عصام واصل
2011/7/23
و. عصام واصل
والمكتبة الخاصة

عبد المالك اشهبون

العنوان في الرّواية العربية

دراسة

محاكاة للدراسات والنشر التوزيع
ALMAYA للدراسات والنشر والتوزيع
2011

- العنوان في الرواية العربية
- عبد المالك أشهبون

- الطبعة الأولى 2011
- عدد النسخ 1000 نسخة
- عدد الصفحات 185
- حقوق النشر محفوظة
- الإخراج الفني والغلاف: منال نجار
- ISBN: 978 9933 433 390

- الناشر:

سورية - دمشق ص. ب ، 2322
هاتف: +963 11 5839956
فاكس: +963 11 5839956
جوال: +963 944 824 693
البريد الإلكتروني: safi_nayaa@hotmail.com
muhakat09@hotmail.com

الإشراف العام
صافي علاء الدين / منال النجار

Copy Right © AlNaya & Muhakah Publishing

لا يسمح بطباعة هذا الكتاب أو تصويره أو نسخه بأية وسيلة من الوسائل إلا بإذن خاص وسابق من الناشر.
All rights reserved. No part of this publication may be reproduced or transmitted in any from or by any means, including recording, or any information storage and retrieval system, without permission in writing from the publisher.

مقدمة الكتاب

إن المتتبع لتطور الرواية العربية والنقد الروائي في العقدين الأخيرين، لا يحتاج إلى بذل عناء كبير لإدراك مدى الانشغال الاستثنائي بمكونات نصية، كانت حتى الأمس القريب في حكم القضايا التي لا يُفكَّر فيها، ولا يُعار لها الاهتمام الكافي والمناسب، رغم الأهمية التي تكتسيها هذه المكونات في تشكُّل النصوص الروائية.

ويكفي أن نشير إلى إحدى الظواهر النصية التي كان قد طواها النسيان ردحا من الزمن، ويتعلق الأمر بـ«**العتبات الواقعة على الصفحة الأولى من الرواية**» (اسم المؤلف، التعيين الجنسي، صورة الغلاف، العنوان)، أو«**العتبات الواقعة داخل العمل الروائي نفسه**» (الإهداء، المقدمات، العبارات التوجيهية، التنبيهات، الهوامش، التذييل...)، بالإضافة إلى كل ما يُثْبَتُ في الصفحة الرابعة من المؤلف الأدبي.

وتمشياً مع سبق، تعددت مظاهر هذا الانشغال الطارئ، من خلال ما أصبح يسود في النقد الروائي العربي من التداول المتواتر لمواضيع نقدية من قبيل: **العَنْوَنَة، التعيين الجنسي، الخطاب الافتتاحي...**، حيث تزايد الانشغال بهذه المواضيع النقدية المستجدة، وتقوَّى بفعل عوامل المثاقفة من جهة، وتطور الممارسة النقدية العربية، وانفتاحها على آفاق بحثية جديدة من جهة أخرى. وهذا ما جعل الاهتمام بخطاب العتبات أمراً ضرورياً، لارتياد عوالم هذا الفضاء النصي

الروائي البكر في جغرافية انشغالاتنا النقدية، قصد استكشاف بنياته، وتحديد وظائفه، والبحث عن رهاناته النصية الخصيبة، في أفق صياغة تصورات مغايرة لما كان مألوفاً في هذا المضمار.

وعليه، فإن هذه العتبات، لم تعد بتلك البساطة التي كان يحلو للكثير من النقاد التقليديين وسْمَها بها، من هنا تغير إدراكنا لفحواها؛ لأنها ـ ببساطة ـ لم تعد مجرد علامات نصية بَكْمَاء، خالية من التشويق والإثارة، بل غدت خطابات أدبية غنية الدلالات، وملفوظات إشارية ذكية التَّبَلْوُر.

من هنا يمكن القول: إن الناقد العربي التقليدي لم يكن في مستوى نقدي، يسمح له بأن ترتقي مداركه إلى آفاق معاني تلك العتبات، والإلمام الدقيق بعميق دلالاتها، بحكم منطلقاته المرجعية، وأدواته النقدية.

فلطالما استوقفتنا تلك العتبات ونحن نتأمل هذا العنوان الروائي أو ذاك، ولم يكن توقفنا آنذاك ناضجاً ومتكاملاً، يسمح لنا بتكوين تصور عام حول خصوبة هذه العتبات وزخم مكوناتها. فانطلاقاً من مقروئنا المتواضع في الرواية العربية ذات النُّزوع التقليدي، لم تغب عن بالنا طبيعة استحضار وتوظيف الروائي لهذه الظواهر النصية، وما لذلك التوظيف من دلالات تؤشر على موقف ضمني منها، أو تجاهل لدورها ـ عن وعي أو عن غير وعي ـ في اقتصاد الرواية ككل.

وبالعودة إلى النقد العربي التقليدي، نلفي أن العنوان كان موضوعاً منسياً في انشغالات الناقد العربي التقليدي، وإذا ما أسعفه الحظ للتوقف على فكرته، فإن الهاجس المركزي سيكون ـ لا محالة ـ هو أخذ تصور أولي مختزل عن موضوع الرواية. أما النتيجة المترتبة عن ذلك الإجراء الضيق، فهي هيمنة بعض العناوين الجذابة والمعسولة التي تدغدغ أفق انتظار القارئ؛ لأن الناقد التقليدي كان يختزل مهمة العنوان المركزية في حدود تلخيص مضمون النص؛ لذا، فإن كل من اجتهد

من النقاد للبحث في عنوان ما، إنما كان يهدف إلى الكشف عن أشياء خارج ـ نصية، والقيام باستباق ما لمعرفة مضمون النص الروائي بالدرجة الأولى.

في نظير هذه الأسْيقة (جمع سياق) النقدية، شاع التمييز والمفاضلة بين العناوين المقبولة والأخرى المزدراة. فالعناوين المقبولة كانت واضحة تمام الوضوح، وشاملة لكل ما يستوعبه النص من جزئيات وتفاصيل. وعادة ما كانت هذه العناوين تحمل في طياتها إشارات إلى الخطابين: التاريخي والرومانسي في مرحلة سيادة هذين الخطابين في الرواية العربية، أو سمات الخطاب الملتزم الثوري والواقعي في مرحلة لاحقة. أما العناوين غير المرغوب فيها، فهي العناوين الملتبسة الحاملة للمواصفات التالية: الغموض، الخلو من الحس الاجتماعي، عدم الانسجام مع التركيب اللغوي المألوف.

هذا ما فرض إعمال مبدأ سلطة الانتقاء لدى قراءة الكِتَاب من لدن القارئ. فالعناوين التي تستجيب لأفق انتظاره (فنيا وجمالياً)، يُقبل عليها من منظوره الخاص، وما لا يجذبه منها أو يخيب أفق انتظاره، يعتبره عنواناً مُضللاً أو غير واضح لا يُلْتَفَت إليه. وهنا يتحول العنوان، من جراء ذلك الفهم المبسط، إلى مجموعة من العلامات التي يصنفها الناقد هنا وهناك ما دام (أي العنوان) يُعتبر معبراً نحو مضمون النص، وعنصر وشاية بمنحاه الإيديولوجي.

وعلى مستوى النقد العربي الحديث، فإن الاهتمام بالعنوان يعدُّ ظاهرة نقدية طارئة. إذ لم يظهر هذا الاهتمام بشكل واضح وجلي إلا مع بداية الثمانينيات من القرن الماضي، ويتمثل فضل الدراسات الريادية في هذا المجال، في مزية تحقيق السبق في عرض هذه الأفكار النقدية الجديدة، والدعوة إلى نشرها على أوسع نطاق، وذلك في زمن نقدي كنا ـ وما زلنا إلى يوم هذا ـ لا نعدم فيه من يستخف بهذه المواضيع المستجدة، ولا يتردد في اعتبارها ترفاً فكرياً لا أقل ولا أكثر...

وترسيخا لما سبقني إليه غيري في هذا المضمار، قُمْنا بإعادة قراءة عناوين الرواية العربية، من منطلقين أساسيين: منطلق تاريخي تطوري، ومنطلق تحليلي نصي، مع الحفاظ على العلاقة الوطيدة بين المنظورين قدر المستطاع.

أما منهجية مقاربتنا لحقل العنوان في الرواية العربية، فقد انطلقنا من إحدى بديهيات البحث العلمي التي تفترض أن منهجية العمل الخلاقة، هي التي تحرص، بالدرجة الأولى، على أن تتلاءم المقاربة النقدية مع ما تمليه خطة البحث، من حيث أهدافها ورؤاها؛ وبالتالي فإن اختيار المناهج ضرورة تمليها مسوغات المشروع النقدي لكل باحث، ولا ينبغي أن يظل اختيار هذه المناهج مجرد استجابة ساذجة للتيارات النقدية الوافدة علينا.

من هذا المنطلق، توسل اقتراحنا المنهجي في هذا الكتاب توظيف أدوات إجرائية تتلاءم مع تحليل عتبة العنوان، من حيث هو تشكيل لغوي رمزي، يندرج في نطاق نظام سيميولوجي دال من ناحية، ومن حيث هو، كذلك، آلية من آليات التواصل المنتجة والخلاقة من ناحية ثانية.

وفي الأخير نكرر القول: كمْ هي الظواهر النصية اللامفكر فيها، التي أعاد النقد الجديد استكشافها في العقدين الأخيرين، حيث استطاعت هذه الظواهر النصية المستكشفة أن تحوّل مجرى تفكيرنا جذرياً، وأن تضفي عليه حركية ملموسة، فاتحة بذلك الصنيع آفاقاً رحبة في الدرس النقدي العربي المعاصر، وها نحن نضيف إلى ما كتبه الآخرون قضايا خطاب التحقق العنواني في الرواية العربية، عسى أن يشكل كتابنا هذا قيمة مضافة إلى ما هو موجود، لتحفيز نقادنا للمزيد من إعادة استكشاف باقي العتبات النصية الأخرى، واستكناه مكوناتها ووظائفها وجمالياتها، ولا نشك أنها متعددة ومتنوعة وثرية.

مدخل

مفهوم العنوان
في الدراسات النقدية الحديثة

قديما قيل: «الكتاب...يعرف من عنوانه»، وهذا القول المأثور يحمل أكثر من دلالة، وينفتح على أكثر من جواب محتمل؛ لأن العنوان يُعَدُّ مفتاح عالم الكتاب، إن لم يكن هو بابه الرئيسي. فأثناء تجوالنا في ردهات المكتبات وبين ممراتها، يتطلع فضولنا إلى عناوين معينة، تلمع فجأة كضوء دال، ومرشد ودليل، يستوقفنا لتناول كتاب ما بعينه وتصفحه، ولم لا اقتنائه أو إعارته، إن لم يكن ممكناً تملكه، في الوقت الذي تمرُّ فيه مرور العابرين على كمٍّ هائلٍ من العناوين الأخرى التي لا تنبعث منها تلك الإشارة الضوئية الخاطفة والجاذبة، التي تجذبنا نحو هذا الكتاب أو ذاك.

ولقد استقطب حقل «العنوان» قليلا من الدراسات النظرية والتطبيقية في النقد العربي الحديث، التي اتجهت - بصفة أساسية - إلى البحث في هذا المفهوم، والقضايا الفرعية التي يثيرها، حيث تداركت مباحث العنوان - تنظيراً وتحليلاً - ذلك الغبن الذي لحق به من جراء ما تعرض له من إهمال طوال العصور الأدبية السالفة، بالقياس إلى مكونات نصية أخرى.

وبالرجوع إلى الدراسات الريادية في مجال «فن العَنْوَنة»، لا بد من الإشارة إلى الكتابة الصحفية عامة في الأدب العربي الحديث. ذلك أن أهمية انتخاب العنوان المناسب في المكان المناسب، تظهر جلاء أكثر في عالم الصحافة على الخصوص، من خلال طبيعة العناوين المثيرة والجذابة التي عادة ما يقع القارئ المتعجل في فخاخها.

فمن خلال نظرة سريعة على عناوين أي صحيفة من الصحف، يكون بوسع القارئ أن يأخذ فكرة عامة حول جميع الأنباء وأهمها، فإن كان لديه متسع من الوقت، انتقل من صفحة العنوان الأولى إلى صدور الأخبار، ليزداد بقراءتها علماً بالحوادث، «وإن كان لديه وقت أكثر من هذا فرغ لقراءة التفاصيل»[1].

ومن منظور الناقد الأدبي **محمد عويس**، فإنه من المؤكد أن القارئ للصحيفة تجذبه ثلاثة أشياء: أولها العنوان، وثانيا طريقة العرض، وثالثها اسم الكاتب والحرر الذي حرر المادة المكتوبة. ومعنى ذلك أن العنوان يأتي في المقام الأول، سواء بالنسبة للقارئ أو للكاتب، وأن حُسْنَ اختيار العنوان هو الأساس الذي ينبني عليه قبول القارئ للمادة المعروضة عليه، من هنا تحول العنوان، بأثر من انتشار الصحافة، إلى فن له قواعده وتقاليده التي تحكم صنعته، شكلاً ومضموناً.

ومن عالم الصحافة، ننتقل إلى عالم الرواية، لنؤكد أن العنوان يحتل لوحده صدارة، ووسط بداية صفحة الغلاف الأولى أو أعلاها، متربعاً بذلك الموقع التفضيلي على مركزها المشرق. الأمر الذي يحيله إلى لوحة إشهارية مضيئة على صدر غلاف الرواية. والهدف الضمني من ذلك هو اقتناص الأنظار، واستمالة القراء، كما يؤهله هذا الموقع المتميز، لكي يصبح سلطة عليا على كل

1 - عبد اللطيف حمزة: "المدخل في فن التحرير الصحفي"، دار الفكر بمصر، ط:4(بدون تاريخ النشر)، ص:157.

الملفوظات الأخرى التي تشكل، في تلاحمها وتكاملها وتناغمها، العناصر المكونة للعمل الروائي في شموليته.

فإلى جانب سلطة اسم الكاتب التي تجعل القارئ على بينة من مُنْتج الكِتَاب، بما لديه من رصيد معرفي - في غالب الأحيان - عن هذا الكاتب، تتمظهر سلطة العنوان باعتبارها سلطة عليا في دفع القارئ تحفيزه على تناول الكتاب، والإبحار في محيطه الفني، وقلما يغامر المرء على خوض غمار قراءة كتاب، بدون توفر هذين الشرطين الضروريين.

1 - مفهوم «العَنْوَنَة» في النقد الغربي الحديث

من المسلم به أن فن كتابة العنوان في الثقافة الغربية الحديثة اعتمد على مقومات أساسية، نابعة من تطور الحركة الفكرية والعلمية في أوربا، خلال عصر التنوير إلى يومنا هذا. ولسنا هنا بصدد تتبع تطور مسارات العنوان في الثقافة الغربية تتبعا مفصلاً، غير أن غايتنا هو تسليط بعض الضوء على ما حصل من تطورات متسارعة في فن «العَنْوَنَة»، على اعتبار أن هذا التطور ارتبط بعوامل متنوعة، منها ما هو متصل بمضمون النص الأدبي، ومنها ما هو مرتبط بشخصية الأديب نفسه، وكثير منها له علاقة باتجاهات ونزعات اجتماعية وفلسفية: أصيلة تارة، ووافدة تارة أخرى.

ولقد أثار مبحث العنوان العديد من القضايا التي تختلف باختلاف مجالات انشغال الباحثين، وتتباين بتباين الأجناس الأدبية، وهذا ما نجده في طبيعة رؤية نقاد الشعر التي تُغاير رؤية موقع العنوان في فنون أدبية أخرى: كالرواية أو القصة أو المسرحية. فرؤية نقاد الشعر، مختلفة لحضور العنوان أو غيابه، وكذا لموقعه في بناء النص وتلقيه، وهذا ما يؤكده **جان كوهن** عندما يشرح لنا قابلية

الممارسة الشعرية، من منطلق الشعر الغربي، الاستغناء عن محفل العنوان، بخلاف باقي التجارب الكتابية الأخرى (نثرية كانت أم علمية). فمن منظور جون كوهن عادة ما نضطر إلى اعتبار الكلمات الأولى في القصيدة عنواناً، وهذا ليس إهمالاً ولا تأنقاً، وإذا كانت القصيدة تستغني عن العنوان «فلأنها تفتقر إلى تلك الفكرة التركيبية التي يكون العنوان تعبيراً عنها»[1].

ويقدم كوهن مثالاً على ذلك حينما سلق قصيدة لرامبو تحت عنوان: «**ليليُّ عاميُّ**»، معتبراً أن هذا العنوان لا يعبر عن الموضوع العام لهذا النص، ولا يمكن في الواقع «وضع عنوان لهذه المقطوعة؛ لأنها تفتقر إلى موضوع يمكن تعيينه والإشارة إليه»[2].

وإذا عدنا قاموس آداب اللغة الفرنسية، سنجده يعرف أن «**المطلع**» «Incipit» هو: «الكلمة الأولى أو الجملة الأولى التي تسمح بتعيين نص ما ـ القصيدة عموماً ـ كان يخلو من العنوان»[3]. إلا أن أهمية الجملة الأولى/المطلع ظلت تغطي على حضور العنوان، وذلك من منطلق شهير زمنئذ مفاده: أن النص الأدبي عامة، يبنى عادة على ثلاث مراحل: الجملة الأولى/بداية النص، ثم الفقرة الأولى، وأخيراً النص في مجمله.

وإذا كانت رؤية بعض النقاد الغربيين تتركز أساساً على مطالع القصائد، فإن البعض الآخر لم يقلل من أهمية العنوان، بل بوأه مركز هاماً في بناء إنتاج القصيدة وتلقيها. هكذا يرى **روبرت شولز**(Robbert scholes) أن

1 - جان كوهين: "بنية اللغة الشعرية"، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء،ط:1، 1986، ص:161.

2 - جان كوهين: "بنية اللغة الشعرية"، مرجع سابق، ص:173 .

3 - "Dictionnaire des littératures de langage française", Paris, Bordas, 1987, p: 1165.

العنوان هو الذي يخلق القصيدة، حينما نتساءل عن العنصر الأساس في جعل "مرثية" لوس. مرون قصيدة، حيث يجيب عن هذا السؤال كالتالي: «بالتأكيد لولا عنوانها، لما كانت قصيدة. غير أن العنوان وحده لن يؤلف النص الشعري، وليس في وسع العنوان والنص الشعري معاً أن يخلقا قصيدة بمفردهما، وإذا أعطي القارئ العنوان، والنص فإنه سيستحث على خلق القصيدة»[1].

وإن كان هذا هو تصور الشعراء ونقاد الشعر لمفهوم العنوان، فإن كتاب الرواية والباحثين في هذا المجال لهم رؤية مختلفة؛ إذ يعتبرون العنوان مكوناً من أساسياً من مكونات الكتاب ككل، كما يعدُّونه الجملة الأولى من النص، حتى أن إيكو اعتبره بمثابة «جزء من الأثر الأدبي...»[2]، في حين يضعه آخرون خارج النص، حين يحسبونه جملاً نائية لم تَرْتَح إلى موقعها في النص، فاختارت أن تحوم طقس الخروج إلى هامشه الأكثر حساسية وإثارة للانتباه، لكنه خروج يكلفها أغلب الأحيان تحمل صدمة التلقي في حرارتها الأولى.

الأكيد هو أن هذا الوضع لا يعني بتاتاً أن العنوان بنية ثانوية ملحقة بالنص فقط؛ فالآثار الأدبية الشهيرة تأخذ جزءاً من قيمتها الأدبية والاعتبارية من خلال عينة عناوينها.

على هذا الأساس، فإن ملفوظ العنوان يتبدى لنا وكأنه عَرْضٌ عارٍ، يتموْقَعُ خارج نسيج الجمل النصية الأخرى، يحمل قيمته من خلال موقعه الاعتباري الذي يشغله على رأس الصفحة الأولى، حتى قيل في هذا الشأن: «إن العنوان هو مفتاح الكتاب». فلا يمكن للقارئ أن يتجاوب ـ نفسياً ـ مع أي عمل بدون إلقاء نظرة أولى على عنوانه.

1 - روبرت شولز: "(سيمياء النص الشعري) اللغة والخطاب الأدبي"، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،ط:1، 1993، ص:93.

2 - Umberto Eco: "Lector in fibula", Ed Grasset, Paris, 1979, p91

ففي اللحظة التي تصطدم فيها عين القارئ بالعنوان، يكون العالم الروائي في حكم المجهول؛ لأنه يمثل حلقة التعارف الأولى وخطة التجسير الأساسية بين القارئ والنص من جهة، وبين ما هو مجهول (أو ما هو في طور التشكل) يتعرف عليه القارئ بالتدريج، ليصبح بعد ذلك المجهول معلوماً من جهة ثانية. فهو بشكل، من هنا يغدو العنوان موقع التلاقي بين الكتاب و«اللاكتاب» بالمفهوم المتداول والمتعارف عليه، بصفته عتبة ممهدة لولوج عوالم للنص، وخطوة مطمئنة للقارئ؛ يقترح، ضمناً، إقامة علاقة حوارية بين داخل النص وخارجه، وهو بذلك المقترح يعمل - بطريقة غير مباشرة - على التخفيف من حدة تهديد الجديد، المفاجئ والغامض في النص الذي يروم القارئ استكشاف مجاهله[1].

من هذا المنطلق، يؤسس العنوان في الخطاب الروائي موقعه الخاص والمتميز، انطلاقا من بنيته التركيبية والسيميائية، كما يعلن عن وجوده بصفته «نصاً مصغراً» «Microtexte» مولّداً لسننه الخاص. وباعتباره مكوناً مميزاً، في سياق فضاء صفحة العنوان« Page de titre» الزاخرة بالعلامات اللغوية والتشكيلية، لا يفترض العنوان الاستقلال التام عن النص؛ فهو بالتالي عنصر من مجموعة العناصر المكونة للخطاب الروائي برمته (صورة الغلاف، الإهداء، الخطاب الافتتاحي، النص المركزي، التذييل...).

ولكونه علامة نصية وسيميائية ناطقة ومعبرة، فقد غدا العنوان الروائي موضوع الدرس السيميولوجي بامتياز. يتمثله الباحث على صورة نظام سيميولوجي، متعدد القيم الجمالية والأبعاد الإيديولوجية في إمبراطورية علم العلامات التي لا حدود لها. بهذا المعنى، شكّل العنوان الروائي الخطة النقدية

1 - Jean - Louis Morhange: "Incipit narratives, in: "Poétique", N° 104, 1995, p: 395.

الأولى التي تستهوي الباحث السيميولوجي، وتستوقفه لكي يتأملها من أجل استنطاق مكنوناتها. ما دامت السيميولوجيا هي ذلك العلم الذي يبحث في أنظمة العلامات سواء أكانت لغوية أم أيقونية أم حركية[1].

وتمشياً مع ما سبق، فإن قيمة العنوان في علاقته بالنص غير المستكشف، شبيه بقيمة الكلمة فيما تريد تعيينه: فهو علامة نصية، تسعى إلى الكشف عن ملامح المجهول المنتظر (النص)، وتخلق جواً من الألفة، يستأنس بها القارئ قبل أن ينخرط في رحلة استكشاف النص، والتسلل إلى ردهاته الداخلية.

فموقع العنوان، كما رأينا من قبل، هو الذي ينأى به من تمثل دوره بصفته نصاً ثانوياً أو ملحقاً بالنص، وهذا ما جعل الآثار الأدبية الشهيرة تأخذ جزءاً من قيمتها الأدبية والاعتبارية، من خلال عينة عناوينها. ومن ثمة، وجب التذكير أن هناك من النقاد من يعتبر أن تغيير العنوان هو - بالأساس - اقتراح أثر أدبي آخر مغاير على القارئ، ما دام هو«هوية الكتاب»، واسمه الذي لا يعرف بشيء سواه. ذلك أنه قبل النص يوجد العنوان، وبعده يبقى، فهو في الأخير كلي الحضور ومطلق السيادة.

وسيراً على هذا المنوال، فإن شهرة الكثيرة من المؤلفات تؤول إلى جاذبية العنوان، ولسلطة سحره الخالدة. فعلى سبيل المثال، لا الحصر، نجد أن عنوان رواية "**البؤساء**" لفيكتور هوجو تعدى حدود فرنسا ليصبح عنواناً شهيراً في كافة الآداب العالمية، وهذا ما ينطبق على عناوين روايات أخرى: "**مدام بوفاري**" لفلوبير، و"**البحث عن الزمن الضائع**" لمارسيل بروست، و"**عوليس**" **(Ulisses)** لجيمس جويس، و"**الحرب والسلام**" لتولستوي، و"**الجريمة والعقاب**" لدوستوفسكي...

1 - تراجع الدراسة القيمة في هذا المجال لجميل حمداوي تحت عنوان: "السيميوطيقا والعنونة"، مجلة: "عالم الفكر"، المجلد الخامس والعشرون، العدد الثالث، يناير/مارس 1997.

أما في العالم العربي، فهناك العديد من الروايات المشهورة بعناوينها "أولاد حارتنا" لنجيب محفوظ "دفنا الماضي" لعبد الكريم غلاب، إلى جانب عناوين أعمال كتاب حداثيين جدد أمثال :"الخبز الحافي" لمحمد شكري، و"تلك الرائحة" لصنع الله إبراهيم. أما في المجال السينمائي، فعنوان فيلم "الدكتور جيفاكو" يحظى بشهرة عالمية (وهو رواية للكاتب السوفيتي بوريس باسترناك)، في حين اشتهر ليوناردو دافنشي بعنوان لوحته المعروفة "الموناليزا"...كما أن بعض المؤلفات السردية القديمة لا نعرف إلا بعناوينها، في حين نجهل أسماء مؤلفيها:"ألف ليلة وليلة" و"كليلة ودمنة"...

2 ـ من العنوان إلى علم العنوان

بتأملنا لمختلف المنجزات المعرفية والفنية والأدبية للعصر الحديث، سنجد أن من أخص خصائصها أنها منجزات مُعَنْوَنَة (أي «موسومة»)، لها اسم محدد توسم به في إطار تعدد الأسماء/العناوين، وهي عناوين تؤطر تلك المنجزات وتصنف مادتها وتعلن عن أهمية محتواها، مؤدية بذلك دور «العلامات الإشهارية» التي أصبحت تحتل موقع الصدارة في عرض المنتوج الثقافي والفني والأدبي، ونشره وتسويقه عبر الكتب والمجلات والصحف والأفلام والأقراص المضغوطة...»[1].

ولقد أظهرت الدراسات النقدية الحديثة الأهمية القصوى لحقل العنوان، وانتقل اهتمام النقاد به من مجرد تمثله كظاهرة نصية عابرة وعرضية، كما ساد في الدراسات النقدية التقليدية، إلى الارتقاء به إلى مستوى أكثر تخصصاً، في نطاق ما صار يدعى لاحقاً بـ«علم العَنْوَنَة» «Titrologie».

1 – عثمان بدري:"وظيفة العنوان في الشعر العربي الحديث". مجلة:"المجلة العربية للعلوم الإنسانية"، العدد 81، السنة 21، 2003، ص:15.

هكذا أضحى مجال العنوان موقعاً نصياً جذاباً، استقطب إليه العديد من الباحثين الذين خصوا أبحاثهم لمختلف مستوياته، بدءاً من ليو هوك الذي أثار الانتباه إلى خصوصية مفهوم «العَنْوَنَة»، بالإضافة إلى الأعمال الرائدة لكل من: كلود دوشي، جيرار جينيت، هوبير نيسان وغيرهم.

ولا بد من الإقرار بأن دينامية العنوان لا تعرف الثبات والاستقرار، فهي من حيث خضوعها لنظام خاص، تحكم موقعها الإستراتيجي، تكشف عن وعي هذا الروائي أو ذاك، وتُجلي منظوره للكتابة، كما قد تشي بهوية إبداعية ما تخلقت أو في طور التخلُّق بدءاً من العنوان...

ويعود الفضل إلى تركيز الحديث على حقل العنوان ـ من المنظور المتخصص ـ للباحث ليو هوك (Leo Hœk)، وهو أحد أقطاب «علم العَنْوَنَة»، بعد انكبابه على الدراسة التفصيلية للعنوان في مستوياته التركيبية وأبعاده الدلالية، مستقصياً العلاقات الجلية والخفية التي توجد بين رموز العنوان، والتيمات «Thèmes» التي يحيل عليها.

في هذا الصدد، يعرِّف ليو هوك العنوان في البداية بكونه: «مجموع العلاقات اللسانية التي يمكن أن ترسم على نص ما من أجل تعيينه، وكذا الإشارة إلى المحتوى العام، وأيضا إلى جذب القارئ»[1]، ثم ينتقل، بعد ذلك، إلى استقراء الصيغ المألوفة في ورود العنوان: فهي إما عناوين ذات ميسم مكاني، أو ذات ملمح زمني، أو عناوين تيمية ، أو عناوين ذات وظيفة ميطا تخيلية (وهي العناوين التي تحدد نوع النص المقروء)[2].

Leo, Hœk: "la marque du titre, dispositifs sémiotique textuelle, Mouton, – 1 Paris - La Haye, 1981, p:17.

Ibid., p273. – 2

ومسعيا للإلمام التفصيلي بموضوع العنوان، انكب شارل غريفيل (Grivel Charle) على تحليل وضعية النص الروائي، خلال السنوات العشر التي تلتْ كمونة باريس (1870-1880). ومن أجل هذا الغرض، انتخب غريفيل مائتي عنوان اعتبرها عينة لمختلف أصناف الاستهلاك الروائي. وقد تناول مختلف طرائق إنتاج الفائدة الروائية، ثم استوقفته أهم وظائف العنوان، وحددها في العناصر التالية: تسمية النص، وتعيين محتواه، ووضعه في الاعتبار. إذ لا تظهر خاصية العنوان الرئيسية، من وجهة نظر غريفيل، في محض تسمية الأثر الأدبي، بل من أهم خاصياته، كذلك، تضمّنُهُ للعمل الأدبي بأكمله، مثلما يتضمن هذا الأخير العنوان أيضا[1].

هذه الدراسات على ما يبدو، تبشر بمفهوم جديد للعنوان، وذلك من خلال تصورات مغايرة عما هو مألوف، متنصلة بذلك القارئ من طبيعة تصوره التقليدي للعنوان، وتُقْنِعُهُ، بالتالي، بأن يتأمل العنوان طويلاً قبل أن يباشر قراءة العمل الأدبي. فما عاد بوسع القارئ اعتبار العنوان محطة عبور عجلى ومتسرعة من أجل الوصول إلى عالم النص الروائي...

3 ـ الوظائف المركزية للعنوان الروائي

إذا كان العنوان هو باب العمل الأدبي ومدخله، فإن أهميته تتجلى بعد ذلك في الوظائف المتعددة والمختلفة التي من المفروض أن يضطلع بها في سياق تلقي النص. ذلك أن أهميته تتمثل ـ أولا وقبل كل شيء ـ في عملية إثارة

1 - Charles Grivel :"Production de l'intérêt romanesque", Mouton , Paris, La Haye, 1973, p: 168.

الفضول وحب المعرفة، والبحث عن الإجابات التي تقفز في اللحظات الأولى من معاينة الكتاب في ظاهره.

كما أنه لا يمكن تمثل فضايا العنوان (ظواهره الفنية والمضمونية) إلا في تلك الروح الحوارية مع الخصوصية النصية التي يسعّيها، أو يسبق الإعلان عنها. إنها خصوصية تراهن على ضرورة الاعتناء بمجموعة من المستويات التي يركز عليها شارل غريفل (Charles Grivel)، وهي: اعتبار العنوان نصاً مصغراً، يستهدف ضمنياً محاولة إفشاء سر الملفوظ الروائي، وأخيراً إنتاجه لـ«فائدة الروائي» «l'intérêt romanesque». ذلك أن العنوان يعلن، والرواية تُفصّل...كما حدّد شارل غريفل للعنوان مجموعة من الوظائف التي يضطلع بها، وهي كالتالي: التسمية، التعيين والإشهار[1].

ويختصر جيرار جينيت (G. Genette) وظائف العنوان[2] في العناصر الأربعة التالية:

- وظيفة تعيينية «F. Désignation» : من خلالها يعطي الكاتب اسماً للكتاب، يميزه بين الكتب الأخرى.

- وظيفة وصفية «F. Description»: تتعلق بمضمون الكتاب، أو بنوعه، أو بهما معاً، أو ترتبط بالمضمون ارتباطاً غامضاً.

- وظيفة إيحائية «F. Connotation»: ترتهن بالطريقة أو الأسلوب التي يعيّنُ العنوانُ به هذا الكتاب.

1 - Charles Grivel :"Production de l'intérêt romanesque", Op., Cit. p : 169 –170.

2 - لفهم هذه الوظائف، لا بد من الاعتماد على مفهوم رومان جاكوبسون الشهير، ألا وهو:«القيمة المهيمنة» La valeur dominante «، لأن العنوان في نص ما قد تغلب عليه وظيفة معينة دون أخرى. ذلك أن كل الوظائف التي حددناها سالفاً قد تكون متمازجة ومتداخلة، إذ نستطيع معاينتها بنسب متفاوتة في عنوان واحد وتكون الوظيفة الواحدة منها غالبة على الوظائف الأخرى، حسب نمط الرواية والحساسية الأدبية التي تنتظم في سياقها.

ـ وظيفة إغرائية «F. Séduction» : تسعى إلى إغراء القارئ باقتناء الكتاب أو بقراءته.

بيد أن الجديد الذي حمله تصور جينيت في هذا المجال، هو تجاوزه لتلك الوظائف التقليدية التي درج السابقون على التقيد بها (كالتعيين، والتسمية، والوصف، والاختصار)، وإن كانت كلها متضمنة في ثنايا العنوان بداهة. ذلك أن مفهوم «الإيحاء» سيفتح آفاقاً إبداعية ونقدية مغايرة لما كان سائداً، وبموجب هذه الرؤية المغايرة، أصبح العنوان يتراوح بين التحديد واللاتحديد، بين التعيين والإخفاء[1]، تراوحه بين النثري والشعري، بين الطول والإيجاز...

كما بلور كولدنشتين (J.P Goldenstein) وظائف أخرى للعنوان، وجمعها على الشكل التالي:

ـ وظيفة «فتح الشهية» «F. Apéritive»، وذلك من خلال إثارة انتباه القارئ واستمالته إلى ما سيأتي من بعد.

ـ وظيفة تلخيصية «F Abréviative»، من منطلق اعتبار العنوان تلخيص للنص، وإعلان عن محتواه بدون أن يكشف عنه كلية.

ـ وظيفة تمييزية «F. Distinctive» ، إذ العنوان، في هذه الحالة، يخصص النص الذي يعلن عنه، ويميزه عن السلسلة التجنيسية للأعمال الأخرى التي يندرج فيها[2].

---

1 - يستعير جينيت وجهة نظر ليسنغ (Lessing) بخصوص ما يجب أن يكون عليه العنوان: «لا ينبغي أن يكون العنوان دليلا صريحا لولوج عالم النص، فكلما ابتعد عن التصريح بالمضمون كان ذلك أفضل».

G. Genette : "Seuils ", Ed. Seuil, Coll. Poétique, Paris, 1987, p : 8.

2 - Jean-Pierre Goldenstein :"Entrées en littérature", Ed. Hachette, Coll. F/Auto formation, Paris, 1990, p : 68.

في حين يحدد رولان بارث وظائف العنوان ـ لدى تحليله لعنوان: «الحقيقة عن حالة السيد فالدمار»، وهو نص مستمد من حكايات إدغار الان بو ـ على الشكل التالي:

ـ وظيفة الوَسْم: هذه الوظيفة، من منظور بارث، لها علاقة بمنظوره إلى الكتاب باعتباره سلعة تجارية، ذلك أن المجتمع، ولدوافع تجارية، ولحاجته إلى مماثلة النص بمنتوج، تلزمه رموز الوسْم، أو التسمية.

ـ وظيفة فتح للشهية: إنه فتح لشهية القارئ (وهي طريقة منسبة إلى الإثارة والتشويق). من هنا يغدو السرد سلعة، يكون عرضها مسوقاً بـ«دعاية منمَّقة». وهذه «الدعاية المنمقة»، أو هذا «المشهِّي» هو عنصر من عناصر النسق السردي في بلاغة السرد[1].

في ما أضاف جون ريكاردو «الوظيفة الإنسالية»، وهي من الوظائف الطريفة التي قد يضطلع بها العنوان، حيث ترتهن عمليتا التخلُّق والانبثاق بعملية مزدوجة، مكونة مما يصفه جون ريكاردو بـ«الأصل المُنسَل» «La base génératrice»، وهو عنوان النص، وبعملية «الإنسال» ذاتها «La génération»، أي تشكيل النص[2].

ففي اللحظة التي يحتك فيها القارئ بأحد عناوين الرواية الجديدة ـ على سبيل المثال ـ تفتح هذه الأخيرة لغزاً من الألغاز الملتبسة، الأمر الذي يقود القارئ نحو عدد لا متناهٍ من الخدع والحيل التي قد يوقعُه فيها هذا النوع من العناوين المضللة.

---

1 - أنظر في هذا الصدد: رولان بارث: "التحليل النصي"، ترجمة: وتقديم: عبد الكبير الشرقاوي، منشورات الزمن، سلسلة ضفاف، الدار البيضاء 2001، ص:47.

2 - تراجع دراسة الناقد رشيد بنحدو تحت عنوان: "حين تفكر الرواية في الروائي"، مجلة: "الفكر العربي المعاصر"، العددان: 67/66 ، تموز/آب 1989، ص:40.

وسعياً للإلمام التفصيلي بموضوع العنوان، انكب شارل غريفيل (Grivel Charle) على تحليل وضعية النص الروائي، خلال السنوات العشر التي تلتْ كمونة باريس (1870-1880)، ومن أجل هذا الغرض، انتخب غريفيل مائتي عنوان اعتبرها عينة لمختلف أصناف الاستهلاك الروائي. وقد تناول مختلف طرائق إنتاج الفائدة الروائية، ثم استوقفته أهم وظائف العنوان، وحددها في العناصر التالية: تسمية النص، وتعيين محتواه، ووضعه في الاعتبار. إذ لا تظهر خاصية العنوان الرئيسية، من وجهة نظر غريفيل، في محض تسمية الأثر الأدبي، بل من أهم خاصياته، كذلك، تضمُّنُهُ للعمل الأدبي بأكمله، مثلما يتضمن هذا الأخير العنوان أيضا[1].

هذه الدراسات على ما يبدو، تبشر بمفهوم جديد للعنوان، وذلك من خلال تصورات مغايرة عما هو مألوف، متمثلة بذلك القارئ من طبيعة تصوره التقليدي للعنوان، وتُقْنِعُهُ، بالتالي، بأن يتأمل العنوان طويلاً قبل أن يباشر قراءة العمل الأدبي. فما عاد بوسع القارئ اعتبار العنوان محطة عبور عجلى ومتسرعة من أجل الوصول إلى عالم النص الروائي...

3 ـ الوظائف المركزية للعنوان الروائي

إذا كان العنوان هو باب العمل الأدبي ومدخله، فإن أهميته تتجلى بعد ذلك في الوظائف المتعددة والمختلفة التي من المفروض أن يضطلع بها في سياق تلقي النص. ذلك أن أهميته تتمثل ـ أولا وقبل كل شيء ـ في عملية إثارة

1 - Charles Grivel :"Production de l'intérêt romanesque", Mouton , Paris, La Haye, 1973, p: 168.

الفضول وحب المعرفة، والبحث عن الإجابات التي تقفز في اللحظات الأولى من معاينة الكتاب في ظاهره.

كما أنه لا يمكن تمثل قضايا العنوان (ظواهره الفنية والمضمونية) إلا في تلك الروح الحوارية مع الخصوصية النصية التي يسمّيها، أو يستبق الإعلان عنها. إنها خصوصية تراهن على ضرورة الاعتناء بمجموعة من المستويات التي يركز عليها شارل غريفل (Charles Grivel). وهي: اعتبار العنوان نصاً مصغراً، يستهدف ضمنياً محاولة إفشاء سر الملفوظ الروائي، وأخيراً إنتاجه لـ«فائدة الروائي» «l'intérêt romanesque». ذلك أن العنوان يعلن، والرواية تُفصّل...كما حدّد شارل غريفل للعنوان مجموعة من الوظائف التي يضطلع بها، وهي كالتالي: التسمية، التعيين والإشهار[1]

ويختصر جيرار جينيت (G. Genette) وظائف العنوان[2] في العناصر الأربعة التالية:

- وظيفة تعيينية «F. Désignation» : من خلالها يعطي الكاتب اسماً للكتاب، يميزه بين الكتب الأخرى.

- وظيفة وصفية «F. Description»: تتعلق بمضمون الكتاب، أو بنوعه، أو بهما معاً، أو ترتبط بالمضمون ارتباطاً غامضاً.

- وظيفة إيحائية «F. Connotation»: ترتهن بالطريقة أو الأسلوب التي يعيّنُ العنوانُ به هذا الكتاب.

1 - Charles Grivel :"Production de l'intérêt romanesque", Op., Cit. p : 169 –170.

2 - لفهم هذه الوظائف، لا بد من الاعتماد على مفهوم رومان جاكوبسون الشهير، ألا وهو:«القيمة المهيمنة» La valeur dominante «، لأن العنوان في نص ما قد تغلب عليه وظيفة معينة دون أخرى. ذلك أن كل الوظائف التي حددناها سالفاً قد تكون متمازجة ومتداخلة، إذ نستطيع معاينتها بنسب متفاوتة في عنوان واحد، وتكون الوظيفة الواحدة منها غالبة على الوظائف الأخرى، حسب نمط الرواية والحساسية الأدبية التي تنتظم في سياقها.

ـ وظيفة إغرائية «F. Séduction» : تسعى إلى إغراء القارئ باقتناء الكتاب أو بقراءته.

بيد أن الجديد الذي حمله تصور جينيت في هذا المجال، هو تجاوزه لتلك الوظائف التقليدية التي درج السابقون على التقيد بها (كالتعيين، والتسمية، والوصف، والاختصار)، وإن كانت كلها متضمنة في ثنايا العنوان بداهة. ذلك أن مفهوم «الإيحاء» سيفتح آفاقاً إبداعية ونقدية مغايرة لما كان سائداً، وبموجب هذه الرؤية المغايرة، أصبح العنوان يتراوح بين التحديد واللاتحديد، بين التعيين والإخفاء[1]، تراوحه بين النثري والشعري، بين الطول والإيجاز...

كما بلور كولدنشتين (J.P Goldenstein) وظائف أخرى للعنوان، وجمّعها على الشكل التالي:

ـ وظيفة «فتح الشهية» «F. Apéritive»، وذلك من خلال إثارة انتباه القارئ واستمالته إلى ما سيأتي من بعد.

ـ وظيفة تلخيصية «F Abréviative»، من منطلق اعتبار العنوان تلخيص للنص، وإعلان عن محتواه بدون أن يكشف عنه كلية.

ـ وظيفة تمييزية «F. Distinctive» ، إذ العنوان، في هذه الحالة، يخصص النص الذي يعلن عنه، ويميزه عن السلسلة التجنيسية للأعمال الأخرى التي يندرج فيها[2].

---

1 - يستعير جينيت وجهة نظر ليسنغ (Lessing) بخصوص ما يجب أن يكون عليه العنوان: «لا ينبغي أن يكون العنوان دليلا صريحا لولوج عالم النص، فكلما ابتعد عن التصريح بالمضمون كان ذلك أفضل».

G. Genette : "Seuils ", Ed. Seuil, Coll. Poétique, Paris, 1987, p : 8.

2 - Jean-Pierre Goldenstein :"Entrées en littérature", Ed. Hachette, Coll. F/Auto formation, Paris, 1990, p : 68.

في حين يحدد رولان بارث وظائف العنوان ـ لدى تحليله لعنوان: «الحقيقة عن حالة السيد فالدمار»، وهو نص مستمد من حكايات إدغار آلان بو ـ على الشكل التالي:

ـ وظيفة الوَسْم: هذه الوظيفة، من منظور بارث، لها علاقة بمنظوره إلى الكتاب باعتباره سلعة تجارية، ذلك أن المجتمع، ولدوافع تجارية، ولحاجته إلى مماثلة النص بمنتوج، تلزمه رموز الوسْم، أو التسمية.

ـ وظيفة فتح للشهية: إنه فتح لشهية القارئ (وهي طريقة منتسبة إلى الإثارة والتشويق). من هنا يغدو السرد سلعة، يكون عرضها مسبوقاً بـ«دعاية منمَّقة». وهذه «الدعاية المنمقة»، أو هذا «المشهِّي» هو عنصر من عناصر النسق السردي في بلاغة السرد[1].

في ما أضاف جون ريكاردو «الوظيفة الإنسالية»، وهي من الوظائف الطريفة التي قد يضطلع بها العنوان، حيث ترتهن عمليتا التخلُّق والانبثاق بعملية مزدوجة، مكونة مما يصفه جون ريكاردو بـ«الأصل المُنسِّل» «La base génératrice»، وهو عنوان النص، وبعملية «الإنسال» ذاتها «La génération»، أي تشكيل النص[2].

ففي اللحظة التي يحتك فيها القارئ بأحد عناوين الرواية الجديدة ـ على سبيل المثال ـ تفتح هذه الأخيرة لغزاً من الألغاز الملتبسة، الأمر الذي يقود القارئ نحو عدد لا متناهٍ من الخدع والحيل التي قد يوقِعُه فيها هذا النوع من العناوين المضللة.

---

1 - أنظر في هذا الصدد رولان بارث: "التحليل النصي"، ترجمة وتقديم: عبد الكبير الشرقاوي منشورات الزمن، سلسلة ضفاف، الدار البيضاء 2001، ص:47.

2 - تراجع دراسة الناقد رشيد بنحدو تحت عنوان: "حين تفكر الرواية في الروائي"، مجلة: "الفكر العربي المعاصر"، العددان: 67/66 ، تموز/آب 1989، ص:40.

كما قد يستمر العنوان في التباسه من بداية النص حتى نهايته، وهو ما كانت تنبئه إستراتيجية العنوان في الرواية التقليدية، عندما اعتبرت أن هدف العنوان يكمن في الإفصاح والإبانة والتلخيص لا غير. بينما تتبرم الرواية الجديدة من العناوين الواضحة، ولا تتردد في استهداف التشويش على تلقي القارئ، وقصدية خداعه. وهذا ما يعبر عنه أمبرتو إيكو بجلاء، حيث يقول في هذا المضمار: «ينبغي للعنوان أن يشوش الأفكار وليس أن يوحدها»[1]؛ لأنه من وظائف العنوان ومميزاته أن يطرح ذاته كلمح البرق، لا يضيء حتماً، لكنه يستنفر البصر، ويدعو العين الكسولة للبحث عن مصادر الضوء التي سيهتدي بها في ظل عتبة العنوان، والتي غدت أشبه بالعتمة.

