العتبات النصيّة
في ((رواية الأجيال)) العربية

رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية (2015/8/4046)

السامرائي، سهام احمد

العتبات النصية في رواية الأجيال العربية / سهام احمد السامرئي:-
عمان:- دار غيداء للنشر والتوزيع، ٢٠١٥

( ) ص

ر.أ: (2015/8/4046).

الواصفات:/ القصص العربية //النقد الأدبي /

❖ تم إعداد بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية

Copyright ®
All Rights Reserved

جميع الحقوق محفوظة

ISBN 978-9957-96-153-4

لا يجوز نشر أي جزء من هذا الكتاب، أو تخزين مادته بطريقة الاسترجاع أو نقله على أي وجه أو بأي طريقة إلكترونية كانت أو ميكانيكية أو بالتصوير أو بالتسجيل و خلاف ذلك إلا بموافقة على هذا كتابة مقدماً.

دار غيداء للنشر والتوزيع

تلاع العلي - شارع الملكة رانيا العبدالله — مجمع العساف التجاري - الطابق الأول
تلفاكس : 5353402 6 962+ — خلـــوي : 95667143 7 962+
ص.ب : 520946 عمّان 11152 الأردن — E-mail: darghidaa@gmail.com

العتبات النصيّة
في ((رواية الأجيال)) العربية

الدكتورة

سهام السامرّائي

كلية التربية/جامعة سامرّاء

العراق

الطبعة الأولى

2016 م – 1437 هـ

الفهرس

هذا الكتاب: بقلم أ. د. محمد صابر عبيد 7
المقدمة 9
التمهيد 13
نظرة في المفاهيم 13
العتبات في الدرس النقدي العربي القديم 17
العتبات في الدرس النقدي الغربي 23
موقف النقاد من العتبات 28
الجهد التأليفي في النقد العربي الحديث في مجال العتبات 30
رواية الأجيال 33

الفصل الأول

(العتبات الخارج نصية)

مدخل 43
عتبة الغلاف 43
عتبة العنوان 60
عتبة الإهداء 86
عتبة التصدير 104
عتبة الخطاب التقديمي 119

الفصل الثاني

(العتبات الداخل نصيّة)

مدخل 141
عتبة البداية 141
عتبة الهوامش 161
عتبة الرسائل 180
عتبة الخاتمة 193
الخاتمة 207
قائمة المصادر والمراجع 211

هذا الكتاب

بقلم أ. د. محمد صابر عبيد

لم يكن جيرار جينيت حتماً هو أوّل من تحدّث عن العتبات، ولاسيّما عتبة العنوان، إذ انتبه النقّاد العرب القدامى أكثر من انتباهة طريفة إلى أهمية هذه العتبة وقيمتها ـ لكن في مجال الكتابة النثريّة حصراً ـ حيث كانت القصيدة العربية بلا عنوان دائماً، وأحسب أنّ ذلك مما يحتاج إلى مراجعة وتفكير ورصد وبحث وتأمل وتدبر ودراسة، فهل كان النثر عندهم أكثر حاجة لنصّ موازٍ من الشعر؟ وهل كانوا يعتقدون أيضاً أنّ القصيدة مكتفية بذاتها وممتلئة بكينونتها التشكيلية (المتنيّة) فلا تحتاج إلى ما يوازيها نصيّاً ليضيف إليها ويكشف عن جوهر وجودها؟ وثمة أسئلة أخرى كثيرة يمكن إنتاجها في هذا السبيل.

غير أنّه بعد صرخة جينيت العتباتية في كتابه ((عتبات)) وكتبه الأخرى ذات الصلة، بدأت تتعالى الأصوات المتّجهة صوب هذا الميدان البحثي الخصب وكأن هذه الأصوات العالية كانت غافلة عنه حتى نبّهها جينيت، فانتشرت وتسرّبت وتكاثفت وتعاظمت وتكاثرت ولم يعد ثمة ما يوقفها، حتى أنّ الكتب والبحوث والدراسات التي طالت هذه المنطقة البحثية المثيرة بدت وكأنها أكثر مما يجب، إذ غطّت أصداءُ الصوت العتباتي الجينيتي الأجواءَ والفضاءات والعقولَ والرغبات كلّها على نحو بالغ التأثير والإغراء والتمثّل والصيرورة والأداء.

تعدّ الرواية عالماً متكاملاً وشاملاً وكلياً وموّلداً على أصعدة التكوين والتشكيل والتعبير والتدليل كافة، وهذا العالم بلا أدني شك واسع الحدود ومترامي الأطراف وشاسع المدى، لكنّ كل شيء فيه، قريب أو بعيد، مركزي أو هامشي، صريح، أو مسكوت عنه، مباشر أو غير مباشر، واضح أو مستتر، صغير أو كبير، جزئي أو كلّي، يسهم في فعالية التكوين والتأليف على النحو الذي يناسبه، بحيث يجب قراءة كل دال فيها أينما وقع في طبقة أساسية أو ثانوية من طبقاتها.

العتبات النصية التي كانت فيما مضى لا تحظى بأية أهمية من لدن الدراسات النقدية التي تذهب مباشرة إلى المتن النصي الموضوعي، أضحت اليوم ذات أهمية كبيرة وحظيت باحتفاء أغلب النقاد المحدثين على مستويي التنظير والإجراء، تمهيداً

لبناء مواقف جديدة تسهم في صياغتها العتبة بما تمتلكه من قوّة حضور نصيّة لافتة، تؤدي فيه واجباً سيميائياً بالغ التأثير والخطورة بحيث من الخطأ تجاوزه أو إهماله ـأو التغاضي عن حضوره.

مفهوم العتبات النصية الاصطلاحي مفهوم مفتوح لا يمكن التوقّف فيه عند عتبات بعينها، لأن أنساقها تحتمل الكثير من التعدد والتنوّع، وعلى الرغم من أن عتبة العنوان والتصدير والتقديم والإهداء وما اندرج في سياقها تمثل الأنساق الرئيسة في فضاء العتبات، لذا ينبغي الالتفات إلى ما يشتمل عليه كلّ نص روائي من شبكة عتبات ولدت من تجربة كتابته وضروراتها التعبيرية والتشكيلية على حدّ سواء.

ويأتي هذا الكتاب الموسوم بـ ((العتبات النصيّة في (رواية الأجيال) العربية)) للدكتورة سهام السامرائي في سياق مقاربة هذه الموضوعة النقدية البالغة الأهمية، وقد رصدت الدكتورة سهام في كتابها المهم هذا روايات منتخبة من مدوّنة السرد العربيّ الحديث في (رواية الأجيال)، وهي ظاهرة واضحة في السرد الروائيّ العربيّ الحديث حيث اتجه الكثير من الروائيين العرب إلى كتابة روايات مسلسلة من أجزاء عدّة، وذلك لتمثيل رؤية سردية جديدة تنهض على الكليّة في تقديم الموضوعات الصالحة لعمل روائيّ من هذا النوع، على نحو يمكّن فيه من إلقاء الضوء السرديّ التنويريّ على حقب زمنية متلاحقة من التاريخ العربيّ الحديث المتحوّل إلى ميدان السرد الروائيّ.

تمكّنت الدكتورة سهام السامرائيّ من التعامل والتعاطي مع هذه الروايات المنتخبة بذكاء نقديّ وأكاديميّ واضح، واستطاعت أن تتلمّس الرؤية الفنية والجمالية والأسلوبية في كل عتبة من عتبات الكتابة التي تناولتها، بلغة علمية جيّدة ومتفاعلة مع المعطى الروائيّ على مستوى العتبات جميعاً، وبوسعنا القول هنا إنّ هذا الكتاب يسدّ فراغاً في المكتبة العربية السردية الحديثة، ويحثّ الدارسين على متابعة هذا الخطّ النقديّ في تناول الرواية العربية بعيداً عن ضغط السرديات بمناهجها المدرسية، وقد تشابهت فيها الدراسات كثيراً على نحو يفتقر كثيراً إلى التميّز والفرادة، وهذا الكتاب يتمتّع على هذا النحو بالتميّز في تناول ظاهرة العتبات النصية برؤية نقدية وأكاديمية طيبة تستحق القراءة والتداول.

المقدمة

الحمد لله وحده، الذي من الإيمان به الجهل عن غير ما وصف به نفسه، والصلاة والسلام على سيدنا محمد خير خلقه، وعلى آله وصحبه ومن اهتدى بهديه إلى يوم ينجز الله وعده..وبعد:

فشهد الدرس النقدي العربي القديم اهتماماً متزايداً خارج النص الروائي (صاحب النص، ظروف النص...) أو بنياتِهِ الداخلية (الشخصيات، الزمان، المكان...) مما أشار إلى انغلاق الدرس النقدي على شعرية تلك المتون في حين كان نصيب العتبات المحيطة بتلك المتون يسيراً في أغلب تلك المقاربات، بوصفها وبحسب منظور هذه الدراسات هوامشَ لا ترقى إلى مستوى المتن النصي ولا تحظى بأهميته، في الوقت الذي أصبحت تلك العتبات تشكل ظاهرة يجدر بالدرس النقدي العربي ألا يغفل عنها، لما تضطلع به من دور مهم لا يقل أهمية عن المتن النصي؛ غير أن العناية التي أولاها الدرس الغربي لهذه العتبات انعكس حديثاً في بعض الدراسات العربية، لكنه مازال على نحو محدود وخجول، وهو ما يفسر ضآلة الدراسات الأكاديمية المنجزة في هذا المجال.

وفي سياق إعادة الاعتبار للدراسات المهمشة في الفلسفة والثقافة والفكر، شرع كثير من الدارسين والباحثين العرب المتخصصين في الحقل النقدي إيلاء هذا الجانب عناية خاصة، تمخضت عن قراءات جديدة أتاحت فرصاً حقيقية لاستيلاد عصر أدبي جديد، لا تقع العتبات في هامشه، بل تقف متصدرة مشهده، إذ أصبح ينظر إليها بوصفها نظاماً سيميائياً وإشارياً دالاً ومكوناً جوهرياً من مكونات أي نص أدبي شأنها شأن بقية المكونات الأخرى التي تدخل في شكل بنية أي نص، وفي بناء شعريته، لا زائدة تجميلية أو حلية نصية لا قيمة ولا مكانة لها كما كان ينظر إليها سابقاً،أو نصوصاً عابرة وهامشية لا تستحق وقفة تمحيصية تأملية.

ولما تنطوي عليه هذه العتبات من ثراء وخصوبة، وللمستوى الرفيع الذي تتمتع به بعض هذه العتبات ولاسيما في الرواية الحديثة بما تحمله من أفكار ورؤى وبما تنطوي عليه من جماليات أيقونية وتشكيلية وتعبيرية ودلالية وسيميائية أقدمنا على الولوج في فضائها، والدخول في عالمها الساحر الجميل محاولين قدر المستطاع استنطاقها وتأويلها والكشف عن مفاتنها من خلال هذه الدراسة بوصفها موضوع معرفة أولاً ثم مادة لقراءة تحليلية ثانياً.

وتعد أطروحتي جهداً تأسيسياً في موضوعة العتبات النصية في مجال الرواية العراقية،إذ لم تسبقها دراسات تناولت أو قاربت موضوعة العتبات النصية بالصورة التي تناولت فيها الموضوع.أما في مجال دراسة العتبات في الرواية العربية فوجدنا أن هناك دراسة اهتمت بعتبة العنوان في الرواية الفلسطينية بعنوان (عتبة العنوان في

الرواية الفلسطينية دراسة في النص الموازي) لـ (حسيب فرج مالكي) كذلك أطروحة جميل حمداوي الموسومة بـ (مقاربة الموازيات النصية في روايات بنسالم حميش).

وبناء على ما سبق فقد قررنا وبعد الاستعانة بالله ثم بأساتذتي الكرام أن يكون هذا الموضوع المرتكز الأساس الذي ننطلق منه في دراستنا الأكاديمية هذه، لنخوض في تفاصيلها ونستكشف جماليات النصوص الروائية من خلالها وهو الدافع الذي دفعنا لذلك.

وقد فرضت طبيعة الموضوع نمطاً من المنهجية في توزيع مادة البحث إذ جعلته على فصلين، سبقتهما مقدمة وتمهيد وتلتهما خاتمة تضمنت أهم نتائج البحث ثم ثبتاً بأسماء المصادر والمراجع.

عرضت في التمهيد معنى المصطلحات الدارجة في عنوان الدراسة وإشكالياتها، وتناولت في الفصل الأول الذي حمل عنوان: (عتبات خارج نصية) خمسة مباحث: تطرقت في المبحث الأول إلى دراسة عتبة الغلاف، واختص الثاني بعتبة العنوان فيما اشتمل المبحث الثالث على عتبة الإهداء، أما المبحث الرابع فكان عتبة التصدير وحرصنا في المبحث الخامس على دراسة عتبة الخطاب التقديمي لننهي الفصل به.

أما الفصل الثاني الموسوم (عتبات داخل نصية) فقد ضم أربعة مباحث انطوى المبحث الأول على دراسة عتبة البداية، ولم يكن المبحث الثاني غافلًا عن دراسة عتبة الهوامش بوصفها عتبة تحرض الذاكرة القرائية على التفاعل والمشاركة،واختص المبحث الثالث بعتبة الرسائل، فيما ختم الفصل بعتبة الخاتمة.

واختتمت الأطروحة بخاتمة، تضمنت أبرز النتائج التي تمَّ التوصل إليها.

وقد اعتمدت في دراستي هذه على نماذج محددة من رواية الأجيال العربية، رأيت أنها الأقرب إلى موضوع بحثي ؛ لما تمتلكه هذه النماذج المختارة من قوة حضور لافت للعتبات النصية أولاً ولما تحمله هذه العتبات من مادة خصبة ثرة قابلة للمعالجة والتحليل ثانياً ولانتساب هذه النماذج إلى أسماء لامعة في عالم الرواية في الأدب العربي ثالثاً ولتنوع انتماء الروائيين الجغرافي رابعاً وهذه الروايات هي:

- ثلاثية نجيب محفوظ.(مصر)
  1. (بين القصرين).
  2. (قصر الشوق).
  3. (السكرية).
- رباعية الخسوف – إبراهيم الكُوني.(ليبيا)
  1. (البئر).
  2. (الواحة).
  3. (أخبار الطوفان الثاني).
  4. (نداء الوقواق).

- مدارات الشرق _ نبيل سليمان (سوريا)
1. (الأشرعة).
2. (بنات نعش).
3. (التيجان).
4. (الشقائق).
- ثلاثية عبد الخالق الركابي.(العراق)
1. (الراووق).
2. (قبل أن يحلق الباشق).
3. (سابع أيام الخلق).

ومن الجدير بالذكر أنني أعدُّ هذه الرواية ثلاثية متكاملة على الرغم من أن بعض النقاد يرون غير ذلك؛ لأن أحداثها تتكامل مع بعضها البعض على وفق تتابع حَدَثي لا يحدث خللاً في الثلاثية،إذ إن الجزء الثالث في المبنى يحوي أحداث البداية شريطة أن يكون الجزء الأول خاصة بعد أن ننحي جانباً رحلة الراوي للوصول إلى حقيقة ما حدث في بداية (الراووق).

- الملهاة الفلسطينية _ إبراهيم نصرالله (فلسطين)
1. (طيور الحذر).
2. (طفل الممحاة).
3. (زيتون الشوارع).
4. (أعراس آمنة).
5. (تحت شمس الضحى).
6. (زمن الخيول البيضاء).
- ثلاثية أحلام مستغانمي _ (الجزائر)
1. (ذاكرة الجسد).
2. (فوضى الحواس).
3. (عابر سرير).

أما المنهج الذي تم اعتماده في هذه الدراسة فكان يتوزع مابين المنهج السيميائي على اعتبار أن العتبات هي إشارات سيميائية للمتن، كذلك اعتمدت على

التحليل البنيوي لبعض النصوص السردية من خلال البحث عن المستويات اللغوية أو عن العتبة المهيمنة في النصوص.

وقد اعتمدت على مصادر فتحت آفاقاً أمام الدراسة منها: كتاب عتبات (لجيرار جينيت)، الذي له موضع الصدارة ، وأطروحة جاسم محمد جاسم الموسومة بـ (العتبات النصية في شعر عبد الوهاب البياتي ونزار قباني) وكتب الدكتور محمد صابر عبيد والدكتورة سوسن البياتي.

التمهيد

نظرة في المفاهيم:

لا يمكن فهم معنى(العتبات النصية) أو النص المحيط (peritexte) من دون فهم (النص المحاذي) لارتباطهما معاً بعلاقة الجزء بالكل كما سيظهر لاحقاً؛ لذا ينبغي التعريف بمصطلح (النص المحاذي) بوصفه عتبة نجتازها أولاً ولنفهم منها معنى النص المحيط.

إذ أطلق الناقد الفرنسي (جيرار جينيت)[1] مصطلح (paratexte) وهو مصطلح لاتيني على ما أصبح يشكل اليوم مرتكزاً أساسياً من مرتكزات الشعرية

---

(1) جيرار جينيت أحد أقطاب الشعرية المعاصرة ممن احتفى بعودتهم (رولان بارت) كونه استطاع الجمع بين ماضي الشعريات وحاضرها، فهي عنده من جهة قديمة قدم ارتباطها بالثقافات البلاغية، ومن جهة أخرى جديدة جدة ما عرفته من تحولات وتغيرات، باستفادتها من المباحث الهامة لعلوم اللغة واللسانيات، فهاتين الميزتين جعلتا منه بلاغياً وسيميائياً في آن. بدءا:1-الشعرية في الصور (figures) من 1966-19722- الشعرية في النص الجامع (lArchitexte)3:1979- الشعرية في أطراس (palimpsestes)1982: ويعد كتاب أطراس بحق الكتاب الجامع للجهاز المفاهيمي للشعرية عند (جينيت)،وهو المركز الذي تتشتت وتنتثر عنه المفاهيم الشعرية والسردية كلها التي درسها، والتي سيدرسها بعد هذا الكتاب. والنص المحاذي هو أحد الأقسام الخمسة التي درسها ضمن ما أسماها بالمتعاليات النصية في أطراس وهي: التناص، المناص، الميتانص، النص اللاحق،النص الجامع. 4- الشعرية في عتبات (seuils) 1987. في هذا الكتاب وسع جينيت من دائرة الشعريات المعاصرة إذ خصص هذا الكتاب لأحد المواضيع المعقدة للشعريات المعاصرة، وهو المناص (paratexte) بوصفه مصطلحاً مازال يشهد حركية تداولية وتواصلية في المؤسسة النقدية العالمية، للعلاقة التي ينسجها بما يحيط بالنص، وما يدور بفلكه من نصوص مصاحبة وموازية، وبفاعلية جمهوره المتلقي له.

ينظر: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، عبد الحق بلعابد، تقديم: د.سعيد يقطين، ط1، الدار العربية للعلوم، بيروت ،،منشورات الاختلاف الجزائر ، 2008 ، 25-26.

المعاصرة، ويريد به كل ما يمت بصلة إلى النص المركزي المدروس بعلاقة مباشرة كالعناوين والتصديرات والخطابات التقديمية وأسماء المؤلفين والناشرين...أو غير مباشرة أي كل ما يتصل بالنص/ الكتاب من الخارج كالاستجوابات والشهادات والمراسلات مع المؤلفين... الخ التي((باتت تشكل في الوقت الحاضر نظاماً اشارياً ومعرفياً لا يقل أهمية عن المتن... بل إنه يلعب دوراً هاماً في توجيه نوعية القراءة.))[1].

إن المتتبع للدرس النقدي يجد اختلافاً وتبايناً واضحاً في ترجمة المصطلح (paratexte)[2].

فعبد المالك أشهبون يطلق على مصطلح (paratexte) لفظة النص المحاذي محاولة منه لإعادة تعريفه، إذ يجد أن ما هو سائد في المعطى النقدي مع مصطلح (paratexte) هو عدم الدقة في تحديد هذا المفهوم، بمعنى آخر أن بعض الباحثين لا يحددون المقصود من النص المحاذي: أهو النص المحيط (peritexte) أم النص اللاحق (Epitexte)؟ فثمة فرق جوهري بين المصطلحين إذ يشير الأول ((إلى مجموع المعطيات التي تسيج النص وتحميه وتدافع عنه وتميزه عن غيره وتعين موقعه في جنسه، وتحث القارئ على اقتنائه، وهي العناوين، والمقتبسات والإهداء والأيقونات وأسماء المؤلفين والناشرين...))[3]، فيما يشير الثاني إلى ((كل الخطابات الموجودة خارج الكتاب فتكون متعلقة في فلكه، كالاستجوابات، والمراسلات الخاصة، والتعليقات، والمؤتمرات، والندوات.. الخ))[4]، ثم يذكر بعد ذلك قسماً من الترجمات الرائجة في السوق النقدي منها، (مرفقات النص)، (النص الملحق)، (النص المصاحب)... ويذكر أن أغلب هذه الترجمات يحاول الناقد منها تقريب مفهوم هذا المصطلح إلى القارئ بوصفه نصاً محيطاً لا نصا فوقياً، وهو ما يوقع الكثير في آفة الخلط وعدم الدقة في الفصل بين العتبة/ النص المحيط وبين النص اللاحق على الرغم من أن لكل

---

(1) مدخل إلى عتبات النص دراسة في مقدمة النقد العربي القديم، عبد الرزاق بلال، ط1، تقديم: إدريس الناقوري، أفريقيا الشرق، المغرب، 2000 ،16.

(2) يقترح عبد المالك أشهبون ترجمة الملفوظات الإصطلاحية التالية كالاتي:

(Paratexte) = (نص محاذ)، لأن (para) سابقة يونانية تفيد بمحاذة أو بجانب.

(Peritexte) = (نص محيط)، أو (نص حافٌ)، لأن (peri) سابقة يونانية تعني حَوْلَ.

(Epitexte) = (نص ملحق) أو لاحق، لأن (Epi) سابقة يونانية تعني فوق أو لاحق أو تابع.

ينظر: عتبات الكتابة في الرواية العربية، عبد المالك أشهبون، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا،2009، 36.

(3) خطاب الحكاية – بحث في المنهج، جيرار جينيت، ترجمة، محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، 1997،15.

(4) عتبات،50.

منهما موقعه الخاص به، ووظائفه وسياقاته التداولية[1]. فيما يطلق جميل حمداوي على مصطلح (paratexte) مصطلح النص الموازي ويقسمه على قسمين:

1. النص الموازي الداخلي (peritexte) ويعرفه بأنه: عبارة عن ملحقات نصية، وعتبات تتصل بالنص مباشرة، ويشمل ما ورد محيطاً بالكتاب كله من الغلاف، والمؤلف، والعنوان والإهداء والمقتبسات، والمقدمات، والهوامش وغير ذلك.
2. النص الموازي الخارجي (Epitexte) أو الرديف أو النص العمومي المصاحب ويعرفه بأنه: كل نص من غير النوع الأول مما يكون بينه وبين الكتاب بعد فضائي وفي أحيان كثيرة زماني أيضاً، ويحمل صبغة إعلامية مثل الاستجوابات والمذكرات والشهادات والإعلانات..كأن يكون منشوراً بالجرائد والمجلات وبرامج إذاعية ولقاءات وندوات [2].

ويعطي جميل حمداوي بعد ذلك تعريفاً شاملاً له قائلاً إن النص الموازي ((عبارة عن عتبات مباشرة، وملحقات وعناصر تحيط بالنص سواء من الداخل أم من الخارج. وهي تتحدث مباشرة أو غير مباشرة عن النص، إذ تفسره وتضيء جوانبه الغامضة، وتبعد عنه التباساته وما أشكل على القارئ. وتشكل العناصر الموازية في الحقيقة نصوصاً مستقلة فالخطاب المقدماتي ما هو في الحقيقة إلا نص مستقل بذاته له بنيته الخاصة ودلالات متعددة ووظائف كما يرد العنوان في شكل صغير، ويختزل نصاً كبيراً عبر التكثيف والإيحاء والترميز والتلخيص. وهكذا تشكل الملحقات المجاورة للنص المؤلف، الجنس، المقدمات، العناوين، الحوارات.. الخ نصوصاً مستقلة مجاورة وموازية للنص))[3].

أما نحن فنلتزم بترجمة عبد المالك أشهبون ؛ لدقتها ودلالتها الصحيحة[4]، فالنص المحاذي هو ((كل ما يجعل من النص كتاباً يقترح نفسه على قرائه أو بصفة عامة على جمهوره، فهو أكثر من جدار ذي حدود متماسكة، نقصد به هنا تلك العتبة، بتعبير

---

(1) ينظر: عتبات الكتابة في الرواية العربية39.
(2) لماذا النص الموازي جميل حمداوي، نت.
(3) م. ن.
(4) أثناء إطلاعنا على أطروحة جاسم محمد جاسم الموسومة (العتبات النصية في شعر عبد الوهاب البياتي ونزار قباني) وجد الباحث أن هناك تفاوتاً في الأفق الترجمي عند المترجمين العرب في التعامل مع المصطلح مما أوجد عدة ترجمات أدت إلى التفاوت في استعماله والباحث وقف على تلك الترجمات ووجد تعارضاً ما بينها وما بين الواقع النصوصي. ينظر: العتبات النصية في شعر عبد الوهاب البياتي ونزار قباني، جاسم محمد جاسم، أطروحة دكتوراه، كلية التربية، جامعة الموصل، بإشراف أ. د إبراهيم جنداري جمعة الجميلي،2007،12-14.

(بورخس) البهو الذي يسمح لكل منا دخوله أو الرجوع منه...))[1]. ويحدد جيرار جينيت أربع (طبائع) تميز النص المحاذي بعامة والنص المحيط خاصة في ذهابه إلى أن ((محايثة أو ملازمة النص الموازي هي ذات طبيعة (نصية) مثل التمهيد، أو (أيقونية) مثلا الرسوم التوضيحية، أو مادية مثل اختيار نوعية الطباعة (الورق)، حجم الخط، نوعه) وقد تكون (حدثية) factuelle بمعنى أن التعرف على حدث ما سيعدل القراءة نفسها وداخل هذا التعرف الموسع سيصبح كل سياق نصاً موازياً.))[2].

العتبات في الدرس النقدي العربي القديم:

تكشف القراءة التاريخية عن أن العتبات النصية لم تكن غائبة عن محور اهتمام أغلب الكتاب العرب، بل كانت موضع احتفاء وعناية كبيرة منهم، ففي سياق حديث المقريزي عن تأليف الكتب في ذلك العهد يورد ما نصه ((اعلم أن عادة القدماء من المعلمين قد جرت أن يأتوا بالرؤوس الثمانية قبل افتتاح كل كتاب وهي الغرض والعنوان والمنفعة والمرتبة وصحة الكتاب ومن أيّ صناعة هو وكم فيه من أجزاء وأيّ أنحاء التعاليم المستعملة فيه))[3]، فهذه العناصر الثمانية تجعل من المؤلف أهلاً للثقة والذيوع والانتشار وتمنحه المصداقية الشرعية كما تكشف هذه المقولة أن للعتبات حضوراً واضحاً؛ إذ إنها حددت الهدف من الكتاب وعنوانه وما سبقه من مؤلفات للمؤلف، كما تم تحديد موضوعه وطريقته.

ومن عملية استقصائنا للعتبات في الدرس النقدي العربي القديم وجدنا أن العنوان قد حظي بالصدارة منذ العصر الجاهلي، ففي كتاب العقد الفريد لابن عبد ربه الأندلسي (ت328هـ) يورد إشارة تاريخية إلى أولية تدوين العنوان على المادة المدونة، فيقول: ((وأما ختم الكتاب وعنوانه فإن الكتب لم تزل مشهورة، غير معنونة، ولا مختومة، حتى كتبت صحيفة المتلمس، فلما قرأها ختمت الكتب وعنونت، وكان يؤتى بالكتاب فيقول: من عنى به فسمى عنواناً))[4]. وهذا النص يشير إلى أن المدونات قبل – صحيفة المتلمس – لم تكن تحمل عنوانات مباشرة أو حتى شفهية وربما كانت بعض العنوانات مدونة لكن العناية بالعنوان لم تكن أكثر من وضع المدونات في الإطار

---

(1) عتبات، 44.

(2) جيرار جينيت- نحو شعرية منفتحة، كرستين مونتالبيتي، ترجمة غسان السيد ووائل بركات، ط1، الجمعية التعاونية للطباعة، توزيع دار الرحاب، 2001، 108.

(3) كتاب المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار المعروف بالخطط المقريزية، أحمد بن علي المقريزي، دار صادر، بيروت، د. ت،3/1.

(4) العقد الفريد، ابن عبد ربه الأندلسي (ت328ه)، تحقيق أحمد أمين وصحبه،(د. ط)، مصر، 1962،158/4.

التصنيفي لمضمونها[1]وفي مقدمة ما عنون من مدونات في العصر الجاهلي تأتي الكتب الدينية وهي ما كان عند ((أهل الكتاب: اليهود والنصارى، من كتب دينية مدونة بين أيديهم يتلونها، وأن هذه الكتب لم تكن نسخاً قليلة العدد موقوفة على الرهبان والأحبار وحدهم، وإنما كانت مصاحف كثيرة يتداولها أهل هاتين الديانتين، حتى أن المسلمين بعد فتح خيبر وجدوا مصاحف كثيرة فيها التوراة فجمعوها ثم ردوها على اليهود))[2]، هذه الكتب الدينية مع ما كان يتصل بها من شروح كانت تحمل عنوانات معروفة فالتوراة والإنجيل عرفا في العصر الجاهلي.

وفي النص الذي أورده ابن عبد ربه السابق في كتابه العقد الفريد نجد أيضاً إشارة ثانية إلى مكون آخر من مكونات العتبات وهو(الختم) وهو في اللغة ((وضع نقش على الكتاب فتسمعهم يقولون ختم الشيء عليه طبعه وأثر فيه بنقش الخاتم))[3]، والغاية منه حفظ ما في الكتاب وصيانته، فوضع خاتم أو طابع المصنِف على مصنفه مأمنة له من الضياع أو الانتساب أو ما شابه ذلك من آفات التأليف المعروفة [4].

وهنا يمكننا أن نعد الختم خاصية من خاصيات العتبات التي تميز بها النص العربي.

ومن مظاهر العتبات التي التفت إليها بعض الكتب قديماً هي درج المؤلفات السابقة لهم في مقدمة الكتاب والتعريف بها كما فعل الجاحظ (ت255ه) في مقدمة كتابه الحيوان بقوله: ((... وعبتني بكتاب حيل اللصوص، وكتاب غش الصناعات، وعبتني بكتاب الملح والطرف، وما حر من النوادر وما برد وما عاد بارده حاراً لفرط برده حتى أمتع بأكثر من إمتاع الحار وعبتني بكتاب احتجاجات البخلاء ومناقضاتهم للسمحاء والقول في الفرق بين الصدق إذا كان ضاراً في العاجل، والكذب إذا كان نافعاً في الآجل، ولِمَ جعل الصدق أبداً محموداً والكذب أبداً مذموماً. والفرق بين الغيرة وإضاعة الحرمة، وبين الإفراط في الحمية والآنفة وبين التقصير..)) [5].

---

(1) ينظر: العنوان في الأدب العربي النشاءة والتطور، د. محمد عويس، ط1، مكتبة الانجلو مصرية، القاهرة، 1998،74.

(2) ينظر: مصادر الشعر الجاهلي، ناصر الدين الأسد، ط8، دار الجيل، بيروت،1996م، 61.

(3) المعجم الوسيط، ط2، مجمع اللغة العربية للمعجمات وإحياء التراث، قام بإخراجه إبراهيم مصطفى وأحمد حسن الزيات وحامد عبد القادر ومحمد علي النجار، دار الدعوة،اسطنبول، تركيا، 1989م،1/ 218.

(4) ينظر: مدخل إلى عتبات النص،29.

(5) الحيوان، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (255ه)، عبد السلام هارون،، ط1، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، 1938،3/1.

ومثله فعل المسعودي (ت326هـ) في مقدمة كتابه مروج الذهب إذ صدر عنوانات كتبه في (ضروب المقالات) وذكر منها: (((كتاب الإبانة عن أصول الديانة)، (المقالات في أصول الديانات) وكتاب (سر الحياة) وكتاب (نظم الأدلة في أصول الملة وما اشتمل عليه من أصول الفتوى وقوانين الأحكام: كتيقن القياس، والاجتهاد في الأحكام ووضع الرأي والاستحسان، ومعرفة الناسخ والمنسوخ وكيفية الإجماع وماهيته،..))[1] ما يمكن ملاحظته على عمل المسعودي وهو يدرج أسماء كتبه ورسائله لا يكتفي بذكر اسم الكتاب فقط بل يتبعه بإيراد عنوانات موضوعات محتوى الكتاب كي ينبه القارئ إلى أهميته وقيمته.

والحقيقة أن ما قام به الجاحظ والمسعودي هو الدور الذي تضطلع به عتبة الغلاف الخلفي أو الصفحة ما قبل الأخيرة في الوقت الحاضر، فغالباً ما تدرج دور النشر مؤلفات الكاتب السابقة في إحدى الصفحتين، محاولة منها لجذب القارئ إلى الكتاب واستمالته وذلك بسبب كثرة المؤلفات والمؤلفين وهذا ما فطن إليه الجاحظ والمسعودي منذ ذلك الحين، إذ كثرت المؤلفات والمؤلفين ولاسيما في عصر الدولة العباسية وازداد الاهتمام بالكتاب وطريقة إخراجه إلى الحدّ الذي ظهرت مؤلفات تتناول قضية التدوين والمدونين ككتاب (أدب الكاتب) لابن قتيبة و (الاقتضاب في أدب الكتاب) لابن السيد البطليوسي و (أحكام صنعة الكلام) للقلاعي، و(صبح الأعشى) للقلقشندى.. الخ، إذ أفاضوا في الحديث عن صنعة الكتاب وكيفية إخراجه فتحدثوا عن أنواع الخطوط والأحبار والأقلام وبينوا كيفية استعمالها.. الخ. وهذا ما تصنعه دور النشر المعاصرة في إخراجها للكتب إذ تتفنن في طريقة استعمال الحروف الطباعية ودرجة سمكها وألوانها ورسومها بحسب طبيعة المادة المطبوعة، ذلك كله في محاولة لشدِّ المتلقي للكتاب. وقديماً عنوا كثيراً بإخراج العنوانات بطريقة فنية وتقنية عالية حتى كان هناك من تخصص في كتابتها ومن ورائها كان تلقيب الطغرائي بهذا اللقب ((نسبة إلى من يكتب الطرَّة التي تكتب في أعلى الكتب فوق البسملة بالقلم الجلي تتضمن نعوت الملك وألقابه، وهى لفظة أعجمية))[2]، دلالة على أهمية هذه الفنيات في عملية تلقي الكتاب، ففي كتاب صبح الأعشى يورد مقولة تبين أهمية جمالية الخط في عملية التلقي إذ يقول: ((الخط كالروح في الجسد فإذا كان الإنسان جسيماً وسيماً حسن الهيئة، كان في العيون أعظم، وفي النفوس أفخم، وإذا كان على ضدّ ذلك سَمّتْه النفوسُ، ومجَّتْه القلوب، فكذلك الخط إذا كان حسنَ

(1) مروج الذهب، ومعدن الجوهر، تصنيف الرحالة الكبير المؤرخ الجليل أبي الحسن علي بن الحسن بن علي المسعودي، (326ه) تحقيق محيي الدين عبد الحميد، ط1، صيدا، بيروت، 1988، 11.

(2) الغيث المسجم في شرح لامية العجم، صلاح الدين خليل بن أبيك الصفدي، (د.ط)، بيروت (د. ت)، 16/1 نقلاً عن العنوان في الأدب العربي النشأة والتطور، 142.

الوصف، مليحَ الرَّصْف، مفتَّح العيونِ أملس ألمُتونِ، كثير الائتلاف، قليل الاختلاف، هشَّتْ إليه النفوس، واشتَهتْه الأرواح؛ حتَّى إن الإنسان ليقرؤه وإن كان فيه كلامٌ دنئ ومعنىً ردئ مستزيداً منه ولو كثر، من غير سآمة تلحَقُه؛ وإذا كان الخط قبيحاً مَجَّته الإفهام، ولفَظتْه العيون والأفكار، وسَم قارئه، وإن كان فيه من الحِكمة عَجائبُها، ومن الألفاظ غَرائبُها)) [1].

فيما يمكن عد عتبة المقدمة من أهم العتبات التي نالت حظاً كبيراً من الاهتمام في التأليف النثري القديم،إذ تعد شكلاً ثقافياً قائماً بذاته، وتظهر تجلياتها في مقدمات المصنفات والرسائل والتذييلات والحواشي وغيرها، ولقد دأب الشعراء قديماً على تقديم دواوينهم الشعرية ((ولربما كان أبو العلاء المعري من بين أوائل الشعراء العرب القدماء الذين وضعوا تقديماً ونذكر هنا تقديمه لكل من (سقط الزند) و(لزوم ما لا يلزم) وهي السُنة التي اتبعها شعراء آخرون عبر العصور المتوالية))[2] وفي مقدمة من أشاد بأهميتها الجاحظ مركزاً على الجانب الجمالي منها بالقول ((إن لابتداء الكتاب فتنة وعجباً))[3]، ويشير في موضع آخر إلى مضمونها قائلاً: ((ينبغي أنه يعرف أن لابد من أن يكون لكل كتاب علم وصفه أحد الحكماء ثمانية أوجه: الهمة والمنفعة والنسبة والصحة والصنف والتأليف والإسناد والتدبير))[4].

فيما يعدها البغدادي من ((ضروب الصنعة التي يقدمها أمراء الكلام ونقاد الشعر وجهابذة الألفاظ فينبغي للشاعر إذ ابتدأ قصيدته مدحاً أو ذماً أو وصفاً أو فخراً أو غير ذلك من أفانين الشعر ابتدأها بما يدل على غرضه))[5].

واهتم النقاد والبلاغيون بعتبة البداية، يقول ابن الأثير مشيداً بأهميتها: ((خصت الابتداءات بالاختيار، لأنها أول ما يطرق السمع من الكلام)) [1]، ويقول كذلك:((فإذا كان الابتداء لائقاً للمعنى الوارد بعده توفرت الدواعي على استماعه))[2].

---

(1) صبح الأعشى في صناعة الإنشا، لأبي العباس أحمد بن علي القلقشندي(ت821ه)، (د.ط) المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والصناعة والنشر،(د.ت) 3/ 20- 21.

(2) النص الموازي أفاق المعنى خارج النص، أحمد المنادي، مجلة علامات، ج 61، مج، 16، مايو، 2007، 146.

(3) الحيوان، 1/ 88.

(4) م. ن، 6 – 12.

(5) قانون البلاغة في نقد النثر والشعر، أبو طاهر محمد بن حيدر البغدادي ـ تحقيق محسن فياض، (د. ط)، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1981، 450.

ونالت عتبة الخاتمة أهمية في الدرس النقدي العربي القديم ربما لارتباطها بأصول دينية وجاء في القول المأثور عن الرسول(ﷺ) انه قال: ((إنما الأعمال بالخواتيم))[3]، ومصطلح الخاتمة أستعمله النقاد والبلاغيون بعدة مسميات، فالجاحظ يطلق عليها لفظ (مقطع)، بحسب مايراه ابن رشيق (456ه) الذي روى حكاية للجاحظ وعلّق عليها بقوله: ((إن من الناس من يزعم أنَّ المطلع والمقطع أول القصيدة وآخرها))[4]، وهي بمعنى (الآخر) عند ابن طباطبا العلوي(ت322ه)، في حديثه عن القصيدة وتلاحم أجزائها بقوله: ((يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها))[5].وذكرها ابن رشيق بمعنى الانتهاء بقوله: ((وأما الانتهاء فهو قاعدة القصيدة وآخر ما يبقى منها في الأسماع وسبيله أن يكون محكماً لا تمكن الزيادة عليه ولا يأتي بعده أحسن منه وإذا كان أول الشعر مفتاحاً وجب أن يكون الآخر قفلاً عليه))[6]، إذ حددها بسمات منها: أنها آخر القصيدة ويجب أن يكون قفلاً عليها فلا يمكن أن يأتي الشاعر بأحسن منها فهي عنده: الانتهاء والآخر والقفل، وهي دلالات توحي وتؤشر على فاعلية دورها وأهميته.

وبناءً على ما سبق ذكره يمكن أن نقول إننا وإن كنا نعترف بالسبق للدرس النقدي الغربي في منهجة موضوعة العتبات النصية وتقعيدها، إلا إننا ومن خلال ما استقصيناه - وإن كان شذرات يسيرة – وجدنا أن الفكر النقدي العربي لم يكن أبداً غافلاً عنها وعن دورها المفصلي في عملية التلقي.

وبعيداً عن العتبات التقليدية المعروفة كالمقدمات والخواتيم والإستهلالات التي حظيت بأهمية وحضور بارز في الدرس النقدي العربي القديم عامة، ويمكن أن نقول إنّ من العتبات التي تحسب على أنها من إفرازات الدرس النقدي الغربي الحديث كلمة الناشر التي غالباً ما يدرج فيها الناشر ما للكاتب من مؤلفات ولاسيما إذا كان المؤلف معروفًا،على المستوى الثقافي وله غزارة في النتاج التأليفي كي يحقق غاية

---

(1) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين بن الأثير، تحقيق، د. أحمد الحوفي - د. بدوي طبانة، (د.ط)، دار النهضة، مصر للطباعة، والنشر الفجالة، القاهرة،(د. ت)، 98/3.

(2) م. ن،98.

(3) ينظر: صحيح البخاري لأبي عبد الله بن إسماعيل بن إبراهيم البخاري (256ه) ترتيب محمد فؤاد عبد الباقي، تقديم: أحمد محمد شاكر، ط1، مكتبة ألفا للتجارة والتوزيع، مصر، 2008م، (6128)، 5، 2381.

(4) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، لأبي علي الحسن ابن رشيق القيرواني(465ه)، تحقيق: محيي الدين عبد الحميد، ط3، مطبعة السعادة، مصر، 1963،215/1.

(5) عيار الشعر، محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي (322ه) تحقيق د. طه الحجازي، ود، محمد زغلول، القاهرة، 1956، 126-127.

(6) العمدة 239/1.

تجارية تسويقية من خلال استغلاله لهذه المساحة الفضائية ولاسيما في عصر السبق والتنافس بسبب كثرة المؤلفين والمؤلفات وتنوعها.

إن المؤلف نفسه اضطلع قديماً بدور الناشر وقد ذكرنا ذلك السبق للجاحظ والمسعودي اللذين التفتا لهذه العتبة المهمة، ومن العتبات التي التفت إليها الدرس النقدي الحديث عتبة الغلاف الأمامي الذي غالباً ما يتصدره عنوان الكتاب، وقد وجدنا أن مُدون الكتاب قديماً الذي يضطلع بدوره الناشر حالياً اهتم بكيفية إخراج العنوان من حيث الخط والسمك والألوان التي يجدها تسهم في درجة تقبل الكتاب من المتلقي أي أنهم أدركوا أهمية البصر في عملية التلقي.

العتبات في الدرس النقدي الغربي:

لابد من ذكر أن مصطلح النص المحاذي قد تمت ملامسته من نقاد كثر في الحقل النقدي الغربي، بحثوا في تمظهراته المفاهيمية وتجلياته المصطلحية وإن لم يخصصوا له كتاباً كاملاً، ولم يعنوا بتقسيماته، أو فهم مبادئه ووظائفه قبل أن تتوج في كتاب عتبات لجيرار جينيت.

ومن أوائل النقاد الغربيين الذين أثاروا قضية (النص المحيط) في معرض حديثه عن حدود الكتاب،هو الكاتب ميشيل فوكو إذ يقول: ((حدود كتاب من الكتب ليست أبداً واضحة بما فيه الكفاية، وغير متميزة بدقة، فخلف العنوان، والأسطر الأولى والكلمات الأخيرة، وخلف بنيته الداخلية وشكله الذي يضفي عليه نوعاً من الاستقلالية والتميز، ثمة منظومة من الإحالات إلى كتب ونصوص وجمل أخرى...))[1].

وتعرض فيليب لوجان في كتابه (الميثاق السير ذاتي) 1975م لما سماه (حواشي النص) أو(أهداب النص) وهي التي تتحكم بكل القراءة من (اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي، اسم السلسلة، اسم الناشر، حتى اللعب الغامض للاستهلال)[2]

أما م. مارتان بالتار ففي كتابه المشترك حول " I'écrit et les écrits, Problémes d'analyse et considération didactiques" الخاص بالمقرر الأوربي لتعليم اللغات الحية 1979، فيجد عبد الحق بلعابد أن (بالتار) قد استعمل مصطلح النص المحاذي فيه لأول مرة بالدقة المنهجية نفسها التي سيعالج بها(جينيت) في كتابه (عتبات)، إذ حدد بالتار بدقة النص المحاذي بقوله: ((مجموع تلك النصوص التي تحيط بالنص أو جزء منه، تكون مفصولة عنه، مثل عنوان الكتاب، وعناوين

(1) حفريات المعرفة، ميشيل فوكو، ترجمة:سالم يفوت، ط1، الدار البيضاء، 1986،230.
(2) عتبات، 29- 30.

الفصول والفقرات الداخلة في المناص..))[1]، كما وضح (عبد الحق بلعابد) أنه ما من فارق بين ما سيقدمه (جينيت) من تحديد مصطلحي للنص المحاذي وما قدمه (بالتار) الذي تتبع بالبحث أقسام النص المحاذي ومجالات اشتغاله، حينما تطرق لمواضيع النص الداخلية والمحيطة به، وكيف يكون الموضوع جزءاً من النص، أو من النص الكامل، وبيّن أنه تكلم على الموضوع داخل النص المحاذي وما تأخذ أقسامه من أشكال في (الغلاف، العنوان، العنوان المزيف المقدمة، الديباجة، التصدير، الذيول، الفهارس، الفواتح، الخواتم، دور النشر، الملاحق الثقافية النقد...) التي يتخذها العديد من النصوص/ الكتب على اختلاف أنماطها (الرواية، القصة، المسرحية، المجلة، الجريدة، القواميس، الشهادات، الرسائل، الملصقات الاشهارية...)، بعد ذلك يذكر (بلعابد) أن الفرق الوحيد الذي ميز طرح جينيت عن بالتار هو أن طرح بالتار كان طرحاً تعليمياً بيداغوجياً،أما جينيت فقد كان طرحه طرحاً نقدياً وإبستمولوجياً، كما أنه لم يغفل الطرح التعليمي أيضاً[2].

وتشير المصادر إلى أن مجموعة من الباحثين في الحقل الأدبي قد اتخذوا من النصوص المحاذية موضوعاً لانشغالهم، إذ تشير المصادر إلى أن جماعة مجلة (أدب) الفرنسية أصدرت عدداً خاصاً محوره الرئيس كيفية تحليل البيانات بوصفها خطاباً فقاربتها مقاربة لسانية وآيديولوجية وكذلك فعلت جماعة (الشعرية) في ثمانينيات القرن الماضي[3].

ومن الذين دعوا إلى الاهتمام بالعتبات النصية أيضاً (لوسيان كولدمان) إذ دعا الدارسين والباحثين الغربيين إلى إيلائها أهمية بالغة في عملية دراسة النصوص، وأكد على العنوان بصفة خاصة، ومدى تعالقه مع المتن النصي للرواية[4].

غير أن (ليو هويك leohoek) هو في الحقيقة من يعد المؤسس الفعلي لعلم العنوان؛ لأنه قام بدراسة العنوان من منظور مفتوح، يستند إلى العرف المنهجي والاطلاع الكبير على اللسانيات ونتائج للسيميوطيقا، وتاريخ الكتاب والكتابة، فقد رصد العنونة رصداً سيميوطيقياً من خلال التركيز على بنائها ودلالاتها ووظائفها، بعد أن عرفها بوصفها ((مجموعة من الدلائل اللسانية... يمكنها أن تثبت في بداية النص من أجل تعيينه والإشارة إلى مضمونه الإجمالي، ومن أجل جذب الجمهور

---

(1) م. ن،30.
(2) ينظر: م. ن، 30 -31.
(3) مدخل إلى عتبات النص، 24 -25.
(4) ينظر: عتبات النص - البنية والدلالة، عبد الفتاح الحجمري، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، 1996، 47.

المقصود))[1]، ومن هنا نلمس الاهتمام الواضح من قبل ليو.هيوك بالمتلقي من خلال أهمية النص المحاذي ودوره في عملية جذب المتلقي إلى المؤلف.

لم يغب النص المحاذي عن فكر جاك دريدا Jacqucs Derrida ففي مقدمة كتابه la Dissemination المعنونة: Hors - livre انصرف للحديث عن المقدمة الفلسفية، فهو يشير إلى أن البناء الفني والفكري والوظيفي والاهتمام بالملفوظات والمستوى الأيديولوجي في المقدمة ووظائفها[2]، إذ يعدها عوامل محفزة في تنبيه القارئ ودفعه للولوج إلى عالم النص.

وممن اهتم بالمقدمة أيضاً هنري ميتران Henri Mitterand في مقدمة كتابه Discous du Roman اعتنى فيها بالقوانين العامة المنظمة لكتابة المقدمة بوصفها خطاباً، فاهتم بالملفوظات والضمائر وتنظيم الكلام على وفق أصناف المتلقين، والعبارات / النواة، والمستوى الأيديولوجي في المقدمة ووظائفها[3].

وعود إلى كتاب جيرار جينيت (عتبات) نجده قسّم النص المحاذي على قسمين هما: (النص المحيط) (peritexte) و (النص الفوقي) (Epitexte) وتنطوي تحت كل منهما عناصر محاذية منها:

1. النص المحيط (peritexte) ونعني به ما يدور بفلك النص كله من مصاحبات من اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي، الإهداء والاستهلال...، أو ما يتعلق بالمظهر الخارجي للكتاب كله كالصورة المصاحبة للغلاف، كلمة الناشر... الخ، ويقسم جينيت النص المحيط على قسمين هما:

أ- **النص المحيط النشري**: peritexte Editorial الذي يضم تحته (الغلاف، الجلادة، كلمة الناشر والسلسلة...).

ب- **النص المحيط التأليفي**: peritexte auctorial ويضم تحته(اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي، العناوين الداخلية، الاستهلال، التصدير والتمهيد...).

---

(1) الرواية والواقع، لوسيان غولدمان وآخرون، رشيد بنحدّو، عيون المقالات، دار قرطبة، الدار البيضاء، ط1، 1988، 412، نقلاً عن صورة العنوان في الرواية العربية، جميل حمداوي، نت، الرابط filcsLstudifsmnuhs

(2) مدخل إلى عتبات النص، 25 .

(3) مدخل إلى عتبات النص، 25 – 26.

2. **النص الفوقي:** Epitexte وتندرج تحته الخطابات الموجودة خارج الكتاب كلها فتكون متعلقة في فلكه: كالاستجوابات، المراسلات الخاصة، التعليقات، المؤتمرات والندوات... ويتفرع بدوره النص الفوقي إلى قسمين هما:

أ – **النص الفوقي النشري:** Epitexte Editorial وينضوي تحته (الإشهار، وقائمة المنشورات، والملحق الصحفي لدار النشر...).

ب _ **النص الفوقي التأليفي:** Epitexte auctorial ويقسمه جينيت بدوره على قسمين هما:

1. النص الفوقي العام (Epitexte public) ويتمثل في: اللقاءات الصحافية والإذاعية والتلفازية التي تقام مع الكاتب، المناقشات والندوات التي تعقد على أعماله، إلى جانب التعليقات الذاتية التي تكون من طرف الكاتب نفسه على كتبه.

النص الفوقي الخاص:Epitexte prive وينضوي تحته: المراسلات، المسارات (confidances)، المذكرات الحميمة والنص القبلي (avant-texte)[1].

فالنص المحاذي بحسب ما يراه جينيت هو مزيج من النص المحيط + النص الفوقي[2]، ويمكن تمثيل مكونات النص المحاذي النشري و التأليفي بالجدولين الآتيين:

أنموذج (أ) جدول مكونات النص المحاذي التأليفي

النص المحيط التأليفي	النص الفوقي التأليفي	
	العام	الخاص
اسم الكاتب العنوان (الرئيسي والفرعي) العناوين الداخلية الاستهلال المقدمة الإهداء التصدير الملاحظات الحواشي الهوامش	اللقاءات الصحفية، والإذاعية التلفزيونية الحوارات المناقشات الندوات المؤتمرات القراءات النقدية	المراسلات(العامة والخاصة) المسارات المذكرات الحميمية النص القبلي التعليقات الذاتية

(1) عتبات، 49، 50.

(2) م. ن،49-50.

أنموذج (ب) جدول مكونات النص المحاذي النشري

النص المحيط النشري	النص الفوقي النشري
الغلاف صفحة العنوان الجلادة jaquettes كلمة الناشر	الإشهار قائمة المنشورات Catalogues الملحق الصحفي لدار النشر Presse dedication

موقف النقاد من العتبات:

تباينت آراء النقاد والمبدعين في ضرورة استحضار أو تغييب العتبات المحيطة فهناك من يعدها عنصراً فاعلاً ومؤثراً في بناء النص ونسيجه، لا يمكن الاستغناء عنه بتاتاً [1]؛ وذلك لعدة أسباب:

1. الحفاظ على هوية النصوص المركزية: وهذا ما يضطلع به العنوان عادة؛ وذلكم لارتباطه الوثيق بحاجة النص الداخلية بوصفه خطاباً كاليغرافياً قاراً ومستقلاً عن مصدره وسياقه، وكذا الحال فيما يخص اسم العلم.
2. الحفاظ على حسن تلقي النص المركزي: وهذا ما ينهض به الخطاب التقديمي، وكذا الاحترازات التي نجدها في النصوص التوجيهية.
3. توجيه القارئ نحو نموذج محدد من القراءة: وهذا ما يضطلع به التعيين الجنسي واسم العلم والمقدمة...[2].

أما الفريق الثاني فلا يتورع قسم منهم في عدها ترفاً فكرياً[3]، أما الفريق الثالث فيرى أن جزءاً من هذه العتبات يظل في النهاية مجرد مكملات ليس إلا يمكن

---

(1) ممن يمثل وجهة نظر هذا الفريق جميل حمداوي إذ استشففنا موقفه المؤيد بشدة للعتبات في معرض حديثه عن النصين الداخلي والخارجي للنص الموازي إذ يقول: ((فهذان النصان الداخلي والخارجي يحيطان بنص مركزي بؤري هو النص الإبداعي الرئيس. ولا يمكن فهم هذا النص أو تفسيره إلا بالمرور عبر العتبات المحيطة ومساءلة ملحقاته النصية والخارجية))، ويقول في مكان آخر وهو يدافع عن العتبات ((وقد أعادت الشعرية بنيوية كانت أم سيميوطيقية – الاعتبار لهذا النص الموازي المهمش، بل اعتبرته المدخل الأساسي إلى أعماق النص الإبداعي. وكل إقصاء لما هو خارجي يجعل من هذا العمل ناقصاً مليئاً بالثغرات المنهجية والنواقص السلبية)) لماذا النص الموازي، نت.

