

## العنوان في رواية (مديح الكراهية) للروائي خالد خليفة: جماليّاته ودلالاته

### سهام صالح العبودي

أستاذ الأدب الحديث المساعد، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة الأميرة نورة بنت عبد الرحمن

(قدم للنشر في ٢٥/٢/١٤٤٢هـ، وقبل للنشر في ٢٣/٧/١٤٤٢هـ)

**الكلمات المفتاحية:** العنوان، مديح الكراهية، الدلالة، المتن، جماليّات.

**ملخص البحث:** يعدّ العنوان واحداً من أهمّ العلامات المميّزة للنصوص، وهو - في حقيقته - نصّ موازٍ كما تقرّر الاتجاهات النقدية الحديثة، ويضطلع بأدوار جوهرية: إيصالية، ورؤيوية، وجمالية. وتقود قراءة عنوان النصّ قراءة واعية إلى فهم النصّ عامّة، والتقاط الدلالات على نحوٍ مدركٍ لمقاصد العمل الأدبي. ومن هنا ظهرت الدراسات العديدة التي جعلت هدفها قراءة العنوان، واستكشاف جماليّاته ودلالاته حواراً مع النصّ، وعلامةً دالةً عليه.

ويهدف هذا البحث إلى قراءة العنوان في رواية (مديح الكراهية) للروائي السوري: خالد خليفة؛ إذ يضطلع عنوان الرواية الرئيس، والعناوين الداخلية للفصول بدور رئيس في بنية العمل: باستقلالها الجمالي، وحوارها مع النصّ، وكشفها أبعاده ودلالاته الكامنة.

## The Title in “Praise of Hatred” by Novelist Khalid Khalifa: Its aesthetics and connotations

**Siham Saleh Al-Aboudi**

*Assistant Professor of Modern Literature, Department of Arabic Language, College of Arts, Princess Nourah Bint Abdulrahman University*  
(Received: 25/2/1442 H, Accepted for publication: 23/7 /1442 H)

**Keywords:** Title, Praise of Hatred, connotation, text, aesthetics.

**Abstract:** The title is one of the main distinctive features of any narrative, and is predominantly a parallel discourse to the body of the text, as modern critical theories have attested, which also plays vital roles in terms of its aesthetics, connectivity and overall vision. Therefore, reading a title of a narrative critically leads to a broader understanding of the whole work and assists in comprehending the signifiers and the underlying intentions of any literary text. Subsequently, extensive research has targeted analyzing literary titles, and exploring their aesthetics and signifiers which eventually lead to the narrative and fundamentally converse with it. This research paper aims specifically to critically approach the title of “Praise of Hatred” by the Syrian novelist Khalid Khalifa, arguing, in the process, that the main and subtitles both play a vital role in the formation of the work itself through their artistic independence and discursive alignment with the narrative through which they reveal the text’s underlying dimensions and denotations.

**المدخل:**

فارس، د.ت.ع.ن.ن)، فترتبط فكرة العنوان بالظهور الحسي، فالعنوان هو المحطُّ الأوَّل لعين الرائي، وأذن السامع. والعلاقة بين المعنى اللغوي ثم ما اصطُح عليه لقصد عنوان الأعمال المكتوبة علاقة ظاهرة، ولعلَّ في دلالة (العنان) - قياد الخيل - وهي إحدى الدلالات التي تتولَّد من الجذر نفسه تُفهم أيضًا معنى القيادة، والتوجيه، ومن هنا تولَّدت الحاجة إلى قراءة العنوان بوصفه نصًّا قائمًا وموجَّهًا.

الثاني - (ع، ن، ا) (بمعنى البدو والظهور): وتشرحه المعاجم متصلًا بعنوان الكتاب كما في لسان العرب: "عَنُونَت الشيءَ أَبَدَيْتَهُ... قال ابن سيده: العِنُونُ، والعِنُونُ سِمَةٌ الكتاب" (ابن منظور، د.ت.ع.ن.ن، ا).

وأما العنوان في اصطلاح المعرِّفين فهو: "الاسم الذي يدلُّ عادة على موضوع الكتاب" (وهبة، والمهندس، ١٩٨٤، ص ٢٦٢)، وينقل عبد الحق بلعابد تعريف ليو هوك بوصفه: "مجموعة العلامات اللسانية من كلمات وجمل، وحتى نصوص، قد تظهر على رأس النص؛ لتدلَّ عليه وتعيِّنه، وتشير لمحتواه الكلي، ولتجذب جمهوره المستهدف" (بلعابد، ٢٠٠٨، ص ٦٧).

ولا شكَّ في أنَّ العنوان قد بدأ في تحقيق أدوار هي أبعد من وظيفته الواسمة التعيينية ليصل إلى تحقيق وظيفة تبليغية تتضمن عناصر مرسلة، ودلالات كامنة يمكن استكشافها عبر دراسة العلاقة بين العنوان ونصِّه بوصفه جزءًا من البنية الكبرى التي يمثلها هذا النصُّ، ورأى جينيت أنَّ إشكالية العنوان "مسألة تفرض نوعًا من التحليل" (حليفي، ١٩٩٢، ص ٨٤)، ويقرِّر حليفي أنَّ الجهود التي قدَّمها ليو هوك هي الدراسة الأعمق، والتي تناولت العنوان من منظور مفتوح توَّطره السيميائيات" (حليفي، ١٩٩٢، ص ٨٤).

وأدى التوسُّع في (مفهوم النصِّ) إلى العناية بالعتبات، والعنوان بوصفه واحدًا من مكوناتها (بلعابد، ٢٠٠٨، ص ١٤)، و(العتبات) مجال حديث في معالجة النصوص وقف عنده الناقد الفرنسي جيرار جنيت، ويقع العنوان فيما يُعرف بـ(النصِّ المحيط) الذي يضمُّ كل ما يتعلَّق بالنصِّ ويُنشر معه من مصاحبات، وينطوي هذا الضرب على تقسيمات فرعية هي: (النص المحيط النشري)، و(النص المحيط التأليفي) وهذا الأخير هو الذي يتضمَّن العنوان، والعنوان الفرعي،

إنَّ النصَّ الأدبيَّ يخضع للتداول عبر سمةٍ دالةٍ مميّزة له، بها ينفرد ويتوصَّل إليه من خلالها، مع أنَّ النصوص الشعرية القديمة لم تحطَّ بميزة العنونة، إلاَّ أنَّ وسماها كان حاضرًا، تعريفًا بما بمطالعها، أو بقوافيها، أو بالصفات المخلووعة عليها تكريرًا وتبجيلًا، فثمة حضور لمفهوم العنونة، الوسم، والتعيين، ولكنه بقي محدودًا في وظيفته (الوسمية) لا الحوارية مع النصِّ، ومن هنا ظهرت التعددية الواسمة للقصاصد العيون، وهي وسوم تالية لعصر قائلها بمراحل زمنية لقصد التعيين، فهي ليست صنيعة إبداعية يتصلُّ بعالم النصِّ وينطلق منه ويزامنه، بل هي صنيعة يختصُّ بحاجة المتلقي إلى تمييز النصِّ.

وحين اتخذ العنوان مكانته واسمًا للنصِّ عن قصدٍ واختيار، غدا حينئذٍ صنيعةً فنيًا يقع عليه كلُّ ما يقع على الصنيع الفني للنصوص من اختيار واشتغال وتجاوز وانزياح؛ لأنَّه مبني على المقصدية الحاضرة وقت الإبداع.

إنَّ القارئ حينئذٍ يتسلم نصًّا معلَّمًا بعنوانه، يلججه مستعملًا هذا المفتاح كي يحقِّق الاتصال بالنصِّ، والاستكشاف لمضامينه، والمعاني الكامنة فيه.

**أ - في معنى العنوان:**

يمكن إحالة المصدر (العنوان) إلى جذرين:

الأوَّل - (ع. ن. ن): والمعنى الأوَّل الذي تقدَّمه معاجم اللغة كشفًا عن الجذر هو الظهور، ففي اللسان: "عَنْ الشَّيْءِ يَعْنُ، وَيَعْنُ عَنَّا، وَعُنُونًا: ظَهَرَ أَمَامَكَ...، وَقَالَ اللَّحْيَانِي: عَنَنْتُ الْكِتَابَ تَعْنِيًا إِذَا عُنُونْتَهُ، أَبَدَلُوا مِنْ إِحْدَى النُّونَاتِ يَاءً، وَسُمِّيَ عُنُونًا لِأَنَّهُ يَعْنُ الْكِتَابَ مِنْ نَاحِيَّتِهِ، وَأَصْلُهُ: عُنَانٌ، فَلَمَّا كَثُرَتِ النُّونَاتُ قَلِبَتْ إِحْدَاهَا وَآوًا" (ابن منظور، د.ت.ع.ن.ن).

ويحدِّد وظيفة العنوان تحديداً قاطعاً في قوله: "وكلمها استدلت بشيء تُظهره على غيره فهو عنوانٌ له" (ابن منظور، د.ت.ع.ن.ن)، وفكرة الظهور والبروز يؤكدها ابن فارس في معرض تفسيره لمعنى (عَنْ)، ويربطه بعنوان الكتاب: "ومن الباب: عنوان الكتاب؛ لأنَّه أبرز ما فيه وأظهره" (ابن

على عنوان العمل هو اشتغال متعدّد الأبعاد؛ إذ ينطوي على بعد معجمي، ودلالي، ومجازي، وتظلُّ قراءة العنوان موثلاً لجماليّات عدّة يكشف سترها الغوصُ عبر آليات النقد الحديثة المتاحة.

وتعدُّ المقاربة السيميائية واحدة من المقاربات المنتجة، والمفصحة عن دلالات العنوان، والمعاني المضمرّة فيه، ومستويات حوارهِ مع نصّه.

وسأُتجه - بإذن الله تعالى - في هذا البحث إلى قراءة العنوان في رواية (مديح الكراهية) للروائي السوري خالد خليفة<sup>(١)</sup>؛ بهدف الوصول إلى تشكّلاته الجماليّة، ودلالاته المعنويّة وفق المنهج السيميائي؛ فلم أجد - فيما بحثت فيه من مصادر معلومات وأقنية بحث - دراسة تناولت عنوان هذه الرواية في بحثٍ علميٍّ مستقلٍّ، غير أنّ كثيراً من الدراسات المتعمّقة والرسائل العلميّة قد بسطت القول في هذا الموضوع تنظيراً وتطبيقاً ممّا سهّل عليّ طريق البحث قراءة منها، وإفادة<sup>(٢)</sup>.

والسيميائية منهج نقديّ حديث يُخصّص بدراسة علامات النصّ المحيلة إلى دلالاته؛ فالعلامة "كلُّ شيء، أو حدث يحيل على شيء ما، أو حدث ما" (إيكو، ٢٠١٠، ص ٦٧)، ولا

<sup>(١)</sup> ولد الروائي خالد خليفة في سوريا عام ١٩٦٤م، حصل على إجازة في الحقوق من جامعة حلب.

وصلت روايته (مديح الكراهية) إلى القائمة القصيرة في الجائزة العالمية للرواية العربية عام ٢٠٠٨م.

ترجمت أعماله إلى عدة لغات. من أهمّ أعماله الروائيّة: (حارس الخديعة)، (دفاتر القرباط)، (مديح الكراهية)، (لا سكاكين في مطابخ هذه المدينة)، (الموت عملاً شاقاً).

انظر:

- (الجائزة العالمية للرواية العربية، د.ت.، <https://www.arabicfiction.org/ar/khalid-khaifa>)

- (خليفة، ٢٠١٦، الغلاف الخلفي)

<sup>(٢)</sup> أثبتت هذه الدراسات في قائمة المراجع.

ومن الدراسات التي وقفت عند الرواية تحليلاً لفكرة (الكراهية)، وتمثيلاتها دراسة:

الخضراوي، إدريس (٢٠١٥)، تفكيك أنساق الكراهية: رواية (مديح الكراهية) لخالد خليفة، مجلة أبحاث في الرواية العربيّة، كاتبة الآداب والعلوم الإنسانيّة، بنسبيك-الدار البيضاء، ص ٢٠٧-٢١٦.

وفي هذه الدراسة رصدت لتحولات الشخصيات في الرواية التي يراها الكاتب أنموذجاً للجمع بين المتخيّل والهوية والتاريخ.

والعناوين الداخليّة (بلعابد، ٢٠٠٨، ص ٤٩)، ويُنظر إلى (العنوان) بوصفه نصّاً موازياً، ويرى لحمداني أنّ فكرة (النصّ الموازي) التي طرحها جنيت أوّل مرة لا تبعد العنوان عن كونه مجرداً "خطاب تابع Hétéronome، بمعنى أنّه غالباً يكون في خدمة النصّ الأساسي" (لحمداني، ٢٠٠٢، ص ١٠).

وللعنوان وظائف عدّة فصلّ فيها دارسوه، ومنظرو الدرس النقدي السيميائي بخاصّة، وتمثّل هذه الوظائف - إجمالاً - في: (الوظيفة التعيينيّة، والوظيفة الوصفية، والوظيفة الإيحائيّة، والوظيفة الإغرائيّة) (بلعابد، ٢٠٠٨، ص ٨٦-٨٨)، و"تكمّن أهميّة العنوان في كونه يفتح على ثلاث جهات، لكلّ منها أهميّة: على النصّ...، ويفتح على المتلقّي...، ويفتح العنوان على نفسه كذلك" (الدوسري، ٢٠١٦، ص ٩).

## ب - المتن الروائي:

تقف رواية (مديح الكراهية) عند مفصل مهم في تاريخ سوريا الحديث، فتنتقل وقائع حصار حلب في أوائل الثمانينيّات الميلاديّة، عبر رصد حياة أسرة البطلة، وتأثير هذا الحصار والتحوّلات التي عصفت بالبلاد في أفرادها، وفي البطلة على وجه التحديد التي انتهى بها الأمر إلى السجن، فتنازعها صراعات فكريّة، وأسئلة وتحوّلات؛ "ولأنّ الرواية شكّل أدبيّ مرن يفتح على الممارسات التعبيريّة المتنوّعة، ويتغذّى بالإضافة والتعديلات الجماليّة التي تفرزها التجارب الكونيّة، فإنّها تتقدّم باعتبارها خطاباً ممكنًا ضمن خطابات فكريّة متعددة من شأنها المساعدة على فهم التحوّلات المتسارعة التي تزيد من توتر العلاقة بين الفرد والمجتمع" (الخضراوي، ٢٠١٥، ص ٢٠٨).

