصفيات جسدية واعتقالات وإرهاب، وسنة 2011، مرحلة الثورات العربية التي غيّرت الوجه العام للوضع السياسي العربي. وبالتالي فإن كلّ "ما أنتجته الثورة السياسية قد أصبح ثمرة ناضجة تنتقل من مجتمع إلى مجتمع دون الحاجة إلى المرور بالعملية التاريخية كلّها"[1]. أي أنّ ما تفعله الثورة في المجتمعات، هو نقل هذه الأخيرة من موقع ضعف إلى موقع سلطة، فيصير الوعي بالرّاهن أكبر منه بالتاريخ الذي يستقصي وقائع منجزة ومنتهية، بينما الرّاهن يتطلّع إلى ما هو آتٍ دون أن ينظر إلى الوراء نظرة الطامع في عودة الماضي المشرق الذي لا يعود إلا بشروطه وملابساته وأنساقه ذاتها.

2- النهايات الثانوية الطويلة: وتندرج ضمن الأنماط المبيّنة في الجدول الآتي:

عنوان الفصل	نمط النهايـــة	الفضاء الورقـــي
واو الحق	سردية	نصف صفحة
التباس الرؤيا	سردية	صفحة ونصف
مرايا التيه	سردية	صفحتان
نداء الماء	سردية	فقرة (أربعة أسطر)
إشارات الفناء	تناصية	صفحة
محنة القوس السّري	سردية	فقرة
الكيس الأسود	حوارية	صفحة ونصف
يقين الشمس	حوارية	صفحتان
لسان الأفعى	أجناسية	فقرة

[1] برهان غليون: العرب وتحوّلات العالم، ص23.

ابتسموا.. أنتم في آرابيا	سردية	نصف صفحة
سحر الباخية	حوارية	صفحة ونصف
عتبات الجنة	حوارية	صفحتان
فرْخ الورّاق	سردية	نصف صفحة
هو لم.. يمت.. ولكن شُبه لهم	سردية	فقرة
منتهى الليلة	سردية	نصف صفحة
أيام الشدّة الكبرى	سردية	فقرة
مسالك العبور	إنشائية	نصف صفحة

من الجدول السابق نلاحظ أن نسبة النهايات السردية هي الأكبر مقارنة بالأنماط الأخرى. بينما تنوعت النهايات المتبقية بين التناصية والحوارية والأجناسية والإنشادية. أما فيما يتعلق بحجم أو لنقل بحدود النهايات، فهي متفاوتة بين القصر والطول أو بين الفقرة والصفحتين وهذا حسب نمطها. إذ لاحظنا أن أغلب النهايات السردية لا تقل عن النصف صفحة، وهذا مرتبط بشكل النهاية وثيمتها. وعليه، سنتناول كل نمط على حدة بالتحليل والاستشهاد

أ- النهايات السردية: وقد انشطرت بدورها إلى شطرين:

- الشطر الأول: يحيل على الشخصيات التي تدير دواليب الحكاية في هذه الرواية بَدْءًا بقوال الجملكية (راوي الصدفة) مرورًا بدنيا زاد وبشير المورّو وانتهاءً بماريوشا والمجذوب.

ولكن، من بين هذه الأصوات السردية التي تمثل الحضور الأكبر في الرواية، هي راوي الصدفة ودنيا زاد وبشير المورّو. غير أن الفجوة بين الأصوات كبيرة تظهر منذ الفقرات الأولى للرواية، إذ يتشارك راوي الصدفة (سارد حكاية الجملكية) وبشير المورّو (سارد حكاية محاكم التفتيش وتهجير الموريسكيين) ودنيا زاد (ساردة حكايات ليلة الليالي) في صنع الحكاية "الإطارية" التي تتفرّع عنها حكايات أخرى فرعية، تصبّ في النهاية، في متن واحد، هو رواية "جملكية آرابيا". وعليه، فإنّ أسلوب السرد في هذه الأخيرة يتناصّ بشكل بارز مع طريقة سرد "ألف ليلة وليلة"، حيث يقوم "راوي الصدفة" بسرد الحكاية الإطارية (الشاملة) وتضطلع الأصوات الأخرى بسرد الحكايات الصغيرة أو الفرعية. وهو الأسلوب نفسه الذي أُسِّس عليه السرد في "ألف ليلة

وليلة"، تقول دنيا زاد في الجملكية: "وهو يخرُج من عفن الكهف، تمنى البشير المورّو يومها أن يغمض عينيه ويتنفس البحر دفعة واحدة حتى يدوخ من شذى العطر الآتي من بعيد... شعر براحة كبيرة تتسرب داخل جسده، وبعذوبة لم يشعر بها منذ زمن بعيد... كان البشير قد خرج من غفوة الموت، ليتأكد الجميع من أنه علامة زمانهم الأكيدة التي طال ظهورها وانتظارها. هذا ما ألبسه إيّاه الناس، لكنه ظل عالقا على الحافة الفاصلة بين الوهم والحقيقة التي لم يلمس أيٌّ منها"[1].

دأبت دنيا زاد على سرد حكاية "بشير المورّو" كذات مركزية تصنع زمنها وامتداداتها عبر النص. فالطرف المركزي في الرواية يهيمن على كلّ علاقات الحضور الأخرى حيث يوجّه مسارها ويصنع مصيرها، كونه المخلِّص أو المنتظَر من زاوية نظر شعبية محضة. وبالتالي يتقابل الصوت المركزي "البشير" بالأصوات الهامشية من منطلق قوة تجسيد الوجود الذاتي، مقابل الوجود الآخر. والحقيقة أن الرواية لم تطرح هذه الفكرة على سبيل الموازنة بين الوجودين (وجود مركزي وآخر هامشي) ولكنها رسّخت لفكرة ربط مصير الوجود الهامشي بمصير الوجود المركزي. ولهذا يظهر "البشير" (والتسمية هنا مقصودة من زاوية نظر فكرة الخلاص) طرفا في معادلة الأنا والوجود. فتتحول الشخصية بذلك إلى قيمة ذاتية مضافة إلى أقطاب هذه المعادلة. يقول السارد في فصل "نداء الماء": "ليس مُهِمًّا يا سيدي. المهم أنك كنت أنت، يا صاحب البُرهان العظيم... أنت يا من طال نومه وخفي سِرُّه. سعداء أننا استرجعنا معك الحقيقة التي دفنت زمنا طويلا لكنها لم تمت أبدًا... لك القلعة والدّنيا بكاملها، نم أيها العائد الجليل ارْتَحْ من رحلة القيامة التي عُدْت مِنْها مكلّلا بالغار..."[2]. وهذه الصورة ليست مجرّد عملية كشف عن قدرات إنسانية خارقة ولكنها تختزل فكرة انتظار مخلّص الأمة الذي عاد بعد رحلة طويلة وصفت بأنّها "رحلة القيامة".

أمّا عن بشير المورّو فيروي بصوته في نهاية فصل "مرايا التيه" حكاية ترحيله على قارب الموت ومعاناة مرضى الطاعون الذين ماتوا قبل الوصول إلى برّ الأمان أو الخوف: "ساعدت المرأة العجوز على الصعود وامتطاء السلم المصنوع من أحبال القنب الخشن... تسلّم الرّجل البدين كامل الأوراق من صاحب الفلوكا... وقبل أن يختبئ بين أمواج البحر، قال لنا صاحب الفلوكا مرة أخرى بشيء من الثقة: لقد أصبحتم الآن في منأى عن الخطر... لست أدري هلّ قالها

[1] واسيني الأعرج: جملكية آرابيا، رواية، ص80.

[2] المصدر نفسه، ص180.

ليطمئننا، أم أنه كان يعرف أسرارًا كنا نجهلها. ثم غاب و لم نعد نسمع إلاّ أصوات المجاديف وهي تشق صدر البحر، والأضواء المتداخلة، والقليلة، لميناء ألميريا"[1]. فعندما يتدخّل صوت سردي آخر، يضاف إلى الصوت السردي المركزي، (صوت دنيا زاد) تزداد الحكاية تعقيدا وتتشابك خيوطها. حيث تكون داخل الحكاية التي ترويها دنيا زاد، حكايات أخرى يرويها البشير. وهذا أيضا ما نجده في "ألف ليلة وليلة" حيث إنّ "طبيعة "المناقلة السردية" بين الرّواة في كثير من خرافات "ألف ليلة" تنتظم في متوالية من الرّواية والتَلقي، واستبدال في مواقع الراوي والمروي له"[2]. أي أنّ تقنية "المناقلة السردية" تتيح للرواة أو الساردين تلقف فعل السرد إذا اقتضى المقام ذلك. فينتقل السرد من راوٍ إلى آخر في سلاسة كبيرة دون أن يخدش ذلك الإطار العام للحكاية أو يشوّش على المتلقي التقاط التفاصيل التي تصنع سياقات الرواية.

فإذا ما عرّجنا على الصوت السردي الثالث، ونقصد "راوي الصدفة" فإنه يظهر من أوّل الحكاية إلى آخرها، لأنه هو الذي يسرد حكاية دنيا زاد مع الحاكم بأمره، وهذه الأخيرة تروي حكاية بشير المورّو مع محاكم التفتيش وهو بدوره يحكي حكاية ماريوشا.. وهكذا.. ولكن محرّك كل هذه الحكايات هو "راوي الصدفة"، يقول في بداية فصل "واو الحق": "ليس مهمّا أن يكون اسمها دنيا أو دنيا زاد الأهمّ أنها كانت جنون العرش وخرابه، ماءَهُ وعطشه، حقيقته وسرابه. قصّتها أطول من قرن وأقصر من كلمة"[3]. ويقول في نهاية الرّواية كلّها: "أدرك جيدا بعد كل هذا الزمن، أننا إذا عرفنا شيئا عن حكايات ليلة الليالي التي انفصلت بشكل غريب عن الألف السابقة فنحن لم نعرف إلاّ القليل منها وعنها. لا نعرف شيئا عن الظلمة المتربّصة بها، التي همدت، وتخفّت في الظل، و لم تبرح مكانها إلاّ قليلا"[4].

في الشاهد الأوّل المبيّن أعلاه، يقوم راوي الصدفة بتقديم شخصية دنيا زاد ليتعرف القارئ عليها، ساردةً أساسية لحكايات ليلة الليالي، وليقول بشكل مباشر إنّ من يروي حكاياتي ليست

---

[1] المصدر السابق، ص134-135.

[2] عبد الله إبراهيم: السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1992، ص96.

[3] واسيني الأعرج: جملكية آرابيا، رواية، ص15.

[4] المصدر نفسه، ص659.

شهرزاد المعروفة بسرد "ألف ليلة وليلة". إنها امرأة أخرى تحيل على زمن آخر فجائعي، تنتصر فيه أخيرا على سفّاح الجملكية "الحاكم بأمره" وتقضي عليه بدل أن يقضي هو عليها.وبذلك يبدو الفعل القصصي مُحكمًا في "جملكية آرابيا" لأن دنيا زاد هي الراوية للحكايات منذ البداية والحاكم هو المروي له. عكس ما كانت عليه شهرزاد في "ألف ليلة وليلة"، إذ "حالما تظهر شخصية "شهرزاد" في سياق الخرافة، يتوقف أو يكاد الفعل القصصي المكوّن للخرافة ويتحوّل شهريار أو دارم إلى مروي له، يتلقى عن شهرزاد ستًّا وتسعين حكاية متكاملة، تنطوي على مئات الحكايات الثانوية في "ألف ليلة""[1]. أي أن الفعل القصصي كان متماسكا إلى حين ظهور شهرزاد ولقائها بشهريار، فيبدأ هذا الفعل بفقدان تماسكه لأن شهرزاد صارت الرّاوي بينما تحول شهريار إلى مروّي له.

الشطر الآخر يجسد النهايات القائمة على سرد الحدث، من ذلك نهاية فصْل "فرْخ الورّاق": "فتح زجاج المدْفأة، قوّى نارها أكثر، تردّد قليلا، شعر بأنّ جزءًا من ذاكرته سيموت، ثم أغمض عينيه وكزَّ أسنانه، ورمى الكتّانة الحمراء في عمق المدفأة حيث تعالت ألسنة اللّهب، وأغلق عليها بإحكام، أخذ يتأملها وهي تتلوى وتحترق فوجئ بأنّها لم تتحوّل إلى رماد كما هي عادة المحروقات في مثل هذه الدّرجة، ولكن إلى كتلة سوداء، تجمّعت على نفسها ثم انسحبت نحو الزاوية اليسرى للمدفأة واستقرت هناك. بتعب كبير وقلق ظاهر، أغمض الحاكم بأمره عينيه على نجمة هاربة تفتّت في الفضاءات العليا إلى آلاف الشظايا مخلفة وراءها خطّا من الذرات اللاّمعة وشريطا من النور الهارب. لم تكن مخيفة، لكنها لم تكن فأل خير أبدًا"[2].

إنّ هذه النهاية، طويلة نسبيا لأنها استندت على توصيف أفعال الحاكم أو الحدث الهامّ في الحكاية، وهو اكتشافه لخيانة "دنيا زاد" وأنّ "قمر الزمان" ليس من صلبه، فقرّر أن يرمي الكتانة الحمراء التي تعوّد على وضعها في فمه ليصبر على حكايات ليلة الليالي حتى نهايتها وفعل تخلّصه هذا من القماش الأحمر، دلالة على أنّه لم يعد مرتبطا بالحكاية، وأن طريقة دنيا زاد في تخديره بواسطة الكتانة لم تعد مجدية.

[1] عبد الله إبراهيم: السردية العربية، ص97.

[2] واسيني الأعرج: جملكية آرابيا، ص514.

فإذا ما تأملنا عدد الأفعال التي أطرت حدث حرق الكتانة والتخلّص من وسيلة التخدير التي رافقت فعل السّرد، نجدها كثيرة بلغت ثلاثة وعشرين فعلاً، تراوحت بين الماضي والمضارع المعلوم والمجهول، المثبت والمنفي والمذكر والمؤنث. وتبدو هذه الأفعال متعاقبة طبيعيا، أو منطقيا توافق تسلسل الأحداث من جهة، وزمنية هذه الأحداث من جهة أخرى. فالأفعال السابقة تحمل حدثها وزمنيتها في ذاتها؛ فما دلّ على الماضي مثل: فتح، قوّى، تردّد هو من قبيل السرد بوساطة صوت راوي الصدفة الذي يتعامل مع الحكاية في شكلها المنتهي والمنجز. أمّا الأفعال المضارعة فهي تحيل على آنية الحدث داخل الحكاية لا خارجها، فهي تُرَهِّن الزمن وتُفَعِّل الحدث دون الاحتفاء بالماضي. ولهذا نلاحظ أن القائم بالفعل يزاوج بين الزمنين الماضي والحاضر بحسب مقتضيات السرّد أو بما تتطلّبُه آلية "الانزياح الحدثي" على حدّ توصيف "عبد الملك مرتاض". وعليه، تؤول بنا كل تلك الأفعال إلى الحدث المركزي في هذه النهاية وهو حرق الحاكم بأمره للكتانة الحمراء التي رافقته منذ بدء الحكاية، وقراره في الشفاء من وسيلة التخدير تلك، يقول السارد: ".. تأمّل الكتّانة الحمراء للحظات. هَمَسَ، أنتِ أيضا وصلت إلى نهايتك. كنتِ ذاكرتي. بك ريقي وناري وأحقادي. لكن آن الأوان أن تتحوّلي إلى رماد... فيك جراثيم الخيبة والنار الحارقة والذّل ومهانة التحمل، بسبب باخية لا أدري على أي مرفأ ستتوقف"[1]. هكذا، يعلن الحاكم بأمره أنّ تلك الكتّانة لم تكن سوى مصدر ذلّ ومهانة له، ووسيلة جعلت منه يتلاشى أمام جسد الأنثى المسمّاة "دنيا زاد" وسحر الباخية المعنونة: "حكايات ليلة الليالي" في "جملكية آرابيا".

ب- النهايات الحوارية: جمع هذا النمط نهايات الفصول المعنونة: "الكيس الأسود" و"يقين الشمس" و"سحر الباخية" و"عتبات الجنّة".

أمّا فصل "الكيس الأسود" فكانت النهاية فيه حوارا بين "بشير المورّو" و"عبد الرحمن المجذوب" هذا الأخير الذي لم يصدّق أنّه يرى بأمّ عينيه مخلّص الأمّة والمهدي المنتظر "البشير المورّو". بينما جاءت نهاية فصل "يقين الشمس" حوارًا بين "دنيا زاد" و"الحاكم بأمره"، وقد تميز هذا الحوار بالطول والصراحة بين الطرفين إذ لم يْخفِ الحاكم امتعاضه من طول الحكاية وغضبَه الدّاخلي من تلاعب "دنيا زاد" بأعصابه وفحولته.

[1] المصدر السابق، ص514.

في حين كان الحوار في نهاية فصل "سحر الباخية" بين "البشير" وحبيبته "ماريوشا" في عمق الزنزانة الانفرادية التي وضعه فيها الحاكم بأمره مستعينا بأقراص مهلوسة تفقد البشير عقله وذاكرته وإحساسه بالزمن. وأخيرا، جاء الحوار في نهاية فصل "عتبات الجنة" بين الحاكم بأمره والورّاق أو مؤرخ السلطان حول مسألة تدوينه للتاريخ المزيف والكاذب الذي طُلب منه تسجيله دون نقاش أو معارضة.

ونشير في هذا السياق إلى أن هذه الحوارات المختلفة بين شخصيات الحكاية طويلة حيث يتعذر علينا إيرادها كلّها، ولكنّنا نذكر جزءًا منها بما تتطلّبه آلية استنباطنا لخصائص أو مميزات هذه الحوارات. إذ تميز كلّ حوار من هذه الأخيرة بجملة من الخصائص نجملها فيما يلي:

– شعرية اللّغة في حوار نهاية فصل "الكيس الأسود"، حيث صُبغَت هذه الأخيرة بصبغة صوفية تتوافق وحدث النهاية المتمثل في لقاء المجذوب بالبشير الذي اعتبره الناس مخلّص الأمّة وهاديها، يقول السارد:

"– من أنت يا سيدي، كل شيء فيك يبوح بسرّ عميق؟

– أنا ما تبقى من الحكاية، وربّما كنت الحقيقة المخفية التي أمضى المجذوب عمرًا يطاردها...

– أكبر منّي هذا الكلام يا سيدي، سأقتفي أنينك بآلام البانجو (...)

– أهو أنت يا سيدي بشير؟ أنت بلحمك ودمك؟ هل عليّ أن أصدقك؟ لماذا تأخرت في الظهور أيّها الموريسكي الطيب إذن؟ لابُدَّ أن تكون أنت بشوقك وعنفوانك. مُتَّ بلباسك الصوفي وبُعثتَ به... وها أنا ذا أقف... خفيفا كالريشة أخشى أن تهبّ ريح خفيفة فتسرقني، وأنا متشوّق إليك يا سيدي العالي، أريد أن اشتعل بين يديك..."[1].

