جامعة محمد خيضر بسكرة
كلية الآداب واللغات
قسم الآداب واللغة العربية

# مذكـــرة ماستـــر

لغة وأدب عربي

دراسات أدبية

أدب حديث ومعاصر

رقم : ح 21

---

إعداد الطالبة:

**ذكرى زياد**

يوم : 2019/06/22

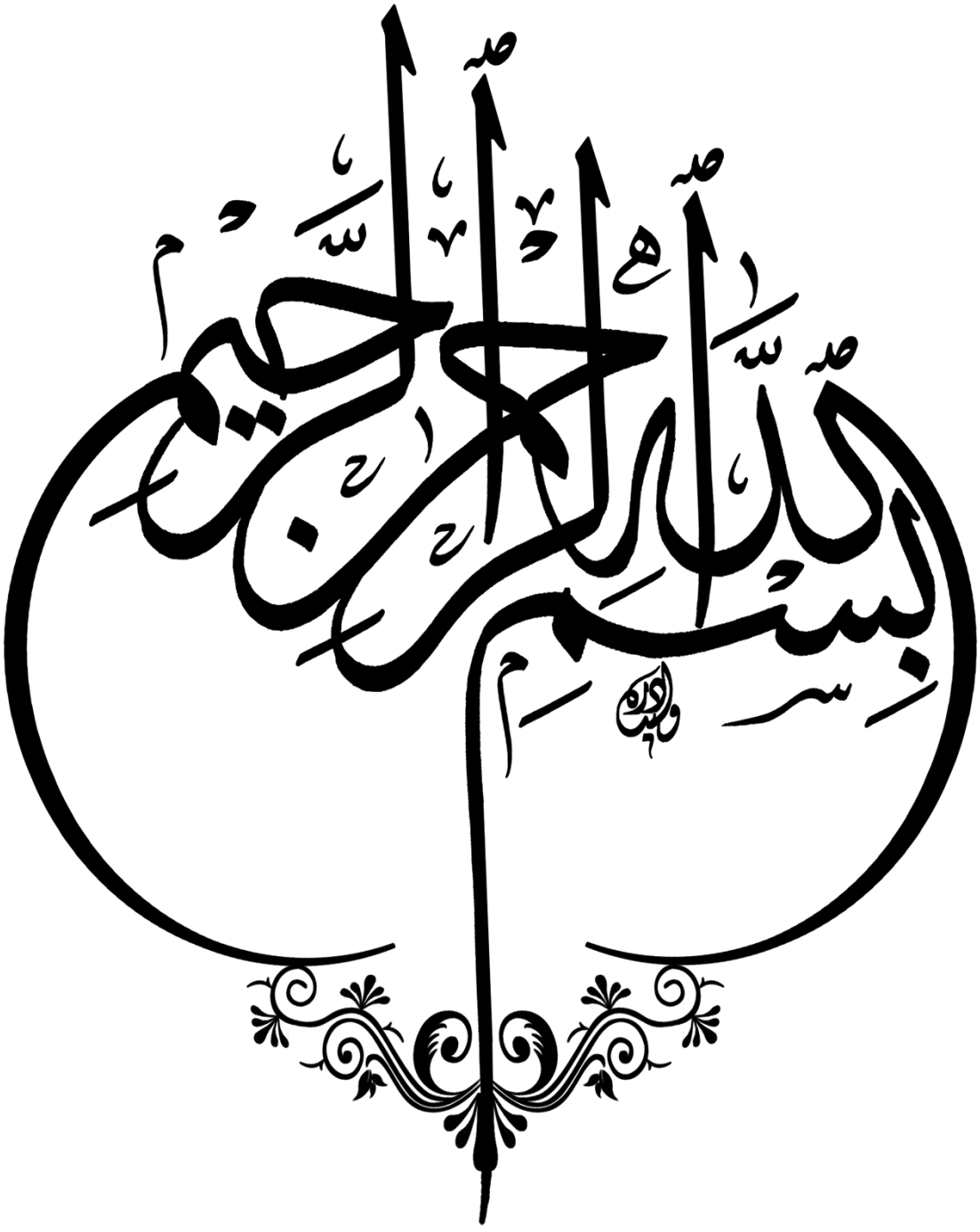
## شعرية المناص في رواية "نساء في الجحيم" لعائشة بنور أنموذجا

---

**لجنة المناقشة:**

| | | | |
|---|---|---|---|
| علي رحماني | أ. **محاضر (ب)** | جامعة محمد خيضر بسكرة | رئيســـا |
| عمار ربيـح | أستـــاذ | جامعة محمد خيضر بسكرة | مشرفا ومقـرر |
| ناجي صالحي | أستـــاذ | جامعة محمد خيضر بسكرة | مناقشـــا |

**السنة الجامعية: 2019/2018**


بسم الله الرحمن الرحيم

# دعـــــــاء

*يا رب ...*

*... لا تدعني أصاب بالغرور إذا نجحت*

*ولا أصاب باليأس إذا فشلت بل ذكرني دائما بأن الفشل هو*

*التجارب التي تسبق النجاح*

*... يا رب*

*علمني أن التسامح هو أكبر مراتب القوة وأن حب الانتقام هو أول مظاهر الضعف*

*... يا رب*

*إذا جردتني من المال أترك لي الأمل*

*وإذا جردتني من النجاح أترك لي القوة والعناد*

*... حتى أتغلب على الفشل*

*وإذا جردتني من نعمة الصحة أترك لي الإيمان*

*... يارب*

*إذا أسأت إلى الناس أعطني شجاعة الاعتذار*

*وإذا أساء لي الناس أعطني شجاعة العفو*

*... يا رب*

*إذا نسيتك فلا تنساني*

" فلنحذر من المناص..."

جيرار جينيت

" ما أكثر العتبات، وما أصعب اقتحام أي فضاء دون اجتياز العتبة"

سعيد يقطين

" لا يوجد شيء لا قيمة له في النص"

رولان بارت

# شكر و عرفان

"كن عالما ...فإن لم تستطع فكن متعلما، فإن لم تستطع فأحب العلماء، فإن لم تستطع فلا تبغضهم"

بعد رحلة بحث وجهد واجتهاد منا، نشكر الله عز وجل على نعمه علينا فهو العلي القدير، الذي زرع فينا الصبر عند الشدائد، وجعل لنا من كل ضيق مخرجا خلال مشوارنا الدراسي، فألفه حمد وألفه شكر لله أولا وآخرا على ما وفقنا في إتمام هذا العمل المتواضع، كما نثني ثناء حسنا لمن تتناثر لهم الكلمات حبرا وحبا، على صفائح الأوراق، لكل من علمنا ومن أزال غيمة جهل مررنا بها برياح العلم الطيبة، ولكل من أعاد رسم ملامحنا وتصحيح عثراتنا، لنبعث تحية شكر واحترام وأيضا وفاء وتقديرا واعترافا منا بالجميل، نتقدم بجزيل الشكر لأولئك المخلصين الذين قاموا بمساعدتنا ومساندتنا في مجال البحث العلمي ونخص بالذكر أساتذتنا الكرام الذين كانوا مصابيحا تضيء دروبنا من أولى مراحلنا الدراسية حتى الآن، لنتوجه بتحية شكر خاصة إلى الأستاذ المشرف الدكتور الفاضل "ربيع عمار" على ما غمرنا به من نصائح وتوجيهات علمية قيمة، فلم يبخل علينا، جزاه الله عنا خير الجزاء وكما نتقدم بالشكر والتقدير للأستاذة الدكتورة "نعيمة سعدية" التي قامت بمساندتنا ومؤازرتنا بكل ما تحمله الكلمة من معنى، جزاها المولى تعالى خير الجزاء والفضل.

كما نتوجه بأسمى آيات الشكر والامتنان إلى كل من أعاننا على انجاز البحث بالقول والعمل، ونخص بالذكر أستاذة قسم اللغة العربية وآدابها وعمالها أيضا، ونشكر جميع أعضاء لجنة المناقشة الموقرة، فالشكر لمن يستحق الشكر.

# الإهداء

بدأنا بأكثر من يد وقاسينا أكثر وعانينا الكثير من الصعوبات وها نحن اليوم والحمد لله نطوي سهر الليالي وتعب الأيام وخلاصة مشوارنا بين دفتي هذا العمل المتواضع.

إلى سيد الخلق رسولنا الكريم سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم أهدي ثمرة عملي إلى الشمعة التي أنارت دربي وفتحت لي أبواب العلم والمعرفة، معلمتي في الحياة، إلى الينبوع الذي لا يمل العطاء إلى من حاكت سعادتي بخيوط منسوجة من قلبها،إلى من كان دعائها سر نجاحي، إلى أغلى الحبايب والدتي العزيزة.

إلى من سعى وشقى لأنعم بالراحة والهناء الذي لم يبخل بشيء من أجل دفعي إلى طريق النجاح، الذي علمني أن أرتقي سلم الحياة بحكمة وصبر إلى والدي العزيز.

إلى من حبهم يجري في عروقي ويلهج بذكراهم فؤادي إلى عائلتي الكريمة،"جدتي الغالية" إلى أخواتي وكنوزي في الحياة ما حييت "كنزة ويوسف " وإلى البراءة «آية الرحمان".

إلى من سرنا سويا ونحن نشق الطرق معا نحو النجاح والإبداع إلى من تكاتفنا يدا بيد ونحن نقطف زهرة العلم، إلى صديقاتي وأحبائي، إلى من تحلو معهم الأيام "نور الهدى قامة ويعقوب نور الهدى و ش .عبد النور" فلولا وجودكم لغابت متعة وحلاوة الحياة.

إلى من علمونا حروفا من ذهب وكلمات من درر وعبارات من أسمى وأجلى عبارات في العلم، إلى من صاغوا لنا علمهم حروفا ومن فكرهم منارة تنير لنا سيرة العلم والنجاح، إلى أساتذتنا الكرام.

أهدي ثمرة هذا العمل إليكم.

# مقـدمـــــــة

تعدّ المتعاليات النصية آلية جديدة ونوعا من المعرفة التي ترصد تلك العلاقات الخفية والواضحة لنص معين في تعالقه مع غيره من النصوص الأخرى بطريقة مباشرة أو ضمنية والبحث في أشكالها وأنماطها،وهي في الوقت ذاته مفتاح مهم للكشف عن فنية النص وشعريته، حيث أضحى النص الأدبي كائنا مستقلا له خصوصيته التي لا ينبغي على النقد أن يهملها أو يتغاضى عنها، وبهذا شهد النص الأدبي في رحاب النقد النصاني فتوحات كبيرة تحرر فيها من سلطة الذات المبدعة،وفي ظل هذا التطور الحاصل في الدراسات النقدية أدى إلى معاينة وإضاءة جوانب أساسية في النص، لم تكن لتلقى الاهتمام سابقا لو لم يحض النص بفرادته واستقلاليته تتعلق بالنص الموازي أو الملحق أو ما يسميه بعض النقاد بالعتبات أو المناص، وتأسيسا على هذا برزت مسألة "المناص" أو ما يعرف بالمصاحبات النصية باعتباره جزءا من المتعاليات النصية والشعرية عامة وشكلت حقلا معرفيا قائما بذاته، فاهتم النقاد والدارسون سواء الغربيون منهم أم العرب بدراسة النص الأدبي من كل جوانبه دراسة تحليلية منمقة وفي ظل هذا التطور الحاصل تفطنت الدراسات الحديثة والمعاصرة خاصة الدراسات السيميائية المعاصرة، واهتمت بكل ما يحيط بالنص من غلاف وعنوان، اسم الكاتب، مقدمات، عناوين، وهذا ما يسمى بالنصوص الموازية التي توفر للنص وسطا متنوعا يشرح فيه العوالم الموازية التي تسهم في ثراء مدلوله وتوسيع مجال تلقيه وقراءته والكشف عن مفاتنه ودلالته الجمالية، ومما لا شك فيه أن النص الأدبي لا يمكن أن يقدم عاريا، لأن قيمته الفنية لا تتحدد بمتنه فقط بل أيضا بمناصه، وهنا تكمن أهمية الشعرية باعتبارها مجموعة من الاتجاهات المعرفية وقد كانت الانطلاقة الفعلية في دراسة العناصر المسيجة والمحيطة بالنص يعود إلى الباحث الفرنسي "جيرار جينيت" الذي انطلق كباقي السيمائيين، في مساءلة النص ومكوناته السردية، وأن يضع مصطلح المناص "PARATEXTE" أي ذلك النص

الموازي لنصه الأصلي، فانتقل بذلك من شعرية النص إلى شعرية المناص ليصبح فضاء واسعا وآنيا.

يعدّ المناص كعلامة سيميائية الحد الفاصل بين النص وخارجه للقارئ والجسر الواصل بينهما لاقتحام عتبات جديدة قابلة للتحليل والنقد، فهو عتبة النص التي تجسد الأبعاد البنائية والدلالية، وتحقيق القيم الفنية والجمالية للأثر الأدبي، ومن هنا نجد أنفسنا منساقين إلى الاهتمام به وما يكتنزه من إشارات ومدلولات وما ينطوي عليه من رموز وشفرات، التي تبين أنها من المفاتيح السحرية المهمة في اقتحام أغوار عالم النص وفتح مغاليقه ومجاهيله.

وانطلاقا من هذا التداخل الذي يدعونا إلى التنقيب في بنيات النص الروائي للكشف عن مظاهره وأشكال تفاعله النصي، فالمناص في خلق جديد تضبطه قواعده التداولية وتلقيات جمهور القراء له في فتح أفق الانتظار، ليكون بدوره تنشيطا لفضول القراء وتحفيزهم على القراءة والتحليل، فهو أول ما يلفت انتباهنا من خلال ما يمارسه من إغراء.

اهتمامنا بالمناص ورغبتنا في استكشاف عوالمه وبنياته، أن تكون جديرة بالبحث والدراسة، فالمناص نص ولكنه نص يوازي النص الأصلي فلا يعرف إلا به ومن خلاله.

وعلى هذا الأساس يسعى هذا البحث الموسوم بـ: "شعرية المناص في رواية"نساء في الجحيم" لـ: "عائشة بنور" إلى الكشف عن دلالة المصاحبات النصية لتبيين دورها في تلقي المتن وعلاقتهما معه، لكشف الغموض الذي يكتسي هذا العمل الأدبي الإبداعي،والذي يزيد من جذب القارئ ولفت انتباهه لتمكنه من فك شفرات النص من خلال عتباته المحيطة به.

وفي الحقيقة كانت رغبتنا في اختيار هذا الموضوع بالذات نابعة من عدة عوامل وأسباب ودوافع حفزتنا على البحث في هذا المجال، وذلك للغوص في غمار عالم هذا

# مقـدمـــــــة

النص من خلال الإحاطة بعتباته النصية، وما تحمله من شعرية وجمالية، بالإضافة أيضا إلى محاولة تأويل المصاحبات النصية التي لم تعد مجرد واجهات توضع اعتباطيا، ما لا يخفى عنا أن هذا الباب لم يحظ بالكثير من الدراسات والأبحاث، وهو حقل مازال بحاجة للدراسة والبحث، كما نسعى للوقوف على إسهام المناص في إنتاج دلالة النص، وكذلك الرغبة في خوض غمار التجربة السيميائية وتطبيقها على جنس الرواية.بالإضافة أيضا إلى قلة الدراسات التطبيقية التي تتعلق بـــ "نساء في الجحيم" للروائية عائشة بنّور لأنها لم تنل فيما نعلم نصيبا كافيا من الدراسة.

واللافت للانتباه أن المناص بطبيعته يدعونا إلى طرح جملة من الأسئلة لتكون فتيلا أوليا للقراءة والاستنباط، إذ تتمحور إشكالية هذا الموضوع على عدة محاور نذكر منها:

ما علاقة الشعرية بالمناص؟ وكيف يجسد النص هذه العلاقات؟ وكيف يقوم ببنائها من خلال إنتاجه النصي والروائي؟ وماهي مجمل الآليات السيميوطيقية لمقاربة المناص؟ وما حدود فعاليته ودلالته في الإنتاجية النصية؟ وهل ساهم المناص في إضاءة الجوانب الخفية لكوامن النص الروائي؟

وكان لزاما علينا انطلاقا من هذه التساؤلات، التي حاولنا الإجابة عنها في هذا البحث الموسوم بـ: "نساء في الجحيم" استنطاق العتبات النصية في هذا النص.

وبما أن المناص يقتضي دراسة النص من جميع جوانبه دراسة سيميائية تغوص في أعماقه وتستكشف مدلولاته المحتملة في محاولة ربط شعرية النص بعلاقتها بالمناص اهتدينا إلى أن تنقسم الدراسة التي عملنا على هندسة وتصميم ما توفر لدينا من أفكار في خطّة منهجية بنيت على مقدمة، ومدخل وثلاثة فصول بين التنظير والتطبيق، حاولنا عبرها إلى استنطاق شعرية المناص للرواية، ثم تطرقنا إلى خاتمة البحث.

## مقـدمـــــــة

تناولنا في مدخل البحث وقفة موجزة على أهم المصطلحات ليستطيع القارئ أن يتواصل مع الجانب التطبيقي، فاستعرضنا فيه عنوان: مقاربات نظرية حول مصطلحي الشعرية والمناص، يضم مفهومهما من الجانب اللغوي والاصطلاحي، ثم أهم التقسيمات التي قد تتناسب مع طبيعة هذه الدراسة.

أما الفصل الأول الموسوم بـ: المناص التشكيلي في رواية "نساء في الجحيم"الذي رصدنا فيه: عتبة الغلاف، عتبة الصورة، ثم عتبة اللون، ليختم الفصل الأول بخلاصة تتضمن أهم ما خلصنا له في هذا الفصل.

وقد جاء الفصل الثاني بعنوان: " المناص التأليفي في رواية "نساء في الجحيم"، تم التحدث فيه عن طبيعة البناء الداخلي لعالم المتن الروائي، ويحتوي هذا الفصل: عتبة الإهداء، وعتبة المقدمة، ثم عتبة الاستهلال، ليختم أيضا بأهم النتائج التي توصلنا إليها عقب دراستنا هذه.

أما الفصل الثالث: فوسمناه بـ: "العنوان مناصا شعريته ودلالته في رواية "نساء في الجحيم"، حيث تطرقنا فيه إلى دلالة العنوان بتحديد أنماطه ووظائفه ومدى تطابقها مع عنوان روايتنا، بالإضافة إلى أبعاده الدلالية والجمالية،احتوى هذا الفصل على عتبة العنوان، وعتبة العناوين الداخلية، لتتم دراسة العناوين الداخلية في علاقتها بالمتن الروائي ومدى تطابقها مع العنوان الرئيس، لنخلص في هذا الفصل الأخير لأهم النتائج التي توصلنا إليها.

ثم ختمنا دراستنا بأهم النتائج التي أفضى إليها تحليلنا للمتن الروائي، ودراستنا ككل.

وتتطلب هذه الدراسة منهجا متبعا، حيث أن طبيعة الموضوع فرضت حضور المنهج السيميائي نظرا لكفاءته الأدائية في الكشف عن مضمرات النصوص المصاحبة،وذلك لمقاربة العناصر المكونة للمناص، وبوصفه الأمثل لفك شفرات النص

وتفجير دلالاته واستنباط جماليته، دون أن ننفي أيضا اعتمادنا على آليتي الوصف والتحليل، وهذا ما قادنا إلى الإستعانة بمراجع عدة كان من أهمها:

كتاب عبد الحق بلعابد عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، حسن ناظم مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج)، شعرية النص عند "جيرار جينيت" من الأطراس إلى العتبات، وانفتاح النص الروائي (النص والسياق) لـ: سعيد يقطين والتشكيل البصري لـ: محمد الصفراني، وسيميائية الصورة لـ: قدور عبد الله ثاني، شعرية النص الموازي لـ: جميل حميداوي، والعنوان في النص الإبداعي لـ: عبد القادر رحيم واللغة واللون لـ: أحمد مختار دعم، ورواية "نساء في الجحيم" لعائشة بنّور، وغيرها من المراجع.

وقد اعترضتنا في رحلة بحثنا هذا، جملة من الصعوبات، لعل في مقدمتها تشابك المصطلحات وإشكالية الترجمة، إضافة إلى تعدد آراء النقاد وتنوع الرؤى بتعدد التراجم،ليصعب حصرها والإحاطة بمدلولاتها، أيضا لصعوبة فك شفرات ومعادلات الإبداع الروائي الذي بين ثنايا أيدينا، وبالرغم من ذلك حاولنا قدر الإمكان جاهدين الإلمام بكل ما يخدم بحثنا، في خوض المغامرة الشيقة لتخطي هذه العوائق ومراوغتها.

وفي الختام نحمد الله حمدا كثيرا طيبا مباركا، وحمدا لمن علم بالقلم، وشكرا على ما أنعم به ورسم، لنرفع قلم امتناننا وجزيل شكرنا لأستاذنا الكريم "ربيح عمار" الذي ساعدنا بتوجيهاته القيمة وتحفيزاته المتواصلة لإتمام هذا العمل، فله فائق الاحترام والتقدير، كما نقدم جزيل شكرنا للدكتورة الفاضلة "نعيمة سعدية" التي دعمتنا وقدمت لنا يد العون والنصائح القيمة، كما نتقدم بجزيل الشكر والعرفان لكل من مد لنا يد العون، فإن أخطأنا فهو ضعف منا، وإن أصبنا فهو توفيق العزيز الحكيم سبحانه عز وجل والله الحمد والشكر.

# مدخل: مقاربات نظرية حول مصطلحي "الشعرية-المناص"

## أولا: حدود الشعرية

1-المفهوم اللغوي

2-المفهوم الاصطلاحي

3-الشعرية في النقد الغربي

4-الشعرية في النقد العربي

## ثانيا: ماهية المناص

1-المفهوم اللغوي

2-المفهوم الاصطلاحي

## أولا: حدود الشعرية: Poétique

تعجّ السّاحة النّقديّة بالعديد من المصطلحات والمفاهيم المتداخلة والمتقاربة، والتّي يقع الاختلاف في ترجمتها من اللّغات الغربيّة إلى اللّغة العربيّة، مما جعل من مصطلح "الشّعريّة" محطّ اهتمام الكثير من الدّارسين العرب والغرب لحقب طويلة، فلا تزال إلى يومنا هذا تشغل تفكيرهم، على اعتبار أنّها موضوع قديم وجديد في آن واحد، وبالتّالي فمصطلح الشّعريّة يحمل معنى التّعدّد والكثرة، وبذلك فقد اختلفوا في تحديد مفهومها، ولعلّ أبرز القضايا بجدارة الكلام في تحديد مفهومها اللّغوي والاصطلاحي كنظريّة أدبيّة، تجذب الانتباه وتضفي حيّزا كبيرا باهتمام القارئ من جهة ثانية.

ومن خلال هذا التّصوّر سنحاول التعمّق في أغوار مفهوم الشّعريّة من النّاحية اللّغويّة والاصطلاحية.

إنّ المتصفّح للمعاجم العربيّة القديمة يقف عند مدلولات مختلفة لمفهوم الشّعرية.

### 1-المفهوم اللغوي:

الشّعريّة كلمة مشتقّة من الفعل: شَعَرَ شَعَرَ بِهِ وَشَعُرَ يَشْعُرُ شِعْرًا وَشَعْرًا وَشِعْرَةً وَمَشْعُورَةٌ وَشُعُورًا شُعُورَةً وَشِعْرَى وَمَشْعُورَاءَ وَمَشْعُورًا، الأخيرة عن اللحياني كله: علم وحكي عن الكسائي أيضا: أَشْعُرُ فُلاَنًا مَا عَمِلَهُ، وَأَشْعُرُ لِفُلاَنٍ مَا عَمله قال: وهو كلام العرب، فقال اللحياني عن الكسائي.

ليت شعري لفلان ما صنع، وليت شعري فلانا ما صنع وأنشد:

يَا لَيْتَ شِعْرِي عَنْ حِمَارِي مَا صَنَعْ وَعَنْ أَبِي زَيْدٍ وَكَمْ كَانَ اِضْطَجَعْ[1]

كما ورد في معجم تاج العروس بمعنى: «وَأَشْعَرَهُ الأَمْرَ، أَشْعَرَهُ بِهِ، أَعْلَمَهُ إِيَّاهُ، وفي التنزيل قوله عز وجل: ﴿وَمَا يُشْعِرُكُمْ أَنَّهَا إِذَا جَاءَتْ لاَ يُؤْمِنُونَ﴾[2] أي وما يدريكم،وأشعرته فشعر، أي أدريته فدرى، وقال الأزهري: الشعر: القريض المحدود بعلامات لا يجاوزها، و(ج، أَشْعَارٌ) و(شَعَرَ، كَنَصَرَ وكَرُمَ، شِعْرًا) بالكسر (وشَعْرًا) بالفتح (قالَهُ) أي الشِعْرْ، (أو شَعَرَ)، كنصر (قَالَهُ، وشَعُرَ) ككَرُمَ (أَجَادَهُ)».[3]

أما في معجم مقاييس اللّغة، فجاءت اللّفظة من «شعر: الشين والعين والراء،أصلان معروفان، يدل أحدهما على نبات، والآخر على علم، وعلم، والباب الآخر: الشِّعارِ: الذي يتنادى به القوم في الحرب ليعرف بعضهم بعضا، والأصل قولهم شَعَرْتُ بالشيء إذا علمته،وفطنت له، قال قوم، أصله من الشّعْرة كالدربة والفطنة، يقال شعرت شعره،قالوا:وسمّى الشّاعر لأنه يفطن لما يفطن له غيره».[4] قال الله عز وجل:﴿إِنَّ الصَّفَا والمَرْوةَ مِنْ شَعَائِرِ اللهْ﴾.[5]

بالإضافة أيضا قول محمود درويش في الشّعريّة: «تجربة وليدة الحبّ والعذاب والكفاح والثّورة والألم والنّداء القادم من البعيد».[6]

(1) ابن منظور: لسان العرب، دار الأبحاث، بيروت، لبنان، مج:6، ط1، 2008، مادة (ش، ع، ر)، ص 117.

(2) سورة الأنعام: الآية 109.

(3) مرتضى الزبيدي: تاج العروس من جوهر القاموس، دار الفكر، بيروت، لبنان، مج: 5، ط1، 2011 ص 724.

(4) أحمد الرازي: معجم مقاييس اللغة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ، مج: 2، ط2، 2008، ص 216.

(5) سورة البقرة: الآية 158.

(6) علي القاسمي: معجم الاستشهادات الوجيز للطلاب، زقاق البلاط، بيروت، لبنان، ط1، 2012، ص 129.

## 2-المفهوم الاصطلاحي:

ما أكثر المفاهيم المتداخلة المتقاربة التّي يقع الاختلاف في ترجمتها من اللّغات الأجنبيّة إلى اللّغة العربيّة، إمّا بالتّساهل في نقلها معرفّيا، وإمّا بإطلاق مصطلح واحد عربي، ويقابل عدّة مصطلحات أجنبيّة فيختل المفهوم ويضطرب المعنى، وتغيب الدّقة المعرفيّة في استعمالها، فقد تعدّدت دلالات مصطلح الشّعريّة.

إنّ الشّعريّة حسب النقاد العرب المعاصرين، «يطلقون مصطلح "الشّعريّة" وهم يريدون به غالبا إلى ما يريد به النّقاد الغربيّون من وراء إطلاقهم مفهوم "الشّعريّات" (Poétique,Poetics)».[1]

فالشّعريّة «Poétique مصطلح قديم حديث في الوقت ذاته، ويعود أصل المصطلح في أوّل انبثاقه إلى أرسطو، أمّا المفهوم فقد تنوّع بالمصطلح ذاته، على الرّغم من أنّه ينحصر في إطار فكرة عامّة تتلخّص في البحث عن القوانين العلمية التي تحكم الإبداع،ويبدو أنّنا نواجه من جهة أولى مفهوما واحدا بمصطلحات مختلفة».[2]

أمّا عن مصطلح «Poetics باللّغة الأجنبيّة، فقد اختلف النّقاد والمترجمون في ترجمته وتعريبه من لغة المصدر (اللّغة الأجنبيّة) إلى لغة الهدف (اللّغة العربيّة)، وقد اقترحوا بعض التّرجمات المختلفة من بينها: ترجمة سعيد علّوش Poetics إلى "الشّاعريّة" وهي درس يتكفّل باكتشاف الملكة الفرديّة التّي تصنع فرديّة الحدث الأدبي».[3]

---

(1) عبد المالك مرتاض: قضايا الشعريات «متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصرة»، دار القدس العربي، وهران الجزائر، ط1، 2009، ص 17.

(2) حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994 ص11.

(3) المرجع نفسه، ص 14.

وبالمقابل أيضا «ينتقد "الغذّامي" ترجمة (Poetics) إلى (الشّعريّة)، كون هذا اللّفظ يتوجّه بحركة زئبقيّة نافرة نحو (الشّعر) ولا نستطيع كبح جماح هذه الحركة لصعوبة مطاردتها في مسارب الذّهن، فبدلا من هذه الملابسة نأخذ بكلمة (الشّاعريّة) لتكون مصطلحا جامعا يصف (اللّغة الأدبيّة) في النّثر وفي الشّعر، ويقوم في نفس العربي مقام (Poetics) في نفس الغربي».[1] فالعرب استقوا من الفكر الغربي من جهة والقديم من جهة أخرى.

والدّارس للشّعريّة يجد أنّها من المصطلحات «التي أثارها الشّكلانيّون الرّوس وبعثوا بها في النّقد الجديد، عرفه العرب من قبل تحت أسماء مختلفة مثل: الشّاعرية، وشعر شاعر والقول الشّعري والقول غير الشّعري والأقاويل الشّعرية، ثم شاع استحداث اللّفظة في الدّراسات الحديثة».[2]

لقد ظلّت "الشّعريّة" محطّاهتمام العديد من الدّارسين، ممّا جعل من إشكاليّة المصطلح واضحة وجليّة في النّقد العربي والغربي على حدّ سواء، حيث اتّخذ مفهوم الشّعريّة مصطلحات مختلفة منها: شعريّة أرسطو، نظريّة الأقاويل الشعريّة، نظريّة الانزياح، نظريّة التّماثل...[3]

أمّا فيما يتّصل بتحديد موضوع الشّعريّة «فإنّها تسعى للكشف عن قوانين الإبداع في بنية الخطاب الأدبي، بوصفه نصّا وليس أثرا أدبيّا، وبذلك أصبح النّص فضاء ذا معان متعدّدة، وأصبحت الشّعريّة تبعا لذلك بحثا في هذا الفضاء، فالنّص إذن هو موضوع الشّعريّة، بل جامع النّص، أي مجموع الخصائص العامّة أو المتعالية التّي ينتمي إليها

(1) حسن ناظم: مفاهيم الشعرية ، ص 11.

(2) حياة لصحف: مصطلحات عربية في نقد ما بعد البنيوية، دار الخلدونية، الجزائر، (د.ط)، 2013، ص 65.

(3) ينظر: حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 11.

كلّ نّص على حدّة، ونذكر من بين هذه الأنواع: أصناف الخطابات، وصيغ التّعبير والأجناس الأدبيّة».[1]

فانطلق جينيت "Genette" بذلك في البداية من شعريّته للنّص في البحث: «فيما يجعل من نص ما نصّا أدبيّا»[2] فقد أنفق جهده في البحث عن نظريّة الأجناس الأدبيّة إذ حاول تتبع حضورها منذ ظهور شعريّة "أرسطو وأفلاطون" وصولا إلى عصر متأخّر أي من زمن اختزالها في المحاكاة، إلى زمن تحولّها إلى التّعبيريّة وما بعدها.[3]

وعليه فيرى "جينيت" أنّ الشّعريّة «علم عجوز وحديث السّن».[4]

ففي اختلاف الرّؤى والمفاهيم نجد أن مصطلح الشّعريّة نتج عنه عدّة تصوّرات فنجد "رومان جاكبسون Roman Jakabsan" يحصر هذا المفهوم فيحدّدها: «يمكن للشّعريّة أن تعرف بوصفها الدّراسة اللّسانيّة للوظيفة الشّعريّة في سياق الرّسائل اللّفظيّة عموما وفي الشّعر على وجه الخصوص».[5]

وهو بهذا التّعريف لا يخفي الجوهر الأوّل في استخدام الوسائل الشفويّة بقصديّة متنافرة، كما أنّ عناصر اللّغة الانفعاليّة لا تفتقد تلوينها الانفعالي، فيمكن تحديد الشّعريّة من هنا باعتبارها ذلك الفرع من اللّسانيّات الذّي يعالج الوظيفة الشّعريّة في علاقتها مع

(1) جيرار جينيت: مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمان أيوب، دار توبقال، المغرب، ط1، 1985، ص 5.

(2) سليمة لوكام: شعرية النص عند "جيرار جينيت" من الأطراس إلى العتبات، التواصل، ع: 23، جانفي2009 ص 32.

(3) ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 23.

(4) جيرار جينيت: مدخل إلى جامع النص، ص 80.

(5) رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، المغرب، ط1، 1988، ص 90.

الوظائف الأخرى للّغة، فتهتّم الشّعريّة بالمعنى الواسع للكلمة، وبالوظيفة الشّعريّة، لا في الشّعر فحسب، حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للّغة.[1]

كما أعطى "تودوروف Todorov" لمصطلح الشّعريّة مدلولات، حيث يقول: «يبدو لنا أنّ اسم شعريّة ينطبق عليه إذا فهمناه بالعودة إلى معناه الاشتقاقي أي اسما لكلّ ما له صلة بإبداع كتب أو تأليفها حيث تكون اللّغة في آن واحد الجوهر، والوسيلة، لا بالعودة إلى المعنى الضّيّق الذّي يعني مجموعة من القواعد أو المبادئ الجماليّة ذات الصّلة بالشّعر».[2] وعليه فتودوروف أكّد على ضرورة فاعليّة الاسم ذاته.

وبالتّالي يمكننا القول بأنّ الدّرس النّقدي كثيرا ما اهتّم بهذا الموضوع، وأفرد له عددا من الدّراسات، كما اهتّم بالاصطلاح عليه، فلعلّ الاختلاف هو ما أنشأ عن تعريب هذا المصطلح إن صحّ القول، وبالرّغم من أنّ مسألة تعريف الماهية الشّعريّة ليست جديدة في الفكر العربي والغربي معا، لا شكّ أنّها لا تبوح بمتنها ودلالتها، بل تحتاج إلى تحفيز للخروج من الضبابيّة والعتمة، وهنا تنفتح التّسمية على التعدّد.

### 3-الشعرية في النقد الغربي:

تعدّ الشعرية من أهم المواضيع التي شغلت التفكير النقدي الغربي، فأثرى جهازها المفاهيمي، فحين نقول «الشعرية في الفكر الغربي» إنما ينصرف كلامنا كما هو بادي الدّلالة إلى أهل الغرب جميعا، من الأمم الراقية والشعوب المتطورة على عهدنا هذا، ثقافيا كان وتكنولوجيا معا، كالألمانيين والرّوس والفرنسيين والإنجليز والأمريكيين والإيطاليين

(1) ينظر: رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ص 35.

(2) تزفيطان تودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، المغرب، ط1، 1987 ص 23، 24.

وحتى الهولنديين، ولو نلتفت إلى ثقافات كل هؤلاء نتابع فيها مفهوم الشعر ومن ثم نظرية الشعريات أو (Poetics,LaPoétique).[1]

وإذا كنّا قد رأينا اختلاف النقاد العرب الأقدمين حول مفهوم "الشعرية" في شكل وسيط لا يكاد يبين، بل إنّ الآخر منهم كان ينسج على ما قال الأول، دون أن يحيل عليه بالتقييد على كل حال ذلك، وإنا نود أن نتناول في هذه الدراسة معالجة المنظورات التي كان ينظر المفكرون الغربيون ونقادهم إلى ماهية "الشعرية"، فسلطوا الضوء بداية من الرؤية التقليدية إلى مفهوم الشعر (Notion de Poésie) وهم ينتمون إلى القرون الأولى من عصر النهضة، يضاف إلى ذلك الشروط الأدبية القاسية التي كانوا يشترطون مثولها في النسج الشعري، الذي يقرون بجماليته وجودته، ورقيه مثل رفعة اللغة وجمالها وأناقتها.[2]

أمّا عن مصطلح الشعرية (Poetics) في الدراسات الغربية، فإن له مفهومات متعددة، ففي التعريف السائد يدل هذا المصطلح على «مجموعة المبادئ التي تقود الكاتب في عمله الأدبي».[3]

والشعرية أيضا: «(Poetics) كلمة يونانية الأصل، فهي مرتبطة بالفن الشعري، بالتالي فهي نظرية معرفية متعلقة بتقنية العمل الشعري وجماليته».[4]

فنجد أن أصل الشعرية يعود إلى اليونانيين، وخاصة عند الفلاسفة الإغريقيين "أفلاطون وأرسطو" حيث ارتبط مفهومها بحسب تصورهما الفلسفي بالمحاكاة، وانطلاقا

(1) ينظر: عبد المالك مرتاض: قضايا الشعريات، ص 65.

(2) المرجع نفسه، ص 67، 68.

(3) سعد بوفلاقة: الشعريات العربية، «المفاهيم والأنواع والأنماط»، منشورات بونة، الجزائر، ط1، 2007، ص 24.

(4) محمود درايسة: مفاهيم الشعرية «دراسات في النقد العربي القديم»، دار جرير، الأردن، ط1، 2010، ص 15.

من تصور أفلاطون الذي تطرق إلى الشعرية واعتبرها محاكاة، فترجع نظرية المحاكاة عنده إلى النظرية المعروفة بنظرية المثل، وعلى هذا فالواقع الذي نعيشه خال من المثل الأعلى، وإنما كل ما فيه ما هو إلاّ تقليد ومحاكاة لما هو كامن في عالم المثل.

حيث تطرق أفلاطون "Aflaton" في قضيته لكي يوضح نظريته فيقول في ذلك التصور: «والشاعر كالمصوّر، يحاكي ظواهر الأشياء، دون أن يفهم طبيعتها، وشعره بهذا تقليد، وبعيد عن الحقيقة بدرجتين، وهذا يبرهن على أنّ الشّاعر أقل منزلة من الفيلسوف الذي يتصل بالحقيقة وعالم المثل، بينما الشّاعر لا يتصل إلاّ بظواهر الأشياء الخادعة للحواس».[1]ومن خلال هذا التّصور نجد أن أفلاطون عمد إلى قضيّة الشّعر باعتبارها محاكاة لعالم المثل، وأيضا محاكاة الشّيء في تقليده لعالم المثل.

أما أرسطو "Aristo" الذي تناول في كتابه الشهير "فنّ الشّعر" «Poetics» موضوع الشعرية فربطها أيضا بالمحاكاة، وإنّه يعيد بذلك جوهر معنى المحاكاة الأفلاطوني، حيث يرى أرسطو «أنّ الفنون المختلفة كالشّعر والموسيقى مثلا تختلف عن بعضها من حيث المادّة المستخدمة، والموضوع الذي يحاكي، ثمّ الطريقة المختارة لعملية المحاكاة».[2]

كما تعرّض "أرسطو" في نفس الصّدد، حيث قال في الشعرية: لا يزال هناك فرق ثالث يميّز بين تلك الفنون وهو الطّريقة، التّي يمكن أن يحاكي بها أيّ موضوع من الموضوعات، فباستعمال نفس المادة، ومعالجة نفس الموضوعات يمكن أن يحقّق الشّاعر محاكياته، إمّا أن يستخدم السّرد وإمّا يتكلم بلسانه هو، وإمّا أن يعرض الشخصيّات، هذه

(1) أرسطو: فن الشعر، تر: دكتور إبراهيم حماده، مكتبة الأنجلو المصرية، (د ط)، (د ت)، ص 61.

(2) المرجع نفسه، ص 62.

هي الفروق الثلاثة التّي تميّز المحاكيات الفنيّة[1]، وهذا ما يحدّد طبيعة العمل الفني ومتعة المعنى الانفعالي للموضوع المحاكي.

وفي هذا التّصور «لقد غيّر أرسطو مفهوم "الشعرية" من مستواها الفلسفي والوصفي إلى تصور مخالف تماما، وقد انقسم النّقاد بإزائه إلى مجموعتين متقابلتين، فمن وجهة نظر أولى، أصبحت الشّعرية مستقلة، عن رغبات ومتطلبات المنظر، وسددت على ماهية الشعر، ومن وجهة نظر ثانية شدّدت على ما يجب أن يفي به الشعر من تلك المتطلبات،وأن يتطابق مع مجموعة متصورة مسبقا من الأشكال والموضوعات، وأنماط الأسلوب والوزن والتّنظيم وأنواع المضمون».[2]

نستنتج من خلال العودة إلى معطيات شعريّة أرسطو، أنّ هذا المصطلح لم يكن سوى نظريّة تتّصل بخصائص الخطاب الأدبي، وعليه يتّضح لنا أيضا أنّ أرسطو وأفلاطون من خلال تصورهما الفلسفي، قد ربطا مصطلح الّشعرية بالمحاكاة.

وتظهر مفهومات أخرى أكثر دقّة تحوّل "الشّعرية" إلى حقل دراسي يعهد لنفسه مهمة تكوين "نظريّة داخليّة للأدب" وتطوير المقولات التي تؤدّي إلى الإحاطة بالوحدة والتّنوع معا في كل الأعمال الأدبيّة.[3]

حيث يمثّل «"رومان جاكبسون" فصيلة نقدية متميّزة في التأسيس لعلم الشّعرية،ونشير هنا إلى فضل الشكلانيّين الرّوس في التّنبيه إلى وظيفة النّاقد التّي لا

(1) ينظر: أرسطو: فن الشعر، ص 72.

(2) حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 21.

(3) سعد بوفلاقة: الشعريات العربية، ص 25.

تتمثّل في الحديث عن الأدب أو النّصوص الأدبيّة الفردية بل في أدبيّتها، وقد لعب رومان جاكبسون دورا أساسيا في تطوير هذا المفهوم».[1]

تطرّق "جاكبسون" في تعريفه إلى أنّ "الّشعرية": «تهتّم بقضايا البنية اللسانيّة فيقدّم نظرته الإجمالية عن العلاقات بين الشّعرية واللسانيّات، فيقول: إنّ موضوع الشّعرية هو قبل كل شيء الإجابة عن السؤال التالي: ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثرا فنّيا. وبما أنّ هذا الموضوع يتعلق بالاختلاف النوعي الذي يفصل فنّ اللّغة عن الفنون الأخرى وعن الأنواع الأخرى للسّلوكات اللّفظية، فإنّ للشّعرية الحق في أن تحتّل الموقع الأول من صورة عامة، وبطبيعة الحال مبسّطة إلى حدّ ما، عن الدّراسات الأدبيّة، وليس من الضروري مع ذلك، أن نصف التيّارات والمدارس الموجودة، بل يكفي أن نذكر المواقف المتخذة بشأن عدّة اختيارات أساسيّة.[2]

ومن خلال هذا التصوّر يأتي اهتمام "تودوروف" بالشّعرية من منطلق أنّ: «الشّعريّة تسعى إلى معرفة القوانين العامّة التي تنظّم ولادة كلّ عمل، فتبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته، فالشّعرية إذا هي مقاربة للأدب، مجرّدة وباطنيّة في الآن ذاته».[3]

كما تتعلق كلمة "شعريّة" في هذا النّص بالأدب كلّه سواء أكان منظوما أم لا، بل تكاد تكون متعلقة على الخصوص بأعمال نثرية.

وبالتّالي طرح تودوروف موضحا أنّ: «العمل الأدبي في حدّ ذاته ليس هو موضوع الشّعرية، فما نستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النّوعي الذي هو الخطاب الأدبي، وكل

(1) بشير تاوريريت: الشعرية والحداثة، «بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية»، دار رسلان، سوريا، دمشق ط1، 2008، ص 39.

(2) تزفيطان تودوروف: الشعرية، ص 20.

(3) المرجع نفسه، ص 23.

عمل عندئذ لا يعتبر إلاّ تجلّيا لبنية محدّدة وعامّة، ليس العمل إلّا إنجازا من إنجازاتها الممكنة، ولكل ذلك فإنّ هذا العلم لا يعنى بالأدب الحقيقي، بل للأدب الممكن، وبعبارة أخرى يعنى بتلك الخصائص المجرّدة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي أي الأدبيّة».[1]

وعليه فشعريّة تودوروف هي محاولة وضع نظرة عامّة ومحاكية للأدب باعتباره خطابا تجيب عن أسئلته الشّعرية، بهدف استنباط القوانين، ومن هذا المنطلق تسعى إلى معرفة القوانين العامّة التي تنظّم ولادة كل عمل.

وفي اتجاه آخر اهتمّ أيضا "جان كوهين" (Jean Cohen) بالشّعرية حيث يقول فيها: «إنّ طبيعة الفارق بين النّثر والشّعر لغوية أي شكليّة إنّه لا يكمن في المادّة الصوتيّة، ولا في المادّة الإيديولوجيّة، بل يكمن في نمط خاص من العلاقات التي يقيمها الشّعر بين الدّال والمدلول من جهة، وبين المدلولات من جهة أخرى».[2] فهنا يميّز كوهن بين المقاييس الشّكلية في تمييزها من الخطاب النّثري عن الشّعري.

كما تطرّق إلى أنّ«الشّعرية علم موضوعه الشّعر»[3] فيمكن أن يعرّف الشعر في هذه الحالة بكونه نوعا من اللّغة، وتعرّف الشّعرية باعتبارها أسلوبية النّوع، إنّها تطرح وجود لغة شعريّة وتبحث فيها عن مقومّاتها التأسيسيّة.

لذا فإنّ شعريّة "كوهن" هي شعريّة لسانيّة خالصة تستند إلى معالجة الشّعر بوصفه لغة فحسب، ولهذا فالشّعر حسب كوهن لا يترجم أبدا فلكلّ لغة خصوصيتّها، في حين لا تنقل التّرجمة تلك الخصوصيّات، بل تكتفي وهذا بمقدورها أن تفعله، بنقل الدّلالة فقط، ولا

(1) تزفيطان تودوروف: الشعرية، ص 23.

(2) جون كوهين: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب ط1، 1986، ص 191.

(3) المرجع نفسه، ص 9.

يعني هذا أنّ كوهن لا يؤمن بتحليل نصوص أجنبيّة في صلب البحث عن الشّعرية، لكن مفهومه النّظري لا يطيق ذلك التّحليل.[1]

فكوهن يرى أنّه لكي تؤسّس شعريّة أدبيّة جديرة بتسميتها، لابدّ من تناول تحليلي لقصائد من لغات مختلفة أو ثقافات متنوعة.

ومن خلال هذا نجد أنّ هناك صعوبة أخرى خاصّة عند "كوهن" وذلك من خلال قوله: «يبدو أنّها تنبع من كون الشّعرية تعبّر عن نفسها نثرا، فالشّعر هو اللّغة، الموضوع للّغة واصفة هي النّثر، ويبدو أنّ هذا التّباين الأساسي قد حكم على الشّعرية، بتضييع جوهر موضوعها نفسه، فهي تسطّح الشّعر تسطيحا نهائيّا بمجرد ما تتحدّث عنه نثرا،على أنّه يجب أن نميّز مرّة أخرى بين عمليّة الاستهلاك وهي جماليّة، وعمليّة التأمّل وهي علميّة، فتذوّق النّص غير معرفته، ومعرفته غير تذوقّه، ومن العادي أن يعبّر عن هاتين العمليّتين المختلفتين بلغتين مختلفتين».[2]إذا نجد أن شعريّة كوهن جميعها تنتج الأثر الجمالي نفسه.

يبدو أن «شعريّة "أرسطو" كانت اجتراحا بكرا تمثّلتها الشعريّات التي بينت بعدها،وإذا كان الموجز السّابق ينصبّ على قضايا لافتة للنّظر، فإن متابعة مفهوم الشّعرية في الفكر النّقدي والبلاغي العربيّين سينصبّ أيضا على قضايا لافتة للنّظر،فضلا عن كونها ذرى التّفكير العربي في هذا المجال، وسنرى كيف هو التّواشج بين نظريّات قديمة تتجاوز زمنها لتوحي بمعايير حديثة هي الثّمرة الأنضج للتّفكير الّنقدي الحديث».[3]

(1) ينظر: حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 113.

(2) جون كوهين: بنية اللغة الشعرية، ص 25.

(3) حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص25.

نستنتج أيضا أنّ "الشّكلانيّون الرّوس" حاولوا تأسيس شعريّة حديثة، حيث دفعهم ذلك إلى الإحساس بضرورة إقامة علم للأدب، بمعنى وضع مبادئ مستمدة ومستنبطة من الأدب نفسه، حيث تكون هذه المبادئ بمثابة منهجية غير ثابتة، فليس المهم منهج للدّراسات الأدبيّة، بل منهج للأدب كموضوع للدّراسة.

## 4-الشعرية في النقد العربي:

لقد نشأ مفهوم الشّعرية العربيّة خلال فترات وأحقاب طويلة، وعبر عصور مختلفة من الزّمن، وقد اختلفت الآراء في تحديد مفهوم الشّعرية من منظور عربي، إلاّ أنّ مفهومها مختلف عمّا تعنيه الشّعرية الغربيّة بمعناها العام، فالشّعرية العربيّة مفهوم قديم جديد في الوقت نفسه، تطرّق إليها العديد من الدّارسين القدامى والمحدثين، فقد كان اهتمامهم منصبّا حول تعريف الشّعر وإبراز جماليّته الفنيّة، حيث ورد مصطلح الشّعرية بألفاظ عديدة،ومن خلال هذا قد حاولنا أن نعود إلى النّصوص العربيّة التي وردت فيها لفظة "الشّعرية" متتبّعينا معانيها، ومحدّدينا أهم الشّواهد على ذلك هذه التّعاريف المأثورة عن بعضها، وذلك بعد استعراض ما أورده الأدباء والنّقاد العرب من آراء وشواهد على تفكير العرب قديما في مسألة الشّعرية فنقف بداية عند رأي "الجاحظ".

تناول الجاحظ "الشّعرية" فاعتبرها مفهوما يوضع في سياق مصطلح "الشّعر" أي ربطها بالشّعر حيث يقول: «المعاني مطروحة في الطّريق».[1]

كما يرى في تصوّره بأنّ الشّعرية لم تكن تكمن فيها يشتمل عليه الشّعر من معان ولكنها تمثّل في إقامة الوزن وتخيّر اللّفظ وسهولة المخرج...[2]

(1) عمرو أبو عثمان بن بحر الجاحظ: الحيوان، ج: 1، تح: عبد السلام هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت ط3، 1969، ص 131.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص132.

وعليه يوضّح "الجاحظ" تصوّره من خلال هذا المفهوم، أنّ الشّعر له طابع فنّي وجمالي قد يأسر المتلقّي، وذلك من خلال لغته الشّعرية.

كما نجد أيضا "عبد القاهر الجرجاني" قد تحدّث عن الشّعرية، حيث ربطها بنظريّة النّظم، فاعتبرها مصطلحا له، يقول في هذا السيّاق: «وإذا عرفت هذه المهنة، فها هنا عبارة مختصرة، وهي أن تقول المعنى ومعنى المعنى، أن تعقل من اللّفظ معنى، ثمّ يفضي بك ذلك إلى معنى آخر كالّذي فسرت لك»[1] فهنا نجد أنّ الجرجاني قد ربط بين قضيّة النّظم الشّعري بعلاقته بين اللّفظ والمعنى.

فالشّعرية من وجهة نظر عبد القاهر الجرجاني تتمثّل في: «النّظم وإثارة المعنى التخيّيلي»[2]، أي أنّه يشحنها بدلالات وقيم جديدة.

وعليه إنّ نظرّية النّظم الجرجانيّة تدلّ باطنيّا على تهميش مبدأ اشتراط الوزن والقافية في الشّعر، فضلا على أنّه يصرّح بذلك "الجرجاني" فليس بالوزن ما كان الكلام كلاما، ولا به كل كلام خيرا من كلام.[3]

وعلى مستوى المعنى يلجأ الجرجاني من أجل توضيح «شعريّته "نظمه" إلى تمييز معنيين ماهو عقلي وتخييلي».[4]

(1) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح: محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د ط)، 1991، ص 203.

(2) بشير تاوريريت: الشعرية والحداثة، ص 27.

(3) حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 28.

(4) المرجع نفسه، ص 28.

وبالتّالي فإنّ المعنى العقلي يعني استخدام المفردات كما هي في أصلها الوضعي الاصطلاحي، أمّا المعنى التخيّيلي يعني استخدام المفردات بطريقة تحيد بها عن أصلها الوضعي، أي عمّا وضعت له أصلا، ويشحنها بدلالات وإيماءات وقيم جديدة.

أمّا "الشّعرية" أيضا في تصوّر "حازم القرطاجنّي" هي: «وليس ما سوى الأقاويل الشّعرية في حسن الموقع من النّفوس مماثلا للأقاويل الشّعرية، لأنّ الأقاويل التي ليست بشعريّة ولا خطابيّة ينحى بها نحو الشّعرية، لا يحتاج فيها إلى ما يحتاج إليه في الأقاويل الشّعرية، إذ المقصود بما سواها من الأقاويل إثبات شيء أو إبطاله أو التّعريف بماهيته وحقيقته».[1]

ويشير "القرطاجنّي" إلى «معنى لفظة الشّعرية فيقترب إلى حد ما، من معناها العام، أي قوانين الأدب ومنه الشّعر، فإنّه ينكر أن تكون الشّعرية في الشّعر نظما للألفاظ والأغراض بصورة اعتباطيّة، فهو يبحث عن قانون أو رسم موضوع، كما يعبّر ويمنح الشّعر شعريّته أو بالأحرى يجعل من النّص اللّغوي نصّا شعريّا».[2] فيبدو بذلك أنّه كان المرجعيّة الأكيدة للشعريّات الحديثة.

وعليه فإنّ القرطاجنّي تحدّث مرّة عن شعريّة الشّعر ومرّة عن القول الشّعري، وهو لا يقصد بهما الشّعر ولا النّظم، إنّما نلمح في قوله شيئا من معاني كلمة (Poetics) ويدلّنا على ذلك قوله: «ما كان من الأقاويل القياسيّة مبنيّا على تخييل وموجودة فيه المحاكاة فهو يعدّ قولا شعريّا».[3] أي أنّه ربط بين صفة الشّعرية والتخييل.

(1) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، تونس، ط3، 1986، ص 119.
(2) حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 13.
(3) المرجع نفسه، ص 31.

وبالتّالي إن تأمّلنا النّصوص السّابقة التّي وردت فيها لفظة "الشّعرية" يثير لدينا بعض الاستنباطات، فاللفظة "الشّعرية" لا تمتلك مقومّات الاصطلاح فهي غير مشبعة بمفهوم معين، كما أنّها لم تكرّس تماما في النّصوص النّقدية العربيّة القديمة، فضلا عن النّصوص المترجمة عن أرسطو والنّصوص التي شرحت كتابه في الشّعرية، ولهذا لا يمكننا أن نعدّها مصطلحا ناجزا ولدته الكتابات العربيّة القديمة، أمّا المعاني التي تحيل عليها لفظة الشّعرية في النّصوص السّابقة فهي مختلفة.

أمّا بعض المعاصرين من نقّاد العرب الّذين تناولوا الشّعرية بالدّراسة والبحث، فلم يعرفوها تعريفا واضحا، كما لم يفرقّوا بينها وبين الشّعر، ولكنّهم عالجوا هذه القضيّة، وذلك من خلال فئة من الدّارسين فمن طليعتهم نجد "أدونيس" حيث يذهب إلى أنّ: «سر الشّعرية حين ننظر إلى الشّعر، من حيث أنّه حدس نفسي فكري، يتجّلى لنا أنّ الفصل بينه وبين الفكر عائد في مستوى آخر، إلاّ أنّه يُضلُّ، ليس لأنّه يعتمد على الحواس الخادعة فحسب، وإنّما لأنّه كذلك يفكّر بطريقة لا يمكن ضبطها في نظام محدّد، فهو يفكّر بالرّمز والصّورة».[1]

فينطلق أدونيس من مفهومه الخاص للشّعر حيث يرى أن لكلّ إبداع جديد تقويما جديدا، ولكلّ رؤية فهما جديدا.[2]

وعليه فإنّ شعريّة أدونيس مقابلة للشّعر، فلا ندرك الحقيقة إلا بالشّعر، وبالتّالي يكون دوره في توفير المتعة الجماليّة، من حيث أنّه لا نكتفي بأن نحسّ بالأشياء، وإنّما نفكر بها بمتعة شعريّة غامضة.

(1) أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2، 1989، ص 71.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص 78.

كما نجد أيضا "كمال أبو ديب" يحدّد تعريفه لمفهوم الشّعرية بقوله: «لا يمكن أن توصف الشّعرية إلاّ حيث يمكن أن تتكوّن أو تتبلور، أي في بنية كلّية، فالشّعرية إذن خصيصة علائقيّة، أي أنّها تجسّد في النّص لشبكة من العلاقات التّي تنمو بين مكونات أوليّة سمتها الأساسيّة أنّ كلاّ منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريّا لكنّه في السيّاق الّذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواجشة مع مكونات أخرى لها السّمة الأساسيّة ذاتها يتحوّل إلى فاعليّة خلق للشّعرية ومؤشّر على وجودها».[1]

وعليه فإنّ الشّعرية التّي يبحث فيها ومن خلالها أبو ديب هي التّي تنشأ متكاملة وشاملة في بعدها العام غير الفردي أو المجزأ، فلقد كان "أبو ديب" يبحث من خلال شعريّته عن الكلّي والعلائقي والشّمولي.

نستنتج انطلاقا من هذا أنّ كمال أبو ديب يبدو وكأنّه قد تخلّى عن المفهوم القديم للشعريّة العربيّة، واقترب من مفهوم الغرب لمصطلح الشّعرية.

وفي اتّجاه آخر نجد "عبد الله الغذّامي" يتبنّى الشّعرية فيصفها بالشّاعرية فهو يراها مصطلحا جامعا يصف اللّغة الأدبيّة في النّثر وفي الشّعر، ويقوم في نفس العربي مقام (Poetics) إلى الشّعرية، كون هذا اللّفظ يتوجّه بحركة زئبقيّة نافرة إلى الشّعر.[2]

كما أنّ "الغذّامي" حاول تمديد رقعة المصطلح فيقول أيضا: «نأخذ بكلمة الشّاعريّة لتكون مصطلحا جامعا يصف اللّغة الأدبيّة ويشمل فيما يشمل مصطلحي الأدبيّة

(1) كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1997، ص 14.

(2) ينظر: عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، النادي الأدبي، جدة، ط1، 1985، ص 19.

والأسلوبيّة».[1] فهنا نجد أنّ الأدبيّة تتضافر وتتّحد مع الأسلوبيّة، وهذا هو المبدأ البنيوي الأساسي.

بالإضافة أيضا أنّ الشّعرية عند الغذّامي تنحصر في معناها بالأسلوبيّة التّي تركّز على اللّغة، حيث يقول فيها: «والشّاعر ليس شاعر لما فكر فيه أو أحسه ولكنّه شاعر لما يقوله من شعر، ليس خلاقا أفكار بل كلمات، فعبقريّته تكمن كلّها في إبداعه اللّغوي، أمّا الحساسيّة المفرطة فلا تكفي أيّ شاعر».[2]

وعند الانعراج نحو الأدبيّة كمرادف للشّعرية، يستوقفنا حسن ناظم بقوله: الأدبيّة مفهوم مواز لمفهوم الشّعرية في أهدافه وإلى حدّ ما في طرائقه، وبهذا تكون علاقة الشّعرية بالأدبيّة علاقة المنهج بالموضوع.[3]

لكن هدفنا، لم يكن الانسلاخ ضمن التّفريعات المفهوميّة، بقدر ما يهمّنا إظهار التّجاذب في مناطق الفوارق الموجبة للمجادلة أين: «تمتاز الشّعرية بين كلّ المصطلحات المتراكمة بقدر وافر من الكفاءة الدلاليّة والشّيوع التدّاولي، جعلها تهيمن على ما سواها».[4] أي أنّ هذا الأمر جعل من هذه التّرجمات تسهم في تصعيد أزمة الاصطلاح العربي.

وبالتّالي يمكن القول أنّه مهما تعدّدت التسميّات أو التّعريفات للمصطلح تبقى هي المنفذ الأساسي للدّخول إلى النّص والغوص في عوالمه، فقد اختلفت الآراء في تحديد هذا المفهوم، إذ تتلخّص في البحث عن قواعد فنون الشعر العربي وقوانينه التي تتحكّم في

(1) عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص 21، 22.

(2) المرجع نفسه: ص 20.

(3) ينظر: حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 36.

(4) نهاد مسعي: شعرية القصيدة النثرية الجزائرية «عبد الحميد شكيل أنموذجا»، موفم للنشر، الجزائر، (د ط)، 2013، ص 29.

الإبداع، ولذلك تظلّ الأعمال العربيّة كانت أم نقديّة، هي أكبر الأعمال في التّراث العربي انفتاحا ومساهمة في فضاء يعكس صورة واضحة متحرّرة من أثر سابق ليخلق بذلك نزعة شعريّة متجددة.

## ثانيا: ماهية المناص: Para texte

«تعدّ العتبات النّصيّة آليّة جديدة يلجأ إليها الباحث لمراودة آفاق النّص، وهي في الوقت ذاته مفتاح مهم للكشف عن فنيّة النّص وشعريتّه، ولذلك فقد حظيت دراسة النّصوص، أدبيّة كانت أم نقديّة باهتمام بالغ في الدّراسات الحديثة، ممّا أدّى إلى إضفاء أسماء عديدة لحقل معرفي واحد يستدعى اهتمام الدّارسين في غمرة الثّورة النّصيّة التي تعتبر إحدى أهم سمات تحولات الخطاب الأدبي بشكل خاص ولعلّ أبرزها: خطاب المقدّمات، النّصوص الموازية، عتبات النّص، التّي تساعد في فتح مغاليق المخطوطات وتساعد في قراءتها وتحديد قيمتها المعرفيّة، فصحيح أنّ الدّرس الأدبي ما يزال يبحث عن أقرب مصطلح يتميز بالدّقة والشّموليّة، لمقاربة هذا الحقل المعرفي الجديد الّذي يعنى بمجموع النّصوص التّي تحفز المتن وتحيط به».[1] ولعلّ من بين العتبات «المناص»الّذي يعدّ المفتاح لدخول عالم النّص والولوج في أغواره باعتباره نمطا من أنماط المتعاليات النّصيّة والشّعرية عامّة.

ومن خلال هذا سيتبيّن لنا مفهوم "المناص" من الناحيّة اللّغوّية والاصطلاحيّة وذلك للكشف عن معانيه ومدلولاته باعتباره محطّ أنظار الدّارسين.

(1) عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص «دراسة في مقدمات النقد العربي القديم»، تق: إدريس نقوري، مكتبة الأدب المغربي، بيروت، لبنان، (د ط)، 2000، ص 21.

## 1-المفهوم اللغوي:

يمكن الإشارة إلى أنّ مفهوم «"المناص" لغة سيؤدّي بنا إلى الكشف عن مفاهيمه المصاحبة والمفارقة في آن، إلاّ أنّنا سنتوقّف عند هذا التّركيب المصطلحي المتكون من مقطعين [Para/Texte]».[1]

حيث أنّ«[Para] هو عبارة عن مقطع نجده في اليونانيّة واللاتينيّة صفة حاملة لعدّة معاني، والملاحظ على السّابقة (Para) أنّها إذا ألحقت بأيّ كلمة حملت معنى من المعاني المذكورة، فتختلف معانيها من مصطلح لآخر، ومن بين هذه الكلمات المتوازي/(Parallèle)، الشبه طبي(Paramédical)، الشبه مدرسي(Parascolaire) الشبه عسكري (Paramilitaire)، ويمكن أن تكون بالمعنى المماثل والمساوي، وأيضا المجانسة والملائمة في بعض الأحيان وكذلك تعنى الزوج والقرين والوزن بين مقدارين والعدل والمساواة بين شخصين، والواقية من المطر (Parapluie)».[2]

و«للغموض ّالذي يلتبس هذه السّابقة الضّديّة الفرنسية ذات الأصول اللاتينيّة أنّها للتّجاور والتّباعد، التّشابه والاختلاف، الدّاخليّة والخارجيّة، أي مجمل معانيها متناقضة حسب توظيف السّابقة "Para" من مصطلح لآخر فيما يخصّ اللّغة الفرنسيّة والأمر نفسه ينطبق في اللّغة الانجليزيّة أيضا، فيقول "ج، هيليس-ميلر" في هذا الصّدد: تعدّ (Para) سابقة ضديّة نقصد بها القرب (المجاورة) والبعد في آن، الائتلاف والاختلاف الداخليّة والخارجيّة».[3]

---

(1) عبد الحق بلعابد: عتبات «جيرار جينيت من النص إلى المناص»، تق: سعيد يقطين، منشورات الاختلاف بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص 13.

(2) المرجع نفسه: ص 42.

(3) المرجع نفسه: ص 42.

أمّا «[Texte] فهو مقطع كثرت تعريفاته حتّى تعدّدت دلالاته في علم النّفس وعلم الاجتماع، واللسانيّات والسيميائيّات، وتحليل الخطاب، إلاّ أنّ أصله التّاريخي في الثّقافة اللاتينيّة يرجع إلى كلمة (Textus) والتّي تعني النّسيج والثّوب وتسلسل الأفكار وتوالي الكلمات، وهذا ما وجدناه في مجال التّداولي للثّقافة العربيّة الإسلاميّة، حاملا لمعنى البروز والظّهور وغاية الشّيء ومنتهاه، والمدقّق في التّعريفين سيجد تقاربا واضحا بينهما،حيث تقّر كلاّ الثّقافتين بأنّ النّص هو بلوغ الغاية واكتمال الصّنع».[1]

«ويمكن تقسيم كلمة (Paratexte) إلى جزئين يشكّل كل منهما وحدة لسانية ذات دلالة (Texte) وهي وحدة معجمية (lexème) يرادف مفهومها معنى النّص في اللّغة العربيّة و(Para) السّابقة (Préfixe) وحدة مورفولوجيّة (Morphème) يحيل مدلولها على معنى الماحول واجتماعهما يعطينا مفهوم "ما حول النّص" أو "النّص الموازي" أو النّص الحاف أو "النّص المؤطّر" أو المناص. فقد اختلفت ترجمة المصطلح ونقل إلى المصطلحية السرديّة العربيّة بأسماء ونعوت مختلفة».[2]

أمّا إذا توجّهنا للمعاجم اللغويّة العربيّة نجد أن مصطلح "مناص" لا يوجد له أثر وأوّل المعاجم "لسان العرب وتاج العروس".

ولو رجعنا إلى المعاجم اللّغويّة العربيّة سنجد أنّ «النّص من الجذر اللّغوي (نصّ) نصّ الحديث، ينصّه نصّا أي دفعه، وكلّ ماأُظهر فقد نُصّ، ونصّت الضّبية جيدها أي رفعته، ووضع على المنصّة أي على غاية الفضيحة، والشهرة والظّهور، والمنصّة ما

(1) عبد الحق بلعابد: عتبات «جيرار جينيت من النص إلى المناص»، ص 43.

