مجلة المحترف لعلوم الرياضة و العلوم الانسانية و الاجتماعية
المجلد (08) العدد (04) السنة (2021)
الصفحة (450-465)

تناسب الفاتحة النصية مع الخاتمة في رواية "الديوان الإسبرطي" لعبد الوهاب عيساوي.

The text opening fits with the epilogue in the "Sparta diwan " by Abdel-Wahab Aissaoui.

جمال ذباح

جامعة الجزائر ٢ (الجزائر).djamal.debbah@univ-alger2.dz

معلومات البحث

تاريخ الاستلام:2021/07/04
تاريخ القبول:2021/09/16

Printed ISSN: 2352-989X
Online ISSN: 2602-6856

الملخص:

اهتمت السرديات الحديثة والشعريات على وجه الخصوص بما يعرف الآن داخل الاشتغال النقدي بمداخل النص، أي تلك العتبات النصية التخييلية التي تعد نقاطا استراتيجية هامة لاستكشاف المعنى ومن بين هذه المداخل ما اصطلح عليه المشتغلون بالحقل السردي بالفاتحة النصية (INCIPIT) والخاتمة النصية (EXCIPIT) حيث ألحوا على ضرورة مقاربتهما وهذا لأهميتهما في تسجيل التحديدات المادية بين ما هو جار في الحكاية وما تعرفه من تحولات.

سنقوم بالتحليل والتأويل باحثين عن المعنى الهارب في دروب الخيال عند الروائي "عبد الوهاب عيساوي" ضمن روايته "الديوان الإسبرطي" التي فتحت لنا أفقا بحثيا جديدا، لفهم مداخل النص الأدبي وبنياته السردية ومدى تفاعلها مع الواقع الجزائري إبان الاحتلال.

الكلمات المفتاحية: فاتحة ; خاتمة ; نص ; تناسب ; عيساوي

ABSTRACT

Modern Modern narratives and poetry in particular concerned themselves with what is now known as the critical operation of text entrances, that is, imaginary text thresholds, which are important strategic points for exploring meaning. They argued that they should be approached because of their importance in recording the physical limitations between what is going on in the story and what it defines.

We will analyse and interpret the escaping meaning of the fiction trails of the novelist Abdel Wahab Aissaoui in his novel "The Spart Diwan" which opened a new research horizon for us to understand the entries of the literary text, its narrative structures and the extent to which it interacted with Algerian reality during the occupation.

Keywords :Incipit ; Texte ; Fitting ; Aissaoui ; Conclusion.

مقدمة

استطاعت الرواية الجزائرية في الآونة الأخيرة أن تحجز لنفسها مكانا متقدما بين نظيراتها في الوطن العربي ولعل من الأسباب المنطقية لذلك اتساع رقعة مقروئيتها وبفضل ظفرها بمتلق انتقلت به ومعه إلى واقع الفضاء الروائي الذي أساسه الدهشة والسحر. وقد واكب هذا التطور وهذه النقلة النقد بالمتابعة والتمحيص واستكناه المعاني واستجلاء المرامي فدرس كل مقومات الرواية وعناصرها من بنية سردية ومكان وزمان وصراع وأحداث وكذا شخصيات وفق آليات وإجراءات بنيوية أو سيميائية. إلا أن هناك قضية هامة لم يعرها النقد العربي أي اهتمام باستثناء قلة قليلة من الدراسات وهذا الموضوع الأثير هو بداية الرواية ونهايتها وتوافقهما ذلك أن قيد الانسجام بين بدايتها ونهايتها يعطي الانطباع بتماسك السرد وحسن التأليف ويدرك الكثيرون من المهتمين بالكتابة والممارسين على حد سواء أن البداية عادة ما تكون أصعب أجزاء العمل وأنها كما يقول "صبري حافظ" تستنفذ جهدا يفوق ما يبذل في أي جزء مساو لها من حيث الحجم وتستغرق أكثر من غيرها من حيث التفكير والتنفيذ على حد سواء (حافظ، ١٩٨٦، صفحة ١٤١) كما يشير بعض النقاد أن البداية هي اللحظة التي يؤسس فيها النص اختلافه وتميزه أو تشابهه وعاديته.

ومن أجل ذلك وقع الاختيار على عمل واحد من الروائيين الشباب الذين بدأت أقلامهم تصول وتجول و كلماتهم تسري كما تسري الروح في جسد المعافى، هذا العمل هو الرواية الموسومة ب " الديوان الإسبرطي " لعبدالوهاب عيساوي والتي حازت على جائزة البوكر العربية لسنة ٢٠٢٠ رغم حداثة التجربة الروائية لعيساوي إلا أنها امتازت بالفرادة في تركيبتها وحبكتها في أسلوبها ولغتها السهلة الممتنعة ومن جهة أخرى الواقعية الصرفة التي تبنتها الرواية والسخرية النابعة من مرارة الواقع المعيش في أحياء العاصمة الجزائر مسرح أحداث الرواية في قسمها الأكبر والجزء الآخر في فرنسا منطلق الأحداث، حيث تتشابك خمسة أصوات سردية لتوثيق ما وقع إبان الوجود العثماني وقبيل احتلال الجزائر "المحروسة" كما سماها أهلها تمثلت هذه الأصوات في: ديبون الصحافي المثالي المخدوع والذي لم يدرك ان الاحتلال ليست غايته التبشير بل المصالح وكافيار أسير سابق، مخطط الانتقام وسير المعركة، وأكثر الشخصيات تفصيلاً ووضوحاً في الرواية وأقواها. ابن ميّار محارب الاحتلال بالعرائض، وهو يمثّل ذلك النوع من الشيوخ الذي لا شكّ بوطنيتهم لكنهم يقاربون الأمور بالتروي والحكمة والصبر وبشكل سلمي ثم السلاوي الوطني الثائر على الأتراك والفرنسيين. وفي الأخير دوجة واحدة من ضحايا الفقر والتشرد والسلطة التي حولتها إلى بغي، لكن نبل السلاوي ينجيها مما هي فيه وتنشأ قصة غرامية ما بينها وبينه .. فالمتتبع لفصولها الخمسة كما قسمها عيساوي اقتداء بالمسرح يعيش اللحظات والثواني التي امتدت لسنوات غاص الكاتب من خلالها إلى أعماق التاريخ ليبن أفعال الأتراك ومن بعدهم الفرنسيين في المحروسة وسكانها الأصليين. هاته النماذج البشرية التي ساهمت في خلق نوع من الفوضى معادلة للفوضى الموجودة في المجتمع الفعلي. والسؤال المطروح في الورقة البحثية هذه هل كانت البداية في انسجام مع الخاتمة؟

هل هما متصلتان أم منفصلتان (الفاتحة والخاتمة)؟ وإذا ما كانت البداية المشوقة حققت نهاية مرغوبا فيها من لدن القارئ وسيكون اعتمادنا على كل من "حافظ صبري" في دراسته "البدايات ووظيفتها في النص القصصي" والناقد المغربي عبد المالك أشهبون في مقاله "خطاب البداية الروائية في النقد العربي " و "إنشائية الفواتح النصية " للفرنسية أندريا ديل لنجو ترجمة سعاد بن إدريس

الفاتحة النصية

أصبحت الفاتحة النصية من بين المصطلحات التي وجدت مكانا داخل الاشتغال السردي الحديث وهذا ما للابتداء من فتنه وعجب، درسه البلاغيون من قبل وحمله النقاد عنهم من بعد وطوروه بأن جعلوه من بين المداخل المهمة لقضايا السردية. نجد هذا المصطلح عند الإغريق يتركب من كلمتين (pro/logue) أي: قبل البدء أو الكلمة. إذ يشير إلى ما يلقى لتقديم الدراما. وقد استعمله الإغريق كما يستعمل اليوم غير أن معناه كان أوسع لأنه شمل أنواع التقديم.