وهذا النوع من العناوين الحداثية يختلف مع عناوين الروايات التعليمية أو الروايات الواقعية، التي تعكس بقدر كبير مضمون النصوص، إذ يصبح العنوان بنية اختزالية لمحتوى الرواية وكشفاً لأفقها الانتظاري، مستهدفة وضع القارئ في عوالم النص. فعلى واضع العنوان أن يأخذ بعين الاعتبار الغرض من تأليف الكتاب، وأن يراعي الفئة العمرية التي يستهدفها.

وعليه فإن واضع العنوان، من هذا المنطلق، عليه أن ينأى بنفسه عن العناوين الغامضة والملتبسة، وأن يتجنب وضع عناوين تنفر القارئ، وتعسر عليه عملية المرور من خارج الكتاب إلى داخله، مقابل انتخاب عناوين مثيرة ومحفزة على القراءة، وجاذبة لفضول المتلقي ذي المواصفات المحددة.

---

1 - أمبرتو إيكو: "اسم الوردة ، آليات الكتابة "، ترجمة وتقديم عبد الرحمن بوعلي، مجلة: "نزوى"، العدد الرابع عشر، أبريل 1998، ص:65.

الفصل الأول:

موقع العنوان ووظائفه

في روايات "الحساسية التقليدية"

إن التوقف عند مفهوم «العُنْوَنَة» في روايات «الحساسية الجديدة»، يستلزم ـ بداية ـ مقارنة أولية لنوعية العناوين التي سادت في روايات «الحساسية التقليدية»، بما تنطوي عليه تلك العناوين من تعدد وتنوع، وذلك قصد استخلاص خصوصية وتميز كل حساسية (تقليدية كانت أم جديدة) على حدة.

ـ فكيف يحدد الروائي العربي التقليدي عنوان روايته؟

ـ وما هي استراتيجية توظيفه للعنوان؟

ـ وما الرهانات الفنية التي يعوّل عليها في صياغة عنوان روايته؟

للإجابة عن هذه التساؤلات وغيرها، سنركز اهتمامنا ـ في البداية ـ على عينة من الرواد الذين أسهموا في نشأة وتطور فن الرواية العربية، ثم سنتوقف بعد ذلك، بصفة خاصة عند طبيعة العناوين التي يقترحها عميد الرواية العربية (لحبيب محفوظ) على قرائه.

أولاً: العنوان من منظور رواد الرواية العربية

إن الفن عموما، إبداعاً واستقبالاً، هو: ممارسة تاريخية، «وعلى أي نظرية حول العمل الأدبي أن تأخذ ذلك بعين الاعتبار منذ البداية»[1]. فأية دراسة مستقصية لتطور الأدب العربي على امتداد الساحة العربية برمتها، لا بد لها أن تتوقف عند حقيقة مفادها: أن الحساسية الأدبية قد تغيرت مرتين في تاريخ أدبنا العربي الحديث[2]، كانت أولاهما في بدايات القرن التاسع عشر مع عصر الإحياء، الذي شهد المحاولات الجنينية الأولى للأشكال السردية الجديدة من رواية وأقصوصة ومسرحية.

ويمكن تحديد مظاهر تغيُّرِ هذه الحساسية الأدبية في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين الماضيين، في محاولة الأدب العربي التخلص من إسار مواضعات الأشكال الأدبية التقليدية التي سادت في العصر العثماني وما

---

1 - Gérard Genette :" Figures IV", Ed. Seuil, coll. Poétique, Paris, 1999, p36

2 - في كتابه الشهير:"الإيديولوجية العربية المعاصرة"، يتوقف عبد الله العروي عند تقسيم ثلاثي لمراحل الأدب العربي منذ بدء عصر النهضة، وهذه المراحل هي على الشكل التالي:

- مرحلة كلاسيكية: يمكن التمثيل لهذه المرحلة بأعمال المويلحي، ومسرحيات شوقي وقصص جبران. وباختصار شديد، فإن مجمل الإنتاج الأدبي لذلك العهد، من منظور العروي، كان يدور في فلك التيار السلفي، ويتناغم تماماً مع نزعة التفاؤل التي كان يبشر بها الشيخ ـ داعية التيار السلفي.
- مرحلة عاطفية وحالمة: وتمثلها الروايات الرومانسية التي كانت تشيع قيم الليبرالية...
- مرحلة واقعية: حيث يتوحّد شكل الإنتاج عبر الروايات والقصص والمسرحيات، وهي مرحلة يهيمن عليها بلا جدال ـ أدب نجيب محفوظ وأحسن مثال على ذلك ثلاثيته الشهيرة.
- عبد الله العروي: "الإيديولوجية العربية المعاصرة"، دار الحقيقة، بيروت، ط:4، 1981، ص ـ ص:157 ـ 158.

تلاه، مقابل السعي إلى تأسيس كتابة إبداعية جديدة، تشكلت في بوتقة البحث الجماعي عن هوية عربية، وعن أنماط أدبية جديدة، قادرة أن تستوعب مستجدات المرحلة، وتعكسه مطامح ورؤى الزمن الجديد.

ومن رحم هذه التفاعلات السوسيوثقافية، تخلّقت الأشكال الأدبية الجديدة من رواية وأقصوصة ومسرحية. وقد ساهم في تشكل هذه الحساسية كوكبة من الكتاب الرواد والمخضرمين الذين شهدوا مولد الرواية العربية، ورصدوا بواكير الضوء من فجرها (جرجي زيدان، أحمد المويلحي، حسين هيكل...).

1 . طبيعة عناوين روايات "التسلية والترفيه"

ما يجب التأكيد عليه هو أن القارئ العربي في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، كان في أشدّ الحاجة إلى فضاء أدبي وفني آخر، وهذه الحاجة هي التي عملت على توفير بعض الشروط الذاتية والموضوعية من أجل الانتقال من كتابة أدبية قديمة إلى كتابة أدبية «جديدة»، وهي كتابة أدبية لا تحلق في فضاء أزمنة غابرة، ولا تستعيد قضايا مجتمعات قديمة.

من هنا، فإن الذوق الجديد الذي تبشر به هذه الروايات ـ على بساطتها وسذاجتها أحياناً ـ لم يعد يعوّلُ على الخرافة، ولا على إعادة إنتاج الأساطير التي تضمنتها الحكايات الشعبية، وباقي الشعائر والطقوس المفارقة للواقع التي حفل بها التراث العربي الإسلامي؛ وإنما أصبح هذا الذوق النامي يتطلب تصوير الواقع الحي والنابض، بمواصفاته المتعددة والمختلفة.

فهؤلاء الرواد الذين جاؤوا من الريف إلى المدينة، وتعلموا تعليما عصرياً سواء في مصر أو خارجها، انتهوا إلى ثقافة تحاور المستقبل ولا تلتفت إلى اليقين المطمئن المتمثل في الماضي، كما أن هؤلاء الرواد الذين أدمن مجتمعهم

حكايات عنترة بن شداد وسيف بن ذي يزن والظاهر بيبرس...، وضعوا هذه الحكايات القديمة جانباً، وكتبوا روايات جديدة، وكتب سير ذاتية، شكلت فناً دخيلاً لحظتئذ.

فالتحول في شروط الحياة، والانتقال من زمن معيشي إلى آخر، كل ذلك وغيره حتم تغيراً ملحوظاً في أسلوب العيش الفردي ونمط تفكيره. وهذا ما يدفعنا إلى اعتبار الرواية الترفيهية إفرازاً «إبداعياً» موضوعياً، يعبر عن طبيعة انتقال المجتمع من زمن إلى آخر، ومن ثقافة إلى أخرى، ومن تلق إلى آخر؛ وبالتالي من قارئ إلى آخر.

هكذا، تعبأ الكثير من الكتاب للدفاع عن هذا النوع من الروايات، إذ إن القراءة لمجرد المتعة ليست قتلاً للوقت، «إنها فن كسائر الفنون، يتطلب مراناً وتدرباً. وسواء أسعينا إلى المتعة في القصة، أم في الموسيقى، أم في السينما، أم في الساحة، فإننا نحاول أن ننتفع بأوقات الفراغ، إلى أقصى حد مستطاع. وليست القصة، أو المتعة أياً كانت، مضيعة للزمن...ولكن الجهل بأصولها هو الذي يضيع الانتفاع بها»[1].

ولقد انتشرت روايات "التسلية والترفيه" انتشارا كاسحا في تلك المرحلة، ويكفي أن نشير إلى بعض عناوين هذه الروايات من مثل ما يلي:

أ ـ عناوين حدثية: "عواقب الغرور" لحنا النقاش (1894)، "شهداء الإخلاص" لأحمد نور(؟)، "الانتقام الهائل" لسعادة «بك» مورلي...

ب :عناوين تشويقية: "أسرار القصور" الأمير شكيب أرسلان(؟)، "الشركسية الحسناء" لخليل «بك» سعادة(؟)، "المسامرات الأدبية" لإبراهيم (أفندي) مصطفى الدليلي(1913).

---

1 - أمير بقطر:"هل قراءة القصة إضاعة للوقت؟"، ضمن كتاب: "نظرية الرواية "، إعداد وتقديم محمد كامل الخطيب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1990، ص:168.

ج: عناوين عجيبة: "دار العجائب"لمحمود جعفر إسماعيل(؟)، "مغاور الجن" لنجيب أسعد جاويش(؟)، "مدهشات القدر" لحسن «باشا» حسني(1900)...

أما عن سبب هذا الانتشار الكاسح لهذا النوع من الروايات، فمرده إلى تغير نمط العيش في المجتمع المصري في تلك المرحلة، فقد كان طلب العيش إلى عهد قريب مُضنياً، «ويستغرق من أغلبية الناس كل اليوم، سبعة أيام في الأسبوع. أما الآن، وقد انتشرت الآلات، ونهضت نقابات العمال، واعتدلت كفتا الميزان بين رأس المال والعمل، فقد طالت أوقات الفراغ، وأصبحت ساعات العمل الأسبوعية لا تتجاوز الأربعين لأكثر الناس. ومعنى هذا أن الحاجة إلى المتعة والتسلية والترفيه، أصبحت كالحاجة إلى العمل أو تزيد، وأصبح الزمان والانتفاع بهذه المتعة أو أوقات الفراغ لازماً كالران على العمل»[1].

وفي قراءة أولية لمنطوق عناوين هؤلاء الرواد نلاحظ ذلك الاتجاه الواضح إلى التخلص من أسلوب السجع إلى حد ما، وهذا يدل على أن الذوق الأدبي العام أخذ يتجه وجهة أخرى، إذ لم يعد العنوان المسجوع هو العنوان المثال؛ لأن الكتابة الفنية أخذت هي الأخرى في التخلص من أسلوب السجع.

وما نسجله، كذلك، في هذه العناوين احتفاظ المؤلف بلقبه ورتبته، ومن ثم نجد لفظ «أفندي» و«بك» و«باشا» وغير ذلك ملازما لاسم المؤلف؛ لأن المجتمع في ذلك الوقت كان حريصاً على هذه الألقاب. وكان هذا الاحتفاظ بمثل هذه الألقاب والرتب الاجتماعية والوظيفية من الأمور الشائعة في العنوان العربي التراثي في القرون المتأخرة[2].

---

1 - المرجع نفسه، ص ـ ص:168 ـ169.

2 - محمد عويس: "العنوان في الأدب العربي. النشأة والتطور"، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط:1، 1988،ص:223.

ومن خلال تحليلنا طبيعة العلاقة السياقية بين العنوان والنص الروائي، نجد أن وظائف العنوان، من خلال ما سبق، لا تخرج عن الأهداف التالية:

أ ـ إبراز مضمون النص.

ب ـ التأثير على المتلقي.

أما بخصوص المميزات الفنية لعناوين رواية التسلية والترفيه، فيمكن تلخيصها فيما يلي:

ـ عناوين متعددة الإحالات (شخصيات نسائية، أمكنة، أزمنة واقعية أو متخيلة).

ـ اعتماد هذه العناوين، أولاً وقبل كل شيء، على إثارة فضول القارئ، والمراهنة على أفق انتظاره المتفهّم لطبيعة هذا النوع من الروايات.

ـ تقديم العنوان المرتهن بالأحداث العجيبة. والغرض الأساس من ذلك، هو خلق أجواء استيهامية عجيبة للقارئ، بغية إشباع فضوله الوجداني لا فضوله العقلي والمعرفي.

ـ مضامين العناوين تشخص بداية ذلك الصراع الذي يدور ما بين أبطال أشرار بصفة مطلقة، وأبطال أخيار بصورة مطلقة (كذلك).

إن المتتبع لطبيعة عناوين الروايات التأسيسية، سيتوقف ـ لا محالة ـ عند أهم وظيفة من وظائف العنوان المحتملة، ألا وهي «الوظيفة التلخيصية». وهذا ما تبرزه تصريحات الرواد، حيث يؤكد رفيق رزق سلوم (1891 ـ 1916) في مقدمة روايته "أمراض العصر الجديد" (1909) أنه شرع بتأليف هذه الرواية وسماها هذا الاسم، حتى «يدرك القارئ والسامع مغزاها من عنوانها»[1].

---

1 - رفيق رزق سلوم: "أمراض العصر الجديد"، ضمن كتاب: "نظرية الرواية"، إعداد وتقديم كامل الخطيب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1990، ص: 213.

2 ـ قراءة أولية في عناوين الروايات التاريخية:

لا ينبغي النظر إلى الرواية ذات المنحى التاريخي من حيث كونها سرد يقتصر على عرض الأحداث التاريخية، لغرض التسلية وحدها، ولكنها تحقق إبداعي خصب، يطوف بالقارئ حول قضايا التاريخ الزاخرة، فيرتفع بها إلى درجة تمنحه القدرة على سبر أغوارها الخفية، وبالتالي استخلاص الدروس والعبر (وظيفة التعلم)، دون أن نتجاهل تأمل رهانات النص الروائي الفنية (لذة النص)، التي عادة ما تتراوح بين مفصلي: التاريخ والإبداع، وبالتالي ضرورة تفحص مدى تحقق التواصل والتلاحم والانسجام ما بين هذين المحددين المركزيين في كل رواية تاريخية...

أ ـ التيمات الأساسية في عناوين روايات جرجي زيدان

يعتمد جرجي زيدان، بالدرجة الأولى، على استثمار المكون التاريخي في كتاباته الروائية، وقد كان هدفه من ذلك هو التثقيف، وتلقين دروس التاريخ للقراء، إضافة إلى حرصه على استحضار البعد الترفيهي قصد استمالة أكبر عدد ممكن من القراء، الذين كانوا يتهافتون على هذا النوع من الروايات الترفيهية. الأمر الذي دفعه إلى الجمع بين البعدين: التاريخي والقصصي؛ وبالتالي العمل على صهر المكونين في بوتقة واحدة، ليتسنى له بذلك الصنيع الفني، استقطاب القارئ، وجذبه لتحقيق مراميه وأهدافه، ولتمرير خطاباته الإيديولوجية. وعادة ما يورد زيدان تلك الأحداث التاريخية في سياق قصص الغرام التي تستوحي من تاريخ الأمة الإسلامية شخصياتها وأحداثها ووقائعها.

وعلى هذا الأساس، فإن المتفحص لعناوين روايات جرجي زيدان، سيلفيها تدور في فلك المحاور التالية:

1 ـ عناوين تاريخية: مثال ذلك: "فتح الأندلس" (1904)، "الحجاج بن يوسف" (1902)، "الانقلاب العثماني" (1911)، "أبو مسلم الخراساني" (1905)، "الأمين والمأمون" (1907)، "العباسة أخت الرشيد" (1906)...الخ.

2 ـ عناوين رومانسية: وهي على التوالي: **"فتاة غسان"** (1898)، **"عذراء قريش"** (1889)، **"غادة كربلاء"** (1901)، **"عروس فرغانة"** (1908)، **"أرمانوسة المصرية"** (1889)، **"فتاة القيروان"** (1912)...الخ.

3 ـ **عناوين مغامرات**: ففي حالات نادرة يختار جرجي زيدان العنوان الذي يكشف جانب المغامرة في مثل: **"صلاح الدين ومكائد الحشاشين"**(1913)، **"المملوك الشارد"**(1891)، و**"أسير المتمهدي"**(1892).

على هذا المنوال، فإن هذه العناوين، من منظور زيدان، غالباً ما يراعى فيها استدعاء المادة التاريخية التي تشكل قطب الرحى في مجموع أعماله (أولاً)، إضافة إلى المادة الحكائية باعتبارها المحفّز الأساس لقراءة هذا التاريخ، والاستمتاع به على غرار قصص مسلية (ثانياً). فصوغ العنوان، عادة ما يجمع بين مكونين أساسيين في العديد من عناوين روايات زيدان، بحيث يتكون الجزء الأول من عنوان روايته: **"غادة كربلاء"** (مثلاً) من تركيب اسمي أنثوي (غادة = القصة)، في حين يحيل الجزء الثاني على لحظة من لحظات التاريخ العربي والإسلامي القديم (كربلاء = التاريخ)...

ب ـ العنوان يلخص والرواية تفصّل

تقوم أغلب روايات جرجي زيدان على خطاطة مرسومة ومحددة سلفاً، وتتكرر في أغلب رواياته. هذه الخطاطة تبتدئ من العنوان، وتمتد إلى الصفحات الداخلية، في سياق تيسير عملية عبور القارئ من خارج النص إلى داخله.

ولتقريب القارئ من كيفية تشكل هذه الخطاطة وأهم مراحلها، سنكتفي بنموذج عنوان روايته: **"أرمانوسة المصرية"**. إذ يُجْلي لنا العنوان اعتماده على بعدين أساسيين، وهما: البعد الغرامي (أرمانوسة) والبعد التاريخي (المصرية). إلا أن الأمر يحتاج إلى مزيد من تسليط الأضواء على منطوق هذا العنوان، من أجل توسيع فهم خطوطه العريضة بصفة أكثر وضوحاً ودقة.

من أجل هذا الغرض، يعمد الروائي إلى تقديم الخطوط العريضة حول أبرز أحداث النص الروائي، ويتم إثبات تلك المعطيات في فضاء الصفحة الموالية، ثم يُمْهِرُ هذه المعطيات بالعنوان التحتي التالي: **"رواية تاريخية"**. يقول جرجي زيدان في معرض تلخيصه لأحداث هذه الرواية: «تتضمن [الرواية] تفاصيل فتح الإسكندرية على يد عمرو بن العاص في صدر الإسلام (640 م) مع بسط حال العرب وعاداتهم وأخلاقهم وأزيائهم وحال الأقباط والرومان في ذلك العصر».

أما الصفحة التالية لسابقتها، فيعمد فيها زيدان إلى تقديم الشخصيات الرئيسية، ويرفق تلك الشخصيات بأهم المراجع التاريخية التي اعتمدها في إخراج أثره الأدبي هذا. بينما يلجأ في الصفحة الموالية، إلى تقديم الجزء الأول من الرواية تحت عنوان: **"الرومانيون والأقباط"**، ويقوم في هذا الجزء بوضع توطئة تاريخية أكثر تفصيلاً، مسهباً في الحديث عن فتوحات الروم لمصر: «فتح الرومانيون وادي النيل...»[1].

أما الجزء الثاني من أجزاء الرواية، فيعنونه جرجي زيدان بما يلي: **"أرمانوسة"**. ويسرد في هذا الجزء، الجانب المتعلق بالشخصية ــ البطلة. يقول

---

1 - جرجي زيدان: "تطور أرمانوسة المصرية"، منشورات المكتبة الشعبية، بيروت (ب.ت)، ص:5.

في بدايته: «وكان للمقوقس ابنة بديعة في ريعان الشباب جمعت بين الجمال الروماني واللطف المصري، وخصها الله بلين الجانب وحسن الخلق حتى ضرب المثل بجمالها وذكائها...»[1].

فمن خلال ما سبق، نستنتج أن عناوين جرجي زيدان هي بمثابة مُلَخَّص لما سيأتي من أحداث ووقائع، يتم بسط خطوطه العريضة على مراحل، وهذا الإجراء عادة ما يكون متلواً بإجراءات تفسر وتفصل، كما تتدرج بالقارئ من العام إلى الخاص، ومنه إلى الأخص، إلى أن يجد القارئ نفسه في قلب العمل الروائي.

ومن منظورنا الخاص، فإن الهدف التعليمي كان هو المحرك الأساس لكتابات جرجي زيدان، من جهة ولعناوينه الروائية من جهة أخرى، وهي عناوين تتميز بكثير من الوضوح والمباشرة، وتنأى عن التعقيد والغموض، ما دام العنوان الرمزي والملتبس لا يصلح لهدف نشر المعرفة التاريخية المنشودة، والمبتغاة من وراء هذا النوع من الروايات ذات الطابع التعليمي.

ومن هنا نجد إصرار جورجي زيدان على انتخاب عينة من العناوين التي تحفز على القراءة، من خلال التوظيف المركب لكل من المادة التاريخية وللحكايات العاطفية؛ لأن المتعلم يميل - في الغالب - إلى الوضوح والمباشرة التي نجدها في البعد التاريخي من جهة، كما يرغب في الحكايات التي تذكي جذوة التلقي من جهة أخرى. وذلك ما يجعل من عناوينه تتراوح بين أسماء الشخصيات التاريخية (صلاح الدين، الحجاج بن يوسف، أبو مسلم الخراساني...)، أو أسماء نساء وأماكن (أرمانوسة المصرية، فتح الأندلس، غادة كربلاء...).

وبصفة عامة، تحيلنا عناوين جورجي زيدان على عالمين أساسيين هما: عالم الحقيقة وعالم الخيال، وكلاهما يسهم في تحفيز عملية تلقي النص، وجذب القارئ، وإثارة شهيته ...

3. طبيعة عناوين الروايات الرومانسية

رأينا كيف تحول العنوان إلى إجراء ثقافي فني، التزمه الرواد في تجاربهم الحكائية المختلفة. ومرَّ بنا كذلك كيف أثّرت رؤية الكاتب الفنية في إستراتيجية وضع العنوان تأثيراً ملحوظاً، نقل على إثره العنوان من دائرته العرضية الهامشية إلى مركز الضوء.

وبالعودة إلى معظم عناوين الروايات المكتوبة في الثلاثينيات والأربعينيات من القرن الماضي، فإننا سنلفيها تُثيي بنفَس رومانسي بارز، بالإضافة إلى عناوين تحيل على اتجاهات أخرى كالرواية التاريخية أو الواقعية على سبيل المثال.

فالدارس للأعمال الروائية الريادية، سيلاحظ أن هذه الأعمال تنطوي على أكثر من تيار أدبي، بل لقد تشعبت الأشكال التعبيرية داخل التيار الواحد. وهنا نجد أن التيار الرومانسي لوحده في هذه الفترة يستوعب أعمالاً يغلب عليها الطابع الرومانسي العاطفي الذي لا يخرج عن مجال روايات التسلية والترفيه، في حين كان هناك رافد آخر من روافد هذا التيار العارم، وهو الذي يهيمن فيه التغني بالوطنية بصورة مثالية، مع إدماج قضايا الوطن ببعض المظاهر الاجتماعية السائدة، على الخصوص في علاقة الرجل بالمرأة، وهموم الريف وغيره...

هكذا نستطيع جرد أهم العناوين الروائية ذات المنحى الرومانسي على الشكل التالي:

---

1 - جرجي زيدان: "تطور أرمانوسة المصرية"، منشورات المكتبة الشعبية، بيروت (بدت)، ص:7.

ـ "دعه الكروان" (1934) لطه حسين، و"الأطلال" (1934) لمحمود تيمور، و"باب القمر" (1934) لإبراهيم رمزي، و"زنوبيا" (1940) لمحمد فريد أبو حديد، و"شجرة البؤس" (1944) لطه حسين، و"الرباط المقدس" (1944) لتوفيق الحكيم، و"لقيطة" (1945) لمحمد عبد الحليم عبد الله، و"الجامحة" (1950) لأمينة السعيد و"إني راحلة" (1950) ليوسف السباعي، بالإضافة إلى أعمال إحسان عبد القدوس في مرحلة لاحقة...

ويعتبر محمد عبد الحليم عبد الله من بين أهم الكتاب الذين التزموا بالعناوين ذات النفَس الرومانسي. فبالعودة إلى جرد جملة رواياته، نجده قد وضع لها عناوين من قبيل: "لقيطة (ليلة غرام)"، و"بعد الغروب"، و"شجرة اللبلاب"، و"شمس الخريف"، و"غصن الزيتون"، و"سكون العاصفة". فالقارئ الفطن لمثل هذه العناوين، يتعرف ـ منذ الوهلة الأولى ـ على نزوعها الواضح إلى العوالم الرومانسية. كما أنها عناوين لا تخرج، في الغالب، عن طابع العنوان التلخيصي، وهو ما يفصح عنه عنوان روايته الشهيرة "لقيطة".

فكلما انتقلنا من خارج الرواية ("لقيطة") إلى داخلها، إلا وازدادت كمية المعلومات التي نتلقاها حول شخصية البطلة (سيرة حياتها)، أما الهدف من هذا الإجراء، فهو تفصيل القول في ما لخصه العنوان، وذلك ما يكشف عنه مطلع الرواية عينها. يقول السارد في هذا السياق: «هي طفلة ولدتها الرذيلة!». الأمر الذي تهامست به الأفواه في الصباح الباكر في ملجأ ج...ملجأ اللقطاء لما دخلته طفلة جديدة في يومها الثاني...وفتح السجل وكتب اسم ليلى بعد آخر نزيل، ولم تكن في الخرقة التي لفت فيها، والتي كانت نصيبها مما تستقبل الدنيا به المواليد إلا خصلة من شعر أصفر جعلت سواراً ذهبياً على معصمها الأيمن، ولكنه سوار لا يشترى ولا يباع. وسميت ليلى ولم يكن لأبويها في اسمها رأي...ووجدت في قرية من قرى الريف من القاهرة، وعلى جانب من طريق سابلة، وتحت شجرة على رأس مزرعة خضراء...»[1].

تفضي بنا المعطيات السابقة إلى أن عناوين روايات الرواد (التاريخية منها والرومانسية)، لم تواكب الواقع الذاتي والموضوعي الصاخب مواكبة حقيقية، فبقيت كتاباتها تقليدية وشفافة، تعالج مواضيع معهودة ومألوفة، وتتشبث برومانسية، لا نقول عنها مسطحة لكنها تفتقر إلى نصيب كبير من المعالجة الفنية الجديدة، التي تنتشلها من بساطتها وسطحيتها، بعد التطورات المجتمعية (الفكرية والثقافية والسياسية والأدبية) التي عرفها العالم العربي في أربعينيات القرن الماضي...

وحسب تصور الناقد المغربي شعيب حليفي، أن هذا النوع من العناوين التي سادت في مرحلة كاملة كان «من أجل إعادة الاعتبار للفرد، بالإضافة للمكان الذي حفلت بها عناوين أخرى (عند البستاني، والطهطاوي، وفرح أنطون، وتوفيق الحكيم)، نظراً لسيادة الإحساس بالغربة عن الذات والمكان، مما يؤكد أن احتشاد الانكسار الفادح الذي كان متخفياً تحت إهاب الكلمات، عكسته العناوين»[2].

إلا أن ما هو ثابت، هو أن طبيعة صوغ العنوان حمل آثار التطور في الأجناس الأدبية، وفي الحياة الفكرية منذ أوائل صدورها في بيروت، ثم انتشارها في مصر بعد ذلك. ولعل التأثر بالآداب الروائية الأجنبية كان وراء هذه النزوع التحديثي في محفل العنوان، ما دام العنوان يعتبر من الأمور الأساسية لهذا العمل الفني.

---

1 - محمد عبد الحليم عبد الله: "لقيطة"، دار مصر للطباعة، (بدون تاريخ)، ص:9.

2 - شعيب حليفي:"النص الموازي في الرواية (استراتيجية العنوان)"، مجلة: "الكرمل"، العدد 46، 1992، ص:88.

أما باقي خاصيات العنوان في روايات الرواد فنجملها فيما يلي:

أولاً: خاصية النسج على منوال عناوين قديمة في النثر العربي في بداية الأمر. فقد احتذى فيه كُتّابُه خاصيات العنوان التراثي القديم، وهي الخاصيات المستمدة أساسا من **"المقامات"** و**"ألف ليلة وليلة"**، وكتب تراثية أخرى، ومثال ذلك عنوان: **"حدثنا عيسى بن هشام"** لأحمد المويلحي.

ثانياً: خاصية العناوين المسجوعة التي تعتبر جزءاً لا يتجزأ من العناوين التراثية القديمة. ويمكن إعطاء أمثلة على ذلك من خلال العناوين التالية: **"تلخيص الإبريز في تلخيص باريز"** لرفاعة الطهطاوي، و**"الساق على الساق فيما هو الفارياق"** لفارس الشدياق وغيرهما...

ثالثاً: تسمية عناوين الروايات بأسماء نسائية: **"زينب"** لمحمد حسنين هيكل، و**"سارة"** لعباس محمود العقاد و**"زنوبيا"** لمحمد فريد أبو حديد و**"سلوى في مهب الريح"** لمحمد تيمور و**"سيدة القصر"** و**"غادة رشيد"** لعلي الجارم، و**"قطر الندى"** لمحمد سعيد العريان، و**"أميرة قرطبة"** لعبد الحميد جودة السحار...

ويعزو الناقد طه وادي هذا الحضور الكثيف لاسم المرأة في عناوين هذه الروايات إلى ما طرأ على المجتمع العربي من تطور، خاصة في مجال علاقة الرجل بالمرأة: «ذلك أنه نتيجة لدعوات تحرر المرأة وتعليمها وعملها، بدأت تشارك في مجالات العمل والتصنيع...كل ذلك وغيره أسهم في هذا التطور الاجتماعي وقاده كثير من السيدات الأجنبيات خاصة من التركيات وكثير من بنات الجاليات الأجنبية في مصر...»[1].

---

1 - طه وادي: "مدخل إلى تاريخ الرواية المصرية"، دار النشر للجامعات - مصر، القاهرة، ط:2، 1997، ص:56.

رابعاً: عناوين اسمية رجالية. ومثل ذلك: **"علم الدين"** لعلي مبارك و**"ليالي سطيح"** لحافظ إبراهيم، و**"إبراهيم الثاني"** للمازني، و**"أديب"** لطه حسين، و**"يوميات نائب في الأرياف"** لتوفيق الحكيم...

الفصل الثاني:

قضايا وضع العنوان وصياغته
في روايات "الحساسية الجديدة"

يتمظهر العنوان في روايات الحساسية الجديدة، من حيث هو أقصى اقتصاد لغوي ممكن، مثل قمة لهرم قاعدةِ النص الذي يسميه. فبقدر ما تتوثق الصلة بينهما (أي بين العنوان والنص)، تتفجر جملة من الأبعاد الفنية والدلالية التي تنوي بين كلمات العنوان. انطلاقاً من اعتبار عنوان الكتابات الروائية الجديدة، متعدد الدلالات، ويتأبى عن القراءة الأحادية، وهذا ما يجعلنا لا نشك في أن الروائي الحداثي يتوقف طويلا قبل أن يختار العنوان الأنسب والمعبر لوسْم روايته.

فالانشغال الإبداعي المكثف بالعنوان من لدن الروائي الحداثي، بصفته محفلاً مميزاً له خصوصيته، جاء لتجاوز المنظور التبسيطي، والرؤية التهميشية لكتاب الرواية العربية التقليدية الذين طالما اعتبروا أن العنوان هو مجرد ملحق إضافي، معزول عن الكل الروائي، ولا يدخل في صميم إستراتيجيتهم

الإبداعية، مختزلين، بذلك المنظور الضيق، وظائف العنوان إلى مجرد الإخبار عن موضوع الرواية، أو تلخيصها، أو خلق عنصر الإثارة والتشويق على أبعد تقدير.

فلا غرو أن ديباجة العنوان في روايات الحساسية الجديدة ـ كما سنرى فيما بعد ـ غدت ممارسة كتابية دينامية، لا تعرف الثبات والاستقرار. ذلك أن خضوع العنوان لهذه الرؤية التجديدية، وبحكم موقعه الإستراتيجي، سيكشف ـ لا محالة ـ عن الوعي الفني لهذا الروائي أو ذاك كما قد يشي بحساسية فنية ما تتخلق، بدءاً من هذا المفصل (أي العنوان)...

هكذا سنجد أن صياغة العنوان لدى كتاب "**الحساسية الجديدة**" يثير مجموعة من التساؤلات التي لا تصبُّ إلا في إطار التزايد الملحوظ الذي أصبح يحظى به هذا المكون النصي...

ـ فما هي طقوس عملية الصوغ العنواني لدى الروائيين الحداثيين؟

ـ وما هي طبيعة التفكير في استحضار العنوان عند هذا الروائي أو ذاك؟

ـ وهل يحضر العنوان قبل الشروع في الكتابة أم يتم استيلاده من صلب عملية الكتابة؟

ـ وهل يضاف العنوان بعد اكتمال الأثر الروائي أو يلحق به؟

ـ وما هي علاقة العنوان بأفق/آفاق انتظار القارئ؟

أولاً: قصة اختيار العنوان في الرواية العربية

تختلف قصة اختيار «العنوان» من روائي لآخر؛ لأن اختيار الروائي لعنوان روايته، لا يتم عفو الخاطر، إنما هو مسألة أصبحت تحتاج من الروائي إلى نظر دقيق، وتأمل طويل، قبل أن يغامر، ويطرح اسم مولوده الجديد أمام الملأ..حتى أن روائيا وباحثا مثل محمد البارودي يؤكد: «أن العنوان كان دائما مشكلا بالنسبة إلي، وأتساءل كيف يعثر الكتاب بسهولة على عناوين أعمالهم الإبداعية»[1]. فيما لا يخفي جبرا إبراهيم جبرا أهمية العنوان في كتاباته السردية. يقول في هذا الصدد: «العنوان مهم جدا عندي، فإذا كنت محظوظا وجاءني أثناء الكتابة، فإنه يساعدني على الاندفاع به...ولكنه لا يأتي دائما في أول الكتابة..."السفينة" جاء عنوانها مع أول كلمة تقريبا...فما كدت أكتب المونولوج حتى قلت إن هذه يجب أن تسمى: "السفينة"(...). لكن "**صراخ في ليل طويل**" كان عنوانها يختلف...ولو أنه أيضا كان من العناوين الطويلة منذ تلك الأيام، لأنه ما كادت «**صراخ في ليل طويل**» تظهر حتى ظهرت أنواع الكتب تردد صدى هذا النوع من العنوان...بطّلت العادة الآن لحسن الحظ...»[2].

أما واسيني الأعرج، فيستعيد الهموم الفنية والأدبية ذاتها، خصوصاً عندما يؤكد أن العنوان يفتح الدلالة على وسعها، ويبعدها عن الانغلاق، بل ويدفع

---

1 - محمد البارودي: "طموحي هو أن أكتب لكل الناس"، حاوره: المنذر بالريش، في: " كتاب عمان (1): حوارات ثقافية في الرواية والنقد والقصة والفكر والفلسفة"، (بدون تاريخ النشر)، ص:146.

2 - جبرا إبراهيم جبرا:"معايشة التمرة "، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط:1، 1992، ص:282.

القارئ إلى اختيار أسئلته وتأويلاته من عمق النص ذاته، من خلال التفاصيل، والوقائع، والتاريخ، والمتخيل الذي ينجزه بصبر وأناة. تبعاً لذلك «فالعنوان لا يلامس تاريخا فقط بل يلامس صيرورة، لا من خلال الخطابات المنجزة والمفتخرة بكمالها الوهمي، ولكن من خلال مساءلة ما لم يقله هذا الخطاب»[1].

ولا يخفي إدوار الخراط أهمية الصوغ العنواني في مشروعاته الإبداعية، وذلك بصفته مكوناً نصياً أساسياً في صيرورة إنتاجه السردي عامة. من هذا المنطلق، يحق لنا أن نتساءل عن كيفية اختيار الخراط لعناوين رواياته، فيكون جوابه عن هذا السؤال كالتالي: «لعل شيئا ما في الرواية قبل أن تكتب علاقة يفرض علي عنوانها. ذلك أنني قبل أن أخط الكلمة الأولى في السطر الأول من العمل أكون قد فكرت فيه وقلبت احتمالاته في ذهني - وفي روحي - لفترة قد تطول إلى سنوات، وأحيانا إلى عقود طويلة، وفي خلال ذلك التأمل والاحتشاد ينبثق أو يسطع العنوان الذي غالبا ما يظهر في نهاية الأمر على غلاف الكتاب، إن كما هو وإن بتعديل طفيف»[2].

أما الروائي السوري نبيل سليمان، فيجعل من انتخاب العنوان المرتجى، له صلة وطيدة بما يسميه بـ«طقوس الكتابة» التي لا تقل أهمية عن الكتابة نفسها. فقد يتوفق الروائي في اختيار العنوان المناسب للرواية، وقد يخفق في ذلك، وهذا ما حصل له مع عنوان روايته **"قيس يبكي"** (1988).

وفي هذا السياق، يستعيد نبيل سليمان حيثيات عدم توفقه في انتخاب هذا العنوان، واضطراره إلى استبداله بعنوان جديد خرجت به الرواية، بعد

1 - واسيني الأعرج: "مدارات الشرق، بين التفكك والاختراق"، مجلة: "نزوى"، العدد التاسع، يناير 1997، ص:52.

2 - إدوار الخراط: "النصوص الغائبة بالنسبة لي نصوص أساسية وليس فقط غائبة"، (حوار وتقديم: عبد المالك أشهبون)، جريدة "السياسة الجديدة"، العدد: 377، 8 -15 مارس 2002، ص:11.

- ترجمتها إلى الأدب الإسباني. أما عنوان روايته **"في غيابها"** (2003)، فلم يهتد إليه الكاتب إلا بعدما أنجز الكتابة الثانية للرواية. وفي هذا الصدد يؤكد الروائي إلى أنه اهتدى مبكرا إلى وضع عنوان نهائي لروايتيه: **"السجن"** (1972) و**"جرماني"** (1978). فيما جاء وضع عنواني: **"ثلج الصيف"** (1973) و**"المسلة"** (1980) أثناء الكتابة، في حين اهتدى الروائي إلى عنوان روايته **"سمر الليالي"** (2000) (تيمناً بعنوان **"ألف ليلة وليلة"**) بعدما أنجز الرواية بكاملها، مثلما فعل في أول رواية كتبها بعنوان **"ينداح الطوفان"** (1970)، التي كان عنوانها الأصلي **"طوفان الجبل"**، وكذلك الأمر مع رواية **"مجاز العشق"** (1998)، التي كان عنوانها المقترح آنذاك هو **"مجاز الشمس"**. أما عنوانات رباعيته: **"مدارات من الشرق"** (**"الأشرعة"** (1990)، **"بنات نعش"** (1990)، **"التيجان"** (1993)، **"الشقائق"** (1993)) فقد جاءت أثناء عملية الكتابة حسب تصريحاته، في سياق الحديث عن وضع عناوين رواياته[1].

وتتميز عناوين الروائي اللبناني رشيد الضعيف بالغرابة والخروج عما هو مألوف، وذلك مثل عناوينه التالية: **"تقنيات البؤس"** (1989)، و**"غفلة التراب"** (1991)، و**"عزيزي السيد كواباتا"** (1995)، و**"ليرنينغ أنغلش"** (1998)، و**"تصطفل ميريل ستريب"** (2001)، و**"إنسي السيارة"** (2002)، و**"معبد يستجح في بغداد"** (2005)، و**"أوكي مع السلامة"** (2008).

ولقد أثارت هذه العناوين انتباه بعض النقاد الذين حملوا إليه سؤال غرابة عناوينه الروائية، فكان جوابه كالآتي: «غالباً ما يكون العنوان بالنسبة لي

1 - نبيل سليمان: "طقوس الكتابة الروائية"، مجلة: "عمان"(أمانة عمان الكبرى)، العدد 103،كانون الثاني/2004،ص:30.

شراً لا بد منه، لأن العنوان بشكل عام، دعوة إلى قراءة محددة للرواية، وبما أنني أعتقد أن العمل يستقل عن المؤلف ويصبح ملك قارئه، فإنني أسعى لأن يكون العنوان اسماً يميز الرواية عن غيرها لا دعوة للقارئ إلى قراءتها بشكل محدد فالعنوان غالباً ما يكون مضافاً إلى الرواية لا جزءاً منها. العنوان عندي اسم والاسم ليس صفة بل للتمييز. أحب أغلب العناوين التي اخترتها لرواياتي وليس جميعها. سأفاجئك ذات يوم بعنوان لا يمكنك أن تتوقعه !»[1].

ومحمد عز الدين التازي رأي طريف في انتخابه عنوان روايته: "مغارات" (1994). ففي سياق خطابه الميطاروائي (مفهوم الكتابة لدى الروائي في الرواية نفسها)، يحدثنا في هذا المضمار: «العنوان لم أفكر فيه (أي في العنوان) بعد سأختار كلمة ذات إيحاءات متعددة حتى لا تسجن القراءة في الإحالة على معنى واحد. كلمة قد توحي بجماع النص وقد لا تحيل إلا على نفسها»[2].

ويعدُّ صبري موسى من الروائيين الذين يصرون على إيلاء العنوان أهمية خاصة. وهذا ما يجليه مضمون قوله: «إن العنوان مهم بالنسبة لي، ولطريقتي في الكتابة...بدون العنوان لا أشعر أن الأساس الروائي الذي سأقيم عليه البناء قد اكتمل»[3].

ويذكرنا الروائي والقاص الجزائري سعيد بوطاجين بهذا الخصوص، أنه يفكر ملياً في العنوان المنتخب، حيث يقترح على نفسه مجموعة عناوين، وفي

1 - رشيد الضعيف: "الرواية الممتعة هي بالضرورة رواية سائلة متسائلة". حوار أجراه كمال الرياحي، مجلة "عمان" (الأردن)، العدد 126، 2005، ص:65.

2 - محمد عز الدين التازي: "مغارات"، مطبعة الساحل، ط:1، 1994، ص:138.

3 - صبري موسى: "أحلم باتحاد قوي للمثقفين"، حاوره: عبد الرحيم العلام ومحمد بن رباح، جريدة "العلم" (الملحق الثقافي)، العدد 764، السبت مارس 1992، ص:5.

النهاية يعثر على عنوان آخر لم يفكر فيه من قبل. فهو يحدد ماهية العناوين التي يختارها ووظيفتها، ولا يميل إلى فضح النص اللاحق بعنوان يلخص الآتي. يقول في هذا الصدد: «إن عنوانا مثل "مذكرات الحائط القديم" لا يكشف عما سيأتي، ولا أعتقد أنه بإمكان القارئ معرفة الموضوع إلا بنسبة ضئيلة جدا. وهذا الأمر يعنيني من حيث أني لا ارغب في أن تكتشف العلاقة بين العنوان والحكاية من خلال التجليات الأولى، أي من خلال هذه العتبة الشفافة التي لا تخبئ أسراري»[1].

أما فيما يخص زمن وضع العنوان في علاقته بكتابة النص، فيستطرد سعيد بوطاجين في هذا الأمر قائلاً: «في العادة يأتي العنوان بعد إتمام النص بأيام، وقد يأتي مصادفة بداية من السطور الأولى، ما يحصل لاحقا يتمثل في بعض التعديلات الجزئية. لكن ذلك أمر نادر. يجب أن أضيف أمرا آخر: يبدو لي أني استفدت كثيرا من الاستعارة الحية وعلم العلامات. ولا ازعم أني أوفق دائما»[2].

هذه الآراء حول طبيعة اختيار الروائي عنوان رواياته تستطيع أن تجد لها موطئ قدم في اهتمامات النقاد المتتبعين للشأن العنواني في روايات "الحساسية الجديدة". وربما كان ظهور عينة من العناوين الجديدة، بمختلف تجلياتها وتمظهراتها وإيحاءاتها، من بين الدوافع الأساسية التي دفعت النقاد إلى تعديل التقويم العام لطبيعة بعض العناوين التي تحمل نفسا تجديدياً، لأن حضورها المتواتر ألزم النقاد بتفكير حقيقي في ماهيتها، وفق منظور يسمح بالانتقال من مواثيقها العامة إلى بنياتها، ومن عقودها إلى تحققاتها النصية. لذلك نجد الكثير

1 - سعيد بوطاجين: " فشل عنوان الكتاب قد يؤثر على النص!". (حاوره : بشير مفتي)، جريدة القدس العربي، 2006/08/22، ص:11.

2 - المرجع نفسه، ص:11.

من النقاد يشددون، في الغالب، على الطابع اللعبي والمنزاح للعنوان الجديد الأمر الذي حدا بأحمد اليابوري إلى اعتبار: «أن أول ما يواجه المتلقي لهذه الروايات [ذات الاتجاه الحداثي] لعبة العناوين التي تجاوزت الحد المألوف في الروايات التقليدية التي تحيل عادة، وبصفة مباشرة، على أحد مكونات النص: المكان المركزي، أو الشخصية الرئيسية، أو الحدث الهام، أو الفكرة التي تتمحور حولها الرواية. وهذا الانزياح عن المألوف ينطلق من مقصدية تبدو وكأنها تسعى إلى إربك المتلقي، وتكسير أفق انتظاره»[1].

كما أن هذا التصور الجديد على المستوى النقدي لمفهوم «العَنْوَنَة»، هو بمثابة إفراز مواز للمتغيرات الحاصلة في بنيات الرواية العربية عامة، سواء على صعيد المبنى أو المعنى، وذلك في سياق إعادة الاعتبار لبنيات نصية، ظلت تشكو من إهمال لا مبرر له في النقد العربي، قبل أن يُلتفت إلى قيمتها التواصلية والجمالية.

تبعاً لهذا التصور الانقلابي الجديد أصبح العنوان أكثر عمقاً من ذي قبل، وغدا مكوناً نصياً دالا ينطوي على أكثر من مدلول. فهو، كما يعرف القارئ المتخصص، ليس كلمة تنشأ في الهواء وترمى هكذا، بل يعتبر الوسيلة الأولى لإثارة شهية القراءة، فتختبئ تحت كلماته المباشرة طبقات متعددة من المعاني والدلالات التي تحتاج حتما إلى قراءة أخرى غير القراءة المباشرة. فالبعد التكثيفي داخل صوغ العنوان،إذاً، له وظيفته الكشفية لفتح أفق القراءة بشكل أكثر اتساعاً، وإغناء «بروتوكوله» الذي يتجاوز الحدود المباشرة، ويشيّد سيميائيته الخاصة، وإمكاناته التأويلية»[2]. فالعنوان، بالتالي، يتضمن العمل الأدبي بأكمله،

1 - أحمد اليابوري: " ديناميةالنص الروائي"، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، 1993 ط.1، ص:109.

