جماليات العتبات في رواية "غزل البنات" وعلاقتها بالنص

دراسة سيميائية سردية

د. محمود محمد محمدين

قسم اللغة العربية بكلية الآداب – جامعة كفر الشيخ

البريد الإلكتروني: mahmoud.mohamed6@art.kfs.edu.eg

(العتبات) من المفاهيم التي أخذت حظها من الدرس النقدي حديثًا، وكان لها أثر كبير في تطوير صناعة النشر؛ وهي تتمتع بأهمية مزدوجة: الأولى تصب في مجال الدعاية للكتاب، وإغراء القارئ بشرائه وقراءته، والثانية أنها نصوص موازية تساعد على فهم النص ومعرفة أغراضه والوصول إلى رسالته، بحيث تنفتح طاقات أوسع لفهم النص وتأويله.

وتقف هذه الدراسة عند كلّ عتبة من عتبات **رواية (غزل البنات)** للكاتبة **(حنان محمود لاشين)**، وتستخلص إشاراتها ووظائفها طبقًا للدرس السيميولوجي، كما تقوم ببحث الروابط بين العتبات وبين متن الرواية عبر أربعة مباحث:

- المبحث الأول، يدرس سيمياء عنوان الرواية وأبعاده الإشارية المختلفة وما يمثله من صورة مجازية استعارية لها جمالها الخاص، مع ربط الدلالات المتعددة للعنوان بموضوع الرواية، وبطلتها، ومقاصد الكاتبة، ورؤيتها.
- والمبحث الثاني، يدرس سيمياء عناوين فصول الرواية، والوظائف الفنية والمعنوية التي تقدمها هذه العناوين، والدلالات النقدية التي نخرج بها منها.
- والمبحث الثالث، يتناول سيمياء الغلاف، الأمامي والخلفي، وأتحدث فيه عن سيميائية صورة الغلاف ودوره الإشهاري (الدعائي) ورمزيته المعنوية، كما أتناول سيميائية الألوان والخطوط ودلالتها في طبعتي الرواية، مقدما بعض الاقتراحات لتحسينها إلى الأفضل. كما أتحدث عن العبارة المنقولة من الرواية على الغلاف الخلفي ودورها التشويقي وبُعدها الفني.

- أما المبحث الرابع فيتناول سيميائية الإهداء والخاتمة. وأتحدث فيه عن شكل الإهداء ورمزيته، ثم المضمون الموضوعي للإهداء، ثم أتناول خاتمة الرواية ودورها في كشف أسباب الإهداء والتأليف، إلى جانب ما تحققه من أغراض أخرى يكشف عنها تحليل وظائفها.

واستهللتُ البحث بمقدمة موجزة عن مفهوم العتبات وماهيتها وأهميتها، وأنهي البحث بخاتمة تلخص أهم نتائجه.

كلمات مفتاحية: غزل البنات، حنان لاشين، رواية، عتبات النص، سيميائية.

The aesthetics of thresholds in the novel "Ghazl Al Banat" and its relationship to the text - Narrative Semiotics Study

Dr. Mahmoud Mohamed Mohamedin

Department of Arabic Language, Faculty of Arts - Kafr El-Sheikh University

Email: mahmoud.mohamed6@art.kfs.edu.eg

(Thresholds) is one of the concepts that recently took its share of the critical study, and it had a great impact on the development of the publishing industry. It has a dual importance: first, is in the field of advertising for the book and tempting the reader to buy it and read it, and the second is that they are parallel texts that help to understand the text, know its purposes, and reach its message. Thus, it opens potentials for understanding and interpreting the text.

This study stands on each threshold of the novel (**Ghazl Al Banat**) by the writer **Hanan Mahmoud Lashin** and extracts its signs and functions according to the semiological study. It also investigates the links between the thresholds and the body of the novel through four sections:

- The first topic studies the Semiya novel's title, its various indicative dimensions and what it represents from a metaphorical image that has its own beauty, as well as linking multiple connotations of the title to the subject of the novel, its heroine, the writer's intentions, and her vision.

- The second topic studies the titles of the novel's chapters, the technical and moral functions offered by these titles, and the critical connotations that we extract from them.

- The third topic deals with the semiotics of the cover, front and back, in which I talk about the semiotics of the cover image, its advertising role and its moral symbolism. I also talk about the phrase transferred from the novel on the back cover, its suspenseful role, and its artistic dimension.

- The fourth topic deals with the semiotics of presentation and the conclusion; In which I talk about the form of presentation and its symbolism, then the objective content. Then I address the conclusion of the novel and its role in revealing the reasons for presentation and authoring, in addition to what it achieves from other purposes which is revealed by the analysis of its functions.

I began the research with a brief introduction to the concept of thresholds, their nature and importance, and I ended the research with a conclusion summarizing its most important results.

Keywords: Ghazal al-Banat, Hanan Lashin, novel, text thresholds, semiotics.

مقدمة:

على الرغم من أنّ رواية "غزل البنات" للروائية (حنان لاشين) هي أولى رواياتها، فإنها تتمتع ببنية سردية محكمة ذات لغة رومانسية، وفيها عنصر التشويق، كما أنّ عالم الشخصيات في الرواية غني ببعده النفسي العاطفي.

وقدمت الرواية موضوعًا مهمًا في حياة بناتنا؛ وهو موضوع أحلام اليقظة والصورة الخيالية التي ترسمها الفتاة لفارس أحلامها وزوجها المستقبلي وتأثير هذه الصورة التي كثيرا ما تكون بعيدة عن الواقع في حياة البنات وحياة الأسر. وكان وراء

ذلك هدف توجيهي خفي نجحت الكاتبة في الوصول إليه لدى عدد كبير من قارئات الرواية، كما تشير تعليقاتهن على (الفيسبوك)، كما تناولت الكاتبة جوانب مختلفة أخرى لأحلام اليقظة منها السلبي المدمر ومنها الإيجابي الإبداعيّ عبر شخصيات متعددة في الرواية.

ولكن الرواية –أية رواية– تريد بدايةً أن تصل إلى يد القارئ وتغريه بالقراءة؛ وذلك لكي تصل إلى أهدافها البعيدة من تأثير فكري أو عاطفي وتوجيه نفسي. ولن يمكنها من هذا إلا عدّة عناصر اصطلح النقاد على تسميتها بعتبات النص.

وسؤال البحث هو: هل نجحت جماليات عتبات النص في رواية (غزل البنات) لحنان لاشين في مهمتها وفي إيصال ما نِيط بها إيصاله للقارئ؟ وكيف كان ذلك؟ وإنْ كان هناك بعض المآخذ، فما السبيل إلى إصلاحها؟

ومصطلح (العتبات) في معناه اللغوي ينطوي على عدة أمور، أشار إليها الدكتور عزوز إسماعيل وأوافقه عليها، "أولها: إنّ العتبة هي بوابة لشيء آخر نعبرها من أجل هذا الآخر، لنتعرف عليه، ونستكشف معالمه، وثانيها: هي المكانة أي أنّ العتبة هي المكانة التي ينالها صاحبُها، وثالثها: إنّ العتبة هي طرف لا غنى عنه لإكمال شيء لم يُكتمَل، ورابعها: إنّ العتبة هي الممهدة إلى الهدف" (١).

والعتبة في النص هي فاصل بين عالمين: بين العالم الخارجي الذي يعيشه القارئ بثقافاته المتنوعة وعالم النص (وهو هنا متن رواية غزل البنات)؛ والعتبات النصية هي مدخلنا الطبيعي إلى النص، وهي ليست اعتباطية عشوائية، بل يحاول كل من الكاتب والناشر ومصمم الغلاف اختيارها بما ينسجم ويترابط مع النص، تمهيدًا وتشويقًا، وشرحًا وتفسيرًا، وإكمالًا معنويًّا لدلالات النص الداخلية؛ فهي ترتبط بالنص ارتباطًا عضويًّا، مثل ارتباط الجلد والشعر وملامح الوجه بجسد الإنسان وروحه. وهي (أي العتبات) تؤدي دورًا له أهميته في عملية التواصل بين المرسل

(١) عتبات النص في الرواية العربية دراسة سيميولوجية سردية، عزوز علي إسماعيل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٣، ص ٢٩.

(الكاتب) والمتلقي (القارئ) بدايةً من إغرائه بالشراء وتشويقه إلى القراءة حتى مساعدته على فهم النص وتأويل دلالاته.

لقد أراد الناقد الفرنسي جيرار جينيت أن يوسع من رؤيته في دراسته للنص ومكوناته السردية، فبدأ ينظر إلى عناصر متاخمة للنص، فرأى أنّ "النص / الكتاب قلما يظهر عاريًا من مصاحبات لفظية أو أيقونية تعمل على إنتاج معناه ودلالته، كاسم الكاتب والعناوين والإهداء...، وبمساءلته لهذه المنطقة المحيطة بالنص والدائرة بفلكه، استطاع أن يضع مصطلح (المناص) Paratexte ، أي ذلك النص الموازي لنصه الأصلي، فالمناص نص، ولكن نص يوازي النص الأصلي، فلا يُعرف إلا به ومن خلاله" (٢). وقد خصص كتابه "عتبات" Seuils ١٩٨٧ لدراسته. والمصطلح Paratexte اختلف الباحثون في ترجمته، ووضعوا في مقابله أسماء كثيرة (٣)، اخترت أشهرها وأبرزها وأكثرها وضوحًا، وهو مصطلح: (عتبات النص)، واعتمدته في هذا البحث؛ ذلك لأنه " أكثر دقةً وتحديدًا من المصطلحات الشائعة الأخرى من مثل (النص الموازي)، (النص المحيط)، (النص الملحق)، (مرفقات النص)" (٤).

ويرى جينيت أن العتبات من أنماط المتعاليات النصية، يتشكل "من رابطة هي عموما أقل ظهورا وأكثر بعدًا من المجموع الذي يشكله عمل أدبيّ، فالنص في الواقع لا يمكننا معرفته وتسميته إلا بمناصه، فنادرا ما يظهر النص عاريا عن عتبات لفظية أو بصرية مثل اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي، الإهداء، الاستهلال، صفحة الغلاف ...)، وهذا قصد تقديمه للجمهور، أو بمعنى أدق جعله حاضرا إلى الوجود لاستقباله

(٢) عتبات. جيرار جينيت من النص إلى المناص، عبد الحق بلعابد، منشورات الاختلاف، الجزائر & الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ٢٠٠٨، ص ٢٧ – ٢٨.

(٣) يُنظر: قصد رفع قلق المصطلح النقدي، عبد الحق بلعابد، مجلة علامات، النادي الأدبي بجدة، م ١٥ ع ٥٨، ديسمبر ٢٠٠٥، ص ١٨٤ – ١٩٦، عتبات النص في الرواية العربية دراسة سيميولوجية سردية، عزوز علي إسماعيل، ص ٣٦ – ٤٤.

(٤) مفهوم مصطلح العتبات النصية، خالد سريان ساري الحربي، مجلة فكر وإبداع، رابطة الأدب الحديث، بورصة الكتب، القاهرة، ع ١٣٠، أكتوبر ٢٠١٩، ص ٢٨٨ – ٢٨٩.

واستهلاكه، فالمناص هو " كل ما يجعل من النص كتابا يقترح نفسه على قرائه أو بصفة عامة على جمهوره، فهو أكثر من جدار ذو حدود متماسكة، نقصد به هنا تلك العتبة" (٥).

فالمناص أو العتبات هي مجموعة الافتتاحيات الخطابية المصاحبة للنص أو الكتاب، من اسم الكاتب، والعنوان، والغلاف، وكلمة الناشر، والإشهار، وحتى قائمة المنشورات، المكلف بالإعلام، دار النشر ...، أي هي كل هذه المنطقة الفضائية والمادية من النص المحيط التي تكون تحت المسؤولية المباشرة والأساسية للناشر، أو أكثر دقة للنشر، باستشارة الكاتب، وهذا للعلاقة التعاقدية (الجمالية والتجارية) الرابطة بينهما، وهذا فيما يخص إخراج الكتاب طباعيا وفنيا (من أشكال الخطوط المستعملة، والصور المرفقة بالغلاف، والحجم ونوعية الورق المطبوع به الكتاب، كل هذه التقنيات الطباعية تتحكم فيها صنعة الكتاب (٦).

ولكن عتبات النص أو لوازم النص – كما يسميها الدكتور لطيف زيتوني – ليست "عناصر ثابتة، بل متغيرة بتغير العصر والنوع الأدبي وثقافة الكاتب وتطور أساليب النشر. فقد كان الكتاب في الماضي مخطوطًا بسيطًا، ثم أحيط بالحواشي والتعليقات، ثم صار كتابا مطبوعا، ثم ظهرت على غلافه وفي داخله عناصر جديدة: اسم الكاتب، والعنوان، والعنوان الفرعي، ونوع النصّ واسم دار النشر وعنوانها وتاريخ النشر والإهداء والمقدمة وعناوين الفصول وفهارس الموضوعات والأعلام والمراجع والملاحق، إلخ" (٧).

ويقسِّم جيرار جينيت G. Genette اللوازم [العتبات] إلى قسمين:

– لوازم ملتصقة بالنص (peritexte) كالعنوان والمقدمة وعناوين الفصول والحواشي..

– ولوازم منفصلة عن النص (epitexte) وهي نوعان: خاصة: رسائل الكاتب، مذكراته الحميمة، مسوداته ...، وعامة: تخص الكاتب (مقابلات الكاتب، محاضراته، تعليقاته اللاحقة على النص..) أو تخص الناشر (نشرات دعاية) (٨).

(٥) عتبات. جيرار جينيت من النص إلى المناص، عبد الحق بلعابد، ص ٤٤.

(٦) يُنظر: نفسه، ص ٤٤ – ٤٥.

(٧) معجم مصطلحات نقد الرواية، لطيف زيتوني، مكتبة لبنان ناشرون & دار النهار، بيروت، ط ١، ٢٠٠٢، ص ١٤٠.

(٨) ينظر: نفسه، الصفحة نفسها.

فالعتبات تمثل فضاءً نصيًّا يتيح للمتلقي الانتقال من (ما قبل النصيّ) إلى (النص) وعوالمه الداخلية، كما تعدّ نصوصًا موازية لا تقل أهمية عن النص الأساسي أو المتن، وبها تنفتح طاقات أوسع للفهم والتأويل [٩].

وتقف هذه الدراسة عند كلّ عتبة من عتبات رواية (غزل البنات) وتستخلص إشاراتها ووظائفها طبقًا للدرس السيميولوجيّ، كما تقوم ببحث الروابط بين العتبات ونصوص الرواية.

وقسمتُ الدراسة إلى أربعة مباحث: المبحث الأول، يدرس سيمياء عنوان الرواية وأبعاده الإشارية. والمبحث الثاني، يدرس سيمياء عناوين فصول الرواية. والمبحث الثالث، يتناول سيمياء الغلاف، أما المبحث الرابع فيتناول سيميائية الإهداء والخاتمة.

وقد راعيت في ترتيب المباحث أن أبدأ بما يمهد لكشف الرواية: محتواها الموضوعي، ثم شخصياتها الأساسية، فيكون هذا مساعدا على فهم أبعاد الغلاف وما سواه من العناصر. واستهللتُ البحث بمقدمة سريعة عن مفهوم العتبات وماهيتها وأهميتها، وأنهي البحث بخاتمة تلخص أهم نتائجه.

(٩) ينظر: النص السردي المتمرد. دراسة نقدية في تحولات الرواية الجديدة، محمد حسين أبو الحسن، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٨، ص ١١٢.

المبحث الأول: سيمياء عنوان الرواية وأبعاده الإشارية:

العنوان للكتاب مثل الاسم للشيء، به يعرف، وبفضله يُتداول، وبه يشار إليه، ويدل عليه، يحمل وسم الكتاب، وفي الوقت نفسه يسمه العنوان بإيجاز يناسب البداية [١٠].

ويُعدّ العنوان أهم العتبات النصية، وهو في النص القصصي يعدّ جزءًا عضويا منه، ينبئ بما يمكن أن تطرحه البنية السردية من دلالة وما تهدف إليه من مغزى. إنه (الجملة المفتاح)، التي تفتح فضاء النص، وتشي بمضمون القصة، كما يمثل عامل جذب وتشويق لقراءتها إذا تم اختياره بمهارة ودقة [١١]. ومن هذه الناحية نجد عنوان الرواية (غزْل البنات) مبهما مثيرا للفضول مشوقا للقراءة، حيث يتساءل المُطالع للرواية: ما الذي تريده المؤلفة بغزْل البنات؟ وقد يقوده فضوله إلى شراء الرواية وقراءتها.

إن لفظة العنوان علامة عرفية لكونها تنتمي إلى نسق العلامات اللغوية، وهي علامة قرينية لكونها تحيل على موضوع [١٢]، وهي علامة أيقونية أو رمزية تشير إلى وجود بنية عميقة تحت البنية السطحية لها، فهو "يقدم لنا معونة كبرى لضبط انسجام النص... هو المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه، وهو الذي يحدد هوية [النص]" [١٣]. وهو مفتاح أساسي "يتسلح به المحلل للولوج إلى أغوار النص العميقة قصدَ استنطاقها وتأويلها، ويستطيع العنوان أن يقوم بتفكيك النص من أجل تركيبه عبرَ استكناه بنياته الدلالية والرمزية، وأن يضيء لنا في بداية الأمر ما أشكل من النص وغمض. هو مفتاح تقني يجسّ به السيميولوجيُّ نبضَ النص وتجاعيده وترسباته البنيوية وتضاريسه التركيبية على المستويين: الدلالي والرمزي" [١٤].

---

(١٠) يُنظر: العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي، محمد فكري الجزار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨، ص ١٥.

(١١) ينظر: القصة ديوان العرب قضايا ونماذج، طه وادي، لونجمان، القاهرة، ٢٠٠١، ص ١٨٣، ١٨٤.