وعرف المصطلح تطورا في العصر اللاتيني لكثرة استعمال الافتتاحيات المسرحية، ويستمر في التطور داخل الأجهزة المفاهيمية والمصطلحية الغربية إلى الآن لينتقل بذلك من المسرح إلى الرواية. كما عرفت البلاغة العربية مصطلح الفاتحة النصية تحت مسميات أخرى: (الابتداء _ البداية _حسن البدايات _تحسين المطالع _حسن المطالع _حسن المبادئ _حسن الافتتاح _التحجيل _الاستهلال ....) (مطلوب، ٢٠٠٠، صفحة ٢١) وجعلت منه مبحثا بديعيا تتنافس عليه الشعراء والكتاب. يقول فيه ابن حجة الحموي: (فإنه أول شيء يقرع الأسماع ويتعين على ناظمه النظر في أحوال المخاطَبين والممدوحين، ويتفقد ما يكرهون سماعه ويتطيرون منه ليتجنب ذكره ....) (الحموي، ١٩٨٧، صفحة ٢١) وزاد عليه السيوطي (ينبغي للمتكلم شاعرا كان أو كاتبا أن يتأنق في مواضع هي محل تشوف النفوس ويبالغ في تحسينها بأعذب لفظ و أجزله ... وأصحه معنى وأوضحه ... أحدها الابتداء لأنه أول ما يقرع السمع، فإن كان محررا أقبل السامع على الكلام ووعاه وإلا أعرض عنه ولو كان الباقي غاية الحسن...) (السيوطي، ١٩٢١، صفحة ١٨٨)

إلا أن هذا المبحث البلاغي العربي لم يكتب له الاستمرار على صعيد الدرس النقدي الحديث ليعاد بعثه من جديد إلى مسرح التداول الحديث وبالضبط في بداية التسعينات من القرن الماضي حيث تصف" ديل لنجو أندريا" أن الاهتمام بهذا المبحث بلغ درجة شديدة الرواج (Lungo, 2003, p. 233) وفي الطبقة العربية يعتبر" صبري حافظ" أول من أولى اهتماما لدراسة البداية حيث درسها عند "بهاء طاهر" و" يحي حقي". درس بداية القصة القصيرة متخذا قصة (الفراش الشاغر) ليحي حقي أنموذجا أما البداية الروائية فاتخذ لها أنموذجا "سارق الكحل " ليحي حقي" ويتزامن معه أو بعده بقليل الناقد العراقي ياسين النصير حيث يكتب: الاستهلال فن البدايات في الشعر الأدبي. وبعد ذلك دراسة صدوق نور الدين الموسومة ب" البداية في النص الأدبي" وأفضل هذه الدراسات ما قام به المغربي شعيب

حليفي الذي أفاد كثيرا من الباحثة الفرنسية السابقة الذكر" أندريا ديل لنجو" في كتابه "وظيفة البداية في الرواية العربية " كما صدر للناقد المغربي" عبد الملك أشهبون" مؤخرا كتاب " البداية والنهاية في الرواية العربية "عام ٢٠١٣ عن دار رؤية للنشر والتوزيع بمصر. ورغم كثرة هذه الدراسات وأهميتها فلم يجمع الدارسون عربا كانوا أم غربا على تحديد الفاتحة أو بداية النص فمنهم من قال إنها الجملة الأولى ومنهم – وهم الأغلبية –من رأى أن هذه الجملة لا تكفي للتعرف على ما تؤديه من وظائف. وتحددها الناقدة الفرنسية " ديل لنجو" بأنها: (نقطة نصية تبدأ من العتبة المفضية إلى التخييل وتنتهي بحدوث قطيعة هامة بمستوى النص فهي موضع استراتيجي في النص) (طريطر، ١٩٩٨، صفحة ١٤٦_١٤٧). واعتبرت الناقدة الفواتح النصية مناطقا استراتيجية، كونها أول لقاء مادي محسوس يتم بين القارئ والكاتب، ومنها نعبر إلى مسالك النص التخييلية. (طريطر، ١٩٩٨، صفحة ١٤٤_١٤٥)

ويدرك الذين مارسوا الكتابة واهتموا بها أن البداية عادة ما تكون أصعب أجزاء العمل وأنها تستنفذ جهدا يفوق ما يبذل في أي جزء مساو لها من حيث الحجم وتستغرق أكثر من غيرها من حيث التفكير والتنفيذ على السواء (حافظ، ١٩٨٦، صفحة ١٤١). ومع ذلك لا بد من الحذر لأن البداية يمكن أن تكون الباب الذي ندلف منه إلى عالم النص الرحب، ولكن من الممكن في الوقت نفسه أن تصبح الجدار الذي يصرفنا عن الدخول إلى هذا العالم ويصدنا عن محاولة الولوج إلى ما وراء حائط البداية الأصم (حافظ، ١٩٨٦، صفحة ١٤١).كما يرى شعيب حليفي أن البداية مكون أساسي ومهم في النص السردي حيث يقول:" حلقة تواصل بين المؤلف والسارد من جهة، والمتلقي من جهة ثانية، وعبرها تحدد العديد من المنطلقات الأولية من جنس الأدب وافضاءاته" (حليفي، ١٩٩٩، صفحة ٩٣) وفي العادة هي المسؤولة عن تحديد نوع وجنس النص وتقوم بتوجيه القارئ "فالدخول في البداية والشروع في خلق تآلف معها يقود المتلقي إلى الانتقال مما هو واقعي نحو الخيال الواقعي، فإن كان المتلقي يعيش واقعه ككائن اجتماعي وفق رؤيته إليه وتعامله معه كمحسوس فهو يمثل النص الروائي كعالم مواز تلعب فيه الإشارات والرموز دورها للوصول إلى دلالاتها العميقة في النص " (الدين، ١٩٩٤، صفحة ١٨).

