الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف – المسيلة

كلّيّة الآداب واللّغات

قسم اللّغة والأدب العربي **الرّقم التّسلسلي:**.....

رقم التّسجيل:DET/3C/03/16

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه

ميدان: اللغة والأدب العربي

شعبة: الدراسات الأدبية **تخصّص**: أدب مغاربي حديث

شعريّة الخطاب الرّوائي النّسوي في الرّواية المغاربيّة

(لنْ تُجَنَّ وحيدًا هذا اليوم لأمّ الزّين بنشيخة المسكيني، أهداب الخشية لمنى بشلم ،الحقّ في الرّحيل لفاتحة مرشيد) أنموذجا

من إعداد: زينب تومي

تاريخ المناقشة: 2021/10/07

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة :

الرقم	الاسم و اللقب	الرتبة العلمية	المؤسسة	الصفة
1	أ.د عباس بن يحي	أستاذ	جامعة المسيلة	رئيسا
2	أ.د عبد الرّحمان بن يطو	أستاذ	جامعة المسيلة	مشرفا و مقررا
3	د.عبد القادر العربي	أستاذ محاضر (أ)	جامعة المسيلة	ممتحنا
4	د. نسيمة بغدادي	أستاذ محاضر (أ)	جامعة المسيلة	ممتحنا
5	د. محمد بوعلاوي	أستاذ محاضر (أ)	المركز الجامعي آفلو	ممتحنا
6	د. بوعلام رزيق	أستاذ محاضر (أ)	جامعة برج بوعريريج	ممتحنا

السّنة الجامعيّة: **2020-2021**

بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

❖ إلى من ربياني صغيرة حفظهما الله.

❖ إلى إخوتي وأخواتي

❖ إلى كل من علمني حرفا

❖ إلى كل أساتذة قسم اللغة والأدب العربي جامعة محمد

بوضياف المسيلة.

زينب

شكر وعرفان

اللّهمّ لك الحمد على ما أعطيت،ولك الشّكر على ما قضيت، تباركت ربّنا وتعاليت.

أتقدّم بجزيل الشّكر والامتنان إلى أستاذي المشرف

"أ.د عبد الرحمان بن يطو"

الذي أمدّني بتوجيهاته القيّمة ونصائحه السّديدة التي أنارت لي السّبيل.

كما أتقدّم بالشّكر إلى كلّ أعضاء لجنة المناقشة الكرام.

زينب

مُقَدِّمَة

عرف الخطاب الرّوائيّ النّسويّ مسارات مختلفة في تاريخ الأدب الغربي، وبدأت إرهاصات الرّواية النّسويّة لدى العرب، تحديدا، مع ظهور وعيّ جديد في الكتابة الرّوائية لدى المرأة العربيّة، التي ما برحت تبدع بكلّ ما يبهر المتلقي العربي.

وفي ظلّ حركة التّأليف النّسويّ لا تختلف الدّول المغاربية، عمّا تنتجه المرأة المبدعة في المشرق العربيّ. فالرّواية النّسويّة العربيّة أسستها أسماء لامعة، في كلّ من تونس؛ والجزائر، والمغرب الأقصى، ذاع صيتها في مجالات أدبيّة مختلفة، كما ذاع خصوصًا، في مجال الرّواية، وقد أبدعت المرأة أيّما إبداع لتتحرّر من ربقة كلّ ما هو موروث، وتنطلق بعيدًا في عوالم الإبداع.

إذن، فالرّواية العربية ما زالت بحاجة ماسّة إلى مزيد من الدّراسات المعمقة وهو أمر يتطلّب جهدًا كبيرًا؛ لذا أخذت على عاتقي دراسة شعريّة الخطاب الرّوائي النّسويّ في الرّواية المغاربيّة، حيث وقع اختياري على المدونة المغاربيّة.

ونظرًا لهذا الزّخم المتداخل، ارتأيت أن أبحث في الرواية النّسوية التي انتشرت، مؤخرا على نطاق واسع، مسلّطة الأضواء على عينة منها، أبدعتها روائيات يستحققن الاهتمام بكل ما ينتجن من إبداع، فكان الاختيار واقع على كل من: أمّ الزّين بنشيخة المسكيني الروائية التونسية وأستاذة الفلسفة بجامعة منوبة، ومنى بشلم الروائية الجزائرية وأستاذة الأدب بجامعة قسنطينة، وفاتحة مرشيد الروائية والطبيبة المغربية. لهذا استهوتني أعمالهنّ الروائية الجديدة، التي تستهدف شريحة من المجتمع العربي الذي أصبح يساير كل ما هو راهن وجديد.

تطمح هذه الدّراسة أن تكون بحثًا موسومًا"شعرية الخطاب الروائي النّسويّ في الرواية المغاربية "(لن تجن وحيدًا هذا اليوم لأمّ الزّين بنشيخة المسكيني- أهداب الخشية، عزفا على أشواق افتراضية لمنى بشلم- الحق في الرحيل لفاتحة مرشيد) أنموذجا.

وفي هذا السياق طرحتُ الإشكالية الآتية: فيم تكمن شعرية الخطاب الروائي النسوي في الرواية المغاربية؟ وما مدى تحقيق الشعرية في هذا الخطاب؟

وللإجابة على هذه الإشكالية المطروحة، تحتّم عليّ أن تتبع الخطة حسبما اقتضته طبيعة الإشكالية، أن تقسّم هيكل الدّراسة، انطلاقًا من مقدّمة؛ وستة فصول، ثمّ خاتمة، ففي الفصل الأوّل:"الشّعريّة من منظور الخطاب الرّوائيّ النسوي المغاربي" تمّ التركيز على جانبين؛ أوّلاً؛ الشعريّة من خلال التركيز على اتّجاهات الشعرية الغربية الحديثة، وعلى الشعرية العربية المستوردة ترجمة. وثانيًا؛ الخطاب الرّوائيّ النسوي عند الرائيات العربيات، وعند الروائيات في المغرب العربي، مع الإشارة إلى بيليلوغرافيا الرواية النسوية.

وفي الفصل الثاني: "شعرية العنوان في الرواية المغاربية" وتناولناه في نقطتين؛ أولاهما كانت تدور حول العنوان بين الدراسات الغربية والعربية، وثانيهما؛ شعرية العنوان في المدونات الثلاث.

وأما الفصل الثالث الموسوم بـ"البنية السردية في الرواية المغاربية؛ تناولنا فيه شعرية الزمن في الرواية المغاربية وركزنا على نقطتين؛ أولاهما الزمن في الدراسات الغربية والعربية، وثانيهما؛ الزمن الروائي في المدونات الثلاث، ثم انتقلنا إلى شعرية المكان في الرواية المغاربية" وتناولناه في نقطتين؛ أولاهما مفهوم المكان الروائي وأبعاده، وثانيهما؛ تجليات المكان في المدونات الثلاث، وأخيرا شعرية الشخصية في الرواية المغاربية" وتناولناه أيضا في نقطتين؛ أولاهما تحديد مفهوم الشخصية الروائية وأنواعها، وثانيهما؛ الشخصية في المدونات الثلاث.

وفي الفصل الرابع شعرية اللغة في الرواية المغاربية" وتناولناه في نقطتين؛ أولاهما كانت تدور حول تشكل اللغة الروائية ومكوناتها، وثانيهما؛ تقنيات اللغة الروائية في المدونات الثلاث. أما الخاتمة: فقد كانت استخلاصًا لما طرح في الفصول السابقة.

وقد اعتمدت في دراستي على المنهج الوصفي التّحليلي مع الاستعانة ببعض المناهج الأخرى كلّما دعت الضّرورة إلى ذلك. من أجل تحليل الظاهرة انطلاقًا من ثلاث روايات مغاربية (تونس، الجزائر، المغرب).

وقد كانت مرجعيتي معتمدة على دراسات حول النقد الروائي، وعلى كل ما له علاقة بالموضوع، من قريب أو من بعيد، ومن المراجع التي اعتمدت عليها، منها ما يأتي:

- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي،(الفضاء، الزمن، الشخصية).
- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد.
- خالد حسين، في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية.
- حمد البليهد، جماليات المكان في الرواية السعودية.
- محمد سالم الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر.
- ناصر يعقوب، اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية(1970- 2000).

وفي الأخير أملها أن تكون قد أسهمت في هذا الميدان، وشاركت مع إخوانها طلبة الدكتوراه، ولو بالنزر القليل في دفع عجلة النقد الروائي المغاربي والكشف عن مكوناته. وأن تكون هذه الدراسة مادة يستفيد منها القارئ المهتم بتحليل الخطاب الروائي.

وفي الأخير أتقدّم بالشكر الجزيل للأستاذ الدكتور عبد الرحمان بن يطو الذي أشرف على هذه الرسالة، فكان لي نعم الموجه ونعم الأستاذ.

أسأل الله تعالى أن يوفقني إلى ما فيه الخير والصلاح، فإنه نعم المولى ونعم النصير.

الفصل الأول

1ـ الشّعريّة من منظور الخطاب الرّوائي النسوي المغاربي

1-1 الشّعريّة: مفاهيم ومصطلحات بين الغرب والعرب

2-1 الخطاب الرّوائيّ النّسويّ عند العرب و الغرب

1-1 الشّعريّة مفاهيم ومصطلحات بين الغرب والعرب

المصطلح منتج لكلّ بحث أكاديمي، فقبل أن يلج الباحث إلى متاهات بحثه، مُلزم بمدخل نظريّ، انطلاقاً من بوّابة المصطلحات التي تخدم بحثه، فيلتزم بتحليلها دون الخروج عن دائرتها التي خطّطت لأجلها، قبل أن يتوغّل في الجزء التّطبيقي منه، لأن هذه المصطلحات تمثّل –حسب وجهة نظر جلّ الباحثين– المادة الخامّ التي تساعدهم على الولوج إلى النصّ وفهم معانيه من خلالها، لذا رصدتُ مجموعة منها، وتوجّب عليّ أن أقف عندها، لضبط مفهومها، وأذكر من بين هذه المصطلحات: الشّعرية، والكتابة النسوية، والخطاب الروائي.

- الشعرية بين المصطلح والمفهوم

الشعرية مصطلح نال حظوة في الخطاب النقدي المعاصر، على يد الشكلانيين الروس، بعد أن كان منشأه على يد 'أرسطو' في كتابه "فن الشعر"، إلاّ أنّه أصبح، بعد ذلك، من المواضيع التي كثرت فيها الدراسات الأكاديمية.

إلا أنّ هناك اختلاف بين النقاد، في تحديد مفهومها، فكل ناقد له تصور خاص به، حسب قناعاته، فهي متأصلة منذ القدم، إذ تعني لدى 'أرسطو' "محاكاة تتسم بوسائل ثلاث، قد تجتمع، وقد تنفرد، وهي: الإيقاع، والانسجام، واللغة"[1]، وهي بهذا المعنى تقديم رؤيا جمالية لا غير، بعيدا عن التصوير الواقعي. وقد ربط بعضهم الشعرية بالشعر "أمّا الشعرية فهي صفة ملازمة لمفهوم الشعر"[2]

فتصور الشعرية عند النقاد المعاصرين؛ خصوصا نقاد الاتجاهات النصية، من بين هؤلاء 'رومان جابسون' الذي كان سبّاقاً في خوض غمارها، فهو يرى بأنها "فرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة، وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب، حيث تهيمن هذه

---

[1] أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت، ط2، 1975، ص40.

[2] عبد المؤمن منصور، شعرية الإيقاع في شعر عياش يحياوي، رسالة ماجستير (مخطوط) إشراف: محمد بن صالح، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد بوضياف بالمسيلة 2014/2013، ص17.

الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، وإنما تهتم بها أيضا خارج الشعر، حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية"[1]، فهي تمثل بذلك نظرية دراسة خصائص الأشكال الأدبية.

تبوأت الشعرية طليعة المصطلحات في الخطاب النقدي المعاصر، فأصبحت مجالا رحبا تدافعت فيه الدراسات، وتشابكت فيه تقلباتها بين دلالة تاريخية وأخرى اشتقاقية وثالثة توليدية مستحدثة.

فمصطلح الشعرية برز في مطلع النهضة التي عرفتها الدّراسات اللسانية الحديثة، مع الفكر البنيوي، لكن اتساعه جعل منافذه مختلفة، من زاوية النظر والاشتغال، وهذا ما جعل البنيويين واللسانيين يعترفون بأحقية السيميائية للشعرية، فهذا 'تودوروف' الذي يرى بأن كل شعرية -مهما تكن تنويعاتها- هي بنيوية، ما دام موضوعها بنية مجردة هي الأدب، وليس مجموعة الوقائع التجريبية (الآثار الأدبية)؛ ويعتبر بأنها تبرز المشروع السيميائي العام الموحد لكل المباحث التي تجعل العلامة منطلقا لها.

تسعى الشعرية إلى أن تكون بديلا للمصطلح الغربي (Poétique) أو (Poetics)، كلاهما من اللغة اللاتينية، (Poetica)، المشتقة أصلا من اللغة اليونانية، (Poiètiké)، التي تداولها 'أرسطو' في كتابه "فن الشعر" ذات دلالة لمفاهيم الصنع والابتداع والابتكار، أخذت تتطور وتضيق، حيث اتخذت من صناعة الشعر مجالها الاستعمالي، فمن دلالتها على الموهبة الشعرية، أصبحت تدل على نظام التعبير الخاص بشاعر ما أو فن التأليف والأسلوب الخاص بالشعر[2].

فمصطلح "الشعرية" يعني، أولا: أي نظرية داخلية للأدب، وثانيا: ينطبق على اختبار المؤلف من بين كل الإمكانيات الأدبية (في الترتيب الموضوعاتي، في التأليف، وفي الأسلوب...إلخ) كشعرية 'هوجو'، ثالثا: يشير إلى القواعد المعمارية التي يصبح استخدامها

---

[1] رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد ولي، مبارك حنون، دار توبقال للنشر، دار البيضاء، المغرب، ط1، 1988، ص35.

[2] ينظر: يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص ص270-272.

إلزاميا سوف نهتم هنا بالمفهوم الأول بهذا المصطلح[1]، أي أن الشعرية ينبغي عليها أن تجيب على التساؤل الآتي: ما الأدب؟

فـ'جون كوهين' يقدم الشعرية على أنها علم موضوعه الشعر، من باب أن الشعر جنس من اللغة، وأن الشعرية –إذن- هي أسلوبية ذلك الجنس فإن موضوع الشعرية يتجاوز ذلك عند آخرين إلى الفن الأدبي، وربما الإبداع اللفظي بشكل أوسع فهي ليست حكرا على الشعر، بل إنها تتعداه إلى دراسة الفن الأدبي، لا بوصفه فعلا قيميا، بل بوصفه فعلا تقنيا، أي مجموعة من الطرائق (في تقدير جاكسبون)... خاصة ما تعلق منها بحديثه عن وظائف اللغة في نطاق نظرية التبليغ (التواصل) [2].

والشعرية تكشف عن قوانين الإبداع في بنية الخطاب الأدبي بوصفه نصًّا وليس أثرًا أدبيًّا،وهي تخضع لنظرية الانبثاق، أي تنطلق من النصّ ذاته كونه بنية منفتحة، اكتسبت تعددية في استنباط القوانين، وإثراء مجالها، ولا بدّ من طرائق مختلفة لكي تحقق استنطاقات عدة لهذا النص.

وأصبح النص، بذلك، فضاء يتمتع بمعان كثيرة، وأصبحت العشرية، تبحث فيه، فهو موضوع الشعرية التطبيقي، ومن وجهة نظر أخرى، الشعرية جامع النص، أي أنها مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص. فجيرار جنينيت لا يُعنى بالنص وإنما بالتعالي النصي، وهو ما يجعل النص في علاقة مع غيره من النصوص.[3]

- اتجاهات الشعرية الغربية الحديثة:

تعددت المنظورات في الشعرية الغربية الحديثة، وتنوعت فكان الاتجاه الوظيفي (رومان ياكسبون، ويان موكاروفسكي)، والاتجاه الشكلي (جون كوهين، وتزيتفان تودوروف، وصموئيل ليفن)، كما كان هناك الاتجاه السيميائي (جوليا كريستيفيا، وامبرتو ايكو)، إلا أننا نرتكز على بعضهم لدورهم البارز في ذلك.

---

(1) Oswald Ducrot/ Tzvetan Todorov; Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Seuil, Paris, 1972, P: 106.

(2) ينظر: يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص274.

(3) حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1989، ص33.

- شعرية ياكبسون

يعد "رومان جاكوبسون" (Roman Jakobson) من اللسانيين الرواد الذين تركوا بصماتهم في القراءة اللسانية للخطاب الأدبي، بعد أن انتقل من الاهتمام بالجماليات الأدبية (الشعرية) من خلال آليات الصياغة والتركيب إلى ميدان اللسانيات، ويرى بذلك أن الأدبية هي الاعتناء بنماذج الوسائل اللغوية التي تخصص بدورها الخطاب الأدبي الإبداعي الذي يتكون من ست وظائف، "وتتيح كل وظيفة من الوظائف الستة، الحصول على فئات دلالية موسعة تتأتّى عن العلاقات المترابطة القائمة بين المتكلم والآخرين وبينه وبين العالم المحيط به"[1] مؤكّدا في ذلك على فعالية الخطاب المساهم في دراسة النص الأدبي وتحليله، متخذا سماته الخاصة من خلال اندماج الوظائف الست، المتمثلة فيما يأتي:

– **الوظيفة التعبيرية (**La fonction expressive**):** "وتسمى أيضا الوظيفة الانفعالية (émotive)، وتركز على المرسل لأنها تهدف إلى أن تعبر بصفة مباشرة عن موقف المتكلم اتجاه ما يتحدث عنه"[2] فهي مرتبطة بالمتكلم الذي يضيف إلى الجملة معلومات معبرة عن حالته الداخلية، والموضحة لموقفه من الرسالة اللغوية.

– **الوظيفة الإفهامية (**La fonction cognitive**):** "ويطلق عليها بعض اللسانيين مصطلح وظيفة تأثيرية (La fonction impressive) وتبرز هذه الوظيفة على سطح الحطاب عندما تتجه الرسالة إلى المرسل إليه"[3] فهي وظيفة خاصة بالمخاطب (المتلقي) المستقبل للرسالة ومدى تأثيرها عليه.

– **الوظيفة الانتباهية (**La fonction Phatique**):** وظيفة تدل على "أنماط لغوية تقوم بأدوار خارجية عن نطاق الخطاب الإبلاغي لتزويد المتلقي بقيم إخبارية، وإنما تؤدي

---

[1] ميشال زكريا، الألسنية (علم اللغة الحديث) المبادئ والأعلام، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1983، ص246.

[2] الطاهر بومزبر، التواصل اللساني والشعرية، مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص35.

[3] المرجع نفسه، ص39.

وظيفة المحافظة على سلامة جهاز الاتصال، والتأكد من استمرار مرور سلسلة الرسائل الموجهة إليه على الوجه الذي أرسلت به"[1]، أي بعنصر القناة، التي تستخدم فيها اللغة بقصد تقوية الاتصال والتواصل الاجتماعي وكذا لفت الانتباه، وهي تحافظ على استمرارية العملية الاتصالية.

– **الوظيفة المرجعية (**La fonction Référentielle**):** تشكّل الوظيفة المرجعية" التّبرير الأساسي لعملية التواصل"[2] فهي يشير إلى "الوظيفة المهيمنة عندما تتجه الرسالة إلى السياق، وتركز عليه"[3]، أي أنها تركز على ما هو موجود خارجيا بوصف الوضع أو الحالة.

– **وظيفة ما وراء اللغة (**La fonction métalinguistique**):** تسمى وظيفة الميتالغة أو الوظيفة المعجمية، وتستخدم هذه الوظيفة "عندما يشعر المتخاطبان أنهما بحاجة إلى التأكد من الاستعمال الصحيح للسنن (الشفرة Le code) الذي يوظفان رموزه في العملية التخاطبية، فيكون الخطاب مركزا على السنن، لأمه يشغل وظيفة ميتالسنية (أو وظيفة شرح)، ويمكن تصنيف هذه الأنماط من الخطابات ضمن الكلام عن الكلام نفسه أو القول عن القول"[4]، أي أن تستخدم اللغة من أجل أن تصنف نفسها بفك شفراتها، أو من أجل مناقشتها، وشرحها من الناحية المعجمية.

– **الوظيفة الشعرية (**La fonction poétique**):** "هي الوظيفة التي تركز على الرسالة مع عدم إهمال العناصر الثانوية الأخرى، ونلمح تعريفها في تحديد 'جاكوبسون' لمجال الشعرية لوصفها علما قائما بذاته ضمن أفانين اللسانيات؛ أي بوصفها الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللفظية عموما وفي الشعر على وجه الخصوص"[5]، فعنصر الرسالة هو العامل الأساس في هذه الوظيفة، حيث تبرز الرسالة فيها، مع التركيز على نفسها لأجل ذاتها، خصوصا في شكلها الإبداعي.

---

[1] الطاهر بومزبر، المرجع السابق، ص43.

[2] ميشال زكريا، الألسنية (علم اللغة الحديث) المبادئ والأعلام، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر-بيروت، ط2، 1983، ص54.

[3] الطاهر بومزبر، التواصل اللساني والشعرية، ص45.

[4] المرجع نفسه، ص47.

[5] المرجع نفسه، ص52.

- شعرية جون كوهين

تهتم شعرية 'جون كوهين' بالبلاغة مع التركيز على التجديد في أصولها وأسسها، فهي تقوم باستعادة الخطاطة البلاغية للصورة المجازية (الانزياح)، ليعيد توزيعها على أساس اللسانيات، وخصوصا مبادئ 'هيلمسليف' المتصلة بمفهوم المستويات اللغوية: مستوى التعبير، مستوى المحتوى، كما أنه قد بينّ أصول شعريته اللسانية والبلاغية، إلاّ أنه أخفى أسس شعريته الفلسفية والجمالية من جهة أخرى، فالانزياح يمثل النقطة الأساس في شعريته المعتمدة على المنطق الجدلي- الهيجلي-، لذا يجوز لنا أن ننعتها بالشعرية الجدلية.

قد عرّف الشعرية بأنها علم موضوعه الشعر، بالرغم من أنه يتجاوز هذا المجال ليشير إلى فنون أخري، إلا أنّ موضوعها لديه قصر على تحليل الأشكال الشعرية للغة، وللغة وحدها لأسباب منهجية وبالإمكان تطبيق النتائج الإيجابية التي تحصل عليها الشعرية[1].

- شعرية جوليا كريستيفيا

اهتمت الشعرية حسب جوليا كريستيفا، في كونها، ترتبط بمجال السيمياء، حيث تعتمد اللغة فيها إلى تحليل سيميائي مما يجعل الكلام يتحدد معناه من خلال تيمات العناوين ومدى ربطه بالمضمون؛ "فالشعرية تندرج في التيار السيميائي الفلسفي ولا سيما أنها ترمي إلى إنشاء منطق سيميائي للغة الشعرية، ولذلك فهي تسير في الاتجاه البورسي من هذه الوجهة، غير أنها تعتمد في تطوراتها مفاهيم المنطق الرمزي عموما، كما أنّ سيمياء كريستيفيا تختلف عن غيرها برجوعها إلى الفكر الهيجيلي والفرويدية وأهم من ذلك مما وراء لسانيات باختين من جهة أخرى"[2].

---

[1] ينظر: يوسف إسكندر، اتجاهات الشعرية الحديثة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2004 .ص ص122-124.

[2] المرجع نفسه، ص172.

فالخطاب يتولد من خلال جملة من التراكيب تفسح للقارئ أثناء عملية القراءات المتعددة عدة معانٍ ومفاهيم، وهذا ناتج عن مدى مساهمة تلك اللغة ودورها في فتح أفق الانتظار لدى المتلقي. لذلك "فالسيمياء ترتبط بمجالين اثنين أحدهما يتعلق بالبحث الإجرائي عن الأنظمة السيميائية الدالة وتظهر فيه السيمياء خطابا عن اشتغال النص فهي تعتقد أنّ السيمياء تمنح أرضية مفتوحة لبلورة هذا الخطاب والآخر هو محاولة أن تكون السيمياء نقطة تقاطع بين مختلف العلوم فتكون سيمياء 'كريستيفيا' هنا مبنية على شاكلة علم النظريات، أي كعلم للزمن وطبوغرافية للفعل الدال أي كنظرية للمكان"[1].

فاللغة الشعرية هي عبارة عن إيحاءات أو إيماءات يتشكل مفهومها من خلال السياق أو الخطاب الذي قيلت فيه، كما هو الحال في الجنس الروائي، حيث تبدع المرأة المغاربية في التعبير عن إبداعها والتخلص من تلك القيود سواء المجتمع أو السلطة الأبوية أو غيرها إلى أن تخرج إلى هذا العالم فتكتب بلغة إيحائية تحمل من ورائها معاني وحكايات تفهم من خلال ترابط أحداث الرواية عن طريق توظيفها للمكان أو الشخصية أو اختيارها للعنوان، فمن ثمة نكشف شعرية الإبداع كما أشارت إليها 'كرستيفا' عن طريق اللغة الشعرية والتي تكون "لأجل تحقيق دلالة الإيحاء وعمل القوانين المنطقية التي يخضع لها الكلام ومن أهم هذه القوانين"[2]:

- **قانون التكرارية:** يعمل قانون التّكراريّة بموجبه اللغة الاعتيادية، حين تتكرر مكونات معينة التي لا تؤدي إلى آثار دلالية جديدة، فهي بهذا التكرار في اللغة الشعرية تنتج معنىً جديدًا.
- **قانون التبديل:** تسير اللغة الاعتيادية على أفق خطية تنتظم عبرها المكونات تتابعيا؛ وهي محددة بالترتيب النحوي والمنطقي، إلا أن الأمر للغة الشعرية إذ يتوقف عمل التبديل وتتسرب المكونات اللغوية مع مواقفها زمنيا، وهذا يعني أن الملفوظ الشعري لا يخضع

---

[1] يوسف إسكندر، المرجع السابق، ص172.

[2] لمرجع نفسه، ص179.

لخطية التركيب من جهة، كما أن وحداته لا يمكن أن تذوب في الشكل، بل تمتاز بمفرداتها وقراءة موقعها في النص.

o **قانون التوزيعية:** يمكن للغة الاعتيادية أن تفسر مكونًا معينًا من وجهات نظر مختلفة، فاللغة الشعرية بوصفها جمعًا لمنطق الكلام ونفيه الضمني، تنفلت من قانون التوزيعية الذي يتحكم في منطق الكلام[1]، إلا أن اللغة الشعرية تتغير من خطاب إلى خطاب، وتختلف المعاني من تركيب إلى آخر، سواء أكان نحوياً أم تركيبياً.

- شعرية تودوروف

يشكّل مفهوم الشعرية عند **تودوروف** ونظرته إلى النص الأدبي وجماليته" الموضوع النهائي والأوحد، ونسميه الآن فصاعدا التأويل، إن التأويل أحيانا يسمى تفسيرا أو تعليقا أو شرح نص أو قراءة أو تحليلا أو ببساطة أيضا نقدا، وهذا التعداد لا يدل على استحالة التمييز أو حتى التعارض بين بعض هذه الألفاظ، حيث يتحدد بالمعنى الذي يحمله عليه هنا بمرماه، وهو تسمية معنى النص المعالج، ويحدد له هذا المرمى منذ الوهلة الأولى مثله الأعلى وهو جعل النص يتكلم بنفسه"[2].

وإنتاج المعنى عملية تزاوج بين المتلقي والمرسل، سواء كان المخاطب حاضرا أو غائبا، فهذا يعكس إيجابا على إنتاج المعنى، وإن كان سطحيا، كما يرجعها 'تودورف' إلى التأويل أي كل لفظ وكل تركيب قد يؤول بك إلى معنى جديد، وهذا من خلال السياق الذي قيل فيه، أما فيما يتعلق بالنص المكتوب أو الخطاب المكتوب، فهنا نعود إلى المرجعية، أي السياقات الخارجية أو الداخلية للنص الأدبي، فقد يوظف الكاتب ألفاظا وإيحاءات ترمز بمعان تؤول في الذهن ومن ثمة تنتج معنى جليًّا، وهذا ما أوجد الشعرية التي وضعت حدا للتوازي القائم على هذا النحو بين التأويل والعلم في حقل الدراسات الأدبية، وهي بخلاف

---

[1] ينظر: يوسف إسكندر، المرجع السابق، ص179.

[2] تزفيطان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990، ص20.

التأويل، الأعمال النوعية لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة التى تنظم ولادة كل عمل ولكنها بخلاف هذه العلوم التي هي علم النفس وعلم الاجتماع، تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته، فالشعرية إذا مقاربة للأدب مجرد وباطنية في الآن نفسه، فالعمل الأدبي هو عبارة عن نص منتج داخل سياق لغوي متنوع، والمتلقي عبارة عن خزانة فارغة تحوي في أولها أشياء جديدة ومن ثمّ تجوب في عقل المتلقي معان جديدة، فيحاول تأويلها حسب استعمالاتها الآنية في النص، والشعرية إنتاج جمالي في اللغة أي "ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلاّ تجليا لبنية محددة أو عامة.

إنّ الشعرية ارتكزت أساسا على آليات جديدة، وارتبطت بمختلف المناهج النقدية إلاّ أنّ هناك تنافر كما يبدو في الوهلة الأولى على الأقل، وهذا في الحقيقة أمر يأسف له الانتقائيون شديد الأسف وهم كثيرون جدا بين رجال الأدب، فهم على أتم الاستعداد لقبول تحليل أدبي مستلهم من اللسانيات وآخر من التحليل النفسي، وثالث مقام على علم الاجتماع مع تحليل رابع مبني على تاريخ الأفكار [1].

فالأدب في حد ذاته علم متعدد الأجناس شعراً ونثراً، يشمل علاقة وطيدة بمختلف العلوم كالتاريخ واللسانيات، كل إنتاج لنص روائي أو مسرحي أو شعري، يحوي على سياقات خارجية كالسياق الثقافي والتاريخي، أي مرجعيات النص.

- الشعرية بين علم الشعر وعلم الأدب:

تنوعت مفاهيم الشعريات الحديثة، فانقسم النقاد إلى قسمين، قسم انتهج سبيل علم الشعر، كما هو الحال لدى 'جون كوهين' و'رومان جاكسبون'، وقسم آخر مال إلى علم الأدب، كـــ'تودوروف'، فأيهما يمثل الشعرية؟ الشعر أو الأدب؟

[1] ينظر: تزفيطان تودوروف، المرجع السابق، ص ص23-25.

فالشعرية الحديثة التي تشكّل"علم الأدب لكونها تبحث عن قوانين الخطاب الأدبي في كل من الشعر والنثر، بوصف هذين الأخيرين ينطويان على خصائص أدبية على حدّ سواء، غير أنّ نهاية المعالجة ليس تقريرا حتميا، وإنما هي تقرير ضروري، فلكي تبلغ الشعرية تكاملا ما، لا بد لها من أن تكون شاملة للأدب"[1] داخل الخطابات الأدبية مهما كان نوعها.

- الشعرية والقراءة:

القراءة الجيدة لدى المتلقي لأي جنس أدبي، تفتح له أفق انتظار وتشوق لما يحويه ذلك الجنس، فكل قراءة لنص معين تولد معنى آخر، لأن المعنى "يبرمج النص الروائي في جزئه الأعظم عملية تلقيه، إذ لمّا كانت كل رواية تقترح بطريقة 'ما'، وفي ذات الآن، قصة وصيغة استعمال، هناك سلسلة من العلامات تشير إلى أي مواصفات يتعين وفقها قراءة الكتاب، هذه الإشارات في مجموعها تشكل ما يمكن نعته بميثاق أو عقد القراءة الذي ينعقد في موضوعين لهما امتيازات 'النص الموازي' والاستهلال"[2]، فكل قراءة لعنوان أو نص روائي تفتح معنىً جديدا للنص، فتعدد القراءة تولّد نصا جديدا.

- شعرية النص الموازي عند جيرار جينيت:

- العنوان والتوطئة:

يحيل النص الموازي كل ما يحوط النص دون أن يكون هو النص بكل ما تحمله الكلمة من معنى، بحسبانه يلعب دورا رئيسيا في أفق انتظار القارئ، وهكذا فالعنوان والتمهيد هما أحد هذه التمظهرات الأكثر أهمية.

– **الاستهلال**: تشكل بداية أي رواية المجال الآخر الذي ينعقد فيه أي عقد القراءة ويتحدد من خلال هدف ثلاثي، الإخبار، والاهتمام، والإشارة، إلى هوية النص المقروء"[3] الذي يضفي انطباعًا خاصًّا لدى المتلقي.

---

[1] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، ط1، 1989، ص83.

[2] فانسون جوف، شعرية الرواية، تر: لحسن أحمامة، دار التكوين، ط1، 2012 م، ص19.

[3] المرجع نفسه، ص19.

- الشّعريّة عند العرب

أضفت الشعرية على الساحة النقدية العربية، من جرّاء المثاقفة، بعدا آخر في مفهومها، ممّا فسح لها مجالات متشعبة. فالتنقيب في النظرية الشعرية لا يتمّ إلاّ بقراءة مفاهيمها "فمن هذا التصور نلحظ أن هجرة المصطلح (الشعرية) قد تنوعت مفاهيمه من خلال الترجمة، حيث أن النقاد العرب الحداثيين لم يتفقوا على مصطلح واحد، فقد نقل في آدائه الأعجمي في صياغة تقترب من موازين اللغة العربية بوطيقا"[1].

فالشعرية مصطلح تنازعته تسميات كثيرة، كـ"الشاعرية، الإنشائية، علم الأدب، الفن الإبداعي، فنّ النّظم، فنّ الشّعر، نظرية الشّعر، البوطيقا، بويتيك"[2].

والشاعرية مصطلح " يبحث في إشكالية البناء اللغوي، ولكنها لا تقف عند حد ما هو حاضر وظاهر من هذا الابناء في النص الأدبي، وإنما تتجاوزه إلى سبر ما هو خفي وضمني"[3].وقد أعطي لها مدلولات منها:

- مصطلح استعمله 'تودوروف' كمرادف لـ(علم/نظرية الأدب).
- الشاعرية درس يصنع فردية الحدث الأدبي، أي الأدبية عند (ميشونيك).
- أما 'جون كوهن' يحدد معناها التقليدي كعلم موضوعه الشعر.
- تُعرف الشاعرية كنظرية عامة للأعمال الأدبية.[4]

والأدبية مفهوم موازٍ لمفهوم الشعرية، أهدافًا وطرائق، فعلاقة "الشعرية بالأدبية علاقة المنهج بالموضوع"[5]، أي ذلك الجمال الإبداعي في كلا الجنسين، شعرا أو نثرا، خاصة إذا ما تعلق الأمر بالجنس الروائي.

---

[1] عبد السلام المسدي، المصطلح النقدي، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، تونس، 1994 م، ص88.

[2] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص18

[3] عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط6، 2006، ص22.

[4] سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، عرض وتقديم وترجمة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985، ص127.

[5] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص36.

أمّا البويتيك، مصطلح تبناه 'حسين الواد' في كتابه البنية القصصية في رسالة الغفران، إذ احتوى مرادفا لمفهوم الشعرية الذي يتجلّى في سرّ" هو أن تظل دائما كلاما ضد الكلام لكي نقدر أن نسمي العالم وأشياءه أسماء جديدة"[1].

ومصطلح (poétique) الذي ترجمه النقاد العرب الحداثيين إلى ترجمات متعددة، فإن هذه الترجمات تؤدي، من دون ريب، إلى تصعيد أزمة الاصطلاح التي يعاني منها النقد العربي الحديث، إذ لا مسوغ لاجتراح ترجمات عديدة لمصطلح غربي واحد ومنه، فإن مصطلح 'الشعرية' كان أكثر شيوعا وتداولا نظيرا للمصطلحات الأخرى، فقد شاعت هذه اللفظة وأثبتت صلاحيتها في كثير من كتب النقد، فضلاً عن الكتب المترجمة إلى العربية، وبهذا ترسيخ لقضية توحيد المصطلح، في الوقت الذي يخبو فيه كثير من بريق البدائل الأخرى. [2]

- اتجاهات الشعرية العربية الحديثة:

عمّ مصطلح الشعرية الساحة النقدية، فشمل اتجاهات عديدة امتدت من الغرب إلى أن وصلت اهتماماتها عند العرب، حيث أن "البحث في النظرية الشعرية العربية الحديثة، ينبغي أن يتم من داخلها، أي بقراءة مفاهيمها وتصوراتها ونصوصها"[3]التي تفسح له المجال لمعرفة الجمال الإبداعي، لأنّ" الشعرية تستند إلى الفجوة، مسافة التوتر التي هي فاعل أساسي في التجربة الإنسانية بأكملها ويحددها بأنها الفضاء الذي نتنبأ من إقحام مكونات الموجود، أو اللغة أو لأي عناصر تنتمي إلى ما يسميه 'جاكسبون' (code) في سياق تقوم فيه، بين علاقات ذات بُعدين متميزين.

- علاقة منظمة في بنية لغوية تمتلك صفة الطبيعية والألفة.
- علاقات تمتلك خصيصة اللاتجانس أو اللاطبيعية"[4].

---

[1] أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989، ص78.

[2] ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص17.

[3] مشري بن خليفة، الشعرية العربية، مرجعياتها وإبدالاتها النصية، دار الحامد، عمان، الأردن، ط1، 2011، ص31.

[4] كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1987 م، ص14.

فاللغة تساهم في الكشف عن تلك الجماليّة التي ينتجها المعنى بنوعيه، الباطني والخارجي، فكل ملفوظ نتيجة دال داخل سياق معين. فمن منظور اللغة التي تشكّل عاملا في إنتاج المعنى، أي "تلك المسافة الناتجة عن اللغة المترسبة واللغة المبتكرة من حيث صورها الشعرية ومكوناتها الأولية وترتيبها"[1].

ينحصر مفهوم الشعرية عند 'كمال أبو ديب' بين ثلاث مصطلحات تتمحور في (العلائقية- الكلية- التحول)، كما تمثّل الوظيفة التي أسماها الفجوة مسافة التوتر التي تترك بصمة لدى المتلقي ليفك شفراته ومن ثمة يلجأ إلى المعنى المراد.

أمّا أدونيس حدّد مفهومها من خلال الاستناد إلى النص القرآني من أجل فهم المعاني التي تحملها اللغة في ذلك النص، مؤكّدًا "أنّ جذور الحداثة الشعرية العربية بخاصة والحدائق الكتابية بعامة كامنة في النص القرآني، من حيث أن الشعرية الشفوية الجاهلية تمثل القدم الشعري، وأن الدراسات القرآنية وضعت أسسا نقدية جديدة لدراسة النص، بل ابتكرت علما للجمال جديدا ممهدا بذلك نشوء شعرية عربية جديدة"[2]. وهذا ما يجعل النص الأدبي يتطور حين يكون مليئا باللغة الشعرية الرائعة، وإذا ما تمثلنا نصًّا قرآنيا، لاحظنا أن هناك العديد من التفسيرات والشروحات التي تحملها كل لفظة.

فالمبدع، كلما استند إلى اقتباس أو تضمين من نص قرآني، أضفى على النص جمالا وإبداعا، فتبرز أدبية الأدب، وجمالية الإبداع في هذا النص."فالجماليات الشعرية تكمن بالأحرى في النص الغامض المتشابه، أي الذي يحتمل تأويلات مختلفة، ومعاني متعددة"[3]، تنتج نصا موازيا آخرا.

استند أدونيس على نظرية النظم 'لعبد القاهر الجرجاني' متسائلا عن ماهيتها، فـ"إذا كان النظم سر الشعرية فما يكون سرّ النّظم؟ كما أنّه يجيب 'الجرجاني': المجاز من محاسن الكلام في معظمها، إن لم نقل كلّها متفرعة عن صناعة المجاز وأدواته، وراجعة

---

[1] كمال أبو ديب، المرجع السابق، ص38.

[2] أدونيس، الشعرية العربية، ص57.

[3] المرجع نفسه، ص54.

إليها"[1]. والشعرية حسب تستند أساسا على اللغة، وخاصة إذا وُظّفت في سياق وأسلوب بليغ، فيكون هناك إنتاج جديد للمعنى، وبالتالي تنتج إبداعا جماليّا وهذا ما تسمّيه النظرية العربية الحديثة بالشعرية.

2-1 الخطاب الرّوائي النّسوي عند العرب و الغرب

- الكتابة النسوية:

"يهمن الخطاب السردي على الخطاب الأدبي بفضل مادته الحكائية التي مكّنته من احتواء تيمات لاحصر لها، إضافة لاعتماده على تقنيات متعدّدة أتاحت له صفة التّنوّع في التّصوير والمعالجة"[2]. عرفت السّاحة النّقدية والأدبية كمًّا هائلا من المبدعات في مختلف الأجناس، خصوصًا الرواية التي انتشرت في العالم بشكل لافت للنظر، حيث ساهمن بأقلامهن في إضفاء طابع جمالي على الجنس الروائي، مما طرح قضية مهمة تتجلى في الأدب النسوي الذي أحدث ضجّة كبرى باعتراف المرأة نفسها، ومدى مساهمتها في تطوير الأدب قصة أو مسرحا أو رواية، وهذا ما يقودنا إلى أن نطرح تساؤلات عدة، من بينها:

* الحديث عن دور المرأة في الكتابة النّسويّة
* ومساهمتها في تطوير هذا الجنس عمومًا والروائي خصوصً.

ظهرت الكتابة النسوية- في السبعينيات - نتيجة للحركات النسوية في الغرب التي تبنّت نهجا دفاعيًّا، لما اكتسبته من وعي سياسي من أجل إزالة القيود التي ترسف فيه المرأة، ومحاربة الاستعمار بنوعيه، محاربة الاستعمار الداخلي(العقل)، والاستعمار الخارجي (السياسي والاقتصادي والديني)، فهناك ميزة خاصة تتميز بها المرأة، ولا سيما إذا كان ذا صلة مباشرة بطبيعتها البيولوجية والنفسية وظرفها الاجتماعي الخاص، بيد أن هذا لا ينفي قدرة الرجل وبراعته الإبداعية أن يتوغل إلى تفاصيل عمومها أو جزئيات حياتها وبشكل يتم عن وعي تام بكينونتها ومعاناتها.

---

[1] أدونيس، زمن الشعر، دار العون، بيروت، ط2، 1978، ص279.

[2] سمية عطوي، الذات المقنعة في الرواية الجزائرية، روايات فضيلة الفاروق أنموذجا، رسالة دكتوراه (مخطوط)، إشراف عبد الغني بن الشيخ، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد بوضياف بالمسيلة 2018/2017، ص9.

إن الأدب النسوي يختلف في حيثياته وسياقاته كإنتاج أدبي، فإنّه لن يوجد حتى يوجد التوازن المجتمعي، الذي ينتج ثقافته المتوازنة. إذًا من الملحوظ أن التعليم والثقافة يأخذان من أنثوية المرأة الفطرية سلوكا ولغة وأدبا ما يأخذان، ذلك لأن التعليم والثقافة مدموغان أصلا -عبر تراكم التاريخ، بطابع واحد يصنعه الأقوى، الرجل."كان التاريخ الإبداعي النسائي في الجزائر تاريخ القول النسوي والاحتجاج ضدّ كلّ أشكال القمع والقهر، حتى وإن كتبت أغلب نساء الجزائر بأسماء مستعارة".[1]

فالمرأة المبدعة حينما تبدع فإنّها تتخلص من جوانب عدة، من بينها؛ السلطة الأبوية والضغوطات النفسية والاجتماعية، والمرأة عندما تكتب، لا نقارن عملها هذا بما ينتجه الرجل، لكنّنا حينما نتحدث عن أدب نسوي، فإننا نقصد النص الناجح المؤثر، وتلتقي المرأة والرجل على أكثر من هم من هموم الكتابة بحيث لا يبدوا أن ثمة لما يكتبه فرقا معينا عما يكتبه أحدهما[2].

والكاتبة الناجحة تنتج أدبا راقيا، خاصة إذا ما تعلق الأمر بالإبداع الروائي النسوي، فإذا ما أبدعت روائية ما عملاً أدبيًّان حتمًا سيكون هذا العمل الفني معبّرًا عن معاناة عايشتها، أو التقطتها من جراء احتكاكها بالمجتمع، موظفةً، في ذلك، خطابًا مغايرًا لما تعوّدنا قراءته.

- مصطلح الأدب النسوي:

مصطلح الأدب النسوي، مصطلح لقي رواجًا كبيرًا، على وجه الخصوص، في العالم الغربي،فهو مصطلح إشكالي ، بالرغم من تداوله في المنتديات و" في اللقاءات والملتقيات الثقافية، وانتشار استعماله من خلال القبول أو الرفض"[3] في الساحة النقدية، فهو ما يزال يتأرجح بينهما، إلاّ أنه يتحدّد بين تحديدات ثلاث:

---

[1] هدى حلاب، السّرد التاريخي في الرواية الجزائرية من منظور الكتابة النسوية -نماذج تطبيقية- رسالة دكتوراه (مخطوط)، إشراف عبد الرحمان بن يطو، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد بوضياف بالمسيلة 2019/2018، ص38.

[2] ينظر: وجدان الصائغ، شهرزاد وغواية السرد، دار الاختلاف، ط1، 2008 م، ص236.

[3] زهور كرام، السرد النسائي العربي، مقاربة في المفهوم والخطاب، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004، ص65.

أ. "أدب المرأة هو ذلك الأدب الذي تكتبه المرأة.

ب. أدب المرأة هو ذلك الأدب الذي يكتب عن المرأة.

ج. أدب المرأة هو ذلك الأدب الذي تقرأه المرأة"[1].

فالأدب الذي يحمل صفة النسوية التي"لا تقتصر على كونها مجرد خطاب يلتزم بالنضال ضد التمييز الجنسي، ويسعى إلى تحقيق المساواة بين الجنسين، وإنما هي أيضا فكر يعمد إلى دراسة تاريخ المرأة، وإلى تأكيد حقها في الاختلاف، وإبراز صوتها وخصوصياته"[2]، فالمرأة هي التي تملك الحق في التعبير عن نفسها بنفسها.

كما أنّنا لا نستطيع أن نقبض على مفهوم محدّد له، فهو" يأخذ طابع خصوصيّة الكتابة عند المرأة، أو يأتي بهذه الصيغة ليثير مسألة المرأة كوضع خاصّ يمكن الانتباه إليه عبر واجهة الإبداع، أو التّركيز على كتابة المرأة لتسجيل موقف ردّ الفعل على التّغييب الذي يطال إنتاجات المرأة في الدراسات النقدية والأبحاث الأدبية"[3] التي راجت رواجا لافتًا للانتباه.

بهذا الرواج، نقول بأن هناك أدب نسوي، ومن قال غير ذلك، فإنه ينظر إليه نظرة فحولية متسلطة. ولو عدنا إلى تاريخ هذا الأدب، لوجدناه يضرب في القدم، مع الشاعرة اليونانية صافو التي عدّ شعرها نموذجًا لصياغة النص الشعري، ومع الشواعر العربيات في الجاهلية اللواتي كن ينافسن فحول الشعراء، فالمرأة هي الوحيدة التي تستطيع أن تعبّر عن هموم المرأة.[4] لتبدع أدبا ناجحا يدافع عن وجودها، ويخفّف من آلامها ومعاناتها.

- الخطاب الروائي النسوي:

الرواية العربية –عمومًا – لم تأت" ناضجة فنيًّا منذ المحاولات الأولى. فقد مضى ما يقرب من نصف قرن بين الرواية التي نشرها سليم البستاني (1870)، على صفحات

---

[1] لعموري زاوي: الرواية ولغة المرأة (من أنوثة الحكي إلى ذكورة الكتابة)، دار هومة، الجزائر، ط1، 2007، ص259.

[2] نعيمة هدى المدغري، النقد النسوي(حوار المساواة في الفكر والأدب)، منشورات فكر، دراسات وأبحاث، الرباط، المغرب، ط1، 2009، ص18.

[3] زهور كرام، السرد النسائي العربي، ص66.

[4] وجدان الصائغ، شهرزاد وغواية السرد، ص233.

مجلة (الجنان) البيروتية، وأسماها"الهيام في جنان الشام" وبين الرواية الفنية الأولى لمحمد حسين هيكل التي ظهرت (1913)، ولم يشأ تسميتها رواية، بل" مناظر وأخلاق ريفية" بقلم" مصري فلاح". فكان قبولها على أنها الرواية العربية الأولى.

واستمرت الجهود الإبداعية التي استطاعت أن تحقق على يد نجيب محفوظ وبعض من تلاه، قفزات فنية نوعية، تؤهلها لأن تقف بثبات أمام النتاج الروائي العالمي، تتطلع إلى منجزاته، وتحاوره في محاولة جادة للإجابة على الأسئلة التي طرحها الواقع العربي.[1] ولكن نتساءل عن دور المرأة في كل هذا الحراك، هل كان لها إسهام فعلي في الرواية العربية؟

عرف الخطاب الروائي النسوي مسارا مختلفا من قطر عربي إلى آخر، والحديث عن إرهاصات الرواية النسوية لدى العرب تحديدا، أمر عسير نوعًا ما، لكن لا مفرّ منه، وكل ذلك من أجل"الوصول إلى ربط الصلة بين ازدياد وعي الذات وأثره في تطور وعي الكتابة الروائية لدى المرأة العربية"[2] التي مابرحت تبدع كل ما يبهر المتلقي حسب ذائقته التي تتباين من فنّ أدبي إلى آخر.

ظهرت مجموعة من الباحثات في الأدب النسوي اللواتي أخذن يبحثن عن تاريخ لاحق من أجل الكشف عن الرواية الأولى التي كتبتها امرأة. وقد ذكرت إيمان القاضي وهيام ضويحي، بالتوافق مع الرأي النقدي السائد معًا، أن رواية وداد سكاكيني أروى بنت الخطوب، بالقاهرة (1949)، الرواية الأولى التي ظهرت بعد رواية محمد حسين هيكل، إلاّ أن بثينة شعبان اقتفت أثر الكاتبات العربيات اللواتي كتبن الرواية قبل (1914).

وتصرّح بثينة شعبان أن المحاولات الأولى للرواية النسوية كانت من طرف أديبات لبنانيات أكثرهن كنّ يعشن في مصر، وفي الولايات المتحدة، وتؤكّد أنّ زينب فواز (1846-1914) هي الرائدة للرواية العربية دون منازع، فقد نشرت روايتها الأولى"حسن

---

[1] ينظر: إيمان القاضي، الرواية النسوية في بلاد الشام-السمات النفسية والفنية،(1950-1985)، دار الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط2، 1992، ص16.

[2] ليلى محمد بلخير، خطاب المؤنث في الرواية الجزائرية، منشورات حسين رأس الجبل للنشر والتوزيع، قسنطينة، 2016، ص90.

العواقب أو غادة الزهراء" بالقاهرة (1899)، بعد ذلك بسنوات نشرت رواية رمزية تاريخية أسمتها" كورش ملك الفرس".

وتوالت نشر الروايات النسوية، فقد نشرت اللبنانية لبيبة هاشم، التي كانت تعيش في مصر،آنذاك، رواية "قلب رجل"(1904) ورواية شيرين ابنة الشرق"(1907)، ونشرت الكاتبة اللبنانية لبيبة ميخائيل صوايا روايتها "حسناء سالونيك" (1904) على حلقات في جريدة الهدى في نيويورك، ونشرت الأديبة فريدة عطايا روايتها التاريخية، "بين عرشين" (1912)، كما نشرت الأديبة السورية عفيفة كرم العديد من الروايات - قبل أن تظهر رواية زينب لمحمد حسين هيكل- منها روايتها الأولى "بديعة وفؤاد" (1906)، فقد قدّمت، في مقدمة روايتها، نقاشاً ممتعًا، وفهمًا صحيحًا للرواية كصنف أدبي.

والجدير بالذكر، هنا، أن هناك ثلاث أديبات سوريات (لبنانيات)، وهنّ: زينب فواز، عفيفة كرم، وفريدة عطايا، قد نشرن إحدى عشرة رواية قبل الحرب الأولى، أي قبل (1914).[1]

كانت الدول العربية، في المنتصف الأول من القرن العشرين، تقاوم الاستعمار الغربي، وكانت الروائيات العربيات، في تلك الآونة، يحاولن إعادة صياغة عالمهنّ،" عالمًا تنعكس فيه المساواة والتكافؤ بين الجنسين إيجابيًّا على كلّ منهما. وهكذا، فإن ما تسعى النساء إلى تحقيقه ليس السلطة أو التفوّق على الرجال بل مكان يتمكنّ به من ممارسة حياتهنّ ومن المساهمة بشكل إيجابي بكلّ الفعاليات الحياتيّة. وبذلك حاولت الروائيات العربيّات تحرير صورة المرأة من كونها جسدًا أو جنسًا، كما حاولنّ تثقيف الرجال حول الأبعاد الفنيّة لحياة النساء."[2] وبذلك استطعن تقويض نظام أبوي، وتمكنّ من ممارسة إبداعهنّ.

ومن بين هؤلاء، زينب محمد التي نشرت روايتها الاجتماعية "أسرار وصيفة مصرية" (1927)، كتبت على شكل رسائل متبادلة بين شخصيتين: خيري(العاشق)،

---

[1] ينظر: بثينة شعبان، 100 عام من الرواية النسائية العربية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1999، ص ص47 -59.

[2] المرجع نفسه، ص69.

وصديقه فوزي، ولا نستغرب في ذلك، أن جلّ الكاتبات يتفاوضن من خلال الكتابة مع واقع اجتماعيّ صعب فرض عليهنّ.

وبعد هذه المحاولات الأولى، توقف النتاج الروائي النسوي إلى أن انتهت الحرب العالمية الثانية، وظهرت في (1945)، بالقاهرة، رواية "أروى بنت الخطوب" لوداد سكاكيني ، ثمّ تلتها روايتي "جريمة رجل" و"الرجل هو الجاني" للعراقية صبرية محمد، بين عامي(1953-1954)، كما نشرت ليلى بعلبكي روايتها"أنا أحيا"(1958).[1]

وقد مثّلت فترة الستينيات" المرحلة الأخصب والأكثر إنتاجًا في الرواية النسوية اللبنانية، فقد صدرت أيامها حوالي تسع عشرة رواية، بينما انخفض هذا العدد في السبعينات إلى سبع عشرة رواية، ويقل عدد الروايات الصادرة حتى منتصف الثمانينات عن العشرة." [2]

ولم تحظ مصر قبل الخمسينيات، بالفن الروائي النسوي، سوى عمل واحد، وحققت بعدها، أعمالا ثلاثة، وفي الستينيات، ستة روايات، ورغم هذا، بقي الإنتاج الروائي النسوي شحيحًا، إلى أن حلّت فترة السبعينيات التي ازدهرت ازدهارًا مذهلاً، حيث بلغت الروايات، آنذاك، اثنين وثلاثين رواية.

بينما حظيت سورية بنشر خمس روايات في (1950)، ويعدّ هذا الرقم أعلى معدل، وفي الستينيات، وصل عدد الروايات، إلى الخمس عشرة رواية، بل لم يتعد ذلك، في السبعينيات، حيث نشرت ثلاث عشرة رواية، وتراجعت في الثمانينيات إلى أن وصل عددها إلى اثنتي عشرة رواية.

أما الأقلام النسوية الفلسطينية لم تهتم بالفن الروائي، فقد ظهرت رواية واحدة "فتاة النكبة" (1957) لمريم مشعل، وتأخر هذا الفن إلى فترة السبعينيات، حيث أنتجت هذه المرحلة ثلاث عشرة رواية، بينما صدر في منتصف الثمانينيات سوى روايتين.

---

[1] ينظر: بثينة شعبان، 100 عام من الرواية النسائية العربية، ص ص47-78.

[2] إيمان القاضي، الرواية النسوية في بلاد الشام-السمات النفسية والفنية، ص27.

وظهرت الرواية النسوية في الأردن في منتصف الثمانينيات، على جوليا صوالحة التي نشرت خمس روايات أولاها رواية "سلوى"(1976).

وكانت الرواية النسوية في العراق مبكرة، فقد صدرت أربع روايات في الخمسينيات من بينها رواية "عقلي دليلي" (1948) لمليحة إسحاق، وأربع روايات في الستينيات، وعشر روايات في السبعينيات.

وبالرغم أن الرواية النسوية في السعودية بدأت في الظهور في الستينيات، وعدد رواياتها حتى الثمانينيات عشرة لا غير، ونفس الشيء، بالنسبة، للكويت، فإنّ أول رواية نسوية هي رواية"وجوه في الزحام"(1971) لفاطمة يوسف العلي، ثم ظهرت بعدها أربع روايات، آخرها رواية"المرأة والقطة"(1985) لليلى عثمان.[1]

فالرواية العربية، في بداياتها، مالت، على العموم، إلى التعبير عن رغبة جامحة في الإصلاح والتغيير، وهذا ما تلمسناه في الروايات التالية: "مراهقة" لماجدة العطار، و"فتاة تافهة" لمنى جبور، و"كفاح امرأة" لكاثرين معلوف داغر، و"إصلاح" لعزيزة الأبراشي؛ و"مذكرات زائفة" لفتيحة محمود الباتع؛ و"مذكرات امرأة غير واقعية" لسحر خليفة؛ و"أنا أحيا" لليلى بعبلكي.[2]

وقد ملن الروائيات إلى الاهتمام بالجانب السياسي والاجتماعي على حدّ سواء، كل ذلك من أجل الازدهار المستقبلي للأمة العربية بكاملها، ومن بين الروايات التي نشرت في هذه الفترة: رواية"الباب المفتوح" للطيفة الزيات (1960)؛ ورواية "ثلوج تحت الشمس" لليلى اليافي(1962)؛ ورواية "فتاة تافهة" لمنى جبور(1962)؛ ورواية "ليلة واحدة" لكوليت خوري(1960)؛ ورواية" نهاية وعبرة" لحياة بيطار(1964)؛ ورواية"كفاح امرأة"

---

[1] ينظر: إيمان القاضي، المرجع السابق، ص ص27-28.

[2] ينظر: بثينة شعبان، 100 عام من الرواية النسائية العربية، ص94.

لكاثرين معلوف داغر (1965)؛ ورواية "مراهقة" لماجدة العطار (1966)؛ ورواية طيور أيلول" فإملي نصر الله(1962).[1]

وأمّا مرحلة الرواية النسوية التي تلت (1967)، قد اتجهت فيها المرأة المبدعة إلى تحقيق الذات الجمعية القومية والوطنية التي تعرضت في هذه الفترة العصيبة بالذات، إلى اهتزازات متعددة، أبرزها النكبة العسكرية التي منيت بها من جراء الحرب العربية - الإسرائيلية.

أخذت الرواية النسوية بعد النكسة "تكسر قوقعة الذات وترى مشاكلها الشخصية ليست العالم كله، والمشاكل كلها بل هي جزء صغير من واقع مؤلم شامل على الجميع أن يسعوا ليغيروه، ولعل التحوّل الأكثر بروزًا بعد النكسة نجده لدى ليلى عسيران فقد كتبت رواية "عصافير الفجر" عن المقاومة الفلسطينية، وتحدثت في روايتها "خطّ الأفعى" عن حوادث أيلول الأسود، وفي روايتها "قلعة الأسطة" و"جسر الحجر" تحدثت عن الحرب الأهلية في لبنان، بعد أن كانت رواياتها الثلاث الأولى تتحدث عن المرأة وحريتها.[2]

وإن إبداع الروائيات الشابات اللواتي كان يمثّل إبداعهنّ، في هذه الفترة بالذات، "في جملته نتاج عربي أصيل ينتمي إلى مزاجنا وتاريخنا وظروفنا الاجتماعية الخاصة، إنّه تعبير عن الفتاة العربية التي بدأت تعيش بضع سنوات فقط في ظروف تكاد تشبه الظروف التي يعيش فيها الفتى، فهي تتعلم لتعمل، وتعمل لتعيش، وتصبر على شظف العيش، وتحلم بالمستقبل كما يصبر الفتى ويحلم...وهذا الجيل الجديد من الفتيات يسير نحو النضج في فترة تتغير فيها معالم المجتمع كلّه"[3]فقد أصبح العالم العربي – بمبدعيه ومبدعاته - ينظر إلى المستقبل نظرة كلّها أمل وتفاؤل.

---

[1] ينظر: بثينة شعبان، 100 عام من الرواية النسائية العربية، ص113.

[2] إيمان القاضي، الرواية النسوية في بلاد الشام-السمات النفسية والفنية، ص37.

[3] شكري محمد عياد، تجارب في الأدب والنقد، أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 1994، ص165.

كما تظهر هذه الفترة، دور الروائيات اللواتي "كنّ مستغرقات بعمق في مصير بلادهنّ وشعوبهنّ، وكذلك في التفاصيل البالغة الدقة لمعاركهنّ الخاصّة ضدّ الظلم والتمييز، وهنّ لم يكنّ على هامش الحياة الاجتماعية والسياسية خلال أكثر الأحداث اضطرابًا في تاريخ العالم العربي،"[1]وهذا ما دفع بأكثر النقاد إلى الاعتراف الفعلي بما تقدمه المرأة من إبداع، يضاهي ما ينتجه الرجل حول الأمور الشائكة التي كانت الأمة العربية تعيشها آنذاك.

فقد بدأت الرواية النسوية تظهر بشكل واضح، إذ ظهرت روايات لروائيات استطعنّ أن يسيطرن على الساحة الأدبية العربية، آنذاك، خصوصًا، بعدما ترجمت أكثر هذه الأعمال إلى لغات أجنبية.

"ويبدو واضحًا أنّ الروائية العربية استجابت للمنعطفات الهامة في الواقع العربي، ولمتغيراته السريعة، فالتحمت به، وخرجت من التقوقع داخل الذات النسوية، وبدأت تتجه الرواية نحو النضج الفكري والفني، ممّا حدا بالنقد إلى تغيير بعض زوايا رؤيته للرواية النسوية، فقد أشار سيد حامد النساج، إلى أن المرأة الكاتبة انطلقت تعبر عن موقفها من أحداث الحياة التي تجري من حولها، ولم تعد منكفئة على همومها الخاصة، ومشكلات بنات جنسها، وغدت تبحث عن لغة خاصة، ممّا قد نلاحظه في روايات هدى جاد، وزينب صادق، وهالة الحفناوي، ونوال السعداوي، وسعاد زهير، مع اختلاف في زاوية الرؤية وطريقة التناول."[2]

- الرواية المغاربية النسوية:

لا تختلف حركة التأليف النسوي في الدول المغاربية، عمّا تنتجه المرأة المبدعة في المشرق العربي. فالرواية النسوية التي أسستها أسماء لامعة، ذات وزن ثقيل، في كل من تونس؛ الجزائر، والمغرب الأقصى، فذاع صيتها في مجال الرواية، كما ذاع في مجالات

[1] بثينة شعبان، 100 عام من الرواية النسائية العربية، ص159.

[2] إيمان القاضي، الرواية النسوية في بلاد الشام-السمات النفسية والفنية، ص40.

أدبية مختلفة، وقد أبدعت المرأة أيّما إبداع لتتحرر من رقبة كل ما هو موروث، وتنطلق بعيدًا في سماءات الإبداع.

لم تذكر بيليوغرافيا الرواية النسوية الليبية، لأن البحث قد اعتمد على ما وظّف من روايات مغاربية لا غير.

- نماذج من المبدعات الروائيات عند العرب والغرب:

لقد شملت الساحة الأدبية العديد من الكاتبات في مجال القصة والمسرح والشعر والرواية، حيث طغى على هذه الفنون جماليات إبداعية عن طريق قلم النساء، فلو تمحصنا النظر لوجدنا المغرب العربي تنوع في هذه الأجناس لديهن فنجد كاتبات أبدعن في مختلف الفنون.

ونجد حتى الكتاب من وظفوا المرأة في كتاباتهم، فمثلا نجد "للمرأة مساحة واحدة في الرواية الجزائرية الملتزمة التي أبرزت صورتها محاربة وممرضة ومجاهدة وفدائية وذلك بمقتضى الظروف الاستعمارية الغاشمة التي فرضها الوضع التاريخي، إذ سمح لها واقع الحرب التحريرية بأن تتساوى مع الرجل في مواجهة الموت كما يبدوا ذلك جليا في عديد الروايات مثل 'ريح الجنوب' و'الجازية والدراويش' لعبد الحميد بن هدوقة""[1]، فما خلفه الاستعمار ترك أثرا سلبيا على نفسية المرأة لما رأته من اغتيال ونصب وظلم، حيث جعلها ترفع بقلمها لتعبر عن ذلك التاريخ الحزين، وتدافع عن هويتها داخل ذلك المتن الروائي الرائع الشامل المختلف المواضيع. "إنّ حالة التبعية مع الشعور بالقهر الاجتماعي الملازم للمرأة هو الذي جعل الحكي صفة تلتصق بهويتها وإصرارضمني على الاعتراف بكينونتها التي لايمكن يستغني عنها الرجل".[2]

فالمرأة لعبت دورا كبيرا في تاريخ الإنسانية حيث أصبحت مثالا في الدراسة والتدبير، مثل "زانوبية، وعليسة" اللتين أدارتنا شؤون المدينة بحنكة سياسية تعبر عن

---

[1] علي عبود المحمداوي وآخرون، الفلسفة والنسوية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2013، ص40.

[2] عبد الرحمان بن يطو، المرأة والنقد الروائي العربي، قراءة تحليلية في تجليات الأنثى الساردة والمسرودة، نماذج تطبيقية، حوليات الآداب واللغات، دورية علمية أكاديمية محكمة، تصدر عن كلية الآداب واللغات بجامعة محمد بوضياف بالمسيلة، العدد6، أكتوبر2016، ص32.

دراية فكرية وحسن تدبير، فهم كثر ممن ساهمن في التطور والإبداع، فأنجزن بما نسميه أدبا نسويا ناجحا، جعل المدارس النقدية تحتفل به كعلم قائم بذاته، حيث صور هيئة المرأة المناضلة والمجاهدة والناجحة في مجال الإبداع عن طريق كتاباتها،إن الكلاسيكيات العربية والغربية حافلة بالنماذج النسوية فالحضور فعل وممارسة، والسبب أيضا في ذكر هذه المناهج هو الوقوف على القيمة المعرفية وأن وضوح الفهم له أهمية في ذاته وعلى سبيل المثال عندما نرى بعض الجمعيات النسوية التي تقوم بنشاطات اجتماعية وسياسية، فإنها تحاول توسيع قاعدة الفهم والتوعية حتى تدفع فكرة الفشل والسلبية التي وصفها لها الرجل [1].

فالحديث عن المبدعات يقودنا إلى أنهن أبدعن في جميع الميادين، فنجد المرأة كونها طبيبة، كونها معلمة، كونها عاملة في قطاع الأمن، فهي بهذا تحررت من تلك القيود الخارجية والداخلية فيها، فالمجتمع إبان الاستعمار قد حرم المرأة من حقوقها، حرمها من التمتع بأبسط سبل عيشها كامرأة.

ولكن ما حدث هو أن هذا التغيير الجذري النابع من هؤلاء المبدعات في مجال الأدب قد فسح مجالا في الخوض في للعديد من المشاريع عند المرأة، وربما تطور الأدب النسوي لم يقتصر على الجنس الروائي فحسب، وإنما شمل الأجناس الأخرى كذلك، هذا ما جعل من الأدب النسوي يلقي رواجا في الساحة النقدية، فنجد في الشعر العربي هناك من أبدعن وتنوعن مواضيعهم حول قضايا المجتمع، فنازك الملائكة وفدوى طوقان وملك عبد العزيز' وكثير سواهن استطعن أن يلبسن المفردة ثوب الأنوثة وسجاياها المرهفة فعبرت عن ذواتهن برشاقة ونكهة يمكن أن يميزها القارئ.

ما تلحظه المرأة لما تكتب فهي تبدع، وتبدوا لغتها الشاعرية متمظهرة من خلال نصوصها، فحين نقرأ مثلا للشاعرة 'فدوى طوقان' و'إبراهيم طوقان' فإننا بسهولة نعرف

[1] ينظر: علي عبود المحمداوي وآخرون، المرجع السابق، ص33.

أن هذا النص لـ'فدوى'، ولا يمكن أن نقول بأي شكل من الأشكال أنه لـ'إبراهيم طوقان' على الرغم من الصلة الروحية التي تجمع بينهما.

إن حديثنا عن الأدب النسوي والكتابة الإبداعية لدى المرأة، يقودنا دائما إلى تذكر نماذج ومبدعات من مختلف الوطن العربي ساهمت في إيصال رسائلهن عن طريق أقلامهن، ولكي لا تختلط أوراقنا في كون وجود أدب رجالي فحسب بل هنا نوادب نسوي ناجح حقا، 'فالخنساء' مثلا كانت تكتب شعرا يمثل البيئة الصحراوية ومكابداتها، لكن بنكهة أنثوية لا تغيب فيها نبرات صوتها، وبصمات أصابعها المرهفة[1]، ويظهر هنا الفرق بين الرجل حين يكتب والمرأة حين تكتب، فكيلا الجنسين ميزة خاصة، ونبرة لغوية وصوتية متميزة داخل كل جنس روائي أو مختلف الأجناس الأخرى.

[1] ينظر: وجدان الصائغ، شهرزاد وغواية السرد، ص226.

الفصل الثّاني

2ـ شعريّة العنوان في الرّواية النّسويّة المغاربيّة

2-1 العنونة بين الدراسات الغربية والدراسات العربية

2-2 شعرية العنوان في الرواية النّسويّة المغاربية

2-1 العنوان بين الدّراسات الغربيّة والعربيّة.

- العنوان لغة واصطلاحا:

نال العنوان حظوة في مجالات مختلفة، على رأسها، المجال الأدبيّ، إبداعًا ودراسةً، فهو "يمثّل دور الخبر لكن علينا أن نفهمه من خلال علاقة الجزء بالكل كنُصيص صغير مقابل نص كبير وكلّ منهما يكمّل الآخر"[1] لذا يتوجّب علينا أن نحدّد مفهومه من النّاحيتين: الناحية اللغوية والناحية الاصطلاحية.

أ- العنوان لغة:

وردت كلمة [العنوان]، بضمّ عينه، وكسرها، في المعاجم العربية القديمة في مادتين مختلفتين، وهما: مادة(عَنَّ)، ومادة(عنا).

▪ مادة[عَنَّ]

ذكر ابن عبّاد (ت385ه) في معجمه (المحيط في اللغة) أنّ العنوان مشتق من مادة[عَنَّ]، حيث قال:"عَنَنْتُ الكتابَ عَنًّا وعُنْوَانًا، والأصل في العُنْوان: ما ظهرَ من الشيء.ط"[2]. وذكر ابن فارس(ت395ه) في مقاييسه أنَّ مادة[عَنَّ]؛ أي العين والنّون جاءت على أصلين"أحدهما يدلُّ على ظهورِ الشّيء واعترضه، والآخر يدلُّ على الحَبْس. فالأوّل قول العرب: عَنَّ لنا كذا يَعِنُّ عُنُونًا، إذا ظهر أمامك. قال:

فَعَنَّ لنا سِرْبٌ كَأَنَّ نِعاجَهُ ***عَذَارى دُوَارٍ في مُلاءٍ مُذَيَّلِ"[3]

"وعنوان الكتاب؛ لأنُّهُ أبرز ما فيه وأظهره. يقال عَنَنْتُ الكتابَ أَعُنُّهُ عَنًّا، وعَنْوَنْتُهُ".[4]

---

[1] عبد الرحمان بن يطو، السّرد التّوثيقي في الرواية العربية بين المرجعية التاريخية والمتخيل التاريخي، مقاربة توثيقية لرواية مصائر لربعي المدهون، مجلة دفاتر مخبر الشعرية الجزائرية، دورية علمية دولية أكاديمية محكّمة، تصدر عن مخبر الشعرية الجزائرية، جامعة محمد بوضياف بالمسيلة، المجاد3، العدد 10،أكتوبر 1019، ص159.

[2] ابن عبّاد، المحيط في اللغة، ج1، تحقيق : محمد حسن آل ياسين، عالم الكتب، بيروت، ط1، 1994، ص98، مادة [عَنَّ].

[3] ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام هارون، ج4، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 1979، ص19، مادة [عَنَّ].

[4] المرجع نفسه، ص20، مادة[عَنَّ].

لم يحد ابن سيده (ت458ه) في معجمه المحكم والمحيط الأعظم عمّا ذكره سابقيه، فقال في مادة[عنّ] "عَنَّ الشّيءُ يَعَنُّ ويَعُنُّ عَنَنًا، وعُنُونًا: ظهر أمامك."[1] "وعَنَّ الكتابَ يَعُنُّهُ عَنًّا، وعَنَّنَهُ: كعَنْوَنَهُ."[2]

واتّبع ابن منظور(ت711ه) في معجمه لسان العرب المنوال نفسه، مع شيء من التّفصيل، حيث قال:"[عَنن]: عَنَّ الشّيءُ يَعِنُّ ويَعُنُّ عَنَنًا وعُنُونًا: ظهر أمامك؛..اعترض وعرض.""وعَنَنْتُ الكتابَ وأَعْنَنْتُهُ لكذا أي عرَّضْتُهُ لَهُ وصَرَفْتُهُ إليه. عَنَّ الكتابَ يَعَنُّهُ عَنًّا وعَنَّنَهُ: كَعَنْوَنَهُ، وعَنْوَتُهُ بمعنى واحد، مشتق من المعنى. وقال اللحياني: عَنَّنْتُ الكتابَ تَعْنينًا وعَنّيْتُهُ تَعْنِيَةً إذا عَنْوَنْتَهُ، أبدلوا من إحدى النونات ياء، وسمّي عُنْوَانًا/ عِنْوَانًا لأنّهُ يَعُنُّ الكتابَ من ناحيتيه، وأصله عُنَّانٌ، فلمّا كثرت النّوانات قلبت إحداها واوًا، ومن قال عُلوانُ الكتاب جعل النّون لامًا لأنّه أخفّ وأظهر من النّون. ويقال للرجل الذي يُعَرّضُ ولا يُصرِّحُ: قد جعل كذا وكذا عُنْوَانًا لحاجته"[3]"قال ابن بري: والعُنْوَانُ الأَثر..قال: وكلما استدللت بشيءٍ تُظْهره على غيره فهو عُنْوَانٌ له"[4]

- **مادة[عنا]**

ذكر ابن عبّاد (ت385ه) للعنوان مادة أخرى، مادة [عَنَا]، قال:"عَنَوْتُ الكتابَ وعَنْوَنْتُهُ، ويقال: عَنَّيْتُهُ في معنى عَنَّنْتُهُ، وعُنْيَانُ الكتابِ وعِنْيانُهُ وعُنْوانه"[5]، إلا أنّ ابن فارس (ت395ه)، كعادته، يلجأ إلى البحث عن الأصل في المادة المعالجة، كما ورد في معجمه، في باب العين والنّون وما يثلثهما، إذ قال: "(عنى) العين والنون والحرف المعتل

---

[1] ابن سيده، المحكم والمحيط الأعظم، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، ج2، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2000، ص89، مادة[عَنَّ].

[2] المرجع نفسه، ص101.

[3] ابن منظور، لسان العرب، ج13، ص294، مادة[عنن].

[4] المرجع نفسه، ج13، ص، 294 مادة[عنن].

[5] ابن عبّاد، المحيط في اللغة، ص165، مادة[عَنَا].

أصول ثلاثة: الأوّل القصد للشيء بانكماش فيه وحرص عليه، والثّاني دالٌّ على خضوع وذلّ، والثالث ظهور شيء وبروزه."[1]

"والأصل الثالث: عُنْيَانُ الكتابِ، وعُنْوانه، عُنْيَانه. وتفسيره عندنا أنّهُ البارز منه إذا خُتم. ومن هذا الباب معنى الشّيء."[2] "والذي يدلّ عليه قياسُ اللُّغة أنّ المعنى هو القصد الذي يَبْرُزُ ويظهرُ في الشّيء إذا بُحِثَ عنه. ويقال: هذا معنى الكلام ومعنى الشِّعر، أي الذي يبرز من مكنون ما تضمّنه اللّفظ."[3]

وذكر ابن سيده (ت458ه) من مادة[عَنَى] العنوان على أنّه "العُنْيَانُ: سِمةُ الكتابِ"[4]،وفي مادة[عَنَو] قال:"العنوان والعِنوان: سمة الكتاب، وقد تقدّم في الياء وعنونه عنونة وعنوانًا وعنّاه، كلاهما: وَسَمَهُ بالعنوان.وفي جبهته عنوان من كثرة سجوده أي أثرٌ."[5]

بينما ابن منظور(ت711ه) أفاض في شرح مادة[عَنَا]، حيث قال:"عنوان الكتاب: مشتق فيما ذكروا من المعنى، وفيه لغات: عَنْوَنْتُ وعَنّيتُ وعَنَّنْتُ. وقال الأخفش: عَنْوَنْتُ الكتابَ واعْنُه؛ وأنشد يونس:

فَطِنِ الكتابَ إذا أَرَدْتَ جوابَهُ، ....واعْنُ الكتابَ لكي يُسَرَّ ويُكْتما

قال ابن سيّده: العُنْوانُ والعِنْوان سِمَةُ الكتابِ. وعنْوَنَهُ عِنْوَنَةً وعِنْوَانًا وعَنَّاهُ، كلاهُما: وَسَمَهُ بالعُنْوان. وقال أيضًا: والعُنْيانُ سِمَةُ الكتاب، وقد عنّاهُ وأعناهُ، وعنونت الكتاب وعلونته. قال يعقوب: وسمعتُ من يقول أطِنْ وأَعِنْ أي عَنْوِنْهُ واخْتِمْهُ. قال ابن سيّده: وفي جبهته عنوانٌ من كثرة السّجود أي أثر؛ حكاه اللحياني؛ وأنشد:

---

[1] ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، ص146، مادة[عَنَى/عَنَا].

[2] المرجع نفسه، ص148، مادة[عَنَى/عَنَا].

[3] المرجع نفسه، ص148، مادة[عَنَى/عَنَا].

[4] ابن سيده، المحكم والمحيط الأعظم، ص246، مادة[عَنَى].

[5] المرجع نفسه، ص367، مادة[عَنَو].

وأمشطَ عُنْوانٌ به مِنْ سجوده، كَرُكْبَةِ عنزٍ من عُنُوزِ بني نَصْرِ".[1]

كلا المادتين، [عَنَّ]، و[عَنَا] يتقاطعان في نقطتين بارزتين، يمثّلان حقلي اشتغال بين المرسل والمرسل إليه، وهما:

- القصد والإرادة:

يتوجّه العنوان" إلى المستقبل حاملا مرسلته في دلاليته، وهذا الحمل ــ تحديدًا ــ هو قصد المرسل وإرادته إبلاغ المستقبل بجماع المرسلة"[2] على مستويين؛ جنسًا وموضوعًا.

ويعدّ العنوان"حدثًا قصديًّا أي أنّه يُنتَجُ تحتَ قوّة الإرادة من حيث هي مشيئةٌ وعزمٌ، وما يخالجُ هذه المشيئة من معاناة في إخراج العلامة التي تتحرّك وفق استراتيجية قصديّة من المرسِل إلى المرسَل إليه، لتبليغ مقصديّات متنوعة."[3]يدفع بالعنوان إلى تأسيس: "أوّلاً: لعلاقة العنوان بخارجه، سواء كان هذا الخارج واقعًا اجتماعيًّا عامًا، أو سيكولوجيًّا، وثانيًّا: لعلاقة العنوان، ليس بالعمل فحسب، بل بمقاصد المرسل من عمله أيضًا، وهي مقاصد تتضمّن صورة افتراضية للمستقبل، على ضوئها – كاستجابة مفترضة – يتشكّل العنوان لا كلغة، ولكن كخطاب."[4] يخدم المتن.

- الظّهور والاعتراض:

يمنح العنوان النصّ سمة مكانية، فهو قابل للرؤية،"والظّهور بوصفه ولادة وتهديدًا للفراغ، وجود في مواجهة العدم، كما لو أنّ النصّ يكون تحت طائلة العدم إنّ لم يُعَنْوَنْ،

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، ج15، ص106، مادة[عَنَا].

[2] محمد فكري الجزّار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1998، ص21.

[3] خالد حسين حسين، في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصيّة، دار التكوين، دمشق، ط1، 2007، ص61.

[4] محمد فكري الجزار، العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي، ص21.

إذ به، بالعنوان يتمفصل النصّ عن فضاء المجهول؛ ليتواصل مع العالم، ذلك أنّ العنوان حيّزٌ لظهور النّصّ وانكشافه وانفتاحه."[1]

وهذا الظهور يؤدي حتمًا إلى اعتراض بصر المتلقي الذي يستبقُ النّصّ ذاته في الحضور، ويتقدّم عليه، ويخلق فرصةَ اللّقاء بينه وبين القارئ ليبدأ فعل القراءة الأولى حيث يتصادم قصد النّصّ بها، فتتوسّع جغرافيّة القراءة وينغمر المتلقي بالنّصّ، أو يحدث تصادم سلبي بينهما، تدفع به إلى العزوف عن القراءة وانحسار إطارها، ولا يتعدّى حدود العنوان.[2]

ب- العنوان اصطلاحا:

يعدّ العنوان عتبة من العتبات القرائيّة وعنصرًا من العناصر الموازيّة التي تُسهم في تلقي النصوص، وفهمها، وتأويلها داخل فعل قرائي شمولي، يفعّل العلاقات الكائنة والممكنة بينهما.[3]

فهو يمثّل من الجانب الاصطلاحي ذلك المكوّن النّصّيّ الذي يمتلك أهميّة كبرى، بما أنّه "مقطع لغوي، أقلّ من الجملة، نصًّا أو عملاً فنّيًّا. ويمكن النظر إلى العنوان، من زاويتين:

- في سياق.
- خارج السياق.

و(العنوان السياقي)، يكون وحدة مع العمل، على المستوى السيميائي، ويملك وظيفة، مرادفة للتأويل عامة."[4] "والعنوان مهما كثرت دلالاته، وتوسّعت معانيه، لا بدّ له من العودة إلى النصّ ليسدّ الثّغرات التي تصيبه جرّاء انفتاحيّة التّأويل، لأنّ العنوان شديد

---

[1] خالد حسين حسين، في نظريّة العنوان، ص59.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص60.

[3] ينظر:محمد بازي، العنوان في الثقافة العربية، التشكيل ومسالك التّأويل، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2012، ص15.

[4] سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة، دار الكتاب اللّبناني، بيروت، ط1، 1985، ص155.

المراوغة والمخاتلة، قد لا نستطيع القبض على إحالاته كلّها إلاّ بالمغامرة بفعل القراءة"دخول النّصّ"، إذ إنّ اكتمال المعنى الذي يقدّمه للقارئ يبلغ أقصاه في تعالقه وتشابكه مع النّصّ، ويكون النّصّ عرضةً للتلاشي والانمحاء من دون العنوان، وكذلك العنوان كيف له أنْ يوجد دون خالق له (النّصّ)؟!، حيث إنّ اجتماع النّصّ وعنوانه يشكّلان معاينة شاملة، بنية معادليّة كبرى هي العنوان والنّصّ، وهي بمنزلة بنية رحميّة تولد معظم دلالات النّصّ. ومهما يكن "فالأدب في تقدير الكثيرين تعبير عن أيديولوجيا ما، ففلسفة الحداثة وفق الرؤى الغربية لا تؤمن بالثابت"[1]

ومن هنا نخلص إلى أنّ العنوان هو احتشاد ترسانة من العلامات الممطّطة في النّصّ، يشكّل بإحدى صيروراته إحالة على مستوى المضمون النّصّي فيقدّم للنّصّ هويّته، وبه يكتسب النّصّ شرعيته بالوجود الفعلي."[2]

- العنوان في الدّراسات النّقديّة الغربيّة:

يتمتّع العنوان بحضور كبير في ثقافات متعدّدة، حيث أولته الدراسات قديمًا وحديثًا اهتمامًا لا مثيل له، فجنّدت له ترسانة من النقّاد الكبار الذين بحثوا في خباياه وأسسوا له علمًا خاصًّا به، يتجلى في "علم العنونة"، ومن بين الذين اشتغلوا به من النقاد الغربيين، نجد ما يأتي:

▪ **موريس هيلين**(Maurice Hélin)(1897-1971) بلجيكي ولد بمدينة (نامور) البلجيكية، نال شهادة الدكتوراه في فقه اللغة(1921)، محاضر بجامعة لييج (Liège)، متخصص في الأدب وتاريخ الحروف اللاتينية من العصور الوسطى. ومن مؤلفاته: - مفتاح الأحلام (1925)، -ببليوغرافيا تحليلية للأعمال المتعلقة بالنصوص اللاتينية من العصور الوسطى المنشورة في بلجيكا من [1919 إلى 1935] (1938)،-الأدب الغربي، تاريخ الأدب اللاتينية في القرون الوسطى (1943)،- الدليل التحليلي، مبادئ الفهرسة، والرسم التخطيطي، (1949)،-البحث عن المصادر والتقاليد الأدبية بين الكتاب اللاتينيين في

---

[1] رفيقة بركات، الحداثة الشعرية العربية المعاصرة بين الشعراء والنقاد، مذكرة ماستر، (مخطوط) إشراف د.عبد الرحمان بن يطو، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد بوضياف بالمسيلة 2015/2014، ص19.