إنّ الحوار السابق ينضوي على لغة وفكر صوفيين إذ تتمظهر فكرة المخلّص في أوضح تجلّياتها؛ من تلك اللّغة عبارة "السرّ العميق" و"الحقيقة" "مِتَّ.. وبُعِثْت".. فهذه عبارات يستعملها المتصوفة كون "اللّغة التي تلفظ بها الصّوفيون على مرّ العصور، مفردات وتراكيب ونصوص، تعبيرا

[1] المصدر السابق، ص286-287.

عن مكنونات نفوسهم وصلتهم بالذات العليا وعلاقتهم بالناس. ولقد استقرت هذه اللّغة وجودًا بحيث شكّلت معينا لغويا خاصا بها، له مفرداته الخاصة ومصطلحاته المميّزة ونسقه في التعبير"[1]. أي أنّ تمييز اللّغة الصوفية عن باقي أنماط اللّغة نابع من كونها تمثل خطاب فئة محدّدة تشتغل على أفعال القلوب، وأحوال النفس، ومقامات المعرفة الإلهية.

أمّا الفكر الصوفي في الشاهد السابق، فقد انحصر في فكرة "المخلّص" التي هي في الأصل فكرة صوفية[2]. إذ اعتُبر "البشير" مخلّص الأمة من قهر الحاكم بأمره، يقول السارد: "سيدي ومولاي.. لن تكون وحدك مع سرّك... لستُ هنا إلاّ لأبلّغك شوق العلماء.. أجلك ما يزال بعيدا... عمركم لا يحدّه زمن. لقد أمضى العلماء عمرهم ينتظرون عودتك ولن يسلّموا فيك بسهولة..."[3]. إذن، مهمة "البشير" صعبة، فعليه تخليص الأمة التي تنتظر عودته، من الظلم والاستبداد. فشخصية "البشير" وظفت كمركز للخلاص، وكما هي فعلا في اللاّوعي الشعبي حيث يعتقد العامّة أنّها تتوسط بينهم وبين الله فتساعدهم على حلّ أزماتهم وتفريج كروبهم. وقد يكون مبرّر توظيف الشخصية على هذا النمط الصوفي المخلّص نابع من كون الرواية تكرّس لفكرة الثورة على الفساد والاضطهاد. وبالتالي فإنّ توظيف "البشير" في النص كان أشبه بتوظيف الأنبياء والقدّيسين، لأن "البشير" عاد بعد موت طويل أو لنقل أُعيد بعثُه من جديد بعد نومة دامت قرونًا هي نفسها القرون التي تفشّى فيها الظلم والقهر والطغيان. وهي نفسها الفكرة التي كرّستها نهاية فصل "سحر الخابية" حيث جاء في الحوار الذي دار بين البشير وماريوشا:

"– لا أحد غيرك حبيبي يملك هذا النور في عمق الظلمة.

– لا دهشة فيما أرى، إنها حقيقتنا جميعا جميع الذين جرحهم ظلم ذويهم.

– علماء المدينة يعرفون كل هذه التفاصيل مثلك يا بشير الخير...

---

[1] سعيد شوقي سليمان: توظيف التراث في روايات نجيب محفوظ، "إشراك" للطباعة والنشر، القاهرة، الطبعة الأولى، 2000، ص294.

[2] ينظر: عبد الله أبو هيف: اتجاهات النقد الروائي في سورية، دراسة منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق، 2006، ص86.

[3] واسيني الأعرج: جملكية آرابيا، رواية، ص433.

– يعرفونك ويعرفون كلّ التفاصيل. منذ أن دخلت تلك الحفرة، أو أدخلك الملثمون وهم يتداولون على مراقبة المكان جيلا بعد جيل..."[1].

فالبشير الذي ألقى به زبانية الحاكم في حفرة مهجورة، ظل حيًّا، نام فيها نومة طويلة كفتية أهل الكهف –وهو التناص المقصود من وراء هذه القصّة، وسيأتي التفصيل حول آلية التناص في ثنايا هذه الدراسة– ثم بُعث من جديد ليخلّص الأمة من غُمّة الاستبداد. والظاهر أن الغاية من تكريس فكرة المخلّص هذه، هي إضفاء صفة القداسة والطّهارة على الشخصية المحورية في الحكاية هذا من جهة. ومن جهة أخرى، فإنّ العامّة يتشبّثون بكلّ القصص والشخصيات الخرافية أو العجائبية، فهي تشكل جزءًا من ثقافتهم البسيطة ولا وعيهم القابل لتصديق الأعاجيب والأساطير.

– التداخل الفني بين السرد والوصف في النهايات الحوارية حيث نلحظ في نهاية فصل "يقين الشمس" الحوارية بين دنيا زاد والحاكم بأمره إدراج عنصر الوصف داخل السرد بشكل مرنٍ وسلسٍ. ونظرًا لطول هذا الحوار، نورد جزءًا منه، نقف فيه على خاصية التداخل تلك. يقول السارد: "– ماذا تنتظر، موتي أم الحكاية؟

– الاثنين معًا

– طيب يا سيد المقام العالي، نشترك في وقتنا الضيّق لأنّ زمننا واحد. كلّ شيء انتهى إلاّ المدينة والبحر والحائط المتآكل الّذي هرب إليه الموريسكي ولحقته ماريوشا... كانت عيناها آسرتين وجسدها موقظ للحواس النائمة. هبّت عليهما نسمة بحرية... كلّما التقى بها يهديها زهرة الكاسي الحمراء. يرشقها في شعرها الأزرق تحت أشعة الشمس... ويشعر بارتعاشة جسدها الغض ودفئه داخل غلالة من رذاذ موجة هاربة تكسرت على الشطّ المهجور الذي لم يكن يوحي أبدًا بأن حربا غير مشهودة كانت على الأبواب.

شعر الحاكم بأمره بلّذة كبيرة تسري في جسده الميت، وهو يرى الكفن ينام تحت ذراع دنيا... وحتى يتحمّل ما تبقى من الباخية وضع الكتانة الحمراء في فمه، عضّ عليها بقوة وصرخ ببحّة...

– تعبتُ. بسرعة... اتركيني أنام قبل أن آكل رأسك"[2].

[1] المصدر السابق، ص439.

[2] المصدر نفسه، ص334.

يبدو التداخل بين الوصف والسرد في المقطع السابق متلاحما بحيث يصعب إيجاد الحدود بينهما كون "الوصف يناقض السرد، والسرد يتعارض حتما، مع الوصف، لأن الوصف يبطئ حركة المسار السردي على الرغم من لزوم الوصف للسرد، أكثر من لزوم السرد للوصف"[1].أي أنّ السارد يحتاج في بعض المحطَات الحكائية إلى إدراج عنصر الوصف بغية إبطاء حركة السرد فالسرد الطويل يثقل كاهل الحكاية ويشعر القارئ بالملل. وعليه، فإنّ تدخل الوصف من حين لآخر من شأنه إنعاش وتيرة السرد. خاصة وأنّ حكايات ليلة الليالي التي دامت قرونا بأكملها، هي في حاجة ماسة إلى راوٍ ينوّع بين أساليب الحكي حتى لا تفقد الحكاية رونقها وتشويقها.

وقد يكون مبرّر توظيف الوصف والسرد معًا في حوار مطوّل كالّذي أشرنا إليه سابقا، أنّ "الوصف قد يكون أكثر ضرورة للنّص السّردي، من السرد؛ إذ ما أيسر أن نصف دون أن نسرد ولكن ما أعسر أن نحكي دون أن نصف. ولعلّ علة ذلك أن تكون عائدة إلى أن الأشياء يمكن أن توجد من دون حركة، على حين أنّ الحركة قد لا توجد من دون أشياء"[2]. معنى ذلك أنّ الكاتب لا يمكنه الاستغناء عن الوصف أبدًا حتى وإن اضطَرّه ذلك إلى توصيف السرد ذاته. فعلى سبيل المثال نلاحظ في هذا المقطع السّردي، توظيف وصف لحالة حركة الأفعال التي تدرج ضمن السرد: ".. كانت عيناها آسرتين وجسدها موقظ للحواس النائمة. هبّت عليهما نسمة بحرية.. يشعر بارتعاشة جسدها الغضّ ودفئه داخل غلالة من رذاذ موجة هاربة تكسّرت على الشطّ المهجور..."[3]. فأفعال السرد (هبّت- يشعر- تكسّرت) دلّت على السرد والوصف معًا لأنّ السارد كان يصف هذه الأفعال في الوقت ذاته الذي كان يسردها. وعليه، لابدّ من القول، إنّ الروائي يحتاج إلى السرد، كما يحتاج إلى الوصف، بل إنّه يزاوج بينهما لأنّ الرواية تقوم عليهما. لكنّ النّص "الفحل" هو الذي لا يرجّح كفّة هذا على ذاك، ولا ينقص شأن هذا على حساب ذاك. وإنّما على القارئ أن يعرف مدى أهمية السرد والوصف معًا بالنسبة للنّص الروائي.

- الاشتغال على فكرة البطل الخرافي في الحوار الدّائر بين الحاكم بأمره وبشير المُورّو في نهاية فصل "عتبات الجنة" الطويلة. حيث ظهر "البشير" بطلا خرافيا: "... تقوده سلسلة أفعاله

[1] عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص289.

[2] المرجع نفسه، ص291.

[3] واسين الأعرج: جملكية آرابيا، رواية، ص433.

البطولية للوصول إلى مرتبة عالية من النبل، والمهابة، وتمثل مرحلة الضياع والتشرد التي يمر بها البطل الخرافي، حلقة ربط، توصله بمجد عابر، أو باعثا لبلوغ مرحلة تتصف بذلك"[1]. وهذا هو ما حصل مع "البشير" الذي ينحدر من نسل موريسكي أصيل، قادته أعماله البطولية إلى حفرة مظلمة وضعه فيها الحاكم، لكنه عاد من جديد ليناظره على مرأى ومسمع من سكان "جملكية آرابيا" على إحدى القنوات الفضائية، وقد دار بينهما الحوار المطوّل الآتي:

"– من أنا؟ هل في الأمر أهمية بالنسبة لشؤون البلاد والعباد؟ في ماذا تهمّكم التفصيلات؟ ليقول من يراني أني مجنون؟ فهم كانوا يروْنني يوميا في الأسواق الشعبية التي أغلقت خوفا من سحر الحكاية ورسائل القوالين؟

– نريد سماعها يا السي البشير من فمك. الناس يريدون معرفتك عن قرب. عرّف بنفسك. هل أنت إنسان أم مجرّد خرافة؟

– أنا بشير المورّو. بشير فقط، لأن الفقراء في الأعراف القديمة لا يحق لهم أكثر من اسم واحد... عمري يبدأ منذ زمن بعيد، بعيد جدّا... قضيتُ العمر بكامله أبحث عن السرّ الذي خلفه الناس الطيبون... هل تريد أن تعرف أكثر؟ أم تترك الحكاية لخرير الوديان وعصافير الجنة التي لا تموت؟

– نريدك أن تتحدث عن نفسك، عن أجدادك... عنك

(...)

من أنا بعد كلّ هذا؟... جدي سافر إلى غرناطة يبحث عن سيف آخر يمتلك قدرة المقاومة. في النهار محارب، وفي خلوته الليلية يمتشق المخطوطات التي كتبها أصحابها... كان جدي كلّما قرأ كتابا في التاريخ... يصيح بألم: لماذا؟ لماذا؟ إنهم يكذبون يا بشير حبيبي، وعليك ألاّ تصدقهم... كان جدّي يعرف سر الحكاية.. طلب من البحر أن يفتح له طريقا، لكن البحر أبى واستكبر. في الحكاية استدركت لأن عيون الناس كانت مندهشة، فغيرت النهاية... ضرب جدّي بيده على الموجة البيضاء فانشقت على اثنتين لتهيئ له طريقا داخل البحر.. لكن جدّي غضب مني وقاطعني... قال: لا يا بشير ابني أنت لم تخْلق لهذا، خُلقت لفك الرمز المكنون، المحفوظ في الصدر

[1] عبد الله إبراهيم: السردية العربية، ص116.

بين الضلع والضلع حيث تختفي حروف التوهّج.. أكتب تاريخنا قبل أن يتمّموه هم. اِذهب وكن نورًا يملأ عيون الأطفال والبلاد"[1].

يحيلنا الشاهد السابق على فكرة البطل الخرافي الذي ظهر هنا بوجهين: وجه بشير ووجه جدّه. فالرواية جعلت من البشير بطلا خرافيا في نظر الناس. والبشير جعل من جدّه بطلا أسطوريا يضرب البحر بعصاه فينفجر إلى اثنين، وعليه "يرسم حديث الخرافة صورًا لتشكل مكوّنات القّص العجائبي، إذ يتوالد النص إلى نصوص أخرى على شاكلة الحكايات العجيبة... كما يخرق إطارا الزمان والمكان لنصبح أمام الزمان العجائبي والمكان العجائبي"[2]. إذ نقرأ في حكاية البشير المورّو حكايات أخرى تتناسل عنها، هي حكاية جدّه وصديقه "حمود الإشبيلي". فيتم اختراق الزمن والمكان الحقيقيين وتصبح الحكاية مؤطرة بزمان ومكان خرافيين، تحكمهما العجائبية التي لا تخضع للعقل أو المنطق أو المعقول.

وعلى الرغم من أنّ البشير وجدّه هما من الأناس العاديين، فإنّ قصتهما قد تحوّلت على ألسنة الناس إلى خرافة، تحولا معها إلى بطلين خرافيين. والناس عمومًا تميل إلى "الحديث المستملح من الكذب"[3] إذ تَسْتظرف العامة هذا النمط من القصّ لما له من تأثير في نفس السّامعين. وبالعودة إلى الشاهد السابق –الذي اقتطعنا منه فقط ما يخدمنا هنا– نلاحظ أن إشكالية البطل الخرافي، لم تقتصر على ما أوردناه فقط، وإنّما امتدت من بداية الرواية إلى نهايتها إذ تشكل قصة البشير الذي يحمل أكثر من صفة: المخلّص– المهدي المنتظر– البطل الخرافي، بؤرة كل الحكاية. لأن دنيا زاد اتكأت على هذه الشخصية وقصتها، حتى تُناسِل منها قصصا أخرى كقصة ماريوشا والمجذوب وجدّ البشير وغيرهم. فقصة البشير، البطل الخرافي الذي لا يهزم، هي الحكاية الإطارية في رواية "الجملكية"، ثم تتوالد عنها حكايات مصغرة للشخصيات التي أوردنا سابقا.

والجدير بالذكر هنا، أنّ دنيا زاد، وهي راوية الخرافة، كانت تسرد قصة البشير وغيره ليلا أطلق عليها السارد، راوي الصدفة، صفة "حكايات ليلة الليالي" التي دامت قرونا من الزمن. وهذا

---

[1] واسيني الأعرج: جملكية آرابيا، رواية، ص469 وما بعدها.

[2] ضياء الكعبي: السرد العرَبي القديم، الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005، ص46.

[3] ابن منظور: لسان العرب، مادة (خرف)، ص.

السرد الليلي هو أهمّ خصيصة في الخرافة حيث إنّ "موطن الخرافة هو الليل"[1]. وفي هذا، تناصّ مع سرد "ألف ليلة وليلة"، التي كانت فيها شهرزاد تروي حكاياتها ليلا. وعليه، فقد عمد الكاتب إلى جعل روايته "جملكية آرابيا" على النسق الحكائي نفسه الذي اعتُمد في "ألف ليلة وليلة"، سواء فيما تعلّق بتحديد الحكاية الإطارية التي تتناسل عنها الحكايات الجزئية أو الثانوية الأخرى، أو عند اختياره لشخصية دنيا زاد (شقيقة شهرزاد) لسرد الحكايات. أو فيما يتعلق أيضا باعتماد الخرافة وخرق الزمان والمكان، نمطًا للقصّ الليلي، إذ "تتسلّل الخرافة في عتمة الليل وبعيدا عن الرّقابة التي تفرضها الثقافة الرسمية لتخرّب كلّ شيء"[2]. أي، لتفسد على الحكام شعورهم بالأمان الدّائم تجاه شعوبهم ورعيتهم. فالقص ليلا، أي التخريف، يتغيّ السّرية، لأن الليل ساتر، وبالتالي، ينتقل الوعي لدى العامة بوساطة التخريف، حول ما يدور في دواليب الحكم والسلطان، وكأنّ ممارسة القصّ هذه، تصبح جريمة يعاقب عليها القانون، فتتحول هذه الممارسة من النهار إلى الليل بغية التكتّم والسّرية المطلقة، لتنتقل الحكايات في صمت مطبق محدثة أثرًا في عقول المتلقين بعيدا عن الضجيج أو الظواهر الصوتية الأخرى.

جـ- النهايات المنفتحة على الشعر: تمرّد "واسيني الأعرج" على مسألة التجنيس في هذه النهاية الثانوية المندرجة ضمن الفصل المعنون: "لسان الأفعى"، حيث انفتحت هذه الأخيرة على أبيات من الشعر هي للسان الدّين بن الخطيب الأندلسي الذي أورد الكاتب له، بعض الأبيات من ديوانه ضمّنها نهاية الفصل، حيث جاء في منتهى هذا الأخير: "... ثم انطفأت نهائيا في المنحدر المؤدّي إلى الحائط البحري القديم، تقودها كلّ حواسها التي استيقظت دفعة واحدة نحو الحافة حيث كان يتسرب نشيد موريسكي قديم لم تكن تسمعه إلاّ هي بعطره الخفي الذي كان يأتي من بعيد:

في ليالٍ كَتَمَتْ سِـــرَّ الهَوَى ... بالدُّجَى لَوْلاَ شُمُوس الغُرَرِ
مَالَ نَجْم الكَأسِ فِيها وهَوَى ... مُسْتَقيم السَّيْـــر سَعْدَ الأَثَرِ
غَارَتِ الشُّهْـــبُ بِنَا أو رُبَّمَا ... أَثَّرَتْ فينَا عُيُونُ النّرْجِسِ"[3]

[1] عبد الفتاح كليطو: الغائب، ص11.
[2] عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، ص123.
[3] واسيني الأعرج: جملكية آرابيا، رواية، ص365.

وقد ذيّل الكاتب لهذه الأبيات بهامش أسفل الصفحة أشار فيها إلى صاحب الديوان "لسان الدّين بن الخطيب الأندلسي (1313-1374)"[1]. ليحيل القارئ على المصدر الحقيقي للشعر الذي أدرجه ضمن نهاية فصله.

