الشعر في رواية (كبرت ونسيت أن أنسى) لبثينة العيسى: مقاربة تأويلية

"Poetry in the Novel I Grew Up and Forgot to Forget by Bothayna Al-Essa"

(An Interpretive Comparison)

د. البندري بنت معيض الذيابي

الأستاذ المساعد بقسم الأدب والنقد والبلاغة في كلية اللغة العربية

جامعة أم القرى

Dr. *ALBANDARI MUIDH ALDHIABI*

Assistant Professor, Department of Literature, Criticism, and Rhetoric, College of Arabic Language,

Umm Al-Qura University

ملخص البحث:

تناولت هذه المقاربة ثنائية الشعر والرواية في بناء الخطاب الروائي، للكاتبة بثينة العيسى في روايتها "كبرت ونسيت أن أنسى"، من خلال قراءة تأويلية لدلالات الرؤيوية، والإمكانات التشكيلية التي تمظهر فيها الشعر بالرواية، فكان الاهتمام بتجليات حضور الشعر في الرواية، ومدى اتساقه مع الكتابة السردية الإبداعية، وذلك بالكشف عن مفهومه في الرواية، وحواريته بمضامينها، وعن آليات تشكُّلِه فضاءً شعريًّا في الخطاب الروائي، وعن تناصِّه في تراكيبها بأنماط أسلوبية مختلفة يكون فيها النواة التي تنبثق منها البنيات التعبيرية الجديدة، في منهج ينهض على القراءة التأويلية، أما النتائج فمنها: أن الشعر أغنى دلالاتِ الرواية بطاقاته التخييلية، ومرجعياته المعرفية، وأكسَبَها خصوصيةً جماليةً، وتعبيريةً.

الكلمات المفتاحية: الشعر، الرواية، كبرت ونسيت أن أنسى، بثينة العيسى.

Abstract:

This study addresses the duality of poetry and novel in constructing the narrative discourse of the writer Buthaina Al-Essa in her novel “I Grew Up and Forgot to Forget”. It adopts an interpretive reading of the visionary connotations and the formative potentials through which poetry manifests within the novel.

The focus is on the manifestations of poetry in the narrative and its coherence with creative narrative writing, by examining its concept in the novel, its dialogical interaction with thematic content, the mechanisms through which it forms a poetic space within the narrative discourse, and its intertextuality within various stylistic structures, where it serves as the core from which new expressive structures emerge.

The study follows an interpretive reading methodology. Among the findings, poetry enriches the novel’s meanings with its imaginative energy and epistemological references, granting it distinctive aesthetic and expressive qualities.

Keywords: "Poetry, Novel, I Grew Up and Forgot to Forget, Buthaina Al-Essa"

المقدمة

الشعر مشروع تشكيل رؤى وفنيات المدونات النصية للتجارب الشعرية الواقعية والمتخلية، وحضورُه في مختلف الأجناس الأدبية ظاهرةٌ ثابتةٌ في الممارسات الإبداعية قديمها وحديثها، وتوظيفُه في الرواية من الأساليب التي استعان بها الكُتَّاب؛ لتشييد عوالمهم النصية، وتأسيس كتابة تتوسع فيها الأدوات التعبيرية، والمكوِّنات البنائية، ولا سيما بعد التحولات التي طرأت على ما يعكس طبيعة العلاقة بينهما؛ نتيجةً لعدد من العوامل التي ازدهرت في العصر الحديث، وموضوع هذه القراءة يدور في إطار التداخل الذي لا يُفْقِد الرواية هويتها النوعية، وإنما يعكس فكرة الرواية المفتوحة على النص الشعري؛ فالرواية عبر تعالُقها مع الشعر بمستويات متنوعة، تُبَلْوِرُ أفقًا جماليًّا للسرد، جديرًا بالدرس والتحليل.

ومن هنا كانت هذه المقاربة المعنونة بـ(الشعر في رواية كبرت ونسيت أن أنسى لبثينة العيسى) التي تسعى لرصد حضور الشعر في الرواية، وكيف وظفته الكاتبة لتجلية رؤاها السردية؟ وما آليات توظيفها للتراث الشعري في الرواية؟ وذلك لِمَا لوحظ من مزيد حضور الشعر في هذه الرواية بما يسمح باستقرائه في دراسة تستقل بالوقوف على تمثيلاته، وتجلياته فيها؛ من أجل استيضاح فاعلية تجربة الكاتبة السردية في فتح شيء من مغاليق ما يثيره التعالق بين الشعري والروائي من ضروب مختلفة، وتلمسًا لبعض من حاجة هذا النوع من الخطابات الروائية إلى مداخل في الدراسة غير تلك التي تركز على قضاياه مجردةً من الوعي بأهمية التحاور بين المعنى والمبنى، وبين النص والقارئ.

والمنهج المعتمد في هذه الدراسة، هو التأويلي الذي يسعى لقراءة تأويلية وجمالية تهتم بالرؤى والتشكيلات؛ لتبرز مستويات نفاذ الشعر إلى الرواية، وذلك بالإفادة من نظرية التأويل بما هو "البحث في الشروط التي تجعل الفهم ممكنًا، إنه محاولة لفهم لا يكترث ولا يقف عند حدود تعيين الأشياء في دلالاتها المباشرة المنطوية على ذاتها، بل هو انخراط في صلب الرمزي والثقافي، انطلاقًا من معانٍ إضافيةٍ لها القدرة على التدليل، والإحالة على قيم ممكنة لها سياقاتها الخاصة"[(١)]، وذلك بالتركيز على المنتَج النَّصِّي؛ بهدف سبر المعاني الخفية، وما تتضمنه من إيحاءات يستثمرها القارئ بفعل تفاعله مع معطيات النص التي تفسح تأويله بشروط.

(١) السيرورة التأويلية في هرمينوسيا هانس جورج غادامير وبول ريكور، عبد الله بريمي، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط١، ٢٠١٠، ص٢٤.

وهناك دراسات متعددة لرواية (كبرت ونسيت أن أنسى)، لكنها جميعَها لم تُفْرَد للشعر في الرواية؛ لذا تختلف عن هذه الدراسة، ومنها:

– دراسة بعنوان (تجليات صورة المرأة في رواية كبرت ونسيت أن أنسى لبثينة العيسى أنموذجًا)[١]، وقامت على مدخل: المرأة في الرواية العربية، وفصلين؛ الأول منهما: ماهية الأدب النسوي، والثاني: تجليات صورة المرأة في رواية (كبرت ونسيت أن أنسى).

– ودراسة بعنوان (التسلط والأنوثة المتمردة في رواية كبرت ونسيت أن أنسى لبثينة العيسى)[٢]، وجاءت في فصلين؛ الفصل الأول: مفاهيم نظرية عن مفهوم التسلط والأنوثة، ومفهوم السلطة الذكورية، ومفهوم التمرد الأنثوي، والفصل الثاني: التسلط الذكوري والتمرد الأنثوي في رواية (كبرت ونسيت أن أنسى).

– ودراسة بعنوان (خطاب التحرر في رواية كبرت ونسيت أن أنسى لبثينة العيسى)[٣]، كانت في فصلين؛ الفصل الأول: الأدب النسوي وتعدد المصطلح، والفصل الثاني: قضايا التحرر عند المرأة في رواية كبرت ونسيت أن أنسى، ورصدت في الفصل الثاني عددًا من المحاور كان منها تحرر المرأة عن طريق الكتابة (الشعر).

– ودراسة بعنوان (التمثل والإبداع في رواية كبرت ونسيت أن أنسى لبثينة العيسى، دراسة تحليلية)[٤]، قامت على مدخل: السرد الروائي حدود ومفاهيم، وفصلين، الفصل الأول: ماهية الأدب النسوي، والفصل الثاني: حضور المرأة بين ثنائية التمثل والإبداع.

أما تبويب هذا البحث، فتكوَّن من: مقدمةٍ، وتمهيدٍ: شمل الحديث عن تداخل الأنواع

(١) نسيمة أرحاب، ونوال بن أعمر، رسالة ماجستير، كلية اللغات والآداب، جامعة مولود أعمري، الجزائر، ٢٠١٩– ٢٠٢٠.

(٢) جميلة عيساني، ونبيلة مُحَمَّد، رسالة ماجستير، كلية اللغات والآداب، جامعة مولود أعمري، الجزائر، ٢٠١٩–٢٠٢٠.

(٣) ديهية مزاري، وسميرة بن أوسد، رسالة ماجستير، كلية اللغات والآداب، جامعة مولود أعمري، الجزائر، ٢٠١٩ —٢٠٢٠.

(٤) شقران روزه، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة أبي بكر بلقايد، الجزائر، ٢٠٢٣.

الأدبية، ونبذة موجزة عن الكاتبة، ومبحثٍ: عن تجليات الشعر في الرواية، جاء في ثلاثة مطالب تتناول المجالاتِ المؤطِّرة لاستثمار الشعر في الرواية، وهي: جدلية الشعر ومحكي الرواية، قصائد نثرية للروائية، التناص الشعري، ثم خاتمةٍ تتضمن أهم النتائج، يليها فهرس بالمصادر والمراجع.

التمهيد:

أولًا: تداخل الأجناس الأدبية:

تتشكل النصوص الأدبية من أنساق خاصة تؤلف هويتها الأصنافية، وتنظم معالمها المتعلقة ببنياتها الداخلية، وسماتها الفنية، بما عُرِف بالأجناس الأدبية، والجنس يدل في معناه اللغوي كما جاء لسان العرب على: "الضرب من كل شيء، وهو من الناس، ومن الطير، ومن حدود النحو والعروض، والأشياء جملةً... والجمع أجناس وجنوس... والجنس أعم من النوع، ومنه المجانسة، والتجنيس"(١)، أما في الاصطلاح فالجنس الأدبي هو: "مقولة تسمح بالجمع بين عدد من النصوص، حسب معاييرَ مختلفةٍ، وتُرْسِي في الوقت نفسه قواعد لقراءة هذه النصوص وتأويلها"(٢)؛ فهو مصطلح يدل على احتكام تمييز الأعمال الأدبية إلى جملة من النظم، والسنن التي تكونها، وتحدد طَابَعها.

وعد أرسطو بتقسيمه الشعر إلى الملحمة، والتراجيديا، والكوميديا، في كتابه "فن الشعر"(٣) هو "أول مؤلف إغريقي درس الشعر بطريقة مستمرة ضمن زاوية الجنس، أو على الأقل هو أول من يدَّعي صراحةً أن تعريف الشعر يجد امتداده الطبيعي، في تحليل تركيبه النوعي"(٤)، واستمرت معالجة الكثير من النقاد لهذه القضية؛ مما بلور للأجناس الأدبية نظريةً مثَّلت محورًا مهمًّا في النقد الأدبي.

وظهر الانعطاف عن مسار النمطية الأجناسية، والتشدد في المحافظة على نقاء الجنس

(١) ينظر: لسان العرب، ابن منظور، المجلد الثاني، دار الحديث، القاهرة، ط١، ١٤٢٣، مادة جنس.

(٢) معجم السرديات، مُحَمَّد القاضي وآخرون، دار مُحَمَّد علي للنشر، تونس، ط١، ٢٠١٠، ص١٣٠.

(٣) ينظر: فن الشعر، أرسطو طاليس، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط١، ١٩٥٣، ص٥٥.

(٤) ما الجنس الأدبي، جان ماري جيفير، ترجمة: غسان السيد، اتحاد الكتاب العرب، د.ط، د.ت، ص١٥.

الأدبي؛ نتيجةً لعدد من التغيرات السياسية، والاجتماعية، والثقافية، واستمر "اتجاه الرفض مع الشاعر الفرنسي (هوغو)، وتطور حتى بلغ أوجَهُ مع الإيطالي (بينيدتو كروتشه) الذي أعلن موت الأجناس الأدبية، وميلاد ما سماه (هنري ميشو) الأثر الكلي الذي يحتوي الأجناس جميعها، ويختزلها؛ لكي يتجاوزها، ويتعالى عليها"(١)، ومرت مسألة تداخل الأجناس الأدبية بالعديد من المراحل التي أفسحت المجال لمشروعيتها، وتباينت الآراء حول مستويات وحدود الأخذ والعطاء بين الأجناس الأدبية.

أما المقصود بتداخل الأجناس الأدبية، فهو "التصنيف الذي يقوم على الجمع بين نوعين أو جنسين أدبيين متجاورين في عمل روائي واحد؛ كتجاور الرواية والسيرة الذاتية، رواية السيرة الذاتية، أو تجاور الرواية والشعر، الرواية القصيدة، أو الرواية الشعرية، أو تجاور الرواية والمسرحية، المسراوية"(٢)، ومع استمرار إنتاج الآثار الأدبية عبر الزمن، وتحوُّل المواضعات النقدية والفلسفية، تتعدد أشكال تفاعل الأجناس وتناسلها، وتتساوق في ذلك مع تغير الوعي، وتحول الظواهر، وآليات التلقي.

ومن هذه الأجناس الأدبية التي تستوعب التداخل بمختلف أشكاله: الرواية؛ فهي "تسمح بأن تُدْخِل إلى كيانها جميع أنواع الأجناس التعبيرية، سواء أكانت أدبيةً... أو خارج أدبية... نظريًّا فإن أي جنس تعبيري يمكنه أن يدخل إلى بنية الرواية، وليس من السهل العثور على جنس تعبيري واحد لم يسبق له في يوم ما، أن ألحقه كاتب أو آخر بالرواية"(٣).

ثانيًا: لمحة عن الكاتبة:

هي بثينة وائل العيسى، كاتبة كويتية، من مواليد ٣ سبتمبر عام ١٩٨٢م، حاصلة

(١) نظرية الأجناس الأدبية، كارل فيتيور وآخرون، ترجمة: عبد العزيز شبيل، النادي الأدبي الثقافي بجدة، السعودية، ط١، ١٤١٨، ص٨.

(٢) الرواية العربية وإشكالية التصنيف، ساندي سالم أبو سيف، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠٠٨، ص٤٩.

(٣) ينظر: الخطاب الروائي، ميخائيل باختين، ترجمة محمَّد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة، ط١، ١٩٨٧، ص٨٨.

على شهادتي البكالوريوس والماجستير في إدارة الأعمال، تخصص تمويل، من كلية العلوم الإدارية بجامعة الكويت، تتمتع بشغف القراءة والتأليف، وتمتلك موهبةً أدبيةً فذةً جعلتها تُصدِر العديد من المؤلفات الإبداعية؛ حيث صدر لها في الرواية (ارتطام لم يسمع له دوي-سعار-عروس المطر-تحت أقدام الأمهات-قيس وليلى والذئب-عائشة تنزل إلى العالم السفلي-كبرت ونسيت أن أنسى-خرائط التيه-كل الأشياء).

