بسم الله الرحمن الرحيم

سوداوية الحكي الأنثوي وخطاب الرّواية الجديدة

(ممرات للفقد: قراءة في النص الموازي)

د.محمد سيد علي عبدالعال

أستاذ الأدب العربي المساعد بكلية الآداب بالعريش

مقدمة: لاحظ الباحث بعد استقراء عدد غير قليل من الروايات النسوية الجديدة، سيطرة النزعة السّوداويّة عليها، تعبيرا عن انكسار الذات، وهشاشة العالم من حولها؛فتجلت في الحكي، والخطاب، بصور متفاوتة، في كثير مما وقفتُ عليه من سرودهنّ؛ولذا يأتي سؤال هذا البحث :كيف تجلّت هذه النزعة السوداويّة في الحكاية من خلال الخطاب الأنثوي في الرواية الجديدة ؟

تتخذ هذه الدراسة لنفسها؛إثباتًا لفرضيتها،منهج قراءة النص الموازي لرواية هويدا صالح"ممرات للفقد"[١] بوصفها نموذجًا دالًّا على السرد النسوي الجديد المشار إليه.يتوقّف أمامها البحث كاشفا عن تجليّات هذه النزعة في الحكي والخطاب من خلال مقاربة النص الموازي، وما يطرحه من تأويلات تشتبك مع المبنى الحكائي، وتفض مغاليقه؛فالأمر كما قال آلان روب جرييه(١٩٢٢م-)أحد أهم منظري الرواية الجديدة ومبدعيها:"إن ما يطلبه المؤلف من القارئ ليس استقبال عالم كامل ممتلئ مغلق على نفسه، بل بالعكس إنه يسأله أن يسهم في عملية الخلق،وأن يخترع بدوره العمل الذي يقرأ،والعالم أيضا،وأن يتعلم بهذه الطريقة أن يخلق حياته هو"[٢]وهذا ما تسعى هذه القراءة إلى تحقيقه.

تمهيد: يحسن بنا،بداية،أن نحرر مصطلحات هذا البحث قبل الولوج في منعرجاته، ومنعطفاته، التي تصب جميعها في مجرى الإجابة عن سؤال البحث المطروح.

السوداويّة(Melancholia) نسبة إلى السوداء؛وهي في الأساس خليط أسود، يصف به قدامى الأطباء عكر الدّم الطبيعيّ، ثم صارت تطلق في علم النفس على نزعة الحزن العميق المزمن، المصحوبة بالتشاؤم والأرق.وانتقل هذا المعنى إلى الأدب، حاملا معنى التّلذّذ بالحزن المتولّد

من السّعادة الماضية، وذكريات الطفولة.وارتبط بالأحلام المجهضة، وعذابات الروح والجسد؛[٣]فالسوداويّة، إذًا، لون من إحساس حزين بالفقد إثر فجيعة مؤلمة تفجع الإنسان فيما يفقده من حميم، يعزّ عليه فراقه، أوما يتعرض له من نكبات،ومواقف، تثير في نفسه ألما، وتترك في قلبه جراحا لا تندمل،[٤] وإحساسًا بالفقد لايزول.هذه الرؤية، إذًا، موقفٌ فكريٌّ،وإبداعيٌّ، يسيطر على النفس الإنسانية التي تحوّلت فيها مشاعر السعادة والأمل إلى حَمل كاذب، يزيد من ثقل الشعور باليأس، وبخاصة الأنثى؛بوصفها رحمًا حاويًا للبشريَّة[٥]، وحاضنًا لآمالها، وانكساراتها.

وقد عرف السّرد النسوي العالمي مجموعة من الساردات اتّسم إبداعهنّ بالسوداوية؛كالإنجليزية سارة كين(١٩٧١-١٩٩٩م) التي برزت عندها هذه النزعة، وانعكست على سردها في الخطاب والحكي، وتتجلى في تركيزها على آلام الجسد، وعذابات الروح، ومهاجمة الموت لشخصياتها.

وأوصلت السوداويةُ الإنجليزيةَ كريستين أنجو(١٩٥٩م-) إلى رؤية الدّم في كل شيء حولها.

وإن نحت بعد ذلك منحًى إيجابيّا بعد تجربة الأمومة التي حوّلت نظرتها نحو الحياة؛فإن سرودها السابقة اتشحت بالسوداوية؛كما لزمت سرد الفيتنامية ليندا لي(١٩٦٣م-) وانعكست على الخطاب والحكي. [٦]

وترجع الناقدة الفرنسية نانسي هيوستن(Nancy Huston ١٩٥٣م-) سيطرة السوداوية على هؤلاء الساردات، وغيرهنّ، إلى مجموعة من الأسباب؛منها:ولادتهنّ في بلدان تستثير التناقض الوجداني، وصور القمع الذي قد تتعرض له الأنثى في الطفولة بطرق سادية متنوعة؛كالتمييز الذكوريّ، والتحرش الجسدي السائدين في كثير من المجتمعات، وكافة الممارسات السلبية التي تسبب للأنثى التعاسة، وبخاصة مراحل التحول البيولوجي، وما يلحقها من أذى جسدي، قد تستتبعه تجارب فاشلة في تحقيق

غرائزها الجسدية، وأشواقهاالروحية في الزواج والأمومة، فضلا عن الأسباب الوجودية والشخصية، وفجائع الإنسانية المتكررة والمتتابعة التي تؤكد فجيعتها، وتوجه نظرتها إلى السوداوية؛وهوما نجد أصداءه في سرودهنّ؛[٧] فظهور الرؤية السّوداوية في كثير من رواياتهنَّ ردّ فعلٍ للواقع المتهرئ الكارثي الذي يعيشه إنسان عصرنا الحالي، بوصفه الأكثر سوداويّة من حيث الحروب، والنزاعات، والفتن، والنوازل، والكوارث الطبيعية والبشرية.

وتسعى بعضهن، كما صرحنَ، إلى الاستشفاء بالسرد من خلال البوح الأسود؛إيمانا منهنّ أن الأنثى التي تملك رحمًا قادرًا على ولادة آباء الرواية، وحليبا أبيض لبناتها العظماء، تمتلك حبرا أسود، تسرد به مأساتها، ومأساة من أنجبت، [٨] بالإفاضة الحميمة للورق في سرد جديد، يتسم بالعفوية والبوح المجروح [٩] مع ملاحظة أن المرأة حين تكتب ذاتها تلخّص في الوقت نفسه تجربة الأنثى عامة والشرقية خاصة، ليس هذا فحسب،بل قد تختزل حكاية الأمة كلها في حكايتها[١٠]؛ كما سيتضح في نموذجنا الدال.

الرواية الجديدة(Anti Novel): لا يقصد بهذا المصطلح الروايات التي صدرت حديثا[١١] أو الحديثة التي تشكلت عند جيل الستينيات[١٢]،ووُصفت بالحساسية الجديدة تارة، وبالتجريبية تارة أخرى، [١٣]واصطلح عليها،أيضًا،بالجديدة،واتخذت من رواية "تلك الرائحة"لصنع الله إبراهيم انطلاقة جديدة للرواية العربية [١٤] إذًا فمن الخلط المنهجي النظر إلى مصطلح الرواية الجديدة،هنا،أنه مجرد امتداد لهذا الاتجاه،أو إعادة إنتاج للرواية التي وصفت،أيضا،بالجديدة في الستينيات؛ [١٥]وذلك لاختلافها اختلافا جوهريّا عنها؛بوصفها تحولا عن الرواية التي تحتفي بالأحداث والشخصيات والحكاية والحبكة؛فالرواية الجديدة،المصطلح عليها هنا، حكيٌ مباين، وخطاب مخالف، منشغل بحكيه السيري، وخطابه الذاتي، بعيدا عن بيت الجد، وحكايات الجدات من سدنة السرد التقليدي؛ أي الذين رسخوا

التقاليد الروائية النمطية، حتى سمي هذا السَّرد الجديد بالرواية البيضاء، والخالية، والمضادة(AntiNovel)[١٦] فلم تبق الشخصية شخصية بالمعنى المعروف؛ بل صمت عنها أذنيها، وأغمضت عينيها؛فلم تلتفت إليها، وكأنها سعت سعيا إلى تغييبها، أو إغماضها وتشويهها، والتقليل من قيمتها.ولم يعد المكان السردي مكانا؛فلم تشغل نفسها بوصفه وتحديده، ولا الزمان زمانا؛فقد تشظت بنية الزمن فيها، ولا الحدث هو الحدث الذي يقوم على فعل الشخصيات، ويرتبط بها، وما يتبع ذلك من الحبكة والصراع.

وتظل اللغة هي مغامرتها الكبرى؛فلغة الرواية الجديدة معذّبة، حائرة، مرقت من جلدها الطبعي؛فصارت ممزقة الإهاب، مضطربة البناء بوعي فنّي مقصود؛وهكذا لم يبق شيء مستقرٌّ مما عرفناه في الرواية الحديثة.[١٧] وبينما تذهب كاثرين هيلر إلى أن الرواية احتفظت بالنموذج الخطي المرتّب في شخصياتها، وأحداثها، بعيدا عن الفوضى المحيطة بها؛لأنّ مؤلفيها ابتعدوا بماديتهم التي تنتمي إلى عالمنا عن عالم الشخصيات والأحداث، التي تنتمي إلى عالم الخيال؛ يذهب كثير من المفكرين والنقاد إلى أن علم الحركة اللاخطي قد انعكس على النموذج الإبداعي؛ فلم يعد خطيّا، ولا نموذجيًّا، بل سيطر عدم الاتساق على رواية ما بعد ما بعد الحداثة؛بوصفها عالما موازيا للعالم الذي تحكمه الفوضى.[١٨]

اختلفت الرواية الجديدة،إذًا، اختلافًا واضحا عن الرواية الحديثة على مستوى الحكي والخطاب،والدلالة بوصفها المكون الثالث في القص الروائي، واختلفت،أيضا، في المناص.وأكدت نظرة القائلين بأنها أكثر الأنواع الأدبية اقترابا من طبيعة الأنثى، التي خُلقت لتروي[١٩] في مقابل شعار الرجل الذي رفعه ماركيز"عشت لأروي"[٢٠]حتى قرّر الناقد جون فاولز(John Fowls)أنّ الرواية أنثويّة أكثر منها ذكوريّة. [٢١]

تجلت الرؤية السوداوية في الرواية النسوية العربية الجديدة، وفي سرد الألفية الثالثة بصورة أوضح؛نتيجة لما يعيشه الإنسان العربي من تحولات عمقت مأساته على جميع المستويات؛فصار يعاني من مواجهات غير متكافئة مع الأحياء،والأشياء، والأحداث على حدّ سواء؛مما أطَّر رؤيته السوداوية للوجود ردَّ فعل للخيبات؛الشخصية،والعامة،المحيطة به من كل جانب،وصار هذا اللون من الكتابة صيغة خطابية في حد ذاتها؛ومن خصائص حكيها المميزة معاناة الشخصية العربية التي تشذَّرت؛نتيجة شعورها الحاد بالاختناق، والهزات الداخلية التي تنحدر بها نحو الفقد،(٢٢)وبخاصة السّاردات اللائي تجلّت عندهن هذه النّزعة في أشلاء الوطن العربي. ويمكننا أن نلحظها، بنسب متفاوتة،عند أمينة زيدان، وهويدا صالح، ونهلة كرم في مصر،ولطيفة الديلمي، وعالية ممدوح في العراق، ومها الحسن في سوريا، وعلوية صبح، وجنى فواز، وبسمة الخطيب في لبنان، وفاتحة مرشيد،وزهور كرام،وزكية خيرهم في المغرب، وآمال مختار في تونس، وبدرية البشر في السعودية، وبثينة العيسى في الكويت،وجميلة عمايرة في الأردن، وغيرهنّ كثيرات.ولعل الأنثى الساردة كانت أكثر إحساسا بهذه السوداويّة؛لما تتسم به من عاطفة حادة، جعلت النكبات العامة والخاصة تمزقها جسديّا وروحيّا جراء فجيعتها في وطنها، وأبيها، وزوجها،وأخيها،وولدها، فضلا عما تجده من عنف ذكوري غير مبرَّر، وتهميش موروث لم تستطع الحضارة الحديثة ولا ثقافتها المميزة،وما تسنمته من مراكز مهمة أن تنقذها منه،أو تقلل من حدته، إلا في حالات نادرة، سرعان ما ينكشف بعدها ضعفها، وزيف ما وصلت إليه، وسطحيته متى ما تعرّضت لهزة عنيفة، وما أكثر الهزّات التي تواترت على قلب المرأة العربية المعاصرة وروحها! إنه الإحساس بالفقد؛مما جعلها تصرخ طالبةً، على حد

قول مها الحسنّ:"تعويذة للرحم" [٢٣] وبتعبير هويدا صالح:"تعويذة لرحيل قادم،وفقد محتوم". [٢٤]

<u>النص الموازي/المناص</u>(Paratexte):أولت الدراسات والأبحاث السردية،الحديثة خاصة، اهتماما بالغا بالنص الموازي؛العتبات(Seuils) باصطلاح جيرار جنيت(Gérard Genette)الشائع، أو هوامش النص باصطلاح هنري ميتران (H. Mitterand)، أوما يجمعه (شارل كريفل Ch. Grivel) في دراساته للعنوان بصفة عامة؛وهو ما يمكن اختصاره اصطلاحيا بالنص الموازي (Leparatexte) أو(Laparatextualité) بما أثاره من اضطراب في الترجمة، وما أثاره من لبس.ومع إنكار بعض النقاد أن اليونان والعرب توقفوا أمام النص الموازي، يرى آخرون أن لهم جهدا،لا يجحد في ذلك؛حين أشاروا إلى أهمية التصدير ،والتختيم، والتقديم، إشارات مهمة. [٢٥] وعلى كل حال فالنص الموازي عتبات مباشرة تحيط بالنص من الداخل والخارج، تحاوره، وتفسره، وتضيء ما غمض من جوانبه، وما أشكل أو التبس على القارئ، وهو مع ذلك نص مستقل يتسم ببنيته الخاصة، ودلالاته المتعددة، ووظائفه المختلفة.[٢٦] ويجيب عن أسئلته؛بوصفه جزءا مركزيا في النص، ونواته التي حولها يدور ؛[٢٧] فالرواية عمل فني متكامل، وليس مجموعة من العناصر المنعزلة أو المنفصلة. وكما أنّ دور المبدع هو توزيع عناصر سرده بحساسيته الخاصة؛فإنّ دور القارئ هو القيام بجمع شتات هذه العناصر، التي يظن أنها متمايزة لقراءة النص بشكله المتكامل.[٢٨]

تهتم هذه القراءة،إذًا، بالعتبات؛بداية من الغلاف، والصورة التي عليه، والعناوين الخارجية والداخلية؛الأصلية والفرعية، واسم الساردة، والإهداء، والمفتتحين، والتعليقات، والألوان، والخواتيم النصية، والتناص، والمتياقص.وهي علامات بارزة لمقاربة النص بنظرة شمولية كاشفة؛لتجيب

فـي النهايـة عـن سؤالها:كيف تجلـت الـدلالات السـوداويّة فـي روايـة"ممرات للفقد"؟

في الإجابة عن هذا السؤال نحاول قراءة المناص المتفاعل بالقطع مع مستويات شبكة القراءة؛حتى تتجلّى لنا هذه الدلالات داخل السرد؛لامتداد شبكة القراءة من القراءة الشكلية، إلى القراءة الداخلية، والقراءة الخارجية؛و قد قسم بعض الباحثين شبكة القراءة للنّصّ السّرديّ إلى:

أ- شكليّة(المناصـيّة): وهـي العتبـات Paratexte؛فلكـل نـص وظيفـة أيقونيّة(الغلاف، العناوين؛ الأساسية والفرعية، اسم الكاتب، الإهداء، المقدمة، صورة الغلاف، الصور والرسوم، الفواتح النصية، الخواتيم النصية) بمقاربات سيميائية، وتداولية، وشعرية، وسردية.

ب- داخلية(نصـيّة): الفـواتح والخواتيم(جملـة البـدء والختام؛مفتـاح السـرد وانغلاقه).

-البنية العامة للنوع(علام بُني النص؟على الأسطورة /لوحة/نص آخر).

- البنية السردية(الزمن، الفضاء،موقع الرواية من الحكاية، التبئير).

-البنية الخطابية والأيديولوجيا(ما معنى الحكاية؟).

ج- قـراءة خارجيـة: خـارج مجـال النص:(التنـاص، البيوغرافيـا، السوسـيو تاريخية). (٢٩)

ينطلق هذا البحث من النص الموازي، ولا يعني ذلك أنه يقف عند الدراسة الشكلية، ولا يتجاوز العتبات، بل المناص نقطة الارتكاز التي ينطلق منها ليدلف إلى الخطاب،والحكي، إيمانا بأن النص الروائي نص مفتوح، يمتح من نصوص أخرى، متجاوزا نظرية النوع الأدبي، بل الجنس الأدبي، وهو ما يتطلب قراءة تناسب هذا الطرح.

١- **<u>خطـاب الغـلاف/ المنـاص النشـري</u>**: غـلاف الروايـة هـو المنـاص الافتتاحي الخارجي الذي يسمى مناص الناشر، ويتمثل في تلك الإنتاجيات

المناصية التي يقوم بها الناشر، أو يتحمل الجزء الأكبر من مسئوليتها، وتتمثل في نوع التجليد، وكلمته ،إن وجدت، والإشهار؛وهو ما يسمى المناص النشري، ويشترك في مسئوليته الجهات المتعاونة مع الناشر من مسئولي السلاسل، والفنيين المشاركين في إنتاج العنوان.[٣٠] وقد لفت ميشال بوتور (MichelButor) في بحثه الرائد عن الرواية الجديدة النظر إلى أهمية الغلاف، ودوره في تشكّل العمل الأدبي ومجرى الخطاب.[٣١]

وتقع على السارد،أيضًا،المسئولية عن الغلاف سواء بالاقتراح، أوالمشاركة، أوالاختيار، أوالإقرار؛مما يجعل للغلاف أهمية عظمى في تأطير السرد، وتقريب رؤية السارد، أوالإيحاء بها؛فعبر عتباته يبدأ التأمل، والتأويل، وسبر الأبعاد الفلسفية، والفكرية، والنفسية، التي يضمرها السرد قبل الولوج إلى عالمه، وبعد الولوج إليه، أوالانتهاء منه.ويمكننا العودة تارة أخرى بنظرة أكثر عمقا وتركيزا للربط بين المناص والمبنى الحكائي، بل المتن الحكائي أحيانا، والعلاقة بينه وبين فلسفة الرؤية في السرد من خلال قراءة أكثر انفتاحا على النصّ؛[٣٢]وهو ما استثمره علماء السرديات، بوصفه محيط النص السردي الحاوي لمضمونه بين دفتيه، والدال على الحكي من خلال فضائه، وتصميمه؛ بوصفه فضاء محوريّا يحمل الفضاء النصي دلاليّا ورمزيّا عبر أيقوناته البصرية والدلالية والسيميائية. فلم يعد الغلاف مجرد لوحة جميلة، بل صار محمَّلا بشتى المقاصد والمضامين، وتجاوز الأمر إلى فهم الدلالات الخطابية للنص؛إذ صار محيطًا فنيًّا ينافس المتن السردي في توليد الأبعاد الدلالية للسرد؛ فعتبة الغلاف هي العتبة الكبرى التي تضم العتبات الصغرى؛ بوصفها نصًّا موازيًا للسرد الداخلي كله، وهوية مميزة للمتن، وواجهة توجه القراء بداية، قبل أن يكشف تناصاته الداخلية مع الخطاب والحكاية مستثمرًا رحابته وامتداده عبر الأجناس الأدبية وخارجها،[٣٣]حتى صار من المستبعد أن يستغني المتن عن هذه العتبة

النصية التي تحوي في طياتها عتبات توازي في قيمتها البلاغية والإبلاغية قيمة المبنى السردي؛فهي بوابته الأولى وممراتنا إلى الفهم، ولذلك تستأهل منّا المعايشة الحميمة، والنظرة المتأنية العميقة؛فعليها تتمظهر العتبات الأخرى؛كالعنوان، وكلمة الناشر، وتقريظات النقاد، أو قصاصات من مقالات، أومعارك نقدية، أوترشيح لجائزة كبيرة، أورقم الطبعة، والصورة، والألوان المختارة، وأنواع الخطوط؛ بما تحمله من خلفيات مجازية، وحمولات فكرية، ومدلولات رمزيّة. (34)

تتشكل لدى المتلقّي،إذًا، رؤية النص من خلال الغلاف، وما يحمله من سيميائية النوع الأدبي، واسم المؤلف، والعنوان، والعلامات غير اللغوية؛كالصور، والرسوم، والرموز ؛ليتحاور البصري مع اللغوي في تشكيل السرد، وتبئيره، (35)، وتشفيره، فقد رأى العلماء أنَّ التواصل عبر اللغة(Verbal Communication) لا يمثّل إلا أربعين بالمائة فقط من التواصل، في حين يمثل التواصل غيراللغوي(Nonverbal Communication) (36) بقية النسبة. وذهبت بعض الدراسات إلى أن العلامات البصرية تمثل خمسة أضعاف الأثر الذي تحمله العلامة اللفظية تقريبا؛(37)ولذا فعتبة الغلاف بما تحمله من أيقونات هي الأقدر على تمرير الخطاب الوجداني والنسق الثقافي، متى نجحت في ذلك.

يمثل الغلاف،كما تقدّم، تجسيدا للحكي، أو ترجمة له، أوصورة موازية للنص الروائي، حتى عنونت مها حسن إحدى رواياتها بـ"لوحة الغلاف"، وجعلت هناك عنوانا جانبيا داخل صورة الغلاف المختارة بعناية"جدران الخيبة أعلى". (٣٨)وللحقيقة، أعترف أنه ربما جاءت قراءة الغلاف خبط عشواء،أو ضربا من نباهة القراءة، ما لم تشتبك مع المبنى الحكائي، وتدلل على مدى صحة توجهها، وبخاصة في الرواية الجديدة، وما تتسم به من تذويت

السرد؛ولذا يفرض علينا السؤال الملحّ، هنا: ما العلاقة بين الغلاف والمضمون الحكائي؟

١/١ :<u>عتبة المؤلف الحقيقي وتذويت السرد الجديد</u>:تعد عتبة المؤلف من أهم عتبات الغلاف، والنص كله؛ فعتبة السارد/الساردة هي التي تحدد هوية المؤلّف، وتميزه أدبيّا وثقافيّا، وإشهاريّا، وتميز النصَّ عن نص آخر، يحمل العنوان نفسه؛ [39]فاسمه وحده كفيل بتقبل العمل أو رفضه، وتحديد نسبة هذا القبول أو الرفض، كما يشع من حوله هالات تنبئ بأيديولوجية النص، وطريقة بنائه الخاصة، باستدعاءأعمال السارد/الساردة الأخرى تلقائيًّا، أوما يتصل بها، ولاسيما في حالات الانتماء الفني، أوالفكري.

ذهبت توجهات بعض المبدعين، والنقاد من أمثال مالارمي(Mallarme)، وفاليري(PaulValéry وبروست(Proust) إلى أن أي لجوء للتفتيش في هذه العلاقة هو محض خرافة، مبالغة منهم في التشويش على العلاقة بين السارد وسرده، وانتهى الأمر إلى ما عرف بموت المؤلف.[40] وأيًّا كانت هذه الآراء، وأيًّا كان أصحابها؛فالمؤلف، لاشكّ، هو صاحب النص، وكاتبه، والمسئول الحقيقي عنه؛فهو موجود في نصه، بشكل من الأشكال:السيرية، أوالسوسيولوجية، أوالنفسية، عن وعي، أوبغير وعي.إنه وحدة تجميع الخطاب وتوليفه؛ولذا نحتاج، أحيانا، إلى معرفة سيرته وانتمائه الاجتماعي، والثقافي، والفكري للوقوف على تحولات الخطاب، وفراغات الحكاية، ومدى توفيقه وإخفاقه، فمملكة المؤلف مازالت شديدة القوة. [41]من هنا جاءت أهمية عتبة السارد في تداولية الخطاب بوصفها المحور الأول الذي يحاور أفق انتظار القارئ، ويوجهه في استكناه خطاب السرد وحكايته، والتنبؤ بالبنى الأسلوبية، والجمالية والتداولية.ويرتبط اسم المؤلف،عادة، بسرده ارتباطا جدليّا ودلاليّا،وهو كفيل بأن يمنح النص شرعية أو العكس.[42]وعليه؛فلم يعد تنسيق اسم المؤلف، والخط الذي يكتب به،ولونه،

ومكانه على الغلاف مجرد شكل جمالي، بل علامات كاشفة عن الذات المبدعة، ومكانها في النص، ومقدار اختراقها له، وحضورها فيه. [٤٣]وعلينا أن نقرأ هذه المؤشرات، بالطبع، في ضوء المبنى الروائي؛ بوصفها وحدة واحدة، أونصًّا موازيًا له.

يأتي اسم الروائية هويدا صالح في الجزء العلوي من الغلاف متقدما عنوان الرواية، وأيقون النوع الأدبي الذي ينتمي إليه النص؛مما يشي بأنها تحتل موضعا بارزا في النص.وكتب اسمها مجردًا من الألقاب، مع حرصها على اللقب العلمي في كتبها ومقالاتها؛[٤٤] مما يؤشر إلى أن المراد،هنا،الأنثى الساردة التي تبدع تجربتها، وليس الساردة التي يشتبك لقبها العلمي أو الوظيفي في السرد؛كما نرى في كثير من السرد النسائي. [٤٥]ويثير اسمها الأنثوي، تلقائيّا، ذهنية القارئ العربي إلى قضايا الجندر، ويوجهه إلى توقع طرح قضايا المرأة، منتظرًا أن يوافق النص أفق توقعه، أو يخيبها، نسبيّا، وبالفعل يوافق النص أفق التوقع إلى حدٍّ بعيدٍ؛فالشخصيات كلها نسوية، ولا يأتي الرجل إلا ظلًّا شاحبًا في خلفية مشاهد الرواية الأنثوية الخالصة.

ازداد اهتمام النقاد الحداثيين بخصوصيات الخط؛خط العنوان خاصة، ليس بوصفه معطى بصريا فحسب، بل علامة دالة تتضمن وظائف معينة، تتصل بمستويات من التركيب والتعقيد، بمقدار ما في هذا الخط من أبعاد دالة؛ سواء أكان على مستوى الحجم،أم اللون،أم النوع. [٤٦]

يأتي اسم الساردة باللون الأبيض بخط أكبر من أيقونات الغلاف الأخرى، ودون خط العنوان، في وسط الغلاف على خلفية سوداء قاتمة، بما يؤشر إلى امرأة تحمل روحا نقية في واقع سوداوي، تحيط بها الظلمات من كل ناحية.وكتبت كلمة "رواية" تحديدًا للنوع الأدبي باللون الأبيض الذي كتب به اسم الساردة في وسط سواد لوحة الغلاف، بعيدا نسبيّا عن صورة الفتاة

الضعيفة الواهنة النائمة على سواد الصفحة.وكأن هناك ضوءا خافتا متوهَّما بعيدا عن الفتاة في آخر النفق/أسفل الغلاف، ولكنه محاط أيضًا بالسواد؛فالأمل خافت، يشبه سرابا خادعا، يدهمه الظلام من كل ناحية؛يسبقه، ويعقبه. إن كل ممرات الخروج ستئول حتما إلى السواد/الظلمة الحالكة/الفقد.

الذات، إذًا، متصدرة الغلاف بخط كبير، يتوافق مع هذا السرد الملتبس، الذي يصعب فيه، حقيقةً، التغافل عن التعالق الواضح بين سيرة الساردة، وسردها، مع كل محاولات التشويش التي مارستها:"ما غفلت عنه الكاتبة ورصدته الأخرى". [٤٧]إنه تذويت تام للكتابة، وملء لفجوات السردي والسيري في الوقت نفسه. وتستمرّ المراوغة بين الأنا الواعية/الساردة الحقيقية، والأخرى غير الواعية"أقسم كاذبة يا إخواني" [٤٨]حتى تصل إلى التماهي التام في الفصل الذي عنونته"آلام كاتبة مريضة" [٤٩]مع سيرتها الذاتية، دون وجود حدود فاصلة تقريبًا، وكذا رديفه الذي عنونته"ألم أول جعلها تقف مذعورة كفأر"؛ [٥٠]وفيه تتوقف لتناقش لغة السرد؛فيما يسمى الميتاقص، على طريقة صنع الله إبراهيم في روايته"ذات".[٥١]ويراوغنا السرد بين الاعتراف والتشويش؛فتعترف حينًا بأن الساردة الحقيقية والساردة الضمنية شخص واحد، ولكنها سرعان ما تراوغ في الفصل الذي عنونته بضمير الجمع "نحن"؛فتعطف نفسها"أنا"على الشخصية الرئيسة "سلوى"بما يوحي بالتقارب بينهما، بل التماهي التام، حتى تصرّح "سلوى وأنا واحد سليم"؛ [٥٢] ليتساوى الضمير هي بالضمير أنا تصريحًا لا تلميحًا، ونصًّا لا استنتاجًا، ويصبح الضمير"نحن" مراوغًا بدلالته بين الاثنتين والواحدة المسيطرة، ثم تؤكد أنها وسلوى واحد سليم؛أي جزء يكمله آخر؛ ليصبحا واحدًا صحيحًا، أوسليمًا، بترجيح دلالة "نحن".