[2] منير الزامل، التّحليل السّيميائي للمسرح، (سيميائية العنوان، سيميائية الشخصيات، سيميائية المكان)، دار رسلان، دمشق، ط1، 2014، ص25.

القرون الوسطى، (1951)، -الكتب وعناوينها (1957)،- الأدب اللاتيني في العصور الوسطى (1972).

- **كريستيان مونسولي** (Christian Moncelet)(1944-**...)** فرنسي بالجزائر، من ملفاته:- النصب التذكارية (1969)،-بحث حول العنوان، في الأدب والفنون (1972)، - الأدب (1979)، - كلمات الكوميديا والفكاهة (2006)، - القواعد الموازية (2012).
- **ليو هويب هوك** (Leo Huib Hoek) (1945-..) هولندي، يكتب باللغة الفرنسيةـ عضو في مجموعة الأبحاث السيميائية والبلاغة بجامعة أمستردام الحرة في عام (1986)، من ملفاته: -علامة العنوان، الملامح السيميائية للممارسة النصية. (1981)، أدب (1981)، الأدب ومضاعفاته (1985)، عناوين ولوحات ونقد فني (2001)، الاتجاهات (2005).
- **شارل جريفال** (Charles GRIVEL)(1936-2015) السويسري، مؤلفاته: المغامرة السينمائية وألكسندر دوما،- إنتاج الفائدة الروائية، حالة نصّ(1870-1880)، بحث حول بنيته النظرية.

درس في كتابه الأخير، أشكال العناوين من خلال ارتباطاتها السردية التي قسمها إلى ثلاثة أقسام: -علامات العنوان –عمليات العنوان -عمليات العنوان العجائبي.[1]

- **كلود دوشي** (Claude Duchet)(1925-..) ناقد فرنسي، له مقال "الفتاة المهجورة والوحش البشري، عناصر علم العنوان الرّوائي" ضمن مجلة (littérature) (1973).
- **جين مولينو**(Jean Molino)، "حول عناوين جين بروس" مقال ضمن مجلة (Language) (1974).
- **هاري لوفين** (Harry Levin)،(1912-1994)، ناقد أمريكي في الحداثة والأدب المقارن له مقال "العنوان كنوع أدبي" ضمن مجلة(the modern Language review) (1977).
- **إ.ليفنستون** (Edward levenston)، له مقال "أهمية العنوان" ضمن مجلة(Lyric Poetry).

---

[1] موقع https://data.bnf.fr/

- **هنري متيران**(Henri Mitterrand) له مقال "عناوين روايات غاي دو كار" ضمن مجلة (sociocritique) (1979).
- **جون بارث**(John Barth)(1930-..) روائي أمريكي، له مقالان، "العنوان لهذا الكتاب" و" العنوان الفرعي لهذا الكتاب" ضمن مجلة(the Friday Book) (1984).
- **ك. كانتوروفيتش**(C.Kantorowicz) له مذكرة بموسومة بـ"بلاغة العناوين" جامعة نيويورك،(1986).[1]
- **جيرار جينيت** (Gérard Genette)**:**

تعدّ جهود جيرار جينيت تتويجًا لإرهاصات نظرية سابقة، فقد عُدّ كتابه "عتبات" (Seuils) محطة رئيسة لكل عمل يسعى إلى فكّ شفرات خطاب عتبات النص التي تكمن أهميتها في كون قراءة المتن مشروطة بقراءة هذه العتبات؛ فلا يمكننا الدخول في عالم المتن قبل المرور بعتباته، لأنها تقوم بوظيفة البوح التي من شأنها أن تضمن قراءة سليمة للكتاب، وفي غيابها قد تعتري قراءته بعض التشويشات.

ومن بين هذه الإرهاصات:

- وجود إشارات سريعة للموضوع أكدت ضرورة الاهتمام به كما في كتاب مقدمات لبورخيص؛ إذ لاحظ أن الدراسات الأدبية مازالت تشتكي من نقص في عدم ظهور قاعدة تقنية لدراسة المقدمات أو كما في كتاب جيرار جينيت(Palimpsestes)، حيث عدّ عتبات النص(Paratexte) مقومًا ثانيا من المقومات الخمسة المكونة لما أسماه (Transtextualité) عبر نصّية.
- تشكيل حلقات دراسيّة في العتبات، منها: جماعة مجلة "أدب" الفرنسية، التي أصدرت عددًا خاصًّا يتمحور حول "البيانات". وقد ضمّ هذا العدد دراسات تهتم بتحليل البيانات باعتبارها خطابًا، فقاربتها مقاربة لسانية وإيديولوجية وبحثت في كيفية تحول المقدمة إلى

[1] ينظر:عبد الحق بلعابد، عتبات، (جيرار جينيت من النصّ إلى المناص)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص66.

بيان، واهتمت بالجانب الموضوعاتي، حيث تناولت البيانات السياسية والسيميائية والأدبية والتشكيلية. ولم تكتف بهذه المقاربات فقط، بل صاغت مصطلحات خاصّة بموضوع العتبات مثل:

- Textes-lisièresالنصوص الحافة
- Textes d'escorteالنصوص المرافقة

والملاحظ أن هذه الأبحاث ظهرت في وقت ما تزال فيه دراسة العتبات النص لم تستقر بالشكل الذي تمّت فيه خلال أواخر الثمانينيات.

وجماعة مجلة "الشعرية" التي أصدرت عددًا خاصًّا من مجلتها وكان محوره (Paratexte). ولا شكّ أن الدراسات التي انتظمها هذا المحور كانت أكثر تطورًا بفضل استفادتها من هذا التراكم الذي أسسته الجماعة السابقة، فضلا عن الأعمال الجزئية المتناثرة هنا وهناك.

- تخصيص بعض الفصول من مؤلفات جاك دريدا (Jacques Derrida) -1930) (2004 وفصول من مؤلفات هنري متيران(Henri Mitterand) لمعالجة أشكال العتبات من حيث بناؤها الفني والفكري والوظيفي؛ ففي مقدمة كتاب"الانتثار"(La Dissémination) لجاك دريدا التي أعطاها عنوانا: باستثناء الكتاب، (شبه مقدمة) يمكن مقارنتها مع مقدمات أخرى على موضوع الكتب. وإلى جانب مقدمة هنري متران لكتابه خطاب الرواية (Discours du roman) التي عني فيها بالقوانين العامة المنظمة لكتابة مقدمة بوصفها خطابا، فاهتم بالملفوظات والضمائر وتنظيم الكلام وفق أصناف المتلقين، والعبارات/ النواة، والمستوى الإيديولوجي في المقدمة ووظائفها. والملاحظ أنه ركّز على المقدمات الروائية بوصفها وثيقة حول الجنس الروائي وجنسا من الخطاب. دون أن ننسى الأعمال الكثيرة حول العنوان باعتباره مقوما أساسيا في خطاب العتبات.[1]

[1] ينظر: عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، دار أفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 2000، ص ص: 24 – 26.

- العنوان في الدّراسات النّقديّة العربيّة:

انشغل النقاد العرب القدامى "بشكل بناء النص وإخراجه، فبدأوا يعون ضرورة اتباع سَنَنٍ خاصة في التأليف واستهلال كتاباتهم بعناصر تمهيدية تسبق مقصدية خطاباتهم، وقد نشأ هذا الوعي وتنامى بدرجات مختلفة، وفي فترات متفاوتة، فاتخذ في البداية شكل إشارات وتوجيهات متناثرة في مصنفات عامة، ثمّ أُفردَ بعد ذلك بمؤلفات خاصة، تحدّد قواعد كتابة النصوص، وضوابط تفصيل خطاباتها. ومن بينها أدب الكاتب لابن قتيبة (ت276ه)، وأدب الكتَّاب للصّولي (ت335ه)، والاقتضاب في شرح أدب الكُتّاب للبطليوسي (ت521ه)، وإحكام صنعة الكلام للكلاعي (ت منتصف ق6ه)."[1] فهذه المصنفات تكشف عمّا يسمى بالمصطلح المعاصر بالعتبات النصية.

نلحظ السّبق العربي في هذا الميدان، فقد أعطى"العرب منذ القديم أهمية كبيرة للعنوان في مخطوطاتهم، بكتابته بألوان مميزة أو بخط مخالف لخطوط الكتاب، وداخل فضاء مزخرف إظهارًا له وإشعارًا بأهميته: وعادة ما يتميز العنوان بأن يُكتب بالمداد الأحمر، وظهرت بعد تلك الفترة صفحة تسبق الكتاب، يُذكر فيها عنوان المخطوط واسم المؤلف، وعادة ما كان يُكتب بالخطّ الكوفي أو بالثلث الغليظ. وكانت بعض العناوين تُكتب بالمداد الذهبي أو الأحمر على أرضيات مزخرفة...أما المخطوط فغالبا ما كان يُذكر فيه عنوان المخطوط ودعاء ختم الكتاب، وحمد الله على إنجازه، وتاريخ الفراغ من التأليف والمدينة التي كتب فيها. وإذا كان العنوان الخارجي يعنون الكتاب ككلّ، فإن العناوين الداخلية تسم الأجزاء الصغرى الداخلية وتحدد مضامينها أو توحي بها، أو ترتبط بها بأي شكل من أشكال الارتباط التام أو الجزئي: حالة الدواوين الحديثة مثلا؛ إذ قد لا يكون عنوان القصيدة دالا عليها مباشرة."[2]

---

[1] يوسف الإدريسي، عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2015، ص28.

[2] محمد بازي، العنوان في الثقافة العربية، التشكيل ومسالك التّأويل، ص18.

أمّا النقاد المعاصرون، فقد أولوا اهتمامًا بالغًا بما له علاقة بعتبات النص، تنظيرًا وتطبيقًا، على مستوى الأجناس الأدبية، تأليفًا وترجمةً، إلاّ أنّنا فضّنا الحديث عمّا أُلِّفَ لا غير.

من بين الباحثين العرب الذين ساهموا في إرساء علم العنونة، من جرّاء المثاقفة، نجد ثلّة من بينهم:

- عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص: البنية والدلالة،(1996).
- محمد فكري الجزّار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، (1998).
- عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، (2000).
- بسام قطوس، سيمياء العنوان، (2001).
- عبد الناصر حسن محمد، سيميوطيقا العنوان في شعر عبد الوهاب البياتي، (2002).
- خالد حسين حسين، في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصيّة، (2007).
- نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، (2007).
- عبد الحق بلعابد، عتبات،(جيرار جينيت من النصّ إلى المناص)، (2008).
- عبد المالك أشهبون عتبات الكتابة في الرواية العربية،(2009).
- عبد المالك أشهبون، العنوان في الرواية العربية(دراسة)، (2011).
- محمد بازي، العنوان في الثقافة العربية، التشكيل ومسالك التّأويل، (2012).
- يوسف الإدريسي، عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، (2015).
- محمد صابر عبيد، سيمياء النص الموازي، التنازع التأويلي في عتبة العنوان، (2015).

وقد اهتمّ باحثون آخرون بهذا الموضوع، حيث نشروا أبحاثهم في مجلات عربيّة، ذات مقروئية واسعة، أو على صفحات المواقع الإلكترونية.

- نظرية العنوان:

أخذت عتبات النصّ تستهوي جلّ الباحثين" في غمرة الثورة النصية التي تعتبر إحدى أهمّ سمات تحولات الخطاب الأدبي بشكل خاص، والخطابات المعرفية التي تقتسم معه إشكالية القراءة والتفاعل والإقناع والتواصل بشكل عام"[1]. وكانت أسبقيّة النقاد الغربيين" إلى عقلنة موضوع العتبات وتنظيمه نظريًّا وتطبيقًا، فإنّ ذلك لا يمنع من وجود التفاتات عربية دقيقة في الموضوع، وجدت متناثرة هنا وهناك."[2] في معظم الكتب العربية القديمة.

ولقد انتبه النقاد العرب القدامى إلى أهمية العتبات وقيمتها، خصوصًا، في مجال الكتابة النثرية، لأن الشعر، حيث كانت القصيدة العربية بلا عنوان دائمًا، فقد كانوا يعتقدون أنها مكتفية بذاتها، ممتلئة بكينونتها التشكيلية، فلا تحتاج إلى ما يوازيها نصيًّا ليضيف إليها ويكشف عن جوهر وجودها.

وقد ذكر ذلك المقريزي أهمية العتبات قبل جيرار جينيت بقرون عدة، وركز في ذلك على عتبة العنونة بعناصرها الثمانية قبل افتتاح كل كتاب، وهي الغرض والعنوان والمنفعة والمرتبة وصحّة الكتاب ومن أيّ صناعة هو وكم فيه من أجزاء وأيّ أنحاء التعاليم المستعملة فيه، وهذا كلّه يدلّ على مدى وعي الناقد العربي بالعتبات.

وأصبحت العتبات النصية تحظى باحتفاء أغلب النقاد المحدثين على مستويي التنظير والإجراء، إذ إنّ العتبة النصية في استراتيجية هذه القراءات الجديدة تشكّل نقطة ذهاب وإياب إلى النصّ من أجل تعديل المواقف القبلية التي تولّدت نتيجة القراءة الأفقية

---

[1] عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، بيروت، 2000، ص21.

[2] المرجع نفسه، ص26.

البسيطة والأولية، وكلّ ذلك تمهيدًا لبناء مواقف جديدة تسهم في صياغتها العتبة بما تمتلكه من قوّة حضور نصّية لافتة، تؤدي فيه واجبًا سيميائيا بالغ التأثير.[1]

فالعتبات هي المدخل الوحيد الذي من خلاله يتوغل القارئ في عالم سرّي أوجدها مبدع أراد من جرّائه أن يعلن عمّا يستره من أسرار، وهذا المدخل أو العتبة ما هي سوى مدخل طبيعي يتحتم على القارئ أن تسبر أغواره ليطلع على ما وراء السطور.

يتمّ، عادة، الولوج إلى عالم أيّ نصّ أدبي من خلال عتباته، الدائمة الحضور، لتساعد القارئ الجاد على أن يلمّ بتصوّر خاصّ بتمظّهرات مقدّماته التي تعدّ، انطلاقًا من النقد الأدبي، على أنّها نصٌّ موازٍ في أيّ عمل فنّي، يقوم على محاور أربعة، وهي:

- **عتبة الغلاف:**

عرف الغلاف تحولات كثيرة، فهو" لم يعرف إلاّ في القرن (19م)، إذ أنه في العصر الكلاسيكي كانت الكتب تغلف بالجلد ومواد أخرى، حيث كان اسم الكاتب والكتاب يتموقعان في ظهر الكتاب، وكانت صفحة العنوان هي الحاملة للمناص، ليأخذ الغلاف الآن في زمن الطباعة الصّناعيّة، والطّباعة الإلكترونية والرّقميّة أبعادًا وآفاقًا أخرى"[2]تخدم عالم صناعة الكتب.

وللغلاف أربعة أقسام، هي:

"**الصفحة الأولى**، وأهمّ ما نجد فيها:

- الاسم الحقيقي، أو المستعار للمؤلف أو المؤلفين،
- عنوان أو عناوين الكتاب،
- المؤشر التّجنيسي،
- اسم أو أسماء المترجمين،

---

[1] ينظر: محمد صابر عبيد، سيمياء النص الموازي، التنازع التأويلي في عتبة العنوان، دار غيداء للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2015، ص ص:7- 9 .

[2] عبد الحق بلعابد، عتبات، ص46

- اسم أو أسماء المستهلين،
- اسم أو أسماء المسؤولين عن مؤسسة النشر،
- الإهداء،
- التّصدير...

أمّا **الصفحة الثانية والثالثة للغلاف** – وتسمى كذلك الصّفحة الدّاخلية – حيث نجدهما صامتتين، وهناك استثناء نجده في ما يخص المجلات.

أمّا **الصّفحة الرابعة للغلاف،** فهي من بين الأمكنة الاستراتيجية للغلاف خاصة، والكتاب عامة، يمكن أن نجد فيها:

- تذكير باسم المؤلف، وعنوان الكتاب،
- كلمة النّاشر،
- كما نجد فيها ذكرًا لبعض أعمال الكاتب،
- ذكر بعض الكتب المنشورة في نفس دار النّشر..."[1]

- **عتبة الإهداء،**

عتبة الإهداء عتبة مهمة، فما هي سوى"تقدير من الكاتب وعرفان يحمله للآخرين، سواء كانوا أشخاصًا، أو مجموعات(واقعية أو اعتبارية)، وهذا الاحترام يكون إمّا في شكل مطبوع (موجود أصلا في العمل/الكتاب)، وإمّا في مكتوب يوقعه الكاتب بخط يده في النسخة المهداة، وهو إهداء بالتوقيع.

وقد فرّق "جيرار جينيت"(G.Genette) بين إهدائين، إهداء خاص؛ يتسم بالواقعية، لأنه موجه إلى أشخاص مقربين منه، وإهداء عام موجه إلى شخصيات معنوية كالمؤسسات المنظمات والرموز(كالحرية، السلام..).[2]

---

[1] عبد الحق بلعابد، المرجع السابق، ص47.

[2] ينظر: المرجع نفسه ص93.

- **عتبة المؤلف:**

تشكّل عتبة المؤلف العنصر المهم،" فلا يمكننا تجاهله أو مجاوزته لأنه العلامة الفارقة بين كاتب وآخر، فبه تثبت هويّة الكتاب لصاحبه، ويحقق ملكيته الأدبية والفكرية على عمله، دون النظر للاسم إن كان حقيقيًّا أو مستعارًا"[1]

فاسم المؤلف عادة ما يتموضع" في صفحة الغلاف، وصفحة العنوان، وفي باقي المصاحبات المناصية (قوائم النّشر، الملاحق الأدبية، الصحف الأدبية...)، ويكون في أعلى صفحة الغلاف بخطّ بارز وغليظ للدّلالة على هذه الملكية، والإشهار"[2] الذي يصاحب لمؤلف الكتاب.

ويأخذ اسم المؤلف ثلاثة أشكال:

✓ "إذا دلّ اسم الكاتب على الحالة المدنية له، فنكون أمام الاسم الحقيقي للكاتب (onymat).

✓ أمّا إذا دلّ على اسم غير الاسم الحقيقي، كاسم فنّي أو للشهرة، فنكون أمام ما يعرف بالاسم المستعار (pseudonymat).

✓ أمّا إذا لم يدل على أي اسم نكون أمام حالة الاسم المجهول، أو ما يعرف بـ(anonymat)."[3]

وإذا ما توغلنا في عتبة المؤلف للبحث عن كيفية اشتغال اسمه، للوقوف على أهم وظائفه، فهي:

•**"وظيفة التّسمية**، وهي التي تعمل على تثبيت هوية العمل للكاتب بإعطائه اسمه،

•**وظيفة الملكية**،وهي الوظيفة التي تقف دون التنازع على أحقيّة تملّك الكتاب، فاسم الكاتب هو العلامة على ملكيته الأدبية والقانونية لعمله،

---

[1] عبد الحق بلعابد، المرجع السابق، ص63.

[2] المرجع نفسه، ص64

[3] المرجع نفسه، ص64.

•**وظيفة إشهارية**،وهذا لوجوده على صفحة العنوان التي تعد الواجهة الإشهارية للكتاب، وصاحب الكتاب أيضًا، الذي يكون اسمه عاليا يخاطبنا بصريا لشرائه."[1]

- **عتبة العنوان:**

عتبة العنوان"مؤشر تعريفيّ وتحديديّ، يُنقذ النصّ من الغُفلة؛ لكونه – أي العنوان – الحدّ الفاصل بين العدم والوجود، الفناء والامتلاء، فأنْ يمتلكَ النّصّ اسمًا(عنوانًا)، هو أن يحوز كينونة، والاسم(العنوان)، في هذه الحال، هو علامة هذه الكينونة: يموت الكائن، ويبقى اسمُه. من هنا، المشقّةُ التي ترمي بثقلها على المسمّي أو المُعنْوِن، وهو يقف إزاء النصّ – الغُفْل بقصد عنونته وتسميته، فيستبدل العنوانَ إثر الآخر، كما لو أنّ العناوينَ مفاتيح لباب النّصّ الموصد، إلى أنْ يرتضي النّصّ عنوانه، ويفلتَ من العماء، ويستكينَ إلى ألفة الوجود، ويحوزَ هويّته."[2]

فهي تعدّ "علامة مركزية تشتغل اشتغالا سيميائيا هارمونيا من بداية النص حتى نهايته، إذ يظلّ فضاء العنونة في رأس النص حاضرا ومؤثرا وموجّهًا في كلّ مراحل القراءة، ويعدّ العنوان على هذا الأساس المفتاح الأوّل لعالم الحكاية، وهو الدّال والحكاية هي المدلول."[3]

وكما أنّها – أي عتبة العنوان - تشكّل أهم عنصر من عناصر النص الموازي، فهي"كتلة مطبوعة على صفحة العنوان الحاملة لمصاحبات أخرى مثل اسم الكاتب أو دار النشر."[4] وقد يتبادر إلى الذهن في كيفية قراءته كنص قابل للتحليل والتأويل؟ وهذا ما ذهب إليه "لوي هويك"(Leo Hoek) معرّفًا العنوان بأنّه "هو ما نسميه اليوم بـ(zadig)، أي العنوان الأصلي(1973)، فكل ما يأتي في الجزء الأول قبل الفاصلة هو العنوان، أمّا الذي

---

[1] عبد الحق بلعابد، المرجع السابق، ص65

[2] خالد حسين حسين، في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، ص5.

[3] محمد صابر عبيد، سيمياء النص الموازي، ص14.

[4] عبد الحق بلعابد، عتبات، ص67.

بعده فهو العنوان الفرعي(sous-titre)."[1] وكان تعريفه أكثر شمولا عندما وصفه بأنه يشكّل" مجموعة العلامات اللسانية، من كلمات وجمل، وحتى نصوص، قد تظهر على رأس النص لتدلّ عليه وتهينه، تشير لمحتواه الكلّي، ولتجذب جمهوره المستهدف"[2] الهاوي للقراءة.

ويرى "كلود دوشي"(Claude Duchet) أنّ للعنوان عناصر ثلاثة:

«**أوّلاً**: العنوان(zadig)،

ثانيًا: العنوان الثانوي(second titre)، وغالبا ما نجده موسومًا أو معلما بأحد العناصر الطباعية، أو الإملائية ليدلّ على وجهته،

وثالثًا: العنوان الفرعي(sous-titre)، وهو عامة يأتي للتعريف بالجنس الكتابي للعمل (رواية، قصة، تاريخ...)" [3] فهو يؤكد من خلال هذه العناصر الثلاثة، بأنّ العنوان" رسالة سننية في حالة تسويق، ينتج عن التقاء ملفوظ روائي بملفوظ إشهاري، وفيه أساسا تتقاطع الأدبية والاجتماعية، إنّه يتكلّم يحكي الأثر الأدبي في عبارات الخطاب الاجتماعي، ولكن الخطاب الاجتماعي في عبارات روائية."[4] فالاختلاف المصطلحي الذي وقع بين العنصرين الثاني والثالث، "فالعنوان الفرعي، هو عنوان شارح ومفسر لعنوانه الرئيسي، أمّا ما يظهر كمؤشر جنسي هو المحدّد لطبيعة الكتاب، أي تلك الكتابة التي نجدها تحت العنوان مثل(رواية، قصص، تاريخ، مذكرات..)"[5]

وقد أعاد جيرار جينيت(Gérard Genette) نمذجة منهجية لوظائف العنوان، وهي:

o **الوظيفة التعنينية**: تعيّن اسم الكتاب وتعرّف به للقراء بكلّ دقّة وبأقلّ ما يمكن من احتمالات اللبس، فهي وظيفة ضرورية دائمة الحضور ومحيطة بالمعنى،

---

[1] عبد الحق بلعابد، المرجع السابق، ص67.

[2] المرجع نفسه، ص ن.

[3] المرجع نفسه، ص ن.

[4] المرجع نفسه، ص68.

[5] المرجع نفسه، ص68

o **الوظيفة الوصفية**: وظيفة يقول عن طريقها العنوان شيئا عن النص، فهي مسؤولة عن انتقادات موجهة للعنوان،

o **الوظيفة الإيحائية**: وظيفة مرتبطة بالوظيفة السابقة، أراد الكاتب هذا أو لم يرد، فهي ككلّ ملفوظ لها طريقتها في الوجود، إلا أنها ليست دائمًا قصدية،

o **الوظيفة الإغرائية**: يكون العنوان مغريّا إذا استطاع أن يجذب قارئه المفترض، محدثًا بذلك تشويقًا وانتظارا لديه.[1]

[1] ينظر: عبد الحق بلعابد، المرجع السابق، ص ص86-88.

2-2 شعريّة العنوان في الرواية النّسويّة المغاربيّة المعاصرة

اهتمّ النقد الغربي الحديث "بدراسة عتبات النص وتحليل عناصرها وبنياتها مع بداية النصف الثاني من القرن العشرين، إذ ظهرت مجموعة من المقاربات التي اهتمت بدراستها وتتبعها، ولئن كانت جميعها اتفقت على التمييز بين مستويين من الخطاب في أي مؤلف، هما النص وعتباته، فقد أبرزت أنهما مكونان يختلفان في الدرجة والطبيعة أيضا، لأن كلا منهما يتميز عن الآخر بوظيفته الخاصة، وشكل اشتغاله، وطبيعة تمظهره وموقعه في فضاء النص، ونوعية الحمولة الإيديولوجية التي ينطوي عليها،"[1]والتي تجعل منه خطابا مهيمنا على الإيديولوجية، وله مواصفات خاصّة.

وهذا ما يؤدي إلى إرساء قواعد الاهتمام بالنص الموازي، حيث ميّزت الدّراسات النّقديّة بين قسمين؛ محيط النصّ والنصّ البعدي،" وبالرغم من اختلاف مكونات هذين القسمين وتباين بنياتهما وتشكلاتهما ومواقعهما وأزمنة إنتاجهما وسياقاتهما، إلا أنهما يلتقيان في كونهما يمثلان جملة من العناصر التي تسيّج النص وتعيّن حدود وموقعه، وتشهر سِمَتَهُ وبعض خصائصه، وتبرمج لدى المتلقي نوعية القراءة والمناسبة له."[2]

وبما أنّ العنوان يشكّل عتبة لها أهمية كبيرة"تساعد القارئ على فهم المتن الرّوائي فهما صحيحا، وتمدّ له يد العون وتسهّل له الصعاب، ولكي يلج إلى عوامل النص تحليلا وفهمًا لأنها هي الوسيلة المتاح التي تخدم النصّ الرّوائي، وتدعم أواصره التشكيلية، وكذلك قيمة جمالية كما أنّ فلسفته هي تبرز هي الوسائل –كي تثير شغف القارئ للقراءة وتدفعه لاكتشاف مضامين المتن الروائي."[3]

---

[1] يوسف الإدريسي، عتبات النص، في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2015، ص55.

[2] المرجع نفسه، ص56.

[3] خليل صلاح الدين بلعيد وإبراهيم فكرون، دراسات روائية، في السيرة الذاتية والمكان، دار الماهر للطباعة والنشر والتوزيع، العلمة، سطيف، ط1، 2019، ص71.

تتحدّد مكوّنات عتبات النصّ لرواية" لَنْ تُجَنَّ وَحِيدًا هَذا اليَوْم"لأمّ الزّين بنشيخة المسكيني انطلاقًا من عتبة الغلاف.

الشّكل -01-

- **عتبة الغلاف:**

الغلاف عتبة مركزية، تجذب أنظار القارئ محاولة أن تدفعه إلى التعرّف على ما يحويه، هذا العمل الإبداعي من فكر وقضايا. ويشكّل"البعدين الجمالي والدلالي للنص، إذ أن تصميم الغلاف لم يعد حليّة شكليّة بقدر ما هو يدخل في تشكيل تضاريس النص، بل أحيانًا يكون هو المؤشر الدّال على الأبعاد الإيحائية للنص"[1]ويكون عادة كما أسلفنا الذّكر على نوعين: غلاف أمامي وغلاف آخر خلفي.

فالغلاف –عادة– ما يضمّ معلومات تخصّ عنوان الكتاب، واسم مؤلفه، وجنس عمله المنسوب إليه، وناشره، بالإضافة إلى ما يزيّنه من صور أو لوحات تشكيلية. فهو

[1] مراد عبد الرحمن مبروك، جيوبوليتكا النص الأدبي، تضاريس الفضاء الروائي نموذجا، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2002، ص124.

يشكّل بوّابة تجعل القارئ يدخل من خلالها إلى هذا العمل، ويقف أمامها ليكشف المخبوء الذي يبسّط له الأمور في فهم هذا العمل.

بما أنّ الغلاف الأمامي يشكّل عتبة أماميّة "تقوم بوظيفة عملية هي افتتاح الفضاء الورقي، وقد ساد نمطان إخراجيان"[1] له، هما على التوالي: نمط صورة المؤلف، ونمط اللوحة التّشكيليّة.

ساد هذا النّمط في أكثر الأعمال الإبداعيّة، خاصّة، الرّوايات منها، وفقد اختيرت لوحاتها التشكيلية اختيارًا ينمّ على الذّوق السّليم لكلٍّ من الناشر، والمؤلف أيضًا، ومقدرتهما على التّأثير على ذائقة المتلقي، لأنّ"العمل الفنّي مرتهن وجودًا بابتداع وسيط توصيلي، بين المبدع والجمهور".[2] تحفيزًا وتوجيهًا للتعاطي مع الرواية.

ولكي نلج إلى عالم النصّ الروائي لا بدّ أن نقف قليلا عند تصميم الغلاف الروائي المتكوّن من أربع وحدات جرافيكية(-الصّورة – اللّون – التّجنيس – العنوان).

- **الصّورة:**

فلا يوجد نمط مساهم في إمتاع المتلقي أفضل من لوحة تشكيلية معبرة، أبدعها رسّامٌ عالميٌّ، ك(بيكاسو)، وغيره من الرسّامين الموهوبين الذين منحهم الله موهبة الرسم. فاللوحة المصاحبة، إذن، لغلاف رواية(لَنْ تُجَنَّ وَحِيدًا هَذَا اليَوْم)، لم يصرّح النّاشر عن راسمها، فلم تنسب كالعادة إلى رسّام بعينه، وقد غلب عليها لون الاصفرار في الجهة العليا منه، ممّا يدلّ على ما أصاب البلد الشّقيق"تونس" من أمراض مستعصية وصمتها بالشحوب الملازم لها طيلة حقب من الحكم البائس. ويوجد في أسفله، وجه لمواطن يطلب الرحمة ممّن ينظر إليه، وقد يكون هذا الوجه البريء، هو وجه الشّاب التونسي (محمد البوعزيزي) ابن مدينة "سيدي بوزيد التّونسيّة، الذي لقّن درسًا لكلّ ديكتاتوري العالم في

---

[1] محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2008، ص134.

[2] عبد القادر فهيم شيباني، السيميائيات العامة، أسسها ومفاهيمها، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص150.

احترام حقوق المواطنة. والذي حفّز الحركات المنادية للديمقراطية لتبني الثّورة العربية التي دعيت بعد ذلك بالربيع العربي.

فهذه اللوحة التّشكيلية شاهدة بحقّ على تصرّفات النظام التونسي الاستبدادي ، أيّام زين العابدين بن علي، فهي رسالة مستمدة من الواقع العربي المعاش، لكي تبعث الأمل في نفوس الشباب العربي، بعد ذلك، في أن يثور في وجه المستبدين.

وإذا ما انتقلنا إلى الغلاف الخلفي الذي يمثّل وظيفة عملية إغلاق الفضاء الورقي للرواية، وله نمطان: أولهما الشّهادات، وثانيهما النصّ المقتبس.

وقد استغلّ الغلاف الخلفي من الجهة العليا، لا غير، وقسّم إلى قسمين؛ القسم الأيمن حيث كتب عنوان الرواية بالبنط العريض، على الشّكل الآتي:" **لن تُجنّ وحيدًا هذا اليوم**" وأسفل هذا العنوان، كتب اسم الرّوائية، وجنسيتها، بالخطّ العادي: أمّ الزين بن شيخة المسكيني* كاتبة من تونس. وفي الجهة المقابلة لها، استغلّ النصّ المقتبس من الوحدة السّرديّة الأولى من الرواية، والمعنونة بـ"طوابير..تحت جلدي.." من الصفحة الحادية عشر.

- اللون:

للون تأثير عظيم على نفسيّة المشاهد، فهو، بطبيعة الحال، ظاهرة تسترعي انتباهه، لأنّه "عبارة عن موجات ضوئية اهتزازيّة تدركها العين، وهذه الموجات قد تقصر أو تطول، وعليه فإنّ اللون هو أكثر من مجرّد زخرفة أو زينة للعين، إنّه النّور وقد تجزأ إلى موجات متباينة الطول والاهتزاز"[1]تساعد المشاهد –حسب المسافة- على التقاطه، "فكلّما طالت الموجة اقترب اللون من الأحمر، وكلما قصرت الموجة، اقترب اللون من الأزرق إلى البنفسجي، وصولا إلى ما فوق البنفسجي من جهة، وإلى ما تحت الأحمر من الجهة الأخرى"[2] التي تحتكّ بها نظراته فتجذبه إليها بقوة ساحرة.

---

[1] كلود عبيد، الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، دلالتها)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2013، ص12.

[2] المرجع نفسه، ص13.

زيّن الغلاف بلوحة تشكيلية معبّرة – حقيقة – عن الوضع المأساوي الذي آلت إليه البلاد العربية، عامة، وتونس خاصّة، ففي الجهة السفلى من الغلاف، قبعت اللوحة بألوانها المتنوّعة التي غطّت ملامح وجه مواطن شاب يأمل في أن يعيش حياة كريمة، لم يبق له سوى عين واحدة ينظر من خلالها إلى الحياة.

فقد كانت هذه الألوان التي تحيط بوجه هذا الشّاب، هي ألوان – في حقيقة الأمر - تعبّر عن واقع مليء بالفوضى والعدمية التي غزت المجتمعات العربية، فاللون الأسود يدلّ حتمًا على ما أصابنا من رؤية سوداوية للحياة، فهو لون الحداد، "وهو الفقدان النهائي، السّقوط في العدم بلا عودة."[1] لكنّ دلالاته –أصلا- في شمال إفريقيا ترمز إلى"لون الأرض الخصبة، والغيوم الممتلئة بالمطر، ولون المياه العميقة"[2]ويوجد اللون الأزرق الفاتح الذي"يعكس الثقة والبراءة والشباب، ويوحي بالبحر الهادئ والمزاج المعتدل."[3] ويشير اللون البنفسجي إلى الاعتدال، لأنّه يعدّ "رمزًا للوضوح، ونفاذ البصيرة والعمل العاقل والتوازن بين الأرض والسماء، الحواس والروح، الشّغف والذّكاء، الحبّ والحكمة."[4]

وفي الجهات المتبقية من الغلاف احتلّ لونان متقاربان، كثيرًا، جلّ مساحته، أولهما، اللون الفستقي الفاتح الذي شغل الجهة العليا من الغلاف، وثانيهما الفستقي الغامق الذي شغل بدوره الجهة السفلى منه، إلاّ أنّه كان يشوبه نوعًا من الاسوداد، وكلا اللونين يعنيان أنّ الحياة، مهما كان، ستتجدّد، حتمًا، انطلاقًا من عودة الربيع الذي يحمل معه الاخضرار، لأنّ مع هذا الفصل الجميل تذوب الثلوج وتتساقط الأمطار، لتبعث الأمل في نفوس البشر.

---

[1] كلود عبيد، المرجع السابق، ص64.

[2] المرجع نفسه، ص65.

[3] أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 1997، ص183.

[4] كلود عبيد، الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، دلالتها)، ص119.

فكلّ هذه الألوان التي أحاطت بوجه المواطن الشّاب تعني دلالة قاطعة على أنّه يريد بإرادة وعزم قويّين، لا مثيل لهما، أن يتحدّى الواقع المرير المعاش.

- المؤشر التّجنيسي:

يأتي المؤشر التّجنيسي"ليخبر عن الجنس الذي ينتمي إليه هذا العمل الأدبي أو ذاك"[1]، كما أنّه يقوم بـ"وظيفة إخبار القارئ وإعلامه بجنس العمل/ الكتاب الذي سيقرأه"[2]سواء أكان رواية أم قصة قصيرة أو غير ذلك.

القارئ يتلقّى هذا المؤشر الذي يصدر، عادة، عن صاحب العمل والنّاشر معًا، بوصفه موجّها قرائيًّا للعمل الأدبي، ودالاً عليه كجنس أدبي انتشر بين مثقفي العصر الحالي، ألا وهو جنس(الرواية)، حيث وضع هذا المؤشر في الأسفل، بعد ذكر كلّ من اسم الروائية(أمّ الزّين بن شيخة المسكيني)، فالعنوان الرئيس للعمل الأدبي(لن تُجّنّ وحيدا هذا اليوم)، ثمّ يأتي المؤشر الدال على جنس العمل(رواية).

- عتبة التّصدير:

تشكّل عتبة التّصدير اقتباس يتموضع في"المكان القريب من النّصّ، عامة ما يكون في أوّل صفحة بعد الإهداء وقبل الاستهلال،"[3]وهو على نوعين من التصدير، أوّلهما؛ تصدير بدئي/أوّلي،"الذي يوضع لتنشيط أفق انتظار القارئ، بربط علاقة هذا التّصدير بالنصّ المنخرط فيه قراءة."[4] وثانيهما؛ تصدير ختامي/ نهائي،"الذي يكون بعد قراءة النصّ، والانخراط فعلاً في عوالمه، ليقدّم للقارئ تأويلات مبنينة من خلال قراءاته لدلالات النصّ،"[5] وقد لجأت الروائية والناقدة أمّ الزّين بن شيخة المسكيني إلى النّوع الأول منه مصدّرة عملها الإبداعي بتصديرات ثلاث لأشهر الشّخصيات(- نيتشه –

---

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات، ص89.

[2] المرجع نفسه، ص90.

[3] المرجع نفسه، ص107.

[4] المرجع نفسه، ص108.

[5] المرجع نفسه، ص ن.

إبراهيم الكوني – مكسيم غوركي) التي أثّرت في الفكر العالمي، حيث بدأت بتصديرها الأوّل المنسوب إلى الفيلسوف الألماني نيتشه:

" **لابدّ للبئر العميقة أن تنتظر طويلا قبل أن تعرف ما الذي يحدث في قاعها**"

نيتشه....

والتصدير الثاني للروائي الليبي إبراهيم الكوني:

"**أهل الخلاء لابدّ أن يستبدلوا جلودهم من حين لآخر**"

إبراهيم الكوني...

والتّصدير الثّالث للروائي الروسي مكسيم غوركي:

"**قافلة الماضي لن تصل بك إلى أيّ مكان**"

مكسيم غوركي...

ولم تكتف الروائية بالتّصدير البدئي/ الأوّلي، وإنّما لجأت إلى تصديرات تموضعت بانتظام على رأس بعض الوحدات السردية/ الفصول، فكان ترتيبها من بداية العمل إلى نهايته على الشكل الآتي:

الوحدة السّرديّة	التّصدير/قائله	ص
01	"إنّي أسرّ عنك جنوني لأنّي أودّ أن أكون مجنونًا وحدي" **جبران خليل جبران**..	11
02	"الطاووس مع حسنه وزينة ظاهره وحلاوة صورته، يأكل الحيّات ويغتذي بالسّموم"(أبو علي أحمد بن محمد **مسكويه**، الحكمة الخالدة..)	21
04	"الملح المقدّس يجلس وحيدًا في معبد فارغ..صراخ على ورق الخيزران..والسّنديانة النّزقة تقهقه بأسلوب نباتي جدًّا..ذاك الجبل الذي انتصب فجأة على طول المدى يمرّ من عيونهم يحمل ألغام الماضي اعتباطًا.. والزّعتر الأسمر يلقي بلونه إلى المارة ويمضي.. أمّا هي فتغريها ألوانها بالجنون على نحو غير بشري..لكنّها تتوه عمدًا عن حكاياتها وتهيم بلا وجه نحو وجهة غامضة.. قصّة القصّة	40

	كانت هنالك قصّة انتهت قبل بدايتها.. وبدأت بعد أن انتهت.. أبطالها جاؤوها بعد موتهم.. وتركوها قبل ميلادهم.. أبطالها تحدّثوا.. عن عالم ما، عن سماء ما.. قالوا كلّ الأشياء.. شيء واحد لم يُقل.. أنّهم لم يعرفوا أنفسهم.. أنّهم كانوا مجرّد أبطال في قصّة.. من القصّة التي انتهت.. قبل بدايتها.. والتي بدأت.. بعد أن انتهت.....**فاسكو بوبا**(شاعر يوغسلافي) ترجمة لطيفة الحاج.	
09	"إن الإنسان الحرّ كلّما صعد جبلاً عظيمًا وجد وراءه جبالاً أخرى يصعدها" **نيلسون مانديلا**	72
12	"إنّ الطّريق إلى الأصول يؤدي في كلّ مكان إلى البربريّة" **نيتشه**	97
13	"حريّتي أنْ أكون كما لا يريدون لي أنْ أكون" **محمود درويش**	103
14	"سأمحو ركبتي بالممحاة، سآكلها..؟ حتى لا أجثو لعسكر أو تيّار أو مرحلة" **محمد الماغوط**	113
23	"أمّا أنا فإنّني أضنّ بجحيمي أن يزوره من كان على شاكلتك لأنّي أفضّل أن أكون في جحيمي وحدي" **جبران خليل جبران**	183

36	" في البداية يتجاهلونك.. ثم يسخرون منك.. ثم يحاربونك.. ثم تنتصر.." **المهاتما غاندي**	284
37	"لا ترفع يدك عليهم منذ الآن..فعددهم لا يحصى، ليس قدرك أن تكون منشّة لطرد الذّباب" **نيتشه..**	293
39	"لا أعرف حدودا فالعالم بأسره وطني" **شي غيفارا**	310

الجدول -01-

اختيرت التصديرات التي صاحبت الوحدات السّرديّة بعناية فائقة، فكانت، حقيقة، تعبّر عمّا كان يدور في البلاد التّونسية، وقد ارتبط عددها إحدى عشر بتاريخ وفاة الشّاب محمد البوعزيزي- رحمه الله تعالى- فالمواطن في هذا البلد الشّقيق، كان يبحث عن متنفس له، عن شيء قليل من أضواء الحريّة، لأنها هي المحرّك الوحيد لكي يعيش في سلام على أرض أجداده الطّاهرة، وبسلام.

فقد كان اختيارات هذه التصديرات، جلّها لشخصيات نضاليّة، لها باع طويل، في الأدب والفكر، وحتى السياسة، منهم: جليل خليل جبران، مسكويه، فاسكو بوبا، نيلسون مانديلا، نيتشه، محمود درويش، محمد الماغوط، المهاتما غاندي، شي غيفارا.

- عتبة الإهداء:

الإهداء بوّابة النّصّ الأدبي،"وتقدير من الكاتب وعرفان يحمله للآخرين، سواء كانوا أشخاصًا، أو مجموعات (واقعية أو اعتبارية)، وهذا الاحترام يكون إمّا في شكل مطبوع (موجود أصلا في العمل/ الكتاب)، وإمّا في شكل مكتوب يوقعه الكاتب بخطّ يده في النسخة المهداة."[1] إلاّ أنّ الإهداء الذي تعمدته أمّ الزّين بن شيخة كان، بطبيعة الحال،

[1] عبد الحق بلعابد، مرجع سابق، ص93.

موجّهًا إلى صانعي الثّورات العربيّة الأحرار، دون تمييز، وقد نعتتهم بالمجانين، مجانين الثورات العربية، لأنّهم استطاعوا أن يرفعوا عقيرتهم، بالرفض وعدم الاستسلام لكل حاكم مستبد، استحوذ على الحكم بمفرده، متحكمًا في رقاب العباد، وأطراف البلاد.

فقد وجّهت هذا الإهداء ببلاغة لا مثيل لها، إلى مواطنين شباب صنعوا الحدث، فقالت:

"إلى كلّ مجانين الثّورات العربية...

عفوًا،

لن يطول انتظاركم.....!"[1]

- **عتبة المؤلف:**

تمثّل عتبة المؤلف تلك العلامة الدالة التي تشير إلى تحديد نسبة هذا العمل الأدبي إلى صاحبه، واكتشاف هويته، وإماطة اللثام عنه.

فالمؤلف هو من يقوم بوظيفة تعاقديّة متفاوتة الدرجات، بحسب طبيعة الجنس الأدبي وخصوصيته،" فالقوّة التعاقدية لا ترتهن باسم المؤلف إلا في علاقته بقوة تعاقدية أخرى تتصل بالجنس الأدبي، فبهما معًا يمكن للعمل أن يتقدّم نحو قرّائه بميثاق أدبي (ثقافي) محدّد، قد يحترم أفق انتظار القارئ، مثلما قد يخرقه في سياق توجّه حداثي، طلائعي، يسعى إلى ترسيخ نوع من الميثاق الجديد."[2] الذي يمنح سلطة توجيه المتلقي/القارئ.

يظهر اسم الرّوائية "أمّ الزّين بن شيخة المسكيني" ظهورًا مميّزًا في أعلى صفحة الغلاف، ليدّل دلالة قاطعة على أنّ هذا العمل الأدبي ينتمي إلى الرّوائية التونسيّة "أمّ الزّين"، دون غيرها من الروائيات التونسيات الأخريات.

---

[1] أمّ الزّين بن شيخة المسكيني، لن تجنّ وحيدا هذا اليوم، منشورات ضفاف، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2014، ص7.

[2] نبيل منصر، الخطاب الموازي لقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007، ص38.

- عتبة العنوان:

يمثّل العنوان"مجموعة من العلامات اللسانيّة التي تظهر على رأس نصّ ما، قصد تعيينه وتحديد مضمونه الشّامل، وكذا جذب جمهوره المستهدف"[1]، لأنّه، بطيعة الحال، يشكّل، كذلك، "العتبة الأولى للنصّ- البيت، فهو صلة الوصل بين الدّاخل (النصّ) والخارج (القارئ)، يقود النصّ إلى القارئ، والقارئ إلى النصّ في لحظة احتفاليّة من التّفاعل والتّداخل وانصهارهما في أفقٍ واحدٍ»[2]يذوب أحدهما في الآخر، لأنّ عتبة العنوان«تضع النصّ منذ البداية في إطار مؤسسة ثقافيّة وأدبيّة يكون لها في الغالب دورٌ حاسمٌ في توجيه القراءة والتأثير على القرّاء، بمعنى منحهم تصوّرًا مسبقًا للنصّ يكون له تأثيرٌ على نوعيّة إدراكهم له".[3]

فالعنوان يعدّ مفتاحًا يمتلكه القارئ لكي يلج بكلّ يسر إلى عالم النصّ، ليقف على خباياه التي سيعمل على استنطاق مكوناته، كما يعمل على تأويل ما يمكن تأويله تقريبًا لفهمه وإزالة الغموض عنه.

- **مستويات العنوان:**

- المستوى المعجمي:

العنوان الرئيس يتكوّن من مكونات خمس؛ تشكّل جملة فعليّة منفيّة، وهي [لَنْ تُجَنَّ وَحِيدًا هَذَا اليَوْم]: المكوّن الأوّل (لَنْ)،حرف من حروف المعاني التي تدخل على الفعل المضارع، فتنصبه، وتدخله في إطاريّ النّفي والاستقبال، والنفي بها أبلغ من النّفي بـ(لا) فهو لتأكيد النفي وتشديده، وهو حرف يستخدم في تحويل المضارع المنفي من الحاضر إلى المستقبل، والأصل في الحرف (لن) إن كانت في جملة بغير قيد زماني أن تكون

---

(1) عبد الحق بلعابد، عتبات، ص74.

(2) خالد حسين، في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصيّة، ص34.

(3) المرجع نفسه، ص41.

للتأبيد أو النفي المطلق زمانا[1]،"والحقّ أنّها لا تفيده، وإنّما هي للاستقبال، وهذا الاستقبال قد يكون بعيدًا متطاولاً، وقد يكون قريبًا منقطعًا."[2] إلا أنّ العنوان سيق بتحديده زمنيًّا، وذلك بإضافة كلمة(اليوم)، ليتمّ وضعه في زمان محدّد سلفًا، دون أن يتجاوزه مستقبلاً.

والمكوّن الثّاني (تُجَنَّ)، فعل مضارع من الفعل «جُنَّ/ جُنَّ بـــ/جُنَّ من: يُجَنُّ، جَنًّا وجِنَّةً وجُنُونًا، والمفعول مَجْنُونٌ.* جُنَّ الرّجُلُ: زال عَقْلُهُ" جُنَّ بعدَ أنْ فقدَ زوجتَه وأطفاله (وما صاحبكم بمجنون)"◆ جُنَّ جنونُهُ: مبالغة في التّعبير عن السّلوك غير العقليّ، ثار، غضب، هاج – مستشفى المجانين: مكان لعلاج المجانين. *جُنَّ بالشّيء/ جُنَّ منَ الشّيء: أُعجب به حتّى صار كالمجنون"**جُنَّ بهذا الاختراع الجديد**"[3]. فالفعل المضارع (تُجَنَّ) سبق بحرف بحرف (لَنْ) الذي نصبته، ونفت عنه الجنون الذي من المحتمل كان سيصيبه لوحده أو بمفرده، لكنّ الرّوائية، أضافت ما يؤكد أن الجنون سيعمّ على الجميع. والمكوّن الثّالث (وحيدًا)، صفة مشبّهة من الفعل وحُد ووحِد تدلّ على الثّبوت والاستمرار، فهي تقال لمن لا صديق له، ومن هو يعيش دائمًا على انفراد بنفسه، حزينًا وبائسًا. والمكوّن الرّابع (هذا)، الأصل في اسم الإشارة أن يشار به إلى الاسم المشاهد المحسوس، واستعماله في غير المشاهد وفي غير ما يدركه الحسّ مجاز لتنزيله منزلة المحسوس المشاهد، ولفظ الإشارة (ذا) هو للمفرد المذكر تلحقه (ها) التّنبيه في أوّله فيكون للقريب[4] فهي "حرف غير عامل إعرابيًّا يراد به تنبيه المخاطب على ما تحدثه به، فهو للتنبيه على ما بعده من الأسماء، ويدخل على عناصر لغوية مبهمة لتأكيد الانتباه إلى ما تدلّ عليه. وهذه العناصر هي: أسماء الإشارة لغير البعيد، نحو: هذا، هذه، وغيرهما".[5]

---

[1] ينظر: محمد حسن الشريف، معجم حروف المعاني في القرآن الكريم، مؤسسة الرسالة، القاهرة، ط1، 1997، ص944.

[2] فاضل صالح السامرائي، معاني النحو، ج3، مؤسسة التاريخ العربي، للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2007، ص311.

[3] أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2008، ص407.

[4] ينظر: فاضل صالح السامرائي، معاني النحو، ج1، مرجع سابق، ص ص82-84.

[5] محمد حسن الشريف، معجم حروف المعاني في القرآن الكريم، ص1139.

والمكوّن الخامس (اليوم)، يسمي النّحاة البصريون المفعول فيه ظرفًا، والظّرف هو الوعاء التي توضع فيه الأشياء، وقيل للأزمنة والأمكنة ظروف لأنّ الأفعال توجد فيها فصارت كالأوعية لها، وهي تسمية مجازية، وذلك لأنّ الظّرف في الحقيقة هو الوعاء ذو الحدود، المتناهي الأطراف.ولا يسمي النّحاة اسم الزمان واسم المكان ظرفًا حتى يتضمن معنى (في) الظّرفيّة، فإن لم يتضمن معنى (في) فلا يسميه النحاة ظرفًا، فلو قلت (أخاف يوم القيامة) فهو مفعول به، لا ظرف، لأنّ الخوف ليس واقعًا في يوم القيامة بل قبله، فلو قلت(أخاف أعمالي يوم القيامة) كان ظرفًا لأنّ الخوف واقع فيه.[1]

- المستوى التركيبي:

يرتكز هذا المستوى على الجملة بما تملكه من دور فعّال في عمليّة التّواصل، ولكي نصل إلى معنى النّسق التركيبي الذي يتمحور حوله عنوان الرّواية، فلابدّ أن نقف أمام هذه الجملة الفعلية المنفية البسيطة" لَنْ تُجَنَّ وَحِيدًا هَذَا اليَوم" لنحلّل تركيبها.

فالعنوان يتشكّل من جملة فعلية منفية بسيطة؛ إعرابها كالآتي: [لَنْ]؛ حرف نصب ونفي واستقبال مبني على السّكون. و[تُجَنَّ]؛ من الفعل الثّلاثي (جُنَّ)،(يُجَنُّ)، وإعراب (تُجَنَّ) فعل مضارع منصوب بالحرف (لَنْ)، وعلامة نصبه الفتحة الظاهرة على آخره، والفاعل ضمير مستتر وجوبا تقديره (أَنْتَ). و[وَحِيدًا]؛ حالاً منصوبة بالفتحة. و[هذا]؛ (الهاء) حرف تنبيه مبني على الفتح، لا محلّ لها من الإعراب، و(ذا) اسم إشارة مبني على السّكون، في محلّ نصب مفعول فيه. و[اليوم]؛ بدل منصوب بالفتحة الظاهرة على آخره.

- المستوى الدلالي:

تشتغل الروائية "أمّ الزّين بن شيخة المسكيني" على عتبة العنوان الروائي، كعادتها، كما في روايتها الأولى، جرحى السّماء، وحتى في روايتها موضوع الدراسة[لَنْ

[1] ينظر: فاضل صالح السامرائي، معاني النحو، ج2، ص ص153-154.

تُجَنَّ وَحِيدًا هَذَا اليَوْم]، تميل إلى استراتيجية حداثية في اختيارها العنوان الأنسب الذي ينصبّ على محاور كلّها تنبع من معاناة المواطن والوطن على حدّ سواء.

استندت الروائية في تشكيل عتبة عنوان روايتها الثّانية إلى توظيف جملة فعلية منفية بسيطة [لَنْ تُجَنَّ وَحِيدًا هَذَا اليَوْم]

فالعنوان يتركب من دوال تخفي وراءها قراءات تأويلية، تجرّنا إلى إماطة كلّ ما سُتر عن الأنظار، فالدّال الأوّل(لَنْ) تبعد أيّ صفة من الصّفات التي تأتي من بعده، محاولة بذلك أن تنفيَه مستقبلا، والدّال الثّاني(تُجَنَّ) تؤكد وجود صفة الجنون الحتمي الذي أصاب المجتمعات العربية، من جرّاء ما اقترفه السّاسة من أخطاء سياسية، لكنّ الدّال الثّالث (وَحِيدًا) جعل هذا الجنون عامًّا بين أطياف المجتمعات العربية، خصوصًا، البلاد التونسية، وأُبعد هذا الجنون عنك، حتى لا تكون بمفردك من يعاني منه، وإنّما هو اكتساح شامل يأتي على الأخضر واليابس، وعلى كلّ من يصادفه في طريقه، والدّالان الأخيران(هَذَا اليَوْم) يحدّدان مدى وعي المجتمع التونسي الذي يطالب بحريته في هذا اليوم، وليس في يوم آخر، في يوم اندلاع الثّورة الشعبية على الساسة الذين استقلوا بحكم البلاد، ورفضوا مشاركة عامة الشعب في إدارة شؤون بلادهم.

- **العناوين الداخلية:**

اهتمّت الرّوائية أمّ الزّين بن شيخة المسكيني اهتماما بالغًا بالعناوين الدّاخليّة، عكس ما قامت به، كلّ من الرّوائية الجزائرية "منى بشلم" التي رصّعت روايتها بوحدات سردية، أشير إليها في بدايتها برمز معيّن، وقد يكون حرفًا من حروف الهجاء، أو رمزًا إملائية(؟)، ومن الرّوائية المغربية" فاتحة مرشيد" التي قسّمت روايتها إلى أربعة فصول، وكلّ فصل منها إلى عدد محدّد من الوحدات السّردية التي لم تنحها أيّ عنوان.

وقد كان اهتمام "أمّ الزّين بن شيخة المسكيني" بالعناوين الداخلية، ينمّ عن مدى اهتمام هذه الرّوائية بمعمارية روايتها التي حاولت من خلالها أن توجّهَ رسالة مضمونها، يتجلى في العناوين التي اختيرت لتكون الواجهة الدّاخلية لكلّ مقطع سرديّ يوجز الأحداث

التي عايشتها البلاد التونسية، قبل الثورة العربية، أو بعها، بكل ما تحمله هذه العناوين من دلالات قاطعة على ما يمكن إنقاذه من هذا الوطن الغالي.

بعد تتبع محتوى الرواية، كان لابدّ أن نجدول هذه العناوين الداخلية التي أبدعت فيها الروائية، بجدارة، لا مثيل لها، لأنها استطاعت أن تختار العنوان الأنسب لوحدتها السردية كما هو موضّح في الشّكل الآتي: **وحدات سردية**

الرقم	عنوان الوحدة	صفحات	
1	طوابير تحت جلدي	11 - 20	10
2	نهد واحد لا يكفي	21 - 32	12
3	هذا الباب ليس للطرق	33 - 39	07
4	مسوخ ضاحكة	40 - 44	05
5	كلب تاه عن قصته	45 - 48	04
6	هذا الجثمان يستحق الدفن	49 - 56	08
7	نخلة مغتصبة	57 - 59	03
8	وجوه الملح	60- 71	12
9	تضاجع الأشباح	72 - 78	07
10	تنام خارج جسدها	79 – 89	11
11	في زيتونة صداع قديم	90 – 96	07
12	هذا..يسكن الماضي الأخير	97 – 102	06
13	كم ستظل تسكن اسمك	103 – 112	12
14	محاكمة النرجس	113 – 123	10
15	مؤخرة لا تصلح حتى للركل	124 – 126	03
16	مدينة بلا أسئلة	127 – 131	05
17	ماتت بعد أوانها	132 – 137	06
18	ممنوعة من الدفن هنا	138 – 145	08

19	ليس لها غير جسم واحد	146 - 152	07
20	لن أمنحك قصتي هذه المرة	153 – 170	08
21	طوبى لنهر لم يصل	171 – 173	03
22	هذه السمكة ليست من أجلك	174 – 182	09
23	من عينيه الصغيرتين عبرت إلى هنا	183 – 190	08
24	حين كان النهار قصيدة	191 – 193	03
25	أسئلة على عجل	194 – 203	10
26	جرحوا حلمها	204 – 220	17
27	هنا تباع الأرواح بثمن مناسب	221 – 223	03
28	المكان يسأم منّا أحيانًا	224 – 236	13
29	حوانيت الفياغرا تنتصب بشكل فوضوي	237 – 241	05
30	يتم بكل أسماء المكان	242 – 246	05
31	شكرًا أيها الجدار	247 – 252	06
32	من يتقن التحديق في الظلام	253 – 263	11
33	أسئلة لا تشتهي الموت	264 – 269	06
34	قالوا إنّ الله هاجر إلى سوريا، فهل صدقوا؟	270 – 274	05
35	تصليب لأسمائها	275 – 283	09
36	قتلوه خوفًا من صوته، فقتلهم بموته	284 – 292	09
37	لا شيء يشجعك على أن تبقى واقفًا	293 – 306	14
38	الطفل الذي نسي كواكبه	307 – 309	03
39	حوار الصم..يحرس الفراغ	310 - 318	09

الجدول -02-

اتجهت الرّوائية إلى طريقة معمارية، منظمة، لإنجاز روايتها، فكانت العناوين، نوعًا ما، أكثرها صادمة، ولكنّها تعبّر عن أحوال المجتمع، بكلّ أطيافه، بصدق، لأنّها في حالة دفاع عن المجتمع التونسي الذي، طالما، كان يحنّ إلى الحرية ويتوق إليها، وكان

يمقت الإذلال، ويهرب من الجنون الذي ألمّ بالطبقة السياسية التي تزعم أنّها تسوس البلاد سياسة حكيمة.

وكان حجم الوحدات السردية متفاوتة الصفحات، انطلاقًا من الصفحات الثلاث التي تكرّرت خمس مرات، وهذا أقلّ عدد لها، وأكبر عدد لها كان في الوحدة السردية (جرحوا حلمها) التي تحمل رقم (26)، كانت تشير، صراحة، إلى مفجّر الثّورة التّونسيّة (البوعزيزي) الذي كان عمره أثناء وفاته (26) سنة، فبوفاته قد جرحوا بالفعل حلم (تونس) الخضراء، وأنّ مجموع الوحدات السردية (39)، من بينها ثمانية وعشرين وحدة سردية، يقلّ عدد صفحاتها عن العشرة، وباقي الوحدات السردية(11) يفوق عدد صفحاتها العشرة، وهذا الرقم(11) يمثل سنة اندلاع الثورة الشعبية التونسية، ووفاة الشاب المفجر لهذه الثورة، محمد البوعزيزي سنة (2011).

- شعرية العنوان في رواية "أهداب الخشية، عزفا على أشواق افتراضية" لمنى بشلم

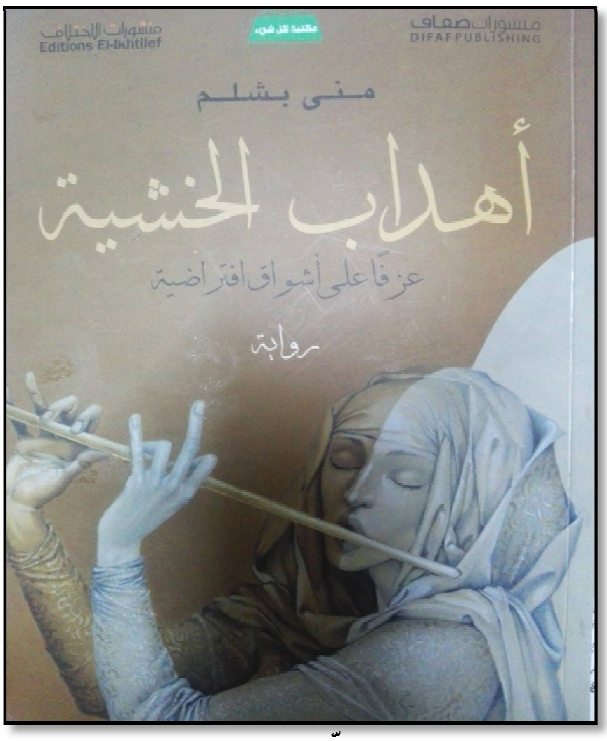
- عتبة الغلاف:

يشكّل الغلاف العتبة الأولى لأيّ عمل فنّي، فهو أوّل لقاء مع القارئ، وهو همزة الوصل التي تربط القارئ بهذا العمل، فتشدّه إليه، وتغريه على اقتنائه، بل تشجّعه على المضي قدمًا في قراءته، وهو على نوعين غلاف أمامي، وآخر خلفي.

فهذه العتبة تضمّ، عادة، معلومات عامة، تتمحور حول العنوان، اسم المؤلف، جنس العمل، اللوحة أو الصورة، بالإضافة إلى كلّ ما يتعلق بدار النشر.

فالغلاف يشكّل، إذن، البوّابة الأولى –العتبة الأولى– التي تستوقف القارئ لتمدّه بعلامات كاشفة، وتزوّده بما يساعده على إزاحة كلّ ما كان غامضًا، ليكتشف أغواره التي تسعفه، ولو قليلاً، في فهم محتوى النص الروائي.

و"الغلاف الأمامي هو العتبة الأمامية للكتاب التي تقوم بوظيفة عملية هي افتتاح الفضاء الورقي. وقد ساد نمطان إخراجيان للصفحة الخارجية للغلاف الأمامي"[1] في جلّ الروايات العالمية والعربية على حدّ سواء.



الشّكل – 02-

- نمط صورة المؤلف:

وضع صورة المؤلف على الصفحة الخارجية لا تخدم الدلالة في شيء، فهي تعادل من حيث قيمتها الدلالية اسم المؤلف، وما دام اسمه مكتوبا فهذا يغني عن وجود صورته.

- نمط اللوحة التشكيلية:

يقوم على وضع لوحة تشكيلية اختيرت بعناية فائقة، وقد انتشر هذا النمط مع الروايات بهدف تحفيز المتلقي وتوجيهه إلى التعاطي مع المتن الروائي.[2]

ولكي نتمكن من الولوج إلى عالم النصّ الروائي "أهداب الخشية، عزفًا على أشواق افتراضية"، نقف قليلا عند تصميم الغلاف الروائي الذي يحمل دلالات هامة، حسب،

---

[1] محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2008، ص134.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص135.

تصورنا، فهو"لم يعد حليّة شكليّة بقدر ما هو يدخل في تشكيل تضاريس النص، بل أحياناً يكون هو المؤشر الدّال على الأبعاد الإيحائية للنصّ"[1] التي تتكوّن من أربع وحدات جرافيكية (-الصّورة –اللّون –التّجنيس –العنوان). وبحكم أنّ هذه الوحدات ذات تلازم تامّ بالغلاف، إلاّ أنّنا نرى حكم تأخير معالجة العنوان في جزء خاصّ به.

- الصّورة:

الصورة فنّ من الفنون التي "لا يخلو أيّ فنّ آخر منها، فالمسرح، والسّينما، والإشهار كلّها فنون تعتمد على الصّورة كعنصر أساسي إلى جانب بقيّة العناصر الأخرى،"[2] فما هي سوى رسالة بصرية لم يتمّ اختيارها بطريقة مجانية، وإنما تمّ اختيارها لتكون لها مقصدية موجهة إلى القارئ حتى يتفاعل معها.

فالصورة –هنا– عبارة عن لوحة تشكيلية، وضعت على غلاف رواية"**أهداب الخشية، عزفًا على أشواق افتراضية**"، وهذه اللوحة لم تنسب كالعادة إلى رسّام بعينه، لذا نجدها قد حوصرت في الزاوية السفلى من اليمين حيث كانت فتاة نحيلة ذات حجاب عصري وأنيق تعزف على نايها الفضي، وهي تستدير إلى جهة اليسار.

أمّا الغلاف الخلفي يمثّل وظيفة عملية إغلاق الفضاء الورقي للرواية، ويكون على نمطين: نمط الشهادات، ويتم من خلال اختيار مقتطفات دالة من دراسات نقدية حوله ونمط النص المقتبس الذي اختير بعناية من نصّه الروائي.

وقد قسّم الغلاف الخلفي إلى جزئيين؛ ففي الجزء الأول، من الجهة اليمنى،كتب عنوان الرواية بالبنط العريض،"أهداب الخشية" وكتب العنوان الفرعي ببنط رقيق، وأسفله اسم الروائية [منى بشلم]، مع وضع ملاحظة: [كاتبة من الجزائر]، بالإضافة إلى صورة لغلاف مجموعتها القصصية التي صدرت عن نفس الدار، وهي الموسومة بـ[احتراق السّراب].

---

[1] مراد عبد الرحمن مبروك، جيوبوليتكا النص الأدبي، (تضاريس الفضاء الروائي نموذجا)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2003، ص124.

[2] فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص118.

- اللـــــون:

يمتلك اللّون القدرة على إحداث تأثيرات نفسية على الإنسان، والكشف عن شخصيته، ذلك لأن كل لون من الألوان يرتبط بمفهومات معينة، ويملك دلالات خاصة. بفضله يمكن تحليل الشخصية تحليلا يتضمن تقييم القدرات، وبيان الحالات العاطفية والفكرية وغيرها.[1]ولا يخفى على أيّ إنسان ما يمثله هذا اللون من تأثير على حياته، فهو من الظواهر الطبيعية التي تسترعي انتباهه، وهذا ما دفع به مع الأيام لأن يكتسب دلالات متنوعة، ثقافية، وفنية، ودينية، ونفسية، واجتماعية، ورمزية، وأسطورية، وتوطدت علاقته بالعلوم الطبيعية وعلم النفس، وشكّلت المادة الخام لعدّة فنون.[2]

يشغل اللّون البنيّ الغلاف بنسب كبيرة، حيث يحتلّ الجهة العليا منه، وما تبقى منه كان من نصيب اللون الفضّيّ، أين تقبع الفتاة المحجبة صاحبة النّاي الفضّي، التي ضلّل نصفها، باللون البنيّ، كتكملة لباقي الغلاف، بينما النصف الآخر منها، أي الجانب الأيمن، فهو ذو لون فضّيّ؛ ولونا الغلاف، البني والفضي، لهما دلالات متباينة، فاللون البني يحمل معانٍ كثيرة من بينها، أن صاحبه يتمتع بثقة دائمة يمتلكها، ويدير أموره بمهارة ونظام.أمّا اللون الفضّي يحمل بصمة حداثية تحاول أن تخفّف من حدة كلّ ما كلاسيكي.

- المؤشر التّجنيسي:

يلحق مؤشر التجنيس بالعنوان،"فهو ذو تعريف خبري تعليقي لأنّه يقوم بتوجيهنا قصد النظام الجنسي للعمل، أي يأتي ليخبر عن الجنس الذي ينتمي إليه هذا العمل الأدبي أو ذاك"[3]، سواء أكان رواية أم قصة قصيرة أو غير ذلك.

---

[1] ينظر: أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 1997، ص183.

[2] ينظر: كلود عبيد، الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، دلالتها)، ص9.

[3] عبد الحق بلعابد، عتبات، ص89.

يتلقّى القارئ هذا المؤشر الجنسي الذي صدر عن الروائية والنّاشر معًا، بوصفه موجّها قرائيًّا للعمل الأدبي، ودالاً عليه كـ(رواية)، حيث وضع هذا المؤشر أسفل العنوانين؛ العنوان الرئيس، والعنوان الفرعي.

فغلاف الرواية يحدّد، من خلال تركيبته اللونية، ملامح صورة لفتاة محاصرة بين عالمية مختلفين (لون بني، ولون فضّي) فالأول يشكّل عالمها السفلي، واللون الثاني يشكّل عالمها العلويّ، ليحتدم الصراع بين مستويين متباينين أشد التباين.

- عتبة الإهداء:

الإهداء بوّابة النّصّ الأدبي، إذ يعدّ" تقليدًا ثقافيًّا عريقًا، ولأهميّة وظائفه وتعالقاته النّصّية، فقد حظي أيضًا بالدّراسة والتّحليل، من هذه الزّاوية، يبدو أنّ التّمييز بين إهداء العمل الأدبي (dédier)، وإهداء العمل الأدبي بكتابة عبارة رقيقة إلى المهدى إليه (dédicacer) يعتبر إجراءا أوليًّا وضروريًّا لمساءلة هذه العتبة النصية ودلالتها"[1] الجمالية.

تعمّدت الروائية أن تهدي هذا العمل الروائي، الثّاني بطبيعة الحال، بعد روايتها الأولى (تواشيح الورد)، أن تهدي هذا العمل الفنّي خصّيصًا لمكان كان له أبلغ الأثر على نفسيتها، كمبدعة افتتنت به، مثل باقي المبدعات اللواتي أبدعن في هذا المجال، تحديدا، الروائي، فكان هذا الإهداء بوّابة يحمل بين طيّاته، ألوانًا من العشق المباح، والجرح البليغ الذي يصعب شفاؤه، وكذلك الهبة الرّبانية، ببساطة، أهدته إلى مدينتها الخالدة، (مدينة قسنطينة).

"إلى قسنطينة عشقًا..جرحًا..وهبة ربّانيّة.

إلى كلمة انكسرت تشردت أحرفها فما عادت تلفظ"[2]

فكان هذا الإهداء الموجّه إلى مدينة الجسور المعلقة يتراوح ما بين انكسار الكلمة وتشرّدها، الكلمة التي طالما أبهرت محبي الكلمة الصادقة وعشاقها.

---

[1] عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص، البنية والدلالة، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ط1، 1996، ص26.

[2] منى بشلم، أهداب الخشية، عزفًا على أشواق افتراضية، (رواية)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2013، ص7.

ولم تكتف الروائية بإهدائها في بداية عملها الفني، هذا وإنّما لجأت إليه مرة أخرى في آخر روايتها، لكنّ هذا الإهداء كان بطريقة مخالفة لما دأب عليه جلّ المبدعين في أعمالهم، لأنّها ، بصراحة، وجّهته إلى شخصيتين، والأدهى في ذلك أنّهما شهيدتا الجهل كما وصفتهما، وهي تهدي لهما هذا العمل الذي يتمثل في الجزء الأول من روايتها، إذ تفصح عنه، قائلة:

" **الإهداء**

إليكما

شهيدتا الجهل المطبق

كلّ من يشرع يكشف الحجب

يرحل جبرا للسماء أو للخفاء"[1]

- عتبة المؤلف:

اسم المؤلف علامة دالة تشير إلى تحديد نسبة هذا العمل الأدبي إلى صاحبه، لا غير، وذلك من أجل إماطة اللثام عنه، واكتشاف هوية صاحبه.

فهو الذي ينهض بوظيفته كنصّ موازٍ، وكوظيفة تعاقديّة متفاوتة الدرجات، بحسب طبيعة الجنس الأدبي وخصوصيته،"فالقوّة التعاقدية لا ترتهن باسم المؤلف إلا في علاقته بقوة تعاقدية أخرى تتصل بالجنس الأدبي، فبهما معًا يمكن للعمل أن يتقدّم نحو قرّائه بميثاق أدبي (ثقافي) محدّد، قد يحترم أفق انتظار القارئ، مثلما قد يخرقه في سياق توجّه حداثي، طلائعي، يسعى إلى ترسيخ نوع من الميثاق الجديد."[2] بينه وبين المتلقي.

فالمؤلف هو من"يمنح سلطة توجيه المتلقي/القارئ من خلال العلائق الجدليّة التي تربط اسم المؤلف بنصّه، فالمتلقي/القارئ يستطيع أن يحدّد هويّة الجنس الأدبي الذي يبدع

---

[1] منى بشلم، أهداب الخشية، ص150.

[2] نبيل منصر، الخطاب الموازي لقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007، ص38.

فيه المؤلف، كما يستطيع أن يحدّد الخصائص الأسلوبية والفكرية لهذا المؤلف أو ذاك، ولاسيما إذا كان اسم المؤلف اسمًا معروفًا وله حضور على السّاحة الثّقافيّة والأدبيّة بالإضافة إلى ما يمكن أن يشير إليه هذا الاسم من تعالقات ذهنيّة مع هويّة المؤلف الجغرافيّة والتّاريخيّة والجنسويّة(ذكر/أنثى)، وما يمكن أن يستحضره المتلقي/القارئ عن المؤلف من خلال بيئته، وانتماءاته وكتاباته، لأنها حتمًا ستؤثر في النّصّ المنتج."[1]

يظهر اسم الرّوائية ظهورًا مميّزًا في أعلى صفحة الغلاف، ليدّل دلالة قاطعة على أنّ هذا العمل الأدبي ينتمي إلى الرّوائية الجزائرية "منى بشلم"، دون غيرها من الروائيات الأخريات.

- عتبة العنوان:

يتمركز العنوان في واجهة النّصّ، له دلالاته متعدّدة، من ناحية نرى فحوى النّصّ، ومن ناحيّة أخرى نرى ملامح نصّ يوازي النّصّ الأساس طوال عمليّة القراءة، تربطه بالنصّ الأصلي جسور يتحكم في بعدها الكاتب، كما يتحكم في قربها، حفاظًا على شغف المتلقي. وتكون العلاقة بين العنوان والمتن علاقة احتياج، فكلاهما يحتاج للآخر، فعدم وجود النصّ يفقد العنوان قدرته على توليد دلالات، ولا وجود حقيقي للنصّ دون عنوان؛ فهو علامة تهدف إلى تبئير انتباه المتلقي. وإذا كان لكلّ الأعمال الأدبيّة مفاتيح، فإن العنوان يقف في صدارتها، فهو لافتة مفعمة بالطاقات ومدخل أولي لابدّ منه لكي يقرأ النصّ، ومن خلاله يستطيع القارئ أن يحضّر أفق الانتظار أو أفق التّوقّعات باعتباره قد أعدّ سلفًا، وهو بكثافته إحدى هذه العلامات السيميائية البارزة التي توفر إمكانية إضافيّة لفهم النصّ الأدبي، وتحقيق فعّالية تلقّي ممكنة، وتحطيم غموض المتن التي لا مفرّ من

---

[1] باسمة درمش، "عتبات النص" ضمن مجلة علامات في النقد، منشورات النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة السعودية، ع61، مج16، 2007، ص74.

نثرها في ثنايا النص لتتعدّد أبعاده، ويبتعد عن المباشرة، ويكتسب صلاحيّة أكبر للتّأويل.[1]

يعدّ العنوان مفتاحًا يمتلكه القارئ لكي يلج بكلّ يسر وسهولة إلى عالم النصّ، ليقف، بعد ذلك، على خباياه التي سيعمل على استنطاق مكوناته، كما يعمل على تأويل ما يمكن تأويله تقريبًا لفهمه وإزالة الغموض عنه.

- **مستويات العنوان:**
- **المستوى المعجمي:**

العنوان الرئيس يتكوّن من مكونين؛ مكوّن شيئي (أهداب)، ومكوّن حدثي (الخشية) فالدلالة اللغوية للمكوّن الأوّل (أهداب)، وهي جمع الجمع لكلمة [هُدْب/هُدُب]، وتعنى" شعر نابت على أطراف جفون العين، رموش"[2] كما تعنى في علم التشّريح أنّها" زوائد دقيقة تشبه الشّعيرات متّصلة بالسّطح الطّليق للخليّة، وهي قادرة على الحركة الاهتزازية."[3]، إلاّ أنّنا نجدها في معنى مخالفا تمامًا، حيث يقال" تمسّك بأهداب واهيّة"، أي خيوط ضعيفة لا قيمة لها ولا قوّة.

والدلالة اللغوية للمكوّن الثاني (الخشية)، تكون هذه الكلمة [خَشْيَة] (بفتح الخاء) على أنّها اسم مرّة، تدلّ على عدد المرات التي حدثت فيها الخوف، بينما الوزن الآخر [الخِشْيَة] (بكسر الخاء) على أنّها اسم هيئة، تدلّ على هيئة الفعل، فالخَشْية من منظور علم النفس"انفعال يمتزج فيه الخوف مع الإعجاب بالمخُوف، أو هي تألّم القلب بسبب توقُّع مكروه في المستقبل، يكون تارة بكثرة الجناية من البعد، وتارة بمعرفة جلال الله عزّ وجلّ وهيبته."[4] لذا هي انفعال يحدث في النفس لتوقّع مكروه أو غيره.

---

[1] ينظر: أبو المعاطي خيري الرمادي، "عتبات النص ودلالاتها في الرواية العربية المعاصرة" مجلة مقاليد، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، ع7، ديسمبر 2014، ص295.

[2] أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، مادّة[هدب].

[3] المرجع نفسه، مادّة[هدب].

[4] المرجع نفسه، مادة[خَشيَ].

أمّا العنوان الفرعي/ الثّانوي، [عزفًا على أشواق افتراضية]، فدلالته اللغوية بدءًا من كلمة (عَزْفًا) التي يراد بها العزف على آلة موسيقية محدّدة، كالعود أو الكمان. وكلمة "أشواق" مفردها الشَّوق، فهو" نزوع النّفس إلى الشّيء أو تعلّقها به، لهفة لرؤية المحبوب"[1] وكلمة افتراضية" منسوب إلى افتراض "مسألة/ معركة افتراضية –تبنّى في كلمته تصوّرات وأفكار افتراضيّة تحتاج إلى الدّليل"[2]

- المستوى التركيبي:

يرتكز هذا المستوى على الجملة بما تملكه من دور فاعل في عمليّة التّواصل، ولكي نصل إلى معنى النّسق التركيبي الذي يتمحور حوله عنوان الرّواية، فلابدّ أن نقف أمام هذه الجملة" أهداب الخشية، عزفًا على أشواق افتراضية" لنحلّل تركيبها.

اللغة العربيّة من اللغات التي تميل"إلى الإيجاز غير المخلّ بالمعنى، وتبغضُ التّكرارَ المملَّ للصّنعة اللفظيّة،"[3] ومن هذا المنظور يجوز الحذف أحد ركني الجملة الاسمية إذا كان هناك دليل يدلّ عليه حسب السياق.

فالعنوان يتشكّل من جملة اسمية؛ إعرابها كالآتي: "أهداب"؛ خبر لمبتدأ محذوف مرفوع تقديره (هذه)/(هو)، وهو مضاف. و"الخَشْية"؛ مضاف إليه مجرور. و"عزْفًا"؛ مفعولا مطلقًا منصوب، وعلامته الفتحة الظّاهرة على آخره لفعل محذوف تقديره "اعزف". و"على"؛ حرف جرّ مبني على السّكون، لا محلّ له من الإعراب. و"أشواق"؛ اسم مجرور بـ"على"، وعلامة جرّه الكسرة الظّاهرة على آخره. و"افتراضيّة"؛ نعت مجرور.

- المستوى الدلالي:

تشتغل الروائية"منى بشلم" على عتبة العنوان الروائي، كعادتها، كما في روايتها الأولى، تواشيح الورد، و حتى في روايتها أهداب الخشية، عزفا على أشواق افتراضية،

---

(1) أحمد مختار عمر، المرجع السابق، مادّة[ساق].

(2) المصدر نفسه، مادّة[فرض].

(3) إبراهيم بركات، النحو العربي، ج1، دار النشر للجامعات، القاهرة، ط1، 2007، ص131.

بشبكة اشتغالات شديدة الثراء والتنوع والإدهاش..وهي تقوم على بنية تشكّل عنوانيّ تقليدية بعض الشيء في استنادها إلى مفردتين متضايفتين، يبدو لأول وهلة أنهما تنحوان نحوًا دلاليًّا متضادًا في سياق البعد الدلالي المستقلّ الكامن في كلّ منهما.[1]

فالعنوان يتركب من دالين، دال" أهداب" يتجّه إلى معنى كلّي محاط بأشياء لا قيمة لها ولا قوّة، فهي تمثّل الضعف، بينما الدال الثاني" الخشية" التي تدور حول الأمان، فقد قيل "بالخَشية يُنالُ الأمن"[2] و"الخشية تكون من عظمة المخشيِّ، والخوف يكون من ضعف الخائف"[3].

أمّا دلالة العنوان الفرعي يكشف عن محاكاة الرواية لكل ما هو عالق واقعيًّا، لكن بوجه مغاير، وذلك باستخدام ما هو موجود فعليًّا على صفحات (الفسبكة) القناة الافتراضية التي تتمثل في أحدث اتصال إنساني توصل إليه في عالم معاصر مليء بالمفاجآت.

والرواية أصبحت، الآن، تستثمر كلّ الوسائل الاتصالية التي أبدعها الإنسان، خدمة لكلّ ما يحتاجه في عالمه المعاصر، خصوصا، الأدباء الذين سارعوا إلى تبني التجريب في إعمالهم الإبداعية.

- **العناوين الداخلية:**

تعدّ العناوين الدّاخليّة"عناوين مرافقة أو مصاحبة للنص، وبوجه التّحديد في داخل النصّ كعناوين للفصول والمباحث والأقسام والأجزاء للقصص والروايات والدواوين الشعرية"[4] فهي من العناوين التي تعمل على"تكثيف فصولها أو نصوصها عامة، وإمّا تفسيرها، وإمّا وضعها في مأزق التّأويل"[5] كما كانت الحالة في الأعمال الأدبية الكلاسيكية، إلاّ أنها قد أحدثت –حسب ما يراه جيرار جينيت في الحقبة المعاصرة–

---

(1) ينظر: محمد صابر عبيد، سيمياء النص الموازي، ص33.

