الشاهد الافتتاحي في الروايات العربية

قراءة في حجاج العتبة والنص.

د. هاجر مدقن.
كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر.
مخبر اللسانيات النصية وتحليل الخطاب.

Abstract:

Of the most important what we are used to in the scene Arab novelist in recent years; many novelists dependence on editorials function varies in terms of type, location and format. While we find overtures or editorials take the form of gifting made often; any manner the writer is elastic, we find some of them in the form of a text citations ranging from Quranic verses and prophetic sayings and verses of poetry and prose statements on diversity; Sayings of them made. And many other novels, novelist exceed the use of this evidence the opening of gifting or submission to the entrances of chapters and sections, but is found in the way the wording to address these chapters and doors.

Arab novelist, overtures, the entrances, *witness*..

Résumé:

Parmi les plus importantes scènes que nous sommes habitués à la scène romancière arabe au cours des dernières années, de nombreux romanciers de dépendance à l'égard de la fonction éditoriaux varie en fonction du type, l'emplacement et le format. Alors que nous trouvons des ouvertures ou des éditoriaux prennent la forme de dons en fait souvent, de quelque manière l'écrivain est élastique, on trouve certains d'entre eux sous la forme d'un texte citations allant de versets coraniques et hadiths et des versets de la poésie et des déclarations en prose sur la diversité; énonciations d'entre eux fait.

Et beaucoup d'autres romans, romancier dépassent l'utilisation de ces éléments de preuve de l'ouverture de don ou de soumission à l'entrée des chapitres et sections, mais se trouve dans la façon dont le libellé pour répondre à ces chapitres et les portes.

des ouvertures , des éditoriaux, don, soumission..

الملخص:

من أهم ما تعودنا عليه في المشهد الروائي العربي في السنوات الأخيرة؛ اعتماد كثير من الروائيين على افتتاحيات دالة تتفاوت من حيث النوع والمكان والصيغة. ففي حين نجد تمهيدات أو افتتاحيات تتخذ شكل الإهداء المصنوع غالبا؛ أي بأسلوب الكاتب ومن لدنه، نجد بعضها في شكل مقتبسات نصية تتفاوت بين الآيات القرآنية والأحاديث الشريفة والأبيات الشعرية والمقولات النثرية على تنوعها؛ المأثورة منها والمصنوعة. وروايات كثيرة أخرى، يتجاوز الروائي فيها استعمال هذه الشواهد الافتتاحية من الإهداء أو التقديم إلى مداخل الفصول والأبواب، بل نجدها في طريقة صياغته لعناوين هذه الفصول والأبواب.

افتتاحيات، تمهيدات، مقتبسات نصية، الشواهد الافتتاحية،..

مدخل: يندرج الشاهد تحت ما أسماه "جيرار جينيت" بـ: "المناص"، وهو < ذلك النص الموازي لنص أصلي، فالمناص نص، لكنه يوازي نصه الأصلي، الذي لا يعرف إلا به ومن خلاله >.[1] والمناص < نمط من أنماط المتعاليات النصية يتشكل من روابط هي عموما أقل ظهورا وأكثر بعدا من المجموع الذي يشكله عمل أدبي، فلا يمكننا معرفة نص ما وتسميته إلا بمناصه، فقلما يظهر النص عاريا من عتبات لفظية أو بصرية تحدده، مثل: (اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي، الإهداء، الاستهلال، كلمة الناشر، ...)، وهذا من أجل تقديمه للجمهور، أو بأكثر دقة جعله حاضرا في الوجود قصد استقباله واستهلاكه >.[2]

هذا الشاهد الذي يسعى إلى الربط بين المتفقات في الجنس،[3] باعتباره عتبة للارتقاء إلى النص، والدخول إلى عوالمه لا يمكن أن تتبدى دلالاته وتحدد وظائفه إلا في علاقته بالنص، سبب حضوره وغاية الاستشهاد به، ليظهر وجه التوافق بينهما، لأن < النظر في عتبات النص لا يغني الباحث أو القارئ عن النظر في النص ذاته، بل إن النظر في العتبات لا يكتسب مشروعيته إلا من الوقوف عند النص نفسه باعتباره غاية البحث الأساسية >.[4]

وهو في النهاية يدل على النص ولا يمكن أن يكون بديلا تاما عن قراءته؛ لأن غاية الربط وإضفاء القبول يحددها فهم العتبة أو المناص والنص، وقد يكون فهم النص بابا لفهم العتبة في رجوع عكسي أخير لاستكمال المعنى، فلا نجدنا في كثير من النصوص الروائية إلا منقلبين على أعقابنا في إعادة قراءة استرجاعية لهذه الشواهد والعتبات، بعد أن استوفينا النص وتشبعنا بمعانيه أو هكذا يهيأ لنا، لنفهم ما كنا به قد استهلينا قراءتنا، ويحدث أن نعود بعد العودة إلى النص لنرمم جزءا غير مكتمل من المعنى الكلي ظل عالقا بين أصابع الشاهد خيطا أخيرا في هذا النسيج المتكامل الذي لا تنتهي معانيه.

والحديث عن الشاهد أو المناص أو العتبة، يدفعنا إلى تحري أنواعه وأشكاله التي تصنع خريطة النص الروائي، في شكل استباق تلميحي أو تصريحي لا يمكن تجاوزه على تطرفه وهامشيته.

- **أنواع الشاهد الافتتاحي في الروايات العربية:** يصنف المناص حسب ما يستنتج من كتابات "جينيت" إلى: **مناص نشري افتتاحي، ومناص تأليفي، ومناص تخييلي.**[5] و**المناص التأليفي** أو **(مناص المؤلف)** هو الذي يتعلق بالشواهد، حيث إنه يضم < المصاحبات الخطابية التي تعود مسؤوليتها بالأساس للكاتب/ المؤلف؛ إذ ينخرط فيها كل من: اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي، الإهداء، الاستهلال، ...>.[6]

هذه المناصات تتكرر في كثير من الروايات العربية التي صار شائعا فيها الاشتغال العميق أو المقصود على العناوين الرئيسة والفرعية، والإهداءات بألوانها، والاستهلالات التي تتكدس لا بعددها أحيانا، بل بحجم التخمينات والإحالات الظاهرة والخفية، التي تنطلق خيط دخان خافت يتسلل بينها وبين النص، في عملية استدراج معلنة للمضي وقتا غير قصير في عملية سعي ذهابا وإيابا بينها وبين النص.

أ- **العناوين الرئيسة والعناوين الفرعية:** العنوان، رأس النص، عتبته الأبرز، مدخله الأوسع، مقدمة لابد من قراءتها، نافذة تطل على كثير، أو قليل، مواربة، أو مشرعة، < عنصر تسلطي يمنهج القراءة (...) فهو، شأنه شأن الوجه البشري، له وهج وسطوع خاص متقلب... >.[7] حدد له "جينيت" وظائف أربع: تعيينية تعطي الكتاب اسما يميزه بين الكتب، ووظيفة وصفية تتعلق بمضمون الكتاب أو بنوعه أو بهما معا أو ترتبط بالمضمون ارتباطا غامضا، ووظيفة تضمينية أو ذات قيمة تضمينية تتصل بالوظيفة الوصفية وتتعلق بالطريقة أو الأسلوب الذي يعين العنوان به الكتاب، ووظيفة إغرائية تتصل بالوظيفة التضمينية وتسعى إلى إغراء القارئ باقتناء الكتاب أو بقراءته.[8]

وتكون العناوين رئيسة وتكون فرعية:

1. **العناوين الرئيسة:** العنوان < حلقة أساسية من حلقات بناء الاستراتيجية النصية، على الرغم من الإشكالات التي يطرحها أثناء التحليل والتحديد، وضبط الوظائف، لأنه منجم من الأسئلة التي لا تنتهي عن طول ردّ >.[9] هذا الدور الإشكالي للعنوان يجعله في صدارة اهتمامات المؤلف، كما يكون عنصر الجذب الأول للقارئ باعتباره مستهدفا بطعم العنوان والاستدراج العنواني.