والفاتحة الأولى التي تصادفنا عند اقتناء الرواية صورة الغلاف الخارجي التي تحوي أيقونات بصرية وعلامات تشكلية ورسم كلاسيكي يلخص حادثة المروحة الشهيرة والتي وقعت في قصر الداي حسين عندما جاء القنصل الفرنسي شارل دوفال إلى القصر، وهناك طالب الداي بدفع الديون المقدرة بـ ٢٠ مليون فرنك فرنسي، عندما ساعدت الجزائر فرنسا حين أعلنت الدول الأوروبية حصارًا عليها بسبب إعلان فرنسا الثورة الفرنسية. فما كان من القنصل الفرنسي إلا الرد بطريقة غير محترمة على صاحب الحق فقام الداي على الفور بطرده من المجلس ملوحا بمروحته وفي بعض الروايات أنه قام بضربه بواسطة هذه المروحة، فبعث شارل العاشر بجيشه بحجة استرجاع مكانة وشرف فرنسا، وهذا الموقف كان السبب في حصار الجزائر عام ١٨٢٨ لمدة ٦ أشهر وبعدها الاحتلال ودخول السواحل الجزائرية. فالصورة

أيقونة بصرية ترجمتها اللغوية تحكي ما جرى لكن دون كلام. فهي دال بصري لها فاعليتها في التحفيز على القراءة وتنشيطها خاصة في وقتنا الحاضر حيث تزايد الاهتمام بها وذلك لما أحدثته من ثورة في حياتنا فهي الوسيلة المهيمنة على اتصال البشر ببعضهم ليس في الخطاب اللغوي فحسب بل أينما نتجه نجد مقابلنا صورة. فالصورة بوصفها رسالة مرئية مثل الكلمات والأشياء الأخرى لا يمكن أن تنفلت من قبضة المعنى، ذلك أن اللغة البصرية المسؤولة عن توليد مجمل دلالاتها هي لغة تتحكي الفكرة بلغة الشكل والخط، واللون والظل والملامح والاتساق البصري والتنوع لتضعها في سلم القراءة، وتنتهي بها إلى الفهم والإدراك بواسطة إعمال العقل ومهاراته. (سعدية، ٢٠١٦، صفحة ٢٩_٣٠) وبالإضافة لهذه الوظيفة الدلالية فلها وظيفة اختزالية تتجلى في كونها تحمل وحدات غرافيكية مليئة بالإشارات التي تختزل المضمون وتحمله كما تقوم الصورة بإغراء المتلقي واستفزازه وجدانيا وذهنيا لغاية الدخول إلى عالم النص السردي ومنه البحث عن الروابط بينهما، فهي تكثّف معنى الرواية في أولها وتحمل المتلقي على بناء سيناريوهات تخييلية لأحداثها ونسج شبكة من العلاقات بين هذه الفاتحة النصية ومعنى الرواية ككل.

ويعتبر العنوان فاتحة الفواتح والتي تسمح بالولوج إلى عالم النص يبدأ منه لأنه المفتاح الذهبي إلى الشفرة التشكيل أو هو الإشارة الأولى التي يرسلها الأديب إلى المتلقي (سعد، ١٩٩٧، صفحة ١٥_١٦) ولم يتخلف القدماء العرب من التعرض لهذا المبحث فنجد ابن أبي الأصبع أفرد للعنوان باب لم يُسبق إليه قائلا:" هو أن يأخذ المتكلم في غرض له من وصف أو فخر أو مدح أو هجاء أو عتاب أو غير ذلك ثم يأتي لقصد تكميله بألفاظ تكون عنوانا لأخبار متقدمة وقصص سالفة ..." (المصري، ١٩٦٣، صفحة ٥٥٣) وكما يقول السيوطي: "عنوان الكتاب يجمع مقاصده بعبارة وجيزة في أوله" (السيوطي، د ت، صفحة ١٠٧). فالعنوان يحقق للنص الوجود والظهور وبدونه لا يتحقق "كما لو أن النص يكون تحت طائلة العدم إن لم يُعنون، إذ به، بالعنوان يتمفصل النص عن الفضاء المجهول، ليتواصل مع العالم، ذلك أن العنوان حيز لظهور النص وانكشافه وانفتاحه" (حسين، ٢٠٠٧، صفحة ٥٩) فالنص لا يعتبر كذلك إلا بالعنونة التي تفتح باب الدخول إليه بواسطة القراءة، ويعرف ليو هوك العنوان بأنه "مجموعة من العلامات اللسانية التي تتموقع في واجهة النص، بالإشارة إليه، والتعبير عن محتواه وجذب الجمهور المقصود" (leo.H-Hoek, 1982, p. 05) وهكذا أصبح العنوان حلقة مهمة في بناء استراتيجية النص هذا وعنوان روايتنا جملة اسمية مركبة تركيبا إضافيا يمثل "الديوان" المضاف و"الإسبرطي" المضاف إليه وكلمة "ديوان" لها عدة معاني من بينها السجل الذي تُدون فيه أسماء الموظفين وأماكن وجودهم وما يتقاضونه من معاش والديوان الملكي إدارة تابعة لسلطة الملك وديوان الشعر كتاب تُجمع فيه قصائد شاعر أو شعراء وأصله فارسي معرب والمعنى العام المتداول هو مجتمع الصحف و"إسبرطة" من أشهر دويلات اليونان حيكت حولها العديد من الأساطير وقيل أنها أُسست من قبل أحد أبناء الإله زيوس ورجاله لم يكونوا من ذوي العلم والثقافة بل خلقوا ليكونوا محاربين أشداء، ودائما تُقارن بأثينا التي دخلت

معها في حرب استمرت ربع قرن. ووجه الشبه الذي من أجله شبه الروائي المحروسة الجزائر بإسبرطة أنها كانت تمتلك أسطولا بحريا ضخما هابته أثينا وبلاد فارس القوة الكبرى آنذاك والجزائر في عهد العثمانيين كانت مسيطرة على البحر الأبيض المتوسط والخطاب السردي معظمه يدور على أحداث وقعت في إسبرطة (التخييلية) ونجد الروائي افتتح بها في بدايات السرد قائلا:" إلا أن صديقي كافيار كان أكثرهم اشتعالاً بسيرة القائد المجنون، لـأُحب أن أُسميه شاول اللَّعين، يضحك حين يسمعها. يتّفق مع تجار مرسيليا في جدوى بقاء الفرنسيين في هذه المدينة الإسبرطية التي ترتفع خلف البحر" (عيساوي، ٢٠١٨، صفحة ١٤) ومن المعلوم أن العنوان يُجمل والنص يُفصل، فالعنوان ناسب النص وذلك بانخراطه في مسالكه النصية ومساراته التخييلية وكأن العنوان منتزع من النص انتزاعا وتترابط وتشترك مع الفاتحة السردية.