وهي مؤسِّسة مشروع تكوين للكتابة الإبداعية، وعضو في رابطة الأدباء الكويتية، واتحاد الكتاب العرب، نشرت الكثير من نصوصها الأدبية في الصحافة الثقافية العربية، وشاركت بالكثير من الفعاليات الثقافية داخل الكويت وخارجها، وقدمت الكثير من الدورات الأدبية المتخصصة في الكتابة الإبداعية، ولها من المطبوعات النقدية (بين صوتين فنيات كتابة الحوار الروائي-الحقيقة والكتابة).

حصلت على العديد من الجوائز، منها المركز الأول في مسابقة هيئة الشباب والرياضة ٢٠٠٣م فرع القصة القصيرة، والمركز الثالث في مسابقة الشيخة: باسمة الصباح، فرع القصة القصيرة، والمركز الثالث في مسابقة (مجلة الصدى الإماراتية للمبدعين ٢٠٠٦م) فرع القصة القصيرة، وجائزة الدولة التشجيعية في باب الرواية لعام ٢٠٠٦ عن روايتها (سعار)، وجائزة الدولة التشجيعية في باب الرواية لعام ٢٠١٤ عن رواية (كبرت ونسيت أن أنسى)[(١)]، وهذه الرواية هي الرواية قيد الدراسة، صادرة عن الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٤٣٥هـ.

- **تجليات الشعر في الرواية:**

المطلب الأول: جدلية الشعر ومحكي الرواية:

شكَّل اتخاذ الشعر مادةً حكائيةً في النص السردي حواريةً تعكس وعيًا مهمًّا باتساع حدود الاشتغالات الفنية في التأليف الروائي، باستراتيجيات خطابية متنوعة، كما أن "الكتابة الروائية بما تحمله من تصورات عن العالم، تحدد دائمًا طبيعة التعامل مع التقنيات

(١) ينظر: معجم تراجم أعضاء رابطة الأدباء الكويتيين، طلال سعد الرميضي، وأبرار أحمد ملك، ذات السلاسل، الكويت، ط١، ٢٠١٥، ص٣٤-٣٥.

الروائية"[١]، وعناصر المحكي المتمخضة عن العالم السردي المنشأ، وكان مما تقوم عليه هذه الرواية، الدمج بين الشعر والسرد في مضمونها، وفي بنائها، وهي تحكي: قصة فاطمة التي تعيش مع أخيها صقر منذ الطفولة، بعد وفاة والديها في حادث سيارة، فلا تجد منه إلا القسوة والحرمان من الحياة الطبيعية، ويحدث أن تخرج لحضور أصبوحة شعرية، فتتعرف على عصام، ولكن تجبَر على الابتعاد عنه، والزواج من فارس الذي يشبه صقرًا في تعنُّته في علاقته بالمرأة؛ مما يدفعها إلى الهرب، واللجوء إلى صديقتها حياة، ثم يتم الطلاق منه، ويظل صقرٌ طريح مرض السكري، وتعود إلى فارس.

ليس هذا هو كل ما تصوره الرواية؛ لأن القراءة المتأنية لها تكشف أن البطل الحقيقي في الرواية ليس فاطمة، وإنما الشعر الذي يحضر في بداية الرواية على شكل قصيدة نثر تَكتُب من كل محطة مرت بها فاطمة في الرواية سطرًا، كما يحضر الشعر في المتن الروائي، وأكثر ما يشع في الفصل المعنون بالبريد الإلكتروني عندما تتبادل هي وعصام رسائلَ تكتظ بالشعرية، ويحضر أيضًا الشعر في خاتمة الرواية على لسان فاطمة وهي تعلن رغبتها بعد أن قاست والتقت أخيرًا بالشاعر الذي يفهم لغتها وتحبه، وهي أن تكتب روايةً تدور أحداثها حول "**الحكاية المعتادة رجل وامرأة كثير من الذاكرة وقليل من النسيان، باستثناء أن البطل في الحكاية ليس الرجل، ولا المرأة، ولا الذاكرة، ولا النسيان، إنه الشعر**"[٢]، من هنا تعيد الكاتبة قراءة الرواية التي كانت أجملتها في بداية الرواية بقصيدة نثر تتكلم عن معاناة المرأة، وصراعها مع نمط صعب من الشخصية الإنسانية، وقصيدة أولى كتبتها خُفيةً، إلى قطعة نثرية تأتي في ختام الرواية تعلن بها أنها لن ولم تحتفِ إلا بالشعر.

وعلى ذلك يمكننا أن نقيس التآزر الذي كان يدور في الرواية بين الشعر والسرد في نقل الأحداث، وأن نعترف أن الشعر كان المحرِّك لجُلِّ أحداث الرواية مع كل شخصية محورية فيها؛ "سواء من خلال الأحداث التي تشارك فيها، أو عبر الطريقة التي تنظر بها

(١) بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٢، ٢٠٠٠، ص٦٧.

(٢) كبرت ونسيت أن أنسى، بثينة العيسى، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط٣، ١٤٣٥، ص٢٧٥.

تلك الشخصية"[١]؛ فصقر كان يمثل النموذج الذي يُجَرّح الشعر بأكمله؛ لأجل لفظة شاذة، ولأجل ذلك مزق دواوينَ فاطمةَ، وفارس كان نموذجًا لمن يرى أن شعر المرأة الذي يشف عنها، عورة ينبغي أن تُسدَل؛ لذلك صادَرَ حقها في نشر شعرها، ولم يسمح لها إلا بكتابته، أما (حياةُ) فكانت تمثل الشريحة المتسامحة مع الشعر؛ فهي ربما نموذج للمتلقي العامي الذي يقدِّر الشعر وإن كان لا يفقهه كثيرًا، أما (عصام) فهو النموذج الألصق بالشعر؛ فهو الشاعر والناقد الذي يقول عن نفسه:

" أنا أكتبُ على ورقٍ غيرِ مُسطَّر

أُخلْخِلُ القوافي

أدوسُ ميزانَ الشعرِ، وأحتفلُ بتوهُّجِهِ المحض

سؤالِي لكِ اليومَ هُوَ:

هل كتبتِ شعركِ هذا، مُرْسَلًا وَمُسْدَلًا.. منذُ البداية"[٢].

ويقول: **"أحاول أن أقنع بشرًا لا يقرؤون، بأن الشعر يمكن أن يوجد في أي مكان، حتى في النشر"**[٣].

هكذا نلحظ أن علاقة الشعر بالشخصيات، هي نفسها علاقة فاطمة بها؛ فـ(صقر) الذي يحرم الشعر كان يَحْرِم فاطمة من ممارسة حقها الطبيعي في الحياة، وفارس الذي كان يسمح بكتابة الشعر لا نشره، كان أيضا يوفر لفاطمة من سبل العيش المادية ما يسمح لها بالرفاهية الظاهرة، لا الباطنة **"الأشياء تكتسي بوجودها المادي، وترزح تحت الثقل"**[٤]، وحياة التي كانت متسامحةً مع الشعر، كانت على الدرجة نفسها متسامحةً مع فاطمة،

(١) بنية الشكل الروائي، الفضاء–الزمن–الشخصية، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٢، ٢٠٠٩، ص٢٢٣.

(٢) الرواية، ص١٢٧.

(٣) الرواية، ص١٢٩.

(٤) الرواية، ص٦٤.

وتسامحها الذي كان يسمح لها -إضافة إلى استماعها له- أن ترفع من معنويات قائله، كان أيضًا تسامحًا منقذًا لحياة فاطمة، ومنتشلًا لها من السقوط.

أما عن علاقة الشعر بعنصر المكان المتخيل في السرد، والذي لا يقتصر في سمته البنيوية على طابعه الطوبوغرافي المجرد، ذلك أن "النص الروائي يخلق عن طريق الكلمات مكانًا خياليًّا له مقوماته الخاصة، وأبعاده المميزة"(١)؛ فإنه -أي الشعر- يتدفق كلما كانت فاطمة في مكان مغلق؛ مثل (السرداب-أسفل علبة الكلينكس-البريد الإلكتروني)، ويقل في المكان المفتوح؛ فهي في الأصبوحة الشعرية لم تكد تنطق إلا وصفعة أخيها تُلجِمها عن إلقائه، ولعل لهذا دلالته الحقيقية في عالم الشعر؛ فالكثير من الشعراء سجلوا اعترافاتهم بأن قريحة الشعر تنشط في أوقات الحزن؛ إذ يُعَدُّ الألم "من محفزات الشعر القادمة من عوالم الشاعر الداخلية، ويُولَد الإبداع في لحظة تجلّي ذلك الألم على نفسية الشاعر؛ سواء أقدم من منافذ الأعضاء الجسدية، أو من تراكمات نفسية"(٢)، ومن ذلك قول الشاعر:

لَمَّا تَعَامَدَتِ الْجِهَاتُ عَلَيَّ وَانْطَبَقَ الْفَضَاءُ عَلَى انْفِتَاحِي

سَافَرْتُ فِي لَهَبِ الْهَجِيرِ أُدِيرُ صَحْرَائِي عَلَى شِعْرِي

وَأَنْسُجُ مِنْ خُيُوطِ الرَّمْلِ قَافِيَتِي

وَأَسْكُبُ لِلسَّنَابِلِ عَزْفَ سَاقِيَتِي وَمُوسِيقَى رِيَاحِي(٣)

وما يعمق من هذه الدلالة قول فاطمة: **"كلما ضاقت الزنزانة اتسعت القصيدة"**(٤)، حتى المكان والفضاء الطباعي للرواية، يشهد بالتلازم بين السرد والشعر؛ فالكثير من فصول

(١) بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، سيزا قاسم، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٥، ص١٠٠.

(٢) محفزات الإبداع في الشعر، عبد الهادي صالح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ٢٠١٦، ص٤٥.

(٣) الأعمال الشعرية الكاملة، صالح الزهراني، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط١، ٢٠١٣، ص٣٢٣.

(٤) الرواية، ص١٢٨.

الرواية يُفتَتَح بأسطر تأخذ شكل قصيدة التفعيلة[١]، بل إن صفحاتٍ كاملةً منها تقوم على هيئة الشعر.

كما أن غلاف الرواية وهو العلامة السيميائية فيه "يتقاطع اللغوي المجازي مع البصري التشكيلي في تدبيج الغلاف، وتشكيله، وتبئيره، وتشفيره، خالقًا بذلك أفق انتظار للمتقبل، ومسافة توتر تجذبه"[٢]، يأخذ شكل أثر طيَّات قارب، أو زورق ورقي، وعندما نفتش عن هذا القارب داخل الرواية، نجده يأتي بحسب زمن سرد الرواية، في المقطع الذي يلي حادثة سجنها في السرداب، ومنعها من الخروج بعد أصبوحتها الشعرية، عندما كانت تتجول في رعب السرداب السرمدي، والفراغ الصحراوي المترامي الأطراف، بعد أن فقدت الكتب، والدواوين، والأجهزة التي صادرها صقر، وفقدت مع ذلك كله رغبتها في الذاكرة، فطوت آخر كشكول لقصائدها كانت قد أخفَتْه تحت السجادة، ولم يكتشفه صقر، ولم يحرقه، ورمت به إلى النسيان والعدم، حيث تقول: **"يدي الصفراء ناتئة العظام، تمتد في كل يوم إلى قصيدة، ودون أن أقرأها للمرة الأخيرة كنت أبدأ في طيها عدة مرات، بآلية مفرطة تحولها أصابعي البارعة إلى زورق ورقيٍّ، أملأ سطل الغسيل بالماء، وأضع الزورق على سطحه، وأتمدد على جنبي الأيمن، وأنتظر –بكثير من الأناة– أن يصير الزورق أثقل، أن تشرب الورقة الماء، وتبدد الحبر، ويغرق في قاع السطل، أن تنهي القصيدة موتها البطيء الشاعري الجميل؛ كي تغرق في شبر من الدموع، وينتهي أمرها تمامًا؛ عذابها، وغربتها، وكل ما هي عليه من جمال"**[٣].

هذا الغرق الذي كانت القصائد تحياه، وجَسَّدَه غلاف الرواية، كان بمثابة النسيان الذي تطور عن صمتها، وعجزها عن مقاومة القبح في عالمها، ومنه أيضًا من هذا النسيان واللاوعي الإرادي، تنطلق الروائية في سرد الجزء الذي يتناغم من قصتها معه، الجزء الخاص

(١) انظر على سبيل المثال: الرواية، ص٤٨.

(٢) تمثلات سردية دراسات في السرد والقصة القصيرة جدا والشعر، نزار قبيلات، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، الأردن، ط١، ١٤٣٨، ص٣١.

(٣) الرواية، ص١٩٩.

بحياتها مع فارس؛ فإن تأمل خط سير زمن سرد الرواية يكشف أن زمن استرجاعها لأحداث حياتها كانت قد وصلت فيه هنا –أي في مكان حديثها عن النسيان– عند النقطة التي تم عندها الزج بها إلى الزواج من فارس، وكأنها تساوي بين موت قصائدها والنسيان، وحياتها مع فارس؛ فإغراق القصائد، وكل ما يمكن أن يكون على أجنحة الشعر من حرية، ومن عصام، ومن حياة، تم في الزمن الذي انطلقت منه وفيه للعيش مع فارس.

ثم استمرت بعد ذلك في سرد تفاصيل هذه الحياة الجديدة التي لم يفلح النسيان في التغلغل فيها؛ فعدم تفشيه كان يأتي واضحًا في رفضها لكل مقبول يأتي ويصدر من فارس، إلى أن قررت الهرب من فارس، هذه اللحظة التي تمثل لفاطمة طوق النجاة، وترى أنها موئل النور؛ لذا كانت المحطة الأولى التي تُطِلُّ علينا من زمن سرد الرواية، هي اللقطة التي تصوِّر تمكُّنها من الهرب؛ فقد افتتحت الرواية باللحظة التي تتربع فيها في الفندق بعد أن هربت من فارس، وأصبحت في ملاذ آمن لا يعرفه لا فارس، ولا حتى صقر، ثم أخذت تسترجع أحداث قصتها، فتعرض صفحاتٍ من حياتها منذ أن غيَّب الموت أبويها، فأخذها صقر، وتعهَّدها بالحرمان من كل جميل، كما تصور نبوغ أول الشعر على لسانها، وتراوح صفحات الرواية بعد ذلك بين سرد الألم الذي تلقاه من صقر، وبين سرد الجمال الذي تعيشه بصحبة حياةَ، وعصام، والشعر، إلى أن تقرر إثر غلبة ألم صقر وقسوته، الذي يريد أن يزوجها من فارس بعد أن أهانها أمام الجميع، وحبسها عن الخروج، أن تئد الشعر مصدر الذاكرة، فتتصالح مع النسيان، وتتزوج من فارس، فلا يتغشاها النسيان كليةً، بل تلوح نافذة الذكرى/الشعر، فتهرب من فارس.