وتستمر لعبة المراوغة؛فتعود مستدركة"رغم أن الكاتبة أعلنت منذ نيف وسطور أنها هي أنا وأنا هي إلا أنني يمكن لي أن أراجعها في ذاكرتها تلك".[٥٣]إنها مراوغة بين السيري والسردي تتناسب وسرد الأنثى من ناحية، وسمات السرد الجديد من ناحية أخرى؛فمما لوحظ على كثير من سرودهنّ الالتباس بين السيرة والنص الروائي،[٥٤]كما أنَّ تذويت الكتابة سمة من السمات المميزة للرواية الجديدة،[٥٥] التي تلجأ إلى التعري بالتذويت، والارتكاز على مزج العام بالخاص، والمراوحة بينهما، وتضفير الذاتي بالروائي؛مما يتيح لها التعري في عرض آلامها، وفجائعها، وإحساسها بالفقد دون حرج،وهو ما يذكرنا، بالتداعي، بمفهوم الفقد أو الافتقاد الذي وضعه فرويد وتعرض بسببه لكثير من الهجوم النسوي[٥٦]؛ فإبراز الشعور بالفقد والاضطهاد، أوالضعف؛و محاولة استرداد الثقة في الذات من غايات الكتابة النسوية[٥٧]، ومن غاياتها،أيضًا،الرغبة في التخلص من أزماتها بالهروب، أوبالمواجهة، أو بالخروج من الأزمة.

وقد تجنح الرواية إلى التعري، وإيجاد منطقة حميمة للتواصل مع الوجود من جديد؛فيتراوح السرد بين الانكشاف والمكاشفة، بين الاعتراف شبه الصريح والاعتراف المورّى، بين الاقتراب من الانهيار والإصرار على البقاء، بكبرياء يناسب كبرياء الأنثى وأزمتها. إنها أزمة هذا الجيل من الساردات خاصة.[٥٨]والجدير بالذكر أن الشخصية الرئيسة"سلوى" تعدُّ امتدادًا للشخصية الرئيسة في روايتها الصادرة قبلها"عشق البنات"[٥٩]كما أنها لم تغيرها، ولم تغير اسمها، ولا ملامحها النفسيَّة في روايتها"جسد ضيق"، الصادرة بعدها،[٦٠]وهو ما تسميه بعض الباحثات بـ"تدويم الشخصية"[٦١]،وهو ما نجد نظيره بوضوح عند مها حسن[٦٢]، وجنى الحسن، [٦٣]وعلوية صبح، [٦٤]ولطيفة الديلمي، [٦٥] وغيرهنّ.

هكذا يؤشر اسم الساردة، وطريقة كتابته، ومكانه إلى طرائق تأويل النص، والحوار معه، من خلال تفاعله مع عتبات الغلاف الأخرى؛كالجنس الأدبي، والعنوان، ولون الغلاف، ....إلخ.

٢/١: **<u>الجنس الأدبي وتذويب النوع</u>**: غدا صفاء النوع الأدبي وهمًا، أو طريقة من طرائق الفصل الإجرائي، وخاصة في الرواية الجديدة، وكأنَّنا نحتاجه فقط لنحدد مرتكزا ما للقراءة عبر مسارات محددة؛ فالنص الروائي المفتوح هو سمة الحداثة الإبداعية المتحررة من القولبة؛وبقراءة هذا النص نجده منفتحا على الأنواع الأخرى من الشعر؛ العمودي، والحر، وقصيدة النثر، والسيرة الذاتية، واليوميات، كما يتجاوز الجنس الأدبي نفسه إلى سواه؛مستقيًا من أجناس أخرى؛كالرسم، والفنون التشكيلية؛بما تحمله من ثقافات بصرية سابقة على النص، ولاحقة لأفكاره أيضا، مفسرة، وشارحة، وموحية بفجوات مفقودة فيه، ومكثفة، ومؤكدة، ومعمقة لأجزاء منه، بتضافر الأبعاد اللغوية بدلالاتها الزمانية، ومؤشرات الصورة، والخط، وطريقة الكتابة؛بما تحمله من أبعاد مكانية، ومعادلات بصرية، تثير عملية التلقي قبل قراءة النص.وتناقشها، وتحاورها بعد الانتهاء منه. كُتب أسفل الغلاف:كلمةُ"رواية" باللون الأبيض الذي كتب به اسم الساردة، مكملًا دائرة الغلاف؛مما يبعد، لصالحه، احتمال تقدير كلمة رواية خبرا لمحذوفٍ؛ضميرًا كان، أو اسم إشارة، يحدد النوع الأدبي.ويصير الاحتمال الأقرب أن تكون"رواية" خبرا للمبتدإِ الأول المتفق معه في اللون؛ويكون المراد:هويدا صالح رواية. وعليه؛ تصبح الفتاة النائمة ذات علاقة وثيقة بالروائية الأنثى، التي أرادت أن تجعل من نفسها رواية. ومع أنَّ كثيرًا من الروايات يُكتَب في أسفل غلافها "رواية" ولكنا نجد،هنا، مجموعة من المؤشرات التي تقودنا إلى التأويل المحتمل، أوالأقرب للاحتمال، بأن هذه الرواية ستعمد فيها الساردة إلى تذويت سردها، وستتسلل ذاتها إلى تضاعيفه على أقل تقدير؛ أعلنت

ذلك داخل الرواية أم لم تعلن؛ وهو ما يؤكده ارتباط الغلاف بالمتن، أوينفيه بعد القراءة.ولكن الغلاف هيأنا منذ الوهلة الأولى بأيقوناته؛بألوانه،وفضائه، ودلالاته إلى مأساة تروى، أو فجيعة تحكى عن أنثى واهنة، سيطر عليها المرض، وسارت في ممرات للفقد.

والأمر اللافت هنا أن رضوى عاشور حين سردت سيرتها مع المرض، أيضًا، بادرت إلى تحديد النوع الأدبي على الغلاف "مقاطع من سيرة ذاتية" [٦٦]في حين فضلت نعمات البحيري أن تكتب "رواية"على غلاف سيرتها مع مرض السرطان، واختارت عنوانها"يوميات امرأة مشعة"؛أي إن سيرتها"يوميات" تتعالق مع روايتها"رواية"، وتحضرنا، تلقائيًّا، هذه الرواية في"ممرات للفقد" من خلال المكان المسيطر في السردين/ المستشفى الفرنساوي، ومرض الساردتين في الروايتين بالسرطان، وروح "كافكا"السوداوية التي ألمحت البحيري إليها باقتباسها منه مقطعًا دالًّا على تلك الروح قبل المفتتح، [٦٧] وسيطرت هذه الروح، هنا أيضًا، وإن لم تكن هناك إشارة واضحة.فضلا عن التشابه الواضح في ذكر التفاصيل البيروقراطية التي مرت بها الساردتان/ المريضتان قبل أن تسكنا غرفة العلاج، ووصف الممرات الطويلة الباردة الضيقة، وبعض حالات المرضى، وأقربائهم، والممرضات وقسوتهنّ، والمراوغة بين السيري والسردي، وغير ذلك من التشابه الواعي وغير الواعي بينهما.[٦٨]واختارت هويدا تذويتا شفيفا مراوغًا للسرد، إيمانًا منها بأن الرواية نوع فضفاض يسمح بكتابة السيري في شكل روائي، وحمل عنوان البحيري مراوغة بين السيري والروائي، وإن تغلب منطق السيري وغاب منطق الروائي عن سردها.وزاوجت نعمات بين الهم الشخصي والعام، واشتبكت مع القهر الاجتماعي، والفساد القيمي والأخلاقي الذي نخر في جميع طوائف المجتمع من شريحة صغار الموظفين في مؤسسات الدولة كالمدارس والمستشفيات إلى أساتذة الجامعة، وانعكس أثره على ظاهرة

التحرش التي لم تعد مجرد جرح كبرياء أنثى بل تجاوزه إلى جرح كبرياء الوطن يقينا بأنهما لا ينفصلان؛[٦٩]وهو ما نجد نظيره عند هويدا التي اتسم الشكل الروائي الجديد عندها بانسيابيته، وقدرته على استلهام تقنيات فنية من الشعر الصوفي الشفيف لابن الفارض[٧٠]والساخر الصادم لبشار[٧١] والشفاهي من الأمثال الشعبية والموال[٧٢]، والمقولات والمأثورات الشعبية [٧٣]وقصيدة النثر، أوالنثيرة، [٧٤] والقصة القصيرة جدا[٧٥]فضلا عن الاستعانة بتقنيات السينما والتأثر بطريقة بناء المشهد السينمائي[٧٦]ووسائل الاتصال الحديثة؛كرسائل الجوال وتنبيهاته الصوتية بمقاطع من أغانٍ خاصة لفيروز[٧٧] تملأ فراغات السرد، وتلتحم معه، وترسم خلفية للمشاهد، التي وجدنا كيف استثمرتها الروائية في روايتها من خلال تضمينها أشعارا؛ إشارة إلى أن السرد القادم إلينا سيستخدم هذه التقنيات، التي تشيع في السرد الجديد"تلك كانت طريقتها في التذكر تقوم بتثبيت المشهد، تركّب كادراتها المنتقاة بجانب بعضها البعض.تصحو من النوم محملة بكثيرمن مشاهد أحلامها المبعثرة. تتمطى طويلا في سريرها،ثم تثبت مشاهدها مشهدا بجانب آخر". [٧٨] وتقسم الفصل على طريقة التقطيع السينمائي[٧٩]التي عهدناها في الرواية الجديدة، كما تتابع العناوين على طريقة المشاهد السينمائية المتتابعة.[٨٠]

٣/١:<u>العنوان</u>(<u>Le titre principal</u>):عنوان الرواية هو هويتها المنقذة لها من الفقد، شأنها في ذلك شأن كل نصّ؛فالعنوان هو الحد الفاصل بين وجوده وعدمه، وفنائه وامتلائه؛ فامتلاك الرواية عنوانًا معناه أنها حازت كينونة، ونأت عن الغفلة والتغافل؛ولذا صار العنوان أخطر البؤر النصية التي تشتبك مع النصّ، والمتلقي، والمرسل، بشكل معقد، يكتب لها في النهاية البقاء،أو النكوص؛ولهذا كله سعت الدراسات الحديثة حثيثا للوصول إلى نظرية للعنوان. [٨١]

١/٣/1 :وظائف العنوان في الرواية:

العنوان عتبة النّصِ، وإشارته الأولى التي تفتحه على عالم بلا حدود، وواجهته الإشهاريّة الّتي تفكّ طلاسمه؛بوصفه العلامة الأولى المنبئة عمّا يخفيه في أغواره السّحيقة، وأعماقه البعيدة؛لما يحمله من تكثيف دلاليّ، يدهش المتلقّي، ويثيره نحو المستتر,[٨٢]والمضمر، والمسكوت عنه.إنّه جملة الحكي الأولى، والحدّ الفاصل بين الصّمت والكلام.[٨٣] وكثيرا ما تعتريه تحوّلات لما يمثّله من علاقة بالنّصّ والقارئ، وبالسّياق السوسيو ثقافي المحيط به عبر تاريخه القرائيّ؛لأنّه وضع بوعي سابق، بهدف تبئير الانتباه؛بوصفه تسمية ملازمة له، كاشفة عن أبعاده. [٨٤]وهناك عنوان رئيس يمثّل النّواة المركزية، والمفتاح الأول للنص، ثم تأتي العناوين الداخلية؛تفسره، وتقرب دلالاته، وتكشف علاماته؛فتنفتح أبعاد المعنى. [٨٥]

والعنوان عند رولان بارت(**R**oland **B**arthes ١٩١٥- ١٩٨٠م) مجموعة من أنظمة دلاليّة، وسّيميولوجيّة تبطن في أعماقها أنساق النّصّ الأخلاقيّة والأيديولوجيّة؛[٨٦]لأنه البنية الإشاريّة التي تحمل الكثير، والكثير، ممّا لا يقوله النص من خلال استراتيجيته الضاغطة، وسلطته الدلالية الانفجارية التي تستفز القارئ. [٨٧]

وتتمثل مراوغة العنوان في كونه علامة شتات النص أوالتئامه، تمزقه أوانسجامه؛بما يرضي أفق توقّع القارئ، أو يفاجئه، بمقدارما يفتحه من أفق التخييل؛فهو يعترض مخيلة القارئ، ويدعوه إلى إعادة إنتاج النصّ حسب ما يتمكن من كشف المستور ،وقراءة المضمر؛لأنه علامة مختزلة مفجرة دلالات كثيرة،ومتباينة، ومستفزة بنى النص الخفية،وواصلة بين فجواته في الآن نفسه. [٨٨]

فـالعنوان لـه الـدور الأبـرز فـي سـيموطيقا الاتصـال؛لما يؤديـه مـن وظائف؛فمقاصد المرسل منه قد تختلف جذريا عن مقاصده من نصه؛لما تنازعه فيه من عوامل ذرائعية أو برجماتية. (٨٩)

والعنـوان الخـارجي هـو أول الفـواتح الموازيـة لاحـتلال الواجهـة المركزيـة للغلاف، والفاتحة المناصية للسرد(٩٠)، ولذا يسمى "الذرة البدائية"، أوالبيضة الكونية، التـي تحـوي مخزونـا لـه قوة دلالية قصـوى، سرعان مـا تقوم برسم انفجار بفعل عوامل متنوعة؛فيتشكل النص الذي هو امتداد لغوي في الفراغ مـن تلـك السّـدم حتـى تصـبح العلاقـة بـين العنـوان والـنص أشـبه بالانفجـار الكبير(TheBig Bang)الذي نجم عنه العالم من نقطة مضغوطة بكثافة لانهائيـة، فالمماثلـة قائمـة بـين العـالمين:الكوني، والنصـي؛فالثاني بنـي علـى غرار الأول؛فقد كان في ذرة دلالية مكثفة، ثم تشكلت في مداراته الاستراتيجية والمنظومة النصية. (٩١)

حدّد جيرار جينيت(Gérard Genette) وظائف العنوان في:

١- الوظيفـة التعيينيـة(F.Désignation): تعيـين العنـوان فـي أهميـة تعيـين المؤلف، وربما تجاوزته؛ حتى وصفت علاقة العنوان بصاحبه بأنها علاقة قتل وعنف؛فهذا العنوان يحقق انعتاقه وتعيينه من بين أعمال الكاتب، ولكنه في النهاية لا ينفي الخلفيات المعرفية، والمقصديات الخاصة بالكاتب.

٢- الوظيفة الوصفية(F.Descriptive):هي الوظيفة التي تقوم بتوصيف المضمون، وشرح فحواه؛فالعنوان إجمال يفصله النص.إنها وظيفة إيحائية بنـوع مـن التكثيـف الأسـلوبي، يسـميها جينيـت الوظيفـة الإيحائية(Connotation)؛وهي وظيفة ليست قصدية، وإنما تتم عبر القراءة والتلقي.

٣- الوظيفـة الإغرائيـة(F.Séductive): أي التـي تحمـل مـن الحجـاج والظلال ما يحرض على قراءة الرواية.والأصل أن يتوافق العنوان مع النص

بحيث يؤدي دوره التواصلي؛ولذا قيل:"عنوان الكتاب الجيد هو أحسن سمسار له". [٩٢]

والراوية موضوعة في الأساس للقارئ، والعنوان نوع من الخطاب معه، ولا يخلو خطاب من حجاج؛كما يعرّفه ديكرو، وأوسكومبر بأنه تقييم المتكلم لملفوظ أو مجموعة ملفوظات للتسليم بمجموعة ملفوظات أخرى بين قطبي التوافق والتعارض؛القبول والرفض، وكلها أنواع من الحوار الحجاجي، قد ينجح حجاج العنوان فيه أو يخفق بدرجة ما. [٩٣]

وكلما جاء العنوان من العناوين التأويلية(InterpretiveTitles)؛أي تلك التي تحمل في طياتها تأويلا للنص بشكل كليّ، كان على القارئ إطالة الوقوف أمامه، وتفكيكه، حتى يمكنه أن يمارس تأويلا للعمل كله. [٩٤]

<u>٢/٣/١: بنية العنوان وتوالد الدلالات</u>: يجوز في عنوان روايتنا"ممرات للفقد" أن تكون "ممرات" من حيث البنية الصّرفية مصدرا ميميا، أو اسم زمان من الثلاثي"مرّ"، وبذلك يمكننا أن نتأوّل دلالته في ضوء ما يروى عن ابن مسعود"إنّكم في ممرّ اللّيل والنّهار في آجال منتقصة، والموت يأتي بغتة".[٩٥]والأقرب أن تكون"ممرات" اسم مكان؛بمعنى:الدروب الضيقة؛[٩٦]سفلية كانت، أوعلوية.[٩٧] ولم تأت"ممرَّات"مفردة على غرار عنوان رواية ياسين رفاعية" الممر"،[٩٨]بل جاءت جمعا؛كما في رواية فاضل الربيعي" ممرات الصمت"؛[٩٩]وهو ما يعني قصدية تعدد محاولات المرور، وتكرارها بطرائق مختلفة؛ جسديّا وروحيّا، بدلالة صيغة الجمع.

وتشير دلالة "الممرّ"إلى الاجتياز والنجاة؛[١٠٠]كما في رواية رفاعية، ولكن العامل المحذوف في روايتنا يعدّد التأويلات لكون المحاولات متكررة؛فيجوز أن تكون"ممرات" خبرا لمحذوف؛بتقدير :هذه ممرات للفقد، أو حياتي ممرات للفقد، أو حيواتهنّ ممرات للفقد؛بمراعاة:أن الرواية نسوية؛كما يؤشر بداية من اسم الساردة، وصورة فتاة الغلاف، والبطلة الانشطارية المنقسمة إلى بطلات

تمثيلا للذات المنشطرة التي ينتهي فيها كل شطر إلى الخيبة والفقد من خلال سرد متشظ.

ويجوز أن تكون"ممرَّات" مفعولا بـه لفعل محذوف تقديره: أسلكُ ممراتٍ للفقد، كما يجوز أن تكون مفعولا مطلقا، إذا راعينا المصدرية؛وتكون الجملة أمرٌ ممراتٍ للفقد.

وفي كل محاولات التأويل والقراءة تظل محاولات المرور متعددة، والفقد هو نهاية كل محاولة.

٣/٣/١: علاقة العنوان بالمبنى الروائي:جاءت كلمة"الممر" صراحة خمس مرات في الرواية، والنتيجة واحدة؛هي الفقد، أوالموت.وهنا ملحظ مهم هو ارتباط الفقد بأنواعه المختلفة بالعدد خمسة:

١- الفقد الأول باستلاب الجسد الأنثوي بالختان وبالتحرش به في كل مكان؛ فالمؤسسات العامة لم تعد قادرة على حمايتها حتى وصلت الكارثة إلى تحرش المدرسين بالتلميذات في هذا المشهد الأسود الذي حدث في المدرسة، وفيه تصف تحرش مدرس العلوم بها، وهي طفلة في الصف الخامس الابتدائي،[١٠١]وكان طبيعيًّا أن يستفحل في المصايف، والشوارع، بعد ذلك؛كما حدث لها في الإسكندرية من بعض المصطافين،[١٠٢] وفي المحلات العامة؛كما حدث للساردة من المصور.[١٠٣] ومما يتصل بذلك استلاب أعضاء الأنوثة؛كالختان الوحشي،؛ وهو من الموضوعات الأولى التي شغلت السرد النسوي منذ بواكيره الأولى بوصفه أول صدمة قهر جسدي[١٠٤]،وأول فقد أنثوي تبقى آثاره السلبية علامات قاسية على الروح والجسد،[١٠٥] ثم تستمرُّ في ممرات الفقد لأعضاء الأنوثة الأخرى؛كالثدي، والرحم اللذين تم استئصالهما نتيجة الأورام التي شاعت في هذا العصر المريض.[١٠٦]

٢-فقد الذات/ استلاب الحرية:تستلب الشخصية الأنثوية بوضعها تحت الوصاية الجبرية"حين تسلم المرأة حياتها لآخر يمتلكها- أيا كان هذا الآخر ،أخًا،زوجًا،حبيبًا، عشيقًا، وربما آلة- تفقد المعنى لوجودها، وتسمح لكل أنواع الجراح للنفس وغيرها بأن تتحقق".(١٠٧)

٣- فقد الأب/فقد الماضي والحاضر :ارتبطت أسباب سيطرة النزعة السوداوية عند الساردات بفجيعة موت الأب، وهو مصدر الأمان والحب بلا مقابل؛ولذا تمثِّل فجيعة فقد الأب عند الساردة بموته فقدًا للماضي الحنون، وللحاضر أيضًا؛فقد كان خير من يضمد جراح الروح "موت والدها شرخها الذي ترك جرحا غائرا في الروح".(١٠٨)

٤- فقد الابن/فقد المستقبل: يمثّل فقد الابن فجيعة الفجائع للأنثى؛ولذا اختصت بالثّكل، وفقده فقدٌ للحلم وللمستقبل، ومما يعمق جراح فقده أن يموت ضحية الصرع الذي ورثه من أبيه، وعصره، وبيئته؛(١٠٩) وقد تجد نفسها مضطرة أن تحمل نفسها سبب ذلك، جلدًا للذات تحت وطأة الفقد، وإن لم يكن عليها أدنى مسئولية عن موته. (١١٠)

٥- فقد الزوج /فقد السكن والوطن: يرتبط موت الزوج الحبيب بفقد السكن والوطن، وخاصة حين يموت بسلاح الإرهاب؛حينئذٍلا يقف الفقد عند حدود السكن الذاتي، بل يتجاوزه إلى التهديد بفقد الوطن. (١١١)وقد يحدث الفقد بوجود الزوج المتغطرس المتعالي بذكوريته، واستبداده، وأنانيته، وقسوته؛(١١٢)فالزوج القاسي الأناني لا همّ له إلا أن "يزرع الجنس في السرير، ولاهم له إلا المتعة الحسية"خمسة عشر عاما قضاها في سريرها:اتصرفي لوحدك"(١١٣) حتى تقع مسئولية حديقة الزواج على عاتق المرأة وحدها، ترعاها، وتسقيها، وتحرسها، وتحرص على زهرات الحديقة وحياتها وحيدة" تحيط بها حديقة بهيجة ظلت ترعى أشجارها خمسة عشر عامًا منذ اشترتها قبل زواجها منه بشهر واحد".(١١٤)

ويمكننا أن نأخذ عينة كاشفة عن مدى حضور الساردة في سردها، بإحصاء ضمير المؤنث العائد على الساردة في المشهد الأول/الافتتاحي الموجه للسرد؛نجد أنه يمثل خمسة أضعاف مجموع ضمائر السرد التي اختص بها الآخر مطلقًا؛ فالحضور، دائما، للذات الأنثوية في مواجهة الآخر الذي لا يمثل سوى الخمس تقريبا؛ليظل العدد "خمسة" مفتاحًا مُمكنا للسرد. (١١٥)

ولا تقتصر دلالات العدد خمسة على مستوى الفقد في الحكي، بل تتخطاه لتشمل البناء السردي كله؛فبعد الإهداء لسعيد نوح طبعا، والافتتاحين، تقسم الرواية إلى ما يمكن أن نعده خمسة فصول، وتفصِل الرابع فيها عن الخامس باستطراد اعتراضي/ميتاقص(Metafiction)، ولا تذكر أرقام الفصول، ولا تسميها فصولا.ولنا أن نصنع نحن ذلك اتباعا للعناوين التي تفردها في صفحات مستقلة، ثم تقوم بتقسيم كل فصل إلى عناوين فرعية على طريقة تقسيم المشاهد السينمائية معتمدة في ذلك على نوعين من البناء؛هما:البناء الانفجاري، والبناء المبعثر؛أما الانفجاري فيعني أن تركز الساردة الرؤية وتكثفها، ثم تعود لتفجرها في مشاهد متتابعة؛فمشهد المونولوج المكثف الذي يحمل العنوان "٥" (١١٦)يمثل ما يشبه لوحة مكثفة، تأتي بعدها التفاصيل؛بما يشبه البناء الانفجاري الذي توضحه نظرية الانفجار الكوني؛أوالتشظي للشكل الروائي في كسره السرد الخطي، وعدم التزامه بالمنظور الأحادي؛لأنه لايطمح إلى القبض على الواقع في تفاصيله، ومنطقه، بل يتجاوب مع ما أثبته التحليل النفسي من تعددية الذات؛فكان لابد للخطاب أن يتعايش مع طبقات المونولوج ، وسرد الحكاية؛مما يتيح له أن يمتح من المكبوت، والمعلن، في تمازج شفيف، يكشف الذات المضمرة. إنه نوع من السرد المتشظي،الذي تجمع شذراته وتسد ثغراته كلما أتيح ذلك بالإفاضة المفاجئة.(١١٧) وأما البناء المبعثر فيعني توزيع الحدث الواحد

المتشظي في السرد؛كحدث الختان الذي أفقدها جزءًا حميمًا من عضو الأنوثة، تُفرّقه في السرد، بوصفه أول الآلام. ولا تصرح بذلك إلا في آخر الرواية"آه لو كنت أقرأ العلامات حين ذاك لنجوت من ألم أول فقد من جسدي.[١١٨]" هاتان الطريقتان المتلازمتان يدفعانها، أحيانًا،إلى إعادة جزء من سرد سابق؛كما حدث في مشهد الختان.[١١٩] هذا التفتيت للمشهد انعكاس لتفتت الذات الأنثوية نفسها؛تلك الذات التي فقدت تماسكها، ووحدتها، وتوازنها، وتحولت إلى ذوات تعاني الفقد.

لا تنشد الساردة، في النهاية، نقل تجربتها، أو تجربة ما، تراعي فيها الأصول الاجتماعية، أو الفنية المرسومة سلفا، كما أنها لا تدفع قارئها إلى التأمل والتعبئة مع أو ضد، بل تكتفي بنكء الجراح بشكل عشوائي عفوي؛فلم تعُدِ الكتابةُ في الرّواية الجديدة وسيلة،بل غاية في حد ذاتها.[١٢٠]إنها كتابة تمتدّ في الزمان والمكان عبر المشهدية التي تفكك المسار الحكائي إلى توزيع قرائي غير مندمج في ظاهره، يمكن أن نصفه بالعفوية المبدعة التي ينقلب فيها الحدث المتوهج إلى سرد رتيب بإيقاع ينتهي بنهاية سوداوية.

سوداوية الفصول الخمسة: يتكون الفصل الأول "مشاهد متكررة من ألفة الألم" من هذه العناوين حسب ترتيبها:"مشهد أول، مشهد ثان، مشهد ثالث" ثم تتجاوز الرابع على طريقة المونتاج السينمائي التي عهدناها في الرواية، ليأتي المشهد الأخير برتابة التتابع المشهدي لتفجأنا النهايات السوداوية التي يمكن أن نقرأها بوضوح من خلال بقية عناوين الفصل بما حملته من أقسى ألوان الفقد"عطر الموت–كائن الحزن الخرافي– لم تكن أكثر من وقع صوت لملاك أسود لا قلب له"حتى تختتم الفصل بفقد الوعي" رفعت رأسها من حضن الصديقة، نظرت في وجه الطبيب، وأدركت أن روح ابنها فارقتها.سقطت على الأرض فاقدة الوعي". [١٢١]

ويأتي عنوان الفصل الثاني في خمس كلمات متضمنا العدد خمسة صراحة(خطوات خمس نحو ممر ضيق)، وتحدد الخطوات بعناوين فرعية، لا تنسى توزيعها على طريقة التصوير السينمائي(خطوة أولى، خطوة ثانية لاستكمال الكادر، الخطوة الثالثة، خطوة رابعة، خطوة خامسة) ثم تفاجئنا بعد هذا الإيقاع الرتيب نسبيّا بعناوين الفقد المتباينة:"الحجرة رقم ١٣ أورام، مسافات، دوزنة على وتر مشدود، في انتظار المطر، أزواج، بئر مغلق لا يطلع عليه أحد، رسالة، ممر طويل وبارد، وصية لم يستمع إليها ملك الموت، صغار الحديقة" إلى أن ينتهي الفصل بجملة الختام المختزلة فجائعية المشهد" قالت جملتها، وبكت بكاء يشبه عواء ذئبة فقدت صغارها في غابة فسيحة دون معين إلا صوتها" [١٢٢].

وتقسِّمُ الفصل الثالث"ذكريات قديمة وحديثة لذلك الجسد المريض" [١٢٣]إلى "خمسة" أرقام: (١،٢،٣،٤،٥) تجعلها عناوين فرعية، وتتخللها عناوين أخرى.وما يسبق الترقيم يأتي سدًّا لفراغات السرد السابق على طريقة المونتاج السينمائي.وتختم عناوين الفصل الداخلية بعنوان"الفرار إلى المرض"؛وهو عنوان مكتنز بكل مرارات الفقد التي تولدها المفارقة وتتفق مع مفارقة العنوان الرئيس للرواية"ممرات للفقد"، ويتناسل منه.وتتشكل جملة الختام في شكل القصة القصيرة جدًّا؛بما تحمله من مفارقة، وقابلية للتكرار بلا حدود"وهو كان صيادا ماهرا. أحكم غزل الأحبولة. وضعتها طواعية حول عنقها.وقالت هئت لك يا صيادي العجوز .فقط أحكم هذه العقدة جيدا". [١٢٤]

ويمتزج السيري بالروائي في الفصل الرابع"يوميات أخرى لذات المرأة" [١٢٥]إلى درجة التماهي. وتعتمد الأرقام، أيضا، عناوين فرعية.وإن كانت تكتفي بالأرقام من واحد إلى أربعة؛فإنه يسبقها عنوانان، ويتبعها عنوانان، حاذفةً الخامس على طريقة المونتاج التي اعتدناها في سرد الفصول السابقة لكسر ما يئول إلى رتابة، ثم تعود لتذكر الخامس المفقود في خاتمة عناوين

الفصل"ألم أول جعلها تقف مذعورة كفأر" [١٢٦] ليأتي الفقدُ الخامس آخِرًا متأخرا؛فهو وجع الأوجاع؛لكونه الأشد إيلاما، والأبقى أثرا في تاريخ الفقد الأنثوي، بل هو الفقد الأول.