(2) وسيلة بوسيس: بين المنظوم والمنثور في شعرية الرواية، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2009، ص 67.

تظهر عليه العروس لتُرى، ونصصت المتاع أي جعلت بعضه على بعض، وأصل النّص أقصى الشّيء وغايته، ونصّ كل شيء، منتهاه والنّص هو صيغة الكلام الأصليّة».[1]

وفي الحديث عن هذا السّيّاق نجد أن «نصّ: نصّ، نصّا الشّيء: رفعه وأظهره والحديث: رفعه وأسنده، وفلان: بالغ في النّص، وناصّ مُناصّة عزيمة: ناقشه وألحّ عليه في الطّلب، تناصّ القوم: ازدحموا، إنتصّ الشّيءُ: ارتفع استوى واستقام، والنصّ (مصّ) جمع نصوص: الكلام المنصُوص ومن الكلام: هو ما لا يحتمل إلا معنى واحد، أو لا يحتمل التّأويل».[2]

ومن خلال ما سبق نجد أن الباحث المغربي سعيد يقطين «قام بإشارات سريعة فقام بتسميتها "المناصصات" فجمعها بهذه الصّيغة بعمليّة الإدغام الصرفيّة لتشخيص التمايّز بين المصدر واسم الفاعل، فجاء مفردها مناص اسم الفاعل من الفعل "نأّص" مناصة معللا اختباره بما وجده في هذا الفعل من دلالة ومعاني على المشاركة والجوار ومنه أخذت المناصة للدلالة على اسم الفاعل».[3]

## 2-المفهوم الاصطلاحي:

إنّ «المتعاليات النّصيّة "Transtexlulitè" تعدّ موضوعا مهمّا باعتبارها محطّ اهتمام وأبصار القرّاء، فهي كلّ ما يجعل نصّا يتعالق مع نصوص أخرى بطريقة مباشرة أو ضمنيّة، فالتّعالي النّصّي يتجاوز ويضمّ المعماريّة النّصيّة "Larchitexte"، وبعض الأنماط الأخرى من العلاقات النّصيّة المتعالية».[4]

(1) ابن منظور: معجم لسان العرب، مج: 14، مادة (ن، صّ)، ص 308.

(2) المنجد في اللغة والأعلام: دار المشرق، بيروت، لبنان، ط2، 2008، ص 810، 811.

(3) سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2006، ص 102.

(4) وسيلة بوسيس: بين المنظوم والمنثور في شعرية الرواية، ص 30، 31.

كرّس «"جيرار جينيت" GerrardGenette" كتابا بأكمله للبحث في المتعاليات النّصيّة، وحاول من خلاله رصد مختلف أوجه التّفاعل النّصّي وأنماطه، وإن جعل همّه الأساسي يتركّز على ما نسمّيه "بالتّعلّق النّصّي"، أمّا عام 1988 أصدر كتابا خاصا كرّسه للبحث في النّمط الثّالث "المناصة"[1]، وجعله يحمل عنوان "عتبات"، فكانت مسيرة متميزة في مجال دراسة علاقات النّصّوص وبحث في أشكالها وأنماطها».[2]

وبهذا الاعتبار يمكننا أن نشير إلى الأنماط الخمسة والتّي قام بتحديدها جيرار جينيت، قبل الولوج في أغوار مصطلح "المناص" وفق المخطّط التّالي:

المتعاليات النصية[3].

| التناص Intexte | المناص (النص الموازي) Paratexte | الميتناص mètatexte | النص اللاحق Hypertexte | معمارية النص Architexte |
|---|---|---|---|---|

إن هذه الأنماط تتداخل فيما بينها وتتعدّد العلاقات الّتي تستوعبها وتجمعها، فطبيعة هذا التحدّيد تبدو واضحة جليّة، وما يهمّنا في هذا الصّدّد المناص، باعتباره جزءا من المتعاليات النّصيّة، فهو بغضّ النّظر عن العتبات النّصيّة، لا يمكن أن يكون كليّا، إنّه بنية نصيّة جزئيّة يتمّ توظيفها داخل النّصّ، بغضّ النّظر عن سياقاتها الأصليّة.[4]

(1) سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، رؤية للنشر، ط1، 2006، ص 38.

(2) وسيلة بوسيس: بين المنظوم والمنثور في شعرية الرواية، ص 40.

(3) المرجع نفسه: ص 53.

(4) ينظر: سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، ص 39.

وفي هذا الصّدد يقول جيرار جينيت: «لا يهمّني النّص إلّا من حيث تعاليه النّصّي أي أن أعرف كل ما يجعله في علاقة خفيّة أو جليّة، مع غيره من النّصّوص»[1] فالنّص في نظر جينيت لا ينسج فضاءه من ذاته، أي أنّه النّص الذي تقوم فيه العلاقة بين نصين متكاملين.

يعدّ جينيت من الأوائل الّذين أثاروا موضوع العتبات وذلك في مقترحاته النّظريّة حول موضوع الشّعرية "Poètique" عندما حاول تطوير آليّاته النّقدية الإجرائيّة بالانتقال من مجال النّص المغلق إلى مفهوم النّص الشّامل أو الجامع، ويتداخل مع هذا المصطلح عدد من المصطلحات منها: خطاب المقدّمات، عتبات النّص، المناص، النّصّوص المصاحبة، المكملاّت، النّصّوص الموازية، سياجات النّص.[2]

وبعد تتبّعنا لأغوار هذا المصطلح نستفتح بداية قبل الولوج في صميمه أكثر بمثل قد يكون بمثابة مفاتيح لأبواب وعتبات، «"أخبار الدّار على باب الدّار"، فهذا المثل المغربي لو تعمّقنا فيه أكثر ودقّقنا في تفاصيله، نحكم عليه أنّه لا يمكن للباب أن يكون بدون عتبة، تسلمّنا العتبة إلى البيت، لأنّه بدون اجتيازها لا يمكننا دخول البيت، لكن الأبواب مختلفة وأحيانا عديدة مختالة، ولا يمكنها في كل الأحوال أن تعطينا فكرة دقيقة عن أخبار الدّار، قد تكون الدّار فخمة واسعة، دالّة على التّرف والجاه، لكن الباب متواضع وعتبته بسيطة لا تختلف عن باقي الأبواب والعتبات في الزنقة»[3]، وعليه فلكلّ بناء مدخل ولكلّ مدخل عتبة.

يقدّم جيرار جينيت في كتابه عتبات (Seuils) عام 1987، الذي أوضح فيه اهتماماته الزّائدة بهذا النّمط "المناص" بغيّة توسيعه ليشمل كلّ النّصّوص الموازية للنّص

(1) عبد الحق بلعابد: عتبات "جيرار جينيت من النص إلى المناص"، ص 26.

(2) نظيرة نكاز: عتبات النص، مدخل إلى النقد، محاضرة: 9، /2018/12/10، 8:00.

(3) عبد الحق بلعابد: عتبات "جيرار جينيت من النص إلى المناص"، ص 13.

الأدبي باعتبار أنّ لكلّ نصّ أدبي نصّا موازيا، والنّص الموازي عند جينيت هو: «ما يصنع به النّص من نفسه كتابا. ويقترح ذاته بهذه الصّفة على قرائه، وعلى الجمهور عموما، أي ما يحيط بالكتاب من سياج أوّلي وعتبات بصريّة ولغويّة».[1] والنّص الموازي نوع من النّظير النّصّي الذي يمثّل التّعالي النّصّي بالمعنى العام.

ويشهد المناص «حركة تداوليّة تواصليّة في المؤسّسّة النّقدية العالميّة للعلاقة الّتي ينسجها بما يحيط النّص، وما يدور بفلكه من نصوص مصاحبة موازية».[2] فالمناص إذا عتبة مهمّة تحيط بالنّص، حيث يقتحم أغوار النّص.

ومن هنا يدعونا جيرار جينيت للحفر عند الحدود المتخامّة للنّص، أي تلك المحدّدة للحواف، لأنّ«النّص قلمّا يظهر عاريا».[3]

فالمناص بنية متضمنّة في النّص يمثّل العتبات أو البوابّات أو المداخل، التي تجعل المتلقّي، عبر هذا النّوع من النّظير النّصّي يمسك بالخطوط الأساسيّة التي تمكنّه من قراءة النّص وتأويله، لأنّها تربط علاقة جدليّة مع النّص بطريقة مباشرة أو غير مباشرة.[4]

كما أنّه أراد أن يوسّع من منطقة هذا الحفر والتّأويل إلى مناطق حافّة ومتخامّة للنّص، لأنّه رأى بأنّ النّص/ الكتاب قلمّا يظهر عاريا، من مصاحبات لفظية أو إيقونية تعمل على إنتاج معناه ودلالته كاسم الكاتب، والعناوين، والإهداء (...)، وبمسائلته لهذه المنطقة المحيطة بالنص والدائرة بفلكه، استطاع أن يضع مصطلح "المناص" (Paratexte)، أي ذلك النّص الموازي لنصّه الأصلي، فالمناص نصّ، ولكن نصّ يوازي

(1) نعيمة سعدية: استراتيجية النص المصاحب في الرواية الجزائرية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي للطاهر وطار، مجلة المخبر، جامعة محمد خيضر بسكرة، ص 225.

(2) عبد الحق بلعابد: عتبات "جيرار جينيت من النص إلى المناص"، ص 26.

(3) GèrardGenette :Seuile,èdit ; Du seuil, Paris,1987, P7.

(4) ينظر: نعيمة سعدية: استراتيجية النص المصاحب في الرواية الجزائرية، ص 225.

النّص الأصلي، فلا يعرف إلاّ به ومن خلاله، وبهذا نكون قد جعلنا للنّص أرجلا يمشي بها لجمهوره وقرّاءه قصد محاورتهم والتّفاعل معهم، وبهذا يكون جينيت قد انتقل من شعريّة النّص إلى شعريّة المناص المتجلّي في الكتاب الّذي يساعد على دورانه وتداوله.[1]

فيوضّح جينيت أنّ «المناص هو أكبر من مجرد حدّ أو تخم، إنّه البهو (Levestibule) بتعبير بورجيس (Borges)، الّذي منه ندلف إلى أغوار النّص، وهو حيز التردّد بين الدّاخل والخارج، حيّز لا تحده تخوم واحدة تفضي إلى النّص أو خارجه خطاب العالم حول النّص».[2]

ومن خلال هذا يعطي جيرار جينيت صفة الشّموليّة واللاّمحدوديّة للمناص بكلّ ما يشتمل عليه من أنواع العتبات واقفا بذلك على قدرتها، في التّأثير على الآخر المتلقّي وعلى خلق زوايا نظر وانطباعات وأحكام مسبقة، وعلى موضعة النّص في إطاره الاجتماعي أو السيّاسي أو الأدبي.[3]

وهذا "محمد بنيس" الّذي يصطلح عليه بـ "النّص الموازي" ليشكّل عنده تلك العناصر الموجودة على حدود النّص داخله وخارجه في آن، تتّصل اتصّالا يجعلها تتداخل معه إلى حدّ تبلغ فيه درجة من تعيين استقلاليّته، وتنفصل عنه انفصالا لا يسمح للدّاخل النّصي، كبنية وبناء، أن يشتغل وينتج دلالته.[4]

(1) ينظر: عبد الحق بلعابد: عتبات "جيرار جينيت من النص إلى المناص"، ص 28، 27.

(2) وسيلة بوسيس: بين المنظوم والمنثور في شعرية الرواية، ص 71.

(3) المرجع نفسه، ص 71.

(4) محمد بنيس: الشعر العربي الحديث " بنياته وإبدالاتها التقليدية"، توبقال، الدار البيضاء، ط4، 1989، ص 76.

أمّا "الطّاهر رواينيّة" فيعرّفه بأنّه: «فضاء نصّي يسيّج النّص، ويزوّده بمحيط متغيّر وظيفته عموما في المناصصة والتّأطير لنصّ آخر يضّم مجموعة هجينة من الدّلائل التّي تقدّمه، وتؤطّره، تمهّده وتعطّل أو تغلق نصّا معطى».[1]

بالإضافة أيضا إلى "جوليا كريستيفا": «التّي ترى أنّ هذه المفاهيم أعادت مقاربة النّص، وقدمت صياغة نظريّة لسيميائيّات جديدة، فالنّص الأدبي صار حسب كريستيفا استحضار لنصوص أخرى، حيث تقول في هذا الصّدد: إنّ النّص يعيد توزيع اللّغة، إنّه هدم وبناء النّصّوص، سابقة عليه أو معارضة له، وهذا ما يجعل النّص مفتوحا باستمرار على النّصّوص الثّقافيّة الأخرى، ومتباينة، وبهذه العمليّة لا تبقى الوظيفة محصورة في مستوى محدّد من مستويات النّص، ولكنّها ترتبط بالدّلالة الكليّة، وتتوزّع على كامل مساحة النّص».[2]

كما قدّمت "كريستيفا" في تصوّرها الجديد للنّص مفهوم الإنتاجيّة (Productivité) فالنّص ليس منتوجا (Produit) للعمل إنّما هو مجال ومسرح الإنتاجيّة، حيث يوجد المنتج والمستهلك أي المرسل و المتلقي، و كما تتحقّق عند جوليا بجعله نمطا من أنماط هذه المتعاليات النّصيّة، إلاّ أنّه ما يزال يعتقد في النّص الجامع أنّه موضوع الشّعرية الّذي يكون فوق وتحت وحول النّص.[3]

وفي سياق آخر، نجد أيضا النّاقد "سعيد يقطين"، ففي تعريفه للمناصصة يقول: «إنّ المناصة (Paratextualitè) هي عمليّة التّفاعل ذاتها وطرفاها الرئيسيّان هما النّص والمناص (Paratexte)، وتتحدّد العلاقة بينهما من خلال المناص، كبنية مستقلّة ومتكاملة بذاتها، وهي تأتي مجاورة لبنية النّص الأصل كشاهد تربط بينهما نقطة التّفسير

(1) وسيلة بوسيس: بين المنظوم والمنثور في شعرية الرواية، ص 71.

(2) المرجع نفسه، ص 44.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص 43.

أو تشغلهما لفضاء واحد في الصّفحة عن طريق التّجاور، كأن تنتهي بنية الأصل بنقطة،ويكون الرّجوع إلى السّطر، لنجد أنفسنا أمام بنية نصيّة جديدة لا علاقة لها بالأولى إلاّ من خلال البحث والتأمّل».[1]

فالمناصة (Paratextetualitè) تعتبر البنية النّصيّة الّتي تشترك، وبنية نصيّة أصليّة في مقام وسياق معيّنين، وتجاورهما محافظة على بنيتها كاملة ومستقلّة، وهذه البنية النّصيّة قد تكون شعرا أو نثرا، وقد تنتمي إلى خطابات عديدة، كما أنّها قد تأتي هامشا أو تعليقا على مقطع سردي أو حوار أو ما شابه.[2]

وبناء على هذا نجد أنّ أنواع التّفاعل النّصّي تقوم بالتّمييز بين العمليّة الّتي تجري بين البنيات النّصيّة في علاقتها ببعض (التّفاعل النّصّي)، وبين نوع التّفاعل (المتفاعل النّصّي) والبنية النّصيّة الأصل، ويمكننا من خلال هذه الخطاطة توضيح هذا التّمييز:

| النص | المتفاعل النصي | التفاعل النصي |
|---|---|---|
| بنية نصية | المناص | المناصة |

**- أطراف التفاعل النصي-**[3]

من خلال تقديم هذا النّموذج يتبيّن لنا أنّ ما بين الطّرفين: النّص والمتفاعل النّصّي هو التّفاعل النّصّي، وبالتّالي نكشف عن أنواعها وأشكالها ليتاح لنا في النّهاية استخلاص كيف أنّ النّص ينتج ضمن بنية نصيّة منتجة، فهذا التميّيز ضروري لضبط أوجه العلاقات في إطار مختلف الأنواع.

(1) سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ص 111.

(2) المرجع نفسه، ص 99.

(3) المرجع نفسه، ص 99.

وعليه بعد تحديدنا للبنية التي أنتج النّص ضمنها، ومن خلال تجسيد البنيات النّصيّة التي تفاعل معها النّص، ومن باطن النّص نفسه، في مستوى أوّل نسمّي هذه البنيات النّصيّة، المتفاعلات النّصيّة، وفي مستوى ثان نشخصها من خلال الحديث عن أنواعها من أجل الكشف عن علاقتها ببنية النّص وطرائق انشغالها ضمنه، باعتبار أنّ النّص من حيث معماريّة نصيّته، كما يرى جينيت، أو من حيث مناصه الخارجي: رواية وبنية هذا النّص الرّوائي كنوع أدبي، وذلك من خلال الخطاب، في علاقته بالقصّة،والبحث فيها كنص، وفي هذه النّقطة كتفاعل نصي، فالمتفاعلات النّصيّة كبنيات يستوعبها النّص الرّوائي كتفاعل نصّي. المناص ←المناصة.[1] إذا المناص بنية متضمّنة في النّص، إنّه فضاء مكاني يتشكّل إلاّ عبر المساحة.

بالإضافة أيضا «حين نوجّه الأنظار إلى الّذين تناولوا معالجة موضوع المناص من النّاحية التطبيقيّة بمنأى عن النّظري يتبيّن لنا حصر الكثير من الدّارسين والنّقاد لهذا الموضوع في عتبة العنوان دون غيرها من العتبات الأخرى، والدّليل هو "شارل كريفل" (Charl Grivèle) الّذي جعل العنوان ترجمة لمصطلح (Paratexte) ومنه أصبح المناص عند الأغلبيّة هو العنوان».[2]

«تحدّد هذه العتبات منذ البداية فعل القراءة الإقبال أو التصنّع والرّفض وذلك عن طريق إبداء جملة من الأمارات والعلامات الدّالة القائمة لعلامات المرور، بل أكثر من ذلك، فيقول جينيت عن هذه المنطقة المحيطة بالنّص بأنّها: ليست منطقة عبور (Transition) فحسب وإنّما منطقة معاملة (Transaction) قائمة على استراتيجيّات ومصالح، لأنّها تحوي رسائل مسننة وشفرات لغويّة وغير لغويّة، صور، أشكال، بياضات تساهم في خلق نمط التّواصل الواقع بين الباث (المؤلّف) والمستقبل (القارئ) هذا الذي

(1) ينظر: سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ص 106.

(2) وسيلة بوسيس: بين المنظوم والمنثور في شعرية الرواية، ص 79.

يجد نفسه في مواجهة خطابات رمزيّة ودلاليّة قائمة بموازاة النّص الأصلي، ومحددة لموقعه ولاستراتيجية قراءته، الأمر الذي يدفعه للاشتغال كمفكّك للسنن (De Codeur) في محيط غير محيط النّص، وباستعدادات ذاتيّة وموضوعيّة، تختلف عن تلك الّتي كان يستقبل بها النّص، لو ورد بدون خطابات مصاحبة».[1]

«ومن خلال هذا يتكوّن عالم المناصصة من عناصر عديدة ومختلفة، تتضافر لتؤدّي مقصديّة معيّنة، إنّها جهاز ذو خصائص متباينة، (Heteroclite)، يضمّ جملة من المنجزات وأنواعا من الخطابات المنتمية إلى مراحل مختلفة والتّي تأتلف تحت اسم "مجمع المصالح"communauté dinterets».(2)

إذا تتعلّق دراسة كلّ عنصر من عناصر العتبات النّصيّة بضبط مجموعة من الخصائص يتحدّد انطلاقا منها وضع كلّ رسالة مناصيّة مهما كانت طبيعتها، كما تتّضح تبعا لذلك الوظائف التي تؤديها، والتّي تحقّق شعريّة موازية لشعريّة النّص الأصل.

«والمناص يتمتّع برابط ضمني يحيلنا إلى النّص الرّئيسي سواء من الدّاخل أو من الخارج، لكن فهم هذا الرّابط يتوقّف على مستوى التّلقي والتّأويل، أين يسمو القارئ/المتلقي إلى الآفاق الرّحبة لتحقّق له اللذّة الأدبيّة مع ما يمكن أن نصطلح عليه كذلك بالعتبات النّصيّة أو النّصّوص المصاحبة للنّص المتمثّلة في: العنوان، العناوين الفرعيّة الدّاخليّة التّصدير، دليل الكتاب، العبارات التّحذيريّة، التّوطئة، ملاحظات هامشيّة، المنقوشات التّزيّين بالصّور، الشّريط، الغلاف، المؤشّر الجنسي، اسم المؤلّف، الصّورة، الألوان مع التأكيد أنّها قد لا تتحقّق كاملة في الرّواية أو أيّ كتاب كان،إذ يتوقّف ذلك على المؤلّف ودار النّشر ومدى رغبة كلّ منهما في إظهار وإبراز عتبة ما عن أخرى، فهناك من

(1) وسيلة بوسيس: بين المنظوم والمنثور في شعرية الرواية، ص 71، 72.

الكتّاب من يولي الاهتمام إلى العنوان، والآخر للصّورة والألوان، حتى أصبحت هذه العتبات محطّ الأنظار لدى القرّاء/المتلقّين في عصرنا الرّاهن».[1]

كما يذهب جينيت إلى القول بأنّ تعريف أي عتبة نصيّة يستدعي منذ البداية طرح مجموعة من الأسئلة التّي هي بمثابة مفاتيح أو خطوات إجرائيّة لابدّ من القيام بها، يقول جيرار جينيت: إنّ تحديد ماهية أي عنصر من عناصر المناص، يتطلّب معرفة موقعه بالنّسبة للنّص (أين يتموقع) وتاريخ ظهوره واختفاءه (متى) وطبيعته، أو نمطه،وخصائصه الإرساليّة القائمة بين الباث والمتلقّي (من يرسل ومن يتلقى؟) ولمن تؤدّيه هذه الوظيفة دون أخرى.[2]

وهذه الثلاثيّة هي بمثابة الجسر لإقامة الشّراكة بين الأقطاب، وبالتّالي الولوج في عالم النّص الأصلي.

«انطلاقا من هذا يشغل كلّ عنصر يؤدّي وظيفة داخل معمار المناص حيّزا صغيرا أو كبيرا فيما حول النّص أو خارجه، هذا الحيّز هو ما يشكّل في الحالتين نوعا من الموازاة الدّاخليّة أو الخارجيّة لعالم مبني ومتكامل هو عالم النّص».[3]

(1) نعيمة فرطاس: نظرية المتعاليات النصية عند جيرار جينيت وتطبيقاتها لدى بعض الدارسين المحدثين، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه-إشراف: نصر الدين بن غنيسة، 2011/2010 الموافق لـ 1431/ 1432هـ ص 78، 79.

(2) ينظر: عبد الحق بلعابد: عتبات "جيرار جينيت من النص إلى المناص"، ص 51.

(3) وسيلة بوسيس: بين المنظوم والمنثور في شعرية الرواية، ص 73.

إذ يتمثّل ما حول النّص في المساحة المحيطة والمسيّجة بالنّص، التّي تضمّ العنوان، المقدّمة والإهداء، وعناوين الفصول، وما خارج النّص في مجموع الخطابات ذات الصّيغة الإعلاميّة من استجوابات وشهادات وتعليقات ومراسلات خاصّة.

كما يمكننا أن نشير إلى تقسيمات جيرار جينيت الذّي قسّم المناص إلى نوعين هما:المناص التّأليفي والمناص النّشري، ولكن ما يهمّنا أيضا تلك التّقسيمات التّي جاء بها لفتح نافذة عالم النّص، حيث نجد أنّ جينيت قد قسّمها إلى قسمين هما: النّص المحيط والنّص الفوقي، حيث تنطوي تحتهما عناصر مناصيّة هامّة.

«فمناص النّاشر Paratexte éditorial حسب جينيت هي كل النتاجات المناصيّة التي تعود مسؤوليتّها للنّاشر المنخرط في صناعة الكتاب وطباعته، وهي أقل تحديدا عنده، إذ تتمثّل في الغلاف، الجلاّدة، كلمة النّاشر، الإشهار، الحجم،السّلسلة،حيث تقع مسؤوليّة هذا المناص على عاتق النّاشر ومتعاونيه، كتاب دار النّشر، مدراء السّلاسل الملحقين الصحفيّين، وكل هذه المنطقة تعرف بالمناص النّشري/الإفتتاحي الذّي يبيّن تحته قسمين هما: النّص المحيط، والنّص الفوقي»[1] وهذا ما سيوضّحه الجدول التالي:

**جدول مكونّات المناص النّشري**[2]

| النص المحيط النشري | النص الفوقي النشري |
|---|---|
| الغلاف | الإشهار |
| صفحة العنوان | قائمة المنشورات Catafoques |
| الجلاّدة Jaquettes | الملحق الصّحفي لدار النّشر |
| كلمة النّاشر | Pressedèdication |

(1) عبد الحق بلعابد: عتبات "جيرار جينيت من النص إلى المناص"، ص 45.

(2) المرجع نفسه، ص 46.

«والملاحظ كما يرى "جيرار جينيت" أنّ الغلاف المطبوع لم يعرف إلاّ في القرن 19، إذ أنّه في العصر الكلاسيكي كانت الكتب تغلّف بالجلد ومواد أخرى، حيث كان اسم الكاتب والكتاب يتموقعان في ظهر الكتاب، وكانت صفحة العنوان هي الحاملة للمناص،ليأخذ الغلاف الآن في زمن الطّباعة الصّناعيّة، والطّباعة الإلكترونيّة والرّقميّة أبعادا وآفاقا أخرى».(1)

«أمّا جلادة الكتاب فهي المضاعفة للرّسالة المناصيّة للكتاب بعد الغلاف، محتكمة للتّطوّر الذي عرفته الطّباعة اليوم، فهي من بين الملاحق المهّمة للغلاف، تكشف عن دلالته المناصيّة، لهذا كانت وظيفتها الأساسيّة هي جلب انتباه القراء بوسائلها الفرجويّة لتترك المجال لعناصر النّص الفوقي النّشري (الإشهار، الملاحق الثّقافيّة لدور النّشر) لتلعب دورها التّداولي لجلب جمهور القرّاء».(2)

«وعليه بعد تقديم "جينيت" لجدوله العام حول المناص، قاصدا بذلك تحقيق نمذجة له، غير أنّ هذه الأنواع بقيت غامضة تلمح أكثر ممّا تصرح، هذا ما لاحظه أيضا "فيليب لان"، لأنّ "جينيت" احتفى بالمكونّات المناصيّة الخاصّة بالمؤلّف أكثر من أنواعه لهذا نجدها تتداخل فيما بينها، ولكن بالقراءة المتدبّرة يمكننا تحديد هذه الأنواع».(3)

كما يتطرّق "جينيت" إلى النّوع الثّاني من المناص وهو «المناص التّأليفي لمناص المؤلّف: Paratexte auctorail وهذا ما يهمّنا، حيث يمثّل كل الإنتاجات والمصاحبات الخطابيّة التّي تعود مسؤوليتّها بالأساس إلى الكاتب/المؤلّف، فينخرط فيها كلّ من اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي، الإهداء، الاستهلال، وبالتّالي فهو ينقسم إلى قسمين

(1) عبد الحق بلعابد: عتبات "جيرار جينيت من النص إلى المناص"، ص 46.

(2) المرجع نفسه، ص 47.

(3) المرجع نفسه، ص 45.

مهمّين هما النّص المحيط والنّص الفوقي».[1] وعلى هذا الأساس سنقوم بإبراز ذلك من خلال الجدول التّالي:[2]

| النص المحيط التأليفي | النص الفوقي التأليفي | |
|---|---|---|
| اسم الكاتب.<br>العنوان الرئيسي والفرعي.<br>العناوين الداخلية.<br>الاستهلال.<br>المقدمة.<br>الإهداء.<br>التصدير.<br>الملاحظات.<br>الحواشي.<br>الهوامش. | العام.<br>اللقاءات الصحفية والإذاعة<br>التلفزيونية.<br>الحوارات.<br>المناقشات.<br>الندوات.<br>المؤتمرات.<br>القراءات النقدية. | الخاص.<br>المراسلات العامة<br>والخاصة.<br>المسارات.<br>المذكرات الحميمية.<br>النص القبلي.<br>التعليقات الذاتية. |

وبالتّالي فإنّ ما نلاحظه على عمل "جيرار جينيت" أنّه حصر في تلك المصاحبات النّصيّة التّي تعود مسؤوليّتها للمؤلّف (مناص المؤلّف) والتّي يندرج فيها، دون أن يغفل العلاقة المتميّزة التّي تربطه بالمناص النّشري.

إضافة إلى تلك التّقسيمات التّي قسّمها جينيت، حيث نجد أنّه جاء بالقسم الأوّل.وسمّاه «بالنّص المحيط (Peritexte) وهو ما يدور بفلك النّص من مصاحبات اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي، الإهداء، الاستهلال، أي كل ما يتعلّق بالمظهر

(1) عبد الحق بلعابد: عتبات "جيرار جينيت من النص إلى المناص"، ص 48.

(2) المرجع نفسه، ص 48.

الخارجي للكتاب، الصورة المصاحبة للغلاف، كلمة النّاشر في الصّفحة الرابعة للغلاف»[1]، أي ما حول النّص.

كما يسمّي القسم الثاني بالنّص الفوقي Epitexte: والذّي تندرج تحته كل الخطابات الموجودة خارج الكتاب فتكون متعلّقة في فلكه، كالاستجوابات، المراسلات الخاصّة والتعليقات والمؤتمرات والنّدوات، [2] أي ما يتعلّق بخارج النّص.

وعليه يسمّي جينيت «النّص المحيط المناص التّابع أو اللاّحق (Ultèrieur) والنّص الفوقي المتأخر (Tardif)، فهو يأتي منفصلا عن النّص، كما يمكن أن يظهر أو يختفي تحت أي طارئ»،[3] ولعلّ ما يهمّنا في هذا السيّاق هو فضاء المناص التّأليفي النّص المحيط، دون إهمال منّا للنّص الفوقي.

حيث نجد "جينيت" «يقسّم النّص المحيط إلى قسمين داخلي وخارجي، يشمل النّوع الدّاخلي على الخطابات التّي ترد مباشرة بعد الغلاف الخارجي، يقول جينيت: إنّ الحديث عن النّص المحيط الخارجي يجرّ إلى الحديث على غلاف الكتاب، صفحة العنوان وملحقاتها، طريقة إخراج الكتاب، تنفيذ الإخراج من طرف الطابع بعد موافقة المؤلّف والنّاشر على مجموعة من الشّروط: اختيار المقاسات، الأوراق، التّشكيل الطّباعي، وكلّها معطيات مستقاة من علم الفهرسة (Bibliologie)».[4]

بالإضافة أيضا إلى الجانب الآخر من التّقسيم الذّي قدّمه جيرار جينيت عن النّص الفوقي (Epitexte) فأشار إليه بأنّه ينتمي إلى النّصّوص الموازية المؤطّرة للنّص

(1) عبد الحق بلعابد: عتبات "جيرار جينيت من النص إلى المناص"، ص 49.

(2) المرجع نفسه، ص 49، 50.

(3) وسيلة بوسيس: بين المنظوم والمنثور في شعرية الرواية، ص 75.

(4) المرجع نفسه، ص 75.

الأصل، وهو يشمل جميع النّصّوص الخارجيّة التّي تنشر خارج فضاء النّص، ولكنّها تدور في فلكه، فهي تتناوله بالدّراسة والنّقد والتّحليل.

ويتميّز بذلك «النّص الفوقي بخصوصيّته الجوهريّة الجماهيريّة لأنّه يتوجّه إلى عامّة القرّاء، وقد يكتبه المؤلّف عن نفسه بغيّة إعطاء رؤية شاملة ودقيقة تكشف نواميس الكتابة وتعلن أسرارها، وفيها يقدّم الكاتب خلاصة ذاتيّة وهذا النّوع من النّصّوص الفوقيّة يسمّيه "جينيت": النّص الفوقي الجماهيري الأصلي (الذّاتي) وهو نوع نادر، إنّه يعني خلاصة ذاتيّة يكتبها المؤلّف عن نفسه في جريدة أو مجلة».[1]

لهذا يرى "جينيت" بأنّ كل «من النّص المحيط والنّص الفوقي يشكلاّن في تعالقهما حقلا فضائيّا للمناص عامّة، يتحقّقان في المعادلة التّاليّة»:[2]

**المناص = النص المحيط + النص الفوقي**

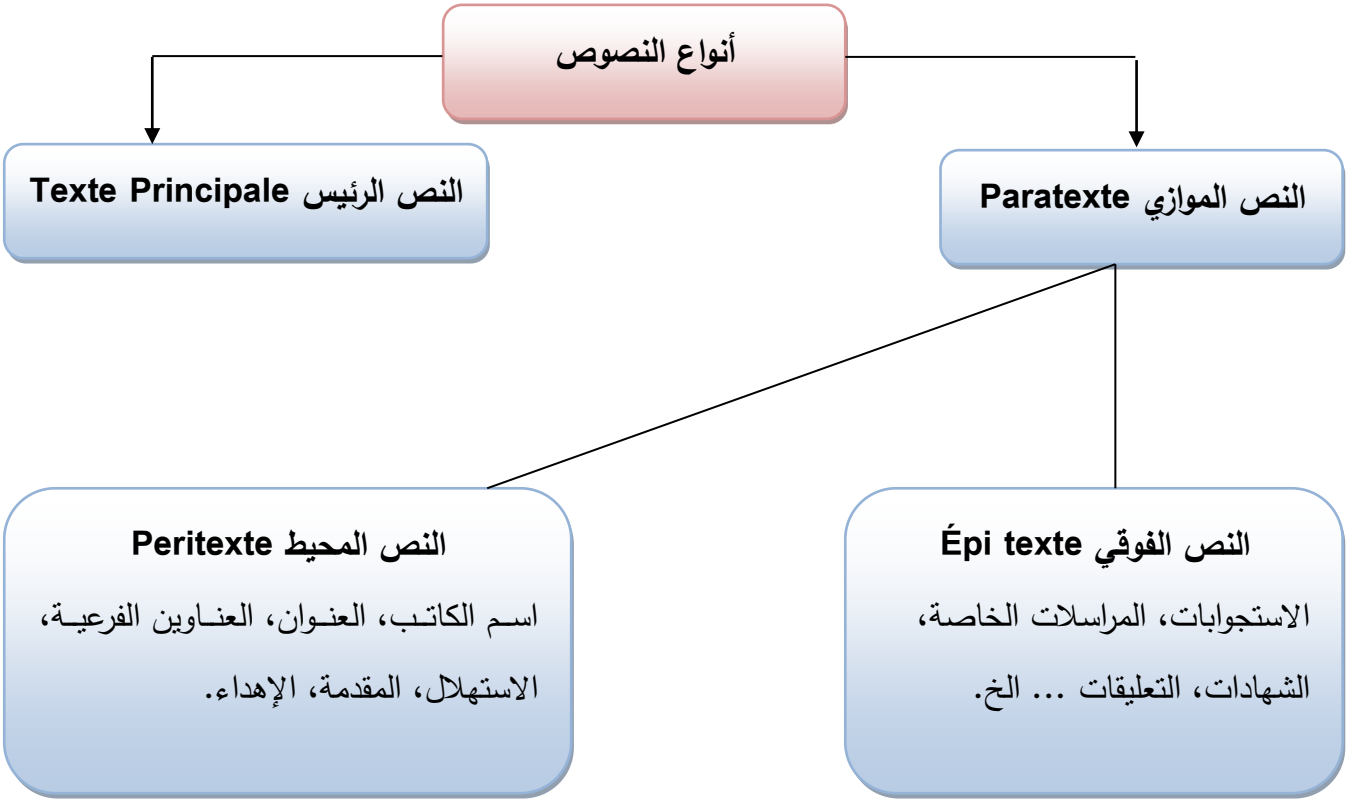
**Paratexte=Peritexte+Épi texte**

وعليه نجد أنّ فضاء المناص يشتمل على عناصر مناصيّة مختلفة، خارجيّة وداخليّة، وسنحاول رصدها من خلال هذا المخطّط:[3]

(1) وسيلة بوسيس: بين المنظوم والمنثور في شعرية الرواية، ص 126.

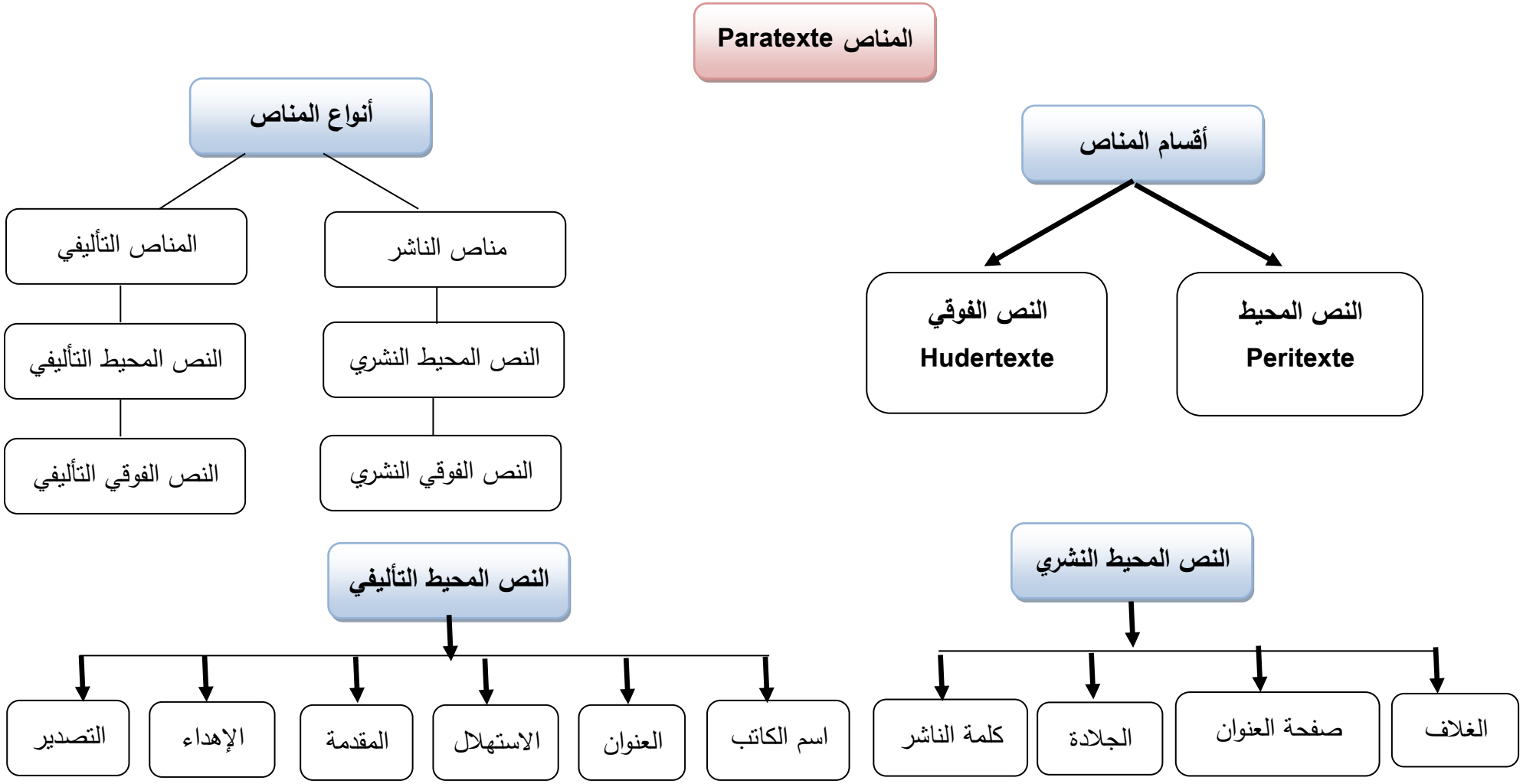
(2) عبد الحق بلعابد: عتبات "جيرار جينيت من النص إلى المناص" ص 5.

(3) وسيلة بوسيس: بين المنظوم والمنثور في شعرية الرواية، ص 74.




وبالتّالي يمكننا القول إنّ الولوج في فضاء المناص الذّي يعتبر جزءا من المتعاليات النّصيّة وموضوعا للشّعريّة، هو مصطلح ظهر متقدّما في حقل الدّراسات السّرديّة الغربيّة (بداية الثّمانينات)، ولم ينتقل إلينا إلاّ منذ سنوات قليلة من خلال التّرجمة، خاصّة أنّه يحوي رسائل مستّنة وشفرات لغويّة وغير لغويّة من صور وأشكال وألوان تساهم في خلق نمط التّواصل الواقع بين المؤلّف والقارئ، هذا الذّي يجد نفسه في مواجهة خطابات رمزيّة ودلاليّة قائمة بموازاة النّص الأصلي، ومنه وضع كل رسالة مناصيّة مهما كانت طبيعتها حيث تتضّح بذلك تبعا للوظائف التّي تؤدّيها والتّي تحقّق شعريّة موازية لشعريّة النّص الأصل، وذلك من خلال فتح مغاليق أفق يؤثّث لكثير من الدّلالات الجديدة، لفتح نتاجها عن طريق تلك الجسور الموصلة إلى النّص، وبذلك يتشكّل المناص المصاحب والمؤطّر لهذا الأثر.

وسنشرع مباشرة إلى وضع مخطّط يبسّط لنا المصطلحات السّابقة.




مخطط أقسام المناص وأنواعه

# الفصل الأول: المناص التشكيلي

**أولا: عتبة الغلاف**

**ثانيا: عتبة الصورة**

**ثالثا: عتبة اللون**

## أولا: عتبة الغلاف

«يعدّ الغلاف العتبة الأولى التّي تصافح بصر المتلقّي لذلك أصبح محلّ عناية واهتمام الدّارسين، الذّين حوّلوه من وسيلة تقنيّة لحفظ الحاملات الطباعية إلى فضاء من المحفزات الخارجية والموجهات الفنية المساعدة على تلقي المتون الشعرية»[1]. حيث يشمل مجموعة من المصاحبات النصية الفرعية، اللون الصورة، التجنيس، اسم المؤلف، مستوى الخط، كلها علامات أيقونية توحي بدلالات كثيرة، كما توحي بإيحاءات يتلقاها القارئ وتعمل بشكل متكامل لتشكيل لوحة فنية تقترح نفسها على القارئ، وتمارس سلطتها عليه في الإغراء والإغواء والتشويق ليتسنى لها بذلك إثارة بعض التشويش على تلقي الخطاب أو النص إن الغلاف علامة ذات أبعاد دلالية. [2]

### 1-لغـــــة:

ورد في لسان العرب "لابن منظور" معانٍ عدّة للغلاف: «غلف: الغلاف الصّوان وما اشتمل على الشيء كقميص القلب وغرقئ البيض وكمام الزهر وساهور القمر، والجمع غلف والغلاف: غلاف السيف والقارورة، وسيف أغلف وقوس غلفاء، وكذلك كل شيء في غلاف، وغلف القارورة وغيرها، وغلّفها وأغلفها: أدخلها في الغلاف أو جعل لها غلافا».[3]

---

(1) محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2008، ص 133.

(2) ينظر: سعادة لعلى: محاورة الواجهة الأمامية للكتاب، مقاربة سيميائية لواجهة المدونات الشعرية لعثمان لوصيف قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر بسكرة، ع: 6، 2010، ص 3.

(3) ابن منظور: لسان العرب، مج: 10، مادة (غ، ل، ف)، ص 96، 97.

وفي التنزيل العزيز: ﴿قَالُوا قُلُوبَنَا غُلْفٌ﴾[1]«وقيل معناه صم، ومن قرأ غلف أراد جمع غلاف، أي أن قلوبنا أوعية للعلم كما أن الغلاف وعاء لما يوعى فيه، وإذا اسكنت اللام كان جمع أغلف وهو الذي لا يعي شيئا، وفي حديث حذيفة والخدري: القلوب أربعة فقلب أغلف أي عليه غشاء عن سماع الحق

وقبوله، وهو قلب الكافر، قال: ولا يكون غلف جمع أغلف لأن فُعْلاَ بالضم، فقال خالد بن جنبة: الأغلف فيما نرى الذي عليه لبسة لم يدرع منها، أي لم يخرج منها، كما يقال غلام أغلف إذا لم تقطع غرلته، وغلفت السرج والرحل وأنشد: يكاد يرمي الفاتر المغلّفا».[2]

**2-اصطلاحا:**

تتعدد وتتنوع التعاريف الاصطلاحية للغلاف:

«إن الغلاف يعد بمثابة عتبة تحيط بالنص، من خلالها يعبر السيميائي إلى أغوار النص الرمزي الدلالي، ويدخل النص الموازي (Para texte) والنص الموازي عند جيرار جينيت (G.genette) هو ما يصنع به النص من نفسه كتابا ويقترح ذاته بهذه الصفة على قرائه، وعموما على الجمهور، أي ما يحيط بالكتاب، من سياج أولي وعتبات بصرية ولغوية».[3]

«يعتبر الغلاف العتبة الأولى التي يطالعها متلقي الرواية/الكتاب، ومن خلال انفعاله بها تتشكل بذور علاقة بينه وبين النص، يحكم هذه العلاقة الحالة

(1) سورة البقرة: الآية 88.

(2) مرتضى الزبيدي: تاج العروس من جوهر القاموس، مج: 7، ص 785.

(3) بلقاسم دفة: "التحليل السيميائي للبنى السردية"، محاضرات الملتقى الوطني الثاني السيمياء والنص الأدبي منشورات الجامعة، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، (د ط)، 2002، ص 37.

النفسية، والمستوى الثقافي ونوعية التعليم، والدرجة العلمية، والتكوين الإيديولوجي، والبيئة والنشأة، والدين، ولأهميته اقتصاديا وإشهاريا وفنيا، ازداد اهتمام الناشرين والكتاب به منذ العقد الأخير من القرن الماضي، فلم يعد حلية شكلية بقدر ما يدخل في تضاريس النص، بل أحيانا يكون هو المؤشر الدال على الأبعاد الإيحائية للنص، فيقرأ كنص قبل قراءة النص الأم، وأحيانا يكون فضاء علاماتيا ذا دلالات يحمل رؤية لغوية ودلالة بصرية، ومن ثم يتقاطع اللغوي المجازي مع البصري التشكيلي، في تدبيج الغلاف، وتشكيله وتبئيره وتشفيره»[1]، فهو الرؤية التي تجعله يمارس على المتلقي سلطته في الإغراء والإغواء.

«كما يرى جيرار جينيت أن الغلاف المطبوع لم يعرف إلا 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 الصناعية، والطباعة الالكترونية والرقمية أبعادا وآفاقا أخرى».[2]

والملاحظ أن الغلاف يتكون من وحدتين: «وحدة أمامية تحمل القدر الأكبر من وظائف الغلاف، ووحدة خلفية لها دورها الذي لا يقل عن دور الوحدة الأمامية، وهما يتكونان من عناصر جرافيكية واسطة العقد فيها العنوان، وبجواره الصورة بألوانها، والمؤشر التجنيسي، ووضعية اسم الكاتب وأيقون دار النشر

(1) أبو المعاطي خيري الرمادي: عتبات النص ودلالاتها في الرواية العربية المعاصرة، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب لجامعة الملك سعود، مجلة مقاليد، ع: 7، 2014، ص 293.

(2) عبد الحق بلعابد: عتبات "جيرار جينيت من النص إلى المناص"، ص 46.

وكلمة الناشر التي تشغل جزءا من الوحدة الخلفية للغلاف، فهو عتبة تحمل مجموعة عتبات».[1]

وفي نفس السياق «يعرفه "جينيتgenette" أيضا، تصدير الكتاب/ العمل كاقتباس يتموضع أو (ينقش) عامة على رأس الكتاب أو في جزء منه، ويعد التصدير كمقدمة للنص والكتاب عامة، ذو قيمة تداولية، واضعة لطريقة تسنن بها القراءة الواقعة، فيقلب الحوار الناشئ بين النص والحكمة التي رجع إليها الكاتب، كما يمكن للتصدير أيضا أن يكون أيقونا كالتصدير بالرسوم والنقوش».[2]

فالغلاف أول ما نقف عنده، وهو «الشيء الذي يلفت انتباهنا بمجرد حملنا ورؤيتنا للرواية، لأنه العتبة الأولى من عتبات النص الهامة، تدخلنا إشارته إلى اكتشاف علاقات النص بغيره من النصوص المصاحبة له: صورة، ألوان تجنيس، موقع اسم المؤلف، دار النشر، مستوى الخط»[3] أي أنه يحمل العديد من الرموز والإيحاءات التي تلفت انتباه القارئ وتدخله في دوامة التحليل والتفسير.

لذلك «يمكن أن نعتبر الغلاف من الكتاب بمنزلة الوجه من الجسد، إذ هو الفضاء الذي تتمظهر فيه الملامح البارزة والقسمات والسمات، فهو الباعث الأول

(1) أبو المعاطي خيري الرمادي: عتبات النص ودلالاتها في الرواية العربية، ص 293.

(2) نعيمة سعدية: استراتيجية النص المصاحب في الرواية الجزائرية، ص 226.

(3) المرجع نفسه، ص 226.

على استحثاث الخطو والإقبال أو الإعراض، لذلك فإن العناية بتجويده، وإخراجه على الوجه الحسن من الإجراءات الجمالية الضرورية الملحة».[1]

وبالتالي يمكننا القول بأن الغلاف له تطور ملحوظ شهدته خاصة تلك الأشكال الطباعية في العصر الحديث، وبذلك برزت صورة الغلاف كطابع جمالي ودلالي نال اهتمام الكتاب والباحثين بجدارة، إذ يعد البوابة الأولى التي يحاول القارئ فتحها وقراءتها قراءة سيميائية تحليلية ليمتلك جسد النص، فلا يمكن أن نعثر على نص أدبي دون غلاف، فهو إشهارية النص لإغراء المتلقي وإغواءه للولوج إلى أغوار النص الأدبي.

## I. شعرية التشكيل الطباعي للغلاف «دلالاته»:

يعتبر المناص التشكيلي الخارجي من أهم العناصر المهمة، التي تحيط بالنص من الخارج، فهو أول ما يصادف بصر القارئ بما يتضمنه من عنوان أو اسم المؤلف أو عتبة التجنيس، بالإضافة أيضا لما يحتويه من ألوان ولوحة فنية جمالية، لذلك يعد عنصرا من عناصر النص الموازي.

«يعد الغلاف الجزء الخفي الذي يتماشي مع المضمون»[2]، ولذلك فإنه بمثابة النص الموازي، كما يرى "جيرار جينيتGenette Gerrard" أن الغلاف هو: «ما يصنع به النص من نفسه كتابا ويقترح ذلك بهذه الصفة على قرائه،وعلى الجمهور عموما، أي ما يحيط بالكتاب من سياج أولي وعتبات بصرية ولغوية».[3]

---

(1) عبد القادر الغزالي: الصورة وأسئلة الذات، "قراءة في شعر حسن نجمي"، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب ط1، 2004، ص 17.

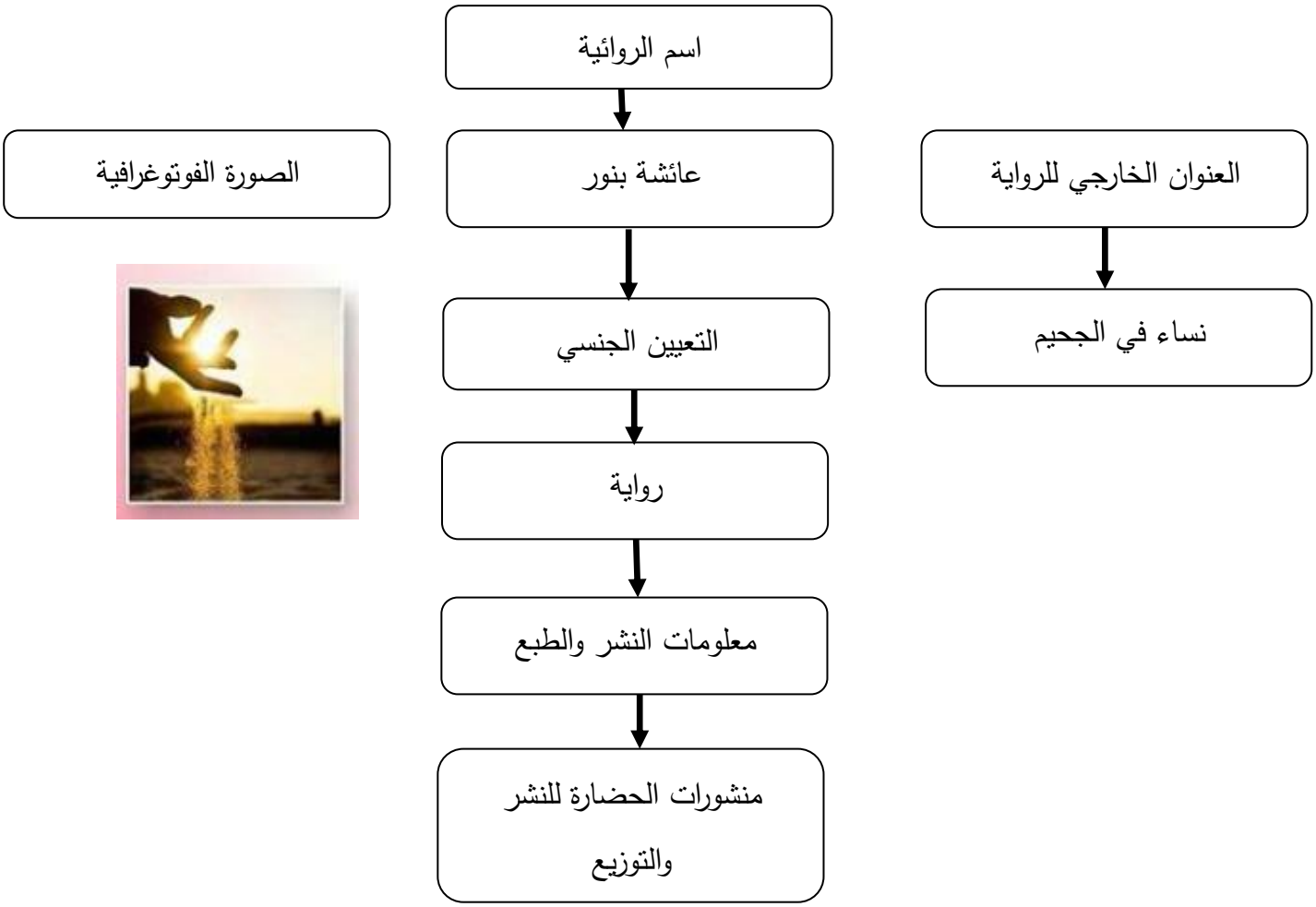
(2) سعادة لعلى: محاورة الواجهة الأمامية للكتاب، ص 3.

(3) محاضرات الملتقى الوطني الثاني: السيمياء والنص، ص 37.

وبالتالي يمكننا القول بأن غلاف الرواية هو بمثابة الهوية البصرية التي تمنح للنص هويته، فالغلاف هو من يحقق التواصل مع القارئ قبل النص نفسه،فهو الناطق بلسانه، وعليه فإن صورة الغلاف ترتبط مع المتن الحكائي بعلاقات مناصصة.

ولعل ما يثير فضولنا في هذه الرواية وخاصة تلك العتبات النصية الأولى،هو فضاء الغلاف بداية الذي يعتبر باب البوح عن أسرار هاته الرواية التي بين أيدينا، الحاملة لعنوان رفيع من أصله والموسوم بـ «نساء في الجحيم» للروائية «عائشة بنور» وهي روائية جزائرية، وهذا ما يجذبنا ويلفت انتباهنا منذ الوهلة الأولى.

وانطلاقا من هذا السياق، سنقوم أولا بتوضيح أهم التقسيمات التي قام بها «ج جينيت» للغلاف، وذلك للكشف عن دلالته المناصية أيضا، وبما أن عتبة/مناص الغلاف جاءت موسعة، فسنشرع بتجسيدها بوضوح، وفق المخطط التالي الذي من خلاله يكشف لنا التشكيل الطباعي لصفحات الغلاف المتمثلة فيما يلي: وهذا ما جذب بصرنا منذ الوهلة الأولى، كما نجد تلك المعلومات التي دونت على مستوى سطح الغلاف والمتمثلة في المخطط التالي:




ومن خلال هذا المخطط، نجد أن في طريقة توزيع تلك المعلومات مايلفت انتباهنا، فهي تتضمن قيمة جمالية وفنية وذائقة، لها تأثير كبير وبليغ في قراءة هذا العمل الأدبي.

والملاحظ أن العنوان واسم المؤلف وجنس الرواية قد جاء في مواقع مختلفة من الغلاف، فاختلف في نوع الخط والحجم، بالإضافة أيضا إلى دار النشر فنجد أن اسم المؤلفة وضع قبل عنوان الرواية لغرض جاذب، وبخط صغير نوعا ما في أعلى صفحة الغلاف، كما جاء العنوان أيضا بحجم أكبر من اسم المؤلفة فتوسط الغلاف، فاختلفا في لونهما الأسود والأحمر لدلالة غرضية، وبعدها يأتي التجنيس مباشرة في أسفل الصفحة بعد العنوان واسم الكاتبة، ثم تليها في أسفل

الغلاف مباشرة دار النشر، وقد يختلف الخط نمطا وحجما وتلوينا بين هذه العتبات ففي بعض الأحيان نجد حجم حروف اسم المؤلفة أقل من حجم حروف العنوان، بينما التجنيس جاء بخط أقل منهما، كما اختلفت أيضا في باقي الصفحات الأخرى من الرواية شكلا ولونا.

وبالإضافة أيضا، نجد أن الغلاف يتكون من صفحات متتالية بعد الواجهة الأمامية ولها دورها الفعال «الصفحة الثانية والثالثة وبعدها الغلاف الخلفي» وسميت بالصفحتين الصامتتين، ولذلك سنقوم بتوضيح محتوى كل نمط من الأنماط الأخرى، لهاته الصفحات المتتالية.

جاءت الصفحة الأولى بعد الغلاف مباشرة مصحوبة بالعنوان مع تعيين الجنس الأدبي فتموضع العنوان في أسفل الصفحة الصامتة بشكل ملفت للانتباه وهذا دليل على فرض سطوة العنوان وحضوره القوي في متن الرواية، وباعتباره عنصرا مشاركا وفعالا في العمل الأدبي، أما دليل تكرار المؤشر الجنسي "رواية" الذي دون أسفل الصفحة، دليل على إخبار القارئ وإعلامه بجنس هذا العمل الذي هو بصدد قراءته.

أما في الصفحة الثانية والتي سميت بالصفحة الصامتة أيضا نجدها تختلف عن واجهة الغلاف والصفحة الأولى التي جاءت بعده تماما، فهي توضح لنا بيانات النشر مع كافة معلوماتها ومكوناتها الإشهارية، فنجد أن لدور النشر حضورها الفعال في مساهمتها الفعالة لاستهدافها بطرق إقناعية وجمالية لنا.

كما نجد أيضا في الصفحة الثالثة التي تضمنت نفس المعلومات نجدها أيضا في غلاف الواجهة الأمامية مع تغيير في الألوان، فجاء العنوان واسم المؤلفة والمؤشر الجنسي ودار النشر بلون واحد وهو اللون الأسود، لذلك نرى أن تكرار العنوان واسم المؤلف في باقي الصفحات دلالة على السلطة العالية في

الـنص، فهـدف المؤلـف هـو إثـارة انتبـاه القـارئ، وسـنحاول توضـيح ذلـك مـن خـلال ما سبق ذكره، وفق الجدول التالي:

| الصفحة الأولى | الصفحة الثانية والثالثة | الصفحة الرابعة | جلادة الكتاب |
|---|---|---|---|
| – الاسم الحقيقي أو المستعار للمؤلف أو المؤلفين.<br>– عنوان أو عناوين الكتاب.<br>– المؤشر الجنسي.<br>– اسم أو أسماء المترجمين.<br>– أسماء المستهلين.<br>– اسم المسؤول عن مؤسسة النشر.<br>– الإهداء.<br>– التصدير | – تسمى الصفحة الداخلية، وهما صفحتان نجدهما صامتتان. | –تذكير باسم المؤلف، وعنوان الكتاب.<br>– كلمة الناشر.<br>– ذكر بعض أعمال الكاتب.<br>– ذكر بعض الكتب المنشورة في نفس دار النشر. | – الكشف عن دلالة المناص.<br>– تساهم في جلب انتباه القارئ بوسائلها الفرجوية.<br>– الإشهار<br>– الملاحق الثقافية لدور النشر.<br>– جلب جمهور القراء.[1] |

**1–عتبة الواجهة الأمامية:**

«إن الغـلاف الأمـامي هـو العتبـة الأماميـة للكتـاب التـي تقـوم بوظيفـة عمليـة هي افتتاح الفضاء الورقي».[2]

(1) عبد الحق بلعابد: عتبات "جيرار جينيت من النص إلى المناص"، ص 46، 47.

(2) محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 134.

عند قراءتنا لغلاف الرواية، نجد أن الوحدة الأمامية تحمل في طياتها أربع وحدات جرافيكية، وهي كالتالي: «اسم الكاتب، والعنوان، وصورة الغلاف بألوانها الدالة، وتجنيس الرواية "المؤشر الجنسي"، وأيقون دار النشر، فتعد بذلك شكلا من أشكال التواصل الفني والجمالي، كما أنها عبارة عن وحدات أيقونية تحوي إشارات دالة ومفعمة، تحير القارئ من خلالها، الولوج إلى عالم النص، والوقوف أمامها دون تجاوزها باستنطاقها وتأويلها، والبحث عن دلالات ومعاني لإشارتها وفك رموزها وتفسيرها».[1]

وإذا ما تأملنا غلاف الواجهة الأمامية للرواية «نساء في الجحيم»نجد أنه يحتوي على عدة دلالات وتأويلات قبل الولوج إلى أغوار المتن الروائي، كعتبة أولية وأساسية تساعدنا على الكشف عن هذه الدلالات وتفسيرها وتأويلها، وهذا ما يثير انتباهنا، مما يزيد في أنفسنا من روح التشويق وحب الفضول والاستطلاع، للكشف عن هذا الغموض وإزالة اللبس، من خلال الدخول في اكتشاف عالم هذه الرواية، وإزالة ما غمض منها.

وبالتالي يمكننا القول بأن غلاف الرواية هو بمثابة البوابة الأولى لفتح عدة أبواب أخرى كانت في البداية تبدو لنا غامضة.

جاء غلاف الرواية حاملا للعديد من العلامات والمؤشرات والدلالات السيميائية، التي تحمل الكثير من الإشارات والتي لها علاقة بمضمون المتن الروائي «العنوان، اسم المؤلف، دار النشر، اللوحة الفنية»، والملفت للانتباه أن هذه العتبات النصية قد شكلت حضورها المتوازي الفني والجمالي على العمل الأدبي، بالإضافة أيضا لما يحمله الغلاف من ألوان تحمل في طياتها العديد من

(1) خيري الرمادي: عتبات النص ودلالاتها في الرواية العربية المعاصرة، ص 293.

المعاني والتي هي بمثابة العلاقة الوطيدة التي تعكس صورتها تلك الأحداث التي تعالج قضايا اجتماعية وسياسية من الواقع المزري المعيش، في لحظات سادها الظلم والقهر من طرف المحتل، مما جعل من هذه الألوان شديدة الارتباط بمضمون الرواية، لذلك نجد أن هذه العلامات تثبت حضورها بشكل قوي أيضا في الصفحات الأخرى من النص الروائي، فهي تساعدنا في الولوج إلى أغوار النص والكشف عن مدلولاته، فتوصلنا إلى مضمون الرسائل من خلال تفسيرها.

إذا تأملنا سطح غلاف الرواية نجد أنه عبارة عن غلاف ورقي باعتباره الوجه الأول الذي نبصر من خلاله الشكل البارز فيه، فجاء على شكل مستطيل، الذي يبلغ طوله (24 سم)، وعرضه (15 سم)، أما طبعة هذه الرواية فهي الطبعة الأولى بالجزائر، سنة 2016، وعدد صفحاتها 272 صفحة، حيث بنيت لوحة غلاف «نساء في الجحيم» على عدة ألوان طغت بشكل بارز على الواجهة الأمامية ونجد الغلاف يتكون من لونين "الأبيض والوردي"، بالإضافة أيضا تتخلله مجموعة من الألوان "الأسود، والأحمر والأصفر، والبني"، ويرجع اختيار الشكل واللون والصورة بصفة عامة يشد انتباهنا وانتباه القارئ أيضا وذلك من خلال إيقاعه في غواية الاهتمام، فيدخله في دائرة التحليل مباشرة.

وبالتالي يمكننا القول بأن غلاف الواجهة الأمامية هو المفتاح الأساسي للدخول إلى عالم متن الرواية، وبعدها ننتقل مباشرة إلى توضيح دلالة عتبة اسم المؤلف، ولعل أول شيء يثير ويغري فضولنا هو اسم المؤلفة، لهذه الرواية وبذلك يصبح غلاف هذه الرواية كرسالة تحمل بين طياتها من الرموز والرسومات والأشكال أو الصور التي تكسر حاجز أفق توقع القارئ، لينفتح لنا عالم آخر يساعدنا لكي نخطو به عدة خطوات من خلال هذا الغلاف نحو عالم النص الروائي، ليشكل لنا صورة طباعية ترسم لنا بوابة للعبور، من أجل البحث

في أغوار وأعماق المتن الروائي، وبذلك يكون الغلاف مركزا أو بؤرة جمالية نفتن بها، فتسحر قارئيها تحت شعار اللذة أو المتعة أثناء قراءتها.

**2-موقع اسم المؤلف:**

«يعد اسم الكاتب من بين العناصر المناصية المهمة فلا يمكننا تجاهله أو مجاوزته لأنه العلامة الفارقة بين كاتب وآخر، فبه تثبت هوية الكتاب لصاحبه، ويحقق ملكيته الأدبية والفكرية على عمله، دون النظر للاسم إن كان حقيقيا أو مستعارا».[1]

نجد أولا عند قراءتنا البصرية لغلاف الواجهة الأمامية أن اسم الروائية «عائشة بنّور»، قد تموضع بشكل بارز وواضح المعالم باللون الأسود وبخط متوسط، ولعل أول ما يلفت انتباهنا أن اسم المؤلفة جاء فوق العنوان مباشرة فكأن السؤال الذي يتبادر في أذهاننا: لماذا يا ترى احتل اسم المؤلفة هذه المكانة الرفيعة؟ أو بإشكال آخر: لماذا جاء اسم الروائية فوق العنوان مباشرة فاحتل الصدارة؟

وللإجابة عن هذا التساؤل نجد أنفسنا في حيرة وشغف كبير، لكشف هذا الغموض، ومن هنا نجد أن صاحبة هاته السردية، وكأنها تفرض نفسها فتعطي لنا صورة مميزة عنها، وتصبح بذلك مطلعا بارزا وقويا، لفرض سلطتها في حضور متميز بداية، كما تعطي أيضا للقارئ صورة مغايرة وكأنها تقول في ذاتها أنا هي صاحبة هذه الرواية المتميزة، فتزيد من فضوله وتشويقه لها.