تفنن الروائيون العرب في كثير من أعمالهم الروائية في نحت تسمياتها وتشكيلها بطرق شتى لا تخلو من جذب وغموض وافتعال، وقد تغرق في تلقائية بحتة وبساطة ظاهرة، فيكون هذا مكمن تميزها. فعناوين رئيسة مثل عناوين روايات **"واسيني الأعرج"**: **(البيت الأندلسي، سيرة المنتهى، أنثى السراب، أصابع لوليتا، نساء كازانوفا،...)** وغيرها، ليست مغرقة في غموضها، وهي ليست بسيطة أو قريبة كل القرب، لأنها لا تتدلق على قارئها بدلالاتها ما لم ينزلق

سريعا إلى داخل النص ليعيد تشكيلها وترتيب إحالاتها في ضوء معترك القراءة البسيطة والمعقدة، السهلة والصعبة، القريبة والبعيدة، فدورها < لا يمكن أن يكون بديلا تاما عن دور اللقاء الفعلي بين القراءة والنصوص نفسها >.[10]

كذلك هو الأمر مع رواية **"عزازيل"** لـ: **"يوسف زيدان"، و"الخبز الحافي" لـ: "محمد شكري"، و"باب الليل" لـ: "وحيد الطويلة"، و"إرهابيس" لـ: "عز الدين ميهوبي"، و"ساق البامبو" لـ: "سعود السنعوسي"، "السماء الثامنة"، لـ: "أمين الزاوي"، "ذاكرة الجسد"، "فوضى الحواس"، "عابر سرير"، "الأسود يليق بك"، لـ: "أحلام مستغانمي".** هذه العناوين تتأرجح في تكونها بين ضفتين، فقد يظهر العنوان < محايدا يمر دون أن يثير الانتباه، يشد بصر القارئ أو أذنه، وهو لا يتفاعل دائما مع الخارج- نصي، بل كذلك يستمد المدد وينبجس من الملابسات السياقية داخل النص >.[11] فتركيبية العنوان وتشكيليته ومستوياته الدلالية والأسلوبية تعقده مهما كان بسيطا، ليس تعقيدا يعسر معه الفهم والنفاذ إلى الدلالة، بل هي علاقة الشك التي يزرعها العنوان البسيط في نفس قارئه، حالة التوجس التي تستنفر غريزة الفضول واستكناه ما وراء أكمة العنوان، إنه النص! لهذا يصف "رشيد يحياوي" العلاقة بين العنوان والنص بأنها < ليست سهلة الرصد والتبين والحصر، ذلك أن وظيفية العنوان لا تتمظهر دائما في الإرشاد أوالإغراء أو الاختصار أو الإيضاح، بل كثيرا ما تكون علاقة ملتبسة >.[12]

هذا الالتباس لا يفكه إلا فعل تفكيك النص، لملمة شذرات تلبستها الفقرات والفصول، فعنوان مثل **"عزازيل"** لا يفصح عن دلالته، ولا يوجد ما يفسره، ولهذا قد تسرع إليه، كما يمكن أن تنفر من غموضه، هذا الغموض جلاؤه في دخولك حضرة النص بحثا عن معنى العنوان، لتصطدم بأصل التسمية ومرجعياتها العبرية والمسيحية، ثم بمعناها الذي ينبئك به السارد أو الشخصية البطلة على جرعات، ويتفنن في إدراجه بلغته الأصل تارة، وبالعربية تارة أخرى، لتدرك أنه الشيطان، خارجا عنه متأصلا فيه؛ في شكل اتحاد خلقي، أو تناظر تمليه حالات التلبس والانفصام بين البطل وشيطانه. وهنا يشير "رشيد يحياوي" إلى أنه < من المزالق أن نكتفي باعتبار العنوان عتبة للنص. لماذا لا نقول مثلا إن النص هو مناص العنوان؟ وحتى حين نسلم جدلا بوجود علاقة تبادل مكاني بين حركة النزول إلى النص وحركة الصعود إلى العنوان، فإن السؤال هو عن الحركتين: أي منهما الأصلية و"الطبيعية"؟ >[13] هذه الجدلية تزلزل بعمق ما ترسخ طويلا عن الدور المناصي الثابت للعنوان أو النص، كما ترفع النص من قاعديته في عملية قلب لهرم المعنى، ليتنزل كثيفا يملأ فراغات العنوان.

ولعل هذا ما أحوج كثيرا من الروائيين إلى ما يطلق عليه الآن العناوين الفرعية:

2. **العناوين الفرعية:** بالعودة إلى العناوين الفرعية لبعض الروايات المذكورة آنفا، نجد أننا أمام ثنائية تنطلق من الأصل إلى الفرع، ومن الرئيسي المسبوك إلى الفرعي الشارح أو المنفتح أو البديل:

" سيرة المنتهى... عشتها كما اشتهتني"

" أنثى السراب.. في شهوة الحبر، وفتنة الورق"، واسيني الأعرج.

"إرهابيس، أرض الإثم والغفران"، عز الدين ميهوبي.

" بلقيس، بكائية آخر الليل"، علاوة كوسة.

" لعبة السعادة، أو الحياة القصيرة لمراد زاهر"، بشير مفتي.

وربما هي رأب أو تكملة لقصور هذا العنوان الرئيسي كما يبرر "واسيني الأعرج"، لأن العنوان الرئيسي يعتصر مادة سردية قد تتجاوز مئات الصفحات في كلمة أو كلمتين. فيكون العنوان الفرعي هنا سندا أو متكأ للعنوان الأصلي، فما خفي في العنوان الرئيسي وعجز عن التعبير عنه يعطيه العنوان الفرعي مدى أوسع في مجال الإيضاح ومجال الفهم.[14] لكنه لا يعوضه إلا إذا ربطت بينهما عبارة (أو - ou) كما يشير "جينيت" الذي ذهب إلى أن العنوان الذي تربط (أو ou) بين قسميه الرئيسي والفرعي أكثر ترابطا من عنوان تغيب فيه، ويكون في هذه الحالة كلا واحدا أو نصا لا

يتجزأ.[15] فـ: "**سيرة المنتهى.. عشتها كما اشتهتني**" و" **أنثى السراب.. في شهوة الحبر، وفتنة الـورق**"، لواسيني الأعرج، و"**إرهابيس، أرض الإثم والغفران**"، لعز الدين ميهوبي، و" **بلقيس، بكائية آخر الليل**"، لعلاوة كوسة، هي عناوين واحدة، تعامل على أنها نص بجزئين رئيسي وفرعي. بينما عنوان كـ: "**لعبة السعادة، أو الحياة القصيرة لمراد زاهر**"، لبشير مفتي، يقرأ على أنه عنوانان: "**لعبة السعادة**" و"**الحياة القصيرة لمراد زاهر**" بتزكية من الـ "**أو**" التي تمنح العنوان الفرعي امتياز تعويض العنوان الرئيسي "**لعبة السعادة**".

لكن هذا القول سيجعلنا نتساءل عن موقف صاحب الرواية وصانع العنوان بل صائغه من هذا التقسيم؟! أوجد العنوان الفرعي ليعوض الرئيسي فقط؟ إذا كان الجواب نعم، فلمَ يعوضه؟ وما غايته منه؟ وإذا لم يكن لغاية التعويض، فلأي غاية؟ أم أنه سيتنكر لها –على فائدتها- كما فعل "واسيني الأعرج": < حاولت في النصوص الأخيرة تقليص هذه الظاهرة والحد منها لأنني اكتشفت أنهابقدر ما يكون كلمة أو كلمتين يكون ناجحا ويبقى في الذاكرة >.[16]

وإن كان المبرر الذي ساقه "واسيني الأعرج" يبدو عمليا، فهو بشكل ما يختصر الذيل الشارح أو المعقب للعنوان الرئيسي، بقدر ما يحفظ لهذا العنوان عنفوان غموضه، فلا يتجلى إلا بالنص، بعيدا عن الوسيط المربك.