إن حدود الفاتحة النصية هي في الآن ذاته لحظة عبور إشكالي من الصمت إلى الكلام ولحظة اتصال بين المرسل (الكاتب) والمرسل إليه(القراء) في النص كما يؤكد جون ريمون فمن الوهلة الأولى ينقلنا الكاتب إلى عالم من القلق والشك واللاإستقرار والتردد. عالم مادي ساكن عبر عنه بقلة الأفعال مقارنة بالأسماء مقابل عالم معنوي مضطرب سيطرت عليه ألفاظ من قبيل الشيطان، أوهام، المخلص، المجدلية...."إنّ الشَّيطان إلهُ هذا العالم يا صديقي المبجل ديبون، وإنّي لمشفقٌ عليك مما يحمله رأسك من أوهام، أنت الذي لا تزال تعتقد أن كل النِّساء هنّ المجدلية، وأنّ كل القادة تجلٍّ للمُخلِّص ... أفق يا ديبون، أفِق أو عُد إلى مرسيليا." (عيساوي، ٢٠١٨، صفحة ١٣) إن هذه الفاتحة تفتح فضاء التردد حيث يسترجع السارد ماضيه السردي انطلاقا من حاضره السردي ولعل البحث عن الحقيقة هو الذي يدفع القارئ إلى المضي أبعد ما يكون في النص وهو الذي يحثه على القراءة وقد راهن عيساوي على جلب اهتمام القارئ وأسره ببعث رغبة القراءة لديه مستعملا إحدى الوظائف الأساسية للفاتحة النصية الإغراء كما أن الروائي" عبد الوهاب عيساوي" اعتمد ما يسمى بإحداث الدراما الفورية وهي تقنية خاصة بالفواتح النصية وميزتها أنها تعبر بالقارئ إلى صميم الموضوع مباشرة دون تمهيد فيجد القارئ نفسه وجها لوجه مع الأحداث ويدور في رأسه ألف سؤال وسؤال (من يكون هذا الشخص؟ من الشخص المرسل؟ هل ما يقوله صحيح.....) وأسئلة أخرى كثيرة تتدرج من العام إلى الخاص، وللإجابة عن بعضها يدخل المرسل إليه في عوالم ما قبل النص وتتحدد إحدى مرامي المرسل في أن يعرف القراء ما يجري فالملاحظ أنّ الرواية بدأت بوعي تاريخي يستجلي الحاضر من رحم الماضي، فالكاتب نقلنا عبر لحظة متحققة في الماضي إلى بداية جديدة وفي مثل هؤلاء الكتاب يقول عبد المالك أشبهون:" أنهم في تعاطيهم مع معطى الزمن يتخطون الزمن الفيزيائي بأبعاده الثلاثة المألوفة: الماضي/ الحاضر /المستقبل، ليصهروا كل ذلك في صيرورة متداخلة ومتمازجة" (أشهبون، ٢٠١٣، صفحة ١٢٠) فشخصية ديبون شخصية الصحفي المرافق للحملة الفرنسية على الجزائر والذي ينبذ العنف والمتقمص دور المدافع عن الأهالي وحقوقهم الطالب للحق والباحث عن الحقيقة، وهي واحدة من الشخصيات الخمس التي يرتكز عليها السرد شخصية جسدت الافتتاح غارقة في تفكيرها تعيش زمنا خاصا

بها من خلال مخاطبة نفسها وتذكر الماضي وتصنف هذه البداية ضمن خانة البدايات المثيرة التي تخلق الدهشة والاستغراب لدى القارئ بواسطة اختلاط الأزمنة يجول المتلقي في الإطار المرجعي (التاريخي) الذي ينهل منه عيساوي وحوله إلى قالب من الكلمات التي يمثل قراءه لهذا التاريخ الذي يحتمل العديد من القراءات. أما الشخصية المحورية الثانية فهي شخصية كافيار الذي يمثل جبروت فرنسا وقوتها وشدتها والمتمسك بنهج العنف وسفك الدماء كطريق وحيد للوصول إلى الأهداف المنشودة مبررا ذلك بما ورد في رسالة بعث بها إلى صديقه ديبون :" أيها المبجل ديبون إنَّ الربَّ الذي صرت أومن به لا يرضى لي مدّ خدي الآخر، إنه إله مسّرته في سفك الدِّماء من أجل مجده، لذا ليس عليك لومي ونحن نَستقي من الكتاب نفسه، فالكُل يقرأ الأسفار على طريقته، كنت أومن بعالم أفضل في ظلِّ قائد واحد تجلّت لي فيه صورة المسيح، غير أن الهزائم التي مُنيت بها جعلتي أفكر في مصيري الذي قادني حلمي إليه، ثم وجدت الطريق بعد تيهي." (عيساوي، ٢٠١٨، صفحة ٣٠) الذي يحاول مواصلة تحقيق أحلام نابليون بسيطرة فرنسا على العالم الجديد. والشخصية التالية شخصية ابن ميّار تمثل الشخصية الجزائرية المدافعة عن القضية الجزائرية بطرق سلمية ويقف في وجه الاتراك ثم في وجه الفرنسيين بالعرائض والمناشدات ولم يؤمن يوما بالكفاح المسلح متعاطف مع الوجود العثماني في الجزائر وقد بدأ حكايته بقوله:" لم يكن المشهد ليغيب عن ذهني .... وبعد رحيلهم أضحت المدينة تختلط فيها الدِّماء بالغُبار، تُرى لما حدث هذا؟ ولِمَ رحلوا، وأين سلطان البَّر والبحر؟ ولِمَ لا يجيب على العرائض التي أرسلها كل يوم؟ لم أترك نداء لم أناده، ولا وزيرا لم أرسل إليه شكايتي، حتى أعدائي كنت أشكوهم لأنفسهم لعل الضمائر تحيا...." (عيساوي، ٢٠١٨، صفحة ٤٨)، والشخصية الرابعة هي شخصية حمّة السلّاوي الثائر، والمقاوم، المواطن البسيط، والمؤمن بأنّ ما أخذ بالقوة، لا يسترد الا بالقوة، وأن السفلة لا مجال للحديث معهم، أو معاملتهم، إلا بأسلوب أكثر انحطاطا منهم، فهذه هي اللغة الوحيدة التي يعرفونها، ويرضخون لها. ليس له من مصلحة، ولا يلهث وراء فائدة ترتجى، إلا ان يعيش في سلام، رافض لأي وجود أجنبي على أراضيه لا عثماني ولا فرنسي وأن هؤلاء القوم لا يخرجون من بلاده إلا بحد السيف وإراقة دمائهم كما فعلوا حين دخولهم "كانوا يتصايحون خلفي بلكنتهم: اقبضوا عليه حثثت الخطى ثم وجدتني أوسِّع بينها، لحظات وحملت الريح رجليّ... كان جنود اليولداش مسرعين خلفي، ولكني لم أكن لأتوقف، فلا يعرف الإنكشارية الرّحمة حينما يتعلق الأمر بنا نحن المغاربة.... " (عيساوي، ٢٠١٨، صفحة ٦٣). والشخصية الرئيسية الأخيرة في الرواية هي شخصية دوجة الصوت النسوي في الرواية والمعادل الموضوعي للجزائر كأرض مغتصبة تعاقب عليها الكثير من الرجال ليس لها صاحب معروف ليست مستقلة كبقية الفتيات ذوات العز والكرامة والشرف دوجة المرأة البسيطة الباحثة عن الحب الحالمة بفارس الذي ينقذها من شظف العيش وقسوته "الكلُّ كانت له محروسته، عداي أنا، خلّفت حراسي كلهم، عند آخر حفنة رمل دثّرت بها أبي. ثم شققت طريقي فرارًا إلى هنا، مُصدِّقة بما كانوا يقولون عن المحروسة. قبل سنوات عبرت شوارعها حافية القدمين، واليوم وحيدة، أنتظر السلاوي كل يوم ...." (عيساوي، ٢٠١٨، صفحة ٧٦). كانت هذه بدايات الحكايات عند كل شخصية من الشخصيات