(١٢) ينظر: السيميائيات أو نظرية العلامات، جيرار دولودال، ترجمة: عبد الرحمن بو علي، دار الحوار، اللاذقية، ط٢، ٢٠١١، ص ٢٠٦.

(١٣) دينامية النص تنظير وإنجاز، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط ٢، ١٩٩٠، ص ٧٢.

(١٤) السيميوطيقا والعنونة، جميل حمداوي، مجلة عالم الفكر، الكويت، م ٢٥ ع ٣، ١٩٩٧، ص ٩٦.

ولهذه العلامة (العنوان) ثلاث وظائف رئيسة: "تعيينية، لغوية وصفية، وإغرائية"[١٥]، ويمكنني أن أضيف إلى هذا الوظيفة الجمالية التي تحققت في الشكل الاستعاري للعنوان لتكون عاملا مساعدًا للوظيفة الإغرائية. وستتضح الوظيفة الجمالية أكثر بانكشاف الوظيفة اللغوية الدلالية للعنوان.

والوظيفة التعيينية هي وظيفة حتمية التحقق، مثلما نسمِّي أي مولود جديد، حيث يصير العنوان اسمًا محددا للرواية، يقوم بوظيفة التعيين والاستدعاء والتمييز والمرجعية [١٦]. وقد أشرنا إلى الوظيفة الإغرائية لعنوان هذه الرواية، وما يتسم به من إغواء الغموض وإثارة الأسئلة حول المقصود منه؛ وأنتقل إلى الوظيفة اللغوية الوصفية ذات الأبعاد السيميائية، وأقوم هنا بتحليل البنية العميقة لعنوان الرواية للتعرف على الأبعاد الدلالية الأيقونية والإشارية والرمزية له [١٧]، محاولا الإجابة على الأسئلة التي يثيرها العنوان؛ "بوصفها توابع للعنوان يطرحها القارئ؛ فماذا يقصد المؤلف بعنوانه؟ أو ما معنى هذا العنوان؟ أو لماذا اختار المؤلف ذلك العنوان؟ أو ما صلة هذا العنوان بالنص؟ مثل هذه الأسئلة تظلّ محلقةً في أفق العنوان على نحو شمولي لازم" [١٨]، وعلى الناقد محاولة الإجابة عنها، منطلقًا من فكرة الموازنة التي تشتمل عليها الاستعارة. ولكن ما الموازنة؟ يجيب آ. أ. ريتشاردز: "قد تعني هذه اللفظة عدة أشياء؛ فقد تعني أن نجمع بين شيئين كي يعملا معًا، وقد تعني أيضًا دراسة هذين الشيئين لكي نرى كيف يماثل أحدهما الآخر، وكيف يختلفان. وقد تدلّ أيضًا على محاولة لفت الانتباه إلى التشابه القائم بينهما، أو لفت نظر الآخرين إلى بعض ملامح أحدهما من خلال حضور الآخر. وبما أنّ الموازنة أو المقارنة تعني كل هذه الأشياء فنحن

(١٥) السيميائيات السردية: نماذج سردية – الأشكال السردية – وظائف العنوان، ج. لينتفيلت – ج. كورتيس – ج. كامبروبي، ترجمة: عبد الحميد بورايو، دار التنوير، الجزائر، ط٢، ٢٠١٣، ص ٢٢٦.

(١٦) يُنظر: المرجع نفسه، ص ٢٢٧.

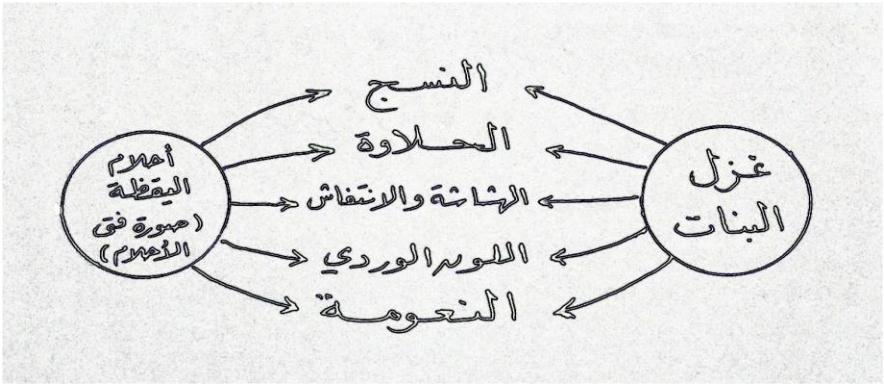
(١٧) يفرق كير إيلام بين الأيقونة والمؤشر والرمز على أساس أنّ المبدأ المتحكم في العلاقات الأيقونية هو التشابه بين الدال والمدلول، أما المؤشر فهو علامة تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل وقوع فعل هذا الشيء عليها في الواقع، فترتبط العلامات المؤشرات بموضوعها ارتباطا سببيا أو فيزيقيا أو من خلال التجاور، وأما الرمز فتكون العلاقة التي تربط بين الدال والمدلول فيه علاقة تداعٍ عرفية غير معللة. (يُنظر: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة. مدخل إلى السيميوطيقا، إشراف: سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، دار إلياس العصرية، القاهرة، ١٩٨٦، ص ٢٥٢).

(١٨) بلاغة السرد، محمد عبد المطلب، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط ١، ٢٠١٣، ص ٢١.

نحصل على دلالات مختلفة للاستعارة" [١٩]؛ فالاستعارة "تعزّز عملية الفهم والتفسير؛ لأنّها تحدّد أو تخلق علاقات لم يسبق ملاحظتها، أو تخلق علاقات جديدة تمامًا" [٢٠].

(غَزْل البنات) حلوى هشّة، تُصنع من السكر المحروق بطريقة معينة ليتكون ما يشبه القطن المندوف المنفوش، ومن هنا جاءت التسمية الأجنبية له: (Cotton Candy).

والمؤلِّفة كانت موفقةً في اختيار هذه التسمية عنوانًا، ليس لروايتها فقط، بل أيضًا للمذكرات التي كتبتها بطلة القصة؛ فالرواية تتناول في الأساس موضوع الصورة الخيالية التي ترسمها الفتاة لفارس أحلامها وزوجها المستقبلي بشكل خاص، وتتناول أحلام اليقظة بشكل عام. وطرفا الصورة (غزل البنات، وأحلام اليقظة) يبدوان بعيدين مما يصنع توترًا في هذه الصورة الاستعارية، لكن "ما يبدو ارتباطًا مستحيلا، أو غير قابل للتنفيذ يمكن أن يتحول فورًا إلى تماثل وتطابق مؤثرين إذا جاءت الإشارة الخفية من بقية النص" [٢١]؛ فهناك عدة جوامع بين هذه الصورة الخيالية التي ترسمها أحلام اليقظة وبين غَزْل البنات، بما يجعل من العنوان (غَزْل البنات) استعارةً تصريحية لها أوجه شبه، أو قل: أبعاد وعلاقات متعددة، أُجمِلها في الشكل الآتي، ثم أفصِّلها بعده:



(١٩) فلسفة البلاغة، آيفور أرمسترونج ريتشاردز، ترجمة: سعيد الغانمي وناصر حلاوي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء – بيروت، ٢٠٠٢، ص ١١٦.

(٢٠) الكون الاستعاري العجيب. مقاربة جديدة لاستعارات أبي تمام، أحمد حسن صبرة، نادي مكة الثقافي الأدبي، مكة المكرمة & مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط ١، ١٤٤٢هـ = ٢٠٢١م، ص ٣٢.

(٢١) فلسفة البلاغة، آ. أ. ريتشاردز، ص ١٢١.

١. العنوان (غَزْل البنات) مكون من كلمتين: غَزْل، والبنات. والغَزْل يشمل كلَّ ما يمكن غزله من قطن أو صوف أو غيرهما إلى خيوط قطنية أو صوفية أو غير ذلك، ثم نسجها إلى أقمشة وسجاد وما إليه، ويشير هنا بصورة مباشرة إلى تحول السكر إلى خيوط تشبه القطن المندوف، كما يشمل غزل القصة ونسجها بخيوط الأحداث التي تشكّلها الشخصيات، كما يشمل غزل صورة خيالية بخيوط الصفات والأشكال والملامح، وكأنّ الكاتبة تلمِّح إلى ما قامت به بطلة الرواية خاصة وتقوم به البنات عامة من غَزْل هذه الصورة الخيالية لفارس الأحلام ونسجها ونقشها في أذهانهنّ حتى تستوطن قلوبهنّ. وإضافة الغزل إلى البنات منبئ بأن الرواية تتناول موضوعا يهم البنات، وأنّ الشخصية الرئيسة ستكون بنتًا، وأنّ معظم الشخصيات الجوهرية ستكون من عالم (البنات)، وقد جاءت عتبة الإهداء معضِّدةً لعتبة العنوان في هذا الأمر؛ إذ جاء الإهداء "إلى كل فتاة تعيش على كوكب الحبِّ".

٢. لهذه الصورة الخيالية لفارس الأحلام حلاوة هي حلاوة أحلام اليقظة، وقد وصفتها الرواية من خلال ما كتبته فيروز قائلة: "نحتاج أحيانًا إلى رحلات قصيرة دون أن نفارق مكاننا الذي نعيش فيه، بلا أمتعة ندسُّها في حقيبة نحملها، وحيث لا نبحث فيها عن تذكِرة سفر، قفزة عالية، وأجنحة ملائكية، وتحليق إلى سماء يتوسطها بصيص هلال، لا نجم حوله ينافسه، ولا سحب تحجب روعته، حيث نبني قصورًا وتسكنها أرواحنا الحائرة بحثًا عن رائحة السعادة وبصيص الأمل. نحلِّق فوق مجاميع الأشجار الباسقة التي داعبتها الشمس وكستها بألوان زاهية، وربما تلاطفنا زخَّات المطر، لحظات قصيرة حلاوتها خاطفة، كحلاوة السُّكَّر عندما يذوب "غزل البنات" على الشفاه الرطبة، ثُم نتدحرج مع سيول أحلامنا، فيلطمنا الواقع فجأة، لنفيق من إغماءاتنا المتكررة، ونضطر إلى الهبوط مرة أخرى" (٢٢).

كما وصفت الرواية هذه الصورة أيضا على لسان خال البطلة بأنها "... حياة وردية حلوة مغرية، خالية من المشكلات، وتلك الحلاوة مغرية وستنسيك ما حولك، وستصدمين عندما تعودين إلى الواقع لتكتشفي ضياع ساعات طوال بلا فائدة؛ لأنك ستدركين حجم الفجوة بين أحلامك وبين ما تستطيعين تحقيقه في الواقع..." (٢٣).

(٢٢) غزل البنات، حنان لاشين، عصير الكتب، سبتمبر ٢٠٢٠، ص ٢٨٤.

(٢٣) غزل البنات، ص ١٥٩-١٦٠.

فالبنت تنتشي بحلاوة أحلام اليقظة كما ينتشي الطفل بحلاوة (غَزْل البنات)، ثم قد تكتشف بعد فترة تطول أو تقصر خطورة هذه الأحلام عليها، كما قد يكتشف الإنسان خطورة السكر على بدنه. وقد أدركت البطلة هذا الأمر في نهاية الرواية، فقالت لابنة أخيها عندما سألتها عن سبب تسمية مذكراتها باسم (غزل البنات): "أدركتُ أخيرًا أن أحلام اليقظة حلاوتها وقتية لا تدوم طويلًا، كحلاوة "غزل البنات" وهو يذوب على الشفاه الرَّطبة، لحظاتٍ لا تدوم ولا يبقى بعدها إلَّا الشوق إليها مرَّة أخرى، وتمرُّ اللحظات فننسى المذاق الحلو، ونبحث عن شيء آخر أكثر لذّة فنشتهيه، وأنَّ الواقع الذي نعيشه ونرضى فيه بقضاء الله ونفرح بمعيته حلاوته أكبر لأنها تدوم" (٢٤).

٣. (غَزْل البنات) حلوى هشّة تكون منتفشة، فإذا ضغطْتَ عليها انكمشتْ وضؤلتْ كثيرًا؛ ولعلّ الكاتبة أرادت أن تلمِّح إلى أنّ الصورة الخيالية التي ترسمها الفتاة لفارس أحلامها هي مثل غزل البنات منتفشة بضخامة غير واقعية، فإذا ما نزلتْ الفتاة إلى واقع البشر لم تجد هذه الصورة موجودة، وتنكمش هذه الصورة الضخمة وتنحصر في بعض الصفات المتطابقة أو المقاربة. أما الصورة الخيالية الكلية فغير واقعية. ولعلّ هذا كان ممهِّدًا لعرض ما اتصفت به شخصية البطلة من إغراق في عالم الخيال وأحلام اليقظة وخوفها من اختبار مشاعرها تجاه أيّ ممّن تقدم لها؛ لظنها أنه لا تكتمل فيه صفات صورة فتى الأحلام التي رسمها خيالُها وظلّت تعيش معها في أحلام يقظتها بديلا عن محاولة اكتشافها في دنيا الواقع.

٤. حلوى (غَزْل البنات) يمكن أن تكون بألوان شتّى، ولكنّ اللون الشائع والمفضّل لها هو اللون الأحمر الورديّ (الزهريّ). وقد جعلت المؤلفة مذكرات البطلة التي حملت عنوان (غَزْل البنات) ذات غلاف ورديّ (٢٥). هذا اللون الوردي يمثل صفة أساسية لأحلام اليقظة لدى البنات، فهي أحلام وردية، كما يُقال، كلّها تفاؤل، وكأنها اليوتوبيا الخاصة بهنّ. وهذا يشير بدايةً إلى الطبيعة التفاؤلية لشخصية البطلة. وهو من الناحية النفسية لون يدل عادة على التهور وعدم النضج، كما يدلّ على حيوية الشباب وصحته (٢٦). وهذه كلها صفات ماثلة في البطلة الرئيسة للقصة؛ فهي شابة تمتلئ بالحيوية والرغبة في العمل وأداء عملها على أفضل

(٢٤) غزل البنات، ص ٣٢٧.

(٢٥) غزل البنات، ص ١٥، ٣٣٧.

(٢٦) اللغة واللون، أحمد مختار عمر، ص ١٨٥..

وجه ممكن، ولكن عددًا من أفعالها يتسم بالتهور والاندفاع وعدم النضج، وقد وُصِفت بهذا على لسان أكثر من شخصية من شخصيات الرواية؛ فهي في رأي حمدي السلاموني "قليلة الخبرة وغير ناضجة" (٢٧)، ومديرتها نوال قالت لها: "وأنت لا تمتلكين الخبرة يا "دعاء"، أنت مندفعة قليلًا وقراراتك سريعة، ومعاملة الناس سترهقك يا حبيبتي، ... كم أنتِ متهورة يا دعاء! لقد قذفتِ بنفسكِ في قلب المشكلة" (٢٨).

٥. حلوى (غَزْل البنات) ناعمة، تشبه نعومة أحلام اليقظة التي تتسرب إلى الأفكار في نعومة وخِفّة حتّى تقيِّد هذا الإنسان الحالم بقيودها، ولذلك أسمتها الرواية باسم "القيود الناعمة"، فقد جاء على لسان فيروز تنصح البطلة: "تحرري من تلك القيود الناعمة، أو اتركي أحدهم يحررك منها، أحلامك حلوة وناعمة وأنت تغرقين في حلاوتها، أنت أسيرة الأحلام يا دعاء" (٢٩). كما سميت هذه الأحلام أيضا "الأغلال الناعمة" (٣٠)، وكأنه عنوان بديل محتمل للرواية.

وهذه النعومة الماثلة في كل من غزل البنات وأحلام اليقظة تنسجم مع صفة (الرقة) التي اتصفت بها دعاء؛ فهي في نظر طارق "الفتاة الرقيقة" (٣١)، وفي رأي نورهان "فتاة رقيقة وجميلة" (٣٢)، وفي وصف نوال "كالنسمة اللطيفة في نهار الربيع" (٣٣)، كما أنّ ابتسامتها رقيقة (٣٤)، وملامحها رقيقة (٣٥)، وكفها رقيقة (٣٦).

---

(٢٧) غزل البنات، ص ١٣٢.

(٢٨) غزل البنات، ص ١٣٩– ١٤٠.

(٢٩) غزل البنات، ص ٢٧٥.

(٣٠) غزل البنات ص ٢٤٤، ٢٨٤، ٢٩٣، ٣٣٧، ٣٣٨.

(٣١) غزل البنات، ص ١٧٦.

(٣٢) غزل البنات، ص ٢٧٩.

(٣٣) غزل البنات، ص ٥٤.

(٣٤) غزل البنات، ص ١٢.

(٣٥) غزل البنات، ص ١٥.

(٣٦) غزل البنات، ص ٥٥.

٦. ويتناصّ عنوان الرواية تناصا لفظيًّا مع عنوان فِلْم (غزَل البنات) الذي مثّلته الفنانة ليلى مراد، مع ملاحظة الاختلاف المعنوي بين الغزْل والغزَل. وكان من محاور الفِلم فتى الأحلام الذي تحبه (ليلى) وتبادله الغرام من وراء أهلها، وهو (أنور) الذي يعيش حياة اللهو في (الكباريهات)، ويكتشف أستاذُها (حمام) خداعه إياها وطمعه في مالها، فيحاول تخليصها منه، ولا يجد وسيلة إلا بالبديل الذي يناسبها (الطيار وحيد صفوت). ولكنّ التناص بين بطلة القصة (دعاء) وبطلة الفلم (ليلى) تناصّ عكسي قائم على المغايرة، فـ (ليلى) فتاة من بيئة غنية مترفة في العهد الملكي، ابنة باشا، تعيش لاهية تغني وترقص وتركب الخيل وتحضر الحفلات مع الصديقات والأصدقاء وتغازل من تهوى خلال المكالمات التليفونية، وتهمل دروسها حتى ترسب في مادة اللغة العربية، وهذا يشير إلى ضعف انتمائها إلى ثقافتها القومية، ولا يشغلها في الحياة إلا تحقيق رغباتها ونزواتها. أما (دعاء) فهي فتاة من أسرة متوسطة، رُبّيت في بيئة متدينة محافظة، يظلل الحب والمودة حياة أفرادها، وهي تهتم بثقافتها القومية والدينية، وتلتزم بحجابها وتهتم بصورتها أمام الله وأمام الناس، وتحلم بزوج فيه صفات الكمال النفسي والبدني والديني، ويشغلها ترقية نفسها سلوكيا وعلميا ومساعدة الآخرين وتقديم يد العون لهم، حتى لو تعرضت للمشكلات بسبب ذلك.