٤/٣/١: <u>مناص العنوان والميتاقص</u>:اكتسب العنوان من خلال علاقاته بعتبات الغلاف المختلفة حمولات ذاتية تكشف سيطرة الساردة، وحضورها الطاغي في سردها؛كما أسلفتُ، وهو ما يفسر لنا إسرافها في توظيف آلية الميتاقص، حتى يعترض سردها فصل كامل؛بين الفصلين: الرابع،والخامس، تمحضه لهذه التقنية التي برزت في سرد الرواية الجديدة؛وتعني تدخلات السارد بشكل مباشر في أثناء الحكي بحوار مع القارئ حول إشكاليات سرده، وما يقابله فيه من صعوبات، مازجًا بين ما هو سردي وما هو شخصي، حتى رأى بعض النقاد أن الميتاقص نوع أدبي مستقل، في حين اكتفى آخرون بعدِّه لونًا من ألوان الرواية الجديدة.[١٢٧]وقد يكون هدف الساردة تشتيت اندماج القارئ في السرد، وعدم إيهامه بالواقعية التي اصطنعتها الرواية الحديثة، وهي في ذلك لا تطمح إلى إبراز مهارة سردية، بل تطمح إلى التماهي مع تجربتها في الكتابة، واختزال زمن الأحداث.ولا يمثّل صوت الساردة إلا صوتًا من أصوات أخرى، في روايتها، تتداخل،وتتعارض، في زمن خاص، يفقد ماهيته، وتتابعه.وهي تقنية واضحة في السرد الجديد،[١٢٨] نلحظها عند غير واحدة منهن؛كما في رواية نوال السعداوي"الرواية"، ورواية هيفاء البيطار"امرأة من طابقين"، وروايتي علوية صبح:"مريم الحكايا"، و"اسمه الغرام"، وهي عند رجاء طايع في روايتها "مانيفيست الهذيان" التي توشك أن تكون سيرة نصية. [١٢٩]وتبدو واضحة جدا عند مها حسن في روايتها"الروايات"، وبخاصة ما كتبته بعنوان"تعويذة رحم"حين تحاور القارئ، أو نفسها، في شكل مونولوج"لا أعرف إن كانت هذه العبارة مكتوبة، أو أن ثمة من نطقها.لا أعرف كيف وصلت هنا...أتحدث عن العلاقة بين الإبداع

والرحم أحاول أن أدون ما أقوله..."، [١٣٠] وتبلغ سيطرة تقنية الميتاقص، على سردها، حتى تضطر إلى أن تميزه باللون الأسود في روايتها"تراتيل العدم": "تجري أحداث هذه الرواية بأزمنتها المتعددة على خلفية مشهد احتراقه، أجل، يظل الاحتراق ثابتا، فيما تتحول أزمنة القص ، وتتعدد مستويات القص، وتتبختر روايات العمل على خلفية آلامه"[١٣١]وهي التقنية التي تسيطر على "ممرات للفقد"؛فكثيرا ما تقف الساردة لتعلق على السرد، في عفوية، وتلقائيّة، ولكنها سرعان ما تعود لتنبه نفسها، أوالقارئ"الآن أعود إلى النص". [١٣٢]وقد تعلق على إحدى شخصياتها ودورها في السرد وتقومه"وقالت سلوى التي تهيمن على مقدرات السرد" [١٣٣]، أو تجمع بين مخاطبة القارئ؛فيما يمكن أن تكتبه في رواية قادمة، ومخاطبة نفسها فيما أغفلته في هذه الرواية، وتنحي باللائمة، مراوغة، على غفلة الساردة الضمنية"وتغفل بقية حكايتها التي تصلح لأن تكون رواية بكاملها"، [١٣٤]أو تكتفي بمخاطبة القراء مباشرة:"بل أقول ما خفي عنكم جميعا ولم تتكلم عنه". [١٣٥] وقد تأتي هذه التقنية لتعبّر عما هو ذاتي محض "فقط تحدثت عن ألمها ساعة ولادة سعاد". [١٣٦]

هكذا تشتغل هذه التقنية في السرد وطرائق الحكي، وبناء الشخصيات، وزمن الحكي، والأحداث، ولغة الخطاب، وتذكر رأيها في ذلك كله ناقدة عملها"رغم أن الكاتبة أعلنت منذ نيف وسطور أنها هي أنا وأنا هي إلا أنني يمكن لي أن أراجعها في ذاكرتها تلك". [١٣٧]

ولا أعني أن هذه التقنية اختصت بها الساردات؛فهي واضحة عند غيرهنَّ؛ونلحظها في رواية غالب هلسا "الروائيون"[١٣٨]، وفي رواية خليل صويلح "وراق الحب"[١٣٩] وفي رواية: إبراهيم بادي" حب في السعودية"[١٤٠]، وغيرهم كثير[١٤١]، سبقهم جميعًا إليها صنع الله إبراهيم في سرده. [١٤٢]

والملاحظ أن الساردة تُسرِفُ في وصف طريقة السرد، وبناء الشخصيات، والأحداث، واستخدام الضمائر، وتشرح طريقة الالتفات فيها، وتذكر رأيها في ذلك كله"قالت سلوى التي تهيمن على مقدرات السرد إنني أخافها، أخاف تركية العجوز العجفاء التي ليست كأحد ممن أعرف من النساء، قالت إني أخافها.أو على وجه الدقة قالت(طالما خافت منها حين كانت تأتيهم في الليالي المظلمة، تطلب منهم نيرانا لكوخها القصي في آخر البلدة، أو تمرا ولبنا يدفئ جسدها الضامر.)ربما أغفلت حكايتها نظرا لأنها بالفعل كرهتها.أنا نفسي كرهتها.ولا ألوم سلوى على إغفال الحقائق.أنا فقط أرتق ما تحكيه يدها.أعرف أنها تعمدت لشدة كرهها لتركية أن تقول بضع جمل فقط عن حياتها، وتغفل بقية حكايتها التي تصلح لأن تكون رواية بكاملها". (١٤٣)

وتصف آلية الراوي المشارك في السرد، وتبالغ في اهتمامها بذكر تفاصيل مشغلات السرد، وشواغله؛كالعين المندسة في خلايا الخطاب،والحكي؛بما يمثل شهادة حية مرافقة للسرد، ونوعًا من محاولة إيجاد حد خفي من الوفاق السردي بين الخطاب الذاتي وخطاب السرد. وتزداد المراوغة السردية باستخدامها المراوغ للضمائر، والمراوحة بين حوار ذاتي باطني متقطع، وحوار معلن في سرد منقطع.إنها تنتصر ،بذلك، للكتابة بلا شك، ولكنها تنتصر للذات بالأساس عن طريقها، والانتصار للذات هو طابع الرواية الجديدة. (١٤٤)

يتجاوز الميتاقص التقنية التي تعتمد عليها الرواية الجديدة، إنها تنتصر من خلالها للذات الكاتبة؛بمعنى انتماء الرواية لسلطة الكاتبة أكثر من سلطة التقنيات؛فهي البداية، وهي النهاية، وهي مرجعية للكتابة، وما عدا ذلك مجرد تفصيلات ودقائق، تنتهي كما تنتهي الحياة، وتتلاشى وتئول إلى الفقد، ولا يبقى منها إلا أصداء، تتكشف من خلالها لحظة الإبداع صوتا معبرا باللغة وبالسرد، دون التورط في مطابقة السرد بالواقع.إنها مطابقة

المفارقة، أو الاقتراب بالإبعاد، والاستطراد بتفكيك الزمن والتمويه بالتفاصيل.[١٤٥] وتتجاوز بتقنية الميتاقص تضاعيف سردها إلى إفراد فصل اعتراضي، يسبق فصلها الخامس والأخير، تتحدث فيه إلى القارئ عن سردها، تعنونه بما يتلاءم وتلك التقنية"قارئ جاهل أوقف سردي ياناس"،[١٤٦]وتقسمه إلى ثلاثة عناوين فرعية:" حركة لخلخلة النص وتفكيكه والإمساك بالألم الذي يبدو كفأر مذعور"، و"ماغفلت عنه الكاتبة ورصدته الأخرى"، و"أقسم كاذبة يا إخواني"، وهكذا يستمر تضفيرها الميتاقص بالسيري تضفيرا لا يمكن فصله؛حتى تختمه "أنا الكاتبة/الروح أسألكم جميعا.من منا صاحبة القسم؟".[١٤٧] هذا الختام الذي يختزل ماهية تلك التقنية، ودوافعها.

١/٣/٥:العنوان الرئيس والعناوين الداخلية:يحمل الفصل الخامس والأخير خمسة آلام متتابعة، تجعل لها عنوانًا رئيسًا يربط بدلالاته بين بداية سردها المتشظي ونهايته، في محاولة للمِّ شعثه، وتجميع شتاته، والتئام أجزائه المبعثرة"بنا الاكتمال وبنا النقصان، فلله الأمر من قبل ومن بعد".[١٤٨] وتقسم هذا العنوان الرئيس إلى مجموعة من العناوين الفرعية تصير بمثابة خمسة آلام متتابعة، يمكن تكرارها، فالألم الأول هو الختان/شكة الدبوس التي لازمتها نيفا وأربعين سنة،[١٤٩]يتبعه"ألم ثان يختلف كثيرا" [١٥٠]و"ألم ثالث" [١٥١]و"ألم رابع وخامس وحزين..." ؛[١٥٢]وهو العنوان الأخير الذي تختم به الرواية.

وتحمل دلالات جمل الختام كل معاني الفقد الأنثوي للولد/المستقبل، الذي حلمت الساردة (الضمنية/الحقيقية) أن يشد أزرها، ويعوضها عن الذكر الأول؛الأب/الماضي الحاضر، ويحمي أخته/الأنثى القادمة من ممرات الفقد الجديدة، التي تمثل متوالية أنثوية لن تنتهي.

تبدأ ممرات الفقد بالأب، وتنتهي بالابن؛لتبدأ ممرات فقد جديدة، محملة نفسها ذنبا لم تقترفه"صرت كل يوم يأتيني وجهه، ويلومني لأنني سبب

اختناقه، أنا التي خنقت صغيرها، ولم تفلح أغانيها أن تجعله طفلا سعيدا، أنا التـي خنقـت صـغيرها، ولـم تدعـه حتـى يكبـر ويصـير أخـا لابنتهـا يشـد عزمها".[١٥٣] وتتجلى فجيعة المريض، وإحساسه بالفقد حين يُفرض عليه أن يألف مصدر ألمه؛ لأنه يدرك، حينئذٍ، أن مرضه مزمن لامناص من ألفته، والتعايش معه؛كما ينصح الأطباء بعبارات محفوظة، وبأعصاب باردة، وهو ما يردنا إلى العنوان الرئيس"ممرات للفقد" فالتكرار الذي عبرت عنه الممرات المتوالية الماضية يُحتمل تكرارُه كثيرًا.

العنـوان والـزمن المفقـود: تخلصـت السـاردة مـن سـيطرة الـزمن بحـذف العامـل فـي "ممرات"؛لتظـل ديمومـة الفقـد وممراتـه حاملـة معنـى البـدايات الواعدة، والنهاية السوداوية؛لأنه رحيل دائم للبحث عن خلاص مفقود.وهو ما نلحظه من خلال الإحساس المتصاعد بالألم والفجيعة على مستوى الخطاب والحكي، وكأنها مرثية طويلة، يفترس شخصياتها كل صور الفقدِ؛من موت، ومرضٍ، وألمٍ، وإحباطٍ نفسيٍّ، وقسوة، واضطهادٍ، وحرمان، واحتراق بجمرة الرحيـل المتصـل؛رحيل عـن الجسـد، والـروح، والـذات، والأسـرة، والـوطن، والحياة؛رحيل دائم إلـى المرض العضـال؛رحيل بـالهجرة عن الـوطن، والـزوج والسكن، رحيل بالثكل، رحيل يحيط بكل شيء، ويهدده؛رحيل دائم إلى الفقد.

<u>٦/٣/١:مفارقـة العنـوان والعنـاوين الداخليـة</u>:اعتمـدت بنيـة العنـوان علـى المفارقة؛فقد وقـع اختيارها علـى الـلام الجـارة للاسم فـي العنوان"للفقد"، ولـم تختـر حـرف جـرٍّ آخـر قريبًـا منـه؛أعني "إلى"؛كمـا فـي روايـة "ممـر إلـى الليـل". [154]وبمتابعـة الاحتمـالات التـي يمكـن أن نتـأول فيهـا لام الجـر عنـد النحـاة واللغويين نجـد أنهـا قـد تكـون لانتهـاء الغايـة؛أي تسـتمر الشخصـيات الأنثويـة تتكبـد المحـاولات، ومشـقات المـرور وويلاتـه، ثـم لا تجد/يجـدن فـي النهايـة إلا الفقـد. والاحتمـال الثـاني، الأقـرب عنـدي،هو تعـدد دلالاتهـا فـي التركيـب نفسـه، متجـاوزة انتهـاء الغايـة،[155] والملكيـة التـي هـي أصـل معنـى

الحـرف[156]والاختصــاص[157] الـذي يجعـل دلالات الفقـد مالكـة للممـرات ومتحكمـا فيهـا، أوهـي خاصـة بـه؛ليكون للفقـد فـي كـل المحـاولات السـلطة والغلبة.وللساردة أن تسلك ممرراته مضطرة؛فتقع ضحية حلمها، مغلوبـة على أمرها.

ويمكن أن تكون الـلام للصـيرورة[158]؛كمـا يسـميها الكوفيـون،[159] ويسـميها اللغويـون لام المـآل، أو العاقبـة [160]علـى سبيل المفارقـة، مستشـهدين بقولـه تعـالىچ ڇ ڇ ڇ ڇ ڇ ڇ چڇ ڇ چ چ ڍ ڍ ڌ ڌ چ[161]؛فهـم لـم يلتقطـوه لـذلك، إنمـا التقطـوه لتكـون العاقبـة فرحـا وسـرورا، ولكـن المفارقـة أنـه صـار لهـم عـدوا وحزنـا فـي عاقبـة الأمـر.[162] ويسـتدلون علـى ذلـك بأشـعار العـرب، [163] ويصـلون إلـى هـذه الدلالة،أيضًـا، فيمـا يُـروى فـي الحـديث الشريف من"أنه– صلى الله عليه وسلم – بعث سرية حرام بن ملحان بكتاب إلى بني سليم، فانتحى له عامرُ بنُ الطُّفَيل، فقتلهُ، فلما بلغ النبيَّ–صلى الله عليه وسلم– قتلُهُ قال: أَعْنَقَ ليَموتَ"؛أي إنّ المنيَّة أسرعتْ به وساقتْه إلى مصرعِه. [164]

والوقـوف أمـام هـذه الشـواهد ملـحٌّ وضـروري؛ لتثـوير المخـزون الثقـافي للحرف؛لأنه يحمل في هذا السياق معنى مأساويا، ناشئا عن المفارقة بين ما يأمله الإنسان، ويتوقعه، ويسعى حثيثًا إليه من ناحية، وما ينتظره من ناحية أخرى في نهاية كل ممر من مرات بعض المصير السوداوي.إنها مفارقة تضاعف حجم مأساته، وبخاصة عندما تتكرر محاولات النجاة، وتتكرر معها خيبات الفقد.

<u>٧/٣/١: تأويل العنوان/فقد الأنثى وسوداوية الحكي:</u>إذا تتبعنا معنى "الفقـد" فـي المعـاجم وجـدناه مرتبطـا بالرحيـل، والبـين، والهجـرة، والغيـاب، والضـياع[165].وممـا يتصـل بالمفارقـة التـي سببتها لام العاقبـة أنـه كـان مـن الممكن أن تختار(العدم)مكان (الفقد)؛كما فعلت مها حسن التي تنتمي، في

ظني، إلى هذا النوع من الكتابة في روايتها"تراتيل العدم" [١٦٦]فيكون العنوان "ممرات للعدم".ولكن فجيعة المفارقة في "الفقد" أنه لا يكون إلا بعد وجود، وهو مايزيد الحسرة ، والتألم، في حين أن العدم يقال فيما وجد، وما لم يوجد، [167]وهو ما يزيد حدة المفارقة التي أنتجتهاالام الجر؛كما مرّ بنا،كما كان يمكنها تنكير الفقد كما فعلت أثير عبدالله النشمي في روايتها الصادرة حديثًا"ذات فقد"،التي ترى الساردة فيها أن السوداوية هي الأصل في الحكي،وأن بحثها عن السعادة في الروايات المختلفة ضرب من المستحيل،بل لكي نجدها"نحتاج لأن نكون أصحاب معجزة"[168]،والتنكير هنا أعطاها صفة العموم والشيوع،ولكن لو تخيلنا عنوان روايتنا بالتنكير هكذا:"ممرات لفقدٍ" فتحتمل الدلالة حينئذٍ أحادية الفقد وعدم تكراره؛فالتعريف أكسبها هذا العموم والاستغراق في الجنس.

ويبدو أنّ اللغة قد جعلت من الأنثى نظيرًا للموات من غير الحيوان؛فقذفت بها بعيدًا في دائرة الفقد؛فلا هي من عالم الإنسان، ولا هي من عالم الحيوان؛ [169]فالملحوظ في معنى الفقد أنه أكثر ارتباطا بالأنثى حتى ليخيل لمتفقد دلالاته في المعاجم أنه من الأفعال التي اختصت بها؛فاللغويون يقررون أن الفاقد من النساءهي التي مات ولدها، أو والدها، أو حميمها. وقال أبو عبيد: الفاقد الثّكول[170] الفاقد المتزوّجة بعد موت زوجها، ويستدل على ذلك بما أثر من نصائح العرب: لا تتزوّجنّ فاقدًا، وتزوّج مطلّقةً. وظبيةٌ فاقدٌ،وبقرةٌ فاقدٌ: سُبعَ ولدُها.[171]وواضح أنهم خصوا الفقد بفقدها الذكر خاصة.[172]

ومن يتتبع الذوات الأنثوية في "ممرات للفقد" يجدها منشطرة، أو ممزقة، في كل مرة، كما دلتنا إلى ذلك بداية المفارقة المسيطرة على العنوان، مع تكرار المحاولات والفقد، في متوالية لا تنتهي "عادت صباحات أربع ومغارب خمس.كانت تود أن تسأله: أي حزن تقصد، وأنا أملأ دوما حياة من حولي فرحا وصخبا، ولكنها لم تجده.وغرقت روحها في حزن لا يظهر إلا حين

تختلي بذاتها.طالما كانت تتظاهر بالقوة.تتظاهر بأنها لم تتوجع أكثر لكل رحيل فاجأها ذات صبح وآلم روحها.كانت تمارس لعبة القنص لمن يهجرونها هكذا دونما مبرر حقيقي.فقط حين تمتلئ بهم يقررون الرحيل، وفقط ساعتها تقتنص روائحهم، وتصنع منها تعويذة لرحيل قادم، وفقد محتوم، خزانة آلام ممتلئة عن آخرها".[١٧٣] ومن الواضح أنها تراوح بين لفظتي "رحيل"و"فقد"؛ فتكرر رحيل هنا ثلاث مرات في حين تأتي الفقد مرة واحدة فقط، مع ملاحظة انتمائهما لحقل دلالي واحد.وبإحصاء لفظتي الفقد والرحيل في الرواية كلها نجد أنهما متقاربتان في الذِّكر؛فـ"الرحيل" يتكرر خمس مرات[١٧٤] و"الفقد" سبع مرات مسندا إليها[١٧٥]ومرة واحدة مسندا إلى الرجال الذين يفقدون رغبتهم فيها[١٧٦]. وإذا أضفنا من الحقول الدلالية للرحيل المغادرةَ[١٧٧] والفراقَ[١٧٨] تساوت النسبتان تماما.ومما يرشح لذلك أنها تناصت مع عنواني قصيدتين للشاعر محمد خضر الغامدي"تعويذة للفقد"، وتعويذة الفقد" [١٧٩]فجعلت التعويذة للرحيل، متبعة عطف الترادف(فقد محتوم) لـ(رحيل قادم)" تعويذة لرحيل قادم، وفقد محتوم" [١٨٠]فهما متلازمان، أو مترادفان في وعيها كما يبدو من استخداماتها لهما.

تشذر الرواية الجديدة الشخصية في شخصيات متعددة؛وهو ما نجده في"ممرات للفقد"؛فالساردة في الرواية؛وهي الشخصية الرئيسة هي نفسها فتاة القرية، ومدرسة التعليم العام، والأستاذة الجامعية، ومريضة السرطان.إنهنَّ جميعًا شخصيةٌ واحدةٌ هي الساردة نفسها الضمنية أحيانا والحقيقية أحيانا أخرى؛ولذا لم تكترث بتسمية معظمهنّ، وكأن الكتابة صارت جماعية على غرار تعدد الرواة في الحكاية الأنثوية الأم "ألف ليلة وليلة"[١٨١] التي مهّدت الطريق أمام الأنثى الساردة؛ ولا سيما في الرواية الجديدة التي تعالقت معها بشكل واضح[١٨٢]،لتعدد أكسية المراوغة؛وتمرّر قضاياها، وأزماتها، ومشكلاتها، وماتعانيه من فقدٍ.

٨/٣/١ العنوان والزمكانية:بالرغم من تعدد الأمكنة في الرواية(القرية، المستشفى، المدرسة، الجامعة، الشارع، كورنيش النيل، الحديقة، جروبي) فإن وصف المكان يأتي لمحًا خاطفًا؛مما ينقل إلينا إحساسًا بعدم الاستقرار في المكان، والاغتراب عنه، والإحساس بسرعة الفقد للمكان، وللزمان والشخصيات أيضًا؛فلمحات المكان السريعة تلك تحمل إيقاع زمن سريع أيضًا في طياتها؛وهو ما يعرف بالزمكانية، ولكننا لانشعر بالحميمية بين الشخصية والزمكانية إلا في مشاهد ذكريات الطفولة في القرية والحقل ومكان الخبيز، التي يأتي وصفها خاطفا كأنها تتداعى من الوجود كما تتداعى تلقائيا وعفويا في أماكن متفرقة من السرد، بحيث لا تستقر في مكانٍ ولا زمان حتى تفقده سريعا؛ليخلف ذكرى فقده. وظلت سطوة المكان ممثلة في مستشفى السرطان بكل ظلالها الكئيبة في السرد؛فقد وردت حقولها الدلالية في حوالي ستين موضعا؛بما يمثِّل نصف الرواية تقريبا؛(١٨٣)لما تمثله من تلازم بين المكان والفقد.

ويبقى للمكان سيماه في السرد دون الاحتفاء بالوصف الكلاسيكي له، والتركيزعليه بوصفه عنصرا من عناصر السرد المتواطإٍ عليها في الرواية الحديثة لا الجديدة.

ويتبدى لنا زمنان في الرواية؛الزمن الحاضر بسوداويته، وزمن السرد الاسترجاعي عن طريق الأحلام والذكريات والمونولوج الداخلي.ويأتي المستقبل نادرًا،تستدعيه عن طريق الأحلام، ولكنه سرعان ما يتحوّل إلى كابوس.(١٨٤)

أتاحت لها هذه الطريقة في بناء الزمن فرصة الامتداد بزمن الحكاية من فترة الستينيات، واشتراكية عبدالناصر، إلى نهاية الألفية الثانية، ومرض الدولة العضال على كافة الأصعدة، آخر عهد مبارك.ويصل إحساسنا بالزمن في سردها عبر سيمياء الأشياء(تيل نادية، المستشفى الفرنساوي، أوالقصر

العينـي الجديـد، انتشـار مـرض السـرطان فـي مصـر)؛وهوما يكسـب الـزمن صـفة العموميـة؛أي هـو زمـن عـام مـرت بـه مصـر كلهـا، لا زمـن خـاص بها؛فالمجتمع واحد، وأزمة الإنسان واحدة؛وبذلك تصير المأساة جماعية لا فرديـة، وعامـة لا خاصـة، ومتكـررة لا فريـدة، بحيـث يمـر الجميـع فـي تلـك الممرات للفقد، ويكون التكرار في الجمع(الممرات) ناتجًا من تعدد المحاولين، لا من تعدد محاولات الشخصية في الرواية.

وجاء الزمن متشظيا محطَّما، بلا تسلسل، أوترتيب.وتتكرر بعض وحداته بتكـرار المونولوجـات، والأحـلام، والكـوابيس، التـي تختـرق حـاجز الـزمن المحـدد؛بأزمنتها المختلطـة؛فلا نجـد أنفسـنا، أوشخصـيات السـرد أمـام إطـار محدد للأحداث يمكن استقرار السرد عنده، بل سرعان ما نفقد الإحساس بالزمن لصالح الإحساس بالفقد.

<u>٤/١: دلالات الألوان ومدارات التأويل</u>: لم يعد لون الغلاف لونا كلاسيكيا أو نمطيا تختاره دار النشر، وتستقر عليه تمييزا لنفسها، بل صارت دلالات اللون على غلاف الرواية، والحيز الذي يشغله، وطريقة توزيعه، وتناغمه مع الألـوان الأخـرى أو تنـافره معهـا، مصـادر لتوليـد الـدلالات، وانفتـاح آفـاق التأويلات المختلفة للسرد.

وللـون وظيفـة إشـهارية وبلاغيـة، يسـتطيع بكثافتـه، وتأثيراتـه المختزنـة والمبتكـرة أن يختـزل السـرد، أويعادلـه مـن خـلال العلاقـات المتبادلـة بـين الدلالات اللونية والعناصر السردية.(١٨٥)

كُتبَ العنوان"ممرات للفقد" في سطرين متواليين بخط واحد كبير الحجم على خلفية سوداء؛ليقع حدث القراءة عليها في كل مرة، مستبعدًا احتمال النجاة والعبور، ومعمّقًا الإحساس بالفقد، فالكتابة في سطرين لا سطر واحد؛يعني اضطرارك قراءة العنوان عبر متوالية غير منتهية.إنه مرور بصري متكرر من الممرات إلى الفقد؛فمع كل وقوع للبصر من أعلى إلى أسفل تنتقل من

"ممرات" "للفقد". ويمثل توزيع لفظتي العنوان في سطرين مفاجأة للقارئ؛ فالأولى تُقرأُ، ثم تأخذ فاصلا زمنيا ومكانيا لتفجأك الثانية بمفارقتها الصادمة مع الأولى.

ولُوِّنَ عنوان الرواية"ممرات للفقد" باللون الأحمر الضارب إلى البني من أثر السواد الذي يجلل الصفحة؛فنحن أمام ثلاثة ألوان تسيطر على الغلاف تستحقّ منّا إفراد كلِّ لونٍ منها بنظرة تأمل حول مدارات تأويله من خلال تفاعله مع الخطاب السردي والحكاية.

١/٤/١ :اللون الأسود: أحسّ كثير من الروائيين بأهمية سيمياء اللون، وقدرته على اختزال السرد؛فاتخذوا منه عنوانا لسرودهم،أو جزءا من عناوينهم،وازداد استثمار الروائيين للألوان في عناوينهم متخذين منها مناصا لسرودهم، وقد أحصيتُ من الروايات العربية نحو مائة رواية سيطر اللون على عناوينها. فالكاتب التركي أورهان باموق، الحائز على نوبل، اتخذ من الألوان أيقونات، في بعض عناوين رواياته، تختزل سرده بداية؛كما في رواياته:"القلعة البيضاء"، و"الكتاب الأسود"، و"اسمي أحمر"، وانتهاء بروايته"ألوان أخرى"؛وهي إشارة واضحة لما تمثله الألوان في سروده، ولم يكن باموق بدعا في ذلك؛فقد سبقه نجيب محفوظ إلى ذلك الوعي في روايته"خمارة القط الأسود"مستغلًا سيمياء السواد في سرده، وكذا إحسان عبدالقدوس، الذي برزت دلالات الألوان في كثير من رواياته؛ منها:"العذراء والشعر الأبيض"، و"ثقوب في الثوب الأسود"، و"اللون الآخر"، وهو ما نجد نظائره عند محمود تيمور، ويوسف إدريس، ومحمد عبدالحليم عبد الله ، وغيرهم من الروائيين.

