وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الدكتور يحي فارس بالمدية

كلية الآداب واللغات

قسم: اللغة والأدب العربي

الموضوع:

شعرية الموت في - الغرفة 102- لـ: "لميس سعيدي" - أنموذجا -

مذكرة مقدمة للحصول على شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: تحليل الخطاب

إعداد الطالبة:

*– خياطي نورة

إشراف الأستاذ:

*– الدكتور مسعود ناهلية

الموسم الدراسي:
1437-1436هـ
2016-2015م



شكر وعرفان

" كن عالما...فإن لم تستطع فكن متعلما، فإذا لم تستطع فأحب العلماء، فإن لم تستطع فلا تبعضهم "

بعد رحلة بحث وجهد واجتهاد تكللت بإنحاز هذا البحث المتواضع، أحمد الله عز وجل على نعمته التي منا بها علي فهو العلي القدير، كما لا يسعني إلا أن أخص بأسمى عبارات الشكر والتقدير للأستاذ المشرف الدكتور " مسعود ناهلية " لما قدمه لي من نصح وإرشاد، وتوجيه طيلة إنجازي لهذا البحث المتواضع.

كما أتقدم بالشكر الجزيل إلى كل من أسهم في تقديم يد العون لإنجاز هذا البحث المتواضع وأخص بالذكر الأستاذ " بخوش مفتاح "، وأشكر الروائية " لميس سعيدي "، والأستاذ " بن ساعد "، وأتقدم بالشكر والعرفان إلى أساتذتي الكرام، الذين درست عندهم من المرحلة الابتدائية إلى المرحلة الجامعية، والشكر كذلك إلى كل من زرعوا التفاؤل في دربي وقدموا لي يد المساعدة والعون وكل التسهيلات، والمعلومات.

وأخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين

نورة

الفصل الأول: شعرية الموت.

1.1. مفهوم الشعرية:

1.1.1.عند النقاد الغربيين

1.عند ياكبسون:

لقد ربط ياكبسون الشعرية باللسانيات ذلك من خلال قوله: « إنّ الشعرية تهتم بقضايا البنية اللسانية، تماما مثل ما يهتم الرسم بالبينات الرسمية وبما أنّ اللّسانيات هي العلم الشامل للبينات اللّسانية، فإنّه يمكن اعتبار الشعرية جزءا لا يتجزأ من اللسانيات»[1]

هنا ياكبسون نجده قد جعل الشعرية جزءا لا يمكن التخلي عنه في تكوين البنية اللسانية.

وفي موضع آخر يقول ياكبسون: « إنّنا نسمع أحيانا من يقول بأن الشعرية في تعارضها مع اللّسانيات، مهمة الحكم على قيمة الآثار الأدبية وتعتمد هذه الطريقة في الفصل بين المجالين على تأويل منذ أول غير انه تأويل خاطئ للتباين الحاصل بين بنية الشعر والأنماط الأخرى ذات البنيات اللفظية. إذْ يقال عن البنيات اللفظية أنها تتعارض بطبيعتها الطارئة وغير القصدية مع الطبيعة، وغير الطارئة و القصدية للغة الشعرية»[2]

ويؤكد رومان ياكبسون على أنّ الشعرية تكون تاريخية فيقول:« إنّ الدّراسات الأدبية برفقة الشعرية في الرتبة الأولى، تدور تماما كما تدور اللسانيات حول مجموعتين من المشاكل،مشاكل تزامنية ومشاكل تعاقبية، فالوصف التزامني لا يتناول النتاج الأدبي لفترة معطاة فقط، وإنّما يتناول أيضا هذا الجزء من التراث الأدبي الذي بقي حيا أو الذي بعث في الفترة المذكورة وهكذا فان هناك في اللّحظة الرّاهنة في العالم الشعري الانجليزي، حضورًا حيًّا "لشكسبير" من جهة "و لدونDonne" و "مار فيل Marvell" و "كينس Kens" و "أميلي ديكنسن Emily Dickinson" من جهة أخرى، بينما لا يعتبر لحد الساعة، أثر "جيمس طومس James Thomson" أو أثر "لونكفولو Lonkfellow" في عداد القيم القابلة للاستمرار»[3]

ويكمل فيقول:« من المشاكل الجوهرية التي تواجهها الدّراسات الأدبية التزامنية الاختيار الذي يقوم به اتجاه جديد من بين الآثار الكلاسيكية وإعادة التأويل التي يعطيها له، ولا ينبغي خلط الشعرية التزامنية، كما لا ينبغي خلط اللّسانيات التزامنية بما هو سكوني. فكل حقبة تميز أشكالا محافظة وأشكالا تجديدية والمعاصرون يعيشون كل حقبة في

---

1 رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ط1، ت: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء-المغرب، 1988م، ص24

2 المرجع نفسه، ص25

3 رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ص26

حركيتها الزمنية. ومن جهة ثانية، لا تهتم الدراسة التاريخية، في الشعرية كما في اللّسانيات، بالتغيرات فقط و إنّما تهتم أيضا بعوامل مستمرة ودائمة و سكونية، إنّ الشعرية التاريخية، تماما مثل تاريخ اللغة إذا كانت في الحقيقة أن تكون متفتحة فإنّه ينبغي أن تتصور بوصفها بنية فوقية مؤسسة على سلسلة من الأوقات التزامنية الثقافية.»[1]

وقد حدد ياكبسون الشعرية بموضوعها:« باعتبارها ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة،وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة، بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب حيث تهيمن هذه خارج الشعر حيث تعطى الأولية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة التعدية.»[2]

إذا فحسب ياكبسون فالشعرية، هي جزء لا يمكن إزاحته من اللسانيات حيث أنّ هذا الجزء يقوم بمعالجة القضايا التي تختص بها الشعرية، إذْ أنّها لا تهتم بالشعر فقط وإنما هي تهتم بكل شيء يخص اللغة.

2. عند تزيفطان طودوروف:

لقد جاء تودوروف مفندا لما قاله جون كوهين هذا الأخير الذي اعتبر أنّ الشعرية تهتم أو تختص بالشعر فقط، أي أنّه جعل الشعر بمثابة المرآة العاكسة للأشياء، هكذا الشعر يعكس لنا الشعرية وكلما كان أرقى كانت الشعرية عالية، أمّا تودوروف فإنّه نفى ماجاء به الثاني وفي هذا الصدد يقول:« وهي لا تسعى إلى تسمية المعنى بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل أدبي، ولكنها بخلاف هذه العلوم التي هي علم النفس وعلم الاجتماع...الخ، تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته، فالشعرية إذن مقاربة للأدب "مجرة"و"باطنية"في الآن نفسه.»[3]

في هذه الفقرة نجد هذا الناقد الغربي قد أعطى تعريفا للشعرية، حيث خصها بالبحث عن كل القوانين والمعايير المسؤولية عن أي إنتاج أدبي سواء كان ذلك شعرا أم نثرا، فهي تدرس الأدب لذاته دراسة مستقلة ومجردة من كل الظروف الخارج نصية ونفس الوقت تدرسه دراسة باطنية عميقة، هذا كله عكس العلوم الأخرى.

وحسب "تودوروف" فإنّ الأعمال الأدبية ليست هي موضوع الشعر فيقول:« ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي. وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلاّ تجليا لبنية محددة وعامة، ليس العمل إلاّ إنجازا من انجازاتها الممكنة. ولكل ذلك فإنّ هذا العلم لا يُعنى بالأدب

---

[1] المرجع نفسه، 26

[2] المرجع نفسه، 35

[3] تزيفطان طودوروف، الشعرية، ط2، ت: شكري المبحوث ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، 1990، ص23

الحقيقي بل بالأدب الممكن، وبعبارة أخرى يُعنى بتلك الخصائص المجرّدة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية.»[1]

أمّا فيما يخص الاسم "شعرية" فتودوروف قد خصّ كل إبداع أدبي بهذا الاسم، وكذلك ڤاليري والذي هو كذلك قد تبنى هذا الاسم ذاته هذا من خلال ما قاله:« يبدو لنا أنّ اسم شعرية ينطبق عليه إذا فهمناه بالعودة إلى معناه الاشتقاقي أي اسما لكل ماله صلة بإبداع كتب أو تأليفها حيث تكون اللغة في آن واحد الجوهر والوسيلة، لا بالعودة إلى المعنى الضيق الذي يعنى مجموعة من القواعد أو المبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر.»[2]

إذ هي تتعلق بالأدب عامة سواء كان شعرا أم نثرا. لقد ربط تودوروف الشعرية بالتأويل وجعل العلاقة بينهما هي علاقة تكامل « إنّ العلاقة بين الشعرية والتأويل هي علاقة تكامل، فكل تأمل نظري في الشعرية لم يغذ بملاحظات حول الأعمال الموجودة لا بدله أن يكون عميقا وغير إجرائي.»[3] إذًا كل من الشعرية والتأويل يكملان بعضهما البعض.

ومن خلال كتاب "الشعرية". نلاحظ أنّ شعرية تودوروف هي شعرية «بحث في أدبية الخطاب الأدبي بعيدا عن الخطابات الأخرى ذات الطابع الفلسفي والتاريخي»[4]. هذا ما قالته الأستاذة والباحثة الجامعية "خوله بن مبروك" في بحث لها بعنوان "الشعرية بين تعدد المصطلح واضطراب المفهوم".

فيقول :« فإنّ العلاقة بين الشعرية والعلوم الأخرى، التي لها أن تتخذ العمل الأدبي موضوعا، هي علاقة تنافر».[5]

كل ماله علاقة، بعلوم الفلسفة والتاريخ، وعلوم أخرى خارج دائرة الأدب، لا يمكن أن تكون له علاقة بالشعرية، فهي تعنى بالخطابات الأدبية فقط هذا ما ورد عن تودوروف، و أوضحته الأستاذة خوله بن مبروك.

3. عند الشكلانيون الروس:

اهتم الشكلانيون الروس بدراسة الخصائص التي تحقق ماهية الأدب هذا ما ذهب له "عدنان بن ذريل" قائلا:« لقد أصبحت الأدبية، أي الخصائص التي تجعل من الأدب أدبا هي محل الدراسة، وموضوع علم الأدب، فوجد الشكلانيون الروس أنفسهم مضطرين إلى العناية بالخصائص الشكلية، وخاصة (الأدوات)، كالقافية، والإيقاع، والجرس،

---

[1] المرجع نفسه، ص23

[2] تزيفطان طودوروف، الشعرية، ص23

[3] المرجع نفسه، ص24

[4] أ. خوله بن مبروك، الشعرية بين تعدد المصطلح واضطراب المفهوم، مجلة المخبر، عدد 09، سنة 2013،ص 368.

[5] تزفيطان طودوروف، الشعرية، ص24

والمفردات، والبنيات، واللغة عامة، وهي في نظرهم الوسيلة الأساسية لتحقيق (التغريب)».[1]

لقد ذكر "عدنان بن ذريل" التصدير والعامل المهيمن عند "تنبيانوف" فحسب هذا الأخير أن يتكون من (عوامل مهيمنة) و(عوامل عادية) هذا ما أكد "عدنان" بقوله:« وفي نظر(تنبيانوف) أن النص الأدبي يتكون من عناصر ذات علاقة متبدلة، وتفاعل متبادل فيما بينها. فهناك (عوامل مهيمنة)، و(عوامل عادية) في كل نص أدبي، وأنّ النص الأدبي يكتسب وظيفته الأدبية من خلال (العامل المهيمن) فيه فقط، وهو عامل التصدير...››[2].

والمقصود بالتصدير شرحه عدنان:« كان تنبيانوف يعتقد أن منظومة تفترض تصدير مجموعة من العناصر، يسميها بالعامل المهيمن، وأنّ العامل
الأدبي يصبح أدبا بالعامل المهيمن»[3]

لقد أهمل الشكلانيون الروس كل ما هو خارج نصي حتى المؤلف في بناء النص الأدبي، وصبوا جل اهتماماتهم حول الأدبية(الشعرية) وهذا ما رمى إليه "عدنان بن ذريل" عندما قال:«...أهملت الشكلانية الروسية دور (المؤلف) في بناء الأدب، وذلك لأنّ موضوع الدراسة الأدبية أصبح (الأدبية)»[4]

وهناك من رأى ان نظرية جاكبسون في الوظيفة الشعرية تنتمي إلى الأسلوبيات فيقول "عدنان بن ذريل":« ويذهب (ديفيد روبي) إلى أنّه في أيامنا، أي في الربع الثالث من القرن العشرين، غالبًا ما نعامل نظرية مدرسة براغ، أو نظرية جاكبسون في الوظيفة الشعرية على أنهما من –الأسلوبيات- رغم أنهما لا تدعيان لنفسيهما ذلك، ثم يقول أنّه يطلق مصطلح (أسلوبية) على: الدراسة التي ترتكز على الأشكال الأدبية للنص»[5]

هنا "عدنان بن ذريل" يشير إلى أنّ شعرية "جاكبسون" تدخل ضمن الأسلوبيات، لكن "جاكبسون" لا يعترف بذلك.

2.1.1عند النقاد العرب:

1.عند الدكتور يوسف اسكندر:

أشار الدكتور يوسف اسكندر إلى أنّ الشعرية أول ما ظهرت، ظهرت عند الغرب تحديدا عند أرسطو، ثم انتقلت بعد ذلك إلى العرب.

---

[1] عدنا ن بن ذريل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق (دراسة)، دط ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000، ص27

[2] المرجع نفسه، ص28.

[3] المرجع نفسه، ص28.

[4] عدنان بن ذريل، الأسلوبية بين النظرية والتطبيق، ص29.

[5] المرجع نفسه، ص36.

« فالشعرية إذن، أو النظرية الأدبية، دراسة للبنى المتحكمة في الخطاب الأدبي، وهي لا تتحد بنوع أدبي معين بل يكون مدار اشتغالها مجمل الأدب بوصفه إبداعا، غير أنّ هذا لا يعني أنّها لا تراعي الحدود والفوارق النوعية بين الأجناس الأدبية، ولهذا نشأت لها فروع متخصصة بهذه الأجناس، فهنالك شعرية للمسرح وأخرى للقصة وغيرها للشعر، وقد ازدهرت في التيارات النظرية المعاصرة مصطلحات تراعي هذه التخصصات وهكذا أطلق على شعرية السرد مصطلح السردية narratologie».[1]

لقد ذكر يوسف اسكندر مصطلحين الشعرية والنظرية الأدبية ذلك لأنّ الشرقيون في أوربا قالوا بمصطلح الشعرية Poetias، أما الغربيون فيها فقد تجنبوا هذا المصطلح واستعملوا مصطلح نظرية الأدب Theary of litérature.

والشعرية تقوم على دراسة المعايير المتحكمة والمنتجة لأي خطاب أدبي.

2. عند سعيد علوش:

لقد ذكر سعيد علوش مصطلح الشاعرية، فيقول:« مصطلح يستعمله (تودوروف)، كشبه_مرادف لـ: "علم (نظرية الأدب و الشاعرية) درس يتكفل باكتشاف الملكة الفردية التي تصنع فردية الحدث الأدبي: أي الأدبية، عند (ميشونيك).

أما (ج. كوهن)، فيكتفي بتحديد المعنى التقليدي، لـ: (الشاعرية)، كعلم موضوعه الشعر. كما تعرف (الشاعرية) كنظرية عامة للأعمال الأدبية »[2] وتطرق إلى مصطلح "الأدبية" كما يلي:« طابع ما هو خالص في الأدب، أي ما هو شاعري، منذ بدايته.

وليس موضوع علم الأدب، (عند جاكبسون)، هو الأدب، بل هو (الأدبية)، أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا ويضعف من مبدأ السببية مباشرة، بين ظروف الكاتب و إنتاجه الأدبي، مما يسمح بتفسير دوافع الإنتاج، لا الإنتاج ذاته. والمصطلح، مقياس سيميائي، يخص النصوص الأدبية وحدها. وتعرف (الأدبية)، في النظرية السيميائية للأدب، بكونها تسمح بتمييز كل نص أدبي، بالنسبة للنصوص غير الأدبية، في دراسة الشكلانين الروس خاصة»[3]

لقد تحدث "سعيد علوش" عن مصطلح الشعرية، عند كل من (تودوروف- جون كوهين- ياكبسون) ونظرة كل واحد من هؤلاء لهذا المصطلح.

3. عند محمد القاسمي:

يقول محمد القاسمي أن :« تودوروف Todorov قد حاول حصر مفهوم الشعرية في المعاني الآتية:

---

[1] يوسف اسكندر، اتجاهات الشعرية الحديثة الأصول والمقولات، ط2، دار الكتب العلمية- بيروت، 2008م، ص10

[2] د. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ط1،دار الكتاب اللبناني، سوشبريس الدار البيضاء.المغرب،1985م، ص127.

[3] سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص32.

<<1- هو كل نظرية داخلية للأدب.
2- أو هو مجموع الإمكانيات الأدبية (التيماتيكية، التركيبية، الأسلوبية...) التي يتبناها كاتب ما.
3- هو كل إحالة على الترميزات المعيارية الإجبارية لمدرسة ما»[1]

وفي موضع آخر ذكر محمد القاسمي تعريفا للشعرية هو:« أنّ الشعرية مجموعة من القواعد الجمالية التي توجه الكاتب في عمله.»[2]

الشعرية هي مجمل القواعد، الجمالية التي تتحكم في نوعية الكتابة وتوجهات الكاتب.

4. عند حسن ناظم:

لقد أكد حسن ناظم كغيره من النقاد العرب أو الغربيين على حد سواء أنّ مصطلح Poetics، هو مصطلح قديم يعود أصله إلى أرسطو.

« أمّا المفهوم فقد تنوع بالمصطلح ذاته على الرغم من أنّه ينحصر في إطار فكرة عامة تتلخص في البحث عن القوانين العلمية التي تحكم الإبداع. و يبدو أنّنا نواجه _ من جهة أولى _ مفهوما وأحدا بمصطلحات مختلفة ويبدوا _ بارزا _ هذا الأمر في تراثنا النقدي العربي، ونواجه مفاهيم مختلفة بمصطلح واحد من جهة ثانية، ويظهر هذا الأمر في التراث النقدي الغربي أكثر جلاء. إنّ الجهة الأولى تتلخص في مفهوم الشعرية العام (البحث عن قوانين الإبداع) وقد اتخذ مصطلحات مختلفة منها: "شعرية أرسطو"، ونظرية "النظم للجرجاني"، و الأقاويل الشعرية، المستمدة إلى المحاكاة و التخييل عند "القرطاجني" »[3]

« أمّا الجهة الثانية فتتلخص في النظريات التي وضعت في إطار مصطلح (الشعرية) فإنّه مع اختلاف التصور في سر الإبداع وقوانينه، كما هو الحال في نظرية التماثل équivalence عند "ياكبسون R.jakobson" ، ونظرية الانزياح déviation عند "جان كوهن j.cohen " ونظرية الفجوة: مسافة التوتر عند "كمال أبو ديب" »[4]

تحدث حسن ناظم عن تعدد المصطلحات واختلافها لمفهوم واحد وهو الشعرية ويظهر هذا في التراث النقدي العربي، أما في التراث النقدي الغربي فهناك عدة مفاهيم لمصطلح واحد.

« تترجم Poetics إلى (الإنشائية)، وقد تبنى هذه الترجمة كل من توفين حسين بكار في مقدمته لكتاب حسين ألواد " البنية القصصية في رسالة الغفران"، والدكتور عبد

---

[1] محمد قاسمي، الشعرية الموضوعية، www.aljabriabed.net

[2] المرجع نفسه.

[3] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994، ص11.

[4] المرجع نفسه، ص15.

السلام المسدي في كتابه " الأسلوبية والأسلوب" مع الإشارة إلى أنّه يترجم Poetics أيضا إلى الشعرية»[1]

بهذا فإنّ حسن ناظم يبين لنا كيف أنّ النقاد العرب ترجموا كلمة أو مصطلح Poetics.

