عتبتا العنوان والاستهلال في رواية «حمار بين الأغاني»

عائشة عبدالله ناصر المزيجي*

الملخص:

يتناول هذا البحث عتبتي العنوان والاستهلال، في رواية «حمار بين الأغاني»، للروائي وجدي الأهدل، التي تم اختيارها نظرًا إلى ما في العنوان من أسلوب ساخر يشد المتلقي نحو قراءة النص، ومعرفة أسراره من جهة، وبروز الاستهلال الوصفي بصيغته المجازية، الذي بدئت به الرواية وأغلب أجزائها من جهة أخرى، وله وظيفة اختزال الأحداث والتمهيد لها.

The two thresholds (title and preface), in the novel *Himar bain Al-Aghani*

"Donkey among Songs"

Aisha Abdullah NaserAl_Mazyge

Abstract:

This research explores the two thresholds; title and preface in the novel *Himar bain Al-Agani* "Donkey among Songs", by the novelist Wajdi Al-Ahdal. This novel was selected by the researcher due to its ironic style in the title that attracts a reader for reading the text. It also explores its secrets, and the emergence of descriptive initiation in its metaphorical form that occurs in the opening scene of the novel and in most of its parts, and has the function of reducing events and paving them.

* طالبة دكتوراه أدب ونقد- قسم اللغة العربية- كلية اللغات- جامعة صنعاء- الجمهورية اليمنية.

توطئة:

تعد العتبات مفتاح الولوج إلى عالم النص، تقوم بتذليل عقبات النص أمام من يريد فهمه، ويعدها الناقد الفرنسي جينيت مرتبة ضمن المناص التأليفي المبدوء «باسم الكاتب، فالعنوان، فالعنوان الفرعي، فالإهداء، فالاستهلال... إلخ»[1]، وتفضي هذه العتبات إلى «حتمية التلاقح بينها وبين النص، محدثة به تغييرًا تحكمه المقاربات التفسيرية، وما يقوم به المتلقي من فك شفراتها»[2]؛ للوصول إلى خفايا النص. وتعد هذه العتبات نصًا يوازي النص الأصلي، مع إحالة هذا الأخير إليها، وهي أيضا كل ما «يجعل من النص كتابًا يقترح نفسه على قرائه، أو بصفة عامة على جمهوره، والهو الذي نلج إليه لنتحاور فيه مع المؤلف، الحقيقي أو المتخيل»[3].

ويأتي العنوان من بين أبرز العتبات النصية، بل هو العتبة الأولى لدخول عالم النص «يطؤه الباحث لاستنطاق النص واستقرائه، بصريًا ولسانيًا، أفقيًا وعموديًا»[4]. ويعمل دليلًا للمتلقي يكشف به دلالات النص، وهو في حد ذاته «نظام دلالي رامز، له بنيته السطحية ومستواه العميق، مثله مثل النص»[5]، ويحدد «من الوهلة الأولى مسار قراءة الكتاب»[6]. وله، لدى جينيت، أربع وظائف، هي: «الوظيفة الإغرائية، والوظيفة التعيينية، والوظيفة الوصفية، والوظيفة الإيحائية»[7]، وتتجلى أهميته -بحسب قول لوي هويل- في أنه «أصبح موضوعًا له وقع بالغ في نفوس المتلقين من القراء والجمهور والنقاد والمكتبيين»[8]. وتختلف إحالته إلى النص بحسب صياغته، فقد يتسم بالمباشرة؛ فيشير إلى محتوى العمل الأدبي، الذي لا يطيل المتلقي الوقوف عليه؛ لسرعة وصول الدلالات إليه، و قد يكون بصيغة غير مباشرة بتركيبه المجازي؛ فيتطلب «الإتيان على قراءة العمل بغية الاهتداء إلى محتواه»[9]. وتجدر الإشارة إلى أنه لا يرتبط بالمضمون وحسب، فقد يكون شكليًا عند قراءته «نعجب بصيغته، ونبحث عن صلة المضمون بشكليته، مفترضًا الشكل أن لدى المتلقي جودة استعماله لذهنيته ودهائه الذي يقود إلى حيلة ومكر المؤلف»[10].

أما الاستهلال فهو المدخل الدال على ما في عمق النص من أسرار، ويعرفه جينيت «بذلك الفضاء من النص الافتتاحي الذي يُعنى بإنتاج خطاب بخصوص النص سابق له أو لاحق به يؤكد حقيقة الاستهلال»[11]، ويكون المستهل (بكسر الهاء) «إما شخصًا واقعيًا ككاتب العمل، فيسمى

الاستهلال بالواقعي، وإما شخصية تخييلية مثل السارد، ويطلق عليه الاستهلال التخييلي»[12]. ويبدو بموقعه بين الإهداء والمقدمة ضمن شكليات الكتاب، حتى مع ارتباطه الدلالي بما بعده؛ لذا يلحظ حضوره وغيابه في الأعمال الأدبية، فلا تتساوى بذلك مكانته مع العتبات الأخرى مثل: اسم الكاتب أو العنوان، اللذين لا يخلو منهما أي مؤلّف.

إن موضوعنا هو الاستهلال الذي يشكل البداية التي تسبق أول نص سردي في الرواية، وبداية كل جزء فيها «يشكل مقترحًا إضافيًا لمقاصد الخطاب الروائي تصورًا وتمثلًا وتحققًا، وهو بذلك ممتلك لسياق رمزي توظيفًا واستحضارًا باعتباره نصًا نواة، ملفوظًا يتصدر المحكي ويتضمن جانبًا من دلالته»[13]. وبحسب صياغته من المباشرة، أو الغموض يعمل «موجهًا نصيًا للقراءة، يظل القارئ مستحضرًا له ومتمثلا لمضمونه وفكرته الرئيسة»[14].

ويتخذ الاستهلال في الرواية الحديثة أسلوب الاختزال، وتلخيص منطق الحكاية، فيقوم «بالتلميح بأيسر القول عما يحتويه النص»[15]، فلا يضع الاستهلال المتلقي في صلب العمل دفعة واحدة، أو يجعله يحوم حوله، بل يمهد الطريق إلى أسراره الداخلية، ويمكن أن نحدد له عدة أنواع منها:

- الاستهلال بالعنصر الحكائي، وذلك في القصة القصيرة، التي لا يمكّنها فضاؤها القصير إلا من التركيز على تكثيف الحدث منذ السطور الأولى، مع قلة الشخصيات ووحدة المكان والزمان.
- الاستهلال الوصفي: توظفه الرواية؛ لسعة فضائها الذي يمكنها من وصف الشخصية أو المكان؛ تمهيدًا للحدث، إزاء التصاق ماهية هذا الأخير بملامح المكان وقسمات الشخصية.
- الاستهلال بالحوار: ويعد من أساليب السرد، نتزامن فيه مع مواقف وصراع الشخصيات، ويسهم في بناء الرواية، برغم تبطيئه -في الظاهر- حركة السرد.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن هذا البحث سيقوم بدراسة هاتين العتبتين في رواية «حمار بين الأغاني» للروائي اليمني وجدي الأهدل، على النحو الآتي:

أولًا: عتبة العنوان

يمثل الحمار في واقعنا حيوانًا له عدة صفات، منها: الجهل، والصبر الذي يعد ضربا من أضرب الذل، وفي ذلك تقول العرب: «أصبر من حمار، وأذل من حمار»[16]، أما الأغاني فطرب يبعث السعادة والتسلية، ويستوجب متلقيًا يمتلك إحساسًا بها.

وقد صيغ العنوان جملة اسمية، تتكون من مبتدأ نكرة، «محضة غير مقيدة للدلالة على تعدده وعدم تخصيصه»[17]، ويحيل المبتدأ (حمار) بصفاته إلى عدد من الشخصيات؛ ما يعزز أن الحمار في هذا العمل الروائي «شخصية تتكون من الورق»[18].

أما الخبر فيكمل معنى الجملة، إذ يتركب من الظرف والمضاف إليه (بين الأغاني)، ويشير إلى موقع الحمار من الأغاني، ومن ثم موقع الشخصيات من معاناة الأحداث، باعتبار وجود علاقة بين العنوان ومتن الرواية.