(2) أحمد أبو حاقة وآخرون، معجم النفائس الكبير، ج1، دار النفائس للنشر، بيروت، ط1، 2007، ص507

(3) المرجع نفسه، ص507

(4) عبد الحق بلعابد، عتبات، ص125.

(5) المرجع نفسه، ص125.

"تغييرات فيها تماشيًّا مع تطوّر الأجناس الأدبيّة، منها الرّواية والرّواية الجديدة، خاصّة التي تكون بعض فصولها مرقّمة أو تحمل عنوانا أو حرفا أبجديًّا على غير ذلك من التقنيات الكتابية الجديدة."[1]

قامت الرّوائية هندسة عملها الإبداعي، والتّخطيط له، بطريقة حداثية، حسب ما أشار إليه جيرار جينيت، فقد انطلقت في ترتيبها الهندسي لروايتها من خلال إعطاء حرف مميّز لكلّ فصل من فصول روايته.

فكانت أن أعطت لكلّ فصل حرفا، انطلاقا من الصفحة التاسعة، إلى الصفحة مائة وأربعة وأربعين. وكان تخطيطها كما هو موضح في الجدول الآتي:

الفصل	اسم الفصل	من صفحة إلى صفحة
01	ل	9 – 15؛
02	ك	15 – 20؛
03	م	21 – 23؛
04	Mouna Bechlem	23 – 36؛
05	تا	36 – 41؛
06	ت	41 – 47؛
07	ب	47 – 52؛
08	م	53 – 56؛
09	لا	57 – 66؛
10	ن	66 – 68؛
11	م	68 – 70؛
12	ب	71 – 77؛
13	ر	77 – 79؛
14	د	79 – 84؛

[1] عبد الحق بلعابد، المرجع السابق، ص125.

15	أ	84 – 92؛
16	أ	92 – 97؛
17	ة	97 – 102؛
18	لا	102 – 103؛
19	ب	103 – 107؛
20	ت	107 – 109؛
21	ع	109 – 114؛
22	ق	114 – 121؛
23	د	121 – 125؛
24	Mouna Bechlem	125 – 130؛
25	ر	130 – 133؛
26	؟	133 – 144؛
27	أ	144 – 150.

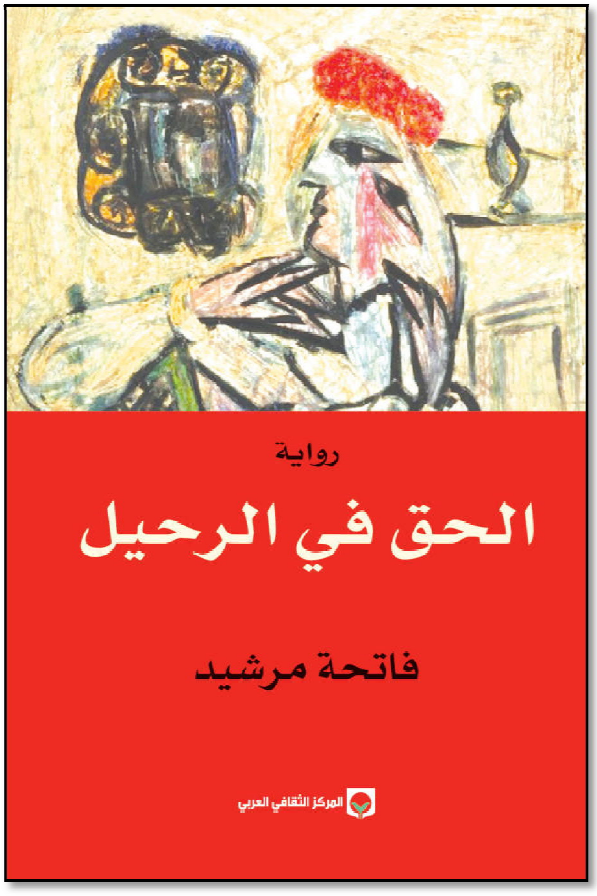
وظّفت الرّوائية العناوين الداخلية باستعمال الحروف في بداية كل فصل، حيث منحته حرفا معيّنا من حروف المباني، في معظم الفصول، فكان الحرف مفردا هو الطاغي على رؤوس الفصول، بينما الحروف الثنائية، فكانت في مقدمتي فصلين، لا غير، في الفصل الخامس(تا)، والتّاسع(لا)، وصرّحت باسمها، وباللغة الأجنبية، في بداية الفصلين، الرابع (Mouna Bechlem)، والرابع والعشرين (Mouna Bechlem)، أمّا الفصل ما قبل الأخير، أي الفصل السّادس والعشرين، فإنّها لم تشر إليه، لا بالحرف، ولا باسمها، وإنّما جعلت علامة الاستفهام هي الدّالة عليه(؟).

- شعريّة العنوان في رواية" الحقّ في الرّحيل" لفاتحة مرشيد:

- عتبة الغلاف:

الغلاف عتبة هامّة تساعد المتلقّي، دائمًا، على فكّ رموز أيّ عمل أدبيّ مهما كان، ويدفعه إلى أن يعير انتباهه واهتمامه الكلّي، لتسليط الضّوء عليه، ويحاول أن يقرأ أبجديته، من خلال غلافيه؛ الأماميّ والخلفيّ.

فالغلاف، إذن، عتبة تحتوي على معلومات مساعدة تمدّ القارئ بما يسهّل عليه الولوج إلى عالم النصّ، انطلاقًا من اسم المؤلِّف، عنوان العمل، جنسه، اللّوحة التّشكيليّة المزيّنة له، فهو البوّابة التي تستوقف المتلقّي، عند قراءاته، لتزيح كلّ مبهم غير مفهوم.



الشّكل – 03 -

هناك نوعان من الأغلفة، غلاف أمامي؛ تمثّل المفتتح الفضائي للعمل الأدبي، عادة ما يكون، على نمط لوحة تشكيليّة اختيرت بذوق رفيع تحفّز المتلقي إلى أن يسارع إلى الالتفاف حول هذا العمل الإبداعيّ.

- **الصّورة:**

يحمل النّصّ الرّوائي"الحقّ في الرّحيل" لفاتحة مرشيد، دلالات كثيرة ومتنوعة، فهذه اللوحة تمتلك دورًا فاعلاً في تقريب ما يمتلكه المؤشر الدّال على الأبعاد الإيحائية المتكونة وحدات كاشفة كـ(الصورة– اللّون– التّجنيس– العنوان).

قسّم غلاف رواية" الحقّ في الرّحيل" الأمامي إلى قسمين، قسم علوي، وآخر سفلي، فالقسم الأوّل زيّن بلوحة تشكيلية نسبت- حسب ما هو مبيّن على الغلاف الخلفي - إلى الرّسّام الإسباني بابلو بيكاسو الذي استحدث الفنّ التّكعيبي.

تعبّر اللوحة التشكيلية عمّا يبعث في الحياة من تفاؤل وأمل، قلما يوجد نظيره، في هذه الحياة، الفتاة المبتسمة التي تحمل بين يديها عطايا وهدايا، أرادت أن تمنحها إلى الآخر، كي يبثّ في نفسه السّعادة، وتجعله ينتعش بالسّرور والغبطة. وهذا كلّه، من جرّاء الألوان التي أبدع مزجها بيكاسو.

أمّا القسم السّفلي منه، فكان ملوّنًا باللّون الأحمر، يحمل من الأعلى، بداية، مؤشر جنس العمل الإبداعي، فعنوان الرّواية، ثمّ اسم الرّوائيّة، فاتحة مرشيد، وأخيرًا، في الأسفل، مؤسسة النّشر.

أمّا الغلاف الخلفي للرّواية فيمثّل- كما قلنا سابقا- وظيفة عملية إغلاق الفضاء الورقي، وقد جاء على نمطين: نمط النص المقتبس الذي اختير بعناية من نصّها الروائي، والذي أخذ من الصفحة [ص58]. ونمط الشّهادات، حيث قدّم النّاشر كلمة وجيزة عن محتوى الرّواية، والهدف من كتابتها.

- **اللون:**

يحدث اللون تأثيرات نفسية على الإنسان، ويكشف عن مدى استعداد ذلك الشّخص من تحليل شخصيّته، ويبيّن حالاته العاطفيّة والفكريّة وغيرها.

يشغل الغلاف الأمامي قسمين، القسم الأعلى، تحتلّ لوحة بيكاسو بألوانها الزّاهية، التي يغلب عليها اللون البنفسجي الذي"يرتبط بحدّة الإدراك والحساسيّة النّفسيّة، وبالمثاليّة.

كما يوحي بالأسى والاستسلام"[1] في بعض الأحيان. ويحتلّ القسم السّفلي منه، اللون الأحمر الذي يعدّ" الرّمز الأساس لمبدأ الحياة بقوّته، وقدرته، ولمعانه، هو لون الدم والنّار، يملك دائمًا نفس التّعارض الوجداني لعنصري الدم والنّار."[2] فاللوحة تعبّر مدى عن تعلّق شخصية الفتاة بالحياة، وحبّها للآخرين، وذلك بأنها مستمرة في مدّ يد العون لمن حولها.

- المؤشّر التّجنيسي:

وضع مؤشر التجنيس في القسم السّفلي من الغلاف الأمامي الذي يشير بصراحة إلى جنس هذا العمل الإبداعي، لكي يميّز عن غيره من الأجناس الأدبية. فهذا العمل هو من جنس (الرواية)، وذلك باعتراف، كلّ من الروائية، بالدّرجة الأولى، ثمّ باعتراف ناشر العمل الإبداعي.

- عتبة التّصدير:

التّصدير اقتباس يتموضع على رأس الكتاب أو في جزء منه، بإمكانه أن يكون فكرة أو حكمة في أعلى الكتاب، أو الفصل، ويعدّ كمقدمة للنص أو الكتاب عامة، ذو قيمة تداولية واضعة لطريقة تسنن بها القراءة الواقعة في قلب الحوار الناشئ بين النصّ والحكمة التي رجع إليها الكاتب.[3] وقد لجأت الروائية فاتحة مرشيد إلى هذا النّوع من العتبات مصدّرة عملها الإبداعي بكلام للشاعر الفرنسي "شارل بودلير"، حيث وضعت التصدير في وسط الصفحة الخامسة، بالشّكل الآتي:

"من بين حقوق الإنسان التي تحرص حكمة القرن التّاسع عشر على تعداداها مرمراً وتكراراً حقّان مهمّان تمّ تناسيهما: الحقّ في التّناقض والحقّ في الرحيل".[4] **شارل بودلير**

---

[1] أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص185.

[2] كلود عبيد، سيمياء النص الموازي، ص73.

[3] ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات، ص107.

[4] فاتحة مرشيد، الحق في الرّحيل(رواية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2013، ص05.

- **عتبة الاستهلال:**

الاستهلال عتبة نصّيّة" توجيهية تمتلك العديد من الوظائف النصيّة تبعًا للموقع الذي تحتلّه في بناء عالم الحكاية، إن على مستوى توجيه مسار القراءة واختزال (وأيضًا احتواء) جانب من تصوّرات المؤلف للكتابة الرّوائية، أو على مستوى اختزان(وأيضًا تلخيص) منطق الحكاية واستحضاره ضمن ملفوظ له نسق خاصّ في البناء والتركيب والدّلالة."(1) تداولاً واستعمالاً.

تجلّى الاستهلال في(الحقّ في الرّحيل) بمظهر خاص شكّل" مقترحًا إضافيًّا لمقاصد الخطاب الروائي تصوّرا وتمثّلاً وتحقّقًا،"(2) فقد وجد في بداية النصّ، بعد التصدير مباشرة وذلك من أجل فسح" المجال لصوت من خارج النصّ الذي اختير من أقوال شارل بودلير، كما اختارت الروائية مقطعًا من النصّ لأحد أبطالها، بل بطلها الرئيس (فؤاد الزّموري) في هذه الرواية، بعدما أحسّ بخفة تنتابه نطق صوت من أعماق أعماقه، وهو يردّد:

«تحرّرْ منْ إرثــك، من يقينك..ونقِّ السّبيلَ من حصى الآخرين. ولو تهتَ بعد حين، لا تسلِ العائدين من الجحيم..

سلِ الطّيور المهاجرة.»[3]

- **عتبة المؤلف:**

يُكتشف مبدع العمل الإبداعي من جرّاء اسمه المثبت على غلاف الرواية، وهذا الاسم ينمّ عن علامة دالة تشير صراحة إلى أنّ انتساب هذا العمل الأدبي لصاحبه، لا غير.

فالمؤلف يقوم بوظيفة تعاقديّة خصوصيتها تكمن في العمل المقدّم"نحو قرّائه بميثاق أدبي (ثقافي) محدّد، قد يحترم أفق انتظار القارئ، مثلما قد يخرقه في سياق توجّه حداثي،

---

(1) عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص، البنية والدلالة، ص31.

(2) المرجع نفسه، ص32.

(3) فاتحة مرشيد، الحقّ في الرّحيل، ص07.

طلائعي، يسعى إلى ترسيخ نوع من الميثاق الجديد."[1] أوجده المؤلف بحتمية الإبداع بينه وبين من هو في حاجة ماسّة إلى التلقي.

وبما أنّ المؤلف هو من يمنح سلطة التوجيه الفعلي، فإنّ "المتلقي/القارئ يستطيع أن يحدّد هويّة الجنس الأدبي الذي يبدع فيه المؤلف،"[2] خاصّة إذا كان ممّن لهم باع طويل في هذا الميدان.

يظهر اسم الرّوائية ظهورًا مميّزًا في أسفل صفحة الغلاف،(فاتحة مرشيد) تحت عنوان الرّواية تحديدًا، ليدّل أنّ هذا العمل الأدبي ينتمي إلى روائية مغربيّة، لها دور في الإبداع النّسوي بالمغرب الشّقيق.

- عتبة العنوان:

العنوان واجهة نصّ يحمل دلالات متعدّدة تربطه بالمتن أواصر تستدعي المتلقي للاحتكاك به، فكلّ واحد منهما في حاجة للآخر. كما أنّه أصبح موضوعًا صناعيًّا له وقع بالغ في تلقي كلّ من القارئ والجمهور والنقد والمكتبيين.[3]

ويعدّ مفتاحًا يمتلكه المتلقي للولوج إلى عالم النصّ بكلّ يسر ليقف على خباياه التي سيقوم باستنطاق مكوناته، ويعمل على تأويله وإزالة الغموض عنه.

- مستويات العنوان :

- المستوى المعجمي:

عنوان الرواية مكوّن من ثلاث مكونات، مكوّنان حدثيّان، بينهما مكوّن ظرفي؛ المكوّن الأوّل(الحَقّ)، والمكوّن الثّاني(الرحيل)، فالمفهوم اللغوي للمكوّن الأوّل(الحَقّ)، حقّ[مفرد]:ج حقوق، و"الحَقُّ، بالفتح: الحظّ، يقال: أعطى كلّ ذي حقٍّ حقَّهُ أي: حظَّهُ ونصيبَهُ. وضدُّ الباطل، والأمر المقضيُّ، والعدل، والمال، والمِلْك، والوجودُ الثّابتُ،

---

[1] نبيل منصر، الخطاب الموازي لقصيدة العربية المعاصرة، ص38.

[2] باسمة درمش، عتبات النص، ص74.

[3] ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات، ص66.

وصدقُ الحديثِ، واليقينُ بعد الشّكِّ، والموتُ، والحزمُ،"(1) وهو" اسم من أسماء الله الحسنى، ومعناه: مالا يسع إنكاره ويلزم إثباته والاعتراف به وهو الحق المطلق الذي يأخذ منه كلّ حقّ حقيقته."(2) والحقوق كثيرة ومتنوعة، منها: الحق السياسي، وحقّ الزوجيّة، وحقّ تقرير الشّعوب لمصيرها، وغيرها.

والمكوّن الثّاني، الحرف(في)الذي يتمثّل في الحرف الدّال على الظرفيّة المكانيّة، فبوساطته يتمّ الانتقال من حالة إلى أخرى، من مكان في الدنيا الفانية إلى الآخرة الباقيّة. أمّا المكوّن الثّالث (الرّحيل)، فمفهومه اللغويّ "رحل عن البلد، رَحْلاً ورَحيلاً، وتَرْحالاً: تركه، ورحل /وضع كذا: انتقل."(3) والرحيل هو الارتحال والذهاب والسفر، أي الانتقال من مكان إلى آخر.

- **المستوى التركيبي:**

يمكن قراءة عنوان الرواية(الحقّ في الرّحيل) انطلاقًا من بنيته اللغوية ضمن المستوى التّركيبي الذي يتركّب من جملة اسمية، فـــ"الحقُّ" مبتدأ مرفوع بالضمّة الظاهرة، و"في" حرف جرّ مبني على السّكون، لا محلّ له منَ الإعراب، و"الرّحيل" اسم مجرور بفي، وعلامة جرّه الكسرة الظاهرة. وشبه الجملة من الجار والمجرور متعلق بخبر محذوف في محلّ رفع تقديره "كائن أو موجود".

- **المستوى الدلالي:**

إنّ أصعب ما ينكّد حياة ابن آدم هو الرّحيل لأنّه يشكّل المرارة الحقيقية له، فهو من الأمور الصعبة التي تواجهه في كلّ حين، دون استئذان منه، قد يرحل عنّا من نحبّ فجأة، دون سابق إنذار، وهذا الرّاحل قد يكون من أقرب الأقربين إلينا.

---

(1) أحمد أبو حاقة وآخرون، معجم النفائس الكبير، مادة [حقّ].

(2) أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، مادة [حقّ].

(3) أحمد أبو حاقة وآخرون، معجم النفائس الكبير، مادة [رحل].

والعنوان في أيّ عمل إبداعيّ يدلّ -عادة– "على برنامج سردي، فهو يختصر سلفًا مغامرة الرواية، أو يعرض طريقة للنظر إليها، ولكنه لا يكتسب معناه إلاّ بعد قراءة الرواية. فقراءة الرواية توضّح أو تعدّل أو تقلب المعنى الذي ارتسم في الذهن قبل القراءة، وتدفع القارئ إلى المقارنة بين المعنى المقدّر في البداية والمعنى المستخلَص في النهاية من أجل اكتشاف المزيد من إمكانات الدّلالة"[1] التي يستطيع من خلاله خوض غمار المعنى الكامنة في ثنايا النصّ.

فالعنوان يتركب من ثلاث دوال، دال" **الحقّ**" الذي يدلّ على" الثابت الذي لا يسوغ إنكاره، وفي اصطلاح أهل المعاني: هو الحكم المطابق للواقع يُطلق على الأقوال والعقائد والأديان والمذاهب باعتبار اشتمالها على ذلك ويُقابله الباطل."[2]

بينما الدال الثاني" في" الحرف الرّابط الذي يدلّ على الاحتواء، ومحاولة الرّبط الظرفيّ بين الدالين، والدّال الثّالث،(الرّحيل) هو مربط الفرس، كما يقال في الحكم العربية، لأنّ العمل الإبداعي يدور حول هذا الدال، بكلّ ما فيه من أبعاد ومعانٍ، فكل هذه الدّوال محورها هو ما يسمى"(القتل الرحيم) أو (القتل إشفاقاً) دخيلاً على القانون المغربي، بحيث أن المشرّع المغربي لا يشترط في محل القتل سوى أن يكون الإنسان حيّا ولو كان مريضاً ميؤوساً من شفائه، وأي فعل يقع على هذا الإنسان سواء أكان فعلاً إيجابياً أو امتناعاً عن العلاج، واقترن بقصد إحداث الوفاة، كان كافياً لإثبات جريمة القتل العمد. وقد نصّ المشرع المغربي في الفصل (392) من القانون الجنائي على أن كل من تسبب عمدًا في قتل غيره يعد قاتلا، ويعاقب بالسجن المؤبد.[3]

---

[1] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 2002، ص126.

[2] الشريف الجرجاني، معجم التعريفات، تحقيق: محمد صدّيق المنشاوي، دار الفضيلة للنشر والتوزيع، القاهرة، 2004، ص79.

[3] ماجدة بوعرة، "القتل الرحيم.. انتهاك للحق في الحياة أم حلٌّ لإنهاء المعاناة" جريدة هسبريس إلكترونية مغربية، *https://www.hespress.com*

هل نعرف ما يحدث للذي نتقل إلى الدار الآخرة؟"إنّها أسئلة حائرة، تجتاز منطقة مبهمة، من الصّعب كشف أسرارها، فالذين يذهبون لا يعودون لكي يقصّوا علينا القصّة كاملة أو منقوصة: الذين ساروا في الطّريق حتّى نهايته يذهبون بأسرار الرّحلة والذين شربوا الكأس حتّى الثّمالة لا يستطيعون أن يبوحوا بمنه طعمها!

هكذا يقف الإنسان حائرًا أمام الموت وأسراره، مهزومًا في مواجهته، ليس له حيلة في الفكاك منه، عليه أن يتقبّلَ – شاء أم أبى – ذلك الزّائر المرعب، ويسلّم له قياده إلى حيث لا يدري و لا المنجم يدري إلا أطيافًا كحلم النّائم قلّما يطرقه اليقين."[1]

أ. العناوين الداخلية:

لجأت الروائية فاتحة مرشيد إلى توظيف نظام الفصول، حيث قسّمت متنها الروائي إلى أربعة فصول، ولكل فصل مشاهد، فكان عددها في الفصلين الأول والثّاني متساويين، بينما الفصلين المتبقيين، الثالث يحوي على ستة مشاهد، والرابع منها سبعة مشاهد، لكنّ المشهد الأخير من الفصل الأخير، تعمدت الرّوائية أن يكون محصورًا في صفحة واحدة لا غير.

وقد كان تقسيم الفصول والمشاهد على النحو الآتي:

الفصل الأول من 09-64.			
01	المشهد:09/12(04)	06	المشهد:36/41(06)
02	المشهد:13/19(07)	07	المشهد:42/46(05)
03	المشهد:20/25(06)	08	المشهد: 47/51(05)
04	المشهد:26/31(06)	09	المشهد:52/58(07)
05	المشهد:32/35(04)	10	المشهد:59/64(06)
الفصل الثاني من 56 - 122.			
11	المشهد:65/71(07)	16	المشهد: 90/96(07)
12	المشهد:72/76(05)	17	المشهد:97/105(09)

[1] محمد الزيني، حقيقة الموت بين الفلسفة والدين، دار اليقين للنشر والتوزيع، المنصورة، مصر، ط1، 2011، ص24.

13	المشهد:77/80(04)	18	المشهد:106/111(06)
14	المشهد:81/84(04)	19	المشهد:112/117(06)
15	المشهد:85/89(05)	20	المشهد:118/122(05)
الفصل الثالث من 123 – 156.			
21	المشهد:123/127(05)	24	المشهد:141/147(07)
22	المشهد:128/133(06)	25	المشهد:148/151(04)
23	المشهد:134/140(07)	26	المشهد:152/156(05)
الفصل الرابع من 157 – 191.			
27	المشهد:157/162(06)	30	المشهد:172/176(05)
28	المشهد:163/168(06)	31	المشهد: 177/185(09)
29	المشهد:169/171(03)	32	المشهد:186/190(05)
33	**المشهد:191/191(01)**		

اعتمدت الروائية على طريقة حسابية، جعلت من متنها الروائي يقوم على تقنية خاصة تجعل كل مشهد له علاقة بما هو وثيق الصلة بحياة الزوجة التي سلمت نفسها لكلّ ما هو مقدر عليها في هذه الحياة الدنيا.

فقد بنت معمار روايتها في كل الفصول، تقريبًا، متساوية المشاهد، وحتى الصفحات. فكان الفصل الأول يحتوي على عشرة مشاهد، وصفحاته متقاربة، نفس الشيء بالنسبة للفصل الثاني، أمّا ما تبقى من الفصلين، الثالث والرابع، فكانت متقاربة جدًّا، في العدد، والمشهد الأخير يحتوي على صفحة واحدة. وهكذا نستطيع أن نحصي صفحات الفصول، كما هو مبيّن في الأسفل:

عدد صفحات الفصل الأوّل = 56

عدد صفحات الفصل الثاني = 58

عدد صفحات الفصل الثالث = 34

عدد صفحات الفصل الرّابع = 35

هذه الطريقة الحسابية التي اعتمدتها الروائية في بناء متنها الروائي، ينمّ على أنّها أرادت أن تحمل رسالة إلى المتلقي حتى يعلم مدى المساواة – كحقّ في اختيار مصيره - التي ينبغي على الإنسان أن يكون عليها في هذه الحياة.

الفصل الثّالث

3ـ البنية السردية في الرواية النسوية المغاربية

3-1 شعريّة الزّمن في الرّواية النّسويّة المغاربيّة

3-2 شعرية المكان في الرواية النسوية المغاربية

3-3 شعرية الشخصية في الرواية النسوية المغاربية

3-1 شعرية الزمن في الرواية النسوية المغاربية:

- مفهوم الزّمن في الدراسات الغربية والعربية.

نال الزمن حظوة كبيرة عند كبار الفلاسفة والعلماء، "لما يتضمنه من ثنائيات متعلقة بالكون والحياة والإنسان، فالوجود والعدم والميلاد والموت والثبات والحركة والحضور والغياب والزوال والديمومة، كلها ثنائيات ضدّية تتصل بحركة الزمن في علاقته بالإنسان."[1] الذي يشكّل حلقة وصل بينها.

لذا يتوجب علينا، بادئ ذي بدء، أن نحدّد مفهومه من الناحيتين: الناحية اللغوية والناحية الاصطلاحية.

أ- الزمن لغةً:

ذكر ابن عبّاد (ت385ه) في معجمه (المحيط في اللغة) أنّ الزّمن مشتق من مادة [زمن]، حيث قال:" الزّمن: من الزّمان، وهي الأزمنة والأزمان، وأزْمن الشّيء: طال عليه الزّمان"[2] وذكر ابن فارس(ت395ه) في مقاييسه أنَّ مادة [زمن]؛" الزّاء والميم والنّون أصلٌ واحدٌ يدلُّ على وقتٍ من الوقت. من ذلك الزّمان، وهو الحين، قليلُه وكثيرُه."[3]

ولم يحد ابن سيده (ت458ه) في معجمه المحكم والمحيط الأعظم عمّا ذكره سابقيه، فقال في مادة[زمن]، أنّ" الزّمن، والزّمان: العصر، والجمع: أَزْمُنٌ، وأزْمانٌ، وأزمنة."[4] واتّبع ابن منظور(ت711ه) في معجمه لسان العرب المنوال نفسه، مع شيء من الإطالة، لأنه اعتمد على آراء سابقيه، فقال في مادة [زمن]: "الزّمن الزمان: اسم لقليل الوقت

---

[1] مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004، ص11.

[2] ابن عباد، المحيط في اللغة، ج9، مادة [زمن].

[3] ابن فارس، مقاييس اللغة، ج3، مادة[زمن].

[4] ابن سيده، المحكم والمحيط الأعظم، ج9، مادة[زمن].

وكثيره، وفي المحكم: الزمن والزمان العصر، والجمع أزمن وأزمان وأزمنة".[1] ورد معنى الزمن في المعاجم العربية القديمة على أنه الحين والعصر والوقت.

ب- الزمن اصطلاحًا:

إذا كان الزّمن في الإطار الأدبي، أي من ناحية الأدب، يمثّل الزّمن الإنساني وعينا كجزء من الخلفية الغامضة للخبرة أو كما يدخل الزمن في نسيج الحياة الإنسانية والبحث عن معناه، في المفهوم العام العلمي، والمفهوم الذاتي؛ طبيعةً وخبرةً.

اهتمت كل الفنون بمقولة الزمن، فعكست أشكال التعبير الفني رؤية الفنان والأديب تجاه هذا الزمن، لدى كل من الموسيقيين، والرسامين، والشعراء، وكذلك، الروائيين. إلا أنّ الروائيين كانوا أكثر هؤلاء اهتمامًا بالزمن الروائي، وهذا ما نلمسه فيها، أي الرواية، التي تظلّ مع التوجه الصحيح، أكثر الأشكال الأدبية مرونة وأشدها إثارة وتأثيرًا.[2] وهذا ما أكّده أكثر النقاد، على أنّ" الزّمن نسجٌ، ينشأ عنه سحرٌ، ينشأ عنه عالمٌ، ينشأ عنه وجود، ينشأ عنه جمالية سحرية، أو سحرية جمالية، فهو لُحمة الحدث، وملح السرد، وصِنو الحيّز، قِوام الشّخصيّة."[3] وبما "أن الرواية هي فنّ شكل الزمن بامتياز، لأنها تستطيع أن تلتقطه وتخصّه في تجلياته المختلفة: الميثولوجية، والدائرية، والتاريخية والبيولوجية والنفسية."[4] حيث تتجاوب مع متغيرات هذا العصر.

يقدم باختين مفهومًا للزمن الروائي مخالفًا لتصورات لوكاش، فهو يرى أن ميزة العمل الروائي هي التعايش والتفاعل في الزمن وضمنه، ويعتقد أن الأهم في ذلك هو رؤية العالم وتفكيره من خلال تنوع المضامين وتزامنها والنظر إلى علاقاتها من زاوية زمنية واحدة. ويذهب إلى أبعد من رؤية لوكاش، حيث يشترط الانتقال من العالم الملحمي

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، ج13، مادة [زمن].

[2] ينظر: مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص33.

[3] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، ط1، 2005، ص270.

[4] مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص36.

حيث الزمن منغلق على نفسه إلى العالم الروائي بخاصية الزمن. لأن الزمن الروائي يظل عديم الاكتمال، فهو يمتلك إمكانية الانفتاح على المستقبل في أية لحظة، فالزمنان –حسب رؤية باختين- يشتركان في كونهما ليسا زمنًا بالمعنى الضيّق للكلمة وإنما هما أحد مستويات التراتب للأزمنة والقيم.[1] فالزمن وطريقة بنائه "تكشف تشكيل بنية النص، والتقنيات المستخدمة في البناء، وبالتالي يرتبط شكل النص الروائي ارتباطًا وثيقًا بمعالجة عنصر الزمن."[2]

- الزمن في الدّراسات النّقديّة الغربيّة:

كان الشّكلانيون الرّوس من الأوائل الذين عالجوا الزمن في السرد، وأدرجوه في نظرية الأدب، تنظيرا وإجراءً، حيث جعلوا نقطة ارتكازهم على العلاقات التي تجمع بين الأحداث وتربط أجزاءها، وأنّ عرض هذه الأحداث في العمل الأدبي من خلال منظورهم يقوم على طريقتين:

(أ)- خضوع السرد لمبدإ السّببيّة: تأتي الوقائع مسلسلة وفق منطق خاص، فلا بد من اجتماع الزمن والمنطق من أجل تنظيم الأحداث المتضمنة

(ب)- تخلي السرد عن الاعتبارات الزمنية: تتابع الأحداث دون منطق داخلي. إذ لا يأبه بالقرينة الزمنية والمنطقية قدر اهتمامه بكيفية عرض الحدث وتقديمه للقارئ.

كما اهتم بذلك الموقف الأنجلوسكسوني المتزعم من طرف بيرسي لوبوك (Percy Lubbock) وإدوين موير(Edwin Muir). فقد كانت نقطة الاشتراك بينهما هي التأكيد على أهمية الزمن في السرد والتشديد على خطورة الدور المنوط به، إذ يفترض الأول وجوب تأمين الزمن في الرواية وعرضه في صيغة تسمح بتعيين مداه وتحديد الوتيرة التي يقتضيها والرجوع بها إلى صلب موضوع القصة، بينما يرى الثاني بأن عجلة الزمن

---

[1] ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي،(الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2009، ص109.

[2] مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص37.

متغيرة وغير ثابتة في علاقاتها بالموضوع الروائي، حسب نوع الرواية، حيث يكون الزمن عديم الأهمية، في رواية الشخصية، لأنه يتبع ضرورة واحدة، تتجلى في ازدياد عمر الشخصية حسابيا، دون الالتفات إلى رغباتها وخططها، فهو هنا لا يأبه إلا بسيره؛ ولا يقاس، كذلك، بالحدث الإنساني مهما كانت أهميته، في الرواية التسجيلية، لأنه يكون خارجيًّا، ويظل محافظًا على انتظام حركته وخصوبة أحداثه وتعدد شخصياته؛ وكما يكون الزمن داخليًّا، في الرواية الدرامية، حركته هي حركة الشخصيات والأحداث، وبانحلال الحدث حيث يتراءى الزمن في حالة توقف، فيترك مسرح الأحداث شبه خالٍ منه.

حاول هؤلاء النقاد أن يقاربوا المظهر الزمني الروائي كل حسب منظوره، ومنهجيته التي تتناسب مع منطلقاته النظرية والنقدية، غير أنهم لم يجدوا من يآزرهم في ذلك، ومرت فترة طويلة على ذلك، إلى أن استعاد الشكليون الفرنسيون بعضًا منها مستثمرين وجاهتها النقدية والإجرائية في تحليل النصوص الروائية. [1]

- **الظاهرة الزمنية في تصورات النقاد الغربيين بين الفلسفة والفكر[2]**

تحكمت بعض التصوّرات الفلسفية والفكرية في الظاهرة الزمنية، حيث كان هناك مجموعة من النقاد الذين أخذوا على عاتقهم هذا العمل، ومن بينهم:

1. **جورج لوكاش(Georg Lukács):** استقى مفهوم الزمن الروائي من الفيلسوفين هيجل (Hegel) وبيرجسون(Bergson)، وأعطاه صياغة مخالفة لإشكاليته في الفكر الفلسفي للقرن التاسع عشر. وهنا مصدر الاختلاف بين مفهوم الزمن لدى الفيلسوفين اللذين كانا يريان بأنه نمط من الإنجاز ذو دلالة وضعية متطورة، بينما يرى لوكاش أن الزمن عملية انحطاط متواصلة، وشاشة تقف بين الإنسان والمطلق، وهو أيضا ذو طبيعة دياليكتيكية، سلبي وإيجابي معًا، إنه ذلك الانحطاط التدريجي للبطل، وهو في نفس الوقت يعبر عن الانتقال من شكل أدنى إلى شكل أكثر أصالة ووضوحًا لوعي العلاقات الإشكالية

[1] ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص ص107–108.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص ص108–110.

والموسطة التي تجمع بين الروح والقيم والمطلق، فهو يحافظ باستمرار على علاقته المركبة والموسطة بالقيم الأصيلة في شكلها المزدوج «الأمل المتوهم والذكرى الطوعية المجردة من الوهم».

2. ميخائيل باختين(Mikhaïl Bakhtine): يفهم باختين الزمن الروائي على نحو مخالف للوكاش، إذ يرى أن الميزة الجوهرية للعمل الروائي هي التعايش والتفاعل في الزمن وضمنه، ويعتقد أن الأهم في ذلك هو رؤية العالم وتفكيره من خلال تنوع المضامين وتزامنها والنظر إلى علاقاتها من زاوية زمنية واحدة. ويذهب إلى أبعد من رؤية لوكاش، حيث يشترط الانتقال من العالم الملحمي حيث الزمن منغلق على نفسه إلى العالم الروائي بخاصية الزمن. لأن الزمن الروائي يظل عديم الاكتمال، فهو يمتلك إمكانية الانفتاح على المستقبل في أية لحظة، فالزمنان –حسب رؤية باختين- يشتركان في كونهما ليسا زمناً بالمعنى الضيّق للكلمة وإنما هما أحد مستويات التراتب للأزمنة والقيم.

3. جان بويون(J.Pouillon): دعا بويون إلى ضرورة احترام خاصية الزمن الروائي، ففهم العمل الأدبي مرتبط بفهم وجود الزمن، فهو في هذه الحال، يشايع مارتين هايدجر (Martin Heidegger) وجان بول سارتر(Jean-Paul Sartre) اللذان أبرزا الزمنية في سياق فلسفي، إذ لا وجود لها، وإنما هي ميزة ما يمكن تزمينه. ولهذا رفض البحث في التتابع الخارجي للأحداث والمواقف وذلك مقابل تركيزه على معنى تسلسل الأحداث كما يتمّ داخل نفسية الشخصية الروائية، ولأن الزمنية الروائية(ماضٍ وحاضر ومستقبل) تبقى أمرا محتملا تمامًا كالزمن الشخصي.

4.جورج بولي(G.Poulet): أخذ على عاتقه مهمة تحليل الزمن الإنساني في الأعمال الروائية من خلال بحث العلاقات الرابطة بين الأحداث والشخصيات، من منظور تصور خاص لفهم الزمن(الطفولة- الشيخوخة- الحلم...الخ). فهو يتعقد أن الزمن الإنساني هو الزمن الحقيقي القائم على الثبات الذي يتحقق فيه وجودنا ومشاعرنا، فالزمن السردي

ليس زمن التتابع الدائم الصرف، فالأحداث في القصة ليس بينها أدنى رابط، وإنما تتوالى في حركة لانهائية.

- الزمن الروائي في الدّراسات النّقديّة العربيّة:

انتهج النقاد العرب نهج النقاد الغربيين في معالجة الزمن الروائي، وانتهلوا من الثقافة الغربية، مستندين على الترجمة، ترجمة كلّ ما جدّ فيها من نقد حول أمور كثيرة، وخاصة ما له علاقة بالرواية، فقد اهتمّ أكثر نقادنا بالرواية، تنظيرًا وإجراءً، وكان من بينهم من لم يعجل الزمن الروائي في كتاب خاص، وإنما عولج ضمن الإطار العام للبنية الروائية.

وكان على رأس هؤلاء سعيد يقطين، في كتابه (تحليل الخطاب الروائي، -الزمن - السرد- التبئير)، تناول في الفصل الأول الزّمن في الخطاب الروائي. وسيزا قاسم، في كتابها(بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)؛ حيث خصصت الفصل الأول، لا غير، لدراسة بناء الزمان الروائي. وحسن بحراوي، في كتابه (بنية الشكل الروائي، الفضاء- الزمن- الشخصية)، خصص الباب الثاني لمعالجة البنية الزمنية في الرواية المغربية. وعبد الملك مرتاض، في كتابه(في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد)، وخصص الفصل السابع للحديث عن علاقة السرد بالزمن، إلا أنّ هؤلاء لم يدرسوا الزمن الروائي مستقلا عن بنية الشكل الروائي.

وقد ظهر في الآونة الأخيرة، من النقاد الذين خصصوا كتابا للحديث عن الزمن الروائي، ومن بين هؤلاء: مراد عبد الرحمن مبروك في كتابه (بناء الزمن في الرواية المعاصرة) (1998)، انطلق من الحديث عن مفهوم الزمن في الافتتاحية، ثم خصص الحديث عن الزمن في أربعة فصول، ففي الفصل الأول تحدث عن الترتيب الزمني، وفي الفصل الثاني تحدث عن التتابع الزمني، وفي الفصل الثالث تحدث عن التواتر الزمني، وفي الفصل الرابع تحدث عن الدلالة الزمنية.

ومها حسن القصراوي، من خلال كتابها (الزمن في الرواية العربية)،(2004) قسمت الكتاب إلى خمسة فصول، بدءًا من الفصل الأول الذي خصص للزمن في الأدب عموما، وفي الرواية، وفي الفصل الثاني أشكال بناء الزمن في الرواية العربية، وفي الفصل الثالث: مستويات زمن الخطاب السردي وأبعاده، وفي الفصل الرابع: المفارقات الزمنية ودلالاتها، أما الفصل الأخير، أي الخامس: تقنيات زمن السرد.

أمّا أحمد حمد النعيمي، كتب حول الزمن الروائي كتابه (إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة)،(2004) قسّم عمله إلى بابين: باب نظري، وباب تطبيقي، ففي الباب النظري، قسّمه إلى ستة فصول، في الفصل الأول، تحدث عن الإطار العام للإيقاع والزمن، وفي الفصل الثاني، تحدث أشكال الزمن في الرواية، وفي الفصل الثالث الزمن الروائي من وجهة نظر ثلاثة مناهج نقدية، وفي الفصل الرابع تحدث عن الزمن في نمطين سرديين، وفي الفصل الخامس مقاربات زمنية، والفصل السادس تحدث عن علاقة الزمان بالمكان. وفي الباب الثاني، الذي خصصه للتطبيق على مجموعة من الروايات العربية المعاصرة، فكان الفصل الأول حول فلسفة الزمن في رواية حضرة المحترم لنجيب محفوظ، والفصل الثاني حركة الزمن في رواية الخماسين لغالب هلسا، والفصل الثالث الزمن الكرونولوجي والنفسي في رواية شقة الحرية لغازي القصيبي، وفي الفصل الرابع فانتازيا الماضي والحاضر في رواية مدينة الرياح لموسى ولد ابنو، والفصل الخامس الزمن الأسطوري في رواية عودة الطائر إلى البحر لحليم بركات، وفي الفصل السادس الأيام في رواية أيام الإنسان السبعة لعبد الحكيم قاسم، وفي الفصل السابع توقف الزمن في رواية مجرد 2 فقط لإبراهيم نصر الله. والزمن يرصد حركة إيقع الرواية "والسرد فعل لاحدود له، يتسع لمختلف الخطابات الروائية"[1]

[1] بختي إيمان، نقد الخطاب السردي عند نجيب العوفي من خلال كتابه "درجة الوعي في الكتابة"، مذكرة ماستر (مخطوط)، إشراف مصطفى البشير قط، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد بوضياف بالمسيلة، 2013/2012، ص7.

- أشكال الزمن الروائي من منظور بنيوي:

- أنواع الزمن:

الرّواية فنّ زمني، يهدف "لإبراز كيفية تعامل الروائي مع منظور الزمن في عمله، وكيف اشتغل عليه في سياقه وتعاقبه."[1] لهذا جاء الزمن في الإبداع الروائي على نوعين: زمن خارجي وزمن داخلي.

- **الزمن الخارجي:** يشمل الزمن الخارجي للنص ما يأتي:

– "زمن الكاتب،(عصره الذي عاش فيه)

- زمن القارئ،

- الزمن التاريخي،(فترة الأحداث)."[2]

- **الزمن الداخلي:** يشمل هذا النوع:

- "زمن القصة: وهو زمن المادة الحكائية في شكلها ما قبل الخطابي، أي زمن أحداث القصة في علاقتها بالشخصيات الأخرى.

- زمن الخطاب: وهو الزمن الذي تعطي فيه القصة زمنيتها الخاصة من خلال الخطاب الذي تبرزه العلاقة بين الراوي والمروي له.

- زمن النص: وهو الزمن الذي يتجسد من خلال الكتابة التي يقوم بها الكاتب في لحظة زمنية مختلفة عن زمن القصة أو الخطاب، والتي من خلالها يتجسد زمن الكتابة وزمن القراءة."[3]

---

[1] إدريس بودیبة، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطّار، دراسة نقدية، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، ط1، 2000، ص161.

[2] المرجع نفسه، 162.

[3] ينظر: سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001، ص49.

- المفارقات الزمنية:

- **الاسترجاع:**

تعدّ تقنية "الاسترجاع من أكثر التقنيات الزمنية السردية حضورًا وتجليًّا في النص الروائي، فهو ذاكرة النص، ومن خلاله يتحايل الراوي على تسلسل الزمن السردي، إذ ينقطع زمن السرد الحاضر ويستدعي الماضي بجميع مراحله ويوظفه في الحاضر السردي، فيصبح جزءًا لا يتجزّأ من نسيجه".[1] الذي يحيل إلى أحداث مضت، وانقضت، فالرواية تميل "إلى الاحتفال بالماضي واستدعائه لتوظيفه بنائيا عن طريق استعمال الاستذكارات التي تأتي، دائمًا، لتلبية بواعث جمالية وفنية خالصة في النص الروائي".[2]

وللاسترجاع نوعان:

- الاسترجاع الخارجي

يمثّل هذا النّوع"الوقائع الماضية التي حدثت قبل بدء الحاضر السردي، حيث يستدعيها الراوي في أثناء السرد، وتعدّ زمنيًّا خارج الحقل الزمني للأحداث السردية الحاضرة في الرواية".[3]

- الاسترجاع الداخلي

يقوم هذا الاسترجاع" باستعادة أحداث ماضية، ولكنها لاحقة لزمن بدء الحاضر السردي وتقع في محيطه. ونتيجة لتزامن الأحداث يلجأ الراوي إلى التغطية المتناوبة، حيث يترك شخصية ويصاحب أخرى ليغطي حركتها وأحداثها."[4]

- **الاستباق:**

"هو مخالفة لسير زمن السرد تقوم على تجاوز حاضر الحكاية وذكر حدث لم يحن وقته بعد".[5] وقد أسماها تودوروف عقدة القدر المكتوب، فهي تتنافى مع فكرة التشويق

---

[1] مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص192.

[2] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص121.

[3] مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص195.

[4] المرجع نفسه، ص199.

[5] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص15.

التي تكوّن العمود الفقري للنص القصصي التقليدي الذي يسير قدمًا نحو الإجابة على السؤال: ثمّ ماذا؟[1]

وللاستباق نوعان من حيث الدور والوظيفة، وهما:

- الاستباق التمهيدي:

يتمثل هذا الاستباق في أحداث أو إشارات أو إيحاءات أولية، يكشف عنها الراوي ليمهد لحدث سيأتي لاحقًا، في السرد، واستعمال الضمير المتكلم هو الأنسب في هذه الحال، كونها تتيح للراوي فرصة التلميح بما هو آتٍ، كما يمكن أن يستكمل الحدث الأولي وإتمامه، أو يظل الحدث الأولي مجرد إشارات لم تكتمل زمنيًّا في النص، وقد يشكل الراوي بصورة تدريجية، حيث يبدأ استباقه التمهيدي ثم يتطور لينتهي بحدث لاحق.[2]

- الاستباق الإعلاني:

يتمثل هذا الاستباق في أنه" يعلن صراحة عن سلسلة الأحداث التي سيشهدها السرد في وقت لاحق، وإذا كان الاستباق التمهيدي يمهد للحدث اللاحق بطريقة ضمنية، فإن الاستباق الإعلاني يخبر صراحة في أحداث أو إشارات أو إيحاءات أولية عمّا سيأتي سرده فيما بعد بصورة تفصيلية."[3]

- التقنيات الزمنية:

للخطاب الروائي تقنيات زمنية تسير على وتيرة السرعة والبدء عبر مظهرين، وهما:

- **تسريع السرد:** يحوي هذا المظهر على "تقنيتي الخلاصة والحذف، حيث مقطع صغير من الخطاب يغطي فترة زمنية طويلة من الحكاية."[4]

o **الخلاصة:** تعدّ الخلاصة سرد موجز اختزالي،" يلجأ إليها الروائي في حالتين: الحالة الأولى، حين يتناول أحداثًا حكائية ممتدة في فترة زمنية طويلة، فيقوم بتلخيصها في زمن

---

[1] ينظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة، منشورا مكتبة الأسرة، القاهرة، ط1، 2004، ص62.

[2] ينظر: مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص213.

[3] المرجع نفسه، ص218.

[4] المرجع نفسه، ص223.

السرد، وتسمى الخلاصة الاسترجاعية، والحالة الأخرى، حين يتمّ التلخيص لأحداث سردية، لا تحتاج إلى توقف زمني سردي طويل، ويمكن تسميتها بالخلاصة الآنية في زمن السرد الحاضر."[1] وهذا ما دفع بالواقعيين أن يجعلوا لها وظائف عدة، من بينها:

"- المرور السريع على فترات زمنية طويلة،

– تقديم عام للمشاهد والربط بينها،

– تقديم عام لشخصية جديدة،

– عرض الشخصيات الثانوية التي لا يتسع النص لمعالجتها معالجة تفصيلية،

– الإشارة السريعة إلى ثغرات الزمنية وما وقع فيها من أحداث،

– تقديم الاسترجاع."[2]

o **الحذف:** الحذف تقنية تسريع السرد من خلال" تجاوز مسافات زمنية يسقطها الراوي من حساب الزمن الروائي،"[3] إذ بدوره" يلغي فترات زمنية طويلة وينتقل إلى أخرى، وبذلك يطبق الراوي مبدأ اختيار الحدث ونسجه في النص."[4] فهو يشكّل مساحة النص المساوية للصفر، إلا أن سرعة حدثها لامتناهٍ. إذ تمثل المقاطع الزمنية في القصّ التي لا يعالجها الروائي معالجة نصية.[5]

- إبطاء السرد: يحوي هذا المظهر على "تقنيات المشهد والمونولوج والوقفة الوصفية، حيث مقطع طويل من الخطاب يقابله فترة زمنية قصيرة من الحكاية."[6]

o **المشهد:**

للمشهد وظيفة درامية تعمل على"كسر رتابة السرد من خلال تقنية الحوار، يعمل على منح الشخصية مجالا للتعبير عن رؤيتها من خلال لغتها المباشرة، فتعكس وجهة

---

[1] مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص224.

[2] سيزا قاسم، بناء الرواية، ص82.

[3] مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص232.

[4] المرجع نفسه، ص232.

[5] ينظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، ص93.

[6] مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص223.

نظرها من خلال حوارها مع الآخرين ومع الذات."[1] فهو الذي يشكّل مساحة النص التي تكون أقل من سرعة الحدث، لأن الإيقاع الزمني يقوم على التتالي السريع المتمثل في الخلاصة، عرض غير درامي، لحظاته ضعيفة، بينما البطيء المتمثل في المشهد، عرض درامي، لحظاته مشحونة، أي يقع في فترات زمنية محددة كثيفة مشحونة شحنة خاصّة.[2]

- **الحوار الداخلي:**

يشكل الحوار الداخلي نوعا آخر من الحوار، فهو" يحدث بين الشخصية وذاتها، وهي الحالة الروائية التي يتوقف فيها زمن الحكاية ليتسع ويتمدد زمن الخطاب."[3] وهو تقنية مهمة تستخدم في" القصص بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصية، والعمليات النفسية لديها – دون التكلم بذلك على نحو كلّي أو جزئي – وذلك في اللحظة التي توجد فيها هذه العمليات في المستويات المختلفة للانضباط الواعي قبل أن تتشكل للتعبير عنها بالكلام على نحو مقصود."[4]

- **الوقفة الوصفية:**

تمثل الوقفة الوصفية تقنية "تعطيل زمن الحكاية بالاستراحة الزمنية ليتسع بذلك زمن الخطاب ويمتدّ. فالوصف وقوف بالنسبة إلى السرد، ولكنه تواصل وامتداد بالنسبة للخطاب."[5] فهي تشكّل مساحة النص اللانهائي مع سرعة الحدث المساوي للصفر، حيث يتوقف سير الزمن تمامًا، عكس ما هو واقع في أسلوب الواقعيين الذين عرفوا بمقاطع الوصف المطولة التي تستغرق عددا من الصفحات، في وصف الأشياء والمناظر الطبيعية.[6]

---

[1] مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص239.

[2] ينظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، ص94.

[3] مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص244.

[4] روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، تر: محمود الربيعي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2015، ص59..

[5] مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص247.

[6] ينظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، ص92.

2-3 شعريّة الزّمن في الرّواية النسوية المغاربيّة:

يمثّل الزمن المكون الأساس في البناء الروائي، لأنه المسار الذي رسمه الروائي لأحداث روايته، التي تحفز المتلقي على الاندماج فيها كليًّا، حيث ينتقل عبر أحداثها، متمتعًا بماضيها، وحاضرها، وحتى مستقبلها.

لجأت أم الزين في روايتها هذه، إلى تحديد الزمن العام الذي جرت من خلاله أحداث الرواية، حيث ركزت على فترة التحولات التي مسّت العالم العربي، من قريب أو من بعيد، فهذه الفترة تظهر في ما يسمى بالربيع العربي الذي اندلعت نيرانه في البلاد التونسية.

- **المفارقات الزمنية:**

تتجلى هذه المفارقات عندما ينحرف زمن السرد،" حيث يتوقف استرسال الراوي في سرده المتنامي ليفسح المجال أمام القفز باتجاه الخلف أو الأمام على محور السرد، فينطلق من النقطة التي وصلتها الحكاية."[1]

- **الاسترجاع:**

للاسترجاع نوعان، خارجي وداخلي، فهما ينقسمان"تبعًا لدرجة ماضوية الحدث الحكائي(المحكي الثاني)، ونوعية العلاقة التي تربطه بالحدث السردي الحاضر(المحكي الأول)، فعلى ضوء الحدث السردي يتحدد كل تحريف زمني."[2]

- **الاسترجاع الخارجي**

يمثّل هذا الاسترجاع الأحداث التي وقعت قبل بدء الحاضر السردي، فهو يرتبط بعلاقة عكسية مع الزمن السردي فكلما ضاق الزمن الروائي شغل هذا الاسترجاع حيّزا

---

[1] مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص190.

[2] المرجع نفسه، ص194.

أكبر عكس الرواية الواقعية ذات التسلسل الزمني الممتد لفترة زمنية بأحداثها المتتالية.[1] قبل بداية الرواية.

فانطلاقا من عنوانها الذي عادة ما يسبق بداية حاضرها، فهو يكون غالبا غير واضح إلا بعد ما يتوغل بداخلها القارئ، فحصًا وقراءة، أي بعد قراءة فصولها الأولى، أو صفحاتها الأولى.

فالعنوان"لن تجنّ وحيدا هذا اليوم" يحمل بين طياته، نوعًا من الجنون الذي سيمسّ جلّ المواطنين، الذي دهست أرواحهم، ونفوسهم، ذات يوم، فذاقوا الأمرين، من أجل هذه الأرض الطيبة التي ما فتئت تنجب أبطالا وشجعان، يحاولون الذود عنها، بكل ما يمتلكون من قوة، ومن شجاعة، حتى آخر قطرة من دمائهم الزكية.

أشارت الروائية إلى أن روايتها وسمت بأنها رواية الجنون بامتياز،" كي تؤجلّ آلامها قرّرت الجنون..كي تنجو من أحلامهم قرّرت دفعهم إلى جنون عمومي."[2] فهي التي تضع قارئها في وضعيّة استطلاعية على ما يحدث في وطن عربي كان همُّ المواطن الوحيد أن يحلم بغد يحفظ كرامته، لكن أصبح ما يفكر فيه نوع من الحلم المستحيل، وأنّ كلّ ما لا يحاسب عليه هو أن يخجل من المطالبة بما يريده في هذه الحياة، ولو كان من أبسط الأمور، فقررت أن يحارب كل واحد منهم بطريقة جنونية، إذ صممت على أن يكون الجنون هو المخرج الوحيد من هذه الحالة المتردية.

- الاسترجاع الداخلي

يدور الاسترجاع الداخلي حول" استعادة أحداث ماضية، ولكنها لاحقة لزمن بدء الحاضر السردي وتقع في محيطه. ونتيجة لتزامن الأحداث يلجأ الراوي إلى التغطية المتناوبة، حيث يترك شخصية ويصاحب أخرى ليغطي حركتها وأحداثها."[3] وهذا ما

---

[1] ينظر: مها حسن القصراوي، المرجع السابق، ص195.

[2] أمّ الزّين بن شيخة المسكيني، لن تجنّ وحيدا هذا اليوم، ص12.

[3] مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص199.

استرجعتها الروائية، حيث "كانت تراه يمضي أمامها في كبرياء وأبّهة..هرولت نحوه مسرعة..لكنّه واصل طريقه..لم يلتفت ولم ينبس بكلمة..صمت رمادي أغبر الإيقاع كان يلفهما معا في حدث روائي واحد..عيناه شاردة وعيناها تحدقان به متوسلة أن يتوقف قليلا عن الهرولة وأن يسترجع ذكراها قليلا.."[1]

استرجعت قرطاج ماضيها حيث كانت تتمتع بحياة، كلها حرية وعزة، فقد كانت تتمنى كذلك، لو لم تتخل عن أبنائها، "كانت تتمنى كل يوم لو بقي كل هؤلاء الأرهاط في أحشائها..ما كان عليها أن تلفظهم اعتباطا بين زمان هارب ومصير مجهول لا يعبأ بأحد..."[2]

أما الشخصية نهد، فقد فقدت ذاكرتها، وأنها"لا يقلقها في شيء أنها لم تعد تذكر اسمها الحقيقي..والأرجح أنها تعمدت هذه المرة أن تنساه هربا من قدر قديم..لا حرج عليها..لأنها سئمت من تلك المرأة التي كانت تدعى أناهيد..تلك المرأة المتحجبة بحجاب مسلم شبقي قزوردي.."[3] ورغم ذلك، فهي لم تزل بعيدا عن تذكر كل شيء، فقد"شعرت بغصّة دفينة..لا شيء تذكر..غير أنهم اقتلعوا يوما نهدها الأيمن..واكتفوا بأن قالوا لها: فعلنا ذلك لإنقاذك..بوسعك أن تعيشي بنهد واحد.."[4]

لجأت الروائية تقنية الاسترجاع لكي تتحكم في مسار الزمني لنصّها الروائي، وبذلك تسعى إلى استرجاع والماضي ومحاولة اجتراره للتخلص من رتابة هذا الحمل الثقيل، ألمتمثل في الحاضر،" لا زال يذكر جيّدا ذلك اليوم.. دخل عليه السجّان صباحا.. وسلّمه ورقة إطلاق سراحه..عالم آخر انفتح أمام قدميه وبريق سطع فجأة حواليه في كل ما يحيط به..صار الجدار لتوّه ناصعا جميلا حدّ كاد أن يكفّ فيه عن أن يكون جدارا..مع هذا الجدار كانت له أكثر من قصة..كان مشدودا إليه طيلة سنين إقامته في هذه الزنزانة..

---

[1] أمّ الزّين بن شيخة المسكيني، لن تجنّ وحيدا هذا اليوم، ص24.

[2] المصدر نفسه، ص16.

[3] المصدر نفسه، ص27.

[4] المصدر نفسه، ص30.

كتب عليه بدمه.. اتّكأ عليه كلّما أحسّ أنّ العالم ينهار..بكى على صدره..واشتكى إليه ظلم الحاكم العربي. اشتاق إليها..وتوسّل الجدار لأن يسقط كي يراها..تضوّر شوقا إلى رؤية الشمس وحلم أن يقفز وراء الجدار كي يحلّق في سماء الحرّية."[1]

كما استرجعت ما كانت تحلم به في زمن مضى، كيف ستكون المدينة التي ستعيش بها؟"هل هي غريبة أم المكان؟ لقد كانت تحلم بمدينة مكتظة بالمتسكعين والضاحكين والمهرولين..وبمقاهٍ كثيرة يمكنها أن تترشّف فيها قهوة كابوسان وتدخّن سيجارة المارلبورو في جيلها..بعد أن أغلقوا قائمة الجيل القادم."[2]

- **الاستباق:**

يمثل الاستباق تقديم الحوادث اللاحقة، وليس مجرد التوقع بما سوف تؤول إليه الأحداث أو الشخصيات مستقبلا، فهو يقضي على عنصر التشويق، لأن القارئ في هذه الحال يسبق وقوع الحدث. وبذلك، فهو يختلف عن التوقع.[3] فكل ما يتوقع داخل هذا النصّ، أن شخصياته تعيش في مكان موبوء، لطخته العصابة السياسية، أي الساسة الذين استحوذوا على كل ما هو جميل، وأنهم، مستقبلاً"..سيسرقون منها كل الصّدى..و..ستأتي كل يوم وفي كفيها حرف وجمر وألف وطن خضبته الدماء.."[4] " في يوم قاني اللون لا مكان فيه لأية لغة غير النباح.. تصاعد الدخان يلف بسمات العابرين..وحاصرت سيارات البوليس الأسود أنفاس المدينة من كل الجهات..أخبروها أن التنين مارٌّ من هنا بعد قليل.. وأنه لا يحبّ رؤية الدهماء لأنه حساس جدا من العدد الأحمق..وبعد برهة من الزمن داهمت قنابل الغاز الشارع الكبير..فترى الرمادي يرقص منتعشا منتشيا لمصالحته بين الذين يسكنون السماء والذين يسقطون كالتمر المجروح أرضا..وقبل برهة من الزمن

---

[1] أمّ الزّين بن شيخة المسكيني، لن تجنّ وحيدا هذا اليوم، ص35.

[2] المصدر نفسه، ص45.

[3] ينظر: إبراهيم نمر موسى، "جماليات التشكيل الزماني والمكاني لرواية الحواف" فصول مجلة النقد الأدبي، دراسة الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج12، ع2، صيف1993.

[4] أمّ الزّين بن شيخة المسكيني، لن تجنّ وحيدا هذا اليوم، ص22.

سقطت طفلة في الثامنة مغشيا عليها في ساحة حقوق الإنسان..وفي نفس الساحة وبعد برهة أخرى شيّعوا جثمان كهل أصابه الاختناق بغازات القحط الديمقراطي الآتي من الشرق."[1]

- **التقنيات الزمنية:**
- **تسريع السرد:**
- **الخلاصة:**

تمثل الخلاصة" سرد موجز يكون فيه زمن الخطاب أصغر بكثير من زمن الحكاية، وتتضمن البنى السردية تلخيصات لأحداث ووقائع جرت دون الخوض في تفاصيلها، فتجيء في مقاطع سردية أو إشارات."[2] سابقة.

حاولت الروائية أن تلخص ما حدث قبل عقدين من الزمن، حيث ذكرت أنّ" الحكومة المتوفاة في مثل ذاك اليوم قبل عشرين عامًا من عمر الفقراء والكادحين..والتي لم تعرف طريقها إلى المقبرة فقد سئمت من الوقوف وحدية على حافة المشهد..فانصرفت لحالها توزّع جثامينها على مواضعهم في هدوء وحكمة عجيبة..لا أحد منذ ذاك اليوم يذكر ما جرى في ذاك السوق..والأرجح أن تلك الجموع اتّفقت على نسيان آخر حكومة مرّت على حافة جرحهم دون أن تنجح في الدخول إليه."[3]

- **الحذف**

الحذف تقنية من التقنيات التي تسهم في تسريع السرد، مثلها مثل الخلاصة،" لأنه قد يلغي فترات زمنية طويلة وينتقل إلى أخرى، وبذلك يطبق الراوي مبدأ اختيار الحدث ونسجه في النص"[4] فقد لجأت الروائية إلى تسريع سردها من خلال تقنية الحذف، حيث وظفت الزمن الدال على إلغاء الفترة الزمنية الخاصة التي انتظرت أمام الصندوق

---

[1] أمّ الزّين بن شيخة المسكيني، لن تجنّ وحيدا هذا اليوم، ص26.

[2] مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص224.

[3] أمّ الزّين بن شيخة المسكيني، لن تجنّ وحيدا هذا اليوم، ص123.

[4] مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص232.

للتصويت، "لكن النتيجة لم تكن كارثية..لقد مرّوا سريعا إلى التصويت..وطالت القائمة على الجميع..سنة أو أكثر والصندوق منتصب في قلب المجلس..والديمقراطية في حالة إدمان مغرض على الأغلبية..أدمنوا على التصويت..لكن الاحتراق متواصل..صوتوا جماعات لكن ثمة من احترق بشكل فردي."[1]

- إبطاء السرد:

- المشهد :

يعمل المشهد عادة على كسر رتابة السرد، بهدف إبطائه، فهو "حالة التوافق التام بين الزمنين عندما يتدخل الأسلوب المباشر وإقحام الواقع التخييلي في صلب الخطاب."[2] وكسر هذه الرتابة من خلال مشهدين من مشاهد الحوار، مشهد حواري آني، ومشهد حواري استرجاعي، وقد وظفت الروائية هذه التقنية، فيما يأتي:

"عاد الصمت يطبق على الغرفة..جالت هي بعينيها تتعرف على باقي المرضى الذين لا زالوا مغشيا عليهم..

سألها: حدثيني عن نفسك

أجابته: لا نفس لي.

سألها: وما اسمك؟

أجابت: أنا عليسة

سألها: لماذا أنت هنا؟

أجابته: لكي أحطم ما تبقى من الأصنام."[3]

فهذا المشهد الحواري الآني يمثل وحدة من زمن الحكاية التي تقابل وحدة مماثلة من زمن الكتابة، إذ أحدثت توازنا أقرب إلى البطء في حركة السرد حسب مساحته النصية.[4]

---

[1] أمّ الزّين بن شيخة المسكيني، لن تجنّ وحيدا هذا اليوم، ص119.

[2] مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص239.

[3] أمّ الزّين بن شيخة المسكيني، لن تجنّ وحيدا هذا اليوم، ص39.

[4] ينظر: مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص240.

- **الحوار الداخلي:**

يعدّ الحوار الداخلي" استغوار في أعماق وعي الذات، لا يعرف حدودًا يقف عندها ضمن مجال حركة تصنعها لغة خاصّة بالوضع الذهنيّ والنّفسيّ، هي مزيج منهما معًا."[1] فقد تلجأ الشخصية الروائية إلى استخدامه" لكشف خبايا قلبه والتحدث عنها صراحة دون مواربة أو تغطية،"[2] ولكشف كلّ ما يعتلج في نفسها، طرح حقيقتها، بكلّ حرية.

حديث نهد بعدما اقتلعوا لها نهدها الأيمن(في قلبها بعض الكلمات تعاودها كلّما توغّلت في عتمة هذا السّلّم الطّويل):"ستسقطين..معلقة أنتِ بين الطفولة والموت الرحيم..وتتأرجحين..في اليوم ألف مرّة خلف الضباب ، خلف لاهوت السراب، خلف صنم..صنعناه بأيدينا من طين.

أنتِ..يا ألف روح من المرمر الحزين..وتتأرجحين.. ملبّدة أياديك بجرح الثرى..بالعدم قبل السقوط في هذا الزمن الثقيل..هل أنتِ وعدُ للقادمين؟ أم أنتِ لعنة من الراحلين. بل أنتِ حبل غسيل تمزّق بين ضفّتين على نهر الجحيم.."[3]

ففي هذا الحوار تساوت هذه الشخصية مع السارد، لأنّها أسهمت بوساطته في إبطاء عملية السرد، من خلال تصريحاتها، الداخلية، وتتابعه، أيضًا، الذي صيغ في جملة من الاعترافات.

- **الوقفة الوصفية:**

تعمل هذه التقنية" مع المشهد على إبطاء زمن السرد الروائي، حيث يتمّ تعطيل زمن الحكاية بالاستراحة الزمنية ليتسع بذلك زمن الخطاب ويمتدّ. فالوصف وقوف بالنسبة إلى السرد، ولكنه تواصل وامتداد بالنسبة للخطاب."[4]

---

[1] فاتح عبد السلام، لحوار القصصي، تقنياته وعلاقاته السردية، ص109.

[2] المرجع نفسه، ص109.

[3] أمّ الزّين بن شيخة المسكيني، لن تجنّ وحيدا هذا اليوم، ص30.

[4] مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، 247.

لجأت الروائية إلى وصف "النهار طويل يتطاول عمدًا على ما تبقى فيهم من أعضاء..كانت المعدات فارغة إلا من بقايا سحور ثقيل..كأس لبن أو كرد هندي..أو بقايا من شربة شعير شرب منها الجميع إلى حدّ الندم..ندم على مجيء الصّيف وندم على مجيء رمضان، وندم على انتمائهم إلى الجهة الجائعة من العالم..واختلطت عليهم ألوان الجوع..جوع إلى الأكل، وجوع إلى النساء، وجوع إلى أنفسهم القديمة."[1]

ورد الوصف في هذا النوع واضحًا في كلّ أدوات الخطاب، ويتمّ ذلك عن طريق استخدام النّعت، والأوصاف الظاهرة، التي تساعد المتلقي على إعطائه صورة كاملة عن الموصوف، باستعمال لغة بسيطة معبّرة في حدّ ذاتها.[2]

- شعرية الزمن في رواية "أهداب الخشية، عزفا على أشواق افتراضية" منى بشلم

تدور رواية "أهداب الخشية" في زمن كان العالم الافتراضي قد سيطر على عقول الشباب، حيث انتشر ما يسمى بعالم الفيسبوك، وهذا دليل على الزمن الروائي الذي اعتمدت فيه الروائية نقل أحداث روايتها المرتبط بعالم افتراضي.

- المفارقات الزمنية:

- **الاسترجاع:**

- الاسترجاع الخارجي

يتمحور الاسترجاع الخارجي حول نقطتين، أولا:عنوان الرواية" أهداب الخشية، عزفا على أشواق افتراضية" فهو عنوان على يبدو يكتنفه نوعا من الغموض، لا تنجلي ضبابيته إلا بعد قراءة الصفحات الأولى منها، لنقف على أنها رواية فايسبوكية. وثانيا: افتتاحيتها، من الصفحة الخامسة، فهي موجزة عكس ما كان شائعا في الرواية التقليدية، إذ

---

[1] أم الزين بنشيخة المسكيني، ص158.

[2] - ينظر: نداء أحمد مشعل، المرجع السابق، ص377.

قدمت فيها ما يعلل معنى الأهداب." سأحاول سماع الحكاية منها وسأكتبكما إلى جوار بعض، ملتحمتان دون تماس كأهداب العين."[1]

- الاسترجاع الداخلي

يقسم الاسترجاع الداخلي إلى نوعين: براني الحكي وجواني الحكي، ففي الأول:"يتمّ في خطّ القصّة من خلال مضمون حدثي مغاير للحكي"[2] وفي الثاني:"هو العكس يوضع في خط الحدث ذاته ذلك يجري فيه الحكي الأول."[3] فهو يأخذ" مسارا تصاعديا يبدأ صغيرا ثم يكبر شيئا فشيئا مسيطرا – بذلك - على معظم بنية السرد الروائي".

يسترجع ياسر ذكرياته مع منى حيث قال:"من وجهك الذي قابلت قبل سنتين.. ذات غمامة سوداء فاحمة مرت على العمر فأغرقته. كنت أغادر تلك التي لا تغادر الروح، حين أوقفتِ سيارتك، بينما أغادر موقف السيارات الجامعي، ولم أنتبه إلى أن الخطوات لا تبرحك، تعلقت نزولك قمرا أو صاعقة أو مجرد امرأة ككل النساء امرأة لا تشبه نساء هذا الحرم، فيض أريجك عم الموقف، وارتفع التسونامي فأغرق الجامعة كاملة، كنتِ الأولى."[4] كما استرجع ما حدث لأبيه الذي كان القتلى في العشرية السوداء،"رجّت كلماتها ذاكرتي أعادتني لأخر كلمات أبي..أبي الإمام الذي مزّق صوته الآفاق داعيا للتصويت للإسلاميين..فكان أبي أول من قتل."[5]

- **الاستباق:**

يمثل الاستباق تقديم الحوادث اللاحقة، وليس مجرد التوقع بما سوف تؤول إليه الأحداث أو الشخصيات مستقبلا، وإذا كان الاسترجاع بنوعيه يعمق رؤية القارئ لأبعاد الشخصيات، فإن الاستباق يقضي على عنصر التشويق، لأن القارئ، في هذه الحال، يسبق

---

[1] منى بشلم، أهداب الخشية، عزفًا على أشواق افتراضية، ص5.

[2] إبراهيم جنداري، الفضاء الروائي، في أدب جبرا إبراهيم جبرا، منشورات تموز للطباعة والنشر، دمشق، ط1، 2013، ص118.

[3] المرجع نفسه، ص118.

[4] منى بشلم، أهداب الخشية، عزفًا على أشواق افتراضية، ص17.

[5] المصدر نفسه، ص29.

وقوع الحدث. وبذلك يختلف الاستباق عن التوقع، حيث تتوقع شخصية من أن يكون ردّ فعلها تجاه أمر ما إذا حدث، بصورة معينة، أو هي تتوقع الأحداث القادمة، بغض النظر عمّا إذا كان هذا التوقع سوف يحدث بالفعل أم لا.[1] وقد يندر استعماله في أكثر الروايات، كما حدث في رواية أهداب الخشية.

- الاستباق التمهيدي:

مهّدت شخصية منى، أنها ستسافر إلى العاصمة، وأنها ستلقى شخصية دروية التي لم تكشف عن هويتها في بداية الرواية، "غدًا بحول الله أسافر للعاصمة، سالقاها..لم تكشف هويتها بعد لكني أحسّ أنها هي..وبعد لقائها سأكتب قصتك، سأحاول سماع الحكاية منها وسأكتبهما إلى جوار بعض، ملتحمان جون تماس".[2] ويشير ياسر إلى ما سيحدث لاحقا، أي كتابة الرواية، التي وعدت منى أن تكتب حولهما،"ستقتطعين كل هذا من نص الرواية، واثق أنا..أنت أجبن من الصراحة أنت نفاق اجتماعي مبسط، حسنا هذا إن قبلت بي وبروايتي أساسا."[3]

- الاستباق الاعلاني:

يكشف ياسر، كذلك، أسباب كتمان منى حول كتابة الرواية، فهي"أنثى الكتمان المطلق..ألف سؤال وسؤال أذخر لما بعد الرواية منى..متى تكتب هذه الرواية قد تؤجلين هوسي لما بعد الدكتوراه..لن أسمح لك..

اكتبيها..اكتبيها سريعا، حتى تتحرر أسئلتي الشرعية الفضول قد يزهر السؤال..قد يرسم الغد زميلتي."[4] "سأهديها الصفحات لتقرأ القصة..قصتنا مرتين اثنتين قبل أن تعيد

---

[1] ينظر: إبراهيم نمر موسى، "جماليات التشكيل الزماني والمكاني لرواية الحواف" فصول مجلة النقد الأدبي، دراسة الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج12، ع2، صيف1993.

[2] منى بشلم، أهداب الخشية، عزفًا على أشواق افتراضية، ص5.

[3] المصدر نفسه، ص99.

[4] المصدر نفسه، ص145.

كتابة تجاورنا دون تماس، وسأشترط عليها أن تكتبنا دون تماس..أن تجد لنا رواية منشطرة كما الأمس كان منشطرا."[1]

- **التقنيات الزمنية:**

- تسريع السرد:

o **الخلاصة:**

هي تقنية زمنية يراد بها"السرد في بضع فقرات أو بضع صفحات لعدة أيام أو شهور أو سنوات من الوجود، دون تفاصيل أعمال أو أقوال"[2] ومن ذلك في "الرجل الذي انتظرته سنتين، وقضيت شهرا أفرّ منه إليه..رحل، خلّفني لعذابات السلفي الذي دفعتَ له بيدك ديّة شقيقه..الذي قتلت بيدي. ولم أصغ لنصح سقته تباعا ولا أصغيت لرجائك مرارا ألا أتيح له فرصة اللقاء بي."[3]

o **الحذف**

تقنية زمنية يعنى بها" تلك التي لا يُصرّح في النص بوجودها بالذات، والتي إنما يمكن القارئ أن يستدل عليها من ثغرة في التسلسل الزمني أو انحلال للاستمرارية السردية."[4] فقد حذف ياسر فترة زمنية تتراوح إلى أربع سنوات،" أنا المقيم بالعاصمة منذ سنوات أربع، لم أعترض، فأنا أكتشف معها الحياة بكل متعها، وكل خطوة ما هي إلا خطوة في قلب اللذة."[5]

---

[1] منى بشلم، أهداب الخشية، عزفًا على أشواق افتراضية، ص136.

[2] جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر:محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي، عمر الحلي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط3، 2003، ص109.

[3] منى بشلم، أهداب الخشية، عزفًا على أشواق افتراضية، ص104.

[4] جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ص119.

[5] منى بشلم، أهداب الخشية، عزفًا على أشواق افتراضية، ص28.

- **إبطاء السرد:**

o **المشهد الحواري:**

المشهد تقنية لإبطاء السرد، وهو مقطع حواري يتم فيه التطابق بين زمن السرد مع زمن الحكاية، "الرسم يروي أنوثة متقدة، قد تكون والدتها فعلا، فدوريا لا تكسر نظرتها بهذا الشكل الحي أبدا"

- **إنها أجمل منك..**
- **ما تقول إن قلت أنها أنا..**
- **صدقا دوريا..أيكما**
- **أيمكن أن تشبهني أمّي إلى هذا الحدّ..**
- **أنتِ.. حسنا، الرسم أجمل منك.."[1]**

o **الحوار الداخلي:**

يعد الحوار الداخلي" نوعًا آخر من أواع الحوار، لكنه يحدث بين الشخصية وذاتها، وهي الحالة الروائية التي يتوقف فيها زمن الحكاية ليتسع ويتمدد زمن الخطاب."[2] استعملت ذلك في الحوار الداخلي الآتي:" كأننا تبادلنا الطبائع استرسلت تحدث لا تسمع، ولزمت الصمت، حتى خلتها لن تفهم مع أني أكثر من يعرف أنها تفهم..تفهمني.

- ثمة مشكلة..اشترطت أمورا لا تقدر عليها.

استمرت تكلم نفسها، تخمن، هذه هي صديقتي المجنونة لا تترك لك فرصة أن تكون، هي بنفسها تصنفك حيث تشاء هي."[3]

فالحوار الدّاخلي يشكّل وسيلة تسهم في تطوير الحدث وتوجيه الشخصية الوجهة السليمة، حيث تكشف عن جوانب فنية أخرى، يتيحها هذا ليحقّق نقلة مهمة إلى العمق،

---

[1] منى بشلم، أهداب الخشية، عزفًا على أشواق افتراضية، ص86.

[2] مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص244.

[3] منى بشلم، أهداب الخشية، عزفًا على أشواق افتراضية، ص120.

ويجعل القارئ يتابع الحدث من الداخل، عن كثب، ويتمكّن من قراءة أفكار الشخصيات. وكأنّه يختلس النظر إلى وضعية ليس من السهل رؤيتها، فضلاً من أنّه يحقّق له لحمة مستمرة تديم صلته الزمنية بالحدث في لحظة وقوعه، بما أنّها لحظة فنّيّة مفترضة تدفع به إلى التفكير أفكار الشخصية في اللحظة ذاتها التي تبرز هذه الأفكار في وعي تلك الشخصية.[1]

- **الوقفة الوصفية:**

يشتمل كلّ عمل سرديّ على الوصف الذي يختص، عموما" بحيّز واسع من حركة السرد الروائي، وهو يمتدّ ليشمل مختلف جزئيات الفضاء الروائي(شخصيات – مكان – زمان) حتى لا يكاد يفلت شيء من إسار السارد إلاّ وقد أسبغ عليه أوصافًا."[2] وانطلاقًا من هذا، تجسّدت الوقفة الوصفية في"ياسر كان رجل القواميس..كان يختار كثيرا كل مرة تسعفني اللغات لأترجم نيابة عنه بعضًا ممّا استعصى عليه، مع كلّ إخفاق لقواميسه وتوفيق للغتي، يسألني أن استثمر..أن أهب أموالي للغتي بدلا من الإنفاق على الحمقى عديمي الموهبة الذين أختار من النوادي الليلية، لأصنع منهم نجوما لموسم أو موسمين، ثم أرمي بهم إلى قمامة الفن وما أوسعها من مكبّ، كنتُ أضحك، فهو لا يتقن غير التدريس، صناعة النجوم عصية على رجل لا يفرق النغمات ولا يجيد رصف الحسابات، رجل كتب ومحاضرات.."[3]

---

[1] فالح عبد السلام، الحوار القصصي، تقنياته وعلاقاته السردية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999، ص111.

[2] محمد حسن عبد المحسن، البنية السردية في رواية صبحي فحماوي حرمتان ومحرم، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 2011، ص40.

[3] منى بشلم، أهداب الخشية، ص77.

- شعرية الزمن في رواية" الحق في الرحيل" فاتحة مرشيد

- المفارقات الزمنية:

o الاسترجاع:

يتجلى مفهوم الاسترجاع إلى ما حدث في السابق، من خلال وظيفته التفسيرية التي تسلط الضوء على ما فات أو غمض من حياة الشخصية في الماضي، أو ما وقع لها خلال غيابها عن السرد.[1]

- الاسترجاع الخارجي

يؤلف الاسترجاع" نوعا من الذاكرة القصصية التي تربط الحاضر بالماضي وتفسره وتعلله، وتضيء جوانب مظلمة من أحداثه، ومسارات هذه الأحداث في امتداداتها أو انكساراتها، واسترجاع الماضي إيقاف السرد المتنامي، للعودة إلى الوراء إلى حدث سابق على النقطة الزمنية التي بلغها السرد."[2]

الراوي معجب بما كان يحدث في الأفلام، حيث يسترجع ذاكرته، "كنت دائمًا أعجب في الأفلام الأمريكية من ذاك الذي يتقدم من المحكوم بالإعدام بضع ساعات قبل النهاية ليسأله: ماذا تريد أن تأكل؟ اطلب ما شئت فكل رغباتك ملبّاة. أي رغبة بإمكانها أن تصدّ الموت عمّن صدر في حقه حكم كهذا؟"[3]

- الاسترجاع الداخلي

الاسترجاع الداخلي"هو ذاك الذي يجانس موضوعه موضوع الحكاية، كأن يتناول حدثًا ماضيًّا مرتبطًا بحياة إحدى الشخصيات وفاعلا في سلوكها الحاضر، أو حدثًا مؤثرًا في الحدث الرئيسي، شرط أن يكون هذا الحدث واقعا ضمن زمن الحكاية، أي لاحقا لبدايتها."[4]

---

[1] ينظر: لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص18.

[2] إبراهيم جنداري، الفضاء الروائي، ص119.

[3] فاتحة مرشيد، الحق في الرّحيل، ص11.

[4] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص20.

"دخلت حياتي كإصرار من قدر..كضفة بزغت من حلم..ولم أكن شابًا بما يكفي لكي أحرق السفن خلفي..كنت أقرب ما أكون إلى خط الوصول، وظننت أن السنين التي راكمتُ كفيلة بأن تحصّنني من انزلاق القلب. لم يكن انزلاقًا، كان سقوطًا مدويًّا استقبلته كولادة جديدة..كهدية أخيرة، كرضى إلاهي."[1]

- **الاستباق:**

- الاستباق التمهيدي:

يمثل هذا الاستباق فاتحة لأحداث ستأتي فيما بعد، يرويها الراوي حيث" يكتشف أحداث الرواية في نفس الوقت الذي يرويها فيه ويفاجأ مع قارئه بالتطورات غير المنتظرة."[2]

"- معك حق في أن تتخلى عن الكتابة من هذا النوع لكن يجب أن لا تتخلى عن الكتابة بصفة عامة. اكتب لنفسك ووقع أعمالك..لي اليقين بأنك بفضل هذه الخبرة التي اكتسبتها ككاتب شبح سوف تكون روائيا ناجحا:

قلت وقد أعجبني اهتمامها المحفز:

- شكرا على ثقتك، ربما يأتي يوم..ربما.

أضافت برقة مميتة:

- ما رأيك في أن أحكي لك قصتي، علني أكون إحدى بطلات رواياتك المقبلة.. أيها المبدع السري."[3]

- الاستباق الإعلاني

يقدم الاستباق الحوادث اللاحقة، وليس مجرد التوقع بما سوف تؤول إليه الأحداث أو الشخصيات مستقبلا، فهو يقضي على عنصر التشويق، لأن القارئ في هذه الحال

---

[1] فاتحة مرشيد، الحق في الرّحيل، ص13.

[2] سيزا قاسم، بناء الرواية، ص65.

[3] فاتحة مرشيد، الحق في الرّحيل، ص31.

يسبق وقوع الحدث. وبذلك، فهو يختلف عن التوقع.[1] والراوي يبني توقعه على جزء من سيرته"وهكذا، اتفقنا على أن نلتقي الأحد المقبل والذي يليه وكل الآحاد الضرورية لسرد قصتها.. قبل أن تمحو قصتنا الجديدة كل سابقاتها."[2]

كما أن الراوي يلجأ إلى توسيع رقعة السرد من خلال الإشارة إلى أحداث لاحقة،"سبعة عشر ربيعا هي كل ما يملك، إن استثنينا قسطا وفيرا من الخجل ورثه عن والدته، وأحلاما لم تتعلم التحليق، ومع ذلك قرّر أن يهاجر إلى فرنسا.

لم يكن له طموح طالب علم و لا روح مغامر، أراد فقط أن تفخر به أمه كما تفخر نساء تافراوت بأبناء يبعثون نقودًا كل شهر هي ثمن غربتهم.