## ج - منهج الدراسة وأهدافها:

وهكذا فإنّ البحث في مسألة العنوان بعامة، وفي العنوان بوصفه علامة على نصّ أدبي بخاصّة يعدّ مقارنة ذات جدوى في تلّسّس جوانب العمل الأدبي، لا سيّما أنّ النصّ المعاصر - مهما كان تصنيفه - يضمّر في عنوانه مقاصد، ودلالات ترفد الدلالة العامة للنصّ، ويظهر حين البحث أنّ اشتغال الأديب

لقارئه، لكنَّ هذا الاتصال لا يحول "دون امتلاك العنوان نصَّيته المستقلَّة" (جاسم، ٢٠١٣-٢٠١٤، ص ٣٠).

### أولاً - السمات التركيبية والجمالية:

#### أ - البنية النحويَّة:

الملمح الرئيس الذي يظهر لقارئ عناوين الرواية - العنوان الرئيس، وعناوين الفصول الداخليَّة - هو اعتمادها على التعدُّد، لا الإفراد، وتأتي كلُّ العناوين في هيئة جملة، وتحديدًا في هيئة الجملة الاسميَّة فقط:

- فالعنوان الرئيس للرواية (مديح الكراهية) يبتدئ باسم يقع خبرًا لمبتدأ محذوف مضافًا إلى معرّف بعده.

- وعنوان الفصل الأوَّل (نساءً يقودهنَّ أعمى) يتصدَّره

اسم هو خبر لمبتدأ محذوف، وبعده جملة فعلية واصفة.

- والفصل الثاني (فراشات محنَّطة) خبر لمبتدأ محذوف موصوف بمشتقِّ بعده.

- والفصل الثالث (رائحة البهار) خبر لمبتدأ محذوف

مضاف إلى اسم معرّف بعده.

- والفصل الرابع (السماء تمطر عسلًا) وهو جملة تتكوَّن

من مبتدأ تتبعه جملة فعلية تقع خبرًا له.

ومن الخصائص المهمَّة للجملة الاسميَّة: الثبات؛ إذ يرى الجرجاني: "أنَّ موضوع الاسم على أن يثبت به المعنى للشيء من غير أن يقتضي تجدُّده شيئًا بعد شيء" (الجرجاني، ١٩٩٢، ص ١٧٤)، وبهذا تتخلص من التعلُّق بالزمن الذي تحقَّقه الأفعال: (الماضي، الحاضر، المستقبل).

وعلى الرُّغم من أنَّ الرواية رواية تحوُّلات، إلاَّ أنَّ مجيء أدلَّتْها الأولى (العناوين) على بنية قارَّة توحى بأنَّ التحوُّل لا ينفى، ولا يمحو ما كان قبله وإلاَّ كان تحوُّلًا فارغًا، وغير ذي أهميَّة، فالشخصيَّة - من حيث هي وجود حقيقي غير روائي - تنبني هويَّتها الحاليَّة من جملة تراكمات قد تكون متناقضة، بل ومتعاديَّة أيضًا مع هويَّتها الحاضرة - والبطلة - على الرغم من براءتها من ماضيها - إلاَّ أنَّها لا تفترض فناءه، بل هو حاضرٌ في الذاكرة القارَّة، وغير القابلة للزوال، وهذا ما تؤكدُه البطلة في حوارها مع الذات وهي في السجن معترفة بقيمة هذه المرحلة على الرغم من سوادها: "نهضت من استلقائي الطويل مؤمنة أنَّ ما حدث كنت أحتاجه" (خليفة،

شكَّ في أنَّ العنوان يعدُّ واحدًا من أهمِّ علامات النصِّ فهو "علامة لغويَّة تتموقع في واجهة النصِّ؛ لتؤدي مجموعة وظائف تخصُّ أنطولوجية النصِّ ومحتواه، وتداوليته في إطار سوسيو - ثقافي خاصًّا بالمكتوب" (حسين، د. ت.، ص ٧٧).

وترتكز الدراسة السيميائيَّة على أبعاد ثلاثة هي: (البعد التركيبي، البعد الدلالي، البعد التداولي)، ومن هذه الأبعاد الثلاثة يمكن فهم النصِّ من المنظور السيميائي، ولا شكَّ في كون (العنوان) واحدًا من أهمِّ العلامات التي تتضمنها الأعمال الأدبيَّة، وأكثرها غنى ووفرة في تحقيق الأبعاد الثلاثة تلك؛ فهو "مرجع يتضمَّن بداخله العلامة والرمز، وتكثيف المعنى، بحيث يحاول المؤلِّف أن يثبت فيه قصده برمته كليًا أو جزئيًّا" (حليفي، ٢٠١٥، ص ١٢).

ويُضاف إلى المنهج السيميائي في قراءة النصِّ أيضًا منهج (التأويل)، فلا شكَّ في أنَّ (القراءة التأويلية) قادرة على استنطاق الدلالات الكامنة، فهو منهجٌ يهدف إلى "تحديد المعاني اللغويَّة في العمل الأدبي من خلال التحليل وإعادة صياغة المفردات والتركيب ومن خلال التعليق على النصِّ" (الرويلي، والبازعي، ٢٠٠٢، ص ٨٨).

فيلزم - إذن - للدخول إلى عالم الرواية الاستدلال بأولى علاماتها: العنوان الرئيس، والعناوين الداخليَّة للفصول؛ فهي التي تمتلك قيادة القارئ عبر تلك الإلماحات التي يحصل القارئ على صورتها الكاملة حين انتهاء العمل، وعليه فإنَّ الخطوة الأولى لقراءة العنوان في الرواية يقتضي النظر إليه ضمن مستويين: "مستوى يُنظر فيه إلى العنوان باعتباره بنية مستقلة لها اشتغالها الدلالي الخاص، والثاني مستوى تتخطى فيه هذه الإنتاجية الدلالية لهذه البنية حدودها متجهة إلى العمل، ومشبكة مع دلاليته دافعة ومحفزة إنتاجيتها الخاصَّة" (الجزار، ١٩٩٨، ص ٨)، وعليه فستتضمَّن هذه الدراسة قراءة تركيبية جمالية تقف عند العنوان الرئيس، والعناوين الداخليَّة، ثم الانتقال إلى نصِّ الرواية نفسه؛ من أجل الحصول على تجلٍّ متبادل بين العنوان، والنصِّ المنصوي تحته، فالنصُّ يُفصح تدريجيًّا عن مغزى العنوان، فهو بدالته المعجميَّة، وسماته النحويَّة، ومجازه وسواها من التشكُّلات الأسلوبية لا يتحقَّق وظيفيًّا إلاَّ عبر اتصاله المباشر بالنصِّ، فالنصُّ يكمل التجليَّ الأولي، أو الجزئي الذي يمنحه العنوان

يقودهنَّ أعمى)، كما يتجلى تجلياً مضمراً في عنوان الفصل الثالث (فراشات محنّطة).

والتناقض سمة معنويّة تتحقّق في الجمل والسياقات، ووجودها يثير تنبّه القارئ، ويقلق انسجام معتاد التراكيب، وما تواتر من مألوف السياقات؛ وهذا هدف مهمّ، ووظيفة جوهرية تسعى إليها العناوين على اختلافها، من خلال وقوع التخالّف بين أجزائه، وفي المعاجم: "وناقضه في الشيء مُناقضةً ونقاصاً: خالّفه" (ابن منظور، د.ت، ن.ق.ض).

في العنوان الرئيس (مديح الكراهية) تتحقّق سمة التناقض في ربط (المديح) وهو فعلٌ يختصُّ بإظهار الصفات الحسنة، والنوازع الخيرية، فهو لغةً: "حسن الثناء" (ابن منظور، د.ت.م، د.ح)، بالكراهية التي تأتي مصدرًا من (كره) وهو ضد الحبّ، و"كرّهت إليه الشيء تكريهاً: نقيض حُبّه إليه" (الجوهري، ١٩٩٠، ك.ر.ه).

ولاشكّ في أنّ مجيء الكراهية في موضع المدح، متجّهًا إليها فعله على نحو مخصوص يحقّق مستوى من التناقض في المعنى، وهذا يكتسب واحدة من الخصائص التي تجعل العنوان فيأصّبًا بالأسئلة، وبخاصّة أنّ التناقض صفة تتحقّق في سياق واحد؛ لأنّ الجملة المتناقضة "هي جملة متناقضة داخليًا، أي متناقضة مع نفسها" (الخولي، ٢٠٠١، ص ١٢٨).

ولا شكّ في أنّ انبعاث معنيين متضادين في نصّ يحيل إلى تصوّر قادته إليه التجربة الوجدانية، وتلمّسته حتى تحقّق خطابيًا "تعبيرًا عن الحالات النفسية والأحاسيس الغامضة المهمة التي تتعانق فيها المشاعر المتضادة وتتفاعل" (زايد، ٢٠٠٢، ص ٨٠).

وفي العنوان (نساء يقودهنَّ أعمى) يتحقّق التناقض بين الفعل (القيادة)، وفاعله (أعمى)، والقيادة المعنيّة هنا ليست القيادة المعنويّة المستمدة من حسن الحكم وسوس الجموع، بل قيادة الطريق الحسيّة، فالأعمى هنا خادم الأسرة الموكل بقيادة نساها إلى الحماّم الأسبوعي، فهو دليل طريق ويتحرّك في مكان، ويفترض العقل اعتماد هذا الفعل على حاسة البصر، فوقعها من أعمى يناقض هذا المستقرّ، ويحقّق للعنوان جاذبيته بإقلاق طمأنينة القارئ وبعث روح الفضول للكشف، والتتبّع قراءة للنصّ وتعليق المتن بعنوانه على نحو مفضٍ إلى استنطاق جوابٍ لسؤال هذا القلق المفترض.

٢٠٠٦، ص ٣٠٠)، إنّ الحدث منتهٍ لكنّ الخبرة التي يستقيها معاصروه منه باقية، وغير خافٍ أنّ ما نشهده في تاريخنا المعاصر من أزمات يعود إلى نسياننا أخطاء الماضي، وتجاوزها دون استفاد ما فيها من عبرة.

ويأتي الفعلان اللذان يشتمل عليهما اثنان من عناوين النصوص الداخلية: (يقودهنَّ)، (تمطر) ليحقّقًا حيوية هذا الثبات وتجذّده، بالنظر إلى أنّ صيغة المضارعة "تحرّر" النصوص من كونها كتابة عن وفي وقائع تمت وانتهت إلى كونها كتابة عن وقائع تتسم بصفة الديمومة والاستمرار" (الصالح، ٢٠٠٥، ص ١٩٠)، فاختيار الفعل في صورته المضارعة اختيارٌ واع يتصل بالمرامي التي يقصدها العمل، ويستظهرها القارئ أثناء قراءة النصّ، وبها يتوصّل إلى دلالاته: تثبيتًا لخاصة التجربة الإنسانيّة، وتحقيقًا لفعاليتها المتجدّدة.

فالمضارع (يقودهنَّ) في صورة الخالات مع البطة وهن يسرن خلف الخادم (رضوان) في الرواية صورة تستحضرها البطة أكثر من مرّة في الرواية، ويبدو أنّ هذا الدور الذي يؤديه رضوان هو ما يجعل حياته معنى: "يرافقنا كلّ خميس إلى الحمام، يحمل الصرة الكبيرة ويقف أمام الباب لننهي اغتسالنا فيصحبنا من الطريق نفسه الذي لا تخطئه عكّازه الغليظة" (خليفة، ٢٠٠٦، ص ١٦)، تعدّد الأفعال المضارعة في وصف دور (رضوان): (يرافقنا، يحمل، يقف، يصحبنا، تخطئه) قائم على حساسية لغوية تهدف إلى إبقائه حيًّا، وبخاصّة أنّ رضوان لم يجرب مسارات أخرى في حياته: كالزواج، أو الأب.

ومجيء الخبر فعلاً مضارعاً في (السما تمطر عسلًا) "يفيد استمرارًا تجديديًا" (الكفوي، ١٩٩٨، ص ١٠١٠)؛ ليحقّق ضرورة التذكّر المستقي من قراءة التجربة الصعبة كي لا تُمحي، فالمراد أن تنتهي التجربة وتبقى العلامات التي رسمتها في الوعي مثل مصل مضاد للخطأ؛ كي لا يُعاد خطّ علامات مماثلة.

## ب - بنية التناقض:

يتجلى عنصر التناقض تجلياً صريحاً في عنوان الرواية الرئيس (مديح الكراهية)، وعنوان الفصل الأوّل (نساء

مألوف طبيعتها (إمطار الماء)، وبذلك يتحقق بهذا الإسناد تجاوز مفضٍ إلى دلالة جديدة تحقق للقارئ تطلُّعاً نحو استكشاف امتداد هذه الدلالة كما سنرى.

ويحدث التناصُّ الداخلي الدائر في فكرة إمطار السماء بما يتطلُّع إليه المستمطر، والبطلة في لا وعيها الحلميّ تمرُّ بحالة إدراك وجودي يقتضي البحث عن الشفاء، فيتحقَّق المطلوب في الحالين: الحلمية والطفولية، وفي حالة الحلم يتحقَّق - من خلال ما هو غير مألوف - الإسناد غير المألوف عبر (المنافرة) على المستوى الدلالي أي "تعطيل الوظيفة النحوية للكلمات؛ فعدم الملاءمة بين المسند والمسند إليه يعدُّ خرقاً لوظيفة الإسناد" (السويلم، ٢٠١٥، ص ١٥).

ويشكِّل الحذف وجهاً تصرُّفيًا في معطيات الجملة، يؤثِّر النصُّ جماليًا، ويمنحه طاقة استدلالية معنوية تستند إلى التأويل، ويظهر هذا الحذف في عنوان الرواية الرئيس، وثلاثة العناوين الداخلية الأولى من خلال حذف (المبتدأ/المسند إليه)، وهذا الغياب هو "ما يجعل أمر تأويل (المسند) تأويلًا حرًّا ولا متناهياً" (الجزار، ١٩٨٨، ص ١٠٠).

#### د - النزعة الحواسية:

تستند ثلاثة من فصول الرواية إلى بعد حواسي، والحاسة هي وسيلة اتصال بين الإنسان ومحيطه وبيئته، وهي التي تؤهِّله لإدراك هذا المحيط، والارتباط العاطفي معه؛ لأنَّ "الانفعالات الخارجية تبلغنا عن طريق الحواس في الألوان والأصوات والعمور" (كرم، ١٩٤٩، ص ٩٢).