2 - واسيني الأعرج: "مدارات الشرق، بنيات الفكك والاختراق"، مرجع سابق، ص:50.

«على أنه لا يحكي النص، بل على العكس، يظهر ويعلن نية النص، ولهذا الإعلان أهمية خاصة في تشكيل مظاهر التناسق الحكائي المعين لخصوصية وأشكال صوغ الكتابة وعواملها الممكنة»[1].

هكذا يمكن الحديث عن الانتقال من صيغة العنوان التبسيطية ـ باعتباره محطة عبور سريعة ـ إلى ما أصبح يصطلح عليه: فن "العنونة" الذي له مقوماته الدقيقة. إذ بمقتضى هذا المنظور الجديد يغدو الحديث عن تفاصيل العنوان الإبداعية والنقدية لا يختلف عن الحديث عن فن الكتابة والقراءة، وغيرها من الحقل التي ظهرت في طليعة انشغالات النقد العربي المعاصر. وهو المنظور الجديد، كذلك، الذي دفع الروائيين الحداثيين إلى المزيد من الاهتمام بصوغ العنوان، وبعناصر جلاذبيته، والحرص على تضمينه الأبعاد الدلالية والجمالية المرغوب فيهما.

بينما اعتبره (أي العنوان) آخرون «فاتحة الفواتح»، بحكم تَمَوْقُعِه في صدارة الكتاب، «واحتلاله أولى مساحات الغلاف الهامة، والحيلة على خلية إبداعية أولى قادرة على أن تحتضن كنه التصور الإبداعي كله المؤسس لأدبية النص»[2].

وعلى هذا الأساس، فإنه لا يمكن أن نغُض الطرف عن أهمية العنوان، بل الأنسب أن نعدّه «مدخلا ضروريا لدراسة الفاتحة النصية وإشارة مختزلة إلى كيفيات الدخول إليها وتأويلها...»[3].

فمن الظواهر النصية النادرة في الرواية العربية أن يتطابق ملفوظ عنوان الرواية مع ملفوظ الجملة الأولى التي تتصدر افتتاح النص. وعلى هذا الأساس،

1 - عبد الفتاح الحجمري: "عتبات النص:البنية والدلالة"،منشورات الرابطة 1996،ص ـ ص:17 ـ 18.

2 - جليلة الطريطر: "في شعرية الفاتحة النصية ،حنا مينه نموذجاً"، مجلة :"علامات في النقد"، العدد 19، سبتمبر 1998،ص:155.

3 - المرجع نفسه، ص: 156.

يمكن اعتبار كل من العنوان والبداية الروائية وجهان لعملة واحدة، مع فارق محدد هو أن جملة العنوان تستجيب للمتطلبات الفنية لخطاب العنوان، ولخصوصيته النصية، كما أن جملة البداية لا تخرج عن الغايات الجمالية التي يقتضيها خطاب الافتتاح الروائي.

فما يميز هذا النوع من العلاقة بين المحفلين المذكورين، يتمثل في كون خطاب العنوان يتأكد بخطاب البداية، حيث يأخذ أبعاداً نصية أخرى تمنحه إياه البداية الروائية نفسها، وهو ما يعطي للملفوظ العنوان دوراً خاصاً، وموقعاً متميزاً، سواء من لدن الروائي أو القارئ؛ لأن العنوان ملفوظ لازم في حالة قراءته قراءة عابرة، ومتعدٍّ إلى ما سواه عند الشروع في قراءة بداية النص الروائي.

من هذا المنظور، تعتبر قراءة العنوان طاقة كامنة وخامدة في حالة القراءة العرضية، وفعلاً منتجا عند مباشرة قراءة بداية النص. فقراءة العنوان في مثل هذه الروايات فعل ناقص، لا يتحقق إلا بقراءة البداية أولاً، والنص ثانياً.

هذا التصور الرابط بين العنوان والبداية نجد له أكثر من تحقق في المنجز الروائي العربي. فهذا يوسف القعيد (على سبيل المثال لا الحصر) الذي يعنون إحدى رواياته: **"مرافعة البلبل في القفص"** يشرح لنا ـ في البداية ـ عنوانه هذا قائلاً: «القصة عنوانها مكون من ثلاث كلمات وحرف «مرافعة البلبل في القفص» والقفص من السهل التعرف عليه. ما إن تدخل من باب القاعة، حتى تذهب إليه، يقف فيه من ينتظرون لحظة النطق بالأحكام ولم يخبرنا أحد ـ حتى الآن ـ لماذا تندفع من حية القلب منا، حالة من التعاطف مع من يجلس فيه، حتى لو كان مجرماً»[1].

1 - يوسف القعيد: "مرافعة البلبل في القفص"، روايات الهلال، العدد 516، ديسمبر 1991، ص:8

أما في مجال القصة القصيرة، فتجدر الإشارة إلى نموذج القاصة جلابية صدقي التي اتبعت أسلوبا متميزا في الكتابة القصصية. ويتمظهر ذلك في طبيعة ربطها بين العنوان والبداية. إذ يغدو عنوان القصة، هذه المرة، بمثابة مفتتح متعلق مباشرة بالجملة الأولى من خطاب البداية. وهذا الأخير من أولى أولوياته ورهاناته النصية، تتمة جملة العنوان التي تعتبر ناقصة إلى حين إتمامها مع بداية الجملة الأولى من النص، والتي تعطي انطلاقة السرد الحقيقية. وبعبارة أخرى، فالعنوان موجود بالقوة، والبداية هي التي تحقق له الوجود الفعلي.

هذا ما حاولت جلابية صدقي أن تبلوره في مجال كتابتها القصصية، حيث تقول: «إنني لا أقتبس من أحد إطلاقا أسلوبه في الكتابة ولا في التعبير؛ وذلك لأنني أجد في نفسي تعبيرات جديدة مبتكرة لساعتها، أغني بها قصصي! لكني اخترعت أسلوبا اتبعته في كثير من قصصي، وهذا الأسلوب هو: أن يكون عنوان القصة سطرا أولا تكمله الجملة الأولى في القصة! ومثل ذلك قصتي وعنوانها:

«وخيم الظلام ...»

...وساد الصمت! صمت عميق مطلق الخ.

وقصة: «ليلة بيضا...»

ليلة فرح فتيحة ومسعود...»[1].

إن تردد العنوان في بداية الرواية/الجملة الأولى يقوم علاقة بفعل التجسير بين ما تم التعرف عليه في السابق (أي العنوان) وعالم النص الجديد (اللاحق)، وذلك للتخفيف من كل التصورات المنفرة عن القراءة، حيث يشعر القارئ بنوع من الاطمئنان إلى البداية التي تعتبر جسراً ما بين الوجود الأنطولوجي

1 - جلابية صدقي: "القصة القصيرة من خلال تجاربهم"، مجلة "فصول"، المجلد الثاني، العدد الرابع، 1982، ص:269.

الخارجي للقارئ، والواقع النصي الذي يهفو إليه. ويتم تدعيم استمرارية هذا الاطمئنان وتقويته بواسطة استحضار العنوان في بداية جملة النص الأولى.

1 ـ تغيير العنوان قبل الطبعة الأولى

مما لا شك فيه أن وضع العنوان المناسب للرواية مسألة تخص الكاتب أولاً وقبل كل شيء. كما تتحكم في هذا الإجراء الفني الدقيق، كذلك، مجموعة من الإكراهات المجتمعية (سياسية، دينية، اجتماعية، أخلاقية) والجمالية (جمالية تلقي العنوان) التي تعمل في النهاية على فرض شروط صوغ العنوان النهائي الذي يقترحه الروائي على الجمهور. فقد يُغيّر الروائي عنوان روايته اقتناعاً منه بعدم جاذبيته وخلوه من الإثارة، انطلاقاً من تأمله الشخصي في طبيعة العنوان الأصلي، أو بناء على توصيات الناشر، واستشارات المقربين إليه من ذوي الاختصاص.

1 ـ 1 ـ الوسط المحيط بالكاتب وتغيير العنوان الأصلي

يتعرض العنوان لأكثر من تغيير وتعديل قبل أن يخرج في صيغته النهائية على غلاف الرواية، ويعود السبب في هذه التغييرات التي تطرأ على العنوان إلى حيثيات ما أسماه نبيل سليمان بـ«طقوس الكتابة» لدى كل كاتب على حدة.

وهنا سترعى اهتمامنا الوضع الملتبس الذي واكب إعادة صياغة بعض العناوين (بالتعديل الجزئي أو بالتغيير الكلي) الذي يمت بصلة لمجموع الإكراهات، وسلسلة القيود التي ما فتئت تتعدد وتتنوع، ما بين توصيات الناشر، أو الرقيب (السياسي والأخلاقي)، وغيرها من القيود التي تحول دون تمتع المبدع، في عالمنا العربي، بقدر كاف من الحرية الأدبية التي لا يمكن أن لأي تجربة إبداعية أن تحيى خارجها، بَلْهَ أن تنمو وتترعرع.

ولذلك تبدو إعادة قراءة قصة وضع العناوين على ضوء ما أشرنا إليه، تمثيلاً لا حصراً، أدعى إلى إعمال المنظور الاسترجاعي التاريخي حول الخلفيات والحيثيات التي حالت دون تمسك بعض الروائيين بمقترحاتهم في وسم رواياتهم بعناوين من اختيارهم الخاص.

وفي هذا السياق بالذات، نذكر أن نجيب محفوظ نفسه، لم يَسلم من شرّ هذه السُّلَط التي لم تكن لتجيز كل عناوين رواياته. فقد كان العنوان الأصلي لروايته: **"القاهرة الجديدة"** هو: **"فضيحة في القاهرة"**، ومُنِع خروج الرواية بهذا العنوان لأسباب سياسية وأخلاقية،[1] ذلك أن العنوان الجديد أقل تأثيراً على البعد الفضائحي. فلكأنما أراد محفوظ بهذا العنوان (أي :"القاهرة الجديدة") التخفف من وقع العنوان الأول الشديد على مسامع المتلقي، بما يوحي به من دلالات الفضيحة، وما يشير إليه من استشراء أنواع الفساد الأخلاقي والسياسي والاجتماعي، وهذا ما كان سيعرض روايته للعديد من المشاكل مع رقابة الدولة، التي لن تستسيغ مضمون هذا العنوان الذي يشير إلى مواضيع حساسة جداً في المجتمع. خصوصاً وأن الرواية تقدم لنا أبطالاً أساسيين يسلط عليهم محفوظ الأضواء الكاشفة: أفاقين وقوادين ومنافقين ووزراء مرتشين، يعتدون على زوجات الموظفين، فكأنه يريد أن يقول لنا هذه هي عوالم القاهرة الجديدة بصفة عامة. على الرغم من أن نجيب محفوظ ـ على حد تعبير كل من محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس ـ لم يعكس لنا إلا جانباً من القاهرة الجديدة، أما جوانبها الأخرى المتمثلة في «مظاهرات الطلاب السياسية واضطرابات العمل النقابية، فلن نجد لها أثراً يذكر»[2].

---

1 ـ أنظر محمود أمين العالم ـ عبد العظيم أنيس: "في الثقافة المصرية"، دار الأمان، الرباط، ط:2، 1988، ص:106.

2 ـ المرجع نفسه، ص:108.

ومن المألوف، أن التغيير الملحوظ في العنوان يحصل، غالباً، قبل إصدار الطبعة الأولى من الرواية، وبالضبط في المرحلة الأخيرة من تحريرها، وعرضها على أنظار المقربين أحياناً أو الناشر أحياناً أخرى. إذ يكون لهؤلاء دور كبير في تغيير العنوان الذي يقترحه المؤلف لروايته، ليأخذ تسمية جديدة على ضوء مقترحات جهات مقربة أخرى، يكون لها القول الفصل في إثبات هذا العنوان أو ذاك[1]. وهو ما يعتبر عند البعض الآخر تدخلا سافراً في العملية الإبداعية للمبدع.

ومن نجيب محفوظ ننتقل إلى قصة وضع العنوان مع صنع الله إبراهيم، وهنا سنجد أن تغييرا ما حصل في عنوان رواية الشهيرة: **"تلك الرائحة"**. ففي مقدمته التي وضعها لروايته يوضح لنا صنع الله الحيثيات التي صاحبت خروج روايته إلى الوجود في هذا السياق المحموم، يستعيد صنع الله إبراهيم في مقدمة: **"تلك الرائحة"** قصة ترسيم تسمية هذا العمل، في سياق حديثه عن طريقة تأليف الرواية.

فقد قرر صنع الله أن يحافظ على طريقة اليوميات في كتابة هذا العمل، وذلك بعد أن رتب محتوياتها بطريقة خاصة، وذيل بعض جوانبها بهوامش مستفيضة جمعها في نهاية النص، وأطلق على النص اسم: **"الرائحة النتنة في أنفي"**. لكن يوسف إدريس اعترض بداية على فكرة هوامش النص، واعتبرها مغالاة في التجديد حيث أقنع صنع الله بنقلها إلى داخل النص. كما لم يخف

---

1 - في هذا السياق يذكرنا ميلان كونديرا أن عنوان روايته: "الحياة هي في مكان آخر" كان هو: "العصر الغنائي"، «وقد غيرته في اللحظة الأخيرة تحت إلحاح الأصدقاء الذين كانوا يجدونه مبتذلاً ومنفراً. ويتنازلي لهم عن هذا العنوان، أكون قد ارتكبت حماقة...»

- ميلان كونديرا: "محادثات حول فن الرواية"، ترجمة: بدر الدين عرودكي، مجلة: "العرب والفكر العالمي"، العددان 16/15 ، خريف 1991، ص:18.

يوسف إدريس، كذلك عدم اتفاقه مع عنوان الرواية السابق، فبعد أخذ ورد توصل الطرفان إلى عنوان توافقي، بموجبه أصبحت الرواية تحمل عنوان: **"تلك الرائحة"**[1].

أما نبيل سليمان فيعتبر العنوان بمثابة عتبة من عتبات الكتابة الروائية التي تضطره أحياناً إلى أن يستعين بآخرين لوضع صيغة نهائية لها، فبفضل محمد كامل الخطيب استطاع أن ينحت عنوان روايته **"هزائم مبكرة"** (1985)، وكما كان أيضاً مع وضع العنوان الرئيس لأجزاء: **"مدارات الشرق"** فقد كان العنوان هو **"مدار الشرق"**، إلا أن عبد الرحمن منيف اقترح عليه **"مدارات الشرق"**، فقبل اقتراحه...

وعلى هذا الأساس، فإن اختيار العنوان هو بمثابة طقس من طقوس الكتابة لدى نبيل سليمان. فهناك لحظة طقسية تومض بالعنوان، أو تظل تخاتله حتى «يسعف صديق ذو خبرة، أو حتى تنجز الرواية. ولقد تعلمت مداورة غموض تلك اللحظة، بتسجيل ما لا تفتأ ترميه من احتمالات العنونة، وبتقليب ذلك، وبالصبر على سطوع العنوان المرتجى»[2].

وقد لاحظ الناقد والروائي محمد برادة أن الصفحة الأخيرة في الاتحاد الاشتراكي عمدت إلى حذف كلمة أساسية في عنوان روايته (مثل)، ووضع العنوان فقط على الشكل التالي: **"صيف يتكرر"**. وهذا ما أثار حفيظة محمد برادة، معلقاً على هذا الحذف بما يلي: «ربما سقط ذلك سهواً، لكن الأمر بالنسبة لي، يحتاج إلى توضيح: العنوان دائماً يشغلني ولا أكون تلقائياً في اختيار العنوان،

---

1 - تراجع مقدمة صنع الله إبراهيم لروايته: "تلك الرائحة"، دار قرطبة الدار البيضاء، الطبعة الكاملة الأولى، 1986.

2 - نبيل سليمان: "طقوس الكتابة الروائية"، مرجع سابق، ص:30.

إنه يتوالد إذا صح التعبير، ويرافقني من خلال عملية الكتابة إلى أن تتبلور ملامحه[1].

ويستطرد محمد براده قائلاً: «الفرق بين "مثل صيف لن يتكرر" و"صيف لن يتكرر" كبير، بمعنى لو قرأ المحرر النص سيدرك أهمية «مثل». قد أكون مبالغاً، ولكن أستطيع القول إن «مثل» تحدد إستراتيجية الكتابة في هذا الكتاب. «مثل» معناها إنني أكتب كما لو أن هذا الشيء حدث، قد يكون حدث وقد لا يكون، ولكن لو كان الأمر يتعلق بـ "صيف لن يتكرر" معناه أنني أكتب لأقول لكم: «هكذا كانت الأشياء»، ولكنني لا أستطيع أن أقول هذا»، يعني أن إستراتيجية الكتابة مختلفة لأنها تقوم على التشكيك وتتيح للاستيهامات وللتخييلات أن تعرف مسارها إلى هذا النص»[2].

ويعتبر واسيني الأعرج أن مسألة العنوان تدخل في نطاق فواتح النص، حيث يعتبر أن لديه الإحساس بأن العنوان يظل دائماً قاصراً، فهو «عمل يثري لأنه ذو طابع اختزالي، فتختزل 300 أو 400 صفحة في كلمة أو كلمتين، هل هذه الكلمات قادرة على اختزال مداليل النص وعوالمه فعلاً؟ !»[3].

فعندما يعمل واسيني الأعرج على فك أواصر العنوان، يشعر أحيانا بأن هناك نقائص وأشياء لم تظهر بالشكل الذي كان ينويه...فمثلا عندما ترجمت روايته "سيدة المقام" إلى الفرنسية، اختار كل من المؤلف والمترجم في اختيار العنوان المناسب، إلى أن اهتديا في الأخير إلى

1 - محمد براده: "مثل صيف لن يتكرر: ليس سيرة ذاتية...بل أقرب إلى التخيل الذاتي"، جريدة: "الاتحاد الاشتراكي" (الملحق الثقافي)، العدد 564،91 فبراير 1999، ص:5.

2 - المرجع نفسه ص:5.

3 - واسيني الأعرج: "مع دون كيشوط الرواية الجزائرية"، حاوره: كمال الرياحي، في: " كتاب عمان(1): حوارات ثقافية في الرواية والنقد والقصة والفكر والفلسفة"، (بدون تاريخ النشر)، ص:21.

عنوان"Le sang de la vierge" (" دم العذراء")، وأخذ واسيني الأعرج بهذا العنوان حتى تمنى أن يغير العنوان العربي "سيدة المقام"؛ لأنه فعلاً دالٌ على حد تعبيره. فالشخصية الرئيسية اسمها مريم، وهي فعلاً اقتضت بكارتها من طرف ذلك العنهجي فقط لأنه انتزع وثيقة زواج منها عنوة. لهذا أتى العنوان وظيفته بامتياز، «إنه يتناغم مع النص تناغماً عجيباً. وقد أعجب بهذا العنوان كل من سمعه حتى أن بعضهم طلب مني أن أكتب رواية أخرى وأطلق عليها هذا الاسم "دم العذراء"»[1].

1 . 2 . سلطة الناشر وتغيير العنوان الأصلي

عرفنا من قبل، أن العنوان يخضع في وضعه النهائي لتعديلات لها علاقة بأكثر من طرف. ومن بين الأطراف الأساسية (إلى جانب العلاقات الحميمة أو إكراهات السلط المجتمعية) نجد سلطة الناشر التي لا بد من الإشارة إليها في هذا المجال. ذلك أن اللمسة الشخصية للناشر لها بالغ الأهمية في الوضع الأخير للعنوان. إذ من المألوف أن يكون للناشر، كذلك، رأي في موضوع انتخاب عنوان الرواية.

في هذا الصدد قد يحلو للناشر أن يتدخل لتغيير العنوان الأصلي لرواية ما بعنوان آخر؛ عنوان قادر على جلب النظار ولفت الانتباه (من منظور الناشر). وهذا ما يشير إليه إدوار سعيد وهو بصدد قراءته لوقع أعمال محفوظ المترجمة على القراء الناطقين بغير العربية، وما قد يتخلل الترجمة من تغيير قد يطول حتى العنوان. ويشير في هذا الإطار إلى أن الناشر الأمريكي أضاف كلمة

1 - واسيني الأعرج: "مع دون كيشوط الرواية الجزائرية"، حاوره: كمال الرياحي، في: " كتاب عمان(1): حوارات ثقافية في الرواية والنقد والقصة والفكر والفلسفة"، (بدون تاريخ النشر)، ص:21.

«أخناتون» إلى العنوان الأصلي لرواية: **"العائش في الحقيقة"**، وهي من الكتب المتأخرة نسبياً لمحفوظ (1985). والمعروف أن موضوع هذه الرواية ينهض على استيحاء الحضارة الفرعونية، أما إضافة «أخناتون» للعنوان الأصلي فقد حصل ذلك «ليتاح بيع الكتاب للسياح الأجانب من زوار الأهرامات !»[1].

إلا أن الذي يَتنكَّبُهُ الروائيون هو تدخل سلطة الناشر التي قد تعترض على طبيعة العنوان المقترح، خدمة لأهداف تجارية لا علاقة لها بالقيم الجمالية والإبداعية، حيث يغدو تغيير العنوان، محط شدٍّ وجذبٍ بين الروائي وناشره، كل يريد أن يفرض وجهة نظره في الموضوع.

وهنا يذكرنا الروائي الأردني إبراهيم نصر الله بالنقاش الطويل الذي دار بينه وبين ناشره[2]، حول طبيعة عنوان روايته: **"عَوْ "**. يقول الروائي في هذا المضمار:«هكذا تأخر نشر الرواية عامين كاملين، نجحت خلالهما من التسرب، كمخطوطة ممنوعة، والانتشار بين قطاعات من القراء. وقد دار نقاش طويل حول عنوانها بيني وبين ناشري فيما بعد وكان تمسكي بالعنوان راجعاً في الأساس إلى أن كلمة عو تفي بالغرض، أو تعبر عن الحالة التي ترصدها الرواية. فـ«عَوْ» في حياتنا الشعبية الفلسطينية والعربية بشكل عام تدل على صوت الكلب:

---

1 - إدوار سعيد:" قسوة الذاكرة عند نجيب محفوظ". مجلة : "وجهات نظر" (مصر)، ترجمة وتقديم مريد البرغوثي، العدد الخامس والعشرون، السنة الثالثة ، فبراير **2001**، ص:64.

2 - يمكن أن نحيل في هذا الصدد إلى حيثيات اختيار عنوان: "اسم الوردة" لأمبرتو إيكو. يقول في هذا الصدد: « لقد كانت أمنيتي أن أعنون الكتاب: أدسو دو ملك، وهو عنوان حياتي جداً، إذ أن أدسو هو في النهاية صوت القصة. لكن الناشرين في إيطاليا لا يحبون أسماء الأعلام، فحتى فرمو أي لوسيا قد حُوِّر. وبالنسبة للباقي، فإن الأمثلة قليلة جداً: «لوموتيو بوربو»، «روب» أو «ميتلو»، وهي لا تمثل شيئاً بالنسبة لأفواج الأسماء الأخرى «كوزين بيت» و «باري لندن» و«وأرمانس» و«توم جوني» التي تمجُّ بها الآداب الأخرى».

- أمبرتو إيكو: "اسم الوردة ، آليات الكتابة"، ترجمة وتقديم: عبد الرحمن بوعلي، مجلة: "نزوى"، العدد الرابع عشر، أبريل **1998**، ص:65.

النباح، وعلى مصدره: الكلب. ولذا كان هذان الحرفان «عَوْ» الاختصار المعبر لحالة المثقف النابح، وحالة نباحه وحالة الجنرال كمصدر للرعب أيضاً»[1].

في حين قد يتوافق رأي الروائي مع رأي الناشر في ضرورة تغيير العنوان، استجابة لمجموعة من المتطلبات المتعلقة سواء بما هو جمالي أو بما هو تداولي. وهذا ما حصل مع الروائية التونسية مسعودة أبو بكر في رحلة بحثها عن عنوان إحدى رواياتها. فبعد أن أنهت الروائية كتابة روايتها، اختارت لها عنوان: **"لعنة الكهف"**، وحينما دفعتها للناشر، أقنعها بتغيير العنوان الأصلي لروايتها، ليستقر الاختيار في الأخير على عنوان جديد هو :**"وداعاً حمو رابي! "(2003)** . أما أسباب هذا التغيير فتعود كما يخبرنا الناقد كمال الرياحي، إلى ما انتهت إليه عملية اختبار ذلك العنوان عند جملة من القراء الافتراضيين قامت بها الكاتبة صحبة الناشر، وما أن اقتنعت الروائية بأن القراء وجدوا صعوبات في نطقه حتى بادرت بتغييره.

ويمكن أن نرجع حيثيات تغيير هذا العنوان إلى عاملين أساسيين هما:

- وعي المؤلفة بأن العنوان يحمل رسالة إشهارية لتسويق منتوج يجب أن تؤدي وظيفتها.

- التفكير في عملية التلقي والوعي بضرورة أن يؤدي العنوان وظيفته الجمالية عند القارئ باعتباره أن العنوان موجهاً لعملية القراءة[2].

من خلال الإيضاحات السابقة، نستنتج أن العنوان قد يكون من وضع المؤلف، وهذا هو الرائج، كما قد يكون من اقتراح طرف آخر من المقربين إلى

---

1 - إبراهيم نصر الله: "تجربتي الروائية وعلاقتي بالفنون الأدبية والبصرية"(حوار)، مجلة: "الطريق"، العدد 2، مارس - أبريل **1998**،ص:125.

2 - كمال الرياحي: " وداعاً حمو رابي" انتصار الفني على الإيديولوجي، بحث في روائية الرواية"، مجلة: "عمان" (تصدر عن أمانة عمان الكبرى)، عدد**101**، تشرين ثاني/**2003**، ص:55.

المؤلف، في سياق ما يسمى بـ"الصداقة الإبداعية"، ومن ثم فالعنوان لا يوضع دائماً من طرف المؤلف، بل قد يمرُّ بأكثر من مصفاة، تساهم في تعديله جزئياً (وهو الشائع) أو تغييره كلياً (وهو النادر في الرواية العربية).

2 . تغيير العنوان بعد الطبعة الأولى

غالبا ما يكون أمر تغيير العنوان كليا ـ بعد الطبعة الأولى ـ أمراً غير مستساغ، على الخصوص في مجال السيرة الذاتية. ومن هذا المنظور؛ فإن تغيير العنوان يعني اقتراح عمل أدبي آخر. إلا أن تاريخ الأدب العالمي يشهد على الكثير من هذه الممارسات التي تتعمد تغيير نشر عناوين الكتب لهذه الأسباب أو تلك. ذلك أن بعض الأعمال الأدبية التي ينخفض معدل قراءتها قد يرتفع فجأة بتغيير عناوينها، بعد أن يعيد الكاتب أو الناشر النظر في ما يمكن أن يشكل عائقاً أمام مقروئية العمل، ومن ضمن هذه العوائق: عائق تلقي العنوان الذي قد يكون غير ملائم ولا مناسب، أو غير مثير لشهية القراء...

تمشياً مع تم تقريره، فإن أي كتاب كان أقل تداولا، يمكن أن ينال حظه ثانية تحت عنوان جديد[1]. ذلك كان هو تصور الناقد الفرنسي جون بيير كولدنشتين (Jean -Pierre Goldenstein) الذي يسوق في هذا الصدد رأيا للكاتب Jean-Paul Scheighaenser ، يدعونا من خلاله إلى التوقف عند هذه الظاهرة مع بدايات سلسلة: «La série noire» التي يديرها Marcel Duhamel. يقول في هذا الصدد: «للعنونة أهمية فائقة، فإذا أخذنا بعين الاعتبار أن هناك روايات كانت أقل شهرة ونجاحا قبل الحرب، في مختلف

1 - وللاضطلاع على عينة من هذه العناوين التي تمّ تغييرها يرجى العودة إلى كتاب:
- Jean - Pierre Goldenstein: "Entrées en littérature", Coll., F, Hachette, 1990, Paris, p:70.

السلسلات، أصبحت فجأة تثير انتباه القارئ بعد أن أعيد «تعميدها» (Rebaptisés)، ذلك أن رواية «Little Caesar» أصبحت « Le Petit César » ، لكي تغدو في متناول غير الناطقين باللغة الإنجليزية الذين ينفرون من العناوين غير المفهومة. أما نص «L'agent secret »[1] فيفقد هذا العنوان تعبيره الجاف، لكي يصبح فيما بعد: «Les femmes s'en balancent»[1].

أما في العالم العربي، فإننا قلما نشهد هذا النوع من التغيير في العنوان بعد صدور الطبعة الأولى. وللروائي المغربي محمد شكري تجربة خاصة في هذا المجال. فقد اختار له الطاهر بن جلون عنوان روايته الشهيرة: "الخبز الحافي"، بعد أن أقدم على ترجمة هذا العمل إلى اللغة الفرنسية (من المعلوم أن أول ظهور هذا الكتاب كان باللغة الإنجليزية، وبعد ذلك باللغة الفرنسية)، في حين كان عنوان الرواية الأصلي هو: "إعدام الجوع".

وفي سابقة أدبية فريدة من نوعها في عالم النشر، أقدم شكري على نشر طبعة ثانية من كتابه: "زمن الأخطاء"، في فترة زمنية واحدة، ولكن هذه المرة بعنوان مغاير هو: "الشطار". علماً بأن تغيير العنوان «بهذه الطريقة يعدُّ استثناء في السيرة الذاتية العربية، على حد تعبير الناقد عمر حلي، كما أنه يعتبر خرقاً لأحد تقاليد النشر العريقة التي تربط النص بعنوانه بشكل وثيق»[2]، يصل إلى حد اقتناع البعض الآخر من النقاد بأن «تغيير العنوان يعني اقتراح عمل آخر على القارئ»[3]. الأمر الذي أثار العديد من ردود فعل القراء

1 - Jean-Paul Scheighaenser: "Le roman noir français" ,Ed. PUF, Coll. «que sais-je?» n:214, Paris 1984, p:20.

2 - عمر حلي: "البوح والكتابة"، مرجع سابق، ص 12.

3 - G. Jacques: "Aspect du paratexte. Le discours intitulant", In: "Introduction aux études littéraires, méthodes de textes", Paris, (ouvrage collectif), Duculot, 1987. P205.

والنقاد حيث يعلق صدوق نور الدين على هذه القضية الأدبية: «زمن الأخطاء والشطار عمل واحد بعنوانين مختلفين [...] أعتقد انه لم يسبق لكاتب عربي أن وقع في ذات الإشكال، إذ لا تفصل بينهما إلا فترة وجيزة من حيث النشر والصدور»[1].

ومن القضايا التي تجعل القارئ يقع في حيرة من أمره، هو أن طبعة دار الساقي تظهر على مستوى النصوص المحاذية (العنوان، التعيين الجنسي، التقديم، التذييل)، كما لو أن الأمر لا علاقة له بنص منشور هو: **"زمن الأخطاء"**. وإن كان العنوان مختلفاً ما بين الطبعتين، فإن هذا الاختلاف طاول حتى التقديم والتذييل. ففي: **"الشطار"** لا نجد التقديم الذي تصدر: **"زمن الأخطاء"**، بل نجد تذييلاً للناقد صبري حافظ، وهو عبارة عن دراسة تحليلية مطولة حول أعمال شكري عامة، وعمله الأخير هذا بصفة خاصة. كما لا يوحي الناقد إلى ما يمكن أن يشي بوجود طبعة ثانية للعمل ذاته بعنوان مغاير. يقول صبري حافظ في تذييل هذه الرواية: «وها هو [شكري] وبعد عشر سنوات أخر يكتب الجزء الثاني من تلك السيرة الذاتية الشائقة، ويختار لها عنوان: **"الشطار"**. وهو عنوان دالٌ لا على هذا الجزء الثاني من السيرة فحسب وإنما على المشروع السردي المتميز كله»[2].

أما بخصوص التعيين الجنسي، فيصرح صبري حافظ بأن سيرة شكري بجزأيها **"الخبز الحافي"** و**"الشطار"** هي نقيض الكتابة السردية التقليدية، وهي السر في دعوة شكري لسيرته بأنها «سيرة ذاتية روائية شطارية»، «لأن «أدب الشطار» في تراثنا العربي أدب من نوع فريد لا

---

1 - صبري حافظ: "البنية النصية لسيرة التحرر من القهر"، في رواية: "الشطار"، دار الساقي، ط.4، 2000، ص.220.

2 - نقلاً عن عمر حلي: "البوح والكتابة"، مرجع سابق، ص.62.

تقتصر فرادته على طريقة كتابته فحسب، وإنما تشمل نوعية الشخصيات التي يتناولها كذلك»[1].

فإذا كان العنوان الأصلي للرواية هو: **"زمن الأخطاء"** فما هو مسوغ اقتراح عنوان آخر هو **"الشطار"**؟

يبدو أن أصداء هذا الفعل الاستثنائي طاولت الروائي نفسه، مما اضطره إلى توضيح ذلك أثناء قوله: «للحقيقة وللتاريخ الأدبي أقول إنني لا أوفق كثيراً في اختيار عناوين أعمالي الأدبية. والعنوان الأساسي لهذا الجزء [يقصد **"الخبز الحافي"**] هو الشطار، وبهذا العنوان كتبت النص، وكنت سأنشره به سواء في المغرب أو دار الساقي في لندن. وأرسلته إلى المطبعة.

لكن قبيل نشره في المغرب اقترح علي محمد برادة قائلي أن الشطار كلمة تراثية. وهناك أناس قد لا يعرفون معنى هذه الكلمة. وهو يقصد بذلك القراء العاديين، الذين لا يجب أن نحرمهم من بعض القراءة التي تتطلب منهم جهداً. فلماذا لا تسمي الجزء الثاني زمن الخطاء لأن عندك داخل الجزء الثاني عنوان فرعي هو **"العيش في زمن الأخطاء"**. احذف العيش واترك **"زمن الأخطاء"**. ونحن نعيش كثيراً من الأخطاء هي أخطاؤك وأخطاؤنا. والعالم في طريق التنقيح. طبعاً أن لا أنقح العالم من كتابي. ولكن جزءاً من تجربتي فيها تنقيح لبعض الأشياء التي أراها بشكل مختلف.

ويبدو أن هذا هو السبب في صدور العمل في لندن تحت اسم الشطار. وكانوا يطبعونه. وصدر في المغرب باسم: **"زمن الأخطاء"**. هناك بعض الناس، وانطلاقاً من نوايا سيئة، قالوا إنني كتبت كتابين وهذه عملية تجارية. طبعاً أنا قلت لك هذه نوايا سيئة. وإن لم تكن لي هذه النوايا، ولم تكن هناك إمكانية

---

1 - صبري حافظ: "البنية النصية لسيرة التحرر من القهر"، مرجع سابق، ص.221

لتغيير عنوان الكتاب الذي صدر بلندن في ذلك الوقت. بعد أن اقتنعت بفكرة براده»[1].

وعندما سئل شكري ـ لاحقا ـ السؤال التالي:

ـ فكرة براده ألا تعد تدخلاً في العملية الإبداعية بالنسبة لك؟ ! يجيب شكري على هذا السؤال المستفز: «لا. قد يكون إذا أقنعني أي واحد بدون أن يكون صديقاً أنا أقتنع. ثم هو لا يلزمني بشيء ولا يلازمني في عملية الكتابة. إنها مجرد خدمة يزجيها لي. مجرد اقتراح لعنوان فقط والعنوان موجود عندي».ويستطرد شكري في القول:«يا أخي عندما كتب "الأرض الخراب" وأعطاها لإزرا باوند وأجرى عليها له بعض التعديلات. هل يعتبر هذا تدخلاً منه؟ هل يعدُّ هذا عيباً؟ ومحمد براده لم ينقح لي الرواية. هو فقط اقترح أن يكون العنوان الفرعي عنواناً للرواية ككل»[2].

ولأسباب سياسية أو دينية يضطر بعض الروائيين إلى تغيير عناوين رواياتهم بصفة كلية لا جزئية. وهذا ما حصل مع الروائي اليمني وجدي الأهدل صاحب رواية: **"قوارب جبلية"** التي صودرت مؤخراً في اليمن، وأُغلقت الدار التي نشرتها. ويُذْكر أن هذه الرواية سبق أن نشرها وجدي الأهدل مسلسلة في إحدى الصحف اليمنية عام 1998 تحت عنوان: **"وقائع جمهورية الانتفاخ"**، ثم أعاد نشرها بعد تغيير عنوانها الأصلي الذي صار: **"قوارب جبلية"**. إلا أن هذا الإجراء (أي تغيير العنوان بأكمله) يبدو نادراً في تاريخ الرواية العربية.

بناء على هذه المعطيات المتعلقة بقصة اختيار العنوان، ندرك ـ جازمين ـ أن العنوان أصبح موضوعاً ملحاً في الرواية العربية: كتابة وتلقياً، مما دفع

1 ـ محمد شكري : "أنا الآن رجل مطارد بشهرتي حتى الإزعاج"، حاوره: يوسف القعيد، مجلة "نزوى"، العدد العشرون، أكتوبر 1999،ص:143.

2 ـ المرجع نفسه، ص:143.

البعض إلى القول بضرورة استشارة ذوي الاختصاص في انتخاب العنوان المناسب للكتاب. ذلك أن هذا الأخير ـ على صغر حجمه ـ يكاد يمثل لوحده عالما نصيا له جمالياته الخاصة التي يتعين إزاءها استنفار قدرات تبليغية وتواصلية هائلة. فقد يحتاج الأمر أحيانا «الاستنجاد بخدمات أهل الاختصاص في المجال الإشهاري الدعائي من مثل ما نصادف لدى دور النشر للصحف والكتب، رجل قد مكنتهم خبرتهم الطويلة في مجال التعامل مع عبارات،ما قل ودل» من تحسس العصب النابض للكلمة إن لم يكن القبض على أكثر من سر خفي من أسرار كيمائيتها العجيبة»[1].

نستنتج في الأخير أن الاهتمام بأهمية العنوان بلغ شأوا كبيرا في زمن روايات الحساسية الجديدة، حيث رأينا أن انتخاب العنوان لم يعد مسألة فردية فحسب، بل غدا محط مشاورات، سواء بين الروائي ورفقائه، أو بينه وبين ناشريه، وكذلك موضوع شدٍّ وجذبٍ بين سلط متعددة (سياسية ودينية وأخلاقية)، وبين تدخلات الناشر التي يتحكم فيها الجانب التجاري بالدرجة الأولى...

ثانيا: مظاهر التطوير والتجديد في صوغ العنوان

ـ لماذا التوقف عند محفل العنوان في الرواية العربية الجديدة تحديداً؟

ـ وهل يمثل العنوان، بالفعل، عتبة ضرورية للنص الروائي، على رأي دعاة المقاربات السيميائية الحديثة؟

إن مشروعية هذين السؤالين مردها إلى الاهتمام النوعي المتزايد ـ سواء على صعيد المبنى أو المعنى ـ بهذا المكون النصي الذي أضحى اليوم بنية

1 ـ ابن عبد الله الأخضر:"إشكاليات ترجمة العنوان قراءة في عنوانين"، مجلة: "نزوى"، العدد الخامس عشر، يوليو 1998، ص:47.

متميزة دالة. وذلك من منطلق أن العنوان «كائن اجتماعي»، يخضع هو الآخر لقانون التطور والتحول، تبعاً للعناصر المجتمعية المتغيرة، سواء على صعيد الكتابة أو التلقي. كل ذلك وغيره، من شأنه أن يفضي إلى تحول ملموس في اختيار الخطاطة التركيبية والدلالية، المغايرة لتلك التي سبق أن توقفنا عندها، في عناوين بعض روايات «الحساسية التقليدية». ويتضح ذلك التغيير من خلال إمعان النظر في نوعية تراكيب ودلالات عناوين روايات «الحساسية الجديدة»[1].

1 . الصوغ العنواني الجديد وآفاق التلقي

لا نبحث هنا في تحليل العنوان عن مدلولات معجمية، ولا عن معاني دقيقة حسب المفهوم الشائع للكلمة (الدال الذي يحيل مباشرة على المدلول)، بل نبحث بالأحرى عن الإمكانات التي يتيحها لنا العنوان (من خلال مبناه ومعناه)، وذلك بما تسمح به طاقة التأويل لدى القارئ (على المستوى الجمالي بالدرجة الأساس).

من هذا المنطلق التأويلي، فإننا لا نستطيع الحديث عن معنى مكتمل للعنوان، كما قد نجده في المعجم، بقدر ما يستوجب هذا المقام الحديث عن تعدد

1 - وجب التنبيه في هذا المقام الخاص، إلى أن مفهوم «الحساسية الجديدة»، ما هو إلا اصطلاح يُراد منه أن يشير لا أن يحصر. ذلك أن الخراط نفسه - واضع هذا المصطلح - لا يجد حرجاً في استبدال هذا الاصطلاح باصطلاحات أخرى، إذ يورد أحياناً «البلاغة الجديدة» و«الكتابة الجديدة». بيد أنه يعتبر أن مصطلح «الحداثة» هو أكثر اقتراباً من فهمه الدقيق لهذه الظاهرة الفنية. ومن هنا، فإن ما نعنيه بـ"الحساسية الجديدة "، من منظورنا، كل ما له علاقة بالتحديث الأدبي في مجال الرواية عامة. ذلك أن الحداثة لا ترتهن بالمفهوم الزمني (المعاصرة) فحسب، وإنما هي - أساساً - تعبير عن القيمي. لذلك لا يفاجأ القارئ وهو يجدنا نحيل على عناوين روائية تنتمي إلى حقب زمنية مختلفة، فما يهمنا هو طبيعة التشكيل الفني للعنوان، لا الحقبة الزمنية لنشر العمل الروائي. - للمزيد من التفصيل، نحيل القارئ على كتاب إدوار الخراط: "الحساسية الجديدة. مقالات في الظاهرة القصصية"، دار الآداب، بيروت، ط:1، 1993، ص - ص:21 - 22.

المعاني، تبعاً لتعدد القراءات، وأن العنوان هو دائما مشروع قراءة استكشافية جديدة، يقوم بها القارئ في زمان ومكان معينين. زيادة على ذلك، فإن العنوان في روايات "الحساسية الجديدة" لا يروم أن يكون مرآة تعكس موضوع الرواية، ولا مفتاحاً ميسراً لولوج عوالمها، بقدر ما غدا موضوعاً إشكالياً، لأنه يخلق لدى المتلقي انتظاراً من نوع خاص، حيث تتلبسه الحيرة والتردد «كما تتلبسه المفارقة العريقة التي ينتجها تساؤل المتلقي، لأن العنوان يفاجئ، ويحير بحسب المعرفة التي يخلقها»[1].

فعناوين روايات «الحساسية الجديدة» مثيرة للجدل، وتنفيذها أصبح أكثر ذكاءً ومكراً ودهاءً. وعليه، فإن هذه العناوين الروائية، تحتاج إلى دراسات متخصصة، إذ لا يمكننا القفز عليها بدون إيلائها الأهمية التي تستحقها في اقتصاد النص ككل، فهي بمثابة «عتبات مفخخة وسميكة يتعذر تفكيكها أحيانا دون الرجوع إلى مجموعة من الإحالات والمرجعيات المختلفة. فهناك لبس جميل علينا أن نتعامل معه بحلفية جمالية وثقافية»[2].

في نظير هذه الروايات الجديدة، يفتح العنوان الدائرة التأويلية على مصراعيها، من خلال تأويل العنوان كنص مصغر خارج علاقته بالنص الذي يُسَمِّيه في الوهلة الأولى (أي في حالة اعتباره نصا منفصلاً)، ثم يتم تمطيط هذا الإجراء التأويلي عبر ربط الصلة بين العنوان كنص من جهة، وبين العنوان في علاقته بالنص المركزي من جهة ثانية (أي في حالة اعتباره نصا متصلاً). وهنا يكون لدور القارئ الأهمية القصوى في الانخراط في هذه الدائرة التأويلية

1 - شعيب حليفي: "النص الموازي في الرواية (استراتيجيه العنوان)"، مرجع سابق،ص:89.

2 - سعيد بوطاجين: " فشل عنوان الكتاب قد يؤثر على النص!". (حاوره : بشير مفتي)، جريدة القدس العربي، 2006/08/22، ص:11.

المفتوحة الأمداء، إذ إن تأويل القارئ «يظل أساسياً في كل الأحوال، بما يمتلكه من ثقافة شخصية يسقطها على النص»[1].

هذه الصورة الجديدة، نأت بالعنوان الروائي الحداثي عن كونه مجرد عنوان ـ مفتاح «Titre clé»، وقرّبته من أن يكون صورة رمزية، بالمعنى الفني لهذا الاصطلاح. وذلك في إطار المراهنة على العناوين غير المألوفة، التي تقترح ميثاقاً قرائياً «ضمنياً» جديداً للقراءة، نظرا لتركيزها الملحوظ والمتواصل على ما هو تخييلي وإيحائي وشاعري، أكثر من توظيفها لما هو إحالي، وواقعي، وبسيط.

فالظاهرة العنوانية في الرواية العربية الجديدة غدت متعددة الأبعاد، إذ يمكن قراءة تلك العناوين بوصفها وحدة نصية مصغرة مفردة، أو بوصفها جملة مُتَمَفْصِلة عبر عدة أعمال روائية، أو جملة متمفصلة، كذلك، عبر عدة نصوص في العمل الروائي الواحد، ناهيك عن كونها بنية نصية في صيرورات التلقي، وكذا طبيعة إحالاتها على مجالات التقاطع الأنواعي، والتوليد النصي والدلالي.

إلا أن هذا العنوان لا يكتسب معناه الشمولي إلا بعد الخلوص من قراءة الرواية برمتها. إذ إن قراءة الرواية هي التي «توضح أو تعدّل أو تقلب المعنى الذي ارتسم في الذهن قبل القراءة، وتدفع القارئ إلى المقارنة بين المعنى المقدَّر في البداية والمعنى المستخلص في النهاية من أجل اكتشاف المزيد من إمكانات الدلالة»[2].

فالحرص على القراءة المتعددة للنص الروائي في علاقته بالعنوان، يمثل اختباراً لتوقعات القراءة، واستكشافاً للمواقع التي يتعالق فيها النص وعنوانه ويتفاعلان. ففي مرحلة تلقي النص، تكتشف القراءة صدق، أو خيبة توقعاتها.

---

1 - G. Jacques: "Aspect du paratexte. Le discours intitulant", Op., Cit. p209.