واللافت أن اللون الأسود هو الغالب على السرد النسوي خاصة ؛كما نجد عند أحلام مستغانمي في روايتها"الأسود يليق بك"، و"حليب أسود" لإليف شافاق؛وتعني به لبن الرضاعة المختلط بحبر الكتابة الأسود.ونستطيع تتبع

دلالات السواد السلبية عند جميلة العمايرة في رواياتها:"صرخة البياض"، و"بالأبيض والأسود"، و"دم بارد".والملاحظ في سردها كله أنها تقصي الأبيض لحساب الأسود، مع الإيهام بثناية الصراع بين اللونين، وما يحملانه من دلالات متضادة.(١٨٦)

هذه الدلالة السلبية هي المسيطرة في "ممرات للفقد" التي يسيطر عليها اللون الأسود بشكل واضحٍ وطاغٍ، سواء بألفاظ السواد مباشرة أو بحقوله الدلالية. تبدأ بسواد الجسد المريض المسرطن بكل أوجاع الأنثى، وتنتهي بسواد الروح والعكس؛فأول ألم جعلها تقف كفأر مذعور هو مشهد، الختان، الذي قامت به العجوز العجفاء ذات الكيس الأسود بيديها السوداء، مع أنها تركية جميلة بهرت عالم آثار فرنسيًّا أشقر ذا عينين خضراوين بجمالها؛فتزوجها، وأخذها معه إلى بلاد الفرنسيس(١٨٧) "عدلت بأصابعها السوداء الرفيعة الدخان في الفتحة بهندسة مدربة. كانت وهي تخرج الدخان من كيس أسود".(١٨٨) هكذا يتلون سردها باللون الأسود، الذي يعكس بظلاله الكئيبة سواد الواقع المخيم على الروح والجسد"ومن لحظتها وهي تتابع مسارات الدخان حتى تمنت أن تتبدد مثله"وتتبخر فلا يعثر لها على طيف".(١٨٩) وحاولت في النهاية إعلان كرهها لهذه المرأة / رمزالفقد الأول؛كما كرهتها الساردة الضمنية"سلوى"وأقصتها؛عقابًا وانتقامًا بالسرد؛وبالفعل عاقبتها بإقصائها من السرد. (١٩٠)

تذكرنا هذه العمة ذات السواد بالعمة السوداء في رواية زهور كرام "قلادة قرنفل"، التي لم تكتفِ بأن ألقت بجبتها، وجبها على الساردة، بل ألقت بسوادها على العالم العربي من المحيط إلى الخليج.(١٩١) لقد قطفت التركية بيديها السوداء براءتها"كأن كائنا خرافيا يبسط طرفه على كل شيء.انقبضت روحها وهي تتذكر كابوسا ظل يسحب روحها لجب عميق أسود وبارد".(١٩٢)

هذا السواد الذي ألقى بروحها في جب عميق، معتم، سيطرعلى أجواء السرد"لم تكن الجملة كافية لتوضح له علام تتمنى الصبر، لكن الكائن الخرافي الذي كان يشدها في ذلك البئر المعتم همس لها في شماتة".[١٩٣]ولنا أن نتصور كائنا خرافيا أسود، ولكن:هل لنا أن نتصور ملكا أسود اللون حتى لو كان ملك الموت "لم تكن له أكثر من وقع صوت لملاك أسود لاقلب له".[١٩٤] لقد تجاوز السواد عالم الإنس إلى ما وراء الطبيعة؛فتحولت الملائكة من اللون الأبيض المستقر، بدلالاته الواعدة في المخيلة، إلى الأسود المحمل بدلالات الوعيد، وما يخبئه من ألوان الفقد.

وتتلون علامات الإصابة بالمرض اللعين بالسواد في الأشعة"أرادت أن تسأله عن تلك البقع السوداء التي على بطنها على الشاشة"؛ [١٩٥]ولذا يتحول الثدي من عضو إغراء أنثوي بارز إلى حفرة سوداء، ينفر منها الزوج"لم يستطع تحمل يده التي تمسك بحفرة سوداء في صدرها كلما اقترب مني غادرها"[١٩٦] لقد داهمها الأسود، ولون حياتها كلها بلون واحد، جعلها تنفر منها؛" صارت الأشياء لها لون واحد.طعم واحد...تتحسس بيد مرتعشة صدرا كان يوما.الخلايا الخبيثة أكلته، تصطدم يدها بتجويف قمئ".[١٩٧]؛إنها ترى الأحداث من خلف حجاب أسود/نظارة سوداء"الخطوة التالية سيرصدها راو مختف وراء نظارة سوداء".[١٩٨] هكذا يمكننا فهم التلازم بين الجب العميق المعتم الذي آلت إليه روحها، والحفرة العميقة السوداء في صدرها؛فكلاهما "بئر عميق لا يطلع عليه أحد"؛ [١٩٩]إنه ليس إخفاء الضن، وإخفاء ما يعزّ، بل هو السواد الذي ينفر منه أقرب الناس؛فالزوج ينفر من حفرة الجسد السوداء؛مما يوقعها في حفرة الروح"ما الذي يربطه بامرأة لم تحقق له حلم عمره بطفل.وأعطته بدلا منه حفرة عميقة في صدرها"[٢٠٠]، وحين تداعبها الأحلام تظل حفرة الجسد وحفرة الروح قادرتين على التهام كل أمل[٢٠١] في سعادة أو فرحة؛لأن الأسود قهر كل الألوان، وأقصاها؛ليستبد بكل الممرات.

٢/٤/١: <u>اللون الأحمر:</u> جاء العنوان باللون الأحمر؛بما يحمله من ثنائيات متضـــادة؛يمثل طرفهـــا الســـالب:الدمار، والهزيمـــة، والمـــوت، والثأر.وطرفهاالموجب:الفـداء، والتضـحية.ويحمل، أيضـا، دلالات التجـدد والخصـوبة والحياة؛بما يحـدثُ تناقضًـا بـين مـا يثيره مـن أحاسـيس متداخلـة ومركبة؛منها الثوري، والشبقي؛لينوس بين الواقع والخيال.(٢٠٢)

وإذا تأملنـا الحكـي فـي الروايـة وجدناها تؤكد هذه الدلالات؛فالشخصـية الرئيسة/السـاردة المتشـظية فـي بطـلات عـدة تنـوس بـين هـذه المشـاعر المتضاربة التي يدل عليها الأحمر، والمحاولات المتكررة للبحث في الخيال عن ممرات.ولكنها لا تصل إلا إلى واقع مريض، يؤدي إلى الفقد؛فقد الأب، والابن، والابنـة، والزوج، والجسد، والروح، ولكن الموت في نهايـة كل هذه الممرات.

وستتضـح هذه الـدلالات تباعًـا مـن خـلال علاقـة الأحمـر بغيره مـن ألـوان الغلاف التي امتزج بها؛فرجحت دلالاته.

<u>١/٤/٣: اللون البُني</u>: استبعدت دراسة حديثة اللون البني من دلالات اللون في الرواية، بزعم أنه لا يشي بأية دلالات تزيد عن التوظيف المباشر.(٢٠٣) والبُني على غلاف الرواية مزيج من اختلاط الأحمر بالأسود، كما أنه لون ملابس الفتاة المريضة في الصورة التي شغلت حيزا كبيرا من فضاء غلاف الرواية، وله مجموعة من الدلالات تسهم في تأويل العتبات، وعلاقته بخطاب الحكاية.ولنا أن نجتهد في البحث عن تأويلاته المحتملة وفق دلالاته في المخيال، والواقع المحيط، والدلالات المستقرة في اللغة :

أ- يمتزج اللون البني بالأحمر عند العرب في لون الخضاب المختلط بالدم، (٢٠٤)وتتجلى هذه الدلالة في مشهد الفتاة التي ماتت بلوكيميا الدم، وأصرت أمها ألا تكفنها إلا في ثوب الزفاف؛(٢٠٥) فاللون هنا هو لون الخضاب الذي تنوس دلالاته بين معانٍ متضادة من السعادة، والفرحة،

والحناء المختلطة بالدماء. وتكشف هذه المفارقة تناقض موقفين، أو ما يمكن أن نسميه الفرحة الكاذبة، أوهو"حيلة دفاعية، تقوم بها الذات اللاواعية؛حتى لا يدخل الإنسان لنفق المرض النفسي".[٢٠٦]وهي صورة قريبة من الصورة التي يعبر عنها البني في موروث البلاغة العربية في صورة أخرى؛متسقة لونيًّا، ومفارقة شعوريًّا إلى حدِّ الصَّدمة؛وهي خمش الوجه المخضب[٢٠٧]حين يمتزج الخضاب بالدم لتكون الفجيعة أقوى، والفقد فوق احتمال الأنثى.

ب- ومن دلالات اللون البُني دلالاته على الحذر والتوقّع[٢٠٨]؛ومما نجده منها في الحكاية أنَّ الست تركية عندما ختنتها سببت لها أول جرح، وأسالت منها أول دم نزف، وكان جرس إنذار أثار الساردة الضمنية قبل أن تعمل التركية ذات الأيادي السوداء شفرتها"سقط ما يشبه حبة خرز بنية اللون[٢٠٩]".جاء اللون البني تحذيرًا وتوقعًا لحدوث الفجيعة الأنثوية الأولى، وبداية لكل ممرات الفقد.

ج- ومن الدلالات التي نقف عليها أن دم الحيض الأسود يميل إلى اللون البني[٢١٠] وهي الدلالة التي نجدها لحظة أن أتاها الحيض لأول مرة مصورة الفزع، والرعب، والهواجس المفزعة التي تصيب الأنثى مع رؤيتها لدم الحيض للمرة الأولى، وقد ناب اللون في التعبير عن هذه المرحلة الأنثوية التي تشعرها بالفقد مع كونها علامة نضج وعطاء وبقاء في حقيقة الأمر"حين فاجأتها دماء قانية في ثوبها لم تفكر إلا في صرخاتهم ومذابحهم.ارتبكت وهي تعيد على مسامع أمها تفاصيل يومها.حلفت كل الأيمان أنها لم يلمسها بشر.وأن ثوب عفتها مازال يسترها"[٢١١] لقد حملت هذا اللون خصوصية أنثوية؛فارتبطت دلالاته ارتباطا مؤلما بالساردة، وما مرت به من فقد في ممرات الأنوثة، وفجائعها.

د- ومن الدلالات المرتبطة به، والمسببة لوجوده أن الأرض السوداء تتحول بعد الأمطار إلى اللون البني,أوالبني الداكن، [٢١٢]وهي الدلالة المسيطرة على

المفتـتح الثاني"وحـدها تجيـد شـحذ الـذاكرة...تتجول فيها...تسـتدعي رائحـة التراب المشبع بالمطر.." .[٢١٣]وهو لون خصت به الساردة أرض مصر، مع عموميتـه، ؛ولكنهـا رأت فـي تـراب الـوطن رائحـة خاصـة، ولونـا خاصـا، يشتبكان مع خصوصيتها في الوقت نفسه.

هـ- ومن الدلالات التي تكشف عنها اللغة أن الحبر الأسود يميل إلى البُني بطول الزمن.[٢١٤] وهي الدلالة المنبعثة من شعورها بتأخُّر الإفاضة والبوح، ولعلها تشير في ذلك إلى تأخر زمن النشر؛أي إن قلم البوح طال مكوثه مدفونا في محبرة الكتابة حتى حال لون حبره. [٢١٥]

و- ويظل الفقد هو أهم دلالات اللون البني؛ذلك أنه يظهر على الثمار عند إصابتها بالدمان، وهو نوع من الأمراض، التي تصيب الثمرة فتتلفها؛فتصبح يابسة لا طعم لها، وربما أفسد الثمرة؛[٢١٦] ففي مشهد"صغار الحديقة"يكسو البُني مشهد البنت الصغيرة التي ترافق أمها المريضة، فالفتاة تسيطر عليها كوابيس مزعجة، تجعلها تصحو مفزوعة من نومها، وفي في آخر الممر الطويل تبحث عن الخلاص بالإفاضة لسلوى "سألتها عما رأته في حلمها؛فقالت بأسى إنه كابوس، وليس حلما، ثم طأطأت رأسها في حزن مكتوم، حاولت أن أعرف منها أي شيء، فلم أفلح، فجلست أحكي لها عن ابنتي الصغيرة، وشقاوتها؛فسألتني :بس حضرتك ليه مش بتخليها تتحجب" [٢١٧]لقد أُتلِفَتِ الثمار، وأصاب الدّمانُ صغارَ الحديقة؛كما أسمتهم الساردة "نحن يا أختي في الحياة/الحديقة نزرع ونقلع، ونجفف البذور، ثم نبذرها، وندعمها حتى تثمر.ندعمها بالدفن يا ناهد".[٢١٨]وهي الدلالة التي نجد نظيرها عند لطيفة الديلمي في روايتها "حديقة حياة" حين بنت حكايتها على هذه الرمزية"لا أحد يعرف نشوة أن يشم عبير الحشائش النضرة في هشاشة الأرض بعد المطر، وقد رصعت بحبات لؤلؤ الندى.. الكارثة مسحت وجه الأرض وذاكرتهم وألقت رمادا على المروج والخمائل، ولم يحاول أحد

منهم.استرجعت الهبة العظمى..ما أقسى أن يرتبط زمن الناس بأوان الرحيل لا بمواسم قطاف أو لقاح... " .[٢١٩]

تسعى المرأةُ للحفاظ على الحديقة، في حين يتركها الرجل؛لتذبل، ويسقط ثمارها الإهمال الذكوري، والأنانية المفرطة. تحرص الأستاذة الجامعية على أن تشتري فيلا "تحيط بها حديقة بهيجة ظلت ترعى أشجارها خمسة عشر عاما منذ اشترتها قبل زواجها منه بشهر واحد[٢٢٠]"ولكن يكتفي زوجها بأن يستمتع بها، ثم يهيل عليها تراب النسيان هاربًا من مسئولياته راحلا عنها؛لتواجه الحديقة مصيرها من الفقد وحيدة، بعد أن تحولت ألوانها الخضراء إلى اللون البني الشاحب لابنها/ابنه الذي ورث عنه مرض الصرع [٢٢١]هذا الإحساس بالفقد جعلها تقف على أسوار حديقتها في تردد هذا اللون البني بين حياتها المستقرة مع زوج طيب لا يجيد الكلام في الحب، وعشيق قديم يظهر فجأة ليجعلها "على حافة سور الحديقة التي تلف حولها كل يوم.جلست تعيد ترتيب الحياة". [٢٢٢]

ز – يؤكد علماء الوراثة أن وراثة اللون البني من أثر اختلاط جينات الوراثة السائدة بالمتنحية، وغلبة السائدة بما يسمونه وراثة الخصائص السائدة ذات الموروث الواحد:حين تنتقل الخصيصة بواسطة مورث سائد واحد, فإنها سوف تظهر دائما في النسل, ومن أمثلة هذه الخصائص التي أكدت نتائج علم الوراثة الحديث أن لها مورثا سائدا: اللون البني للعين [٢٢٣]وهو لون عين الساردة التي اختزلت فيهاحياة جداتها اللائي ممرن بممرات الفقد قبلها؛ لتنظر بها إلى واقع شاحب مريض متهرئ أدى إلى ضياع صغار الحديقة بل الحديقة كلها"كانت فتاة صغيرة ببشرة خمرية يخالطها بعض حمرة فوق خدين رقيقين وعيون بلون البن المحروق"[٢٢٤]وفي إهداء رواياتها"جسد ضيق"نلمس هذا الانتماء الشديد لجينات الوراثة التي لونت جيناتها [٢٢٥]وهو ما نلمسه، بوضوح أيضًا، في"ممرات للفقد".[٢٢٦]

ومع أن العرب لم تسمّ اللون البني إنَّما وصفته؛وعدته درجة من درجات اللون الأحمر، فإنه في النهاية لا يبعد في مجمل دلالاته عن دلالات الألم والحزن، والموت، والإحساس بالفقد التي سيطرت على السرد النسوي، [٢٢٧] وكما ارتبط الأسود بالظلمة، والفناء، والموت، والفقد في الحياة المحيطة بفتاة الغلاف؛فإن لون ردائها البني تآلف مع كل دلالات السواد ليسيطر الفقد على الحكاية، ويتجلى في تأويلات الخطاب كما لاحظنا.

٥/١: **<u>أيقون الصورة والمتن السردي</u>**: تشكل صورة الغلاف نواة الأيقون البصري، وأهم علامة بصرية تثير المتلقي وجدانيا وذهنيا وأبستمولوجيا؛لأنها ترجمة للمتن السرديّ، واختزال مكثَّف له، وكأنها نص استباقي، وجملة مكتنزة بدلالات مكثفة، يأتي بعدها النص ليفصلها، أويطنب في شرحها عبر خطابه الخاص؛فبها يبدأ، وإليه ترمز، ومنها يبدأ التأويل، وإليه تشير؛بما تمارسه من إغواء، وإغراء، ونفور، وازدراء.[٢٢٨]وربما تجاوزت الصورة في دلالاتها توجيه العنوان إلى المتن السردي، يستوي في ذلك الصور الفنية، والرمزية، والوثائقية؛كما في كثير من صور أغلفة الروايات العالمية سواء أرسمها الروائيون بأنفسهم، [٢٢٩] أم شاركهم آخرون فيها بالرسم، حتى وصلت المشاركة في رواية مصرية أن آثر السارد كتابة اسم الرسام مقترنًا باسمه على غلاف الرواية.[٢٣٠]هكذا أيقن الروائيون والنقاد أن الصورة المختارة على غلاف الروايات علامة سيموطيقية، لا يمكن إغفالها وبخاصة في السرد الجديد، والنسوي خاصة؛كما رأينا من تعاون بين الروائية "رجاء عالم" وأختها الرسامة "شادية عالم" التي ترسم لها أغلفة رواياتها؛لتضمن تناغما، وتضافرا بين البصري والسردي.ومن هذا الاقتناع غيرت الروائية زينب حفني غلاف روايتها"وسادة لحبك"ليلائم سردها.وانتهت دراسة مسحية لأغلفة روايات السعوديات أن صور الأنثى لها الغلبة على

أغلفة سرودهنّ؛[٢٣١] وهو ما نجده على غلاف "ممرات للفقد" التي تستوجب منّا تأويلًا وفق علاقتها بالحكي،والخطاب.

١/٥/١: <u>صورة للفقد</u>: تشغل الصورة المساحة الكبرى على غلاف"ممرات للفقد"؛وهي صورة لفتاة تنام في حالة من الإعياء والاستسلام في وضع مَرَضِيٍّ، غير مريح، يشي بالألم، واليأس، والهزال من سيماء نحولها، ووجهها الذابل، وأنفها الصغير العريض من أعلى، وشعرها المنسدل في حالة من الاسترسال الموجه إلى الخلف؛ليسمح لنصف الوجه المتبقي للظهور بعد أن أخفت نومتها النصف الآخر من البطن؛بمعنى أننا أمام جزء محدَّد ظاهر، وجزء آخر أكبر مفقود.ولا يبدو في الشفاه والعيون أية ملامح للزينة، وترتدي زيّا من قطعتين في لون واحدٍ، يشبه لون الفراش الذي تنام عليه؛مما يشي بأنها ترقد في مشفى.تعزز الصورة كل ألوان الوهن الأنثوي التي ترشحها لنا دلالات اللون البني السالفة في قراءة العنوان، وهو لون الزي الذي ترتديه الفتاة.

وأسفل صورة الفتاة لون أزرق متماوج كماء البحر، يفصل بين تلك الفتاة الواهنة، وعالمها الأسود بلون الغلاف؛محملا بأبعاده الفلسفية من الإحساس بالرهبة، والبعد، والغموض، والرحيل، كما يشي بغموض الرؤية، وعتمة الروح[٢٣٢] الممتزجين بروح الشخصية المسيطرة على السرد كله.

<u>٢/٥/١ مأساوية الصورة، وسوداوية الحكي</u>: انتهت دراسة حديثة شملت مجموعة كبيرة من أغلفة الساردات اللائي ينتمين في أغلبهنَّ إلى تيار الرواية الجديدة إلى أنَّ القاسم المشترك بين كل هذه الأغلفة هو الحزن، والانكسار.وباستقراء المبنى الحكائي تأكدت العلاقة الوثيقة المتواترة بين السرد وصورة الغلاف، [٢٣٣]وهذه الصور بما تحمله من دلالات سوداويّة، وقاتمة نجدها في صورة غلاف"ممرات للفقد" التي خلت من أي توقيع عليها، وهي صورة مركّبة، ومختارة بعناية الساردة، أو دار النشر التي كَلّفتْ، فيما

يبدو، الرسَّام علي القهوجي أن يصمّمها بعد قراءة الرواية، أو باتفاق بينه وبين الساردة.وعلى كل حال كان التوفيق حليفها إلى حد بعيد، فاختزلت بظلالها، وألوانها، وإيحاءات ملابسها، وحركتها الجسمية خطاب الرواية، وجسدت كل آيات الفقد في الحكاية .

٦/١:<u>مناص الناشر/حيثيات النشر</u>(lepéritexe-éditorial):يقصد بمناص الناشر كل ما يتصل بدار النشر، وسمعتها، وتاريخها، وشعاراتها، وخطتها في النشر، ومكانها، ومكانتها، وارتباطاتها بالمؤسسات العلمية، وعلاقة ذلك بالنص المدروس.ويرى الباحثون أن النص الموازي في مناص الناشر يؤدي وظيفة إشهارية للنص، ولا دخل للمبدع فيه إلا بمقدار، (٢٣٤) وبناء عليه يمكننا النظر إلى هذا المناص بغية تأويله، وبيان علاقته بالنص؛فقد كتب اسم دار النشر، والجهة المتعاونة معها، أعلى الصفحة يمينا ويسارا؛على الترتيب، فوق اسم الروائية، وعنوان الرواية.ومع أنّ هذه الطريقة صارت أشبه بتقليد غالب، وسم كثيرًا من دور النشر، وبخاصة التجارية؛فإنها، في الوقت نفسه، صارت علامة دالة على سيطرة رأس المال على الأدب؛إذ تأتي دار النشر متصدرة كل شيء، وشعارها البارز يشير في دلالة من دلالاته إلى أنها قد تكون أهم من النص بشكل إعلاني استعلائي دال، قصدوا إلى ذلك، أم لم يقصدوا. وكُتب اسم الجهة الرسمية المتعاونة مع دار النشر بخط أصغر على اليسار، وشعار الجهة الرسمية بخط أصغر كثيرًا؛مما يعطي انطباعا ما أن الجهة الرأسماليّة صارت أقوى من الجهة الرسمية الممثلة للكيان الثقافي العام، فهي فوق الرواية التي صارت سلعة، وفوق صاحبتها التي لاتعدوكونها مجرد علامة إشهارية، وربما كان التوزيع على الغلاف يحتمل ما تأولتُه، على نحو من الأنحاء؛فقد جاء التوزيع مرتبًا من أعلى إلى أسفل كالآتي:

١- دار النشر .٢- الجهة الرسميّة المتعاونة، ومن المفترض أنها الجهة الأصيلة.٣- الروائية. ٤-الرواية. ولا يخدعنا كتابة اسم الروائية بخط أكبر؛إذ تعمد الدار إلى ذلك من قبيل الترويج لسلعتها/بضاعتها؛حيث تحولت الرواية من جنس أدبي، له قيمته المعنوية والفكرية إلى سلعة تباع وتشترى حسب مواصفات السوق ومتطلباتها، وصارت الروائية مجرد جزء من الدعاية التجارية للمنتج.

هكذا تصير الروائية والرواية والقيمة الأدبية ممرّات للفقد في النهاية؛تبعًا لسلطة رأسمالية مستترة؛مما ينذر بفقد الأدب مكانته السامية، وفقد المؤسسات الرسمية هيبتها، ومكانتها، وقدراتها المفترضة، ودورها في دعم الأدب، ورعايته، كما تشي بتضاؤل المؤسسي أمام سلطة رأس المال وسيطرته؛سلطة تتحكم؛فيما تتحكم، في توزيع النص؛وهوما يحدث عادة مع منشورات الجهات الثقافية الرسمية التي لا تكترث، عادة، بعملية التوزيع إلا في حدود ضيقة ومحدودة للغاية، وهوما توقف عنده علماء سوسيولوجيا الأدب فيما يعرف بتسويق النص.[٢٣٥] والخطر الأكبر هو عدم وجود مصحح لغوي واعٍ للنصّ؛مما شوه الرواية؛بوضع علامات الترقيم بصورة خاطئة، وإهمالها أحيانا، وسقوط أحرف من بعض الكلمات، وزيادة أحرف أحيانا[٢٣٦]وسقوط كلمات كاملة من النص، [٢٣٧]وإبدال حرف مكان آخر؛فتنتج كلمات في النهاية لا معنى لها، [٢٣٨] وبخاصة حين يجتمع خطآن في الكلمة الواحدة.[٢٣٩]ويصل الإهمال إلى عدم التفريق بين الذال والزاي[٢٤٠]وعدم قدرة المصحِّح والمحكم المفترضين على التفريق بين همزة القطع، وألف الوصل،[٢٤١] وبين الهمزة والمد.[٢٤٢] كما يتجلَّى في إهمال كتابة الهمزة على الألف، وتحتها [٢٤٣] والجهل المطبق في معرفة طرائق كتابة الهمزة المتوسطة؛[٢٤٤]مما أدَّى في النهاية إلى كثرة الأخطاء اللغوية التي شوهت النص، ونالت من قيمته، دون أن ينتبه المحكم المفترض الذي لاهمَّ له سوى

المقابل المادي وإجازة النص للنشر؛فتخرج الكلمات بمباركته ناقصة مشوهة،[٢٤٥]ومع كل ذلك نحاول أن نتوقف أمام الترخص اللغوي، وأسباب حدوثه في الرواية بين سمات الرواية الجديدة، ومناص الناشر التاجر.

١/٦/١: **<u>مناص الناشر والترخص اللغوي</u>**:وفيه نتوقف عندما يمكن أن يكون ترخصًا لغويا،كما عهدنا في الرواية الجديدة؛فتتحمل الساردة، بلاشك، المسئولية الأولى عن حجم الأخطاء اللغوية في الرواية، أو ترخصًا من دار النشر؛فلا نعفي دار النشر من مسئوليتها الكبرى تجاه النص الذي تنشره؛وهو ما يستلزم مقارنة بين "ممرات للفقد" وغيرها من الروايات التي أصدرتها الكاتبة، قبلها وبعدها، في دور نشر أخرى.

الترخص اللغوي هو استخدام اللغة في حدودها الدنيا[٢٤٦]، أو اللغة المزدوجة التي تختلط فيها العامية بالفصحى دون النسق الواضح الذي يأتي في الرواية التقليدية؛حيث تعمد إلى السرد بالفصحى، ويتراوح الحوار بين الفصحى والعامية حسب مستوى كل شخصية، وسياق الأحداث، ولكن الملحوظ أن الترخص اللغوي صار سمة من سمات الرواية الجديدة، وفي"ممرات للفقد" تركت الساردة الحرية للتداعي اللغوي بين العامية والفصحى بمستوياتهما المتباينة دون معايير محددة، ربما لشعورها بعجز الفصحى، أحيانا، عن سبر مكنونات الشخصية، والتعبير عن انكساراتها الروحية والجسدية؛وهي خصيصة ملحوظة عند ساردات الرواية السوداوية الجديدة، تؤدي إلى نوع من التشوه اللغوي،والأقرب أن يكون ذلك مقصودًا؛علامة على تشوه الواقع، وتمزق الذات وشروخها. [٢٤٧] ومع ذلك فبمقارنة رواية "ممرات للفقد" التي أصدرتها هذه الدار، وروايتين أخريين للكاتبة نفسها؛إحداهما رواية"عشق البنات"الصادرة قبل "ممرات للفقد"عن دار الهلال[٢٤٨]، ، والأخرى رواية "جسد ضيق"الصادرة بعدها عن دار نشر خاصة؛ [٢٤٩]لنتعقب ما هو ترخص لغوي خاص بالساردة، وما هو ترخص

لغوي خاص بدار النشر؛وذلك بالتمثيل بمجموعة من الأمثلة المتشابهة للوقوف على مناص الناشر في بعض الوجوه:

١- الأخطاء المتصلة بإعراب ما بعد النواسخ، وهو خطأ متكرر في "ممرات للفقد"؛ [٢٥٠] كالخطأ في إعراب اسم أن المؤخر" أن ثمة شيء مختلف" [٢٥١]في حين يأتي منصوبًا في غيرها باضطراد دون خلل أو خطأ. [٢٥٢]

٢- الأخطاء المتصلة بإعراب التوابع؛كما في إعراب النعت"تفقد جزءا حميما خالص"[٢٥٣] وربما كان الخطأ متعمدًا للمزج العشوائي بين الفصحى والعامية، ولكنا نجده فيما التزمت فيه الفصحى ؛كخطأ إعراب المعطوف" أرسم فراشات وزهور"[٢٥٤]في حين تُلتزم الصحة النحوية في الروايتين الأخريين. [٢٥٥]و بخاصة رواية الهلال التي اتسمت باستقامة لغوية واضحة. [٢٥٦]

٣- جزم المضارع المعتل الآخر؛إذ تثبت هذه الرواية، خطأً، حرف العلة [٢٥٧]مع حذفه في الأخريين. [٢٥٨]

٤- إعراب المنقوص النكرة المنون بالضم، أوالكسر؛إذ تبقى ياؤه في روايتنا خطأً[٢٥٩] مع الحرص على حذفها في الروايتين: التي قبلها[٢٦٠] والتي بعدها. [٢٦١]

٢/٦/١: **<u>مناص الناشرولغة السرد الجديد:</u>**

وبناء على ما سبق، ومن خلال مناص الروايات الأخرى لها يمكننا تمييز أخطاء الروائية التي اعتادتها في غير هذه الرواية؛ومنها:

١- أخطاء لغوية؛كخلطها بين المذكر والمؤنث أحيانا، ويظهر ذلك في المؤنث المجازي الذي اعتادت العامية أن تذكّر ألفاظا كثيرة مؤنثة؛مثل كلمة"بئر" التي تُذكِّرُها [٢٦٢]، وهي أُنثى.[٢٦٣]

٢ – أخطاء أسلوبية؛كاستخدامها"إلا" الاستثنائية بعد التركيب المحدث الشائع " على الرغم من....إلا أن"[٢٦٤]وهو خطأ وقع منها في رواية سابقة على هذه الرواية، [٢٦٥]في حين نلحظ اختفاء"إلا" من هذا الأسلوب تماما في الرواية اللاحقة؛وسبب ذلك ؛كما أرجح، هوتدخُّل المصحِّح المشار إليه على الغلاف الداخلي[٢٦٦] للرواية تدخلًا واضحا في تصحيح هذا الخطأ وغيره من أخطائها؛وهو دوره المنوط به.