(1) عبد الحق بلعابد: "جيرار جينيت من النص إلى المناص"، ص 63.

فوظيفة التسمية هنا هي التي تعمل على تثبيت هوية العمل للكاتب بإعطائه اسمه، ووظيفة الملكية، هي التي نقف دون التنازع على أحقية تملّك الكتاب، فاسم الكاتب هو العلامة على ملكيته الأدبية والقانونية لعمله.[1]

كما يرى جيرار جينيت "G.genette"، «أن الصفحة الأولى للغلاف نجد فيها أهم العناصر المتمثلة في: الاسم الحقيقي أو المستعار للمؤلف أو المؤلفين عنوان أو عناوين الكتاب، المؤشر الجنسي، اسم أو أسماء المترجمين، اسم أو أسماء المسؤولين عن مؤسسة النشر، الإهداء، التصدير».[2]

وإذا ما تأملنا الصفحة الأولى للغلاف "الواجهة الأمامية" للرواية كتب فيها اسم المؤلفة "عائشة بنور" بخط صغير وبحجم أصغر نوعا ما ونسبي بإطلالة بارزة سوداء، وبصورة قاتمة، يعطي لنا تأثيرا ورمزا آخر، لاسم الروائية، يتفاعل مع هذا اللون الأسود الذي تمازج معه، وهذا دليل على أنه نوع من الحزن وربما الحسرة، ولأنها ربما عاشت تجربة فعرضت فيها آلامها الكبيرة ومعاناة النساء اللواتي عشن في فترة ساد فيها الظلم والقهر وغياب الأمن والهجران من الوطن،فجاء هنا اسم صاحبة السردية باللون الأسود وكأنه رمز للحزن والألم الشديد المكبوت بداخلها، «كما أنه رمز الخوف من المجهول أو الميل إلى التكتم».[3]

وعند قراءتنا لمتن الرواية نلاحظ أن المؤلفة وكأنها تصور لنا اللحظة المأساوية من خلال هذا، فتتكلم عن نفسها ولكن بلسان الشخصية التي تحمل

(1) ينظر: عبد الحق بلعابد: "جيرار جينيت من النص إلى المناص"، ص 64، 65.

(2) المرجع نفسه، ص 46.

(3) أحمد مختار دعم: اللغة واللون، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط1، 1996، ص 186.

فـي ذاتهـا معانـاة، ويظهـر ذلـك فـي فصـل مـن فصـول العنـاوين مـن الروايـة حيـث سمته بـ "اللحظة الخرساء"، حيث تقول فيها:

«العينــان مغلقتــان، والوجــه شــاحب، وشــفتان بلــون البنفســج داكنــة، وخلــف الصـمت طفلـة نائمـة مـن الوجـع، بجسـد متـورم، تتـنفس بـبطء، تفـتح عينيهـا مـرة ثـم تنام مرة أخرى».[1]

كمـا يمكننـا أن نشـير أيضـا، إلـى تكـرار اسـم المؤلفـة فـي الصـفحات الأخـرى والتـي سـميت بحسـب جيـرار جينيـت «الصـفحات الداخليـة»، حيـث نجـد تموضـعه فـي الصـفحة الصـامتة، وذلـك لإثبـات هويـة صـاحب هـذه الروايـة، فجـاء بخـط بـارز وواضــح الدلالــة علــى الملكيــة الخاصــة، باعتبــار هــذا دلــيلا علــى أنهــا أثبتــت حضورها بشكل قوي وكبير ولها دور في استحواذ القراء وجذبهم.

نسـتنتج أن هنـاك علاقـة جماليـة وتكامليـة بـين مؤلـف الروايـة والـنص الأدبـي باعتبـار أنـه لا يوجـد أي عمـل أدبـي بـدون ذكـر اسـم مؤلفـه أو صـاحبه، فـلا نـص بـدون مؤلـف، وعليـه إن اسـم الكاتـب عتبـة لا يمكننـا أن نتجاوزهـا أو نسـتغني عنهـا فهي التي تحدد لنا طبيعة النص الأدبي ونوعه.

### 3-عتبة التجنيس:

يعـد التجنـيس عتبـة مـن العتبـات المصـاحبة للغـلاف، كمـا أنـه نظـام ملحـق بـالعنوان، وهـذا يعنـي أن الإشـارة إلـى جـنس العمـل الأدبـي بمثابـة تهيئـة القـارئ كأنمـا الكاتـب يخبـر المتلقـي بـأن مـا سـيقرأه ينتمـي إلـى الروايـة، فالمؤشـر الجنسـي إذا هـو الـذي يحـدد لنـا طبيعـة العمـل الأدبـي، فهـو عتبـة ضـرورية قبـل الولـوج إلـى عالم المتن أو النص.

(1) عائشة بنور: نساء في الجحيم، منشورات الحضارة، الجزائر، ط1، 2016، ص 76.

فللتجنيس أهمية بارزة بالنسبة للعنوان في توضيح مرجعية وجود هذا الجنس، في دائرة الإنتاج الأدبي عامة، سواء كان رواية أو قصة أو مسرحية،أي كل من التعيينات الجنسية.

كما يرى "جيرار جينيت" أن: المؤشر الجنسي هو نظام ملحق بالعنوان، ( Annexe du titre) فقليلا ما نجده اختياريا وذاتيا، وهذا بحسب العصور الأدبية والأجناس الأدبية،فهو يعبر عن مقصدية كل من الكاتب والناشر لما يريدان نسبته للنص.[1]

أما فيما يتعلق بروايتنا «نساء في الجحيم» نجد«عائشة بنور» حددت لنا المؤشر الجنسي الذي يحدد طبيعة العمل الأدبي، فيتمظهر لنا بشكل جلي وسط صفحة الغلاف الخارجي أو الداخلي من الكتاب، فجاء التجنيس "رواية" بخط سميك، بلون أسود، وبحجم أصغر من العنوان، ثم تكرر أكثر من مرة، إذ نجده في الصفحة الأولى بعد الغلاف الأمامي، بالإضافة أيضا في الصفحة الثالثة،وذلك من أجل جذب انتباهنا، فهو بمثابة عقد نصي بين المرسل والمرسل إليه، وبين الكاتب والمتلقي، فيعتبره القارئ وظيفة مهمة تتمركز بصورة جلية في صفحة الغلاف، حيث أينما وجدنا التجنيس على الغلاف كلما توخينا الوقوع في حيرة معرفة هوية الجنس أو تحديد نوعه من بين الأجناس، وهي وظيفة أساسية من وظائف الغلاف.

بالإضافة أيضا، التجنيس في الرواية يكشف لنا إشكالية أخرى في الجنس الروائي، وهي إشكالية حجم الجنس الأدبي، وذلك من خلال تداخل أحجام الأعمال الروائية، مثلا القصة والرواية، حين تتداخل القصة الطويلة بالرواية. باعتبارها عملا فنيا يعتمد على عنصر الحكاية التي لها بداية ووسط ونهاية

(1) ينظر: عبد الحق بلعابد: عتبات "جيرار جينيت من النص إلى المناص"، ص 89.

فالبداية تكون مشوقة تجذب القارئ حتى تصل إلى الذروة فيزداد تشويقا لها وبهذا يوضح التجنيس نوع الجنس الأدبي ويثبت هويته، ولأن تداخل الأجناس أصبحت من سمات النص الإبداعي تتخلل أدبيته، لكن على القارئ أن يعي جنس النص.

إذن، فالتجنيس هو عتبة مهمة لا يمكن للقارئ أن يتجاوزها، باعتبارها عبارة عن عقد بين المبدع والمتلقي، يتعامل معها القارئ من خلال العمل فيعتبره عملا واقعيا أو عملا تخيليا، والتي من خلالها يقرأ ذلك النص تحليلا وتقويما فيمتلك بذلك معرفة خلفية تجنيسية، يستكشف بها النص تشريحا وتأويلا.

## II- عتبة الواجهة الخلفية:

«إن الغلاف الخلفي هو العتبة الخلفية للكتاب التي تقوم بوظيفة عملية وهي إغلاق الفضاء الورقي».[1]

يعدّ الغلاف بمثابة عتبة تحيط بالنص، فقد حظي باهتمام كبير خاصة على الساحة الأدبية، ومن خلاله يعبر السيميائي إلى أعماق النص، فهو أول من يحقق التواصل مع القارئ قبل النص نفسه فهو الناطق بلسانه، يقدم قراءة تأويلية للنص فيضع سمات النص وهويته، لذلك هو من أهم العناصر المناصية التي تصاحب النص الأدبي.

وإذا ما تأملنا سطح الواجهة الخلفية من رواية «نساء في الجحيم»، نجده يشكل لنا عنصرا من عناصر مناص الناشر، حيث نجد في ظهر الغلاف مقتطفا من الرواية، ولعل أول ما يلفت انتباهنا أكثر غلافا ورقيا وردي اللون أو زهري اللون، وكأنه يرمز إلى الإحساس بالحب والأمان والحرية والسلام، وكأنه تصوير لنظرة متألقة و متأنقة على عكس الأحداث التي وردت في المتن الروائي

(1) محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 137.

والتي كانت متمازجة فيما بينها، وهنا رمز لعدم الاستسلام وروح التضحية، وعند قراءتنا للغلاف الخلفي، نجد أن صاحبة السردية اختارت مقطعا من فصل الرواية الأخير، ووضعتها على الغلاف المؤطر، وذلك لجذب القارئ وإثارة فضوله ومدى إغوائه، ومنها مسائلة النص الروائي بصفة تجعل القارئ يطرح عدة تساؤلات عن سبب اختيارها لهذا المقطع بالذات، وكأنها تصدم المتلقي لهذه الرواية، وماذا بعد الصدمة يا ترى، وهذا ما يجعلنا في حالة من الحيرة والتيه،فيتبادر في أذهاننا عدة تساؤلات منها: لماذا اختارت المؤلفة هذا المقطع المميز؟وما الهدف التي أرادت إيصاله إلى المتلقي؟.

وإذا أمعنا النظر في جوهر هذا المقتطف، نجد أن الكاتبة اختارت هذا المقطع الموجود على ظهر الغلاف كرسالة مرثية تحمل في طياتها النبرة التي تتكلم بها غادة العاشقة لغسان، فتتجلى بهذا المقطع الفني صورة العشق والنضال ودور المرأة، وإبراز القيمة النضالية لها. فقالت الكاتبة بلسان "غادة" في هذه المرثية الحزينة والمؤلمة:

«أعدم لوركا....

يوم مولدك، يذكرني بإعدام لوركا الذي بعث فيك من جديد

لوركا لم تشفع له المدينة عشقه لها، أعدم لوركا بالرصاص تاركا وراءه

وعرفت أنني قتلت.

وبحثوا عن جثتي في المقاهي والمدافن والكنائس.

فتحوا البراميل والخزائن.

سرقوا ثلاث جثث.

وزعوا أسنانها الذهبية.

ولكنهم لم يجدوني قط.

آه ... غسان .....»[1]

إن اللافت للانتباه أن هذا المقطع قد اختصر الكثير من الكلمات، وخاصة أنه وضع خلف الغلاف كشعر مقتبس، حيث جاء واضح المعالم، فكان هذا المقطع المقتبس بمثابة صورة حية تتبع من نفس الكاتبة، وكأنها تنقل لنا كل ما دل في هذا المقطع، وله علاقة وطيدة ووثيقة بالمتن الروائي، حيث ذكر في الفصل الأخير الموسوم بـ «العمود الأخير»، ويمكننا أن نعطي دلالته، حيث نجد أن حياة لوركا وغسان كانت متشابهة في الموت تقريبا، فماتا بنفس الطريقة والسن نفسه أيضا، نضال الشاعر والكاتب من أجل الحرية، كما ماتا بطريقة فظيعة الأول رميا بالرصاص والثاني منفجرا في سيارته، وهذا ما يدل على أن الكاتبة تأثرت كثيرا بهذا المقطع الشعري، مما جعل من اقتباسها هذا كاقتتاء نهاية في وداع أليم لشهيد مات، والشهداء لا يموتون فهم أبطال التاريخ لذلك ظلت جريمة لوركا، إحدى أكثر الجرائم بشاعة، فأعدم رميا بالرصاص لانتمائه السياسي ولاتهامه بالمثلية الجنسية، بالإضافة أيضا كان استشهاد غسان كنفاني بانفجار سيارة فخخها عملاء إسرائيليون، حادثة واحدة بنفس العمر ونفس الممات، حادثة خلدها التاريخ الحافل ببطولات الشهداء الأبرياء، تلك الأرواح التي لازالت في قلوبنا، وإذا ما تأملنا بعناية هذا المقطع أضفى طابعا رمزيا على مستوى الغلاف فكان بمثابة الرابط القوي والمميز للمتن الروائي.

(1) عائشة بنور: نساء في الجحيم، ص 264.

والملاحظ أيضا أن الغلاف الخلفي للرواية عتبة بارزة يقوم القارئ باستقرائها مباشرة، والكشف عن غلاف مبدع ودلالات عميقة، فقراءة هذا الغلاف هو عبارة عن عنوان مخفي صامت له مفتاح موصد ومغلق، ولفتح هذا الباب لابد منا أن ندخل إلى أعماق عالم المتن الروائي، للكشف عنه وقراءة كلماته المتناغمة بشكل يجعل من عتبة الغلاف الخلفي كجدار يرسم لنا حقيقة أحداث تبدو متناسقة في المتن الروائي، إذا فهو كعتبة أولية تقدم للقارئ بشكل يثير الفضول والحيرة، والتيه لكشف دلالات هذا المقطع المؤثر والمحزن داخل الرواية بشكل عام.

وإذا ما تأملنا أيضا على سطح الواجهة الخلفية للغلاف، نجد أنفسنا إزاء قول نثري آخر تحت هاته المقطوعة مباشرة، وهو قول صاحبة السردية بحد ذاتها حيث تقول في هذا المقطع:

«عند اغتيالك كان عمرك ستة وثلاثين عاما، وأعدم لوركا(*) وهو في الثامنة والثلاثين من عمره، وفي نفس الشهر يغيب الموت أجسادكما، ولكنه لم يقبر أحلامكما، ثلاث سنوات كانت كافية لاغتيال تلك الروح المتقدة بالحب والعطاء وروح المقاومة.

غسان ولوركا كانا يكشفان عن روح المبدع، عن حبّ الحياة، وعن الجلاّد والقاتل الذي يسلب الحياة.

(*) فيديريكو غارثيا لوركا، شاعر اسباني وكاتب مسرحي ورسام وعازف بيانو كما كان مؤلف موسيقيا ولد في فونتي فاكيروس بغرناطة في 5 يونيو 1898 كان أحد افراد ما عرف باسم جيل 27 يعده البعض أحد أهم أدباء القرن العشرين أعدم من قبل الثور القومين وهو في الثامنة والثلثين من عمره في بدايات الحرب الأهلية الاسبانية بين قرى فيثنار وألفكار في 19 أغسطس 1936 أعدم رميا بالرصاص.

هكذا كان غسّان، وكان لوركا، وكان الجلاّد والقاتل، وكانت الحياة بلون روح المبدع التي ما زالت ترفرف في السّماء ..... (.... من الرواية)»[1].

والمتأمل لهذا القول الذي وظفته الروائية بصورة تجعل القارئ منذ الوهلة الأولى من قراءته له، يقف وكأن المبدعة تقوم بموازنة ومقارنة بين غسان ولوركا، ووصفها لتلك الأحداث المأساوية، وكأنها قدمت لنا صورة هذه الأحداث والواقع الفظيع والمزري، في قصة اغتيالهما لحظة بلحظة متشابهة، وفي كلماتها مشاهد كئيبة، وفي نفس الوقت تبث منها روح الحياة، وربما في كلمات الروائية أسرار تبوح بها من خلال هذا التمازج بين تلك المشاعر المبثوثة بداخلها للقصتان المتلاحمتان بروح واحدة وحادث واحد، شخصان ماتا بنفس الوضع الأليم، حاملان معهما شعلة الحياة، وحبهما الأبدي للوطن، وكأنهما رسالة حب ومثال للتضحية الأبدية، وكأنها صورت لنا حياة شهيدين قد رسما طريقا للفداء والمناضلة والمقاومة، فكانا شاهد عيان لتلك التضحيات الجسيمة.

إذن, إن هذه العتبة تفضي بنا إلى المكان الصحيح والمولج الأجدر أن ندخل من خلاله،وهي مقتطف مأخوذ من نص الرواية وضع وسما يشير إلى زبدة الرواية في الوجه الأخير من الغلاف،تقارن فيه الكاتبة بين غسان كنفاني وبين لوركا مناجية غسان كنفاني على لسان غادة حبيبته،والمقتطفات التي توضع في الوجه الأخير من الغلاف لها رسالتها الخاصة،هي تختار بعناية وتكون مركزة وتمس محتوى المتن بشكل مباشر،هي نوع من التكملة لعنوان الكتاب،ولها جذب خاص للقارئ والقراء عموما ينظرون بداية في وجهي الغلاف لسبر محتوى الكتاب،قبل الإقبال عليه أو الانصراف عنه.

(1) عائشة بنور: نساء في الجحيم، ص 264، 265.

إن هذه العتبة تمدنا بخيوط متينة من نور بين النضال الإنساني عامة،وتوحد بين جهود المناضلين في سبيل الحرية ومحاربة الظلم والطغيان،مهما كانت أجناسهم أو معتقداتهم،والقاسم المشترك الأكبر بين غسان كنفاني والشاعر الإسباني لوركا هو عشقهما للحرية وموتهما المأساوي في سبيل ذلك،إذ أن لوركا أيضا أعدم عام 1936 م رميا بالرصاص،واختفت جثته بعد ذلك ولم يعثر عليها،إذا هي عتبة قوية بلا شك،تعطينا ملمحا واضحا عن مضمون الرواية القيمة.

وبالتالي يمكننا القول بأن الكاتبة قد رسمت لنا خلفية جعلت منها طريقا أو ومضة للكشف عن ما بداخلها، وذلك عبر رسالة حملت في طياتها معنى النضال والحب والحرية، هذا من خلال اقتباسها جزء من مقطع الرواية، حيث اعتبرته كلغز لفتح الباب الآخر المخفي لنا، من أجل زرع روح التشويق بداخلنا أكثر، حتى لا نتوه ويزيد اللبس، فكان هذا المقطع خير دليل لفك اللغز وذلك من خلال قراءة المتن الروائي، الذي جعلته هدفا للكشف عن هذه الرسالة التي حملتها المؤلفة في قولها هذا، الذي جاء بشكل مقطوعة تعزف على أوتارها أرواح أبرياء، لذلك تموضع وسط سطح الغلاف الخلفي في إطار أبيض اللون رمزا للصفاء والنقاء.

## 1-عتبة بيانات الناشر:

«إن بيانات الناشر هي العتبة الثانية التي تصافح بصر المتلقي، وقد ظهرت عتبة بيانات النشر بظهور صناعة الطباعة وأنظمة تصنيف المكتبات وما تبعها من قوانين حقوق الملكية الفكرية».[1]

فلا تقل قيمة محتويات الوحدة الخلفية للغلاف عن قيمة محتوى الوحدة الأمامية، فهي امتداد طبيعي لها ولمحتوياتها، «كلمة الناشر، والتعريف بالكاتب،ومجموعة الألوان القابعة فيها، وصورة الكاتب/ الكاتبة إن وجدت وإعادة شعار دار النشر»[2]، وهي وظائف عدة أولها الاكتفاء بتأكيد المعنى الكامن في واجهة النص، والثانية استكمال المعنى المراد من هذه الواجهة، والثالثة إحداث اضطراب يولد معنى مخالف للكامن في الغلاف الأمامي، لغرض فني يريده منتج النص.

إن كلمة الناشر تعد بمثابة ملخص للرواية، فهي بذلك تفتح للقارئ آفاقا وتساعده على اقتنائها، فهو يمثل عنصرا مهما من عناصر المظهر الخارجي للكتاب.

إذا أمعنا النظر في ظهر الواجهة الخلفية من رواية «نساء في الجحيم» نجد مناص الناشر في أسفل صفحة الغلاف برز بشكل ملفت للانتباه، وعموما لا يخلو من أية معلومة، لها دور أساسي في إيصال هذا العمل الإشهاري إلى القارئ، لغرض إبداعي فني، وبذلك نجد هذه العتبة «مناص الناشر» قد اعتمدت في تشكيلها لهذا العمل الأدبي المميز من نوعه، وبمساهمة دار النشر في

(1) محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 140.

(2) أبو المعاطي خيري الرمادي: عتبات النص ودلالتها في الرواية العربية المعاصرة، ص 297.

طباعة هذا العمل الفني الأدبي الموسوم بعنوان «نساء في الجحيم»، وبهذا سنقوم بتوضيح هذا من خلال الجدول المتمثل فيما يلي:

| | |
|---|---|
| الكتاب | نساء في الجحيم |
| المؤلف | عائشة بنّور |
| الناشر | منشورات الحضارة للنشر والتوزيع والطباعة |
| الغلاف | منشورات الحضارة |
| هاتف/ فاكس | (023)31.71.73 |
| البريد الإلكتروني | Kheddoucir@yahoo.com |
| السداسي الأول 2016 ردمك | 978,9931,357,50,6 |
| الطبعة | الأولى 2016.[1] |

يتبين لنا من خلال هذا الجدول، أن الناشر ومن خلال الواجهة الخلفية للغلاف، أراد أن يوضح أن أهمية هذا النوع الأدبي أو الإنتاج الفني، حيث نلحظ أنه عمد على إعطاء المعلومات اللازمة التي تختص بها هذه الرواية، فيبدو لنا أنه تفنن في إبراز هذه العلامة لدار النشر، إذا نجد أن الناشر اختار بعناية كبيرة هذه المعلومات التي تثبت جدارة هذا العمل الفني والإبداعي، فأعطاها الشكل المناسب، وخصص بداية مكان دار النشر.

وإذا ما تأملنا أسفل الغلاف الخلفي نجد إطارا أفقيا أبيض اللون، على شكل مربع تتوسطه خطوط سوداء وتحته أرقام، حيث سمي بالعمود المغناطيسي " La code barre"، فهذا دلالة على الشهرة، وتسهيلا للقارئ في الحصول على كافة المعلومات الخاصة بهذا الكتاب.

(1) عائشة بنور: نساء في الجحيم، ص 2.

واللافت للانتباه، نجد أن هذه المعلومات المختصة بدار النشر قد تكررت في باقي الصفحات بشكل واضح، وهذا التكرار له دلالة وأهمية، باعتبارها مسئولة عن نشر الأعمال الأدبية، فنلحظ أن «اسم دار النشر يسهم في تكوين الانطباع الأولي لدى المتلقي، فدور النشر التي لها اسمها البارز وتاريخها العريق في طباعة الأعمال الأدبية يفترض فيها أن لا تصدر من هذه الأعمال إلا ما يكون على مستوى فني رفيع»[1]،

أما تاريخ الطبعة فإن لها دلالات متعددة، تفيد في توجيه دلالاتها إلى الوجهة الصحيحة، بالإضافة أيضا نجد دار النشر في سطح الواجهة الأمامية في إطار أزرق صافي، وشعار أبيض نقي، دلالة على دورها في الترويج للعمل الأدبي.

يتضح لنا بأن هذه العناصر التواصلية لكلمة الناشر«تحدد بحسب التدرج الذي اعتمده جيرار جينيت في المرسل والذي هو الناشر الذي يرسل كلمته المتضمنة لملخص الكتاب، أما التوجه المعاصر الذي تتخذه كلمة الناشر، فهو استهدافها بطرق إقناعية وتداولية وجمالية للقارئ الممكن الذي تضمن من خلاله شراء الكتاب/ المنتج لتحقق قارئها الواقعي المعول عليه».[2]

وعليه نستنتج أن دار النشر تعتبر عتبة أساسية ترويجية وإشهارية للعمل الأدبي، تستهدف وتستقطب القراء والجمهور من أجل الحصول على هذا العمل الفني، فلها دور مهم في إيصال هذا العمل الإبداعي إلى الجمهور. فتخضع عملية النشر للتواصل خاصة بين المؤلف، الناشر والمتلقي، إذا فهي تحتوي على أهم العناصر المناصية المصاحبة بالنص الأدبي.

(1) محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 143.

(2) عبد الحق بلعابد: عتبات "جيرار جينيت من النص إلى المناص"، ص 91، 92.

## ثانيـــا: عتبـــة الصورة

تعـدّ الصـورة عتبـة مهمـة لمـا تحملـه مـن مكونـات تسـاهم فـي تشـكيل لوحـة الغـلاف، فهـي كـالنص الـذي يسـتبدل فيـه ريشـة الفنـان الحـرف والكلمـة، سـواء بالرسـم أو اللـون الـذي يتحـدث نيابـة عنهـا، لـذا لابـد مـن مسـاءلة عتبـة الغـلاف، ومحاورتهـا للوصـول إلـى مـا يغلفهـا مـن غمـوض، ودلالـة مستعصـية علـى القـارئ، فهـي عبـارة عـن رسـالة يريـد المبـدع إيصـالها وتمريرهـا للقـارئ مـن أجـل أن يتأملهـا ليستشـف منهـا الإطـار الـدلالي العـام، إذا فالصـورة هـي نتـاج عمـل فنـان تلخـص وتكثـف مجموعـة مـن التصـورات التـي تخـتلج مشـاعره، إنهـا نـوع مـن التلقـي الفنـي لعمـل فنـي تشـد انتبـاه القـارئ المبصـر ليقـف علـى دورهـا، ومـدى فاعليتهـا فـي إثـراء دلالـة النص الإبداعي.

### 1-لغـــــــة:

الصـورة فـي اللغـة مـأخوذة مـن مـادة (ص، و، ر)، وكلمـة صـورة تعنـي هيئـة الفعـل أو الأمـر وصـفته، ومـن معانيهـا أيضـا كمـا جـاء فـي لسـان العـرب: الصـورة فـي الشـكل، والجمـع صُـوَرٌ وصِـوَرٌ وصُـورٌ، وقـد صـوّره فتصـوّر والصـور، بكسـر الصـاد، لغـة فـي الصّـور جمـع صـورة، والمصـوّرُ مـن أسـماء الله الحسـنى وهـو الـذي صـوّر جميـع الموجـودات، ورتبهـا فـأعطى كـل شـيء منهـا صـورة خاصـة وهيئـة مفردة يتميز بها على اختلافها وكثرتها.[1]

أمـا فـي معجـم مقـاييس اللغـة فجـاءت اللفظـة مـن ذلـك «الصّـورة صـورة كـل مخلـوق، والجمـع صـور، وهـي هيئـة خلقتـه، ويقـال: رجـل ضَـيّرٌ إذا كـان جميـل الصّـورة، وصـور: الصـاد والـواو والـراء كلمـات كثيـرة متباينـة الأصـول، ولـيس هـذا

(1) ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج: 6، مادة (ص، و، ر)، ص 403.

البـاب ببـاب قيـاس ولا اشـتقاق وقـد مضـى فيمـا كتبنـاه مثلـه»[1]. وفـي قولـه عـز وجل: ﴿وَصَوَّرَكُمْ فَأَحْسَنَ صُوَرَكُمْ﴾.[2]

كمـا أعطيـت للصـورة عـدة تعريفـات حسـب المعـاجم والموسـوعات ومنهـا مايلي:[3]

- **الموسـوعة الثقافيـة:** عرفـت الصـورة بـأكثر مـن معنـى علمـي وأدبـي يتصـل بالتغيير نفسه.

- **الصـورة فـي البصـريات:** تتشـابه أو تطـابق للجسـم تنـتج بالانعكـاس أو الانكسـار للأشـعة الصـوتية، تتكـون أيضـا بواسـطة الثقـوب الضـيقة، الصـورة الحقيقيـة تتكـون نتيجة التلاقي للأشعة على حاجز.

- **صـورة ذهنيـة:** حضـور صـورة فـي الـذهن للأشـياء التـي سـبق أن أدركهـا بحاسـة من الحواس.

ويعطـي المعجـم الوسـيط تعريفـا للصـورة علـى النحـو التـالي: «صـورة الشـيء أو الشـخص رسـمه علـى الـورق أو الحـائط ونحتـه بـالقلم، أو آلـة التصـوير، صـور الأمـر وصـفه وصـفا يكشـف عـن جزئياتـه، تصـور تكونـت لـه صـورة، وفـي حـديث ابـن الأثيـر حيـث قـال: الصـورة تـرد فـي كـلام العـرب علـى ظاهرهـا وعلـى معنـى

(1) أحمد الرازي: معجم مقاييس اللغة، مج: 2، ص 65.

(2) سورة غافر: الآية 64.

(3) قدور عبد الله ثاني: سيميائية الصورة "مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم"، الوراق للنشر ط1، 2008، ص 161.

حقيقة الشيء وهيئته وعلى معنى صفته، يقال: صورة الفعل كذا وكذا أي هيئته وصورة الأمر كذا وكذا أي صفته».[1]

**2-اصطلاحا:**

تنوعت وتعددت التعاريف الاصطلاحية للصورة، ومن بين هذه التعاريف نجد: تعريف عبد الله الذي يرى بأننا نعيش اليوم في عصر ثقافة ما بعد المكتوب، عصر الصورة والمجتمع الفرجوي، فإن المعركة التي تدور رحابها اليوم بين الدول الكبرى وهيمنتها على الدول الفقيرة هي معركة السيطرة على الصورة بشتى أشكالها ومختلف معانيها، وبالتالي وجب علينا معرفة حقيقة مفهوم الصورة وفهم لغتها وفك رموزها حتى يمكن التعرف على ما يبث لنا وما حولنا من صور.[2]

كما يتبنى "ماتز Christionnetz" الصورة فيعرفها بأنها: «الرسالة البصرية مثل الكلمات، وكل الأشياء الأخرى، لا يمكن أن تتفلت من تورطها في لعبة المعنى، فالصورة علامة أيقونية، أي خطاب مشكل كمتتالية غير قابلة للتقطيع،لأنها المتتالية التي تسعى إلى تحريك الدواخل والانفعالات للقارئ، وهذا ما يبرز جمالية المرئي، الذي تتضافر عناصره من أجل تأكيد المكتوب».[3]

إن الصورة «علامة دالة تعتمد على منظومة ثلاثية تربطها مجموعة من العلاقات هي: مادة التعبير وهي الألوان والمسافات، وأشكال التعبير، وهي التكوينات التصويرية للأشياء والأشخاص، ومضمون التعبير وهو يشمل المحتوى

(1) الفيروز آبادي: القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د ط)، 1971، ص 1084.

(2) ينظر: قدور عبد الله ثاني: سيميائية الصورة، ص 19.

(3) نعيمة سعدية: استراتيجية النص المصاحب في الرواية الجزائرية، ص 227.

الثقافي للصورة من ناحية أبنيتها الدلالية المشكلة لهذا المضمون من ناحية أخرى».[1]

وتعرف الصورة «بأنها كل تقليد تمثيلي مجسد أو تعبير بصري معاد، وهي معطى حسي للعضو البصري حسب "Fulchignoni"، أي إدراكا مباشرا للعالم الخارجي في مظهره المضيء، فتحمل هذه الصورة رسالتين الأولى تقريرية،والثانية تضمينية ومستمدة من الأولى ولمزيد من رسالة إضافية يطلق عليها عادة بأسلوب إنتاجها».[2]

كما أن الصورة ليست مجرد شكل ومزيج من الألوان بل هي من داخلها ومخارجها لها أنماط للوجود وأنماط للتأويل، إنما هي نص، ككل النصوص تتحدد باعتبارها تنظيما خاصا لوحدات دلالية متجلية من خلال أشياء أوسلوكات[3]. أي أنها عبارة عن نص له عدة دلالات وإيحاءات، وكل صورة تعد باب الولوج لعالم النص.

وبذلك تدخل الصورة والرسوم ضمن الفضاء البصري الذي يلجأ إليه الكاتب أو الشاعر لتصميم غلاف عمله الإبداعي فعن «طريق تشابهها بموضوعها الواقعي يكون في الإمكان قراءة الصورة أو فك رموزها، وهذه القراءة تستفيد هي نفسها من الأسس الداخلة في قراءة الموضوع نفسه»[4].

(1) صلاح فضل: قراءة الصورة وصورة القراءة، رؤية للنشر، القاهرة، مصر، ط1، 2014، ص 9.

(2) المرجع نفسه، ص 10.

(3) قدور عبد الله ثاني: سيميائية الصورة، ص 23.

(4) محمد غرافي: قراءة في السيميولوجيا البصرية، مجلة عالم الفكر، مج: 31، ع: 1، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2002، ص 222.

بمعنى أن الصورة المصاحبة للغلاف تعد أيقونا دالا تحمل كل الدلالات التي ينطلق بها العنوان، كما أنها تشبه الطعم الذي يجذب القارئ، وهذا تبعا لخصائصها وتميزها.

«إن ما يميز الصورة البصرية عن باقي الأنظمة الدالة، ومنها اللغة خاصة، هو حالتها التماثلية أو أيقونتها في إصلاح السيميولوجيين أي شبهها الحسي العام بالموضوع الذي تمثله»[1] وهذا لا يعني أن الصورة تنغلق على نفسها وتكتفي بخاصية المماثلة، إذ يجب أن تدخل في علاقات مع باقي الأنظمة والعلامات المجاورة الأخرى كالعنوان وباقي الوحدات الغرافيكية المتواجدة على ظهر الغلاف.

فالصورة إذن «في حد ذاتها تحمل دلالتين، دلالة حقيقية وأخرى مجازية في الآن ذاته».[2]

ونستنتج مما سبق أن الصورة عبارة عن نافذة بصرية، لها دور كبير في جذب انتباه القارئ، حيث تكشف عن مدى قدرات الكاتب التشكيلية فهي شاهد عيان،باعتبار أن لكل عمل فني لوحة تشكيلية ترتبط ارتباطا وثيقا بروح العمل وجوهره،إذن فالصورة هي لوحة فنية لها تعابير وإيحاءات تتصل بعالم النص.

### 3-شعرية التشكيل البصري لصورة الغلاف «دلالاتها»:

تعتبر صورة غلاف الرواية مرآة حقيقية عاكسة ونافذة بصرية لمضمون المتن الروائي، فلها دور كبير في جذب ولفت انتباه القارئ، فهي عبارة عن هوية

(1) محمد الماكري: الشكل والخطاب "نحو تحليل ظاهرتي"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1995 ط1، ص 271.

(2) قدور عبد الله ثاني: سيميائية الصورة، ص 32.

بصرية لتحقيق التواصل بين القارئ والمتن، وبذلك لكل عمل فني لوحة تشكيلية ترتبط ارتباطا وثيقا بروح العمل وجوهره، فالعلاقة الرابطة بين صورة الغلاف ومضمون الرواية أشبه بعلاقة الدال والمدلول، وبالتالي فالصورة هي عبارة عن لوحة فنية لها تعابير وإيحاءات ترتبط بعالم متن النص فهي تولج بالقارئ إلى حيز من الدهشة والاستغراب. لذا فإن دراستنا تنطلق من العالم التشكيلي المؤطرة للعالم الروائي في قراءة هذا المناص.

إن صورة غلاف الرواية الحاملة لعنوان «نساء في الجحيم» تعتبر بمثابة بوابة العبور التي يفتن بها المتلقي فهي تشكيل جمالي لمنظر وأحداث واقعية، قد تكون لها علاقة مباشرة بالمضمون الروائي فلها قدرة ملموسة في استقطاب واجتذاب القارئ والجوهر الأساسي في استحواذه للولوج إلى أعماق العمل الأدبي الفني.

والذي أثار فضولنا كقراء في هذه اللوحة الفنية،تلك الرسومات والأشكال التي نجدها على غلاف العمل الإبداعي والتي لا تجيء اعتباطيا. فتساءلنا في أنفسنا، وهنا ينفتح الباب لسؤال الحيرة: «لماذا رسمت هذه اللوحة بهذا الشكل؟ لماذا اختارت المبدعة هذه اللوحة؟ هل هي عملية الإحساس بالألم أم الأمل؟ هل هناك أمل؟»، فسيبقى هذا السؤال وستبقى هذه اللوحة أو الصورة تحتمل الكثير من التأويلات المختلفة، بحسب تذوق المتلقي ومدى تفاعله معها وإحساسه بجمال هذه الصورة الفنية، لذلك فمن المثير التأمل في سبب اختيار المبدعة لهذه الصورة، باعتبارها ترجع للقارئ في ظل تفاعله مع النص، فأشعرتنا بأنها عكست ذلك بعلاقتها بمتنها.

وبالتالي نجد سبب اختيار المبدعة لهذه الصورة قد حملت في طياتها الكثير من الدلالات والمعاني والإيحاءات التي يمكن الكشف عنها من خلال الغوص في أغوار عالم متنها الروائي.

إن استخدام هذه الصورة أو اللوحة المحيرة، ولمن يتعمق في قراءتها والوقوف أمامها لفك مدلولاتها الإبداعية والنفسية، يندهش من صورتها، إذا نحن أمام لوحة فنية تشكيلية حاولت من خلالها المبدعة أن ترسم لنا عوالم مختلفة،فهي محاولة إسقاط الذات على اللوحة، فحاولت تصوير ذلك ليعكس ما في داخل المضمون، ويمكن الاعتبار بأن اختيار صورة غلاف الرواية يؤثر بصورة واضحة على النص الروائي، فهو أيضا يلعب دورا مهما في توسيع رؤية القارئ للرواية، فصورة الرواية التي بين أيدينا توسع رؤيتنا فنبصر من خلالها جوهر قضية المتن ومشاهدها الدرامية، لذلك لم يكن اختيارها اعتباطيا فهي ترمز إلى تلك المعاناة التي عاشتها النساء في ظل الحروب، حيث سجل الحضور النسوي بشكل قوي في المتن الروائي.

وإذا ما تأملنا على غلاف الرواية لوحة تظهر فيها مجموعة من الأشكال وهي «اليد، الشمس، الرمال، السماء» والتي سنعمل فيما يلي: على تفسير هذه اللوحة الفنية وتأويلها وفقا لرمزية العنوان.

واللافت للانتباه أن هذه الصورة تحمل في جوهرها مزيجا من الألوان المفعمة بالدلالة والزاخرة بالإيحاء، فالألوان يمكنها أن تعطي فضاء يبدو مثيرا أو كئيبا دافئا أو باردا، أو نظرة سوداوية لهذه الصورة.

فعلى الرغم من كل الدلالات التي قد ندركها من أول وهلة، من حيرة يبقى الأكيد أن الصورة لم ترد إلا أن تكون مؤشرا دالا على مضمون متن الرواية،وهو

ما يناظر أحد مقاطع السرد في الرواية والذي يؤشر على دلالة اليد المتراخية الحاملة لتراب ربما تراب الأرض. ولعل رمزها داخل النص، وهذا ما نجده في قول الكاتبة:

«رغم المرارة التي تجتاحني ما زلت أقبض على حفنة التراب الهاربة ما بين أصابعي وبدت حفنة التراب أكثر حنانا وأكثر دفئا في قبضتي وأكثر ألما وهي تهرب مني».[1]

وتضيف قائلة:«اكتسحتني ثورة عارمة، عرق ينزل من جبيني وشفتاي عطشى، وحلقي ظمئ، ألثم حفنة التراب، أمرغ بها وجهي وأنا ألثم وجعي،ثم لاحت أمامي صورة البطل الجزائري مصالي الحاج يحمل حفنة التراب قائلا:هذه الأرض ليست للبيع».[2]

فاليد لها دلالة التمسك بالأرض، بالرغم من المرارة والألم الذي تعاني منه البطلة «أيلول» التي تصور معاناة الشعب الذي سلبت منه أرضه وحريته وتشرده بعيدا، فهذه الأرض كانت ولا تزال هي كل شيء بالنسبة لهم فهي شديدة الارتباط بها، وذلك ما عبرت عنه فتعبر عن الأرض التي ترمز بها بشكل عام للهوية وما دامت الأرض ذات ارتباط وثيق بالحرية وهذه الحرية التي عرف الإنسان قيمتها من خلال الحروب التي خاضها، فتاريخه طويل بما فيه من الثورات،وتعلقه الشديد بالأرض في سبيل مطلب الحرية. لهذه الأرض العريقة.

نلاحظ أن دلالة توظيف المبدعة لهذه اليد في علاقة مترابطة وضمنية مع متن الرواية، وهذا يعتبر من الأسس الجمالية التي يقف عندها القارئ بمجرد

(1) عائشة بنور: نساء في الجحيم، ص 179.

(2) المصدر نفسه، ص 179، 180.

قراءة كلمات مرصوصة في المتن، فكان تجسيدها لهذه الصورة رمزا فنيا توحي دلالته لقيمة تحمل في معناها التمسك بالأرض.

فتحمل صورة الغلاف أيضا دلالات جمالية ورموزا أخرى فنجد من بينها «الشمس» والتي تظهر في الخلفية ساطعة، فلها عدة دلالات وهذا ما نجده داخل المتن الروائي، حيث تقول الكاتبة بلسان أيلول:

«في غفلة من الزمن التقيت بأندريا، وفي يوم عاصف وباردا انفلتت خيوط شمس باهتة من سحب متراكبة وفي الأفق تضيء ملامح وجوهنا المتعبة والتي لم نحاول تجنبها لكي تشعرنا بالدفء».[1]

وتضيف أيضا: «كنت أنتظر ذلك كي تشعر أمي بدفء اللحظة وشمس غد مشرق».[2]

وقد وظفت المبدعة هذه الصورة، ولها دلالة ورمز، لما فيها من نور وإشعاع خفيف ساطع وكأنه يدل على الغروب الحزين الذي يحمل بين ثناياه نهاية مأساوية وهو الأقرب إلى مضمون الرواية، وبقراءة أخرى ربما هو الشروق نحو أمل جديد وحياة جديدة، فهذه الصورة تحمل في دلالتها إحساسا متناقضا بين الحين والآخر، فالشعاع هنا دليل على الحرية والجمال، ولما في هذا النور من تحرر وقدرة على الرؤية إلى أبعد الآفاق، فمصدر تلك الشمس المتوهجة التي ملأت الأرض والسماء بشعاعها لم تكن مجرد شمس حارقة أو دافئة، ولم تكن مجرد نور خافت أو باهر، بل كانت رمزا لقيمة عظيمة. وللصورة دلالة كبيرة على مبلغ الشقاء والبؤس الذي وصل إليه الوضع في فلسطين،وما صار

(1) عائشة بنور: نساء في الجحيم، ص 135.

(2) المصدر نفسه، ص 180.

يعانيه أهلها من قساوة ظروف الحياة وقساوة الاحتلال،وهنا لابد من صورة مشهدية مركبة، في ظاهرها لا تدل على أكثر من فصل من البرد، وشدة الشتاء وكآبة منظره الذي تمنع سحبه ظهور خيوط الشمس إلا بصعوبة، وهذه الصورة التشكيلية الحزينة رسمها فنان بدموع عينيه ووجع روحه الضاج بالألم والوجع نحو أمل لا يزال متلاشيا.

لذلك عبرت داخل النص عن هذه القيمة المتوهجة بضيائها، فاختيار المبدعة لهذه الشمس المضيئة لربما رمز لإنارة الدرب للشعب ككل فيمضي نحو أمل جديد إذا فهي الشمس التي لا تشرق إلا من الأعماق التي تدعو إلى الحرية المتدفقة من التضحيات الجسيمة والدماء الممتزجة بالأرواح، والتي تنير أرض الوطن، فهو نوع من التفاؤل بانطلاقة لتحقيق أمل منشود ولغد مشرق.

عند قراءتنا لهذه الصورة نجد أن توظيف المبدعة للشمس موفقة إلى حد بعيد وربما عكست ذلك في ارتباطها الوثيق بالمتن الروائي، من خلال ذلك النور الذي يظهر في هذه اللوحة فيزيد من سحرها وجمالها، فتبرز هذه العلامة في هاته اللوحة الفنية لدلالة معبرة تدل على تناغم وانسجام واتساق الصورة والمتن الروائي.

كما تظهر أيضا على صورة الغلاف تلك الرمال ولها قدرة على الإيحاء وهي ذاتها لوحة، فهذه الرمال هي قطب جذب، إنها النفس الشاعرة. وهذا ما جاء في قول الكاتبة بلسان أيلول:

« لنا يا بنيتي أيلول جغرافيتنا وتاريخ عريق ولنا تراث ملون بلون الجبل والساحل والرمل وتقاليد تميزنا، لنا زينا المطرز بالألوان منذ آلاف السنين».[1]

(1) عائشة بنور: نساء في الجحيم، ص 111.

لهذه الصورة دلالة متنامية فهي ترسم قداستها إلى القارئ، لذلك اعتبرت صورة الرمال كأثر كبير لمرجعية تاريخية وقيمة عظيمة للامتداد في أعماق كل ماهو تراثي، إنها الأرض التي تشرف كل من حولها بالانتساب إليها والانتماء إلى رمالها، وبالتالي يتضح لنا أن رؤية المبدعة للصورة رؤية إيحائية ووجدانية لها دلالة تاريخية فهي رمز مقدس، وهذا ما جاء في متن الرواية.

وفي قراءتنا لهذه الصورة نلاحظ أن عنوانها الصمت الطاغي عليها وقراءتها الكلمة التي تبث من حروفها المعنى النابض للحياة، والاعتقاد الضارب بجذورها في التاريخ. والأحداث المرتبطة بدلالة هذه الصورة ونسجت خيوطها الرواية في تشكيل درامي فتح على أفقه مرجعه التاريخي ليعيد تشكيله حاضرا وعيا حيا في ضمير الأمة ووجدانها ليغدو أفقا حاضرا نقرأ في ضيائه ماضينا وحاضرنا.

وعند تأملنا أيضا لصورة الغلاف نجد تلك السماء الحاملة لعدة دلالات ورموز تلفت انتباهنا بشكل واضح، فتصور لنا لحظة الغروب، وهي ربما اللحظة القاسية أو المأساوية التي عاشتها البطلة «أيلول» فنجدها تصارع الحياة في ظل ظروف قاسية حلت بالوطن من حروب وهجر، وهذا ما نجده في قول الكاتبة بلسان أيلول:

«ماذا أقول لهذه الأرض، لهذه الخريطة، أأقول لها أنها اقتلعت منازلي بمعاول ريح عنيدة، وصحوت اليوم على جراحي النازفة، فوجدت نفسي أركض نحوك وأنت الهارب البعيد عني، وقد كتبت السماء على جبينك بأحرف من علم فلسطيني ملون بروحك الزكية».[1]

(1) عائشة بنور: نساء في الجحيم، ص 246.

فدلالة صورة السماء إسقاط على الواقع الفلسطيني الذي تم رصد وقائعه من خلال معاناة الشعب بالإضافة إلى نضال الشهداء، خاصة التي كانت شاهد عيان على هذا العمل الروائي وإسقاطها على الواقع الفلسطيني، وتصوير الأحداث التي عاشتها البطلة من شدة قهرها اتجاه وطنها المحتل، وروح شهدائها الأبرار، فهي في صراع نفسي وداخلي بين الأنا والآخر.

والملاحظ أن المبدعة أبدعت في توظيفها لهذه الصورة الفنية لأنها تعبر بدقة عن حيرة البطلة أمام مستقبل مفتوح على كل الاحتمالات، ومن خلال هذا يتضح لنا أنها ترجمة للحالة الاجتماعية والنفسية التي تعيشها الشخصية في واقعها الاجتماعي، باعتبار النص عبارة عن متاهة فهو مزيج من الصراعات الإيديولوجية والثقافية والاجتماعية والنفسية، صراع من أجل البقاء في أرض الوطن وواقع أفضل.

جاءت الصورة في إطار مربع بمقياس (7X7) سم، استعملت المبدعة في هذه الصورة عددا من الألوان المختلفة، فقد استخدمت اللون الأسود بكميات كبيرة وكذا اللون الأصفر والبني، وتكاد صورة الغلاف لا تبتعد كثيرا عن هذه المعاني فهي عبارة عن مساحة سوداء يتوسطها من الظلام إلى النور. فمن المثير التأمل في سبب اختيار هذه الألوان من خلال علاقتها بالمتن الروائي.

وبالتالي إن أولى العلامات التي شدت انتباهنا كقراء مبصرينلهذه اللوحة الفنية أنها تحمل بين طياتها طغيان السواد بدرجة كبيرة والذي نجده بارزا على مستوى الإطار ليعبر عن تلك الحالة السوداوية التي تعيشها الشخصية البطلة "أيلول" ويدل على حجم المأساة، وما تشملها من دلالات العذاب والألم حتى

تـزداد سـوادا، حيـث تقـول الكاتبـة: «كـان الضـوء خافتـا، باهتـا، والسـماء دكنـاء،حبلى بدخان كثيف امتصت رحيق النحل والزهر».[1]

كمـا تضـيف أيضـا: «اليـوم عكـا حزينـة، المدينـة الجميلـة تنـاثرت كالهبـاء المنثـور أمـامي، الـدخان الأسـود يتصـاعد فـي الأفـق، يلـف أحلامنـا، ورائحـة لحـوم بشـرية مشـوية تحتـرق، وخـارج الأفـق شـمس محتشـمة، محجبـة بوشـاح أسـود يسـرق ضياءها».[2]

ونجـد أن طغيـان السـواد فـي هـذه الصـورة دلالـة للتعبيـر عـن الحـزن فتوحـدت بـذلك الدلالـة وتكاملـت ليكـون السـواد رمـزا ثابتـا للحالـة النفسـية التـي تمـر بهـا "أيلـول". وقـد أصـبحت المدينـة مليئـة بالسـواد، وتحـول الإحسـاس بالأمـان، والظـلام فطغـى السـواد فـي سـماء المكـان، ليحجـب رؤيـة الصـفاء فـي السـماء، وكأنـه دخانـا مـن اليـأس، ممـا يزيـد مـن قتامـة المشـهد، ليصـبح السـواد تجربـة لإكتنـاه المجهـول ورسم صورة الواقع المعيش المؤلم بين أكوام الظلام والركام الأسود.

كمـا تتوسـط صـورة الغـلاف بـؤرة نورانيـة بـالرغم مـن ذلـك السـواد الـذي يتخللها،وكأنـه يتحـول بـذلك إلـى صـراع الوجـود، كأننـا نقـف بـين ثنائيـة ضـدية فـي توظيـف هـذا اللـون السـاطع، فيرسـم أمـام الشخصـية البطلـة "أيلـول" نقطـة البـدء الجديد نحو أمل جديد ومستقبل يبقى مجهولا، حيث نجد في قول الكاتبة:

«والنضـال هـو نهايـة الحيـاة وبدايـة عمـر جديـد، هـو الـوأد والآخـر والحيـاة ومـا بعد الحياة».[3]

(1) عائشة بنور: نساء في الجحيم، ص 76.

(2) المصدر نفسه، ص 99.

(3) المصدر نفسه، ص 32.

وتقول أيضا: «هو تلك الخيوط النورانية الرفيعة التي نرسمها في أحلامنا».[1]

بالإضافة أيضا: «كنت أنتظر ذلك كي تشعر أمي بدفء اللحظة وشمس غد مشرق».[2]

والملاحظ في قراءتنا لهذه البؤرة النورانية الساطعة، لها دلالة رمزية في التعبير عن احتمالات وافتراضات تختلج البطلة أيلول في حيرة ويشع بعض النور ليرسم واقعا وحياة جديدة على أمنيات الصفاء والانطلاق نحو أمل قد رسم في مخيلة الذاكرة، فهو تصوير لحالة تتبع من إحساس جارف بالأمل القريب،فهناك أمل.

ومنه نستنتج أن صورة غلاف الرواية تعتبر امتدادا للانتقال والتغيير من وضع لآخر، ومن واقع قد يكون مزريا إلى واقع مضيء ومشرق. فإن حضور هذه الثنائية الضدية في توظيف اللونين دلالات تنعكس على متن الرواية، لتأخذ أشكالا متنوعة، فيرتسم بذلك الصراع ليتخذ أنماطا متعددة تدور في فلك السلب والإيجاب، صراع الأمم وبقايا الروح التي تنفست بعض اليقين بالحرية رغم الضغوطات التي يمارسها السواد وهي تدل في معانيها قسوة الاحتلال، وهو يشكل الصراع بين النور والظلام، الحرية والاحتلال، لذلك باتت أمنية هذا الواقع المزري في اقتراب هذا النور، الذي يحمل في دلالته النداء بإشراق يوم جديد على أرض الوطن، لهذا يعد هذا المزيج تركيبة تبعث في أعماق النفس إحساسات متعددة ومتناقضة ومشاعر مختلطة ومشوشة ليس له إلا لون واحد

(1) عائشة بنور: نساء في الجحيم، ص 32.

(2) المصدر نفسه، ص 180.

واتجاه واحد يعكس صورة المأساة الإنسانية نحو أمل مغاير لحياة جديدة ومستقبل زاهر.

وفي الأخير نستنتج أن اللوحة الفنية أو الصورة التي تمثل نصا بصريا تتداخل عبره العلامات والألوان المتراكمة، فالصورة بمثابة غلة ثانية، دالة وبشكل كثيف تعبر عن الحالة النفسية، فعلى الرغم من كل الدلالات التي قد يدركها القارئ، تبقى الصورة سوى دالا على مضمون المتن الروائي، فمن خلال هذا النص يتضح لنا أن تجسيدها دليل قاطع موضوع داخل الحكي وماهو إلا ترجمة لتلك الحالات الاجتماعية والنفسية، حيث أنها تفصح عن مضمون المتن الروائي.

إذن, تعتبر صورة الغلاف لوحة تشكيلية أبدعتها يد فنان، أو أديب، تحمل دلالة قد يبدو للبعض أن لا دلالة إبداعية فيها، وليس لها أي علاقة بمضمون متنها، فهي تمثل عتبة من عتبات الدخول إلى عمق النص الروائي في سياقاته المختلفة لكونه بالضرورة يعبر بالأحرى عن الحالة النفسية والسردية التي يتضمنها متن الرواية، لذلك ينبغي أن لا نجهل كيفية اختيار الأديب الروائي لأغلفة إنتاجاته الأدبية، فهي ذات صلة وثيقة بعالمه الإبداعي وتعبيرا صادقا عن موروثه الثقافي وبيئته الاجتماعية والحياتية، ومدى قدرته على الربط بين الصراع الداخلي للنص الروائي بلوحة فنية.

## ثالثا: عتبة اللـــون

اهتمــت الدراســات النقديــة الحديثــة بــأمور شــكلية و جماليــة وخاصــة فــي الأعمــال الأدبيــة الإبداعيــة بظــاهرة فنيــة تشــكيلية ورمزيــة،ألا وهــي اللــون باعتبــاره بنيــة أساســية مهمــة تحــيط بالإنســان وحياتــه فــي كافــة جوانبها،وتشــكل عنصــرا مــن أهــم عناصــر الجمــال الكوني،هــذا الجمــال الزاخــر بــالألوان يشــكل فــي أذهاننــا ومخيلتنــا انطباعــات تبقــى متصــلة بهــذا اللون،حيــث أنــه مبعــث للنشــاط والحيويــة والراحــة,أي رمــزا لمشــاعرنا المختلفــة مــن حــزن وفرح،وبــذلك احتلــت الألــوان الصــدارة فكانــت الأســاس لكــل الأعمــال الفنيــة عبــر عنهــا المبــدع وجعلهــا رمــوزا لآلامــه وآمالــه، وأصــبح اللــون عبــارة عــن أداة فنيــة وإبداعيــة يمــارس فيهــا الفنــان لمســته الأخيرة من خلال تفسير الأحداث في متن النص الروائي، فهو لم يعد مجرد حلة شكلية بقدر ما يضفيه من قيمة رمزية في تشكيل تضاريس النص، وبالتالي يعد اللون وسيلة من وسائل التعبير الدالة على الأبعاد الإيحائية للعمل الأدبي.

### 1-المفهوم اللغوي:

ورد اللون في المعاجم العربية: فقد جاء معنى اللون في معجم لسان العرب أنه: «ما فصل بين الشيء وبين غيره، والنوع وهيئة لُوْنَةٌ بالضم، ولِينَةٌ بالكسر وتجمع لِينَةٌ على لِينٍ ولينٌ على ليَانٍ، والمُتَلَوّنُ: من لا يثبَتُ على خلق واحد والْوَنّ كاسْوَدَّ تَلوَّن».[1]

أما في معجم مقاييس اللغة وردت بمعنى: «لون: اللام والواو والنون كلمة واحدة، وهي شحنة الشيء، من ذلك اللون: لون الشيء، كالحمرة والسواد، ويقال

(1) ابن منظور: لسان العرب، مج: 12، مادة (ل، و، ن)، ص 355.

تلوَّن، فلانٌ، اختلفت أخلاقه، واللّون جنس من التمر، واللينة: النخلة، منه وأصل الياء فيها واو».[1]

وقد ورد في القرآن الكريم بالمعنيين: ففي قوله تعالى في وصف بقرة بني إسرائيل: ﴿فَاقِعٌ لَوْنُهَا تَسُرُّ النَّاظِرِينَ﴾[2]، ويمكن القول أن اللون هنا يعني الصفة التي تقوم بالجسد من البياض، والسواد وغيرها، ومثل ذلك يقال في قوله تعالى في وصف العسل: ﴿يُخْرِجُ مِنْ بُطُونِهَا شَرَابٌ مُخْتَلِفٌ أَلْوَانُهُ﴾[3]. أي معنى الجنس والنوع، ولا شك أن تعدد الأصناف والأنواع يؤدي إلى تعدد ألوانها.

وقد تقاربت المعاجم العربية في إيراد معنى اللون، فقد كان المعنى يدور في أنه هيئة، لذلك اكتفينا على إيراد معناه في لسان العرب ومعجم مقاييس اللغة.

**2-المفهوم الاصطلاحي:**

تعددت وتنوعت التعاريف الاصطلاحية في الموسوعات الحديثة خاصة وفيه تفصيل في ضوء تطور العلم «فهو خاصية ضوئية تعتمد على طول الموجة، ويتوقف اللون الظاهري لجسم ما على طول موجة الضوء الذي يعكسه».[4]

أما عن اللون في العمل الفني «فيمكن إدراكه باعتباره لونا، ولا يمكن الفصل بين ما نراه كشكل وبين ما نراه كلون، لأن اللون هو تفاعل يحدث بين

(1) أحمد الرازي: معجم مقاييس اللغة، مج: 2، ص 425.

(2) سورة البقرة: الآية 69.

(3) سورة النحل: الآية 69.

(4) غربال، محمد شفيق، وآخرون: الموسوعة العربية المسيرة، دار نهضة لبان، بيروت، لبنان، مج: 2، (د ط) 1986، ص 54.

شكل من الأشكال وبين الأشعة الضوئية الساقطة عليه، ومع ذلك فإن للون دورا هاما يلعبه في الفن، لأن له تأثيرا مباشرا على حواسنا».[1]

فاللون يحمل قدرا كبيرا من العناصر الجمالية، واضاءات دالة تعطي أبعادا فنية في العمل الأدبي على وجه الخصوص، بل إن المفردة اللونية تكاد تخلق لغة خاصة في النص الأدبي لما لها من مدلولات وأسرار.

وقد قيل: «إن للون جوانبه السيكولوجية، فمن يختار لونا ما، فإنما يحكمه موقف ما، ومن هنا ذهب البعض إلى القول بأن كل لغة من لغات العالم مجموعة من الألوان فمنهم من يحب اللون الأخضر لارتباطه بفصل الربيع ومنهم من يحب اللون الأزرق لارتباطه بزرقة السماء أو البحر في يوم اقترن بيوم طيب، مع أن هذه الدلالات تتغير بتغير الظروف والأزمنة والمؤثرات النفسية والمقاييس الذوقية لكل فرد»[2]. أي أن للون قيمة رمزية اختلفت معانيها عند مختلف الشعوب.

بالإضافة أيضا إلى «أن اللون بطبيعته شعر صامت نظمته بلاغة الطبيعة وبيانها، فهو كلامها ولغتها والمعبر عن نفسيتها، فضلا عن كونه المعبر البصري عن الشكل، لأنه ليس بوسعنا مطلقا أن ندرك الشكل إدراكا تاما إلا بحضور اللون، وذلك لأن اللون انعكاس لأشعة الضوء على شكل الشيء الذي

(1) بركات عباس: مفهوم الضوء واللون وأهميتهما، جامعة بابل، قسم التربية الفنية، كلية الفنون الجميلة، 2014 ص 2.

(2) حنان بومالي: سيميولوجيا الألوان وحساسية التعبير الشعري عند صلاح عبد الصبور، قسم اللغة والأدب العربي معهد الآداب واللغات، الجزائر، مجلة الأثر، ع: 23، 2015، ص 138.

ندركه، ويعد اللون الجانب الظاهري للشكل، إذ لا يمكن مطلقا رصد أية ظاهرة فنية على أساس محتواها من دون تفهم طبيعة شكلها».[1]

لذلك يعد اللون بتمظهراته المختلفة وقيمه المتنوعة أحد أهم آليات فن الرسم، أفادت منه النصوص الإبداعية، فائدة تجاوزت حدود الوصف، منتقلة على تفجير طاقات البعد السيميائي فيها، وتوظيفها على نحو بالغ التمييز في التشكيل الفني[2]، لأنه يمثل النزعة التأملية التي تساهم في تشكيل دوال اللون وتأويلها.

«لقد اكتسبت الألوان على مر العصور دلالات تمييزية في حياة الشعوب والأمم واستقرت مفاهيمها في ألفاظ معينة، تميز كل قوم بجانب منها نظرا لمستواهم الثقافي والحضاري، فمن أمثلة ذلك قولهم: القارة السمراء، والبحر الأسود والنهر الأسود»[3], بمعنى قد اختلفت معاني ورمزية الألوان عند مختلف الشعوب.

«والواقع أن اللون هو إحساس يؤثر في العين عن طريق الضوء، وهو ليس إحساسا ماديا ملونا، ولا حتى نتيجة لتحليل الضوء، بل هو إحساس مرسل إلى العقل عن طريق رؤية شيء ملون ومضيء، والتعريف الدقيق للون يجعلنا نلتفت إلى ملاحظة ثلاثة عوامل هامة هي: نظامنا البصري والمستقبل، وطبيعة

(1) فاتن عبد الجبار جواد: اللون لعبة سيميائية "بحث إجرائي في تشكيل المعنى الشعري"، دار مجدلاوي، عمان الأردن، ط1، 2010، ص 28.

(2) ينظر: حنان بومالي: سيميولوجيا الألوان وحساسية التعبير الشعري عند صلاح عبد الصبور، ص 139.

(3) محاضرات الملتقى الوطني الثاني: السيمياء والنص الأدبي، ص 18.

الشيء، والضوء الذي يعكسه»[1]. أي أن اللون لغة العقول التي ندرك بها الأشياء.

كما أن «ميل الإنسان إلى لون بذاته وتفضيله على غيره يرتبط بمجموعة من الخصائص الفردية أهمها: اختلاف الأذواق والطبائع، وسرعة التأثر وبطئه ودرجة هيجان المشاعر والإحساس الفني، ونوعية اللون المعبر عنه، وقدرته على الجذب والتأثير»[2]. فإن اللون يلعب دورا كبيرا في التأثير على إحساس ومشاعر الإنسان وحتى على أسلوب حياته، فنجد أن لكل لون خصائص تميزه عن غيره من الألوان، كما أن له صفات تؤثر في نفسية المتلقي.

فتهدف دراسة الألوان إلى التذوق الجمالي وإلى تقليد الطبيعة بتبيين لون المادة وإبرازها عن غيرها والإلمام بخلق الألوان الأصلية والثانوية والفرعية[3]. أي اختيارها حسب الموضوع المقترح.

وهكذا نجد أن الألوان قد احتلت منزلة مميزة منذ القدم، فكانت الأساس لكل الأعمال الفنية التي تصور حياة الإنسان في مختلف ميادينها، عبر بواسطتها عن انفعالاته وقيمه، فأكسبها دلالات معينة، وجعلها رموزا متنوعة تتنوع آلامه وآماله، الحياة والموت، الأمل والخيبة، والهزيمة والنصر، النور والظلام (...)واليوم لا تزال الألوان تحتفظ بمنزلتها المميزة[4]. أي أنه يوقظ الإحساس

(1) ابن حويلي الأخضر ميدني: الفيض الفني في سيميائية الألوان عند نزار قباني، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر المركزية، مجلة جامعة دمشق، م: 21، ع: (3،4)، 2005، ص 112.

(2) المرجع نفسه، ص 113.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص 113، 114.

(4) ينظر: كلود عبيد: الألوان "دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها"، تق: محمد حمود، مجد للنشر، بيروت ط1، 2013، ص 10.

ويبهر النظر، مما جعل المعاصرين في الدراسات الحديثة يوسعون من دائرة اللون وخاصة في أعمالهم من أجل خدمة الحالة النفسية والشعورية للأديب وذلك من خلال إضفاء لمسته على متن النص الروائي ودلالاته.

إذن، تعد الألوان عتبة مهمة من عتبات النص الإبداعي، باعتباره علامة بصرية لها مكانتها الخاصة في تكثيف دلالة النص الفني لما يجذبه من انتباه وإثارة للاهتمام من قبل المتلقي، فهو عبارة عن وسيلة تعبيرية يمارس فيها المبدع من خلالها جوانبه السيكولوجية وذلك من خلال تفسيرها داخل عالم الرواية، إذ تستمتع بجمالها منذ الومضة الأولى، ومنه يصبح اللون كعتبة منعكسة على آهات المبدع النفسية وعلى موضوعه الفني، ولا شك أن للمتلقي أثر مهم لإدراك طبيعة اللون بحسه وجماله الفني، فنحن الآن ضحية الألوان، فلا ندرك الشكل إلا من خلال حضور اللون كعلامة سيميائية جمالية تضفي قيمة رمزية لها.

**3-شعرية التشكيل اللوني الفني «دلالاته»:**

يعدّ اللون من أبرز العناصر الجمالية في العمل الإبداعي، إذ يشكل حضورا واسعا يمكن أن يغير مسار الشكل الإبداعي سلبا أو إيجابا، فقد كان موضوعا هاما في الكشف عن الدلالات العميقة للنص الإبداعي، فكانت الألوان إحدى وسائل المبدع أو الفنان في التعبير عن أحاسيسه وانفعالاته وما يعتز به من مشاعر تتفاوت حدتها تبعا لطبيعة الموقف النفسي والحالة التي تبث في كيانه عن كيفية الإفصاح عما يختلجه من خلال استعماله للألوان، إذا فاللون يخلق لغة خاصة به لقوة حضوره ودلالاته المتحكمة في تأويل النص، فيحمل في ثناياه طابعا إيحائيا ورمزيا يأسر ويخطف انتباه القارئ.