ولهذا العنوان (غَزْل البنات) أيضًا طبيعة انزياحية تقوم على تقنية الاستعارة التصريحية، التي تجسد المعنى العقلي المجرد في هيئة حسية يمكن تلمسها باليد، ورؤيتها بالعين، وتذوقها باللسان، والإحساس بأثرها في النفس؛ مما يجعله عنوانًا شاعريًا؛ لأنّ "العنونة الشعرية انزياح وخرق وانتهاك لمبدأ العنونة في النثر" (٣٧). وهذه الشعرية أو الصورة الشعرية الكامنة في العنوان تثير مخيلة القارئ، وتستفز كفاءته القرائية، وتدخله دوامة التأويل، من خلال كفاءة العنوان الشعرية. وهذه الاستعارة الماثلة في العنوان هي أيضًا استعارة سياقية تفاعلية؛ فلولا ربطنا لها بنص الرواية ما استطعنا تحليلها ولا فهم أبعادها.

وعلى ما سبق فإنّ عنوان الرواية كان منسجمًا مع موضوعها الرئيس (أحلام اليقظة)، ويمثل صورة استعارية له، ومبشرًا بما اتسمت به شخصية البطلة من صفات وما يشغلها من أحلام يقظة فيها حلاوة غزل البنات وانتفاشه ونعومته، وكأنه نص موازٍ شديد التكثيف والإيحاء اختزل مضمون الرواية في كلمتين، فهو عنوان إلى جانب جماليته الاستعارية يتسم بالحضور الدائم، ويتصف بالقدرة الإشارية على إثارة الأسئلة، ويتميز

(٣٧) سيمياء العنوان، بسام موسى قطوس، وزارة الثقافة، عمّان، الأردن، ٢٠٠١، ص ٥٨.

بالاتساع الدلالي، فهو يمتد في منظومته السردية مكونًا شبكة من العلاقات الداخلية تتشابك معه فنيا فتشد العنوان إلى نصه الذي أنتجه، وتربط النص بعنوانه الذي يمثل عتبة لا غنى عنها؛ ثم إن عنوان هذه الرواية لا ينفتح على النص وحده، بل يتصل بمقاصد المرسِل (حنان لاشين) من عمله، ويحدد وجهة نظره من موضوع الرواية الرئيس: أحلام اليقظة، من خلال استخدامها الصورة الاستعارية التي تشبه فيه أحلام اليقظة بغزل البنات.

المبحث الثاني: سيمياء عناوين فصول الرواية:

عناوين الفصول في هذه الرواية لا تلغي سطوة عنوان الرواية الرئيس، ولا تُضعف منها قيد أنملة، ولكنها قامت بوظيفة الفصل بين أجزاء الرواية وتحديد الراوي والتصريح بطريقة السرد، وهذا أمر له أهميته؛ لأنّ "مهارة الروائي وخصوصية الرواية تنبعان من الراوي المختار، ومن علاقته بما يرويه، ومن الكيفية التي يروي فيها الحوادث الروائية"(٣٨).

قسمت الكاتبة روايتها إلى فصول قصيرة تحمل أرقامًا من **١** إلى **٤٥**. وبدأت الفصل الأول بوصف تناول المكان والزمان والخيوط الأساسية للحدث الآتي. وجاء السرد في هذا الفصل بأسلوب الراوي الخارجي الغائب العليم Omniscient narrator الذي يرى ويعلم كلَّ شيء يتعلق بقصته، وهو راوٍ كليّ المعرفة، يقوم دوره على الرؤية من الخلف، ويحكي من موقع خارج النص القصصي، وهذا يتيح له رؤية بانورامية شاملة لعناصر عالمه القصصي (٣٩)؛ والضمير الذي استخدمته الكاتبة في سرد هذا الفصل هو ضمير الغائب، وهو "وسيلة صالحة لأنْ يتوارى وراءها السارد فيمرر ما يشاء من أفكار... دون أنْ يبدو تدخله صارخًا ولا مباشرًا" (٤٠)، كما أنَّ "استعمال ضمير الغائب يتيح للكاتب الروائي أن يعرف عن شخصياته وأحداث عمله السرديّ كلّ شيء" (٤١).

(٣٨) الرواية العربية البناء والرؤيا. مقاربات نقدية، سمر روحي الفيصل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٣، ص ٩٤.

(٣٩) يُنظر: القصة ديوان العرب قضايا ونماذج، طه وادي، ص ١٩١.

(٤٠) في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، عبد الملك مرتاض، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، س عالم المعرفة، ك ٢٤٠، ديسمبر ١٩٩٨، ص ١٧٧.

(٤١) نفسه، ص ١٧٨.

ولكنّ بقية الفصول (عدا الأخيرين) تأتي بشكل مختلف من أشكال السرد؛ حيث يستقلّ كلّ راوٍ بفصل أو بعدة فصول، وتضع المؤلفة اسم الراوي عنوانا تحت رقم الفصل عند التغيير، وعلى هذا فإن عناوين الفصول تشير إلى طريقة السرد داخل الرواية، كما تشير إلى الراوي السارد. وقد يتناوب راويان في فصل واحد، يتم الثاني ما بدأه الأول. وكلّ راوٍ يروي الأحداث من وجهة نظره وتفسيره. ولكنّ كلّ راوٍ من هؤلاء هو راوٍ داخليّ مشارك في صنع الأحداث والانفعال بها. فالراوي في (غزل البنات) مجموعة من الشخصيات تتناوب الحكي فيما بينها، وهذا ما يسمى "الراوي المشارك المتعدد"، أو "التبئير الداخلي المتعدد" Multiple internal focalization وهو "نوع من التبئير الداخلي أو وجهة النظر يتم فيها عرض الوقائع غير مرة، وفي كلّ مرة من مؤبر مختلف" (٤٢).

وهذا النمط من الرواة المتعددين أنسب إلى شكل الرواية وطبيعتها، وقد أطلق ميخائيل باختين على هذا النوع من الروايات مصطلح Polyphone "الرواية متعددة الأصوات". وهذه الطريقة تحقق رؤية تعددية شاملة، تؤدّي إلى تباعد المسافة بين الكاتب والراوي؛ وهذا يساعد على تقديم رؤية محايدة أو الإيهام بأنّ الكاتب يقدّم رؤية محايدة، خصوصًا إذا كان النصّ يتناول موضوعات ذات محتوى عقائدي. وتكمن أهمية هذا النمط من الرواة المتعددين في تقديم أصوات راوية مستقلة، لكلّ منهم رؤيته الخاصة التي قد يختلف فيها مع غيره بسبب عدم تجانس الرواة واختلاف منظور كلّ منهم عن الآخر (٤٣).

ثم تنتهي الرواية في فصليها الأخيرين بالعودة مرة أخرى إلى الراوي الخارجي الغائب العليم الذي يعلم مآل الشخصيات والأحداث، "وهو يصل الماضي بالحاضر فيتذكر ويقارن ويتأمل ويصبح الصوت منظورًا جديدًا أو بعدًا جديدًا للرواية" (٤٤). ولكن الرواية تعود في آخر صفحتين إلى الراوي الداخلي الرئيس من خلال سطور كتبتها دعاء بطلة الرواية لتبين سعادتها بما آلت إليه الأمور واكتشافها حكمة القدر في تأخر تحقُّق ما كانت تتمنّاه.

---

(٤٢) المصطلح السردي (معجم مصطلحات)، جيرالد برنس، ترجمة: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط ١، ٢٠٠٣، ص ١٣٩.

(٤٣) يُنظر: القصة ديوان العرب قضايا ونماذج، طه وادي، ص ١٩٣.

(٤٤) وجهة النظر في روايات الأصوات العربية في مصر، محمد نجيب التلاوي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، س كتابات نقدية، ك ١١٧، ديسمبر ٢٠٠١، ص ٢٤.

فالراوي العليم قام في الفصل الأول بدور الوصف والتمهيد للأحداث والشخصيات، ليسلم مهمة الرواية أو السرد للشخصيات الرئيسة في الرواية، وفي النهاية يعود الراوي العليم ليقوم بدور ختم الأحداث، ثم تأتي الراوية الأساسية (دعاء) في آخر صفحتين لتشاركه هذا الدور، وتستأثر بالتعقيب والتعليق النهائي على الأحداث.

وكان توزيع نسبة الرواية (السرد) على الرواة كما في الجدول الآتي:

الراوي	عدد الفصول	أرقام الفصول	عدد مرات ورود الاسم في الرواية
دعاء	٣٢ + أجزاء من فصلين	٢-٥، ٧، ١٠-١٣، ١٦-٢٤، ٢٦-٢٧، ٢٩-٣١، ٣٣-٣٥، ٣٧-٤١، ٤٣، وجزء من ٩، ٤٥.	٢١٥
أحمد	٥	٨، ١٤، ٢٨، ٣٦، ٤٢	١٢٩
الغائب العليم	٣	١، ٤٤، ٤٥	–
نور	٢	٦، ١٥	٣٢
نوال	١	٩	٤٩
طارق	١	٢٥	٩١
نورهان	١	٣٢	٤٨

لقد كانت النسبة متوازنة بين عدد الفصول التي احتلها صوت كلّ راوٍ من الرواة بسرده ومدى تأثيره في الأحداث ومساحة أهميته في الرواية، إلى حدّ كبير. ولكنّ التوازن والتوازي الحق كان بين عدد مرات ورود اسم الشخصية (ترددها الكمي) داخل الرواية (كما يظهر في الجدول السابق) ووظائفها داخل السرد.

ونلاحظ أنّ الصوت الأنثوي في الرواية كان له الغلبة على الصوت الذكوري، ففي مقابل ست فصول فقط يرويها رجلان نجد ستًّا وثلاثين فصلا ترويها نساء، أو تسعًا وثلاثين إذا أضفنا الفصول الثلاثة التي يرويها الراوي العليم الذي يحيل إلى المؤلفة؛ وهذا يؤكد الملاحظة التي لاحظها أستاذنا الدكتور محمد عبد المطلب، وهي "انحياز السرد النسوي إلى الصوت النسوي، وإعلائه على سواه من الأصوات السردية" (٤٥). وهذا ما رصدته أيضًا رشا ناصر العلي، حيث لاحظت أنّ الأنثى "لا تترك لغيرها من الشخوص المشاركةَ في إنتاج السرد إلا بقدر محدود لا ينتقص من حقّها الأصيل في إنتاج نصّها" (٤٦). وقد تحقق في الرواية أيضًا ما رصده محمد معتصم من أن "صوت السارد في السرد العربي النسائي عالٍ واضح صريح ويذهب رأسًا إلى مراده. ويظهر مشاركته الفعلية في عملية السرد وتركيب الأحداث وتنظيمها، ويعلن كذلك انخراطه الصريح فيما يجري في الحياة؛ فإنه لا يخفي كذلك قدرته على مساءلة العوالم الدفينة للنفس البشرية" (٤٧).

وقد قامت الأصوات الراوية في (غزل البنات) بمهمتها مؤْثرةً استخدام ضمير المتكلم للتعبير عن أنفسها، "والعرض بـ(الأنا) يعلن عن معرفة كاملة للأبعاد؛ لأنّ (الأنا) عارفة بكل شيء عن نفسها، فهي صورة غير مباشرة للراوي العارف بكل شيء، ثم إنّ هذه (الأنا) في العرض تسمح لنا بالتوغل الطبيعي في داخلها، بينما العرض بـ(هو) يجعلنا خارجًا دائمًا" (٤٨).

ولقد استأثرت (دعاء) بالمساحة العظمى من السرد داخل الرواية، وكان هذا منسجمًا مع دورها وتأثيرها الذي كان هو الأكبر، ليس فقط خلال الفضاء الداخلي للرواية فيمن تفاعل معها من شخصيات الرواية، ولكن أيضًا في قراء الرواية، خاصة الفتيات، فمن يتابع تعليقات قراء الرواية على صفحة الكاتبة على الفيسبوك (٤٩) باسم (حنان محمود

(٤٥) القراءة الثقافية، محمد عبد المطلب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٩، ص ١٩١.

(٤٦) ثقافة النسق. قراءة في السرد النسوي المعاصر، رشا ناصر العلي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط ١، ٢٠١٠، ص ٤٣٣.

(٤٧) المرأة والسرد، محمد معتصم، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط ١، ٢٠٠٤، ص ١٠.

(٤٨) وجهة النظر في روايات الأصوات العربية في مصر، محمد نجيب التلاوي، ص ٢٥.

(٤٩) (https://www.facebook.com/hananlachineomelbaneen).

لاشين)، أو على مجموعتها (روايات حنان لاشين) على الفيسبوك [٥٠]، يدرك مدى تأثير هذا النموذج البشري (دعاء) بقيمها وأفكارها وسلوكها في القراء من فئة الشباب، خاصة البنات؛ حيث صارت نموذجا يُحتذى، وصارت قصة حب أحمد إياها لدى بعض القارئات عالمًا خياليًا مرغوبًا تودّ لو تحقق لها نهايته السعيدة.

سيميائية أسماء الرواة/ الشخصيات التي وردت في عناوين الفصول:

اسم العلم الشخصي هو واحد من وسائل تقديم الشخصية الروائية؛ إذ "يشكل أحد أهم مرتكزات عملية التشخيص داخل الخطاب السردي" [٥١]. ويرى رولان بارت أنّ اسم العلم هو أمير الدوالّ؛ إيحاءاته ثرية واجتماعية ورمزية، ولهذا لا بد من مساءلة اسم العلم بعناية [٥٢]. ولكنّ العلاقة بين الدال ومدلوله هي علاقة اعتباطية (اصطلاحية) [٥٣]، وعلى الرغم من ذلك فإن اسم العلم يأتي في الأعمال الروائية أحيانًا بصورة قصدية فيها علاقة كلية أو جزئية بين الاسم وصاحبه، وأحيانًا بصورة اعتباطية لا علاقة فيها بين الاسم وصاحبه. ولكن "ظهور أسماء الشخصيات الروائية يخلق نوعًا مما يسمى في النقد السرديّ بالبياض الدلاليّ؛ لأنّها تصبح مجرد علامات فارغة تقحم في النص كما يقول (جريماس)، فإنها لا تلبث أن تتشكّل بطريقة مضطردة عبر إشارات تصويرية متتابعة تسبح على طول النص ولا تكتمل صورتها إلا في آخر صفحة، وذلك بفضل تذكّر القارئ. وحينئذ يتمّ استعراض هذه الإشارات لمعرفة مدى تماسكها بأثر رجعي" [٥٤]. فهل كان هناك فلسفة خاصة لدى حنان لاشين في ابتكار أسماء الشخصيات في (غزل البنات)؟ أعني هل كان هناك علاقة دلالية

(٥٠) (https://www.facebook.com/groups/1518779805010891/).

(٥١) تحليل الخطاب الروائي بناء الشخصية مدخلا، كمال اللهيب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٩، ص ٨٤.

(٥٢) التحليل النصي، رولان بارت، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار التكوين، دمشق، ٢٠٠٩، ص ٨٣.

(٥٣) دروس في الألسنية العامة، فردينان دي سوسير، تعريب صالح الفرمادي ومحمد الشاوش ومحمد عجينة، الدار العربية للكتاب، تونس، ١٩٨٥، ص ١١١.

(٥٤) أساليب السرد في الرواية العربية، صلاح فضل، دار سعاد الصباح، الكويت . القاهرة، ١٩٩٢، ص ١٠٧.

قصدية بين الاسم والشخصية في هذه الرواية، أم أنها مجرد أسماء اعتباطية لا علاقة دلالية لها بالشخصية؟

أكثر الأسماء التي وردت في الرواية كانت ذات دلالات مقصودة، نجد فيها بين الاسم والشخصية علاقة دلالية ارتباطية تماثلية أو رمزية أو تناصية أو علاقة تضاد ومفارقة، وقد شمل هذا كل أسماء الشخصيات الرئيسة في الرواية، كما شمل عددا من الشخصيات غير الرئيسة، مثل (حنين) الأخت المتوفاة لدعاء، ومثل (مودّة) و(أميرة) والدكتور (أيمن). ولكني لن أتناول هنا إلا الشخصيات التي وردت في عتبات عناوين الفصول وقاموا بدور الرواية أو السرد بجانب كونهم شخصيات رئيسة في الرواية:

دعاء:

اسم دعاء من الأسماء التي انتشرت حديثا، والكلمة تعني التمجيد والدعاء لله عز وجل، وأيضًا تعنى الابتهال له، وهذا يقتضي الخضوع والاستسلام لله عز وجل وفيه اعتراف بافتقار العبد إلى ربه وإيمان بأنه وحده القادر على جلب النفع ودفع المضرة، ولهذا كان (الدعاء هو العبادة)، كما قال النبيُّ صلى الله عليه وسلم [٥٥].