ب- **الإهداء:** كثيرة هي الروايات التي تتصدرها الإهداءات مداخل، أو عتبات فاصلة بين عنوان العمل ومتنه، فلا هي منه، ولا هي خارجة عنه مادامت قد اتخذت مكانا تصدريا يحسب حسابه، ويقرأ أكثر من قراءة، منها ما يدمجه في المتن فينسبه إليه، ومنها ما لا يزيد عن عده انجرافا عاطفيا، أو التفاتة خاطر إلى شخص أو وطن أو كل دالٍّ يَدين لـه، أو يُدينُه. فالإهداء < من البنيات الأسلوبية التي يلجأ إليها الروائي في محاولة جادة منه في الاعتراف – ولو بجزء يسير- بفضل الآخرين عليه، أو تضمينها رؤية ذاتية عاطفية تضع النص في مرآة ذاتوية خاصة، كما أنه غالبا ما يعمد إلى وضع رهانات خاصة بالمهدى إليهم وأسلوبية التعامل معهم >.[17] هذه التعالقات التي تصنعها طبيعة المهدى إليهم جعلت من الإهداء تقليدا ثقافيا عريقا لا يفوته روائي ولا يخفى فضول قارئ في مسارعته إلى معرفة هذا المخصوص بالعمل، ولربما رافق فضوله في معرفة المهدى إليه معرفة خاصة، أو تخمين مسبق بنوعه، ولاسيما لدى خبراء القراء من العارفين بخصوصية الإهداء، أو العارفين بأعمال روائي ما في تفرد إهداءاته.

ميز "جينيت" بين إهداءين:

- **إهداء الأثر. La dédicace d'oeuvre**
- **إهداء النسخة.[18]La dédicace d'exemplaire**

1. **إهداء الأثر La dédicace d'oeuvre:** يتنوع بتنوع المهدى إليه:

- **مهدى إليه خاص:** قريب، أو صديق،... خاصة الأقارب (الأبناء، الأخوة، أبناء الأخوة، أبناء الأعمام والأخوال،...). في روايته "**مريم**" يخص الروائي "محمد الباردي" ابنته بالإهداء:

< إلى أميرة صغيرتي دائما >.

وبشكل أقرب إلى الطرافة والعمق في آن معا، يهدي "وحيد الطويلة" روايته "**باب الليل**" إلى ابنتيه:

إهدء:

إلى ليلى ابنتي الصغيرة

التي تقول: إنها

تحبني مثل سبونج بوب بالضبط،

وإلى فيروز الكبيرة

التي تحلف أنها

تحبني أكثر من رئيس الجمهورية شخصيا.

وحيد

وإهداء طويل يحمل الكثير من الروائي "واسيني الأعرج" إلى ابنته في روايته **"أنثى السراب"**:

ريما ابنتي وحبيبتي.

شكرا لك. وحدك فهمت جيدا سر هذه اللعنة وهذا الخوف الساحر الذي اسمه الأدب. مجرد لحظة ألم من امرأة ورقية معلقة في شجرة الجنة، تريد أن تنزل إلى هذه الأرض لاستعادة صراخها ولحمها وحواسها الضائعة من سطوة اللغة، ومن سلطان الكاتب نفسه. وتقسم هذه المرة، أنها لن تحاسب إبليس على سحره. ستتواطأ معه. تجلس بصحبته تحت شجرة الغواية. تطلب منه بإصرار، أن يأخذها من يدها كمن يدعو عشيقته نحو حلبة الرقص، ويقطف لها تفاحة أخرى بيديه المرتعشتين، ويضعها في فمها قطعة قطعة، مثقلة بنبيذ الشهوة، لتشعر بلذة ذوبانها الهادئ تحت لسانها، وتكتشف معه أكثر المسالك دهشة وهبلا. لقد أدركت، متأخرة قليلا، أن دنيا واحدة عاشتها، لم تكن كافية لإشباع جوعها الأبدي للحياة.

و لـ "يوسف زيدان" إهداء خاص جدا إلى "آية" ابنته في روايته روايته **"عزازيل":**

إهداء خاص جدا

إلى آية..

تلك يا ابنتي، آيتي، التي لم تجعل للعالمين!

وإلى زوجته "ربيعة جلطي" يقدم "أمين الزاوي" روايته **"السماء الثامنة"**:

الإهداء

إلى ربيعة التي وقعت حرارة تلك الأيام بطريقتها الشعرية الخاصة..

أمين

كما تهدي "أحلام مستغانمي" **ثلاثيتها** إلى أبيها:

وإلى أبي.. عساه يجد "هناك" من يتقن العربية، فيقرأ له أخيرا هذا الكتاب.. كتابه.

أحلام "ذاكرة الجسد"

إلى أبي... مرة أخرى.

أحلام "فوضى الحواس"

إهداء...

إلى أبي.. دوما.

أحلام "عابر سرير"

وقد يكون الإهداء نزفا، حين يزف في عباراته مواكب الحزن والفجيعة، كما يعكسه إهداء الروائي "علاوة كوسة" في روايته **"بلقيس"** إلى ابن أخيه:

إلى روحك العطرة، وغيابك الشاهق، ووعدك الحق، أيها المهاجر على حين غفلة قاسية الماثل بين رؤانا الآن،

إليك ابن أخي وصديقي وجرحي الأبدي "فاتح".

والملاك الجميل الذي تركته قربي "رهام".

وموعدنا القريب على حافة قدر أوراسي غريب.

كيف للإهداء أن يكون تفجعا وتعهدا وموعدا؟

< فالأسرة هي أقوى مراكز الجذب في إهداءات الكتب العربية [...]، وذلك بحد ذاته دليل على توثق عرى الروابط الأسرية في مجتمعنا العربي لدرجة لا نظير لها في أي مجتمع غربي >.[19]

وهناك مهدى إليه عام: سياسي، فنان، مثقف،...، وهنا لا يكون الإهداء عابرا، ولا غير ذي علاقة بالنص، كما لا يكون النص أمام هذا التوجه بريئا من إشارة ما، أو هي إشارات على سياق المعرفة بالمهدى إليه والنص أن يرتبطا في ذهن القارئ يؤول أحدهما الآخر، فالروائي "أمين الزاوي" يجمع في إهدائه الذي يتصدر روايته "قبل الحب بقليل" أسماء خمسة، أول ما يجمعها الإبداع وحرية الفكر، وآخر ما يجمعها هو وقوعها ضحية هذا الموقف:

إهداء

إلى:

عبد القادر علولة، طاهر جاووت،

فرج فودة، مهدي عامل،

حسين مروة

وتهدي "أحلام مستغانمي" عملها "ذاكرة الجسد" إلى "مالك حداد":

إهداء...

إلى مالك حداد..

ابن قسنطينة الذي أقسم بعد استقلال الجزائر ألا يكتب بلغة ليست لغته..

فاغتالته الصفحة البيضاء.. ومات متأثرا بسلطان صمته ليصبح شهيد اللغة العربية، وأول كاتب قرر أن يموت صمتا وقهرا وعشقا لها.

ورواية "فوضى الحواس" إلى "محمد بوضياف" و"سليمان عميرات":

إهداء...

إلى محمد بوضياف... رئيسا وشهيدا.

وإلى سليمان عميرات، الذي مات بسكتة قلبية وهو يقرأ الفاتحة على روحه. فأهدوا إليه قبرا جواره.

وتهدي الروائية "ربيعة جلطي" روايتها "**نادي الصنوبر**" إلى الفنان "عثمان بالي":

إلى عثمان بالي، زرياب الطوارق.. جرفتك مياه وادي جانيت ذات طوفان.. فارتفعت نجما.. تطل من عليائك على الصحراء.

وإلى عالم الآثار "خالد الأسعد"، أهدت روايتها "**حنين بالنعناع**":

إهداء

إلى حارس الأزمان..

عالم الآثار الدكتور خالد الأسعد.