فللألوان طاقات هائلة من الدلالات الرمزية والإيحائية يميل الإنسان إلى تفسيرها في ضوء علاقتها فيما بينها، وفي ضوء ما يحيط بها من أشياء متفاعلة معها، لذلك فاللون الواحد قد تكون له أكثر من دلالة (...) فرمزية الألوان عموما فيها هذه الإشارة الخاصة للتعدد والتنوع والتجلي والخفاء في الوقت نفسه.[1]

إن أول ما يلفت انتباهنا نحن كقراء تلك الألوان التي تخلق انطباعات وتأثيرات رمزية فتثير نوعا من المتعة والإغراء وخاصة عند امتزاجها ببعضها البعض لتعبر عن حالة ما، فلعل الألوان فيما مضى كانت وسيلة للتزيين وإضفاء طابع على الغلاف فقط، ولكن الآن أصبحت تحمل في طياتها عدة دلالات ورموز توظف في علاقتها بالمتن أو النص الروائي، لذلك تختلف الألوان من لون إلى آخر لتعطي دلالة وأثرا فعالا في بناء الرواية ككل.

جاء غلاف الرواية مليئا بالألوان المثيرة والتي تختلج مخيلتها من ناحية البعد الدلالي لها، فإذا تأملنا ذلك التمازج اللوني على مستوى الغلاف نجد توظيف مجموعة من الألوان البارزة هي: (الوردي "الزهري"، الأسود، الأحمر الأصفر، البني، الأبيض) ولكل لون دلالاته وتأثيراته.

**أ-اللون الوردي (زهري):**

يعتبر اللون الوردي من الألوان المفضلة والمحببة لدى الكثير من الأشخاص، ذلك إلى أنه ليس لونا رئيسيا في عالم الألوان، لذلك احتل هذا اللون حيزا وهو الدلالة على الجمال، والحب والعطاء، وغالبا ما يقترن بالورود والزهور والسياقات التي تصف الطبيعة.

(1) ينظر: محاضرات الملتقى الوطني الثاني: السيمياء والنص الأدبي، ص 17.

فيعرفه الباحث بأن: «الوردي هو لون له دلالة تتوسط ما بين النفس الملهمة، والنفس المطمئنة، يتولد هذا اللون من مزج اللون الأحمر واللون الأبيض»[1]. أما في قوله تعالى: ﴿فَإِذَا انْشَقَّتْ السَّمَاءُ فَكَانَتْ وَرْدَةً كَالدِّهَانِ﴾.[2]

إن اللون الوردي له دلالة على الجانب النفسي الذي تعيشه الشخصية البطلة "أيلول"، وربما يمكن أن نستنتج من خلال قراءتنا للرواية، أن اللون الوردي يدل على الطمأنينة والراحة التي أرادت الكاتبة أن توصلها إلى القارئ بالرغم من أن المتن الروائي يحمل الكثير من الآلام والحزن جراء الحرب، وهذا ما قالته الكاتبة: «ضحكة أيلول، جرس دافئ، وعلى لسانها عذب الكلام، وفي عينيها صفاء عجيب يسلب الروح، يداها الماهرتان تتقنان الأعمال، خصوصا تلك التي تتعلق بخيرات الأرض، كزراعة الأزهار وقطف الفاكهة».[3]

جاء هذا الوصف معبرا عن أنثى تحمل في كيانها حسا عاطفيا مليئا بالحب والحياة وتذكر ذكريات الحب الوردية،كل هذه الأوصاف تفضي بنا إلى الخروج بانطباع واحد عن شخصية أيلول أنها امرأة مرهفة الحس عاطفية جدا تتأثر بسرعة بما حولها ومن حولها،كما تضيف قائلة: «أنثر العطر والجمال في كل مكان، فتزهر أرضي رغم جروح الدهر وصمت الخلان، وأنوح حد الجنون كلما يدغدغني الفقد، فأحن إلى أخي صابر، وخبز أمي، ورائحة غليون أبي وعصفوري طائر المحنا الذي كان يرافقني في مشوار عمري المتهالك».[4]

---

(1) ضاري مظهر صالح: دلالة اللون في القرءان والفكر الصوفي، دار الزمان، دمشق، سوريا، ط1، 2012 ص 193.

(2) سورة الرحمن: الآية 37.

(3) عائشة بنور: نساء في الجحيم، ص 21.

(4) المصدر نفسه، ص 21.

وكأنها تتحدى الوضع بحرية لإطفاء نار الفقد، دون أن تسقط أحلامها الوردية في حضن الثورة والحرب، فتزرع بحرا من الحب والأمل، فعندما تتفتح أنوثتها وتتألم في شبق الأحلام الوردية تبدأ براعم الأزهار في النمو والنضج لإطفاء لهيب تلك الجروح.

كما تضيف أيضا قائلة: «كنت طول النهار أركض في المزرعة، أدور حول الزرع والزهر، أحوم حول الأرواح الطيبة والعقول النيرة والوجوه الجميلة».[1]

وفي موضع آخر تصف فيها وطنها الهادئ حيث تقول: «كان أبي في خلوته ينصت بنشوة إلى سيمفونية الطبيعة، وينظر بشرود إلى الدروب المتداخلة بين الأعشاب وقد أشرق صباح يوم ربيعي صاف على محيا الضيعة الهادئة».[2]

ومن هنا يمكننا القول، بأنه لقد تم توظيف اللون الوردي على مستوى الغلاف وكأنه يعطي دلالات يمكن للقارئ أن يترجمها من خلال المتن، وللدلالة أيضا على الحالة النفسية التي مرت بها الشخصية البطلة في البداية.

**ب-اللون الأحمر:**

يعتبر اللون الأحمر من الألوان التي تعبر عن الحالات النفسية، فهو يرمز إلى الحب والخطر في آن واحد، وعند الوقوف في دلالة هذا اللون، نجده قد برز في الغلاف بنسبة قليلة، وهذا يدل على أن الشخصية البطلة "أيلول" في حالة

(1) عائشة بنور: نساء في الجحيم، ص 16.

(2) المصدر نفسه: ص 15.

تدهور وعدم استقرار وغضب، ويدل اللون الأحمر «على الحرب والدمار والنيران والدماء والحركة».[1]

وفي قوله تعالى: ﴿أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللهَ أَنْزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءَ فَأَخْرَجْنَا بِهِ ثَمَرَاتٍ مُخْتَلِفًا أَلْوَانُهَا وَمِنَ الجِبَالِ جُدَدٌ بِيضٌ وَحُمْرٌ مُّخْتَلِفٌ أَلْوَانُهَا وَغَرَابِيبُ سُودٌ﴾.[2]

إذا ما تأملنا غلاف الرواية ربما يمكننا أن نستدل من خلال قراءتنا له، أن اللون الأحمر هو اللون المناسب الذي اختارته الكاتبة لتعبر عن حالتها المأساوية والتشاؤمية، ولتسليط الضوء على حقبة مريرة من الحياة، وهذا ما يدل في أعماق المتن من حرب ومأساة، وآلام الشخصية البطلة "أيلول" جراء حجم المأساة التي سجلتها الحرب، والأوضاع التي آلت إليها المدينة، فجاء على لسان الكاتبة ما قالته أيلول: «كانت الأنفاس تفوح برائحة الدم، عبقة ببقايا أحلام هاربة استحضرتها من ماض حزين، تتثاءب من الوجع تحت رذاذ المطر وركام الحمم التي غطت بيتها».[3]

كما قالت أيضا: «هم الوطن الجريح بداخلي، جرحه النازف لم يندمل بعد جرحه الذي شاخ وتفسخ من شدة الألم، علقت عليه مشنقة الأجيال».[4]

فهي بهذه الكلمات المتناثرة تعبر عن أحزانها على الوطن الجريح، وصرخة الحلم البريء المنكسر وفي روحها تفيض دمعا ودما على بقايا أشلاء تسترجعها الذكريات الأليمة، وللذاكرة جرح ينزف، وكأن في أعماقها جرحا لا يزال يحرق جسدها، جرح لم ينتهي بعد، تنتهي الحرب ولكن سيظل ذلك اليتم اتجاه وطنها

(1) قدور عبد الله ثاني: سيميائية الصورة، ص 104، 105.

(2) سورة فاطر: الآية 27.

(3) عائشة بنور: نساء في الجحيم، ص 23.

(4) المصدر نفسه: ص 31.

كاللهيب المشتعل لا ينطفئ عليله ما دامت الروح مرتبطة بالجسد، فالدماء نار وفي النار شعلة النضال والسلام.

كما تضيف أيضا قائلة: «حينما اقتحم الدم براءتي، ولوّن فستاني المزركش بكيت كثيرا، لأنني كرهت الدم واللّون الأحمر».[1]

ونجد في حديثها جروحا وآلاما، فللدم طابع مأساوي طغى على حياتها، حيث ارتبط بالدمار والقتل في عالم تسوده الحرب، ولذلك كان بمثابة جراح لها ولوطنها، فالدماء صرخة لأطياف الأبرياء، ونارا تأكل الوطن العربي الجريح.

فاللون الأحمر إذن، استطاع أن يعبر عن الحالة المأساوية التي كانت تشعر بها الشخصية البطلة "أيلول"، فتحمل في قلبها معاناة كبيرة اتجاه وطنها الذي أصبح بقايا خراب، حيث نجد في قول الكاتبة على لسان "أيلول": «كل الألوان حمراء، وترفض الموت وهي التي كانت منذ سنين تنتظر الفرحة الكبرى،أن تزف إلى عريسها وهي تحمل الراية كعربون محبة».[2]

وتضيف أيضا قائلة: «لم تحدثني يا أمي عن الدم الأحمر الذي يفصلني عن حياتي الأولى وحياتي الثانية، نزلت قطرات الدم والدموع تغسل وجهي، لن أنسى ما حدث لي ذلك اليوم وقد بلغت من العمر اثني عشر عاما».[3]

لقد تم توظيف اللون الأحمر إذن للدلالة على اشتعال الحروب ونزف الدماء وكدليل آخر الراية الحمراء والحرية التي تنتزع من المستعمر بعد معارك ضارية دموية.

---

(1) عائشة بنور: نساء في الجحيم، ص 91.

(2) المصدر نفسه: ص 34.

(3) المصدر نفسه: ص 91.

**ج-اللون الأسود:**

يعد لون التشاؤم فهو يرمز إلى الظلام والكآبة، وهو «رمز للحزن والألم والموت، كما أنه رمز الخوف من المجهول والميل إلى التكتم، ولكونه سلب اللون يدل على العدمية والفناء».[1]

وهذا ما جاء في قوله تعالى: ﴿فَأَمَّا الَّذِينَ اِسْوَدَّتْ وُجُوهُهُمْ أَكَفَرْتُمْ بَعْدَ إِيمَانِكُمْ﴾.[2]

وإذا ما تأملنا دلالة اللون الأسود نجد أنه جاء للتعبير عن النظرة الصارخة والنفسية التي عاشتها بطلة الرواية، ونستدل بذلك من أعماق الرواية التي كانت فضاء واسعا لكل معاني الأسى والحزن، حيث قالت الكاتبة بلسان أيلول: «عكا حزينة، المدينة الجميلة تناثرت كالهباء المنثور أمامي، الدخان الأسود يتصاعد في الأفق، يلف أحلامنا، ورائحة لحوم بشرية مشوية تحترق، وخارج الأفق شمس محتشمة، محجبة بوشاح أسود يسرق ضياءها».[3]

وتضيف أيضا: «المدينة بعضها واطئ والآخر كومات من الركام، وأنا لا أدري في أية نقطة من المدينة أقف».[4]

فنجد أنها تعبر عن حالة المكان الذي ازداد ظلاما في أعين المارين، فهنا تتفجر حزنا وألما وأسى، وتجتاحها عاصفة، فمن مات منهم أقل ألما، والأقل إحساسا بالمأساة على الأقل في نظر الأحياء، وبذلك يصبح الموت مضاعفا

(1) أحمد مختار دعم: اللغة واللون، ص 186.

(2) سورة آل عمران: الآية 106.

(3) عائشة بنور: نساء في الجحيم، ص 99.

(4) المصدر نفسه، ص 100.

تستشعره في اليوم ألف مرة وتتحسر بداخلها، لما حل بتلك المدينة التي تحولت من بياض إلى سواد، فتصبح صرختها المكتومة الحزينة تلازمها لمأساة وطن حل به الدمار الحالك بسبب سعير الحرب.

لقد تمكنت "أيلول" بكل براعة من تصوير بشاعة الوضع الذي حل بوطنها وسعي الاحتلال في تحويل حياة كل إنسان إلى جحيم ودمار، فتقول الكاتبة بلسان "أيلول": «بيتنا بقايا ركام أسود، وأهلي جثث حرقى ومفحمة، احترق أخي صابر ابن الأربعة أشهر، رضاعته احترقت ومصاصته التي وضعتها في فمه قبل خروجي من المنزل لشراء الخبز ذابت والتصقت على شفتيه الجميلتين».[1]

وتضيف أيضا قائلة: «وبت ليلتها بين حر وقر و كأني تحت قمم ثلجية بيضاء أبحث عن جدائل سوداء، أحرقتها الغارات، أهمس لها في ظلّ صمتي الحزين عن وجعي، لا أحتفظ في ذهني إلاّ بالملامح والظّلال والسّواد يسكنني».[2]

حيث نجدها تعبر عن الحالة السوداوية التي عاشتها، في سلسلة متتالية من النكبات والموت والظلم، وبداخلها شيء يمزق أحشائها في صمت رهيب والعواصف التي تحيط بها من كل جانب تجعلها رفيقة لدربها وتلك الآلام على مر السنين، وكأن عالمها محدود بالأوضاع المزرية وأشد اللحظات وسط ظلام مليء بالتعاسة والعذاب، ذلك السواد المعتم جعل من أيلول تتوجع وتتألم وهي تعلن بداخلها الحروب التي سرقت منها أحلامها حيث دلت لفظة سوداء على القسوة والمعاناة.

(1) عائشة بنور: نساء في الجحيم، ص 82.

(2) المصدر نفسه، ص 95.

ومن هنا يمكن القول بأن اللون الأسود دليل يعكس لنا الحالة التي تمر بها الشخصية البطلة وهي الصراع النفسي ما بين القوة والضعف، والشعور بالحزن والتشاؤم ورمزا لفراق الأحبة والهجر، فنستشف في الأخير أن للون الأسود عدة معاني وإيحاءات شملت معظمها المعاناة والحزن والقهر والألم، مع بعض الدلالة المجهشة بالشوق والحنين.

**د-اللون الأصفر:**

يعتبر اللون الأصفر من الألوان الجميلة الموجودة في الطبيعة، وهو لون التفاؤل والانطلاق إلى الحياة، فهو: «الأصفر لصلته بالبياض وضوء النهار ارتبط بالتحفيز والتهيؤ للنشاط وأهم خصائصه اللمعان و الإشعاع وإثارة الانشراح».[1]

كما جاء في التنزيل العزيز قوله: ﴿ قَالُوا ادْعُ لَنَا رَبَّكَ يُبَيِّنْ لَنَا مَا لَوْنُهَا قَالَ إِنَّهُ يَقُولُ إِنّهَا بَقَرَةٌ صَفْرَاءُ فَاقِعٌ لَّوْنُهَا تَسُرُّ النَّاظِرِينَ﴾.[2]

لقد تم توظيف اللون الأصفر للتعبير عن الحالة الشعورية التي تحملها البطلة "أيلول" في أعماقها، فحمل دلالة إيجابية تدل على مدى سرورها وابتهاجها بالرغم من تلك الآلام التي واجهتها، حيث نجد من خلال قراءتنا للرواية أن اللون الأصفر يحمل دلالتين الأولى إيجابية تدل على الفرح والشوق والبهجة والثانية سلبية تحمل في طياتها معاني الحقد والكره والرفض، أما ما يهمنا في هذا الصدد تلك الدلالات التي تحمل بين ثناياها معاني الفرح والراحة النفسية لتعطي دلالة معبرة وحقيقية لصورة أيلول التي تعبر عن فرحتها بهذا اليوم والفجر الجديد،حيث

(1) أحمد مختار دعم: اللغة واللون، ص 184.

(2) سورة البقرة: الآية 69.

تقول الكاتبة بلسان "أيلول": «أنهض في الصباح الباكر مبتهجة، وأحيانا متكاسلة من كثرة استيقاظي ليلا لرعايته وإنارة المكان له، وأتحدث إليه بحب كبير، وهو يطير من مكان إلى مكان فوق غصن الزيتون».[1]

وتضيف قائلة: «كنت أعرف لغته، فهو يطلق تغريدة الغزل ناعمة، وحينما أحس أنه يحتاج إلى أنيس أخرجه إلى ساحة الحديقة ببيتنا الكبير أو أعلق القفص على أحد فروع شجرة العليق أو التوت التي تتوسط الباحة فيلتف حولها سرب من الطيور الجميلة، بألوانها الزاهية وتكون فرحة عصفوري الصغير كبيرة وهو يرقص في قفصه مزهوا بهم وبصوته العذب».[2]

فإذا تأملنا هذه المقاطع نجد أن "أيلول" تعبر عن فرحتها الشديدة بهذا اليوم، فتنثر ابتسامتها الباهتة ومستأنسة بعصفورها طائر المحنا، فنجد في هذه الكلمات "مبتهجة، حلمي، يطير، عصفوري، الطبيعة" رمزا على كل ما هو منير وبهيج ومشرق، ولأن الأصفر مستوى من ضوء الشمس، فجاءت النماذج أو هذه المقاطع لتحمل دلالة إيجابية تحمل في طياتها حلما جميلا وجديدا وأملا في الحرية وإشراقة الحياة المديدة، فتصور بذلك فرحتها الحاملة لمعنى الحياة من خلال انتشار نور يضيء حلمها الجميل ورونق الأمل والاستمرارية.

وفي صورة أخرى تعبر فيها عن كآبة المنظر حيث تقول: «في يوم عاصف وبارد انفلتت خيوط شمس باهتة من سحب متراكمة في الأفق تضيء ملامح وجوهنا المتعبة».[3]

(1) عائشة بنور: نساء في الجحيم، ص 11.

(2) المصدر نفسه، ص 10.

(3) المصدر نفسه، ص 135.

فهي تعبر عن الوضع التي آلت إليه فلسطين الجريحة، وتصور بشاعة المنظر، وكآبته وشدة الأيام الباردة والقاسية التي منعت ظهور خيوط الشمس الذهبية، فلا تسمح برؤية النور المضيء إلا بصعوبة، فتعكس هذه الحروف معاني الوجع والحزن الطافح على رمق الحياة البائسة فتجسد إحساسها بالضياع وسط كومة من الأحزان.

وتقول أيضا: «وغطست كسمكة صغيرة في عمق فراشي»[1] وفي هذا التشبيه صورة لطيفة جدا، وهو وصف يوحي بالبهجة والسرور والفرح، فتشبيهها بالسمكة التي تنزلق في الماء بشكل متماوج ومتتالي من حين إلى آخر يعكس حالتها النفسية المليئة بابتسامات زرعت في أعماقها مساحات الود والحب. وربما تكون هذه الصورة من الصور القليلة في الرواية التي توحي بالفرح، اذ غلب على جلها الحزن والكآبة والمعاناة الشديدة.

ومن خلال هذه الكلمات يتبين لنا من القراءة الأولى أنها عبارة عن لوحات تشكيلية مزجت بين الفرح تارة وبين الحزن تارة أخرى، وللتعبير عن الدلالة أكثر لهذا اللون نجد في مقطع آخر حيث تقول فيه الكاتبة: «حاولت إقناعها بأننا أشلاء فوق الأرض، لكنها تستعيد تلك التفاصيل وبعض الأشياء بثقة وكبرياء،بصراحة كنت أفضل أن تزرع مساحات الود والمحبة والعطف على أرضي القاحلة، لاسيما حينما تبدو آثار الدهشة تتوزع على ملامح وجهي المصفر».[2]

(1) عائشة بنور: نساء في الجحيم، ص 13.

(2) المصدر نفسه، ص 153.

والمتأمل لهذه الدلالات، "أشلاء، فوق أرضي، تزرع، مساحات الود والمحبة والعطف على أرضي القاحلة، وجهي المصفر"، فهي تعبيرات قوية تحمل إبداعا فنيا يكتسبها طابع الأسى والكآبة والتي كانت تنتاب البطلة "أيلول" في كثير من الأوقات،جعلت الود والمحبة والعطف أشياء يمكن أن تزرع في أرض نفسها القاحلة،وكلها تعبيرات بليغة لو صيغت بطريقة عادية ومباشرة،لكانت شيئا أليفا لا يستحق أن يوصف بأنه إبداع فني،وسرعان ما يموت على شفاه القراء من القراءة الأولى لكنه بهذه الطريقة يستحق أن يحيا ويقرأ مرارا ويتمثل به.

إذن، فاللون الأصفر، انصبت دلالاته في النماذج دلالة على الحزن والقهر وأيضا النشاط والسرور والحياة، فارتبط من جهة بالحالة الشعورية التي تعيشها البطلة فجاء هذا اللون ليدل على لون الابتسامة الحاملة للمعاناة وتارة الحلم بأمل جديد منير وبهيج.

**هـ-اللون البني:**

يعد اللون البني من أهم الدلالات التي تمثل في معناها ومدى ارتباطها بالأصل والانتماء، لأنه يمثل التربة والأمجاد، فهو: «لون التربة، يقع اللون الأسمر بين الأشقر والأسود، ولكنه ينجذب إلى اللون الأسود، ينطلق من الأحمر الترابي إلى التراب الغامق، إنه أولا وقبل كل شيء لون الحقول، الصلصال والتربة الأرضية»[1]. إذن فهو لون حامل لدلالة الاستقرار.

واللون البني هو التراب فالتراب حياة للنبات خارجا عنه، ولا عودة لإنسان في هذه الحياة إلا إليه، فمصير الإنسان مرتبط به دائما وأبدا، وهذا الدليل على تمسك وتشبث البطلة بأرض بلدها وتاريخها من جهة، وتاريخ وطنها ككل، فجاء

(1) كلود عبيد: الألوان "دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها ودلالتها"، ص 126.

متن الرواية حافلا بأمثلة تحويها، نجد منها قول الكاتبة بلسان "أيلول": «رغم المرارة التي تجتاحني ما زلت أقبض على حفنة التراب الهاربة من بين أصابعي،حفنة التراب أكثر حنانا وأكثر دفئا في قبضتي وأكثر ألما وهي تهرب مني».[1]

إن أول ما يلفت انتباهنا أنها تعبر عن دلالة التراب من خلال التمسك بالأرض والتشبث بعروقها، بالرغم من الدمار الذي حطم وطنها وحل بمدينتها.

وفي موضع آخر تشير إلى دلالة أخرى تضفي طابع التمسك بأرض الوطن التي دلت على الحالة المتغيرة والمتجددة والتي تنبعث من رائحة وصوت البطلة أيلول، فتقول الكاتبة بلسانها: «آه أيتها الذاكرة التي سرقت عمري في تجاعيد وجهي الأسمر، وتنتحر مع كل سيجارة أنفث دخانها في عتمة أيامي المتعاقبة، وقد كنت أنتظر مجيء الصباح بشغف كبير أن يمسح عن وجوهنا مسحة الحزن والكآبة والألم والتعب، وكنت أنتظر ذلك كي تشعر أمي بدفء اللحظة وشمس غد مشرق».[2]

حيث نجد أن أيلول تصر على الانتماء للوطن وذلك من خلال استرجاعها لذاكرة الأحداث الماضية، في بناء أمل جديد يدعو إلى الحرية والحياة، أي حياة أخرى تحمل في طياتها حبا جارفا لجذور وطنها الخالد والحبيب.

وتضيف أيضا قائلة: «ولنا أرواحنا الصغيرة والمتجذرة برائحة التربة التي خلقنا منها بألوان مختلفة كألوان الطيف».[3]

---

(1) عائشة بنور: نساء في الجحيم، ص 179.

(2) المصدر نفسه، ص 180.

(3) المصدر نفسه، ص 154.

وفي موضع آخر: «وبكل اللغات رسمت على جداري أنت الأرض التي تتكلم بلغتي».

وإذا ما تأملنا الحالة التي تشعر بها البطلة أيلول نجد أنها تجعل من تراب الوطن رحيقا للتجذر في مكان يكسوه طابع التجديد، وكأنها محاولة للتجذر في مكان جديد دون قبول الجانب الآخر المظلم فيه، إنها بهذه الكلمات تبحث عن هويتها لإعادة تجذيرها في الحاضر وبلغة تختلف عن لغة الماضي الأليم.

وللدلالة أكثر نضيف مقطعا آخر يشير إلى التمسك برحيق أرضها، فتقول الكاتبة بلسان "أيلول": «كنت الأرض، ووحدها الأرض كانت تناديك إلى حضن الأمان، والعمر موجوع والقرى باكية، يشع حزنها كعروس فاتنة، كحسناء تلبس الدهشة والأسطورة، كقصيدة حب دامعة العينين تذوب على شفتيك الداكنة من دخان السجائر».[1]

فاللون البني يدل في معناه دلالة واحدة وهي الوطن والانتماء والتراب فتعبر البطلة من خلال ذلك بندائها على آمال جديدة تثبت انتمائها العريق لتربة أرض الوطن.

**و-اللون الأبيض:**

يرمز اللون الأبيض إلى التفاؤل وإلى الأمل الذي بالرغم من كل شيء،وبالرغم من كل ما حدث وما سيحدث، فإن الأمل المرتجى والغد المشرق ما زال قائما ومأمولا، فهو رمز للطهارة والنقاء والصدق، إنه الصفحة البيضاء

(1) عائشة بنور: نساء في الجحيم، ص 176.

التي ستكتب عليها القصة، إنه أحد الطرفين المتقابلين، إنه يمثل البداية في مقابل النهاية، والألف في مقابل الياء.[1]

و في قوله تعالى: ﴿وَأَمَّا الَّذِينَ ابْيَضَّتْ وُجُوهُهُمْ فَفِي رَحْمَةِ اللهِ هُمْ فِيهَا خَالِدُونَ﴾.[2]

إن اللون الأبيض دلالة على الجانب النفسي الذي تعيشه الشخصية البطلة "أيلول"، فارتبط الشؤم بالبياض، حيث جاء نص الرواية مأساويا، لذلك طغى اللون الأبيض ليعبر عن تلك النظرة التشاؤمية للشخصية أيلول وهذا ما تقوله الكاتبة بلسانها:«جدي الذي ابيضت عيناه على مر الزمان كظم غيضه بغصة قوية ظهرت على يده التي يمسك بها عصاه متوكأ عليها كأنها الأرض زلزلت تحت قدميه».[3]

اليعقوبي هو جد أيلول ولعل في التسمية رمزية ما،أو نسبة إلى سلالة الأنبياء الحقة،التي حفظت الرسالة ووفت بالعهد،فتصفه الكاتبة في مقاطع مختلفة حتى تتكامل صورة الرجل الحكيم،فصار كالصخرة التي تتكسر عليها قرون الوعول فتدمى،هو رمز للرجل الفلسطيني الذي يحمل الأمل بين جنبيه وينتظر عودة أبنائه الأبطال من سجون الاحتلال في عزة و إباءحيث أنها تعني بهذا القول منذ الوهلة الأولى أنه من كثرة البكاء وشدته على الوطن الحبيب أدى به إلى العمى، ومن جانب آخر هناك بوح حزين يلازم صرختها لصورة الواقع المعيش وتلك الأرض المسلوبة، وذلك الماضي المندثر، فكان دلالة الأبيض هنا على الحزن والفراق.

(1) ينظر: كلود عبيد، الألوان "دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها ودلالتها"، ص 61.

(2) سورة آل عمران: الآية 107.

(3) عائشة بنور: نساء في الجحيم، ص 81.

وتقول الكاتبة أيضا: «وتحت شفرة المقصلة ودخان البارود يقبل العمر مزهوا يثير الدهشة ويطرق بابي بين الفينة والأخرى، وقد رأيت فيما يرى النائم شتاتا وأكفانا بيضاء، وبقيت مكاني مهموما».[1]

بالإضافة أيضا ارتبط لون البياض بالحالة التشاؤمية، حيث تقول الكاتبة: «إن البياض أمامي كثير ودمك الذي لا يجف ما زال يلون».

فرمز اللون الأبيض هنا دليل على الفاجعة التي ألمت بالأمة فلسطين والجزائر، التي لطالما دلل عليها باللون الأبيض لنقائها، فسمة البياض مكان للسلام والمحبة والنقاء ورمز للهوية بالرغم من تلك الدماء الغزيرة التي ارتوت بها أرض الوطن.

وفي موضع آخر تقول الكاتبة: «كان الوقت ظهرا حينما هبت نسمات خفيفة تحمل رائحة اللوز، تعيدني إلى الأرض ورائحتها، هناك كانت البراعم تتفتح بيضاء وحمراء تعانقني مرحبة وأنا الجسد المريض المنهك من وخزات إبر الأنسولين»[2]. فهنا اعتراف بالنقاء وطهارة الأرض التي ترمز إلى الحرية ورفع راية السلم والسلام والأمان.

تجسدت دلالة البياض في عدة مواضع، وحملت الكثير من المعاني والدلالات، فكان معادلا للتعبير عن الوطن وصفائه ونقائه، وبالإضافة أيضا باعتباره رمزا فنيا، جعل من الكاتبة توظيفه من خلال تحسر البطلة ونظرتها التشاؤمية لفقدان الوطن، الذي لون براية بيضاء دليلا لنقائه، لذلك نجد أن للون الأبيض دلالة لأمل قريب كان أو بعيد، ولغد مشرق ما زال منتظرا.

---

(1) عائشة بنور: نساء في الجحيم، ص 184.

(2) المصدر نفسه، ص 191.

نستنتج أن اللون هو علامة بصرية لها مكانتها في تكثيف دلالة النص الروائي، فجاءت ألوان غلاف الرواية مختلفة فأضفت بذلك تناسقا لمتن الرواية،حيث يعتبر اللون محركا، إلى كونه عنصرا من عناصر العالم الحكائي في الرواية، إذا فللون أثر مهم في الرواية، وخاصة في إبراز خبايا النفس الشاعرة فله صلة وطيدة تربطه بالحالة النفسية للكاتب والمتلقي، فهو فضاء واسع له قدرة كبيرة على التأثير والتأثر، كما أنه المنبع الذي يستمد منه الأديب الطاقة الإيجابية، ولهذا فإن استخدامه في النص الروائي مشروط بحسن التوظيف فهو المتحكم في مسار عالم النص سواء بالسلب أو الإيجاب، وعليه فاللون هو الذي يبرز القيم الجمالية للنص.

مما سبق، نستنتج أن المناص التشكيلي قد تجاور في حدود مقاربته داخل مجموعة من العناصر المشكلة له، تخرجه من الدلالة الضيقة إلى الدلالة المتشعبة والعميقة، هذه العناصر التي تمثلت في الغلاف والصورة واللون والعنوان، هي ما تعرف بالعتبات النصية والتي تساعد كثيرا على الدخول إلى عتبة النص والتعرف على دهاليزه من خلال استنطاق دلالته، والتماس شعريته وجماليته، وهي بذلك تساهم في إنتاج الدلالة وجذب القارئ، وتهيئته للولوج إلى عالم النص، وعليه تهدف هذه الدراسة إلى إبراز أهمية هذا المناص، في إنتاج الدلالة المناصية المختلفة للنص الأدبي.

# الفصل الثاني: المناص التأليفي

**أولا: عتبة الإهداء**

**ثانيا: عتبة المقدمة**

**ثالثا: عتبة الاستهلال**

## أولا: عتبة الإهداءDédicace

يعدّ الإهداء جزءا من العتبات النصية التي تشكل عنصرا من عناصر النص الأصلي، تمكن القارئ من الولوج إلى فضاء النص الأصلي وذلك من خلال التعرف على مكوناته ودلالته، فهو بمثابة رسالة تحمل بين طياتها قيمة فنية بالغة، إذ يساهم في تفسير النص وتجلية غموضه فلكل إهداء دلالته ووظائفه الجمالية، والواقع أنه يمثل عتبة نصية التي لا تخلو من قصدية، سواء في اختيار المهدي إليه أو اختيار عبارات الإهداء، فمن المعروف أن كل ما يكتبه المبدع في النص فالإهداء جزء منه، إنما يكون لغاية، وهو ينتج دلالة ما،تؤثر في التأويل النهائي للنص. ومنه نجد أن الإهداء هو الذي ينهض بدور حيوي يتفاعل من القارئ في الإيحاء بمسار النصوص الأصلية وكشف دلالتها.

وعلى الدارس الوقوف عند دلالة المصطلح، وذلك من خلال رصد أهم المفاهيم المنبثقة للتوفيق بين هذه التعاريف منها اللغوية والاصطلاحية، والغوص في تحديد معانيها مباشرة.

### 1-المفهوم اللغوي:

يرتبط الإهداء في اللغة العربية«بالهدية والهبة والعطاء والتبرع والكرم،والجود وفي هذا الصدد يقول ابن منظور في لسان العرب: أهديت الهدي إلى بيت الله إهداء وعليه هدية: أي بدنة الليث وغيره، ما يهدي إلى مكة من النعم وغيره من مال أو متاع فهو هدى وهدي ويقولون: كم هدي بني فلان،سميت هديا لأنها تهدى إلى البيت».[1]

(1) ابن منظور: لسان العرب، مج: 14، مادة (هـ.د.ى)، ص 59.

ويقال في معجم تاج العروس: «أهدى له وإليه هدية سميت هدية لأنها تقدم أمام الحاجة في مهدى: في طبق واستهدى صديقه، ج: هدايا على القياس أصلها هداي وأهدى له الهدية وإليه وهدّى».[1]

وفي التنزيل العزيز قوله: ﴿وَإِنِّي مُرْسِلَةٌ إِلَيْهِمْ بِهَدِيَّةٍ فَنَاظِرَةٌ بِمَ يَرْجِعَ الْمُرْسَلُونَ﴾.[2]

والمتأمل لمعنى هذا المصطلح «نجده في النصوص الشعرية فنأخذ مقطعا لتبيين دلالتها، منه قول الشاعر القروي:

«لاَ تَنْظُرَنَّ إِلَى زَهِيدٍ هَدِيَّةِ  بَلْ فَانْظُرْنَ لِقَلْبِ مَنْ أَهْدَاهَا».[3]

ومنه فأصل كلمة الإهداء «تعود إلى الكلمة اللاتينية "Dedicatio" كانت تعني هذه الكلمة تشييد معلم بهدف تمجيد الآلهة، فإنها منذ القرن السابع عشر فقط أخذت تعني إهداء نتاج ما إلى شخص معين، عبارة بسيطة تضاف إلى كتاب أو رسالة، غالبا ما تكون في مستهل الأثر تحدد هوية الشخص المقصود».[4]

ثم ننتقل مباشرة إلى تحديد مفهوم دقيق ومعلوم، بتقديم المفهوم الاصطلاحي للإهداء، حتى يتسنى لنا الإلمام بمعانيه وذلك من خلال اهتمام الدارسين بهذا الموضوع.

---

(1) مرتضى الزبيدي: تاج العروس من جوهر القاموس، مج: 11، ص 512.

(2) سورة النمل: الآية 35.

(3) علي القاسمي: معجم الاستشهادات الوجيز للطلاب، ص 239.

(4) بول آرون وآخرون: معجم المصطلحات الأدبية، تر: محمد حمود، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، لبنان ط1، 2012، ص 213.

## 2-المفهوم الاصطلاحي:

تعد ظاهرة الإهداء ظاهرة ثقافية وفكرية قديمة قدم الكتاب، فقد ارتبطت به ارتباطا وثيقا، سواء أكان ذلك الكتاب مسودة أم مخطوطة أم مطبوعة أم مدونة رقمية وهذا ما تؤكده حفريات الكتاب، ويرى "جيرار جينيت" (G.genette) أن جذور الإهداء تعود على الأقل إلى الإمبراطورية الرومانية القديمة فقد عثر الباحثون على نصوص وأعمال أدبية مقترنة بإهداءات خاصة وعامة[1] والإهداء هو العتبة الثالثة للنص، تحمل داخلها إشارة ذات دلالة توضيحية.[2]

يعتبر الإهداء «تقليدا ثقافيا عريقا، ولأهمية وظائفه وتعالقاته النصية فقد حظي أيضا بالدراسة والتحليل، وذلك من خلال مساءلة عتبة الإهداء ودلالتها في النص الأدبي أو المتن الروائي».[3]

وبنظرة فاحصة إلى الموروث الأدبي العربي القديم سنجد اشتغال هذه العتبة بوصفها تقليدا أدبيا يوطد العلاقة بين المهدي والمهدى إليه على اختلاف طبقاتهم.[4]

كما يمثل الإهداء «أحد الأمكنة الطريفة للنص الموازي التي لا تخلو من أسرار تضيء النظام والتقاليد الثقافيين لمرحلة تاريخية محددة، فيما تعضد حضور النص وتؤمن تداوليته، وأسرار تصبح مضاعفة، عندما تتعلق بتحولات

(1) جميل حميداوي: شعرية النص الموازي، "عتبات النص الأدبي"، الألوكة، (د، ب)، ط1، 2016، ص 85.

(2) نعيمة سعدية: استراتيجية النص المصاحب في الرواية الجزائرية، ص 233.

(3) عبد الفتاح الجمحري: عتبات النص "البنية والدلالة"، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996 ص 26.

(4) ينظر: سوسن البياتي: عتبات الكتابة "البحث في مدونة صابر عبيد"، دار غبداء، عمان الأردن، ط1، 2014 ص 88.

الإهداء ذاته، في علاقته بمحافله الثقافية (مرسل الإهداء والمهدى إليه) وبالسياق الثقافي والتاريخي لفعل الإهداء».[1]

وبهذا الاعتبار يتحول الإهداء إلى جملة من العلامات الكثيفة في حقل دلالي باعتبار خطاب الإهداء بمثابة ملتقي للعلامات الممكنة والمحيلة على حقيقة واقعية اجتماعية أو أدبية وما إلى ذلك.

يقصد بالإهداء «ما يرسله الكاتب أو المبدع إلى الصديق أو الحبيب أو القريب، أو الزميل أو المبدع أو الناقد، أو إلى شخصيةهامة أو مؤسسة خاصة أو عامة في شكل هدية، أو منحة أو عطية رمزية، أو مادية، والهدف من ذلك هو تأكيد علاقات الأخوة، وخلق صلات المودة، وتقوية عرى المحبة وتمتين وشائج القربي، وعقد روابط الصداقة، ونسج خيوط التعارف، مع تبادل الهدايا الرمزية والمشاعر الدقيقة، سواء أكان المهدي إليه شخصية أم جماعة واقعية أم متخيلة».[2]

فيأخذنا خطاب الإهداء «إلى عالم مؤثث بالخيالات والاستعارات مشكلا بما فيه من تعالي ومن جمالية فسحة لغوية طريفة تمارس نوعا من الانزياح والعدول (L'écart) وتخرق أفق توقعنا بخلخلة أنماط الإهداء المألوفة والمعتاد قراءتها على صفحات بعض الآثار الروائية»[3]. مثلا: أهدي هذا العمل الروائي إلى فلان فهي تحمل وظيفة إخبارية وتبليغية ذات بعد تعاملي يستخلص منها القارئ معلومات عن صاحب النص.

(1) نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2007، ص 48.

(2) جميل حميداوي: شعرية النص الموازي، "عتبات النص الأدبي"، ص 8.

(3) وسيلة بوسيس: بين المنظوم والمنثور في شعرية الرواية، ص 112، 113.

«وإذا تأملنا الإهداء وخاصة في الخطابات التخيلية السردية، فإننا انتقالا من الأنا نحو الآخر، فتتحول الكتابة الإبداعية إلى ممر وسيط بين الأنا والهو في إطار ميثاق تواصلي بين الأنا والغير، يقوم على المحبة والصداقة أو العلاقة الحميمية الوجدانية المشتركة، أو على تبادل القيم الفنية والرمزية نفسها التي يجسدها العمل الأدبي، ومن ثم يعد الإهداء بمثابة كتابة رقيقة، قد تكون نثرية أو شاعرية، تقريرية أو إيحائية توجه إلى المهدى إليه الذي قد يكون فردا معروفا أو مجهولا أو جماعة معينة أو غير معينة»[1]. أي أنه عبارة عن رسالة وجدانية.

بالإضافة أيضا نجد جيرار جينيت «يعرف الإهداء حيث يقول في هذا الصدد: الإهداء هو تقدير من الكاتب وعرفان يحمله الآخرين، سواء كانوا أشخاصا، أو مجموعات واقعية أو اعتبارية، وهذا الاحترام يكون إما في شكل مطبوع موجود أصلا في الكتاب أو العمل، وإما في شكل مكتوب يوقعه الكاتب بخط يده في النسخة المهداة».[2]

ويكشف خطاب الإهداء «لغة حميمية يقترحها المؤلف كجسر آخر، يربطه بالقارئ، بشخص أو بجماعة معينة معلنا بذلك عن علاقة حقيقية أو مجازية قائمة فيما وراء تخوم النص ومنفتحة على عدة أطراف وإن كانت موجهة في واقع الأمر إلى طرف واحد فخطاب الإهداء يتوجه افتراضا إلى عدد لا حد له من المهدى إليه يتموقع كل واحد في نقطة تبتعد أو تقترب من النقطة المركزية المقصود توجيه الإهداء إليها».[3]

(1) جميل حميداوي: شعرية النص الموازي، "عتبات النص الأدبي"، ص 9.

(2) عبد الحق بلعابد: عتبات "جيرار جينيت من النص إلى المناص"، ص 93.

(3) وسيلة بوسيس: بين المنظوم والمنثور في شعرية الرواية، ص 107، 108.

ولقد كان خطاب الإهداء «بمثابة إفصاح حقيقي أو مجازي انطلاقا من تصور "جيرار جينيت" عن علاقة قائمة بشكل أو بآخر بين المؤلف وبعض الأشخاص أو الجماعات تبرز وظيفته في خصوصية الإفصاح الذي يعلن ويخفي في آن واحد طبيعة هذه العلاقة».[1]

يلاحظ أيضا أن الإهداء يكون في بداية الكتاب، أو في مستهل العمل الإبداعي، وبه يتصدر الكتاب نفسه، لذا يحتل الإهداء مكانة المقدمة أو التصدير عادة.

فمثلا يعتبر إهداء الرواية بمثابة فاتحة أو استهلال يحمل دلالات عميقة «وبهذا يعلن خطاب الإهداء عن خبايا تتعلق بذاتية المؤلف كالاعتراف والمجاملة والعتاب والتذكر ومشاعر أخرى أقل أو أكثر حدة ولكنها ذات صيغة حميمية في الغالب هذه الحميمية هي ميثاق يربط المؤلف بكائن آخر يقف خلف حدود الإرسالية المسماة الإهداء وهي شرعة بين من ينتجها (الكاتب) ويتلقاها (القارئ) ودون ذلك تظل الذات حبيسة وجودها الذاتي في عالم مغلق بلا نوافذ».[2]

يتخصص الإهداء إذن, «باعتباره عتبة نصية لا تخلو من قصدية سواء في اختيار المهدي إليه أو إليهم، أو في اختيار عبارات الإهداء».[3]

وبالتالي يتضمن هنا خطاب الإهداء «بوصفه خطابا رمزيا جملة من الإيحاءات الاجتماعية والنفسية، حيث يراهن عبرها على شعريته وطاقاته

(1) وسيلة بوسيس: بين المنظوم والمنثور في شعرية الرواية، ص 108.

(2) ينظر: نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص 55.

(3) عبد الفتاح الجمحري: عتبات النص "البنية والدلالة"، ص 26.

التعبيرية، من هذا المنطلق تطرح بعض الأسئلة نفسها كمفاتيح أو أدوات تمهد طريق القراءة وتجلي ما استعصى أو استغلق على الفهم»[1]. أي أن الإهداء يقوم على الكشف عن علاقة رمزية لأنه بمثابة دليل وبرهان في موازاة عالم المتن الروائي.

بالإضافة إلى ذلك «يشكل الإهداء نصا ذا لغة شعرية فائقة الدلالة تنغلق بقدر ما تنفتح وتظهر بقدر ما تمارس طقوس الغياب والتخفي وكأنها تخاتل القارئ، وتخرق أي عقد أو ميثاق يمكن أن يقوم بينهما».[2]

فهو إذن «عتبة نصية لا تنفصل دلالتها عن دلالة العنوان، أو اسم المؤلف أو غيرها من عتبات النص إنه عبارة عن إشارة دلالية ذات خاصية موازية لخاصية العنوان أو النص أو المؤلف».[3]

ومن هنا يمكننا القول أن عتبة الإهداء عنصر سيميائي مهم، فهو من العلامات التي تضع القارئ في الجو العام لتجربة المبدع الإبداعية، فله أهمية بالغة، وذلك من خلال دفع القارئ إلى اكتشاف عوالم النص، بفك أسراره ورموزه ليضيء دهاليزه إضاءة خافتة وموحية.

«ويمكن أن نميز نوعين من الإهداء، أحدهما تقليدي عادي لا علاقة له ببناء النص الروائي ولا بموضوعه أو رؤاه، والآخر يرتبط ببناء النص الروائي وطروحاته ومضامينه»[4]. أي أنه في علاقة تفاعل مع المتن الروائي، إلا أن ما

(1) وسيلة بوسيس: بين المنظوم والمنثور في شعرية الرواية، ص 109

(2) المرجع نفسه، ص 115.

(3) ينظر: باسمة درمش: عتبات النص، مجلة علامات، جدة، السعودية، ج: 61، مج: 16، 2007، ص 76.

(4) الرشيد بوشعير: مساءلة النص الروائي في أعمال عبد الرحمان منيف، "دراسة في الرؤى والأشكال والعتبات والأنماط والصور" منشورات وزارة الثقافة، دمشق، (د.ط)، 2003، ص 303.

يفرق الإهداءات القديمة عما نعرفه الآن، هو الإهداءات في السابق كانت تتموضع في النص ذاته أو بدقة أكبر في ديباجة النص المحيط (المناص عامة) كملفوظ مستقل، إما في شكل مختصر بسيط محمول للمهدى إليهن وإما في شكل أكثر تطورا كخطاب موجه للمهدى إليه، فيما يعرف برسائل "Epitre Dédicatoire" أو هما معا.[1]

وفي هذا الصدد نجد "جينيت" يفرق بين إهدائين أبرزهما:[2]

أ-**المهدى إليه الخاص:** وهم الأشخاص القريبون من الكاتب من أفراد أسرته وأصدقائه الذين تربطهم به علاقة شخصية (ود وحب)، وهو الإهداء الذي يتوجه به الكاتب للأشخاص المقربين منه، يتسم بالواقعية والمادية.

ب-**المهدى إليه العام:** ويتحدد في العلاقات العامة التي يربطها الكاتب مع الآخر الاجتماعي والثقافي والسياسي، فيقوم بإهداء عمله مثلا لهيئات ومؤسسات ثقافية، أو منظمات إنسانية، أو أحزاب سياسية أو لرموز وطنية.

ينبغي الإشارة في هذا السياق إلى أنه كيفما كانت طبيعة المهدى إليه، فإن غموضا معينا يظل عالقا بفعل الإهداء، خاصة من حيث توجهه، من هنا يمكن القول بأن كل فعل إهداء يستهدف على الأقل، بالتوازي نوعين من المرسل إليه: هناك المهدى إليه طبعا، وهناك القارئ أيضا الذي يكون حاضرا بشكل ضمني في حدث الإهداء كفعل عمومي "Acte Public" فالقارئ لا يكون فقط شاهدا بل معنيا أيضا.[3]

(1) عبد الحق بلعابد: عتبات "جيرار جينيت من النص إلى المناص"، ص 94، 95.

(2) المرجع نفسه، ص 97.

(3) نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصر، ص 55.

بالإضافة أيضا إلى نوع آخر ينبغي الإشارة إليه وهو:

**ج-الإهداء الذاتي:** وهو نوع نادر من الإهداء، حيث يرى فيه "جينيت" أصدق إهداء كونه إهداء حميمي وخاص ونادر الوجود، فالإهداء الذاتي (AutoDédicace) وهو أن يهدي الكاتب لذاته الكاتبة، أي إهداء الكاتب للكاتب نفسه.[1]

وبعد تحديد علاقة الإهداء بفاعليه، يجعل "جينيت" للإهداء عامة وظيفتين أساسيتين وهما: الوظيفة الدلالية والوظيفة التداولية.

**فالوظيفة الدلالية:** هي الباحثة في دلالة هذا الإهداء وما يحمله من معنى للمهدي إليه، والعلاقات التي سينسجها من خلاله.

أما **الوظيفة التداولية:** وهي وظيفة مهمة لأنها تنشط الحركية التواصلية بين الكاتب وجمهوره الخاص والعام، محققة قيمتها الاجتماعية وقصديتها النفعية في تفاعل كل من المهدي والمهدي إليه.[2]

وعليه فالإهداء «وظائف سيميائية ودلالة وتداولية عدة، يمكن حصرها في وظيفة التعيين التي تتكفل بوظيفة تسمية العمل وتثبيته، وهناك أيضا الوظيفة الوصفية التي تعني أن الإهداء يتحدث عن النص وصفا وشرحا وتفسيرا وتأويلا وتوضيحا، ونذكر كذلك الوظيفة الإغرائية التي تكمن في جذب المتلقي وكسب فضول القارئ لشراء الكتاب، أو قراءة العمل، أو تلقي النص».[3]

(1) ينظر: عبد الحق بلعابد: عتبات "جيرار جينيت من النص إلى المناص"، ص 98.

(2) المرجع نفسه، ص 99.

(3) جميل حميداوي: شعرية النص الموازي "عتبات النص الأدبي"، ص 95.

وهكذا نصل إلى أن الإهداء ليس عتبة زائدة، بل هو عتبة مهمة في استكشاف دلالات النص، من خلال استقراءه وتأويله، ومعرفة أهم بنياته، وتحديد مقاصده، لذلك يسهم الإهداء في إضاءة النص باعتباره نصا موازيا للعمل الأدبي إذ يتمتع بزاد ثمين وكثيف لتفكيك بنيات النص وضبط انسجامه، فهو بمثابة رسالة يتلقاها القارئ لفهم دلالات النص الأدبي.

**3-دلالات الإهداء:**

يعد الإهداء عتبة من عتبات الرواية، تبين لنا توجه المبدعة، حيث تلقي الضوء على أطر التأليف، ومدى علاقتها بالمتن الروائي، فهو إشارة لاتجاه وإحساس يحمل في طياته محبة وتقدير للمهدى إليه، يلتمس القارئ من خلاله رونقا فنيا وجماليا، فيبعث في ذاته العديد من الإيحاءات والتأويلات لفك لغز الحيرة والتيه.

عند قراءتنا لإهداء الكاتبة "عائشة بنور" يتبين لنا أنها قد اختارت بعناية موجزة، لهذه الكلمات المنمقة التي تحمل في ثناياها أسمى المعاني والعبارات الجميلة اللائقة بهذه الرسالة التي تزيد من جمال النص ورونقه الفني، فبرز إسهامها بهذه الكلمات المكتوبة ربما بقلم من حبر، تحمل في طياتها رسالة مقدسة بخط ثوري ونضالي رسمت وسجلت بحبرها معارك أبطال وبطلات مناضلات، حيث نجد أن لكل مبدع أثر فني في تبليغه لرسالة نحو وطنه الغالي، هكذا هي المبدعة أضفت لمستها في هذا الإهداء الذي يشعر من خلاله القارئ قبل الولوج في أعماق المتن الروائي بالتشويق والإثارة، حيث تمت صياغة هذا الإهداء في رواية "نساء في الجحيم" على النحو التالي:

«إلى: الذين عطروا الأرض بدمائهم في الجزائر وفلسطين...

دلال المغربي، مريم بوعتورة، غسان كنفاني، شادية أبو غزالة، ناجي العلي... وكل شهداء الحرية .....» عائشة.[1]

وإذا ما تأملنا هذا الإهداء، نجد بداية أن الكاتبة قد أهدت رسالة مقدسة إلى أبطال الشعب الجزائري والفلسطيني، وإذا كانت القضية الجزائرية في تعبيرها عن الثورة، فلقد لجأت إلى المزج بين الثورتين الجزائر وفلسطين الحبيبة، فإن ذلك دليل على مدى التلاحم والترابط الأخوي بين الأشقاء، سواء في الآلام أو الأفراح، فلا غرابة إذا جاء إهدائها مزيجا بين قضيتين، لأن المعاناة كانت واحدة، ففكرة الربط بينهما قد استولت على تفكير العديد من الأدباء، فالمبدعة حملت رسالة إلى الشعب الفلسطيني متفائلة بانتصار الثورة الجزائرية وبعودة فلسطين الجريحة، فهي ترى بذلك أن كفاح ونضال الجزائر ماهو إلا بداية لكفاح أكبر من أجل فلسطين، وما دامت الجزائر لن تشعر بالسلام ما دام جرح فلسطين ما زال ينزف، فتعانقها عناقا يستمد من المعاناة التي كانت قاسما مشتركا بينهما، وجعلوا من ثورتهم البلسم الشافي لجراح الأمم العربية الدامية،حاملة ضياء نورها وأملها للدفاع عن فلسطين وعن الأرض العربية وبذلك تعد بحق الثورة التي أعادت الأمل والروح للعرب بعد صمتهم الرهيب.

والملاحظ أن السطر الأول من الإهداء قد جاء مفصلا وموجزا وكأن المبدعة تقوم باستنطاق النص، قبل أن نولج في صميم أعماقه، حيث تقول:إلى الذين عطروا الأرض بدمائهم في الجزائر وفلسطين.[2]

(1) عائشة بنور: نساء في الجحيم، ص 5.

(2) المصدر نفسه، ص 5.

من خلال قراءتنا لهذا السطر المهدي عامة إلى الشعب الفلسطيني، نجد أن بالدم كتب الشهداء لفلسطين والجزائر، فلولا دمائهم المنهمرة لما حمي هذا الوطن، فاختلطت دماء الأشقاء وكان النضال كشعلة واحدة، حيث فوضت الثورة الجزائرية بكفاحها ونضالها البطولي، وبعدالة قضيتها مؤازرة الأشقاء الفلسطينيين للحرية، التي سقيت جذورها بدماء الشهداء الأبرار، وتضحياتهم الجسيمة، لبث أرواحهم للوطن وتحقيق أملهم في حريته، وكأن جسده منارة تضيء الطريق والدرب لأجيال قادمة، وتزرع في نفوسهم التحدي والعزيمة والإصرار على متابعة الكفاح والنضال حتى آخر نفس وقطرة دم، إنها الملحمة العظمى والكبرى التي تحمل في طياتها مكانة أبطالها وأثرها في مستقبل الأجيال والمجتمعات في تسجيل تاريخها الخالد، فالوطن رمز للعطاء والبقاء وتحقيق النصر من عظمة الأقوياء.

كما جاء السطر الثاني من الإهداء حاملا للعديد من الرموز التي سجلتها الروائية من خلال ذكر أسماء أبطال وبطلات خلدهم التاريخ، فخصصت فيه مايلي: «دلال المغربي، مريم بوعتورة، غسان كنفاني، شادية أبو غزالة، ناجي العلي(*)... وكل شهداء الحرية....».[1]

وإذا أمعنا النظر في هذه السطور الحاملة لمعاني مبثوثة بخط ثوري مرفوع إلى شهداء الجزائر وفلسطين معا،ويتناغم الإهداء مع نسيج المتن السردي الذي تمازجت فيه المشاهد من فلسطين والجزائر، لاسيما في الفصول الأولى، وكأنها لوحة فيسفائية شكلت بالنار والدم، خطته الكاتبة فسجلت لنا من خلاله في

(*) ناجي سليم العلي ولد سنة 1937 وهو رسام كاريكاتير فلسطيني، تميز بالنقد اللاذع الذي يعمق عبر اجتذابه للانتباه الوعي الرائد من خلال رسومه الكاريكاتورية، ويعتبر من أهم الفنانين الفلسطينيين، اغتيل ناجي العلي في 29 أغسطس 1987.

(1) عائشة بنور: نساء في الجحيم، ص 5.

تعبيرها لكفاح وتضحية المرأة، فسجل لنا تاريخ الجزائر بأحرف وكلمات ملتهبة ومتأججة من نور أسماء بطلات وشهيدات، ووسط لهيب المعارك ظهرت هذه الأسماء البارزة من المناضلات، فكانت المرأة الجزائرية رفيقة نضال وكفاح،تشارك الرجل في أرض المعركة جنبا إلى جنب، وتحولت إلى رمز للمناضلة والمكافحة، تتعرض مثلها مثل رفيقها الرجل لأقسى أنواع التعذيب والسجن والاستشهاد، لتظل بذلك رمزا خصبا للنصر والنضال، وبمشاركتها الفعالة في الكفاح التحرري وما تعرضت له من اضطهاد وقمع من طرف الاحتلال، منوهين ببطولاتها، وقدرتها على الصمود والتحدي والتضحية، فقد كانت عنوانا للعزيمة، ظلت تكافح من أجل انتزاعها للحرية والكرامة، فأصبحت المرأة والأرض كلاهما رمزا للعطاء والبقاء والتجدد، يحملان قيمة للنضال،فساهمت الحرب في خلق أبطال سماتهم الشهامة والشجاعة والصمود،وكل رقعة من أرض الوطن شهدت أروع صور البطولة والشهامة، وكل شجرة باسقة وعالية في الجبال والتلال، سقيت بدماء الشهداء الذين كانوا عنوانا لكل نصر أو معركة، ولولا الدم والنار المتغلغل في نفوسهم، لما تفجر نبض ولهيب هذه الثورة، الذين انتظروا لحظة بلحظة انتصار السلام على وجه الأرض، ففرضت الشهداء قبل رحيلهم صوتهم النابع من الأعماق، وصيتهم في الداخل والخارج، وسمع بأحداثهم وحوادثهم كل أقطار العالم، وانتقل اللهيب من أعالي الجبال والتلال إلى ساحات القرى والمدن، رجالا ونساء، أبطالا وبطلات،خلد التاريخ لهم، وسار هذا الموكب شاقا طريقه إلى الأمام محققا انتصاراته، والمعاني لا تضاهي في مدى تضحية المرأة ونضالها.

ويمكننا القول أيضا إن روح شهداء الحرية قد غمرت العالم بعبق كرامتها إلى ميدان التحرير والعزة، وإلى كل الشهداء الذين رفعوا رايات الحرية والكرامة

وحرروا الشعوب من الظلم والقهر، والارتداد، صحيح أن هؤلاء الشهداء قد رحل جسدهم، ولكنهم ما زلوا يحيون في الفكر، فالشهداء لا يرحلون لأنهم تاركين أثرا تحدث عنه الكثيرين، فتبقى كلماتهم حاضرة في أذهاننا، ومنهم ومن تاريخهم العظيم تعلمنا وما زلنا، من معاني التضحية والبطولة والثبات، ومنهم نستمد القوة والقدرة على الحياة، وبوطنيتهم وصوتهم وعظمتهم نرفع راية الحرية والأمل من جديد، لنقف متمسكين ومتشبثين بأرض وطننا، وأن نقف يدا واحدة مع الشعب الفلسطيني لرفع راية السلام.

إذن،إن الكاتبة انتقت أجمل باقة وأهدتها إلى شهداء وشهيدات ثورة السلاح والقلم في الجزائر وفلسطين بالخصوص،ثم تهدي عملها إلى"كل شهداء الحرية"بروح ونزعة إنسانية.

## ثانيا: عتبة المقدمة: (Introduction)

تعد المقدمة عتبة نصية تحيط بالنص فتكتسيه كمفتاح أو مدخل لاحتوائها معلومات تساعد في فهم وتحديد موضوعها الأصلي، وغالبا ما يطلق عليها بالفاتحة أو الاستهلال أو المطلع، ونظرا للأهمية التي تتمتع بها هذه العتبة في سياق مقاربة النصوص الموازية، تعتبر من العتبات المركزية التي حفلت بها كل أنواع المؤلفات الأدبية، ولا شك في ذلك أنه وجب على القارئ أن لا يتجاهلها لأنها تلعب دورا مهما في معرفة كوامن وأسرار المتن، قبل قراءته، إضافة إلى أنها تثير الانتباه وتجذب القارئ للكتاب أكثر، فهي تلعب دورا هاما في فهم محتوى الرسالة التي أراد المبدع تبليغها، وذلك من خلال فهم محتوى المتن وما يحتويه من مضامين، إذا فالمقدمة تهيئ حسن استقبال تداولية النص من قبل قارئ لمصاحبته في رحلة التلقي والتأويل ومدى تأثيرها في المتلقي لقراءة

الخطاب المقدماتي، وبالتالي تسعف القارئ بكيفية تلقي العمل، وكشف عالمه الأصلي.

**1-المفهوم اللغوي:**

إن الخوض في غمار مدلول المقدمة من الناحية اللغوية، والرجوع إلى المعاجم اللغوية التي سعت إلى توضيح دلالتها ومفهومها «حيث ترد كلمة مقدمة في المعاجم العربية ضمن مادة "قَدِمَ" بمعنى أول الشيء وصدره، أيضا من قدم بمعنى تقدم، قد استعير لكل شيء فقيل مقدمة الكتاب ومقدمة الكلام، بكسر الدال، وقيل: مقدمة ل شيء أوله، ومقدم كل شيء نقيض مؤخره».[1]

وفي التنزيل العزيز، قوله تعالى: ﴿وَقَدِمْنَا إِلَى مَا عَمِلُوا مِنْ عَمَلٍ﴾[2]. وقوله أيضا: ﴿وَلَقَدْ عَلِمْنَا الْمُسْتَقْدِمِينَ مِنْكُمْ وَلَقَدْ عَلِمْنَا الْمُسْتَأْخِرِينَ﴾.[3]

وإذا ما تأملنا في متن المعاجم الأدبية نجد أن هذا المصطلح متداخل فيما بينه مع مفاهيم أخرى، فمقدمة الكتاب Introduction ما يذكره المؤلف قبل الشروع في بسط موضوعه، ويفترض أن تضم معاناة الكاتب في إعداد البحث،والنقاط الرئيسية التي عالجها، ومدى جدة الموضوع، والسبل التي سهلن عليه عمله، والأشخاص الذين كان لهم الفضل في إعداد الكاتب.[4]

ومن خلال هذا نستشف «بقول لبيد في معنى كلمة مقدمة من قدم أي تقدم حيث يقول في هذا الصدد:

---

(1) مرتضى الزبيدي: تاج العروس من جوهر القاموس، مج: 8، ص 375.

(2) سورة الفرقان: الآية 23.

(3) سورة الحجر: الآية 24.

(4) ينظر: وحيد كبابة: معجم مصطلحات النقد العربي القديم، صائغ مكتبة، لبنان، بيروت، ط1، 2012، ص 564.

قدموا إذا قيل: قيس قدموا وارفعوا المجد بأطراف الأسل».[1]

ففي المعاجم اللغوية والتي لا نجد فروقا حاسمة بينها، فهي متداخلة في معناها، فيما عدا بعض الاستعمالات التي تبدو كأنها مختصة بحقل معرفي ما وحين تعرضنا لتعريف المقدمة في مفهومها الاصطلاحي نجدها متفرقة في تسميتها الاصطلاحية، وبذلك تتعدد وتتنوع مفاهيمها من باحث إلى آخر.

**2-المفهوم الاصطلاحي:**

وردت كلمة مقدمة متداخلة مع مصطلحات أخرى، كالتمهيد والمدخل،والتصدير، والفاتحة والمطلع، والاستهلال، والخطبة، وغيره من المصطلحات الأخرى، غير أننا لن نجد في معاجم اللغة وقواميسها ما يدلنا على الفارق الحاسم بين هذه المصطلحات، فيما عدا بعض الاستعمالات التي تبدو كأنها مختصة بحقل معرفي ما.[2]

وللخطاب المقدماتي مصطلحات أخرى يمكن أن نميز فيها بين أجناس خطابية كثيرة نذكر منها: «المقدمة Préface، التمهيد Introduction، التوطئة Avant-propos، فاتحة Prologue، إشارة Note، وإذا كان جيرار جينيت يعتبرها مرادفات موازية Synonymes Para فإنه لا يغفل مع ذلك الفروقات الدقيقة، بل والواهبة أحيانا التي تميز بعضها عن بعض، خاصة في حالة الحضور النصي المشترك».[3]

(1) ابن منظور: لسان العرب، مج: 10، مادة (ق.د.م)، ص 59.

(2) ينظر: عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص، ص 35.

(3) نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص 62.

وفي المعرفة المعاصرة بدا أن «المقدمة هي جزء من نظام معرفي عام تعرفنا إليه في البدء بعتبات النص، فجيرار جينيت يعد المقدمة كل نص تمهيدي يسبق النص المركزي، هذا الخطاب المنتج بصدد النص يتميز بطبيعته الزمنية المزدوجة يتسم بالاستباقية والاستعادية في الآن نفسه، هي استباقية لأنها تسبق كتابة النص لقراءته، واستعادية لأنها تعيد قراءة النص المكتوب، وتتلخص المهام الكبرى أو الوظائف التي تمتاز بها المقدمات فيما يسميه جينيت بالقراءة الجيدة للنص».[1]

كما ينتمي خطاب المقدمة «إلى النصوص الحافة أو الموازية (ParaTexte) وهو يأتي قبل أو بعد خطاب الإهداء في شكل كلمة تتعلق بالنص وتدور في فلكه فيقول جينيت أيضا: "نسمي مقدمة بمعناها العام الشائع في الفرنسية كل نوع من أنواع النصوص التمهيدية أو الاستهلالية سواء كانت من إنجاز المؤلف (Auctorial) أوشخص آخر (Allographe) وهي مجسدة في شكل خطاب يتعلق بالنص، إذ يتقدمه ويسمى (Préface) أو يختم به (Postface)، الخاتمة».[2]

بمعنى أن «عتبة المقدمة تندرج ضمن خطاب العتبات النصية الداخلية أي المناص التأليفي، فهي من أهم الفضاءات النصية في عملية ولوج القارئ من عالم ما قبل النص إلى عالم النص».[3]

(1) ابراهيم براهمي: استراتيجيات الخطاب في "رواية الثلاث" لمحمد البشير الإبراهيمي، منشورات بونة، الجزائر، ط1 2013، ص 142، 143.

(2) وسيلة بوسيس: بين المنظوم والمنثور في شعرية الرواية، ص 115.

(3) عبد المالك أشهبون: الخطاب الافتتاحي التخييلي في الرواية العربية www.arab.ewrilers.com تاريخ الدخول: 2019/01/23، 14:00 زوالا.

تتمتع المقدمة "Préface" بأهمية قصوى ضمن خطاب العتبات لاعتبارات شتى منها ما يرتبط بشكلها، ومنها ما يرتبط ببنائها ومنها ما يرتبط بوظيفتها[1]. بمعنى أن أهميتها تبرز من خلال مرورها إلى المتن، فتكشف عن خصائصها وموضوعها كونها خطاب موجه نحو النص والقارئ، قصد بناء وتحديد نمط هذه الوظيفة في علاقتها بين القارئ والنص.