« يعرب "د. خلدون" الشمعة Poetics إلى بوطيقا في كتابه " الشمس والعنقاء " وهذا هو التعريب القديم الذي وضعه بشر بن متى في ترجمته لكتاب أرسطو»[2] إن ترجمة بوطيقا للكلمة الغربية قد اعتمدها الكثير من النقاد العرب إضافة إلى د. خلدون ، نجد د. يوئيل يوسف عزيز قد تبنى هذه الترجمة وعليه:

« تترجم Poetics إلى (فن الشعر)، وقد تبنى هذه الترجمة د. يوئيل يوسف عزيز في ترجمته لدراسة إدوارد ستا كيفينج " فن الشعر البنيوي وعلم اللغة " في اتجاهات النقد الحديث، وعليه عزت عياد في معجم المصطلحات اللغوية والأدبية»[3]

من هذا يتضح لنا أنّ مصطلح Poetics قد ترجم إلى عدة ترجمات ذلك باختلاف النقاد، ولكن حسن ناظم يقول بأنّ هذه الترجمات المتعددة والمختلفة، لها دور كبير في « تصعيد أزمة الإصطلاح التي يعاني منها النقد العربي الحديث»[4] ، من كل هذا يتضح لنا، أنّ تعدد الترجمات العربية لمصطلح واحد Poetics عند الغرب، هو المسؤول الوحيد عن اضطراب وعدم استقرار المصطلح عند النقاد العرب.

يقول حسن ناظم :« لقد جاءت الشعرية فوضعت حدا للتوازي القائم على هذا النحو بين التأويل والعلم في حقل الدراسات الأدبية وهي بخلاف تأويل الأعمال النوعية، لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل، ولكنها بخلاف هذه العلوم التي هي علم النفس وعلم الاجتماع...الخ. تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته، فالشعرية مقاربة للأدب مجردة وباطنية في الآن نفسه »[5]

أمّا بالنسبة للموضوع فحسن ناظم قام بتحديد موضوع الشعرية « فإنّها تسعى للكشف عن قوانين الإبداع في بنية الخطاب الأدبي بوصفه نصا وليس أثر أدبيا »[6]

بمعنى أنها كل ما يبحث عن الشروط التي تتحكم في عملية الإبداع الأدبي، والنص الأدبي أصبحت له معان متعددة.

---

1. المرجع نفسه، ص15.
2. حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص15.
3. المرجع نفسه، ص15.
4. المرجع نفسه، ص17.
5. حسن ناظم مفاهيم الشعرية، ص17.
6. المرجع نفسه، ص33.

« لقد أصبح النص فضاء ذا معان متعددة، و أصبحت الشعرية _ تبعا لذلك _ بحثا في هذا الفضاء فالنص. إذن موضوع الشعرية التطبيقي »[1]

إنّ موضوع الشعرية لا ينحصر في الأعمال الأدبية، بل يتعدى ذلك بكثير إذ هي الخطاب الأدبي نفسه، وهي محاولة للإجابة عن سؤال مهم: ما هو الأدب؟ هذا حسب حسن ناظم « ليس موضوع الشعرية هو مجموعة الأعمال الأدبية الموجودة، ولكنه الخطاب الأدبي نفسه كأصل مولد لعدد لانهائي من النصوص، والشعرية فرع من الدراسة نظري غُذِّيَ وخُصِّب بواسطة البحث التجريبي، غير أنّه لا يتشكل بها، ومن بين مهماتها الأسمى، يجب التي تزودنا الشعرية أولا بالإجابة على السؤال : ما هو الأدب؟ بكلمات أخرى، يجب أن تحاول إخضاع هذه الظاهرة السيسولوجية التي تدعى الأدب إلى وجود داخلي ونظري(...) أو لتأخذ مقتربا آخر، يجب تحديد الخطاب الأدبي مع الاهتمام بأنماط أخرى »[2]

وفيما يخص السؤال الذي طرح ما هو الأدب؟ وهو سؤال يجب على الشعرية أن تجيب عليه « إنّ الجواب على السؤال الأول سيكون _ في الحال _ نقطة البدء والهدف الأخير، كل شيء في عمل الشعرية يجب أن يسهم في هذا الشرح الذي لا يستطيع أن يتم بوساطة التحديد (التعريف). الثاني يجب أن تهيئ الشعرية الوسائل لوصف النص الأدبي، هذا يعنى أنها يجب أن تكون قادرة على تمييز مستويات المعنى، لتعين الوحدات التي تشكلها، وتصف العلاقات التي تشترك فيها العلاقات وبمساعدة هذه المقولات الأساسية، نستطيع أن تبدأ بدراسة أشكال ما، ثابتة قليلا أو كثيرا. نستطيع أن نشرع _ بكلمات أخرى _ بدراسة الأنواع أو الأجناس، ونستطيع كذلك أن ندرس قوانين التعاقب، أي قوانين تاريخ الأدب »[3]

إذن المهمة الأساسية التي تتميز بها الشعرية هي معرفة وتحديد مستويات المعنى أي أنه للمعنى معاني كثيرة بحيث تكون هذه المعاني مرصودة في مستويات، من المستوى البسيط إلى المستوى المعقد، وهنا يكمن عمل الشعرية أو (الأدبية).

---

1. المرجع نفسه، ص33.
2. حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص33.
3. المرجع نفسه، ص34.

2.1مفهوم الموت:

1.2.1. الموت :

1. لغة:

لقد عمد الإمام العلامة " أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري" إلى تعريف الموت فقال: « والمَنُونُ: الموت لأنّه يَمُنُّ كل شيء يضعفه وينقصه ويقطعه »[1]. وقيل « المَنُونُ الدهر...»[2]

وفي موضع آخر ذكر قول ابن الأعرابي قائلا: « ابن الإعرابي: قال الشَرْقِيُ بن القُطَامي المنايا الأحداث، والحِمام الأجلُ، والحَتْفُ القَدَرُ، والمَنُونُ الزمان. قال أبو العباس: والمَنُونُ يحمل معناه على المنَايا فيعبر بها عن الجمع »[3]

لقد خص ابن منظور كلمة المنايا بالأحداث وبالحتف الأخير، أمّا أبو العباس فقد خص كلمة المنون بالمنايا أي الجمع. و أكد ابن منظور قائلا: « والمَنُونُ: المَنِيَة لأنّها تقطع المَدَدَ وتنقص العَدَدَ. قال الفراء: والمنون مؤنثة، وتكون واحدة وجمعا. قال ابن بري: المَنون الدهر، وهو اسم مفرد، وعليه قوله تعالى: ﴿ **نَتَرَبَّصُ بِهِ رَيْبَ المَنُونِ ؛ حوادث الدهر...** ﴾ »[4]

وذكر ابن منظور تفسير الأصمعي للمَنُون بالزمان فقال: « قال ابن بري: فسر الأصمعي المَنُون هنا بالزمان وأراد به الأزمنة »[5]

كما ورد في "معجم المعاني الجامع " عن كلمة "موت" مايلي:

‹‹ 1- مَــوْت: (اسم)

مَــوْت: مصدر مات

2- مَــوَّتَ (فعل)

مَــوَّت يُــمَــوّتُ، تمويتًا، فهو مُـمَوّت، والمفعول مُموّت.

مَوَّتَ المريض: جعله يَمُوت، أماتَهُ.

مَوَّتَتِ الدَّوَابُّ: كَثُرَ فيها المَوْتُ.

3- موت (اسم)

---

[1] ابن منظور، (لسان العرب)،ط1، مجلد13، دار صادر، بيروت، ص 15

[2] المرجع نفسه، ص 15

[3] المرجع نفسه، ص 16

[4] المرجع نفسه، ص 16

[5] المرجع نفسه، ص 16

مصدر مات

الموت: زَوَالُ الحياة عن كلِّ كائن حي مثلما يظهر في قوله تعالى: ﴿ **كُلُّ نَفْسٍ ذَائِقَةُ المَوْتِ** ﴾ »[1]

وردت لفظة (موت) في معجم "لسان العرب" "لابن منظور" قائلا: « موت: الأزهري

عن اللَّيث، الموت خَلْقٌ من خَلق الله تعالى، غيره: المَوْتُ و المَوْتان ضِدُّ الحياة »[2]

«والمُواتُ، بالضم: المَوْتُ، مَاتَ يَمُوتُ مَوْتًا، و يَمات... وقالوا: مِتَّ تموتُ، قال ابن سيده: ولا نظير لها من المعتل، قال سيبويه: اغْتَلْتُ من فَعِلَ يَفْعَلُ، ولم تُحَوَّلُ كما يُحَوَّلُ، قال: ونظريها من الصحيح فَضِلَ يَفْضُل، ولم يجئ على ما كَثُر واطَّرَدَ في فعل. قال كراع: ماتَ يمُوتُ، والأصل فيه مَوِتَ، بالكسر، يَمُوتُ، ونظيره: دِمْتَ تَدومُ، وإنَّما هو دَوِمَ، والاسم من كل ذلك المَيْتــةُ »[3]

ومن هنا نستنتج أنّ أصل كلمة (مات) هي (مَــوِتَ) بكسر الواو.

ويقول: ‹‹ ورجل مَيِّتٌ و مَيْتٌ، وقيل: المَيْتُ الذي ماتَ، والمَيِّتُ و المائِتُ: الذي لم يَمُتْ بَعْدُ. وحكي الجوهري عن الفراء: يقال لمن لم يَمُتْ إنَّه مَائِتٌ عن قليل، ومَيْتٌ، ولا يقولون لمن ماتَ: هذا مائِتٌ. قيل: وهذا خطأ، وإنما مَيِّتٌ يصلح لما قد مات، ولما سَيَمُوتُ قال تعالى:﴿ **إِنَّكَ مَيِّتٌ وَ إِنَّهُمْ مَيِّتُونْ** ﴾ »[4]

2. اصطلاحا:

وفي تعريف "ابن منظور" لكلمة "موت" اصطلاحا مايلي: « وفي الحديث: كان شعارُنَا يا مَنْصُور: أَمِتْ أَمِتْ، هو أمر بالموت، والمراد به التَّفاؤل بالنَّصر بعد الأمر بالإماتة، مع حصول الغرض للشِّعار، فإنهم جعلوا هذه الكلمة علامة يتعارفون بها لأجل ظلمة اللّيل، وفي حديث الثوم والبصل: من أكلاهما فَلْيُمِتْهُمَا طبخًا أي: فليُبالغ في طبخهما لتَذْهب حِدَّتُهُمَا ورائحتهما »[5]

إنّ "ابن منظور" قال بأنّ لفظة الموت قد جعلها العرب قديما رمزا يتعارفون به لشدة ظلمة الليالي الحالكة، وكذلك عند طبخهم للثوم والبصل يستعملون كلمة الموت، بمعنى وضع الثوم والبصل على النار لمدة طويلة قصد أن تزول رائحتهم، ومن هنا نعرف أنَّ كلمة الموت لها عدة تعريفات غير التعريف الذي نعرفه كلنا كما يقول محمد حجي محمد:

---

1 www-almaany.com معجم المعاني الجامع

2 ابن منظور، لسان العرب، ط1،المجلد2، دار صادر، بيروت،ص 90

3 المرجع نفسه، ص 91

4 ابن منظور، لسان العرب، المجلد2، ص90

5 المرجع نفسه،ص92

« لا أحد يجادل في أنَّ الموت انفصال طبيعي عن العالم ... ومع أنّ الموت نهاية طبيعية لكل إنسان... »[1]، « و قوله تعالى: ﴿**فَلاَ تَـمُوتُـنَّ إلاَّ وَأَنْـتُـمْ مُـسْلِـمُونَ** ﴾؛ قال أبو إسحاق: إنْ قال قائل كيف ينهاهم عن الموت وهم إنَّما يموتون؟ قيل: إنَّما وقع هذا على سعة الكلام، وما تُكْثِرُ العربُ استعمالَه، قال: والمعنى: إلْـزَمُوا الإسلام، فإذا أدرككم الموت صادفكم مسلمين»[2]

« والمَوْتُ: السُّكُونُ، وكلُّ ما سَكنَ، فقد مات، وهو على المثل. وماتتِ النَّار موتًا: بَرَدَ رمادها، فلم يبقى من الجمر شيء. ومات الجَدُّ والبَرْدُ: باخَ. وماتَت الرِّيحُ: رَكَدَتْ وَسَكَنَتْ، قال: إنّي لأرجون أن تموت الريح، فأَسْكُن اليومَ، و أستريحُ »[3]

وورد في "القاموس المحيط" تعريف اصطلاحي للموت: « ماتَ، يَمُوتُ و يُماتُ ويَميتُ فهو مَيْتُ ومَيّتُ ضدُّ حيَّ وماتَ سَكَنَ ونام وبَلي أو الميْتُ مُخفَّفَة الذي ماتَ والميِّتُ و المَائِتُ الذي لم يَمُتْ بَعْدُ »[4]

ويكمل فيقول:« أمْواتُ ومَوتى ومَيِّتونَ وهي مَيِّتَةٌ ومَيِّت والمِيْتَةُ مالم تَلْحَقْهُ الذَّكاةُ وبالكسر للنَّوْع و ما أَمْوَتَهُ أَي ما أَمْوَتَ قلبه لأنَّ كُلَّ فِعْلٍ لا يَتَزَيَّد لا يُتَعَجَّبُ منه والمُواتْ كغرابِ الموت وكسحابٍ مالا رُوحَ فيه و أرض لا مالك لها، و المَوتان بالتحريك خلاف الحيوان أو أرض لم تُحي بعد وبالضم موتُ يقع في الماشية ويُفْتَحُ و أَمَاتَتِ المرأة والنَّاقة مات ولدها والمتماوتُ النّاسكُ المُرائِي، ورجُل مَوْتانُ الفؤاد بَلِيد وهي بهاء و الموتة بالضم الغشيُ والجُنونُ وأرض بالشَّام وذكر في (م أ ت و ذُ) الموتَةِ فرس لبَنِي أسدٍ »[5]

نلاحظ أنَّ كلمة الموت ، يتغير معناها بتغير موضع الكسرة، والفتحة، والضمة، والسكون. أي: علامات الإعراب.

وورد أيضا في معنى كلمة موت مايلي: « المُستميت والشُّجاع الطالب للموت والمُسترسل للأمر و عرْقِئ البَيْض و أَماتوا وقع المَوتُ في إبِلهم والشيء مَوَّته واللَّحم بالغ في نُضْجِه و اِغْلاَئِـهِ و المماوتَةُ المصابَرَةُ واستمات ذهب في طلب الشيء كل مَذْهب وسَمِنَ بعد هُزالٍ والمصدَرُ الاستِمَـاتُ »[6]

لقد اتفق فيروز أبادي و ابن منظور حين قال كثرة طبخ اللحم يميته.

---

1 محمد حجي محمد، الكتابة والموت دراسات في « حديث الجثة»، 1998،ص45

2 ابن منظور، لسان العرب، مجلد2، ص 92

3 المرجع نفسه، ص 92

4 فيروز أبادي، القاموس المحيط، دط، الهيئة المصرية العامة للكتاب،ج1،ص 157

5 المرجع نفسه، ص 157

6 فيروز أبادي، القاموس المحيط، ص 157

وفي القرآن الكريم وردت لفظة الموت في الكثير من آيات القرآن الكريم ذلك لقوله تعالى: ﴿ **وَمَا كَانَ لِنَفْسٍ أَنْ تَمُوتَ إِلاَّ بِإِذْنِ اللهِ كِتَابًا مُؤَجَّلاً وَمَنْ يُرِدْ ثَوَابَ الدُّنْيَا نُؤْتِهِ مِنْهَا وَمَنْ يُرِدْ ثَوَابَ الآخِرَةِ نُؤْتِهِ مِنْهَا وَسَنَجْزِي الشَاكِرِينَ** ﴾ (1)

وقوله تعالى: ﴿ **وَاللهُ خَلَقَكُمْ ثُمَّ يَتَوَفَاكُمْ وَمِنْكُمْ مَنْ يُرَدُّ إِلَى أَرْذَلِ العُمرِ لِكَيْ لاَ يَعْلَمَ بَعْدَ عِلْمٍ شَيْئًا إِنَّ اللهَ عَلِيمٌ قَدِيرٌ** ﴾ (2) ،وقال تعالى: ﴿ **إِنَّكَ مَيِّتٌ وَ إِنَّهُمْ مَيِّتُونَ** ﴾ (3)

2.2.1. الموت الفيزيقي:

إنّ للموت أوجه كثيرة، فالموت يصيب كل شيء فليس الإنسان وحده الذي يصيبه الموت، إذ أنّ كل شيء خلقه الله إلاّ وله بداية ونهاية (ولادة وموت)، و الذي لا يتفطن له الكثير منّا، هو أنّ الموت هو كذلك مخلوق من مخلوقات الله تعالى مثله مثل الحياة فهي كذلك مخلوق من مخلوقات الله. والدليل على ذلك قوله تعالى: ﴿ **تَبَارَكَ الَّذِي بِيَدِهِ المُلْكُ وَهُوَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ (1) الَّذِي خَلَقَ المَوْتَ وَالحَيَاةَ لِيَبْلُوَكُمْ أَيُّكُمْ أَحْسَنُ عَمَلاً وَهُوَ العَزِيزُ الغَفُورُ(2)** ﴾ (4)

أمّا بالنسبة للفظة "الموت" فبمجرد ذكرها يتبادر إلي السامعين التعريف التالي: "مفارقة الرّوح للجسد" فهذا الجسد يفنى وتتهشم عظامه، أمّا الرّوح فتصعد إلى بارئها لقوله تعالى: ﴿ **وَ يَسْأَلُونَكَ عَنِ الرُّوحِ قُلِ الرُّوحُ مِنْ أَمْرِ رَبِّي وَمَا أُوتِيتُمْ مِنَ العِلْمِ إِلاَّ قَلِيلاً** ﴾ (5)

3.2.1. الموت من المنظور الفلسفي:

تعرض "الدكتور/ محمد عبد الرحيم الزيني"، أستاذ الفلسفة الإسلامية إلى ظاهرة الموت باعتباره حالة تمس الكائنات الحية و بتأملي بشكل واضح حين يتعلق بالإنسان حيث يقول:« الإنسان المتأمل الواعي في مواجهته لأسرار الحياة والوجود، في مواجهته للفناء والموت وما وراء الفناء والموت... هذا الإنسان لا يتقبل هذه القضايا كمسلمات أو أولويات يؤمن بها دون وسائط ودلالات، بل إنه ليتطلب الدلائل والبراهين بمقدماتها الصحيحة ونتائجها الحتمية. فهو دائب البحث عن الحقيقة من طريق المعرفة هذا الذي لا طريق سواه يضني في ذلك فكرة وعقله وكيانه كله »(6)

---

1 سورة آل عمران: الآية(145)، القران الكريم بالرسم العثماني، ط2، رواية ورش، دار ابن الهيثم للنشر، 1429ه

2 سورة النحل: الآية(70)

3 سورة الزمر: الآية (30)

سورة الملك: الآية (1)و(2) 4

سورة الإسراء،الآية (85) 5

6 د. محمد عبد الرحمن الزيني، حقيقة الموت بين الفلسفة والدين، ط1، دار اليقين للنشر والتوزيع، مصر- المنصورة، 2011م، ص20

من هذا الكلام نفهم بأن الإنسان وبمجرد أن يأتي إلى هذا العالم، ستكون هنالك أمور في غاية الأهمية في انتظاره كأسرار الحياة والوجود، وبمجرد تخطيه لعالم الطفولة يصبح هذا الإنسان دائم التفكير والبحث والتأمل في الحياة والوجود عامة، وكذلك التأمل في ظاهرة الفناء والموت،هذين الكلمتين على قدر بساطتهما عند الإنسان العادي. على قدر تعقيدهما عند الإنسان المتأمل في كل شيء.
هذا يقودنا إلى سؤال مهم ما هو الموت

1. عند الفلاسفة الغربيين:

لقد تباينت آراء الفلاسفة الغربيين خاصة حول مفهوم الموت، فكل واحد من هؤلاء الفلاسفة أعطى له مفهوما خاصا. فحسب سقراط: « الموت إما أن يكون نوما بلا أحلام، أو هجرة الروح إلى عالم آخر »[1]
من هذا ندرك أن سقراط قد جعل الموت مرتبطا بالنوم سوءا أكان هذا النوم تتخلله أحلام أم لا.
ونجد أفلاطون في إحدى محاوراته يقدم حججا وبراهين لتأكيد الخلود، ذلك في محاورة "فيدون" حيث تتمثل هذه الحجج فيما يلي:
« أن النفس توجد قبل الميلاد، وهذا الوجود السابق للنفس يقوم على أساس الاعتقاد بأن المعرفة هي التذكر (المعرفة الحقيقية المقصودة هنا ليست تجريبية وإنما هي قبلية) غير أن ذلك يؤدي فحسب إلى الاعتراف بوجود النفس قبل الميلاد فهل توجد بعد الموت »[2]
يقول أفلاطون في هذه الحجة، بأن النفس توجد قبل ميلاد الإنسان وخروجه إلى هذا العالم هذا عن الحجة الأولى.
أما الحجة الثانية فهي كالتالي: « هنالك صور أو مثل خالدة وثابتة وحيث أن النفس كفيلة بإدراكها فانه من المتعين أن تكون هي ذاتها خالدة وإلهية »[3]
معنى هذا الكلام أنه لا يمكن للشيء الذي يمسُّهُ الفناء والزوال(النفس)، أن يدرك ويعرف الشيء الذي لا يفنى ولا يزول، أي أنّه خالد (الصور والمثل).
الحجة الثالثة: « النفس تتحكم في الجسد وتسيطر عليه، ومن هنا فهي الآلهة الخالدة »[4]