وفي الفصول الثلاثة (نساء يقودهن أعمى، السماء تمطر عسلًا، رائحة البهار) استثمار لقوة الحواس: البصر، التذوق، الشم، والحاسة تحقِّق قيمتها بما تمنحه لصاحبها من علائق بمحيطه، ومواقف يُنتجها هذا الاتصال سواء عن طريق الإيجاب أو السلب، فالعمى سلبٌ للحاسة، لكنَّه يحقِّق - بهذا الاستلاب - تصوُّرات عميقة حين يتخذ وظيفته في السرد على النحو الذي يظهر في عنوان الفصل الأول، فيجيء فيأصًا بالدلالات؛ لأنَّ معنى الحاسة يبقى متضمَّنًا ما يحقِّق الإحالة الدلالية على ما يتضمَّنُه هذا الفقد، تصويرًا للواقع، وتأثيرًا لأحوال المجتمع.

ويؤدي هذا التناقض إلى تحقُّق (المفارقة) في مسار القيادة التي تتطلَّب الرؤية في حين تقع من أعمى، ثم حصولها - وهي وظيفة عليا - لأجير أدنى مرتبة ممن يتولَّى قيادتهم، وهنا تتجلَّى وظيفة (المفارقة) التي "تقوم على استنكار الاختلاف والتفاوت بين أوضاع كان من شأنها أن تتفق وتتماثل" (زايد، ٢٠٠٢، ص ١٣٠).

ويمعن العنوان في تحقيق هذه المفارقة بمجيء النساء جمعًا، في مقابل فردية القائد القاصر؛ وهذا يُضمر مقصدًا على القارئ أن يتوجَّه إليه من خلال قراءة النص، وفهم شبكة العلاقات التي يقيمها العنوان مع نصه.

وأما التناقض الخفي فيظهر في العنوان الفصلي (فراشات محنطة)، إذ تنطوي فكرة التحنيط على ثبات وجود، وهذا يناقض التصوُّر الأولي عن الفراشات: فهي تمثيل للخفة والحركة والانطلاق.

#### ج - الانزياح:

تتماز اللغة بقدرتها على إتيان المعاني من وجهتين: إحداها حقيقية، والأخرى تتخذ صفة المجاز، والمجاز يطلق طاقات اللغة من خلال إزاحة اللفظ عن سياقته المعتادة.

ويحقِّق الانزياح نوعًا من اختراق مألوف التراكيب؛ حيث تنتج اللغة صوغًا جديدًا يحقِّق دلالية خاصة مبتغاة ومقصودة، وهذه الدلالية هي التي تمنح النصَّ الأدبي طاقاته التأويلية غير النافدة.

والانزياح في اللغة مصدر (زَيح)، "زاح الشيءُ يَزِيحُ زَيْحًا... وَزَيْحَانًا، وَأَنْزَاحٌ: ذهب وتباعده" (ابن منظور، د.ت، ز.ي.ح)، ومن الفعل (أنزاح) يأتي المصدر "أنزاح أنزِيحًا" (معلوف، د.ت، ز.ا.ح).

والانزياح) اشتغال أسلوب، ووجه من وجوه التصرُّف التي تحقِّق خصوصية الأسلوب فهو قد "يكسر القواعد اللغوية الموضوعية، أو يخرج عن النمط المألوف للغة، أو يبتكر صيغًا وأساليب جديدة... أو يستخدم لفظًا في غير ما وُضع له" (سليمان، ٢٠٠٤، ص ٢٠).

ويتحقَّق الانزياح في العنوان الفصلي (السماء تمطر عسلًا) إذ يسند إلى السماء فعل (الإمطار)، وهذا متحقِّق في الواقع، غير أنَّ التحوُّل الانزياحي يحصل في اختيار مفعول خارج عن

ويمتاز العنوان (مديح الكراهية) بحضوره المكثف داخل المتن الروائي، وهذا الحضور "يؤثر تناساً داخلياً ركيزته الإلحاح على دلالة (الوحدة)" (جاسم، ٢٠١٣-٢٠١٤، ص ١٤٢)؛ ليحقق لنفسه بنية متطورة دلاليًا يمكن أن تنتظم في مرحلتين:

أ - مرحلة التشكل والتمظهر:

في بنية التناقض التي يحملها عنوان الرواية الرئيس سؤال مضمّن بشكل مفترض؛ لأن كل تناقض هو تجاوز بشكل ما، وكل تجاوز يفترض مساءلة تستهدف غياب معقوليته، وفيما يتعلّق بالعنوان (مديح الكراهية) فإنّ ثمة مساءلة حول الانتهاء إلى هذا السلوك المفارق للعادة: (مديح الكراهية) لا ذمّها.

ويستجلى جواب هذا التساؤل في طيّات النصّ الروائي كاملاً، ذلك أن الكراهية اتخذت بنية نامية، ومتحوّلة توابك مسير حياة البطلة التي خاضت تجارب عاصفة، فعدت الكراهية - كأبي سلوك متمكّن - متخذة دورة حياة كاملة. ويمكننا تلمّس كون الكراهية كانت فعلاً مكتسباً، متولّداً من تأثير مواقف أسهمت في تمكّنه، ويمكن رصد أسباب اكتساب البطلة للكراهية في عاملين:

-التغذية الفكرية.

-رد الفعل تجاه سلوك الآخر.

- التغذية الفكرية:

يبدأ تشكّل الكراهية تجاه الآخر بشعور الاختلاف، واقتضاء وجود الآخر في طرف مقابل يسمح بنمو فكرة العداة التي تجري تغذيتها من قبل المنتفعين بها.

ومع أنّ البطلة في البدء كانت متوجّسة من الحديث الصريح الفجّ عن العداة، مع شعور بالغرابة معه، لكنّ هذه الغرابة تنسلخ من غرابتها بالكثرة والتعود، من خلال الأفكار التي كانت تُحقن بها، ويتخلّل الفصل الأوّل حديثاً للبطلة عن الكراهية، غير أنّه حديث لا يشبه المديح في شيء؛ بل كانت الكراهية هي إحدى الصفات التي تثير توجّسها، وتدفعها إلى عدم الارتياح، فتقول البطلة في معرض حديثها عن خالتها: "بدأت أتوجّس من محاضراتها عن الكراهية... سبع فتيات يستمعن باحترام إلى عليا، تحنّنا على كراهية الطوائف الأخرى" (خليفة، ٢٠٠٦، ص ١١٤).

وبينا نحقق حاستنا الشمّ والتذوّق اتصالاً حسياً ينطوي على مرجعيّات ثقافيّة وأبعاد نفسيّة، فالحاسّة حين ترد في سياق أدبيّ ترتفع في وظيفتها إلى تحقيق تصوّر الذي يقصده العمل الأدبي، فثمة معنى في حضور الحاسّة أو في غيابها - حين تُستثمر إبداعياً - ، وتحقّق اشتغالها النصّي حين تراوح وجودها هذا في وعي الشخصيات، وتمارس الحسيّة سلطتها على المدركات وفق مستقرّات هذه المرجعية، وتفسيراتها، وتذكّراتها.

ثانياً - حوار العنوان مع النص:

أ - العنوان الرئيس: فاعليّة التمذد والتحوّل

لا شكّ في أنّ عنوان الرواية الرئيس - بوصفه علامةً بصريّة أولى - سيحظى بعناية القارئ، واستقطاب جليل تركيزه؛ فهذه الإشارة المفتاحيّة ستظلّ مرافقة قرائيّة دالّة ومدلول إليها، تُكشّف وتُكشّف كلّما تقدّمنا في قراءة النصّ، فهي تمثّل إعلاماً مستمرّ التأثير في القارئ.

وإذا كان عنوان الرواية الرئيس يبدو متناقضاً وغير مألوف، فالمتوقّع أن يحمل النصّ الإشارات المفسّرة لارتداد ذلك المتناقض وفهم وجه التناقض فيه؛ لأنّ اللغة هي حاملة المعنى، وهذا يقتضي "قراءة النصّ الأكبر ومحاولة مفاوضته، أو مناقشته، أو الحوار معه للاقتراب من فكّ شيفرته، والعودة إلى العنوان من ثمّ لمساءلته هو الآخر، ومفاوضته في ضوء ما تحصّل لنا من معرفة النصّ" (قطوس، ٢٠٠١، ص ٤٣).

إن الكراهية (لفظاً) و(سلوكاً) ستمدّد في السرد تمدداً ظاهرياً يوازي ظهورها عنواناً للعمل بكامله، وستحدّثنا البطلة في مسيرتها (قبل الكراهية، وأثناءها، وبعدها) عن نشأة هذا الشعور متولّداً من مواقف بعينها ترى أنّها "تصنع كائن الكراهية" (خليفة، ٢٠٠٦، ص ٣٣٧).

وسنجد أنّ شعور (الكراهية) يمتدّ نسيجياً مشكّلاً سلسلة تنتهي إلى صورة كليّة واضحة للكراهية المقصودة بهذا المديح، ويمكننا من خلال قراءة الرواية تتبع تجلّيات الكراهية، ونموّها على مدى حياة البطلة؛ فالبطلة نموذج فردي لمجتمع خاض تحولات كبرى مسّت قيمه، وشكّلت اتجاهاته وسلوكه.



– رد الفعل تجاه سلوك الآخر:

جرت تعبئة البطلة بأفكار الكراهية ضد الآخر، فكانت بمنزلة حصانة ومصدر قوة، وحين صارت البطلة وأسرتهما تحت مرمى هذا الآخر صارت الكراهية مسوغة أكثر بالنسبة إليها: "يجب منع التعاطف، الكراهية هي سلاحنا الكبير التي تجعل الأغلبية تدافع عن طائفتهما" (خليفة، ٢٠٠٦، ص ١٦٥)، وتبدو الكراهية سلاحاً غير مرئي تواجه به البطلة قوة غاشمة أقوى منها لا تمكن مواجهتها: "اكتفيت بكراهيتي لهم دون أي اعتراض" (خليفة، ٢٠٠٦، ص ٢٢٣).

وقبل دخول السجن تقابل البطلة حدثاً مفاجئاً يودي بحياة شقيقها في عملية الفراشة النائمة (المذبحة الجماعية لسجناء السجن الصحراوي)، وتموت على إثره أمها، ما ينقل الإحساس بالكراهية إلى مستوى أعلى: "الدموع تجرت في عيني، الكراهية استبدت فيّ حتى آخر مسام" (خليفة، ٢٠٠٦، ص ٢٦٥).

حدث امتداح الكراهية في تلك المرحلة، فالبطلة تحتفي، وتمتدح الكراهية مسبغة عليها أسباباً تتصل بجعل حياتها أفضل على نحو مصادم وغير مألوف، وهنا يمكن أن نحصل على التفسير الموضح لتناقض العنوان؛ عنف ملقن، وعنف مضاد يجتمعان لتكوين روح ممسوخة تردّد فيها البطلة حاجتها إلى الكراهية، وتحتفي بها: "أنا المحتفية بالكراهية" (خليفة، ٢٠٠٦، ص ١٣٧)، وذلك يوصلها إلى مرحلة اليقين بجودة هذا الاختيار، وبالتالي مرحلة الامتداح والخلوص إلى أنّها عامل اللذة والسلام: "أرى حلب من خلف غطاء الوجه الأسود فتبدو لي مكاناً لائقاً للبحث عن الكراهية، أمتدحها فتنابني رعشة لذيذة" (خليفة، ٢٠٠٦، ص ١٥١).

ب – مرحلة المساءلة والتخلص:

الكراهية نقيض الحياة، فالكراهية تؤول بالإنسان إلى نحو الآخر، وتسبب لمعتنقها محوً مكمناً لإنسانيته؛ ولذا تظهر أولى التفاعلات الكشف والتفكير الناقد لدى البطلة في السجن، وهو التجربة القاسية المريرة التي تجاذبتها فيه مشاعر الكراهية وما هو ضدها: الحب، والرغبة في الحياة، وتقبل الاختلاف، وهو ما تعلنه البطلة صراحةً متجهةً نحو حياتها كشفاً، ومساءلة: "قررت ترتيب حياتي الماضية من جديد كما لو أنني

وفي البدء سنكون أمام شخصية ذات هوية مضطربة الانتماء، فالبطلة تركت بيت والديها لتقيم في منزل الجد الذي شعرت بغربتها فيه: "في السنة الأولى لإقامتي في المنزل الكبير أربكتني المساحات الهائلة، جعلتني شبه ضائعة" (خليفة، ٢٠٠٦، ص ١١)، وتردد فكرة الارتباك والضياع كثيراً على لسان البطلة، ما يجعلها تربة صالحة للجذب والاستهداف ولاستنبات الكراهية.

لقد كانت منطقة المحاضرات المحرّضة، ومعها (الكتب) التي تحصل عليها من خالها وتثير قلق خالتها: "تزفر غاضبة من كتبي الصفراء التي يأتيها بها بكر" (خليفة، ٢٠٠٦، ص ٧٢) هي منصات انطلاق الكراهية.

إن الجدارة الوظيفية التي حققتها الكراهية تمثل بالنسبة إلى البطلة مستقراً شعورياً، فتتكرر في الرواية صوراً تفضي إلى تكوين أفضلية لهذا الشعور، وبالتالي استحقاقاً للامتداح، فالكراهية منقذة ومانحة: "أحسست بأنها تنقذني وتمنحني شعوراً بالتفوق" (خليفة، ٢٠٠٦، ص ١١٥)، وهي ليست مجرد حاجة فردية بل جمعية تسدّد هدفاً، ومعنى للحياة: "نحتاج إلى الكراهية كي نجعل حياتنا معنى" (خليفة، ٢٠٠٦، ص ١١٦)، وبشكل مفارق، وغير مألوف تبدو الكراهية سبباً موصلاً إلى الحبّ "أحتاج إلى الكراهية كي أصل إلى الحبّ" (خليفة، ٢٠٠٦، ص ١١٦)، والتملّك التام الذي تصبح البطلة ضحيته يسيطر على مدرّكاتها، فتصبح الكراهية شريكاً ناشطاً يلتبس بكلّ ما يحيط بالبطلة: "كراهيتي التي أصبحت جزءاً من إحساسي بالعالم" (خليفة، ٢٠٠٦، ص ١٢٨)، ويبلغ التملّك حدّ الفيض على الآخرين بهذا الشعور ونقله، وتحقيق معنى الكراهية في عقول أخرى هي عقول الفتيات التابعات اليافعات، على نحو ما يحدث للمبادئ المتبناة، امتلاء ثم تمرير: "واقترحات الكراهية التي أغرسها في عقولهنّ حين أحدثت عن أعدائنا أبناء الطوائف الأخرى" (خليفة، ٢٠٠٦، ص ١٣٣).