فالجدير بالذكر في هذا السياق أن الانفتاح الأجناسي في الرواية المعاصرة عموما، وروايات واسيني الأعرج خصوصا، صار من متطلبات الحداثة الإبداعية. لأن السَّعي إلى أجنسة الأدب هو قمة التحرر من القولبة الجاهزة التي تؤطر النص. ممّا يتيح للقارئ فتح أبواب التأويل دونما توجّس من الانغلاق في زاوية أجناسية محدّدة. ولعلّ ذلك ما جعل "قوة الرواية وضعفها في آن واحد يتمثلان في كونها جنسًا بلا قانون من جهة، وفي احتوائها سائر الأجناس المجاورة لها من جهة أخرى"[2]. أي أنّ الرواية، صارت الجنس الأقدر على احتواء الأجناس الأخرى بما تنضوي عليه من قيم الحياة المعاصرة. ومن هنا، نستنتج أن التداخل الحاصل على مستوى النهاية السابقة، بين السرد الحكائي والشعر العربي التقليدي، هو أحد تمظهرات التناص بمفهومه الأوسع والأشمل. بل قد يكون هو الحدّ الأقصى من التناص لأنه "لا يقتصر على النصوص وإنّما يتعدّاها إلى النوع والجنس، وربّما الفن الذي ينضوي تحته صنف معين من النصوص، ولا يتحدّد ذلك التصنيف الأجناسي أو الفنّي إلاّ من خلال قياس مدى الاقتراب أو الابتعاد من النّص المثال أو الأنموذج الممثل لصنف أجناسي أو فنّي معين والذي يصعب وجوده على وجه الحقيقة، لأنّه مجرّد معايير وضوابط، وليس نصّا قائما بذاته"[3]. ولعلّ كلّ ذلك ما جعل الروائي واسين الأعرج، كاتبا ضد التجنيس، لا يؤمن بالحدود الفاصلة بين نوع وآخر، ويرى بأن العمل الأدبي قد يكون قاصرا إذا لم يتوّج بانفتاح على أجناس أخرى مغايرة. وقد تجسّد هذا الانفتاح عنده في أكثر من مدوّنة سردية، كالانفتاح على فنّ الموسيقى الأندلسية والعِمَارة الإسلامية في رواية "البيت الأندلسي" والسّيرة الشعبية في رواية "نوّار اللّوز" وفن الرسم التشكيلي في "سوناتا لأشباح القدس" ورقص الباليه في "سيدة المقام" وعرض الأزياء في "أصابع لوليتا" وغيرها... وقد يكون مبرّره في الوقوف ضدّ حصر كتاباته في جنس

[1] المصدر السابق، ص365

[2] محمد القاضي: حواريّة الرواية، دار "سحر" للنشر، تونس، الطبعة الأولى، 2005، ص5.

[3] عشتار داود : تجليات التداخل في المتعالي النصّي، مداخلة ضمن كتاب: تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر (2008)، جامعة اليرموك، الأردن، المجلّد الأوّل، ص940.

واحد، راجع أساسا إلى رؤيته العميقة لمسألة "الحوارية" التي دعا إليها "باختين" (Bakhtine). فالحوارية في هذه النهاية لم تقتصر على محاورة نصّ آخر وحسب، بل الحوارية وصلت إلى حدّ حضور جنس أدبي في الرّواية، هو الشعر. وقد اختار لذلك أبياتا من الشعر الأندلسي الذي يتماشى وثيمة الحكاية كلّها بوصف البشير وماريوشا من الموريسكيين أو العرب الأندلسيين الهاربين من محاكم التفتيش والمهجّرين إلى أصقاع الأرض.

وفي واقع الأمر، فإن الانفتاح على الشعر لم يطل هذه النهاية الثانوية وحسب، وإنّما ورد في ثنايا فصول الرواية. نوّع فيها الكاتب بين الشعر الفصيح، الذي كان في أغلبه من نمط الشعر الحرّ أو شعر التفعيلة(*) أو الشعر الشعبي الذي تردّد على ألسنة الشخصيات الصانعة لجوّ الحكاية الخرافي(**) وكلاهما ورد في شكل أغانٍ شعبية إمّا مترجمة حرفيا من الإسبانية إلى العربية وإمّا بلهجة عامّية خالصة. وقد أطلق عليها الكاتب صفة "النشيد" لشهرتها وكثرة تردّدها على ألسنة العامّة. وضمن هذه الخاصية الإنشادية، تندرج أيضا نهاية فصل "مسالك العبور"، ممّا يبيّن أن الكاتب لم يؤثر الانفتاح على الشعر العربي التقليدي الذي تجسّد في أبيات من ديوان "لسان الدين بن الخطيب"، ولكنه انفتح أيضا في مواطن كثيرة من الرواية –وفي هذه النهاية الثانوية– على الشعر الشعبي العامّي، يقول السارد: "فجأة خُيّل لها أنها سمعت لحظتها صوته وهو يأتي من عمق الكهف:

تّبَّعْتْ الوَادْ اللّي حَمَلْ بِيَ حَمْلَة واحدة مْشيتْ فيها وادَّاني،

وْهَاني فينْ الوَادْ رْمَاني، واشْ بْيَدِّيَّ...

يَاذُوكْ اللاّيْمِينْ رَفْقُوا مَنْ حَالي، لاشْ تْعَيْبُوا في قُولي وأفْعالي.

آشْ دَرْتْ أنَا، آشْ دَرْتْ فيمَا يَجْرَى لي

ها ا اه؟ أتسمعون، هو ذا ينشد، إني أسمع صوته يأتي من الأعماق بكلّ أشواقه وأحزانه وحنينه. لا. هو هنا. سأنتظر عودته الأكيدة..."[1].

(*) ينظر الصفحات: 39، 107، 262... من الرواية.

(**) ينظر الصفحات: 155، 250، 156، 263، 283، 351، 372... من الرواية.

[1] واسيني الأعرج: جملكية آرابيا، رواية، ، ص650.

إنّه النشيد الذي خُيّل لماريوشا أنها تسمعه من "البشير المورّو" الذي ألقي به في قعر الكهف المظلم وظلّ فيه زمنا طويلا ممّا جعل الحكماء السبعة يكتبون على مدخله: "هنا ينام شهيد المدينة التي استعادت وجهها بعد ضياع استمر قرونا طويلة: بشير المورّو، قوال الأسواق الغرناطية وعشيق الغجرية ماريوشا وابن آرابيا الصادق"[1]. وهو الذي لجأ إلى الكهف لينام فيه نومة طويلة دامت قرونا، ثم يستيقظ بعدها ليخلّص الأمة من استبداد الحاكم.

وعلى ما يبدو، فإنّ تغليب الشعر الشعبي على الفصيح، مرتبط أساسا بطبيعة الحكاية مادامت تُسْرد على لسان "قوال" شعبي يتجوّل في أسواق غرناطة. ومادامت الحكاية أيضا على علاقة مباشرة بشخصيات شعبية من جهة، وبأبطال خرافيين من جهة أخرى. كون الخرافة هي أقاصيص العامة التي تتعارض مع مبدإ الرّصانة في التعبير والرجاحة في التفكير، وفنون المتعالِمين من الناس أو المثقفين.

د- النهاية التناصية: وظفت نهاية فصل "إشارات الفناء" آلية التناص بالاستناد إلى ثيمَتين: الأولى تتعلق بسقوط غرناطة والأخرى بقصة الخضِر الواردة في القرآن الكريم. وعليه، يكون القارئ أمام نمطين من التناص هما التناص التاريخي والتناص الدّيني.

- التناص التّاريخي: إنّ الرواية تستنطق التاريخ من أوّلها إلى آخرها. فقد لا يكون التناص التاريخي محصورًا في هذه النهاية وحسب، ولكنه توزع في ثنايا النص وتلافيفه، لأننا أمام منجز سردي تاريخي بامتياز. فللكاتب قدرة عجيبة على توظيف الوثائق التاريخية الصمّاء، وإعادة إنتاج التاريخ وفق ما تقتضيه التقنيات السردية. فقد تمّ تكثيف التاريخ بالإبقاء على الذاكرة حيّة، يقول السارد في نهاية فصل "إشارات الفناء" الطويلة: "... أحفاد جدّي نهضوا في ذلك اليوم يبحثون عن رأس محمّد الصغير يأكلونه. كانوا يريدون أن يموتوا، موت الأنبياء... منذ الحاكم الرّابع، أو ربّما منذ أن سلّم محمّد الصغير غرناطة لقاتلينا، القشتالية إيزابيلا وعشيقها المسلول فرديناند. قبل ذلك كلّه.. تذكرت كل الوجوه التي خاضت الحرب الضروس لا لاسترداد الأندلس التي كان جزؤها الشمالي قد سقط نهائيا، ولكن لاسترداد العقل الذي سرق منا.."[2]. فالواضح في الشاهد أن

[1] المصدر السابق، ص474.

[2] المصدر نفسه.ص477.

الكاتب اتكأ على هذا الحدث التاريخي ليكتب رواية، وكأنه يعيد اكتشاف تاريخه المتآكل، ولكن بوجه آخر، لا يريد في داخله أن يكون ما حدث، قد حدث فعلا. ويتعلق الأمر أساسا بسقوط غرناطة، علي يد «أبي عبد الله محمد (الحادي عشر)، المعروف: الغالب بالله، والملك الصغير، كان حكمه للمرة الأولى ما بين 887 و888هـ، ثم عاد إلى الحكم مرّة ثانية من 892هـ إلى 897هـ (1492م). استسلم أبو عبد الله محمد الملك الصغير، وسلّم غرناطة آخر حصن إسلامي في الأندلس للملكين الكاثوليكيين: فرناندو وإيزابيلا سنة 897هـ-1492م. عند رحيله جرت تلك القصة المؤثرة وموقف أمه عائشة»[1]. وقد جاء في حادثة ضياع الأندلس أنّ "أبا عبد الله خرج من باب مدينة الحمراء المسمّى باب الطباق السبع في طريقه إلى لقاء عدوّه الظاهر وسيده الجديد فرناندو الذي استقبله بترحاب وحفاوة... وقبّل عبد الله ذراعه اليمنى إيماءة الخضوع ثم قدم إليه مفاتيح البابين الرئيسيين للحمراء قائلا: "إنهما مفتاحي هذه الجنة، وهما الأثر الأخير لدولة المسلمين في إسبانيا. وقد أصبحت أيّها الملك سيّد تراثنا وديارنا وأشخاصنا، فكُنْ في ظفَرك رحيما عادلا". ثم انهمر في الحال دمعه وأجهش بالبكاء، فصاحت به أمّه عائشة: "أجل فَلْتَبْكِ كالنّساء مُلْكًا لم تستطع أن تدافع عنه كالرّجال". ويسمّى مكان هذه الموقعة باسم شعري مؤثر هو "زفرة العربي الأخيرة" وما تزال قائمة ومعروفة حتّى اليوم"[2]. وقد تناصّ الكاتب عن هذه التسمية عبارة أخرى مشابهة هي "زفرة الموريسكي الأخيرة" إشارة منه إلى اللّحظة التي ودّع فيها البشير الموريسكي موطنه غرناطة بعدما قامت محاكم التفتيش بنفيه إلى غير رجعة.

إنّ الكاتب بثَّ حادثة سقوط الأندلس وضياعها، لا بنوع من الحنين إلى هذا الماضي (الحالم/البائس) وحسب، فقد يكون تجاوزَ في نصّه هذا فكرة النوستالجيا Nostalgie بمفهومها المحدود. وإنّما تتحرّك هذه الحادثة في دواليب الرواية، لتحرّك الماضي من مكانه وتأتي به إلى راهن يتم فيه بيع ما تبقى من الأرض العربية إمّا عبر تقسيمها إلى شظيّات متفرّقة، كل شظية سمّت نفسها دولة. وإنّما عبر تنفيذ "أجنْدة" أمريكو-صهيونية لتمزيق هذه الشظيات بالحروب والاقتتال.

---

[1] عبد الرحمن علي الحجّي: التاريخ الأندلسي من الفتح الإسلامي حتى سقوط غرناطة (92هـ/897)، دار القلم، دمشق، الطبعة الخامسة، 1997، ص568.

[2] محمّد عبد الله عنان: دولة الإسلام في الأندلس (العصر الرّابع، نهاية الأندلس)، مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الرابعة، 1987، ص266، 267.

وإمّا من خلال أشباه الحكام الذين لم يرثوا عن أسلافهم غير الاستبداد والديكتاتورية والولاء الكامل للأعداء.

لقد تمّ استدعاء التاريخ في هذه النهاية الثانوية، بشكل مرن وسلسل دون أن يخدش ذلك فنية السرد في النّص. فيلتقي التاريخ بالرواية ليكشف قتامة الرّاهن، ويفصح عن نقطة يتقاطع فيها التاريخ بالراهن، تكون هي النقطة ذاتها التي تكتب فيها الرواية التاريخ. فقد يجرؤ الروائي على قول ما عفَّ عنه المؤرّخ، وعليه، تتحوّل المعرفة التاريخية الجافّة –بفعل الكتابة الروائية– إلى مشهد سردي فنّي يذيب التاريخ ويلاحق سلطة سياسية، فشل الواقع في تغييرها، كما "أخفقت النخب العربية في إقامة نظام إقليمي سياسي واقتصادي ناجح فعّال وحكمت على نفسها بأن تبقى بلدانا صغيرة تابعة وخاضعة لتقلّبات النظام العالمي"[1]. معنى ذلك أنّ النخب العربية المتمثلة في رجال السياسة والمفكرين والمثقفين لمن يتجاوزوا بعد مرحلة التلقي للمنتوج الغربي، سواء ما تعلّق بالمنظومة السياسية أو الفكرية، حيث إن هذه النخب لم تستطع أن تحقق نظاما سياسيا نابعا من كينونة الإنسان العربي.

– التناص الدّيني: إذا كان النمط الأوّل قد استحضر فيه الكاتب الحادثة التاريخية، فقد استند في هذا النمط على الشخصية الدينية المسمّاة "الخضِر". لكن الفرق بين ورود هذه الشخصية في القرآن الكريم وورودها في الرواية أنّ الخضر في القرآن سُمّي "العبد الصالح" بينما وصف في الرواية بأنّه "صناعة الحكّام"، يقول السارد: ".. أنّ سيّدنا الخضر لم يكن أكثر من قاتل محترف خلقه الحاكم العربي المسلم لتبرير سلطانه..."[2]. وهذا التوصيف يتعارض مع ما ورد في القرآن الكريم أو في المدوّنات الدينية والتاريخية التي تحدّثت عن هذه الشخصية. فقد ورد في سورة الكهف قوله تعالى: ﴿فَوَجَدَا عَبْداً مِّنْ عِبَادِنَا آتَيْنَاهُ رَحْمَةً مِّنْ عِندِنَا وَعَلَّمْنَاهُ مِن لَّدُنَّا عِلْماً﴾[3] يقول "سيد قطب" في هذا العبد الصالح: ".. لا يذكر القرآن شيئا عن العبد الصالح الذي لقيه موسى.. من هو؟ ما اسمه؟ هل هو نبيّ أم رسول؟ أم عالم؟ أم ولي؟"[4]. وقد جاء في هامش الكتاب أنّ

[1] برهان غليون : العرب وتحوّلات العالم، ص106.

[2] واسيني الأعرج: جملكية آرابيا، رواية، ص202.

[3] سورة الكهف، الآية 65.

[4] سيد قطب: في ظلال القرآن، دار المعرفة، بيروت، ج13، ط7، 1971، ص395.

البخاري أورد عند الكلام عن هذه القصّة في القرآن ما يلي: "حدّثنا الحميدي، حدّثنا سفيان حدّثنا عمرو بن دينار، أخبرني سعيد بن جبير قال: قلت لابن عباس: إنّ نوفًا البكالي يزعم أن موسى صاحب الخضر عليه السلام ليس هو موسى صاحب بني إسرائيل. وقال ابن عبّاس: كذب عدوّ الله". حدثنا أبي بن كعب -رضي الله عنه- أنه سمع رسول الله -صلّى الله عليه وسلّم- يقول: "إنّ موسى قام خطيبا في بني إسرائيل فسُئِل أيّ الناس أعلم؟ قال: أنا. فعتب الله عليه إذ لم يرد العلم إليه، فأوحى الله إليه إنّ لي عبْدًا بمجمع البحرين هو أعلم منك. قال موسى: يا ربّ وكيف لي به؟ قال تأخذ معك حوتا فتجعله بمكتل، فحيثما فقدت الحوت فهو ثَمَّ"[1]. ممّا يعني أنّه تمّ ذكر العبد الصالح في الحديث النبوي السابق على أنّه الخَضِر ولعلّ العبرة من عدم ذكر اسمه في القرآن الكريم هي غلبة الصفة من جهة (العبد الصالح) أي غلبة صفته على اسمه لأنّ التسمية هنا قد لا تكون ذات أهمية مقارنة بالصفة. ومن جهة أخرى، واستنادا إلى الحديث السابق، فقد أراد الله تهذيب نبيّه موسى من خلال إتاحة لقاء بينه وبين من هو أعلم منه. وعلى ما يبدو فإنّ موسى عليه السلام قد أدرك بأنّه قد أوتي علم الظاهر من الأشياء بينما حَبَا الله العبد الصالح، بعلم الغيب والبواطن. فقد ذكر الجمهور أن "العبد هو الخضر عليه السلام، وقال مجاهد سمي الخضر لأنه كان إذا صلّى أخضر ما حوله، والآية تشهد بنبوّته وقيل إنّه عبد صالح (آتيناهُ رحمة من عندنا) الرّحمة هي النّبوّة (وعلّمناه من لدنّا علما) أي علم الغيب ابن عطية: كان علم الخضر علم معرفة بواطن قد أوحيت إليه"[2].

أمّا عن قتل الخضر للغلام، فقد أورد السارد القصة في الرواية على النحو الآتي: "... اقتربت من النافذة أكثر، وجلست على كرسي، فصرخت فجأة في أعماقي، هو سيدنا الخضر؟ ... كان المشهد مروّعا. ربط الطفل بين حصانين ثقيلين، وأمام جميع الحاضرين مُزق بهدوء. قيل إنه مزق لأنه كان سينشأ كافرا عكس والديه المؤمنين... في كل مكان تنصب المشانق والمحارق... والناس نيام في فراش يشبه الموت ينتظرون الدقات المعلنة عن مرور سيد الموت، سيدنا الخضر"[3]..

[1] المرجع السابق، ص395.

[2] أبو عبد الله محمد الأنصاري القرطبي: الجامع لأحكام القرآن، المجلّد الحادي عشر، ص15-16.

[3] واسيني الأعرج : جملكية آرابيا، ص205-206.