ويبدو ظاهر معنى العنوان أدعى إلى ضحك غير كوميدي ساخر، بسبب الجمع بين جهل الحمار والأغاني، التي تشتغل على مفارقة «ترفض المعنى الحرفي للكلام لصالح المعنى الآخر، أو بالأحرى المعنى الضد الذي لم يعبر عنه»[19]، وتكشف رؤية نقدية من قبل الراوي، وخلفه المؤلف، في مضامين ذات أبعاد اجتماعية وسياسية، يحيل إليها ما تحمله الأغاني من معاناة، وفي هذا الجانب تعرف أمينة رشيد المفارقة بأنها «نظرة إلى العالم، وموقف من حقيقة الأشياء»[20]، بهذه الصياغة كان للعنوان وظيفة إغرائية تعمل على تشويق المتلقي، وتفتح له آفاق التوقع فيما سيأتي من محتوى الرواية.

علاقة العنوان بالنص:

يمثل هذا العنوان أول عتبة توصلنا إلى مدلول الأحداث، وصفات الشخصيات المستشفة من أدوارها، تتشظى عليها دلالات الحمار والأغاني على النحو الآتي:

أ- صبر الشخصية المصحوب بالذل، وهي تواجه العنف، نستدل على ذلك بتوظيف الخيزرانة أداة لضربها من قبل زوجها، كلما أرادت التعبير عن رغبتها في الاتصال بالعالم الخارجي،

في المقطع الآتي: «كانت ثائرة تراقب زوجها، وقد جمدها الرعب، ولو أنه رآها واقفة بكامل قامتها عند النافذة لسارع على الفور بأخذ خيزرانته المعلقة على الجدار ليكيل لها الضربات الموحشة دون رحمة؛ حتى تسيل دماؤها وتغيب عن الوعي، إذ كان لا يسمح لها بأن تظهر من النافذة أصلًا، وفي أحايين نادرة حين يكون رائقا لمزاج كان يسمح لها بالوقوف على مقربة من النافذة وهي ملثمة الوجه لترى الشارع من وراء الزجاج»[21].

يستشف من المقطع كبت مجتمع الشخصية، ومدى الحرية المتاحة للزوجة، واختيار الضرب لغة لحوار الزوجين، يتكرر كلما عاودت الشخصية مخالفة زوجها، يعزز ذلك وصف الخيزرانة بـ«المعلقة» إشارة إلى استعمالها بكثرة، وكذلك توظيف صيغة الجمع «الضربات»، الدالة على غياب الرحمة بين الزوجين، وانعدام استقرار الشخصية في «غرفتها، سريرها» الخاص مع زوجها.

ولهذه المعاملة أبعاد اجتماعية، فصبر «ثائرة» ناتج عن فقرها، الذي أحوجها وأسرتها إلى «علي جبران»، وعنفه نتيجة شربه الخمر، ونستطلع ذلك من خلال حوار الضابط مع الصبي «عمر»، على النحو الآتي:

«الضابط لعمر: كيف كان يعذبكم؟

قال عمر ونظرته تغيم وتهيم بعيدًا:

كانت عنده حالة عجيبة، في النهار تبسره يضحك ويتعامل بلطف، لكن في الليل يقتلب واحد ثاني، كان إذا شرب الخمر يصحبني من النوم، وبيده حزام البنطلون... ويستلمني ضرب بالحزام على ظهري، وما يفلتني إلا وقدنا مغسل بالدم.

الضابط: هل تتذكر كيف كان يعذب ثائرة؟

كان يخليها لما قدها راقدة، ويقوم بربطها من أيديها وأرجلها ويغلق فمها بخرقه، وبعدها يقوم لها ضرب بالحزام إلى فجر.. الله يرحمها.

الضابط: وما هو الذي يجبركم تعيشوا معه وهو بيفعل بكم هكذا؟

احنا فقرا وما بش من يشقى علينا، وكلنا مضطرين نصبر على باطل علي جبران لأجل القرشين التي بنحصلها منه ونصرفها على أسرنا.

الصبر عندي أنا وثائرة كان أهون من إن احنا نبسر أهلنا يشحتوا».

ب- جهل ثائرة بالجهة التي سيأتي منها الغدر، نستجلي ذلك من حوار مباشر يدفع بالأحداث إلى الأمام، يتضمن شكرها للضابط؛ جزاء إحضاره كلب حراسة لها، على النحو الآتي:

- علي جبران لثائرة: هيا مه .. ما بش حتى كلمة شكر !!

قالت وكأنها ترمي له بعظمة بلا لحم:

- شكرا يا..

قال علي جبران وكأنه يدفع عن نفسه تهمة:

- لا تشكريني أنا، اشكروا الفندم سيف الذي أدى لنا أحسن كلب حراسة عندهم.

رمقت ثائرة الضابط سيف بنظرة امتنان خاطفة:

- شكرا لكم يا فندم.

هز الضابط سيف رأسه ردا على تحيتها..

- صورتها فارحه به قوي»[22].

ونستشف جهلها -أيضًا- مع شعورها بالأمان تجاه الضابط، خلال الصورة السردية المجازية التالية: «أرسل الكلب نباحًا قصيرًا منبهًا سيدته الجديدة مبارحتهما المكان، ابتسمت ثائرة من بادرة الولاء التي أظهرها الكلب، ومسحت على رأسه تحببًا، وأحست ببذرة الأمان تنمو بداخل روحها الجزعة»[23].

وللفظ الحمار -بوصفه دالًا- امتداد، بتكراره ثلاث مرات، وأن له دلالة سلبية على مدى أجزاء الرواية على النحو الآتي:

أ- قد يكون اسم مكان، إذ يعد وصفا يحمل رؤية «ثائرة» السلبية في المكان العالي (الجبل)، بصوت الراوي العليم: «وفكرت أن هذه الجبال حواجز للعين والروح والفكر، وأنها السبب، فيما يعانيه أهل المدينة، من ضيق أفق وبصيرة محدودة، هبطت من الربوة المسماة (ظهر الحمار)، إلى جوف المدينة العطن..»[24].

فيأخذ المكان العالي (ظهر الحمار) في المقطع دلالة سلبية، تجانس الرؤية في الجبل؛ لكون هذا الأخير يحجب الفكر والروح.

ب- وقد يكون صفة لها دلالة سلبية، في سياق تموه فيه الشخصية، من خلال الحوار الآتي: «أخفض الشيخ هلال عينيه وتكلم بصوت هامس:

_ عفوك يا رب، يقولون إن ثائرة كانت تتردد يوميا على شاب صاحب مكتبة اسمه "منير الوازعي".

- هز الضابط رأسه مستحسنًا المعلومة وقال:

هل هو عشيق للقتيلة ثائرة؟

الشيخ: أستغفر الله، أنا لم أقل ذلك يا أخي حرام عليك!

انزعج الضابط من نفاق الشيخ وقال بصوت ساخط:

- (...) الحمار، ما هو؟ دوختنا!

حك الشيخ هلال أذنه مستجمعًا كل ما لديه من دهاء وختل:

- أنا كلامي واضح، أنا قلت أنها كانت تتردد على المكتبة كل يوم تقريبًا فقط»[25].

فما بين القوسين كلام محذوف موجه إلى الشيخ المخاطب، الموصوف بالحمار في حديث الضابط الغاضب، ونستشف دلالة الحمار السلبية، من خلال نبرة صوت الضابط وهو يخاطب الشيخ المتصف بالنفاق والدهاء.

ج- وقد يكون حيوانًا يتماهى مع الواقع في الوصف السردي الآتي:

«...وفي منعطف ضيق، ظهر أمامها حمار أغبر ملأ العقبة بروثه، فتجاوزته وواصلت صعودها، وما كادت تفلت إلى الوراء حتى كان الحمار الحرون قد رفسها بقوائمه الخلفية وألقى بها إلى قعر الوادي.. وفجأة أحست بألم لا يطاق، وكأن أحدا صدم رأسها بالجدار آلاف المرات... وكما في الحلم، ظلت قدماها تخبطان وقد التوتا من العذاب في بركة دمها، ثم همدت وغادرت هذا العالم»[26].

ففي المقطع يقوم الحمار برفس «ثائرة»، ما يعزز أن الفاعل في الرواية «غير بني البشر، كالأشياء أو الحيوان.. إلخ»[27]، ويعكس هذه الفعل في عالم الحلم عدم استقرار الشخصية، يؤيد هذه الرؤية مفهوم المكان في بعض الكلمات: «منعطف ضيق، العقبة، الوراء، الخلفية، قعر الوادي، الجدار».