2 - لطيف زيتوني: "معجم مصطلحات نقد الرواية"، دار النهار للنشر، بيروت ط.1، 2002، ص ـ ص: 125 ـ 126.

كما أنه في المرحلة ذاتها، يتم معرفة باقي الآليات التي اتبعها العنوان في إنتاج دلالاته، فيواجه التلقي النسق الرمزي الذي لم تكن إستراتيجية العنوان سوى تمهيد له. ولأن السرد المعاصر أبعد من البقاء في أسر المطلق الكوني والطبيعي من حيث الخطاب؛ فإن النص الروائي الجديد سيخلق في التلقي تصدعاً، وذلك «بنقله من الأفق الذي ولدته العناوين البدئية، إلى أفق المرجعية الاجتماعية، حيث المدينة وشروطها، وحيث الأزمات المستفحلة للإنسان اجتماعياً وسياسياً واقتصادياً وثقافياً...»[1].

على هذا النحو، يصطدم القارئ بعناصر الممانعة التي تبديها بعض العناوين المستعصية على الفهم، لكونها عناوين حمّالة أبعاد دلالية متعددة. هذه الممانعة تتجسد، كذلك، في ظهور عينة من العناوين المخادعة التي لا تعبر عن مضمون النص بطريقة مباشرة[2].

وفي هذا السياق، يمكن طرح الأسئلة التالية:

- هل يصلح العنوان في مثل هذه الحالة دليلاً للتائه؟
- وهل يضيء بصيرةَ القارئ أم يُعميها؟
- وما هي أبرز تمظهرات هذا المرشد/المضلّل في الرواية الجديدة؟

---

1 - رشيد يحياوي: "الشعري والنثري"، منشورات اتحاد كتاب المغرب، مطبعة فضالة، طبعة ثانية 2001، ص 195.

2 - أعاد الروائي الحداثي النظر في العناوين التي تلح على الحدث، وفي هذا الصدد يقول أمبرتو إيكو: «في الواقع، كان لروايتي "اسم الوردة" عنوان آخر وهو "دير الجريمة". وقد تخليت عنه لأنه يلح على الحبكة البوليسية فقط، وهكذا يستطيع دون مرور أن يدفع بمشترين غير محظوظين مولعين بالتاريخ والأحداث إلى الانقضاض على كتاب قد يخيب ظنهم».

- أمبرتو إيكو: "اسم الوردة ـ آليات الكتابة"، ترجمة وتقديم عبد الرحمن بوعلي، مجلة "نزوى"، العدد الرابع عشر، أبريل 1998، ص: 65.

كما أن عنوان "الريح الشتوية" لربيع مبارك يخيب أفق انتظار القارئ حين يكتشف هذا الأخير، وبعد الانتهاء من قراءة النص بأكمله، أن متن الرواية لا يتحدث بتاتاً عن الريح الشتوية الحقيقية ـ كظاهرة طبيعية مرتبطة بفصل الشتاء ـ بل بريح شتوية أخرى هي: كل ما يحدثه الاستعمار في البلد من تدمير وتخريب وإتلاف؛ ففي هذه الصفة يشترك كل من الريح الشتوية والاستعمار ويتقاطعان. فالعنوان هنا ليس طريقا سيارا نحو معرفة النص، بقدر ما هو عبارة عن التواءات ومنعرجات وحتى أنفاق لا تقود إلى النص بالسهولة التي قد نتصورها. وهذا الأمر مهم للغاية، لتفادي السقوط في التفكير التبسيطي لمفهوم العتبة/العنوان، أو باعتبارها عتبة في مدخل السوق أبوابها مفتوحة على مصراعيها أمام كل من هبَّ ودبَّ...فنظير هذه العناوين المضللة تعلن عن نفسها كشرك يُرمى في وجه القارئ، لتكون المحصلة: فجوة واضحة بين العنوان والمتن الروائي، أو لنقل بين النص ومتلقيه.

في هذا الإطار، يشير أمبيرتو إيكو إلى قضية الاختلاف بين عناوين توفر التيمة النصية «Thème textuel» وأخرى، على النقيض، «خادعة Les titres Trompeurs»، وتترك حرية قرار التأويل التيمي للقارئ[1]. وهذا ما يعني أن صياغة العناوين تطورت عبر التاريخ الأدبي، ما دام العنوان، هو الآخر، بمثابة أثر ثقافي ـ اجتماعي، يخضع لقانون التطور والتغير.

تفضي بنا الملاحظات السابقة إلى أن العنوان أصبح يتسم، في الرواية الحداثية، بسمات مغايرة للعنوان الواضح والبسيط، كما ينحو منحى تشويشياً، بواسطة خلق انزياح فني وفكري في علاقة العنوان بالنص.

فقد غدت للعنوان وظيفة رمزية، تستثير القارئ وتدفعه للقراءة، وتحرضه عليها. إنها عناوين من الصنف التي لا تقدم معنى محددا حول

1 - Umberto Eco: "Lector in fibula", Ed Grasset, Paris, 1979, p107.

فمنذ البداية، تبدو لنا مثل هذه العناوين المضللة حُمّالة أوجه متعددة، وتوفر خصوبة دلالية ثرية، وتستضمر، كذلك، إمكانات هائلة للتأثير على المتلقي وتحفيزه على القراءة، ولكن هذه المرة بطريقة فيها الكثير من الالتباس والتحايل والمباغتة. إذ إن استعمال العنوان يعني «الاعتراف الضمني بوجود صيرورة للقراءة، ووجود النص نفسه كوسيط أكثر مما هو مجرد ناقل محايد وشفاف لمضمون ما أو قصة ما»[1]. وهنا يدور بخلد القارئ سؤال عن أية رائحة يتحدث صنع الله في روايته: **"تلك الرائحة"**، ذلك أن الكاتب يفتح أفق انتظار ملتبس وضبابي، إن لم يكن غامضاً، عكس العنوان الإحالي، كما رأينا ذلك من قبل.

أما القارئ التقليدي (الذي تعود على قراءة الرواية التقليدية)، فإنه لا يستسيغ أن يكون موضوع عنوان رواية: **"مالك الحزين"** لإبراهيم أصلان في وادٍ والنص (بأحداثه ووقائعه) في وادٍ آخر، إذ لا وجود في النص بأكمله (كوقائع وأحداث وشخصيات) لطائر اسمه «مالك الحزين». وبذلك الصنيع الفني يصبح العنوان بمثابة اقتراح موضوع آخر على القارئ، بالرغم من أن النص لا يخلو من دلالات توحي إلى ما للشخصية الرئيسية في الرواية من صفات، تتشابه مع كثير من صفات مالك الحزين/الطائر[2].

1 - Jean - Louis Morhange: "Incipit narratives", in: "Poétique", N° 104, 1995, p394

2 - هذا النوع من أنواع العنوان كثير في الرواية الجديدة، والهدف من إيرادها هو «خلق انحراف دلالي بين العنوان والنص. هكذا فإن رواية "خريف في بيكين" "Automne à Pékin" لبوريس فيان (Boris Vian)، لا تتحدث عن فصل من فصول السنة، ولا عن الصين نفسها كوطن، بل الغرض من إيراد مضمون العنوان، هو إعطاه دفعة قوية للقراءة والتحريض عليها، وهنا تتمثل الوظيفة الإيمائية أو الإشهارية لبعض عناوين الرواية الجديدة».
G. Jacques: "Aspect du paratexte. Le discours intitulant", Op. Cit. p205.

موضوعها (متنها)، بل تُشْرِقُ علينا من خلال ومضات خلابة، تكشف لنا آفاقاً رحبة، وتسمو بنا إلى حيث تنفلت من جلابية العناوين التقليدية، وبساطتها.

هكذا يمكن القول إن العنوان غدا يؤسس لشعرية نصية خاصة به. هذه الشعرية تنطلق فكرة الانفصال عمّا سلا من عناوين روائية تنتمي إلى «حساسية تقليدية» لها مواصفاتها وخصائصها. إنها شعرية الانفصال عن سلطة المعيار والنمطية التي ترسخت مع رواد «الحساسية التقليدية» الذين التزموا بمواصفات عنوانية محددة، باتت مع الزمن مكرورة ونمطية مألوفة. إذ إن كل مرحلة أدبية تستطيع أن تخلق عناوينها الخاصة بها، أو كما يؤكد جاك ديريدا أن كل عصر له «عنونته» أو صيغه في ديباجة العنوان[1]. وهذا ما يدعمه جيرار جينيت، عندما يتوقف عند أهمية النص المحاذي عامة والعنوان بصفة خاصة، إذ يعتبره استعمالا يتطور باستمرار، ولا يخضع لمنطق الثبات، من هنا «فصياغة العناوين تطورت عبر التاريخ؛ لأنها محكومة باستعمالات متغيرة..»[2].

وبإيجاز شديد ندرك من خلال ما سبق، أن العنوان يتغير بتغير الأزمنة الأدبية، كما تتبدل وظائفه، وتتنوع رهاناته ليس من حيث قدرته على إنتاج عوالم ذاتية أو جمعية مختلفة فحسب، وإنما أيضاً من حيث تكوينه البنيوي والشكلي، حيث أصبح يحقق غاية إيحائية، تجعله مفتوحاً على شتى القراءات كما هو النص، وتكون فيه اللغة قائمة على الخرق والانزياح، تتشكل في خضمه العلاقة بين الدال والمدلول، وفق ثنائية التحديد واللاتحديد.

---

1 - Henri Mitterrand: "le discours du roman", Ed. P.U.F., Paris, 1980, p:16

2 - Gérard Genette: "poétique et esthétique" (Entretien), in «Magazine Littéraire», N° 328, Janvier 1991, p99

2 . المظهر التركيبي في الصوغ العنواني

يتميز العنوان في أغلب روايات "الحساسية الجديدة" بالإيجاز، كما قد يلجأ الروائي إلى عناوين طويلة، دون أن تفوتنا الإشارة إلى ما للعناوين الفرعية من أهمية قصوى لدى بعض الروائيين بعينهم، بالإضافة إلى العناوين ذات التراكيب الغريبة التي تضفي مسحة من الإبهام والغموض على تلقيه.

2 . 1 . عناوين روائية قصيرة جداً

مع تطور مفهوم «العنْوَنَة» في الأدب الغربي، على ضوء ما أشرنا إليه سابقاً، تغدو بنية العنوان ذات خصوصية محددة تجعل منها نصا مصغراً، يحمل في ذاته عناصر فرادته.

في هذا السياق، نشير إلى ظاهرة العنوان المختصر إلى حرف واحد أو أكثر، وإلى العناوين الرقمية[1]. فبالعودة إلى لائحة عناوين الروايات العربية الجديدة، لا يعدم الباحث نظير هذه العناوين. ولسنا في حاجة إلى توضيح هذا المنحى التركيبي للعنوان بأمثلة تحيل على ما نروم قوله، بقدر ما نحن في أمس الحاجة إلى تسليط الضوء على كينونة هذه العناوين، حتى تتكشف لنا عناصر الجدة والتغير فيها.

ويمكن مقاربة هذا النوع من العناوين من خلال المظاهر التركيبية التالية:

---

1 - لعل بدايات هذا النوع من «العنونة» كانت عند كارل كابيك (Karol Capek) في إحدى روايات الخيال العلمي لديه، ولقد جاءت الصياغة الرقمية للعنوان على هذا النحو: R.U.R، ثم يعد ذلك الخذ توماس بينكون (Thomas Pynchon) حرف: (V) عنوانا لروايته الطويلة، وانتقلت عدى العناوين الحرفية إلى مجال النقد الأدبي، وهنا نشير إلى كتاب رولان بارث(Z/S).

انظر كتاب: محمد عويس: "العنوان في الأدب العربي النشأة والتطور"، مرجع سابق، ص:207.

أ ـ صوغ العنوان من حرف واحد: مثال ذلك عنوان رواية التونسي هاشم القروي: "ن" وبالعنوان نفسه وبالحرف ذاته، تسمي الروائية سحر الموجي عنوان روايتها كذلك: «ن» (الصادرة عن روايات الهلال، أيار/ مايو 2007).

أما حرف «النون» الذي يستخدم عنواناً للروايتين، فهو حرف غني بدلالاته في الموروث الإسلامي والفرعوني. جاء في «لسان العرب» أن «النون: الحوت، والجمع أنوان ونينان»، وهي «الحوت التي دُحيتْ عليه سَبعُ الأرضين». وقيل في المأثورات الشعبية: إن الله خلق النون ثم بسط الأرض عليها، فاضطربت النون فمادت الأرض، فخلق الجبل فأثبتها بها. والنونة: النّقبة في ذقن الصبي الصغير، علامة جمال ومصدر حسد. وقيل، كذلك، إن النون شفرة السيف، واسم سيف لبعض مشاهير العرب. أما ذو النون فلقب يونس (عليه السلام)، سمّاه الله به؛ لأنه حبسه في جوف الحوت الذي التقمه. وأخيراً، فهي حرف قسم في قوله تعالى: «نون والقلم وما يسطرون» (سورة القلم، الآية الأولى).

أما طبيعة الرؤية التي انجذبت إليها سحر الموجي ـ من منظور الناقد جابر عصفور ـ في هذه الرواية، فهي الرؤية السوداوية المتشائمة أساساً، وذلك ما تجلى في نوعية توظيفها للشخصيات الشخصيات المهزومة سلفاً، «المحكوم عليها بالسقوط المسبق في كل محاولة للانعتاق أو كسر الدائرة المغلقة التي لا تفتح على ما يستبدل مبدأ الرغبة بمبدأ الواقع، فينغلق عالمها الإبداعي فيما يشبه النون التي تنغلق دائرتها على العنف والقمع والحصار الذي يسجن الكائن في ما يشبه «خزان» غسان كنفاني ("رجال في الشمس") أو «عوّامة» نجيب محفوظ ("ثرثرة فوق النيل") في منى أكثر قتامة حتى من «واحة الغروب»...»[1].

1 - جابر عصفور: "(ن) سحر الموجي"، جريدة الحياة اللندنية، الصفحة الثقافية، بتاريخ 2007/07/04، ص: 12.

كما يصادفنا عنوان آخر، وهو جد مختصر، لرواية إبراهيم الكوني: "واو الصغرى" (1997). فحرف الواو هنا مرفق بوصف معين (الصغرى)، وهذا ما ينسحب، كذلك، على رواية "تاء الخجل" (والإشارة هنا إلى تاء التأنيث الخاصة بالمرأة في اللغة العربية) (2003) للجزائرية فضيلة الفاروق. وهي رواية تحكي بألم كبير معاناة النساء المغتصبات في الجزائر خلال العشرية السوداء. كما أن الرواية تحتوي، كذلك، على نقد لاذع للدولة، والمجتمع، والإرهاب، ولكل الذين رفضوا أن تجهض المرأة في حالة أنها حبلت نتيجة اغتصاب.

ومن المعروف أن فضيلة الفاروق كتبت، إضافة إلى روايتها السابقة، رواية "مزاج مراهقة"، و"اكتشاف الشهوة"، كما لها مجموعة قصصية بعنوان "لحظة لاختلاس الحب"...والمتأمل في هذه العناوين سيلفيها تحتوي دلالات جنسية، على الرغم من أن حضور الجنس لديها ليس للإثارة على حد تعبيرها.

وفي هذا الصدد تنصح فضيلة فاروق كل من ينهشون وراء البحث عن مظاهر الإثارة والمشاهد الفاضحة أن لا يفرحوا كثيراً وهم يتصورون أن عناوين رواياتها تحيل على عوالم الجنس، وأن لا يقبلوا على شراء رواياتها؛ لأنهم سيصدمون ـ لا محالة ـ حين لا يجدون ما ينتظرونه من مشاهد الإثارة الجنسية...

ب ـ صوغ العنوان من حرفين: نستدعي في هذا السياق الخاص عنوان رواية "عَوْ" لإبراهيم نصر الله (كما أن إحدى رواياته جاءت تحت عنوان "مجرد 2 نقط" (1992)). فمن المعروف أن العنوان يساهم في تشكيل الدلالة، وإيضاح الخارج قصد إضاءة الداخل. وعلى هذا الأساس، فهذا العنوان (عو) يباغت وعي المتلقي، ويثير اهتمامه، قبل أن يلج العالم الداخلي للنص، وهو لفظ يُطْلَقُ على صوت الكلاب (النباح)، ولكنه يصبح مصدراً لإنتاج الخوف حين يتجاوز الكلب جوره كتابح، ليتحول إلى قوة لبث الرعب.

وأهمية هذا العنوان، حسب الناقد السوري أحمد مرشد تكمن في ثرائه الدلالي، «وذلك بانطباقه على حال أحمد الصافي (الشخصية الروائية وفاعل الحدث) لما تحول من مثقف ثوري إلى داعية سلطوي، يمجد السلطة، ويدافع عن وجودها، فأصبح مصدراً لإنتاج الرعب والقمع اللذين يمارسان على الشعب في المدينة، وبذلك أسهم في تعميق عدوانية المكان، وبانطباقه أيضاً على المصير الذي آل إليه الصافي بإطلاقه العواء في وجوه الشخصيات الروائية، وفي الشوارع، وبلخنه دور كلب الجنرال في نهاية الحكي، مما أدى إلى خلق الاتساق بين مكونات النص والحكاية، وبهذا الاتساق يحقق النص الروائي جماليته»[1].

ج - **عناوين عبارة عن ضمائر:** مثل "**الهؤلاء**" لمجيد طوبيا (1976)، ومثلها نادر الورود في الرواية العربية.

د - **عناوين تتشكل من ثلاثة أحرف**، وتكون كلمة ذات دلالات متعددة، وهذا ما دأب على ترسيخه الروائي المصري صنع الله إبراهيم، ومثال ذلك: "**ذات**"، و"**شرف**"، "**وردة**"...

2 . 2 . عناوين طويلة

من هؤلاء الروائيين الجدد الذين يستهويهم العنوان الطويل، نذكر: سليم بركات، جبرا إبراهيم جبرا، واسيني الأعرج، الطاهر وطار...الخ.

وقد تميزت بهذه الصفة التركيبية المميزة بعض عناوين سليم بركات السيرذاتية: "الجندب الحديدي (السيرة الناقصة لطفل لم ير إلا أرضا هاربة فصاح هذه فخاتي أيها القطا سيرة الطفولة)"، و"هاته عاليا، هات النفير على آخره (سيرة الصبا)". والأمر نفسه نجده في عناوين جبرا إبراهيم جبرا: "صراخ

1 - أحمد مرشد: "البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة 1، 2005، ص:176.

في ليل طويل" (1955)، و"صيادون في شارع ضيق"(1980)، و"البحث عن وليد مسعود"(1987)، والطاهر وطار في: "العشق والموت في الزمن الحراشي"، وفي آخر أعماله: "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"(2000)، ونجوى بركات في روايتها: "حية وآلام حمد ابن سيلانة" (1995).

وهذا التصور الفني في تشكيل العنوان يؤدي ببعضهم إلى السقوط فيما يمكن أن ينعت بالانشغال المهووس بالعنوان المركب (يذكرنا هذا الهوس بماضي العنوان في الكتابات التراثية القديمة، الذي كان يتسم بالطول المُمِل)، بعد أن غدا محفل العنوان يستأثر بمساحات أكبر من تلك التي عهدناها في الرواية التقليدية.

2 . 3 . ظاهرة رد الاعتبار للعنوان التحتي

ظل الاهتمام، لمدة طويلة في الرواية العربية، مقصورا فقط على العنوان[1]. فعادة ما اهتم الروائيون بالعنوان الفوقي وتناسوا العنوان التحتي أو همشوه[2]، إلا أن سليم بركات خرق القاعدة بعنوان روايته المتميز: "البراهين التي نسيها مم أزاد في نزهته المضحكة إلى هناك أو الريش" (1990). ذلك أن العنوان التحتي (Sous titre) "الريش" يقلب المعادلة، ليصير العنوان هو

1 - يبدو أن يوسف السباعي كان واحداً من روائيي الحساسية التقليدية الذين درجوا على استحضار العنوان التحتي في مجموعة من كتاباته الروائية والقصصية وكذا المسرحية إذ نجد - على سبيل المثال - العنوان الفوقي لروايته وهو: "بين الأطلال"، وأسفله يثبت عنواناً تحتياً مفاده "(ذكريات)". وهذا ينطبق على روايته: "فديتك يا ليلى (آثار على الرمال)"، بالإضافة إلى مجاميعه القصصية التالية: "مبكى العشاق" (في موكب الهوى)، ثم: "نفحة من إيمان (صور طبق الأصل)".

2 - سنعتمد في كتابة العنوان الفوقي (الرئيس) بالخط الأسود السميك والعناوين التحتية (الفرعية) بالخط الرقيق مع وضعها بين قوسين، وذلك لتسهيل عملية التمييز بين العنوانين.

العنوان الفوقي، والفوقي يتراجع إلى الهامش. فالهامشي - وهو: "الريش" مميز عن غيره - غدا مكتوباً بحروف بارزة، ويحتل موقع العنوان الرئيس، فيما يتوارى العنوان الفوقي ويخفت شعاعه.

كما تميزت بعض أعمال واسيني الأعرج الروائية باستحضار العناوين التحتية بكثرة، ومثال ذلك: "**البواية الزرقاء**" (وقائع من أوجاع رجل غاضر صوب البحر) (1980)، و"**فاجعة الليلة السابعة بعد الألف**" (رمل الماية) (1990)، و"**سيدة المقام**" (مرثيات اليوم الحزين)(1995)، و"**ذاكرة الماء**" (عنة الجنون العاري) (1997)، و"**حارسة الظلال**" (دون كيشوت في الجزائر) (1999)...الخ.

فعندما يصر واسيني الأعرج على استحضار العناوين الفرعية؛ فإنه يجد فيها سنداً ومتكأ للعنوان الأصلي، «فما خفي في العنوان الرئيسي وعجز عن التعبير عنه، يعطيه العنوان الفرعي مدى أوسع في مجال الإيضاح ومجال الفهم(...)؛ لهذا نجد عنصر هذه الثنائية في العناوين رغم أني في عمقي لا أحبذها، وحاولت في النصوص الأخيرة تقليص هذه الظاهرة والحد منها لأنني اكتشفت أنها بقدر ما هي مفيدة فهي مربكة ومثقلة للنص لأن العنوان جعل أولاً ليحفظ، فبقدر ما يكون كلمة أو كلمتين يكون ناجحاً ويبقى في الذاكرة»[1].

ومن القطر العربي نفسه (الجزائر) نجد رواية: "**تماسخت**" (دم النسيان)(2002) للحبيب السائح، حيث يشكل عنوانها فاتحة خطاب الرواية، وأولى عتباتها. فهو وثيق الصلة بما قبل الحكي الأول وما بعد الحكي الأخير، وإن بدا في الظاهر مستقلاً عنهما، بما يتضمنه من مؤشرات جمالية ودلالية.

---

1 - واسيني الأعرج: " مع دون كيشوط الرواية الجزائرية"، حاوره كمال الرياحي، في: " كتاب عمان(1): حوارات ثقافية في الرواية والنقد والقصة والفكر والفلسفة"، (بدون تاريخ النشر)، ص 21.

فقد جاء عنوان هذه الرواية في صيغتين:

- الأولى رئيسية، ومفردة، تحيل على المكان: "**تماسخت**"، ورسمت بخط سميك.
- الثانية تحتية مركبة، كتبت بخط رقيق، وهي تحيل على الإنسان: دم الإنسان.

ويتوقف الناقد بوشوشة بن جمعة - لدى تحليله لهذه الرواية - عند دلالات هذا العنوان، مبرزا أن صيغة عنوان هذه الرواية تنهض على مؤشرين دالين هما: المكان والإنسان، «منهما يتشكل حكيها ويتوالد ويتشعب إلى حد التوهان، واستناداً إليهما تتأسس أنساق خطابها: أزمنة تتداعى، وصيغ تتداخل حد الالتباس، ورؤى تتعدد وتتماس إذ تتعالق وتتقاطع مع بعضها البعض»[1].

كما نجد العنوان التحتي/الفرعي بارزا في رواية: "**جرماتي أو ملف البلاد التي سوف نعيش بعد الحرب**"(1978) لنبيل سليمان. وهذه الرواية هي وليدة لقاء جمع نبيل سليمان بالمصور السينمائي سمير جبر، وهما يؤديان الخدمة الإلزامية في الجيش، ليحدثه عن إعمار القنيطرة بعد حرب أكتوبر، «فإذا بنطفة رواية تنهض بين صلبي وترائبي: القنيطرة التي خلفها الإسرائيليون قاعاً صفصافاً عام 1974: من يعمرها؟ وكيف؟ ستسمى القنيطرة في الرواية باسم القرية المجاورة لبيتي الريفي (جرماتي). وبالتالي، سيشتبك السيري بحرب 1973 والتحرير والانسحاب، وستهتك الرواية ديماغوجيا النصر، فيحق فيها منع الرقيب السوري منذ صدورها في القاهرة عام 1978 حتى عام 1995، كما يحق بصاحبها فصله من اتحاد الكتاب لسنوات»[2].

---

1 - بوشوشة بن جمعة: "جماليات بنية الخطاب السردي في رواية تماسخت دم النسيان"، مجلة "عمان"أمانة عمان الكبرى)، العدد99، أيلول 2003،ص - ص:58 - 59.

2 - نبيل سليمان: "طقوس الكتابة الروائية"، مرجع سابق، ص:31.

ولقد تنوعت العلاقة بين العنوان الرئيسي والعنوان التحتي (أو العنوان الفرعي)، فإذا كان دور العنوان التحتي في الروايات التقليدية هو توضيح ما استغلق في العنوان الرئيسي؛ فإنه في روايات الحساسية الجديدة تجاوز هذا الدور إلى أدوار أخرى: جمالية وشاعرية وفلسفية.

ويبدو من خلال ما سبق، أن بعض الروائيين لم يعد يكفيهم العنوان الواحد بل ضمّنوا «العنوان Le titre» «عناوين تحتية Les sous-titres». حتى أن هناك من الروائيين من يمكننا التعرف على بصماتهم الفنية بواسطة مواصفات عناوينهم؛ لأنها أضحت جزءاً لا يتجزأ من نوعية كتاباتهم (على المستوى التركيبي والأسلوبي)، وعبرها نستطيع أن نتلمس ما عرفته تجاربهم الأدبية من تحولات ومستجدات، من جمود أو تطور.

2 . 4 . عناوين غير مألوفة على المستوى التركيبي

تدخل ضمن هذا النوع من العناوين في نطاق ما هو طريف وغريب ومثير للتساؤل، فهي عناوين موجهة إلى ذهن القارئ تستفزه وتشاكسه، ولا تدع له مجال الاطمئنان إلى تصوراته القبلية حول مفهوم العنوان.

وقد يعتمد الكاتب على بعض الأساليب النحوية في بنية العنوان، تحقيقاً لعنصر الابتكار والطرافة، كأن يتصدر العنوان حرف (الواو) الذي يدل على أن جملة العنوان منفصلة عن سياق قولي سابق: "وعاد الزورق إلى النبع" (1989) لعبد الكريم غلاب، و"ونصيبي من الأفق "(1970) للتونسي عبد القادر بن الشيخ. كما نجد أن بعض العناوين تتصدرها (مثل): "مثل صيف لن يتكرر"(1999) لمحمد برادة أو حرف الجر (في): "في غيابها"(2003) (وهي عبارة عن رواية الحفر في ذاكرة الأندلس) للروائي السوري نبيل سليمان.

بالإضافة إلى ذلك، يحلو لبعض الروائيين افتتاح عناوين رواياتهم بأسماء الإشارة، وهذا ما يسم بعض عناوين الروائي الجزائري الحبيب السائح: "ذلك الحنين" و"تلك المحبة". وقس على ذلك رواية "تلك الرائحة" لصنع الله إبراهيم...

وربما تكون الإثارة الفنية، كذلك، في العنوان من خلال تضمينه لصيغ عنوانية غريبة الوقع على سمع المتلقي، ذلك ما نجده متحققا في بعض أعمال اللبيب إبراهيم الكوني، ومثال ذلك: "فتنة الرؤان"(1995)، و"بئر الخيتعور"،(1997)، و"بروطابوراس يا ناس"(1998) لبنسالم حميش. كما لا تفوتنا الإشارة إلى عناوين بعض روايات ميلودي شغموم التي لا تخرج عن هذا المنحى: "الأبله والمنسية وياسمين"(1982)، "شجرة الخلاطة" (1995) "خيل المضاجع"(1997).

في مقابل العنوان الغريب الوقع على السمع، نجد ظاهرة «العنوان السّيار» «Titre courant» التي تميزت به عناوين أعمال الروائي المغربي محمد صوف، والذي عوّد قراءه على نحت عينة من العناوين التي تتزجج بين اللغة الفصحى واللغة العامية: "رحال ولد المكي" (1980)، "كازابلانكا" (1989)، "حتى إشعار آخر" (1994)، "دعها تسير" (1997).

فعنوان روايته: "دعها تسير" ذو وظيفة تشويقية؛ لأنه بمثابة فخ سردي، هدفه الإيقاع المبكّر بقارئه، من خلال ما يختزنه من طاقة إغراء وجذب. ومرد هذا التشويق حضور الضمير المتصل (ها)، حيث يجهل القارئ منذ الوهلة الأولى على ماذا أو على من يعود هذا الضمير. بمعنى آخر، يكون القارئ مرغماً على الشروع في قراءة النص من بدايته إلى نهايته للتعرف، أو الاقتراب من عناصر الجواب، إلى حين وصوله إلى الصفحة 99 من الرواية، ليعثر فجأة على الجملة التالية "عش حياتك. ودعها تسر"...

من هنا يغدو العنوان جزءا من جملة داخل النص الروائي، بل جملة تمثّل عتبة نصية معلنة، تقودنا إلى الفضاء الداخلي للرواية. لنخلص في الأخير إلى أن هذا الضمير المتصل يحيل على الحياة؛ إذ تجد كل شخصيات الرواية نفسها مرغمة على الدخول في مسار حياتي معين، يصعب عليها تغييره...

2 . 5 . عناوين متعارضة الأجزاء

هناك روائيون يتميزون بملمح معين يميز صوغهم العنواني. فالروائي الليبي أحمد الفقيه تستهويه لعبة التضاد الدلالي في ديباجة العنوان، سواء في أعماله الروائية أو مجاميعه القصصية. ففي أحد عناوينه: **"البحر لا ماء فيه"** يجد القارئ نفسه إزاء لفظة البحر التي تفترض بداهة حضور الماء، لكننا سرعان ما نصطدم بنقيض ذلك. إذ البحر أضحى بلا ماء، وكذلك الأمر في عنوان روايته **"حقول الرماد"**، حيث لا تتصور الحقل كفضاء بدون استحضار المدى الأخضر، إلا أن لفظة الرماد تجهز على المعنى المسلم به سلفا، وتعطينا، بالمقابل، ما يناقض المدى الأخضر. فالرماد كما هو معروف ما يتبقى من احتراق الأخضر واليابس، ورمز للجذب والقفر واليباب.

والصورة نفسها نستشفها من عنوان روايته **"فئران بلا جحور"**. فلا يمكن تصور فئران بلا جحور، إلا إذا انتقلنا من الصوغ العنواني المباشر والتقليدي إلى آخر مغاير يدخل في منطقة المجاز والاستعارة وأشكال القول الأخرى غير المباشرة، التي تنأى عن السطحي المألوف، وبالتالي تحفر مسارات جديدة في عالم العنونة.

كما تميزت، كذلك، عناوين الروائي الأردني مؤنس الرزاز بهذه الخاصية الفنية، وذلك ما تشي به مجموعة من عناوين رواياته، نذكر منها: **"متاهة الأعراب في ناطحات السحاب"**(1986) و**"اعترافات كاتم الصوت"** و**"أحياء في البحر الميت"**...الخ. ناهيك عن أعمال روائية أخرى لا تخرج عن هذا المنحى: **"الفارس القتيل يترجل"** (1979) لإلياس الديري، و**"ثلج الصيف"** (1973) لنبيل سليمان، و**"انتحار رجل ميت"** (1970) لحنان الشيخ، و**"في يوم غزير المطر، في يوم شديد القيظ"** لعادل الجبار(العراق)...

وكتنويع على ما سلف، نورد نوعاً آخر من العناوين الطريفة، وهو العنوان الذي يحمل على الاعتقاد بوجود معنيين متضادين أو أكثر. ففي مثل هذا النمط من العناوين فحيث يوجد كيانان يتعلقان ببعضهما، ويقتربان معا بالرابطة، وهي هنا حرف العطف (الواو/and/et) الذي يؤدي في الإطار اللغوي معنى المغايرة، ويحقق مقدرة تعبيرية تجعل العنوانين متحدين في التضاد[1].

وفي هذا الصدد نشير إلى عنوان: **"المسرات والأوجاع"** لفؤاد التكرلي (العراق)، و**"الثعلب الذي يظهر ويختفي"** (1985) لمحمد زفزاف (المغرب)، و**"الشظايا والفسيفساء"** (1994) و**"سلطان النوم وزرقاء اليمامة"** (1997) لمؤنس الرزاز(الأردن)، و**"رجل وامرأة"** (1997) لفوزية رشيد (البحرين)...

بالإضافة إلى صنف آخر من العناوين التي تضع القارئ أمام اختيارين في صوغ أجزاء العنوان. وذلك ما تميزت به عناوين الروائي الجزائري واسيني الأعرج. ومثل ذلك: **"ضمير الغائب أو الشاهد الأخير على اغتيال مدن البحر"**(1998)، و**"نوار اللوز أو تغريبة صالح بن عامر الزوفري"**(1983)، و**"حارسة الظلال أو دونكيشوط في الجزائر"**(2000)...

وهذه العناوين، على عكس ما سبق، لا تتعارض فيما بينها بقدر ما يصبح العنوان الثاني عنواناً على عنوان، أو ما يمكن تسميته بالعناوين الشارحة التي تسعى إلى التوضيح، أو التلميح إلى المعنى المقصود من العنوان الأول الذي عادة ما يكون مشوشا، وغير متيسر في فهمه...

---

1 - محمد عويس:"العنوان في الأدب العربي. النشأة والتطور"، مرجع سابق،ص:203 .

3 . العنوان والتناص

إن اختيار العنوان، بالنسبة للروائي الحداثي، هو استراتيجية فنية لا تقل أهمية عن باقي عناصر الكتابة الروائية الأخرى. وهنا يغدو العنوان وسيلة مركزية ـ من بين العديد من الوسائل ـ للتفاعل مع الكتابات الأخرى (السابقة منها واللاحقة) والاندراج في أفقها الإبداعي.

فكثير من الروائيين يعمدون ـ بقصد أو بغير قصد ـ إلى الاستخدام الخلاق لأسلوب للتناص «Intertextualité». ونقصد بذلك توظيف الإشارات التي تحيل القارئ بكلمة، أو بجملة إلى نص آخر سابق (عنوان رواية/ قصيدة/مسرحية/ حكاية....). ومن هذا المنطلق، يعتبر العنوان (هو الآخر) فضاء نصياً يتحقق فيه نص غائب في نص حاضر وينعكس فيه، سواء من خلال أسلوب المعارضة «Pastiche»، أو المحاكاة الساخرة «Parodie»، أو التلميح «Allusion»، أو الصدى «Echo».

وإذا دققنا النظر في عناوين الروايات العربية الجديدة، سنجد أنها تتناص مع عناوين مؤلفات سابقة للروائي نفسه، أو أنها تتناص مع عناوين كتابات أدبية متنوعة لغيره. وتبرز طبيعة هذه العلاقة بشكل مباشر وصريح، أو بطريقة ضمنية، وهذا ما يجليه لنا تفكيك مكونات العنوان وتأويل معطياته اللفظية، وذلك بغية تحديد القواسم المشتركة بين أكثر من عنوان لأكثر من روائي.

3 . 1 . التناص العنواني الغيري

يمكن الحديث في هذا المجال عن نوعين من أنواع التناص العنواني الغيري، وهما كالتالي:

أولا ـ عناوين تتناص مع عناوين نصوص تراثية قديمة

تعدُّ خماسية "مدن الملح" لعبد الرحمن منيف من النصوص الغنية بهذه التفاعلات النصية المترامية الأطراف، سواء مع نصوص

القرآن الكريم، أو نصوص الحديث النبوي الشريف. فخماسية: "مدن الملح" هي نص حكائي طويل، يتضمن خمس نصوص روائية. وهي على التوالي: ("التيه" و"الأخدود" و"تقاسيم الليل والنهار" و"المُنْبَت" و"بادية الظلمات").

وبالعودة إلى الحفر في طبقات النصوص التي تمتح منها هذه الروايات عناوينها، فإننا سنجدها تتوزع على الشكل التالي:

ـ "الأخدود": هذا العنوان مأخوذ من الآية الكريمة: «قتل أصحاب الأخدود النار ذات الوقود» (سورة البروج، الآية الرابعة).

ـ "المُنْبَت": وهو عنوان مأخوذ من حديث شريف للرسول(ص): «إن هذا الدين متين، فأوغل فيه برفق، ولا تبغض إلى نفسك عبادة الله فإن المنبت لا أرضا قطع، ولا ظهراً أبقى»[1].

ـ "بادية الظلمات": لا يخلو هذا العنوان من استفادة من القرآن، حيث وردت لفظة الظلمات في أماكن مختلفة ومتفرقة من القرآن الكريم...

وحسب هذا التصور، فإن اندراج نصوص الخماسية تحت عنوان واحد هو: "مدن الملح" يدل على الأهمية المحورية لهذا العنوان المؤطِّر الذي يتكون من ملفوظين: الأول (مدن) التي تدل على تجمع بشري في مكان ما، ذي طابع معماري محدد، والثاني (ملح): وهي كلمة «تدل على مادة هشة مالحة المذاق، سريعة الذوبان، وبإضافة (مدن) إلى كلمة (الملح) يتبلور كنه المدن التي يعنيها هذا العنوان»[2].

---

1 - يراجع كتاب عبد الرؤوف المناوي: "فيض القدير"، دار المعرفة، بيروت، جزء 2، ط.3، 1973، ص.544.

2 - أحمد مرشد: "المكان والمنظور الفني في روايات عبد الرحمن منيف"، دار القلم العربي، حلب (سوريا) ط.1، 1998، ص: 23.

من خلال تأملنا العميق لهذا العنوان، سنلفيه عنواناً يرمز إلى صيرورة المجتمعات الخليجية، وانتقالها من طور البداوة إلى طور المدنية. وذلك بعد تأسيس دولة كبرى في الصحراء عقب انبثاق النفط من تحت رمالها، وكان قيام المدن ذوات المواصفات الحديثة من أبرز عناصر هذا الانتقال.

أ ـ العلامة العنوانية بين التحديد واللاتحديد

يتبادر إلى ذهن القارئ لعناوين روايات عبد الرحمن منيف ذلك الملمح الفريد في التعامل مع المكان، وهذا ما يبرر طرحنا للسؤال التالي:

ـ ما هي طبيعة الأمكنة التي يفصح عنها العنوان في روايات عبد الرحمن منيف وجبرا إبراهيم جبرا، إذا ما أخذنا بعين الاعتبار هيمنة عنصر المكان في رواياتهما؟

لا يحدد عبد الرحمن منيف، في بعض عناوينه، أمكنة بعينها، ومثال ذلك عنوان روايته: **"أرض السواد"** (وهي رواية في ثلاثة أجزاء، ط:2، 2000)، ولا يسمي مُدُناً بالذات في خماسيته (**"مدن الملح"**)، لتظل الأمكنة وأسماؤها مبهمة وملتبسة، يمكن أن يتمعن القارئ ماهيتها، ويتخيل حدود رقعتها الجغرافية، ومميزات مناخها العام من خلال خبرته الثقافية. فماذا تعنيه (مثلاً): **"شرق المتوسط"**؟

في الواقع، إن هذا الموقع الجغرافي قد يعني أي بلد عربي يقع شرقي المتوسط، حتى أن مأساة المناضل (رجب إسماعيل السياسي) قد تصبح، كذلك، مأساة كل مواطن عربي في هذا البلد العربي أو ذاك! وينسحب القول ذاته على عنوان روايته الأخرى: **"الآن هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى"**، وذلك من خلال مأساة المواطن العربي المقموع، والمسجون، والمضطهد...

إنه بالأحرى، الشرق المتوسط الذي يمثل مسرحاً مفترضاً يمكن أن تنطبق أحداثه على كثير من البلدان والمدن والقرى المشابهة في عالمنا العربي. وبالتالي، فإن «شرق المتوسط» بمقدار ما هو مكان جغرافي، «فإنه مكان نفسي واقعي أيضاً لمسافة أوسع من إشارات المكان»[1].

وغفلية المكان حاضرة بقوة، كذلك، في عنوان روايته: **"عالم بلا خرائط"** (تأليف مشترك مع جبرا إبراهيم جبرا). وهذا ما يؤكده المؤلفان في التنبيه الذي صدّرا به روايتهما، وهو على الشكل التالي: «يودُّ المؤلفان أن يؤكدا أن الشخصيات والأحداث من خلق الخيال، وأن الأماكن وبخاصة عمورية، هي من خلق الخيال أيضاً، وهما يؤكدان أنهما ليسا أول المؤلفين الروائيين الذين أوجدوا مُدناً وقُرى هم مالكوها الوحيدون، ولن يكونا الأخيرين»[2].

فبالعودة إلى الوحدة المعجمية التي يتكون منها العنوان، سنلفيها تتشكل من كلمة (عالم) التي تدل على مكان غير مُحدد و(لا) النافية، و(خرائط) وهي جمع لكلمة خريطة. هذا العنوان يدل على عالم موجود «ليس له خريطة تمكننا من تلمس معالمه، وتحديد موقعه»[3]. وعندما نتحدث عن الأمكنة/الرموز التي يمكن أن تظهر غالباً في هذه الروايات، فالروائي يقصد نوعاً خصباً من الوقائع السيميولوجية، تمتد من بعض الدلالات الحرفية المباشرة إلى أبنية موغلة في الإيحاء، بعيدة عن التصور البريء في صياغة هذه العناوين.

هكذا يتطلب الأمر مجهوداً تأويلياً مركباً، بحيث يتوجب جعل القارئ قادرا على التعرف على «أماكن نمطية، وهي أماكن لا يمكن أن يجهلها القارئ في مجتمعه، عكس الأماكن الرمزية التي تحتاج إلى تأويل وطاقة في التحليل والخلق. ومن هذا المنطق، يحقق العنوان أهم الوظائف المنوطة به في روايات

---

1 - عبد الرحمن منيف: "الكاتب والمنفى" دار الفكر الجديد، بيروت، ط:1، 1992، ص:235.

2 - جبرا إبراهيم جبرا وعبد الرحمن منيف: "عالم بلا خرائط"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط:2، 1992، ص:5.

3 - مرشد أحمد: "المكان والمنظور الفني في روايات عبد الرحمن منيف"، مرجع سابق، ص:22.

منيف، وذلك «بتمكين متلقي النص من الولوج إلى من العالم الخارجي للنص إلى عالمه الداخلي»[1]. فالروائي، من هذا المنظور، لا يقترح على القارئ عالماً روائياً جاهزاً، أو يزوده بدليل يرشده إلى استكشاف دهاليز هذه المدينة أو تلك الحارة.

وبذلك الإجراء الأسلوبي يخيب النص/العنوان أفق انتظار القارئ. ذلك الروائي لا يتردد في اختصار كمية المعطيات، والمعلومات التي تحيل على طبيعة المكان، إلى الحد الأدنى، تاركاً المجال الفسيح للقارئ مهمة إتمام ما بقي ناقصاً من معلومات ...

فالكاتب يحرص في هذه الرواية على ألاّ يمدّ القارئ بمعلومات كافية تمكنه من التعرف على المكان المحدد بالمقابل، على القارئ أن يتعرف فقط على ما يوحي إلى تلك الأفضية/المدن التي يُراد توجيه الانتباه إليها. ولهذا كانت مهمة القارئ الأساسية اكتشاف وتحديد معالم جغرافية المكان، عبر ما يوفره الروائي من علامات وإشارات موحية. لهذا السبب بالذات يرفض منيف أن يستجيب لأفق انتظار القارئ الذي تعود التحديد والتعيين، كما هو الحال مع عناوين محفوظ الواقعية التي كانت تدقق في تعيين المكان ("القاهرة الجديدة")، بل تعين حتى الحي والزقاق ("بين القصرين"، "قصر الشوق"، "خان الخليلي"...).

ب ـ العنوان المكاني واستعادة أفضية تراثية قديمة

يلفتنا انتباهنا الناقد العراقي محسن جاسم الموسوي إلى وجود الكثير من القواسم المشتركة بين رواية: "القصر المسحور" التي ألفها كل من طه حسين وتوفيق الحكيم سنة 1936ـ وهي تجربة فريدة من نوعها زمنئذ بخصوص التأليف المشترك ـ وبين رواية: "عالم بلا خرائط" لكل من جبرا إبراهيم جبرا وعبد الرحمن منيف سنة 1983.

---

1 - مرشد أحمد: "المكان والمنظور الفني في روايات عبد الرحمن منيف"، مرجع سابق، ص: 40.

ووهنا ينبري جاسم الموسوي في البحث عن العلاقة بين العملين، من أجل استخلاص مسببات الكتابة المشتركة وأثارها، وكذا ما تعنيه هذه العلاقة على المستوى الفكري والفني في امتدادتها بين منتصف الثلاثينيات ومطلع الثمانينيات. إذ تحيل رواية: "القصر المسحور" على عوالم الحكاية: "ألف ليلة وليلة"، وهو الكتاب الذي نهل من معينه توفيق الحكيم في مسرحيته الشهيرة: "شهرزاد"(1934).

إلا أنه من الواضح أن هذا العمل المشترك كان له الأثر الفعال في حفز مبدعين آخرين جاءوا بعد ذلك، رغم مرور خمسة عقود، ونهجوا نفس السبيل، في إطار تجربة التأليف المشترك حيث تصبح الرواية ثمرة جهد مشترك. وهي التجربة التي أثمرت رواية "عالم بلا خرائط". وفي هذا السياق يحق للناقد عبد المحسن جاسم الموسوي أن يتساءل عما دفع الكاتبين لاختيار هذا العنوان، بالضبط، دون غيره؟[1].

ينطلق الروائيان من فكرة بديهية مؤداها أن «عالم» الرواية لا بد له من امتلاك «خريطة» ما، خريطة جغرافية، قد تختلف قليلاً أو كثيراً عن خرائط جغرافية عالم الواقع الذي يعيش الروائيان في كنفه، ما دام هذا العالم هو عالم المخيلة والإبداع، وما دامت «الخريطة» التي تحدد المكان، وتدقق في تمثل تفاصيله تقوم ـ من حيث لا تدري ـ بتحجيم أفق انتظار القارئ، وتبسيطه في بعض الحالات.