سمع عن حملة استيراد فرنسا للعمال المغاربة التي كان يشرف عليها مسيو فيليكس مورا في الخمسينيات بتزنيت فشد الرحال إليها وكلّه أمل."[3]

- **التقنيات الزمنية:**
- **تسريع السرد:**
  - **الخلاصة**

تمثل هذه التقنية سرد أحداث جرت فيما مضى، يتطرق لها الروائي دون تفصيل، و"يؤدي إلى التسارع والتنامي والتطور في حركة السرد الروائي عموما"،[4] وقد لخصت الروائية وقائع حدثت للشخصيات،" فرقتنا الظروف بعد أن أنهينا الدراسة واختار كل منّا مصيره. هاجر يوف إلى أمريكا بصحبة فنانة تشكيلية من أصل إيطالي، فيما عاد الدكتور

---

[1] ينظر: إبراهيم نمر موسى، "جماليات التشكيل الزماني والمكاني لرواية الحواف" فصول مجلة النقد الأدبي، دراسة الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج12، ع2، صيف1993.

[2] فاتحة مرشيد، الحق في الرّحيل، ص31.

[3] المصدر نفسه، ص33.

[4] محمد حسن عبد المحسن، البنية السردية في رواية صبحي فحماوي حرمتان ومحرم، ص41.

رشيد ليستقر في المغرب، وأصبح حميد رجل أعمال ناجح في باريس. أما أنا فقد لبيت نداء جريدة عربية تصدر من لندن لتبدأ يومياتي في بلد الضباب."[1]

- **الحذف**

"الحذف تقنية زمنية تعني القفز فوق مدة طويلة أو قصيرة من الزمن الروائي من غير إشارة لما تمّ فيها من حوادث. أي تجاوز مدة زمنية وإغفالها دون الحديث عنها، وهو ما يشكل الفجوات الزمنية..وهذه الفجوات قد يصرح الروائي بوجودها(بعد سنوات، بعد مضي ثلاثة أشهر، بعد يومين) وقد لا يصرّح"[2] بها إطلاقا.

لجأت الروائية إلى تقنية الحذف عندما صرحت أنها" كنت أقضي في كل بلد سنة أو سنتين حتى أسبر أغوار أطباقه. لم أجد قطّ مشكلة في إيجاد عمل في أي بلد حللت به. ما إن يبدأ الروتين في التسلل إلى حياتي، بعد أن أكون قد استوعبت أسرار الطبخ في بلد معين، حتى أشد الرحال إلى بلد آخر."[3]

- **إبطاء السرد:**

- **المشهد:**

"يمثل المشهد ذلك" المقطع الحواري الذي يأتي في كثير من الروايات في تضاعيف السرد. إن المشاهد تمثل بشكل عام اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة من حيث مدة الاستغراق."[4] ويسهم المشهد الحواري في نمو الحدث، كاشفاً عن الشخصيات المتحاورة، لكنه يكسر رتابة السرد.

"سألتها دون مقدمات:

- **إسلان، أهو اسم مغربي، حقًّا؟**

---

[1] فاتحة مرشيد، الحق في الرحيل، ص117.

[2] محمد حسن عبد المحسن، البنية السردية في رواية صبحي فحماوي حرمتان ومحرم، ص42.

[3] فاتحة مرشيد، الحق في الرحيل، ص51.

[4] حميد لحمداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991، ص78.

قالت وقد أربكها سؤالي:

- **أجل، هو اسم أمازيغي**
- **وماذا يعني؟**
- **معناه: العروس.**
- **وهل أنت عروس؟**

استدركتُ:

- **أعني هل أنت متزوجة؟**
- **لا، اكتفيت باسمي واستغنيت عن الزواج.**

لا أدري لما أحببت هذا الجواب الذي شجعني على الاسترسال:

- ومن **أي منطقة من المغرب أنت؟**
- **من تافراوت.**
- **يا الله، أنت من تافراوت، كم أحبّ هذه المدينة.. أعلمين لماذا أحبها؟**
- **لماذا؟**
- **لأنها أنجبت أرقّ شاعر وأحسن كاتب مغربي فركوفوني هو محمد خير الدين.. إنه شاعري المفضل.**

قالت مازحة.

- **لم أكن على علم بأن تافراوت قد أنجبت غير العمال المهاجرين."[1]**

o **الحوار الداخلي:**

يمثل الحوار الداخلي" تحليل الذات من خلال حوار الشخصية معها، فتتوقف حركة زمن السرد الحاضر، لتنطلق حركة الزمن النفسي في اتجاهات مختلفة."[2] تعبيرا عمّا تمتلكه الشخصية من أحاسيس وانفعالات.

---

[1] فاتحة مرشيد، الحق في الرحيل، ص16.

[2] مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص244.

فهو يشكّل وسيلة فنيّة لها قصد من وراء استعماله، فهو يبدأ عادة ببعض الكلمات التي تدلّ على أنّه مونولوج: "أردّد في خاطري" أو " يساءل نفسه" أو "نطق صوت من أعماق أعماقي".. وغيرها من الكلمات القريبة من هذا المعنى.

أصيبت بالبكم لمّا علمت أنّها من سلالة أديب مغربي يحظى بسمعة عالمية، فلم تستطع أن تكمل حديثها. "لم أعقّبْ، كنتُ أردّدُ في خاطري: إنّها سليلة محمّد خير الدّين إذًا..سليلة خير الدّين، قبل أن استحضر بالفرنسية بيتًا شعريًّا له:

Le poète c'est toi

Toi qui te nourris de la nostalgie du future."(1)

لم يتمالك فؤاد نفسه، عندما شاهد ما يحصل لإسلان، التي أراد أن يمدّ لها يد المساعدة، وينقذها من الحالة المرضية التي تعانيها."فجأة، أحسست بخفّة تنتابني، وكأنّ دماغي قد طردت جراثيمها..كإشراقة تلوح حين يعجز التفكير، نطق صوت من أعماق أعماقي، قائلاً:«تحرّرْ من إرثك، من يقينك..ونقِّ السّبيل من حصى الآخرين.

ولو تهتَ بعد حين، لا تسل العائدين من الجحيم..سل الطيور المهاجرة».[2] وبتأثره لما يحدث لها سارع إلى مناجاة نفسه، وآمرًا إيّاها أن تتشجّع في الإقدام على ما هو يريد أن ينجزه، ويتحرّر من كلّ القيود التي تثبّطه.

- **الوقفة الوصفية:**

تعمل تقنية الوقفة الوصفية على"تعطيل زمن الحكاية بالاستراحة الزمنية ليتسع بذلك زمن الخطاب ويمتدّ. وبهذا له نوعان: أولهما، كون الوصف يرتبط بحركة الشخصية والحدث، فهي – أي الوقفة الوصفية – جزء من سياق السرد؛ وثانيهما، كون الوصف لا يرتبط بعلاقة جدلية متفاعلة مع عناصر السرد الأخرى، إذ يشبه محطات استراحة يستعيد فيها السرد أنفاسه.[3]

---

(1) فاتحة مرشيد، الحقّ في الرّحيل، ص16.

(2) المصدر نفسه، ص189.

(3) ينظر: مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص247.

وقفت إسلان واصفة ما حدث لأخيها موسى، بتقنية فائقة، قد تكون مستمدة من تقنيات سينمائية، حيث وصفت المشهد بدقّة."وبينما كانتْ أمّي تنظّفُ البلاط، وموسى الذي تعلّمَ المشيَ حديثًا، يخطو في غرفة الجلوسِ، خرجَ قاسمُ راكضًا من باب المنزلِ الذي تركتْه أمّي مفتوحًا ليجفَّ البلاط. تبعته بعد أنْ غطّت جسدها بملاية. أمسكتْ به وسحبته من يده نحو البيت.

أمام البابِ، استوقفتْها الجارة تسألها عن جدّتي لوقت وجيز، دخلت بعده المنزل، أقفلت الباب بإحكام وهي تنادي على موسى لكنّهُ لمْ يجبْ. بحثتْ عنهُ في كلِّ أركان البيتِ والقلقُ يعصرها، فإذا بها تلمحُ قديمه الصغيرتين يخرجان من السّطل الذي كان مملوءً بماء تنظيف البلاط.

طلقتْ صرخةً مدويّةً جعلت الجيران يهبّون عليها. أخرجت موسى منَ السّطلِ الذي سقط فيه لتجده جثّةً هامدةً.

انهمكتْ إحدى الجارات في محاولة لإنعاشه، نفخت في فيهِ وضغطتْ على صدرهِ، لكنّهُ كانَ قدْ غادرَ الحياةَ."[1]

[1] فاتحة مرشيد، الحقّ في الرّحيل، ص39.

3-2 شعرية المكان في الرواية النسوية المغاربية:

- مفهوم المكان الروائي وأبعاده:

- المكان بين اللغة والاصطلاح:

للمكان صلة حميمة بالإنسان، صلة متغلغلة في أعماقه، له أبعاد ودلالات لا تقترن إلاّ به، وإذا ما بحثنا عن مفهومه اللغوي، حسبما اقترحه وأقرّه لغويو العرب في معاجمهم القديمة التي سنعتمد على بعضها، وأهمّها، ما يأتي:

لقد وردت كلمة "مكان" في كتاب العين للفراهيدي (ت174ه) تحت مادتين مختلفتين؛ أولاهما، مادة [ك ون]، وثانيهما، مادة [م ك ن]، وقد ركّز في كليهما على أصل اشتقاق هذه الكلمة دون اهتمامه بتعريفها، ففي مادة [ك ون]، ذكر أنّ "المكان: اشتقاقه من كان يكون، فلما كثرت صارت الميم كأنها أصلية فجمع على أمكنة"[1]، وذكر في مادة [م ك ن] أنّ "المكان في أصل تقدير الفعل: مفعل، لأنه موضع للكينونة، غير أنه لما كثر أجروه في التصريف مجرى الفعال،... والدليل على أن المكان مفعل: أن العرب لا تقول: هو مني مكان كذا وكذا إلا بالنصب"[2].

واحتذى طريقه في ذلك ابن عبّاد(ت385ه) في محيطه أنّ أصل اشتقاق كلمة "مكان" من خلال مادتين: ورد في المادة الأولى [ك ون]، بأن "المكان: اشتقاقه من كان يكون"[3]، وورد في المادة [م ك ن]، بأن "تمكن: أخذ المكان. ويجمع المكان على أمكن"[4].

---

[1] الفراهيدي، كتاب العين، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2003، مادة: [ك ون].

[2] الفراهيدي، المصدر نفسه، مادة:[م ك ن].

[3] ابن عباد، المحيط في اللغة، تح: محمد حسن آل ياسين، دار عالم الكتب، بيروت، ط1، 1994، مادة:[ك ون].

[4] ابن عبّاد، المصدر نفسه، مادة:[م ك ن].

ويرى ابن فارس (ت395ه) في مقاييسه أن كلمة المكان قد وردت تحت مادة [ك ون] من حيث الاشتقاق ليس إلاّ، دون أن يتطرّق إلى تعريفها، مثلما فعل سابقوه، بأن"المكان اشتقاقه من كان يكون، فلما كثر تُوُهِّمتِ الميمُ أصليّة فقيل تمكّنَ"[1].

وأمّا ابن سيده (ت458ه) يرى في محكمه أن كلمة "المكان" وردت في مادتين مختلفتين، مادة [ك ون] ومادة [م ك ن]، دون أن يتطرق إلى اشتقاقهما، إلاّ أنّه ركّز على تعريفهما، حيث ذكر في مادة [ك ون]، بأن "المكان: الموضع. والجمع: أمكنة، وأماكن... وقد حكى سيبويه في جمعه: أمكن"[2] وذكر في مادة [م ك ن]، بأنّ "المكان: الموضع والجمع: أمكنة... وأماكن: جمع الجمع"[3].

وخالف الأصفهاني(ت502ه) سابقيه في تعريفه للمكان، مع شيء من التفصيل، حيث أورده تحت مادة [م ك ن]، إذ يقول: "المكان عند أهل اللغة الموضع الحاوي للشيء، وعند بعض المتكلمين أنه عرض وهو اجتماع جسمين حاوٍ ومحويٍّ وذلك أن يكون سطح الجسم الحاوي محيطا بالمحوي، فالمكان عندهم هو المناسبة بين هذين الجسمين"[4].

جمع ابن منظور(ت711ه) في لسان العرب ما بين اشتقاق كلمة "مكان" وتعريفها، معتمدا على ما ذكره ابن سيّده، يقول في مادة [ك ون]: أن "المكان اشتقاقه من كان يكون، ولكنه لما كثر في الكلام صارت الميم كأنها أصلية"[5] أما من حيث التعريف، فيقول: "المكان: الموضع، والجمع أمكنة وأماكن، وتوهموا الميم أصلا حتى قالوا تمكن في المكان"[6] أما في مادة [م ك ن]، فيرى بأن "المكان والمكانة واحد...مكان في أصل تقدير

---

(1) ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، دار الفكر، بيروت، ط1، 1979، مادة:[ك ون].

(2) ابن سيده، المحكم والمحيط الأعظم، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2000، مادة: [ك ون].

(3) ابن سيّده، المرجع نفسه، مادة: [م ك ن].

(4) الأصفهاني، معجم مفردات ألفاظ القرآن، تح: يوسف الشيخ محمد البقاعي، دار الفكر، بيروت، ط1، 2006، مادة:[م ك ن].

(5) ابن منظور، لسان العرب، ج13، تح: عامر أحمد حيدر، دار الكتب العلمية بيروت، ط1، 2003، مادة:[ك و ن].

(6) ابن منظور، المرجع نفسه، مادة[ك و ن].

الفعل مَفْعَلٌ، لأنه موضع لكينونة الشيء فيه، غير أنه لما كثر أجروه في التصريف مُجْرى فَعال...والدليل على أن المكان مفعل أن العرب لا تقول في معنى هو منّي مكانَ كذا وكذا إلا مفْعلَ كذا وكذا"[1].

وقد اقتصر الفيروز آبادي(ت817هـ) في قاموسه على المادتين، مادة [ك ون] ومادة [م ك ن]، وجمع في التعريف بينهما، فقال في مادة [ك ون] بأن "المكان: الموضع، كالمكانة ج: أمكنة وأماكن"[2] وقال كذلك في مادة أخرى وهي مادة [م ك ن] أن "المكان: الموضع، ج: أمكنة وأماكن"[3].

أمّا المكان في المعاجم العربية المعاصرة، فإن كلمة" مكان" في معجم اللغة العربية المعاصرة سيقت من مادة[كون] لا غير، فالمكان"[مفرد]: ج أماكن وأمكنة:

1.اسم مكان من كان: موضع"مكان الاجتماع القاعة الكبرى -احتلّ المكان الأوّل- ظرف/ بعد مكانيّ -يستحيل على المرء أن يُوجد في مكانين معًا في آن واحد [مثل أجنبيّ]-﴿ وجآءهم الموج من كلّ مكانٍ﴾" ◆ مكان تحت الشمس: مكان أمين.

2. منزلة "هو رفيع المكان ــ يحتلّ مكانًا مرموقًا في الدولة -﴿ورفعناه مكانًا عليًّا﴾" ◆ هذا الموضوع من الأهمية بمكان: مُهِمٌّ جِدًّا-هو من الشجاعة بمكان: في منتهى الشجاعة.

3. بدلاً من" وضع فلانا مكان آخر -كلمة مستعملة مكان أخرى-"[4].

اعتمد أحمد مختار عمر على ما ذهب إليه ابن فارس في مقاييسه، فأخذ بمادة [كون]، حيث دارت هذه الكلمة في معان ثلاثة: المكان، والمنزلة والبدل.

---

[1] ابن منتظور، المصدر السابق، مادة[ك و ن].

[2] الفيروز آبادي، القاموس المحيط، تح: أبو الوفا نصر الهوريني، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2004، مادة: مادة[ك و ن].

[3] المرجع نفسه، مادة:[م ك ن].

[4] أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، مادة[كون].

-المكان و دلالته:

يبدو أنّ مصطلح المكان الروائي أقلّ شمولا واتّساعًا من مصطلح الفضاء الروائي، فهما يختلفان عن بعضهما البعض، رغم الصلة الوثيقة القوية بينهما، فيقصد بالمكان الروائي ما كان مفردًا لا غير، ويقصد بالفضاء الروائي ما كان يتسع لاشتمال أمكنة الرواية جميعها، والإيقاع المنظم للحوادث الواقعة في هذه الأمكنة، ولوجهات نظر الشخصيات فيها."فالمكان خديم للدراما وبهذا المعنى فهو مرتبط دوما بالحكاية أي الحدث"[1]

فالمكان الروائي هو المكان اللفظي المتخيل الذي صنعته اللغة انصياعًا لأغراض التخييل وحاجاته، فشعريّته مرتبطة بإمكانات اللغة على التعبير عن المشاعر والتصورات المكانية التي تفضي إلى جعله تشكيلا يجمع مظاهر المحسوسات والملموسات، ومكوّنًا هامًّا من مكونات الرواية يؤثّر فيها ويتأثر بها.[2] لذا يكون من الضروري "أن المكان يعطي الانطباع بأن النص حقيقي. فهو يؤكد أن ما يُحكى داخله إنما هو تشخيص. وبفضل المكان يحيل النص ويتبدى كأن له علاقة بشيء خارجي، أو هو صورة عنه أو محاكاة له"[3] فللنص الروائي في هذه الحالة ميزتان تعبران عن القيمة النصية، من حيث الاتسام بالدقة، ومن حيث الصدق المحيل على الواقع. ولأن "المكان في أيّ عمل أدبي لا ينظر إليه بداءة إلا بكونه الشيء الذي تجري عليه الأحداث وتتحرك فيه الشخوص"[4]فيوهم هذا التشكيل بواقعية الأحداث، مما يؤدي ذلك إلى انطباعات عمّن يعيش في تلك البيئة التي تحمل دلالات معبرة ذات دور إيحائي مهم.

---

[1] فضيلة قيطوم، الحكاية الخرافية في الموروث الشعبي الجزائري وتأثيرها على النفسية في ذهنية الطفل، أطروحة دكتوراه، (مخطوط)، إشراف علي بولنوار، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد بوضياف بالمسيلة،2018/2017، ص49.

[2] ينظر: سمر روحي الفيصل، الرواية العربية، البناء والرؤيا، مقاربات نقدية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2003، ص ص: 74 – 75.

[3] جيرار جُنيت و آخرون: الفضاء الروائي، تر: عبد الرحيم حُزُل، إفريقيا الشرق، المغرب، 2002، ص75.

[4] ياسين النصير: الرواية والمكان، دراسة المكان الروائي، ط2، دار نينوى، دمشق، 2010، ص21 .

- المكان الروائي من المنظور النقدي وأبعاده

- المكان الروائي عند النقاد الغربيين:

ارتبط مصطلح المكان بشتى العلوم التي مارسها الإنسان، منذ القديم، إلى عصرنا الحالي، وقد اهتم به أكثر النقاد الغربيين وحتى النقاد العرب، في الدراسات النقدية، سواء أكان ذلك الاهتمام من الناجية النظرية، أو من الناحية التطبيقية، "ليس كما حدث مع زمن الخطاب الذي أسهم فيه جيرار جنيت (Gérard Genette) وأرسى قواعده، أو كما حدث مع وظائف الشخصية الروائية التي اهتم بها الناقد فيليب هامون (Philippe Hamon)."[1]

فقد اشتغل النقاد الغربيون في تحليلاتهم للسرد الأدبي على" الأحداث ووظائف الشخصيات وزمن الخطاب،"[2] دون الالتفات إلى المكان الروائي، إلى أن أدلى بدلوه الفيلسوف الفرنسي غاستون باشلار(Gaston Bachelard) في كتابه (La l'espace de poétique) الذي ترجمه عن اللغة الإنجليزية غالب هلسا.

حلّل باشلار المكان بشاعرية فائقة، وركّز على" القيم الرمزية المرتبطة بالمناظر التي تتاح لرؤية السارد أو الشخصيات سواء في أماكن إقامتهم كالبيت والغرف المغلقة أو في الأماكن المنفتحة، الخفية أو الظاهرة، المركزية أو الهامشية..وغيرها من التعارضات التي تعمل كمسارٍ يتضح فيه تخيّل الكاتب والقارئ معًا."[3]

وقد برّر في مقدمته الفلسفية لكتابه(جماليات المكان) سبب اختياره لموضوع "المكان" لأن الإنسان دائم الحلم بالبيت الذي سكنه أو الذي سيسكنه مستقبلا، وإذا ما اجتمعت هذه الأحلام كلّها تعطينا انطباعًا عن مكان شاعري جديد، عبّر عنه من خلال "تحديد القيمة الإنسانية لأنواع المكان الذي يمكننا الإمساك به"[4] عن طواعيّة.

---

[1] خليل صلاح الدين بلعيد وإبراهيم فكرون، دراسات روائية في السيرة الذاتية والمكان، ص131.

[2] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص25.

[3] المرجع نفسه، ص25.

[4] غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1984، ص31.

وسواء أكانت هذه القيمة المكانية واقعية إيجابيّة،أم سلبيّة، تعبّر عن ارتباطها بمكان الألفة أو الحماية، فإنّها سرعان ما تتحول إلى قيمة متخيلة مسيطرة" لأنّ المكان الذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكانًا لا مباليًّا، ذا أبعاد هندسية فحسب. فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط، بل بكلّ ما في الخيال من تحيز."[1] مثمر يؤدي إلى استكشاف ما لبث من بقايا المكان الذي فضّل المكوث داخل الذاكرة. وتوالت، بعد ذلك، أعمال تنظيرية ذات أهمية قصوى، تجلّت فيما أنجزه يوري لوتمان بوضوح.

- **المكان الروائي عند النقاد العرب المعاصرين:**

تعددت المصطلحات النقدية حول المكان الروائي، فكل ناقد يسعى إلى تمرير وجهة نظره التي يرى من خلالها صلاحية هذا المصطلح أو ذاك، فالنقاد محمد برادة وعبد الملك مرتاض وحسن نجمي يخطئون ترجمة غالبا هلسا لكتاب غاستون باشلار (جماليات المكان)، "بحكم أن الترجمة الصحيحة لعنوان هذا الكتاب هي شعرية الفضاء."[2] إلا أنّ عبد الملك مرتاض صمّم على اختلافه مع باقي النقاد العرب، وفضّل مصطلح الحيّز على المصطلحين الفضاء والمكان.

وقد اختير مصطلح الفضاء الروائي كمصطلح له دور في الدراسات النقدية الروائية، على وجه الخصوص، فظهرت دراسات حوله، كدراسة حسن نجمي(شعرية الفضاء)، ودراسة عزوز إسماعيل(شعرية الفضاء الروائي)، ودراسة حسن بحراوي(بنية الشكل الروائي، الفضاء –الزمن – الشخصية).

أمّا مصطلح المكان الذي نال حصة كبيرة في النقد الروائي، خاصة، بعدما ترْجَم غالب هلسا كتاب باشلار (جماليات المكان)، فشاع تداول هذا المصطلح بين النقاد، في دراسات نقدية، ككتاب (جماليات المكان في الرواية العربية) لشاكر النابلسي، وكتاب

---

[1] غاستون باشلار، المرجع السابق، ص31.

[2] عزوز علي إسماعيل، شعرية الفضاء الروائي عند جمال الغيطاني، دار العين للنشر، الإسكندرية، ط1، 2010، ص49.

(استراتيجية المكان) لمصطفى الضبع، وكتاب (الرواية والمكان، دراسة المكان الروائي) لياسين النصير، وكتاب(الزمان، المكان، النص، اتجاهات في الرواية العربية) لغسان إسماعيل عبد الخالق، وكتاب (جماليات المكان في ثلاثية حنّا مينة) لمهدي عبيدي وغيرهم من النقاد العرب.

وتنظر سيزا قاسم إلى كلمة الموقع على أنها أكثر دقة في التعبير من كلمة المكان، إلا أنها فضلت استخدام كلمة المكان اتساقًا نع لغة النقد العربي. فالمكان في نظرها يمثّل الخلفيّة التي تقع فيها أحداث الرواية التي تشكّل الإطار الفعلي لها، فهو يرتبط بالإدراك الحسّي، وقد يسقط الإدراك النفسي على الأشياء المحسوسة لتوضيحها والتعبير عنها، وانطلاقًا من هذه الرؤية فالمكان الروائي ليس حقيقة مجردة وإنما هو يظهر خلال الأشياء التي تشغل الفراغ [الفضاء] أو الحيّز، وأسلوب عرض الأشياء هو الوصف. الذي بإمكانه خلق "عن طريق الكلمات مكانًا خياليًّا له مقوماته الخاصّة وأبعاده المميزة."[1]

وقد أسس حسن بحراوي – انطلاقًا من رؤية يوري لوتمان – منهجًا لتصنيف المكان يعتمد على ثلاثة مفاهيم:

-**التقاطب:** يقصد به وجود تقابلات ضدية في المكان داخل ثنائية (إقامة–انتقال)، حيث يعثر على أماكن الإقامة على تقاطب جديد بين أماكن الإقامة الاختيارية وأماكن الإقامة الإجبارية (المنزل مقابل السجن)، وتقاطبات أخرى بين أماكن الإقامة الراقية والشعبية، القديمة والجديدة، الضيّقة والمتّسعة، الآهلة والخالية، القريبة والنائيّة. إلاّ أنّ أماكن الانتقال التي تعبّر عن تنقلات الشخصيات من مكان إقامتها، إلى أماكن لقاء الناس خارج بيوتهم كالمحلات والمقاهي. وحتى الشوارع.[2]

- **التراتب:** يتوّزع التراتب – من خلال دراسة الفضاء السجني – إلى عدّة طبقات أو فئات مكانيّة وفق مبدأ تراتبي معقد ومشكوك في مراميه. ممّا سمح بتفكيك نماذج طبقات

[1] ينظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، ص ص103- 106.

[2] ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص40.

الفضاء السجني بناء على أهميتها من حيث الدرجة والرتبة، وخاصة فضاء الزنزانة وفضاء الفسحة وفضاء المزار ضمن فضاء السّجني الشامل.[1]

-**الرؤية:** استُمدّ هذا المصطلح من مجال السرديات، وله ميزة خاصة في دراسة الفضاء الروائي، لأنّنا لا نواجه في الرواية فضاءً خامًّا، وإنما عناصر منظور إليها عن طريق الرؤية التي ستمدّنا بالمعرفة الموضوعيّة أو الذّاتيّة التي تحملها الشّخصيّة عن المكان وتحيطنا علمًا بالكيفية التي تدرك بها أبعاده وصفاته. ولهذا ستقوم الرؤية كمعيار حاسم لقياس المدى الذي تطاله قدرة الروائي في تطويق أجزاء المكان وإلغاء المسافة بين عناصره.[2]

وقد تساءل الناقد العراقي ياسين النصير الذي أدلى بما لديه من فكر حول هذا المصطلح، حيث كان سؤاله: لماذا المكان؟ فدراسة المكان الروائي حفّزته على أن يسهم بكتاب متخصص حول الموضوع، إذ ألّف كتبًا تحلل المكان، من بينها"الرواية والمكان، دراسة المكان الروائي".

وقد حاول أن يرسم صورتين لعلاقة المكان بالرواية:[3]

– **الصورة الأفقيّة**: توضيح تاريخ تعامل الكتّاب مع الأمكنة المحليّة عبر أكثر من نصف قرن.

– **الصورة العمودية:**توضيح القيم الفنّيّة التي تختزنها المكان للرواية.

فالصّورتان – حسب رؤيته – متداخلتان.

-المكان بين الواقع والمتخيل

لا يوجد هذين المظهرين فقط، وإنما هناك أمكنة تظهر وتتباين في تصنيفات متنوعة ومتعددة، غير أنها تجتمع في هذين المظهرين:

---

[1] ينظر: حسن بحراوي، المرجع السابق، ص41.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص42.

[3] ينظر: ياسين النصير، الرواية والمكان، دراسة المكان الروائي، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط2، 2010، (مقدمة الدراسة)، ص09.

- **المظهر الواقعي** : مكان واقعي موضوعي مادي يمتد خارج الذات البشرية
- **المظهر التخييلي**: مكان تخييلي تمتزج داخله صور ذهنية خيالة من خلال الصور الباقية من الإدراك والوجدان.[1]

- **البعد النفسي للمكان:**

لقد أوجد الله عزّ وجلّ الإنسان وجعل له علاقة جدلية حميمة بينه وبين الزمان والمكان تقوم على مبدأ التّفاعل والتّأثير المتبادل التي تمثّل التّلازم الواقعي بينه وبين محيطه أو بيئته تلازم وثيق فاعل مؤثر، وما نسبة الإنسان إلى مكانه أو وطنه أو مدينته أو قريته إلا دليل واضح على التّأثير المتبادل بين الإنسان ومكانه. [2]

ويمتلك المكان أبعادًا نفسية تؤثر في حالة ساكنيه، من خلال بعدين:

- **الرحابة والانطلاق:** [3]

للمسجد رحابة نفسيّة تتجلّى عندما ينطلق المؤمن بروحه وفكره، ويسمو بنفسه إلى آفاق رحبة لا تماثل المقيّد الدنيوي المحدود. وانطلاق النفس وسموّها باتّجاه خالقها – جلّ وعلا – تحرّر العقل من قيود المكان وتطهّر النّفس من شوائبها باتّجاه الخير المحض. الذي تبتغيه.

وللصحراء رحابة تكاد تتطابق مع رحابة البحر، فكل واحدة منهما ترتبط بجملة من الخصائص الفريدة التي لا تكاد تتوفر في أي مكان جغرافي آخر على سطح الأرض؛ كالاتّساع الهائل لدى الرؤية، وجماليات التدفّق الضوئي، والقدرة على الجمع بين التناقضات والثنائيات، كالحركة والسكون، والغموض والوضوح، والجمال والرهبة، والأمن والخوف، ويشكّلان معًا عالمًا مجهولاً تُحكى عنه الأساطير والحكايات العجيبة. التي تشعر الإنسان بأنّه لا قيمة له اتّجاه هذه الأمكنة.

---

[1] ينظر: حمد البليهد، جماليات المكان في الرواية السعودية، دراسة نقدية، دار الكفاح للنشر والتوزيع، الدمام، السعودية، ط1، 2008، ص40.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص98.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص ص105-113.

فهي – بلا ريب – من الأمكنة التي اقترنت بالموت، ومواجهة فضاء كهذا تستفزّ ما في الإنسان من حيويّة، فتغريه بالانطلاق الذي يحرّره من كل قيود الأعراف.

- **الألفة والغربة:** [1]

الألفة والغربة حقلان دلاليان لا يلتقيان؛ فالألفة تستدعي الملازمة والمعايشة الحميمة بين الإنسان والمكان، كما تتطلب الاستقرار ليس بمعناه اللغوي فحسب، بل بمعناه النفسي والاجتماعي؛ لتتولّد قيم الأمن والطّمأنينة والسّكينة في مقابل الحذر والتوجّس والغربة والخوف، وهي قيم تتكاثر في الأمكنة المؤقتة الغريبة. التي تغيب عنها الخصوصية، وتصبح المدينة تتشابه مع كل المدن، لأنّ عمليّة رصد الفضاء تتمّ من الخارج فتكتفي بالظاهر لا تتجاوزه إلى العمق؛ ولأنّ المدينة – أي مدينة – مغلقة لا تتمح خفاياها بسهولة لأيّ وافد أو زائر مهما كان.

أمّا البيت والقريّة يمثّلان قيم الألفة ويوفران الراحة والأمان، فالبيت بالنسبة للإنسان بمثابة حضن دافئ، وكون حقيقي بكل ما للكلمة من معنى، كما أنّه صورة الحميمية المريحة. والقرية "هي مصدر القيم الأصيلة تحافظ عليها وتحوطها بالعناية، وهي الجذور العميقة بين الإنسان والأرض، وهي منبع الجمال الفطري الدائم الذي تتجاوب مع الطبيعة وحركتها، وليست الجمال المؤقت المزيف والقيم الصناعية التي تسعى المدينة إلى ترسيخها في عقول ساكنيها.

- **أبعاد المكان الروائي:**

يوجد النص الروائي"عن طريق الكلمات مكانًا خياليًّا له مقوّماته الخاصة وأبعاده المميزة"[2] التي تتمحور فيما يأتي:

---

[1] ينظر: حمد البليهد، المرجع السابق، ص ص125-127.

[2] سيزا قاسم، بناء الرواية، ص104.

- **البعد الجغرافي**: الذي يرسي حدوده الروائي داخل نصه، فيهتدي إلى "المكان المحسوس لتكوينها وإدراكها، من هنا تظهر العناصر الجغرافية في سياق رسم المكان الروائي"[1] المتخيل الذي يتسم بدلالات متعددة.

- **البعد النفسي:** هو ذلك المكان الذي يعكس انفعالات الإنسان، إيجابا أو سلبا، لأنه يمثل "المرآة العاكسة لكشف أشياء متناقضة"[2] ترتبط أساسا بالمكان الذي يبوح بما يخفيه، فيثير عاطفتي الحب والكره، فيكون مكانا محببا، أو مكانا مكروها .

- **البعد الاجتماعي:** الإنسان اجتماعي بطبعه، لذا نجده يتفاعل مع المجتمع بأطيافه المختلفة، حيث يختلف المكان باختلاف الدلالة التي سيق من أجلها، فالحي الشعبي غير الحي الراقي، لما لهما من دلالات خاصة بكل واحد منهما.

- **البعد الهندسي/المعماري:** المكان الذي يستخدمه الروائي، فيحاول " رسم أبعاده باستخدام شفرة لا يخطئ فهمها أحد"[3] كالمصطلحات الخاصة بعلم الهندسة.

- **البعد التاريخي/الزمني:** يتمثل في الزمن الذي يلتصق بالمكان التصاقا حميميا، "بوصفه مساحة يتحرك فيها الإنسان صانعا هذا التاريخ وتلك الأحداث التي توصف بالتاريخية"[4]، فهذه الأحداث المتتابعة تحيلنا إلى الزمن المتمثل في حركية دائمة .

- أنماط المكان الرّوائي

- **المكان المجازي**: المكان المفترض، وجوده غير مؤكد، يكون في رواية الأحداث المتتالية والتشويق.

- **المكان الهندسي**: المكان الذي يعرض بأبعاده الخارجية، خاليا من المعلومات التفصيلية، ويكون فيه الروائي حياديّا.

---

(1) مصطفى الضبع: استراتيجية المكان، كتابات نقدية 79، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، 1998، ص92 .

(2) المرجع نفسه، ص109.

(3) المرجع نفسه، ص114.

(4) المرجع نفسه، ص121.

- **المكان ذو التجربة المعاشة**:المكان الذي عاشه الروائي لفترة، ثمّ ابتعد عنه، ولم يفارقه خيالاً.

- **المكان المعادي**:المكان المعبّر عن الهزيمة واليأس، فيتخذ صفة المجتمع الأبوي بهرميّة السلطة في داخله.[1]

- أشكال المكان في الرّواية النّسويّة المغاربيّة

- بناء المكان الروائي ودلالته في "لن تجنّ وحيدا بعد اليوم" لأم الزين بن شيخة:

اشتغل النقاد العرب في تحليلاتهم الروائية على المكان، فكل واحد ينظر إليه على أنّه ذلك الكيان الاجتماعي الذي يحوي خلاصة تفاعل حقيقيّ بين الإنسان وبيئته، يحمل جزءًا من أفكار ساكنيه ووعيهم، فهو القرطاس الذي سجل الإنسان عليه ثقافته وفكره وفنونه، ومخاوفه وآماله، وأسراره. ومن خلال هذا المكان نستطيع أن نقرأ الحالات النفسية لساكنيه، وأسلوب حياتهم.[2] لأنّه يشكّل، تحديدًا، ذلك "الوعاء الذي تزداد قيمته كلما كان متداخلا بالعمل الفني."[3] ويكون عادة الوسيلة الفاعلة في تفعيل الحدث.

- **الأماكن المغلقة:**

- **البيت:**

يمتلك البيت طابعا خاصّا، بوصفه فضاءً يوحي تأثيره الفاعل على نمط حياة الإنسان، لأنّه من الأماكن الأليفة التي توفّر له الأمن والأمان.

وبما الرؤية التجزيئية للمكان ليس لها أدنى ما تقدمه لفهم الرواية، لأنها ستكون "عائقًا أمام الفهم الشامل لوظيفة المكان ودلالته وتصبح نتيجة ذلك، عاجزة عن إدراك

---

[1] ينظر:شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1994، ص13.

[2] ينظر: ياسين النصير، الرواية والمكان، ص70.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص70.

التعبيرات المجازية التي يتضمنها البيت باعتباره مصدرًا لفيض من المعاني والقيم"[1]التي نعيش بها ولها.

ومعظم الأماكن الألفية- خاصة البيت -" تشكل نموذجًا ملائمًا لدراسة قيم الألفة ومظاهر الحياة الداخليّة التي تعيشها الشخصيات، وذلك لأن بيت الإنسان امتداد له."[2] وتعبيرًا عمّا يختلج بداخله.

وظّف البيت بجميع ملحقاته، في هذه الرواية، بطريقة تلميحية، دون التعمق في وصفه، والاسترسال في الحديث عن جزئياته التي، ربّما، قد تعيد القارئ إلى استعادة المكان الطفولي لديه، إلاّ أنّ الروائية اكتفت بتلميحات متناثرة، عبر سطح الرواية، حيث أبرزت ملحقاته في مشاهد عديدة منها.

بيت "نهد" البيت الذي يبعدها عن الخوف، ويوفر لها الأمان. فقد ساعدها ابنها الأصغر"وليد" وهو يساعدها على النزول من الطابق العلوي:"هيّا..انزلي يا أمّي..أكملي درجات هذا السلّم..لا تخافي لقد أوشكت على النهاية..تقدمي بهدوء..لا تخافي..ها أنذا أسند ظهرك."[3]

وخاطبها بكل لطف ليبعث فيها الاطمئنان النفسي الذي يعبق به المكان، حيث قال لها:"اطمئنّي يا أمّي واستريحي بقدر الإمكان..أنت هنا في أمان..لا أحد سيطاردك..ها أنت أخيرا في بيتك.. بعد رحلة معقّدة بين أماكن لا أحد يتمنى الإقامة فيها."[4] إنّها دهاليز الأمراض الخبيثة التي سرقت نهود البريئات.

ومن النساء اللواتي عكّر حياتها الجنون" نجوى" زوجة المناضل الشيوعي القديم، والمحرر الصحفي والروائي"جبّار" صاحب رواية" أحلام هاربة" الذي يسكن بمدينة صنهاجة. وبحكم الصداقة القائمة بين "نجوى" وأقحوان" قررت هذه الأخيرة أن تزورها

---

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص43.

[2] حسن بحراوي، المرجع نفسه، ص43.

[3] أمّ الزّين بن شيخة المسكيني، لن تجنّ وحيدا هذا اليوم، ص30.

[4] المصدر نفسه، ص31.

في بيتها، اقتربت أقحوان من دار جبار، وقد وجدتها حسبما وصفت لها بوضوح، أنّها بمحاذاة آثار رومانية. "لا زالت تذكر كلماته: حين تلمسين آثار الرومان ستواصلين السير باتّجاه اليمين...سترين من بعيد سور كبير تخالينه سور الصين..لكنه سور مقبرة مدينة صنهاجة..واصلي السير إلى آخر السور، ستنتهي المقبرة فجأة وستجدين نفسك مباشرة في حيّ سكني شعبي..انظري إلى اليمين سترين عطّارًا.. وانظري إلى اليسار ستعثرين على دار جبّار..لا تدخلي الطابق السّفلي..اصعدي السلّم..واطرقي الباب طرقًا خفيفًا..نجوى متعبة ومنهوكة..وهي تلزم الفراش منذ البارحة.."[1]

- **المسرح:**

تحولت البلاد التونسية، كغيرها من البلدان العربية، إلى مسرح هزلي باحترافيّة تامّة، ممثلوه شخصيات مستمدة من الواقع التونسي، حسب رؤية الروائية، إلى الواقع، فقد استغلت الرُّكح الخاص بأداء الأدوار المسرحية، خصيصًا، لإبراز ما هو واقع على أرض الواقع.

وأصبح الإنسان التونسي يؤدي دوره على أيِّ رُكْحٍ يختاره، فهذه أقحوان تدعو مسوخها الضاحكة إلى أن"يتشبثوا بالبقاء على الرُّكْح..وكانت دماؤهم هي التي ترسم المشهد وتلونه بكلّ عفويّة..وانطلقت أقحوانة في التصوير جذلى بتمتّعها بحقّ السّبق الفنّي في التقاط مشاهد واقعيّة إلى حدّ النّدم..لم ينبسوا ببنت شفة..وطفق كلّ منهم يخيط فمه..لم يكن في دورهم الفنّي أيّ مجال للكلام..جاؤوا يلعبون الصّمت في عنفوانه..ويبدو أنّ في خطّتهم الرسمية أن يقتصروا في ظهورهم الفنّي على خياطة أفواههم بعد فشل الحكومة السّلفيّة في خياطة جراحهم."[2]وهذا ما أدى إلى غضب الشعب.

فقد ملّ الشعب تصرفات المسؤولين على بكرة أبيهم، لأنهم جعلوا حكم البلاد بعيدا عن أهل البلاد، يتداولون وراثة الحكومة فيما بينهم، لذا هبّ الشعب مطالبين أحد أفراد

---

[1] أمّ الزّين بن شيخة المسكيني، لن تجنّ وحيدا هذا اليوم، ص155.

[2] المصدر نفسه، ص61.

الحكومة بالتنحي عن قيادة البلاد، رافعين أصواتهم عاليًا:" لماذا لا تموتين طوعا وتتركين الرُّكْح إلى أبطال جدد..فهذه الواحة تعجّ بالمعطَّلين عن العمل..دعي مكانك للأحياء ولشباب جعل من هذه الواحة حلمًا."[1] للعيش بكرامة.

- **السجن:**

يعدّ السجن من الأماكن التي تبعث في النفس نوعا من الرّهاب، لأنّه المكان الذي يجبر على دخوله الإنسان، أيًّا كان جرمه، خصوصا في الوطن العربي، "لا لتأديب الجاني على فعلته، ولا لمحاولة إرجاعه إلى الطريق السوي، وإنما هو نهج انتهجه الحاكم لكي يذلّ كلّ من يتصدّى لسياسته، أو يخالف رأيه أو يؤلّب عليه عامّة الشّعب،"[2] فيكون مصير كل مخالف الزجّ به في سراديب السجون.

كان غريب من مرتادي السّجن المدني بالمرناقية رقم غرفته بالسجن07"لعن هذا الرقم باسم السموات السبعة والأيام السبعة والآلام السبعة والزنزانة رقم07 التي كانت مسكنه في سجن كاد يدوم 17 عاما..لولا عفو تشريعي شمله لحسن سلوكه الأخروي واجتهاده في أن يكون سجيناً متخلقا أكثر من اللازم."[3]

كما فعلوا بزوج نخلة التي التي "اغتصبوها أمام زوجها في عامها الأول من عرسها نكاية في زوجها المتمرّد على جهاز الدولة..هو رموه في السّجن إلى حدّ الموت..هي قررّت منذ موته أن تصير عاهرة نكاية في أخلاق مجتمع يصفّق لدولة ظالمة."[4]

لا تعرف الحكومة العربية، ولا تفقه في أمور التسيير سوى أنها تسارع في كل الحالات إلى اتخاذ قرارات "سجن كل أعضاء المعارضة الذين يعترضون على سياستها الإسلامية..لقد تبيّن أن كلّ المعارضين هم من الكفرة..وعليه وجب تطهير البلاد منهم."[5]

---

[1] أمّ الزّين بن شيخة المسكيني، لن تجنّ وحيدا هذا اليوم، ص81.

[2] خليل صلاح الدين بلعيد وإبراهيم فكرون، دراسات روائية في السيرة الذاتية والمكان، ص256.

[3] أمّ الزّين بن شيخة المسكيني، لن تجنّ وحيدا هذا اليوم، ص34.

[4] المصدر نفسه، ص58.

[5] المصدر نفسه، ص129.

كان جلّ الشباب العاطل عن العمل يتمنى أن يسجن، لأنّ السجن في نظرهم كان"حلاًّ للبطالة"، وكانت الحكومة تلاحق كل وطني مهددة إيّاه بالسجن المؤبّد بحجة أنّه غير راضٍ بها، فكانت تهدده قائلة:"سنقبض عليك في كل الحالات عند كلّ اعتصام..أيها العاطل عن العمل.. أيها البطّال.. لمن منحت ثورتك ولمن تعتصم..ولمن أعطيت صوتك؟"[1]

أصبح كل مواطن عرضة للسجن، فهذه نجوى زوجة جبار التي سجنت في عهد النظام السابق، وأوضحت لأقحوان أن الحكومات متشابهة، قائلة:"يبدو أنّ الحكومات متاشابهة..سابقًا زجّوا بي إلى السجن بتهمة المعارضة وتأليب الطلبة ضدّ السياسة الظالمة للدكتاتور الهارب..واليوم لن يشغلونني بتهمة معارضة هذه الحكومة."[2]

لم يسلم من السجن حتى النساء، فمدينة منّوبة التي بثّت بين التونسيين أوجاعًا سكنت قلوبهم وأبدانهم، لا يوجد بها سوى "مستشفى المجانين، وسجن النساء، ومركز رعاية اللقطاء ومستوصف لإجهاض البنات القاصرات"[3] اللواتي عبثت بهنّ الحياة.

وقد كانت نجوى نزيلة من النزيلات اللواتي كنّ يصارعن ظلم الحكومات المتعاقبة، ممّا أثارت فضول أقحوانة لمعرفة ما حدث لها، بالضبط، داخل السّجن اللعين، طالبة منها الحديث:"هيّا حدّثيني عن حكايتك مع عاتكة في سجن النساء..يقولون أنّك عوقبت بالسجن الانفرادي بسبب دفاعك عن عاتكة التي منعوها من الصلاة."[4]

- **مستشفى المجانين:**

وجد هذا المكان خصيصا لكل من تسول له نفس بالتمرد على حكومته. فكل البواب ستغل في وجهك. و"لا أحد سيفتح لك هذه المرّة..لقد هاجر الجميع خارج عقولهم..المكان مستشفى الرازي للمجانين..والزمان حقنة ممتلئة..والأبطال..حكومات فاشلة...والاسم قبل

---

[1] أمّ الزّين بن شيخة المسكيني، لن تجنّ وحيدا هذا اليوم، ص155.

[2] المصدر نفسه، ص159.

[3] المصدر نفسه، ص183.

[4] المصدر نفسه، ص162.

الموت أقحوانة..والاسم بعد الجنون.."جفّ الأقحوان وامتنع عن العطر"..واللقب.."بدّل لونه لصالح الحزب الحاكم."[1]

تعددت أسباب الجنون، فكل مواطن له الحق في أن يمارس هذا الفن، إنه مرض العصر الذي تنشره الحكومات المحبة لمواطنيها. وقد كان أكثر الزائرين لهذا المكان هن النساء اللواتي قهرن في مجتمع ذكوري لا يرحم.

فكل من دخلت هذا المكان لا بد لها من أن يغزوها (النسيان) نسيان أشياء كثيرة،"نسيان كل تفاصيل حياتها..ونسيان علاقاتها مع زملائها..ونسيان أوجاع وطنها..ونسيان ثورة شعبها..ذاك من آثار العلاج الذي كانت تتلقاه لمدة طويلة لم تعد تذكر مقدارها..قررت لجنة أطباء من مستشفى الرازي لمرضى العقل ما بعد الثورة..أن تمحو من قلبها كل الماضي."[2]

هؤلاء مسوخ ضاحكة صنعتهم أقحوانة في لحظة جنون قسري حينما كانت تقيم بمستشفى الرازي بمدينة منّوبة."[3]وأصبحت بعد ذلك، أقحوانة هي الرمز الفعلي للجنون، تحتفل به كباقي المناسبات،" وهي هي تجلس حذو أمّها للاحتفال بالجنون..جنون أمّها التي لا زالت تحت الرعاية الطبية منذ شهر من مغادرتها مستشفى الرازي. وجنون الشعوب العربية التي ثارت ضدّ الطغيان وها هي تصنع من حلمها كابوسا جديدا لطغيان جديد."[4] فالشعب العربي لم تعرف سوى الحاكم الجائر.

ولا يوجد في هذه البلاد من هو بعيد عمّا يبعث في نفسه الحكمة أو الجنون، بمعنى أن الإنسان العربي معرض دائما إلى أبشع الأمراض، وليس العقلية فقط. قد ينخرط في يوم ما ويجد نفسه ضمن جماعة الجنون العمومي الذي انتشر عبر شوارع مدننا الجميلة.

---

[1] أمّ الزّين بن شيخة المسكيني، لن تجنّ وحيدا هذا اليوم، ص33.

[2] المصدر نفسه، ص91.

[3] المصدر نفسه، ص117.

[4] المصدر نفسه، ص208.

- **المقبرة:**

المقبرة من الأماكن المخيفة التي تشعر الإنسان بالهلع، لما لها من سطوة عجيبة، فإنّها تبعث فيه كل أنواع الرهبة، وتزجي به إلى الخوف النفسي ممّن هم يقبعون في الأجداث، الذين رحلوا عن هذه الحياة، وفارقوها إلى دار البقاء.

لا يوجد خيار لدى الحاكم العربي الذي يحتّم على معارضيه سوى أن يزجّ بهم في أماكن أصدر في شأنها قرارات مقننة تدفع بكل مخالف لآرائه إلى إحدى الأماكن التي بناها من أموال هؤلاء المعارضين، وتكون هذه الأماكن درجات تذلّ مرتاديها أيّما إذلال، قد يكون سجنا، أو مستشفى للمجانين، طبعًا، أو قبرا لا يفارقه إلى يوم يبعثون.

فكل معارض من قريب أو من بعيد فمصيره حتمًا، دون مناقشة، يكون إلى المكان الذي يستطيع أن يعود منه إلى أهله، فهذا المعارض السياسي "غريب" يشيع في موكب مهيب، أكثر المشيعين لا يعرفون من هم الميت، فقد "كانت نهد داخل هذا الموكب..رأتها فجأة غير بعيدة عنها..انزعجت أقحوانة من حضورها المفاجئ...فهي لا تريدها أن تعرف أن تابوت غريب هو الآن بصدد الذهاب إلى المقبرة..احتارت في أمرها: ترى هل أضعها أمام الأمر الواقع؟ أم احتال عليها وأصرفها عن هذا الموكب؟"[1] الذاهب إلى مقبرة صنهاجة.

مقبرة الجلاّز التي يحلم بها بسطاء القوم أن يكون لهم مكانا يوم يموتون، لكنّها مقبرة مخصصة لعليّة القوم الذين أنهكوا كاهل البلاد والعباد، ويوم يموتون يشيّعون بطريقة ملكية، والمقبرة "طالت بها الطوابير..وازدحم الشارع المؤدي إلى المقبرة الرسمية "الجلاّز" بالسّيارات. الجلاّز يا لهذا الاسم..مقبرة عريقة الأصل..عظيمة القدر..وسيعة رحبة تتسع لكل جثامين العاصمة..هاهنا دُفنت قامات وهامات من المشاهير..وهنا يأكل الدود اللحوم الأرستقراطية..وأكلة لحوم البشر."[2]

---

[1] أمّ الزّين بن شيخة المسكيني، لن تجنّ وحيدا هذا اليوم، ص140.

[2] المصدر نفسه، ص138.

فقد كانت أقحوانه" تحلم بأن يكون لها قبر في الجلاّز..هل يبقى من مكان هنا..مع كثرة الجثامين التي تتسابق هذه الأيام نحو المقبرة..؟ كانت تتمنى نفسها في أحد هذه التوابيت..إنّهم ضمنوا لأنفسهم بموتهم قبل الأوان قبرا أرستقراطيا سيزينه الرخام..هاهنا في العاصمة وفي أمّ المقابر تونس "الجلاّز"...كانت تشعر بحسرة غريبة على قدر غامض.."[1]فالمواطن في هذه البلاد لا يستطيع أن يحقق أحلامه، لأن كل شيء فيها يؤخذ عنوة ممّن يدعون أنّهم المسؤولون على هذه البلاد، يتصرفون فيها ومن عليها بفوضى لا مثيل لها.

حرمت أقحوانه، كما حرم أهل هذه البلاد من أن يحلموا بحلم وحيد، "فلم يسمحوا لها بعدُ بموتة عاديّة..والأرجح أنهم سيمنعونها من الانضمام إلى هذه المقبرة المسلمة..كان حلمها حينئذ أن ترضى عليها الحكومة المؤقتة وأن تمنحها قبرا مسلما إلى جانب أصدقائها من المعارضة..لكنّها كانت تعلم سلفا بأنّ ذلك صعب المنال..فلا يدفن في مقبرة الجلاّز غير من مات في أوانه.. أمّا من أصابته لعنة الحكومة وكُتب عليه بالموت المؤجّل فسيموت كلّ يوم.. وسيدفن بعد الأوان.. ولن تحتضنه ديدان مسلمة."[2]

- **الأماكن المفتوحة:**

- **المدن التونسية:**

ارتبطت الرواية بالمدينة واكتسبت علاقة جدلية بينهما،"من حيث هي فنّ المدينة المنصبّ على تحوّلات المكان، وصوت الفرد الباحث عن المعنى في تغيّر علاقات المجتمع المدني سبب آخر من الأسباب التي جعلت من الرواية طليعة إبداع عصر النهضة في أداء معاني الاستنارة، خصوصا من منظور الصلة التكوينية بين هذه المعاني وتحديث المدينة التي وجدت في الرواية ما يصوغ تعارضات تياراتها إزاء التحديث. ومن هذا المنظور، أصبحت الرواية الفنّ الأدبي الأكثر جذريّة في الاستجابة لمتغيرات التحديث

[1] أمّ الزّين بن شيخة المسكيني، لن تجنّ وحيدا هذا اليوم، ص138.

[2] المصدر نفسه، ص139.

المادي في المدينة، كما أصبحت النوع الأكثر طواعيّة في تصوير ردود الفعل المترتبة على متغيرات التحديث في تلازمها أو تجاوزها أو تباينها أو تعارضها أو تصادمها."[1]

أصبحت المدينة – باختصار – "الدائرة التي يتجمع فيها النفوذ، بأشكال، ويبدأ منها الوعي، وينطلق التّمرّد، بأشكالهما أيضا."[2]ممّا أوجد بها فكرًا فلسفيًّا حرًّا.

فكلّ التّطوّرات الحضاريّة السّابقة، وجدت ضمن دائرة المدينة، وبما أنّها" تنهض على الانفتاح نفسه، أو عدم الانتهاء نفسه، بالإضافة إلى التنوّع نفسه. فالمدينة، من جانب، كانت ولا تزال مجتمع الحراك، القابل دائمًا للتطور السريع المتلاحق، والقادر دائما على أن يستوعب –في إطار مرن هائل– تغيرات شتى؛ والمدينة –من جانب آخر– قامت دائما على التنوّع؛ بحيث كانت ولا تزال أشبه بوعاء ضخم فضفاض لطبقات اجتماعية عدة، ولأجناس وديانات شتّى، ولثقافات مختلفة، ولأشكال من الوعي متباينة."[3]

إقليم تونس الكبرى الذي يضم مدناً ذات كثافة سكّانيّة، وهذا شأن كلّ مدن البحر الأبيض المتوسط، فقد كانت أحداث الرواية تجري في إقليم تونس الكبرى، أي في ولاية تونس العاصمة، وفي ولاية منّوبة، كما تحدثت عن ولايتي جندوبة الحدودية وولاية سليانة الواقعة في الشمال الغربي.

لقد اجتاحت الأزمة العاصمة تونس، وأصبح كلّ شيء فيها متواصل دون انقطاع،" احتراق في السعار واحتراق في الأرواح وفي الأبدان..وختان لكلّ الأعضاء دون حفل ولا رقص على المزمار..ختان للعقول..وختان للألسنة..وختان للثورة وللثوّار..ابستم يا هذا..أنت في قلب تونس الثورية وتونس الثلجية وتونس المهددة بكلّ أطياف الطوفان."[4] فعمّت الفرحة في وجوه التونسيين،" وهم يشاهدون القنوات العالمية والعربية تعلن عن

---

[1] جابر عصفور، الرواية والاستنارة، دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، دبي، ط1، 2011، ص35.

[2] حسين حمودة، الرواية والمدينة، نماذج من كتاب الستينيات في مصر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2000، ص21.

[3] المرجع نفسه، ص25.

[4] أمّ الزّين بن شيخة المسكيني، لن تجنّ وحيدا هذا اليوم، ص119.

اندلاع ثورة رائعة من تونس بعد سقوط كلّ المشاريع الثورية الغربيّة وفقدان الأمل في تغيير العالم."[1]لكن الشعب مازالت في نفسه توق لتحرير بلاده من حماة الثورة.

مدينة باردو، التي كانت تعيش لأحلامها، والآن أصبحت تعجّ بالمتظاهرين المطالبين بحرية البلاد،"فرغم فشل الحكومات في إدارة أحلام شعوبها، لا يزال العالم جميلا في مكان ما"[2] خصوصًا في نفوس المعارضين والمعارضات لنظام الحكم،فقد كانت أقحوانة" تجلس في المقهى المحاذي للمجلس..وتحديدا في مدينة باردو..ما الذي زجّ بها في هذه الحكاية؟ لماذا أصرّت على أن تبقى في صفّ المعارضة؟ سيبقى صوتها ضائعًا بين الكراسي والمقاهي وبين سيجارة وقهوة سوداء..والتحقت بها نهد وعاتكة وياسمين ونخلة..وكل فتيات المجلس الحكومي المعارضات..كانت غاطسة في ذكريات بعيدة..وكان ذهنها شاردا عمّ يدور بجانبها..كانت تورّق صفحات قديمة من قدر قديم يوم كانت تصرخ بشوارع العاصمة مع السافرات تنادي بدولة مدنية والخبز والكرمة الوطنية..يومها كانت تطلب الحرية..لكن ها هي تنعم بالحرية..ماذا فعلت بها؟"[3] الحكومة لم تستمع للمواطن البسيط، فلم يكن هناك من بدّ، سوى أن يكون المكان هو باردو والزمان في عز القيلولة..في رمضان مسلم جدّا..والمناسبة السعيدة وقفة احتجاجية تنظمها أحزاب المعارضة ضدّ الحكومة."[4]وأصبح كل من في البلاد يتساءل عن مصيره ومصير ثورته" سألها :أين الثورة؟ أجابته: يلعبون بها في مدينة باردو."[5]

حال الأمة العربية لن يتغير أبدًا، فهي في سبات دائم، وبكل أسف، تشفت الأمراض التي تقضي على جميل في وطننا العربي الكبير.

---

[1] أمّ الزّين بن شيخة المسكيني، لن تجنّ وحيدا هذا اليوم، ص137.

[2] المصدر نفسه، ص120.

[3] المصدر نفسه، ص ن.

[4] المصدر نفسه، ص158.

[5] المصدر نفسه، ص203.

مدينة منوبة:" هؤلاء مسوخ ضاحكة صنعتهم أقحوانة في لحظة من وجودهم غير التأليب على الاحتجاج والتمرّد..إنّهم أعداء لكل حكومة حتى لو كانت حكومة ثوريّة."[1]

"آهٍ يا منوبة..كم من الأوجاع أنت..جمعت بين العلوم الإنسانية ومستشفى المجانين وسجن النساء ومركز رعاية اللقطاء ومستوصف لإجهاض البنات القاصرات اللاتي سقطن في ميدان الدعارة باكرا."[2]

مدينة وادي الليل: كانت أقحوانة المتسبب الرئيسي في انتشار فيروس الجنون بين سكّان مدينتها" وادي الليل" المدينة التي أصيبت"بمرض مثقف جدّا يؤدي إلى الموت أو إلى الجنون..وقد اكتشف علماء مدينتها أنّها المسؤولة على ظهور هذا المرض الخطير بين الناس..قالوا إنها مصابة بجنون من نوع غير شخصي أبدًا..وقالوا أيضا إنها الوحيدة الحاملة لفيروس هذا الجنون العمومي."[3]

كما كانت من السياسيات اللواتي يناضلن من أجل حرية المرأة التونسية، وقد قررت – أخيرًا - أن تترشح إلى مجلس التأسيسي لمدينة وادي الليل رغم أنها لم تكن تنتمي لحزب الأغلبية، وحظيت بمقعد لتكون من جماعة"الصفر فاصل"[4]حتى لا يكون لها حق في المطالبة بما يجعل سكان هذه المدينة يعيشون في أمن وأمان.

- **البحر:**

للبحر سرّ عظيم لا يعلمه سوى الله، فقد جعله مكانا للاستجمام، وموردا للرزق، وطريقا للسفر، كما جعله مصدرا للهلاك، وباعثا للهلع، فداخله لا منجى له إلاّ الله.

انبهر الشعراء والأدباء، والفنانون والرحالة به في كلّ العصور، وانذهلوا لجماله الفتّان، فكلّ منحه ما يستحقه قصيدة أو رواية أو فيلما إجلالا وتعظيمًا.

---

[1] أمّ الزّين بن شيخة المسكيني، لن تجنّ وحيدا هذا اليوم، ص117.

[2] المصدر نفسه، ص183.

[3] المصدر نفسه، ص26.

[4] المصدر نفسه، ص114.

تطلّ أكثر المدن العربية على البحر الأبيض المتوسط، البوابة الأساس للجنوب الأوروبي، القارة التي توهّم شبابنا أنّها جنّة الفردوس على أرض الله، لكنّ الواقع خلاف ذلك، فالجنّة – لو تفطنوا – هي الوطن الأم لا غير.

وأغرم به، أيضًا، الشباب العربي، وغير العربي، لا للاستجمام، ولا للاسترزاق، وإنما لكي يجعله وسيلة للعبور إلى الضفة الأخرى، إلى بلاد تسمى مجازا، بلاد الجن والملائكة، إنها القارة الأوروبية، أرض الخيرات والحريات، وأصبحت مسألة الهجرة لا تغادر تفكيره صباحا مساء، يدخر كل ما يستطيع ادّخاره من مال، لينجو بنفسه،عبر البحر، من الحاكم العربي.

الشباب يحمل في نفسه روح المغامرة، وحرّاس الشواطئ يتصارعون، على مدار السنة، مع الأمواج لالتقاط ما يمجّه البحر، فيتناقل الأهل أخبار جثامينهم،"دخلت عليها ياسمين في فزع: أمّي أمّي..لقد عثروا عليهم في قلب البحر الأبيض المتوسط..بعض جثثهم تمكّنوا من انتشالها وبعضها الآخر مفقود..أسرعي هيّا..هناك اجتماع طارئ بعد حين في المجلس التأسيسي حول هذه القضية.."[1] التي أسالت الدموع، وأرهقت البلاد.

الشباب كان متجها نحو جزيرة إيطالية، تدعى جزيرة **اللمبدوزا**، لقد" غرقوا في قلب البحر ولم يعثروا إلا على بعض جثامينهم..ردّت أقحوانة: نعم، يا ابنتي كيف سننصف الحارقين غرقا في دقيقة؟"[2]

تقدمت أقحوانة من المجلس وهي تخاطبه بنبرة حادة:"أيّها الحارق غرقا.تعطّلوا عن العمل وعن الحياة..تهمّشوا عقدا من الزمن.. جاعوا طويلا ولم يعد بوسعهم أن يصبروا..ثاروا وماتوا..تجاهلتهم الحكومات والرئاسات..تجاهلت موتهم وتجاهلت حبّهم للحياة.. يومئذ ذهلت أرواحهم عن أوطانهم..تنكّر لهم الوطن فتنكّروا لأنفسهم..قرّروا

---

[1] أمّ الزّين بن شيخة المسكيني، لن تجنّ وحيدا هذا اليوم، ص164.

[2] المصدر نفسه، ص166.

الرحيل خلسة وعلى عجل..رحلوا حرقا عبر البحر وغرقا نحو روما..لا الأعماق أرهبتهم ولا قوانين الدول..ففي أعماقهم جروح عميقة لا يقدر على احتضانها أيّ وطن."[1]

- بناء المكان الروائي ودلالاته في رواية "أهداب الخشية، عزفًا على أشواق افتراضية" لمنى بشلم

- سحر المكان بين الواقع والإبداع:

ارتبط الإنسان بحتمية المكان وجودًا وانتماءً، وهذا أمر فطري جبلت عليه النفوس، فهو، إذن، ظاهرة تقرّ به الإنسانية جمعاء، التي تجعل الإنسان يحتكّ به ليلتحم به عن قرب شديد، فيكوّن جزءا لا يتجزّأ من هذا الحيّز/المكان.

فالعلاقة القائمة بينهما، في الحقيقة، هي علاقة احتواء لجميع تجاربه ومكنوناته، فالذّات الإنسانية إذا ما تعلّقت بمكان ما، على العموم، فإنّ هذا التّعلّق هو تعلّق ماديّ محسوس، إلاّ أنّ تعلّق الذات المبدعة به يكون في حالة أقوى، فهي تتجاوز، بذلك، المكان الواقعي بأبعاده المحدودة إلى البحث عن المكان المثالي، لأنّ امتلاك هذه الأمكنة عندها ينبني في المخيلة بشكل آخر، خصوصًا، تلك الأمكنة التي تمثل في الوجدان وتسيطر على الأحاسيس، فيتمّ إبرازها وتكثيفها، بطريقة أو بأخرى، في المادة الإبداعية.

النصّ الأدبي الإبداعي استقطب توظيف المكان وإبراز جمالياته، في القصيدة العربية، بداية من الشّاعر الجاهلي الذّي أولع بالأطلال، إلى الأندلسي الذّي جسّد في شعره حبّ المدينة، فرثاها عند سقوطها في يد الغزاة.

أمّا شاعر العصر الحديث، فقد وظّف المكان عن وعيّ بواقعه، وتمرّد عليه في ظلّ ما أفرزته أحداث الحربين العالميتين. إلاّ أنّ المدّ الرومانسي المتمثّل في شعراء الرّابطة القلميّة الذّين لم يخضعوا المكان للمنطق والموضوعيّة في بنائه وتوظيفه، ليعكس أزمة وجود رسّخها الواقع المهجري.[2]

---

[1] أمّ الزّين بن شيخة المسكيني، لن تجنّ وحيدا هذا اليوم، ص167.

[2] ينظر: سهيلة بن عمر، سيميائية الفضاء في الرواية النسوية المغاربية، (دكتوراه)، إشراف: أحمد موساوي، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2017-2018، ص470.

فما أكثر هذه الأمكنة التي سحرت أكثر الشّعراء والأدباء، قديمًا وحديثًا، واستحوذت على ألبابهم، ودفعت بهم إلى حالة إبداعيّة لا مثيل لها، خلّدت أعمالا جعلتها في القمّة، على مرّ العصور.

فمن المدن العربية التي نالت حظوة كبيرة في الأعمال الإبداعيّة، شعرًا ونثرًا، نجد أولى هذه المدن شيوعًا، عروس البحر الأبيض المتوسط، مدينة الإسكندرية، التي عشقها كلّ الرّوائيّين والشّعراء، كمثال، الروائي والشّاعر قسطنطين كفافيس، الذي افتتن بهذه المدينة، حيًّا وميّتًا، كما نجد أكثر الرّوائيين الذين أولعوا بها، فأبدعوا روايات خلّدت أسماءهم، بخلود هذه المدينة السّاحرة، من بينها، رواية" ذلك الصيف في الإسكندريّة" للروائي العراقي برهان الخطيب، وثلاثيّة الإسكندريّة (-لا أحد ينام في الإسكندريّة- طيور العنبر- الإسكندرية في غيمة) للروائي الإِسْكَنْدَراني إبراهيم عبد المجيد، كما خلّد الروائي البريطاني لورانس داريل(Lawrence Durrell) مدينة الإسكندريّة في رباعيته ، رباعيّة الإسكندريّة،(- جوستين "Justine" - بلتازار"Balthazar" - ماونت أوليف "Mount olive"- كليا"Clea ").

من المدن العربيّة الأخرى التي نالت نصيبًا من الذكر في إبداعات الشعراء والروائيين، من بين هذه المدن العواصم العربية، في مقدمتهم، القاهرة ثمّ بيروت، ودمشق، والرّياض، والقائمة طويلة، لا يمكننا حصرها، فلكلّ شاعر أو روائي، مدينته التي يفضلها.[1]

- هوس المكان عند الروائية (منى بشلم):

فالمكان/ المدينة هو ذلك" الكيان الاجتماعي الذي يحتوي على خلاصة التفاعل بين الإنسان ومجتمعه، ولذا، فشأنه شأن أيّ نتاج اجتماعي آخر يحمل جزءا من أخلاقية وأفكار ووعي ساكنيه. ومنذ القدم وحتى الوقت الحاضر كان المكان هو القرطاس المرئي والقريب الذي سجّل الإنسان عليه ثقافته وفكره وفنونه، مخاوفه وآماله، وأسراره، وكلّ ما

[1] ينظر: شوقي بدر يوسف، وجوه عظيمة (قراءات في الأدب العالمي)، مؤسسة حورس الدولية، القاهرة، ط1، 2015، ص ص: 377-385.

يتّصل به، وما وصل إليه من ماضيه ليورثه إلى المستقبل، ومن خلال الأماكن نستطيع قراءة سايكولوجية ساكنيه وطريقة حياتهم وكيفية تعاملهم مع الطبيعة."[1]

مدينة قسنطينة معلم عمراني ذات هندسة راقية، توافد عليها العديد من الحضارات الإنسانية، التي تركت بصمتها ممّا جعلها ذات أثر طيّب في نفوس زائريها، فقد أبهرت كلّ من مرّ بها، وألهمت الشعراء والمغنيين، وملكت بشغاف قلوب الرحّالة الكبار.

هذه هي مدينة قسنطينة مدينة ضاربة في القدم، قدم التاريخ، ومن منّا لا يعرفها، إنّها المدينة التي أبهرت العالم، شرقًا وغربا، يعرفها القاصي والداني، فإنّها "المدينة والحضارة والتاريخ تحتاج إلى أكثر من جهد، فهي متشعبة ضمن حقول معرفيّة متنوعة، فهي حاضرة في الأدب بشقيه الشّعري والسّردي، وحاضرة في الفنون بشقيها الموسيقي والتّشكيلي، وحاضرة في التّاريخ بشقيه الثّابت والمتحرك، وحاضرة في الوجدان بشقّيه العاطفي والعنيف، وحاضرة في الأرض بشقّيها المتوغل في أعماق الصخر والمنحوت على ذاكرة الزمان، فهي الماضي والحاضر والمستقبل وما رَسَمَ الإنسان على أديمها وصخورها"[2] فهي لؤلؤة الشّرق الجزائري التي تتربّع فوق الصخرة العتيقة على جانبي وادي الرمال.

- **الأماكن المفتوحة ودلالاتها:**

o **مدينة قسنطينة:**

"إنّ المكان الذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكاناً لا مباليًّا، ذا أبعاد هندسية، وحسب. فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط، بل بكلّ ما في الخيال من تحيّز. إنّنا ننجذب نحوه لأنّه يكثّف الوجود في حدود تتّسم بالحماية."[3] وننجذب إليه بكل ما نملك من حساسية تسكن قلوبنا، فنهذي به صباح مساء.

---

[1] ياسين النصير، الرواية والمكان، ص70.

[2] أحمد بن المبارك بن العطار، تاريخ بلد قسنطينة، تح:عبد الله حمادي، دار الفائز للطباعة والنشر والتوزيع، قسنطينة، ط2، 2011، (من المقدمة)، ص12.

[3] غاستون باشلار، جماليات المكان، ص31.

ولعت الروائية ولعًا شديدًا بمدينة الجسور المعلقة، قسنطينة مسقط رأسها، ومرتع طفولتها، وملهى شبابها، وملتقى إبداعها.

قسنطينة المدينة التي سكنت قلوب مبدعيها، عن طواعيّة، فهذا، كاتب ياسين في نجمته، وذاك مالك حداد في رصيف زهوره التي لم تستجب، وهذه زهور ونيسي في جسرها وحنينها، وتلك أحلام مستغانمي في ذاكرتها وفوضاها وعبورها المستمر، وهذه منى بشلم في احتراقها الدائم لهذه الجسور التي داعبتها.

قسنطينة المدينة الغنية عن التعريف، مدينة ضاربة في القدم، قدم التاريخ، ومن منّا لا يعرف هذه المدينة التي أبهرت العالم، شرقًا وغربا، قديمّا وحديثًا، يعرفها القاصي والداني، فإنّها "المدينة والحضارة والتاريخ تحتاج إلى أكثر من جهد، فهي متشعبة ضمن حقول معرفيّة متنوعة، فهي حاضرة في الأدب بشقيه الشّعري والسّردي، وحاضرة في الفنون بشقيها الموسيقي والتّشكيلي، وحاضرة في التّاريخ بشقيه الثّابت والمتحرك، وحاضرة في الوجدان بشقّيه العاطفي والعنيف، وحاضرة في الأرض بشقّيها المتوغل في أعماق الصخر والمنحوت على ذاكرة الزمان، فهي الماضي والحاضر والمستقبل وما رَسَمَ الإنسان على أديمها وصخورها"[1] وما أثّرت في نفوس زائريها وعاشقيها منذ أن كانت تدعى سيرتا.

يلعب المكان الروائي بثنائيتيه – المفتوح والمغلق – دورًا هامًّا في تشكيل فضاءات الرواية التي اختيرت أماكنها وفق تنقلات الشخصيات المندمجة بالمكان عن حتميّة لازمة أجبرها على التفاعل معه بكل عفوية.

فالإنسان مرهون بما يحسّ به تجاه المكان الذي قضّى عمره على ثراه، وقد أشارت الروائية إليه بكل حماس، إذ قالت: "ولجت..فالعتبات مرهقة، أهاب الوقوف عليها، لذا قضيت عمري كلّه على عتبات الحياة، أتسلّى بإرهاق صبري، وتحطيم الباقي من وجدٍ

[1] أحمد بن المبارك بن العطار، تاريخ بلد قسنطينة، ص12.

سكنني، مذ فتحت العيون على جسورها..قسمطينة.. ورحلت مدينتي.. ومعها رحل الباقي من..منّي ربّما.."[1]

أثّرت المدينة في سلوكات دريّة، حتى أصبحت تنظر إلى نفسها، في كبرياء أنّها من سلالة أنصاف الآلهة، كما قالت:" ببالغ من كبرياء تدنين منه كأنّك تتصدّقين عليه بتلك اللّحظات، تسلّمين بلهجتك القسنطينية المنغلقة دون العالم بأسره، وكأنّك من سلالة أنصاف الآلهة، تراقبين لهجته وتفضحين ما استتر خلفها؛ إنّه وافد على مدينة لا تمنح كراسيها إلاّ للوافدين، هي مثلك تمامًا."[2] لا تختلف عنك.

كما أثّرت في ياسر الذي يتفاخر هو، أيضًا، بانتمائه إلى مدينة قسنطينة، وبكل غرور، يعلن أن ذلك يكسبه عزّة، وكبرياء، خصوصا عندما قدّم نفسه دون تطلب منه ذلك،" قال أنّه أيضًا قسنطيني، أ تعي قسمطينة ما معنى أن يكون قسنطنيًّا؟"[3] فقد استطاعت أن أسرار عنه، قائلة:"تكشف السّرّ الذي لم أستقص يومًا، لسبب من النّفس متمكّن، كان يسميه ياسر غروري السّفيه. لم أسأله يومًا من هو، ومن يكون، ولا حتّى حاولت أن أنبش جذور لكنته القسنطينية الفاضحة."[4]

فلا يستطيع ساكن هذه المدينة أن ينساها، فهذه دريّة كلّما اشتاقت إلى مدينتها، فإنّها تطلب من ياسر أن يبلغ السلام إلى مدينتها، قائلة:"- سلّمْ على قسمطينة .عبارة واحدة لا تفتأ تتعثّر بها كلّ لحظة"سلّمْ على قسنطينة" لا بل قسمطينة هكذا كما كان يسميها أهلها منذ عقود..عقود طوال. ألا تعرف هذه القسنطينيّة أنّ تلك المدينة ما عادت تشبه التّاريخ، ولا عادت تشبه الحضارة ولا حتّى المالوف الذي تغرّد به."[5] في كلّ المناسبات.

---

[1] منى بشلم، أهداب الخشية، عزفًا على أشواق افتراضية، ص09.

[2] المصدر نفسه، ص19.

[3] المصدر نفسه، ص13.

[4] المصدر نفسه، ص14.

[5] المصدر نفسه، ص38.

كلّ شبر من هذه المدينة يتغنّى بجمالها، يتغنّى بها (مالوفًا)، إنّه الهيام، الحب، الكلّ يتغنّى بعشق "قسنطينة مازالت تتنفّس كلّ صباح غزلك

"بسم الله نبدا كلامي

قسنطينة هي غرامي

الله الله

نشوفها في منامي

هي والوالدين

الله الله"[1]

هذه الأغنية هي السّرّ الذي أجمع سكّان قسنطينة، صغيرًا وكبيرًا، على ترديدها في كل المناسبات،

- **العاصمة أحياؤها وشوارعها:**

الشوارع في كل الأحياء الشعبية من البلاد العربية تتشابه تشابهًا كليًّا، لأنها ذات طراز هندسي واحد، جدرانها متراصة لا تريد أن تتخلى عن بعضها البعض، وطرقاتها غير مزفتة، ولا مصابيح فيها، إلاّ أنّ في شوارع عواصمها، هناك اختلافات، جزء منها يميل إلى الطّراز الأوروبي، كحال، عاصمة الجزائر، ذات المعمار الهندسي الفرنسي الموحّد، ففي قلبها، كشارع ديدوش مراد الذي كان يسمّى سابقا (La rue d'Isly) فكل زائر لها يستقبله.

لقد كان ياسر من مرتادي هذه الشوارع العاصمية التي تنسيه وحدته، فقد كان يتنقل بعفوية، كما قال:"أحملُ بقايا رجل كنته يومًا أنثرها على شوارع العاصمة، إنّها لا تشبهني، ولا حتّى تشبهك جاؤوا بك إليها قسرًا وستهربين قبل أنْ يتمكّنوا من إخضاع شهوة التجبّر فيك."[2]

---

[1] منى بشلم، أهداب الخشية، عزفًا على أشواق افتراضية، ص39.

[2] المصدر نفسه، ص20.

يتنقل، أيضًا، من حي إلى آخر، ليتذكّر مدينته، عندما يتوغّل في حيّ القصبة، وقد وصفته قائلة:"تعثّرت بك بين دفّات عمرٍ مطويّة مكتومة شبه آفلة، على رصيف أشبه ما يكون بالعمر، بصمت العمر، مغشيًّا عليك، منكفئة على مقود سيّارتك، وعائدًا إلى نفسي كنت بعد هيام بأزقة القصبة العاصمية، كلّ القصبات تتشابه، تماما كما تشابهنا لحظتها."[1]

فالحيّ الشّعبيّ يتّسم بالطّابع المتحرّر من جميع القيود الهندسيّة والحضريّة. إنّه مكان معزول عن العالم ومتروك لتناقضاته، يحمل هويته الخاصّة، دون أن يعبأ برياح التحديث المباغت التي تهبّ عليه.[2]

- **مدينة الدّلفة (عين الدفلى):**

عين الدفلى مدينة فتيّة تبعد عن العاصمة، غربًا، ببعض الكيلومترات، المدينة التي عيّن بها كمدرس في بداية حياته المهنية، "فالدفلة كانت بدايتي الأولى للتدريس خارج العاصمة، العاصمة تشبه قسنطينة في أمر واحد؛ أنّ كلتهما تحتفظ بقلبها بعيدًا عنها إلى أن يتوفاه البعاد، تستعيده جثّة هامدة تعود وتزرع رمادها بين الدّخلاء."[3] فلا فرق بين مدينته والعاصمة.

حتى هذه المدينة "عين الدفلى" التي أخذت اسمها من نبات الدفلى الذي تغنى به الشعراء، وأصبحت يضرب به الأمثال في الجمال رغم مرارته.

وقد ربط الشاعر عبد الرحمن المجدوب زهرة الدّفلى بجمال البنت الفاتن، وقال فيها:

"لا يعجبك نوّار الدفلى

في الواد داير ظلايل

ولا يعجبك زين الطفلة

---

[1] منى بشلم، أهداب الخشية، عزفًا على أشواق افتراضية، ص14.

[2] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص81.

[3] منى بشلم، أهداب الخشية، عزفًا على أشواق افتراضية، ص25.

حتى تشوف الفعايل."[1]

واكتشف ياسر يومها أن هذه الدفلى ستغيّر من حياته، و"يومها عزيزتي..يومها عرفت الدّفلة..الزهرة الفاتنة الجمال، يومها خدعتني الدّفلة، همس القدر أنّها ستخدعني طويلاً..وأنّ الدّفلة كثيرة ستخدعني من بعد."[2]لأنّ- صراحة -"الدّفلة..أنثى العشق والمرارة، ما رأيك هل يمكن جعله عنونًا لرواية ما، يومًا ما، يوم تقرّرين سحب طيفك من أوردتي، والذّوبان فيها أنت، بكلّ أنوثتك، تبًّا لك..زميلتي، وألف تبٍّ لأنوثتك التي..لم تنبض بالقلب إلاّ في غيابك."[3]

وكان ياسر في صميم قلبه يريد أن يضع بصمة حبّ ربطت بينهما، أن يبدع نصًّا روائيًّا يفوح عبقًا وعشقًا،"لن تكون روايتك..لن تكون إلاّ روايتها هي؛ فهي الدّفلة الأولى في حياتي..قبلك أو بعدك..أقصد..لا أعرف فأنا لم أفق على فجيعة حبّك إلاّ في بُعْدك.."[4].

o **الجسر: (القنطرة/سيدي راشد)**

إذا ما عرفت العاصمة بشواطئها الجميلة، فإنّ قسنطينة عرفت بجسورها المعلقة الشامخة، التي إن ذكرت فإنها تعبّر مدى وجود الأخطار عندما يكون الإنسان مارًّا فوقها،"فأين قد يجد هذان الطرفان جسرًا كالقنطرة أو سيدي راشد ليربطهما، أخشى ما أخشى أن ينزلق ياسر إلى أسفل الجرف قبل أن يرى شدّة انحداره."[5] فارتبطت خشيته بهذا المكان العالي.

فهذا المكان الذي يبعث في النفوس الهلع والخوف من شدّة الارتفاع،" أيمكن أن تكون الأستاذ الجامعي، ذلك الذي يشبه قسمطينة حدّ التّطابق، ذلك الوسيم.. رجل يشبه

---

(1) القول المأثور من كلام الشيخ عبد الرحمن المجدوب، نور الدين عبد القادر البسكري، دار ابن حزم للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2009، ص64.

(2) منى بشلم، أهداب الخشية، عزفًا على أشواق افتراضية، ص25.

(3) المصدر نفسه، ص25.

(4) المصدر نفسه، ص25.

(5) المصدر نفسه، ص21.

القفز من أعلى جسر بمدينة الجسور، يملؤك هواء أقوى من طاقتك على الاستنشاق يغرقك فتنهزم ميّتا طواعيّة بين ذرّات الهواء، تسلمه نفسك طوعا، لا يمكن أن يكون أنت ياسر.. لا يمكن."[1] "أبدًا أن يتصدّع جرفًا بانحدراك يا وادي قسمطينة..تراه واديك أيضًا بقايا حبّ آفل قسمطينة."[2]

- **الشّاطئ:**

الشواطئ الجزائرية شواطئ ساحرة رومانسية، تسحر زائريها، ويأنس برمالها الشباب، ويترجّل على رمالها الذهبية الأحباب، قالت:"سار بي إلى الشّاطئ آخر أيّام الصّيف بل ومفتتح الخريف، على الصّخر وقفنا جنبًا يواجه جنب.."[3]يتجاذبان أطراف الحديث.

وقد يكون الاستجمام على هذه الشواطئ لكي يستعيد الإنسان محطات حياته، كما فعل ياسر، "أركن سير العمر عند الشّاطئ، أستعيد نفسي فيك امرأةً اكتسحت الذّاكرة.. سكنتها رغمًا عنّي وعنها، دوريا كم عمرًا يكفيني لأمحوك، كم امرأة أحتاج لأكسرك بالذاكرة."[4]

- **الأماكن المغلقة ودلالاتها:**

- **البيت:**

اختير البيت لأنّه" سجّل لمشاعر وحياة الإنسان، وعلى جدرانه تواريخ الأيّام الماضية والأيام الباقية. لذا فهو الرحم الاجتماعي الأكثر عرضة لتقلبات الأيام، والأوضح مسيرة لأفعال ساكنيه، والأكثر غرابة عندما لا نجده إلا متشابهًا مع غيره."[5] فهو دون

---

[1] منى بشلم، أهداب الخشية، عزفًا على أشواق افتراضية، ص42.