ومن خلال الرواية نتبين أنّ هذه التسمية كانت قصدية، لا اعتباطية، وقد وفقتْ فيها المؤلفة إلى حد بعيد، فصاحبة الاسم فتاة متدينة ملتزمة عفيفة، دائمة التقرب إلى الله، حتى أحلام يقظتها بفتى الأحلام مرتبطة بهذا الأمر، فهي تتمناه رجلا كاملا، وتركز فيها على الناحية الدينية من حيث الالتزام والمعرفة الدينية بحفظ القرآن ودراسة العلوم الشرعية. وارتبط الاسم في الرواية أيضًا بدعاء أمها المتكرر لها: (اللهم ارزقها زوجًا صالحًا قبل أن أموت) [٥٦]، كما ارتبط بدعاء الشخصية نفسها ومناجاتها ربها عندما قابلتها مشكلة: " ونمت حتى الثلث الأخير من الليل، فزعتُ فقمت أناجي ربي، وظللت حتى الفجر أدعوه في السحر

(٥٥) صحَّ عن رسول الله – صلى الله عليه وسلم– أنه قال: "الدعاء هو العبادة". ثم قرأ: ((وقال ربكم ادعوني أستجب لكم إن الذين يستكبرون عن عبادتي سيدخلون جهنم داخرين)) غافر ٦٠، رواه أحمد ٤/ ٢٦٧، ٢٧١، وأبو داود ٢/ ٧٦ (١٤٧٩)، والترمذي ٥/ ٢١١ (٢٩٦٩)، والنسائي في السنن الكبرى ٦/ ٤٥٠ (١١٤٦٤)، وابن ماجه ٢/ ١٢٥٨ (٣٨٢٨)، قال الترمذي: حديث حسن صحيح، وصححه الألباني في صحيح سنن أبي داود (١٣٢٩).

(٥٦) غزل البنات، ص ١٩، ٣٤.

أن يفرِّج عنِّي" [٥٧]، وكذلك ابتهالها بعد أن أفاقت من وهم أحلام اليقظة: "تعكَّزت على ابتهالي في وقت السحر، واتخذت من الاستغفار ترياقًا للسمِّ الذي يجري في دمي، ما عادت الأحلام تغمرني، فقد فقدت لذّتها، سئمت وملّت من التوق الدائم إليها!" [٥٨].

والدعاء يرتبط بافتقار الداعي وحاجته، والشخصية (دعاء) يحركها افتقارها إلى الحب الحلال؛ فمن ضمن ما قالته لأمها: " نحن لا نشبهكم يا أمي، جيلنا مخيف وصارت قصص الطلاق كثيرة حولي، كما أن معظم الفتيات يتزوجن ممن يظنّ أنّه على خلق ودين ويفاجأن بعد الزواج بالعكس. وأنا أريد أن أشعر بالحب، أريد حبًّا يناسب كبريائي، الحب الحلال يا أمي". [٥٩] ولكنها بسبب تضليل أحلام يقظتها والصورة شديدة المثالية غير الواقعية التي رسمتها في خيالها – ضلت طريق سعادتها وفرحها ولم تكتشف أن ما تبحث عنه كان قريبا جدا منها وكان يسعى وراءها وهي ترفضه بحجة أنه ليس ما تبحث عنه وتريده. ولعلّ شخصيتها بهذه الصورة تكون رمزًا لجيل كامل يشعر بالحيرة والاضطراب وعدم بلوغ هدفه الذي يصبو إليه ويحلم به؛ ربّما لأنه ضلَّ الطريق إليه، أو لأنّ عوائقَ دَفْعُها فوق طاقته حالتْ دون هدفه.

والاسم (دعاء) يرتبط أيضًا بالدعوة. وكل إنسان – قصد أو لم يقصد – يدعو بكلامه أو بسلوكه ومظهره وأعماله، أو بكل ذلك، إلى ما يعتقده ويؤمن به. والمُسْلم يؤمن بأنّ الدعوة إلى الله فريضة على النبي وعلى كل أتباعه، قال تعالى: ﴿ قُلْ هَٰذِهِۦ سَبِيلِىٓ أَدْعُوٓاْ إِلَى ٱللَّهِ ۚ عَلَىٰ بَصِيرَةٍ أَنَا۠ وَمَنِ ٱتَّبَعَنِى ۖ وَسُبْحَٰنَ ٱللَّهِ وَمَآ أَنَا۠ مِنَ ٱلْمُشْرِكِينَ ﴿١٠٨﴾ ﴾ يوسف: ١٠٨ ؛ وقد كانت بطلة الرواية نموذجا لهذا في محيطها الاجتماعي على قدر وسعها وإمكاناتها؛ فقد عملت في وظيفة "اختصاصية اجتماعية" في إحدى المدارس الثانوية للبنات [٦٠]، وحاولتْ القيام بدورها في حلّ مشكلات البنات مما عرّضها لبعض الأذى والمضايقات. وكانت بمظهرها وسلوكها نموذجا دعويا بين بنات المدرسة. وبعد أزمتها العاطفية لزواج أحمد من غيرها: "قررت أن أكون عكازًا لغيري، وعزمت على تكريس ما تبقى من حياتي لله،

(٥٧) غزل البنات، ص ١٣٦.

(٥٨) غزل البنات، ص ٣٠٣.

(٥٩) غزل البنات، ص ٢٤.

(٦٠) غزل البنات، ص ٥٣.

أكملت العام و(أميرة) تستند إلى كتفي، وألاحقها من آن لآخر بابتسامة وجرعة أمل، كنت أبحث عن أي طالبة تحتاج إلى عون أو إرشاد فأهرع إليها" (٦١). وقد قامت بدور دعوي ناجح مع نورهان ابنة مدير مستشفى الأمراض النفسية بعد أن صارتا صديقتين. وقد اعترفت نورهان صراحة بهذا الدور في قولها: "عندما كنت عندك بالبيت ورأيتك بلا حجاب، وتأكدت أنك فتاة رقيقة وجميلة، وعلى الرغم من هذا تغطين كل شيء لله، تأثّرت كثيرًا، صرت أغار منك، فأنا أيضًا أرجو أن يحبَّني الله، كما أنك أحسنت إليَّ كما لم يحسن إليَّ أحد من قبل، فأنا أفتقد الصحبة الصالحة، وكنت أخشى الاقتراب من بعض المحجبات لأنني أعلم أنني على خطأ، كما أن قسوة بعضهنَّ جعلتني أخشاهنَّ جميعًا، لكنني التقيت بك، لا بد أن هناك الكثيرات حولي مثلك، وأنا فقط أسأت الظنَّ بالجميع. جعلتِني أحبُّ حسن الخلق فيك يا "دعاء"، لقد تخليت عن الفتاة التي كنت قد صرت إليها، لقد مسحتِ بيديك غبارًا كان قد علق بقلبي فرقَّ أخيرًا" (٦٢).

كما أن من أهم منطلقات الداعية حبه إيصال الخير للآخرين، وهكذا كانت دعاء: "وددتُ أن أسألهم واحدًا تلو الآخر عن سبب ألمه، وأخفف عنه، أطاحت بأفكاري المبهمة موجة من تداعي المعاني، كنت أريد أن أفهم كلَّ شيء عن كلِّ إنسان موجود بالعيادة، ووجدت لساني يلهج بالدعاء لهم" (٦٣).

ونلاحظ أنّ هذه الشخصية هي قطب الرواية، تنطلق الأحداث منها، أو إليها، بصورة مباشرة أو غير مباشرة، وتدور حولها، وتنتهي بها؛ بل إنّ (دعاء) هي الأكثر إضاءةً في عالم الرواية، مما يؤكّد رومانسية الرواية؛ "والمعروف أنّ التمركز حول الذات سمة رومانسية أصيلة رسخها الأدب الرومانسي، الأجنبي والعربي" (٦٤). ولكنّ رومانسية الرواية ليست الرومانسية المتباكية البائسة، ولكنها الرومانسية العاطفية المتفائلة التي امتزجت بعقيدة الإسلام، فقد انطلقت من هذه العقيدة، ولم تحمل من المذهب الرومانسي إلا ما يتفق معها ولا يناقضها.

---

(٦١) غزل البنات، ص ٣٠٣.

(٦٢) غزل البنات، ص ٢٧٩.

(٦٣) غزل البنات، ص ٧٦ – ٧٧.

(٦٤) أسلوبية الرواية العربية، سمر روحي الفيصل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠١١، ص ١٨٦.

أحمد: يشتق لفظ هذا الاسم من الحمد، على وزن الفعل المضارع (أفعل)، وهو أحد أسماء النبي صلى الله عليه وسلم، ومعناه بالنسبة له أنه أحمد الحامدين، أي أكثر الناس حمدًا لله.

وقد جاءت شخصية (أحمد) في الرواية متسمة بحسن الخلق، وحمد الله في حالي المنع والعطاء، محمودة الصفات ممن حولها، حتى (دعاء)، التي فسخت خطبتها له ورفضته زوجًا في البداية، فإنها لم تستطع إلا أن تشهد له بحسن الخلق؛ وبعد زواجها به في نهاية الرواية شهدت له بحسن العِشرة والحرص على ترقية النفس إلى الأفضل، كتبت: "وأخيرًا؛ طافت السعادة في نفسي وسكنتُ إلى زوجي كما يسكن الطير الغريب إلى العش الهادئ، وكما يميل الغصن الأخضر على جدول الماء العذب، ذقت معه رحيق الحب. وأخيرًا رزقت زوجًا آنس بقربه وجواره، وأجد لذّة العيش في الحديث معه والسكون إليه. حلَّقت معه فوق السحاب ورأيت في صفحة السماء صورة الحب، تخلصت أخيرًا من (الأغلال الناعمة)، ما عدت أحلم بفارس وهمي، فأنا أعيش الحبَّ بين يديه، وأشتاق إليه كل لحظة ويشتاق إليَّ، ورأيت الحبَّ يترجم بلغاتٍ أخرى لا تحتاج إلى حروف ولا كلمات، إحسان في خلق، وصبر عليَّ إن قصرت، وحنان إن مرضت، وإنصات إن تكلَّمت، وعون إن احتجت، وأنس إن استوحشت، وأمان إن خفت، فشوق الأرواح العاشقة يحتاج إلى أفعال جميلةٍ تشبه حلاوته لتعبِّر عنه، وما عدت أبحث عن الكمال، فكلنا نسعى على نفس الطريق، وها هو (أحمد) قد أتمَّ حفظ القرآن ولم أفعل أنا، فبعضنا يكمل فيه شيء وينقص فيه آخر، وتأتي هدايا الله لتجبر كسر قلوبنا" [٦٥].

نور: النور هو الضوء المنعكس عن مصدر، والنور: ما كان مستفادا من غيره، مثل نور القمر. قال تعالى: ﴿ هُوَ ٱلَّذِى جَعَلَ ٱلشَّمْسَ ضِيَآءً وَٱلْقَمَرَ نُورًا ﴾ يونس: ٥ ؛ والضياء هو الضوء الصادر من مصدره مباشرة، مثل ضياء الشمس، فيكون الجسم مضيئا بذاته [٦٦].

وشخصية (نور) في الرواية هي زوج جمال أخي البطلة (دعاء)، كانت نورًا في حياة أسرتها وحياة أخيها، ونورها مستمد من مصدرين: الأول هو الأصل الطيب وحسن

(٦٥) غزل البنات، ص ٣٣٧ – ٣٣٨.

(٦٦) ينظر: (الكون والإعجاز العلمي للقرآن الكريم، منصور محمد حسب النبي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط٢، ١٩٩١، ص ٢٣٣)؛ (من آيات الإعجاز العلمي. السماء في القرآن الكريم، زغلول راغب محمد النجار، دار المعرفة، بيروت، ط ٤، ٢٠٠٧م، ص ٤٩٨ – ٥٠٨).

الخلق الذي ربيت عليه والثاني مستمد من عطف زوجها ورعايته لأسرته، فكأنه الشمس الدافئة والمصدر الأصلي للنور الذي تعكسه الزوجة على أسرتها، مما يشير إلى أهمية المودة والرحمة التي يعامل بها الزوج زوجته، فتنعكس إليه وإلى أولاده حبًّا وحنانا ورعاية واهتماما. وإتمامًا لهذه الرمزية كان اسم زوجها (جمال) لجمال صفاته، وكان اسما بنتيهما (مودة) و(رحمة) كإشارة إلى طبيعة العلاقة التي تجمع ما بين هذين الزوجين.

نوال: النوال هو العطاء، وهذا المعنى أصيل ومقصود في الشخصية صاحبة هذا الاسم في الرواية، وهي مديرة المدرسة التي عُيّنت فيها (دعاء)، فكانت لها مثلا أعلى ورمزًا للعطاء، وداعمًا لها في عملها، وحائط صدّ لها ضد رياح المشكلات. ففي أول لقاء بينهما التقت (دعاء) بـ "وجه بشوش تحيط به هالة وضَّاءة من الشرف والنبل تغشاها سحابة خفيفة من الهمِّ، شممت فيها رائحة أمي، وكُنت أشتاق إلى أُمِّي كثيرًا" (٦٧). ووجدتْ لديها الطمأنينة والرعاية والتوجيه: "كنت أشعر باطمئنان كلما تلتقي عيناي بعيني الأستاذة (نوال)، نظرة عميقة، وصوت هادئ، وأمجاد جمال بدأت تأفل، وابتسامة واثقة على ثغر رقيق، والأروع من كل هذا.. تربيتةٌ حانية على كتفي وكأنَّها أمي..." (٦٨)، وصارتْ لها قدوة حتى في الحركات الجسدية: "ووجدتني أضع ذراعيَّ خلف ظهري كما تفعل الأستاذة نوال" (٦٩). وكانت لها درع حماية وطوق نجاة: "وصلتْ الأستاذة نوال أخيرًا، ورأيتها من نافذة غرفتي وهي تسير في ممرِّ مدخل المدرسة، شعرت بفرحة الغريق برؤية طوق النجاة، وكانت رؤيتها كشربة ماء بعد طول ظمأ" (٧٠). وكانت لها صدرًا حانيًا: "بحثت عن صدرٍ حانٍ أبثُّه همومي فتلفَّتُّ حولي ولم أجد إلا الأستاذة نوال، الَّتي سمعت مني كلماتي المبعثرة، وتركتني أخرج ما بجعبتي من عبرات وكلمات كالثياب المهترئة التي كلَّما شددناها تتمزَّق بين أيدينا، ولملمتها واحتوتني" (٧١).

(٦٧) غزل البنات، ص ٥٣ – ٥٤.

(٦٨) غزل البنات، ص ٥٩ – ٦٢.

(٦٩) غزل البنات، ص ٦٢.

(٧٠) غزل البنات، ص ١٣٨.

(٧١) غزل البنات، ص ٣٠٢.

وشمل عطاؤها كل طالبات المدرسة "فالأستاذة (نوال) أصدرت قرارًا بأن تقام دورة لتنوير البنات عن كيفية مواجهة التحرش، وتم دعوة أسماء لامعة للمختصِّين، للحضور إلى المدرسة، لتقديم لقاءات منظَّمة للطالبات، يُشرح فيها كيف تتفادى الفتاة "التحرش الجنسي"، جسديًّا أو لفظيًّا، وكيف تحمي نفسها، وتتجنب الأماكن والأسباب التي تؤدي لتعرُّضها له، مع التنبيه على ضرورة إخبار الأهل عندما تتعرض أي فتاة لتحرش من أحد أقاربها أو معلِّم فاسد أو طبيب غير أمين أو أي شخص تضطرُّ للتعامل معه بأي حال من الأحوال، إلى آخر كل تلك الأمور" (٧٢).

طارق: تمثلت في اسم الدكتور (طارق) بين الاسم والمسمى علاقة رمزية تناصية، فالطارق هو أحد نجوم السماء، وهو النجم الثاقب، كما ذكره القرآن الكريم في سورة تحمل اسمه (الطارق)، و "هو جرم سماوي له صفتان، وهما (النجم والثاقب)، ولو قارنا بين تلك الخصائص وأي جرم سماوي لوجدنا أن النجم النيوتروني يستوفي هذه الخصائص: نجم وطارق وثاقب.. له نبضات وطرقات منتظمة متقطعة.... وقد توصل العلماء إلى أنّ النجم له نبضات سريعة لسرعة دورانه وسرعة طاقته" (٧٣).

وقد كانت شخصية الدكتور (طارق) متوافقة مع هذه الصفات، فهو أولًا نجم متألق منذ أن كان طالبًا في المرحلة الإعدادية، ويأتي وصفه في الرواية على لسان غريمه وزميل دراسته أحمد قائلا: "فهو طبيب ناجح، وشاب وسيم، ويحفظ كتاب الله كما تتمنى هي في زوجها، وكيف لا تعجب به وكل من يراه يحبه؟! وأنا شخصيًّا كنت أحبه على الرغم من ثقته في نفسه المبالغ فيها، والتي تميل إلى الغرور أحيانًا. إذًا هذا هو فارس أحلامك الذي تنتظرينه يا "دعاء"؟! ولكن كيف التقت به؟ ولماذا لم يخطبها حتى الآن؟ لن أنسى أبدًا اسمه الذي كان يتردَّد دائمًا ونحن نقف في فناء مدرسة التحرير الإعدادية الواسع، القميص الأبيض والبنطال الرمادي، سارية العلم، صفوف التلاميذ، وملابس فريق الكشَّافة، وطابور الصباح حيث كان يحصد الجوائز، وصوت وكيل المدرسة وهو يناديه بصوته الجَهْوَرِي:

–الفائز الأول في مسابقة القرآن الطالب "طارق حلمي".

---

(٧٢) غزل البنات، ص ١٥٥.

(٧٣) موسوعة الإعجاز العلمي في القرآن الكريم والسنة المطهرة . يوسف الحاج أحمد، مكتبة ابن حجر، دمشق، ط ٢، ٢٠٠٣، ص ٣٣٣.

-مشروع الحاسوب، الفائز بالمركز الأول الطالب "طارق حلمي".

-الأول على المدرسة الطالب "طارق حلمي".