(2) ينظر: عتبات الكتابة في الرواية العربية، 52-53.

(3) ممن يمثل وجهة نظر هذا الفريق مصطفى سلوي إذ يقول بصدد الحديث عن هذا الموضوع ((لابد من تصحيح وتوضيح جملة من الأمور المتصلة بالنص ومصاحباته، حتى لا يستشري هذا الداء أكثر مما هو عليه الآن في الأوساط الجامعية فيهمل النص في مقابل فرط الاحتفاء

الاستغناء عنها من دون أن يحدث أي خلل في نسيج النص وبنائه، ذلك لأنها لا تخضع لرؤيا الكاتب الشخصية ومقصديته، وهذه العتبات اختيارية وهي على التوالي:

أ. صورة الغلاف: أو ما يمكن أن يملأ الصفحة الأولى من رسوم ولوحات تشكيلية إذ غالباً ما لا تنتمي لوحة الغلاف أو أي خطوط هندسية تقع ضمن إطار الغلاف إلى فضاء الكاتب ورؤيته فهي غالباً ما تكون من اختيار دور النشر نفسها لذا يصعب على المتلقي استنطاقها وتأويلها، شأنها شأن بقية العتبات الأخرى التي تنتمي انتماء كاملاً لفضاء المبدع ذاته وتخضع لقصديته ورؤيته.

ب. الإهداء: فهو يدخل في نطاق الكماليات التي لا يتضرر النص أو يختل معناه في حالة غيابه.

ت. المقدمة: فالنص التقديمي من هذا المنظور نص مضاف إلى النص المركزي، قد يشكل ثقلاً في بعض الأحيان، حينما يتعدى المجال المعقول من عدد الصفحات التي تخصص له، مما يعود سلباً على تحفيز القارئ على قراءة المتن، فضلاً على أن هذه المقدمات غايتها هي الكشف عن ما أعتم في النص مما يتعارض مع ما يقتضيه الإبداع، لأن أصل الإبداع هو لاختراق مغاليق الكتابة من دون توجيه خارجي، وهذا ما يجري أيضاً على التنبيهات والاحتراسات[1].

خلاصة القول: إن العتبات وإن كانت تسهم إسهاماً فاعلاً في صناعة الخطاب وبناء شعريته إلا أن ذلك كله لا يغني عن قراءة المتن النصي، بل إن قراءة العتبات لا تكتسب مشروعيتها إلا من الوقوف عند المتن ذاته بوصفه غاية البحث الأساسية لذا فإن ((دور هذه العتبات لا يمكن أن يكون بديلاً عن دور اللقاء الفعلي بين القراءة والنصوص نفسها))[2]، فالعتبات مما لا يمكن لها إلا أن تكون مصباحاً ينير الطريق إلى المتن.

الجهد التأليفي في النقد العربي الحديث في مجال العتبات:

على إثر هيمنة المنهجيات النقدية الحديثة وفاعليتها باتت العتبات تحوز على اهتمام مثير في المقاربات النقدية المعاصرة، إذ تم التركيز عليها بوصفها موجهات خارجية تسهم مساهمة فاعلة في تشكيل وصناعة الخطاب الأدبي؛ ولما تحوز من أهمية كبيرة كونها محطات تحقق مستويات من التفاعل، وإنتاج الدلالة في أثناء

بلواحقه التي قلنا إنها مهما بلغت تبقى مجرد لواحق)) ، عتبات أم عتمات، مصطفى سلوي، جريدة (العلم) (الملحق الثقافي) السبت 26،2001، 6.

(1) ينظر: عتبات الكتابة في الرواية العربية، 53.

(2) عتبات النص الأدبي، حميد لحمداني، علامات مج12،ج46، ديسمبر، 2002،11.

ممارسة الطقس القرائي الجاد، لاسيما بعدما أصبح فعل القراءة والتلقي ممارسة أركيولوجية (حفرية) في طبقات النص، وإعادة إنتاج له، من خلال استجابات فنية تحقق فعل التلقي في النص[1]، فلم يعد بناء المعنى ((إسقاطاً للمفاهيم الذاتية التي يمتلكها المتلقي على بنية النص، كما هي الحال في التأويل الانطباعي الكلاسيكي))[2] بل باتت العلاقة بين النص والقارئ علاقة تفاعلية، تهتم بالنص وما يحيط به من نصوص محاذية، غير ملتفتة إلى خارج النص إلا من خلاله، وما يؤشره ويغذيه عند القارئ من تناصاتٍ، يكتشفها فعل القراءة وحده، ويعمل على رسم المنظومة الدلالية الجديدة للنص[3]، كون النص بحسب جوليا كرستيفا: ((عبارة عن تشكيلة فسيفسائية، ممتصة أو متحولة تنقل النص من نظام دلالي قديم إلى نظام دلالي جديد))[4]. والدرس النقدي العربي الذي ظل على مدى عقود يشكو من فقر واضح في مواكبته لتطورات الصيرورة النقدية العالمية، بات اليوم أكثر انفتاحاً وتقبلاً ومسايرة للتطورات النقدية الحديثة فخطاب العتبات في الدرس النقدي العربي الحديث لم يعد يطبعه طابع التوجس والريبة والتردد كما كان يحدث سابقاً، بل أصبح ينظر إليها نظرة أقل تهميشاً وأكثر اهتماماً وعناية.

والحقيقة أن التطورات النقدية المتسارعة في المؤسسة النقدية العالمية هي الدافع الرئيس والمشجع للناقد في المؤسسة النقدية العربية إلى محاولة الإسراع واللحاق بعجلة التطور النقدي الحديث.

ولابد من التنويه ببعض ما أنجز حديثاً في هذا المجال من دراسات يمكن أن نعدها دراسات رائدة أسهمت في فتح الباب على مصراعيه أمام الدارسين والباحثين، وقد وقفنا على دراسات تناولت عتبات بعينها ولاسيما عتبة العنوان: (العنوان في الأدب العربي – النشأة والتطور) لـ (محمد عويس) و(العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي) لـ (محمد فكري الجزار) و (سيمياء العنوان الشعري) لـ(بسام قطوس) و(في نظرية العنوان مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية) لـ(خالد حسين حسين) ومن الرسائل الأكاديمية (مقاربة العنوان في الشعر العربي الحديث والمعاصر- رسالة ماجستير) لـ (د. جميل حمداوي) و(تطبيق شبكة القراءة على رواية لعبة النسيان لمحمد برادة النص الروائي والنص الموازي/ رسالة ماجستير) لـ (عبد الحق بلعابد)

---

(1) ينظر: ما لا تؤديه الصفة، حاتم الصكر، لبنان، 1993، 135.

(2) نظرية التلقي – أصول وتطبيقات، بشرى موسى صالح، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1999، 33.

(3) ينظر: قضايا الفن الروائي عند صبحي فحماوي، إبراهيم مصطفى الحمد، أطروحة دكتوراه ، كلية التربية، جامعة تكريت، بإشراف أ. د. محمد صابر عبيد،2012م.

(4) في أصول الخطاب النقدي الجديد، تزتيفان تودوروف وآخرون، ترجمة: أحمد المديني، منشورات دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987، 105.

و(العنوان في شعر محمود درويش) لـ (جاسم محمد جاسم)، ومن الكتب والأبحاث التي تناولت عتبة المقدمة نذكر منها: (مدخل إلى عتبات النص) لـ (عبد الرزاق بلال) ومن الدراسات الأكاديمية (مقاربة الخطاب المقدماتي الروائي) لـ (سعدية الشاذلي) أما الكتب والدراسات غير الأكاديمية التي تناولت في مقاربتها أغلب العتبات إذ إنها لم تقتصر على عتبة من دون أخرى بل وجدنا تنوعاً في تحليلها ومقاربتها لأشكال عتباتية مختلفة منها: (عتبات الكتابة في الرواية العربية) لـ (عبد المالك أشهبون) و(عتبات النص: البنية والدلالة) لـ (عبد الفتاح الحجمري) و(شؤون العلامات من التشفير إلى التأويل) لـ (خالد حسين حسين) و(الخطاب الموازي للقصيدة العربية) لـ (نبيل منتصر) و(عتبات الكتابة القصصية) لـ (جميلة عبد الله العبيدي) ومن الدراسات الأكاديمية (مقاربة النص الموازي في روايات بنسالم حميش – أطروحة دكتوراه) لـ (د. جميل حمداوي) و(العتبات النصية في شعر عبد الوهاب البياتي ونزار قباني) لـ (جاسم محمد جاسم) ولابد من الإشادة إلى موقف النقاد العراقيين ممن قاربوا العتبات في أغلب كتبهم النقدية وكانوا سباقين إلى لفت الأنظار إلى أهميتها المركزية والمفصلية في النص الإبداعي ويقف في مقدمتهم الناقد محمد صابر عبيد والناقدة سوسن البياتي نذكر منها: (التجربة والعلامة القصصية شعرية الحجب في خطاب الجسد،المغامرة الجمالية للنص الروائي، الرواية الرائية) للدكتور محمد صابر عبيد، ومن كتبه المشتركة مع الدكتورة سوسن البياتي والتي تناولت عدداً من العتبات (الكون الروائي في الملحمة الروائية (الملهاة الفلسطينية)، جماليات التشكيل الروائي، مرايا السرد وجماليات الخطاب القصصي، البنية الروائية في نصوص إلياس فركوح) كما تناولت الناقدة سوسن البياتي في مجمل كتبها خطاب العتبات نذكر منها: (المغامرة السردية رؤية فنية في مدونة فرج ياسين القصصية، رؤية جمالية في قصص صبحي فحماوي،عتبات الكتابة في مدونة الدكتور محمد صابر عبيد النقدية) وتناول الدكتور خليل شكري هيّاس خطاب العتبات في كتابيه (سيرة جبرا الذاتية في البئر الأولى وشارع الأميرات) وكتاب (القصيدة السيرذاتية بنية النص وتشكيل الخطاب).

إن هذه الدراسات شكلت جهوداً يشار إليها بالبنان فلها فضل السبق والريادة في عرض الأفكار النقدية الجديدة ونشرها.

رواية الأجيال:

تعد الرواية – اليوم – أهم الأنواع الأدبية وأكثرها انتشاراً في العالم وأقدرها على تمثيل الواقع وتمثله وإعادة إنتاجه بخطاب أدبي يتسم بالجمالية والرقي، والرواية اليوم أمُّ الآداب وجامع نصوصها لما تحويه من شمولية وقدرة فنية على استيعاب مختلف الأنواع والأجناس الأدبية والفنية والخطابية الأخرى وذلك بفضل قدرتها على

التقاط الأنغام المتباعدة والمتناظرة والمركبة لإيقاع عصرنا بواسطة طبيعتها الشمولية والحوارية التي ينطوي عليها النسيج الروائي الذي يجمع بين عناصر مختلفة[1]، وغالباً ما تبتلع الرواية الواحدة الأنواع الأدبية والمعرفية الأخرى جميعهما تقريباً؛ مما يجعلها جنساً مراوغاً يخلق جدلاً اجناسياً شائكاً[2] فهي لا تمتلك قوانين قارة ومقدسة وقواعد ثابتة لا تتزحزح وهي النوع الوحيد الذي لما يزل يتشكل بتفاعلها العميق مع تطور العصر[3]، إذ إنها ((نوع لا يمكن الإمساك به))[4]، فهي النوع الوحيد المفتقد للقواعد و((يعيش صيرورة دائمة ولا يزال غير مكتمل))[5]؛ لأن كل رواية على شيء من التعقيد، يمكن لها أن تؤلف صنفاً بحد ذاته[6].

وعلى هذا الأساس فالرواية مغامرة، وبما أن الناقد قارئ متطور غزا النص، فقد أخذ يروي أحداث تلك المغامرة [7].

إن الفرادة التي امتازت بها الرواية من دون غيرها من الأجناس الأدبية هي التي جعلتها تتربع على العرش في الأدب العالمي ولاسيما بعدما تغذت من علم النفس والاجتماع لتصبح ((وثيقة تحلل وتصور عمق المعرفة وتثير الدهشة والشعور بالجمال بعدما كانت أدباً للتسلية وإشباعاً للرغبات والميول))[8]، فقد استطاعت أن تعبر عن متطلبات الإبداع في أكثر أشكاله سعة وانتشاراً وأشدها التصاقاً بالحقيقة والواقع، وإن وظفت في تقنياتها الفنية ما وظفته الأجناس الأدبية الأخرى كالمجاز والرمز[9]، وتمكنت من إعادة إنتاج الحياة العصرية بكل ما تحمل من انفعالات اجتماعية ونفسية ولم تعد تعكس صورة عن اللا جدوى والفوضى اللذين يتمثلان في

---

(1) ينظر: زمن الرواية، جابر عصفور، ط1، القاهرة، 1999،31.
(2) ينظر: بحوث في الرواية الجديدة، ميشال بيتور، ترجمة: فريد أنطونيوس، ط2، بيروت، 1982، 19 -21.
(3) ينظر: الخطاب الروائي، ميخائيل باختين، ترجمة، محمد برادة، ط1، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة،1987م، 20.
(4) عالم الرواية، رولان بورونوف وريال أوئيليه، ترجمة: نهاد التكرلي، ط 1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1991، 21.
(5) مدخل إلى نظريات الرواية، بيير شارتيه، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2001. 11
(6) عالم الرواية، 25.
(7) ينظر: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، د. عبد الله محمد الغذامي، ط1، النادي الأدبي
للثقافة (27)، المملكة العربية السعودية، 1985،6.
(8) الملحمية في الرواية العربية المعاصرة، د. سعد عبد الحسين العتابي، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 2001، 34.
(9) ينظر: تاريخ الرواية الحديث، ر، م، البيرس، ترجمة: جورج سالم،ط2، بيروت، 1982، 33.

التاريخ المعاصر فحسب بل كانت تحريراً للخيال الإنساني[1]، ((ومرآة سحرية يستطيع من خلالها الإنسان أن يرى روحه))[2].

والحقيقة أن الرواية على الرغم من خضوعها زمناً طويلاً للتأريخ والتحقيب اللذين رصدا أشكالاً سردية مختلفة من حيث ظهورها وتطورها وربما اضمحلالها مثل: رواية الفروسية، والرواية الرعوية، والرواية الاستباقية، ورواية الخيال العلمي، ورواية الأجيال[3]، غير أن هذه التصنيفات وإن تمخضت عن أشكال سردية مختلفة إلا أنها لم تهتم بالشكل الواحد بحيث يمكن أن نخلص إلى نتائج دقيقة وواضحة؛ لهذا ظلت هذه المهمة من مهام التحليل الفني الذي يكشف عن خصائص وسمات تختلف باختلاف ما تواكبه الرواية من تطورات على صعيدي الفن والمضامين.

وقد أشار كثير من النقاد إلى التصنيفات المتعلقة بالرواية، فمنهم من صنفها استناداً إلى مضمونها، فيما صنفها قسم آخر اعتماداً على الشكل، وحظي التصنيف المذهبي باهتمام من قبل الآخرين وربما كان اعتماد التصنيف الأجناسي استناداً إلى التداخل الحاصل بين الرواية والأشكال الفنية الأخرى هو البؤرة المركزية التي انطلق منها البعض الآخر[4].

وقد رصدت الباحثة ساندي سالم أبو سيف في كتابها (الرواية العربية وإشكالية التصنيف) أنواع من التصنيفات بناءً على ما شاع في النقد العربي من تغليب الفكرة (الثيمة) العامة سواء أكانت مذهبية أم مضمونية، أم التقنية الشكلية، أم التركيبية، وقسمتها على أقسام عديدة :

1. التصنيف المذهبي: وهو التصنيف الذي يقوم على استقراء المضمون للوقوف على المذاهب، أو المدارس الأدبية التي تمثلتها الأعمال الروائية، ولقد راجت في النقد العربي التصنيفات الآتية: الرواية الرومانسية، الرواية الواقعية، الرواية الوجودية.
2. التصنيف المضموني: ويقوم على استقراء النص الروائي باحثاً عن الموضوع المعالج مغلباً (الثيمة) أو السمة المضمونية الرائجة على السمات الأخرى وجاعلاً منها عنواناً للتصنيف؛ كالقول بالرواية السياسية التي وإن

---

(1) ينظر: فن الرواية، كولن ولسن، ترجمة: محمد درويش، ط1،بغداد،1986، 282.

(2) الملحمية في الرواية العربية المعاصرة، 34.

(3) الفن الروائي- تقنيات ومناهج، برنار فاليط، ترجمة: رشيد بن حدّو، منشورات paris– nathans،1992م،9

(4) ينظر: الرواية العربية وإشكالية التصنيف، ساندي سالم أبو سيف، ط1، دار الشروق، عمان، 2008. 34

كانت تتناول قضايا اجتماعية أو اقتصادية...الخ، إلا أنها من حيث عمومية المعالجة تتناول موضوعاً سياسياً مهيمناً.

3. التصنيف الشكلي: ويقوم على التقاط تقنية فنية تشيع في العمل الروائي وتميزه، كالقول بالرواية النفسية التي توظف تقنيات مثل: تيار الوعي، والتداعي الحر، والمونولوجات الداخلية... أو الرواية الجديدة التي استندت إلى جملة مبادئ تجريبية حداثية، ووظفت تقنيات فنية قطعت الصلة عما شاع من رؤى وأساليب واقعية درجت في الرواية العربية، وظهرت في ستينيات القرن الماضي.
4. التصنيف التركيبي (تداخل الأجناس): وهو التصنيف الذي يقوم على الجمع بين نوعين أو جنسين أدبيين متجاورين في عمل روائي واحد، كتجاور الرواية والسيرة الذاتية: أو الرواية السير ذاتية أو القصيدة السير ذاتية... الخ
5. التصنيف الزمني: وهو التصنيف الذي يقوم على معيار زمني، كالقول برواية الستينات، أو رواية السبعينات.
6. التصنيف المكاني: وهو التصنيف الذي يقوم على معيار مكاني أو بيئي، كالقول برواية المدينة، أو رواية الريف، أو رواية السجن[1].

والحقيقة أن أغلب النقاد لم يلتزموا معياراً واحداً في تصانيفهم بل جمعوا أكثر من معيار، وبناءً على ذلك، فإن عملية التصنيف ليست بتلك السهولة التي يتصورها البعض وذلك ((لاختلاف المعايير التي ينطلق منها، وتعثر التصنيفات بعوائق عديدة، بالنظر إلى طبيعة الرواية المراوغة وتعدد المستويات الجمالية والمضمونية التي من الممكن أن تصنف الروايات وفقاً لها مما يؤدي إلى القول بأن التصنيف – أساساً – مشكلة مستعصية))[2].

من هنا برزت مشكلة تحديد المفهوم، وهي مشكلة عامة يعاني منها أغلب الدارسين لاسيما المبتدئون منهم، وتوخياً للدقة في تحديد مفهوم مصطلح رواية الأجيال ينبغي قبل ذلك التعريف بأشكال روائية أخرى مقاربة لمفهوم رواية الأجيال وسماتها كالرواية الانسيابية، والرواية النهرية، ورواية الحقبة، ورواية العائلة.

فالرواية الانسيابية تعرف بأنها: ((رواية طويلة جداً يشترك في صنع أحداثها عدد كبير من الشخصيات المنتمية – في الغالب- إلى أجيال متعددة))[3]، وهي ((رواية حديثة ترتبط بتقليد فني طويل وقديم هو الفن الملحمي، وتتخذ من الشكل الدائري إطاراً لها، وداخل تعرجات النهر الروائي تقدم دلالة شاملة، وتحليلاً نفسياً

(1) ينظر: الرواية العربية وإشكالية التصنيف، 48-49.
(2) الرواية العربية واشكالية التصنيف، 26.
(3) الرواية الانسيابية وتأثيرها عند الروائيين العرب، محمد أحمد السيد، دار المعارف، القاهرة، 1985م، 13.

للطبـائع، وتصـويراً تاريخيـاً واجتماعيـاً عظيمـاً، وتقـدم الرمزيـة الأخلاقيـة أو الفلسفية))[1]، وأبرز مثال على هذا النوع من الروايات ثلاثية (نجيب محفوظ).

فيما يشير مصطلح الرواية النهرية إلى ((سلسلة من الروايات التي يمكن قراءتها وفهمها كلاً على حدى (كذا)، لكنها تحتوي جميعاً على شخصيات تشارك في أحداثها معظم الروايات أو كلها، وأحداث مشتركة تشكل سلسلة يكمل بعضها بعضاً. يمتد هذا النوع من الروايات بصلة القرابة للرواية الملحمية- سلسلة من الروايات تدور حول عائلة كبيرة تدور كل رواية منها حول فروع العائلة أو على أحداث مختلفة تمر بها))[2]،فيما قرّب لنا (جان _ إيف تاديه) Y.J. Tadie مفهوم رواية العائلة ففيها تقدم العائلة للروائي نظاماً خارجياً جاهزا من قبل، وعناصر النظام ثلاثة أجيال على الأكثر، الأجداد والآباء والأطفال، وفي بعض الأحيان الأحفاد والأقرباء، ويرى أن هذا النوع من الشكل الروائي أشبه ما يكون بالسيرة الذاتية وغالباً ما تتضمن أحداث رواية العائلة نزاعات وصراعات ما بين الأشقاء أنفسهم من جهة وما بين الأشقاء والأب من جهة ثانية[3]، ويمكن أن تعد رواية (حديث الصباح والمساء) لنجيب محفوظ خير دليل على هذا النوع من الروايات.

فيما تهتم رواية الحقبة بعرض قطاع من الحياة المعاصرة وبالشخصيات في ذاتها، من دون أن تعنى بتطور المجتمع، وبذلك تكتسب الشخصيات حقيقتها الإنسانية من تمثيلها لمجتمع ما في حقبة زمنية خاصة[4]، فهي ((لا تعرض حقيقة إنسانية صالحة لكل زمان، وإنما مجتمعاً في رحلة انتقال معينة، وشخصيات حقيقية بقدر ما تمثل هذا المجتمع وبحسب، إنها تحيل كل شيء إلى خاص وتاريخي))[5]، ومنها رواية عودة الروح لتوفيق الحكيم، وقافلة الزمان لعبد الحميد جودة السحار، والرغيف لتوفيق عواد[6].

ورواية الأجيال حظيت باهتمام أغلب النقاد ومنهم: محمد يوسف نجم في كتابه فن القصة، وإبراهيم السعافين في كتابه الرواية في الأردن، وطه وادي في كتابه الرواية السياسية.وفيها تُصوَّر حياة كاملة لمجتمع وعصر، وتمتد في التاريخ حتى

---

(1) م. ن،33-35.

(2) التخيل القصصي:الشعرية المعاصرة، شلومين عون كنعان ، ترجمة الحسن أهمامة، الدار البيضاء، دار الثقافة، 1995، 54.

(3) ينظر: الرواية في القرن العشرين، جان –إيف تاديه،ترجمة محمد خير البقاعي،القاهرة،الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1988، 75-77.

(4) فن القصة، محمد يوسف نجم، (د.ط)، بيروت، دار الثقافة، (د.ت)، 156.

(5) التجليات الملحمية في رواية الأجيال العربية، د. مريم جبر فريحات، ط1، سلسلة كتب ثقافية تصدرها وزارة الثقافة الأردنية، 2005،40.

(6) م. ن،39.

تصور حياة ثانية متطورة عن حياة المجتمع الأول نتيجة لتعاقب الأجيال[1]، بمعنى أن هذا النوع من الروايات ((يحسب حساب الحياة الإنسانية عامة في تطورها، وتغيرها الدائمين ضمن إطار الزمن الحسابي...))[2].

إن رواية الأجيال وإن كانت تحمل أغلب سمات الأنواع السابقة إلا أن السمة الأبرز فيها تتمثل في تعاقب الأجيال، بصورة تتضح معها حركة المجتمع وتطوره عبر مسافة زمنية كافية لأفول جيل وتشكل جيل آخر، في حين نجد الأجيال في الرواية الانسيابية تتعايش معاً، فالجد مثلاً يعايش الأحداث ويشارك أحفاده فيها، منذ بداية الرواية وحتى نهايتها، بما يمنحها سمة الدائرية[3]، وتفترق الرواية النهرية عن رواية الأجيال على أساس شخصيات تشارك في أحداثها معظم الروايات أو كلها وهي تقترب بذلك من رواية الحقبة، لأن الزمن يبدو هنا مرهوناً بالشخوص ذاتها التي تبقى فاعلة في كل جزء من سلسلة أجزاء هذه الرواية[4]. وتختلف رواية الأجيال عن رواية العائلة كونها أشبه ما تكون بالسيرة الذاتية. وسعياً منا نحو مزيد من الدقة العلمية تم اختيار مجموعة من الروايات يمكن أن تحسب تحت صنف رواية الأجيال التي تكمن أهميتها في كونها ((تخلق عالماً روائياً خاصاً من خلال شريحة اجتماعية معينة، قد يتكئ هذا العالم وينهض روائياً على التاريخ، أو على البعد الجمعي المنتصر أو الإنساني العام... غير أن سمة (الأجيال) وإن منحت الرواية طولاً، أو زيادة في عدد الصفحات فإن الأمر يتجاوز ذلك إلى ما تمنحه هذه الرواية من فرصة لعبور فترة زمنية طويلة نوعاً ما، متجاوزة تقنية القفز الزمني، لتدخل في عمق التفصيلات الزمنية، وحتى تقترب من تسجيل اليوميات الدقيقة التي تعيد تشكيل مجتمع تخيلي من خلال مجتمع قد يحمل طابع الواقعية أو الأسطورية. وهنا يعمل اليومي المهمش على نسج الواقع أو التاريخ، في رواية واقعية، لكنها بالتأكيد ليست تسجيلية، لأن وظيفة الفن ليست التسجيل، التسجيل وظيفة التاريخ، والتاريخيون هم رواة الماضي، والروائيون هم رواة الحاضر))[5].

---

(1) ينظر: الرواية الانسيابية وتأثيرها عند الروائيين العرب،34-35.
(2) الرواية العربية وإشكالية التصنيف، 34.
(3) ينظر: التجليات الملحمية في رواية الأجيال العربية، 41.
(4) ينظر: م.ن،،40.
(5) م. ن ،44-45 .

وبناءً على ما سبق يمكن القول أن رواية الأجيال ومما طرح من تعريفات لأشكال رواية مقاربة لها هي رواية طويلة ترتبط بالزمن. تصور حياة مجتمع ما من خلال ما تعيشه الأجيال المتعاقبة فيه فقد تصور حياة أسرة كبيرة متفرعة أو حياة مجتمع كامل، وتعمل على إبراز حدثٍ أو أحداث تؤثر على ذلك المجتمع أو تلك الأسرة، كما أنها تحاول أن تضفي على بعض الشخصيات بعداً بطولياً أو أسطورياً.

الفصل الأول

(العتبات الخارج نصية)

مدخل

عتبة الغلاف

عتبة العنوان

عتبة الإهداء

عتبة التصدير

عتبة الخطاب التقديمي

الفصل الأول

(العتبات الخارج نصية)

مدخل:

يتناول هذا الفصل بالدراسة والتحليل (العتبات الخارج نصية) أي العتبات التي تقع خارج سياق المتن النصي فهي تسبق النص وتمهد له وتنظم عملية استلامه من المتلقي إذ تمثل عتبات مركزية وجوهرية في فضاء العتبات، فهي المفتاح الأول الذي يواجه المتلقي في مقاربته للنص الروائي، وقد حرصنا على انتقاء ما رأيناه أكثر إفادة لبحثنا في هذا المستوى وهو: الغلاف بعده عتبة أولى للدخول إلى متن النص من أجل استكشاف مضمونه وأبعاده الفنية والفكرية والجمالية والرؤيوية، والعنوان بوصفه أول خطاب لفظي يواجه المتلقي، ويوجه أفق انتظاره النص، والإهداء بوصفه إشارة إرسالية مكثفة من المرسل /صاحب النص إلى المرسل إليه/المتلقي تعبر عن حالة خاصة بالكاتب. والتصدير باتخاذه نقطة انطلاق لفهم الرواية وتفسيرها.والخطاب التقديمي بمساهمته في فتح أبواب النص للمتلقي ومساعدته للقبض على خيوطه المتشابكة.

عتبة الغلاف:

تنهض العلاقة بين القارئ والكتاب الذي يقع بين يديه على أساس الرؤية البصرية التي تحول المقروء إلى فعل قرائي يخضع لتطبيقات نقدية عدة، وأول ما تقع هذه الرؤية على المحيط الخارجي للنص، ونعني به الغلاف ((فالغلاف ومكوناته يعد المدخل الأول لعملية القراءة، باعتبارات اللقاء البصري والذهني الأول مع الكتاب يتم عبر هذه المكونات وما تحمله من دلالة مؤطرة للنص، سواء في سياق النوع الأدبي أم في سياق المؤسسة الأدبية))[1].

ويحوي غلاف الكتاب معظم المعلومات التي تشكل لوحة أولى للنص المحكي، وأول أسس التعامل من المنجز الإبداعي، إذ يتضمن: عنوان الكتاب/ اسم المؤلف/ لوحة الغلاف/ دار النشر وسنة النشر/ والتعيين الأجناسي، وقد يتم الاستغناء أحيانا عن بعض هذه المعلومات: دار النشر وسنته والتعيين الأجناسي على سبيل

(1) النسيج اللغوي في روايات الطاهر وطار، د. عبد الله الخطيب، ط1، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2008، 17.

المثال، ولكن لا يمكن الاستغناء عن التفاصيل الأخرى كعنوان الكتاب واسم المؤلف ولوحة الغلاف.[1]

فأسم المؤلف يمثل عتبة قرائية مهمة أولى تمهد للقارئ تعامله مع النص إن لم يكن يوجه هذا التعامل إذ يشكل ثقلاً معرفياً على متلقيه، ولا أحد يجهل كيف أن بعض الأعمال الأدبية ترجع شهرتها إلى مؤلفيها أساساً وليس إلى أدبيتها أو فنيتها[2]، كما أن لظهور الاسم على غلاف أيِّ كتاب أدبي كان أم غير أدبي أهميته من حيث الملكية أو النوعية وحتى التجارية.

وتورد باسمة درمش جملة من الوظائف التي يؤديها اسم المؤلف:

أولاً: يمنح سلطة توجيه المتلقي / القارئ من العلائق الجدلية التي تربط اسم المؤلف بنصه، فالمتلقي / القارئ يستطيع أن يحدد هوية الجنس الأدبي الذي يبدع فيه المؤلف.

ثانياً: يستطيع أن يحدد الخصائص الأسلوبية والفكرية لهذا المؤلف أو ذاك، لاسيما إذا كان اسم المؤلف معروفاً وله حضور على الساحة الثقافية والأدبية.

ثالثاً: فضلاً على ما يمكن أن يشير إليه هذا الاسم من تعالقات ذهنية مع هوية المؤلف الجغرافية والتاريخية والجنسوية (ذكر أو أنثى)، وما يمكن أن يستحضره المتلقي القارئ عن المؤلف من بيئته وانتماءاته وكتاباته، لأنها حتماً ستؤثر في النص المنتج[3].

أما تثبيت جهة النشر على غلاف كتاب ما فلا يخلو من قصدية، أو من بعض الدلالات، فقد تكون تجارية إذا كانت جهة النشر من المؤسسات المشهورة في عالم الطباعة من حيث دقة الإخراج والتصميم، أو من حيث الشهرة العلمية، أو الثقافية لمطبوعات هذه الجهة، وقد تكون ذات دلالة إعلامية لمصلحة الجهة الناشرة إذا كان الكتاب الذي تصدره الجهة الناشرة يعود إلى شخصية معروفة في عالم التأليف، له ثقله ومكانته على الساحة العلمية أو الثقافية، وله جمهوره الواسع الذي ينتظر عمله ويتلقفه متى ما صدر [4].

وتمثل العلامة الأجناسية أحد المرافقات النصية التي يمكن أن تسير عملية التلقي إذ صورها جون ماري شافر، بقوله: ((تكون في الغالب... إماّ ضمنيّة وإما

---

(2) عتبات الكتابة في مدونة محمد صابر عبيد النقدية ، د. سوسن البياتي، 36.

(2) ينظر: مفهوم الرواية السيرية، عمر محمد الطالب، مجلة صوت نينوى، ع 1، لسنة 1997، 20.

(3) عتبات النص، باسمة درمش، مجلة علامات ج61، مج16، مايو، 2007،.74.

(4) ينظر: فاعلية العتبات النصية في قراءة النص السيري(السيرة الأدبية للربيعي أنموذجاً)، د. خليل شكري هياس، ضمن كتاب أسرار الكتابة الإبداعية، إعداد وتقديم ومشاركة: أ.د. محمد صابر عبيد ومجموعة من الباحثين،ط1، دار صامد للنشر، تونس، 2008م، 107.

مشار إليها إشارات نصيّة مصاحبة بسيطة من نوع رواية، حكاية مغامرات...))[1]، فتؤدي هذه العلامة دور الميثاق القرائي لأن ((بنود المواثيق التي تتضمّنها المصاحبات النصّية توجّه عملية قراءة المتون المتعلّقة بها وتساعد القارئ على تحديد مواقعها في أفق انتظاره الأجناسي))[2]، لكن علينا أن نحذر من هذه العلامات الأجناسية لكون كثيرٍ من النصوص الأدبية تحمل علامة أجناسية معينة على عتبة غلاف الكتاب وحين نتصفح الكتاب نجد اختلافاً كبيراً بين مضمون الكتاب وبين التحديد الأجناسي المدون على الغلاف لذا ينبغي على القارئ أن يكون واعياً لحساسية هذه المسألة المهمة.

وقبل الدخول في دراسة لوحة الغلاف لابد من الإشارة إلى ميزة نلحظها في أغلفة بعض الكتب وهي(المطوية) التي تستغل لكتابة معلومات تخص الكتاب المطروح إذ أن بعض الكتب تتفرد عن غيرها بوجودها لذا ينبغي علينا النظر إلى ميزتها وأهميتها ودلالاتها للكتب التي يمكن حصرها بـــ:

1. دلاليً بحت كونها لا ترتبط بالقوة نفسها التي يرتبط بها الغلاف الخارجي بالوظيفة التسويقية.
2. تنطوي على معلومات تعزز معارفنا بالثابت – النص.
3. تنطوي على قيمة جمالية فهي شيء غير مألوف بالدرجة نفسها التي نألف بها الغلاف العادي.

إن النظر في لوحة الغلاف بوصفها عتبة من عتبات النص يخرجنا ((في الظاهر من الحقل الإنشائي والنقد الأدبي عموماً ويقحمنا في حقول أخرى مثل السيميائيات والجماليات التي تعني بالتشكّل البصري للنص من خلال ما قد يعقده من علائق بعوالم الفن التشكيلي والتصوير الشمسي والتشكيل الأيقوني. والحق أنّ بعض اللوحات التي تثبت على أغلفة الكتب الأدبية أو تتخلّل فصولها كثيراً ما تنسج علاقات رمزيّة مع متون تلك الأعمال))[3]،لأهميتها الاستثنائية في تسويق الكتاب، فالغلاف الذي يحوي بين جناحيه أوراق الرواية ليس ((قشرة مهملة ليس لها من الأمر سوى حفظ أوراق الرواية من التلف، بل هو مكون يسهم في إضفاء جلالة ما إلى الكتاب، ويوحي بشيء ما تريد الرواية أن تصرح به))[4]، فلوحة الغلاف ((تمتلك حمولة

---

(1) من النص إلى الجنس.. ضمن كتاب نظرية الأجناس الأدبية (كتاب جماعي)، جون ماري شافر، تعريب: عبد العزيز شبيل، النادي الأدبي الثقافي بجدة، الطبعة الأولى، 1994. ص155.نقلاً عن الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، كمال الرياحي، ط1، منشورات كارم الشريف، تونس،149.

(2) الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، 49.

(3) الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج،150.

(4) النسيج اللغوي في روايات الطاهر وطار،17.

معرفية تتوسّلها في الرموز والأيقونات، تؤثر في نفس المتلقي، وتومئ إلى أن النص الأدبي يتضمن حمولة معرفية أكثر مما هو في لوحة الغلاف، وما موجود في هذه اللوحة لا يعدو أن يكون انعكاسا لما خفي منه))[1].

ويمكن تقسيم لوحة الغلاف على أنواع كثيرة منها:

1. الغلاف الفاخر: الذي لا يحوي أية لوحة، وتكتب البيانات بماء الذهب وهذا النمط من الغلاف كان سائداً في الكتب القديمة أو التي يؤلفها بعض الساسة ورجال الدولة، إذ يوحي الغلاف بسيادة مؤلفه وسيادة النص المحكي.
2. لوحة غلاف تجريدية: يؤدي الفنان دلالتها من رمزها وامتدادها الدلالي، وتهدف إلى التعبير عن الشكل النقي المجرد من التفاصيل المحسوسة، وهذا الشكل لا ينطوي على أيةِ صلة بشيء واقعي.
3. لوحة غلاف واقعية: تعبر عن حدث، أو مجموعة أحداث تقدمها الرواية، تستوعب الواقع وتصوغه على وفق آلية بصرية لتعطي أكثر من دلالة.
4. لوحة غلاف فوتوغرافية: تطبع على لوحة الغلاف صورة فوتوغرافية لمكان مهيمن على الحدث.
5. لوحة ذاتية: تحمل صورة المؤلف وعادة ما تكون صورة المؤلف في الكتب الحديثة في الجزء العلوي من الغلاف الأخير، بيد أن بعض المؤلفين يلجأ إلى وضع صورته في الغلاف الأول.
6. لوحة غلاف خطية: هنا يرسم العنوان بخطوط مميزة أو عادية، ويبقى العنوان وحيداً في فضاء لوحة الغلاف، مفتقرا إلى مؤازراته من عناصر النص الموازي.
7. لوحة غلاف سريالية: تزين لوحة الغلاف بمجموعة من الألوان المتمازجة والخطوط المتقاطعة والأشكال المتداخلة، وفي مثل هذا النمط تكون اللوحة معزولة عن العنوان ولا تخدم دلالته المباشرة [2].

إن لوحة الغلاف بوصفها عتبة مركبة يجب تحليلها إلى أجزائها والخروج بمدلول أولي قبل تجاوزها إلى قراءة المتن، وهذا يعني أن المتلقي يمكن أن يقرأ لوحة الغلاف وحدها بوصفها نصاً مستقلاً تنتج شعريته من التحاور الدلالي أو الإمكان العلائقي بين العنوان ولوحة الغلاف، وهنا يبرز دور اسم المؤلف في إضاءة هذه القراءة[3].

---

(1) التناص في رباعية الخسوف، شذا مظفر مال الله عجاج، أطروحة دكتوراه، كلية التربية، جامعة الموصل ، بإشراف د.غانم سعيد 2011، 24.

(2) ينظر: مكونات السرد في الرواية الفلسطينية، يوسف حطيني ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999، 116.

(3) ينظر: مفهوم الرواية السيرية، 20.

إن استحواذ الغلاف على عدد كبير من العتبات الثانوية يشكل مدعاة إلى قراءته بوصفه نصاً مستقلاً عن المتن الذي يغلفه أولاً بغية الخروج بعلاقات تجمع بين أجزائه ومكوناته، إذ لا يمكن أن يقرأ الغلاف بوصفه عتبة ترتبط بالمضمون العام للمتن النصي ما لم نُعِدْ تأسيسها أولاً بعد لم شتاتها بادئين بالخطوة الأولى وهي قراءة عنوان الرواية في علاقتها باللوحة، وتأثير اسم المؤلف ودار النشر وباقي العتبات الثانوية للخروج بدلالة أولية يمكن على أساسها أن يحاور الغلاف متنه الذي يُغلِّفُهُ، غير أن الحوار أو الإمكان العلائقي بين الغلاف والمتن ليس بالنقطة المتاحة دائماً، إذ قد ينم تصميم الغلاف عن قراءة شوهاء للمتن أو اعتمادٍ على العنوان الرئيس وحده وهنا تنكفئ بتفاصيلها على نفسها مكتفية بكونها عتبة صماء ترفض الحوار مع المتن الروائي[1].

وقبل الدخول في دراسة أغلفة الروايات المنتخبة للدراسة والتحليل في هذا المبحث لابد من توضيح مسألة مهمة في ما يخص أغلفة الكتب بشكل عام وهي أن المتعارف عليه أن دور النشر هي من تتولى اختيار غلاف الكتاب وتصميمه وإخراجَهُ.

لكن هذه المسألة ليست قاعدة عامة تسير على الجميع إذ بيّن لنا الناقد محمد صابر عبيد الطرائق التي يتم في ضوئها إخراج غلاف أي كتاب سواء أكان أدبياً أم غير أدبي وهي:

1. الكاتب هو الذي يضع تصميمه ويسلمه إلى دار النشر وتلتزم الدار به التزاماً كاملاً، عندئذ تصبح العتبة شأنها شأن بقية العتبات قابلة للتحليل والتأويل والاستنطاق، لكن هذا غالباً لا يكون إلا إذا كان الكتاب صادراً على نفقة الكاتب.
2. قد يعتمد الكاتب على مصمم يثق بقدرته ومهارته على الاستجابة لرؤية مدونة كتابه بعد تفاعل مستمر بينهما (من داخل دار النشر أو خارجها)، حتى يصل التصميم النهائي إلى المستوى المطلوب في منظور الكاتب إلى درجة قد تساوي الدرجة السابقة فيمكن قراءة العتبة بوصفها تابعة لرؤية الكاتب وفلسفة كتابه.
3. الكاتب لا يقدم تصميمه إلى الدار، لكنه يتدخل في تصميم الغلاف الذي يقوم به مصمم خاص بدار النشر، ولا يوافق على إخراج كتابه إلا بعد موافقته على التصميم النهائي، فيمكن أيضاً مقاربة العتبة واستنطاقها.
4. الكاتب يغيب تماماً عن تصميم غلاف كتابه، ودار النشر هي من تتولى عملية التصميم عن طريق مصممها الخاص، وتتمظهر رؤية المصمم

(1) ينظر: العتبات النصية في شعر عبد الوهاب البياتي ونزار قباني، 33.

استناداً إلى مطالعة لمجمل الرؤية المقولية التي يحويها الكتاب، وغالباً لا تكون مستوفية للشروط التشكيلية والسيميائية التي يطمح إليها الكاتب مهما كان بارعاً وماهراً في التصميم، هنا ينبغي على المتلقي أن يحذر من التعامل مع هذه العتبة على أنها تساوي العتبات الأخرى في درجة انتمائها إلى رؤية الكاتب ومقولته[1].

ومما سبق يجب النظر إلى هذه العتبة الحساسة وقراءتها قراءة متأنية كونها تتفرد عن بقية العتبات المصاحبة الأخرى بكونها بعيدة بعض الشئ عن رؤية الكاتب إلا ما ندر.

وأول ما يطالعنا في غلاف (زيتون الشوارع) اسم المؤلف الموجود في أعلى الصفحة وباللون البني الغامق وقد تقدم على عنوان الرواية (زيتون الشوارع)، دلالة على حضوره الطاغي على بقية الثيمات الأخرى، وذاتية المؤلف ونرجسيته تُسوّغُ ذلك فهو مصدر هذه النصوص ومبدعها.

فيما جاء العنوان الرئيس (الملهاة الفلسطينية) مفصولاً ومستقلاً عن اسم المؤلف، ولا علاقة له بالتفاصيل الأخرى الموجودة على الغلاف، وهو مكتوب بشكل عمودي يختلف عن بقية التفاصيل التي كتبت بصورة أفقية.

أما العنوان التجنيسي/ رواية فقد كتب بخط أصغر حجماً وبلون أبيض، على مستطيلات صغيرة تراوحت ما بين اللون الأخضر الغامق والبرتقالي والبنفسجي والحنَّي الفاتح لإعطاء جمالية للوحة الغارقة في الألوان المعتمة، وقد كتب كل حرف من حروف عبارة رواية في خانة كي تعطي جمالية وبروزاً أكثر للعنوان التجنيسي.

في الجزء الأسفل من الغلاف وسط الصفحة تموقع رمز هذه المنشورات وهي المؤسسة العربية للدراسات والنشر (صورة رجل جالس بملابس عربية وهو يقرأ) ولاشك أن محاولة إبراز اسم دار النشر ورمز الدار يحمل قصدية ما، فهي إما تجارية إذا كانت دار النشر معروفة على نطاق عالمي من حيث الدقة في العمل وإما إعلامية إذا كان المؤلف اسماً بارزاً في عالم التأليف على المستوى العام.

والحقيقة أن دار النشر وإن كانت معروفة على نطاق واسع إلا أن اسم إبراهيم نصر الله في عالم التأليف أصبح اسماً له ثقله ووزنه عند المتلقي ولاسيما أنه لم يبدع في مجال واحد فقط شأنه شأن أغلب الروائيين أو المؤلفين، بل برز في أكثر من مجال ففضلاً على كونه روائياً فهو رسام، وشاعر، ومؤلف، في مجالات فنية كالسينما وغيرها.

أما العنوان الفرعي (زيتون الشوارع) فقد شغل موقعياً وجمالياً مساحة أكبر من مساحة اسم المؤلف ليضفي عليه دلالة جمالية إغرائية تهدف إلى لفت انتباه

---

(1) ينظر:الرواية الرائية، لعبة القص سرد الحياة وسرد الحكاية، د. محمد صابر عبيد ط1، دار نقوش عربية، تونس، 2012.

(القارئ، المتلقي) لهذه العتبة المهمة في قراءة أي نص سواء أكان أدبياً أم غير أدبي بوصفها العتبة الأولى التي يطؤها الباحث بغية استنطاقه واستقرائه بصرياً ولسانياً،أفقياً وعمودياً[1].

فأرضية الغلاف تعتمد اللون الأخضر الفاتح الذي لا يتداخل معه لون آخر، والأخضر فيه إمكانية عالية من التصوير والترميز إذ يحمل دلالة ((النمو والأمل والخصوبة والنبل))[2]، فهو يرمز إلى الحياة والتجديد والانبعاث الروحي والربيع[3]، ويرمز في دائرة دلالية ورمزية أوسع إلى السلام والطفولة واستمرارية الحياة [4].

والكاتب ينطلق من هذه القيم النبيلة فعلى الرغم من الضيق الذي يحاصر الفرد الفلسطيني لكنه يبقى متشبثاً بالحياة رافضاً الاستسلام للموت بسهولة، فقساوة الحياة تبقى جميلة في عيون الفلسطينيين فهم يسعون إلى البقاء، بقائهم انتصارٌ على أعدائهم حتى وإن عاشوا منفيين خارج أرضهم ووطنهم !

فاللوحة المختارة صورة للغلاف هي لـ (آني والاس) من أستراليا ويكشف هذا الاختيار عن اهتمام وتركيز كبيرين في المزاوجة بين اللوحة ومتن النص.

واللوحة تعتمد على ثنائية الظل والضوء فالإضاءة تتكفل بإبراز العنصر الرئيس والأهم في اللوحة غالباً، وهو ما اشتغل عليه مصمم اللوحة إذ أظهر الجزء الخلفي من جسد الفتاة وهي ملقاة على الأرض وظهر جزء من ظهرها مكشوفاً، وهو بهذه الكيفية علامة على أن هناك شخصاً ما قام بطريقة متعمدة بكشفه والاعتداء عليها بدليل أن اللوحة تظهر الفتاة مقطوعة اليدين مما يدلل على أنها مسلوبة الإرادة ولا تملك قوة تدافع بها عن نفسها وأن من قام بالاعتداء عليها يملك قوة أكبر منها بكثير.

كما أن اللوحة تظهر أن الفتاة لم تكن فتاة عادية فهي تملك من الإثارة والإغراء ما تدفع الآخر لاشتهائها والاستماتة في سبيل الحصول عليها، لون الثوب الذي ترتديه يوحي بالإثارة فهو لون بنفسجي وهذا اللون هو عبارة عن مزيج من لونين الأحمر رمز الإثارة والأزرق رمز الوقار، فهي مثيرة وجميلة من جهة

---

(1) السميوطيقا والعنونة، جميل حمداوي، مجلة عالم الفكر، وزارة الإعلام، الكويت، مج25، ع3، أيلول 2008م، 97.

(2) اللون، محمد يوسف همام، ط1، مطبعة الإعتماد،،القاهرة، 1930، 11، وينظر: الرسم واللون، محيي الدين طالو، (د، ط)، مكتبة أطلس، دمشق، 1961،173.

(3) جماليات اللون في السينما، بحث في الأساليب المختلفة لاستخدام اللون في الأفلام الروائية، سعد عبد الرحمن قلج،(د، ط) الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1975،44.

(4) اللون في الشعر العربي القديم، د. زينب عبد العزيز العمري، (د. ط)، مطبعة الانجلو المصرية، القاهرة، 1989، 20.

ووقورة وملتزمة من جهة أخرى، فيما اللون الطاغي على أرضية اللوحة هو اللون الأسود وهو لون معتم يوحي بالتشاؤم وينذر بالخوف والرهبة.

وإذا انتقلنا إلى مضمون النص الروائي وتصفحنا أوراقه وحاولنا أن نجد خيوطاً تجمع بين اللوحة المرسومة والمتن يمكن أن نقول: إن هذه الفتاة المرسومة في لوحة الغلاف ما هي إلا سلوى بطلة رواية (زيتون الشوارع) تلك الفتاة اليانعة البضة التي انتهك جسدها عدة مرات من (حضرته) السلطة المتخفية تحت هذا الاسم، وعمها / أبوها الذي يقدمها جاهزة في كل حين لحضرته ولكل من يحاول انتهاك جسدها.غير عابئ بذلك ليحقق طموحه وهدفه في التقرب أكثر من أصحاب السلطة ومن يمثلهم[1].

الذي يبدو لي من القراءة للسرد الروائي أن سلوى في الرواية لا تمثل في حقيقة أمرها فتاة عادية، بل هي رمز للقضية الفلسطينية أما عمها فيعد رمزاً للمستغل الباحث عن مصالحه زمن الحروب والآثام، أما (حضرته) فيمكننا أن نعده رمزاً للحكام المتنازعين على ملذاتهم، قال الراوي:

((طويلاً كان نصف الساعة ذاك، وغريبة كنتُ، كأن روحي تنتمي إلى زمن آخر أيضاً. لا تُصدق امرأة تقول لك أنها تنسى جسدها، لكنني أقول لك كان عليَّ أن أنساه، لكي ينسوني، لكن ما حصل أنهم نسوا سلوى وتذكروا جيداً جسدها.

وارتبكَ عبد الرحمن.

بأصبعهم اللزجة تذَّكروه، بحرَّاسهم، بأذرعهم. وللحظة تساءلتُ: شيء ما يدفعهم نحوك، هل أنتِ جميلة إلى هذا الحد ولا تعرفين، أم أنكِ كُنتِ طوالَ الوقت فريسة سهلة لا أكثر؟!! لقد نسيتُ جسدي لأنجو بروحي. لكن ذلك لم ينفع، ليس ثمة مسافة أبداً بين الجسد والروح، ولم يفهموا أن روحي انتهِكَتْ مئات المرات مقابل كل مرة انتُهِكَ فيها جسدي.))[2].

وأول ما يمكن ملاحظته في(رباعية الخسوف) في جزئها الأول (البئر) هو الحوار الذي يقيمه العنوان الرئيس(الخسوف) مع العنوان الفرعي (البئر) وهنا نجد الدلالة المشتركة بين الخسوف والبئر، فالقمر هو الذي يبعث الحياة في الليل ويضيء وخسوفه يؤدي إلى ظلام وعتمة، كذلك البئر ففي وجوده حياة وأمل، وفي جفافه يأس وهلاك إذ أن الحياة تنتفي بدون الماء.

احتل اسم المؤلف الجزء العلوي من الغلاف وهذا الموقع، يعني تعالي المؤلف على تفاصيل الغلاف الأخرى وهذا دليل على اعتداده بنفسه ونرجسيته الواضحة.

---

(1) ينظر: الكون الروائي – قراءة في الملحمة الروائية ((الملهاة الفلسطينية))لإبراهيم نصر الله، د.محمد صابر عبيد – د. سوسن البياتي ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2007، 37.

(2) الرواية، 212.

أما عنوان الرباعية (الخسوف) فقد احتل أسفل اسم المؤلف ليشعر القارئ بأهميته بوصفه عتبة قرائية لا تتعداها الدراسات الحديثة في تحليلها للنصوص، وموحياً في الوقت ذاته بوظيفته الجمالية الإغرائية الكامنة في نوعية الخط المستعمل، إذ رسم هو واسم المؤلف بوصفهما سلسلة شديدة التماسك ولا يمكن عزلها قرائياً، كأن يُقرأ أحدهما من دون الآخر، بالخط الكوفي القديم، ونلحظ أن العنوان الرئيس(الخسوف) قد مُيّز لونياً عن اسم المؤلف والعنوان الفرعي، إذ كتب بلون مغاير هو اللون البرتقالي وهو لون القمر عند خسوفه وتحت العنوان الرئيس وضع خط برتقالي وبجانبه الرقم (1) دلالة على أن هذا الجزء ستتبعه أجزاء لاحقة.

أما الثلث الأخير من اللوحة فقد كتب عنوان الجزء (البئر) بالخط الكوفي القديم أيضاً وبلون اسم المؤلف نفسه، وهو الأسود لإضفاء قوة جذب على عين المتلقي.

أرضية الغلاف في اللوحة تعتمد اللون الأبيض المشبع الذي لا يتداخل معه لون آخر، والأبيض يحمل إيحاء بالصفاء والخير والهدوء والأمل والبساطة في الحياة، فالكاتب ينطلق من هذه القيم النبيلة ليبني عالم القص الذي يطرح مواقفَ متباينة مختلفة مابين حزن وفرح/ حب وكراهية/ سعادة وألم/ ألفة وضياع...الخ.

اللوحة المختارة لهذا الجزء ولبقية الأجزاء الأخرى من الرباعية مستوحاة من لوحات لفناني ما قبل التاريخ المكتشفة بمنطقة (تاسيلي* نآزجر ليبيا) صورة للغلاف ويكشف هذا الاختيار عن التركيز والموافقة بين اللوحة والمضمون النصي.