ومن علاقة العنوان بالنص، إحالة الأغاني إلى هموم اجتماعية وسياسية تتجلى عن متن الرواية، ممثلة بالآتي:

أ- المعاناة التي واجهاتها شخصيات الرواية، ثائرة، أروى، زبيدة، وهي ما بين الحلم والواقع، نتيجة مطاردة الملثم لهن، وانتهاء الحدث بقتلهن، بعد أن تدخل الشخصية في غيبوبة حلم، فيها من الشدة والبهجة ما يعكس تأزمها من جهة، وأملها في الخروج من ذلك من جهة أخرى. ويمكن تأمل نهاية كل شخصية على حدة في المقاطع الآتية:

«لمحت ثائرة الحارس الشيبة، فجرت نحوه، وارتمت عليه تهزه بعنف؛ ليستيقظ ويقوم بواجبه، فلم يظهر أي شعور. وقفت وركلته بقدمها، انحنت على يده القابضة على البندقية وحاولت انتزاعها، وفي هذه اللحظة طوقها الرجل الملثم من الخلف بذراعه اليسرى، مكممًا فمها ليمنعها من الصراخ، وباليد الأخرى ألصق شفرة الجنبية على رقبتها.

حاولت مقاومته، لكنه بقوة النسر التي في بدنه أحكم سيطرته عليها وساقها أمامه تحت تهديد السلاح. كان باب الفيلا الخارجي مفتوحًا على مصراعيه، فخرجا دون ضوضاء تذكر، وغابا في الظلام الدامس»[28].

وكذلك أروى بعد «أن قاومت الرجل الملثم، ورمت نفسها من النافذة، في أجواء من البرق والرعود والريح والبرد، كفت عن البكاء والمقاومة، وخطر ببالها أن الموت أرحم مما هي فيه من معاناة، ورأت وهي ما بين الصحو والغيبوبة حلمًا، رأت نفسها على شاطئ البحر وسط عاصفة رملية، تحاول الوصول إلى البحر، وهبات الرمال تردها...، وتنبهت من الحلم، وهي تشعر بألم حاد في حنكها، وصعقتها تشنجات عنيفة شديدة الحرقة، وبالت على نفسها، ثم أسلمت الروح»[29].

أما زبيدة فترضع الصغيرة أروى التي سمتها باسم صديقتها المقتولة، ثم تواجه الملثم الذي «ساقها كالريشة إلى البقعة المظلمة تحت السرير، ورأت نفسها تصعد جبلًا هائل الارتفاع.. والسماء تمطر مطرًا غزيرًا.. والصقيع يشقق الجلد.. وفي قمة الجبل رأت جامعًا مطليًا بالنورة البيضاء.. وفي منعطف ضيق، ظهر أمامها حمار أغبر ملأ العقبة بروثه فتجاوزته. وما كادت تلتفت إلى الوراء حتى كان الحمار الحرون قد رفسها بقوائمه الخلفية وألقى بها في قعر الوادي. وفجأة أحست بألم لا يطاق، وكأن أحدًا صدم رأسها بالجدار.... ولوهلة حسبت نفسها قارورة زجاج حطمت بقسوة متناهية، وكما في الحلم ظلت قدماها تخبطان وقد التوتا من العذاب في بركة دمها، ثم همدت وغادرت هذا العالم»[30].

تشابهت نهاية الشخصيات بمغادرتها الحياة، نتيجة تشابهها في معاناة ذات أبعاد اجتماعية ممثلة: بالفقر والكبت... إلخ.

ب- الكبت الذي عانت منه ثائرة وزبيدة؛ حتى تكرر وقوف الشخصية أمام النافذة طلبا للعبور إلى الخارج، ويلحظ توظيف النافذة على مدى الرواية ثماني وعشرين مرة، والشارع تسعًا وعشرين مرة، تعبيرًا عن الانغلاق المحيط بها، ويتجلى ذلك في المقاطع الآتية:

«ارتدت ثائرة البالطو الأسود، وغطت وجهها بنقاب أسود شفاف، وخرجت من محبسها لرؤية الدنيا في جولة صباحية طويلة»[31].

«لم تستطع ثائرة مقاومة رغبتها في التجول راجلة رغم ما حدث لها بالأمس»[32].

«في ذاك الشارع الذي لم يتبرع أحد بتسميته، مرت ثائرة بعجلة مربوطة قرب دكان الجزار»[33].

«مشت زبيدة مكتئبة، وهي تضم رزمة دفاتر إلى صدرها في الشارع الذي لم يتبرع أحد بتسميته، ففي أوله حدثت مشاجرة بالهراوات بين أصحاب الدكاكين وموظفي البلدية، وفي وسطه وقع حادث تصادم مريع بين باص وقاطرة محروقات، أودى بحياة أربعة من ركاب الباص، وأصيبت طفلة تصادف مرورها في مكان الحادث.. ثم اكتملت المنغصات عندما عبرت الشارع قاطرات متعجلة تنقل ماشية، وسلكت ممرًا ترابيا متجنبة موقع الحادث، فصعد الغبار في الهواء وانهمر كالطوفان على المارة، حتى أن زبيدة دمعت عيناها من التهاب جفنيها، وشق عليها التنفس»[34].

ونستدل على الكبت من بعض التراكيب مثل: «نقاب أسود، محبسها، عجلة مربوطة»، إلى جانب نوع الأحداث التي قابلتها زبيدة، التي جعلت من الشارع مكانًا معاديًا، لا تجد فيه متنفسًا، وأحداث أخرى يحتضنها فضاء الشارع، في عالم الحلم أو الواقع خلال الرواية، منها: قتل الملثم ثائرة، ص5، وتعرضها لمشاكسة شاب يستعمل سلاحًا؛ ليأخذها بالقوة، ص18، ومواجهة زبيدة مشاكسة الشخصية المسماة بكبش، ص 108.

يستشف الكبت من موضوع السجناء، ذي البعد الاجتماعي، ممثلًا بفرط شهوانيتهم المتسببة في وقوع جرائمهم، واحتضان عتمة السجن لهم، في الصورة السردية الآتية:

«بجوار منير في ذات الزنزانة كان سجينان يلعبان الكوتشينة، وآخر مستلق على ظهره، يهذي بكلام غير مفهوم، ويده تعبث بزمام بنطلونه ذهابًا وإيابًا، وكأنه يحاول إغراء حوريات الجنة»[35].

وفي وصف آخر يشير الكبت إلى السبب الذي أدى بالسجناء إلى دخول السجن، وهو غسلهم عار شقيقتهم، التي عبرت عن الكبت بارتكابها الفاحشة. أما هم فنستشف من طريقة

نومهم عدم شعورهم بضيق السجن وظلمته الحسية أو المعنوية، ودخولهم هذا المكان عن اختيار في الصورة السردية الآتية: «وفي السجن ثلاثة يبدو أنهم إخوة، نائمون ويشخرون بسعادة، بعد أن غسلوا عارهم بالدم، ومزقوا شقيقتهم الحبلى سفاحا طعنا بالجنابي»[36].

ج- الظلم الواقع على «منير» لاتهامه بقتل ثائرة، يشير إلى ذلك حوار الجزار مع «زبيدة» وهي مارة في الشارع، تسأل عن منير، ص109، وكذلك وجود منير بين جدران السجن، ص 117، ومقاطع أخرى يذكر فيها إعدام منير ظلمًا.

د- الشعوذة التي لجأت إليها «ثائرة وأروى» لحل مشكلة ملاحقة الكوابيس لهما، نستطلع هذا من حوار أروى المباشر مع أمها والشيخ هلال (المشعوذ)، من ص 112إلى 114، الذي يدور حول وصف حالتها، وفي نهاية الحوار يبدو استغلال المشعوذ هذه المهنة؛ للتنفيس عن رغبته الأيروسية، في جسد ثائرة، خلال وصف سردي يتخلله شعور ثائرة: «مرر بنانه المبلولة على الساقين الأملسين المدورين وقلبه يثب بين ضلوعه، ولما شعرت ثائرة ببراثن الشيخ تتجاوز الركبتين وتتوغل إلى ربلتي فخذيها، مسها تيار كهربائي، فانتهت من حالة الخضوع التي أوصلها الشيخ إليها، وطلبت بحزم إنهاء الجلسة»[37].

ومع ثائرة «سكب الشيخ هلال مقدارًا يسيرًا في كفه اليمنى، ثم مسح بها على ساقي أروى الجميلتين المكسوتين بزغب أشقر خفيف، وتأوه رغم إرادته؛ لأنه شعر بمتعة مفرطة في حلاوتها، فلا شيء عنده يضاهي لذة تلمس ساقي فتاة عذراء امتزجت فيها نعومة الأنثى والتكوين العضلي للغلام كأجمل ما يكون»[38].