ولم أتوقع أن يكون هو أيضًا الفائز الأول بقلب الإنسانة الوحيدة التي أحببتها في كل هذا الكون. كان "طارق" عبقريًّا ومتألِّقًا، وكنت أحب اجتماعي به في حصص الألعاب، فروحه المرحة وقفشاته المضحكة كانت تروق لي" (٧٤).

وفي أول لقاء لدعاء بطارق قالت عنه: "كان لحضوره تميز ملحوظ مما جعلني أشعر باضطراب" (٧٥)، وكان أستاذه الدكتور أيمن معجبا به، تشهد بذلك ابنته نورهان: "والدي هو سبب حبي له، فهو لا يتوقف عن الكلام عنه وعن ذكائه، وعبقريته، ودائمًا يقول لأخي: ليتك تكون ناجحًا مثل طارق، شاب رائع وممتاز" (٧٦). وحتى نهاية الرواية "ما زالت في عيني طارق بقيَّة من تلك النظرة المتعالية التي تخبرك أنه فوق المنافسة!" (٧٧).

وكما يكون للنجم من أشعة مضيئة، فكذلك (طارق) الطبيب النفسي الناجح الذي له تأثير إيجابي في حياة مرضاه، وفي حياة من يخالطونه. وكما لنجم الطارق من حركة وصوت ثاقب، فكذلك هذه الشخصية في أفعالها كان لها دور في الحبكة الدرامية في الرواية، حيث صار دخوله إلى عالم دعاء وأحمد وظنّ أحمد أن دعاء قد قبلت بطارق زوجا – صار سببًا لتزوج أحمد برقية ابنة خالته سريعا وندم دعاء لاكتشافها حبها أحمد بعد فوات الأوان.

نورهان: اسم علم مؤنث مركب من "نور" العربية، و"هان: الملك، الأمير" بالتركية المغولية، ويطلق على المذكر ويؤنث. أصلها "خان" والعثمانيون يلفظون الخاء هاء، فقالوا: نورهان. ومعناه: الأميرة المنيرة (٧٨).

(٧٤) غزل البنات، ص ٢٠٢ – ٢٠٣.

(٧٥) غزل البنات، ص ١٧٣.

(٧٦) غزل البنات، ص ٢٢٣.

(٧٧) غزل البنات، ص ٣٢٦.

(٧٨) يُنظر:

ونورهان في الرواية هي ابنة الدكتور أيمن مدير مستشفى السلام للعلاج النفسي، وأوصافها تتطابق مع معنى الاسم: "كانت "نورهان" فتاة جميلة ورقيقة، لها وجه فاتن وروح حلوة، وتأسرك ابتسامتها الراقية، سرقت انتباهي بأناقتها، حيث كانت ترتدي فستانًا ورديًّا قماشه من الصوف الفاخر، أظهر جمال لون بشرتها المشربة بحمرة خفيفة. وارتدت عليه معطفًا أبيض قصيرًا يصل بالكاد إلى خصرها، ياقته المستديرة شغلت أطرافها بوردات صغيرة رائعة، وكأنها نبتت من نسيج الفستان نفسه، وكانت تعقص شعرها كأميرة، وحول عنقها عقدٌ من اللؤلؤ يشبه السوار الذي يحيط بيدها اليمنى، وأما حقيبتها الفاخرة وحذاؤها الأبيض فقد كانا أكثر ما لفت نظري عندما كنت أسير بجوارها ونحن في طريقنا إلى السيارة" (٧٩).

وهي أيضًا "شخصية ودودة ومرحة... ساحرة بفستانها الأرجواني الفاتح، وأنيقة بمعطفها الذي اشتق لونه من أعذب درجات اللون الأخضر، وفاتنة بخصلات شعرها الرائعة" (٨٠). كما تتسم بالبهجة والبراءة: "كانت زيارة "نورهان" كغرفة الإنعاش بالنسبة لي، منحتني جرعة من البهجة والفرحة والتفاؤل، على الرغم من أنها تصغرني بسنوات قليلة فقط كانت تطالعني بنظرات طفلة تطالع أمها ببراءة (٨١). وهي "رائعة، ورقيقة، وجميلة، ... اكتشفتُ أنها إنسانة مميزة" (٨٢). "اكتشفت أنها سخيَّة اليد وأنَّ لها هي وأبيها الكثير من أبواب الخير التي عرفتها قدرًا وأنا أسير معها، وأذني تدلني على علامات وعيني تشهد على ما تفعله. أكثر ما ترك بصمة في نفسي زياراتها للمريضات الفقيرات في إحدى المستشفيات الحكومية واعتناؤها بهن والسعي لهن كما لو كنَّ من أقاربها! عرفت أيضًا أن هذا لم يكن أمرًا جديدًا عليها، ... رأيت وجهها الجميل وقد أصبحت عليه مسحة من نور" (٨٣).

(TÜRKÇE – ARAPÇA Kapsamlı Sözlük, Emrullah İŞLER & İbrahim ÖZAY, FECR, Ankara, [2011] p497); (A-Z TÜRKÇE SÖZLÜK, Mehmet Sezer, Yuva Yayınları, İstanbul, [2005] p207).

(٧٩) غزل البنات، ص ٢٣٠ – ٢٣١.

(٨٠) غزل البنات، ص ٢٤٧.

(٨١) غزل البنات، ص ٢٥١.

(٨٢) غزل البنات، ص ٢٦٦.

(٨٣) غزل البنات ٢٧٨.

المبحث الثالث: سيمياء الغلاف:

أولا: الغلاف الأمامي:

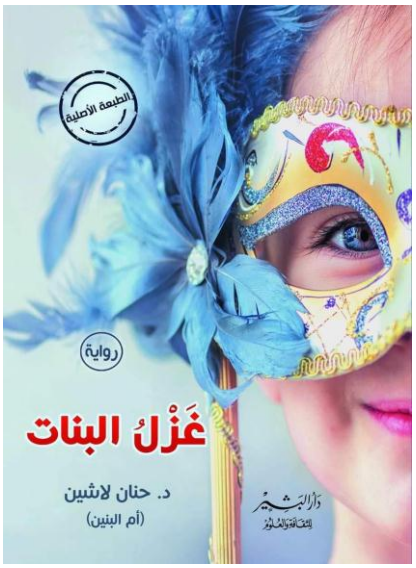
سيميائية الصورة:

الصورة تعدّ نصًّا، وهي مثل كلّ النصوص تتحدّد بوصفها تنظيمًا خاصًّا لوحدات دلالية متجلية من خلال أشياء أو سلوكات أو كائنات في أوضاع متنوّعة. وإنّ التفاعل بين هذه العناصر وأشكال حضورها يحدِّد العوالم الدلالية التي تحبل بها الصورة؛ فالصورة لا تستند في إنتاج دلالاتها إلى عناصر أولية مالكة لمعاني سابقة (كالكلمات مثلا)، وإنّما تستند إلى تنظيم يستحضر السنن التي تحكم هذه الأشياء في بنيتها الأصلية (٨٤). وسأصف الصورة أولا، ثمّ أقوم بتحليلها للكشف عن جمالياتها ودلالات عناصرها.

وضع المصمم على الغلاف صورةَ نصفٍ رأسي لوجه طفلة صغيرة تلبس قناعًا مزركشا مُبهِجا مما يُلبَس في الاحتفالات، وطرفه الخارجي مزين بريش ملون بالأزرق الزاهي وبزهرة مصنوعة من ريش ملون أيضا بالأزرق الزاهي، وقلب الزهرة قطعة كريستال تشبه الماس، ووجه الطفلة باسم وحدقة عينها زرقاء بقلب بنيّ تلمع بذكاء، وتوجه نظرة مستقيمة إلى المتفرّج، بما يمثّل توجها مباشرًا إليه.

وهذه الصورة موجودة في طبعتي الرواية كلتيهما مع شيء من التغيير؛ فإن كانت في طبعة دار البشير على يمين الغلاف وتمثل النصف الأيمن من الوجه، فإنها قُلبت في طبعة عصير الكتب ووضعت على يسار الغلاف لتمثل النصف الأيسر من الوجه. ويزيد في طبعة البشير وجود العصا الذهبية التي تمسك القناع، تلك العصا قد مُسحت من طبعة عصير الكتب بطريقة غير بارعة، فما زال منها بقية ظاهرة بين ريش زهرة القناع. كما أن درجة الألوان في طبعة دار البشير كانت أكثر إضاءة وإبهاجًا، والجزء الظاهر من وجه الطفلة أكبر قليلًا، كما أن الموقع الذي احتله اسم الناشر كان ذكيا لم يؤثر في الصورة تأثيرًا سلبيًا، بخلاف ما حدث في غلاف طبعة عصير الكتب.

(٨٤) ينظر: سيميائيات الصورة الإشهارية. الإشهار والتمثّلات الثقافية، سعيد بنكَراد، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ٢٠٠٦، ص ٣١ – ٣٢.



يرى الدكتور محمد فارضي في بحث له بعنوان (المقاربة التسويقية للخطاب الإشهاري أن الصورة تحتل "أهمية قصوى في مجال التواصل عامة، والتواصل الإشهاري خاصة ... ونظرًا لكونها تكتنز طاقات إيحائية قادرة على توقيع الأثر في النفوس، فإنّ الإشهار يوظفها بشكل قوي في بنية خطابه" [٨٥]. وصورة غلاف (غزل البنات) إلى جانب جمالها فإنها تحقق هذه الغاية الإشهارية؛ فهي قادرة على شدّ القارئ إليها؛ فـ"الصورة الإشهارية هي في المقام الأول إشراكية، إنها تركز على المرسل إليه وتحاول التأثير فيه بالمعنى الإيتمولوجي للكلمة (الدفع به إلى الحركة). إنها صورة للحميمية والتوسل. إنها تتطابق في المستوى اللفظي مع الأمر والنداء" [٨٦]. وليس هناك حميمية أكثر من صورة طفلة جميلة باسمة مبتهجة، فهي ببراءتها تتسلّل إلى اللاشعور وتصل إلى أعماق خفية في

(٨٥) آليات الخطاب الإشهاري ورهاناته، أعمال الندوة الدولية التي نظمتها كلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة الحسن الثاني مارس ٢٠٠٩، تنسيق: محمد الداهي، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الدار البيضاء، ط ١، ٢٠٠٩، ص ١٢٦.

(٨٦) الإشهار والصورة، دافيد فيكتروف، ترجمة: سعيد بنكَراد، دار الأمان، الرباط & منشورات الاختلاف، الجزائر & منشورات ضفاف، بيروت، ط١، ٢٠١٥، ص ٨٢.

الفطرة البشرية؛ لأنّ هناك "نواة طفولة في الروح الإنسانية، ثابتة، ولكن دومًا حية، خارج التاريخ ... إنّ هذه الطفولة تبقى فينا كانفتاح ودّ وائتناس على الحياة" (٨٧).

وهذه الطفلة ببهجتها وابتسامتها المطمئنة تلمس الرغبة العامة لدى الإنسان في الوصول إلى السعادة والأمان والقضاء على الهموم والأحزان، والانفتاح على الحياة بدهشة الأطفال وبهجتهم بكل جديد، والطفولة "تحقق الشعور القويّ بالحياة وحبها والشغف بكل تجاربها الجديدة" (٨٨).

كما أن قرب هذه اللقطة وتركيزها على الوجه جعل الطفلة قريبة من قلب من يرى صورتها؛ ونظرتها المستقيمة التي تتوجه مباشرة إلى المتفرج تقوم بوظيفة المشاركة والمناجاة، فكأن الصورة لا تتوسل فقط، بل تغري المرسل إليه بأن يقتنيها، وتنادي عليه وهي فوق رفوف المكتبة أن يسحبها ويأخذها معه؛ ليسعد بهذه البراءة الجميلة المبهجة التي تقفز إلى القلب دون مقدمات. فهذه الصورة تثير الانتباه، وعند النظر إليها تدعو إلى الاهتمام الذي يثير في داخل النفس الرغبةَ في الاستحواذ والتملّك، ثم تتم الاستجابة تبعًا لتوفر الإمكانية المادية للشراء.

ولكنّ القارئ عندما يقرأ الرواية يُصدم أنّ صورة الغلاف لا تمثل متن الرواية ولا بطلتها بصورة مباشرة، فالغلاف هنا صادم ومفاجئ لا يأتي حسب توقعات المتلقي. ومعاكسة أفق انتظار المتلقي تدفعه إلى التفكير والسؤال: لماذا اختارت المؤلفة (حنان لاشين) هذه الصورة دون غيرها واشترتها لتجعلها صورة للغلاف (٨٩)، مع أن بطلة الرواية فتاة لا طفلة، فتاة تبدأ قصتها بعد تخرجها من الجامعة بفترة قصيرة، وتنتهي الرواية وهي

(٨٧) شاعرية أحلام اليقظة. علم شاعرية التأملات الشاردة، غاستون باشلار، ترجمة: جورج سعد، المؤسسة الجامعية، بيروت، ط ١، ١٩٩١، ص ٨٧، ٨٨.

(٨٨) رمز الطفل دراسة في أدب المازني، مصطفى ناصف، الدار القومية، القاهرة، ١٩٦٥، ص ١٢٦.

(٨٩) قامت المؤلفة بشراء صورة الفتاة من مصورة أمريكيّة محترفة، لها معرض على الإنترنت، وتُدعى سوزي؛ والصورة لابنتها، وحصلت المؤلفة منها على حق استخدام الصورة في غلاف؛ ولهذا استطاعت الاحتفاظ بالغلاف بعد انتقالها من دار النّشر إلى دار أخرى؛ لأنها تملك الصّورة وحق استخدامها.

على مشارف الأربعين من عمرها؟ وهل هذه الصورة تمثل علامة دلالية معينة ترتبط بمضمون الرواية أو بطلتها؟

إنّ لهذه الصورة بلاغتها الخاصة التي تؤدي معانيها وإشاراتها لا عن طريق المماثلة الساذجة، وإنما بالرمز والإيحاء؛ ورموزها في الحقيقة تقدّم دلالات إيحائية مؤكِّدة ومكمِّلة لما تقوله كلمات الرواية؛ فالطفلة إيحاء بعدم النضج الكامل لشخصية البطلة في بدايات قصتها، فما زال في داخلها طفلة تحتاج إلى حنان الأم، وتحرص على نواله: "جلست أمي إلى جواري تحيطني بذراعيها وقبلتني على وجنتي في حنان، وعلى وجهها ابتسامة لا أدري كيف استطاعت أن ترسمها على فمها على الرغم من حوارنا الذي انتهى للتوِّ، وأخذت تمسح على رأسي وترقيني ولسانها يلهج بالدعاء" (٩٠). وعندما تُوفيت أمها تلمّسَتْ صورة الأم في مديرة المدرسة التي تعمل بها: " كان يومي الأول مزدحمًا، لكن بدايته كانت مشرقة، عندما التقيت بمديرة المدرسة الأستاذة "نوال"، وجه بشوش تحيط به هالة وضَّاءة من الشرف والنبل تغشاها سحابة خفيفة من الهمِّ، شممت فيها رائحة أمي، وكُنت أشتاق إلى أُمِّي كثيرًا" (٩١). وتحوم حولها لعلها تنال حنانها: "كنت أشعر باطمئنان كلما تلتقي عيناي بعيني الأستاذة "نوال"، نظرة عميقة، وصوت هادئ، وأمجاد جمال بدأت تأفل، وابتسامة واثقة على ثغر رقيق، والأروع من كل هذا.. تربيتة حانية على كتفي وكأنَّها أمي. نادتني مرَّة وأنا أحوم حولها كقطٍّ يتمسَّح في ساق صاحبه الذي يحبه لعله يحمله، فاقتربتُ بشغف لعلها تمنحني نفحة من حنان بنكهة الأمومة" (٩٢).

ولعلّ في صورة الطفلة أيضًا إيحاء بشوق البطلة إلى الأمومة، وأن يكون لها طفلة جميلة تحقق بها ما فُطرت عليه من غريزة الأمومة، وعلى الرغم من اكتشافها بعد زواجها أنها عقيم لا تنجب، فقد حقق لها القدرُ الرحيم حلمَ الأمومة بصورة غير مباشرة بـ(لجين) ابنة أحمد من زوجته الراحلة، ومن قبلها بابنتي أخيها (مودة) و(رحمة) اللتين ماتت أمهما وهما صغيرتان.

(٩٠) غزل البنات ٢٧.

(٩١) غزل البنات ٥٣ – ٥٤.

(٩٢) غزل البنات ٥٩ – ٦٠.

والأكثر من ذلك أهمية أنّ في صورة الطفلة أيضا استدعاء لزمن الطفولة الذي استمعت فيه البطلة وهي طفلة إلى الأقاصيص التي شكّلت وجدانها، ومنها أقاصيص كثيرة تتحدث عن الأمير المثالي الذي ينقذ الأميرة الجميلة ويتزوجها... هذه القصص تشكّل وجدان البنات وتصنع لهنّ صورة فارس الأحلام التي يرونها في أحلام يقظتهنّ. وقد أشارت الكاتبة إلى ذلك في روايتها على لسان البطلة دعاء: " أويت إلى غرفتي وحاولت أن أنام، أطفأت الأضواء ووضعتُ رأسي على الوسادة، وإذا بوجهين صغيرين يندسان تحت الغطاء عن يميني وعن يساري ويشاركاني الوسادة، وكلتاهما تلصق خدَّها الناعم الصغير بخدِّي لنحملق ثلاثتنا بسقف الغرفة الذي أضاءت فيه نجمات فوسفورية ملونة، وأخرى براقة لامعة ألصقتها أمهم [٩٣] لتضيء ليلًا عندما تطفئ الأضواء، فتأنس البنات بها، إنهما الحبيبتان "مودة" و"رحمة" تسألانني بإلحاح وبراءة: نريد قصَّة جديدة لنراها الآن في الأحلام يا عمتي. ووجدتني أقلِّد صوت أمي عندما كانت تحتضنني بذراعيها و ... وبدأت أحكي لهما، وكلتاهما تبرق انعكاسات أضواء النجمات في عينيها وهما تتخيلان ما أحكيه لهما، وانتبهت الآن فقط أنني أعزز عندهما الخيال من الآن، كما عززته عندي أمي وأنا صغيرة، بل وأساعدهما على تصديق غير المعقول عندما أقول لهما إن الأرنب يتكلم، وإن الضفدع يتحول إلى أمير وسيم بعد قبلة من أميرة جميلة ويتزوجها. كدت أتوقف لكنني أكملت، فها أنا الآن كبرت وعرفت أن الأرنب لا يتكلم، لكنني ما أزال في انتظار فارس الأحلام" [٩٤].