ولا يخفى ما للمقدمة من حضور فاعل ومكثف في مختلف الحقول المعرفية والفكرية، وتقديم معرفي للمتلقي حول تشكل النص، وملابسات إنتاجه مما يعنيه على فك شفراته، وفتح مغالقه واستكناه أعماقه، وفي الوقت نفسه يحمي النص من التأويلات الخاطئة، وهي بهذا المعنى جزء من النص تمده بقوة قصديه وظيفية تصير ملازمة له.[2]

«إذ يختلف خطاب المقدمة شكلا ومحتوى من كتاب لآخر وتختلف تبعا لذلك الوظائف المتعلقة به والتي لا يمكن الكشف عنها إلا بمراعاة مجموعة من الاعتبارات المتعلقة، كما يوضح جينيت بموقع هذا الخطاب»[3]. بمعنى الزمن الذي كتب فيه بالإضافة إلى هوية المؤلف «وهذا المؤلف الخيالي أو الواقعي يتعدد تبعا لذلك أنماط المقدمات والوظائف التي تقوم بها، الأمر الذي أدى بجينيت إلى وضع نمذجةTypologie التي تقوم على تصنيف المقدمات وتحديد ما تقوم به من أدوار».[4]

(1) وسيلة بوسيس: بين المنظوم والمنثور في شعرية الرواية، ص 116.

(2) أحمد المنادي: النص الموازي "آفاق المعني خارج النص"، مجلة علامات في النقد النادي الأدبي بجدة، مج: 16 ج: 61، 2007، ص 144.

(3) وسيلة بوسيس: بين المنظوم والمنثور في شعرية الرواية، ص 117.

(4) المرجع نفسه، ص 117.

أما في تصور الدكتور الطاهر روابنية حيث يقول في المقدمة: «يبدو أن خطاب المقدمة لا يحتل موقعا نصيا حارا داخل فضاء المناصصة ولا يتجاوز حدود وظيفية المصاحبة التي قد تصطبغ بصيغة تعليمية شارحة أو بصبغة إشهارية، وقد تكون مجرد ممارسة جمالية مستقلة تؤدي دور الخطاب حول الخطاب أو قراءة تحاول أن تبرأ من حدود المعيارية النقدية»[1]. بمعنى لا تقدم هذه القراءة إدلالا يدلي بها صاحبها بالنقد وإنما تقترح بمصطلح سيميائي مادة دلالية تضيء فعل القراءة وتفتح مداخل عدة للعمل الروائي.

«ومنه يضيء خطاب المقدمة جوهر الكتابة الإبداعية التي هي لعب باللغة وفي اللغة، فيصهر مجموعة من الدلائل القائمة في شكل برهان، أو محاججة على أن العمل الأدبي ورد بهذا الشكل دون آخر ليقدم في النهاية رؤية مستكشفة، يقدمها كاتب النص كشهادة لا بد منها أو كمرآة عاكسة لما هو معتم وخفي ومتعذر بالنسبة للقارئ الذي وجه إليه هذا الخطاب بلغة بسيطة بعيدة عن الرمزية والتعقيد لأن الغرض منه هو التبليغ والشرح وليس تحقيق غاية جمالية».[2]

إذا المقدمة من الوحدات الدالة تواصليا، المشكلة لتداولية الخطاب فالمقدمة بموقعها في المنظور التداولي حاملة لوظائف تداولية، وتعد نوعا من التعاقد الضمني بين المؤلف والقارئ الذي ينشأ بينهما من منطلق حرص المرسل على فهم قصديه خطابه، وممارسة المحاججة والإقناع به، وتطلع المتلقي إلى التفاعل

(1) وسيلة بوسيس: بين المنظوم والمنثور في شعرية الرواية، ص 117.

(2) المرجع نفسه، ص 122، 123.

معه بصورة جيدة[1]. أي أن المقدمة توجه المتلقي الراغب في الاقتراب أكثر من النص والولوج في أعماقه.

فنستنتج أن المقدمة هي عتبة استراتيجية تمثيل وتمثل للنص، باعتبارها خطاب موجه للقارئ. حيث يجد فيها رونقا ودقة في التعبير، كما أنه يعد القطب الأساس في العملية التواصلية الإبداعية في كشف مقاربة النصوص الموازية فهي من العتبات المركزية التي حفلت بها كل أنواع المؤلفات الأدبية، ومنه يمكن القول بأنها عبارة عن مصيدة إضافية لإيقاع القارئ من أجل فك أسرار المتن ومعرفة حقائقه.

لقد فصل عدد من الباحثين على وجود ثلاثة أنماط من المقدمين، لذلك يتوجب على الدارس أثناء تحليل المقدمة الوقوف عندها والنظر إلى مؤلفها:[2]

**أ-المقدم الحقيقي (Préfaciertéel)**: فهناك المؤلف المباشر الحقيقي أي صاحب المقدمة والمتن معا، وفي هذه الحال غالبا ما يهيمن ضمير "أنا" المتكلم الذي يعتبر خاصية من مميزات خطاب المقدمة.

**ب-المقدم المتخيل (Préfacier imaginaire)**: وهي مقدمة تكتب على لسان أشخاص آخرين من صنع الخيال، غير المؤلف، وفي غالب الأحيان تكون تلك الشخصيات من صنع المؤلف الحقيقي، وحتى إن كانت الشخصيات موجودة فعلا فإن الخطاب الذي يجري على لسانها لا يعدو أن يكون من صنع المؤلف نفسه.

(1) ينظر: ابراهيم براهمي: استراتيجيات الخطاب في "رواية الثلاثة" لمحمد البشير الإبراهيمي، ص 143، 144.

(2) ينظر: عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص، ص 48، 49.

**ج-المقدمة المنسوبة إلى شخصية واقعية بالخطأ (Préfacier Apocryphe)**: ونجد إلى جانب هذه الأنواع نوعا آخر من المقدمات لا يكتبها أصحاب المؤلفات أنفسهم، بل يكتبها أشخاص آخرون يتوخون من خلالها أغراضا متعددة يمكن إجمالها في ثلاثة أنواع وهي:[1]

-**مقدمة تقريظية**: وهي في غالب الأحيان لا تضيف شيئا إلى الكتاب المقدم ويمكنها أن تكون فقط تجارية وإشهارية، إنها مقدمة تتوخى أن توجه القارئ وأن تشرطه، وأن تعطيه حكما مسبقا على قراءته.

-**مقدمة نقدية**: تدخل في حوار مع الكتاب المقدم، تحلله لفائدتها الخاصة مع مساءلته وعدم الاستسلام لما يقدمه، ومن الضروري أن يكون هذا النقد متنبها بالقدر الكافي، لكي لا يختلط صوته بصوت الكتاب.

-**مقدمة موازية للنص**: وتكون مستقلة تماما عنه، إنها مقدمة جد غير مباشرة وهذه المقدمة مع احتفاظها بحريتها، يتحتم عليها أن توجه انتباهها للتيمات والأسئلة المطروحة، فلا نص الكاتب يجب أن يلحق بصاحب التقديم، ولا المقدمة تعود إلى الكاتب، فكل واحد منها يعمل لحسابه الخاص.

وعلى الرغم من تعدد أنماط المقدمة واختلاف وظائفها، حصر عبد الرزاق بلال في هذا المجال باختلاف طبيعة المقدمة ذاتها وسياق تأليفها في وظائف عدة لتؤدي مقاصدها وذلك يكمن في:[2]

(1) نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص 77.

(2) عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص، ص 51، 52.

1. السعي إلى تنبيه القارئ وتوجيهه وإخباره بأصل الكتاب وظروفه ومراحل تأليفه ومقصد مؤلفه وهذا ما يمكن أن نصطلح عليه باستراتيجية البوح والاعتراف، ويمكن اعتبارها الوظيفة المركزية.

2. أن المقدمة من خلال هذه الاستراتيجية تسعى إلى توجيه القراءة وتنظيمها كما تسعى إلى تهيئ القارئ لاستقبال مشروع قيد التحقق سيكون مجاله متن الكتاب وهذا ما يؤكد مشروعية اعتماد المقدمة، وبذلك فبقدر ما تصير قراءة المقدمة ضرورة لا مناص منها للدخول في فضاء المؤلف، بقدر ما تتقلص حرية القارئ في إمكانية تجاوزها إلى المتن مباشرة.

3. قد تتحول المقدمة إلى نوع من المبالغة للنص المقدم له، تختزله وتكثفه دون أن يعني ذل أن قراءتها قد تغني عن قراءة المتن، بل إن قراءة المتن تصير مشروطة بقراءة المقدمة.

4. تسعى المقدمة في بعض الأحيان إلى مصادرة الانتقادات التي قد تمس الكتاب وبذلك تتحول إلى خطاب دفاعي حجاجي.

5. أما في بعض الأحيان تتحول إلى شرح وتحليل مطولين للعنوان.

وعليه يمكن القول إن لعتبة المقدمة أهمية لا يمكن للقارئ تجاوزها، لأنها الفضاء الذي يقودنا إلى قراءة المتن، باعتبارها تصور موقف المؤلف من قضايا عصره، فهي تعكس صورة المؤلف ذاته، أي أنها مرآة عاكسة له، فالذي لا يقرأ مقدمة المؤلف يقفز على كثير من الجوانب المهمة التي يضيئها الكاتب، فهي جوهر الكتابة الإبداعية والمدخل الأساسي لإضاءة عالم النص وأحداثه في علاقة متينة من التواصل والتكامل.

**3-دلالات المقدمة:**

تعتبر مقدمة رواية "نساء في الجحيم" بمثابة البرهان أو الشهادة قدمتها المبدعة للقارئ كمرآة عاكسة لما هو معتم، حيث أرادت من خلالها أن تمنحها كبطاقة تعريف لهذه الرواية، فهي تضيء لنا معالم النص، وترسم طريقا مختصرا لمتن النص الروائي إذا هي عتبة تمثل عنوانا مهما في مساعدتنا على إيضاح النص وتفسيره، إنها بمثابة تمهيد وأرضية للولوج إلى عالم النص وفضائه، تعمل على تحفيز القارئ.

جاءت المقدمة في هذه الرواية بلسان المبدعة ذاتها، وذلك لإيهامنا وتشويقنا بحقيقة أحداث المتن الروائي، فهي عبارة عن مفتتح هدفها هو وضع القارئ أمام مفاتيح نص المؤلف في كتابة هذه المقدمة.

وبالعودة إلى رواية "نساء في الجحيم" نجد أن هذه المقدمة، قد رسمت بخط أو كلمة "عائشة بنور" وذلك من أجل تلخيص تلك الأحداث التي تم رصدها في متن الرواية وكأنها تلخيص لما يحدث من بعد، في تفاصيل الرواية وشخوصها أيضا، فهي الكشف والبيان عن مضمون النص بداية. وقد ضمت مقدمة الروائية وبقلم شخصية بارزة أخرى وهي كلمة الشاعر محمود درويش،عتبة تجعل الجرح يلتحم بالجرح فيتوحد النزف ويتوحد الألم،تلك هي مرثية الشاعر محمود درويش شاعر القضية الفلسطينية السردية في غسان كنفاني،التي قدمتها الكاتبة بين يدي بداية السرد الروائي حيث قالت فيها بلسان محمود درويش، فتمت صياغتها على هذا النحو قائلة: «ويا صديقي غسان! إن البياض أمامي كثير ودمك الذي لا يجف ما زال يلون. لقد ودعت مرحلة من حياتي حين كنت أودعك، جئت ورأيتك كيف تذهب، لقد اتسعت مساحة الأرض المحتلة ولم يعد ذلك ميزة. ودورة

السجون تدور... تودع وتستقبل وكل أرض ترى استشهاد أبناء شعبي، ونحن مطاردون في كل مكان إن البياض أمامي كثير ودمك الذي لا يجف ما زال يلون لقد ودعت مرحلة من حياتي حين كنت أودعك، جئت ورأيتك كيف تذهب،لقد اتسعت مساحة الأرض المحتلة ولم يعد ذلك ميزة. ودورة السجون تدور... تودع وتستقبل وكل أرض ترى استشهاد أبناء شعبي، ونحن مطاردون في كل مكان. والكاتب ملعون ومتهم بالحياة والكتابة والوطن هو الوطن. ولم نكتب فيه حرفا واحدا، وأين هي الأرض غير المحتلة في الكون؟ وأين هي الأرض المحتلة في الثورة؟ويا صديقي غسان! لم تتناول طعام الغداء الأخير ولم تعتذر عن تأخرك. تناولت ساعة التلفون لألعنك كالمعتاد: "الساعة الثانية ولم تصل كف عن هذه العادة السيئة" ولكنهم قالوا لي: قد انفجر!» محمود درويش.[1]

إذا ما أمعنا النظر في هذه المقدمة التي تحمل في طياتها حقائق لأحداث مؤلمة، نجد أن الروائية قد انتقت من أروع النماذج فيما قيل في رثاء الشهيد "غسان كنفاني"، والتي كتبها محمود درويش بحروف من دم ونار، ولحظة الغضب والأسى في رثاء صديقه، باعتبار محمود درويش كان بارعا في الرثاء. فبرع بهذه النثرية الواقعية المؤلمة والمبكية والتي كتب فيها لروح غسان كنفاني. فحضور شاعر القضية الفلسطينية له نكهته وتأثيره حيث أنه يكمل الجانب الآخر لبطل الرواية غسان كنفاني باعتباره صديقا مقربا له.

لقد جاءت مرثية محمود درويش رفيق درب غسان كنفاني مليئة بالألم والحسرة لفقدانه، فاستيقظ الوعي العربي إثر وقع انفجار جسد عبقري الأدب الفلسطيني "غسان" الذي انفجرت أشلائه متبعثرة على يد الغدر الصهيوني،فيحتل

(1) عائشة بنور: نساء في الجحيم، ص 6.

بذلك تاريخا للنضال العربي، ويخلد في قلب وطنه الجريح كذكرى تحمل في طياتها شهيدا كتب تاريخ وطنه فلسطين بقطرات دمه المنهمر.

كما يبدو أن محمود درويش قد تأثر كثيرا فكان متحسرا لهذه الفاجعة التي حلت بصديقه، فكان رثاؤه هنا تعبيرا عن الموت، حيث رأى أن معاني الموت الفلسطيني كتبت كلها واكتملت في هذه المرثية مع موت غسان كنفاني، الذي حمل انتفاضة وطنه، فالوطن واحد والشهيد حالة واحدة تمتزج لدى محمود درويش، فكان غسان كنفاني بالنسبة له من رموز البطولة الفلسطينية والملحمة الإنسانية، حاملا قضية وطنه بحياة ثورية وصادقة، اغتيل لأنه حمل في قلبه حبه لفلسطين، التي كانت همه الوحيد.

والملاحظ أيضا من خلال هذه المرثية الحزينة التي غلب عليها طابع القوة والألم والغضب نجد أن محمود درويش يعبر بروح ثائرية تتميز بروح الفقد والخسران، فكتب هذا النص الرثائي عندما فجع باغتيال رفيق الدرب غسان كنفاني، على الرغم من أن محمود درويش لم يكتب مراثي بكائية بالرغم من شحنة الحزن والألم القوية التي تختزنها النصوص الأخرى، فكان الموت والمنفى في تجربته يلقي لنا ضوء كاشفا على الحياة، فالموت عنده هو الذي يكشف عن الحياة، وينير حياة من رحلوا، ففي ذكرى اغتيال غسان كان أول من دق باب رثاءه هذا الشاعر الفلسطيني.

ولعل في هذه المقدمة إحساسا بقيمة الفاجعة، حيث نجد عند قراءتنا لها أنها كثيرا ما نلتمس من حقيقة الموت ما يوحي إلى الحياة والهوية، فنجد من قول محمود درويش الرثائي نابعا من حالة شعرية عالية، حيث أن غسان كنفاني قد

حقق بحبره الخلود والبقاء، كما حقق بقطرات دمه الرمز المناضل في الساحة الأدبية ليحقق بذلك هوية وطنه.

كما يمكننا تأويل هذه المقدمة التي انتقتها المبدعة ببراعة، كتفسير لحقيقة أحداث المتن الروائي، وعتبة نصية موازية تدل على "اللحظة الخرساء" كلحظة للقوة والغضب الشديد، وانتفاضة الحرب والثورة، في وداع شهيد الوطن غسان كنفاني وهذه هي المأساة، لكن بالرغم من ذلك فهو من نقل الحبر إلى مرتبة الشرف والعظمة، وأعطى قيمة بارزة للدم المنهمر، فمن رأى هذا الوطن الجريح المتدفق بأنهار من دماء شهداء القلم والحبر، يتذكر مرارة الفاجعة التي حلت بغسان كنفاني لحظة اغتياله، فأشلاء جسده المتناثرة في كل مكان صنعت الأحداث من صيحة الكتاب والأوطان، فغسان كنفاني كتب من دمه صمت وطنه الدامي فلسطين، وكان رمزا للمقاومة والنضال، اغتيل لأن في قلمه صيت وطنه الذي ما زال كالغصة الحارة في قلوبهم، والذي كان مكلفا بتحرير أرض وطنه، لتنتهي في الأخير بين خسارة ووداع تاريخ مناضل حبره لم يجف بعد طبع بصمة في أرض وطنه فلسطين.

إذن، إن حضور محمود درويش شاعر القضية الفلسطينية كما يسمى يضع القارئ في مسار محدد سلفا، إنه مسار التحدي والمواجهة والإصرار على الانتماء إلى الوطن، رغم الدموع والدماء، ورغم التهجير والإبعاد، وحضور الشاعر في الرواية له نكهته، كما له تأثيره السحري، ولعله يكمل الجانب الآخر لبطل الرواية غسان كنفاني الكاتب والروائي، فهذه العتبة تفضي بنا إلى المكان الصحيح والمولج الأجدر أن ندخله.

وبالتالي يمكننا القول إنّ عتبة المقدمة هي عبارة عن هوية يستدل بها المؤلف كبيان تستوقف القارئ كمصيدة لإيقاعه في حبائل أسرارها المعتمة ليحاول الكشف عنها في أغوار متنها الروائي، وذلك من خلال رصد وقائع الأحداث المرتبطة بها، إذن فالمقدمة هي عتبة لا يمكننا أن نتجاوزها لأنها تحملنا إلى فضاء المتن توضح كل ما غمض.

**ثالثا: عتبة الاستهلال (Préface)**

يعدّ الاستهلال من أهم عتبات النص الموازي التي تحيط بالنص الأدبي،حيث تحدث العرب القدامى عن براعة هذا الفن، باعتباره أحد مكونات النص الأدبي، ومن أهم عناصر البناء الفني، فقد اهتم به الكثير من الأدباء حيث أعطت الدراسات السردية الحديثة أهمية كبيرة لدراسة الاستهلال خاصة في الرواية، فشكل هاجسا ما فتئ أن يشغل بالهم فيما سبق، ولم يزل حتى وقتنا الحاضر، ففي الرواية الحديثة بقي ذلك الهاجس مسيطرا على الكتاب، فتخيروا عتباتهم ونمقوها وحسنوها جذبا للمتلقي لأعمالهم الأدبية، ومن هنا تبرز أهميته ودوره في الجذب والاستقطاب، وذلك من خلال التأثير في ذات المتلقي وذوقه وإدراكه، فقد تميز في لغتنا العربية الجميلة بخصائص ميزته عن باقي اللغات إذا فالاستهلال عتبة مهمة للولوج إلى عالم المتن.

وفي إطار هذا سنحاول الوقوف عند تحديد مفهوم الاستهلال في معناه اللغوي والاصطلاحي حتى يتضح المدلول أكثر.

**1-المفهوم اللغوي:**

ورد في معجم لسان العرب «معنى الاستهلال لغة من الفعل هلَّ وهلَّ المطر، اشتد انصبابه، كانهلَّ واستهلَّ، والهلال ظهر، كأهل وأهل واستهل

واستهل الصبي، رفع صوته أو خفض، وهلل: قال لا إله إلا الله»[1]. فتدل اللفظة هنا على الظهور والوضوح.

وإذا ما تصفحنا القرءان الكريم: فإننا نجد فيه حديثا يكشف لنا عن معاني الاستهلال ففي قوله تعالى: ﴿بِسْمِ اللهِ الرَّحْمَانِ الرَّحِيمْ(1) الحَمْدُ للهِ رَبِّ العَالَمِينَ(2) الرَّحْمَانِ الرَّحِيمْ(3) مَلِكِ يَوْمِ الدِّينْ(4) إِيَّاكَ نَعْبُدُ وَإِيَّاكَ نَسْتَعِينْ(5)﴾.[2]

ففي الآية الكريمة مطلع استهلالي يجسد جمالية فنية في فاتحة السورة من القرءان الكريم.

وبعد اطلاعنا واستعراضنا لهاته المدلولات، يتبين لنا أن المعاجم اللغوية اتفقت على أن مادة (هلّ) أو هلّ تدل في معناها على المطلع أو الفاتحة أو المقدمة، فتصب في نفس السياق، فتعني البداية والابتداء، ولنقف عند مدلولاتها في معناها الاصطلاحي، فتتعدد بذلك التعاريف وتتنوع بتنوع الدارسين لها.

**2-المفهوم الاصطلاحي:**

لقد شاع في الدراسات الحديثة، «من ارتباط مصطلح الاستهلال بالعتبات أو العتبة، فليس ذلك من قبيل موقعه النصي، إذ لا يمكن أن يكون ذلك مطلقا خصوصا بعد أن تواضع النقد العربي الحديث على إيوائها إلى حقل النص

(1) ابن منظور: لسان العرب، مج : 14، مادة (هـ.لّ.ل)، ص 1074.

(2) سورة الفاتحة: الآ يات1، 2، 3، 4، 5.

الموازي الذي يوحي بوجود نص لا يتقاطع في الأصل مع النص الأصلي»[1]. حيث شغلت البدايات الأدباء والباحثين، فكرسوا الجهود لفك الالتباسات التي تدور حول هذا المصطلح.

يمثل الاستهلال في الاصطلاح «تأليف مخصوص للمقدمات بصيغ وتراكيب تتفرد على نحو من الإثارة الواصلة بين المرسل والمتلقي، ولقد كان الأدباء والشعراء حريصين أشد الحرص على الوسم والافتتاح، إذ بقي الشعر العربي لعقود يبني استهلاله على الغزل ويتبعه بالبكاء على الأطلال، مما جعل من ذلك إثارة لعواطف المتلقي بهدف التبليغ»[2]. أي أن العرب استخدموا الشعر العربي كمطلع استهلالي لجذب كوامن المتلقي وتأثيره في النفس.

والاستهلال «بداية للكلام، ويناظره في الشعر المطلع وفي العزف على الناي الافتتاحية، فتلك كلها بدايات كأنها تفتح السبيل إلى ما يتلو»[3]

يعد الاستهلال «الصدى البنائي والتاريخي المتولد من العمل الفني كله،الخاضع لمنطق العمل الكلي وفي الوقت نفسه هو عنصر له خصوصيته التعبيرية باعتباره بدء الكلام، والبداية هي المحرك الفاعل الأول للنص».[4]

---

(1) البندري معيض عبد الكريم الشيخ الذيابي: الاستهلال في شعر غازي القصبي، "مقارنة نسقية تحليلية"، مذكرة ماجستير تخصص أدب ونقد، إشراف ناصر جابر شبانة، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 1434هـ، ص 26.

(2) شعلال رشيد: شعرية الاستهلال عند عبد الله البردوني، مجلة كلية الآداب واللغات، قسم الآداب واللغة العربية قالمة، الجزائر، ع: 8، 2011، ص 2.

(3) ياسين نصير: الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي، دار نيزوي، سوريا، دمشق، (د. ط)، 2009، ص 17، 18.

(4) المرجع نفسه، ص 17.

كما أن الاستهلال هو «الإطلالة مع الموضوع يأتي على شكل حكمة أو شعار، عباراته موجزة وجذابة وسهلة الحفظ، ودعوة ضمنية لمساهمة المتلقي».[1]

وقد أكد النقاد «وجوب خلو المطالع من الصور التي تثير انفعالا منفرا والحرص على أن تكون الاستهلالات ملائمة لظروف الحال».[2]

أما الاستهلال في تصور "جيرار جينيت" «هو ذلك المصطلح الأكثر تداولا واستعمالا في اللغة الفرنسية واللغات عموما، كل ذلك الفضاء من النص الافتتاحي Liminaire (بدئيا Préliminaire كان أو ختميا Postliminaire والذي يعني بإنتاج خطاب بخصوص النص، لاحقا به أو سابقا له، لهذا يكون الاستهلال البعدي أو الخاتمة Postface مؤكدة لحقيقة الاستهلال»[3]، يتجلى لنا من خلال قول جينيت أنه لا يوجد فرق بين المقدمة والاستهلال أو المطلع فكلها تؤدي إلى معنى واحد.

حيث يشير جينيت إلى «الاستهلالات الأكثر دورانا واستعمالا نجد المقدمة/ المدخل Introduction، التمهيد Avant-propos، الديباجة Prologue، توطئة Avis، حاشية Note، مطلع Prèlude فاتحة، ديباجة Prèambule... إلى غير ذلك».[4]

نلاحظ أنه بالرغم من تعدد التسميات، إلا أن المعنى واحد، وهو البدء بالكلام.

(1) فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر العاصمة، ط1، 2010، ص 115.

(2) وحيد كبابة: معجم مصطلحات النقد العربي القديم، ص 64.

(3) عبد الحق بلعابد: عتبات "جيرار جينيت من النص إلى المناص"، ص 112.

(4) ينظر: المرجع نفسه، ص 112، 113.

كما يستدعي الحديث عن الاستهلال «باعتباره عتبة نصية، وعبارة توجيهية تمتلك العديد من الوظائف النصية، تبعا للموقع الذي تحتله في بناء عالم الحكاية، إن على مستوى مسار اختزال وأيضا تلخيص منطق الحكاية واستحضاره ضمن ملفوظ نسق خاص في البناء والتركيب والدلالة».[1]

«فالاستهلال يعتبر بنية فنية وأسلوبية تميزه عن باقي مفردات النص وبما يتناسب مع موقفه في أول الكلام».[2]

ويشبه أيضا ياسين نصير الاستهلال: «بالبيضة المخصبة تلك التي ستتحول من خلال عملية الإبداع إلى جنين، ومن ثم إلى كيان إنساني كامل، له رأس وجسد وأحشاء وأجساد أخرى، حاملا في تركيبه طباعا وسلوكا نفسيا ومشاعر وأحاسيس وأفكار فإذا ما احتوت البيضة المخصبة على تشويه ما ظهر ذلك جليا في تفاصيل كيانها اللاحق ولازمه التشويه».[3]

بالإضافة أيضا، لقد أشار النقاد إلى أهمية الاستهلال ووظيفته، «فهو بدء الكلام وبدء التأسيس، والاهتمام بمطلع أي عمل أدبي، من الأمور التي حظيت بعناية القدماء، فقد كانوا يقولون أحسنوا معاشر الكتاب الابتداءات فإنهن دلائل البيان»[4]، فمثلا في مطلع القصائد نجد أن النقاد قد أولوا العناية بها، لأنهم كانوا يرون أن الشعر قفلا أوله مفتاحه.

---

(1) عبد الفتاح الجمحري: عتبات النص "البنية والدلالة"، ص 30، 31.

(2) عامر جميل شامي الراشدي: العنوان والاستهلال في مواقف النفري، دار الحامد، عمان، الأردن، ط1، 2012 ص 31.

(3) ياسين نصير: الاستهلال "فن البدايات في النص الأدبي"، ص 18، 19.

(4) نزار قبيلات: العتبات النصية "رواية أوراق معبد الكتبا لهاشم غرايبية نموذجا"، عمادة البحث العلمي، الجامعة الأردنية، العلوم الإنسانية والاجتماعية، م: 41، ع: 3، 2014، ص 947.

كما نجد أن «للاستهلال وظيفتان، فالوظيفة الأولى وهي جلب انتباه القارئ أو السامع أو الشاهد، وشده إلى الموضوع، فبضياع انتباهه تضيع الغاية، أما الثانية فهي التلميح بأيسر القول عما يحتويه النص، وهذه الوظيفة ذات شعب عدة منها الاستهلال في أحسن المواضع وأكثرها استثارة».[1]

وبناء عليه «فأهمية الاستهلال متأتية من كونه عنصرا له تأثيره الذي يتوزع على مدارين: الأول نفسي استقبالي، على اعتبار القص الأدبي، رسالة (مرويا) صادرة عن مرسل (راو) قاصدا (مستقبلا) مرويا له، وهذه هي أركان الرسالة الأدبية»[2]. فالعملية التواصلية تبدأ من المرسل وهو النص أو بداية النص الذي يدفعنا إلى الرسالة ليتلقاها المتلقي أي القارئ المرسل إليه، فالبداية إذن هي أساس هذه العملية.

وعليه «يمتلك الاستهلال الروائي توازنا داخليا إن فقده الروائي، أو لم يحسن بناءه تخلخل العمل، وله قدرة على التركيز والإيحاء، والتأويل بحيث لا يضعك الاستهلال دفعة واحدة في صلب العمل، ولا يحوم كذلك حول العمل وإنما يمهد لك الطريق إلى أسرار العمل الداخلية، إنه أشبه بمفتاح باب البيت الكبير، إلا أن الاستهلال الروائي يمتلك خصوصيته، إنه يوجد في كل بناء فني كبير، فهو موجود في المسرحية وفي القصائد الدرامية، ذلك لأن الصفة الروائية له، تعني تعددا في أصواته، وتشعبا في عناصر وبناءاته».[3]

نستنتج أن الاستهلال من أهم عتبات النص الموازي، وهو أيضا من أهم عناصر البناء الفني سواء في الشعر أم في الرواية أم الدراما، إذ يعد بمثابة

(1) ينظر: ياسين نصير: الاستهلال "فن البدايات في النص الأدبي"، ص 23، 24.
(2) نزار قبيلات: العتبات النصية "رواية أوراق معبد الكتبا لهاشم غرايبية نموذجا"، ص 947.
(3) المرجع نفسه، ص 947.

المدخل الأساسي للولوج إلى عالم الرواية الحكائي، حيث يرتبط ارتباطا وثيقا وذلك من خلال علاقته التواصلية والتفاعلية، فهو يسهم في تفاعل وتمهيد تلك الأحداث من خلال التقديم لعالم المتن النص، بغية تحفيز القارئ.

**3-دلالات الاستهلال:**

تعد عتبة الاستهلال من العتبات المركزية المهمة في العمل الروائي، لأنها تفتح البوابة الرئيسية لإدراك الإيقاع الذي يرسم صورة العمل، لذلك نجد أن معظم الروائيين يهتمون كثيرا بهذه العتبة، من خلال توظيفهم لتلك النصوص النثرية أو الشعرية، مما يجعل من هذه العتبة بوابة حقيقية للدخول إلى العالم السردي للرواية فهي المفتاح الجوهري الذي يساعد القارئ في تبني نلك النصوص فيسعى للبحث عنها من خلال المتن الروائي، إذا يمكن القول بأن عتبة الاستهلال من أهم العناصر المهمة للولوج إلى أجواء الرواية من خلال إيقاعها العام، تضع المتلقي داخل حساسية الحدث الروائي على شكل نصوص شعرية أم نثرية.

«فالاستهلال بنية فنية وأسلوبية خاصة به تجعله متميزا عن بقية عناصر النص وهذه البنية نجدها في محتوى وأسلوب النص هما اللذان ولدا مفردات الاستهلال، فالاستهلال نتاج النص، وأن هذه المفردات تمتد داخل النص كخيوط السدى لتولد صورا أو مفردات جديدة منبثقة منها».[1]

وتقترح قراءتنا استنادا إلى هذه الرؤية عتبة الاستهلال في هذه الرواية والمقطع الروائي الأول الذي يقدم صورة مجملة عن فضاء هذه الرواية وإيقاعها ذلك النص الذي زخر به المتن الروائي نقلته لنا الروائية ونسبته إلى صاحبه بشكل بارز، من أجل تقوية أفكار النص الروائي، وهذا ما يسمى بالميتناص

(1) ياسين نصير: الاستهلال "فن البدايات في النص الأدبي"، ص،26، 27.

حيث نجد الكاتبة قد انتقلت تارة من مقاطع نزار القباني(*) إلى محمود درويش وتارة أخرى "فدوى طوقان" بلسان "الدين بن الخطيب" وأنغام فيروز أيضا والمتنبي، وغيرهم من الشعراء الذين كتبوا من كلماتهم.

وإذا ما تأملنا من بين هذه المقاطع التي قامت بتوظيفها الروائية في معظم فصول الرواية، فيكتمل الوصف عندما تسوق المبدعة من مقاطع نزار القباني في وصفه لجميلة بوحيرد البطلة الجزائرية، وهي قصيدة مشهورة كتبت من نار على علم، كتبها الشاعر نزار لعظيمة الجزائر والعرب ككل، وهذا الوصف جاء متسلسلا ومتتابعا لأحداث المتن الروائي. فتقول الكاتبة بلسان نزار قباني في هذه المقاطع الشعرية:

«الاسم: جميلة بوحيرد

رقم الزنزانة تسعونا

في السجن الحربي بوهران

والعمر اثنان وعشرونا

عينان كقنديلي معبد

والشعر العربي الأسود

كالصيف ... كشلال الأحزان ...

(*) نزار قباني شاعر ولد في 21 مارس 1923 من أسرة عربية دمشقية عريقة، دبلوماسي وسوري معاصر، انخرط في السلك الدبلوماسي متنقلا بين عواصم مختلفة حتى قدم استقالته عام 1966، وتابع عملية التأليف والنشر، وأسس دار نشر لأعماله في بيروت، عاش السنوات الأخيرة من حياته مقيما في لندن حيث مال أكثر نحو الشعر السياسي، كما كتب عن المرأة في كثير من الأشعار، وافته المنية في 30 أبريل 1998 ودفن في مسقط رأسه دمشق.

أما عن تعذيبها فاسمعي ماذا كتب:

يا ربي هل تحت الكوكب؟

يوجد إنسان

يرضى أن يأكل ... أن يشرب

من لحم مجاهدة تصلب ...

أضواء "الباستيل" ضئيلة

وسعال امرأة مسلولة

أكلت من نهديها الأغلال

أكل الأنذال ...

"لاكوست" وآلاف الأنذال

من جيش فرنسا المغلوبة

انتصروا الآن على أنثى ...

أنثى كالشمعة مصلوبة

القيد يعض على القدمين

وسجائر تطفأ في النهدين

ودم في الأنف ...

وفي الشفتين ...

وجراح جميلة بوحيرد

هي والتحرير ... على موعد ...

ومقصلة تنصب ...والأشرار.

يلهون بأنثى دون إزار

وجميلة بين بنادقهم

عصفور وسط الأمطار»[1]

نلحظ من هذا أن الروائية انتقت في استهلالها الشعري أجمل الكلمات للشاعر الكبير نزار القباني الذي تحدث عن إحدى بطلات الجزائر وهذه النبذة عن حياتها، باعتبارها المرأة المناضلة والتي صفق لها العالم العربي اعتزازا وافتخارا لشجاعتها، فهي الشخصية التي اختارها التاريخ لتكون طابعا بارزا في التاريخ العربي الجزائري، حاملة شعلة النضال، فهي رمز من رموز الكرامة والحرية الإنسانية، فنزار القباني يحكي في هذه المقاطع للعالم العربي قصة جميلة وما فعله بها الفرنسيون آنذاك، فنلاحظ تشبيهه لجميلة الأنثى بالشمعة المصلوبة لأن عطاءها كعطاء الشمعة التي تذوب لتنير حياة الآخرين، ثم يصفها وصفا دقيقا. فهذه هي حكاية جميلة التي جاءت مكملة لباقي الأحداث التي قامت بسردها الكاتبة بلسان أيلول بطلة الرواية.

(1) عائشة بنور: نساء في الجحيم، ص 41، 42.

بالإضافة إلى مقطع شعري آخر، وظفته الروائية داخل المتن الروائي، وهو مقطع محمود درويش شاعر القضية الفلسطينية في قصيدته المشهورة "بطاقة هوية" فتقول الكاتبة بلسان محمود درويش(*):

«سجل أنا عربي

ورقم بطاقتي خمسون ألف

وأطفالي ثمانية

وتاسعهم.... سيأتي بعد صيف!

فهل تغضب؟

سجل!

أنا عربي

وأعمل مع رفاق الكدح في محجر

وأطفالي ثمانية».(1)

واللافت للانتباه أن هذا النص المعنون "ببطاقة هوية" كان مرآة عاكسة لمتن الرواية، وذلك من خلال سلب أندريا لهويته ولكنه بعد فترة اكتشف هويته الحقيقية، وأيضا كان مرآة لشاعر ذاق مرّ الاحتلال وسلب واغتصاب الأرض

(*) محمود درويش هو شاعر فلسطيني وعضو المجلس الوطني الفلسطيني التابع لمنظمة التحرير الفلسطينية، وله دواوين شعرية مليئة بالمضامين الحداثية، ولد عام 1941 في قرية البروة وهي قرية فلسطينية يعتبر أحد أبرز من ساهم بتطوير الشعر العربي الحديث وإدخال الرمزية فيه، وفي شعره امتزج الحب بالوطن وبالحبيبة الأنثى، قام بكتابة وثيقة إعلان الاستقلال الفلسطيني التي تم إعلانها في الجزائر، توفي في و.م.أ يوم السبت 9 أغسطس 2008.

(1) عائشة بنور: نساء في الجحيم، ص 130، 131.

فعبّر الشاعر من تجاربه المؤلمة، فيتبين لنا من خلال هذا المقطع بأن لكل شخص هوية، فالشاعر كان يحمل هوية عربية، فكتب هذا النص للمحتل فيعلن له هويته بأنه عربي، ويكره المغتصبين لأرض الوطن، فجاءت لغة الشاعر حاملة لروح التحدي للعدو المحتل ومعنى الإنسانية، ومن خلال هذا المقطع الذي وظفته الروائية، نجد أنها تحمل في ذاتها تفاصيل الهوية، فهذا المقطع جاء مكملا لأحداث المتن أيضا، ففي استدلالها به الانتماء إلى الهوية لتكون بمثابة الرسالة التي تثبت في طياتها لشعب ربما سلب من حقوقه وحريته وهويته فيحاول فرض سيطرته ويسلط بذلك غضبه للمستعمر من خلال فرض هويته وتحذيره أيضا.

كما تضيف الروائية أيضا مقاطع شعرية أخرى، حيث استشهدت بشعر المتنبي حول الحمى:

«وَزَائِرَتِي كَأَنَّ بِهَا حَيَاءً فَلَيْسَتْ تَزُورُنِي إِلاَّ فِي الظَّلاَمِ»[1]

واللافت للانتباه أن الروائية قد استدلت بأروع استهلال، فنجد في هذه الكلمات تصويرا للمرأة المحتشمة، ولهذا علاقة بمتن الرواية، ودليل ذلك في لباس المرأة الفلسطينية المحتشم. واستشهدت أيضا في مقام حديثها عن الأندلس وذكريات المسلمين فيها بشعر لسان الدين ابن الخطيب:

«جَادَكَ الغَيْثُ إِذَا الغَيْثُ هَمَى يَا زَمَانَ الوَصْل بِالأَنْدَلُسِ»[2]

فنلاحظ في هذا المقطع نوع من الفن الأندلسي، وهذا الاستهلال يعتبر إثراء للمتن الروائي ويعتبر خلاصة لثقافة الروائية، فاختيارها لهذا المقطع كرسالة

(1) عائشة بنور: نساء في الجحيم، ص 95.

(2) المصدر نفسه، ص 210.

فنية وثقافية تشعر القارئ منذ الوهلة الأولى بلذة القراءة ومتعتها، فيتسع بذلك أفقه الفكري والثقافي نتيجة هذا التنوع الإبداعي، الذي يعزز القارئ على قراءة هذه الرواية من جديد، ومعرفة ثقافة مؤلفها أيضا. ثم تدعم الروائية متنها بالكثير من المقاطع الشعرية المختلفة، والتي تتناسب مع متنها الروائي، فتعطي لنا مقطعا آخر من مقاطع نزار القباني لتعبر فيه عن اشتياق وحنين بطلتها أيلول إلى طفولتها، وذكرياتها الماضية مع أمها: فتقول الكاتبة بلسان نزار القباني:

«مضى عامان يا أمي

ولم أعثر

على امرأة تمشط شعري الأشقر

وتحمل في حقيبتها عرائس السكر

وتكسوني إذا أعرى

وتنتشلني إذا أعثر»[1]

ويمكن القول إن هذه إحدى قصائد نزار القباني المشهورة، فنجد في هذه الرواية قد تكرر الاستشهاد بشعر نزار قباني مرات عديدة في متن الرواية، لأن الرواية تعالج قضيتين بارزتين، اهتم بهما نزار وكتب فيهما قصائد كثيرة جدا،هما قضية فلسطين وقضية المرأة، فجعل بذلك من قضية المرأة رمزا لكل قضايا الوطن العربي والأمة بأكملها، وبالتالي يعتبر حضوره في متن هذه الرواية حضورا طبيعيا، فكانت الروائية تهمش لنصوصه مرات، وأحيانا تقوم بصياغتها

(1) عائشة بنور: نساء في الجحيم، ص 92، 93.

في النص مباشرة، لمعرفتنا بتلك النصوص. ومرات تصرح باسم الشاعر داخل المتن مباشرة.

وإذا ما تأملنا باقي المقاطع الشعرية التي وظفتها الروائية، نختار مقطعا آخر من صوت فيروز(*) وهي تردد:

«لأجلك يا مدينة الصلاة أصلي

لأجلك يا بهية المساكن يا زهرة المدائن

يا قدس ... يا قدس ... يا قدس ...

يا مدينة الصلاة أصلي ...».(1)

واللافت للانتباه أن هذا المقطع الاستهلالي دلالته خاصة في متن الرواية فكانت أنغام فيروز رفيقة وأنيسة لأوجاع أيلول، فكان صوتها يملئ فضاء غرفتها الرحبة على إثر الهزيمة التي حلت بأرض وطنها، فغنت فيروز هذه القصيدة على إثر الهزيمة التي لحقتها إسرائيل بالأمة العربية، وفي هذه القصيدة ترفض فيروز الهزيمة وتبشر بعودة القدس زهر المدائن.

وتضيف أيضا الروائية مقطعا آخر استهلالي من مقاطع الرواية، فنجد فيها صوت درويش الذي كان يردد في أسماع غادة الحزينة لموت غسان، فيقول درويش في هذا الصدد:

«سقطت ذراعك فالتقطها

(*) فيروز نهاد رزق وديع حداد المعروفة باسم فيروز ولد في 21 نوفمبر 1935 وهي مطربة ومغنية لبنانية ولدت في بيروت، بدأت الغناء في عمر السادسة تقريبا عام 1940، ولاقت رواجا واسعا في العالم العربي والشرق الأوسط والعديد من دول العالم، فهي من أقدم المغنين إلى حد اليوم.

(1) عائشة بنور، نساء في الجحيم، ص 234.

واضرب عدوك لا مفر

وسقطت قربك فالتقطني

واضرب عدوك بي

فأنت الآن حرُ

وحرُ .... حرُ».[1]

ومن خلال هذه المقاطع التي استهلت بها الروائية، نجدها تحوي غربة نفسية وضياعا، ولكنه لا يستسلم هكذا كان غسان، وهذا رابط قوي انتقته الروائية ببراعة، فهو هنا يقاوم وحيد العدو الذي حاصره وسلبه كل شيء، ولكن لا ينبغي الصمت والسكوت عليه بعد اليوم، فينبغي أن يحاصره، فالمقاومة تجعلك حرا وهكذا كان غسان يقاوم ثائرا، بحبه لوطنه.

كما تضيف مقطعا آخر لمحمود درويش حيث يقول فيه:

«خسرت حلما جميلا

خسرت لسع الزنابق

وكان ليلي طويلا

على سياج الحدائق

وما خسرت السبيلا

وخسر درويش ريتا قائلا:

(1) عائشة بنور: نساء في الجحيم، ص 248.

بين ريتا وعيوني ...

وأنْتَ يا غسان ماذا خسرت؟».[1]

وإذا تأملنا هذه المقاطع الاستهلالية الشعرية،نجدها جاءت مطابقة لمتن الرواية، لأن محمود درويش تأثر لمقتل غسان مما جعل من غادة أيضا تتحسر لفاجعة موته، وفي هذا التوظيف قيمة فنية لها دلالة قوية تربط بينها وبين متن الرواية بشكل كبير، كما نجد أيضا توظيفها للعديد من الأغاني الفيروزية التي كانت تغني للأوطان الجريحة والمأسورة فنأخذ مقطعا أخيرا. يدل على مدى تمسك هؤلاء بأوطانهم، بالرغم من آهاتهم، فتقول الكاتبة بصوت فيروز الثائرة:

«البيت لنا والقدس لنا

البيت لنا والقدس لنا

وبأيدينا سنعيد بهاء القدس ...

بأيدينا للقدس سلام ...

بأيدينا للقدس سلام ...

للقدس سلام ... آت ... آت».[2]

وفي الأخير نجد أن الروائية قد وظفت في متنها الروائي، استهلالات شعرية جميلة، ومؤثرة إذ يمكن أن نقول عن هذا الاستهلال أنه جاء على شكل قصائد شعرية نثرية، مملوءة بالدلالات العميقة التي أضفت لمتن الرواية جمالا أدبيا ورونقا وذوقا، فنجد بذلك أن الاستهلال له علاقة بالمضمون بدرجة كبيرة

(1) عائشة بنور: نساء في الجحيم، ص 255، 256.

(2) المصدر نفسه، ص 263.

حيث يستوقف القارئ بغية قراءته ومحاولة فهمه، والبحث عن معناه داخل النص، لذلك نجد أن الاستهلال قد تكرر في الكثير من المواضع داخل المتن الروائي، وبهذا نستطيع أن نقول بأن الروائية من خلال هذه العتبة، استطاعت أن توقع القارئ في حبائل النص من أجل الولوج في أعماقه، ومن هنا يتبين لنا بأن علاقة الاستهلال بالمتن الروائي كعلاقة المبدع بالمتلقي.

إذن,إن رواية "نساء في الجحيم" يستحق أن يقال عنها أن فيها كما رهيبا من الفن الإبداعي،ونصيبا وافرا من الثقافة والفكر يحتشد في فصولها احتشادا،إذ يحضر فيها الشعر(نزار قباني/ محمود درويش/ المتنبي/ فدوى طوقان/ لسان الدين بن الخطيب/)، ويحضر فيها الفن كالرسم التشكيلي مثل لوحة الطفل الباكي "لبرونو أماديو" الإيطالي، ويحضر التراث الشعبي(الموال الفلسطيني) ويحضر التاريخ(النكبة 1948 م/ سقوط غرناطة 1442 م/ صلاح الدين الأيوبي،الحجاج بن يوسف الثقفي / كريستوف كولومبوس ومارتن بنزون) وتسجل الأسطورة حضورها هي الأخرى(قصة بوكاشيو الإيطالي/ طائر الرخ في ألف ليلة وليلة)ويحضر الغناء(صوت فيروز الدافئ الحزين بشكل كثيف) ويحضر الكتاب والمبدعون كأنهم شخوص حية تشارك في أحداث الرواية وتصنع مشاهدها(غسان كنفاني/ غادة السمان/ ألبير كامو/ ناجي العلي(صاحب حنظلة) رسام الكاريكاتير الفلسطيني المشهور لوركا.

هي رواية زاخرة بالفن مشحونة بالثقافة والفكر،متينة الأسلوب،تعج بالنفس الشعري الفتان،استطاعت الروائية أن تقول للقارئ:هنا امرأة تكتب برحيق الروح.

ومما سبق نستنتج أن الاستهلال في الرواية هو ذلك المطلع الشعري الفني الذي يتميز بالإيحاء والقدرة على الإحالات التي تدفع القارئ على الانجذاب

لقراءة النص، وسبر أغواره، وفك مغاليقه، ومنه فإن عتبة الاستهلال تعد بمثابة نقطة اللقاء الأول مع النص يسهم في بنائه تشكيلا ودلالة، فهو بمثابة البيان الذي يقدمه المبدع للقارئ على شكل حكمة أو نص شعري على نحو رمزي فيغري المتلقي إلى تلقيه والغوص في مضامينه.

إن المناص التأليفي يعد من العتبات الضرورية والتي لا يمكن الاستغناء عنها، فإن عتبات النص الروائي في العمل الإبداعي لعائشة بنور تتفاوت في قيمتها وصلتها بالمتن الروائي، حيث نجد أن العناوين والإهداء والمقدمة والاستهلال تتفاعل مع المتن الروائي وتنير لنا دروبه وشعابه، باعتبار المتن الروائي يمتلك آليات وأدوات جمالية تنقل الخطاب الروائي إلى المتلقي متكاملا شكلا ومضمونا، إذا لهذه العتبات علاقة وطيدة بالمتن الروائي، فهي تشكل علامات العبور إلى أفضية النص الداخلي لاستنطاقه وتحليله تحليلا عميقا لكشف مدلولاته الخفية.

تهدف دراسة هذه العتبات النصية «المناص التشكيلي أي المناص الخارجي، والمناص التأليفي أي المناص الداخلي» باعتبارها عنصر فاعل ومؤثر في بناء النص وشعريته، فهي الجوهر الأول الذي يواجه القارئ منذ الوهلة الأولى وتساعده في القبض على الخيوط المتشابكة داخل المتن وعلاقته بالخارج، فتتجلى بذلك المناصات باعتبارها متفاعلات نصية تقوم بتشييد معمارية النص الروائي، وفهم خصوصيته ومقاصده الدلالية والتداولية، ومن خلال هذه العتبات يستطيع القارئ فك شفرات النص والولوج إلى أعماقه ومعرفة مقاصد الكاتب الكامنة وراءها، إذا فهي عتبة مهمة.

# الفصل الثالث: العنوان مناطه

# «شعريته ودلالته»

**أولا: عتبة العنوان الرئيس**

**ثانيا: عتبة العناوين الداخلية**

## أولا: عتبة العنوان الرئيس

يعتبر العنوان من أهم المفاتيح التأويلية التي تتيح للقارئ استنطاق معاني ودلالات النص، باعتباره من العتبات النصية التي تحدد هوية النص وتكشف أسراره، فهو أول عتبة يلجأ إليها القارئ قبل الولوج لقراءة النص الأدبي، فقد احتل مكانة متميزة في الأعمال الأدبية الإبداعية والدراسات النقدية المعاصرة،فهو عبارة عن إشارة لغوية يتلقاها المتلقي للتواصل والتفاعل بينه وبين المتن، ونظرا لأهميته التي حظي بها منذ عقود، ولاستجلاء حقيقته، وجب علينا الوقوف عند مفهومه اللغوي والاصطلاحي.

### 1-المفهوم اللغوي:

يهيئ الفضاء المعجمي طيفا دلاليا واسعا لمفردة "العنوان" من بينها ورد: عَنْوَنَ الكِتَابْ وعَنَّنَهُ وعَنْوَنَهُ وعَنَّاهُ، كتب عنوانه، وعنوان الكتاب مشتق من المعنى وفيه لغات: عَنْوَنْتُ وعَنَّيْتُ وعَنَنْتُ، وقال الأخفش: عَنَوتُ الكتاب واعْنُه وأنشد يونس:

فطن الكتاب إذ أردت جوانبه واعْنُ الكتاب لكي يسر ويُكتما[1]

وقد جاء في التنزيل العزيز: ﴿وَعَنَتِ الوُجُوهُ لِلْحَيِّ القَيُّومِ وَقَدْ خَابَ مَنْ حَمَلَ ظُلْمًا﴾.[2]

كما جاء في معجم مقاييس اللغة معنى كلمة العنوان: «عُنْيَان الكتاب وعنوانه وعنيانه، وتفسيره عندنا أنه البارز منه إذا ختم، ومن هذا الباب معنى

(1) ابن منظور: لسان العرب، مج: 8، (مادة ع، ن، ن)، ص 437.

(2) سورة طه: الآية 111.

الشيء، وقال غيره: من جعل العنوان من المعنى قال: عنيت بالياء في الأصل وعنوان تقديره فعوال».[1]

## 2-المفهوم الاصطلاحي:

يعد العنوان من «أهم العتبات النصية الموازية المحيطة بالنص الرئيس حيث يساهم في توضيح دلالات النص، واستكشاف معانيه الظاهرة والخفية، إن فهما وإن تفسيرا، وإن تفكيكا أو تركيبا، ومن ثم فهو المفتاح الضروري لسير أغوار النص والتعمق في شعابه التائهة والسفر في دهاليزه الممتدة، كما أنه الأداة التي بها يتحقق اتساق النص وانسجامه، وبها تبرز مقروئية النص وتتكشف مقاصده المباشرة وغير المباشرة، وبالتالي فالنص هو العنوان، والعنوان هو النص، وبينهما علاقات جدلية وانعكاسية».[2]

«إن العنوان في الدراسة النصية المعاصرة يمثل مفتاحا سيميائيا مهما ومنطلقا دالا، يقرب البعيد ويفتح المستغلق، ويضيء المبهم»[3]، أي أنه يحتوى على العديد من الدلالات والإيحاءات باعتباره المفتاح الرئيسي للنص.

كما يعتبر العنوان بالنسبة للدارس نواة أو مراكز النص الأدبي يمده بالمعنى النابض، حيث يقول "محمد مفتاح": «إن العنوان يمدنا بزاد ثمين لتفكيك النص ودراسته ونقول هنا إنه يقدم لنا معرفة كبرى لضبط انسجام النص وفهم ما غمض منه إذ هو المحور الذي يتوالد ويتنامي ويعيد إنتاج نفسه فهو إن صحت المشابهة بمثابة الرأس للجسد والأساس الذي نبني عليه غير أنه ما إن يكون

(1) أحمد الرازي: معجم مقاييس اللغة، مج: 1، ص 189.

(2) جميل حميداوي: سيميوطيقا العنوان، مجلة عالم الفكر، وزارة الثقافة، الكويت، م: 25، ع: 3، 1997، ص 8.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص 8، 9.

طويلا فيساعد على توقع المضمون الذي يتلوه وإما أن يكون قصيرا وحينئذ فإنه لا بد من قرائن فوق لغوية توحي بما يتبعه».[1]

وبالتالي «فالعنوان رؤية تتخلق من رحم النص، وقد يكون هذا التخلق أصيلا، عندما يحيل العنوان إلى نصه، وقد يكون هجينا، عندما يحيل العنوان إلى دلالة بعيدة عن مغزى نصه، بدافع السخرية أو التمويه، أو دوافع تخضع لذاتية المبدع».[2]

ويعد "جينيت": «العنوان من بين أهم عناصر المناص (النص الموازي) التي تساهم في قراءة النص والقابل للتحليل والتأويل أي بمعنى أن يناص نصه الأصلي، فقد قام بتقسيمه من حيث فهمه لوظيفته إلى ثلاثة أقسام: العنوان الأساسي، العنوان الثانوي والتعيين الجنسي».[3]

فالعنوان «ليس عنصرا زائدا، وإنما هو عتبة أولى من عتبات النص وعنصر مهم في تشكيل الدلالة، وتفكيك الدوال الرمزية، وإيضاح الخارج قصد إضاءة الداخل، وليس العنوان حلية، وإنما هو عنصر مواز ذو فعالية في موضعه، النص في الفضاء الاجتماعي للقراء، أي الخارج النصي، وتتجاوب كل ذلك، مع البناء النصي بطريقة تتطلب الكشف»[4]. أي أنه عتبة قرائية وعنصرا من عناصر النص الموازي.

بالإضافة أيضا إلى أن: «العنوان مرسلة لغوية تتصل في لحظة ميلادها بحبل سري يربطها بالنص لحظة الكتابة والقراءة معا، فتكون للنص بمثابة الرأس

(1) محمد مفتاح: دينامية النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1999، ص 72.

(2) عامر جميل شامي الراشدي: العنوان والاستهلال في مواقف النفري، ص 31.

(3) ينظر: عبد الحق بلعابد: عتبات "جيرار جينيت من النص إلى المناص"، ص 65.

(4) بسام قطوس: سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، إربد، الأردن، ط1، 2001، ص 53 ،54.

للجسد، نظرا لما يتمتع به العنوان من خصائص تعبيرية وجمالية، كبساطة العبارة وكثافة الدلالة، وأخرى إستراتيجية، إذ يحتل الصدارة في فضاء العمل الأدبي».[1]

والعنوان مفتاح سحري لولوج عالم النص، وقديما قيل: «الكتاب يقرأ من عنوانه، وقد كشف النقد المعاصر، منذ ثلاثة عقود عن حقل نقدي استراتيجي جديد يتصل اتصالا وثيقا بعلوم النص، ألا وهو علم العنوان (أو العنونة) أو "Titrologie"».[2]

ولهذا لم يكن اهتمام السيمياء بالعنوان اعتباطيا ولا من قبيل الصدفة «بل لكونه ضرورة كتابية، جعلت منه مصطلحا إجرائيا ناجحا في مقاربة النص الأدبي، ومفتاحا أساسيا يتسلح به المحلل للولوج إلى أغوار النص العميقة قصد استنطاقها وتأويلها»[3]، أي أنه يقدم للقارئ زادا معرفيا لتفكيك النص وضبط انسجامه وفهم الغامض منه.

إذن, فالعنوان هو أولى عتبات القارئ التي يقيس دلالتها على جميع مضامين النص، «فهو مفتاح الدلالة الكلية التي يستخدمها القارئ الناقد مصباحا يضيء به المناطق المعتمة في النص، والتي يستعصي فهمها إلا من خلال العودة إلى العنوان».[4]

وعليه فإن للعنوان دور مهم في إبراز دلالات النص والولوج إلى مضامينه،فيستحيل بذلك الاستغناء عنه في الأعمال الأدبية، فأي عمل يفقد

(1) وسيلة بوسيس: بين المنظوم والمنثور في شعرية الرواية، ص 75 ،76.

(2) محاضرات الملتقى الوطني الثاني: السيمياء والنص، ص 23.

(3) بخولة بن الدين: عتبات النص الأدبي مقاربة سيميائية، الجزائر، 2013، ص 106.

(4) المرجع نفسه، ص 106.

عنوانه يفقد سمة قيمه من سمات هويته، لذلك فهو العتبة الأساسية في بنية العمل الأدبي وذلك للكشف عن الغموض الذي يلتبس القارئ أثناء اصطدامه به حيث لا يستطيع فهم دلالات النص إلا من خلال هوية العنوان.

**3-أهمية العنوان:**

أصبح العنوان في النص الحديث ضرورة ملحة لاستقطاب المتلقي وجذبهم،وذلك من خلال مكانته في النصوص، لذلك نجد أن المبدعين قد تفننوا في تشكيله باعتباره واجهة إشهارية دلالية تعبر عن الأثر الفني، ومن هنا تنبثق أهمية العنوان فله تأثير كبير في بناء النص ونسج شعريته.

ونظرا لهذه المكانة والأهمية التي حظي بها العنوان خاصة في النص الأدبي الحديث، من قبل الأدباء. أعيد إنتاجها في النقد الأدبي الحديث، حيث أصبح الاهتمام بالعنوان يشكل حيزا هاما في اعتبارات النقد الأدبي، فأصبحنا أمام تشكل "علم" يدرس العنوان، من خلال ظهور عدة أعمال نظرية تعمل على صياغة نظرية للعنوان، وتعمل على صياغة علاقاته بباقي مكونات النص الأخرى.[1]

«فقد أولت السيميوطيقا أهمية كبرى للعنوان باعتباره مصطلحا إجرائيا ناجحا في مقاربة النص الأدبي، ونظرا لكونه مفتاحا أساسيا بامتياز، فالعنوان إذا هو مفتاح تقني يجس به السيميولوجي نبض النص، ويقيس به تجاعيده ويستكشف ترسباته البنيوية وتضاريسه التركيبية على المستويين: الدلالي والرمزي».[2]

(1) ينظر: بخولة بن الدين: عتبات النص الأدبي، ص 112.

(2) جميل حميداوي: سيميوطيقا العنوان، ص 8، 9.

وهكذا فإن أول عتبة يؤطرها الباحث السيميولوجي «هو استنطاق العنوان واستقراؤه بصريا ولسانيا أفقيا وعموديا، ولعل القارئ يدرك مقدار الأهمية التي يوليها الباحثون المعاصرون لدراسة العناوين، خاصة وأنه قد ظهرت بحوث ودراسات لسانية وسيميائية عديدة في الآونة الأخيرة، وذلك بغية دراسة العنوان،وتحليله من نواحيه التركيبية والدلالية والتداولية».[1]

كما تتجلى أيضا أهمية العنوان: «ليس بوصفه إعلاما عن محتوى الكتاب وإخبارا له فحسب، بقدر ما أن فعل القراءة يتوقف عليه، فالكتاب يحقق كينونة بفعل القراءة، وعدم القراءة، بدفع الكاتب أو النص إلى حافة المجهول، ومن هذا الوصف بأن "العنوان" نافذة النص على العالم، ودليل القارئ إلى النص، أي أن وجود النص من وجود العنوان».[2]

أي أن للعنوان أهمية بالغة في تحديد علاقة القارئ بالنص إذ يحدث أن لا تكون هناك معرفة دقيقة بكاتب النص ولكننا ننساق إليه انطلاقا مما يدلنا عليه العنوان: «فالعنوان هو من يحدد قراءتنا لهذا النص أو ذاك، هناك عناوين تشدنا وأخرى تصدنا، عناوين تدهش وأخرى تصدم، إنها رسائل مشفرة (MessagesCodés) تحمل في طياتها قدرا قليلا أو كثيرا من الدلالات والمعاني».[3]

وعلى هذا الأساس، «فالعنوان ليس عنصرا زائدا كما يعتقد الكثير من الباحثين والدارسين، وينطبق هذا الحكم أيضا على كل العتبات المجاورة للنص

(1) بخولة بن الدين: عتبات النص الأدبي، ص 107.

(2) خالد حسين حسين: في نظرية العنوان "مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية"، دار التكوين دمشق، (د ط) 2007، ص 493.

(3) وسيلة بوسيس: بين المنظوم والمنثور في شعرية الرواية، ص 77.

من إهداء واستهلال، وتقديم، واقتباس، وفهرسة، وهوامش، وصور وحيثيات النشر، فالنص الموازي هو عنصر ضروري في تشكيل الدلالة وإثراء المعنى. ومن هنا فمن الضروري دراسة العتبات، وتفكيك المصاحبات المناصية واستكشاف الدوال الرمزية، وإيضاح الخارج قصد إضاءة الداخل».[1]

ومن هنا يمكننا القول بأن العتبة النصية العنوان قد حظيت باهتمام واسع في الدراسات النقدية الحديثة، لما تشكله من مفتاح تأويلي يفتح مغاليق النص نظرا لأهميته بوصفه علامة بارزة في تحديد النص والكشف عن مجموعة من الدلالات المنبثقة منه، فهو يعد مدخلا للولوج إلى عالم النص وكشف أسراره.

**4-أنواع العنوان:**[2]

تتعدد أنواع العناوين بتعدد النصوص ووظائفها، وأهم أنواع العناوين هي:

**4-1 العنوان الحقيقي (Le Titre Principale):**«وهو ما يحتل واجهة الكتاب، ويبرزه صاحبه لمواجهة المتلقي، ويسمى العنوان الحقيقي، أو الأساسي أو الأصلي، ويعتبر بحق بطاقة تعريف تمنح النص هويته، فتميزه عن غيره، ونضرب مثالا على ذلك بعنواني (المقدمة) لابن خلدون، و(أحاديث) لطه حسين، فكلاهما عنوان حقيقي لهذين الكتابين».

**4-2 العنوان المزيف (Faux Titre):** «ويأتي مباشرة بعد العنوان الحقيقي، وهو اختصار وترديد له، ووظيفته تأكيد وتعزيز للعنوان الحقيقي، ويأتي غالبا بين الغلاف والصفحة الداخلية، وتعزى إليه».

(1) بخولة بن الدين: عتبات النص الأدبي، ص 112.

(2) ينظر: عبد القادر رحيم: العنوان في النص الإبداعي"أهميته وأنواعه"، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر بسكرة، ع: (2+3)، 2008، ص 14.

**4-3 العنوان الفرعي (Sous-Titre):** «يستشف من العنوان الحقيقي، ويأتي بعده لتكملة المعنى، وغالبا ما يكون عنوانا لفقرات أو مواضيع أو تعريفات داخل الكتاب وينعته بعض العلماء بالثاني أو الثانوي».

**4-4 العنوان التجاري (Titre Courant):** «ويقوم أساسا على وظيفة الإغراء لما تحمله هذه الوظيفة من أبعاد تجارية، وهو عنوان يتعلق غالبا بالصحف والمجلات، أو المواضيع المعدة للاستهلاك السريع».

**5-وظائف العنوان:**

تتعدد وظائف العنوان باعتباره رسالة متضمنة لعدد من القيم الاجتماعية والنفسية والبلاغية، وقد حددها كل دارس حسب توجهه ورؤيته الخاصة، فللعنوان وظائف متعددة منها:

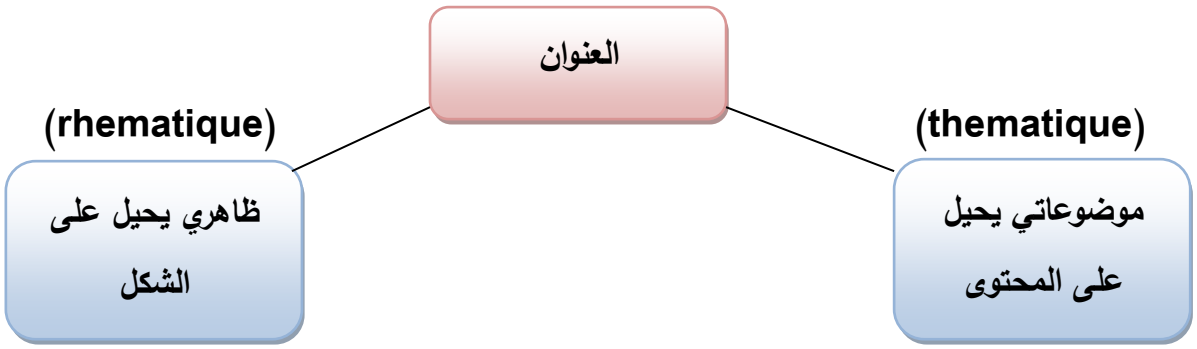
**5-1 الوظيفة التعيينية (La Fonction De Désignative):** «يقوم العنوان بتحديد أو تعيين كتاب ما أي يسميه مثلا ما يعين اسم العلم شخصا ما، إننا إذا استثنينا بعض العناوين المتجانسة والهامشية نجد أن العنوان بصورة عامة هو اسم الكاتب، بطاقة هويته،إننا نادرا ما نحدد اسم المؤلف، فالعنوان مزية كافية لتحديد الهوية».[1]

**5-2 الوظيفة الإيحائية (La Fonction Connotative):**«تحيل على كل الدلالات التابعة، الملحقة بالعنوان وإنه ليستحيل تقدير هذه الإيحاءات أو افتراض قائمة تحددها مثل العناوين التي تتضمن مراجع تاريخية (Quatervingt-Tréize) لفيكتور هيجو توحي بالنوع الذي تنتمي إليه هذه الرواية (النوع التاريخي)».[2]

(1) وسيلة بوسيس: بين المنظوم والمنثور في شعرية الرواية، ص 86.

(2) المرجع نفسه، ص 87.