تتشكل لوحة الغلاف من أرضية برتقالية اللون وغزالين وصياد، وهي عناصر تظهر أهميتها داخل المتن الروائي، وفي الصورة يظهر أن أحد الغزالين أكبر حجماً وأسرع عدواً من الثاني، والمؤشر على سرعة جري الأولى اختفاء أطرافها، إذ لا تظهر بتاتاً في الصورة، مما يدلل على سرعتها وخوفها من الصياد الذي يلاحقها بقوسه ليصطادها، الصورة تمثل الواقع المعيش في الصحراء، وعلى العكس من صورة الغزالين اللذين يظهران بشكل واضح وبادٍ للعيان نلحظ أن صورة الصياد تبدو بشكل أقل وضوحاً من شكل الحيوان، فالغزالان يظهران باللون الأسود وهذا اللون ((يتناص ومدلول الخسوف، فعند غياب القمر يحل الظلام والعتمة وبحلوله تظهر مشاعر الخوف من المجهول، والغزال وهو مطارد خائف وجل يجهل مصيره المحتوم.. هل سينفذ من قوس الصياد لتستمر الحياة؟! أم سيفترسه الموت

(*) جبال تاسيلي اكتشفت في مغائرها أروع اللوحات التي رسمها الإنسان الأول منذ سبعة الاف سنة.. لقد قلبت هذه اللوحات بروعتها ودقة خطوطها و ألوانها الزاهية حتى اليوم النظريات العلمية عن الإنسان الأول. رسوم العربات التي تجرها الخيول وحيوانات متنوعة وتوضح أن هذه الصحراء كانت خصبة ومأهولة بالفيلة ومختلف الحيوانات. حياة جديدة للطوارق، سليم زبال، مجلة العربي، ع218 سنة 1977،103.

ويهلك إنه يجهل مصيره مثلما يجهل الإنسان مصيره عند خسوف القمر وتغير لونه، فالحيوان وهو يطارد يتغير لونه من الخوف ويتحول من البني الفاتح المذهب الناصع إلى لون أسود شاحب مخيف. فالحيوان لونه أسود مطارد بالموت، والإنسان أسود وهو الآخر مطارد بالموت، فاللون الأسود هو وليد اللحظة التي يترآى له الصياد وفي غيابه يعود له لونه الأصلي إنه لون التعبير الانفعالي الدلالي))[1]، وتكمن أهمية اللون ((في انه يسهل مسألة التخييل التشكيلي للصورة عند المتلقي ويدعم إحساسه))[2]، فهو هنا بمثابة ((الرسالة بين (الغلاف) والمرسل إليه (المتلقي) الذي بدوره يحاول السطو على قصدية المؤلف في اختياره للوحة الغلاف وبغياب اللون لا تتحقق الفائدة المرجوة))[3].

أما رواية أحلام مستغانمي (عابر سرير) فتتشكل أرضية غلافها من كتلة بيضاء، والأبيض في السياق الدلالي العام ((رمز الطهارة والنور والغبطة والفرح والنصر والسلام))[4] كما أنه في السياق ذاته والرؤية ذاتها ((رمز للصفاء، ونقاء السريرة،والهدوء والأمل، محب الخير والبساطة في الحياة وعدم التقيّد والتكلّف))[5] وقد جسدت الروائية في رؤيتها واقعاً مرّاً ووضعاً مؤلماً وطرحت كثيراً من الرؤى والأفكار التي حاولت منها بثها وزرعها في تفصيلات الرواية انتقاداً للواقع المؤلم الذي يعيشه الإنسان العربي.

وفي الثلث الأعلى وتحت اسم المؤلف كتب عنوان الرواية ببنط وخط مغايرين ليحتل بذلك مساحة أرحب، جاء بلون مغاير هو اللون البني الفاتح وبضلال صفراء خفيفة، مضفياً عليه دلالة جمالية إغرائية تهدف إلى لفت انتباه المتلقي لهذه العتبة المهمة قرائياً، هذه القصدية في وضع العنوان من حيث المساحة والخط واللون أضفت عليه صفة البروز بصرياً على بقية الثيمات الموجودة على اللوحة فاحتفاء اللون البني الفاتح بظل أصفر خفيف على أرضية بيضاء، يؤكد حضور العنوان الاستثنائي ويكتسب دلالات كثيرة تؤكد استقلاليته الأدائية[6].وبذلك يكون هذا الغلاف قد شكّل عتبة قرائية غير جادة بوضع القارئ المتلقي في أجواء الرواية فهي لوحة وهمية حاولت اصطياد القارئ من إيهامه بأجواء اللوحة الشعرية البعيدة كل البعد عن

---

(1) التناص في رباعية الخسوف، 28.
(2) أثر الرسم في الشعر العراقي الحر، أحمد جار الله ياسين، اطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة الموصل بإشراف أ. د. بشرى البستاني، 2002،71.
(3) التناص في رباعية الخسوف،29.
(4) اللون، 7.
(5) علم عناصر الفن، فرج عبود، (د.ط)، دار دكفن، ميلانو، ايطاليا، 1982، 137/2.
(6) ينظر: المتخيل الشعري: أساليب التشكيل ودلالات الرؤية في الشعر العراقي الحديث، د. محمد صابر عبيد، دار الشؤون الثقافية، بغداد،2000،170.

مضمون الرواية لكنها تناغمت دلالياً مع عنوان الرواية الذي سبق اللوحة أيضاً بإيهام المتلقي بمضمون الرواية.

يتوسط فضاء الغلاف الأبيض لوحة مربعة الشكل توحي للناظر إليها من أول وهلة أنها تحاكي أجواء ألف ليلة وليلة، اللوحة مؤطرة باللون البصلي الموشى باللون البني الفاتح تظهر اللوحة صورة لامرأة ترتدي ملابس تاريخية جذابة وتستلقي بوضعية مثيرة على سرير تزينه وتزين المكان الذي تجلس فيه مناظر خلابة جميلة توحي بالسعادة والنشوة والفرح وتتوزع المكان أو بالأحرى الألوان الغالبة على المكان ومناظره هي الألوان المفرحة الزاهية إذ تتفاوت هذه الألوان مابين الأحمر والأخضر والوردي والبنفسجي.

تنهض الرواية على أحداث ومشاهد وتفاصيل تطفح بالألم والمأساوية والحزن والفجيعة، وهنا تكمن المفارقة بين لوحة الغلاف والمتن الروائي، فلا نجد تناغماً دلالياً واضحاً بينهما مما يدلل على أن هناك تناغماً دلالياً واضحاً حصل بين اللوحة وعنوان الرواية (عابر سرير)، وكأننا نجد اتفاقاً خفياً مبرماً بين العنوان واللوحة في محاولة لجذب القارئ وسحبه وكسبه إلى تفضيل الكتاب واختياره من دون غيره من الكتب، فصارت المهمة التي أدتها لوحة الغلاف هي مهمة تسويقية إغرائية بالدرجة الأساس.

في الربع الأعلى من الغلاف الخارجي لمدارات الشرق كتب عنوان الرباعية الرئيس (مدارات الشرق) وقد شكّل سلطة ضاغطة ومضيئة ومهيمنة على الجزء المتبقي منه من خلال مد ألف الشرق على نحو عمودي هابط على نهاية الغلاف، لتشكل فاصلاً بين الصورة التي تقع في الربع الأخير من الجانب الأيسر للغلاف واسم المؤلف في الجانب المقابل.

أما العنوان الثانوي (التيجان) فقد اتخذ من الجانب السفلي موقعاً له وبخط مغاير عن خط العنوان الرئيس، ويمكن تمثل هذا العنوان على شكل نصف مثلث قاعدته إلى الأعلى ورأسه إلى الأسفل.

وفي الربع الأخير من الجانب الأيمن وضع الرقم (3) وهذه إشارة إلى أن هذه الرواية عبارة عن أجزاء، وتحت الرقم وضع اسم المؤلف في الجزء الأخير وبحجم أصغر من حجم العنوان الرئيس والعنوان الفرعي، إن تأخير اسم المؤلف: نبيل سليمان،عن عنوان رباعيته يعكس اهتمام الفنان والمؤلف بهذا الترتيب، المؤلف قد يجد نفسه أكبر من أن يسعى إلى وضع اسمه في أعلى الصفحة قبل العنوان أولاً وأن عمله كبير إلى درجة يستحق فيها أن يوضع بهذا الحجم فهو مبدعه ومنتجه ثانياً.

إن العنوان الرئيس والفرعي وحده كافٍ لإثارة القارئ واستفزازه وجعله يندفع لانتقاء الكتاب وتفضيله على غيره فنبيل سليمان يختلف من غيره من الروائيين

فهو لم يسع إلى تفضيل اسمه – كمؤلف – على حساب عمله، بل إن التركيز كان على عنوان الرواية الرئيس والفرعي وليس اسمه.

فضاء الغلاف موشى باللون الأبيض،وهو رمز النقاء والصفاء والأمن والسلام، فنظرة فاحصة إلى ماتخللته الرباعية تكشف عن هذه الصفات في بعض شخصيات الرباعية كشخصية(إسماعيل معلا، هلّو، حُسن)، مما يوحي بقصدية استعمال اللون الأبيض على سطح الغلاف الخارجي وهو يشير إلى نقاء تلك الشخصيات.

و كتب تذييل العنوان (التيجان) باللون الأسود ليشير إلى ظلم واستبداد أصحاب التيجان من الحكام والمستعمرين، وهذا واضح من بعض الأسماء التي وردت على صفحات الرواية، من مثل (عمر التكلي، وفياض العقدة) الذين عرفوا بولائهم للمحتل.

فيما كتب العنوان الرئيس باللون الأخضر المشبع وهو لون يتميز بقدرته على التأثير البصري في متلقيه، فهو يرمز إلى الحياة والتجدد والانبعاث الروحي والأمل واستمرارية الحياة وهو مناهض لما يحمله اللون الأسود التذيل (التيجان) من دلالات.

لوحة الغلاف موشاةٌ بأشكال هلامية غير هندسية بألوان تتوزع ما بين الأزرق، والأسود، والأحمر، والرصاصي، والأبيض، والحني، والنيلي الذي يحقق جذباً بصرياً للرواية بسبب الاكتفاء اللوني الذي يتناغم مع بياض اللوحة، إذ إننا نجد تقاطعاً مابين اللوحة والعنوان/ واللوحة والمتن، وعند قراءة ما يمكن أن يدلي به المتن النصي من معطيات تأويلية نجد أن قدرتها على الاضطلاع بمهمة العتبة وأحكامها العلائقية مع المتن لا يرفعها إلى مستوى الحديث عن الغلاف في حالته المثلى.

أما (قصر الشوق) فقد احتل فيها العنوان قلب الصفحة للإيحاء بأهميته كونه يشكل ((العتبة الأكثر انفتاحاً على منطقة الدلالة، مع احتوائها لوظائف عدة تحتاج إلى برهنة زمنية أكثر من غيرها من العتبات للتأمل فيها قبل الولوج في عالم النص.))[1].

فيما جاء اسم المؤلف في الجزء الأخير من لوحة الغلاف وأخذ مساحة صغيرة جداً لا تتناسب مع المساحة التي احتلها العنوان، مما يوحي بعدم اهتمام دار النشر بها إذ قد تجد دار النشر أن نجيب محفوظ كاسم لامع في عالم الرواية أكبر من أن يحتاج إلى محاولة جذب المتلقي إلى كتابه عن طريق اسمه، العنوان وحده كافٍ لاستفزاز فضول القارئ وإثارته لاقتنائه بعيداً عن اسم مؤلفه وشهرته وهذا

(1) القصيدة السير ذاتية بنية النص وتشكيل الخطاب، د. خليل شكري هياس، ط1، عالم الكتب، اربد، الأردن 2010، 126.

دليل على أن عناوين نجيب محفوظ مثيرة ومستفزة للقارئ من جهة، وأن نجيب محفوظ نفسه لم يهتم بموضوع العتبات أصلاً من جهة أخرى.

واتخذ المصمم من خلفية حمراءَ فضاءً للغلاف تمركزت كتلتان واضحتا المعالم الأولى لملامح رجل توحي بالقسوة والانكسار في الوقت نفسه، أما الكتلة الأخرى فتظهر صورة لامرأة حاول الفنان أن يظهرها بمظهر حسي واضح من خلال التركيز على المغريات العليا من الجسد، صورة الرجل بملامحه الواضحة يمكن أن تحيل على شخصية(أحمد عبد الجواد) بطل الثلاثية الذي يطغى حضوره في نص المتن لأنَّه البؤرة الأساسية التي قامت عليها الرواية.

إن دلالات اللوحة من قراءتها توحي باقترابها من أجواء الرواية، ولاسيما أن حضور المرأة واضح في كل منهما حضوراً يجعل الخيوط الدلالية بينهما تنم عن ارتباط كبير؛ ذلك أن اللوحة تظهر ملامح امرأة غانية، يمكن أن نحيلها على(زنوبة) العالمة التي تعلق بها بطل الرواية(أحمد عبد الجواد) إلا أنها امتنعت عنه وصدت كل ملاحقاته يقول الراوي:

((أكان في وسعك أن تتوقع هذه المفاجأة؟، لو أستطيع أن أرجع في الزمن ربع ساعة إلى الوراء، زنوبة.. زنوبة.. ولاشيء غير زنوبة فهل تصدق ذلك؟، لا تتشتت حيال الصدمة، من يدري لعله دلال موضة1924 ياحمصاني1900ماذا تغير؟.. لاشيء.. لكنها زنوبة.. أليس ذلك هو اسمها؟، لكل رجل حتماً من امرأة تعرض عنه، ومادامت زبيدة وجليلة وأم مريم يسعين إليك فمن غير زنوبة - هذه الخنفساء - تعرض عنك؟! تحمل حتى تحتمل، ليس الأمر على أي حال بكارثة، آه، انظر انظر، ساقها مليحة مدملجة، أساسها متين، لم تظن أنها أعرضت عنك حقاً؟))[1].

ومما سبق يظهر لنا: أن أغلب الأغلفة المختارة ضمن روايات الأجيال عينة الدراسة شكلت عتبات قرائية جادة في تحقيق نصيتها أولاً وفي وضع المتلقي في فضاء الرواية ثانياً.

عتبة العنوان:

لا نريد الخوض في تفصيلات مدلول العنوان اللغوي، إذ أشار أغلب الدارسين إلى ذلك وأفاضوا فيه من رجوعهم إلى المعاجم اللغوية التي سعت إلى توضيح دلالاته ومفهومه في سياقه النصي[2]، أما دلالته الاصطلاحية فهو ((مقطع

(1) الرواية، 92.

(2) ينظر: سيمياء العنوان، د. بسام قطوس، ط1، وزارة الثقافة، عمان- الأردن، 2001، 28. وينظر:العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي، د. محمد فكري الجزار، (د. ط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، 16-17.

لغوي أقل من الجملة نصاً أو عملاً فنياً))[1]، ويعد الركيزة الأساسية لمعرفة النص فمثلما نسمي الأشخاص فإن العنوان يعني الاسم للكتاب ((فالعنوان للكتاب كالاسم للشيء، به يعرف وبفضله يتداول، يشار به إليه، ويدل به عليه))[2]، وهو بما يحمله من ((قصدية فاعلة لكشف الباطن بفعل إرادة ملزمة للبداية وإخراج المعنى))[3]، فإنه ذو ((صلة قائم بين مقاصد المرسل وتجلياتها الدلالية في العمل))[4].

إن علاقة العنوان بالنص ((علاقة فاعلية تتكئ على منطق الضبط، تلك العلاقة إنما نكتشفها من الترابط))[5] الدلالي بين المرسل والمرسل إليه، وهذه العلاقة تسعى إلى أن تكون جزءاً من علاقات ((سيميوطيقية تقوم بوظيفة الاحتواء لمدلول النص))[6].

وتنطوي عتبة العنوان على قدر كبير من الحرية في الاختيار والتنظيم والوضع، ولا يمكن أن تلتزم بصيغ ثابتة في كل مستوى من مستوياتها لأنها ترتبط ((إرتباطاً وثيقاً بالمتن النصي في أعلى درجات تطوره وتفلّته من القواعد والضوابط،لذا فإن العنونة غالباً ما تأخذ حريتها في التكوّن على وفق إجتهادات الكاتب بالنظر إلى فضاء المتن النصي وموحياته ومقولاته، وهي تضيف إلى المتن النصي ولا تأخذ منه))[7].

ونظراً لهذه العلاقة فإن العنوان يظهر بوصفه جسراً تواصلياً بين المؤلف والقارئ، وانشداد القارئ إلى الكتاب إنما ينطلق من العنوان، فهو أول ما يقع بصره عليه، ونظراً لهذه العلاقة فلابد من مرونة يسمُ بها العنوان لاسيما من الناحية التركيبية.

إن هذه المرونة التركيبية ترتبط بالبنية الدلالية السيميائية التي يتشكل النص عليها، ذلك أن البنية السيميائية تخترق النص بوصفه علاقة أو إشارة، وتعتمد هذه المرونة على ((حرية الاختيار والتركيب في الصياغة العنوانية مفيدة من الناحية الدلالية بدلالة النص العامة))[8].

---

(1) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش،(د. ط)، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1985، 155.
(2) العنوان وسيموطيقا الاتصال الأبي، 15.
(3) التحليل السيميائي للخطاب(قراءة في حكايات كليلة ودمنة لابن المقفع)، ناصر شاكر الأسدي، ط1، دار السياب للطباعة والنشر والتوزيع، لندن،2009، 154.
(4) العنوان وسيموطيقا الإتصال الأدبي،9.
(5) التحليل السيميائي للخطاب (قراءة في حكايات كليلة ودمنة لابن المقفع)،154.
(6) قراءات في التجربة الروائية، سمر روحي الفيصل، دار الحوار، اللاذقية، 1993، 255.
(7) شعرية الحجب في خطاب الجسد، د. محمد صابر عبيد، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2007، 28.
(8) في مناهج الدراسات الأدبية، حسين الواد،(د.ط)، دار توبقال، الدار البيضاء، 1984، 108.

وقد اهتمت المناهج النقدية الحديثة بهذه العتبة، وكان(ليو.هوك) من أوائل من أشار إلى أهمية العنوان ودلالته وعرّفه بأنه ((مجموعة العلامات اللسانية... التي يمكن أن تدرج على رأس نص لتحدده وتدل على محتواه العام، وتغري الجمهور المقصود))[1] بقراءته.

ويمكن تحديد وظائف العنوان استناداً إلى هذا التعريف بـ[2]:

1. تعيين النص.
2. تحديد مضمونه.
3. التأثير في الجمهور.

فيما حدد جيرار جينيت أربع وظائف للعنوان هي [3]:

1. الوظيفة التعينية: هدفها تسمية النص المعنون وتعيينه.
2. الوظيفة الوصفية: وهدفها اضطلاع العنوان بوصف نصه بإحدى خصائصه الموضوعية أو الشكلية وتكون مختلطة أو مبهمة بحسب اختيار المرسل للعلاقات الحاملة لوصفية جزئية منتقاة من النص المعنون وهي وظيفة مركزية لا مفر منها.
3. الوظيفة الدلالية الضمنية: وتسمى أيضاً بـ(الوظيفة المصاحبة)، وترتبط بالوظيفة الثانية وهذا ما يؤكد مركزيتها هي الأخرى وهذه الوظيفة تمثل القيمة الإيحائية لدوال العنوان أي أنها تمثل السمة الأسلوبية لصياغته تبعاً لأسلوب المرسل في الصياغة.
4. الوظيفة الإغرائية: وهي وظيفة جذب قرائي يحملها المرسل لعنوانه خاضعاً لتواصلية العنوان وتوجهه إلى قارئ ما.

ويؤكد إدريس الناقوري أن للعنوان وظيفة إشهارية تجارية وقانونية فقال: ((تتجاوز دلالة العنوان دلالاته الفنية والجمالية لتندرج في إطار العلاقة التبادلية الاقتصادية والتجارية تحديداً؛ وذلك لأن الكتاب لا يعدو كونه من الناحية الاقتصادية منتوجاً تجارياً يفترض فيه أن تكون له علاقة مميزة وبهذه العلاقة بالضبط يحول العنوان المنتوج الأدبي أو الفني إلى سلعة قابلة للتداول، هذا بالإضافة إلى كونه وثيقة

---

(1) شعرية عنوان كتاب الساق على الساق في ما هو الفارياق، محمد الهادي المطوي،مجلة عالم الفكر، المجلد 28، العدد1، 1999، 456.

(2) سيرة جبرا الذاتية في (البئر) الأولى وشارع الأميرات، د. خليل شكري هياس، ط1، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، 25.

(3) ينظر: شعرية عنوان كتاب الساق على الساق، 459، وينظر: عتبات 78-88.

قانونية وسنداً شرعياً يثبت ملكية الكتاب أو النص وإنتماءه لصاحبه ولجنس من أجناس الأدب أو الفن))[1].

وهناك وظائف أخرى يقوم بها العنوان لعل أهمها:

((الوظيفة الأيديلوجية، وظيفة التسمية، وظيفة التعيين، الوظيفة الأيقونة البصرية، الوظيفة الموضوعاتية، الوظيفة التأثيرية، الوظيفة الإيحائية، وظيفة الاتساق والانسجام، والوظيفة التأويلية، الوظيفة الدلالية أو المدلولية والوظيفة اللسانية والسيميائية)).[2]

هكذا ينهض العنوان بمجموعة لا بأس بها من الوظائف التي يحسم قسم منها قوة النص وشعريته، إذ يقوم ((بدور فعال في تجسيد شعرية النص وتكثيفها أو الإحالة إليه)) [3].

لم تحظَ عناوين النصوص الأدبية بعناية أغلب النقاد العرب على الرغم من أنها أثارت إنتباه الدارسين الغربيين وولدت فيما بعد (علم العنونة)[4] ذلك العلم الذي كشف عن قيمة النص المصاحب، فقد يكون العنوان عاملاً من عوامل نجاح العمل الأدبي وانتشاره جماهيرياً وقد يكون سبباً في فشله. فمن الكتب ما كانت عناوينها سبباً في إنتباه القراء إليها، نظراً إلى ما تميزت به تلك العناوين من جودة في الصياغة وطرافة في التركيب، ومن الكتب من غبنتها عناوينها الغامضة أحياناً والساذجة أحياناً أخرى [5]، فالعنوان الذي لا يثير عند القارئ حالة من الدهشة والحيرة هو عنوان غير ذي بالٍ، فعناوين الروايات مثلا موضوع دراستنا هذه ((رسالة سنيّة في حالة تسويق،ينتج عن التقاء روائي بملفوظ إشهاري، وفيه أساساً تتقاطع الأدبية والاجتماعية)) [6].

ولأهمية العنوان فهو ((يمثل بطاقة النص التعريفية، وهويته))[7] ولما يحدثه من تواصل بين المؤلف والقارئ فقد يتوقف القارئ عرضاً أمام واجهة مكتبة ليقرأ العنوان، وهذه الحادثة العرضية هي التي تحفزه على شراء الكتاب وقراءته رغبة منه في العثور على إجابات عن الأسئلة التي أثارها العنوان، وقد يعزف هذا القارئ

---

(1) لعبة النسيان دراسة تحليلية نقدية،إدريس الناقوري، ط1، الدار العلمية للكتاب، الدار البيضاء، 1995، 46.

(2) السميوطيقا والعنونة، جميل حمداوي، مجلة عالم الفكر، وزارة الإعلام، الكويت، مج 25، ع3، 1997م، 100.

(3) سيمياء العنوان، 57.

(4) عتبات، 66.

(5) ينظر: الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج،24.

(6) عتبات، 67-68.

(7) في نظرية العنوان (مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية) خالد حسين حسين، ط1، دار التكوين، دمشق، 2007، 303.

المفترض عن كتاب من الكتب بسبب العنوان فلا يميل إلى قراءته حتى لو أُهدي إليه أو وجده في متناول يده. وهذا اللقاء الأول هو أخطر اللقاءات بين الكاتب والقارئ لأن عليه ستبنى بقيّة العلاقات، فهو لقاء اللقاءات وسيّدها[1]. فقد كان العنوان- وما يزال- من المواقع الحساسة التي يقف عندها المؤلفون كثيراً قبل أن يختاروا عناوين نصوصهم.

وعلى الرغم من أن الكاتب ليس مجبراً على اختيار عنوانٍ بعينه، لكنه مع ذلك ملزم بطريقة أو بأخرى بالتزام معايير معينة في الاختيار موقعياً وتركيبياً وجمالياً ودلالياً وتجارياً[2].

فموقعه يتعلق بكيفية وضع العنوان على الغلاف ووضعيته، وفي الصفحة المخصصة له: أجاء العنوان مستقلا أم مع اسم المؤلف؟ هل فصلت بين الغلاف وصفحة العنوان صفحة أخرى تحمل العنوان فقط من دون المؤلف وتاريخ النشر ومكانه وهو المعروف عند الناشرين بالعنوان المزيف؟

(1) ينظر: الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، 25.
(2) شعرية عنوان كتاب الساق على الساق، 457.

هل جاءت هذه الصفحة مما لا كتابة فيها[1]؟.

ويقسم(جيرار جينيت) العنوان في سياق فهمه لوظيفته التشكيلية على ثلاثة أقسام هي:

1. العنوان الأساسي، المركزي أو البؤري.
2. العنوان الثانوي.
3. التعيين الجنسي[2].

بيد أن تحديد (جينيت) للقسم الثالث ليس ملزماً يتطلب من المبدع التمسك به والالتزام به إذ هو أحد الأنواع التي تتطلبها أنماط معينة من التشكيل الروائي.

أما من الناحية التركيبية للعنوان فيتعلق بالجانب اللغوي الذي يبدو في ظاهره أنه غير ملزم بشروط مسبقة يعني أن إمكانات التركيب مفتوحة من حيث اللغة أمام المؤلف فهو حرٌّ في اختيار التركيب الملائم فيمكن أن يكون العنوان كلمة أو جملة فعلية أو اسمية، وقد يأتي العنوان مركباً وصفياً أو مركباً إضافياً، وهذا التكافؤ في التركيب يعني أن إفادة العنوان تتكئ في وظيفته الإحالية على ما يعنونه في حين أن إفادة التنفيذيات اللغوية تتكئ على اكتمالها التركيبي[3].

أما من الناحية الجمالية فتتعلق بنوع الخط المستعمل في كتابة العنوان ومدى بروز حروفه التي قد تعطي جمالية معينة للعنوان أو قد يكون للعنوان جماليات إيقاعية أو بيانية مثل السجع والتصدير وغير ذلك[4].

ومن الناحية الدلالية فقد يحمل ذاتية مباشرة تحيل على شخصية رئيسة أو محورية مثل:(دون كيشوت) أو (الحرافيش)، أو إلى مكان عندما يشمل مساحة مهمة ومحورية من فضاء النص مثل (زقاق المدق)، أو إلى حدث يمثل مؤشراً يحدد الطابع الفكري أو الأيدلوجي مثل (الحرب والسلام) أو إلى زمان مثل (موسم الهجرة إلى الشمال) أو إلى أساطير موظفة في النص مثل (رحلة السندباد) أو تكون هذه الدلالة غير مباشرة إذ يرد العنوان رمزياً استعارياً مثل (شجر الليل) أو (مقتل القمر) أو(المعبد الغريق)[5].

وأما من الناحية التجارية فيتعلق الأمر بتلك العناوين التي توظف ((لترويج الكتاب وإغراء الجمهور باقتنائه وقراءته لذلك نجده يعتمد على العديد من المظاهر

---

(1) م. ن،457.
(2) ينظر: السيميوطقا والعنونة،106.
(3) العنوان وسيميوطقا الاتصال الأدبي، 39.
(4) شعرية عنوان كتاب الساق على الساق، 458.
(5) ينظر: بلاغة الخطاب وعلم النص، د. صلاح فضل،(د.ط) عالم المعرفة، الكويت،ع164، 1992م، 236.

الاقتصادية والجمالية والعلوم مثل علم النفس والفنون كفنون الإعلام والاتصال والإخراج والكتابة والرسم والتلوين وغيرها)) [1].

وتختلف طبيعة تلقّي هذه العناوين بحسب اختلاف القرّاء من حيث المستوى المعرفي والتذوّق الجمالي والميول النوعية. وهنا تنشط الوظيفة الطلبيّة للعنوان/ وظيفة الإغراء. فيجذب العنوان الرّومانسي القرّاء الرّومانسيين ويستدعي العنوان العجائبي محبّي العجب والخوارق والسّحر، مثلما يشدّ العنوان الشعري جمهور الشعراء ومتذوّقي الشعر، ومثله العنوان السياسي الذي ينادي بالدّرجة الأولى، القارئ المولع بالقضايا السياسيّة[2].

والسؤال الذي يطرح نفسه بهذا الصدد: كيف يضع الروائي عنوان روايته؟ أو بتحديد أدق كيف يمكننا قراءة عناوين الروايات قيد الدراسة في ضوء دلالاتها النصية؟ الشطر الأول سؤال يتعلق بكيفية اختيار العنوان، والشطر الثاني يتعلق بطبيعة العنوان وكيفية قراءته قراءة نصية/ دلالية.

ونقف هنا عند مستويين من مستويات دراسة العنوان، المستوى التركيبي والمستوى الدلالي (فمدارات الشرق) العنوان الرئيس للملحمة الروائية لنبيل سليمان ينهض في مستواها التركيبي على الصياغة النحوية المستندة إلى الجملة الاسمية التي تتخذ من عملية الحذف مرتكزاً أساساً لاشتغال آليات التفكيك النصي، هذه العملية تشي بالمحتوى الإعرابي لها، يقوم عنوانها الخارجي على مفردتين اثنتين تمثلان جملة اسمية، الأولى نكرة مضافة إلى الأخرى التي تشكل علامة معرفية من إرتباطها بأل التعريف، فتصبح النكرة معرفة بالإضافة، وتعرب جميعها خبراً لمبتدأ محذوف جوازاً تقديره (هذه)أو (هي) فيصبح التقدير (هذه رواية مدارات الشرق) أو (هذا كتاب مدارات الشرق).وقد يؤول النص كله في تقدير المبتدأ المحذوف، ويمكن أن تعرب الجملة الاسمية في محل رفع مبتدأ وخبرها محذوف يؤول من السياق النصي[3].أما العناوين الفرعية أو مايسمى العنوان الثانوي فجاءت بنات نعش معرف بالإضافة والتيجان الأشرعة والشقائق معرفة بال التعريف.

أما فيما يخص المعنى اللغوي للعنوان الرئيس فتشير مفردة (مدارات) إلى الموضع والشرق إلى المشرق كما تشير إلى الشمس كذلك، لكن ما أراده الروائي لا يعني هذا المفهوم بل أراد من ذلك سوريا المكان الذي احتوى أحداث الرواية وذلك

---

(1) شعرية عنوان كتاب الساق على الساق، 458.

(2) ينظر الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، 27.

(3) أشار الناقدان الدكتور محمد صابر عبيد والدكتورة سوسن البياتي في كتابهما (جماليات التشكيل الروائي) إلى دلالات عنوان رواية (مدارات الشرق) بأجزائها الأربعة، لذا سنحاول عدم الإشارة إلى ذلك منعا للتكرار وسنكتفي بقراءة العنوان في الجزء الأخير من الملحمة (الشقائق) فثمة مستويات استطعنا الوقوف عندها حرضتنا على قراءتها قراءة دلالية موسعة.

((بهيمنة الشرق سوريا كحقيقة وواقع له ثبوتيته)) وقد أوضح نبيل سليمان هذه الدلالة من خلال وصف الشرق الروائي بقوله:

((لم تصف الرواية شرقاً، بل حاولت أن تصنع شرقها، وما قد يكون تخللها من وصف شرق بعينه إنما كان من أجل قيامة ذلك الشرق الخاص بها. الشرق الروائي لا المرجعي... لهذا الشرق الروائي مداره الكوني أولاً.المدار الذي يتقاطع مع المدار الأوربي الأمريكي، وكذلك السوفيتي أو الشيوعي سابقاً. تتقاطع هذه المدارات، تتكسر، تتنافر، وإذا بالرواية تطلق أو تلعب على مدار آخر وأساس آخر، هو مدار التاريخ)) [1]

الأشرعة الجزء الأول من ملحمة مدارات الشرق لغة جمع شراع وشراع السفينة هي جَلولها وقلاعها والجمع أشرعة وشراع السفينة ما يرفع من ثوب ليتدخل فيه الريح فيجبرها. وشرع السفينة جعل لها شراعاً[2] وبغير الشراع لا تبحر السفينة وأي خلل يحدث في الشراع يؤدي إلى توقف الرحلة أو تحطم السفينة مما يعني فشل الرحلة وعدم نجاحها.

فما الدلالة الروائية التي أردها نبيل سليمان وهو يتخذ للجزء الأول من عمله هذا العنوان؟

إن الصلة التي كانت تجمع أبطال الجزء الأول من الرواية كانت من القوة والتماسك ما جعلها ثابتة صامدة أمام كل الأحوال والظروف والتي كان من الممكن أن تخترقها أو تؤثر في تماسكها وفي ذلك دلالة على قوة الأشرعة، لكن تلك الصلة بدأت تضعف شيئاً فشيئاً والخيوط تتقطع فيما بين الأصدقاء وعلامات الانفصال تطفو على السطح، فمركز الاستقطاب في دلالة مفردة الأشرعة يتمحور حول: الرحلة – المجهول – المقاومة والرغبة الملحة في الاستمرار. [3]والرحلة عادة مهما تكن ((محفوفة المخاطر، وهذه المخاطر تدخل في عالم الغيب بوصفها قدراً مجهولاً. لا يدركها الراكب إلا في زمن وقوعها المفاجئ، وهي ما تقود في النهاية إلى جولة مع الأقدار من أجل الرغبة في البقاء، وهذه تقود إلى كفة الهلاك)) [4]

فان مصير الشخصيات في مدارات الشرق بأجزائها الأربع كان بهذا الشكل، إذ نجحت شخصيات في الصمود والمقاومة وظلت ثابتة قوية متماسكة لم تستطع الرياح أن تخترقها بالرغم من قوتها وشدتها وبالمقابل ضعفت شخصيات وانكسرت من أول وهلة ولم تقاوم فكان الفشل نهايتها.

يقول الراوي:

---

(1) حوارت وشهادات، نبيل سليمان، ط1، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، 1995، 272-273.

(2) لسان العرب –مادة – شرع.

(3) ينظر: نبيل سليمان أو ربع قرن من الكتابة، مجموعة كتاب، ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع،عمان، 1996، 60.

(4) جماليات التشكيل الروائي،46.

((وهكذا من هذا الخريف المبكر إلى شتاء وشيك وقابض، تدور، تتطلع من فجر القرن – ربما – إلى غروبه، يزخر فضاؤها بأولاء البشر الذين يتجددون به، وبهم يتجدد، ومن عتمة أو ضياء إلى عتمة أو ضياء ترسل أشرعتها، تمخر بهم، فذلك عيشهم وتلك حكايتها)) [1]

لقد تجسد العنوان لفظاً ومعنى في المتن الروائي. ما أرد الروائي أن يوصله ومن خلال العنوان الأشرعة أن البعض كان قوياً متماسكاً كالأشرعة القوية المتينة التي لا يمكن أن تهزها ريح أو توقف إبحارها عاصفة.

أما رواية (بنات نعش) فلغة نعش الله ينعشه نعشاً: رفعه. وانتعش: ارتفع. والانتعاش: رفع الرأس. والنعش سرير الميت سمي بذلك لارتفاعه، فإذا لم يكن عليه ميت فهو سرير ؛ وقال ابن الأثير: إذا لم يكن عليه ميت محمول فهو سرير. والنعش شبيه بالمحفة كان يحمل عليها الملك إذ مرض ؛ قال النابغة:

ألم تر خير الناس أصبح نعشه على فتية، قد جاوزوا الحي سائرا
ونحن لديه نسل الله خلده يرد لنا ملكاً وللأرض عامرا

وبنات نعش: سبعة كواكب::أربعة منها نعش لأنها مربعة وثلاثة بنات نعش ؛ الواحد ابن نعش لان الكواكب مذكر فيذكرونه على تذكيره ؛ وإذا قالوا ثلاث أو أربع ذهبوا إلى البنات، وكذلك بنات نعش الصغرى، واتفق قيل شبهت بحملة النعش في تربيعها. [2] فالمعنى اللغوي يشير إلى العلو والسمو. إن معاينة دقيقة للسرد الروائي في هذا الجزء من الملحمة تكشف لنا عن بروز وسمو لبعض الشخصيات الفاعلة في أحداث الرواية إضافة إلى قوة الصلة الرابطة بينهم ومتانتها، بالمقابل برزت وطفت شخصيات استغلالية تسلقت على أكتاف الآخرين، قدمت مصالحها الشخصية على حساب الغير ومصالحهم من دون أي اعتبار لأي صلة كانت قائمة بينهم، وتبرز شخصية (إسماعيل معلا) مثالا على الشخصية النقية الصافية التي ظلت وفية لمبادئها وقيمها محافظة على نزهاتها بالرغم عوزها، فيما تبرز شخصية (فياض العقدة) الذي تنكر لأهله ورفاق مسيرته الجهادية ضد الأتراك ليصبح عميلاً وجاسوسا للفرنسيين بعد ذلك. والمقطع السردي يكشف عن الفارق بين شخصية سامية عالية وشخصية لا يمكن أن ترتقي، إذ يقول الراوي:

((اختفى عزيز عن عيني الشاب، وربما ظل مختفياً عن وجه الأرض، حتى وصل إلى حمص، وهو يزداد يقيناً في أن من وشى بأبي عاطف وبه، ليس سوى فياض العقدة. كان ذلك يطير به إلى حمص، ليس هربا من الخيالة، بل ملاقاة لفياض في عرينه وسعياً إلى الثوار الذين أكد فياض لنفسه أنهم يرعبون فرنسا. في حمص.

---

(1) الرواية 2، 484.
(2) لسان العرب – مادة – نعش.

كـان عزيـز يسـبق خطـاه كـي يكشـف لأولاء مـن يتجسـس علـيهم، وينـتقم لأبـي عاطف،وللعم حاتم، ولنفسه، ولنجوم الصوان)) [1]

هكذا بـرزت شخصـيات وارتقت مكانـة عاليـة وإنطـوت بالمقابـل شخصـيات أخرى وإن حاولت أن تترك لمساتها على الواقع، لكنها لمسات زائلة، حاولت بنات نعش أن تكشف عن هذه الدلالات، إذ اختزلت في نهاية المطاف إلى دلالة واحدة هى الإنطفاء والحزن:

((.. يرنو إلى قاسيون، ثم يرخي عينيه أبعد، وإذا ببنات نعش مازالت تبكي أخاها الذي قتل منذ الأزل، وراعه بعد قليل ألا يكون بكاؤها كما ألف وهو طفل، كانما هو بكاء لأخوة عديدين، وكأنما هو موشك على أن ينقطع ولن يطول إلى ألأبد، أو أنـه ليس حزنـاً فقط، بل بشـارة أيضـاً، وكـان الفضـاء الموشـى بـالنجوم ورسـوم العمران ينادي ألأفئدة الموجعة كي تندغم بالبعيد المجهول))[2]

من خلال هذا المقطع السردي الذي يحتضن العنوان بين جناحيه يمكننا أن نصل إلى معنى العنوان فالرواية تستعيد أسطورة بنات نعش.النجوم التي شهدت لحظة القتل الأولى قتل قابيل لأخيه هابيل والشام التي شهدت تلك اللحظة التاريخية على جبلها (قاسيون) ((في واحدة من وكنات الجبل الصابر العاري تململ الحجر الذي هشم به الشقيق رأس شقيقه (قابيل وهابيل ود الدم لو يقدر أن يسح. وأنت الشام من أقصاها إلى أقصاها تلاقي شمسها على وهن))[3] الروائي يستعيد تلك اللحظة روائياً فالشام تشهد قتل الإنسان لأخيه الإنسان بكافة الصور والأشكال جسدياً ومعنوياً إذ بنات نعش مازالت تبكي الأخ المقتول و هي أيضاً مستمرة في البكاء على من يقتلون تحت سمائها لان القتل مازال مستمراً.لكن بالرغم من ذلك هناك شعاع أمل بانطفاء ذلك الحزن وانقطاع البكاء فالروائي يبشر بولادة فجر عصر جديد.

الجزء الثالث من مدارات الشرق التيجان ففي اللغة التاج معروف والجمع أتواج وتيجان والفعل التتويج وقد توجه إذ عممه ويكون توجه سوده. والمتوج: المسود، وكذلك المعمم، ويقال توجه فتتوج أي ألبسه التاج فلبسه. والإكليل والقصة والعمامة: تاج على التشبيه. والعرب تسمي العمائم التاج. وفي الحديث العمائم تيجان العرب، جمع تاج، وهو ما يصاغ للملوك من الذهب والجوهر.[4]

في الرواية الكثير من الإشارات إلى لفظة التيجان يقول الرواي:

---

(1) الرواية 2، 377.

(2) الرواية 2، 579.

(3) الرواية،

(4) لسان العرب(4) - مادة - توج

((تنفلت عينا هشام بين حسن المتوجة وحسن الحبيسة، وفكر في أن عدي لو رسم لها لوحة ثالثة توحد اللوحتين، تأسر حُسن وتطلقها،وتتوجها على كل حال بذلك التاج، لكان أفضل..))[1].

ويقول ايضا:

و((... ثم توالت لوحات صغيرة من خطوط بالأبيض والأسود لرجل تتوجه زوبعة، ثم: عمامة بهيئة تاج يرصعه خط منمنم، يكرر الشهادة مراراً وتحتها كتب عدي بالخط الكوفي.أخي، ثم: لوحة مثيلة تماماً، سوى أن عدي كتب تحتها الشيخ زين، ثم: وجه سليم أفندي البسمة مشوهاً وقد ازدهى هشام لأنه إكتشف صاحب الوجه وفوقه تاج هائل وبالغ التشويه)) [2]

كما ترد لفظة التيجان في مكان آخر يقول الراوي:

((وعندما يأتي حسام نسمع قوله أيضاً، لكنني مصر على أن تقيم المعرض، ما رأيك في أن نسميه معرض التيجان؟.))[3]

ويقول ايضا:

و((... ثم توالت لوحات صغيرة من خطوط بالأبيض والأسود لرجل تتوجه زوبعة، ثم: عمامة بهيئة تاج يرصعه خط منمنم، يكرر الشهادة مراراً وتحتها كتب عدي بالخط الكوفي.أخي، ثم: لوحة مثيلة تماماً، سوى أن عدي كتب تحتها الشيخ زين، ثم: وجه سليم أفندي البسمة مشوهاً وقد ازدهى هشام لأنه إكتشف صاحب الوجه وفوقه تاج هائل وبالغ التشويه)) [4]

كما ترد لفظة التيجان في مكان آخر يقول الراوي:

((وعندما يأتي حسام نسمع قوله أيضاً، لكنني مصر على أن تقيم المعرض، ما رأيك في أن نسميه معرض التيجان؟.))[5]

و:

((... ويظل قاسيون عارياً، فيما تيجان عدي البسمة تتقاذف تيجان المدينة، وتيجان المدينة – أو سورية، أو بلاد العرب جميعاً – تتقاذف تيجان عدي –إن الزمن الذي لابد أن ينقضي قبل أن يتخلص قاسيون من عرائه سوف يكون عسيراً،حتى ولو لم يطل وأن التيجان التي رسم أو لم يرسم عدي البسمة، والتي

---

(1) الرواية 3، 673.
(2) الرواية 3، 677.
(3) الرواية 3/ 677.
(4) الرواية 3، 677.
(5) م. ن.

كتب، هو أو سواه أو لم يكتب، لابد أن تتقوض أولاً، فلا يبقى في بلاد الشام، ولا في بلاد العرب ولا في الشرق كله شيء من هذا العماء)) [1]

إن الدلالة التي يكشف عنها النص دلالة رمزية سيميائية، فالتيجان الموظفة في هذه النصوص لاتحمل معناها الحقيقي المعجمي المتعارف عليه اجتماعياً أي التاج المرصع بالذهب والجوهر والذي يوضع على الرأس تكريماً لحامله، التاج الذي أراده عدي البسمة في رسوماته تاج معنوي مرتبط ب ((كل ما يعطي الإنسان قيمته ونبله وشرفه، فالتاج ليس دائماً ذهباً مرصعاً بالياقوت ومختلف الأحجار الكريمة، قد يتحول إلى شيء بسيط قد يتحول الى لون ذي دلالات عميقة)) [2]

فالتاج يمكن أن يحمل أكثر من دلالة ورسومات عدي كشفت عن تلك الدلالات فالتاج الذي وضعه فوق رأس حُسن تاج تكريم واحتفاء بها فحُسن من الشخصيات الفاعلة في الحدث السردي ومن الشخصيات المؤثرة والقوية الثابتة التي استطاعت الصمود بثبات أمام المغريات خاصة بعد استشهاد زوجها (هولو) إذ غدت موضع اشتهاء من قبل الكثير، لكنها صمدت. بالمقابل يمكن أن يحمل التاج دلالة احتقار لحامله مثلما فعل عدي مع أخيه المحامي والشيخ زين رئيس الحكومة السورية في ذلك العهد ووالده سليم أفندي البسمة عضو البرلمان السوري إذ عمد إلى وضع تاج مشوه على رأس كل واحد منهم دلالة على مكانته الوضيعة ويعكس قيمه وأطماعه الدنيئة. هنا تخلى العنوان عن دلالته المعنوية في الاستعلاء والتكريم ليحمل دلالة أخرى تبرهن على الاحتقار والتصغير، بمعنى أخر ثمة اختلاف في الدلالة اللغوية وارتباطها مع الدلالة الرمزية التي أراد المؤلف التعبير والتصريح عنها في هذا الجزء المسمى بالتيجان.

الجزء الرابع والأخير من ملحمة مدارات الشرق حمل عنوان (الشقائق)، و(الشقائق) في اللغة تحمل أكثر من دلالة فالنساء شقائق الرجال أي نظائرهم وأمثالهم في الأخلاق والطباع كأنهن شققن منهم وشقائق النعمان نبت واحدتها شقيقة، سميت بذلك لحمرتها على التشبيه بشقيقة البرق.

و(الشقائق) سحائب تبعجت بالأمطار الغدقة، والشقيقة المطرة المتسعة لأن الغيم انشق عنها.

و(الشقائق): غلبة العداوة والخلاف، وقال الزجاج في قوله تعالى:﴿ إن الظالمين لفي شقاق بعيد﴾[3]فـ(الشقائق) العداوة بين اثنين، سمي بذلك شقاقاً لأن كل

(1) م. ن.
(2) نبيل سليمان أو ربع قرن من الكتابة: 62.
(3) سورة الحج، آية، 53.

فريق من فرقتي العداوة قصد شقاً إلى ناحية غير شقة صاحبه. وشقَّ أمره يشقه شقاً تفرق وتبدد اختلافا، وشقَّ فلان العصا أي فارق الجماعة. وشق عصا الطاعة [1].

إن المدلول اللغوي للفظة (الشقائق) يعطينا أكثر من دلالة:

1. الدلالة الأولى: التي يمكن أن نستنتجها من معنى اللفظة هي أن المقصود بلفظة (الشقائق) النساء وفي الرواية ما يجعلنا نميل إلى هذا المعنى ذلك أن دور النساء في فاعلية الحدث الروائي كان لا يقل شأناً عن دور الرجل بل تغلب عليه في بعض الأحيان، فقد برزت شخصيات مؤثرة كشخصية (حُسن) التي تعرضت للسجن والتعذيب بعد مشاركتها في المظاهرات التي قام بها الثوار ضد الاحتلال الفرنسي بسوريا وشخصيات نسائية أخرى دعت إلى قيام اتحادات نسائية.
2. الدلالة الثانية: التي يمكن أن نستنتجها هي الكثرة والتتابع إذ حفل هذا الجزء من الملحمة بأحداث كثيرة متشعبة لا مجال لحصرها نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر: الحديث عن بداية تشكل الأحزاب السياسية في سوريا كالحزب الشيوع، وحزب البعث، وحركة الإخوان ودورها في الحياة السياسية السورية، وتقسيم سوريا على دويلات من قبل فرنسا.
3. الدلالة الثالثة: تعني غلبة العداوة والخلاف وهو ما حصل فعلا في هذا الجزء إذ كثرت الخصومات والعداوات بين أبطال هذا الجزء.

ونجد لفظ مفردة (الشقائق) في قول الراوي العليم:

((كان الثلج قد ظل يهمي طوال الليل. ومنذ أفاق عدي انصلب في الباب، وراح يجلو اللطخ التي شكل بالأمس. ولما تيقنّ من أن اللوحة إندغمت في المدى الأبيض، أسرع إليها يتدفأ ويلعب، والريشة تطلق سراً جديداً في الفضاء الجديد، وتهتك سراً، حتى ارتمى هو صريعاً على مرج من (الشقائق) المبقعة بالدم والكلام، فارتمت الريشة على زاوية البساط، وتركته يوحد في أحلامه أو يقظته حاضراً بماض أو مستقبل، ونامت))[2].

هكذا استطاعت عتبة العنوان أن تشتغل اشتغالاً مؤثراً وفاعلاً في المتن النصي إذ لم يخرج العنوان/ الرئيس والثانوي عن الإطار المحتوياتي للمتن الروائي فهو جزء لا يتجزء من نصٍّ كلي يخبر عن الأحداث الواقعة ضمنها، ينفعل بها و ويتفاعل معها، وفي الوقت ذاته يؤثر ويتأثر بها.

أمّا في ثلاثية (الراووق) لعبد الخالق الركابي فإن أول ما يمكن ملاحظته في الثلاثية أن هذا العنوان يشكل العنوان الرئيس للجزء الأول من هذه الثلاثية.

ومتون عناوينها تنقسم على قسمين:

---

(1) ينظر: لسان العرب، جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور، دار صادر، بيروت، لبنان،1956م، مادة – شقَّ.

(2) الرواية600/4.

1. الأول: الروايات التي تخلو من العناوين الفرعية وهي (الراووق) و(قبل أن يحلق الباشق) لكنها تتحدد شكلياً بتقسيم الرواية على فصول، ف(الراووق) تألفت من ثلاثة عشر فصلاً كل فصل محدد بتسلسل رقمي.
أما رواية (قبل أن يحلق الباشق) فقد تحددت شكلياً بتقسيم الرواية على فصول بحسب التسلسل الرقمي وتم بالعد التصاعدي من (1) إلى (68).
2. الثاني:رواية (سابع أيام الخلق) فقد نظمها على سبعة أسفار كل سفر فيها يدل على أحد أحرف لفظة (الرحمن) ثم ترك السفر الأخير بياضاً، وهو حرف النون مفيداً من أفكار المتصوفة، وهو الحرف الأول من اسم كاتب المخطوطة (السيد نور).

وعلى المستوى التركيبي الذي يتعلق بتركيب الجملة من الناحية الصرفية والدلالية والنحوية، يكون أمام الكاتب مساحات مفتوحة لاختيار العنوان المناسب مما يتيحه قانون اللغة فالعنوان ضمن هذا المستوى لا يخرج عن هذا القانون المتاح إذ جاء عنوان الجزء الأول(الراووق) معرفاً بال خبراً لمبتدأ محذوف تقديره (هذا كتاب الراووق) أو(هذه رواية الراووق)فيما جاءت (قبل أن يحلق الباشق) جملة ظرفية في محل رفع خبر لمبتدأ محذوف تقديره (هذه رواية قبل أن يحلق الباشق) و (سابع أيام الخلق) جاء معرفاً بالإضافة يعرب خبراً لمبتدأ محذوف تقديره هذا (سابع أيام الخلق).

إن المستوى الدلالي للعنوان يظهر الدلالة اللفظية أو المعنوية التي يحملها العنوان، إذ إن هذه الدلالة توجب عليه وظيفة النهوض ((على الإيحاء بالمعنى فهو يخاطب من القارئ ثقافة وملكات ويستعمل من اللغة طاقتها في الترميز وليس همه التوصل إلى عكس المضمون أو الشكل بقدر ما تعنيه مفاجأة القارئ، وتدخل في هذا الباب العناوين القائمة على الاستعارة فهي تلمح إلى الموضوع أو القضية أو الشخصية أو المكان أو سواها دون أن تعين وتقيم حجاباً بين النص وقارئه))[1]، وعلى هذا الأساس تنهض بنية العنوان (الراووق) على مفهوم دلالي واسع.

ف(الراووق) لغة: المِصفاة، و(الراووق) ناجود الشَّراب الذي يُرَقَّقُ به فيُصَفَّى، والشراب يُروَّقُ من غير عصر. وراق الشرابُ والماءُ يروقان رَوْقاً وتروَّقاً: صفوا[2]. ف(الراووق) هو أول الأشياء وبدايتها، وهو أول تاريخ (البواشق) وأهمه لذا اختاره الكاتب عنوان روايته بوصفه جوهر موضوعها، وفكرتها

(1) براعة الاستهلال في صناعة العنوان ، محمود الهميسي، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، ع 313، أيار _ محرم، 1997، 43.
(2) ينظر: لسان العرب – مادة – رقَّ.

المهيمنة[1]؛ ولأن العنوان مرتبط ارتباطاً كبيراً بمضمون المخطوطة ومحتواها التي أطلق عليها السيد نور بـ (((الراووق) تشبهاً بالمصفاة التي ينقى فيها الماء من كل شائبة، فرغم تعدد الأحداث والأخبار والأسماء والهموم، لكنها تصب مجتمعة في تاريخ (البواشق) نموذجاً لعشائر أخرى ذاقت الفظائع على أيدي الولاة المتعاقبين طوال عشرات السنين، لتبقى بعد فنائهم محافظة على أصالتها، مُحيلة عكارة ظلمهم إلى عبر ودروس ينقلها الآباء إلى الأبناء))[2]، ف(الراووق) إشارة إلى نفاسة ما تقطره من معلومات وشحتها.[3] ونجد أثر هذه اللفظة مبثوثاً في قول الراوي في استهلاله الروائي:

((نفض(ذاكر القيم) عن مخطوطة (الراووق) الغبار، وفتحها على بابها الأول، فطالعه البيتان:

حين انتهتْ صفوةُ الأيام بالكدرِ وكّشرّ الشر لي عن ناجذٍ أشر

لاح النذير لنا نجماً له ذنبٌ تاريخه (كلمٌ في صفحة القدرِ)

فتذكر يوم تسلمه سدانة المزار عقب موت القيم السابق: حينها أصبح في استطاعته تصفّح هذه المخطوطة بعد سنوات طوال كان يحظر عليه سلفه خلالها مسّها، ففتحها لأول مرة على هذين البيتين اللذين أرخ بهما (السيد نور) تاريخ ظهور النجم المذنب، مبتدئاً بذلك كتابة هذه الصفحات))[4]

ونجد لفظ العنوان مبثوثاً في مكان آخر[5].

أما الجزء الثاني المعنون من ثلاثية (الراووق) (قبل أن يحلق الباشق) فجاء عنوان الرواية مستمداً من الحدث السردي ففي الاستهلال السردي للرواية وبعد عودة بطل الجزء الثاني مانع ابن الشيخ عاصي من بغداد بعد غيبة دامت خمسة عشر عاماً قضاها طالباً في المدرسة الرشيدية بعد مقتل والده الشيخ عاصي بعد مؤامرة أدارها فزع الطارش ليتسلم رئاسة عشيرة البواشق، عاد مانع مديراً لناحية (الأسلاف)، وفي أثناء وصوله إلى مدينته استقبله(فزع الطارش) وقد اصطاد أمامه باشقاً فناجى(مانع) نفسه قبل أن يخاطب (فزع) قائلا:

---

(1) ثلاثية (الراووق)- الرؤية والبناء دراسة في الأدب الروائي عند عبد الخالق الركابي، قيس كاظم الجنابي، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،2000، 35.