فبعد هذا كله كيف لا يكون للحظة الهرب كل هذه المكانة عند فاطمة، وعند الروائية، وهي اللحظة التي عادت فيها الذاكرة إليها، ويتضح ذلك من تعليقها على الورقة التي تركتها لفارس قبل الهرب، فتقول في تعليقها: "**ولو كانت الورقة أكبر، لأخبرته عن تلك الليلة عندما حلمت بجميع قصائدي، القصائد التي أغرقتها في شبر من الدموع، القصائد تستجمع ذاتها وتخرج –رغم عتبها ونقمتها– من أسطول القوارب الغارقة في قاع حزني، القصائد تعود وتملؤني بالذاكرة... لقد انقسمت عليَّ الذاكرة، ونسفت**

تلال الوهم التي حاولت أن أركمها في داخلي؛ من أجل إنجاح هذا الزواج، لقد وجه لي الماضي هجمةً ضاربةً، وأفشَلَ كلَّ شيء"(١)، وهكذا تهرب فاطمة، ويستمر زمن السرد في المراوحة بين سرد تفاصيل مكالماتها الهاتفية مع فارس الذي يطالبها فيها بالعودة إلى البيت، وتتوسل هي إليه بطلب الطلاق، وبين سرد تفاصيل لقائها بحياةَ، والانتقال معها إلى بيتها، ومِن ثَم يأتي خبر فقْدِ أخيها صقر لإحدى عينيه، فتزوره في المستشفى، وتعلن له أنها تُسامِحه في كل ما صدر منه، ولكنه يظل ماكثًا على ما كان عليه قبل أن يفقد صحته، لا يبصر إلا بعين واحدة يرى فيها نفسه دائمًا في النور، وهي في الظلام.

هذه الأحداث كان من المفترض –في غير الرواية– أن تأتي مباشرةً بعد فصل المفتتح الذي أخبرت فيه أنها في الفندق تغني لفارس بعد أن هربت منه، وما كان يفصل بينهما من سرد قصتها منذ وفاة والديها حتى هروبها من فارس، كانت هي البداية التي يفترض أن نسمعها من الحكاية لو لم نكن في الرواية، التي لا تحتفظ بكرونولوجية الزمن، وتتحرك من خلال تداعي الحبكة الروائية بحسب "المفارقات الزمنية التي تحدث عندما يخالف زمن السرد ترتيب أحداث القصة؛ سواء بتقديم حدث على آخر، أو استرجاع حدث، أو استباق حدث قبل وقوعه"(٢).

وكان من جماليتها هنا قدرة الروائية على توظيف تقانة الاستباق في زمن سرد الرواية لفصل المفتتح؛ للأسباب التي سبق الوقوف عليها، من أنها تمثِّل اللحظة الفاخرة التي عادت فيها الذاكرة/الشعر، وتلاشى النسيان/الاستسلام، واعتمدت فيما تبقى من فصول الرواية على تقانة الاسترجاع، كما اعتمدت في كل فصول الرواية على تقانة الحوار بنوعيه الخارجي/الديالوج، والداخلي/المونولوج، حتى انتهت الرواية بطلاقها من فارس، ولقائها بعصام في بيت حياة **"رجل وامرأة وثالثهما الشعر، الذاكرة تجيء والنسيان يبتعد..."**(٣)،

(١) الرواية، ص٢١٠.

(٢) تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، محمد بوعزة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ١٤٣١، ص٨٨.

(٣) الرواية، ص٢٧٥.

ويسجل العنوان هذا الانتصار، فيأتي مكتوبًا بلون ناتئ عن البياض/لون الغلاف؛ فاللون الأبيض **"هو أصل الألوان السبعة...ولكنه أكثر من ذلك، الأبيض هو الموت، الأبيض هو العدم، أنت كشاعر لا بد وأن تتحسس وجهه العدمي الصقيل بكل الرعب في قلبك أنه يستفز وجوديتك"**(١)، ويأتي العنوان باللون الأسود، وبخط كبير "كبرت ونسيت أن أنسى"، لقد انتصر الشعر/ الذاكرة، على قارب النسيان/الاستسلام وعلاه.

كما تجدر الإشارة إلى أن المقصود بالشعر في الرواية، قد يكون غير ما تدل عليه دلالته الحرفية المباشرة، فيكون رمزًا، ووسيلة بلاغيةً لمعنى آخر، خصوصًا أن الشعر في بعض دلالاته "ليس شيئًا ثابتًا، يتناول شيئًا ثابتًا... يجيء الشعر من أفق لا ينتهي، ويتجه نحو أفق لا ينتهي... يوحي، ويومئ، ويشير، فاتحًا للقارئ أفقًا من التصور، مؤسسًا له مناخًا من التخيلات"(٢)؛ حيث من الممكن أن يكون المراد "الخروج من الدائرة الضيقة للتعيين، إلى ما يحيل على التأويل"(٣) الذي تحتمله لفظة الشعر، أي: بما يشير إلى الإخلال بقصديتها المباشرة، بما تنطوي عليه من رحابة تأويلها تأويلًا مجازيًّا يتلاءم مع المقام والسياق الدلالي الذي تعبر عنه الرواية، والمرجح أن يكون واردًا في الرواية بمعنى قيمة المرأة، ومكانتها التي تلتقي في الكثير مع الشعر المتأرجح بين الفناء والنماء، حتى يكتب لها الخلود في النهاية باستقرار البطلة في البيئة التي تضمن فيها حفظ حقوقها، وهذا هو ما أهَّل الشعر ليكون هو البطل في الرواية، كما صرحت بذلك الروائية في خاتمة روايتها.

وكثيرة هي الأسطر التي ترشح هذه الرمزية في التعبير بلفظة الشعر، ومن ذلك ما جاء في جواب فاطمة عندما سألتها حياةُ عن مكمن مشكلتها مع فارس الذي تريد الانفصال عنه رغم عدم سوئه بالنظر إلى مظهره من الخارج، ومتى قررت ما قررت، فجاء هذا

(١) الرواية، ص١٦٩.

(٢) الثابت والمتحول بحث في الاتباع والابتداع عند العرب، أدونيس، دار العودة، بيروت، الجزء الثالث، ط١، ١٩٧٨، ص٢٩١.

(٣) تحولات المعنى في الشعر العربي، عبد اللطيف الورايري، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط١، ٢٠٠٩، ص٤٢.

الحديث: "**المشكلة ليست فيه، المشكلة فيَّ، إنني لم أعد أستطيع اللعب بقوانين هذا العالم، لا أريد أن اضطر إلى ذلك، لا أريد أن أتحايل، وأن أكيد، وأن أتوسل حقوقي، لا أريد أن أعمل في وظيفة؛ لأن "زوجي" يسمح بذلك، أريد أن أعمل في وظيفة؛ لأنني أريد ذلك... متى قررت الأمر؟ بعد أن عاد الشعر، وصمتت، كانت تلك لحظة فائقة، اللحظة التي تجلى فيها الشعر في حياتي ليس بصفته هوايةً، أو موهبةً، أو شغفًا، بل بصفته مخلصًا فاعلًا في الأحداث، شريكًا في الجريمة! أن تهرب امرأة من زوجها – الذي يبدو تقريبا بلا عيوب–؛ لكي تكتب الشعر، يا لها من حكاية!**"(١).

أي: كأنها عندما هربت وعادت لها قدرتها على نظم الشعر في محراب يخصها، وتملكت زمام أمرها ومكانتها، تمكنت من المطالبة بحقها في التحرر من سرداب التملك الذي ظلت أسيرته في الطفولة، وعند هذا الرجل.

فهي عند هروبها من زوجها تقول: "**أمضي بعيدا في الذاكرة، أغور، أعود إليَّ وأنا في التاسعة من عمري، محاولةً هربي الأولى، يبدو أنني أتمم الأمر وحسب... ويممتُ شطر البحر، هناك سأقضي ساعاتِ يومي الباقيةَ، امرأة حرة، وبلا علاقات، تجرب ذاتها، سوف أبتهل، سوف أصلِّي صلاتي..**"(٢)، ثم بعد هذا المقطع يأتي نص شعري تُطلِق فيه دعواتها التي تريد منها أن تحظى بكينونتها، وتفرُّدها، أي: كأن الشعر لا يندلع إلا عندما تكون حرةً، وكذلك وجودها لا يتجسد إلا بالبعد عن القيود التي تُكَبِّلها.

وكذلك يمكن معرفة الرؤية المفاهيمية للشعر عند الروائية من خلال حديثها عن عدد من الثيمات المرتبطة بالشعر؛ فعن إلهام الشعر تقول مصورةً المرةَ الأولى التي تكتب فيها الشعر: "**ألقيت رأسي على الوسادة وصدري مضطرب، وكأنني ركضت أميالًا، أنفاسي تتلاحق، ونظري يزوغ، ألهث بعد رحلة مستحيلة كمن يعود من معراج، ذهب البراق، وتركني وحيدةً، لقد رأيت ما رأيت، ولن يصدقني أحد، كنت بين الغبطة والذُّعر،**

(١) الرواية، ص٢٢٩.

(٢) الرواية، ص٢١٦.

وبصوت هامس ومنتشٍ صرت أردد: لقد كتبت قصيدة! لقد كتبت قصيدةً!"[١].

وإن الشعر يكون مؤثرًا إذا كان مرآةً للمتلقي يجد فيها ذاته **"عندما قرأ شعره، شعرت بأنه يستنطق الفجيعة الكامنة داخلي، كانت الكهرباء المرتبكة التي امتدت بيننا، شيئًا خرافيًّا، وهائلًا، ولا أعتقد أن أحدًا قد أنصت إليه في أصبوحة ذلك اليوم غيري، كان يقولني وكأنه فمي"**[٢]. ومفهومها للشعر بأنه غامض ورمز؛ حيث تقول بعد أن شبهت شعرها بالعالم المفكَّك المرتبِك:

"القوافي، الْأوزانُ، ليستْ لارتباكي ولا لِهشاشتِي

أنا أنكسِرُ على طولِ النَّصِّ، وأمشِي مُرتجِفَة

الشِّعْرُ الذي أعرفهُ لَا يُشْبِهُ الشِّعْرَ المتعارفَ عَلَيْهِ

إنهُ أكثرُ التباسًا"[٣]

وفي جوابها عن سؤال ما هو الشعر؟ ما هي الكلمة؟ تقول: **"عندما أتناول الكلمة، فإنني أحاول أن أفرحها، وأشعل ممكناتها، بوضعها في مكان تحبه، مكان يفاجئها، ويبهج خاطرها... من الصعب أن تستحضر الكلمة في النص دون أن تتورط بتاريخها، هل يمكنك مثلا أن تستخدم كلمة سماء دون أن تجر وراءك طابورًا طويلًا من الكلمات؟ ... إنك سترى بأنها باتت تستحضر نوعًا مختلفًا من الكلمات، أو قبيلةً جديدةً من الأقارب، وصناعة علاقات جديدة ينعشها، ويجعلها أفصح، وأكثر رشاقةً في جسد القصيدة، وعندما تدرك أنت ذلك، تشعر بأنك بتَّ أكثر خفةً وحريةً في اللعب مع هذه الكلمة، كلمة سماء، صار بإمكانك أن تزج بها في قصيدتك دون أن تتورط بتاريخها القديم، وأعرافها اللغوية، أليست هذه مهمتك كشاعر؟"**[٤]، فكأنما هنا تتحدث

(١) الرواية، ص٨٠.

(٢) الرواية، ص١١١.

(٣) الرواية، ص١٢٨.

(٤) الرواية، ص١٩٦.

عن قضية اللفظ والمعنى، ودور الشاعر، ولكن بلغة السرد، وداخل حكايته، وأشارت كذلك إلى علاقة القارئ بالشعر، فذكرت: **"لا حياة لكلمة دون قارئ"**[(١)]؛ فهي تشير إلى أن الكلمة تخلد بالقارئ الذي يمضي بها إلى فضاء التأويل والتأثير، وهذه جميعها من المفاهيم والمصطلحات النقدية المتعلقة بالشعر، التي تكشف انشغال الروائية بهاجس الكتابة الشعرية؛ حيث ضمنتها داخل عملها الإبداعي بدينامية فاعلة.

المطلب الثاني: قصائد نثرية للروائية:

مما يتمظهر عليه المتن الروائي بفعل تعالقه الأجناسي من منظور أصنافه النوعية، النسق الشعري، الذي يتخلله، ويعزز من حركته اللغوية، ويتشارك معه حكائيًّا، ويتجلى في "نصوص خاصة بالنص... وجودها مرتبط بوجود الأشخاص في عالم الرواية، إنتاجها ليس سابقًا عليه، تمثل ملكية للشخصيات المتحركة في عالم النص نفسه، وتُعَدُّ علامةً على قوَّتها على التضفير بين جنسين؛ الشعر والسرد، وخلافًا للطريقة المعهودة التي تعتمد فيها الرواية على نصوص منسوبة إلى شعراء آخرين، تأتي ممررةً بصورة طبيعية تكون قادرةً على تقديم نفسها في السياق السردي، دون أن تكون معزولةً عنه، أو دخيلةً عليه، وهو ما يجعل الرواية في مجملها تأخذ طابع اللغة الشعرية، بحيث لا نشعر بمساحة فاصلة بين النصين في تداخلهما"[(٢)].

والنصوص التي أبدعتها الكاتبة، هي من نمط قصيدة النثر، ومن الملامح التي عليها قصيدة النثر أنها "تصر بإطلاق على عدم النمذجة، والدخول في قوالب، أو السكون إلى أُطُر، غير أن ذلك لم يمنع من احتمال ورودها ضمن ما تدعو إليه من التمايز، والمغايرة، والاختلاف، في أفق من التنوع الجمالي الخلاب، وهي تعد بصورة من الغرابة والدهشة، وبلغة حادة التوتر والكثافة"[(٣)].

---

(١) الرواية، ص٢٣٨.

(٢) تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، قسم اللغة العربية، جامعة اليرموك، الأردن، إشراف وتحرير: نبيل حداد ومحمود درابسة، ط١، ١٤٢٩، ص٦٦٦.

(٣) قصيدة النثر العربية، التمايز والاختلاف، إيمان الناصر، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط١، ٢٠٠٨، ص٥٨.

ومما تشترك فيه جميع قصائد النثر في الرواية، ويُعَدُّ من ملامح تشعير الخطاب الروائي: الهيئة الطباعية للنصوص الشعرية، ذلك أن "للقصيدة العربية هيئةً طباعيةً دالة هي بدورها على شعريتها... القصيدة لا تعرض لقارئها مثل مادة مدونة حافظة، وإنما تتجلى وفق هيئة، وفق علامات خارجية، بل مظهرية"(١).

تتمثل في عناصر بصرية يجسدها توزيع الأسطر الشعرية بين البياض والسواد في الصفحة بوصفها إيقاعًا بصريًّا، حتى قيل: "القراءة العمياء في الكتابة هي التي تكتفي بالسواد، لم يَعُد الحبر وحده يكفي لقراءة الصفحة، الصفحة ضاعفت أمكنتها، حتى البياض أصبح دالًّا من دوالِّ الخطاب، حين ننسى هذا الدال أو نتغاضى عنه، فهذا هو ما يفضي بنا إلى قراءة لا ترى إلا السواد، تجرد الكتابة من مضاعفاتها، وتقرؤها بليلها، دون أن تنتبه إلى ذلك النهار المتفلِّت من شقوقها"(٢).