هـ- الزيف: ينفي تدين إمام الجامع (الشيخ محمد الدخيل) دوره في الأحداث السياسية، من خلال تعريف الراوي العليم به في المقطع الآتي:

«إمام الجامع الذي كان الصبي عمر يدرس عنده في حلقة التحفيظ، من أشهر قادة الميليشيا الإسلامية، وهو يعد أحد أبطال معركة الاستيلاء على عدن، ولقد غنم كميات هائلة من

السلاح المكدس في جبل حديد، وباعها لسماسرة الحرب، وحقق لنفسه ثروة خيالية، كما أنه ربح ملايين الدولارات من حكومة الشمال المنتصرة التي دفعت ثمن كل الدبابات التي غنمها في طريقه من عقبة ثرة وحتى كريتر في قلب عدن. وعاد إلى صنعاء مكللا بالمجد والسمعة الحسنة، واستثمر ثروته في تأسيس مركز للدعوة والإرشاد، وكان أول عمل قام به هو اجتذاب الغلام عمر إلى جماعته، وجعله أميرًا على جماعة أبي البراء...»[39].

يبدو دور الإمام وإشعاله للحرب بين الطرفين، بإمداده لسماسرة الحرب بالسلاح، واستثمار ثروته التي جمعها من وراء ذلك، في تشييد مركز الدعوة والإرشاد. وأول عمل قام به هو اجتذاب الصبي عمر للحلقة، وعقد علاقة غير شرعية معه، تنفيسا عن رغبته الأيروسية؛ لامتلاك الصبي تقاطيع وجمال الفتيات، وتتجلى رؤية الراوي العليم الخارجية في ذلك من وصفه الآتي:

«ضيع أوامر الله وتعلق بما لا يجوز مجرد التفكير فيه.. هو الذي كان يظن نفسه قد عوفي من محبة الصبيان، إلا أن طلة عمر الفاتنة قهرته، قوضت حصونه الإيمانية واحدا واحدا حتى أنهك تمامًا.. سيطرت عليه الرغبة، وقلبت كيانه رأسا على عقب جارفة في طريقها كل عائق إلهي أو اجتماعي، لقد سبته مفاتن الصبي، أغرم بسحر عينيه الواسعتين، بصوته المنغم المغنون، بنعومة بشرته وصفائها»[40]. وهو بهذا يبين مناقضة ظاهر الشخصية المتدينة لأفعالها.

و- الفقر الذي أدى إلى زواج زبيدة الصغيرة المتعلمة بالجزار كبير السن الجاهل؛ إذ يعرض هذا المضمون حوارا خارجيا بين أم زبيدة وعمها والجزار، يتداولون فيه أمر موافقة زبيدة، ص121، 122.

ز- خيانة الأعمال الموكلة إلى الشخصية المسئولة عن حماية الأفراد، إذ يكشف الراوي العليم برؤيته الخارجية ما يدور في ذهن الضابط عبر تقنية التذكر، من سيرة تثبت تورط

الضابط فيقتل ثائرة وأروى وزبيدة، ص177، إذ يوظف هذا المقطع خاتمة للرواية، ويتم الوقوف على تحليلها في علاقة الافتتاحية بالخاتمة لاحقًا.

ح- حرب جنوب اليمن مع شمالها، والظلمة الواقعة على المدينة، إزاء حصد القتلى من أبنائها، في المقطع الآتي: «تأمل الضابط ما حصل، وأدرك أن الحرب قد قامت بين الشمال والجنوب، وخمن أنها لن تتوقف حتى تلتهم أكثر من عشرين ألف مقاتل»[41].

ويبدو تعظيم أمر الحرب مع تمثيلها بالألعاب النارية في ظاهر بنية الوصف السردي، وتوظيف السجون معادلًا لرؤية الراوي المعتمة في هذه الحرب خلال الآتي:

«لاحت في السماء الطائرات النفاثة السوخوي المغيرة من عدة مطارات جنوبية. عند بوابة قسم شرطة الحلقوم، وقف عسكري مسلح للحراسة، وقد بدا عليه الاستمتاع الشديد بحفلة الألعاب النارية المقامة في الأعلى، وكان يرهف سمعه ليلتقط أزيز طائرات الحزب الاشتراكي الآتية من جهة الشرق ليبلغ عنها بوساطة اللاسلكي، وأحيانًا كان يبعث ببلاغات كاذبة، فتهدر مضادات الطائرات راسمة في السماء خطوطًا حمراء متقطعة تتعامد في نظام هندسي شبيه بأقفاص السجون»[42].

ومقطع آخر تعادل عتمة السجن فيه ضربة الصاروخ:

«وفي الصباح تبين أن حيًا قريبًا من السجن تعرض لضربة صاروخ سكود مرسل مع التحية من قاعدة العند الجنوبية»[43]، وقد حمل الصباح دلالة غير مبهجة تجانس حدث الصاروخ، مما يدل على تغير ماهية الزمن الطبيعي بحسب إيقاع الحدث، وفي ذلك يرى رولان بارت «أن الزمن دلالي، أما الزمن الحقيقي فهو وهم مرجعي واقعي»[44].

ثانيًا_ الاستهلال الوصفي:

بلغ عدد صفحات رواية «حمار بين الأغاني» 178 صفحة، مقسمة إلى واحد وخمسين جزءًا، يبرز فيها الاستهلال بالوصف المجازي للقمر، والشمس، والسماء، في قالب من الجمل

الاستعارية، وبحسب بول ريكور تهتم الاستعارة «بعلم دلالة الجملة قبل دلالة الكلمة، ولا يجب التحدث عن استعمال استعاري لكلمة معينة، بل عن قول استعاري»[45]، يحمل دلالات جديدة نتيجة «تفاعل جمل وأفكار المقطع الاستعاري»[46].

ويتفق دال الاستهلال الوصفي مع مدلول أحداث المتن الروائي، حول رؤية معتمة تستوحى من الوصف المجازي لـ«القمر، والسماء، والشمس»، وهو استهلال يعرف بمنظور الرواية الحديثة، التي يؤدي فيها الاستهلال دورًا توجيهيا، وهو «يقود الدلالة من الكثافة والغموض، إلى حقول توسيع المعنى»[47]، مغايرًا بذلك الاستهلال في الرواية التقليدية وأسلوبها التقريري، وتطويلها في التعريف بالمكان؛ إيهاما بالواقع، أم الشخصية من خلال وصف شكلها الخارجي، أو الرجوع إلى ماضيها، أو البدء بتحديد للزمن يوهم بالواقع، سواء أكان يوميًا أم زمن مرحلة وعصر ما.

افتتاحية الرواية (الاستهلال القبلي):

«بدا القمر الذهبي البازغ لتوه وكأن الضباع قد نهشت أعلاه، فسال نوره المراق على الأرض صابغًا جدران المدينة النائمة بلون أصفر باهت، لا تلحظه العيون، ولا تلمسه الحجارة، ووحدها النجوم ذات الأهداب الطويلة استطاعت احتضان هذا الجمال الشحيح الوجود، وشهقت من السعادة»[48].

تتصل الافتتاحية بمدلول أحداث الرواية، مع عدم تحقق دور القمر، ووصول نوره البازغ إلى المدينة، ذاك الفضاء الذي سيضم حدث «ثائرة»، ومما يعزز هذه العتمة، تكرار النفي خلال إيقاع المضارع، الذي يمكننا من التزامن مع المشهد: «لا تلحظه العيون، لا تلمسه الحجارة». فيشير وصف القمر إلى زمن الليل الذي تستظل به بالمدينة؛ ليدل على أن «المكان لا ينفصل عن الزمن، إذ لا تقبل الأمكنة الإحساس بخصوصياتها خارج علاقاتها به، فعنصر الزمن هو الذي «يمنحها ماهيتها المكانية، أي يحددها كأمكنة متعينة في الزمان، فالزمن في نهاية المطاف، ليس سوى جملة الأحداث والوقائع التي تصنع المكان، وتسمه بميسم يضفي عليه خصوصية ما»[49].