(2) الرواية 1/ 357- 358.

(3) ثلاثية (الراووق) - الرؤية والبناء،35.

(4) الرواية، 7.

(5) ينظر: الرواية، 29.

((جاءني صوت (رديف بك) من الخلف.. فالتفت نحوه لأراه وهو يحث حصانه، محاولاً اللحاق بي، تاركاً رجال الجندرمة الأربعة يسوقون البغال المحملة بالأمتعة.

وأجبته بأسى، وقد عدت بوجهي إلى الأمام، باحثاً بعيني عن الموضع الذي سقط فيه الطائر:

...

تراه هو؟

سألت نفسي وأنا أحثُّ حصاني. حتى إذا ما اقتربت منهم وتأكدت من صحة تخميني صحت بانفعال وشت به إرتعاشة صوتي:

...

ولذا قررت أنت وحوشيتك أن تستقبلوني بهذا الشكل؟!

فتلجلج لحظات قبل أن يجيب:

باستثناء الباشق؛ فقد سميت العشيرة باسمه منذ أيام (مطلق) !

فأجابني لاسعاً إياي بنظرة ثاقبة تقطر بغضاً وكراهية:

–على كل حال دع الصيد والقنص لمن هو أهل لهما يا ابن العم))[1].

إن هذا المقطع السردي الحواري يكشف لنا عن دلالة العنوان ورمزيته، فإذا كان الباشق رمزاً لمطلق الجد الأكبر للعشيرة فإن الراوي أراد به أن يكون رمزاً لحفيده(مانع الشيخ عاصي)، ومثلما أنهى (فزع الطارش) حياة ابن عمه مسموماً فإنه يرسل إشارة تحذير وإنذار إلى (مانع) ومن خلال اقتناصه للباشق تحديداً من دون غيره من الطيور الجارحة أي أنه باستطاعته أن ينهي حياته كي لا يعترض طريقه ولا يقف بوجهه ويبقى هو المتسيد على عشيرة البواشق، فالباشق هنا رسالة موجهة إلى (مانع العاصي).

(سابع أيام الخلق) هو الجزء الثالث من ثلاثية (الراووق) يستند هذا العنوان إلى الموروث الديني الإسلامي إذ يشير إلى نشأة الكون، قال تعالى:﴿ هو الذي خلق السماوات والأرض في ستة أيام ثم استوى على العرش﴾[2].

فاستند عبد الخالق الركابي في بناء ثلاثيته على مخطوط (الراووق) الذي أوجده ستة رواة قبله وكان هو سابعهم إذ اكتمل المتن على يديه، وقد أشار الكاتب إلى العنوان في مواضع عدة منها[3]. ومن قول الراوي[4].

---

(1) الرواية، 5-7.

(2) الحديد، آية، 4.

(3) ينظر: الرواية، 209.

(4) الرواية، 292.

((فخطوط الرواية تكاد تكون قد اكتملت كلها، بل إن عنوانها (سابع أيام الخلق) اتخذ موضعه في دفتر ملاحظاتي، فمنذ تلك الليلة التي اتصلت بها هاتفياً، معززاً لدي ذلك الانطباع الذي كنت قد خرجتُ به من خلال قراءتي كتابات (ذاكر القيم) التي كان قد دوّنها في تلك النسخة القديمة من الكتاب))[1].

بناءً على ما سبق ((يمكن التوصل إلى أن لعنوان (الراووق) دلالات متشابكة تعبر عن وحدة الموضوع، وعن تطور مسار الأحداث، وعن محتوى العمل، بما يجعل العنوان معبراً عن فحوى النص))[2]، لهذا جاءت ثلاثية (الراووق) لتكشف عن الأبعاد الزمنية في حركة التاريخ أولاً وإلى الشروع في الحركة ثانياً وإلى الإكتمال ثالثاً وإن كانت تتناول موضوعة تاريخيه[3].

أما ثلاثية أحلام مستغانمي فأول ما يمكن ملاحظته أن الثلاثية لا تحمل عنواناً رئيساً، فـ(ذاكرة الجسد) هو عنوان الجزء الأول، فيما (فوضى الحواس) جاء عنواناً للجزء الثاني و(عابر سرير) هو عنوان الجزء الثالث والأخير، ومستغانمي بهذا الفعل إنما أرادت أن يكون كل جزء من عملها مستقلاً عن الآخر، بمعنى أن يكون كل جزء رواية على حدة إلا أن البناء الفني ومضمون الرواية والفكرة والشخصيات والفضاء، ذلك كله جعل من الرواية بأجزائها الثلاثة رواية واحدة.

على المستوى التركيبي جاءت عناوين الثلاثية مركبة تركيباً إضافياً إذ ((ينهض العنوان على حساسية مستوى التعريف بالإضافة، وهو يشكل من الناحية التركيبية جملة خبرية توضح دلالة العلاقة الشائكة بين قسمي هذه الجملة / المضاف والمضاف إليه، وهي علاقة إرتباطية، ذلك أن المضاف يرتبط ارتباطا تبعياً بالمضاف إليه ليكتسب دلالته التعريفية من خلاله؛ وليوضح طبيعة الحدث السردي الذي يقوم عليه النص))[4].

ومتون هذه الروايات خلت من العناوين الفرعية فـ(ذاكرة الجسد) قسمتها الروائية على ستة فصول.

وقسمت (فوضى الحواس) على فصول من دون ذكر كلمة فصل لكن بدأت الفصول بعناوين مفردة ذكرت في أسفل الصفحة،العنوان الأول عبارة بدأ والثاني دوماً والثالث طبعاً والرابع حتماً والخامس قطعاً، أما (عابر سرير) فقسمتها على ثمانية فصول خلت أيضاً من العناوين الفرعية.

---

(1) الرواية، 292.
(2) ثلاثية (الراووق)- الرؤية والبناء -،42.
(3) م. ن،42.
(4) المغامرة السردية (جماليات التشكيل القصصي) رؤية جمالية في مدونة فرج ياسين القصصية، د. سوسن هادي جعفر، ط1، مؤسسة الشارقة للثقافة والإعلام، الشارقة، 2010م، 239.

وعلى المستوى الدلالي وعلاقته بالمضمون الروائي فإن (ذاكرة الجسد) تركز على تعلق البطل (خالد) بوطنه الجزائر فهو أحد أبطال ثورة التحرير الجزائرية قطعت ذراعه أثناء مشاركته في تلك الثورة، كان يأمل بجزائر مستقلة تسود فيها العدالة والمساواة، لكن خابت آماله بعد الاستقلال، فقد عمَّ الفساد أجزاء الدولة كلها، وتنكروا له ولأمثاله، إذ جنى ثمارها الوصوليون والمنتفعون، ولقد كان العنوان ظاهراً في أثناء النص، فالرواية بأكملها تمثل ذاكرة للبطل (خالد) فهو يقوم منذ الاستهلال بعملية استرجاع للذاكرة ليسرد لنا تاريخ حياته منذ بداية التحاقه بالثورة حتى انتقاله إلى فرنسا وإقامته فيها وعمله بفن الرسم وانتهاء بعودته إلى مدينته في الجزائر(قسنطينة) بعد مقتل شقيقه (حسان) على يد الإرهابيين في عام 1988م، وكان لكلمة الجسد حضورها في المتن الروائي فقد شكل انقطاع يده نقطة تحول مهمة في مسيرة حياته، ومما سبق يتبين لنا أن العنوان جاء موافقاً لمعنى النص ولاسيما في ذلك الحوار الذي جرى بينه وبين جمركي في المطار بعد عودته إلى الجزائر لتشييع جثمان شقيقه.

((يسألني جمركيّ عصبيّ في عمر الاستقلال لم يستوقفه حزني ولا استوقفه ذراعي... فراح يصرخ في وجهي، بلهجة من أقنعوه أنّنا نغترب فقط لنغنى، وأننا نهرّب دائماً شيئاً ما في حقائب غربتنا.

بماذا تصرّح أنت؟

كان جسدي ينتصب ذاكرة أمامه... ولكنّه لم يقرأني.

يحدث للوطن أن يصبح أمِّيّاً)) [1]

والحوار الذي جرى بينه وبين صديقته الفرنسية كاثرين في المعرض الذي أقامه للرسم أثناء إقامته في فرنسا:

((كنتَ تحمل ذاكرتك على جسدك، ولم يكن ذلك يتطلّب أيّ تفسير.

اليوم بعد ربع قرن...، أنت تخجل من ذراع بدلتك الفارغ الذي تخفيه بحياء في جيب سترتك وكأنَّك تخفي ذاكرتك الشخصيّة، وتعتذر عن ماضيك لكلّ من لا ماضي لهم))[2]

فالذاكرة هنا تمثل المضي، ماضي الشخصية التي استعادت وعيها في غفلة من الزمن لتعود إليه، وهذه الذاكرة لا تشتغل في منطقة نائية وبعيدة عن الجسد بل إن إضافة (ذاكرة) النكرة إلى (الجسد) المعرف ب (أل) ضخّ العنوان في منطقة معرفية ثقافية بحمولات دلالية تتكشف عن صراع لحظتي: الماضي/ الذاكرة،والحاضر/ الجسد.

---

(1) الرواية،404.

(2) الرواية، 72.

في الجزء الثاني من ثلاثية أحلام (فوضى الحواس) بمعاينة سردية لأحداث هذا الجزء وتجلياته الدلالية على صعيد توتر عناصر السرد الروائي وفاعليتها يمكن ملاحظة أن الرواية عرضت بما يحدث في الجزائر تحديداً بعد عام 1988م ذكرى انطلاق الشرارة الأولى للمظاهرات التي قام بها الشباب الجزائري ضد الحكومة وما تبعها من ظهور أحزاب وحركات دينية وسياسة مناوئة للسلطة وما حدث بعد ذلك من اغتيالات وتصفيات طالت المثقفين والأكاديميين حتى الشخصيات السياسية البارزة كما حدث للرئيس(محمد بوضياف) إذ اغتيل على يد أحد حراسه الأمنيين، وهذه أبرز المفاصل التي تناولتها أحلام في (فوضى الحواس)، فنجد تجليات العنوان واضحة ومبثوثة في أكثر من مكان في المتن الروائي وإن كانت تحمل معنى مغايراً لما تناولناه ولاسيما أن الرواية تحمل بعداً رمزياً، فبطلة الأجزاء الثلاثة: حياة، في هذا الجزء تتخذ من علاقتها مع الصحفيين وسيلة لعرض فكرها المناقض والرافض لما حدث في الجزائر والدول العربية، جاءت اللفظة على لسان الشخصية الرئيسة حياة وهي تصف مقتل الصحافي عبد الحق على يد الإرهابيين الإسلاميين يقول الراوي:

((قطعاً...

الحب ليس سوى حالة ارتياب.

فكيف لك أن تكون على يقين من إحساس مبنيّ أصلاً على فوضى الحواسّ، وعلى حالة متبادلة من سوء الفهم، يتوقّع فيها كلّ واحد أنّه يعرف عن الآخر ما يكفي ليحبّه)) [1].

إن مستغانمي تقوم في أثناء الرواية بتكرار العنوان لكونه يمثل بؤرة ولازمة لفكرة الرواية، إذ إن الفوضى السياسية والاجتماعية التي تمثل محور الرواية هي ذاتها فوضى الحواس، كذلك الفوضى النفسية للبطلة حياة:

((وكنتُ أنثى القلق، أنثى الورق الأبيض والأسرّة غير المرتبة، والأحلام التي تنضج على نار خافتة، وفوضى الحواس لحظة الخلق. أنثى عباءتها كلمات ضيّقة تلتصق بالجسد، وجمل قصيرة لا تغطي سوى ركبتي الأسئلة))[2].

نلحظ في هذا النص كيف أن مستغانمي تجعل من البطلة تعبر بصورة رمزية عن أزمة المرأة في المجتمع، فمن التعابير الايروسية (أنثى، الأسرة غير المرتبة، تلتصق بالجسد، لاتغطي سوى ركبتي الأسئلة) نلحظ إذن حالة الفوضى الحقيقية داخل البطلة التي تعكسها على مجرى الحدث.

كذلك يتكرر العنوان في مكان آخر من الرواية في قولها:

---

(1) الرواية، 348.

(2) الرواية، 124.

((المخيف مع هذا الرّجل انه جعلني اكتشف حواسّي. أو على الأصح، خوفي النّسائيّ من هذه الحواسّ. بل إنه وضعني في حالة من فوضى الحواسّ أخاف أن يأتي يوم،لا أستطيع معها أن أصفه، أو أن أتعرف إليه، بعد أن خرجت معرفتي به عن المنطق))[1].

فالعنوان يرتبط مع مفاصل الأحداث ولذلك تقوم الروائية بتكراره في مواضع عدة، ونلحظ أن العنوان يرتبط مع الأحداث المشتركة سواء اشتراكاً حقيقياً أم نفسياً، إذ إن البطلة ترده مع نفسها أحياناً ومع البطل حينا آخر، كذلك يرتبط مع وضعها الأنثوي فهي تعد نضجها يرتبط بـ (فوضى الحواس) الذي عرفته بعد أن تعرفت بخالد.

أما الجزء الثالث(عابر سرير) فيسجل يوميات مصور(صحافي) جزائري من جيل ما بعد الاستقلال مصاب بشلل في يده بسبب قيامه بتصوير أحداث أول مظاهرة قادها شباب الجزائر ضد الحكومة عام 1988م، وينتحل البطل الصحافي في هذا الجزء شخصية الثائر (خالد بن طوبال) بطل أحداث الجزء الأول (ذاكرة الجسد) ويتخذ في كتاباته اسماً مستعاراً، خوفاً من الاغتيال الذي نال كثيراً من أعلام الثقافة والصحافة في الجزائر، و في أثناء تواجده في فرنسا بعد أن نال جائزة أحسن صورة صحافية في مسابقة دولية يلتقي بـ(خالد بن طوبال)المجاهد الذي هجر الجزائر بعد الاستقلال إذ وجد أن الاستقلال عجز عن تحقيق طموحات الشعب بسبب الأطماع الشخصية لقادة تلك الثورة، إن في هذا العنوان لعبة كتابية إذ إنه يحيل القارئ أولا للجملة المعروفة (عابر سبيل) وهنا لابد من وجود تمازج دلالي ما بين الجملتين..إذ إنَّ أحلاماً عبرت عن الكبت الجنسي للبطلة (حياة) في أكثر من مكان في الرواية وبذلك تكون هناك إحالة قصدية بما يأتي عابر سبيل = (عابر سرير) السبيل = السرير وبذلك يعطي بعداً إروسياً مخفياً يمكن أن يكون عنصر إغراء وجذب ومحفز مهم للقراءة.

جاء العنوان مستمداً من مقاطع عدة ذكرتها الروائية في أثناء عرض الحدث الروائي منها ما جاء على لسان السارد الصحافي إذ يذهب إلى المستشفى لزيارة المناضل والمهاجر(خالد بن طوبال) (زيان) الذي أصيب بمرض السرطان فلا يجده في سريره فيتذكر ما قاله له في زيارة سابقة:

((قصدت مكتب الممرّضات في الطابق، أسأل عن مريض الغرفة رقم 11،كنتُ أثناء ذلك أهدّئ من روعي، فقد يكونون قد اصطحبوه لإجراء فحوصات أو للتصوير الشعاعيّ، أو ربما غيَّروا غرفته ليس أكثر، ذلك أنني تذكَّرت أنّه قال لي

(1) الرواية، 219.

مرّة منذ أكثر من أسبوعين قد لا تجدني في هذه الغرفة، قد أنُقل إلى جناح آخر قبل أن يعلّق مازحاً أنا هنا (عابر سرير)))[1]

وفي مقطع سردي آخر وبلغة أنيقة متأملة وبعد وفاته ووصول جثمانه إلى المطار لنقله إلى مدينته(قسنطينة) في الجزائر التي هجرها قبل أكثر من ربع قرن مكرهاً مقيماً في فرنسا غريباً ووحيداً يصف الراوي جنازته داعياً الإله أن يهديه راحة في مكانه الضيق الأخير، يقول الراوي:

((يا آلهة الأسرّة، عابر سرير هو حيثما حلّ، فأهده راحة سريره الضيّق الأخير))[2].

جاء العنوان مستمداً دلالته من هذين النصين، ومن إشارات أخرى بثها الروائية في أثناء الرواية، ولكنا أثرنا هذين النصين لأنهما يحملان الدلالة المباشرة.

تأسيساً على ما سبق نجد أن الروائية أحلام مستغانمي كانت على وعي وإدراك كبيرين بنظرية العنونة وانعكاساتها السيميائية على فضاء متنها الروائي وبلا ريب في أن إمكانيات أحلام الشعرية وطاقاتها الإنشائية العالية أسهمت في براعتها في حسن اختيار عناوين رواياتها التي انمازت بالانفتاح على أفق دلالي واسع.

إن العنوان الناجع هو الذي ((يمكن أن يكون مفتاحاً مهماً يضاف إلى مفاتيح النص القصصي داخل التركيبة الإبداعية، حين يندرج ضمن نظام أو سلسلة العلاقات التي يقوم عليها النص، والتي تحتاج إلى التحليل والتفكيك ثم التركيب، حيث يأخذ العنوان على عاتقه شيئاً من هذا (الفعل)، ويوسع من دوائر اتصالاته اللغوية كلما زاد إتصالنا أو اقترابنا من البنية العميقة للنص القصصي))[3]، إن نجاح الروائي وتمكنه من اختيار عنوانه الروائي ما هو إلا دليل على قدرته على اختزال فعله السردي في ممكنات أسلوبية ودلالية تستولد أفكارا ورؤيات تتجسد ويعبر عنها النص الروائي، وهكذا كان روائيوا عينة الدراسة وهم يختارون أنماطاً وأشكالاً معينة لنصوصهم الروائية ويربطونها بالعنوان الدال على المضمون منذ الوهلة الأولى، محققين بذلك نصوصاً روائية بمستويات تكشف عن مهارتهم وبراعتهم في إقامة أواصر متينة بين العنوان والنص المنضوي تحته، فعتبة العنوان الرئيس هي المحرض الفكري الأول للقراءة والتي تشكل مجموعة من الأسئلة والفرضيات التي تبقى عالقة في ذهن القارئ ولا تنتهي إلا بعملية قراءة الرواية.

عتبة الإهداء:

---

(1) الرواية، 231.

(2) الرواية، 284.

(3) تخامر الواقع والحلم في بنية القصة القصيرة العربية - تحليل ودراسة، دريد يحيي الخواجة، ط1، دار المعارف- حمص، 1993، 34-35.

شكّل الإهداء بوصفه نصاً محيطاً وعتبة دالة حضوراً بارزاً في الخطاب العتباتي، إذ شغل حيزاً مهماً في مجال اشتغال النقد الحديث إلى جانب نصوص موازية أخرى كالعنوان والخطاب التقديمي والغلاف وغيرها، بعد أن ظل النص في ذاته هو المحور الأهم الذي تدور فيه الدراسات النقدية في ستينيات وسبعينيات القرن الماضي عند النقاد الشكلانيين والبنيويين.

ويمثل الإهداء تقليداً عريقاً في الثقافة الإنسانية على مر العصور، ومنها ثقافتنا العربية والإسلامية إذ نال حظوة غير يسيرة من الاهتمام، وليس أدل على ذلك من قول الرسول (ﷺ): ((تهادوا تحابوا)) [1].

إن للإهداء ((سحراً خاصا في النفوس باعتباره مساحة نصية جاذبة ومثيرة للفضول، ينتقل معه القارئ إلى ورقة بيضاء نقية، تَقتَطِع فيها الروح (الذات الكاتبة) لحظة خاطفة من أجل ممارسة بوح منفلت من سيطرة الزمن، تخط فيها هذه الذات جموح القلب الذي كان، والى ما هو كائن، أو إلى ما ينبغي أن يكون، وذلك على شاكلة خطوط مترعة بالإحساس التواق إلى تخليد بعض لحظات الوجود الروحي العالقة بالبال))[2].

فالكاتب بهذا الإهداء أو ذاك يحاول بناء جسر من التواصل بين النص والقارئ من جهة وبين المهدى إليه من جهة ثانية، وهذا الجسر وإن كان واهياً لا يظهر للوهلة الأولى ولا يتعدى بضعة أسطر عند بعض الكتاب بل بضع كلمات عند بعضهم الآخر، إلا أنه يعد موجهاً إضافياً من موجهات معرفة الكاتب والنص على حد سواء[3].

وتتخذ عتبة الإهداء أسلوبين مختلفين على صعيد البنية والقوانين المتحكمة في لحظة الكتابة، إذ يتحكم في كل منها جملة عوامل نصية ونفسية واجتماعية وثقافية وزمنية واعتبارية، وهما ((الإهداء الخاص بالعمل ككل وهو إهداء يثبت على النسخة الأولى قبل الطباعة، وعبارات الإهداء التي يكتبها المؤلف على النسخ المهداة، بخط يده وتتخذ طابعاً شخصياً، وترتبط بالموقف الزمني والمكاني ارتباطاً وثيقاً وغالباً ما تعبر عن شعرية اللحظة التي يكتب فيها الإهداء وضرورتها العاطفية والانفعالية))[4].

الأسلوب الأول ويسميه جينيت أسلوب العمل أو الأثر، ويتمثل بالإهداء الخاص بالعمل ككل إذ يخضع الإهداء فيه إلى رؤية معينة متصلة بطبيعة النص وظروفه وسياقاته وإشكالاته، وتلزم المؤلف على تقديم عمله مهدىً إلى شخص،

---

(1) المجموع – شرح المهذب، أبو زكريا محيي الدين بن شرف،تحقيق محمود مطرجي، دار الفكر، بيروت، لبنان، 1986، 367/15.

(2) عتبات الكتابة في الرواية العربية، 203.

(3) ينظر: م. ن،202.

(4) شعرية الحجب، 41.

أومجموعة أشخاص، أو مكان أو زمان، أو حدث،بما ينطوي عليه ذلك كله من حساسية وعاطفة وانفعال وتفكير ومنطق وضرورة، بحسب لغة الإهداء ونوعيته وضرورته وخلفيته وأنموذج خطابه[1].

أما مكان ظهور هذا النمط من الإهداء فهو الصفحة الأولى من الكتاب التي تعقب صفحة العنوان مباشرة على الأغلب على الرغم من وجود أماكن أخرى يمكن أن يتموضع فيها، فمثلاً إذا كان الكتاب له أجزاء عدة، أو يقع في مجلدات، فيمكن أن يخص الكاتب كل جزء أو مجلد بإهداء خاص، أو يجمل الإهداء في جزء أو مجلد من الكتاب فقط[2]، وغالباً ما يتعمد فيه الوضوح والبروز واستعمال بنط عريض ومختلف على نحو مميز لأجل((التنبيه إليه وتحريض القراءة على تلقيه والتفاعل معه والإفادة منه على نحو ما في تبنّي سياسة قرائية معينة)) [3]

والقراء إذا ما أجادوا تأويله فإنه يسهم ويساعد في ((الكشف عن مفصل من مفاصل الرؤية التي تتحكم في مسيرة الكتابة الإبداعية، وتسهم على نحو ما في دعم مقروئيته في الارتكاز على مرجعية نصية مرافقة يمكن الرجوع إليها في مناسبة قرائية معينة لحلّ إشكال قرائي))[4].

أما الأسلوب الآخر فيتمثل بعبارات الإهداء التي يكتبها المؤلف على النسخ المهداة بخط يده، ويرى جيرار جينيت في مؤلفه (عتبات) أن إهداء النسخة ذو أهمية خاصة لأن تعلقه بشخص معين يشي بتوقع الكاتب أن ذلك الشخص سيقرأ كتابه فعلاً. ومن ثم تصبح تلك العبارات القصيرة فاعلة ومؤثرة في عملية التلقي فتشتغل كما لو كانت محفزاً على القراءة ودافعاً لمطالعة النص، تلك الإشارات التي يعمد إليها الكاتب في الإهداء لإثارة فضول المتلقي أو المهدى إليه وتكون تلك الإشارات عادة ذات صلة وثيقة بمتن الكتاب فتدفع المهدى إليه إلى قراءته لمعرفة دلالات العبارة الموجزة التي تضمنّها الإهداء[5].

ووقف الدارسون عند أهمية الإهداء ودواعيه مواقف متباينة بين معارض يرى فيه جانباً كبيراً من الترف الشكلي الذي لا تأثير له في تلقي العمل الأدبي، وآخر يرى فيه سياقاً موجهاً وعقداً نفسيا فعالاً في استمالة القارئ[6].

إنّ اختلاف وجهتي نظر الدارسين في جدوى توظيف هذه العتبة قد انعكس على العمل الأدبي ذاته فنجد من الأدباء الروائيين - عينة الدراسة- من التزم بهذه

---

(1) ينظر: م. ن، 41.
(2) عتبات،95.
(3) شعرية الحجب، 42.
(4) م. ن، 42.
(5) ينظر: الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج،40- 41.
(6) ينظر: العتبات النصية، 107.

العتبة في كل أجزاء رواياته كبنية لها موقعها الذي لا يمكن الانزياح عنه أو التزحزح منه كنبيل سليمان، وأحلام مستغانمي، وبين من غضَّ الطرف عنه نهائيا في كل أجزاء رواياته ولم يلتفت إليه من قريب أو بعيد كنجيب محفوظ وإبراهيم نصرالله، ذلك يعني أن الإهداء لا يعد ((بنية إلزامية، وربما كانت تلك الطبيعة مدعاة إلى عدم إهمالها قرائياً لأن الشاعر عندما يلتزم بما لا يُلتزم - وهذا حاله في الإهداء- مهدياً مجموعته أو قصيدته إلى الآخر حقيقياً كان هذا الآخر أم رمزياً فانه بذلك لابد ويريد إرسال رسالة على المتلقي أن يفهم المراد منها، وإلا لكان ترك الإهداء من جانب المبدع أولى، الأمر الذي يلغي عن الإهداء خاصة قياساً بغيره من العتبات خاصية الحلية أو الزائدة التزينية أو الترف الشكلي ويثبت له دوراً في قراءة العمل الإبداعي))[1].

الإهداء بوصفه عتبة مرهونة بعلاقته بالمتن، فقد((يحتوي الإهداء مثلاً شخصية أو حدثاً أو يلمح إلى أحدهما ضمناً ليمثل الأخير السياق الذي على أساسه تتمحور قراءة المضمون، وبالمقابل فثمة إهداء تقليدي قد لا يضيف جديداً إلى القراءة، وقد يخفي سخرية مريرة أو قصداً تشويشياً من جانب المبدع في لعبة مقصودة، ويبقى التعامل مع الإهداء كعتبة رهن بحيثيات القراءة وطريقة المتلقي في توجيه دفتها)) [2].

تشتغل هذه العتبة في رواية الأجيال اشتغالاً لا يختلف عمّا هو موجود في الروايات الأخرى، فالإهداء بنية سياقية خارج نصية وهو بتعبير آخر موجه من الكاتب إلى المهدى إليه، لذا فإنه يشكل وجهة نظر خاصة بالكاتب ولا يمكن التعامل معه إلا على هذا الأساس. وطالما أن الروايات التي تشتغل عليها روايات مجزأة فقد نجد في كل جزء إهداءً خاصاً وقد يكون الإهداء عاماً بالرواية ككل.

ففي مدارات الشرق (الأشرعة) نقرأ هذا الإهداء:

((لسميعة دوماً...

و(الأشرعة) قلبينا:

مائسة، إيناس، كندا)) [3].

يُظهر الإهداء في النص عمق العلاقة الوطيدة الحميمة التي تربط الأسرة متمثلة بالأب والأم والبنات وقد بدأ إهداءه بالكل/ سميعة التي كشفت بنية الإهداء أنها لا تمثل فقط الزوجة أو الأم فحسب بل تمثل له الصديقة والحبيبة والرفيقة الوفية المخلصة التي شاركته وسارت معه في رحلته الطويلة بتفاصيلها وأجزائها كلها وانتهى إلى الأجزاء البنات: مائسة، إيناس، كندا. أما المفتاح السري الذي ربط الكل

(1) العتبات النصية،107.

(2) م. ن، 108.

(3) الرواية، 5.

بالجزء فهو عبارة (الأشرعة قلبينا)، هذه العبارة هي التي منحت الإهداء((بعداً دلالياً حول القلبين من التمركز في الحدود العاطفية للجسد وما يتكشف عن ذلك من مستويات انفعال، إلى حركة في الطبيعة ذات مغزى عميق في رسم صورة الحياة وسريتها وفعاليتها المستمدة من كل تحولات (الأشرعة) في تفاصل الرواية)) [1].

أما في (بنات نعش) فيبدأ إهداءه بقوله:

((لبو علي ياسين وعبد الرحمن منيف
لأفئدة تلوح:
سلاماً
لشرق قضى
وقرن مضى
سلاماً
لدنيا جديدة)) [2].

إن المهدى إليهما لهما مكانة خاصة عند الكاتب، نستطيع استكشاف بعض الخيوط الجامعة مابين الأطراف الثلاثة بمجرد تعرفنا على شخصية المهدى إليهما، فإهداء نبيل سليمان يتوجه إلى (بو علي ياسين) شريك ثقافي وفكري (وعبد الرحمن منيف) شريك إبداعي. [3]

وقد حمل الإهداء إشارات تحيل على المواقف الثقافية والفكرية للمهدى إليهما، وتسعى ((إلى استشراف ثقافي وفكري وإبداعي يقوم على أنقاض حالات تاريخية في أفضية الزمان والمكان؛ ويمضي باتجاه الجديد بكل ما ينطوي عليه من رؤية ورؤيا لمستقبل قادم يلوح في أفق الأمل يمكن أن يحمل معه بشائر الخير والحضارة)) [4].

كما نجد تعالقاً واضحاً مابين بعض عبارات الإهداء في قوله (لشرقٍ قضى وقرنٍ مضى) وما بين عنوان الرباعية ومتنها (مدارات الشرق) وزمن الرواية الماضي ونلحظ في كلا الإهدائين أن هناك استدراكاً: (والأشرعة قلبينا) و(لأفئدة تلوح) وهنا نجد أن الروائي يتوقف عند قلبه في الإهداء ويعتمد عليه في كل كلمة وهذا يبدو جلياً من الإهدائين.

أما في رواية (التيجان) فإن نبيل سليمان يستثمر بعض الملامح السير ذاتية في صوغه للنص الموجه إليهم الإهداء، إذ يقول:

((لفواز الساجر،
إلياس مرقص،

---

(1) جماليات التشكيل الروائي، 55.
(2) الرواية.5.
(3) جماليات التشكيل الروائي،56.
(4) م. ن ، 56.

محمد هيثم الخوجة،
لآخرين سوف أجرؤ – حياً أو ميتاً – على أن أسمّيهم.
... الذين وشموا قلبي – سجني – ومنفاي – قبري
برق عصر جديد مثل قصص الحيات.))[1]

من المؤكد أن لهذا الإهداء خلفية ثقافية ومرتكزاً يستند إليه سليمان ولا يمكن التعرف على سياقها الخاص، لما يطبعها من خصوصية تدخل في نطاق العلاقات الشخصية، التي لا يفلح في استكناه أغوارها إلا المهدى إليهم بالدرجة الأولى ولاسيما أن الروائي قد عين بعض المهدى إليهم وامتنع عن بعضهم الآخر بقوله: لآخرين.. وهؤلاء الآخرون لهم مكانة خاصة في ذاكرة المؤلف لأنهم وشموا قلبه وهنا نلحظ مجموعة الصفات التي يطلقها المؤلف على قلبه فهو (السجن، المنفى، القبر)، لكن الإهداء لا ينتهي إلا ببداية عصر جديد.

وقد أفضى إهداء الجزء الرابع والأخير المتمثل في رواية (الشقائق) إلى خارج النص، الإهداء كان موجهاً إلى الأب وقد جاء مفعماً بالعاطفة.

((إلى بدر عبد الهادي
أبي
تحية لا يعجزها الموت))[2].

هوية المهدى إليه شاخصة محددة أمام عين القارئ لا غموض فيها إذ تحيل على الأب، أب الروائي سواء بواسطة الضمير أو بالحضور الاسمي له.

وقد جنبنا هذا التحديد الكثير من التأويلات لمعرفة الصلة التي تجمع بين المُهدي والمهدى إليه.

إن عبارة (تحية لا يعجزها الموت) تنتمي إلى ((وعي الخلود في مسيرة الابن الذي يسعى إلى رفع تحية تخترق حاجز العجز الذي يؤلفه الموت عادة، وفي ذلك إصرار بلاغي على التصدي للموت وهزيمته انتصاراً للحياة والإبداع والخير والعطاء الذي يتمثل في استمرارية حياة الأب في أبنائه)) [3].

في ثلاثية أحلام مستغانمي ثلاثة إهداءات يستقل كل جزء منها بإهداء خاص، يختلف من شخص إلى آخر ومن جزء إلى آخر.

ففي (ذاكرة الجسد) جاء الإهداء بما يأتي:

((إلى مالك حدَّاد..
ابن قسنطينة الذي أقسم بعد استقلال الجزائر الأَّ يكتب بلغة ليست لغته...

---

(1) الرواية،5.
(2) الرواية، 5.
(3) جماليات التشكيل الروائي،58.

فاغتالته الصفحة البيضاء... ومات متأثراً بسلطان صمته ليصبح شهيد اللغة العربية، وأوَّل كاتب قرَّر أن يموت صمتاً وقهراً وعشقاً لها.

والى أبي...

عساه يجد (هناك) من يتقن العربية، فيقرا له أخيراً هذا الكتاب... كتابه.))[1]

عتبة الإهداء تنفتح على آلية التوجه إلى اسمين علمين بارزين يمثلان للروائية أحلام مستغانمي لا بل إلى الجزائر جميعاً رمزين من رموز الثورة الجزائرية فمالك حداد يعد شريكاً إبداعياً ورمزا ثورياً وثقافياً والأب كما تذكر أحلام كان رمزاً ثورياً إذ إنه أحد قادة ثورة التحرير الجزائرية فضلاً على العلاقة الشرعية ودوره كأب.

وقد كشفت لنا أحلام من تلميحاتها وإشاراتها عن مواقف المهدى إليهما الوطنية والقومية إذ يكشف النص الروائي عن هذا الانفتاح الثوري والقومي ويسعى إلى تحقيق رابط جوهري ودلالي بينه وبين المهدى إليهما فهما– على نحو ما– بطلان من أبطال الرواية وشخصيتان مكملتان لأدوار الشخصيات الأخرى.

ونجد أن الكاتبة تشدد في الإهداء على ضرورة معرفة (اللغة العربية) بوصفها إحدى الإشكاليات التي عانى منها الشعب الجزائري بعد الاحتلال الفرنسي، ولذا تعد مستغانمي أن اللغة مرتبطة بالثورة لكونها محركاً دافعاً للعودة إلى الأصول الثقافية والتاريخية والاجتماعية.

وفي (فوضى الحواس) نقرأ هذا الإهداء:

((إلى محمد بوضياف... رئيساً وشهيداً.

وإلى سليمان عميرات، الذي مات بسكتة قلبيّة وهو يقرأ الفاتحة على روحه. فأهدوا إليه قبراً جواره.

وإلى الذي لم يقاوم شهوة الانضمام إليهما، فذهب ذات أوّل نوفمبر، بتلك الدقّة المذهلة في اختيار موته، لينام على مقربة من خيبتهما.

من وقتها... ورجال أوّل نوفمبر قهراً يرحلون.

من وقتها وأنا إلى أحدهم أواصل الكتابة.

إلى أبي.. مرة أخرى)) [2].

تتجه عتبة الإهداء في رواية (فوضى الحواس) إلى مجموعة من الأسماء تحتفي بهم الروائية احتفاء كبيراً إذ توجه إهداءها إلى (محمد بوضياف) الرئيس الشهيد الذي يمثل الكثير للشعب الجزائري بوصفه زعيماً أشعل أول نوفمبر سنة 1954 الشرارة الأولى للثورة التحررية وإلى (سليمان عميرات) رفيق سلاحه الذي مات

(1) الرواية، 5.
(2) الرواية، 5.

بعد ذلك حزناً بسكتة قلبية أثناء قراءته الفاتحة على روح بوضياف الذي اغتيل على يد أحد رجال حمايته.

أما الذي لم يقاوم شهوة الانضمام إليهما فتكشف عن هويته في الجزء الثالث من الثلاثية (عابر سرير) فثمة إشارة توحي أنه بطل الرواية (خالد بن طوبال) الذي كان أحد رموز أول نوفمبر حينما يسرد الراوي حادثة وفاته قائلا:

((مازلت غير مصدّق أن يكون في توقيت موته مصادفة، ولا أرى سبباً لتدهور مباغت لصحتّه. فلا شيء عندما التقيت به قبل ذلك بيوم، يشي بأنّ حياته في خطر أو أنه يعاني من انتكاسة ما.

بل إنّني لم أره ممازحاً ومرحاً كذلك اليوم، وأعرف خبث ذلك المرض بالذات، الذي من بعضه مكره،إعطاؤك قبل أن يفتك بك، إحساساً بالتعافي. والكلّ من حولك سيقولون لك ذلك، لأنّك فعلاً ستبدو في أحسن حالاتك.

أعرف هذا من أبي، غير أنّي من عمي أعرف أيضاً أن الإنسان يختار توقيت موته، وإلاّ كيف استطاع أن يموت في أوّل نوفمبر بالذات، تاريخ اندلاع الثورة الجزائرية التي كان أحد رجالها؟))[1].

لاشك في أن صمت الكاتبة عن ذكر اسم مُهدى إليه يضيف غموضاً إبداعياً وتحريضاً قرائياً على التواصل السيميائي مع العتبة ولاسيما في نشر دوال ذات عمق اشاري لافت بما يمكن أن تحيل عليه من قيم دلالية لها حضور استراتيجي في المتن الروائي، وقد يكون عدم تعيين المهدى إليه، هو في حد ذاته نوعاً من التكتم، وإضفاء طابع السرية الذي يحفظ المهدى إليه من الانكشاف والظهور لأسباب. وقد يكون وراء ذلك التحوط سببان رئيسان: أولهما أخلاقي، وثانيهما سياسي بالدرجة الأولى بالإضافة إلى عوامل أخرى تستشف من السياق التداولي لهذا الإهداء أو ذاك[2].

ولإبراز مدى عمق الأثر الذي تركه والدها في حياتها عادت بالإهداء إليه ليس لكونه والداً فقط بل لكونه أحد رجالات الثورة، لذلك تربط مستغانمي ما بين رجال الثورة البارزين وما بين أحداث وشخوص رواياتها، وبذلك لا ينفصل الإهداء عن المتن الروائي لكونه بداية الانطلاق نحو معرفة الأحداث والأسماء لثورة الجزائر.

أما (عابر سرير) فجاء الإهداء على النحو الآتي:

((إلى أبي... دوماً

---

(1) الرواية، 247.

(2) ينظر: عتبات الكتابة في الرواية العربية، 211.

والى شرفاء هذه الأمّة ورجالها الرائعين، الذين يعبرون بأقدارهم دون انحناء، متشبّثين بأحلام الخاسرين:

واليك في فتنة عبورك الشامخ، عبورك الجامح يوم تعثر بك قدري.. كي تقيم))[1].

في الشطر الأول من الإهداء (إلى أبي... دوماً) يحيلنا على سؤال مهم يتعلق بـ (لماذا دوماً).

وأعتقد أن هذه الجملة هي تتمة لكلام محذوف وبقية من كلام هو أفق انتظار منفتح على مصراعيه لمشاركة القارئ لأجل إتمام المعنى المبتور في هذا الإهداء فمازال هناك مجال للتأويل.

إن الإهداء إلى الأب يدخل ضمن الإهداء العائلي كما هو متعارف عليه وهو يفضي إلى خارج النص، وهامش محايد في فهم العنوان وهذا ارتباط على حساب المتخيل السردي، لكننا نلحظ خلو اهداءات أحلام في ثلاثيتها من هذا النمط ولعل مرد ذلك إلى طبيعة الهم الفكري الذي تبثه في رواياتها إذ إنها تحمل فكر ابنة الجزائر وهمومها وتطلعاتها في بناء جزائر ما بعد الثورة/ جزائر الشعب لا جزائر الحكومات.

الأب كما تكتب عنه سيرتها الذاتية – وذكرنا - أنه كان أحد رجال أول نوفمبر إذ يدخل إهداؤها ضمن الإهداء الرمزي لأن والدها أحد رموز ثورة التحرير الجزائرية لذلك جاءت مستغانمي بكلمة (دوماً) الدالة على الثبات الأبدي لأجل أن تؤكد على أن ما تكتبه كله لأجل أبيها / الثورة.

الشطر الثاني من الإهداء وإن كان يحتفي بلغة شعرية شفافة وبراعة في الصياغة الإهدائية إلا أنه أشبه بخطاب سياسي مقتضب نشرت فيه دوال ذات عمق اشاري بما يمكن أن تحيل عليه من قيم دلالية لها حضور مهم في المتن النصي، فهذا الشطر مُهدى إلى شرفاء الأمة ورجالها الرائعين، موصوفين بصفات تحتفي بها الكاتبة دوماً هم الذين ظهرت آثارهم في متن الرواية، فكانت الرواية تعبيراً عنهم وهم رمز لهذه الأمة التي أنجبتهم واحتفت بهم.

أما الجزء الثالث من الإهداء:

((إليك في فتنة عبورك الشامخ، عبورك الجامح، يوم تعثر بك قدري... كي تقيم)) [2]

البنية الإهدائية جاءت بلغة بلاغية راقية أشبه بمقطوعة شعرية، فالإشارة الدلالية في هذا الجزء من الإهداء يمكن أن يحيلنا على أن العلاقة التي تربط بين

---

(1) الرواية، 5.

(2) الرواية، 5.

الكاتبة والمهدى إليه علاقة ودية، فثمة علاقة تربط بين المهدي والمهدى إليه تعود إلى تلك اللحظة التي تعثر فيها قدرها به، واضطر هو الآخر أن يتعثر بقدرها فأقام.

أما رباعية الخسوف لإبراهيم الكوني فتحوي إهداءً واحداً هو:

((إلى القديس:
أوفناديت الكوني
العفيف، المسالم، المعتزل...
إعجاباً بشجاعته في نبذ التمرد،
تقديراً لتوفيقه في ترويض النفس على السكينة))[1]

بنية الإهداء في هذا النص قائمة على الاسم، والاسم يدل على الثبوت والديمومة، العلاقة التي تربط بين هذا الاسم/ المهدى إليه والمهدي قائمة على هذه الدلالة، فالكاتب إبراهيم الكوني وأوفناديت الكوني هما من الطوارق، هذا ما يجعل العلاقة التي تربط بينهما واضحة لا لبس فيها.

ونلحظ أن بنية الإهداء هذه جاءت بلغة أنيقة رشيقة عالية الشفافية،تحمل إشارات وإيحاءات على المواقف الإنسانية والفكرية للمهدى إليه، إن المهدى إليه/ أوفناديت الكوني هنا هو صورة مطابقة لغوما شيخ القبيلة في الرواية وكأنه أراد بهذه المطابقة أن يعمم شخصية روائية على الرموز القريبة منه.

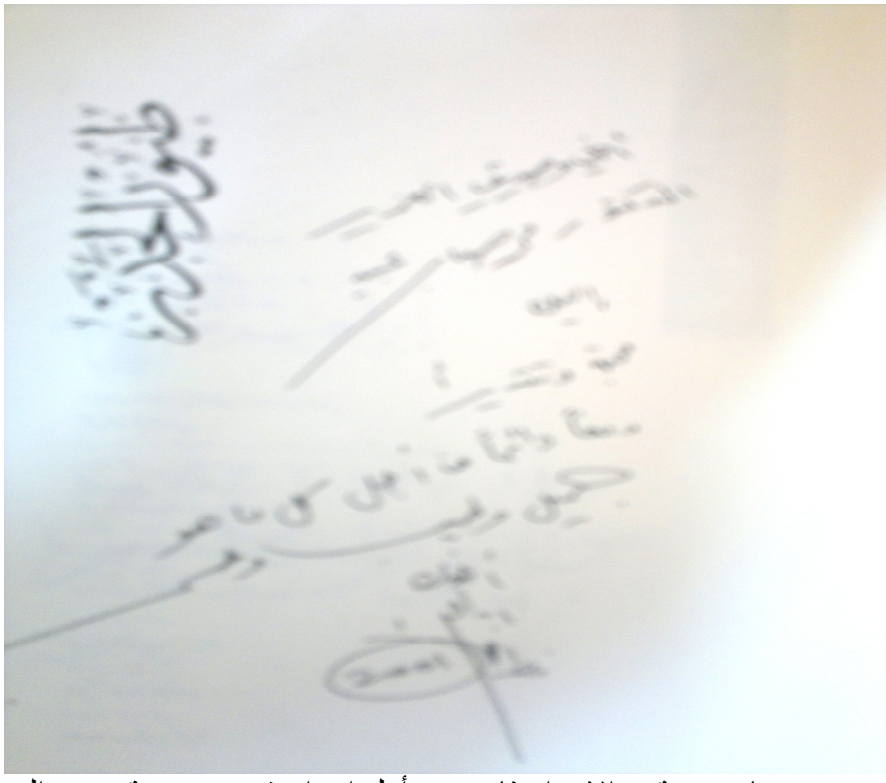
إن روايات إبراهيم الكوني الأربع تخلو من الإهداء ما عدا الجزء الأخير (نداء الوقواق) وذلك ليكون الإهداء عتبة بداية النهاية للروايات الأسطورية، والإهداء إلى أوفناديت الكوني الذي يعد رمزاً من الرموز الثورية عند قبيلة الطوارق ليعطي بعداً دلالياً وكأن الكاتب أهدى هذه الروايات إلى قبيلة الطوارق كلها من تجسيد لآمال هذه القبيلة وأحلامها.

أما النوع الثاني من الإهداء فهو إهداء النسخة، إذ وقعنا على نماذج من إهداءات إبراهيم نصر الله لملحمته الملهاة الفلسطينية موقعة بخط يديه للأستاذ الدكتور محمد صابر عبيد وسنحاول استنطاقه والبحث في طرائق اشتغاله ووظائفه الدلالية.

ففي رواية (طيور الحذر) جاء الإهداء بالشكل الآتي: [2]

---

(1) الرواية، 5.
(1) الرواية، 1.

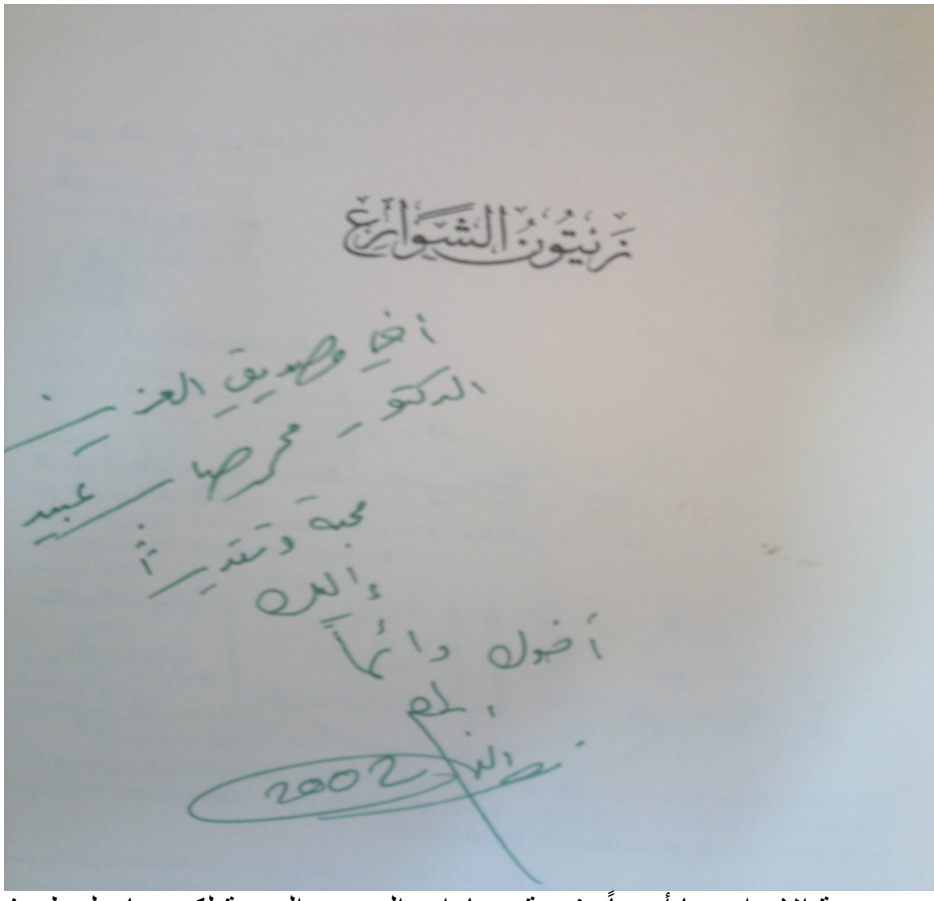


بحسب تاريخ توقيع الإهداء فإنه يعد أول إهداء شخصي موقع من المهدي الروائي إبراهيم نصرالله إلى المهدى إليه الدكتور محمد صابر عبيد؛ لأن هناك اهداءات ستلي هذا الإهداء لبقية سلسلة الملهاة مؤرخة بتواريخ لاحقة.

ما يمكننا قراءته من هذا الإهداء الأول هو طبيعة العبارات المنتقاة بدقة وشفافية واضحة تدل على بداية صداقة حقيقية بينهما.

إذ تشي عبارة (معاً دائماً من أجل كل ما هو جميل وطيب وحر) عن وجود تقارب فكري وروحي وثقافي مشترك يجمع بينهما وقد تكون هناك صداقة تسبق هذا الإهداء إذ إن عبارات الإهداء توحي بذلك فهي ليست عبارة تقليدية كالعبارات التي غالبا ما يكتبها المهدي في اهداءاته الشخصية للنسخة من الكتاب، فيما جاء إهداء رواية (زيتون الشوارع) بهذه الصيغة:[1]

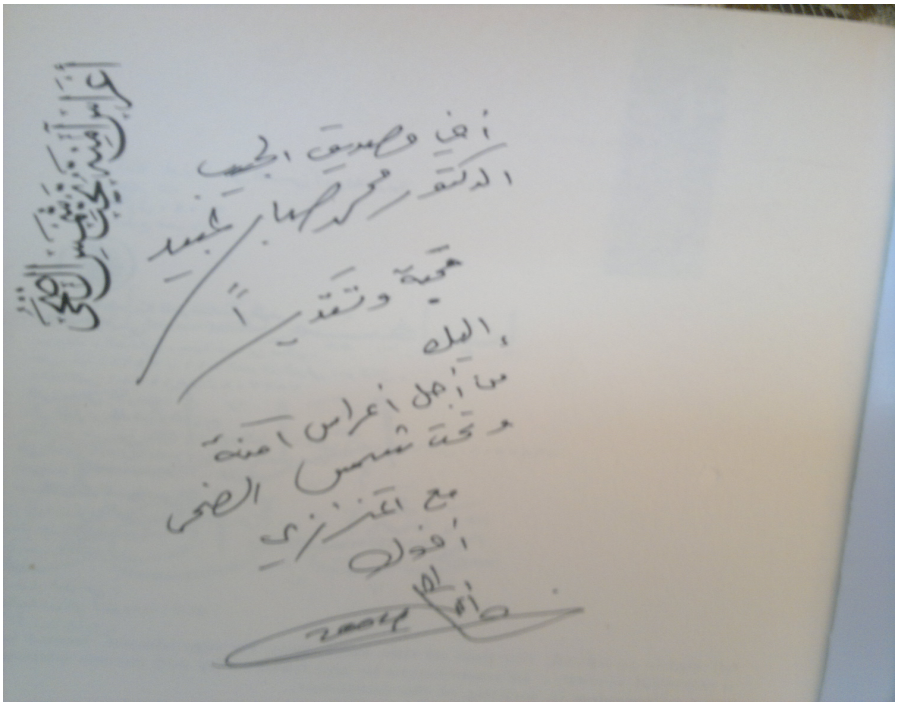
(2) الرواية، 1.



صيغة الإهداء هنا أيضاً مفعمة بعبارات المودة والمحبة لكن ما نلحظه في الإهداء (طيور الحذر) و(زيتون الشوارع) هو حضور عبارة دائماً في كلا الإهدائين بقوله: (معاً دائماً) و(أخوك دائماً) وكأنه يحاول أن يثبت ويرسخ هذه العلاقة أكثر. فعباراته توحي بإصرار منه على محاولة استمرار وبقاء هذه الصداقة، وهذا ما استشفيناه من صيغة الإهدائين.

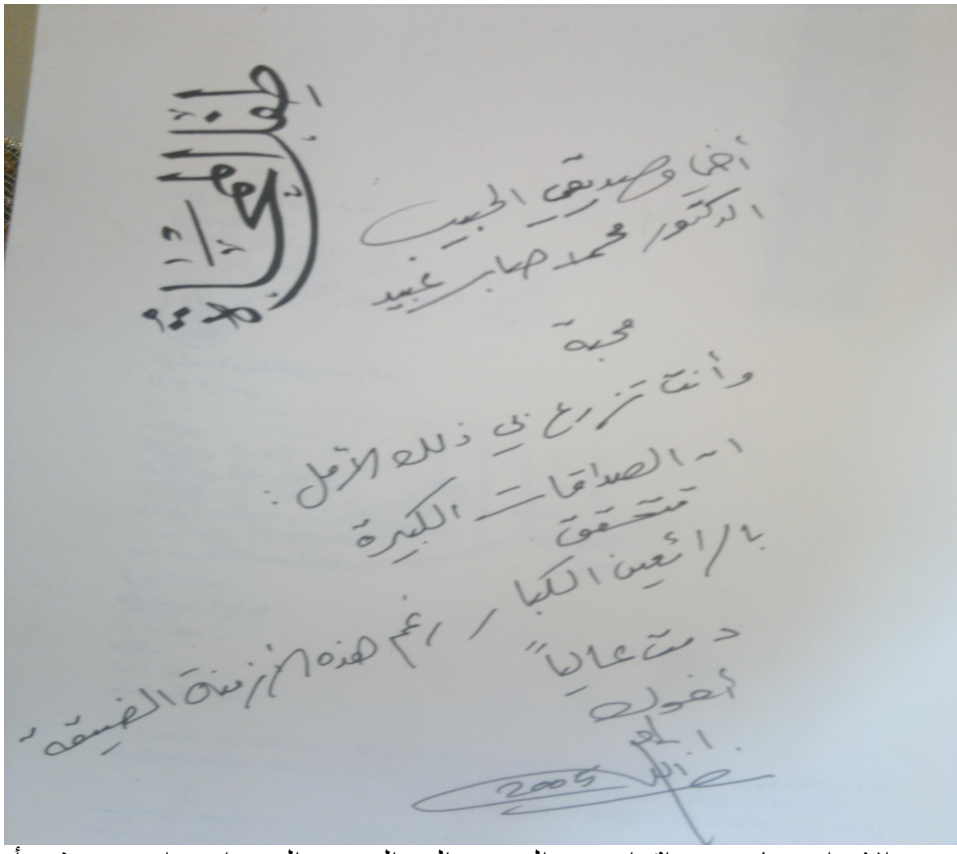
وجاء الإهداء في روايتيه (أعراس آمنة) و(تحت شمس الضحى) بهذه الصيغة: [1]

(1) الرواية، 1.