وإلى الشاعر "سميح القاسم" أهدى الروائي الراحل "الطاهر وطار" روايته "**الولي الصالح يرفع يديه بالدعاء**":

إلى الشاعر الكبير سميح القاسم. من رأى منا منكرا فليغيره، بيده، وإن لم يستطع فبلسانه، وإن لم يستطع فبقلمه، وهذا أقوى الإيمان.

ط. و

ونجد كذلك الإهداء الرمزي، الذي يوجهه الكاتب قيمةً دالة غير مجسمة، كما جاء في رواية "**غرفة الذكريات**" التي أهداها "بشير مفتي":

إلى ذلك الجيل

الذي فقد الكثير من أحلامه

في دروب الجزائر المظلمة.

وأهدته "أحلام مستغانمي" إلى:

شرفاء هذه الأمة ورجالها الرائعين، الذين يعبرون بأقدارهم دون انحناء، متشبثين بأحلام الخاسرين.

أحلام

وقد يكون الإهداء إلى القراء، فهاهي الروائية "أثير النشمي" تهدي روايتها **"في ديسمبر تنتهي كل الأحلام"**:

إليكم..

لا تسألوا الطير الشريد، لأي أسباب رحل..!

فاروق جويدة

والروائي "سمير قسيمي" يهديها إلى أبطاله/نماذجه في روايته **"حب في خريف مائل"**:

شئ يشبه الإهداء

...، لهذا أجد أنه من العدل إهداء هذا العمل إلى كل من تعرفت بهم في الفترة الواقعة بين سنتي 2012 و2014، رجالا ونساء، ممن سمحوا لي بالاقتراب من عوالمهم السحيقة من أجل هذه القصة.. إلى كل هؤلاء بصدقهم وكذبهم، بطهرهم وعهرهم أيضا، أرفع هذا الإهداء.

وإليهم أيضا أقدم اعتذاراتي... لا لأني أخذت من وقتهم ومشاعرهم وحياتهم ما أخذت، بل لأنني لم أستطع منحهم ما لم يكن ملكي قط...

ويكون الإهداء أيضا إلى شخصيات الرواية وأبطالها:

A Mitra, même si tu n'existes que dans mes livres, mes rêves et, surtout, dans mon cœur. Tu es la seule à qui je peux raconter sans avoir peur, mon histoire, notre histoire.

إلى ميترا حتى ولو لم يكن لك أي وجود إلا في كتبي، وأحلامي وفي قلبي تحديدا. أنت الوحيدة التي أستطيع أن أروي لها قصتي، قصتنا، من دون أن أخاف. واسيني الأعرج، **"سيرة المنتهى"**.

أهدي هذا الكتاب إلى ريما وندى وأحمد.. أبطال روايتي الذين غيروا حياتي...

خولة حمدي، **"في قلبي أنثى عبرية"**.

إهداء

إلى مجانين لا يشبهون المجانين..

مجانين.. لا يشبهون إلا أنفسهم..

مشعل.. تركي.. جابر.. عبد الله ومهدي

إليهم.. وحدهم

سعود السنعوسي، **"ساق البامبو"**.

< إن إهداءات الكتب العربية لا تعكس شدة أواصر المودة والقربى بين أفراد الأسرة فحسب، وإنما تعكس أيضا علاقات اجتماعية أوسع تربط الصديق بصديقه والتلميذ بأستاذه والإنسان بأخيه الإنسان. بل إنها قد تعكس ارتباط الإنسان بالأرض التي يعيش عليها >.[20] بل تعكس كل ما من شأنه أن يحمل رسالة تحيل إلى داخل النص، أو إلى خارجه مرورا به.

2. **إهداء النسخة La dédicace d'exemplaire:** صار إهداء النسخة الذي يكون من الكاتب إلى القارئ مباشرة ويدا بيد من المظاهر التي رسخت هذا التقليد، بل صيرته فنا قائما بذاته، يتجاوز فيه صاحب الرواية خاصة صيغ

الإهداءات المكررة والمجانية < إلى (فلان) مع ودي> إلى صيغ اختزالية كثيفة من شأنها أن ترشح هذه الإهداءات عتبةً من بين العتبات الأخرى للنص. ويربط "جينيت" خصوصية إهداء النسخة بتحفيز هذا الشخص – القارئ على القراءة ودفعه إلى مطالعة النص، من خلال ما يضمنه في النص من إشارات تهدف إلى إثارة فضوله، وتكون غالبا ذات صلة بمتن الكتاب.[21]

في إهدائه لإحدى نسخ روايته "**أرخبيل الذباب**"، كتب "بشير مفتي":

إلى الأستاذة الصديقة

.....

رواية عن ذاكرة حب جارحة

وحالمة، وبعض الشئ مجنونة

كل مودتي.

هذه العبارات وإن أفصحت عن تقريب أو إغراء بخصوصية هذا النص ذاكرة حب جارحة، حالمة، مجنونة، إلا أنها تشي بنوع من خصوصية هذا القارئ الذي ينتظر منه لا أن يقرأها بعين المطالع فقط، بل بخبرة المختص، ولنقل بدرايته. بينما لا نجد هذه الخصوصية تماما في خطاب إهداء النسخة لدى روائي كـ "أمين الزاوي" الذي يخاطب المهدى إليه في نسخة من روايته "**نزهة الخاطر**":

الأستاذة العزيزة

.....

الكتابة أخت القراءة

يشتركان في الحرية

والاختيار والجرأة...

مع بالغ مودتي.

الملاحظ للإهداءين يجد أن كل كاتب ينطلق من خلفية هاجس الكتابة لديه، متصلا مع ما يريد ترسيخه من خلاله في هذا القارئ، المهدى إليه، ولربما كان في نظره قارئا نوعيا بشكل ما، فالأول يريده شريكا في الذاكرة والجرح والجنون، قارئا بأفق آخر يلقي إليه بطرف الخيط وشئ من الثقة في مشاركته هواجسه، فيما لا يخرج الآخر عن فعل المحاضرة والتلقين وخلق شريك قارئ يؤمن بالكتابة كما القراءة، لأن فعل القراءة أولا، والكتابة ثانيا هاجس "أمين الزاوي"، أليس هو صاحب مقولة: **< شعب يقرأ، شعب لا يجوع ولا يستعبد >**. فلا بد هنا لهذه العتبة وهذا الإهداء أن يكون شاهدا في القول، حافزا يحوّل المهدى إليه إلى شريك طوعي بامتياز.

وهناك إهداء النسخة الخاص جدا، من كاتب النص إلى روح النص ربما، مبعثه، أو شبيهه، متجاوزا بروتوكول الإهداء العادي أو المتصنع إلى الموجَّه، كما في إهداء الروائي "علاوة كوسة" لروايته "**بلقيس**":

كي لا أدع شطرا من ذاكرتي

في عراء .... المكان

ها أنا أسترق جرحي

لأضعه بين وريديك

إليك ....

كي تعيدي ترتيب أصابعك.

ج- **التصدير/ الشاهد الاستهلالي:** لا يقل هذا الشاهد أو المفتتح أهمية وقيمة عن العنوان والإهداء، بل إن كثيرا من هذه التصديرات تستوقف القارئ بعمق وربما دهشة؛ ليس لأنواعها وتلون مصادرها وخلفياتها، بل في كثير من الأحيان لما تتستر عليه من ظلال المعنى وأسراره، إلماحات ملغزة أو فاضحة تستنبت أسئلة الشك أو توهم بيقين الإحاطة الحقة بمعنى لا يريك من نفسه أكثر مما يريد لك هو وتدرك أنت.

لهذا سيكون هذا النوع محطتنا القادمة في استقراء لحضوره الحجاجي عتبة ونصا.