المحورية في الرواية، يغلب عليها الجانب التخييلي لأن أغلبه استرجاع لأحداث ماضية وأحلام وأوهام وأمال ..
والواضح عند الروائي انه أراد الحفاظ على متعة القراءة مؤجلا الإجابة عن عدة أسئلة إلى أبعد مدى ممكن وهكذا يذكر رولان بارت أن " كل نص ينجز قانونا تأويليا يتركب من مجموع الوحدات التي تتلفظ بسؤال وتجيب عنه بطرق مختلفة" (بارت، ١٩٧٠) وحددت البداية هذ المنطلقات الأساسية الفضاء الزماني والمكاني وكذا الشخصيات الروائية " اثنا عشر عاما انقضت على موت نابليون، وثلاث سنوات بعد سقوط الجزائر، ومازالت هذه الكلمات تضجُّ في رأسي، صديقي القديم لم يشأ أن يغيِّرها في كل خطاب. أجوب شوارع مرسيليا، الناس تناسوا ضجيج السَّنوات الماضية، وزيارة ولي العهد...." (عيساوي، ٢٠١٨، صفحة ١٣) وأشاع الكاتب حالة من القلق والخوف والتوتر والجهل لدى الذات الساردة من جهة ولدى المتلقي من جهة ثانية حيث إن التردد والقلق والشك ساد بداية النص مما يدل على قدرة الكاتب في تنويعه لتقنياته واشتغاله على خياله فأوهمه بتأزم السرد منذ لحظة الانطلاق وحرك شعوره وعواطفه مع حركة النص وعصر قلبه بتكثيفه للغته إلى جانب ذلك لم نجد مغايرات سردية على مستوى التبئير في هذه البداية فالذات الساردة أو الصوت السردي بقي هو المعبر عنه بضمير المتكلم متضمنا أحيانا وظاهرا أحيانا أخرى، ونجد من بين أهم وظائف الفاتحة النصية بالإضافة إلى الوظيفة التي ذكرناها سابقا وظيفة الإغراء، هناك وظيفة الاستهلال والتي أسمتها « ديل لينجو» الوظيفة التنميطية (طريطر، ١٩٩٨، صفحة ١٥١) كونها ذات دور افتتاحي في النصوص عامة وهذا الافتتاح يعد بالضرورة تعريفا للخطاب من حيث هو تلفظ مخصوص يدل على مقصوده وغرضه في أوله ليكشف في مستهله عن ميثاقها الروائي الذي أبرمه الكاتب مع قارئ من أجل ذلك وجدناه يفتتح ببداية مراوغة ومختلفة في آن، أما الوظيفة الدرامية فتعمل على تحديد كيفيات انطلاق السرد بضبط نقطته الصفرية التي ستبدأ منها الحكاية وفي روايتنا هذه نجد الكاتب بدأ في جملته الأولى بلحظة الانفصال وكأنه يريد فعلا الهروب من هذا الواقع بل هو يحاول ذلك حقيقة فما من فاتحة نصية بريئة ولا يمكن أن تكون غير ذلك. فقد نقل الروائي كل هذه الأحاسيس إلى متلقيه وأرغمه على المضي قدما في قراءة الرواية منتقلا من صفحة، وهكذا تحددت قيمتها بالانفراد عن باقي النصوص، فالبداية هي اللحظة التي يؤسس فيها النص اختلافه وتميزه أو تشابهه وعاديته، فإذا نجح النص في صياغة قواعد تباينه، واستطاع منذ لحظة البداية أن يلمح إلى هذا التباين تمكن من خلق بداية بالمعنى الصحيح لهذه الكلمة، بداية منتجة للاختلاف ومفجرة لطاقات الابداع، أما إذا كان النص مجرد نسخة مكرورة من نصوص كثيرة أخرى، أصبحت بدايته تكرارا لنشاط نص سابق" (حافظ، ١٩٨٦، صفحة ١٤٢). فهذه البداية مفتوحة على عدد كبير من التأويليات وكلها صحيحة فالسارد بتذكره لمقولة صديقه التي دائما ما يدبج بها خطاباته هل ما يقوله كافيار صحيح هل احكم الشيطان فعلا قبضته على هذا العالم؟ ومن جهة أخرى هل انتهت حقبة الدين ودخل العالم حقبة أخرى غير واضحة المعالم بعد وفي هذا المقطع من الرواية نلاحظ تخبط السارد في أوهامه وتملل أفكاره "ديبون .. ديبون.. يتناهى لي صوته يناديني من خلف الحُجب، ساخرًا من أوهامي خُيّل لي أنه من خلفي، وفجأة ألتفت، أرى وجوهًا لا أعرفها تُخبّئ أجسادها داخل

معاطف صوفية.... يتراءى لي صديقي القديم هناتك واقفات يدخن غليونه هل يمكن أن يكون كافيار قد عاد ؟؟ لكن كافيار اختار مصيره منذ افترقنا قبل سنتين في إفريقية...عد يا عزيزي ديبون إلى مرسيليا مثلك لا يصلح للعيش هنا." (عيساوي، ٢٠١٨، صفحة ١٤)، وقد تعينت الفاتحة النصية في الرواية التي بين أيدينا بخروجها من السردي إلى الوصفي وقطعها لزمنية الحكي وهذا باستخدامها لتقنيتي الاستباق والاسترجاع ونجده قد طرح عدة بدايات ممكنة والبداية الثالثة قد تكون في الحوار الذي دار في مكتب رئيس المجلة "وما أن أعبر مدخله حتى تقابلني لافتة الجريدة، اتهجى حروفها: جريدة (لوسيمافور دو مارساي). وقبل أن أخفض عيني امتدت يدٌ من خلف الباب وسحبتني إلى الداخل، ثم عبرت بي إلى الرواق إلى مكتب المدير، الذي ظّل ينقل وجهه بيني وبين الرجل الخمسيني الجالس قبالتي، ثم خاطبني:

- يبدو أن أصدقاءك القدامى حين فرغت جيوبهم من الذَّهب ملأوها بالعظام!

- من تقصد؟؟

- أصدقاءك من الضباط يا ديبون، ألم تكن مراسلا للحملة الاتي أرادت أن تُحيل إسبرطة إلى أثينا، ثم فوجئنا بمدينة رومانية في إفريقية؟" (عيساوي، ٢٠١٨، صفحة ١٥).