وتستظل أحداث ثائرة من ص 3 إلى5 بزمن الليل، الذي تشمل عتمته إيقاعات الشخصية، التي يتساوى لديها المكان المغلق (الغرفة والبيت)، الذي جاء تعبيرًا عن حالة الشخصية النفسية وانغلاق حياتها، مع المكان المفتوح المعادي، الذي لم تجد فيه بابًا للنجاة من القيود المفروضة عليها؛ لذا نجدها كثيرة الوقوف أمام النافذة؛إشارة إلى الكبت الذي تعيشه، ويستنتج ذلك من خلال الصورة السردية الآتية:

«أزاحت الستارة الحمراء المخملية، فتحت ضفتي النافذة على مصراعيها فهب نسيم حلو أنعش رئتها»[50].

وتتصل إيحاءات العتمة الصادرة من القمر، بإيقاع مطاردة الرجل الملثم لثائرة في عالم الحلم، وانفعالاتها الناتجة عن ذلك، في الصور السردية الآتية:

«قشعريرة باردة جدًا داهمت عمودها الفقري حين لاحظت بين النوم واليقظة كتلة سوداء ممددة على السرير بجوار زوجها المغطى حتى قمة رأسه، راحت تبحث عن مفتاح النور، وكانت يدها المرتعشة تخبط على الجدار بارتباك شديد، كادت روحها تفارق مستقرها المكين، لولا أنها عثرت أخيرًا على المفتاح فعم غرفة النوم النور الأبيض»[51].

ففي المقطع يرمز مفتاح النور إلى بحثها عن حل للعقدة والمشكلة الواقعة فيها؛ فتحيل عتمة الاستهلال إلى تخبطها بحثًا عن ذاك المفتاح، الذي ترجو فيه خروجها من العتمة المعنوية والحسية المحيطة بها، وتطاردها اللا فائدة من النور في غرفتها الخاصة وعتمة الموت، مع إصرار الملثم على القضاء على حياتها.

وتلقى الشخصية حتفها على يديه في المكان المفتوح المعادي (الشارع)، الذي فقد مدلول الحماية والاستغاثة به، ملتقيا دال الدم، الذي أوحت به الافتتاحية في «سال نوره المراق»، بالدم المصرح به في فضاء الشارع، من خلال الصورة السردية الآتية:

«وقف فوقها تماما مباعدًا ما بين رجليه، والنصل المعقوف ينبض في يده شوقا للالتحام!.. أنّت ثائرة أنينا متصلًا، زحفت على جنبها كازة على أسنانها من شدة الألم المتصاعد من عمودها الفقري، وركزت بصرها المغبش من الدموع على بلاطات الرصيف؛ لتوهم نفسها بأنها

تقطع مسافات هائلة من الفرار من عدوها الجاثم فوقها تقريبا، تركها الرجل تزحف على الأرض كحشرة داستها الأرجل، وفي لمح البصر حز رقبتها من الوريد إلى الوريد، فتدفق الدم أحمر ضاربًا إلى السواد، وتكونت بحيرة من سائل لزج فاحت رائحته المغثية بطول الشارع وعرضه»[52].

بذا كان للافتتاحية وصيغتها المجازية وظيفة اختزال ماهية الأحداث، والتمهيد لها.

علاقة العنوان بالافتتاحية:

للعنوان علاقة غير مباشرة بالافتتاحية، التي تسبق النص السردي، إذ تعد العتمة المستوحاة من مشهد وصف القمر امتدادا للمعاناة التي خلف أغاني العنوان؛ فكان للعتبتين وظيفة ذات أبعاد اجتماعية وسياسية، تمهد لأحداث الشخصيات.

المقطع الاستهلالي الثاني:

تتصاعد أحداث «ثائرة» في الجزء رقم 21، يسبقها الاستهلال الوصفي على النحو الآتي: «أضاء مدخل السكن قنديل أصفر، ومن وراء أسوار الفيلا تعالى نباح الكلاب، ومن الأعلى كان البدر يخضخض الظلام بنوره الفضي، ومن عشب الحديقة المعتم انبجس صرير الجنادب متسولا إعجاب الله»[53].

في الاستهلال يحاول إيقاع الضوء الطبيعي وغير الطبيعي إزاحة عتمة الليل، التي تحيل إلى مدلول حدث خروج «ثائرة» إلى حديقة البيت، وتأديتها طقوس التضحية بنفسها، وقتلها على يد الطبيعة، التي تخرج من دلالتها على الحياة إلى اللا حياة، بتوظيفها أداة للقتل من خلال صورة سردية يتسلسل إيقاعها من البداية حتى النهاية، على النحو الآتي:

«ركعت أمام شجرة كافور معمرة متشابكة الأغصان، وطوقت بذراعيها الجذع الضخم، وضغطت رقبتها على غصن ناتئ حاد كالسكين، وتحشرجت أنفاسها متطوحة بين أحضان الموت»[54].

وتتصل عتمة الليل بمدلول تغريد ثائرة على سبيل المجاز، الذي ما هو إلا دعوة للموت، تنهي بها حياتها مع زوجها. في حين يحيل الضوء المزاحم للعتمة إلى حدث إنقاذ «ثائرة» ونجاتها على يد حارس الحديقة، في المقطع السردي والحوار على النحو الآتي:

«رأى الحارس الشيبة شبحًا منذ خرجت من المسكن، وظل يرصد تحركاتها الغريبة محاولا الفهم دون أن يتدخل بسؤالها، ثم انتبه في آخر المطاف إلى أنها كانت تخنق نفسها، اقترب منها وناداها باسمها فلم تجبه، لاحظ أنها برغم أنينها المكتوم تبدو منومة. كان هو نفسه مرعوبا من هيئتها، فلكزها في جنبها بعقب البندقية، فانتفضت مفزوعة، وصوتت مسترجعة روحها من كف عزرائيل، تستنكر في حوارها مع الحارس:

_ ما هو الذي أداني إلى هانا؟»[55].

فكان للاستهلال وظيفة التمهيد للأحداث، بإحالة العتمة والضوء إلى إيقاع الموت / الحياة اللذين تجلت فيهما الشخصية.

الاستهلال الثالث:

تتجه أحداث ثائرة إلى الأمام، يسبقها الاستهلال في الجزء رقم 13، على النحو الآتي:

«بدت الشمس في السماء بعيدة أكثر من المعتاد، وكأنها تنأى بنفسها عن مقاربة المجتمعات الأرضية بسبب رائحتها الكريهة، العصافير تترنم رائحة غادية في الحديقة، ورؤوسها الدقيقة لا تكف عن الدوران في كل الاتجاهات توقيًا من حجر غادر»[56].

تنبعث من الاستهلال إشارات الغدر بالشخصية، باستيحاء العتمة، لكن في زمن النهار، بدلالة حركة الطيور، وتستوحي العتمة من امتلاك الشمس على سبيل المجاز شعورا، تنأى به عن مقاربة مجتمعات الأرض في الأسفل، الموظف مفهومًا مكانيًا للرائحة الكريهة الصادرة عن هذه المجتمعات على مبنى الاستهلال، ومن أعمال الشخصيات السلبية على متن الرواية.

ويدل على الغدر توقع العصافير غير الإيجابي في حدث قادم، بدورانها في كل الاتجاهات، نستدل على ذلك من مشهد حوار خارجي، في ثلاث صفحات من ص 51 إلى 54، بين الضابط «سيف» و«علي جبران»، يدور حول كيفية حماية ثائرة، وفيه يبدو إيهام الضابط بإخلاصه في عمله، بإحضاره كلب حراسة إلى منزل زوجها «علي جبران»، وهذا الفعل على غير عادة الضباط،

الذين لا يتركون مكان وظيفتهم إلا لمهمة رسمية، فيكشف المسكوت عنه خيانة المسؤولين للعمل الموكل إليهم، مع معرفة أن القاتل هو الضابط، ومن ثم التشديد على ضرورة الرقابة، وتحري التأهيل العلمي للقائمين على مناصب الدولة، وخدمة أفراد الشعب.

ونستشف الغدر بثائرة، من خلال وصف الراوي شكلها الخارجي وصفًا حسيا، عبر صورة وصفية مجازية، توحي بجمال «ثائرة»، وتأثيره على الزوج والضابط، على النحو الآتي: «فتح الباب وبرزت منه ثائرة ملثمة الوجه، وقد ارتدت فستانا وردي اللون تزين كعبيه الطويلين شرائط الدنتيلا البيضاء، لم تكن معطرة، لكن شدة رائحتها الخصبة كالأرض حين يغشاها المطر فغمت خياشيم كل المتواجدين في المدخل..»[57].