من هنا نجد جاسم الموسوي يؤكد على أن: "عالم بلا خرائط" يصلح أيضاً لـ"القصر المسحور". فعندما يُستدعي شهريار للشهادة، ويسأله القاضي عن اسم مملكته، يستغرب السؤال، ويحيله إلى المتهم الذي خلقه وأبدعه بعدما كان قد ابتدع من قبل آخرين قبله.

---

1 - عبد المحسن جاسم الموسوي: "الرواية العربية: النشأة والتحول"، دار الآداب، بيروت، ط:2، 1988، ص: 34.

في هذا الصدد يعترف الحكيم أن مملكة شهريار هي المخيلة أيضاً، وهي مملكة لا تحتويها «خريطة العالم». يقول الحكيم في "القصر المسحور": «يسألني أنا عن اسم مملكته؟ وكيف لي أن أعرف؟ إن كل ما أعلم عن هذا المخلوق أنه ملك، ولست أدري أين مملكته، ولا أين موقعها من «خريطته العالم»؟».

هكذا نستنتج، مع جاسم الموسوي، أن عنوان: "عالم بلا خرائط" ورد ضمناً في: "القصر المسحور". ولعل هذا التساؤل عن «خريطته العالم هو الذي دعا جبرا ومنيف إلى اختيار هذا العنوان دون غيره، ما دامت هي الأخرى «معنية بالقضايا التي شغلت مؤلفي: "عالم بلا خرائط" بعد عقود حيث تقوم عوالم وأخيلة دون خرائط، وحيث تطرح سلسلة من الإشكاليات والتساؤلات بشأن هذه العوالم»[1].

إلا أن قارئ "عالم بلا خرائط" سيقف على فضاء جغرافي محدد هو مدينة عمورية، حيث يستمد منها الروائيان مادتهما الإبداعية. فهي عاصمة للأحداث والوقائع التي جرت فيها أحداث الرواية. بيد أن هذه الأمكنة بقدر ما هي رمزية فإنها أمكنة فعلية وواقعية أيضاً. إذ إن تلك التفاصيل والملامح التي تتحدد من خلالها هذه الأمكنة تكاد تشي بالمكان دونما حاجة أو فائدة لذكره تماماً، لأن الأحداث والوقائع التي جرت في هذا الفضاء، أو جرى مثلها في أماكن حولها، «وأي التفاتة صغيرة أو مقارنة يمكن أن تحدد أو توضح دون أدنى شك أو شبهة»[2].

هذه هي الأسباب أو الدوافع التي جعلت الخاص عاماً، والتي أملت اختيار أسماء ربما لها جذر قديم (عمورية). وهذا ما نستشفه من حديث منيف في

1 - عبد الحسن جاسم الموسوي: "الرواية العربية النشأة والتحول"، دار الآداب، بيروت، ط:2، 1988، ص:35.

2 - عبد الرحمن منيف: "الكاتب والمنفى"، مرجع سابق، ص: 235.

هذا المجال: «لا أريد أن أخوض هنا في نظرية المكان في الرواية، والتفاصيل الإضافية التي توهم بالواقعية، فإن لذلك مجالا آخر. كل ما أريد هنا أن أحاول إعطاء الملامح الفعلية وروائح المكان والزمان في آن واحد»[1].

بناء على ما سبق، نقول إن أبرز مظاهر التجديد في صوغ العنوان الروائي هو التوظيف الخلاق للتناص، بدءاً من العنوان وصولاً إلى النص بأكمله. ففي بعض العناوين يجد المتتبع مجموعة من الإشارات النصية التي تحيله بلفتة أو كلمة أو إشارة إلى عنوان آخر، أو إلى عوالم إبداعية أخرى (النص الغائب).

ثانيا ـ عناوين تتناص مع عناوين نصوص روائية معاصرة

تتقاطع مجموعة من العناوين الروائية فيما بينها في صيغة قولية موحدة، وهذا ما نجده في تكرار صيغة: "وداعاً...". وهنا نستحضر سلسلة الروايات التي تعتمد هذه الصيغة، بدءاً من سنة 1928، وذلك مع رواية نقولا حداد بعنوان: "وداعاً أيها الشرق"، مروراً برواية اليهودي العراقي نعيم قطّان "وداعاً بابل" (وهو مؤلف باللغة الفرنسية، وقد صدر سنة 1999)، ثم رواية التونسي المهاجر حسونة المصباحي: "وداعاً روزالي" (2001)، وصولاً إلى الروائية التونسية مسعودة أبو بكر: "وداعاً حمو رايي" (2003). كما عرفت المدونة المسرحية والسينمائية عناوين شبيهة: "وداعاً شكسبير" و"وداعاً بونابارت"...وغير ذلك.

وفي سياق آخر، تجدر الإشارة إلى أن المتتبع لطبيعة عناوين الرواية العربية لا تخطئ عينه درجة حضور لفظة الوقائع (مفردة أو جمعاً أو ما يشير إلى الوقائع)، حيث تستوقفنا قائمة عناوين الرواية الإماراتية من خلال هيمنة تيمة الحدث على الصوغ العنواني، وذلك من خلال العناوين التالية: "دائماً يحدث في

1 - عبد الرحمن منيف: "الكاتب والمنفى"، مرجع سابق، ص: 236.

الليل" (1979) لمحمد عبيد غباش، و"أحداث مدينة على الشاطئ" (1986) لمحمد حسن الحربي، و"حدث في استمبول" لكريم معتوق (1996)...

ويمكن أن نعزو حضور تيمة الحدث في الرواية الإماراتية إلى الانشغال الكبير للروائي الإماراتي بموضوعين رئيسين، أولهما تاريخي وثانيهما اجتماعي. مع العلم أن أدب الكتابة الروائية هو أدب حديث العهد في هذا القطر العربي، وحسب بعض المهتمين بتاريخ الرواية الإماراتية[1] فهو يعود إلى بداية السبعينيات من القرن الماضي (أول رواية كانت هي "شاهندة" (1971) لراشد عبد الله).

دون إغفال الإشارة إلى الرواية الشهيرة ليوسف القعيد وهي بعنوان "يحدث في مصر الآن" إلى جانب ما يرادف كلمة حدث (وقائع، فواجع...) ومثل ذلك: "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل" لإميل حبيبي، و"فاجعة الليلة السابعة بعد الألف أو رمل الماية" (1993) للروائي الجزائري واسيني الأعرج... كما يظهر هذا النوع من التناص العنواني في عنوان رواية الليبي إبراهيم الكوني "البحث عن المكان المفقود" (2003)، مع عنوان رواية مارسيل بروست المشهورة : "البحث عن الزمن المفقود".

3 . 2 . التناص العنواني الذاتي

عادة ما تكون هذه العناوين موجهة إلى طبقة من القراء الذين لهم ثقافة روائية ملحوظة، يستطيعون من خلالها، وصل هذا الملفوظ العنواني اللاحق بآخر سابق، مع مراعاة أن التناص قد يحصل بين مجالات متعددة إذ نجد عناوين روائية تحيل على عناوين روائية سابقة للمؤلف نفسه، ويمكن تسمية هذا النوع:

---

1 - سمر روحي فيصل: "الرواية الإماراتية تعريف ونقد"، مجلة: "الراقد"،(الإمارات العربية المتحدة)،العدد67، أكتوبر 2003،ص:61.

"التناص العنواني الذاتي". وذلك على نحو ما نجده في تجربة الروائي عبد الرحمن منيف الذي سبق أن كتب روايته: "شرق المتوسط"، ثم كتب رواية أخرى لاحقا وهي بعنوان: "الآن... هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى" (1991)[1].

وتحقق التناص العنواني الذاتي، كذلك، لدى محمد برادة الذي اختار عنوان باكورة أعماله الروائية بـ"لعبة النسيان" (1987)، وبعد مرور أكثر من عقد من الزمن، سيعمد إلى وسم روايته اللاحقة بـ"امرأة النسيان" (2001)، كما لو أن سحر العنوان الأول وجاذبيته وألقه، لا يزال يمارس سطوته على الكاتب حتى اللحظة الراهنة.

وفي المضمار ذاته، نتوقف عند عنوان رواية: "الضريح" (1994) لعبد الغني أبي العزم الذي يثير شهية هذا الأخير ليحتفظ بالعنوان نفسه، مع إضافة كلمة أخرى. هكذا غدا عنوان العمل الروائي الثاني لأبي العزم هو: "الضريح الآخر"(1997)...

وحين نمعن النظر في الأعمال الروائية التي يتم تصنيفها في سلاسل روائية (ثنائية، ثلاثية، رباعية، خماسية...) فغالباً ما نجد أن الروائي يعمد إلى الحفاظ على كلمة، أو أكثر تشكل القاسم المشترك بين أجزاء هذه السلاسل الروائية. ويمكن تقسيم هذه السلاسل الروائية العربية إلى قسمين:

1 - سلاسل روائية بعناوين مختلفة:

هذا ما توفره لنا الروائية السورية نلايا خوست في ثلاثيتها المهمة، وهي على الشكل التالي:"حب في بلاد الشام" (1995)، و"أعاصير في بلاد

---

1 - تستوقفنا في هذا المجال تجربة يوسف السباعي الفريدة في روايات "الخماسية التقليدية". فمن الصيغ الملفتة للنظر أن يوسف السباعي عنون عملين روائيين كالتالي: "اثنا عشر رجلاً"، (بدون تاريخ)، و"اثنتا عشرة امرأة" (بدون تاريخ)، إذ وجب التنويه أن العملين مختلفان كلية لكن التقاطع في المبنى وارد بجلاء.

الشام" (1998)، و"عشاق في بلاد الشام" (2002). ويمكن اعتباره هذه الثلاثية، بحق، سلسلة «روائية تاريخية» لأنها وظفت الأحداث التاريخية في قالب متخيل، وتاريخية لأنها تغطي قطاعا زمنيا طويلا نسبياً من تاريخ بلاد الشام، معتمدة كذلك على استثمار مختلف أشكال التفاعل النصي، بين ما هو تاريخي ووثائقي وسيري، وبين ما هو روائي خيالي.

هذا الإجراء التناصي ينسحب، كذلك، على عناوين ثلاثية إسماعيل فهد إسماعيل (الكويت)، وهي كالآتي: الجزء الأول: "النيل يجري شمالاً: البدايات" (1981)، والجزء الثاني: "النيل يجري شمالاً : النواطير" (1982)، والجزء الثالث: "النيل الطعم والرائحة" (1988).

ولقد أنجز الروائيان، ثلاثيتهما وفق المعيارين التاليين:

- تسمية كل جزء من السلسلة بعنوان خاص.

- الحفاظ في صياغة عنوان الأجزاء الثلاثة على جذر موحد يتردد في العناوين الثلاثة بأكملها ألا وهو: "...في بلاد الشام" لدى ناديا خوست، و"النيل ..." لإسماعيل فهد إسماعيل.

2 ـ سلاسل روائية بعنوان موحّد لأجزاء السلسلة:

تتبادر إلى الذهن، في هذا السياق، ثلاثية الروائي السوري خيري الذهبي التي وسمها باسم موحد هو "التحولات"، ثم بعدها عمد إلى تسمية كل جزء على حدة بعنوان خاص. والعناوين هي كالآتي: "حسيبة" (1988) و"فيّاض" (1991) و"هشام أو الدوران في المكان" (1998). الأمر نفسه ينطبق على رباعية نبيل سليمان، وعنوانها الموحد هو:"مدارات الشرق"، أما عناوينها الخاصة فهي: "الأشرعة" (1990)، و"بنات نعش" (1990)، و"التيجان" (1993)، و"الشقائق" (1993). وقس على ذلك ثلاثية ربيع مبارك بعنوان: "درب السلطان" وعناوين أجزائها كالتالي: "نور الطلبة" (1999)، و"ظل الأحباس" (1999)، و"نزهة البلدية" (1999)، بالإضافة إلى نموذج خماسية "مدن الملح" لعبد الرحمن منيف السابقة الذكر...الخ.

فبخصوص التناص العنواني، بشقيه الغيري والذاتي، نستنتج أن تلك التفاعلات النصية مع عناوين مؤلفات أخرى، ليست نوعا من الاجترار أو التنويع على اللحن نفسه؛ وإنما هي وسيلة لخلق تفاعل نصي، بين العناوين السابقة واللاحقة. إذ غالبا ما يكون هذا التفاعل بالتعارض والمفارقة أكثر ما يكون بالتوازي والاتفاق؛ لأن أحد مهام إيراد هذه الإشارات التي تحيل على ظاهرة التناص، هو حثنا على رؤية هذه النصوص السابقة بعيون جديدة...

على هذا النحو، يمكن الحديث ـ بكثير من الاطمئنان ـ عن وظيفة تناصية، لها خصوصيتها، يضطلع بها العنوان في صيرورته ديناميته. فوراء كل مفردة من مفردات العنوان إحالات ـ بطريقة واعية، أو لا واعية ـ إلى عنوان ما، أو إلى نص إبداعي ما، يجعلنا نؤكد على أن العناوين الروائية حاملة في طياتها لنصوص غائبة توحي إليها، وتؤشر إلى وجودها بهذا الشكل أو ذاك

ثالثا: الاتجاهات الفنية الأساسية في تطور العنوان

إن البعد الظاهر للعنوان في الروايات العربية ذات المنحى الحداثي، يسعى إلى تخطي نفسه باستمرار، انطلاقا من مبدأ أساسي يكمن في صعوبة اختزال عناوين هذه الروايات، وتفسيرها تفسيراً نهائياً، أو فض أسرارها على نحو كامل. إذ يسعى القارئ إلى البحث عن إجابات محتملة عبر إشارات متعددة، قد تكون في بعض الأحيان صريحة، وفي أحيان أخرى واهية كالبرق الخُلّب.

وإذا تأملنا صوغ وتشكل العنوان في الكتابات الروائية الحداثية، سنجده متعديا إلى دلالات غير مباشرة، يسهم في تجليتها وبنائها الطرف الأساس في عملية الإبداع، ألا وهو القارئ الذي يسعى إلى ملء بعض البياضات والفراغات في بنية تشكل العنوان وظاهره. ومن شأن هذه العملية المتبادلة ما بين محفل العنوان والقارئ أن تعمل على خرق المرجعية الواقعية للنص، والدعوة إلى الاحتفاء بما هو مُسْتَضْمَر في أحشائه.

ويمكن تكثيف أوجه العملية التواصلية في تلقي العنوان وفق الخطاطة التفسيرية التالية:

نوع الصوغ العنواني	الدلالة		
عناوين إحالية لازمة	دال	مدلول أول	-
عناوين إيحائية متعدية	دال	مدلول ثان- ظاهر	مدلول ثان- عميق

وإذا دققنا النظر في مضمون هذا الجدول، سنجد أن العناوين الحداثية تشتغل **كدلائل مزدوجة**، فللعنوان أكثر من مدلول، بما يتم حشده به من طاقة ترميزية تُثريه وتُكسبه أبعاداً متعددة. كما تضفي عليه ـ في الوقت نفسه ـ **الطابع المجازي**. هكذا يشتغل العنوان «كأنه دليل يُلْمِعُ إلى معنى خفي، أو معنى مفرد للمطلعين، أو معنى ثان ينضاف إلى المعنى السطحي»[1].

من هذا المنطلق، يرى ميخائيل ريفاتير(Michail Riffaterre) أن العناوين في مجال الشعر يمكن أن تشتغل كدلائل مزدوجة؛ فهي تقدم

1 - مايكل ريفاتير: "دلائليات الشعر"، ترجمة محمد معتصم، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، ط1، 1997، ص ـ ص 164 ـ 165.

النص، وتحيل في نفس الوقت إلى نص آخر. وبإحالة العنوان المزدوج إلى نص آخر، فإنه يشير إلى الموضوع الذي تفسر فيه دلالة القصيدة التي يقدمها وينوِّرُ النص الآخر عبر المقارنة: فهذا الأخير يدرك تشابهاً بنيوياً بين القصيدة ومرجعها النصي بالرغم من اختلافاتهما الممكنة على المستويين الوصفي والسردي[1].

هذا التعدد الدلالي هو ما يسِمُ عناوين روايات «الحساسية الجديدة»؛ ويترتب عن هذا التعدد الدلالي نزوع الروائي الحداثي إلى النهل من مرجعيات فنية مختلفة ومتنوعة (تراثية وشاعرية وعجيبة)، كل واحد منها يسهم بنصيبه في سبيل إبداع مكونات نصية تتوخى خلق آفاق إبداعية جديدة.

1. تجليات العنوان التراثي في روايات «الحساسية الجديدة»

أعادت الرواية العربية صلتها بالتراث والتاريخ خلال العقود الأخيرة من القرن الماضي، وبلورت، في المقابل، عناوين خاصة تثير لدى القارئ جملة من التداعيات والإيحاءات والاحتمالات ذات العلاقة الوطيدة مع الموروث، المكتوب منه أو الشفوي، نتج عن هذا التصور الجديد صياغة جملة من العناوين التي لا تحيل على مدلولها المباشر، بقدر ما تستدعي مدلولات ثاوية في تراثنا العربي الإسلامي المتنوع والمتعدد.

كما غدا نظير هذه العناوين، يتأرجح بين «التعيين» «Dénotation» و«التضمين» «Connotation»، فهي، كذلك، عناوين متحايلة على الذائقة الجمالية التقليدية، تتظاهر بالانتساب إلى ثقافة عربية تراثية، فيما هي تستهدف

1 - مايكل ريفاتير: "دلائليات الشعر"، ترجمة محمد معتصم، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، ط1، 1997، ص ـ ص: 164 ـ 165.

تفجير هذه العناوين التراثية، ومن صلبها يتم استيلاد صيغ عنوانية جديدة لها ألقها وخصوصياتها[1].

ولقد برز العديد من الروائيين الحداثيين الذين أولوا اهتماماً كبيراً للتراث، وهذا ما تشهد عليه عناوين رواياتهم، حيث حرصوا على أن يكون التراث، هو الأساس الذي يغني تجاربهم الروائية.

ونذكر على سبيل المثال لا الحصر، العناوين التالية:

- "الزيني بركات"، "رسالة البصائر في المصائر" لجمال الغيطاني، و"تغريبة بني حتحوت الى بلاد الشمال" لمجيد طوبيا، و"من التاريخ السري لنعمان عبد الحافظ" لمحمد مستجاب، و"الطوق والإسورة" و"الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة" ليحيى الطاهر عبد الله و"من أوراق أبي الطيب المتنبي" لمحمد جبريل (مصر)...
- "ألف ليلة وليلتان" لهاني الراهب، و"سمر الليالي"(2000) (وتحكي عن الحفر في أفانين التعذيب في تراثنا الزاخر) رواية "قيس يبكي"(1988) (قصة الفلسطيني الذي يبكي)، والروايتان هما من توقيع الروائي نبيل سليمان (سوريا)...
- "حدّث أبو هريرة قال" لمحمود المسعدي، و"النخاس" لصلاح الدين بوجه (تونس)...
- "ألف وعلم من الحنين" لرشيد بوجدرة، و"نوار اللوز: تغريبة بني عامر الزوفري" لواسيني الأعرج، و"الحوات والقصر"، "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" للطاهر وطار (الجزائر)...
- " مجنون الحكم" و"مجّن الفتى زين شامة" و"العلاّمة" لنسالم حميش، و"جارات أبي موسى"، و"غريبة الحسين"لأحمد التوفيق، و"مدينة براقش" لأحمد المديني، و"عام الفيل" للبلى أبو زيد و"سفر التكوين" لعبد الكريم غلاب، و"الشطار" لمحمد شكري (المغرب)...
- "سابع أيام الخلق" لعبد الخالق الركابي(العراق)...
- "الوقائع الغريبة اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل" (فلسطين)...
- "الأمير الثائر" سلطان بن محمد القاسمي (1996)...(الإمارات العربية المتحدة)...
- "تحولات الفارس الغريب" لفوزية رشيد و"كف مريم"، "أيام يوسف الأخيرة" لعبد القادر عقيل (البحرين)...

فمنذ الوهلة الأولى، يتبادر إلى الذهن أن هذه العناوين تنقلنا إلى أفضية تاريخية قَصِيَّة، تحمل تداعيات الذاكرة العربية الإسلامية، باعتبارها ذاكرة موشومة تنبعث من جديد، وتستحيل مع النصوص الجديدة إلى عناوين/نصوص حية لها راهنية خاصة، في مسار الرواية العربية الجديدة.

ويندرج هذا التواصل مع التراث، من وجهة نظرنا، في صيرورة انفتاح النص الروائي على أشكال تعبيرية متعددة، ومنها انفتاحه على النص التراثي بصفة خاصة، نظراً لوجود إمكانات هائلة في الموروث العربي الإسلامي، قابلة للاستدعاء عندما تتوفر قوة المخيلة، وقدرة التأليف لدى الروائي. وهذا ما سيسمح لنا أن نتحدث - باطمئنان كبير- عن إحدى خصوصيات روايات

---

1 - في سياق إستراتيجية هذه الدراسة لن نورد عناوين الرواية التقليدية التي سعت هي الأخرى إلى استثمار المادة التاريخية، وذلك لاختلاف نمط الوعي الجمالي لدى كل من الحساسيتين التقليدية والجديدة، فبينما تعاملت الأولى (في الغالب) مع التاريخ من منظور بسيط (حيث الماضي شبيه بالحاضر، وأن الماضي مرآة تعكس الراهن في إحدى صوره أو تيماته)، سعت الثانية إلى توظيف «التاريخي» بصفته «قناعة» يقوم بوظيفة إيحائية، ويضفي تغييرا نوعيا على الشكل الروائي العربي، في إطار البحث التجريبي الذي يروم المغايرة، وينشد نموذجاً روائيا جديداً، إن على مستوى الشكل أو المعنى.

«الحساسية الجديدة» تحديداً، ولو في نطاق هذا المكون الأصغر للنص الذي هو العنوان.

وتصدر هذه العناوين عن منظور حداثي، يحاول من خلاله الروائي استنفار ذائقة القارئ، ودعوته إلى تقصي مسارب النص؛ لأنها عناوين تنطرح كلمح البرق الذي لا يضيء حتماً، لكنه يستنفر البصر، ويدعو العين الكسولة للبحث عن ضوئها الخافت. فالعناوين على هذا الشكل، تراهن على الآتي، ولا مكان للمعنى باعتباره واصلاً يصل المتلقي بالنص، ويذلل له ولوج عالم الرواية، كما سبق مع عناوين الروايات التقليدية.

على هذا النحو، فإن العناوين التراثية، تروم التمويه بلغة التراث وبنفس الماضي. إذ النسج على منوال القدماء هو «أسْلَبَة» خادعة، توقع القارئ في حيرة من أمره من جهة، وتبتغي تفجير هذا التراث واستثماره في أشكال التجريب التي تتيحها طبيعة القول الروائي على الخصوص من جهة ثانية. كما أنها تردم الهوة بين ماض يراد منه أن يصبح جثة هامدة، وحاضراً منقطعاً عن ماضيه.

إنها رؤية جديدة للعنوان تستهدف ترهين هذا التراث وتحيينه، بتعدد أشكال استدعائه، سواء في شكل عناوين تراثية، أو نصوص مرجعية تحيل عليه (أي على التراث)، إن صراحة أو بطريقة متضمنة. إذ تتعالق هذه النصوص بغيرها، عبر أنواع من العلاقات والوشائج التي تربط «النص الأصل» بـ«النص اللاحق»[1].

---

1 - يجب التفريق بين الروايات التي تستثمر التراث، وبين الروايات التي لها عناوين تفتح من عوالم التراث. لذلك وجب التنبيه إلى أننا لسنا بصدد الحديث عن الروايات التي استندت على التراث في الحكي، بينما كان هاجسنا المركزي هو فرز بعض العناوين ذوات الملمح التراثي أساساً.

من هذا المنطلق، فإن اختيارنا للخوض في قضايا العنوان فرض علينا فحص الإشكاليات الأساسية التي تعد بمثابة منطلقات للتفكير في موضوع العنوان: بنياته وسائله وأهدافه، قبل الوصول إلى الهدف الأخير الذي لا يقل أهمية، ألا وهو الانتقال من مستوى الوصف النظري إلى مستوى الدراسة التحليلية.

ويبدو أن إميل حبيبي في روايته الشهيرة: **"الوقائع الغريبة اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل"**[1] كان شديد العناية في اختيار النصوص المحيطة، ومطلع الرواية، ونهايتها. وهذا الاعتناء، مكّن هذا النص الروائي من اكتساب فُرادة دلالية منفتحة على مواضعات كتابة متميزة، لها عبيرها الخاص. بدءاً بطبيعة تشكل عنوان الرواية، وآفاق الانتظار التي يفتحها، مروراً بصورة الغلاف المراوغة التي لم تكن أقل غنى وخصوبة من باقي العتبات الأخرى، وصولاً إلى العناوين الداخلية، بكل ما توحي به من خلال علاقاتها بسياقات تلفظية لها مقاماتها التداولية الخاصة.

وإذا ما حاولنا أن ندلف عالم رواية: **"الوقائع الغريبة اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل"** قصد التعرف على ملامح التجديد فيها، فلا بد أن نلج إليها من المدخل الرئيسي الذي يتمثل في بوابة عنوانها الطريف والمركب، والذي يعود بنا إلى تقاليد التراث الشعبي القديم، ليربط، من خلاله، صلته مع الجذور التراثية من جهة، ويعلن موقفه الفني مما هو سائد من الكتابة الروائية التي باتت في حاجة ماسة إلى دماء جديدة تضخ في شرايينها، لانتشالها من حالة التكرار والنمطية من جهة ثانية.

وتقوم منهجية مقاربة العنوان، في هذا المقام، على تناول العنوان الدال بتقطيعه إلى مكوناته البانية له، قصد البحث عن المداليل الرمزية والجمالية

---

1 - إميل حبيبي: "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل"، روايات الهلال، دار الهلال، العدد 474 يونيو 1988.

الحاضرة، سواء في العنوان ذاته، أم في علاقته بالنص بأكمله؛ لأننا سنجد امتداداً واسعاً ومتنوعاً لثيمات العنوان في المتن من بدايته إلى نهايته.

- فما هي خصوصيات الصياغة التركيبية، والحمولات الدلالية التي تؤهل هذا العنوان لكي يكون علامة فارقة في تاريخ عناوين الرواية العربية الحديثة؟

2 . مكونات عنوان:

"الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل"

ما يلفت انتباه القارئ، منذ الوهلة الأولى، هو طبيعة صياغة التشكيل العنواني للرواية التي يحيلنا، بطريقة غير مباشرة، على عينة من العناوين التي كانت مألوفة في الثقافة العربية الإسلامية. من سمات هذا اللون من العناوين طول بنيته التركيبية، إذ كان القدامى يستهدفون شدَّ القارئ عن طريق هذا النوع من العناوين التي لازم السرود العربية القديمة، والتي علة ما يوظِّفُ «لاستيفاء المعنى، وتقريب الدلالة إلى فهم المتلقي»[1].

يمكن التعرف بسهولة على الملمح التراثي في عناوين إحدى رواياته الأخيرة التي لا تخلو من غرابة، ويتعلق الأمر بروايته: **"سرايا بنت الغول"** (1992)، والملمح التراثي الطريف ذاته، يطفو في عنوان مسرحيته: **"لكع بن لكع"** (1980).

أما عنوان :**"الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل"** فيفصح عن تقاطعات ضمنية، تجمع بين بعض مفاصل صورة الغلاف ومحفل العنوان. ذلك أن عملية القبض على المرأة (صورة الغلاف) توحي بأننا إزاء

1 - شعيب حليفي: "النص الموازي في الرواية (استراتيجية العنوان)"، مجلة: "الكرمل"، العدد 46، 1992، ص:86.

عملية اختطاف أو اعتقال، ومن ثمة اختفاء المعتقل. بيد أن ما يلفت انتباهنا مباشرة هو أن العنوان يشير إلى الشخصية بالتذكير لا بالتأنيث، الأمر الذي سيجعل مهمة تطابق صورة الغلاف مع مضمون العنوان أمراً غير وارد ما دام العنوان يخبرنا بوقائع اختفاء سعيد أبي النحس، وليس إحدى شخصيات الرواية الأنثوية. وهنا سيغدو أبو سعيد هو المختفي من صورة الغلاف الحاضر في مضمون العنوان، وسيصبح اختفاؤه إشكالاً ملغزاً منذ العنوان إلى نهاية الرواية.

فلا نكاد نقرأ عنوان الرواية حتى نجابه بمفارقة تجعلنا نحس بالدهشة وتدفعنا إلى التأمل. فالعنوان طويل نسبياً، وليس طول العنوان وحده هو ما يثير الدهشة، «بل ما يتضمنه من تضاد ذي دلالات متعددة. فلو تأملنا كلمتي «الوقائع الغريبة» لوجدنا أن الكلمة الأولى تشير إلى وقائع أي أحداث حدثت، والثانية تشير إلى أن هذه الوقائع غريبة أي غير متوقعة أو غير محتملة الحدوث، وهي وقائع غريبة تدور حول اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل»[1]. فهناك تضاد بين الوقائع الغريبة في اختفاء، وتضاد بين السعادة والنحس.

وتجدر الإشارة إلى أن مدلول جزء معين من العنوان: «الوقائع الغريبة في اختفاء...» يؤشر إلى بنية الرواية البوليسية. ومن قرائن هذا النوع من الروايات: لفظة «الوقائع» بصيغة جمع (أي مجموعة من الأحداث التي وقعت للشخصية في الزمان والمكان...)، وكذا طبيعة وصف هذه الوقائع بالغرابة. في الوقت الذي يحيلنا العنوان، كذلك، على سير أطوار التحقيق، خلاله يكشف المحقِّقُ عن وقائع غريبة لم تخطر على بال المحقق ولا على بال القارئ، وهنا يكمن المبدأ التشويقي الذي من شأنه أن يحول مجرى التحقيق جملة وتفصيلاً. فصفة الغرابة، تجعل ما وقع من أحداث ووقائع يدخل في نطاق ما ليس مألوفاً.

1 - شكري عزيز الماضي: " أنماط الرواية العربية الجديدة"، سلسلة عالم المعرفة(الكويت) العدد 355 سبتمبر 2008، ص:26.

فمن هذه الزاوية، تستمد الرواية عناصر الجذب والإثارة والتشويق في الإلحاح على معرفة تفاصيل الوقائع التي ينعتها الكاتب بأنها «غريبة» دون أن يغيب عن بالنا أن هناك بحث عن شيء مفقود (ليس على الطريقة البوليسية هذه المرة)، يتجلى في البحث ـ بدون جدوى ـ عن الكنز الذي له رمزية خاصة في: "ألف ليلة وليلة"، حيث يبني الروائي عليه وحدات سردية سماها «حكاية» مثل حكاية :"الثريا التي رجعت تسف الثرى"، و"حكاية الجد الأكبر للمتشائل"، و"حكاية السمكة الذهبية".

على هذا المنوال، يمكن اعتبار البحث عن الكنز، بوصفه رمزا لا حقيقة، من الأحداث التي تثير تشويق القارئ، وتضعه في صورة الحكايات العجيبة، إلا أنه في النهاية سيكتشف أن حبيبي عمد إلى نيمة البحث عن الكنز في تقاطع جدلي مع البحث عن الحقيقة المفقودة، وهذا هو مربط الفرس في عملية البحث هذه.

فسعيد نفسه يخبرنا منذ الصفحة الأولى بأنه اختفى ولم يمت. ولم ينضم إلى فدائيين، ولم يعفن منسياً في زنزانته، كما قد يتوهم البعض. وهذا كله يرجح أن اختفاءه والدعوة إلى البحث عنه «رمز للبحث عن الذات واكتشاف القدرات الكامنة فيها، فالبدء في البحث والراجعة والاكتشاف يقود إلى الثقة في النفس ويعزز التفاؤل»[1].

أما الجزء الثاني من العنوان (أي «سعيد أبي النحس المتشائل»)، فيحيل قارئه على مفارقات عديدة في التسمية، وما يستتبعه ذلك التوسيم الإسمي من توقعات متفاوتة ومختلفة. هذه العلاقة المتداخلة هي التي تبرر لنا طبيعة التركيب العنواني وتسوغه، إذ بموجبه يصير الاسمان اسماً واحدا: «المتشائل»، وفق عملية رياضية بديهية، يمكن صياغتها على الشكل التالي: (سعيد + النحس = المتشائل).

1 - شكري عزيز الماضي: " أنماط الرواية العربية الجديدة"، سلسلة عالم المعرفة(الكويت) العدد 355 سبتمبر 2008، ص:32.

من هذه الزاوية، يمكن الرجوع إلى منطلقين أساسيين يحضران في خلفية صوغ هذا العنوان، الأول: له علاقة بالرواية البوليسية (الاختفاء)، والثاني: له علاقة بالشخصيات التراثية (المقامات وحكايات جحا).

3 ـ "المتشائل"، التراكيب اللغوية ومدلولاتها

من يقرأ تسمية «المتشائل» لن يستسيغ طبيعة تحت هذه اللفظة للوهلة الأولى. إلا أنه بعد أن يفرغ من قراءة النص، سيكتشف بعض المسوغات التي جعلت لهذا الاسم الغريب ـ تركيبياً ـ ذلك الحضور البارز طوال أطوار الرواية.

أ ـ المتشائل أو التوسيم الاسمي المفارق:

توفق إميل حبيبي في نحت تسمية «المتشائل»[1] التي تتضمن صفتي: المتفائل والمتشائم. هاتان الصفتان لازمتا شخصية سعيد طوال مراحل الرواية، وهي تسمية لا تحال لها نظيراً في لغة الضاد.

ويمكن إعطاء الكثير من الأمثلة التي تجرأ الروائي فيها، وخرج عن القياس المعمول به في النحو العربي. فقد اعتبر ـ على سبيل المثال ـ شكسبير اسماً قابلاً أن يُشْتَقَّ منه الفعل، فجاء على لسان سعيد هذا الكلام الساخر: «فلما سألتني: من أين أتتك هذه الحكمة؟ أجبتها: من يوم ما شكسبرتني حراس السجن»[2]. ويبدو أن الملفوظ غريب على لغة

1 - وسيكتب لاحقاً الروائي المصري صنع الله إبراهيم رواية موسومة بـ "أمريكانللي" (2003). وهو عنوان طريف يمكن تفكيكه إلى وحداته المعجمية الأولية:"أمري كان لي". كما أنه قد يحيل على ما ينسب إلى ما هو أمريكي في زمن غدا فيه الزمن الأمريكي هو زمن كلي الحضور وكلي السيطرة على كل شيء...

2 - إميل حبيبي: "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل". مرجع سابق، ص: 146.

الضاد ويحمل العديد من الدلالات، «لأنه يلخص أحداث مأساوية بلفظة واحدة»[1].

ولا يغيب عن خُلْد الروائي التباس العنوان في صيغته التركيبية المتناقضة هاته. لذا نجده بين الفينة والأخرى، يبري لتسليط الضوء على قصة تركيب هذا اللفظ (متشائل)، محيلاً على أصوله التاريخية، وعلى الظروف التي أحاطت بوضعه.

ب. المتشائل ولعبة الوجه والقفا

إن شخصية "المتشائل" فضلت أن تواجه مصائب الدهر، وتداعيات المرحلة، والقدر المكتوب من خلال لعبة الوجه والقناع، لتعيش في منطقة محتلة. ومن أجل اتقاء شر المحتل، لا تتردد الشخصية في المبالغة في إظهار الولاء له، كما لا تجد غضاضة في أن تُسْدي للمحتل كل الخدمات غير الشريفة التي تسند إليها (الوشاية مثلاً). ومع كل ذلك، فسعيد لا يفلت من عقوبة الحبس من جراء حدث أو تصرف أو سلوك قد يراد من خلاله إظهار الولاء المفرط للمحتل، ينقلب على سعيد نحساً. إلا أنه عندما يكتب حبيبي عن سعيد فإنه، في الواقع، يكتب عن سعيدين: (المتشائم والمتفائل)، وهذان السعيدان يتجليان في صور متعددة، متناقضة ومفارقة للواقع:

1 ـ المتشائل: المتفائل/المتشائم: تقودنا القراءة المتأنية للنص إلى ذلك التواتر الملحوظ لتيمة السعادة، حيث يرد ذكرها كتعبير اسمي: (سعيد في بنية العنوان) ـ «فرمقني بعينين رأيت في سوادهما الواسع ينظران إلي في تعجب: سعيداً ملحاحاً وسعيداً خائفاً»[2] ـ «فقال أحد السعيدين، وكان السعيد الآخر

1 - إلياس خوري: "الذاكرة المفقودة"، مؤسسة الأبحاث العربية بيروت ط 1، 1982، ص 170.
2 - إميل حبيبي: "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل"، مرجع سابق، ص 45.

ينكمش ويتضاءل: فأنقذنا يا لها المهابة!» ـ «أسرعت إلى خالتي أم أسعد التي تكنس كنيسة الكاثوليك منذ طفولته، أو قد تستحضر نعتاً: «السعد» أو مصدراً: «سعيد ينشد أنشودة السعادة».

وللتذكير فإن ظاهرة النحس تطارد أحوال عائلة سعيد منذ زمن بعيد فكل مرة يقع ما لا تحمد عقباه من المصائب والفواجع التي لازمت شجرة العائلة، وعليه، فإن صفة النحس متأصلة في العائلة، وقدر لا مفر من أهواله وفواجعه. إذ لا يعرف هؤلاء، ومعهم أبو النحس، هل يحق لهم أن يتفاءلوا أم يتشاءموا عما يحصل لهم في هذه الدنيا. ذلك التأرجح بين السعادة والشقاء، بين الأفراح والأتراح، بين التفاؤل والتشاؤم هو الشعور الذي لاحق العائلة ومعها شخصية أبي النحس طرداً.

وتحت عنوان: **"بحث في أصل المتشائل"** يورد إميل حبيبي ما يلي: «هذه هي شيمة عائلتنا. ولذلك سميت بعائلة«المتشائل». فالصفة الموجودة في العنوان (والمسندة لسعيد وهي صفة المتشائل) تضعف شيئاً فشيئاً إلى أن يصبح المتشائل متفائلاً»[1].

2 ـ المتشائل: المضحك/سعيد المبكي: يزخر النص بالعديد من المواقف الباعثة على الضحك والأخرى على البكاء. ولقد كان أحمد الراعي مصيباً حين وصف سعيد بأنه: «مهرج عظيم، تطول قامته حتى قامة المهرج في مسرحية شكسبير«الملك لير» ويتردد مثل كل مهرج عظيم بين الانكسار والرغبة في البكاء، والضحك المغتصب يريد أن يدفع به الدموع لتعود إلى مآقيه»[2].

1 - علي الصيد: "قصة الوقائع الغريبة في "اختفاء سعيد أبي النحس" لإميل حبيبي وقصة كونديد لفولتير"، مجلة "الحياة الثقافية" (تونس)، العدد 41، السنة 1986، ص 88.
2 - علي الراعي: "الرواية في الوطن العربي"، دار المستقبل العربي القاهرة ط 1، 1991، ص 213.

إنها، بالفعل، مواقف ساخرة لها أكثر من مدلول، وتتضمن الكثير من الأبعاد وللدقة نقول: إن سعيداً يضحك بينما يبكي المتلقي في قرارة نفسه، ليس فقط لأنه يغلف المأساة بالهزل، ولكن أيضا لأن عينيه تلتقطان عناصر المفارقة الساخرة مهما كان الموقف مفجعاً.

وقد أوغل سعيد في ذلك الموقف الساخر حتى تجاوز تخوم الضحك الأسود واقترب من العبث الخالص. ذلك أن استيلاد الضحك والبكاء في الآن نفسه، هما شرطا تحقُّق المفارقة الساخرة. إذ يعترف إميل حبيبي بأهمية السخرية في حياته الخاصة قائلاً :«أرى في السخرية سلاحاً يحمي الذات من ضعفها»[1].

3 ـ المتشائل: الماكر/الساذج: أورد السارد أوجه التشابه بين سعيد وكانديد/الساذج، أو المتغابي، وذلك ما يتطابق مع ما ورد في رسائل سعيد التي يتظاهر فيها بالعياء، والحال أنه ليس كذلك، أو كما أخبره معلمه يعقوب: أن الرجل الكبير الذي بات يعتقد أن إفراطه في الولاء للكيان الإسرائيلي ما هو إلا تمويه على تفريطه في هذا الولاء. ويستعيد الرجل الكبير أدلة على أن سعيداً يتغابى وهو ليس كذلك، عندما يخاطبه ذات مرة: «كنت أحسبك حمارا فإذا أنت أحمر»[2]، يعني منتمياً للحزب الشيوعي (وقد كان إميل حبيبي أحد رموز هذا الحزب أصلاً).

على هذا النحو، تأتي الأبعاد المتعددة في شخصية سعيد أبي النحس المتشائل وأنماط علاقاتها وذكرياتها، لتقدم مواقف بشرية تجمع بين الدهاء والمكر الشعبيين ـ على نمط شخصية جحا التراثية ـ وبين السذاجة الكاملة.

4 ـ المتشائل: سعيد المعارض/سعيد العميل: تهيمن صورة سعيد العميل في النص، فهو لا يخجل من الاعتراف بذلك السلوك النشاز:

1 - إميل حبيبي: "أنا هو الطفل القتيل"، مجلة "الكرمل"، العدد الأول، شتاء 1981، ص 169.
2 - إميل حبيبي: "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل"، مرجع سابق، ص: 125.

«كنت لا أنام ولا أهدأ وأنا ألاحق الشيوعيين، وأحرض عليهم، وأنظم الاعتداء عليهم، وأشهد ضدهم، واندس في صفوف تظاهراتهم...»[1]. إلا أنه سرعان ما يتضح له أن ولاءه للدولة لم ينجه من بطش العدو، ليجد نفسه مرمياً به في السجن ظلماً، ويلاقي فيه ألوانا من العذاب. هناك سيقابل سعيدا آخر، نقيضاً لشخصية بطلنا، ذلك اللقاء الذي سيولّد اليقظة عند سعيد أبي النحس، ويحفزه على الثورة على ذاته المستسلمة والخنوعة. وفي هذا السياق ستظهر في الأفق تباشير تحول المتشائل من العمالة إلى المقاومة.

5 ـ المتشائل: الهازم /المهزوم

إن المهزوم، من وجهة نظر المنتصر، لا وجود له في ذاته؛ لأن وجوده يساوي الاسم الذي اختاره له المنتصر، الأمر الذي يعني، وفي مفارقة ساخرة، أن المنتصر يلغي المهزوم ولا يقتله، ففي قتله اعتراف به أو شيء قريب من الاعتراف. أما مأساة «المتشائل» فتكمن في حضوره وغيابه في آن؛ فهو غير موجود في ذاته، وموجود في الاسم «المتشائل». وهذه المفارقة هي التي تبرر اختراع صفة «المتشائل»، الذي لا هو متفائل ولا متشائم، بل «شيء هجين يئوس بينهما، كما لو كان ينتسب إلى جنس خاص من البشر»[2].

وسواء ضحك «سعيد» من وجوده المقلوب، أم أضحك عليه غيره، فإنه لا محالة يرد على شرط وجودي ظالم، حدُّه الأول الموت المباشر، وحدُّه الثاني الانتحار البطيء. ولهذا السبب وغيره، فإن رواية «المتشائل» وهي تتناول الحكايات تهدمها في الآن عينه، وتنشر مع الضحك الأسود أسئلة متواترة، قاسمة الضحك إلى وجه مدمى مثقل بالرعب، بمعنى آخر:

1 - إميل حبيبي: "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل"، مرجع سابق، ص: 67.
2 - فيصل دراج: "نظرية الرواية والرواية العربية"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط.1، 1999، ص 211.

«إن الضحك من التاريخ سؤال، وأن الضحك الأسود من التاريخ إجابة هاربة عن سؤال رهيب»[1].

ولقد كان لا بد من إقناع المتلقي بهذه الصفة المزدوجة اللصيقة بشخصية سعيد (أي التشاؤم والتفاؤل)، صفة الشخصية «المحظوظة» وفي الآن عينه «المنحوسة»: محظوظة لمكوثها في الأراضي المحتلة، ومنحوسة لما يصيبها من تبعات قاسية وعبثية، جراء الخضوع الظالم لسيطرة المحتل.

وعلى هذا الأساس، تصر شخصية سعيد على التنكر للوجه الحقيقي لذاتها، مسلمة بانتصار الآخر وهزيمة الأنا، وتعيسة في محاولة اختراعها لحياة جديدة، ولغة جديدة، ومواقف جديدة، وإلغاء كل مواجهة صريحة بين المهزوم والمنتصر؛ لأن المواجهة تفترض الحفاظ على الوجه وتدمير القناع، أو تفترض سيطرة الوجه على القناع، «كما لو كان يعتقد أن إلغاء الذات شرط إنقاذها، وأن تأكيد الإلغاء سبيل إلى ازدهار الذات الملغاة، حتى تحول الإلغاء الذاتي للوجود خياراً ومهنة ومصيراً»[2]. إن مأساة «المتشائل»، تكمن في وجود قوامه «المفارقة»، فهو وجود من خلال منطق الآخر/العدو، وهو المنطق الذي يفقده أهلية الوجود كمواطن فلسطيني كامل المواطنة.

وعندما نتأمل جيداً مواقف هذه الشخصية وسلوكها، فإننا لا نجد لها وجوداً في الواقع. إنه وجود وهمي، ينتقل معه «المتشائل» من موجود حقيقي ـ مواطن ـ وفقاً لمعايير المواطنة إلى كائن هجين، ممسوخ، عاجز عن أن يكون فاعلا في دينامية ما يجري في الواقع.

---

1 - فيصل دراج: "نظرية الرواية والرواية العربية "، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط:1، 1999، ص:212.

2 - فيصل دراج: "إميل حبيبي: تقنية الحكاية وبنية السيرة الذاتية "، مجلة: "الكرمل"، العدد 52، صيف 1997،ص:190.

والظاهر، أن هذه الوضعية المفارقة استطالت في حالة المتشائل، إلى أن حوّلته كياناً صامتاً صمت المتواطئين، ما دامت وضعية «التُخَرُّس» (نتيجة الصمت المطبق) لا تزيد الشخصية إلا «ترَخُّصهُ» (أي يصبح رخيصا وضيعا)، على حد تعبير فيصل دراج.