فإذا كانت التوزيعات الخطية لقصيدة النثر غالبًا لا تعوِّل على البياض إلا في نهاية الفقرة، أو الجملة الشعرية، فإن الطابع العام لقصائد النثر المبتدعة في الرواية، يتماثل مع الشكل الطباعي الذي يأتي عليه شعر التفعيلة، أو الشعر الحر، وهذا مما يلفت القارئ إلى تلقي نمط شعري.

أما مقومات الشعرية التي تظهر في قصائد نثر الروائية، فمنها شعرية التفاصيل، وفيها يعاد تشكيل الواقعي، واليومي، والهامشي، وما هو مألوف وعادي، بما يؤسس له المغايرة والدهشة، ويجسد فيه جماليته الشعرية؛ كأن يلتقط المبدع "التفاصيل الصغيرة، ويقوم بتوظيفها؛ لخلق جو غير واقعي، جو طالع من معنى الاستعارة التي يستخدمها لتوليد معنى يطلع من قلب المشهد اليومي، ولكنه يتجاوزه في الوقت نفسه إلى عالم الحلم، والخيال الجامح"(٣)، ومن ذلك قولها:

(١) الشعر العربي الحديث كيان النص، شربل داغر، منتدى المعارف، بيروت، ط١، ٢٠١٤، ص١٢٦.

(٢) الشعر وأفق الكتابة، صلاح بوسريف، دار الأمان، الرباط، منشورات الاختلاف، الجزائر، منشورات ضفاف، بيروت، ط١، ١٤٣٥، ص٦٩.

(٣) شعرية التفاصيل، أثر ريتسوس في الشعر العربي المعاصر، فخري صالح، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ١٤٣٠، ص٢٥.

عنبر رقم (١٣)

بَيْنَ زِنْزَانَةِ زَيْدٍ وَزِنْزَانَةِ عَمْرٍو
لِأَنَّهُمَا يَتَضَارَبَانِ عَلَى طُولِ كُتُبِ النَّحْوِ
وَعَرْضِهَا..
ثَمَّةَ مِرْوَحَةٌ مَشْنُوقَةٌ إِلَى السَّقْفِ
لَمْ يُفَكِّرْ أَحَدٌ بِمَنْحِهَا
جِنَازَةً لَائِقَةً.
لَدَيْنَا أَيْضًا
وِحْدَةُ التَّكْيِيفِ الْ "مِيتْسُوبِيشِي"
يَسِيلُ رِيقُهَا عَلَى وَجْهِ الْجِدَارِ
الْجِدَارُ لَا يُمَانِعُ
أَنَّهُ يَتَصَدَّعُ وَحَسْبُ.
كُتُبِي عَارِيَةٌ
خَلَعْتُ عَنْهَا جِلْدَهَا
وَوَعَدْتُهَا بِأَنْ أُغَلِّفَهَا بِوَرَقِ هَدَايَا مُشَجَّرٍ
لَمْ أَفْعَلْ.
جِدَارِيَّةُ "دَرْوِيشٍ"
غَلَّفْتُهَا بِوَرَقِ طِبَاعَةٍ أَبْيَضَ
وَعَلَى الطَّابَعِ اللَّاصِقِ كَتَبْتُ:
"مُقَدِّمَةٌ فِي النُّظُمِ الْآلِيَّةِ"
١٠١
فِي السَّاعَةِ التَّاسِعَةِ لَيْلًا
يَتَحَتَّمَ عَلَيَّ أَنْ أُطْفِئَ الْجِهَازَ
حَتَّى تُشْرِقَ الشَّمْسُ

يَقُولُ أَخِي
بِأَنَّهُ مَوْعِدُ قُدُومِ الشَّيَاطِينِ
إِلَى الْحَوَاسِيبِ الْمُضَاءَةِ
لِأَنَّ الْفَضَاءَ السَّيْبِيرِيَّ
يَنْقَلِبُ إِلَى حَانَةٍ
أَقُولُ لِنَفْسِي:
لَوْ كُنْتُ سِنْدِرِيلَّا
لَحَظِيتُ بِثَلَاثِ سَاعَاتٍ أُخْرَى
قَبْلَ أَنْ يَزُولَ السَّحَرُ
وَنُطْفِئُ الْمَهَاةَ.
أَنَا لَسْتُ سِنْدِرِيلَّا
عِنْدَمَا أَقُولُ: زِنْزَانَةٌ
فَهَذَا مَا أَعْنِيهِ تَمَامًا:
زِنْزَانَةٌ..

"الْأَخُ الْكَبِيرُ يُرَاقِبُكَ"(١)

في النص السابق تلتقط الكاتبة من مشاهد الحياة تفاصيلَ دقيقةً لما تراه يجعلها تعيش في حصار تتعدد منافذه إليها؛ من الثقافة المكرورة المشحونة بالأسى حتى في أبسط أمثلتها النحوية، ومن مكان إقامتها الذي تنطق جماداته بتهالُكه وتقادُمه، ومن حريتها المصادرة عن العلوم القريبة من عاطفة الإنسان، إلى ما عداها مما يكرس للنمطية، أو ربما للمادية، ومن الزمان المحدود بحدود تنطفئ معها عنوةً بالنوم عن كل نافذة تتوق إليها، كل ذلك عبرت عنه بلغة الحديث عن اليومي، والمهمَّش، وما يرتبط بالحياة العامة، مما أبرز نصًّا يعكس سوداوية عالمها في كل أشيائه.

(١) الرواية، ص١٣١.

ومن مقومات الشعرية في قصائد نثر الروائية كذلك، شعرية التكرار؛ فالتكرار كان مما التفت إليه ياكوبسون في حديثه عن الوظيفة الشعرية للغة؛ نظرًا لطبيعته الترددية، وما تبعث من فنية في مختلف مستويات السياق النصي(١).

و"التكرار محاولة لإشباع نمط نحوي، وبلاغي، وإيقاعي، وهو ما أطلق عليه ياكوبسون التوازي، بينما افترضه صلاح فضل في (كتابه شفرات النص)(٢) مكونًا إيقاعيًّا مفقودًا، تستعيده قصيدة النثر؛ لتؤكد شعريتها"(٣)؛ فالتكرار "من أهم الظواهر الأسلوبية التي تولد الإيقاع، والإيقاع من أهم خصائص اللغة الشعرية؛ إذ إن أولى خطوات التحليل الأسلوبي، هي مراقبة انزياحات اللغة، وانحرافاتها؛ من مثل تكرار الأصوات، أو قلب نظام الكلمات، أو بناء تسلسلات متشابكة من الجملة، وكل ما من شأنه تأدية وظيفة جمالية؛ كالتأكيد أو الوضوح، أو ربما الغموض، وبناءً على ذلك فإن التكرار ظاهرة أسلوبية تعمل على إثراء النص جماليًّا ودلاليًّا"(٤)، ومن أمثلة ذلك:

أَحْتَضِنُ دَمَارِي لِأَكْتُبَ
أَنَا مَكْسُورَةٌ فِي دَاخِلِي
اجْبُرْنِي يَا جَبَّارُ.
عَلِّمْنِي كَيْفَ أُصَلِّي
صَلَاةً تَخُصُّنِي وَحْدِي
آتِنِي لُغَتِي.
آتِنِي لُغَتِي يَا رَبَّ اللُّغَةِ
آتِنِي لُغَتِي كَيْ أَبْتَهِلَ لَكَ

(١) ينظر: قضايا الشعرية، رومان ياكوبسون، ترجمة: مُحَمَّد الولي، ومبارك حنوز، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٨.

(٢) شفرات النص، صلاح فضل، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر، ط٢، ١٩٩٥.

(٣) قصيدة النثر، سلمان قاصد، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠١١، ص٥١.

(٤) شعرية الخطاب السردي في الرواية، رواية الخطاب السردي لأحلام مستغانمي أنموذجًا، صهباء الغضنفري، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠١٨، ص١٦٢.

لَكَ السُّبْحَانُ وَالْمَجْدُ.
آتِنِي لُغَتِي جَمِيعَهَا
آتِنِيهَا كَيْ أُفَكِّرَ؛ كَيْ أَكُونَ.
كَيْ أَعْرِفَنِي، كَيْ أَعْرِفَكَ(١).

التكرار الوارد في النص السابق هو من نوع تكرار الألفاظ، الذي تمثَّل في تكرار هذه المفردات (آتني–أصلي–لغتي–كي–لك–اعرفني)، وهو تكرار عمَّق المعنى المراد لكل سياق ورد فيه، وعكس إلحاح الكاتبة، ورغبتها الشديدة في امتلاك ما تراه يعزز من مكانتها، ويجعلها تستطيع أن تبصر ما لها، وما عليها؛ فهو تكرار تأرجح بين الطلب والتبرير؛ ليعكس مشاعر التَّوْق إلى الإجابة والتحقق؛ لذلك لم يكن التبرير بالتركيز على ذكر ما تفتقد بصيغة النفي، أو الواقع الكائن المطبق عليها؛ كأن تقول: لأني لا أعرفني، وإنما بذكر النتيجة المأمولة، والواقع الممكن الجدير بأن يحدث؛ كما في قولها: كي أعرفك، فكان هذا التكرار بمثابة النبوءة المبشرة بالفرج، والتي تتجدد مع كل طلب ودعاء، إضافةً إلى أنه أوحى بموسيقية الكلمات؛ بما أحدثه من توازٍ بين الجمل والعبارات، ومن شواهد التكرار:

يَا قَوِيُّ، امْنَحْنِي الْقُوَّةَ
قُوَّةَ الْفِكْرَةِ، قُوَّةَ الْفِطْرَةِ
قُوَّةَ الْحَقِيقَةِ، قُوَّةَ السُّؤَالِ
قُوَّةَ الْقَافِ
مُرُونَةَ الْوَاوِ
خِفَّةَ التَّاءِ رَغْمَ الْقَيْدِ
وَالْمِعْصَمَيْنِ الْمُتَصَالِبَيْنِ فَوْقَ الرَّأْسِ
يَا قَوِيُّ امْنَحْنِي الْقُوَّةَ
قُوَّةَ الْعُشْبَةِ الَّتِي تَجْرَحُ الْجِدَارَ

(١) الرواية، ص١٨.

قُوَّةَ الْقَطْرَةِ الَّتِي تَثْقُبُ الْحَجَرَ

قُوَّةَ الصَّلَاةِ الَّتِي تَسْتَجْلِبُ الْمَطَرَ (١)

يتجلى في النص تكرار لفظي أيضًا، ولكن اللفظة المكررة فيه هي لفظة واحدة، ألا وهي (قوة) التي تكررت في جميع الأسطر؛ فحتى الأسطر الثلاثة التي يبدو فيها عدم ظهورها لفظًا، كانت حاضرةً فيها معنًى؛ إذ الحديث فيها عنها، ومن الدلالات الإيحائية التي يؤديها هذا التكرار، استشعار البطلة فاطمة لضرورة أن تكون على قدر كبير من الصمود الذي يمكِّنها من مجابهة ما هي فيه؛ مما يوضح صعوبة الموقف الذي تعيشه، والحاجة الماسَّة للقوة التي ترجوها؛ لتذلل ما تعانيه، ولم يكن التكرار هنا تكرارًا لفظيًّا وحسب، وإنما كان مشتملًا على التوازي المزدوج؛ فالتوازي المزدوج قائم بين (قوة الفكرة/قوة الفطرة)، وبين (قوة الحقيقة/قوة السؤال)، وبين المنعوت والنعت في (قوة العشبة/التي تجرح الجدار)، وفي (قوة القطرة/التي تثقب الحجر)، وفي (قوة الصلاة/التي تستجلب المطر)، وهذا مما يزيد من طاقة التكرار النغمية، ولقد حقق التكرار تماسكًا، وانسجامًا دلاليًّا وإيقاعيًّا بما وفره من وحدة عضوية للنص.

والنمط الثالث من الأنماط البارزة لشعرية قصائد النثر في الرواية، ما يظهر على المستوى الاستبدالي للكلمات؛ مما يخلق أساليبَ وتراكيبَ مفارقةً ذات إيحاء، وابتكار، وإدهاش، كما في الصور والتشبيهات والاستعارات لديها، ومن أمثلة ذلك ما يلي:

"قَلْبِي ثُقْبٌ أَسْوَدُ
يَمْتَصُّ كُلَّ شَيْءٍ
أَنَا فُوَّهَةُ الْعَدَمِ الْقَاهِرَةُ
أَنَا قِيَامَةُ الْعَالَمِ" (٢)

جمالية الصورة في المقطع السابق، هي التي منحته خاصية الإدهاش؛ فالعلاقات القائمة بين أطرافه غير متوقعة، والتعبير المعبِّر عن قلب فاطمة تدرَّج من الثقب إلى الفوهة، ومِن ثَم

(١) الرواية، ص٢١٦.

(٢) الرواية، ص١١٤.

إلى قيامة العالم، وهذا مما يدل على اتساع دمار القلب، بحيث لا يحد إلا إلى ما هو أكثر إمعانًا في السوء، وما يبعثه هذا الوصف المتناقض بين القلة والكثرة في (ثقب/كل شيء)، وبين الضعف والقوة في (العدم/القاهرة)، هو الإيحاء بحالة الانكسار المؤثث بالخواء والنقص، كما أن التحديد اللوني بالأسود في بداية المقطع، جسَّد الصورة المأساوية بمستوى حسِّيٍّ منظور.

ومثل:

أَنَا أَقَلُّ مِمَّا تَظُنُّ
الْفَرَاغَاتُ تَمْلَؤُنِي بِالطُّولِ وَالْعَرْضِ
أَنَا رُقْعَةُ شِطْرَنْجٍ
كُلَّمَا جِئْتَ جَمِيلًا
تَكَشَّفَ قُبْحُ الْعَالَمِ أَكْثَرَ
أَخَافُ أَنْ أَعْتَادَكَ
أَخَافُ أَلَّا أَفْعَلَ (١)

الصورة الاستعارية التي تشكَّل منها فضاء هذا النص، تكشف الشعور بالدونية، "وتفتح آفاقًا للتأويلات والاحتمالات التي يرمز إليها النص؛ فالرموز والإيحاءات دالة على عمق الأنا المعذَّبة"(٢)، المثْقَلة بسوداوية البيئة المحيطة التي تقمع كل ما يُستحدَث من جمال، إلى المدى الذي يجعلها تخاف من اعتياد الوصل، ومن كل شيء. كما أن شاعرية التقابل بين معانيه المستوحاة من التضاد في (أنا أقل، التي تقابل: مما تظن) و(الفراغات، التي تقابل: تملؤني) و(جميلا، التي تقابل: قبح)، عبَّرت عن رجاحة كفة الجانب السلبي على الجانب الإيجابي، ودللت على نضوب شعورها بالاستقرار والأمان.