**3-5 الوظيفة الوصفية (La Fonction Descriptive)**:«وهي الوظيفة التي يقول العنوان عن طريقها شيئا عن النص[1]، وتتضمن بعض العناوين وظيفة الوصف ويقسم فيها جينيت العناوين إلى صنفين: موضوعاتية (دالة على المحتوى) وظاهرية (دالة على الشكل)».




**4-5 الوظيفة الإغرائية (La FonctionSédductive)**: «تتعلق هذه الوظيفة بإدهاش القارئ وجذبه إلى العناوين المثيرة تلك التي لا تصرح بمضمون الكتاب وإنما تخفيه، وتدعو القارئ إلى اكتشافه، فالعناوين تزيد قيمتها كلما قل تصريحها، وبهذه الطريقة تعمل على إغراء القارئ وإغوائه»[2]، فهي تعد من الوظائف المهمة للعنوان.

نستنتج مما سبق أن عتبة العنوان من أهم عناصر الخطاب المقدماتي لكونه مدخلا أساسيا في قراءة النص، ولقد لقي الاهتمام ضمن الدراسات التداولية والسيميائية والسردية المعاصرة، ولهذا فإن العنوان بصورة إجمالية جزءا من المبنى الاستراتيجي للنص الذي استطاع المرسل أن يمارس به سلطته الخطابية من خلال الارتباط التفاعلي بينه وبين النص المتن.

(1) عبد الحق بلعابد: عتبات "جيرار جينيت من النص إلى المناص"، ص 87.

(2) وسيلة بوسيس: بين المنظوم والمنثور في شعرية الرواية، ص 88.

## I. شعرية التشكيل السيميائي للعنوان: «دلالاته»

يعد العنوان من المنظور السيميائي العلامة اللغوية لمقارنة النص عن طريق استقراءه وتأويله، فلا يمكننا دراسة النص بمعزل عن عنوانه، فالعنوان هو الذي يحدد هوية النص، فهو بمثابة الرأس للجسد، والأساس الذي يبني عليه النص، لذلك يعتبر تحليل العنوان ذا أهمية، لما له من وظائف شكلية وجمالية ودلالية، وبحكم بناءه التركيبي فهو يمثل نصا يحمل الكثير من الدلالات والتكثيف والإيحاء، يتموقع بشكل إغرائي من أجل إثارة وجذب المتلقي وإغرائه،ومن هنا كان يجب علينا البحث في الوظيفة الدلالية لعنوان روايتنا "نساء في الجحيم"، ونتتبع مسارها وتخومها الدلالية، ولتحليل العنوان بشكل أعمق وجب دراسته وفق المستويات الثلاثة: المستوى المعجمي والتركيبي، والدلالي.

### 1-المستوى المعجمي:

جاء العنوان مركبا من ثلاثة مفردات «نساء في الجحيم»، «في معجم لسان العرب بمعنى: نسأ: نُسِئَتِ المرأة تُنْسَأُ نَسْأً: تأخر حيضها عن وقته، وبدأ حملها، فهي نَسْئٌ ونَسِئٌ، والجمع أَنْسَاءٌ ونسُوءٌ، وقد يقال: نِسَاءٌ نَسْئٌ على الصفة بالمصدر، يقال للمرأة أول ما تحمل: قد نُسِئَتْ».[1]

وفي التنزيل العزيز قوله تعالى: ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لاَ يَحِلُّ لَكُمْ أَنْ تَرِثُوا النِّسَاءَ كَرْهًا﴾[2]

(1) ابن منظور، لسان العرب، مج: 14، مادة (ن، س، أ)، ص 110.

(2) سورة النساء: الآية 19.

وقولـه أيضـا: ﴿يَـا أَيُّهَـا النَّـاسُ اِتَّقُـوا رَبَّكُـمُ الَّـذِي خَلَقَكُـمْ مِـنْ نَفْسٍ وَاحِـدَةٍ وَخَلَـقَ مِنْهَـا زَوْجَهَـا وَبَـثَّ مِنْهُمَـا رِجَـالاً كَثِيـرًا وَنِسَـاءً وَاتَّقُـوا اللهَ الَّـذِي تَسَـاءَلُونَ بِـهِ وَالأَرْحَـامَ إِنَّ اللهَ كَانَ عَلَيْكُمْ رَقِيبًا﴾.[1]

وقيـل أيضـا الجحـيم مـذكر إلا إذا دل علـى النـار فهـي مؤنثـة، وهـي مـن أسـماء النـار، فأصـبحت علمـا دالا علـى النـار الآخرويـة ومكانـا أبـديا لعـذاب المجـرمين والكفـرة، كمـا تضـاف إلـى دلالـة أخـرى هـي أن شـدة الحـر وعظمـة النـار إنما تكمن في وسطها، ويقال أيضا جحيم المعركة أو جحيم الحرب.

إذا نجـد أن دلالـة الجحـيم قـد وردت فـي الكثيـر مـن المواضـع، حيـث اختلفـت فيما بينها، لذلك نجد فيها عدة معاني فمثلا الجحيم جحيم الحرب أو المعركة.

**2-المستوى التركيبي:**

إن الوقـوف عنـد المسـتوى التركيبـي للعنـوان، يقتضـي لنـا الحـديث عـن مفهـوم النحـو بدايـة، فـالنحو كمـا عرفـه ابـن جنـي: «هـو انتحـاء سـمت كـلام العـرب فـي تصـرفه مـن إعـراب وغيرهـا، كالتثنيـة والجمـع والتحقيـر والإضـافة والنسـب والتركيب».[2]

وفـي هـذا المسـتوى سـنحاول تبيـان ممـا تتكـون جملـة العنـوان ومـا نوعهـا حيـث جـاء عنـوان الروايـة «نسـاء فـي الجحـيم» عبـارة عـن جملـة تتكـون مـن الوحـدات التاليـة: نسـاء+في+الجحيم، وإذا أمعنـا النظـر لمعرفـة دلالـة البنيـة التركيبيـة لهـذا العنـوان ألفينـاه جملـة اسـمية. فـالعنوان عبـارة عـن جملـة اسـمية غـاب عنهـا الفعـل فهـذا دليـل علـى الثبـات والسـكون، فمـن دلالات الاسـم فـي اللغـة العربيـة الاسـتقرار

(1) سورة النساء: الآية 1.

(2) ابن جني: الخصائص: دار الكتب المصرية، مصر، ج1، ط1، (د ت)، ص 33.

وهذا على عكس الفعل الذي من دلالاته الحركة، مما يصرح به ثبات رأي الروائية نحو الكتابة عن التاريخ، وهنا أصبح عنوان الرواية «نساء في الجحيم» على أنه المحور الذي يتنامى ويتوالد، أي أنه هو الذي يحدد هوية المتن الروائي أو النص، والأساس الذي تبنى عليه الرواية.

وقد جاء عنوان الرواية حافلا بالتراكيب والمفردات، فالمتأمل يختلجه الكثير من الحيرة والغموض لما يحمله من طاقة شعرية ومخزونا دلاليا مكثفا، لذلك فالكلمات منسجمة في معناها كما هو في سرد الأحداث المرتبطة به، فلا يمكن لإحداهما أن تنفصل عن الأخرى، وبحكم دورها الفعال تحمل الكثير والعديد من التأويلات والقراءات التي تثير اهتمام القارئ وإثارة فضوله.

إن العنوان «نساء في الجحيم»يثير بشكل عميق من جهة نوعا من التشويق عند المتلقي وإغراء لمعرفة دلالته وكشف ستائر اللبس فيه، ومن جهة أخرى لما يختلجه من غموض حيث نجد في العنوان بلاغة فقد احتوى على العديد من الإيحاءات.

وعند تفكيك جملة العنوان يتوجب علينا الوقوف عند ناحيته الإعرابية فنقول:

نساء: خبر مرفوع وعلامة رفعه الضمة الظاهرة على آخره لمبتدأ محذوف تقديره هؤلاء.

في: حرف جر.

الجحيم: اسم مجرور بفي وعلامة جره الكسرة الظاهرة على آخره، وشبه الجملة في محل رفع مبتدأ محذوف تقديره هؤلاء، والجار والمجرور متعلق بالخبر.

**3-المستوى الدلالي:**

إن دراسة العنوان من المستوى الدلالي لا يمكن أن يخرج عن نطاق تساؤلاتنا عن الدلالات والإيحاءات التي يمكن أن يحيلنا إليها العنوان من أول وهلة، فالقارئ بمجرد أن يقرأ العنوان الرئيس يلتمس عدة دلالات يمكن أن تتناسب مع المتن، لذلك فلهذا المستوى دور بارز على مستوى الرواية، وللوقوف عند المستوى الدلالي، لابد أن نشير أولا عن مفهوم علم الدلالة.

«علم الدلالة هو علم المعاني، أو ذلك العلم الذي يدرس المعنى كما يشمل فرعا من علم اللغة يتناول نظرية المعنى».[1]

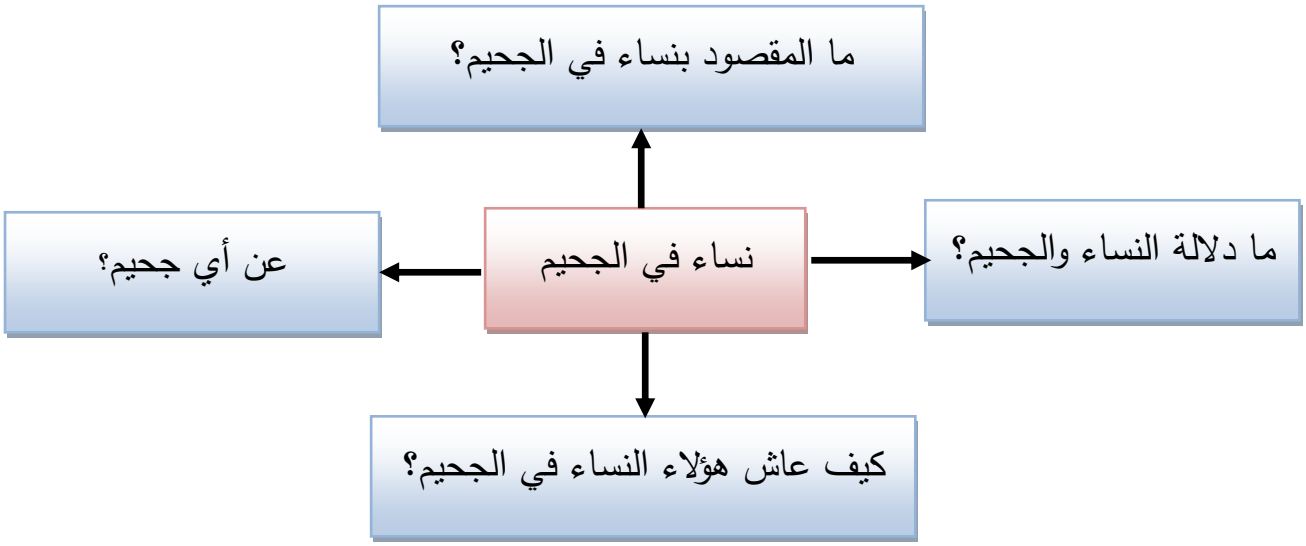
لقد برز عنوان رواية «نساء في الجحيم»ليشكل علامة دالة على حقيقة المتن الروائي وحمولاته الرمزية والسيميائية، فهو يتسم بالطابع الرمزي لأنه يرتبط بجملة من الدلالات، ومعرفتها تتوقف على ذهن القارئ، وتأويلاته ومدى تمكنه من الرغبة في استنطاق النص الروائي.

إذا أمعنا النظر في عنوان الرواية، نجد أن كلمتي "نساء" و "الجحيم" اختارتها الكاتبة بدقة وعناية، فالقارئ أثناء تلقيه للعنوان يتبادر إلى ذهنه بمجرد قراءته له، مجموعة من الأسئلة: ما نوع الدلالات التي يحملها هذا العنوان؟ وكيف تتم عملية تأويله؟

وللكشف عن هذه الأسئلة المبهمة والالتباسات التي تمس جوانب العنوان يستحضر لدى القارئ عدة احتمالات بمجرد تأمله لهذا العنوان، فعنوان الرواية «نساء في الجحيم»يشير إلى عدة احتمالات من بينها، حيث سنقوم بتمثيلها وفق

(1) أحمد مختار عمر: علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، مصر، (د ط)، 2006، ص 11.

المخطط التالي مع إعطاء عدة دلالات وتأويلات وذلك من خلال الخروج من دائرة الاستفهام والتساؤل.




كل شيء يبدأ من دلالة العنوان، فمنذ الوهلة الأولى يبدو صارما ومثيرا للفضول والانتباه، ولربما لارتباطه بمرجعية دينية تبرز المآل الذي يؤول إليه مصير الإنسان في حياته أو بعد مماته، فإما جنة أو إما نار، وتتنامى الأسئلة لمعرفة هذا الجحيم، ومدى ارتباطه بالنساء اللواتي جسدتهن الكاتبة بصيغة التنكير "نساء" لتخرجهن من دائرة التعريف.

فالعنوان له دلالته السيميائية التي تشكل ارتباطا وثيقا بالمتن الروائي، حيث نجد في معانيه أشبه ما يكون بمأساة قد عشنها هؤلاء النساء في الجحيم، وفي ذلك نوع من الإحالة الرمزية على الشعور بالأسى عليهن، فيجعلك هذا العنوان من أول وهلة تشعر بالأسى والشفقة.

لهذا نجد أن الكاتبة اختارت عنوان الرواية بدقة جمالية ودلالية تخدم المتن الروائي، فهو يعكس بصدق الأحداث التراجيدية التي تعرضن لها النساء في تلك

الفتـرة. ولهـذا رأت أن تسـتعمل لفظـة "نسـاء" بـدلا مـن امـرأة أو مجاهـدات أو مناضـلات فـي سـبيل الـوطن أو شـهيدات أو نسـاء فـي النـار لأن المـرأة تتـألم حتمـا وتناضـل ولـو بأضـعف الإيمـان فـي سـبيل وطنهـا الحبيـب، كمـا أن كلمـة الجحـيم قويـة فـي معناهـا ودلالتهـا فهـي تختـزل كـل التـأويلات، وربمـا كـل ظـواهر ومعـاني الحـرب بلهيبهـا ونيرانهـا والـدمار الـذي تسـببه، أو جحـيم المعركـة أو الحـرب حتـى يصـير الـوطن كحفـرة مسـتعرة تقبـر ضـحايا ظلمهـم الطغيـان، وعلـى سـبيل المثـال أيضـا نسـاء فـي الحـرب أو نسـاء فـي جحـيم المعركـة. لـذلك فـالعنوان كعتبـة أولـى يسـاعدنا أكثـر فـي فهـم مـا يحويـه عـالم المـتن الروائـي مـن أحـداث وآلام ومآسـي فمـدى توظيـف الكاتبـة لهـذا العنـوان صـورة تعكـس دلالتهـا لاسـتنطاق اللحظـة التـي عانـت منهـا هـؤلاء النسـاء جـراء جحـيم الحـرب. فدلالـة النسـاء الكثـرة والجحـيم المعانـاة، وهـذا مـا نجـده فـي قـول الكاتبـة فـي أول جملـة خطتهـا وقـدمتها فـي أعمـاق المـتن، هـي عبـارة عـن اسـترجاع واعتصـار للـذاكرة الموجوعـة، وذلـك عنـدما تقول:"ارتعـدت فرائصـي وانتـابني إحسـاس بـالمرارة عنـدما اسـتعدت ذاكرتـي المشروخة عبر أحد شوارع المدن التي أزورها اليوم وأبكي في صمت قاتل".[1]

كانـت هـذه البدايـة اسـترجاعا لـذاكرة مشـروخة، وتتسـاءل بعـد ذلـك عمـا يفعـل غسان بتلك المدينة.

ثـم تقـول بعـدها: "كنـت غائبـة عـن الـوطن بكـل الألـم الـذي يسـكنني، وعنـد عـودتي توقفـت مـع ذكريـاتي وصـور حميميـة ومؤلمـة أسـترجعها مـع أولئـك الـذين

(1) عائشة بنور: نساء في الجحيم، ص 7.

جمعتني بهم الأقدار، أو رسموا لحياتي معالم وشكلوا من روحي نبض الحياة من جديد".[1]

فهذه العبارات تدل أن هناك إسقاط في الأحداث جعلت من الكاتبة في حضور وكأنها شخصية حية تشارك في أحداث الرواية وتصنع مشاهدها من خلال الاستذكار واستحضار الماضي الموجوع، فكانت تستحضر أيضا لتضحيات وبطولات نساء الجزائر أثناء الثورة التحريرية مستذكرة ذلك وكأنها قد عاشت اللحظة معهن دقيقة بدقيقة.

وتضيف الكاتبة في موضع آخر: «وسط جحيم المعارك الضارية اقتحمت ياسمين، كما فعلت ذلك دلال المغربي، رفقة أخواتها المناضلات ساحات المعارك وشاركت في القتال وهي تعايش شعبها أبشع الصور لأجساد منكل بها وجثث مترامية هنا وهناك أو مفحمة أو ممزقة الأطراف نالت منها وحشية المستعمر الفرنسي والإسرائيلي بعد نكبة 1948».[2]

فجحيم المعارك هنا يرمز معاناة الشخصية الراوية للأحداث "أيلول" التي روت المأساة، واستحضار لبطولات نادرة تحمل في طياتها نساء ثائرات عشن جحيم الاحتلال ومأساة التهجير والمنفى وفراق الأحبة بسبب سعير الحرب، لذلك مزجت الكاتبة مزجا متقنا بين مأساة الشعب الفلسطيني ونضاله في سبيل الحرية، وبين نضال الشعب الجزائري وثورته التحريرية التي ضربت فيها أمثلة من شخصيات بطلات اشتغلت على رصد التفاصيل النفسية المأساوية لهن،واللواتي عشن تحت وطأة المنفى، كأنها قاسمتهن المعاناة، فالجحيم هنا

(1) عائشة بنور: نساء في الجحيم، ص 9.

(2) المصدر نفسه، ص 60.

دلالة رمزية طاغية على المرأة وكأن جحيم الحرب هو جحيم النساء عانين من ويلاتها، وبكاءهن على الوطن جراء جحيم الحرب وصرخته المدوية عبر كل الأقطار.

وتصف أيضا "أيلول" من النساء من ارتمينا في حضن هذا الجحيم، حيث تقول: «اختارت ذاكرتي التاريخية كقصة عشق نسجت خيوطهما فتاتان وبطلتان جزائريتان، مريم بوعتورة من منطقة نقاوس، والفلسطينية دلال المغربي من أصول تلمسانية، تحتفظ لهما الذاكرة الكبرياء والشموخ على مر الأزمنة، وتشهد الذكرى بطولات الرجال والنساء».[1]

نستنتج من خلال هذا الوصف، أن هؤلاء النساء يحملن طابعا رمزيا كثيفا،فلهن بصمة يشهد لهن به التاريخ، ورمز للنضال الخالد، فجاء وصفا مباشرا أضفى لمسة فنية تجعل في نفس القارئ تأثيرا بليغا، لذلك استطاعت الكاتبة أن تجسد الواقع المأساوي للنضال النسوي لأسماء بارزة كانوا بمثابة نساء خلد التاريخ الإنساني أسماءهم.

ومن هنا نجد أن توظيف الروائية لهذا العنوان نساء في الجحيم يعكس لنا تلك الأحداث الواقعية التي عاشتها المرأة من أجل الحرية، فبالرغم من جحيم المعارك استطعن أن يثبتن حضورهن في ساحة المعارك الضارية ونضالهن ضد الاحتلال.

"نساء في الجحيم" هو استنطاق لأحداث تاريخية لنساء مناضلات عشن جحيم ووطأة الاحتلال، جذورها ضاربة في أعماق التاريخ، وأحداث مثيرة تجعل القارئ يقف عند دلالته من أجل استنطاق هذا النص وتأويله بالعديد من

(1) عائشة بنور: نساء في الجحيم، ص 51.

الدلالات لإضفاء طابع رمزي وهذا يدل على تلك العلاقة الوطيدة التي تربط العنوان بالمتن الروائي من خلال أحداثها.

## II. دلالات العنوان الرئيس:

إن العنوان هو عتبة نصية ضرورية يحمل في طياته العديد من الدلالات والتأويلات وذلك من خلال الكشف عن شفراته الرمزية، فلا يمكن للقارئ الولوج إلى أعماق المتن الروائي دون الوقوف على العنوان، لذلك فإن العنوان هو المدخل الأساسي لقراءة العمل الإبداعي، فالعلاقة بين العنوان والنص الروائي غالبا ما تكون علاقة تضمين متبادل، وهذا ما نجده في طيات ثنايا هذا العمل الإبداعي.

فالعنوان هو «مفتاح الدلالة الكلية التي يستخدمها القارئ أو الناقد مصباحا يضيء به المناطق المعتمة في النص والتي يستعصى فهمها، إلا من خلال العودة إلى العنوان».[1]

يعد العنوان الرئيس «نساء في الجحيم» سؤال إشكالي، يطرح ليكون متن عالم النص إجابة عن هذا الإشكال، فعناوين الرواية الفرعية مثلا لا يمكن وضعها عشوائيا وإنما توضع لمرامي تلك الرواية ورؤاها الفكرية أو الجمالية وبالتالي إذا أردنا البحث عن حضور عنوان "نساء في الجحيم" في أعماق المتن الروائي، وجدناه يحمل في طياته العديد من المعاني الدالة على حضور هذا العنوان بصورة جلية، من خلال توظيف الكاتبة في كل عنوان فرعي أمثلة توضح لنا العلاقة الوطيدة بالعنوان الرئيس، فنجد بأن العنوان الرئيس لا ينفصل عن عالم المتن الروائي لهذه الرواية.

(1) بخولة بن الدين: عتبات النص الأدبي، ص 106.

والمتأمل لهذا العنوان "نساء في الجحيم" لعائشة بنور، نجده يشتمل على وظيفة إغرائية والتي لا يخلو منها أي عنوان أدبي، بحكم دورها الفعال في استمالة القارئ وإثارة فضوله، فجاء عنوان الرواية بشكل غامض يفاجئ من خلاله المتلقي، فقد تموقع العنوان بصفة حساسة على الواجهة الأمامية لصفحة الغلاف الخارجي،وبلون أحمر القاني إلى الأسود الداكن، وفي ذلك دلالة رمزية على لون الدم أو النار، فالنار أحيانا تكون حمراء ثم تصير رمادا والدم أيضا يتحول إلى السواد، وهذا ما يشد انتباهنا نحن كقراء لفهم دلالات هذا العنوان،باعتباره أول مرحلة للولوج إلى النص وخوض غماره، حيث يشكل عنوان الرواية مجموعة من التساؤلات التي تشغل فكر القارئ، فهل العنوان مفتاح النص؟ وللإجابة عن هذا التساؤل نجد أن دلالة هذا العنوان لا يمكن الإجابة عنها إلا من خلال تصفح هذا المتن.

إن أول ما يجذب القارئ هو ذلك الغموض الذي يصيبه منذ الوهلة الأولى والذي يلتمسه في عنوان هذه الرواية، التي تحمل في ثناياها العديد من الدلالات فهي رواية مفتوحة لكل القراءات والرؤى المتعددة.

تعالج الرواية قضيتين بارزتين تخص الشعب الفلسطيني من ناحية والشعب الجزائري من ناحية أخرى، من الناحية الاجتماعية والسياسية والثقافية وحتى الرومانسية، فهي رواية تمس مختلف الجوانب من خلال رصد مسيرة المرأة ونضالها.

استهلت "عائشة بنور" روايتها "نساء في الجحيم" التي كانت بمثابة نبراس مضيء يتكئ عليه المتلقي، وهو يخوض مغامرة قراءة هذا النص، فتختزل واقع المرأة الفلسطينية ومسيرتها النضالية عبر التاريخ من خلال سرد ذكريات

مجموعة من الفلسطينيات ومنهن الأسيرات في السجون، كما مزجت بين نضال المرأة الجزائرية أثناء الثورة التحريرية، ليتجلى عمق الوعي النضالي، ودور المرأة في الأعمال التحريرية، لذلك نجد أن الكاتبة حاولت تجسيد واقع المرأة العربية والفلسطينية التي تعاني من مأساة الحروب ووطأتها، ومعاناتها لكل أنواع الشتات والتشرد والاضطهاد والتعذيب والتهجير، فصورت لنا تلك الأحداث في رواية كاملة، وبعنوان صادم يرصد لنا تلك الحياة المأساوية، كما نلاحظ أن العنوان الرئيس في علاقته مع عالم المتن الروائي يعبر عن الحالة النفسية المضطربة التي تعاني منها هؤلاء النساء، الذين عشن فترة من الضياع والتشتت والتهجير ،ويمكننا الاستدلال بذلك من خلال العودة إلى عالم النص، فوجدنا حضورا قويا لدلالة هذا العنوان "نساء في الجحيم" بشكل بارز وصريح، حيث نجد الكاتبة قد قدمت بداية للقارئ وهي تسترجع تلك الأحداث الماضية، وفي أول جملة خطتها في أعماق المتن، هي عبارة عن استرجاع للذاكرة الموجوعة، حيث نجد في قول الكاتبة بداية: «ارتعدت فرائصي وانتابني إحساس بالمرارة عندما استعدت ذاكرتي المشروخة عبر أحد شوارع المدن التي أزورها اليوم وأبكي في صمت قاتل».[1]

كانت هذه البداية لحظات من الاسترجاع لذكريات مؤلمة وحزينة، وفراق الأحبة والهجران، لهذا تحاول الكاتبة استنطاق اللحظة نفسها، وكأنها تنتمي فعلا إلى تلك المناضلات البطلات في الزمان والمكان والهاجس نفسه، فتتشارك معهن أناتهن ومعانتهن.

وفي هذه الرواية اعتمدت الكاتبة على تقنية الاسترجاع لتلك الأحداث التاريخية، فكان بمثابة الاسترجاع في استحضار الماضي، فالإنسان كثيرا ما

(1) عائشة بنور: نساء في الجحيم، ص 7.

يتعلق بالماضي ويقدس تلك اللحظات بإجلال، فنجدها تسرد الأحداث بشكل روتيني، تمزج بين السرد أحيانا ثم تلجأ إلى الحوار على ألسنة عدة شخوص تقمصوا دور البطل الذي يتولى السرد المرير والحكي الأليم، وللانتقال من حدث إلى آخر، مما جعل القارئ يتذوق هذا الأسلوب بطريقة فنية، فكان السرد في أغلبه متتابعا ومتسلسلا من خلال التأملات والاسترجاع للأحداث بأساليب متعددة أكثر جذبا وإغراء للقارئ.

أما في دلالة العنوان ومعانيه شعور بالنار المتلظية والدماء الغزيرة والمنهمرة التي بدأت بمأساة فلسطين نارا متأججة ثم أصبحت حزنا ورمادا طوقها عقودا من الزمن لا يدري أحد زوالها أو منتهاها، وذلك هو جوهر الرواية من بدايتها إلى نهايتها، التي تحكي قصة مأساة وجحيم الشعب الجزائري والفلسطيني المنكوبين في آن واحد ومرات عدة.

و"أيلول" بطلة الرواية الأساسية روت المأساة، بالرغم من تعدد الرواة التي اتبعتها الكاتبة، فأظهرت وجعها وألمها حيث قالت: «تبا للحرب التي سرقت أحلامنا الصغرى والكبرى، سرقت شد والطير ولون الأرض والسماء الزرقاء ولهفة العشاق وغيرة الحب المشتعلة بين الأحبة، تبا للحرب التي لم تترك لي لحظة أمان في حضنه».[1]

كما قالت أيضا: «الحرب منحتني البكاء والألم وأحرقت في جوفها ابتسامتي وقبلاتي لأيامي الجميلة التي ولت في زحمة أيامي الجنائزية وحدها الحرب تركتني أعانق الليالي الباردة وأحضن الفراغ بعدما أفقدتني كل شيء».[2]

(1) عائشة بنور: نساء في الجحيم، ص 137.

(2) المصدر نفسه، ص 137.

فكانت هذه الكلمات دليلا لما جاءت به الأحداث وصفا للجراح والأسى ليبقى نزيفا من الدماء، فبكاء الوطن جراء جحيم الحرب، لترتسم اللحظة الحاسمة لإزالة الغبار عنه، فالراوية استنطقت التاريخ من خلال تصوير معاناة الوطن العربي الذي لن يشفى من جراحه وحرائقه إلا بحريته في سبيل التضحية،فعلا الحرب هي مبعث الهم والألم، ولكن ليس كل ما يحطم الأماني يسمى حربا، فالحرب صد ونضال وثورة عامرة، فحين تكون الطبيعة غاضبة من الحرب تنجب أشخاصا لا يلفظون حرف الراء، ففي الحرب حب وأحلام لابد أن تتحقق، هكذا كانت المرأة المناضلة رمزا لرفض الخضوع والتصدي لجحيم المعارك دفاعا عن الحرية.

وتضيف قائلة أيضا: «امرأة هادئة تحترف الصمت، تخفي ذاكرة تاريخ طويل ومليء بالبطولات».[1]

وفي قولها أيضا: «وسط جحيم المعارك الضارية اقتحمت ياسمين كما فعلت ذلك دلال المغربي رفقة أخواتها المناضلات ساحات المعارك وشاركت في القتال».[2]

كما تضيف أيضا: «أشياء كثيرة تغيرت من حولي وأشياء تحوم حولي أطيافها تبحث داخلي عن بقايا امرأة تحاول أن تلملم شتاتها وتحاول أن تنسى جراحها».[3]

(1) عائشة بنور: نساء في الجحيم، ص 73.

(2) المصدر نفسه، ص 60.

(3) المصدر نفسه، ص 29.

وعندما تتحدث الكاتبة عن مجاهدات الثورة الجزائرية فتقول: «تحوم الشهادة على وجوه باسمة، ترفرف روحها مزهرة، قابضة على روح الألم بقوة،تذرف داء الحرية بغزارة، لم تضيع شارع الحب خلفها ولا رعشات الكبرياء جسور قسنطينة من الاهتزاز تحولها شهادتها إلى قصائد من الحرية والعزة والكرامة لتبدأ رحلة الكلام ترسم وطنا من لوعة، ووطنا من ماء، ووطنا من صخر عتيد».[1]

فإذا ما تأملنا في هذه الأقوال والأمثلة المفعمة بالشاعرية والجمالية، نجد أن الكاتبة تستحضر تاريخ نضال المرأة الجزائرية، فكانت ثورتها بمثابة الحبر الذي خلد تاريخها المميز، فقد صاغت بكل قوة وشجاعة أسطورة مناضلات اللاتي وقفن متصدين للاستعمار الفرنسي، فكانت أنوثتهن رمزا للمقاومة وعدم الخضوع للاحتلال خلال معركة الجزائر، فكانت المرأة الجزائرية أحد الرموز التي ساهمت في التحرير والنضال والتضحية دفاعا عن الوطن، بثت للحياة والحرب روحا جديدة، بطعم آخر وبالتالي فإن امرأة مثل نساء الجزائر وبهذا الرصيد النضالي لا يمكن أن يتناسى بعد الثورة، فكانت بذلك رمزا للجزائر المستقلة، ومن دون شك أن تجد بين الأمم وشعوبها وتاريخها حالة شبيهة بتاريخ نضال المرأة الجزائرية.

بالإضافة أيضا إلى صورة الواقع المزري الحزين الذي رسمته الكاتبة اتجاه هذا الوطن الصارخ، وكأننا من خلال هذا العنوان نشم رائحة أنفاسها ونسمع آهاتها وهمسها قبل صراخها، وهو باب البوح الأول، فكان لزاما علينا أن نقف عند هذه المقاطع التي غلب عليها جحيم الحرب والمعاناة من قساوة الحياة وقساوة الاحتلال، فتقول الكاتبة بوجع في هذا المقطع: «الخراب الضارب أطنابه

(1) عائشة بنور: نساء في الجحيم، ص 71.

يرثي المدينة، يرثي الأسوار المنقوشة ببصمة الأجيال البائدة التي نفخت فيها من روحها، ونفثت فيها من صبرها وما أراه اليوم لا يعدوا كومة أشباح لوجوه تلاشت في زحمة الحكايا واللهب».[1]

نجد في هذه الحروف تصويرا ومؤشرا فاضحا للأحداث المزرية الذي صار يعيشه الوطن والفلسطينيون، لذلك من الصعب أن تكتب عن امرأة موجوعة ومضطهدة عانت من ويلات وشتات الحرب، عانت من القمع والتهجير والسجن قبل أن تغوص في كيانها وأعماقها وأحاسيسها الجياشة، هكذا صورت لنا الكاتبة تلك الأحداث المريرة، وكأنها عايشت هذا الواقع الأليم لحظة بلحظة.

وبالتالي نجد أن الروائية "عائشة بنور" كتبت عن المرأة في مختلف كتاباتها الإبداعية الروائية، ولعل هذا العمل الإبداعي أعطى لمسة قوية تبدو منذ الوهلة الأولى بعنوانها الذي كان محطة اصطدام للقارئ بشكل مفعم، حيث اشتغلت الكاتبة على دراسة قيمة لنضال المرأة الجزائرية والفلسطينية في آن واحد رصدت من خلاله أحداث النساء الثائرات دفاعا عن الحرية، وسرد ذكرياتهم من بينهن الأسيرات في السجون اللواتي عشن تحت وطأة التعذيب والاضطهاد.

وعليه يمكننا القول أن عنوان الرواية يعكس يصدق ذلك الواقع المؤلم والمرير الذي تتعرض له نساء جريحات جراء جحيم المعارك والاحتلال لوطنهم الحبيب، فيجدن أنفسهن في شرك التشرد بمختلف أنواعه سواء فقدان الوطن أو الحبيب أو القريب، فالوطن هو موضع الأحبة، والمرأة تتوجع أكثر بكونها تحمل حسا مرهفا وعاطفة مليئة بالحب والحنان، هي نموذج ذو طابع إنساني بضمير حي وروح نقية، إنها النموذج النادر للتعاطف مع الشعوب المضطهدة

(1) عائشة بنور: نساء في الجحيم، ص 100.

ومن هنا استطاعت الكاتبة أن تجسد أفكارها من أجل تصوير واقع ومعاناة امرأة عربية وفلسطينية في الآن ذاته، فكانت الحرب فرصة لتعبر المرأة عن نفسها بصورة تثبت جدارتها وقوتها وشجاعتها للمحتل «نساء في الجحيم» عنوان يقف عنده القارئ ليبرز دلالته فيعطيه عدة تأويلات، ولعل بذلك الروائية تميزت في انتقائها وجعلت من المرأة جحيما للحرب، وبذلك برز دور المرأة الفلسطينية في النضال التحرري وربطته برابط ضمني ومتين لنضال المرأة الجزائرية، وبشكل يجعل من المتلقي يسلط الأضواء على هذا العنوان الذي رسمته بشكل تحاول به إغرائه، بتتبع وتقفي آثاره من خلال مضمون المتن الروائي إذا نجد أن الكاتبة قد وضعت هذا العنوان كطبق من ذهب لتحقق بذلك طريقا طويلا للقارئ لاكتشاف مدلولاته من خلال استحضارها لبطولات وتضحيات نساء فكان هذا العنوان في علاقة حميمية مع عالم المتن الروائي.

نستنتج أن العنوان الرئيس له علاقة وطيدة ووثيقة بمتن عالم الرواية، وهذا من خلال رصدنا لهذه الأمثلة المشحونة بدلالات تضرب في أعماق الواقعية التاريخية، من خلال سرد قصص تاريخية وواقعية لشخصيات مناضلات استنطقت التاريخ، فامتزجت أحداثها بين الواقع والخيال، حاملة غربة وطن والحرب التي ابتلعت أجساد نساء بريئة، وبالتالي نجد أن هذا العنوان في علاقة تكاملية مع أحداث المتن الروائي، مما جعله مفسرا للمعاني والدلالات معبرا عنه،وتكون بذلك دلالات متنه متكاملة ومترابطة مع العنوان الرئيس، أي لها علاقة وطيدة مع عالم المتن والعنوان الرئيس، حيث يمكننا القول بأن انتقاء واختيار العنوان الرئيس لم يكن اعتباطيا بل هو مقصود يحمل دلالة ضمنية.

إذن, يعد العنوان الرئيس عتبة مهمة، فهو المفتاح الذي يلج منه المتلقي إلى عالم النص، فهو يحتل الصدارة في الفضاء النصي للعمل الأدبي، فيتمتع

بأولوية التلقي، كما أنه يحدد مضامين عالم المتن الروائي التي تقوم غالبا على المراوغة والإيحاء، وغالبا ما يكون العنوان الرئيس في علاقته الوطيدة مع مضمون النص على أساس بنائي، إذا فالعنوان الرئيس لا يمكن أن ينفصل عن مكونات النص وهذا ما يجعل من مضمونه النصي، يقوم بوظيفة دعم المعنى الدلالي للعنوان الرئيس بوصفه علامة تستمد معناها من الواقع الخارجي الذي تحيل عليه وتستمد من دلالتها.

**ثانيا: عتبة العناوين الداخلية: (Intertitres)**

تعدّ العناوين الداخلية مفتاحا لنص موصد، ويدرج على رأس النص ليحدده ويستكين إلى آلفة الوجود وينال هويته، فالعناوين الداخلية هي عناوين مرافقة أو مصاحبة للنص، وبوجه التحديد داخل النص، كعناوين الفصول والمباحث والأقسام والأجزاء للقصص والروايات والدواوين الشعرية، وبذلك لا يتم البحث والتأويل غالبا إلا عبر العناوين الفرعية فإن العنوان المركزي والعناوين الفرعية تتيح للمتلقي الفرصة الكافية للتأويل والتفسير والبحث عن المعنى المقصود من جهة، والبحث عن مشروعية التفاعل القائم بين العنوان والنص من جهة أخرى،وعلى الرغم من قلة أهميتها مقارنة بالعنوان الأصلي إلا أنها تبقى بنفس الأهمية، فللعنوان الفرعي أهمية في الكتابة الإبداعية، فهو الذي يعين طبيعة النص، ويحدد نوع القراءة بالنسبة للمتلقي.[1]

فالعناوين الداخلية «هي عبارة عن عناوين محاورة للنص، ومما يفرق بينها وبين العنوان العام، أنه ما من ضرورة لوجود العناوين الداخلية في الكتاب على عكس العنوان الأصلي الذي يعد حضوره ضروريا، فحضور العناوين الداخلية

(1) ينظر: عبد الحق بلعابد: عتبات "جيرار جينيت من النص إلى المناص"، ص 124، 125.

محتمل وليس ضروري وإلزامي في كل الكتب، إلا ما كانت تحتاج إلى تبيان أجزائها وفصولها ومباحثها، فتوضع هذه العناوين لزيادة الإيضاح، وتوجيه القارئ المستهدف، ويمكن أن يلجأ إليها الناشر لضرورة تقنية طباعية، كما يعتمدها الكاتب لداع فني وجمالي».[1]

أي حينما نفتح كتاب الرواية مثلا ونريد القيام بتصفح سريع سواء لعدد صفحاته أو من أجل تكوين فكرة أولية عن الأقسام أو الفصول التي يتكون منها نصادف من بين ما نصادفه تلك العناوين الداخلية.

كما نقصد «بالعنوان الداخلي أو العناوين الداخلية تلك التي بمقتضاها يمفصل الكاتب الشريط اللغوي أو مساحة النص اللغوية بعضه عن بعض لغايات مختلفة بمؤشرات لغوية أو طباعية، وهي في العمود تؤدي وظائف مشابهة ومتماثلة لما يؤديه العنوان العام».[2]

«إن العناوين الداخلية عند "جيرار جينيت"، مثلها مثل العنوان الأصلي تعمل إما على تكثيف فصولها أو نصوصها عامة، وإما تفسيرها وإما وضعها في الكلاسيكية، تحمل إما اسم البطل أو السارد، وإما اسم المغامرة التي يقوم بها هذا البطل أو البلد الذي هو فيه، أو تأتي في جملة معبرة، أما في الحقبة المعاصرة فيرى "جيرار جينيت" أنها أحدثت تغييرات فيها تماشيا مع تطور الأجناس الأدبية، منها الرواية والرواية الجديدة خاصة التي تكون بعض فصولها مرقمة أو تحمل عنوانا أو حرفا أبجديا إلى غير ذلك من التقنيات الكتابية الجديدة»[3].

(1) عبد الحق بلعابد: عتبات "جيرار جينيت من النص إلى المناص"، ص 125.

(2) خالد حسين حسين: في نظرية العنوان "مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، ص 82.

(3) عبد الحق بلعابد: عتبات "جيرار جينيت من النص إلى المناص"، ص 125.

أي أن العناوين الداخلية قلما يفهم معناها إلا القليل غير القراء والمتصفحين وقراء الفهارس، وبعض هذه العناوين لا تحمل معنى إلا لمتلق لقراءة هذا النص.

أما السمة الأخرى للعناوين الداخلية، «فتتعلق بالوجود الأنطولوجي لها إذ أنه على نقيض العنوان العام الذي أصبح عنصرا لا غنى عنه، إن لم يكن للوجود المادي للنص، فللوجود الاجتماعي على أقل تقدير، فإن العناوين الفرعية ليس ولا بوجه من الوجوه شرطا مطلقا لذلك، وهكذا إذا كانت الكتابة تفترض في حضورها العنوان الرئيس الذي يمنحها هوية واختلافا، فذلك لا يشمل العناوين الداخلية، حيث الكاتب غير ملزم بصناعتها».[1]

«كما يحيل تراكم العناوين الداخلية إلى دورها في صياغة بناء الأثر الداخلي، فضلا عما تتأدى عبرها من وظائف فنية ودلالية على صلة بجمالية النص وإنشائيته، فلئن عد العنوان العام عنصرا ضروريا في العمل الأدبي لا غنى عنه لضمان وجوده المادي من حيث التداول والتبادل إنتاجا وتقبلا، فإن العناوين الداخلية تتصل بطريقة الكاتب في تنظيم نصه وتبويبه وبطريقته في توجيه القارئ المنخرط في عملية القراءة».[2]

ومن دون شك، فللعناوين الداخلية وظائف وأهمية، لأنها تحمل هي الأخرى دلالات من أجل إثارة انتباه القارئ وتوجيه أفكاره لتجسيد وتثبيت الفكرة المنظمة للعمل الروائي برمته.

(1) خالد حسين حسين: في نظرية العنوان "مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية"، ص 83.

(2) نزيهة خليفي: البناء الفني ودلالاته في الرواية العربية الحديثة، الدار التونسية للكتاب، تونس، ط1، 2012 ص 32، 33.

بالإضافة أيضا: «يجمع العنوان الرئيسي بالعناوين الداخلية علاقة وطيدة،فإن كان العنوان لغز فالعناوين الفرعية تعمل على فكه وحل رموزه، فهو نص وباقي المقاطع ماهي إلا تفرعات نصية تتبع من العنوان الأم، والعلاقة بينهما ليست اعتباطية، إنما هي علاقة انتماء دلالي إلى الحقل الدلالي الرئيسي الذي يشغله الدال الفضائي للعنوان».[1]

إذا إن العناوين الداخلية هي علامات ستتم قراءتها من قبل القارئ بالعلاقة مع مخزونه اللغوي من جهة، وأيضا بالعلاقة مع الجنس الروائي من جهة أخرى، والآلية التي يتوسل بها ذهن القارئ في فهم الدلالة المعجمية لهذه العناوين.

نستنتج أن عتبة العناوين الفرعية مفتاحا يلج من خلاله المتلقي إلى عالم النص، حيث تقوم بتقديم العمل الإبداعي والتعريف به، وتوسيمه دلالة وبناء وتصورا إنها بمثابة بطاقة ضيافة للنص، فيمنح للقارئ مجموعة من الإشارات الضوئية حول مضمون النص، أي أنه يصف هذا العمل الأدبي، وله أهمية أيضا بالنسبة للعنوان الأصلي الذي يوحي بدلالات متعددة في شكل علاقة تفاعلية وانعكاسية على مستوى المتن، إذا فهي ليست مجرد علامات تطبع العمل الروائي، بل تكتسي أهميتها من كونها دوال رمزية تحمل العديد من الإيحاءات والسيميائية والتأويلات المحتملة لقراءات متعددة ومفتوحة.

## 1-دلالات العناوين الداخلية:

إن عناوين الرواية تعد مدخلا أساسيا وضروريا للولوج إلى غمار عالم الرواية ذاتها، وهو السمة الأولى التي تواجهنا في ذلك العالم، وأي عمل روائي

(1) بشير تاوريريت: السيميائية والعنوان واستراتيجية المفارقة، الملتقى الثالث سيميائية النص الأدبي، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر،ص 101.

يفقد عنوانه، نجده يفقد سمة قيمة من سمات هويته ويغدو بذلك محل شك وريبة لدى المتلقي، فتشكل العناوين الداخلية الفرعية جزءا عضويا وأساسيا في بنية العمل الروائي، فإننا نعدها من عتبات النص، إذا إن عناوين الرواية لا توضع عشوائيا، وإنما توضع وفقا لمضامين ومقاصد تلك الرواية، من خلال رؤاها الفكرية والجمالية.

وسنحاول في هذا الصدد من خلال رواية «نساء في الجحيم» رصد أهم العناوين الداخلية التي تسهم في فك الشفرات والرموز لأن في حضورها دلالة واكتشاف لخبايا النص الروائي، وبالتالي تضفي بذلك بعدا فنيا وجماليا لمضمون عالم النص.

لقد جاءت عنونة الفصول الداخلية في الرواية وهي ثمانية عشر عنوانا كعتبات ترصد لنا واقع المعاناة والظلم وسياسة التهجير والتنكيل والطرد من الأراضي وحرقها لتربط بينها دلالة الحب والنضال إلى حد التضحية والصمود والفناء، والحب الذي يحرك معنى النضال بالسلاح والكلمة وفتح الأبواب الموصدة من طرف الاحتلال، حيث تبدأ هذه العناوين بعنوان «عصفوري طائر المحنا» وتنتهي بعنوان أخير هو «العمود الأخير»، ولتوضيح ذلك ارتأينا إلى رسم جدول والذي يمكننا من خلاله التوضيح والتعرف على أهم العناوين الداخلية، والتطرق لكل باب منها باعتبارها مجموعة من المحطات، حيث سنقف عندها، وسنشرع مباشرة في توضيحها كالتالي:

| الرقم | العناوين | الصفحات |
|---|---|---|
| 1 | عصفوري طائر المحنا | 17-07 |
| 2 | الحنين | 25-18 |
| 3 | النكبة | 48-26 |
| 4 | الحب والنضال | 75-49 |
| 5 | اللحظة الخرساء | 85-76 |
| 6 | تلال الرمال | 98-86 |
| 7 | الذاكرة المشروحة | 110-99 |
| 8 | عطر الماضي | 120-111 |
| 9 | بطاقة هوية | 134-121 |
| 10 | وجع الانتماء | 151-135 |
| 11 | الرحيل | 155-152 |
| 12 | دهشة اللقاء | 173-156 |
| 13 | الفتى العكاوي | 194-174 |
| 14 | أيلول في مدريد | 206-195 |
| 15 | الرجل الظل | 232-207 |
| 16 | بين تلافيف الذاكرة | 244-233 |
| 17 | وتبكي السماء | 263-245 |
| 18 | العمود الأخير | 268-264 |

إذا ما تأملنا دلالة هذه العناوين الفرعية نجد مجالا آخر للقراءة واستنباط الدلالات العميقة ومن تلك العناوين نقتطف هذه الباقة المفعمة بالكثير من الإيحاءات، حيث أن هذه العناوين تومئ إلى أن الروائية قد قسمت روايتها بلغة أدبية تميل إلى الشعرية حيث تذكر بنصوص وتجارب معزوفة في هذا المجال ولاسيما تصويرها لحياة غسان كنفاني، الذي كان يمثل الشخصية المحورية في روايتها.

أما في هذه العناوين الداخلية نجد أن المبدعة قد أظهرت لنا تمكنا فنيا كبيرا وخاصة في حياكة عالمها السردي، والذي جاء حافلا بكل أنواع الفكر والفن والأدب، وبالرغم من كل الآلام والأوجاع التي رافقت أبطال هذه الرواية،فكان سردها للأحداث بمثابة التتابع في الاسترجاع والتأملات على ألسنة عدة شخوص، تقمصوا دور البطل الذي كان يتولى السرد والحكي المرير.

كما نجد أيضا في هذه الفصول أكثر من عشرة أسماء أنثوية التي تلفت انتباه القارئ ومن هذه الأسماء نذكر ( أيلول، يافا، غادة، مريم بوعتورة، دلال المغربي، جميلة بوحيرد، أوليفيا، فدوى، نابلس، زهور زراري، رولا ). فهذه الأسماء التي سجلت حضورها في الساحة التاريخية بكلمة من دم ونار، في سبيل التضحية ورفض الظلم عن الوطن.

وسنشرع مباشرة في توضيح ما سبق ذكره، حيث قمنا بأخذ نماذج من كل هذه العناوين الداخلية أو من هذه الرسائل التي جاءت بها المبدعة لتحقيق التفاعل النصي، بداية سنقف عند عنوان الفصل الأول الموسوم «عصفوري طائر المحنا» وهو عنوان يحمل في طياته العديد من الدلالات، حيث نجد الكاتبة قد صورت لنا أسرة وحياة "غسان كنفاني" و"أيلول" بطلة الرواية الأساسية التي روت المأساة في غالب فصولها، رغم تقنية تعدد الراوي التي اتبعتها الكاتبة بلسان "غسان كنفاني": «إن الشيء الوحيد الذي أردته في حياتي لا أستطيع الحصول عليه، لقد تبين لي أن حياتي جميعها كانت سلسلة من الرفض ...»غسان كنفاني.[1]

(1) عائشة بنور: نساء في الجحيم، ص 7.

عند قراءتنا لهذا المدخل الذي وظفته الكاتبة في بداية هذا الفصل،وهو إحدى المقتطفات من كتابات غسان الكنفاني الذي كانت ظلاله في الرواية كثيفة،وإن لم يظهر بشكل عنيف في بداياتها،إلا أن هذه العتبة نابت عنه،وأيلول وغادة كذلك،تحدثتا عنه وملأتا الفراغ الذي تركه،ذلك أن الجحيم هنا هو جحيم النساء أولا،وإن كان للرجال جحيمهم فهن على كل حال شقائق الرجال،شقائق في كل شيء حتى في الألم والوجع،وغربة الوطن وغربة الروح،لذلك نجد وكأنها ربما تعاني آلاما لا يمكن التصريح بها إلا من خلال تلك العواطف والأحاسيس وخواطر النفس الجياشة، وكأنها تصور الواقع المرير لحقيقة الأحداث التي مر بها هؤلاء أمثال غسان كنفاني، والذي تمثل في الرفض الحقيقي سواء أكان رفضا للثورة أو العائلة أو المدرسة أو أي شيء، لكنه لم يكن يريد شيئا محددا،لأنه إذا أراد شيئا كان يفر من بين أطرافه، هكذا كان غسان المناضل،فكان ذلك الرفض بمثابة الدرب لاختيار الانتماء الواعي، حيث نجد الكاتبة في هذا التوظيف وكأنها تصور بداية حياة مأساوية، وهنا رابط قوي لتلك الحياة التي كانت مجموعة من الأحداث الحزينة، تريد تغييرها نحو واقع مليء بالحب والوفاء في جو يخلو منه طابع الكره والحقد، تريد بذلك دافعا قويا لتحقيق سمة الصمود من خلال هذا القول، وهنا تبدأ الثورة، فيتبين لنا أنها رسالة مقدسة تحمل الكثير من الدلالات، تتولى أمانة تبليغها للأجيال القادمة، وفي هذا الطرح خبرة عميقة من الواقع المعيش، فلولا معايشة الإنسان لمراحل حياته في فترة معينة، لا يستطيع أن يحكم على ذلك الواقع بأنه سلسلة من الرفض، أو أنه واقع جميل أم مرير...؟ كما أن تلك التجربة المتفجرة عن واقع معاش قد يكون لها عدة تأثيرات، فقمة الصراع بين الطرفين وجههما الوجداني إما الهجوم أو الضياء، سبيلا كان ولا يزال سبيلا للعزيمة ومواصلة النضال من أجل

الاستمرارية و البقاء، فإذا كانت الحياة سلسلة من الرفض، هناك إما أن يكون الرفض بتاتا وعدم المكافحة والتحدي، أي الرفض الكلي، من أجل تجسيد تلك المعاناة والنهوض بها من أجل التأمل والتدبر لإثارة الحماسة، من أجل الوصول إلى كل ما هو صعب في هذه الحياة، المليئة بالمفاجآت، ورسم تلك الأحداث وتصميمها في أحسن طابع، خالي من المأساة.

غسان كنفاني يفوق الحقيقة المطلقة التي ترفض الزيف والركوع وتحويل الألم إلى ثورة تشتعل كلما تم رسم الشخصية الفدائية المناضلة المقاومة للاضطهاد بكل أنواعه،وهي في نفس الوقت اعتراف كبير والوجه الآخر لشخصية المقاوم الكاتب الثائر الذي حتمت عليه الأقدار أن تنسج الملائكة كفنه عبر البراري،وأن يكون قلبه في كف يده دماؤه تشتعل حبا وتفيض ألما،لذلك لا نعتقد أن شخصية مثل غسان الذي اغتالته يد الإجرام وفجرت جسده،أو غيره ممن يحملون قضية أمة يكون الحب عدو نضالهم،فالإنسان المحب للحياة يرفض،لأنه كان الإنسان المحب أيضا الذي يرفض الذل والاضطهاد.

كما نجد الكاتبة في ذلك النص الجميل قد رسمت لنا الكثير من المعاني،فالطائر هنا رمز للنور والابتسامة، حيث تتحدث هنا عن أصدقاء الطفولة وشوارع المدن التي زارتها والبكاء عليها، من خلال الشعور بالضياع وتذكر عائلة عمها العكاوي وهجرانها من بلاد إلى أخرى حيث تقول:«عندما استعدت ذاكرتي المشروخة عبر أحد شوارع المدن التي أزورها اليوم وأبكي في صمت قاتل، أشعر بالفقد والضياع الموحش، أتذكر عائلة عمي العكاوي التي

هجرت من بلد إلى بلد ثم حطت الرحال بدمشق، مدينة الياسمين وأتساءل حينها: ماذا يفعل غسان هنا؟».[1]

وتضيف أيضا: «ماذا تفعل عائلة سي الأشرف بعدما دفنت أباها وتركت قبره وراءها في الضيعة، وهي لا تعلم بأن الجرافة رمت برفاته في ركام الحفر لبناء المستوطنات الجديدة».[2]

تذكرت عائلة "عمها العكاوي" التي تعددت هجرته من بلد إلى آخر إلى أن حطت الرحال بدمشق،وتساءلت حينها عما فعله غسان بها، هل عرفها بكل ما فيها،ونسى الضيعة ومن فيها وصار يتجول بين معالمها الأثرية، وماذا تفعل عائلة "سي الأشرف" بعد ما دفنت أباها وتركت قبره في الضيعة، ولا تعلم أن الجرافة رمت برفاته تحت حفر المستوطنات الجديدة وهل عاد ناجي إلى بيته وترك مخيم عين الحلوة في لبنان،أم مازال يبحث عن وطنه الذي اعتقله الاحتلال وهو لم يتجاوز عشر سنين وهل مازال يذكرها وراء القضبان، هي لم تنسى رسوماته الكاريكاتورية على جدران بيتها ولم تنسى قريبة أمها غادة العاشقة الجريحة، وأصدقاء الطفولة يافا ورولا ونابلس بنت جدها اليعقوبي وأندريا اليهودي وكلبها تيو وأرضها وجراحها وذراع أمها المقطوعة.

وتقول أيضا: «هل عاد ناجي إلى بيته، وترك عين الحلوة جنوب لبنان، أم ما زال هو الآخر مثلنا، يبحث عن وطنه بعدما اعتقلته يد الاحتلال وهو صغير ولم يتجاوز عشر سنين؟ هل ما زال يذكرني وراء القضبان».[3]

---

(1) عائشة بنور: نساء في الجحيم، ص 7.

(2) المصدر نفسه ، ص 8.

(3) المصدر نفسه، ص 8.

«ولم أنسى أصدقاء الطفولة يافا ورولا وابنة جدي اليعقوبي نابلس وأندريا اليهودي، ولم أنسى كلبنا تيو، ولم أنسى أرضي، ولم أنسى جراحي ولحظتي الخرساء، وذراع أمي المقطوعة، ولم أنسى، ولم أنسى...».[1]

حيث نجد أن الكاتبة استرجعت من خلال ذكرياتها أصدقاء طفولتها التي جمعت بهم الأقدار، واهتمت بأدق التفاصيل، التي كانت بداخل ذاكرتها، حيث أنها انتقت بذلك معظم الشخصيات بداية لتقدم أحداث الرواية كلها، في هذا الفصل، فصورت بذلك غيابها عن الوطن بكل الألم والحسرة التي تسكن كيانها،فصورت حال غيابها عن الوطن، فاستحضرت ذكرياتها المؤلمة وأشياء كثيرة تسترجعها إلى الوراء، بفاجعة يغمرها الكثير من الصمت، لنجدها بذلك تهتم بعصفورها طائر الحسون الذي كان محبوسا في قفصه لأن تغاريده كانت تثير ضجر الأب سالم وتوعدها بإطلاق سراحه لأنه كثير التغريد، حيث تقول الكاتبة في هذا: «كانت توقظني زقزقة عصفوري طائر المحنا أو الحسون في الصباح الباكر، عصفور قرمزي اللون، نشط وحيوي، أغازله كلما أحسست بوحدتي، وأقدم له الطعام وهو يفتح منقاره... وأصبحنا رفيقين حميمين».[2]

وتضيف قائلة: «عصفوري لا يرحل ولا يسافر، هو يسافر في حلمي ويطير في قفصي الصغير ويرقص فوق أغصان أشجار الزيتون التي وضعتها داخل القفص».[3]

(1) عائشة بنور: نساء في الجحيم، ص 8.

(2) المصدر نفسه، ص 10.

(3) المصدر نفسه، ص 10.

«كانت تغريدته الصباحية تثير شجون أبي سالم ومن سجنه، كان دائما يتوعدني بأنه سيطلق سراحه، لأن لا يقبل أن تسجن العصافير، أما أنا فكنت أستقبل كلامه بنوع من الدهشة الجميلة».[1]

نلاحظ من خلال هذه الأمثلة أن الكاتبة هنا كانت لا تبالي لكلام أبيها غير أنها تحب عصفورها فقط، فتقول: «في الحقيقة كنت لا أريد أن أفهم شيئا،وكل ما أتمناه أن يبقى عصفوري طائر المحنا يزين غرفتي وصوته الدافئ يشبع غروري، أستلقي معه على العشب الأخضر تحت شجرة الزيتون، وأركض معه في البراري والمروج الخضراء، وأقطف الزهر والأقحوان».[2]

عند قراءتنا لهذا الفصل نجد أن الكاتبة تصور لنا حياتها التي كانت لا علاقة لها بالألم والحزن، لتجمعها الطفولة مع أيلول ابنة "فدوى القاسم" و"سالم البكري" و"أندريا" "ابن أوليفيا" البريطانية، وجدها اليعقوبي الذي كان يتمتع بالحكمة والشجاعة وكان فخرا لأهل الضيعة ووصفها لمدينة عكا، وحياتها الجميلة، وبعدها فرقتهم الأيام بعد التنكيل والتهجير، وهذا ما سنحاول رصده من خلال الفصل الثاني من الرواية.

### 1-1-الحنين:

ونلحظ في هذا الباب من الرواية بداية القصف والآلام، ونهاية لتلك اللحظات السعيدة، وبداية لجروح مؤلمة، فهو يحمل دلالة قوية من خلال عنوانه "أيلول وأندريا" تصور حياتهما من خلال رصدها لتلك الأحداث الممزوجة بين الفرح والألم الذي جاء فيما بعد، فهما صديقتا الطفولة، ثم أصبحتا صديقتا

(1) عائشة بنور: نساء في الجحيم، ص 11.

(2) المصدر نفسه، ص 13.

الملجأ، كانوا صغارا يلعبون في الضيعة، ولكن عندما كبروا تفرقوا بعد التهجير فكانت أيلول تسكن في الملجأ بعد قصف بيتها، وكانت زيارة أندريا من حين إلى آخر تسترجع طفولتها معها، فتقول الكاتبة في هذا الموضع: «أيلول وأندريا أسماء تطاردني لتستوطنني، لها من الظلال ما يرسم أحلامي ويمسح مرايا حزني ووجعي، عرفتهما من خلال الملجأ، وقبله كنا صغارا نلعب لعبة الغميضة في الضيعة ونأكل السمك المشوي ثم كبرنا وكبر وجعنا وتفرقنا بعد التهجير والتقينا هنا في المخيم بعين الحلوة».[1]

وتقول أيضا: «كانت أيلول تسكن في الملجأ بعد قصف بيتها، أما أندريا فالتقيته ذات يوم عندها، يزورها من حين لآخر ويساعدها في تخفيف آلامها بعدما فقدت كل عائلتها في إحدى الغارات الجوية».[2]

وإذا ما تأملنا في أعماق مضمون هذا الفصل نجد أن أيلول قد زرعت في كيان أندريا معنى السلام والحب والأمان، فوصفها بذلك بأجمل الصفات الجميلة،بالرغم من تلك الآلام المبثوثة في أعماقهم حيث تقول في هذا الصدد بلسان أندريا: «أيلول هي الشابة الوحيدة، القادرة على استعادة توازني وعلى ملء الفراغ بداخلي، يكفي أنها ترمم بداخلي كهوفي الموحشة، ويكفي أنها زرعت في نفسي مساحات للحب وللسلام والأمان».[3]

(1) عائشة بنور: نساء في الجحيم، ص 18.

(2) المصدر نفسه، ص 18.

(3) المصدر نفسه، ص 19.

وتضيف أيضا: «كان شيئا غامضا يعلو محياها، أيلول تمنح الغيوم ابتسامة دافئة فتمطر هادئة على أحلامي المبعثرة وتجمع شتات طفولة مبتورة بداخلي».[1]

لقد جاء هذا الوصف مكملا لسائر الأحداث فالروائية تصف لنا أيلول البطلة الشخصية الأساسية في الرواية، كما تصور لنا قصة حب تبدأ منذ الطفولة في مخيم عين الحلوة المتواجد بجنوب لبنان، فتسرد بذلك القصة وكأنها تستمتع بأحداثهما المثيرة، فكانت أيلول مليئة بالحب والأمل، هجرت من بقاع أرضها، فازداد الحنين إلى عائلتها التي فقدتها، وألم أيلول وجراحها الكبيرة جعل منها إنسانة عذبة الكلام وفي أعماق عينيها صفاء وطيبة ونقاء، فقالت الكاتبة بلسان يافا: «كانت أيلول تنوح كلها فقدت عزيزا منا، كانت تقول وهي نائحة:اسمي أيلول، ابنة فدوى القاسم وسالم البكري، أعشق التراب واللون الأخضر، رومانسية وصريحة، قلقة ومهمومة وكثيرة التفكير، باردة وساخنة وأحيانا الاعتراف بالخطأ لغة أجهلها تماما».[2]

وتضيف أيضا: «أنا كل الفصول الأربعة، شتائية وباردة وقاسية، ولكن ماطرة بالحب، وترمي بي الرياح كما تشاء إلى أرضي التي هجرت منها كلما يجتاحني الحنين، وفقد عائلتي، تأتيني محملة برائحة زهر اللوز الذي كان يزين بيتنا في عكا».[3]

والملفت للانتباه أن يافا تصف لنا أيلول لأنها كانت صديقتها المقربة فتتمتع بصفات مرهفة تتمتع من خلالها بحس عاطفي، حيث كانت أيلول تحلم

(1) عائشة بنور: نساء في الجحيم، ص 19.

(2) المصدر نفسه، ص 20.

(3) المصدر نفسه، ص 21.

بالعودة إلى الوطن والحنين إليه كان بارزا في هذا الفصل، فكانت أيلول تفيض بمشاعر الألم والحنين من آن إلى آخر. وفي حديثها عن النضال والثورة والحب،نجد أن أيلول عرفت ملامح الوجع وهي صغيرة، فصورت لنا من خلال أوجاعها الأليمة نضال المرأة الجزائرية في أيام طغت عليها مظاهر القصف،فتقول الكاتبة: «أيلول هي مدرستي الأولى في مدارس اللاجئين، كانت تعلمنا الحب والسلام، وكانت تسرق مساء كل يوم ثلاثاء لحظات للحديث عن النضال والحب والثورة، كانت تخبرنا دائما عن بطولات الثورة الجزائرية التي قرأت عنها وعن أبطالها الشجعان، عن الأماكن التي كانت مسرحا للمعارك الطاحنة والمدن التي خربت، وعن المرأة الجزائرية وجمالها ونضالها وعذاباتها، كل يوم تأتي لنا بحكاية مجاهدة وبكل تفاصيلها، بطلة من بطلات ذلك الوطن المفدى لتعزز إيماننا بالقضية الأم».[1]

فنلحظ أن الكاتبة في هذا الفصل قد صورت لنا انكسارات أيلول، وهذا ما جعل منها تقبض العلم الفلسطيني بحرقة منها، بدموع موجعة وهي تسترجع بذلك ماضيها الحزين وواقعها المؤلم، في ظل أحلام وأوجاع ممزوجة برحيق الطفولة الجميلة ورائحة الدماء من جانب آخر، حيث تقول الكاتبة بلسان أيلول: «طفح الكيل، طفح الكيل يا يافا، وهي تقبض على العلم الفلسطيني كمن يقبض على الجمر بحرقة كبيرة ودموع موجعة».[2]

بالإضافة أيضا نجد أن الكاتبة قد عمدت في وصف الشخصيات من حين إلى آخر، فجاء وصفها لأوليفيا المرأة البريطانية التي حرمت من الأطفال فكانت فاتنة بالرغم من كبرها في السن، كما جاء وصفها لوالد أندريا "بنيامين" الذي كان

(1) عائشة بنور: نساء في الجحيم، ص 22.

(2) المصدر نفسه، ص 23.

رجلا فظا، لعلاقاته الطبقية، والحقد الذي كان يغزو أعماقه الباطنية، وبذلك اختفاء أوليفيا من الضيعة لسنوات عديدة، وعند عودتها إلى أراضي الوطن بعد مدة مديدة ومعها طفل عمره حوالي عامين وقيل بأنه ابن أختها "صوفيا" وهذا الطفل اسمه "أندريا"، فكانت أوليفيا لا تنتمي إلى عالمها الأوروبي لأنها كانت تحب الامتزاج والاختلاط مع أيلول ويافا تحب طقوسهم وحياتهم الشعبية، كانت تحب لغتهم العربية وكل ما يتعلق بتفاصيل حياتهم، إذا نجد في هذا الفصل الموسوم "بالحنين" أن هناك استرجاع لذكريات وتعبير عن طبيعة الإنسان العربي الذي كان يمنعه الكبرياء من الخضوع للعدو والاعتراف له. ثم ننتقل مباشرة إلى الفصل الثالث من العناوين الداخلية للرواية.