٣– الترخص اللغوي في استخدام كناية العدد "نيف" في غير موضع. [٢٦٧]

٤– أخطاء نحوية لافتة؛كعدم الدقة في استخدام التوكيد المعنوي بـ"ذات" خاصة. [٢٦٨]

نعم، اتسمت الرواية الجديدة، كما أسلفتُ، بهذا الترخص اللغوي، ولكن ترخص دار النشر أوقعنا في حيرة بين أخطاء الساردة، والأخطاء التي تسببت فيها الدار بإهمالها الجسيم؛مما يجعل الحكمَ على لغة سردها وبنية خطابها غيرَ دقيق، ولكن يظل الحكم على مناص الناشر أقرب إلى التصور المطروح .

٢: الإهداء(LeDédicace) وأبوة النص:الإهداء تقليد ثقافي عريق، عُرف منذ أرسطو، ويفجر أسئلة كثيرة ومتشعبة، تصل امتداداتها إلى أعمق أعماق النص[٢٦٩]لأنه علامة قصدية، ذات دلالات توضيحية ضمنية، [٢٧٠] أشبه بالميثاق القرائي؛لما يبرزه من شخصية الذات المبدعة والآخر المهدى إليه.[٢٧١]

والإهداء كما يعرفه جيرار جنت امتنانٌ من الأول للثاني، أوعرفان يحمله له.ويختلف اختلافا جذريا بين إهداء نسخة لشخص، وإهداء النص نفسه إليه.وقد يكون الإهداء لجزء من النص، خاصة النصوص ذات الأجزاء، كما أنه قد يتغير من طبعة إلى أخرى.وربما وجه الكاتب إهداءه إلى ذاته، أو إلى مجهول، وفي كل الحالات ليس بالضرورة أن يكون الهدف من الإهداء

معلنا؛[٢٧٢]فكما يتراوح الإهداء بين القصير والطويل، يتراوح ، أيضًا، بين واضح الدلالة والتلميحي، الموجه إلى فرد أو إلى جماعة، كما قد يكون للتقدير الواضح، أوللسخرية. ويرجح إحدى هذه المتضادات، في كل ثنائية، انتماءُ المهدى إليه؛ إلى الأعداء والحاقدين الحاسدين، أو انتماؤه إلى الأحباب والمقربين الملهمين، وربما عمد المهدي إلى المراوغة ؛فيترك القارئ حائرًا، كما قد يكون ردّا على إهداء سابق من المهدى إليه.[٢٧٣]

لم يلتفت القدماء كثيرا إلى الإهداء بوصفه علامة فاعلة في النص؛فعدوه مجرد علامة شكلية ثانوية.وللشعرية الحديثة(poétique) الفضل في تصحيح تلك النظرة، وتصحيحها في النظر إلى كل العتبات المصاحبة للنص/النص الموازي؛فصارت للإهداء أهمية كبرى بوصفه تقديما للنص، وفاتحة له، ومفتاحا للقراءة، بل غدا توجيها، وتأطيرا مسبقا للنص، يرتبط ببنياته الداخلية، ويحاور متنه. وبناء عليه تحولت الكتابة السردية إلى ميثاق تواصلي ودلالي بين الأنا الساردة والآخر المهدى إليه؛بما يحمله من طابع سيري، أوروائي. [٢٧٤]

يشير الإهداء عادة إلى علاقة بين المُهدِي، والمُهدَى إليه، قد تنتهي إلى التنافر أوالتماهي، وبخاصة في السرد السيري الذي تتسم به الرواية الجديدة.[٢٧٥] والملاحظ أن كثيرًا من إهداءات السرد الجديد ذات طابع فكري، ومشحونة بدلالات ذات حساسية فنية، وثقافية، وفكرية، وفلسفية؛لما تصطنعه من أساليب خاصة في صياغتها، تحتاج من القارئ جهدا موازيا لفهم علاقاتها بالتصور الفكري، والفلسفي، والفني في الرواية، [٢٧٦] وبخاصة حين يحمل السرد آصرة، وروحا حميمة برواية ما، أو بروائي معين له ما يميزه. [٢٧٧]

كتبت كلمة"الإهداء" في "ممرات للفقد" في سطر مستقل، وتحتها على جهة اليسار" بالطبع إلى الكاتب:سعيد نوح"؛[٢٧٨] وهو إهداء قصير، لا

يتجاوز شبه جملة" إلى الكاتب:سعيد نوح "، مسبوقا بشبه جملة أقصر" بالطبع"، وشبه الجملة في الإهداء من مكملات جملة محذوفة؛إن أردناها صغرى كانت كالآتي:الإهداء بالطبع إلى الكاتب سعيد نوح، وإن أردناها كبرى صار التأويل مفتوحا متجاوزا طرفي الإسناد.ويأتي شبه الجملة الأقصر"بالطبع" بلا فاصلة بعد كلمة "الإهداء"؛كما درج على ذلك كثير من الكُتَّاب.

ويمكن مقارنة إهدائها بمجموعة من إهداءات نسوية، في الرواية خاصة؛لنقف على خصوصية ذلك الإهداء وعلاماته المميزة التي تستحق التأمل داخل السرد وخارجه؛بدايةً، لم تحتف الرواية التقليدية كثيرا بالإهداء، المحفوظية بالتحديد؛فمحفوظ نفسه لم يحفل بالإهداء في رواياته.واللافت توجيه عدد ملحوظ من الروائيات إهداءاتهن إلى أزواجهنّ؛كسهير المصادفة، وعائشة الحشر، ومنيرة السبيعي، وشيرين هنائي، ورانيا السعد، وأمينة زيدان، وغيرهن. (٢٧٩)

وأول ما يلفت النظر في إهداء هويدا أنها توجهه إلى سعيد نوح الأديب الروائي لا الزوج، بعيدًا عن كونه زوجًا لها، أو قبل كونه زوجا، ومما يعزز هذا التأول أنها شديدة التحيز إليه، يتضح ذلك في تناولها النقدي لأعماله الروائية، ولروايته" كلما رأيت بنتا حلوة أقول ياسعاد"التي تصفها بمجموعة من الصفات لا تخلو من التحيز؛كتأكيدها أنها" في منتصف التسعينات جمعت بين أكثر من طريقة من طرائق السرد، وهذا ما صدم الخطاب النقدي الذي لم يكن مستعدا لتقبل هذا النوع من السرد المتعدد الطرائق؛مما دفع الكثير من النقاد، وعلى رأسهم نقاد أكاديميون لهم خطابهم النقدي المعروف أن يتعاملوا معها بمقاييس النقد التقليدي؛فينظر إليها برؤى أيديولوجية وتصبح سعاد بطلة الرواية رمزا لمصر ، وهكذا... ".(٢٨٠)

ومعنى ذلك أنها تضع المُهدَى إليه على رأس الروائيين الذين فتحوا الباب واسعا أمام الرواية الجديدة بطرائق سردها، التي لم يألفها النقاد الكلاسيكيون؛فأعملوا فيها أدواتهم المعتادة في السرد التقليدي؛فخرجت نتائجهم بعيدة عن الرواية الجديدة.تؤكد زعمها مغفلةً، بتحيزها الواضح، كتَّابا آخرين، قبله، كانوا بمثابة حلقة وصل بين الرواية الحديثة والرواية المصطلح عليها الآن بالجديدة؛كعبده جبير، ومحمود الورداني[٢٨١] وإبراهيم أصلان، وعبدالحميد إبراهيم[٢٨٢]، ورضوى عاشور في روايتها"قطعة من أوربا"[٢٨٣] ، وغيرهم كثير .ولكنها تهدي إليه قصب السبق مع اعترافها أنَّ روايته حافظت على بعض القواعد الموروثة للرواية التقليدية؛كالحبكة والشخصيات، ولكنها تمثل في رأيها مغامرة" جريئة في السرد، لم تكن مسبوقة بهذا الشكل قبل هذا التاريخ، فبالإضافة إلى تعدد الأصوات، هناك أيضا تعدد في مستويات السرد"، [٢٨٤] وتشير إلى أن روايات نوح كانت باكورة الرواية الجديدة، وخاصة روايته"٦١ شارع زين الدين" مع روايات أخرى للكتاب الشبان وقتها، كانت بداية انطلاق الرواية الجديدة في مصر ؛مثل:محمد الفخراني، وصفاء عبدالمنعم، وسهير المصادفة. [٢٨٥]

إذًا فنحن أمام إهداء من نوعٍ خاص في لحظة تواصلية خاصة، تبرز أهدافه الثلاثة:

١- لفْت نظر المُهدى إليه لرسالة ما. ٢- تحقيق نوع من التواصل اللغوي بين هذه الرواية، ونصوص للمهدى إليه. ٣- تنبيه القارئ إلى طرائق فهم رمزية هذا الإهداء بالتغذية الراجعة(Feed Back) بفهم شيفرات التجربة التواصلية، سواء أكان ذلك على مستوى الخطاب أم على مستوى الحكي. [٢٨٦]

وبناء على ما سبق يظهر لنا المهدى إليه أستاذا، وملهما، وقدوة، بوصفه رائدا من رواد الرواية الجديدة، يمكنها استلهام طرائق سرده، والاستعانة بها

في سردها؛فإذا كان نوح رمزًا من رموز الرواية الجديدة، وأهم رموزها، في رأيها؛وهي تكتب رواية تنتمي لهذا الشكل الفني الذي اختطه، واهتدت به؛كان حقيقا بالإهداء.

صحيح أن الرواية الجديدة تقوم على تحطيم الشكل النمطي ضد التقاليد، ولا يمكن لها لأن ترسي تقاليد؛فهي بتعبير جرييه ضد الوصفات الروائية،[٢٨٧] ومع كل ذلك فيمكن تحديد حوارات مناصها مع المهدى إليه، الذي يتسرب عبر اللاوعي،أحيانا، وبالوعي أحيانا أخرى، في ضوء مفهوم المناص الذي يؤكد أن التناص لم يعد مجرد تداخل بين النصوص فحسب، بل صار إشارة موجهة للقارئ إلى مداخل لفهم النص، وطريقة بنائه، ومصادره، واكتناه شعريته؛[٢٨٨] وهو ما أحاول تعقبه في النقاط الآتية:

<u>١/٢: مناص الإهداء، وبنية الشكل الروائي</u>: قسمت الرواية خمسة فصول، أو مشاهد، كما أسلفتُ في تأويلي شيفرة الرقم خمسة، وأثرها على الشكل البنائي للرواية، وترشيحًا لذلك فإن مما يسهم في فك رمزية هذا العدد، ويتصل به هنا، ما نلحظه في رواية نوح التي طالما أشادت بها هويدا وصفا وإنشاء" آه لو أدري كيف أفكّ رموز المرض، خمس سنوات في المدرسة الابتدائية، خمس سنابل لعيني، خمس أصابع بقدمي، خمس ضحكات للسيدة التي تنام تحت قدمي، خمسة مليجرامات من التراي بي لذلك المأزوم، خمس نبضات للحياة، كل شيء خمس"؛[٢٨٩]إنه سحر خاص رآه المهدى إليه في الرقم خمسة، وأكسبه نوعا من الاقتناع الخاص به؛ولكن سحره يتجاوزه إلى الساردة هنا؛لتحوله من اقتناع خاص إلى منطق عام يمكن البناء عليه.

<u>٢/٢: المهدى إليه وميتاسرد العناوين الداخلية</u>:يعد الميتاسرد/الميتاقص أحد تمثلات الرواية الجديدة، بوصفه مظهرا من مظاهر الانفلات من تمركزات الرواية، وأعرافها، وقوانينها، وقيودها التي يجب الانفلات من

أسرها؛مما يقتضي من قارئ هذه الرواية أن يمتلك نوعا من الكفاية السردية(narrative competence) لفهم تلك الطبيعة البنيوية لها؛وهو ما جعل بعض النقاد يصفونها بالكتابة النرجسية[٢٩٠]، أوالنرسيسية؛[٢٩١]لأنها، في رؤيتهم، تعلن موت الرواية بخروجها عما وصفوه، مشاكلةً، بعمود الرواية الذي أرسى بناتُها وآباؤها العظام دعائمه.[٢٩٢]

تتركز وظيفة العناوين الداخلية عند جينت وغيره في الوظيفة الوصفية التي تقوم على الشرح والتفسير؛لأنها ترتبط في بنيتها السطحية بالعنوان الرئيس من ناحية، وفصولها من ناحية أخرى؛لأن العنوان الرئيس يكثف، والعناوين الداخلية تفصِّل، وتشرح، وتفسر؛ولذا تؤدي هذه العناوين وظيفتين متضادتين؛هما:تكثيف الفصول، وشرح العنوان الرئيس.[٢٩٣] وتؤكد الدراسات الحديثة أن حضور المرأة في نصوصها سمة غالبة على إبداعها؛رغبةً منها في التأكيد على حضورها، وإثباتًا لقدرتها على الحوار مع الآخر؛ [٢٩٤]مما جعل الميتاقص سمة من سمات السرد النسوي الجديد.[٢٩٥] ويمكنا مع ذلك كله أن نقف على الحوارات الظاهرة والمضمرة بين سرد المهدِية في هذه الرواية، وسرد المهدى إليه؛ومنها صياغة العناوين الداخلية على طريقته وأسلوبه.نأخذ، على سبيل المثال:أحد عناوين نوح الداخلية الذي صاغه وفق آلية الميتاقص:"الذي لم أقله–بعد–سأقوله يا ناس" [٢٩٦]توزعه هويدا على عنوانين:"قارئ جاهل أوقف سردي ياناس[٢٩٧]"،و"ماغفلت عنه الكاتبة ورصدته الأخرى". [٢٩٨] ويستمر تأثير تناص ميتاقصه في تضاعيف سردها في هذين المشهدين خاصة"بل أقول ما خفي عليكم جميعا ولم تتكلم عنه"، [٢٩٩]وهي تقنية تسم سرد سعيد نوح، [٣٠٠]وبخاصة روايته الأيقونة التي فُتنتْ بها "كلما رأيت بنتا حلوة أقول ياسعاد". [٣٠١]

٣/٢- <u>استدعاء شخصيات المهدى إليه</u>: صار من البدهي أن أسماء الشخصيات لا تأتي مصادفة في السرد؛حتّى عدّ ميخائيل

باختين(M.MBakhtin) تلك المصادفة ضربًا من السذاجة التي لا تُغتفر؛[٣٠٢] لما لها من أبعاد دلالية، وسيميائية، وإيحائية، تتجاوز الانسجام النصي إلى الانسجام القرائي، الذي فسره هاملتون، في أثناء توضيحه علاقة الدال بالمدلول، بأن اسم الشخصية يُحمّلها حمولاتٍ مختلفةً من الأفعال، والصفات الفاعلة فيها.وهو تفسير يتشابه مع ما نجده في ثقافتنا العربية؛فالعلَم يحمل دلالات خاصة، تمثِّل خلفية للشخصية، وهو علامة لغوية بامتياز؛ولذا تسعى القراءة الحديثة إلى البحث عن الحوافز التي دفعت السارد لاختيار اسم الشخصية في السرد، وعلاقته بخطاب الحكاية. [٣٠٣]

اختارت هويدا "سعاد" اسمًا لإحدى شخصياتها مصورة فجيعتها:"عنبر١٣ياسعاد"؛[٣٠٤]وهو من التداعي الذي يتواشج مع رواية نوح المثيرة، والمحفزة لسردها"كلما رأيت بنتا حلوة أقول ياسعاد"؛فلم يأت اختيار "سعاد" اعتباطا، بل جاء ليشير إلى هذا التعالق النصي بين نصها ونص نوح؛ليشق اسم الشخصية طريقه إلى المتلقي عبر مخزونه السردي الذي يظهر في خلفية سردها، ونستشعرحضوره المتناغم عبر حوار مضمربين سرديهما، يزداد تفتحا، وتعقدا، وعمقا، حتى يحقق الاكتمال الذي يصفه باختين في ميثاق القراءة السردية بالامتلاء البكر؛[٣٠٥]فاسم الشخصية يؤدي دورا جماليا يوصف بـ"التحفيز"؛لأنه يحفز المتلقي لاستحضار شخصيات لها بعد جمالي سردي مخزون، أومفقود، يبحث عنه القارئ خارج النصّ المقروء، وداخل نصوص أخرى تتعالق معه؛ ليرتق خروم النص المقروء، ويسدّ فراغاته بتحفيز الآلة القرائية؛ولذا فهو إحدى طرائق التشويق. [٣٠٦]

ينتهي الفصل الثاني "ممرطويل وبارد" باستدعاء"سعاد" من اللاوعي لتفصيل أحد ممرات الفقد بشكل مباشر، [٣٠٧]أو باستدعاء روح المهدَى إليه عبر حوارها مع روايته.ومن اللافت أن يأتي إهداء سعيد لروايته تلك هكذا" إلى روح سعاد وأبي وبالطبع إلى سعاد الصغيرة"؛[٣٠٨]فيبدو تأثر هويدا

واضحًا بأسلوبه في الاعتراض بشبه الجملة"بالطبع" بدلالاته من الحسم والقطع والاستحقاق.ويتكرَّر استدعاؤها شخصية "سعاد"الصغيرة التي يقصدها نوح "فقط تحدثت عن ألمها ساعة ولادة سعاد".[٣٠٩] وربما لكونها الرابط الإنساني الأقوى المشترك بينهما، يتداخل الفني والذاتي؛فتكرر اسمها مرارًا "كان قد مرّ على ولادة سعاد ثلاث سنوات"؛[٣١٠]لتكون مرتكزًا من مرتكزات الحوار بين الروايتين.ومن المثير أنه يجري الجملة التي اتخذها عنوانا لروايته على لسان هويدا من حوار في روايته؛[٣١١] مما يجعل ردّ الجميل دافعًا من دوافع إهدائها.

٤/٢- <u>الإهداء وميتافيزيقا الشخصية</u>:يشتبك نوح مع عوالم الميتافيزيقا في سرده عامة، وبخاصة عالم الملائكة، ومعظم عناوين رواياته محملة بهذه الرؤية التي وسمت سرده بشكل جلي؛كما في رواياته:"دائما ما أدعو الموتى"، و"الكاتب والمهرج والملاك الذي هناك"، و"ملاك الفرصة الأخيرة"، التي أصدر جزءًا ثانيًا لها بعنوان"حكايات صغيرة للشيطان"، وسعيد مشغول بهذا العالم في كثير من سرده الذي لا يخلو من جرأة أحيانا.ومن مواضع جرأته ما يجريه على لسان السارد الضمني المتماهي مع السارد الحقيقي"إن موسى عليه السلام فقأ عينا لعزرائيل ألم تقدري على الأخرى يا حبيبتي؟"، [٣١٢]وهو ما نجد نظيره عند هويدا في سردها، حتى يتصدَّر أحيانًا عناوين الرواية الداخلية"وصية لم يستمع إليها ملك الموت".[٣١٣] وكما يصف سعيد ملك الموت في سرده بأنه ملاك أسود؛[٣١٤] تعمد هويدا إلى ذلك مع إضافة صفة أخرى توضح سبب وصفه بالسواد" لم تكن أكثر من وقع صوت لملاك أسود لا قلب له"، [٣١٥] ولعل سمة تذويت الكتابة في الرواية الجديدة هو ما سمح، لي هنا، بمثل هذه المقارنات.

<u>٥/٢- الإهداء وشعرية السرد</u>: شعرية الإهداء سمة من سمات الرواية الجديدة، يمثل أحد انحرافاتها وراء تحطيم هوية الرواية وماهيتها، والقضاء

على أية تخوم، يعتقد أنها قارة، ومستقرة، أو نهائية؛نتيجة لتحطم الذات، وتهشمها، إزاء ضبابية الواقع، وتناقضاته، وعدم قدرته على الإجابة على أسئلة الذات الجديدة؛لتظهرالجماعة الإنسانية، إزاء ذلك، عاجزة، ومهزومة، ومشوشة، ومفككة.لقد وجدت نفسها أمام واقع عبثي، مفتقد للمنطق؛فكان طبعيا، بعد أن استنفد العالم معناه الواضح، ورؤاه التي توضح مصادر الأشياء ومآلاتها، أن تفتقد الرواية اللغة الواثقة الواعدة؛لغة الكشف، ومحاذاة الواقع، أو موازاته؛فجاءت لغة الرواية الجديدة لغة التخوم حيث يحيا الشعر، وتهمس الشعرية بروحها الشفيفة التي تستر ولا تكشف، تلوح ولا تبوح، ترمز ولا تفضح. (٣١٦)

قسَّم النقَّاد طرائق التَّداخل بين الشعريّ والسرديّ ثلاث صور رئيسة هي؛أولا:شعرية الأسلوب، ثانيا:تضفير السرد بنصوص شعرية للروائي نفسه، ليست سابقة على السرد، بل هي ملكية خاصة للشخصيات المتحركة فيه، وتدور على ألسنتها.ثالثًا: نصوص شعرية لشعراء معروفين أو مغمورين، ولكنها تعبر عن دواخل الشخصيات، وتختزل كثيرا من السرد، وتكتنز برؤية السارد.وهذا التداخل المتنوع يؤدي إلى اتساع فضاء النص، وتشجير عالم الحكي، وبث الروح فيه بامتزاج شعرية الحرف بشعرية السرد؛مما يثير فضول المتلقي، لما يمثله النص الشعري من نتائج قبلية محفزة عبر اشتغالات صوته المحدد سلفا في كثير من التداخلات.(٣١٧)

ويتسم سرد نوح بالصور الثلاث؛لكونه بدأ الإبداع شاعرا(٣١٨)واللافت أن نلحظ شعرية الأسلوب عند هويدا(٣١٩)مع أنها ليست شاعرة، ولكنها تصوغ بعض القصائد النثرية؛كما في مشهد "ولد مدرس وبنت مدرسة":

" أيها الراحل في دمي

هلا بسطت يدا للهوى

الروح تشتعل والجسد أيضا

فقط تهفو إليك الروح فلتحن
تعال لتنقذها من ألم

لم تعد قادرة على تحمله"[٣٢٠]

وكما استعان سعيد نوح بشعر له من العامية في روايته، وجعله على لسان هويدا، [٣٢١]تستعين هي بنصوص شعرية تنتمي لقصيدة النثر .واستعان سعيد بقصيدة لعماد أبو صالح، [٣٢٢]وأخرى لياسر شعبان[٣٢٣] بصورة من الميتانصية التي تأتي عن طريق الاستشهاد بنصوص شعرية مستقلة تأتي على لسان شخصية من الشخصيات، وتتفاعل معها، مما يؤدي إلى انفتاح النص الروائي بالحوار بين بنية سردية وبنية من نوع آخر ؛فيعكس الميتانص أبعادا ثقافية، وأدبية، دلالية، من خلال موقف السارد منها بالتجاوب، أو النقد؛ [٣٢٤] وهو ما نجده عند هويدا حين تستعين بأبيات لابن الفارض، ولم تصرح باسمه، وهي في ديوانه هكذا:

قُلْ لِلْعَذُولِ أَطَلْتَ لَومِي طَامِعًا ... إنّ المَلَامَ عَنِ الهَوَى مُسْتَوقِفِي
دَعْ عَنْكَ تَعنِيفِي، وَذُقْ طَعْمَ الهَوَى ... فَإِذَا عَشِقْتَ فَبَعْدَ ذَلكَ عَنِّفِ
وَلقَدْ أَقُولُ لِمَنْ تَحَرَّشَ بِالهَوَى ... عَرَّضْتَ نَفَسَكَ لِلْبَلَا فَاسْتَهْدِفِ
أَنْتَ القَتِيلُ بِأَيِّ مَنْ أَحْبَبْتَهُ ... فَاخْتَرْ لِنَفْسِكَ فِي الهَوَى مَنْ تَصْطَفِي[٣٢٥]

وهي من الأبيات السائرة التي يستشهد بها في كتب التراث، ويضمنها الشعراء [٣٢٦]، ولكن الساردة تغيّر في شكلها الكتابي، وتستبدل بعض الحروف كالآتي :

"قل للعزول أطلت لومي قامعا إنّ الملام عن الهوى مستوقف
دع عنك تعنيفي وذق طعم الهوى فإذا عشقت فبعد ذلك
عنّفي.

وللتأكيد على المعنى الذي أقصده أعيد البيت:

ولقد أقول لمن تحرش بالهوى عرّضت نفسك للبلاء،

فاستهدف أنت القتيل بأي من أحببته فاختر لنفسك في الهوى
من تصطفي"[٣٢٧] .

واللافت أنها خالفت طريقة الكتابة لتأخذ شكل الشعر الحر، أو قصيدة النثر، وبدلت، وأضافت، وغيرت تغييرات بلا داع، ولا منطق مقنع؛فكسرت الوزن وأخلت بالمعنى، كما أن الشكل الذي اختارته غيّر معنى الأبيات، وأفقدها سحرها القديم. وربما كان تغييرها ترتيب الأبيات، وفصلها بيتين عن بيتين، وإبدالها بعض الحروف؛مما يناقش لاحقا في مناص الناشر .وعلى كل حال أدى هذا التداخل إلى تذويب الشعر في سردها، وتقليل الفجوة الفنية بين لغة الشعر، ولغة السرد، وإعادتها البيت المقصود لتكثيفه في السرد بالتكرار هي طريقة نوح أيضا. [٣٢٨]

وقد تعتمد على التناص الجزئي الذي يستدعي بدوره النص الكلي؛وهو ما يسميه القدماء التلميح؛ كالتناص مع بشار بن برد في حكايته المشهورة المبنية على المفارقة مع سائل سأله الهداية إلى المكان، ويلخصها قوله" أعمى يقود بصيرا "[٣٢٩]. ، ولكنها جعلت المفارقة أكثر حدة حين جعلت العميان يقودهم عميان"كأننا عميان يقودهم عميان". [٣٣٠] على طريقة إبراهيم أصلان في مالك الحزين. [٣٣١]

٦/٢- <u>الإهداءوتقنية السينما</u>: تشترك الرواية والسينما في اعتمادهما على الصورة، وإن كانت الصورة الروائية متخيلة، والسينمائية واقعية بصرية، [٣٣٢] وصحيح أن كثيرًا من الروايات يمكن تحويل المتخيل فيها إلى بصري بتمثيلها سينمائيًّا، مع ما أثارته عملية التحويل تلك من جدل بين منظري السينما منذ بداياتها الأولى في العالم؛لأنه في الوقت الذي رأى فيهم بعضهم تمتع الرواية بإمكانات لغوية ومجازية غير محدودة رأى آخرون أن السينما تحظى بوسائل فنية أخرى؛كالديكور والموسيقا التصويرية،والأزياء ،والماكياج،وحركة الكاميرا،وزاوية التصوير...إلخ[٣٣٣].

وعلى كل حال،فقد غيرت الرواية الجديدة من طبيعة هذه العلاقة بأن استخدمت تقنية السينما؛كاستخدام حركة الكاميرا، وتقسيم الفصول إلى مشاهد، فضلًا عن تقنيات سينمائية أخرى؛ كاستخدام أسلوب السيناريو، والكادرات، والمونتاج...إلخ؛فانتزعت بذلك هدوءنا الداخلي في القراءة، وصار علينا نحن مسئولية أن نفكك النص المكتوب، ونجمعه، ونرتب المشاهد عبر خبراتنا؛لنحقق الانسجام البصري للنص، وإعادة هدوئنا المفتقد؛ولكنهاحققت للقارئ، مع ذلك، مزية الحضور (présence) التي يتمتع بها المشاهد في السينما، لا من حيث المتعة فحسب، بل،أيضًا،من خلال المشاركة في السرد بإعادة ترتيبه، وتركيبه.[٣٣٤]ويبقى الأثر الأكبر لهذه التقنية ، فوق أنها تثير حواس المتلقي البصرية، والسمعية، والشمية في وقت واحد، أنها تتركه حائرا في أثناء التنسيق بين ما يعتقد أنه حقيقة في المشهد التصويري، والمتخيل في النص المكتوب، وهو ما تسعى إليه الرواية الجديدة؛لأنها نأت بنفسها عن الإيهام بالواقع الذي سعت إليه الرواية الحديثة، وتركت القارئ يعاني لحظة الارتباك في سبيل الحصول على معنى ضائع ومنفلت.[٣٣٥]

وتنقسم هذه التقنيات السينمائية في الرواية إلى نوعين:مباشرة، وغير مباشرة؛أما المباشرة فتستثمر مصطلحاتِ السينما؛كالكادر، والمشهد,والسيناريو، وزوايا الكاميرا.وأما غير المباشرة فتكون بتسلل هذه التقنيات داخل السرد دون الإشارة إليها.[٣٣٦]ويستخدم نوح هذه التقنية بوضوح في بعض سرده، حين يستحضر مشهدا سينمائيا؛لينقل من خلاله مشهده السردي في الصورة السينمائية المحفزة ، [٣٣٧]واستطاع في روايته:"دائما ما أدعو الموتى"أن يضفر مجموعة من عناوين الأفلام السينمائية بطريقة لافتة"أربع بنات وظابط"، و"حسن ونعيمة"، و"الأسطى حسن"، و"الباشكاتب"، و"قلبي دليلي"، و"جعلوني مجرما"[٣٣٨] في بنية السرد بتقنية تتجاوز البنية الإشارية إلى طريقة بناء السرد نفسه.وللسيطرة الواضحة لهذه التقنية على

الرواية أعاد نشرها مستبدلًا بعنوانها عنوانًا جديدًا"أنور هنصور"، وهو عنوان يتناسب وهذه التقنية ، وأكثر تمثيلا للمبنى الروائي وآليات بنائه.