---

[1] جاك شورون، الموت في الفكر الغربي، دط، ترجمة كمال يوسف حسين، المجلس الوطني للثقافة والفنون الآداب- الكويت، 1978، ص48
[2] المرجع نفسه، ص 54
[3] المرجع نفسه، ص 54
[4] جاك شورون، الموت في الفكر الغربي، ص 54

الحجة الرابعة: « النفس بسيطة، فهي ليست مركبة وبالتالي لا يمكن أن تتحلل »[1]
الحجة الخامسة: « النفس التي جوهرها الحياة وبالتالي فهي نقيض الموت ذاته، لا يمكن النظر إليها باعتبارها محتضرة أكثر من النظر إلى النار باعتبارها تتحول إلى البرودة »[2]

من كل هذه الحجج نستنتج أن أفلاطون يقول بأن النفس لا تموت، و الذي يتعرض للموت هو الجسد، ولكن أفلاطون رأى بأن هذه الحجج غير مقنعة فقد « كان أفلاطون نفسه يدرك نقص حججه حول خلود النفس، فما تم البرهنة عليه هو أن الموت عملية لا تؤثر إلا في الجهاز العضوي الجسمي وأن النفس لا تموت. لكن ذلك لا يثبت أن النفس تواصل الحياة بعد أن يموت الجسد»[3]

إذاً الموت عنده هو تحرر النفس من الجسم، «... وحيث أن الجسد عائق لتحقيق المعرفة لأن حواسنا تشوش رؤيتنا العقلية القادرة وحدها على رؤية نور الحقيقة فان بلوغ المعرفة الحقَّة يغدو ممكنا فحسب حينما تحرر النفس من أغلال سجن الجسم، وهذا هو الموت عند أفلاطون »[4]

وفي مقابل ذلك فقد ذهب تلميذه أرسطو مذهبا آخر، فهو يرى أن كل شيء في الإنسان معرض لأن يفنى ويزول (الموت)، إلا العقل «... والعقل إنما يأتي للإنسان من الخارج إنه العنصر الإلهي في الإنسان، وهو وحده الذي لا يفنى عند الموت »[5]

من هنا نلاحظ أن أرسطو قد أعطى للعقل مكانة عليا، ولا يمكن للموت أن يهزمه.
ويورد "أرسطو" في موضع آخر بأن الموت هو من الشرور التي يخاف منها الإنسان « ومن الجلي أن الأشياء التي نخشاها هي أشياء فظيعة، وهذه بالجملة هي الشرور... ونحن الآن نخشى كافة الشرور على سبيل المثال الدناءة، الفقر، المرض، فقدان الأصدقاء، الموت »[6]

لقد جعل أرسطو الموت من بين الشرور والمصائب التي يخشاها كل انس ولكن الموت يعد اكبر المصائب حسبه «... الآن نجد أن الموت هو أكثر الأشياء فظاعة لأنه النهاية وما من شيء يعتقد بأنه يظل طيبا أو سيئا للموتى عقبه »[7]

أما "أبيقور" فهو يعتبر الموت لا شيء، إذ الموت لا يؤثر فينا لأنه يسلب منا أحاسيسنا « ألا فلتعتد الاعتقاد بأن الموت لا يعني شيئا بالنسبة لنا، فالخير كله والشر كله

---

1 المرجع نفسه، ص 54
2 المرجع نفسه، ص 54
3 المرجع نفسه، ص 55
4 المرجع نفسه، ص 56
5 جاك شورون، الموت في الفكر الغربي، ص 63
6 المرجع نفسه، ص 64
7 المرجع نفسه، ص 64

جميعه يكمنان في الحس، لكن الموت حرمان من الحس، من هنا فان الفهم الصحيح هو أن الموت لا يعني شيئا بالنسبة لنا »[1]

وفيما يخص الخوف من الموت "فأبيقور" يدعو إلى عدم الخوف منه، لأنه عادة ما يخاف الإنسان من الشيء الذي لا يحدث ألما حينما يأتي، من هنا فان الخوف منه يكون خوف مزيف، أو كما قال أبيقور خوف أجوف، «... من هنا فانه في تكاسل يتحدي ذاك الذي يقول بأنه يخشي الموت، لا لأنه سيكون مؤلما حينما يحل، وإنما لأنه توقعه أمر مؤلم، فإذا لم يكن يؤلم عند حدوثه فلا يثير توقعه إلا خوف أجوف وهكذا فان الموت، وهو أعظم الشرور،لا يعني شيئا لنا حيث إنه طالما كنا موجودين، فإنه غير موجود، ولكنه حين يحل فإننا لا نكون موجودين »[2]

2. عند الفلاسفة المسلمين:

إن نظرة الفلاسفة المسلمين للموت تختلف عن نظرة الغربيين له، لأسباب كثيرة منها: الدين، فالذي يسير ويحكم الفلاسفة المسلمين في معالجتهم لظاهرة الموت هو الدين، حيث أن هناك خطوطا حمراء لا يمكن تجاوزها.

إن ظاهرة الموت باتت موضوع طرح الفلسفي لدى الكثيرين من الفلاسفة، هذا ما يؤكده محمد يشوتي حين يقول: « إن حضور الموت لا يقتصر على الشعر، بل شكَّل موضوع تأمل متميز في الخطاب الفلسفي، فالقضايا المرتبطة به كالعالم الآخر ومصير الجسد والروح والجنة والنار مثلث كلها مواضيع جدال واسع لدى المتكلمين وظلت تحوز على قسط وافر من تفكير فلاسفة الإسلام منذ الكندي »[3]

حتى الصوفية كان "للموت" حظ كبير عندهم ذلك بالتأمل والتفكير، وهنا يقول محمد يشوتي: « أما لدى الصوفية، فحضور الموت في تفكيرهم كان طاغيا، بل يمكن القول أن فكرهم نابع أصلا من تصورهم للموت وموقفهم من الحياة.

عندما يقول الحلاج: اقتلوني يا تقاتي

إنّ في موتي حياتي

وفي حياتي مماتي »[4]

الموت على المستوى الفردي، ليس نفسه الموت على المستوى الاجتماعي، فالمستوى الأول يكون فيه الفرد وحده من يواجه هذه المشكلة حتى اقرب الناس إليه لا

---

1 المرجع نفسه، ص 70

2 جاك شورون، الموت في الفكر الغربي، ص 70

3 محمد يشوتي، خطاب الموت، الدورية (علامات)، عدد15،2001، ص 41

4 المرجع نفسه، ص 41

يمكنهم أن يشاركوه هذه المشكلة أو هذا المصير المحتوم الذي لا مفر منه وهو يعد « من أعظم المشكلات الفردية التي قلما عرفت بهذه الصفة »[1] هذا على حد تعبير"سكنر".

هذه الظاهرة تكون أكثر إيلاما على الفرد من الجماعة وهو«...أكثر إلحاحا على العقل، وأبلغ تأثيرا في الوجدان، وأشد سحقا للنفس البشرية، فالموت على هذا المستوى ليس مفزعا فحسب، بل هو مروع ومدمر »[2]

لكن "الموت" من منظور الجماعة، فهو يخص الآخر ولا يعنينا في شيء، وما علينا سوى مواساتهم والتخفيف من أثره عليهم، وكل شخص يحس في قرارة نفسه أنه بعيد كل البعد عن هذه الظاهرة، فهي في نظره تصيب الآخرين ولا يمكنها أن تمسه بأي حال من الأحوال. وفي هذا الصدد يقول الدكتور "عبد الرحيم الزيني": « أما الموت على المستوى الجماعي فيتعلق بالذات الجماعية الهلامية... وإن كان يتمثل بمعيار أنت وأنتم، وهو وهم، ولكنه لا يخص الأنا. ومن ثم فهو لا يستحق منا إلا مواساة الآخرين »[3]

نعم إن الموت على المستوى الفردي، لن يكون له نفس الأثر والحدة على المستوى الاجتماعي، لكن الحقيقة التي لا مهرب منها وهي أن كل إنسان، ومهما اختلفت عقيدته وديانته، بعد تقدمه في السن وتجاوزه لمرحلة الشباب والنعيم، سيصبح أكثر هدوءا، ينتظر بهدوء قدره المحتوم، مستسلما لفكرة الزوال والفناء « أما إذا امتدت المرحلة، وأوغل الإنسان في سني العمر، وبعد عن شاطئ الأمان، إن كان هنا شاطئ أمان، فان الموت يتحول خاطرا ملحا يهمس بالنهاية الوشيكة، باقتراب أفول النجم ... هنا تستيقظ الذكرى بل آثارها المادية والمعنوية، وينصرف الفكر إلى رحلة مستغفلة الأبعاد، كثيرة الدروب، لا يدرى إلا الله عن ماذا ستسفر أو إلى ماذا ستزول »[4]

وعن استسلام الفرد لفكرة الموت يقول"ول ديورانت": « ها هنا رجل شيخ على فراش الموت يزعجه أصدقاء لا حيلة لهم... على هذا المعبر مرّ الشباب بكل آماله ومحاولاته، وعلى هذا المعبر مرت الصحة والقوة والمنافسة والبهجة... مرت سبعون عاما، فمنا من حيوان إلى إنسان قادر على البحث عن الحقيقة، وخلق الجمال، ولكن المنية قد أنشبت فيه أظفارها، فسممه الموت وخنقه، وجمد دمه، وقبض قلبه، وفجر مخه، و حشرج حلقه، لقد انتصر الموت »[5]

---

[1] د. عبد الرحمن الزيني، حقيقة الموت بين الفلسفة والدين، ص 29

[2] المرجع نفسه، ص 29

[3] المرجع نفسه، ص 29

[4] د. عبد الرحمن الزيني، حقيقة الموت بين الفلسفة والدين، ص 33

[5] المرجع نفسه، ص 33

وفي تعريف الموت يقول "كمال الشنّاوي": « ... كلا... فالموت نهاية طبيعية لكل حي، إنّه وسيلة وغاية... وسيلة لتجديد الحياة بأحياء آخرين، وغاية كل عمر ولو تناهى إلى مئات السنين »[1]

ويقول "سيد قطب" عن ثيمة الموت « إنه السر الخافي وراء الستر المسبل، بيد الله ! »[2]

إذا الموت هو سر من أسرار الله سبحانه وتعالى، لذا يتوجب علينا عدم البحث في أسرار الله عز وجل، و إنما على كل واحد منا ، الرضا بالقضاء والقدر، وتجنب البحث في الغيبيات.

عند أبي حامد الغزالي:

لقد ارتكز الإمام الغزالي، في تعريفه للموت وتبيان ماهيته على العقيدة الدينية الإسلامية فهو يذكر أن:

« الموت معناه تغير حال فقط، وأن الروح باقية بعد مفارقة الجسد إما معذبة ، وإما منعمة »[3]

هذا ما جاءت به الشريعة الإسلامية الحقة، فالروح لا تموت بل تخرج من الجسد وتنتقل إلى بارئها، أما الجسد هو الذي تصيبه ظاهرة الفناء والزوال و الاندثار.

و في هذا المقام « يقدم الغزالي تعريفا واضحا أكثر دقة ووضوحا وهو أنه مفارقة الروح للجسد »[4]

يعتبر الموت من أهم و أصعب الظواهر الطبيعية، التي واجهت الإنسانية منذ غابر الأزمان و العصور، (من العصور البدائية الأولى إلى يومنا هذا)، فالإنسان وعلى مر العصور شغلت باله ملايين الأسئلة عن المصير الذي يوجهه كل شخص بعد أن يموت ولكنه لا يستطيع الإجابة عن كل هذه الأسئلة، لأنها تفوق مستوى التفكير لديه، لهذا لجأ الإنسان في شتى أنحاء المعمور قاطبة، إلى إعمال خياله بدلا من عقله قصد الإجابة كل الانشغالات التي تدور في دهنه، وفي هذا الصدد نجد "حسين فيلالي" يطرح بعض الأسئلة التي شغلت بال وتفكير الإنسان منذ القديم: « أين نذهب بعد الموت؟

هل الموت نهاية مسير الإنسان؟

هل فعل الموت يقع على الروح أم عل الجسد أم عليهما معا؟

---

1 كامل الشناوي، بين الحياة والموت، ط2، دار المعارف (ج.م.ع.)، 1987، ص 71

2 د. عبد الرحمن الزيني، حقيقة الموت بين الفلسفة والدين، ص 20

3 د. إبراهيم تركي، فلسفة الموت عند الصوفية، ط1، دار الوفاء لدنيا الطبع والنشر، الإسكندرية، 2007م، ص 65

4 المرجع نفسه، ص 95

هل هناك حياة ثانية بعد الموت؟ »[1]

لا يوجد إنسان على وجه الكرة الأرضية، لا يتسائل عن المصير الذي يحل به بعد الموت، وإلى أين يذهب، حتى الإنسان المسلم بقضاء الله وقدره، والمؤمن بوجود الجنة للمؤمنين، و بوجود النار للكافرين، تتسلل الحيرة إلى قلبه حول المصير الذي سيلقاه بعد موته وما إن سيذهب إلى النار أو سيذهب إلى الجنة.

ولكن الإجابة على كل هذه الأسئلة تختلف من مجتمع إلى آخر، على حسب اختلاف دياناتهم ومذاهبهم العقائدية. ولهذا: « إن الإجابة عن هذه الأسئلة ظلت وما تزال متباينة تباين الثقافات والمعتقدات. ففي حين يرى البعض أن الإنسان إذا ما مات انتهت مسيرته وتحول ترابا، يرى البعض الآخر أن الموت ما هي إلا بداية حياة أخرى، أبدية، لا عمل فيها وإنما هي محصلة للحياة الأولى. أما اعتقاد آخر فيرى أن الإنسان إذا ما مات انتقلت روح إلى كائن آخر، بمعنى أن فناء الجسد يجعل الروح تستبدل بآخر »[2]

هناك من ينظر إلى ظاهرة الموت نظرة فلسفية محضة، إذ أنه يوجد الكثيرين، يرون أنه بعد الموت توجد حياة ثانية هذه الحياة تكون عبارة عن عطلة أبدية مدفوعة الأجر، لا يوجد فيها عمل و شقاء، لأنها ببساطة تعتبر حصاد الحياة الأولى (أي قبل الموت)، حياة الشقاء والكد والعمل.

وهناك فريق آخر يرى بأن الذي يفنى، و يزول، ويتلاشى من الوجود هو الجسد، أما الروح فهي خالدة، بحيث تنتقل من الجسد الفاني إلى جسد آخر؛(جسد فيه حياة).

ولكن الأمر المتعب هو عدم معرفة "الموت" معرفة ذاتية، و لا يوجد ميت نهض من قبره و تحدث عن الموت، وعن شكله، فكل الذي نعرفه هو الشعور بألمه عند فقدان الأحباء؛ فقدان الآخر، وهنا مهما حاول الإنسان جاهدا أن يعرف الموت حق معرفة لا يستطيع، لأنه أمر صعب للغاية وهذا ما عبر عنه " باسكال " قائلا: « إني في حالة جهل تام بكل شيء، وكل ما أعرفه هو لا بد أن أموت يوما ما، ولكنني أجهل كل الجهل هذا الموت لا أستطيع تجنبه »[3]

عدم معرفة وتجربة ظاهرة الموت، تجربة ذاتية يجعل الإنسان في حيرة من أمره هذه الحيرة نابعة من جهله بالكيفية أو الهيئة التي سيأتي عليها الموت. ولكن نرجع لنقول أنه لا يمكن لأي إنسان أن يجرب الموت، لأن الذي يموت لا يرجع.

وفي كتاب "الموتى الفرعوني" نجد الموت شبيه بالتمساح « اوزيريس- انى الظاهر: أنا التمساح الذي يحيط به الرعب... أنا التمساح المقدس الذي يسبب الهلاك...»[4]

حسين فيلالي، السيمة والنص الشعري، ط1، رابطة أهل القلم- سطيف، ص 77[1]

المرجع نفسه، ص 77[2]

عبد الرحمن بدوي، الموت والعبقرية، دط، وكالة المطبوعات- الكويت، ص 42[3]

دم ، كتاب الموتى الفرعوني، ط1، مكتبة مدبولي، القاهرة، الفصل88، 1988، ص 102[4]

وفي موضع آخر الموت شبيه بالثعبان « أوزيريس- انى الظافر: أنا الثعبان "ستا" المنتفخ بالسنين... أنا الذي يموت و يولد ثانية كل يوم أنا الثعبان "ستا" الذي يسكن أقصى حدود الأرض... أنا أموت و أولد و أجدد وأصير شابا كل يوم»[1] ، لقد عمد صاحب الكتاب إلى تشبيه الموت بالثعبان، الذي يلتوي على فريسته لينقض عليها. هذا ما يفسر وجود رسومات ورموز، لثعابين وتماسيح في الحضارة المصرية القديمة (الحضارة الفرعونية).

الموت حقيقة مؤكدة لا يمكن الهروب منها، فالإنسان محكوم عليه بالموت، منذ الوهلة التي ترى فيه عيناه النور؛ منذ لحظة الولادة؛ الخروج من العدم إلى الحياة الدنيا، هنا تبدأ مواجهته لحقيقة الموت « فعندما نبصر وليدا يرى النور، فلا يمكننا القول إنه سيكون سعيدا راضيا، أو شقيا جبارا... وغير ذلك كثير ولكن الحقيقة الوحيدة الأكيدة هي ذلك الوليد في يوم يحدده البارئ له سوف يموت، سواء أقصر ذلك اليوم أم طال »[2]

الأكيد أن الأعمار بيد الله وحده سبحانه عز وجل، فمتى ينتهي أجل الإنسان لا أحد يعلم ولكن الشيء الذي يعلمه كل إنسان، أنه لكل شخص بداية ونهاية (ولادة وموت).

4.2.1. الموت الوجودي:

لقد تطرق فلاسفة الغرب إلى مفهوم الوجود، وأعطى كل واحد منهم مفهوما خاصا له، وشغلت أذهانهم كم هائل من الأسئلة حول ماهية الوجود على سبيل المثال: « هل الوجود شيء ؟ هل له مثل بقية الموجودات زمنه الخاص داخل الزمان ؟ بل أكثر من ذلك: هل الوجود موجود ؟ »[3] ، لأنه من الطبيعي عندما نقول الوجود، فلا بد لو نتريث بره من الزمن، ونفكر قليلا لتوصلنا إلى نتيجة مفادها أنه عندما نتلفظ بكلمة " الوجود "، هذا لا يعني أننا نقصد الكلمة في حد ذاتها ولكن نحن نتحدث عن الأشياء التي تكون أمامنا؛ نستطيع رؤيتها، ولمسها وهنا نقول عنها أنها موجودة؛ كوجود الوالدين في حياتنا، وجود الإخوة...إلخ، ووجود الأشياء الجامدة مثلا: وجود طاولة أمامي، وجود الأشجار، وجود المنازل...إلخ. وعندما لا يمكننا رؤية كل هذه الأشياء الملموسة، لا يمكن أن نقول عنها موجودة.

هذا ونجد الكثير من الفلاسفة سواء العرب، أو الغرب قد طرحوا " ظاهرة الوجود" طرحا فلسفيا سوف نأتي على ذكرهم كالآتي:

---

1 المرجع نفسه، ص101

2 د. أحمد محمد عبد الخالق، قلق الموت، دط، المجلس الوطني الثقافي والفنون والآداب- الكويت، مارس، 1987، ص13

3 مارتن هيدجر، التقنية- الحقيقة- الوجود، دط، ت: محمد سبيلا و عبد الهادي مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، بيروت- لبنان، ص90

1. مارتن هيدجر:

يعتبر " مارتن هيدجر" من الذين عالجوا فكرة " الوجود "، حيث عالجه بطريقة فلسفية فهو يقول: « أبدا لن نعثر على الوجود في مكان بن الأشياء. إن لكل شيء زمنه الخاص ولكن الوجود ليس شيئا إنه لا يكون في الزمان»[1]، هنا " مارتن هيدجر " قد ربط الأشياء، أي حضور الأشياء بالزمان ونفى وجودية الوجود، لأنه ليس له حيز زماني.