وهكذا يبدو أنّ الكراهية تسدّد فراغات النفس، وشروح ضعفها، ثم تتمدّد كلياً لتسيطر على كلّ الانفعالات والمشاعر، وهذه التكرارات التوكيدية لفكرة الكراهية، وعمق سيطرتها تُفرغ شيئاً فشيئاً مقتضيات التساؤل المفترض نتيجة تناقض دلالة العنوان.

مجموعة استعارات من آخرين، ما أصعب أن تكون حياتك مجموعة استعارات غير حقيقية، قضيت كل هذا الزمن تؤمن بما يريده الآخرون لك أن تؤمن به" (خليفة، ٢٠٠٦، ص ٢٩٧)، ويظهر مفهوم الاستعارات هنا بوصفه الأفكار التي تبنتها البطلة بتأثير الآخرين، فتعلن براءتها من هذه الأفكار المستعارة التي شكّلت مرحلة من حياتها على نحو غير سويّ.

وهنا تقرّر البطلة أن تسليم عقلها أودى بها إلى جهالة مدّرة: "الذي اتفقنا عليه هو أن جهلنا بالطوائف الأخرى كان سبباً لما حدث من انفعال" (خليفة، ٢٠٠٦، ص ٣٠١)، ويتبع عن هذا إقرار بكون الكراهية وهم غير منتج، وغير حقيقي، وغير مستحقّ للامتداح: "كما صدقت كذبة الكراهية وامتدحتها" (خليفة، ٢٠٠٦، ص ٣٣٤).

وبعد خروجها من السجن تقدّم البطلة إقراراً بالتغيّر الكامل: "لم أعد تلك الفتاة التي كنت" (خليفة، ٢٠٠٦، ص ٣٤٧).

إنّ الكراهية بوصفها سلوكاً مكتسباً قد مرّت بأطوار بدءاً من التأثر فالاعتناق، والتجسّد المؤدي إلى المديح، ثم حلول وقت المساءلة التي فرضها ظرف صعب لم تكن الكراهية فيه منقّدة، ولا منجّية كما توهمت البطلة.

ورفض الكراهية في نهاية الرواية، وإغراقها بالهجماء مع ثبات معنى المديح في العنونة يوصلنا إلى ما يمكن تسميته بـ(العنوان الغائب)، وهو عنوان يتأسس تحت ظلّ العنوان (الحاضر)، والعناوين الغائبة عناوين ذات فاعليّة و"يمكن تعريتها من خلال تجذير الأسئلة، وفكّ شفرات الكلمات" (حليفي، ٢٠١٥، ص ٤٣)، هذه التعرية توصلنا إلى هذا العنوان الغائب المفترض، فالبطلة تنتهي إلى (لا مديح الكراهية)، أو (هجماء الكراهية) وهذا العبور نحو الفعل المعاكس اقتضى المرور بتجربة صعبة وحالكة ومتسائلة شأن تجارب التحول الكبرى، ويبقى النصّ - حينئذٍ - دليلاً جالياً، وشهادة دلاليّة ومعنوية على تلك التجربة الفردية/الجمعيّة، وبذلك يحقّق العنوان حالة حوار تحويلي نام مع نصّه، لا تتكشف فيه دلائليته فقط بل تنمو مشرعة الحقّ في التفكير، والتحول، والتخلّص روحياً، ولغوياً عبر الإضمار

أنزلق الآن من رحم أمي لأحبو على بلاط بارد" (خليفة، ٢٠٠٦، ص ٢٧٩).

وأما جانب السلام والرغبة فيه فكان يحضر منازعاً وجدانياً لليقين والقوة اللتين توهمتها البطلة في الكراهية، إذ تطرأ لمحات مشهديّة تشناق فيها البطلة إلى لحظات سلامها مع الوجود: "أثارت شوقي لصورتي القديمة حين كنت لا أمتدح الكراهية وأرسم أحلامي بخبث طفولي" (خليفة، ٢٠٠٦، ص ١٧٦) فثمة إشراقات نورانيّة تسمح للعقل بالرجوع، فالبطلة بدت شخصية قابلة للتخلّص، وكانت منطقة السجن هي منصّتها المحرّضة.

وتتحدّر مرحلة المساءلة هذه من مواقف واجهت فيها البطلة ما يمكنه أن يجلي غبش وعيها بذاتها وبالآخر، فقد أتاح لها ابتعادها عن محيطها الخاص بها رؤية وجه آخر للآخر/العدو، وبخاصّة حين ترى وحدة المصير مع طوائف أخرى في السجن نفسه: "لم نتوقّع وجودنا كأضداد وأعداء أيديولوجيين في مكان واحد، نضطر فيه لاقتسام الهواء وقطع الخبز اليبس والألم... راقبت نفسي وكراهيتي التي كنت أحبها" (خليفة، ٢٠٠٦، ص ٢٩٤) لقد كانت حالة الانتفاء إلى (الإنسانية) وتقدير الوجود تدفع في البطلة رغبة الحياة، ومحبة البقاء: "خطر لي للحظة أنني أحب الحياة أكثر من لقب الشهيدة الرمز" (خليفة، ٢٠٠٦، ص ٢٧٥) وهنا تبدأ الخطرات الأولى المتسائلة عن جدوى الكراهية التي عمرت قلبها حدّ امتداحها.

ويتحوّل مسار التفكير إلى مساءلة الامتداح، فهو السلوك المختار وهو المتمر عن رغبة، فالكراهية قد تتولّد انعكاساً طبعياً ما يجعل سلطة العنوان حاضرة، ومسائلة على نحو ممتدّ، ومتكشّف تبعاً، إذ "يغدو العنوان (الذرة البدائيّة) أو (البيضة الكونيّة) المخزّنة بقوة دلاليّة قصوى، سرعان ما تقوم برسم الانفجار بفعل عوامل متنوّعة فيتشكّل النصّ" (حسين، د.ت.، ص ٤٥-٤٦)، وتشرع البطلة في تفكيك عقدة الكراهية، وتُسائل امتداحها وتقلّب نظر وعيها الجديد فيه، هذا الوعي الانتباهي الذي تشكّل بعد رحلة كشف صعبة، وطويلة: "الكراهية التي دافعت عنها كحقيقة وحيدة تكسّرت تماماً، أعادتني إلى الأسئلة حول حقيقة الانتفاء ووجودي ككائن مادي يسبح في فراغ من هلام، حياتي

بدخول أرض الحوش والتجول في أرجائها هو رضوان الأعمى" (خليفة، ٢٠٠٦، ص ١٤)، ثمّة هويّات متنوّعة: الذكورية، الغربية، العمى، ويبدو تصنيف الذكورة هنا منسجماً مع فكرة غياب هاجس النظرة المحرّمة إلى الأثني، وتأتي صفة الغريب للإشارة إلى أن البيت في حرز من دخول الرجال الغرباء حماية لسنائه، وفي النهاية يأتي اسم العلم (رضوان) مقروناً بعماه، فهي صفته المثاليّة التي خوّلتها هذا التجول الحرّ في البيت، وعلى الرّغم من أن رضوان كان خادماً أعمى إلا أن وجوده كان يثير قلقاً من نوع ما، بوصفه اختراقاً لحرمة بيت تسكنه نساء: "لم يستمع جدي لاحتجاجات جدي التي اعتبرت هذا الأمر خارقاً لحرمة المنزل من غريب" (خليفة، ٢٠٠٦، ص ١٥)، ثمّة كشف معنويّة تخطّط شكل التفكير الذي يسود المجتمع، هناك الإيغال في الحماية، فالمتن في حوار مع العنوان يجلي حقيقة التناقض، ويُفهم مقاصدها للقارئ؛ فوجود الأعمى يُبصّرنا هنا بجانب ثقافيّ موروث في بيئة محافظة، فيغدو وجود الأعمى حلاًّ توسّطياً لهذه الإشكالات القيمية.

تلك كانت إفصاحات أولى عن هويّة الأعمى (النكرة) في العنوان، ولنلحظ أن اختيار التنكير مع وجود هويّة معروفة لهذا الأعمى هي وسيلة لخلق التصادمية عبر أمرين: العمى/المجهوليّة؛ ليحقّق العنوان التأسيس التساؤلي الصادم في مفتح لقاء النصّ بقارئة، وبذلك تتحقّق واحدة من السمات العنوانية الحديثة؛ "فإنّ عنوان المحكي لا يسعى إلى أن يصير حقيقة ثابتة، بل فتحاً للباب أمام سؤال... من نوع خاصّ، تتلبّسه الحيرة والتردّد" (حليفي، ٢٠١٥، ص ٢٤-٢٥)، وسيقوم السرد بكشف حقيقة هذه القيادة كشفاً مصرّحاً به؛ تعليلاً لهويّة (القيادة) الناقصة، وصورة الأعمى مع سيّداته تقع مخطوطة نصياً في متن الفصل لتوقّع تناصاً مطابقاً على لسان البطلة وهي تؤكّد حالة المشاهد غير المألوفة: "مشهد يبدو غريباً لمن لم يشاهده من قبل نساء يقودهن أعمى وعلى وقع خطاه يسرن بانتظام غير مرئي ومتفق عليه" (خليفة، ٢٠٠٦، ص ٥١)، ورود نصّ العنوان في المتن في سياق تجلّله الغرابة يعود لتأكيد مفهوم التناقض المثير للتساؤلات، فهذا التناقض "يعبر عن إحساس حاد بالواقع، وبمفارقات الحياة" (نوال، ٢٠١١-٢٠١٢، ص ٢٢٣).

لمعنى النفي المتجليّ صعوداً مع تحوّل البطلة على طول المتن الروائي.

ومع أنّ الرواية تدور في فلك حدثٍ واحدٍ له آثاره، ومخلفاته الاجتماعية والسياسية إلا أنّ تجذّر الدعوة إلى الكراهية، وامتدادها بل وامتدادها ما يزال حاضرًا في الواقع العربيّ، وإذا كانت البطلة - بسبب تجربة مريرة ووعي فرديّ - قد تخلّصت من آثارها، واستبدلت بمدحها هجاء فإنّ الواقع العربي ما يزال يصارع آثارها، ويحتفل بها على الرّغم ممّا خلفته من تمزّق وتشردم وطائفية تقطّع أوصال هذه الأمة.

## ب - حوار العناوين الفرعية مع نصوصها:

### ١- نساء يقودهنّ أعمى:

رأينا في الكشف اللغوي المظهر الزمني المتجدّد الذي يحقّقه الفعل (يقود) للحالة التي تصوّرها جملة العنوان، ويُظهر الكشف الدلالي أيضاً البنية المتناقضة لمكونات الجملة فيما يتصل بالمعنيين: (القيادة - العمى).

وهذه الدلالات تصبح بمنزلة النزعة المحرّضة الدافعة إلى اقتحام النصّ (الفصل) بغية الكشف عن مسوغاتها، ومدى انخراطها في الرؤية العامة التي تقدّمها الرواية؛ فما العنوان إلاّ قسم معنويّ مستولد من معنى عام، ومن نيّة إيصالية للبنى التصورية عن القائد، والمقود في جملة العنوان هاته وفق ما يفصح عنها النصّ.

يقدم هذا الفصل الأوّل مسجاً عامّاً لبعض شخصيات الرواية، وقسم من هوية هذه الشخصيات يتصل بالقيم التي تستند إليها حياة الأسرة وتحرص على إبقائها؛ لأنّها تشكّل صورتها المثالية في مجتمع محافظ، إذ يرى جدّ البطلة أنّ على نساء البيت أن يظللن في حماية رجل حين يغادرن أسوار البيت، ويغدو (رضوان) الخادم الأعمى حارساً نموذجياً لهؤلاء النسوة، فالعمى حاجز يحول دون التعديّ البصري المحتمل على نساء البيت.

في البدء يتصدّد السرد الإفصاح عن هويّة مكوّنيّ العنوان: النساء، والأعمى مغادرة لمنطقة التنكير المبهمة: (نساء - أعمى).

وفي التعريف بشخصية رضوان سيرسم السرد صفات متعدّدة لهويّة واحدة: "الذكر الوحيد الغريب المسموح له

كان خادماً بالنسبة لنا، سمع كل همساتنا، احتفظ بأسرارنا ولم يفضحها" (خليفة، ٢٠٠٦، ص ٢٤١).

هذه المكاشفة تحيل إلى وجود نوعين من العمى: عمى حسي بصري، وآخر معنوي بصيري شكّل حاجزاً بين الناس، وهكذا تغدو فكرة العنوان: النساء والعمى وما بينهما من علاقة القيادة من العنوانات ذات المرجعية غير المستقرّة، أو ما يُعرف بـ(عنوان الاستحالة) الذي "تبدو مرجعيته رمزيّة تشفّ ولا تبين" (قطوس، ٢٠٠١، ١٠٧)، فامتداد القراءة يخلّص فكرة العمى من محسوسيتها، لنكتشف أنّ أغلب شخصيات الرواية كان مصاباً به دون إدراك.

وإدراك البطلة لقصور وعيها، مع إنجاز تحولاتها كان مسهلاً في إنجاز تحوّل كسفيّ آخر، وهو أنّ من يقوده الأعمى هو أعمى بالضرورة، وهذه الرؤية التي خلص إليها الخال الراض السكن مع العميان: "لم أعد صالحاً للعيش مع العميان" (خليفة، ٢٠٠٦، ص ٣٥٩)، ما يؤكّد أنّ الرواية بعامة كانت تعالج عماءين: حسي يتصل بشخصية رضوان الخادم بكلّ جوانبها، ومعنوي يتصل بالشخصيات المبصرة التي كانت عاجزة عن السير في طريقها نحو الحماّم، ثم نحو حياتها دون أن تكون مستدلّة بأخرين، وكأنّها كانت الحالة (العمائيّة) تدور حول النساء أكثر ممّا كانت تدور حول الأعمى؛ ما يُفسّر وجودهن - جمعاً - في صدر جملة العنوان.