كذلك يمكن اعتبار القسم الأول من الرواية حيث قسم عبد الوهاب عيساوي روايته إلى خمسة أقسام فاتحة نصية تحكي تقهقر الوجود العثماني في الجزائر وتراجع قوتهم لاسيما البحرية وكذا طمع الأمراء العثمانيين ونهبهم لخيرات المحروسة، وحلول الغزاة الفرنسيين مكان الأتراك ورحلة قائد الحملة الفرنسية كافيار المتأثر بنابليون الذي مات قبل سنوات، هذا القائد الذي كان أسيرا في الجزائر من قبل الأتراك والمقطع التالي من الرواية يوضح المراد:

"- هذا الأمر لا يعنيك وحدك، بل يعني الجميع في إسطنبول، ربما لا تتصور الخيبة التي استقبلوا بها احتلال الجزائر، كانت حلم الجميع، ولكن الباشا فرّط بها بسهولة، بعض الحماقات الصغيرة تجعلنا نُفرّط بأجمل الأشياء التي نملكها، كان يمكنه الاعتذار، ولكنهه صدّق الوهم الذي أضلّ الكثيرين في إسطنبول أننا مازلنا أقوياء مثل الأيام الماضية، سأصارحك يا صديقي، أنا حزينٌ، حينما أتيقن أن مصير العالم القديم قد بدأ في الزوال، يسير الشرق إلى الأفول، حين أدركَت أوروبا أن مجدها الآن متعلق بقوتها الصناعية..." (عيساوي، ٢٠١٨، صفحة ٢٨٢) تتجلى هنا نقطة بداية العالم الجديد المعتمد على الصناعة القوية والاقتصاد العالمي الموحد واضمحلال الدول المبنية على الدين وعلى الملكيات، ومثّل كافيار قائد الغزو الفرنسي على المحروسة صوت الكولونيالية والاستعمار، البديل للوجود التركي في إسبرطة:" ما الذي يحويه ذلك الكتاب؟ هل هو سيرة لمدينة إسبرطة؟ وربما ثقافة صديقي تتسع حتى تشمل التاريخ القديم؟ وما غرض رجل قضى جزءًا من حياته في إفريقيا أن يطلع على تاريخ اليونان؟ هل يقارنهم بالإنجليز؟ بدت المقارنة بعيدة، ثم تراءى

لي الأمر جليا، نعم هو كذلك، الإسبرطيون كانوا أشبه بالعثمانيين في إفريقيا أمة لا تقوم إلا على قوة السلاح، والأتراك أنفسهم أقرب إلى الدوريين، بينما كان العر مثل الدوريين . . " (عيساوي، ٢٠١٨، صفحة ١٨٥).

من المتعارف عليه أن الفصل الأول من الرواية يكون مهد الفواتح السردية، وهو منشأ تمظهرات الفاتحة النصية جملة كانت أم فقرة، ففيه تُأثث الفاتحة النصية أمكنتها (مارسيليا، الجزائر)، وتعلن عن أزمنتها(١٨١٥_١٨٣٣)، وتميط اللثّام عن شخوصها (ديبون، كافيار، ابن ميّار، حمّة السّلاوي، دُوجة)

أهمية الفاتحة النصية فإن معظم الدارسين اختلفوا في تحديد نهايتها فمنهم من قال إنها الجملة الأولى، ومنهم – الأغلبية–من رأى أن هذه الجملة لا تكفي للتعرف على ما تؤديه البداية من وظائف، وقد حددت "ديل لونجو" ثماني نقاط لتعيين الفاتحة النصية من بينها التغيير في الصوت على مستوى السرد، التغيير في التبئير، التغيير في زمنية النص وفضائه.. وليست الفاتحة النصية في شكلها الأكثر تركيزا إلا بروزا على سطح الصفحة البيضاء .. وعليه فالفواتح النصية عند عبد الوهاب عيساوي في روايتنا هذه كانت موضوع للتفكير ووسيلة للتعبير بتعدد التأويلات للبدايات وانفتاحها على عديد القراءات، فهي كما وصف القدماء حسن البدايات "أول شيء يدخل الأذن، وأول معنى يصل إلى القلب، وأول ميدان يجول فيه تدبر العقل" (مطلوب، ٢٠٠٠، صفحة ٢٣)، فقد راع البدايات أسلوبية الرواية فكانت مطالع الرواية دالة على مقصودها شكلت نقلة مختلفة للبدايات التقليدية الجاهزة.

الخاتمة النصية

وكما ألح الدارسون على أهمية الفاتحة النصية في فهم المداخل الأدبية للنصوص السردية، ألحوا أيضا على أهمية الالتفات النقدي للخاتمة النصية باعتبارها ما سيخرجنا من عالم التخييل إلى عالم القراءة والتأويل (J.P.Goldenstien, 1986, p. 74). لهذا كانت الخاتمة النصية من المباحث البلاغية التي لابد على الكاتب والشاعر أن يتأنق في اختيارها، ومن الاستراتيجيات النقدية التي أصبحت داخلة في المباحث النقدية لقضايا السردية المعاصرة. قصد ضبط مفاصل الرواية. فإذا كان للابتداء فتنة وعجب فإن للانتهاء لذة للمقروء وطربا بما حققه هذا القارئ من تأويل للمقروء وعرف المصطلح أيضا عند الإغريق prolpgue أي تلك النهاية التي كانت تطلق على خاتمة الخطبة لتصبح هذه الكلمة تعني ملحقا أو تذييلا للعمل الأدبي (الحاني، ١٩٦٨، صفحة ٥٥٦) وقد حددت من قبل أرسطو في شعريته بأنها ما يسبقها شيء ولا يلحق بها شيء آخر (Aristote, 1980, p. 59) ليتطور هذا المصطلح إلى ما هو عليه اليوم. أما بالنسبة للبلاغة العربية فقد اهتمت بدورها بدراسة الخاتمة النصية وعدتها مبحثا بديعيا مهما لابد للشاعر أو الكاتب أن يتأنق فيه لأنها آخر ما يعلق بالأسماع وربما حفظت ورددت أكثر من غيرها لتعلق النفس بها وقرب العهد بسماعها. يقول ابن رشيق القيرواني في عمدته وهو يتكلم عن انتهاء القصيدة: وأما الانتهاء فهو قاعدة القصيدة وآخر ما يتبقى في الأسماع. ولا يأتي بعده أحسن منه وإذا كان أول الشعر مفتاحا له

وجب أن يكون الآخر قفلا عليه. (القيرواني، ١٩٨١، صفحة ٢٣٩)وقد كثرت تسميات هذا المصطلح عند المشتغلين عليه منها النهاية، حسن الانتهاء، حسن الخاتمة حسن القطع، براعة القطع، المقاطع، الأواخر، حسن الختام. (مطلوب، ٢٠٠٠، صفحة ١٩٣) لكن لم يلق العناية الكافية ولم تستمر البلاغة في دراسته إلى غاية ظهور المناهج النقدية الحديثة والتي لم تتفق كذلك على مفهوم موحد للمصطلح غير أن جلهم يرى أنه يعبر عن محل الخروج السردي وعلامة إغلاقه (بارت، ٢٠١١، صفحة ٧٤). كما يعرفها أصحاب معجم السرديات :" موضعٌ يبني فيه المؤلف اكتمال الخطاب وانفتاحه في آن، ويسعى فيه إلى مضاعفة التأثير في القارئ حتى يسترجع عناصر القصة عبر إعادة القراءة أو التذكّر ويأخذ الخطاب في كليته شكليّا ودلاليّا ويذهب في التأويل وإدراك الرسالة ما يتجاوز الظاهر من المروي أو الخطاب الراوي" (وآخرون، صفحة ١٦٧)فهي ما يؤذن بانتهاء الرواية/النص إذ لم يبق شيء آخر تقوله ويكون الدور الوحيد للقارئ الذي يستكمل فهم الميثاق الذي واثق عليه الرواية، ومدى تحقق أفق انتظاره، فالخاتمة إذن تشكّل ميثاقا ضمنيا مع متلقي مفترض، ولها أفق انتظار يتراوح بين الاستجابة والتخييب، إذ بات مألوفا أن يضع الروائي نصب عينيه موقف القارئ الذي ينتظر بلهفة وشوق ما ستسفر عنه الأحداث والوقائع" (أشهبون، ٢٠١٣، صفحة ٢٣٢) ومن بين خصائص الخاتمة النصية:

-الإيذان بإغلاق العمل الأدبي.