ولكنه يرجع ويقول عن " الوجود " ما يلي: « ومع ذلك فهو يظل من حيث هو حركة اقترابه من التجلي والانتشار، ومن حيث هو حاضر، محددا بالزمان، أي بما يستقر فيه ويتعلق به »[2] ، هنا ربط واضح للوجود بالزمان « فكل ما يوجد في الزمان ويتحدد به نسميه: زماني »[3] ، إذن " الوجود " يكون موجودا بالنسبة " لمارتن هيدجر " إذا إرتبط بالزمن، وإلا فلا وجود له.

2. عبد الرحمن بدوي:

ورد عن الدكتور " عبد الرحمن بدوي " في كتابه الموسوم بعنوان " دراسات في الفلسفة الوجودية "، حيث تحدث بإسهاب عن مصطلح " الوجود" قائلا: « الوجودية أحدث المذاهب الفلسفية، وفي الوقت نفسه هي من أقدمها. أحدثها لأن لها مركز الصدارة والسيادة في الفكر المعاصر، وهي أصدق تعبير عن حالة القلق العام الذي تملك العالم الشعور الحاد به بعد الحرب العالمية الأولى ثم الثانية. فلقد كان لهذين الحادثين أثر بالغ في إشعار الإنسانية بالمعاني الكبرى التي تؤلف نسيج وجودها، وفي وضعها بصورة كلية أمام أكبر مصدر من مصادر قلقها، وأعني به الفناء الشامل الذي ينتظم الشعوب بأسرها»[4]. فالوجودية تعتبر مذهب فلسفي حديث، لأنها مند الحربين العالميتين الأولى والثانية، أصبحت تعبر وبشكل وفعال عن الخوف الذي شعر به كل سكان المعمور من مشارقها إلى مغاربها.

3. جون بول سارتر:

وعن هذه الفلسفة التي شغلت بال المفكرين والفلاسفة على حد سواء، ذلك على اختلاف معتقداتهم، وديانتهم، وأعرافهم، وتقاليدهم، لأنها تمس الوجود؛ الوجود الإنساني خاصة؛ والوجود عامة يقول " جون بول سارتر ":« إن الوجودية فلسفة متفائلة لأنها في صميمها

---

1 مارتن هيدجر، التقنية- الحقيقة- الوجود، ص90

2 المرجع نفسه، ص90

3 المرجع نفسه، ص90

4 د. عبد الرحمن بدوي، دراسات في الفلسفة الوجودية، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1980م، 1400ه، ص19

فلسفة تضع الإنسان مواجها لذاته، حرا يختار لنفسه ما يشاء، وهذا أمر مزعج لا يعجب هؤلاء الناس »[1] ، إذن هي فلسفة متفائلة، لأنها لا تربط الإنسان بأشياء أخرى، ولا تجعل له عوائق وإنما تترك له كامل الحرية لكي يكون في مواجهة حقيقية لذاته.

وفي كتابه " الوجود والعدم " يقول: « ونسبية العلم الحديث تستهدف الوجود والإنسان والعالم موجودان نسبيان، ومبدأ وجودهما هو العلاقة (الإضافية)»[2].

لقد عالج " جان بول سارت "، قضية " السلب " مصطلحا عليها " بالسلوب "، فهو يرمي إلى أن " السلب " لا يمكن أن يكون متضمن في الحيز الوجودي، بل هو مرتبط بالحيز اللا وجودي « أما فيما يتعلق بالعدم فإنه سيستمد إذن أصله من الأحكام السالبة، وسيكون تصورا يقرر الوحد العالية لكل هذه الأحكام، ودالة قضائية من نوع: " س ليس كذا ". وهكذا نرى إلى أين تقضي هذه النظرية: إنه يراد بنا أن نلاحظ أن الوجود في ذاته هو إيجاب خالص ولا يحتوي في ذاته على أي سلب »[3] ، هنا إشارة واضحة إلى أن السلب ينتمي إلى العدم أي اللا وجود (اللا شيء)، أما الإيجاب فهو ينتمي إلى الوجود نقيض اللا وجود .السلب يعني الموت، والإيجاب يعني الحياة.

4. جيمس ب- كارس:

الهندوكية:

إن الحضارة الهندوسية أنه لا يوجد في الحياة وجود، وغير وجود: « فما هو غير موجود لم يكن، و الموجود لم يكن حينئذ ولم يكن هناك فضاء لمحيط الجو ولم تكن هناك القبة من خلفه »[4]، هذه الفلسفة لا تشبه أيا من الفلسفات الأخرى في طرحها الفلسفي، فهي تنفي أصلا الوجود، واللا وجود، وتنفي إ مكانية أو حقيقة وجود الفضاء الجوي، وهي بذلك تنكر ثنائية الموت والخلود معا، وهذا ما أوضحه " جيمس ب- كارس قائلا:

« ولم يكن هناك حينئذ موت ولا خلود (فانون أو خالدون)، ولم يكن هناك فارق بين ليل ونهار. وكان الواحد يتنفس دون نفس بقوة داخلية ولم يكن هناك في الحقيقة شيء آخر وراء ذلك »[5] ، لقد أنكرت الهندوكية كل شيء، أنكرت الموت، الخلود، الليل، النهار، النفس.

فكل هذه الأفكار الفلسفية أخذتها عن " كريشنا "، أو " الإله كريشنا " كما يلقبونه الهنود، في الديانة الهندوسية حينما خاطب " الأمير أرجونا " أثناء المعركة قائلا له: « إن كلماتك

---

[1] جان بول سارتر، الوجودية مذهب إنساني، ط1، ت: عبد المنعم الحقي، 1964،ص9

[2] جان بول سارتر، الوجود والعدم، ط1، ت: عبد الرحمن بدوي، منشورات دار الآداب- بيروت، 1966، ص506

[3] جون بول سارتر، الوجود والعدم، ص54

[4] جيمس ب- كارس، الموت والوجود دراسة لتصورات الفناء الإنساني في التراث الديني والفلسفي العالمي، دط، ت: بدر الديب، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، ص147

[5] المرجع نفسه، ص147

حكيمة يا أرجونا ولكن حزنك وأساك لا جدوى منه، فالحكيم حفا لايحزن للحي ولا للميت فليس هناك زمن لم أكن فيه موجودا وكذلك أنت وكل واحد من أولئك الملوك. بل وليس هناك مستقبل يبطل فيه وجودنا، هذا الغير موجود لا يمكن أبدا أن يوجد وما هو موجود لا يمكن أن يبطل وجوده. وأولئك الذين عرفوا الواقع في صميمه يعرفون أيضا طبيعة ما هو كائن وما هو غير موجود. اعلم أن هذا الاتمان لم يولد ولن يموت ولا يبطل وجوده ولا بداية له وهو بلا موت ولا ميلاد ولا يتغير أبدا، فكيف له أن يموت موت البدن »[1].

هذه الكلمات أو هذا الخطاب الذي وجهه " كريشنا "، للأمير " أرجونا "، لا يمكن أن يفهم فهما دقيقا حتى القديسين الهنود لا يمكنهم الوصول إلى الفهم الدقيق، لهذا الخطاب المعقد في معناه والبسيط في كلماته هذا ما أشار إليه " جيمس ب- كارس " حينما قال: « ولهذا فإن القديسين الهنود يتوقعون أن يمضوا معظم حياتهم قبل أن يصلوا إلى فهم سليم لهذه الحقائق »[2] ، لقد ذهبت الهندوكية في طرح قضاياها الفلسفية، إلى أبعد مما يتصوره الفكر الإنساني، ولكنها تبقى مجرد آراء لا غير هذا حسب رأي المتواضع .

لقد تساءل " بول فاليري " ، عن المسئول وراء حفظه في هذه الحياة، حيث أن هذا التساؤل كان تساؤلا فلسفيا محض، فيه الكثير من الحيرة فيقول: « آه من سيخبرني كيف حفظ شخصي من خلال الوجود، وأي شيء حملني جامدا، مليئا بالحياة، ومثقلا بالروح، من ضفة العدم إلى ضفته الأخرى ؟ »[3] ، المقصود ب: (من ضفة العدم إلى ضفته الأخرى)، هو ما قبل الولادة إلى ما بعد الموت، فكلاهما يمثلان العدم.

إن التصور الفلسفي الذي يهمنا من كل هذه القراءة هو " موت الأحياء "، فكيف يكون ذلك ؟ .

الإنسان الذي يحيا الحياة لكن وجوده أو عدمه لا يؤثر على المجرى الحياتي أبدا، حيث يكون غير فعال في المجتمع، غير نافع لنفسه أو لغيره فهو مجرد جثة حية، تؤدي وظائفها الطبيعية فقط كالمشي، والأكل، والشرب، والنوم، والتنفس...إلخ. و بدلا من أن يفكر، وينتج، يساهم بالإيجاب، ويعمل، تجده متخاذلا، كسولا، لا يساهم في أي شيء

وفي هذه الحالة يمكن وصفه بالوصف التالي: « حي فاقد للحياة »[4]

5.2.1. الموت لدى الأدباء:

لطالما كانت الموت (موضوعاتية الموت)، مصدر إلهام لدى الأدباء منذ الأزل، هذا الموت الذي يحير المثقف أكثر من الإنسان العادي، فالأول وبحكم المعرفة التي يملكها لا

---

[1] جيمس ب- كارس، الموت والوجود دراسة لتصورات الفناء الإنساني في التراث الديني والعالمي، ص142

[2] المرجع نفسه، ص142

[3] غاستون باشلار، جدلية الزمن، ط3، ت: خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1992م، ص13

[4] مارتن هيدجر، الكينونة والزمان، ط1، ت: د. فتحي المسكيني، م: إسماعيل المصدق، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت- لبنان، 2012، ص433

يستطيع أن يتحكم في عقله من البحث في حقيقة الموت، وعندما نقول الموت فهذا يعني أن هناك حياة قبله، أي ثنائية الموت والحياة والتي قال عنها الكاتب "محمد أسليم": « اسمع يا رأسي، إذا كانت الحياة، كما تقول لا تعدو مجرد جسر وهمي يتوسط موتين عظيمين: العدم الذي كنت إيّاه قبل أن تولد، والموت الذي ستكونه بعد أن تمحي، فاختلق لنفسك موتا آخر اقتنص به هذه الليلة المباركة، وجللها بالتهتك والمجون »[1]

هنا يقول الكاتب أسليم بأن هناك موتين، الأول يكون بعد مجيئنا إلى هذا العالم، أما الثاني فيكون بعد رحيلنا من هذا العالم، وهنا يتحدث الكاتب عن موت آخر، "الموت العبثي" حيث « تفقد الأشياء معانيها فيحل اللاّمألوف محل المألوف، ويأخذ الجنون مكان العقل »[2]

لقد أصبحت ثيمة الموت الموضوع الأساس لدى الأدباء الشباب ذلك خاصة في العالم العربي، هذا ما يؤكده الكاتب "محمد أبو زيد" قائلا: « بيد والموت وكأنه التِّيمَة الأساسية في معظم كتابات الجيل الجديد من الأدباء الشباب في مصر والعالم العربي، وإذا تتبعنا الروايات التي تصدر خلال عام واحد، سنجد عددا كبيرا منها إذْ لم يكن معظمها، يدور حول الموت بتجلياته المختلفة المتمثلة في الفقد بكل صوره...»[3]

لكن هذا الجيل الجديد يكتب عن الموت المعنوي، ولا وجود للموت بمعناه الحسِّي، ذلك لأنه يكتب عن العدم، عن اللاَّوجود، عن الفناء والزوال، قبل أن يعيش الحياة بحلوها ومرِّها.

وفي هذا الاتجاه يتحدث الروائي يوسف العقيد معبرا «...هذا جيل جرب الكتابة عن الموت، حتّى قبل أن يعيش، لذلك نلحظ أنّه لا وجود للموت بمعناه الحسّي في هذا الأدب، كطقوس، وجنازة، وقبر، وصلاة، وقارئ قرآن، فهذه الطقوس كلها تتوارى أمام الموت المعنوي، وربما يرجع هذا في اعتقاده إلى أنهم لم يروا الموت عن قرب »[4].

هذا عن النثر، أما عن الشعر فهناك العديد من الشعراء قد تحدثوا عن الموت في أشعارهم، وجعلوه مركز اهتمامهم، وعليه سأعمد إلى ذكر بعض الأبيات الشعرية التي تناول فيها أصحابها ثيمة الموت، بطريقة فنية وبشعرية عالية:

يقول سعد ظلام:

«وكتابي.. صاحب يذبحني ماألذ الموت في ظل كتابي.

---

1 محمد حجي محمد وآخرون، الكتابة والموت دراسات في « حديث الجثة »،دط، 1998،ص48

2 المرجع نفسه، ص48

3 محمد أبو زيد، الأدباء الشباب يقاربون الموت و كأنه طوق للنجاة، جريدة الشرق الأوسط، عدد9885، 2005، archive.aaswst.com

4 يوسف العقيد، الأدباء الشباب يقاربون الموت وكأنه طوق نجاة، جريدة الشرق الأوسط، عدد 9885، 2005، archive.aaswat.com

ويقول:

تنام النجوم على منكبي وتصحو النجوم على منكبي
كأنك والموت في موكب وإني الضحية في الموكب. »[1]

[1] د. سعد ظلام، أطياف في ليل الغربة، دط، مكتبة نهضة الشرق، جامعة القاهرة، 1990م.

الفصل الثاني: تجليات الموت عند " لميس سعيدي "

1.2. الموت من خلال العتبات:

1.1.2. لمحة عامة عن الرّواية:

في مشروعي هذا عمدت إلى دراسة رواية "الغرفة 102- سيرة أبي..."، للروائية الجزائرية "لميس سعيدي" انطلاقا من شعرية الموت، وهو الموضوع الوحيد الذي تميزت به هذه الرِّواية.

وبما أنّ دراستي تنصبُّ حول الرّواية، فلا بأس أو لا ضير من التكلُّمِ قليلا حول الرِّواية بصفة عامة، والدور الذي تؤديه.

عندما يتكلم الجميع عن الرّواية، يذهب تفكيرنا مباشرة إلى الخرافة، والخزعبلات إذْ أنّه: ‹‹ هناك ولاشك رواية ساذجة، واستهلاك ساذج للرِّواية، فتكون مادة للّهو والترويح عن النفس، بما يسمح بقضاء ساعة أو ساعتين، ويساعد على قتل الوقت. إنّ أشهر الأعمال الأدبية، وأغزرها مادة، وأبعدها طموحا، وأكثرها رصانة، هي بالضرورة على اتصال بما يشتمل عليه الحلم الكبير، وهي الميتولوجيا المنتشرة، وهذا التبادل الذي لا حصر له››[1].

بمعنى أنّه هناك من يعتبر أنّ الرّواية هي مادة أو أداة للتسلية والترفيه عن النّفس، في أوقات الفراغ لا غير.

ولكن الأمر يتعدّى ذلك بكثير، إذْ أنّها ومنذ نشأتها تعمد إلى طرح و معالجة، مختلف قضايا المجتمع السياسية و الدينية والاجتماعية والثقافية والاقتصادية...، وكافة المشاكل والمظاهر الاجتماعية.

---

[1] ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ط3، ت: فريد أنطونيوس، دار منشورات عويدات، بيروت، 1986، ص96

حتى إنّها:‹‹ تلعب دورا آخرا هو تقريري بشكل مطلق: فهي تغيِّر الطريقة التي ننظر بها إلى العالم، والأسلوب الذي نتكلم به عنه، وبالتالي تغيّر العالم نفسه››.[1]

2.1.2. العتبات بصفة عامة:

العتبات: يقصد بها "عتبات النص"، وهي تشمل كلّ ما يحيط بالنّص الأصلي أو (المتن) سواء من الدّاخل أو الخارج، كصفحة الغلاف والتي تحتوي على العنوان واسم المؤلف، دار النشر، المؤشر التجنيسي، المقتطف السردي، الألوان، نوعية الخط، كلّها تدخل ضمن العتبات، وكذلك كلمة الناشر والإهداء...الخ، بمعنى أنّ كلّ شيء خارج عن المتن يندرج ضمن العتبات، ‹‹ وتعدّ عتبات النص من أهم عناصر المتعاليات النصيّة إلى جانب التناص، والتعالق النّصّي، ومعمارية النص، والنص الواصف والعتبات نوعان: داخلية وخارجية، تتماش مع المتن بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، مثل: الغلاف والعنوان، والإهداء والتقديم، ونوعية الخط والمؤشر التجنيسي، وأيقون دار النشر، وكلمة النّاشر والتعريف بالمؤلف، والمسودات، وما يكتب عن النص، والعلاقة بينها وبين النص الرئيسي››[2]

إذن تعتبر "عتبات النص" من بين أهم العناصر التي تندرج ضمن "المتعاليات النصية" هذه الأخيرة التي جاء بها "جيرار جينيت"، والعتبات تنقسم إلى نوعين:

- **داخلية:** وتتمثل في: الإهداء، التعريف بالمؤلف، التقديم...الخ.
- **خارجية:** وتتمثل في: الغلاف، العنوان، و أيقون دار النشر...الخ.

وفي مقابل مصطلح "عتبات"، هناك مصطلح "paratescte" حيث‹‹ ترجم مصطلح "paratescte" الذي ظهر على الساحة النقدية عام 1983م في كتابات

---

[1] ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص96

[2] د. أبو المعاطي خيري الرمادي، عتبات النص ودلالاتها في الرواية العربية المعاصرة " تحت سماء كوبنهاجن " أنموذجا، الدورية: مجلة مقاليد، عدد7، ديسمبر، 2014، ص291

"جيرار جينيت" إلى اللّغة العربية في بعدّة ترجمات، مثل: العتبات، والمناص، والنص الموازي، والملحقات النّصية، والمناصصات، والموازية النّصية، والمحيط الخارجي، ومحيط النّص الخارجي، والموازيات، والموازي النّصي، والترافق، والنّص المحاذ، والنص الحاف، والنص المؤطر، وسياج النص، والمكملات، والبرزخ ››[1]

من خلال هذا نلاحظ بأنّ مصطلح "paratescte" له مقابلات كثيرة عند العرب.

وقد عمد "جيرار جينيت" إلى تقسيم ‹‹ العتبات إلى قسمين: الأول النص المحيط وهو كل ما يتعلق بالمظهر الخارجي للكتاب وهو نوعان: النص المحيط التأليفي... والنص المحيط النشري...، والثاني النص الفوقي... وهو نوعان نص فوقي عام...، ونص فوقي خاص... ››[2]

من خلال هذا نلاحظ أنّ "جيرار جينيت" قام بتقسيم العتبات أو (النص الموازي) إلى قسمين هما:

- **النص المحيط:** الذي يتفرع إلى فرعين: هما "النص المحيط التأليفي" وهو الذي يختص باسم الكاتب، والعنوان الرئيسي والفرعي، والعناوين الداخلية، والاستهلال، والمقدمة، والإهداء، والتصدير، والملاحظات، والحواشي، والهوامش، و"النص المحيط النشري" الذي يختص بالغلاف، وكلمة النشر، والسلسلة.

- **النص الفوقي:** والذي يتفرع هو الآخر إلى فرعين هما: "نص فوقي عام" حيث يهتم باللّقاءات الصحفية والإذاعية والتلفازية، والحوارات، والمناقشات، والندوات، والمؤتمرات، والقراءات النقدية. والفرع الثاني هو"نص فوقي خاص" والذي يهتم

[1] د. أبو المعاطي خيري الرمادي، عتبات النص و دلالاتها في الرواية العربية المعاصرة " تحت سماء كوبنهاجن " أنموذجا، ص291

[2] المرجع نفسه، ص292

بالمراسلات العامة والخاصة، والمسارات، والمذكرات الحميمة، والنص القبلي، والتعليقات الذّاتية.

وهذه تقسيمات الدكتور "أبو المعاطي خيري الرمادي" بتفصيلها وشرحها.