[2] المصدر نفسه، ص36.

[3] المصدر نفسه، ص13.

[4] المصدر نفسه، ص20.

[5] ياسين النصير، الرواية والمكان، ص176.

جدال المكان الذي" يحمي أحلام اليقظة، والحالم، ويتيح للإنسان أن يحلم بهدوء."[1] طيلة حياته.

إنّ بيت المثقف يختلف، بطبيعة الحال، عن بيوت عامة الشعب، فلكلّ واحد ميزته التي ينماز بها عن غيره، فبيت ياسر له مميزات ذكرت في الرواية، وهو عندما "أدخلتني هذا البيت الذي ترفعت عن عرائه وأفول زينته وتناثر كتبه. وعنك رجلاً مدّدني على فراشه، وفرّ إلى كرسي يراقب نومي، أو ربّما إغماءة كانت."[2] وقد يكون للبيت ميزة تجعل مغايرا عن غيره، فكل واحد ينظر إلى مسكنه على أنّه الأجمل،"يتمٌ حلّ بي دون أن أدري، ومع أنّ والدي على تعاطٍ للحياة. شعرت أنّي عارية تمامًا..أنّي مسخ لا أشبه أحدًا، ولا حتى كنتُ أشبه نفسي في ذلك البيت – فيلا..ولا عدت أشبهه مع أنّي كنت أتباهى بعظمته التي منها أستسقي للغرور."[3]

لم تكن منى مستقلة عن أهلها، فقد كانت تفكر في أن يكون لها زوج وفق الشّرع، وتطالب ياسر بأن يتزوجها، "برنّة هاتف عادت..عادت تعلّمني حدود الدّين، وأين يجب أن نقف وتخبرني أنّي لن ألمسها إلاّ وهي تدخل بيتي سيدة له، كيف أتزوّجها وأنا الشّريد الهارب من الموت إلى بيت من غرفة ومطبخ بحجم علبة سردين."[4]

تملك دريّة، بالمقابل، بيتًا فاخرًا،"دخلت دوريا بيتها، كان على هندسة قصور رياس البحر، لكنه لم يكن بالعتاقة ذاتها. تبّا لكم من عائلة زائفة حتى في مسكنها، وجميلة حتى في خطوط هندستها، سارت أمامي خطوات رغبتُ بالعودة مغادرا... لكن الفضول أقوى، سحبني، ثمّ هي رحبت جدا بوجودي، حتى أني لمحت بين كلماتها نساءنا.. نساء قسنطينة، المدينة القديمة، سلالة انقرضت عقودا قبل اليوم"[5] إنّه بيت يشبه بيوت كبار القوم، "..كان

---

[1] غاستون باشلار، جماليات المكان، ص38.

[2] منى بشلم، أهداب الخشية، عزفًا على أشواق افتراضية، ص10.

[3] المصدر نفسه، ص11.

[4] المصدر نفسه، ص30.

[5] المصدر نفسه، ص64.

ذلك كلّ ما ملكت. أي سلطان قد تملك وسط مملكة الرّعب هذه، بيت مزروع حرسًا وكاميرات مراقبة يمكنها عدّ أنفاسك."[1]"أحلم..المثقفون يتزوجون من كلّ أميرات الدّنيا، ويسكنون قصور الكريستال..لكن في أحلامهم فقط..فاحلم.."[2]

- **الغرفة:**

مهما كان حجم الغرفة كبيرًا، فهي المساحة"التي يتحرك بها الكائن الإنساني، غرفة لا تتسع لوجوده الواقعي اليومي حسب، بل وتتسع لأحلامه أيضًا، وعندما يفيض عليها، وتفيض عليه، ينشأ صراع لا حدّ لضراوته بين ذات متطلعة وبين كوابح اجتماعية مانعة، عندئذ لا تعود الغرف إلا جزئيات صغيرة ببنيتها، الإنسان الطامح والإنسان المضاد، ليحدّ كل منهما نشاط الآخر."[3]

بينما غرفة دريّة المرأة الفنانة، فنّانة المالوف القسنطيني، تملك غرفة من نوع رفيع" لم يكن بلوغها صعبا كما تخيلت، البوّابة حاجز منيع.. بالحرس والعيون، إذا تجاوزتها استمتع بالاندهاش على مهل.. وعلى مهل دخلتها.. تلك الغرفة الحلم..غرفتك ذريّة كانت أوسع من بيتي كلّه، مضاءة طبيعيًّا.. الفتاة شاعريّة، سرير لا بدّ مستورد تقابله أجهزة تسجيل ضخمة، قد تشعل زلزالا إن هي شغلتها، إلى جوارها نافذة تشغل الجدار كاملا تتسكب على زجاجها طبقة رقيقة من الماء الملوّن بأضواء لا أدري أين ثبتت، ولا عرفت إلى أين ينتهي الخرير المرهف. فالجدار الرابع بابان يؤديان حتما لغرفتين أخريين، وخزانة صغيرة منقوشة بعناية مملّة بها عدد من الكتب المنظمة بأميّة مطلقة، امرأة لا تقرأ لا يمكن أن تعرف أن الكتب تبعثر لا ترتب."[4]حتى يكون لها نكهتها المميزة.

---

[1] منى بشلم، أهداب الخشية، عزفًا على أشواق افتراضية، ص65.

[2] المصدر نفسه، ص12.

[3] ياسين النصير، الرواية والمكان، ص95.

[4] منى بشلم، أهداب الخشية، عزفًا على أشواق افتراضية، ص84.

فغرف الأغنياء ومكتباتهم ليست من الغرف العاديّة، إنّما هي الأماكن التي تعقد بها الصفقات المدرة للأموال." أسير بضيف الفجر نحو غرفة هي مكتب حسب التقاليد الهندسية، إنها الغرفة التي يحدد فيها مصير المال والأعمال.. وهذه البلاد أحيانًا."[1]

- **المكتبة:**

تنسيق المكتبة في بيوت الأغنياء وحتى الفنانات، لها تنسيق خاصٌّ بها، فدريّة تملك مكتبة في صالونها، تحوي كتبًا وأشياءَ أخرى،"أدخلتني دوريا مكتبة ضخمة زيّنت بكتب لم تنطبع على تجليدها الفخم بصمات ولو حتى قليلات، اصطفت إلى جوارها قارورات أنيقات، لسن أكثر من نبيذ."[2] فمكتبتها لا تضمّ سوى كتبٍ فاخرة للزينة، أشياء أخرى.

للأغنياء أشياء كثيرة تميّزهم عن غيرهم من المثقفين البسطاء الذين يحلمون دائما بأشياء تكون في متداول الجميع، فهذا ياسر المثقف يملك غرفة هي كلّ شيء،"كان فراشا بسيطا جدا لا زينة على وجهه، وإلى جواري على أرضية أشيه بالرصيف منها بالغرف تناثرت كتب كثيرة في الجهة المقابلة لموضع الوسادة طاولة عليها جهاز كمبيوتر محمول صغير جدا، تنزل النظرات..دَرج صغير يفصل بين غرفتين هما كامل المنزل يتمدّد أعلى الدرج الصغير أيضا قوص بزينة قديمة متآكلة، على جانبيه ستائر عتيقة، الغرفة الثانية بها أريكة جلدية من طراز قديم أيضا، أمامها طاولة زجاجية وتمتد سجّادة صلاة يقف عليها رجل."[3] هذا ما يملكه من أثاث بسيط، أريكة جلدية قديمة، وكتب متناثرة هنا وهناك.

- **الملهى الليلي:**

تنتشر هذه الأماكن، عادة، في المدن الكبرى، خصوصًا، العواصم، ولهذه الأماكن طابع خاصّ، حيث تتواجد عمومًا، في أحياء راقية، وتكون دور السينما، والفنادق الراقيّة،

---

[1] منى بشلم، أهداب الخشية، عزفًا على أشواق افتراضية، ص55.

[2] المصدر نفسه، ص64.

[3] المصدر نفسه، ص53.

وحتى الحانات، بمحاذاتها، فقد اقترح ياسر أن يتلاقيا في أحد الملاهي المنتشرة بالعاصمة،"أين يمكن أن يلتقي كائنان من وهم، كان سؤالي العسير، لا يجب دخول الجامعة مع حلم يسير على قدمين، حلم مشين بشكل ما، مبهج بالشّكل الآخر، تلك كانت حيرتي، أمّا هي فحلولها جاهزة دائمًا، اقترحت ملهى ليليًّا لم أعرفه قبلاّ، أنا المقيم بالعاصمة منذ سنوات أربع، لم أعترض فأنا اكتشف معها الحياة بكلّ متعها، وكلّ خطوة ما هي إلاّ خطوة في قلب اللذّة، مغامرة نحو المتعة الفريدة لأنوثة ملتهبة أكتشفها بنهم من لم يذق قُبَلاً."[1]

تربت دريّة مع والدها الذي يحبّ ارتياد الحانات، وقد وقف ياسر يواسيها في محنتها، فقد" مسحتُ دمع عيونها برقّة رجل يقف أمام امرأة تنهار، للحظة حسبتها هي الضحية، هي القتيلة التي ذبحت بيد من ساقها إلى تلك الحانة، أي أب هذا الذي يسلم وحيدته لليل الشوارع العاصمية"[2] التي ترحم أحدًا.

- بناء المكان الروائي ودلالاته في رواية "الحق في الرحيل" لفاتحة مرشيد:

تدور أحداث هذه الرواية في أماكن أكثرها متواجدة بالمملكة المغربية التي تقع في أقصى شمال إفريقيا، تطلّ على حوض البحر البيض المتوسط شمالاً، وعلى المحيط الأطلسي غرباً. أمّا الأماكن المتبقية فهي غربية، أوروبية، حيث تركز على العاصمتين: لندن، وباريس، لذا كان الاختيار يصبّ على هذه الأماكن دون غيرها.

- الأماكن المغلقة:

يشكّل المكان الروائي اختلافًا جليًّا عمّا هو في الواقع الخارجي، أي أنّه عمليّة نقل ما هو واقعي إلى ما هو تخييلي. "وإذا كانت نقطة انطلاق الروائي في التقاليد الواقعية هو عالم الواقع فإن نقطة الوصول ليست هي العودة إلى عالم الواقع، بل إنها خلق عالم مستقلّ

[1] منى بشلم، أهداب الخشية، عزفًا على أشواق افتراضية، ص28.

[2] المصدر نفسه، ص63.

له خصائصه الفنّية التي تميّزه من غيره"[1] ويتحوّل بعد ذلك "إلى مكوّن روائي جوهري ويُحدث قطيعة مع مفهومه كديكور"[2] أي كتصميم داخليّ.

فالمكان المغلق هو مكان ذو خاصيّة سكونية، يمنح للشخصية حالة الانزواء، والانطواء داخل هذا الحيّز المكاني، ويقسّم إلى قسمين: مكان اختياري، وآخر إجباري.

- **المكان الاختياري:**

- **البيت:**

يشكّل البيت ذلك المكان المألوف للإنسان منذ أن وجد على وجه الأرض، وهو الذي ينمي شخصيته بمعنى أنّه منذ الطفولة تحوي شخصيته ومشاعره وأحلامه وطموحاته وأفكاره.[3]

لكلّ مجتمع خصوصياته التي شبّ عليها أفراده، فالمغتربون يتأقلمون داخل المجتمعات التي يتواجدون فيها، فينساقون وراء عاداتهم، وتقاليدهم، دون وعيّ منهم. فهذا فؤاد يسرّح عن قناعة أنّ الاغتراب فعل فعلته، حيث غيّر له عاداته، وقد أعلن مرارًا، عن ذلك،"وهكذا، أنا الذي تفاديت سلطة النساء من قبلها، أصبحت بين يديها حيوانًا أليفًا يحرس البيت في غيابها ويستقبلها بنباح الفرح عند عودتها."[4]

فليس فؤاد هو الوحيد الذي غيّرت الغربة أفكاره، وأخلاقه، حتى إسلان غيّرت لها كلّ شيء، فهي التي كانت دومًا مخالفة لآراء والدها، فقد قالت: "كان اختياري محبِطًا لوالدي الذي كان بحاجة لمن يعتني بالبيت، كما كانت له مشاريع أخرى: كأنّ أتزوج بمغربي مهاجر وأبني عشًّا"[5] كما بنته الكثير من المغربيات.

---

[1] سيزا قاسم، بناء الرواية، ص109.

[2] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص33.

[3] ينظر: ياسين النصير، الرواية والمكان، ص175.

[4] فاتحة مرشيد، الحق في الرحيل، ص19.

[5] المصدر نفسه، ص49.

الشخصية العربية عامة، والمغربية خاصة، لا تحبّ مفارقة البيت الذي ولدت به، وترعرعت بين جدرانه، فهي دائمة الحنين والشوق إلى رائحته الزكيّة، فهذا فؤاد عاد بعد وفاة والدته إلى أزمّور، قال: "وصلت البيت الذي بدا وكأنّني غادرته البارحة. لا زالت رائحة ربيعة تعبق في المكان والغرف مصفّفة بعناية..لا شيء جديد غير الغبار."[1] الذي ألفناه وألف العيش بيننا.

لم يتغيّر البيت الذي شهد ولادة فؤاد، إذ صرّح بقوله:"أجوب أركان البيت.. تستوقفني بصالة الجلوس صور، بالأبيض والأسود، ما زالت تحرس الجدار: صورة زفافي بربيعة، صورة لوالدي بجلباب أبيض وطربوش أحمر وصورة لوالدتي وهي تحمل الطاهر بين يديها..ثم صورة باهتة لي مع صلاح ونحن نصطاد السمك."[2] كلّ هذه الأشياء أصبحت أثرًا يحيى ما سلف من الأيام.

فالبيت إذا ما غادره ساكنه، عن طوع، أو عن كره، فإنّه سيتعرف على عبقه الذي يميّز بيتًا عن آخر، "فهو كائن في داخلنا، يسكن ذواتنا بهيئته ورموزه وعلاماته ولون جدرانه، ورائحة زواياه."[3] كلّ شيء فيه يعلن لنا أنّنا في يوم ما كنّا ساكنيه.

وقد تغادر البنت، عند بلوغها سنّ الزواج، بيت والدها إلى بيت جديدة لم تألفه، ولم تعاشر أهله من قبل، إنّه بيت الزوجية، الذي يكون عادة، مكانًا آمنًا تعيش فيه الزوجة لفترة أطول، وقد لا يسعفها الحظ، فتعود أدراجها، بعد طلاق، إلى بيت آواها طيلة طفولتها. وهذا ما حدث، بالفعل، لربيعة، قال فؤاد:"جاءت لتعزيني وعادت لبيت والدها من جديد..قالت إنها ليست مستعدة إلى حد الآن."[4]

كلّ شيء في البيت يبعث على السعادة والاطمئنان، والابتهاج، خصوصًا، إذا ما كان فيه، من يؤنس وحدتنا، حتى وإن باغتنا، يوما ما، بشيء يعكّر صفو حياتنا، فقد قال

---

[1] فاتحة مرشيد، الحق في الرحيل، ص66.

[2] المصدر نفسه، ص70.

[3] ياسين النصير، المكان والرواية، ص177.

[4] فاتحة مرشيد، الحق في الرحيل، ص150.

فؤاد:"أجرّ الخطى نحو البيت ببطء شديد وأستعيد تفاصيل نقاشي مع إسلان يوم فاتحتني في موضوع الموت الرحيم."[1] الذي آلمه كثيرًا، وحزّ في نفسه أن تزهق روح حبيبته.

- **المطعم:**

الإنسان العربي المغترب، خصوصًا، إذا كان من المملكة المغربية، فإنّه على دراية تامّةٍ بتحضير المأكولات الشّعبية التي يفخر بها، والاستمتاع بها في سهراتهم الليلية، التي تضمّ المغاربة، وحتى الأجانب، فلا ضير في أن يتعلم تحضير هذه المأكولات، بمفرده، فهذا الفنان يوسف الذي"يعدّ لنا الكسكس للغداء الذي كان يستمر لغاية ما بعد منتصف الليل."[2]

فالمغاربة فنانو المأكولات الشعبية، والمغربيات أيضا، فإسلان كانت من هواة فنّ الطّبخ، درسته بمدرسة الفندقة، وتخصّصت فيه على يد أستاذها الياباني، حيث أعلنت قائلة: "أذكر، وأنا في قسم الباكالوريا، يوم نظمت الثانوية لقاءات للطلبة مع ممثلين لمجالات مهنية مختلفة لمساعدتهم على اختيار توجيهاتهم الجامعية. هناك، التقيت مع من سيصبح أستاذي وصديقي وأبي الروحي: الشاف هيروكي-صاحب الصورة فوق المنضدة- وقد جاء ليحدثنا عن مدرسة الفندقة وشُعبها وعن فنّ الطبخ."[3] العالميّ.

كانت إسلان تحلم أن يكون لها مطعم خاصّ بها، وتمنحه اسمًا يليق بالمكونات التي تسهم في تحضير أطعمتها العالمية، فتعطيها طعمًا مميّزًا، فكانت علبة التّوابل هي صاحبة السّمو التي حظيت بهذا الاسم. فقد كانت مولعة بكلّ توابل العالم وبأمكنة تواجدها على وجه الأرض، فلكلّ أمّة نكهتها الخاصّة بها، قالت موضحة ما يحويه مطبخها:

"- إنها قوارير تحتوي على توابل من مختلف أنحاء العالم..كل قارورة تحكي حكاية..إنها عصارات حكايات الكون مجتمعة في علبة التوابل.

---

[1] فاتحة مرشيد، الحق في الرحيل، ص163.

[2] المصدر نفسه، ص88.

[3] المصدر نفسه، ص49.

قال مستنتجًا:

من هنا جاء اسم المطعم علبة التوابل؟

أجل..لها علاقة رمزية عميقة بهذه العلبة."[1]

تمرّ الأيام وتحقّق إسلان حلمها، وتنشئ مطعمًا باسم "علبة التوابل" ويتوافد عليه الزبائن، من كلّ حدب وصوب، وكان فؤاد من زبائنه الدائمين، لأنّه زوجة الشاف إسلان، قال: "توجهت بخطى من عليه أن يحسم أمرًا، إلى شرفة المطعم علبة التوابل، حيث وجدت الدكتور رشيد في انتظاري. طلبت جعة لكي لا أتعثر في بداية كلام يعد بزحزحة الوجدان"[2]ليتمكّن الحديث عمّا ألمّ بالشاف إسلان من مرض العصر" السرطان".

وأصبح مطعم "علبة التّوابل" ذا شهرة في مدينة لندن، كما أصبح يدار بالطريقة الغربية، قال فؤاد:" وقد وصلنا مدخل المطعم. استقبلنا نجيب، وهو المدير الجديد الذي أسندت له إسلان مهمة إدارة المطعم، مرحبًا:

السي فؤاد طاولتك جاهزة على الشرفة."[3]

- **المستشفى/ المصحّة:**

يتواجد المستشفى، عادة، بالمدن الكبرى، ويعدّ مؤسسة تهتمّ بالرعاية الصحية، بأنواعها، لكلّ المرضى وتوفر لهم العلاج من قبل أطباء عاميين أو اختصاصيين.

المستشفيات في المدن الغربية لها سياسة خاصّة، تختلف اختلافًا كليًّا، عمّا هو سائد في المجتمعات العربية، لعدّة أسباب، ثقافية، وعلمية، وغيرهما.

أمّا المصحة فلها دور ضيّق في تقديم الخدمات الصحية للمرضى بحكم أنّها مؤسسة خاصة، تخضع لنظام خاصّ بها، كمصحّة الدكتور رشيد.

---

[1] فاتحة مرشيد، الحق في الرحيل، ص159.

[2] المصدر نفسه، ص177.

[3] المصدر نفسه، ص160.

مارس الدكتور رشيد مهنة الطبّ، بالمملكة المغربية، بالمستشفى الجامعي بمراكش، كرئيس لقسم جراحة الأذن والأنف والحنجرة،"كان ذلك بعد وفاة والدته بقليل، وقد استلم لتوّه قرار تعيينه كرئيس لقسم جراحة الأذن والأنف والحنجرة في المستشفى الجامعي في مراكش."[1]

وعندما فكّر في أن يهاجر إلى لندن، ليواصل تخصصه العميق، حيث فتح ثَمّة عيادة خاصّة به، وقد كان خدومًا لكلّ المغتربين، حتى أصدقائهم، كالشاف هيروكي الذي أصيب بكسر في وركه إثر حادث سير، قالت إسلان: "أذكر حين زرته يومًا بالمصحة وكان أصيب بكسر في الورك إثر حادثة سير."[2] إلاّ أنّه لم يمكث بها طويلا حيث وافته المنية.

وقد كانت الشاف إسلان من المرضى الذين يترددن على مصحة الدكتور رشيد، لأخذ استشارات طبية،قال فؤاد:"خرجت من أفكاري وعدت أدراجي إلى البيت، فلنا موعد بالمصحة مع الدكتور رشيد لمعرفة نتائج الفحوصات التي قام بها بعد أن لم ينفع الدواء في شفاء قرحة لسان إسلان."[3]

لم تكن إسلان الوحيدة التي تتردد على المستشفيات، حتى والدتها يامنة التي ابتليت بمرض وهميّ لم يعرف مصدره، فقد كانت "تشكّ في كلّ شيء وتعيد المراقبة لعدة مرّات..أخذها والدي إلى الطّبيب الذي شخص مرضها، وقال إن عليها أن تقضي وقتًا في المستشفى، بعيدًا عن المحيط الذي تعيش فيه. رفضت الاستشفاء وحصص العلاج النفسي وخضعت لعلاج بالأدوية تحت مراقبتي."[4] "لا أنكر أنّني قد أحسست بنوع من الخلاص

---

[1] فاتحة مرشيد، الحق في الرحيل، ص142.

[2] المصدر نفسه، ص55.

[3] المصدر نفسه، ص156.

[4] المصدر نفسه، ص45.

خلال الشهور التي قضّتها بالمستشفى، لكن موتها جعلني ألمس مدى العذاب الذي عانت منه."[1]

بعد وفاة والدتها، انطلقت إسلان تجاهد الجهاد الحقيقي، في بناء نفسها بنفسها، وبعدما حقّقت كلّ طموحاتها، ابتليت بسرطان الثدي، وأجريت لها علمية وراء أخرى، وبقيت الليالي الطوال في المستشفيات، و"بعد مدّة من إجراء العملية الجراحيّة، قضتها حبيبتي في انتكاسات تلو نقاهات والأطباء يجربون كل حديث في مجال العلاج الكيميائي والإشعاعي، بدأت حالتها تتدهور واستقر الألم في أعضائها. نقلتها إلى المستشفى الأمريكي في باريس، حيث قام الأطباء بكلّ الكشوفات ووصولا إلى التشخيص نفسه والتكهنات نفسها، معترفين بعجزهم أمام حالتها."[2]

- **المكان الإجباري:**

- **القبر:**

القبر أوّل محطة من محطات الآخرة، في هذا المكان الموحش، سيشعر بالانعزال والانفراد والوحدة، لأنه فارق أحبته، وأصدقاءه، ومن عاشره طيلة حياته، ولم يبق له اليوم سوى ما قدّم من أعمال الخير.

الروائية تطرّقت إلى الحديث عن القبر في مواضع كثيرة، خصوصًا عندما دار الحديث بين إسلان والشاف الياباني هيروكي لمّا أصيب في وركه، حيث قال:"عندما يسقط إنسان مسنّ يكون هذا السّقوط هو بداية النّهاية..الكسر في عظم الورك يشدّه إلى السّرير لينحدر منه شيئًا فشيئًا إلى القبر."[3] نهاية الإنسان الحتمية، وقد تعلّم الحكمة من هذه الحياة القصيرة، لأنّ" الإنسان لن يتعلّم الحياة ما لم يتعلّم الوقوف. وعليه بعد هذا أن يحافظ على قامته منتصبة ما دام حيًّا، وأن يرفض كلّ ما يغريه بالراحة من أيّ نوع

---

[1] فاتحة مرشيد، الحق في الرحيل، ص48.

[2] المصدر نفسه، ص167.

[3] المصدر نفسه، ص55.

كانت، فهذه الراحة لها مفعول العكّاز ليس إلاّ، إنْ هو اعتاد عليه مالت قامته، وانكسرت هامته، لأنّنا يوم نتخلّى عن الوقوف نتخلّى عن الحياة."[1]

وإسلان الشخصية الثانية التي واجهت الموت بكل شجاعة، لأنّها تعلم علم اليقين أنّ هذا أمر مقدّر على كلّ إنسان، فمرض السرطان يؤدي إلى الموت لا مفرّ للإنسان منه."هذا إذا كان باستطاعتك أن تعالج شيئاً، فالطّبّ عاجز أمام حالتها، وهي في المرحلة الأخيرة من المرض ولم تعد تنتظر شيئًا..إنّها تدبّ إلى القبر ببطء لا يطاق..إنها تريد فقط أن تعجّل بخلاصها، أن ترحل بكرامة."[2]

لكنّها كانت تطالب فؤاد أن يسرع في توقيف الآم التي تعصر روحها يوما بعد يوم،"- لا تظنن أنه قار سهل بالنسبة إليها، هي ليست محاولة انتحار من يعاني من اكتئاب حادّ، إنها إرادة امرأة في كامل قواها العقلية والنفسية، امرأة عاشت الحياة كما أرادت، السرير بالنّسبة إليها أعتم من القبر بغض النظر عن هذه الأمواس الخبيثة التي تنخر جسدها وتعصرها ألمًا."[3]

كما تحدثت الروائية في شأن الأضرحة، أضرحة الأولياء والصالحين، رحمهم الله، لأنّ المملكة المغربية، عرفت بانتشار واسع لأولياء الله عزّ وجلّ، في كلّ قرية من قرى المغرب، كما هو شائع في الدول العربية.

لكنّ سكّان أزمّور يتهافتون على أضرحة الأولياء الموجودة بهذه المدينة المطلة على المحيط الأطلسي، وعلى ضفة نهر وادي الربيع، كضريح العالم الصوفي أبي شعيب، وضريح لالة خديجة البحرية. قال فؤاد:"وأنا اتّجه نحو ضريح الولي الصالح مولاي بوشعيب الرداد، دغدغت أذني أغنية لا أعرفها بصوت إخالني أعرفه، رجّتني طربًا واستفتني عند بائع الأشرطة."[4]

---

[1] فاتحة مرشيد، الحق في الرحيل، ص56.

[2] المصدر نفسه، ص179.

[3] المصدر نفسه، ص183.

[4] المصدر نفسه، ص87.

لأنّ فؤاد كان في زمن الشباب من مرتادي هذه الأمكنة صحبة صديقه صلاح، حيث قال:"أكاد أراني بصحبة صلاح نعبر على متن قارب أبّا العربي إلى الضفة الأخرى، حيث ضريح لالة عائشة البحرية لمعاكسة الفتيات اللواتي يأتين لرمي أغراضهن الخاصة من خصلات الشعر أو ملابس داخلية أو مشط أو ..كلانا في السن التي لا تعرف المستحيل."[1]

- **السجن:**

وُجد السّجن، أصلاً، لسلب حرية الآخر، خصوصا، إن كان سياسيًّا، وما شابه ذلك، أو للحدّ من اقتراف كلّ أنواع الجرم، وعدم انتشارها على نطاق واسع، بذلك يكون لهذا المكان دور فاعل في تأديب المخالف للأعراف والقوانين التي سطرها المشرّع القانوني، صونًا للأملاك والأرواح.

لم تتعرض الرواية لموضوع السجن بطريقة بمباشرة، وإنّما أشارت إليه في موضعين، إحداهما الحديث عن السّجن الواقعي الفعلي، وثانيهما، السجن مجازا، ففي الإشارة الأولى، حيث كان الحديث عنه من خلال مطالبة الحقوقيين الذين ترتفع أصواتهم" أمام باب السّجن مطالبةً بإلغاء عقوبة الإعدام في المغرب، ليكون أوّل بلد عربي يحترم الحقّ في الحياة."[2] احتراما حقيقيًّا بمساعدة منظمات حقوقيّة.

أمّا الإشارة الثانية التي عبّرت عن السّجن مجازيًّا، فقد كان ما حدث لوالدة إسلان يامنة التي قضّت جزءًا من حياتها في صراع مميت مع مرضها الذي حوّلها إلى نوع من الهستيريا. "مسكينة يامنة! عاشت أبشع سجن يُقدّر على مخلوق: أن تكون سجين حركاتك، سجين هوسك..سجين خيالك."[3] فما حدث لوالدتها غيّر مجرى حياتها تغييرًا جذريًّا، لأنّ "سجن يامنة المرضي جعلني حتّى بعد رحيلها لا أطيق البقاء في البيت."[4]

---

[1] فاتحة مرشيد، الحق في الرحيل، ص72.

[2] المصدر نفسه، ص10.

[3] المصدر نفسه، ص48.

[4] المصدر نفسه، ص48.

-الأماكن المفتوحة:

- **المدينة المغربية:**

تشكّل المدينة بوصفها" فضاءً ثريًّا متنوّعًا يزخر بشتّى التناقضات والفوارق والصّراعات"[1]لأنّ الحديث عن المدينة يكون، عادة، "غائمًا متخيّلاً تتشابه فيه الحدود والأطر والمعالم، فتغيب الخصوصيّة، وتصبح كلّ المدن متماثلة، لأنّ عمليّة رصد الفضاء تتمّ من الخارج فتكتفي بالظاهر لا تتجاوزه إلى العمق."[2]

ركّزت الروائية على جلب انتباه القارئ إلى المكان الساحر في المملكة المغربية، فقد ذكرت أغلب المدن التي لها سمعة سياحية، خصوصًا، المدن الساحلية، المدن التي ينتمي إليها جلّ شخصيات هذه الرواية.

- **أزمّور:**

فمدينة أزمّور التي تقع بإقليم الجديدة، ويصبّ فيها نهر وادي الربيع، هي مدينة فؤاد وصلاح وأخته ربيعة، فـ"أزمّور مدينة صغيرة يعرف فيها النّاس بعضهم بعضا ويتشبّثون بالتّقاليد."[3] وهذا جعل أكثر سكّانها، رجالا ونساءً، لا يبتعدون عنها، ومن بينهم ربيعة "فهي لم يسبق لها أن غادرت أزمّور سوى صوب الجديدة لزيارة خالتها."[4] وإن ترملت نساؤها فإنّهنّ لا يرتبطن برجل آخر،"رفضت أمّي، كما يليق بالأمهات الشريفات بأزمّور في ذلك الحين، أن ترتبط برجل آخر ناذرة حياتها لوحيدها."[5] هذه هي العادات التي أخذت المرأة المغربية عمومًا، احترامًا للمكان و لساكنيه.

وشباب مدينة أزمّور يفضل الاحتكاك بضفاف نهر وادي الربيع، وعلى شواطئ مدينته بالقرب من ضريح لالة خديجة البحرية،"كان صلاح يحسّ باختناق في أزمّور

---

[1] حمد البليهد، جماليات المكان في الرواية السعودية، ص127.

[2] المرجع نفسه، ص127.

[3] فاتحة مرشيد، الحق في الرحيل، ص67.

[4] المصدر نفسه، ص75.

[5] المصدر نفسه، ص81.

ويحلم بفضاء أرحب وبعالم بلا قيود."[1] وليس له سوى أن يتجه إلى النهر"هذا مكانه المفضل على ضفة نهر أمّ الرّبيع. هنا، كان يلتف حوله جمع من شبّان أزمّور، ونقاشات حادة تدور بينهم."[2]

قد يشتاق المغتربون إلى بيوتهم وكلهم شوقا، فؤاد الذي تغيب عن أزمّور مدة طويلة، حنّ هو الآخر إليها، "غادرت المطار مباشرة نحو المدينة التي شهدت اصطدامي الأوّل بالحياة. هي ذي أزمّور التي هجرتُ منذ أزْيد من ثلاثين سنة."[3] فعطلة المغتربين تمرّ سريعة، "لي رغبة في الاستمتاع بأزمّور قبل مغادرتها..خرجت في الظهيرة أجوب الأزقة الضيقة للمدينة القديمة. وما هي إلاّ لحظات، حتى خلت من حولي وانفض سكّانها، لم أفهم ما الأمر، وإذا بأصوات تهتف من داخل مقهى. جلبني الفضول لأجد جمعًا غفيرًا يتابع مباراة في كرة القدم."[4]

- **أغادير:**

أغادير من أجمل المدن الساحلية، أيضًا، ويطلق عليها اسم لؤلؤة الأطلسي، ومعناه بلغة البربر؛ مخزن الغلال، لأنّها تقع في نهاية سهول سوس الزراعية عند مصب نهرها ، فهي ذات خيرات كثيرة،، كما يطلق عليها أيضًا، عروس الجنوب، فهي بحقّ مزدانة بالجمال، بجمال قصبتها المشرفة معليها من علُ، وكورنيشها السّاحر المحاذي لمياه الخليج، فلا تنام فيه الحياة حتى الفجر، وجمال شوارعها الجميلة.[5]

كلّ المدن المغربيّة الساحلية لها النكهة نفسها، فأغادير من المدن التي مسّتها تغييرات بسبب الزلزال الذي ضربها منذ زمن، "غادرنا الفندق دون وجهة محددة، تاركين لأقدامنا مبادرة حملنا عبر الشوارع أغادير، المدينة التي نهضت من تحت أنقاض زلزال

---

[1] فاتحة مرشيد، الحق في الرحيل، ص72.

[2] المصدر نفسه، ص73.

[3] المصدر نفسه، ص65.

[4] المصدر نفسه، ص85.

[5] ينظر: يحيى شامي، موسوعة المدن العربية والإسلامية، دار الفكر العربي، بيروت، ط1، 1993، ص212.

أطاح بها منذ ما يناهز خمسة عقود، وأودى بحياة الآلاف من أبنائها، لترفع رأسها من جديد في شموخ. المدن على عكس الإنسان تعيش حيوات متعددة."[1]

تتمتّع أغادير جمال أخّاذ، هذا ما أدّى إلى عشقها، وجعلها قبلة السيّاح، من كلّ حدب وصوب،"قضينا وقتًا ممتعًا بصحبة قاسم وأسرته قبل أن نستقلّ الطّائرة من باريس إلى أغادير التي أرادت إسلان أن نقضي فيها شهر العسل. استأجرنا غرفة في أحد الفنادق المتراصة على الشاطئ، فأغادير تكاد تكون مدينة الفنادق."[2] التي تبعث الحب والإعجاب في كل من يمرّ بها. "- يا لحسن الصدف! إنّني أحبّ أغادير وأمنيتي أن أفتح فيها يومًا مطعمًا وأستقر هناك."[3] هكذا تمّ اكتشافها من جديد. "- اكتشفت الآن مدينة أخرى..لقد تغيّرت أغادير كثرًا.. إلى الأحسن طبعًا..لي بها ذكريات طفولية جميلة، فقد كنّا نقيم بها كلّما جئنا المغرب لقضاء العطلة الصيفية. قالت إسلان بفرح بالغ، قبل أن تضيف.

- آخر مرة زرتها لم تكن المارينا قد بُنيت، أليست رائعة؟

- بلى.

غادرنا الفندق دون وجهة محددة، تاركين لأقدامنا مبادرة حملنا عبر الشوارع أغادير، عبَرنا حديقة أولهاو المعروفة باسم حديقة العشاق، ثمّ وادي الطيور، قبل أن نتوقف في ساحة الأمل، حيث أحسسنا بالجوع."[4]

كل شيء فيها يبهر"الغروب في أغادير فتنة حقيقيّة، تجمع بين الدفء والإغراء. ونحن قبالة البحر نستمتع بحمرة الأفق، أشارت بيدها نحو مبنى أمامنا على شكل باخرة بمحاذاة الشاطئ:

-هذا هو المطعم الذي أحلم به..مطلّ على الشّاطئ."[5]

---

[1] فاتحة مرشيد، الحق في الرحيل، ص63.

[2] المصدر نفسه، ص62.

[3] المصدر نفسه، ص21.

[4] المصدر نفسه، ص63.

[5] المصدر نفسه، ص63.

- **تافراوت:**

إذا كان فؤاد الكاتب الشبح من مدينة أزمّور السّاحلية، فإنّ إسلان من المدن القريبة من الساحل الأطلسي. "- من أيّ منطقة من المغرب أنت؟

- من تافراوت.

- يا الله، أنت من تافراوت، كم أحبّ هذه المدينة..أتعلمين لماذا أحبّها؟

- لماذا؟

- لأنّها أنجبت أرقّ شاعر وأحسن كاتب مغربي فرنكوفوني هو محمد خير الدين..إنّه شاعري المفضل.

قالت مازحة.

- لم أكن على علم بأنّ تافراوت قد أنجبت غير العمال المهاجرين."[1]

لم تكن تعلم بأن مدينتها أنجبت مبدعين، كما لم يتصور أن تكون هي شاف، لذا " لم أكن أتصوّر امرأة مغربيّة، ومن تافراوت تحديدًا، شافًّا طبّاخًا بثلاث نجوم..كنت أعتقد المهنة حكرًا على الرّجال."[2]

كان فؤاد يتمنى أن يحقّق حلم والدته، "لم يكن له طموح طالب علم ولا روح مغامر، أراد فقط أن تفخر به أمّه كما تفخر نساء تافراوت بأبناء يبعثون نقودًا كلّ شهر هي ثمن غربتهم."[3] فالمغترب يتعلّق بمكان لا يعرف عنه شيئًا. وإنّما همّه الوحيد أن ينال أجرًا شهريًّا يسدّ به رمق أهله، "كانت يامنة، وهذا اسمها، سعيدة بهذا السعد وقد حققت حلمًا تتقاسمه معظم فتيات تافراوت: الزواج بمهاجر ميسور يأخذها معه إلى الضفة الأخرى، حيث تصبح من اللواتي تعُدن مرة في السنة بسيارات فخمة محملات بالهدايا يوزعنها على كلّ أفراد العائلة والجيران."[4]

---

[1] فاتحة مرشيد، الحق في الرحيل، ص16.

[2] المصدر نفسه، ص17.

[3] المصدر نفسه، ص33.

[4] المصدر نفسه، ص36.

فحلم الفتاة المغربية أن تستقرّ في بيتها وتنجب أولادا، "لم يكن فارق السنّ يعتبر حاجزًا، فالرجل في عرفنا لا يعيبه إلاّ جيبه. وفي تافراوت، باستثناء أقليّة خلقت وبفمها ملعقة من ذهب، المال من بلدان المهجر وليس من الدراسة أو الوظيفة. ستستغني يامنة عن تافراوت بكل سعادة، كيف لا؟ والزحام الذي ترعرعت بأحضانه لم يخلق دفئًا، والمعاناة المشتركة لم تخلق تواطؤًا. فقد أدركت كالعديد من بنات جيلها، أن الخلاص لا يتحقق إلا بصفة فردية."[1]

- **الرّباط:**

الرّباط عاصمة المملكة المغربية، وثاني أكبر المدن المغربية بعد الدار البيضاء، تقع، كذلك، عند مصب نهر بورقرق الذي يفصل المدينة عن (سلا) بوصفها أصل المدينة القديمة للرباط، ومنطلق توسّعها العمراني والحضاري.[2]

كانت الرّباط حلم كلّ مغربيّ، يثبت فيها وجوده، تتوافر على مرافق اقتصادية وعلمية، "بعد اجتيازنا امتحان البكالوريا سافر هو إلى مدينة الرباط لدراسة العلوم الإنسانية بينما سافرت أنا لدراسة الأدب الفرنسي. أذكر بوضوح يوم سفره إلى الرباط لاستئناف دراسته الجامعية وأنا التقط له صورة تذكارية، أمام محطة القطار، مع أبيه وزوجة أبيه وأخته ربيعة."[3]

عرفت الرباط من الأماكن السياحية بامتياز، لأنها تتمتّع بمعالم، قد تعدّ من عجائب الدّنيا، الكلّ يتجه صوبها، وفي كلّ المناسبات، حتى "أثناء عيد ميلادها السادس عشر، طلب صلاح من والده أن تكون هديته لربيعة جولة في الرباط. سوف يعرفها على معالم المدينة: صومعة حسان، ووادي أبي رقرق، وضريح محمد الخامس..فهي لم يسبق لها أ، غادرت أزمّور سوى صوب الجديد لزيارة خالتها."[4]

---

[1] فاتحة مرشيد، الحق في الرحيل، ص37.

[2] ينظر: يحيى شامي، موسوعة المدن العربية والإسلامية، ص213.

[3] فاتحة مرشيد، الحق في الرحيل، ص74.

[4] المصدر نفسه، ص75.

- **الدار البيضاء:**

الدار البيضاء أو يسمونها بالإسبانية (كازابلانكا)، من كبريات المدن المغربية، التي تقع، كذلك، على ساحل المحيط الأطلسي، فهي كاسمها تمامًا، مدينة تتميّز بعمارتها البيضاء إجمالاً، وبنظافة بنائها، فيها العديد من الدور والقصور، والجنائن، والفنادق، والشوارع الفسيحة.[1]

يحبّ الإنسان أن يعيش في المدن الكبرى، يحتكّ بغيره، ضمن علاقات اجتماعية واسعة، عكس ما هو موجود بالقرى والأرياف،"علمت بعد مدة بأنها قد تزوجت من ابن عمّ لها وتعيش معه في الدار البيضاء."[2]

- **مراكش:**

مراكش من المدن المغربية القديمة، تقع وسط المغرب، وتشتهر بمركزها التّجاري والزّراعي، كما يوجد بها الكثير من الآثار الإسلامية. [3] كالسّاحة الشّعبية التي تضمّ جامع الفناء، وحدائق روعة في الجمال، ففي"وسط مدينة مراكش المغربيّة، وغير بعيد عن وسط المدينة، توجد حدائق الماجوريل العالمية. طبيعة المكان الأخّاذة، وتصميمها المستوحى من عبق التاريخ المغربي، وروائح النّباتات الممزوجة بنسيم السّماء الخاصّ، جعلت حدائق ماجوريل معلمًا تاريخيًا، تزخر به السياحة المغربية."[4]

- **البحر وشواطئه:**

الشّواطئ المغربية من الأماكن التي تعرف رواجًا سياحيًّا يدرّ العملة الصعبة على المملكة المغربية، تستقبل السّيّاح الأجانب من كل الأجناس، خصوصًا، الشّواطئ التي تطلّ على المحيط الأطلسي، فهذه الشواطئ تشكّل قبلة لكلّ عباقرة العالم في جميع الميادين، من مستثمرين، ورجال أعمال عالميين.

---

[1] ينظر: يحيى شامي، موسوعة المدن العربية والإسلامية، ص213.

[2] فاتحة مرشيد، الحق في الرحيل، ص83.

[3] ينظر: يحيى شامي، موسوعة المدن العربية والإسلامية، ص219.

[4] رجاء غرب، حدائق ماجوريل، صوت ultra، 29-11-2015. الموقع الإلكتروني *https://www.ultrasawt.com/*.

تلوح شواطئ أغادير، من بعيد، كلّ شيء يبهر،"والمظلات الشمسية التي كانت متراصة على الشاطئ."[1] من شروق الشمس إلى قبيل الغروب، وأثناء"الغروب في أغادير فتنة حقيقيّة، تجمع بين الدفء والإغراء. ونحن قبالة البحر نستمتع بحمرة الأفق، أشارت بيدها نحو مبنى أمامنا على شكل باخرة بمحاذاة الشاطئ:

- هذا هو المطعم الذي احلم به..مطلّ على الشاطئ."[2]

كانت إسلان تحلم أن تعود يومًا ما إلى وطنها الجميل،"تصوّر حياتنا هنا بعيدًا عن ضباب لندن..البحر والشمس ودفء الجوار..أنا أفتح مطعمًا، وأنت تكتب روايات..ما رأيك؟"[3]

تفصح إسلان المغتربة بأراضٍ إنجليزية، بحثًا عمّا يحقّق لها حياة كريمة، رغم ما تعانيه من آلام الغربة التي تغيّر من أحاسيس الإنسان، وتجعله يكتسب عادات لا تمّت إلى ساكني شمال إفريقيا بصلة، لا من قريب ولا من بعيد.

يسرّي البحر عن مرتاديه الهموم والأحزان، ويبعث في نفوسهم السرور والبهجة، لكن قد يرهبهم، أحيانًا، وقد يحوّل ذكريات الإنسان إلى مآسٍ أليمة، وهذا ما حدث، بالفعل للدكتور رشيد، عندما استعاد ذكرياته مع هذا المخلوق العجيب.

"- إنك ملاح ماهر..من أين جاءك حبّ الملاحة؟

ردّ رشيد بنبرة تأمل:

- إنّها خلاصة قصّتي مع البحر..غضبي منه ومصالحتي معه.
- كيف ذلك؟ تبدو عاشقًا للبحر.
- لقد سبق أن غرقت فيه لكنه كان شهمًا معي.
- حقًّا؟ ومتى حصل ذلك؟"[4]

---

[1] فاتحة مرشيد، الحق في الرحيل، ص189.

[2] المصدر نفسه، ص63.

[3] المصدر نفسه، ص64.

[4] المصدر نفسه، ص148.

بدأ رشيد يسرد ذكرياته، ونفسه تعتصر أملًا، على من فارقه، في يوم ما"خرجنا خلسة في الصباح الباكر أنا وخالد والكلّ نيام. توجّهنا نحو البحر وخالد الذي يحسن السباحة يعد يأن يعلمني.. ركبت الأمواج بحذر، أحاول أن أتعلّم العوم، بينما تعمّق خالد بثقة من يحسن السباحة. وما هي إلاّ لحظة، حتى تغيّر وجه الموج ليبدأ في تقاذفي واللعب بي. حاولت الخروج من الماء، وأنا أصرخ خالد..خالد..لكنني لم أفلح، فما كان إلا أن استلقيت على ظهري مستسلمًا للقدر لأجد نفسي، بعد مدّة من الزّمن، على الرّمال وقد قذف بي الموج بأعجوبة، وأنا بين الحياة والموت. بعد أن أسعفني رجال الوقاية المدنية علمت بأن خالد قد لقي حتفه بين الأمواج."[1]

ورغم ما يجده مرتاد البحر من أخطار إلاّ أنّه يحمل في نفسه حبًّا كبيرًا، إنّه البحر فيه ما فيه، "بعض خطوات على الشاطئ وأعود إليك..أحبّك بحجم المحيط."[2] إنّه افتتان لا مثيل له لهذا البحر.

وقد يداهم السائح أو مرتاد البحر في بعض الحيان، خطرا ما، مثلما حدث أنّ "درّاجة مائيّة تكاد تدوسني وهي تمرق بجواري بسرعة البرق مودعة وراءها خيطًا سميكًا من البنزين. يكفي تلوث دماغي قلت، وهممت بالعودة نحو الشاطئ تاركًا لإيقاع الموج مهمة حملي إلى برّ النجاة."[3]

والرّمال الذّهبيّة التي يعشقها الأطفال الصّغار، حينما يشيّدون عليها بيوتهم الخيالية، وهذا ما يبعث في نفوس هؤلاء، سرّ المتعة الحقيقية، وكذا البراءة الطّفولية، التي يتحلّون بها. "طفل يبني قصرًا من رمال تحت نظرات أمٍّ يكاد يُدمع الفخر عينيها. يعيدني إلى مشهد مشابه من طفولتي بشاطئ الحوزية، وأنا أبكي لأن الرمال تشرب كلّ الماء الذي أجلبه من البحر."[4]

---

[1] فاتحة مرشيد، الحق في الرحيل، ص149.

[2] المصدر نفسه، ص152.

[3] المصدر نفسه، ص188.

[4] المصدر نفسه، ص188.

- **العواصم الغربية:**

يشعر أيّ إنسان براحة نفسيّة تامّة، عندما يجد نفسه ملتصقًا بأرض هلّلت لقدومه، وشهدت سقوطه الأوّل، هذا إحساس جُبِل عليه الإنسان، الذي يميل في أكثر الحالات إلى الأرض التي ولد عليها، وعندما يغترب عنها، فإنّه يحنّ إليها حنانا لا يوصف، ولا يستطيع أيّ مبدع أن يعبّر تجاهها عما يشعر به.

الإنسان العربيّ غير قادر على نسيان وطنه الأمّ، مهما تغرّب عنه، لأنّ هذه المدن الغربية، خصوصًا، عواصمها، التي يحبّ الإنسان المغترب أن يعيش بها، لا لشيء، سوى لوفرة العمل، في كلّ الميادين.

من عواصم الدول الأوروبية التي يحتّك بها المغترب العربي، باريس ولندن، اللتان ذكرتا في الرواية، ففي باريس سكن أهلها، بقي بها قاسم الأخ الأكبر لإسلان، وفي لندن، كانت تضمّ جماعة من المملكة، من بينهم إسلان، وفؤاد، وغيرهما من شخصيات الرواية.

- **باريس:**

باريس عاصمة فرنسا، العاصمة التي سحرت كلّ المبدعين العالميين، سحرتهم ببناياتها التاريخية الرائعة، وحدائقها الجميلة، وشوارعها الواسعة.

ليس كلّ المغتربين الذين هاجروا إلى هذه العاصمة، كانوا فقراء، لكن الدكتور رشيد كان من أغنياء المملكة المغربية، "ونحن في باريس كنّا نعلم بأنه رجل غني وذو نفوذ ولهذا لم يكن رشيد يعاني مثلنا من صعوبات مادية."[1] وأكثر هؤلاء المغتربين، خصوصًا، النساء، من بينهنّ من لا تملك وثائق رسمية، كالمغربية غيثة التي"تعيش وتعمل عند سيدة جزائرية تملك صالون حلاقة في حي في باريس، غيثة مهاجرة سريّة قادمة من أسرة فقيرة في مدينة آسفي، تقاذفتها المصائب، ولم تفلح في تسويّة وضعها القانوني."[2]

---

[1] فاتحة مرشيد، الحق في الرحيل، ص130.

[2] المصدر نفسه، ص100.

فقد كانت إسلان في سنّ مراهقتها سجينة والدتها المريضة، بينما"في السّنّ التي كانت زميلاتي من الطالبات يكتشفن خلالها الحب والحياة باريس الساخنة، كنت أنا سجينة سجن والدتي التي ما فتئت حالتها تزداد سوءا."[1] "كل ما أذكره من حياتها في باريس هو أنها كانت تحبّ النظافة."[2] إلى ماتت في المستشفى.

- **لندن:**

لندن، أعرق عاصمة في العالم، وما يعرف عنها، أنّها مدينة الضباب الذي لا يفارقها، فهي وجهة كلّ الطلبة الأجانب، يجدون ضالتهم بها، ففيها تتعايش الأديان." كان ذلك في إحدى الليالي الكئيبة من ليالي لندن، حيث الضباب هو الوفيّ الوحيد في زمن الخيانات..كان العالم من حولي يحتفل بقدوم سنة جديدة وكنت أنا أنعي سنة مضت كيلا تعود."[3] فالغربة قد تغيّر ملامح الإنسان خصوصا، المغترب العربي، فتقضي على هويته."كيف استطعتُ الابتعاد عن هويّتي إلى هذا الحدّ؟ كيف سرقتني السنون لأصبح باردًا كجوّ لندن، كئيبًا كسمائها؟"[4]

انتقلت إسلان إلى مدينة لندن بطلب من إدارة الفندقة"جئت من سنة فقط بدعوة من مدرسة الفندقة."[5] أين تعلمت فنّ الطّبخ، على يد الشاف هيروكي.

تملك مدينة لندن خاصّة مميزة، تميّزها عن غيرها من مدن العالم، ففيها الأنهار العظيمة، والحدائق الجميلة،"بعين لندن، ونحن في الأعالي نستمتع بجمال المدينة وبسحر نهر التايمز الممدد تحت أقدامنا.سحبتُ فجأة من جيب سترتي علبة صغيرة بها خاتم خطوبة. فتحتها وقدمته لها، على الطريقة الأوروبية."[6]

---

[1] فاتحة مرشيد، الحق في الرحيل، ص45.

[2] المصدر نفسه، ص43.

[3] المصدر نفسه، ص13.

[4] المصدر نفسه، ص24.

[5] المصدر نفسه، ص51.

[6] المصدر نفسه، ص59.

أمّا فؤاد الصحافي، الذي يكتب عما يعانيه المهاجرين العرب، في مدينة كهذه، "تحدثنا طويلاً وأنا أسأله عن وضعيّة الجالية المغربية في فرنسا، فكثيرًا ما كتبتُ عن وضعيّة المهاجرين في لندن لحساب الجريدة."[1]

[1] فاتحة مرشيد، الحق في الرحيل، ص61.

3-3 شعرية الشخصية في الرواية االمغاربية:

- مفهوم الشّخصية الرّوائية وأنواعها:

- الشخصية الروائية من منظور النقد الغربي:

أعطت الشكلانية الشخصية تحديدا وظيفيا دقيقا يجعلها أحد مكونات النسق السردي، فقد استخلص لها فلاديمير بروب إحدى وثلاثين وظيفة في الخرافات. ولكن الفرنسيين، أ.ج غريماس ورولان بارت، أدمجوها ضمن أنماط مختلفة، من خلال أسس الدراسة السردية للشخصية، فكان نموذج غريماس أكثر تبسيطًا بالقياس إلى نموذج بروب (اختزال إحدى وثلاثين وظيفة إلى ستة عوامل: الذات/ الموضوع، المرسل/ المرسل إليه، المساعد/ المعيق)، فإن الشخصيات لا تظل محصورة في دور وظيفي واحد، لكون التحليل البنيوي حسب رؤية بارث، في ارتيابه من عدم تحديد الشخصية من ناحية الجوهر السيكولوجي، قد سعى، عبر فرضيات شتّى لتحديدها ليس ككائن وإنما كمشارك. ومنذ ذلك الحين فتح باب البحث عنها من خلال المقاربة اللسانية التي صاغها فيليب هامون.

فقد أسس هامون اقتراح التحليل السيميائي تحديدًا للشخصية الذي يقوم على التوزيع الثلاثي اللساني: -الدلالي- التركيبي- التداولي، وذلك عبر ثلاث مقولات:

- الشخصيات المرجعية(مرسلة إلى مدلولات مؤكدة ومحددة المعالم مباشرة)،
- والشخصيات الواصلة (التي تمثل القارئ والمؤلف)
- والشخصيات التكرارية (الموحدة والمشيدة للأثر بواسطة نسق الإسرال والاستقبال).

فقد حدث تقارب بين أبحاث غريماس وبارت وهامون، يتجلّى في التصور ذي النزعة المحايثة: أي أن الشخصية ليست سوى كائن ورقي قابل للاختزال بصرامة على علامات نصية.

وقد وجدت الشخصية مسوغها الإيديولوجي، في نهاية الستينيات، في أعمال آلا نروب غرييه، وناتالي ساروت: كان القصد من هذه هو إبطال الوهم المثالي للرواية التقليدية، واعتبار الشخصية كنسيج من الكلمات وحية دونما أحشاء. "ولا سبيل لمعرفة

تركيب الشخصية إذا لم تنطلق من اللغة التي جسدته وجعلته الشيئ الوحيد الملموس بالنسبة إلى الناقد والقارئ على حد سواء"[1]

فقد أدرك الشكلانيون الروس، من قبل، أن الرواية ليست بحاجة إلى وهم مرجعي أدنى، ولئن كان القارئ، حسب توماتشفسكي، يعرف خاصية العمل الأدبي المبتكرة، فإنه يطالب بملاءمة الشخصية مع الواقع، حيث تظهر قيمة العمل.[2]

- **مواصفات الشخصية الروائية**

تحدّد الشخصية الروائية زمن قراءة الرواية، من خلال الأفعال التي تنجزها أو الصفات التي تكتسبها من أطراف ثلاث: أن تصف نفسها بنفسها أو توصف من طرف شخصيات أخرى، أومن طرف السّارد.

تسهم طبيعة المعلومات المقدمة في التمييز بين ثلاث مواصفات للشخصية؛ وهي:

- **مواصفات سيكولوجية:** ترتبط بنفسية الشخصية، أي كينونتها الداخلية، أفكارا ومشاعر وانفعالات.
- **مواصفات خارجية:**ترتبط بمظاهر الشخصية الخارجية، كالقامة ولون الشعر والعينان والعمر، حتى اللباس.
- **مواصفات اجتماعية:**ترتبط بالوضع الاجتماعي للشّخصيّة، بصفة عامّة، طبقتها الاجتماعيّة (عامل/ طبقة متوسطة/ بورجوازي/إقطاعي)، ووضعها الاجتماعي(فقير/ غني)، وإيديولوجيتها(رأسمالي/ أصولي).[3]

- **الشخصية الروائية**

تعتمد صيغة تقديم الشخصية الروائية على صيغتين؛ صيغة الأفعال وصيغة الوصف، والملفوظات السردية تختلف عن الوصفية في مستويين:

---

[1] سامية بن صوشة، تقنيات السرد في الرواية العربية الحديثة، موسم الهجرة إلى الشمال أنموذجا، للطيب صالح، مذكرة ماستر، (مخطوط) إشراف عبد الرحمان بن يطو، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد بوضياف بالمسيلة، 2015/2015، ص37.

[2] ينظر: فانسون جوف، أثر الشخصية في الرواية، ترجمة: لحسن أحمامة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، ط1، 2012، ص ص: 13 -16.

[3] ينظر: محمد بوعزة، تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص:40.

– صيغة الأفعال: تقدم الملفوظات السردية معلومات ضمنيّة غير مباشرة عن الشخصية الروائية، وتعتمد هذه الملفوظات على صيغة الأفعال، بأنواعها، كمثال على ذلك: تسير، توقفت، تقضي..

– صيغة الوصف: تقدّم الملفوظات الوصفية معلومات ظاهرة ومباشرة عن الشخصية الروائية ولا تحتاج إلى تأويل القارئ، وتعتمد هذه الملفوظات على صيغة الوصف كالآتي: طويلة القامة، عرجاء، عجوز...[1]

تقدّم الشخصيات الروائية بطرق متعددة، فهي خاضعة لمنطق التّحوّل الإبداعي من فترة إلى أخرى، حسب تخطيط الروائي لها، فهناك من يبرز شخصياته بتفاصيل دقيقة، طبائع وملامح، كالرواية الواقعية والرواية الاجتماعية. وهناك من يتحرى الاختصار في وصفها، فلا يقدم سوى القليل في رسم صورتها، وهناك طائفة أخرى من الروائيين تلجأ إلى إرباك القارئ وتضليله بوضع شخصياته في أوضاع غامضة، كبعض الأشكال الروائية الحديثة، التي تسم الشخصية الواحدة بأكثر من اسم، أو شخصيات متعددة لها نفس الاسم.

يقترح فيليب هامون مقياسين يفيدان في تقديم الشخصية الروائية، وهي:

- **المقياس الكمّي:** ينظر إلى كمّيّة المعلومات المعطاة عن الشخصية الروائية.
- **المقياس النّوعي:**ينظر إلى مصدر المعلومات التي تقدم عن الشخصية الروائية، بطريقة مباشرة تقدمها الشخصية، أو طريقة غير مباشرة تقدمها شخصيات أخرى أو الروائي.[2]

- **أنواع الشّخصيّة الروائية**

للشّخصيّة الروائية دور هامّ في بناء الرواية،" فهي التي تحرّك الحدث بل تولّده ضمن سياق الرّواية، وعليه فالشخصية بوصفها عنصرًا روائيًّا هامًّا لا يمكن فصله بأيّ

---

[1] ينظر: محمد بوعزة، المرجع السابق، ص42.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص ص42–43.

حالٍ عن باقي العناصر: تلك التي تلتحم معها التحام الجزء بالكلّ حتى يدفع الروائي بروايته إلى عالم الفنّ الرّوائي.[1]

وتتمثل"الشخصية الروائية غالبا في نوعين: أولاهما، الشخصية الرئيسية، التي تبنى بوساطتها المعمار الروائي، فيعزى لها التنقّل المتناسق، بناءً ودلالةً، أمّا ثانيهما، فيتمثل في الشخصية الثانوية، التي لها دور إضافي يساهم في إعطاء العمل الروائي نكهة خاصة."[2]

للتّمييز بين الشّخصيات الرئيسية والثانوية معايير متعددة، حسب اختلاف الأشكال الروائية واختلاف الشخصيات من ثقافة إلى أخرى.

- **الشّخصيات الرّئيسية:**

للشخصية دور في بناء النص الروائي، وقد حدّد روجر هينكل ثلاثة معايير للشخصيات الرئيسية، وهي:

- "مدى تعقيد التّشخيص،
- ومدى الاهتمام الذي تستأثر به بعض الشّخصيات،
- ومدى العمق الشّخصي الذي يبدو أن إحدى الشّخصيات تجسده.

إنّ الشّخصيات الرّئيسية في الرّواية ترسم وتمنح تميّزها من خلال هذه الوسائل."[3]

يتمحور معيار تعقيد التشخيص حول"نمط الشخصيات المعقدة التي ترجع أفعالها وتصرفاتها إلى مجموعة متداخلة ومركبة من الدوافع والانفعالات المتناقضة، بما يجعلها عرضة لتغيرات حاسمة. ومعنى ذلك أن الشخصيات الرئيسية تمثل نماذج إنسانية معقدة وليست نماذج بسيطة، وهذا التّعقيد هو الذي يمنحها القدرة على اجتذاب القارئ. هذا المعيار يخصّ بنيّة الشّخصيّة في ذاتها، وفي هويتها النّفسيّة."[4]

---

[1] خليل صلاح الدين بلعيد وإبراهيم فكرون، دراسات روائية في السيرة الذاتية والمكان، ص77.

[2] المرجع نفسه، ص136.

[3] روجر ب. هينكل، قراءة الرواية، مدخل إلى تقنيات التفسير، دار آفاق الترجمة، القاهرة، ط2، 1999، ص218.

[4] محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص56.

ويتمحور معيار الاهتمام "ببناء الشخصية وطرق تقديمها على المستوى السّردي. من هذا الجانب الشكلي، الشخصيات الرئيسية هي التي تستأثر باهتمام السّارد، حين يخصّها دون غيرها من الشخصيّات الأخرى بقدر من التّميّز، حيث يمنحها حضورًا طاغيًّا، وتحظى بمكانة متفوقة. هذا الاهتمام يجعلها في مركز اهتمام الشخصيات الأخرى وليس السارد فقط."[1]

أمّا المعيار الثالثة، العمق الشّخصي يتمحور حول"غموض الشخصية بما يجعلها مثار اهتمام الشخصيات الأخرى. ذلك أن جميع الناس الذين يلفّهم الغموض أو تشكّل حياتهم لغزًا غامضًا علينا يستثيرون شغفنا".[2]

- **الشّخصيات الثّانويّة:**

تقوم"الشخصيات الثانوية بأدوار محدودة إذا ما قورنت بأدوار الشخصيات الرئيسية. قد تكون صديق الشّخصيّة الرئيسية أو إحدى الشّخصيات التي تظهر في المشهد بين حين وآخر. وقد تقوم بدور تكميلي مساعد للبطل أو معيق له. وغالبا ما تظهر في سياق أحداث أو مشاهد لا أهميّة لها في الحكي. وهي بصفة عامة أقلّ تعقيدًا وعمقًا من الشّخصيّات الرئيسية، وترسم على نحو سطحي، حيث لا تحظى باهتمام السارد في شكل بنائها السّردي، وغالبا ما تقدّم جانبًا واحدًا من جوانب التّجربة الإنسانيّة."[3] التي تسهم في بثّ الوعي الفكري.

فالأدوار التي تنجزها الشخصيات الثانوية هي أدوار مساعدة على أكثر من صعيد، بحيث تكمل، حينًا، ما نقص من معلومات عن شخصية معيّنة، وأحيانًا أخرى، تسهم في سدّ ثغرات لكي تربط الأحداث.

---

[1] محمد بوعزة، المرجع السابق، ص56.

[2] المرجع نفسه، ص57.

[3] المرجع نفسه، ص ن.

- شخصيات رواية "لن تُجَنّ وحيدًا هذا اليوم" وأبعادها (الجسميّة- الاجتماعيّة- النفسيّة)

رواية "**لن تجن وحيدا هذا اليوم**" من الروايات القلائل التي نوّعت في توظيف شخصيات استمدتها من البلاد التونسية، البلاد التي أنجبت إنسانا استطاع بجدارة أن يكمل مشوار من سبقوه، أبطالا وعظماء، فالروائية تمثلت"العالم وتجربة الثورة التونسية شعرا وفلسفة، بل في فلسفة نثرت فيها الشعر، واعتمدت العناوين الرموز(كما في هذه العناوين :طوابير تحت جلدي...تضاجع الأشباح...محاكمة النرجس..)."[1]

وبحكم أنّ الروائية أمّ الزّين بنشيخة المسكيني ذات منزع فلسفي، تدريسا وممارسة، لجأت إلى استعارة هؤلاء الشخصيات التي تتقاطع تناصيًّا مع فلسفة ميشال فوكو في كتابه الموسوم" تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي" وقد وظّفت في روايتها أحداث لإنجاز فيلم، بطريقة ترميزية، لشخصيات عرفت باضطرابات سلوكية وخطابية وفكرية، لكن الطريف في ذلك، إنّها كسّرت تقاليد الإخراج السينمائي وكتابة السيناريو واتّخذت من الواقع والفضاء الخارجي المنفتح على الثورة التونسية. "الشخصية مكوّن أساسي في بنية السرد القصصي حيث لا يقوم الحدث إلاّ بها"[2]

فقد اختارت شخصيات روايتها ممّن كانوا يمثّلون جرحى الثورة الذين لم تسند إليهم أدوارًا جاهزة، وإنّما هم من ساهموا بأنفسهم في بناء أدوارهم داخل النص، وتمردوا على كل ما هو خيالي، فأصبحوا من الشخصيات التي تتحرّك بكلّ حريّة وتسرّد الوجع والحلم لدى كل التونسيين.[3]

---

[1] سلوى السعداوي، "الشعر في الرواية: حداثة فنية أم أزمة بنائية؟ ضمن مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، مركز جيل البحث العلمي، طرابلس، لبنان، ع30، 2017، ص14.

[2] عبد الرحمان بن يطو، السّرد التّوثيقي في الرواية العربية بين المرجعية التاريخية والمتخيل التاريخي، مقاربة توثيقية لرواية مصائر لربعي المدهون، مجلة دفاتر مخبر الشعرية الجزائرية، دورية علمية دولية أكاديمية محكّمة، تصدر عن مخبر الشعرية الجزائرية، جامعة محمد بوضياف بالمسيلة، المجاد3، العدد 10، أكتوبر 1019، ص159.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص ن.

- الشخصيات الرئيسية وأبعادها(الجسميّة – الاجتماعيّة – النفسيّة):

- **شخصية قرطاج :**

لقد كانت الرّواية الأولى لأمّ الزّين، هي رواية "جرحى السّماء" عبّرت بكل شفافيّة عن فكرة خلخلة النظام التونسي سرديًّا، وعن تحوّلات السياسات المنتهجة آنذاك مع الحكومات الموبوءة بالفشل، فانتشر الوعي، وتبلورت الأفكار للبحث عمّا يخرج البلاد من دوّامة العفن السياسي، فكانت رواية "لن تجنّ وحيدًا هذا اليوم" ذات العنوان المستفز من أجل استفهامات تحاول أن تعطي مساحة من البوح الحرّ لمجانين تونسيين صنعوا هذه الثورة من أجل قرطاج.

قرطاج الحضارة، هكذا هي تونس، إنّها بالفعل حضارة"ولدت منذ ثلاثة آلاف عام في البحر المتوسط الغربي وورثت تقاليد حضارة فينيقية عاشت هي الأخرى آلاف السنين؟ ماذا بقي من أثر هذا الشعب الرصين المغامر في الوقت نفسه والذي كانت مسيرته على غرار مسيرة ملاحيه الذين شقّوا أعالي البحار."[1]

اتخذت الروائية من هذه الشخصية منطلقا ترميزية تحاول من خلاله بعث روح الوطنية التي أوشكت أن تندثر بفعل ما يعايشه المواطن التونسي، ونضع ما بين قوسين(حتى المواطن العربي)، الذي كادت هويته وكل ما له علاقة به كمواطن عربي تنمحي من ذاكرة الأمة بفعل ما طرأ على العالم من عولمة ومن تصرفات أودت بكل ما هو جميل على هذه الأرض الجميلة.

تصرّح الروائية بأن قرطاج، أي تونس، كوطن جامع، تتحسر ممّا يحدث لأولادها الذين" ترمقهم من بعيد كأمّ ثكلى.. يؤكل أطفالها بين عينيها جهرًا... يؤكلون من الكتف الأيسر بكل صفاقة.. يؤكلون على وقع فارسيّ كما يؤكل الثّور الأصفر.. ولا تستطيع

---

[1] فرانسوا دوكريه، قرطاجة، الحضارة والتاريخ، تر: يوسف شلب الشام، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ط1، 1994، ص7.

قرطاج حتى احتضانهم أو درء الأذى عنهم.."[1] الذي لحقهم من جرّاء سوء تصرفات الحاكم بالدرجة الأولى.

فقد كانت دائمًا تمنح أولادها، في السراء والضراء، كلّ ما يحتاجونه، وكانت معهم عندما كانوا" يقفون منذ سنتين من الزمن... يصنعون الربيع ساعة.. ويبكون الزهور المجروحة بفؤوس لا تصلّي إلاّ لأطماعها.. وهي تحاول بمشقّة مملّة إخفاء دموعها السافرة عنهم.. هؤلاء أبناؤها الشرعيون منذ ألف عام.. تجمّعوا على حقل من السنابل الشامخة.. فأنتجوا أغلبية.. أصابتهم عدوى الحرية فلم يتقنوا إدارة مشاعرهم المكبوتة.. يوشكون كل يوم على التحوّل إلى منشّات للذّباب.. ورغم ذلك لم تشأ قرطاج أن تتدخل في أرشيفات حكومات الكذب من أجل إعادة الحقّ لأصحابه.. لقد كانت تدرك جيّدا أنّهم سيتدرّبون طويلا على حريّتهم.. دون أن يجدوا نقطة التوازن المطلوبة بين أوجاعهم السابقة وأحلامهم اللاحقة.."[2] التي ستتحقّق إذا ما تكاتفوا يدًا بيدٍ حتى النصر.

قرطاج هي من ستقف في وجه أعداء الوطن، فهي" محكوم عليها بأن تبقى ههنا حذو هذا الشعب الكبير ترقبه من بعيد طيلة تاريخه وعلى مدى كلّ المستقبل الذي بحوزتها.. لكن لا حقّ لها في أن تحضن أبناءها حتّى وان أُكلوا على مقربة من عينيها... ولا حقّ لها أن تمنحهم أحلامهم إلاّ في حالة وصولهم بأنفسهم إليها.."[3] إلى كلّ ما تشتهيه نفوسهم الظمأى.. إلى الانعتاق، إلى الحرية.

هذه هي قرطاج التي أكّدت مرارًا وتكرارًا أنّها"هي المرأة الوحيدة المالكة لمستقبل هذا الشعب لكنّها محرومة من حقّ توجيههم نحو الطريق الصواب حتى وإن سقطوا في الهاوية.. قدرها أن تظلّ واقفة تحدّق كل يوم في هذا المدى الذي افتتحته بأيديها علّ مدينتها تلتحق بأحلامها.. حينئذ فقط بوسعها أن تأفل عن سمائهم إلى سماء أخرى.. وعليه

---

[1] أمّ الزّين بن شيخة المسكيني، لن تجنّ وحيدا هذا اليوم، ص14.

[2] المصدر نفسه، ص14.

[3] المصدر نفسه، ص15.

فقرطاج محرومة من حقّ النوم في أيّ زمان.. لا ليل لها ولا حياة غير الحركة الدائبة لهذه الجموع السائرة نحو المجهول.."[1]

اتهمت قرطاج، مثلما اتهمّ باقي المواطنين بالجنون، لأنّهم يطالبون بحقوقهم في هذه الحياة. فزجّ بها في مستشفى الأمراض العقلية، وقد كانت"تطلّ عليهم من ثقب في جدار المستشفى..وبدأت تهذي معهم كي لا يحاسبها أحد على أقوالها"[2]تحسّرًا على يحدث بموطنها.

ستعيش قرطاج ما بين الحلو والمرّ، وبين الآم والأحلام، إلى أن يحين وقت تحرير أبنائها من براثن أعداء الوطن الحقيقيين، و"كانت تعلم جيّدًا أنّ ثورة الصبّار ستعود ثانية في عيون أطفالها القادمين..ستؤجّل قرطاج آلامها..من أجل أحلام أطفالها."[3]

- **شخصية أقحوانة:**

شخصية أقحوانة هي الشخصية التي أوجدت مسوخ جرحى السماء، وأصبحت اليوم من نزيلات مستشفى الرازي للأمراض العقلية، فقد كان اسمها أقحوانة قبل الموت، لكن بعد الجنون أصبح "جفّ الأقحوان وامتنع عن العطر..اللقب..بدّل لونه لصالح الحزب الحاكم"[4] الذي أصر على تخديرها قبلما يتفشّى جنونها إلى كافّة المواطنين.

أقحوانة شخصية يلازمها الجنون العاقل، لأنّه جنون"عاقل أكثر من اللازم"[5]، بهذه العبارة التي صرّحت بها إلى أحد الأطباء المكلفين بحقن مجانين الثورة.

مهما انتشر الظلم وعاث في الأرض فسادًا، حتما، سيأتي يوم يتراجع فيها مدحورًا مقهورا، وهذا ما دفع بأقحوانة إلى الشفاء من داء الجنون، فقد"ثابت إلى رشدها وتعافت من جنونها..فهي تبتسم لهذا الطّفل الذي ينمو بين حروفها..وتضحك أحيانًا من وهم جميل

---

[1] أمّ الزّين بن شيخة المسكيني، لن تجنّ وحيدا هذا اليوم، ص15.

[2] المصدر نفسه، ص37.

[3] المصدر نفسه، ص309.

[4] المصدر نفسه، ص33.

[5] المصدر نفسه، ص34.

ظلّت تحمله طيلة حياتها: هذه الصّورة التي اقتلعتها من معبد قديم..إنّما هي صورة أصغر أبنائها..ها هو يحلّق في المدى الذي رسمته له بعينيها.."[1]

أسرّت لنفسها ما يبعث فيها نوعًا من السرور والبهجة، لأنّ الطّفل (الصبار) "سيحلّق بعيدًا..سيقطف الكواكب..وسوف يأتي بقصص جديدة لشعب أجّل أحلامه كي يسعد بها في أوانها."[2]

- **شخصية الصبّار:**

ما علاقة زهرة الأقحوان بنبتة الصبّار؟ حسب ما تريه قرطاج حين كانت واقفة هنا ترقب شعبها قبل أن يُباع خلسة إلى الشيطان، وُلد الصبّار ولادة طبيعية من نكاح عابر بين زهرة الأقحوان ونبتة الصبّار ذات الطعم المرّ.."[3] لكنّ ما يروّج في كواليس الحكومات الفاسدة التي تطلق الأكاذيب الكبرى بأنّ الصبّار سقط"من كوكب آخر خطأ حينما ملّت الآلهة من هذا الجنون العمومي لبشر لا يؤمنون بغير أطماعهم."[4]، وهذا ما يعتقدونه – بكلّ سفالة - في شعب أبيّ.

قد آلام الصبّار كل ما قيل عنه زورًا وبهتانًا، فـــ"ـأقسم أنْ يكذّب كلّ الحكايا حول أصله وهويته واختار أن يكتب قصّته بنفسه"[5] حتى يطّلع عليها أذناب الحكومات الفاسدة، ولا يستطيعون بعد ذلك أن يخادعوا أيًّا كان من هذا الشعب المسالم.

والصبّار مصرّ كلّ الإصرار على تقديم سيرته بنفسه، فهو من سيرويها.. فهو من "سقط ذات يوم...إثر سقوط الجدران الحاجبة لنور السّماء..من لوحة معلّقة منذ زمان طويل في المعبد المقدّس حيث كانت قرطاج تمارس العشق كلّ ليلة مع حنّبعل وتلد أطفالها كلّ صباح..

---

[1] أمّ الزّين بن شيخة المسكيني، لن تجنّ وحيدا هذا اليوم، ص309.

[2] المصدر نفسه، ص309.

[3] المصدر نفسه، ص308.

[4] المصدر نفسه، ص308.

[5] المصدر نفسه، ص308.

..الصبّار هو مجرّد لون وبعض دوائر وخطوط..الصبّار ذاكرة سائلة..وسماء رسمها طفل صغير بألوان الزّينة الهشّة..لا شيء غير رسم وقع التّخلي عنه منذ زمن في لوحة ملّت من أن تظلّ وحيدة على ظهر جدار بارد..."[1]

واصل الصبّار مسيرته الطويلة التي لم تنه بعد، وصوت أقحوانة(الأمّ)"يرنّ في أذنيه بسرعة الضّوء: اندفع أيّها الطّفل الجميل..سيكون لك شأنٌ عظيمٌ في حكاية أخرى.."[2]

وهكذا حال الصبّار الذي "حلّق دهرًا طويلاً في سماء الكواكب الأخرى..لكنّه نسيَ الطّريق إلى كواكبه الأصليّة..إنّه تائه في سماء لا طرق فيها غير الذّرّات والفراغ.. ها هو يعدو بسرعة فائقة نحو الفضاء الفسيح حاملا بين أنامله بعض العلامات والخرائط.. ترعاه شموسه وتحضنه عيون قرطاج من وراء المعابد والمساجد القديمة.."[3]

لم يتوقّفْ صوت أمّه، صاحبه أينما اتّجه كموسيقى ساحرة" اذهب يا ولدي بعيدًا في خُطاك..اصعد عميقًا في أوجاعك..ستصنع من حلمك سماء لشعبك."[4]

- **شخصية نهد:**

شخصيّة دفع بها المرض العصري إلى تغيير اسمها وملامحها، فقد كانت تدعى (أناهيد)، فهذا التحوّل المفاجئ في كلّ شيء،"لا يقلقها في شيء أنها لم تعد تذكر اسمها الحقيقي..والأرجح أنها تعمّدت هذه المرة أن تنساه هربا من قدر قديم..لا حرج عليها..لأنها سئمت من تلك المرأة التي كانت تُدعى "أناهيد"..تلك المرأة المتحجبة بحجاب مسلم شبقي قزوردي...وهي أنثى مسلحة في كامل عدتها.."[5] إنّها امرأة تحبّ كلّ ما يحبّه أيّ امرأة كانت، فإنّها كانت -بمنتهى الصراحة- "كثيرة التعطر محبّة للحناء. مواظبة يوميا على الكحل. محبة للوشم..طبّاخة ماهرة للشاي الأخضر..لا تبارح طبقها

---

[1] أمّ الزّين بن شيخة المسكيني، لن تجنّ وحيدا هذا اليوم، ص309.

[2] المصدر نفسه، ص309.

[3] المصدر نفسه، ص308.

[4] المصدر نفسه، ص309.

[5] المصدر نفسه، ص27.

الفضّي، توزع الكؤوس وتدعو إلى إنجاب البنات من خلاصة الأعشاب.."[1] لكي يتغلب المجتمع النسوي على كلّ ما هو ذكوري.

حذفت حروفا من اسمها، كما بترت نهدا أصابه المرض العصري، وأبقت على آخر، فأصبح اسمها نهدًا" ثلاثة حروف عارية كافية لبناء عالم جديد ستتكفل فيه برسم مصحة عقلية..وخاصة بالبحث عن نهدها الثاني...قالوا إنها نسيته بين يديه آخر مرة..وقالوا أيضا إنها فقدته مع بعض أعضائها في رواية سابقة..والأرجح أن أحد رجال المدينة يحتفظ به لغايات طبيّة..."[2]

أصبحت نهد التي فقدت عشيقها"غريب"الذي كانت" تحبّه إلى حدّ التّملّك..شديدة الحرص على إسعاده وتلبيّة كلّ شهواته".[3] لقد فقدته منذ زمن بعيد، ككل نساء تونس نزيلات المصحة العقلية، أصبحت تهذي بذكر اسمه طوال الوقت، كما"تهذي بكلمات أخرى لا أحد من الغائبين استطاع أن يلاحق سرعة هذيانها الدائم.."[4]بسبب رؤيتها المستمرة لغريب الميّت الذي يتعمد إزعاجها، وكان هدفه الوحيد من ذلك، أنّ موتته السابقة لم تعجبه، وصارحها قائلا:"أنا لم أكن أحبّذ الموت في حادث مرور أحمق وفي سيارة مجنونة..عدت كي أموت ثانية موتة تليق بمكانتي في الدنيا كم يحلو لي حبيبتي أن أموت بين يديك.."[5] تكفيرًا لما اقترفته يدي في حقّك.

- **شخصية غريب:**

غريب مثقف ينصب جلّ اهتماماته سياسة المدينة التي تدار في الخفاء ناشرة الجفاء بين سكّانها، وهذا ما جعله دائمًا نزيلا من نزلاء السجن.

---

(1) أمّ الزّين بن شيخة المسكيني، لن تجنّ وحيدا هذا اليوم، ص28.

(2) المصدر نفسه، ص27.

(3) المصدر نفسه، ص56.

(4) المصدر نفسه، ص31.

(5) المصدر نفسه، ص30.

لقد كان يقضي أوقاته في زنزانته، بالغرفة رقم (07)، يتحاور مع الجدار الذي نشأت بينهما أواصر، فقد" كان مشدودا إليه طيلة سنين إقامته في هذه الزنزانة..كتب عليه بدمه..اتّكأ عليه كلّما أحسّ أنّ العالم ينهار..بكى صدره..واشتكى إليه ظلم الحاكم العربي...اشتاق إليها..وتوسّل الجدار أن يسقط كي يراها..تضور شوقًا إلى رؤية الشمس وحلم أن يقفز وراء الجدار كي يحلق في سماء الحرية."[1]

تمّ إطلاق سراحه، أخيرًا، من السّجن المدني بالمرناقية "بعفو تشريعي شمله لحسن سلوكه الأخروي واجتهاده في أن يكون سجينا متخلقا أكثر من اللازم."[2]

خرج من مدينة "المرناقية"، واتّجه صوب مدينته "وادي الليل" الذي خرج منها"خرج منها شابًا وها هو يعود إليها كهلاً..أخذ يقرع الباب بقوة...لكن لا أحد كان بانتظاره.. أطلّت عليه جارة لم يتعرّف عليها قائلة في برود:" لا تلحّ في قرع الباب يا سيدي..لقد نقلوها إلى مستشفى المجانين لأنها تعاني من الأرق ليلاً.."[3]

تعوّد على كلّ أشكال الصواعق، فخبر وجودها في مستشفى الأمراض العقلية، لم يحرك فيه ساكنًا، دخل المستشفى، وعثر على غرفتها المشابهة لغرفته، رقم(07)، لكن" لم يعثر عليها...كان فراشها فارغا تماما باستثناء بعض قطرات من دواء أزرق مبثوث اعتباطا على الحشايا.."[4] لقد كان متعبًا تعبًا شديدًا من جرّاء الليالي التي قضّاها في السجن، وبمجرّد دخوله غرفتها" تمدّد على فراشها في شكل جنون قسري..عانق وسادتها التي كانت تفوح منها رائحة أنفاسها ممزوجة بالمخدّر.. وبعد قليل أخذ يغطّ في نوم عميق."[5]

---

[1] أمّ الزّين بن شيخة المسكيني، لن تجنّ وحيدا هذا اليوم، ص35.

[2] المصدر نفسه، ص34.

[3] المصدر نفسه، ص35.

[4] المصدر نفسه، ص35.

[5] المصدر نفسه، ص36.

دخلت الغرفة ممرضة في مقتبل العمر، شرع" يفتح عينيه ببطء شديد..كان منزعجا من ضحكاتها ومن صوتها العالي..منذ مدة طويلة لا شيء ارتفع على مسامعه غير آذان الجوامع ونباح الكلاب..حتى السجناء حين يعذّبون لم يكن لهم الحق في غير الأنين الصامت والبكاء الباطني..فلماذا يسمح للمجانين بما لا يسمح به للمساجين؟"[1]

اقتربت منه الممرضة وهو مقيد اليدين والساقين، وقالت له بسخرية:" من أنت حتى تنجو من الجنون؟ من أقحمك في هذه الحاكية أيّها الرجل المزيّف؟ الجنون هنا حكر على النساء فقط..وها أنت تسأل.. لا أحد دخل هنا وحافظ على مهارة السّؤال..ربما أخطؤوا في نوع الحقنة التي حقنوك؟ " أم تُراك لست قابلا للجنون؟" أجابها"" صدقت..فأنا لست المجنون الأصلي المؤتمن على هذا الفراش"[2] لكن هذه الممرضة أصرّت على حقنه، قائلة له:" لا تخف لقد أصبحت الآن مثل الآخرين..لن تذكر شيئًا..لقد شفيناك تمامًا من كلّ آلامك الماضية."[3] آلام اقترفتها في حقّه أقرب الناس إليه، إنها "أقحوانة" التي كانت وراء قتله؟

تقاسمت هذه الشّخصيات أدوار الرواية بكل عفوية حسب ما أسند إليها، فقد كانت أقحوانة الشخصية الرئيسة التي استطاعت أن تبدعهم خدمة لكل ما يفضح أنظمة الحكم الفاسد، بطريقة جنونية تثبت أن الإنسان يملك طاقات جنونية تحتّم عليه، في ظرف قياسيٍّ توصيل رسالاته إلى كافة أفراد الشعب.