فيثير وصفها الرغبة الأيروسية، كما يكشف الراوي العليم ما في مخيلة الضابط:

قال الضابط سيف وجسد «ثائرة» الفوار بالشباب يرتسم في مخيلته كنزا مسحورا:

«عندي شعور قوي أنكم بتعانوا من مشكلة ما أدري ما هي!»[58].

ومما سبق كان للاستهلال دور الإشارة إلى الغدر القادم ضد الشخصية.

الاستهلال الرابع:

تتنامى إيقاعات الرواية، حتى مقتل ثائرة، والعثور على جثتها، في الجزء رقم 22، يسبق مقاطعه السردية الاستهلال الآتي:

«تدثرت السماء بسحب خفيفة مرتعشة، وأرسلت الشمس المختبئة خلف الأفق شعاعًا باهتًا، فانعكس هذا الحزن شفقًا أحمر، رشحت منه بنايات المدينة وشوارعها وشجرها وترابها، وكأنها ترعف دمًا غامقًا، له صنة مقرفة»[59].

يختزل الاستهلال بصيغته المجازية حدث «ثائرة»، مع إيحاء تدثر السماء، واختباء الشمس بالعتمة، المشيرة إلى وقت الغروب، كما يدل توظيف «الشفق الأحمر»، المجسد حزن

الطبيعة: «فانعكس هذا الحزن شفقا أحمر»، خلال صورة مجازية تتداخل فيها دلالة اللونين الأسود والأحمر غير المبهجة، شاملة فضاء مقتل «ثائرة»، المكون من أشياء المدينة وأركانها.

وتمتد إشارة الاستهلال الوصفي، إلى حدث العثور على الجثة، فتتصل رائحة الصنة ولون الشفق الأحمر برائحة القمامة ولون الدم على الجثة. موظفًا الراوي حاستي الشم والبصر، ليبعث توقع المتلقي فيما سيأتي من حدث «ثائرة» المتجلي في المقطع السردي الآتي:

«اتخذ سكان حارة الحلقوم من إحدى شعاب الجبل مكانًا يسكبون فيه قماماتهم، حتى إذا كثرت أشعلوا فيها النيران، إلى هذا المكان الناتئ، الذي لا يرتاده أحد باستثناء الكلاب والزواحف والهوام، وصلت سيارة جيب مطلية بالأبيض والأزرق، ونزل منها عدد من عناصر الشرطة. تطلع الضابط سيف باشمئزاز إلى جثة مشوهة بلا رأس نهشتها الكلاب تخص امرأة كانت على ما يبدو ترتدي بيجاما نوم وردية، ثم أشاح بوجهه تقززًا من المنظر الموحش. ساط الضابط سيف أكوام القمامة بنظرات مستاءة وسد أنفه متضايقًا من روائحها النتنة، وشعر بأمعائه تتقلقل، وبأنه على وشك التقيؤ»[60].

وتحيل العتمة الواردة في الاستهلال إلى الحرب القائمة بين جنوب اليمن وشماله في المقطع الآتي: «وبعد دقائق سمع صوت طائرات حربية نفاثة تخترق السماء من الجنوب إلى الشمال، ثم تبع ذلك صوت انفجارات مدوية جعلت الأرض تهتز تحت قدميه، وبعد عدة طلقات هجومية، تصدت الدفاعات الأرضية للطائرات المهاجمة وأجبرتها على الانسحاب»[61].

ويمكن عرض نتائجها التي يكشف عنها الراوي، من خلال ما يدور في ذهن الضابط، على النحو الآتي: «تأمل الضابط ما حصل، وأدرك أن الحرب قد قامت بين الشمال والجنوب، وخمّن أنها لن تتوقف حتى تلتهم أكثر من عشرين ألف مقاتل»[62].

فكان للاستهلال وظيفة التمهيد لأحداث ذات أبعاد اجتماعية وسياسية.

الاستهلال الخامس:

تختتم أحداث «ثائرة» بالتحقيق في مقتلها، في الجزء رقم 23، يسبقها الاستهلال الآتي: «غرقت المدينة في الظلام إجباريا؛ بناء على تعليمات مشددة من القيادة العامة للجيش؛ بغرض إخفاء الأهداف العسكرية عن أنظار الطيارين الجنوبيين المشهورين بمهارتهم في التصويب، وكذلك ليسهل على الدفاعات الأرضية رؤية الطائرات المهاجمة والتصدي لها وإسقاطها»[63].

تغرق المدينة في الظلمة على سبيل المجاز؛ نتيجة أوامر سياسية مشددة من القيادة العامة للجيش، بغرض إخفاء الأهداف العسكرية، عن أنظار الطيارين الجنوبيين المشهورين بمهارتهم... إلخ؛ بذا يخرج الظلام من الدلالة الحسية إلى المعنوية، يعزز هذه الرؤية توظيف كلمة «إجباريًا»، الدالة على أن الظلام ليس من المظاهر الطبيعة؛ بل ناتج عن قرار سياسي مهيمن على مجتمع المدينة، إذ يشمل الظلام المعنوي كل الأفراد، بتوظيف المكان فاعلا للغرق مجازًا.

ويحيل ظلام الاستهلال، إلى مدلول الظلم الواقع على زوج «ثائرة» «علي جبران»، ومحاولة إلصاق تهمة القتل به، يبدو ذلك من خلال حواره الخارجي مع الضابط من ص87، إلى ص89. ومما سبق كانت للاستهلال وظيفة التمهيد لأحداث ذات أبعاد سياسية واجتماعية.

الاستهلال السادس:

ليست ثائرة فقط من تعرضت للكوابيس الليلية، فها هي أروى إحدى الشخصيات الرئيسة، تواجه المصير نفسه؛ فتذهب إلى المشعوذ هلال، يسبق عرض حدثها استهلال الجزء رقم 29، على النحو الآتي:

«حين وضعت السماء النقاب على وجهها، أبحرت الحاجة «حسنى» وابنتها أروى في أزقة الحارة متجهتين صوب بيت لم يكتمل بناؤه، يحيط به حوش متنافر الشكل لتعدد المواد التي دخلت في بنائه من بلك وخشب وصفيح وكرتون»[64].

تستوحى عتمة الاستهلال، من خلال وضع السماء النقاب على وجهها، إشارة إلى وقت الغروب، زمن توجه أروى وأمها إلى المشعوذ، بدلالة ظرف الزمان «حين»، وتحيل هذه العتمة إلى إقبال الشخصية واعتقادها بالشعوذة، موظفًا الراوي (الأزقة) مفهوما مكانيا لمرض الشعوذة الاجتماعي، وهي تسلك الأزقة طريقا إلى بيت المشعوذ هلال.

ويعد وصف البيت وصفا غرائبيا، يبعث التوجس؛ تمهيدًا لمدلول الحوار الآتي للاستهلال، بين الشيخ هلال، وأروى وأمها من ص 112 إلى 113، إذ يتداولون أعراض تأزم أروى، و طريقة علاجها بالشعوذة.

ويمتد إيحاء عتمة الاستهلال إلى مدلول غرائبية المقاطع الوصفية الآتية:

- وصف الفضاء المحيط بالمشعوذ وصفًا غرائبيا: «لاحظت (أروى وأمها) وجود مئات من الضفادع مفتوحة العيون تراقبها بصمت، وكأنها مدعوة لحفلة سرية».
- الوصف الغرائبي لمظهر المشعوذ: «انتابت أروى مشاعر الخشية من الشيخ حين لاحظت الشبه الكبير بين عينيه الجاحظتين وعيون الضفادع، وبين الحين والحين كانت تلتفت إلى الباب خوفًا من ضفدعة متعلقة تثب نحوها».
- وصف إجراء الشعوذة، وفيها استغلال الشيخ هذه المهنة؛ للتنفيس عن رغباته الأيروسية، بصوت الراوي العليم القريب من الشخصيات، إلى حد وصف الظاهر من سلوكها، وكشف رغباتها الداخلية على النحو الآتي:

«سكب الشيخ هلال مقدارًا يسيرًا في كفه اليمنى، ثم مسح بها على ساقي أروى الجميلتين المكسوتين بزغب أشقر خفيف، وتأوه رغم إرادته؛ لأنه شعر بمتعة مفرطة في حلاوتها، فلا شيء عنده يضاهي لذة تلمس ساقي فتاة عذراء امتزجت فيها نعومة الأنثى والتكوين العضلي للغلام كأجمل ما يكون»[(65)].