كل هذه المواصفات المفارقة، أحالت بطل الرواية إلى «لا شخصية». فسعيد لا يمثل دور البطولة كما هو متعارف عليها في الآداب الفلسطينية، من خلال عينة الأبطال المقاومين، الفدائيين، الشهداء، الأسرى في الزنازين الإسرائيلية...فالمتشائل هو، في النهاية، «البطل اللابطولي: ضحية المفارقة وكبش الفداء»[1].

ولئن كان الاسم يساوي المسمّى، فإن "المتشائل" «اسم لمخلوق هجين، وتحديد لجنس جديد من البشر»، ليس له وجود مستقل الذات خارج لعبة القناع هاته. فقدر هذه الشخصية أن تُنيخ دائماً للمحتل، ولا تقاوم التطبيع بقدر ما تبرره، كما تعتبر الاستسلام بديلاً عن المقاومة، مما رهن سلوكها ومواقفها لمرضة العدو. وهذا الأخير لا يفتأ يذيقه ألوان المهانة والمذلة. فكلما أراد سعيد أن يكون مفرطاً في ولائه انقلب الولاء، بسبب سوء الفهم والتقدير من قبل العدو، عقوبة وإبعاداً.

4 . استراتيجيات التسمية في "ـالمتشائل"

إن استراتيجية «التسمية» في رواية: "...المتشائل" هي ضرب من الترميز التواصلي الذي يروم الروائي إقامته مع القارئ الفَطِن. حيث يلاحظ أن النسيج اللغوي للرواية مرصع بألفاظ منحوتة مشعة، وألفاظ

---

1 - سامية محرز: "المفارقة عند جيمز جويس وإميل حبيبي"، مجلة: "عيون المقالات"، العدد الثاني 1986،ص:117.

يحتاج القارئ في بعض الأحيان إلى بذل مجهود تأويلي كبير للبحث عن معانيها، كما «تُستخدم الهوامش بكثرة لشرح ألفاظ أخرى»[1]. فالعمل الشخصيات لها دلالاتها الخاصة، «وبعض الكتاب يألفونها إلى حد أنها تخرج من وجودها الورقي إلى إثارة شحنات من العواطف والمعاني وينسون أنهم من اخترعوها»[2].

على هذا المنوال، تثير التسميات المبثوثة في تضاعيف: "المتشائل" صوراً شتى في مخيلة المتلقي الحاذق، وهي صور تساعده على تفكيك بعض شفرات النص السرية. فرؤية الروائي لهذه التسميات غير محايدة، لأن التسمية - بالنسبة إليه - مرتبطة بعوالم السخرية، وبأسلوب ترميز الحقائق والمعطيات في نسجه لخيوط تحرك الشخصيات.

من هنا يمكننا القول: إن التسمية لدى إميل حبيبي ليست مجرد ممارسة لغوية، بل إنها استبطان لعوالم عميقة، تتيح للروائي أن يقول الكثير من الأشياء من خلال هذه التسميات/الرموز.

إن العناوين الساخرة تدخل في نطاق السخرية من الأسئلة الحاسمة أمام أشكال الدوغمائيات. إذ لا يجرؤ الكاتب أن يقول كل ما يفكر فيه بصراحة وشفافية، وتظل دائما ثمة مناطق وحالات وأوضاع مسكوت عنها يفعل استحضار أشكال التدابير الزاجرة والقامعة لحرية التفكير والتعبير. فوجدها الاستعارات الساخرة، توريةً أكانت أم مجازاً قادرة على تحقيق هذا التواصل غير المباشر، وتبليغ الأفكار بطريقة يغلب فيها التلميح على التصريح، والإيماءة الساخرة على الفضح والتعرية.

---

1 - شكري عزيز الماضي: "أنماط الرواية العربية الجديدة"، مرجع سابق، ص:26.

2 - محمد عز الدين التازي: "مغامرات"، مطبعة الساحل، ط:1، 1994، ص: 133

وعلى ضوء هذه الإستراتيجية، عمد إميل حبيبي إلى حقل التسميات الساخرة والمفارقة، التي تستحضر الكثير من الأبعاد السياسية والثقافية والاجتماعية، حيث يعيدنا السارد إلى شجرة عائلة الشخصية، قصد الحفر عن أصل التسمية وفصلها: «إن اسمي، وهو سعيد أبو النحس المتشائل، بطابق رسمي منطقياً. وعائلة المتشائل عائلة عريقة نجيبة في بلادنا»[1]، كما يرجع بنا السارد إلى أن النسب يعود إلى جارية قبرصية من حلب اقترنت بتيمور لنك، لكنها استغفلته وفرت مع أعرابي آخر فطلقها حين وجدها تخونه، وهذا ما ورّث بقية الأجداد والأحفاد بعد ذلك، صفة الزواج الذي لا بد أن يستتبعه الطلاق إلى أن قامت الدولة العبرية، «وبعد النحس الأول، في سنة 1948، تبعثر أولاد عائلتنا...»[2].

أما تسمية الفتة بـ«يُعاد» فلها أكثر من مدلول. فبعد أن حصلت الوشاية بـ«يعاد»، سيتم إبعادها عن الأرض من طرف العدو، وهذا ما أضفى على اسمها طابع النوسان بين العودة والإبعاد بين الداخل والخارج (إشارة من الروائي إلى فلسطيني الشتات). ذلك أن إميل حبيبي اشتق من العودة اسم الفتة من خلال صيغة الفعل المضارع (كلمة «يُعاد» باعتبارها مبنية للمجهول، قد تفيد معنى تكرار العودة أو عدم نهايتها عند حدٍ)، هذا التضاد اللفظي يؤلف مقابلة بين حركتين مختلفتين[3] تحيلان على دلالات متعلقة الذهاب والإياب، الهروب والصمود الداخل والخارج...

من التسميات الأخرى الأكثر إيحاء هي تسمية «باقية» (إحدى شخصياته الروائية). هذه الكلمة ممهلة لقصة علاقة المتشائل مع «باقية» وارتباطه الشديد

---

1 - إميل حبيبي: "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل"، مرجع سابق، ص: 18 .

2 - المرجع نفسه والصفحة نفسها ص: 18 .

3 - قصة الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس ...."، مرجع سابق، ص:86.

بها. ولفظ «باقية» يذكرنا بتسمية العرب في أول عهدهم، وتقسيمهم إلى عرب بائدة وعرب باقية. وعلى ما يظهر؛ فإن حبيبي اتخذ هذا الاسم منطلقاً في تقسيم العرب الفلسطينيين إلى عرب باقية ولاجئين رحل.

فلا مناص من الاعتماد على كل تلك التأويلات لمحاولة استنتاج أبعاد الشبكات الدلالية المختلفة التي تصور لنا تصويراً قصصياً موحياً دور العرب الباقية في إسرائيل، أليسوا هم العرب الذين أجبوا المتمردين على منطق الآباء «كتمرد «ولاء» ابن المتشائل على منطق والديه»[1]؟

5 . أية علاقة بين المتشائل و إميل حبيبي؟

ينثر إميل حبيبي شذرات من سيرته الذاتية في روايته: "المتشائل"، ولكنه لا يقدمها لنا بالطريقة التقليدية التي تعتمد الصراحة والدقة في التطابق بين الشخصية الروائية، وشخصية المؤلف. ولكي يناقض الروائي هذا النوع من الكتابة المألوفة ويعارضه، فإنه لن يقدم لنا تاريخاً ثابتاً، أو وقائع كاملة، أو حقائق نهائية لأحداث السيرة الذاتية المفترضة، وإنما سيخضع كل شيء للتفتيت والتفكيك، وبعدها يترك لنا الروائي مهمة إعادة التجميع والتركيب والتوليف.

هكذا نجد أن العديد من الباحثين لا يخفون العلاقة الوطيدة بين الشخصية الرئيسية (أبو سعيد) ومؤلف الرواية (إميل حبيبي)، ما دامت هناك عديد من القرائن التي تدعم هذا التصور. فقد عاد إميل حبيبي إلى حيفا عام 48 عبر الأردن ولبنان ثم الجليل، ودرس من قبل في عكا، وتمكن من اللغة العربية، وكتب المقال الساخر، وأجاد العبرية، وصمد مع عرب الداخل رافضاً مبدأ الهجرة...وهو فوق هذا كله، ذو ثقافة واسعة، قرأ «كنديد» لفولتير والتراث

1 - علي الصيد: " قصة الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس ...". مرجع سابق، ص:86.

العربي، ابتداء من امرئ القيس مروراً بالجاحظ وأبي حيان التوحيدي وابن جبير، وانتهاء بتوفيق زياد وسميح القاسم ومحمود درويش...

ولقد اعتبر عادل الأسطة أن سعيدا هو إميل حبيبي نفسه[1]، كما رأى فيصل دراج أن الرواية في مستواها الظاهري «سيرة ذاتية، وإن كان الشكل الفني يخلق منها سيرة ذاتية مقلوبة[2]. وعلى الرغم من كونها تتخذ طابع الملهاة السوداء، والهجاء النقدي المر المذاق، ففي ثناياها تتبدى معالم أدب الإنسان المضطهد.

نستطيع القول، من جهتنا، إن اللجوء إلى السيرة في مثل هذه الحالات ينمُّ عن تأكيد وجودي عميق لذات تواجه الآخر الذي يهددها. وسواء أتمّ الإفصاح عن طبيعة العلاقة بين سعيد وحبيبي أم نفيها، فإن الرواية لا تخفي إدراجها لبعض المعطيات السيرذاتية المتعلقة بإميل حبيبي (=المؤلف) بصيغة مرموزة في كثير من الأحيان، وزرعها في تضاعيف السرد هنا وهناك. وقد أفقد هذا الإجراء السيرة الذاتية شيئاً من ثقلها المرجعي، وألبسها لوساً جديداً، وأضفى عليها قيماً دلالية مغايرة للاضطلاع بغايات ومقاصد مختلفة عن طبيعة السرد السير ذاتي الصرف.

فالرواية، من هذه الزاوية، تتضمن بعداً سيرذاتياً لأنها بمثابة ومضات وترسبات منبعثة من المعيش الذهني للكاتب ومسيرته النضالية (انتماؤه إلى الحزب الشيوعي الإسرائيلي) والمهنية (اشتغاله بالصحافة) والأدبية عموماً (من أبرز كتاب الرواية الحداثية). لكن هذه الومضات السيرذاتية حلّت في تشْيين بلاغي مغاير، أعادها إلى مطبخ المعنى مرة أخرى، ورهن معطياتها بقدر تأويلي جديد. من هنا سرُّ تميز هذه الرواية، ومهارة حرفة الروائي في صياغتها.

1 - عادل الأسطة: "صورة اليهودي في رواية إميل حبيبي «الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل» "، مجلة : "مشارف"، العدد 7، آذار 1996، ص: 93.

2 - فيصل دراج: "إميل حبيبي: تقنية الحكاية وبنية السيرة الذاتية"، مرجع سابق، ص:192.

من هذا المنطلق، يصرُّ إميل حبيبي على إلغاء الوجود الذاتي لسعيد/حبيبي ويلبسه قناع الوجود الجديد: "المتشائل"، حيث يوهم سعيد نفسه والقارئ معه، على أن هذا القناع هو الوسيلة الوحيدة والمثلى لاتقاء شر المستوطن الغاشم.

غير أن ما ترسخ بعد ذلك هو أن شخصية سعيد استمرأت لعبة الوجه والقناع، ليتحول القناع إلى وجه والوجه إلى قناع، حتى بدا هذا الأخير هو الوجه الحقيقي الوحيد لسعيد. فحدود الفصل بين الوجه والقناع في شخصية سعيد تبدو واهية. إذ لا يستطيع القارئ معها أن يميز بين الشخصية في حقيقتها، والشخصية بما هي رمز أو قناع. فالقناع يأخذ دور الوجه والقناع، في حين يتداعى الوجه تحت وطأة النسيان. وهذا ما عبر عنه جيمس سكوت في كتابه: **"المقاومة بالحيلة"** قائلا: «إن أولئك الذين تجبرهم السيطرة على وضع قناع على وجوههم، سيكتشفون ذات يوم أن وجوههم قد نمت بحيث صارت توائم القناع»[1].

فالوضع الذي أدمنت عليه شخصية سعيد أثار العديد من المفارقات التي يعج بها النص الروائي، والتي تخص بنية تركيب العنوان، إضافة إلى مظاهر أخرى في النص لها ارتباط بسلوك الشخصية، ومواقفها تجاه ما يقع من حولها ولها. غير أن ما تجدر الإشارة إليه في هذا المقام، هو أن الوقائع الغريبة لا تبدأ بتصوير حياة سعيد منذ ولادته، «كما أن سعيداً إنسان (دون العادي) في بلاهته الظاهرية وجبنه وتخاذله، والسيرة ـ كما هو معروف ـ غالبا ما تكتب وتدور حول الشخصيات العظيمة أو المهمة»[2]، وهذه مفارقة فنية كبيرة في هذا النص...

1 - فيصل دراج: "إميل حبيبي: تقنية الحكاية وبنية السيرة الذاتية"، مرجع سابق، ص 189.

2 - شكري عزيز الماضي: " أنماط الرواية العربية الجديدة"، سلسلة عالم المعرفة(الكويت) العدد 355 سبتمبر 2008، ص: 28.

6 ـ نموذج "المتشائل" في الآداب العالمية

لا يغيب عن الذهن مدى العلاقة الوطيدة التي تجمع بين شخصية سعيد الروائية وشخصيات أعمال أدبية مشهورة. في هذا الصدد تحدث الكثيرون عن علاقة سعيد بشخصية «رودان» في رواية: "اليهودي التائه "Le juif errant" للكاتب الفرنسي أوجين سو(1804-1857) (Eugène Sue)، كما عقدوا مقارنات بين سعيد وبين شخصية «ليوبولد بلوم» في رواية: "عوليس" "Ulysses" للروائي الإيرلندي جيمس جويس(James Joyce) . دون أن يغيب عن بالنا ذلك الشبه المميز بين شخصية سعيد وشخصية «كانديد» (Candide) المشهورة في رواية فولتير الموسومة بنفس الاسم :(أي "كانديد").

1 ـ بين رودان و«المتشائل»:

كُتِب الكثير عن شخصية «اليهودي التائه». وهذه الشخصية هي في الأصل تعود إلى قصة ذلك اليهودي الذي دفع السيد المسيح بخشونة يستحثُّ خطاه، وهو في طريقه إلى الصَّلْب. وحسب بعض الروايات، فإن السيد المسيح قد ردَّ عليه قائلاً: «أنا ذاهب، أما أنت فستبقى حتى أعود ثانية». لذا فإن اليهودي قد حُكم عليه بأن يضرب في الأرض هائماً على وجهه إلى يوم القيامة.

فقد صادفت هذه القصة هوىً في نفوس العديد من المبدعين، ولاقت رواجاً كبيراً، استمد منها المبدعون مادة خصبة في كتاباتهم الشعرية والقصصية والسردية، كما عرفت هذه القصة طريقها حتى الفنون التشكيلية كذلك.

ومن أبرز الذين استوحوا هذه الشخصية الطريفة من شخصيات القصص العالمي، نشير في هذا المضمار إلى رواية الكاتب الفرنسي أوجين سو: "Le juif errant". إلا أن أوجه تشابه هذه الشخصية مع عوالم شخصية «المتشائل» لا تظهر من حيث المضمون فحسب، بل من حيث العنوان أيضاً.

فنحن مع المتشائل في سياق الفلسطيني التائه في الأرض والسماء بحثاً عن ضالته المنشودة، مثلما كان اليهودي التائه «رودان»(Rodin) مبغوضاً من قبل المسيحيين الموغلين في التشدد الديني[1].

وقد يكون التوظيف الساخر هنا يشير إلى معاملة اليهودي المتطرف القاسية مع شخصية الفلسطيني، الذي لا يملك حيلة في مواجهة صلف القوي وجبروته، إلا بتوعده بالمصير المأساوي الذي ينتظره، إن آجلاً أو عاجلاً.

2 . بين شخصية «بلوم» و«المتشائل»:

تعقد سامية محرز مقارنة بين كل من شخصية ليوبولد بلوم في رواية "عوليس" "Ulysses" لجيمس جويس الشهيرة، وشخصية سعيد أبي النحس المتشائل، من حيث هما اسمان يجمعان بين الكثير من المتناقضات، والمفارقات.

ففي تشكيل اسم «بلوم» هناك تناقض بين ليو(أسد) وبلوم (زهرة تتفتح)، فالاسم يجمع بين الشراسة والوداعة في آن واحد ونستطيع القول: «إن بلوم هو الأسد الوديع بحق، وهذا في حد ذاته مفارقة (...) وسعيد يجمع أيضا بين الضدين: السعيد والنحس، التفاؤل والتشاؤم»[2].

3 . بين «كانديد» و«المتشائل»:

من بين أهم وأشهر الروايات الفلسفية والخيالية رواية الأديب الفرنسي فولتير التي كتبها عام 1761. وتدور أحداث الرواية عموما حول شخصية كانديد (الساذج) الذي يعتبر شاباً بريئاً، يفكر في أموره العامة والخاصة

1 - علي الصيد: "قصة الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس..."، مرجع سابق، ص:88.
2 - سامية محرز: "المفارقة عند جيمز جويس وإميل حبيبي"، مرجع سابق، ص:118.

بحسن النية، وبرؤية متفائلة للعالم، يتوسم الخير في الجميع ويثق بهم، وبعد أن اكتشف عمه العلاقة بابنته الجميلة طرده من القصر، ليواجه كانديد الحياة على حقيقتها، ويكتشف أن كل ما علمه له معلمه كان غير حقيقي...فهل بقي كانديد متفائلا بالرغم مما حصل له؟

لقد تغيرت نظرته للحياة، ولم يعد متفائلا كليا، ولا متشائما كليا، لهذه نجده ينهي قصته بفكرة أساسية مفادها: «Chacun cultive son jardin»، بمعنى أن كل ما يقع لنا من خير أو شر هو مما نصنعه نحن...

وبالعودة إلى علاقة سعيد بشخصية كانديد نجد أن سارد الرواية لا تفوته الإشارة إلى الشبه الكبير بين «المتشائل» وبين "كنديد". وفي هذا السياق، يخاطب سعيداً صديقه الفضائي في الفصل المعنون بـ"الشبه الفريد بين كنديد وسعيد": قائلاً: «كنديد متفائل، أما أنت فمتشائل»، فيما يجيبه سعيد: «هذه نعمة خص بها قومي من دون بقية الأقوام...»[1].

فهذه الشخصية، بهذا الكم الهائل من المفارقات أحالته في النهاية إلى «لا شخصية»، فهو لا يمثل دور البطولة، كما هو متعارف عليها في الآداب الفلسطينية، من خلال عينة الأبطال المقاومين، الفدائيين الشهداء، الأسرى في الزنازين الإسرائيلية؛ لأنه في النهاية «البطل اللابطولي: ضحية المفارقة، وكبش الفداء»[2].

ويمكن اعتبار صفة: "المتشائل" المتناقضة هي الصفة التي بلورها الخطاب السياسي العربي الحديث، الذي قبل أنصاف الحلول على صعيد الصراع العربي الإسرائيلي بصفة عامة، والقنوع بالحد الأدنى في المفاوضات مع المحتل (اتفاق غزة وأريحا)، وهي أنصاف حلول جعلته يرضى حتى بما دون طموحات الشعب الفلسطيني، في ظل أمة عربية تزداد فيها مظاهر التردي والتفرقة والتشتت.

1 - إميل حبيبي: "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل"، مرجع سابق، ص: 74.
2 - المرجع نفسه، ص:117.

وفي هذا السياق الضمني، وبعد سنوات من إصداره هذا العمل الروائي الطريف، سوف يكتب إميل حبيبي في افتتاحية العدد الأول من مجلة: "مشارف" في أغسطس 1990 ما يلي: «العلكم تذكرون أنني لم أجد من موئل لسعيد أبي النحس "المتشائل" في وطنه سوى في رأس خازوق، ولم يدر في خلدي في ذلك الزمن السحيق، أن الخازوق هو مكان عال يصلح منه الإشراف على آفاق قرن جديد وألف جديدة من السنين، بل لم يدر في خلدي أن لا يجد شعبي مكانا في وطنه، بعد هذا العمر الطويل سوى خازوق. ولكن حتى ولو كانت هذه صورة الواقع الحقيقية فإننا نفضل رأس الخازوق فوق تراب الوطن على رحاب الغربة كلها. فقد وجدناها كلها حرابا، وفراشها أشبه بفراش فقير هندي: رؤوس مسامير أو خوازيق صغيرة وكبيرة على قدر المقام»[1].

هكذا يغدو عنوان هذه الرواية في مجمله توضيباً محكماً لجملة من المواقف المتناقضة، سعى الروائي عبرها إلى تكريس ثلاثة نماذج بشرية دفعة واحدة: شخصية المنهزم، وشخصية المنتصر، وشخصية اللامنتصر واللامنهزم؛ وإن شئنا أن نقول باختصار شديد: صيغة «المتشائل».

ويمكن تلخيص شخصية «المتشائل» بعبارة واحدة: إنه نقطة تلاقي وانصهار ثنائيات لا حد لها، كما يكشف ذلك بوضوح المنجز الأدبي للرواية. والواقع أن شخصية سعيد أبي النحس المتشائل بكل نواحي ضعفها، وبكل ما فيها من سخرية مريرة، وبكل ما تقع فيه من ورطات مضحكة، تُؤمِّنُ في النهاية للرواية شيئاً ثميناً لكل عمل فني يرنو إلى ما هو سياسي، فقد جنّبته السقوط بين شقي الرحى المألوفة: «الخطابة الرنانة من جهة وتزييف الواقع وتمجيده من جهة أخرى»[2].

---

1 - عادل الأسطة: "صورة اليهودي في رواية إميل حبيبي"، مرجع سابق، ص: 12.

2 - علي الراعي: "الرواية في الوطن العربي"، مرجع سابق، ص: 217.

في الأخير لا بد من التأكيد على أن طبيعة تكوين هذا العنوان يُعَدُّ سابقة فنية في تاريخ الرواية العربية من حيث الصياغة والمحتوى، حيث تراوح بين التصريح والتلميح، بين المراوغة والإشارة، بين البعد الأيقوني ونقيضه، مما أهّله لحمل صفة التحديث عن جدارة واستحقاق، متجاوزاً بذلك الصنيع الفني المكرور من عناوين الروايات العربية التقليدية، وحتى الحداثية منها.

رابعاً ـ مظاهر شاعرية العنوان

شكّل البعد الشاعري، إلى جانب الملمح التراثي، رغبة ملحة لدى الروائي في تجريب أشكال فنية جديدة على مستوى الصياغة والمعنى، ذلك أن تلك المتغيرات في الأنظمة اللغوية والرمزية التي تعرض لها الصوغ العنواني مكنته من الانفتاح على ممكنات فنية جديدة، تتجدد معها دماء الرواية العربية الجديدة عامة. إذ أصبح العنوان ينأى عن تلك النثرية السطحية البسيطة التي طبعته مع الرواية التقليدية، وغدا أكثر التصاقا بالعوالم الشاعرية والرمزية والاستعارية.

وتتأسس «شاعرية»[1] هذه العناوين، في نظرنا، على صيغ جمالية واستعارية ومجازية تخلخل أفق انتظار القارئ التقليدي، وتستحثه على استحضار الشعر

---

1 - ينهض الملمح الشاعري بالأساس على اللغة الشاعرية «La poéticité»، ذلك أن لكل من الشعر والنثر أسلوبه الخاص الذي يميزه عن غيره فاللغة التواصل المألوفة تنتمي إلى مستوى اللغة المعيارية، بينما تنزاح اللغة الشاعرية عن هذا المعيار وتتجاوزه، إنها تهدم اللغة العادية، وتروم تشكيل استراتيجية لغة أخرى، وفقاً لتصور أمبي،إذ اللغة الشعرية تنزاح عن لغة النثر الخالقة، كما أنها تقف أحياناً على النقيض منها، لتؤسس لنفسها منطلقات منطقية وتركيبية وجمالية خاصة. وما تمثله الصيرورة الإيحائية في هذا المجال، هو ما يمكن التعبير عنه بتعدد المدالول، حيث يصبح المدلول الاستعاري متمدياً إلى المعنى الثاني (في إطار لعبة العناوين اللازمة والمتمدية) لا إلى معناها المرجعي المألوف، والجاري استعماله. وهذه الصيرورة تؤدي لامحالة إلى تنشيط مقولات المضمون الكامن واللامقول والمسكوت عنه.

وبنياته في تناسق هارموني مع فضاء النثر، وذلك في اتجاه خلق خصوصية ما للرواية، تنهض على فعل الانزياح عن نثرية العنوان المألوفة في أفق تحقيق شعرية خاصة به.

على هذا المنوال، تغدو كتابة العنوان ممارسة إبداعية جوهرها العدول وخرق المألوف والمغامرة في الدلالة وإيجاد علاقات وجودية مغايرة بين الأشياء، حيث تتولد عن هذه الانزياحات، على مستوى صياغة العنوان، دلالات جديدة عذراء، تنفتح على أكثر من قراءة وتأويل.

كما أن استفادة الروائي الحداثي من «الركام الكلاسيكي من جهة، ثم الوعي بأهمية العنوان، وتغيراته من جهة ثانية»[1]، أفسح المجال لبروز عينة من العناوين التي استعارت الصيغ التعبيرية الكلاسيكية للعناوين التراثية ذات النغم الصوتي المسجوع[2]، إذ يلعب المستوى الصوتي دوراً راجحاً في بنية الملفوظ العنواني، الأمر الذي يجعلنا نستحضر الوظيفة الشعرية أو الجمالية المهيمنة التي ينتجها ذلك الدفق الصوتي، المنبثق عما في تركيبة العنوان من سجع ثري.

وهذا الأمر يخلق شعوراً بوجود إيقاع له دبيب لا يمكن تغافله لدى التوقف المتأني عند الجانب الموسيقي، أو الإيقاعي للعنوان، أو باختصار التركيز على «الدال الصوتي» «Le signifiant phonique».

---

1 - شعيب حليفي: "النص الموازي في الرواية (إستراتيجية العنوان)"، مرجع سابق، ص:88.

2 - ويمكن التمثيل لذلك من خلال عنوان رواية مؤنس الرزاز: "متاهة الأعراب في ناطحات السحاب" (1986)، فإلى الجانب الإيقاعي البارز المبني على المقاطع المسجوعة يفصح مضمون هذا العنوان عن روح مفارقة عجيبة، وتضاد دلالي كامن ما بين مفاصل العنوان، حيث يشكل التركيب اللغوي التالي "متاهة الأعراب" نقيضاً لمنطوق "ناطحات السحاب". بالإضافة إلى عناوين روائية معاصرة أخرى نشير منها إلى "در الصدف في غرائب الصدف" (1972) لفتح الله مراش، و"المختصر من ترخصات الكوارثي" لأحمد طليمات، و"الجناح الهيمان بنبع ركاة الوسنان" لعبد المالك المومني...

ونستطيع التوقف عند بعض النماذج التمثيلية للعناوين التي تنحو منحى شاعرياً، وهي كما يلي:

- "رحيل البحر" لعز الدين التازي، و"وردة للوقت المغربي" لأحمد المديني، و"الضوء الهارب" لمحمد برادة ، و"جنوب الروح" لمحمد الأشعري، و"العشاء السفلي" لمحمد الشركي، و"شجيرة حناء وقمر" لأحمد التوفيق...(المغرب).
- "ذاكرة الماء، محنة الجنون العاري" لواسيني الأعرج... (الجزائر).
- "سأهبك مدينة أخرى"، "هذه تخوم مملكتي"، "نفق تضيئه امرأة واحدة"، وهي ثلاثية أحمد إبراهيم الفقيه،و"نزيف الحجر" لإبراهيم الكوني...(ليبيا).
- "شبابيك منتصف الليل" لابراهيم درغوثي، و"إفلاس أو حبك درباني" للبشير خريف... (تونس).
- "تصاوير من التراب والماء والشمس" ليحيى الطاهر عبد الله، "انكسار الروح" لمحمد المنسي قنديل، "عطش الصبار" ليوسف أبو ريه، و"صخب البحيرة" لمحمد البساطي... (مصر).
- "لا تنبت جذور في السماء" ليوسف حبشي الأشقر، و"انتحار رجل ميت" و"فرس الشيطان" و"حكاية زهرة" لحنان الشيخ، "باب الشمس" لإلياس خوري... (لبنان).
- "أرواح هندسية"، و"كل داخل سيهتف لأجلي، وكل خارج أيضا"، و" للغبار، لشمدين، لأدوار الفريسة وأدوار الممالك"و"هاته عاليا، هات النفير على آخره..." لسليم بركات، و"النجوم تحاكم القمر" لحنا مينه، "الزمن الموحش"، "وليمة لأعشاب البحر" لحيدر حيدر، و"خضراء كالحقول" لهاني الراهب، و"مجاز العشق" (1998) لنبيل سليمان...(سوريا).

- **"مدن الملح"** لعبد الرحمن منيف... (السعودية).
- **"أشواق طائر الليل"** لمهدي عيسى الصقر (العراق).
- **"جناح ضاقت به السماء"** لديمة جمعة السمان...(فلسطين)...
- **"رماد الدم"** علي أبو الريش، و**"حلم كزرقة البحر"** لأمنيات سالم (الإمارات العربية المتحدة)...
- **"للصوت، فشاشة الصدى"** لمنيرة الفاضل، و**"حارس الأوهام الرمادية"** لجمال الخياط، و**"نشيد البحر"** و**"أغنية الماء والنار"** لعبد الله خليفة ...(البحرين).

ومنذ الوهلة الأولى نلفي أن هذه العناوين تنزع إلى التجريد الاستعاري، وكثافة الترميز في أغلب الأحيان دون الانقطاع عن الحسي والحدثي. بالإضافة إلى أنها عناوين مترعة بأشكال الصوغ الشاعري من خلال المكون الموسيقي (بالتكرار أو بحضور الجملة الشعرية المميزة)، وكذا بما توسم به هذه العناوين من سمات استعارية عن طريق استثمار البعد الاستعاري، على نحو يجعلها «طريقة للدلالة عن محتوى كان بالإمكان التعبير عنه بلغة مباشرة، دون أن يفقده ذلك شيئاً من ذاته»[1].

ويروم واضعو هذه العناوين الشاعرية[2] إلى قول شيء ما حول الشكل أو صنع العمل، من خلال آلية الاستعارة، باعتبارها ذلك المجاز الذي يعتمد على

---

1 - جان كوهين: "بنية اللغة الشعرية"، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1986، ص 40.

2 - هذا حال عنوان رواية "صباح الخير أيها الحزن" "Bonjours tristesse" (1954) للروائية الفرنسية فرانسواز ساغان (Françoise Sagan)، وهو من بين العناوين الشعرية التي استعارته من إحدى قصائد بول إيلوار (Paul Eluard)، ومطلعها كما يلي:

A peine défigurée
Adieu tristesse
Bonjour tristesse...

عنصر المشابهة، ويقوم على تقديم فكرة ما تحت رمز فكرة أخرى أكثر بروزا، وأكثر شهرة، حيث لا يتبقى من الفكرة الأولى إلا بعض من التماثل والتشابه بين الطرفين..

هذا ما يحيل الظاهرة العنوانية في روايات «الحساسية الجديدة» إلى واقعة جمالية عميقة، لا مجرد ظاهرة نصية عرضية. في تلك الحالة يستدعي نظير هذه العناوين تحليلاً أعمق، يفترض اعتبار العنوان مادة جمالية، تتطلب مقاربة أسلوبية وتركيبية ودلالية لإبراز آليات إنتاجها الفني.

ولقد وجد الروائي العربي الحداثي ضالته في المقام الإنجازي القائم على البعد المجازي، لإعادة تشكيل عناصر العنوان بصورة لم نعهدها من قبل في روايتنا العربية. فذلك الصنيع الفني شكل نوعا من أنواع حماية الصوغ العنواني من آفة السطحية والتكرار والمباشرة الفجة، وفرض ذلك على القارئ تخطي مرجعية القاموس ليسأل عما وراء العنوان في محاولته تشفير هذا الصوغ العنواني.

هكذا يتحول العنوان من مجرد ملفوظ عابر إلى ملفوظ يشكل نبراساً يضيء طريقة الكتابة، ويشير إلى ما هو آت. إنه مادة تذكي ألق الإيحاء بكل ما هو محتمل، وتضفي عليه نفحة الإشراق، فيغدو العنوان تعابير رقيقة الإيقاع، ملفوفة في لغة شاعرية باعتبارها لغة الصور الشعرية، ولغة الترميز والأقنعة، ولغة النطق الباطنية في الذات الإنسانية.

وللتعرف، عن قرب، على طبيعة الملمح الشاعري في عملية صياغة العنوان، سنتوقف عند نموذج تمثيلي للدراسة والتحليل. ويتعلق الأمر بعنوان روايته **"يا بنات إسكندرية"** لإدوار الخراط، وذلك لغرض البحث عن مكونات العنوان: اللغوية والتركيبية والدلالية، بالإضافة إلى الوظائف التي يضطلع بها العنوان في بناء النص الروائي برمته.

1 . تمظهرات الملمح الشاعري في عنوان، "يا بنات إسكندرية" لإدوار الخراط

إن عناوين الأعمال السردية للخراط تتجاوز تلك العناوين التي تشير بكيفية مباشرة إلى الموضوع المركزي للعمل الأدبي، بل تحشد كل الإمكانات الفنية لصهر العنوان الشاعري في البعد الرمزي.

ومن أجل هذه الغاية الجمالية، فإن عناوين رواياته تتسم، في الغالب، بكونها ذات ميسم شاعري:"يقين العطش"، "أضلاع الصحراء"،"ترابها زعفران"، "أمواج الليالي"، "اختراقات الهوى والتهلكة"، "اختناقات العشق والصباح"، "أبنية متطايرة"، "حريق الأخيلة"، "رقرقة الأحلام الملحية"، "يا بنات إسكندرية"[1]. كما أن البعض الآخر منها، يوحي باحتفاء خاص بمراتع الصبا المسترجعة عبر مصفّاة التذكر:"محطة السكة الحديد"، "حجارة بوبيللو"، "حيطان عالية"، "الزمن الآخر". ولا تخلو، كذلك، بعض عناوينه من بعد عجيب :"رامة والتنين" و"مخلوقات الأشواق الطائرة".

فالمثير للانتباه هنا، أن الخراط ينْزاح عن عموم العناوين السائدة في الروايات الواقعية بصورة عامة، كما قد تخلو بعض عناوينه من أية إشارة إلى حدث أو فضاء ما. وهذا ما يؤكده أحمد المديني لدى دراسته لطبيعة الصوغ العنواني في رواية: "حريق الأخيلة"، يقول في هذا المضمار: «إن العنوان ينبغي أن يؤخذ بوصفه أداة وتعبيراً عن «إستراتيجية» نصية تبني مشروعها بتعدد الأدوات والأشكال والأصوات، وتحرص على تأهيله، وتسويغ تعددية أقطابه بارتقاء سلم التناغم بدءاً من الكلمة الأولى في العمل إلى لا نهائية صداه في المتلقي»[2].

---

1 - بالرغم من أن هذا العنوان يوحي - ظاهريا - بالصياغة النثرية، فإنه ينطوي ، في الواقع، على أبعاد شاعرية، سنوضحها بالتفصيل فيما بعد.

2 - أحمد المديني: "حفريات في سرد البدد"، ضمن كتاب: "لقد الرواية المصرية المغربية قراءات" (مؤلف جماعي)، المجلس الأعلى للثقافة، 1998، ص:167.

ولمزيد من التدقيق في خصوصية العنوان ذي المظهر الشاعري، سنقف على طبيعة عنوان رواية :"يا بنات إسكندرية " لدراسته في مجمل مكوناته اللغوية والأسلوبية والدلالية.

1 . البنيات الناظمة لشاعرية العنوان في، "يا بنات إسكندرية"

من أجل تبيُّن التحولات العميقة للعنوان في: "يا بنات إسكندرية"[1]، باعتباره خطابا قائم الذات، منـدمجاً في الكل النصي، ومن أجل معرفة هذه المتغيرات التي شهدها حقل العنوان عند الخراط، نقترح رصد هذه القضايا النقدية في تمظهراتها التلفظية والتداولية، انطلاقا من البنيات الناظمة لشعرية هذا العنوان من خلال العنصرين التاليين:

1 . 1 . العنصر التركيبي،

السؤال الذي ظل يخامرنا في هذا المضمار هو: أين تكمن شاعرية هذا العنوان؟ هل في إيجازه أم في مبالغته، أم في موسيقيته، أم في حرصه على تجويد مظهره الجمالي الخارجي؟

يحيل عنوان رواية الخراط: "يا بنات إسكندرية" منذ الوهلة الأولى، وفي صيغته الإنجازية، على صيغة النداء. فإذا تدبرنا معاني هذا العنوان، وجدنا فيها أن المرسل لا يطلب من المخاطب (المنادى عليه) إقبالا بعينه ولا يريد تنبيهه، وإنما يرمي إلى إظهار مقاصد دلالية أخرى مغايرة، نستشفها من سياق الملفوظ المقترن بصيغة النداء، ومن نوعية المخاطب.

ذلك أن المقام التلفظي الذي يجسده أسلوب النداء، انتقل في: "يا بنات إسكندرية" إلى مقام إنجازي آخر جديد قد يحيل على إظهار الإعجاب، كما قد

---

1 - إدوار الخراط :"يا بنات إسكندرية"، دار الآداب، بيروت، 1990، ط:1.

يؤول إلى نداء باطني لاعج، يرتد إلى عوالم الاستذكار التي لا تخلو من لذّات مختلفة على المستوى الروحي. فهذا التعدد في استعمال أداة النداء على المستوى التركيبي خلّص العنوان من بعده الإخباري الصرف، ليطاول معاني خفية تنجلي قسماتها انطلاقا من القراءة العمودية للنص بعد ذلك، وليمتد ذلك التكثّر الدلالي ليشمل معاني يتناسل بعضها من البعض الآخر.

كما جاء الملفوظ الاسمي الواقع بعد أداة النداء نكرة (بنات)، ولم يقصد منه التعيين والتعريف[1]، الشيء الذي يجعل من هذه الأداة، في السياق ذاته، أحد مؤشرات إضاءة عتمات باقي النصوص المحيطة، في حين يبدو التعتيم في طبيعة ورود المنادى عليه بصيغته غير المحددة.

على هذا النحو، فإن عبارة "بنات إسكندرية" تفترض ما هو عام، ما دامت لا تقدّمُ على تعيين الأسماء بمسمياتها. وبالتالي فإن الشخصيات غير المحددة يمكن نعتُها بكونها شخصيات مجهولة أو مجرد أطياف وخيالات هاربة، ليست لها ملامح محددة ومشخصة.

وإذا كان العنوان سمة لشيء ما، فإنه إلى النكرة أقرب، إذ يدلنا عنوان: "يا بنات اسكندرية" على شيء يكتنفه نوع من الإبهام، ثم يكون الكشف والتعريف بعد ذلك بذكر الخصائص والسمات، ومن ثم كانت النكرة أخف على الذوق العربي السليم من المعرفة، يقول سيبويه: «واعلم أن النكرة أخف عليهم من المعرفة، وهي أشد تمكنا، لأن النكرة أول، ثم يدخل عليها ما تعرف به. فمن ثم أكثر الكلام ينصرف إلى النكرة»[2].

---

1 - سيتم التوقف عند هذه النقطة فيما بعد ذلك أن النص الاستهلالي الثاني في مدخل الرواية يأتي بصيغتين متناقضتين، فبنات إسكندرية يرثن معلومات ومجهولات في نفس الآن، فتراءى وجاءات، متعينات أو بصفة إطلاقية.

2 - سيبويه "الكتاب"، تحقيق عبد السلام هارون، هيئة الكتاب بمصر 1975-1، ص 21.

وإذا كان الروائي يصرُّ على إضفاء صفة الإطلاقية والتعميم على عنوانه، فإنه بذلك يراهن على القراءة بصفتها شكلا من أشكال تحقيق النص وتحيينه، من أجل التوقف على خصوصية هذه الشخصيات/الأطياف، وطبيعة الأمكنة المستذكرة.

نستنتج مما سبق أن انزياح هذا العنوان راجع، أساسًا، إلى ما يسِمُهُ من حذفٍ وإضمار[1]، وهو حذف مضاعفٌ في عنوان: "يا بنات إسكندرية" :

أ ـ **حذف مقطعي**: باعتبار أن العنوان مأخوذ من أبيات شعرية من فن الزجل[2]، حيث مارس الخراط عملية ترحيل جزء من كل، واقتطع هذا الجزء من أصله (القصيدة)، ونقله من سياق تداولي إلى آخر (الرواية). فلا يمكن ـ في نظرنا استيعاب المعاني العميقة لمفهوم "العنونة" التي توفرها لنا الصيغة التلفظية للعنوان "يا بنات إسكندرية" إلا بتوسيع حقل القراءة، لكي يشمل باقي العتبات الأخرى.

وبالإضافة إلى الانزياح على مستوى المقام الإنجازي التلفظي لصيغة النداء، يقدم العنوان نفسه كملفوظ نثري (في الظاهر)، سيحقق انزياحا جماليا عن مبدأ "العنونة" المألوف في الرواية العربية التقليدية. وتتجلى مظاهر هذا الانزياح الأدبي في فعالية الجمع بين نثرية العنوان وتلك الشاعرية التي تنتوي خلف هذا الظاهر (النثري)، والتي سيكشفها لنا النص الاستهلالي الأول لاحقا (عتبة الاستشهاد).

---

1 - **léo Hœk: "La Marque du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle", Mouton, Paris - La Haye, 1981, p -p30-31**

2 - الاستهلال الأول في "يا بنات إسكندرية" يرد كالآتي

يا بنات إسكندريـــة	مشيكم على البحر غيّـه
تلبسوا الشاهي بنّلي	والشفـــايف سكريـه

ب ـ حذف مضموني: يترجح العنوان بين التصريح والتلميح ترجحه بين النثري والشعري، خصوصا وأن الشعر عادة ما ينهض على الإيحاء والإيماء أكثر من التقرير والتصريح، إضافة إلى أن العنوان لا يمكن فصله ـ في الغالب ـ عن السياق التداولي العام بما فيه السياق النفسي والاجتماعي والأدبي للرواية، وكذلك إستراتيجية الكاتب التي يتقصّدها من وراء هذا التوظيف الملتبس للفوظ عنوان روايته.

ولقد ساهم هذا التلاحم الوثيق بين البنية التركيبية والدلالية في خلق شاعرية خاصة طبعت العنوان. ذلك أن الحذف التركيبي يقود بشكل أو بآخر، إلى نوع من الغموض على المستوى الدلالي. كما أن العنوان يستمد جماليته الخاصة، من الامتزاج الخلاق بين الحدّين النثري والشاعري. وتبعاً لذلك، فإن كلاً من الغموض والشعرية في المحصلة الأخيرة يندرجان في سلسلة العناصر الفاعلة في تحديث الخطاب الروائي عند الخراط، وهو ما تبلوره أعماله وتجليه عناوينه بصورة أو بأخرى...

1 . 2 . العنصر الدلالي:

تجدر الإشارة إلى أن عنوان: "يا بنات إسكندرية" حمّلَ أوجه متعددة من المعاني، وذلك عبر تفجير متعة مغايرة، ضمرت مع ما ألفنه في الرواية التقليدية. فمع هذا العنوان نجد أنفسنا أمام نداء حار وغامض، تتشكل صياغته التلفظية من مكونين أساسين، وهما:

أ . المكون الفاعل

ذلك أن لفظة "بنات" على إطلاقيتها وعموميتها تزيد من حدّة الغموض. فهي شخصيات أنثوية مجهولة/معلومة، ولا تفصح هذه الشخصيات

المستهدفة عن قسماتها إلا بعد العبور إلى دواخل النص من أجل الكشف عن طبيعة توظيف الخراط للعنصر الأنثوي بصفة عامة، مع فتح أفق القراءة على أكثر من احتمال وتأويل. وهذا الإجراء الفني جزء من إستراتيجية نصية أساسية في العمل كله، فالمرأة من خلال العنوان، كما ستظهر ذلك القراءة المتفحصة للمتن، ليست امرأة محددة، ولا تلك المرأة التي يصفها أو يعيش معها فعل الحب (الجنس)، بل هي مطلق المرأة بتفاصيلها الملغزة.

ب . المكون الفضائي

تعتبر لفظة (إسكندرية) في عنوان الرواية، مكوناً لفظياً يحيل على تحديد جغرافي معين، مشحون بخيالات الصبا والطفولة الغاربة، وأيام الشباب في عنفوانه على عدة مستويات...

ولقد توفّق الروائي في اختيار هذا العنوان الذي يحيل على تحديد معين للمكان، وتعيين غير دقيق للشخصيات/الفواعل ما دامت الرواية ستتحدث عن نماذج نسائية متنوعة ومتعددة. الأمر الذي حدا به إلى أن يجعل صلة الوصل، والجامع المشترك بين هذه الشخصيات، هي صلة المكان (الإسكندرية). وهذه الصلة المكانية واسعة أيضاً سعة نوعها وتعدد تضاريسها الجغرافية من دون تحديد للزمن، إذ الزمن لا يتوقف عند إسكندرية الزمن الحاضر، بل هي إسكندرية ضاربة في عمق الماضي. وبهذا المعنى، يغدو العنوان همزة وصل بين العلاقات السياقية لمضامين الرواية المتعددة، وكأنه محاولة لإيجاد وحدة مضمون للرواية في مجملها.

كل هذه العناصر الوجدانية تجعل من المكان مساحة إبداع، وعنصر تحريض على الكتابة قبل أن تكون علامة جغرافية أو تاريخية محددة. فإلى جانب البعد المكاني، يرسم الخراط ـ بحذق أدبي ـ كل ما يتعلق بالجانب الشعوري

والخيالي والسياسي والاجتماعي لمدينة بكاملها. كما ضُفر العنوان في نسيج لغة شاعرية، يرتد سجلّها إلى طبقات اللغة الكامنة تحت الوعي، سواء بلكنتها الإسكندرانية المتميزة، التي تستمدها من المعجم العامي، أو من انتسابها الأدبي إلى فن الزجل.

2 . وظيفة العنوان في الرواية

ترتهن وظيفة/وظائف العنوان بطبيعة الاستقبال الأدبي، وبمنطلقات المتلقي الفكرية والجمالية. فإمكانات الإفضاء ـ في هذا النوع من العناوين ـ تبقى محدودة، حيث يصبح العنوان متمنّعاً، ينوس بين الترميز والإيحاء أكثر مما ينوس بين التصريح والإخبار...كما لا يحيل العنوان على خطاب قَضَوِيٍّ بعينه، بقدر ما يشكل خطابا مفتوحا، مشرعا على تأويلات مختلفة، تؤول أولا وأخيرا إلى طبيعة إلمامنا برؤية الخراط للعالم، ولنوعية توظيفه للنصوص المحيطة في متونه الروائية، وفي: "يا بنات إسكندرية" على وجه الخصوص. خارج هذه الخلفية الإيحائية المرتبطة بما هو دلالي وجمالي، لا يمكن الحسم في وظيفة محددة لهذا العنوان.