أمّا عن الوظيفة التي تؤديها العتبات فهي تلعب دورًا كبيرًا في فهم القارئ لمحتوى أي جنس أدبي سواء كان رواية أو ديوان شعري، أو سيرة ذاتية، أو أيٍّ كتاب آخر، وعلى عكس الزمن القديم، ففي العصر الحديث ارتبطت ‹‹ بكتابات جيرار جينيت››[1]

هذا الأخير الذي أعطى أهمية كبيرة "للنص الموازي"، ومن هنا بدأ الاهتمام بكلّ تفصيل موجود على مستوى الكتاب، سواء كان هذا التفصيل صغيرًا أو كبيرًا، فهي في معظم الأحيان تكون المرشد الأول للقارئ، لفهم معين دون غيره من النص الروائي (الرواية)، الرواية لأنّها محل اشتغالي ودراستي.

ويقول "عبد الفتاح الحجمري" عن العتبات أنّها تساعد على: ‹‹ فهم خصوصية النص الأدبي وتحديد مقاصده الدلالية والتداولية، ودراسة العلاقة الموجودة بينها وبين العمل››[2] أي أنّها هي المسؤولة عن توضيح ماهية النصوص، وما ترمي له من المعاني.

والعتبات أصبحت لها سلطة كبيرة؛ أي أنها إلى المعنى الحقيقي الذي يتكلم عنه النص، سواء أكان مباشرة أو عبر الإيحاء، فالمتلقي أصبح يصيب جل اهتمامه، على النص الموازي وفي هذا يقول معجب العدواني:‹‹من النص إلى النص الموازي، وهو الأمر الذي عدته الدراسات النقدية الحديثة مفتاحا مهما في دراسة النصوص المغلقة؛

[1] د. أبو المعاطي خيري الرمادي، عتبات النص و دلالاتها في الرواية العربية المعاصرة " تحت سماء كوبنهاجن " أنموذجا، ص291

[2] عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص البنية والدلالة، ط1، شركة الرابطة، 1996م، ص7

حيث يجترح تلك العتبات نصا صادما له وميض التعريف بما يمكن أن تنطوي عليه مجاهل النص››[1]

لقد أكدت الدراسات النقدية الحديثة، على أن العتبات هي وحدها القادرة على فك شيفرة النصوص المغلقة التي لا يمكن الوصول إلى معناها الحقيقي، إلّا من خلال النص الموازي (العتبات)، ومن خلالها يظهر نصا غير متوقع من طرف المتلقي (القارئ)، هذا النص يتضمن إشارات ودلالات، ترشد إلى النقاط المظلمة التي يحتوي عليها كل نص أدبي.

وأهم شيء يمكن أن تؤديه هو أنّها تقوم بتقديم نظرة عامة وشاملة لمحتوى النص الأدبي، وهذه النظرة تساعد وبشكل كبير النقاد، في التحليل والتفكيك وإعطاء آراء نقدية بنّاءة من شأنها أن توصل المتلقي (القارئ) إلى استيعاب الإيديولوجيات والمقاصد السياسية والدّينية، والاجتماعية، والثقافية، والاقتصادية...الخ، التي يمكن أن يشير إليها نص روائي واحد، وفي هذا الشأن يقول الدكتور"أبو المعاطي" عن العتبات ‹‹ وتقدّم تصورا أوليًّا ››[2]

وعن هذا التصور يذكر لنا الدكتور ما قال به "شعيب حليفي" في كتابه "النص الموازي للرواية" عن التصور الأولي الذي تقدمه العتبات ليتحدّث فيقول: ‹‹ يسعف النظرية النقدية في التحليل وإرساء قواعد جديدة لدراسة الخطاب الروائي ››[3]

---

[1] معجب العدواني، تشكيل وظلال العتبات، ط1، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، 1423هـ، 2002م، ص7

[2] د. أبو المعطي خيري الرمادي، عتبات النص و دلالاتها في الرواية العربية المعاصرة " تحت سماء كوبنهاجن " أنموذجا، ص292

[3] المرجع نفسه، ص292

كما أسلفنا الذكر فإنّ النظرة العامة التي تقدّمها العتبات من خلال القراءة والتمحيص والتدقيق في كافة مميزات الخطاب الموازي (العتبات)، هذه النظرة تسهم في التحاليل التي يقوم بها النقاد، وكذلك في وضع قوانين وقواعد جديدة، تكون هذه القواعد هي المنطلق الذي ينطلق منه النّاقد بهدف دراسة الخطاب الرّوائي.

وفي مجمل قولنا عن العتبات نقول كما قال "د. سعيد يقطين": ‹‹ أخبار الدار على باب الدار، يقول المثل المغربي: ولا يمكن للباب أن يكون بدون عتبة، تسلّمنا العتبة إلى البيت لأنّه بدون اجتيازها لا يمكننا دخول البيت ››[1]

العتبة، هي المسؤولة عن ولوج، الزوار إلى البيت ، فعتبة الباب ضرورية جدا، وكما أنه للمنازل عتبات، فالنصوص كذلك لها عتبات.

"ورواية الغرفة 102" ذات العنوان الفرعي، "سيرة أبي..."، للشاعرة والروائية، في الآن نفسه" لميس سعيدي" هذه الرواية التي في محل دراستي لا تخلوا من "العتبات" كغيرها من الرّوايات الأخرى.

3.1.2. صفحة الغلاف:

الغلاف هو الواجهة الأولى التي يراها المتلقي (القارئ) بنوعيه، قارئ عادي أو قارئ ناقد، فهو يعمل على جلب انتباه القرّاء وفي كثير من الأحيان يكون الغلاف السبب الرّئيسي في اقتناء الرّواية أو أيّ كتاب آخر أو عدم اقتناءه، ويعود ذلك إلى أمور عديدة بدءًا بالعنوان إلى ا لجنس الأدبي، الألوان والرسومات، والزخرفة التي يحتويها الغلاف...الخ، كلُّها تعمل بطريقة غير مباشرة في عملية الاقتناء، ومن ثمَّ التصفح والقراءة إذًا ‹‹ الغلاف العتبة الأولى التي يطالعها متلقي الرّواية/ الكتاب،

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ط1، تقديم: د. سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الإختلاف، 1429هـ، 2008، ص13

ومن خلال انفعاله بها تتشكل بذور علاقة بينه وبين النص، يحكم هذه العلاقة الحالة النفسية، والمستوى الثقافي، ونوعية التعليم، والدرجة العلمية، والتكوين الأيديولوجي، والبيئة، والنشأة والدّين››[1]

هذا يعني أنّ تلك العلاقة الحميمة والألفة الخاصة التي تكون بين المتلقي (القارئ) والرّواية تبدأُ من هذه العتبة (الغلاف)، ولا ننسى أنّ الغلاف يتكون من الجهة الأمامية والجهة الخلفية.

ويدخل الغلاف ضمن "المناص النشري"، هذا الأخير الذي تعود مسؤوليته إلى النّاشر أي: ‹‹ كلُّ الانتاجات المناصية التي تعود مسؤوليتها للنّاشر المنخرط في صناعة الكتاب وطباعته، وهي أقل تحديدا عند "جنيت" إذْ تتمثل في الغلاف، الجلادة، كلمة النّاشر، الإشهار، الحجم، السلسلة...››[2]

أمّا عن نشأة الغلاف، فهو حديث النشأة وهذا ما أوضحه "عبد الحق بن عابد" في كتابه "عتبات" قائلا: ‹‹ والملاحظ كما يرى "ج. جينيت" أنّ الغلاف المطبوع لم يُعرف إلَّا في القرن 19م، إذْ أنّه في العصر الكلاسيكي كانت الكتب تغلّف بالجلد ومواد أخرى ››[3]

ومن خلال ما قاله " عبد الحق بلعابد يتضح لنا بأنّ الغلاف بألوانه وأشكاله الحالية لم يكن موجودا قبل القرن 19م.

أمّا فيما يخص تقسيمات الغلاف فقد قسمها "جيرار جينيت" إلى أربعة أقسام وهي: ‹‹ الصفحة الأولى للغلاف وأهم ما نجد فيها: الاسم الحقيقي أو المستعار

---

[1] د. أبو المعاطي خيري الرمادي، عتبات النص و دلالاتها في الرواية العربية المعاصرة " تحت سماء كوبنهاجن " أنموذجا، ص293

[2] عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص45

[3] المرجع نفسه، 46

للمؤلف أو المؤلفين، عنوان أو عناوين الكتاب... الصفحة الثانية والثالثة للغلاف وتسمى كذلك الصفحة الداخلية حيث نجدهما صامتتين، وهناك استثناء نجده في ما يخص المجلّات. أمّا الصفحة الرابعة للغلاف... يمكن أن نجد فيها: تذكير باسم المؤلف وعنوان الكتاب.

كلمة الناشر،... ذكر لبعض أعمال الكاتب. وذكر لبعض الكتب المنشورة في نفس دار النشر...››[1]

هذا في ما يخص الغلاف بصفة عامة، أمّا بخصوص رواية "الغرفة 102"، والتي هي محل دراستي فهي الأخرى لا تخلو من هذه التقسيمات.

1.1. المضمون:

تتضمن صفحة الغلاف على الكثير من العتبات النّصية، إذْ أنّه: ‹‹ العتبة الأكثر إبرازا في إيضاح العتبات الأخرى...››[2] ففي الصفحة الأولى من غلاف "الغرفة102"، نجد هذه الصفحة تحتوي على صورة فوتوغرافية قديمة باللّونين الأبيض والأسود، بحيث أنّ هذه الصورة قد أخذَتْ مكانا لا بأس به من صفحة الغلاف فهي تتمركز في الجهة العليا من الصفحة، هذه الصورة هي صورة لعدد من الأشخاص حوالي أربعة عشر شخصا.

وفي حوار لي مع صاحبة الرّواية "لميس سعيدي"، في إحدى مقاهي العاصمة، أوضحت لي ماهية الأشخاص اللّذين هم في الصورة السالفة الذكر قائلة: ‹‹ هذه الصورة هي صورة لمجموعة من الصحافيين الجزائريين، من بينهم الصُحُفي "محمد سعيدي" (الأب)، التقطت عندما ذهب وفد جزائري برفقة الصحافة إلى دمشق

[1] عبد الحق بلعابد، عتيات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص46

[2] أ. م: أزهار فنجان و آخرون، العنونة في مجموعة إيقاعات الزمن الراقص أنموذجا، الدورية: مجلة كلية التربية للعلوم الإنسانية، المجلد5، ع1،آذار، 2015، ص4

العاصمة السورية، للإتيان بجثمان "الأمير عبد القادر" إلى الجزائر وكان ذلك سنة1966م››[1]

وقد لاحظنا من خلال الصورة أنّ الشخص الوحيد الذي كان يبتسم هو الصحفي "محمد سعيدي" وهو والد الرّوائية، أمّا الباقون فقد كانت تبدو عليهم ملامح التعب من كثرة الانتظار.

إضافة إلى الصورة فإنّنا نجد أيضا اسم الرّوائية وهو موجود في أسفل الصفحة الأولى للغلاف وهو مكتوب باللّون الأسود.

كما أنّنا نجد تحت الاسم العنوان الرّئيسي للرّواية، والذي تمّ ذكره سابقا، وهو "الغرفة102" وقد كتب باللّون الأحمر، وتحت هذا العنوان مباشرة هناك عنوان فرعي وهو "سيرة أبي" وهو الآخر مكتوب باللّون الأحمر.

وفي الحافة اليمنى من الصفحة نفسها كتب اسم دار النشر باللّون الأبيض وبشكل عمودي.

وفي هذه الصفحة ككل ظهر نفس الأشخاص اللّذين ظهروا في الصورة الفوتوغرافية، ولكن بشكل مكبَّرٍ ومُظلَّل، فباتت وكأنّها صورة خلفية لكل من الصورة الفوتوغرافية والعنوان الرّئيسي، والعنوان الفرعي، واسم الرّوائية، واسم دار النشر.

أمّا فيما يخص الألوان، فاللّون الأصفر هو اللّون الغالب على صفحة الغلاف، يتخلّله اللّون البني.

هذا فيما يخص الصفحة الأولى من الغلاف (الواجهة) بحيث أنّ: ‹‹ الغلاف

[1] مقابلة أجريت مع الروائية " لميس سعيدي "، يوم: 23-12-2015، ساعة: (14.00-15.55)، ب: الجزائر العاصمة.

هو عتبة الكتاب التي تقوم بوظيفة عملية وهي عملية افتتاح الفضاء الورقي ››[1] وذلك لما يحويه من عتبات نصِّية مهمَّة: المقتطف السردي والذي عادة ما نجده في الصفحة الثانية من الغلاف أو (الصفحة الخلفية)، وغلاف رواية "الغرفة 102" لا يخلو من هذا المقتطف السردي، إذْ نجد في الصفحة الثانية من الغلاف مقتطف سردي يتوسط الصفحة، مكتوب باللّون الأسود، هذا المقتطف مأخوذ من متن الرّواية، والتي هي محلٌّ للدّراسة والتحليل، وتحتوي هذه الصفحة على أيقونة دار النّشر التي تتواجد في الجهة السفلى من الجانب الأيمن للصفحة. وفي الجانب الأيسر للصفحة نجد اسم مصمم الغلاف وهو "عمرو عبد العزيز".

وسنتحدّث الآن عن الصورة بكل أنواعها وبصفة عامة، لأنّه في عصرنا الحالي أصبح للصورة مكانة كبيرة في كلّ مناحي الحياة، فقد أصبحت علامة غير لغوية لها وظيفة اتصالية مثلها مثل العلامات اللّغوية ‹‹ فهي الشكل البصري المتعين بمقدار ما هي المتخيل الذهني الذي تثيره العبارات اللّغوية، بحيث أصبحت الصورة الشعرية مثلا تقف على نفس مستوى صورة الغلاف، وصار من الضروري أنْ نميز بين الأنواع المختلفة للصور في علاقتها بالواقع الخارجي غير اللّغوي... فمن يملك القدرة على المناورة بالصورة والتحكم في إنتاجها وتسويقها يستطيع إدارة المواقف لصالحه...››[2]

من هذه الفقرة يتضح لنا بأنّ الصورة (صورة الغلاف)، أصبحت لها نفس المكانة والقيمة اللّتان تتميز بهما الصورة اللّغوية (الصورة الشعرية).

أمّا بخصوص لون هذه الصفحة، فنلاحظ أنّ اللّون الأصفر هو اللّون الوحيد

---

[1] محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950- 2004)، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2008، ص134

[2] د. صلاح فضل، قراءة الصورة و صور القراءة، ط1، دار الشروق، القاهرة، 1418هـ، 1997، ص5

الذي يميّزها.

وفي دراسة موازية بعنوان "عتبات النص ودلالاتها في الرّواية العربية المعاصرة" – تحت سماء كوبنهاغن أنموذجا– للدكتور " أبو المعاطي خيري الرّمادي" من كلية الآداب بجامعة الملك سعود، حيث أنّه تطرق لدراسة العتبات النصية في رواية "تحت سماء كوبنهاغن" للرّوائية العراقية "حوراء النداوي".

في هذه الدراسة تكلّم الدكتور "أبو المعاطي خيري الرّمادي" عن صورة الغلاف، حيث وصف لنا صورة الغلاف بدقة وكأنّنا نراه وفي هذا يقول: ‹‹ يحتوي غلاف مدونة الدّراسة على صورة فتاة في مرحلة ما بعد القفز نحو السماء، معلَّقة بين السّماء والأرض، حافية القدمين، تصيح، رأسها متجه نحو السّماء، ذراعها الأيسر_ المغطى بجزء من وشاح ثوبها_ مفرود بمحاذاة الجسد كأنّه جناح، فيما يختفي تماما ذراعها الأيمن... أعلى الصورة عنوان الرّواية بلون بنفسجي، وبخط فيه الكثير من الخروج على قواعد الخطوط العربية، وتحته بجوار رأس فتاة الصورة _ بلون بنفسجي أيضا_ اسم الكاتبة، وبمحاذاة قدمها اليسرى كلمة رواية ››[1]

نلاحظ أن صورة الغلاف ليست صورة حقيقية، وإنّما هي صورة من نسج الخيال.

أمّا صورة غلاف رواية "الغرفة102"، فهي صورة حقيقية من اختيار الرّوائية "لميس سعيدي"، وهذا ما أكدته لي بنفسها عند لقائي بها كما أسلفت سابقا.

كنت قد ذكرت سابقا أنّ الصورة هي صورة فوتوغرافية قديمة تعود إلى سنة 1966م، والصورة هي لمجموعة من الصحفيين جالسين في صفوف على ما يبدو أنّهم كانوا جالسين على مدرجات، يلبسون لباسا رسميا، ومن خلال انعكاس ضوء الشمس على

[1] د. أبو المعاطي خيري الرمادي، عتبات النص ودلالاتها في الرواية العربية المعاصرة " تحت سماء كوبنهاجن "، ص293-294

ملابسهم، يتضح لنا أنه كان يوم مشمس وحار، كانت تبدو على ملامحهم سمات التعب والإرهاق، البعض منهم كان يضع على رأسه جريدة لحماية رأسه من أشعة الشمس الحارقة، معظمهم كانوا ينظرون في اتجاه واحد، الشخص الوحيد الذي كان يبتسم هو "محمد سعيدي" والد الرّوائية، وتوجد خلفهم مجموعة من الأشجار.

ولعل الدافع الذي كان وراء اختيار "لميس" لهذه الصورة بالذّات هو حاجتها الماسة لرؤية والدها وهو في ريعان شبابه.

1. **عتبة اللّون:** تعدُّ ‹‹ الصورة والألوان وحدتان مركزيتان، لا دلالة لبقية الوحدات بدونها ››[1]

فلا يمكن أن تكون هناك قيمة للعتبات النصية، كالعنوان، اسم الكاتب، المؤشر التجنيسي، دار النشر وغيرها من العتبات الأخرى، لا أهمية لها من دون الألوان فبوجودها تكتمل الدلالة. إذْ أنَّ ‹‹ اهتمام الإنسان باللّون ظهر مع نشوء أولى الحضارات المبكرة في العالم بدءًا من حضارة وادي الرّافدين والنيل ››[2] فاللّون يلعب دورًا أساسيا في العملية الإبداعية.

2.الغرفة 102: يحتوي غلاف هذه الرّواية على ألوان محدودة وهي كالآتي: الأبيض، الأسود، الأحمر، البنّي، والأصفر الدّاكن، حيث أنّ لكل من هذه الألوان دلالة معينة، وللألوان عدة وظائف أخرى كالوظيفة العملية واستشفاف الدّلالات الممكنة.

يعد اللّون الأصفر هو اللّون الغالب على غلاف الرّواية، إذْ أنَّ الأصفر: ‹‹ ورد في كتب اللّغة تفسيرا له:

---

[1] د. أبو المعاطي خيري الرمادي، عتبات النص ودلالاتها في الرواية العربية المعاصرة " تحت سماء كوبنهاجن " أنوذجا، ص303

[2] عامر رضا، سيمياء العنوان في شعر هدى ميقاتي، مجلة الواحات للبحوث والدراسات، جامعة ميلة، الجزائر، المجلد7، ع2، 2014، ص100

1- لون معروف.

2- الصفرة السواد.

3- الصفرة لون دون الأحمر.

وقد فسر قوله تعالى:﴿ **جِمَالَة صُفَر** ﴾ على معنى إبل سود، وكذلك قول الأعشى:

تلك خيلـي منه وتلك ركابـــــي

هنَّ صفـر أولادهـا كزبيـــــــب

وقال "ابن قتيبة" و "أبو عبيدة" إن الصفراء في قوله تعالى: ﴿ **صَفْرَاءُ فَاقِعٌ لَوْنُهَا** ﴾ هي السواد ››[1]

لقد ذكر اللون الأصفر تعبيرا على السواد، ولذلك فهو أكثر مناسبة للون علاف رواية "الغرفة102"، ذلك أنّ الرواية كلها تتحدّث عن "تيمة الموت" وفي هذا تقول "لميس سعيدي": ‹‹ كان اسمه "بابا"، وحين مات أصبح اسمه "بابا الله يرحموا" ››[2]

واللّون الأصفر يميز الإنسان المريض عن الآخرين، إذْ تملأ الصفرة كامل جسده ووجهه.

إذًا اختيار اللّون الأصفر لم يكن اعتباطيا، بل كان مقصودا، للتعبير عن دلالات معينة، وهذا حسب وجهة نظري المتواضعة.