ومثال شعرية التشبيه:

(١) الرواية، ص١٣٥.

(٢) الحداثة والتجريب في القصة القصيرة الأردنية، علي محمد المومني، دار اليازردي، عمَّان، الأردن، ط١، ٢٠٠٩، ص٢١٥.

كَأَنَّ السَّمَاءَ تُمْطِرُ
أَصَابِعَ، أَصَابِعْ
كَأَنَّ الْأَيَادِيَ تَتَكَاثَرُ
عَلَى خَدِّي
كَأَنَّهَا تَطْلُعُ مِنْ وَجْهِي
كَأَنَّهَا تَهْتِكُهُ(١)

المشهد الذي عبرت عنه الكاتبة، وهو لحظات انهيال أخيها عليها بالضرب، بالتكرار المنتظم لأداة التشبيه (كأنها)، كثفت من التعبير عن تكاثر الضرر، وانبعاثه من جميع الجهات والأمكنة؛ مما يشكِّل نصًّا مزدحمًا تتسع فيه أبعاد مشاهد القسوة والتعنيف التي تتلقاها، وفي كون المفردة المكررة قصيرةً صوتيًّا، تواترٌ إيقاعيٌّ متسارع، يزيد من الإيحاء بخلق جو مشحونٍ بالدراما والألم.

المطلب الثالث: التناص الشعري:

إن استدعاء الشعر وتوظيفه، سمة أسلوبية لجأ إليها الكثير من المبدعين في شتى العصور، ذلك أن "لكل نص تشكيلَه الجمالي الخاص به، وسياقَه اللغوي الذي يتميز فيه الأداء التعبيري، وتصبح له خصوصيته المتفردة، ولكن هذا النص لا يمكن فصله عن السياق الخارجي؛ سواء اتخذ هذا السياق شكل نصوص أخرى سابقة تبرز فيها احتمالية التداخل والتقاطع مع النص الحاضر"(٢)، أو اتخذ نمطًا آخرَ، والكُتَّاب متفاوتون في طرق الاستدعاء، والذي يميز كل واحد منهم عن الآخر، هو مدى براعته في التأليف بين النص المستدعَى والسياق الجديد، بما يخلقه بينهما من إيحاءات دلالية؛ للتعبير عن المعنى المقصود.

وهذه النزعة التعددية في بناء الخطاب الروائي، هي من نمط ما أشار إليه جيرار جينيت في مقاربته للعبور النصي "لا يهمني النص حاليًّا إلا من حيث تعاليه النصي، أي: أن

(١) الرواية، ص١٩١.

(٢) توظيف المكان في الشعر الفلسطيني المعاصر، خالد خليفة، دار النابغة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ١٤٣٥، ص٣٥٤.

أعرف كل ما يجعله في علاقة خفية أم جلية مع غيره من النصوص"[١] التي قسمها إلى خمسة أشكال، منها التناصية، ومعناها "حضور نص ضمن نص آخر، وهي التناص، والتناصية علاقة حضور مشترك بين نصين أو عدة نصوص، أي وجود نص في آخر، ويتم ذلك بطريقة استحضارية جلية، مبنية على روابطَ واضحةٍ؛ كالاستشهاد، أو التلميح، أو الإيحاء"[٢]، ومنها ما يكون غير مباشر في روابطه، أو خفيًّا يتطلب أن يكون القارئ على قدر كبير من الخبرة بالنص الغائب المستدعَى.

فالتناصُّ "كما حددته (جوليا كريستيفا): بأنه مهما كانت طبيعة المعنى في نص ما، ومهما كانت ظروفه كممارسة إشارية، فإنه يفترض وجود كتابات... وهذا يعني أن كل نص يقع من البداية تحت سلطان كتابات أخرى تفرض عليه كونًا أو عالَمًا بعينه"[٣]، فتظل بذلك النصوص الأصلية حاضرةً في توجيه المعنى الجديد.

وتتفاوت مستويات التناص عند الروائية من حيث مستوى الإشارة إلى النص الغائب؛ فأكثرها حضورًا هو المستوى الذي تشير فيه إلى التناص، من خلال تمييز النص بوضعه بين علامة هلالين تشير إلى مصدرها في فهرس هامش الرواية، أما المستوى الآخر فهو الأقل تجليًّا في الرواية، ويمكن تصنيف الشعر الذي تتناص معه الروائية إلى قسمين:

القسم الأول: التناص مع الشعر القديم، وفيه تعمد الكاتبة إلى التناص مع الشعر القديم من مختلف البيئات والشعراء، وكان التأثر يأتي على مستويات مختلفة، ومواضع متنوعة، منها:

أَفَاطِمُ مَهْلًا

... قَبْلَ بَيْنِكِ

(١) مدخل لجامع النص، جيرار جينيت، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط٣، ١٩٨٦، ص٩٠.

(٢) التناص وترجمته دراسة أعمال رشيد بوجدرة الروائية، سيد أحمد طاسيست، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط١، ٢٠٢٠، ص٤٩.

(٣) التناص التراثي، الرواية الجزائرية أنموذجًا، سعيد سلام، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط١، ١٤٣١، ٢٠١٠، ص٤٨.

أَعْطِنِي رِسَالَةً(١)

وفي موضع آخر يظهر نفس هذا التناص:

"منذ الأمس وأنا أترنم بأبيات المثقب العبدي، فاطمة تعذبه على نحو ممتاز، أريد أن أجلس معه على دكة الحوش وأغني، أَفَاطِمُ قَبْلَ بينكِ مَتعِينِي"(٢).

كما يظهر في موضع ثالث:

"أغمض عيني، استجلب وجهه، أراه ينكوي، يتلوى من طرف الفقد، صوته بثقب رأسي يناديني.. أفاطم قبل بينك، قبل موتك، قبل وأدك، قبليني، أعشقيني، دمريني!"(٣).

يظهر في المقاطع الثلاثة التناص مع الشاعر المثقب العبدي في قوله بنونيته:

أَفَاطِمُ قَبْلَ بَيْنِكِ مَتِّعِينِي وَمَنْعُكِ مَا سَأَلْتُ كَأَنْ تَبِينِي (٤)

فالشطر الأول من البيت هو الذي تناصَّت معه الروائية أكثر من مرة، ومن خلاله وحَّدت الروائية بين فاطمةِ المثقب، وفاطمةِ عصام، وعكست المنزلة الرفيعة لهما في قلب من أحبهما، كما عكست الشعور بحتمية الفراق، والرغبة الشديدة باقتطاع ما يمكن من لحظات أنس اللقاء عند كليهما، الأمر الذي يوضح من جهة أخرى شح فرص سعادتهما، مما يجعلهما دائما في موضع طلب الاجتماع.

ومن شواهد التناص في الرواية:

أَفَاطِمُ يَا تِرْبَ النُّجُومِ تَرَكْتِنِي
مُنَادِمَهَا لَيْلًا وَلَسْتِ بِنَادِمَهْ
فَهَا أَرْضِعِي مِنْ دُرِّ رِيقِكِ هَائِمًا

(١) الرواية، ص١٢٠.

(٢) الرواية، ص١٥٠.

(٣) الرواية، ص١٩٤.

(٤) ديوان شعر المثقب العبدي، حسن كامل الصيرفي، معهد المخطوطات العربية، القاهرة، ط١، ١٣٩١-١٩٧١، ص١٣٦.

جَوَانِحُهُ حَوْلَ الْمَوَارِدِ حَائِمَهْ
وَلَوْلَا مُحَالَاتُ الْمُنَى مَا وَجَدْتِنِي أَرُوم
رَضَاعًا مِنْكِ وَاسْمُكِ فَاطِمَه (١).

التناص هنا مع أبيات للشاعر علي الباخرزي(٢)، والاستدعاء من نمط الاستدعاء الكلي؛ حيث لم تغير الكاتبة في الأبيات، والغاية من هذا الاستدعاء التعبير عن توجد عصام على فاطمة؛ فلا يبرح يشرح لها عن سوء حالهما، ويأسه من القرب منها.

كما يأتي التناص في الرواية مع أكثر من نص في مقطع واحد:

"أَنْتَ مَجْنُونٌ
مَا لَذَّةُ الْعَيْشِ إِلَّا لِلْمَجَانِينِ
أَرَى الْعَيْشَ كَنْزًا نَاقِصًا
لَا بَأْسَ تَعَبٌ كُلُّهَا الْحَيَاةُ
ضَحِكْنَا"(٣).

في هذا المقطع الحواري بين فاطمة وعصام، ورد هذا الاستدعاء لأكثر من شاعر؛ حيث الشطر الأول لقيس بن الملوح في بيته:

قَالُوا جُنِنْتَ بِمَنْ تَهْوَى فَقُلْتُ لَهُمْ مَا لَذَّةُ الْعَيْشِ إِلَّا لِلْمَجَانِينِ(٤)

والشطر الثاني لطرفه بن العبد في بيته:

---

(١) الرواية، ١٣٦.

(٢) علي بن الحسن الباخرزي، حياته وشعره وديوانه، مُحَمَّد التويجي، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٤، ص١٧٨.

(٣) الرواية، ص١٦٥.

(٤) اختلف في نسبة البيت، لم يرد عند امرئ القيس بهذا اللفظ، وورد بنفس اللفظ منسوبًا للشبلي في كتاب: عقلاء المجانين، لأبي القاسم الحسن بن مُحَمَّد بن حبيب، دار النفائس، بيروت، ط١، ١٤٠٧، ص٦٠، وذكر في ديوان الصبابة، شهاب الدين أحمد بن حجلة، دار مكتبة الهلال، بيروت، ١٤٠٤، ص١٣: منسوبا لامرئ القيس بصيغة لفظية أخرى: قالوا جننت بمن تهوى فقلت لهم العشق أعظم مما بالمجانين.

أَرَى الْعَـيْشَ كَنْـزًا نَاقِصًـا كُـلَّ لَيْلَـةٍ وَمَـا تَـنْقُصُ الْأَيَّامُ وَالـدَّهْرُ يَنْفَـدُ[١]

والشطر الثالث لأبي العلاء المعري في بيته:

تَعَـبٌ كُلُّهَـا الْحَيَـاةُ فَمَـا أَعْـ جَـبُ إِلَّا مِـنْ رَاغِـبٍ فِي ازْدِيَادِ[٢]

إذ تمت المجاورة فيها بين نص متخَم بالأسى، ونص آخر يرسم صورةً أخرى؛ لتلقي الأسى بما هو أقلُّ حدةً، أو ربما بإيجابية، وكأن التناص فيه استحضار لأزلية هذه المفاهيم، وأن التعامل معها بما يقابلها بالتصور الصحيح، هو الذي يخفف منها، كما أن التناص مع أكثر من شاعر في حوار واحد، أضفى على النص سمة تعدد الأصوات بشكل بارز، وشكَّل فضاءً رحبًا لأكثر من رأي، وربما هذا هو ما حفز لأنْ ينتهي الحوار بينهما بالضحك.

ومن التناص تبادل الأسطر الشعرية في حوار:

"خَبِّرِينِي يَا آنِسَةُ خَارِطَةُ: إِذَا حَلَّ عِشْقٌ بِالْفَتَى كَيْفَ يَصْنَعُ؟
أَرْدَفْتُ..
– يُدَارِي هَوَاهُ ثُمَّ يَكْتُمُ سِرَّهُ وَيَخْشَعُ فِي كُلِّ الْأُمُورِ وَيَخْضَعُ
– فَكَيْفَ يُدَارِي وَالْهَوَى قَاتِلُ الْفَتَى وَفِي كُلِّ يَوْمٍ قَلْبُهُ يَتَقَطَّعُ؟
– إِذَا لَمْ يَجِدْ صَبْرًا لِكِتْمَانِ سِرِّهِ فَلَيْسَ لَهُ شَيْءٌ سِوَى الْمَوْتِ أَنْفَعُ!
اتسعت ابتسامته بشكلٍ حزين، وكمن يوشك على الموت أنشد لي:
سَمِعْنَا أَطَعْنَا ثُمَّ مِتْنَا فَبَلِّغُوا سَلَامِي لِمَنْ كَانَ لِلْوَصْلِ يَمْنَعُ![٣]

هذه الأبيات وردت عن الأصمعي، حيث رُوِي أنه قال: "بينما كنت سائرًا في البادية، مررت بحجر مكتوب عليه:

أَيَا مَعْشَـرَ الْعُشَّـاقِ بِاللهِ خَـبِّرُوا إِذَا حَـلَّ عِشْـقٌ بِالْفَـتَى كَيْـفَ يَصْـنَعُ

(١) ديوان طرفة بن العبد، مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٣، ١٤٢٣-٢٠٠٢، ص٢٦.

(٢) ديوان سقط الزند، أبو العلاء المعري، مطبعة هندية، مصر، ط١، ١٩٠١-١٣١٩، ص٨٢.

(٣) الرواية، ص١٧٢.

فكتبت تحته:

يُـــدَارِي هَـــوَاهُ ثُمَّ يَكْـــتُمُ سِـــرَّهُ وَيَخْشَـــعُ فِي كُـــلّ الْأُمُـــورِ وَيَخْضَـــعُ

ثم عدت في اليوم الثاني، فوجدت مكتوبًا تحته:

فَكَيْـفَ يُـدَارِي وَالْهَـوَى قَاتِـلُ الْفَـتَى وَفِي كُـــلّ يَـــوْمٍ قَلْبُـــهُ يَتَقَطَّـــعُ

فكتبت تحته:

إِذَا لَمْ يَجِـــدْ شَـــيْئًا لِكِتْمَـــانِ سِـــرِّهِ فَلَـيْسَ لَـهُ شَـيْءٌ سِـوَى الْمَـوْتِ أَنْفَـعُ

ثم عدت في اليوم الثالث فوجدت شابًا ملقى تحت ذلك الحجر ميتًا وقد كتب قبل موته:

سَمِعْنَـــا أَطَعْنَـــا ثُمَّ مِتْنَـــا فَبَلِّغُـــوا سَـلَامِي إِلَى مَـنْ كَـانَ لِلْوَصْـلِ يَمْنَـعُ "(١)

تناصت الكاتبة مع هذه الأبيات؛ لتكون حوارًا بين عصام وفاطمة، بعد أن أبدت فاطمة خوفها من أن يسمع أحد حديث عصام الذي يُظهِر فيه مشاعره لها، أثناء سيرهم بعد الاجتماع، فأفاد هذا التناص غلبة إحساسهم بالقلق الذي يظل يلازمهم حتى في لحظاتهم السعيدة؛ مما يستدعي من عصام أن يطرح أسئلة الفتى، ويتمثل موقفه، وترد فاطمة بمثل رد الأصمعي الْمُمْعِن في شدته، وكأن هذا هو السبيل الوحيد المشروع لكل المحبين، كما يوحي التناص بتندرهم على وضعهم الذي لا يشبه إلا ذلك الموقف.