وبناء على ماسبق؛فما نجده عند هويدا في روايتها يلتقي مع هذه التقنيات البارزة في سرد نوح؛ فالفاتحة النصية (Incipt)، وهي إحدى هذه العتبات حسب جينت، سمَّتها مفتتح أول، [٣٣٩] ووظفت فيها تقنيات السينما؛ من حيث تقطيع المشاهد، واستخدام الكادرات، إشارة إلى أن السرد القادم إلينا يستخدم هذه التقنيات التي تشيع في السرد الجديد "تلك كانت طريقتها في التذكر تقوم بتثبيت المشهد، تركّب كادراتها المنتقاة بجانب بعضها البعض.تصحو من النوم محملة بكثير من مشاهد أحلامها المبعثرة. تتمطى طويلا في سريرها، ثم تثبت مشاهدها مشهدا بجانب آخر" .[٣٤٠]

وتقطع المشهد الأول [٣٤١] من الفصل الأول على طريقة التقطيع السينمائي(المتوالية العاديةSéquence Ordinaire) [٣٤٢]التي عهدناها في الرواية الجديدة؛ فتبدأ بعناوين سينمائية متتابعة:"مشهد أول[٣٤٣]مشهد ثان[٣٤٤]، مشهد ثالث، [٣٤٥]مشهد أخير، [٣٤٦]ثم تتابع العناوين محملة بروح السينما في لغتها، وتقنياتها من خلال طريقة المونتاج، واستخدام الأحلام للاسترجاع، وتقطيع الزمن، وتجسيد المجردات في أشكال محسوسة يمكن تحولها من عالم الصورة المتخيلة في السرد إلى عالم الصورة المرئية في السينما. [٣٤٧]

ومن ذلك، أيضًا، ما نجده في تناصها مع إبراهيم أصلان في روايته"مالك الحزين"، التي أثّرت فيها، كما يبدو، وبخاصة فصله"صائد العميان"الذي يصور فيه مشهد اصطياد عبدالله القهوجي العميان للشيخ حسني الأعمى.[٣٤٨] لكن اللافت أنها لم تتأثر بالرواية بقدر تأثرها بسيناريو الفيلم السينمائي المأخوذ عن الرواية؛من ذلك ما نجده في مشهد تصور فيه إحدى شخصياتها المتعطشة لرجل يحبها، حتى اختلط المونولج عندها بالديالوج فلم

تميز بينهما"أقسم لو نظر فقط في عيني.لحبسته فيهما.لعلمته كيف تعشق امرأة مثلي"[٣٤٩] إنها شخصية تشبه "فاطمة" عند أصلان، ولكن التناص واضح بين حوار الشخصية وحوار فاطمة في سيناريو الفيلم المأخوذ عن الرواية، [٣٥٠]وأقرب إلى طريقته من الرواية وطريقة سردها.

ومن ملامح استثمارها المباشر لتقنية السينما إسرافها في توظيف مصطلحاتها في البناء السردي كله" تركب كادراتها المنتقاة"[٣٥١]"تثبت مشاهدها مشهدا بجانب آخر"، [٣٥٢]"خطوة ثانية مهمة لاستكمال الكادر"، [٣٥٣]"مشهد أول"، [٣٥٤]"مشهد ثان"، [٣٥٥]"مشهد ثالث"، [٣٥٦]"مشهد أخير"، [٣٥٧]"دوزنة على وتر واحد مشدود"، [٣٥٨]"تمر الآن أمام عيني كشريط السينما"، [٣٥٩]"ضوء الكاميرا"، [٣٦٠]"ثم رحت في فيلم تسجيلي يحكي حكاية الذئبة الأم وصغارها"، [٣٦١]"صانع مونتاج محترف"، [٣٦٢]"ويقف في الكادر"، [٣٦٣]"فتفكك المشهد ويتعذر تركيبه"، [٣٦٤]"تنظر إليها من الكادر"[٣٦٥].

ومن الجدير بالذكر أن حوار نص "ممرات للفقد" المتعدد مع سرد نوح وتقنياته مناقض لما يصفه هارولد بلوم (Harold Bloom) بالتناص الأوديبي الذي يسعى إلى إنكار الأبوة، لكون اللاحق مدفوعا برغبة مكبوتة يائسة لقتل الأب، بل هو حوار ديالكتيكي فيه عرفان بالأب الرمزي والحوار مع نصوصه المسيطرة على الوعي عبر المراحل الثلاث التي أقرها لوريا ؛وهي:الاستعادة، والاستبدال، والتجديد؛[٣٦٦] وبذلك نكون قد كشفنا سر الإهداء، ومستويات اشتغاله في سرد الرواية، وشكلها، وبنائها، وخطابها، وتقنياتها.

٣- **<u>مناص التصدير البدئي/الأولي</u>**(Epigrapheliminaire): يحدد جينت موضع التصدير بين الإهداء والنص؛ فهو مقدمة النص، ومدخله، وبدايته؛ولذا فهو ذو قيمة تداولية، كما أن له هدفا تنشيطيا حيث ينشط أفق

انتظار القارئ للربط بين هذا الافتتاح والنص الأصلي، وبخاصة حين يعمد السارد الحقيقي إلى وضع هذا التصدير بنفسه، وليس على ألسنة إحدى شخصياته، أو بالاقتباس من نصوص الآخرين. (٣٦٧)

١/٣ :المفتتح الأول والاشتغال السردي: تبدأ الرواية بمفتتح أول في فقرتين بما يمثل فاتحة نصية لسردها.والمفتتح تقليد قديم عرفته الدراما اليونانية، وأسمته كلمة البدء، أو قبل البداية(Pro–Logue)، وهو الفاتحة النصية (Incipit) عند جينيت، وقد صار من أهم المصطلحات كثيرة الاشتغال في النص السردي بوصفه باب الولوج إلى عالم التخييل.ولقدامى البلاغيين العرب جهود ملحوظة تشبهه فيما أسموه حسن الابتداء بمصطلحاته المتعددة؛ كالجملة البدئية، والجملة البداية، والبداية، والافتتاح...إلخ. (٣٦٨)وللناقدة ديل لنقو جهد بارز في دراسته في السرد بوصفه مدخلا للتخييل؛إذ يشغل موضعا استراتيجيا في السرد لكونه أول لقاء مادي محسوس بين المتلقي والسارد، كما يمثل، بتعبيرها، بروتوكولا لدخول العالم السردي، وتأسيس ميثاق القراءة. (٣٦٩) والمقصود بالتصدير ما يلي الغلاف من كلام خاص للمؤلف، ويفترض دوما أن القارئ قد اطلع عليه؛ وكوَّن ميثاقه القرائي قبل الدخول إلى العالم التخييلي.(٣٧٠)

جاء مفتتح"ممرات للفقد" الأول (٣٧١) على طريقة تقنيات السينما إشارة استباقية إلى أن السرد القادم إلينا يعتمد هذه التقنيات الشائعة في السرد الجديد"تلك كانت طريقتها في التذكر تقوم بتثبيت المشهد، تركّب كادراتها المنتقاة بجانب بعضها البعض.تصحو من النوم محملة بكثير من مشاهد أحلامها المبعثرة. تتمطى طويلا في سريرها، ثم تثبت مشاهدها مشهدا بجانب آخر" .(٣٧٢)

وأدى الالتفات في الفقرة الأولى من هذا التصدير أو المفتتح الأول، دورًا مهمًا بالانتقال من ضمير الغائب إلى ضمير المتكلم "كانت طريقتها،تركب،

تصحو،تتمطى،تثبت، تبتسم،تعبس،تكن،همست"، وفي الفقرة الثانية"مسارب لي،يطبق على روحي،أهمس،أشتاق"، وبالملاحظة، والمقارنة نجد أنّ "هي" مجرد وجه آخر، وتنويع، وتوزيع لـ"أنا" يمهد لنا طريقة الراوي الواحد/المتعدد/المنقسم/المتشظي في السرد.

١/١/٣ :<u>تنسيق الكتابة، واللعب بالضمائر</u>: كتبت نهاية الفقرة الأولى وبداية الفقرة الثانية في المفتتح الأول هكذا:

لقد ضاقت دروبي التي كنت أتخذها

مسارب لي، لكن اليوم ثمة ضيق يطبق على روحي، لا يكاد يكفي لمرور تنهيدة.(٣٧٣)

والفقرتان، إسناديًّا ودلاليًّا، فقرة واحدة، بل هما، في ظني، فقرة واحدة في مقصدية الساردة، لولا ما حدث في تنسيق الكتابة؛إذ توقفت الفقرة الأولى بلا علامة ترقيم عند الفعل الناصب لمفعولين"أتخذها"؛ليقع الضمير المتصل مفعولًا أول، والثاني يحتمل أن يكون مقدرا بدلالة ما قبله، ويجوز أن يكون هو الاسم الذي ذهب به التنسيق إلى بداية الفقرة الثانية؛ليظل الاحتمال قائما بين كونه مفعولا ثانيا للفعل،وخبرا لمحذوف.وربما كانت غفلة دار النشر، التي أشرت إليها في مناص الناشر، سببا في سوء التنسيق، وهو ما يفتح بابا للتأويلات؛ويحفز القارئ على أن يملأ فراغات النص، بوصفه نوعا من الكتابة الجديدة التي لا تتأنق، ولا تدقق في مقاييس اللغة، ومواضعاتها، وأن يحفز أدواته القرائية مدركا ماهية هذه الرواية التي لا تكترث بمقاييس الكتابة التقليدية.

٢/١/٣ :ثنائية الروح والجسد: من الثنائيات التي تمثل أيقونة في هذا المفتتح ثنائية الروح والجسد، التي تسيطر على كل مقدرات السرد؛فالجسد مريض مرضا ينتهي باستئصال جزء حميم منه، والروح ممزقة. يفنى الجسد، وتبقى الروح؛ولذا اختارت الكاتبة أن تكون هي الروح، وهي صورة الفقد

الكبرى في الرواية،التي ظلت في ممرات فقدها تبحث عن عودتها، ولو كان الثمن فقد الجسد "من يأخذ شيئا من جسدي...من لي بالمشهد وأنا أرضى بفقدي؟... أنا الكاتبة الروح أسألكم جميعا"، [٣٧٤]وتظل الساردة في الميتاقص هي تلك الروح التي تتدخل في النص مع ادعائها الغفلة عنه[٣٧٥] إنَّ هناك أرواحًا مجروحة تسيطر على السرد كله[٣٧٦] في مقابل أجساد هدها المرض العضال[٣٧٧]؛وهي ثنائية الصراع التي انتهت في كل الممرات إلى الفقد.

٣/١/٣:<u>المفتتح بين الحقيقة والتخييل</u>: يبرز المفتتح موقف الساردة الحقيقية من الوطن، فليست كل رواية جديدة هي رواية غارقة في الذات الفردية؛فقد تكون الوطنية جزءا من الذاتية نفسها"أشتاق لرائحة التراب المشرب بماء النيل.كانت تعتقد أنها قادرة على أن تحفر نيلها الخاص حيثما تحل، لكن لا نيل يمكن أن ينسرب بعيدا عن أرض مصر، تلك حقيقة جغرافية لابد أن تعترف بها". [٣٧٨]واللعب بالضمائر واضح هنا، ويفتح الإضمار في جملة"تعترف بها" بابًا لتأويلات عدة؛فمن المقصود في الضمير حسب ضبطه؟ الساردة، أم أنت أيها القارئ، أم أنت أيها الآخر السلبي؛فجاء المفتتح بوابة حقيقية لتخييل قادم، وإن كان لايخلو من تخييل بطبيعة اللغة المجازية.

٤/١/٣ :**<u>المفتتح والممرات الوصفية إلى السرد</u>:** نظرت بعض الدراسات إلى الوصف نظرة أنطولوجية، وبراغماتية؛وانتهت إلى عدم جدوى الصور الوصفية في الرواية؛لأنها تقوم على الفوضى والاعتباطية،ولكن الدراسات الحديثة تغير هذه القناعات،وترى أن الخطاب الوصفي في مشهد واحد من مشاهد الرواية قد يكون قابلا للانفتاح، والتوسع، ليشمل نظرتنا للنص كله. [٣٧٩]وبنظرتنا إلى الوصف في هذا المفتتح نجد أنه ينسحب على الرواية كلها.وهي تستكمله في مشهدٍ آخر يسبر ويفصل حال الشخصية الرئيسة،

على شاطئ النيل، مصورًا أعماق الأنثى المصرية وعلاقة أحلامها بالنيل، متجاوزًا الشخصية في الرواية إلى نوع من التماهي المحتمل بين الأنثى الساردة والأنثى/مصر، التي تقبع على شاطئه منذ آلاف السنين، بلا عدد.وهو يراقبها، كما يراقب الساردة من بعيد ذلك الشاب؛ليسير السرد بين جذر ومد، بين تذويت تام وانفتاح مطلق، يتجاوزها إلى الوطن الصاخب بأحداثه الجارية على شاطئ النهر الساكن المراقب"هي تعشق السير–مساء– على كوبري قصر النيل، تسند بكوعيها على حافة سوره البارد، الهواء محمل بالبخار وأصوات الشباب الصاخبة، ورائحة الفل المعلق على صدور الفتيات، وارتعاشة صوت الأحبة، ودفء الأكف.

تنقر بكعب حذائها نقرات متتابعة ومنتظمة على إسفلت الكوبري، وصوت الموسيقى المتسرب من الباخرة مرصعة بمهرجان الأضواء والألوان يستفزها ويغريها بالرقص.تغوص أسفل ماء النهر تلملم الألوان التي جرحت وحدته وسكونه، هو الساكن المراقب لصخب الحياة منذ آلاف الأعوام التي لاتعرف عددها.

الماء الدافئ يدغدغ جسدها، تلملم الأضواء الذائبة في مياهه وتطيرها عصافير وفراشات ونجوما تحط على صدور البنات المرتعشات على الكوبري، ثم تقرر الرحيل، تتأرجح حقيبتها خلف ظهرها، هي لاتبالي بإشارات الشاب الواقف هناك".[٣٨٠] هذه اللوحة الوصفية تختزل جزءًا كبيرًا من رؤية الساردة، وفحوى الحكاية، مع أن هذه الرواية، شأنها شأن الروايات الجديدة، لم تحفل كثيرا بالوصف، ولكنها بهذه اللوحة الوصفية لا تقدم حدثا حكائيا مرتبطا بالحكي ارتباطا حدثيا، بل تمثل اللوحة كل ممرات الفقد؛أي تضعنا في إطار الحكاية كلها؛لأنها تربط التوزيعات الحدثية بهذا الوصف الإطاري؛وتنبه خفية القارئ أن كل الأحداث مرتبطة ارتباطا خفيا بهذه اللوحة التي تمثل خلفية مموهة للأحداث لا يغفل عنها القارئ الواعي؛[٣٨١]

وهو ما تصنعه لوحات الوصف المركزة المبثوثة في الروايات ذات التوجه الخاص، والرؤية المتمايزة.

٢/٣ :<u>المفتتح الثاني</u>: يعتمد القارئ في تلقيه، بلاشك، على خبرته الجمالية، وتفتح عتبات النص السابقة أمامه أفق الرؤية، ويوجه المفتتح الأول قراءته وجهة ينضوي تحتها النص، ولكن المثير أن تعمد الساردة إلى مفتتح ثان، يعدد مفاتيح التلقي عند القارئ؛بداية من عتبات الغلاف، والعنوان، والصورة، والإهداء، والألوان، مرورا بالمفتتح الأول؛لنصل إلى مفتتح ثان من إبداعها، تكتبه على طريقة الشعر، وتسرده من اللاوعي على طريقة المونولوج الداخلي وفق رؤية أوسع، لا تقل أهمية عن تأويلات المفتتح الأول؛لأنها تدعم بعضًا منها، وتنفي أخرى، أو توجهها وجهة أخرى:

"هي الآن..تغرق في وحدة اختيارية
تتوسل أصوات من ودعوها في المطارات
وتمتدح هواء الوطن المشبع بالأتربة
وحدها

تتشاغل عن وحدتها بشم عبير ورود تسكن الذاكرة".[٣٨٢]وبمتابعة القراءة، والتأويل للمفتتح الثاني يمكننا الوصول إلى ما يوجه قراءتنا وجهة يكتمل من خلالها بناء الدلالة الأولى،أو هدمها، وتقويض أساسها.

١/٢/٣ :<u>المفتتح الثاني وشعرية الفضاء البصري</u>:أتاحت لنا طريقة كتابة المفتتح الثاني تأويلات عدة؛فكلمة "وحدها"مكتوبة في سطر مستقل بين جملتين، يمكن أن تكون حالا للجملة الأولى؛فتصير المفارقة أنها تمتدح هواء الوطن مع أنه لا يحمل لها إلا الأتربة التي سببت لها المرض، والغربة، والاغتراب.ويمكن أن تكون "وحدها" حالا للجملة الثانية؛فيصير المعنى أنها ستتشاغل في وحدتها وعزلتها بعبير الوطن الذي تختزنه الذاكرة.

"فكّرت: هل يمكن لنار الوجد

أن تنطفئ في وطن يراوغ الروح
كي ما يغيب لحظة؟!" (٣٨٣)

يتحول الوطن هنا إلى حبيب يستحيل الغياب عنه؛إنه يسكن الروح، يغازلها، ويداعبها بالهجر، والصد، والقرب، والبعد. ومما يرشح لهذا التأويل استفهام النفي والاستبعاد، وحرصها على وجود علامتي الاستفهام والتعجب؛ليصير جرح الوطن في الرواية عتاب حبيب مجروح، وشكوى عاشق مهجور، وليس رثاء وطن مقهور، أوهجاء وطن طارد لأبنائه؛كما في سرود أخرى لآخرين.

"وحدها تجيد شحذ الذاكرة..تتجول فيها..
تستدعي رائحة التراب المشبع بالمطر..
رائحة النيل ساعة العصاري ..
قبضة النور المذابة في مياهه الهادئة.
تساءل السماء التي أبعدتها عنه" (٣٨٤)

إنه شعور بالغربة من عاشق مدنف عن حبيب يفهم مواطن جماله، ومكامن سحره، وجاذبيته، بروح محبة. ويأتي ختام المفتتح كاشفًا ودالًا "تساءل السماء التي أبعدتها عنه" إنه ختام يهدم بداية المفتتح"وحدة اختيارية"، ويقوضها؛فهو اغتراب إجباري تتمنع فيه كبرياء المُحبِّ عن ذكر أسباب هجر الحبيب.

وبالالتفات والربط التلقائي بين هذا المفتتح ومناص الناشر يمكننا أن نفهم حقيقة الغربة الاضطرارية لا الاختيارية، وأنها مجرد محاولة لمقاومة الفقد.

خاتمة

انطلقت هذه الدراسة من فرضية هي سيطرة النزعة السوداوية على جيل من الساردات العربيات المنتميات إلى كتابة الرواية الجديدة خاصة، وكان حريًّا أن يدلل البحث عن صدق الفرضية؛فاختار لنفسه منهجًا واضحًا هو

قراءة النص الموازي وعلاقاته بالخطاب والحكي؛فدرس أيقونات الغلاف؛كاسم الكاتبة، وعنوان الرواية، ودار النشر، وصورة الغلاف، والألوان السائدة على الغلاف ودرجاتها المتفاوتة، ومدى شغلها للفضاء البصري، موضحًا العلاقات المتبادلة بين هذه الأيقونات وسوداوية الحكي، والخطاب الأنثوي في الرواية الجديدة، ثم تجاوز ذلك إلى عتبة الإهداء التي كان لها أكبر الأثر في بنية الرواية، شكليا، ولغويا، وفنيا، وسرديًّا، ومناصيًّا؛لأن المهدى إليه تجاوز مكانة الزوج إلى الأستاذ الملهم، والسابق المؤسس، واختتم بدراسة المفتتحيين النصيين.

ولم ينس البحث في ذلك كله أن السرد الجديد خاصة نص مفتوح تجاوز النوع الأدبي بل الجنس الأدبي، وأن دراسة المفتتحات والخواتيم لا تتم بطريقة شكلية عفوية، بل لا بد لها أن تشتبك مع كل العناصر القصصية من الشخصيات، والزمان والمكان، إلى الأحداث، وتتفاعل وتتحاور مع أدوات القص، أوخصائص الخطاب من اللغة، والوصف، والحوار...إلخ.

---

١ – هويدا صالح، ممرات للفقد(رواية)، بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون، السعودية، نادي جازان الأدبي، ١٤٣٦هـ/٢٠١٥م.

٢ – آلان روب جرييه، نحو رواية جديدة، ترجمة:مصطفى إبراهيم مصطفى، تقديم:لويس عوض، القاهرة، دار المعارف، (د.ت)، ١٣٨.

٣ – يراجع، جميل صليبا، المعجم الفلسفي، بيروت، دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٢م، ٦٧٦/١.

٤ –يراجع، ابن منظور(جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم بن علي منظور٦٣٠هـ– ٧١١ هـ)، لسان العرب، مراجعة:عبد الله علي الكبير، االقاهرة، دار المعارف، (د. ت)، (فجع).

٥ –يراجع،رشا ناصر العلي،ثقافة النسق(قراءة في السرد النسوي المعاصر)، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠١٠م،٤٢٩.

٦ – يراجع، نانسي هيوستن، أساتذة اليأس(النزعة العدمية في الأدب الأوربي)، ترجمة:وليد السويركي، مراجعة:أحمد خريس، أبو ظبي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث(كلمة)، ١٤٣٣هـ/٢٠١٢م، ٢٩٧–٣٠٩.

٧ – يراجع، نانسي هيوستن، أساتذة اليأس، ٣٣٠–٣٣٤.

٨ – يراجع، إليف شفاق، حليب أسود(مذكرات)، ترجمة:أحمد العلي، تونس، مسكيلياني للنشر والتوزيع، ٢٠١٦م، ٢٤٥، ٤٣، ٢٩

٩ – تؤكد ذلك ساردة ممرات للفقد بعد محاولات عنيفة للكتمان، والقسوة على الذات؛ تجد في البداية رغبة في البوح، ولكنها لاتجد من تبوح له"كنت بحاجة لمن أحكي له حكاياتي الحزينة، أحكي عن تفاصيل حياتي التي حرصت أن تظل دوما في بئر مغلق لا يطلع عليه أحد"، هويدا صالح، ممرات للفقد، ٤٩ ، ثم تتردد؛فتعود لتنسب العجز عن البوح لنفسها"كنت دوما مستمعة جيدة لكل من يريد أن يحكي، ولكني لم أكن أبدا أمتلك القدرة على البوح، وكأن البوح سيعيبني، صورة مثالية حرصت على تقديمها كما يجب للجميع، ماذا سيضيرني لو أنني حكيت لتلك الغريبة عن حياتي"السابق، ٥٠، ولكنها في النهاية تجد حيلة للبوح بالتفات الضمير، فتنفجر في بوح لاينقطع معلنة أن هذا النص هو مجرد إفاضة من إفاضات البوح الأسود على ورق أبيض"نعم جاء الوقت لضمير الغائب أن يسطو على القص. عندك حق، لقد حان الوقت للبوح ببعض الأشياء" نفسه، ١٠٢.

١٠ – يراجع،رشا ناصر العلي،ثقافة النسق،١٣٣.

١١ – يراجع، صلاح فضل،الرواية الجديدة،القاهرة،الهيئة المصرية العامة للكتاب،٢٠٠٢م،٩.

١٢ – يراجع، محمد بدوي، الرواية الحديثة في مصر(دراسة في التشكيل والأيديولوجيا)،القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٦م،١٠.

١٣ – يراجع، محمد البارودي، الحداثة وما بعدها في الرواية العربية،القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة،٢٠١٤م،٢٢–٢٣.

١٤ – يراجع،شعبان عرفات،رؤية الواقع في الرواية المصرية الجديدة،القاهرة،مكتبة الآداب،٢٠٠٥م،١٥.

١٥ – يراجع، محمود الضبع، الرواية الجديدة(قراءة في المشهد العربي المعاصر)،القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠١٠م، ٣٧.

١٦ –يراجع، محمد داود، الرواية الجديدة(بنياتها، تحولاتها:مقاربة سوسيو نقدية)، الجزائر،ابن النديم للنشر والتوزيع، بيروت، دار الروافد الثقافية، ٢٠١٣م، ٧٢.

١٧ – يراجع، عبدالملك مرتاض، في نظرية الرواية، الكويت، عالم المعرفة، العدد ٢٤٠، ديسمبر ١٩٩٨م، ٤٨.

١٨ –يراجع، شريفة محمد العبودي، نظرية الفوضى والأدب ما بعد ما بعد الحداثة، الرياض، كتاب الرياض، العدد١٧٣، ٢٠١١م، ٣٧–٤٣.

١٩ – مها حسن، الروايات، (رواية)، بيروت، دار التنوير للطباعة والنشر، ٢٠١٤م، ٧.

٢٠ – السابق نفسه،والصفحة نفسها،والجملة تمثل العنوان الذي اختاره ماركيز لسيرته الذاتية،يراجع، ماركيز (غابرييل غارسيا)،عشت لأروي،ترجمة:صالح علماني،دمشق،دار المدى للثقافة والنشر،٢٠٠٥م.

٢١ – يراجع، ماري إيجلتون، نظريّة الأدب النسويّ، ترجمة:عدنان حسن، رنا بشور، سوريا، دار الحوار، ٢٠١٦م، ١٥١.

٢٢ – يراجع، محمد معتصم، الرؤية الفجائعية في الرواية العربية نهاية القرن العشرين، عمّان، أزمنة للنشر والتوزيع، ٢٠٠٤م، ١٨.

٢٣ – يراجع، مها الحسن، الروايات، ٥٩

٢٤ – هويدا صالح، ممرات للفقد، ٤٤–٤٥.

٢٥– يراجع ، جميل حمداوي، شعرية النص الموازي(عتبات النص الأدبي)، الرباط، منشورت المعارف، ٢٠١٤م، ٧–١٤.

٢٦– يراجع، السابق نفسه.

٢٧– يراجع، محمد التونسي جكيب، إشكالية مقاربة النص الموازي، وتعدد قراءاته(عتبة العنوان نموذجا)، مجلة جامعة الأقصى، جمادى الأول ١٤٢٧هـ/٢٠٠٦م، عدد خاص بأعمال المؤتمر العلمي الدولي الأول لكلية الآداب، جامعة الأقصى:النص والتحليل والتأويل، والتلقي، ٥–٦أبريل ٢٠٠٦م، ٥٤٣.

٢٨– يراجع ، شاكر عبدالحميد، التفضيل الجمالي(دراسة في سيكولوجية التذوق الفني)، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، لعدد ٢٦٧، مارس ٢٠٠١م، ٢٦١.

٢٩– يراجع، عبدالحق بلعابد، عنفوان الكتابة ترجمان القراءة(العتبات في المنجز الروائي العربي)، بيروت، مؤسسة الانتشار العربي، ٢٠١٣م، ٢٧–٣٥.

٣٠–عبدالحق بلعابد، فتوحات روائية، قراءة جديدة لمنجز روائي عربي، بيروت، ابن النديم للنشر والتوزيع، ٢٠١٥م، ٤٠.

٣١– يراجع، ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة:فريد أنطونيوس، بيروت، منشورات عويدات، ط٣ ، ١٩٨٦م ، ١٢٦.

٣٢– يراجع، منيرة ناصر المبدل، أنثى السرد(دراسة حول أزمة الهوية الأنثوية في السرد النسائي السعودي)، بيروت، مؤسسة الانتشار العربي، بالاشتراك مع نادي مكة الأدبي، ١٤٣٦هـ/٢٠١٥م، ١٣٦–١٣٧.

٣٣– يراجع، عشتار داوود، تجليات التداخل في المتعالي النصي وثامنهم حزنهم أنموذجا، بحث ضمن كتاب مؤتمر تداخل الأنواع الأدبية، عمان، جدار للكتاب العالمي، إربد، عالم الكتب الحديث، ٢٠٠٩م، ١/٩٤٠، مجلة جامعة كركوك، المجلد٤، العدد٢، السنة الرابعة، ٢٠٠٩م، ٩٩.

34– يراجع ، سعيد بنكراد، السيميائيات(مفاهيمها وتطبيقاتها)، الرباط، منشورات الزمن، ٢٠٠٢م، ٧٦–٧٧، عزوز علي إسماعيل، عتبات النص في الرواية العربية(دراسة سيميولوجية سردية)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٣م، ٢٢٢–٢٢٣، جميل حمداوي، شعرية النص الموازي، ١١٧.

35– يراجع ، جميل حمداوي، شعرية النص الموازي، ١١٧.

36- يراجع، كريم حسام الدين، الإشارات الجسمية(دراسة لغوية لظاهرة استعمال أعضاء الجسم في التواصل)، القاهرة، دار غريب للطباعة والنشر، الطبعة الثانية، ٢٠١١م، ٣٠.

37- يراجع ، محمد مهني، اللغة الإعلامية، القاهرة، دار النهضة العربية، ٢٠٠٤م، ١٧٣.

٣٨ -مها حسن، لوحة الغلاف-جدران الخيبة أعلى، (رواية)، سوريا، دار عبدالمنعم-ناشرون، ٢٠٠٢م، غلاف الرواية.