- **الشاهد الاستهلالي في الروايات العربية، حجاج العتبة والنص:** يعد مصطلح **"الشاهد"** أو **"الاستشهاد"** التسمية العامة والمشتركة بين التنظيرات التي تطرقت إلى هذا النوع من العتبات الموازية للنص، فهو < قول، مقتبس عادة، يوضع في صدر كتاب أو فصل أو مقالة بين العنوان وبداية النص>.[22] ويسمى **"التصدير"**، لأن الكتَّاب يصدرونها أعمالهم نظرا إلى صلاتها الخفية بالمتون المجاورة لها.[23] كما يطلق عليه **"الشاهد الاستهلالي"** و**"التبئير"**، لأنه في مستهل الكتب، تبئير للنص والمتن؛ يختزل أفكاره والأبعاد الكامنة وراءه، وفي الوقت ذاته يعضده ويسنده.[24] ويضفي في موقعه المسمى "فضاء ما قبل النص" بريقا خاصا وهيبة استثنائية على كلماته وأفكاره تشي بحساسية فنية يسعى الروائي من خلالها إلى إدراج عمله ضمنها.[25] فنظرة خاطفة على مجموع أغلب الروايات العربية اليوم خاصة، تضعنا أمام هذا النص المنغرس عند أعتابها، في تمظهره المتنوع والمتلون الأجناس والمرجعيات والثقافات واللغات أيضا، لندرك أننا في خضم لا يتأتى تجاوزه لبلوغ مرامي النص المتن وحجيته إلا بفك مغاليق هذه الشواهد، لهذا نجدنا أمام نقاط ثلاث يتأسس من خلالها البعد الحجاجي للشاهد، وتأتي في ثلاث مظاهر في الروايات العربية:

1- الشاهد حساسية فنية.

2- الشاهد والقارئ.

3- الشاهد الحجة في هذه الروايات.

1- **الشاهد حساسية فنية:** ليس اعتباط تخير كثير من الروائيين شواهد أو تصديرات متنوعة، نجد في بعضها قربا كبيرا من ما يوحي به عنوان النص وموضوعه المستشف، بل فضحا في كثير من الأحيان، فيما ينغلق علينا أحايين كثيرة الشاهد والغاية منه معا، فنجدنا تحت تأثير جمالية الاستشهاد وإغراءاته الدعائية –إن صح القول- بين أبيات الشعر وآيات القرآن وفنون النثر قديمه وحديثه، فأشكالها ومضامينها تتنوع < بتنوع الكتاب ومشاربهم، فمنها ما ورد قصيرا مقتضبا ومنها ما ورد مطولا، ومنها ما كان نثرا ومنها ما كان شعرا >:[26]

وهذه الدار لا تبقي على أحد * ولا يدوم على حال لها شان. (أبو البقاء الرندي).واسيني الأعرج، "البيت الأندلسي".**

مَا كَذَبَ الْفُؤَادُ مَا رَأَى. أَفَتُمَارُونَهُ عَلَى مَا يَرَى. وَلَقَدْ رَآهُ نَزْلَةً أُخْرَى.عِندَ سِدْرَةِ الْمُنتَهَى.عِندَهَا جَنَّةُ الْمَأْوَى.إِذْ يَغْشَى السِّدْرَةَ مَا يَغْشَى.مَا زَاغَ الْبَصَرُ وَمَا طَغَى.

قرآن كريم/ سورة النجم. الآيات من 11إلى 17.

قال: هذه سدرة المنتهى، وإذا أربعة أنهار: نهران باطنان، ونهران ظاهران، فقلت: ما هذا يا جبريل؟ قال: أما الباطنان فنهران في الجنة، وأما الظاهران فالنيل والفرات. ثم رُفع لي البيت المعمور.

حديث نبوي شريف/ صحيح البخاري، عن حديث المعراج.

فبينا أنا نائم، وسر وجودي متهجد قائم، جاءني رسول التوفيق، ليهديني سواء الطريق ومعه براق الإخلاص، وعليه لُبَدُ الفوز ولجام الخلاص، فكشف عن سقف محلي، وأخذ في نقضي وحلي، وشق صدري بسكين السكينة، وقيل لي: تأهب لارتقاء الرتبة المكينة. الشيخ الأكبر، محي الدين بن عربي/ الإسراء إلى مقام الأسرى. أو كتاب المعراج.

منذ لحظات غادرت هذه الظلال، ومشيت على هدي خطى دليلي. دانتي أليغيري، الكوميديا الإلهية، النشيد الخامس.

اسمع يا جدي قصة حياتي! وإذا كنت ترى أني حاربت حقيقة برفقتك، وجُرِحت بدون أن يعلم أحد بآلامي، وأني لم أعطِ ظهري أبدا للعدو، امنحني بركاتك ورضاك. نيكوس كازانتزاكي/ تقرير إلى غريكو.

واسيني الأعرج، "سيرة المنتهى .. عشتها كما اشتهتني".

يقوم الروائي "واسيني الأعرج" في تصديره لهذه الأعمال بما يسمى: ترحيل الاستشهادات من جنس أدبي (شعر) إلى آخر (رواية) بالعمل على تخصيب هذا الحيز النصي الضيق من جهة والزاخر بالإشارات الفنية والتواصلية من جهة ثانية.[27]

إن الانتقال من النص الشعري ذي المدار المقارب لدلالات رواية **"البيت الأندلسي"** مقاربة لا تستقر إلا بعد استيفاء النص قراءة وفهما، وكذا التدرج من النص القرآني إلى نص الحديث النبوي إلى النص الصوفي إلى النص العالمي ذي الثقافة المختلفة والقريبة إلى النص الروائي الغربي الحديث في رواية "**سيرة المنتهى .. عشتها كما اشتهتني**" في عبور زمني للمعاني في روحانياتها ونسيجها الصوفي الماورائي الفلسفي، < يشكل ذلك الرباط الفني بين أكثر من حساسية أدبية، وجها من أوجه التناص الذي يتم بموجبه تحويل مقاطع نصية متفرقة ومنقطعة عن أصولها، وزرعها في فضاء نصي جديد، يضفي عليها طابع الاستمرارية والتلاحم إلى حد الاندماج في الفضاء النصي الحاضن لها >.[28] ولربما كان < التأمل في سيرة صاحب الشاهد/ التصدير من شأنه أن يساعدنا على فهم قوله وضبط وظائف الشاهد >.[29]

يعكس هذا التلميح الأخير ما يكون لانتقاء الشواهد وانتخابها من بعد فكري وروابط متجذرة وإن بدت بعض رؤوسها، بين الروائي المستشهِد والنص المستشهد به وربما صاحبه أيضا، لاعتبارات الشراكة أو الشبه أو المطابقة؛ هذا في حال الظهور والقرب، كما في استهلال الروائي "عبده وازن"، في روايته "**غرفة أبي**":

" لا يشعر الفتى بالأمان إلا في غرفة أبيه" نوفاليس

"الصامت في الأب ناطق في الابن، ولطالما وجدت في الابن سرا للأب، مكشوف النقاب" نيتشه

ويكون تطويحا بالقارئ إلى مجاهل ومعارف أخرى في قراءة مرحلية متدرجة وعصية نوعا ما في حال البعد وخفاء المعنى وتمنعه إن لم تدرك مصادره وأبعاده في علاقتها مع العمل، كما في رواية "**فرانكشتاين في بغداد**"، للروائي "أحمد سعداوي":

"إني أطلب منك ألا أن تصفح عني. استمع إليَّ، قم إذا استطعت وإذا شئت دمّر عمل ما صنعت يداك."

فرانكشتاين/ ميري شيلي.

"أمر الملك بوضع القديس في المعصرة حتى تهرأ لحمه وأصبح جسده أجزاء متناثرة حتى فارق الحياة، فطرحوه خارج المدينة، لكن الرب يسوع جمعه وأقامه حيا، وعاد ثانية إلى المدينة."

عن: قصة العظيم في الشهداء مارگورگيس المظفر.

"أنتم يا من تسمعون هذه التسجيلات الآن؛ إن لم تكن لديكم الشجاعة لمساعدتي في مهمتي الجليلة، فحاولوا، على الأقل، أن لا تقفوا في طريقي." الشِسْمَه.