وهذا الكشف الذي يأتي على لسان البطلة حين تقول - في تناصّ داخلي واضح مع العنوان - "استعادة تلك الصورة حين كنتُ نساء يقودنا أعمى" (خليفة، ٢٠٠٦، ص ١٤٢)، ونلاحظ الالتفات في استعمال الضمير: من ضمير الغائب إلى المتكلّم على لسان البطلة إدراكاً للحال، ووعياً بالصورة على حقيقتها المتناقضة التي تخلّصت منها نساء البيت في نهاية الأمر.

تظهر - إذن - الإلماحات الأولى عن فكري: القيادة والعمى في الفصل الأول، وتبقى محدودة الرؤية في إطار الخادم وسيّداته، غير أنّ امتداد القراءة يُفصح عن مفاهيم جديدة، وهذا ما يُخرج العنوان من دائرة قيادته لهذا الفصل من فصول الرواية: (نساء يقودهنّ أعمى) إلى حتمية الانتشار الدلالي على كلّ فصولها، فالفضل ما هو إلاّ توسيع لموجز العنوان، وهو بمنزلة "نواة أوليّة للبنية الدلاليّة الأكبر"

ولا تنحصر فكرة القيادة في القيادة الحسيّة المتصلة بالطريق، ففي هذا التناقض الظاهر كشف يقود إلى دلالات معنويّة توجّه نظر القارئ إلى المرجعيّات الاجتماعيّة والثقافيّة والدينيّة التي يستند إليها كلّ تصرّف في الرواية، ويصلنا بأسلوب الحياة في الوسط المحافظ، من خلال الحارس الأعمى الذي يتصّى بعصاه طرفاً بعينها تدفع الضرر، والنظرات عن النساء اللواتي يقوم على خدمتهن ومصاحبتهنّ؛ ليشتهي الأمر على هذه الصورة: أن يتحسّس الأعمى درباً لسيدانه المبصرات، فالخطاب العنواني ينقل الفكرة "من واقع حقيقي معيش إلى واقع لغوي يفضح ويعرّي ويغمز ويتهمّم" (قطوس، ٢٠٠١، ص ٨٣).

وبعد خروج نساء البيت عن طوق الحماية يصبح وجود هذا الأعمى وجوداً معنوياً محصوراً في إطار استذكار، فالأعمى هو فكرة العود المطلق إلى الماضي، إنه تجسّد القديم الحالم وهو ما يتجل بعد خروج البطلة من السجن وطلب الذهاب إلى الحماّم: "قلت لرضوان: "خذنا إلى الحماّم". الطلب فاجأ مريم فأعدت صرتها بسرعة، أرادت إعادة صورة قديمة كانت مريم شغوفة بها... صححت الطريق لرضوان الذي بدا رجلاً عجوزاً اتابه الملل من تكرار دور تناساه الجميع، وفقد الطريق بهجته، لم يعد أصحاب المحلات يعترضونه بالتحيات كما لم يعد يشمخ برأسه فخوراً بحراسة نساء يفسح الناس لهنّ الطريق احتراماً" (خليفة، ٢٠٠٦، ص ٣٥١)، فصورة القائد تهشّم في خضمّ التحوّلات، ما يعصف باستقرار العائلة، ويعصف بأدوار كلّ من يحيط بها علامة على التحول واغتراب الفعل في الزمن، وستكون صورة القيادة معنويّة لا تعدو كونها رغبة في استعادة ماضي جميل.

وما يجعل موضوع (العمى) فيأصاً بالدلالة المعنويّة هو موقف المساءلة الذي تسجله البطلة مع نفسها وهي تراجع طبيعة العلاقة مع (رضوان) القائد الأعمى، حيث المساس السطحي لشخصه دون محاولة اكتشاف هويته الداخليّة، وهو المقيم والحارس في قرب مبتعد، إذ لم يحوّل هذا الاقتراب أن يكون شيئاً أبعد من خادم وحارس؛ ولهذا يظهر ندم البطلة، ومحاسبتها نفسها على تقصيرها/ عمائها: "كأنّي لا أعرفه، كلنا لم نعرفه، لم نتحسّس آلامه أو نلح عليه بالسؤال كي يحدّثنا،

وصف عملية التحريز والحماية هذه تحيلنا إلى فكرة العناية، والاستبقاء، وقوة الاتصال، وهي قوة تستند إلى حاجة (مروة) لهذا العالم المحتط الذي لجأت إليه بعد فراغ حياتها إثر زواج أختها (صفاء)، بل غداً عالماً منقذاً لها بوجه ما في لحظات انتظارها الطويل: "الفراشات أنقذت مروة التي انتظرت صفاء ولم تأت" (خليفة، ٢٠٠٦، ص ١٤٥).

لكنّ انتظام عملية التحنيط، واتساعها يغور بمحتوى هذه العملية، وفلسفتها إلى عوالم باطنية عميقة، فعلى الرغم من بدو مفهومي القيد، والقسوة في عملية التحنيط القائمة على سلب الحياة، وإعدام مفهوم الحرية بالنسبة إلى حشرة طائرة إلا أنّ البعد المضمّر لهذه العملية يقوم على محاولة إبقاء صورة الحرية، والخفة بالنسبة إلى (مروة) التي: "أحبّت أن تطير بخفة فراشة أغرمت بها، وحطّتها بمساعدة رضوان" (خليفة، ٢٠٠٦، ص ١٤٥)، فالفراشات المحتطة تماثل صغيرة تجسّد فكرة الحرية التي كانت في ماضيها عندما كانت حية.

نحن هنا إذن أمام حالة وجود معادل موضوعي للشعور، عن طريق حبس الفراشات في وضع التحنيط، حالة الغرام العميق لما يُحقّق لها ما لا يتحقّق، وتقوم فكرة (المعادل الموضوعي) على وجود موضوع خارجي تحيل إليه الذات أفكارها، وتلبسها إيّاه إذ لا "يعبّر الكاتب عن آرائه تعبيراً مباشراً، بل يخلق عملاً أدبياً فيه مقوماته الفنية الداخلية التي تكفل فنيّاً تبرير الأحاسيس والأفكار، للإفئاع بها" (هلال، ١٩٩٧، ص ٣٠٦-٣٠٧).

وشيّئاً فشيئاً تعزل مروة في عالمها هذا، وحتى في حالات هجوم الجنود لتفتيش المنزل لا تبدي مروة أية سلوك انفعالي تجاه الموقف، وهي كما تصفها البطلة: "الجالسة أمام فراشاتها صامتة" (خليفة، ٢٠٠٦، ص ١٦٨)، وتتوغّل فكرة الفراشات في وعي مروة لتلبس حسيّاً مظهرًا موحياً بهذا التوغّل حين "جدلت شعرها بملاقط على شكل فراشات ملوّنة" (خليفة، ٢٠٠٦، ص ١٧٠)، ومروة مسلوّبة الإرادة التي تتصل بعالم الفراشات المحتط في لحظة الوهن تلك لا تملك غير الانتظار "تراقب السماء، تنتظرها أن تمطر فراشات" (خليفة، ٢٠٠٦، ص ١٧٠) نلاحظ هنا التصرّف المرتقب لمعجزة تأتي من خارج الذات، بالنظر إلى أنّ الفراشات مجرد

(الجزار، ١٩٩٨، ص ٨٥)، هذه الدلالية الكبرى هي مقصدية الرواية العامة، فانكباب البطلة على مديح الكراهية هو ضرب من تظاهرات هذا العمى: حالة يكون الإنسان فيها معمى، ومعمياً في الوقت ذاته.

والجانب المضاء عنوانياً/المعتم في واقع الأحداث هو جانب النساء في الرواية، ويصبح هذا الجانب أشدّ إثارة للفضول حين ترافقه إشارة العمى فيما يختصّ بالقائد، وهذا هو أجل أدوار العنوان: طرق أبواب فضول القارئ، ودعوته لاستكناه مضمون هذه الإشارات المربكة التي يرسلها العنوان من خلال استنطاق مأهول فكرة (العمى) من المعاني، فالمنطقة القلقة المتسائلة في العنوان يتحقّق استقرارها في المتن/النصّ، فالعنوان "لدى السيميائيين بمثابة سؤال إشكالي، بينا النصّ هو بمثابة إجابة عن هذا السؤال" (محمد، ٢٠٠٢، ص ٩).

## ٢- فراشات محتطة:

يرتبط وجود (الفراشات المحتطة) في الرواية بشخصية (مروة) حالة البطلة، الحالة المطلقة التي تعود إلى البيت منضوية تحت تقاليد الصرامة، وتحيل الفراشات في الذهن إلى فكرتين:

-مظهرية: تتمثل في التنوع اللوني.

-حركية: تتمثل في الخفة، والانطلاق، والحرية.

وتقوم فكرة تحنيط الفراشات على الاحتفاظ بالشكل الجميل للفراشة بعد اصطياها، وتثبيتها على لوح خشبي، وحماتها بغطاء زجاجي، وهكذا يُحتزل وجودها في لوحة سارة للنظر لكنها خالية من الحياة، في تحقيق لصورة (الجمال الأسير).

ويمكن أن ننظر إلى تحقّق هذه الفكرة في الرواية ضمن مسارين:

يتعلّق المسار الأوّل منها بشخصية (مروة)، إذ تفسّر الرواية سبب اتصال مروة بهذه العملية، فالتحنيط شأن ذاتي محض، استرسلت فيه مروة التي تصف البطلة علاقتها بفراشاتها منذ البدء: "جمعت كلّ هذه الألوان، وثبتتها على ألواح خشبية ضمن صناديق يغطيها زجاج غال" (خليفة، ٢٠٠٦، ص ١٥٣).

بحيث يحاول المؤلف أن يثبت فيه قصده برمته" (حليفي، ١٩٩٢، ص ٨٤)

وهكذا فإن ارتباط الفراشات بشخصية (مروة) لا يقف عند حدود (الهاوية) التي ذهبت إليها بكل مشاعرها، وقضت وقتها في جمع الفراشات وتخيطها، بل يتخذ دوراً رمزياً يفصح عن كثير مما كان يحدث في المنزل الكبير وخارجها، ويقارب بشكل ما فكرة السيطرة، ووجود قيد ما يحاصر نساء البيت على وجه من الأوجه، ووجود اختلاف في التعاطي مع هذا القيد، ويبدو مفارقاً حيث أن مشهد الأسر يغدو محرراً ومخلّصاً في صورة جمالية مطهرة، وأن الانبعاث الإنساني يمكن أن يحدث من أكثر الأشياء ضعفاً. وإذا لا يمكن للفراشة أن تتخلص من قيدها الخائق لأنها قد غدت ميتة، فإن قدرة الإنسان على تجاوز إسهاره الفكري ممكنة، فتخلص مروة وانعتاقها تحقق لوجود طاقة دافعة للحياة هي الحب.

ويساعد حذف المسند إليه/المبتدأ في العنوان (فراشات المحنطة) في تخلية هذا العنوان، ووضعه دون صبغة قيمية للفكر، فعلى القارئ حينئذ أن يجدد موقفه: (إيجاباً/سلباً) من مفهوم التحنيط، وما يتجاوز ذلك من أثره في الشخصيات.

وأما المسار الثاني للعلاقة مع الفراشات المحنطة فهو المسار الذي يخص البطلة، فتبدو متأملة للموضوع وهي خارج التجربة، فهذا المعطى (الفراشات) يمنح إحياءه تبعاً لمنطقة الوقوف ونوع التفكير.

كانت البطلة معتدة بقوتها الخاصة التي منحتها إياها الكراهية؛ ولذا بدا تأمل الفراشات مصدراً مهدداً لها "كادت الفراشات أن تسلبني قوتي برقتها وثباتها" (خليفة، ٢٠٠٦، ص ١٥٨).

وتتصل البطلة اتصالاً اضطرارياً بالفراشات بعد زواج الخالة الطارئ تمثل في العناية بهذا الإرث الرمزي الذي تركته: "أعدت تنظيفها وترتيبها، حملتها إلى غرفتي وتأملتني لأيام طويلة باحثة عن معنى الانتماء إلى الفراشات" (خليفة، ٢٠٠٦، ص ٢٠٧)، يحدث هنا انتقال من عالم الرفض/الخوف إلى عالم الاتصال التأملي المستكشف.

ويتخذ موضوع الفراشات عند البطلة بعداً فلسفياً يتصل بموضوعي الموت/الحياة، فيما يبدو أنه وصول إلى معناها الخاص "جلست دون أن أحرك ساكناً متأملة الليل الذي

تمثيل لفكرة الحرية فإن مروة كانت تنتظر منقذاً محرراً، فوهنها وضعفها الخاص واستسلامها، عوامل تجعلها تنتظر خلاصها في صورة خيالية مأمولة مبهجة (إمطار السماء بالفراشات).

وتنتقل علاقة مروة مع فراشاتها إلى مستوى ثانٍ، إذ تقابل الضابط (نذير)، وتشأ علاقة حب غير مرحب بها؛ فهو ينحدر من طائفة أخرى، ما دفع الأسرة إلى تقييدها: "رُبطت مروة بالسلاسل من قدمها إلى السرير" (خليفة، ٢٠٠٦، ص ١٧٤) ليضعنا هذا القيد في منعطف مفارق، حيث تصبح فكرة الفراشات المحنطة/الحبيسة واقع مروة الخاص، وتتحوّل الفراشات موضوع تأمل إلى قسيم معاناة، ويبدو الأمر كما لو أنه انتقال من تحنط معنوي إلى آخر حسي، فمروة تتحوّل إلى فراشاتها، وحين تصلها إشاعة اغتيال الضابط الذي أحبته تصرف إلى محبة قيدها الجديد، حيث "يظن من يراها أنها أحببت قيودها" (خليفة، ٢٠٠٦، ص ١٧٦)، وتبدو في صورة الاستسلام المطلق: "محنفة بقيودها، منتظرة فراشاتها أن ينهضن من سباتهن ويحررنها" (خليفة، ٢٠٠٦، ص ١٩٣).

ويأتي تخلص مروة من إسهارها بفعل قوة الحب، فما يحدث بعد ذلك هو زواج مروة المفاجئ من نذير بعد أن تولى الجنود إيصال رسائلها المتبادلة، نذير الذي يمثل العدو بالنسبة إلى الأسرة، لكن مروة بضعفها وإسهار فراشاتها تحوّلها إلى شخص آخر، فيبدو وجود الفراشات محطاً لتحقيق الأفكار من جانبيين: جانب مروة، وجانب من أحبته حين رآها في حالة استسلامها الأسر الحزين.