إذن، يصوّر الكاتب الخضر قاتلا محترفا بلا رحمة. ورغم أن القرآن لم يفصّل في طريقة قتل العبد الصالح للغلام، فإنّ الرّوائي خرّجَ الحادثة وفق رؤية خاصة تتوافق والصورة التي أرادها للخضر في روايته. وهذا التوصيف منافٍ تماما لقصة قتل الغلام في القرآن حيث جاء في محكم التنزيل: ﴿فَانطَلَقَا حَتَّى إِذَا لَقِيَا غُلَاماً فَقَتَلَهُ﴾[1] ثم يقدم القرآن مبرّر قتل الغلام حين يكشف العبد الصالح لموسى عليه السلام ما خفي عنه في حكم الغيب، يقول الله تعالى: ﴿وَأَمَّا الْغُلَامُ فَكَانَ أَبَوَاهُ مُؤْمِنَيْنِ فَخَشِينَا أَن يُرْهِقَهُمَا طُغْيَاناً وَكُفْراً﴾[2]. وقد فسّر سيد قطب مبرّر قتل الغلام حيث جاء في الظلال "فهذا الغلام الذي لا يبدو في حاضره ومظهره أنه يستحق القتل، قد كشف سرّ الغيب عن حقيقته للعبد الصالح، فإذا هو في طبيعته كافر طاغٍ، تكمن في نفسه بذور الكفر والطغيان.. فلو عاش لأرهق والديه المؤمنين بكفره وطغيانه... فأراد الله ووجّه إرادة عبده الصالح إلى قتل هذا الغلام الذي يحمل طبيعة كافرة طاغية، وأن يبدلهما الله خيرا منه وأرحم بوالديه"[3] معنى هذا أن العبد الصالح كان موجّها بإرادة من الله لا من نفسه. لأن الله عز وجلّ قد أطلعه على الغيب وعلى ما سيؤول إليه الغلام في كبره، من طغيان وكفر ومعصية وعقوق. فأراد الله أن يُبدل والديه بمن هو خير منه.

لكن، تصوير الكاتب للشخصية (الخضر) أو الحادثة (قتل الغلام) كان يتعارض بشكل جذري مع ما ورد في القرآن أو كتب التفاسير والتاريخ الإسلامي لأنّه، صوّر الخضر شخصية قاتلة سفّاكة من صنع النظام المستبّد، وذكر تفاصيل قتل الغلام بشكل وحشي لا إنساني ليطابق بين القاتل وطريقة القتل.

ثانيا: علاقة النهايات بالبدايات في رواية "جملكية آرابيا":

تلتقي النهاية بالبداية في رواية "جملكية آرابيا" في كون "التلاحم النصّي العتباتي بين عتبة الاستهلال وعتبة الاختتام وسيلة من وسائل بلوغ أرفع مرحلة ممكنة من مراحل التشكيل النموذجي للنّص"[4]. إذ يعمل الروائي على تسْنين هذا التلاحم انطلاقا من إيمانه الشديد بضرورة

[1] سورة الكهف، الآية 65.

[2] سورة الكهف، الآية 65.

[3] سيد قطب: في ظلال القرآن، ص399.

[4] جميلة عبد الله العبيدي: عتبات الكتابة القصصية، دراسة في بلاغة التشكيل والتدليل، ص101.

اعتبار العلاقة بين البداية والنهاية، ضمن متطلّبات النمذجة الروائية الجديدة، حيث هناك "تقنين لبدايات القصص ونهاياتها"[1]. فيظهر البناء وكأنّه لولبيّ الشكل تؤدّي فيه البداية إلى النهاية، والنهاية إلى البداية.

فإذا ما استذكرنا البداية المركزية للرواية، فإننا وقفنا فيها على خاصيتين أساسيتين هما: البنية التقديمية والصوت السردي الذي يحيل على خصيصة ميتاروائية في عبارة "أنا راوي الصدفة". وبالمقابل فإنّ الن.اية انضوت أيضا على بنية ختامية وظهور صارخ للصوت السردي الذي استلم دواليب الحكاية، حيث طبع هذا الظهور بصيغة ميتاروائية أيضا ذكر فيها السارد ظروف كتابة الرواية ومميزات الشخصية الساردة (قوال الجملكية). ومن هنا تبدو العلاقة بين نهاية الرواية وبدايتها متلاحمة جدّا من حيث اشتراكهما في العناصر أو الخصائص الآتية:

1- النمط الثيماتي للعنونة الداخلية:

حيث لاحظنا أن البداية والنهاية المركزيتين هما من النمط الثيماتي الذي يذكر فيه عنوان الفصل دون لفظة "الفصل" أو رقمه، على عكس باقي الفصول كلّها التي وردت ضمن النمط المزدوج الذي يجمع بين لفظة الفصل ورقمه وعنوانه. ممّا يعني أن الكاتب أراد لهذين (الفصلين) أن يكون أحدهما بداية والآخر نهاية.

كما تتقاطع العنونة بين هذين الفصلين في لفظة "الليالي" فوردت في البداية المركزية تحت توصيف "مقام الليالي" وأمّا في النهاية فحملت صفة "خاتمة الليالي". فالجامع بينهما هو السرد اللّيلي حيث انكفأت دنيا زاد على سرد حكاية البشير في ليلة دامت قرونا طويلة استثمر فيها الكاتب المنجز الفنّي الإنساني: "ألف ليلة وليلة" و"دون كيشوت" وكتاب "الأمير"...

2- اختراق حدود الزّمن:

تشي النهاية والبداية في هذه الرواية بزمن خرافي تدوم فيه الليلة الواحدة قرونا كاملة. إذ إنّ ما حكاه راوي الصدفة "يقع في صلب ليلة الليالي، وفي حواشيها وخارج الحساب الزمني، وميزان

[1] رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، الطبعة الثانية، 2002، ص78.

الكسور والثواني والدقائق والساعات والأيام، وربّما السنوات أيضا وحتى القرون"[1]. كما أنّ ما انتهى إليه "بعد كل هذا الزمن، أننا إذا عرفنا شيئا ما عن حكايات ليلة الليالي التي انفصلت بشكل غريب عن الألف السابقة، لا نعرف عنها إلاّ القليل منها وعنها"[2]. فالزمن الذي في النهاية أيضا يضع الوُجود الخاصّ سواء للسارد الأوّل (راوي الصدفة) أو للساردة الثانية (دنيا زاد) أو للسارد الثالث (البشير المورّو) أو لغيرهم من السُرّاد أمام إمكانية الانتقال من تاريخ خرافي لا يكون إلاّ في أحاديث الليل، إلى تاريخ واقعي يسائل فيه الكاتب التاريخ المنتهي والسلطة القائمة، حيث اتهم فيه الأوّل بالزيف والتدليس وسخط على الأخرى منافيا عنها صفة البراءة. وبين التاريخ والسلطة يقبع الزمن الخارج عن حدوده داخل منظومة بدّدها الفساد المتكاثر بشكل طفيلي. فيواجه الروائي قرّاءه بتصور قائم على زوال براءة التاريخ وانقراض صلاح السلطة. فيمتد الزمن، إذن، بين ما كان وما هو كائن، ولكن الزمن أعاد ذاته مع فارق في التوقيت والمكان والأشخاص.

3- السارد وتناسل الحكايات:

تنضوي الحكاية في الجملكية على حكاية إطارية ينتقد فيها السارد الرّاهن العربي الموبوء. وتتناسل عن هذه الحكاية، حكايات أخرى صغيرة، تنكشف فيها تفاصيل حياة المهزومين والمقموعين فيكتب الروائي كل الحكايات السابقة بقلم واحد، يعكس وجهة نظر الذين شاركوا في صنع القصة الكاملة، فيوقّع القلم الواحد اسمه بـــ"راوي الصدفة" في البداية الروائية، ويثبت التوقيع ذاته تحت وصف "و.أ. قوال جملكية آرابيا البائدة". ويعترف أن التاريخ قد عجز عن إدهاشه.

بدأت الرواية بقادم غير مألوف في العرف الروائي "أنا راوي الصدفة" وانتهت بحكاية "تظل مساحة الحق والحرية" ويقرّر الراوي انتماءه لها لثقته العمياء فيها، لأنّه لا يثق في التاريخ الذي صنعه الورّاقون مع سلاطينهم.

إنّ السارد والحكاية المرويّة يؤمنان بفساد المكان "الجملكية" الهجين. كما يؤمنان بفساد الزمان المنشق على ذاته إلى زمنين: الماضي والرّاهن. وهو فساد يكرّس لمأساة الإنسان العربي الذي

[1] واسيني الأعرج: جملكية آرابيا، رواية، ص08.

[2] المصدر نفسه، ص659.

ضاع بين تاريخ يكذب فيه عليه الورّاقون، وراهن يقمعه فيه المتسلطون. فتقبع في ذاكرة القارئ "المقموع" أسطورة التاريخ قبل التزييف وبراءة السلطة قبل التوحّش. ثم تأتي الحكاية وساردها في استبدال ظاهر، حيث ينتصر فيه "الراوي الذي لا أهمّية له" على التاريخ الذي لم يعد مدهشا وتُوسِّع الحكاية من سلطة المقموعين، بينما تُضيِّق من سلطة المتوحّشين. فيتحوّل وجه المدن العربية في راهن رفض فيه المهزومون استئثار السلطة بحياتهم وحكايتهم واعتقالها لأحلامهم، فغيروا أطراف المعادلة التي ظلت لقرون طويلة بوجه واحد، يتناسل في وجوه متناظرة، وتبدل وجه المكان كلّيا لأنّ السارد (راوي الصدفة) احتضن زمنا آخر وحكاية مغايرة هي حكاية آرابيا التي "تغيرت رأسا على عقب. انتهى زمنها الأوّل ليبدأ زمن ثانٍ لا أحد يعرف ملامحه، التي هي بصدد التشكل"[1]. وبهذا سرد الكاتب حكاية واحدة تُشكّلها عشرات الحكايات الأخرى، تنضوي على وجهات نظر مختلفة لسُرَّادها، مسائلا تاريخه العربي، ومحاورًا لراهن مثقل بالمآسي.

نستنتج في الأخير أن خطاب النهايات في رواية "جملكية آرابيا" قد طرح عدة أسئلة إشكالية، سواء فيما يتعلق بالخصائص التي انضوت عليها النهاية المركزية كالعنونة الدّالة بشكل مباشر على النهاية أو الثيمة التي ختم بها الكاتب روايته، والتي قدّم فيها نقدا سياسيا للأوضاع الراهنة في البلدان العربية وعلى رأسها الجزائر. أو فيما يتعلق بأنماط النهايات الثانوية التي طغا فيها النمط السردي على كل الأنماط الأخرى. مع الإشارة إلى التنويع الذي طال هذه النهايات بين ما هو تناصي وما هو حواري وإنشادي.

وإذا وقفنا على العناصر التي تقاطعت فيها النهاية مع البداية فذلك مقصده الكشف عن البناء الدائري أو اللّولبي بين النهاية والبداية المركزيتين، إذ ظهر التلاحم بينهما في مستويات عدّة تضمنت التقاطع على مستوى النمط الثيماتي للعنونة الدّاخلية ومستوى اختراق الطبقات المكوّنة للزمن وكيفية اشتغال الروائي على ثنائية (الماضي/الحاضر) و(السلطة/الشعب)، وانتصاره في النهاية على الحكاية كسارد آمَنَ بسلطة السرد والسارد معًا.

[1] المصدر السابق، ص659.

إن مقاربتنا لخطاي النهاية في روايات "واسيني الأعرج" الثلاث (سيدة المقام- البيت الأندلسي- جملكية آرابيا)، جعلتنا نصل إلى جملة من نقاط الالتقاء وأخرى للاختلاف بين هذه النهايات، نوجزها في الآتي:

أ- إنّ خطاب النهاية في "جملكية آرابيا" لم يكرّس لفكرة الموت التي كرست لها النهاية في رواية "سيدة المقام" و"البيت الأندلسي"، بل على العكس تماما. فقد اشتغل الكاتب في الجملكية على فكرة انتصار المقموعين وانهزام السلطة، وتآكلها من الدّاخل إذ قضت دنيا زاد على الحاكم بأمره في الوقت الذي كان يُعِدّ هو لموتها، فظهر فكر المؤامرة، بين "دنيا زاد" و"الأصدقاء الشماليين" وقتلت دنيا، الحاكم بأمره على عكس حكاية شهرزاد معه شهريار. كما ظهرت فكرة الانتصار، لا في موت الحاكم فحسب، وإنّما في انهزام سلطانه بثورة الشعب عليه ومحاصرته وتدمير قلعته، وهو الإسقاط الذي أراد الكاتب أن يمارسه على الرّاهن، بانتصار الشعوب على حكّامها في ما أطلق عليه اسم "الربيع العربي".

ب- على عكس النهاية في "سيدة المقام" والبيت الأندلسي"، التي كانت مغلقة بموت الأبطال وانتهاء الحكاية، اختار الكاتب نهاية مفتوحة في روايته "جملكية آرابيا"، حيث سيبدأ زمن آخر بعد الثورة، لا أحد يعرف ملامحه بواقع البلاد العربية –بعد الثورة- آخذ في التشكل، ولا يزال غير قابل للتكهّن في ظل المتغيرات السياسية التي تتسارع في وتيرة غير طبيعية، يتبدّل معها وجه المنطقة العربية بأكمله.

ج-تتقاطع النهايات في الروايات الثلاث في توظيفها لنمط النهايات السردية بصفة العموم إذ لاحظنا أن هذا النمط ينتشر في معظم النهايات المذكورة آنفا. ممّا يحيل على آليةٍ وَضَعَ الكاتبُ ضِمنَها برنامجا سرديا أكثر منه وصفيا أو حواريا. على الرغم من وجود هذين الأخيرين متوزعين في ثنايا الروايات السابقة.

ولعلّ طغيان النمط السردي على الأنماط الأخرى في النهايات راجع إلى التكثيف المشهدي الذي انتهجته هذه الروايات، حيث انصرف الكاتب إلى تقديم الأحداث في قالب مشهدي يتطلب السرد الحدثي، كنهاية رواية سيدة المقام التي قدمت مشهد انتحار البطل ورواية البيت الأندلسي التي انتهت بمشهد تهديم البيت واحتراق المخطوطة وموت مراد باسطا. بينما

تكثف مشهد ميتاروائي في نهاية "جملكية آرابيا" التي تحدث فيها السارد عن ذاته وعن حكايته وعن مآل الزمان والمكان في روايته.

د-تلاقت الروايات الثلاث في إستراتيجية التنويع في أنماط صياغة وتشكيل هذه النهايات إذ لاحظنا أن كل رواية تنوعت فيها أشكال نهاياتها، ومن ثمَّ انسحاب بعض الأنماط ذاتها على كل الروايات كالنمط السردي، والوصفي والحواري. ممّا يعني أنّ هناك أبعادًا دلالية خلف هذه الإستراتيجية ترتكز حول تحديث آليات الكتابة الروائية، والخروج بالمنجز السردي من دائرة القولبة الجاهزة إلى دائرة التجريب الذي تُختَبَرُ فيه تقنيات الإبداع وتتمايز به من كاتب إلى آخر.

خاتمة

بعد اجتهادنا في تفكيك السُّؤال عن ماهية العتبات النصية وأنماطها ووظائِفِها وعلاقَتِها بالمنْجزِ السّردّي بكُلِّ أنسَاقِهِ الثّقافية، بالاشتغال على عيّنة من المدوّنات السردية لواسيني الأعرج (سيدة المقام – البيت الأندلسي–جملكية آرابيا)، نخلص إلى التأكيد على أنّ بحثنا هذا لا ندّعي من ورائه الإلمام بكلّ العتبات المحيطة بمدوّنات "واسيني الأعرج" الرّوائية، فهذا مشروع أكبر يحتاج إلى بحوث أخرى منفردة. وإنّما ركّزنا على أكثر العتبات تجلّيًا في الأعمال السّردية التي اشتغلنا عليها. لأنّ العتبات أضحت ظاهرة نصّية تستوجب المساءلة والتحليل. خاصّة أنّ الخطاب الرّوائي المعاصر قد أخرج هذه المكوّنات –التي ظلّت غائبة ردْحًا من الزّمن– إلى رقعة المكاشفة والمقاربة، عبر الاهتمام بها بشكل يعادل الاهتمام بالمتن السّردي ذاته. وقد انتهينا بعد تلك الوقفة التحليلية المطوّلة مع خطاب العتبات في مدوّنات "واسيني الأعرج" قيد هذه المقاربة إلى جملة من النتائج نعرضها فيما يلي:

1- استحوذّ خطاب العنونة على الحظّ الأوفر من العناية والاهتمام، سواء بالنسبة للمبدعين أو للنقاد والدّارسين، إذا ما قُورِنَ بالعتبات الأخرى كالخطاب المقدّماتي والإهداء والهوامش والمُقتبسات وغيرها. غير أن ذلك لا يعدم أهمية هذه الأخيرة، فكلّ العتبات هي قناة للتواصل والتجاور مع النصّ المركزي. ومهما بدت محايدة أو مستقلة، فإنها شديدة اللّصوق بالجهاز. وعليه فقد عمد "واسيني الأعرج" في رواياته الثلاث إلى الاشتغال على المنظومة العنوانية بكلّ عناية وتركيز، ممّا ولّد تنويعا في مظاهر تنامي مستويات الصياغة في تلك العناوين؛ حيث ظهر هذا التنامي بشكل دائري يصل نقطة بداية السرد بنقطة نهايته وبين النقطتين تتناسل الصور الحكائية والمشاهد السردية.

كما اشتغل الروائي على آلية تعدّد العناوين، إذ لم يمنعه هوسُه بالعنونة من أن يجعل لكلّ رواية أكثر من عنوان واحد (سيدة المقام/مرثيات اليوم الحزين– البيت الأندلسي/Mémorium) بل أوغل في ذلك حينما انتقى لرواية "جملكية آرابيا" ثلاثة عناوين كاملة هي: جملكية آرابيا –أسرار الحاكم بأمره، ملك ملوك العرب والعجم والبربر ومن جاورهم من ذوي السلطان الأكبر– حكايات ليلة الليالي.

وقد تنوعّت هذه العناوين من حيث صوْغُها ودلالاتُها ووَظائفُها بين عنوان أوّلٍ، استطاع أن يجسّد الرّؤية الدّاخلية التي تمثّلها رواية الأزمة التّسعينية في "سيّدة المقام". وعنوانٍ ثانٍ أسَّس

لجدلية شائكة هي انفتاح الخطاب الروائي على الوثيقة التاريخية إذ تتماهى الرّواية في التاريخ والتاريخ في الرّواية دون أن يترك الواحد منهما خدوشا في الآخر. كل ذلك في رواية "البيت الأندلسي". وعنوان آخر هو "جملكية آرابيا"، الذي ورّط اللّغة وأزّمها، حينما تجاوز نظامها ومنطقها، فسيطر عليها حتى "لوى عُنُقَها" –على حدّ تعبير "بول فاليري"– وقرّر أن ينتقي بنية نُحتَتْ من نظامين (جمهورية–مملكة) ووّلدت نظامًا هجينًا هو "الجملكية". وليس ذلك من قبيل مُخَالفة النسق اللغوي المألوف وحسب، بل أيضا، من أجل تفعيل العلاقة بين العنوان والسياق العام لنصّ حاول فيه صاحبه استثمار المنجز السّردي العالمي (ألف ليلة وليلة) لتعرية راهن البلاد العربية.