والحديث عن هذه العلاقة يفتح بابا مشرعا أمام تساؤلين:

- الأول عن طبيعة علاقة الشاهد بالقارئ ؟
- والثاني عن جدوى الاستشهاد بهذه النصوص، أو بأنواع منها؟

2- **الشاهد والقارئ:** إشكالية هي العلاقة بين الشاهد والقارئ، لأنه تتوزعها نقطتان:

أ- **الأولى علاقة الشاهد بالقارئ**، أو الغاية المرجوة من تنصيبه عتبة لابد أن يرتقيها لبلوغ النص، ولقد < اختلف الكتاب في تحديد علاقة الشاهد بالقارئ. فرأى ستندال Stendhal أن على الشاهد أن يحرك مشاعر القارئ وانفعاله لا أن يقدم حكما شبه فلسفي على الوضع،... بينما رأى ميشال ريفاتير Riffaterre أن على الشاهد أن يدلنا على ما هو جوهري في العمل الفني من خلال حيلتين: أن يكلمنا من خلال كاتب آخر، وأن يترك هذا الكلام خارج النص كتفصيل تافه غير مرتبط ظاهريا بالموضوع >.[30]

وعليه، فالقول تضمن غاية ثنائية؛ تحريك انفعالات القارئ وعواطفه، وهذا ما قد يسمى تأثيرا أو ضغطا، ومن جهة أخرى توجيهه وإدخاله إلى فضاء النص، وهذا كذلك لا يخرج عن كونه وصاية، أو < التفافا ماكرا على القارئ ليلج مسالك المتن وممالكه >.[31]

ب- **والثانية جدوى هذه الشواهد**، والفائدة التي تعود على القراء وعلى النص وعلى الكاتب أيضا من توظيفها، ونجد هنا ردا قاسيا على من عدوا الاقتباس محض حذلقة: " كلا يا سيد، إنها شئ جيد؛ إذ فيها عقل مجتمع. فالاقتباسات الكلاسيكية هي كلام رجالات الأدب في مغارب الأرض ومشارقها "، وتبريره ربما، أن الكاتب عادة ما يعبر عن نفسه " بكلمات استخدمت من قبل، لأنها تقدم المعنى الذي يريده بطريقة أفضل مما يمكنه هو نفسه أن يقدمها، أو لأن هذه الكلمات جميلة وذكية، أو لأنه يتوقعها أن تلامس وترا يربط به قراؤه ما بين الأفكار، أو لأنه يبتغي استعراض اطلاعه الواسع وقراءته المتقنة ".[32]

وبين هاتين النقطتين تتراءى طبيعة القارئ الذي على الشاهد أو الاستهلال أو التبئير أن يخاطبه، أن يأخذ بيده في عملية استدراج قرائي إلى عوالم النص وممكناته، ومن جهة أخرى فهو يراهن بشكل أو بآخر على غناه وثرائه < كلما زادت قدرة القارئ على استكشاف البدائل المحذوفة، والافتراضات المنفية، التي يفرضها النص التوجيهي في علاقته بالنص الحاضن (الرواية على سبيل المثال). فلا يمكن تفعيل البعد التناصي وتنشيطه بدون الاعتماد على قراءة القارئ العالمة، التي تستكشف هذا النص التوجيهي الزاخر، بما لها المتلقي من خبرة قرائية سابقة، وكذا بما يمتلكه من خيال أدبي واسع، يضفي على الاستشهادات معان تتلاءم مع أفق انتظاره >.[33] ولعل هذه العلاقة هنا، يترجمها الاقتباس الذي افتتح به "واسيني الأعرج" روايته **"أنثى السراب"**:

< حتى ينسى القارئ شكوكه أو يعلقها بشكل إرادي، عليه أن يتعاون مع الكاتب. إن المتفرج الذي يتابع مسرحية تراجيدية يدرك مسبقا أن ما يحدث على الركح ليس حقيقة، وأن كل شئ هو في النهاية مجرد تمثيل. يعرف أيضا أن الشخص الذي يقف أمامه ليس هو مكبث الحقيقي. لكنه في الوقت نفسه، وهو يدخل في غمار اللعبة، يحتاج إلى أن يصدق، أن ينسى، أو كما يقول كليريدج، أن يؤجل شكوكه >. George Luis Borges : enquêtes

فلا ينتظر من قارئ عادي غير خبير، أن يفكك هذا القول، ويقف عند العلاقة الحرجة والدقيقة التي يضعها الروائي شرطا في عملية القراءة والتماهي معها، ومع دلالات النص وأبعاده ومراميه على تنوعها وغموضها وربما وضوحها من خلال هذا الشاهد المقتبس من روائي عالمي كـ: "بورخيس".

والحديث عن العلاقة بين الشاهد والقارئ هنا يقودنا إلى حجاج الشاهد عتبة من عتبات النصوص الروائية، ونصا متاخما للنص الرئيس لا بد أن يكون لحضوره الحجاجي دور قوي على القارئ هنا أن يكتشفه، ويقوم في عملية تلق متواصلة غير منقطعة بربطهما معا، فلا تشرخ ما بينهما نقيصة قد تنطلق من طبيعة الشاهد وشكل توظيفه، إلى مستوى تلقيه الذي تحدده بالضرورة طبيعة القارئ ومرتبته في سلم القراء.

3- **الشاهد الحجة عتبة ونصا:** تتأتى حجاجية الشاهد الافتتاحي أو الاستهلال من قيامه على معنيين:

أ. معنى يغري به، وهو الشاهد نفسه (العتبة).

ب.ومعنى يغري له، وهو النص أو المتن الذي يتصدره (الرواية).

هذان المعنيان تحكمهما وظيفتان:

أ. وظيفة شعرية، ذات بعد جمالي يصنعه نوع النص ومرجعيته وطريقة موضعته مفتتحا للرواية، فـــ < بنية الاستهلال خلق جمالي وثيق الصلة بالمؤلِّف والمؤلَّف والواقع الخارجي (الذاتي منه والموضوعي) معا >.[34]

ب. ووظيفة تداولية، دعائية، إغرائية، توجه القارئ نحو النص رغبة في إشباع فضوله لتتمة المعنى، أو تلمسا لغاياته وبواعث تصدره لهذه الرواية أو تلك، < إنها في كلمتين "ملفوظات توجيهية" >.[35]

إن هذا التواطؤ بين المغري والمغرى له هو ما يوحد العتبة والنص في وظيفتهما الحجاجية، وإن خلقت هذه العلاقة في وظيفتها الإطارية اختلافا، برره الكتاب بربط النص بالتقاليد الأدبية، أو ربط الفصل بسائر النص، أو التعليق على النص، أو تقديم ما يساعد على تفسيره. فيما حدد "جينيت" وظائف أربع كبرى:

1- يوضح أو يبرر عنوان الكتاب.

2- يعلق على النص ويحدد دلالاته ويبرزها. وهذه العلاقة بالنص تأتي أحيانا واضحة، وغالبا غامضة.

3- يمثل دور الرعاية الفكرية أو الفنية بسبب شهرة الكاتب المُقتَبَسِ منه، فقد اقتبس الرومنسيون من شكسبير وبايرون، واقتبس المعاصرون من مالارميه ولوتريامون وأرتو وباتاي.