ما يمكن ملاحظته في صيغة الإهداء هو أن الروائي وشى بالعنوان ودلالته السيميائية إذ أفصح عن دلالة (أعراس آمنة) وتحت شمس الضحى أولاً وأن بداية الإهداء الأول لسلسلة الملهاة (طيور الحذر) والثاني (زيتون الشوارع) وإن كانت مفعمة بالمحبة والمودة فإننا نجده في إهدائه الثالث بعد مرور ثلاث سنوات على إهدائه الأول والثاني عبارات توحي بمدى متانة الصلة الجامعة بينهما وبخاصة حينما يصف الدكتور محمداً (أخي وصديقي الحبيب) ثانياً. وجاء الإهداء في (طفل الممحاة) بهذه الصيغة: [1]

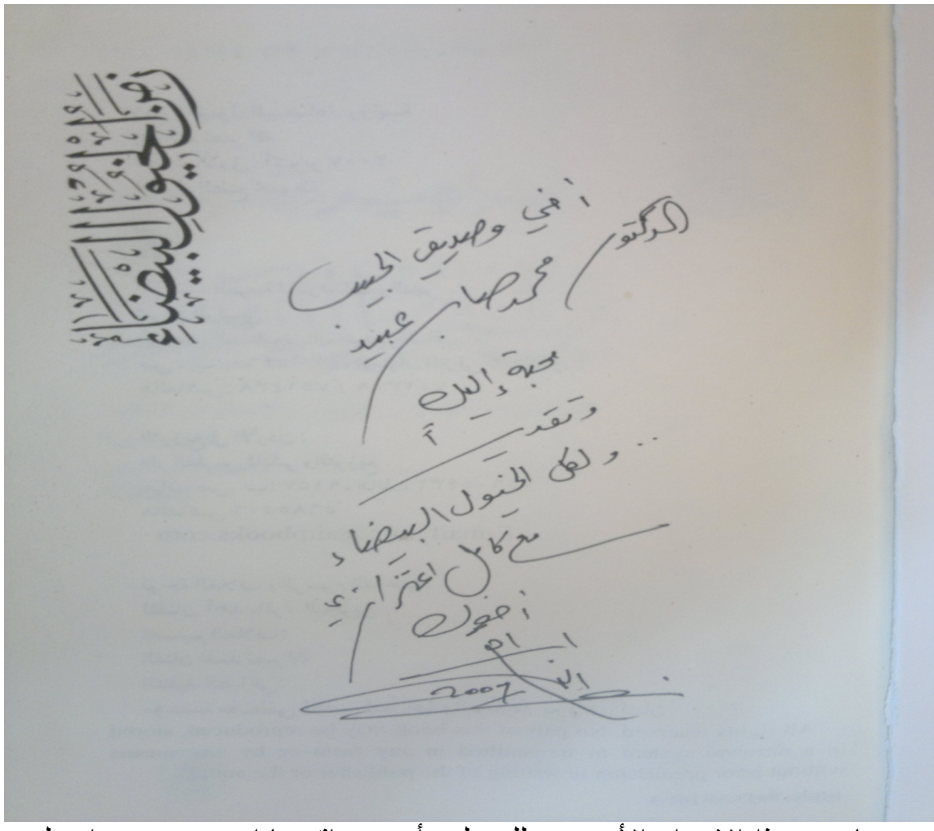
(1) الرواية، 1.



الإهداء عبارة عن إقرار من المهدي إلى المهدى إليه واعتراف منه في أن هناك أملا في إمكان تشكل صداقات حقيقية كبيرة على الرغم من الأزمنة الضيقة بالرائعين الكبار من أمثال المهدى إليه الدكتور محمد صابر عبيد فاحتمال طول علاقة الصداقة التي جمعت بينهما أثبتت عمق تلك العلاقة ومصداقيتها التي تظهر من العبارات المصاغة بدقة وأن صداقتهما لم تكن مبنية على منفعة أو مصلحة ما بل بنيت على محبة ومودة صادقة متبادلة بين الطرفين.

آخر إهداء من اهداءات إبراهيم نصر الله من سلسلة الملهاة (زمن الخيول البيضاء) للدكتور محمد صابر عبيد جاء بما يأتي:[1]

(1) الرواية، 1.



تاريخ هذا الإهداء الأخير يدلل على أن صداقتهما استمرت سنوات ليست بالقليلة فيها أثبت الدكتور محمد صابر عبيد ما وصفه به المهدي في الإهداء السابق له حينما وصفه بالكبير الرائع، إذ يهدي هذا الجزء له ولكل الخيول البيضاء فما يمكننا أن نؤوله من هذا الوصف أنه يعني لكل الرجال الشرفاء ممن يمتلكون كبرياء وعنفاً وجموحاً وأصالة، وهو بهذا الإهداء أيضاً وشى للقارئ بعنوان الرواية.

هذا النوع من الإهداء ينطوي على أهمية لا تقل أهمية عن إهداء الأثر في السياق النقدي العتباتي إذ إنه ينضوي تحت ما يسمى بالإهداء الخاص الموجه إلى أصدقاء مقربين جداً تعبيراً عن محبة ومودة خالصة تجمع ما بين المهدى إليه والمهدي مع الأخذ بنظر الاعتبار التصريح المباشر باسم المهدي إليه وهو شرط أساس إذ لا يمكن – في هذا النوع من الإهداء – حذف اسم المهدى إليه ومجهوليته، إذ يصبح إهداء النسخة بمثابة وثيقة تشهد على علاقة مابين طرفين أو أكثر، هذه العلاقة قائمة على غير تلك العلاقات المبنية على المنافع والمصالح[1].

(1) ينظر: عتبات الكتابة في الرواية العربية،242.

إن عتبة الإهداء تشكل مفصلاً مركزياً أساسياً في التشكيل النصي العام للخطاب الروائي إذ إنها تعمل على إظهار الطبقات العميقة لجوهر النص وكشفها، لذا أصبح النقد الحديث يوليها أهمية استثنائية في عمارة البناء الروائي شأنها شأن العتبات الأخرى فمن قراءة هذه العتبة قراءة دقيقة وصحيحة وعميقة يمكننا أن ندرك سيميائية النص وقيمته ونحللهما.

عتبة التصدير:

يتشكل النص الأدبي من مكونات ثلاثة تؤدي دورها في العملية الإرسالية، وهذه المكونات هي: الرسالة والمرسل والمرسل إليه، وبين الاثنين المرسل والمرسل إليه سياق مشترك ينظر إلى الرسالة بوصفها عملاً خاصاً له دلالاته وأساليبه المتعددة، وحتى تصبح هذه الرسالة شفرة نصية يستقبلها القارئ ويستوعب أسسها وقوانينها لابد أن تتم بطرائق وأساليب متنوعة من أبرزها التصدير.

فهو في المفهوم النقدي الحديث ((اقتباسٌ أو شذرة مقتبسة من خارج النَّصِّ، أضحت من ملكية النَّصِّ للإيحاء بأطيافه الدَّلالية، فهو ليس من النَّصِّ لكنه أصبحَ من ممتلكاته بحكم الجوار والتَّشابُك الدَّلالي بينه وبين النَّص، لكنه من جهة أخرى مدغومٌ بعلامةٍ ما، باسم، بتنصيص، يقوّض علاقة الملكية ليذّكرنا بأصوله وفضاءاتها الأصلية افتراضاً، وكأنَّ(التَّصدير) بذلك: (انتماء- ولا) لينخرطَ في التَّفاعل مع النَّصِّ، ويحافظَ على اختلافهِ في الوقت ذاته، فهو من النَّصِّ وليس منه يتداخلُ معه ؛ لكنه يحتفظ بهويته، خطابٌ منقسمٌ، منشطٌر على نفسه بين لزوم النَّصِّ والولوع به وبين الوفاء لذاكرته من حيث كونه كائناً مقتلعاً من أرضه، ولهذا يسكن الحيَرةَ حداً والاختلاف difference مسكناً ؛ ليكتسبَ مظهره التفكيكيَّ عبر اشتغاله في منطقة اللاحسم الإنتمائي وبالتالي الدَّلالي.))[1]

إذ تعد من أقرب العتبات الخارج نصية للعمل ومضمونه؛ لأن الكاتب غالباً ما يتقصَّد اختيار مقولات يجد فيها ضالته في إيصال شعاع نصه إلى القارئ، فهي عتبة موجهة لمسار خطى القارئ، في تلقيه للنص الأدبي بما تحمله من إشارات وإضاءات ورموز دالة على مضمون النص إذ توجه القارئ وتهيئه لتسلّم رسالة وفك شفراتها النصية ((وذلك عن طريق الإيحاء بمناخ ما أواستدعاء مناخ تناصي، بكل ما يجلبه معه من المواضعات والتقاليد الفنية والفكرية التي تصوغ اتجاه العمل مع النص

---

(1) شؤون العلامات من التشفير إلى التأويل، د. خالد حسين حسين،ط1، دار التكوين، دمشق، 2008، 112.

وتسهم في تحديد طبيعة وَعْينا به))[1]، إنها ((العتبة Seuil التي تحملنا إلى فضاء المتن الذي لا تستقيم قراءتنا له إلا بها))[2].

وهذه العتبة لا يتم اختيارها عشوائياً ولا تأتي جزافاً بل إنها تسهم في ((فتح ثغرات تنطوي - إذا ما قرأت جيداً- على أهمية بالغة في فكّ شفرات كثيرة في المتن النصي، لما لها من مساس جوهري بالمنطقة الحرة الواعية من مساحة إبداع النص، وفي توسّطها المفصلي والحيوي والمؤثّر بين عتبة العنوان والمتن النصي))[3]، فالتصدير ((من جهة يواظب على تبرير العنوان وتسويغه شرحاً وتفسيراً (وظيفة التعليق) عندما يتحرَّكُ العنوانُ في مناطق زلقة من الدَّلالة، ومن جهة أخرى يندفعُ صوب النَّصِّ ليعقدَ معه برتوكولاً على الصعيد الدَّلالي، ليكون بمنزلة النواة الدَّلالية التي يتكثف فيها النَّصُّ (وظيفة التكثيف)، ليغدو دليلاً نقرأ في ضوئه ليل النَّصّ فيكتسب بذلك وظيفة تأويلية))[4].

وينبغي على القارئ أن يكون على درجة عالية من الوعي والإدراك الكافيين في كيفية تلقي هذه العتبة والتعامل معها بفطنة وذكاء وحذر شديد إذ نجد الكثير من الكتاب يتوسلون أسماءً شهيرة ليوسموا خطاباتهم بمقولاتهم محاولين سحب شهرة ذلك الاسم إلى دائرة النص وهنا تتزحزح وظيفة النص الدلالية لتتربع الوظيفة الشكلية الجمالية على عرش النص، وقد أصبحت ظاهرة الانفتاح على النصوص الأخرى عند الكتاب عموماً ظاهرة بارزة للعيان ولاسيما في العقود الأخيرة إذ بدأوا يوظفون كثيراً من التقنيات في أعمالهم الأدبية لإثراء نصوصهم وتقويتها واغنائها وفتح آفاقٍ رحبة للتأويل ومشاركة فاعلة ومؤثرة ومنتجة للقارئ إذ أصبح القارئ يزاحم مبدع النص الفني في عمله الأدبي.

وإذا كنا نعد التناص عملية استدعاء نصوص سابقة ومحاولة استثمارها في نصوص روائية معينة، فهو ((وجود علائقي خارجي بين أنواع من الخطاب، وداخلي بين مستويات اللغة))[5] بمعنى أن التناص عملية إبداعية، يفيد من نصوص سابقة على وفق مواصفات معينة ((تنتزع من سياقاتها الاجتماعية والأدبية الأصلية وتدمج في سياق نصي جديد بحيث تكتسب أبعاداً دلالية جديدة لم تكن تمتلكها في

---

(1) تداخل النصوص في الرواية العربية، حسن محمد حماد، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب. 43 وينظر: البدايات ووظيفتها في النص القصصي، صبري حافظ، مجلة الكرمل،مؤسسة الكرمل للثقافة، رام الله، فلسطين،ع 21- 22، 1986،. 142

(2) مدخل إلى عتبات النص دراسة في مقدمات النقد العربي القديم،52.

(3) شعرية الحجب في خطاب الجسد،51.

(4) ينظر: شؤون العلامات من التشفير إلى التأويل، 113.

(5) مصطلحات النقد العربي السيميائي- الإشكالية والأصول والامتداد، مولاي علي جاسم، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005،192.

سياقاتها الأولى، ولكنها تستمر مع ذلك في إثارة الواجهة الخلفية التي جاءت منه والتي تسمح لنا بفهم دلالاتها الجديدة))[1].

تأسيساً على ما سبق ذكره تعمل عتبة التصدير بوصفها نوعاً من التناص الذي ينفتح على تلاقح نصوص حاضرة وسابقة، إذ يحاول المبدع الإفادة من النص المأخوذ ليتوافق مع نصه المقروء وفيما عدا ذلك يصبح التصدير عبئاً ثقيلاً على النص لذا لابد من إجراء منهجي يحدد علاقة النص المصدَّر بالعنوان قبل المتن النصي إذ[2] ((تتعدد وتتشعب العلاقات التي ينسجها التصدير مع النص وعنوانه بما لا يسهم بحصرها لما تفتحه من إمكانات لانهائية للقراءة... تلك خصيصة التصدير الذي هو دائماً إشارة صامته يبقى تأويلها من مهام القارئ))[3].

ويأتي التصدير على أنواع عدة منها:

1. تصدير ذاتي: وفيه يعمد الكاتب إلى إدراج نص من نصوص سابقة له أو تأليف نُصيص أو عبارة أو جملة نثرية من عمله الأدبي الخاص به ويموضعها مابين العنوان والمتن النصي، وغالباً ما تحمل التصديرة الذاتية حمولة دلالية مشحونة بطاقة تعبيرية مكثفة بحيث تفلح أكثر من غيرها في إقامة جسر من التواصل الإبداعي والفكري ما بينها وبين المتن النصي.
2. تصدير اقتباسي: وفيه يعمد الكاتب إلى استعادة نص أو مجموعة نصوص لكتاب آخرين ليموضعها مابين العنوان والمتن لدعم المقولة الروائية وإضاءتها.
3. تصدير مزدوج: وفيه يوظف الكاتب النوعين السابقين من أنواع التصدير إذ يجمع الكاتب مابين التصدير الذاتي أي للكاتب نفسه والتصدير الغيري أي لغيره من الأدباء.
4. التصدير المتعدد: وفيه يأتي التصدير مفرداً ويُدرج في أعلى النص، ولكن هناك من يلجأون إلى استعمال عدة نصوص في سياق تصديري محدد وغالباً ما يأتي هذا النوع في بداية الكتاب أي قبل مقدمته، وغالباً ما يلجأ المصدِّر إلى ذكر اسم المؤلف أو الأديب الذي أخذ منه عنوان كتابه أو ديوانه لأن هناك من يذكر النص من دون اسم المؤلف[4].

---

(1) من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة، عبد الكريم شوقي، ط1، الدار العربية للعلوم، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2007، 194

(2) عتبات الكتابة النقدية في مدونة محمد صابر عبيد، 63.

(3) أدونيس والخطاب الصوفي، بالقاسم خالد، مجلة فصول، ع 2، مج 16، سنة 1997،65.

(4) ينظر: العتبات النصية في شعر عبد الوهاب البياتي و نزار قباني. 134.

وثمة تصدير آخر هو التصدير الإيهامي الذي يصنع فيه الكاتب عبارة له وينسبها إلى كاتب آخر معروف أو مجهول.

تتصدر رواية (سابع أيام الخلق) الجزء الثالث من ثلاثية عبد الخالق الركابي ذات المنحى الصوفي مقولة للصوفي الشهير محيي الدين بن عربي، ونصها:

((العالم حروف مخطوطة مرقومة في رقّ الوجود المنشور، ولا تزال الكتابة فيه دائمة أبداً لا تنتهي)) [1]

ومقولة ليونغ:

((تعلّموا أكثر ما تستطيعون عن الرموز، ثم انسوا ذلك كلّه حين تحلّلون حلماً)) [2]

الفضاء الروحي الصوفي الذي يغلف رواية (سابع أيام الخلق) يهيمن هو الآخر على فضاء عتبة التصدير التي تتناغم دلالياً ورمزياً مع عتبة العنوان.

يفتتح المدى الدلالي للتصديرة على أفق المتن النصي انفتاحاً مطلقاً، فالرواية تنهض على إعادة كتابة أحداث مخطوط (الراووق) الجزء الأول من ثلاثية عبد الخالق.

و(الراووق) عبارة عن مخطوطة كتبها أكثر من راوٍ لكن هناك اتفاقاً على أن (السيد نور) هو كاتب بابها الأول الذي سجل فيه تاريخ عشيرة البواشق وهي عشيرة عراقية عاشت أحداث الاحتلال العثماني والبريطاني بصوره وبأشكاله كلها، وتذكر الروايات أن مخطوطة (الراووق) لا يجوز الكتابة فيها إلا لمن أذن له السيد نور بذلك، إذ يتجلى لمن يأذن له بصورة معينة للإيذان له بالكتابة، وقد بقيت المخطوطة تنمو بمرور الأعوام بما أضاف إليها المريدون والقيّمون على مزار السيد نور.

كان ذاكر القيم هو آخر رواتها إذ تجلى له السيد نور آمراً إياه بالكتابة، وقد أرخ لنهاية المخطوط باقتباس أسطر من كتاب الأنطاكي (تذكرة أولي الألباب والجامع للعجب الاب).

اعتمد الروائي في بناء روايته ونسجها على ما جاء من أحداث في مخطوط (الراووق) الذي حصل عليه، لكن بعد صدور الرواية التي عنونها باسم المخطوطة (الراووق) ظهرت أوراق جديدة فيها معلومات مهمة تنسب للمخطوط، وظهر رواة نقلوا السيرة المطلقية – أي أحداث (الراووق)- شفوياً على آلة الرباب وهم ثلاثة عبد الله البصير وعذيب العاشق ومدلول اليتيم، فيما نقل السيرة المطلقية كتابياً ثلاثة وهم السيد نور وذاكر القيم وشبيب طاهر الغياث.

ويذكر الروائي في مستهل روايته أنه غربل الروايات المكتوبة والشفوية جميعها وخرج بمتن جديد جعله خاتمة الروايات فعدَّ نفسه سابع الرواة وآخرهم

---

(1) الرواية، 6.

(2) الرواية، 6.

فأعاد كتابة رواية (الراووق) مسمياً إياها (سابع أيام الخلق) فعلى يديه اكتملت المخطوطة وختمت، إذ يقول مستهل روايته:

((لعلَ كلمات (شبيب طاهر الغياث) سادس رواة المخطوط، هي خير مدخل لروايتي هذه، ففي ختام الصفحات التي كتبها إليّ لخّص جهده وجهود من سبقه من الرواة بعبارة بليغة أشبه ما تكون بحكمة:

(إنها محاولات تبدو كأنها لا تمت إلى متن (الراووق) بصلة، غير أن مرور الزمن وحده هو الكفيل بإدخال تلك المحاولات في ذلك المتن...

ستة أقسام يكمل بعضها بعضاً - فضلا عن قسم سابع هو هذا الذي تتشكل حروفه وكلماته تحت عيني القارئ - أفرغت ثلاثة (كاسيتات) منها بخط يدي على الورق وثلاثة أخرى مكتوبة بخطوط أصحابها أنفسهم))[1].

(1) الرواية، 7.

ويمكننا أن نقف على تصريحات أخرى تتعلق بهذا الاكتشاف[1].

التصديران اللذان صدّر بهما الروائي روايته لهما مساسٌ مباشرٌ مع ما تضمنته الرواية من أجواء ومناخات روحية وصوفية، فالتصدير الأول لابن عربي الصوفي الشهير يعني أن العالم ما هو إلا صفحة مكتوبة في دفتر الوجود الأزلي وأن الكتابة مازالت منذ الأزل مستمرة فيه غير منقطعة، فيما يحمل التصدير الثاني الموقع من يونغ دعوتين، الأولى: دعوة ملحة إلى تعلم أكبر قدر ممكن من الرموز، والأخرى: دعوة إلى نسيان ما تعلمناه كله حينما نريد تحليل حلمٍ ما.

والذي يبدو لي أن عمل الروائي قد تناص مع المقولتين إذ إن مخطوط (الراووق) لم تتوقف الكتابة فيه على الرغم من أن ذاكر القيم كان ((قد تصفح المخطوطة كاملة ليهتدي الى موضع خال على آخر صفحة منها. فتناول الريشة من العلبة. وبخط رشيق لا يختلف عن خط (السيد نور) جمالاً إلا بكونه من نمط (النسخ) أرخ لنهاية المخطوطة...))[2].

فالمفترض هنا التوقف عن الكتابة في المخطوط لكن ما حدث أن الراوي تمكن من العثور على أوراق جديدة منسوبة إلى مخطوط (الراووق) لتتواصل الكتابة فيه كما هي الكتابة متواصلة في رق الوجود المنشور، ما حصل أيضاً أن الراوي لم يضف الأوراق كما هي بل غربلها وكون متناً جديداً على وفق رؤيته وفلسفته الخاصة بعيداً عن أي تأثير آخر وهذا العمل على وفق مقولة يونغ ودعوته.

هكذا نجد أن تصدير الروائي لروايته كان موفقاً؛ لأن التصدير هنا لم يكن توظيفاً تزيينياً إعلانياً لا يمس جوهر العمل ومضمونه بل يدخل في صميم عمله بجزئياته وتفاصيله كلها فأدىّ وظيفة تعريفية لا تجميلية شكلية.

---

(1) ينظر: الرواية،17-19.

(2) الرواية الراووق، 358.

تصدر رواية أحلام مستغانمي(عابر سرير) بنص لأميل زولا:
((عابرة سبيل هي الحقيقة.. ولاشيء يستطيع أن يعترض سبيلها)) [1]

هذا النص يكاد يتمازج تمازجاً عضوياً مع النص السردي الروائي بحيث تتداخل عتبة العنوان مع عتبة التصدير مع النص السردي. ولاشك في أن لهذه المقولة دلالتها الرمزية والفكرية والثقافية التي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالمتن الحكائي الذي تشتغل عليه الرواية.

والحقيقة أن عتبة التصدير – في بعض الأحيان- تفتح فضاءً قرائياً مخالفاً للنص المقروء في دلالته البعدية عن المتن الحكائي؛ فمن الطبيعي أن يوظف الروائي مقولة معينة ذات صلة فكرية وعلاقة متينة بالنص السردي ((وألا يعدّ هذا التوصيف مقحماً وإن كان في جانب منه يعدّ متناً خارج – نصي لا علاقة له بالنص من قريب أو بعيد، إلا أنه كلما اقترب النص الموظف في دلالته من المتن الحكائي، سمح للقراءة النصية بالتعمق أكثر والتوغل في باطن النص وجوهره))[2] وهو ما أتاح اهتماماً من الكاتبة وتركيزاً.

يحكي المتن الحكائي قصة مصور جزائري فاز بجائزة عالمية عن أفضل صورة صحافية للعام في فرنسا، يلتقي هناك مع المناضل المغترب خالد بن طوبال الذي هاجر من مدينته قسنطية وعاش بقية حياته بعد الاستقلال محتفظاً بقيمه العليا ومبادئه ومثله النزيهة على الرغم من حاجته المادية من دون أن يتنازل عن تلك القيم النبيلة التي ناضل من أجلها حينما كان أحد محاربي الثورة؛ في حين تنازل الكثير من الثوريين عن تلك المبادئ، يسرد الراوي كثيراً من الأحداث التي عصفت بالجزائر بعد الاستقلال حتى عام 1988م، وما حصل بعده من ظهور كثير من الأحزاب والحركات الدينية المتطرفة وغيرها في الجزائر وفي بعض الدول العربية.

الرواية تحفل بكثير من الإشارات الفكرية والرؤيوية والفلسفية الرافضة لما حصل ويحصل في بعض الدول العربية، فمن خلال متنها الحكائي يحاول الراوي إظهار كثير من الحقائق الغائبة عن منظور كثير من عامة الناس.

والحقيقة نجد أن الروائية أجادت كثيراً في كشفها هذه الحقائق التي ما كان لنا أن نعرفها لولا الطرح الذي تخلل أجواء الرواية بقصدية واضحة في الكثير من الرموز السياسية والثورية المتحكمة في السلطة من عمليات قتل وتعذيب وابتزاز وغير ذلك، كما كشفت عن الصور البشعة لما قام به الإسلاميون المتطرفون في الجزائر من عمليات قتل وإرهاب. وبذلك تكون الحقيقة هي قضية غائبة عند كثير من العقول بسبب الغطاء الذي تسترت به تلك الأحزاب المتطرفة، لكن الكاتبة تشيد

---

(1) الرواية،7 .
(2) المغامرة السردية، 251.

بنوع من التفاؤل من خلال عتبة التصدير. إذ لاشيء يمكن أن يعترض طريق هذه الحقيقة في النهاية. هكذا شكّلت التصديرة عتبة تمهيدية للمتن النصي وأفضت للقارئ بالمناخ العام للمقولة الروائية.

وتتصدر رواية (البئر) الجزء الأول من رباعية الخسوف العتبة الآتية:

((عندما أراد فايتون أن يقدّم الدليل على أصله السماوي مُنحت له عجلة الشمس لمدة يوم واحد فانطلق بها وحرق عدّة أحياء من المدينة السماوية السفلية، وأضرم النار على وجه الأرض وجفف كل منابع الماء وكوّن الصحراء الكبرى. هنا قام جوبتر وصرعه على الأرض بضربة رعد، فحزنت الشمس ورفضت أن تضيء بعد ذلك لمدة عام كامل.))

أسطورة يونانية نقلاً عن هنري تورو (الحياة في الغابة)[1]

يدور الحدث الروائي في قبيلة (أمنغاساتن) التي تسكن الصحراء الكبرى في ليبيا، زعيمها هو الشيخ(غوما) الذي قاد الحملة ضد الفرنسيين حينما هجموا على (غات) كما قاد الحملة الثانية ضد الايطاليين بعد ذلك عندما هجموا على السواحل الليبية، تقيم القبيلة حول بئر يطلق عليه (بئر اطلانتس) وهذا (البئر) تدور حوله قصة أسطورية يتناقلها أبناء القبيلة جيلاً بعد جيل.

تحكي الأسطورة قصة ثلاث فتيات يضعن في الصحراء مع أخوتهن، وحينما يهدّهم الجوع تقترح (أماريس) (إحدى الأخوات): (ليس أمامنا إلا أن نذبح أخوتنا)[2] توافقها (تالا) وترفض (تانس) قائلةً: (أموت ولا أذبح اطلانتس) [3]، تذبح (أماريس) شقيقها وتتبعها (تالا) فتواصلا مسيرتهما في طريق، وتواصل(تانس) مسيرتها في طريق آخر حتى تصل إلى مكانٍ فيه واحة ونخلة باسقة فوق بئر ماء يراها بعد ذلك أمير فيبهر بحسنها وبجمالها الغريب، ويتزوجها وتسكن معه في (الواحة) لكن تشتعل الغيرة في قلب الزوج من أخوها الصغير(إطلانتس) فيحاول قتله فتكشف (تانس) مكيدة زوجها فتسرع بقتل الزوج وتنصب نفسها أميرة على(الواحة) تعمر(الواحة) ويطلق عليها (جوهرة الصحراء الكبرى) يغيب أخوها اطلانتس بعد ذلك فتبحث عنه وتجده في الصحراء ملقى وقد مات عطشاً، تحزن حزناً شديداً عليه وتتعهد: ((أقسم أنني سوف أنتقم من الصحراء أيضاً فاهنأ في نومك))[4]، ولأجل إرواء عظام شقيقها في الصحراء تفجر منابع الماء، فتروي عظام شقيقها معه أعماق الصحراء العطشى منذ قرون، لكن بعد ذلك تموت(تانس) سليلة القمر ويحدث لأول مرة ما يسمى (الخسوف) بعد أربعين يوماً من وفاتها تختفي قارة (إطلانتيدا) نتيجة

(1) الرواية، 5.
(2) الرواية،(البئر)،47.
(3) الرواية، 47
(4) الرواية،(البئر)،54.

لتعرضها لطوفان الرمال الرهيب لكن بئر (اطلانتس) يبقى رمزاً بائساً لهذه الحضارة وملجأً للرعاة وعابري السبيل [1].

وتؤكد الأساطير التي يتناقلها سكان الصحراء عن مزاج (البئر) الغامض فتقول:

((أنه يفيض أحياناً وتتدفق مياهه صانعة أنهاراً وأودية طافحة بالماء تغمر صحارى الرمال العطشى، وتتضاءل مياهه حتى تنضب تماماً أحياناً أخرى، ولا أحد يذكر متى حدث ذلك، ولكن العجائز تؤكد أن جفافه يحدث عبر أجيال وأجيال، وتؤكد أساطير أخرى أنه ينضب كل ثلاثة قرون ويستمر على هذه الحال أعواماً كاملة مما يضطر سكان الصحراء للهجرة إلى كل الجهات هرباً من العطش وخوفاً من الانقراض.)) [2].

يؤكد بعضهم الآخر في قصصه أن ((لاختفاء المياه في (البئر) علاقة مباشرة بعدد المرات التي يحدث فيها خسوف القمر في العام الواحد))[3].

إن التصدير المنتزع من المرجعية الأسطورية يتناص مع الحدث الروائي الذي اتكأ بدوره على الأسطورة في تشكيل بنائه السردي، فالتصدير الموظف يظهر وينذر ما سيحصل للصحراء إذ يكشف عن بداية انتقام الصحراء بعد عشرات الألوف من السنين. ما حدث أن بئر (اطلانتس) بدأ فعلا ينضب ماؤه مما دفع (غوما) إلى تهيئة قبيلته بالرحيل عن الصحراء والتوجه إلى واحة آدرار؛ كي تنجو القبيلة من الهلاك.

هكذا شكلت عتبة التصدير عتبة تمهيدية تعالقت دلالياً مع العنوان من جهة ومع المتن من جهة أخرى، إذ أسهمت في تشكيل تصور أولي عن المضمون العام للرواية بتركيزها على جفاف المياه في الصحراء كثيمة تتجه إليها ويتمحور فيها موضوع الرواية الأساسي.

أما الجزء الثاني من رباعية الخسوف (الواحة) فيتصدره قول (لرالف امرسون) ويشفعه بتصدير ثانٍ استعاره من أسطورة شعبية قديمة[4].

فالتصدير المأخوذ من(رالف إمرسون) والأسطورة الشعبية يكاد يلتحم التحاماً عضوياً مع المتن الروائي من جهة ومع العنوان من جهة ثانية، فهذا الجزء يتناول حياة قبيلة (أمنغساتن) في (واحة آدرار) التي استقروا بها بعد جفاف(البئر) في الصحراء وهجرتهم إليها مرغمين خمس سنوات مضت في هذه(الواحة) من دون أن يشعروا بالاستقرار الذي هو الترحال والتنقل في الخلاء، والأسطورة التي وظفها

---

(1) الرواية،46-56.
(2) الرواية،45-46.
(3) الرواية،56.
(4) الرواية، 5.

المؤلف في التصديرة تشي للقارئ بأصل (الواحة) وكيف تأسست أول مرة إذ يسرد الراوي قصة الأسطورة بقوله:

((إن النخلة كانت أول نبتة خضراء ساهمت في تأسيس (الواحة)، فبعد أن استقر الزنجي والزنجية وولدهما وكلبهما في السهل واكتشفوا نبع الماء تعرضوا لاضطهاد الرياح فنبتت في اليوم التالي ثم تكاثرت أشجار النخيل وامتدت الأحراش عبر السهل وطوقت المكان صانعة سياجاً لصد هجوم العواصف الغادرة)) [1].

فيما تتصدر رواية (أخبار الطوفان الثاني) الجزء الثالث من رباعية الخسوف تصديران، الأول مأخوذ من سفر التكوين/ العهد القديم ونصها:

((أنا آتٍ بطوفان الماء على الأرض لأهلك كل جسد فيه روح حياة من تحت السماء كل ما في الأرض يموت ولكن أقيم عهدي معك فتدخل الفلك أنت وبنوك)) [2]

أما الثانية فهي مقولة مأخوذة من حوار(ليوليوس) قيصر مع أحد الكهنة المصريين ونصها:

((أنا على استعداد لأن أتنازل عن الجيش، الإمبراطورية، كليوباترا، مقابل أن تدلوني على منابع النيل.))[3]

التصديران يشيان بمضمون الرواية إذ إن مضمون هذا الجزء يتناول سعي الشيخ (غوما) إلى حفر نبع ماء في واحة(آدرار)، وبعد حصول موافقة الحكومة على حفرنبع في واحة (آدرار) وتنفيذه من شركة حكومية بالتعاون مع أهالي (الواحة)، يحصل ما لا يخطر على بال أحد، إذ يتبين بعد الحفر أن واحة(آدرار) تقوم على أرض سبخة فيحصل الطوفان مما تضطر القبيلة إلى الرحيل مرة أخرى.

وهنا نجد أن التصديرين كانا متصلين بمتن الرواية وبِعَدْ الطوفان عامل تطهير للبشرية من خلال إغراق كل من لا يحمل في قلبه الإيمان؛ ولذلك فان (البئر) الذي أغرق القرية جعلها تبدأ حياة جديدة هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن الكاتب يؤكد في التصدير الثاني مدى أهمية الينابيع بوصفها أساس المياه وهذا يجعل (قيصر) يفكر بترك الملك (لكليوباترا) مقابل سيطرته على ينابيع المياه، وهو بهذا سيربح كل شيء؛ إذ إنه لا حياة بغير ماء فمن المؤكد أن من يسيطر على الماء يسيطر على الحياة.

وفي (نداء الوقواق) ثمة تصديران يحلقان في فضاء واحد ورمز واحد، الأول عبارة عن تعاليم اله دلفي*، والآخر في تمجيد الذبابة للوكيان ونصها:

---

(1) الرواية،190.
(2) الرواية، 3.
(3) الرواية،3.

((...لا تولد الذبابة مباشرة على هذا الحال، وإنما تجيء كدودة من جثث البشر والحيوانات. لا يمضي وقت قصير حتى تنمو لها أرجل، وتقوى أجنحتها وتستعد للطيران. تحبل، تلد دودة صغيرة. الذبابة المقبلة..))[1].

القراءة الأولى تظهر دعوة الإنسان إلى أن يفهم نفسه ويعرفها، لكن الرؤية الداخلية للمقولة تعني: ((اعرف أنت أني أنا الإله أبوللو خالد، وأنّك أنت موجود فانٍ، ولابدَّ أن تموت))[2]

المؤلف يستثمر تعاليم (الإله دلفي) في نصه الروائي ((ويتكئ على الرمز الأسطوري ليصدم وعي القارئ بالتهديد بالموت والفناء، إنّها حالة العدمية الحاضرة للكائنات جميعاً، والمحتشدة في نفس الراوي المتشظية، الفزعة من الجو المأساوي. فالمأساة منثالة في نفس الكاتب يرسمها بشكل لوحة أو يُخرجها بوصفها مسرحية متخذاً من الصحراء إطاراً للصورة وخشبة للمسرح)) [3] الرواية بمجملها تتناول فلسفة الحياة والموت للكائنات جميعاً بما فيها الإنسان الذي ((جاء إلى الدنيا وحيداً، بائساً، عارياً من قوقعة الأم، ويغادرها وحيداً، بائساً، عارياً إلى قوقعة القبر))[4].

والرواية تظهر حقيقة الإيمان بالموت على الرغم من الخوف من هذا القدر المجهول ((توصلت بعد كفاح طويل إلى هدنة مع نفسي عزّتني قليلاً تقول: إذا لم تفسح الطريق لغيرك لما أفسحه لك الآخرون من قبل، لو لم تذهب من هذا العالم لما جئت إليه أصلا))[5]، ((الذباب يأتي من المقابر. ألا تعرف القصة؟ يزحف الدّود من القبور. تنبت له أجنحة خارج حدود القبر فيطير كي يأتي إلى العالم الآخر بضحايا جديدة))[6]، ((طنين الذباب نداء القبور !))[7] إنها فلسفة الكينونة والوجود.

(*) دلفي Delhi (نسبة إلى دلفوس) مدينة يونانية في الأساطير اليونانية، سميت كذلك نسبة إلى دلفوس Delphus ابن الإله أبوللو (وهي كاسترى –Kastri. وتقع في سفح جبل بارنا سوس واشتهرت دلفي بوجود كاهنة أبوللو وبالنبوءات. وكان اليونانيون القدماء يعتقدون أنها مركز الأرض - وعلى معبد الإله أبوللو في دلفي نقشت العبارة الشهيرة اعرف نفسك.
معجم ديانات وأساطير العالم إعداد أ.د. إمام عبد الفتاح، ط1 دار مكتبة مدبولي ،القاهرة ، 1995م، المجلد الأول291 -292.

(1) تصدير الرواية،7.
(2) معجم ديانات وأساطير العالم ،292.
(3) التناص في رباعية الخسوف، 69.
(4) الرواية 4/ 47.
(5) الرواية 4/ 323.
(6) الرواية 4/ 218.
(7) الرواية 4 / 219.

اتكأت الرواية في مضمونها على هذه الفلسفة فالإنسان يأتي إلى هذه الحياة ليعاني فيها ما يعاني، وقد كانت المعاناة التي عانى فيها الإنسان في الصحراء كبيرة لكن تشبثه بها ما هو إلا دلالة على هذا التشبث القسري بالحياة، فضلاً على إيمانه العميق بأن هذه الحياة ستنتهي مع الموت، جاءت الرواية تبحث عن هذه الثنائية الضدية الحياة والموت ليستقر في جزئها الأخير بانتصار الموت في الوقت الذي كانت الحياة فيه تحاول أن تستمر بتأخير أو تأجيل مصيرها المحتوم.

تصدرت رواية (زمن الخيول البيضاء) مقولة مركزة تركيزاً شديداً ومكثفة ومستمدة من سياق التعبير المثلي في (الأثر) ومقترنة بإضافة الكاتب (إضافة) وهي تنطوي على قدر عال من القصدية ولفت الانتباه ونصها:

((لقد خلق الله الحصان من الريح. والإنسان من التراب " قول عربي" والبيوت من البشر "إضافة"!))[1].

فإذا ما التقطنا البنية الدلالية التقليدية للدال(زمن الخيول البيضاء) وأدخلناها مع عتبة التصدير وفتحنا ذلك كله على المتن الروائي لأدركنا سعة الصراع العتباتي بين عتبة العنوان وعتبة التصدير والأفق السيميائي للمتن النصي، فالرواية تطرح مأساة الشعب الفلسطيني ذلك الشعب الذي عاش أكبر محنة إنسانية في تاريخ الإنسانية المعاصر، وهذه الرواية تحديداً تتناول قصة قرية المؤلف نفسه قرية (الهادية) إحدى القرى الفلسطينية التي أُجبر أهلها على تركها وتخليتها لليهود عام 1948م قسراً ثم إحراقها، لكن أهل القرية لم يستسلموا بسهولة ويسر فقاوموا ببسالة وشجاعة لأنه ليس من السهل أن ينفصل الإنسان عن بيته الذي خلقه واستوطنه فكما لا يمكن للحصان أن ينفصل عن الريح التي خلق منها كما يقول المثل فكما لا يمكن للإنسان أن ينفصل عن التراب الذي خلقه الله منه وهو ما يؤكده ذلك الأثر الديني الإسلامي، وإذ حصل وانفصل الحصان عن الريح والإنسان عن التراب وهذا غير ممكن طبعاً أصبح بالإمكان فصل الفلسطيني عن أرضه ومسكنه الذي أوجده.

وإن الروائي في مقولته الموظفة في التصديرة يؤكد أن ليس بالإمكان فصل الإنسان عن بيته فهذا يعني أن احتمال عودة الإنسان إلى بيته المفصول عنه قسراً أمرٌ واردٌ وغير بعيد وهو أمل يبقى يراود كل فلسطيني مهما طال الانتظار والبعد، فهذه التصديرة تحمل إشارة الوعد والبشارة بالعودة.

ومن هنا لابد من التذكير بأن الكاتب يحاول أن يرسم صفحة الأمل إذ إن التراب هو أصل الخيول.والخيل إشارة إلى المعركة الفاصلة لأجل تحرير أرض فلسطين المحتلة وأن البشر أساس البيت وليس العكس وبذلك فإنه وإنْ قام الصهاينة

(1) الرواية،3.

ببناء مستعمرات فان الإنسان الفلسطيني سيكون البيت الخير الذي يعيشون فيه بعد الانتصار؟

بناءً على ما سبق يمكن القول: إن عتبة التصدير تمكنت من محاورة العنوان دلالياً والمتن النصي في الوقت ذاته وشكلت عتبة قرائية مهمة لا يمكن أن يتعداها القارئ بسهولة إذ تعد مفتاحاً قرائياً قادراً على توجيه قراءة الرواية ومن جهة قد تفتح آفاق الرؤى وتعددها نحو بؤرة مركزية يتسيدها النص ويسعى النص المصدر إعادته من العلاقة بينهما.

عتبة الخطاب التقديمي:

أولت الدراسات النقدية الحديثة اهتماماً كبيراً بموضوع الخطاب التقديمي بوصفه ((أحد أشكال الخطاب الافتتاحي الأكثر تداولاً في العديد من أنماط الكتابة السردية والتاريخية والفلسفية...))[1]، ونتيجة لذلك أصبح محط بحث وتحليل في الدراسات النقدية المعاصرة مما دفع النقاد إلى الدراسة والكشف عن آليات المقدمة وخصائصها ((شأنها في ذلك شأن باقي الخطابات التي يتعهدها الباحثون حاليا بالتحليل انطلاقاً من إجراءات محددة، وافتراضات خاصة بهدف الوصول إلى ثوابت كلية لها كفايتها النظرية والعلمية، وقدرتها على الوصف والتفسير))[2]، ولأهميتها فقد عدّها جيرار جنيت ((جنساً مستقلاً شأنها شأن العنوان إذ يرى أن التقديم كالعنوان. هو جنس، وكذلك النقد ميتانص))[3]. وإذا كانت المقدمة ظاهرة حديثة في الثقافة الغربية فإنها في ثقافتنا العربية الكلاسيكية ظاهرة قديمة شكلت وحدها نصاً موازياً قائماً بذاته لا تقل أهمية عن متن الكتاب تجلت واضحة في الحواشي والتذييلات وشروح الدواوين الشعرية وغيرها، وتنوعت مسمياتها مابين الاستهلال، التصدير، الديباجة، خطبة الكتاب، فاتحة الكتاب...الخ.

ويعد الخطاب التقديمي ضرورة – غير ملزمة - في أي نص أدبي ولاسيما الروائي، وتتأتى ضرورتها وأهميتها من مساهمتها ((في الإحاطة بالجنس الأدبي، وفك بعض رموزه التي قد لا يتأتى للكاتب تبسيطها داخل النص، فهي تخبرنا، بتأكيد ما إذا كان المؤلّف رواية أم غير ذلك، مما يميز ما بين الأجناس الأدبية. كما تسهم المقدمة في تمحيص الوعي النقدي للكاتب، والمحايث للعملية الروائية أي عبر هذا الخطاب تتبدى لنا العديد من مكوناته الفكرية، ورؤيته المزدوجة للكتابة والعالم

(1) عتبات الكتابة في الرواية العربية. 59.
(2) بيان القراءة عند ابن المقفع (من خلال عرضه لكتاب كليلة ودمنة) سعيد يقطين، مجلة آفاق، عدد مزدوج،62/61، 1999،15.
(3) السيميوطيقا والعنونة، 105.

معاً)) [1] كما تبث المقدمة في ذهن متلقيها تصوراً معيناً من إخباره بأصل الكتاب وظروفه ومراحل تأليفه ومقصد مؤلفه، وهو ما اصطلح عليه بإستراتيجية البوح والاعتراف[2].

ومنه يسعى المؤلف إلى توجيه القراءة الوجهة التي يرتأيها، وتهيئة القارئ لاستقبال مشروع قيد التحقيق سيكون مجاله المتن الكتابي المتموضع (ما بعد المقدمة) ضرورة قرائية لدخول فضاء نصٍّ ما، تتقلص حرية القارئ في إمكانية تجاوزها إلى المتن مباشرة [3].

ويمكن عدّ الخطاب التقديمي ميثاقاً تواصلياً ضمنياً من نوع خاص يجري التوقيع عليه بين الكاتب والقارئ، هذا الميثاق الضمني تحدد بنوده كيفيات تلقي النص الأدبي والتعامل معه في مستويي القراءة والتأويل[4]، هنا يغدو الخطاب المقدماتي خطاباً استباقياً، بوصفه تعليقاً سابقاً على محتوى نص لاحق، لم تتم معرفته من قبل المتلقي واستقصاء عوالمه بعد، ولاسيما إذا ما وظف هذا الخطاب مع الطبعة الأولى للكتاب، أما ما يأتي في الطبعات الأخر فلا يمكن عدّه خطاباً استباقياً لضرورات قرائية النص المعد سلفاً.

ويمكن عدّه خطاباً مساعداً بوصفه تعاقداً ضمنياً أو صريحاً بين المؤلف وقارئه لأجل ضمان حدٍّ أدنى للفهم المتناسب، كما يغدو خطاباً واصفاً يختزل النص ويكثفه من دون أن يعني ذلك أن قراءته قد تغني عن قراءة المتن [5].

وتباينت آراء النقاد والأدباء مابين مؤيد ومعارض لاستحضار المقدمة وانقسموا على قسمين:

1. القسم الأول: لا يرى أي حرج في تصدير الإبداع الأدبي بخطاب تقديمي فالمقدمة وبحسب منظورهم عتبة أساسية تحملنا إلى فضاء المتن المركزي الذي لا تستقيم قراءتنا له إلا بالاطلاع عليها لأنها فضاء فسيح تتيح للكاتب الكثير من إمكانات التعبير والتعليق والشرح، كما تعد وعاءً معرفياً تختزن رؤية المؤلف وموقفه من العالم.
2. أما القسم الآخر فيرى أصحاب هذا الاتجاه أن لا جدوى من احتواء الكتاب الإبداعي على خطاب تقديمي؛ لأنه في نظرهم عتبة قد تشوش على طبيعة النص الإبداعية، ووشاية -بطريقة غير مباشرة- بأسرار النص المركزية

---

(1) هوية العلامات -في العتبات وبناء التأويل،شعيب حليفي، ط1، دار الثقافة، المغرب،2005، 47.

(2) ينظر: مدخل إلى عتبات النص، 51.

(3) ينظر: م. ن، 52.

(4) ينظر: عتبات الكتابة في الرواية العربية، 74.

(5) ينظر: م. ن، 75.

الجوهرية. وربما تعد إساءة حقيقية لجوهر عمل إبداعي يفترض فيه توافره على القدر الكافي من الاستقلال والاكتفاء الذاتيين المطلوبين لمواجهة الاحتمالات التداولية الممكنة كلها [1].

وهناك ثلاث لحظات أساسية في وضع المقدمة تتحكم بالنتيجة في تحديد طبيعتها، إذ نجد المقدمة الأصلية والمقدمة اللاحقة والمقدمة المتأخرة التي تتميز عن غيرها بكونها تشكل مناسبة لتأملات ناضجة لأنها تكتب غالباً في مرحلة متأخرة من عمر الكاتب[2]، وتشمل المقدمة على التنبيه، والإشارة والشهادة كلمة الناشر والحوارات، مما يفرز ثلاثة أنواع من الخطاب المقدماتي: ذاتي، وغيري ومشترك[3].

1. الخطاب الذاتي: وهو الذي يكتبه المؤلف، مقدما به عمله الروائي، فيجيء مثبتاً في الرواية على شكل إشارة أو تنبيه وتحذير ومقدمة مفصلة... وليس بالضرورة أن تلحق بالطبعة الأولى بل بالإمكان أن تلحق بطبعات جديدة، ويمكن للرواية أن تجمع أكثر من خطاب مقدماتي مع تلاحق طبعاتها، مشكلة بذلك صيرورة فكرية توضح مقصدية المؤلف وتفصح عن قدر أكبر من فهم العمل الروائي.
2. الخطاب الغيري: وهو الذي يكتبه شخص آخر غير المؤلف قد يكون:

أ. ناقداً متخصصاً ينجز بحثه في الرواية، فيتم إلحاقه بها، وهو تقليد جيء في الشعر كما يمكن ألا تلحق بالرواية، فتظل مفصولة، لكنها تشكل خطاباً مقدماتياً للنص، وتجيء بعض الخطابات الغيرية مرفقة بالنص الروائي، بعد نهاية النص على ظهر الغلاف ومنها كلمة الناشر.

ب. أديباً متذوقاً: وغالباً ما يكون خطاب الأديب بناءً على طلب من الكاتب نفسه وما نلحظه على هذا النوع من الخطابات أنها تكون على شكل رسالة موجهة إلى الروائي ذاته في أكثر الأحيان.

ج. روائياً: لا يلجأ إلى أدوات نقدية صارمة وإنما إلى حسه الجمالي، فيكون تقديمه نصاً إبداعياً يقف فيه على مواطن الجمال.

3. الخطاب المشترك: وهو الذي يكون على شكل حوار وجواب بين الروائي وناقد آخر، فيقدم الروائي رؤيته وبعض الإضاءات فيحقق بذلك وظيفتين

---

(1) ينظر: عتبات الكتابة في الرواية العربية،60-65.

(2) ينظر: الخطاب المقدماتي، عبد الواحد ياسر، مجلة علامات، ج47، م12، محرم، 1424، مارس 2003، 631.

(3) ينظر: هوية العلامات،60-63.

متلازمتين: وظيفة إشهارية وأخرى إشعاعية لبعض الجوانب التي لا يعرفها سوى الكاتب.

ويمكن إلحاق ثلاثة أنواع أخرى من المقدمات بالأنواع السابقة [1]:

1. مقدمة تقريضية: تكون تجارية إشهارية تتوخى توجيه القارئ مع إعطائه حكماً مسبقاً على قراءته، وهذا النوع من المقدمات، يحول دفة المعنى الذي قد يؤوله المتلقي إلى الجهة التي يريدها المؤلف، وغالباً ما تأخذ دور النشر على عاتقها كتابة هذا النوع من المقدمات.
2. مقدمة نقدية: وهي التي تدخل في حوار مع الكاتب وتهدف في العمق إلى إبراز أصالة المكتوب.
3. مقدمة موازية للنص: وتكون مستقلة ومباشرة، توجه انتباهنا للثيمات والأسئلة المطروحة.

وهذا النوع الأخير من المقدمات هو الخطاب الذي يملك الأدوات التي تقترب بشكل مباشر من المتلقي، إذ إن المقدمة التي يكتبها ناقدٌ ما، والمفصولة عن الرواية لا تبحث عن غير النص ومحتواه ودلالاته.

إن الخطابات المقدماتية الثلاثة الأولى منها تنظر إلى المقدمة من جانب كاتب الخطاب الذي يقدم رؤيته، أما الخطابات المقدماتية الثانية فإنها تنظر إلى المقدمة من زاوية المكتوب ونوعيته، وقد مثّل شعيب حليفي النوع الأول بالجدول الآتي:

النوع	**خطاب مقدماتي**	**خطاب مقدماتي**	**خطاب مقدماتي**
المؤلف	ذاتي	غيري	مشترك
الروائي	+		
الناقد		+	+
الروائي/الناقد			+

فيما مثّل للنوع الثاني بالخطاطة الآتية:

النوع/ الهدف	تقريضية	نقدية	موازية للنص
تجارية	+		
حوارية		+	
متقلة			+

فتحوذت المقدمة الغيرية على مساحة عريضة من مساحات رواية الأجيال- عينة الدراسة- ونتناول بالتحليل فيما يأتي مجموعة نماذج لخطابات تقديمية مختلفة ارت بأكثر من اتجاه.

(1) ينظر: هوية العلامات، 64-65.

1. الاتجاه الأول: عبارة عن تقديم من قبل الناشر نفسه كرواية (فوضى الحواس) لأحلام مستغانمي إذ طغى الطابع الأرشيفي واللغة العلمية البحتة عليه وتوزع التقديم على شكل نقاط مختصرة ركز الناشر فيها على إظهار أبرز مراحل حياتها الدراسية ومؤلفاتها الأدبية وما حصدته من جوائز عالمية وشهادات تقديرية بوصفها واحدة من ألمع الشخصيات المؤثرة في العالم العربي، وقد وثق ذلك بالأعوام:
   - خريجة كلية الآداب في الجزائر، ليسانس أدب عربي.
   - حاصلة سنة 1982 على دكتوراه في علم الاجتماع من جامعة السوربون في باريس تحت إشراف المستشرق الراحل جاك بيرك.
   - اختارتها مجلة fobes الأمريكية سنة 2006 الكاتبة الأكثر انتشاراً بتجاوز مبيعاتها المليون ونصف المليون نسخة.
   - من بين النساء العش،الأكثر تأثيراً في العالم العربي والأولى في مجال الأدب.
   - اختارتها مجلة Arabian Business من بين أقوى 100 شخصية عربية لسنة 2007.
   - حاصلة على عدة أوسمة وتقديرات عربية.
   - تُرجمتْ أعمالها إلى عدة لغات أجنبية.
   - (فوضى الحواس) هو الجزء الثاني من ثلاثيتها التيتتضمن أيضاً (ذاكرة الجسد) و(عابر سرير)[1].

لاشك في أن هذا التقديم يؤثر على نحو ما في طريقة تعامل القارئ مع رواية أحلام صحيحٌ أنها لا تتجه إلى تكوين أفق قرائي للرواية إلا أنها من دون شك تسهم في استحداث قراءة تحفيزية لروائية هذه هي مكانتها ومنزلتها الأدبية في العالم العربي والعالمي، كما أنها تعطي انطباعاً أولياً للقارئ عن الروائية وإن كان قارئاً مبتدئاً أو واعياً إلى قراءة النصوص الروائية للمرة الأولى، وربما يفيد منها طلبة الدراسات في مشروعهم البحثي الذي يتكشف آثارها وقراءتها قراءة أكاديمية.

وبوصف مكثف وموجز، يكشف الناشر في رواية (زمن الخيول البيضاء) عن طبيعة الملحمة الروائية التي اشتغل عليها إبراهيم نصر الله من خلال اعتماده على القضية الفلسطينية منذ بداية الاستعمار العثماني حتى العصر الراهن

(1) ينظر: الرواية،الغلاف الخلفي .

المرتهن بأعظم الإشكالات في تاريخ هذه القضية كما أشار الناشر إلى أبرز التقنيات الفنية التي اشتغل عليها المؤلف في بناء معماره الروائي.