-الخاتمة النصية تحقق مقصديات الكاتب وبرنامجه السردي.

-تحقيقها للميثاق الروائي المعقود بين الكاتب والقارئ.

-إنهاء الدورة التواصلية والتداولية للنص الأدبي بالخروج من التخييلي إلى الواقعي.

وفي هذا السياق يقول حميد لحمداني: "ومن البديهي أن نتصور القارئ وقد أنهى قراءته للنص، وقد وجد نفسه لا يزال مشغولًا بعوالمه، مما يدل على أن الخاتمة ليست بالضرورة نهاية اشتغال النص" (لحمداني، ٢٠٠٣، صفحة ٠٨). ويجب التنبيه هنا أنه ليس بالضرورة أن تكون الجملة الأخيرة أو المقطع الأخير من الرواية، لأن المؤلف قد يبلغ النهاية لكنه يستمر في الكلام إما تعليقا عليها أو موضحا ما الهدف منها، ومن الممكن أيضا أن يقطع المؤلف الحديث دون أن يبلغ النهاية وبالتالي لا نعرف المصير الذي ستؤول إليه مصير الشخصيات المحورية أو الثانوية فتكون النهاية مفتوحة. يقول وفي هذه الرواية التي نحن بصدد دراستها نجد العبارة الآتية تفتح باب النهاية:

فحالة البداية تناقض تماما حالة النهاية. و مما سبق يمكننا أن نصنف هذه الخاتمة من جهة مكوناتها السردية إلى نوع:

– نهاية الشخصية، وهي الخاتمة النصية التي تنتهي بذكر السارد أو أحد شخصيات الرواية التي تم تبئيرها منذ البداية.

أما إذا نظرنا إلى الرواية من جهة طبيعتها نجد نهايتها من حيث العموم انتهت بالقسم الخامس آخر أقسام الرواية نجد ديبون ينقلب عما كان يؤمن وذلك لتسلل اليأس إلى نفيه بعد أن فشل في التغيير "عدت إذن إلى المحروسة، ولم تختلف أيامي الأولى بها عن أيامي الأخيرة، رغم ما أَضمَره لي البحر من أحلام، ربما كانت مجرَّد أوهام، أنه يمكنني تغيير الكثير، أطالع المقال، وأعيد ما جاء فيه، وتحدثني نفسي بحوارات طويلة، وصراخ في وجه كافيار: إن الشيطان ليس إله هذا العالم، بل نحن من نُغيَّره على طريقة الرب. ولكن حين وطئت رجلاي رصيف الميناء اكتشفت أنه قد آن لي الاستفاقة من الوهم. فالمحروسة التي خلّفتها ليست نفسها اليوم." (عيساوي، ٢٠١٨، صفحة ٣١٥) فبعد أن أقرّ بأن الشيطان إله هذا العالم تراجع عن هذا الاعتقاد كما أقر في بداية المقطع عن أيامه الأخيرة في المحروسة.

أما نهاية الشخصيات فكانت نهاية ديبون كما ذكرنا آنفا بل اتجه إلى العنف حينما أراد مهاجمة صديقه القائد العسكري لكن الجنود منعوه وضربوه" قفز نحوي أحد الحارسين، وضربني بعقب البندقية حتى سقطت أرضا، وهمّ بركلي لولا نداء كافيار المعنف له قمتُ، نفضتُ ثيابي وهممت أن أشتمه، ولكن يدًا امتدت وشدت على ساعديسحبتي بعيدا عن هناك

– لا تنظر إلى الأمور بذاتية يا ديبون، إني أراك تُحيي مجد الإنسان وهذا يحتاج إلى الصبر والأناة زمنا طويلا

أومأت له برأسي موافقا، ثم تأملت زرقة البحر أمامي وقلت:

– نعم إنك محق، كي نُغيّر العالم نحتاج إلى أفكار كبيرة نؤمن بها ونُقبل على الموت في سبيلها بسعادة" (عيساوي، ٢٠١٨، الصفحات ٣٢٩–٣٣٠) وهكذا اقتنع ديبون صوت العقل أن التغيير يحتاج زمنا طويلا ومعاناة كبيرة وصبر أطول حتى بلوغ المرام....

والشخصية الثانية شخصية كافيار الذي تأسف لمصير صديقه الصحفي ديبون بعد رحيله " رحيل ديبون وشعرت أني لن أراه ثانية، ظلّت كلمات كثيرة عالقة بلساني رغبت لو قلتها له، كان أفضل له أن يبقى إلى جانبي، ينتظره مستقبل مختلف، سيكتب الكثير عن الأحلام التي سنجسّدها معا غي إفريقية، سيشهد على تاريخ جديد، مليء بالانتصارات" (عيساوي، ٢٠١٨، صفحة ٣٣٥).وهكذا انتهت مغامرات كافيار العسكرية حاملا آماله بأن تسيطر فرنسا على البحر وأن لا يرى غيرهم يجوبون أطرافه وأن يغيب عن ناظريه مشاهد الأتراك " ها قد انتهت الحكاية يا ديبون، اختر أي الضفتين لتبقى بها. وأنا مؤمن أنه ليس لك إلا مكانان: العودة إلى مرسيليا، أو أن تكون على جانبي، حينها ستختار بنفسك قدرك، فالرِّجال الحقيقيون هم من يصنعون أقدارهم. كان بعض المور يحدقون بي، فأشحت عنهم

بصري..... واستبدّت بي رغبة أن أبصر إسبرطة عن كثب، لأرى أي مدينة قد أضحت بعد دخولي غليها غازيا." (عيساوي، ٢٠١٨، صفحة ٣٤٣)

وشخصية المهادن المسالم ابن ميّار فهو يستعيد ذكرياته مع ديبون وجلساتهم في المقاهي وتسلقه شوارع القصبة ثم نفيه من قبل القائد العسكري كافيار من المحروسة إلى إسطنبول " في الرصيف عانقني ديبون طويلًا، ثم صعدت السفينة تتلوني زوجتي، ورحلت بنا تاركين المحروسة لهم.

تتراءى لي المحروسة من هناك مدينة بيضاء، مثل غيمة لم تفقد لمعتها، أُصِرُّ على الاحتفاظ بها على صورتها تلك، ألوّح لها كلما أقترب منها أو ربما أبتعد عنها، بالتأكيد لم يكن هناك أبي، أو البحارة الإنجليز، بل وقف ديبونعلى الرصيف يلّح لي وحده، ودون أهلي غابت المحروسة عن عيني، لكنها لا يمكن أن ترحل عن القلب، غيمة بيضاء ينادي عليها طفل كان اسمه ابن ميّار." (عيساوي، ٢٠١٨، صفحة ٣٥٦_٣٥٧).