إن انتظام معطيات العالم الخارجي في سياق يخدم الفكرة هو وجه تصرّف في إبداعه، فالعالم يعج بالأفكار كما يعج بمعطيات وعناصر طبيعية، نجد "أن الإنسان بمساعدتها يتصل بموضوعات العالم المتكاثرة" (الضوي، ٢٠٠٣، ص ٣٣) فتحقيق فكري الأسر/الحرية وهما فكرتان كبيرتان تشبكان مع الوعي، والمشاعر بمعطى من الموجودات الطبيعية (الفراشات) ما يجعلها حالة فنية تستدعي التأمل، وهنا يتجاوز العنوان حالة المباشرة إلى الترميز، واستدعاء الوعي القارئ للاستكشاف، والربط والتحليل، فالعنوان "هو مرجع يتضمّن بداخله العلامة والرمز، وتكثيف المعنى

وتعاودها في السجن في لحظات مساءلة الذات، فالفراشات رمز الخفة والحرية، في تحققٍ لمتاليبي: السجن والحرية، فثمة إيسارين وتحررين، فإذا كانت (الخفة) التي نشدتها مروءة هي التخلُّص من قيد البيت، وإسار أفكار المجتمع، فإنَّ البطلة نشدت خفةً مختلفةً تتمثل في الخروج من إيسار السجن، وقبله من إيسار أفكارها المستعارة "أغمضت عينيَّ حاملة بطيران لا ينتهي، أرى فيه الأنهار والبلاد من عل، وأصعد إلى الجبال بخفة فراشة" (خليفة، ٢٠٠٦، ص ٣٤٠).

لم يكن تواصل البطلة مع الفرشات تواصلًا عاطفيًا في البدء، لكنَّ وجود الفرشات في دائرة الرؤية والمصير عقد علاقةً بشكل ما، علاقة متذبذبة بين الاتصال والانفصال، التأثير والتخلُّص من الأثر، لكن المعنى كان في النهاية يتصل بكلِّ ما أحاط بالبطلة؛ لذا فإنَّ عالم الفرشات في الرواية يخرج من كونه حدثًا في سياق الحوادث المتكاثرة في الرواية إلى علامة عنوانية صريحة، مشكِّلا (مركزًا أو بؤرة) اختزل بقدرته الدلالية والإيحائية النصَّ (خضير، ٢٠١٢، ص ١٠).

وهكذا يظهر جدل المعطيات الطبيعية الحاضرة في النصِّ بمصير شخصيتين مختلفتين التفتَّ حولها هذا المعطى (الفرشات) مكونًا مسارين فكريين، ومصيرين مختلفين.

وتأتي صيغة الجمع هنا لتبيِّن استظهار فكرة العنوان لا في شخص بعينه (تمثُّله البطلة والخالات)، بل تحقُّقها أنموذجًا متكاثراً يري في كلِّ السياقات التي تفرض الخضوع والامتثال وتسليم قيادة المصير دون وعي.

### ٣ - رائحة البهار:

الحواس هي نافذة وصول إلى مكونات الوجود، ووسيلة تكوين علاقة معها، والرائحة واحدة من سمات الأشياء، والذوات التي تعطيها صبغتها وتحدُّ هويتها.

وقد رأينا كيف أنَّ القيمة الحواسية العالية كانت غالبية على عناوين الرواية الداخلية (نظرًا، وشمًا، وتذوقًا)، وفي هذا الفصل يكون الاتصال الحواسي بالرائحة متمثلًا في (البهار)، ويتصل بانعطاف مهمٍّ في حياة البطلة، حيث تصبح نزيلة السجن بعد القبض عليها في نهاية الفصل الثاني من الرواية، وما من شكٍّ في أنَّ عالم السجن له قوانينه الخاصة، ومظاهره التي لا تشبه عالم الحرية خارج الأسوار، وتصبح الرائحة

هبط بلسعة برد خفيفة ومنعشة جعلتني أدخل إلى غرفتي أتأمل فرشات مروءة بهدوء كأني أبحث عن حقيقة مشاعري تجاهها محاولة توصيف الانقباض الذي يمسك بقلبي، يحليني كتلة ثقيلة تدبُّ ببطء على الأرض الصلبة" (خليفة، ٢٠٠٦، ص ٢٢٠)، هذه الصورة التي تبثها الشخصية عن نفسها صورة مكاشفة لحقيقتها الباطنة، الانقباض الذي يُفقد الطمأنينة ويُشعر بثقل الوجود، وافتقاد الخفة، وتستكمل البطلة انكشافها الروحي عن طريق التأمل: تأمل الفرشات التي لم تفهم حقيقة شعورها تجاهها، لكنَّها في لحظة الوعي تلك ترى الحقيقة متجلية "كأني اكتشفت ما أبحث عنه حين رأيت فراشتها ذات الأجنحة السماوية المنقطة بالأصفر مصلوبة ثابتة برأسها النابض تستغيث لإنقاذها من صمغ يجمدها ويمنعها من الطيران، اقتربت من الفراشة كأني أرى طيف ابتسام امرأة صابرة على شفيتها، أكملت التفكير بثقل الأشياء وكثافتها، ثقلنا على الأرض حين نخطو بخطوات متمهِّلة" (خليفة، ٢٠٠٦، ص ٢٢٠)، يظهر الاختلاف في النظرتين بين مروءة والبطلة؛ فمروءة تتقيد حبًا في الصورة، ورغبة في الاستسلام ضعفًا بحثًا عن منقذ، بينما يغدو الأمر بالنسبة إلى البطلة فكرة للتطلع والبحث عن الخلاص، في مسار مواز لرحلة البحث عن الحقيقة، والفكاك من القيود: "خطر لي أن أخرج الفراشة وأصلي كي تعود روحها وتستعيد خفتها" (خليفة، ٢٠٠٦، ص ٢٢١)، فثمة تحقق واضح لفكرة المعادل الموضوعي من منطقتين فكريتين.

فالفرشات إذن معادل لفكرة تعتمل في ذهن البطلة، ثمَّ تتجسّد في الفراشة الأسيرة التي لا تستطيع تخلص نفسها من الصمغ، وترزح تحت ثقل ما، نقل تحسّسه البطلة في روحها، وتمنّى انقضاءه، ولكنَّ البطلة تبدي مقاومة، ورفضًا للاستسلام لإغراء الفرشات الذي تراه سلبًا لقوتها، وهي التي تعتقد أنها مختارة لطريقها، ولا تشبه على الإطلاق خالاتها، ففي هذا الفصل تذهب البطلة إلى مناطق أبعد في مديح كراهيتها، والإيمان بها كما رأينا، وتبدو الكراهية هي صخرة قوتها، كما تبدو هذه الفرشات انعكاسًا لضعفٍ لا تحبُّ أن تكون عليه.

تحرُّر مروءة ثم أسر البطلة في الفصل التالي - مع الفارق الكبير بين السجنين - إلا أنَّ فكرة الفرشات لا تغادر البطلة،

على (رضوان) الخادم الأعمى الذي يشتغل بصناعة العطور من أجل صنع رائحة تشبه رائحته.

هذا الاستبقاء للأشياء وللأشخاص يحاوها المريدون لها عبر الرائحة، بل إن رضوان نفسه يقيم علاقة طويلة مع الرائحة عبر تجربته الفاشلة في صنع العطور، وهو الأعمى الذي يتخذ من حاسة الشم وسيلة تعويضية عن الرؤية في التعرف على الناس منذ طفولته.

ويدلنا التمدد الواضح لفكرة الرائحة على طول الرواية على عالم من شخصيات مولعة بها، ما يشكّل مهادًا لهذا الفصل الذي يركّز على إيلاء مسألة الرائحة أهمية تظهر في اختزال العلاقة مع العالم الخارجي في مادة محسوسة، وزهيدة الثمن، ومؤثرة كالبهار، وتظهر هنا القيمة العالية للرائحة الشمية، إذ على الرغم من كون البعد التواصل للرائحة يتحقّق عبر وسيلة حيوية طبيعية إلا أنها تستعمل كناية عن بعض المواقف، وتحقّق مقارنة إيديولوجية وتاريخية (الأحمر، ٢٠١٠، ص ٧٤).

وقبل سجن البطلة بقليل - في الفصل السابق لفصل (رائحة البهار) - نراها تطوف بالمدينة، ويتحقق اتصالها بالحريّة في لحظاتها الأخيرة عبر الشم، والاتصال الحواسي بالمكان حين تدخل البطلة الجامع الأموي وتشمّم أنحاءه، فيقع هنا شبه تمهيد مباشر للفصل التالي الذي سيكون فيه السجن فسطاطًا بين عالمين: عالم فائض بالروائح، وعالم خانق نغمه روائح العفن: "فضيت وقتًا طويلًا أتأمل نقوش الجامع الأموي، وأشمّم رائحة سجّاده الفاخر" (خليفة، ٢٠٠٦، ص ٢٦٨).

إنّ السجن ليس حبسًا للحريّة وحسب، بل هو إعادة تأهيل للذات بشقيها الروح/الجسد، هذا التأهيل تقرّره البطلة بوعي يدرك أنّ الإقامة في السجن انفصال محتم عن مقوّمات الوجود، وتفاصيل الحياة التي تحيط بالشخصية، وتخالطها خارجه، ولذا فإنّ وعي الشخصية يدرك هذا التحول، وينشغل بتمكين الذات من فهم الواقع الجديد، والتأقلم معه كما يكشف هذا المونولوج: "يجب اعتياد الحياة دون بهارات، قلت لنفسي مصممة أن لا أموت" (خليفة، ٢٠٠٦، ص ٢٧٣).

واحدة من مثّلات هذا الاختلاف الظاهرة، وتصبح (رائحة البهار) عنوانًا واسمًا يجسّد غور إيجاءاته ودلالاته في زمن السجن لا على المستوى الحسيّ (الشم) فقط، بل على مستويات معنوية وقيمية عديدة.

ويدو البهار كما لو كان مرتكز حياة، وعلى البطلة أن تعتاد الحياة دونه كي تنجو، حيث تتأسس في وعي القارئ هذه العلائق القويّة بين الإنسان والأشياء، لا للأشياء ذاتها بل لحقيقة ما تخبر عنه، هذا الإخبار الذي توالي الرواية تقديمه لا في هذا الفصل فقط، بل في كلّ فصولها، إذ يؤدي الشيء في الرواية دورًا مزدوج الوظيفة "فهو يشير إلى حقيقة واقعة في العالم الخارجي... وهو من جانب آخر يحمل دلالة خاصّة في النص إذ يجب أن يكون حاملًا لمعنى" (قاسم، ٢٠٠٤، ص ١٤٠).

وقبل هذه الذروة التي تبلغها فكرة الرائحة في هذا الفصل فإنّ اشتغال حاسة الشم، وموضوعها (الرائحة) يعكس أطرافًا من العلائق مع روايات مختلفة على طول الرواية: علائق اتصال، وانفصال، محبة، وكراهية.

تعدو الرائحة أثرًا للمفقود، أو لما يوشك أن يفقد، وهي بقية من شيء يمكن للمرء الاحتفاظ بها في داخله، يحدث هذا ليس للبطلة فحسب بل لعدد من شخصيات الرواية، يحدث للجدّ الذي يظهر في سرد استعادي للحظات السابقة لوفاته وهو يطوف بالسوق؛ كي يجمع في صدره رواائح الأمكنة والأشياء: "انحدر إلى بوابة سوق المدينة المغطى، غاص في زحامه، تشمّم رائحة الثياب، والنسيج، والخيش" (خليفة، ٢٠٠٦، ص ١٩).

إنّ العلائق التي تربط الجدّ بالدنيا تتمثّل فيما يمكن شمّه، وإذ يسع الجدّ الامتلاء بالرائحة، رائحة الوجود الذي يوشك على الزوال فإنّ البطلة في حالة من حالة الانفصال القسري عن الوجود لا تستطيع ذلك، بل تكيّف وعيها مع فقد (رائحة البهار) استجابة للرغبة في البقاء.

الإبقاء على المفقود عبر استحضر رائحته يحصل في قسم من حياة البطلة (مريم)، وهو قسم غامض يتصل بحبّ من طرف واحد تكنّه (مريم) لابن السمرقندي القادم من باريس زائرًا للجدّ، وحين يغادر ابن السمرقندي تلحّ (مريم)



(الاختياري) السفر، حين تعزم الإقامة في لندن، إذ يتمثل في الصورة الحسية (البهار) معنى حرية الاندماج في مجتمع جديد لا ينازعها هويتها الخاصة التي تبدو بالنسبة إليها مكتملة، وهنا تصبح للرائحة دلالة أخرى متصلة بالوعي الثقافي، وتكوين الهوية الآن في حال النضج، والانتعاش العقلي الكافي لاحتواء الاختلاف وفهمه، وتبقى معالم الهوية الخاصة السمة الأوضح على هذا التسامي، ففي حديثها مع الممرضات في المشفى الذي تعمل به تتحدث عن (الولع بالبهارات): "تبادلنا سيرًا مختلفة حول الحياة والموت والرقص والطبخ وتحدثت لهن عن ولعي بالبهارات" (خليفة، ٢٠٠٦، ص ٤٠٤).

كما تقاطع هذه الرائحة مع أوجاع الاغتراب وعلى رأسها الشوق: "كدت أعتزف ل بكر بأنني أيضًا أشتاق لمناكرة رضوان، واستنشاق رائحة البهار حتى الثمالة في قبو مؤونة ذلك المنزل البعيد" (خليفة، ٢٠٠٦، ص ٤٠٢).

وهذه التكرارات المتوالية لفكرة الشم/الرائحة في فصول سابقة وتالية لفصل السجن وعنوانه (رائحة البهار) تسبغ أهمية على هذه العلامة (الرائحة)، وتنقلها من كونها مجرد شيء إلى حالة رمزية عميقة ذات بعدٍ علامي، فالعلامة "توجد كلمًا استعمل الإنسان شيئًا ما محلَّ شيء آخر" (إيكو، ٢٠١٠، ص ٩).