((رواية ملحمية كبيرة يذهب فيها الشاعر والروائي إبراهيم نصرالله إلى منطقة لم يسبق أن ذهبت إليها الروايات التي تناولت القضية الفلسطينية بهذه الشمولية وهذا الاتساع، مقدماً بذلك رواية مضادة للرواية الصهيونية عن أرض بلا شعب لشعب بلا ارض! تبدأ أحداث الرواية في الربع الأخير من القرن التاسع عشر وصولاً لعام النكبة، محاورة المفاصل الكبرى لهذه الفترة الزمنية الصاخبة بالأحداث بالغة التعدد، والصراع المر بين الفلاحين الفلسطينيين من جهة وزعامات الريف والمدينة والأتراك والإنكليز والمهاجرين اليهود والقيادات العربية من جهة أخرى...))[1]

فالناشر بهذا الخطاب التقديمي أخذ بيد قارئه وأضاء له الطريق وهيأ له المسلك الصحيح وقاده إلى الداخل حيث المتن بكل ما يحمله من أفكار ورؤى ودلالات، فهناك مجموعة من الثيمات التي ضخت في هذا الخطاب كشفت عن نوايا وأهداف المؤلف الأيدلوجية التي تمثل إشارات وموجهات تقود القارئ إلى فهم أعمق للنص الإبداعي؛ إن هذه الإشارات والموجهات لاشك في سوف تسهم في تشكيل أفق قرائي صحيح قبل ولوجه إلى عالم النص المتخيل وإن كان بسيطا وأولياً.

2. الاتجاه الثاني: غالباً ما يلجأ بعض الروائيين إلى الاستعانة بآراء الآخرين نقاداً أو أدباء وفي أحيان أخرى قد يستعينون بشخصيات لها ثقلها ووزنها الاجتماعي والسياسي في الوسط العام، بوصفها شهادات فنية تؤكد سمو وعلو مكانتهم في ميدان عملهم، لتمتع رواياتهم بقيم إبداعية متفردة. ففي رواية(ذاكرة الجسد) وقع اختيار أحلام على شاعر كبير له مكانته السامية في عالم الشعر والأدب وهو نزار قباني ليكتب رؤيته عن هذه الرواية يقول:

((قرأتُ رواية،(ذاكرة الجسد) لأحلام مستغانمي، وأنا جالس أمام بركة السباحة في فندق هامرلاند في بيروت. بعد أن فرغتُ من قراءة الرواية، خرجتْ لي أحلام من تحت الماء الأزرق، كسمكة دولفين جميلة، وشربت معي فنجان قهوة، وجدها يقطر ماءً..

روايتها دوَّختْني. وأنا نادراً ما أدوخ أمام رواية من الروايات وسبب الدَوْخَة أن النص الذي قرأتهُ يشبهني إلى درجة التطابق.

فهو مجنون، ومتوتّر، واقتحامي، ومتوحّش وإنساني، وشهواني وخارج على القانون مثلي.

---

(1) ينظر: الرواية، الغلاف الخلفي.

ولو أن أحداً طلب منّي أن أوقّع لـي تحت هذه الرواية الاثنائية المغتسلة بأمطار الشعر.. لما ترددّتُ لحظة واحدة..

هل كانت أحلام مستغانمي في روايتها (تكتُبُني) دون أن تدري... لقد كانت مثلي تهجم على الورقة البيضاء بجماليةٍ لاحدَّ لها.. وشراسة لاحدَّ لها.. وجنونٍ لاحدَّ له.

الرواية قصيدةٌ مكتوبة على كل البحور.. بحر الحب وبحر الجنس وبحر الأيدلوجية، وبحر الثورة الجزائرية بمناضليها ومرتزقيها، وأبطالها، وقاتليها، وملائكتها وشياطينها، وأنبيائها وعاهرقيها..

هذه الرواية لا تختصر (ذاكرة الجسد) فحسب، ولكنها تختصر تاريخ الوجع الجزائري، والحزن الجزائري، والجاهلية الجزائرية التي آن لها أن تنتهي..

وعندما قلتُ لصديق العمر سهيل إدريس رأيي في رواية أحلام، قال لي: لا ترفع صوتك عالياً. لأن أحلام إذا سمعت كلامك الجميل عنها، فسوف تُجنّ..

أجبته: دعها تُجن... لأن الأعمال الإبداعية الكبرى لا يكتبها إلا مجانين !!))[1]

عند قراءتنا لما كتبه نزار يمكننا رصد ملمح بارز قام عليه أسلوبه في التقديم وهو الملمح الانطباعي وهو ملمح أعلن عن نفسه منذ الوهلة الأولى إذ يقر إعجابه اللامحدود بالرواية من دون تدعيم سبب ذلك الإعجاب والإطراء بحجة تسحب القارئ إلى دائرة ذلك الإعجاب، وأعتقد أن سبب إعجاب قباني بالرواية هو أسلوبها الشعري الذي كثيراً ما ينهل من أسلوب نزار قباني الشعري. فأحلام مستغانمي كتبت روايتها بطريقة قائمة أساساً على اللغة الشعرية، واللمحة الفنية،من دون تركيز على الحدث الذي يختفي في صفحات كثيرة بداعي الوصف الشعري والاسترجاع الحلمي ولذلك قال قباني ((ولو أن أحداً طلب مني أن أوقع لي تحت هذه الرواية الاثنائية المغتسلة بأمطار الشعر.. لما ترددت لحظة واحدة..) إذن هنا اعتراف مباشر بأن هذه الرواية تعجب المتلقين الذين يقرأون الروايات بعقلية متلحة بأفق شعري.

ومع ذلك فإن هذا التقديم بوصفه خطاباً تقديمياً من شاعر كبير لابد أن يسهم في استثارة فضول القارئ الذي لم يقرأ الرواية بعد، فإن لم تكن قراءته بعيون نزار فإنه على الأقل سيحاول البحث والكشف عما يمكن أن يتوافر ذلك الإعجاب من مصداقية، وفي جميع الأحوال تشكل مفردات هذا الملمح في التقديم قوة خارج روائية، تؤثر وتحفز القراءة على نحو ما.

---

(1) ينظر: الرواية، الغلاف الخلفي.

ولم يخرج الطاهر وطار في تقديمه لرواية أحلام (عابر سرير) عن دائرة نزار إذ لم يقدم للقارئ استراتيجية قرائية معينة يرسم منها أفق القراءة المنتظر، بل اقتصر على عبارات المدح والثناء على هذه التجربة بقوله:

((.. إنها الجزائر كلها حُدّدت في أحلام، كما تُحدّد في خريطتها وفي شهدائها وفي كل مالديها من أحزان))[1]

وجهاد الخازن إذ يقول:

((القارئ العربي ربما كان لا يزال ينتظر رواية جديدة من أحلام مستغانمي في مستوى " ذاكرة الجسد" و" فوضى الحواس" (...) لو خُيّرتُ لاخترت ألاّ أقرأ شيئاً، وإنّما أجلس بانتظار رواية جديدة لأحلام مستغانمي)) [2].

لقد جاءت هذه المقدمات في معرض الثناء على رواية مستغانمي، ولم نجد ما يقف عند دلالات الرواية وثيماتها وتقنياتها، بمعنى أن المقدمة هنا جاءت تقريضية أكثر من كونها نقدية/ تحليلية. وهو خطاب يعلي من شأن الرواية من الجانب الشخصي لكنه لا يسعى إلى قراءتها من الداخل، أي انه لا يقدم أنموذجا نقدياً واحداً يمكن أن يتجاوب – بشكل صحيح- مع النص.

أما الناقد الايطالي فيلبولابورتا في تقديمه لرواية إبراهيم نصر الله (زيتون الشوارع) فأكدّ على براعة الروائي في توظيفه للتقنيات السردية في معماره الروائي إذ قال:

((في رواية إبراهيم نصرالله نلمس معرفة عميقة بأصول الثقافة العربية وتجلّياتها، والثقافة الغربية والتقاليد الأسلوبية في الأدب والشعر والسينما، فنلمس تقنية سردية بارعة موازية لذلك التمزق في الوعي والازدواجية التي تعيشها الشخصية الرئيسة الواقعة بين فكي الخلل المطلق وسؤال المصير ومغزى الحياة..))[3]

فيما يؤكد الشاعر شوقي بزيع على أن قامة إبراهيم نصر الله الروائية لا تقل في شيء عن قامته الشعرية وهو يقدم لرواية (زيتون الشوارع) إذ يقول:

((نادراً ما يستطيع الكاتب أو الفنّان أن يبرع، بالقدر ذاته، في نوعين مختلفين من الأدب أو الفن، ذلك أنّ الموهبة نادراً ما تتجزّأ، ولو حدث أنّها تجزّأت، فهي وحدها لم تعد تكفي لتحقيق التميّز والفرَّادة في زمن تتسارع فيه الأحداث والاكتشافات وتتطوّر الحياة بشكل مذهل. لهذا السبب يندر أن نجد من يستطيع أن

(1) ينظر: الرواية، الغلاف الخلفي .
(2) ينظر: الرواية، الغلاف الخلفي .
(3) ينظر: الرواية، الغلاف الخلفي.

يكون شاعراً كبيراً ورساماً في الآن ذاته.. لكن هذه النظرية، على صوابيتها، لا تنطبق على إبراهيم نصر الله، فقامته الروائية لا تقلّ في شيء عن قامته الشعرية))[1]

وشارك د.غسان عبد الخالق الأديبين السابقين في رؤيته لمكانة الشاعر إبراهيم نصر الله في عالم الرواية إذ شدد على مهارته وجدارته في هذا الفن ورأى أن إبراهيم نصر أله قد أحدث إرباكاً شديداً في آليات التلقي التقليدية فقال في خطابه التقديمي:

((منذ أقدم(الشاعر) إبراهيم نصر الله على إصدار (روايته) الأولى (براري الحمى:1985)، أحدث إرباكاً شديداً في آليات التلقي التقليدية بالغة الركون إلى جملة من التصنيفات القارة المريحة.. في رواياته محاولة الوعي لعكس ذاته في المقام الأول، وكتابة تتّجه إلى نسج شروطها الخاصّة، بعيداً عن توسّل إقناع القارئ بإمكان الحدوث أو الانشغال في إيهامه بذلك،مانحة الكاتب حرية مطلقة في البناء، ودافعة إيّاه إلى التوحّد الكليّ مع ما كتبه، وهو ما يتطلّب جهداً ذهنياً وجمالياً استثنائيا ينطوي على طموح متطرّف لخلق عالم جديد.)) [2]

إن هذا التقديم لا يملك شروط المقدمة بوصفها جهازاً نظرياً يضع القارئ أمام استراتيجية معينة للقراءة إذ إن أغلب من وقع عليهم اختيار التقديم من قبل الروائيين جاء على سبيل التقديم وليس على سبيل المقدمة بمعناها الاصطلاحي الدقيق، فالدراسات النقدية الصحيحة يجب أن يتوافر فيها الشيء الكثير من آليات التفكيك والتحليل النقدي القائم على دراسة النص والاستشهاد به دعماً للكلام، والناقد الذي يتصدى لمثل هذا النوع من الدراسات يجب أن يمتلك وعياً وحساً نقدياً حاداً بالنص وما وراءه، وأداة نقدية مجربة كما يجب أن يمتلك شبكة مفاهيم وطروحات ومناهج كلاسيكية وحداثية ملماً بأدواتها وتقنياتها المختبرية الفاعلة والمواجهة.

لقد جاء هذا التقديم في سياق تقريظي للمؤلف لا للنص المؤلَف إذ يكشف عن مكانة نصر الله الروائية والشعرية على حدٍّ سواء ومهارته في الإبداعية من دون أن يتطرق إلى ما في النص الروائي باستثناء بعض الخيوط التي يمكن أن نتلمسها في مقدمة الايطالي لابورتا.

وبتوصيف نقدي مدعوم بأدلة يقدم بوعلي ياسين خطابه التقديمي للجزء الثالث من رباعية مدارات الشرق (التيجان) لنبيل سليمان فنقرأ قوله:

((من خلال متابعتي لمسيرة نبيل سليمان الأدبية أتجرأ على القول، إنه بـ (مدارات الشرق) دخل مرحلة جديدة، تتميز وتمتاز بعدة أوجه. أولها، الجمالية اللغوية... فجاء إبداعه مزدوجاً: في الوعاء وفي المحتوى.

---

(1) ينظر: الرواية، الغلاف الخلفي.
(2) ينظر: الرواية، الغلاف الخلفي.

الناحية الثانية والأهم هي: العزف على العديد من أوتار الحياة الـ ورية. بذلك أصبح الأديب أقدر على أن يكشف لنا عن مكنون هذه الحياة بصورة أدق وأعمق، لم يكن تلقيها يتحقق دوماً للقارئ دون عناء: شخصيات كثيرة وأحداث كثيرة تـ ير على خطوط روائية عديدة، كل خط منها يـ تحق رواية مـ تقلة. غير أنها كانت كحياة المجتمع، تتدفق مجاريها _ بحـ ب الزمان والمكان _في تواز وتشابك وترافد وتشعب... على هذا لم تكن (مدارات الشرق) رواية تاريخية بالمعنى الضيق المتعارف عليه في التاريخ، إنما هي تاريخية بمعنى الـ تجلاء ورصد العلاقات المجتمعية في تطورها خلال فترة معينة. هي التاريخ الذي لا يكتبه مؤرخ، بل أديب.

العلامة الثالثة التي بدت لي في الطريق الأدبية الجديدة لنبيل الـ ليمان هي هذه المهارة في تطوير الشخصيات... أصبح يرـ م بالألوان، وإن كانت تتقاتم كألوان رمبرانت. ولا ننس أنه يتحدث عن عصر وليد، يتزلزل فيه المجتمع ويتقلقز زمناً إلى أن يركن في مـ تقر جديد. وشخصيات الرواية تعيش في خضم هذه الزلزلات والقلقزات التاريخية، بالتالي يمكن أن نتوقع منها إزاء ذلك كل الاحتمالات في التعامل والتأقلم، بما فيها الانتقال من مظلوم إلى ظالم. إنها واقعية قـ ية، لم تراع بعض المرتكزات النفـ ية للقارئ، لكنها تبقى مع ذلك أقل قـ وة من الواقع لا في تأثيره على النفس وقيمها فحـ ب، بل وعلى الوجود.)) [1]

إن أبرز ما يميز هذا الخطاب التقديمي هو الرؤية الواضحة لصاحب التقديم عن الروائي وروايته، فضلاً على معرفته بفن الرواية وأنواعها، إذ نلمس إدراكاً واضحاً ووعياً لأبرز الأمور التي ينبغي على من يتولى مهمة التقديم مراعاتها كي يضع المتلقي في صورة الرواية قبل الشروع في قراءتها، فالمقدم يمتلك أداة نقدية واضحة ومعرفية ثقافية واـ عة لمـ يرة الروائي منذ بداية خطواته الأولى في المجال الروائي حتى لحظة كتابة هذه المقدمة التي ركز فيها على عدة أوجه وجد أن الرواية حفلت بها وميزتها عن أعمال الروائي، وتأتي الجمالية اللغوية كما يقول في مقدمتها التي تـ ج منها الروائي معماره الـ ردي، كما ركز على اهتمام الروائي بالعزف على العديد من أوتار الحياة الـ ورية، وأنه أجاد في الكشف عن مكنون هذه الحياة بصورة عميقة ودقيقة.

إن المقدم بيّن أن الرواية وإن كانت تمثل تاريخ مرحلة معينة من تاريخ ـورياً إلا أنها ليـ ت تـ جيلية أو صورة فوتوغرافية عن الواقع، لأن التـ جيل مهمة التاريخ وليس الفن، لذا فإنَّ الروائي كتبها بلغة أديب، ثم ركز المقدم على مهارة الروائي في تطوير الشخصيات.

---

(1) ينظر: الرواية، الغلاف الخلفي .

الحقيقة أننا يمكن أن نقول إن هذا الخطاب التقديمي لبو علي ياسين قد أسهم في إضاءة عدة جوانب فنية للرواية مما يمكنه أن يجعل من القارئ أقرب إلى النص الروائي في أكثر من زاوية إذ استطاع أن يؤشر على أبرز المواطن الجمالية والإبداعية في النص التي يمكن أن تؤثر على درجة تقبل المتلقي للعمل، وعلى هذا الأساس فإنَّ هذا الخطاب تمكن من تحقيق ثلاث غايات فنية وموضوعية وتجارية إغرائية.

وجاء الخطاب التقديمي لرواية(رابع أيام) الخالق لعبد الخالق الركابي احتفائياً بالروائي وبعمله الروائي على حساب الرواية المقدم لها، يذكر علي جواد الطاهر ما يقال في إمكان عدِّ ثلاثية عبد الخالق من ضمن أربع روايات لها الصدارة في الأدب العراقي:

(((الراووق): رضي عنها الذين اطلعوا عليها مخطوطة. ومنهم من ذهب في الرضا أبعد من غيره، وهي لديه في أقل ما يقال فيها إحدى أربع روايات لها الصدارة في الأدب العراقي، وغمره فرح بأن يقرأ مثل هذا الأثر (البليغ) ولم تمضِ هدراً ثلاثة أرباع القرن من تاريخ الفن القصصي في العراق منها نحو ستين عاماً تخصص للمحاولة الأولى في الفن الروائي))

أما محمد مبارك فيكتفي بنثر عبارات الثناء والإطراء على الروائي وعمله فيقول:

((عبد الخالق الركابي: روائي بارع. وإنسان كبير..وشاهد صادق على هذه المرحلة من التاريخ المعاصر الصعب.. وعرّاف بالكلمة وفي الكلمة وأنظمتها الجمالية.. لا يرقى له إلا من توفر على بسطة مكينة من عقل شمولي ورؤيا صوفية كاشفة.. وحس جمالي خلاق)) [1]

أما فاضل ثامر فخطابه التقديمي لايتعدى عن وضع الروائي وبحسب وجهة نظره في موازاة أبرز الروائيين العراقيين غائب طعمة فرمان وفؤاد التكرلي إذ يقول:

((عبد الخالق الركابي: مَعْلَم مهم من معالم نهضة الرواية في العراق والوطن العربي. وهو يقف بجدارة واستحقاق بصف غائب طعمة فرمان وفؤاد التكرلي. هو الروائي الوحيد الذي استطاع أن يخترق التاريخ العراقي الحديث ويقدم لنا لة روائية مهمة ويؤسس جدلية زمانية مكانية على غاية من الأهمية)) [2]

ويجعل ياسين النصير عبد الخالق الركابي في طليعة الجيل الستيني الذي أنتج ابداعاً لم يوازهِ أحد من جيله فيقول:

---

(1) ينظر: الرواية، الغلاف الخلفي .
(2) ينظر: الرواية، الغلاف الخلفي .

((عبد الخالق الركابي: المبدع الذي اكتشف بقعته الخلاقة. وهو الذي يتـاب أحياناً كالماء فيدخل أقبية الزمن، وأحياناً ينطلق إلى الـماء. هو الطليعي في جيل الـتينات الذي أنتج إبداعاً روائياً لم ينتج نظيره من زملائه ما يدنو منه)) [1]

إن الخطاب التقديمي لرواية (الـابع أيام الخلق) لم يعط صورة موضوعية وفنية واضحة لها حتى ولو بشكل موجز أو مكثف إذ لم تـتطع هذه العتبة من محاورة المتن الروائي بتاتاً فاكتفت بالعرض الاطرائي فقط لمبدع الرواية.

إن الخطاب التقديمي كلما كان مراعياً لطبيعة المتلقي الذي يتوجه إليه ومرتبطاً بطبيعة التجربة التي يقدم لها كان أقدر ((على فتح مغاليق المتن ومحاورته حواراً فعالاً بما ينم عن إمكان عتباتي تتوفر عليه المقدمة.أما إذا اقتصر على مراعاة طبيعة العصر والجري خلف الموضة الطباعية والتبشير بالجانب التـويقي مثلاً تحولت المقدمة هنا إلى خطاب أبكم غير قادر على إقامة حوار تفاعلي مع ما يقدم له من متن، ويتجه إلى أن يكون حلية مضافة أكثر منه عنصراً فعالاً في عملية التلقي الأمر الذي يفقدها دورها ووظيفتها كعتبة يراد لها أن تكون))[2].مدخلاً للفهم والتفـير يلجأ إليه الكاتب كخطاب افتتاحي يمهد به قصد تقديم معلومات للنص[3]

وجاء الخطاب التقديمي لرباعية الخـوف بأجزائها الأربعة من الناشر فقط وقد لمـنا الوعي العالي للمقدم من العرض الـردي الذي امتاز بالعمق والإحاطة والشمول لمضمون العمل وجوهره على الرغم من التكثيف والإيجاز الشديدين لخطابات أجزاء الرباعية جميعها. ففي الجزء الأول (البئر) قدمّ الناشر للرواية خطاباً شاملاً ومكثفاً لمضمون الرواية فقال:

((بعد موت تانس الـليلة القمر التي انتقمت من الصحراء بتفجيرها النبع الذي روّى عظام أخيها أطلانتس وغيّر وجه الأرض، عادت الكواكب للتآمر على القمر، فغمرت إمبراطورية أطلانطيدا بالغبار، وأبادت حضارتها الخرافية. بئر أطلانتس ظل تحت إمرة القمر فخضع لفترات نضوب، مع خـوفه، وظلّ بشر الصحراء الزرق الذين ارتضوا أغلى ثمن للحرية تحت جبروت الطبيعة وكهنوتها لعنتها وقدـتها؛ ومن رمالها نـجوا حكاية نبالتهم وثوب أـاطيرهم الجليلة وضمّخوا ماءها النادر بدمائهم الـاخنة.

بعد عشرات ألوف الـنين نفذت الصحراء انتقامها الأخير. نضب (البئر). فهل تعود تانس أم أن اللعنة حلت إلى الأبد؟

(البئر) هي الحركة الأولى في رباعية الخـوف، وهي ملحمة تدمج الحاضر بالأـطورة، وتحقق المعادلة الصعبة بين الأصالة والمعاصرة، في رؤية تـائلُ

---

(1) ينظر: الرواية، الغلاف الخلفي .
(2) العتبات النصية في شعر نزار قباني وعبد الوهاب البياتي، 171.
(3) هوية العلامات، 49.

التاريخ وتمـح زمناً يقارب القرن بمنظار مكبّر وبرؤية فكرية واـعة، لتضع كاتبها بين أهم الروائيين العرب المعاصرين))[1].

تقديم الناشر هنا عبّر عن وعي عال في أـلوبية العرض وعلى الرغم من الإيجاز المكثف للخطاب التقديمي إلا أنه لم يكن إيجازاً مخلاً أو خطاباً مبتوراً، فالمقدم /الناشر زودنا بالمقولة المركزية التي انبنت عليها الرواية بأجزائها الأربعة وهي أن الرواية تتناول حقبة تاريخية تمتد ما يقارب المائة عام عاشتها الصحراء الليبية، وهذا يعني واقعية الحدث الروائي، كما بين المقدم أن الروائي قد اتكأ على الأـطورة في بناء ملحمته الروائية أـطورة (تانس) ـليلة القمر، فالرواية إذن تجمع ما بين الحقيقة والخيال، ولم يخلُ خطاب الناشر التقديمي من الإشادة بمكانة المؤلف إذ عدّه في طليعة الروائيين العرب لما يمتلك من فكر نير وعقلٍ خلاق.

إن هذه العتبة ربما تكون ((حاـمة كثيراً على صعيد تحقيق فضاء ترويجي تـتحقه الرواية حين تنجح كلمة الناشر في إقناع القارئ بأهمية الرواية وضرورة قراءتها))[2]

ويمكن عدُّ هذا التقديم من الناشر تقديما وافياً لتركيزه الناجح على المفاصل الأـاـية في فضاء الرواية مما يمكننا من القول إن العتبة هنا قد حققت غايتها في إثارة انتباه القارئ وجذبه إلى اقتناء الرواية.

ولا يختلف تقديم الناشر في الجزء الثاني من رباعية الخـوف (الواحة) عن الجزء الأول (البئر) لما حققه من نجاح في تقديم الأطروحة المركزية للرواية:

(((الواحة) هي الاـتقرار، غير أن في الاـتقرار عبودية، تشدّ إلى الأرض والبيوت والأشياء، وفي نظر الصحراوي أن كل تلك أمور صنعها الناس بأنفـهم ثم عبدوها مـمّين عبوديتهم ـتقراراً. تخرج (الواحة) إذن من معناها التقليدي وتغدو للصحراوي مقدمة للتنازل عن الحرية. أمود يترك (الواحة) ويذهب للموت في الصحراء، أما الباقون الهاربون من لعنة العطش بعد نضوب بئر اطلانتس فتحلّ عليهم عذابات أشد وأقـى. المطر لا يهطل، والعقارب الـوداء تهاجم (الواحة)، وزعيم (الواحة) يتأمر على الشيخ غوما، وباتا تـرق آيس. ويضطر الناس إلى الهجرة من (الواحة) من جديد.

كل ذلك في خلفية من أحداث ترتبط بالاـتعمار العثماني وبداية الاحتلال الإيطالي وتأثير هذه الحوادث على (الواحة) والقبيلة)) [3].

إن أغلب الأمور التي ينبغي على من يتولى مهمة التقديم إمتلاكها نجدها قد توافرت في هذا الخطاب التقديمي،إذ حرص المقدم على محاولة إيصال فلـفة ورؤيا

---

(1) ينظر: الرواية، الغلاف الخلفي .
(2) الرواية الرائية، 100.
(3) ينظر: الرواية، الغلاف الخلفي .

المؤلف المجـدة في الرواية إلى القارئ بدقة وأمانة، مما يدل على أن المقدم يمتلك الخبرة والتجربة الكافية لأداء مهمته بنجاح، وقد ركّز المقدم هنا على الجانب الموضوعي للرواية إذ ذكر أبرز المفاصل التي تم تناولها بأسلوب وطريقة مشوقة لدفع القارئ إلى اقتنائها، فتحقق هدفين تسويق تجاري وموضوعي.

أما الخطاب التقديمي في (طفل الممحاة) لإبراهيم نصر الله فيتكون من جزأين: الجزء الأول عبارة تقديم من الناشر أوجز فيها مشروع إبراهيم نصر الله الروائي المتمثل بـــ (الملهاة الفلسطينية) و(طفل الممحاة) تحديداً يقول:

((الملهاة الفلسطينية) مشروع روائي يعمل الشاعر والروائي إبراهيم نصر الله على إنجازه منذ عام 1985، ويتكون من مجموعة روايات لكل منه شخوصها وأحداثها وأجواؤها المختلفة عن الرواية الأخرى، ورواية (طفل الممحاة) واحدة منها، والمشروع يسعى لرسم صورة داخلية لروح الفترة الممتدة ما قبل عام1948 وبعده.. يسعى لكشف فكرة الوهم الكبير وذلك الخراب الساكن في أوصال ذلك الزمان، والذي لم يستطع بعد الشفاء.

يتتبع إبراهيم نصر الله (طفل الممحاة) في أجواء من السخرية السوداء ويتتبع دروبه في تشكل الأقسام الخمسة لهذه الرواية: درس الزغب درس التعب، درس الحب،من غير تعب. درس الرسائل والهوى درس الرُّتب. درس الغضب. درس العجايب والعجب))[1]

فمن المعروف أن الخطاب التقديمي ((ينطوي على وظيفة ذات طبيعة تنويرية لا يمكن إغفالها أو النظر إليها بتبسيطة، لأنها قد تفضي إلى مسار حسم في قراءة العمل))[2]

وأحاط الخطاب التقديمي هنا بالتجربة الروائية بشكل عام لمشروع الروائي الكامل المتمثل (بالملهاة الفلسطينية) أما عن هذه الرواية (طفل الممحاة) فلم يُعْطِنا الناشر عنها غير عناوين أقسامها فقط، دون إعطاء أي إضاءة حتى وإن كانت بسيطة عن موضوعة الرواية.

أما الجزء الثاني من الخطاب التقديمي فكان عبارة عن إقتطاع جزء من نص سردي من المتن الروائي:

((وبين أن تفّر مبتعداً، أو تتبعه، اتجهتَ إليه، كما لو أنه حبل نجاتك، فأين يمكن أن تفر، وأنت مطلوب للأمم المتحدة، لدولها وجيوشها ومراقبيها. ولوهلةٍ، وأنت تركض نحوه خُيّل إليكَ أن جيوش العالم كلها تطاردك، يطاردك الروس والأمريكان، والبريطانيون، والهنود والعرب واليهود والفرنسيون وحتى الألمان.

---

(1) ينظر: الرواية،الغلاف الخلفي .

(2) الرواية الرائية،101.

وهكذا، لم تستطع التوقف حين حاذيته وغدا هو والطائرة على يمينك، إلى أن صاح بك: توقفْ. فخرجت الصيحة قوية كأمر عسكري ينطلق من حناجر الأمم المتحدة كلّها.

: توقفْ..

ردد البرُّ ذلك، فأحسّتَ بأن كل دولة راحت تصرخ بك على انفراد.

فتوقفت))[1].

والخطاب التقديمي للناشر في (طفل الممحاة) لم يكن مثالياً إذ اقتصر في جزئه الأول على تقديم صورة عامة لموضوعة الرسالة الملهاة الفلسطينية بأجزائها كافة، أما الجزء الثاني من الخطاب فكان عبارة عن اقتطاع نصي سردي من الرواية للبطل الذي يتخذ من صيغة المخاطب راوياً له، فيصور حاله حين أطلق النار على الطائرة التي ظهر بعد ذلك أنها تابعة للأمم المتحدة فتخيل نفسه أنه مطلوب لدول العالم جميعها، لكن هذا الملخص للنص لا يمكن فهمه إلا من شخص قرأ الرواية واطلع عليها. أما أن يورَدُ نص من الرواية بهذه الكيفية تقديماً لها فنجده عملاً مخلاً بأصول التقديم المتعارف عليه؛ لان مهمة الخطاب التقديمي هو تقديم ((مفاتيح شفرات النص، وتحقيق تقدّم في مسيرة القراءة ومعطياتها المختلفة))[2].

تأسيساً على سبق يمكن أن نقول إنَّ عتبة الخطاب التقديمي تعد من أخطر العتبات خارج نصية وأهمها على الإطلاق بخاصة بعد التقدم الطباعي إذ استغلت دور النشر والروائيون أنفسهم مساحة الغلاف الخلفي لعرض الخطابات التقديمية التي غالباً ما يتم الاستعانة بشخصيات لها حضورها البارز على المستوى الأدبي أو الأكاديمي حتى الرسمي في بعض الأحيان وهذا يدلل على أن الوظيفة التسويقية التجارية توازي الوظيفة التعريفية التي يضطلع بها الخطاب التقديمي.

---

(1) الرواية،323.

(2) عتبات الكتابة القصصية، جميلة عبد الله العبيدي، ط1، تموز للطباعة والنشر، دمشق، 2012،65.

الفصل الثاني

(العتبات الداخل نصيّة)

مدخل

عتبة البداية

عتبة الهوامش

عتبة الرسائل

عتبة الخاتمة

الفصل الثاني

(العتبات الداخل نصيّة)

مدخل:

يرصد الفصل الثاني من الدرا□ة (العتبات الداخل نصية) وهي عتبات تأتي في □ياق متن النص، تشتغل بشكل موازي للنص الذي تتصدره لخصوصية موقعها الذي يجعل منها عتبات تحمل في ذاتها عناصر تميزها وتفردها،إذ ترتبط بالنص ارتباطا عضوياً أكثر من العتبات الأخرى، وهي عتبة البداية إذ تعد مكوناً رئي□اً من مكونات ال□رد، وأهميتها تأتي في الكشف عن مغزى العمل، وت□هيل عبور القارئ من عالم الواقع إلى عالم التخييل، ومنح النص فرادته أو رتابته وفيها يتم تحديد فضاءات العمل الأدبي ومنطلقاته. وعتبة الهوامش التي تكمن أهميتها في كونها تخدم النص من الداخل وتعد جزاءً لا يتجزء من ج□د النص ولحمته وت□يجه، بحكم أنه ي□تحيل فصل الهامش عن المتن النصي، وعتبة الر□ائل تعد من ضمن □ياق النص أيضاً إذ هي عتبة متممة لبنية النص ال□ردي الكبرى وداعمة لطاقته، وعتبة الخاتمة التي عدها النقاد عتبة موازية للنص الروائي، لا تقل أهمية عن عتبة البداية لأهميتها الجمالية، والدلالية، والتشكيلية.

عتبة البداية:

تتو□ط عتبة البداية بين العنوان والمتن النصي وتعمل على فاعلية شعرية تتلمس التركيز الدلالي في هذه المنطقة المركزية.

إن الإح□اس بأهمية البداية النصية وفاعليتها ودورها في توجيه أفق القراءة وإدارته قبل الولوج إلى عالم الرواية التخيلي من شأنه أن ((يُنْشِئ علاقة توتر مثالية وضرورية بين القراءة والنص ال□ردي منذ اللحظات الأولى للمواجهة)) [1].

إن الكشف عما تختزنه البدايات من معطيات نصية من شأنه أن ي□هم في إيصال المتلقي إلى فضاء المتن الروائي ونقله من عالم الواقع إلى عالم الخيال؛ لأن البداية هي ((اللحظة الاعتباطية القصوى التي يخرج منها النص من طور الإمكان إلى طور الإنجاز وفق نواميس وشروط لي□ت دائماً قابلة للفهم والتقنين المدركين.))

(1) التجربة والعلامة القصصي رؤية جمالية (اوان الرحيل) لعلي القا□مي، د.محمد صابر عبيد، ط 1، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، 2011، 49.

[1]، لذا تعد البداية النصية من أهم العتبات فـ ((هي المفتاح الأهم الذي يضاعف تأهيل القراءة ويسهل مرور كادرها من عتبة العنوان إلى ميادين المتن النصي))[2]، كما أنها وسيلة لاستلاب القارئ وزجه بلا هوادة في رحم الأحداث، إذ بمجرد مداعبته للنص في حلقته الأولى بعد العنوان تنهض ببعد بؤري يتجلى بوضوح في إضاءته لدلالات القصة ومضامينها وسياقاتها واللاحق من أحداثها[3]، إذ إنها تشكل ((لحظة المواجهة الأولى مع القارئ واقتناصه في شبكة مراوغة حاذقة وغير مرئية حتى تبدأ عملية تحويل الكلمات المرصوصة على الورق إلى عالم حي من الرؤى والأشواق والهواجس إلى كون مزدحم بالشخصيات والأفكار والصراعات)) [4]

فإذا كان العنوان ثريا النص ومفتاحه فإن البداية هي ((الإنبثاقة الأولى للعنوان النص إذا ما شبهنا النص بالجسد الراوي، فهو الذي يخلق إشكالية الدخول والاهتمام النصي نحو طبقات النص، ولما كان النص هو الذي يقود القارئ إلى التشبث به ومن ثم قراءته قراءة استطلاع أولي، ثم نقدي، فالكلمة الأولى أو السطر الأول هو الذي يفتح الأبواب أمام المتلقي للالتقاء بالنص المكتوب)) [5]

وهي إشارة دالة على نجاح الكاتب أو فشله في استمالة المتلقي إلى عالمه التخييلي أو النفور والصد عنه فكلما كانت البداية مثيرة ومشوقة وفاعلة حرضت المتلقي على الاستمرار في التواصل والتفاعل مع الحدث السردي حتى الوصول إلى نهاية الرواية وخاتمتها بمتعة ورغبة حقيقية في القراءة والمتابعة، والنص إذا ما استطاع ((أن يبني تفرده وتباينه تمكن من صنع بداية منتجة ومفجرة للطاقات المبدعة، وإلا فإنه يخفق في تهيئة حالة عقلية وشعورية توجه القارئ، إلى تلقي مكونات الرسالة التي يريدها الروائي- أو صاحب النص- بالشكل المناسب)) [6]، فـ((البداية التي لا تثير القارئ ولا تشده من العبارة الأولى قد تجعل القصة أقرب ما تكون إلى موضوع إنشائي أو خواطر عابرة))[7].

---

(1) مساهمة في نمذجة الإستهلالات الروائية عبد العالي بو طيب، مجلة علامات،ج46، ع12، 2002م،

(2) إشكالية التعبير الشعري كفاءة التأويل، د. محمد صابر عبيد، طبع على نفقة وزارة الثقافة والإعلام الأردنية، 2007، 273-274.

(3) ينظر: الاستهلال القصصي بين الاستلاب والارتباط البرتقالة الوحيدة للموتى نموذجاً ، رشيد البوشاري، نت.

(4) البدايات ووظيفتها في النص القصصي، 141.

(5) المغامرة السردية (جماليات التشكيل القصصي) رؤية جمالية في مدونة فرج ياسين القصصية، 256.

(6) الشيخ اللغوي في روايات الطاهر وطار،30-31.

(7) فن كتابة القصة، حسين القباني، ط3، دار الجيل، 1979، ص45.

والبداية التي يظهر تفردها وتميزها من □تعمال اللغة الأدبية □تعمالاً فنياً مشحوناً بطاقة إيحائية رمزية وصياغة لغوية ((تعمد فيها الألفاظ إلى لفت الإ□ان إلى ذاتها... وإلى دعوة القارئ إلى الانشغال بتراكيبها بطريقة تتكـ□ر معها قواعد عملية التواصل اللغوي العادية، وتتخلق بدلاً منها قواعد جديدة هي قواعد الا□تجابة الفنية))[1]، وعليه فإن جملة البداية لابد أن تكون ((مشحونة بمناخ النص الذي تحاول أن تؤ□□ه، حيث يشتمل على المرتـ□م المـ□تقبلي لتوجه النص وتحوله.))[2].

وتكتـ□ب البداية في المحكى الـ□ردي أهمية مزدوجة، فهي من ناحية تمثل جـ□راً نصياً يتم فيه شروع القارئ من عالم الحقيقة إلى عالم التخييل وغالباً ما يرافق هذا الانتقال الذي يمنح الذات القارئة وجودها الفعلي بعد ما كانت موجودة بالقوة فقط إحـ□اً غامضاً لديها بالعـ□ر والارتباك قد يثنيها قبل الأوان عن مواصلة القراءة، ويرجع ذلك إلى أن القارئ لحظة بداية اقتحامه النص يكون بعد مشدوداً إلى عالم حياته اليومية، وإن مبارحته له بوصفها تخطيا لهوية وجودية حقيقية لن تكون إجراءً عادياً ولا بـ□يطاً. ومن ناحية ثانية تمثل عتبة إ□تراتيجية يتم فيها شروع لنص نفـ□ه في التخلق والوجود كخطاب متصل، أي المرور من مجال الواقع إلى مجال الخيال من الماقبل إلى المابعد وذلك بو□اطة خطابية في فضاء الكتابة والقراءة[3]

وأياً كان نوع الجنس الذي ينتمي إليه النص الأدبي فلابد من بداية تهدي القارئ الدخول إلى طبقات متنه وتشي لـه بجزء من خبايا النص وأ□راره وقد أصطلح بعض الدار□ين على البداية بمرادفات اصطلاحية أخرى مثل: ((الا□تهلال، العتبة، المفتتح، المدخل، وغير ذلك))[4]

وقد تم النظر إليها بوصفها إحدى أهم النقط النصية الإ□تراتيجية المـ□ؤولة عن تأمين رحلة القارئ في عالم الحكاية التخييلي، والإبقاء على حبل التواصل بين الكاتب والقارئ، موصولا غير مقطوع، من دون ملل ولا □أم من شأنها توقيف عملية القراءة في أية لحظة، كتعبير ضمني عن فشل الكتابة في توفير الشروط التعبيرية الضرورية اللازمة لمواصلة ذلك، فإ□تراتيجية الترغيب ليـ□ت حكراً على

---

(1) ينظر: البدايات ووظيفتها في النص القصصي، 144.

(2) العنوان والا□تهلال في مواقف النفرَّي درا□ة جمالية ، عامر جميل شامي الراشدي، ر□الة ماجـ□تير، كلية التربية، جامعة الموصل،بإشراف د. إبراهيم محمد محمود الحمداني، 2005، 79.

(3) ينظر: بلاغة الإ□تهلال في روايات عبد الكريم غلاب، رشيد بنحدّو، مجلة فكر ونقد، ع 11، □نة،1998،102

(4) خاطرة بين المـ□افات البداية في النص الروائي، عواد علي، جريدة الزمان، ع(1613)، 2003، www.azzamn.com

الفاتحة النصية وحدها، ولكنها لا تنشأ إلا منها فضعف البداية معناه فشل العملية القرائية، ونجاحها قلّما يؤول إلى انتكاسة[1].

على أن البداية كلما كانت أقصر كانت أبلغ مهما كان الجنس الذي تبتدئ به لأبواب عدة هي:

((أولاً: أميل إلى التكثيف والتركيز.

ثانياً: يمكن السيطرة عليها لاحقاً.

ثالثاً: تقترب من الشعر في كل المواقع.))[2]

وقد حدد النقاد إشارات يمكن أن تساعد الباحث في تحديد البداية النصية منها:

((1. الفواصل التي توحي بنقلة نوعية من مستوى العبور من الانفتاح إلى ما بعد كالنجوم والنقاط وغيرها من الفواصل.

2. البياض أو الفراغ الذي يفصل بين البداية النصية وما يليها فصلاً ضمنياً.

3. لجوء الروائي إلى بعض سياقات السرد الموحية عن نهاية البداية من مثل:(هكذا إذن، وأخيراً، وبعد هذه المقدمة...)

4. اللجوء إلى بعض التقنيات الأسلوبية كتغير الصوت السردي أو حدوث نقلة من التبئير أو الخروج من أسلوب السرد إلى أسلوبي الوصف والحوار أو كتغير زمنية القص أو ما شابه)) [3].

ولا تتحدد وظيفة البداية فقط بـ((إدخال القارئ إلى عالم الرواية التخيلي بأبعاده كلها، من خلال تقديم الخلفية العامة لهذا العالم والخلفية الخاصة بكل شخصية ليستطيع ربط الخيوط والأحداث التي تنتج بعد)) [4]، بل تتعدى وظيفتها إلى((إشراك القارئ في مكونات النص السردي المكتوب، بكل أبعاده، فهو يعطي التشكيلات السردية المكونة لهذا النص قيمة مضافة من حيث الخلفية العامة والخاصة لكل شخصية من شخصيات الرواية وما تتعرض له هذه الشخصيات من أحداث، وتجد في طريقها عُقداً وألغازاً تنكشف خيوطها رويداً رويداً مع وصول وتيرة الأحداث إلى نهايتها المرسومة لها بدقة من خلال الراوي))[5]، كما أنها لا تتحدد

---

(1) ينظر: مساهمة في نمذجة الاستهلالات الروائية،28-29.

(2) الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي،ياسين النصير، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1993،28.

(3) في شعرية الفاتحة النصية حنا مينة نموذجاً، جليلة طريطر، مجلة علامات، ج29،1998، 147.

(4) بناء الرواية – دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، سيزا أحمد قاسم،(د. ط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1984، 40.

(5) جماليات التشكيل الروائي، 60.

بحجم فالجنس الأدبي هو الذي يتحكم بتحديدها فربما كانت جملة أو جملتين أو فقرة وربما امتدت إلى صفحات عدة.

ولما كانت البداية هي المفتاح الرئيس للولوج إلى متن النص وطبقاته لهذا السبب فثمة علاقة وشيجة تربط بينها وبين بقية المكونات السردية، فالسارد هو الذي يهيمن على السرد إذ لا وجود لقصة من غير سارد أو راوٍ[1] بحسب ما يرى رولان بارت.

ويتلبس السارد شخصية المؤلف الحقيقي للرواية أو القصة بوصفه ذاتاً ثانية للكاتب الذي ((يتنكر لذاته، يخلق من هذه الذات ذاتاً ثانية، هذه (الثانية) تعمل على إمدادنا بالسرد. حيث لا مجال للمطابقة بين مقول المؤلف والسارد))[2].

فالبداية مهمة الراوي أساساً إذ يضطلع بمهمة تعريف عالم الرواية الخاص بحركة الشخوص وأفكارها ومساراتها وتقديمها وتحديد الفضاء الزماني والمكاني للحدث السردي وكل ما يعد توطئة أو مدخلاً للولوج إلى عالم النص.

والعينة الخاضعة للدراسة في رواية الأجيال تستند في أطروحتها الفكرية والفنية إلى هذه المبادئ، ولعل الروائيين حريصون كل الحرص في هذا السبيل على إقامة موازنة سردية بين عتبة البداية التي ابتدؤوا بها وبين متنهم النصي.

ونظرة دقيقة إلى الجدول الآتي تكشف أن الروائيين لم يكونوا يتعاملون منطقاً عشوائياً في صوغ بداياتهم، بل إن ثمة خيوطاً رابطة وأداة لغوية تمكنهم من التلاعب الحر في منطقة سردية أكثر حرية، ويمكن أن نقف على أنماط من البداية في رواية الأجيال الخاضعة للدراسة كما هو مثبت في الجدول الآتي:

ت	الرواية	البداية	نوعها
1.	(بين القصرين)	عند منتصف الليل استيقظت	شبه جملة
2.	قصر الشوق	أغلق السيد أحمد عبد الجواد باب البيت وراءه	فعلية
3.	(السكرية)	تقاربت الرؤوس حول المجمرة	فعلية
4.	(طيور الحذر)	لن تصدقه أمه حين يقول لها	فعلية
5.	(طفل الممحاة)	حين أدرك أن ثمة شيئاً غريباً قد حدث	شبه جملة
6.	(زيتون الشوارع).	المكان الضيق لاجدران له	اسمية
7.	(أعراس آمنة)	كانت واحدة من الليالي الثقيلة	اسمية
8.	تحت شمس الضحى	تحت شمس الضحى	شبه جملة
9.	زمن الخيول البيضاء	معجزةٌ كاملة تجسّدتْ أمام المضافة	اسمية
10.	(البئر).	البارحة مات أمسِ تان	شبه جملة
11.	(الواحة)	شعر الشيخ غوما بالاشمئزاز	فعلية

(1) ينظر: الشعرية، تزفيتان تودوروف، ترجمة: شكري المبخوت –رجاء سلامة، ط2، دار توبقال، المغرب، 1990، 65.

(2) البداية في النص الروائي، صدوق نور الدين، ط1، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، 1994، 62.

ت	الرواية	البداية	نوعها
.12	أخبار الطوفان الثاني	مع اختلاف ميزان النهار وانحراف الشمس نحو الغروب	شبه جملة
.13	(نداء الوقواق)	لم يلحظ الشيخ غوما	فعلية
.14	(الأشرعة)	قريباً من الـماء بدأ قـيون قلقاً عليها	شبه جملة
.15	(بنات نعش).	فيمـا القصـر والمو ـم يضـجان بـالاحتلال الفرنـي	شبه جملة
.16	(التيجان)	تلمس الخواجة ثابت رأ ه	فعلية
.17	(الشقائق)	مثل الشام كان يرجّع الحرب	ـمية
.18	(الراووق).	نفض ذاكر القيم عن مخطوطة الراووق الغبار	فعلية
.19	(قبل أن يحلق الباشق)	تـك ! ـمعت الصرخة قبل أن ألمح الطائر	فعلية
.20	ـابع الخلق	لعل كلمات شبيب طاهر الغياث	ـمية
.21	(ذاكرة الجـد).	مازلت أذكر قولك ذات يوم	فعلية
.22	(فوضى الحواس)	عكس الناس، كان يريد أن يختبر الإخلاص	ـمية
.23	(عابر ـرير).	كنـا مـاء اللّهفـة الأولـى، عاشـقين فـي ضـيافة المطر	ـمية

بمعاينة ـردية لهذا الجدول الذي يختزل البداية في رواية الأجيال العربية الخاضعة للدرا ـة والبالغة (23)، تتكشف غلبة البداية الفعلية على الا ـمية وشبه الجملة، وهو ما يشكّل غلبة الـردي على الوصفي إذا ((ما عوين الـردي معاينة قائمة على الحركة وعدم الثبات والـكون في الفعل. أما الوصفي فيدور حول ثبات الا ـم و ـكونه، وهو ما يشير – وعلى نحو واضح – إلى التأثير الفعلي في الحركة الـردية وهي تخترق الحدث، وبالتالي يعمل على تفعيل منطق الـرد والوصول به إلى مـتوى عال من الأداء الجمالي، وهو ما يؤدي ضرورة إلى إبعاد القارئ أو المتلقي عن دائرة الاهتمام الفعلي وتهميشه)) [1].

إن طغيان الفعل في بداية النص الروائي يشير إلى الحدث الذي يقوم ((على التغيير والحركة المـتمرة والتبادل في موقع الـرد، والاعتماد الكثيف في الا ـتهلال على الصيغة الفعلية هو الذي يحدد نوعية النص الدرامي المنبثق من الاعتماد على الحدث، فالحدث الروائي هو أ ـاس النص.يرتكز على قيام الشخصيات بتفعيله و ـتيلاده وتنشيط حيواته، فثمة ارتباط بين الفعل الذي تمار ـه الشخصيات، والشخصية التي تقوم بالفعل، وكلاهما مرتبطان ارتباطاً وثيقاً في بناء الجملة الا ـتهلالية وصياغة شروطها الـردية)) [2].

(1)المغامرة الـردية،260.
(2)جماليات التشكيل الروائي، 64.

إن الروائيين يدركون فاعلية عتبة البداية والإشكال عليها ليس بالأمر الهين اليسير إلا على روائي يمتلك حرفية ومهارة في صنعته السردية يدرك مقومات نجاح أي نص أدبي مما يخضع هذه العتبة لعملية اكتشاف، قبل أن يشرع في الدخول إلى متنه النصي.

يخضع الجزء الأول من رباعية الخوف (البئر) لعتبة بداية تتوافر على قدر كبير من هندسة تشكيلية البدايات الروائية، إذ تكفل الراوي كلي العلم بتركيز عدسة كاميرته على جوهر الحدث الروائي وهو انتحار الشقيق الأصغر للشيخ (غوما) بطل الرباعية.

يبدأ المشهد الروائي بعرض صورة مجملة عن فضاء الرواية وإيقاعها، قال الراوي:

((البارحة مات أمتان.

وجد منتحراً في بيته في ذروة التظاهرة التي أقامها الأهالي في تلك الليلة لطرد الأرواح الشريرة عن وجه القمر عندما اكتحه خوف مفاجئ))[1]

يطرح الراوي كلي العلم محرق السرد ومنطقة توليده ولحظة تنويره العلامة المركزية التي اشتغلت عليها الرواية ولاشك في أن فاعلية التوتر السردي في هذه العتبة من شأنها أن تحرض القارئ على تفعيل حيثيته القرائية باتجاه الاندماج المباشر بجو الرواية منذ مطلعها ومضاعفة الاستعداد والتواصل مع طبقات المتن النصي.

إن البداية مثيرة ومشوقة إذ ركزت على حصول حدثين في آن واحد الأول هو موت(أمتان*) منتحراً والثاني إقامة طقوس دينية لطرد الأرواح الشريرة عن وجه القمر حين اكتحه خوف مفاجئ.

هذان الحدثان من المؤكد أن لهما أهمية فاعلة ومؤثرة في البناء السردي للمعمار الروائي ولاسيما الحدث الثاني الذي يتناص مع عنوان الرباعية الخوف. ويرتبط هنا خوف القمر بانتحار أمتان وهذا يعزز المعتقد الأسطوري عند القارئ كي يرسخ في ذهنه ؛لإن المؤلف استعمل ثيمة الخوف لبناء الحدث الذي يرتبط فيه خوف القمر بنضوب (البئر) مما يؤدي إلى هجرة القبيلة لمنبع ماء آخر.

يتم سرد البداية في الجزء الأول من ثلاثية (الراووق) عبر راوٍ كلي العلم ذي رؤية خارجية يستند إلى الفعل الماضي في سرده إذ يقول:

---

(1) الرواية 1/ 7.

(*) أمتان ((الأخ ألأصغر للشيخ غوما من أبيه.اعتزل الدنيا وانطوى على نفسه منذ (فضيحة غات) عندما ألقى عليه غوما القبض، وقيده، وجرجره خلف جمل وطاف به شوارع وأحياء (الواحة) عارياً تماماً يتفرج عليه الخلق، عقاباً له على تحالفه مع الفرنسيين ضد أهل الصحراء أثناء هجومهم الكبير على غات في تلك السنوات.)) الرواية 1/ 13.

((نفض ذاكر القيم عن مخطوطة (الراووق) الغبار، وفتحها على بابها الأول، فطالعه البيتان:

حين انتهت صفوةُ الأيام بالكدرِ وكشّر الشر لي عن ناجذٍ أشر

لاح النذير لنا نجماً له ذنبٌتاريخه كلمٌ في صفحة القدر))[1]

إن الرواية قامت على أحداث مخطوط (الراووق)، وهذه البداية وإن كنا نعدها تقليدية عادية إلا أنها جميلة مشوقة لأنها تفتح مجالاً واسعاً لأفق المتلقي للتأويل، وذلك لأنها أوضحت للقارئ مقدماً بأن (الراووق) ما هو إلا مخطوطة، والمخطوطة توحي وتدلل على قدمها زمنياً أولا، وأنها لابد أن تحوي أشياء مهمة في متنها ثانياً، فالمتلقي لاشك في أنه مشتاق لمعرفة ما حوته من تفاصيل وأحداث. والبداية هنا أسهمت أيضاً في التعريف بالعنوان الذي من الطبيعي أن القارئ لم يقف على معناه النهائي بعد، فكانت البداية شارحة ومفسرة له، هكذا اضطلعت البداية بدور فاعل ومؤثر على الرغم من إيجازها وتكثيفها الشديدين.

وتشتغل عتبة البداية في رواية (بين القصرين) على ممارسة طرحٍ أوليّ لمعالم الرواية إذ تكشف البداية عن العناصر السردية والخطوط الرئيسة التي غالباً ما يكشف عنه التمهيد قبل الدخول إلى فضاء المتن النصي فقال:

((عند منتصف الليل استيقظت، كما اعتادت أن تستيقظ في هذا الوقت من كل ليلة بلا استعانة من منبه أو غيره ولكن بإيحاء من الرغبة التي تبيت عليها فتواظب على إيقاظها في دقة وأمانة....

وتحركت العربة إلى شارع (بين القصرين) واتجه السيد نحو الباب فغادرت المرأة المشربية إلى الحجرة، وتناولت المصباح ومضت إلى الصالة، ومنها إلى الدهليز الخارجي حتى وقفت في رأس السلم، وترامت إليها صفقة الباب الخارجي وهو يغلق، وانزلاق المزلاج، وتخيلته وهو يقطع الفناء بقامته المديدة مستردا هيبته ووقاره، خالعاً مزاحه الذي لولا استراق السمع لظنَّته من مستحيل المستحيلات، ثم سمعت وقع طرف عصاه على درجات السلم فمدت يدها بالمصباح من فوق الدرابزين لتنير له سبيله.))[2]

تستمر البداية ما يقارب الفصل الأول،[3]إذ يكشف فيه الراوي كلي العلم وعبر رؤية داخلية باستعمال ضمير الغائب راوياً منسحباً وفاعلاً في السرد الحكائي

---

(1) الرواية،7/1.