39- يراجع، جميل حمداوي، شعرية النص الموازي، ١١٩-١٢٠، عبدالحق بلعابد، عنفوان الكتابة ترجمان القراءة، ٢٢٤، خالد حسين حسين، في نظرية العنوان(مغامرة تأويلية في شؤون العتبات النصية)، دمشق، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، ٢٠٠٧م ، ١٣٨-١٣٩.

40- يراجع،رولان بارط، درس السيميولوجيا، ترجمة:عبدالسلام بنعبد العالي، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ط٣، ١٩٩٣م، ٨٢-٨٣.

41- يراجع،عبدالسلام بنعبد العالي، ميتولوجيا الواقع، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ١٩٩٩م، ٤٦-٤٧.

42- يراجع،جميل حمداوي، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ١٩٩١م، ٦٠، عبدالفتاح كيليطو،الكتابة والتناسخ(مفهوم المؤلف في الثقافة العربية)، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ١٩٨٥م، ٩-١١.

٤٣- يراجع، روفية بوغنوط،شعرية النصوص الموازية في دواوين عبدالله حمادي، ماجستير، قسنطينة،جامعة منتوري، ١٤٢٨هـ/٢٠٠٧م، ٥٠.

٤٤- يراجع على سبيل المثال:هويدا صالح، الهامش الاجتماعي في الأدب(قراءة سوسيو ثقافية)، القاهرة، رؤية للنشر والتوزيع، ٢٠١٥م، وهو الكتاب الصادر بعد حصولها على اللقب العلمي، وهو في الأساس أطروحتها لنيل الدرجة العلميةّ، ويراجع على سبيل المثال مقالها:"رواية الخيال الجديد مليحة"، جريدة القاهرة، العدد ٨٢٢، بتاريخ ١٣ أبريل ٢٠١٦م، الصفحة الحادية عشرة.

٤٥- صحيح أن كثيرا من الروائيات اللائي يحملن الألقاب العلمية لا يكتبن هذه الألقاب في الأعمال الروائية وربما في غيرها، أيضا؛كما نجد عند:رضوى عاشور، وأهداف سويف، وأحلام مستغانمي، وسهير المصادفة، وسحر الموجي، وميرال الطحاوي، وبدرية البشر، وفضيلة الفاروق وغيرهنّ، ولكن منهنّ من تحرص على ذلك في بعض سرودها وهو مؤشر لا نغفله؛كما نجد عند: د.منى المرشود في روايتها أنا ونصفي الآخر، ود.هيفاء البيطار في روايتها يوميات مطلقة، بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون، ود.نوال السعداوي في روايتها"امرأتان ورجل" د.زهيرة البيلي: زنقة الياسمين، القاهرة، دار مدبولي للنشر ٢٠٠٢م، د.سهير القلماوي: ثم غربت الشمس، تقديم:د.جابر عصفور، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الأعمال الإبداعية، ١٩٩٧م، د.عزة بدر: في ثوب غزالة، رواية، القاهرة، كتاب الجمهورية، ٢٠٠٦م، د.فاطمة فوزي، زينب وأخواتها، القاهرة، سندباد للنشر والتوزيع، ٢٠٠٩م، د.فاطمة فوزي، دفء، المنصورة، أدب الجماهير، ٢٠٠٩م،

د.منى حلمي، الحب مع مغامر مرتبك، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٩م، د.منى حلمي، بدون أوراق القاهرة، مدبولى، ١٩٩٠م. وغيرهنّ.

٤٦- يراجع، محمد التونسي جكيب، إشكالية مقاربة النص الموازي، ٥٥٤-٥٥٥.

٤٧ - هويدا صالح، ممرات للفقد ، ١١١.

٤٨ - السابق، ١١٢.

٤٩ - السابق، ١٠٢.

٥٠ - السابق، ١٠٤.

٥١ - عالجت هذا الطرح في تناولي مناص العنوان والميتاقص من هذا البحث.

٥٢ - هويدا صالح، ممرات للفقد، ١١٨.

٥٣ - السابق، ١٢٦.

٥٤ - يراجع، ممدوح فراج النابي، رواية السيرة الذاتية، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠١١م، ٧٤، نزيه أبو نضال، حدائق الأنثى(دراسة نظرية وتطبيقية في الإبداع النسوي)، عمان، أزمنة للنشر والتوزيع، ٢٠٠٨م، ٦٠.

٥٥ - يراجع، محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد،الإمارات العربية، كتاب مجلة دبي الثقافية، الإصدار٤٩، مايو٢٠١١م ، ٦٧.

٥٦ - يراجع،سارة جاميل،النسوية وما بعد النسوية،ترجمة :أحمد الشامي، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة،٢٠٠٢م،٣٨٦.

٥٧ - يراجع، سعيد الوكيل،السرد الروائي المصري المعاصر(الرؤية وتقنيات الكتابة)، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠١١م،١١٧.

٥٨ - يراجع، مصطفى الكيلاني، الرواية والتأويل(سردية المعنى في الرواية العربية)، عمان، أزمنة للنشر والتوزيع، ٢٠٠٨م، ١٧٢.

٥٩- يراجع، على سبيل المثال:هويدا صالح، عشق البنات(رواية)،القاهرة، دار الهلال، ٢٠٠٨م.، ١٣٢، ٧٦، ٤٩، ٢٥، ١٧، ١٦، ١٢.

٦٠-يراجع، على سبيل المثال:هويدا صالح، جسد ضيق، (رواية)، القاهرة، دار الراية للنشر والتوزيع، ٢٠١٦م، ، ١٢٠-١٢٧، ٩٥-٩٧.

٦١ - يراجع،رشا ناصر العلي،ثقافة النسق،١٣٧.

٦٢ - "ليس مهما من أكون.أبدون، أو هاميس أو كليوباترا أو شهرزاد، ليست الراوية هي الحقيقة.بل الرواية.الرواية أهم من الراوية"، . يراجع، مها حسن، الروايات، ١٧٢، وتبني مها حسن على هذا الالتباس رواية أخرى"كانت هذه الرواية لـ جدار، ثم انتقلت كتابتها إلى جوزفين، ولأسباب محض فنية، أنجزت العمل

باسمي أنا...، لكوني الكائن الأكثر واقعية من بين مجموعة الشخصيات في هذه الرواية":تراتيل العدم، (رواية)بيروت، دار الكوكب- دار رياض الريس، ٢٠٠٩م، ١٢.

٦٣ – يراجع، جنى فواز الحسن، أنا، هي، والأخريات، (رواية)بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط٢، ١٤٣٤هـ/٢٠١٣م، ١٩٩، طابق ٩٩، بيروت(رواية)، منشورات ضفاف، ١٤٣٥هـ/٢٠١٤م، ٩.

٦٤ –"قد يكون ما كتبته قصتي أو قصة امرأة تحت الأنقاض تخيلت حياتها، لايهم"، علوية صبح، اسمه الغرام، (رواية)، بيروت، دار الآداب، ٢٠٠٩م، ٣٣٦.

٦٥ –"أأنا حياة البابلي، أم أنني أخرى، ومن تكون آسيا كنعان التي أحمل جواز سفرها"، لطيفة الديلمي، سيدات زحل، (رواية)، عمان، دار فضاءات للنشر والتوزيع، ط٣ ، ٢٠١٥م، ٧.

٦٦ – يراجع، رضوى عاشور، أثقل من رضوى(مقاطع من سيرة ذاتية)، القاهرة، دار الشروق، ٢٠١٣م،ومن الجدير بالذكر أن سيرة المرض صارت نوعا من الحكي السردي حمل عناوين مختلفة داخل النوع السيري كما نجد ،على سبيل المثال،ما صدر مؤخرا عن سير المرض عند محمد جبريل،وآثر اختيار مصطلح"رواية تسجيلية"،وذكر فيه ما يعرف بفوبيا السرطان التي تسربت إلى الأدباء والشعراء،يراجع،محمد جبريل،مقصدي البوح لا الشكوى،رواية تسجيلية،القاهرة،الهيئة العامة لقصور الثقافة،٢٠١٦م،١٨.

٦٧ – يراجع، نعمات البحيري، يوميات امرأة مشعة، (رواية)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب(مكتبة الأسرة)، ٢٠٠٦م، ١١.

٦٨ – يراجع على سبيل المثال، نعمات البحيري، يوميات امرأة مشعة، 17–١٩، وهويدا صالح، ممرات للفقد:٥٢–٥٥.

٦٩ – يراجع على سبيل المثال، نعمات البحيري، يوميات امرأة مشعة، ٢٠–٢١،

٧٠ – هويدا صالح، ممرات للفقد، 116–115.

٧١ – السابق، ١٩.

٧٢ – السابق ، ١٢٣، ، ٥٦.

٧٣ – السابق، ١٢٣.

٧٤ – السابق، ٧٩، ٧٧، ٧٦، ٧٥.

٧٥ – السابق ، ٨٢.

٧٦ – السابق، ١٥، ١٤، ١٣، ١٢، ٧، ١٧، ١٦، ٣٤.

٧٧ – السابق، ٤٧، ٤٦، ٤١.

٧٨ – السابق، ٧. **ملحوظة**: لن أصحح الأخطاء اللغوية الواردة في نصوص الرواية حرصًا على أمانة النقل والتوثيق،ولكني سأتناول أخطاءها جميعا في محاور محددة في دراستي(مناص الناشر).

٧٩ – السابق، ١٣.

٨٠ – السابق، ١٤–١٦.

٨١- يراجع، خالد حسين، في نظرية العنوان، ٥-٧.

٨٢ - يراجع: طالب الرّفاعي، تمثيلات الأنا والآخر في رواية ظل الشّمس، مقال في مجلة فصول، العدد ٧٥، ربيع سنة ٢٠٠٩م، ١٩٤.

٨٣ - يراجع، شعيب حليفيّ، هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٤م، ٧٢.

٨٤ -يراجع، السابق ، ٩.

٨٥ - يراجع، السابق ، ١٢، ١٣.

٨٦ - يراجع: جميل حمداويّ، السّيموطيقا والعنونة، مجلّة عالم الفكر، الكويت، م٢٥، ع٣، ١٩٩٧م، ٩٦.

٨٧ - يراجع، حليمة السعدية، استراتيجية العنوان في الكتاب النّقديّ القديم، رسالة ماجستير، الجمهورية الجزائريّة، جامعة باتنة، ٢٠٠٥م، ٢١.

٨٨ -يراجع، السابق نفسه، والصفحة نفسها.

٨٩ -يراجع، محمّد فكري الجزّار، العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي، القاهرة ، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، ١٩٩٨م، ٧

٩٠ - يراجع، عبدالحق بلعابد، عنفوان الكتابة ترجمان القراءة، ٢٠١٣م، ١٢٧.

٩١ -يراجع، خالد حسين، في نظرية العنوان ، ٢٠٠٧م، ٤٦.

٩٢ - عبدالحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون، ٢٠٠٨م، ٨٢-٨٩.

٩٣ - يراجع، عبدالحق بلعابد، فتوحات روائية، ٥٣-٦٦.

٩٤ - يراجع، محمد حمد، الميتاقص في الرواية العربية، (مرايا السرد النرجسي)، الشارقة، مجمع القاسمي للغة العربية وآدابها، ٢٠١١م ، ٧٤-٧٥.

٩٥- يراجع، أحمد بن حنبل (أبو عبد الله ابن محمد ت ٢٤١هـ)، الزهد، وضع حواشيه:محمد عبد السلام شاهين، بيروت، دار الكتب العلمية، ١٤٢٠ هـ / ١٩٩٩ م، ١٣٣، أبو داود السجستاني(سليمان بن الأشعث ت ٢٧٥هـ)، الزهد ، تحقيق: ياسر إبراهيم محمد، غنيم عباس غنيم ، القاهرة، دار المشكاة للنشر والتوزيع، ١٤١٤ هـ / ١٩٩٣م، ١٥٩.

٩٦ - يراجع دوزي ، رينهارت بيتر آن، تكملة المعاجم العربية، نقله إلى العربية وعلق عليه، محمّد سليم النعيمي، العراق، وزارة الثقافة والإعلام، ٢٠٠٠ م، ٣٤٩/٤.

٩٧ - يراجع، أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، القاهرة، عالم الكتب، ١٤٢٩ هـ/٢٠٠٨م، ٢٠٨٧/٢.

٩٨ - ياسين رفاعية" الممر، (رواية)، سوريا١٩٧٨م.

٩٩ – فاضل الربيعي، ممرات الصمت، (رواية)، العراق، ١٩٩١م.

١٠٠ – يراجع، محمد رواس قلعجي، حامد صادق قنيبي، معجم لغة الفقهاء، القاهرة، دار النفائس للطباعة والنشر والتوزيع، ط٢ ، ١٤٠٨ هـ/ ١٩٨٨ م، ٤٦٠.

١٠١ – هويدا صالح، ممرات للفقد، ١٤.

١٠٢ – السابق، ٤٣.

١٠٣ – السابق، ٦٩.

١٠٤ – يراجع،فاطمة موسى محمود،الدليل الصغير في كتابة المرأة العربية،ترجمة:محمد الجندي،وإيزابيل كمال،القاهرة،المجلس الأعلى للثقافة،الطبعة الثانية،٢٠٠٩م،١١.

١٠٥ – هويدا صالح، ممرات للفقد، ١٢٩، ١٢٨، ١٢٧، ١٢٤، ١١٧، ١١٥.

١٠٦ – السابق، ٤٩، ٤٧، ٣٩، ٣٨.

١٠٧ – السابق، ١٠٣.

١٠٨ – السابق، ٨٨.

١٠٩ – السابق، ٢٩.

١١٠ – السابق، ١٣٤، ٦٢.

١١١ – السابق، ٢٥.

١١٢ – السابق، ٢٧، ٢٦، ٦٩.

١١٣ – السابق، ٢٦.

١١٤ – السابق، ٢٦.

١١٥ – جاء ضمير السرد العائد عليها خمسا وخمسين مرة في مقابل إحدى عشرة مرة للأب والأم والأخ، هويدا صالح، ممرات للفقد، ١٣.

١١٦ – السابق، ٨٢.

١١٧ – يراجع، محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، ٥١.

١١٨ – هويدا صالح، ممرات للفقد، ١٢٤.

١١٩ – السابق، ١٢٩، ١٢٧.

١٢٠ – يراجع، شكري عزيز ماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، سبتمبر ٢٠٠٨، العدد٣٥٥، ، ١٣٦، ١٢٤.

١٢١ – هويدا صالح، ممرات للفقد، ٢٩.

١٢٢ – السابق، ٦٢.

١٢٣ – السابق، ٦٣.

١٢٤ – السابق ، ٨٩.

١٢٥ – السابق ، ٩١.

١٢٦ – السابق ، ١٠٣.

١٢٧ – يراجع، محمد حمد، الميتاقص في الرواية العربية، ١٣.

١٢٨ – شكري عزيز ماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، ١٤٠–١٤١.

١٢٩ – يراجع، نبيل سليمان، السيرة النصية والمجتمعية(دراسات في الرواية العربية)، الرياض، كتاب الرياض العدد١٢٦ ، ٢٠٠٤م، ١٠٥.

١٣٠ – مها حسن، الروايات، ٥٩.

١٣١ – مها حسن، تراتيل العدم، ١٤٠.

١٣٢ – هويدا صالح، ممرات للفقد، ١١٦.

١٣٣ – السابق ، ١١٦.

١٣٤ – السابق ، ١١٧.

١٣٥ – السابق ، ١١٨.

١٣٦ – السابق ، ١١٨.

١٣٧ – السابق ، ١٢٦.

١٣٨ – يراجع، غالب هلسا، الروائيون، (رواية)، دمشق، الزاوية للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٨٨م، ١٢.

١٣٩ – يراجع، خليل صويلح، وراق الحب، (رواية)، دمشق، دار نينوى، ٢٠٠٨م، على سبيل المثال:٧٤، ٦١، ٢٥، ٢٤، ٢٣، ٨.

١٤٠ – يراجع، إبراهيم بادي، حب في السعودية، (رواية)، بيروت، دار الآداب، ٢٠٠٧م، على سبيل المثال ٣٩–٤٣.

١٤١ – يراجع، رسول محمد رسول، السرد المفتون بذاته(من الكينونة إلى الوجود)، السعودية، كتاب المجلة العربية، ١٤٣٦هـ، ١٢٨.

١٤٢ – نستطيع أن نبدأ قصة ذات من البداية الطبيعية، أي من اللحظة التي انزلقت فيها إلى عالمنا ملوثة بالدماء وما تلى ذلك من أول صدمة تعرضت لها ، عندما رفعت في الهواء، وقلبت رأسا على عقب، ثم صفعت على إليتها(التي لم تكن تنبئ أبدا بما بلغته بعد ذلك من حجم من جراء كثرة الجلوس فوق المرحاض) لكن بداية كهذه لن يرحب بها النقاد لأن الطريق المستقيم في الأدب ، في الأدب والخلاق على السواء، لا يؤدي إلى شيء ذي بال، ولن يتمخض عنه في حالتنا هذه سوى إضاعة وقت كل من القارئ والكاتب، وهو الوقت الذي يستطيعان استغلاله مع التلفزيون، على سبيل المثال من موقعين مختلفين، بما يعود عليهما بفائدة أكبر بكثير مما يمكن أن تجلبه مئات الصفحات الورقية، وبالإضافة غلى ذلك فإن النظرة العصرية لفن القص هي نظرة حسية ذكورية تماما صنع الله إبراهيم، ذات، (رواية)، القاهرة، دار المستقبل العربي، ط٣، ١٩٩٨م، ٩.

١٤٣ – هويدا صالح، ممرات للفقد، ١١٦–١١٧.

١٤٤ – يراجع، مصطفى الكيلاني، الرواية والتأويل، ١٧٠.

١٤٥ – السابق ، ١٦٩.

١٤٦ – هويدا صالح، ممرات للفقد، ١٠٥.

١٤٧ – السابق، ١١٢.

١٤٨ – السابق، ١١٣.

١٤٩ – السابق، ١٢٨.

١٥٠ – السابق، ١٣٠.

١٥١ – السابق، ١٣١.

١٥٢ – السابق، ١٣٣.

١٥٣ – السابق، ١٣٤.

154 – يراجع، ابتسام عبدالله ، ممر إلى الليل، (رواية)، العراق، ١٩٨٠م.

155 – الوقاد(خالد بن عبد الله بن أبي بكر بن محمد الجرجاويّ ت ٩٠٥هـ)، شرح التصريح على التوضيح أو التصريح بمضمون التوضيح في النحو، بيروت، دار الكتب العلمية، ١٤٢١هـ/٢٠٠٠م، ٦٥٦/١.

156– يراجع، عبدالله البتوشي، كفاية المعاني في حروف المعاني، شرح وتحقيق:شفيع برهاني، بيروت، دار اقرأ، ٢٠٠٥م، ٦١.

157 –يراجع، الرماني(أبو الحسن علي بن عيسى ٢٩٦– ٣٨٤هـ)، معاني الحروف، تحقيق:عبدالفتاح شلبي، جدة، دار الشروق للتوزيع والطباعة، الطبعة الثانية، ١٤٠١هـ/١٩٨١م، ٥٥، الصبان (محمد بن علي الشافعي)، حاشية الصبان على شرح الأشموني على ألفية ابن مالك، بيروت، دار الكتب العلمية، ١٤١٧ هـ /١٩٩٧م، ٣١٩/١

158 – يراجع، ابن هشام(عبد الله بن يوسف بن أحمد ت ٧٦١هـ)، أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، تحقيق:يوسف بن محمد البقاعي، بيروت، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٥/٢

159 – يراجع، الزجاجي (عبد الرحمن بن إسحاق البغدادي أبو القاسم ت ٣٣٧هـ)، اللامات، تحقيق: مازن المبارك، دمشق، دار الفكر ، الطبعة الثانية، ١٤٠٥هـ ١٩٨٥م، ٣٢

160 – يراجع، مارينا نجار، معاني حروف الجر بين الوصف النحوي القديم والاستعمال اللغوي المعاصر، رسالة ماجستير، بيروت، الجامعة الأمريكية، ١٩٨٦م، ٦٢

161 – سورة القصص،آية ٨.

162 – الزجاجي، اللامات، ١١٩.

163 – كقول سابق بن عبدالله البربري:

فَلِلمَـــوتِ تَغْـــذُو الوَالِـــدَاتُ ســـخَالَهَا كَمَـــا لِخَـــرَابِ الـــدَّهرِ تُبْـــنَى المسَـــاكِنُ

سابق بن عبدالله البربري، شعره، دراسة وجمع وتحقيق:بدر ضيف، دار الوفاء، ٢٠٠٤م، وفيه(للموت ..لخراب الدور)١٣٠.

أي عاقبته ذلك، يراجع،الجوهري(أبو نصر إسماعيل بن حماد الفارابي ت٣٩٣هـ)، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، بيروت، دار العلم للملايين ، الطبعة الرابعة ١٤٠٧ هـ / ١٩٨٧ م، ٢٠٣٦/٥.

ومنه أيضا قول الأعشى:

حَانَـــتْ لِيَفْجَعَهَـــا بِابـــنٍ وَتُطْعِمَـــهُ لَحْمًـا فَقَـدْ أَطْعَمَـتْ لَحْمًـا وَقَـدْ فَجَعَـا

الأعشى الكبير (ميمون بن قيس)، ديوانه، شرح وتعليق: محمد محمد حسين، القاهرة، مكتبة الآداب، (د.ت)، ١٠٥،وهو من الأبيات التي استشهد بها اللغويون على هذا المعنى.يراجع، الجوهري(أبو نصر إسماعيل بن حماد الفارابي ت٣٩٣هـ)، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، بيروت، دار العلم للملايين ، الطبعة الرابعة ١٤٠٧ هـ / ١٩٨٧ م، ٢٠٣٦/٥،ابن فارس(أحمد بن زكرياء القزويني ت٣٩٥هـ)، الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، بيروت، دار الكتب العلمية، ١٤١٨هـ/١٩٩٧م، ٧٦/١.

164 – ابن الأثير (أبو السعادات المبارك بن محمد بن عبد الكريم الشيباني ت ٦٠٦هـ)، النهاية في غريب الحديث والأثر، تحقيق:طاهر أحمد الزاوى، محمود محمد الطناحي، بيروت، المكتبة العلمية، ١٣٩٩هـ/١٩٧٩م، ٣١٠/٢.

165 – يراجع على سبيل المثال، ابن مظور(فقد).

١٦٦ –يراجع، مها حسن، تراتيل العدم، عنوان الرواية.

167 – أبو هلال العسكري، (الحسن بن عبد الله بن سهل ت ٣٩٥هـ)، معجم الفروق اللغوية، تحقيق:بيت الله بيات، قم، مؤسسة النشر الإسلامي، ١٤١٢هـ، ٤٠٨.

168 –يراجع،أثير عبدالله النشمي،ذات فقد،بيروت،دار الفارابي،الطبعة الثانية،٢٠١٦م،١٢١.

169 – يراجع، ابن منظور، لسان العرب، (أنث)، ومحمد فكري الجزار، معجم الوأد"النزعة الذكورية في المعجم العربي(في تحليل الخطاب المعجمي)، القاهرة، إيتراك للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٢م، ٦٥.

170 – وأنشد الليث:

كَأَنَّهَا فَاقِدٌ شَمْطَاءُ مُعْوِلَةٌ نَاحَتْ وَجَاوَبَهَا نَكدٌ مَنَاكِيلُ

البيت لزهير بن أبي سلمى باختلافات في الرواية، يراجع، زهير بن أبي سلمى، شرح ديوانه، صنعة ثعلب (أبو العباس أحمد بن يحيى ت ٢٩١ هـ)، القاهرة، مطبعة دار الكتب والوثائق القومية، ط٣، ١٤٢٣هـ / ٢٠٠٣م ، ١٧.

171 – يراجع، الخليل بن أحمد (بن عمرو بن تميم الفراهيدي ت ١٧٠هـ)، كتاب العين، تحقيق: مهدي المخزومي، إبراهيم السامرائي

دار ومكتبة الهلال، ١٢١/٥، الأزهري الهروي، (محمد بن أحمد أبو منصور ت٣٧٠هـ)، تهذيب اللغة، تحقيق، محمد عوض مرعب، بيروت، دار إحياء التراث العربي، ٢٠٠١م، ٥٣/٩.

172 - يراجع، ابن قتيبة (أبومحمد عبد الله بن مسلم الدينوري ت ٢٧٦هـ)الجراثيم، (ينسب إليه)، تحقيق:محمد جاسم الحميدي، دمشق، وزارة الثقافة، ١٢٢/٢.

١٧٣ - هويدا صالح، ممرات للفقد، ٤٤-٤٥.

١٧٤ - السابق، ٩٥، ٢٨، ٢٦.

١٧٥ - السابق ، ١٢٧، ١١٢، ١٠٩، ٨٦، ٤٥، ١٩

١٧٦ - السابق ، ٤٥.

١٧٧ - السابق، ٢٨.

١٧٨ - السابق، ٤٥.

١٧٩ - يراجع، محمد خضر الغامدي، ديوانه:صندوق أقل من الضياع، البحرين، دار فراديس، ٢٠٠٧م، قصيدتا:"تعويذة للفقد"، وتعويذة الفقد.

١٨٠ - هويدا صالح، ممرات للفقد، ٤٥.

١٨١ - يراجع، محمد حسين أبو الحسن، الشكل الروائي والتراث، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٢م،٢٠٦.

١٨٢ - يراجع، محمد عبدالباسط عيد، التراث السردي٠قراءة في الرواية العربية الجديدة)، القاهرة،مكتبة الآداب، ٢٠١٥م،٢٢.

١٨٣-يراجع على سبيل المثال، السابق، ١٣، ١٣٢، ١٣١، ١٣٠، ١٠٣، ٨٨، ٦٠، ٥٧، ٤٩، ٤٢، ٣٩، ٣٣، ٢٨، ١٨.

١٨٤-يراجع، السابق ، ٢٣.

١٨٥ - يراجع، مريم غبان، اللون في الرواية السعودية(١٩٨٠-٢٠٠٥م)، السعودية، وزارة الإعلام، ١٤٣٠هـ/٢٠١٠م، ٨١.

١٨٦-يراجع، نزيه أبو نضال، حدائق الأنثى، ٥٧.

١٨٧-هويدا صالح، ممرات للفقد، 120.

١٨٨- السابق، ١٠٣.

١٨٩- السابق، 104.

١٩٠- السابق، ١١٦.

١٩١-يراجع، زهور كرام، قلادة قرنفل، (رواية)، الدار البيضاء، دار الثقافة، ٢٠٠٤م، ١٤٧-١٤٨، ويراجع في ذلك أيضًا:نزيه أبو نضال، حدائق الأنثى، ٧٢.

١٩٢-هويدا صالح، ممرات للفقد، ٢٣.

١٩٣- السابق، ٢٤.

١٩٤- السابق، ٢٦.

١٩٥- السابق، ٣٥.

١٩٦- السابق، ٣٨.

١٩٧- السابق، ٤٠.

١٩٨- السابق، ٣٦.

١٩٩- السابق، ٤٨.

٢٠٠- السابق، ٣٨.

٢٠١- يراجع، السابق، ٤٧، ٤١.

٢٠٢- يراجع، مريم إبراهيم غبان، اللون في الرواية السعودية، ١٩٨-١٩٩.

٢٠٣-يراجع، السابق ، ١٥٩.

٢٠٤- يراجع ، لسان العرب(خضب).

٢٠٥-هويدا صالح، ممرات للفقد، ٢٠-٢١.

٢٠٦- السابق، ٢٠.

٢٠٧- ابن حجة الحموي، (تقي الدين أبو بكر ت٨٣٧هـ)خزانة الأدب وغاية الأرب، تحقيق: عصام شقيو، بيروت، دار ومكتبة الهلال، ٢٠٠٤م، ٢٨٥/١.

٢٠٨- يراجع ، مبادئ في نظرية الشعر والجمال، أبو عبد الرحمن ابن عقيل الظاهري، ٧٦.

٢٠٩-هويدا صالح، ممرات للفقد، ١٠٣.

٢١٠- يراجع، النسائي (أحمد بن شعيب أبو عبد الرحمن)، سنن النسائي الكبرى، بيروت، دار الكتب العلمية، تحقيق:عبد الغفار سليمان البنداري,سيد كسروي حسن، ١٤١١ - ١٩٩١م، ١١٣/١، أبو جعفر الطحاوي (أحمد بن محمد ت ٣٢١هـ) شرح مشكل الآثار، تحقيق: شعيب الأرنؤوط، بيروت، مؤسسة الرسالة، ١٤١٥ هـ، ١٩٩٤ م، ١٥٤/٧، البيهقي(أحمد بن الحسين بن علي ت ٤٥٨هـ)، معرفة السنن والآثار، تحقيق: سيد كسروي حسن، بيروت، دار الكتب العلمية ، ٣٧٢/١، مبادئ في نظرية الشعر والجمال، : أبو عبد الرحمن ابن عقيل الظاهري، ٧٦.

٢١١-هويدا صالح، ممرات للفقد، ٨٢.

٢١٢- يراجع، الجغرافيا المناخية والنباتية، عبد العزيز طريح شرف، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، الطبعة الحادية عشرة، ٥٣٩، جغرافية المناخ والنبات، يوسف عبد المجيد فايد، دار النهضة العربية، ٢٨٦.

٢١٣-هويدا صالح، ممرات للفقد، ٩.

٢١٤- يراجع، الخطيب البغدادي(ت ٤٦٣هـ)، الفصل للوصل المدرج في النقل، تحقيق:محمد بن مطر الزهراني، دار الهجرة، ١٤١٨هـ/١٩٩٧م، ٩٢.