- **الشخصيات الثانوية:**

وسمت هذه الرواية على أنّها رواية الجنون بامتياز، فهي التي تضع قارئها في وضعيّة استطلاعية على ما يحدث في وطن عربي كان همُّ المواطن الوحيد أن يحلم بغد يحفظ كرامته، لكن أصبح ما يفكر فيه نوع من الحلم المستحيل، وأنّ كلّ ما لا يحاسب

---

[1] أمّ الزّين بن شيخة المسكيني، لن تجنّ وحيدا هذا اليوم، ص37.

[2] المصدر نفسه، ص39.

[3] المصدر نفسه، ص39.

عليه هو أن يخجل من المطالبة بما يريده في هذه الحياة، ولو كان من أبسط الأمور، فقررت أن يحارب كل واحد منهم بطريقة جنونية، إذ صممت على أن يكون الجنون هو المخرج الوحيد من هذه الحالة المتردية.

وقد وضعت الروائية، الرواية التي تتجوّل بين طيّاتها، شخصيات لها خصوصيّة من نوع خاصٍّ لأنّهم في بواطنهم يحلمون بكل ما هو خاصّ في هذا الوطن الخاصّ، يحلمون بجنون هم مجبرون عليه، على كافة الأصعدة، سياسيًّا، واجتماعيًّا، واقتصاديّا.

استدعت الروائية شخصياتها الثانوية الفاعلة، من كل حدب وصوب، لتقوم بأدوارها التي أسندت إليها، ولا نستغرب أن تكون هذه الشخصيات هم ضحايا المرحلة السوداء، من أموات وقتلى في الوطن العربي الكبير.

- **المسوخ الضاحكة:**

لجأت الروائية إلى جعل هذه الشخصيات التي حولتهم الشخصية الرئيسة"أقحوانة" إلى مسوخ ضاحكة، وجعلتهم غير قادرين على الاقتراب من أحلامهم.

أصبح هؤلاء المسوخ "يرتعدون ويرتعشون لأن ساعة مسخهم قد قربت..لكن بعضهم تنفس الصعداء.."[1] لأنّ أقحوانة أعادتهم إلى الحياة مرة أخرى، بعدما استطاعت أن تدفعهم إلى اختيار أقدارهم.

فأقحوانة التي وقفوا أمامها،هي"تلك التي ولدت من رحمها الأوّل "جرحى السماء". لقد سمع عنها الكثير وطمع في مغامراتها العاطفية..لا حرج عليه الآن حتى لو غادر ركح الحكاية.. وبعضهم استبشر لقدومها..لقد أعجبه تسامحها وحمقها الديمقراطي.. بوسعهم أن يختاروا إذن أقدارهم.. فمن لا تعجبه مهنته كمسخ مواظب على دوره بإمكانه أن يغادر إلى شغل آخر .. فلا أحد مجبور على التمثيل في دور مسخ ضاحك"[2] لا يتعدّى دوره المسند إليه.

---

[1] أمّ الزّين بن شيخة المسكيني، لن تجنّ وحيدا هذا اليوم، ص44.

[2] المصدر نفسه، ص44.

لكنّ هناك من فضّل، بل" قرر البقاء في هذا الطابور لأنه يئس من طوابير أخرى لا نفع منها."[1] ولا فائدة ترجى من ورائهم، ورغم ما تعانيه البلاد من أزمات حادة، ممّا دفع بأكثرهم إلى "الاشتغال مسخاً مؤقتاً على البقاء عاطلا مؤبّدا عن العمل."[2] إلاّ هي من أصرّت أن تكون واحدة منهم.

ومن المسوخ شخصية "نخلة" المكروهة لعادات قبيحة تقترفها على مرأى من الجميع دون حياء، فهي مسخ من المسوخ التي أوجدتها"أقحوانة"، وجعلت منها ممثلة على ركح خاصّ بالمسوخ.

وقد قدّمت نفسها للمسوخ المشاركة في التمثيل، عندما دخلت الإستوديو، بأنها نخلة التونسية، جاءت من بلاد المسوخ الأصلية، ومعلنةً بأنّها" ممثلة محترفة اشتغلت سابقا مع بوليود ..خبيرة بالرقص ..وبترويض كل الأرواح المرهقة باللاهوت الأصفر.."[3]

وقد كلّفت بأدوار أدّتها فيما سبق، كما كلّفوها ألاّ تموت أبدًا وأنّ تظلّ دوما واقفة كنخلة باسقة، لكن مجيئها اليوم كان مفاجئًا، وقد أعلنت قائلة: "إني أتيت إليكم أعلن توبتي عن كلّ عاداتي القديمة، وأطلب منكم أن تنتدبوني في فيلم المسوخ الضّاحكة.. إنّ الوضع في المدن الداخلية متوتّر جدّاً و لا شكّ بأنّ البوليس سيصل سريعا إلى هنا من أجل تمشيط المكان..وأعلمكم بأنّ رغبة الحكومة الحالية هي تحريم الخيال وتعطيل عمل المخيّلة خوفًا على الرّعاع من الإدمان على الإبداع.."[4]السّياسيّ.

فالإبداع الحقيقي يبثّ الرّعب في الحكومة الحالية، لأنّه يمهّد الطّريق إلى انفتاح تامّ أخلاقيٍّ بالدّرجة الأولى، وعلى كافّة الأصعدة التي بدورها تسهم في إظهار حقيقة الحاكم المستبد الذي يسوّق الفشل والمشاحنات بين أطياف المجتمع.

---

(1) أمّ الزّين بن شيخة المسكيني، لن تجنّ وحيدا هذا اليوم، ص44.

(2) المصدر نفسه، ص44.

(3) المصدر نفسه، ص48.

(4) المصدر نفسه، ص48.

وهناك شخصيات لها دور ثانويّ تكاد لا تؤثر في أحداث الرواية، لكن لها فعل في مدى تطورها بشكل لافت للأنظار، ومن بين هذه الشخصيات:

- **شخصية "حلمي":**

الشهيد الذي قدّم دماءه كي تتحرّر البلاد من طغيان الحاكم الأمني وغطرسته وتلاعبه بأرواح العباد وخيرات البلاد".[1]

- **شخصية "عطر":**

عطر أخت "نهد" و"طفيل" صاحبة الأفكار المزدحمة بالأسئلة الثكلى...لا تنفكّ عن محادثة نفسها بصوت عالٍ كلّما سمعت آذان صلاة الفجر: لماذا ترفع المئذنة صوتها عاليًّا على أسماع من لا صوت لهم؟"[2] ولم يبق أمام "عطر" سوى أن تهرب" إلى مكان لم تعد أبدا..ذاك اليوم كان هو يوم صلاتها الأول ويوم ارتدائها للحجاب.[3]

- **شخصية"طفيل":**

شخصية تدعي أنّها ملتزمة بالدين الإسلامي، ولا تعرف سوى تعنيف أختيه، وخاصة، عطر. ونسي أنّ الدين يسر، وقد دخل عليها ذات يوم ووجدها تحادث نفسها بذات الحديث صائحا:" أيّتها البلهاء..كيف تجرئين على الحديث وأنا أصلّي؟ لا حقّ لك في الكلام..فصوتك عورة"...فأجبروها على لفّ جسدها الصغير في قماش أسود لا شيء تبقى منه..حتى أصابعها الطريّة تلاشت في سموم النسيج البارد."[4] ولم يبق أمام عطر سوى الرضوخ لهذا الأمر.

- **شخصيات رواية" لنّ تجنّ وحيدًا هذا اليوم" بالمكان:**

امتلكت الشخصيات الروائية في رواية"لن تجنّ وحيدا هذا اليوم" طابعًا خاصًّا ومميّزًا، لما أضفته الروائية على كل شخصية من شخصياتها التي اختيرت بعناية فائقة،

---

[1] أمّ الزّين بن شيخة المسكيني، لن تجنّ وحيدا هذا اليوم، ص99.

[2] المصدر نفسه، ص99.

[3] المصدر نفسه، ص99.

[4] المصدر نفسه، ص99.

من الوسط الشعبي التونسي، بما تعنيه هذه الكلمة من معان، لأنّ المواطن التونسي على أرض الواقع متأثر تأثيرا كليًّا بما يحدث في العالم ، ككل، وبما يحدث خصوصًا في الوطن العربي.

فالمكان الذي تتحرك فيه الشخصية المختارة من طرف أمّ الزيّن هو مكان بصراحة، لا يختلف عمّا هو موجود في كثير من البلدان العربية، وهو عادة ما "يمتلك علاقة حميمة ذات بعد نفسي وجداني لدى الإنسان، يؤثر كلّ واحد منهما في الآخر تأثيرا إيجابيا عادة، وسلبيًّا أحيانًا، لأنّه يجسّد الحاضنة الاستيعابية والإطار العام الذي تتحرك فيه الشخصيات"[1] متفاعلة تفاعلا حقيقيًّا؛ نفسيًّا وفكريًّا.

- شخصيات رواية "أهداب الخشية، عزفًا على أشواق افتراضية" وأبعادها(الجسميّة – الاجتماعيّة– النفسيّة)

رواية "أهداب الخشية، عزفًا على أشواق افتراضية" لمنى بشلم، هي رواية تحاكي العالم الافتراضي وتأثيراته على الشخصيات الواقعية بلغة شاعرية بامتياز، إنها قصة حب بين شخصيتين، شخصية (ذريّة) ذات أصل قسنطيني، مغنية فنّ المالوف، كما يدعى، والمعروف عنه، في أوساط الطبقة الشعبية بمدينة قسنطينة، وشخصية (ياسر) الأستاذ الجامعي الذي تعرف عليها عن طريق الفيس بوك، وطمع في ما تمتلك من أموال رجعت إليها من والدها.

تتخلل الرواية مشاهد متنوعة ، تقوم مقام قصص حصلت لشخصياتها، وهي بدورها ساهمت في إثراء النص الروائي، وقد استعانت(منى بشلم) بمقاطع شعرية إدراجات فيسبوكية، واعتمدت طريقة(الشات) بدل الحوار العادي.

غادرت ذرية الوطن رفقة والدتها التي انفصلت عن أبيها، وتزوجت بآخر، حيث كانت ذرية تعيش معهما، لكن والدها قرر أن يعيدها إلى أرض الوطن ليسلمها كل ما

[1] خليل صلاح الدين بلعيد وإبراهيم فكرون، دراسات روائية، في السيرة الذاتية والمكان، ص176.

يملك من مال عادت إليه من جراء ما كنزه من المرأة الأولى، وهي أم ذرية، ومن تجارة الزوجة الثانية التي كانت تتاجر في كل ما هو ممنوع، مخدرات وخمور وغيرها.

اختيرت شخصيات رواية"أهداب الخشية، عزفا على أشواق افتراضية، لمنى بشلم، من فضاء افتراضي، ينحصر في صفحات الفيسبوك التي تتمازج فيه الأفكار والأحاسيس افتراضيًّا، فقد استغلت الروائية هذا الفضاء لتستعير منه شخصيات افتراضية منحت لها سمات محفزة على تتبع مسارات حياة كل واحدة منها.

ومن حسن اختيار الروائية أن جعلت نفسها شخصية افتراضية تتمتع بكل ما للشخصية الافتراضية من حرية في توجيه أحداث الرواية كيفما يحلو لها، فهذه الوضعية تنمّ عن اختيار واعٍ من لدنها، حيث جسّدت أدوارها بكل سلاسة دفعت الأحداث إلى أن تتلاحم فيما بينها.

فقد شكّلت الشخصيات الرئيسة والشّخصيات الثانوية معًا، شخصيات فاعلة لها دور بارز في نسج أحداث الرواية التي بين يدينا.

- **الشخصيات الرئيسية وأبعادها(الجسميّة– الاجتماعيّة– النفسيّة):**

o **شخصية منى بشلم**:

شخصية السارد: شخصية منى بشلم شخصية رئيسية لأنها أشارت إلى نفسها، صورة واسمًا، صورتها الحقيقية التي قصّت من صفحة الفيسبوك، وألصقت بجانب اسمها الذي كتب بالحروف اللاتينية، Mouna Bechlem، على كل المقاطع التي نسختها من صفحتها الفيسبوكية، وألحقتها بروايتها "أهداب الخشية، عزفا على أشواق افتراضية".

تعلن الساردة في بداية روايتها، أنها ستقوم بمهمة، بالجزائر العاصمة، حيث ستلتقي ببطلة قصتها، وستكتب عنهما، الاثنين، هو–هي، وذلك بعدما تسمع الحكاية منها بالتفصيل، وستكتب قصته وقصيها جنبا إلى جنب،"ملتحمتان دون تماس كأهداب العين.. متجاورة بامتداد طولي، كلّ رمش مستقل عن الآخر، مع ذلك قد تتلامس دون أن تختلط، وفي التشابك جمالها، وأعلق كل هدب بحرف من الأبجدية؛ إذ تجمع الحروف تتكشف لك

العين وصاحبها، وحين ترفع بالقراءة الأهداب واحدا بعد الآخر تكتشف الرؤيا، لتعرف ماذا كانت ترى كل عين وما كان يرى كل راءٍ.."[1]

عشيقة افتراضية عثر عليها في عالم افتراضي، تكني عن هويتها بشيء من الحذر والسريّة، بحكم حساسية المجتمع العربي لذلك، فهي لا تبوح بكل ما يجول في خاطرها، لكنّها تصرّح في بعض المرات بأنها" سيدة العشق والكبرياء، وترمز لوجهها بغواية الابتسام، صورتها الرمزية كانت لـ(تشرليز تيرن) ممثلة فاتنة الابتسامة، هي أنثى تبتسم بكل خلايا محياها، حتى تغرق النظرة في بهجة التقاسيم."[2]

منى امرأة حكيمة في حياتها، فهي لا تسلك دربا إلا وقد حدّدت هدفه بدقة الرياضيات، ولا ترجع إلا وقد حققته، وهذا ما دفع بياسر إلى أن يهيم بها ولا يكون تفكيره إلا في هذه المرأة.[3]

- **شخصية ذريّة:**

دريّة أو دوريا شخصية عاشت جلّ حياتها بعيدًا عن الوطن، فقد كانت تعيش مع أمّها المطلقة، وبعد زمن قرّر والدها أن يستعيدها لكي يسلم لها ما يملك من ثروة آلت إليه من جراء زوجتيه، الأولى والثانية.

فقد عاشت درية حياة مراهقة صعبة بالولايات الأمريكية المتحدة، فإنها كانت ترفض بقوة قيام العلاقات الحميمة مع الشباب، وهذا ما جعل إدارة المدرسة توجهها لطبيبة نفسانية، وتعرضت لضغط لا يقوى على احتماله أحد..شُهّرَ بها فصارت غاية كلّ غواية..حتى من أساتذتها، مع ذلك لم تلمسها يد، لأن والدتها قالت لها: هذا حرام.[4]

"ذريّة" هذا اسمها الذي عرفت به، لكن معارفها كانوا ينادونها"دوريا" كانت تعشق الأغنية الجزائرية، وبما أنّها من أصل قسنطيني، فإنها تعلمت تراث مدينتها ذا الطابع

---

[1] منى بشلم، أهداب الخشية، عزفًا على أشواق افتراضية، ص05.

[2] المصدر نفسه، ص26.

[3] المصدر نفسه، ص97.

[4] المصدر نفسه، ص52.

الشعبي الذي يسمى بـ(المالوف)، وهذا النّوع، يطلق على الموسيقى الكلاسيكية المنتشرة بالمغرب العربي الكبير، خصوصًا، مدينة قسنطينة.

أنشأت جمعية للموسيقى الشعبية بالعاصمة، واستقدمت جلّ موظفيها ممن له علاقة بصنعة المالوف، فكان الشخصية المشرقية "ناظم" جزءًا منها، وأخذت تنبهر بصوته الجهوريّ، وجعلت منه واجهة دعائية لجمعيتها.

كان أعضاء جمعيتها يعددون نجاحاتها وأوسمتها التي علقت على جدران مقر الجمعية، فما كانت هذه الأوسمة إلا "لجسد يصنع بصمت حضوره أعنف زلزال."[1]

لكنها كانت تعامل"ناظم" بكبرياء تدنو منه وكأنها تتصدق عليه بتلك اللحظات، تقبل عليه وهي تسلم بلهجة قسنطينية منغلقة دون العالم أسره، وكأنها أنصاف آلهة، تراقب لهجته باستمرار وتفضح ما استتر خلف هذه المراقبة.[2]

عاشت بعيدًا عن أبيها، فكانت لا تشعر بوجوده، وأكّدت ذلك مرارا بأنّه "رجل لا ظلال، لا آثار، ولا رائحة له، حتى الكلاب الجمركية لا تعثر على وقوفه بمحاذاتها. لن تتصوّر أن له أو لابنته سجّلاً إجراميًّا، نحن عائلة سراب نمرّ لا نخلّف أثرًا، ونحلّ لا نبدل لونًا."[3]

فكان هذا البعد يشكل رهابًا اجتماعيًّا غرس في نفسها الخوف من شراسة الحياة العصرية، فأكسبها كلّ ذلك صفات جعلتها ترفض ضمنيًّا الآخر، رغم أنّها تظهر الوجه الحسن لكل داخل إلى جمعيتها.

نترك الجمعية، وننتقل إلى ما أثّر فيها، من جديد، إلى مقتل"فتى يتلهى بسويعات البراءة الأخيرة على امتداد"[4] ظنّت أنّه غير منتهٍ البتة للطريق السّيّار، فقد بعث فيها تأنيب الضمير، إلى أن تمنت لو تسجن وتسحب منها رخصة السّياقة.

---

[1] منى بشلم، أهداب الخشية، عزفًا على أشواق افتراضية، ص18.

[2] المصدر نفسه، ص18.

[3] المصدر نفسه، ص09.

[4] المصدر نفسه، ص09.

لقد كان القتيل فتى من مرتادي الحانة، التي كانت فيها مع والدها فهما من "عائلة متضامنة حتى في السّكر".[1]

وقعت درية في حب شاب سلفي شقيق الفتى القتيل، وكان حبّه هذا مناورة لكي ينال منها ما يريد، لأنها كانت ذات شهرة في العاصمة، وكل الداوئر الحكومية تعرفها، ممّا يسهّل له الوصول على ما يريد، لكنها اكتشفت أمره وانسحبت من حياته بعد كانت على عصمته.

- **شخصية"ياسر":**

ياسر أستاذ جامعي عاشق لامرأتين (درية)، و(منى) اللتين تعرّف بهما على صفحات الفيسبوك، وصار يتبادل العواطف الافتراضية مع كل واحدة منهما.

ياسر يشبه مدينة قسنطينة حدّ التّطابق، في وسامته، فهو يتحلى برجولة قلّ نظيرها في هذا الزمن الموبوء، وأن درية تعترف بانهزامها ومسرورة بخسائرها أمامه.

ياسر أستاذ جامعي عاشق حقيقي لمدينة قسمطينة، لها صيت في دنيا التاريخ. وعاشق لنساء افتراضيات، تحمل هذه الشخصية مفارقة عجيبة بأنّه أعتى من الكلمات وأقسى من القدر، وأنّه وجع دون هويّة محدّدة.[2]

ياسر السائق الخاص لدريّة الذي سار بها إلى الشاطئ آخر أيام الصيف بل ومفتتح الخريف، على الصخر وقفا جنبًا إلى جنب، وملامح العيون شبه غائبة، اطلعها على هويته، أنّه قسنطيني أيضا، "أ تعي قسمطينة ما معنى أن يكون قسنطينيا، إنه بشكل شرعي أكثر ممّا يجب ندّ لي، ندّ أشبعته حدّ التّخمة هوانا، الندّ انتقم حين بدا أن عليه الحنوّ..تراها رعونة شباب أم أنها حسابات بدقة السياسي لا أخطاء بها."[3]

---

[1] منى بشلم، أهداب الخشية، عزفًا على أشواق افتراضية، ص63.

[2] المصدر نفسه، ص13.

[3] المصدر نفسه، ص ن.

كانت دريّة تمثل تلك الدفقة الغامرة التي ألهبت رجولة ياسر الذي ما برح يذكرها في كل حين، وأصبحت" تقاسيمك تهاجم الذاكرة سريعًا، إنّك..المغنيّة، تلك المغنيّة أمتِ وجهك أعرفه، وحمرة الخمرة على شفتيك، فستانك أيضا أعرفه، ما افتقدته فعلا الحكمة من عثوري عليك منتصف ليلي".[1]

كان ينظر ياسر إليها على أنّها تلك المرأة التي "لا تتقن من ألعاب الحياة أكثر من اللامبالاة.."[2]، فهذه هي طريقته في الحكم على من يتعامل معهن، في وقت وجيز.

كانت تستولي على كل من يدخل إلى جمعيتها على مضض، فهذا ياسر الذي رحبت به في جمعيتها وتنازلت عن عرشها لتخبره أنّها تستقبل عينات خاصة جدا خلال الصيف، وقد اقتنته زبونا خاصا لا تدفع له.

كان همّه الوحيد أن ينال قبلات من دريّة، لكن دون جدوى، عرف ياسر بالعنجهية والنرفزة والجنون."[3]

"لغتها الخاصة التي تجدل خبث الأنوثة بضعف لا أعرف إن كان دلالا أو حاجة إليّ، تجعلني دون أن تقول من ذلك شيئا أشعر أنها بحاجة لي، ثمّ وبمجرد انغماسي بملاطفتها ودعم تصدعات نفسها، تكشف سفور الأنوثة، مرة بعد مرة، بدأت بإرسال صورتها، ثمّ بريدها الإلكتروني، ثمّ رقم هاتفها ليتسلل صوتها إلى تجاويف روحي، يصنع لي تاريخا أنا الخاوي متجمد النبض، جعلت نبضي بتراقص على نغمات صوتها، وخلقت بالروح عطشا لا ارتواء بعده، أعادت ترتيب مواقيتي لتناسب خلواتها..خلوة أتجرّد لها من كلّ ثيابي وأتدثّر بظلماء بيت خصص بالكامل لمعاشرة صوتها الخافت خشية أن تكتشف أمّها أو عائلتها ما تأتيه في خلوتها..بعد منتصف الليل."[4]

---

[1] منى بشلم، أهداب الخشية، عزفًا على أشواق افتراضية، ص15.

[2] المصدر نفسه، ص19.

[3] ينظر: المصدر نفسه، ص129.

[4] المصدر نفسه، ص27.

انساق ياسر بكل عفوية وراء هذه المرأة التي احتار في أمرها، وأمر والدها التي منح وحيدته لليل الشوارع العاصمية، ورغم كل هذا، فهو لم يحتط منها، ربما قد تلفق له يوما ما جرما وتزجّ به في أي متاهة، لأنها عائلة ـــــ بكل أسف ـــــ تتاجر بالرغبات المكبوتة للرجال.[1]

نسيت من يكون ياسر، رغم ما قدّم من أجلها، وتخلّى عن كلّ شيء له قيمة في حياته، ركن العمر بكلّ مشاقه وتبعها، خلّف مدينة قسنطينة، ومشاريع أطروحته لأجل امرأة لا تذكر لقاءه الأول، فهذا هو الزلزال الذي حطم الزمن وأوقف تدفقه حوله.[2]

"لا يكتفي من إيقاع الهزائم بي أسأله عن الكتاب، ذلك الذي خطّه صاحبه لامرأة لا تقرأ، اشتهيته، ربما أصابتني عدوى القراءة منك أخشى أن تخلف بي عاهة مستديمة للقراءة، فأنا لا أحبّ مراقبة روائياتك بينما يخلعن ثيابهن على مهل بين صفحات كتاب."[3]

لم يكن بلوغ غرفة درية صعبا كما كان يتخيّل، البوابة حاجز منيع، بالحرس والعيون، فإنه إذا ما إذا تجاوزها سيستمتع بالاندهاش على مهل..وعلى مهل دخلها.. تلك الغرفة الحلم..غرفة درية.[4]

"وتمّ تحويلي من العاصمة إلى قسنطينة، عدت لأمّي، لذاكرتي..عدت إليك بشكل ما..صرت زميلك بالمدرسة العليا للأساتذة مع أنّك قلت أن بوسعك السعي لإدخالي الجامعة لكني فضلت زمالتك وما همّني غيرها".[5]

لقد طلب منها أن تكتب رواية عن عشيقته الافتراضية، وطالب منها أن"اجعليها فصلا مختلفا، أو اكتبيها في رواية مستقلة واسميها الدفلة، حسنا ستجدين تعبيرا ما يتضمن

---

[1] منى بشلم، أهداب الخشية، عزفاً على أشواق افتراضية، ص63.

[2] ينظر: المصدر نفسه، ص40.

[3] المصدر نفسه، ص42.

[4] ينظر: المصدر نفسه، ص84.

[5] المصدر نفسه، ص35.

هذه النبتة التي صنعت مراراتي جميعها، رغم فتنة لونها الزهري، فاتن لونها كلون شفتي سيدة الكبرياء، أيّهما –يجب أن يشبّه بالآخر لا أدري- شفتاها رقيقتان لا تغريان بالقبل شفتاك أجمل، ستحذفين هذا الاعتراف أنا واثق."[1]

- **شخصيات ثانوية:**

▪شخصية "ناظم":

"ناظم" الرجل المشرقي، صاحب الصوت الجهوري الذي أذاب ذريّة تحت تأثير صوته المبهر، وأناقته الساحرة، وبذلك عيّنته من يدير جمعيتها، لكي يكون على قرب منها.

لكن درية أصابها الملل تخلصت من الاثنين السكرتيرة وناظم..بصفعة مضاعفة كل منهما هدم الآخر وانتهت أحجية عدوين وحدتهما دوافعهما المتناقضة."[2]

- **شخصية الفتى:**

الفتى شاب في مقتبل عمره، ممّن يحبّ ارتياد الحانات، وممّن يروّج للمخدرات ، كان يعمل تحت إمرة شخصيّة من الشخصيات الكبار بالعاصمة.

تعقّب هذا الفتى سيارة درية، في سهرة من السهرات التي كانت تقضيها عادة مع والدها، في حانة من حانات العاصمة، وهذا ما دفع بالفتى إلى ملاحقتها، على أنّها من بنات الليل، إلا أنّها استطاعت أن تراوغه مراوغة جعلت سيارته تتدحرج" نحو الهاوية، بصمت..خرس الصمت، مزّقه صراخ حاول أن يقبض على تلك السيارة قبل أن تبلغ النهاية."[3] "بلغت السيارة نهاية المنحدر..احترقت وأحرقته، شاب بربيع العمر."[4] كما أحرقت قلب دريّة.

---

[1] منى بشلم، أهداب الخشية، عزفًا على أشواق افتراضية، ص26.

[2] المصدر نفسه، ص84.

[3] المصدر نفسه، ص46.

[4] المصدر نفسه، ص46.

فلقطة انقلاب سيارة الفتى من اللقطات التي رسخت في مخيلتها، في تفكيرها، فكانت لقطات أخيرة تستوقفها" لشاب أسكنته القبر، بل لم تمنحه حتى قبرا أحرقته وستسوقه الرياح لتنثره على كافة نقطة من العمر."[1]

ما يؤسفها أن هذا الفتى كان من مرتادي الحانة التي كانت داخلها مع والدها، وقد تبعها، وكان لا يعلم أنها" امرأة تتشبّه بالموت، بل إنها تشبهه حدّ الالتباس."[2]

بقيت صورته في مخيلتها لم تفارقها أبدًا، أصبح شبحًا يطاردها في اليقظة، كما يزعجها بمثوله المتلاحق ليلا.

- **شخصية والد ياسر:**

كان والد ياسر إمامًا مزّق صوته الآفاق داعيًّا للتصويت للإسلاميين الذين انتخبهم الشعب، لكن أبعدوا من الحكم، فثارت ثائرتهم، "واختاروا الدم سبيلا لاستعادة كراسيهم المسلوبة،"[3] فكان والده أوّل من اغتيل في هذه العشرية الدموية.

وقد كان والده رحمه الله على من الأخلاق، إذ يوجّه أولاده لطاعة الله، وكما أوصاهم - مرارا - قائلا:"اتقوا الله في والدتكم في أنفسكم وفي بنات الناس.."[4]

- **شخصية والد دريّة:**

والد دريّة رجل من عشاق الطرق التي تؤدي إلى اكتناز المال، حتى ولو كان ثمن ذلك شرف ابنته، فقد ارتبط بأمّها، من أجل مالها، لا غير، ثمّ ارتبط بامرأة أخرى، تتاجر بالمخدرات، كما أنه من مرتادي الملاهي الليلية العائلية، فهو رجل لا ظلال له يحتكر تجارة اللهو.[5] لقد خطأ والدها في كل ما حدث، إذ جعل منها من مرتادي الحانات العاصميّة ليلا.

---

[1] منى بشلم، أهداب الخشية، عزفًا على أشواق افتراضية، ص53.

[2] المصدر نفسه، ص63.

[3] المصدر نفسه، ص29.

[4] المصدر نفسه، ص30.

[5] المصدر نفسه، ص45.

- **شخصية زوجة والد درية:**

امرأة نؤوم الضحى حمقاء متعجرفة، من أكبر تاجرات المخدرات في العاصمة، كان بينها وبين ربيبتها، درية، صراعات أدّت إلى مقتها، جملة وتفصيلا، لأن زوجة الأب، كانت دائما من هواة نثر العبارات جزافًا، كما وصفتها درية قائلة:"تنثر عبارات لا مواقع لها من نفسي، أشير إليها أن تغلق فاها على ما تبقّى في جعبتها من حماقات، تبدو متفاجئة مع أنها اعتادت مقتي. أدركت أن مسرحيتها الهزلية لم تخرج لأجلي، بل لأجل القادم الغريب."[1]

- **شخصية أم درية:**

كانت والدة درية من النساء اللواتي يحترمن الحياة الزوجية، فكانت دائمًا تقدّم التّوجيهات التي تصبّ في إطار ديني حتى تنشئ ابنتها تنشئة محافظة نوعا ما، خصوصا، أنها كانت تعيش بالولايات المتحدة، البلاد التي تشجّع الحرية الشخصية في جميع الميادين، فقد كانت تنصحها بألا تقترب من الحرام.

- **شخصية ابن الوزير:**

شخصية ابن الوزير الذي رمز له بالحرف(س)، ونعت بابن سيادته، أي الوزير، فهو من كانت على علاقة به، رغم أنّها كانت عاشقة للسلفي، وإذا ما اختارت هذه المتعجرفة، المسماة دريّة،" أيهما ستختار الفتاة العاصفة، أيمكن أن تقبض على نفسها عقدة الذنب فتختار السلفي شقيق قتيلها الذي يرتدي الدين مقصّرا، أم أنّ عجرفتها الفارغة ستختار ابن سيادة الوزير."[2]

كان ابن الوزير مجنونا بما تعنيه الكلمة من جنون حقيقيّ، مجنون دريّة التي طالما تودد إليها بأن ترضى به زوجا، لكي تحمي نفسها من كلّ شيء في هذه البلاد.

---

[1] منى بشلم، أهداب الخشية، عزفًا على أشواق افتراضية، ص54.

[2] المصدر نفسه، ص99.

لكنّ دريّة أصرّت على رفضه، مرارا، وقد أرادت أن أمر الزواج هذا أن تبعده عن ذهننا، آمرة إياه بطلبات:"أمر الزواج انسه الآن..فقد أفقت لتوّي على فجائع عائلية."[1]

- **شخصية سامي:**

شخصية سامي من أقرب المقربين إلى ياسر الذي كان يروي كلّ مغامراته مع دريّة، أصرّ سامي أن يتعرف عل هذه المرأة، قائلا لياسر:"عرفني عليها أعلمك فنون الرجولة، وكيف تخضع امرأة ؟"[2]

تلاعبت بكل من تعرفهم، حتى ياسر ركنته، وسارت إلى رفيقه سامي، فقد "تزوجته فقط..ببساطة الكلمة تزوجته..أما أنا فجاءتني قبل يوم..يوم واحد من زفافها إليه تنثر بذورا لن تنتش على أتربة أحرقتها سنوات المحبة أكنها لذلك الصديق."[3]

- **شخصية السلفي:**

شاب سلفي وهو شقيق الفتى الذي أردته درية قتيلا، كان غبيًّا، جاهلا ككل ساكني هذه البلاد، فهذا "السلفي لم يكن إلا واحدًا من الجمع، يشبههم حتى وإن اختلف شكلا، وأحيانا قولا عن كل الآخرين، الفتى يلعب لعبة الكلمات مثل الحبيب الذي أيقظ أنوثة كانت في سبات خلته يمتدّ حتى الأبد.

الفتى المتذاكي اختار اللعبة ذاتها لكنه لم يكن المنتظر، كان نقطة تتأرجح بدواخل الفؤاد..الفتى يعرف أني أملك، ويعرف أني أقدر، ثمّ هو يعرف أنّي..بل إنّه نقطة وقوف في حياتي، أن القدر ساقه ليمتعه، لكن متعته كانت ترسم شرخًا على جسد شقيقه الذي أحرقتُ، أكانت دواخله، تغلي وتفيض غيضًا، أم أنّ الرسم على الجثة أمتعه. لا.. ..أخاله استمتع، لكني كنت أحاول وأحاول محو الحرائق التي ألهب موت شقيقه بالجسد، أمحوها

---

[1] منى بشلم، أهداب الخشية، عزفًا على أشواق افتراضية، ص140.

[2] المصدر نفسه، ص30.

[3] المصدر نفسه، ص58.

بابتسامة، الفتى كان كثير الضحك، على وقار يغلفه، كانت عيون السلفي تبتسم وهي تلقف حضوري، ونظراته تكاد تتلمس كل نقطة من الجسد، أحسّها تمر برفق مجنون الرغبة."[1]

فقد كان السلفي رجل انتهازي يصطاد في المياه العكرة، قبل بدرية وبكل أفعلها، صار يتودد إليها، إلى صار زوجا لها، وأخذت تقوم ببعض أعماله التي لم يستطع أن يقوم بها، خصوصا، ما كان له علاقة بالحكومة، لأنه رجل مشبوه في الأوساط الأمنية، والصحافية، وكانت تتوسط له ، ففتحت له أبوابا كانت مغلقة في وجهه، بعد رفضوا منحه تصريحا لفتح مصنع، لكنها تدخلت في هذا الأمر، لكن الموظف الذي ساعدها في ذلك باغتها بأن حقيقة زوجها السلفي الملتحي كان بمعية رفقاء له يعملون عند رجل أعمال تركي كان الوحيد بالبلاد الذي يملك مصنعا مماثلا، وأنهم أحرقوا المصنع مرتين، وأعاد تشغيله، أما في الثالثة فلم يتحمل الخسائر، وها هم يشترون منه مصنعه بثمن بخس، وها هم يقتاتون على دم سفكوه. فقررت درية أنّه حان وقت الانسحاب من حياة الرجل الدّيّن، الرجل الذي يعيش على دماء شقيقه وسيّده.[2]

- **تفاعل الشخصيات الروائية مع المكان:**

جرت أحداث هذه الرواية في مكانين مختلفين من البلاد الجزائرية، فكانت شخصياتها المركزية من مدينة الجسور المعلقة، دريّة، منى، وياسر، وهؤلاء الشخصيات كلّها عايشت فترة بالعاصمة الجزائرية.

وبما أنّ للمكان سطوة وسلطة على كل الشخصيات التي تتحرك ضمنه، بلا شكّ ولا ريب، فإن هذه الشخصيات التي عاشت بعيدًا عن مسقط رأسها، ستتأثر حتمًا، بكل ما هو موجود على ارض الواقع لأنّه يجسّد الحاضنة الاستيعابية والإطار الذي تتحرك فيه بشيء من الحرية.

---

[1] منى بشلم، أهداب الخشية، عزفاً على أشواق افتراضية، ص105.

[2] المصدر نفسه، ص107.

فكل هذه الشخصيات تأثرت إيجابا بالمحيط الذي تحيى فيه، كما أنها تأثرت سلبًا به، وهذا ما جعل أكثر الشخصيات تتصرف وفق ما اكتسب ممّا هو موجود على أرض العاصمة.

- شخصيات رواية "الحق في الرحيل" وأبعادها (الجسميّة– الاجتماعيّة– النفسيّة)

يستهل النص الروائي[الحق في الرحيل] براوٍ اختار ضمير الأنا المذكر، وهذا ما يوحي صراحة من كون الرواية نصًّا من السيرة الذاتية، فهذا ما دفع بصاحبة النص، وهي امرأة عربية مغربية، أن تتحدث بضمير الرجل لأنها –كغيرها من الروائيات العربيات – مسكونة بسمات الوعي الذّكوري، الذي أرّق مضجعها، وهذا ما جعلها تكون على دراية تامة باطلاعها على كل ما يجول بعقل الرجل العربي، فهي المخلوق الوحيد الذي استطاع أن يتوغل إلى عالمه السّري.

تتمحور الرواية حول قضية من القضايا الاجتماعية ذات طبيعة إشكالية في مجتمعنا العربي، الذي ما برح إلى يومنا يتصارع معها، رغم ما بذل حولها في المجتمع الأخرى، بين مؤيد ومعارض، إلا أن المجتمع العربي ما يزال منطوٍ على نفسه، لا يحيد عن آرائه التي لا تخدمه ولا يخدم الوطن. وهذه القضية قد عولجت في بداية القرن التاسع عشر، وهي قضية حقوق الإنسان، الحق في الاختلاف والحق في الرحيل، التي دعا إلى حمايتها وتوفيرها لكل من له الحق في ذلك.

فالروائية في عملها الفني هذا تدعو إلى أحد الحقين، ألا وهو الحق في الرحيل، فهي لا تدعو إلى الهجرة وترك الأوطان، لكنها تقصد بذلك الحق في اختيار الموت الرحيم، بسبب مرض عضال يلازم المريض مدة طويلة، وقد سردت هذه القصة التي ربطتها بخط السرد الرئيسي وتشابكت مع قصة غرامية درامية بين شخصيتين مغربيتين مغتربتين شاء القدر لهما أن يجمعا بينهما في خريف عمرهما.

- الشخصيات الرئيسية وأبعادها (الجسميّة– الاجتماعيّة – النفسيّة)

o شخصية فؤاد الزموري:

فؤاد الزموري،"كاتب سرّي وصحفي علني"،[1] صحفي مغربي مغترب، في العقد السادس من عمره، يعمل لدى صحيفة عربية بلندن، تغرّب عن بلاده المملكة المغربية أكثر من ثلاثين سنة، وعاش بأوروبا حيث خبر الحياة عن وعي ودراية، إلى التقى بالمرأة التي أغرم بحبها، إنها (إسلان)، تلك المرأة المغربية ذات الأصل الأمازيغي، التي تجاوزت العقد الرابع.

من صفاته أنه رجل متواضع، لا يريد من الحياة شيئًا، سوى أنه منخرط في عالم الصحافة، يقتات من مقالاته التي يحبرها، مرة وراء أخرى، ويمارس الكتابة، بصفة احترافية علنية، كما يكتب سرًّا لمن يدفع أكثر، وهو الذي دعيَ باسم الكاتب الشبح "من الذين يشتغلون في الظلّ"[2] أو كما كان يسمي نفسه، بالكاتب العبد، أي أنّه "كاتب أو صحافي يملك حرفة الكتابة دون اسم معروف ودون إمكانيات مادية، يعرض خدماته على من لهم حلم إصدار كتاب، إلا أنّه يختلف عن باقي الكتب في كونه يحمل اسم الشخصية وليس اسم الكاتب."[3] لكنه امتنع عن هذا العمل المشين، بعدما اكتشف أخيرًا سوء نياتهم، بأنهم يستخدمون كل ما يكتب لهم في إلحاق الضرر بأفراد المجتمع.

كان دائمًا يبرر عمله ككاتب شبح، كان يجالس المشاهير ليسجل أحاديثهم، ويتعرف على أسلوب حياتهم، وطريقة تفكيرهم في الحياة، كل هذا ليكتب لهم مذكراتهم وسيرهم مقابل أجر زهيد يتفق عليه مسبقًا، وبهذا العمل الذي سينجزه سوف يجعله متحررًا من يقل الاسم الذي يكتب به، وكتابته الجديدة تكون بأريحية تامة لأنها ستنسب إلى شخص آخر.

---

[1] فاتحة مرشيد، الحق في الرّحيل، ص14.

[2] المصدر نفسه، ص26.

[3] المصدر نفسه، ص27.

التقى في ليلة من ليالي السنة الجديدة إسلان، وباحت له بكل ما في صدرها من لواعج الحب، وأشجانه، وبادرت بطلب يفتح شهيّتها الأنثوية للكلام كعادة كل نساء الأرض اللواتي ورثتها عن الساردة الأولى(شهرزاد) قائلة له:" ما رأيك في أن أحكي لك قصتي، علّني أكون إحدى بطلات رواياتك المقبلة.. أيها المبدع السري؟[1] وشرعت تسرد حكاياتها التي لا تنتهي.

فاجئته في ليلة من الليالي، أن يتقدّم لخطبتها من أخيها قاسم، الساكن بباريس، وتمّ الزواج بحضور عائلته، وتمّ الزواج، وانتقلا إلى مدينة أغادير لكي يقضي شهر العسل.

وبعدها قرّرا شدّ الرحيل على متن طائرة على الأرض الطيبة التي شهدت أول اصطدامه بالحياة، مدينة"أزمور"، لزيارة بيته العائلي، المكان الذي جمعه مع ربيعة التي كان المخلص لها من عار اقترفه أخوها صلاح، الذي فضل الابتعاد عن أهلها، ليكون مهاجرا في أمريكا.

عادا إلى لندن، أكملا حياتهما، رغم ما ألمّ بإسلان من سرطان الحلق، إلا أنه استطاع أن يكون شجاعًا، تحمل معها كل الأعباء، أعباء المطعم الحلم ، مطعم "علبة التوابل".

تألّم كثيرا لدخول إسلان حبيبته إلى مستشفى السرطان، وكان متأكدا أنها لن تعود إليه ثانية، وبدأ الصراع مع نفسه فيما طلبت منه أن يفعله عن طيبة خاطر.

وبدأ في البحث عما يسمى الموت الرحيم، الموت الذي" يمارس بشكل خفي في كثير من المجتمعات بالرغم من حظره دينيًّا وقانونيًّا، والذين يقومون به يبررون فعلهم بدوافع إنسانية محضة لتخليص المريض من وضع ميؤوس من شفائه."[2]

أنجز ما وعدها به، فارقت الحياة بعد أن ضاعف لها في مقدار الحقنة المقررة لإعطائها إياها، حسب تعاليم الممرضة.

---

[1] فاتحة مرشيد، الحق في الرّحيل، ص31.

[2] المصدر نفسه، ص173.

سلّم نفسه للشرطة، وقال له المحامي: بإمكانك أن تتكر وتنجو بنفسك...وهل ثمة من نجاة بعدها؟[1]

- **شخصية الشاف إسلان:**

شخصية إسلان مغربية تعيش في المهجر بعيدا عن بلادها، إنها تعيش بلندن، من فناني الطبخ، فهي"طبّاخة عالمية بثلاثة نجوم."[2] فأصبحت تدعى الشّاف إسلان.

إسلان"امرأة في الأربعين..لكنها شابة بما يكفي لتأجيج بقايا رعشات كالوهم تكلف الكثير."[3] تمّ التعرّف بينها وبين الكاتب السري "فؤاد الزموري" بدار الأستاذ خزعل العراقي، ومن تلك اللحظات متتت العلاقات بينهما. وأصبحا يتزاوران أيام العطل، وقد زارها في بيتها الكائن" بشارع كوينز واي المحاذي لحديقة هايد بارك، منتصف النهار، محملا بورد أبيض ورواية"أغادير" لمحمد خير الدين."[4] الرواية التي جعلها وسيط تعارف بينما.

لم تكن تشبه النساء الأخريات في كثير من المحطات، فهي طباخة ماهرة برتبة "شاف" عملت في أرقى المطاعم العالمية، كما درّست في المدارس العليا الخاصة بفنّ الطّبخ، والشيء اللافت للنظر أنّها تملك "علبة للمجوهرات لكن على عكس النساء، فمجوهراتها من نوع آخر،فتحت العلبة وإذا بقوارير صغيرة مصففة بعناية. جلبت واحدة فتحتها وقالت:

- اشتم هذه الرائحة. كانت رائحة لتوابل أعرفها ولا أعرفها. قلت:
- هي توابل.. دعيني أفكّر..تذكّرني بخليط التوابل المغربية الذي نسميه «راسْ الحانوتْ»."[5] فهذا هو الكنز الذي تمتلكه الشاف إسلان.

---

[1] فاتحة مرشيد، الحق في الرّحيل، ص12.

[2] المصدر نفسه، ص14.

[3] المصدر نفسه، ص15.

[4] المصدر نفسه، ص20.

[5] المصدر نفسه، ص22.

كانت تسترجع ذكرياتها المؤلمة التي كانت تحياها في المغرب، كانت تتذكر كل صغيرة وكل كبيرة، فقد بدأت مأساة إسلان بعد موت أخيها الصغير في سطل تنظيف البلاط، ففي هذا الجوّ السوداوي فتحت عينيها، ورفضت أمّها أن ترضعها، وكأنها لا تستحقها، حتى والدها كانت نظرته مماثلة، ولولا وجود الجدة التي عنيت بها لما عاشت، فقد كانت تنادي جدتها ماما، بينما لم تحظ من يامنة يومًا بقبلة أو عناق.[1] لكن بعد وفاة الجدة الذي لم يعمّق من اكتئابها، بل على العكس من ذلك، لقد صالحها مع إسلان وبدأت تتقرّب منها شيئًا فشيئًا.[2] لكنها لم تحظ بما حظي به قاسم من مكانة عظيمة لديها. تحقّق حلم العائلة وانتقلت إلى فرنسا" لتعيش عيشة المغتربين العرب هناك.

ومرت الأيام بحلوها ومرّها، ماتت يامنة ومات سي احماد وهي باليابان، ولم يبق لها سوى قاسم الذي يسكن بباريس رفقة أطفاله الثلاثة.

تعرفت على صحافي مغربي "فؤاد الزموري" في حفلة من حفلات ليلة الميلاد لسيدنا المسيح عليه السلام، وكانت هذه الدعوة من طرف خزعل مدير إحدى الجرائد العربية التي تصدر بلندن.

تبادلا الزيارات مرارا، وأصبحا يتيمين ليس لهما في هذه الحياة من يؤويهما، سوى أن يتزاورا، ويهتما ببعضهما البعض.

في يوم ما على ضفة نهر التايمز، طلبت من فؤاد أن يصحبها إلى دار أخيها قاسم ليطلب يدها منه بشكل رسمي. انتقلت في نهاية الأسبوع إلى باريس ليقوم بالإجراءات اللازمة بتدابير عقد القران في بيت أخيها.

استقلا طائرة إلى مدينة أغادير لقضاء شهر العسل، بأكمله بين الفنادق الراقية ومطاعم أغادير المغربية الأصيلة، وبعدها قرّرا شدّ الرحيل على متن طائرة على الأرض الطيبة -مدينة "أزمور"- التي شهدت أول صيحة له.

---

[1] فاتحة مرشيد، الحق في الرّحيل، ص40.

[2] المصدر نفسه، ص40.

عادت مع فؤاد إلى لندن وافتتحت مطعما جميلا أسمته"علبة التوابل" كما كانت تحلم به،"لم يكن الإقبال الكبير على علبة التوابل ما يعمق إحساسها بالاكتمال بقدر ما كانت الحرية التي تتمتع بها في ابتكار أطباق جديدة بنكهات تراوح بين "وازابي" اليابان، و"رأس الحانوتْ" المغربي، وتوابل الهند. وتقديمها بالطريقة الفنية التي تليق بها."[1]

أصيبت بوعكة صحية أدخلتها إلى المستشفى، من جرّاء السرطان الذي ألمّ بها منذ زمن قريب، وفاتحت فؤاد في موضوع الموت الرحيم. وهي الآن بصدد الدخول في نفق أسود ولا أحد يعلم كم سيلزمها المكوث فيه، فهي لا تخاف من الموت كما كانت تقول دائما، لأن الموت رحمة في نظرها.

كانت دائما تتمنى أن تموت في حادثة، فلا يهم كيف، المهم أن تكون ضربة قاضية وحسب، أو أثناء كارثة طبيعية كصديقها هيروكي، قبل أن يعرف جسدها تجربة السرطان هاته، لكنها لا تحتار موتها كما لا نختار مجيئنا إلى الدنيا.[2]

طلبت منّه مرارًا أن يخلّصها من هذا العذاب الذي ألمّ بها، وكيف لا يساعدها على الرحيل وهو الحق الوحيد الذي كانت تطالب به.[3]

- الشخصيات الثانوية:

o **شخصية هيروكي: المعلم الياباني(معلم الطبخ)**

هيروكي الياباني، هو كل شيء عند إسلان، هو الأستاذ والصديق والأب الروحي لها، فهو من علمها فنّ الطبخ الشرقي، رافقته مرات عدة إلى مدينته أوكازاكي، حيث يوجد"بيته المطل على نهر سوغو الذي يوجد على بعد أمتار من حديقة مشهورة تضم مجسم توكوغاوا إياتسو زعيم الحرب الذي وحّد اليابان، وقصر أوكازاكي ومتحف ومطعم

---

[1] فاتحة مرشيد، الحق في الرّحيل، ص128.

[2] المصدر نفسه، ص165.

[3] المصدر نفسه، ص189.

صغير،"[1] كانا يرتادانه لتناول طبق الباذنجان بالميسو هاتشو وهو عجين مستخلص من فول الصويا المعروف بخصائصه الطبية المعتمدة في المنطقة.

انسجمت مع عادات الشعوب الآسيوية،"وهناك، وقفت على عالم ساحر يجمع بين جمال الطبيعة وجمال الروح البشرية، كما اكتشفت توابل جديدة"[2] لا زالت تحتفظ بها.

تكررت زياراتها، للمعلم هيروكي، مرات عديدة، وقد زارته عندما أصيب بكسر في الورك إثر حادث سير، وكان دائما يسوق لها الحكم، حكمة إثر أخرى، ومن بينها أنّ "الإنسان لن يتعلم الحياة ما لم يتعلم الوقوف...لأننا يوم نتخلى عن الوقوف نتخلى عن الحياة."[3] وقد فارق الحياة بعد ست سنوات في الفيضانات التي اجتاحت مدينته.

- **شخصية سي احماد:**

يدعى والد إسلان "سي احماد" الذي هاجر إلى فرنسا وكان عمره آنذاك لم يتجاوز العقد الثاني، لم يكن له رغبة في طلب العلم ، ولا المغامرة، ولكن همّه الوحيد أن يرضي أمّه وتفخر به" كما تفخر نساء تافراوت بأبناء يبعثون نقودًا كلّ شهر هي ثمن غربتهم. سمع عن حملة استيراد فرنسا للعمال المغاربة التي كان يشرف عليها مسيو فيليكس مورا في الخمسينيات بتزنيت فشدّ الرّحال إليها وكلّه أمل."[4] في أن يجد مبتغاه.

كان لسي احماد حظ وفير في أن يقبل "كعامل في مصنع قطع غيار سيارات رونو، لكنه سرعان ما لاحظ بأنّ بعض أفراد الجالية المغربية من أصل أمازيغي تتمتع بوضعية مريحة لا تتيحها سوى التجارة. حينها، أصبح هدفه شراء دكان بقالة وبدأ يدّخر المال لهذا الغرض. لكن سرعان ما أدرك بأن التوفير وحده لن يمكنه من استقلالية من هذا النوع."[5] فقرّر أن يتّجه إلى الداموح ليوجهه إلى ما يريده.

---

[1] فاتحة مرشيد، الحق في الرّحيل، ص53.

[2] المصدر نفسه، ص ن.

[3] المصدر نفسه، ص56.

[4] المصدر نفسه، ص33.

[5] المصدر نفسه، ص ن.

لم يبق سي احماد سوى أن يفكر في الزواج، فاختارت له والدته فتاة من تافراوت" على قدر كبير من الجمال في ربيعها السادس عشر"[1] اسمها "يامنة".

تزوّج يامنة ورحل إلى غربته، لكنه عاد"بعد ستة أشهر ليصطحبها معه وكانت حاملا "[2] بالأخ الأكبر قاسم. إلا أن الجدة وقفت له بالمرصاد رافضة له ذلك. توسلت إليه باكية، وهي تقول: يكفي أنني حرمت منك..ولدي الوحيد..لن تحرمني من أطفالك..أنا كبرت ولن أستحمل العيش لوحدي. لقد اعتدت على يامنة، إنها البنت التي لم ألدها من بطني، وأريد أن أربي أبناءها. دعها الآن معي وبعد موتي افعل ما تشاء."[3] وماتت الجدة، تزوج سي احماد يامنة، ورحل بها إلى فرنسا.

- **شخصية يامنة:**

يامنة ذات الجمال المغربي الأخّاذ، صاحبة السادس عشر ربيعا، اسمها يحمل بين ثناياه اليمن والسعد، فقد كانت" سعيدة بهذا السعد وقد حققّت حلمًا تتقاسمه معظم فتيات تافراوت: الزّواج بمهاجر ميسور يأخذها معه إلى الضفة الأخرى، حيث تصبح من اللواتي تَعُدن مرة في السنة بسيارات فخمة محملات بالهدايا يوزعنها على كلّ أفراد العائلة والجيران."[4]

أنجبت يامنة "أخي قاسم الذي تكفل بملء فراغ خلفه غياب والدي. وحبلت وهو لم يقفل عامه الأول لتلد ولدًا سمّته موسى.[5] لكن سعادتها، للأسف، لم تكتمل به لأنّها وجدته جثّة هامدة داخل" السّطل الذي كان مملوءًا بماء تنظيف البلاط."[6] جزعت لذلك جزعًا طويلا، وبعد أن توفيت الجدة، تحقّق حلمها في أن تنتقلَ إلى" فرنسا التي اقتحمتها بعزيمة

---

[1] فاتحة مرشيد، الحق في الرّحيل، ص36.

[2] المصدر نفسه، ص38.

[3] المصدر نفسه، ص ن.

[4] المصدر نفسه، ص36.

[5] المصدر نفسه، ص38.

[6] المصدر نفسه، ص39.

أن تبدأ حياة جديدة من الصفر، قبل أن تلقنها الأيام بأننا لا نبدأ أبدًا من الصفر..نحن نبدأ دائمًا محملين بحقائب نجرّها منذ الطفولة."[1]

حظي قاسم -الابن البكر- بمكانة مرموقة لديها، لأنّ العرف العربيّ يفضّل الذكر على الأنثى، فكان بدلا من إسلان،"بحجة أنّه ولد وبأنّه البكر."[2] الذي تعتز به العائلة.

كانت يامنة تحبّ النظافة حبًّا كبيرًا، إلى غاية أنّها حوّلت البيت إلى بيت ناصع البياض، فلم تكن تقبل بلون آخر بإمكانه أن يحجب عنها الغبار أو الوسخ. أصبحت بذلك في حالة يرثى لها، من جراء اهتمامها المفرط في تنظيف كلّ ما صادفها في البيت، وانتقل هوسها إلى الصلاة نفسها، تصلي وتشكّ في عدد الركعات، فتعيد الكرة مرات، وتفاقمت أزمتها، حتى أصبحت تنهض من فراشها لتتأكد من أن الباب مقفل أم لا، وأن النوافذ كلها مغلقة، أصبحت "يامنة" تشكّ في كل شيء وتعيد المراقبة لعدة مرات."[3]

وهكذا، لم يرض والدها بما يحدث ليامنة، حملها إلى الطبيب الذي شخّص مرضها، سابقا، وطلب ببقائها في المستشفى، لكنها رفضت الاستشفاء وخضعت لعلاج بالأدوية، بمنزلها، تحت رقابة إسلان. وازداد وضعها سوءًا، بعد آخر، إذ أغلقت على نفسها في الحمام، غلقًا قويًّا، وشرعت تعرك جلدها عركًا شديدًا، وكأن الميكروبات العالم كلها قد غزتها، وهي "تخاطب شبح الوسخ:

- ابتعد عنّي..ابتعد عنّي.

لم نستطع أن نهدئ من روعها، طلب والدي سيارة إسعاف، وأخذناها إلى المستشفى حيث قضت ستة أشهر قبل أن تلفظ أنفاسها ذات ليلة بغرفتها دون أن يجد الطاقم الطبي تفسيرًا علميًّا مقنعًا لوفاتها."[4]

---

[1] فاتحة مرشيد، الحق في الرّحيل، ص43.

[2] المصدر نفسه، ص ن.

[3] المصدر نفسه، ص45.

[4] المصدر نفسه، ص46.

- **شخصية الداموح:**

تاجر مغربي مغترب معروف بنزاهته، وهو أمازيغي من آيت ملول، حدّث والدها عن نظام للقروض، تعتمده الجالية المغربية من أصل أمازيغي، مبني على التعاون والتآزر القبلي، وهو أيضا استفاد من هذا النظام، كما أفاد غيره من أبناء المملكة المغربية.[1]

- **شخصية المحامي:**

المحامي شخصية مغربية قامت للدفاع عمّا قام به فؤاد في حقّ إسلان، التي طلبت منه أن يقتلها قتلا رحيما، وكأنه هو الذي خلق لكي يحقق لها كل رغباتها. لكن المحامي أراد أن ينجي فؤاد من حكم الإعدام، وقدّم له نصيحة في أن يغير أقواله، قائلا له:"بإمكانك أن تتكر وتنجو بنفسك"[2]من المقصلة.

- **شخصية خزعل العراقي:**

الأستاذ خزعل عراقي، مدير جريدة عربية تصدر بلندن، أين كان فؤاد يعمل صحفيًّا، لذا فقد كان خزعل من أصدقاء إسلان الأوائل، وتمّ استدعاء الشخصيتين، فؤاد وإسلان، وهذا ما أراده الأستاذ خزعل أن يكون الاحتفال بقدوم السنة الجديدة، حفل عربيّ بامتياز، و"أن يكون الفرح عربيًّا، فاستدعى أصدقاءه، وصديقاته ممثلي وممثلات الأقطار العربية."[3]

استقبلنا كلّنا السنة الجديدة، بدار الأستاذ العراقي، وبينما" نحن نتبادل أرقام هواتفنا، ارتفع صوت الأستاذ خزعل قائلا: خمسة دقائق ونستقبل السنة الجديدة...عانق كل واحد من بجواره كما تقتضي العادة. وعانقتها..أطبقت قبلة على خدّها، مردّدًا:

- كل عام وأنت بألف خير.

- وأنت كذلك.[4] كانت هذه الليلة الأولى التي تمّ التعرّف بها على إسلان.

---

[1] فاتحة مرشيد، الحق في الرّحيل، ص34.

[2] المصدر نفسه، ص12.

[3] المصدر نفسه، ص13.

[4] المصدر نفسه، ص18.

- **شخصية الحاجة ممّاس:**

هذه الشخصية هي جدة الشاف إسلان التي ورثت عنها فن الطبخ، فقد كانت هذه الجدة من هواة فنّ الطبخ المغربي إلى حدّ الجنون، فكانت "تشتغل طبّاخة بالمناسبات والأعراس منذ ترملها المبكر، رغم تكفل وحيدها المهاجر بكل مصاريفها، حبًّا في الطبخ."[1]

- **شخصية ربيعة:**

كانت ربيعة الأخت الصغرى لصلاح الذي هام بها هيامًا لا مثيل له، حتى أنه قيل كان يفكر بالزواج بها، غير أن العائلة نهرته، بأن ربيعة هي أخته، لا يجوز التفكير في الزواج بها.

حدث ما لم يكن في الحسبان، أقدمت على الانتحار، وشاء القدر أن يكون فؤاد بالقرب منها، حاول أن يهدئ من روعها، باحت بما حدث لها، وأراد أن المخلص لها من هذه الورطة، بحكم أنه صديق صلاح، وقرّر أخيرا أن يجعلها تعيش معه، هي ومن في بطنها.

تزوجها فؤاد بورق رسمي، حتى يمنح اسمًا للجنين، وتركها مع والدته في بيت العائلة، وبعد أشهر معدودات أنجت طفلا معاقًا إعاقة ذهنية، وأسمته الطاهر، لكن وافته المنية في السن الخامسة من عمره.

تقدّمت إليه شاكرة إياه على كل ما فعله من أجلها، فلا يمكن أن تكون علاقتها به علاقة امرأة برجل، لكن كان لها طلب بقي سجينا في قبلها: أطلبي ما شئت.[2] طلبت أخيرا ما يؤلمها، طلبت الانفصال عنه. بالفعل تمّ طلاقها، وبعد مدة ارتبطت مع ابن عمّ لها يسكن بالدار البيضاء.

---

[1] فاتحة مرشيد، الحق في الرّحيل، ص35.

[2] المصدر نفسه، ص83.

- **شخصية صلاح:**

كان صلاح طالبًا" لا يؤمن بشيء ولا شيء عنده مقدس. كلّ القوانين، كل المعتقدات، كل النظريات هي من خلق الفكر البشري، ولهذا فهي قابلة للنقاش، لإعادة النظر، للتغيير."[1] ولهذا عبث الشيطان بأفكاره واستدرجها إلى مدينة الرباط المدينة التي يدرس بها، وبقي معها يومين، ثمّ أعادها إلى البيت، وفرّ هاربا إلى أمريكا،حيث وافته المنية هناك.

- **شخصية قاسم:**

الأخ الأكبر لإسلان، يحترف التجارة التي اكتسبها عن والده، باحترافية، له"ثلاثة أطفال من زوجة مغربية، بدا مندمجًا في المجتمع الفرنسي كما يليق بمهاجر ناجح، يتمتع بسمعة جيّدة في أوساط المهاجرين التجّار."[2]

كان قاسم هو الولي الشرعي لإسلان، قصدته ليشهد على زواجها بفؤاد، وقد كان في غمرة السعادة وهو يقرأ معها الفاتحة، كما شهد بعد ذلك على عقد قرانها.[3]

- **شخصيات ثانوية أخرى:**

لفؤاد أصدقاء جمع المغرب بينهم في أيام الشباب، كما جمعت الغربة بينهم، فلكل واحد منهم حكاية تؤلمه في الصميم، وقد تجعله يبكي لفرط ما له من حساسية مفرطة تنخر قلبه، فهذا رشيد الطبيب الشريد بلندن، المختص في أمراض الأنف والأذن والحنجرة، صاحب المغامرات الرومانسية مع المحامية، وذا حميد التاجر الذي اكتسب الجنسية الفرنسية عن طريق الزواج الأبيض بامرأة فرنسية تدعى مونيك، كان زواجه هذا من أجل أن يستثمر بحرية في فرنسا. أمّا يوسف فكان ذلك الفنان التشكيلي الذي أغرم بأمريكا.

---

[1] فاتحة مرشيد، الحق في الرّحيل، ص73.

[2] المصدر نفسه، ص60.

[3] المصدر نفسه، ص ن.

- **تفاعل الشخصيات المغتربة بالمكان الأوروبي:**

المكان أوروبا بكل ما فيها من حريات ومساواة، والشخصيات عربية من المملكة المغربية غيّرت الغربة أرواحها وأحوالها، وأصبحت لها سمات محددة تعرف بها، والروائية تسرد لنا تفاصيل هؤلاء، بكل عفوية وانسيابية، تصف لنا وكأنّنا نحن من يحيا مع هؤلاء المساكين، كأننا نحن من يعاني معاناة كل المغتربين المغاربة في أوروبا، وفي فرنسا تحديدًا، أين يكثر هؤلاء، الذين هاجروا في سبيل كسب لقمة العيش، حيث عاشوا في تكتلات منعزلين عن المجتمع الذي يعيشون فيه فخسروا أوطانهم، كما لم يربحوا بما كسبوه في الغربة.

لقد جعلت الغربة من إسلان ساردة بامتياز، نابت عن شهرزاد وقامت بدورها على أحسن وجه، فهي التي كانت تسرد حكاياتها في حضرة الكاتب الشبح فؤاد الزموري، فقد كانت حكاياتها عبر مرحلتها الحياتية القصيرة التي عاشتها في إفريقيا أو في أوروبا، فحياتها الأولى كانت ببلاد المغرب، مسقط رأسها، وبلاد أهلها الذين تركوها، رغمًا عنهم، وحياتها الثانية التي كانت ما بلدين أوروبيين، فرنسا وإنجلترا، ففي مدينة "لندن" كان الملتقى بأعز من صادفته في هذه الحياة القصيرة.

كما كان فؤاد ساردا ذكوريًّا، أراد أن يتشبّه بشهرزاد الأصل، وقد وفّق في ذلك توفيقًا إلى حدّ بعيد، حيث شرع يسرد في حكايات زمان، أيام الشباب، وكذلك أيام الغربة التي أودت بأحلى لحظات حياته، وأصبح كل واحد من أصدقائه يسردون حكاياتهم الأليمة، ما قبل الهجرة إلى أرض الأحلام، وأثناء إقامتهم واقعيًّا، بين أفراد الجالية العربية.

الفصل الرابع

4. شعريّة اللغة في الرّواية النّسوية المغاربيّة

4-1 تشكّلات اللغة الروائية ومكوناتها

4-2 تقنيات اللغة الروائية في الرواية النسوية المغاربية

4-1 تشكّلات اللغة الروائية ومكوناتها

يهدف هذا الفصل إلى كشف –نظريًّا ثمّ تطبيقيًّا– استعمال اللغة الروائية في الرواية المغاربية، تحديدًا، من خلال نقطتين:

- البحث عن تجليات اللغة الروائية، انطلاقا من تشكّلاتها، فمكوّناتها؛

- البحث، كذلك، عن تقنيات التوظيف اللغوي في روايات (أمّ الزين بنشيخة المسكيني– منى بشلم– فاتحة مرشيد)

- **اللغة الروائية**

ركّز(فلاديمير بروب) على تشكّل الرواية، وابتعد عن شكلها اللغوي، وقد اهتم الشكلانيون الروس بها، أي اللغة، كوسيلة للتواصل وليس كبنية ذات استقلالية يتمّ دراستها على حدى، ومن هذا المنطلق اهتموا بشرعية الرواية من خلال نوعين متناظرين ومتنافرين في الوقت نفسه؛ فما يظهر في الشعر، شعرية لغته، وما يظهر في النثر كذلك شعرية نصه القصصي(الروائي).

ويرى في ذلك باختين أن الرواية ما هي سوى شكل من أشكال اللغة، كالشعر تمامًا، فاللغة لا تشكّل شيئا خارجًا على الكلام الذي يدفع فيها زخمه بواسطة مقاصده، وليس الكلام سوى الحوار، الذي يتحول إلى جمود ويندثر في المنولوج. وتنتعش اللغة في الحوار، لأنها تخضع لعدة مقاصد متشابكة ومتعارضة أو متقاربة، ممّا يغدق عليها أبعادا لغوية خاصّة. وهذا ما جعل الرواية تتطوّر –حسب رأي باختين – بتطويره دراسة الشخصيات وعلائقهم في ما بينهم، وأنّ أسلوبها النثريّ يقوم على موسيقى معقدة وعميقة تشبه السمفونيات؛ بل يعتقد أن اللغة الروائية أغنى من اللغة الشعرية بأبعادها ومقاصدها. فالنص الشعري ولغته بمقصد الشاعر، بينما النص الروائي النثري بمقاصد شخصياته المتعددين.[1] لذا تكوّنت الرواية "وتطوّرت في ظروف نشطت فيها كثيرًا أحاديّة اللغة

[1] ينظر: ميخائيل باختين، الملحمة والرواية، دراسة الرواية، مسائل في المنهجية، ترجمة: جمال شحيد، معهد الإنماء العربي، بيروت، ط1، 1982، ص15-16.(مقدمة المترجم).

خارجيًّا وداخليًّا؛ وهنا يكمن عنصرها الطّبيعي. ولهذا السبب فإن الرواية استطاعت على المستويين اللغويّ والإنشائي أن تضع نفسها في طليعة الأنواع التي طوّرت الأدب وجدّدته. "[1]

اختزل فلاسفة اللغة القدامى"وظيفة اللغة من خلال تلك الوظيفة التواصليّة والتّخاطبيّة التي تؤسس للعلاقة بين التفكير والتبليغ، أين يظهر الحقل المطلق لكلّ الألفاظ المكتوبة والمنظومة، وتصبح فعّاليّة الخطاب ملازمة للغة باعتبارها ملكة لسانية قد تمنح المتكلم القدرة على إنتاج المعاني والتعبير،"[2] تحقيقًا لمراده.

فاللغة منظومة ضبطها العقل البشري، حيث جعل تلك" الرّوابط والعلاقات التي تلتقي عندها المنظومة التواصلية للغة لا تخرج من محتواها الدلالي لاسيما الجانب المقصدي والتعبيري واللساني الذي يحمل هذه الأفكار والتّصوّرات في ذهن المتكلّم، ومن ثمّ فالإنسان لا يتصوّر ذاته المفكرة خارج دائرة اللغة كونها تمثّل جوهرًا ملازمًا لماهيته."[3] وهذا من خلال" الظروف التي يمكن للغة البشريّة أن توجد فيها، وفي أيّ شيء تُضفي هذه اللغة على الإنسان صفةَ البشريّة."[4]

وبما أنّ اللغة هي التفكير والتخيّل، بل المعرفة نفسها، فالمرء لا يفكّر خارج إطارها، هي التي تتيح له أنّ يعبّر عن أفكاره فيبلّغ ما في نفسه، ويعبّر عن عواطفه فيكشف عمّا في قلبه.[5] بكلّ أريحيّة. وبما أنّ" اللغة هي الشّرط الضروري في تفكير أيّ امرئ، حتّى عندما يكون في حالة انفراد تامّ، لأنّ المفاهيم تتكوّن عبر الكلمة حسب،

---

[1] ميخائيل باختين، المرجع السابق، ص31.

[2] جلول بن ترات، اللغة والحدس في المنظومة التعبيرية، "ضمن كتاب اللغة والمعنى مقاربات في فلسفة اللغة، إعداد: مخلوف سيد أحمد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص155.

[3] المرجع نفسه، ص155.

[4] سيلفان أورو، وآخران، فلسفة اللغة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2012، ص35.

[5] ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص139.

ويغدو التفكير الحقيقي مستحيلاً دون مفاهيم، ومع ذلك فاللغة، في الواقع، تتطوّر في المجتمع فقط. والإنسان يفهم نفسه عندما يشعر بفهم الآخرين لكلماته."[1]

فالمسألة اللغوية ذات شأن عظيم، خصوصًا في الأدب الذي يمثل الجنس الروائي، إذ تشكّل "مادة هذا الإبداع وجماله، ومرآة خياله."[2] وبذلك نشأ لها سمتان في حقل السيميائية:[3]

- **اللغة الطبيعية:** لغة تبليغية يكون بثّها دون قصد، أي لا يكون لها باثٌّ قصديٌّ.
- **اللغة الاصطناعية:** لغة تنصرف إلى كثير من المظاهر التعبيرية أو التبليغية، كالألفاظ والرسوم، والأشكال، والإشارات الصوتية، ويكون لها -في هذه الحالة- باثٌّ قصديٌّ.

لم تحظ اللغة الروائية باهتمام من النقاد الغربيين، مثلما كانت "عنايتهم الشديد بكلّ مكوّنات السرد في أدقّ تفاصيلها الممكنة، فإنك تراهم يُعْنَوْنَ، في العادة، بالشخصية، والحيّز، والزمان، والحدث، أكثر ممّا يعنون باللغة؛ وخصوصًا في كتاباتهم النظرية."[4]

يعدّ (ميخائيل باختين) أوّل منظّر في اللغة الروائية، عندما "طرح نظرية التنميط الأسلوبي للنص الروائي، فإنه كان شديد الحذر والتنبيه على خطورة الاقتصار على المستوى اللغوي المباشر في دراسة الأساليب الروائية."[5] وقد حدّد خمسة أنماط للخطاب الروائي:

- تحليل أدوار المؤلف في الرواية، أي كلمة المؤلّف المباشر، بقصد أو بآخر، من وجهة نظر التصويرية والتعبيرية الشعرية المألوفة المباشرة، كالاستعارات والتشبيهات، والاختيارات المعجمية الخ؛

- استبدال التحليل الأسلوبي للرواية بوصفها كلاً فنيًّا، إلى تحليل ألسني محايد للغة الروائي؛

---

[1] تشيتشرين(أ. ف.)، الأفكار والأسلوب دراسة في الفن الروائي ولغته، ترجمة:حياة شرارة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، (د.ت)، ص19.

[2] عبد الملك مرتاض، نظرية الرواية، ص145.

[3] المرجع نفسه، ص ص149-150.

[4] المرجع نفسه، ص154.

[5] صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، دار الكتاب المصري، القاهرة، ط1، 2004، ص350.

- اختيار من لغة الروائي العناصر المميزة للاتجاه الفني الأدبي الذي يُنسب إليه الروائي كالاتجاه الرومانسي، أو الطبيعي، أو الانطباعي، وغيرها؛

- إجراء البحث في الرواية عمّا يعبّر عن فرديّة المؤلّف، أي تحلّل لغة الرواية على أنّها الأسلوب الفردي للغة الروائي؛

- دراسة الرواية على أنّها جنس بلاغي، وتحلّل وسائلها وطرقها من وجهة نظر فعاليتها البلاغية. [1]

فهذه الأنماط "تغفل بقدر أو بآخر الخصائص الكلية الشاملة للجنس الروائي والظروف المميزة لحياة الكلمة في الرواية. ففرديّة المؤلف الفنيّة والاتجاه الأدبي، وخصائص اللغة الشعرية لعصر ما تحجب عنّا في جميع الحالات الجنس الروائي نفسه بمتطلباته الخاصة من اللغة."[2]

والرواية –بوصفها– نثرًا أدبيًّا أخذت "موقفًا وسطًا بين لغتين: المطابقة في بعض الأجزاء، والإيحاء في أجزاء أخرى.وإذا كانت الرواية العربية التقليدية قد أعطت مساحة أكثر للمطابقة على حساب الإيحاء، فإنّ الرواية العربية الحديثة قد أعطت مساحة أكبر للإيحاء."[3] وهذا ما ذهب إليه جون كوهن عندما ميّز بين" قطبين: النثر العلمي الذي هو أشد قربًا من قطب المطابقة، والشّعر الذي هو أشدّ قربًا من قطب الإيحاء."[4]

تبنى الرواية –في هذه الحال- "على لغة ذات بعدين: لغة الاستعمال اليومي المألوف أحاديّة الدلالة والمرجع، لأنّها تعتبر لغة الواقع اليومي أو تمثله وتنقله بشكل جلي، ومن ثمّ لا تمثّل أي انزياح عنه، فتغدو وظيفته المطابقة. أمّا اللغة الأخرى، فهي شعرية تتمثّل

---

[1] ينظر: ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ترجمة: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 1988، ص ص: 231 – 232.

[2] صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص351.

[3] ناصر يعقوب، اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية(1970-2000)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004، ص75.

[4] ناصر يعقوب، المرجع نفسه، ص75.

الإيحاء والرّمز وتعدّديّة الدّلالة، ومن ثمّ انزياح عن مقاطع البنيّة الرّوائية ذاتها، التي تستخدم لغة الاستعمال اليومي.

لغة الرواية[1]

لغة استعمال يومي، مألوفة، أكثر انفعالاً لغة شعرية إيحائية أقلّ تمثيلاً للواقع، في الواقع وتماسًا معه، أحاديّة المرجع تعدّدية المرجع والإحالة قابليّة التّأويل" والإحالة، انعدام التّأويل

إذًا، فالمبدع في الوقت الراهن يستقي لغة إبداعه من مصادر ثلاثة، هي[2]

- **الكتب التراثية:** يحتكم المبدع إلى تجويد لغته من خلال احتكاكه بالكتب التراثية، الأدبية والدينية والفلسفية وحتى التاريخية.

- **اللغة الحديثة:** يستقي لغته من لغة تراعي مقتضيات العصر، سواء منا الصحفية أو الأدبية أو العلمية.

- **اللغة اليومية:** يتعامل المبدع في حياته مع اللغة العامية أو الدارجة.

- **تشكّلات اللغة الروائية**

أصبحت الكتابة الروائية المعاصرة عملية فلسفية، وأصبحت اختراقًا لا تقليدا واستشكالا لا مطابقة وإثارة للسؤال لا تقديما للأجوبة، وتعاملا جديدا مع اللغة- أداةً وغايةً – بحكم السياق وعناصر التناص الداخلية في العمل الروائي.[3] ولأنّ لغته "هي جزء من التجربة التي تعاش بين الأشياء والكلمات، وجزء من مغامرة الكتابة التي لا

---

[1] ناصر يعقوب، اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية، ص76.

[2] ينظر: محمد ساري، في معرفة النص الروائي، تحديدات نظرية وتطبيقات، دار أسامة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2009، ص39.

[3] محمد سالم الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2008، ص38.

تتحقّق إلاّ بإعادة صبغ اللغة والنفخ فيها لابتعاث الروح في الأمشاج والشّذرات والنّتف المستمدة من التّذكارات والأحلام والقراءات والمسموعات ومن ذاكرة النّسيان."[1]

تستمدّ تشكّلات لغة الروائي من إبداعه الذي هو" جزء ثقافة مجتمعه، والثقافة مثل الرواية مكوّنة من خطابات تعيها الذّاكرة الجماعية، وعلى كلّ فرد في المجتمع أن يحدّد موقعه وموقفه من تلك الخطابات. وهذا هو ما يفسّر حوارية الثقافة، وحواريّة الرّوايّة القائمة على تنوّع الملفوظات واللغات والعلامات."[2] لذلك تتمحور تشكلات اللغة الروائية ضمن محطّات ثلاث، وهي:

- **تشكّل اللغة التّراثيّة:**

تعدّ" المادة التراثية بمواضيعها المختلفة – اليوم – أهمّ رافد من روافد الخطاب الفنّي المعاصر بصفة عامّة والسّردي منه بصفة خاصّة."[3] جعلت الروائي يلجأ إلى الاهتمام بها، لأنّه" شعر بمدى ثراء التّراث بما فيه من معطيات من الممكن أن تنمح عمله الإبداعي طاقات ودلالات تعبيرية لا حصر لها."[4] فيستفيد "من الخامات التراثية في الأعمال الأدبية وشحنها برؤى فكرية جديدة لم تكن موجودة في نصوصها الأصلية، والمتاح من أشكالها فنيًّا وجماليًّا."[5]

- **بواعث توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة:**

برز الاهتمام بتوظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، عبر بواعث ثلاثة، هي:[6]

---

[1] محمد سالم الطلبة، المرجع السابق، ص38.

[2] المرجع نفسه، ص39.

[3] المرجع نفسه، ص42.

[4] سيد علي إسماعيل، أثر التراث العربي في المسرح المصري المعاصر، دار قباء للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2000، ص40.

[5] بوشعير الرشيد، دراسات في المسرح العربي المعاصر، دار الأهالي، دمشق، سوريا، (د.ط)، 1997، ص45.

[6] محمد رياض وتّار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2002، ص12.

- **البواعث الواقعية:**

لم تكن هزيمة حزيران (1967) عسكرية فحسب، بل كانت هزيمة حضارية أيضا، وقد أدرك المثقفون العرب، آنذاك، أن النهوض بالمجتمع يتطلب إعادة التفكير في كل البنى، فكريًّا، واجتماعيًّا، وسياسيًّا، واقتصاديّا، وثقافيًّا، ولا يتأتى ذلك سوى بالرجوع على الجذور من أجل مساءلة الذات، فكانت جلّ الأجناس الأدبية هي الوعاء الذي جمع هذه المظاهر.

- **البواعث الفنّيّة:**

تراجعت الرواية الغربية، بعد أم كانت لها علاقة بالرواية العربية، وظهرت إلى الوجود الرواية الأمريكو-لاتينية التي غاصت في الانتهال من البيئة المحلة، ورصدت عادات الشّعب وتقاليده وتراثه، وكذلك، توظيف التّراث الإنساني، لاسيّما حكايات ألف ليلة وليلة التي أثّرت في فكر الروائي الكولمبي غابرييل غارسيا ماركيز.

- **البواعث الثقافية:**

ثار المثقفون العرب على الرواية الغربية، وقطعوا صلتهم بها، وأخذوا ينتهلون الأشكال القصصية والسردية من بطون كتب التراث العربي التي تزخر بألوان كثيرة منها.

- **استلهام اللغة التراثية:**

- **اللغة التاريخية:**

تشمل اللغة التاريخية، كلّ" العبارات والنصوص التراثية التي استخدمت قديمًا في كتابة التاريخ وتدوين الحوادث، أو في حفظ أخبار الملوك والسلاطين، ولم تكن اللغة التراثية المستلهمة جامدة، بل حمّلها الكاتب مضمونات معاصرة."[1] فيتحدث الروائي بلغة العصر الذي اختاره كنموذج، وقد يهتم بجانب تراثي دون آخر، كأن يتمّ اهتمامه بأسماء الأكمنة وأسماء المناصب والعادات والتقاليد التي سادت فيه، ويسقط كلّ ذلك على حاضر أمته.[2]

---

[1] حسن علي المخلف، التراث والسرد، وزارة الثقافة والفنون والتراث، قطر، ط1، 2010، ص99.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص ص99-100.

- اللغة الدينية:

هي اللغة التي تشمل مجموعة من الألفاظ والنصوص والمصطلحات التي استلهمها الروائي بصورة قصدية أو عفوية، فلم تخلُ معظم الأعمال الروائية من التوشيح الديني.

وقد تفاوتت درجة الاستلهام، انطلاقًا من الكلمة وانتهاءً بالنص الذي وظّف توظيفًا فنيًّا. حوّل النص إلى نبرة دينية لها مقاصد دنيوية تخصّ عالم الرواية وكذا شخصياتها، وهذا ما استلهمته اللغة الدينية في تحقيق الشكل التراثي للرواية ومزج الحاضر بالماضي[1]

- اللغة الشعرية:

استلهمت الرواية لغة الشعر- بيتا كاملا أو شطرا منه - واستفادت من غناه البلاغي والمعرفي والجمالي، حيث يحقق تضمين العبارات الشعرية ارتباطًا بطرق السرد التراثية، فتأتي لغة الشاعر ممزوجة بلغة الروائي بشكل يحقّق التجانس بينهما.[2]

- لغة الأمثال والحكم:

الأمثال والحكم من الأنواع الأدبية التي تعبر عن تجارب الإنسان، ويجتمع فيها ما لا يجتمع في غيرها من صنوف الأدب، فيها: حسن التشبيه، وإصابة المعنى، وإيجاز اللفظ.

ولها وظيفتان فيما يخص الرواية، أدبية؛ حيث تمتلك سلطة على النص، فتقرّبه من العقول والقلوب، من جهة، وتمثيلية؛ حيث أثبتت قدرتها الفائقة على الإقناع وتقريب المعنى، من جهة أخرى.[3]

- لغة الأغاني الشعبية:

تتميّز الأغنية الشعبية بأنها نتاج شعبي،تفصح عن خصوصياته، وتختزن أفكاره،

---

[1] ينظر: حسن علي المخلف، التراث والسرد، ص ص100-101.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص114.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص ص122-124.