وعلى نفس هذا المنوال من التناص الذي تعددت فيه الأصوات، كانت هذه الأبيات في الرواية:

"– أَفَاطِمَ لَوْ أَنَّ النِّسَاءَ بِبَلْدَةٍ وَأَنْتِ بِأُخْرَى لَاتَّبَعْتُكِ هَائِمَا
– أَفَاطِمُ مَهْلًا بَعْضَ هَذَا التَّدَلُّلِ
– أَفَاطِمُ إِنِّي أَسْبِقُ الْحَتْفَ مُقْبِلًا
– أَفَاطِمُ أَعْرِضِي قَبْلَ الْمَنَايَا
– أَفَاطِمُ مَا يُدْرِيكِ مَا فِي جَوَانِحِي مِنَ الْوَجْدِ وَالْعَيْنِ الْكَثِيرِ سَجَامُهَا"(٢).

(١) نوادر العشاق، إبراهيم زيدان، مؤسسة هنداوي، القاهرة، ط١، ٢٠١٢، ص٣٢٧.
(٢) الرواية، ص١٦٦.

كل سطر مما سبق له مرجعيته المختلفة عن الآخر؛ فالأول التناص فيه مع المرقش الأصغر:

أَفَـاطِمَ لَـوْ أَنَّ النِّسَـاءَ بِبَلْـدَةٍ وَأَنْـتِ بِأُخْـرَى لَاتَّبَعْتُـكِ هَائِمَـا(١)

والثاني التناص فيه مع امرئ القيس:

أَفَـاطِمُ مَهْـلًا بَعْـضَ هَـذَا التَّـدَلُّلِ وَإِنْ كُنْتِ قَدْ أَزْمَعْتِ صَرْمِي فَأَجْمِلِي(٢)

والثالث التناص فيه مع أبي خراش الهذلي:

أَفَـاطِمُ إِنِّي أَسْـبِقُ الْحَتْـفَ مُقْـبِلًا وَأَتْـرُكُ قَـرْنِي فِي الْمَزَاحِـفِ يَسْـتَدْمِي(٣)

والرابع التناص فيه مع الأخطل:

أَفَـاطِمُ أَعْرِضِـي قَبْـلَ الْمَنَـايَا كَفَـى بِالْمَـوْتِ هَجْـرًا وَاجْتِنَـابَا(٤)

أما الخامس فالتناص فيه مع الفرزدق:

أَفَـاطِمُ مَـا يُـدْرِيكِ مَـا فِي جَـوَانِحِي مِـنَ الْوَجْـدِ وَالْعَـيْنِ الْكَثِـيرِ سـجامُهَا(٥)

استدعت الروائية هذه الأبيات على لسان رفاق مجموعة القراءة في سياق إخبارهم لفاطمة أمام عصام بتعلُّقه بها، وأنه كان يُكثِر الحديث عنها، وسردوا الأبيات على سبيل أن الذي كان يقول ذلك إنما هو عصام، فأفاد التناص من خلال تعدُّد أصواته، الإيحاءَ بشدة محبة عصام لفاطمة، الأمر الذي يجعل خطابه يشبه خطاب كل من نادى فاطمة قبله من الشعراء على اختلاف شخصياتهم، وتنوع تجاربهم، إضافةً إلى ما في ذلك من حركية تنقل مشهد تدافع طرح الأبيات، وما في ذلك من إيحاء بالمكاشفة للمشاعر الداخلية التي عليها صديقهم عصام.

---

(١) ديوان المرقشين، كارين صادر، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٨، ص٩٩.

(٢) ديوان امرئ القيس، مُحَمَّد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط٥، ١١١٩، ص١٢.

(٣) ديوان الهذليين، مُحَمَّد زكريا عناني، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، د.ط، ١٣٨٥-١٩٦٥، ص١٣٠.

(٤) ديوان الأخطل، مهدي مُحَمَّد نصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤٠٧-١٩٨٧، ص٥٥٢.

(٥) ديوان الفرزدق، علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤٠٧-١٩٨٧، ص٥٥٢.

ومن الأمثلة على التناص مع الشعر القديم، هذه الأبيات التي جاءت في فاتحة الرواية:

يَقُولُونَ لَا تَبْعُدْ وَهُمْ يَدْفِنُونَنِي
وَأَيْنَ مَكَانُ الْبُعْدِ إِلَّا مَكَانِيَا(١)

تتناص الكاتبة مع مالك بن الريب وتورد أبياته كما هي:

يَقُولُونَ لَا تَبْعُدْ وَهُمْ يَدْفِنُونَنِي وَأَيْنَ مَكَانُ الْبُعْدِ إِلَّا مَكَانِيَا(٢)

وهذا فيه ترميز إلى التقاء بطلة الرواية مع تجربة بيت مالك في التعبير عن الاستنكار ممن يلحقون بالمرء الضرر مع محاولة الظهور بوجه غير وجههم الحقيقي، الذي لا يدل في أصله إلا على صورة واحدة من الإقصاء، وكأن الروائية تشير من العتبات والصفحات الأولى في الرواية، إلى هذا الهم؛ من التهميش للمرأة، والمراوغة في منحها ما تستحقه من مكانتها، ومنزلتها.

ومن أمثلة التناص: "**صمتنا لدقائق، تركنا فيروز تنتشر في المكان، نسينا أنفسنا في الموشح الأندلسي المنسوج من أبيات المتنبي: إن شئت تقتلني فأنت محكمٌ من ذا يطالب سيدًا في عبده؟ أفلتَتْ من صدري آهة عميقة، مسحوبة من مكان سحيق، آهة على غير العادة، كأن عمرها أربع سنوات، كأنها تخرج من قلب غير قلبي**"(٣)؛ فهي تورد البيت:

إِنْ شِئْتَ تَقْتُلُنِي فَأَنْتَ مُحَكَّمٌ مَنْ ذَا يُطَالِبُ سَيِّدًا فِي عَبْدِهِ(٤)

وتلغي وقفة البياض بين شطريه؛ لتنقل المتلقي إلى صورة حركية تفاعلهم، ونشاط

(١) الرواية، ص١١.

(٢) ديوان مالك بن الريب، نوري حمودي القيسي، مجلة معهد المخطوطات العربية، المجلد الخامس عشر، الجزء الأول، د.ط، ص٩٣.

(٣) الرواية، ص٢٤٣.

(٤) لم يثبت في ديوان المتنبي، وأورده بدون نسبة محددة لشاعر معين مكتفيًا بقوله: لبعضهم، صاحبُ كتاب نفح الأزهار في منتخبات الأشعار، شاكر البتلوني، المطبعة الأدبية، بيروت، ط٣، ١٨٨٦، ص٢٣.

المستوى السماعي لديهم، واندماجهم مع الغناء المنبعث في السيارة التي تنقلهم من الفندق إلى بيت صديقتها، بعد أن حدَّثَتْها عن القوة التي أصبحت عليها في حوارها مع فارس، فكان استدعاء هذا البيت إشارةً إلى الحالة التي وصلت إليها، وأن ما يهمها هو كونها قاومت أيًّا ما تكن نتائج ذلك، أو ربما تكون وجدت في البيت صوتًا آخر لصوتها الذي أصبح ظاهرًا للعلن بعد معاناة، وجرحًا متعينًا، فتأوهت رضًا بخروجه بعد سنين من العجز.

القسم الثاني: التناص مع الشعر الحديث الذي يُعَدُّ مرجعًا تستمد منه الكاتبة صياغةَ خطابها اللغوي، بما يثريه، ويمنحه مرونةَ التفاعل مع الخطابات الأخرى، وذلك بما تتضمنه من الإشارات التناصية المختلفة، التي من شأنها إثراء مقاصد النص بإيحاءات جديدة، ومن أمثلته:

"كالدم المراق، كالجياع، كالموتى، كقصائد السياب، هداياك ربي مقبولة هاتها هاتها، يا واهب المحار والردى"(١).

في هذا المقطع استدعت الروائية نصَّيْن للسياب، أحدهما هو:

وَكَيْفَ يَشْعُرُ الْوَحِيدُ فِيهِ بِالضَّيَاعْ؟
بِلَا انْتِهَاءٍ –كَالدَّمِ الْمُرَاقِ– كَالْجِيَاعْ
كَالْحُبِّ، كَالْأَطْفَالِ، كَالْمَوْتَى –هُوَ الْمَطَر

...

أَصِيحُ بِالْخَلِيجِ: "يَا خَلِيجُ
يَا وَاهِبَ اللُّؤْلُؤِ وَالْمَحَارِ وَالرَّدَى"
فَيَرْجِعُ الصَّدَى
كَأَنَّهُ النَّشِيجُ:
"يَا خَلِيجُ

(١) الرواية، ص١٧.

يَا وَاهِبَ الْمَحَارِ وَالرَّدَى"[١]

والآخر هو:

وَلَكِنَّ أَيُّوبَ إِنْ صَاحَ صَاحَ:

"لَكَ الْحَمْدُ، إِنَّ الرَّزَايَا نَدَى

وَإِنَّ الْجِرَاحَ هَدَايَا الْحَبِيبْ

أَضُمُّ إِلَى الصَّدْرِ بَاقَاتِهَا

هَدَايَاكَ فِي خَافِقِي لَا تَغِيبْ

هَدَايَاكَ مَقْبُولَةٌ هَاتِهَا"[٢].

وكان ذلك التناص من أجل التعبير من خلالهما، عن تغشيها في لحظة خلودها إلى السرير في الفندق، الذي هربت إليه بعد أخذها لدواء المنوم، بكل ما تحمله ألفاظهما من دلالات الأسى، والألم، والفقد، والصبر، والابتهال؛ فالتناص مع السياب ضاعَفَ الشعور بالمآسي، وهو ما توحي به ألفاظ قصيدة المطر المستدعاة، أما ألفاظ قصيدة سفر أيوب، فإنها توغل كذلك في الإشارة إلى قوة المصاعب، وعظمة الصبر الذي يجابهها به، حتى إنه يصل إلى مرحلة طلبها.

وفي موضع آخر تستدعي شعر السياب، ولكن بتوظيف يختلف في أسلوبه عن النمط السابق، الذي لم تغير فيه معاني الأبيات عن أصلها؛ إذ يُعَدُّ هذا النوع الحواري الذي فيه قلب ونقض للنص الأصلي، من أقوى قوانين التناص، حيث تقول:

"صَبَاحُ الْخَيْرِ أَيُّهَا الشَّاعِرُ النَّهْر

صَبَاحُ الْخَيْرِ يَا خَلِيجُ يَا بَهِيجْ

يَا وَاهِبَ الْمَحَارِ وَالشِّعْر"[٣]

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، بدر شاكر السياب، المجلد الثاني، دار العودة، بيروت، ط١، ٢٠٠٥، ص١٢١.

(٢) المصدر السابق، ص٢٩٧-٢٩٨.

(٣) الرواية، ص١٤١.

فالتناص هنا مع شعر السياب:

أَصِيحُ بِالْخَلِيجِ: "يَا خَلِيجْ

يَا وَاهِبَ اللُّؤْلُؤِ وَالْمَحَارِ وَالرَّدَى"(١)

فأسلوب التناص هنا مختلف؛ حيث تم نقض المعاني الملتصقة بخليج السياب، فاستبدل الصياح بإلقاء التحية، وأضيف وصف يا بهيج له، وحُمِّلت الألفاظ بدلالات إيجابية، على العكس مما في أبيات السياب؛ فالغرض هنا مختلف، وهو إرسال تحية إلى عصام، الذي رمزت له بالخليج الذي يحمل بين جنباته كل غال ونفيس، والنص الغائب أفرغ من نمطية بنيته في هذا التأليف الجديد.

ومن الإحالات التناصية: "**هَذِي بِلَادٌ تَخْتِنُ الْقَصِيدَةَ الْأُنْثَى، وَتَشْنُقُ الشَّمْسَ لَدَى طُلُوعِهَا، حِفْظًا لِأَمْنِ الْعَائِلَة**"(٢).

التناص هنا مع شعر للشاعرة سعاد الصباح:

هَذِي بِلَادٌ.. تَخْتِنُ الْقَصِيدَةَ الْأُنْثَى...

وَتَشْنُقُ الشَّمْسَ لَدَى طُلُوعِهَا

حِفْظًا لِأَمْنِ الْعَائِلَة"(٣).

حيث تورد النص كما هو في سياق التعبير عن شعورها إزاء تمزيقها لاسمها في إعلان الجريدة، الذي كان عن أول أصبوحة شعرية لها، تخفيًا من صقر الذي لا يوافق على ذلك، فأفاد التناص التنفير من واقع المجتمع الذي يضحّي بحقوق المرأة في سبيل أفكار بعيدة عن الصحة؛ فالتعالق قائم على رصد الأفعال والمشاهد السلبية التي تحمل مشاعر المفارقة الْمُرَّة من تعدد أوجه أفعال الشر مقابل التعلق بإدراك قاصر؛ مما يكرس التحسر والتظلم في الصوت الراوي المتأزم من استشراء مظاهر الاستلاب.

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، بدر شاكر السياب، ص١٢١.

(٢) الرواية، ص١٨٠.

(٣) خذني إلى حدود الشمس، سعاد مُحَمَّد الصباح، دار سعاد للنشر والتوزيع، الكويت، ط٣، ٢٠٠٥، ص٨٣.

ومن الأمثلة التناصية:

كُلَّمَا جِئْتَ جَمِيلًا
تَكَشَّفَ قُبْحُ الْعَالَمِ أَكْثَرَ(١)

حيث تتداخل مع شعر إيليا أبي ماضي في:

أَيُّهَـــذَا الشَّـــاكِي وَمَـــا بِـــكَ دَاءٌ كُـــنْ جَمِـــيلًا تَـــرَ الْوُجُـــودَ جَمِـــيلَا(٢)

فالتناص في الشطر الثاني من البيت، ولكنه تناص حواري تتضاد النتائج فيه؛ فعند إيليا إذا كان المرء جميلًا في رؤيته، سيرتد ذلك الجمال بأفق أرحب وأكبر، بينما الروائية تجعل الجمال لا يحل إلا ويلازم ذلك تكشُّف أكثر لقبح العالم، والتناص يحيل إلى البون الشاسع بين كل منهما، كما يعمق من ظلام الواقع الذي تصوِّره الكاتبة.

ومن أمثلة التناص: **"في طفولتي، في زياراتنا الكثيرة إلى البحرين، كانت السماء تبدو سخيةً وقريبةً، وفي "متناول الأيدي" كما يقول درويش، وكانت النوارس كثيرةً، واللقالق، وأحلام الطيبين"**(٣).