أما القناع فلعلَّه أيقونة تشير إلى محاولة إخفاء البطلة (دعاء) حقيقة مشاعرها تجاه أحمد عن الآخرين بعد أن اكتشفت أنه تحبه، وحبسها هذه المشاعر لسنوات طوال داخل دفترها الوردي الذي سجلت فيه قصتها. ولعلّ ما على القناع من زركشة يشير إلى ما أحاط بالدفتر من عناصر الجمال والزينة؛ حيث حبات اللؤلؤ التي وضعت معه داخل قماش فستان خطبتها الأزرق ووضعها كل هذا داخل صندوق خشبي بديع الصنع عليه زخارف ونقوش.

وظهور نصف رأسي من وجه الطفلة واختفاء نصفه الآخر يوجّه الدلالة إلى أنّ الصورة غير مكتملة، وهو ما يتصل إيحائيا بموضوع الرواية والرؤية التقييمية للكاتبة إزاءه؛ حيث يشير نصف الوجه إلى أنّ "أحلام اليقظة" هي الجانب الخيالي الناقص الذي لا يكتمل إلا بالتحامه وتآلفه مع العالم الواقعي الذي يكمل له الصورة ويوجهه التوجيه الإيجابي.

(٩٣) هكذا، والصواب: أمهما. ولعلها من قبيل استعمال الجمع للمثنى.

(٩٤) غزل البنات ٨٦ – ٨٧.

رمز آخر له أهمية خاصة نجده في صورة الريش الذي يأخذ من الصورة مساحة كبيرة تزيد عن المساحة التي تحتلها ملامح الطفلة، فالريش يستدعي صورة الطيور التي تطير به، وهو وسيلة طيرانها في الفضاء، وكأنما هو رمز لأحلام اليقظة التي تتحدث عنها الرواية، ريش يطير به الحالم في فضاء الخيال، يهرب به من دنيا المحدود إلى عالم غير محدود. ريش خفيف خفةَ أحلام اليقظة التي تتسرب بلطف وخفة فتسرق الحالم من عالمه الواقعي وتحمله إلى سماء الخيال كما يحمل الريشُ الطائرَ في جو السماء.

وقد جاء الريش في الصورة أزرق اللون لون البحر العميق، و"البحر رمز الوجود والحياة اللانهائية" (٩٥). كما أنّ البحر العميق يمتلئ بعالم سحري من الكائنات العجيبة والأسماك الملونة والأعشاب المرجانية، عالم قد يتوه فيه الغواص ويصاب بما يسمى سحر الأعماق، كما يتوه الحالم في عالم أحلامه السحري.

وتأتي خلفية الصورة بلون أزرق فاتح لون السماء الصافية موحيةً بهذا الأفق السماوي الواسع الذي يتوه فيه الحالم في أحلام يقظته. كما أنّ هذا اللون ينسجم أيضًا مع خيارات البطلة وحبها للون الأزرق، الذي أشرنا إليه قبل ذلك.

إنّ صورة الغلاف هنا تكشف عن الفهم الفني الواعي العميق للمؤلفة، وقدرتها على اختيار الصورة التي تحقق الإشهار الناجح مع الابتكار والبساطة والتعبير الرمزي الموحي بصورة غير مباشرة؛ حيث استطاعت هذه الصورة البسيطة أن تجذب المرسل إليه وتغريه باقتناء الرواية، ومن جهة أخرى قامت بتكثيف معاني دلالية كثيرة متعددة كلها مرتبط بمضمون الرواية ورسالتها وبطلتها.

سيميائية شكل عنوان الرواية على الغلاف:

كُتِب العنوان على الغلاف الخارجي في طبعة دار البشير (٢٠١٥م) بخط حر مشتق من الكوفي القديم باللون الأحمر الدموي، بينما كُتب على غلاف طبعة عصير الكتب (٢٠٢٠م) بخط الرقعة باللون الأزرق الفاتح اللامع، وفي الكعب باللون الأحمر الفاتح (الزهري).

(٩٥) رمز الطفل دراسة في أدب المازني، مصطفى ناصف، ص ٣١٧.

واللون الأحمر الدموي (لون عنوان غلاف ط البشير) يثير نظامه الفيزيقي الإنسانَ "نحو الهجوم والغزو. وهو في التراث مرتبط دائما بالمزاج القوي وبالشجاعة والثأر. وربما ارتبط كذلك بالافتتان والضغينة. وكثيرا ما يرمز إلى العاطفة والرغبة البدائية والنشاط الجنسي وكلّ أنواع الشهوة" [٩٦]؛ ولهذا أرى أنّ المناسبة ضعيفة بينه وبين موضوع الرواية، ولكن فيه درجة أكبر شيئا ما من حيث المناسبة بينه وبين شخصية بطلة الرواية فهي شابة فيها حيوية الشباب وحماستهم وتتوق إلى العاطفة التي تجمع بينها وبين فتى أحلامها.

أما اللون الأزرق الفاتح (لون عنوان غلاف ط عصير الكتب) فيعكس "الثقة والبراءة والشباب، ويوحي بالبحر الهادئ والمزاج المعتدل" [٩٧]؛ ولهذا أجد المناسبة بينه وبين شخصية بطلة الرواية كبيرة جدا، فهي تعشق اللون الأزرق بدرجاته، وكثيرا ما أشارت إلى هذا في سردها. كما أنّ فيه مناسبة كبيرة بينه وبين شخصية فيروز، تلك الشخصية المهمة ليس على مستوى الحدث الدرامي لموضوع الرواية الرئيس، ولكنّ أهميتها جاءت من الإضاءات التي قدمتها لبطلة الرواية وساعدتها على النضج والتغيير وأيضا على التماس الكتابة وسيلة للبوح والإبداع. أما اللون الأحمر الفاتح (الوردي) الذي كُتب به العنوان في كعب الرواية لهذه الطبعة فكان مناسبا لموضوع الرواية؛ لأنه اللون الشائع لحلوى غزل البنات.

وعنوان الرواية في الطبعتين هو الأبرز حجمًا بين كل كلمات الغلاف، مما يجعله في بؤرة الحقل البصري مع الصورة، وهو أكبر وأبرز وأجمل في طبعة عصير الكتب. وفي طبعة البشير كُتبَ داخل دائرة كلمة (رواية) التي تحدّد الجنس الأدبي لنص الكتاب، وهو أمر مهم فات مصممَ طبعة عصير الكتب تسجيله.

أما من ناحية الخط فالخط الحُرّ (في طبعة البشير) لم يكن جميلا ولا مناسبا لموضوع الرواية وروحها، خصوصا أنه جاء جافا متيبسا بسبب اشتقاقه من شكل الخط الكوفي، فخطوطه الرأسية مستقيمة ذات سُمْك واحد ورؤوس أفقية، واستدارات حروفه نمطية ليس فيها إبداع ولا تنوّع، أما خط الرقعة (في طبعة عصير الكتب) وإن كان فيه جمال التناسب الخطي وبساطة الشكل وسهولة القراءة ووجود ظلّ جمالي يعطيه بعدًا ثالثًا، فإنه في

(٩٦) اللغة واللون، أحمد مختار عمر، دار البحوث العلمية، الكويت، ط١، ١٩٨٢، ص ١٨٤.

(٩٧) اللغة واللون، أحمد مختار عمر، ص ١٨٣.

نظري ليس مناسبا لموضوع الرواية ولا روحها العاطفي؛ لأنه أيضا خط متيبس شيئا ما خطوطه الرأسية مستقيمة ذات سُمْك واحد ليس فيها ليونة مثل ليونة الخط الديواني ولا تراوح جمالي بين سميك ورفيع مثلما في الخط الفارسي، كما أنّ الرقعة خط شعبي اعتيادي، وهو اقتصادي دقيق لا يسمح بالمدود، وأحجام حروفه صغيرة محكمة، لا ينسجم مع روح الخيال الذي تتحدث عنه الرواية، ولا يساعد على الإيحاء بما في (أحلام اليقظة) من اتساع لا محدود في فضاء الخيال، ولكن يمكننا أن نقول إنه ينسجم بدرجة ما مع شخصية بطلة الرواية، فهي فتاة حيية حسنة الخلق، مستقيمة دينيا واجتماعيا، ترفض العلاقات غير الشرعية، تحارب الرذيلة، ترفض الكذب والتزوير، صريحة بدرجة تعرضها للأذى، تحب الخير للآخرين، وتسعى في مصالح الناس وحمايتهم من الشرور.

ولكني أرى لو أنّ الخطاط كتب العنوان بالخط الفارسي أو الخط الديواني وأضاف إليه بعضًا من التأثيرات، كالظل مثلا، ووظّف روح الإبداع في رسم الكتابة (مع الإبقاء على لون الخط الموجود في طبعة عصير الكتب) لكان أجمل وأكثر مناسبة لموضوع الرواية وروحها؛ فالخط الفارسي (التعليق) يمتاز "بجمال حروفه ... كما أنّ حروفه صارت مختلفة السمك والطول تبعا للقاعدة والذوق، وتمتاز حروفه أيضًا بدقتها وامتدادها" [٩٨]، "كما أن معظم حروفه فيها كثير من الرسم بسن القلم لا بصدره، وهذه الأجزاء المرسومة يكون أقصى سُمك فيها أقلّ من نصف أو ثلث سُمك القلم؛ لذلك فإن التدرج في السمك في الجزء المرسوم ثم التدرج مرة أخرى في الجزء المخطوط يعطي انسيابًا ورشاقة لا تعرف الحدود" [٩٩]. أما الديواني فهو "من الخطوط الجميلة، فيه من قيم الإبداع الشيء الكثير، ومن الممكن التطويع فيه والتجميل" [١٠٠]؛ "فالخط الديواني من أكثر الخطوط تمردًا على القالب القياسي لما في حركته من انحناءات وارتفاعات يعقبها هبوط مفاجئ" [١٠١]، كما أنّ كلا من خط النستعليق (الفارسي) والديواني يوفر مساحة واسعة للتنفس والحركة الرشيقة، تساعد على الإيحاء بما في أحلام اليقظة من خفة ورشاقة ولا محدودية.

(٩٨) الخط والكتابة في الحضارة العربية، يحيى وهيب الجبوري، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط ١، ١٩٩٤، ص ١٦٩.

(٩٩) إيقاع الخط العربي، عمر فاروق فحل، دار الطلائع، القاهرة، ١٩٩٧، ص ١٢٠.

(١٠٠) الخط العربي نشأته وتطوره، عادل الألوسي، الدار العربية للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٩، ص ٥٢.

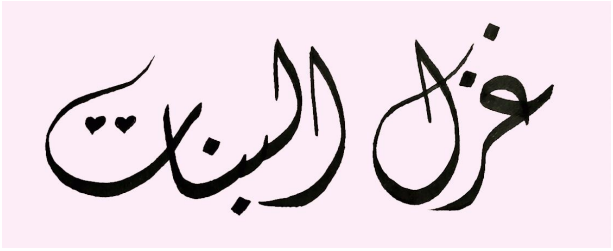
(١٠١) إيقاع الخط العربي، عمر فاروق فحل، ص ١٦٢.

بالخط الحر:

بخط الرقعة:

شكل الخط الفارسي:

شكل الخط الديواني:



(مع ملاحظة أنّ خط الخطاط المحترف سيكون أجود وأكثر إتقانًا من خط هاوٍ مثلي).

سيميائية اسم المؤلفة:

يحمل الغلاف (في طبعة عصير الكتب) اسم المؤلفة (د. حنان لاشين) [١٠٢] باللون الأحمر الفاتح (الوردي) بخط نسخي فيه بساطة ولطافة، وبظلّ أبيض يعطيه بعدًا ثالثًا، ولكن حروفه الرأسية مكبوسة مضغوطة بشكل غير جميل، أما غلاف طبعة دار البشير فكتب فيه اسم المؤلفة (د. حنان لاشين) وتحته لقبها (أم البنين) باللون الأزرق، بخط مشتق من الكوفي والنسخ معا، ولكنه سيئ جماليا، وليس فيه جمال النسخ ولا لطافته. وأرى أنه لو كتب اسم المؤلفة بخط النستعليق (الفارسي) IranNastaliq أو بخط نسخ (أميري) Amiri في وضعية **Bold** لكان أنسب وأجمل.

أما الألوان فكل من لوني اسمها في الطبعتين متناسق مع ألوان الغلاف، منسجم مع دلالات الرواية وإيحاءاتها. ولكني أرى أنه لو كتب باللون الأحمر اللامع الذي يميل إلى البنفسجي لكان أكثر مناسبة لروح اسم المؤلفة، فاللون الأحمر لون دافئ متناسب مع معنى الحنان في اسم المؤلفة، والأحمر اللامع "يشير عادة إلى الانبساطية والنشاط والطموح والعملية"، كما أنّ البنفسجي "يرتبط بحدة الإدراك والحساسية النفسية وبالمثالية".

وقد أحسنت المؤلفة أيضًا عندما حذفت لقبها (أم البنين) من على طبعة عصير الكتب، حيثُ سيكتشف قارئ الرواية أن مؤلفتها هي أم البنات قبل البنين، وأن المنطلق الذي كتبت منه الرواية هو حنانها وحرصها على البنات والبنين من أن تُسرق منهم أزهى سنوات أعمارهم في أحلامِ يقظةٍ كاذبة تخدعهم وتضللهم أو في أحلام كابوسية مدمرة تملأ حياتهم بالخوف والقلق، ولهذا ناقشتْ الموضوع بطريقة روائية من جوانبه المتعددة.

(١٠٢) أرى أنه من الأفضل لو ذُكِر اسم المؤلفة (وهي طبيبة بيطرية) مجردًا من حرف الدال، الذي يكتبه صاحبه –إذا كان حاصلا على درجة الدكتوراه– فوق كتاب يتناول فيه موضوعا علميا في مجال تخصصه؛ أما الأعمال الإبداعية مثل الروايات والدواوين الشعرية والمسرحيات المكتوبة فلا يُفضّل أن يسجل صاحبها عليها لقب (دكتور) ولا حرف الدال المختصر منه.

اسم المؤلفة بالخط الفارسي: حنان لاشين

اسم المؤلفة بخط النسخ (أميري): حنان لاشين

ثانيًا: الغلاف الخلفي:

جاء الغلاف الخلفي (في طبعة دار البشير) حاملا صورة عودين من الخشب عليهما غزل البنات الورديّ اللون بدرجتين مختلفتين من اللون، وفي أعلاه اسم الرواية باللون الأحمر، وتحت العنوان عبارة مأخوذة من الفصل الأول للرواية، مع بعض التغيير، كتبت باللون الأسود، بخط يشبه بعض الخطوط اليدوية، وتحتها على اليسار توقيع الكاتبة حنان لاشين؛ بينما جاء الغلاف الخلفي للرواية (في طبعة عصير الكتب) بدون صورة غزل البنات وفي أعلاه عنوان الرواية بخط الرقعة باللون الأزرق الفاتح اللامع، وتحته العبارة نفسها المكتوبة في طبعة دار البشير، كتبت باللون الأحمر الوردي، اللون الشائع لغزل البنات، وتحتها في الوسط توقيع الكاتبة باللون الأزرق. ولعلّ طبعة عصير الكتب كانت أكثر توفيقا في جعل خلفية الكلام صافية باللون السماوي الفاتح، وحذفها صورة (غزل البنات)، التي أراها مماثلَة مبتذَلة لعنوان الرواية، واستعاضت عن الصورة بأن جعلت العبارة بلون غزل البنات باللون الأحمر الوردي. ولكن نوع الخط الذي كتبت به العبارة في طبعة البشير كان

أكثر حميمية وقربا من النفس؛ لأنه خط يشبه بعض خطوط اليد، مع تمتعه باللطافة والبساطة، وربما بالأنوثة أيضًا.

والعبارة المكتوبة على الغلاف الخلفي تقول: "جلست على طرف فراشها تحلُّ عقدة القماشة الزرقاء فتناثرت من بين أصابعها بعض حبَّات اللؤلؤ على أرض الغرفة. لملمتها – في وجل وإشفاق– في كفِّها ووضعتها داخل لفافة القماش بحنان وكأنَّها تضع رضيعًا في مهده، ثم سحبت صندوقًا خشبيًّا بديعًا عليه نقوش جميلة، قفل الصندوق وحده يبدو تحفةً فنيةً رائعةً. أمسكته بعناية ومسَّدته وكأنّها تمسِّد بشرة طفل صغير، ثمَّ فتحته بعد أن بدأت ملامحها الرقيقة ترتعش وتشي بالكثير من الحنين إلى الماضي، وسحبت من داخل الصندوق شيئًا ما برهبة وخشوع ".