(2) الرواية،5-11.

(2)ينظر: الإستهلال فن البدايات في النص الأدبي، 126_130.

خصوصيات الشخصية البطلة في الأجزاء الثلاثة شخصية (أحمد عبد الجواد) المركبة، مع تحديد عام للفضاء المكاني والزماني، إذ إن المقدمة الوصفية تضيء للقارئ مساحة الشخصية الأولى في الرواية وبذكر وقت عودته المتأخر يتضح لنا البعد الأخر للشخصية كذلك نلحظ الوصف المكاني (البيت) ومنه يمكن أن يفهم القارئ أن حالة الأسرة ميسورة بسبب كبر حجم البيت كذلك يعطينا مشهد البداية وصفاً للشخصية الأخرى (أمينة) التي تعودت أن تنتظر زوجها وتنير له طريق صعوده إلى الغرفة من دون أن تبدي أي تذمر من سهراته المتأخرة، إن الموقف الذي يتم الكشف لاحقاً هو الذي يحتم مثل هذا النوع من البدايات الوصفية للشخصية.

وتقوم البداية السردية في (ذاكرة الجسد) على تقديم المفاتيح الأولية للفضاء الزماني والمكاني الخاص والمرتبط بالشخصية البطلة كما وشت البداية ومنذ جملها الأولى بخاتمة العلاقة التي أنبنى عليها الحدث السردي، فقد تم تقديم الحدث بمنظور الشخصية الروائية البطلة عبر ضمير المتكلم قال الراوي:

((مازلت أذكر قولك ذات يوم:

(الحبُ هو ما حدث بيننا.والأدب هو كلّ ما لم يحدث).

يمكنني اليوم، بعد ما انتهى كلّ شيء أن أقول:

هنيئاً للأدب على فجيعتنا إذن فما أكبر مساحة ما لم يحدث.إنَّها تصلح اليوم لأكثر من كتاب.

وهنيئاً للحبّ أيضاً...

فما أجمل الذي حدث بيننا.. ما أجمل الذي لم يحدث.. ما أجمل الذي لن يحدث.

قبل اليوم، كنت أعتقد أنّنا لا يمكن أن نكتب عن حياتنا إلاّ عندما نشفى منها.

عندما يمكن أن نلمس جراحنا القديمة بقلم، دون أن نتألم مرّة أخرى.

عندما نقدر على النظر خلفنا دون حنين، دون جنون، ودون حقد أيضاً.

أيمكن هذا حقاً؟

نحن لا نشفى من ذاكرتنا.

ولهذا نحن نكتب، ولهذا نحن نرسم، ولهذا يموت بعضنا أيضاً)) [1].

وبهذه البداية يعطي الراوي بعداً إبداعياً للأبطال إذ إنه يصرح بموهبة البطل في الرسم وبموهبة البطلة في الكتابة لغرض استعراض الشخصيات حتى لا يتوهم القارئ بأن الشخصيات تتحدث بلغة الراوي.

ويتم السرد من زاوية نظر خاصة ببطل الثلاثية وعبر رؤية داخلية تستند إلى الفعل المضارع والماضي إذ يعيدنا إلى الوراء إلى ما قبل أربعة وثلاثين عاماً حينما كان أحد أعضاء جبهة التحرير الجزائرية ضد الاحتلال الفرنسي وانتهاءً بقصة حب

(1) الرواية، 7.

عاشها مع ابنة قائده في زمن الثورة□ي طاهر حينما تعرف عليها بعد أكثر من ربع قرن في فرنـ□ا في أثناء إقامته هناك إذ كان يحترف صنعة الرّ□م ليروي حكايته بلغة شعرية ((تخرج من أعماق الشخصية وكأنها تحكي خرافة أو أ□طورة لما انطوت عليه حـ□ـاية التعبير الـ□ردي من كثافة وعمق في جوف الطاقة الإنـ□انية، التي□عت اللغة بتفجرها وتشظّيها الـ□ردي إلى تمثيلها)) [1].

هذه البداية التي اشتغل عليها الراوي وضخَّ مشهدها بأكبر قدر من الـ□لبية والمأ□اوية تدفع المتلقي إلى المضي□ريعاً إلى فضاءات المتن الروائي للكشف عن بقية ما خبأته من تفاصيل الحكاية.

وفي رواية (أعراس آمنة) يُظهر المشهد الروائي بصورة مكثفة فضاء الرواية الزمني الذي□تختزل منه الأحداث قال الراوي:

((كانت واحدة من الليالي الثقيلة،

لا أ□تطيع وصفها بأقل من ذلك

خطر لي أن، أقوم بكتابة تحقيق صحفي عنوانه (من يـ□تطيع النوم؟) ولكنني لم أفعل، فقد كان يكفي أن أقوم بكتابة هواجـ□ي الليلة، يوماً بعد يوم، لأدركَ ما الذي يحدث في (غزّة).

...

زمنٌ طويل من القصف: قنابل وصواريخ، دبابات وطائرات مروحية، وحتى مقاتلة، كان يكفي لزعزعة عيارات الـ□مع لدي، مع أن كثيرين صاروا يتباهون– كما في كل حرب– بدقّتهم في تحديد أنواع الأ□لحة، لكنني لم أكن منهم، وظلَّ هذا الأمر هو الأكثر قدرةً على إثارة دهشتي، فمن يـ□تطيع أن يُفرّق بين طَرَقات على الباب بهذه القوة، وبين أصوات القنابل في إغفاءة عَثَرَ عليها بأعجوبة في نهايات الليل.)) [2]

إن الذات الـ□اردة في(أعراس آمنة) تضخ المشهد الـ□ردي الرئيس بأكبر قدر من المأ□اوية والـ□وداوية إذ تنشر هالة من الحزن والتشاؤم في الفضاء الـ□ردي الفلـ□طيني تتجـ□د فيه وسـ□ائل الإرهاب الصهيوني بتجلياته كلها من خلال آثاره الواضحة في الميدان.

وقد كشفت الذات الـ□اردة عن عناصر الـ□رد التي اشتغلت عليها الرواية إذ حددت بدقة عالية الفضاء المكاني للحدث الـ□ردي الرئيس(غزة) وأشارت إلى الزمن الحكائي للرواية من خلال ذكر (الانتفاضة الأولى) وما يعكـ□ه ذلك من تصورات وأفكار يمكن إفتراضها من قبل المتلقي وهو يتوقع الأحداث.

---

(1) التجربة والعلامة القصصية، 60-61.

(2) الرواية، 7-8.

تبدأ رواية (زيتون الشوارع) على النحو الآتي:
((المكان الضيق لا جدران له
المكان الضيق ليس فيه إلاّ الزوايا..
وصمتت طويلاً
ثمَّ
صرختْ:
كلُّه غلط في غلط
ينفضون أيديهم، يحاولون الخروج من جرائمهم كالشعرة من العجين.
ولوَّحتْ بالمخطوط في وجهه.
:أهذا ثمن دمي الذي نزفته أمامك □ت □اعات كاملة؟ قلتُ لك: واحدة يمكن أن تـ□ألها.. واحدة فقط. تلك التي لا يمكن أن تخون □لوى، واحدة هي الـ□ت زينب.. الآخـــر مـــات.. وخمـــيس خـــرج ولـــم يعـــد.. ولينـــا لكنـــك كنـــت مـــثلهم: عمَّي..(حضرته)،الطبيبة التي دفعوني باتجاهها.. والشيخ أيضاً. كنت تلهو طوال الوقت بدورانكَ حول الحكاية لا أكثر...

أنا لم آتِ إليك لهذا الـ□بب.

ليلة كاملة.. أنتظر بزوغ الشمس ولو لمرة واحدة في حياتي، لكن العتمة هي التي حَلَكتْ أكثر، وأنا أبحث في حبرك، فلا أجد شيئاً □وى البياض، بياض الكفن وصقيعه. ألم تدرك أنني لم أتوقف عن الارتجاف منذ لحظة مولدي؟! تلك التي حدث فيها كل شيء دفعة واحدة؟)) (1)

تقوم البداية الروائية هنا على تناوب الـ□رد بين راوٍ محدود العلم/ ممـ□رح عبر ضمير المتكلم فالشخصية الـ□اردة تحكي حكايتها عن طريق هذا الضمير بالتناوب مع راوٍ كلي العلم غير ممـ□رح ذي رؤية داخلية فالشخصية الـ□اردة تشتغل مباشرة على بعث لحظة التنوير والتوتر الـ□ردي وتضع القارئ في محرق الـ□رد الروائي وعمق الحدث الذي إنبنت عليه الرواية وكشفت عن مشكلتها لتر□م في ذهن المتلقي منذ البدء حـ□يتها الـ□ردية على نحو يثير شهية التوقع عند المتلقي فتدفعه إلى التواصل مع الحال الحكائية نزولاً إلى متن النص.

البداية هنا عبارة عن حوار مقطوع بين طرفين□لوى /عبد الرحمن، عبد الرحمن الموجود في المشهد الحكائي□رداً لا واقعاً، لأنه لا يشارك في الحوار فهو مـ□تمع/ متلقٍ له، و□لوى بانفعالها الحاد تثير المشكلة التي□يكشف عنها الحدث فيما بعد مشكلة□لوى مع الآخرين الطامعين فيها ابتداءً من الأب/ العم / وصولاً إلى عبد الرحمن الذي صار مثلهم. تكشف البداية عن توتر هذه الأزمة، في فضاء زماني ومكاني معلن عنهما في الـ□رد.

فيما تأتي البداية في رواية (طيور الحذر) بداية عجائبية يعنونها بـ(شهادة) وفيها يـ□ند الـ□رد للشخصية الروائية (الصغير) فيقدم فيها محكياً عجائبياً، يتضمن دواعي قدومه و□بابه إلى الدنيا قبل وقته، وفيها يـ□رد أيضاً مشاهده قبل ولادته وبعدها يقول الراوي الصغير:

((أتيتُ إلى الدنيا قبل موعدي بشهر، ولهذا الـ□بب قصة،... وفي واحد من أيام ذلك الأ□بوع، وكانت تجلس تحت شجرة التوت، □معتُها، تُرحب بشخص ما قادم نحونا، بخطى ناعمة مثل ذلك الغناء، وله رفيفٌ وخفقان، يحفُّ به، عرفتُ، أنه حفيفُ تنورة صغيرة. أهلاً(حنّون). وحين ردت حنّون قائلة: (أهلاً خالتي) كاد قلبي أن يطير من مكانه، بداً، يتخبط بطريقة عجيبة، حتى أنه أفلتَ من صدري، ولاحقتُهُ مدة في ثنايا الرحم حتى □تطعتُ إعادته إلى مكانه... حين قامتْ أمي، لتحضر إبرة البابور، تمنيتُ لو أنها تبقيني في الخارج، حيث بقيتْ حنّون عندها بدأتُ فصلاً من فصول شغبي التي أطرُقُ فيها جدران الرحم دون هوادة. وبدأت أمي تهمس: يـ□م الله. قرد أم بنو آدم؟ الله يـ□اعدك على عريـ□ك، شيطان مصفّى! ولما عرفتُ أنني أنا المقصود، جُنَّ جنوني،و طار قلبي، طار... وذهبتْ محاولاتي للخروج □دى، قالت

(1) الرواية، 5-6.

أمي: خوفي أن تكون الليلة ليلتي يا علي. وكنتُ أُخابط، وهي تحاول التغلب على هجماتي الشديدة... ولكنها عندما بدأتْ تصرخ، لم يجد والدي بُداً من الخروج، لإحضار القابلة..وكنتُ أتمنى أن أصرخ: أنا لستُ بحاجة للدّاية، لستُ بحاجة لمساعدة أحد، أتركوني، سأخرج وحدي.. تجمعتُ، واندفعتُ كطلقة من بين اليدين القويتين حتى إنني أحدثتُ بالمرأة تنقلب على ظهرها...)) [1]

يحكي الراوي/ الصغير عن دواعي مجيئه قبل الأوان إلى الدنيا حباً في الطير والصغيرة حنون وهو الحدث الذي إنبنت عليه أركان الرواية لكن هذا أمرٌ غير ممكن الحدوث وغير محتمل الوقوع ؛ لأن ((الجنين ليس بمستطاعته معرفة ما يقع خارج الرحم، ولا يملك قرار لحظة ولادته، فهو حدث منحرفٌ عن المألوف، ومتحررٌ من قوانين الطبيعة، وقائمٌ فوقها، لذلك يبدو غريباً، يباغت المتلقي ويخلق فيه نوعاً من الحيرة والتردد، والدهشة كراً أفق انتظاره، وبهذا التأثير، يشعر المتلقي بغرابة ما يُحكي، ويدخل إلى العالم الغرائبي)) [2]

إن الراوي الصغير بعد أن أنهى سرد عالمه العجائبي المعنون بـ(شهادة) سلم دفة السرد للراوي العليم ليكمل رحلة الصغير ومسيرته المتعبة التي ومنها يرصد المرحلة الاجتماعية والتاريخية للشعب الفلسطيني بعد نكبة عام 1948م.

إن هذا التباين الواضح في التصور التخيلي للسرود يظهر البعد التخيلي الواسع مابين البداية العجائبية والمتن الروائي، إن ما أراده الروائي من توظيفه لهذه التقانة الحداثية في نصه من عالم الصغير العجائبي الذي هو عبارة عن رغبات إنسانية طبيعية مشتركة يحلم بها كل إنسان يقدم إلى هذه الحياة، التعبير عن المأساة التي عاشها الصغير في مخيم الوحدات ((رغبة منه في نزع المألوفية عن هذه الحياة اللاإنسانية، وجعلها تبدو للمتلقي غير مألوفة، وفوق الطبيعة، فهذا القصد هو محاولة لتجديد إدراك العالم، بصورة تخيلية أكثر فاعلية وتأثير في المتلقي)) [3]

هذا على المستوى المعرفي أما على مستوى التلقي فتكمن قيمته في كون المتلقي ((يتوقع بالدقة أن يكون قادراً على التعرف على عالم ما، فإن النص الروائي الذي يقرؤه يصبح فضاءً تتفكك فيه نماذج المعقولية)) [4]، بفعل اقتحام ((اللامألوف لما هو مألوف، وبذلك ينتقل النزوع إلى الغرائبية من كونه تقنية سردية ليصبح رؤية مشروعة تمتطي المفارقة والتناقض، وهتك الواقعي بما هو فوق الطبيعي لتحرير

---

(1) الرواية، 8-12.

(2) الحداثة السردية في روايات إبراهيم نصر الله، د. مرشد أحمد، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، 2010، 82-83.

(3) م. ن ، 94.

(4) الشعرية البنيوية، جوناثان كلر، ترجمة السيد إمام،ط1، دار شرقيات، القاهرة، 2000، 229 نقلا عن الحداثة السردية، 95.

خطاب معين)) [1]، يهدف إلى كشف الواقع المزيف المر الخالي من أية نزعة إنسانية.

فيما جاءت بداية (الأشرعة) تحمل بذور النزعة الأسطورية بتعادة مناخات البداية الأولى، لحدث عظيم جلل يمتد عميقاً وبعيداً يغور في عمق التاريخ الإنساني، يقول الراوي:

((قريباً من السماء. بدأ قايون قلقاً عليها، كانت تحاول أن تتمطى، لهفى إلى الشمس التي أشرقت لتوها، فأضاءت الجبل وحده، فيما لا زالت غلالة العتمة الشفيفة تتراقص فوق سفوح الأدغال والعمران، وتوشك أن تتناهى في الأمداء القصية. بين يدي قايون انفلش الحقل الذي قيل إن قابيل قد قتل فيه هابيل. وبين ألوان الخريف والحرب والمقام التركي- أو ما كان سوى ذلك أيضاً قبل هذا الصباح- تلامحت السراي والقصور، المحطات والكنائس، ولمعت صفحة فروع النهر، كما تكوكأت الأكواخ والبيوت والأسواق والزواريب، وتناثرت- أعلى بقليل أو كثير- المآذن التي لازال يترجع صداها الراجف في سمع قايون...(واتل عليهما نبأ ابني آدم بالحق، إذ قربا قرباناً، فتقبل من أحدهما ولم يتقبل من الآخر. قال لأقتلنك، قال: إنما يتقبل الله من المتقين. صدق الله العظيم)) [2]

ركزت البداية بقوة على وصف مشهد قايون ذلك المشهد الذي صور أول جريمة تحدث في تاريخ البشرية حينما هشم قابيل رأس شقيقه هابيل فوق جبل قايون في أرض الشام، ولا ريب في أن تركيز الروائي على هذا المشهد وضخه في بداية النص الروائي يحمل دلالة لأحداث مماثلة من المتوقع أن الرواية تشهدها لاحقاً، وهذا ما حدث فعلاً إذ إنَّ الرباعية تناولت أحداثا بالغة التعقيد والتشابك وصراعات حادة وخلافات شديدة فالأحداث التي ارتكز عليها الروائي في بناء نصه السردي أحداث واقعية حقيقية عاشتها الشام بتفاصيلها وصورها وأشكالها المختلفة وبعد أن حادثة أبناء ادم هي الجريمة الأولى على الأرض التي مثلت قمة الصراع بين قوى الخير وقوى الشر لذا فإنَّ هذا الحدث يعطي دفعة فكرية تهيأ القارئ للدخول ضمن إشكالات الحدث في الرواية القائم على الصراع بين الخير والشر.

ولنا قراءة في بعض البدايات الفصلية التي غالباً ما يركز فيها الراوي على عنصر واحد من عناصر السرد مغلباً إياه على بقية العناصر الأخرى كما في رواية (نداء الوقواق):

((يرقد وادي الآجال بين الصحراوين العظميين، الخالدتين في العراك والعناد: الرملية والجبلية: تمتد الجبال الرمادية الأسطورية الغامضة على طوال الشريط

(1) الرواية الفانتاستيكية، شعيب حليفي، ط1، المجلس الأعلى للثقافة،القاهرة، 1997، 9.
(2) الرواية، 7/1.

الشرقي. وتواجهها من الناحية المقابلة كثبان الرمال الذهبية: جليلة أيضاً، متوثبة، متحفزة متعدة للعراك والانتقام!

الجبلة الجبلية حليقة الرؤوس، متساوية القمم كأنها قطعت وسويت بضربة واحدة من سيف أسطوري. أما الرمال المواجهة فمتفاوتة، مدببة الرؤوس أحياناً، منحنية ومسطّحة أحياناً أخرى. ولكنها لا تتنازل عن الصرامة والوحي بالاستعداد للهجوم والعدوان حتى في شكلها الراكع الذي يخدع المشاهد فيرى فيه الانكسار والاستسلام !)) [1]

إذ أدت البداية دورها في إنيارة الطريق في ذهن القارئ وشدت انتباهه لما يريد أن يتحدث عنه هذا الفصل فجاءت البداية وصفية إذ ذهبت إلى تعزيز موقع المكان في السياق السردي.

إن فكرة الصراع مابين الجبال والرمال هي إشارة رمزية للصراع مابين الطبقات العليا والبسيطة في المجتمع، إذ إن القبيلة التي تبحث عن سبل العيش بطريقة الصراع مع الإستعمارات المتوالية، كذلك تمثل هذه البداية التفاتة أسطورية لرفع قيمة الصحراء في نفس القارئ كما هي هامة في ذات (غوما)، كذلك فيها حالة إسقاط من المؤلف الذي عرف عنه حبه وولعه بالصحراء ((الصحراء هي رمز للروح هي قرين للحرية، الصحراء هي قرين لأنبل ما في الوجود الإنساني، لذا يجب أن نكبر الصحراء، أن نركع للصحراء، أن نصلي للصحراء لأن كل علامة في الصحراء هي صلاة للأبدية))[2].

ولا تخلو البداية الفصلية من أنموذج البداية الحوارية فالحوار يكسب الفصل زخماً فنياً منذ كلماته الأولى ويكشف عن الشخصية المحورية في الفصل كما البداية التي وردت في فصل من فصول (قصر الشوق) إذ يبدأ الفصل بحوار ما بين الابن وأبيه [3].

ونادراً ما تبدأ الرواية سواء كانت البداية الرئيسة للمشهد الروائي أم بداية فصل من فصول الرواية بسم ويلاحظ أن الجملة الاسمية غالباً ما تبدأ بكان وأخواتها وتتفاوت البقية مابين الضمير (هم، هو، أنت) وأسماء الاستفهام، ومنها: (الذكرية) [4]، (بين القصرين) [5].

إن عتبة البداية تحتاج إلى مهارة عالية وبراعة متميزة ولغة شعرية مكثفة؛ فالبداية أشبه بالبنية الرحمية التي يتنسل منها السرد بأحداثه وشخصياته، بل وصفها

---

(1) الرواية99/4.

(2) إبراهيم الكوني والرحلة في العدمية. هذه أحكام و (اعترافات) ذاتية التي أفصح عنها الكوني في مقابلته المتلفزة مع أحمد الزين في قناة (العربية)

(3) ينظر: الرواية،173.

(4) (الذكرية)،94،174،281.

(5) (بين القصرين)،21،61، 92،

بعض النقاد بأم أجزاء النص، وهي تشكل في النص الروائي أهمية خاصة لأن الرواية من أكثر الأنواع ارتباطاً بمرحلة الكتابة، إذ إن النص الروائي يقوم على التداخل والترابط بين الأجزاء كما أنه يقوم على التنوع والتجريب للأشكال السردية للبدايات بحكم طبيعة الكتابة الروائية، وهذا ما أدى إلى تنوع البدايات في النص الروائي فهي مفتاح العبور إلى قلب القارئ ومن ثمّ النجاح في جذبه إلى ساحة النص وميدانه وإلا أصبحت البداية الباب الرئيس في نفور القارئ وصده إذا لم ينجح الروائي في تمتين أواصر عتبة البداية. وعملية قراءة المتن الروائي لا تنجح من غير قراءة صحيحة لعتبتي العنوان والبداية، إذ إنهما يمثلان الجسر الواصل إلى طبقات المتن النصي. والكثير من الروائيين أولوا هذه العتبة (البداية) الأهمية المطلوبة وعدوها مساحة بنائية تسمح لهم بتجلي قدراتهم التشكيلية،والتعبيرية، والجمالية، بما تحتاج إليه من وعي تشكيلي عال وقدرة متميزة على تسخير لغة شعرية جذابة تنهض على الكثافة والسيميائية التعبير.

عتبة الهوامش:

تعد الرواية نصاً ميتا سردي واصفاً لا يختلف عن الكتب النقدية الواقعية الميتالغوية فكما تتطلب هذه الكتب شروحاً وتعليقات وإحالات مرجعية تتطلب الرواية ذلك والرواية الحداثية المعاصرة على نحو خاص إذ نحت منحى التجريد والتجريب وانزاحت عن كتابة سردية كلاسيكية خالية من أي معطى ذهني ثقافي واستبدلت الكتابة الموضوعية بها،موثقة وتخيلية مليئة بالإحالات المرجعية والمصطلحات التقنية حتى أصبحت الرواية الجديدة تجمع بين بعدين متقاطعين جمالي وثقافي[1]، هكذا أخذت تقنية الهوامش تهيمن على الرواية المعاصرة.

والهامش كما يعرفه جيرار جنيت هو ((ملفوظ متغير الطول مرتبط بجزء منتهٍ تقريباً من النص)) [2] يمكن أن((يشكل نصاً مستقلاً بذاته))[3]، وغالباً ما يفلح وعي الروائي في إقامة جسر من التواصل القرائي ما بينه وبين المتن النصي.

إن اختلاف هذه العتبة عن غيرها من العتبات يعود إلى كونها تخدم النص وتساعده وتدعمه من الداخل على عكس بعض العتبات التي يكون جوهر عملها هو خدمة النص من الخارج ؛ فتمركز هذه العتبة في حاشية النص يسهم في توضيحه وتفسيره وإضاءته لغوياً واصطلاحيا ودلالياً...

---

(1) ينظر: الهوامش في الخطاب الروائي العربي،جميل حمداوي، نت http ww.avabichadchdwah

(2) عتبات،127.

(3) الهوامش في الخطاب الروائي العربي.

والنص الروائي غالباً ما يتشكل معماره البنائي من بنيتين نصيتين، نص رئيس يمثله المتن الروائي ونص ثانوي يمثل نصاً محيطاً وبنية نصية صغرى تحيل على الهامش ((تتفاعل هاتان البنيتان تفاعلاً إسلوبياً ودلالياً بهدف ترسيخ النص المهمش وتقويته وغالباً ما يتحدد الهامش بوجود مرتكزات أساسية تسم الهامش بالواقعية))[1]، ولاشك أن للهامش((دوراً وظيفياً متناغماً ومندغماً مع المتن ومكملاً له.لا يجوز لمن يريد التعامل مع الرواية على أي صعيد كان، فصل الهامش عن جسد المتن؛ لأنه إن تم ذلك؛ فسوف تفقد جزءاً منها لا تكتمل من دونه.لا بل تشوه إن خلت منه، ليس لان الإيضاح الذي كرس الهامش من أجله أصلاً سوف يغيب وتغيب معه الرؤية المكتملة للعمل الأدبي ؛ بل لان البنية الفنية ذاتها ستتعرض إلى إهتزاز يؤدي بالتالي إلى خلخلة المعلم العام في محاولة تميزه الجمالي أيضاً))[2].

وظاهرة الهوامش ليست بجديدة أو بالبدعة الحديثة بل هي ظاهرة قديمة ارتبطت مع الكتاب منذ القدم مخطوطاً ومطبوعاً، من خلال عمليات التعليق والشرح والتفسير ولدينا في مدونتنا الأدبية والتاريخية والدينية العربية خير مثال على ذلك، إذ لكل متن في تلك المدونات تحشية، وهامش، وملاحظات، تسهم في إذابة عراقيل ومعوقات وصعوبات المتن، وكانت الهوامش قديماً تتموضع في جنبات النص لتتوسط الصفحة لكن بعد الثورة الصناعية تطورت صناعة الكتاب وتقنياته الطباعية، فأصبحت تتخذ أماكن مختلفة منها[3]:

1. أسفل صفحة النص / الكتاب (وهذا المعمول به غالباً).
2. أن تحشر بين أسطر النص / الكتاب كثيراً ما نجده في الكتب التعليمية والمدرسية.
3. نجدها في آخر البحوث والمقالات.
4. في آخر الكتب عامة.
5. يمكن أن تجمع الحواشي والهوامش في مجلد أو كتاب خاص بها.
6. يمكن أن تكون في الصفحة المقابلة للنص.
7. يمكن أن نجد ما يعرف بالحاشية عن الحاشية وهذا ما نجده في كتب القدماء أصحاب الحواشي.
8. يمكن أن نجد في بعض الكتب هوامش الكتب، هوامش الكاتب توضع في أسفل الصفحة وهوامش الناشر توضع في آخر الكتاب.

---

(1) البنية الروائية في نصوص إلياس فركوح تعدد الدلالات وتكامل البنيات، د. محمد صابر عبيد و د. سوسن البياتي، ط1، دار وائل للنشر والتوزيع، عمان ، 2011، 27.

(2) لعبة السرد الخادعة حوارات مع إلياس فركوح، تحرير وتقديم جعفر العقيلي، ط1، وزارة الثقافة، دار أزمنة، عمان، 2007، 122.

(3) عتبات، 127- 128.

وقد أولت الدراسات الحديثة اهتماماً واسعاً بالمناصات الداخلية المجاورة للنص الروائي والهوامش الملحقة بالمتن الإبداعي بخاصة، ومن أبرز الكتاب الذين التفتوا إلى خطاب الهوامش وأولوه اهتماماً منقطع النظير الناقد الفرنسي (جيرار جينيت) في كتابه عتبات.

ويمكن مقاربة الهوامش في أي خطاب أدبي أو فني من مرتكزات أساسية:

أولاً: البنية

ثانياً : الدلالة

ثالثاً : الوظيفة

رابعاً : القراءة التأويلية[1].

أما عن وظائف الهوامش فيمكن أن نحصر عدة وظائف منها:

1. التفسير الهامشي.
2. التوثيق الهامشي.
3. الشرح الهامشي.
4. النقد الهامشي.
5. الترجمة[2].

إن استعمال الهامش يظهر بـ:

1. الهوامش الأصلية المتعلقة بالطبعة الأولى للعمل الأدبي.
2. الهوامش اللاحقة التي تلتصق بالكتاب أو العمل في آخر طبعاته.
3. الهوامش المتأخرة التي تلتصق بالكتاب أو العمل في آخر طبعاته.
4. الهوامش التي تظهر وتختفي، ويعني هذا أن هناك ملاحظات هامشية تظهر مع نص إثر طبعة معينة ثم تختفي بعد ذلك في طبعة أخرى[3].

وبوصف الهامش مظهراً من مظاهر التجريب والحداثة فإنَّه يسعى إلى خلق نص مجاور يتفاعل مع المتن النصي حواراً وعملاً وتخيلاً وتجسيداً للمعرفة الخلفية التي انطلق منها الكاتب لإشراك القارئ في تفكيك النص وتركيبه من فهم شفرة النص الثقافية والمرجعية والفنية كما يهدف إلى خلخلة الذوق السائد عند المتلقي وتخيب أفق انتظاره بأنه أمام نص حداثي يتطلب المساهمة في خلق النص وإعادة إنتاجه من جديد[4].

ويتخذ الروائي من منطقة الهوامش فضاءً حراً لتدخلاته إذ يتخلى عن حياده إما لعرض أفكار ورؤى معينة في قضية ما قد يجد الروائي من هذه العتبة المهمة

---

(1) الهوامش في الخطاب الروائي العربي، جميل حمداوي، نت

(2) ينظر: عتبات، 131.

(3) ينظر: م. ن، 129.

(4) الهوامش في الخطاب الروائي العربي، نت

مجالاً ومتنفساً مفتوحاً لعرضها عند أكبر عدد ممكن من القراء. وإما لتزويد المتلقي الذي قد يكون فقير الثقافة بحصيلة معلوماتية لا تضعفه في تكوين ثروة ثقافية معرفية مهمة في الوقت الذي قد يوظف الروائي هذه العتبة لصالحه من خلال محاولة استعراض ثقافته وإظهار سعة معلوماته أمام القراء لإضفاء بُعْدٍ معرفيٍ لذاته. ولاسيما أن الرواية أصبحت في الوقت الحاضر أكثر الفنون الأدبية التصاقاً بالمتلقي لأنَّها تستطيع أن توظف في صرحها المعماري غالبية التقنيات الفنية التي من الممكن أن تستقطب وتجذب أكبر عدد من القراء.

كما يمكن أن يراد من توظيف الهوامش الكشف عن حيثيات أهملها السارد أو تعليل بعض الأحداث كتشويق القارئ إلى قول وشيك في الحبكة الدرامية وقد يراد من الهوامش أيضاً تقوية وتعضيد المكتوب من الدقة في ذكر التواريخ أو استحضار الشاهد العميق الدلالة لإضفاء البعد الواقعي على الحدث السردي لان بتقوية المكتوب وتعضيده تشير بالنص من صفته الخيالية إلى الواقعية[1]

وهذا ما لمسناه تحديداً في رواية الأجيال العربية عينة الدراسة ففي رواية (زمن الخيول البيضاء)[*] أجاد الروائي في توظيف تقنية الهوامش لإضفاء البعد الواقعي على أحداث روايته، إذ اشتغلت هنا بوصفها إطلالة على التاريخ الواقعي للأحداث بنكهته الموضوعية وهي ترد في صفحاتٍ كثيرة من الرواية حين تقوم آلة السرد بإحالة عين التلقي إلى أسفل الصفحة المقروءة إذ يتلقي هامش يضيء مسار الحدث ويؤهله تاريخياً لتركيز الحدث السردي في شاشة القراءة بدلالة الحدث التاريخي كما لا يتوقف الأمر على البعد التاريخي فقط، بل يتعمله حتى في إضاءة البعد الاجتماعي والموروث الشعبي[2]. كقول الراوي:

((في المضافة التي وصلوا إليها أخيراً، صامتاً ظلَّ الشيخ ناصر، إلى ذلك الحد الذي لم يقطع معه حمدان أن يضع قهوة جديدة في مهباشه ليعدّها للضيف، فحمل المهباش وابتعد به كثيراً، وبهدوء راح يطحن القهوة ودموعه تسيل.

حين عاد، لاحظ الناس آثار الدموع في عينيه بوضوح، تناول سالم ابن الحاج محمود (الدّلة) والفناجين،صبَّ القهوة، دقّ َمَصبَّ القهوة بطرف الفنجان حتى لا

---

(1) م. ن. نت.

(*) لابد من الإشارة إلى أن الدكتور محمد صابر عبيد قد تطرق إلى موضوع الهوامش في رواية زمن الخيول البيضاء في كتابه (المغامرة الجمالية للنص الروائي) ،كما أن الدكتورة سوسن البياتي قد تطرقت إلى موضوع الهوامش في رواية(زمن الخيول البيضاء) في دراستها البنية السردية في (زمن الخيول البيضاء) في مجلة أفكار الأردنية ع 269، واستفدنا كثيراً من دراستيهما ذلك أنهما من أوائل النقاد الذين تناولوا عتبة الهوامش في دراساتيهما تنظيراً وتطبيقاً.

(2) المغامرة الجمالية للنص الروائي، أ.د محمد صابر عبيد، ط1، عالم الكتب الحديث، عمان، 2010م، 20.

تقط أي قطرة على الأرض، أمسك الحاج الفنجان بيده اليمنى وقدَّمه بنفسه للشيخ ناصر العلي))[1]

فجاء الهامش ليشرح ويوضح للمتلقي عادة اجتماعية موروثة عرفتها وتوارثتها المجتمعات القبلية العربية جيلاً بعد جيل وهنا يكون الهامش إحالاً من الكاتب بوجوب تأصيل وتذكير القارئ بالعادات والتقاليد العربية التي –ربما- تخلى بعضهم ويعطي هذا التأصيل دافعاً للاحتفاظ بالتقاليد الرجولية العربية التي تعد مكملاً لبناء الشخصية/الحلم التي يريدها الكاتب.

((عادة يهزّ الشَّارب الفنجان بعد الشرب للمرة الثانية ويمتنع عن شرب الثالث تأدُّباً))[2]

ومن الهوامش التي وظفها الروائي لتفسير حالة اجتماعية ما نصه:

((جئنا نطلب القُرْب منكم طالبين يد مُهرتكم لخالد ابن الحاج محمود)) [3]

فعبارة (طالبين يد مهرتكم) تعني في العرف الاجتماعي القبلي (يد ابنتكم)

الهامش وضح وقرب المعنى أكثر للمتلقي الذي قد يكون بعيدا عن ثقافة الموروث الشعبي((إذ يتخدم الفلاحون هذا الوصف تأدباً واحتراماً)) [4].

وهنا نجد تمازجاً ما بين لفظة مهرتكم وبين عنوان الرواية إذ إن الخيول لها مكانة كبيرة في حياة الفلاحين وفي حياة العرب بصورة عامة بل غير العرب، وبهذا يكون الكاتب في تماس متمر مع عنوان الرواية.

وفي سياقٍ مشابه- للمذكور سابقاً- سياق خطبة امرأة تحيل مقطوعة حوارية تتعمل فيها مثلاً شعبياً على هامش يفسر معنى المثل:

((قلَّب الدفتر باحثاً عن صفحتها. قال: ليس لديك صفحة واحدة يا صباح !! لديك أربع صفحات. شوفي عليك سكر وقهوة وحلاوة وملح وكمالات شاي وطنجرة بتسعة دنانير وثلاثين قرشاً، وعليك قماش وخيطان حرير وحذاءان - كنتِ طلبتِ أن أحضرهما لك من الرملة - بستة دنانير وعشرة قروش، وعليك ديون قديمة سبعة دنانير. فيكون المجموع اثنين وعشرين دينار وأربعين قرشاً.

نظر إليها وقد تغيَّر لونها وقال: ما رأيك يا صباح (قابلة ها القُبُع بهاالربُّع؟)) [5]

يأتي الهامش ليوضح المقصود من العبارة (قابلة هاالقُبَع بها الربع) بقول الراوي:أي هل تقبلين هذا بهذا[6]

---

(1) الرواية، 20.
(2) الرواية، 20.
(3) الرواية، 15.
(4) الرواية، 15.
(5) الرواية، 209.
(3) الرواية، 209.

تعني عبارة (قابلة هالقبع بهالربع) في هذا الـ□ياق التنازل عن الدين مقابل المهر. فجاء الهامش يشرح معنى المثل الموروث الشعبي حتى تتضح معالم المشهد الروائي للمتلقي وتتضح الصورة عنده أكثر إذ إن من مهمات الراوي الإيهام بالواقع ولذا فان الكاتب بخبرته غالباً ما يمزج الأمثال الشعبية التي تضفي روحاً واقعية على النص الروائي ثم يقوم بتفـ□يرها في الهامش وهذا عامل ايجابي هو عتبة موضحة وإضافية تعطي للقارئ معرفة بالتراث الفلـ□طيني الذي يجب ألا يموت – بحـ□ب ما يرى الكاتب-.

وقد يوظف الهامش لغرض التعريف بشخصية كرواية(زمن الخيول البيضاء):[1]

((منذ اليوم □يكون لكم جيرانٌ جدد، وعليكم أن تحترموا وجودهم. □يُمنع اقترابُ أي شخص أقل من مائة متر من الأ□لاك الشائكة، وكل من يقترب □يتحمل نتائج فعلته. هذه الأرض ليـ□ت لكم، إنها من أراضي الدولة، ولذا ليس لأحد منكم أن يحتج على ما يمكن أن تفعله الدولة بما تملكه. قال الضابط الإنجليزي إدوارد بتر□ون))[2].

(1) الرواية، 259.
(2) لرواية،259.

ثم يأتي الهامش يعرف بشخصية بترون.

((ولد بترون في الهند عام 1893، وتلقى العلم في بيت عائلته التي كانت تنتمي إلى (إخوان بليموث) إحدى الطوائف المتشعبة بروح صارمة، وقد تحوذ عليه تاريخ إنجلترا العسكري فأصبح شغله الشاغل، أوليفر كروميل،أحد أهم الديكتاتورين العسكريين، وتشارلز غوردن. حاكم السودان فهما بطلاه المفضلان، عشق دائماً الأعمال التي يقوم بها منفرداً مثل المباحة ركوب الخيل، والرماية، وبعد انتهاء دراسته العسكرية انكب على دراسة اللغة العربية، وأصبح ضابطاً في (قوة الدفاع السودانية)، وبعد أن عاد إلى إنجلترا انتظر حدثاً ما يخرجه من عمله الرتيب كضابط مدفعية صغير، وحملته الأحداث التي انفجرت في الشرق إلى فلسطين.. أما السر الذي لم يبح به لأحد، وكان دائماً خارج أي سيرة ذاتية فهو مواظبته على كتابة الشعر)).

الهامش عرّف المتلقي بشخصية إدوارد بترون بشكل تفصيليفعلاوة على أن التعريف بالشخصية يثبت وجودها الحقيقي على أرض الواقع، إلا أن شخصية (بترون) الحقيقية ينبغي أن يطلع عليها القارئ إذ تفرز أحداث الرواية أن هذه الشخصية كان لها دور كبير منذ بداية الثورة الفلسطينية عام 1925م إذ أصبح الناس لا يعرفون الفرق بينه وبين الشيطان. كما يصفه شاهد من شهود الأحداث في الرواية،حتى تحول اسمه إلى كابوس حقيقي وغدا الاقتراب منه أو محاولة محاذاته لا يعني سوى شيء واحد: احتمال الموت. لذلك اهتم الروائي بالتعريف به. والمعلومات التي أمدنا بها الروائي كشفت عن طبيعة التكوين النفسي لهذه الشخصية غير المستقرة ومن هذه المعلومات يمكن أن نفهم سبب النزعة العدوانية والتسلطية التي وسمت شخصيته بهذه الصورة الغريبة.

وقد يأتي الهامش للتعريف بإحدى الشخصيات الفاعلة في الحدث السردي كشخصية المحامي نعمان المرزوقي في ذات الرواية زمن الخيول البيضاء:

يقول الراوي:[1]((ليس لنا في هذه القضية غير نعمان المرزوقي)

يأتي الهامش ليعرف بشخصيته:

((كان واحداً من أكثر المحامين شهرة، فقد بصره طفلاً، فأرسله والده الى الأزهر وكان واحداً من تلاميذ الشيخ محمد عبده. وقد تعرض لعقوبات كثيرة من السلطات القضائية البريطانية، كما نفاه جمال باشا السفاح الى الأناضول اثناء الحرب العالمية الأولى بسبب معارضته الاستيلاء على المحاصيل الزراعية للفلاحين... الخ))

---

(1) الرواية.

لاشك أن التعريف بشخصية ما في الحدث الروائي يعني إضفاء طابع الحقيقة على الشخصية المعرفة كما أنه يضفي صفة الواقعية على الاحداث فضلا عن أن التعريف بالشخصية يحمل دلالة على فاعلية الشخصية المعرفة وأهميتها في جوهر الحدث الروائي اذ أن التعريف غالباً لا يكون الا لشخصية مؤثرة ومركزية وفاعلة وهذا ما حصل فعلاً مع نعمان المرزوقي اذ كان له دور فاعل في مفصل مهم من مفاصل أحداث الرواية عندما أوكل إليه بطل الرواية خالد إبن الحاج محمود مهمة الدفاع عن ابنه الذي كان قد حكم عليه اليهود الصهاينة بالإعدام.الا أن نعمان المرزوقي وببراعة عالية تنمكن من إنقاذه.

ومثله ما ورد في رواية الواحة :

((لم أصدق يا ولدنا الشيخ عندما قالوا لي أنك أقوى من غوريلا))[1]

يأتي الهامش ليعرف بشخصية غوريلا

((غوريلا الملقب ب (جلاد فزان). جندرال فاشستي أشرف على مذابح الليبيين في العهد الايطالي))[2]

الهامش عرف المتلقي بشخصية غوريلا، لكننا نلحظ قصدية واضحة من قبل الروائي في إضفاء البعد الإجرامي على تلك الشخصية من خلال التعريف بها، ومن هنا يمكننا أن نؤكد ماذكرناه سابقاً من أن منطقة الهامش قد يجعل منها الروائي فضاءً مفتوحاً حراً لتدخلاته.

وقد يأتي الهامش يفسر عبارة غامضة ترد في سياق السرد وقد يكون لورود هذه العبارة أثر كبير في تغيير مسار الأحداث في الرواية كرواية (قبل أن يحلق الباشق) يقول الراوي العليم: (صرخ (عايد) مجدداً وقد زاد رفع ذراعه عالياً، فلم يشعر (مانع الشيخ

عاصي) إلا وهو يثب واقفاً في اللحظة نفسها التي هبط فيها الهبوط ليتلقفه في منتصف المسافة، ممسكاً باليد الثانية. بزند خصمه، مردداً (نخوة العشيرة)))[3]

يأتي الهامش موضحاً المراد من العبارة المرددة (نخوة العشيرة) بقول الراوي:

((لكل عشيرة نداء خاص أشبه ما يكون بكلمة سر، يعرفه أفراد العشيرة جميعاً. وعادة ما يستمد هذا النداء صيغته من اسم شخصية أو شخصيات مؤثرة في تاريخ العشيرة القديم. ويطلق هذا النداء في الغالب في حالة الاستغاثة، إذ يكون كل من يسمعه من أفراد العشيرة ملزماً بان يهب لنجدة ذلك الشخص))[4].

---

(1) الرواية، 274.
(2) الرواية 274.
(3) الرواية، 487- 488.
(4) الرواية،535.

تأتي أهمية الهامش هنا من تفسيره لعبارة نخوة العشيرة هذه العبارة التي كان لوقع ترديدها من بطل الرواية أثرٌ في تعديل مسار الحدث الروائي وتغيره برمته، فبعد أن كانت الأحداث تسير على وتيرة واحدة من بداية الرواية وحتى لحظة النطق بهذه العبارة بعد أن حاول أحد المجندين العراقيين عند الجيش الانكليزي أن يضربه بأمر من الحاكم العسكري الانكليزي (فوكس وايد) صرخ مانع الشيخ عاصي مردداً عبارة (أخوة سبعة) فالتف أهل مدينته جميعهم حوله وكان لهذه العبارة الأثر الرئيس في ثورة مدينته ضد المحتلين الانكليز وطردهم منها.

إن الهامش يوضح هنا سياقاً اجتماعياً متوارثاً إلى عصرنا الحالي وهذه إشارة إلى حجم الترابط بين أبناء العشيرة إذ إن لفظة (النخوة) تستحضر أبناء العشيرة كلهم حتى المتخاصمين بينهم تلبية لهذا النداء وكما نعلم بأن السياق الاجتماعي هو المسبب الحقيقي لثورة العشرين بعد أن تناخت العشائر بينها للثورة على الانكليز.

أما في رواية (طيور الحذر) لإبراهيم نصر الله فان الهامش يأتي ليفسر معتقداً شعبياً معيناً كقول الراوي:

((مرّرَتَهم، واحداً بعد آخر من ورقة مستديرة مُفرغة من وسطها، على أطرافها كتابات لم تفهمها، مرّرَتهم من عبّها تلقّفتْهم من أسفل ثوبها، طوت الأوراق وعلّقتها في أرَّتهم. وضعتْ ضفدعاً مجففاً في وسائدهم. ثمَّتْ أحدهم (ذيب) علّ التابعة تخشاه وأطعمته مسحوق عقرب. خرجتْ من بيتها تاركةً ابنتها، (فالتابعة) *لا تحبّ أن ترى معها ولدين؛ تغيب أربعين يوماً، فلا يعود الوليد تابعاً لها بل يكون تابعا لأبيه، وتعود مطمئنة فيموت))[1].

يأتي الهامش ليشرح ويفسر معنى التابعة ذلك المعتقد الذي تؤمن به كثير من النساء اللواتي لا يعيش لهن ولد فالتابعة في الاعتقاد الشعبي كما يوضحه الهامش:

((كائن غامض وكل ما يعرف عنها أنها تحب إدخال التعاسة لقلب الأم من خلال إيذاء الأطفال وإماتتهم)) [2].

وقد يتخذ الروائي من منطقة الهوامش فضاءً مفتوحاً ومساحة رحبة حرة لتعليقاته وتدخلاته فنجده ينحرف عن حياده فيعرض للمتلقي وجهة نظره الخاصة وهذا ما وجدناه في رواية(زمن الخيول البيضاء) إذ اشتغلت على التاريخ لترد أحداثها الواقعية يقول الراوي:

((بعد سبع ليال، استيقظت الهادية على حريق يلتهم بيوت المستوطنة، ظل يضيء العتمة حتى مشارف الصباح))[3].

---

(1) الرواية،84.
(2) الرواية،84.
(3) الرواية، 276.

يأتي الهامش ليوضح:

((يدافع فلادمير جابو تونسكي، مؤسس الحركة الصهيونية التصحيحية عن الشعب الفلسطيني باعتبار (كذا) فلسطين وطناً قومياً لهذا الشعب، لكنه حين يبحث عن شبيه للفلسطينيين لا يجد سوى الهنود الحمر والأزتك هذه الشعوب التي أبادها الغزاة، وحين يتعير هذا الوصف يكون قد أعطى لنفسه حق الغزو وللضحية خيار الموت وهو يدافع عن الضحية !! أي شعب أصلي – بغض النظر إن كان هذا الشعب شعباً متمدناً أو متوحشاً ينظر إلى بلده على أنها وطنه القومي، والذي يكون هو يده بالكامل، وعليه فلن يسمح بإرادته أن يكون له يد جديد ولا حتى شريك جديد، وهكذا هي الحال مع العرب. المسيفون منا يحاولون إقناعنا بأن العرب قوم من المغفلين، يمكن للحيل أن تنطلي عليهم... أنا أرفض هذا التقييم لعرب فلسطين.. هم لا يمتلكون مقدرتنا على التحمّل ولا قوة إرادتنا، ولكن هذه هي مجمل الاختلافات الداخلية فيما بيننا.. فهم ينظرون إلى فلسطين بنفس الحب الفطري والحماس الحقيقي الذي كان ينظر من خلاله كل أزتك إلى بلده المكسيك وكل سعو إلى مروجه.))[1].

في الهامش سلّط الروائي الضوء على رأي مؤسس الحركة الصهيونية التصحيحية (فلادمير جابوتنسكي) ورد عليه. إذ يشبه جابوتنسكي الشعب الفلسطيني بالهنود الحمر والأزتك، لكن المؤلف يرد وجهة نظره بقوله أن جابو تنسكي أعطى لنفسه وللصهاينة حق غزو شعب يعيش على أرضه ووطنه وللضحية خيار الموت وهو يدافع عنها!

فالروائي وظّف الهامش هنا لذاته لطرح أراء معينة قد لا يجد فضاءً أرحب من هذا الفضاء للرد على مثل هذه الطروحات ولاسيما أنها تمس القضية الفلسطينية التي اشتغلت عليها الرواية، ولما تحمل هذه الآراء من ازدواجية في الطرح يجد الروائي أن من واجبه عرضها والرد عليها لكونه يحمل الهوية الفلسطينية والهم الفلسطيني أكثر من سواه بوصفه أحد الفلسطينيين المبعدين قسراً عن أرضه ووطنه.

---

(1) الرواية 276.

وقد يأتي الهامش لغرض توضيح معلومة معينة كالنص الأتي:

((في موجة من الحماس قرر عدد كبير من الشباب النزول الى الـ ـهل، وفي اللحظة الأخيرة جاءهم صوت الحاج خالد الذي عقد كوفيته على رأ ـه بإحكام...)) [1]

يأتي الهامش ليقول:

((المعروف أن الثوار في فل ـطين يلبـ ـون على رؤو ـهم العقال والكوفية، وذلك أ ـ ـاً هو ما يلبس على الرأس في القرى، فلم تجد الـ ـلطة ما تميز به الثوار في المدن عن غيرهم إلا اعتبار كل لابس للعقال والكوفية ثائراً، فأذاعت الثورة بياناً تحض فيه على نزع الطربوش عن الرأس، وهو غطاء الرأس لدى جميع ـكان المدن، وبذلك زال الفرق بين الثوار وغيرهم. وقد كتب كبار الموظفين وقضاة المحاكم والقائمقامون إلى الـ ـلطة أنهم لا يـ ـتطيعون الخروج من بيوتهم إلى أعمالهم ما لم يلبـ ـوا العقال والكوفية (رمز الثورة) فأذنت لهم بذلك فلبـ ـوها كما شوهد بريطانيون وصحفيون وأجانب يلبـ ـونها)) [2]

إن الثورة في فل ـطين كانت ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالنـ ـق الاجتماعي والتراثي للوطن...وتعد الملابس إحدى أهم هذه الموروثات التي تحث على الالتحاق بالثورة أو التهيئة النفـ ـية لها...والملابس المميزة ـ ـتعملت –تقريباً- في كل الثورات في العالم؛ لهذا جاء الهامش مبينا وشارحاً أ ـ ـباب عقد الكوفية على الرأس عند الثوار الفل ـطينيين.

وقد يأتي الهامش لتفـ ـير حادثة أ ـطورية ـ ـتشهد بها الـ ـارد في النص الـ ـردي كرواية(الواحة) إذ يقول الراوي:

((ولو كانت تلك المرأة المناضلة على قيد الحياة لمزقتها إرباً إرباً كما مزقت تانس ضرتها الشريرة))[3]

---

(1) الرواية، 314.
(2) الرواية، 314.
(3) الرواية،15.

فيأتي الهامش ليوضح:

((.. كما مزقت تانس ضرتها الشريرة: تقول الأسطورة أن تانس عاقبت ضرتها التي حاولت قتلها بوضع صخرة على شعر رأسها في الوادي. بربطها إلى ذيلي جوادين يقودهما مجنونان أحدهم شرقاً والأخر غرباً فتمزق جسد الضرة إلى نصفين)) [1].

أو قد يأتي لتوضيح مصطلح معين كالنص الآتي:

((تحت السور ألجريدي الذي يسيج حقله ويفصله عن بقية البيدر إمتدت يد العاصفة وأزاحت الرمال وحولتها إلى الجهة المقابلة من السور فعرّت مخزوناً هائلاً من أكياس الحبوب كانت مطمورة تحت ذلك اللسان الرملي المحاذي للسياج. كانت الأكياس قد دفنت بالطول فبدت أجزاءها العليا مصففة بعناية في ثلاثة طوابير صانعة مقبرة كبيرة من محاصيل الموسم الماضي. عرف الشيخ محصول السنة الماضية من نوعية الأكياس التي كتب عليها ((المصالح المشتركة))[2]

يأتي الهامش ليعرف معنى مصطلح (المصالح المشتركة)

((المصالح المشتركة: هيئة تابعة للنقطة الرابعة الأمريكية قامت في الخمسينات والستينات بدور مشبوه في الدول النامية من خلال مساعدات القمح التي تقدمها))[3]

وهو توضيح يكشف عن جوهر المصطلح ومدى تداوله آنذاك، فأغلب القراء قد لا يستوقفهم هذا المصطلح وأهميته ودلالته، إلا أن إشارة الراوي إليه تحيلنا على هذا الاهتمام وبالتالي يستوعب القارئ مصطلحاً قد يمر عليه مرور الكرام كما هو الحال مع الكثير من الأحداث التي قد يحيلها على منطقة التخييل.

ومن المصطلحات أيضا التي تم التعريف بها في الهامش ما ورد في رواية (أخبار الطوفان الثاني) إذ تم التعريف بمصطلح ((المصالح المشتركة)).

((لم يحظ بالاشتراك في المعارك التي جرت على الشريط الساحلي- في أيام الغزو الأولى -إلا عدد قليل من أهل الصحراء والواحات الجنوبية.

والسبب عائد إلى قيام ايطاليا، بصورة مفاجئة، بقطع المحادثات مع الأتراك واللجوء إلى استخدام القوة ضد مدن (الشاطئ الرابع))) [4]

إذ وظف الروائي الهامش ليعرف المصطلحات الواردة في النص ويفسر مدلولها للقارئ إذ يقول:

---

(1) الرواية،294.

(2) الرواية، 203،

(3) الرواية، الصفحة الأخيرة.

(4) الرواية (أخبار الطوفان الثاني)، 67.

((الشاطئ الرابع: مصطلح روماني قديم أطلقه الرومان على الشواطئ الليبية عند غزوهم لها على تخوم العصر الميلادي. وقد ردده الطليان في بداية القرن لتبرير غزوهم لليبيا))[1]

كما يمكن أن يستثمر الهامش للتعريف بمكان كما ورد ذلك في رواية (الواحة) يقول الراوي:

((أشار عليه شيخ الطريقة القادرية أن يلجأ إلى العرافين والسحرة، لأن في الأمر سرّ لا يستطيع الكشف عنه سواهم، وقال له أحد أمهر السحرة في الواحة في تلك الفترة: (هذا عمل محكم.هذا عمل لا حيلة لي في إبطال مفعوله لأنه عمل شيطاني من صنع بلاد شنقيط))[2]

يأتي الهامش ليعرف ببلاد شنقيط

((بلاد شنقيط: موريتانيا حالياً))[3].