حيث يكون التداخل باستدعاء شعر محمود درويش في جداريته:

هَذَا هُوَ اسْمُكَ

قَالَتِ امْرَأَةٌ

وَغَابَتْ فِي الْمَمَرِّ اللَّوْلَبِيِّ

أَرَى السَّمَاءَ هُنَاكَ فِي مُتَنَاوَلِ الْأَيْدِي

وَيَحْمِلُنِي جَنَاحُ حَمَامَةٍ بَيْضَاءَ صَوْبَ

طُفُولَةٍ أُخْرَى، وَلَمْ أَحْلُمْ بِأَنِّي

(١) الرواية، ص١٣٥.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، إيليا أبي ماضي، دار العودة، بيروت، ط١، ٢٠١٠، ص٤٩١.

(٣) الرواية، ص١٤٨.

كُنْتُ أَحْلُمُ، كُلُّ شَيْءٍ وَاقِعِيٌّ، كُنْتُ

أَعْلَمُ أَنَّنِي أُلْقِي بِنَفْسِي جَانِبًا

وَأَطِيرُ، سَوْفَ أَكُونُ مَا سَأَصِيرُ فِي

الْفَلَكِ الْأَخِيرِ، وَكُلُّ شَيْءٍ أَبْيَضُ(١).

وهو يفيد غايةً تصويريةً تتيح للوعي إدراك مدى إشعاع الحياة في نظر فاطمة عندما كانت صغيرةً، حيث الأمور طيّعة لينة، وسخية في قربها، وإشارتها إلى التمثيل بشعر محمود درويش، هو اتصال مباشر بالنص الغائب، يعيد الذاكرة إلى الحلم الذي كان يسرده في لوحته الأولى، وما توحي به الألفاظ المتداخلة بين النصين؛ مثل الطفولة، والحلم، كل هذه علامات ودوالُّ إشاريةٌ توضح ما يفتقدانه في عالمهما الواقعي، وتتوق له أنفسهما المتطلعة إلى التغيير.

ومن أمثلة التناص: "**ومنذ ذلك اليوم وأنا سعيد بالنهر العراقي في إصبعي، أرفعه في وجه العالم "أصرخ بالخليج يا خليج، يا واهب المحار والردى" السياب ينفر من دمي، عندما أفعل ذلك تضحك أمي، أبي يقول: جن الفتى، أقول له: لو أن الفتى حجر؟**"(٢).

ورد هذا المقطع على لسان عصام وكأنه بالتناص فيه يقيم صلةً بين قديم الشعر وحديثه في التعبير عن فكرته؛ ففي الجزء الأول من المقطع يتناص المتحدث مع أبيات السياب؛ للدلالة على ما منحته إياه الكتابة الشعرية من امتلاك صوت يكرر به صراخ السياب في قصيدة المطر، إعلانًا منه لرفض ما يسود العالم من شقاء، أما في الجزء الأخير من المقطع، فهو يتناص مع قول تميم بن مقبل:

مَا أَطْيَبَ الْعَيْشَ لَوْ أَنَّ الْفَتَى حَجَرٌ تَنْبُو الْحَوَادِثُ عَنْهُ وَهْوَ مَلْمُومُ(٣)

(١) جدارية محمود درويش، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، لبنان، ط٣، ٢٠٠٩، ص٩-١٠.

(٢) الرواية، ص١٢٧.

(٣) ديوان ابن مقبل، عزة حسن، دار الشروق العربي، بيروت، لبنان، ط١، ١٤١٦-١٩٩٥، ص١٩٨.

ويفيد هذا التناص الإشارة إلى عجز الشاعر عن أن يملك أي شيء آخر غير ما هو عليه عندما يصرخ بالرفض، فيثير تعجب واستنكار المقربين له، إلا أن يكون حجرًا وجمادًا لا يشعر بشيء، وكأن السلامة ليست مقرونةً إلا بتنصل الإنسان من كينونته.

ولم يقف التناص مع الشعر القديم، والحديث الفصيح، وإنما امتد إلى التراث الشعبي، فكان "إلى جانب الخطاب الروائي الفصيح، تتداخل مستويات لغوية أخرى تتعلق باستعمال العامية... وإن الغاية الفنية وراء ذلك تتمثل في محاولة منح المتخيل السردي أبعادًا دلاليةً، وآلياتٍ تعبيريةً أكثرَ فعاليةً"(١)، كما في التناص مع الأغاني الشعبية العامة، وهي "تمثل تجاوزًا للنص، ولكل ما هو مكتوب، وخلط للحدود بين اللسان الفصيح واللغة الدارجة"(٢)، ومن أمثلتها: **"كتبت وخبأت نصوصي في صندوق، والصندوق في دولاب مقفل، والمفتاح "عند الحداد"، والحداد "يبي الفلوس"، والفلوس "عند العروس"، "والعروس" تريد "الطلاق""**(٣).

تتناص الروائية في هذا المقطع مع الأغنية الشعبية حمامة نودي نودي؛ للتعبير عن عدم مجانية الأمور، وأن كل شيء متعلق بسبب أو بآخر؛ مما يكشف عن رؤيتها لذاتها المكبلة بواقع ترفضه يحول دون حريتها في الكتابة والنشر، والعيش كما تريد، إضافةً إلى أن في ذلك امتدادًا على مستوى التلقي من المستوى المكتوب إلى المستوى التداولي للغناء الذي يوصل بفاعلية أكبر الهزات الانفعالية المصاحبة لدلالاته، والتي منها بث الشعور بعدم انقطاع دوامة ارتباط تحقق أمر بأمر آخر أكبر، حتى لكأنها متسلسلة إلى ما لا نهاية.

والمقاطع المستدعاة من الأغاني الشعبية في الرواية، تتماهى مع الإطار الذي تريد الروائية الإيحاء به؛ حيث يكون للفضاء التداولي قيمة كبيرة في رسم التفاصيل المشهدية، كما في: **"ألتف على بعضي، مثل حلزون يعرف ما يفعله، يلا تنام، يلا تنام.. أغني لي**

(١) التجربة الروائية المغاربية دراسة في الفاعليات النصية وآليات القراءة، فتحي بو خالفة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط١، ١٤٣١، ص٣٧٤.

(٢) التناص وترجمته دراسة أعمال رشيد بوجدرة الروائية، سيد أحمد طاسيست، ص٨٥.

(٣) الرواية، ص٩٦.

وكأنني أمي، وكأنني طفلتي، وكأنني الشخص الوحيد المتبقي لي"[١].

حيث تستدعي الروائية أغنية "يلا تنام يلا تنام" من شعر الرجز، وهو يتكون من "حركات رتيبة متعاقبة يتخللها سكون، وهذه ميزة جعلت بحر الرجز خفيفًا رشيقًا، يسهل النظم فيه، كما جعلته سلسًا في الإنشاد يتدفق على اللسان كما يتدفق الماء نحو المنحدر"[٢]، وهذه النغمات في الأغنية المستدعاة بما تقوم عليه من رتابة وهدوء، تعكس الجهود المبذولة في سبيل استجلاب الراحة والنوم، عن طريق إضفاء دواعيه على كل المستويات السمعية والحسية.

(١) الرواية، ص١٦.

(٢) الرجز نشأته، أشهر شعرائه، جمال نجم العبيدي، مطبعة الأديب البغدادية، بغداد، ط١، ١٣٩١،

الخاتمة

قاربت الدراسة الشعر في الرواية من زواياه الثلاث التي تجلى عليها في الرواية، وهي الرؤية المفاهيمية للشعر عند الروائية، والدور الذي اضطلع به الشعر؛ لبناء الرواية في أحداثها، ومختلف عناصرها، وفي تشكيلها الفني، والقيمة الرمزية التي تبدَّى فيها معادلًا موضوعيًّا لمكانة المرأة التي تلح الكاتبة على أهمية خلودها بوصفها حقيقةً لا يستقيم العيش إلا بها.

يُعَدُّ الشعر ثِيمةً مركزيةً مشكِّلةً لحساسية الرواية ودلالتها؛ فثمة حوارية تفاعلية بين الشعر وملفوظات الرواية؛ فالشعر تمظهر فيها موضوعًا مرتبطًا، ومنعكسًا على شخصياتها، وأزمنتها، وأمكنتها، ومختلف مستوياتها، ومن الممكن أن يكون حضور الشعر بهذه الكثافة ما هو إلا رمز يحمل معنى آخر، ودلالةً خفيةً، تُفضي إلى فتح أفق التوقع في قراءة الرواية إلى دلالات وقراءات أخرى.

تضمين الشعر في الرواية حقق لها قدرًا كبيرًا من الجمالية والشعرية، وتمثل ذلك في العديد من النظم، والظواهر البنائية التي أسهمت في تشعير الخطاب الروائي، وهذا لم يكن من شأنه تجريد الرواية من مقتضيات نوعها الأدبي، وعناصرها التي تحقق لها قيمتها التواصلية، ووظيفتها المرجعية المهيمنة في لغتها بحسب طبيعتها الفنية، وإنما نمَّ عن تضافر الشعر والرواية التي تتسع لاستيعابه، فتؤثر فيه، ويتأثر بها، ويضفي كل منهما على الآخر ما يُعْلِي وتيرتَه.

من ظواهر تجلي الشعر في الرواية، نزوع الروائية إلى ابتداع قصائدَ نثريةٍ تتخلل الخطاب الروائي، وتغير نمط لغة السرد، بما تنطوي عليه من مقوِّمات الواقعي واليومي، والتشاكل والتقابل، والإيحاء والإيجاز، وما هو غير ذلك من الأنساق اللغوية التي تؤسِّس نسيجها النصي.

من الملامح التي كان عليها الشعر في الرواية، ظهوره بوصفه بنيةً أسلوبيةً مستدعاةً من نصوص خارجية تتنوع مرجعيتها إلى تراثية ومعاصرة، وتتفاوت مستوياتها من حيث الحضور الكلي للبيت، أو الجزئي، وتتعدد إلى فصيحة وشعبية، في أنماط مختلفة كوَّنت في مجملها تناصَّاتٍ مباشرةً، وغيرَ مباشرة، وكان لهذا الاستدعاء أثره في تنامي دلالات النص إلى آفاق عديدة.

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر:

- أعمال الشعرية الكاملة، إيليا أبي ماضي، دار العودة، بيروت، ط١، ٢٠١٠.
- الأعمال الشعرية الكاملة، بدر شاكر السياب، المجلد الثاني، دار العودة، بيروت، ط١، ٢٠٠٥.
- الأعمال الشعرية الكاملة، صالح الزهراني، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط١، ٢٠١٣.
- جدارية، محمود درويش، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، لبنان، ط٣، ٢٠٠٩.
- خذني إلى حدود الشمس، سعاد مُحَمَّد الصباح، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، الكويت، ط٣، ٢٠٠٥.
- ديوان ابن مقبل، عزة حسن، دار الشروق العربي، بيروت، لبنان، ط١، ١٤١٦-١٩٩٥، ص١٩٨.
- ديوان الأخطل، مهدي مُحَمَّد نصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٤١٤-١٩٩٤.
- ديوان الصبابة، شهاب الدين أحمد بن حجله، دار مكتبة الهلال، بيروت، ١٤٠٤.
- ديوان الفرزدق، علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤٠٧-١٩٨٧.
- ديوان المرقشين، كارين صادر، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٨.
- ديوان الهذليين، مُحَمَّد زكريا عناني، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، د.ط، ١٣٨٥-١٩٦٥.
- ديوان امرئ القيس، مُحَمَّد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط٥، ١١١٩.
- ديوان سقط الزند، أبو العلاء المعري، مطبعة هندية، مصر، ط١، ١٩٠١-١٣١٩.
- ديوان شعر المثقب العبدي، حسن كامل الصيرفي، معهد المخطوطات العربية،

القاهرة، ط١، ١٣٩١-١٩٧١.

- ديوان طرفة بن العبد، مهدي مُحَمَّد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٣، ١٤٢٣-٢٠٠٢.
- ديوان مالك بن الريب، نوري حمودي القيسي، مجلة معهد المخطوطات العربية، المجلد الخامس عشر، الجزء الأول، د.ط.
- كبرت ونسيت أن أنسى، بثينة العيسى، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط٣، ١٤٣٥.
- لسان العرب، ابن منظور، المجلد الثاني، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤٢٣.
- معجم السرديات، مُحَمَّد القاضي وآخرون، دار مُحَمَّد علي للنشر، تونس، ط١، ٢٠١٠.
- معجم تراجم أعضاء رابطة الأدباء الكويتيين، طلال سعد الرميضي، وأبرار أحمد ملك، ذات السلاسل، الكويت، ط١، ٢٠١٥.
- نفح الأزهار في منتخبات الأشعار، شاكر البتلوني، المطبعة الأدبية، بيروت، ط٣، ١٨٨٦.

ثانيًا: المراجع:

- بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، سيزا قاسم، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٥.
- بنية الشكل الروائي، الفضاء- الزمن – الشخصية، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٢، ٢٠٠٩.
- بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٢، ٢٠٠٠.
- التجربة الروائية المغاربية دراسة في الفاعليات النصية وآليات القراءة، فتحي بو خالفة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط١، ١٤٣١.
- تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، مُحَمَّد بوعزة، منشورات الاختلاف، الجزائر،

ط١، ١٤٣١.

- تحولات المعنى في الشعر العربي، عبد اللطيف الوراري، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط١، ٢٠٠٩.
- تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي، قسم اللغة العربية، جامعة اليرموك، الأردن، إشراف وتحرير: نبيل حداد، ومحمود درابسة، ط١، ١٤٢٩.
- تمثلات سردية دراسات في السرد والقصة القصيرة جدا والشعر، نزار قبيلات، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، الأردن، ط١، ١٤٣٨.
- التناص التراثي، الرواية الجزائرية أنموذجًا، سعيد سلام، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط١، ١٤٣١-٢٠١٠.
- التناص وترجمته دراسة أعمال رشيد بوجدرة الروائية، سيد أحمد طاسيست، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط١، ٢٠٢٠.
- توظيف المكان في الشعر الفلسطيني المعاصر، خالد خليفة، دار النابغة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ١٤٣٥.
- الثابت والمتحول بحث في الاتباع والابداع عند العرب، أدونيس، دار العودة، بيروت، الجزء الثالث، ط١، ١٩٧٨.
- الجنس الأدبي، جان ماري جيفير، ترجمة: غسان السيد، د.ط، د.ت.
- الحداثة والتجريب في القصة القصيرة الأردنية، علي مُحَمَّد المومني، دار اليازردي، عمان، الأردن، ط١، ٢٠٠٩.
- الخطاب الروائي، مخائيل باختين، ترجمة: مُحَمَّد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة، ط١، ١٩٨٧.
- الرجز نشأته أشهر شعرائه، جمال نجم العبيدي، مطبعة الأديب البغدادية، بغداد، ط١، ١٣٩١.
- الرواية العربية وإشكالية التصنيف، ساندي سالم أبو سيف، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط٢، ٢٠٠٨.
- السيرورة التأويلية في هرمينوسيا هانس جورج غادامير وبول ريكور، عبدالله بريمي،

دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط١، ٢٠١٠.