وتحمل آماله، لذا استلهمت بأنواعها، روائيًّا، وخدمت مضمونها بوصفها أداة للتعبير عن نضال شريحة واسعة من شرائح المجتمع العربي.[1]

- تشكّل اللغة الشّعريّة:

ليس المقصود باللغة الشعرية، هنا، هو "مفهوم الأدبية الذي صاغه الشكلانيون وبلوره جاكبسون، والذي يعني القيم المتمحضة في النصّ الأدبي، والتي تجعل منه عملا أدبيًّا. أي الوظيفة التي إذا هيمنت في النصّ كان المقصود باللغة هو ذاتها، لا ما يقع خارجها؛ وإنّما نعني باللغة الشّعريّة أساسًا تلك اللغة التي تتداخل مع مقومات الجنس الشعري لتسلبه أخصّ مقوماته الفنيّة التركيبية البنائية محولة إياها عن طريق المعارضة إلى نصّ روائي مفارق: في أسلوبه ودلالاته."[2] وبهذا تعارض اللغة الشعرية في الرواية العربية المعاصرة" النصّ الشعري على مستوى المكوّنات الأساسيّة من استعارة ومجاز وكناية، من جهة، وعلى مستوى الأغراض، من جهة ثانية، ثمّ على أنماط إجراء الدلالات وتوزيع الملفوظات وتنويعها من جهة ثالثة."[3]

وبما أنّ "اللغة الشعرية في الرواية العربية المعاصرة تعتمد أنساقًا بلاغية فكرية اجتماعية، لأن الروائي يلاحظ أمامه عديد السبل التعبيرية التي تشكّل وعيه من جهة وتساعده في الإنشاء من جهة ثانية."[4] وفي هذا المجال تمنح الحوارية النص شعرية أسلوبية.

إذن، تنبع شعرية لغة الرواية من" الحوارية والصراع الصوتي الدائم بين النصوص المكوّنة لها. وانطلاقًا من ذلك كفّت لغة الرواية ذات السمة الشعرية عن الاحتفاظ بأشكال وكلمات محايدة لا تنتمي إلى أحد، لأن هذه اللغة ليست نسقًا مجرّدًا من الأشكال

---

[1] ينظر: حسن علي المخلف، المرجع السابق، ص140.

[2] المرجع نفسه، ص60.

[3] المرجع نفسه، ص ن.

[4] مرجع نفسه، ص61.

المعيارية، وإنّما هي رأي متعدّد اللسان حول العالم."[1]

ولا تتقاطع المظاهر الشعرية في لغة الرواية" مع الشعر إلا في قيم الكثافة البلاغية، فالرواية تسعى إلى تحرير اللغة من قبضة الشعر والشاعر، حتى لا يكون هذا الأخير مسؤولا عنها، كما أنا تسعى إلى إبعادها عنه، فإذا كانت المسافة بين الشاعر ولغته تكاد تكون معدومة، وكلماته تكاد تخلو من نوايا الآخرين ومن ظلال الأجناس التعبيرية الحافة، ومن رؤى العالم."[2] حيث تتذكر اللغة حياتها ضمن السياقات الشعرية. و"أمّا في الرواية فإن المبدع مع حفاظه على وحدة شخصيته كفنان لا ينقّي خطاباته من نواياها ومن نبرات الآخرين، ولا يقتل فيها أجنّة التعدد اللساني الاجتماعي، ولا يستبعد تلك الوجوه اللسانية وطرائق الكلام، وإنما يرتّب جميع تلك الخطابات والأشكال على مسافات مختلفة من النواة الدلالية النهائية لعمله الأدبي، ولمركز نواياه الشخصية."[3]

فالرواية تستفيد من جرّاء الشعر لغته" المجازية بصورها ورموزها وانزياحاتها، ومجازاتها، فترتقي الرواية من المستوى العادي إلى المستوى الشعري، لتحقّق اللغة وظيفتها الشعرية"[4]

- **تشكّل اللغة السّينمائيّة:**

أطلق على السينما الصامتة الأبكم العظيم، وقد مرّت بمرحلة طويلة من الصمت إلى أن انتقلت إلى مرحلة النطق، ومن الخطأ أن نتصور أن السينما لم تبدأ الكلام، أو لم تكتسب اللغة، إلا مع اكتسابها للصوت، فالصوت واللغة ليسا شيئًا واحدا. لأن الثقافة البشرية تنقل إلينا بشتى اللغات، وبعضها تتجلى في شكل صوتي ك(لغة الطبول) في أفريقيا، وبعضها الآخر، ذات طابع بصري بحت، ك(ـــإشارات المرور)، وهناك أخيرًا

---

[1] محمد سالم الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، ص64.

[2] المرجع نفسه، ص65.

[3] المرجع نفسه، ص65.

[4] حورية حمّو، ومحمد علي الخلف، "شعرية اللغة الروائية (الروائي السوري إبراهيم الخليل أنموذجا)"، ضمن مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية(سلسلة الآداب)، مج33، ع2، 2011، ص86.

اللغات الطبيعية التي تتجلى في صورتين:صوتي وبصري(كتابي). ونحن نتلقى المعلومة مباشرة من النص المكتوب، دون اعتماد الصوت، والبُكْم يتخاطبون باستخدام لغة الإشارة.

ومعنى ذلك، أن مفهوم الخرس لا يتماثل مع انعدام اللغة، بأيّ شكل من الأشكال، فهل السينما بنوعيها، الصامتة والناطقة، لها لغة، لكن ما المقصود من اللغة؟

فاللغة نظام من العلامات تمتدّ لتشمل كلّ مجالات الأنظمة الاتصالية في المجتمع الإنساني. وهل السينما لها نفس النظام الاتصالي؟ فهذا أمر لا يشكّ فيه أحد، لأنّ كلّ القائمين على صناعة الأفلام،يريدون أن يقولوا لنا من خلال أفلامهم شيئًا ما، لذا فالشريط هو نوع من الخطاب الموجّه إلى الجمهور.[1]

وجدت هذه اللغة"عندما أدرك صانعو الأفلام الفرق بين مجرد الوصل غير المحكم بين مجمعتين من الصور في حالتين مختلفتين من الحركة، وبين فكرة أن هاتين المجمعتين من الصور يمكن أن ترتبط أحداهما بالأخرى"[2] وهذا ما أدّى الجمع بين الرمزين "إلى معنى جديد، ويقدّمان طريقة جديدة في توصيل إحساس أو فكرة أو حقيقة."[3]

وإذا كانت اللغة الطبيعية تشمل"معاني(فونولوجية) في الفونيمات، ومعاني(نحوية) في الصّيغ الصرفية، ومعاني ثالثة(معجمية) في المفردات، فاللقطة كذلك ليست هي الحامل الوحيد للمعنى الدلالي في السينما؛ فللوحدات الأصغر – تفاصيل اللقطة – معانٍ، وللوحدات الأكبر – تتابع اللقطات – معانٍ أيضًا. ولكن اللقطة في هذا الترتيب(والمقارنة بينها وبين الكلمة أيضًا مناسبة في هذا المقام) هي الحامل الأساسي للمعاني في لغة السينما."[4]

"وقد أثبتت اللغة السينمائية في السرد العربي المعاصر أنّها النظام العلامي (السيميوطيقي)

---

[1] يوري لوتمان، "سيميوطيقا السينما" ترجمة: نصر حامد أبوزيد، ضمن مدخل إلى السيميوطيقا، سيزا قاسم ونصر حامد أبوزيد، دار إلياس العصرية، القاهرة، 1986، ص ص265-268.

[2] دانييال أريخون، قواعد اللغة السينمائية، ترجمة: أحمد الحضري، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1997، ص10.

[3] المرجع نفسه، ص10.

[4] يوري لوتمان، "سيميوطيقا السينما"، ص278.

الأقدر على موازاة الرواية في قدرتها على الاستحواذ على جميع الخطابات. فمن خلال هذه اللغة تمّ التّعبير عن مسائل كان يستحيل في المنظور الكلاسيكي إدراكها كتابيًّا. وذلك من خلال الومضات والاستبقات والاسترجاتع والإضاءات اللغوية البلاغية والتشخيص من جميع الزوايا والجهات وأيضًا بفضل الألوان وتداخل الأصوات والفنون والأهمّ من ذلك، تلاشي الحدود بين الأنواع والأجناس في هذه اللغة(السينيمائية)."[1]

- مكوّنات اللغة الروائية

- **لغة النسج السردي**

تمثّل اللغة العمود الفقري لبنية الرواية حيث لا يمكن لأيّ مكوّن سرديّ أن يكون إلاّ بوجود اللغة ونشاطها الذي يكرسها كلغة أدبيّة فصحى، لا غير، والتي تستعمل على المستوى السردي، من طرف روائيين حقيقيين" يمتلكون اللغة العربية ويتعشّقون جمالها، ويحرصون على الاستعمالات السليمة بها. بلغة أنيقة شعرية رفيعة النسج تكون في متناول عامّة القراء الذين ينتمون إلى صفوة الصفوة من الجامعيين.

وأن الشكل اللغوي الطاغي على الرواية عموما هو اللغة الروائية، فلو تحولت الرواية إلى حوار كلها لاستحالت إلى مسرحية، وهذا الشكل اللغوي تتجسد وظيفته في تقديم الشخصيات، ووصف المناظر، والأماكن، والأهواء، والعواطف، فهو شكل مركزيّ ولا يمكن أن يستغنيَ عنه الروائي.[2]

تعدّ اللغة السردية "بنية قولية دالة على بنية أخرى قولية، وحركية فكرية، وعاطفية، وهذه البنية القولية الدالة مع البنية الأخرى القولية والحركية والفكرية (أي الصورة السردية) تشكلان وحدة فنية رامزة أو دالة هي الرواية، وتحديد اللغة السردية بأنها بنية يقصد به ارتباطها بهيئة قولية مكونة من (موقع) و(سارد). ويقصد بها ترابط

---

[1] محمد سالم الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، ص85.

[2] ينظر: عبد الملك مرتاض، نظرية الرواية، ص173- 176.

جزئياتها وتكاملها."[1]

وقد وصف النقاد اللغة السردية من خلال الأشكال التي تنشأ من العلاقة بين السارد والموضوع المسرود(الحركات والأقوال والأفكار والصفات)، وحصروها في صيغتين:

- **الحكي**: حكي الأحداث والأقوال على لسان راوٍ سارد، يصوغ موضوعاته بصوته، لا غير، ولا يسمح للشخصية أن تبوح بكل شيء.
- **السرد المشهدي**: يعتمد على إفساح المجال أمام الشخصيات كي تبوح بما لديها دون تدخل من الراوي.

تكشف الصيغة الأولى عن أسلوب المؤرخ لأن الرواية سليلة التاريخ، وأساس أسلوبها هو السرد الخالص الذي يعتمد على تتبع الأخبار ونقلها وتوثيقها ومحاولة الإقناع بها. كما تكشف الصيغة الثانية عن الأسلوب المسرحي، إذ الدور فيه للممثل.[2]

ويمكن للروائي أن يستخدم الإمكانات المتاحة في اللغة المكتوبة بكلّ مستوياتها:

- **المستوى الإملائي**: يمكنه في هذا المستوى، أن يستخدم علامات الترقيم، للدلالة على التنغيم الصوتي، أو التنضيد النطقي للغة، كما قد يستخدمها بطريقة مضطربة، أو مهملة، لكي يوحي باضطراب القول والفكر لدى الشخصيات، كمثال على ذلك روايات تيار الوعي،

- **مستوى الألفاظ**: يمكن للروائي أن يختار معجمه من الألفاظ البسيطة أو المركبة، والفصحى أو العامية، والألفاظ الدالة على العموم أو الخصوص كما يمكن له أن يختار الصيغ اللغوية التي يرتئيها بالكثافة التي تتلاءم مع أسلوبه، فيجعل الغلبة للأسماء أو للأفعال أو للحروف.

---

[1] عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة، القاهرة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2006، ص168.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص168- 169.

- **المستوى النحوي**: يمكن للروائي أن يختار بين الجمل الفعلية والاسمية وأشباهها، وأن يتصرف في طرق الإسناد، كما يمكنه أن يتصرف في اختيار ركني الإسناد ومتعلقات الفعل، ويمكنه أن يفاضل بين الجمل التامة والناقصة،

- **مستوى النظم**: يتاح للروائي أن يتخذ العلاقات التي تربط بين الجمل فيجعلها موصولة أو مفصولة، وأن يختار من أنواع الفصل ما يشاء، كمال الانقطاع أو كمال الاتصال أو شبه كمال الانقطاع أو غير ذلك، كما يمكنه أن يستخدم الجمل الخبرية أو الإنشائية، والجمل المثبت أو الجمل المنفية، والجمل المطردة أو الجمل التي تحتوي تقديما وتأخيرا،

- **مستوى الصور**: يمكن للروائي أن يتلمس الخط السوي المعياري للوضع اللغوي للألفاظ والجمل؛ فيستخدمها فيما وضعت له والتركيب حسب جريانه على ألسنة العرب، وقد يستخدمها فيما لم توضع له فيسمى الأشياء بغير مسمياتها، كأن يسمي الجندي أسدا والسياسي ثعلبا، وقد يجمع بين كلمتين بعلاقة غير مألوفة، كأن يجعل كلمة(الذئب) فاعلا للفعل (خطب) أو الفعل (تكلم)، وقد يستخدم التراكيب استخدامات خاصة تكسر رتابة العرف، فتنشأ نتيجة لذلك الاستعارات والكنايات والمجازات والانحرافات النطقية وأشكال متعددة من الإيحاء والتصوير والرمز، كل الإمكانات الشعرية التصويرية يمكن للروائي أن يستخدمها حتى الموسيقى والتنغيم، في سبيل إظهار رؤيته وإبراز صوته أو أسلوبه الذي يخصصه ويجسم موقعه.[1]

- **لغة الحوار:**

يشكّل الحوار تلك اللغة الاعتراضية التي تقع ما بين اللغة السردية ولغة المناجاة، حيث يدور بين شخصيات متعددة المشارب داخل العمل الروائي. ويتحتّم على الروائي أن يكون حواره مقتضبا، ومكثّفا؛ حتى لا تغدو روايته مسرحية، وحتى لا يضيع السارد عبر

[1] ينظر: عبد الرحيم الكردي، مرجع سابق، ص ص: 172-174.

شخصياته، على حساب جمالية لغته.[1]

فلا ينبغي للغة الحوار أن تبتعد كثيرا عن لغة السرد، حتى لا يقع نشازا في نسيج مستويات اللغة السردية، ويظل الانسجام اللغوي قائمًا بين المكونات اللغوية الثلاثة، خصوصا إذا كان مع التزام الذكاء الاحترافي في تقديمه باقتضاب على مستوى الرواية. لكن الروائي قد يلجأ إلى الإكثار منه، لسببين:

أ- السبب الأول: يتملص الروائي من موقف صعب في التحليل والوصف والكشف، فيعمد إلى إلقاء المؤونة على الشخصيات لينطقها بأيّ كلام،

ب- السبب الثاني: يكون الروائيّ مبتدئًا، إذ يكثر من محاوراته دون وعيّ فنّي منه، فينحرف عن الشكل اللغوي المطلوب، وتسيطر لغة الحوار على لغة السرد، جاعلة منه نصًّا مسرحيًّا لا نصًّا روائيًّا.[2]

فلا ينبغي للغة الحوار أن تكون رفيعة عالية المستوى، ولا سوقية عامية، إلاّ إذا كان السياق يقتضي ذلك.

- **لغة المناجاة:**

يطلق هذا المصطلح في الدراسات النقدية العربية المعاصرة على المونولوج الداخلي الذي جلب من الأديب الفرنسي (إدوار د يجردان)، والمناجاة تعني في اللغة العربية حديث النفس ونجواها، وهي اصطلاحا، خطاب مضمّن داخل خطاب آخر يتسم حتما بالسردية: الأول داخلي، والثاني خارجي، ولكنهما يندمجان معا اندماجا تامًّا لإضافة بعد حدثيّ، أو سردي، أو نفسيّ، إلى الخطاب الروائي.

وقد استعملت المناجاة في الأدب الفرنسي، لأول مرة، بشكل واعٍ لدى (فيكتور هوجو) وبشكل غير واعٍ لدى (دي جردان)، لكن (جيمس جويس) منح في روايته "**إليس**" هذا الإجراء مكانته الفنية حتى أصبح مكوّنا من مكونات اللغة الروائية، ثم توالت التجارب في

---

[1] ينظر: عبد الملك مرتاض، نظرية الرواية، ص176.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص177.

الكتابات الروائية ذات الشهرة العالمية، إلى جاء عهد الرواية الجديدة وأصبحت لغة المناجاة مستعملة بكثرة في رواياتهم.

فالمناجاة هي حديث النفس للنفس، واعتراف الذات للذات، لغة حميمة تتدسّ ضمن اللغة العامة التي تشترك بين الراوي وشخصياته، تمثّل اللغة الحميمية والصدق والاعتراف والبوح، فأصبحت جزء من العمل الروائي يقوم على استخدام تقنيات السرد، وتنهض بوظيفة لغوية وسردية معًا، لا يمكن أن ينهض بها أيّ مشكّل سرديّ آخر.[1] كما أنّها تلعب" الدور الذي يكتشف فيه الصوت ذاته، وهو مجرد خطوة إجرائية أولية نحو بناء وجهة نظر الصوت"[2] فيتمّ تحديد حجم الصوت ضمن الرواية.

[1] ينظر: عبد الملك مرتاض، مرجع سابق، ص ص: 179-182.

[2] محمد نجيب التلاوي، وجهة النظر في روايات الأصوات العربية، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2000، ص54.

4-2 تقنيات اللغة الروائية في الرواية النسوية المغاربية

- تقنيات اللغة الروائية في رواية "لن تجنّ وحيدا هذا اليوم" لأمّ الزين بنشيخة المسكيني

- تقنية توظيف الضمير:

شاع استعمال الضمير في النصوص السردية، بين ما هو حقيقي، وبين ما هو وهمي، إذ" تدخل الضمائر الثلاثة حتمًا في الموضوع: ضميران حقيقيان: الكاتب الذي يروي القصة، ويقابله في المحادثة الضمير (أنا) والقارئ الذي نروي له القصة، ويقابله الضمير (أنت)؛ وأخيرا شخص وهمي هو البطل الذي تروي قصته، ويقابله الضمير (هو)"[1] فكل هذه الضمائر على اتّصال متبادل، داخل الرواية، إذ لا يمكن لها أن تتساوى،" لأنّ من نتكلم عنه لا وجود له في الواقع، فهو بالضرورة شخص آخر بالنسبة لهذين الشخصين من لحم ودم، اللذين يتحاوران بواسطته."[2]

فاختيار الضمير يعدّ مسألة جمالية أو شكلية، قبل كلّ شيء؛ ذلك أنّ بعض منظري الرواية لا يرون تفاضلا ما بين ضميري الغائب والمتكلم، ذلك بأن الحكي بضمير المتكلم، أو بضمير الغائب، إذا وقع السرد، ثمّ جُمّع في هذا الإطار أو ذاك؛ فلن يعلّمنا شيئاً ذا بال؛ إلاّ إذا ربط بالتدقيق في وصف المحاسن الخاصّة للشخصيات الساردة، وربطها، من بعد ذلك، أو أثناء ذلك، ببعض الأحداث المؤثرة."[3] وقد نوّعت الروائية أمّ الزين هذه الضمائر التي سنقف عليها، قراءة وتحليلاً، فيما يأتي.

o توظيف ضمير الغائب:

شاع توظيف الضمير في جلّ الروايات بصيغتي ضمير الغائب، أو ضمير المتكلم، لكنّ الضمير الأول كان هو الأكثر استعمالا شفويًّا، وكتابيًّا، وقد يكون من العسير أن

---

[1] ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ط3، 1986، ص63.

[2] المرجع نفسه، ص64.

[3] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص122.

نتحدث عن هذه الضمائر بمعزل عن التطور المدهش الذي اعتور كتابة الرواية الغربية انطلاقا من مارسيل بروست(M.Proust) إلى غاية جون جويس(J.Joyce)، وسواهما من عماليق الرواية الغربية بين الحربين.[1]

يعد الضمير الغائب -حسب رأي عبد الملك مرتاض- "سيّد الضمائر السرديّة، وأكثرها تداولاً بين السُّرّاد، وأيسرها تلقيًّا لدى المتلقّين، وأدناها إلى الفهم لدى القرّاء، فهو الأشيع، إذن، استعمالا."[2] للأسباب الآتية:[3]

أ. إنّه وسيلة صالحة لأن يتوارى خلفها السارد، فيمرّر ما يشاء من أفكار، وإيديولوجيات وتعليمات، وتوجيهات، وآراء دون أن يبدو تدخله ظاهرًا للعيان،

ب. اصطناع ضمير الغائب يجنّب السّارد السّقوط في فخّ (الأنا) الذي يجرّ إلى سوء الفهم العمل السردي، وأنّه ألصق بالسيرة الذاتية منه بالرواية،

ت. اصطناع ضمير الغائب يفصل زمن الحكاية، عن زمن الحكي؛ وذلك حيث إنّ "هو" في اللغة العربية يرتبط بالفعل السردي العربي "كان" الذي يحيل على زمن سابق، على زمن الكتابة،

ث. اصطناع ضمير الغائب يحمي السارد من إثم الكذب بجعله مجرّد حاكٍ يحكي، لا مؤلف ولا مبدع، ويتولّد عن هذا الاعتبار انفصال النصّ عن صاحبه، بحكم أنّه وسيط أدبي ينقل للقارئ ما سمعه أو ما علمه من غيره،

ج. استعمال ضمير الغائب يتيح للروائي أن يعرف عن شخصياته، وأحداث روايته كلّ شيء، فيكون وضعه السردي قائمًا على اتّخاذ موقع خلف الأحداث التي يسردها، ويعدّ رولان بارت –حسب رأي عبد الملك مرتاض– من أكبر المنظرين الذين وقفوا طويلا عند تحليل الضمير الغائب جماليًّا وفنّيًّا وسرديًّا، حيث وُظّف على أساس:

---

[1] ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص231.

[2] المرجع نفسه، ص234.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص ص234-236.

أ. أنّ الضمير الغائب (هو) يأتي في العمل الروائي بمثابة العقد للرواية؛ إنّه معادل للزمن السرديّ؛ فهو يدلّ على الفعل الروائي ويُنجزه؛ إذ دونه تصاب الرواية بخلل فادح.

ب. وأنّ الضمير الغائب (هو) يجسّد الأسطورة من الوجهة الشّكلية، وباستعماله، واستعمال الماضي البسيط (Le passé simple)، تتوهّج الوظيفة السردية للفنّ الروائي.

ت. يتشابه ضمير الغائب عند كل من المؤلف بلزاك (H.Balazk) وشخصيته قيصر (César) حيث ينجز ضربًا من الحالة الجبرية للفعل السردي، لصالح علاقات إنسانية متسمة بالمأساويّة.[1]

وبالعودة إلى متن الرواية، وُظّف هذا الضمير بتقنية عاليّة، في مجملها، لأنّه الضمير السائد، وقد مزجت بين "هو" ضمير الغائب المذكر، و"هي" الضمير الغائب المؤنث، وكذا الجمع.

فضمير الغائب (هو) يستعمل "كوسيلة صالحة لأن يتوارى وراءها السارد فيمرّر ما يشاء من أفكار، وإديولوجيّات، وتعليمات، وتوجيهات، وآراء؛ دون أن يبدو تدخّله صارخًا ولا مباشرًا."[2] حيث تظهر سلطة الروائي بكلّ وضوح.

"لا زال يذكر جيّدا ذلك اليوم..دخل عليه السجّان صباحا..وسلّمه ورقة إطلاق سراحه..عالم آخر انفتح أمام قدميه وبريق سطع فجأة حواليه في كل ما يحيط به..صار الجدار لتوّه ناصعًا جميلا إلى حدّ كاد أن يكفّ فيه عن أن يكون جدارا...مع هذا الجدار كانت له أكثر من قصّة..كان مشدودا إليه طيلة سنين إقامته في هذه الزنزانة..كتب عليه بدمه..اتّكأ عليه كلّما أحسّ أنّ العالم ينهار..بكى صدره..واشتكى إليه ظلم الحاكم العربي...اشتاق إليها..وتوسّل الجدار أن يسقط كي يراها..تضور شوقًا إلى رؤية الشمس وحلم أن يقفز وراء الجدار كي يحلق في سماء الحرية."[3]

---

[1] ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص237.

[2] المرجع نفسه، ص234.

[3] أم الزين بنشيخة المسكيني، لن تجن وحيدا هذا اليوم، ص35.

فالروائية على اطلاع كامل على خصوصيات شخصياتها، وما حدث لغريب داخل جسن منوبة، وكيف أخبر عن موعد خروجه منه.

وكما استعمل ضمير الغائب الدال على المؤنث(هي)، حيث طرح في المتن على أنّ الروائية على عمل بأمور شخصيتها، متحدثة عنها بكل وضوح: "كي تؤجل آلامها قرّرت الجنون..كي تنجو من أحلامهم قرّرت دفعهم إلى جنون عمومي.."[1] الجنون الذي اكتسح البلاد، شرقا وغربا، من جرّاء تصرفات مسؤولين لا علاقة لهم بالسياسة الحقّة.

لم تكتف الروائية بتوظيف ضمير الغائب الدال على المفرد بنوعيه، مذكرًا ومؤنثًا، فإنّها لجأت كذلك إلى توظيفه بشكله الجمعي، حيث تحدثت عمّا أصبح أهل بلادها يحلمون بها من تحقيق العدالة، ونشر المساواة، "بالأمس كانوا ههنا يحملون الشوارع في أنعالهم ويهزّون الأرض بخناجرهم..بالأمس جاؤوا ههنا بأحلام ضاحكة ودماء مقدّسة..بالأمس زعزعوا حاكمًا وبذروا ربيعًا عربيًّا..واليوم..هاهم يقفون في طوابير طويلة..لا أحد منهم يعرف إلى أيّ طابور ينتمي.."[2]

وظّفت الروائية ضمير الغائب بأشكاله، حيث كانت متخفيّة وراءه، وتحدثت من خلاله، كوسيط ناقل عن شخصياتها، بكلّ ما أرادت أن يعلمه القارئ، من قريب أو من بعيد.

- **<u>توظيف ضمير المتكلم:</u>**

احتّل ضمير المتكلّم الرتبة الثانية بعد ضمير الغائب من حيث الأهمية السردية، فقد استعملته شهرزاد في مفتتح حكاياتها"ألف ليلة وليلة" بعبارة(بلغني)، فكانت تعزو السرد إلى نفسها، تحاول أن تذيبه في زمنها، وتستدرجه إلى اللحظة التي كانت تسرد فيها حكايتها، تحت طقوس عجائبية مثيرة.[3]

---

[1] أم الزين بنشيخة المسكيني، لن تجن وحيدا هذا اليوم، ص12.

[2] المصدر نفسه، ص18.

[3] ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص242.

يتحلى ضمير المتكلم "بالقدرة المدهشة على إذابة الفروق الزمنية والسردية بين السّارد والشخصية والزمن جميعًا؛ إذ كثيرا ما يستحيل السارد نفسُه، في هذه الحال، إلى شخصية كثيرا ما تكون مركزيّة."[1]

ومن جماليات هذا الضمير، ما يأتي:

أ. اندماج الحكاية المسرودة أو الأحدوثة المروية في روح المؤلف، فيذوب الحاجز الزمني الفاصل ما بين زمن السرد وزمن السارد.

ب. التصاق المتلقي بالعمل السردي، والتعلّق به أكثر: متوهّمًا أنّ المؤلف شخصية من الشخصيات التي تنهض عليها الرواية؛ فكأن السرد بهذا الضمير يُلغي دور المؤلف بالقياس إلى المتلقي الذي لا يحسّ، أو لا يكاد يحسّ، بوجوده.

ت. يحيل ضمير المتكلم على الذات، مرجعيته داخلية؛ بينما ضمير الغائب يحيل على الموضوع، ومرجعيته خارجية.

ث. ضمير المتكلم يملك سلطان التحكّم في مجاهل النفس، وغَيَابَات الرُّوح، -عكس ضمير الغائب- ويتحكم في السرد المناجاتي أي السرد القائم على المناجاة (Le monologue intérieur)، ويستطيع أن يتوغّل في النفس البشرية، فيعريها بصدق، ويكشف عن نواياها، ويقدمها إلى القارئ كما هي دون زيف.

ج. يذيب ضمير المتكلم النص السردي في النصّ؛ فإذا القارئ ينسى المؤلف، الذي يستحيل إلى شخصية من شخصيات النص لا علم لها بتفاصيل السرد المستقبلية وأسراره.[2]

ويتحدد ضمير المتكلم عن طريق تمفصل مستويين؛ أولاهما الإحالة: يحيل ضمير المتكلم دائمًا إلى الشخص الذي يتكلم والذي ندركه من فعل كلامه نفسه،وثانيهما الملفوظ: يشير ضمير المتكلم إلى تطابق ذات التلفظ وذات الملفوظ.[3]

---

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص242.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص ص242-244.

[3] فيليب لوجون، السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي، ترجمة: عمر حلّي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994، ص30.

وقد نشأ هذا الضمير، أي المتكلم، "متواكبا مع ازدهار أدب السيرة الذاتية؛ فكأنه امتداد لها، أو كأنها امتداد منه. كما نشأ عن ازدهار حركة التحليل النفسي التي كان تأثيرها عميقا."[1] إذ يتحتم على القارئ أن يفهم أن استخدام ضمير المتكلم بطريقة متميزة على امتداد المحكي لا يدرك دون ضمير المخاطب(القارئ) غير أن هذا الأخير يبقى ضمنيًّا، كما يمكن للسرد بضمير الغائب أن يتضمن تدخلات للسارد بضمير المتكلم.[2]

فعندما يوظف ضمير المتكلم، لا يعني هذا أنّ الروائي في حالة سرد سيرة ذاتية له، وإنما هو يوظف تقنية سردية خاصّة بتوجيه في سيرورة النص، والتدخّل في بنائه، كلّ هذا كي يقنع القارئ أنّ الذي يتكلم بهذا الضمير ليس الروائي وإنّما هي الشخصية الروائية.وهذا ما دفع بالروائية إلى توظيفه، خصوصًا، في الحوار:

وظّفت الروائية ضمير المتكلم (المفرد): "صنم ابن خلدون يتمتم: سأظلّ واقفا على ظهر الشارع الرئيسي أؤرّخ لصمتكم..ولك أيضا أيّتها العصافير."[3] بهذا الضمير صارت الشخصية متماهية مع الروائية.

أمّا المسخ الأعرج الذي "تقدّم في هزوّ وخيلاء متقّفة: لبيّك يا أقحوانة..ها أنذا أنتظر إشارة منك..فأنا في خدمتك..ومن يستطيع رفض طلب أقحوانة الشيطانة التونسية؟

أيّ الأدوار ترغبين في تسجيلها في ذاكرة هذا البلد؟ وأيّ الأحداث تصلح للمسخ وللسلخ قبل الذبح وبعد الدفن.. أنا العدم...لا أحد قادر على منافستي.

ردّت في فرح: وأنا أفخر بك أمام الأمم الساقطة والأمم القادمة من النجوم البعيدة... ها نحن في مدينة يصير فيها الاحتراق عمدا كتابة ركحيّة للتعبير عن حياة شوّهوها بسياسات لا تصلح إلا للندم."[4] توصلت الروائية إلى توظيف هذا الضمير الذي يمتلك" القدرة المدهشة على إذابة الفروق الزمنية والسردية بين السارد والشخصية والزمن جميعًا".[5]

---

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص248.

[2] ينظر: فيليب لوجون، السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي، ص27.

[3] أمّ الزين بنشيخة المسكيني، لن تجنّ وحيدا هذا اليوم، ص313.

[4] المصدر نفسه، ص116.

[5] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص242.

ووظّفت، أيضًا، ضمير الجمع المتكلم:"نحن نعيش أحيانا بعد مشاكلنا..نقتنص من الزمان لحظات من السعادة ثمّ نفرّ مذعورين..لسنا دوما في حجم أحلامنا..قرّرت أن أصنع لنفسي بالفكاهة مناعة خاليّة ضدّ أوهام هذا الزّمان..فحينما يصير الضحك حقًّا جماعيًّا وشرعيًّا سنضمن شعبًا صالحًا للحريّة..في كلّ سياسيّ يختفي دجّال ووطن مفقود ونصف ابتسامة مذعورة."[1]

كما وظّف الضمير المتكلّم، في حديث أحد النوّاب الذي ردّ عليها قائلا:" أنا لست موافقا..يا أقحوانة..علينا أن نحافظ على المسافة مع الشعب..وألاّ نجعله مساويًّا لنا نحن معشر النخب السياسية..نحن أكثر من هؤلاء الرعاع علما وحنكة بتدبير الأمور..ليس علينا أن نعترف لهذا القطيع بحقوق تماثل حقوق النخبة..وإلاّ تمرّدوا علينا وأعلنوا عصيانهم لنا..فتسقط هيبة الدولة وتدخل كلّ البلاد في فوضى..هؤلاء رعاع لا يعرفون معنى الحرية..إيّاكم والحمقى، فحقدهم شديد وغضبهم هادم للحكومات ومخرّب للدول."[2] أظهرت الروائية باستعمالها ضمير المتكلّم، باختيار أحد النوّاب، الذي أصبح يحسّ بأنّه متعالٍ عن الشعب الذي اختاره ليمثّله في غرفة البرلمان، لكن أثبت العكس في ذلك، وهنا يتجلى حساسية هذا النوع من الضمير، ضمن المقطع السردي.

- **توظيف ضمير المخاطب:**

يعدّ هذا الضمير، الذي يحتلّ المرتبة الثالثة في التصنيف، الأقلّ ورودًا، والأحدث نشأة، في الكتابات السردية المعاصرة، ويطلق عليه نحاة اللغة الفرنسية، ضمير الشخص الثاني، لأنّه يستعمل وسيطًا بين ضميري الغياب والمتكلّم، حيث يتنازعانه، وقد تجتمع الضمائر الثلاثة في موقف سرديّ واحد.[3]

ففي قبة البرلمان التونسي، وقفت أقحوانة، بصفتها ممثلة الشعب، معلقة على نص

---

[1] أم الزين نشيخة المسكيني، لن تجن وحيدا هذا اليوم، ص268.

[2] المصدر نفسه، ص179.

[3] ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص249.

القانون رقم 2 من الدستور الجديد، استاءت من هذا النص وطلبت الكلمة، وراحت تخطب في النوّاب بصوت متوتّر:

"عجيب أمر هؤلاء الذين تخوّل لهم أنفسهم بأن يتحدثوا عنّا وكأنّا رعايا ورعاع وقطعان..وكأنّهم أوصياء على هذا الشعب..فهذا ينصّب نفسه خليفة وآخر شيخًا وثالثهم داعية.. أيّها الشعب الكريم..يا ابن أمّي..هيّا اقترب من الرّكح..آن الأوان أن تقول من أنت؟ هل أنت شعب أم رعيّة؟ هل أنت جوع أم هُويّة؟ هل أنت قصّة أم قضيّة؟ وماذا تريد؟ خليفة أم غول جديد؟ أم طاغيّة يدفع بك إلى السراديب..؟ صرّفوا عليك كلّ نزواتهم الديمقراطيّة..وجرّبوا فيك كلّ شيء."[1] فأقحوانة تتعجب، مستعملة ضمير الجمع الغائب، من أمر (الهؤلاء) الذين نصّبوا أوصياء على الشعب المغلوب على أمره، ثمّ تنتقل إلى ضمير المخاطب، محاولة، في ذلك، أن تنشر نوعًا من الوعيّ بين أوساط شعبها الأبي.

وقد مزجت الصيغتين(المخاطب أولا، فالمتكلم جمعا)"يا أبا العيد..لا تمت قبل أن يلد الأقحوان دماءك من جديد..لا تمت قبل موتك..قبل موتنا..قبل سقوط الحكومات في صوتك.. سنغنّي طويلا للوطن المحفور في حلمك..سنغنّي طويلا للحزن القادم من يومك الأخير.. سنغنّي للزمن المقتول في دمك..سنغني لشهوة الغبار في التابوت..سنغنّي لنيروزة جذلى في شراييك، سنغنّي لبسمة على وجه كلّ رفيق."[2] فهذه المواقف هي التي تبعث الحياة في نفوس التونسيين من جديد.

ووظّف الضمير بصيغه الثلاث في المقطع الآتي:"ردّت نخلة في سخريّة: بلى يا صديقتي.. أنت لا تعرفين أيّنا الأقرب إلى المستحيل وأيّنا كفيل بتحمله وتدبيره.. أنت يا أقحوانة لست أصلاً لأيّ شيءٍ..ليس ثمّة إلاّ النّسخ ..راجعي آخر معارفك حول ما حدث لقرطاج هذه الأيام..أو تكوني نسيت أنّك أنت نفسك نسخة من المفروض أن تكون شبيهة بقرطاج.. بعد أن حكموا عليها بالاستقالة من شؤون المدينة..خوفا من عودة النساء إلى

---

[1] أم الزين بنشيخة المسكيني، لن تجن وحيدا هذا اليوم، ص179.

[2] المصدر نفسه، ص285.

حقل السياسة..ها أنت تخونين قرطاج وتستبدّين بنا..

أنت يا أقحوانة لا تقدرين حتى على المجازفة بحياتك..تكرهين الموت بلا أعضاء وتخافين ديدان الأرض المرحة..أمّا أنا فقد تدربت طويلا على صداقة الثرى..لماذا لا تموتين طوعًا تتركين الركح إلى أبطال جدد..فهذه الواحة تعجّ بالمعطّلين عن العمل..دعي مكانك للأحياء ولشباب جعل من هذه الواحة حلمًا شرسًا ومن العراجين الشاحبة تمورًا من عسل.."[1] فالكلمات: ردّتْ -حكموا(ضمير الغياب)؛ أنا- تدرّبتُ (ضمير الحضور)؛ أنتِ - تعرفين- (باقي المقطع من ضمير الخطاب).

وقد نوّعت الروائية هذا النمط في جلّ نصّها الروائي، منها: "أسرع في الدخول إلى بهو المنزل ومنه إلى الصالون..جلس في صمت والتعب يسطو على ملامح وجهه..

سألته: أخبرني يا همّام..ما الذي حدث لك..إنّك تبدو كمن فقد جزء كبير من نفسه.. أو كمن يسير معهم نحو حتفه عمدا؟ ما لك متجهّمٌ وكلّ من حولك..أنا ونجم ونهد وعاتكة وياسمين وعطر.. زائد عن اللزوم وكوشمار وعتريس.. فرحون بوجودك ومنتصرون بنضالاتك ومعتزون بصمودك..كلّ رفاقك من حولك لا ينفكّون عن مدحك وتأليهك.. وجعلك زعيما فوق آلامهم وفوق أحلامهم..وفوق كل الكتب الحمراء التي التهموها في شبابهم.. فهل حصل لك مكروه يا همّام؟

قاطعها نجم قائلا: أمرك غريب يا همّام.. ألم تنتصر في الانتخابات هذه المرّة..لقد كتبوا في الجريدة أنّك ستصبح رئيسا جديدا للحكومة..

ردّ همّام في نبرة حزينة: لقد أدركت الآن لماذا ينتصر اليمين على اليسار.. وأدركت سبب عطبي وعطالتي.. إنّكم تعشقون الزّعامات ولا تتفكّون يبحثون عن الأصنام.. لقد حوّلتوموني إلى صنم آخر.. ولن تصلح الأصنام إلا للسقوط على أجسامكم المثقلة بالديون.فتسحقكم سحقًا..أو تحسبون أنّ ملء الصناديق بأوراق حمقى يكفي للانتصار على عصر لم يقبل بوجودنا بعدُ؟

---

[1] أم الزين بنشيخة المسكيني، لن تجن وحيدا هذا اليوم، ص81.

استاءت أقحوانة من كلامه فردّت عليه منزعجة: عن أيّة أصنام تتكلّم يا همّام؟ وأيّة صناديق؟ أم أصابك جنون المساجين السياسيين الذين ظلّوا يحملون بداخلهم؟ فالأصنام ملك للماضي ونحن نطلب المستقبل."[1] واصطنعت الروائية الضمائر الثلاثة في موقف سرديّ واحد، بطريقة حوارية ركّزت فيها على الضمائر بصيغها، لكي يأخذ شكل خطاب سرديّ حقيقي.

- **تقنية توظيف لغة الوصف:**

تعدّ اللغة مكوّنًا هامًّا للخطاب الروائي، إذ تقوم بدور بارز في أنها" حاملة لفكر المبدع، ومضامين النصّ المختلفة، ورسالته الفكرية والإبداعية، كما أنها القاسم المشترك بين مكوّناته جميعها، وسلاحها الأهمّ، فهي سلاح الوصف، إذ تدخل في كلّ أحواله، وصفاته وأساليبه، لأن الوصف غير مقيّد بأسلوب، ولا بموضوع معيّن، وإنّما يتخلّل كل الأدوات الروائية.[2]

تنوّعت استعمالات اللغة الوصفية في رواية" لَنْ تُجَنَّ وَحِيدًا هَذَا اليَوْم" بين اللغة الوصفية الصريحة(المباشرة)، واللغة الوصفية الساخرة، ولغة الوصف المكاني.

o **اللغة الوصفية الصريحة:**

يرد الوصف في هذا النوع واضحًا في كلّ أدوات الخطاب، ويتمّ ذلك عن طريق استخدام النّعت، والأوصاف الظاهرة، التي تساعد المتلقي على إعطائه صورة كاملة عن الموصوف، باستعمال لغة بسيطة معبّرة في حدّ ذاتها.[3]

"تكدّست الأكياس السّوداء والبيضاء والورديّة في كلّ مكان، وفي كلّ شارع، وفي كلّ أركان المدينة..وتناثرت الروائح والعطور عبر كلّ أمواج الأثير..واختلطت أصناف الطّعام في شكل منَ التّضامن مع العمّال المضربين عن الطّعام الزّائد عن البطون

---

[1] أم الزين بنشيخة المسكيني، لن تجن وحيدا هذا اليوم، ص216.

[2] نداء أحمد مشعل، الوصف في تجربة إبراهيم نصر الله الروائية، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2015، ص376.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص377.

المنتفخة..فالقُمامة كالتّوابيت لا تفرّق بين أطعمة الجياع وأطعمة المترفين..في هذه الصّناديق تستوي الفضلات ويمتزج الإشباع بالحرمان، والإرهاق بالسُّرّاق، وتختلط دموع البؤساء بمجون المتخمين، وضيق الشهريّة بغلاء الأسعار وبالخطط الجهنمية..وبالأزمة العالمية...وبنقص في الحكمة في تدبّر البؤس الذي استفحل في البيوت وفي الجيوب وفي القلوب."[1]ففي هذا المقطع السردي سلّطت الوصف بلغة تفصيلية صريحة، حيث ركّزت، في البدء، على مجموعة من الألوان، (السوداء، البيضاء، الوردية)، فأفعال ذات صيغ ماضية، ثمّ أفعال مضارعة، مع تنويع النعوت، وكذا شبه الجمل.

وبهذا، رصدت الروائية مجموعة من الصفات وظّفتها في وصفها العام للمدن التونسية التي أصبحت على حالة يرثى لها، من جرّاء سوء التسيير، واستحواذ أكثر المترفين المتخمين على دواليب الحكم، حيث عاثوا فيها فسادًا، دون أن يراعوا حرمة لهذا المواطن البسط الذي يكدح طيلة يومه من أجل يضع قطعة من الخبز في أفواه أبنائه الجياع.

"فالرواية العربية الحديثة تبدو من منظور متزامن صدى لواقع التكسّر الاجتماعي، لذا تصبح اللغة الأدبية وعاء للواقع وانكساراته في الوعي الذي يحاول الخروج من شروط مأزقه عبر طرح الأزمة ومحاولة حلّها"[2] بأيسر السبل.

- **اللغة الوصفية الساخرة:**

يظلّ مفهوم السخرية"لأسباب مختلفة، غير قار، عديم الشّكل، شاسعًا، هذا إن لم نقل إنّه تجريد يضعف الاستدلال عليه. ومهما يكن، فالسّخرية تقود إلى وضعية تلفظية تغير الخطاب بكيفية ما، وذلك لمصلحة ما نريد قوله من دون أن نقوله حقًّا، فهناك حضور مستمر لمستويين دلاليين منضدين لعلى نحو لا يحجب أحدهما الآخر. ونشير إلى أنّ

---

[1] أم الزين بنشيخة المسكيني، لن تجن وحيدا هذا اليوم، ص160.

[2] ناصر يعقوب، اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية، ص225.

السخرية لا تتوقف عند حدود اعتبارها أثرًا للتلفظ فحسب، بل إنّها أثر للتلقي أيضًا."[1]

وقد تمسّك المحدثون بالطبيعة الأدبية للسخرية مستبعدين المفهوم الفلسفي من خلال طرق ثلاث:

- تجاهل البعد الفلسفي بحصر الحديث في المكونات اللسانية والسياقية أو المكونات السيمائية بصفة عامة،

- تأكيد الطبيعة الأدبية للسخرية بإبعاد المفهوم الفلسفي، وذلك بالتفريق، بصورة نهائية بين السخرية كمبدأ فلسفي؛ والسخرية كظاهرة من ظواهر الأسلوب الأدبي،

- يمكن الاحتفاظ بالطابع الفلسفي لها، وذلك بالنظر إلى السخرية الأدبية باعتبارها وسيلة اختبارية تشاكس كل صور الجمود والغفلة والنقض والاستبداد وتستفزها، وثورة على كل ما يشيءُ الإنسان، ويخفي أو يلغي قدراته المبدعة وسعيه الدائب للتحرّر.[2]

ركّزت الروائية في نصّها هذا على كوميديا السلوك لدى شخصياتها التي استمدتها من الواقع التونسي، عمومًا، والعربي، على وجه الخصوص، فقد" يتّخذ هذا النوع من الكوميديا موضوعاته وتيماته من تصرفات الرجال والنساء الذين يعيشون في ظروف معيّنة، ويكونون من الطبقة الوسطى والدنيا غالبًا."[3] وهذا ما جعل النص فسيفساء جمع بين شخصيات متباينة في سلوكياتها.

دار بين(هو) و(هي)، هي التي "تذكرت أنّها مدعوّة هذا اليوم إلى احتفال وطني بآخر الاكتشافات العلمية..وتذكّرت أيضًا أنّها مختصّة في طبّ الحشرات..غريبة أطوارها..كيف اختارت عالم الحشرات؟"[4]، قدّمت هذه الشخصية بشيء من التهكم والاستهزاء، ففي العالم العربي، بكلّ أسف، لم نعط قيمة، لا للحشرة، ولا الإنسان، إلاّ

---

[1] رشيد طلال، "السخرية الروائية: محكي تنسيب الحقائق واتساع المفارقات، (رواية ذات لصنع الله إبراهيم)"، ضمن مجلة تبيّن للدراسات الفكرية والثقافية، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، بيروت، مج6-ع23-2018، ص9.

[2] محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، دار أفريقيا الشرق، المغرب، ط2، 2012، ص98.

[3] تودوروف وآخرون، القصة، الرواية، المؤلف، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، ترجمة: خيري دومة، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1997، ص230.

[4] أم الزين بنشيخة المسكيني، لن تجن وحيدا هذا اليوم، ص277.

(هي) أصرّت على رمزيتها، بأسلوب تهكمي، نقلت بوساطته، رسالة ضمنيّة، وهذا دار بينهما: "كان يضحك منها دوما قائلا: ماذا تنتظرين من الخنفس الأسود ذي السيقان المثيرة للقرف؟ وكانت تجيبه في احتقار: خنفس أسود أجمل عندي من بشر كاذبين. ها هو يسألها بنفس السخرية المعتادة: بماذا تحلمين هذا اليوم؟ لم تجبه..لكنّها كانت تودّ أن تقول: أحلم بأن أصير دودة آكلة للجثامين."[1] لم يبق للمثقف العربي – حسب اعتراف المسؤولين - سوى أنّه يفكر بطريقة مغايرة لما ألفه الإنسان المتحضر.

o تقنية توظيف لغة الوصف المكاني:

ارتبط رسم المكان باللغة لأنّه" هو السبيل الأكثر انتشاراً في الفنّ الروائي، وإن روائيين كثيرين استنكروا استبدال وصف الأمكنة ووصف الأشخاص بصور فوتوغرافية أو مرسومة بأيدي فنّانين تشكيليين، أو بواسطة الفنّ السينمائي، وبقيت اللغة السبيل الأبرز وإن لم يكن الوحيد الذي اعتمده الروائيون في بناء أمكنتهم وفي وصفها أيضًا."[2] تعبيرًا عمّا هو محسوس، وقريب من الواقع.

فالوصف، في الرواية الحديثة، لا يهدف إلى الإخبار"وإنّما هدفه استحضار الصفات والأماكن والهيئات، والاستحضار هنا ليس نقلاً وإنّما هو صناعة، صناعة متقنة لصور حيّة مؤثرة، قد تكون قريبة من الصّور التي عليها الأشياء الموصوفة، وقد تكون بعيدة عنها، لكنها في كلّ الأحوال تنشئ أشكالاً حيّةً تعبّر عنها، وتنبض في عروقها الدماء، وتشيع من بين أعطافها المعاني ومعاني المعاني، ويتّسع صدرها دائمًا للتّأويل والتّفسير وإعادة القراءة، صورة ليس همها نقل الهيئات والألوان، وإنّما همّها تجسيم الهيئات والألوان والعمل على إدخالها في حيّز الإدراك الحسيّ للقارئ، وليس الاكتفاء بمجرد توصيلها إلى حيّز الإدراك الذّهنيّ."[3] خلافًا لما كان سائدًا في الرواية التقليدية.

---

[1] أم الزين بنشيخة المسكيني، لن تجن وحيدا هذا اليوم، ص277.

[2] ناصر يعقوب، اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية، ص247.

[3] عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة، ص189.

- **المقبرة:**

استحضرت الروائية مكانًا، يبعث في النفس الخوف والقشعريرة، لمجرد التفلظ به، "المقبرة" التي وصفت على أساس أنّ هناك، من ينتظر قبرًا أرستقراطيًّا. ففي أشهر مقبرة "الجلاّز""طالت بها الطوابير..وازدحم الشارع المؤدي إلى المقبرة الرسمية"الجلاّز" بالسّيارات. الجلاّز يا لهذا الاسم..مقبرة عريقة الأصل..عظيمة القدر..وسيعة رحبة تتسع لكل جثامين العاصمة..هاهنا دُفنت قامات وهامات من المشاهير..وهنا يأكل الدود اللحوم الأرستقراطية..وأكلة لحوم البشر..كل لحم يأكل لحمه.. وتتكاثر الديدان حيثما كانت القبور منشورة والعهون منثورة..وغاصت في دهاليزها تحفر عميقا عن أحلام جديدة..ها هي تحلم بأن يكون لها قبر في الجلاّز..هل يبقى لها مكان هنا..مع كثرة الجثامين التي تتسابق هذه الأيّام نحو المقبرة؟ "[1] علّها تقتني مكانًا يليق بها، بعيدًا عمّا تعانيه.

- **السجن:**

للسجن، ربّما، دون مبالغة، نفس الشعور والإحساس الذي يبعثه القبر، فهو، أي السّجن، المكان الذي ينتزع كرامة الإنسان انتزاعًا، ويحطّ من قيمته الإنسانية، ويسلبه أعزّ ما يملك، "حريّته".. "قاطعتها أقحوانة في لهفة: عن سرّ تتكلّمين يا نجوى..هيّا حدثيني عن حكايتك مع عاتكة في سجن النساء..يقولون أنّك عوقبت بالسجن الانفرادي بسبب دفاعك عن عاتكة التي منعوها من الصلاة..

ردّت نجوى في برود: ألهذا جئت بي إلى هذا الركح يا أقحوانة لتذكّريني بجراح قديمة..أنت تتقنين فنّ الشماتة والتنكيل بأصدقائك..أبعدي عنّي هذا التهريج..فالسجناء لا يحتاجون إلى الحكي كي يناموا ليلاً..لأنّهم لا ينامون أصلاً..بل يُخدّرون..ويعذّبون ويُحرقون بالصعقات الكهربائية..ويُغتصبون..لن تفهمي شيئًا عن السجن يا أقحوانة."[2]استحضرت صورًا حيّة مؤثرة،(لا ينامون أصلاً..بل يُخدّرون..ويعذّبون

---

[1] أمّ الزين بنشيخة المسكيني، لن تجن وحيدا هذا اليوم، ص138.

[2] المصدر نفسه، ص162.

ويُحرقون بالصّعقات الكهربائية..ويُغْتصبون)، تعبّر عنه بلغة لها تأثير نفسي فتّاك لبشاعة هذا المكان.

- **المستشفى:**

فكل من دخلت هذا المكان لا بد لها من أن يغزوها (النسيان) نسيان أشياء كثيرة،"نسيان كل تفاصيل حياتها..ونسيان علاقاتها مع زملائها..ونسيان أوجاع وطنها..ونسيان ثورة شعبها..ذاك من آثار العلاج الذي كانت تتلقاه لمدة طويلة لم تعد تذكر مقدارها..قررت لجنة أطباء من مستشفى الرازي لمرضى العقل ما بعد الثورة..أن تمحو من قلبها كل الماضي." [1] وهنا، كذلك، استحضرت صور حيّة مؤثرة على مرتادي هذا المكان، المستشفى حيث يزيل ما تبقّى من عقل المريض التونسي.

- تقنية توظيف الحوار:

إذا ما كان الوصف يخلق حقيقة حسيّة للقارئ، فإنّ الحوار هو الذي يبعث الحياة في الشخصيات،[2] لتتحاور مع غيرها من شخصيات النصّ الروائي، ويكون الحوار، عادة، ما دلّ على"صفة عقلية تمنح الشخصيات هويتها الفكرية والنفسية المنفردة التي تميّزها داخل العمل الواحد."[3] لتعبّر عن آرائها وأفكارها. ويقسّم إلى نوعين: الحوار الخارجي(Dialogue)، والحوار الداخلي(Monologue).

- **توظيف الحوار الخارجي:**

الحوار الخارجي يسمّى، كذلك، بالحوار التناوبي، فهو الذي" يتمّ بين شخصيتين أو أكثر في إطار المشهد داخل العمل بطريقة مباشرة"[4] والأكثر انتشارا في الرواية. وقد دار الحوار في المقطع الآتي بين سجّان وسجينة، إذ قالت:"دخلت الحمّام العموميّ..وجدته فارغاً..سألت الحارس: أين النّساء؟ أجابها: في المحكمة..سألته ثانية: وأين الحارزة؟

---

[1] أمّ الزين بنشيخة المسكيني، لن تجن وحيدا هذا اليوم، ص91.

[2] ينظر: بثينة العيسى، الحقيقة والكتابة، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2018، ص17.

[3] نداء أحمد مشعل، الوصف في تجربة إبراهيم نصر الله الروائية، ص360.

[4] المرجع نفسه، ص361.

أجابها على مضض: في المجلس التأسيسي...سألت جدارها الملتفت عنها إلى جدار آخر: لماذا يهرولون إلى صناديق الاقتراع ثانية؟ أجابها: أنّه الطّوفان..ردّت عليه: لا تنسى أن تخفي دفاتري جيّدًا عن أعينهم..أجاب: لا تنزعجي..هم لا يبصرون.

نهر دجلة يداعب نهر الفرات ويسأله من وراء آثار قرطاج: أين زرعتم أطفال العراق؟ الفرات: سيولدون في بغداد أخرى.

يسأل ثانية: كم عدد القادمين إلى المقبرة هذا العام؟ أجاب وابتسامة عرضة على محيّاه: كلّ طغاة العرب..ضحك الشام منهما معًا وردّ في سخريّة: ليس لديكم ما يكفي من التوابيت.

معرّة النعمان تسال وهي تطلّ من فوق كلّ عميان العرب: ما هو برنامجكم هذا اليوم؟ حلب تجيب: شهداء جدد.

أمريكا تلخّص حصاد العصر: سنحلّ كلّ مشاكل الوطن العربيّ بإسرائيل أخرى.

يتدخّل عتريس بفأس أكثر حدّة وبأسئلة قديمة جدًّا..ويقحم نفسه ثانية بينها وبين جدارها..سألها: هل أنت ملحدة؟ أجابت: الإلحاد انفعال ضعيف لا يليق بغضبي. سألها: هل أنت مؤمنة؟ أجابت: بنفسي..سألها: وما نفسك؟ أجابته: أوهام شعبي.

سألها مكرّرًا حماقاته البائسة:هل أنت كافرة؟ أجابت:بكلّ الزائفين والظالمين."[1]

تحكّمت الروائية في إدارة الحوار، رغم طوله، نوعًا ما، بين شخصياتها، لكي تصل إلى هدف حدّدته مسبقًا، هدف يمسّ شريحة كبيرة من فئات المجتمع التونسي، بل وحتى العربي.

فالحوار في هذا النصّ الروائي، يدور حول محور واحد، وهو ما يطالب به معظم التونسيين، العيش بكرامة، وقد دار الحوار بين أقحوانة ونجوى، إحدى نزيلات سجون الحكومة التونسية،"هذا اليوم لها موعد مع نجوى..المكان هو (باردو) والزمان في عزّ القيلولة..في رمضان المسلم جدّا..والمناسبة السعيدة وقفة احتجاجية تنظمها أحزاب

[1] أم الزين بنشيخة المسكيني، لن تجن وحيدا هذا اليوم، ص202.

المعارضة ضدّ الحكومة..

كانت الشمس حارقة وكان الجميع صائمين عن الأكل وعن الشرب وعن الفرح.. هاهنا لا يأتي غير الغاضبين..وعلى وجوههم مشاعر الإحباط، وخيبات الأمل..وتعالت الأصوات بالشعارات.. واحتدّ الطقس السّياسي وغاص الجميع في صلاة ثورية إلى حدّ التخمّر.. رقصات صوفيّة في لغة شيوعيّة.

سألتها: هل انتدبوك مع من وقع انتدابهم في العمل؟

أجابت: ليس بعدُ.

ردّت عليها في سذاجة: متى ستشتغلين يا نجوى؟

أجابت في يأس: لن يحدث معي هذا الأمر..يبدو أنّ كلّ الحكومات متشابهة..سابقًا زجّوا بي إلى السجن بتهمة المعارضة وتأليب الطلبة ضدّ السياسة الظالمة للدكتاتور الهارب..واليوم لن يشغلونني بتهمة معارضة هذه الحكومة.

ردّت أقحوانة: لماذا تتشابه الأيام في هذه البلاد؟ سحقا لأزمنة البؤس والحماقة والعدم..مللت من الصحارى..هيّا بنا نخترع لأنفسنا وطنًا آخر.

قاطعتها نجوى: وطن؟؟؟ هل ما زلت تحلمين بالوطن؟

صاحت بها أقحوانة: ويحك يا نجوى..إن اليأس هو أكبر خيانة للوطن..ينبغي على الثّوّار أن يكونوا دومًا متفائلين..نعم كلّ منّا هو الوطن..صغير في حجمه..عظيم بحلمه .. فظيع بغضبه وسورته.

لم تجبها..وشدّت على يدها وجرّتها إلى الحشود الغاضبة..فغطسا معًا في ترديد الشّعارات المضادة للحكومة المؤقتة."[1] ورغم طول هذا الحوار، الذي أوجز الرسالة التي أرادت الشخصيتين أن توصلها إلى القارئ، بما أنّهما لجأتا، عن عمد،" إلى الأسلوب

[1] أمّ الزين بنشيخة المسكيني، لن تجن وحيدا هذا اليوم، ص159.

الساخر الذي يعتمد على المبالغات المدهشة الجذابة، والمفارقات الموحية المضحكة"،[1] لتحريك مشاعر القارئ، وصولاً به، إلى المبتغى.

o **توظيف الحوار الداخلي:**

يعدّ الحوار الداخلي ذلك الاتّجاه"المعبّر عنه بالمونولوج إحدى أهمّ صيغه التوصيلية، هو تحقيق الصلة العلائقية بين الذات بوصفها كينونة نفسية ووجوديّة، وبين الذهن بوصفه كينونة عقلية توليدية متصلة بالخيال والذاكرة معًا."[2] أي تنتج المعرفة توليديًّا.

ولهذا، فالحوار الداخلي" استغوار في أعماق وعي الذات، لا يعرف حدودًا يقف عندها ضمن مجال حركة تصنعها لغة خاصّة بالوضع الذهنيّ والنّفسيّ، هي مزيج منهما معًا."[3] فقد تلجأ الشخصية الروائية إلى استخدامه" لكشف خبايا قلبه والتحدث عنها صراحة دون مواربة أو تغطية،"[4] ولكشف كلّ ما يعتلج في نفسها، طرح حقيقتها، بكلّ حرية.

حديث نهد بعدما اقتلعوا لها نهدها الأيمن(في قلبها بعض الكلمات تعاودها كلّما توغّلت في عتمة هذا السّلّم الطّويل):"ستسقطين..معلقة أنتِ بين الطفولة والموت الرحيم..وتتأرجحين..في اليوم ألف مرّة خلف الضباب ، خلف لاهوت السراب، خلف صنم..صنعناه بأيدينا من طين.

أنتِ..يا ألف روح من المرمر الحزين..وتتأرجحين.. ملبّدة أياديك بجرح الثرى..بالعدم قبل السقوط في هذا الزمن الثقيل..هل أنتِ وعدُ للقادمين؟ أم أنتِ لعنة من

---

[1] شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب– الكويت(سلسلة عالم المعرفة)، ط1، 2008، ص34.

[2] فاتح عبد السلام، الحوار القصصي، تقنياته وعلاقاته السردية، ص109.

[3] المرجع نفسه، ص ن.

[4] مرجع نفسه، ص ن.

الراحلين. بل أنتِ حبل غسيل تمزّق بين ضفّتين على نهر الجحيم.."[1]

ففي هذا الحوار تساوت هذه الشخصية مع السارد، لأنّها أسهمت بوساطته في الإسراع بعملية السرد، من خلال تصريحاتها، الداخلية، وتتابعه، أيضًا، الذي صيغ في جملة من الاعترافات.

كما أنّها انتقلت إلى إبراز حالتها النفسية، من خلال حديث الداخلي،"ها هي تعود إلى الهذيان مرة أخرى.. سيسرقون منك المدى يا روحًا قديمة..وستعودين ثانية تحملين في عينيك المدى..وسيسرقون منك الصدى..لكنّك ستعودين بمسوخ وطوابير..وفي حروفك حشد عظيم..لا تغلقي الباب في وجه أيّ كان من الحاضرين ولا من الراحلين..هذا المكان هو وطن للجميع..مهما كان حزبه أو شكله أو وهمه أو جرحه..أو ربّه أو موته. كانت تهذي بكلمات أخرى لا أحد من الغائبين استطاع أن يلاحق سرعة هذيانها الدائم..لكنّ بعض كلماتها سالت على أرضيّة السّلّم..فكانت بروقا وشظايا."[2] فبالعودة إلى الهذيان الذي سكن نفسيّة الشخصيات كلّها، وبما أنّ الذي يحدث على أرض الواقع، صراحة، ليس بالأمر الهيّن، فإنّه لا يترك الإنسان يتمتّع بعقله دون أن يلجأ إلى الهذيان، بل الجنون العمومي.

- **تقنيات اللغة في رواية" أهداب الخشية عزفًا على أشواق افتراضية" لمنى بشلم**

- تقنية توظيف الضمير

شاع استعمال الضمير في جلّ النصوص السردية، على أنّه يمثّل الركيزة الأساس في بناء النصّ الروائي، إذ يتدخل بأنواعه الثلاثة" حتمًا في الموضوع: ضميران حقيقيان: الكاتب الذي يروي القصة، ويقابله في المحادثة الضمير (أنا) والقارئ الذي نروي له القصة، ويقابله الضمير(أنت)؛ وأخيرا شخص وهمي هو البطل الذي تروي قصته، ويقابله

---

[1] أم الزين بنشيخة المسكيني، لن تجن وحيدا هذا اليوم، ص30.

[2] المصدر نفسه، ص31.

الضمير(هو)."[1] دفعًا لأيّ اتّهام بعدم الصدق في نقل الحدث، وأيّ التباس مع الواقع،" لأنّ من نتكلم عنه لا وجود له في الواقع، فهو بالضرورة شخص آخر."[2] له دور في تماسك نسيج النصّ الروائي. فاختيار الضمير مسألة جمالية، بحتة، قبل كلّ شيء؛ لذلك نوّعت الروائية منى بشلم هذه الضمائر التي سنقف عليها، قراءة وتحليلاً، فيما يأتي:

- توظيف ضمير الغائب

يستخدم ضمير الغائب (هو)؛ (هي)، لدى الروائيين بكثرة، وقد عُدّ سيّد الضمائر السردية الثلاثة، لأنّه أكثرها استعمالا بين الروائيين، وأيسرها استقبالا بين المتلقين، وأدناها إلى الفهم لدى القراء، فهو الذي يحمي الراوي من الكذب الإبداعيّ، جاعلاً إياه مجرّد راوٍ ضليعٍ في سرد الرواية،أي أنّه يقوم بدور الوسيط الأدبيّ الذي ينقل كلّ ما سمعه من غيره للقارئ.[3]

فالضمير الغائب -حسب رأي عبد الملك مرتاض– يعدُّ سيّد الضمائر السرديّة، لأنّه وسيلة يتخفّى وراءها الراوي، تمريرًا لأفكاره، ومن أجل أمور أخرى، كفصل زمن الحكاية عن زمن الحكي، وإبعاده عن السقوط في فخّ(الأنا)، اطّلاعه على أسرار شخصياته وأحداث روايته.

وقد وُظّف هذا الضّمير، أي الغائب، مع ضمير المتكلم بطريقة تبادليّة متساوية، تبعث، شيئًا من الاطمئنان، في نفسية القارئ، لتجعله متحمسًا لمعرفة المزيد من الأحداث. فقد عبّرت عن ذلك، بكلمات "بترتْ كلماتها وكلماتي أيضًا، وشيّدتْ بكلمة واحدة سورًا بيننا، إذا كانت تدعوني أستاذًا فعليّ أنْ..أنْ أقفَ عند حدود الزمالة المتحفظة التي لم أعتد منها، منى أنت بسمة، كانت كلمات متقاطعات، ولعب طفلة تهوى الاسترسال حتى آخر حروف اللغة، منى لم تتكمش اللغة وتتراجع، عند اللقاء الذي ليس سوى وعد بالفراق السّريع.

---

[1] ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ط3، 1986، ص63.

[2] المرجع نفسه، ص64.

[3] ينظر:عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص234.

تحمل صمتها وتدخل قاعة الدّرس ولا أملك على النفس سلطانا، أقابلها مستترا بجمع من الرفاق، أراقب درسها، أتقدر النفس التي افتضح انكسارها على التفاعل ومائتي طالب من النخبة، لا تمرّ عليهم كلمة إلا واستوقفوك عندها، طلبتنا مثل جمارك كلمات، لا بل هم جمارك أفكار.

أبحرت أرقب حركة جسدها، هي المؤمنة يقينا أن للجسد لغة، لغة جسدها بدت سطوة متأنقة، هي ما كانت هكذا..منى كانت فاترة الأعصاب فاترة العطف ملتهبة ببساطة تربكك، اليوم انظر إليها، إنّها تشبهك."[1] فالضمير يقرّب للقارئ ما تمتلكه الشخصية من صفات وأفكار.

فقد كانت دوريا "امرأة أعتى من الأنوثة، بالعبارة الصريحة أعتى من الفحولة، كانت تعرف عن نفسها ما يخشى الرجال..رجال بعمر العثرات وتقلب المزاجات، كانت تعرف أنّها تقدر على امتلاك القلب، مع أنّ القلوب لا تملك، جاور سامي قدمي الأنوثة، وبالأنوثة قلبت كامل رجولته، امرأة قرأت نزق الأفعى الذي يعيش رجل لا مؤمن كثيرا بالمؤسسات الاجتماعية، لكن يؤمن بشفافيّة تامّة بالحبّ."[2] "فعندما يروى كلّ شيء بصيغة الغائب يبدو المراقب غير مكترث كأنّ الأمر لا يعنيه البتة"[3]

وقد استعملت الضمير الغائب، مذكّرًا ومؤنّثًا، وذلك اعترافًا قويًّا من الراوي لإبعاد أيّ شكّ حوله تصريحه، كما قامت بتوظيفها للضمير، بنوعيه، الغائب فالمتكلّم، بطريقة تبادلية؛ لأنّ بالتبادل"يتمّ بالتّوازي، ويحقّق قدرًا كبيرًا من الإحكام في البناء الفنّي"[4] للنصّ الروائي.

---

[1] منى بشلم، أهداب الخشية، عزفًا على أشواق افتراضية، ص115.

[2] المصدر نفسه، ص57.

[3] ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص64.

[4] حلمي محمد القاعود، حوار مع الرواية المعاصرة في مصر وسورية، دار إشبيلية للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1997، ص261.

- توظيف ضمير المتكلم

يستبعد ميشال بوتور أن يكون الراوي حقيقيًّا، في روايته، إذ لا يعتبر ضميرا متكلّما محضًا، وليس هو الكاتب بذاته، لأن الراوي في حدّ ذاته شخص وهميٌّ، فإنّ التمييز بين الضميرين(الغائب والمتكلم)يعكس داخل النصّ الروائي التمييز الذي عاشه الروائي بين الوجود اليومي كما قاساه والوجود الآخر الذي يعدّ به نشاطه الخيالي، ويسمح بحدوثه، لأن بوساطته يجعل من القارئ يشعر بكل المسافة القائمة بين هذا الحلم وتحقيقه العمليّ.[1]

وظّف ضمير المتكلم من أجل البوح بما تخفيه الشخصية في قلبها، رغم أن هذا الضمير يمتلك مصداقيّة، لها مفعولها، إلاّ أنّه مسؤولية تحمّل نقل مكامن النفس، ووضعها بين القارئ. وهذا ما لجأت إليه شخصية منى، إذ قالــت:"أركن سير العمر عند الشاطئ، أستعيد نفسي فيك امرأةً اكتسحت الذاكرة..سكنتها رغما عنّي وعنها، دوريا كم عمرا يكفيني لأمحوك، كم امرأة أحتاج لأكسرك بالذاكرة."[2]

يُختار ضمير المتكلم مفردًا أو جمعًا، للحديث عمّا يختلج في نفسية دوريا التي أرادت من خلال توجيهها هذا الكلام الذي تتأسف على ما ضاع منهما: إذ قالت مخاطبة:" ياسر الوطن قتيل طموح جامح يسرق العمر منّا، ما عدنا نعثر لنا عن محطاته، بل ما عدنا نلحظ وجودها. وعند ختام المسير نعرف أنّا أرْهِقنا دون داعٍ وأنّا راحلون دون رجعة، راحلون لن نسوق معنا زادنا الذي أفنينا العمر في جمعه، أنّا لن نسوق أكثر من مظالم أنزلناها بالأضعف، وأنّنا سنقف عند ميزان يقتص لكل كلمة لكل حركة..ياسر."[3]فالضمير المتكلم يجعل" المتلقي يلتصق بالعمل السرديّ، ويتعلّق به أكثر؛ متوهّمًا أنّ المؤلّف، فعلاً، هو إحدى الشّخصيات التي تنهض عليها الرواية."[4]

---

[1] ينظر: ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص65.

[2] منى بشلم، أهداب الخشية، عزفًا على أشواق افتراضية، ص20.

[3] المصدر نفسه، ص74.

[4] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص243.

- **توظيف ضمير المخاطب**

يوصف ضمير المخاطب أي ضمير الشخص الثّاني رغم أنّه الأحدث نشأة، والأقلّ ورودًا – حسب رأي ميشال بوتور – "بأنّه الشّخص الذي نروي له قصّته الخاصّة به."[1] ولهذا يظهر"في كلّ مرة نرغب فيها وصف تطوّر حقيقيّ في الضّمير، أي خلق اللغة نفسها، أو أيّة لغة كانت، فإنّ صيغة المخاطب هي التي تكون أكثر فعّاليّة."[2] من ضميري الغياب والحضور.

غير أنّ استعماله" لا يعني بالضرورة أنّه وسيط وحتمًا، وعلى الحقيقة واليقين، بين ضميري الغائب والمتكلّم؛ بل إنّ وظيفته، سرديّة أساسًا، وهو في كلّ الأطوار والأحوال، يوقّع حدثًا سرديًّ بعينه."[3]

واحتكامًا إلى ما قيل حول هذا الضمير، فإنّ شخصية(ياسر) تقرّ على دوره في هذا المقطع، مخاطبًا دوريا بقوله: "لكنّك لن تتذكّري كلّ هذا، ستنسين سريعا أن أصابعي عضت على يدك الرقيقة، فأفاق نبضك، أو ربّما مات حتى أجل آخر..حتى يوم رحيلي، أجلست إليك بعد شهر من ارتشاف مراراتك، أتأمّل احتماءك بسريري الذي تحتقرين، إلى غرفة هي كامل البيت في هذا البيت."[4]

- **تقنية توظيف لغة الوصف**

يشتمل كلّ عمل سرديّ "على صور من الأشياء والشّخصيات، وهي التي تمثّلُ، في العهد الرّاهن، ما يطلقُ عليه الوصف، وذلك على الرغم من أنّ هذه الصّور الشّديدة الامتزاج، عميقتُها، دقيقتُها، متنوّعتُها، ممتدّة على مدى العمل السرديّ."[5]وانطلاقًا من هذا، يُجسّد الوصف من خلال اللغة على" أنّه إيحاء لا نهائي يتجاوز الصّور المرئية، لا

---

[1] ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص68.

[2] المرجع نفسه، ص70.

[3] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص253.

[4] منى بشلم، أهداب الخشية، عزفًا على أشواق افتراضية، ص20.

[5] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص381.

على أنّه تشكيل للأشكال والألوان فحسب، ولكن على أنّه تشكيل يجمع مظاهر المحسوسات من أصوات وروائح وألوان وأشكال وظلال."[1]بلغة توهم بالواقع المعيش.

تنوّعت استعمالات اللغة الوصفية في رواية" أهداب الخشية، عزفًا على أشواق افتراضية" بين اللغة الوصفية الصريحة(المباشرة)، واللغة الوصفية الساخرة، ولغة الوصف المكاني.

- **اللغة الوصفية الصريحة(المباشرة)**

تعدّ اللغة في الكتابة الروائية هي كلّ شيء؛ هي أساس العمل الرّوائي؛ وهي مادة بنائه، وهي وصف تجميلي، بالضرورة، وصورة ذات ألوان وأشكال تطوّر الحدث، وتبلور ملامح شخصيات النصّ الروائي.[2]

وقد وردت اللغة الوصفية بوضوح، ضمن النصّ الروائي، حيث تمّ ذلك عن طريق استخدام النّعت، والأوصاف الظاهرة، التي تساعد المتلقي على إعطائه صورة كاملة عن الموصوف، باستعمال لغة بسيطة معبّرة في حدّ ذاتها.[3]

هزّتْ تصرّفات منى مشاعر ياسر، وأخذ يسترجع، ما حدث لوالده،"رجّت كلماتها ذاكرتي أعادتني لآخر كلمات أبي..أبي الإمام الذي مزّق صوته الآفاق داعيًّا للتّصويت للإسلاميين، وانتخب شعبنا الإسلاميين وقامت قيامة البلاد فاختاروا الدم سبيلا لاستعادة كراسيهم المسلوبة، فكان أبي أوّل من قتل، قبل أن ينفذوا حكمهم راسلوه، جمعنا لخطة وداعه، تخيّلي منى ماذا قال أبي، قال اتّقوا الله في والدتكم، في أنفسكم، وفي بنات الناس."[4] استعمل لغة معبّرة وهو يسترجع الحوادث الأليمة، واصفًا إياها بكل ألم وحسرة.

---

[1] محمد العيد: "تقنيات اللغة في مجال الرواية الأدبية"، ضمن مجلة العلوم الإنسانية، جامعة قسنطينة، ع21، جوان 2004، ص57.

[2] ينظر:عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص393.

[3] ينظر: نداء أحمد مشعل، الوصف في تجربة إبراهيم نصر الله الروائية، ص377.

[4] منى بشلم، أهداب الخشية، عزفًا على أشواق افتراضية، ص30.

وقد قارن ياسر بين ما تقوم به أمريكا، بشأن المصابين بانفصام الشّخصيّة، الذين منحتهم رعاية تامّةً، خلافًا لما نحن عليه، فـــ"منْ يدري ثمّة عاهات تخلق إبداعًا وعبقريّة؛ أَلمْ يصنع الفنّ أولئك الذين لم يعثروا على أنفسهم، الولايات المتحدة تعزل المصابين بانفصام الشخصية في مشفى فائق الحراسة فإذ بهم يحولونه إلى معرض للفنون التشكيلية؛ لوحات لا يمكن أن تسمها إلاّ بأنّها الفنّ عينه بأيادي لا تعرف لمن هي تحديدًا."[1]قدّم هذه المقارنة بلغة وصفية تقريرية، على ما نحن عليه، من تخلّف مقيت، وبين حماية أصحاب العاهات في أمريكا.

- **اللغة الوصفية الساخرة**

تؤدي السخرية"من خلال استغلالها – لغويًّا – للموقف أهدافًا إقناعيّة خاصّة إذا كان المقام الذي وظفت فيه مقام مقارنة أو عرض لأفكار بإزاء بعضها، أو كان تقييمًا لمواقف شخصيّة أو مظاهر سلوكيّة معيّنة، أضف إلى هذا دورها الهجائي"[2] اللاذع الذي يبيّن دور اللغة في النقد السوسيولوجي.

وهذا هو الدور الأهمّ في أن " تكتسب مشروعيتها الفنية والأدبية، فثمة حالات تكون فيها فجاجة السخرية أشدّ أسلحة الجدل أثرًا"[3] وقد نوّعت في ذلك الروائية، حيث وظفتها في مواضع عدة، من بينها:

"غرزت في قلبه سخرية اللغة..لغتي لا غيرك

- تتزوجني..أين..على الفيس بوك مثلاً..

أحلم ..المثقفون يتزوجون من كلّ أميرات الدنيا، ويسكنون قصور الكريستال..لكن في أحلامهم فقط..فاحلم.."[4] يظهر في هذا المقطع أنّ للشخصية مستوى ثقافيًّا يحدّد قدرته على بناء هذه السّخريّة، فكلّما ارتفع مستواه، كلّما اعتمد وسائط متعددة بعيدة الدلالة

---

[1] منى بشلم، أهداب الخشية، عزفًا على أشواق افتراضية، ص37.

[2] محمد سالم الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، ص164.

[3] المرجع نفسه، ص ن.

[4] منى بشلم، أهداب الخشية، عزفًا على أشواق افتراضية، ص12.

موازنًا بين العناصر اللسانية والوجدانيّة إلى حدود الالتباس.[1]

وقد لا تكون" السخرية شيئًا آخر غير تقاطع بنية ضدّيّة مع انفعال هازئ."[2] ووجدانيّ يستهجن الآخر، بفعل أو بكلمة تفضحه، وترمي إلى هدف من وراء الحديث، "والدي تزوج أمّي ليمتهن مالها، ثمّ خلفها وارتبط بالأفعى أمّ الـــــ... ليتم معها مسيرة التجميع لزينة الحياة الدنيا، وقد هبّت عشرية الدم التي ضاعفت الطلب على تجارتهم، فأثرى أبي وزوجته..وسكب كلّ ذاك بأرصدتي، لتغسله جمعيتي واستوديوهاتي، وعقاراتي."[3] فكلمة الأفعى ترمي إلى هدف معيّن، كانت تريد من ورائه أن توصل رسالة.

لكنّ هذه الشخصية، التي نعتت زوجة أبيها بالأفعى، كان ياسر يستهزئ بها، سرًّا، أو عندما يكون مع منى، فكثيرًا ما نعتها بأنّها نقلت له عدوى الأمية، وقد أصيب بـــ"كل هذا التوتر..كل هذا الارتباك لتلقي علي بواحدة من مواعظك التي لا تخلف أثرا بالفؤاد، أم أنّي لم أفهمْ شيئًا من تلك النظرات، هل أصابتني ذريّة بعدوى الأميّة، فما عدت أقرأ. ترى هل ستضطرين لتحويل عنوان روايتي إلى (كتاب إلى رجل لا يقرأ)، أكنت أميًّا أيضًا."[4]

تستهزئ دوريًّا، من زوجة أبيها، من أبيها، معلنة عصيانها، لأبيها، وهي تردّد: "تبًّا..تبًّا..أيّ نوع من الأفاعي اخترت زوجة..أبي..لهذا طلّقت أمّي لأنّها لم تتقن لعبتك يا رجلاً بلا ظلال، لا بدّ أنّ زوجته المصون تعينه كثيرا، مفيدة هي.

مضيعة للوقت هي أمّي، ابنة قسنطينة المرأة الحالمة التي عاشت تبحث عن العشق يأوي نبضها، منحتك مالها وما منحتها غير الضياع فضيعتها ..عش حياتك..أبي..عشها

---

[1] ينظر: محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، ص92.

[2] المرجع نفسه، ص87.

[3] منى بشلم، أهداب الخشية، عزفًا على أشواق افتراضية، ص110.

[4] المصدر نفسه، ص133.

كما تشاء..فلي حياة كحياة أمّي."[1] وقد وظّفت كلمة المصون الدالة على استهزاء دوريا منها، وبالمقابل، تحدث عن والدتها، التي منحها زوجها الضياع، وهنا اختارت دوريا سلوك نهج أمّها في هذه الحياة، رافضة مساعدة والدها.

- **تقنية توظيف لغة الوصف المكاني**

للمكان رائحة تستهوي خلجات قلب متيّم، خصوصًا، إذا ما كان هذا المتيّم من أعرق ساكني هذه المدينة التي سحرت كلّ من مرّ بمحاذاتها، إنّها مدينة الجسور المعلقة، قسمطينة، التي أُشير إلى إليها، في متن النص الروائي، إشارة صريحة إلى هذا الهوى الفتّاك الذي سكن أفئدة أهلها.

وقد يلجأ الروائي إلى رسم المكان باستعمال اللغة لأنّها" السبيل الأبرز وإن لم يكن الوحيد الذي اعتمده الروائيون في بناء أمكنتهم وفي وصفها أيضًا."[2] من أجل تقريبه إلى حواس القارئ، سواء أكان تخييليًّا أم واقعيًّا.

فالوصف، في الرواية الحديثة، يهدف إلى استحضار الصفات والأماكن والهيئات، والاستحضار هنا ليس نقلاً وإنّما هو صناعة، صناعة متقنة لصور حيّة مؤثرة، قد تكون قريبة من الصّور التي عليها الأشياء الموصوفة، وقد تكون بعيدة عنها، لكنها في كلّ الأحوال تنشئ أشكالاً حيّةً تعبّر عنها، وتنبض في عروقها الدماء، وتشيع من بين أعطافها المعاني ومعاني المعاني، ويتّسع صدرها دائمًا للتّأويل والتّفسير وإعادة القراءة.[3] بقصد أن يدخلها ضمن الإدراك الحسّي للقارئ.

فشخصية ياسر هي بلا منازع، شخصيّة ينتمي إلى هذه المدينة، المدينة الأفضل، في عيون عشّاقها، "ياسر قصّة الانتماء هذه لم تضع لها نقطة منطلق..ياسر إنّها نزيف أبديّ.. وعائد أنت إليها غدًا، ستنسيك اسمي ونزفي، وكلّ الذي أنا عليه..تلك الحبيبة

---

[1] منى بشلم، أهداب الخشية، عزفًا على أشواق افتراضية، ص140.

[2] ناصر يعقوب، اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية، ص247.

[3] عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة، ص189.

الأزلية..قسمطينة."[1] فاللغة التي وظّفت في وصف هذه المدينة، هي لغة بسيطة، لكنّها عميقة ذات تأثير كبير على المتلقي، حيث تجعله يعيش في هذه الكلمات التي تشدّه إليها، لا يفكر إلا في هذا الانتماء الحقيقي، الذي يرفض أيّ مشاركة، طرف آخر، في حبّها.

ومع استحضار هذه المدينة المعشوقة، التي قد تسيء إلى عاشقيها، كما صرّح بذلك ياسر:" ولجت..فالعتبات مرهقة، أهاب الوقوف عليها، لذا قضيت عمري كلّه على عتبات الحياة، أتسلّى بإرهاق صبري، وتحطيم الباقي من وجدٍ سكنني، مذ فتحت العيون على جسورها..**قسمطينة**.. ورحلت مدينتي.. ومعها رحل الباقي من..منّي ربّما.."[2] حيث تركت آلامًا وحرمانًا.