إنّ منظومة العنونة الخارجية في روايات واسيني الأعرج جعلت المتلقّي يقف متأرجحًا بين الواقع والخيال، محاولا استقصاء مواطن تهشيم الكتابة الخيالية لاستكشاف مواضع تهشيم الكتابة الواقعية. وحِيال هذه العلاقة القلقة، ليس على القارئ إلاّ التّسليم بلعبة تحايل "النّص" على "النّص" ثمّ التفرّج، في نهاية المطاف، على ولادة "أكذوبة" فنية كبرى، تُسَمّى "الرّواية".

2– رَصَدَتْ العناوين الدّاخلية في رواية "سيّدة المقام" العلاقة المتأزمة والمتوتّرة بين المثّقف والسلطة، من جهة، وبين المثقّف والتّيار الإسلامي من جهة أخرى. حيث يبدو فيها الواقع الثقافي انعكاسا لأزمة متجذرة ورؤية سلطوية وأفق دوغمائي مسيّج، شكلت معًا قطيعة ابستيمولوجية مع المنظومة الفكرية التي يتعاطى معها الطرف الآخر (المعادي). كما كشفت هذه العناوين عن الأزمة السّياسيّة في الجزائر خلال التّسعينيات من القرن الماضي، وموقف الكاتب منها ومن أزمة المثقّف بين هيمنة السّلطة ومصادرة حرّية الفكر. ومثالنا على ذلك، العنوان الدّاخلي: "الجمعة الحزين" الذي استند على محورين أساسيّين هما: –محور عامّ اشتغل على دلالة تجسيد الأزمة الجزائرية من خلال أحداث أكتوبر 1988 –ومحور خاصّ، ينظر إلى البطلة "مريم" والبطل "الأستاذ الجامعي"، بوصفهما أنموذج المثقف "العضوي" –بتعبير أنطونيو غرامشي– في الأزمة ولكن في الاتجاه الآخر؛ أي محور المثقّف المُضطهد من لدُن السلطة. فظهرت للقارئ عدّة إشكاليات عملت على تبئير الحكاية في هذه الرواية هي: – إشكاليّة الصّراع بين السّلطة والإسلاميين.

– إشكاليّة الصّراع بين السّلطة والمثقّف.

- إشكاليّة الصّراع بين الإسلاميّين والمثقّفين اليساريّين.

3- اشتغلت منظومة العنونة الدّاخلية في رواية "البيت الأندلسي" على ثيمة دقيقة وحسّاسة هي تشويه التراث التاريخي للمدينة لتصير الأوطان بلا هوية ولا انتماء، وبالتالي تضيع القوة الدّفاعية الدّاخلية التي تحميها. وبالمقابل فإنّ هذه العناوين كشفت عن مستوى سياقي ووظيفي اشتغل عليه هذا الجهاز السّردي المكثّف والمتنوع دلاليا وتقنيا. ممّا يعني أنها عناوين كسرت تجانس النص من خلال تهشيم اللّغة الأحادية التي تضع كل الأفكار والمواقف في زاوية واحدة. وهذا التكسير لم نلمسْه على مستوى عناوين الفصول وحسب، وإنّما على مستوى عناوين أوراق المخطوطة أيضا، إذ اتّبع الكاتب إستراتيجيةَ غيْريّة اللّغة لإبراز التعدد بين سياقات الفصول والأنساق الثقافية والتاريخية للأوراق. إلى الحدّ الذي يُخيّل فيه للقارئ أنّه يطالع روايتين في رواية واحدة، لأن عناوين الفصول تحيل على ثيمة "مافيا العقارات"، بينما جسّدت عناوين المخطوطة تاريخ الموريسكيّين في صراعهم مع محاكم التفتيش وتشرذمهم في أقطار البلاد العربية ومنها الجزائر. ممّا يعني أنّ ما يصل بين نصّ الماضي ونصّ الحاضر هو التاريخ المتروي في دهاليز مخطوطة البيت الأندلسي الواقع في مدينة جزائر القرن الواحد والعشرين.

4- كشفت العناوين الدّاخلية في رواية "جملكية آرابيا" عن براعة الكاتب في قدرته على ربط الصّلة الدّلالية بين عناوين الفصول ومتونها، إذ لم نلحظ انفصاما بينها. وهذا مؤشّر صحّي عن فاعلية العنوان الدّاخلي من جهة وارتباطه بمتنه من جهة أخرى. وعليه، فإنّ العنوان الدّاخلي الواحد وسط الرواية هو بمثابة بنية دلالية مستقلة وتامة، لكن هذه الاستقلالية لا تنفي عنه ميزة الانتماء إلى بنية دلالية أوسع وأكبر وأشمل هي النّص الرّوائيّ بأكمله. إضافة إلى أنّ الكاتب أظهر فرادة وتميّزا في انتقاء عناوين استعاريّة مثل "إشارات الفناء" و"عتبات الجنّة" و"لطخة الورّاق" ، وعناوين تناصيّة شأن "هو لم يمت ولكن شُبّه لهم"، وهذه خصيصة فنّية في العنونة المعاصرة. إنّ إستراتيجية الكاتب في بناء العناوين الداخلية لروايته هذه قد انبنت على براعة فائقة في دمج الأرشيف وتذويب الوثائق التاريخية بشكل جعلها تتماهى والسرد الحكائي العام للنص. فقد استثمر الروائي كتب التاريخ المشهورة ككتاب "ابن خلدون" و"الطبري" و وكتاب "الأمير" لميكيافيلّلي. ولعلّ الكاتب، في كلّ ذلك، قد نزع نحو استثمار الماضي للتعبير عن فشل الحاضر، من جهة، وعن تراجع قدرة هذا الماضي في بعث حاضر أكثر إشراقا. لقد تمكّن "واسيني" من تأسيس

خصوصيته وفرادته بفضل تحويل العنوان من دالٍّ منْتَهٍ وناجز في ذاته، إلى مدلول منفتح على كلّ إمكانات التأويل. من خلال ربطه بالمتن النصّي، وبفضل تحويله أيضا إلى ثيمة خلقت نوعا من الاتّصال الجَمالي بين العنوان بوصفه موضوعًا والمتنِ حاملاً لهذا الموضوع.

5- أدرك واسيني الأعرج -شأن غيره من الكتّاب- أنّ الخطاب البصري اليوم صار من الأهمية بحيث يصعب تجاهله أو الاستغناء عنه نظرًا لتطور تقنيات الطباعة ووسائل النشر ومتطلّبات التسويق. وعليه، فقد حَذا، في رواياته، حَذْوَ جيله من المبدعين، وأولى عناية فائقة لشكل الغلاف الخارجي لكُتبه، لا بدافع التجميل والزخرفة فحسب، بل لأنّ الصورة، على اختلاف أنماطها تنضوي على خطاب ما. هذا من جهة، ومن جهة أخرى فهي عتبة تتآلف مع العتبات الأخرى الموزّعة على صفحة الغلاف كالعنوان واسم المؤلف والمؤشّر الأجناسي. وفضلا عن كلّ ذلك، فإنّ "واسيني الأعرج" صار يعلم تمام العلم مدى انجذاب عين المتلقي إلى الصّورة والألوان. ففي النهاية لم يعد القارئ، اليوم ، بمنأى عن منظومة بصرية متكاملة تتحكمّ فيها خلفيات ثقافية وإيديولوجية وابستيمولوجية ونفسية واجتماعية لمُنْتِجيها أو صُنّاعِها لأنها محفّز قوي على الانتباه إلى الكِتاب من خلال الأسئلة التي تثيرها هذه الصورة أو تلك في القارئ البصري.

6- عمد الكاتب إلى مبدإ التنويع في انتقاء أنماط الصورة المصاحبة لغلاف رواياته، حيث اختار نمط الرّسم التشكيلي لصورة غلاف رواية "سيدة المقام"، ونمط الصورة الفوتوغرافية لغلاف رواية "البيت الأندلسي". بينما انتقى لغلاف رواية "جملكية آرابيا"، نمطا مغايرا تماما هو المنمنمة الفارسية القديمة.وبناءً على هذا التنويع فقد ارتكزت هذه الأنماط الثلاثة على ما يلي:

أ- الكشف عن ابستيمية الجسد الأنثوي (سيدة المقام) لا في بُعده الإغرائي أو الإغوائي فهذا المُعطى صار متجاوزًا، وإنّما في بُعده الإنساني والكينوني. حيث خلقت حركات السيدة في الصورة، كما في الرّواية، سلسلة من الانزياحات الثقافية التي تخرج عن نمطية الأفعال الأنثوية. فأداء باليه شهرزاد "لرمسكي كورساكوف" يدخل ضمن نسق ثقافي أملاه المنجز المزدوج (جسد/موسيقى) بينما وضعية الجلوس للسيدة في الصورة هو من نمط المنجز المزدوج (جسد/رسم). وهذان المُنجزان الثقافيان ولّدَا معًا نمطين من النصوص: نصّ الصورة، ونصّ الرواية. وكلاهما نصّ ثقافي تمَّ إدراك أبعاده بفعل خروجه عن المعيارية المحدّدة والنّمطية المألوفة. وبالتّالي، فإنّ الصّورة في اقترانها بنصّ روائي، كسيدة المقام، من شأنه خلق نوع من العلاقات

الثقافية بين أقطاب العملية الإبداعية (كاتب، رسّام، قارئ ومشاهد) ليتحقّق في النهاية إنجاز مشروع ثلاثي القطبية يستوجب فقط حضور آليات للإنجاز الفنّي (الكاتب، الرّسام) وإمكانات للتأويل والقراءة (المتلقي).

ب- الاتجاه صوب خلق حالة ثقافية في صورة غلاف رواية "البيت الأندلسي"إذ تحيل هذه الحالة على نقطة هاربة من فنّ العِمارة الأندلسية القديمة. كما اتجه النص قبل ذلك إلى خلق حالة نوستالجية (Nostalgique) تحيل على خيط منفلت من التاريخ الأندلسي القديم. وتلتقي الحالتان في نقطة تجمع التمثّلات البصرية بالتمثّلات اللّسانية. حيث شكّل المُعطى التاريخي للصورة مع المعطى النوستالجي للنص وضْعًا مأزقيا يصعب استيعابه خارج الأشكال والخطوط والألوان والوضْعَات Poses بكلّ دلالاتها. كما يصعب استيعابه أيضا خارج الكلمات والفواصل والفراغات والوصف والسّرد بكلّ إحالاته. وبناءً على ذلك، نستنتج أنّ الذهاب بالصورة صوب خلق حالة ثقافية يعزّزه الذّهاب بالنّص صوب خلق حالة نوستالجية، حيث يصير التأطير الخارجي للصورة التاريخية، معطى ثقافيا عامّا، يتحول معه "البيت" -كثيمة في النص والصورة معًا- إلى حالة إنسانية عامة. وهذه الوضعية الاستثنائية النّاشئة عن علاقة نصّ مرئي بنصّ مقروء من شأنها تأطير الثيمة ضمن ما يشتهيه الشكل الفنّي للصورة، من جهة، وتشكيل الثيمة ذاتها وفق ما يقتضيه التأطير الفني للسّرد، من جهة أخرى. أو بعبارة أدقّ، كتابة النّص المرئي (الصورة) داخل النص المقروء (السّرد). ورسم النص المقروء (السّرد) داخل النّص المرئي (الصّورة).

ج- تآلف الواقعة البصرية (المنمنمة) مع الواقعة التاريخية (إعدام الحلاّج) في الصورة المصاحبة لغلاف رواية "جملكية آرابيا". ممّا أتاح للصورة إعادة صياغة التّاريخ، وكانت تلك هي نقطة التقاء الصّورة بالنص؛ حيث تماهت الأشكال والخطوط والألوان في اللّغة والكلمات. وصارت الصورة ناطقة في النّص، وتلوَّنَ النّص بألوان الصورة. وعليه، حاولت الصّورة وهي تنكتبُ داخل النّص أن تنقل إلى القارئ/المشاهد، مشهد إعدام الحلاّج الّذي تَمَّ تنفيذه على مرمى حجر من"مصوّر" التاريخ . فتحوّلت صورة الواقعة التّاريخية الصامتة المرتمية على الغلاف، إلى حكاية خضعت لقانون الكتابة الروائية ومخيالها، فانزلقت هذه الصورة داخل السرد دون أن تترك فيه خدوشا محاولة استفزاز المعارف الثاوية في اللاّوعي الجمعي لكلّ عربي، وآخذة بناصية القارئ

صوب إعمال آلية الإسقاط على الرّاهن العربي المَأزوم، الذي يشكّل القتلُ فيه، جزءًا من المُمارسات الدّيكتاتورية لأنظمة الحكم العربية.

7- أمّا خطاب البدايات في مدوّنات "واسيني الأعرج" -قيد هذه المقاربة- فقد توصّلنا من خلاله إلى الاستنتاجات الآتية:

أ- تقاطع الروايات في مبدإ تعدّدية البدايات، إذ لجأ الكاتب إلى أكثر من بداية في الفصل الواحد، غير أنّ هذا التعدّد قد تباين وفق أنماط البدايات من وجهة، وعدد فصول الروايات من وجهة أخرى.

ب- تآلف الروايات الثلاث حول إستراتيجية التنويع في أشكال البدايات بين البدايات الحواريّة والوصفيّة مع الإشارة إلى تميّز كل رواية بأنماط أخرى، وهذا وفق الأبعاد الدّلالية وكذا صيغ تركيب هذه البدايات.

ج- تقاطع الروايات على مستوى وظائف بداياتها، إذ لاحظنا أن هذه الأخيرة ارتكزت على الوظائف الدّرامية الفورية والمؤجّلة والإخبارية والإغرائية والتشفيرية.

د- اختلاف البدايات الرّوائية من حيث "كمّها"؛ إذ تميّزت رواية "البيت الأندلسي"، عن قرينتيها (سيدة المقام وجملكية آرابيا) بالزخم الكبير للبدايات، أي بمعدّل بدايتين و أكثر لكلّ فصل بينما اقتصرت "جملكية آرابيا" مثلا على تعدّد البداية المركزية والبداية الثانوية الأخيرة.

هـ- تباينُ الروايات في أنماط صوغ البدايات، حيث ارتكزت هذه الأخيرة في رواية "سيدة المقام" على المعطى المكاني والزّماني، في حين شكّلت البدايات الفعلية والاسمية النمط الرئيس في رواية "البيت الأندلسي". بينما اشتغلت رواية "جملكية آرابيا" على البدايات الدينامية السردية وبداية السرد الموصول.

و- تمايزُ حجم البدايات بين المدوّنات الثلاث، إذ إنّ من البدايات ما لم يأخذ أكثر من جملة أو سطر كما في بعض بدايات فصول رواية "سيدة المقام"، ومنها ما استغرق الفقرة ونصف صفحة شأن رواية "البيت الأندلسي". بينما نالت بعض بدايات رواية "جملكية آرابيا" النصيب الأكبر من الفضاء الورقي، حيث تربّعت على صفحتين وأكثر في بعض مواضع النّص.

8- استماز خطاب النهايات في روايات "واسيني الأعرج" بالخصائص الآتية:

أ- تقاطع النهايات -في الروايات الثلاث- في توظيفها لنمط النهايات السردية بصفة العموم. إذ لاحظنا أنّ هذا النمط ينتشر في معظم النهايات المذكورة آنفا. ممّا يحيل على آليةٍ وضَعَ الكاتب ضمّنها برنامجًا سرديا أكثر منه وصفيا أو حواريا. على الرغم من وجود هذين الأخيرين متوزعين في ثنايا الروايات السابقة. ولعلّ طغيان النمط السردي على الأنماط الأخرى، راجع إلى التّكثيف المشهدي الذي انتهجته هذه الرّوايات. حيث انصرف الكاتب إلى تقديم الأحداث في قالب مشهدي يتطلّب السّرد الحدثي شأن نهاية رواية "سيدة المقام"، التي عَرضت مشهد انتحار البطل. ورواية "البيت الأندلسي" التي انتهت بمشهد تهديم البيت من قِبل مصالح البلدية، ونجاة المخطوطة من الاحتراق وموت السارد البطل كمدًا وحسرة على كل ذلك. بينما تكثّف مشهد ميتاروائي بامتياز في نهاية "جملكية آرابيا" التي تحدث فيها السارد عن ذاته وعن حكايته مع الرّواية.

ب- التقاء الروايات الثلاث في إستراتيجية التنويع في أنماط صياغة وتشكيل هذه النهايات إذ لاحظنا أنّ كل رواية قد تنوّعت فيها أشكال نهاياتها. ومن ثَمَّ انسحاب بعض الأنماط ذاتها على كلّ الروايات كالنمط السّردي والوصفي والحواري. ممّا يعني أنّ هناك أبعادًا دلالية خلف هذه الإستراتيجية ترتكز أساسا على تحديث آليات الكتابة الرّوائية والخروج بالمنجز السّردي من دائرة القولبة الجاهزة إلى دائرة التجريب الذي تُختَبر فيه تقنيات الإبداع وتتمايز به من كاتب لآخر.

ج- تباين المدوّنات في خطاب النهاية في ذاته، إذ لم تكرّس النهاية في "جملكية آرابيا" لفكرة الموت التي كرّست لها نهاية "سيدة المقام" و"البيت الأندلسي". بل على العكس من ذلك تماما، فقد اشتغل الكاتب في الجملكية على فكرة انتصار المقموعين وانهزام السلطة وتآكلها من الدّاخل. إذ قضت دنيازاد على الحاكم بأمره بعدما تآمرت مع الأعداء ضدّه. كما ظهرت فكرة الانتصار لا في موت الحاكم وحسب وإنّما أيضا في انهزام سلطانه بثورة الشعب عليه ومحاصرة قلعته وتدميرها. وهو الإسقاط الذي أراد الكاتب أن يمارسه على الرّاهن العربي، بانتصار الشعوب على حكّامها فيما أطلق عليه "الربيع العربي".

د- على عكس النهاية في "سيدة المقام" و"البيت الأندلسي" التي كانت مغلقة بموت الأبطال وانتهاء الحكاية، اختار الكاتب نهاية مفتوحة في روايته "جملكية آرابيا". حيث سيبدأ زمن

آخر بعد الثورة لا أحد يعرف ملامحه؛ فواقع البلاد العربية –بعد الثورة– آخذ في التشكّل، ومايزال غير قابل للتكهّن في ظل المتغيرات السياسية التي تتسارع في وتيرة غير طبيعية، يتبدّل معها وجه المنطقة العربية بأكمله.

9– وأخيرا، نرى أنه من الضرورة التنبيه إلى مسألتين هامّتين لمسناهما من خلال مقاربة هذه المدوّنات السردية وإن كانتا لا تتصلان بشكل مباشر بموضوع العتبات، وهما:

أ– إنّ واسيني الأعرج كاتب "ضد التجنيس"، لا يؤمن بالحدود الفاصلة بين نوع وآخر فقد انفتحت نصوصه –مدار مقاربتنا هذه– على فن الموسيقى في "البيت الأندلسي"، ورقص الباليه في "سيدة المقام" والأغَاني الشعبية والشعر الفصيح في "جملكية آرابيا". وذلك ابتغاء تحقيق "لذّة النص" من جهة ولذة القراءة من جهة أخرى. ولعلّ ذلك عائد إلى التّوجه الأكاديمي المتخصّص للكاتب؛حيث يرى أن العمل الأدبي قد يكون قاصرا إذا انغلق على ذاته ولم يستثمر المنجزات الفنية المغايرة، وهذا الاتجاه الحداثي في الكتابة الرّوائية من شأنه خلق التحاور والتلاقح والتعايش الجمالي بين مختلف الفنون والأنواع الأدبية.