[1] د. أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ط1-2، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، 1982م، 1997،ص40

[2] لميس سعيدي، الغرفة 102 سيرة أبي، ط1، دار للنشر- القاهرة، 1437هـ، 2016م، ص22

3.المقتطف السردي:

هو عبارة عن فقرة صغيرة أو كبيرة يعمل الناشر على اختيارها من متن الرواية / الكتاب، ويضعها عادة في الصفحة الثانية من الغلاف (الوحدة الثانية للغلاف)، أي: الوحدة الخلفية وهو عتبة نصية.

وهذا ما نجده في غلاف رواية "الغرفة102"، بالضبط في الوحدة الخلفية من الغلاف، فقد قام الناشر بأخذه من الصفحة 65.

4.نص المقتطف السردي:

‹‹ ها قد عرفت الآن يا أبي، وقد اختبرت ذلك بنفسك، أنّ الكتابة هي المقبرة، حيث لا يسكنها سوى الموتى ولا يمرُّ منها سوى الحزانى والورود التي لا يخفق قلب أحد عند رؤيتها. وأنّ الموت هو أنْ تتحوّل الكلمة لتصبح عصيّة على التداول والفهم، كسماء بلا آلهة وأرض بلا موتى، أو كفراشة تنفض عن جناحيها الغبار لتحلِّقَ عاليا. ها قد فهمت الآن بأنّ الشعر هو الموت وأنّ الموت هو الشعر. ولهذا السبب تحديدا، كنت تتقدّم بشغف نحو تلك النقطة الغامضة، والتي من شدة سحرها، يتوقف عندها القلب ››.

لقد شبهت الروائية في هذا النص السردي، الكتابة بالمقبرة أو الموت، ففي خطاب مغاير ومختلف عن غيره من الخطابات العادية، هنا في هذا الخطاب الروائية (الابنة) تخاطب والدها الذي صار في عالم الأموات، تخاطبه بنوع من العتاب هذا العتاب الذي كان عتابا ضمنيا غير مصرح به، فهي وكأنها تعاتبه على كثرة القراءة والكتابة، حتى أخذته من هذه الحياة، فالروائية أو(الابنة)إن صح التعبير، ترى بأنّ كل كلمة صعبة الفهم والتداول بين الناس هي الموت بعينه، هنا

تصبح الكلمة على حد تعبير الروائية ‹‹ كسماء بلا آلهة وأرض بلا موتى، أو كفراشة تنفض عن جناحيها الغبار لتحلّق عاليا››

2.1.العنوان:

عنوان الكتاب/ رواية، هذا العنوان لقد تغيرت النظرة إليه من العصر القديم إلى العصر الحديث، حيث كان يُنْظَرُ إليه قديما على أساس أنّه وحدة مسجوعة تترك رنَّة جميلة في أذن السامع، هذه الوحدة تؤدِّي وظائف بلاغية جمالية لاغير.

لكن بمجيء الدّراسات النقدية الحديثة تغيرت النظرة إلى العنوان، إذْ أصبح ينظر إليه على أساس المدلولات التي تنتج عنه ومختلف المرامي التي يرمي إليها، ومن هنا نقول أنه أصبحت له أهمية دلالية، وأخرى تركيبية وبهذا فقد تجاوز المعاصرين الأهمية البلاغية له.

والعنوان يحتوي على مجموعة من الدلالات والعلامات، ترمز للنص ككل أو لجزء منه لأنه ‹‹ هو المفتاح الضروري لسبر أغوار النص، والتعمق في شعابه التائهة، والسفر في دهاليزه الممتدة. كما أنه الأداة التي بها يتحقق اتساق النص وانسجامه، وبها تبرز مقروئية النص، وتنكشف مقاصده المباشرة وغير المباشرة. وبالتالي فالنص هو العنوان، والعنوان هو النص، وبينهما علاقات جدلية وانعكاسية أو علاقات كلية أو جزئية››[1]

ومعنى هذا أن العنوان هو الشيفرة الرئيسية لحل الألغاز التي يرمي إليها النص سواء كان ذلك بصورة كلية أو جزئية.

ومهما كان العنوان فهو يرمي بشكل مباشر أو غير مباشر إلى مقاصد النص، ولهذا نقول: ‹‹ إن العنوان يقدم لنا معونة كبرى لضبط انسجام النص وفهم ما غمض

[1] د. بن الدين خولة، سيميائية العتبات النصية، 16-11-2012، 10:07، asswat. Zerga.net

منه، إذْ هو المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه، وهو الذي يحدد هوية القصيدة، فهو _ إن صحت المشابهة_ بمثابة الرأس للجسد والأساس الذي تبنى عليه ››[1]

لا يمكن أن يكون الجسد بلا رأس، ولا يمكن أن يكون هناك نص بلا عنوان، فالعلاقة بينهما هي علاقة تكامل، كلٌّ يُكمِّل بعضه.

وللعنوان عدة وظائف حصرها "جيرار جينيت" في أربعة وظائف هي كالآتي: ‹‹ الوظيفة التعيينية: وهي الوظيفة التي تعين اسم الكتاب وتعرف به للقراء... الوظيفة الوصفية: وهي الوظيفة التي يقول العنوان عن طريقها شيئا عن النص وهي الوظيفة المسؤولة الانتقادات الموجهة للعنوان... الوظيفة الإيحائية: الوظيفة الإيحائية هي أشد ارتباطا بالوظيفة الوصفية، أراد الكاتب هذا أم لم يرد... الوظيفة الإغرائية: يكون العنوان مناسبا لما يغري جاذبا قارئه المفترض... ››[2]

فالعنوان في العصر الحالي، أصبح يُنظر إليه على أساس الوظائف التي يؤدِّيها، فالوظيفة الجمالية وحدها لا تكفي بالرغم من ضرورة توفرها، وعنوان الرواية التي بين أيدينا يحمل أكثر من وظيفة.

1.تحليل بنية العنوان وتيمته:

عنوان الرواية التي بين أيدينا للدّراسة والتحليل هو "الغرفة102" هذا العنوان الرئيسي، وهناك عنوان فرعي آخر تحته مباشرة وهو" سيرة أبي".

[1] محمد السعيد عبدلي، المنهج الموضوعاتي أسسه و إجراءاته، ط1، طبعة الجاحظية، الجزائر، 2011م، ص215

[2] عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص86-87-88

يعدّ عنوان هذه الرواية، من بين العتبات النصية التي جلبت انتباهنا، ولهذا سنحاول في دراستنا هذه أن نحلّل بنية هذا العنوان حيث أنّه جملة اسمية تتكون من مبتدأ وخبر إعرابه كالآتي:

الغرفة: مبتدأ مرفوع وعلامة رفعه الضمة الظاهرة على آخره.

مئة: خبر مرفوع وعلامة رفعه الضمة الظاهرة على آخره.

الواو: حرف عطف.

اثنان: اسم معطوف مرفوع بالألف لأنه مثنى.

سيرة: مبتدأ مرفوع وعلامة رفعه الضمة الظاهرة على آخره.

أبي: خبر مرفوع وعلامة رفعه الضمة المقدرة على الياء منع من ظهورها الثقل.

هذا عن بنية العنوان، أمّا فيما يخص تيمته، فعند قراءتنا للعنوان الرئيسي "الغرفة102"، وحده نجده غريبا نوعا ما، إذْ تختلط علينا ماهية الموضوع الذي يتحدّث عنه، فالغرف كثيرة، وبذلك تتبادر إلى أذهاننا عدّة أسئلة على سبيل المثال:

- هل هذه الغرفة هي في فندق؟
- هل هي غرفة مكتب؟
- هل هي غرفة في سجن؟
- هل هي غرفة للتدريس؟

ثمّ الرقم "102" ما هي دلالته؟ هل هو رقم للغرفة؟ أم هو رقم لشيء آخر؟

ولكن كل هذه الانشغالات ستزول نوعا ما عند قراءتنا للعنوان الفرعي "سيرة أبي"، ولكنها لا تختفي وبهذا تزيد في أنفسنا الشوق والرغبة لتصفح وقراءة الرواية كلها، لمعرفة ما يرمي إليه هذا العنوان بالتحديد، فالعنوان هو ‹‹ النواة التي خيط

عليها نسيج النص، وهذه النّواة لا تكون مكتملة بل تشكل إجابة مؤقتة للمتلقي، وتفتح له فضاء الإضافة والتأويل، وبذلك يغدو العنوان مفتاحا يساعد المتلقي على فك ألغاز النص واكتشاف دلالته››[1]

إذًا "نص" بدون عنوان لا قيمة له، لذلك كان العنوان ضروريا، ومن العنوان الثاني للرواية التي بين أيدينا، أي: العنوان الفرعي "سيرة أبي"، يتضح لنا أن الرّوائية "لميس سعيدي" تتناول سيرة والدها في هذه الرّواية، ويظهر لنا تلازم واضح بين هذا العنوان الصورة الفوتوغرافية التي توجد أعلى الغلاف، ففي الصورة وكما ذكرنا سابقا يوجد "الأب" (أب الرّوائية)، "محمد سعيدي"، عندما كان في أوجِّ شبابه، فالصورة تترجم لنا مرحلة من مراحل حياة الأب، لهذا العنوان جاء مترجمًا لهذه الصورة. ذلك لأن العنوان يعتبر نصا مضغوطا، وفي هذا الشأن يقول "محمد مداس": ‹‹ والنص في حقيقته ما هو إلَّا تكملة للعنوان وتمطيط له عبر التوسع فيه وتقليبه في صيغ مختلفة وبهذا يُطرح العنوان على أنّه نص مستقل بذاته، لكنه في اتصال وتفتح مع النص، فهو في علاقات النص على نحو الاختصار، وانفصاله لاشتغاله كعلاقة لها مقوماتها الذاتية››[2]

بما أنّ النص هو تكملة وتوسيع وتشعب للعنوان، فإنّ العنوان "الغرفة102–سيرة أبي"، هو نص مضغوط بامتياز، والرّوائية "لميس سعيدي" وفقت في اختيار العنوان، ذلك لأنّ النصوص السردية التي يتشكل منها المتن كلها تتحدّث عن "الغرفة 102"، والتي هي غرفة في مستشفى "سانت أنطوان بفرنسا" والرقم "102" هو رقم الغرفة،

[1] عالية محمد صالح، البناء السردي في روايات إلياس خوري، دط، دت، ص205

[2] محمد مداس، لسانيات النص (نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري)، ط1، بدار الكتاب العالمي، عمان الأردن، 2007، ص41

وفي هذا الشأن تقول: ‹‹ الغرفة 102، مستشفى "سانت أنطوان" بباريس...›› [1]

أمّا "سيرة أبي" فتتضح لنا جليًّا سيرة "سيرة محمد سعيدي" (الوالد)، عند قراءتنا لكافة النصوص السردية، "فلميس سعيدي" (الابنة) تتحدّث وبإسهاب عن سيرة والدها قائلة: ‹‹ حين ناقش رسالته في الاتحاد السوفيتي حول تجربة الشاعر الروسي الكبير "ألكسندر بلوك"، قال له "سينيا فكي" المشرف على رسالته وصديق مقرّب من "باستر ناك": إذًا توقف عن النقد سوف ترتكب جريمة ››[2]

من هذا النص السردي يتضح للقارئ أن "الوالد" درس مرحلته الجامعية في الاتحاد السوفيتي قديما _روسيا حاليا_ وكان يمارس النقد.

والعنوان "الغرفة102 سيرة أبي" يحتوي على شحنات دلالية قوية توحي إلى مضمون الرّواية هذا بعد قراءته وقراءة كافة المصاحبات النصية قراءة جيدة، ذلك لأن أيَّ عنوان هو ‹‹ نظاما سينيمائيا ذا أبعاد دلالية وأخرى رمزية تُغري الباحث بتتبع دلالته ومحاولة فك شيفرته الرّامزة ››[3]

فالعنوان هو الذي يدفع بالباحث للبحث عن مختلف المقاصد والمرامي التي يرمي إليها.

2.ألوان العنوان:

لقد ميّز العنوان "الغرفة 102 سيرة أبي" لون وحيد وهو اللّون الأحمر، إذْ أنَّ هذا اللّون يحمل في طياته دلالات كثيرة منها: حرارة الموت، حرارة الموقف (لحظة الموت)، الانفعالات العاطفية المختلفة المصاحبة للألم والشوق والحنين

---

[1] لميس سعيدي، الغرفة 102 سيرة أبي، ص7

[2] المرجع نفسه، 24

[3] بسام قطوس، سيمياء العنوان، ط1، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، 2001، ص33

والرّغبة في البكاء...الخ، كل هذه الأمور التي ذكرناها تكون فيها المشاعر هائجة غير ساكنة وبالتالي اللّون الأحمر هو اللّون المناسب للعنوان .

2.2.مفهوم الموت عند "لميس سعيدي":

1.2.2.تحليل نص الرواية:

لقد تحدّثت "لميس سعيدي"، بشعرية عالية عن الموت، واصفة إياه بالسبات الشتوي وفي هذا تقول: ‹‹... خرجت من قاعة السينما وقد تبدّد وهمي اللّذيذ وأيقنت دون أن أشعر أنّ الأمور ستزداد سوء. أيقنت دون أن أشعر أنّه هو الآخر داخل سباته الشتوي، في شتاء يبدو أنّه لن ينتهي هذه المرة ››[1]

هذا وقد جعلت من روايتها هذه، عبارة عن نصوص سردية. حيث بدأت في أول نص لها بالحديث عن الغرفة 102، وهي غرفة بمستشفى "سانت أنطوان" بفرنسا والتي تحمل الرقم 102، وتحدّثت عن والدها الممدّد من شدة المرض، حيث تقول:‹‹ الغرفة 102، مستشفى "سانت أنطوان" بباريس... الغرفة نظيفة والمنظر خلاب كما في لوحة كلاسيكية. الشمس تغمر النافذة ثم الغرفة بدفء ناعم وحنون، غير أنّ هذا الوصف لا يليق بشمس نستعيرها من الجنوب لنعيدها طازجة ومنعشة برائحة الموتى وصلوات المحبين. والدي ممدّد بسلام كملاك لا يجد ما يفعله صبيحة الاثنين... مع دقّة الساعة حين يحين الموعد كدّقة قلب عند أول موعد غرامي ››[2]

إنّ القارئ لهذا النص السّردي، سيعتقد أنّ مواضيع النصوص الأخرى كلها تتكلّم عن مرض الوالد، ولحظاته الأخيرة في هذه الحياة، وعن الموت. لكن بمجرّد التوغل في أعماق الرّواية سيدرك بأنّ الرّوائية "لميس سعيدي" قد تحدّثت عن الموت (موت الوالد)، وتحدّثت عن سيرته المهنية، وكيفية معاملته لأولاده، وعن حبِّه للجزائر بكلّ

[1] لميس سعيدي، الغرفة 102 سيرة أبي، ص8

[2] المصدر نفسه/ الرواية، ص8

ما فيها، وحبّه للعلم والمعرفة والكتاب، وكتبت عن معرفته الجيدة بالفلاحة، وعن تعلقه بالأرض، ورغم أنّ عنوان الرّواية "الغرفة 102 سيرة أبي"، يوحي بأنّ الرواية كلها تتحدّث عن الوالد (والد الرّوائية لميس سعيدي)، غير أنّ ذلك لم يمنع الرّوائية من الكتابة عن سيرتها، من حين لآخر، هذا في ظل التحدث عن الشخصية الرئيسية ألا وهي (محمد سعيدي الوالد)، وهناك شخصيات ثانوية كتبت عنها الرّوائية وهي كالآتي: شخصية الأم (أم الرّوائية)، شخصية الجد (والد محمد سعيدي)، شخصية المرأة العجوز (والدة الأم)، شخصية أحد أصدقاء الأب، شخصية الأخ (أخ الرّوائية)، شخصية الأخت (أخت الرّوائية)، شخصية إحدى النساء، وشخصية أحد أصدقاء الوالد.

ولم تكن مواضيع النصوص السّردية مواضيع متسلسلة، بحيث نجد "لميس سعيدي"، تتكلّم في نصوصها الأولى عن الموت (موت والدها)، وعن تشييع جنازته، هذا الأخير الذي أوصى بأن يدفن في أرضه الأولى وهي قرية "مجاجة" بولاية "شلف" حيث تقول في هذا الصدد: ‹‹ أدركت سريعا ودون أن أعرف ما الذي ينتظرني في هذه الجنّة الصغيرة، سِرَّ إصراره على أنْ يُدْفَنَ هنا في "مجاجة"، مكانه الأثير الذي لم يمكث فيه أكثر من 15 سنة على مدار ثمانين عاما من الحياة على وجه الأرض››[1]

كما تحدّثت الرّوائية عن الجملة، التي عادة ما يقولها معظم الناس قصد التعزية إثر وفاة شخص قريب، حيث تقول: ‹‹ "الله يبدّل محبتو بالصبر". بدت لي جملة العزاء هذه غريبة وجارحة أيضا. كيف يمكن أن نبدّل المحبّة بأيّ شيء آخر؟ ثمَّ

[1] لميس سعيدي، الغرفة 102 سيرة أبي، ص10

فكرت أنّها حقيقية أكثر من أيّ شيء؛ نحتاج إلى جرعة من الصبر لكي تقتلنا المحبّة في الفراق ››[1]

فهنا اكتشفت "لميس سعيدي" بأنّ الصبر هو الحيلة التي نخادع بها أنفسنا حين يأخذ الموت منَّا أحد اللّذين نحبهم، ثمّ انتقلت للتكلّم عن مفهوم الوطن، هذا الوطن الذي ربطته بالأرض قائلة: ‹‹ فكرت بأنّ الأرض كلها عبارة عن مقبرة كبيرة، وربما لا يوجد شبر واحد على وجه الكرة الأرضية لا يرقد تحته ميّت؛ ربما لهذا السبب تحديدا ارتبط مفهوم الوطن بالأرض. الأرض التي يرقد في جوفها موتانا ››[2]

بما أنّ كل الموتى يدفنون في جوف الأرض، فإنّ الأرض هي الوطن والوطن هو الأرض.

وبعد ذلك تعود الرّوائية لتستأنف حديثها، في نص آخر ببيت من الشعر للمتنبي: ‹‹ "وإذا الشيخ قال أفٍّ فما ملّ حياةً وإنّما الضعف ملَّا"... رَدَّدَ بيت المتنبي وهو يتنفّس بصعوبة. كان سعيدا ومتعبا، يحفظ الشعر، وأشياء في الفلسفة والسياسة والفكر والتاريخ... كان يعشق الحياة. حين استيقظ بعد أول عملية أجريت له في 2011 لإزالة الورم، قال بابتسامة مطمئنة وواثقة: أجمل هبات الله الحياة والجزائر ››[3]

نلاحظ أنّه _ وفي عز المرض والألم_ تكلمت "لميس سعيدي" عن الحياة (عشق والدها للحياة)، هذا يعكس لنا الشعرية العالية التي استخدمتها للتعبير عن أصعب

حالة واجهها الوالد، وواجهتها هي كابنة.

---

[1] لميس سعيدي، الغرفة 102 سيرة أبي، 11

[2] المصدر نفسه/ الرواية، ص13

[3] المصدر نفسه/ الرواية، ص14

وبعد هذا _ وفي نص آخر_ تحدّثت عن مهنة الوالد قائلة: ‹‹ مهنة الأب: أستاذ الأدب الرّوسي بجامعة الجزائر، هكذا كانت تحرص والدتي على أن نكتب مهنته في أوراق المدرسة، وتشدّد علينا لنقول الشيء ذاته حين يسألنا والأصدقاء... كان كافيا بالنسبة له أن نكون أبناء المثقف، وببساطة أكثر أبناء الأستاذ الجامعي، مهنته الأولى. لم يكن ليفخر بشيء أكثر من فخره بالعلم ››[1]

من خلال هذا النص نلاحظ أنّ الرّوائية قد رجعت إلى الماضي، ماضي والدها، مختزلة بذلك شطرا مهما من حياته.