### 1-2-النكبة:

وعند قراءتنا لهذا الفصل نجد أن الكاتبة تتحدث عن عام الحزن والمأساة وعن نفسها في عام 1948، كابنة للنكبة فصورت لنا تلك الأحداث فكانت نكبة شعب ونكبة أمة تعرضت لسلسلة من وسائل الكيد والتعذيب والبطش، حيث نجد أنها سردت لنا قضية اللاجئين الفلسطينيين فكانت أعمق الجروح خاصة في الضمير الإنساني، فهي تشكل بذلك أكبر مأساة وكارثة المتمثلة في الطرد والتهجير المباشر من طرف الاحتلال، ودليل ذلك في قول الكاتبة حيث تقول:«عام 1948 النكبة، عام الحزن أو المأساة الإنسانية للشعب الفلسطيني،تشريد عدد كبير من الشعب خارج دياره».[1]

(1) عائشة بنور: نساء في الجحيم، ص 26.

وتضيف قائلة بلسان أيلول: «النكبة هي السنة التي طردنا فيها مكرهين من بيوتنا وأراضينا وخسرنا وطنا لكن ليس إلى الأبد، هكذا كانت تقول أيلول».[1]

وتقول أيضا الكاتبة بلسان يافا: «أنا يافا ابنة النكبة بساق مقطوعة وأنت أيلول ابنة عكا المدينة الحزينة وذاك أندريا ابن الوطن المهزوم بداخله، وذاك غسان وتلك غادة ووجوه أخرى ستجمعني أرواحهم لحظة بلحظة».[2]

كما تضيف في قولها الآخر عن النكبة بلسان أيلول: «النكبة هي طرد معظم القبائل البدوية وتدمير الهوية ومحو الأسماء الجغرافية العربية وتبديلها بأسماء عبرية ورسم خريطة جديدة على أرض الواقع وعلى أجسادنا».[3]

وإذا ما تأملنا في غمار هذا الفصل نجد أن المبدعة قد وظفت في كثير من المواضع لكلمة النكبة، وعلاقتها بتلك الفترة التاريخية التي عاش فيها الشعب الفلسطيني المضطهد آنذاك، وفي هذا العام قدم الفلسطينيون الكثير من التضحيات الجسيمة، فتحملوا وزر هذه النكبة، وبهذا كان طرد الفلسطينيين من بقاع أراضيهم فقدا لدورهم، وانتهاك حقوقهم، فكانوا الضحية في هذه الحرب،وبذلك حلت النكبة 1948 بهم بعد أن فقدوا مدنهم وقراهم وأراضيهم وديارهم، ودليل ذلك في قول الكاتبة بلسان أيلول ليافا: «النكبة هي الصمت الرهيب على تشردنا، النكبة هي سرقة أحلامك وأحلامي وأحلامنا والسفر بها عبر غارات جوية متتالية، تجتاح المدن النائمة على جراحها والثكلى بمواجعها كل ليلة».[4]

(1) عائشة بنور: نساء في الجحيم، ص 26.

(2) المصدر نفسه، ص 26.

(3) المصدر نفسه، ص 27.

(4) المصدر نفسه، ص 27.

وتضيف أيضا: «النكبة هي مساحة الخريطة التي تضيق وتضيق بنا في المخيمات فيكون الانتظار والوقت مقيت».[1]

فنلحظ من خلال هذا، تحسر أيلول على تلك الأوضاع التي حلت بفلسطين في عام النكبة، والتي حولتهم إلى لاجئين في مخيمات تسودها الضياع والمجازر وانتهاك واغتصاب تلك الأراضي، فكانت النكبة هدم للقرى آنذاك من خلال تحويل المدينة إلى مدن يهودية، وبالتالي تصبح النكبة سرقة لأحلام فكانت بركان غضب يغلي جراء النكبة عام 1948 م وهي السنة التي طرد منها الشعب الفلسطيني من بيئته وخسر وطنه لصالح إقامة الدولة اليهودية.

بالإضافة أيضا نجد أن الكاتبة تسرد لنا الأحداث بصفة متتابعة في هذا الفصل، فتسرد لنا تلك الأوضاع المزرية التي عاشتها البطلة "أيلول" حيث تقول الكاتبة بلسان أيلول:«أشياء كثيرة تغيرت من حولي وأشياء أخرى تحوم حولي،أطيافها تبحث بداخلي عن بقايا امرأة تحاول أن تلملم شتاتها وتحاول أن تنسى جراحها».[2]

وفي ظل هذه الجروح، نجد أن أيلول تلازم أحزانها نغمات تشارك وحدتها،حيث تقول الكاتبة بلسان أيلول: «تلازمني أنغام فيروزية في وحدتي وحزني، ترافقني نغماتها التي تحاكي وجداني، رقة صوتها الملائكي يشنف أسماعي، يعذبني همسها الدافئ، ترافقني في ترحالي وتلاحق خرابي من مدينة

(1) عائشة بنور: نساء في الجحيم، ص 28.

(2) المصدر نفسه، ص 29.

إلى أخرى، بصوتها تمحو حزني الثقيل وتحلق بي إلى عطر أمي فدوى ورائحة غليون أبي سالم».[1]

فنلحظ في هذا المثال أن فيروز قد زادت من هم هذا الوطن الجريح، فتقول في هذا الموضع الكاتبة:«فيروز زادت من هم الوطن الجريح بداخلي، جرحه النازف لم يندمل بعد، جرحه الذي شاخ وتفسخ من شدة الألم، نضال يعشعش فينا علقت عليه مشنقة الأجيال».[2]

فكانت أنغام فيروز تذكر أيلول بأنها قد كبرت أكثر من عشرين سنة، حيث نجد أن أيلول تحكي معنى النضال في حضن الثورة والحب لأن النضال هو نهاية الحياة، وميلاد عمر جديد أي الحياة وما بعد الحياة، فصورت لنا الكاتبة حقيقة الحياة المرة الممزوجة بواقع مرير يحمل بداخله شعلة الحب والنضال،فتقول الكاتبة: «كم تكون الحياة قاسية حينما يصفعنا الواقع بمرارة وبداخلنا نحمل شعلة من الحب والنضال ولا تفارقنا المحن ونمضي كرجل مبتور أمضى حياته في الترحال والمنفى، هكذا كان غسان كنفاني ومحمد بودية الجزائري».[3]

نجد أن الكاتبة قد ربطت بين تاريخ نضال "غسان كنفاني" وتاريخ الجزائر من خلال شخصية "محمد بودية" الجزائري اللذان عاشا حياة الطرد والمنفي،بالإضافة أيضا إلى الشهيدة "شادية أبو غزالة"، لتنتقل في ذروة أحداثها إلى بطلة أخرى وهي "دلال المغربي" ذات الأصول الجزائرية فتصفها الكاتبة بأنها بقايا امرأة مشروخة، حملت في قلبها معاناة كبيرة، فتقول الكاتبة في هذا

(1) عائشة بنور: نساء في الجحيم، ص 29.

(2) المصدر نفسه، ص 31.

(3) المصدر نفسه، ص 32.

الصدد: «كانت دلال المغربي التي دنوت منها ذات يوم جنائزي في زحمة البيت المملوء بالنسوة، وهنّ يبكين الشهداء الأربعة الذين أزهقت أرواحهم قناصة الجيش الإسرائيلي».[1]

فنجد أن دلال المغربي من الشخصيات الأنثوية ومن اللواتي ارتمين في حضن الجحيم ومأساة المعاناة، نتيجة حبها الجارف لوطنها، حيث أنها كانت تعيش بين الفرح تارة وبين الحزن تارة أخرى، فنجد أيلول في وصفها لدلال المغربي، حيث تقول: «دلال المغربي(*)[2] شابة في ربيع العمر، فاتنة شعرها الأسود يتموج وعيناها الكحيلتان تشع منهما ثورة بركان خامد، حادة البصر وقوية البصيرة،لكن فرحها تائه بين اللحظات التي تمر بها وسط عائلتها، وحزنها يلازمها في صمت مريب!»[3]

فكانت دلال المغربي متمسكة بالثورة الجزائرية المجيدة، كما أنها تتميز بثقتها بنفسها، فصورت من خلال هذا بطولات الأجداد في كتب التاريخ، وذلك من خلال مشاهدتها لأفلام سينمائية صورت معارك الجزائر، خاصة في دورية نحو الشرق، وريح الأوراس، وأولاد نوفمبر، والأفيون والعصا، إلى غير ذلك... وخاصة الحريق لمحمد ديب، صورت لنا قضية شعب مناضل، فكان تعزيزها لقضيتها الجزائر ونضالها من أجل فلسطين الحبيبة، فصورت لنا أيضا التضحيات الجسيمة للمرأة وخاصة نضال "جميلة بوحيرد" و"حسيبة بن بوعلي"

(1) عائشة بنور: نساء في الجحيم، ص 33.

(*) دلال المغربي (1958-1978) فتاة فلسطينية ولدت عام 1958 م في مخيم اللاجئين، صبرا القريب من أم لبنانية وأبا يافاوي الأصل، شاركت في عملية عسكرية المعروفة بعملية كمال عدوان بإسرائيل في 14 مارس 1978، قتلت مع ثمانية مسلحين آخرين أثناء العملية، وتوفيت سنة 11 مارس 1978م.

(2) عائشة بنور: نساء في الجحيم، ص 35.

و"جميلة بوعزة" وأخريات، كل هؤلاء اللواتي كان لهن الدور البارز في الأعمال التحررية. فصورت بذلك كل الأحداث التي مروا بها داخل السجون الفرنسية مما جعل من دلال المغربي إنسانة صلبة متينة، كل هذه الأوضاع التي غرزت في أعماقها وكيانها من امرأة مكسورة بفعل التهجير والطرد إلى امرأة صلبة "كجميلة بوحيرد" وقوية "كمريم بوعتورة" وذكية "كزبيدة ولد قابلية"، وحازمة "كفضيلة سعدان"، فتتولى دلال المغربي الحديث عن بطلة من بطلات النضال الجزائري الخالد، وهي ابنة القصبة كما تقول عنها جميلة بوحيرد، حيث تقول دلال المغربي: «تصمد جميلة بوحيرد أمام الجلادين التي لم تجهض يد التعذيب شعلة الثورة في قلبها وهي تنبس بشفتيها المكتنزة بالدماء "الجزائر أمنا"».[1]

وفي هذا الوصف نجد أن إلقاء القبض على جميلة بوحيرد[*] وتعرضها لشتات التعذيب، جعل منها تلفظ باسم اسم بلدها الجزائر فكانت رمزا للتضحية وكانت جميلة بوحيرد تطالب بحرية وطنها، فهي أيدت كفاح جبهة التحرير الوطني، ودليل هذا في قول دلال لأيلول بلسان جميلة بوحيرد أثناء محاكمتها بالإعدام قائلة: «الحقيقة هي أنني أحب وطني وأريد أن أراه حرا، لهذا فأنا أؤيد كفاح جبهة التحرير الوطني».[2]

وتضيف أيضا:«ولكن لا تنسوا أنكم عندما تقتلوننا تقتلون شرف بلادكم وتقاليدها التحررية، كما أنكم تدكون مستقبلها الذي تجعلونه في خطر، ولا تسنوا

(1) عائشة بنور: نساء في الجحيم، ص 38.

(*) جميلة بوحيرد (1935) مقاومة جزائرية، من المناضلات اللاتي ساهمن بشكل مباشر في الثورة الجزائرية أثناء الاستعمار الفرنسي في أواخر القرن العشرين، ولدت في الجزائر العاصمة، من أب جزائري مثقف وأم تونسية من القصبة، انضمت إلى جبهة التحرير الوطني للنضال ضد الاحتلال الفرنسي عام 1954، وألقى عليها القبض عام 1957، توفيت عن عمر يناهز 78 عاما.

(2) عائشة بنور: نساء في الجحيم، ص 41.

أيضا أنكم لن تتمكنوا من منع الجزائر من استعادة حقها في الحرية إن شاء الله».[1]

فنلحظ أن الكاتبة قد استحضرت من خلال هذه الشخصيات قصص بطلات "مريم بوعتورة" و"زهور زراري" التي تنهار أمامهن فرنسا بشعارهما الحرية والمساواة والأخوة، فكانت جميلة بوحيرد رمزا للحرية والصمود، فظلت تقاوم على الرغم من جراحها النازفة والدامية، فهذه هي حكاية البطلة التي روت أحداثها دلال المغربي في هذا الفصل، فكانت بذلك النكبة واحدة والجرح واحد لتصبح هؤلاء البطلات قمة للبطولة وشعلة تضيء الشعب المجيد ولانتصار الأحرار ورفع راية السلام.

كما نجد أيضا دلال المغربي التي ما زالت ترصد تلك الوقائع من خلال حكايات بطلات، فنجد من بينهم أيضا المناضلة الجزائرية "زهور زراري" التي كانت تحلم بتحرير الوطن تحت شعار السلم والسلام، حيث نجد الكاتبة تقول بلسان دلال المغربي: «كانت زهور تركز نظرها على الأسوار المزينة برسومات الأطفال وإلى السبورة السوداء وعلى كل الأثاث الذي لم يعد له معنى وانكسر بداخلها وإلى ظلال "جول فيري" أسطورة المدرسة الفرنسية؟ إلى أشباح الكلمات إن التعذيب يتناغم مع الثقافة، فالتعذيب يمارس في أقسام الحضارة الفرنسية؟؟».[2]

فنلحظ هنا أن الكاتبة تصور لنا بشاعة المكان والتعذيب لدى زهور، من خلال مسح طابع المقاومة والتعذيب من طرف السلطات الفرنسية، ونجد أن

(1) عائشة بنور: نساء في الجحيم، ص 41.

(2) المصدر نفسه، ص 44.

بالرغم من تلك المجازر إلا أن الوطن قد سكن في أرواح هؤلاء "جميلة وزهور ودلال وشادية"، ما دام في القلب نبض للحياة وللوطن، حيث كانت دلال المغربي تتابع كافة التفاصيل والوقائع التي كانت لها صلة بالعمليات الفدائية وخاصة في قطاع غزة التي شهدت أبشع الجرائم والمجازر بحق الكل، سواء كان أبا أم أخا، امرأة أو عجوزا، صغيرا أم كبيرا، فكان الاعتقال لا يفرق بين كبير أو صغير، وفي هذا الموضع تقول الكاتبة بلسان "دلال المغربي": «لا يختلف الاستيطان الصهيوني لفلسطين عن الاستعمار الفرنسي للجزائر، الكل كان ضد الإنسان والحرية، كان الوجود واحدا والعمليات القمعية واحدة، وإن اختلف روادها، فالسياسة المتبعة تتطور وتنسج خيوطها بأشكال جديدة».[1]

وتضيف أيضا: «بيت عمي هدّم، مزرعته أحرقت محاصيلها لتجويعنا جيراننا الذين هجّروا بالقوة، وما زالوا يحملون بأيديهم مفتاح العودة».[2]

وإذا ما تأملنا في هذا الفصل الموسوم بالنكبة، نجد أن الروائية قد وظفت تقنية أخرى من خلال إضفاءها لشخوص أنثوية، تصف تلك الأحداث بشكل متتابع ومتكامل، فتصف الشخوص في ذلك، من مرحلة إلى أخرى، فعرضت لنا تلك المجازر الدموية التي وقعت نتيجة الاستيطان الاستعماري في الجزائر وفلسطين باعتبارها قضية واحدة، فالمآسي كانت واحدة أيضا، فكلا البلدين عرفا الاستعمار الاستيطاني. وبعدها ننتقل مباشرة إلى عنوان آخر يكشف لنا بابا آخر في سرد متتابع.

(1) عائشة بنور: نساء في الجحيم، ص 47.

(2) المصدر نفسه، ص 47.

### 1-3-الحبّ والنضال:

عند قراءتنا العميقة لهذا الفصل نجد أن الروائية، في تتابع مع سير تلك الأحداث السابقة، وكان هذا الفصل مكملا لفصل سابق لها، حيث لو تأملنا من خلال الولوج إلى مضمونه نجد أنها تتحدث عن شخصيات نساء مناضلات فتصور لنا مشاهد بطولاتهم، فنجد بذلك نقاط تشابه بين دلال المغربي ومريم بوعتورة وغيرهم من البطلات، واشتغلت الروائية على رصد التفاصيل النفسية للشخصيات التي كانت تحت وطأة المنفى القاتل، ونجد هنا في سؤالها مع الكاتبة "ماجدولين" هل الحب عدو النضال؟ وذلك من خلال رسائل الشهيد "غسان كنفاني" والأديبة "غادة السمان"، فتقول الكاتبة بلسان ماجدولين لأيلول: «هل الحب عدو النضال يا أيلول؟ صمت برهة وأنا أحدق فيها كمن تقول لها ولماذا هذا السؤال الآن يا ماجدولين، فأنت تضغطين على جراحي المتفسخة منذ طفولتي».[1]

وتضيف قائلة: «سأخبرك يا ماجدولين عن حب خالد اختار النضال واختار النضال الحبّ بطريقة لا يمكن تصورها، فاليوم التاريخ الذي درسته يستوقفني عند مناضلة جزائرية أحببتها كثيرا لأنها أحبت الوطن مثلي بطريقتها وهي في عمر الزهور وناضلت من أجله ووهبت روحها فداء له، إنها لبؤة الجبال مريم بوعتورة (*) الجزائرية ياسمين الاسم الثوري».[2]

---

(1) عائشة بنور: نساء في الجحيم، ص 49.

(*) مريم بوعتورة وتلقب بياسمينة الثائرة، وشهيدة من شهداء ثورة التحرير الجزائرية، ولدت في 17 يناير 1938 في مدينة نقاوس ولاية باتنة شرق الجزائر، اشتغلت كممرضة في أحد المستشفيات في سطيف قبل أن تنظم إلى الثوار، إلى أن استشهدت في ميدان الشرف في 8 يونيو 1960 في قسنطينة.

(2) عائشة بنور: نساء في الجحيم، ص 50.

فـنلحظ أن الحـب والنضـال همـا وجهـان لعملـة واحـدة، حيـث نجـد أن أوجـه الفقـدان والهزيمـة والضـياع والحرمـان والألـم بفقـد الـوطن والحبيبـة هـو فـي نفـس الوقـت نضـال مـن أجـل البقـاء، ثـم إن الحـب شـيء والنضـال مـن أجلـه شـيء آخـر فالحـب والنضـال هـو تـاريخ ذاكـرة بأكملهـا، وفـي جانـب آخـر نقـاط تشـابه بـين هـذه مـريم بوعتـورة ودلال المغربـي، فبطولتهـا كانـت شـاهدة أيضـا علـى فدائيـة فلسـطينية مـن أصـول تلمسـانية جزائريـة وهـي "دلال المغربـي" ودورهـا فـي مشـاركتها علـى العمليـة العسـكرية فـي ديـر ياسـين، أمـا مـريم بوعتـورة التـي سـقت بـدمائها شـجرة الحريـة، وهبـت عمرهـا للـوطن التـي غرسـت فـي قممـه العاليـة "ابنـة نقـاوس" والتـي نبتـت علـى شـموخ قمـم الأوراس نبتـة الياسـمين، فتقـول الكاتبـة فـي مقارنتهـا بـين "دلال المغربـي" و"مـريم بوعتـورة" مـن خـلال وصـفها هـذا: «تـوقفني بطولتهـا شـاهدة علـى فدائيـة فلسـطينية أخـرى مـن أصـول تلمسـانية جزائريـة تشـبهها وهـي مـن مواليـد مخـيم اللاجئـين صـبرا، دلال المغربـي التـي شـاركت فـي عمليـة عسـكرية فـي 14 مارس 1978 مع مجموعة دير ياسين».[1]

وتضـيف أيضـا فـي وصـفها لمـريم بوعتـورة: «مـريم بوعتـورة ابنـة الأوراس (الجزائـري) الأشـم الـذي تغنـى بـه الشـعراء ومـات بـين وهـاده الأبطـال وحفـرت علـى قممه أسماء العذارى والبراءة مخلدين الوطن والذاكرة».[2]

فـنلحظ أن ذاكـرة "أيلـول" قـد نسـجت مـن خلالهـا صـورة بطلتـان "مـريم بوعتـورة" مـن منطقـة نقـاوس والفلسـطينية "دلال المغربـي" تلمسـانية الأصـل، فالـذكرى تشـهد بطـولات الرجـال والنسـاء والعلمـاء، ونجـد أن الروائيـة فـي هـذا الفصـل قـد مزجـت بينهمـا فـي شـكل بـارز فوصـفت لنـا مـريم فـي أبهـى حلـة وبكامـل صـفاتها، حيـث

(1) عائشة بنور: نساء في الجحيم، ص 50.

(2) المصدر نفسه، ص 51.

نشأت مريم بوعتورة وسط أحضان عائلة طيبة، لوالدين طيبين عبد القادر ويمينة،فكبرت مريم وبداخلها معاناة وآلام وطنها وشعبها، وهي يوميا تتعايش تحت وطأة التعذيب والقتل وحرق المنازل، والتي هجرت عائلتها من مدينة نقاوس إلى مدينة سطيف بسبب مظاهرات 8 ماي 1945م، والتي شهدت مجازر وجرائم بشعة، حيث قالت الكاتبة بلسان أيلول: «كبرت الفتاة المدللة وكبرت بداخلها معاناة وآلام شعبها، وهي تعايش يوميا سياط التعذيب ومرارة الدموع والقتل والتشريد والتجويع وحرق المنازل».[1]

فنلحظ في هذا الفصل أن مريم بوعتورة كانت فتاة راقية ومتحضرة ترفض عروض الزواج من جهة أخرى، فترغب بذلك بالالتحاق بالثورة والدفاع عن الوطن، وفي مقارنتها بين دلال المغربي التي قالت بأنها تزوجت الوطن، فكان وطنها همها الوحيد ومبتغاها الأولي، أما مريم بوعتورة التي لم تتأثر بالثقافة الفرنسية غادرت مقاعد الدراسة بسطيف لتلبي بذلك نداء الطلبة الجزائريين وإضراب 19 ماي 1956م، والقيام بمهمة التمريض بجبال الشمال القسنطيني الولاية الثانية، حيث نجد الكاتبة تقول بلسان أيلول في هذا الصدد: «استطاعت تشكيل الخلية الأساسية الأولى للطالبات ( حورية مصطفي، مليكة خرشي فطيمة بن سمرة) وبدعم من أختها ليلى تزودهن بالجرائد والمناشير والسماع لصوت العرب».[2]

واللافت للانتباه، أن هذا الوصف جاء متتابعا في الأحداث، فنجد تساؤل ماجدولين عن صوت العرب لأيلول التي أخبرتها بأنها إذاعة مصرية لها برامجها الخاصة لمناهضة الاستعمار الأجنبي للبلدان العربية كفلسطين والجزائر آنذاك

(1) عائشة بنور: نساء في الجحيم، ص 52.

(2) المصدر نفسه، ص 54.

فمريم بوعتورة الذي توسع خيالها وحلمها النضالي تخلت بذلك عن حياة الرفاهية والتحقت بالجبال والثوار، فأطلقوا عليها اسم ياسمين وهو اسم ثوري، فكانت خطواتها نحو الجبل تتسم بالسعادة والفرح، كما كانت أيضا خطوات دلال المغربي وهي تلتحق بالحركة الفدائية للثورة الفلسطينية حيث أن مريم استطاعت بذلك أن تخدم وطنها بحبها الكبير له وهكذا فعلت أيضا دلال المغربي اتجاه وطنها فلسطين، حاملتان شعلة النضال والحب في أعماقهما، حتى ازدادت الثورة الجزائرية أو الفلسطينية اشتعالا وازدادت بذلك وحشية الاستعمار لحصد الأبرياء.

وإذا ما تأملنا من بداية هذا الفصل إلى نهايته نجد أن الكاتبة قد ربطت ربطا وثيقا بين مريم بوعتورة ودلال المغربي وسط لهيب المعارك وجحيمها اقتحمت "ياسمين" كما فعلت دلال المغربي رفقة مناضلات عايشت أبشع القتال من طرف المستعمر الفرنسي والإسرائيلي بعد نكبة 1948 م، مما أدى إلى فراقها لأحبتها فمنهم من مات ومنهم من انتقل إلى وجهة أخرى، فرفضت الذهاب لتونس وذلك من أجل مواصلة الكفاح في وطنها الجزائر، لذلك فضلت أن تموت مريم وسط إخوانها المناضلين حيث تقول الكاتبة بلسان أيلول لماجدولين: «أفضل أن استشهد بين إخواني المجاهدين ووسط أبناء شعبي في الجزائر الذين أحببتهم وأحبوني وهكذا كانت تقول الفدائية دلال المغربي».[1]

وفي قلب المعارك نوفمبر 1959 أصيبت مريم بجروح لكنها لاقت العلاج فأقلقت بذلك الفرنسيين لأنها أصبحت رتبة ملازم أول، وتواصل أيلول في وصف مريم بالفتاة الجريئة التي خاضت حرب الشوارع وزرعت الرعب والموت بين الجنود الفرنسيين لينتقل الحديث عن دلال المغربي مرة أخرى، فتتسائل ماجدولين عن الفدائية دلال المغربي فتجيبها أيلول قائلة:«آه يا عزيزتي فالمخيمات

(1) عائشة بنور: نساء في الجحيم، ص 62.

الفلسطينية هي الأخرى شهدت أبشع المجازر والمذابح الدموية الرهيبة التي أثخنت الجرح الفلسطيني فشاركت دلال المغربي بإحدى العمليات التي أشرف عليها أبو جهاد بخطته».[1]

فنجد أن دلال المغربي كانت رئيسة الفرقة الفدائية "بدير ياسين"، وفي سياق آخر كانت مريم بوعتورة تعيد هيكلة التنظيم الفدائي فكونت بذلك الفدائيين،وازداد البحث عنها من طرف الاستخبارات الفرنسية، أما دلال المغربي التي كانت تقرر أن توصل الفرقة الفدائية بزوارق متجهة نحو البحر إلى شاطئ مدينة يافا القريبة من تلأبيب لتنفيذ العملية فنجحت في ذلك، غير أن مريم بوعتورة تم التعرف على مكانها بسهولة. أما دلال المغربي التي أخرجت علم فلسطين أمام وجوه احتجزتها وعلقتها في الحافلة، وهي تقول بدون خوف أو موت. فتقول أيلول بلسان دلال المغربي: «لتعلموا جميعا أن أرض فلسطين عربية وستظل كذلك مهما علت أصواتكم وبنيانكم على أرضها».[2]

حيث اكتشفت القوات الإسرائيلية ما حدث فعززت القوات العسكرية لمواجهة العملية الفدائية التي خاضتها دلال المغربي، فأصدر رئيسهم "ايهود باراك" بإيقاف العائلة، وتمت المواجهة بإطلاق الرصاص المتبادل، فسقطت دلال المغربي شهيدة بدمائها، لكن دلال المغربي استشهدت مبتسمة ساخرة منهم،وكأنها توصي رفاقها برفع السلاح للدفاع عن الوطن كما فعلت من قبل حسيبة الجزائرية، أما عن الفدائية مريم بوعتورة تم اقتحام منزلها فأصيبت بشظايا القصف، وأصيبت بنزيف دموي خطير وهي صارخة منهم، ترفع راية الحب والنضال في جبينها، تم قتلهم بأبشع أنواع التعذيب لكن الوجوه باسمة ترفرف

(1) عائشة بنور: نساء في الجحيم، ص 63، 64.

(2) المصدر نفسه، ص 69.

روحها وتذرف دماء الحرية بغزارة فجاء قول الكاتبة في هذا الصدد: «تحوم الشهادة على وجوه باسمة، ترفرف روحها مزهوة، قابضة على روح الألم بقوة تذرف دماء الحرية بغزارة، لم تضيع شارع الحب خلفها، تحولها شهادتها إلى قصائد من الحرية والعزة والكرامة لتبدأ رحلة الكلام ترسم وطنا من لوعة، ووطنا من ماء، ووطنا من صخر عتيد».[1]

هكذا مزجت الكاتبة بين شخصيتين لمناضلتين قد رسمتا ثنائية النضال والحب بالرغم من واقعهما الأليم، فلفظت الشهيدة مريم بوعتورة أنفاسها وهي في عمر الزهور 22 سنة معطرة بذلك قمم الأوراس، أما دلال المغربي التي كانت ترفرف روحها في السماء طليقة حرة، وهي أيضا ابنة العشرين تزف كعروس،شيعتها العيون باكية عليها والوطن مبتسما بنضالها، رفعت راية العلم الفلسطيني، فنجد أن أيلول تسرد الوقائع لماجدولين حدثا تلو الآخر، وفي هذا الفصل يتبين لنا أن قيمة الحب والنضال قد حملتها هؤلاء البطلات حبهم لوطنهم ونضالهم من أجل الحرية. فهذا وصف مباشر جاء على لسان البطلة أيلول،فأضفى بذلك عليه غلالة من الصدق ولمسة من الفن تجعله أكثر تأثيرا في نفس المتلقي، فننتقل إلى عنوان آخر تصف لنا في خطورة الواقع الإحتلالي وما جره من تهجير ومنافي وحنين لا ينتهي.

### 1-4-اللحظة الخرساء:

وإذا ما تأملنا هذا العنوان الموحي إلى العديد من الدلالات، نقف أولا عند لفظة اللحظة الخرساء التي وردت في كثير من المواضع في هذا الفصل، وهذا التكرار يعكس صورة الحيرة والتراكم الداخلي لمجموعة من النساء، فاللحظة

(1) عائشة بنور: نساء في الجحيم، ص 72.

الخرساء هي بكاء الوطن ونزيفه، فبكاء الأوطان جراء سعير الحروب والمعارك وصرخته المدوية ترتسم بذلك اللحظة الخرساء التي نجدها متكررة بصفة بارزة حوالي 24 مرة في العمل الروائي. وفي هذا الفصل نجد بطلة الرواية "أيلول" تصف لنا وتحكي عن أصعب اللحظات المؤلمة التي مرت بها في حياتها،فتتذكر بذلك موت عائلتها تحت بقايا حطام بيتها، نتيجة القصف في مدينتها «عكا»، فتحكي بذلك صفة وتفاصيل الفاجعة التي حلت بها، فتقول أيلول في هذا قائلة: «استوقفتني اللحظة الخرساء التي امتصتني في جوفها وأيقظتني اللحظة المرعبة على وجعي مع غيبوبتي وذهولي وتناثرت الشظايا والأشلاء أمامي، وجسدي المحموم يغلفه سواد الحمم والرماد».[1]

وتضيف أيضا: «ونحن هكذا في اللحظة الخرساء صعق أذاننا دوي آخر ،رعد قوي رجت له أجسامنا المتهالكة، اعتقدنا للحظة خرساء أننا شظايا متطايرة في سماء ماطرة حمما، ولكن الدوي كان دخانه في الضفة المقابلة،وازداد نواحي وانطلقت اللحظة الخرساء القاتلة بصراخ أشد من انفجارات الطائرات المقنبلة».[2]

فنجد أيلول تواصل حديثها عن هذه اللحظة الخرساء، والطريقة الفظيعة التي ماتت بها أمها وهي مقطوعة الذراع، فتحكي لنا عن بكاء أخوها الصغير ابن الأربعة أشهر الطفل صابر، وأيضا كيف انتشلها عمها زكريا من هذه اللحظة المؤلمة والخرساء، لكنها ظلت متماسكة بذراع أمها التي قطعت في ساحة المعركة، فبكت بحرارة وأبكت كل من حولها، فتقول أيلول: «آه من لوعتي يا أمي وآه يا أبي... خسرت عمري وطفولتي وشبابي كم يؤلمني بكائي في

(1) عائشة بنور: نساء في الجحيم، ص 77.

(2) المصدر نفسه، ص 79.

معتقل الحياة يا أمي، أعانق ريح أرواحكم في السماء، ثم تلفني نار الفقد يا أمي حارقة وموجعة».[1]

كما تقول أيضا: «هذا السوار الذي كان يزين معصمك أخبئه بين أشيائي البسيطة وأذكر قولك لي: ذات يوم هذا السوار في معصمك يوم زفافك».[2]

«آه يا أمي ليتني أضعه اليوم فرحة، مزهوة بليلة العمر التي تنتظرها كل فتاة، اليوم يا أمي سوارك هو وجعي، هو حزني هو صدمتي ولحظتي الخرساء».[3]

وتضيف أيلول من شدة الألم: «لم يعد لك يا أبي قميص كي أرميه على وجه جدي اليعقوبي كي يرتد بصره فكل ملابسك احترقت».[4]

فنلحظ في هذا الفصل أن أيلول تصف لنا تلك الأحداث واللحظات المريرة التي عاشتها، وسط لهيب من المعارك الضارية، نتجت عنها ركاما من الجثث المحترقة والمفحمة، فخسرت فيها بيتها وعائلتها أمها وأبيها وأخيها، فاجعة من لحظتها الخرساء والقلب المشتعل ينزف بحرقة دامية، وتسترجع أيلول في تلك اللحظات ذكرياتها مع عائلتها فأجهشت بالبكاء في حقل تلك المأساة. ثم تصف باقي الأحداث في عنوان آخر جاءت به الروائية لتتابع باقي الحكي الذي قامت بسرده أيلول.

(1) عائشة بنور: نساء في الجحيم، ص 83، 84.

(2) المصدر نفسه، ص 84.

(3) المصدر نفسه، ص 84.

(4) المصدر نفسه ، ص 85.

**1-5-تلال الرمال:**

عند قراءتنا لهذا العنوان نجد أن بطلة الرواية أيلول تصف لنا الحياة المرة التي حلت بها، فتصف لنا تلك المخيمات والأوضاع المزرية، وتستحضر بذلك مأساتها الإنسانية من خلال فقدها لأرواح أمها وأبيها ولكل من يقرأ هذه الأسطر التي حملت في ثناياها تلك الفاجعة المؤلمة، نجدها تحكي عن مرارة فقد لا تعوضه الأمكنة أو الكلمات، فتقول أيلول في هذا الصدد: «يا أبي الأوضاع في المخيمات مؤلمة ومزرية، والضغط يولد الانفجار كما يقال، هنا في المخيم لا بيوت لنا، بعض الأغطية والمؤن التي تتبرع بها المنظمات الإنسانية، وحالنا كحال الرحل، وأصبحنا يا أبي مشاريع للاعودة والبحث عن وطن بديل».[1]

«لا تغضب مني يا أبي لأنني لا أريد أن أسمع حكايا جدي عنك فأنا أتألم وقد أجن من أنينه عليك ساعة الأصيل».[2]

«لا تلمني يا أبي فروحي متعبة، موجوعة برحيلكم، وآه يا أبي وآه يا صابر».[3]

وتضيف قائلة: «يا أمي أنا اليوم عارية، فراشي في المخيم بارد، وبين ضلوعي وجع بارد، لم يبق المقهى المجاور لبيتنا، ولا الشارع المطل على البحر لم يبق زرعك بجنبات البيت ولا جفنات عناقيد العنب متدلية خلف الأسوار، كل شيء تفحم وأرعد وأزبد وانتحر».[4]

---

(1) عائشة بنور: نساء في الجحيم ، ص 86.

(2) المصدر نفسه ، ص 90.

(3) المصدر نفسه، ص 90.

(4) المصدر نفسه، ص 93.

والملاحظ أن هذا الفصل جاء مليئا بذكريات الطفولة التي شهدت الفاجعة من خلال حوارات أبيها السابقة مع جدها اليعقوبي، فعرضت لنا كل التفاصيل التي شهدتها بكثير من الحب والعظمة، ففتحت بذلك قهم الذكريات بحلوها ومرها، فلم تنسى ذكريات طفولتها مع أحبتهم قبل أن يرحلوا وبقيت تحمل صورهم في ذاكرتها المشروخة، فتأثرت بنابلس التي أرغمتها على حب الوطن ونسيان الماضي، لكنها لم تستطع ذلك، فكان من الصعب نسيان أيلول لماضيها، فلم تشأ بذلك الفصل بين ماضيها وحاضرها، فبقيت تصارع الأفكار في ذاتها، باسترجاعها للحظاتها وذاكرتها المؤلمة. ثم ننتقل مباشرة إلى باب آخر متمسكة بتلك الذكريات.

### 1-6-الذاكرة المشروخة:

وفي هذا الفصل نجد أن أيلول بطلة الرواية ما زالت تسترجع ذكرياتها،فتصور لنا من خلال الذاكرة أيام هدم بيتها في عكا، والمشاهد المؤلمة التي وقعت فيها جريمة التفجير البشعة عكا، التي عبرت عنها أيلول باللحظة الخرساء، فتقول الكاتبة: «اليوم، عكا حزينة المدينة الجميلة تناثرت كالهباء المنثور أمامي الدخان الأسود يتصاعد في الأفق، يلف أحلامنا، ورائحة لحوم بشرية مشوية تحترق، وخارج الأفق شمس محتشمة، محجبة بوشاح أسود يسرق ضياءها».[1]

كما تضيف أيضا: «المدينة بعضها واطىء، والآخر كومات من الركام وأنا لا أدري في أية نقطة من المدينة أقف».[2]

(1) عائشة بنور: نساء في الجحيم، ص 99.

(2) المصدر نفسه، ص 100.

وتقول أيضا: «اليوم عكا حزينة وشاحبة، والضيعة فارغة وموحشة وباردة،لا أصدق أنني سقطت كورقة خريف ذابلة، وبقيت وحيدة في العراء، أمرر الساعات وأنتهي بوجعي، وأقلب النظرات من حولي فتهدأ شهوتي للحياة».[1]

«من حولي أحكيها خرابا بروحي، وبقايا من الذكريات الجميلة ما زالت تبتز كهوف ذاكرتي المشروخة».[2]

وإذا ما تأملنا في هذه الأقوال التي تصور لنا ذكريات أيلول المريرة لمدينتها عكا، تلك المدينة التي تناثرت كالهباء، في المكان "الحلوة" ورزقت بطفل اسمه ياسين، لكن شاءت الأقدار أن تخطف أرواحهم إثر القصف الجوي، ولم يبقى على قيد الحياة سوى ابنهم ياسين الذي اختفى عن الأنظار، فأصبحت أيلول تتذكر حكاياتها المفزعة كلما نظرت إلى السماء، وتمضي الأيام وهي تتذكر أحلامها الطفولية، وهي كاتمة لأسرارها فتفضحها تلك الابتسامة الهاربة من زمن الذكريات، وهي تحلم بتلك الذكريات علها تزول ويأتي يوم جديد ينير ذلك الحلم بروح متجددة لكن الذاكرة تبقى لا تزول تتحسس منها أوجاعها المؤلمة. ثم ننتقل مباشرة إلى عنوان آخر وفيه تواصل أيلول عملية السرد الاسترجاعي.

### 1-7-بطاقة هوية:

وإذا ما تأملنا مضمون هذا الفصل نجد أن أيلول بطلة الرواية تقوم بوصف دقيق "لأندريا" الشاب الصحفي اليهودي الذي كانا يمثلان ثنائي الحب فكانت تجمعهما علاقة ودية، وهذا ما نلمحه مقابلا لثنائي "غسان وغادة"، فأندريا كان من أصول فلسطينية الذي استشهد أبواه على يد الإجرام الصهيوني، فظل بذلك

(1) عائشة بنور: نساء في الجحيم، ص 101.

(2) المصدر نفسه، ص 101.

يجهل هويته لأنه خطف آنذاك، لكنه ظل يبحث عنها حتى اكتشف هويته بالصدفة، لذلك جاء وصف أيلول دقيقا، حيث تقول في وصفه: «أندريا أبيض البشرة، له عينان زرقاوان وصغيرتان وغائرتان في المحجرين، وحاجبان ناعمان يوحيان بالكبرياء والغبطة والعناد، وعلى جانب حاجبه الأيسر شامة صغيرة، ذو قامة طويلة وعضلات مفتولة، رقبته الطويلة يغطيها دائما بوشاح يتماشى مع الجاكيت البني الذي لا يمتد إلى أسفل الخصر، حرصه الشديد على أناقه تميزه عن الآخرين زادت في وسامته وثقته بنفسه أثرت على الأقرباء منه».[1]

هنا يتفجر حزنا وأسى، تسوده القتامة والسواد الحالك، والذي شهد حالة من الضياع والتشرد والموت، فتحكي لنا أيلول بأنها درست وتخصصت في التاريخ فكانت تحبه تارة وتكرهه تارة أخرى، لأن التاريخ سرق منها أحلامها ونور أملها وعائلتها بسبب الحروب الضاربة، فنجدها تحكي عن المعاناة التي حلت بمدينتها وخاصة المعاناة في السجون الذي شهد التعذيب والتنكيل،ونجدها أيضا تحكي في هذا الفصل الملىء بالذكريات المؤلمة عن معاناة المرأة آنذاك في السجون،فصورت لنا ما عانت منه المناضلات البطلات في الجزائر داخل السجون، ودليل هذا في قولها وهي تحكي عن رسائل "ياسر" المعتقل: «إن رسائله التي كنت أقرأها ونابلس كانت كالأحجية معقدة، متشابكة مؤلمة وفظيعة تشبه حكايا الجدات كأنها أسطورة على أرض الواقع، كأنها الثورة الجزائرية على أرضنا».[2]

(1) عائشة بنور: نساء في الجحيم، ص 121.

(2) المصدر نفسه، ص 108.

وتضيف قائلة: «لم أستطع أن أكمل قراءة الرسالة، فلقد عقد لساني عن الكلام، كنت أبكي بداخلي الوطن والذاكرة المتعبة».[1]

والملاحظ أن أيلول كانت تحكي أيضا عن نابلس ابنة جدها اليعقوبي وكيف جعلتها تحاول نسيان ماضيها، وتحمل في قلبها حب وطنها، فنجد أثناء قراءتنا لهذا الفصل الذي رصدت فيه الروائية تلك الأحداث بطريقة متسلسلة، فقد كانت تستخدم عبارات وكلمات معلنة بذلك عن بداية المقاطع الاسترجاعية مثل: ذاكرتي المشروخة، أتذكر ذكريات، كما نلاحظ أن الروائية قد عمدت في كل فصل إلى وضع نقاط حذف فتركتها، لتجنب القارئ من الوقوع في الحيرة أو الملل، لذلك طغى في هذا الباب الاسترجاع المؤلم. ثم ننتقل مباشرة إلى عنوان آخر وهو بمثابة التتابع التسلسلي للأحداث.

### 1-8-عطر الماضي:

وفي هذا الفصل تتابع أيلول حكيها عن جدها اليعقوبي الذي حدثها عن نكبة 1948 م التي كانت تمثل مأساة على الشعب الفلسطيني، فأثرت بذلك في كل شيء، سواء في تاريخها أو في ثيابها، وفي هذا يواصل جدها اليعقوبي حكيه عن ملابس النساء والثوب الفلسطيني الذي كان يزين وطنهم لكنه أصبح رمزا للحزن آنذاك والحنين، فتقول أيلول بلسان "جدها اليعقوبي": «تظهر النكبة مرسومة على أثوابنا التي تزيننا في أعراسنا وأتراحنا، من جيل إلى جيل، الثوب الفلسطيني يظهر الحزن والحنين من خلال الألوان منذ القديم، وبمرور الزمن اختفت الألوان الزاهية كما غابت ابتسامتنا منذ ذلك الزمن».[2]

---

(1) عائشة بنور: نساء في الجحيم، ص 109.

(2) المصدر نفسه، ص 111، 112.

وتضيف أيضا بلسان جدها: «فلباس الرجل التقليدي يا بنيتي القنباز أو الغنبار والكوفية، بلونيها الأبيض والأسود تعكس بساطة الحياة الفلاحية في قرى فلسطين وضيعاتها ورمزا وطنيا يرمز لنضال شعبنا الفلسطيني».[1]

«وللمرأة الفلسطينية الثوب الملون أو الأسود الطويل الذي يغطي كامل جسدها والمطرز بالخيوط الذهبية على شكل أزهار وورود يختلف من منطقة لأخرى أي ما بين المناطق الجبلية أو البادية أو الساحل».[2]

كما نجد أن أيلول بطلة الرواية كانت تسرد بلسان جدها اليعقوبي عن النكبة التي حلت بوطنهم فلسطين فقضت بذلك على كل التقاليد والأعراف وخاصة تاريخهم العريق، كما نجدها تحكي عن عمها أبو يونس الجبيلي وأنه أنجب طفلة اسمها هاجر التي تزوجت من ابن عمها إسحاق عبد الستار في قرية دير ياسين، فعادت الأسرة بعد ذلك إلى مخيم عين.

والملاحظ أن وصف أيلول لأندريا كان أوروبيا لأنه كان ابن السيدة أوليفيا البريطانية التي ادعت بأنه ابنها، لكن عائلة أيلول كانت ترفض اللعب معه لأنه كان من أصول يهودية، فكان يحب أيلول بعنفوان، ولكنه بعد أن اكتشف هويته الحقيقية ترك فلسطين ورحل إلى مكان مجهول، وبقي يتذكر أيلول التي أحبها بصدق في كل مكان، فنجد في هذا الفصل أن أيلول بطلة الرواية قد تعلقت بأندريا كثيرا، مما جعل في وصفها دقيقا له، حيث أنها قارنت بينه وبين غسان كنفاني ابن عكا فتحدثت أيضا عن طفولتها مع أندريا، وتذكرت أيضا غضب والديها منها اتجاه أندريا، ويزداد عمق الصراع، حيث قالت أيلول: «مسكين

(1) عائشة بنور: نساء في الجحيم، ص 112.

(2) المصدر نفسه، ص 114، 115.

أندريا ومسكينة أنا لأنني فلسطينية بلا أرض، مسكين هو لأنه أحبني ونسي للحظة أن أهله اغتصبوا أرضي، ومسكينة أنا التي عرفته أنه ليس منا».[1]

ثم تتذكر أيلول قريبة أمها غادة التي كانت تخبرها بأن الألم والذاكرة توأمان لا تستطيع قتل الألم دون سحق الذاكرة، وبعدها تتذكر أيلول أغاني العودة لفيروز، ونهاية الفصل يختم بإحدى نماذج محمود درويش الحامل بطاقة هوية،لننتقل مباشرة إلى عنوان آخر وهو دليل على الانتماء لأرض هذا الوطن.

### 1-9-وجع الانتماء:

وفي هذا الفصل تحكي أيلول لقاءها بأندريا في مخيم عين الحلوة الذي جاء لزيارتها وليودعها قبل أن يدخل الجيش، لأنه كان سيدافع عن الوطن، فبدا لها حزينا ومهموما فحاول احتضانها لكنها رفضت ذلك لأنها تذكرت يد أمها المقطوعة، بالرغم من أنها تمنت أن يحضنها ولو للحظة، ثم انصرفت عنه إلى المخيم، فتقول أيلول في هذا الصدد: «في غفلة من الزمن التقيت بأندريا، وفي يوم عاصف وبارد انفلتت خيوط شمس باهتة من سحب متراكمة في الأفق تضيء ملامح وجوهنا المتعبة».[2]

وبعدها اكتشف أندريا حينما سأل عن أمه الحقيقية عندما عرف بأنه ليس ابن أوليفيا وبنيامين آنذاك ولاحظ أزمة الصراع بينه وبين أبيه الذي كان يحكي معه على الوطن كثيرا، حتى عرف بأنه ياسين ابن إسحاق عبد الستار، فعرف بأن أسرته ماتت تحت الغارات، حتى حزم حقائبه ورحل بعيدا، حيث يختم الفصل بقول أندريا: «حزمت حقائب الترحال ورحلت بعيدا دون أن أودع أحدا

(1) عائشة بنور: نساء في الجحيم، ص 127.

(2) المصدر نفسه، ص 135.

أحمل في قلبي أيلول، وأنا أبحث بداخلي عن شيء يعيد لي الطمأنينة ويعيد لعبة الدفء والحنين والاشتياق لحياة ولت عندما كنت صغيرا، وحنين مشترك أتعبني بين حاضري وماضي، أنا أتوق لسلام يرفرف على حياتي القادمة».[1]

فكانت نهاية هذا الفصل حزينة بفراق أيلول واكتشاف أندريا بأنه قد شب بأصول يهودية، وبعدها ننتقل مباشرة إلى عنوان آخر.

**1-10-الرحيل:**

وفي هذا الفصل تحكي أيلول لنابلس عن رحيلها إلى إسبانيا عند قريبة أمها غادة، والصمت يهز كيانها يخفي تلك الذكريات التي تشم منها رحيق الماضي وحنينها إلى أندريا يزداد يوما بعد يوم، لكن نابلس كانت تخفف من آلامها وهي ابنة جدها اليعقوبي، فزرعت فيها بذور الأمل. ودليل هذا في قول نابلس لأيلول:«عليك أن تكوني قوية، كفى نواحا وتذمرا. عند غادة قد تتغير حياتك،وسوف تلتقين بغسان ابن عمي العكاوي وتتجدد يومياتك».[2]

وتضيف أيضا: «كانت نابلس تأخذ ثقتها من ألمها والإصرار والتحدي، أما أنا فلقد لبست آثار الألم وأعلنت الرحيل، وآثار قيود الضحية مغروزة في أعماق الذاكرة وغياهب الروح المفجوعة».[3]

ومن هنا نجد أن أيلول كانت تتذكر لحظاتها المفرحة آنذاك كما تتذكر وصية أمها التي أخبرتها بأن لها قريبة تعيش في دمشق والتي كانت تنتقل بين لندن وباريس وبيروت اسمها غادة، فكانت غادة تتصل بها من حين لآخر كما

(1) عائشة بنور: نساء في الجحيم، ص 150، 151.

(2) المصدر نفسه، ص 153.

(3) المصدر نفسه، ص 153.

كان يفعل غسان، فتصف أيلول غادة فتقول عنها: «غادة جميلة جدا، ماتت أمها ووهي صغيرة، لم تعرف وجهها ولم ترتوي من حليبها ولم تشبع من دفء حضنها، ولم تسعد بصحبتها وهي شابة بقية عمرها، ورغم جراحها دائما في الطليعة».[1]

والملاحظ أن أيلول كانت تتحدث عن غادة بكل صفات الحب والشوق،وفي ختام هذا الفصل نجد أيلول تحكي عن جدها اليعقوبي الذي بقي مع نابلس لتلملم جراحه بعدما ابيضت عيناه واضطربت سكينته وبقي وحيدا يترقب بذلك عودة أبنائه إياد وزكريا وياسر من سجون إسرائيل، أما أندريا الذي اختفى تماما ولم تلتق به قبل الرحيل فانقطعت بذلك أخباره. وبعدها ننتقل إلى باب آخر يكشف لنا أسرار تلك الأحداث المثيرة.

## 1-11-دهشة اللقاء:

وإذا ما تأملنا بداية هذا الفصل نجد أن الكاتبة تستحضر لنا شخصيتين حقيقيتين وبارزتين هما غادة(*) وغسان(*)، فنجدها تحكي تلك الأحداث بلسان غادة وعن لقائها الأول بغسان، وكيف توطدت وتوثقت بينهما أواصر العلاقة من أول لقاء لهما، فجاء وصفها لنا وصفا دقيقا. فتقول غادة عندما جمعتها الصدفة

(1) عائشة بنور: نساء في الجحيم، ص 154.

(*) غادة أحمد السمان مواليد 1942م كاتبة وأديبة سورية، ولدت في دمشق لأسرة شامية ولها صلة قربى بالشاعر السوري نزار القباني، تعتبر واحدة من أبرز الكتاب في الأدب العربي المعاصر، غزيرة الإنتاج، وقد وصفت السمان المرأة المتحررة بأنها إنسان له كافة الحقوق كالرجل تماما وعرفت الاختلاف بين الرجل والمرأة بالكيفية وليست بالكمية.

(*) غسان كنفاني (عكا 8 أبريل 1936- بيروت 8 يوليو 1972م) هو روائي وقاص وصحفي فلسطيني، ويعتبر أحد أشهر الكتاب والصحافيين العرب في القرن العشرين، فقد كانت أعماله الأدبية من روايات وقصص قصيرة متجذرة في عمق الثقافة العربية والفلسطينية استشهد في بيروت مع ابن أخته في انفجار سيارة مفخخة على أيدي عملاء إسرائيليين عام 1972.

بغسان: «صدفة جميلة أن أراك هنا أيها القلم المناضل؟! ردّ علي بكثير من الهدوء والحميمية: فرصة سعيدة غادة...»[1]

وفي وصفها الحسي والنفسي له، تقول غادة: «غسان رأيته رجلا لم تسبق لي رؤيته، نحيل الجسم، أسمر البشرة، أسود العينين، غزير الشارب، نظراته قلقة، مضطربة، حاقدة وثائرة، مصممة ومستفهمة».[2]

كما نجد أيضا صديقه أبو المظفر النحاس الذي تذكر قوله عن غسان،فيقول: «هذا الوجه الجميل يذكرني بطفولتي وبمدينتي وأعماقي، ضوء ما ينفذ إلى أعماق أعماقي».[3]

والملاحظ أن غادة تحكي وتسرد تلك اللحظات واللقاءات التي جمعتها بغسان، وبرسائل كانت في طياتها لغة أخرى، مليئة بالأحلام والانكسارات ولوعة الفراق الشديدة، وجاء أيضا وصف غادة لبيتها الذي عاشت فيه وهي تكتب وتدون تلك الرسائل المتبادلة بين الطرفين، التي تحمل في ثناياها مشاعر الحنين والمودة، وبعدها تتذكر وهي في حالة من الضياع تصارع وحدتها الأليمة فتقول غادة:«إن عمري قد مات وانتحر على طول الظل الذي أمتطيه، أو يزورني لحظة أن أبقى على هامش المدى أرقب اللحظات القادمة وهي تمر كالعماء البهيم».[4]

أما في ختام هذا الفصل تتذكر غادة يوم اللقاء، فتجول شوارع المدينة لتشم رائحتها العطرة، وتلتقط بذلك بعض الصور للذكرى، وتتجول من حي إلى حي

(1) عائشة بنور: نساء في الجحيم، ص 156.

(2) المصدر نفسه، ص 158.

(3) المصدر نفسه، ص 161.

(4) المصدر نفسه، ص 168.

ومن سوق إلى سوق وكل هذا لأنها لم تجد غسان في هذه المدينة، فتصبح أنفاسها ممزقة ومؤلمة، لنجدها تصف مشاعرها وقلقها وحزنها، وعذابها المتتالي عندما تتحدث عن حبيبها غسان، في فضاء مليء بالتذكر والوجع، فنقتطف في نهاية هذا الفصل مقطعا يوضح لنا دهشة اللقاء، حيث تقول غادة: «ولأنني لا أتقن الصمت كانت عيناي قدري، دهشة هو اللقاء، ودهشة ما بعد اللقاء، ودهشة أن يشعل سيجارة ثانية في وجهي».[1]

واللافت للانتباه أن غادة قد عاشت محنة التيه والغربة، ثم محنة فقدانها لحبيبها غسان. وباعتبارها كاتبة مثقفة أيضا فهي عاشت يتيمة الأبوين، وبعدها ننتقل إلى باقي الأحداث التي تعد باب البوح الأليم والاسترجاع الموجع لذكريات الماضي.

### 1-12-الفتى العكاوي:

وإذا ما تأملنا هذا الفصل المليء بالاسترجاعات والذكريات المؤلمة، نجد أن غادة تتذكر حبيبها غسان، فتتذكر كل كلمة قالها لها غسان، تتذكر لقاءاتها وكل حكايات الطفولة، وهذا ما زاد من وجعها، تقول غادة: «ذات ليلة باردة كان آلام الوجع تتخر جسدك، لم ترحمك المسكنات، كان الوجع يمزق قلبك مرتين،المرض والوطن، حاولت تخفيف آلامك، بتحضير كأس شاي ساخن، لكن زاد وجعك وأنتَ تخبرني حكايتك منذ الطفولة وأنا جالسة أمامك موجوعة ومبهورة».[2]

(1) عائشة بنور: نساء في الجحيم، ص 157.

(2) المصدر نفسه، ص 178.

كما نجد غسان الذي كان يسرد قصته بشجاعة وصرامة حيث يقول غسان في هذا الصدد: «رغم المرارة التي تجتاحني ما زلت أقبض على حفنة التراب الهاربة من بين أصابعي، وبدت حفنة التراب أكثر حنانا وأكثر دفئا في قبضتي وأكثر ألما وهي تهرب مني».[1]

ويضيف أيضا: «ثم لاحت أمامي صورة البطل الجزائري مصالي الحاج يحمل حفنة التراب قائلا: هذه الأرض ليست للبيع».[2]

واللافت للانتباه أن غسان يحمل وجع تلك الذاكرة التي سرقت منهم أحلامهم ووطنهم، ولكن بالرغم من هذا بقي متمسكا بوطنه، فيحكي غسان عن النكبة 1948 م تلك الكارثة التي هزت الشعب الفلسطيني وعرفت التهجير ورحلت بذلك كل الأسر، فربط بينه وبين حنظلة العلي فيقول: «أجل كنت حنظلة ناجي العلي لقد كان شخصية لرسوماته وحياته، ولوضع عربي متعب».[3]

وبقي غسان يتذكر تلك اللحظات المؤلمة ومدى الوجع واليأس، الذي حمله بجروح نازفة، ورابطا بذلك صلته بالماضي، ولكنه بالرغم من ذلك رسم في ذاكرته صورة جميلة لأحبابه الذين افتقد إليهم فزاد الحب والشوق اتجاههم، أما في نهاية هذا الفصل يختتم بحكاية مؤلمة وموجعة من خلال ترك غادة لغسان،فيقول غسان قائلا: «غفت غادة وتركتني مع وجعي وسجائر الدخان».[4]

(1) عائشة بنور: نساء في الجحيم، 179.

(2) المصدر نفسه، ص 180.

(3) المصدر نفسه،ص 188.

(4) المصدر نفسه، ص 193.

ويضيف أيضا: «أسرعت إلى محفظتي ولففت شالي الأزرق على رقبتي وخرجت مسرعا باتجاه مكتب الجريدة».[1]

فنجد أن غسان كان قلقا ومتألما في ذاته، وترك غادة شاحبة الوجه بعد ليلة موجعة، وصديقه حنظلة الذي كان يمشي ولا يلتفت وراءه، وبعدها ننتقل إلى تفاصيل أخرى لتكون البطلة أيلول في صلب هذه الأحداث.

**1-13-أيلول في مدريد:**

نجد في هذا الفصل،أن أيلول تصف لنا رحلتها إلى مدريد ووصولها إليها،فتصف لنا باسترجاعها للأحداث كيف التقت بغادة آنذاك، فتقول أيلول في لقائها الأول بغادة: «ارتميت في أحضانها كطفلة صغيرة وجدت أمها بعد غياب طويل، بقيت مدة في حضنها أشم رائحة أمي فيها وأعزي ذاتي المجروحة بأنفاسها، وهي تحتضنني بقوة، جراحنا التقت وفقد كل واحدة لأمها احتضناه بمرارة شديدة، أحسست إحساسها وأحست بإحساسي».[2]

فأخبرت غادة أيلول التي كانت تنتظر أيضا غسان أن لديه عمل فترك لها تحياته وسلامه وسافر إلى الشام، فتصف لنا أيلول مكان بيت غادة، تقول أيلول:«غادة عانقتني من بعيد عناق الشوق والموت، كان عناقها يشبه الأرض التي فتحت جوفها لتضمني، وتبتلع آلامي ووجعي، وانكساراتي ولحظتي الخرساء».[3]

(1) عائشة بنور: نساء في الجحيم، ص 193.

(2) المصدر نفسه، ص 196.

(3) المصدر نفسه، ص 198.

وبعدها تتأثر أيلول في مشهد مبكي حقا فتقول: «وقفت عند أول غرفة تقابلني، كان بابها شبه مغلق، لمحت صورة لأبي وأمي معلقة على الجدار،سقطت حقيبتي من يدي وهرولت مسرعة نحوها، وقفت للحظات أرقب الصورة اغرورقت عيناي بالدموع، وأنا أحضن ذاكرتي ولحظتي الخرساء بين ضلوعي، جثوت على ركبتي منهارة بعدما غسلتني دموع حارقة، وشهقة ألم تعتصرني اعتصارا».[1]

فتحكي غادة لأيلول عن طفولتها، الفاجعة التي حلت بمدينتها وعن بيتها وأسرتها، والمرارة التي اجتاحت كيانها، لتعيش وسط عتمة الحروب والدمار، ثم تتذكر أيلول صديقها الحميمي أندريا، وبعدما عرفت أنه فلسطيني الأصل،فتفتقده وتحن إليه، ولا زال حبه مغروسا في قلبها منذ الطفولة، فتقول أيلول في هذا الصدد: «كنت أرى قلبي يرفرف من شدة الفرح لأنك فلسطيني مثلي، وأبكي لأنك رحلت دون أن تعرف لأنني أعرف ذلك».[2]

وفي نهاية هذا الفصل تتذكر أيلول وتسترجع ماضيها، فتخاف من المجهول لما عانت منه، من قسوة وعذاب. فزاد حزنها لتلجأ إلى أنغام فيروز الهادئة والحزينة والتي تشفي ربما من بلسم جراحها وآهاتها.

### 1-14-الرجل الظل:

وفي هذا الفصل تراود أيلول المخيلات، فتحكي عن صدفتها التي جعلت في ضفاف المكان أحزانا لا توصف، كلما حاولت نسيانها لماضيها، فترى من نافذتها شخصا آخر وتظن أنه أندريا، وغادة التي كانت تخبر أيلول بأنها لا

(1) عائشة بنور: نساء في الجحيم، ص 199.

(2) المصدر نفسه، 206.

تربطها أية علاقة بأندريا هذا، فلم تكن تعرفه أصلا، فتتذكر حكايته فقط التي حكتها لها أيلول، فعرفت منها بأنه طفل فلسطيني الأصل، فكشف هذا الأمر مؤخرا، الذي قتلت عائلته، فنشأ بذلك وسط أسرة يهودية الأصل، وتحكي أيضا عن المآسي التي حلت بالعرب ككل في الجزائر وفلسطين خاصة وفي الأندلس أيضا: فتقول أيلول: «اعترف أن الصدفة الجميلة لم تتكرر معي منذ لحظتي الخرساء، ورحيل أندريا والصدفة وحدها اختارت هذه المدينة الجميلة الغارقة في الخطايا أن تهبني لحظات من الفرح، ولم تكن مجرد لحظة عابرة في حياتي، فقد عودتني أن تزورني كالطيف كلما اشتد حزني وضاقت بي الدنيا».[1]

وتضيف أيضا، وكأنها تخاطب أندريا:«آه يا أندريا أين أنت».[2]

وتخاطب أيلول أندريا وكأنه أمامها، فتحكي أيضا عن مأساة الأطفال في السجون، فتقول أيلول: «كنت أشم رائحة الموت تأتي معطرة بروائح المسك وتغري بالرحيل والرجل الظل لم يأت بعد!! وأنا مازلت تحت وقع عواصف الذكريات التي تجتاحني على طاولة الانتظار كل يوم».[3]

كما نجد أن أيلول شبهت الرجل الظل بأندريا، فاستغربت كثيرا، فكانت تسترجع ذكرياتها كلما رأته، بالإضافة أيضا نجد أن الكاتبة قد وظفت لفظة الرجل الظل في العديد من المواضع، مما أدى ذلك إلى تأزم الصراع، والحيرة أما في نهاية هذا الفصل الذي ختم بانتظار أيلول لهذا الرجل الظل وهي تسترجع ذكرياتها الموجعة التي كانت محملة بالأشواق والحنين والألم، وفي نفس الوقت تنتظر لقائها أيضا بغسان بعد أسبوع، كما قالت لها غادة.

---

(1) عائشة بنور: نساء في الجحيم، ص 207.

(2) المصدر نفسه، ص 216.

(3) المصدر نفسه، ص 231.

**1-15-بين تلافيف الذاكرة:**

«بيروت 8 يوليو 1972» وفي هذا الفصل نجد غادة تسترجع ذكرياتها أيضا فتتذكر بذلك كلام غسان، وتنتظر منه أن يتواصل معها، أو أن يهاتفها فغيابه عنها أثر فيها كثيرا. ذلك الفراغ جعل من حياتها كآبة، والنار متأججة في داخلها فتقول غادة:«أغوص في أعماق ذاتي المتعبة وقد حاولت هذه المرة التعري من أدراني والسمو بها إلى الحلم بكينونة الحياة الجميلة معه،أثرثر مع نفسي وأمارس طقوس جنوني خفية ، أناجي أعماق ذاتي لأعتق روحي من حزني الدفين، وأمارس معه جنون الورقة والقلم ورسائل البوح والوطن».[1]

غادة التي كانت تنتظر غسان بفارغ الصبر والذي وعدها بحضوره، في غضون أيام إلى إسبانيا ولم يأتي، فغيابه جعل منها وحيدة، تمارس خلوتها بأغاني فيروز كما كانت تفعل أيلول عندما غاب عنها رفيق الدرب أندريا، وبعد أيام تحط الفاجعة رحالها، بعد هذا الغياب الطويل، ليتصل بها صديق غسان "أبو المظفر النحاس" ويخبرها بأن غسان قد قتل، وهو يبكي من شدة الحرقة التي أصابت صديقة غسان، فتصرخ غادة مفجوعة، فنزل هذا الخبر كالصاعقة عليها، وشعرت بالصدمة وأجهشت بالبكاء، أما أيلول عندما سمعت بهذه الفاجعة المؤلمة اتكأت على جراحها مرة أخرى، فلم تصرخ أيلول لأن اللحظة الخرساء قد أسكتت كيانها إلى الأبد، ورمت بها إلى ذاكرة مشروخة تصارع الوجع فارتمت في أحضان غادة، ليواسين بعضهما البعض، فالاثنين عاشتا نفس الصدمة،وبعدها سافرت غادة بذكرياتها ومخيلتها التي لم تدرك للحظة نهايتها،لتعيد بذلك شريط الذكريات مع غسان، فتتذكر كلامه ولقاءاته ورسائله المليئة بالحب والمودة والشوق، المليئة بالبوح والوجع، وبينهما وطن جريح يصارع

(1) عائشة بنور: نساء في الجحيم، ص 233.

سهام الطعنات والخذلان، لتعود بذكرياتها في رسالة واحدة كانت تقرأ كلماتها وهي تبكي بحرقة وعذاب، وكأنها ترى ملامح وجهه على صفحاتها التي كتب عليها غسان بخط يده، فغسان كان لغادة الوطن الجريح، وغادة سوى الحلم الأبدي المتجدد بين حنايا الذاكرة في قلبه، فتقول غادة في هذا الصدد: «غسان لم يكن لي مجرد رجل يحارب طواحين الهواء لدون كيشوت، بل رمز أمة والقلب النابض لها كآلاف الشهداء الذين كفنوا بعلم فلسطين».[1]

وتضيف أيضا:«غسان كان فلسطين، وكان البلبل الذي يغرد في سمائها والوجع المتنقل بين الضفة والأخرى».[2]

وتتذكر غادة في رسائل غسان ما كان يكتبه لها فتقول: «أنت في جلدي وأحسك مثلما أحس فلسطين، ضياعها كارثة بلا أي بديل، وحبي شيء في صلب لحمي ودمي، وغيابها دموع تستحيل معها لعبة الاحتيال».[3]

والملاحظ أن غادة كانت تتنفس من رسائل غسان رائحته الزكية، فكانت هذه الرسائل تحمل في ثناياها صورة المناضل الذي يحيا من أجل العشق للقضية، وكأنه يحيا من جديد، فبقيت أنفاسه العطرة تملئ الأرض معطرة بدماء شهداءها الأبرار وبالرغم من شدة ألم غادة وفراقها الحزين لغسان، إلا أنها وصفته بصفات جميلة جدا تحمل فيها صفات الثائر والفارس المغوار والشهم،حاملا شعار وطنه للحرية، حيث تقول غادة عن غسان:«غسان عاشق

(1) عائشة بنور: نساء في الجحيم، ص 240.