على هذه الكيفية، يمكن القول: إن ملفوظ "يا بنات إسكندرية" ذو قوة إيحائية مهيمنة يمتد في النص إلى ما لانهاية، إذ يستحضره الروائي باعتباره عنوانا من جهة، واستهلالا (البيتين من الزجل) من جهة أخرى، وتيمة مهيمنة في الاستهلال الثاني، إلى جانب حضور بنية العنوان المستمرة على طول النص بشكل مباشر تارة وغير مباشر في حالات عديدة، ويستدعيه الخراط، بالإضافة إلى ذلك، على ظهر غلاف الرواية الأخير من جديد.

إنه بنية مهيمنة في إبداع الخراط لا في هذا المتن فحسب، بل في كل أعماله الروائية والقصصية (السابقة واللاحقة)؛ هذا ما حدا بالروائي إلى

تخصيص كتاب عن الإسكندرية سماه "إسكندريتي"، ليفصل في قضايا متعددة تهُمُّ هذا المكان المأثور لديه، بصفته مكوناً جغرافياً، وأحد مراتع الصبا في الذاكرة الموشومة، ومكوناً نصياً له قيمة خاصة في إبداعاته، مقارنة مع بعض الكتاب الأوربيين الذين أفردوا أعمالهم لهذا الفضاء الجغرافي المميز (لورانس دوريل، كافافيس، عبد المجيد طوبيا، إبراهيم عبد المجيد...).

وعلى هذا الأساس، فإن انتفاء مبدأ التبسيط في التعامل مع صوغ العنوان عند الخراط، جعله يتبوأ مكانة خاصة في تشكيل مظاهر التناسق الحكائي المعين لخصوصية وأشكال صوغ الكتابة وعوالمها الممكنة، حيث يتحول العنوان إلى دائرة تدور حولها تعالقات محتملة بين النص والعنوان نفسه، حيث يشكل هذا الأخير نصاً مصغرا لبعض تيمات النص المركزي.

3 . العنوان النوعي في الكتابات السردية لإدوار الخراط

اقترح جيرار جينيت ثلاثة مصطلحات لتحديد الظاهرة العنوانية: العنوان «Le titre» والعنوان التحتي «Sous-titre» والعنوان الذي يهدف إلى بيان النوع «Indication générique»، بالإضافة إلى العناوين الداخلية «Intertitres».

في هذا الصدد تجدر الإشارة إلى أن كتابات الخراط مليئة بهذا النوع من العناوين التجنيسية (كولاج قصصي، متتالية قصصية، نزوات روائية...).

واللافت للانتباه أن الخراط شديد الهوس بالتجديد في قضايا التجنيس، وله نزوع قوي (ولا يزال) إلى توليد تسميات جنسية جديدة، سواء أكان ذلك التجديد انطلاقاً من أجناس أدبية سابقة أم مستحدثة. ويمكن التمثيل لذلك بما يلي:

النصوص السردية	التعيينات الجنسية المقترحة
"ترابها زعفران"	نصوص اسكندرانية
"حجارة بوبيللو"	متالية قصصية
"اسكندريتي"	كولاج قصصي
"اختراقات الهوى والتهلكة"	نزوات روائية

كما يلاحظ، كذلك إسقاطه التعيين الجنسي من نصيه: **"مخلوقات الأشواق الطائرة"**، و**"محطة السكة الحديد"**، تاركا النص غفلاً من أية تسمية. فقد أثار إثبات التعيين الجنسي أو تغييبه الكثير من الجدل في أوساط النقاد وهذه الإشكاليات ـ في نظرنا ـ تعيدنا من جديد إلى طرح سؤال كتابة النص الخراطي، وأفق تلقي أعماله برمتها.

ـ هل يمكن اعتبار تجنيس العمل الأدبي في نطاق المجال الروائي (على سبيل المثال) نوعاً من أنواع التحايل على أفق انتظار القارئ التقليدي، واستمالته إلى قراءة النص؟

ـ فكيف نفلح في قراءة نص إبداعي يبرم أكثر من ميثاق (روائي وسير ذاتي، روائي ونقيض الروائي، واقعي ومتخيل...)، ويفسخ جميع المواثيق في الآن ذاته؟ أو بتعبير آخر: كيف نقرأ نصاً يتكون من عدة مواثيق في الوقت الذي يثور عليها في النص ذاته؟

مهما يكن حذق الخراط في الخداع والمخاتلة والتشويش على القارئ بعقد أكثر من ميثاق معه (تارة تخيلي، وتارة أخرى سيرذاتي، وثالثة من منظور رواية سيرذاتية)، فإن الكتابة الروائية لديه تتجاوز، بانقلابيتها الماكرة، نوايا المسبقة، وتصريحاته المعلنة (اعتبار هذه الرواية رواية، وأخرى مجموعة قصصية) أو على الأقل، «تُلَطِّفُه» منها، وتضفي عليها طابع النسبية. الأمر الذي يخلص هذه التعيينات من صرامتها، ويجعلها أكثر مرونة لدى تلقي تلك النصوص.

فهذا النّماس المتنوع الأشكال في كتابات الخراط يصدم أصحاب القراءة التقليدية التي طالما اعتمدت على نصوص «الحساسية التقليدية»، وبالتالي فهي كتابات تستدعي قراءة مغايرة، تأخذ بعين الاعتبار التّقلُّب والتنقل المتداخل بين الأجناس. وذلك ما يستفز القارئ الذي يشعر برغبة ملحة في محاولة تدجين هذا النص العصيّ على التصنيف: أهو نثر أم شعر، رواية أم تاريخ، واقعي أم عجيب، فلا يكاد يستقر من ذلك على رأي.

ومهما يكن من أمر هذا الحجاج التجنيسي والتصنيفي المتعدد والمتشعب (وسواء أصنّفتْ تلك الأعمال رواية كما اقترح الروائي أم صنفت كسيرة ذاتية، حسبما يرى القارئ ـ الناقد وسواء أكانت هذه التصنيفات مألوفة أم مستحدثة)؛ فإن ما يهم في هذه النصوص أساساً هو هذه «الحساسية الجديدة» التي تميز كتابات الخراط وغيره، والتي ترقى إلى أعلى المستويات الجمالية والفنية. وليس مهماً بعدئذ التعيين الجنسي الذي تحلت فيه أو الحقل الإبداعي الذي أينعت فيه هذه الكتابة، سيما وأن الحدود بين الأنواع ـ من منظور الخراط ـ واهية ورهيفة.

4. أشكال ترابط العنوان بالعناوين الداخلية

تعتبر العناوين الداخلية بمثابة الصوت الآخر للمؤلف في توجيه عملية تنظيم قراءة النص الروائي بطريقة غير مباشرة. إلا أن ما هو ملاحظ، هو أن العناوين الداخلية في روايات «الحساسية الجديدة»، كفّت عن لعب دور المؤشر الذي يرتب خطوات القراءة، كما أحجمت عن تمثيل دور دليل القارئ كما مر بنا مع روايات محفوظ فقد أصبحت حُمّالة أوجه دلالية متنوعة، وتحولت إلى نصوص مستقلة الذات، متفاعلة ـ تفاعلاً خفيّاً مع النص في كليته.

وبالعودة إلى: **"يا بنات إسكندرية"**، سنجدها تتكون من تسعة «عناوين داخلية»، كل واحد منها عبارة عن فصل. وتتقاطع هذه الفصول فيما بينها وتترابط ترابطاً عضوياً بأكثر من وشيجة. فكل فصل يشكل علما قائم الذات (روائيا)، ولكنه ملتحم بما يليه وما يسبقه على المستوى الروائي، وليس بالضرورة أن يكون هذا التلاحم منطقياً وسببياً. هذا ما يحيل تلك الفصول إلى فصل واحد مفتوح، قابل للامتداد إلى ما لا نهاية. إنها تشكيلات إبداعية متواشجة فيما بينها، وتبرز هذه الوشائج في طبيعة العلاقة الخاصة بين عنوان الرواية وبين عنوان الفصل (العنوان الداخلي)، بين الفصل السابق واللاحق، بين المتن برمته وباقي المتون الأخرى للكاتب نفسه، سواء المتحقّق منها أو المحتمل.

لقد جاءت ملفوظات هذه العناوين موسومة بالغموض، وهذا ما يعني أن تلك الملفوظات قائمة على المكونات المجازية[1]، ومعبأة بنفس شاعري ينْزاح عن طبيعة العناوين الداخلية التي كان يغلب عليها الطابع الإخباري أو الترتيبي.

إن الغموض الجمالي في «العناوين الداخلية» يربك أفق انتظار القارئ، ويستحثّه على الوقوف ملياً عند أبعاده التركيبية والأسلوبية من أجل سبر معاني العنوان العميقة، في سياق استكشاف الدلالات الثاوية فيه، سيما وأن العناوين الداخلية غدت مجموعة لوحات تشكيلية أكثر مما هي موجهات نصية.

---

1 - ما نقصده بالغموض الجمالي، هو ذلك الغموض الذي لا يستهدف التعتيم والالتباس المطلق في استعمال العنوان، بل ذلك الغموض الذي يحمي النص من البساطة الفجّة والوضوح المبتذل، ويستحضر وجهة نظر الخراط، في هذا المجال، التي يقول فيها: «إن للعناوين منطقها، أو ينبغي أن يكون لها منطق. وهو ما لا يحدث كثيرا في هذه الأيام، إذ ترى العناوين الطويلة الغريبة التي لا تهدف إلا إلى إبهار أو إغراب أو حذلقة».
- إدوار الخراط: "تأويلات على متن «فهارس البياض»"، مجلة "القاهرة"، العددان 176 ـ 177، يوليو ـ أغسطس 1997، ص 102.

وإذا عرجنا على طبيعة العناوين الداخلية في: **"يا بنات إسكندرية"**، ألفيناها عبارة عن عناوين نوسطالجية، ضاربة في أقاصي وجدان الخراط. إنها تمط عميق من أنماط التعامل الموغل مع الممكن وما كان، وكل ما هو منفلت بتشظياته المتعددة.

على هذه الصورة، فإن العنوان التالي: **"أعمدة الخشب القديم في الموج"** ينطلق من بؤرة أساسية لتوليد المتخيل السردي في: **"يا بنات إسكندرية"**، ألا وهي بؤرة "المتذكِّر" بكل تخاييله وتباريح العشق والشوق لفترات الصبا المتخثّرة في قاع وجدان الكاتب. أما عنوان الفصل الثاني: **"بقرش لبن حليب"**، فيندرج في عينة العناوين الصادمة عند تلقيها لأول وهلة، وذلك لفرادتها وتميزها، سواء لنوسان ملفوظها الإيحازي بين النفس الشعبي أو بما يميز هذه المكونات الإيحازية من تقديم وتأخير. في حين تستوقفنا مكونات بعض العناوين الداخلية علاقات غير مألوفة: **"رصاص وأشواق اللبلاب"**. وعناوين أخرى يتداخل فيها الخطاب الروائي مع الخطاب التشكيلي (على الخصوص ما يتقاطع منها مع لوحات الفنان عدلي رزق الله) في تلاقح متميز، حتى تكاد تنتفي الحدود بين الخطابين على الصعيد الطيمي، ورؤية العالم(وهو أحد موضوعات هذا البحث لاحقا). ومن هذه المرجعية التشكيلية يصوغ الخراط أحد عناوينه الداخلية، وهو: **"النخلة والمرأة"**.

إضافة إلى بعض العناوين التي تثير بعض الإغراب: **"الثعبان والنهد الحنون"**. ومثل هذه العناوين التي تنهض على البعد الرمزي والاستعاري لا تنجلي معمياتها إلا بعد قراءة الرواية بكاملها، وإعادة قراءتها مرة أو أكثر من مرة.

في هذا الصدد نشير أيضاً إلى البعد الرمزي الذي يتجاوز في نظرنا منطوق النص، ليطول معانيه العميقة في مثل: **"غزال مضروب على الرمل"** أو: **"موسيقى الملح لا تذوب"**. إذ يتم تكثيف البعد الإيحائي وتمثل اللغة

الشعرية بصورة جلية. وهذه الشاعرية ليست قائمة على الترديدات الغنائية المؤسسة على المقاطع المسجوعة، وإنما تنهض على التوتر الداخلي في البنية اللغوية ذاتها، وعلى مجموعة من العلاقات المتغايرة والمتفاعلة بين مكونات العنوان عامة.

انطلاقا مما سبق، يمكننا القول إن كل عنوان داخلي تعتمل فيه حركة مزدوجة: حركة جاذبة، تعزله وتفصله وتغلقه حول حدوده، وحركة نابذة، تنتزعه من الانكفاء والاستقلال والاكتفاء الذاتي. فإذا نُظِرَ إليه من زاوية منفصلة، فهو يشكل كلاً مستقلاً. لكن هذا الاستقلال الذاتي محدود لأن العنوان يقوم على شكل سردي يتجسّدُ كذلك في العناوين الداخلية المجاورة له. فلا يتم تمثل العنوان الواحد إلا مصحوبا بذكرى العنوان الآخر/السابق.

إن هذه العناوين الداخلية تتشكل - في مجملها - من أبنية جمالية واستعارية ورمزية، وهذا ما يمكّنها من تنْوير الشكل كما الدلالة، وبالتالي إيجاد علاقات وجودية محتملة بين مكونات هذه العناوين. فاستيعاب دلالة العنوان الداخلي بكل مشمولاته يحتاج من المتلقي إلى ضرورة تمثل الصور البلاغية التي يتأسس عليها الملفوظ بكل مكوناتها وإيحاءاتها لضمان استيعاب مناسب لطبيعة الإنجاز القولي الذي تتكون منه العناوين الداخلية المُنْزاحة.

فغالباً ما تفتح هذه العناوين أفق انتظار محدد المعالم، ضمن صيرورة البناء الحدثي المتتابع في الرواية. ويتشكل البناء الروائي هنا من تراكم الأحداث والوقائع ما بين الفصول التي تنظم تتابع الأحداث وترتيبها، وفقاً لإستراتيجية الكاتب الخاصة في سرد هذه الأحداث والوقائع. فهذه العناوين الداخلية تغدو علامات قابلة للتأويل والتخمين والحدس، باعتبارها خالقة لأفق انتظار معين، ما دامت هي عبارة عن علامات وسيطة، قادرة على توجيه القراءة تارة وتنظيم صيرورة الأحداث تارة أخرى.

نخلص في الأخير إلى أن العنوان الداخلي لم يعد مجرد تعبير عن تلخيص لحدث ما يمكن توقع حدوثه، ولا نقطة توجيهية في ترتيب القضايا في سلسلة تتابع الأحداث وتواليها داخل النص، إنه - بالأحرى - عنوان شاعري، لا يحمل للقارئ وعود إضاءة النص، حتى وإن حصل شيء من ذلك، فإن الإضاءة تكون هشة ولا تستبطن كثافة اللامقول، منفتحةً بأفاقها على اللامتوقع.

إنها عناوين داخلية شديدة الصلة بالعنوان الرئيسي، من جهة وبالنص الروائي من جهة ثانية، فهي تعمل على استعادة الحدث/الأحداث أو تكثيفها أو تخلق فضاء يوهم القارئ، كما أنها تشكل علامات/بؤر نصية ماكرة ومخاتلة، تتجاوز وظيفتها التحديد الفقراتي للنص لتطول وظائف أخرى، تستمد من سياق نسيج النص الروائي كله.

تفضي بنا هذه المعطيات إلى القول: إن البعد الشاعري للعنوان شكّل حماية له من آفة السطحية والتكرار والمباشرة الفجة، باعتباره قيمة جمالية، تستهدف الإيحاء لا التصريح، وذلك لغرض خلق العنوان المنفتح على التأويلات المتعددة والممكنة. إذ يتم صهر النثري والشعري لخلق تشكيلة إنجازية تنْزاح عن مألوف العناوين، لتنحت خصوصيتها التي ترتد أساساً إلى ذلك التمفصل الملتبس بين الحدين التجنيسيين: النثري والشعري. إنها نموذج العناوين التي تقدم رؤية فنية، وتمثل موقفاً جماليا. كما تشكل قيمة جمالية مضافة في مضمار الصوغ العنواني عامة.

وبهذا الإنجاز الفني يؤكد الروائي الحداثي أن التوهج الشعري لا يخص العناوين الشعرية لوحدها، بل يمكنه أن يشمل،كذلك، العناوين النثرية (الروائية). وذلك من خلال توسيع دائرة المعنى العنواني وتعدد دلالاته، وتنشيط الوظيفة الإيحائية. كما أن أهمية إدراك العنوان باعتباره دالا مُشَفَّراً ينبغي تصوره في محيطه النصي، بل والتناصي كذلك.

3 ـ عناصر «التعجيب» في عنوان الروايات الجديدة

تميزت أعمال كتاب روايات «الحساسية الجديدة» بعينة من العناوين التي تدخل في نطاق ما هو عجيب وغريب. فهذه العناوين تمتلك مقدرة فائقة على المُخَاتَلة والمراوغة. فهي، بهذا المعنى، عناوين غير متوقعة، تجعلنا ـ قبل قراءة الرواية ـ في حالة اندهاش واستغراب، نظراً لما تتركه في أذهاننا من انطباعات أولية، تثير فينا أكثر من سؤال حول ما تحيل به من مضامين.

وهنا تجدر الإشارة إلى أن عنصر العجيب ـ على حد تعريف تزيفيتان تودوروف ـ هو: «ما لا يُعْرف له مثيل»[1]. إنه تلك الروعة التي تعتري الإنسان عند استعظام الشيء، فتفضي به إلى الاستغراب أو الاستنكار أو الاستلطاف أو حتى السخرية، على أساس القول المأثور: «شرُّ البليَّة ما يضحك». ويمكن، كذلك، استعمال مفهوم «العجيب»، بمعناه الشامل، في «كل ما يحدث «الحيرة» في ذهن البطل أو المتلقي. والمعنى العام يستوعب مفاهيم خاصة يمكن تحديدها من خلال قراءة جنسية لهذه العجائب من حيث بنيتها ووظيفتها»[2].

على ضوء هذه المعطيات الأولية، نرى أن الرواية ذات الملمح العجيب تنهض على ثنائيات ضدية، قائمة على جملة من التداخلات: تداخل الواقع بالخيال، المعقول باللامعقول، الإنساني بالحيواني. وهو تداخل متشابك وملتبس، يخفُّه الكثير من الغموض الناتج عن طبيعة نُزُوع الروائي إلى عوالم اللامعقول، والذي يتقاطع مع روايات الخيال العلمي في أكثر من مستوى.

---

1 - Tzvetan Todorov: "Introduction à la littérature fantastique", édition du Seul; Paris, 1970, p-p35 - 36

2 - سعيد يقطين: "ذخيرة العجائب العربية"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1994، ص 9.

فلا غرابة أن يغدو التباس المعنى في العنوان شبه مألوف على أيامنا هذه، حيث يتم تكريس العنوان ذي المعنى الطارف عوض العناوين الواضحة والبسيطة التي ألفناها في الروايات سواء الواقعية منها أو الرومانسية أو التاريخية.

ويمكن سرد نماذج تمثيلية لعناوين هذه الظاهرة النصية، وذلك على الشكل التالي:

- **"احتمالات البلد الأزرق"**، **"مدينة براقش"**، **"حكاية وَهْم"**، **"العجب العجاب"** لأحمد المديني، و**"عين الفرس"**، **"الأبله والمنسية وياسمين"** للميلودي شغموم، و**"أحلام بقرة"** محمد الهرادي،...(المغرب).
- **"وقائع المدينة الغريبة"** لعبد الجبار العش...(تونس).
- **"رامة والتنين"**، **"مخلوقات الأشواق الطائرة"** لإدوار الخراط، و**"السيد من حقل السبانخ"** لصبري موسى، و**"العربة الذهبية لا تصعد إلى السماء"** لسلوى بكر، و**"حكاية على لسان كلب"** ليحيى الطاهر عبد الله، و**"لبن العصفور"** ليوسف القعيد و**"تحريك القلب"** لعبده جبير، و**"طرف من خبر الأخرة"** لعبد الحكيم قاسم...(مصر).
- **"مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة"**، **"الدينصور الأخير"** لفاضل العزاوي...(العراق).
- **"مذكرات ديناصور"**، **"أحياء في البحر الميت"** لمؤنس الرزاز...(الأردن).
- **"موت السرير رقم 12"** لغسان كنفاني، و**"مدار الحمار"** لوليد الفاهوم...(فلسطين).

إن أول ما يواجه متلقي هذه العينة من العناوين، هو ما يسمُها من تجاوز للصيغ المألوفة في وضع العناوين التي كانت تهدف إلى إعطاء فكرة مسبقة حول الموضوع الروائي بأكمله، قصد وضع القارئ في الصورة العامة لما سيأتي من أحداث.

فالعنوان، وفق المنظور الجديد لم يعد عنصر تمهيد ولا عتبة تيسّر إمكانية ولوج القارئ إلى عوالم النص بطريقة هادئة. فقد نأت عن أن تكون علامات نصية بريئة على مستوى الكتابة الروائية. وغدت، بالتالي، علامات نصية صادمة، عالية الصنع، وهذا ما أهّلها لأن تصير موقعاً من مواقع الصنعة الإبداعية، شأنها في ذلك شأن باقي مواقع الكتابة الروائية الأخرى. كما أنها عناوين تراهن على خلخلة أفق انتظار القارئ التقليدي المعتاد الذي يتعامل مع محفل العنوان، بشكل عرضي وعابر وثانوي، وتجعله في مواجهة عناوين ملتبسة، تلقي بقارئها في تضاريس الغرابة والمفاجأة والإثارة، وعلى القارئ أن يعيد تفكيك، وبناء هذه العناوين، انطلاقاً من شظاياها المتناثرة، ومن مكوناتها المختلفة، وفق إستراتيجية قرائية جديدة، فاعلة لا منفعلة، منتجة لا مستهلكة.

وبذلك الصنيع الفني، تمنح هذه الصياغات العنوانية الجديدة أبعاداً مغايرة لمحفل العنوان في الرواية العربية. صياغات تمزج وتُؤلّفَ بين عوالم المعقول واللامعقول، بين الإنساني والحيواني، بين الحي والجامد، بين الفيزيقي والميتافيزيقي، حيث صار بوسع القارئ ـ أحياناً ـ التّعرف على الروائي من خلال توقفه عند محفل لعنوان الرواية منذ الوهلة الأولى.

ولقد انفرد أحمد المديني بهذا النوع من الصوغ العنواني الذي يحيل على أفضية عجيبة وغريبة من مثل: "احتمالات البلد الأزرق" (1995) و"مدينة براقش"(1998) و"حكاية وهم" (1992)... ففي روايته "العجب العجاب" (1999) يُعَنْوِنُ المديني فصول هذه الرواية بعناوين لا تخرج عن نطاق العجيب والغريب، حيث جاءت هذه العناوين على الشكل التالي: مهاد العجب، مركز العجب، بستان العجب، مجمع العجب، ولكل مشهد بطل أو بطلة. وهذه المشاهد يمثل «العجيب» مدارها وبؤرتها.

وهكذا أصبحت الرواية العجيبة (من خلال عناوينها) تسير على الحدّ الرفيع الفاصل بين الواقع والخيال، بين المعقول واللامعقول، بين ما يصدق وما لا يصدق. إنها في النهاية عناوين تمثل امتحاناً للنوع الروائي بقواعده الروائية المعروفة، وبمواثيق القراءة وطرق التلقي؛ بدءاً من العنوان وانتهاء بالمتن كله. ذلك أن ما هو عجيب هو كل ما يثير الحيرة، وهذه الأخيرة «لا تتحقق إلا أمام رؤية أو سماع أشياء من الصعب تصديقها أو قبولها بناء على اعتقاد ما، أو تصور ما للأشياء»[1]. وذلك ما تجلوه لنا رواية: **"أحلام بقرة"** لأحمد الهرادي بعنوانها المثير للدهشة والاستغراب.

1 ـ المفارقة والتعجيب في عنوان رواية "أحلام بقرة" لمحمد الهرادي

لم تعد مفاهيم الانعكاس والواقعية والالتزام تُلبّي حاجات الروائي المعاصر، ولا تستجيب لرؤيته الجديدة للعالم. ذلك أن أسئلة الروائي المعاصر لا تنهض على حدّ المثيل، بل تقوم على حدّ المختلف الذي يقْلِب هذه الصورة المألوفة، أو يعدّل ما لحقها من تشوّه.

ومن هذا المنظور الفني، نجد أن رواية **"أحلام بقرة"**[2] تنهض، في مجلمها، على عنصر المفارقة والتعجيب والسخرية. وهذه الظواهر الفنية يمكن تَمثُّلُها في تداخل الواقع بالخيال، المعقول باللامعقول، تداخلاً متشابكاً وملتبساً، يَحُفُّه

---

1 ـ سعيد يقطين: "ذخيرة العجائب العربية"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1994/1، ص10.

2 ـ محمد الهرادي: "أحلام بقرة"، دار الخطابي للطباعة والنشر، الدار البيضاء 1988.

الكثير من الغموض، وهذا الغموض ناتج عن طبيعية نزوع الروائي إلى عوالم اللامعقول الذي يتقاطع مع روايات الخيال العلمي في أكثر من مستوى.

- فما هي مظاهر «التعجيب» في رواية: "أحلام بقرة"؟ وما هي الطرق التي ينجز بها العنوان خداعه بما يُنكِرُه ويستبعده أو يُحبِّبُه ويطمسه، أو يحرِّفه ويزيِّفه؟

أ. علاقة العنوان بلوحة الغلاف

لا بد من التأكيد على أن صورة الغلاف لا تفصح عن ذاتها، كشكل تصويري لموجود ما، إلا بعد قراءة العنوان. فالصورة أشبه ما تكون برسم مبهم وغامض؛ صورة مرسومة بواسطة تشكيل خطي، تقربنا خطوطه في عمومها بشكل ما وبهيئة ما، لا تتبدى للملاحظ منذ الوهلة الأولى.

فالشكل الهندسي المصوَّر على لوحة الغلاف يوحي بصورة حيوانية، هي أقرب إلى شكل البقرة. وهذا التحديد غير دقيق؛ لأن الصورة تقدم لنا في سياق رمزي تلميحي، لا تقريري تصريحي. ذلك أن الصورة مستمدة من رسم لصورة البقرة عبر ما هو خطي؛ بقرة غير كاملة الأطراف (بدون قوائم ولا عينين..). أما شكل الرأس، ففيه تشويه لما هو عليه رأس البقرة في حقيقتها. وفوق رأس هذه البقرة المفترضة تتعرف على لطخة سوداء، يتوسط هذه اللطخة ثقبان بيضاوان على شكل عينين تحدقان في دماغ البقرة، وفوق هذه اللطخة السوداء شكل هندسي شبه دائري لا لون له، ويكاد يخلو من السواد وبإيجاز شديد فنحن أمام تشويه متعمد لصورة البقرة المعروف والمألوف.

ب. علاقة العنوان بالنص التوجيهي

بعد الإهداء «إلى نسيم»، يثبت الروائي قولة لفراي لويس دي ليون (Fray Luis de lèon)، يقول فيها: «وحيداً أريد أن أعيش، وحيداً لا رقيب

لي، متحللا من الحب، ومن الكراهية، ومن الضغينة، من الأمل، من القلق»[1]. وهذه العبارة تشكل أحد مفتتحات النص الروائي، وعتباته الداخلية الموجهة، ستشكل بعد ذلك تيمة أساسية من تيمات الرواية ككل.

فمن خلال ما يتضمنه هذا التعبير من تلميحات، يتوقف الدارس على عزلة الشخصية وقلقها ووضعها الاجتماعي المتفرد والوحيد. وسيكون لهذا النص الافتتاحي التوجيهي أكثر من صدى في المتن الروائي: «ها أنا الآن على قمة صخرة، تحاذي ذروة مرتفع، أتذكر أحمقي وركوني في الغار، أتفرس في مصائري المتنوعة، فمرة أنا ميت، وأنا مرة حي أسعى، على اثنين أو أربع، أجوب البراري، أو أخترق الأزقة والحواري»[2].

فلا يتعلق الأمر بانفصال الشخصية عن العائلة فحسب، بل عن المجتمع ككل. وهو انفصال لا يتردد السارد في تشبيهه بالهيام الشاعري: «حيث التشرد له معنى شاعري، والبعد عن المدينة يبدو نعيماً»[3]. ذلك ما يؤكده الناقد المغربي عبد الحميد عقار في قوله: «هذا الانفصال هو السبيل المتاح للبطل في رحلة البحث عن الذات وتمييزها عن الآخرين، بتحويلهم إلى موضوع للتصوير الهجائي، عبر تشخيص ما هم فيه يعمهون من مبتذل العادات وسقط التقاليد»[4].

إن هذه الممارسات النصية الخلفية (صورة الغلاف، الإهداء، النص التوجيهي...) ترسخ ما ورد في العنوان من التباس وإبهام، بحيث لا تيسر لنا

---

1 - محمد الفراني: "أحلام بقرة". دار الخطابي للطباعة والنشر، الدار البيضاء 1988. ص: 4.

2 - المرجع نفسه ص 40

3 - المرجع نفسه ص 14.

4 - عبد الحميد عقار: "الرواية المغاربية، تحولات اللغة والخطاب". شركة النشر والتوزيع - المدارس - الدار البيضاء. الطبعة الأولى 2000. ص: 123.

عملية العبور من خارج النص إلى النص، كما كان الأمر في وظيفة النصوص المحاذية في الرواية التقليدية. إنها نصوص محاذية تمدنا بمعلومات وإشارات شحيحة، غير مفهومة، حول مضمون العنوان، وكيفية ودواعي تحول الشخصية من شخصية إنسانية إلى شخصية حيوانية، لتبقى كتلة كبيرة من الأخبار المحجوبة عن تلقينا في منأى عن إدراكنا.

وإذا كان حرص الروائي التقليدي على أن لا يصدم قارئه، وهو ينتقل به شيئاً فشيئاً إلى عالم النص؛ فإننا نلفي القارئ للنصوص المحاذية في "أحلام بقرة" يتلقى الصدمة تلو الأخرى، منذ الصفحة الأولى التي يباغت الروائي قارئه بعنوان عجيب، ورسومات مبهمة، مروراً بالنصوص التوجيهية الملتبسة، وصولا إلى بداية الرواية المُلْغِزَة.

2 . غرابة الإسناد في ملفوظ العنوان

يتخذ الهراوي من الأسلوب التعجيبي وسيلة مركزية في الكتابة الروائية. وهذه الوسيلة الفنية تُمَكِّنُه من خلخلة العلائق المنطقية الثابتة التي تحكم أشياء العالم من حوله، وفضح تناقضاتها الداخلية، وإجلاء السكون الخادع الذي يحيط بها. إذ لا يمكن مُقايَسَة مدلول هذا العنوان بما هو مألوف ومنطقي، وإلا فهل يُعقَلُ أن تحلم البقرة على غرار ما يقوم به البشر؟ وهل يقصد الكاتب من البقرة بعدها المجازي أم بعدها الحقيقي؟

كلها أسئلة تلُفُّ القارئ وتتلبَّسه، ونطرُح به في أجواء الذهول والغموض، وهو الغموض الذي لا تبدي بعض معانيه إلا بعد أن يدلف القارئ عالم النص، مزوداً بأفق انتظار جديد كيما يتسنى له الظفر ببعض الإضاءات، في رحلة استكشافه لمغاليق النص وأسراره.

فعادة ما تشي صفة «العجيب» في العنوان بأجواء عالم ملغز، شديد الغرابة[1]. وصفة العجيب هنه هي أول ما يسِمُ الجملة الأولى من النص (أي العنوان)، سواء في طبيعته التركيبية، كما في إحالاته الدلالية الملتبسة. فما الذي يجمع، إذاً، بين طرفي هذا العنوان: "أحلام" و"بقرة"؟

لا بد من التنبيه إلى أن الحلم عادة ما تتعدد مدلولاته، وتختلف معانيه حسب السياق الذي يرد فيه. فالحلم حقيقة هو ذلك النشاط الذهني الذي يتراءى لدى خلود الإنسان إلى نومه، على شكل صور وخيالات. وقد تجيء هذه الصور والخيالات لتستجيب لرغبات الحالم، ولهواجسه الداخلية، وهي أحلام ممكنة التحقق أو مستحيلة. بالإضافة إلى أن هناك أحلاماً غير مرغوب فيها، تباغت الحالم في حلمه وتصدمه في ذروة نومه العميق، ليصحو بعدها على إيقاع هواجس غريبة مرعبة ومروعة، تثير فيه الخوف والهلع والتَّقَزُّز. وهذا ما يطلق عليه عادة «الأحلام الكابوسية».

وإذا كان الحلم ظاهرة مرتبطة بالكائن الإنساني، بالدرجة الأولى؛ فإن إسناد الأحلام لغير البشر يحيلنا مباشرة على عوالم غريبة، لا تدخل في نطاق المألوف. وهو حال إسناد ظاهرة الأحلام (إنسانية المرجع) للبقرة (الكائن الحيواني) التي لا يخطر على بال أحد منا تصور تحققها على أرض الواقع. فالصوغ التركيبي للعنوان يحمل بين طياته مفارقة صارخة، تكمن في طبيعة هذا الإسناد الغريب الوارد في بنية العنوان نفسه. إلا أن ما تجدر الإشارة إليه هو أن الحلم قد يحيل، في سياق ذاتي وموضوعي آخر، إلى تلك الأماني الفردية والجماعية التي يتوق الإنسان إلى تحقيقها، خلالها يطلق الحالم العنان لمخيلته، سابحاً في بحور الأماني العظام والأحلام الوردية.

1- Bernard Valette: "Esthétique du roman modern", Ed. Nathan, Deuxième édition, Paris, 1993, p150.

فأحلام الفتى في الروايات الرومانسية كانت في معظمها أحلام جانحة، غارقة في بحر الغرام، وهي تختلف عن أحلام شخصيات الروايات الواقعية، التي كانت مهووسة بطموح الترقي في سلم الزانبية الطبقية، الذي كان يتقلب مأساة في مسار الشخصية الروائي (نموذج روايات نجيب محفوظ).

أما أحلام المناضل الثوري فلا تقل جموحاً وسذاجة، وهذا ما تجسده أحلام الأدباء الذين آمنوا بحتمية الثورة والتغيير الجذري، لكن هذه الأحلام الثورية (اليسارية المتطرفة) لا تلبث أن تتحول إلى غبار متناثر، لا سبيل إلى تحقيقه على أرض الواقع (روايات جيل السبعينيات في المغرب على سبيل المثال)، حتى أن عبد القادر الشاوي ـ وهو أحد أقطاب هذه المرحلة ورموزها ـ لا يتردد في اختصار تلك التجربة المريرة، ناعتاً إياها بتجربة «الحلم والغبار».

وبالعودة إلى رواية "أحلام بقرة"، لا بد أن نشير إلى أن اكتشاف المونولوج الداخلي كأسلوب متميز في الكتابة الروائية له أكثر من سبب وفائدة. فهو يمكّن الروائي من الغوص في أعماق شخصياته الممزقة، وبذلك استطاع الهراوي أن يسبر غور التحولات التي حصلت في المجتمع المغربي (الثقافية والاجتماعية والأخلاقية) ما بين مرحلة السبعينيات ومرحلة الثمانينيات.

فهذه الحقبة التاريخية كانت زاخرة بالتناقضات: آمال عريضة وإحباطات كبرى، محاولات التأسيس والبناء، قعقعة الانهيارات المدوية، رفض واحتجاج وتفشي روح السخط، وعدم رضى فئات المجتمع المسحوقة، سيطرة الإحساس بالضياع والاغتراب والكفر بغد أفضل...

أما الثمانينيات فكانت بمثابة ضريح الآمال المحبطة في السبعينيات، وهي أحلام انبثقت من أتون الصراع من أجل الاستقلال والتحرر، ثم تبلورت بعد ذلك في شكل دعوات للتغيير الجذري (شعارات اليسار المغربي إبان مرحلة السبعينيات)، ولكن أحلام الاستفادة من استقلال البلد خيبت أفق الانتظار، كما أن شعارات اليسار بقدوم تباشير زمن الحلم الاشتراكي الكبير، والمد القومي المتنامي، سرعان ما وُئدتْ قبل أن تتحقق على أرض الواقع العنيد.

في هذا المناخ الذي تتراكم فيه المتناقضات، وتتضخم فيه الاستلابات، يختفي الوضوح ويسود الإبهام والغموض. وبالتالي، فإن الكاتب الحقيقي يحتاج إلى تطوير أدواته وتغيير أساليب تعبيره لاستيعاب هذه الحالة الجديدة، وذلك من أجل استيعاب هذه الفوضى الروحية والحضارية، التي أفرزتها حالات الإحساس المرير بالضياع، والفقدان.

في هذه الظروف وغيرها، طفت على السطح أحلام العصر الجديد وهو عصر من سماته الكبرى: القلق والحيرة والأرق والفوضى والعدمية. فتجسدت أحلام هذا العصر الجديد في شكل أحلام كابوسية مزعجة، تنطلق من بؤرة الهذيان والهلوسات وأحلام اليقظة التي تفرزها ليالي السهاد والأرق المستمر، التي تغدو وجعاً لا يهدأ، وألماً داخلياً لا يتماثل للشفاء.

ففي نظير هذه الأحوال الذاتية والموضوعية الموبوءة والمضطربة، يستفيق الحالم/ محمد (الشخصية الرئيسية في رواية "أحلام بقرة") فجأة على أوضاع غريبة، آلت إليها حياته المرهقة، التي غدت حياة مملة ومقرفة، ولا معنى لها[1].

وفي هذا السياق كذلك، يمكننا إدراج أحلام محمد المزعجة والمثير للرعب والفزع، إذ ليس بمقدور محمد (بطل الرواية) التصالح مع العالم الواقعي البسيط

---

1 - استطاع كافكا أن يصهر الواقع بالحلم، وهو حلم أدبي طالما راود أدباء التيار السوريالي. وقد تحقق له ذلك بفضل انفتاحه على منطقة الحلم التي تعدُّ من أغنى مناطق الإبداع، ذلك أن عالم الرواية هو «المكان الذي يمكن للخيال أن يتفجر فيه مثلما يتفجر الحلم، وأن الرواية يمكنها أن تتحرر من ضرورة الاحتمال، تلك الضرورة التي تبدو ظاهريا حتمية»

- Milan Kundera: "L'art du roman" ,Editions Gallimard, 1986 ,p31

والمألوف الذي لم تعد تجدي فيه تلك التمنيات الجوفاء، مما سيضطر للانفصال عن هذا الوسط المألوف الذي أصبح بلا طعم ولا رائحة، فيختار، بالتالي، أن يتحول إلى كائن آخر، ويولد ولادة جديدة تحوّله مخلوقاً جديداً، ما دامت إنسانيته لم يعد لها أي مدلول في الأزمنة التي يحيا في كنفها.

ومن المؤكد أن شخصية أحمد/البقرة مرت بتجارب مريرة، فقد كانت أحلامه ـ قبل مرحلة التحول ـ عظيمة، ورؤيته للعالم متفائلة، إبان زمن الطموحات السياسية والفكرية التي طالما حلم بها جيل أحمد وأقرانه...إلا أن تلك الأزمنة ولّت الأدبار، ثم بدأت المفاجآت حين اصطدمت تلك الأفكار الثورية بصخرة الواقع الصماء، ليتحقق محمد ومن يدور في فلكه، من أن تلك الأفكار والأحلام ما هي إلا محض سراب خادع.

في ظل هذه الظروف يقع الانتقال إلى نقيض الحالة الأولى (الإنسان الثوري الحالم بغد أفضل)، حيث يستسلم المرء لمصيره المظلم، ويعوض ذلك الاستسلام بخيالات لا معنى لها، في ظل وضعية مجتمعية لا معقولة من منظور الشخصية، تؤدي بصاحبها إلى اعتبار الحياة ضرباً من العبث ليس إلا.

على إيقاع هذه الصورة القاتمة، كان محمد يعيش على هامش الحياة منبوذاً؛ حياة محفوفة بالظلام المادية والمعنوية، مليئة بالآلام والأحزان. وقد دفعه ذلك الوضع الأسن، إلى أن يلوذ بعالمه الداخلي خوفاً من تيارات الحياة الجارفة، وهذا ما قوّى لديه الإحساس بالإعراض عنها، والحلول في شخصيات أخرى، قد تكون غريبة غرابة الواقع ذاته، ومعقدة تعقيد الحياة نفسها في الخارج.

وفي هذا المضمار الساخر، يقول السارد على لسان محمد: «تواترت صور وخيالات أشبه بأحلام يقظة، ولكنها أحلام شريرة وجافية، فأنا أبدو دوماً ذلك «المساعد التقني» الذي استنفذ حياته في توقع الترقيات، لكن أحلامه تتحقق جميعا إذ يصير بقرة ضاحكة تثير المجتمعات الدنيا والراقية على السواء إحساساً

بالضآلة. كان مزاجي الرمادي يرسم ما أعيشه في واقع الحال، ولذلك طأطأت رأسي وغالبت رغبة قوية النشيج حزناً على ما آل إليه أمري»[1].

ولا بد من التنبيه إلى أن للحلم علاقة بمحمد/الإنسان لا محمد/البقرة. فقد أجرى الدكتور عملية جراحية، نقل خلالها دماغ محمد إلى رأس بقرة، لكي يصير لاحقاً محمد «المُبَقَّر». لذلك لا بد من التساؤل عن هوية هذه الشخصية الغريبة الأطوار قبل إجراء العملية إياها...

فبعد قراءة الرواية، سنتعرف على أن محمد هو موظف تقني طيّب، مغلوب على أمره، قنوع، كانت له أحلام جليلة لم تتحقق، إلا أن النتيجة التي ستؤول إليها حياته هي مثوله بين يدي الدكتور الذي أكرهه على نزع دماغه، ووضعه في رأس بقرة: «كنت أسير كالحالم (...)، حسبت نفسي أنني تهت في القدم، وأن زمني انتهى بتحولي وخروجي، أدركت أن علي أن أبتدئ من البداية، لكن أية بداية؟»[2].

وتبعاً لذلك، اختزلت حياة محمد في وظيفته الاجتماعية، وغدت هي شغله الشاغل، ولم تعد له آمال وطموحات. فقد كانت قوة تخييب الآمال أقوى من قوة تحقيقها؛ والنتيجة هي انزواء محمد في عالمه الخاص، يجتر أحلامه الصغيرة التي لم يتحقق منها شيء، بفعل تهميش هذا الوجود الإنساني الفاعل الذي قد يجيل على ترجرج مرحلة تاريخية، اتسمت ـ على العموم ـ بالتراجعات والإخفاقات والانتكاسات المتلاحقة...

وصيرورة البحث عن حقيقة شخصية محمد هذه، تنجز على مراحل عبر السبر الجزئي لترسبات «الماضي»، أي لما قبل تحوُّل محمد إلى بقرة بدماغ إنساني، ومن خلال استشراف ما يُنتظر أن يصير إليه محمد

1 - محمد الهرادي: "أحلام بقرة"، مرجع سابق، ص:30.
2 - المرجع نفسه، ص:65.

الفني يأخذ منحى مفارقياً من خلال آليات توظيف «فن المفارقة»[1]، بحيث سيغدو بمثابة الصيغة الأسلوبية المهيمنة على النص من عنوانه حتى نهاية الرواية.

أما عناصر المفارقة، فتنهض على أساس محو الحدود الفاصلة بين الإنسان (البشر) والحيوان (البقر)، لتصير المسافة التي تفصل بين حرفين من حروف الأبجدية واهية ولا معنى لها، تتلاشى معها الحدود التي تفصل بين (القاف) في (بقر)، و(الشين) في (بشر). أما الباقي فكله متشابه (ب ش ر= ب ق ر). يقول السارد على لسان محمد: «عندما تَبَقْرَتُ، اختلط الأمر عليّ، هل ينفع سلوكي مع البشر أم مع البقر؟ أدركت أن لا شيء يفرق بينهما سوى حرف واحد هو حرف قد يقضي عليّ إذا لم آخذ حذري»[2]. وهذا الأمر يدعو إلى الدهشة والغرابة، حيث يأتلف في داخل بنية العنوان: الحيواني مع الإنساني إلى حد التداخل والتطابق، لكي يغدو البحث عن السبب أكثر غرابة وأصعب تقبلاً.

ويحفز البعد التعجبي في محفل العنوان القارئ على ارتياد أفق انتظار جديد وهو أفق لا يخلو من غرابة تحُفُّ النص من كل جوانبه. وقد تطرقنا إلى أهم وسيلة بلاغية لتجسيد هذه الغرابة، ألا وهي بلاغة «المفارقة».

---

1 - تحدّدُ المفارقة في أربعة عناصر

أولاً وجود مستويين للمعنى في التعبير الواحد مستوى سطحي معبر عنه ومستوى كامن لم يعبر عنه ثانياً التعارض أو التناقض بين الحقائق على المستوى الشكلي للنص، يتحتم على القارئ إدراكه ثالثاً ارتباط المفارقة بالظاهر بالرغم إلى حد التظاهر بالسذاجة أو الغفلة أحياناً رابعاً ضرورة توفر المفارقة على صحبة

- يراجع في هذا الصدد مقال نبيلة إبراهيم "المفارقة"، مجلة "فصول"، المجلد 7، العدد 11 ـ13، أبريل سبتمبر، 1987، ص 131

2 - محمد الفراتي: "أحلام بقرة"، مرجع سابق، ص 9

وجدير بالذكر أن بلاغة «المفارقة» تقوم في هذه الرواية على تيمة التحوُّل أو المسخ[1] التي تتبلور عادة في الأعمال الفنية، والتي ينزع أصحابها إلى استكشاف الهوامش المقصية من حياتنا اليومية، والمحاصرة بترسانة من القوانين والتقاليد والمحرمات التي تنتشر في وسطنا الاجتماعي والثقافي والسياسي. ومن ثم ندرك مغزى السؤال الملغوم الذي ظلما شغل بال الروائي عن «معنى الحياة؟».