ويتجلى من خلال السرد أن رائحة البهار التي تقع عنوانًا للفصل هي فكرة متصلة بالذهن أكثر مما هي مادة ذات تأثير حسي (شمًا، وتذوقًا) فالروائح علامة ثقافية تحيل إلى مجتمعاتها كما تحيل إلى العلائق الخاصة التي يقيمها الفرد معها، فالبهار علامة عافية الحياة؛ ولذا بدت البطلة في نهاية رحلتها نادمة على كثير مما عملته، ومما فاتها عمله، لكنه ندمٌ متأخر، ويرتبط تأخره - وهو المعطى المعنوي - برائحة البهار أيضًا: "ندمي المتأخر ككل الأشياء التي تأتي في غير أوانها وتمنحنا طعمًا غريبًا لا يشبه طعم البهار" (خليفة، ٢٠٠٦، ص ٣٩٢).

إن هذا التعدد الحضورى للبهار بوصفه علامة شمية يجعل الانطلاق نحو المعنى أمرًا مألوفًا بقوة هذه الإشارة، وهذا يفسر ما يمكن ما يحققه النظر إلى العنوان بوصفه "نصًا موازيًا يختزن الفكرة، ويبعث الدلالة، ما جعل منه بؤرة ذات قيمة إبداعية" (الضمور، ٢٠١٤، ص ١٢٦٥)، هذه البؤرة

وعدا عن القيمة العالية لحاسة الشم في التكوين الروحي والثقافي، فإن اختيار رائحة الطعام المثلثة في البهار بعينها ترجع إلى كون رائحة الطعام قد تكون هي "الرائحة الطبيعية الوحيدة ذات الانطباع الطيب" (توسان، ٢٠٠٠، ص ٢٢).

وسنجد أيضًا أن فقد البهار يحكم لا وعي البطلة فيتجسد حلميًا في تعميق لفكرة الفقد، وشدة الاتصال: "أسبح في مرقة الفاصولياء التتنة، تهطل البهارات فوقني، لا أستطيع التقاطها أو شم رائحتها" (خليفة، ٢٠٠٦، ص ٢٧٨)، فيتوسع حضوره منتقلا من عالم الواقع إلى عالم الأحلام في مشهد حلمي وكأنها تعتمد البطلة - في حالة الفقد هذه - على ذاكرتها الروائية، واستعادة الأشياء تصوّرًا لا حسًا؛ لاستحالة وجود هذا المحسوس، فيغدو مشهد الحلم مضطربًا، لا واقعي الصبغة؛ لأن الكابوس قد يكون صورة أكثر اضطرابًا، ووحشية من واقع الشخصية لكنه صورة "تعبر عنه، وتدلل عليه، بما فيها من تجسيد لبعض محتواه" (خليل، ٢٠٠٥، ص ٩٩).

وثمة أمرٌ يتصل بنوع الحاسة المقررة في العنوان، إذ إن للبهار بعدين: رائحي، وآخر ذوقي، لكن تحديد الجزء المتصل بـ(البهار) في الشم لا التذوق يرتبط بنوع العلاقة التي تقيمها البطلة مع الرائحة ارتباطًا خاصًا، وهي علاقة تصل إلى حد الإدمان في حياتها قبل السجن: "تذكرت تأنيب مريم حين كنت أستنشق البهار كمدمنة مخدرات" (خليفة، ٢٠٠٦، ص ٢٧٣)، هذا المدى الذي تبلغه العلاقة يجعل احتلال البهار مكانة العنوان للفصل موازيًا لاحتلاله الذائقة الشمية عند البطلة.

وحضور رائحة البهار في السجن - بوصفها ذاكرة للحياة العفوية والحرية - تتصادم مع فكرة مضادة هي روائح مكروهة فرضها المكان، وهذا ما يعمق الشعور بالفقد، ويصعد حضور هذا المفقود، فالسجن يعي فراغ الرائحة المفقودة بروائح الخاصة فيما يشبه حالة النزع/الإحلال؛ فهو "المكان الذي دمغنا جميعًا بقوة رائحته" (خليفة، ٢٠٠٦، ص ٢٩٩).

لقد كان السجن منطقة فاصلة على مستوى الوعي، وإدراك حقيقة الذات والوجود بالنسبة إلى البطلة في مساءاتها الطويلة لحالة (الكرامية) خلال إقامتها؛ ولذلك ظلت آثار هذه الرائحة ماثلة وقوية في حياة البطلة أثناء انفصالها الآخر

في الخارج تتبدّل بدورها على نحو درامي حزين: "يبحثن عن ذكريات لم يتبق منها ما يشير إلى أمنهن ولدن في هذا المكان الذي كان مدينة ذات يوم قبل أن يتحوّل إلى خرائب تعجّ بأشباح فقدت ملامحها فاختلطت مع أموات متروكين لاستحجار ذكرياتهم العابرة" (خليفة، ٢٠٠٦، ص ٣٤٥)، مثل هذه الصورة الموجعة لتبدّل ما كان ذاكرة للبطلة ينبىء عن فكرة الأشفاء ممكناً دون ألم.

والاستناد إلى التيمة الحلمية هنا، ثم سيطرتها محيطة بالفصل في صورة علامة عنوانية مفتاحية يحيلنا إلى محاولة تفسير الحلم، ففي "حالة الحلم الأدبي فإنّ المعالجة لا بدّ أن تستهدف الكشف عن الأدوار الجمالية والرمزية التي يقوم بها نصّ الحلم ومكوناته وعناصره بالنسبة لسياق هذا العمل وشكله البنائي ورسالته الدلالية" (محسّب، ٢٠١١، ص ١٠).

واستنطاق الدلالة الحلمية للعسل يتطلّب الوقوف على المرجعية التي تؤسس لهذه الدلالة وهي التفسيرات القارّة المتواترة، إذ يدلّ العسل فيها على جملة تصوّرات خيرية فهو يرمز في الرؤيا إلى "سمو النفس، وإلى أنّ الأفراح والمسرات ستغمر الرائي... وزوال الهموم... ورؤية العسل تدلّ على الشفاء" (الدلفي، ٢٠٠٠، ص ٣١٩-٣٢٠)، وهذا الاكتناز الدلالي بالخيرية، والتصوّر الشفائي يسمح للقارئ بمقاربة نصّ الفصل منطلقاً من هذا المعنى، ومولياً وجهة التفسير نحو تحولات الشخصية بعد التجربة المرصّة العسيرة.

والتأهيل هنا جهدٌ فرديٌّ سيستغرق وقتاً وجهداً قبل أن تنفذ البطلة من هويتها القديمة (الكراهية) إلى هوية أكثر تسامحاً وقبولاً للاختلاف.

وخلاص البطلة الفرديّ سيكون منوطاً باستجابتها لإدراكها الجديد، ووعيتها بعد المرحلة الصعبة، عليها إنتاج عسلها الشافي الخاصّ، ويتمظهر هذا الشفاء في صورتين:

الأولى- رفض القيد المكاني باقتضاءاته التي يمكن أن تكون مقيّدة في صورة ذاكرة أو أيديولوجيا؛ ولذلك تنبت لدى البطلة رغبة في الانفصال عن المكان الذي شهد غرس الكراهية في روحها؛ ولذا فإنّها تتخفّف من أيّ أسباب تعلّقها بالمكان، وهذه وسيلة استشفاء تسمح ببدء حياة جديدة في أي بقعة دون ذاكرة موجعة؛ ولذلك نراها ترفض

تمتدّ في إشعاعها المعنوي متكوّنة منذ بدء الرواية، ثم تبلغ قمّتها في هذا الفصل ضامّة كلّ الإشارات السابقة كي تحقّق فاعلية حضور العنوان، وتفجّر دلالاته التي امتدت حتى نهاية الرواية.

#### ٤- السماء تمطر عسلاً:

رأينا كيف أنّ هذا العنوان للفصل الرابع من الرواية مترع بحمولة من التجاوز اللغويّ يتمثّل في انزياح الفعل (تمطر) في مجازية تقيم علاقة بين الإمطار/العسل.

ويمنح العسل فكرة الشفاء في التصوّر الإسلاميّ، ففي القرآن الكريم إشارة إلى نعمة النحل، وما ينتج من مادّة شافية في قوله تعالى: {يَخْرُجُ مِنْ بُطُونِهَا شَرَابٌ مُخْتَلِفٌ أَلْوَانُهُ فِيهِ شِفَاءٌ لِلنَّاسِ} [النحل: ٦٩]، ويتسق هذا التصوّر مع كون هذا هو فصل الرواية الأخير، فيبدو العنوان محقّقاً لشكل من أشكال التناصّ المضمّر مع النصّ القرآني المضمن فكرة الشفاء، ومع المطر الذي يتصل ثقافياً ودينيّاً بفكرة الخصب والغوث والاعتسال، فهناك إنباء باكتمال التحوّل حين تنقضي تجربة السجن، وتصبح البطلة على موعد مع حرّيتها في مشهد تصوّره البطلة أسطورياً، ذا دلالات: "رأيت السماء تمطر عسلاً أغرق شوارع المدينة التي دخلتها، غريبة أحمل أسماها امرأة تبحث عن مسرح لتقصّ حكاية تراجيدية عن نساء خرجن من بواباتها مقيّدات، ومرميات فوق مقاعد سيارة باردة ذات يوم، وعدن كغريبات" (خليفة، ٢٠٠٦، ص ٣٤٦).

ونلاحظ تناصّاً داخليّاً واضحاً بين العنوان (السماء تمطر عسلاً) وهذا المقطع الذي يُفتتح به هذا الفصل، مع الاحتفاظ بالشكل الصيغي للجملة نفسها، مع اختلاف الموقعية الإعرابية، غير أنّ بقاء المضارع يعطي صورة التكرّر التي تحقّقت في العنوان، فتمطر (العنوانية) جاءت خبراً في هيئة "جملة فعلية تتخذ فعل المضارعة زمناً للاستمرار والاستقبال واللانهاية أو النهاية المفتوحة" (المهاشمي، ١٩٩٧، ص ٢٢٠)، وهذا الاستقبال غير النهائي هو مسار حياة البطلة بعد تحقّق الشفاء-كما سنرى-.

وأما الاغتراب عن المكان في الحلم فيتولّد من سيرة الحياة، فالبطلة كانت تنجز تحوّنها في السجن فيما كانت الحياة

تأكيد هذه الهوية الخاصة، وفي تنكير (عسل) إشارة إلى انفتاح غير محدود على أشكال شفاء متنوّعة وممكنة.

إنّ بلوغ الذات مرحلة الوعي بأمراضها، ثم استقصاء وسائل شفائها يتطلّب مسافة زمنيّة، وتجارب منضّجة، وفي الرواية كانت حياة البطلة مشتملة على الاثنين، فهي قد بلغت سن النضج الثلاثين، حين حصلت على تحوّلها الشفائي، ما يجعله صادراً عن وعي، وهو ما تقرّره البطلة قرأراً صريحاً ومباشراً حين صرحت بأنّها (لم تعد كما كانت)، يتبع ذلك تغيير مكانيّ جذريّ بالانتقال إلى لندن "سأرحل عن هذه المدينة الكئيبة" (خليفة، ٢٠٠٦، ص ٣٨٠)؛ لنستدلّ أن هذا الفصل الأخير هو فصل التحولات في شكلها الكامل، فالشخصية تخلع جلدها روحياً ومكانيّاً.

وهكذا فإنّ الصورة الاستعارية الانزياحية في العنوان تنضح بقوة إيجابية تمنح العنوان مزيداً ممّا يمكنه من أداء دوره، فهو "يمدنا بيزاد ثمين لتفكيك النصّ ودراسته... إذ هو المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه" (مفتاح، ١٩٩٠، ص ٧٢) الانزياح يجذّر مفهوم التحوّل بوصفه تجاوزاً لواقع إلى آخر، ويمثّل تجاوزاً يقرأ الحالة ويفي بمتطلباتها عن وعي وسابق تجربة عسيرة كاشفة وناضجة بما يحقّقه المطر: (الغوث، التطهير، الاغتسال)، وما يحقّقه العسل: (الشفاء، الحلاوة).

### ثالثاً - حوار نصوص العناوين:

يبقى أخيراً أن نشير إلى أن ما يحقّقه تحاور حوار العنوان الرئيس مع العناوين الداخلية يفضي إلى وضع تصوّر عامّ لخطّ التشكيل العنواني للعمل كاملاً، وتبعاً لذلك فهم دلالة التسلسل، والترابط بينها وفقاً لسلسلة الوقائع وتحوّلات الشخصية؛ لأنّ "علاقة العنوان الرئيس بالعناوين الفرعية يطرح تأويلات عدة تساعد على إغناء العنوان الرئيس الذي يمثّل مركزاً أو بؤرة تتمركز حولها العناوين الفرعية لتشكّل على ضوئها آلية دلالية تضيء على العنوان الرئيس مجالا تأويلياً واسعاً" (خضير، ٢٠١٢، ص ٧٢).

وهذا التبادل الدلالي بين العنوان الرئيس، والعناوين الفرعية في قيادة المتلقي نحو العمل يمكن أن يفهمنا الخطّة

(الحصان) هديّة خالها عمر الذي قدّمه لها بعد خروجها من السجن، معلّلة له ذلك بقولها: "لا أريد ما يربطني إلى مكان ثابت، هزّ برأسه، عرف تماماً بأنّ الأمكنة قد فقدت بريقها بالنسبة لي، ولن تهدأ روحي في مكان" (خليفة، ٢٠٠٦، ص ٣٤٨).

وتبدو هنا نيّة البطلة نحو ترميم ذاتها بعيداً عن الأولويّة المكانية، عبر هذا التخفّف المحسوس: رفض القيد المكاني، ورفض أيّ سبب مثبت (الحصان).

الثانية - رفض القيد العقلي المتمثّل في مقولات الآخرين وأحكامهم، وهذا أمر آخر كان على البطلة أن تتخلّص منه - في طريق شفائها - وتمثّل هنا في الكتب التي عمّقت شعور الكراهية تجاه الآخر، ومن هنا كانت عملية الإحراق التي تقرّرها البطلة مصيراً لكتبها هي مسحة الشفاء، والتطهير الذي يحتاجه: "حملت كتبي المصفوفة في مكتبة صغيرة معلّقة في الجدار إلى ساحة الدار وأشعلت فيها النار، وقفت أراقب اللهب الذي يطهر ذاكرتي القديمة" (خليفة، ٢٠٠٦، ص ٣٤٩).