ب– إنّ واسيني الأعرج كاتب يمتلك الجرأة الكبيرة على المساس بالمقدس سواء تعلّق الأمر بالذّات الإلهية أو القرآن الكريم أو الشخصيات الإسلامية المعروفة. حيث وقفنا عند جرأته على الجدال في مسألة الصدقة والزكاة والآيات القرآنية المتعلقة بهما، في الفصل المعنون "واو الحق" في رواية "جملكية آرابيا". بينما كان تطاوله على الخالق –عزّ وجلّ– واضحا وصريحا في ثنايا كلّ الرّوايات بدْءًا بسيدة المقام، مرورًا بالبيت الأندلسي وانتهاءً بجملكية آرابيا. إذ لم يتوانَ عن المساس بالله تعالى من خلال الخطاب الذي يعمد إليه في مثل هذه المواقف. إضافة إلى الانزياحات السّلبية التي ألبسها لشخصيّات إسلامية مثل "أبي ذرّ الغفاري" و"الخِضر" أو العبد الصالح كما وصفهُ القرآن الكريم. متخفّيا خلف شخصياته الورقية التي لا تعكس في حقيقة الأمر، غير إيديولوجيته وفكره ورؤاه تجاه كلّ ما يمتُّ للإسلام بصلة.

هذا جملة ما خَلُصْنَا إليه في بحثنا هذا، وحاولنا الكشف عنه طيلة محطات طويلة من هذه المقاربة. ويكفينا من ذلك أجر الاجتهاد، أمّا التوفيق فمن الله تعالى. وليس هذا البحث إلاّ خطوة أولى في مسافة الألف ميل، وليست تلك الرؤى التي طرحناها غير جهد المقلّ. فعسى أن يكون

منتهى بحثنا هو نقطة بداية بحوث أخرى تستكشف حقولا معرفية مغايرة، لأنّ مجال المنجز السردي الجزائري –على وجه التخصيص– أوسع بكثير ممّا نعْتقد، ولا يفيه البحث الواحد حقه من الدّرس والنقد والمقاربة.

واللهَ نسألُ السّدادَ والتوفيق

قائمة

المصادر والمراجع

أولا: القـــرآن الكـــريم –روايـــة حفـــص–

ثانيـــا: الأعمال الرّوائية

1. الأعرج (واسيني):

- **مدوّنات البحث:**

- سيدة المقام، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، الطبعة الثانية، 1997.
- البيت الأندلسي (Mémorium)، منشورات الجمل، بيروت، الطبعة الأولى، 2010.
- جملكية آرابيا، رواية، منشورات الجمل، بيروت، الطبعة الأولى، 2011.

- **مدوّنات أخرى:**

- فاجعة الليلة السابعة بعد الألف "رمل الماية"، دار الاجتهاد عن المؤسسة الوطنية للكتاب، لافوميك، الجزائر، 1993.
- طوق الياسمين، "ورد" للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، الطبعة الثانية، 2006.
- نوّار اللّوز، "ورد" للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، الطبعة الثانية، 2007.
- مملكة الفراشة، دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى، 2013.

2. صدّوق (نور الدّين): "مريض الرّواية" عثمان يقرأ رواية الروايات، دار "النايا" للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، الطبعة الأولى، 2012.

3. الكوني (إبراهيم): "الورم"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 2008.

4. المسعدي (محمود): "حدّث أبو هريرة قال:..." رواية، دار الجنوب للنشر، تونس، الطبعة الأولى، 2000

ثالثـــا: المصـــادر:

1. ابن الأثير (ضياء الدّين): المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، شرح وتحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبّانة، منشورات دار الرّفاعي، الرّياض، الطبعة الثانية، 1984.

2. الأصفهاني (أبو الفرج): الأغاني، دار الثقافة، بيروت، (دط)، 1956.

3. الأنصاري (زكريّا): الرسالة القشيرية، المكتبة العربية، (دط)، (دت).

4. التوحيدي (أبو حيان) الإمتاع والمؤانسة، تصحيح وشرح وضبط أحمد أمين وأحمد الزّين، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت.

5. الجرجاني (عبد العزيز): الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة عيسى الحلبي، (دت).

6. الحلاّج (الحسين بن منصور): حقائق التفسير أو خلق خلائق القرآن والاعتبار، تحقيق وتقديم محمود الهندي، مكتبة مدبولي، القاهرة، 2006.

7. ابن خلدون (عبد الرحمن): كتاب التاريخ، دار الكتاب اللبناني للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الثانية، 1961.

8. ابن خلكان (أبو عباس شمس الدّين): وفيات الأعيان، دار صادر، بيروت، (دط)، (دت).

9. ابن درستويه : كتاب الكتّاب، تحقيق إبراهيم السامّرائي وعبد الحسين الفتلي، مؤسسة دار الكتاب الثقافية، الكويت، الطبعة الأولى، 1977.

10. الذّهبي (شمس الدّين): سير أعلام النبلاء، تحقيق إبراهيم الأبياري، معهد المخطوطات العربية بالاشتراك مع دار المعارف المصرية، (دط)، (دت).

11. الزركشي (بدر الدين محمد بن عبد الله): البرهان في علوم القرآن، تحقيق أبو الفضل إبراهيم، دار المعرفة، بيروت، الطبعة الثانية، (دت).

12. الزمخشري (جار الله محمود بن عمر): أساس البلاغة، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، 1965.

13. السكّاكي (أبو يعقوب يوسف): مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الثانية، 1987.

14. بن أبي سلمى (زهير): الدّيوان، شرحه وضبطه وقدم له علي فاخور، دار الكتاب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، 1988.

15. السّيوطي (جلال الدّين): الإتقان في علوم القرآن، المطبعة الأزهرية مصر، الطبعة الثانية، 1925.

16. الصّولي (أبو بكر محمد بن يحي): أدب الكُتاب، دار الباز للطباعة والنشر، (دط)، (دت).

17. ابن عربي (محي الدّين): فصوص الحِكم، علّق عليه أبو العلا عفيفي، دار الكتاب العربي، بيروت، الطبعة الثانية، 1980.

18. الغزالي (أبو حامد)، إحياء علوم الدّين، دار المعرفة، بيروت، (دط)، (دت).

19. ابن قتيبة (عبد الله بن مسلم): – عيون الأخبار، دار الكتاب العربي، (دط)، (دت).

–الإمامة والسياسة، مطبعة فتوح الأدبية، القاهرة، (دط)، (دت).

20. القرطبي (أبو عبد الله محمد الأنصاري): الجامع لأحكام القرآن، دار الكتاب العربي، بيروت، (دت).

21. القشيري (زكريا الأنصاري): الرسالة القشيرية، دار الكتاب العربي، بيروت، (دط)، (دت).

22. قطب (سيد): في ظلال القرآن، دار المعرفة، بيروت، الطبعة السابعة، 1971.

23. القلقشندي (أبو العباس أحمد بن علي): صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، تحقيق محمد حسين شمس الدّين، دار الكتب العلمية، بيروت، 1987.

24. القيرواني (ابن رشيق العمدة): العمد في صناعة الشعر ونقده، مكتبة أمين هنديهْ، القاهرة، الطبعة الأولى، 1925.

25. الكلابادي (أبو بكر محمد): التعرف لمذهب أهل التصوف، تحقيق محمود عبد الجليل وطه عبد القادر سرور، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، 1960.

26. الكلاعي (أبو القاسم محمد بن عبد الغفور): إحكام صنعة الكلام، تحقيق محمد رضوان الدّاية، دار الثقافة، بيروت، (دط)، (دت).

27. ابن المقفع ( ): كليلة ودمنة، مطبوعات موفيم للنشر، الجزائر، الطبعة الثانية، 1993.

28. الهمذاني (بديع الزمان): مقامات الهمذاني، شرح وتقديم محمد عبده، موفيم للنشر، الجزائر، 1988.

29. دون مؤلف: ألف ليلة وليلة، دار صادر، بيروت، الطبعة الثانية، 2008.

30. مجموعة من المؤلفين: دائرة المعارف الإسلامية، مركز الشارقة للإبداع الفكري، الطبعة الأولى، 1998.

رابعا: المراجـــع:

أ- المراجـــع العـــربيـــة

1. إبراهيم (عبد الله): - السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1992.

- المتخيّل السّردي، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدّلالة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990.

- موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط1، 2005.

2. إبراهيم (نبيلة): فن القص في النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، القاهرة، (دط)، (دت).

3. الإدريسي (يوسف): عتبات النص (بحث في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر)، منشورات مقاربات، الدّار البيضاء، ط1، 2008.

4. إسماعيل (عز الدّين): الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية، مصر، ط5، 1994.

5. أشهبون (عبد المالك): – عتبات الكتابة في الرواية العربية، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، الطبعة الأولى، 2009.

– البداية والنهاية في الرواية العربية، "رؤية" للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، 2013.

6. بحْراوي (حسن): بنية الشكل الروائي، الفضاء، الزمن، الشخصية، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1990.

7. بدر (عبد المحسن طه): تطور الرواية العربية الحديثة، دار المعارف، مصر، الطبعة الثانية، 1968.

8. برادة (محمّد): – أسئلة الرّواية، أسئلة النقد، "ردمك" للطباعة والنشر، الدّار البيضاء، الطبعة الأولى، 1996.

– فضاءات روائية، وزارة الثقافة، الرباط، الطبعة الأولى، 2003.

9. بلعابد (عبد الحق): سيميائيات الصورة (بين آليات القراءة وفتوحات التأويل)، مقال ضمن كتاب "ثقافة الصورة في الأدب والنقد"، مؤتمر فيلادلفيا الثاني عشر، عمّان، الطبعة الأولى، 2008.

10. بنّيس (محمد): الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها التقليدية، دار توبقال للنشر، الدّار البيضاء، الطبعة الأولى، 1989.

11. بوشوشة (بن جمعة): – اتجاهات الرّواية في المغرب العربي، المغاربي للطباعة والنشر، تونس، الطبعة الأولى، 1999.

- الرّواية العربية الجزائرية، أسئلة الكتابة والصيرورة، دار سحر، تونس، الطبعة الأولى، 1998.

- التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، دار سحر، تونس، ط1، 2001.

12. بوعزّة (محمّد): هيرمينوطيقا المحكي: النسق والكاوس في الرواية العربية، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، الطبعة الأولى، 2007.

13. تامر (فاضل): اللّغة الثانية، في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، (دط)، (دت).

14. ثاني (قدور عبد الله): سيميائية الصورة، مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، الطبعة الأولى، 2005.

15. الجزار (محمد فكري): العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، القاهرة، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، سلسلة دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الثانية، 1998.

16. حافظ (صبري): أفق الخطاب النقدي، دار شرقيات للنشر والتوزيع، الأردن، الطبعة الأولى، 1996.

17. الحجمري (عبد الفتاح): - التخييل وبناء الخطاب في الرّواية العربية، شركة النشر والتوزيع "مدارس"، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 2002.

- أسئلة النص، أسئلة العتبة، وقائع ندوة "محمد برادة رهانات الكتابة"، صادرة عن مختبر السرديات، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، بنمسيك، المحمدية، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1995.

18. الحجّي (عبد الرّحمن علي): التاريخ الأندلسي من الفتح الإسلامي حتى سقوط غرناطة، دار القلم، دمشق، الطبعة الخامسة، 1997.

19. حرب (علي): الممنوع والممتنع، نقد الذات والمفكرة، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى، 1995.

20. حسين (خالد): شؤون العلامات من التشفير إلى التأويل، دار الكتاب العربي، سوريا، الطبعة الأولى، 2008.

– مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، دار التكوين للنشر، دمشق، الطبعة الأولى، 2007.

21. حقّي (طارق): الاستهلال في القصّة (المفهوم والأثر الفني)، دار الملتقى للطباعة والنشر والتوزيع، حلب، الطبعة الأولى، 2010.

22. حليفي (شعيب): – "محمد برادة" رهانات الكتابة (وقائع ندوة)، مختبر السرديات، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، نمسيك، الدّار البيضاء، الطبعة الأولى، 1995.

– هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، دراسة في الرواية العربية، دار الثقافة، الدّار البيضاء، الطبعة الأولى، 2006.

– الرحلة في الأدب العربي، التجنيس، آليات الكتابة، خطاب المتخيل، منشورات "رؤية"، القاهرة، الطبعة الأولى، 2006.

23. الخطيب (إبراهيم): نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الرّوس، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، المغرب، 1983.

24. بن خليفة (مشري): سلطة النص، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى، 2000.

25. داود (عشتار): تجليات التداخل في المتعالي النصّي، مداخلة ضمن كتاب: تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، جامعة اليرموك، الأردن، 2008.

26. درّاج (فيصل): الرواية وتأويل التاريخ، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، 2004.

27. دمشقية (عبد الرحمن): أبو حامد الغزالي والتصوّف، دار طيبة للنشر والتوزيع، الرّياض، الطبعة الأولى، 1986.

28. بن ذريل (عدنان): النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، الطبعة الأولى، 1989.

29. رشاد (رشدي): فن القصة القصيرة، دار العودة، بيروت، الطبعة الثانية، 1985.

30. الرّكابي (جودت): في الأدب الأندلسي، دار المعارف المصرية، القاهرة، الطبعة الأولى، (دت).

31. ركيبي (عبد الله): تطور النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الطبعة الثانية، 1983.

32. الرويلي (ميجان) و البازعي (سعد): دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الرباط، الطبعة الثالثة.

33. زكريا (فؤاد): مع الموسيقى، مكتبة مصر، القاهرة، الطبعة الأولى، (دت).

34. الزواهرة (ظاهر محمد): اللّون ودلالاته في الشعر، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمّان، الطبعة الأولى، 2008.

35. سعيد (إدوارد): مقالات وحوارات، تقديم وتحرير محمّد شاهين، المؤسسة العربية للنشر، الطبعة الأولى، 2004.

36. سليمان (سعيد شوقي): توظيف التراث في روايات نجيب محفوظ، "إشراك" للطباعة والنشر، القاهرة، الطبعة الأولى، 2000.

37. شقرون (شادية): سيميائية الخطاب الشعري، قراءة في ديوان (مقام البوح) للشاعر عبد الله العشّي، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمّان، الطبعة الأولى، 2010.

38. شكري (غالي): الرواية العربية في رحلة العذاب، دار الهنا للطباعة والنشر، القاهرة، الطبعة الأولى، 1971.

39. صبطي (عبيدة) و بخوش (نجيب): الدّلالة والمعنى في الصورة، دار الخلدونية للنشر والتوزيع، الجزائر، الطبعة الأولى، 2009.

40. صدّوق (نور الدّين): البداية في النصّ الرّوائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاّذقية، الطبعة الأولى، 1994.

41. الصمّادي (مأمون عبد القادر): جمال الغيطاني والتراث (دراسة في أعماله الرّوائية)، مكتبة مدبولي، القاهرة، (دط)، 1992.

42. طرابيشي (جورج): شرق وغرب، رجولة وأنوثة، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1977.

43. طلبة (محمد سالم محمد الأمين): مستويات اللّغة في السرد المعاصر، دراسة نظرية تطبيقية في سيمانطيقا السرد، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2008.

44. العالم (محمود أمين): الإبداع والدلالة، دار المستقبل العربي، القاهرة، الطبعة الأولى، 1997.

45. عالمي (سعاد): مفهوم الصورة عند ريجيس دوبري، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 2004.

46. عبيد (محمّد صابر): المغامرة الجمالية للنص القصصي، عالم الكتب الحديث، الأردن، الطبعة الأولى، 2010.

47. عثمان (اعتدال): إضاءة النص، دار الحداثة، بيروت، الطبعة الأولى، 1988.

48. عزّام (محمّد): النّص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، منشورات اتحاد دمشق، الطبعة الأولى، 2001.

49. بن عطية (كمال): سؤال العتبات في الخطاب الرّوائي، أفريقيا الشرق، الدّار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، 2003.

50. العمامي (محمد نجيب): في الوصف: بين النظرية والتطبيق، دار محمد علي، تونس، الطبعة الأولى، 2005.

51. عمر (فائز طه): النثر الصوفي (دراسة فنية تحليلية)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى، 2004.

52. عنان (محمّد عبد الله): دولة الإسلام في الأندلس، مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الرّابعة، 1987.

53. عويس (محمّد): العنوان في الأدب العربي، النشأة والتطور، مكتبة الأنجلوالمصرية،، القاهرة الطبعة الأولى، 1988.

54. عيد (رجاء): فلسفة الالتزام في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، دار المعارف، مصر، الطبعة الأولى، 1986.

55. عبد الله الغذامي: – الخطيئة والتكفير، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء، الطبعة السادسة، 2006.

- النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، الطبعة الثانية، 2001.

56. الغزالي (عبد القادر): الصورة الشعرية وأسئلة الذات، دار الثقافة، الدّار البيضاء، الطبعة الأولى، 2006.

57. غليون (برهان): العرب وتحوّلات العالم من سقوط جدار برلين إلى سقوط بغداد، المغرب للنشر والتوزيع، الدّار البيضاء، الطبعة الثانية، 2005.

58. عبد الغني (مصطفى): قضايا الرواية العربية، الدار المصرية اللّبنانية، القاهرة، الطبعة الأولى، 1999.

59. فاخور (عادل): اللسانيات التوليدية والتحويلية، دار الطليعة، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، 1988.

60. فرشوخ (أحمد): تأويل النص الروائي: السرد بين الثقافة والنسق، مكتبة السلام الجديد، الدّار البيضاء، الطبعة الأولى، 2005.

61. قطوس (بسّام): سيمياء العنوان، وزارة الثقافة الأردنية، عمّان، 2001.

62. بن قينة (عمر): في الأدب الجزائري الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، الطبعة الثانية، 2009.

63. بن كراد (سعيد): – السيميائيات: مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاّذقية، الطبعة الثالثة، 2012.

- سيميائيات الصورة الإشهارية، أفريقيا الشرق، الدّار البيضاء، الطبعة الأولى، 2006.

- شخصيات النص السّردي، البناء الثقافي، منشورات جامعة المولى إسماعيل، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مكناس، 1994.

64. كرام (زهور): السرد النسائي المغربي، شركة النشر والتوزيع، الدّار البيضاء، الطبعة الأولى، 2004.

65. الكردي (عبد الرّحيم): السرد في الرواية المعاصرة: "الرجل الذي فقد ظلّه" نموذجا، منشورات الآداب، القاهرة، الطبعة الأولى، 2006.