الاستهلال السابع:

وتختتم أحداث أروى بمقتلها والعثور على جثتها، ويسبق أحداثها الاستهلال في الجزء رقم 43 على النحو الآتي:

«كان الشارع يعج ببرك المياه المتخلفة من أمطار الأمس، وواحدة منها بالتحديد كانت حمراء بلون الصدأ، وبقربها رقدت جثة مغطاة ببطانية سوداء»[66].

يؤدي ما في الاستهلال من روائح، ووصف للجثة وظيفة التمهيد لحدث العثور على جثة أروى على متن الرواية، فتلتقي الروائح ولون الصدأ الأحمر، مع رائحة الجثة ولون الدم عليها في المقطع السردي: «وأقبلت سيارة الإسعاف التي شقت طريقها... ونزل منها شرطيان.. ومعهما نقالة، حملا الجثة أولا، ثم دَسَّا الرأس باستعجال بين الكعبين» 148.

ويحيل دال الروائح -أيضًا- إلى جانب اللون الأسود في الاستهلال، إلى عدة قضايا اجتماعية تبرز في المقاطع السردية، ممثلة بالآتي:

أ- تأويلات الناس البعيدة عن الحقيقة تجاه أي جريمة، وهي رؤية خارجية انتقادية من قبل الراوي العليم «تحلق الناس حول الميتة يلفظون بشتى التأويلات، وكان بعضها خرافيًا»، و«توافد المحيطون لتغطية الحدث والتقطوا صورًا وأخبارًا وتصريحات متضاربة، سوف تسمح لهم فيما بعد بتوليف قصة مثيرة لا علاقة لها تقريبًا بما حصل على مسرح الجريمة». 148

ب- الظلم الواقع على شخصية «كبش» باتهامه بقتل «ثائرة»، في الحوار المباشر الآتي: فرد المساعد حاجب الورقة على شفتيه ابتسامة مزهرة قائلا للضابط: الورقة فيها بلاغ رسمي عملته المقتولة أروى يوم أمس الظهر.

انتزع الضابط سيف الورقة متلهفا قائلا: «ما ذكرته هو ضد واحد على ما أظن اسمه تيس، أنت قلت لي إنه كان يراقبها من طاقة الحمام.

الحاجب: اسمه كبش يا فندم»[67].

ج- ادعاء الضابط الحرص على تحري العدل، فأمام تتابع جرائم قتل ثائرة، وأروى، وزبيدة، وعدم وصوله إلى الحقيقة، فإنه يمثل دور الغاضب الثائر، من خلال الوصف المجازي، والحوار الآتي: «دخل مكتبه هائجًا كالثور، وهو يضرب بقبضته كل ما يصادفه في طريقه».

فيخاطبه المساعد الحاجب محاولًا التخفيف عنه: «يا فندم إحنا ما غلطناش، إحنا عملنا بموجب الأدلة التي كانت معانا..»[68].

من هنا كانت وظيفة الاستهلال التمهيد لمدلول الأحدث البارزة على مبنى السرد.

الاستهلال الثامن:

وفي الجزء 33، يعرض الراوي حدث زبيدة، يتقدمه الاستهلال الآتي:

«غطس الأفق في بركة دماء، ومن الجهة الأخرى حزن القمر وأبى الارتقاء، وعلى الأرض سعى رجلان إلى بيت شعبي في طرق الحارة، مهدم وقبيح المنظر يوحي بفقر أصحابه المدقع»[69].

يختزل الاستهلال بصفته المجازية، مدلول أحداث ذات أبعاد اجتماعية، من خلال وصف الأفق المجازي، المشير إلى الغروب، ونشر العتمة بحزن القمر، ورفضه الارتقاء على سبيل المجاز، وامتداد دال هذه العتمة إلى حدث طلب الجزار يد «زبيدة»، وصراع الفقر والغنى، وانتصار هذا الأخير، بموافقة الأسرة (عم زبيدة ووالدتها)، على هذا الارتباط، برغم عدم التكافؤ بين الجزار وزبيدة، من حيث فارق السن، ومستوى التعليم، يؤدي وصف البيت في آخر مقطع الاستهلال وظيفة التمهيد لهذا الحدث، باعتبار البيت محتوى هذا الأخير.

وتمتد إشارات الفقر من وصف البيت إلى مدلول مضمون الوصف والسرد المتداخل بحوار خارجي يتداول فيه الجزار والعم والأم أمر موافقة زبيدة، على النحو الآتي:

- «جلس الجزار متربعًا على فراش إسفنجي رث.

- عم زبيدة الضئيل البنية الذي يبدو رأسه شبيهًا برأس كتكوت مضروب.

- كوم الجزار علب الهدايا المتنوعة الأحجام بوسط الغرفة بطريقة استعراضية مغرية.

- أصابع الجزار لا تكف عن تلمس بذلتها الإفرنجية الأكبر من مقاسه، وربطة عنقه الحمراء الغامقة.

- لفت انتباه أم زبيدة ساعة ذات ميناء ذهبي ضخم، تزين معصم الضيف.

- أخرج الجزار رزمة أوراق مالية من فئة العشرين ريالًا ودسها في كف عم زبيدة»[70].

أخيرًا بدا في النماذج السابقة من الاستهلال توظيف التقاطب المكاني، المكان العالي (السماء، الشمس، القمر)، والمنخفض (المدينة، المنزل، الشارع)؛ لتوصيل مفاهيم مجردة ممثلة في ثنائية: الظالم /المظلوم، الغادر/ المغدور به، السلطة القوية /الأفراد، الخيانة/ الأمانة، الكبت/ الحرية، التي تستشف من إيقاع أحداث الشخصيات على متن الرواية، فبحسب لوتمان فإن «الإنسان يخضع العلاقات الإنسانية والنظم لإحداثيات المكان، ويلجأ إلى اللغة لإضفاء إحداثيات مكانية على المنظومات الذهنية»[71].

علاقة الافتتاحية باستهلالات أجزاء الرواية:

ترتبط الافتتاحية بالاستهلالات التي تبتدئ بها أجزاء الرواية بعلاقة تأكيدية، من خلال إيحاء الافتتاحية بالعتمة: «بدا القمر الذهبي البازغ لتوه وكان الضباع قد نهشت أعلاه فسال نوره المراق على الأرض لونا باهتا..»، من خلال تكرار هذا الإيحاء، بغرض التأكيد في بقية الاستهلالات: «تدثرت السماء بسحب خفيفة مرتعشة..، وأرسلت الشمس المختبئة خلف الأفق شعاعًا باهتًا»، و«بدت الشمس بعيدة أكثر من المعتاد..، وكأنها تنأى بنفسها عن مقاربة المجتمعات الأرضية» و«غرقت المدينة في الظلام.....»، و«حين وضعت السماء النقاب على وجهها، أبحرت الحاجة حسنى وابنتها»، «غطس الأفق في بركة دماء، ومن الجهة الأخرى حزن القمر وأبى الارتقاء».

ومن ثمّ يتأكد ما تحيل إليه هذه العتبات الاستهلالية من مضامين اجتماعية تواجهها الشخصيات منها: الغدر، والظلم، والخيانة... إلخ.

علاقة الافتتاحية بالخاتمة:

الخاتمة هي آخر جزء، ورقمه 51، يعرف فيها الراوي العليم برؤية خارجية سيرة الضابط، عبر تقنية التذكر، على النحو الآتي:

«ساعة الضحى، خرج عظيم الشأن من قسم الشرطة متبخترًا في مشيته جذلًا بما أنجز. وتذكر صباه الباكر، حين كان مشهورًا في قريته بأنه يسرق كل ما يقع في مدى بصره، وما من بيت من بيوت القرية إلا واكتوى بخفة يده، ثم تآمروا عليه جميعًا وقدموا ضده بلاغًا للأمن المركزي بأنه متهرب من الخدمة الإجبارية، ونجحوا في مسعاهم، وتم القبض عليه بعد أيام قلائل، فتخلصت القرية من شره. لكنه بما أوتي من قوة طباع وحذق ومهارة في الحيل، تمكن من أن يبز زملاءه المجندين في خدمة القادة، والقيام بتلك الدسائس التي يعجزون عن القيام بها، ويحتاجون لمن يفعلها خفية بالنيابة عنهم. وبهذه الأساليب الملتوية أمكنه أن يترقى في سلك الشرطة، محققًا النجاح تلو النجاح حتى آل إلى ما هو عليه اليوم من رتبة رفيعة ومنصب جليل، رغم بداياته المتواضعة، وعدم حصوله على تأهيل حقيقي من أي أكاديمية للشرطة.