إن الروائي يصدر، من خلال هذا السؤال الإشكالي، عن رؤية متوترة ومضطربة، حائقة وبائسة؛ رؤية تحتفي بقلق السؤال الذي تفرضه المرحلة، ولا ترتجل الأجوبة في كل شيء، بما في ذلك المجال الإبداعي، حيث يكون العمل الإبداعي مشروع جواب على سؤال ضمني مفترض.

وبناء على هذه الفكرة، فإن كل رواية أصيلة هي التي تقول لقارئها قولا صريحاً: إن الأشياء أعقد مما هو متصور، ولأن أن روح الرواية، كذلك هي روح التعقيد في النهاية.

أ. تيمة المسخ وآفاق تلقيها

استأثرت تيمة فعل «التحول» (والمسخ) باهتمام بعض الكتاب على مستوى الكتابة الأدبية عربياً وعالمياً. ويعتبر كافكا نموذجاً رائداً لمثل هذا النوع من الكتابات، خصوصاً في روايته المشهورة: "المسخ" "La Métamorphose". من هنا نجد أن إجراءات المسخ تمتد لترخي بظلالها

---

1 - معروف أن التحول يكون بفعل داخلي، في حين يكون المسخ بفعل خارجي...وبإرادة خارجية وذلك ما نجده في كثير من كتب التراث الإنساني. ففي "أحلام بقرة" يختلط مصدر هذا التغيير وسببه في كثير من الأحيان. غير أن ما وقع لمحمد هو عملية «مسخ» كان مصدره المؤسسة الطبية التي أجريت له عملية جراحية، فغدا فيها بعد ذلك بقرة، وبالتالي فالتغيير لم يكن داخلياً بقدر ما فرض من جهات خارجية على شخصية محمد

على متن الرواية بأكمله، ليصبح هذا الإجراء هو التيمة السائدة، المتحكمة في مواقف الشخصيات، وسلوكها وتصوراتها التي لا تعرف الثبات والاستقرار ولا اليقين.

وبالعودة إلى بداية هذه الرواية، سنجد كافكا يفتتحها على النحو التالي: «عندما استيقظ جريغوار صامصا (Gregor Samsa) ذات صباح، بعد خروجه من حلم مربك، ممسوخاً في سريره إلى صرصار هائل (énorme cancrelat)...»[1]، فتتلبس الصورة بالكامل، ويصبح الفرق بين الواقعي والخيالي منعدماً، لندخل في نطاق المجال العجائبي، والغرائبي عن سبق إصرار.

وسيستوحي كتاب مسرح العبث واللامعقول في أوربا ما يشبه ذلك الانشغال. هكذا سيصف لنا أوجين يونسكو (Eugéne Ionesco) في مسرحيته الشهيرة "الخرتيت" "Rhinocéros" (1985)، خروج جون (Jean) من الحمام وهو يصدر أصواتا حيوانية مرعبة، وفجأة يندفع خارج الحمام كما الخرتيت صوب صاحبه الذي يضطر إلى التنحي جانباً ليتفادى أن يدهسه صديقه/الخرتيت. هذا الأخير، وبعد نقاش مُحْتَدٍّ بينهما، غدا أكثر اقتناعاً بجدوى فعل «التحول» الذي طرأ على حياته، ومصرٌّ كل الإصرار على أنه المخرج الوحيد في هذه الحياة المليئة بالمتناقضات والمفارقات والآلام والأحزان...فأمام غرابة رؤية صديقه بيرينجير (Berenger)، كان إحساس جون/الإنسان قويا بكونه خرج نهائياً من شرطه الإنساني ليصبح حيواناً (خرتيتاً).

هكذا فقول جون/الإنسان، ليصبح خرتيتا/حيواناً، مقتنعاً بذلك التحول كل الاقتناع، مفضلاً أن يحيا وفق قانون الغاب، عوضا القوانين الإنسانية التي كان يحيا في خضمها، والتي كانت، في نظره، مليئة بأشكال النفاق والظلم والكراهية والعنصرية...

---

1 - Franz Kafka, "La Métamorphose et autre récits", Edition s Gallimard, 1996. p79.

ولن تكون هذه الطريقة الكافكاوية في الكتابة بمنأى عن المبدع العربي في شتى فنون القول وأجناس الكتابة. يكفينا في هذا المقام أن نشير إلى «تيقُّر» محمد في "أحلام بقرة"، بعد أن قادته جملة من الظروف، وكذا العملية الجراحية إلى أن يتحول بقرة.

انطلاقاً من التصور السابق، يمكن تحديد نوعين من التحول والمسخ في "أحلام بقرة": تحول اضطلعت به المؤسسة الطبية، حينما أكرهت محمد على إجراء العملية الجراحية، وتحول آخر قامت به المؤسسة الإيديولوجية[1] التي أشاعت قيماً حقيرة، مهينة ومرذولة في أوساط المجتمع: عامته ونخبته، على حد سواء. وذلك ما أشار إليه الدكتور مخاطباً دماغ محمد: «قضيتك سهلة...دماغك مصون وهو معي، لا فائدة من وضعه في أجهزة الدولة، أنت تعرف الحقائق»[2].

يجب التذكير بأن عملية «المسخ» التي أدت إلى تحول محمد «البشري» إلى محمد «البقري» فرضته ظروف الحياة المعقدة، بل والمستحيلة التي أجبر على عيشها وعمره لا يتجاوز الثلاثين. فحظ أحمد في الحياة سيئ، وكل الفرص ضائعة: «الفتيات، الرتب، المبالغ، العقارات، الجلسات، الأماكن، العلاقات، الإرث، الأثاث، الكتب السلطة، المعادن، الفواكه»[3]. باختصار شديد كل ما يمكن أن يجعل من الإنسان إنساناً قد سقط وضاع. وعليه، نجده قد دخل المرحلة الحيوانية حتى قبل أن يصير بقرة: «أهملت كل المطامح المقبولة من الجميع من الجل...من أجل ماذا؟؟ نعم ...من أجل أن أصير مخلوقاً بشرياً حقيقياً»[4].

---

1 - محمد الباوري: "دينامية النص الروائي"، مرجع سابق،ص:119.
2 - محمد الهراني: " أحلام بقرة"، مرجع سابق، ص:6.
3 - المرجع نفسه، ص:8.
4 - المرجع نفسه، ص:9.

وفي هذا الصدد يستعرض اليابوري سلسلة الحالات والأوضاع القابلة للتحول، ويمسُّ هذا التحول مخلوقات العالم الروائي من أصدقاء، فتيات، أشياء، أشكال، وألوان. ويهيمن على هذه التحولات الجزئية العنصر الحيواني: (ضبع، قرد قط، نعام، كلب، ثعبان، جغوار، ضفدعة، قنفذ، حمار، سلحفاة...الخ). وهذه التحولات تقع دائماً في دائرة الاحتمال؛ لأنها محكومة بأدوات التشبيه أو الشرط أو الاستفهام، لكنها على مستوى الانشغال السردي، تتموقع في دائرة الحدث الرئيس، الذي يَصُبُّ في التحول، ومشتقاته، وتنويعاته، وخصب دلالاته.

وهذا جرد لأنواع التحولات التي طرأت على المخلوقات البشرية أو الحيوانية، كما أوردها أحمد اليابوري:

الوضعية الأولى	الوضعية الثانية	الصفحة
محمد	بقرة	6
صديق محمد	جرادة	15
الأعمى	قرد	15
المخلوقات	قطط وكلاب	24
فتيات	نعام	25
البقرة السارحة	كلب	28
البنت	ثمرة	32
الأعمى	جغوار	35
البقرة	بعوضة	48
خازن النار	طيرابكر	8 ـ 90
بياض	حمار	80

بناء على هذه المعطيات، نستنتج أن ما هو مضمر من هذه التقابلات هو ما يلي:

1. محمد (الرجل الطيب القنوع...)=البقرة (الحيوان الأليف، المسالم).
2. الأعمى (المخادع والمنافق والشرير) = طيرا بَكَرْ (الطائر الصغير الحجم، صديق الأعمى الذي لا يجد متعته إلا على ظهر البقرة، يتغذى من جروحها التي أحدثتها ضربات الأعمى، يأكل الدود وينبرُزُ في كف الأعمى).

هكذا يتحول عالم الرواية إلى عالم من الكائنات المتحولة، حيث تبلغ السخرية قمتها في حديث الدكتور، وهو على وشك نقل دماغ محمد إلى جسم بقرة: «لا تخف، لأني سأحميك يا محمد ستصير رمزاً لحرية العلم، ربما رمزاً للعالم الحر»[1].

ب. بلاغة التّنكر من خلال فن المفارقة

تنهض بلاغة التنكر في هذه الرواية، بدءاً من عنوانها إلى نهايتها، على مظهرين أساسيين:

أولهما: مظهر الإنسان (محمد) النبيل الذي أجبر على التحول إلى حيوان أليف مدجن، حيث سيصبح عالمه أشبه بحرافة يعيشها في الواقع الحقيقي.

ثانيهما: مظهر الحيوان الذي يتصف بكل صفات الانحطاط، ويعيش في جسد بشري (شخصية الأعمى)، وهي الصورة المعاكسة تماماً لطيبوبة محمد. فالأعمى حيوان في جسد بشري، لا يجمعه بالإنسان إلا الصفة الفيزيولوجية، تَجَمَّعت فيه كل صفات البذاءة التي تتعدد كلما اقترب الإنسان منه، يباع أصدقاءه، لا يعترف بجبانته[2].

---

1 - محمد اليابوري: "أحلام بقرة"، مرجع سابق، ص 8.

2 - واسيني الأعرج: "أحلام بقرة "العجائبية /التأويل/التناص"، مجلة "آفاق" (اتحاد كتاب المغرب)، العدد 1، السنة 1990، ص 57.

هذا ما يحيل فن المفارقة ـ كأسلوب ساخر في الكتابة عموماً ـ إلى قناع من أقنعة التنكر في الكتابة الحداثية. و«التبقُّر» هو قناع من الأقنعة التي تنكر فيها السارد/الكاتب لطرح أسئلته المقلقة، والتي لا تطمئن إلى أجوبة حاسمة ولا إلى أفكار جاهزة، بقدر ما تنهض على أسئلة تؤرق الكاتب، وتقض مضجعه؛ أسئلة نابعة أساساً من حوض الواقع الاجتماعي الأسن.

على هذه الصورة، فإن فن المفارقة يستحيل إلى لعبة فنية تنكرية تتيح للسارد وهو قرين المؤلف ومضاعفه، أن يخترق الأجواء الصعبة الاختراق، فيعايش عن كثب، وبحرية مباذل الحياة وتفاهاتها: «سئمت لعبة الذكاء البشري، وتظاهرت بالغباء البقري الأصيل لأتقي كيدهن خوفاً على حياتي»[1]. إذ إن شخصية السارد تعي ذاتها بما هي جسد بقرة، لكن عقلها يعمل حتماً كعقول الآدميين، بما هي كائن يتحرك روائياً من موقع قوامه: التعارض بين فقدان اللسان المبين، وبين امتلاك القدرة على السرد مع ذلك[2]. فالسارد يدرك الغاية من «تبقيره»، فيجازف بوجوده كي يدرك كينونته: «كنت أبدو مثل كذبة ملفقة. أدركت طبيعتي حالاً وقررت ألا أكونها»[3].

وما يمكن تسجيله، كذلك، هو أن الرواية تقوم على بناء معماري يتسم بالدائرية. فالرحلة تبدأ مباشرة بعد العملية الجراحية التي سبقت زرع المخ البشري في جسد بقرة، مع كل ما صاحبها من أشواق وأحلام الفردوس البشري الوهمي، وتنتهي عند نحوم الدكتور ذاته الذي ينكر على محمد كل مشاهداته، حتى وإن سايره في الكثير من المواقف، حيث جيء به أخيراً «محمولاً على عربة

1 - محمد الهرادي: " أحلام بقرة"، مرجع سابق، ص:71.
2 - عبد الحميد عقار: "الرواية المغاربية، تحولات اللغة والخطاب"، مرجع سابق، ص:129.
3 - محمد الهرادي: " أحلام بقرة"، مرجع سابق، ص:8.

(كارو) مكبل الأطراف»[1]. وهناك بجانب الدكتور، يلفظ السارد أنفاسه بعد أن مدّ لسانه ليلعق أولَ شعاع ينبثق من ضوء النهار، وبعد أن صاح: «معووو»[2].

غير أن ما تجب الإشارة إليه، أن الانتقال من عالم المعقول إلى عالم اللامعقول لا تتم بطريقة تدريجية، ولا يُمَهِّدُ لها الروائي بخلق جو من التوتر الخفي، بل ندخل في عالم اللامعقول مباشرة منذ العنوان، ويكرس هذه الإجراء مع مطلع الرواية، لتنغمس بعد ذلك في أجوائه حتى النهاية.

كما أن الملاحظ، كذلك، هو أن حالة محمد تُشي بكون السارد لا يُعيدُ محمداً إلى إنسانيته، ولا يعيد الأمور إلى معقوليتها، فهو يصرُّ على أن تزول كل الحدود بين الإنسان والحيوان في حياة الشخصية الروائية. وتمشياً مع تلك الرؤية «أصبح مفهوم البقرة جزءاً من تصوره اليومي، وليس كحالة طارئة تزول بزوال الأسباب أو جدتها»[3].

إن نظير هذه النهايات تحمل في تضاعيفها دلالات أخرى رمزية، يدركها القارئ ببعد نظره. إنها نهايات تدعو القارئ ـ العارف إلى عمل مشترك يقوم به، لتجسيد المضامين المحتملة للعنوان، وذلك من خلال مبادرة القارئ التأويلية لتفكيك «اللاّمقول» «Le non- dit». وهذا هو رهان هذا النوع من العناوين...

4 ـ علاقة العنوان بالعناوين الداخلية

يمكن مقاربة العناوين الداخلية (Intertitres) في الروايات الجديدة بصفتها خطابا، ثم جزءا من خطاب عام، وأخيرا بصفتها اشتغالا ديناميا لعدد

1 - محمد الهرادي: " أحلام بقرة"، مرجع سابق، ص:86.
2 - المرجع نفسه، ص:39.
3 - واسيني الأعرج: "أحلام بقرة " العجائبية / التأويل / التناص"، مرجع سابق، ص:56.

من المكونات: لسانية وجمالية ومعرفية وتداولية. بحيث لا يمكن الإحاطة بخصوصياتها إلا بناء على مراعاة تلك المواصفات، واستكناه مكوناتها.

وتنتظم العناوين الداخلية لرواية "أحلام بقرة" في أسيقة (جمع سياق) دلالية جديدة على مستوى استعارية التركيب ومجازيته. إذ نجد أن مواصفات العناوين الداخلية لا تخرج عن إستراتيجية المؤلف العامة في الكتابة، بدءاً من العنوان الرئيسي، وصولاً إلى باقي المحافل النصية الأخرى.

فلم تعد هذه العناوين ملفوظات إخبارية محضة «Enoncés informatifs»، تلخص الحدث القادم وتقدم عنه فكرة مسبقة، بل غدت ملفوظات استعارية جد ملتبسة. وهنا تتغير أهمية العنوان الداخلي كما تتغير وظائفه، ليس من الزاوية التي يطل منها على العالم، ولا من حيث قدرته على إنتاج عوالم ذاتية أو جمعية مختلفة، وإنما أيضاً من حيث تكوينه البنيوي والشكلي، وإيقاعه الداخلي والخارجي...

على هذه الكيفية، فإن الرواية تتألف من عشرة فصول مستقلة بذاتها، ومترابطة بأكثر من خيط رفيع، يرهن النص إلى ملمحه التكاملي، وذلك عبر وحدة السارد وحضوره المهيمن. كما أن كل فصل يحمل عنواناً استعارياً، تتكفل الرواية ـ بعد ذلك ـ بالتلميح إلى مغزاه، وربطه بمجرى النص ككل. هذه الفصول «تأخذ في انفصالها واتصالها العضويين شكل أقصوصات تجعل من الثنائية والتضاد مقوّماً أساسياً في مستوى البناء»[1].

أما طبيعة تشكيل هذه العناوين، فتقوم على «فن المفارقة» (في الغالب) التي لها أكثر من حضور في تلك العناوين الداخلية.

وتنهض بلاغة المفارقة في تلك العناوين على العناصر الأساسية التالية:

1 - عبد الحميد عقار: "الرواية المغاربية تحولات اللغة والخطاب"، مرجع سابق، ص.125

- التضاد: ("كلام الليل يمحوه النهار") ـ ("عميان").
- التعبير الشعبي الساخر: ("القرعة والكاس") ـ ("الزين كحل لعيون").
- القول المفارق: ("ثلج وغراب") ـ ("لازارو في الجنة").
- العناوين الرمزية: (" شعاع") ـ ("دليل الحيرات") ـ (رماد").

هكذا نخرج من دائرة فضاء الإنسان الممسوخ الذي تتمثله تيمة العنوان، لندخل فضاء العناوين الداخلية التي تجمع ما بين النفس الساخر، والملفوظ الملغز أو الغامض. إذ تتعالق العناوين فيما بينها، وتتفاعل ضمن فضاء المفارقة المفتوح على أكثر من قراءة.

ففي فصل: "لازارو في الجنة" يصور الرواني الجنة بغير ما كنا نتوقعه، عما هو معروف عن هذا الفضاء الفردوسي، يقول السارد: «لكن ما فائدة وجودي في الجنة وأنا مجرد متسكع في جنباتها بلا رفقة ولا أنس ولا عمل؟»[1]، ويردف ساخراً في وصف أصحاب الجنة: «أصحاب الجنة الذين ذهب السكر الحلال بعقولهم»، ذلك ما يجلي صفة التضاد في عينة هذه العناوين. إذ التضاد هو نتيجة طبيعية لشخصية السارد/المؤلف التي تتراوح بين نصفها البشري (محمد) ونصفها الآخر الحيواني (البقرة)، ليصبح (التضاد) هو الخيط الناظم للعلاقة بين محمد/البقرة وبين باقي الشخصيات الأخرى.

هذه العناوين الداخلية لا تمثل بوصلة القارئ، توجهه وتهديه نحو الاتجاه المرغوب فيه، كما لا تشكل دليلاً حيّاً لمسارات انسياب الحدث وتطوره، كما كانت تضطلع به العناوين الداخلية في الروايات التقليدية، بل غدت ملفوظات منزاحة ومفارقة، من خلال انصهارها في بوتقة فن المفارقة الغني بالدلالات،

1 - محمد الهراتي "أحلام بقرة"، مرجع سابق، ص.32

الأمر الذي أدى إلى تحويلها إلى عناوين خادعة ومكرة، أكثر منها عناوين مرشدة للقارئ، وموجهة له.

من هنا وجب النظر إلى هذه العناوين في علاقتها بباقي النصوص المحاذية الأخرى من منظور الصنعة الروائية التي يندمج فيها الجزء في الكل (النص)، وفق منظور دينامي شامل، لا وفق منظور تجزيئي يعزل جملة العنوان عن نسيجها النصي. فما دامت تلك النصوص/العناوين الداخلية مدمجة في النسيج النصي العام، فلا وجود لعتبة مستقلة بذاتها، تشكل جزيرة معزولة عن الكل النصي.

وقد ساهم في هذا البعد الفني التعجيبي للعنوان قيامه على أساس فن «المفارقة» الذي ينهض على آليات التحول، وتجاور الأضداد، وخلق المفارقات. وبذلك تكون العناوين العجيبة بمثابة دعوة ضمنية من الروائي إلى القارئ العارف للقيام بعمل ما لتجسيد المضامين المحتملة للعنوان، وتحقيقها انطلاقاً من تأويلاته المتعددة؛ لأنها عناوين تختزن إمكانات دلالية حابلة بالمعاني، وتحتاج إلى قارئ يجاهد في سبيل الوصول إلى استجلاء بعض ما يثوي خلف ظاهرها.

في الأخير، لا بد من التأكيد على هذا الإصرار القوي من لدن الروائي المعاصر على إنتاج عناوين روائية تقوم على أساس التباس هذه العلامة النصية وغموضها، في مقابل وضوح هذه العلامة في الرواية التقليدية، ليستحيل العنوان إلى ملفوظ جديد يخرج عن نطاق المعقول.

كما أنه لا بد من التأكيد على أن هذه الممارسة الكتابية لدى الفرادي هي اختيار فكري وإستراتيجية فنية معاً، تبدت لنا بدءاً من العنوان مروراً بصورة الغلاف، ومنها إلى البداية الروائية، وصولاً إلى أحداث المتن الروائي، انتهاء بخاتمة الرواية.

خاتمة

من خلال هذه التصنيفات والتبويبات ذات الصبغة التمثيلية لطبيعة العنوان في الرواية العربية، نستطيع القول إن تاريخ الرواية العربية هو - بشكل من الأشكال - تاريخ عنوانها، فالعنوان يمثل صورة تقريبية لأهم محطات الرواية العربية، بكل ما تتضمنه هذه الصيرورة من حساسيات جمالية متعددة ومختلفة.

فإذا تتبعنا الصيغ التقليدية للعنوان في الرواية العربية نجدها - غالبا - ما تبدو جاهزة، وسرعان ما تستنفذ طاقاتها التعبيرية. وهذا ما ينعكس سلبا على المقاربات النقدية التي لم تلتفت إلى أهمية هذا الحقل إلا في العقود الأخيرة، حينما أصبح العنوان حمّال دلالات تعبيرية متعددة.

ففي مرحلة الروايات التأسيسية، كان الاعتماد على العناوين التاريخية (الأحداث والوقائع والشخصيات التاريخية)، وفي المرحلة الرومانسية انتقل مركز الاهتمام في توظيف العنوان إلى مجال العواطف والوجدان والطبيعة، وهذا الأمر ينسحب على باقي مراحل الرواية العربية الأخرى (المرحلة الواقعية، وروايات "الحساسية الجديدة" بالتجاهاتها الثلاثة: التراثي والشاعري والعجيب.

هذا التحقيب الروائي المقترح من خلال «تاريخية العنوان»، ليس تحقيباً نهائياً بقدر ما هو نسبي، ما دامت كل حقبة تاريخية في الرواية العربية،

إلا وتتضمن نصوصاً/عناوين صغرى تُزاح ـ بدرجة أو بأخرى ـ عن طبيعة التيار الروائي السائد في هذه المرحلة أو تلك.

وينبغي الإقرار، كذلك، بأن تحولات الصوغ العنواني يشكل في حد ذاته، تجلياً من تجليات ظهور حساسية فنية جديدة مختلفة على صعيد الكتابة والتلقي. فكل مرحلة من مراحل تاريخ الرواية العربية إلا وتبني صورة ما لكيفية صياغة العنوان، تبعاً لأسئلة القراءة، مروراً بأجوبة الكتابة. فمن خلال العنوان يبني القارئ صورة ما عن طبيعة العصر، وانتماء الروائي إلى هذه الحساسية الروائية أو تلك.

من هنا نؤكد أن البعد التمثيلي المباشر الذي كان ينهض به العنوان في روايات «الحساسية التقليدية»، هو الذي ساهم في تلك الطبيعة المحدودة لوظائف العنوان المفترضة، وقلص ـ بالتالي ـ من طاقته الإيحائية على مستوى الإبداع والتلقي، بينما سعت روايات «الحساسية الجديدة» إلى اعتبار العنوان نصاً مصغّراً، له بنياته ووظائفه وأهدافه التي لا تقل أهمية عن باقي المكونات النصية الأخرى.

وعليه، فإن علاقة النص بالعنوان لم تعد علاقة سؤال ـ جواب، بقدر ما غدت علاقة سؤال ممتد من العنوان إلى النص برمته، مروراً بالخطاب الافتتاحي الداخلي والخارجي. كما لم يعدّ العنوان هو المعنى الوحيد الذي يحدد النص، بل إن النص يساهم في خلق مرايا ومعان متعددة للعنوان.

وبهذا نكون قد أعدنا الاعتبار إلى محفل العنوان الذي طالما تمّ تجاهله، واعتبر عنصراً زائداً في معادلة إنتاج النص وتلقيه. فقد غدا محفل العنوان ضرورياً، لا مفر من أخذه بعين الاعتبار لدى كل مقاربة نصية، ما دامت هذه العتبة هي التي تسلمنا إلى عالم الداخل (النص)، من هنا يفترض في هذا الدخول أن يكون مرهوناً عند القارئ بحسن الإنصات والتأمل، في خطاب عتبة العنوان كيما يتسنى لنا العبور الإيجابي إلى داخل.

ومع هذا وذاك فإن ما توصلنا إليه من نتائج أولية في هذا الكتاب، لا نعتبرها، في الحقيقة، إلا منطلقات جديدة لدراسات نقدية أخرى قد تكون أكثر شمولية، يمكن أن تثري موضوع النصوص المحيطة لاحقاً في نقدنا العربي.

وفي الأخير لا بد من التذكير بأهم الأهداف الإستراتيجية التي ظلت الهاجس الأساس لمشروع هذا الكتاب، ومن بين هذه الأهداف:

- التحسيس بأهمية الوعي الأدبي والنقدي والجمالي بخطاب العتبات عامة وبالعنوان بصفة أخص، تجاوزاً لتلك الرؤية السلبية التي كانت تعتبر عتبات النص كما لو كانت **نصوصاً** قاصرة «**Mineur**».
- ضرورة صياغة نظرة نقدية جديدة حول موضوع العنوان، وذلك في اتجاه دمجه في بنيات وإشكاليات الدرس النقدي بصفة عامة.
- تفعيل الدور الذي يقوم به العنوان في علاقته بالنص، وفي علاقته بالتلقي على وجه الخصوص.
- الحرص البالغ على ربط عناصر موضوع العنوان بالمحيط السوسيو ـ ثقافي، وذلك للتوقف على طبيعة هذا التعالق النصي وأبعاده الفنية، والتغييرات التي تلحق هذه النصوص من جراء تلك العلاقة الجدلية المخصّبة لأسئلة الكتابة والقراءة على حد سواء.

إنها أهداف من شأنها أن تؤثر في درجة وطبيعة إدراك العنوان، وفهم مغاليقه وتحسس إيحاءاته وإحالاته. وهذا ما يُمكّنُ من الارتقاء بمستوى الوعي بأهمية العنوان: إبداعاً وتلقياً، وهذا الإجراء النقدي من شأنه أن يساهم في تطور الدرس النقدي، ورفده بموضوعات أخرى تغني آفاقه المستقبلية.

مسرد ألفبائي

Page de titre	صفحة العنوان
Seuils	عتبات
Titrologie	علم العنوان
Titre	عنوان
Sous titre	عنوان تحتي
Titre de liaison	عنوان الربط
Titre courant	عنوان سيار
Titre Rhématique	عنوان شكلي
Titre Thématique	عنوان تيمي
Titre en gros caractères	عنوان عريض
Titre accrocheur	عنوان جاذب
Titre provocateur	عنوان مثير
Titre clé	عنوان مفتاح
Titre trompeur	عنوان مخادع
Incipit	مطلع

Paratexte	نص محاذ
Peritexte	نص محيط
Epitexte	نص ملحق
F. Apéritive	وظيفة فتح الشهية
F .Abréviative»	وظيفة تلخيصية
F. Distinctive	وظيفة تمييزية
F. Désignation	وظيفة التعيين
F. Description	وظيفة الوصف
F. Connotation	وظيفة الإيحاء
F. Séduction	وظيفة الإغراء
Illusion référentielle	وهم مرجعي

لائحة المراجع والمصادر

1 ـ مراجع باللغة العربية:

1. إبراهيم نصر الله: "تجربتي الروائية وعلاقتي بالفنون الأدبية والبصرية"، (حوار) مجلة: "الطريق"، العدد 2، مارس ـ أبريل 1998.
2. ابن عبد الله الأخضر: "إشكاليات ترجمة العنوان قراءة في عنوانين"، مجلة: "نزوى"، العدد الخامس عشر، يوليو 1998.
3. أحمد المديني: "حفريات في سرد البدء"، ضمن كتاب: "لقاء الرواية المصرية المغربية قراءات" (مؤلف جماعي)، المجلس الأعلى للثقافة، 1998.
4. أحمد اليابوري: "دينامية النص الروائي"، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، 1993 ط:1.
5. أحمد مرشد: "المكان والمنظور الفني في روايات عبد الرحمن منيف"، دار القلم العربي، حلب (سوريا) ط:1، 1998.

   : "البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة 1، 2005.
6. إدوار الخراط: "يا بنات إسكندرية"، دار الآداب، بيروت، 1990، ط:1.

   : "الحساسية الجديدة مقالات في الظاهرة القصصية"، دار الآداب، ط:1، بيروت، 1993.

   : "تأويلات على متن «فهارس البياض»"، مجلة: "القاهرة"، العددان 176 ـ177، يوليو ـ أغسطس 1997.

   : "النصوص المحاذية بالنسبة لي نصوص أساسية وليس فقط محاذية"، (حوار وتقديم: عبد المالك أشهبون)، جريدة "السياسة الجديدة"، العدد 377، 8 ـ15 مارس 2002.

7. إدوار سعيد: "قسوة الذاكرة عند نجيب محفوظ"، مجلة : وجهات نظر (مصر)، ترجمة وتقديم مريد البرغوثي، العدد الخامس والعشرون ، السنة الثالثة ، فبراير 2001.
8. إلياس خوري: "الذاكرة المفقودة"، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1982.
9. أمير بقطر: "هل قراءة القصة إضاعة للوقت؟"، ضمن كتاب: "نظرية الرواية "، إعداد وتقديم محمد كامل الخطيب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1990.
10. إميل حبيبي: "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل"، روايات الهلال، دار الهلال، العدد 474 يونيو 1988.
: "أنا هو الطفل القتيل"، مجلة: "الكرمل"، العدد الأول، شتاء 1981.
11. بوشوشة بن جمعة:"جماليات بنية الخطاب السردي في رواية: تماسخت دم النسيان"، مجلة "عمان"أمانة عمان الكبرى)، العدد99، أيلول 2003.
12. جابر عصفور: "زمن الرواية"، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ط 1، 1999.
: "(ن،) سحر المو
13. جي"، جريدة الحياة اللندنية، الصفحة الثقافية، بتاريخ 2007/07/04.
14. جلابية صدقي: "القصة القصيرة من خلال تجاربهم"، مجلة: "فصول"، المجلد الثاني، العدد الرابع، 1982.
15. جبرا إبراهيم جبرا وعبد الرحمن منيف: "عالم بلا خرائط"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط:2، 1992.
16. جبرا إبراهيم جبرا:"معايشة النمرة "، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط:1، 1992.
17. جرجي زيدان: "تطور أرمانوسة المصرية"، منشورات المكتبة الشعبية، بيروت (ب.ت).

18. جليلة الطريطر: "في شعرية الفاتحة النصية ،حنا مينه نموذجاً"، مجلة :"علامات في النقد"، العدد 19، سبتمبر 1998.
19. جميل حمداوي: "السيميوطيقا والعنونة"، مجلة: "عالم الفكر"، المجلد الخامس والعشرون، العدد الثالث، يناير/مارس 1997.
20. رجاء النقاش: "أدباء معاصرون "، كتاب الهلال، (ب، ت).
21. رشيد الضعيف: "الرواية الممتعة هي بالضرورة رواية سائلة متسائلة"، حوار أجراه كمال الرياحي، مجلة"عمان" (الأردن)، العدد 126، 2005.
22. رشيد بنحدو تحت عنوان: "حين تفكر الرواية في الروائي"، مجلة: "الفكر العربي المعاصر"، العددان: 67/66 ، تموز/آب 1989.
23. رشيد يحياوي: "الشعري والنثري"، منشورات اتحاد كتاب المغرب، مطبعة فضالة، 2001.
24. رفيق رزق سلوم:"أمراض العصر الجديد"، ضمن كتاب:"نظرية الرواية"، إعداد وتقديم كامل الخطيب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق،1990.
25. سامية محرز: "المفارقة عند جيمز جويس وإميل حبيبي"، مجلة: "عيون المقالات"، العدد الثاني، 1986.
26. سعيد بوطاجين: "فشل عنوان الكتاب قد يؤثر على النص!"،(حاوره: بشير مفتي)، جريدة "القدس العربي"، 2006/08/22.
27. سعيد يقطين: "ذخيرة العجائب العربية"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط:1،1994.
28. سمر روحي فيصل: "الرواية الإماراتية تعريف ونقد"، مجلة: "الرافد"، (الإمارات العربية المتحدة)، العدد67، أكتوبر 2003.

29. سيبويه: "الكتاب"، تحقيق عبد السلام هارون، هيئة الكتاب بمصر، م:1، 1975.
30. شعيب حليفي: "النص الموازي في الرواية (استراتيجية العنوان)"، مجلة: "الكرمل"، العدد 46، 1992.
31. شكري عزيز الماضي: "أنماط الرواية العربية الجديدة"، سلسلة عالم المعرفة(الكويت) العدد 355 سبتمبر 2008.
32. صبري حافظ: "البنية النصية لسيرة التحرر من القهر"، في رواية: "الشطار"، دار الساقي، ط:4، 2000.
: "جماليات الحساسية والتغير الثقافي"، مجلة: "فصول"، المجلد السادس، العدد الرابع، يوليو/أغسطس/سبتمبر 1986.
: "فمالك الحزين» الحداثة والتجسيد المكاني للرؤية الروائية"، مجلة: "فصول"، المجلد الرابع، العدد الرابع، يونيو/أغسطس/سبتمبر 1984.
33. صبري موسى: "أحلم باتحاد قوي للمثقفين"، حاوره: عبد الرحيم العلام ومحمد بن رياح، جريدة: "العلم" (الملحق الثقافي)، العدد 764، السبت مارس 1992.
34. صنع الله إبراهيم: "تلك الرائحة"، دار قرطبة، الدار البيضاء، الطبعة الكاملة الأولى، 1986.
35. طه وادي: "مدخل إلى تاريخ الرواية المصرية"، دار النشر للجامعات - مصر، القاهرة، ط:2، 1997.
36. عادل الأسطة: "صورة اليهودي في رواية إميل حبيبي «الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل» "، مجلة :"مشارف"، العدد 7، آذار 1996.

37. عبد الحميد عقار: "الرواية المغاربية، تحولات اللغة والخطاب"، شركة النشر والتوزيع - المدارس - الدار البيضاء، ط:1، 2000.
38. عبد الرؤوف المناوي: "فيض القدير"، دار المعرفة بيروت،جزء 2، ط: 3، 1973.
39. عبد الرحمن منيف: "الكاتب والمنفى"، دار الفكر الجديد بيروت، ط:1، 1992.
40. عبد الفتاح الحجمري: "عتبات النص:البنية والدلالة"، منشورات الرابطة، 1996.
41. عبد الله العروي: "الإيديولوجية العربية المعاصرة"، دار الحقيقة، بيروت، ط: 4، 1981.
42. عبد المالك مرتاض: "خصائص الخطاب السردي لدى نجيب محفوظ دراسة في «زقاق المدق»"، مجلة: "فصول"، العددان الثالث والرابع، فبراير 1991.
43. عبد المحسن جاسم الموسوي: "الرواية العربية: النشأة والتحول"، دار الآداب، بيروت، ط:2، 1988.
44. عثمان بدري: "وظيفة العنوان في الشعر العربي الحديث"، مجلة: "المجلة العربية للعلوم الإنسانية"، العدد 81، السنة:21، 2003.
45. علي الراعي: "الرواية في الوطن العربي"، دار المستقبل العربي، القاهرة، ط:1، 1991.
46. علي الصيد: "قصة الوقائع الغريبة في "اختفاء سعيد أبي النحس" لإميل حبيبي وقصة كونديد لفولتير"، مجلة : "الحياة الثقافية" (تونس)، العدد 41، السنة 1986.
47. عمر حلي: "البوح والكتابة"، منشورات مجموعة البحث الأكاديمي في الأدب الشخصي، أكادير، ط:1، 1998.
: "الوجه والقفا، ملاحظات عامة عن الحدود المنهجية لدراسة السيرة الذاتية"، مجلة "علامات" (المغربية)، العدد:6 / 1996.

48. فاطمة الزهراء محمد سعيد: "الرمزية في أدب نجيب محفوظ"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط:1، 1981.
49. فيصل دراج: "إميل حبيبي: تقنية الحكاية وبنية السيرة الذاتية "، مجلة: "الكرمل"، العدد 52، 1997.
: "نظرية الرواية والرواية العربية"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط:1 ،1999.
50. كمال الرياحي: "وداعاً حمو رابي" انتصار الفني على الإيديولوجي، بحث في روائية الرواية"، مجلة: "عمان" (تصدر عن أمانة عمان الكبرى)، عدد101، تشرين ثاني/2003.
51. كمال النجمي: "نجيب محفوظ وأصداء معاصريه"،دار الهلال، العدد 469، يناير 1990.
52. لطيف زيتوني: "معجم مصطلحات نقد الرواية"، دار النهار للنشر، بيروت، ط:1، 2002.
53. لويس عوض: "دراسات في النقد والأدب"، منشورات المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر، بيروت، ط:1، 1963.
54. محمد الهرادي: "أحلام بقرة"، دار الخطابي للطباعة والنشر، الدار البيضاء، 1988.
55. محمد برادة: "مثل صيف لن يتكرر: ليس سيرة ذاتية...بل أقرب إلى التخييل الذاتي"، الاتحاد الاشتراكي (الملحق الثقافي)، العدد: 564،91 فبراير 1999.
56. محمد شكري : "أنا الآن رجل مطارد بشهرتي حتى الإزعاج"، حاوره: يوسف القعيد مجلة: "نزوى"، العدد العشرون، أكتوبر 1999.
57. محمد عبد الحليم عبد الله: "لقيطة"، دار مصر للطباعة، (بدون تاريخ).

58. محمد عز الدين التازي: "مغارات"، مطبعة الساحل، ط:1، 1994.
59. محمد عويس: "العنوان في الأدب العربي. النشأة والتطور"، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط:1، 1988.
60. محمود أمين العالم ـ عبد العظيم أنيس: "في الثقافة المصرية"، دار الأمان، الرباط، ط:2، 1988.
61. محمود غنايم: "تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة، دراسة أسلوبية"، دار الهدى/ دار الجيل، ط:2، 1993.
62. نبيل سليمان: "طقوس الكتابة الروائية"، مجلة: "عمان" (أمانة عمان الكبرى)، العدد 103، كانون الثاني/2004.
63. نبيلة إبراهيم: "المفارقة"، مجلة: "فصول"، المجلد 7، العدد 11 ـ13، أبريل سبتمبر، 1987.
64. نجيب محفوظ: "السمان والخريف"، دار القلم، بيروت، ط:1، 1972.
: "حديث مرفوض مع نجيب محفوظ "، أجرى الحوار يوسف القعيد مجلة: "المستقبل"، السنة 8، العدد 376، 14 يوليو 1984.
65. واسيني الأعرج: "أحلام بقرة "العجائبية /التأويل/التناص"، مجلة : "آفاق" (اتحاد كتاب المغرب)، العدد 1، السنة 1990.
: "مدارات الشرق، بنيات التفكك والاختراق"، مجلة: "نزوى"، العدد التاسع، يناير 1997.
66. يوسف القعيد: "مرافعة البلبل في القفص"، روايات الهلال، العدد 516، ديسمبر 1991.

2 ـ مراجع مترجمة:

أمبرتو إيكو: "**اسم الوردة ، آليات الكتابة** "، ترجمة وتقديم عبد الرحمن بوعلي، مجلة: "نزوى"، العدد الرابع عشر، أبريل 1998.

جان كوهين: "**بنية اللغة الشعرية** "، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، ط:1، 1986.

روبرت شولز: "**سيميه النص الشعري) اللغة والخطاب الأدبي**"، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط:1، 1993.

رولان بارث: "**التحليل النصي**"، ترجمة: وتقديم: عبد الكبير الشرقاوي، منشورات الزمن، سلسلة ضفاف، الدار البيضاء 2001.

مايكل ريفاتير: " **دلائليات الشعر**"، ترجمة ودراسة محمد معتصم، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، ط: 1، 1997.

ميلان كونديرا: "**محاضرات حول فن الرواية**"، ترجمة: بدر الدين عرودكي، مجلة: "العرب والفكر العالمي"، العددان 16/15، خريف 1991.

3 ـ مراجع باللغة الفرنسية:

1. Bernard Valette: **«Esthétique du roman moderne »**, Ed. Nathan, Deuxième édition, Paris, 1993.
2. Charles Grivel: **«Production de l'intérêt romanesque»**, Mouton, Paris - La Haye,1973.
3. Claude Duchet : **«Idéologie de la mise en texte»**, in "La pensée", n° 215, 1980.
4. "Dictionnaire des littératures de langage française», Paris, Bordas, 1987.
5. Franz Kafka: **« La Métamorphose et autre récits»**, Editions Gallimard, 1996.
6. G Jacques: «Aspect du paratexte. Le discours intitulant», In: "Introduction aux études littéraires, méthodes de textes", Paris, (ouvrage collectif), Du culot, 1987.
7. Gérard Genette: **"Seuils"**, Ed. Seuil, Coll. Poétique, Paris, 1987.

   : «Fiction et diction», coll. Poétique, éd. du Seuil, 1991

   : **« Figures IV»**, Ed. Seuil, coll. Poétique, Paris, 1999.

   : **«Poétique et esthétique»,** (Entretien), in Magazine Littéraire, N° :328, janvier, 1991.
8. Henri Mitterrand : **«le discours du roman»**, P.U.F. Paris, 1980.

9. J. L .Morhange : **«Incipit narratifs»**, in : " Poétique", N° 104,1995.
10. Jean-Paul Scheighaenser: **«Le roman noir français»**, Ed. PUF, Coll. «que sais- je ?» n: 214, Paris 1984.
11. Jean-Pierre Goldenstein : **«Entrées en littérature»**, Ed. Hachette, Coll. F/Auto formation, Paris, 1990.
12. Leo Hœk: «la marque du titre, dispositifs sémiotique textuelle», Mouton, Paris - La Haye, 1981.
13. Marielle Abrioux : «Intertitres et épigraphes chez Stendhal», in. "Poétique", N°69, 1987.
14. Milan Kundera : **«L'art du roman»**, Editions Gallimard, 1986.
15. Randa Sabry : «Quand le texte parle de son paratexte», in. "Poétique", N°69, 1987.
16. Tzvitan Todorov: **«Introduction à la littérature fantastique»**, éditions du Seul, Paris, 1970.
17. Umberto Eco: **«Lector in fabula»**, Ed Grasset, Paris, 1979.

فهرس المحتويات

مقدمة الكتاب 5

مدخل

مفهوم العنوان في الدراسات النقدية الحديثة 9

1 ـ مفهوم «العنْونَة» في النقد الغربي الحديث 11

2 ـ من العنوان إلى علم العنوان 16

3 ـ الوظائف المركزية للعنوان الروائي 18

الفصل الأول

موقع العنوان ووظائفه في روايات "الحساسية التقليدية" 23

أولاً: العنوان من منظور رواد الرواية العربية 26

1 ـ طبيعة عناوين روايات "التسلية والترفيه" 27

2 ـ قراءة أولية في عناوين الروايات التاريخية: 31

أ ـ التيمات الأساسية في عناوين روايات جرجي زيدان 31

ب ـ العنوان يلخص والرواية تفصّل 32

3 ـ طبيعة عناوين الروايات الرومانسية 35

الفصل الثاني

قضايا وضع العنوان وصياغته 41

أولاً: قصة اختيار العنوان في الرواية العربية 45

1 ـ تغيير العنوان قبل الطبعة الأولى 54

1 ـ 1 ـ الوسط المحيط بالكاتب وتغيير العنوان الأصلي 54

1 ـ 2 ـ سلطة الناشر وتغيير العنوان الأصلي 59

2 ـ تغيير العنوان بعد الطبعة الأولى 62

ثانيا: مظاهر التطوير والتجديد في صوغ العنوان 67
1 ـ الصوغ العنواني الجديد وآفاق التلقي 68
2 ـ المظهر التركيبي في الصوغ العنواني 75
2 ـ 1 ـ عناوين روائية قصيرة جداً 75
2 ـ 2 ـ عناوين طويلة 79
2 ـ 3 ـ ظاهرة رد الاعتبار للعنوان النحتي 79
2 ـ 4 ـ عناوين غير مألوفة على المستوى التركيبي 83
2 ـ 5 ـ عناوين متعارضة الأجزاء 84
3 ـ العنوان والتناص 86
3 ـ 1 ـ التناص العنواني الغيري 87
3 ـ 2 ـ التناص العنواني الذاتي 95
ثالثا: الاتجاهات الفنية الأساسية في تطور العنوان 98
1 ـ تجليات العنوان التراثي في روايات «الحساسية الجديدة» 100
2 ـ مكونات عنوان: "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل" 105
3 ـ "المتشائل": التراكيب اللغوية ومدلولاتها 108
ا ـ المتشائل أو التوسيم الاسمي المفارق: 108
ب ـ المتشائل ولعبة الوجه والقفا 109
4 ـ استراتيجيات التسمية في: "... المتشائل" 114
5 ـ أية علاقة بين المتشائل و إميل حبيبي؟ 117
6 ـ نموذج "المتشائل" في الآداب العالمية 120
1 ـ بين رودان و«المتشائل» 120
2 ـ بين شخصية «بلوم» و«المتشائل» 121
3 ـ بين «كانديد» و«المتشائل» 121
رابعاً ـ مظاهر شاعرية العنوان 124
1 ـ تمظهرات اللمح الشاعري في عنوان: "يا بنات إسكندرية" لإدوار الخراط 129

1 ـ البنيات الناظمة لشاعرية العنوان في: "يا بنات إسكندرية" 130
1 ـ 1 ـ العنصر التركيبي: 130
1 ـ 2 ـ العنصر الدلالي: 133
ا ـ المكون الفاعل 133
ب ـ المكون الفضائي 134
2 ـ وظيفة العنوان في الرواية 135
3 ـ العنوان النوعي في الكتابات السردية لإدوار الخراط 136
4 ـ أشكال ترابط العنوان بالعناوين الداخلية 138
3 ـ عناصر «التعجيب» في عنوان الروايات الجديدة 143
1 ـ المفارقة والتعجيب في عنوان رواية: "أحلام بقرة" لمحمد الهرادي 146
ا ـ علاقة العنوان بلوحة الغلاف 147
ب ـ علاقة العنوان بالنص التوجيهي 147
2 ـ غرابة الإسناد في ملفوظ العنوان 149
3 ـ مظاهر التعالق بين العنوان وبين المتن الروائي 156
ا ـ تيمة المسخ وآفاق تلقيها 158
ب ـ بلاغة النُّكر من خلال فن المفارقة 162
4 ـ علاقة العنوان بالعناوين الداخلية 164

خاتمة 169
مسرد ألفبائي 173
لائحة المراجع والمصادر 175
فهرس المحتويات 185