وقد يجرّه إلى قعر لا قرار له، البتّة: "أنا احتجبت دون الحبّ عمرًا مخافة لحظة تشقّق الحبّ، فإذْ هو على غفلة من حيطتي يكتسحني يجرّني حتى **قعر الوادي** ثمّ يجفّ، ثمّ يشقّق..ليتصدع فيصبح جرفًا بانحدارك يا **وادي قسمطينة**..تراه واديكِ أيضًا بقايا حبّ آفل **قسمطينة**."[3] وقد تحمل نفسه على الانتقام ممّن أذاه، فهدّد وتوعّد، مستعملا المكان، الذي كان فيما مضى، حامي الحمى، وصائن أهله من الاندثار،وسيلة للحدّ من تلاعبها، معلنًا:"ربّما ليس أكثر من هبوط اضطراري على أرض النسيان..ألقي بك دون مروحيّة خاصة من أعلى أوّل **جرف قسنطيني** يقابلني."[4] وما أكثرها.

- تقنية توظيف لغة الحوار

يتكوّن الحوار "من جمل وعبارات قصيرة دالّة، مهمّتها الإفادة عن حدث، أو أحداث، يريد طرفٌ من طرفيّ الحوار إخبار الطّرف الآخر به، كما يكشف عن طبيعة العلاقة بينهما، وقد يوحي بالصّورة العامّة للبيئة أو الشخوص موضع الحوار.

لا ريب أنّ الحوار يكسّر رتابة السّرد، وخاصّة السرد بضمير الغائب، الذي

---

[1] منى بشلم، أهداب الخشية، عزفًا على أشواق افتراضية، ص22.

[2] المصدر نفسه، ص9.

[3] المصدر نفسه، ص36.

[4] المصدر نفسه، ص37.

اعتمدت عليه الرواية في معظم فقراتها وفصولها، ويؤكّد على تدفّق الأحداث والمواقف، ويضيء كثيرًا من جوانب البناء الفنّي"[1] للنّصّ الروائي، إلاّ أنّ لغته تلعب دورًا بارزًا في تسليط الضوء على جزء كبير يخدم أحداث الرواية.

o **توظيف الحوار الخارجي(**Dialogue**)**

يمتلك الحوار الخارجي أهميّة بنائية في النصّ الروائي، فهو أكثر شيوعًا بين أنواعه، إذ له وجود واضح في النصّ الروائي يضم مجموعة من الشخصيات بينها وشيجة تربطها بحدث وزمان ومكان، وهو كذلك عامل أساس في دفع العناصر السرديّة إلى الأمام، مانحًا إياه، تماسكًا ومرونة واستمرارية.[2] فهو العنصر الذي" تقع عليه مسؤولية نقل حركة الحدث من نقطة إلى أخرى داخل النصّ."[3]

ويوظّف "ببراعة فنّيّة، في تنميّة الأحداث وتطويرها بطريقة تخدم السرد الروائي، وتجعل منه أداة طيّعة في يد"[4] الروائي، وقد لجأ إلى جعل لغة هذه الحوار تنطبق على الواقع.

- "أحمق ماذا تعرف أنت عن الأدوية لأثق بك
- وماذا يعرف إمامك عن الطب لتثقي به
- هي قالت أنه

-أنهم صاروا موضة، وأنه زمن الرقى والطب البديل، وأن عليك مسايرة عصرك

- ماذا!! أنت لا تعرف عمّا تتكلّم إنّه..

-إنهم بالآلاف، لصوص يتاجرون بالمقدّس، أغلبهم جهلة لا يفقهون حتى ما يرتّلون..ما بالك أين تعيشين.

---

[1] حلمي محمد القاعود، حوار مع الرواية المعاصرة في مصر وسورية، ص187.

[2] ينظر: فالح عبد السلام، الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999، ص29.

[3] المرجع نفسه، ص29.

[4] حلمي محمد القاعود، حوار مع الرواية المعاصرة في مصر وسورية، ص142.

- حقًّا.."[1]

كما وظّفت لغة الحوار بنفس الطريقة، حيث حاولت الروائية أن تربطها بما يتناسب مع الحدث العام للنص الروائي. أكمل ياسر سيره:

"أسير برفقتها خطوات قليلات، فتعثر على المنفذ أخيرا:

- المعرض الدولي للكتاب بعد أيام
- أنت مهتمة..آه تذكرت ستوقعين روايتك، مبروك عزيزتي
- ألست مهتمًّا، بالمعرض لا أقصد روايتي
- حتى الآن مهتمّ بروايتي التي أحبّ أن تكتبي..لا غير."[2]

يتجلّى الحوار من خلال المثالين السّابقين، أنّه "واضح ينحو إلى الإيجاز والتركيز والتلميح، بالإضافة إلى كونه يشير إلى المستقبل، فإنّه يذكّر بما مضى من أحداثٍ روائية تساعد على استمرار الصّورة العامّة حاضرةً في ذهن القارئ."[3] حيث يتمّتع بلغة حوارية موجزة تهدف خدمة أحداث الرواية كلّها.

o **توظيف الحوار الداخلي(**Monologue**)**

يشكّل الحوار الدّاخلي وسيلة رئيسة أو ثانويّة في العمل الروائي، وسيلة تسهم في كلتا الحالتين في تطوير الحدث وتوجيه الشخصية الوجهة السليمة، حيث تكشف عن جوانب فنية أخرى، يتيحها هذا ليحقّق نقلة مهمة إلى العمق، ويجعل القارئ يتابع الحدث من الداخل، عن كثب، ويتمكّن من قراءة أفكار الشخصيات، وكأنّه يختلس النظر إلى وضعية ليس من السهل رؤيتها، فضلاً من أنّه يحقّق له لحمة مستمرة تديم صلته الزمنية بالحدث في لحظة وقوعه، بما أنّها لحظة فنيّة مفترضة تدفع به إلى التفكير أفكار

---

[1] منى بشلم، أهداب الخشية، عزفًا على أشواق افتراضية، ص94.

[2] المصدر نفسه، ص132.

[3] حلمي محمد القاعود، حوار مع الرواية المعاصرة في مصر وسورية، ص144.

الشخصية في اللحظة ذاتها التي تبرز هذه الأفكار في وعي تلك الشخصية.[1]

ويعدّ الحوار الداخلي ذلك الاتّجاه"المعبّر عنه بالمونولوج إحدى أهمّ صيغه التوصيلية، هو تحقيق الصلة العلائقية بين الذات بوصفها كينونة نفسية ووجوديّة، وبين الذهن بوصفه كينونة عقلية توليدية متصلة بالخيال والذاكرة معًا."[2] أي تنتج المعرفة توليديًّا.

ولهذا، فالحوار الداخلي وسيلة تبحث" في أعماق وعي الذات، لا يعرف حدودًا يقف عندها ضمن مجال حركة تصنعها لغة خاصّة بالوضع الذهنيّ والنّفسيّ، هي مزيج منهما معًا."[3] فقد تلجأ الشخصية الروائية إلى استخدامه بكلّ عفويّة. وهذا قام به ياسر عندما دخلت مع دوريا إلى بيتها "دخلت دوريا بيتها، كان على هندسة قصور ريّاس البحر، لكنه لم يكن بالعتاقة ذاتها، **تبًّا لكم من عائلة زائفة حتّى في مسكنها، وجميلة حتّى في خطوط هندستها."**[4] محاورًا نفسه عمّا شاهده من روعة بيتها الذي يشبه هندسة قصور ريّاس البحر.

فدوريا، هذه المرأة الجزائرية ذات الرثاء الفاحش، الذي جمعته من جرّاء غنائه، والتي لا تعرف حقًّا ما مقدار ما تملك من مال. لذا تأفّف ياسر منها، حيث ناجى نفسه:"تبًّا لامرأة تملك لا تدري ما تملك، وتبًّا لي رجلاً يغفو الحبّ على فراشه ويخشى ملامسته. أعليّ كسر رهبتي من عائلتك أو عليّ فقط تهشيم كلمات آمنت بها دهرًا."[5]

وفي الجهة الأخرى، حيث يقف ياسر متأسفًا لما جرى له من جراء اتّباع خطوات امرأة أحبّ أن يكون بجوارها، وهي يحدث نفسه، فاضحًا إياها:"اسأل نفسي كل يوم ما الذي ساقني لاحتذاء خطاك، كنتُ أعلم يقينا أني لم أفضل المدرسة العليا حبًّا بها بل فقط

---

[1] فالح عبد السلام، الحوار القصصي، تقنياته وعلاقاته السردية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999، ص111.

[2] المرجع نفسه، ص109.

[3] المرجع نفسه، ص109.

[4] منى بشلم، أهداب الخشية، عزفًا على أشواق افتراضية،، ص64.

[5] المصدر نفسه، ص70.

لأكون إلى جوارك."[1]

فقد وقع ياسر بين المطرقة السندان، وأرادت كلّ واحدة منهما، أن تجعله، تحت تصرّفها، هي فقط، وهذا ما حاورت منى نفسها به:"استمرت تكلم نفسها، تخمّن، هذه هي صديقتي المجنونة لا تترك لك فرصة أن تكون، هي نفسها تصنفك حيث تشاء."[2]

- **تنويعات لغوية أخرى:**

لم تكتف الروائية، ببناء نصّها الروائي، دون يكون هناك تنويعات لغوية أخرى، تخدم النص من قريب أو من بعيد، وقد لجأ على توظيف مجموعة منها:

- **الأغنية القسنطينية (المالوف):**

تحظى الجزائر بثلاث مدارس موسيقية في الموسيقى الأندلسيّة، التي دخلت شمال أفريقيا إثر سقوط غرناطة، حيث حمل الأندلسيون الفنون الموسيقية بأنواعها، ففي مدينة تلمسان عاصمة الزيانيين التي حضنت الفن الغرناطي(الحوزي)، ومازالت إلى يومنا، هذا، وفي العاصمة التي حضنت شكلا موسيقيًّا خاصًّا بها، يعرف بالصنعة(الشعبي)، وفي مدينة قسنطينة التي اشتهرت بفنّ(المالوف) أي (مألوف) لدى عامة الناس، ويعني وفيّ للتقاليد، ويعدّ مرجعًا للموسيقى الأندلسية.[3]

ساق ياسر أغنية من أغاني المالوف لزين الدين بوشعّالة، أحد أقطاب هذا الفنّ، وأخذ يردّد مقطعًا من مقاطعها الكثيرة:

"- قسنطينة مازالت تتنفس كل صباح غزلك.

بسم الله نبدا كلامي

قسنطينة هي غرامي

الله الله

---

[1] منى بشلم، أهداب الخشية، عزفًا على أشواق افتراضية،، ص98.

[2] المصدر نفسه، ص120.

[3] عائد عميرة، "الطرب الأندلسي الجزائري، لكل منطقة مدرسة، موقع نون بوست، نقلاً عن الرابط https://www.noonpost.com بتاريخ 22-07-2019 .

نشوفها في منامي

هي والوالدين

الله الله."[1]

بينما أخذت دوريا في أغنية ذكّرتها بمدينتها، "رقص المراهقون ما علموا أنّها كانت تغني، أنّها كانت تبكي مدينتها.

قسنطينة رابوا سيسانكْ

حزنتي وراحوا عليك أوليداتكْ

حزنتي وراحوا عليك..يا قسمطينة."[2]

- **الأغنية الأجنبية:**

المغني الجزائري مولوع بكل ما هو أجنبي، وهذه طبيعة في الإنسان، أي أنّه يتأثر من غيره، ويؤثر في غيره، وهذا جعل المغنية القسنطينية، دوريا بعدما ارتقت المنصة، أخذت تغني ليس كما عوّدت جمهورها، أغاني المالوف، وإنما أغنية أجنبية،(لو كنت لي)، للمغني الأمريكي(Marcos Hernandez):

"If you were mine
I'd be your everything
And you'd be the the only thing That I would ever need
If you were mine
I would tell everyone
That you are the only one That I could ever want"[3]

- **اللهجة القسنطينية:**

استطاعت الروائية أن تقحم كلمة(قسمطينة) في النصّ الروائي، بنغمتها القسنطينية، بلهجتها المحببة لأكثر الجزائريين.

---

[1] منى بشلم، أهداب الخشية، عزفًا على أشواق افتراضية، ص39.

[2] المصدر نفسه، ص61.

[3] المصدر نفسه، ص90.

وقد"التهبت ذكرى رجل يحمل تضاريس **قسمطينة** بين تقاسيم الوجه، امتداد جسورها بين خطوط اليد، أسطر تاريخها بين أصوات لهجة منغلقة دون الكون بأسره، إلاّ البقيّة الباقيّة من أبناء **قسمطينة آه قسمطينة**

قسمطينة وينوما أماليك اللي سكنوك راحوا"[1] متحسرة عمّا أصاب هذه المدينة الأسطورة، مكانًا وسكّانًا.

- **تقنيات اللّغة في رواية" الحقّ في الرّحيل" لفاتحة مرشيد**

تعتني الرّوائية المغربية فاتحة مرشيد بلغة بليغة، بدءًا من أسلوب انتقاء كلماتها ذات الوقع الجميل في أذن القارئ، وتركيب جمل ذات تناسق مبهر للغاية، وتنسيق علامات التّرقيم بكلّ احترافية.

واعتناؤها باللّغة بالدّرجة الأولى، رغم أنّها تمتهن الطّبّ، و"لمّا كانت الرّواية أدبًا، كانت اللّغة أداتها، بل جوهر وجودها. وإذا كانت اللّغة في مجالات معلومة وسيلة لغاية، فإنّ اللغة في الأدب وسيلة وغاية في آن. فهي تخبر وتمتّع، تقدّم للقارئ المعرفة، وتحقّق لنفسه اللّذة."[2] والإثارة الجمالية التي تأسره.

وقد اعتمدت الرّوائية في لغتها المتميّزة،" على أسلوب سلس متدفّق، تميّزه لغة أنثويّة تُبرز أفكار الأنوثة، وتصوّراتها."[3] بكلّ عفويّة ووضوح.

- **تقنية توظيف الضمير**

o **توظيف ضمير الغائب**

يكون ضمير الغائب في النصّ الرّوائي بمثابة العقد الممتاز للرواية، إنّه معادلٌ للزمن السّرديّ، فهو يدلّ على الفعل الروائي وينجزه، إذ دونه يعتور الرواية خلل يؤدي بها إلى الدمار.[4]ويكون أيضًا، أداة للسرد المألوف لتناقض أداة الأنا التي لها وضع آخر

---

[1] منى بشلم، أهداب الخشية، عزفًا على أشواق افتراضية، ص45.

[2] محمد القاضي، في حوارية الرواية، دراسة في الرواية التونسية، دار سحر للنشر، تونس، ط1، 2005، ص125.

[3] حلمي محمد القاعود، حوار مع الرواية المعاصرة في مصر وسورية، ص64.

[4] ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص237.

يختلف عنه، فهو بذلك، يعني انعدام التشخيص، ويمثّل درجة سلبية في الشريط السردي.[1] وقد نوّعت الروائية فاتحة مرشيد هذه الضمائر التي سنقف عليها، قراءة وتحليلاً، فيما يأتي.

وُظّفَ ضمير الغائب، على أنّه ضمير يمنح للراوي حرية ذات مساحة أكبر للحديث بطلاقة دون الوقوع في بوتقة الأنا، ووسيلة حماية من تهمة الكذب التي قد تلتصق به. وهنا عبّرت إسلان عمّا وقع لوالدتها، إذ صرّحت:"أخذها والدي إلى الطّبيب الذي شخّص مرضها، وقال إنّ عليها أن تقضي وقتًا في المستشفى، بعيدًا عن المحيط الذي تعيش فيه. رفضت الاستشفاء وحصص العلاج النفسي وخضعت لعلاج بالأدوية تحت مراقبتي."[2]

ويسهم هذا الضمير في نقل الأحداث، أحداث الرواية، بكلّ حريّة، خاصّة، إذا كان توظيفه قد تمّ ضمن حوار مطوّل، كما فعلت إسلان في حديثها مع فؤاد: "أمامَ اهتمامي بكلّ ما تقولُ، استرسلتْ:

- أَتَعلمُ؟ لقد كتبَ الباحثونَ في التّوابلِ على أنّها تلخّص تاريخَ العالمِ وأساطيرِه، وتاريخ التّجارة والطّرق والقوافلِ والبحارِ والصّراعِ بينَ الدّولِ، نظرًا إلى تأثيرها على السّياسةِ والاقتصادِ والثّقافةِ وأّساليبَ الحياةِ في العالمِ."[3]

- **توظيف ضمير المتكلم**

يتخلف ضمير المتكلم عن ضمير الغائب، على أنّه يكون" في الرواية هو دائمًا، وبدرجات مختلفة، منتج أيديولوجيا، وكلماته هي دائمًا عينة أيديولوجية.[4] أو أنّه، في غالب الأحيان، يكون ضميرًا للسرد المبني على المناجاة، فبه يستطيع أن يتوغّل إلى أعمق أعماق النفس البشرية فيعريها بصدق، ويكشف عن نواياها، ويقدّمها للقارئ كما هي

---

[1] ينظر: عبد الملك مرتاض، المرجع السابق، ص239.

[2] فاتحة مرشيد، الحقّ في الرّحيل، ص45.

[3] المصدر نفسه، ص22.

[4] محمد بوعزة، حوارية الخطاب الروائي، ص38.

دون مساحيق.[1]

فؤاد يتباهى بإنجازاته التي خلّدت غيره، من خلال ما كتبه كعبد لأصحاب المال، وقد صرّح بذلك، قوله: "كتبتُ عشرات الكتب ليوقّعها مشاهير من نجوم ورجال سياسة ورجال أعمال..كنتُ"الكاتب الشّبح" أو" العبد" لذوي المال.

هل كنتُ أكتب لأجل المال؟ قطعًا لا.

أنا عاشق للكتابة ولكن، هناك شيء غامض كان يحولُ بيني وبينَ العلاقةِ المباشرةِ معها. كانتْ تلزمني دومًا ستارة أتوارى خلفَها حتى أرى وأكتب ما يوجد وراء النافذة. مثل ذاك الرنّاء أستمتع بالنّظر، كتابةً، إلى حيوات أخرى بكثير من الحياد متحاشيًّا التّغلغل في أعماق حياتي الخاصّة."[2]

- **توظيف ضمير المخاطب**

يتميّز هذا الضمير في القصّ" بأنّه يقترن بوجود قوتين أو شخصين، أحدهما متكلم والآخر مخاطب، وبينهما إمكانية لتبادل الأدوار، بحيث يمكن أن يصبح المتكلم منهما مخاطبًا والمخاطب متكلّمًا؛ ومن هنا فإنّ المكان الأساسي والبديهي لاستخدام ضمير المخاطب في القصّ، هو الحوار المباشر الذي يسجّل(بين علامتي تنصيص) ما قاله الأشخاص فعلاً لبعضهم البعض في الماضي."[3]

وقد استخدم ضمير المخاطب – حسب رؤية بعض النقّاد – في السّرد المعاصر باستخدام الفعل المضارع الدّال على الحضور، ويفسّر من ناحية أخرى، ارتباطه بنوع الشعر الغنائي الذي يعلو فيه صوت المتكلم المغني على صوت المخاطب الحاضر دون قدرة على الردّ، كما يفسّر من ناحية ثالثة، ارتباطه بسلطة المساءلة والاستجواب

---

[1] ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص243.

[2] فاتحة مرشيد، الحقّ في الرّحيل، ص9.

[3] خيري دومة، "صعود ضمير المخاطب في السرد المصري المعاصر"، ضمن مجلة بلاغات، مجموعة البحث في البلاغة والأدب، القصر الكبير، المغرب، ع1، شتاء2009، ص75.

والاعتراف والهجاء والسخرية والانتهاك."[1]

تنتهج النصوص السردية المعتمدة على ضمير المخاطب، أمورًا يحبّذ الإشارة إليها:

- أن ضمير المخاطب، وكلّ ضمير آخر من ضمائر السرد، لا يمكن أن يعمل وحده بمعزل عن الضمائر الأخرى، فهي ضمائر متراكبة متفاعلة داخل العمل السردي،

- السرد بضمير المخاطب أسلوب يتّسم بالغرابة والصعوبة بالنسبة للسرد السائد، يبدو شكلاً غير طبيعي، ومن الصعب أن تحتمله النصوص الروائية الطويلة، ولهذا فإن معظم استخداماته تقع في نصوص قصصية قصيرة،

- وأنّه أسلوب غير طبيعي في السرد، لأن تجريبيّته وجدّته تغري الكتاب المبتدئين باستخدامه بديلا عن ضمير المتكلم، فتحوّل قصصهم إلى صور وخواطر موجزة،

- أنّ للراوي المتكلم في معظم نصوص ضمير المخاطب السلطة المهيمنة، مع أن ضمير "الأنا" قد لا يظهر على المسرح إلاّ نادرًا، تاركًا مكانه لضمير"الأنت"،

- وهكذا، تبدو نصوص ضمير المخاطب جميعًا، وكأنّها –على اختلافها الواضح – مجرّد تنويعات على موضوع واحد، هو الذّات المغتربة المنقسمة، التي يخاطب جانب منها الجانب الآخر، متحدثة معه في الوقت الذي تتحدّث فيه إلى نفسها، سعيًّا للفهم أو طلبًا للمشاركة.[2]

وُظّف ضمير المتكلم،في هذا النصّ الروائي، بقلّة، إلاّ ما كان ضمن حوار دار بين شخصيتين، كالحوار الذي جرى بين فؤاد وإسلان، إذ قال فؤاد" سألتها وأنا أجدها بجانبي:

- صباح الخير يا عروس..ما هذا الكسل؟

- صبا الخير حبيبي..أحسّ بشيء منَ التّعب.

- لأنّك تشتغلين كثيرًا..يلزمك طبّاخ كفء تعتمدين عليه في تسيير المطبخ.

---

[1] خيري دومة، المرجع السابق، ص76.

[2] المرجع نفسه، ص78.

- معك حقّ. خاصّة وأنّ مدير معهد الفندقة قد اتّصل بي ويودّ أن أعطيَ بعضَ الدّروس لطلبته.

- بماذا تشعرين حبيبتي؟

- كأنّه إرهاق..ثمّ هناك قرحة في طرف لساني تزعجني.

- افتحي فمك..آه، فعلاً..أكيد ذقت شيئًا ساخنًا جدًّا أو ربّما هي عضّة من أسنانك.

- هذا ما ظننت..لكنّها ظهرت منذ مدّة..وأصبحت تزعجني فعلا.

- لماذا لم تخبريني من قبل لنعرضها على الدكتور رشيد..إنّ اختصاصه أمراض الأنف والأذن والحنجرة.

- أما قلتَ بأنّه قد سافر؟

- أجل، لقد سافر بالأمس لزيارة والده في الرّباط.. سوف أكلّمه على الهاتف لأتقصّى أخباره وأعلم منه متى ينوي العودة..ثمّ، بإمكاننا أن نعرضها على أحد زملائه في المصحّة.

- لا، لا داعي، لننتظر عودته أحسن."[1]

ركّز فؤاد على مجموعة من الأفعال التي وظّفها لمخاطبة زوجته إسلان، وهذه الأفعال هي:(تشتغلين، يلزمك، تعتمدين، تشعرين، افتحي فمك، ذقت)، محاولا في ذلك تبادل الخطاب، سؤال، وجواب، ليتمكن من تقريب حالتها المرضية للقارئ وكطريقة لتسريع السرد.

- **تقنية توظيف لغة الوصف**

تشكّل الكتابة الروائية ذلك العمل الفنّيّ الذي يقوم على نشاط اللغة الدّاخلي، ولا شيء يوجد خارجها، وبما لغة الأدب –حسب رأي رولان بارت - الذي ينظر إليها على أنّها لغة انزياحيّة زئبقيّة الدلالة بحكم تعامل المبدعين معها تعاملا انزياحيًّا، وهذا ما يجعل لغة الرواية هي أهمّ ما ينهض عليه بناؤها الفنّي، شخصيّة، ومكانًا، وزمانًا، وحدثًا، فما

[1] فاتحة مرشيد، الحقّ في الرّحيل، ص135.

كان لهذه المكونات لولا وجود اللغة.

ومن هنا نتساءل، مع مرتاض، كيف تكون اللغة الروائية؟ فهو يرى بأدبيّة اللغة حين تنشط عبر نفسها، ومن أجل نفسها، لتتبنّى لغة شعريّة مكثّفة موحيّة، تصطنع الجمل القصار وتكون مفهومة ما أمكن. فيكتب لشرائح المجتمع، بكل أطيافه، باللغة التي تلائم مستواه الثقافي، بانتهاج مذهب وسطيّ.[1]

تنوّعت استعمالات اللغة الوصفية في رواية" الحقّ في الرّحيل" بين اللغة الوصفية الصريحة(المباشرة)، واللغة الوصفية الساخرة، ولغة الوصف المكاني

- **اللغة الوصفية الصريحة(المباشرة)**

تعدّ اللغة في الكتابة الروائية أساس هذا العمل الإبداعيّ، ومادة بنائه، حيث تقوم على وصف تجميلي، يسهم بالضرورة، في رسم المكان، وفي تطوّر الأحداث، وتبلور ملامح شخصياته الفاعلة في النصّ الروائي.[2]

وقد وردت اللغة الوصفية بوضوح، ضمن النصّ الروائي، حيث تمّ ذلك عن طريق استخدام النّعت، والأوصاف الظاهرة، التي تساعد المتلقي على إعطائه صورة كاملة عن الموصوف، باستعمال لغة بسيطة معبّرة في حدّ ذاتها.[3]

سلّط فؤاد الضوء على وصف المكان، بدقّة متناهية، كما وصف حالته، وهو يهمّ بملاقاة إسلان، في بيتها، إذ عبّر عن ذلك:"وصلتُ عمارتَها بشارع **"كوينز واي"** المحاذي لحديقة **"هايد بارك"**، منتصف النّهار، محمّلاً بورد أبيض ورواية أغادير لمحمّد خير الدّين..فلمْ أجدْ أحسنَ منْ خير الدّين وسيطًا أقتحم به خلوتها."[4]

كما أنّ شخصية إسلان كانت تصف ما حدث لأخيها موسى، بتقنية فائقة، قد تكون مستمدة من تقنيات سينمائية، حيث وصفت المشهد بدقّة."وبينما كانتْ أمّي تنظّفُ البلاط،

---

[1] ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص ص: 164-165.

[2] ينظر:المرجع نفسه، ص393.

[3] ينظر: نداء أحمد مشعل، الوصف في تجربة إبراهيم نصر الله الروائية، ص377.

[4] فاتحة مرشيد، الحقّ في الرّحيل، ص20.

وموسى الذي تعلّمَ المشيَ حديثًا، يخطو في غرفة الجلوسِ، خرجَ قاسمُ راكضًا من باب المنزلِ الذي تركتْه أمّي مفتوحًا ليجفَّ البلاط. تبعته بعد أنْ غطّت جسدها بملاية. أمسكتْ به وسحبته من يده نحو البيت.

أمام البابِ، استوقفتْها الجارة تسألها عن جدّتي لوقت وجيز، دخلت بعده المنزل، أقفلت الباب بإحكام وهي تنادي على موسى لكنّهُ لمْ يجبْ. بحثتْ عنهُ في كلِّ أركان البيتِ والقلقُ يعصرها، فإذا بها تلمحُ قديمه الصغيرتين يخرجان من السّطل الذي كان مملوءً بماء تنظيف البلاط.

طلقتْ صرخةً مدويّةً جعلت الجيران يهبّون عليها. أخرجت موسى منَ السّطلِ الذي سقط فيه لتجده جثّةً هامدةً.

انهمكتْ إحدى الجارات في محاولة لإنعاشه، نفخت في فيهِ وضغطتْ على صدرهِ، لكنّهُ كانَ قدْ غادرَ الحياةَ."[1]

ركّز فؤاد على وصف المرشدة السياحية (وفاء)، فهي"شخصية رومانسية إلى أبعد حدّ، يبكي أمام منظر الغروب، وتركض كالأطفال تحت المطر، ولها روح مرحة تجعلها تخلق خولها جوًّا من الفُرْجة والضحك. فقد كانت، على سبيل المثال، تقلّد كلَّ واحدٍ منَ المجموعة وقد اختارت لهم ألقابًا خاصّة: فالذي لا يبرح الكاميرا، يسجل كلّ شيء ويلتقط صورًا لكلّ شيء، أطلقت عليه لقب«قناة الجزيرة»، والتي لا تكفّ عن التّبضّع كانت«القُفَّةْ أمّ وَدْنِينْ»، والذي يصبّ كلّ تركيزه في معاكسة التايلانديات كان«جْرُو خَالتي مَنَّانَه»، والسمينة المبتسمة التي لا نشبع من حصص التّدليك على الشاطئ كانت«البقرة الضاحكة»..كما كانت تفاجئهم كلّ لحظة وقد اجتهدت في قراءة ما يتعلّق بالتايلاند وتقاليدها ومعتقداتها لتصبح بذلك دليلهم الخاصّ."[2] فقد كان الوصف في هذا المشهد معتمدًا على المباشرة، إذ استطاع أن يبثّ روحًا من الدعابة المرحة في نفوس المجموعة

---

[1] فاتحة مرشيد، الحقّ في الرّحيل، ص39.

[2] المصدر نفسه، ص143.

المكونة للرحلة.

- **اللغة الوصفية الساخرة**

يعنى بالسخرية أنّها تلك الطريقة التي يتناولها الروائي العليم الذي يقدّم شخصيته التي تسرد واقع الحياة بلغة ساخرة موظّفة أحداثها بضمير"الأنا". فهي بهذا المعنى،"أدبية خفيفة لا تعتمد الإيذاء ولا تصلُ إلى درجة الإيلام، قدر ما تحمل في طيّاتها ما يبعث على الابتسام والدعوة إلى التأمّل في بواطن الأمور وجوهر الأشياء الهامشية."[1]

وظّفت لغة ساخرة في وضعية، يمكن أن يطلق عليها، صادمة، لأنّ الوضع لا يسمح بطرح سؤال كهذا، إذ الرجل مقدّم لتنفيذ إعدامه، وفي نفس اللحظات الحرجة، يسأل عن رغبته إذا ما كانت أمنية يردي تحقيقها."كنتُ دائمًا أعجبُ في الأفلامِ الأمريكيةِ من ذاكَ الذي يتقدّمُ منَ المحكوم بالإعدامِ بضع ساعات قبلَ النّهاية ليسأله: ماذا تريدُ أنْ تأكلَ؟ اطلب ما شئت فكلّ رغباتك ملبّاة.

أيّ رغبة بإمكانها أن تصدّ الموت عمّن صدر في حقّهِ حكمَ كهذا؟ وكيف لفمٍ تصّطكُ عضلات فكّه منَ الرّعبِ أن تستلذّ الطّعام؟

يفقدُ الإنسانُ ذكاءه أمام المواقف الحرِجة، لأنّه لم يخلقْ لكي يحسم أمورًا كهاته. لا يوجد على وجه الأرضِ إنسانٌ نقيٌّ بما يكفي ليصدرَ حكمًا بالموت على آخر.

كلّنا خطّاؤون، ولهذا كلّنا نتلعثمُ عندما نصدر أحكامًا، لأنّ أحكامنا لا يمكن أن تكون نزيهة على نحو مطلق، لأنّها ببساطة تصدر عن نقيض للكمال: الإنسان"[2]، وتسجّل هنا في هذا المشهد الأسلوب الاستهزائي من القانون الأمريكي الذي لا يراعي حرمة لمشاعر الإنسان.

ويقدّم فؤاد تبريرًا لما حدث له من تغيّرات في سلوكه، الذي استطاعت هذه المرأة

---

[1] هويدا صالح، "بلاغة السرد في الرواية الجديدة المشهد المصري نموذجا"، ضمن مجلة بلاغات، مجموعة البحث في البلاغة والأدب، القصر الكبير، المغرب، ع1، شتاء2009، ص130.

[2] فاتحة مرشيد، الحقّ في الرّحيل، ص11.

أن تأخذ بمجاميع قلبه، وتحوّله، إلى أداة طيّعة في يديها، وكلّ ذلك، باستعمال كلمات تعبّر عن سخرية فؤاد من نفسه."وهكذا، أنا الذي تفاديتُ سُلطةَ النّساءِ من قبلها، أصبحتُ بينَ يديها حيوانًا أليفً يحرسُ البيت في غيابها ويستقبلها بنباح الفرح عند عودتها."[1]

دار بين إسلان وفؤاد حوارًا حول احترافه المهنة التي كان يقتات منها، مستعملا في ذلك، أسلوب السخرية، إذ" سألتْ شبه مندهشة:

- ألنْ تسجّلَ ما سوفَ أحكي كما كنتَ تفعلُ مع الشّخصيّات التي كتبتَ عنها؟

- لا. لنْ أكونَ"الكاتب الشّبح" الذي كنته..أريد أن أنصت إليكِ، وأدعُ قصّتَكِ تنسابُ بداخلي لتمتزج بقصص تسكنني قبل أن أسكبها على روق وقد تخمّرت وتعتّق ماؤها..أليسَ هذا ما تريدينه؟ أن تكوني شخصيّة في عمل إبداعي حقيقيّ؟

- بلى.

- طيّب، احكِ يا شهرزاد.

- بشرط ألاّ تقاطعني.

- كلّي آذان صاغيّة.. فقد علّمتني مهنة **"الكاتب الشّبح"** فنّ الإنصات**."**[2]

كما وظفت إسلان أسلوبها الرائع في وصف الشخصيات بطريقة تنمّ عن فلسفتها في الحياة، وسخريتها منها الحياة "رحلت دون أن تخلّف وصيّة..كسرت قيودها بنفسها وحلّقت نحو السّماء.

وعندما طلبوا من والدي أن يأذن لهم بتشريح جثّتها لمعرفة سبب الوفاة، رفض قائلاً:

«**لقد شرّحتها الحياة بما يكفي**»."[3] أي أنّ حياتها كلّها، بما فيها من آلام، بل هي كلّها آلام ومكن، لم تر ما يسعدها فيهان فلما تشرّح جثّتها بعد مماتها، فلا داعي لهذا

---

[1] فاتحة مرشيد، الحقّ في الرّحيل، ص19.

[2] المصدر نفسه، ص32.

[3] المصدر نفسه، ص46.

العمل، يكفي ما فعلته بها الحياة.

- **تقنية توظيف لغة الوصف المكاني:**

أغادير مدينة مغربية من أجمل المدن الساحلية، يطلق عليها اسم لؤلؤة الأطلسي، تعني باللهجة البربرية؛ مخزن الغلال، هذا، لموقعها الاستراتيجي في نهاية سهول سوس الزراعية عند مصب نهرها، كما يطلق عليها أيضًا، عروس الجنوب، فهي بحقّ مزدانة بالجمال، بجمال قصبتها المشرفة عليها من علُ، وكورنيشها السّاحر المحاذي لمياه الخليج، الذي يبعث فيها الحياة ليل نهار.[1]

كلّ المدن المغربيّة الساحلية لها نفس النكهة، فهذه أغادير من المدن التي مسّتها تغييرات بسبب الزلزال الذي ضربها منذ زمن، "غادرنا الفندق دون وجهة محددة، تاركين لأقدامنا مبادرة حملنا عبر الشوارع أغادير، المدينة التي نهضت من تحت أنقاض زلزال أطاح بها منذ ما يناهز خمسة عقود، وأودى بحياة الآلاف من أبنائها، لترفع رأسها من جديد في شموخ. المدن على عكس الإنسان تعيش حيوات متعددة."[2]

تتمتّع أغادير بجمال أخّاذ، هذا ما أدّى إلى عشقها، وجعلها قبلة السيّاح، من كلّ حدب وصوب،"قضينا وقتًا ممتعًا بصحبة قاسم وأسرته قبل أن نستقلّ الطّائرة من باريس إلى أغادير التي أرادت إسلان أن نقضي فيها شهر العسل. استأجرنا غرفة في أحد الفنادق المتراصة على الشاطئ، فأغادير تكاد تكون مدينة الفنادق."[3] التي تبعث الحب والإعجاب في كل من يمرّ بها. "- يا لحسن الصدف! إنّني أحبّ أغادير وأمنيتي أن أفتح فيها يومًا مطعمًا وأستقر هناك."[4] هكذا تمّ اكتشافها من جديد.

"- اكتشفت الآن مدينة أخرى..لقد تغيّرت أغادير كثرًا.. إلى الأحسن طبعًا..لي بها ذكريات طفولية جميلة، فقد كنّا نقيم بها كلّما جئنا المغرب لقضاء العطلة الصيفية. قالت

---

[1] ينظر: يحيى شامي، موسوعة المدن العربية والإسلامية، دار الفكر العربي، بيروت، ط1، 1993، ص212.

[2] فاتحة مرشيد، الحقّ في الرّحيل، ص63.

[3] المصدر نفسه، ص62.

[4] المصدر نفسه، ص21.

إسلان بفرح بالغ، قبل أن تضيف.

- آخر مرة زرتها لم تكن المارينا قد بُنيت، أليست رائعة؟

- بلى.

غادرنا الفندق دون وجهة محددة، تاركين لأقدامنا مبادرة حملنا عبر الشوارع أغادير، عبَرنا حديقة أولهاو المعروفة باسم حديقة العشاق، ثمّ وادي الطيور، قبل أن نتوقف في ساحة الأمل، حيث أحسسنا بالجوع."[1]

كل شيء فيها يبهر"الغروب في أغادير فتنة حقيقيّة، تجمع بين الدفء والإغراء. ونحن قبالة البحر نستمتع بحمرة الأفق، أشارت بيدها نحو مبنى أمامنا على شكل باخرة بمحاذاة الشاطئ:

- هذا هو المطعم الذي أحلم به..مطلّ على الشّاطئ."[2]

- **تقنية توظيف الحوار**

يؤدي الحوار عادة دورًا مهمًّا وعميقًا في إضفاء الحيويّة على السّياق السردي والبناء الروائي بصفة عامّة، فمهمته إذن، كشفية وتفسيرية، يسعى إلى تطوير الأحداث وتنامي البناء.[3] فهو الذي يبدع شخصيّة تؤثر في حسية القارئ، كما أنّه يبعث الحياة فيها، من خلال الحوار المتبادل بين شخصيات النصّ الروائي، ويكون، عادة، ما دلّ على"صفة عقلية تمنح الشخصيات هويتها الفكرية والنفسية المنفردة التي تميّزها داخل العمل الواحد."[4] لتعبّر عن آرائها وأفكارها التي تخدم أحداث الرواية. ويقسّم إلى نوعين: الحوار الخارجي(Dialogue)، والحوار الداخلي(Monologue).

- **توظيف الحوار الخارجي(Dialogue)**

لقد حظي الحوار بحضور واسع في النصّ الروائي، لأنّه يسهم في بنائه، بالدرجة

---

[1] فاتحة مرشيد، الحقّ في الرّحيل، ص63.

[2] المصدر نفسه، ص63.

[3] ينظر: حلمي القاعود، حوار مع الرواية المعاصرة في مصر وسورية، ص89.

[4] نداء أحمد مشعل، الوصف في تجربة إبراهيم نصر الله الروائية، ص360.

الأولى، فجمله تتراوح بين الإطناب مرة والإسهاب مرة أخرى، تتحمّل عملية الوصف، كاشفة عن اسم مكان(تَافْرَاوتْ)؛ وعن اسم علم له مكانته المرموقة في منطقته، وهو الشاعر المغربي الفرنكوفوني(محمّد خير الدين).

"لا أدري لِمَا أحببتُ هذا الجواب الذي شجّعني على الاسترسال:

- ومِنْ أيِّ منطقةٍ منَ المغرب أنتِ؟
- منْ تَافْرَاوتْ.
- يا الله، أنتِ من تَافْرَاوتْ، كمْ أحبّ هذه المدينة..أتعلمين لماذا أحبّها؟
- لماذا؟
- لأنّها أنجبتْ أرقّ شاعرٍ وأحسنَ كاتبٍ مغربيٍّ فرنكوفوني هو محمّد خير الدين..إنّه شاعري المفضل. قالت مازحة:
- لم أكنْ على علمٍ بأنّ تَافْرَاوتْ قد أنجبت غير العمّال المهاجرين."[1]

- **توظيف الحوار الداخلي(**Monologue**)**

يشكّل الحوار الداخلي وسيلة فنيّة لها قصد من وراء استعماله، فهو يبدأ عادة ببعض الكلمات التي تدلّ على أنّه مونولوج: "أردّد في خاطري" أو " يساءل نفسه" أو " نطق صوت من أعماق أعماقي"..وغيرها من الكلمات القريبة من هذا المعنى.

أصيبت بالبكم لمّا علمت أنّها من سلالة أديب مغربي يحظى بسمعة عالمية، فلم تستطع أن تكمل حديثها.

"لم أعقّبْ، كنتُ أردّدُ في خاطري: إنّها سليلة محمّد خير الدّين إذًا..سليلة خير الدّين،قبل أن استحضر بالفرنسية بيتًا شعريًّا له: Le poète c'est toi

Toi qui te nourris de la nostalgie du future."[2]

باح الدكتور رشيد ما كان يخفيه لسنوات طوال، فيما يخصّ والده الطبيب، الذي

---

[1] فاتحة مرشيد، الحقّ في الرّحيل، ص16.

[2] المصدر نفسه، ص16.

فارقه وهو طالب ثانويّ، فقد كان متأثّرا جدًّا."صمتنا معًا، وقد تألمتُ لما سمعته من الدكتور رشيد الذي بدا مثل طفل تعلّم مبكّرًا كيف يخفي دموعه. فقلت كمن يساءل نفسه:

- ماذا نعرف عن حياة الآخرين؟ ماذا نعرف عن حياة آبائنا؟

- نعرف انعكاس أفعالهم علينا وهذا يكفي.

أضفت في تأمّل:

- ليس بإمكاننا نزع صفحة من كتاب حياتنا.

ردّ حاسمًا:

- لكن بإمكاننا أن نلقي بالكتاب في النار."[1] قامت إسلان بمناجاة نفسها، لما أحسّت بآلام الدكتور رشيد وهو يتحدث عن والده، والدموع تترقق من عينيه وكأنّه طفل صغير.

لم يتمالك فؤاد نفسه، عندما شاهد ما يحصل لإسلان، التي أراد أن يمدّ لها يد المساعدة، وينقذها من الحالة المرضية التي تعانيها."فجأة، أحسست بخفّة تنتابني، وكأنّ دماغي قد طردت جراثيمها..كإشراقة تلوح حين يعجز التفكير، نطق صوت من أعماق أعماقي، قائلاً:«تحرّرْ من إرثك، من يقينك..ونقِّ السّبيل من حصى الآخرين.

ولو تهتَ بعد حين، لا تسل العائدين من الجحيم..سل الطيور المهاجرة».[2] وبتأثره لما يحدث لها سارع إلى مناجاة نفسه، وآمرًا إيّاها أن تتشجّع في الإقدام على ما هو يريد أن ينجزه، ويتحرّر من كلّ القيود التي تثبّطه.

- **تونيعات لغوية أخرى:**

عمدت الروائية إلى تنويعات لغوية تخدم النصّ الروائي، من قريب أو من بعيد، وتسهم في بنائه نصّها الروائي، وقد لجأت إلى توظيف مجموعة من هذه التنويعات اللغوية، من بينها:

---

[1] فاتحة مرشيد، الحقّ في الرّحيل، ص133.

[2] المصدر نفسه، ص189.

- **توظيف اللغة الأجنبية:**

لقد ولع الإنسان المغربي بتعلّم اللغات الأجنبية، قراءة وكتابة، وتفكيرًا، والسبب في ذلك مردّه إلى أن المملكة المغربية تستقطب السّائحين من كل حدب وصوب؛ هذا من جهة، وأنّها كانت مطمعًا استعماريًّا، بحكم مكانها الاستراتيجي، من جهة أخرى."تصفّق العجوز بحماس وهي تلقي بـــ:

Yes

قبل أن تضيف بفرح صادق:

Congratulations

ردّدنا معًا ونحن متعانقان:

Think you so much"[1]

عُرف عن المغربي – ساكن المملكة المغربيّة – أنّه من هواة اللغات، فإذا أحبّها، لا بدّ أن يتقنها، ولا يتحدّث بها إلا مع من يعرفها، حتى لا يتعالى على محدثيه.

- **كلمات تراثية:**

توظيف المفردات ذات المدلول التراثي المغربي التي تخصّ فنّ الطبخ، وفقد جاءت على ذكر بعضها الشاف إسلان، بحكم أنّها ذات خبرة بهذا الميدان، وقد قالت:"يؤسفني أنّ أطباقًا تتطلّبُ مجهودًا كبيرًا وتحمل كلّ النكهات السّاحرة، نسميها باختصار شديد وبفظاظة«لَخْلِيعْ»، «أَرْفِيسه»، «لَحْريرهْ»، أو مجرّد«طَاجينْ»، دون أن تعلن عن مكوّنات هذه الأطباق."[2]

- **الأغنية المغربية:**

وظّفت مقاطع من التراثي المغربي الخاص بالأغاني الشعبية التي نالت شهرة عالمية، كأغاني ناس الغيوان التي تتميّز بالحكمة والتفكير الجدي في أمور الحياة.

دغدغت أذن فؤاد أغنيّة من الطراز الشعبي، رجّته طربًا، واستوقفته عند بائع

---

[1] فاتحة مرشيد، الحقّ في الرّحيل، ص60.

[2] المصدر نفسه، ص129.

الأشرطة، أغنيّة" النحلة شامة" لناس الغيوان، تقول كلماتها:

-«سَهْلاً وَهْلاً بِيكْ يَا النَّحْلَه يَا الصَّايْلَه صلْتِ عَلْ لَطْيَارْ

غَنّي بِينْ النَّهْرْ والزْهَرْ وَخْدُودْ الزِّينْ لَعْيُونْ النَّحَّاره..

نَغْمَتْ التَّحْنَانْ بِينْ البُسْتَانْ أَيَا شَامَه..وْيَا شَامهْ..»[1]

ومن أغاني الأعراس المغربية:

«هَاكَّا يْكُونُو بْناتْ أرْجَالْ المَحْضِيّهْ، هَاكَّا يْكُونُو بْناتْ حَمْرَاتْ الشَّاشِيَّهْ».[2] أغنيّة من الأغاني المغربية التي تُؤدى، في ليلة خاصّة، هي ليلة الزفاف.

وطَلَب رشيد الذي كان يسير في الحلقة من فؤاد أن يغنّي لهم أغنية الصّينية لناس الغيوان:

-«وَاعَرْ بْلاهْ مَا سَاهَلْ حُبْ الكَاسْ

آهْ يَا غيَّاثْ مَا نْسَاكْ الخَاطَرْ

وَاعَرْ بْلاهْ مَا سَاهَلْ عَشْقْ النَّاسْ

آهْ يَا غَيَّاثْ يَنْسَاكْ الخَاطَرْ..»

أمّا من فنّ الملحون المغربي، فقد سارع إلى مقاطعته محاولا أن يغني له لحنا مغربيًّا.

أقاطعه أنا منشدًا لازمة أغنيّة غيثة من طرب الملحون«قولوا للآلة غيثة مُولاتي جُودْ بَوْصَالَكْ عَلْ لَعْشِيقْ يَا أَمْ الغِيثْ..قُولُوا للآلة غيثة مُولاتي».[3]

كان فؤاد ممّن يعشق الأغنية المغربية، فقد كان ولوعًا بأغاني فرقة" ناس الغيوان" حيث أخذ يصدح أغنية" فين غادي يا خويا" وتبعه الجميع في تأديتها.

«فِينْ غَادِي بِيَا خُويَا فِينْ غَادِي بِيَا

---

[1] فاتحة مرشيد، الحقّ في الرّحيل، ص87.

[2] المصدر نفسه، ص66.

[3] المصدر نفسه، ص100.

دَقّةْ تَابْعَةْ شْكُونْ يَحَدْ البَاسْ

لا تْلُومُونَا في الغُرْبَةْ يَا هادْ الناسْ..»[1]

- **الأمثال الشعبية المغربية:**

وظّفت الروائية هذه الأمثال بلكنة مغربيّة ممتعة تبعث في النفس الارتياح، وقد اختارت مجموعة منها:

-«اللّي مَا عَنْدُو راسْ المالْ المعْقُولْ رَاسْ مَالُو».[2] مثل يراد به أنّ التاجر المغربي لا بدّ وأن ينتبهَ جيّدًا إلى الحفاظ على سمعته، لأن السمعة كما يقال هي رأس المال.

-«بَلْمْهَلْ كَيَكْتَالْ بُودَنْجَالْ»[3] المثل الشعبي ثروة، تجعل المتأمل فيها يكتسب خبرات حياتية تسهم في تحضيره في أن يكون عضوا صالحا في المجتمع، إذ يجب أن يؤخذ معنى المثل من سياقه الخاص.

---

[1] فاتحة مرشيد، الحق في الرحيل، ص105.

[2] المصدر نفسه، ص61.

[3] المصدر نفسه، ص100.

الخاتمة

تعدّ الروائية المغاربية مبدعة، بامتياز، إلى جانب أخيها المبدع، حيث ساهمت في تطوير هذا الجنس الأدبي، الذي شغل الناس وبهر القرّاء، في كلّ بقاع الأرض.

وبناء على هذه الدّراسة التي حاولنا من خلالها أن نتعمق، قليلاً، في الكشف عن شعرية الخطاب الرّوائي النّسوي المغاربي، في روايات ثلاث:

1. " **لَنْ تُجَنَّ وَحِيدًا هَذَا اليَوم**" لأمّ الزين بنشيخة المسكيني.
2. "**أَهْدَابُ الخَشْيَةِ، عَزْفًا عَلَى أَشْوَاقِ افْتِرَاضِيَّةٍ**" لمنى بشلم.
3. "**الحَقَّ فِي الرَّحِيلِ**" لفاتحة مرشيد.

وإن كان لا بدّ من الإتيان على ذكر مجموعة من نتائجنا البحثيّة التي توصلنا إليها، ومن أهمّها:

أوّلاً: أنّ العنوانَ محطة هامّة لفكّ شفرات النصّ، وعادة ما يحتشد ترسانة من العلامات الدالة، فهو حتمًا، يحيل على مضمونه، يقدّم هويته، ويكسبه شرعية وجوده الفعلي، وهذا استدرج الروائيات تبنّي استراتيجيات حداثية في اختيار العنوان الأنسب، ففي رواية أمّ الزين، انصبّ العنوان على محاور كلّها تنبع من معاناة المواطن والوطن على حدّ سواء، موظفة جملة فعلية منفية، يتركب من دوال تخفي وراءها قراءات تأويلية. وفي رواية منى بشلم، اعتمدت، كعادتها، في اختيار عنوان موحٍ يحتكم إلى شبكة اشتغالات شديدة الثراء والتنوع والإدهاش، يقوم على بنية تشكّل عنوانيّ استند إلى مفردتين متضايفتين، يبدو، لأوّل وهلة، أنّهما تنحوان نحوًا دلاليًّا متضادًا في سياق البعد الدلالي المستقلّ الكامن في كلّ منهما. فهو يتركب من دالين، دال" أهداب" يتجّه إلى معنى كلّي محاط بأشياء لا قيمة لها ولا قوّة، فهي تمثّل الضعف، بينما الدال الثاني" الخشية" التي تدور حول الأمان، فقد قيل "بالخَشية يُنالُ الأمن" و"الخشية تكون من عظمة المخشيِّ، والخوف يكون من ضعف الخائف". أمّا العنوان الفرعي يكشف عن محاكاة لكل ما هو عالق واقعيًّا، لكن بوجه مغاير، وذلك باستخدام ما هو موجود فعليًّا على صفحات الفيسبوك المليئة بالمفاجآت.

أمّا عنوان رواية فاتحة مرشيد، فإنّه يختصر سلفًا مغامرة الرواية، لا يعرض معناها إلاّ بعد قراءتها، فبقراءتها يتّضح المعنى الذي ارتسم في الذهن، وتدفع القارئ إلى اكتشاف المزيد من إمكانات الدّلالة الكامنة في ثنايا النصّ. لأنّ العنوان يتركب من ثلاث دوال، دال" **الحقّ**" الذي يدلّ على" الثابت الذي لا يسوغ إنكاره، بينما دال الحرف " في" الرّابط الذي يدلّ على الاحتواء، ودال (الرّحيل) الذي يدور حول ما يسمى"(القتل الرحيم) أو (القتل إشفاقاً) الذي يجرمه القانون المغربي.

ثانيًا: يكاد الزمن في الروايات الثلاث يتشابه من حيث استغلال تقنياته التي وظفت توظيفا محكما، نوعًا ما، في الروايات العربية، حيث تعدّ تقنية الاسترجاع من أكثرها استعمالا، فهو يمثل الذاكرة الحية باستدعائه للماضي وتمحوره حول تجربة الذات، مقارنة بتقنية الاستباق، الذي يعبر عن مفارقة زمنية تتجه نحو المستقبل. كما تتمظهر تقنيات زمن السرد في مظهرين: التسريع يكون عبر الخلاصة والحذف، والإبطاء يكون عبر المشهد والحوار الداخلي والوقفة الوصفية.

ثالثًا: المكان الذي تحركت فيه شخصيات أمّ الزيّن بنشيخة المسكيني هو مكان، عادة، ما يمتلك علاقة حميمة ذات بعد نفسي وجداني لدى الإنسان، يؤثر كلّ واحد منهما في الآخر تأثيرا إيجابيا عادة، وسلبيًّا أحيانًا، لأنّه يجسّد شخصيات تتحرك فيه متفاعلة تفاعلا حقيقيًّا؛ نفسيًّا وفكريًّا.

والمكان لدى منى بشلم التي حاكت فيه العالم الافتراضي وتأثيراته على شخصياتها الواقعية، بما أنّه الكيان الاجتماعي الذي يحوي خلاصة تفاعل حقيقيّ بين الإنسان وبيئته، يحمل جزءًا من أفكار ساكنيه ووعيهم، فهو القرطاس الذي سجل الإنسان عليه ثقافته وفكره وفنونه، ومخاوفه وآماله، وأسراره. فهو يشكّل، تحديدًا، ذلك الوعاء الذي تزداد قيمته كلما كان متداخلا بالعمل الفني. ويكون عادة الوسيلة الفاعلة في تفعيل الحدث. فمدينة قسنطينة، أشهر من نار على علم، يعرفها القاصي والدّاني، ملتقى الأمم، مدنيّة وحضارة، وتاريخًا.

بينما المكان لدى فاتحة مرشيد التي فتنت بالمكان الآخر، الغربيّ، الذي غيّر أرواحها وأحوالها، لكنّها، في قرارة نفسها، تحبّذ مسقط رأسها، المملكة المغربيّة، على أن تهاجر في سبيل كسب لقمة العيش، لتعيش في عزلة تامّة، عن المجتمع الذي يعيش فيه، فتخسر وطنها، وتخسر كلّ شيء.

رابعًا:أنّ الشخصية التي اتّخذتها الروائية أمّ الزين منطلقا ترميزية تحاول من خلالها بعث روح الوطنية التي أوشكت أن تندثر بفعل ما يعايشه المواطن التونسي، الذي كادت هويته تنمحي بفعل ما طرأ على العالم من عولمة ومن تصرفات أودت بكل ما هو جميل على هذه الأرض الجميلة.

واتّخذت الروائية منى بشلم شخصياتها المستمدة من الفضاء الأزرق في هذه الرواية، إلى محاكاة العالم الافتراضي وتأثيراته على الشخصيات الواقعية بلغة شاعرية، ستتأثر حتمًا، هذه الشخصيات بكل ما هو موجود على ارض الواقع لأنّه يجسّد الحاضنة الاستيعابية والإطار الذي تتحرك فيه بشيء من الحرية.

بينما الروائية فاتحة مرشيد تتمحور روايتها حول قضية من القضايا الاجتماعية ذات طبيعة إشكالية في مجتمعنا العربي، الذي ما برح إلى يومنا يتصارع معها، رغم ما بذل حولها في المجتمع الأخرى، بين مؤيد ومعارض، إلا أن المجتمع العربي ما يزال منطوٍ على نفسه، لا يحيد عن آرائه التي لا تخدمه ولا تخدم الوطن. وهذه القضية قد عولجت في بداية القرن التاسع عشر، وهي قضية حقوق الإنسان، الحق في الاختلاف والحق في الرحيل، التي دعا إلى حمايتها وتوفيرها لكل من له الحق في ذلك.

خامسًا: تعدّ اللغة مكوّنًا هامًّا للخطاب الروائي، فهي حاملة لفكر المبدع، ومضامين النصّ المختلفة، ورسالته الفكرية والإبداعية، وهي القاسم المشترك بين مكوّناته، وهي السلاح الهامّ فيها، تدخل في كلّ أحواله، وأساليبه، متخلّلة في كل الأدوات الروائية.

وهذا ما دفع بالروائيات إلى توظيفها، كل واحدة بطريقتها الخاصّة، فهناك من لم تكتف ببناء نصّها، دون يكون هناك تنويعات لغوية أخرى، تخدم النص من قريب أو من

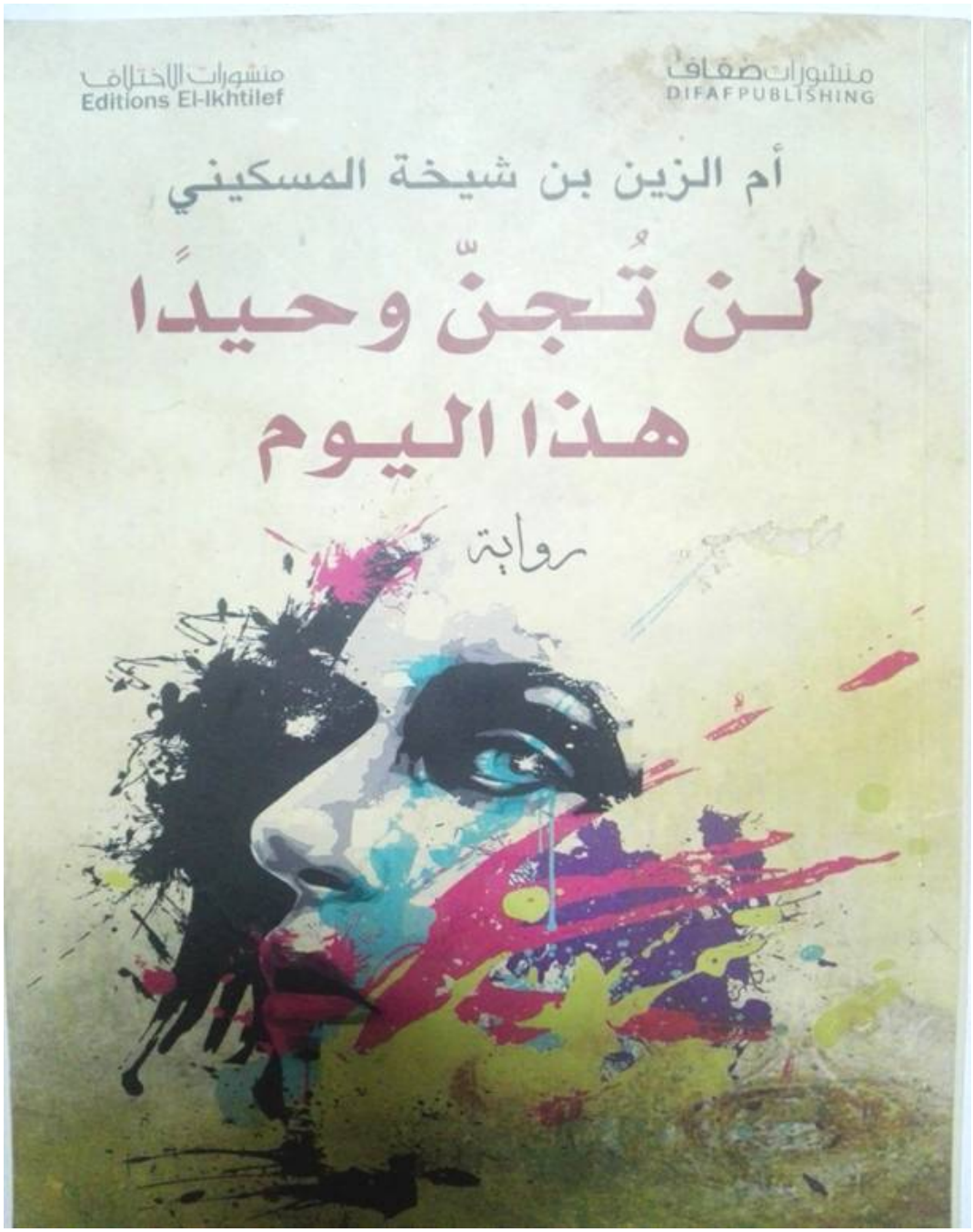
بعيد، كما فعلت الروائية المغربية التي اجتهدت في إرساء لغة بليغة، بدءًا من أسلوب انتقاء كلماتها ذات الوقع الجميل في أذن القارئ، وتركيب جمل ذات تناسق مبهر للغاية، وتنسيق علامات التّرقيم بكلّ احترافية.

هذه جملة من النتائج تمّ تحصيلها على مدار فصول البحث المقدمة.

والله وليّ التّوفيق

ملاحق

ملحق (01)



1. رواية لن تجنّ وحيدا هذا اليوم أم الزين بنشيخة المسكيني

ملحق (02)

2. رواية أهداب الخشبية عزفا على أشواق افتراضية منى بشلم

ملحق (03)

رواية

الحق في الرحيل

فاتحة مرشيد

المركز الثقافي العربي

3. رواية الحق في الرحيل فاتحة مرشيد

قائمة المصادر والمراجع

***القرآن الكريم رواية ورش**

أوّلاً: <u>المصادر</u>

1. أمّ الزّين بن شيخة المسكيني، **لن تجنّ وحيدا هذا اليوم**، (رواية)، منشورات ضفاف، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2014.

2. فاتحة مرشيد، **الحق في الرّحيل** (رواية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2013.

3. منى بشلم، **أهداب الخشية، عزفًا على أشواق افتراضية**،(رواية)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2013.

ثانيًا: <u>المراجع العربية</u>

4. إبراهيم بركات، النحو العربي، ج1، دار النشر للجامعات، القاهرة، ط1، 2007.

5. إبراهيم جنداري، الفضاء الروائي، في أدب جبرا إبراهيم جبرا، منشورات تموز للطباعة والنشر، دمشق، ط1، 2013.

6. أحمد بن المبارك بن العطار، تاريخ بلد قسنطينة، تح:عبد الله حمادي، دار الفائز للطباعة والنشر والتوزيع، قسنطينة، ط2011،2.

7. أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 1997.

8. إدريس بودیبة، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطّار، دراسة نقدية، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة ،ط1، 2000.

9. أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط 2، 1989.

10. آدونيس: زمن الشعر، دار العون، بيروت، ط 2، 1978.

11. إيمان القاضي، الرواية النسوية في بلاد الشام- السمات النفسية والفنية،(1950-1985)، دار الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط2، 1992.

12. بثينة العيسى، الحقيقة والكتابة، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2018.

13. بثينة شعبان، 100 عام من الرواية النسائية العربية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1999.

14. بوشعير الرشيد، دراسات في المسرح العربي المعاصر، دار الأهالي، دمشق، سوريا،(د.ط)، 1997.

15. جابر عصفور، الرواية والاستنارة، دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، دبي، ط1، 2011.

16. جلول بن ترات، اللغة والحدس في المنظومة التعبيرية،" ضمن كتاب اللغة والمعنى مقاربات في فلسفة اللغة، إعداد: مخلوف سيد أحمد، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط1، 2010.

17. جورج لوكاش، الرواية التاريخية، تر: صالح الكاظم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط2، 1986.

18. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي،(الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2009.

19. حسن علي المخلف، التراث والسرد، وزارة الثقافة والفنون والتراث، قطر، ط1، 2010.

20. حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1989.

21. حسين حمودة، الرواية والمدينة، نماذج من كتاب الستينيات في مصر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2000.

22. حلمي محمد القاعود، حوار مع الرواية المعاصرة في مصر وسورية، دار إشبيلية للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1997.

23. حمد البليهد، جماليات المكان في الرواية السعودية، دار الكفاح للنشر والتوزيع، الدمام، السعودية، ط1، 2008.

24. حميد لحمداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991.

25. حورية حمّو، ومحمد علي الخلف،"شعرية اللغة الروائية(الروائي السوري إبراهيم الخليل أنموذجا)"، ضمن مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية(سلسلة الآداب)، مج33، ع2، 2011.

26. خالد حسين حسين، في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصيّة، دار التكوين، دمشق، ط1، 2007.

27. خليل صلاح الدين بلعيد وإبراهيم فكرون، دراسات روائية، في السيرة الذاتية والمكان، دار الماهر للطباعة والنشر والتوزيع، العلمة، سطيف، ط1، 2019.

28. خيري دومة، "صعود ضمير المخاطب في السرد المصري المعاصر"، ضمن مجلة بلاغات، مجموعة البحث في البلاغة والأدب، القصر الكبير، المغرب، ع1، شتاء2009.

29. زهور كرام: السرد النسائي العربي ،مقاربة في المفهوم والخطاب، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2004.

30. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة، دار الكتاب اللّبناني، بيروت،ط1، 1985.

31. سعيد يقطين، قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،ط1، 1997.

32. سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001.

33. سمر روحي الفيصل، الرواية العربية، البناء والرؤيا، مقاربات نقدية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2003.

34. سيد علي إسماعيل، أثر التراث العربي في المسرح المصري المعاصر، دار قباء للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2000.

35. سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة، منشورا مكتبة الأسرة، القاهرة، ط1، 2004.

36. شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت، ط1، 1994.

37. شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت(سلسلة عالم المعرفة)، ط1، 2008.

38. شكري محمد عياد، تجارب في الأدب والنقد، أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع، القاهرة،ط2، 1994.

39. شوقي بدر يوسف، وجوه عظيمة (قراءات في الأدب العالمي)، مؤسسة حورس الدولية، القاهرة، ط1، 2015.

40. صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، دار الكتاب المصري، القاهرة، ط1، 2004.

41. الطاهر بومزبر، التواصل اللساني والشعرية، مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2007.

42. عبد الحق بلعابد، عتبات،(جيرار جينيت من النصّ إلى المناص)، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط1، 2008.

43. عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة، القاهرة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2006.

44. عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، دار أفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 2000.

45. عبد السلام المسدي، المصطلح النقدي، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، تونس، 1994.

46. عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص، البنية والدلالة، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ط1، 1996.

47. عبد القادر فهيم شيباني، السيميائيات العامة، أسسها ومفاهيمها، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط1، 2010.

48. عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، المركز الثقافي العربي، المغرب،ط6، 2006.

49. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، ط1، 2005.

50. عزوز علي إسماعيل، شعرية الفضاء الروائي عند جمال الغيطاني، دار العين للنشر، الإسكندرية، ط1، 2010.

51. علي عبود المحمداوي: ومجموعة من الأكاديميين العرب، الفلسفة والنسوية، ط 1، 2013.

52. فاتح عبد السلام، الحوار القصصي، تقنياته وعلاقاته السردية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999.

53. فاضل صالح السامرائي، معاني النحو، ج1، مؤسسة التاريخ العربي، للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2007.

54. فالح عبد السلام، الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999.

55. فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.

56. كلود عبيد، الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، دلالتها)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2013.

57. كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ط 1، بيروت، 1987.

58. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 2002.

59. لعموري زاوي: الرواية ولغة المرأة (من أنوثة الحكي إلى ذكورة الكتابة)، دار هومة، ط ، 2007.

60. ليلى محمد بلخير، خطاب المؤنث في الرواية الجزائرية، منشورات حسين راس الجبل للنشر والتوزيع، قسنطينة،2016.

61. محمد حسن عبد المحسن، البنية السردية في رواية صبحي فحماوي حرمتان ومحرم، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 2011.

62. محمد الزيني، حقيقة الموت بين الفلسفة والدين، دار اليقين للنشر والتوزيع، المنصورة، مصر، ط1، 2011.

63. محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2008.

64. محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، دار أفريقيا الشرق، المغرب، ط2، 2012.

65. محمد القاضي، في حوارية الرواية، دراسة في الرواية التونسية، دار سحر للنشر، تونس، ط1، 2005.

66. محمد بازي، العنوان في الثقافة العربية، التشكيل ومسالك التّأويل، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط1، 2012.

67. محمد بوعزة، تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.

68. محمد حسن الشريف، معجم حروف المعاني في القرآن الكريم، مؤسسة الرسالة، القاهرة، ط1، 1997.

69. محمد رياض وتّار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2002.

70. محمد ساري، في معرفة النص الروائي، تحديدات نظرية وتطبيقات، دار أسامة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2009.

71. محمد سالم الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2008.

72. محمد صابر عبيد، سيمياء النص الموازي، التنازع التأويلي في عتبة العنوان، دار غيداء للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2015.

73. محمد فكري الجزّار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1998.

74. محمد نجيب التلاوي، وجهة النظر في روايات الأصوات العربية، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،ط1، 2000.

75. مراد عبد الرحمن مبروك، جيوبوليتكا النص الأدبي، تضاريس الفضاء الروائي نموذجا،دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2002.

76. مشري بن خليفة، الشعرية العربية، مرجعياتها وإبدالاتها النصية، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2011 .

77. مصطفى الضبع: استراتيجية المكان، كتابات نقدية 79، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، 1998،

78. منير الزامل، التّحليل السّيميائي للمسرح،(سيميائية العنوان، سيميائية الشخصيات، سيميائية المكان)، دار رسلان، دمشق، ط1، 2014.

79. مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004.

80. مية الرحبي، النسوية، مفاهيم وقضايا، دار الرحبة للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2014.

81. ميشال زكريا، الألسنية (علم اللغة الحديث) المبادئ والأعلام، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط 2، 1983.

82. ناصر يعقوب، اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية(1970-2000)،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004.

83. نبيل منصر، الخطاب الموازي لقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007.

84. نداء أحمد مشعل، الوصف في تجربة إبراهيم نصر الله الروائية، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2015.

85. نضال صالح، النزوع الأسطوري، في الرواية العربية المعاصرة، الألمعية للنشر والتوزيع، قسنطينة، ط1، 2010.

86. نعيمة هدى المدغري، النقد النسوي(حوار المساواة في الفكر والأدب)، منشورات فكر، دراسات وأبحاث، الرباط، المغرب، ط1، 2009.

87. نور الدين عبد القادر البسكري، القول المأثور من كلام الشيخ عبد الرحمن المجدوب، دار ابن حزم للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2009.

88. وجدان الصائغ: شهرزاد وغواية السرد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2008.

89. ياسين النصير: الرواية والمكان، دراسة المكان الروائي، ط2، دار نينوى، دمشق، 2010.

90. يحيى شامي، موسوعة المدن العربية والإسلامية، دار الفكر العربي، بيروت، ط1، 1993.

91. يوسف إسكندر، اتجاهات الشعرية الحديثة، دار الكتب العلمبة، بيروت، ط1، 2004.

92. يوسف الإدريسي، عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2015.

93. يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

ثالثًا: <u>المراجع المترجمة</u>

94. أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت، ط2، 1975.

95. تزفيطان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، الدار البيضاء، المغرب، ، ط 2 1990.

96. تزفيطان تودوروف، مفاهيم سردية، تر: عبد الرجمن مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005.

97. تشيتشرين(أ. ف.)، الأفكار والأسلوب دراسة في الفن الروائي ولغته، ترجمة:حياة شرارة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،(د.ت).

98. تودوروف وآخرون، القصة، الرواية، المؤلف، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، ترجمة: خيري دومة، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1997.

99. جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر:محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي، عمر الحلي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط3، 2003.

100.جيرار جُنيت وآخرون: الفضاء الروائي، تر: عبد الرحيم حُزُل، إفريقيا الشرق، المغرب، 2002.

101.دانييال أريخون، قواعد اللغة السينمائية، ترجمة: أحمد الحضري، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1997.

102.روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، تر: محمود الربيعي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2015.

103.روجر ب. هينكل، قراءة الرواية، مدخل إلى تقنيات التفسير، دار آفاق الترجمة، القاهرة، ط2، 1999.

104.رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد ولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، دار البيضاء، المغرب، ط 1، 1988.

105. سيلفان أورو، وآخران، فلسفة اللغة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2012.

106. غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1984.

107. فانسون جوف، أثر الشخصية في الرواية، ترجمة: لحسن أحمامة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، ط1، 2012.

108. فانسون جوف، شعرية الرواية، تر: لحسن أحمامة، دار التكوين، ط1، 2012.

109. فرانسوا دوكريه، قرطاجة، الحضارة والتاريخ، تر: يوسف شلب الشام، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ط1، 1994.

110. فيليب لوجون، السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي، ترجمة: عمر حلّي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994.

111. فيليب هامون، سميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 2013.

112. ميخائيل باختين، الملحمة والرواية، دراسة الرواية،مسائل في المنهجية، ترجمة: جمال شحيد، معهد الإنماء العربي، بيروت، ط1، 1982.

113. ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ترجمة: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 1988.

114. ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ط3، 1986.

115. يوري لوتمان، "سيميوطيقا السينما" ترجمة: نصر حامد أبوزيد، ضمن مدخل إلى السيميوطيقا، سيزا قاسم ونصر حامد أبوزيد، دار إلياس العصرية، القاهرة، 1986.

رابعًا: <u>المراجع الأجنبية</u>

116. Oswald Ducrot/ Tzvetan Todorov; Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Seuil, Paris, 1972.

خامسًا: المعاجم العربية

117. أحمد مختار عمر وآخرون، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2008.

118. أحمد أبو حاقة وآخرون، معجم النفائس الكبير،ج1، دار النفائس للنشر، بيروت، ط1، 2007.

119. الأصفهاني، معجم مفردات ألفاظ القرآن، تح: يوسف الشيخ محمد البقاعي، دار الفكر، بيروت، ط1، 2006.

120. ابن سيده، المحكم والمحيط الأعظم، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2000.

121. الشريف الجرجاني، معجم التعريفات، تحقيق: محمد صدّيق المنشاوي، دار الفضيلة للنشر والتوزيع، القاهرة، 2004.

122. ابن عباد، المحيط في اللغة، تح: محمد حسن آل ياسين، دار عالم الكتب، بيروت، ط1، 1994.

123. ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام هارون، ج4، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 1979.

124. الفراهيدي، كتاب العين، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2003.

125. الفيروز آبادي، القاموس المحيط، تح: أبو الوفا نصر الهوريني، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2004.

126. ابن منظور، لسان العرب، ج13، تح: عامر أحمد حيدر، دار الكتب العلمية بيروت، ط1، 2003.

سادسًا: <u>المجلات والحوليات والرسائل الجامعية</u>

127. إبراهيم نمر موسى،"جماليات التشكيل الزماني والمكاني لرواية الحواف" فصول مجلة النقد الأدبي، دراسة الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج12، ع2، صيف1993.

128. أبو المعاطي خيري الرمادي،"عتبات النص ودلالاتها في الرواية العربية المعاصرة" مجلة مقاليد،جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، ع7، ديسمبر 2014.

129. باسمة درمش،"عتبات النص" ضمن مجلة علامات في النقد، منشورات النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة السعودية، ع61، مج16، 2007.

130. رشيد طلال،"السخرية الروائية: محكي تنسيب الحقائق واتساع المفارقات،(رواية ذات لصنع الله إبراهيم)"، ضمن مجلة تبيّن للدراسات الفكرية والثقافية، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، بيروت، مج6 ــ ع23 ــ 2018.

131. سلوى السعداوي،"الشعر في الرواية: حداثة فنية أم أزمة بنائية؟ ضمن مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، مركز جيل البحث العلمي، طرابلس، لبنان، ع30، 2017.

132. سهيلة بن عمر،سيميائية الفضاء في الرواية النسوية المغاربية،(دكتوراه)، إشراف: أحمد موساوي، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2017-2018.

133. محمد العيد،" تقنيات اللغة في مجال الرواية الأدبية"، ضمن مجلة العلوم الإنسانية، جامعة قسنطينة، ع21، جوان 2004.

134. محمد فايد،" الرواية المغاربية المكتوبة بالعربية..في النشأة والتطور" مجلة المعيار، المركز الجامعي، تيسيمسيلت، ع 02، 2010.

135. هويدا صالح،" بلاغة السرد في الرواية الجديدة المشهد المصري نموذجا"، ضمن مجلة بلاغات، مجموعة البحث في البلاغة والأدب، القصر الكبير، المغرب، ع1، شتاء2009.

سابعًا: مواقع الأنترنت

136. أنطولوجيا السرد العربي/https://www.wikiwand.com

137. رجاء غرب، حدائق ماجوريل، صوت ultra، 29-11-2015. الموقع الإلكتروني/https://www.ultrasawt.com.

138. عائد عميرة،" الطرب الأندلسي الجزائري، لكل منطقة مدرسة، موقع نون بوست، نقلاً عن الرابط https://www.noonpost.comبتاريخ 22-07-2019

139. ماجدة بوعرة،"القتل الرحيم.. انتهاك للحق في الحياة أم حلٌّ لإنهاء المعاناة" جريدة هسبريس إلكترونية مغربية،https://www.hespress.com

140. الموجة النسوية الرابعة: https://ar.wikipedia.org/wiki

موقع https://data.bnf.fr/

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

إهداء	
شكر وامتنان	
مقدمة	**أ - ج**
الفصل الأول **1ـ الشّعريّة من منظور الخطاب الرّوائي النسوي المغاربي**	
1-1 الشّعريّة مفاهيم ومصطلحات بين الغرب والعرب	**05**
- الشّعريّة بين المصطلح والمفهوم	**05**
- اتّجاهات الشّعريّة الغربية الحديثة	**07**
- شعرية ياكبسون	**08**
- شعرية جون كوهين	**10**
-شعرية جوليا كريستفا	**10**
- شعريّة تودوروف	**12**
- الشّعريّة بين علم الشّعر وعلم الأدب	**13**
- الشّعرية والقراءة	**14**
- شعرية النص الموازي عند جيرار جينيت	**14**
- الشّعرية عن العرب	**15**
- اتّجاهات الشّعرية العربية الحديثة	**16**
1-2 الخطاب الروائي النسوي	**18**
- الكتابة النسوية	**18**
- مصطلح الأدب النسوي	**19**
- الخطاب الروائي النسوي	**20**

- الرواية المغاربية النسوية	**26**
- نماذج من المبدعات الروائيات عند العرب والغرب	**27**
الفصل الثاني **2ـ شعريّة العنوان في الرّواية النّسويّة المغاربيّة**	
2-1 العنونة من منظور الدّراسات الغربية والعربية	**31**
- العنوان لغةً واصطلاحًا	**31**
- العنوان في الدراسات النقدية الغربية	**36**
- العنوان في الدّراسات النّقديّة العربيّة	**40**
- نظرية العنوان	**42**
2-2 شعريّة العنوان في الرواية النّسويّة المغاربيّة	**49**
- شعريّة رواية "لَنْ تُجَنَّ وحيدا هذا اليوم" لأمّ الزّين بنشيخة المسكيني	**50**
- شعريّة رواية "أهدابُ الخَشية، عزفا على أشواق افتراضية" لمنى بشلم	**65**
- شعريّة رواية "الحقّ في الرّحيل" لفاتحة مرشيد	**77**
الفصل الثالث: **3ـ البنية السردية في الرواية النسوية المغاربية**	
3-1 شعريّة الزّمن في الرّواية النّسويّة المغاربيّة	**88**
- مفهوم الزّمن في الدّراسات الغربية والعربية	**88**
- الزمن لغة واصطلاحًا	**88**
- الزمن في الدراسات النقدية الغربية	**90**
- الزمن الروائي في الدراسات النقدية العربية	**93**
- شعريّة الزمن في الرواية النّسويّة المغاربيّة	**100**
- رواية "لن تجن وحيدا هذا اليوم" لأمّ الزّين بنشيخة المسكيني	**100**
- رواية" أهداب الخشية، عزفا على أشواق افتراضية" منى بشلم	**107**

- رواية" الحق في الرحيل" فاتحة مرشيد	**113**
3-2 شعريّة المكان في الرّواية النّسويّة المغاربيّة	**120**
- مفهوم المكان الروائي وأبعاده	**120**
- المكان بين اللغة والاصطلاح	**120**
- المكان الروائي من المنظور النقدي وأبعاده	**124**
- بناء المكان الروائي ودلالاته في الراوية المغاربية	**124**
- بناء المكان الروائي ودلالاته في رواية في لن تجنّ وحيدا بعد اليوم لأم الزين بن شيخة	**131**
- بناء المكان الروائي ودلالاته في رواية أهداب الخشية، عزفاً على أشواق افتراضية لمنى بشلم	**143**
- بناء المكان الروائي ودلالاته في رواية الحق في الرحيل لفاتحة مرشيد	**155**
3-3 شعريّة الشّخصيّة في الرّواية النّسوية المغاربيّة	**175**
- تحديد مفهوم الشّخصيّة الرّوائية وأنواعها	**175**
- الشخصية الروائية من منظور النقد الغربي	**175**
- مواصفات الشخصية الروائية	**176**
- تقديم الشخصية الروائية	**177**
- أنواع الشّخصيّة الروائية	**178**
- شعرية الشخصية في الرواية النّسويّة المغاربية	**180**
- شخصيات رواية "لن تُجَنّ وحيدًا هذا اليوم" وأبعادها (الجسميّة- الاجتماعيّة- النفسيّة)	**180**
- شخصيات رواية "أهداب الخشية، عزفاً على أشواق افتراضية" وأبعادها (الجسميّة– الاجتماعيّة– النفسيّة)	**192**
- شخصيات رواية "الحق في الرحيل" وأبعادها(الجسميّة– الاجتماعيّة– النفسيّة)	**204**

الفصل الرابع 4ـ شعريّة اللغة في الرّواية النّسوية المغاربيّة	
4-1 تشكّلات اللغة الروائية ومكوناتها	**218**
- اللغة الروائية	**218**
- تشكّلات اللغة الروائية	**222**
- مكوّنات اللغة الروائية	**229**
4-2 تقنيات اللغة الروائية في الرواية النسوية المغاربية	**234**
- تقنيات اللغة الروائية في رواية "لن تجنّ وحيدا هذا اليوم" لأمّ الزين بنشيخة المسكيني	**234**
- تقنيات اللغة في رواية أهداب الخشية عزفًا على أشواق افتراضية لمنى بشلم	**252**
- تقنيات اللّغة في رواية الحقّ في الرّحيل لفاتحة مرشيد	**267**
الخـــاتـــمة	**284**
مـــلاحـــق	**290**
ملحق(01)	**290**
ملحق(02)	**292**
ملحق(03)	**294**
قائمة المصادر والمراجع	**296**
فهرس المحتويات	**310**
تمّت بحمد الله تعالى	

تمّتْ بحمد الله

المـــلـــخّـــص:

تناولت هذه الدّراسة موضوع شعريّة الخطاب الرّوائي النّسوي لدى ثلاث روائيّات من المغرب العربيّ، وهن: أمّ الزّين بنشيخة المسكيني، ومنى بشلم، وفاتحة مرشيد، بدْءًا من العنوان، إلى الزمن، فالمكان، ثم الشّخصية، وأخيرًا، اللغة الروائية.

تناول الفصل الأوّل الشّعرية من منظور الخطاب الرّوائي النّسوي المغاربي، وتناول الثاني الترتيب الزمني للأحداث، ويمنح المكان الرواية حقيقة تقربها إلى الإحساس بالواقع، بينما، تسهم الشخصية في دفعها للحدث الروائي، وفي الأخير، تسليط الضوء حول اللغة التي تجذب القارئ أو المتلقي ليتمتع بسحرها البلاغي.

الكلمات المفتاحية: الشّعرية؛ الرواية؛ النسوية؛ الخطاب؛ المغاربية.

Summary:

The study deals the issue of the poetics of the feminist novel; with Three Novelists From the Maghreb, they are: Om Ezzine Ben Chikha El-Meskini; Mouna Bechlem; Fatiha Morchid. Starting from the title, to the narrative time, and the narrative Place, then the novel's character, and finally, the novel's language.

The first chapter deals with poetry from the perspective of the feminist narrative discourse of the Maghreb, and the second deals with the chronological arrangement of events, and gives the place the novel a reality that brings it closer to the sense of reality, while, the character contributes to its propelling of the narrative event, and in the latter, highlighting the language that attracts the reader or recipient to enjoy its rhetorical charm.

Key Words: Poetics,Novel, Feminism ,Discourse,Maghreb