٢١٥ – يراجع، هويدا صالح، ممرات للفقد، ٤٩ ، ٥٠، ، ١٠٢.

٢١٦– يراجع، أحمد بن حنبل(ت ٢٤١هـ)، المسند، تحقيق: السيد أبو المعاطي النوري، بيروت، عالم الكتب، ١٤١٩هـ/١٩٩٨م، ١٩٠/٥.

٢١٧–هويدا صالح، ممرات للفقد، ٦١.

٢١٨– السابق، ٥٩.

٢١٩–لطيفة الديلمي، حديقة حياة(رواية)، دمشق، منشورات اتحاد كتاب العرب، ٢٠٠٣م، ٨.

٢٢٠–هويدا صالح، ممرات للفقد، ٢٦.

٢٢١– السابق، ٢٦.

٢٢٢– السابق، ١٦٧.

٢٢٣– يراجع ، نمو الإنسان من مرحلة الجنين إلى مرحلة المسنين، آمال صادق، فؤاد أبو حطب، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الرابعة، ١٤٩.

٢٢٤–هويدا صالح، ممرات للفقد، ١٣.

٢٢٥–"إلى بيت أنتمي إليه، وعلمني المحبة، إلى عبدالقادر صالح حسين، وأمي صباح محمد مرسي"، هويدا صالح، جسد ضيق١٣.

٢٢٦–؛كما في مشهدي:"ذاك أبي"، هويدا صالح، ممرات للفقد، ١١٥، و"طنبور"، نفسه، ١٢٢.

٢٢٧– يراجع، منيرة ناصر المبدل، أنثى السرد، ١٤٠.

٢٢٨– يراجع، جميل حمداوي، شعرية النص الموازي، ١١٦–١١٧.

٢٢٩–كما حدث في مصرحين نشرت رواية "مترو"، لمجدي الشافعي، بوصفها أول رواية مصرية مصورة Graphic Novel، وتعرضت للمصادرة، يراجع، مجدي الشافعي، مترو، القاهرة، دار ملامح، ٢٠٠٧م، جاردن سيتي، القاهرة، دار ملامح، ٢٠٠٩م، ونوه على غلافهما بأنها للكبار فقط، ورسم الرسومات في الروايتين الرسام محمد الشرقاوي.

٢٣٠– يراجع، تشارلزبلغرينو، القطار الأخير من هيروشيما(الناجون ينظرون إلى الخلف)، ترجمة: مروان سعد الدين، بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون، ٢٠١١م، ٣٦٩، ٣٢٦، ١٢١، ١٢٠، ٣٨، ٢٠، ٨، ٦، ٤، يراجع، أحمدناجي، أيمن الزرقاني، استخدام الحياة، القاهرة، منشورات مرسوم، ٢٠١٤م، ووصل عدد الصور الداخلية أربعين صورة بما يعادل سدس الرواية، و يراجع أيضا، محمد متولي، بريود، صمت أنثوي صاخب، القاهرة، الربيع العربي للنشر والتوزيع، الطبعة الرابعة، ٢٠١٤م، ووصل عدد اللوحات التي رسمها الروائي والرسام والمصور أحمد مراد إلى ثلاثين لوحة تقريبا.

٢٣١– يراجع، منيرة ناصر المبدل، أنثى السرد، ١٣٦.

٢٣٢– مريم إبراهيم غبان، اللون في الرواية السعودية، ٢١٧–٢١٨.

٢٣٣– يراجع، منيرة ناصر المبدل، أنثى السرد، ١٣٦.

٢٣٤- يراجع، نبيل منتصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر والتوزيع، ٢٠٠٧م، ٩٨-١٠٠.

٢٣٥- يراجع على سبيل المثال، ناتالي إينيك، سوسيولوجيا الفن، ترجمة:حسين جواد قبيسي، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، ٢٠١١م، ٦٨.

٢٣٦-"مجرد شكة دابوس"هويدا صالح، ممرات للفقد، ١٠٤، "فتحت فخذيها عن آخرها" نفسه، ١٣١، "من يحكي عني المشهد القادم ويخففي أوجاعه الآن" نفسه، ١١٥.

٢٣٧-"كانت تشبه البحر الذي يهدأ حركاته أبدا"هويدا صالح، ممرات للفقد، ١٨.

٢٣٨-"فنامت على السرسر الفارغ"هويدا صالح، السابق ، ٤٨.

٢٣٩-"تساعد أبي في أخرج الطنبور"هويدا صالح، ممرات للفقد، ١٢٢.

٢٤٠-"واشعر بنغذات موجعة"هويدا صالح، ممرات للفقد، ٤٩.

٢٤١-"ودفع كل التكاليف، وارسل لها سيارة إسعاف" هويدا صالح، ممرات للفقد، ٤٩، وقد يحدث العك؛كما نجد في"أذهبي لتري هل جهاز الأشعة أصلحوه أم لا" ص٥٩"وأنظر لحياتي التي مرت واضع تصورا لحياتي القادمة دون طفل يؤرق ليلي الطويل".ص٥٠

٢٤٢-"بعد خطوات خمسة آخرى"هويدا صالح، ممرات للفقد، ٣٧.

٢٤٣-هويدا صالح، ممرات للفقد، ٤٤، ٢٢.

٢٤٤-"لتدخل أخرى ساءلة"هويدا صالح، ممرات للفقد، ١٨، "لم تتوقف يوما لتساءل نفسها"٦٦، "اعتدلت متكأة"، نفسه، ٨٨، "ورغم تهريء كبده إلا أنه كان يضربها"، نفسه، ١٢٧.

٢٤٥-على سبيل المثال:مثلما نجد"وهذا ما لم يحث أبدا"هويدا صالح، ممرات للفقد، ١١٠، "وتركت يدها المعلقة في ضوء الحجرة لاتقب على شيء"ص٤٨، .

٢٤٦ - يراجع، محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، ٥٣.

٢٤٧ - يراجع، عبدالمجيد الحسيب، الرواية العربية الجديدة وإشكالية اللغة، إربد، عالم الكتب الحديث، ٢٠١٤م، ٢٣٢.

٢٤٨- يراجع، هويدا صالح، عشق البنات، القاهرة، دار الهلال، ٢٠٠٨م.

٢٤٩-هويدا صالح، جسد ضيق، القاهرة، دار الراية للنشر والتوزيع، ٢٠١٦م.

٢٥٠-هويدا صالح، ممرات للفقد، ٢٣.

٢٥١- السابق ، ١٥.

٢٥٢-منها على سبيل المثال:"أن لكل النساء متسعا"، هويدا صالح، جسد ضيق، ١٣، ""لأن فيها بعضا"، نفسه، ١٢١.

٢٥٣-هويدا صالح، ممرات للفقد، ٢٣.

٢٥٤- السابق، ٤٧.

٢٥٥- يراجع على سبيل المثال"يريد منها وضعا اجتماعيا مقبولا"، هويدا صالح، عشق البنات، ٦٨، وفي موضع آخر"تصدر خطابا واحدا"، السابق، ٥٩، "صنعت لنفسها عالما متخيلا"، السابق، ١٢٠

٢٥٦- يراجع على سبيل المثال""يصنع حجابا وحاجزا سميكا "، هويدا صالح، عشق البنات، ٥٩.

٢٥٧-"ولما يتمطى"هويدا صالح، ممرات للفقد، ١٣٠، ولم تأت لها إلا بخمسة أرانب"، نفسه، ١٢٩.

٢٥٨-"ولم يبق في العائلة إلا هي"هويدا صالح، جسد ضيق، ٦٥.

٢٥٩-"إن هي إلا عفريت متخفي"، هويدا صالح، ممرات للفقد، ١٢١.

٢٦٠-"بأنه رجل وحش وقاس"هويدا صالح، عشق البنات، ١٢٠.

٢٦١-"ليال كثيرة مرت"هويدا صالح، ثوب ضيق، ٧٤.

٢٦٢-" بثرذكرياتها الذي انفتح"هويدا صالح، ممرات للفقد، ٢٨، وفي أحد العناوين الداخلية"بئر مغلق لا يطلع عليه أحد"، نفسه، ٤٨، ويراجع أيضا:٤٩، وهو خطأ متكرر في روايتها جسد ضيق"كنت في بئر مظلم:، جسد ضيق، ١١٦؛وفي أحد عناوينها الداخلية"كان البئر عميقا وباردا"، نفسه، ١١٠.

٢٦٣- يراجع، الفراء(أبو زكريا يحيى بن زياد١٤٤-٢٠٧هـ)، تحقيق:رمضان عبدالتواب، القاهرة، دار التراث، ط٢، ١٩٨٩م، ٨١.

٢٦٤-"رغم كلام ستي إلا أن الخوف"هويدا صالح، ممرات للفقد، ١٢١، "رغم أن الكاتبة أعلنت...إلا أنني"، نفسه ، ١٢٦، "ورغم تهريء كبده إلا أنه كان يضربها"، نفسه، ١٢٧.

٢٦٥-"ورغم أنها لم تعد لنفسها مكانا أمينا إلا أنها"هويدا صالح، عشق البنات، ١٨، ١٣٠.

٢٦٦- يراجع، هويدا صالح، جسد ضيق، الغلاف الداخلي، ويراجع استخداماتها لهذا الأسلوب على سبيل المثال في الصفحات، ١٨٥، ٧٢، ١٣.

٢٦٧- يراجع على سبيل المثال:"دقت الساعة نيف وسطور" والخطأ هنا نحوي ولغوي في استخدام كناية العدد نيف، هويدا صالح، ممرات للفقد، ٣٦، "منذ نيف وسطور"، ١٢٦

٢٦٨-يراجع على سبيل المثال:"مساء ذات اليوم"، هويدا صالح، ممرات للفقد، ١٢٥، "تتفل في صدرها وتعاود الاستعاذة من ذاته الشيطان الذي يتربص بها"، نفسه، ٢٣.

٢٦٩- يراجع، عبدالفتاح الحجمري، عتبات النص(البنية والدلالة)، الدار البيضاء، شركة الرابطة، ١٩٩٦م، ٢٨.

٢٧٠- يراجع، حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧م، ٦٤.

٢٧١- يراجع، روفية بوغنوط، شعرية النصوص الموازية في دواوين عبدالله حمادي، ماجستير، قسنطينة، جامعة منتوري، ١٤٢٨هـ/٢٠٠٧م، ٥٤.

٢٧٢ - يراجع، عبدالحق بلعابدعتبات جيرار جينت، ٩٣-٩٥.

٢٧٣ – يراجع، عبدالمالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، سوريا، دار الحوار، ٢٠٠٩م، ٢٠٨–٢٠١٣.

٢٧٤– يراجع ، جميل حمداوي، شعرية النص الموازي، ٩٦–٩٧.

٢٧٥ – يراجع، معجب العدواني، تشكيل المكان وظلال العتبات، جدة، النادي الأدبي الثقافي، ٢٠٠٢م، ١٠٦–١٠٧.

٢٧٦ – يراجع، عبدالمالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية، ٢٢٨.

٢٧٧ – يراجع، السابق، ٢٣٢.

٢٧٨ – هويدا صالح، ممرات للفقد، ٥.

٢٧٩ – " إهداء ومرجعية*لؤي.ابني الذي يلقي شلالات نور كل يوم في حياتي.*الشاعر كمال العيادي. زوجي والقلب الملهم الفسيح الذي أسكن فيه أدبيّا وإنسانيا "، سهير المصادفة،رحلة الضباع، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠١٣م،ص٥، إلى خالد زوجي الحبيب آمنت بي "إنسانة، وقلت لي:إن لم تقولي ما يجب فقولي ما يمكنك قوله."، عائشة عبدالله الحشر، خلف أسوار الحرملك، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ٢٠٠٧م، ص٥ " إهداء إلى فوزي القصّار شريك حياتي وأكثر"، رانيا السعد، هوس، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ٢٠١١م، (ص٥) " امتناني وتقديري إلى زوجي العزيز الذي لم يكن بجانبي فقط، إنما في قلبي ووجداني... منيرة السبيعي، بيت الطاعة، ناشرون،بيروت،٢٠١١م جعلته بعد الإهداء (ص٦) "

" إهداء ..إلى زوجي ..أول من نبهني إلى حقيقة القيد شيرين هنائي، صندوق الدمى، القاهرة، الرواق للطباعة والنشر، ٢٠١٢م"،(ص٦) ويراجع أيضا، (ToMyron Smith) أمينة زيدان، شهوة الصمت، القاهرة، نهضة مصر للطباعة والنشر، ٢٠١٠م، الإهداء إلى زوجها الذي يحمل الجنسية الأمريكية ميرون سميث (ص٣) .

٢٨٠ – هويدا صالح، خصائص الرواية الجديدة وملامحها:المشهد الروائي المصري نموذجا، السعودية،الجوف، مجلة الجوبة، العدد٢٢، شتاء ١٤٣٠هـ/٢٠٠٩م، ١٢.

٢٨١– يراجع، إدوارد الخراط، الحساسية الجديدة(مقالات في الظاهرة القصصية)، بيروت، دار الآداب، ١٩٩٣م، ٢٨٥، ٢٠٥.

٢٨٢– يراجع ، شعبان عبدالحكيم محمد، الرواية العربية الجديدة(دراسة في آليات السرد وقراءات نصية)، عمان، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، ٢٠١٤م، ١٣٨–١٣٩.

٢٨٣– يراجع ، محمد برادة، الذات في السرد الروائي، بيروت، منشورات الاختلاف، ٢٠١٤م، ١٤٨–١٤٩.

٢٨٤– يراجع، هويدا صالح، صورة المثقف في الرواية الجديدة(الطرائق السردية)، القاهرة، دار رؤية للنشر والتوزيع، ٢٠١٣م، ٩٢.

٢٨٥ – هويدا صالح، خصائص الرواية الجديدة وملامحها:المشهد الروائي المصري نموذجا، ١١

٢٨٦ – عبدالمالك شهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، ٢٢١–٢٢٢.

٢٨٧ – يراجع، آلان روب جرييه، نحو رواية جديدة، ٢١.

٢٨٨ – يراجع، حاتم الصكر، مرايا نرسيس(الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديث)، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٤١٩هـ/١٩٩٩م، ٤٨.

٢٨٩ – سعيد نوح، كلما رأيت بنتا حلوة أقول ياسعاد، القاهرة، الراية للنشر والتوزيع، ٢٠١٦م، ٤٥–٤٦،والصواب :خمسة أصابع،ولكنه من الترخص اللغوي الذي اتسمت به الرواية الجديدة؛كما سيناقش في موضعه في البحث.

٢٩٠ – يراجع، محمد حمد، الميتاقص في الرواية العربية ، ٢٠١١م، ٥.

٢٩١ – يراجع، السابق، ١٢.

٢٩٢ – يراجع، فاضل ثامر، ميتاسرد ما بعد الحداثة، مجلة الكوفة، السنة١، العدد٢، شتاء٢٠١٣م، ٦٣–٦٥.

٢٩٣–يراجع، عبدالحق بلعابد، فتوحات روائية، ٥٣–٦٦.

٢٩٤ – يراجع، رشيدة بن مسعود، المرأة والكتابة(سؤال الخصوصية/بلاغة الاختلاف)، الدار البيضاء، أفريقيا الشرق، ١٩٩٤م، ١٥١.

٢٩٥ – يراجع، محمد حمد، الميتاقص في الرواية العربية، ٧٣.

٢٩٦ – سعيد نوح، كلما رأيت بنتا حلوة أقول ياسعاد، القاهرة، الراية للنشر والتوزيع، ٢٠١٦م، ٤٢.

٢٩٧ – هويدا صالح، ممرات للفقد، ١٠٥.

٢٩٨ – السابق، ١١١.

٢٩٩ – السابق، ١١٨.

٣٠٠ – سعيد نوح، أحزان الشماس، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠١٠م، ١٧٤.

٣٠١ – سعيد نوح، كلما رأيت بنتا حلوة أقول ياسعاد، ١٤٠، ١٢٧، ١٢٦، ١٢٥، ١٢٤، ١٢٣، ٨٨، ٨٧، ٨٦، ٧٥، ٣٠

٣٠٢ – يراجع، ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ترجمة:يوسف حلاق، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٨م، ٣١.

٣٠٣ – يراجع، الريم مفواز الفواز، سيميائية الشخصية في الرواية العربية، بيروت، دار الانتشار العربي، ١٤٣٧هـ/٢٠١٥م، ١٢١–١٢٤.

٣٠٤ – هويدا صالح، ممرات للفقد، ٥٥.

٣٠٥ – يراجع، ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ٣١–٣٢.

٣٠٦ – يراجع، رسول محمد رسول، السرد المفتون بذاته، ١٢٩.

٣٠٧ – يراجع، هويدا صالح، ممرات للفقد، ٥٥.

٣٠٨ – سعيد نوح، كلما رأيت بنتا حلوة أقول ياسعاد، القاهرة، الراية للنشر والتوزيع، ٢٠١٦م، ٤.

٣٠٩ – هويدا صالح، ممرات للفقد، ١١٨.

٣١٠ – السابق، ١٣٣.

٣١١ – سعيد نوح، كلما رأيت بنتا حلوة ، ٧٣.

٣١٢ – السابق، ٧٥، ويراجع أيضا إلحاحه على هذا، السابق نفسه، ١٢٤، ١٢٣، ٢٥.

٣١٣–هويدا صالح، ممرات للفقد، ٥٦.

٣١٤ – سعيد نوح، كلما رأيت بنتا حلوة أقول ياسعاد، ٨٨، وهو وصف ينتقل معه من رواية إلى أخرى.– يراجع، أحزان الشماس، ٢٤١.

٣١٥ – هويدا صالح، ممرات للفقد، ٢٦.

٣١٦ – يراجع، إلياس فركوح، الكتابة عند التخوم(الذات الراوية هي الرواية)، بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون، ٢٠١٠م، ٣٣–٣٥.

٣١٧ – يراجع، مصطفى الضبع، تداخل الأنواع في الرواية العربية، بحث ضمن كتاب مؤتمر تداخل الأنواع الأدبية، عمان، جدار للكتاب العالمي، إربد، عالم الكتب الحديث، ٢٠٠٩م، ٢/٦٥٥–٦٦٨.

٣١٨ – يراجع، سعيد نوح، ٦١ شارع زين الدين، القاهرة، دار الهلال، ٢٠٠٧م، ١٣–١٤، كلما رأيت بنتا حلوة أقول يا سعاد٢٤، ٧٨، ٧٩، ١٣٠، ١٣١، حكايات صغيرة لشيطان، القاهرة، الراية للنشر والتوزيع، ٢٠١٦م، ٥٨، ٢١، ٢٠وهي تقنية تلزمه من رواية إلى أخرى.–يراجع، الكاتب والمهرج والملاك الذي هناك، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠١٣م، ٢٦٧، ٢٦٦، ١٦٥، ٢٣.

٣١٩ – هويدا صالح، ممرات للفقد، ٦٩، ويراجع، سعيد نوح، كلما رأيت بنتا حلوة، ٢٣، ٢٤.

٣٢٠–هويدا صالح، ممرات للفقد، ٧٥، ويراجع أيضا، ٧٧، ٧٦.

٣٢١ – سعيد نوح، كلما رأيت بنتا حلوة أقول ياسعاد، ٧٧–٧٩.

٣٢٢ – السابق، ٢٠–٢١.

٣٢٣ – السابق، ١٣٠–١٣١.

٣٢٤ – يراجع، سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي(النص والسياق)، بيروت، المركز الثقافي العربي، ط٢، ٢٠٠١م، ١٢٠.

٣٢٥ – ابن الفارض(أبو حفص شرف الدين عمر)، ديوانه، بيروت، المطبعة الأدبية، ٨٢، شرح ديوان ابن الفارض، شرح حسن البوريني، وعبدالغني النابلسي، القاهرة، المطبعة العامرة الشرفية، ١٣٠٦هـ، ١٥٦.

٣٢٦ – يراجع، العاملي(محمد بن حسين بن عبد الصمد بهاء الدين ت ١٠٣١هـ)، الكشكول، تحقيق: محمد عبد الكريم النمري، بيروت، دار الكتب العلمية، ١٤١٨هـ –١٩٩٨م، ٢/١٨١، المحبي(محمد بن أمين بن فضل الله بن محب الدين ت١١١١)، نفحة الريحانة ورشحة طلاء الحانة، تحقيق:أحمد عناية، ، بيروت، دار الكتب العلمية، ١٤٢٦هـ –٢٠٠٥ م، ٣/٢٣٠.

٣٢٧ – هويدا صالح، ممرات للفقد، ١١٥-١١٦.

٣٢٨ – سعيد نوح، الكاتب والمهرج والملاك، ٧٣.

٣٢٩ – بشار بن برد، ديوانه، تحقيق وشرح: محمد الطاهر بن عاشور، علق عليه: محمد رفعت، ومحمد شوقي، القاهرة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٣٨٦هـ/١٩٦٦م، ٢٢٨/٤، "كنا مع بشار فأتاه رجل فسأله عن منزل رجل ذكره له فجعل يفهمه ولا يفهم فأخذ بيده وقام يقوده إلى منزل الرجل وهو يقول:

أَعْمَـــــى يَقُـــــودُ بَصِـــــيرًا لَا أَبَالَكُـــــم قَـــد ضَـــلّ مَـــن كَانَـــتِ العُمْيَـــانُ تهدِيـــهِ

حتى صار به إلى منزل الرجل ثم قال له هذا هو منزله يا أعمى"، الأصفهانيّ(أبو الفرج عليّ بن الحسين ت ٣٥٦هـ)، الأغاني، تحقيق: إحسان عبّاس، بيروت، دار صادر، ١٤٢٩هـ/٢٠٠٨م.، ١٥٧/٣.

٣٣٠ – هويدا صالح، ممرات للفقد، ١٩.

٣٣١ –يراجع، إبراهيم أصلان، مالك الحزين، القاهرة، دار الشروق/ط٢، ٢٠١٢م، ١٤.

٣٣٢ –يراجع، أندريه غاردي، جون بيساليل، مفتاح نظرية السينما(٢٠٠مصطلح)، ترجمة:محمد حسان، وآخرين، مراكش، منشورات الجامعة الوطنية للأندية السينمائية، ٢٠١٤م، ١٠٣.

٣٣٣ –يراجع،عشم الشيمي،النص من المكتوب إلى المرئي(السينما المصرية نموذجًا)،القاهرة،الهيئة العامة لقصور الثقافة،٢٠١٥م،١٣ .

٣٣٤ – يراجع، آلان روب جرييه، نحو رواية جديدة، ١٣٢، ٢٨.

٣٣٥ – يراجع، السابق ، ١٣٢.

٣٣٦ – يراجع، مصطفى الضبع، تداخل الأنواع في الرواية العربية، بحث ضمن كتاب مؤتمر تداخل الأنواع الأدبية، عمان، جدار للكتاب العالمي، إربد، عالم الكتب الحديث، ٢٠٠٩م، ٦٧٣/٢-٦٧٦.

٣٣٧ – "ولنا أن نتصور مع تلك المقولة الاشتراكية التي ستكون محورا لتلك العلاقة الخاصة بين ماجدة والقس، فقد فتح فمه، ونظر إليها نظرة.سوف نطلق عليها نظرة المطعون هذه جاءت في فيلم أدهم الشرقاوي، وهي النظرة التي نظرها عبدالله غيث حين ضربه صديقه الذي قام بدوره توفيق الدقن، ورغم الاختلاف الظاهر للعين المجردة بين الموقفين، فحين تلقى أدهم الطلقة أو الرصاصة من صديقه، كانت نظرته حين ذلك نظرة غير المصدق أن تأتي الصفعة من هذا الصديق، الذي سهر عليه، وأخرجه من مواقف كثيرة، منها السجن على الأقل...." "سعيد نوح، أحزان الشماس، ١٦٨.

٣٣٨ – يراجع، سعيد نوح، دائما ما أدعو الموتى، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مشروع مكتبة الأسرة، ٢٠٠٢م، عناوين الفصول.

٣٣٩ – هويدا صالح، ممرات للفقد، ٧.

٣٤٠ – السابق، ٧.

٣٤١ – السابق، ١٣.

٣٤٢ –يراجع، أندريه غاردي، جون بيساليل، مفتاح نظرية السينما، ١٥٦.

٣٤٣ – هويدا صالح، ممرات للفقد، ١٣.

٣٤٤ – السابق، ١٤.

٣٤٥ – السابق، ١٥.

٣٤٦ – السابق، ١٦.

٣٤٧ – يراجع، السابق، ٧٦، ٧٢، ٥٧، ٥٦، ٤٦.

٣٤٨ – "كان يفعل ذلك ثم يبتعد إلى حين تاركا كل شيء للشيخ حسني الذي يتجه إلى الأعمى ويضع نفسه في طريقه، يسأله عن مقصده أو يأخذ بيده ويعاونه على نزول الرصيف ، ويتركه أثناء ذلك يعتقد أنه بصحبة رجل يرى""إبراهيم أصلان، مالك الحزين، القاهرة، دار الشروق/ط٢، ٢٠١٢م، ١٤.

٣٤٩ – هويدا صالح، ممرات للفقد، ٨٠.

٣٥٠ – وهو ما يستدعي مونولوج فاطمة في سيناريو فيلم الكيت كات المأخوذ عن الرواية " صوت فاطمة : ابن الكلب مش شايفنى .. لو شافنى مرة واحدة .. لو بص فى عنيا، حخليه يسف تراب رجليا .. حخرب بيته . حخليه يحف الشطة السودانى فى عروقه والنار فى جوفه والكلب السعران بينهش قلبه، حخليه مجذوب .. درويش .. يبصلى .. لو راجل يبصلى .. لو راجل من ضهر راجل يبص لعنيه .. لو راجل حخليه خرقة قديمة ومهلهلة .. حعلمه إزاى يبقى راجل وإزاى يموت ويتعذب عشان واحدة .. بس اديهونى يا سيدى المغربى ..اديهونى يا اما حموت نفسى أنا بحبه" داود عبد السيد، سيناريو الفيلم، ٢٣-٢٤، الشبكة العنكبوتية.

٣٥١ – هويدا صالح، ممرات للفقد، ٧.

٣٥٢ – السابق، ٧.

٣٥٣ – السابق، ٣٤.

٣٥٤ – السابق، ١٣.

٣٥٥ – السابق، ١٤.

٣٥٦ – السابق، ١٥.

٣٥٧ – السابق، ١٦.

٣٥٨ – السابق، ٤١.

٣٥٩ – السابق، ٥٠.

٣٦٠ – السابق، ٦٩.

٣٦١ – السابق، ١٠٢.

٣٦٢ – السابق، ١٣٠.

٣٦٣ – السابق، ١٣٠.

٣٦٤ – السابق، ١٣٠.

٣٦٥ – السابق، ١٣١.

٣٦٦ – يراجع، رامان سلدن، النظرية الأدبية، ترجمة جابر عصفور، القاهرة، دار قباء للطباعة والنشر– عبده غريب، ١٩٩٨م، ١٤٦.

٣٦٧ – يراجع، عبدالحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت من النص إل المناص، ١٠٧–١١١.

٣٦٨–يراجع، عبدالحق بلعابد، فتوحات روائية، ١٧٣–١٨٢.

٣٦٩–يراجع، السابق ، ١٧٣–١٨٢.

٣٧٠– السابق نفسه.

٣٧١ – هويدا صالح، ممرات للفقد، ٧.

٣٧٢ – السابق، ٧.

٣٧٣ – السابق، ٧.

٣٧٤ – السابق، ١١٢.

٣٧٥ –"لا لشيء إلا لأن روحا أخرى تسأل.هي روح الكاتبة الغافلة عن النص، ..." هويدا صالح، ممرات للفقد، ، ١٠٢.

٣٧٦ – يراجع، ممرات للفقد، ٩٩، ٩٣، ٨٩، ٧٩، ٧٨، ٧٦، ٧٥، ٧٠، ٦٧، ٦٦، ٤١، ٣٩، ٣٨، ٣٣، ٢٩، ٢٤، ٢٣، ١٩، ١٥، ١٤، ١٣، ٩.

٣٧٧ –يراجع، هويدا صالح، ممرات للفقد، ٢٠،١٩،١٨،١٥، ٢١، ٢٣،٢٧ ، ٢٨، ٢٩، ٣٥، ١٠٣،٩٥،٣٨، ،١١٢،١٠٨.

٣٧٨ – هويدا صالح، ممرات للفقد،٧.

٣٧٩ – يراجع، نجوى الرياحي القسطنطيني، في نظرية الوصف الروائي، بيروت، دار الفارابي، ٢٠٠٨م، ١٨١–١٨٢.

٣٨٠ – هويدا صالح، ممرات للفقد، ، ٩٥.

٣٨١ – يراجع، عبدالفتاح الحجمري، الكحل والمرود(الوصف في الرواية العربية)، المغرب، دار الحرف للنشر والتوزيع، ٢٠٠٧م، ٤٩–٥٠.

٣٨٢ – هويدا صالح، ممرات للفقد، ٩.

٣٨٣ – السابق، ٩.

٣٨٤ – هكذا في الأصل"تساءل"وهو من الأخطاء الكثيرة التي ناقشتها في مناص الناشر، ويحتمل أن تكون تتساءل بحذف إحدى التائين، وإن ظل المعنى بعيدًا، وغير متفق مع سياق الكلام، هويدا صالح، ممرات للفقد، ٩ والذي يرشح احتمال الخطأ شيوعه في الرواية"لتدخل أخرى ساءلة"هويدا صالح، ممرات للفقد، ١٨، "لم تتوقف يوما لتساءل نفسها"، السابق، ٦٦.