وقد أدت هذه العبارة وظيفتين: الأولى مقصودة، وهي وظيفة تشويق القارئ إلى قراءة الرواية لاكتشاف الأسرار وراء هذا الغموض الذي تحمله العبارة. والوظيفة الثانية لم تكن مقصودة، وهي الإشارة إلى المسرود له أو المروي له، وهو هنا اثنان:

١. مسرود له داخلي خيالي:

وهو جزء عضوي في بنية السرد داخل الرواية، بل إنّ سرد الرواية بدأ به، وهو الذي يستحق لقب المسرود له على الحقيقة، وقد تمثل في (رحمة) ابنة أخي (دعاء) البطلة / الراوي الرئيس، وقد جاءتها الرواية مكتوبة لا شفوية، مقروءة لا محكية، وسبق ذلك عناصر

من التشويق إلى قراءتها واستجلاء ما فيها من أسرار توَّجتها العمة (دعاء) بقولها: "هنا أسراري كلها يا رحمة، وستطلعين عليها اليوم" (١٠٣). ومن صندوق خشبي بديع الصنع جميل القفل، أمسكته برفق ومسّدته بحنان، أخرجتْ دفترًا قديمًا ورديّ الغلاف، وفتحته ليظهر العنوان "غزل البنات"، ثمّ أغلقته لتضمّه إلى صدرها... كل هذه كانت عناصر تشويق أخرى قبل أنْ تناول ابنة أخيها هذه المذكرات لتقرأها، ثم تقول لها: " اقرئي هذا الدفتر يا رحمة، ولا تخبري أحدًا أبدًا بما فيه، فهنا سرِّي الذي لا يعرفه أحد عنّي".

ولقد كانت قراءة المرويّ له الداخلي (رحمة) هذه المذكرات عاملا أساسيًّا في تحريك الأحداث التي جاءت لتختم الرواية بنهاية سعيدة، ليس فقط فيما يتعلق برحمة وارتباطها بالدكتور عمر، كما أرادت عمتها دعاء، ولكن أيضًا في حياة العمة دعاء نفسها؛ حيث قامت (رحمة) بدور ملاك الرحمة الذي يقرّب ما بين الحبيبين، فراسلت خالها أحمد لتطلعه على حبّ عمتها دعاء إياه، لتنتهي الرواية بالنهاية التي تحلم بها كل فتاة.

وكانت "رحمة" (المروي له الداخلي) أول شخص يطالعنا في السرد من شخصيات الرواية، وكانت آخر شخص يحضر في الرواية قبل التعليق الأخير الذي سجلته بطلة القصة؛ ونجدها تمثل في الرواية دور العون السرديّ، حيث كانت همزة الوصل بين الراوي (دعاء) والقارئ، وساهمت في بلورة صورة الراوي (دعاء) وصورة السرد؛ حيث وجدناها شخصية نشطة محركة لأحداث رئيسة في الرواية.

٢. مسرود له خارجي:

وهو **القارئ الضمني** Implied reader وهو "الجمهور الذي يفترض النص وجوده" (١٠٤)، وهو مضمر تتوجه له الرواية دون تشخيص، وهو ليس جزءًا من بنية السرد، بل هو خارج العمل السردي، ولكنه يؤدي دور جمالية التقبل للعمل السردي والتفاعل معه، ويتمثل في القارئ العام، خصوصًا فئة الشباب الذين يمثل القراء الحقيقيون منهم القطاع الأعظم من قرّاء الكاتبة، وأغلبهم – في ظني – من الفتيات (١٠٥). وبعض النقاد لا يعدّون

(١٠٣) غزل البنات، ص ١٤.

(١٠٤) المصطلح السردي، جيرالد برنس، ص ١١١.

(١٠٥) وجدت أكثر المعلقين والمتابعين للكاتبة (على صفحتها وفي مجموعتها) من الفتيات.

القارئ الضمني مسرودًا له، ولكنّ الكاتبة صرّحت بهذا القارئ الضمنيّ الذي تتوجه إليه بروايتها في إهدائها الذي كتبت فيه: "إهداء.. إلى كل فتاة تعيش على كوكب الحب" (١٠٦). ولهذا عددته هنا مرويا له خارجيًا، أي خارج النص؛ لأنّ عتبة الإهداء نصّت عليه؛ وتحريا للدقة: نصت على فئة مخصوصة من القراء المضمرين.

وقد كانت عناصر التشويق التي اصطنعتْها البطلة لتشويق ابنة أخيها رحمة (المسرود له الداخلي) لقراءة مذكراتها كافية لتشويق القارئ لقراءة الرواية ومعرفة ما بها من أسرار كانت مخبّأة. وكان الموضوع الرئيس للرواية، وهو أحلام اليقظة، التي يشترك فيه معظم الشباب، إن لم يكن كلهم، عاملا أساسيا في اهتمام المسرود له الخارجي بالرواية، فهي تخاطبه بما يهمه وتناقش موضوعا حيويا بالنسبة له من جميع الجوانب: العاطفية، والنفسية، والاجتماعية، والدينية، والإبداعية. وكانت النهاية السعيدة التي آلت إليها أحداث الرواية في نهايتها كفيلة بملء قلوب قرائها من الشباب بالبهجة وانسراب الدموع من عيونهم تأثّرًا وفرحة.

المبحث الرابع: سيميائية الإهداء والخاتمة:

أولا: الإهداء:

الإهداء الذي نتناوله هنا هو إهداء الأثر، لا إهداء النسخة، أي الإهداء بوصفه خطابا رمزيا له أبعاده الأيديولوجية الفكرية والفنية، لا بوصفه سلوكا اجتماعيا ثقافيا.

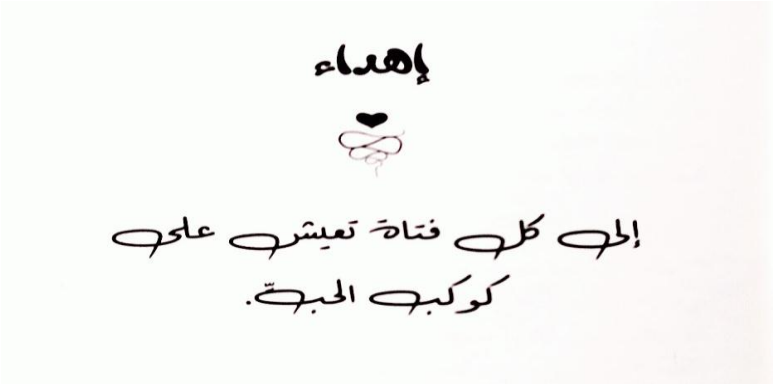
تأتي عتبة الإهداء في هذه الرواية (في الصفحة رقم ٥) فاصلا بين عنوان الرواية على الصفحة الداخلية (رقم ٣) ومتن الرواية الذي يبدأ فجأة (ص ٧) دون مقدمة أو استهلال، وكأن الإهداء وحده يكفي عن المقدمة والاستهلال، أو أنّ ما يقال في المقدمات على القارئ أن يستخلصه من الرواية نفسها.

شكل الإهداء:

جاء الإهداء بكلمات قليلة: "إلى كل فتاة تعيش على كوكب الحب". وبخط يماثل بعض الخطوط اليدوية الجميلة التي تتمتع بقدر من التماثل الجمالي الذي يصنع وحدات

(١٠٦) غزل البنات، ص ٥.

تكرارية متماثلة تشبه الزخارف في نهايات كل كلمات الجملة عدا كلمة (فتاة) التي احتلت مركزا وسطا من السطر الأولى لتصنع عن يمينها ويسارها جناحين شبه متماثلين. فجاءت الجملة في صورة طائر تمثل كلمة (فتاة) جسمه وتمثل كلمة (إهداء) رأسه، والقلب المرسوم والخط الملتف تحته يمثلان عنق الطائر، وما عن يمين كلمة (فتاة) ويسارها يمثلان الجناحين، وتمثل كلمتا السطر الثاني ذيل الطائر. وهكذا نعود إلى إيحاءات صورة الغلاف التي اشتملت على الريش، وذكرنا ما يرمز له الريش من تحليق في سماء الخيال مع أحلام اليقظة.



مضمون الإهداء:

إنّ عتبة الإهداء تشير "إلى التقدير من المُهدِي إلى المُهدَى إليه ومدى صدق المشاعر تجاه الآخر" [١٠٧]؛ فهذا الإهداء يشير إلى محبة صافية تكنّها المؤلفة حنان لاشين لبنات جنسها من الفتيات، وهي تقدم إليهنّ هذه الرواية الهدية ترجو أن تصل رسالتها إليهنّ وتحقق لديهنّ النفع والإفادة، فتبصرهنّ بضرورة إعادة التفكير في خطة الحياة التي تسير عليها الفتاة: أهي توافق ما يحبه الله ويرضاه أم لا؟ ومن هذا المنطلق، منطلق حب الله الذي يقدّر لعبده أفضل قضاء بلطفه الخفي، ينبغي أن تنطلق الفتاة خصوصا، والإنسان عموما، ويوجه حياته كلها تبعا لذلك.

إذن فالإهداء هنا يحدد بطريقة غير مباشرة وظيفة السرد لدى الكاتبة (حنان لاشين)، فهو ليس محاكاة للحياة من أجل التسجيل أو التسلية أو الإمتاع فحسب، بل هو خلق يعتمد على الخيال، وهدفه إصلاح المستقبل، فالسرد هنا له بعدان زمنيان: ماض

(١٠٧) (عتبات النص في الرواية العربية دراسة سيميولوجية سردية، عزوز علي إسماعيل، ص ٣١٢.

ومستقبل؛ أما الماضي فهو بُعْد الحكاية المسرودة، والتي تقص علينا تجارب فيها عبر وعظات وفوائد للقارئ إلى جانب المتعة الفنية التي يحظى بها من متابعة القصص المسرود بلغة فنية وأسلوب إبداعي. وهذه الفوائد لكي تصل إلى القارئ وتؤثر فيه فإنها لا بدّ تأتي بصورة غير مباشرة، وهذا ما تعيه الكاتبة، وتحاوله، كما أنها سجّلت ذلك في روايتها خلال توجيه مديرة المدرسة لدعاء: "أن ترَي ما يدور في أعماق البنات تلك مَلكة يا "دعاء" أتمنى أن تكون لديك، حاولي إدراك اللامرئي، ما وراء المظاهر يا بنتي، فكري في طريقة مميَّزة تتركين بها بصمة في شخصية كل طالبة تتعاملين معها، فربما تتذكرك يومًا ما، وتدعو لك لأنك كنت سببًا في تغيُّرها للأفضل. أو ربَّما تتذكر كلماتك وهي تتخذ قرارًا مهمًّا في حياتها الخاصة... تجنَّبي الوعظ المباشر، فالبنات يكرهنه، وتذكري دائمًا كيف كنت تفكرين وأنت في عمرهنَّ" (١٠٨).

ولكي تُفهم عتبة الإهداء فهمًا جيدًا لا بدّ من قراءة الرواية لمعرفة ما تقدمه من قيم وإرشادات بطريقة خفية أو ظاهرة، فليس هناك نص بريء من الأيديولوجيا. كل نص يقدّم أيديولوجيته الخاصة، ويتزلف لإيصالها إلى المرسل إليه بعناصر التشويق والجودة الفنية في الحبكة ورسم الشخصيات وحسن إدارة الحوار وتوظيف المونولوج، فضلا عن براعة التعامل مع الإطار الزمكاني لسرد الأحداث أو الوصف.

وتأتي خاتمة الرواية كاشفة لمعظم الأسباب التي من أجلها وجّهت الكاتبة الإهداء "إلى كل فتاة تعيش على كوكب الحب".

ثانيًا: الخاتمة:

يرى أرسطو أنّ الخاتمة "هي التي تستدعي شيئًا سابقًا لها ضرورةً أو احتمالًا، ولكنها لا تستدعي شيئًا يعقبها" (١٠٩)؛ فالخاتمة تشير إلى نهاية الأحداث وما آلت إليه من نتائج أو نهايات، قد تكون مأساوية محزنة، وقد تكون جميلة مفرحة، وقد تختلط الفرحة

(١٠٨) غزل البنات، ص ٦١.

(١٠٩) الزمن والرواية، أ. أ. مندلاو، ترجمة: بكر عباس، مراجعة: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ط ١، ١٩٩٧، ص ٥٧.

ببعض من الدموع، فهي حصيلة لتطور الأحداث وصراع القوى أو نتيجة حدث مفاجئ أو تدخّل مفاجئ من شخصية قادرة في نهاية الرواية. ويعرفها لطيف زيتوني بأنها "وسيلة فنية وبلاغية وفكرية تولّد في القارئ الإحساس ببلوغ الغاية" (١١٠).

وتأتي الخاتمة في الرواية "لتخرج القارئ من عالم جميل دخل فيه برضاه، هو عالم الحكاية، إلى عالم الواقع اليومي" (١١١)، و "يعدّ دور النهاية في السرد الطبيعي أو التقليدي مهمًّا؛ لأنه يمهّد لإقفال الحبكة، ويكشف عن جميع أسرار الشخصيات ذات الصلة، ويقدم نوعًا من العدالة الشعرية، ويحلّ المشاكل المركزية التي ولّدت القصة في المقام الأول" (١١٢). والنص إذا أراد الحفاظ على متعة القراءة فإنّ الحلّ يُعلّق ويؤجل إلى أبعد حدّ ممكن، حتى يبقى القارئ على علاقة متواصلة بأحداث النص وشخصياته في تفاعلها وتحولاتها وصولا إلى لحظة الختام التي تكتمل فيها متعة قراءة الرواية (١١٣).

خاتمة (غزل البنات):

بعد أنْ عاشت البطلة سنواتٍ طوالًا من الجفاف العاطفيّ بسبب عنادها وتأخرها في اكتشاف حبّ حياتها الذي كان يسعى حثيثًا إليها، وتقابله بالإعراض والرفض، حتى يئس وتزوج غيرها عندما ظنَّ أنها اختارت غيره. وعندما ماتت زوجته سافر ولم يعد إلى بلده إلا مرة واحدة بعد موت زوج أخته، ثم سافر ولم يعد "وكأنَّه كره مصر بمن فيها!" (١١٤) حتى تأتي البطلة (دعاء) فتكشف عن أسرارها وعواطفها، عندما تعطي ابنةَ أخيها (رحمة) دفترَ أسرارها الورديّ الذي كتبت فيه قصتها وباحت فيه بأسرارها، وكان هذا على سبيل النصيحة حتى لا تقع ابنة أخيها في الخطأ الذي وقعت هي فيه من قبلُ. وكان هذا في بداية الرواية، ثم أتت الأحداث المسرودة في الدفتر على سبيل الاسترجاع أو الارتجاع الفني أو الومضة

(١١٠) معجم مصطلحات نقد الرواية، لطيف زيتوني، ص ٨٥.

(١١١) نفسه، الصفحة نفسها.

(١١٢) نظرية السرد. مفاهيم أساسية ومناظرات نقدية، دافيد هيرمان وآخرون، ترجمة: د. أحمد نضال المنصور، دار جامعة الملك سعود، الرياض، ١٤٤١هـ = ٢٠٢٠م، ص ١١٣.

(١١٣) يُنظر: مغامرة الكتابة في تمظهرات الفضاء النصي. قراءات في تجربة تحسين كرمياني، نخبة من النقاد، إعداد وتقديم ومشاركة: محمد صابر عبيد، دار غيداء، عَمّان، الأردن، ٢٠١٦، ص ٨١.

(١١٤) غزل البنات، ص ٣٢٧.

الورائية Flash-back أو ما يسمى بالارتداد أو اللواحق Analepsis؛ وهو هنا ارتداد داخلي مضمن في بنية الحكاية، كما أنه ارتداد كامل أو لاحقة تامة؛ لأنها ارتدّت إلى نقطة ما من الماضي، ثم امتدّت حتى شملت معظم صفحات الرواية، "لتصل إلى حيث انتهى الراوي بالسرد لحظة انفتاحها" (١١٥). وهذا الاسترجاع، كما يرى جينيت، يشكل "حكاية ثانية زمنيًا، تابعة للأولى" (١١٦). وكثافة الاسترجاع وغلبته هو من خصائص السرد النسوي، كما لاحظ الدكتور محمد عبد المطلب؛ وعلّل هذا بأنّ "السلطة التي تحاصر الأنثى تأتي بركائزها من الماضي، والماضي هو المنطقة التي تصلح لها تقنية الاسترجاع"(١١٧). ولكنّ هذا الاسترجاع لم يأتِ برواية حالية عن الماضي، ولكنها رواية الماضي من خلال سرد كُتِب في الماضي، سرد كُتب ليكون بوحًا وتسجيلًا ضد النسيان.

ثمّ تأتي النهاية السعيدة بتحقق رؤيا سارة –التي تأخّر تحقّقها أكثر من عشر سنوات– بزواج دعاء بمن أحبتْ (أحمد)، واستمتاعها بأمومة ابنته لجين، وكأنها مكافأة لدعاء على إخراجها تجربتها من حيز البوح الشخصي المغلق على صاحبه، إلى أفق التواصل والعطاء بنية النصيحة التي ترجو بها صلاح حال ابنة أخيها؛ فكان هذا سببًا مباشرًا غير مقصود لصلاح حالها هي أيضًا؛ إذ قامت ابنة أخيها دون علم عمتها بإحضار "هاتفها الجوال وفتحت الدفتر الذي سطرت فيه عمَّتها ذكرياتها، وهمست لنفسها وقد عقدت ساقيها فوق الفراش ونصبت ظهرها بينما تعض على شفتها السفلى وتغمض عينًا واحدة محاولة ضبط عدسة الهاتف لتلتقط الصور: لا بد أن يعلم خالي أنها ما زالت تحبه، حان وقت البوح يا خالي العزيز، هيا استيقظ." (١١٨).

(١١٥) علم السرد. المحتوى والخطاب والدلالة، الصادق بن الناعس قسومة، جامعة الإمام محمد بن سعود، الرياض، ١٤٣٠هـ = ٢٠٠٩م، ص ٢٢١. ويُنظر: معجم السرديات، محمد القاضي وآخرون، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، دار محمد علي، تونس & دار الفارابي، لبنان، ط ١، ٢٠١٠، ص ١٧ – ١٨.

(١١٦) خطاب الحكاية بحث في المنهج، جيرار جينيت، ترجمة: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط ٢، ١٩٩٧، ص ٦٠.