4- هناك ما يسمى "أثر الشاهد"، فوجود الشاهد أو غيابه بحد ذاته يمكن أن يكون دليلا على عصر أو جنس أو اتجاه أدبي. فبينما نرى استخدام الشاهد محدودا عند الكلاسيكيين والواقعيين، نراه منتشرا عند الرومنسيين، خصوصا في النصوص القصصية. وقد نظر الناس إلى انتشار الشاهد عند الرومنسيين كرغبة في ربط الرواية التاريخية والفلسفية خصوصا بالتقاليد الثقافية، كذلك استخدمه الكتاب الشباب في الستينات والسبعينات ليبينوا انتسابهم إلى خط ثقافي معين.[36]

تختزل الوظيفة الرابعة التي أطلق عليها"جينيت": **"أثر الشاهد"** الوظائف الثلاث السابقة، وتختصر الدور الحجاجي الذي يؤديه الشاهد الافتتاحي في كثير من الروايات المعروفة والمشهور أصحابها بتنوع ثقافتهم وعالميتها في كثير من الأحيان، وتنوع هذه الشواهد إيحاء بهدفهم من انتقائها وتنويعها في الوقت نفسه، فيمثل الشاهد هنا < مرآته الأسلوبية والإيديولوجية [...] متوخيا دعم وتوضيح ما طرح من صور وتصورات. ولهذا فهو شهادة يتم استجلابها لقصد مبيت ومغرض، بما أنها "يد ثانية" يتم تشغيلها كمخاطب حجة، شهادته روح تطفو على جسد المتن وتغلفه >.[37]

ومن الروائيين الذين يمكن أن ينطبق على أعمالهم هذا الكلام، الروائي "واسيني الأعرج"، الذي نجد مثلا في روايته **"سيرة المنتهى"** أنواعا من الشواهد تتباين أساليبها وإيديولوجياتها إن صح القول، في حشد ملفت ومكثف الدلالات والأبعاد:

مَا كَذَبَ الْفُؤَادُ مَا رَأَى. أَفَتُمَارُونَهُ عَلَى مَا يَرَى. وَلَقَدْ رَآهُ نَزْلَةً أُخْرَى.عِندَ سِدْرَةِ الْمُنتَهَى.عِندَهَا جَنَّةُ الْمَأْوَى.إِذْ يَغْشَى السِّدْرَةَ مَا يَغْشَى.مَا زَاغَ الْبَصَرُ وَمَا طَغَى. قرآن كريم/ سورة النجم. الآيات من 11إلى 17.

قال: هذه سدرة المنتهى، وإذا أربعة أنهار: نهران باطنان، ونهران ظاهران، فقلت: ما هذا يا جبريل؟ قال: أما الباطنان فنهران في الجنة، وأما الظاهران فالنيل والفرات. ثم رُفع لي البيت المعمور.

حديث نبوي شريف/ صحيح البخاري، عن حديث المعراج.

فبينا أنا نائم، وسر وجودي متهجد قائم، جاءني رسول التوفيق، ليهديني سواء الطريق ومعه براق الإخلاص، وعليه لُبَدُ الفوز ولجام الخلاص، فكشف عن سقف محلي، وأخذ في نقضي وحلي، وشق صدري بسكين السكينة، وقيل لي: تأهب لارتقاء الرتبة المكينة. الشيخ الأكبر، محي الدين بن عربي/ الإسراء إلى مقام الأسرى. أو كتاب المعراج.

منذ لحظات غادرت هذه الظلال، ومشيت على هدي خطى دليلي. دانتي أليغيري، الكوميديا الإلهية، النشيد الخامس.

اسمع يا جدي قصة حياتي! وإذا كنت ترى أني حاربت حقيقة برفقتك، وجُرِحت بدون أن يعلم أحد بآلامي، وأني لم أعطِ ظهري أبدا للعدو، امنحني بركاتك ورضاك. نيكوس كازانتزاكي/ تقرير إلى غريكو.

لكن، وعلى هذا التنوع المرجعي والنصي والجمالي لهذه النصوص؛ القرآن الكريم، والحديث النبوي الشريف، ونص ابن عربي الصوفي، ونص دانتي أليغيري العالمي القديم، ونص نيكوس كازانتزاكيس العالمي الحديث، تبقى الروابط الدلالية واحدة، والأفق الحجاجي مشتركا، مادامت المقصدية الإقناعية على ثنائيتها - بين الإحالة على منحى ثقافي ما، والإغراء بوجود المشترك الموضوعي بين هذه الشواهد وبين المتن – حاضرة، ومادام القول المستشهد به مشهود له بالكفاية وعمق الرؤية، ويزيد في هذا التداخل الخطابي من حجية صاحبه ويعلي من قدره، ما يؤدي إلى تفوق أسهمه المعرفية وترسيخ وضعه الاعتباري لدى المتلقي، من جهة، ولإدخال المتلقي إلى فضاء النص، بالاستعانة بخطاب آخر، كما لو أن الأمر يبدو – للحظة مؤقتة – تنازلا عن سلطة الكتابة، لكنه في آخر المطاف التفاف ماكر على القارئ ليلج مسالك المتن وممالكه.[38]

ويحدث أن يكون الشاهد الافتتاحي في بعض الأعمال الروائية صنيعة الروائي نفسه، ومن لدن صياغته وفكره، فيأتي استهلاله خاصا منذورا لهذا العمل بالذات، منسلا منه، كما في رواية "الخبز الحافي"، للروائي "محمد شكري":

كلمة

صباح الخير أيها الليليون.

صباح الخير أيها النهاريون.

صباح الخير يا طنجة المنغرسة في زمن زئبقي.

ها أنا ذا أعود لأجوس، كالسائر نائما، عبر الأزقة والذكريات.

عبر ما خططته عن ((حياتي)) الماضية الحاضرة... كلمات واستيهامات وندوب لا يلئمها القول.

أين عمري من هذا النسج الكلامي؟

لكن عبير الأماسي والليالي المكتظة بالتوجس واندفاع المغامرة يتسلل إلى داخلتي ليعيد رماد الجمرات غلالة شفافة آسرة...

منذ سنتين مات ((عبدون فروسو)): البطل الحقيقي الذي أيقظ مخيلتي وأعانني على تحمل القهر والحرمان وعنف الصراع الجسدي.. مات قبل أن أنشر قصة ((الخيمة)) التي استوحيتها من حضوره وتدفقه وشغفه بالحياة. أنتظر أن يفرج عن الأدب الذي لا يُجتر ولا يراوغ: مثل هذه الصفحات عن سيرتي الذاتية، كتبتها منذ عشر سنوات ونشرت ترجمتها بالإنجليزية والفرنسية والإسبانية قبل أن تعرف طريقها إلى القراء في شكلها الأصلي العربي.

لقد علمتني الحياة أن أنتظر. أن أعي لعبة الزمن بدون أن أتنازل عن عمق ما استحصدته: قل كلمتك قبل أن تموت فإنها ستعرِف، حتما، طريقها. لا يهم ما ستؤول إليه، الأهم هو أن تشعل عاطفة أو حزنا أو نزوة غافية.. أن تشعل لهيبا في المناطق اليباب والمَوَات.

فيا أيها الليليون والنهاريون. أيها المتشائمون والمتفائلون. أيها المتمردون. أيها المراهقون. أيها العقلاء..: لا تنسوا أن ((لعبة الزمن)) أقوى منا. لعبة مميتة هي، لا يمكن أن نواجهها إلا بأن نعيش الموت السابق لموتنا، لإماتتنا: أن نرقص على حبال المخاطرة نشدانا للحياة.

أقول: يُخرج الحيَّ من الميت.

يخرج الحي من النتن ومن المتحلل. يخرجه من المتخم والمنهار...

يخرجه من بطون الجائعين ومن صلب المتعيشين على ((الخبز الحافي)).

شاهد استهلالي طويل، بل كلمة واسعة تستوعب متن الرواية وتفيض عليها، مادامت موجهة وبلغة خطابية تتصدر النص وتصدره، قافزة على تقاليد التقديم، وبروتوكولات الدخول إلى النصوص، ولعلها ليست في حاجة إلى كل ذلك، فكل عبارة فيه هي نص، متن يتخطى عبورية العتبات إلى الاستيقاف الطويل.

وكذلك رواية **"الساق فوق الساق في ثبوت رؤية هلال العشاق"**، للروائي "أمين الزاوي":

بشغف:

كتبت هذه الرواية بشهية، على دفعة واحدة، وكأنني كنت أخشى أن أنسى تفصيلا من تفاصيلها التي أحملها جمرا داخلي منذ سنوات.

كتبتها وأنا أردد: تصبحين على خير أيتها الطفولة، لكن هذه الأخيرة تأبى أن تنام، الطفولة لا تنام أبدا يا صاحبي.

أمين الزاوي

قبل كل شئ:

في الثورة لا مقدس ولا قديس!

في الثورة نحتاج فقط إلى امرأة.