وشخصية حمّة السلّاوي المقاوم الذي تمكن من قتل الخائن والاختباء في بيت ابن ميار أين تتواجد دوجة ولالة السعدية في خدمته وتحت عينيه ليرحل أخيرا عن المحروسة" ترجتني لالّة زهرة ألا أرحل وحيدا وأن آخذ دوجة معي... ودعتها وغادرت البيت ...انعطفت مسافة غير يسيرة وعبرت سوره، وجدت الدليل هناك مُستاء من تأخري، لبثنا برهة ثم شرعت أرجلنا تنهب الطريق إلى باب المدينة ولم نعبره، ... وقرر رفيقي مواصلة السير ليلًا، ولم أُوافقه، رغبت تأمل المحروسة تحت ضوء النهار، لأبكيها طويلا، ثم أرمي عليها سلامي الأخير." (عيساوي، ٢٠١٨، الصفحات ٣٧٠-٣٧١)

وبالنسبة لشخصية دوجة التي ضاعت آمالها وتبددت احلامها واصطدمت بصخرة الواقع فلم تكن المحروسة كما تخيلتها الملاذ الآمن الذي تأوي إليه بعد وفاة والدها "حملت صرة الثياب والتحقت بابن ميّار، ثم كنا نقطع شوارع المحروسة، أتأمّل ملامحها الشاحبة حتى بلغنا بيت لالّة زهرة، أما حين فتحت الباب فقد عانقتني طويلا غير مُصدّقة أنني عدت أخيرا إليها، آمنتُ يومها أن الله الذي أخذ مني أمي قد أحاطني بأمهات كثيرات.... غادر ابن ميّار رأيت خطواته المثقلة على الشوارع المحروسة المليئة بالغبار، وبكيت ليلة رحيلهما، ولم يكن الرحيل عن المحروسة بالنسبة لمحِبيها إلا وجها آخر للموت، بينما لم يكن بالنسبة لي إلا دربا أخيرا لإدراك بهجة الحياة." (عيساوي، ٢٠١٨، صفحة ٣٨٤)

الخاتمة

لا بد للبداية من نهاية، ومفتتح روايتنا قلق وتردد واضطراب وخاتمتها سكون وهدوء، وهكذا تأرجحنا مع قسيمي من السالب إلى الموجب فتحقق الانسجام بين بداية النص ونهايته متناسبة فاتحته مع خاتمته وكأني به يحلل الوجود وفق فلسفة عميقة مصداقا لقول الحق: "كما بدأنا أول خلق نعيده".

وبدأت الرواية بحديث ديبون الذي كان مرافقا للحملة الفرنسية التي اجتاحت الجزائر وانتهت بحديث دوجة عن الرحيل عن المحروسة الذي تعده دربا أخيرا لإدراك بهجة الحياة، وبين حسرة الصحفي على موت نابليون باني مجد فرنسا وبين أسف دوجة على رحيلها عن المحروسة لتي لم تعد كذلك وانسجام السرد والتاريخ الذين تواليا على القارئ واكتمل المشهد عنده بانتهاء القسم الخامس

وخاتمة موضوعنا هي أن المداخل والمخارج الروائية لها دور لا يستهان به في فهم مفاصل الرواية. وهي بالفعل تحتاج إلى المزيد من الدراسة والتعمق لرسم حدودها ومحدداتها ووظائفها وذلك بتضافر الجهود النقدية الأكاديمية ومرافقتها للمبدعين وبذلك فقط سيكون ختامها مسكا أن تحتوي مقدمة المقال على تمهيد مناسب للموضوع، ثم طرح لإشكالية البحث ووضع الفرضيات المناسبة، بالإضافة إلى تحديد أهداف البحث ومنهجيته.

قائمة المراجع:

المصادر والمراجع

المراجع العربية:

أشهبون ,عبد المالك ا .(2013) .*البداية والنهاية في الروتاية العربية* .القاهرة ,مصر :رؤية للنشر والتوزيع.

الحاني ,ن .(1968) .*المصطلح في الادب العربي* .المكتبة العربية للطباعة والنشر.

الحموي ,ا .ح .(1987) .*خزانة الأدب وغاية الأرب* .بيروت ,لبنان :منشورات دار الهلال.

الدين ,ص .ن .(1994) .*البداية في النص الروائي* .سوريا :دارالحوار للنشر والتوزيع.

السيوطي ,جلال الدين .(1921) ..*شرح الأرجوزة المسماة عقود الجمان في علم المعاني والبيان* .مصر :دار غحياء الكتب العربية.

السيوطي ,جلال الدين) .د ت .(*الإتقان في علوم القرآن* .دار الكتب.

القيرواني ,ا .ر .(1981) .*العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده* .بيروت ,لبنان :دار الجيل للنشر والطباعة.

المصري ,ا .أ .(1963) .*تتحرير التحبير)في صناعة الشعر والنثر، وبيان إعجاز القرآن* .(القاهرة ,مصر :مطابع الإعلانات الشرقية.

بارت ,رولان .(1970) .*س/ز*) .م .عياشي(.Trad , .

بارت ,رولان .(2011) .*قراءة جديدة للبلاغة القديمة*) .ع .أوكان (.Trad ,رؤية للنشر والتوزيع..

حسين ,خ .ح .(2007) .*في نظرية العنوان مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية* .دمشق ,سوريا :التكوين للتأليف والترجمة والنشر.

حليفي ,شعيب .(1999) .وظيفة البداية في الرواية العربية .*الكرمل*.115_93 ,(61),

سعد ,ع .ف .(1997) .*النص الشعري وآليات القراءة* .الاسكندرية ,مصصر :منشأة المعارف.

سعدية ,ن .(2016) .*التحليل السيميائي والخطاب* .إربد :عالم الكتب الحديث..

عيساوي ,ع .ا .(2018) .*الديوان الإسبرطي* .الجزائر ,الجزائر :دار ميم للنشر.

مطلوب ,أ .(2000) .*معجم المصطلحات البلاغية وتطورها_عربي-عربي* .لبنان :مكتبة لبنان ناشرون.

وآخرون ,م .ا .(s.d.) .*معجم السرديات* .

المقالات:

حافظ، صبري. (١٩٨٦). البداية ووظيفتها في النص القصصي. مجلة الكرمل(٢١/٢٢)، ١٤١_١٧٧

لحمداني، حميد. (٢٠٠٣). عتبات النص الأدبي. مجلة علامات، ١٢(٤٦).

طريطر، جليلة. (١٩٩٨، سبتمبر). في شعرية الفاتحة النصية. علامات في النقد، ٢٩(٧)، ١٤٤_١٤٥

المراجع الأجنبية:

Aristote. (1980). la poetique. Paris: Dupont-Roc et J.Lallot) ed. Du seuil.

J.P.Goldenstien. (1986). Pour lire le oman. Paris: Deboeck-Duculot.

leo.H-Hoek. (1982). la marque du titre. Paris, France: Paris mouton.

Lungo, A. D. (2003). L'incipit romanesque. Paris, France: Seuil.