66. الكعبي (ضياء): السرد العرَبي القديم، الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005.

67. الكك (فيكتور): بديعات الزمان. مبحث تاريخي تحليلي في مقامات الهمذاني، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، 1961.

68. كليب (سعد الدّين): وعي الحداثة، دراسات جمالية في الحداثة الشعرية، منشورات اتحاد كتاب العرب، 1997.

69. كيليطو (عبد الفتاح): – الحكاية والتأويل (دراسات في السرد العربي)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1988.

- الأدب والغرابة، دراسات بنيوية في الأدب العربي، دار توبقال للنشر، الدّار البيضاء، المغرب، الطبعة الثانية، 2006.

- الأدب والارتياب، دار توبقال للنشر، الدّار البيضاء، الطبعة الثانية، 2013

70. لحميداني (حميد): – أسلوبية الرواية، منشورات دراسات سال، الدّار البيضاء، الطبعة الأولى، 1989.

- القراءة وتوليد الدّلالة، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء، الطبعة الأولى، 2003.
- النقد الرّوائي والإيديولوجيا، من سوسيولوجيا الرّواية إلى سوسيولوجيا النص الرّوائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى، 1990.
- بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1993.

71. العبيدي (جميلة عبد الله): عتبات الكتابة القصصية، دراسة في بلاغة التشكيل والتدليل، "تموز" للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، الطبعة الأولى، 2012.

72. الماكري (محمّد): الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى، 1991.

73. محفوظ (عبد اللّطيف): المعنى وفرضيات الإنتاج، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى، 2008.

74. مرتاض (عبد الملك): – تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لزقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.

- فن المقامات في الأدب العربي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، (دت).
- في نظرية الرّواية، بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ديسمبر، 1998.

75. مرتجى (أنور): سيميائية، النص الأدبي، أفريقيا الشرق، الدّار البيضاء، الطبعة الأولى، 1987.

76. معزوز (عبد العالي): فلسفة الصورة، أفريقيا الشرق، الدّار البيضاء، الطبعة الأولى، 2014.

77. مفتاح (محمّد): - تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء، الطبعة الرابعة، 2005.

- دينامية النص، تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء، الطبعة الأولى، 1987.

78. مؤنس (كاظم): خطاب الصورة الاتصالي وهذيان العولمة، عالم الكتب الحديث، إربد، الطبعة الأولى، 2008.

79. النادري (محمّد أسعد): فقه اللّغة، مناهله ومسائله، المكتبة العصرية، بيروت، الطبعة الأولى، (د.ت).

80. نازنين (عمر عبد الرحمن): العدد في القرآن الكريم، دراسة تراكبية، دار دجلة، الأردن، الطبعة الأولى، 2008.

81. نجمي (حسن): شعرية الفضاء الروائي، (المتخيل والهوية في الرواية العربية)، المركز الثقافي العربي، (دط)، (دت).

82. النصير (ياسين): الاستهلال: فن البدايات في النص الأدبي، دار "نيْنَوى" للنشر والتوزيع، دمشق، الطبعة الأولى، 2009.

83. النُعيمي (فيصل غازي): العلامة والرّواية، دراسة سيميائية في ثلاثية الأرض والسواد لعبد الرحمن منيف، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمّان، الطبعة الأولى، 2009.

84. الهاشمي (السيد أحمد): جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، طبعة مجدّدة، 2008.

85. أبو هيف (عبد الله): اتجاهات النقد الروائي في سورية، دراسة منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، الطبعة الأولى، 2006.

86. آل ياسين (محمّد حسين): الدّراسات اللّغوية عند العرب، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، الطبعة الأولى، 1980.

87. يحياوي (رشيد): الشعر العربي الحديث (دراسة في المنجز النصّي)، أفريقيا الشرق، الطبعة الأولى، 1998.

88. يقطين (سعيد): – الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء، الطبعة الأولى، 1992.

-السرد العربي: مفاهيم وتجليات، منشورات "رؤية" للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، 2006.

-القراءة والتجربة، دار الثقافة، الدّار البيضاء، ط1، 1985.

-الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، 1997.

-انفتاح النّص الرّوائي، النّص والسّياق، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء، الطبعة الثانية، 2001.

-قضايا الرّواية العربية، الوجود والحدود، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى، 2012.

ب– المراجـــع المترجـــمة:

1. أركون (محمد): الفكر الإسلامي: نقد واجتهاد، ترجمة: هاشم صالح، المؤسسة الوطنية للكتاب "لافوميك"، الجزائر، 1993.

2. إيزر (فولفغانغ): التخييلي والخيالي، ترجمة حميد لحميداني والجيلالي الكدية، مطبعة النجاح الجديدة، الدّار البيضاء، ط1، 1998.

3. إيكو (أمبرتو): – العلامة، تحليل المفهوم وتاريخه، ترجمة: سعيد بن كَراد، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء، الطبعة الأولى، 2007.

- سيميائيات الأنساق البصرية، ترجمة: محمد التهامي العماري ومحمد أودادا، مراجعة وتقديم سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاّذقية، الطبعة الثانية، 2013

4. بارت (رولان): – الأدب والواقع، ترجمة عبد الجليل الأزدي ومحمّد معتصم، "تينمل" للطباعة والنشر، مراكش، الطبعة الأولى، 1992.

-البلاغة القديمة، ترجمة وتقديم: عبد الكبير الشرقاوي، منشورات "الفنك"، الرّباط، 1994.

-بلاغة الصورة، في قراءة جديدة للبلاغة القديمة، ترجمة عمر أوركان، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1994.

-لذة النص، ترجمة فؤاد صفا والحسين سَبْحان، دار توبقال، المغرب، 1988.

-مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، الطبعة الثانية، 2002.

5. باشلار (غاستون): جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدّراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط5، 2000.

6. بنفست (إميل): سيميولوجيا اللّغة، ترجمة: سيزا قاسم، ضمن كتاب مدخل إلى السيميوطيقا، دار إلياس للنشر، القاهرة، 1986.

7. تودوروف (تزيفيطان): الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدّار البيضاء، ط1، 1990.

8. جنيت (جيرار): مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى، 1985.

9. جيفري (ميرز): اللّوحة والرواية، ترجمة مي مظفر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987.

10. دواير (فرنسيس) و مايك موز (ديفيد): الثقافة البصرية والتعلّم البصري، ترجمة، نبيل جاد عزمي، شركة دلتا، مكتبة بيروت، القاهرة، (دط)، (دت).

11. دي سيرفانتس (ميغيل): دون كيشوت دي لامانشا، ترجمة: صياح الجهيَّم، دار الفكر اللبناني، بيروت، الطبعة الأولى، 1999.

12. ريكور (بول): الوجود والزمان والسرد، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى، 1999.

13. سعيد (إدوارد): المثقف والسلطة، ترجمة: محمد عناني، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، 2006.

14. طاليس (أرسطو): فن الشعر: ترجمة وتعليق: إبراهيم حمادة، الصادر عن دار "هلا" للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1999.

15. فانتاني (جاك): سيمياء المرئي، ترجمة: علي أسعد، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، اللاّذقية، الطبعة الثانية، 2010.

16. كارداياك (لوي): الموريسكيون الأندلسيون والمسيحيون، المجابهة الجدلية (1492-1640)، تعريب وتقديم: عبد الجليل التميمي، مركز الدّراسات والبحوث العثمانية والموريسكية والتوثيق والمعلومات، زغوان، 1983.

17. كريستيفا (جوليا): علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدّار البيضاء، الطبعة الأولى، 1991.

18. كونديرا (ميلان): فن الرّواية، ترجمة: أمل منصور، المؤسسة العربية للدّراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 1999.

19. كيليطو (عبد الفتاح): المقامات، السرد والأنساق الثقافية، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدّار البيضاء، الطبعة الأولى، 1993.

20. لوكاتش (جورجي): - الرواية التاريخية، ترجمة صالح جواد كاظم، دار الطليعة، بيروت، 1978.

- نظرية الرّواية، ترجمة: الحسين سبحان، منشورات التل، الرّباط، الطبعة الأولى، 1988.

21. مارتيني (أندري): مبادئ ألسنية عامة، ترجمة: ريمون رزق الله، دار الحداثة، بيروت، الطبعة الأولى، 1990.

22. مكيافيلّلي نيكولا: الأمير، تعريب ودراسة وتقديم: خليل حنا تدرس، كتب عربية للنشر والتوزيع، بيروت، (دط)، (دت).

23. هوكز (ترنز): البنيوية وعلم الإشارة، ترجمة: مجيد الماشطة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى، 1986.

خامسا. المراجع الأجنبية:

1. Bachelard (Gaston) : La poétique de l'espace, Ed. P.U.F, 1957.

2.Barthes (Roland) : - Poétique du récit, Introduction à l'analyse structurale des récits, Ed Point, Paris.

- Le degré zéro de l'écriture, Ed Seuil, Paris, 1972.
- S/Z, Ed du Seuil, Paris, 1970.

3. Butor (Michel) : Essais sur le roman, Gallimard, Paris, 1969.

4. Charles (Pellat) et Hiam Aboul (Hussein) : Chahrazad, personnage littéraire, Sned, Algérie, 1986.

5. Debray (Régis) : L'état séducteur, les révolutions médiologiques du pouvoir, Ed Gallimard, Paris, 1993.

6. Eco (Umberto) : L'œuvre ouverte, Ed Seuil, Collections Pierres Vives, Paris, 1965.

7. J.Courtés: Introduction à la séomitique narrative et discursive, Ed, hachette, paris, 1996.

8. Genette (Gérard): - "Seuils", Ed Seuil, Paris, 1987.

- Figure III, Ed du Seuil, Paris, 1972.
- Palimpsestes, Ed du Seuil, Paris, 1982.

9. Greimas (Algirdas Julien) et Courtés (Joseph): - Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Ed Hachette, Paris, 1979.

- Du sens II, Essais sémiotiques, Ed du Seuil, Paris, 1970.
- Greimas et Fontanille : Sémiotique des passions : des états de choses aux états d'âmes, Ed du Seuil, Paris, 1991.

10. Grillet (Alain Robbe), Pour un nouveau roman, Les éditions de Minuit, Collection "Critique", Paris, 1961.

11. Grivel (Charles): Production de l'intérêt romanesque, Ed Mouton, Paris, 1973.

12. Hoek (Léo): La marque du titre, Ed Mouton,Paris, 1973.

13. Kristeva (Julia): Le texte du roman, Ed Mouton, Paris, 1970.

14. Lane (Philipe) : La périphérie du texte, Ed Nathan, Paris, 1992.

15. Laroux (Guy) : Le mot de la fin, La clôture romanesque en question, Ed Nathan, Paris, 1995.

16. Lotman (Louri) : La structure du texte artistique, Ed : Gallimard ; Paris, 1973.

17. Lukács (Georgy) : Le roman historique, td Robert Smilley, Ed Saint Armand, Paris, 1977.

18. Michel (Francisque) : Histoire des races maudites de la France et de l'Espagne, Ed Hachette, Paris, 1947.

19. Mittérand (Henri) : - Les titres du roman du gay des card, in C. Duchet, éd sociocritique Nathan, 1979.

- Le discours du roman, France, Ed. P.U.F, Paris, 2ème Ed, 1986.

20. Raymond (Jean) : Ouvertures, phrases-seuils, Ed Seuil, Paris, 1978.

21. Ricardou (Jean) : Nouveau problème du roman, Ed Seuil, 1975.

22. Ricœur (Paul): Temps et récit, Ed Seuil, 1983, T1.

سادسا. الدّوريات:

أ– الدوريات العربيـــة:

1. أردان (جمال): المنظورية والتمثيل (مقاربة فلسفية لمفاهيم المكان في فن الرسم)، مجلة فكر ونقد، الدّار البيضاء، العدد 13، السنة الثانية، نوفمبر 1998.

2. الأزدي (عبد الجليل): عتبات الموت، (قراءة في هوامش "وليمة لأعشاب البحر")، مجلة فضاءات مستقبلية، الدّار البيضاء، العدد الثاني، السنة الأولى، مارس 1996.

3. أشهبون (عبد المالك): جماليات تشكيل العتبات في "حفريات الذاكرة" للمفكر محمد عابد الجابري، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى، العدد 124، تشرين أوّل 2005.

4. بحراوي (حسن): الفضاء الرّوائي، ملاحظات من أجل البحث، مجلة الفكر العربي المعاصر، الكويت، أيار/حزيران، 1990.

5. البغدادي (شاكر لعيبي): قراءات سيميولوجية في الصورة، مجلة "المدى الثقافي"، العدد 722، أفريل 2006.

6. بنحدّو (رشيد): – حين تفكر الرواية في الرّوائي، مجلة الفكر العربي المعاصر.

-براعة الاستهلال في روايات "عبد الكريم غلاّب"، مجلة "فكر ونقد"، الرباط، العدد 11، سنة 1998.

7. بوطيب (عبد العالي): مساهمة في نمذجة الاستهلالات الروائية، مجلة "علامات" صادرة عن النادي الثقافي جدّة، المجلّد 12، العدد 46، ديسمبر 2002.

8. البقاعي (محمد خير): أزمة المصطلح في النقد الروائي العربي، مجلة الفكر العربي، بيروت، السنة 17، العدد 83، 1996.

9. ثامر (فاضل): إشكالية المصطلح النقدي في الخطاب النقدي العربي الحديث، المجلة الثقافية، الجامعة الأردنية، العدد 46، 1999.

10. داغر (شربل): التناص سبيلا إلى دراسة النص الشعري وغيره، مجلة "فصول"، المجلّد السادس عشر، العدد الأوّل، سنة 1997.

11. الجيلالي (علاّم): المنهج السيميائي وتحليل البنية العميقة للنص، مجلة "الموقف الأدبي"، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 365، 2001.

12. حافظ (صبري): البدايات ووظيفتها في النص القصصي، مجلة "الكرمل"، قبرص، العدد 21–22، سنة 1986.

13. حسن (عبد الكريم): لغة الشعر في زهرة الكيمياء بين تحولات المعنى ومعنى التحولات، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، المجلد 8، العددان 1، 2، مايو 1989.

14. حسن (حنان قصّاب): قراءة في لوحة "موت ساردا نابال" لأوجين دولاكروا، مجلة باسل الأسد، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة دمشق، العدد 1، سنة 1998.

15. حسين (خالد): شعرية المكان في الرّواية الجديدة: الخطاب الروائي لإدوار الخرّاط نموذجا، كتاب الرّياض، الرّياض، العدد 83، أكتوبر 2000.

16. حفيظ (عمر): "كتاب الأمير"، أسئلة الكتابة وأقنعة التاريخ، مجلّة عمّان، العدد 140، فيفري 2007.

17. حليفي (شعيب): النص الموازي للرواية (إستراتيجية العنوان)، مجلة الكرمل، العدد 46، 1992.

18. حمداوي (جميل): السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلّد 25، العدد 3، سنة 1997.

19. عبد الحميد (شاكر): التفضيل الجمالي (دراسة في سيكولوجية التذوق الفني)، مجلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 267، مارس 2001.

20. حنّا (نبيل صبحي): أنثروبولوجيا جسم الإنسان، الكتاب السنوي لعلم الاجتماع، إشراف محمد الجوهري، دار المعارف، القاهرة، العدد 7، أكتوبر 1984.

21. رشيد (أمينة): سردية التاريخ وتاريخية النص الأدبي، مجلة "فصول"، مصر، العدد 67، سنة 2005.

22. السعافين (إبراهيم): جماليات التلقي في الرّواية العربية المعاصرة، مجلّة فصول، المجلّد 16، العدد 3، عام 1997.

23. سليمان (نبيل): طقوس الكتابة الروائية، مجلة "عمان"، العدد 103، سنة 2004.

24. طريطر (جليلة): في شعرية الفاتحة النصية، مجلّة "علامات في النقد"، الرّياض، العدد 29، 1998.

25. عامر (مخلوف): حضور التراث في الرّواية الجزائرية، مجلة "السرديات"، مخبر السرد العربي، جامعة منتوري، قسنطينة، العدد 1، سنة 2004.

26. علوش (سعيد): الجسدي في المرآة المشروخة، مجلة الفكر المعاصر، العدد 51/50، سنة 1988.

27. العماري (محمد): الصورة واللّغة (مقاربة سيميوطيقية)، مجلة "فكر ونقد"، دار النشر المغربية، الدّار البيضاء العدد 13، السنة الثانية، 1998.

28. غرافي (محمد): قراءة في السيميولوجيا البصرية، مجلة فكر ونقد، الدّار البيضاء، العدد 13، سنة 1998.

29. الكيلاني (مصطفى): الجسد في حكاية من "ألف ليلة وليلة"، مجلة الفكر العربي المعاصر، الكويت، أيار/حزيران 1990.

30. منصور (عبد الوهّاب): الكتابة الرّوائية.. لماذا؟، مجلة الثقافة، فبراير 2004.

31. وطّار الطّاهر: الرواية العربية وتحديات الحداثة، مجلة "المعرفة"، العدد 268، سنة 1984.

ب- الدّوريات المترجـــمة:

1. دوغلاس (فدوى مالطي): "السرد والرّغبة: شهرزاد"، ترجمة: ماري تريز عبد المسيح، مجلة فصول، الجزء 12، العدد 4، 1994.

2. جي لانجو (أندريا): من أجل شعرية الاستهلال، ترجمة: عبد العالي بوطيب، مجلة ضفاف، الدّار البيضاء، العدد 3، أكتوبر 2002.

3. غولدمان (لوسيان): مقدمة إلى مشكلات علم اجتماع الرواية، ترجمة: خيري دومة، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، المجلّد 16، العدد 2، 1993.

سابعا: الدوريات الأجنبية:

1. Almasy (Paul) : Le choix et la lecture de l'image d'information, in communication et langage, Paris, N°23, 2e trimestre, 1974.
2. Barthes (Roland) : Rhétorique de l'image, in Communications, Paris, N° 04, 1964.

- Par ou commencer ? Article in Poétique, Ed N°01, Seuil, Paris, 1970.

3. Del Lungo (Andréa) : Pour une poétique de l'incipit, in revue « Poétique », N° 94, Avril 1993.
4. Duchet (Claude) : La fille abandonnée et la bête humaine, éléments de titrologie romanesque, Littérature, 12, Déc 1973.
5. Hamon (Philippe) : "Clausules", in Poétique, N° 24, Année 1975.
6. Hoek (Leo).: Pour une sémantique du titre "document de travail", urbino, fév 1973.
7. Kilito (Abdelfattah) : Sur le métalangage métaphorique des poéticiens arabes, article dans la revue "Poétique", N° 38, Ed Seuil, Paris, Avril 1979.
8. Larroux (Guy) : Mise en cadre et clausularité, in "Poétique", Ed Seuil, N° 98, Année 1994.
9. Metz (Charles) : Au-delà de l'analogie, l'image, in Communication, N° 15, Paris, 1970.
10. Mounin (Georges) : Pour une sémiologie de l'image, Article in : Communication et langages, N° 22, Année 1974.