بدا للبطلة حينئذ أنّ التخلّص من أفكار الكراهية يتطلّب التخلّص من مصادرها، ويحدث الأمر عبر وسيلة عنيفة للتخلّص من الكتب وهي الحرق، في صورة استعادية لحوادث الحرق التاريخية الاختيارية، أو تلك القهرية التي تمثل الرغبة في التخلّص التام، وإيصال رسالة ما، وبالنسبة إلى البطلة هنا فإنّ الأمر يجري بوصفه ضرباً من تخلص الذات مما ليس أصيلاً فيها، أو كما تسميه البطلة (استعراضي): "كنت أحتاج أن يراني أحرق استعراضي" (خليفة، ٢٠٠٦، ص ٣٤٩)، فيبدو الحرق حينئذٍ مثل إشهار حسيّ صارخ للتحوّل العقلي.

تمثّل هذه الاستعارات التي تكرّرها البطلة هويّة زائفة، والهويّة في مفهومها تعني: ماهيّة الشخص بخصائصه ومميزاته التي يُعرف بها وهي اسم الكيان والوجود بناء على مقومات ومواصفات وخصائص معينة تمكن من معرفة صاحب هذه الهوية (الفرجات، ٢٠١٩، ص ٤٩)، وعليه فإنّ (الاستعارة الهوية) التي عانتها البطلة تعني انمساخ الوجود الشخصي الخاصّ، ولا شكّ في أنّ الصورة الانفتاحيّة التي يشكّلها العنوان بصيغة المضارعة المستقبلية ينبئ عن رغبة في استمرار

ولا تغيب هنا الإشارة إلى أن مجيء الرواية مسرودة بضمير المتكلم، واضطلاع البطلة بمهمة الرواية صيغياً يجعل الارتباط بين شخصيّة الرواية/البطلة وبين دلالة العناوين حتمياً، ما يجعل كلّ عنوان مختار ينطلق من تطوّر حدثي يتنامى متصلاً اتصالاً وثيقاً بها، ومنطلقاً من منظور شخصي يربط مفردات العناوين بتجربتها الخاصة على نحو وثيق وظاهر؛ لأنّ "ضمير المتكلم يحيل على الذات...، (فالأنا) مرجعيته جوانية" (مرتاض، ١٩٩٨، ص ١٥٩).

### الخلاصة

قاربت هذه الدراسة عالم العنوان في رواية (مديح الكراهية)، استناداً إلى قيمته السردية والرمزية والدلالية في العمل، وأدواره الكاشفة عن مجمل مقاصده، وقد توصلت إلى النتائج الآتية:

- ما من جدل في قيمة ما يحقّقه العنوان في أيّ عمل أدبي، ومن هنا تكاثرت الدراسات الراصدة للعناوين: قراءة، وفحصاً، واستنتاجاً، وربطاً بواقع نصوصها.

- بنى الكاتب عناوينه على مستند جمالي ودلالي فيّاض، فحظيت العناوين بخصائصها الأسلوبية: حذفاً، وتجاوزاً، كما حقّقت مقاصدها الدلالية: تناقضاً، وإنشاءً حواسياً ذا وظيفة.

- حقّق العنوان الرئيس أدواره في كونه علامة مشعّة وقائدة، وفي تمثيله لدلالات النصّ حيث قارب الواقعة السردية منطوقاً بدلالاته المتناقضة مكامن تساؤلات القارئ، وأوصله بحواره مع النصّ إلى مقتضيات هذه الدلالة ومغزاها.

- لم تعلق عناوين الفصول بالحدود المكانية لفضاء النصّ المحسوس (الصفحات)، بل وجدنا حضورها يسفر عن نفسه في فصول أخرى مؤكّداً انتشار الحالات، ومرورها عبر الزمن شأن واقع الحياة المتداخل، المترتب وفق معطيات الشخصية وأحوالها.

- نلمح في الرواية توفّر التناصية الداخلية التي يتكرّر فيها العنوان بنصّه، أو بتصرّف يسير، سواء أكانت هذه التناصية متحقّقة لعنوان الرواية الرئيس أو العناوين الفرعية الداخلية،

الدلالية للعناوين وهي في اتصالها المباشر مع خطّة مسير الحوادث.

لقد كان تكوّن (الكراهية) عملاً منتظماً، ومتعدّد الاتجاهات، وأفضت سيرورته إلى تحويل مصير حياة البطلة وانقلابها، هذا التحول الانقلابي يمكن قراءته في تلاحق العناوين التي شكّلت ذاتها بوّراً دلالية غنيّة في إطار حدودها الفصلية.

كانت دلالة العمى رامزة إلى انفراط مسألة القيادة، وفقد الذات مسارها، أي تحقّق التيه على نحو ما، فالعمى لم يكن رسداً لحالة شخصية هي (رضوان) بل لجملة من الشخصيات كانت تسلم قيادها طواعية دون تفكير، وفقد التفكير يعني موتاً معنوياً/جموداً، وهذا المسير الطبيعي المنطقي يتحقّق صورة وانعكاساً في الفراشات المحنّطة، وهي إن كانت تمثل تجربة خاصّة بمرورة إلا أنّ انفعالات البطلة - حين تأملها - كانت تعكس شعورها بوجودها ضمن هذه الدائرة الجامدة المحنّطة معدومة التفكير المتقادة لاستعارات الآخرين.

وثمة انحراف وخطأ يؤول بالبطلة إلى مسار لا تحمد عقباه هو (السجن)، وتمثله العنوان هو (رائحة البهار)، فالسجن عالم انقطاع وحرمان، وفقد للعادات والرفاهيات؛ ولذا جاء مدلولاً عليه وعلى هذه الحالة الحرمانية بمكوّن شيئي يسير هو (البهار)، وهذا تعميق لاضطراب الوجدان، فإذا كان القليل يسبّب كلّ هذا الألم، فكيف يفقد ما هو أكبر وأعظم؟! وبخاصّة أنّ محاسبة البطلة ذاتها قادتها إلى خطيئة حرمان الذات من وعيها الشخصي بنفسها، بهويّتها الخاصّة في خضم هذا المجموع الذي كانت تابعة له دون تفكير، ويكون خروج البطلة خروجاً من تجربة نحو إعادة تأهيل وشفاء، ولتخلص تام، ومن هنا جاءت رمزية العسل والمطر، قوتان فاعلتان في ضعف البطلة المنكسرة التي عادت إلى نفسها تُجمّع حطامها.

يمكننا إذن أن نلاحظ التسلسلية الدلالية للعناوين، وهي تحطّ موجزاً حكائيّاً دالاً يمثل فرشاً أولياً مؤثّراً لقراءة النصّ قراءة منجزة فاعلة، ما يجعل العناوين الفرعية بمنزلة "مرايا مكسّرة من مرآة العنوان الرئيسي" (حليفي، ٢٠١٥، ص ٣٢).

الخضراوي، إدريس، (٢٠١٥)، تفكيك أنساق الكراهية: رواية (مديح الكراهية) لخالد خليفة، مجلة أبحاث في الرواية العربيّة، كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، بنسّميك، الدار البيضاء، ص ٢٠٧-٢١٦.

خضير، د. محمود، (٢٠١٢)، سلطة الإبداع الأثوي في الخطاب النسوي: الشاعرة بشرى البستاني أنموذجاً، ط١، دار غيداء للنشر، عمّان.

خليفة، خالد، (٢٠٠٦)، مديح الكراهية، ط١، أميسا للنشر، بيروت.

خليفة، خالد، (٢٠١٦)، الموت عمل شاقّ، (د.ط)، نوفل، بيروت.

خليل، د. إبراهيم، (٢٠٠٥)، تيسير سبول: من الشعر إلى الرواية، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

الخولي، د. محمد، (٢٠٠١)، علم الدلالة: علم المعنى، (د.ط)، دار الفلاح، صويلح - الأردن.

الدلفي، محسن علي، (٢٠٠٠)، الأحلام في الدين والفلسفة وعلم النفس، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

الدوسري، د. دوش، (٢٠١٦)، العنوان: تشكيله الجمالي ومحاوره الدلاليّة، (دراسة في شعر عبد العزيز العجلان)، ط١، النادي الأدبي بالرياض، الرياض.

الرويلي، أ.د. ميجان، والبازعي، أ.د. سعد، (٢٠٠٢)، دليل الناقد الأدبي: (إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً)، ط٣، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.

زايد، د. علي عشري، (٢٠٠٢)، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ط٤، مكتبة ابن سينا، القاهرة.

سليمان، د. فتح الله، (٢٠٠٤)، الأسلوبية: مدخل نظري ودراسة تطبيقية، (د.ط)، مكتبة الآداب، القاهرة.

السويلم، أ.د. نوال، (٢٠١٥)، فضاءات النصّ (مقاربات نقدية في شعريّة النصّ الأدبي)، ط١، نادي المنطقة الشرقية الأدبي، الدمام.

وأياً كان فإنّ تحقّق هذا لعنوان ما يؤكّد قوّة حضور دلالاته وميلاده من محتوى النصّ، وسلسلة حوادثه، ومباشرة الوقائع على نحو حيوي وفاعل.

### المصادر والمراجع:

الأهر، فيصل (٢٠١٠) معجم السيميائيات، ط١، الدار العربيّة للعلوم ومنشورات الاختلاف، بيروت.

إيكو، أمبرتو، (٢٠١٠) العلامة (تحليل المفهوم وتاريخه)، ط٢، ت: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.

بلعابد، عبد الحق، (٢٠٠٨)، عتبات (ج. جينيت من النصّ إلى المناصّر)، ط١، الدار العربية للعلوم ناشرون ومنشورات الاختلاف، بيروت - الجزائر.

توسان، برنار، (٢٠٠٠)، ما هي السيميولوجيا، ط٢، ت: محمد نظيف، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء.

(الجائزة العالمية للرواية العربيّة، (د.ت)، خالد خليفة، استرجع في يوم ١٢ أكتوبر ٢٠٢٠ من الرابط: <https://www.arabicfiction.org/ar/khalid-khaifa>)

جاسم، د. جاسم محمد، (٢٠١٣-٢٠١٤)، جماليات العنوان: مقارنة في خطاب محمود درويش الشعري، ط١، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمّان.

الجرجاني، عبد القاهر، (١٩٩٢)، دلائل الإعجاز، تح: محمود شاكر، ط٣، دار المدني، جدة.

الجزار، د. محمد، (١٩٩٨)، العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي، (د.ط)، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، (د.م).

الجوهري، (١٩٩٠)، الصحاح: تاج اللغة وصحاح العربيّة، ط٤، تح: أحمد عطّار، دار العلم للملايين، بيروت.

حسين، د. خالد، (د.ت)، في نظريّة العنوان (مغامرة تأويليّة في شؤون العتبات النصّيّة)، (د.ط)، دار التكوين، (د.م)

حليفي، شعيب، (١٩٩٢)، النصّ الموازي في الرواية (استراتيجية العنوان)، مجلة الكرمل، ع ٤٦. ص ٨٢-١٠٢.

حليفي، شعيب، (٢٠١٥)، هوية العلامات: في العتبات وبناء التأويل، ط١، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة.

مرتاض، د. عبد الملك، (١٩٩٨)، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، (د.ط)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.

معلوف، لويس، (د.ت)، المنجد في اللغة، ط١٩، المطبعة الكاثوليكية، بيروت.

مفتاح، د. محمد، (١٩٩٠)، دينامية النص (تنظير وإنجاز)، ط٢، المركز الثقافي العربي، بيروت.

ابن منظور، (د.ت)، لسان العرب، (د.ط)، دار صادر، بيروت.

نوال، بن صالح، (٢٠١١-٢٠١٢)، خطاب المفارقة في الأمثال العربية - مجمع الأمثال للميداني أنموذجاً، رسالة دكتوراه مخطوطة، كلية الآداب واللغات - جامعة بسكرة، الجزائر.

الهاشمي، علوي، (١٩٩٧)، اللغة الشعرية في قصيدة انتظار لمدوح عدوان، مجلة النقد الأدبي (فصول)، مج١٦، ع١، ص٢١٨-٢٢٤.

هلال، د. محمد غنيمي، (١٩٩٧)، النقد الأدبي الحديث (د.ط) نهضة مصر للطباعة، القاهرة.

وهبة، مجدي، والمهندس، كامل، (١٩٨٤)، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط٢، مكتبة لبنان، بيروت.

الصالح، د. نضال، (٢٠٠٥)، القصة القصيرة في سورية (قصص التسعينيات)، (د.ط)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

الضمور، عماد، (٢٠١٤)، وظائف العنوان في شعر نادر هدي، مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية)، مج٢٨ (٥)، ص١٢٥٣-١٢٧٤.

الضوي، د. محمد، (٢٠٠٣)، مفهوم المكان والزمان في فلسفة الظاهر والحقيقة (دراسة في ميتافيزيقا برادلي)، (د.ط)، دار المعارف، الإسكندرية.

ابن فارس، (١٩٧٩)، مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، دار الفكر.

الفريجات، د. غالب، (٢٠١٩)، العولمة والهوية في الثقافة، ط١، الآن ناشرون وموزعون، عمان.

قاسم، د. سيزا، (٢٠٠٤)، بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، (د.ط)، إصدارات مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة.

القحطاني، نورة، (٢٠١٧)، العتبات في شعر جاسم الصحيح، ط١، النادي الأدبي بالرياض، الرياض.

قطوس، أ.د. بسام، (٢٠٠١)، سيمياء العنوان، ط١، مكتبة كتانة، إربد.

كرم، أنطوان، (١٩٤٩)، الرمزية والأدب العربي الحديث (د.ط)، دار الكشاف، بيروت.

الكفوي، أيوب، (١٩٩٨)، الكليات (معجم في المصطلحات والفروق اللغوية)، إعداد: د. عدنان درويش ومحمد المصري، ط٢، مؤسسة الرسالة، بيروت.

لحمداني، د. حميد، (٢٠٠٢)، عتبات النص الأدبي: بحث نظري، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي بجدة، مج١٢، ج٤٦، ص٥٠-٧.

محسب، محي الدين، (٢٠٠١)، الأحلام والسرد الروائي (رواية فسوق لعبده خال نموذجا)، مجلة الراوي، ع٢٤، ص٧-١٩.

محمد، د. عبد الناصر، (٢٠٠٢)، سيموطيقا العنوان في شعر عبد الوهاب البياتي، (ب.ط)، دار النهضة العربية، القاهرة.