(١١٧) قراءة السرد النسوي، محمد عبد المطلب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٤، ص ٩٩.

(١١٨) غزل البنات، ص ٣٣١.

إننا أمام خاتمة مغلقة، "والخاتمة المغلقة أقرب إلى رضى القارئ؛ لأنها تجيب عن كلّ أسئلته، فتُدخل الطمأنينة إلى قلبه" (١١٩). وتنتهي الخاتمة هنا بأحداث مبهجة ممزوجة ببعض الكدر؛ وكأنما ترسل رسالة بأن هذا هو حال الحياة، فرحها ممزوج بالدموع، وحزنها لا يدوم، وفرحها أيضا لا يدوم.

وقد تحقق في هذه الرواية الانسجام والتماسك بين بدايتها وخاتمتها، انسجام في المقدمات ونتائجها، وتماسك في السرد وحسن التأليف، وتحقق القيم الفنية في الرواية على الرغم من سيطرة الفكرة وطغيان روح التأثير الفكري والسلوكي.

أما عن وظيفة الخاتمة في هذه الرواية، فإنّي أرى أنها تتجلى في عدة أمور، أبرزها:

أولا: تبيان مصير الشخصية الرئيسة وأنّ ما نالته من فرحة بفارسها الحقيقي، لا الوهميّ الذي عاشته في خيالها، كان مكافأة من الله لأمرين: الأول صبرها وتركها أمر (أحمد) لله، والثاني إخلاصها النصيحة لابنة أخيها ولو على حساب كشف أسرارها التي كتمتها زمنًا، ولم تبح بها لأحد.

ثانيًا: محاولة إيهام القارئ بواقعية القصة، وأنّها سجل أحداث حقيقية عاشتها البطلة، وروته لا بلسانها وحدها، ولكن بمشاركة رواة آخرين شاركوها صنع أحداث الرواية أو عاشوها معها (١٢٠).

ثالثًا: الكشف عن حكمة القدر ولطف الله الخفي بزواج أحمد بفتاة أخرى (رقية) غير البطلة (دعاء)؛ حيث رزق من رقية ببنت (لجين) صارتْ من بعدُ بنتًا لدعاء تشعر معها بإحساس الأمومة، وقد اكتشفت دعاء بعد زواجها بأحمد أنها عقيم لا تنجب. وكأنّ هذه رسالة أخرى من الرسائل التي أرادت الرواية أن تبثها من خلال الحدث بعد أن أعلنتها صريحة خلال السرد على لسان أحمد "فالسعادة المطلقة فيما أراده الله، واختياره لنا فيما نكرهه خير من اختيارنا لأنفسنا فيما نحبُّه" (١٢١).

(١١٩) معجم مصطلحات نقد الرواية، لطيف زيتوني، ص ٨٦.

(١٢٠) يُراجع الحوار بين رحمة وعمتها دعاء، غزل البنات، ص ٣٢٦ – ٣٣٠.

(١٢١) غزل البنات، ص ٣١٥.

رابعًا: تبيان أنّ الحياة الدنيا مزيج من الأفراح والأتراح، فإذا أصابك القدر بكدر، فإنه عن قريب يسعدك بفرحة، وكلاهما لا يدوم، لأنّ الحياة الدنيا نفسها لا تدوم.

خامسا: بث رسالة اعتقادية بأنّ الإنسان على الرغم من حرية الاختيار المعطاة له، فإنه لا بدّ أن يتوكّل على الله ويسلّم له أمره؛ لأنه لا يستطيع أن يخرج عن قوانين الطبيعة ونواميس الكون الربانية؛ فكل من في الوجود وما في الوجود أمره بيد الله، وأنّ آلة الحياة يديرها الخالق بحكمته ويحوط كلَّ من فيها برحمته. تقول الراوية (دعاء) في آخر فقرة في الرواية:" أدركتُ أخيرًا أنني كنت ترسًا صغيرًا في الحياة، أدور على الرغم من ضآلتي حول نفسي ليدور شيء آخر أكبر بسبب دوراني، أسباب تشدُّ بعضها بعضًا، وأحداث نقلتني من مكان لآخر، لألتقي ببعضهم، ويصلون لآخرين من خلالي. وكل ما حدث لي كان رحمات من ربي وبحكمة منه، فكل ابتلاء مررت به كان هدية من الله لأنه يرحمني، حتى ابتعاد "أحمد" عني وزواجه كان رحمة من الله، ولطفًا خفيًّا لم أدركه إلَّا بعد مرور سنوات، فقد اكتشفت وأنا في عيادة الطبيب بعد عام من زواجي أنني عاقر، ولا يوجد علاج طبي أو جراحي لحالتي، فقد ولدتُ هكذا بحكمة من ربي، تحققت الرؤيا التي رأتها "سارة" منذ أكثر من عشر سنوات، وبقيت "لجين" بين يدي، وكانت هدية من الله لأنه يعلم أنني أحتاجها حتى وأنا مع حبيبي "أحمد" (١٢٢).

وسادسًا: بث رسالة إلى البنات اللائي يعشن على "كوكب الحب" أن يتحررن من الأغلال الناعمة التي تأسرهن في صورة وهمية خيالية قد لا تكون موجودة في واقع الحياة. فكان آخر كلمات الرواية على لسان الراوية دعاء " تحررتُ أخيرًا من تلك "الأغلال النَّاعمة" التي كانت تأسرني، وعقد الودُّ بين قلبي وقلبه عقدًا لا يحلُّه إلا ريب المنون، وصرت لا أرى لذَّة العيش إلا بجواره" (١٢٣).

(١٢٢) غزل البنات، ص ٣٣٨.

(١٢٣) غزل البنات، ص ٣٣٨.

خاتمة البحث

تناولت الدراسةُ (عتبات النص) في رواية (غزل البنات) للكاتبة (حنان لاشين)، وقمتُ باستقرائها وبحث الصلة بينها وبين متن الرواية عبر أربعة مباحث:

الأول: تناول عنوان الرواية الذي كان منسجمًا مع موضوع الرواية الرئيس (أحلام اليقظة)، ويمثل صورة استعارية له، ومبشرًا بما اتسمت به شخصية البطلة من صفات وما يشغلها من أحلام يقظة فيها حلاوة غزل البنات وانتفاشه ونعومته، وكأنه نص موازٍ شديد التكثيف والإيحاء اختزل مضمون الرواية في كلمتين، فهو عنوان إلى جانب جماليته الاستعارية يتسم بالحضور الدائم، ويتصف بالقدرة الإشارية على إثارة الأسئلة، ويتميز بالاتساع الدلالي، فهو يمتد في منظومته السردية مكونًا شبكة من العلاقات الداخلية تتشابك معه فنيا فتشد العنوان إلى نصه الذي أنتجه، وتربط النص بعنوانه الذي يمثل عتبة لا غنى عنها؛ ثم إن عنوان هذه الرواية لا ينفتح على النص وحده، بل يتصل بمقاصد المؤلفة (حنان لاشين) من روايتها، ويحدد وجهة نظرها من موضوع الرواية الرئيس: أحلام اليقظة، وأنها تشبه غزل البنات.

الثاني: تناول سيمياء عناوين فصول الرواية، التي لم تقم بإلغاء سطوة عنوان الرواية الرئيس ولا إضعافه، ولكنها أدت وظيفة الفصل بين الأجزاء وقامت بتحديد الراوي السارد وباحت مقدمًا بطريقة السرد. فالراوي في (غزل البنات) مجموعة من الشخصيات تتناوب الحكي فيما بينها، وهذا ما يسمى "الراوي المشارك المتعدد". وكان نصيب الراوي الغائب العليم ثلاثة فصول فقط من خمسة وأربعين فصلا، هي فصول الرواية. وكان نصيب الرواة النساء أكبر بكثير من نصيب الرواة الرجال، وكان أهم الرواة هي (دعاء) بطلة القصة، وقد استقرأتُ دلالات كل هذه الأمور، كما قمت بتحليل أسماء هؤلاء الرواة الذين هم في الوقت نفسه شخصيات الرواية الرئيسة وربطت بين دلالة الاسم وصورة الشخصية وأفعالها داخل الرواية لأبرز قصدية المؤلفة في اختيارها لأسماء الأبطال.

الثالث: تناول سيمياء الغلاف، الأمامي والخلفي، وتحدثت فيه عن سيميائية صورة الغلاف التي كشفت عن الفهم الفني الواعي العميق للمؤلفة، وقدرتها على اختيار الصورة التي تحقق الإشهار الناجح مع الابتكار والبساطة والتعبير الرمزي الموحي بصورة غير مباشرة؛ حيث استطاعت هذه الصورة البسيطة أن تجذب المرسل إليه وتغريه باقتناء الرواية، ومن جهة أخرى قامت بتكثيف معاني دلالية كثيرة متعددة كلها مرتبط بمضمون الرواية ورسالتها وبطلتها. كما تحدثتُ عن سيميائية الألوان والخطوط ودلالتها في طبعتي الرواية، وقدمت

بعض الاقتراحات لتحسينها إلى الأفضل. كما تحدثت عن العبارة المنقولة من الرواية على الغلاف الخلفي ودورها في جذب المرسل إليه وتشويقه إلى قراءة النص ودورها الفني في إبراز المسرود له داخل الرواية وخارجها.

الرابع: تناول سيميائية الإهداء والخاتمة، وتحدثت فيه عن شكل الإهداء ورمزيته، ثم المضمون الموضوعي للإهداء وارتباطه بحب الكاتبة للمهدى إليه وكون الرواية شكلا من أشكال النصيحة والهداية والتبصير تقدم إليه.

أما خاتمة الرواية فقد كانت مبرزة لأسباب الإهداء إلى جانب ما حققته من أغراض أخرى بينتُها في تحليلي لوظائفها التي حققتها أو تسعى لتحقيقها.

المراجع

١) أساليب السرد في الرواية العربية، صلاح فضل، دار سعاد الصباح، الكويت . القاهرة، ١٩٩٢.

٢) أسلوبية الرواية العربية، سمر روحي الفيصل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠١١.

٣) الإشهار والصورة، دافيد فيكتروف، ترجمة: سعيد بنكَراد، دار الأمان، الرباط & منشورات الاختلاف، الجزائر & منشورات ضفاف، بيروت، ط١، ٢٠١٥.

٤) آليات الخطاب الإشهاري ورهاناته، أعمال الندوة الدولية التي نظمتها كلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة الحسن الثاني مارس ٢٠٠٩، تنسيق: محمد الداهي، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الدار البيضاء، ط ١، ٢٠٠٩.

٥) أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة. مدخل إلى السيميوطيقا، إشراف: سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، دار إلياس العصرية، القاهرة، ١٩٨٦.

٦) إيقاع الخط العربي، عمر فاروق فحل، دار الطلائع، القاهرة، ١٩٩٧.

٧) بلاغة السرد، محمد عبد المطلب، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط ١، ٢٠١٣.

٨) تحليل الخطاب الروائي بناء الشخصية مدخلا، كمال اللهيب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٩.

٩) التحليل النصي، رولان بارت، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار التكوين، دمشق، ٢٠٠٩.

١٠) ثقافة النسق. قراءة في السرد النسوي المعاصر، رشا ناصر العلي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط ١، ٢٠١٠.

١١) الخط العربي نشأته وتطوره، عادل الألوسي، الدار العربية للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٩.

١٢) الخط والكتابة في الحضارة العربية، يحيى وهيب الجبوري، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط ١، ١٩٩٤.

١٣) خطاب الحكاية بحث في المنهج، جيرار جينيت، ترجمة: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط ٢، ١٩٩٧.

١٤) دروس في الألسنية العامة، فردينان دي سوسير، تعريب صالح الفرمادي ومحمد الشاوش ومحمد عجينة، الدار العربية للكتاب، تونس، ١٩٨٥.

١٥) دينامية النص تنظير وإنجاز، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط ٢، ١٩٩٠.

١٦) رمز الطفل دراسة في أدب المازني، مصطفى ناصف، الدار القومية، القاهرة، ١٩٦٥.

١٧) الرواية العربية البناء والرؤيا. مقاربات نقدية، سمر روحي الفيصل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٣.

١٨) الزمن والرواية، أ. أ. مندلاو، ترجمة: بكر عباس، مراجعة: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ط ١، ١٩٩٧.

١٩) سيمياء العنوان، بسام موسى قطوس، وزارة الثقافة، عمّان، الأردن، ٢٠٠١.

٢٠) السيميائيات السردية: نماذج سردية – الأشكال السردية – وظائف العنوان، ج. لينتفيلت – ج. كورتيس – ج. كامبروبي، ترجمة: عبد الحميد بورايو، دار التنوير، الجزائر، ط٢، ٢٠١٣.

٢١) سيميائيات الصورة الإشهارية. الإشهار والتمثّلات الثقافية، سعيد بنكَراد، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ٢٠٠٦.

٢٢) السيميائيات أو نظرية العلامات، جيرار دولودال، ترجمة: عبد الرحمن بو علي، دار الحوار، اللاذقية، ط٢، ٢٠١١.

٢٣) السيميوطيقا والعنونة، جميل حمداوي، مجلة عالم الفكر، الكويت، م ٢٥ ع ٣، ١٩٩٧.

٢٤) شاعرية أحلام اليقظة. علم شاعرية التأملات الشاردة، غاستون باشلار، ترجمة: جورج سعد، المؤسسة الجامعية، بيروت، ط ١، ١٩٩١.

٢٥) عتبات النص في الرواية العربية دراسة سيميولوجية سردية، عزوز علي إسماعيل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٣.

٢٦) عتبات. جيرار جينيت من النص إلى المناص، عبد الحق بلعابد، منشورات الاختلاف، الجزائر & الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ٢٠٠٨.

٢٧) علم السرد. المحتوى والخطاب والدلالة، الصادق بن الناعس قسومة، جامعة الإمام محمد بن سعود، الرياض، ١٤٣٠هـ = ٢٠٠٩م، ص ٢٢١.

٢٨) العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي، محمد فكري الجزار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨.

٢٩) غزل البنات، حنان لاشين، عصير الكتب، سبتمبر ٢٠٢٠.

٣٠) فلسفة البلاغة، آيفور أرمسترونج ريتشاردز، ترجمة: سعيد الغانمي وناصر حلاوي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء – بيروت، ٢٠٠٢.

٣١) في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، عبد الملك مرتاض، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، س عالم المعرفة، ك ٢٤٠، ديسمبر ١٩٩٨.

٣٢) القراءة الثقافية، محمد عبد المطلب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٩.

٣٣) قراءة السرد النسوي، محمد عبد المطلب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٤.

٣٤) القصة ديوان العرب قضايا ونماذج، طه وادي، لونجمان، القاهرة، ٢٠٠١.

٣٥) قصد رفع قلق المصطلح النقدي، عبد الحق بلعابد، مجلة علامات، النادي الأدبي بجدة، م ١٥ ع ٥٨، ديسمبر ٢٠٠٥.

٣٦) الكون الاستعاري العجيب. مقاربة جديدة لاستعارات أبي تمام، أحمد حسن صبرة، نادي مكة الثقافي الأدبي، مكة المكرمة & مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط ١، ١٤٤٢هـ = ٢٠٢١م.

٣٧) الكون والإعجاز العلمي للقرآن الكريم، منصور محمد حسب النبي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط ٢، ١٩٩١م.

٣٨) اللغة واللون، أحمد مختار عمر، دار البحوث العلمية، الكويت، ط١، ١٩٨٢.

٣٩) المرأة والسرد، محمد معتصم، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط ١، ٢٠٠٤.

٤٠) المصطلح السردي (معجم مصطلحات)، جيرالد برنس، ترجمة: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط ١، ٢٠٠٣.

٤١) معجم السرديات، محمد القاضي وآخرون، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، دار محمد علي، تونس & دار الفارابي، لبنان، ط ١، ٢٠١٠.

٤٢) معجم مصطلحات نقد الرواية، لطيف زيتوني، مكتبة لبنان ناشرون & دار النهار، بيروت، ط ١، ٢٠٠٢.

٤٣) مغامرة الكتابة في تمظهرات الفضاء النصي. قراءات في تجربة تحسين كرمياني، نخبة من النقاد، إعداد وتقديم ومشاركة: محمد صابر عبيد، دار غيداء، عَمّان، الأردن، ٢٠١٦.

٤٤) مفهوم مصطلح العتبات النصية، خالد سريان ساري الحربي، مجلة فكر وإبداع، رابطة الأدب الحديث، بورصة الكتب، القاهرة، ع ١٣٠، أكتوبر ٢٠١٩.

٤٥) من آيات الإعجاز العلمي. السماء في القرآن الكريم، زغلول راغب محمد النجار، دار المعرفة، بيروت، ط ٤، ٢٠٠٧م.

٤٦) موسوعة الإعجاز العلمي في القرآن الكريم والسنة المطهرة . يوسف الحاج أحمد، مكتبة ابن حجر، دمشق، ط ٢، ٢٠٠٣م.

٤٧) النص السردي المتمرد. دراسة نقدية في تحولات الرواية الجديدة، محمد حسين أبو الحسن، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٨م.

٤٨) نظرية السرد. مفاهيم أساسية ومناظرات نقدية، دافيد هيرمان وآخرون، ترجمة: د. أحمد نضال المنصور، دار جامعة الملك سعود، الرياض، ١٤٤١هـ = ٢٠٢٠م.

٤٩) وجهة النظر في روايات الأصوات العربية في مصر، محمد نجيب التلاوي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، س كتابات نقدية، ك ١١٧، ديسمبر ٢٠٠١م.

50 - A-Z TÜRKÇE SÖZLÜK, Mehmet Sezer, Yuva Yayınları, İstanbul, 2005.

51 - TÜRKÇE – ARAPÇA Kapsamlı Sözlük, Emrullah İŞLER & İbrahim ÖZAY, FECR, Ankara, 2011.