ثامنا. المـــعاجـــم والموسوعات:

أ- العربيـــة:

1. البستاني (بطرس): دائرة المعارف الإسلامية، بيروت، المجلّد 14، (دط)، (دت).
2. التنوخي (محمد): المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، الجزء الثاني، 1993.
3. الجرجاني (علي بن محمد): كتاب التعريفات، حققه وعلق عليه: نصر الدّين تونسي، شركة "ابن باديس" للكتاب، الجزائر، ط1، 2009.

4. الجوهري (أبو نصر إسماعيل بن حماد): معجم الصّحاح، تاج اللّغة وصحاح العربية، تحقيق إميل بديع يعقوب ومحمد نبيل طريفي، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، 1999.

5. الحموي (ياقوت): معجم البلدان، تحقيق: فريد عبد العزيز الجندي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1990.

6. ابن الخطيب (الشهير بابن قنفد القسنطيني): كتاب الوفيات، معجم زمني للصحابة وأعلام المحدّثين والفقهاء والمؤلفين من سنة 11ه إلى 807ه. حققه وعلق عليه: عادل نويهض، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1980.

7. رضا (الشيخ أحمد): معجم متن اللّغة، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، 1960.

8. زيتوني (لطيف): معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الأولى، 2002.

9. ابن فارس : معجم مقاييس اللّغة، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الكتب العلمية "قم"، (دط)، (دت).

10. الفيروز أبادي (مجد الدّين محمد بن يعقوب): القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، 1999.

11. الفيومي (أحمد بن محمد بن علي المقري الرافعي): المصباح المنير في غريب الشرح الكبير، المطبعة الأميرية، القاهرة، ط5، 1922.

12. ابن منظور: لسان العرب، تحقيق عامر أحمد حيدر، عبد المنعم خليل إبراهيم، دار الكتب العلمية، بيروت.

13. وهبة (مجدي) و المهندس (كامل): معجم المصطلحات العربية في اللّغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، الطبعة الثانية، 1984.

14. مجموعة من المؤلفين: الرّائد، معجم لغوي عصري، دار العلم للملايين، لبنان، الطبعة السادسة، 1990.

15. مجموعة من المؤلفين: المعجم الوسيط، (دط)، (دت).

ب- المترجـــمة:

1. برنس (جيرالد): قاموس السرديات، ترجمة: السيد إمام، "ميريتْ" للنشر والمعلومات، القاهرة، الطبعة الأولى، 2003.

2. ميويك (د-سي): موسوعة المصطلح النقدي، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدّراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 1993.

ج- الأجنبية:

1. Dictionnaire encyclopédique 2000, Ed Larousse, Paris, 1999.
2. Dictionnaire le petit Robert : Dictionnaire de la langue française, Ed Robert, Paris, 1992.

فهرس الموضوعات

العنـــــوان	الصفحة
▪ مقدمة	أ-ز
مدخل: "العتبـــــــات": إشكالية المصطلح وتجلياته في النقد الغربي والعربي	
أولا: "العتبات": إشكالية المصطلح	12
ثانيا: "العتبات" من منظور النقد الغربي	17
ثالثا: "العتبات" من منظور النقد العربي القديم	26
رابعا: "العتبات" من منظور النقد العربي المعاصر	30
الباب الأول: خطاب العتبات الخارجية في ورايات "واسيني الأعرج"	
الفصل الأول: عتبة العنوان بين التصور والتجلّي	
المبحث الأول: دلالة المصطلح	35
أولا: الدّلالة اللّغوية	37
ثانيا: الدّلالة المعرفية	41
1-من منظور النقد الغربي	41
2-من منظور النقد العربي الحديث	47
المبحث الثاني: العنوان وتجلياته	53
أولا: العنوان في التأليف العربي القديم	54
ثانيا: العنوان في السرد العربي الحديث	61
ثالثا: العنوان في الرواية الجزائرية	64
الفصل الثاني: خطاب العنونة الخارجية في روايات "واسيني الأعرج"	
المبحث الأول: رواية "سيدة المقام" بين أزمة الواقع وواقع الأزمة	69
تمهيـــد	70
أولا: مقاربة العنوان الرئيسي "سيدة المقام"	75
1- المستوى الخارج-نصّي	75

2- المستوى الدّاخل-نصّي	81
3- وظيفة العنوان الرئيسي "سيدة المقام"	88
ثانيا: مقاربة العنوان الفرعي "مرثيات اليوم الحزين"	94
1- المستوى الخارج-نصّي	94
2- المستوى الدّاخل-نصّي	98
3- وظيفة العنوان الفرعي "مرثيات اليوم الحزين"	106
المبحث الثاني: رواية "البيت الأندلسي" بين أرخنة السّرد وسرْدنة التاريخ	109
تمهيـــد	110
أولا: مقاربة العنوان الرئيسي "البيت الأندلسي"	117
1- المستوى الخارج-نصّي	117
2- المستوى الدّاخل-نصّي	123
3- وظيفة العنوان الرّئيسي "البيت الأندلسي"	139
ثانيا: مقاربة العنوان الفرعي Mémorium	140
1-البنية المعجمية للعنوان الفرعي Mémorium	140
2- وظيفة العنوان الفرعي Mémorium	142
المبحث الثالث: "رواية "جملكية آرابيا" بين التخييلي والواقعي	144
تمهيد	145
أولا: مقاربة العنوان الرئيسي "جملكية آرابيا"	151
1- المستوى الخارج-نصّي	151
2- المستوى الدّاخل-نصّي	157
3- وظيفة العنوان الرئيسي "جملكية آرابيا"	173
ثانيا: مقاربة العنوان الفرعي الأوّل (أسرار الحاكم بأمره ملك ملوك العرب والعجم والبربر ومن جاوره من ذوي السلطان الأكبر) في رواية "جملكية آرابيا"	175
1- المستوى الخارج-نصّي	175

2- المستوى الداخل-نصّي للعنوان الفرعي الأوّل	182
3- وظيفة العنوان الفرعي الأوّل في رواية "جملكية آرابيا"	189
ثالثا: مقاربة العنوان الفرعي الثاني (حكايات ليلة الليالي) في رواية "جملكية آرابيا"	191
1- المستوى الخارج-نصّي	191
2- المستوى الدّاخل-نصّي	196
3- وظيفة العنوان الفرعي الثاني "جملكية آرابيا"	200
الفصل الثالث: خطاب الصورة المصاحبة للغلاف	
توطئـــة نظريـــة	204
1- الحدّ اللّغوي للصورة	213
2- الحدّ الاصطلاحي للصورة	215
المبحث الأول: خطاب الصورة المصاحبة لغلاف رواية "سيدة المقام" لواسيني الأعرج	218
أوّلا: القراءة الوصفية (التعيينية) للصورة	223
ثانيا: القراءة التأويلية للصورة	234
1- علاقة الصورة بالعنوان	234
2- علاقة الصورة بالنص (المتن)	237
المبحث الثاني: خطاب الصورة المصاحبة لغلاف رواية "البيت الأندلسي" لواسيني الأعرج	242
أوّلا: القراءة الوصفية لصورة رواية " البيت الأندلسي"	244
1- طبيعة الصورة	244
2- تحليل مكوّنات الصورة	247
ثانيا: القراءة التأويلية لصورة غلاف "البيت الأندلسي"	252
1- علاقة الصورة بالعنوان	252
2- علاقة الصورة بالنّص	254
المبحث الثالث: خطاب الصورة المصاحبة لغلاف رواية "جملكية آرابيا" لواسيني الأعرج	258

أولا: القراءة الوصفية (التعيينية) لرواية "جملكية آرابيا"	261
1- طبيعة الصورة	261
2- تحليل مكوّنات الصورة	263
ثانيا: القراءة التأويلية لصورة غلاف "جملكية آرابيا"	270
1-علاقة الصورة بالعنوان	270
2-علاقة الصورة بالنص	272
الباب الثاني: خطاب العتبات الدّاخلية في روايات "واسيني الأعرج"	
الفصل الأول: خطاب العناوين الداخلية في روايات "واسيني الأعرج"	
المبحث الأول: خطاب العناوين الداخلية في رواية "سيدة المقام".	278
أولا: المستوى النحوي للعناوين الدّاخلية	282
ثانيا: المستوى المعجمي للعناوين الدّاخلية	287
ثالثا: المستوى الدّلالي للعناوين الدخلية: قراءة في متن العناوين	295
رابعا: المستوى الوظيفي للعناوين الداخلية	346
المبحث الثاني: خطاب العناوين الداخلية في رواية "البيت الأندلسي"	351
أوّلا: المستوى النحوي للعناوين الداخلية	356
1- المستوى النحوي للنمط الثيماتي	356
2- المستوى النحوي للنمط المزدوج Mixte	359
ثانيا: المستوى المعجمي للعناوين الداخلية	361
ثالثا: المستوى الدلالي: مقاربة سياقات العناوين الداخلية	362
رابعا: المستوى الوظيفي للعناوين الداخلية	387
المبحث الثالث: خطاب العناوين الداخلية في رواية "جملكية آرابيا"	402
أوّلا: المستوى النحوي للعناوين الدّاخلية	408
1- المستوى النحوي للنمط الثيماتي Thématique	408
2- المستوى النحوي للنمط المزدوج	410
ثانيا: المستوى المعجمي للعناوين الداخلية	413

ثالثا: المستوى الدلالي: مقاربة سياقات العناوين الداخلية	415
رابعا: المستوى الوظيفي للعناوين الدّاخلية	430
الفصل الثاني: خطاب البدايات في روايات "واسيني الأعرج"	
توطئة نظرية	434
أولا: خطاب البدايات في الجهود النقدية القديمة	434
ثانيا:خطاب البدايات في السرود القديمة	438
ثالثا: خطاب البدايات في الرواية العربية الجديدة (الحديثة)	441
رابعا: مفهوم البداية (ضبط المصطلح)	445
1- لغـــة	445
2- اصطلاحا	448
خامسا: حدود البدايات	452
سادسا: وظائف البدايات	457
سابعا: أشكال البدايات	460
المبحث الأوّل: خطاب البدايات في رواية "سيدة المقام" لواسيني الأعرج	463
أوّلا: أنماط البدايات ودلالاتها في رواية "سيدة المقام"	465
ثانيا: وظائف البدايات في رواية "سيدة المقام"	483
المبحث الثاني: خطاب البدايات في رواية "البيت الأندلسي" لواسيني الأعرج	489
أوّلا: البداية المركزية التقديمية	490
ثانيا:أنماط البدايات الثانوية ودلالاتها في رواية "البيت الأندلسي"	493
ثالثا: وظائف البدايات في رواية "البيت الأندلسي"	508
المبحث الثالث: خطاب البدايات في رواية "جملكية آرابيا" لواسيني الأعرج	514
أوّلا: البداية المركزية لرواية "جملكية آرابيا"	515
ثانيا: أنماط البدايات الثانوية ودلالاتها في رواية "جملكية آرابيا"	519
ثالثا: وظائف البدايات في رواية "جملكية آرابيا"	528

الفصل الثالث: خطاب النهايات في روايات "واسيني الأعرج"	
توطئة نظرية	537
أولا:حَدُّ "النهاية"	538
1- الحدّ اللّغويّ	538
2- الحدّ الاصطلاحي	539
ثانيا: حدود "النّهاية"	545
المبحث الأوّل: خطاب النهايات في رواية "سيدة المقام" لواسيني الأعرج	550
أوّلا: أنماط النهايات في رواية "سيدة المقام"	551
ثانيا: علاقة النهايات بالبدايات في رواية "سيدة المقام"	562
المبحث الثاني: خطاب النهايات في رواية "البيت الأندلسي" لواسيني الأعرج	568
أوّلا: أنماط النهايات في رواية "البيت الأندلسي"	569
ثانيا: علاقة النهايات بالبدايات في رواية "البيت الأندلسي"	575
المبحث الثالث: خطاب النهايات في رواية "جملكية آرابيا" لواسيني الأعرج	580
أوّلا: أنماط النهايات في رواية "جملكية آرابيا"	581
ثانيا: علاقة النهايات بالبدايات في رواية "جملكية آرابيا"	604
▪ خاتمـــة	610
▪ قائمة المصادر والمراجع	620
▪ فهرس الموضوعات	645

الملخصات

ملخص البحث

خطاب العتبات في روايات "واسيني الأعرج"

إنّ هذا البحث يرتكز على مقاربة العتبات في علاقتها بالنّص المركزي، بوصفهما بنيتان مختلفتان في الطبيعة وطرائق الانبناء. فلكل منهما وظيفته الخاصة وشكل اشتغاله وموقعه في فضاء النّص. فالعتبات مجال معرفي متشعّب و واسع ، حاول هذا البحث أن يتناول زمرة العتبات المحيطة بنوعيها الخارجية والداخلية مقاربا في ذلك ثلاث مدوّنات للكاتب "واسيني الأعرج" هي : "سيّدة المقام" ، "البيت الأندلسي" و "جملكيّة آرابيا".

وعليه فقد سعينا في هذا البحث إلى تقصّي العتبات المحيطة في روايات " واسيني الأعرج" ، من خلال الوقوف على خطاب العنونة الخارجية والداخلية وخطاب الصّورة المصاحبة للغلاف ، إضافة إلى خطاب البدايات والنهايات. مستندين في ذلك على طروحات النّاقد الفرنسي "جيرار جنيت" في كتابه "عتبات" و"ليو هوك" في مؤلّفه "علامة العنوان" وغيرهما.

إن البحث في مسألة العتبات ، يعني البحث فيما وراء اللّغة من خلال تتبّع دلالة العلامات غير اللّفظية كالأشكال والألوان والصّور واستنطاق النّصوص من داخلها بالكشف عن أنساقها الثّقافية و الاجتماعية المكوّنة لها. وعليه ، فإنّ العتبات تشكّل مفاتيح التّشريح النّصي والحفر في عمق المنظومة الفنيّة له.

من هذا التّصور أجرينا –في ثنايا هذا البحث– مقاربة أفقية لروايات واسيني الأعرج ، مستندين في عمومها على مستويات ثلاثة :

1–مستوى خارج–نصّي 2–مستوى داخل–نصّي 3–مستوى وظيفي

لأنّ خطاب العتبات لا يكتفي بالبحث في المستوى النّحوي أو المعجمي لأيّ عتبة ما ، و إنّما يتجاوز ذلك بالكشف عن الأنساق التي يضمرها النص. ومن ثمَّ الوصول إلى الوظيفة الفعلية والحقيقيّة التّي تنضوي عليها العتبة.

وفي خاتمة هذا البحث ، توصّلنا إلى أنّ الكاتب "واسيني الأعرج" قد اتّبع في نصوصه استراتيجية خاصّة تستند على التّنويع في صيغ وأنماط العتبات وكذا وظائفها، كاشتغاله –مثلا– على استراتيجية العنونة الاستعارية وهي خصيصة فنية في العنونة المعاصرة. إضافة إلى أنّ منظومة العناوين سواء الخارجيّة أو الدّاخلية ، قد عكست قدرة الكاتب في التّحكّم في التّقنيّات المختلفة ، وبراعته في دمج الأرشيف وتذويب الوثائق التّاريخية بشكل يجعلها تتماهى والسرد العام للرّواية. وكلّ ذلك بغية تحديث آليات الكتابة الرّوائية والخروج بالمنجز السّردي من دائرة القولبة الجاهزة إلى دائرة التّجريب الذّي تختبر فيه تقنيّات الإبداع وتتمايز به من كاتب لآخر.

الكلمات المفتاحية:

الخطاب– العتبات– النص المركزي– العناوين الخارجية– خطاب الصورة– البدايات–النهايات– المستوى الوظيفي– السرد– الأنساق الثقافية– التجريب–

Résumé de la thèse

Le discours des seuils dans les romans de "Waciny Laaredj"

Cette recherche se base essentiellement sur l'approche des seuils par rapport au texte central. Ces deux structures sont différentes de nature . Chacune a sa fonction , sa forme particulière et sa position dans l'espace du texte. Le domaine des seuils est très vaste , cette recherche consiste de répondre a cette problématique. Gérard Genette a confirmé que (le texte se présente rarement à l'état nu, sans le renfort d'un certain nombre de productions, comme un nom d'auteur, un titre, une préface…) et c'est ce que cette thèse a cité comme but pour étudier les péritxtes externes et internes dans les romans de l'écrivain "Waciny Laaredj" : "Saidet el Makam," "Maison Andalouse» et «Joumloukiat Arabia".

En conséquence, cette recherche se consiste d'étudier les péritextes externes et internes dans les romans de "Waciny Laaredj",en se fondant sur les études de la critique française, comme: "Gérard Genette " dans son livre "Seuils" et "Léo Hoek" dans son livre "La marque du titre" etc...

La recherche sur la question des seuils, c'est la recherche au delà de la langue par le suivi des signes non-verbaux significatifs comme, les couleurs, les images et les icônes .

De cette perception,l' approche horizontale des romans de Waciny Laaredj, s'appuyait d'une façon générale sur trois niveaux:

1 niveau: Hors textuel

2-niveau: Co- textuel

3 niveau: Fonctionnel

A l'issue de cette recherche, nous avons déterminé que l'écrivain "Waciny Laaredj" a pu suivre dans ses romans une stratégie basée sur la diversification des formats et des styles de ces seuils, ainsi que leurs fonctions. Ajouter à cette stratégie l'auteur a pu améliorer les différentes techniques de l'écriture contemporaine.

Les mots clés

Le discours- Les Seuils- Le texte central- L'espace du texte- Les péri-textes externes- Le discours de l'image- Niveau co-textuel- Niveau fonctionnel-Les signes non verbaux.

Summary of the thesis

The discourse of the Threshold(Doorstep) in the novels of Wasini Laaraj

This research is essentially based on the approach of the threshold according to the main text. These two structures are different in nature. Each has its own function, particular form and its position in the space of the text.

The field of the doorstep is vast .This research is concered with answering this problematic issue. Gérard Genette has confirrmed that the (text is rarely presented in isolation without reinforcement of certain amount of productions such as the name of the author, title and the introduction of the book).

And this is what this thesis has mentioned as an aim to study externel surrounding doorstep and internal ones in the novels of the writer Wassini Laarej relying on the studies of the French criticism as Gérard Genette in his book Threshold (Doorstep), and Léo Hoek in his book (The mark of title) etc...

The research in the question of the threshold , is to research beyond the language sustained by the non verbal signs , significants as coloures , pictures and icons. Through this perception, the horisental approach of L'aarej's novels generally relied on three levels :

1- Externel level

2-Internel level

3-functional level

At the end of the conclusion of this research, we have determined that the writer Wassini Laarej was able to attend in his novels a strategy of formats and styles of the threshold as well as their functions.

In addition to this strategy, the author was able to improve the different techniques of contemporary writing.

The key words

The discourse- The threshold- The space of the text- Externel surrouding doorstep- Non verbl signs- Functional level- Contemporary writing.