تذكر تلاعبه الحاذق بالأدلة الجنائية، وكيف قام بتوصيل سائله المنوي بدلا عن سائل منير إلى المعمل الجنائي، حتى أن «منير» نفسه آمن بصحة الاتهام الموجه إليه. ضحك من أعماق قلبه، ودمدم بصوت مسموع: أنا تفوقت على إبليس، اتجه إلى حراج سوق الحلقوم وتمشى على مهل بين الحوانيت.. وبحث بدأب وصبر عن حاجته، وبعد عنت شديد عثر على حقيبة جلدية حمراء كبيرة ..، فتشها فوجد ملصقًا مكتوبًا عليه "ثائرة عبد الحق محمود" بخط المرحومة.. دفع ثمن الحقيبة دون مساومة، وقد فتنته هواية جمع تذكارات تخص أولئك الناس الذين تدخل بطريقة فجة في أقدارهم»[72].

تبدو خيانة الضابط لعمله، بقتله ثائرة وأروى وزبيدة، امتدادا لسيرته الماضية، التي يكشفها الراوي العليم بقوله: «جمع تذكارات تخص أولئك الناس الذين تدخل بطريقة فجة في

أقدارهم»، مؤكدة ما في الافتتاحية من الإيحاء بالعتمة، وفي ذلك يرى جيرار جينيت أن «الاستهلال البعدي أو الخاتمة مؤكدة حقيقة الاستهلال القبلي»[73].

الخاتمة والنتائج:

لقد توصل البحث إلى عدد من النتائج، منها:

- يمثل العنوان عتبة نصية لا يخلو منها مؤلف، على عكس العتبات الأخرى كالاستهلال والإهداء وغيرهما، التي قد تغيب أو تحضر في العمل الروائي.
- يعمل الأسلوب الساخر في رواية «حمار بين الأغاني»، على تشويق المتلقي إلى أحداث الرواية.
- يمثل العنوان رسالة لغوية، تحدد مسار القراءة.
- مثلت مفارقات الأغاني من التسلية الظاهرة إلى الألم الخفي، عتبة نلج بها إلى النص؛ للكشف عن المسكوت ذي الأبعاد الاجتماعية والسياسية.
- تشير أغاني العنوان إلى نقيض مدلولها المتمثل في عنف أحداث الشخصيات.
- يفتح الغموض وعدم المباشرة في صياغة العنوان والاستهلال آفاق التوقع، ولا يحصران المتلقي في بؤرة المعنى والدلالة الواحدة. كما تمكن هذه الصياغة من اشتراكهما في الإحالة إلى المضامين نفسها.
- تختزل عتبة الاستهلال بصيغتها المجازية الحدث وتمهد له.
- تجتمع استهلالات أجزاء الرواية حول رؤية واحدة معتمة، تبعًا لماهية أحداث الشخصيات.
- يشير إيحاء الاستهلال بعتمة الغروب، إلى أفول حياة ثائرة وأروى وزبيدة خلال أحداث الرواية.
- تغاير صيغ الاستهلال وتراكيبه مع صيغ مقاطع السرد يعمق الدلالة.
- يعد إيحاء الافتتاحية بالعتمة امتدادا للمعاناة التي تتوارى خلف عتبة العنوان.
- للافتتاحية علاقة تأكيدية بالاستهلالات الأخرى، من خلال تكرار هذه الأخيرة إيحاءَ العتمة الصادرة عن الافتتاحية.
- علاقة الخاتمة بالافتتاحية (الاستهلال القبلي)، علاقة تأكيدية.

الهوامش و الإحالات:

(1) عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت- من النص إلى المناص، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008م، ص44.

(2) عزوز علي إسماعيل، عتبات النص في الرواية العربية- دراسة سيميولوجية سردية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 2013م ، ص 46.

(3) عبد الحق بلعابد، عتبات، ص44.

(4) جميل حمداوي، السيموطيقيا والعنونة، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، وزارة الثقافة، الكويت، العدد 3، 1997م، ص9.

(5) بسام قطوس، سيمياء العنوان، دار الثقافة، الأردن، ط1، 2001م، ص37.

(6) عبد الحميد هيمة، علامات في الإبداع الجزائري، دار هومة، الجزائر، ط1، 2000م، ص64.

(7) عبد الحق بلعابد، عتبات، ص87.

(8) المرجع نفسه، ص60.

(9) صدوق نور الدين، البداية في النص الأدبي، دار الحوار. سوريا، ط1، 1994م، ص69.

(10) المرجع نفسه، ص 71.

(11) عبد الحق بلعابد، عتبات، ص112.

(12) المرجع نفسه، ص116.

(13) عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص البنية والدلالة، منشورات الرابطة، المغرب، الدار البيضاء، ط1، 1996م، ص 32.

(14) المرجع نفسه، ص 32.

(15) ياسين النصير، الاستهلال- فن البدايات في النص الأدبي، دار نينوى، سوريا، دمشق، ط1، 2009م ، ص24.

(16) أبو الفضل أحمد بن محمد بن إبراهيم النيسابوري، مجمع الأمثال، تحقيق محمد محيي الدين، دار المعرفة، لبنان، بيروت، 1 / 417، 283.

(17) عباس حسن، النحو الوافي، آوند دانش للطباعة والنشر، ط1، 1425هـ. 2004م، ص 199.

(18) رولان بارت، النقد البنيوي للحكاية، ترجمة: أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1988م، ص131.

(19) نبيلة إبراهيم، فن القص- في النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، القاهرة، د. ط، د. ت، ص 202.

(20) أمينة رشيد، المفارقة الروائية والزمن التاريخي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج 11، العدد الرابع ، 1993م، ص 143.

(21) وجدي الأهدل، رواية حمار بين الأغاني، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، سلسلة آفاق عربية، ط: 1، 331، ص4.

(22) المصدر نفسه، ص 54.

(23) المصدر نفسه، ص54.

(24) المصدر نفسه، ص 23.

(25) نفسه، ص 99.

(26) نفسه، ص 173.

(27) إنريكي أندرسون إمبرت، القصة القصيرة- النظرية والتقنية، ترجمة: علي إبراهيم علي منوفي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، د. ط، 2000م، ص328.

(28) وجدي الأهدل، حمار بين الأغاني، ص 83.

(29) نفسه، ص 147.

(30) نفسه، ص 173.

(31) نفسه، ص 14.

(32) نفسه، ص 23.

(33) نفسه، ص 36.

(34) نفسه، ص108.

(35) نفسه، ص 117.

(36) نفسه، ص 117.

(37) نفسه، ص 41.

(38) نفسه، ص 121.

(39) نفسه، ص 139.

(40) نفسه، ص59.

(41) نفسه، ص 85.

(42) نفسه، ص 86.

(43) نفسه، ص 117.

(44) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي- الفضاء، الزمن، الشخصية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990م، ص111.

(45) بول ريكور، نظرية التأويل الخطاب وفائض المعنى، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2006م، ص90.

(46) ينظر: توفيق فائزي، الاستعارة والنص الفلسفي، دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، ط1، 2016م، ص224.

(47) عبد الملك أشهبون، البداية والنهاية في الرواية العربية، رؤية للنشر، القاهرة، ط1، 2013م، ص 104.

(48) وجدي الأهدل، حمار بين الاغاني،ص3.

(49) عبد الملك أشهبون، البداية والنهاية، ص71.

(50) وجدي الأهدل حمار بين الأغاني، ص3.

(51) نفسه، ص4.

(52) نفسه، ص5.

(53) نفسه، 49.

(54) نفسه، ص49.

(55) نفسه، ص49.

(56) نفسه، ص51.

(57) نفسه، 53.

(58) نفسه، ص55.

(59) نفسه، ص 84.

(60) نفسه، ص 84، 85.

(61) نفســـه، ص85.

(62) نفسه، ص85.

(63) نفســـه، ص86.

(64) نفسه، ص111.

(65) نفسه، ص114.

(66) نفسه، ص148.

(67) نفسه، ص 149، 150.

(68) نفسه، ص 149.

(69) نفسه، ص 121.

(70) نفسه، ص 121، 122.

(71) سيزا قاسم، بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مهرجان القراءة للجميع، القاهرة، د.ط، 2004م، ص104.

(72) وجدي الأهدل، حمار بين الأغاني، ص177، 178.

(73) عبد الحق بلعابد، عتبات، ص112.