أمين الزاوي

بين الطفولة والمرأة، تحاك تفاصيل هذا النص ومضانه، والتي لن تخرج عن هذين المحورين الذي أطراها موضوعيا وإن جاءا في عملية استباق مراوغة، أو مغرية، أو كما وصفها صاحب الرواية بـ: الشغف، الشغف حركة استباقية سريعة لافتتاح العمل حتى لا ينفلت هذا المعنى ويغيب المحفز الأول له، وشغف آخر هو ما سيتأجج في القارئ بعدها بفعل الشغف الأول المستدرِج. فتتجسد إنجازية القول في معنى الشغف استهلالا قبل المتن.

وقد يستدعى الشاهد الافتتاحي من مؤلَّف آخر للكاتب نفسه، بل من مؤلَّف مختلف؛ شعريا مثلا، في حوارية ضمنية بين المتن السردي والشاهد الشعري، كما في رواية **"عازب حي المرجان"** للروائية "ربيعة جلطي":

مفتاح

وكم جادلتني عينا "هاريس" الحبيبتان:

الحياة..؟!

سؤال مفخخ..

كلما لمسته،

حدث الانفجار العظيم.!

***ربيعة من (كتاب النبية..)**

الروائية تستشهد بأحد نصوصها الشعرية من ديوانها الأخير **"النبية"**، وهنا، لا يكون نص الرواية وحده من ينوء بالمعنى، بل إن الشاهد – والحال نفسها في هذا النوع من الشواهد – ينوء بحمل معناه ويحتاج إلى شاهد، أو استهلال افتتاحي هو أيضا.

خاتمة:

قد لا يكون مستغربا الخروج بنتيجة قاعدية يتفق عليها كثيرون – في اعتقادي- وهو أن ما يفتتح به ويستشهد في نصوص كثيرة، وكيفما كان نوعه: **عنوانا** أو **إهداء** أو **تصديرا**، يتخطى في دلالاته وعمقه وهيمنته وغموضه مرتبة العتبة إلى النص، أو النص المفتاح - إن جازت التسمية -، ومعاملته نصا موازيا تقصيه في بعض الممارسات من المركزية إلى الهامشية أو الحاشية، ليس من حيث موضعه، إنما من حيث دلالته، ولا ينطبق هذا على الشواهد كلها.

فالعنوان متموضعا على رأس العمل يختزن في أعطافه كثيرا من مسارب العمل ودهاليزه، وليس جزافا أن سمى "محمد مفتاح" عملية قراءته بالـ: الحيلة التاكتيكية، وهي الظفر بمغزى العنوان، من القمة إلى القاعدة (القمعدة)، وعكسيا، من القاعدة إلى القمة (القاعمة)، في عملية تأويل محلي لا يخرج عن مسافة ما بين العنوان والنص.

وكذلك هو الوضع بالنسبة للتصدير أو الشاهد الاستهلالي، وقد يكون أخطر وأكثر حساسية؛ حيث إن التعامل معه لا يجوز معه العبور، بل إنه يقتضي الوقوف المطول، خاصة إذا كان من النوع الذي تحتاج عملية فهمه ثقافة من نوع خاص، توحي بخصوصية وعمق النص الذي يليه.

إن الشاهد في الروايات العربية - المعاصرة خاصة - علامة متعددة الأبعاد، بعيدة الدلالات، تختزل في خطوة أو حركة تتراوح بين التقليدية والسبق أفقا ينطلق من أكثر من مصدر ومرجعية، ليستقر أو يقف على أعتاب آفاق قرائية متعددة، قد تحملها بدلالاتها الأقرب أو الأكثر احتواء وإحاطة بمعنى الشاهد والنص معا، كما قد تطوح بها بعيدا فيمتنع النصان معا؛ العتبة والمتن، وتتحرر دلالاتهما بين الإثراء والتضييق.

---

[1] عبد الحق بلعابد، فتوحات روائية، قراءة جديدة لمنجز عربي متجدد، دار ابن النديم للنشر والتوزيع، ودار الروافد الثقافية، ناشرون، الجزائر، لبنان، ط، 2015، ص: 38.

[2] نفسه، ص: 38.

[3] محمد الولي، الاستعارة في محطات يونانية وعربية وغربية، منشورات دار الأمان، الرباط، المملكة المغربية، ط1، 2005، ص: 400.

[4] كمال الرياحي، الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، منشورات كارم الشريف، تونس، ط1، 2009، ص: 23.

[5] عبد الحق بلعابد، فتوحات روائية، ص ص: 39، 40: المناص النشري الافتتاحي (مناص الناشر): تعود مسؤوليتها للناشر، تتمثل في: الغلاف، التجليد، كلمة الناشر، الإشهار،... المناص التخييلي: (التسمية اجتهاد من صاحب الكتاب "د. عبد الحق بلعابد"، هو مناص يتحرك بين النص وبين المناص؛ أي في عالم التخييل السردي، يتخذ منطقة التخييل مكانا له، كما أن مسؤوليته يتحملها الكاتب الضمني أو السارد أو إحدى الشخصيات التي تقوم بالتفكير في مناصها من حيث: الإهداء، والمقدمة، ...).

[6] نفسه، ص: 40.

[7] الهاشم أسمهر، عتبات المحكي القصير في التراث العربي والإسلامي، الأخبار والكرامات والطرف، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص: 62.

[8] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، عربي إنكليزي فرنسي، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، لبنان، ط1، 2002، ص: 126.

[9] عبد الحق بلعابد، فتوحات روائية، ص: 47.

[10] كمال الرياحي، الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، منشورات كارم الشريف، ط1، 2009، ص: 23.

[11] الهاشم أسمهر، عتبات المحكي القصير في التراث العربي والإسلامي، ص: 62.

[12] نفسه، ص: 61.

[13] نفسه، ص: 62.

[14] ينظر: كمال الرياحي، الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، ص: 31.

[15] ينظر: كمال الرياحي، نفسه، ص: 31.

[16] نفسه، ص: 31.

[17] محمد صابر عبيد، سوسن البياتي، جماليات التشكيل الروائي، دراسة في الملحمة الروائية "مدارات الشرق" لنبيل سليمان، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2012، ص: 38.

[18] ينظر: كمال الرياحي، السابق، ص: 34.

[19] الهاشم أسمهر، عتبات المحكي القصير في التراث العربي الإسلامي، ص: 63.

[20] الهاشم أسمهر، عتبات المحكي القصير في التراث العربي الإسلامي، ص: 63.

[21] ينظر: كمال الرياحي، الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، ص ص: 40،41.

[22] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص: 113.

[23] ينظر: كمال الرياحي، الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، ص: 42.

[24] الهاشم أسمهر، عتبات المحكي القصير في التراث العربي الإسلامي، ص :64.

[25] ينظر: عبد المالك أشهبون، الحساسية الجديدة في الرواية العربية، روايات إدوارد الخراط نموذجا، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، الرباط، الدار العربية للعلوم، ناشرون، لبنان، ط1، 2010، ص: 117.

[26] كمال الرياحي، السابق، ص: 42.

[27] ينظر: عبد المالك أشهبون، الحساسية الجديدة في الرواية العربية، روايات إدوارد الخراط نموذجا، ص: 117.

[28] عبد المالك أشهبون، الحساسية الجديدة في الرواية العربية، روايات إدوارد الخراط نموذجا، ص:117.

[29] كمال الرياحي، الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، ص: 44.

[30] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص: 113.

[31] الهاشم أسمهر، السابق، ص : 65.

[32] ينظر: عبد المالك أشهبون، الحساسية الجديدة في الرواية العربية، روايات إدوارد الخراط نموذجا، ص ص: 119، 120.

[33] نفسه، ص ص: 120، 121.

[34] عبد المالك أشهبون، الحساسية الجديدة في الرواية العربية، روايات إدوارد الخراط نموذجا، ص: 121.

[35] الهاشم أسمهر، السابق، ص: 65.

[36] ينظر: لطيف زيتوني، السابق، ص : 113.

[37] الهاشم أسمهر، السابق، ص: 64.

[38] الهاشم أسمهر، السابق، ص: 65.