ثم ترجع مرة أخرى لتكتب عن الموت بحسٍ عالٍ يجعلك تنظر إلى "الموت" نظرة مغايرة، إذْ أنّ "لميس سعيدي" جعلت منه شيئا مادّيا يمكن أن نراه، ونشعر بحضوره، وفي هذا الشأن تقول: ‹‹... كنت أخشى أن ألتقي الموت وجها لوجه، وأنا أعرف أنّه يتسكع في الرواق ذاته...››[2]

من خلال النصوص التي أوردناها سابقا نجد أنّ كل نص من نصوص رّواية "الغرفة102 سيرة أبي" هو عبارة عن مشهد، إذن الرّواية بأكملها هي عبارة عن ألبوم صور، أو مشاهد تلفزيونية، ذلك لأنّ الرّوائية "لميس سعيدي" تتكلّم تارة عن الموت، وعن مرض والدها (محمد سعيدي)، وعن موته، وتارة أخرى تتكلّم عن مهنته، ثمّ ترجع مرّة أخرى للحديث عن "الغرفة 102" المتواجدة بمستشفى "سانت أنطوان" بباريس، والتي شهدت فيها آخر أيام والدها في هذه الحياة، وبعد ذلك تتحدّث عن مهنته كمسؤول في الدولة، ثمّ ترجع إلى الوراء قليلا، لتتكلّم عن مهنته كصحفي حيث تقول: ‹‹ وقف الصحفي الشاب الذي عيّن منذ حوالي سنة مديرا لجريدة، يستمع بهدوء وتركيز إلى وزير الإعلام، الذي جمع في ليلة 10 ديسمبر1967م جميع

[1] لميس سعيدي، الغرفة 102 سيرة أبي، ص23

[2] المصدر نفسه/ الرواية، ص26

رؤساء تحرير الصحف المكتوبة بالعربية والفرنسية، لتداول محاولة الانقلاب الفاشلة التي قادها الطاهر الزبيري ضدّ هواري بومدين، وكيفية تناولها إعلاميا...››[1]

كما نجد الرّوائية وسط كلّ هذا قد كتبت عن الجد والجدّة وعن الإخوة، ولكنّها في كلّ مرة كانت ترجع لتتحدّث عن الكيفية التي مات بها والدها حتّى آخر نصٍّ سرديٍّ في الرواية.

ومن خلال قراءتنا لكلّ النصوص السردية التي شكلت لنا رواية "الغرفة102 سيرة أبي" نلاحظ أنّ الرّوائية "لميس سعيدي" قد عمدت إلى تكرار أكثر من عنصر مثلا: لفظة الموت، لفظة الحياة، لفظة والدي، لفظة الحب...الخ، وفيما يخص التقنية التي اعتمدتها الرّوائية "لميس سعيدي" في طرحها الرّوائي، هي تقنية "السرد (الحكي)؛ لأنّها الأنسب لسرد أحداث السيرة الذاتية للوالد، وسرد أحداث سيرتها في خضم سيرة والدها، ويعتبر السرد من بين الأنماط المستخدمة في القصص والرّوايات فهو مناسب لهذه الأنواع الأدبية، وخاصة التي تحمل بين طياتها سيرا ذاتية عن شخصيات الرّواية أو القصة، مثل ما هو موجود في رواية "لميس سعيدي" فهي في معظم الرواية إن لم نقل كلها تتحدث عن سيرة والدها الذاتية، وهذا ما أدى بها إلى استخدام تقنية "السرد" الملائمة لها.

إنّ قارئ رواية "الغرفة 102 سيرة أبي"، يلاحظ وجود عملية تكرار لبعض الألفاظ الواردة فيها، فقد تكررت لفظة "الموت" (134 مرة)، وتكررت لفظة "الحياة" (62 مرة)، ولفظة "والدي" تكررت (57 مرة)، وكررت لفظة "الحب" (49 مرة)، وكان لهذا التكرار انعكاسات دلالية نرصدها كما يلي:

[1] لميس سعيدي، الغرفة 102 سيرة أبي، ص65

1.الموت:

تعدّ لفظة "الموت" اللفظة الأكثر تكرارا لأنّ العنوان الرئيسي للرّواية هو "الغرفة 102"، وهذه الغرفة كما أسلفنا الذكر هي غرفة في إحدى مستشفيات باريس بقسم الأورام السرطانية والشخص الذي يدخل إلى هذا القسم يكون معرضا للموت في أيّة لحظة، فقد كررت الرّوائية هذه اللفظة بكثرة لكي تذكر نفسها بين الفينة والأخرى بأنّ والدها قد مات، فلفظة الموت تخلّلت معظم النصوص السردية داخل الرّواية فمثلا حين تقول: ‹‹ في الرواق المؤدّي إلى الغرفة 102، وجدنا الممرضة وقد خرجت للتو من غرفته، سألناها عن حاله، فقالت أنّه مرتاح وينام بهدوء. حين فتحت الباب ووقع على صدره، عرفت بأنّه لا يتنفس››[1]

لقد طرحت لفظة "الموت" بشعرية وجمالية مميزة، فالموت صُوِّرَ في "الغرفة 102" في صورٍ شعرية عديدة، فمرة يكون حميما في مثل قولها: ‹‹ غير أنّه رحل في لحظة حميمة مع الموت لم يشهدها أحد ››[2]

ومرة يكون على هيئة شخص يستطيع المرور من أمامنا، ورؤيتنا، ويتجلى هذا في قولها: ‹‹ يمر الموت من أمامه يحدق إليه جيدا ثمّ يمضي...››[3]

وقد جسّدت الرّوائية "الموت" في صور شعرية كثيرة، لا يمكننا ذكرها كلها، ولكن الذي يمكن أن نقوله هو أنّ لفظة "الموت" طرحت بشعرية عالية جدا من قبل الرّوائية.

---

[1] لميس سعيدي، الغرفة 102 سيرة أبي، ص27

[2] المصدر نفسه/ الرواية، ص28

[3] المصدر نفسه/ الرواية، ص73

2.الحياة:

جاء تكرار لفظة "الحياة" في رواية "الغرفة 102"، في المرتبة الثانية بعد تكرار لفظة "الموت"، وهذا التكرار لم يكن اعتباطيا إذْ أنّه في الأدب لا مكان للاعتباطية، فكل شيء مقصود وله دلالته، فتكرار لفظة "الحياة" يوحي بالاستمرارية والتقدم نحو المستقبل، والتطور، وأنّ الموت ليس سببا للتوقف وفي هذا تقول الساردة: ‹‹ حتى حين مرض لم يستجد حضورنا؛ كان فخورا وسعيدا بنا ونحن نتقدم في الحياة بعيدا، عوض التأخر عنها قريبا منه ››[1]

إذن لقد جاءت لفظة "الحياة" في المرتبة الثانية بعد لفظة "الموت"، لأنه رغم الألم الشديد الذي يخلفه "الموت" في النفس، إلاّ أنّه لا يمكن أن يكون سببا للتأخر عن الدنيا.

من خلال هذه "السطور"، ومن خلال نصوص أخرى نلاحظ أنّ الساردة وكأنّها تطلب بطريقة غير مباشرة من كلّ قارئ يقرأ روايتها، أن لا يجعل موت أحد المقربين له سببا في الانطواء على النفس، والتأخر عن الدنيا، وينذر حياته للحزن فقط.

3.والدي:

لفظة "والدي" جاءت في المرتبة الثالثة من حيث التكرار، فالساردة عمدت إلى تكرار هذه اللفظة، لكي تذكرَ نفسها في كل وقت، بأنّ والدها قد مات ولم يعد موجودا، فهذه اللفظة توحي إلى أمور كثيرة كالشوق، الحنين، تذكير النفس بأنّ الوالد قد رحل...الخ

[1] لميس سعيدي، الغرفة 102 سيرة أبي، ص31

4.الحب:

لقد كان لكلمة "الحب"، حظ كبير في رواية "الغرفة 102" لأنّه تم تكرارها كثيرا، وكأنّ الساردة من خلال هذا التكرار – وفي محاولة منها– تريد أن تجعل من "الحب" دواءً شافيا من الحزن والألم الذي يخلفه "الموت"؛ كحب الحياة وحب الوطن وحب الناس وحب التطور والرقي، وحب الشعر وحب الكتابة... الخ.

من خلال هذا التكرار سنقوم بإحصاء كل الألفاظ التي وقع عليها فعل التكرار، ومشتقاتها، ومرادفاتها في الجدول التالي:

اللفظة المكررة	المصدر	المشتق	المرادف
مـوت	**مـوت**	موتان	سباته الشتوي
		موتى	غيبوبة
		ميِّت	أيامه الأخيرة
		ميتة	الجثمان
		ماتت	دفن
		مات	حزنهنّ
		الأموات	ليدفن
		يموت	تشييع الجثمان
		موته	الموكب المهيب
		مت	قبره
		أموت	يرقد
		يموتون	نومك الأخير
		مماتك	ليرحل
		تمت	كآبة المرض

		موتهم ميتا مماتك	الجو الكئيب مفارق الحياة تخلص من نفس أخير زائر مألوف الانحطاط العزاء الصمت الطويل الألم وفاتك التابوت
حياة	حياة	الحياة حياته حيًّا كالحياة حياتي حياتك	الأحياء عشق الحياة فرح فرحا عاشق الجمال

والد	والد	والدي	أب
			بابا
			الأب
			المثقف
			أباك
			يا أبي
			أبًا
			الأبوة
الحب	الحب	الحب	يعشق
		المحبة	فرح
		يحب	عاشق
		حبيبته	الجمال
		أحبهم	أعشق
		يحبُّه	الفرحة
		أحب	فرحا
		لا يحب	يعشقها
		المحبون	حميمة
		نحب	حميم
		يحبها	
		حبُّه	
		أحبه	
		تحب	

		محبا تحبه يحبون تحبها الأحباء	

من خلال هذا نستطيع القول بأن كل من لفظة "الموت" و"الحياة" و "الوالد" و"الحب" قد تكررت أكثر من مرة وتنوعت بين المصدر و المشتق والمرادف، وهذا ما زاد من جمال الرّواية وأضاف لها نوعا من الشعرية وأدّى إلى تأكيد المعنى الذي تريد الرّوائية إيصاله إلى القارئ، فالتكرار يتم استخدامه لتأكيد المعنى وترسيخه في ذهن القارئ أو السامع.

2.2.2.ظاهرة الموت في المجتمع:

لا يزال للموت هيبته لدى المجتمعات العربية عامة، والمجتمع الجزائري خاصة فطقوس إحضار جثمان الميت وتغسيله وتكفينه والصلاة عليه، ومن ثم الإسراع في دفنه، كلها طقوس ذات مرجع ديني لم يتخل عنها المجتمع الجزائري، باعتبارها من المقدسات الإسلامية، ولا يزال أفراد المجتمع يقيم العشاء على روح الميت، ويقيم عشاءً آخر بعد مضي أربعين يوما على وفاته، هذا على عكس المجتمعات الغربية المعاصرة، حيث أنّه ‹‹ لم يعد الموت شأنا عائليا يهم الأسرة بل شأن الاختصاصيين بحيث أصبح المال بديلا للقيم الرمزية فهو يعوض الهجر وفقدان الحنان والمحبة اللّذين كانا يربطان بين أفراد الأسرة ››[1] فالموت في المجتمعات الغربية ليس هو

[1] محمد يشوتي، خطاب الموت، علامات، عدد15، 2001، ص40

نفسه في المجتمعات العربية عامة، والمجتمع الجزائري خاصة _ هذا ما تعكسه لنا "الغرفة 102 سيرة أبي".

1.1.عند الساردة (البطلة):

1.مفهوم الموت:

الموت عند الساردة، هو ذلك النوم الأبدي الذي لا ينتهي دائما وأبدا، مشبهة إياه بالسبات الشتوي قائلة: ‹‹ أيقنت دون أن أشعر أنه هو الآخر داخل سباته الشتوي، في شتاء يبدو أنه لن ينتهي هذه المرة ››[1]

فهنا نجد أنّ الرّوائية قد ربطت قساوة الشتاء وبرودته بالموت، فالشتاء عادة ما يكون كئيبا كالموت.

ولا بد من ذكر الخلفية الدينية التي كانت سندا قويا للساردة في مواجهة موت والدها بكل صبر وهذا ستجسد لنا في قولها: ‹‹ قرأت آيات من سورة مريم بصوت خفي ربما كنداء زكريا ››[2]

إذن الصبر هو الوسيلة الوحيدة، التي استطاعت بها الساردة أن تكبح جماح العاطفة المتوهجة بداخلها وذلك من لوعة الفراق ‹‹ حتّى الخنساء التي ملأت في جاهليتها الدنيا حزنا وبكاء وعويلا وشعرا على أخيها صخر، عندما استشهد أبناؤها الأربعة – وقد خلقها الإسلام خلقا جديدا– قالت: الحمد لله الذي شرفني باستشهادهم قبل موتي، اللّهم اجمعني بهم في مستقر رحمتك يوم القيامة ››[3]

الموت عند السارة هو نوم كذلك، والفرق الوحيد الذي بينه وبين النوم العادي هو

---

[1] لميس سعيدي، الغرفة 102 سيرة أبي، ص8

[2] المصدر نفسه/ الرواية، ص11

[3] د. محمد عبد الرحيم الزيني، حقيقة الموت بين الفلسفة والدين، ص147

أن هذا الأخير ينام صاحبه ليلا ثم يستيقظ في الصباح، ولكن النوم الأول هو نوم من دون استيقاظ يظهر لنا هذا في قولها: ‹‹ على أحدهم أن يعثر عليك حتى وأنت ميت، أن يقف عند رأسك، أن يكلمك، أن يقلقك في نومك الأخير، وأنت ممدد هناك بلا حول ولا قوة ››[1]

فهي عالجت موضوع الموت بفنية عالية، وشعرية لا مثيل لها، فأي قارئ يقرأ رواية "الغرفة 102 سيرة أبي"، وبعد الانتهاء من قراءتها سيتصالح مع نفسه، لتصبح جاهزة في مواجهة الموت، خالية من أي خوف يمكن أن يكون اتجاه الغموض الذي يحيط به، فلو انجلى هذا الغموض عن الموت لأصبح الموت بسيطا غير معقد.

وبالموت تتغير أسماء من نحب، فعادة ننادي كل فرد من أفراد العائلة والأقارب باسمه فنقول: أبي، أمي، جدي، جدتي، أخي، أختي... الخ، لكن بمجرد أن يخطفهم الموت منّا تتغير أسماؤهم فجأة ودون سابق إنذار لتصبح: أبي رحمة الله عليه، أمي رحمة الله عليها، جدي رحمة الله عليه، جدتي رحمة الله عليها، أخي رحمة الله عليه، أختي رحمة الله عليها...الخ.

وفي هذا الشأن تقول الساردة "لميس سعيدي": ‹‹ كان اسمه بابا، وحين مات أصبح اسمه "بابا الله يرحموا". من أقسى الأشياء التي تحدث عقب الموت، تغير أسماء من نحب. تغير أسماءهم بعبارة كهذه، لننبه أنفسنا أن الأسماء القديمة لم تعد صالحة، وقد فقدت بغياب المنادى وظيفة النداء ››[2]

إذن الموت عند الساردة، هو ذلك الشيء المبهم الذي يعمل على تغيير أسماء من نحب.

---

[1] لميس سعيدي، الغرفة 102 سيرة أبي، ص10

[2] المصدر نفسه/ الرواية، ص22

إنّ رواية "الغرفة 102 سيرة أبي" تبدأ بالحديث عن المرض (مرض الوالد)، وموته، وتنتهي كذلك بموته، لكن بين هذين نجد الحديث عن السياسة، عن الفكر، عن الكتابة، عن مشاغل الحياة، وعن الموت أيضا.

تماما كما في رواية "سقيفة الصّفا": ‹‹ أمّا رواية "سقيفة الصفّا" "لحمزة بوقري" فتبدأ بالموت وتنتهي أيضا به، وما بين الموتين حياة ممتدة وذكريات طويلة وتحولات اجتماعية واقتصادية وتعليمية وعمرانية يرصدها ويوثقها تاريخيا وأدبيا بطل الرواية محسن البلي ››[1]

فكل من الروايتين "الغرفة 102 سيرة أبي" و "سقيفة الصفا" جعلتا من تيمة الموت موضوعا للطرح الروائي.

2.الدفن:

كما نعرف فالدفن هو وضع الميت في القبر تحت الثرى، وقد عبرت الساردة بكلمات بسيطة عن دفن والدها قائلة: ‹‹ صباح يوم الجمعة فتحت النافذة وبكيت – جاء اليوم الذي سأشهد فيه دفن والدي ››[2]

بالرغم من أنها روائية وساردة في نفس الوقت، تستطيع أن تروض عاطفتها وتوجهها إلى منحى آخر تماما، لكنها في الأخير وفي هذه اللحظة بالذات ذهبت الروائية لتحل محلّها الابنة بكل شحناتها العاطفية، لهذا لم تستطع أن تمنع دموعها حين حان موعد دفن والدها. والإنسان عادة عندما يتقدم به العمر يوصي أقاربه بدفنه في المقبرة التي دفن بها كل أهله وأقاربه الذين ماتوا، ووالد الساردة كان له نفس

[1] أحمد شبلول، الحياة في الرواية (قراءات في الرواية العربية والمترجمة)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، دط، دت، ص7

[2] لميس سعيدي، الغرفة 102 سيرة أبي، ص11

الوصية هذا ما صرحت به قائلة: ‹‹ أدركت سريعا ودون أن أعرف ما الذي ينتظرني في هذه الجنة الصغيرة، سرَّ إصراره على أن يدفن هناك، أقصد هنا في مجاجة ››[1]

من خلال هذا يتضح لنا أنّ دفن الميت متعلق بالأرض التي ولد وتربى وعاش فيها. ولهذا السبب تحديدا أصرت "الساردة" على أن تدفن هي الأخرى في "مجاجة" حيث تقول: ‹‹ حين أبديت رغبتي في أن أدفن أنا الأخرى في "مجاجة"، قالت لي ابنة عمتي بأن المرأة تنبت أينما زرعت، أما الرجل فيعود دائما إلى جذوره ››[2]

فالمرأة تدفن في المكان الذي تتزوج فيه وليس في المكان الذي تولد فيه، أما الرجل فالعكس، فحتى لو هاجر من المكان الذي ولد فيه إلى مكان آخر بحكم العمل، أو الدراسة أو أي شيء آخر إلا أنه بعد موته يرجع ليدفن في أرضه الأولى.

من خلال هذا يمكننا القول بأنّ الشخص الذي يوصي بدفنه حين وفاته في أرضه الأولى التي ولد، وتربى، وترعرع فيها، هو شخص متمسك بجذوره وأصوله حتى الرمق الأخير، وبالرغم من الهجر الطويل، والابتعاد عن الأرض الأولى لسبب من الأسباب كالعمل أو الدراسة، أو لأسباب أخرى لأن الأسباب التي تجعل الإنسان يتغرب ويبتعد عن مسقط رأسه كثيرة، ولكن حين تتقدم به سنين العمر يصبح هاجسه الوحيد الخوف من الموت وحيدا، بعيدا عن الأهل وعن الوطن، لذا تكون رغبته في أن يدفن في مسقط رأسه هي الرغبة الوحيدة التي تتحول إلى وصية يلقيها على عاتق الأبناء، أو الزوجة، أو المقربون منه.

والشخص الذي يوصي بمثل هكذا وصية هو شخص عانى من الاغتراب عن أرضه (مسقط رأسه) لسنين طويلة، لهذا عندما يحين أجله يرفض الاستمرار في الاغتراب، لأن هذا الأخير لا يشبه الاغتراب الأول؛ فهذا اغتراب يمكن لصاحبه أن

---

[1] لميس سعيدي، الغرفة 102 سيرة أبي، ص10

[2] المصدر نفسه/الرواية، ص10

يعود في أي لحظة، أما الشخص الذي يدفن بعيدا عن أرضه سيعاني من الاغتراب الأبدي (لا رجعة فيه). إنّ الأرض هي أرض واحدة لكن جرت العادة أنّ كل إنسان يدفن بعد موته في الأرض التي دفن فيها أهله وأقاربه، فالشعور بالحنين إلى الأرض الأم، لا يمكن لأي إنسان أن يتخلص منه حتى وهو على أبواب الموت، بل على العكس تماما فالإنسان كلما تقدم في السن زاد شوقه وحنينه إلى مقر مولده.