(2) المصدر نفسه، ص 240.

(3) المصدر نفسه، ص 241.

ثائر وخائب مثل الملايين في هذا العالم، وهو الذي جمع بين حبين كبيرين، حب الوطن وحب امرأة».[1]

وفي ختام هذا الفصل نجد أن غادة تسترجع ذكرياتها الحزينة، وتصف لنا غسان بأحلى حلة، إلا أن العدو لم يسمح له بمواصلة حياته، ففجره إلى أشلاء تناثر رحيقها وعطرها فملأ أرض فلسطين ففلسطين تشهد بذلك قصة بطل قاوم لأجل الحرية، قصة مناضل يحمل في قلبه حب وطنه، وحبه لغادة أيضا، هكذا كان غسان، لينتهي الفصل بتمرد غادة على ذاكرتها المؤلمة لفقدانها أعز ما تملك، وتلك الأنغام الفيروزية التي باتت تواسيها في فضاءها الحزين والرحب.«الطفل في المغارة وأمه مريم وجهان يبكيان».[2]

### 1-16-وتبكي السماء:

وإذا ما تأملنا في ضفاف هذا الفصل نجد أن هذا العنوان يومئ إلى الكثير من الأوجاع والآلام التي أصيبت غادة، وهي تبكي على رفيق العمر غسان،فتقول الكاتبة في هذا السياق: «اليوم جنائزي والباب مفتوح على مصرعيه في بيتها الدمشقي للعزاء».[3]

وتتذكر غادة كل ما قاله لها غسان من كلمات جميلة، وبما تركه من تراث إنساني، وبما أحسه نحوها ونحو فلسطين، فتتنهد غادة بألم كبير، وتقول: «آه غسان.. لقد صحوت اليوم على حزن مهيب، وصمت مريب، وفنجانين قهوة مرة

(1) عائشة بنور: نساء في الجحيم، ص 241.

(2) المصدر نفسه، ص 244.

(3) المصدر نفسه، ص 245.

كالعلقم من دونك، خذلتني برحيلك وقد تركتني على كرسي أهزه من وجعي اهتزازا، وبعض الرسائل والكتب التي أشم فيها عطرك».[1]

وتواصل غادة بكاءها على غسان فتقول: «كنت كمقبرة مهيأة لأن يتوسد تابوتك ضلوعي، فصرخت الكلمات على شفتي صامتة، مكسورة، جريحة، ونزيف قلبي الدامي طاله الانفجار، تبخّرت من أمامي، ولم ألمح خيالك بناظري، كل ما في ذاتي نيران تنهش روحي الممزقة أمام جسدك المسجى».[2]

وأنا أصرخ في وجوههم: «لا أحد بريء في مجتمع مجرم».[3]

وتضيف قائلة: «أين أقيم العزاء يا حبيب العمر وأنت الذي كنت لا تؤمن بغير الحرية التي لا تأتي إلا بالموت، فالحياة متهمة بالخيانة للفاشلين، وجثث الشهداء متاريس لتحويل الموت إلى حياة متجددة فيك».[4]

وتبقى فاجعة غادة مرسومة في ملامح وجهها، تبكي بذلك كل الأشياء حولها، وكلها محملة بالتعب والإرهاق، والدموع منهمرة لفراقه، وأحلامها التي تفجرت بتفجر أشلائه، فتقول غادة عند رحيله: «غسان برحيلك الأمكنة موحشة وباردة، لكنها تذكرني دائما بدفء حضورك الذي يحضنني، لم يتحول المكان لمجرد أن أتركه إلى وهم كما تركته أنت ورحلت، بل هو مكان للذاكرة وللجسد،وللحلم وشهقة الحنين، والمكان هو المحنة والألم الشديد الذي يتضاعف يوما بعد يوم، وساعة بعد ساعة، وسنة بعد سنة».[5]

---

(1) عائشة بنور: نساء في الجحيم، ص 246.

(2) المصدر نفسه، ص 247.

(3) المصدر نفسه، ص 248.

(4) المصدر نفسه، ص 250.

(5) المصدر نفسه، ص 262.

لينتهي فصل هذا العنوان مليئا بالكلمات الحزينة والمؤثرة التي كانت تتردد في مسامع غادة بعد رحيل غسان إلى الأبد، ولكنه يبقى راسخا في مخيلتها، وفي وطنها العزيز فلسطين، فيبقى كشعلة الحياة التي تنير الدرب، وكما نسمع صوت درويش الذي كان صديقا لغسان وتأثر هو الآخر بموته، فنلمح مرة أخرى أنغام فيروز الحزينة التي ملأت فضاء غرفة غادة وهي تغني لوطنها الحبيب.

**1-17-العمود الأخير:**

جاء هذا الفصل مكملا لباقي الأحداث المؤلمة والمفجعة، حيث نجد أن الكاتبة قد وفقت لحد بعيد، وخاصة عند مقارنتها لمقتل غسان ولوركا. فنجد غادة في هذا "العمود الأخير" تواصل فاجعتها حيث تقول الكاتبة بلسان غادة: «أعدم لوركا... يوم مولدك، يذكرني بإعدام لوركا الذي بعث فيك من جديد، لوركا لم تشفع له المدينة عشقه لها، أعدم لوركا بالرصاص».[1]

وتضيف أيضا: «غسان ولوركا كانا يكشفان عن روح المبدع، عن حب الحياة، وعن الجلاد والقاتل الذي يسلب الحياة».[2]

وتقول غادة أيضا: «كان ثمة رجل اسمه غسان كنفاني في حياتي يفوق الحقيقة المطلقة التي ترفض الزيف والركوع ويحول الألم إلى ثورة تشتعل كلما رسم صورة الشخصية الفدائية المناضلة، المقاومة للاضطهاد بكل أنواعه، وهي الفخر بحب رجل كهذا أهدى روحه لوطنه».[3]

(1) عائشة بنور: نساء في الجحيم، ص 264.

(2) المصدر نفسه، ص 265.

(3) المصدر نفسه، ص 265.

واللافت للانتباه أن غادة تفتخر بحب غسان، الذي وهب روحه لوطنه،فتعتز به لكونه محبا ومناضلا فالحب والنضال وجهان لعملة واحدة،فغسان كان يناضل من أجل الحب والسلام، كان ثائرا لحب وطنه وحريته،فتقول غادة في شخصيته الثائرة والمميزة: «لا أعتقد أن شخصية مثل غسان كنفاني، الذي اغتالته يد الإجرام وفجرت جسده أو غيره ممن يحملون قضية أمة، أن يكون الحب عدو نضالهم، فالإنسان المحب للحياة يرفض وأد الحياة واغتصاب الأرض والطير والزرع وقتل البراءة، وكل ما يغني للحياة،وبالتالي لا يحوله عن هدفه بل يزيده إصرارا وقوة من أجل الحياة في وطنه».[1]

وهذا ما جعل من غسان أن يكون إنسانا محبا ومخلصا لوطنه، أما في نهاية هذا الفصل الأخير نجد غادة تختم بلغة المناضل العاشق غسان، الذي كان يقول لها: «إن الشيء الوحيد الذي أردته في حياتي لا أستطيع الحصول عليه، لقد تبين لي أن حياتي جميعها كانت سلسلة من الرفض».[2]

فكان هذا المقال الذي نشرته غادة في الأخير لحبيب العمر غسان، في عموده الأسبوعي، والتي قالت فيه، فسامحني لأنني لم أستطع أن لا أكتب عنك شيئا كي أطفئ لهيب الوداع.

عند قراءتنا في الأخير، لهذه العناوين الفرعية بعد استنباط مضامينها وأهم دلالاتها العميقة، والتي نقتطفها كالآتي: ( عصفوري طائر المحنا/ الحنين/النكبة

(1) عائشة بنور: نساء في الجحيم، ص 266.

(2) المصدر نفسه، ص 267.

/الحـــب والنضـــال/اللحظة الخرســـاء/تلال الرمـــال/عطر الماضـــي/ بطاقـــة هوية/وتبكي السماء/العمود الأخير ).

هـذه العنـاوين التـي تحمـل فـي طياتهـا معـاني الحـزن والألـم والأوجـاع، والتـي تـدل علـى الحقيقـة المـرة التـي شـهدتها مختلـف أحـداث هـذه الروايـة، فكانـت بمثابـة رسـائل تنتقـل مـن جـريح إلـى آخـر، حيـث تمازجـت فيهـا الحقـائق والمشـاهد مـن فلسـطين والجزائـر، ولاسـيما فـي فصـولها الأولـى، بالإضـافة أيضـا إلـى امتـداد الزمـان عبرهـا وذلـك مـن خـلال الاسـترجاع والعـودة إلـى الماضـي، فاختـارت الروائيـة حكايـات ممزوجـة بالأحـداث منهـا "الحجـاج ابـن يوسـف الثقفـي" لتنتهـي أحـداثها بمقتـل "غسـان كنفـاني" كمـا برعـت أيضـا فـي رسـمها لتلـك الشخصـيات سـواء شخصـيات حقيقيـة أم خياليـة، والأغلـب فيهـا كانـت حقيقيـة، فأبـدعت فـي رسـم وتصـوير الشخصـيات المناضـلة والتـي أعطـت وأضـفت لمعنـى الحيـاة طعمـا آخـر للنضـال والحـب. كمـا وصـفت شخصـياتها الخياليـة بوصـف نفسـي دقيـق لـه عمقـه وتـأثيره، كمـا حرصـت الروائيـة بتصـويرها للأمكنـة فصـورت لنـا مدينـة عكـا والمخيمـات ومدريـد وبـاريس، إلـى غيـر ذلـك مـن الأمكنـة، فـدققت بـذلك لأهميـة هـذه الأمكنـة قبـل النكبـة وبعـدها، بالإضـافة أيضـا إلـى إبرازهـا للعمـق الإنسـاني لهـذه الروايـة، مـن خـلال مـا ذكرتـه الروائيـة عنـدما شـبهت مذبحـة ديـر ياسـين بمذبحـة غرناطـة، وهنـا تبـرز ثقافـة المبدعـة، بالإضـافة أيضـا إلـى مزجهـا بـين ثنائيـة الحـب والنضـال حـب الـوطن الجزائـر وفلسـطين، وحـب العاشـقين "أيلـول وأنـدريا" و "غـادة وغسـان"، فأخـذ هـذا بعـدا إنسـانيا ورمزيـا رائعـا، كمـا صـورت لنـا معانـاة بطـلات الجزائـر وكيـف تمثلـت معانـاتهم وكيـف صـمدنا وتحملـن هـذا التعـذيب فـي سـبيل حـب الـوطن والحريـة، والتضـحية مـن أجـل النضـال، بالإضـافة أيضـا جمعهـا لحـب "غـادة وغسـان" مـن أجـل تحريـر الـوطن وكيـف ماتا"نـاجي العلـي" و"درويـش" أيضـا

تخليدا لبطولاتهم، مما جعل من الروائية أيضا تبرع إلى أبعد الحدود وخاصة عند رويها لتلك الأحداث، فهي جعلت أغلب السرد من شخص إلى آخر، ولكن في الأعم كانت أيلول هي الشخصية البطلة التي سردت الأحداث وروتها في سياقات عدة، وتحدثت أيضا "دلال المغربي"، وبعدها "يافا وأندريا"، و"غادة وغسان"، فنجد المبدعة أضفت بذلك طابعا زاد من حيوية ونشاط حركة السرد المتتابعة فيما بينها.

كما يلفت انتباهنا في هذه الفصول لغة الروائية التي جاءت فصيحة ودقيقة، والتي تعمقت في تصويرها للشخصيات، فجعلتنا وكأننا نحيا بين ثنايا أحداث هذه الرواية، وكأننا نعايش اللحظة من خلالها نشعر بالألم تارة واللوعة تارة أخرى، وربما نتأثر في مواضع منها لأنها جد مأثرة في مقاطعها المؤلمة والمبكية.

وفي ختام هذه الفصول نجد أن الروائية انتقت أجمل باقة ومنحتها لنا لنكشف من خلالها نضال بطلات، أو نضال المرأة العربية والفلسطينية، جمعت فيها البعد التاريخي، ومعنى الحب والنضال كظاهرة اجتماعية، مستحضرة بذلك كل ماهو مرتبط بالمقاومة الجزائرية والمقاومة الفلسطينية من خلال براعتها في انتقائها لتلك الأحداث التاريخية منها الحقيقية، وكأنها عايشت هذا الواقع وتلك المأساة لذلك نجد في كل فصل من فصول هذه الرواية طابعها النفسي والتأثيري والإيحائي والتاريخي والاجتماعي، أي أنه يضم مختلف الجوانب، مما جعل من هذا إبداعا فنيا يواجه القارئ منذ قراءته لمتن هذه الفصول وكأنها عبارة عن لوحات تشكيلية فنية قدمتها الروائية بدموع عينيها ووجع روحها، وكأنها عايشت تلك الأحداث المؤلمة، فانتقت ألفاظها بعناية لجذب وإغراء القارئ.

استخدمت الروائية "عائشة بنور" في علاقة عنوان الرواية بالعناوين الفرعية تلك المأساة التي ربطتها بالنساء اللواتي عشن موجة الاحتلال لوطنهم، وهذا ما يعكس بصدق تلك الأحداث التي جاءت مترابطة ومتسلسلة في متن عالم الرواية، مجسدة في ذلك معاناة الوطن العربي بدءا بفلسطين والجزائر، فنجد أن الروائية قد انتقت هذا العنوان بصفة دقيقة حيث توحي دلالته بعلاقتها بأحداث ومآسي المرأة التي تتوجع وتتألم وتناضل في سبيل الوطن، لذلك جاء متن الرواية حافلا بأقوى الدلالات التي تختزل الواقع المرير الذي يعكس معاناة المرأة وملامسة الواقع المأساوي للنضال النسوي، فقد اجتمعت هذه العناوين الفرعية في دلالة واحدة، تتمثل في محاولة البحث عن واقع مختلف يحمل في طياته معاني الحب والنضال والحرية فيغاير الواقع الفعلي الذي يسوده القهر والظلم والاضطهاد بسبب سعير وجحيم الحرب، فنجد أن هذه العناوين تختزل معان كثيرة ذات دلالة عميقة توحي بمضامين حقيقية، وذلك من خلال علاقتها بالعنوان الرئيس، حيث أن العنوان الرئيس يحمل وظيفة إغرائية تثير بذلك فضول القارئ بصورة جلية وتعمل هي الأخرى بجذبه لقراءة متن عالم الرواية، وبالتالي فإن ممارسة الفعل الإغرائي على المتلقي أن يقر به بشكل كبير إلى محتوى النص، فنلاحظ أن العناوين الفرعية الداخلية من خلال العنوان الرئيس عكس صورته في محتوى النصوص التي امتزجت وظائفها بين الإغرائية والإيحائية والوصفية لإضاءة محتوى عالم النص الروائي، والتي تحمل دلالة من خلالها تكشف محتوى العنوان.

نستنتج أن العناوين الداخلية ساهمت في تلخيص مضمون عالم المتن الروائي، فكان لحضورها القوي، بمثابة الدليل لعالم المتن، وإذا ما عدنا إلى علاقتها بالعنوان الرئيس، نجد بينهما علاقة وطيدة، وهذا ما ساهم في إضفاء

البعـد الجمـالي والفنـي لهـذه الروايـة. إذا تعـد العنـاوين الداخليـة عتبـة قرائيـة مهمـة يولج القارئ في أغوارها ويساهم في فك رموزها وشفراتها المبهمة.

إن هـذه العتبـات النصـية ضـرورية ومهمـة، لا يمكـن الاسـتغناء عنهـا، باعتبارهـا مجمـوع اللواحـق أو المكمـلات المتممـة لنسـيج الـنص لـه ضـوابطه وقوانينـه، التـي تفضـي بالقـارئ إلـى القـراءة الحتميـة للـنص، وعلـى هـذا الأسـاس تمـنح "العتبـات النصـية" القـارئ فكـرة أوليـة عـن الـنص "عنـاوين، إهداء،مقدمـة،العنوان" وتـأتي هـذه العتبـات محيطـة بـالنص وفاتحـة لـه، إذن تمثـل العتبـات النصـية، أهميـة قصـوى فـي فهـم الـنص وتفسـيره، لـذلك فهـي ليسـت حلـة أو زينـة فقـط، بـل هـي نـص مـن خلالـه يرسـم المتلقـي انطباعـا أوليـا عـن الـنص، فهـي إذا ذلـك الـنص المصـاحب أو الـنص المـوازي المجـاور للـنص الأصـلي، لـذا ينبغـي الالتفـات إلـى مـا يتضـمنه الـنص لأن العتبـة هـي حاجـة تأليفيـة تخضـع لرؤيـة التشـكيل النصـي، تتمتـع بخصوصـية قرائيـة تمتد من الخارج إلى الداخل، وهكذا يصبح المتن امتدادا لعتباته.

# الخاتمة

## الخاتمـــــة

يعدّ المناص آلية جديدة يلجأ إليها الباحث لمراودة آفاق النص، وهي في الوقت ذاته مفتاح مهم للكشف عن فنية النص وشعريته، حيث يقتحم أغوار النص محاولا بذلك فتح مغاليقه وكشف مجاهيله، لذلك على الدارس تفحصها واستنطاقها قبل الولوج الى أعماق النص، ولذلك لما يحمله من علامات ودلالات تساعد في عملية التواصل بين المبدع والمتلقي.

وبناء على ذلك، توصلنا في رحلة بحثنا العلمية لموضوع بحثنا شعرية المناص في رواية "نساء في الجحيم" بأهم النتائج التي يمكن رصدها على النحوالآتي:

- تغلب الشعرية في رواية "نساء في الجحيم" فيأتي النص مفعما بالشعرية كأنه الموج الهادر، وبطلة الرواية "أيلول" التي كانت تحلم بيوم العودة إلى الوطن تعزف أنشودة من الحنين بكلمات من بهاء الوجد، إنها شعرية تجعل من الكلمات كأنها أرواح تطير فوق النص، وتصيب القارئ بنشوة التذوق الفني العالي وتقتنصه من لحظته، لتوقعه في لحظة المتخيل الساحر.
- يعتبر المناص جزءا من المتعاليات النصية وموضوعا للشعرية، يحوي رسائل وشفرات رمزية ودلالية قائمة بموازاة النص والتي تحقق شعرية موازية لشعرية النص الأصل.
- تكمن أهمية المناص في إمكانية فهم النص وتفسيره، والإحاطة به من جميع جوانبه الداخلية والخارجية، وذلك من خلال رسم أفق توقع القارئ.
- جاء المناص في رواية "نساء في الجحيم" كمرآة عاكسة للمتن الروائي النصي، وفتح بذلك آفاقا وفضاء جديدا للغوص في غمار أعماق شخصيات أبطال الرواية المناضلة كمحطة أولى للكشف عن أجزاءها المخفية، فتحولت أبعادها النضالية من حصار الحنين والبكائية، إلى فضاء الرفض والمقاومة، ليكون نموذجا حيا وفاعلا ومسهما في تحريك الواقع الروائي الذي يسير نحو استشراف تفائلي، فالمعركة معركة نسائية بامتياز.

## الخاتمـــــة

- اشتمل المناص في رواية "نساء في الجحيم" على عدة عناصر من بينها: الصورة اللون، الغلاف، اسم المؤلف، العنوان، العناوين، وقد اختلفت وظائفها، والغرض منها بحسب الحاجة إليها كونها همزة وصل بين الخارج والداخل، ونحاول من خلالها تشكيل انطباع أولي للنص الروائي.
- غلاف رواية "نساء في الجحيم" عبارة عن نافذة وهوية بصرية تمنح للنص هويته فهو فضاء مكاني تتحرك فيه أعين القارئ، إنه بكل بساطة فضاء الكتابة الروائية للبوح عن أسرار هاته الرواية، فتعكس صورتها تلك الأحداث التي تعالج قضايا اجتماعية وسياسية من الواقع المزري الذي طغى عليه طابع الظلم والقهر من طرف المحتل مما جعل من هذه العلامات في علاقة متوازية مع مضمون الرواية.
- "عائشة بنّور" روائية جزائرية اعتمدت على تقنيات متنوعة في بنائها الفني لروايتها،وطعمتها بأساليب سردية متعددة أكثر جذبا وإغراء للقارئ،فاستطاعت أن تجسد أفكارها العميقة في معاناة المرأة وملامسة الواقع المأساوي للنضال النسوي بين ثنائية وجودية هي الوطن والحب، وجعلت من عالمها السردي محطة لكل أنواع الفن والأدب والفكر رغم كل الوجع والألم في رصدها لتاريخ المرأة.
- تعد الواجهة الأمامية عتبة من عتبات النص، فهي عبارة عن مؤشرات أيقونية وإشارات سيميائية توضح طبيعة العمل الإبداعي، وتعيين هويته الأدبية والفنية.
- جاءت صورة غلاف رواية "نساء في الجحيم" على شكل لوحة فنية ضاجة بالحياة نكاد نشم عطر أنفاسها ونسمع أصوات همسها قبل صراخها،فهي دالة وبشكل كثيف عن الحالة النفسية التي تمثل بصدق صورة النساء اللواتي يعانين الويلات بسبب الحروب والقهر الأسري والعادات الاجتماعية البالية التي جعلت من حياتهن جحيما بصور وألوان مختلفة، لكن ريشة الفنان التشكيلي التي حملتها الكاتبة الممزوجة بين

## الخاتمـــــة

النور والظلال، تطل كنافذة مشرقة توحي بالأمل المنشود في حياة جديدة على تراب الوطن، تركيبة غائمة تبعث في النفس احساسات متناقضة ومشاعر مشوشة.

- تشكلت اللوحة الفنية في رواية "نساء في الجحيم" بمزيج من الألوان المختلفة، أضفت المبدعة فيها لمستها الفنية للتعبير عن النظرة الصارخة والحالة الشعورية التي عاشتها البطلة "أيلول"،ومأساة فلسطين التي بدأت نارا متأججة ثم استحالت حزنا أسودا،طوقها عقودا من الزمن لا يدري أحد منتهاها وذلك هو جوهر الرواية من مبتدئها إلى منتهاها، ليس لها إلا لون واحد إنها المأساة الإنسانية.
- الواجهة الخلفية عتبة إشهارية للنص لها دورها الذي لا يقل عن دور الوحدة الأمامية فلا وجود لأي عمل فني إبداعي بدونها، لأنها نتاج لإتمام العمل الأدبي تأثيرا وجمالية على ذات القارئ.
- التجنيس عتبة مهمة مصاحبة للغلاف، لا يمكن للقارئ تجاوزها فهي بمثابة العقد بين المبدع والمتلقي، فعلى القارئ أن يعي جنس النص.
- ساعدت كلمة الناشر في إثبات جدارة هذا العمل الفني والإبداعي، فهي بذلك تشجيع القارئ على إقتناءها بعناية.
- تبث الكاتبة إهداءها لشهداء وشهيدات السلاح والقلم في الجزائر وفلسطين بالخصوص، ثم تهدي العمل إلى كل شهداء الحرية بنزعة إنسانية لأنها واعية بأن كل الأحياء ماهم إلا مشاريع شهادة ينتظرون لحظة انتصار السلام على وجه الأرض.
- انتقت "عائشة بنور" في مقدمة الرواية من أروع ماقيل في رثاء الشهيد غسان الكنفاني وهي لحظة تلقي خبر انفجاره،كما تلقاها محمود درويش فكتبها بحروف صدق وغضب وأسى في رثاء صديقه،ويمكن تأويل هذا كعتبة نصية موازية تؤشر على اللحظة الخرساء كلحظة غضب وانتفاضة وقوة.

## الخاتمـــــة

- يعد الاستهلال في رواية "نساء في الجحيم" إثراء قويا للنص الإبداعي ودعامة تعطي للنص الروائي نسقا جماليا عاليا،ولأن الرواية في جوهرها تعالج قضيتين أساسيتين فهي تزخر بلمسات فنية باهرة من نصوص مبدعين وشعراء ومناضلين تركوا كلمات تخط بنار ونور تبث في المتن روحا شفيفة،كأنهم شخوصا حية فمن" نزار إلى درويش إلى غسان" شاركوا في أحداث المتن الروائي برحيق فني يخرج القارئ منها بلذة المتعة واتساع أفقه الفكري والثقافي وتغذية مشاعره بتنوع إبداعي رائع.
- إن عنوان رواية "نساء في الجحيم" مفتاحا سيميائيا يعكس بصدق الأحداث التراجيدية والواقع المرير الذي تتعرض له نساء جريحات جراء جحيم المعارك وموجة الاحتلال لوطنهم، فيتخبطن في شرك التشرد الجغرافي والتشرد العاطفي، في ثنائية فقدان الحبيب والوطن، فالوطن هو منازل الأحبة وتراب من سبقونا.والمرأة هي النموذج النادر للتعاطف مع الشعوب المضطهدة واثبات جدارتها وشجاعتها للمحتل.
- جاءت العناوين الداخلية لرواية "نساء في الجحيم" كعتبات ترصد معاناة الاحتلال وسياسة التهجير والتنكيل وحرق الأراضي تربط بينهما دلالة الحب حد التضحية والفناء، الحب الذي يحرك النضال بالسلاح والقلم والنفس والنفيس، إذا هي عناوين مصاحبة ومرافقة للنص، ساهمت في تلخيص مضمون عالم متنه الروائي.

رواية "نساء في الجحيم" هي رواية تخاطب العقل والوجدان الإنساني،استطاعت عائشة بنور تسليط الضوء على الوطن الجريح وموازاتها لقيمة نضال المرأة العربية والفلسطينية لإبراز صورة الشخصية الفدائية المقاومة للاضطهاد بكل أنواعه،والتي كانت مزيجا من الصراعات الإيديولوجية والثقافية والاجتماعية والنفسية، من أجل البقاء في أرض الوطن، وقد اتخذت من الرموز النضالية "غسان، دلال، غادة" حكاية العشق والنضال للوطن وعمق الوعي النضالي، إذا نجد أن استعمال العتبات بدقة

## الخاتمـــــة

جمالية تخدم الحقل السيميائي للنضال والثورة والحب والتضحية والشهادة من خلال اتساقوانسجام أحداث المتن الروائي.

- مزجت الكاتبة "عائشة بنور"بين ثنائية الحب والنضال وهما وجهان لعملة واحدة، أوجه الهزيمة والمرارة والشكوى والعتاب والألم والضياع والحرمان بفقد الوطن والحبيبة، هو في نفس الوقت نضال من أجل البقاء.
- أضفت شعرية المناص في رواية"نساء في الجحيم" زادا فنيا وجماليا على النص، إذ يمارس فعله الإغرائي لجذبالقارئ وذلك ليقترب من محتوى النص لمقاربته واستنطاق مضامينه بناء ودلالة، وأن يلتمس شعريته وجماليته في إنتاج الدلالة المناصية والابتعاد عن الصوت الواحد لعالم النص الروائي.

وإلى هنا قد وصلنا إلى نهاية رحلة بحثنا، الذي حاولنا الإجابة فيه مايسر لنا من أغوار ضفاف هذا البحر الواسع، لتكون هذه النتائج فاتحة لآفاق جديدة، تنير الخبايا والأسرار المعتمة لذلك فهذه النتائج لا يمكن أن تكون قطعية ونهائية.

وليس لنا بعد ذا إلا أن نحمد الله حمدا كثيرا مباركا على تمام نعمته وعظيم إحسانه بأن وفقنا لما قدمناه، لنضع ثمرة قطراتنا الأخيرة بعد المشوار الطويل فكان رحلة ممتعة وجاهدة للارتقاء بدرجات الفكر والعقل لإنجاز هذا العمل. وفي الختام لا يسعنا إلا القول أنه لكل شيء إذا ما تم نقصان والله من وراء القصد وهو يهدي السبيل...

# قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم( برواية ورش).

## I-المصادر :

1. عائشة بنور: نساء في الجحيم، منشورات الحضارة، الجزائر، ط1، 2016.

## II-المراجع :

### أ-المراجع العربية

2. ابراهيم براهمي: استراتيجيات الخطاب في "رواية الثلاثة" لمحمد البشير الإبراهيمي، منشورات بونة، الجزائر، ط1، 2013.
3. ابن جني: الخصائص، ج1، دار الكتب المصرية، مصر، ط1، (د ت).
4. أحمد مختار دعم: اللغة واللون، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط1، 1996.
5. أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، مصر، (د ط)، 2006.
6. أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2، 1989.
7. بخولة بن الدين: عتبات النص الأدبي مقاربة سيميائية، الجزائر، 2013.
8. بسام قطوس: سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، إربد، الأردن، ط1، 2001.
9. بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة، «بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية»، دار رسلان، سوريا، دمشق، ط1، 2008.
10. جميل حميداوي: شعرية النص الموازي، "عتبات النص الأدبي"، الألوكة، (د، ب)، ط1، 2016.
11. حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، تونس، ط3، 1986.
12. حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.

13. حياة لصحف: مصطلحات عربية في نقد ما بعد البنيوية، دار الخلدونية، الجزائر، (د.ط)، 2013.

14. خالد حسين حسين: في نظرية العنوان "مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية"، دار التكوين، دمشق، (د ط)، 2007.

15. الرشيد بوشعير: مساءلة النص الروائي في أعمال عبد الرحمان منيف، "دراسة في الرؤى والأشكال والعتبات والأنماط والصور" منشورات وزارة الثقافة، دمشق، (د.ط)، 2009.

16. سعد بوفلاقة: الشعريات العربية، «المفاهيم والأنواع والأنماط»، منشورات بونة، الجزائر، ط1، 2007.

17. سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2006.

18. سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، رؤية للنشر، ط1، 2006.

19. سوسن البياتي، عتبات الكتابة "البحث في مدونة صابر عبيد"، دار غيداء، عمان الأردن، ط1، 2014.

20. صلاح فضل: قراءة الصورة وصورة القراءة، رؤية للنشر، القاهرة، مصر، ط1، 2014.

21. ضاري مظهر صالح: دلالة اللون في القرءان والفكر الصوفي، دار الزمان، دمشق، سوريا، ط1، 2012.

22. عامر جميل شامي الراشدي: العنوان والاستهلال في مواقف النفري، دار الحامد، عمان، الأردن، ط1، 2012.

23. عبد الحق بلعابد: عتبات "جيرار جينيت من النص إلى المناص" تق: سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، بيروت، لبنان، ط1، 2008.

24. عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص «دراسة في مقدمات النقد العربي القديم»، تق: إدريس نقوري، مكتبة الأدب المغربي، بيروت، لبنان، (د ط)، 2000.

25. عبد الفتاح الجمحري: عتبات النص "البنية والدلالة"، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996.

26. عبد القادر الغزالي: الصورة وأسئلة الذات، "قراءة في شعر حسن نجمي"، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004.

27. عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح: محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د ط)، 1991.

28. عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، النادي الأدبي، جدة، ط1، 1985.

29. عبد المالك مرتاض: قضايا الشعريات «متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصرة»، دار القدس العربي، وهران، الجزائر، ط1 ،2009.

30. عمرو أبو عثمان بن بحر الجاحظ: الحيوان، ج1، تح: عبد السلام هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط3، 1969.

31. غربال محمد شفيق وآخرون: الموسوعة العربية الميسرة، دار نهضة لبان، بيروت، لبنان، (د ط)، مج: 2، 1986.

32. فاتن عبد الجبار جواد: اللون لعبة سيميائية "بحث إجرائي في تشكيل المعنى الشعري"، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2010.

33. قدور عبد الله ثاني: سيميائية الصورة "مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم"، الوراق للنشر، ط1، 2008.

34. كلود عبيد: الألوان "دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها"، تق: محمد حمود، مجد للنشر، بيروت، ط1، 2013.

35. كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1997.

36. محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2008.

37. محمد الماكري: الشكل والخطاب "نحو تحليل ظاهرتي"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1995.

38. محمد بنيس: الشعر العربي الحديث " بنياته وإبدالاتها التقليدية"، توبقال، الدار البيضاء، ط4، 1989.

39. محمد مفتاح: دينامية النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999.

40. محمود درايسة: مفاهيم الشعرية «دراسات في النقد العربي القديم»، دار جرير، الأردن، ط1، 2010.

41. نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2007.

42. نزيهة خليفي: البناء الفني ودلالاته في الرواية العربية الحديثة، الدار التونسية للكتاب، تونس، ط1، 2012.

43. نهاد مسعي: شعرية القصيدة النثرية الجزائرية «عبد الحميد شكيل أنموذجا»، موفم للنشر، الجزائر، (د ط)، 2013.

44. وسيلة بوسيس، بين المنظوم والمنثور في شعرية الرواية، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2009.

45. ياسين نصير: الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي، دار نيزوي، سوريا، دمشق،( د. ط)، 2009.

**ب-المعاجم والقواميس**

46. ابن منظور: لسان العرب، دار الأبحاث، بيروت، لبنان، مج:6، ط1، 2008.
47. أحمد الرازي، معجم مقاييس اللغة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، مج: 2، ط2، 2008.
48. بول آرون وآخرون: معجم المصطلحات الأدبية، تر: محمد حمود، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، لبنان، ط1، 2012.
49. علي القاسمي، معجم الاستشهادات، الوجيز للطلاب، زقاق البلاط، بيروت، لبنان، ط1، 2012.
50. الفيروز آبادي: القاموس المحيط، دار القراءة، رؤية للنشر، القاهرة، مصر، ط1، 2014.
51. فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر العاصمة، ط1، 2010.
52. مرتضى الزبيدي، تاج العروس من جوهر القاموس، دار الفكر، بيروت، لبنان، مج:5، ط1، 2011.
53. المنجد في اللغة والاعلام، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط2، 2008.
54. وحيد كبابة، معجم مصطلحات النقد العربي القديم، صائغ مكتبة، لبنان، بيروت، ط1، 2012.

**ج-المراجع المترجمة:**

55. أرسطو: فن الشعر، تر: دكتور إبراهيم حماده، مكتبة الأنجلو المصرية، (د ط)، (د ت).
56. تزفيطان تودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، المغرب، ط1، 1987.

57. جون كوهين: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986.

58. جيرار جينيت: مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمان أيوب، دار توبقال، المغرب، ط1، 1985.

59. رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، المغرب، ط1، 1987.

**د-المراجع الأجنبية**

60. Gèrard Genette : Seuils, èdit ; Du seuil, Paris, 1987.

**هـ-الرسائل الجامعية**

61. البندري معيض عبد الكريم الشيخ الذيابي: الاستهلال في شعر غازي القصيبي، "مقارنة نسقية تحليلية"، مذكرة ماجستير تخصص أدب ونقد، إشراف ناصر جابر شبانة، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 1434هـ.

62. نعيمة فرطاس: نظرية المتعاليات النصية عند جيرار جينيت وتطبيقاتها لدى بعض الدارسين المحدثين، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، اشراف: نصر الدين بن غنيسة، 2011/2010، الموافق لـ: 1432/1431هـ.

**و-المجلات والملتقيات**

63. أحمد المنادى، النص الموازي "آفاق المعنى خارج النص"، مجلة علامات في النقد النادي الأدبي بجدة، مج: 16، ج:61، 2017.

64. ابن حويلي الأخضر ميدني: الفيض الفني في سيميائية الألوان عند نزار قباني، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر المركزية، مجلة جامعة دمشق، م: 21، ع: (4،3)، 2005.

65. أبو المعاطي خيري الرمادي: عتبات النص ودلالاتها في الرواية العربية المعاصرة، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب لجامعة الملك سعود، مجلة مقاليد، ع: 7، 2014.

66. باسمة درمش: عتبات النص، مجلة علامات، جدة، السعودية، ج61، مج 16، 2007.

67. بركات عباس: مفهوم الضوء واللون وأهميتهما، جامعة بابل، قسم التربية الفنية، كلية الفنون الجميلة، 2014.

68. بشير تاوريريت: السيميائية والعنوان و استراتيجية لمفارقة، الملتقى الثالث، سيميائية النص الأدبي، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر.

69. بلقاسم دفة "التحليل السيميائي للبني السردية"، محاضرات الملتقى الوطني الثاني السيمياء والنص الأدبي، منشورات الجامعة، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، (د ط)، 2002.

70. جميل حميداوي: سيميوطيقا العنوان، مجلة عالم الفكر، وزارة الثقافة، الكويت، م: 25، ع:3، 1997.

71. حنان بومالي: سيميولوجيا الألوان وحساسية التعبير الشعري عند صلاح عبد الصبور، قسم اللغة والأدب العربي، معهد الآداب واللغات، الجزائر، مجلة الأثر، ع: 23، 2015.

72. سعادة لعلى، محاورة الواجهة الأمامية للكتاب، مقاربة سيميائية لواجهة المدونات الشعرية لعثمان لوصيف، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر بسكرة، ع: 6، 2010.

73. سليمة لوكام: شعرية النص عند "جيرار جينيت" من الأطراس إلى العتبات، التواصل، ع: 23، جانفي 2009.

74. شعلال رشيد: شعرية الاستهلال عند عبد الله البردوني، مجلة كلية الآداب واللغات، قسم الآداب واللغة العربية، قالمة، الجزائر، ع: 8، 2011.

75. عبد القادر رحيم: العنوان في النص الإبداعي "أهميته وأنواعه"، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر بسكرة، ع: (2+3)، 2008.

76. محمد غرافي: قراءة في السيميولوجيا البصرية، مجلة عالم الفكر، مج: 31، ع: 1، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2002.

77. نزار قبيلات: العتبات النصية "رواية أوراق معبد الكتبا لهاشم غرايبية نموذجا"، عمادة البحث العلمي، الجامعة الأردنية، العلوم الإنسانية والاجتماعية، م: 41، ع: 3، 2014.

78. نعيمة سعدية، استراتيجية النص المصاحب في الرواية الجزائرية، "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي للطاهر وطار" مجلة المخبر، جامعة محمد خيضر بسكرة.

**ي-المواقع الالكترونية:**

79. عبد المالك أشهبون، الخطاب الافتتاحي التخييلي في الرواية العربية:www.arabiewriters.com.

80.www.diwan.alarab.com.

**و-المحاضرات**

81. نظيرة نكاز: عتبات النص، مدخل إلى النقد، محاضرة: 12/10/9،2018، 8:00.

# ملحـــق

**1/ بطاقة فنية عن صاحبة السردية "عائشة بنور".**

**2/ التعريف بخطابها الروائي الموسوم "نساء في الجحيم".**

**3/ ملحق بالكلمات المترجمة.**

## بطاقة فنية عن صاحبة السردية "عائشة بنور"

## التعريف بالروائية

«عائشة بنور» من مواليد 1970 بلدية المعمورة ولاية سعيدة (الجزائر)، درست بجامعة الجزائر، بوزريعة (علم النفس، مدققة لغوية وعضو لجنة القراءة بدار الحضارة للنشر والتأليف والتوزيع).

– تكتب القصة القصيرة والرواية وقصص الأطفال منذ نهاية الثمانينات من القرن الماضي، مارست الكتابة الصحفية في العديد من الجرائد والمجلات الوطنية والعربية وأسهمت بمقالات ودراسات حول قضايا المرأة والطفل (مجلة أنوثة، مجلة المعلم، الموعد الجزائري...).

– نشرت في العديد من الملتقيات الأدبية (الملتقى الوطني للأدب بسعيدة مارس 1991، الملتقى الثالث للأدب ملياني 1991... الملتقى الأول للأدب والسياحة بحمام ملوان 2000).

– نالت عدة جوائز في القصة القصيرة منها والرواية:

– جائزة الكاتب الناشئ 1993 (قصة السفينة) الجريدة الجمهورية الأسبوعية.

– فازت قصتها عذرية وطن كسيح بجائزة في "فوروم" نساء البحر الأبيض المتوسط بمرسيليا، فرنسا 2002م وترجمت إلى اللغة الفرنسية.

– جائزة مديرية الثقافة للقصة القصيرة ببومرداس 2003.

– فازت قصتها أنين عاشقة على الجائزة الأولى في المسابقة القصصية للموقع الإلكتروني مجلة أقلام الثقافية سنة 2006.

– فازت بجائزة الاستحقاق الأدبي عن روايتها اعترافات امرأة، جائزة نعمان الأدبية بلبنان 2007.

– ساهمت في العديد من المؤلفات منها (موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين، موسوعة الأمثال الشعبية... الخ.

– صدر لها عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق قصص للأطفال (حكايات شعبية) رفقة الروائي رابح خدوسي، تتصدرها مقدمة للدكتور يوسف عبد التواب (مصر).

**<u>ولها المنشورات التالية: "صدر للمؤلفة":</u>**

– نساء يعتنقن الإسلام (دراسة) نشر دار الحضارة 1996.

– قراءات سيكولوجية في روايات وقصص عربية (الطبعة الأولى عن دار الحضارة 2004 والطبعة الثانية 2007 عن دار الحبر).

– المـوؤودة تسأل... فمن يجيب؟ (مجموعة قصصية) نشر دار الحضارة 2003.

- مخالب (مجموعة قصصية) نشر جمعية المرأة في اتصال 2004.

- السوط والصدى (رواية) نشر وزارة الثقافة 2006.

- اعترافات امرأة (رواية) 2007 نشر دار الحبر، تتصدرها مقدمة للدكتور موسى نجيب موسى (مصر)، والباحث الناقد بوشعيب الساوري من المغرب.

- سقوط فارس الأحلام (رواية) 2009 دار نور شاد.

- سلسلة حكايات شعبية (الشيخ ذياب-لونجا-بقرة اليتامى-بنت السلطان-الأميرة السجينة (عشبة خضار) -الفرسان السبعة والأميرات) وكلها مترجمة إلى اللغة الفرنسية.

- أبوراس الناصري، قصة للشباب.

**تحت الطبع:**

- بحث تاريخي بعنوان: المرأة الجزائرية وثورة التحرير، نضال وحرية (شهادات ووثائق).

- سلسلة جديدة بعنوان بطلات الجزائر منها فقط:

- جميلة بوحيرد... جميلة الجزائر.

- زهور زراري... الشاعرة السجينة.

- صليحة ولد قابلية... الطبيبة الشهيدة.

- لبوءة الجبال... مريم بوعتورة.

- رواية اعترافات امرأة (الطبعة الثانية) عن منشورات نور شاد.

– رواية اعترافات امرأة مترجمة إلى اللغة الفرنسية عن منشورات دار الحضارة.

**التكريمات:**

–كرمت من طرف بلدية بئر التوتة في 8 مارس 2014.

– كرمت في الصالون الدولي للكتاب 2015 من دار الحضارة.[1]

**التعريف بخطابها الروائي الموسوم «نساء في الجحيم»:**

صدرت رواية «نساء في الجحيم» للكاتبة الجزائرية «عائشة بنور» والصادرة عن منشورات الحضارة، وهي الرواية الرابعة للمؤلفة، بعد أن سبق لها نشر ثلاث روايات قبلها وهي «السوط والصدى»، «اعترافات امرأة»، والتي حصدت جائزة الاستحقاق الأدبي، جائزة النعمان الأدبية بلبنان عام 2007، والمترجمة إلى اللغة الفرنسية، ورواية «سقوط فارس الأحلام».

ليس سهلا أن تكتب عن امرأة موجوعة عانت من ويلات الحرب، عانت من التهجير والقمع والسجن قبل أن تغوص في أعماقها، في أحاسيسها وفي أحلامها ووعيها، في أمنياتها، ليس سهلا أن تطل على خيباتها، انكساراتها وهي التواقة للحرية كما الطائر الذي أدمن محاولة الهروب من القفص باتجاه المدى.

(1)www.diwanalarab.com 10/04/2019 14 :15

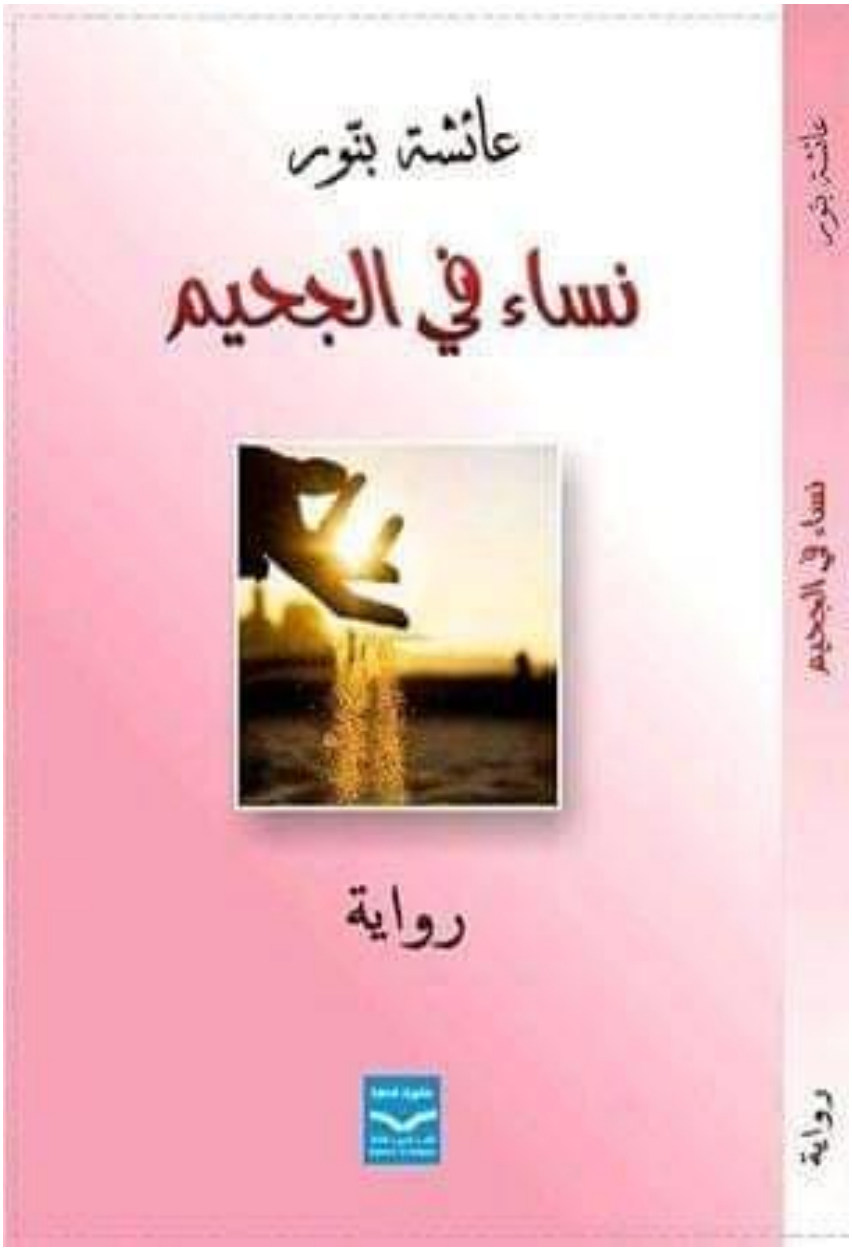
روايـة «نسـاء فـي الجحـيم» تعـد روايـة مفتوحـة علـى الوجـع العربـي فـي محاولـة منهـا لإيصـال صـوتها المبحـوح الـذي يـرفض هـذا الـدمار الكاسـح للـوطن ولـذاتها ولأبنائهـا ولموروثهـا الثقـافي، وحاولـت أن تقاسـمها وجعهـا ومعاناتهـا، لكـي يسـتيقظ الضـمير العربـي ويعـي الفـرد العربـي أن هـذا التحـول الرهيـب فـي خريطـة العـالم العربـي يـدفع ثمنـه الطفـل والمـرأة، وهـذه الروايـة تحملنـا إلـى أقطـار عربيـة تحمـل وجعـا واحـدا ينبعـث مـن جـروح واحـدة تنـزف بـدم واحـد، دم الحريـة والاسـتقلال، حيـث سـلطت فيهـا الكاتبـة الضـوء علـى مأسـاة الـوطن الجـريح والحـب والنضـال لأجلـه، فـنلمح لمسـة متفـردة فـي تنـاول القضـية الفلسـطينية خاصـة، والصـراع العربـي الصـهيوني، بسـرد يتفـرد بتقنيـات مميـزة تـواز سردي وصفي بين النضال الفلسطيني والثورة الجزائرية.

روايـة «نسـاء فـي الجحـيم» تختـزل مـن خـلال عنوانهـا الصـادم والمثيـر، واقـع المـرأة الفلسـطينية ومسـيرتها النضـالية عبـر التـاريخ، مـن خـلال سـرد ذكريـات مجموعـة مـن المناضـلات ومـنهن الأسـيرات فـي السـجون، وتتمحـور أحـداث الروايـة حـول علاقـة الشـهيد «غسـان كنفـاني» بحبيبتـه غـادة والرسـائل المتبادلـة بينهمـا، قبـل اغتيالـه وهـو الشخصـية المحوريـة، والـذي تـروى مـن خلالـه العاشـقة «غـادة» حكايـات الحـب والنضـال والتهجيـر والمـوت عبـر مـدن الترحـال، إضـافة إلـى ذكريـات أخـرى وأحـداث مرويـة علـى لسـان أبطـال آخـرين مثـل «محمـود درويـش، دلال المغربـي، غـادة، أيلـول، يافـا...» وهكـذا تنتقـل الروايـة مـن فضـاء إلـى آخـر علـى ألسـنة نسـاء تعتصـرهن فواجـع الواقـع المـزري والمعانـاة اليوميـة بـين الخيـال والواقـع عبـر الأمكنـة لمـدن فلسـطينية كعكـا ويافـا وغيرهـا مـن المـدن التـي عانقـت مسـار الروايـة كبيـروت ودمشـق ثـم إلـى غرناطـة والجزائـر، بالإضـافة إلـى توظيـف التـراث

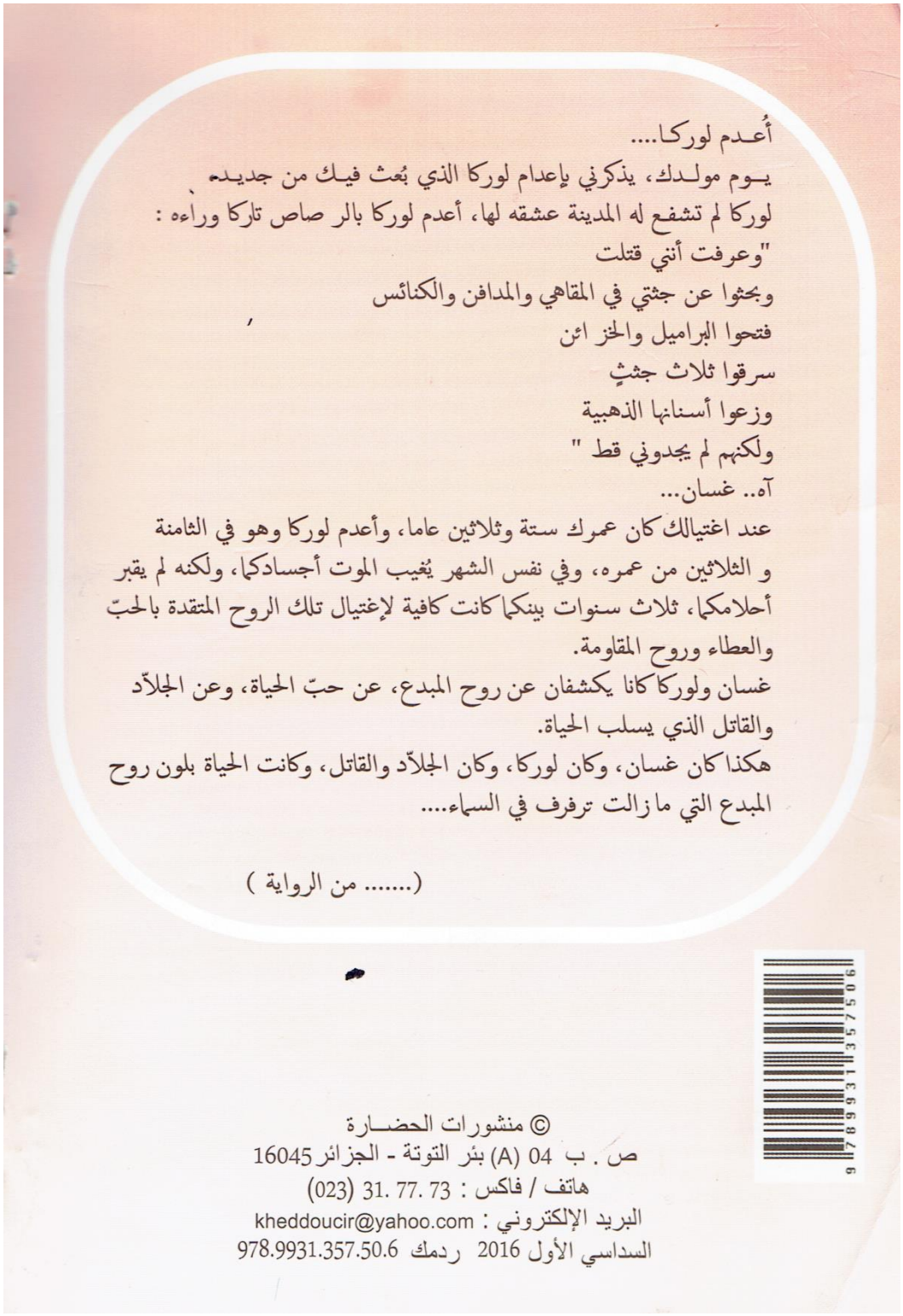
الفلسطيني، والفنون والآداب المختلفة مع الإحالة إلى أحداث متشابهة في التاريخ العربي مثل نساء الجزائر الثائرات ضد الاحتلال الفرنسي على لسان البطلات جميلة بوحيرد، فضيلة سعدان، مريم بوعتورة، لتتجلى حكاية العشق والنضال الوطني وعمق الوعي النضالي، ودور المرأة المحوري في الأعمال التحريرية، وتصل الأحداث إلى ذروتها في تصوير أزمة الإنسان المعاصر والتي يعيشها بين الأنا والآخر والصراع النفسي الداخلي الذي يتخبط فيه، صراع الأنا مع الذات ومع الآخر، وما ينجر عنهما من تناقضات على مستوى الفكر والهوية والمصير، لتنتهي الرواية في نهاية المطاف إلى إبراز القيمة الإنسانية للحب والنضال من خلال آخر رسالة مرثية كتبتها «غادة» العاشقة من أجل الحب والنضال والسلام كمعالم لتحرير الإنسان من الأطر الفكرية التي تقيده.

«نساء في الجحيم» رواية تخاطب العقل والوجدان الإنساني، حكاية الحب والنضال للمرأة، مشاهد درامية لإبراز صورة الشخصية الفدائية، المناضلة المقاومة للاضطهاد بكل أنواعه، مزيج متماسك في علاقة تلاحم وتواصل في تقاسم الجزائر للشعب الفلسطيني ألما ونزيفا واحدا وحلما بالتحرر، وهي رصد لنضال ومسيرة المرأة الفلسطينية والجزائرية عبر التاريخ وتشبثها بالأرض.

**الواجهة الأمامية لرواية "نساء في الجحيم"**



## الواجهة الخلفية لرواية "نساء في الجحيم"



أُعـدم لوركـا....
يـوم مولـدك، يذكرني بإعدام لوركا الذي بُعث فيـك من جديـد
لوركا لم تشفع له المدينة عشقه لها، أعدم لوركا بالرصاص تاركا وراءه :
"وعرفت أنني قتلت
وبحثوا عن جثتي في المقاهي والمدافن والكنائس
فتحوا البراميل والخزائن
سرقوا ثلاث جثثٍ
وزعوا أسنانها الذهبية
ولكنهم لم يجدوني قط "
آه.. غسان...
عند اغتيالك كان عمرك ستة وثلاثين عاما، وأعدم لوركا وهو في الثامنة و الثلاثين من عمره، وفي نفس الشهر يُغيب الموت أجسادكما، ولكنه لم يقبر أحلامكما، ثلاث سنوات بينكما كانت كافية لإغتيال تلك الروح المتقدة بالحبّ والعطاء وروح المقاومة.
غسان ولوركا كانا يكشفان عن روح المبدع، عن حبّ الحياة، وعن الجلاّد والقاتل الذي يسلب الحياة.
هكذا كان غسان، وكان لوركا، وكان الجلاّد والقاتل، وكانت الحياة بلون روح المبدع التي ما زالت ترفرف في السماء....

(..... من الرواية )

© منشورات الحضـــارة
ص . ب 04 (A) بئر التوتة - الجزائر 16045
هاتف / فاكس : 73 . 77 . 31 (023)
البريد الإلكتروني : kheddoucir@yahoo.com
السداسي الأول 2016 ردمك 978.9931.357.50.6

# الملحـــــق

**ملحق بالكلمات المترجمة:**

**ثبت المصطلحات:**

| المصطلح باللغة العربية | المصطلح باللغة الفرنسية | |
|---|---|---|
| الغلاف | Couverture | C |
| الإهداء | Dédicace | D |
| المهدى | Dédicateur | |
| المهدى إليه | Dédicataire | |
| النص الفوقي | Epitexte | E |
| النص الفوقي التأليفي | Epitexte autorail | |
| النص الفوقي النشري | Epitexte editorail | |
| الوظائف | Fonctions | F |
| الوظيفة الإيحائية | Fonction connotative | |
| الوظيفة الوصفية | Fonction descriptive | |
| الوظيفة الإغرائية | Fonction s'eductive | |
| الوظيفة التعينية | Fonction désignative | |
| النص اللاحق | Hyper texte | H |
| التعالق النصي | Hyper textuatité | |
| المقدمة | Indication | I |
| المؤشر الجنسي | générique | |
| العناوين الداخلية | Intertitres | |
| جلادة الكتاب | Jaqutte delivre | J |
| الميتناص | Métatexte | M |
| اسم الكاتب | Nom de lauteur | N |
| المناص | Paratexte | P |
| المناصية | Paratexuatité | |

| | | |
|---|---|---|
| | Paratexte eauctorail | المناص التأليفي |
| | Paratexte plastiques | المناص التشكيلي |
| | Paratexte editor | مناص الناشر |
| | Préface | الاستهلاك |
| | Peritexte | النص المحيط |
| | Peritexte auctorail | النص المحيط التأليفي |
| | Peritexte éditorail | النص المحيط النشري |
| | Péotique | الشعرية |
| S | Seuils | عتبات |
| | Sous-titre | العنوان الفرعي |
| T | Titre | العنوان |
| | Titre prinsipale | العنوان الحقيقي |
| | Titre courant | العنوان التجاري |
| | Transte xtuatualité | المتعاليات النصية |

# فهرس المحتويات

## فهرس المحتــويات


| العنـــــوان | الصفحة |
|---|---|
| المقدمة | أ-هـ |
| ***المدخل: مقاربات نظريةحول مصطلحي «االشعرية-المناص»*** | |
| أولا: حدود الشعرية: Poétique | 7 |
| 1-المفهوم اللغوي | 7 |
| 2-المفهوم الاصطلاحي | 9 |
| 3-الشعرية في النقد الغربي | 12 |
| 4-الشعرية في النقد العربي | 19 |
| ثانيا: ماهية المناص: Para texte | 25 |
| 1-المفهوم اللغوي | 26 |
| 2-المفهوم الاصطلاحي | 28 |
| ***الفصل الأول: المناص االتشكيلي*** | |
| أولا: عتبة الغلاف | 46 |
| 1-لغـــة | 46 |
| 2-اصطلاحا | 47 |
| I- شعرية التشكيل الطباعي للغلاف «دلالاته» | 50 |
| 1-عتبة الواجهة الأمامية | 54 |
| 2-موقع اسم المؤلف | 57 |
| 3-عتبة التجنيس | 59 |
| II- عتبة الواجهة الخلفية: | 61 |
| 1-عتبة بيانات الناشر | 67 |
| ثانيـــا: عتبـــة الصورة | 70 |
| 1-لغـــة | 70 |
| 2-اصطلاحا | 72 |

| | |
|---|---|
| 3-شعرية التشكيل البصري لصورة الغلاف «دلالاتها» | 74 |
| ثالثا: عتبة اللــون | 85 |
| 1-المفهوم اللغوي | 85 |
| 2-المفهوم الاصطلاحي | 86 |
| 3-شعرية التشكيل اللوني الفني «دلالاته» | 90 |
| أ-اللون الوردي (زهري) | 91 |
| ب-اللون الأحمر | 93 |
| ج-اللون الأسود | 96 |
| د-اللون الأصفر | 98 |
| هـ-اللون البني | 101 |
| و-اللون الأبيض | 103 |
| ***الفصل الثانـي: المناص التأليفي*** | |
| أولا: عتبة الإهداء | 109 |
| 1-المفهوم اللغوي | 109 |
| 2-المفهوم الاصطلاحي | 111 |
| 3-دلالات الإهداء | 118 |
| ثانيا: عتبة المقدمة: (Introduction) | 122 |
| 1-المفهوم اللغوي | 123 |
| 2-المفهوم الاصطلاحي | 124 |
| 3-دلالات المقدمة | 131 |
| ثالثا: عتبة الاستهلال (Préface) | 135 |
| 1-المفهوم اللغوي | 135 |
| 2-المفهوم الاصطلاحي | 136 |

## فهرس المحتــويات


| | |
|---|---|
| 3-دلالات الاستهلال | **141** |
| ***الفصل الثالث: العنوان مناصا «شعريته ودلالته»*** | |
| أولا: عتبة العنوان الرئيس | **155** |
| 1-المفهوم اللغوي | **155** |
| 2-المفهوم الاصطلاحي | **156** |
| 3-أهمية العنوان | **159** |
| 4-أنواع العنوان | **161** |
| 5-وظائف العنوان | **162** |
| I. شعرية التشكيل السيميائي للعنوان: «دلالاته» | **164** |
| 1-المستوى المعجمي | **164** |
| 2-المستوى التركيبي | **165** |
| 3-المستوى الدلالي | **167** |
| II-دلالات العنوان الرئيس | **172** |
| ثانيا: عتبة العناوين الداخلية: (Intertitres) | **180** |
| 1-دلالات العناوين الداخلية | **183** |
| الخاتمـــة | **238** |
| قائمة المصادر والمراجع | **245** |
| الملحق | **253** |
| فهرس المحتويات | **264** |

**الملخص:**

**تهدف هذه الدراسة إلى مقاربة رواية "نساء في الجحيم" لعائشة بنّور وهي كاتبة جزائرية، فاخترنا بذلك المنهج السيميائي إجراء من أجل تفكيك شفرات هذا النص، اعتمادا على كل ما هو دال، بداية بالمناص التشكيلي "الغلاف والصورة واللون"، وانتهاء بجوانبه الداخلية "الإهداء، المقدمة، العناوين، الاستهلال"، وكل هذا من أجل تبيان شعرية النص الروائي، ومدى تفاعل الروائية مع أحداث الرواية في حس مأساوي لامتناهي. ولا شك أن الشعرية لا تبوح إلا من خلال متنها في الكشف عن أسرار القيم الفنية والجمالية من خلال الإنسجام في تصوير الواقع بحذافره وبرؤية جمالية، لنقف بعدها عند دلالة "المناص" PARATEXTE لهذا المنجز الروائي، فيأتي اختيارنا له كونه يتميز بقيم مضمونية عميقة الدلالية.**

**ونظرا لأهمية المناص بوصفه عتبة أولية يلج من خلالها القارئ للمتن الروائي حاولنا الكشف عن دوره في نسج وشائج الصلة بين البنيات السردية المشكلة للخطاب والتي تجعل منها نظاما فنيا متكاملا ونسقا منسجما.**

**إن دراسة شعرية المناص في رواية "نساء في الجحيم" لعائشة بنور أضاءت لنا جوانب وأسرار مهمة، أفادت الكشف عن المخبوء والمعتم في بعده الدلالي، والذي حفزنا للوقوف على دلالته والكشف عن تلك العلاقات المتبادلة بينهما من خلال المتن الروائي.**

**نخلص مما تقدم عرضه إلى أنّ المناص بمثابة النص الموازي للنص الأصلي الذي يواجه القارئ باعتباره الفاعل في قراءة النص الروائي ومحاولة فك شفراته وعلاماته السيميائية، إذن فشعرية المناص في هذا العمل الإبداعي جاءت كمرآة عاكسة للمتن النصي.**

**الكلمات المفتاحية: المنهج السيميائي، المناص، الشعرية، النص الموازي، شعرية النص الروائي، المناص التشكيلي.**

## Résumé

**Cette étude vise à aborder le roman " Femmes en enfer " de Aisha Benor une écrivaine algérienne, nous avons choisi ainsi l'étude sémiotique pour déchiffrer ce texte, en fonction de tout ce qui indiquant, commençant par le paratexte compositionnel " Couverture, image et couleur" et se terminant par ses aspects internes " le dédicace, l'introduction, les titres et l'initiation ", tout cela pour montrer le poétisme du texte du narratif, et le degré de l'interaction de la romancière avec les événements du roman dans un sens infini de tragédie. Il ne fait aucun doute que le poétisme ne se révèle que par le corps du texte en dévoilant les secrets des valeurs artistiques et esthétiques à travers l'harmonie dans une représentation stricte de la réalité et d'une vision esthétique, laissons-nous alors au signe de "PARATEXTE" pour cet accomplissement romancier, Notre choix vient de ce qu'il est caractérisé par des valeurs profondes et sémantiques.**

**Compte tenu de l'importance du paratexte en tant que premier seuil par lequel le lecteur du roman peut accéder au corps du texte nous avons essayé de révéler son rôle dans le tissage et les interconnexions entre les structures narratives qui composent le discours et qui les rendent un système technique unitaire et une cohérence harmonieuse.**

**L'étude de la poésie paratextuelle dans le roman " Femmes en enfer "de Aisha Benor nous a éclairé des aspects et des secrets importants et a indiqué la révélation de ce qui est caché et sombre dans sa dimension sémantique, ce qui nous a motivés à découvrir la signification et la divulgation de ces relations entre eux à travers le corps du roman.**

**Nous concluons de ce qui précède que le paratexte est un texte parallèle du le texte original qui fait face au lecteur en tant qu'acteur en lisant le texte narratif et en essayant de le décrypter et ses marqueurs sémiotiques, ainsi, la poésie de la paratextualité dans ce travail créatif est venue comme un reflet du corps du texte.**

**Mots-clés : L'pproche sémiotique, le paratexte, le poétisme, le texte parallèle, le poétisme du texte narratif, le paratexte compositionnel.**