- الشعر العربي الحديث كيان النص، شربل داغر، منتدى المعارف، بيروت، ط١، ٢٠١٤.
- الشعر وأفق الكتابة، صلاح بوسريف، دار الأمان، الرباط، منشورات الاختلاف، الجزائر، منشورات ضفاف، بيروت، ط١، ١٤٣٥.
- شعرية التفاصيل، أثر ريتسوس في الشعر العربي المعاصر، فخري صالح، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ١٤٣٠.
- شعرية الخطاب السردي في الرواية، رواية الأسود يليق بك لأحلام مستغانمي أنموذجًا، صهباء الغضنفري، دار فضاءات، عمان، ط١، ٢٠١٨.
- شفرات النص، صلاح فضل، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر، ط٢، ١٩٩٥.
- عقلاء المجانين، لأبي القاسم الحسن بن مُحَمَّد بن حبيب، دار النفائس، بيروت، ط١، ١٤٠٧.
- علي بن الحسن الباخرزي، حياته وشعره وديوانه، مُحَمَّد التوبجي، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٤.
- فن الشعر، أرسطو طاليس، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط١، ١٩٥٣.
- قصيدة النثر العربية، التمايز والاختلاف، إيمان الناصر، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط١، ٢٠٠٨.
- قصيدة النثر، سلمان قاصد، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠١١.
- قضايا الشعرية، رومان ياكوبسون، ترجمة: مُحَمَّد الولي، ومبارك حنوز، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٨.
- محفزات الإبداع في الشعر، عبد الهادي صالح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ٢٠١٦.
- مدخل لجامع النص، جيرار جينيت، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون

الثقافية، بغداد، ط٣، ١٩٨٦، ص٩٠.

- نظرية الأجناس الأدبية، كارل فيتيور وآخرون، ترجمة: عبد العزيز شبيل، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط١، ١٤١٨.

ثالثًا: الرسائل الجامعية:

- تجليات صورة المرأة في رواية كبرت ونسيت أن أنسى لبثينة العيسى أنموذجا، نسيمة أرحاب، ونوال بن أعمر، رسالة ماجستير، كلية اللغات والآداب، جامعة مولود أعمري، الجزائر، ٢٠١٩-٢٠٢٠.
- التسلط والأنوثة المتمردة في رواية كبرت ونسيت أن أنسى لبثينة العيسى، جميلة عيساني، ونبيلة مُحَمَّد، رسالة ماجستير، كلية اللغات والآداب، جامعة مولود معمري، الجزائر، ٢٠١٩- ٢٠٢٠.
- التمثل والإبداع في رواية كبرت ونسيت أن أنسى لبثينة العيسى، دراسة تحليلية، شقران روزة، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة أبي بكر بلقايد، الجزائر، ٢٠٢٣.
- خطاب التحرر في رواية كبرت ونسيت أن أنسى لبثينة العيسى، ديهيه مزاري، وسميرة بن أوسد، رسالة ماجستير، كلية اللغات والآداب، جامعة مولود أعمري، الجزائر، ٢٠١٩-٢٠٢٠.

Resources & References

First: Sources:

- ***a'māl al-shi'rīyah al-kāmilah***, Elia Abu Madi, Dar al-Awda, Beirut, 1st edition, 2010.
- Complete Poetic Works, Badr Shakir al-Sayyab, Volume Two, Dar al-Awda, Beirut, 1st edition, 2005.
- ***al-A'māl al-shi'rīyah al-kāmilah***, Salih al-Zahrani, Literary Cultural Club, Jeddah, 1st edition, 2013.
- ***Jidārīyat***, Mahmoud Darwish, Riad el-Rayyes Books and Publishing, Beirut, Lebanon, 3rd edition, 2009.

- ***Khdhny ilá ḥudūd al-shams***, Su'ad Mohammed al-Sabah, Dar Su'ad al-Sabah for Publishing and Distribution, Kuwait, 3rd edition, 2005.
- ***Dīwān Ibn Muqbil***, Azza Hassan, Dar al-Shuruq al-Arabi, Beirut, Lebanon, 1st edition, 1416-1995, p. 198.
- ***Dīwān Al-Akhṭal***, Mahdi Mohammed Nasr al-Din, Dar al-Kutub al-Ilmiyya, Beirut, 2nd edition, 1414-1994.
- ***Dīwān al-ṣabābah***, Shihab al-Din Ahmad ibn Hijjah, Dar Maktabat al-Hilal, Beirut, 1404.
- ***Dīwān Al-Farazdaq***, Ali Fa'ur, Dar al-Kutub al-Ilmiyya, Beirut, 1st edition, 1407-1987.
- ***Dīwān almrqshyn***, Karen Sader, Dar Sader, Beirut, 1st edition, 1998.
- ***Dīwān al-Hudhaylīyīn***, Mohammed Zakariyya Inani, al-Dar al-Qawmiyya for Printing and Publishing, Cairo, no edition, 1385-1965.
- ***Dīwān Imri' al-Qays***, Mohammed Abu al-Fadl Ibrahim, Dar al-Ma'arif, Cairo, 5th edition, 1119.
- ***Dīwān Saqṭ al-zand***, Abu al-Ala' al-Ma'arri, Hindi Press, Egypt, 1st edition, 1901-1319.
- ***Dīwān shi'r al-Muthaqqib Al-'Abdī***, Hassan Kamil al-Sayrafi, Institute of Arabic Manuscripts, Cairo, 1st edition, 1391-1971.
- ***Dīwān Ṭarafah ibn al-'Abd***, Mahdi Mohammed Nasir al-Din, Dar al-Kutub al-Ilmiyya, Beirut, 3rd edition, 1423-2002.
- ***Dīwān Mālik ibn al-rayb***, Nuri Hamudi al-Qaysi, Journal of the Institute of Arabic Manuscripts, Volume Fifteen, Part One, no edition.
- ***Kibrit wnsyt an ansá***, Buthayna al-Issa, al-Dar al-Arabiyya for Science Publishers, 3rd edition, 1435.
- ***Lisān Al-'Arab***, Ibn Manzur, Volume Two, Dar al-Kutub al-Ilmiyya, Beirut, 1st edition, 1423.
- ***MU'JAM al-Sardīyāt***, Mohammed al-Qadi and others, Dar Mohammed Ali for Publishing, Tunisia, 1st edition, 2010.

- ***Mu‘jam tarājim a‘dā’ Rābiṭat al-Udabā’ al-Kuwaytīyīn***, Talal Sa'd al-Rumaydi and Abrar Ahmad Malik, Dhat al-Salasil, Kuwait, 1st edition, 2015.
- ***Nafḥ al-azhār fī muntakhabāt al-ash‘ār***, Shakir al-Batluni, al-Matba'a al-Adabiyya, Beirut, 3rd edition, 1886.

Seconed: References:

- ***Binā’ al-riwāyah dirāsah muqāranah fī thulāthīyat Najīb Maḥfūẓ*** Trilogy, Siza Qasim, Dar al-Tanwir for Printing and Publishing, Beirut, 1st edition, 1985.
- ***Binyat al-shakl al-riwā’ī***: Space-Time-Character, Hassan Bahrawy, Arab Cultural Center, Casablanca, 2nd edition, 2009.
- ***Binyat al-naṣṣ al-sardī min manẓūr al-naqd al-Adabī***, Hamid Lahmadani, Arab Cultural Center, Casablanca, 2nd edition, 2000.
- ***Al-Tajribah al-riwā’īyah al-Maghāribīyah dirāsah fī alfā‘lyāt al-naṣṣīyah wa-ālīyāt al-qirā’ah***, Fathi Bu Khalfa, Alam al-Kutub al-Hadith, Irbid, Jordan, 1st edition, 1431.
- ***Taḥlīl al-naṣṣ al-sardī***: Techniques and Concepts, Mohammed Bu Azza, Manshurat al-Ikhtilaf, Algeria, 1st edition, 1431.
- ***Taḥawwulāt al-ma‘ná fī al-shi‘r al-‘Arabī***, Abd al-Latif al-Warari, Department of Culture and Media, Sharjah, 1st edition, 2009.
- ***Tadākhul al-anwā‘ al-adabīyah***, International Criticism Conference, Department of Arabic Language, Yarmouk University, Jordan, Supervised and Edited by: Nabil Haddad and Mahmoud Darabseh, 1st edition, 1429.
- ***Tamaththulāt sardīyah Dirāsāt fī al-sard wa-al-qiṣṣah al-qaṣīrah jiddan wa-al-shi‘r***, Nizar Qubaylat, Dar Kunuz al-Ma'rifa al-Ilmiyya for Publishing and Distribution, Jordan, 1st edition, 1438.

- ***al-Tanāss al-turāthī***: The Algerian Novel as a Model, Sa'id Salam, Alam al-Kutub al-Hadith, Irbid, Jordan, 1st edition, 1431-2010.
- ***al-Tanāṣṣ wa-tarjamatuhu dirāsah a'māl Rashīd Boudjedra al-riwā'īyah***, Sayyid Ahmad Tasist, Alam al-Kutub al-Hadith, Irbid, Jordan, 1st edition, 2020.
- ***Tawẓīf al-makān fī al-shi'r al-Filasṭīnī al-mu'āṣir***, Khalid Khalifa, Dar al-Nabigha for Publishing and Distribution, Cairo, 1st edition, 1435.
- ***al-Thābit wa-al-mutaḥawwil baḥth fī al-ittibā' wa-al-ibdā' 'inda al-'Arab***, Adonis, Dar al-Awda, Beirut, Part Three, 1st edition, 1978.
- ***Al-jins al-Adabī***, Jean-Marie Schaeffer, translated by: Ghassan al-Sayyid, no edition, no date.
- ***al-Ḥadāthah wa-al-tajrīb fī al-qiṣṣah al-qaṣīrah al-Urdunīyah***, Ali Mohammed al-Mu'mini, Dar al-Yazurdi, Amman, Jordan, 1st edition, 2009.
- ***Al-khiṭāb Al-riwā'ī***, Mikhail Bakhtin, translated by: Mohammed Barrada, Dar al-Fikr for Studies and Publishing, Cairo, 1st edition, 1987.
- ***Al-rajaz nash'atuhu ashhar shu'arā'uh***, Jamal Najm al-Ubaydi, al-Adib al-Baghdadiyya Press, Baghdad, 1st edition, 1391.
- ***Al-Riwāyah al-'Arabīyah wa-ishkālīyat Al-taṣnīf***, Sandy Salim Abu Sayf, Dar al-Shuruq for Publishing and Distribution, Amman, 2nd edition, 2008.
- ***al-Sayrūrah al-Ta'wīlīyah fī hrmynwsyā Hāns Jūrj Ghādāmīr wa-Būl rykwr***, Department of Culture and Media, Sharjah, 1st edition, 2010.
- ***Al-Shi'r Al-'Arabī Al-ḥadīth Kiyān Al-naṣṣ***, Charbel Dagher, Muntada al-Ma'arif, Beirut, 1st edition, 2014.
- ***Al-Shi'r wa-ufuq Al-kitābah***, Salah Busrif, Dar al-Aman, Rabat, Manshurat al-Ikhtilaf, Algeria, Manshurat Difaf, Beirut, 1st edition, 1435.

- ***Shi'rīyah Al-tafāṣīl***: Ritsos's Influence on Contemporary Arabic Poetry, Fakhri Salih, al-Dar al-Arabiyya for Science Publishers, Beirut, Manshurat al-Ikhtilaf, Algeria, 1st edition, 1430.
- ***Shi'rīyah al-khiṯāb al-sardī fī al-riwāyah***: Ahlam Mosteghanemi's "Black Suits You" as a Model, Shahba' al-Ghadanfari, Dar Fada'at, Amman, 1st edition, 2018.
- ***Shfrāt Al-naṣṣ***, Salah Fadl, Ayn for Human and Social Studies and Research, Egypt, 2nd edition, 1995.
- ***'Aqlā' al-majānīn***, by Abu al-Qasim al-Hassan ibn Mohammed ibn Habib, Dar al-Nafa'is, Beirut, 1st edition, 1407.
- Ali ibn al-Hassan al-Bakharzi: His Life, Poetry, and Diwan, Mohammed al-Tuwayji, Dar Sader, Beirut, 1st edition, 1994.
- ***Fann al-shi'r***, Aristotle, translated by: Abd al-Rahman Badawi, Maktabat al-Nahda al-Misriyya, Cairo, 1st edition, 1953.
- ***Qaṣīdat al-nathr al-'Arabīyah***: Distinction and Difference, Iman al-Nasir, Mu'assasat al-Intishar al-Arabi, Beirut, 1st edition, 2008.
- ***Qaṣīdat al-nathr***, Salman Qasid, Dar Fada'at for Publishing and Distribution, Amman, 1st edition, 2011.
- ***Qaḍāyā al-shi'rīyah***, Roman Jakobson, translated by: Mohammed al-Wali and Mubarak Hanuz, Dar Tubqal for Publishing, Casablanca, 1st edition, 1988.
- ***Muḥaffizāt al-ibdā' fī al-shi'r***, Abd al-Hadi Salih, Arab Cultural Center, Casablanca, 1st edition, 2016.
- ***Madkhal li-Jāmi' al-naṣṣ***, Gérard Genette, translated by: Abd al-Rahman Ayyub, Dar al-Shu'un al-Thaqafiyya, Baghdad, 3rd edition, 1986, p. 90.
- ***Naẓarīyat al-ajnās al-adabīyah***, Karl Viëtor and others, translated by: Abd al-Aziz Shibil, Literary Cultural Club, Jeddah, 1st edition, 1418.

Third: University Theses:

- ***Tajallīyāt Ṣūrat al-mar'ah fī riwāyah kibrit wnsyt an ansá*" by Buthaina Al-Issa:** A Model Study, Nasima Arhab and Nawal Ben Amar, Master's Thesis, Faculty of Languages and Literature, Mouloud Mammeri University, Algeria, 2019-2020.
- ***al-Tasalluṭ wa-al-unūthah al-mutamarridah fī riwāyah kibrit wnsyt an ansá* " by Buthaina Al-Essa,** Jamila Aissani and Nabila Mohamed, Master's Thesis, Faculty of Languages and Literature, Mouloud Mammeri University, Algeria, 2019-2020.
- ***al-tamaththul wa-al-ibdā' fī riwāyah kibrit wnsyt an ansá* by Buthaina Al-Essa,** an Analytical Study, Chakrane Roza, Master's Thesis, Faculty of Arts and Languages, Abu Bakr Belkaid University, Algeria, 2023.
- ***Khaṭṭāb Al-taḥarrur fī riwāyah kibrit wnsyt an ansá* by Bothaina Al-Issa,** by Dihiya Mezari and Samira Ben Awsad, Master's Thesis, Faculty of Languages and Literature, Mouloud Mammeri University, Algeria, 2019-2020.