2.1.عند الأب (أب الروائية):

إنّ مفهوم الموت عند والد الرّوائية، ليس هو نفسه عند غيره من الناس فهو يرى الموت الحقيقي في أمور أخرى أكثر أهمية ولهذا فقد‹‹ ارتبطت فكرة الموت عند والدي بالتوقف عن القراءة واكتساب المعرفة، وربما رحل سريعا حين أصبح عاجزا عن حمل كتاب. على الطاولة المحاذية لسريره في المستشفى، ثلاثة كتب: كتاب نقد باللغة الروسية عن شاعره الأثير "ألكسندر بلوك"، كتاب اللغة الفرنسية عن تاريخ الغرب، والقرآن الكريم ››[1]

الإنسان الذي لا يقرأ، ولا يكتب، ولا يسعى لاكتساب مختلف المعارف والعلوم، هو إنسان ميت، فليس الموت بالضرورة يكون للذين تتوقف قلوبهم عن النبض، وتخرج أرواحهم من أجسادهم، بل الموت يكون كذلك للأحياء الذين لا يقرؤون، هذا ما كان والد الروائية يقوله تارة ويشير إليه تارة أخرى.

3.1.عند عائلة الساردة:

لقد ارتبطت فكرة أن الإنسان الذي لا يقرأ، هو إنسان ميّت، فليس بالضرورة أن تمسه ظاهرة الموت بصفته الطبيعية حتى يكون ميّتا فالقراءة والتعلم هما كل شيء في هذه الحياة، فبهما تحيى وتتطور أمم، وبدونهما تندثر وتزول أمم أخرى. ونظرا

[1] لميس سعيدي، الغرفة 102 سيرة أبي، ص9

للأهمية البالغة التي تحتوي عليها القراءة، فإنّ أول نص قرآني نزل على المصطفى صلى الله عليه وسلم، كان يحث على القراءة ذلك في قوله تعالى: ﴿ اِقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّكَ الذِي خَلَق (1) خَلَقَ الإِنْسَانَ مِنْ عَلَقٍ (2) اِقْرَأْ وَرَبُّكَ الأَكْرَم (3) الذِي عَلَّمَ بِالقَلَم (4) عَلَّم الإِنْسَانَ مَا لَمْ يَعْلَم (5) ﴾[1]

هذا دليل قاطع على أنّ القراءة والكتابة هي السبيل الوحيد لارتقاء الأمم وازدهارها. ولهذا السبب كانت القراءة خط أحمر لدى عائلة "الساردة"، بدءا من الجد (جد الساردة)، الذي رغم عدم معرفته القراءة، كان يحث على أن يدرس ابنه (أب الساردة) ويتعلّم، فأرسله إلى تونس ليزاول دراسته هناك، وكان يقول لعائلته بأنّه إذا استشهد في ساحة المعركة ضد الجيش الفرنسي المستعمر بأن لا يخبروا ابنه بذلك، لكي لا يتأخر عن دراسته، وفي هذا تقول الرّوائية: ‹‹ حين علم جدّي أنه سيستشهد، وكان والدي يدرس في تونس، أوصى عائلته وقال: لا تخبروا محمدا، لا تلهوه عن دراسته ››[2]

هذا يقودنا إلى الكلام بأن القراءة، لا تتوقف بتوقف حياة شخص ما حتى لو كان هذا الشخص هو الوالد، وجد الرّوائية كان يعي هذا الأمر جيدا، وهذا ما سار عليه "محمد سعيدي" (أب الرّوائية) فهو أيضا لم يرد لأولاده أنْ يتأخروا عن القراءة أبدا، وأرادهم أن لا يتوقفوا عنها لأيّ سبب كان، وهنا تشير الرّوائية قائلة: ‹‹ أخبرني أنّه فكر في الاتصال بي لأقطع رحلتي في طليطلة وأزوره في باريس لأن حالته ساءت كثيرا، لكنه لم يفعل، تذكر ما قاله جدّ له: إذا استشهدتُ لا تلتفت وراءك وأكمل

[1] سورة العلق، الآية: (1) و(2)و(3)و(4)و(5)

[2] لميس سعيدي، الغرفة102 سيرة أبي، ص30

دراستك"، ومقولة جدّي الأشهر أيضا "اليوم الذي تتوقف فيه عن الدراسة سأعتبرك ميّتا" ››[1]

إذن الموت عند الأب، هو التوقف عن الدراسة، هذا المعنى للموت هو نفسه عند الأم (أم الساردة)، فهي أصرت على أن يتعلّم كل أولادها، فالدراسة هي التي تنير العقول، وبدونها تموت العقول، "فالأم" هنا كان لها دور كبير في ترسيخ هذه الفكرة في رأس كل واحد من أولادها، وفي هذا الشأن تقول الساردة: ‹‹ لم يحب والدي أيضا أن يلهينا يوما عن دراستنا أو عن أي شيء في الحياة، بحجة المكوث بقربه؛ وكذلك والدتي كانا يدفعاننا دائما إلى المعرفة والسفر واكتشاف العالم ››[2]

إذن "الأم" كانت تصر على تعلم أولادها مثلها مثل "الوالد".

[1] لميس سعيدي، الغرفة 102 سيرة أبي، ص9

[2] المصدر نفسه/الرواية، ص31

خاتمة:

من خلال دراستنا وتحليلنا لرواية "**الغرفة 102 سيرة أبي**"، من ناحية شعرية الموت في الرّواية الجزائرية المعاصرة، خلصنا في الأخير إلى جملة من النتائج أهمها:

1- شخصيات الرواية غير متكلمة، بل الساردة هي التي تتكلم عنها و تعرف كل شيء عنها، هذا ما يسمى بالرؤية من الخلف؛ تكون المعرفة في هذه الرؤية ، معرفة خارجية و معرفة داخلية، تقترب من المعرفة الإلهية (معرفة الغيب)، وتكون بضمير الغائب .

2-لغة الشعر هي لغة الحوار بين الوالد و ابنته.

3-اكتشفنا في هذه الدراسة أن الموت ليس هو الموت الفيزيولوجي فقط، بل هناك نوع آخر للموت ، وهو أن الإنسان الذي لا يقرأ يعتبر إنسانا ميتا، وهذا يعد من أخطر أنواع الموت، لأن الشخص الذي لا يقرأ يشل تفكيره.

4- قدرة الروائية على ربط الغلاف، بموضوع الرواية إذ أن العنوان والصورة الفوتوغرافية الموجودة أعلى الغلاف ، كانا بمثابة مرآة عاكسة لما في المتن.

5- النصوص السردية التي شكلت " **الغرفة 102 سيرة أبي** " ، لم تكن مواضيعها متسلسلة الأحداث تسلسلا منطقيا، إلا أنها تميزت بالاتساق في تراكيبها النحوية، والانسجام، هذا إن دل على شيء إنما يدل على قدرة الروائية " **لميس سعيدي** " في صياغة وبلورة هذه النصوص، لكي تتجلى للقارئ في أبهى صورة.

6- لقد كانت عملية التكرار واضحة كل الوضوح للعديد من الألفاظ، كلفظة **(الموت)** وألفاظ أخرى التي تنتمي إلى نفس الحقل الدلالي للفظة الموت على سبيل المثال: قبر، نومك الأخير، العزاء، التابوت، الصمت الطويل ...إلخ.

ولفظة (**الحياة**) ، ولفظة (**والدي**)، وأخيرا لفظة (**الحب**)، حيث أن هذا التكرار لم يكن عبثيا بل كان قصديا، له عدة أهداف أهمها ترسيخ الفكرة.

7-الألوان التي ميزت الغلاف، كانت ألوان صائبة، متناسقة فيما بينها، تخدم المتن بصورة جيدة، خاصة الصورة الفوتوغرافية التي توجد أعلى الغلاف؛ إذ أنها تحاكي فترة مهمة من حياة الوالد (والد الساردة).

ملخص رواية " الغرفة 102 " :

ترصد الروائية " لميس سعيدي " عدة جوانب مهمة من حياة والدها "محمد سعيدي"،

إذ تبدأ روايتها من آخر مرحلة له في هذه الحياة ؛ المرحلة التي كان فيها مريضا، لتحكي عن سبعة أشهر كاملة قضاها في مستشفى " سانت أنطوان " بباريس في غرفة تحمل الرقم: 102، هذه الغرفة التي أصبحت فيما بعد عنوانا لنص روائي جريء ، تنطوي تحته نصوص سردية. حيث أن القارئ لهذه النصوص لا يلمس فيها التسلسل المنطقي للأحداث ، فكما أسلفنا الذكر أن الروائية " لميس سعيدي " بدأت حكايتها عن مرض والدها ، ثم في نصوص أخرى تحدثت عن حبه للقراءة ، ثم تحدثت عن مهنته كأستاذ للأدب الروسي في الجامعة الجزائرية ، ثم ترجع إلى بداياته الأولى التي كان فيها طالبا جامعيا في إحدى جامعات الإتحاد السوفييتي في فترة الاستعمار الفرنسي، من خلال منحة قدمها له " حزب جبهة التحرير الوطني "، وبعد هذا تنتقل للحديث عن مهنته كصحفي في بداية الستينات ، وفي نص آخر تكلمت عن مهنته كدبلوماسي ، و وزيرا لدى الحكومة الجزائرية في فترة التسعينات ، وضمن كل هذه النصوص السردية التي حكت فيها عن سيرة والدها، إلا أنها في كل مرة كانت تحكي لنا عن مرضه وعن لحظات موته.

وفي خضم كل هذا كله استطاعت الروائية " لميس سعيدي " أن تحكي لنا عن جزء لا بأس به من سيرتها الذاتية. و بالرغم من أن النصوص السردية التي شكلت " الغرفة 102 " لا يوجد فيها تسلسل منطقي للأحداث ، إلا أنها تتميز بتماهي سيري مذهل ،

يجعل القارئ لهذه النصوص السردية لا يشعر بأن الأحداث غير متسلسلة ، وهنا تكمن حنكة وفطنة الروائية في قدرتها على بلور هذه النصوص وتقديمها في أحسن شكل للقارئ.

- تعريف لميس سعيدي:

لميس سعيدي شاعرة ومترجمة من مواليد: 04 سبتمبر 1981م.

مهندسة كمبيوتر، تعمل في مجال اختصاصها، بالإضافة إلى اللغة العربية تجيد اللّغتين الفرنسية والانجليزية.

تُرجمت بعض نصوصها إلى الفرنسية، الانجليزية، الهولندية والاسبانية.

نشطت خلال سنة 2013م فضاء "صدى الأقلام" الثقافي بالمسرح الوطني الجزائري.

* صدر لها في الشعر:

- "نسيت حقيبتي ككل مرة" عن دار النهضة العربية في بيروت سنة 2007م.
- "إلى السينما" طبعة أولى دار الغاوون في بيروت سنة 2011م، طبعة ثانية منشورات الاختلاف بالجزائر سنة 2015م.
- "من مفاوضات الموت" تحت الطبع.

* صدر لها في السرد:

- "الغرفة 102 سيرة أبي" عن دار العين بالقاهرة سنة 2015م.

* الترجمة:

- ترجمت نصوص للكاتبة الجزائرية يمينة مشاكرة.
- ترجمت نصوص للشاعر الفرنسي هنري ميشو.
- ترجمت نصوص للشاعر الإيطالي بيير باولو بازو ليني.
- ترجمت نصوص مسرحية للكاتب إيما نويل روبلس.
- ترجمت نصوص للشاعرة الأمريكية ايميلي ديكنسون.

* المشاركة في المهرجانات:

- مهرجان أصوات البحر الأبيض المتوسط في طليطلة - اسبانيا 2014م.
- المهرجان الدولي للأدب وكتاب الشباب بالجزائر 2013م.
- مهرجان أصوات البحر الأبيض المتوسط في سيت – فرنسا 2011م.
- مهرجان ليالي الشتاء بجنوب إفريقيا 2010م.
- مهرجان ترنسيميد بالي ببرلين – ألمانيا 2009م.
- مهرجان إفريقيا المدهشة في أمستردام – هولندا 2008م.
- مهرجان ليالي الشتاء الأدبي في لاهاي – هولندا 2008م.
- البرنامج الأدبي المرافق لمهرجان المسرح الوطني المحترف بالجزائر: 2008م- 2009م- 2012م- 2013م.

هذا التعريف بإملاء من الروائية " لميس سعيدي " نفسها.

° القران الكريم

° المصادر:

1- لميس سعيدي، الغرفة 102 سيرة أبي، دار العين للنشر- القاهرة، ط1، 1437هـ، 2016م.

° المراجع العربية:

1-اسكندر يوسف، اتجاهات الشعرية الحديثة الأصول والمقولات، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت، 2008م.

2-الزيني محمد عبد الرحيم، حقيقة الموت بين الفلسفة والدين، ط1، دار اليقين للنشر والتوزيع، مصر- المنصورة، 2011م.

3-الشناوي كمال، بين الحياة والموت، ط2، دار المعارف (ج.م.ع)، 1987م.

4-الحجمري عبد الفتاح، عتبات النص البنية والدلالة، ط1، شركة الرابطة، 1996م.

5-العدواني معجب، تشكيل وظلال العتبات، ط1، النادي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، 1423هـ، 2002م.

6-الصفراوي محمد، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950م- 2004م)، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2008م.

7-أمنصور محمد وآخرون، الكتابة والموت « حديث الجثة »، دط، 1998م.

8-بدوي عبد الرحمن، الموت والعبقرية، دط، وكالة المطبوعات، الكويت.

-دراسات في الفلسفة الوجودية، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1400هـ، 1980م.

10-بلعابد عبد الحق، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ط1، تقديم: د. سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الإختلاف، 1429هـ، 2008م.

11-بن ذريل عدنان، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق (دراسة)، دط، منشورات اتحاد العرب، 2000م.

12-تركي محمد إبراهيم، فلسفة الموت عند الصوفية، ط1، دار الوفاء لدنيا الطبع والنشر، الإسكندرية، 2007م.

13-شبلول فضل أحمد، الحياة في الرواية (قراءات في الرواية العربية والمترجمة)، دط، دار الوفاء لدنيا النشر، الإسكندرية.

14-ظلام سعد، أطياف في ليل الغربة، دط، مكتبة نهضة الشرق، جامعة القاهرة، 1990.

15-مداس محمد، لسانيات النص (نحو منهج تحليل الخطاب الشعري)، ط1، بدار الكتاب العالمي، عمان، 2007م.

16-عبد الخالق أحمد محمد، قلق الموت، دط، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مارس، 1987م.

17-عبدلي محمد السعيد، المنهج الموضوعاتي أسسه وإجراءاته، ط1، طبعة الجاحظية، الجزائر، 2011م.

18-علوش سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ط1، دار الكتاب اللبناني، سوشبريس، الدار البيضاء- المغرب، 1985م.

19-عمر أحمد مختار، اللغة واللون، ط1-2، دار العلوم، جامعة القاهرة، 1982م، 1997م.

20-فضل صلاح، قراءة الصورة وصور القراءة، ط1، دار الشروق، القاهرة، 1418هـ، 1997م.

21-فيلالي حسين، السيمة والنص الشعري، ط1، رابطة أهل القلم، سطيف.

22-قطوس بسام، سيمياء العنوان، ط1، وزارة الثقافة، عمان- الأردن، 2001م.

23-ناظم حسن، مفاهيم الشعرية، ط1، المركز الثقافي العربي، 1994م.

24-كتاب الموتالفرعوني، ط1، مكتبة مدبولي، القاهرة، الفصل88، 1988م.

° المراجع المترجمة:

1-باشلار غاستون، جدلية الزمن، ط3، ت: خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1992م.

2-ب- كارس جيمس، الموت والوجود دراسة لتصورات الفناء الإنساني في التراث الديني والفلسفي العالمي، دط: بدر الديب، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، 1998م.

3-بوتور ميشال، بحوث في الرواية الجديدة، ط3، ت: فريد أنطونيوس، دار المنشورات عويدات، بيروت، 1986م.

4-بول سارتر جان، الوجود والعدم، ط1، ت: عبد الرحمن بدوي، منشورات دار الآداب، بيروت، 1966م.

-الوجودية مذهب إنساني، ط1، ت: عبد المنعم حقي، 1964م.

6-شورون جاك، الموت في الفكر الغربي، دط، ت: كمال يوسف حسين، المجلس الوطني للثقاف والفنون والآداب، الكويت، 1978م.

7-طودوروف تزيفطان، الشعرية، ط2، ت: شكري المبحوت ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، 1990م.

8-هيدجر مارتن، التقنية- الحقيقة – الوجود، دط، ت: محمد سبيلا عبد الهادي مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب.

-الكينونة والزمان، ط1، ت: د. فتحي المسكيني، م: إسماعيل المصدق، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت- لبنان، 2012م.

10-ياكبسون رومان، قضايا الشعرية، ط1، ت: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، 1988م.

مقالات بمجلات:

1-بن مبروك خوله، الشعرية بين تعدد المصطلح واضطراب المفهوم، مجلة المخبر، عدد9، 2013م.

2-خيري الرمادي أبو المعاطي، عتبات النص ودلالاتها في الرواية العربية المعاصرة " تحت سماء كوبنهاجن " أنموذجا، مجلة مقاليد، عدد7، ديسمبر، 2014م.

3-رضا عامر، سيمياء العنوان في شعر هدى ميقاتي، مجلة الواحات للبحوث والدراسات، جامعة ميلة- الجزائر، المجلد7، عدد2، 2014م.

4-فنجان أزهار وآخرون، العنونة في مجموعة إيقاعات الزمن الراقص أنموذجا، مجلة كلية التربية للعلوم الإنسانية، المجلد5، عدد1، 2015م.

5- يشوتي محمد، خطاب الموت، علامات، عدد15، 2001م.

° القواميس والمعاجم:

1-أبادي فيروز، القاموس المحيط، دط، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

2-ابن منظور، لسان العرب، ط1، مجلد2، دار صادر، بيروت.

-لسان العرب، ط1، مجلد13، دار صادر بيروت.

° المراجع الإلكترونية:

1-أبو زيد محمد، الأدباء الشباب يقاربون الموت وكأنه طوق للنجاة، جريدة الشرق الأوسط، عدد9885، 2005م، archive.asswat.com

2-العقيد يوسف، الأدباء الشباب يقاربون الموت وكأنه طوق للنجاة، جريدة الشرق الأوسط، عدد9885، 2005م، archive.asswat.com

3-بن الدين خوله، سيميائية العنوان، 16-11-2012، 10:07، asswat.zerag.net

4-قاسمي محمد، الشعرية الموضوعية، www.aljabriabed.net

5-معجم المعاني الجامع، www.almaany.com

فهرس الموضوعات:

إهداء

شكر وعرفان

مقدمة **أ- د**

الفصل الأول: شعرية الموت. **11**

1.1. مفهوم الشعرية **11**

1.1.1.عند النقاد الغربيين 11

1. عند ياكبسون 11- 12

2. عند تزيفطان طودوروف 13- 14

3. عند الشكلانيون الروس 15- 16

2.1.1. عند النقاد العرب 16

1. عند يوسف اسكندر 16- 17

2. عند سعيد علوش 17- 18

3. عند محمد قاسمي 18

4. عند حسن ناظم 18- 22

2.1. مفهوم الموت **23**

1.2.1. الموت 23

1. لغة 23- 25

فهرس الموضوعات:

2. اصطلاحا	25- 27
2.2.1. الموت الفيزيقي	27-28
3.2.1. الموت من المنظور الفلسفي	28
1. عند الفلاسفة الغربيين	29-32
2. عند الفلاسفة المسلمين	32-38
4.2.1. الموت الوجودي	38
1. مارتن هيدجر	39
2. عبد الرحمن بدوي	39-40
3. جان بول سارتر	40-41
4. جيمس ب- كارس	41-43
5.2.1. الموت لدى الأدباء	43-44
الفصل الثاني: تجليات الموت عند " لميس سعيدي "	**47**
1.2. الموت من خلال العتبات	**47**
1.1.2. لمحة عامة عن الرواية	47-48
2.1.2. العتبات بصفة عامة	48-52
3.1.2. صفحة الغلاف	52-54
1.1. المضمون	54-58

فهرس الموضوعات:

1. عتبة اللون	58
2. الغرفة 102	59-58
3. المقتطف السردي	61-60
2.1. العنوان	62-61
1. تحليل بنية العنوان وثيمته	65-62
2. ألوان العنوان	66-65
2.2. مفهوم الموت عند " لميس سعيدي "	**66**
1.2.2. تحليل نص الرواية	70-66
1. الموت	71
2. الحياة	72
3. والدي	72
4. الحب	76-73
2.2.2. ظاهرة الموت في المجتمع	77-76
1.1. عند الساردة	77
1. مفهوم الموت	79-77
2. الدفن	81-79
2.1. عند الأب (أب الروائية)	81

3.1. عند عائلة الساردة 81

خاتمة 85-86

الملاحق 88-92

قائمة المصادر والمراجع 94-98

فهرس الموضوعات