يمكن أن نقول أن تعريف الروائي ببلاد شنقيط والمعروفة حاضراً بموريتانيا قد أسهم في تزويد القارئ بمعلومة ربما تكون غابة وغير حاضرة في ذاكرته الثقافية عن المدن، وإن كانت هذه التسمية قد وقفنا عليها في كتب أدبية قديمة تنسب شخصيات معروفة لبلاد شنقيط لكن البعض منا يجهل اسمها الحالي(موريتانيا).

وقد يأتي الهامش للتعريف بمفردات شعبية قد ترد في بعض الروايات والتي تتخذ من ريفها موضوعاً لها كما ورد ذلك في رواية عبد الخالق الركابي (قبل أن يحلق الباشق) اذا أورد الروائي الكثير من المفردات الشعبية الريفية العراقية والتي يصعب على الكثير من القراء فهمها، لذا توجب تفسير وتوضيح معناه عن طريق الهامش كما في النص الأتي:

((وعاد(فزع الطارش) إلى موضعه قرب الديوان، متنقلاً بنظراته القلقة بين (المفتول) الشرقي والبوابة: ترى من أي اتجاه تأتيه رصاصة الرحمة؟ من (مطرد) الذي عليه أن لا يأمنه منذ اللحظة؟ أم... ودوى انفجار هائل جعله يرتطم بجدار الديوان..))[4]

يأتي الهامش ليفسر معنى كلمة المفتول

((المفتول: بناء أسطواني يتخلله من الداخل سلم لولبي يؤدي إلى سطح دائري يكمن فيه حوشية الشيخ للدفاع عن بيدهم حينما كانت المعارك تنشب في الماضي بين بعض الشيوخ الطموحين والسلطات العثمانية))[5]

---

(1) الرواية،167.
(2) الرواية 87.
(3) الرواية الصفحة الأخيرة.
(4) الرواية، 503.
(5) الرواية536.

الهامش قـر للقارئ معنى هذه المفردة الريفية والتي يصعب على غير أبناء الريف العراقي فهم معناها المراد.

ومن المفردات الشعبية التي تخص بلاد معينة ما ورد في رواية(الواحة) إذ أورد الروائي كثير من المفرات الشعبية لقبيلة الطوارق الـاكنة في الصحراء الليبية كما يظهر في هذا النص:

((قال أمود وهو يحلم: أما أنا فـوف أدعوك إلى الحمادة. ـتنزل الأمطار. لابد أن تنزل الأمطار يوماً ما، وـتجري الـيول وـتجرف كل شيء في طريقها، كما في الزمن الماضي.. وـوف ينمو الترفاس بأنواعه: الأبيض والأحمر والأـود.. هل ذقت الترفاس الأـود؟ ياربي ما أحلاه، وما أزكى رائحته..))[1]

يأتي الهامش ليعرف معنى لفظة ألترفاس

((الترفاس: نوع من الكمأ الذي ينمو في مناطق الحمادة الحمراء))[2]

الحقيقة أن ـياق الكلام وإن بين أن الترفاس نوع من أنواع الطعام إلا أننا لم نكن قبل الهامش نعلم أنه الكمأ المعروف في بلادنا بهذا الا ـم. فهنا الهامش أزال الغموض عن معنى هذه اللفظة.

ومن المفردات الشعبية التي وردت في رواية (طيور الحذر) ما ورد في هذا النص الـردي الدائر مابين الصغير بطل الرواية وصديق خليل:

((علينا التفتيش عن منطقة يمكن الصيد فيها دون (المنادي). قال خليل.أن تُلقي الشبكةفي الـهل وتضع الماء في صينية الألمنيوم المـروقة من البيت لا يكفي، حتى لو كانت تملك (الحرّيك)))[3].

الهامش يوضح معنى كلمة الحرّيك.

((الحرّيك: هو الحـأون الذي يقوم بدور دودة الفخ للشبكة، حتى تمر العصافير في الـماء يـحب الصياد خيطاً في يده موصولاً بعود صغير مثبّت في الأرض من نهايته المقابلة للصياد، ومثبّت من وـطه بخيط يمتد على جانبيه، حين يـحب الخيط يصبح على شكل 8 فيرف العصفور المربوط من خلف جناحيه وتحت بطنه بنهاية العود، وحين تراه العصافير، وتـمع (المنادي) تعتقد أن صوت المنادي هو صوت الحرّيك الحر بأجنحته فتهبط إلى جانبه في مدى الشبكة، وما أن يشد الصياد حبْلها حتى يكون الحّريك والعصافير التي هبطتْ تحتها))[4].

إذا الهامش توـع كثيراً في توضيح معنى كلمة الحرّيك اذ لولا هذا التوضيح لما تمكنا من الا ـتدلال على معناها؛ لان هذه اللفظة تقع في دائرة محيط الألفاظ

---

(1) الرواية 68 .
(2) الرواية الصفحة الأخيرة.
(3) الرواية 239.
(4) الرواية، 239.

الشعبية الفلسطينين فالمعروف أن لكل بلد معين الفاظ شعبية تخصه ويصعب على غير أهل ذلك البلد الإحاطة بمعانيها الدقيقة فجاء الهامش ليزيل ذلك الغموض لتلك اللفظة الشعبية الفلسطينية.

وقد يأتي الهامش لتحديد المعنى الدقيق للفظة معينة كما ورد في أحد النصوص السردية في رواية الواحة:

((.. لا أستطيع أن أصف لك شعوري عندما أشتم تلك الرائحة. ثم.. ثم تتكاثر الطيور، وتدب الأرانب والغزلان والودان، فترتفع النباتات الشهية، وتخضر الأشجار وتزدحم الأودية والسهول بالغابات والحياة ووف نتمتع بالصيد.. وباقتناء الترفاس.. ونأكل العشب ونفرح ونختلق الألعاب المسلية.. و..))[1]

الهامش يأتي ليبين لنا معنى عبارة الودان:

((وعل الصحراء الذي يعيش في المناطق الجبلية))[2]

الحقيقة وإن كان سياق الكلام قد قرب لنا معنى الودان إذ أننا ومن خلال عطفه على الغزلان والأرانب يعني إحالته على جنس الحيوان ؛ إلا أن الهامش حدد لنا اسمه بدقة أكبر لان لفظة الودان بعيدة عن الاستعمال في لغة العصر الحاضر. فعمل الهامش على تزويد المتلقي بالاسم الأشهر والأقرب إلى لغة القارئ العادي.

وقد يأتي الهامش لتفسير معنى كلمة غير عربية كقول الراوي:

((وقد قامت باتا بمراسيم الضيافة، فنصبت لها خيمة خاصة تليق بالضيافة النبيلة، ونحرت لها الذبائح، ودعت إلى مجلسها النساء والصبايا، ونظمت على شرفها سهرات (أمزاد)))[3]

يقول الهامش:

((أمزاد: آلة موسيقية وترية تتخصص النساء في العزف على وترها الوحيد))[4]

ويقول أيضاً:

((ظل يرغي ويشكو بصوت حزين كمن يتوسل ويطلب الرحمة قبل أن يتقدّم رجل ممتلئ الجسم، مفتول العضلات، يشمّر عن ساعديه ويشهر مدية طويلة تلمع وتومض تحت أشعة الشمس. في تلك الأثناء أطلّ رجل مهيب، أنيق يرتدي هندام الأفراح والمناسبات: يضع فوق العمامة الكبيرة البيضاء قطعة (تجولموست) داكنة، ويلبس على الثوب الفضفاض، الواسع الأكمام، قطعة (طاري) زرقاء))[5].

---

(1) الرواية،68.
(2) الرواية، الصفحة الأخيرة.
(3) الرواية (الواحة)، 25.
(4) الرواية،294.
(5) الرواية (الواحة)، 31.

يأتي الهامش ليقرر المعنى اللغوي للعبارتين بقوله:

((تجولموت قطعة قماش مصبوغة باللون الأزرق تصنع خصيصاً في (كانوا) بنيجيريا وليون : فرتا والطاري: نوع آخر من القماش المصبوغ بالزرقة))[1].

ومما بق كله يمكننا أن نعد عتبة الهوامش هي إحدى العتبات الأدائية في بناء الرواية إذ أنها تقوم بالكشف عن كثير من الملابسات والمناطق المعتمة في النصوص الروائية التي لابد من إضاءتها حتى يقترب المتلقي أكثر من النص السردي الذي يجب أن يكون قريباً من الواقع بوصف أن الرواية هي الإيهام بالواقع.

خلاصة القول: إن الراوي كان على وعي حاد بالأهمية الإستراتيجية التي تحملها الهوامش، فالكثير من العبارات والمفردات كانت تبقى غامضة على القارئ من حيث الدلالة والمعنى لو لم تقم الهوامش بتفسيرها وتوضيحها واستعمالاتها.

(1) الرواية، 294.

عتبة الرسائل:

من العتبات المصاحبة والمرافقة والداعمة لطاقة السرد الروائي والعاملة على خلق أزمة سردية داخل المعمار السردي هي عتبة الرسائل أو ما تسمى أيضاً عند قسم من النقاد (الحدث الكتابي)[1]. ((لما تثيره من أسئلة واستنتاجات ومجالات حول إمكانية عدّها عتبة نصية، أو بنية نصية صغرى مكملة لبنية النص الروائي الكبرى))[2].

تشكل الرسالة بمفهومها الحديث ((أحد الأساليب التي يلجأ إليها الروائي لتمكين الشخصيات - التي تكتب الرسائل - من التعبير عن نفسها بحرية أكبر، فهي صيغة ذاتية، وهي حدث كتابي محدد بموضوع معين يتم الكشف عنه من خلال القراءة المتبادلة من طرف المرسل والمرسل إليه))[3] وطالما أنها صيغة ذاتية فأنها تشكل ((بوحاً سردياً للذات الساردة/ كاتبة النصوص، تحقق في جانب منها الغاية السردية التي يتوخاها القاص بإيراده مثل هذه النصوص، تعبيراً عن تجربة تتخصّب في ذات الأديب وتصبح قابلة للتحوّل إلى فضاء إبداعي، هو في المدوّنة الإبداعية للقاص شكل سردي)) [4].

ويمكن أن يتخذ الأديب أو الروائي من هذه العتبة وسيلة للكشف عن تفاصيل وأسرار، لا يتم الكشف عنها بشكل كلي في أسلوب آخر، ولاسيما نص مثل النص القصصي أو الروائي، لاعتمادها حدثاً غير مستمر في كثير من الأحيان[5]، ذلك أن أدب الرسائل يفسح المجال واسعاً للراوي ((أن يروي مشكلة الحقيقة دفعة واحدة))[6]، فالرسالة -وبناءً على ما سبق - تعد حيلة ((فنية للاسترسال مع الأفكار والمشاعر، لما للرسائل من المقدرة على مقاربة النفس والآخر))[7]، وطالما انها

---

(1) ينظر: أرشيف النص- درس في البصيرة الضالة، حسام نايل، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا،2006، 37،

(2) البنية الروائية في نصوص إلياس فركوح،، 29 .

(3) م. ن، 29.

(4) مرايا السرد وجماليات الخطاب القصصي ، د. محمد صابر عبيد، د. سوسن البياتي، ط1، دار العين ،القاهرة، 2008، 197 - 198.

(5) ينظر: رؤية جمالية في قصص صبحي فحماوي ، د. سوسن ألبياتي، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا – اللاذقية ، 101.

(6) علم التناص المقارن – نحو منهج عنكبوتي تفاعلي، عز الدين المناصرة، ط1، دار مجدلاوي، عمان،2006 م،90.

(7) الجنس الحائر –دراسة في أزمة الذات في الرواية العربية، عبد الله أبو هيف ، ط1، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،، 2003، 262 .

تشكل نمطاً كلامياً مرسلاً فلابد من وجود أطراف العملية الإرسالية، أي طرفاً منتجاً لهذا الخطاب وآخر متلقي له[1]، وهذه الأطراف هي:

المرسل الرسالة المرسل إليه

وتعد الرسالة من ضمن الخطابات المعروفة، وقد تأتي على صيغة العرض، وقد تتحول إلى ما يسمى بالخطاب المسرود حينما تأتي على شكل سرد[2].

وتؤدي الرسائل مجموعة من الوظائف تكون فيها ((الوظيفة الانفعالية محوراً مهماً، إذ يجري التركيز في أداء هذه الوظيفة على المرسل، الذي تتحقق عبر انفعالاته إزاء الآخرين استجابة الذات المرسلة بتأثير موقف أو حالة معينين من خلال التعبير بضمير المتكلم في توجيه الرسالة غالباً)) [3].

(1) ينظر: المعجم الأدبي، جبور عبد النور، ط2، دار العلم للملاين، بيروت،1984، 122.
(2) ينظر: تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، سعيد يقطين، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت،1989، 204.
(3) الحوار القصصي - تقنياته وعلاقاته السردية، فاتح عبد السلام، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1999، 179.

والرسائل الموظفة في رواية الأجيال عينة الدراسة يمكن تصنيفها إلى أنواع ثلاثة:[1]

1. رسائل كاملة.
2. رسائل ملخصة.
3. رسائل مجردة.

- فالرسائل الكاملة هي الرسائل التي لا يمكن التلاعب أو التدخل بها إذ إنها كتبت من طرف الشخصية المرسلة إلى المرسل إليه ويمكن أن نقف على تفاصيلها وجزئياتها كافة، بمعنى أنها تشكل أنموذجاً سردياً لا يمكن المساس بجوهره النصي.
- أما الرسائل الملخصة فهي التي يتم سردها شفهياً والإشارة إلى خطوطها الرئيسة من دون ذكر تفاصيلها، فالمرسل إليه يكشف عن نقاط أساسية جوهرية يمكن أن نعدها ملخصاً موجزاً لمضمون الرسالة.
- أما الرسائل المجردة فيتم فقط ذكرها والإشارة إلى وجودها.

إن ما نسعى إليه في دراسة عتبة الرسائل هو ((الكشف عن المفاصل الأساسية في هذه الرسائل وتحديد درجة ارتباط هذه المفاصل فيما بينها داخل هذا النمط السردي السير ذاتي، وبالتالي الوقوف عند درجة تأثير هذه الرسائل في الفضاء السردي وطرق تعامل الشخصيات معها، فضلاً على الفضاء الحواري الذي تتضمنه))[2].

تطالعنا رباعية الخوف عبر أساليب سردية لكتابة نص رسائلي مكتمل، ففي رواية (الواحة) يطالعنا النص الآتي وهو رسالة مرسلة من(باتا) إلى الشيخ (غوما) قبلها تتمظهر تعليقات الراوي العليم الذي يحرك الأصوات السردية جميعها قبل تسليم دفة الحكي للراوي إذ يمهد الراوي للصوت بتعليقات قبل أن يباشر في مشروعه الرسائلي، في قوله:

((ولنعد لمضمون الرسالة الخفي الذي يصرّ أبناء القبيلة على معرفته والدراية بتفاصيله ورواية محتواه خاصة تلك المقاطع القوية التي حاولت فيها باتا بث شحنة الهموم لإفؤاد حياة الشيخ غوما. مثل هذا المقتطف الذي يتردد على كل لسان)) [3].

الراوي العليم ينسحب من المشهد بهدوء تام إذ يتم الانتقال تدريجياً من صيغة الغائب إلى صيغة المتكلم لأن ضمير المتكلم هو الضمير الملائم لمثل هذا الأسلوب، فالسرد ذاتي غير موضوعي إذ يتم التعبير عن كل ما يحيط بالشخصية المرسلة من تفاصيل وأحداث وأسرار كما نجد تلاعباً في استعمال الضمائر إذ يتم الانتقال من ضمير المتكلم إلى ضمير المخاطب إلى ضمير الغائب، يقول الراوي:

---

(1) جماليات التشكيل الروائي،53.
(2) جماليات التشكيل الروائي،54.
(3) الرواية 29/2.

((..الحق أنني لم أعد أتغرب أن تعلن الحرب على امرأة مثلي لا حول لها ولا قوة. لأن هذه الحرب لم تبدأ اليوم... أنت الآن تجمع قواك وتتنفر أتباعك لمقاومتي والوقوف في طريق تنفيذ مشروع زواجي من آيس على سنة الله ورسوله، وتعتقد أنني أتولى عليه انتقاماً منك لأنك مكابر ولا تريد أن تعترف بأن الحنان الذي أمنحه له هو التعويض الحقيقي عن ذلك الحنان الذي حرمته منه وفقده بين يديك. كان هذا موضوع حوارنا في تلك الليلة عندما شرفتني بزيارتك المفاجئة أثناء إقامتنا السعيدة بجوار بئر أطلانطس المجيد. هل تذكر؟ وها أنت اليوم في حاجة إلى الشفقة أكثر مني والكبرياء- فقط -التي تمنعك من أن تعترف، وما قيامك بأكل لحم آيس بالوط إلاّ دليل على ذلك...))[1].

لم تبدأ الرسالة بمخاطبة مرسل متعين محدد بسم أو لقب أو كنية لكن طبيعة مضمون الرسالة حدد علاقة المرسل بالمرسل إليه، إذ أفصحت باتا/ المرسل عن تفاصيل وأحداث فاعلة ورد تداولها في السياق النصي، الأنا المرسلة هي المعبر الوحيد لمثل هذه التداولات النصية، مع تلميحات خطابية بصيغة الضمير أنت الذي يقر شخصية الآخر/ المرسل إليه، تتجلى في هذه الرسالة فلسفة المرسل الواضحة في عدائها للشيخ غوما/ المرسل إليه ولاسيما بعد رفضه زواجها من حفيده آيس، كشفت الرسالة عن انعدام الثقة بين المرسل والمرسل إليه من الألفاظ والعبارات المتشنجة التي وردت في أثناء الرسالة كقولها:

((وتعتقد أنني أتولى عليه انتقاماً منك لأنك مكابر ولا تريد أن تعترف بان الحنان الذي أمنح له هو التعويض الحقيقي عن ذلك الحنان الذي حرمته منه وفقده بين يديك.ها أنت اليوم في حاجة إلى الشفقة أكثر مني والكبرياء فقط هي التي تمنعك من أن تعترف)) [2].

كما أن الرسالة أفضت للمتلقي أو القارئ السبب الحقيقي الذي دفع باتا للزواج من آيس، فمن التلميحات والإشارات الواردة في وصف باتا للشيخ غوما يتبين لنا أن زواجها من آيس ما هو في الحقيقة إلا انتقاماً من الشيخ غوما الذي كان قد وعدها بالزواج في شبابه، ففي حوار دار بين الشيخ غوما ومهمدو الساحر يعترف لمهمدو أنه كان قد وعدها بالزواج إذ يقول:

((أوأ ما في المرأة أنها لا تنسى الإساءة. لا أنكر أني وعدتها بالزواج يوماً ما ولكن بحثي حال دون التنفيذ.))[3].

ويعلن الراوي عن الدوافع وراء كتابة شيخ الفوغاس رسالة إلى الشيخ غوما ويتم الانتقال تدريجياً من صيغة الغائب التي تظهر في تعليقات الراوي، لتكشف عن

---

(1) الرواية 2/ 29.
(2) الرواية 2/29.
(3) الرواية 288/2.

دخول تلقائي للشخصيات حيز المشهد الروائي كي تأخذ دورها بحرية أكبر للتعبير عن كل ما تريد التعبير عنه إذ إنَّ وجود الراوي في عملية السرد هو تقييد لحركة الشخصيات وشلها في التعبير والإفصاح عن كوامنها، إن هذا الانتقال يعد حيلة فنية لخلق نوع من التوتر السردي حينما ينحرف السرد ويتوقف في الحدث الروائي بدخول العتبة؛ ذلك لأن((خاصية الرسالة كوحدة منغلقة تنتج انقطاعاً في استمرارية السرد))[1].

يقول الراوي:

((... لم أصدّق بالطبع أن يقوم رجل من قبيلتكم النبيلة بمثل هذا العمل العدواني، وقد أدهشنا أكثر أن يقود أخوكم أمسّتان هذه العملية لولا تأكيدات شهود العيان ورجل من قبيلتنا عرف عنه الصدق استطاع الهرب من الأسر وأخبرنا بتفاصيل الجريمة، تساءلت عما يمكن أن يجعل أمسّتان يقوم بمثل هذا العمل ضدنا فأخبرني بتلك القصة الملفقة عن الاعتداء المزعوم الذي قام به ابننا (أيدار) عليه في (زورزاتين) من أجل فتاة من (كيل أبادا). وبرغم أن (أيدار) لم يغب عن أعيننا في تلك الفترة التي حدث فيها الاعتداء إلاّ أني كنت على استعداد لان أبعثه لكم موثوقاً بالحبال بمجرد إشارة منكم لينال العقاب الذي يستحقه أن كان يستحقه فعلاً. وأنت تعلم يا شيخ غوما مدى ثقتي في قبيلتكم وفي عدالتكم.. ونحن في انتظار إجراءاتكم وجوابكم))[2].

يعمل الفضاء السردي على تشكيل خطاب موجه من شخصية غائبة وغير فاعلة في الفضاء السردي إلى شخصية فاعلة ورئيسة ومحركة في الحدث السردي، فيها يفصح المرسل/ شيخ الفوغاس عن أحداث مهمة تم تناولها في المتن.

نجد خصوصية سردية تتعلق ببعض المعلومات والأسرار التي لم نكن لندرك مستويات تواجدها لو لم يتم التعليق عليها بهذه الصيغة السردية، لكن الملاحظ على مضمون الرسالة أن المرسل فصّل في ذكر أسباب اعتداء أمسّتان على (أيدار) ابن المرسل شيخ الفوغاس مدافعاً في ذات الوقت عن ابنه موغاً سبب ذلك الدفاع ومناشداً الشيخ غوما في تنفيذ العدالة وأخذ حق ابنه وحق القبيلة؛ لأن الاعتداء الذي قام به أمسّتان كان قد ذكره الراوي العليم وسرده بالتفصيل قبل أن يسلم دفة الحكي للراوي إذ ذكر أن ما قام به أمسّتان هو الاستيلاء: ((على قافلة تجارية للفوغاس كانت متجهة إلى (تمبكتو)، فقتل رجالها، وأسر البعض الآخر، واستولى على

(1) الأدب والدلالة، تزفتيان تودوروف، ترجمة: محمد نديم خشفة ط1، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 1996، 35.

(2) الرواية،24/1.

البضائع وكانت تساعده في ذلك مجموعة مغامرة من قطاع الطرق أضاف شيخ الفوغاس.)) [1].

لاشك أن ورود رسائل بهذه الكيفية يسهم في دفع ((الصيرورة السردية نحو فتح أفق سردي جديد يفعّل الرؤية السردية العامة في القصة، على النحو الذي يجعل منها عتبة مخّصبة في إطار التشكيل السردي الذي تشتغل القصة على إرساء دعائمه في الخطاب))[2].

ومن الرسائل الكاملة رسالة (كوتشا) إلى زوجته في اليونان[3].

تنهض البنية السردية على نمط الراوي الممسرح الذي يعمل على بث إرساليته إلى مروى له عبر منظور ذاتي.يبدأ المرسل كوتشا خطابه إلى مرسل متعين يخاطبه بقوله: عزيزتي، وهي من المسائل المهمة في عتبة الرسائل إذ لابد((من اسم أو لقب أو كنية تحدد ماهية المرسل إليه أو علاقة تكشف عن طبيعة الصلة التي تربط المرسل بالمرسل إليه، على النحو الذي يسوغ عملية الإرسال ومن ثمة عملية تحرير الرسالة وآلياتها سردياً.)) [4]

ما نلحظه أن الراوي حاول أن يشتغل هذه التقنية أو اللعبة الفنية في هذه الرسالة لبثِّ أفكاره ورؤاه التي يظهر من توظيفه لهذه العتبة أنه يتبناها، بل يحاول أن يقنع المتلقي بالإيمان بها، وأهمها تأكيده أن الرهبان ما جاءوا إلى الصحراء مبشرين بالدين المسيحي مطلقاً، بل اتخذوا منه غطاءً وحجة لنهب كنوزها لا أكثر، ويدلل على صدق نظريته أن منهم من ادعى الإسلام، حتى إذا ما حصل على مبتغاه ارتد وهرب إلى أوربا، فتم استقباله هناك كأحد الأبطال، كما أننا نجد أن الروائي استغل هذه العتبة لاستعراض ثقافته وسعة معلوماته التاريخية في الحضارات القديمة إذ حاول أن يبرز حضارة بلاده أفريقيا فهو يرى أنها لا تقل شاناً عن الحضارة الإغريقية ونجده يسعى إلى إظهار صورة مشرقة عن الصحراء وعن أهلها، فمن السرد الروائي للأحداث وجدنا مدى عشقه وتعلقه بهما، وفي هذه الرسالة حاول الراوي أن يظهر عمق طيبة أهلها حتى مع الأعداء. إن هذه الرسالة تحديداً وردت مطولة أولاً ولا نجد أنها قد أسهمت بمد طاقة السرد ثانياً لأن بالإمكان الاستغناء عنها من دون أن يحصل أي خلل في البناء السردي للحدث.

وفي الجزء الثالث من(مدارات الشرق) يمكن معاينة رسالة تندرج ضمن النوع الثاني إذ إنَّ الراوي لا ينقل الرسالة كاملة بل ينقل ملخصاً موجزاً عنها، فيها بعض من الأمور التي يبتغي قوله فيها.

---

(1) الرواية 24/1.
(2) مرايا السرد القصصي،200- 201.
(3) ينظر: الرواية 3/ 55-57.
(4) جماليات التشكيل الروائي،56.

إن أبرز المفاصل التي تم التطرق إليها في رسالة فؤاد إلى عمته التي لم تنقل كاملة بل لخصها لنا الراوي كلي العلم هي:

تباهي فؤاد بما أكتشف في (راس شمرا) من آثار تدلل على عمق الحضارة السورية وأصالتها، معيراً الإغريق بسرقة الأساطير السورية، واليهود بسرقة قصصهم التوراتية من الحضارة السورية، وقد وعد عمته بزيارة (رأس شمرا) وختم رسالته بأن يذر جسده حين يموت في أنحاء سوريا كلها، على أن ينبت زرعها ويخصب، مثلما فعل معط قديماً.[1]

في الحقيقة نجد أن صوت المؤلف يغلب على صوت الراوي في التباهي بالأصول السورية ذات الحضارة الممتدة في عمق التاريخ الإنساني لأننا نجد أن المؤلف يحاول أن يجعل من هذه اللعبة الفنية فضاء حراً مفتوحاً له، وما نلمسه في هذه الرسالة يطابق ما لمسناه في الرسالة السابقة الموظفة في رباعية الخسوف المرسلة من كونتا اليوناني/ العامل في الصحراء الليبية ذات العمق الحضاري العميق أيضاً لزوجته في اليونان، انه صوت المؤلف الذي يلبسه صوت الراوي.

ومن الرسائل الملخصة رسالة حياة إلى أخيها ناصر ففي (فوضى الحواس) تلخص(حياة) ما تكتبه إذا ترجو منه المسامحة والعفو والسعي إلى محاولة إرضائه فتقول:

((...قرّرت أن اكتب له رسالة طويلة.. جميلة.. موجعة.. مربكة. كنص عشقي. أردت أن أجرّب عليه نزعاتي الإجرامية.. أن أعده. أن أبكيه.. عساني أستعيده برسالة. حتى أنني قلت له إنّني أفكر في الطلاّق، إن كان هذا الأمر يرضيه..))[2].

من العبارات المنتقاة بدقة وجمالية عالية يمكن أن نعرف تفاصيل الرسالة، فالعبارات تدل على صلة حميمة وعميقة تجمع مابين الشقيقين، فحياة تحاول أن تترجع شقيقها حتى لو كان ذلك على حساب زواجها الذي يتبين لنا من عباراتها أنه سبب الخلاف بينهما.

إن ما تنتجه من هذا النص السردي يظهر أن الروائية حاولت أن تبتعد عن الأسلوب التقليدي في فن كتابة الرسائل وتوظيفها في النص الروائي فنلحظ أن الروائية على الرغم من توظيفها الواقع للرسائل إلا أنها لم تتعمل الأسلوب المعتاد في كتابة الرسائل ربما كان ذلك على سبيل التغيير ومجاراة للأسلوب الحداثي في كتابة النص الروائي.

أما النوع الثالث من الرسائل فهي التي يتم تبادلها قيد التفكير في كتابتها، إذ لا نعثر على مضمونها ولا تفاصيلها ولا نلمس غير إشارات عابرة عن وجودها في

---

(1)الرواية 435/3.

(2) الرواية،373.

الفضاء الـ ـردي، ففي (ذاكرة الجـ ـد) ترد إشارات إلى مضمون رـ ـائل متبادلة يخبرنا بها بطل الرواية وهو يـ ـترجع قصة مـ ـيرة نضاله وعشقه، إذ يـ ـتذكر وهو يعيد كتابة ـ ـيرة حياته رـ ـائل صديقه الفلـ ـطيني زياد من بيروت قائلاً:

((في ذلك الشهر الأخير من الصيف، كنت ما أزال أتوقّع رـ ـالة منكِ، تعطيني شيئاً من القوّة والحملـ ـة اللّتين افتقدتهما خلال الشهرين الماضيين لغيابك. عندما فاجأتني رـ ـالة من زياد.

كانت رـ ـائله القادمة من بيروت تدهشني دائماً حتّى قبل أن أفتحها.

كنت أتـ ـاءل كلَّ مرَّة، كيف وصلت هذه الرـ ـالة إلى هنا؟ من أيّ مخيم أو من أيّة جبهة، تحت أيّ ـ ـقف مدمّر يكون قد كتبها؟ أيّ صندوق أودعها، وكم من ـ ـاعي بريد تناوب عليها حتىَّ تصل هنا، داخل صندوق بريدي.. بالحيّ الـ ـادس عشر ببباريس؟

كنت أعاملها دائماً بحبّ خاص. كانت تذكِّرني بزمن حرب التحرير، يوم كنّا نبعث الرـ ـائل لأهلنا مهرّبة تحت الثياب.

كم من الرـ ـائل لم تصل، وماتت مع أصحابها! وكم من الرـ ـائل وصلت بعد فوات الأوان. هنالك قصص تصلح لأكثر من رواية.

آخر رـ ـالة لزياد كانت تعود لما يقارب الـ ـنة.

كان يحدث أن يكتب لي هكذا دون منـ ـبة، رـ ـائل مطوّلة أحياناً، وموجزة أخرى، كان يـ ـمّيها (إشعارٌ بالحياة)

في البدء ضحكت لهذه التـ ـمية التي يريد أن يخبرني بها فقط أنّه مازال على قيد الحياة.

بعدها أصبحت أخاف صمته الطويل، وانقطاع رـ ـائله. فقد كان يحمل لي احتمال إشعار بشيء آخر))[1]

إن هذه الرـ ـالة على الرغم من أنها لا تنطبق عليها شروط الرـ ـالة الكاملة ولا حتى الموجزة إلا أننا ومما نشره الراوي من دوال على مـ ـاحة فضائه النصي يمكن أن نلتقط كثيراً من تفاصيل الرـ ـائل التي كانت تصله من صديقه زياد، فالراوي حدد لـ ـم المرـ ـل وبيّن طبيعة الصلة الرابطة بينهما، فحدد المكان المرـ ـلة منه الرـ ـائل / بيروت والمكان الذي بعثت إليه الرـ ـائل/ الحي الـ ـادس عشر ببباريس، أوضح الدافع لعملية الإرـ ـال/ إشعار بالحياة، وإن المرـ ـل يهدف إلى تطمين المرـ ـل إليه بأنه مازال على قيد الحياة وهذا يدلل على حميمية الصلة الرابطة بينهما، وإنَّ هذا التطمين من جهة وـ ـؤال الراوي من أي مخيم أو من أية جبهة وصلت هذه

(1) الرواية 1/ 191-192.

الرسائل يوضح لنا طبيعة الوضع الذي كان يحيط بالمرسل زياد، فزياد المرسل كان أحد المقاتلين الفلسطينيين في بيروت أثناء حربها مع العدو الصهيوني.

ويمكن أن نلمس القواسم المشتركة بين الصديقين إذ إن المرسل إليه حينما يتذكر رسائل زياد القادمة من الجبهة يسترجع رسائله ورسائل رفاقه حينما كانوا مقاتلين في حرب التحرير الجزائرية ضد فرنسا وكيف كانوا يهربون الرسائل تحت الثياب وكيف لم تصل أخرى ماتت مع أصحابه قبل أن تصل وعن رسائل وصلت بعد فوات الأوان وهناك قصص عن رسائل تصلح لأكثر من رواية.

وعلى الرغم من أن الراوي عمد إلى إيقاف عملية السرد حين تطرق إلى موضوع الرسائل إلا أن الحديث عنها أسهم في دعم طاقة السرد لأن موضوعة الرواية الأساسية هي تناول ما حدث في الجزائر بخاصة والوطن العربي عامة بعد الاستقلال.

وفي (طيور الحذر) ترد إشارة إلى رسالة مرسلة من الطفل بطل الرواية إلى صديقته الصغيرة/ حنون الرسالة كما يصفها الراوي وهي عبارة عن قصيدة لكننا لا نعرف مضمون تلك القصيدة يقول الراوي:

((مدَّ الصغير يده إلى جيبه، تحسّس قصيدته، وداهمه خوف ملأ عينيه، عينيه اللّتين تتابعان الزوبعة. مدّ يده ثانية إلى جيبه،أخرج الورقة، ومدّ يده إلى حنّون يصافحها، حنّون التي أحسّت بوجود ذلك الشئ الغامض في كفه. ارتجفت. ولم يكن يلزمها كثير من الفطنة لتعرف إنها رسالة)) [1].

في هذا المقطع السردي نجد أن الراوي العليم هو المهيمن على فعل السرد،إذ إنه أوضح لنا طبيعة الرسالة التي وصفها بأنها عبارة عن قصيدة مرسلة من الصغير إلى صديقته الصغيرة حنون لكن لم يفصّل في مضمون القصيدة الرسالة التي سلّمها المرسل باليد إلى المرسل إليه، لكن طبيعة العبارات توحي بشكل أو بآخر عن وجود علاقة صداقة ومودة مابين الصغيرين.

في رواية (طفل الممحاة) ترد لفظة رسالة مرسلة من امرأة مجهولة إلى بطل الرواية من دون معرفة أي تفاصيل عن تلك الرسالة يقول الراوي:

((لكن واحدة منهن تجرأت ذات يوم ووضعت في يدك رسالة، واختفتْ، زلزال مدمر هزَّ كيانك المطمئن، فاجأتك الهزيمة في عقر نشوة انتصارك، فقدت الأمل في الحياة، وكدتَ تفقد كل شيء، حين تفلتتْ قدماك محاولَةً اللحاق بالمرأة لردّ رسالتها أمام الجميع.)) [2].

---

(1) الرواية،338.

(2) الرواية، 157.

يتخذ الراوي من صيغة المخاطب صيغة □ردية وهذه قلّما توظف في البناء الروائي إذ غالباً ما يـ□تعمل ضمير الغائب أو ضمير المتكلم، لا يمكن لنا أن نفهم طبيعة الر□الة ومضمونها، فليـ□ت ثمة أية إشارات توصلنا إلى ذلك □وى أن الراوي تـ□لم ر□الة باليد من امرأة مجهولة، وأمام أنظار الجميع وبالمقابل حاول اللحاق بالمرأة لرد ر□التها من دون معرفة أيَّةِ تفاصيل أخرى.

وفي رواية الأجيال الكثير من هذه الإشارات ففي مدارات الشرق هناك إشارات إلى ورود الكثير من هذا النوع من الر□ائل فهناك إشارة إلى ر□ائل من □ليم أفندي إلى ابنه علاء وزوجته خديجة والى رفاقه شكيم ورضا ببك الزرب[1]، وإشارة إلى انتظار كل من جهاد إدريس لر□الة من فؤاد الباشا[2]، وإلى ر□ائل من جهاد إلى الزعيم[3]، وثمة ر□ائل متبادلة بين الشيخ غثوان وإحـ□ان بك الاكاشي[4]، ومن كوثر إلى والدها الباشا شكيم[5]. كما نجد في الملهاة الفلـ□طينية الكثير من الإشارات ففي (طفل الممحاة) إشارة إلى ورود ر□ائل إلى الجندي من تـ□اء غير معروفات[6]، وفي (فوضى الحواس) إشارة إلى ورود ر□ائل من الأم إلى ابنها ناصر[7] وفي الجزء الأول من ثلاثية نجيب محفوظ (بين القصرين) إشارة إلى ر□الة شفوية من فهمي إلى حبيبته مريم[8].

لكن ما حوته الر□ائل أو حملته من مضمون غير معروف للقارئ إذ لم ترد تفاصيل كاملة أو واضحة عن مضامينها عدا شذرات بـ□يطة في بعضها تبين □بب الإر□ال، لكن ما يلحظ على هذا النوع من الر□ائل هو توافر عناصر الإر□ال إذ نجد تحديداً واضحاً في بعض الر□ائل من مر□ل محدد إلى مـ□تقبل محدد أيضاً، لكن مع ذلك فان هذا الأمر يعطي مجالاً وـ□عاً للمتلقي كي يؤول أو يفـ□ر مضامين تلك الر□ائل.

إنَّ تنحي الراوي وانزياحه عن مـ□ار الحدث الروائي وتـ□ليمه دفة القيادة للشخصيات لتـ□لم فعل ألحكي هو شرط ملزم في التعبير الكتابي كي تعبر الشخصية عن نفـ□ها بحرية أكبر وأوـ□ع لأن بقاء الراوي في عملية الـ□رد شلٌّ لحرية الشخصية

---

(1) الرواية 4/179.
(2) الرواية4/25.
(3) الرواية 4/ 23.
(4) الرواية 4 /138.
(5) الرواية 4 /138.
(6) الرواية،158.
(7) الرواية،374.
(8) الرواية،125.

في الإفصاح والتعبير عن وجدانها ومشاعرها الحقيقية، هذه المشاعر التي تظهر واضحة جلية باختفاء الراوي؛ ذلك أن ((الرسالة تفتح الطريق للشخصية في الهيمنة الكلية على فعل السرد، وإدارة دفة الحدث الروائي كتابة لا فعلاً، وهنا يبرز موطن الافتراق بين الاثنين، فالراوي في العملية السردية يدير الحدث كتابة وفعلاً، كما يهيئ الطريق أمام الشخصيات للقيام بالأفعال التي يرويها الراوي لا الشخصية. أما في الرسالة فان الشخصية تقوم بالفعل الذي تريده، في إطار التسجيل الخطي للكلام، وبتعبير آخر، إن الرسالة تمنح الشخصية نوعاً من الحرية الخارجة عن السلطة أو رقيب محتمل، بمعنى أنها تطلقه إلى مجال واسع ورحب لا نألفه عندما يكون الراوي موجوداً و فاعلاً في مجمل عمليات السرد))[1]، وتنهض عتبة الرسائل بقيمة سردية وتعبيرية فهي تقوم بدور لا يمكن للسرد أو الوصف القيام به لأنها تكشف عن عمق أبعاد الشخصية وتسهم في تعزيز الطاقة السردية ودعمها، فضلاً على ذلك يمكن أن نعد عتبة الرسائل وسيلة قريبة إلى قلب القارئ يلجأ إليها الراوي لبثِّ أفكار وأيدلوجيات معينة ومحاولة لتغيير أو تعديل المسار الفكري أو السياسي أو العقائدي لشعب ما أو أمة ما فهي المتنفس الأقرب للروائي لفعل ذلك كما يمكن أن نعدها وسيلة يلجأ إليها الروائي لنشر ثقافة معينة أو تصحيح معلومات ما وإن كانت أغلب الرسائل التي وقفنا عليها في الروايات – قيد الدراسة – شخصية ذات طابع ذاتي أي أنها تحمل فلسفة الشخصيات وأيديولوجيتها في النظرة إلى الحياة والآخر بعيداً عن التفاصيل التي تمس جوهر الحدث الروائي في بعض الأحيان.

عتبة الخاتمة:

تكتسب عتبة الخاتمة أهمية كبيرة في بناء النص السردي، فقد عدّها جيرار جينيت جزءاً من المقدمات ((إننا نعتبر(كذا) التذيل إذن كما لو كان نوعاً من أنواع المقدمة بحيث يظهر لي أن سماته الخاصة هي بالتأكيد أقل أهمية من السمات التي يقتسمها مع النمط العام وهو المقدمة))[2]، فيما يرى هيلموت أن ((النهايات ينبغي

(1) جماليات التشكيل الروائي، 77.
(2) عتبات النص الأدبي، حميد لحمداني، مجلة علامات، ج46، مج 12، 42.

التطلع إليها أكثر من البدايات، لنتعرف عما دارت عليه القصة وما هو الأثر الخاص الذي قد تحدثه))[1].

تنطوي الخاتمة على قيمة علامية وجمالية تكاد تفوق أو توازي عتبة البداية، ((وذلك لوجود علاقة حميمة بين العتبتين يمكن أن يتقرّر عبرهما مدى قدرة النص على تحقيق الـ ـوية الـ ـردية العالية بمعية المتن النصّي، التي يكون بو ـعها إقناع مجتمع القراءة بالجدوى الفنية للنص))[2]، وعلى الرغم من اهتمام الروائيين بهذه العتبة نجد أغلب الدار ـين والباحثين لم يولوها أهمية كبيرة مثلما اهتموا ببقية العتبات بخاصة العنوان والبداية ((وذلك لاعتقادهم أن العتبات هذه لها تأثير يتجه منها إلى ما يأتي بعدها، أي أنها فاعلة في النص، ولي ـت منفعلة فيما بعدها، وهذا يدعونا إلى الظن بأننا ن ـير في اتجاه واحد، يبدأ من بداية النص وينتهي بخاتمته، دون أن تكون هناك حركة ارتدادية إلى الوراء تؤثر على عتبات النص ذاتها، وهذا التصور فيه زلل، فان فعل القراءة ينبغي أن ينظر إليه من زاوية أنه مشاركة فعالة ومنتجة بين القارئ والنص))[3].

ويعتقد كثير من النقاد أن عتبة الخاتمة هي ((عتبة موازية للنص المتخيل، وأنها عتبة خروج من النص، ولي ـت بالضرورة علامة نهاية اشتغال النص، فقد يولد النص بعد نهاية فعل القراءة عند المتلقي آفاقاً أكثر مما ولدتها الأحداث نف ـها. وهذا يقودنا إلى الاعتقاد بأن النصوص لها بدايات ولكن ليس لها نهايات بل خواتم تغلق النص ولا تنجح أبداً في إغلاق اشتغاله في أذهان القراء))[4].

فقد((عدوها م ـاحة بنائية ت ـمح لهم بتجلّي قدراتهم التشكيلية والجمالية والتعبيرية والأدائية، بما تحتاج إليه من قوّة في التكثيف وبراعة في تحقيق المفارقة المطلوبة))[5]، إذ تم النظر إلى الخاتمة على أنها ((النقطة التي تتجمع فيها وتنتهي إليها خيوط الحدث كلها فيكت ـب معناه المحدد الذي يريد الكاتب الإبانة عنه))[6]، ومن شروطها أن تكون متوقعة منطقية إذ إن أهم ما ينبغي أن تكون عليه النهاية هو ((عدم اعتمادها على المصادفة الضخمة التي تثير ـخرية القارئ تلك التي تبدو غير معقولة

---

(1) تكوين الخطاب الـردي العربي درا ـة في ـيولوجية الأدب العربي الحديث، صبري حافظ، ترجمة: أحمد بو حـن، (د.ط)،مطبعة دار القرويين،الدار البيضاء، (د.ت)، 354.
(2) التجربة والعلامة القصصية،69.
(3) الن ـيج اللغوي في روايات الطاهر وطار،47.
(4) م. ن، 48.
(5) التجربة والعلامة القصصية،69.
(6) فن كتابة القصة، حـين القباني، ط3، دار الجيل – بيروت ،1979 ،53.

أو غير ممكنة الحدوث إلا بمعجزة))[1] فالروائي قد ((يريد مفاجأة القارئ أو تخيب توقعاته، لكن عليه أن ينهي الحكاية بشكل جيّد يرضي هذا القارئ))[2].

والحقيقة أن الحدث السردي هو الذي يحدد طبيعة الخاتمة فالحدث حينما يكتمل نموه الفني، نجد أن النهاية قد تحددت بصورة قطعية للقصة، في حين أن الحدث حينما يكون في نصف نموه الفني، وقد استوجب إكمال الاختيار الفني على التجربة، في هذه الحال يترك الكاتب نهاية القصة للقارئ، ولمدى وعيه الفني، في إكمال نمو الحدث من جانبه، ومن ثم إنهاء القصة، بحسب طبيعة آخر مرحلة من مراحل النضج الفني للحدث.

وتتنوع الخواتيم كما تتنوع البدايات، إذ تختتم بعض الروايات بخاتمة غير محسومة، وتظل مفتوحة، فهي لا تحل المشكلة التي تطرحها التجربة، ولا تستطيع أن تكون نتيجة مرضية للقارئ، الذي أجهد نفسه وراء النهاية البعيدة، والحل المستساغ، ولاسيما إذا ما كانت المشكلة المطروحة في النص مشكلة اجتماعية ذلك لأن من واجب الكاتب فقط طرح المشكلة وإبرازها فقط، بشكل واضح ملموس لا حلها، ذلك أن الحل من عمل المصلحين الاجتماعيين والأخصائيين الاجتماعيين، والفنان ما كان مصلحاً في يوم من الأيام.. بل هو الباحث عن المصلح وموجده [3].

في حين تختتم بعض الروايات بخاتمة تقليدية مغلقة حاسمة وفي الأحوال والظروف جميعها فإن الخواتيم بأنواعها المختلفة تؤدي دوراً مفصلياً مهماً في النسيج النصي وبنائه ولاسيما المفتوحة منها إذ تسهم ((في تحقيق أهم غايات الإيهام بالواقع الفني، وذلك من خلال تخييل نهايات جديدة غير متناهية وفق رؤياهم الخاصة - أقصد الروائيين- مما يثير تساؤلات تضفي على العمل الفني طابعه المميز، وعلاماته الدلالية الشائقة)) [4].

وفي رواية الأجيال- عينة الدراسة- نجد أن الروائيين قد أظهروا وعياً تشكيلياً عالياً في العمل على صوغ هذه العتبة إذ وجدوا في هذا الفضاء الروائي المتاح فرصة للعب السردي وتشغيل الإمكانات الجمالية المتوافرة، وعياً وراء الارتفاع بفنهم الروائي هنا إلى أرفع درجة ممكنة وأقصاها من التعبير والتشكيل والتدليل، وبما يسهم في تحقيق هدفهم وغاياتهم من الخطاب الأدبي على النحو الذي يتمنونه

---

(1) م. ن،53.
(2) الكتابة الروائية عند وليد بني الأعرج، 171.
(3) ينظر: النهايات المفتوحة دراسة نقدية في فن أنطوان تشيكوف القصصي، شاكر النابلسي، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت – لبنان، ، 1985، 44.
(4) النسيج اللغوي في روايات الطاهر وطار 84 -89.

ويـعون إلى تحقيقه في ((إنجاز رؤية فنية إنـسانية يمكنها أن تجيب على أسـئلة الفن بتقاناته وآلياته المتعددة والمتنوعة))[1].

فنجد أن النهايات التي انتهت بها الروايات ذات طابع مفتوح، بمعنى أننا أمام نهايات غير محـسومة، لا يضع لها الروائي تحديداً معيناً.

فرواية طيور الحذر اشتغلت على القضية الفلسطينية فهي تحكي قصة شعبٍ هجّر قسراً عن أرضه ففقد حريته، والحرية غالباً ما يشبهها الفلاسفة والأدباء بعصفور ((يحتضن الطبيعة بمرحه وخفقه لجناحيه فيرسم منظراً خلاباً يستميل النفس فتود لو كانت طيراً من هذه الطيور، والحق أن أعظم المفكرين يركزون على إيضاح الحرية بمعاني العصافير حتى أصبح مفهوم الحرية لازمة تصاحب الفكر حين يجول في فلسفة الحرية، فتنطلق كل نفس بما اشتهت من خيال واسع في رسم لوحة أخاذة لعصفور أو عصافير بألوان مختلفة وحركات معينة تعكس الحب للحرية))[2].

إن الكاتب وظف موضوعة الطيور وأقام عليها أركان روايته ليعبر عن حريته الضائعة مع ضياع أرضه الليبية، فخاتمة (طيور الحذر) خاتمة عميقة رمزية كما أنها خاتمة مفتوحة، يقول الراوي:

((وغابت الشمس، وأشرقت من جديد، وظلت تغيب وتشرق والقذائف تتساقط، وكنت تعبتُ، تعبت كثيراً.

العصافير تتعب أيضاً.

ورأيتهم يتقدّمون باتجاهي من بعيد، الأشبال، قائدهم، أمي، خالتي مريم، إخوتي، أبي، فؤاد الكحول، وسعود الشرّاني والزوبعة،و..

وكانوا يبحثون، اقتربوا، تجاوزوا سكّة الحديد، اقتربوا أكثر، وكانت كل عصافيري معي، رأوها، عصافيري التي تصل الأرض بالسماء كالنافورة.

: إنها تخرج من صدره، أنظروا.

: إنها تخرج من بطنه.

: أركضوا العصافير ستأخذه، إنها تحمله ركضوا تعثّروا، في تلك المسافة القصيرة، مئات المرات، آلاف المرّات، وكنتُ أراهم يقتربون ولمعهم أكثر، والعصافير ترتفع وترتفع.

أمي تصرخ: يمّه.

وخالتي تصرخ: يمّه.

ولم يكن نداء أمَّيْن كافياً بالنسبة لي كي أردَّ. وظلّوا يركضون، يتعثرون، وكنت فَرِحاً لأنحنّون تجلس عند رأسي.

---

(1) التجربة والعلامة القصصية،69-70.

(2) تأملات في (طيور الحذر)،مصطفى مزاحم،ضمن كتاب سحر النص، إعداد وتقديم أ.د محمد صابر عبيد، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2008، 193،

فرحاً لأن القذيفة التي ألصقتني بالأرض لم تصل لعصافيري.
فرحاً لأن عصافيري كانت ترتفع وترتفع..
عصافيري، وعصافير أخرى لم أكن رأيتها من قبل..
وكانت هناك رفوف نونو، أيضاً.
فرحاً، لأنهم حين وصلوا، لم يجدوا غير قميصي في المكان)) [1]

تختتم الرواية بسقوط قذيفة من قبل العدو الصهيوني على المكان الذي يتواجد فيه الطفل بطل الرواية الذي أسند المؤلف الحدث إليه، إن الجملة التي تنتهي بها عتبة الخاتمة (فرحاً، لأنهم حين وصلوا لم يجدوا غير قميصي في المكان) تجعل من نهاية الرواية مفتوحة وغير حاسمة، هل ارتفعت روح الصغير وصعدت وطارت مع عصافيره التي كان يدربها على الحذر خوفاً من الصيادين أم أن الموت للصبي يعني الحرية، تلك الحرية التي ينشدها هو وغيره من الفلسطينيين المسلوبين الحرية من قبل الأعداء، على أساس أن الحرية أثمن ما بالوجود عموماً، وتتجلى هذه القضية عند الفلسطيني أكثر من غيره، لأن حريته تتعرض للتهميش والضياع، ولاسيما أن كثيراً من الإجراءات تتعلق بالحرية منها الألم والجوع والفقر والحرمان، وبعد ذلك تمتد بينها وبين الأرض وشائج قوية وجوهرية، أم أن الطيران مع العصافير يعني عند الراوي الرغبة كي يزيل ((الحدود التمييزية الفاصلة بين الإنسان والطير، ويجدد تأكيد وحدة الوجود))[2].

إن الخاتمة تتناص مع قصة يوسف(عليه السلام) في قول الراوي: ((حين وصلوا لم يجدوا غير قميصي في المكان)) دلالة على أن الغدر فعل قائم في كل مكان وزمان.

فيما جاءت خاتمة (زيتون الشوارع) مفتوحة ايضاً يقول الراوي:

((ورآها عبد الرحمن تتجه نحوه، ابتعد بسرعة، فدوى ارتطامها عند قدميه.
: لو سقطتْ عليَّ لقتلتني.
وصرخ أحدهم من أعلى البناية: ماتت؟!
فانحنى عبد الرحمن، جسَّ نبضَها.
وصرخ: إنَّها!
فهبطوا الدرجات مسرعين.
حملوها
وراحوا يصعدون بها ثانية!
والتدارت سيارات حضرته عائدة.

---

(1) الرواية،379 -380.
(2) الحداثة السردية في روايات إبراهيم نصر الله،90.

وصلوا حافة الـ□طح، ألقوا بها. وكان عبد الرحمن حذراً فـ□قطتْ بعيداً عنه هذه المرة.

وصرخوا

: ماتت؟

فانحنى عليها، جسَّ نبضها، ولم يكن ثمة دماء ،لم يكن ثمة □وى عينين مشرعتين.

فصرخ: إ□ـَّه.

وأحس أنه يعيش لحظة تحر، من كلّ شيء.

وراحوا يهبطون الدّرج من جديد.

حملوها..

وكما لو أنهم لم يتعبوا أبداً، وصلوا □ريعاً إلى حافة الـ□طح، وألقوا بها، وقبل أن تصل الأرض كانوا يصرخون به.

: ماتت؟

.....

: على أحدنا أن يصحوا الآن يا □لوى

على أحدنا أن يصحوا الآن يا □لوى)) [1]

خاتمة (زيتون الشوارع) لم تكن بالخاتمة المغلقة أو الحـ□مة، فالرواية اشتغلت على القضية الفلـ□طينية لكن بأ□لوب وطرح رمزي غير مباشر اعتمد المؤلف في روايته من بدايتها حتى خاتمتها على المراوغة والمخاتلة في طرح أفكاره ورؤاه، إذ جعل من بطلة الرواية □لوى رمزاً للقضية الفلـ□طينية التي بنى رواياته الـ□ت عليها.

جاءت خاتمة الرواية مفتوحة، فـ□لوى المغتصبة المنتهك جـ□دها عنوة من قبل (حضرته) رمز الـ□لطة بصورها وأشكالها كافة من بداية الرواية وحتى خاتمتها ما هي في حقيقة الأمر إلا رمز للقضية الفلـ□طينية التي أ□ـهم حتى أهلها من الفلـ□طينيين أنفـ□هم والعرب في التضحية بها للأعداء فالعم أو الأب هو الذي يدفع بـ□لوى إلى أحضان حضرته ليعتدي عليها وينتهك حرمة جـ□دها في عقر داره بل يصل الأمر به أن يقيدها ليـ□هل أمر الاعتداء عليها من قبل (حضرته) لكن □لوى على الرغم من ذلك تقاتل وتدافع عن نفـ□ها بشرا□ة وقوة ولـ□تماتة لا حدود لها على الرغم من محاولة دفع □لوى إلى الانتحار بعد أن ضيقوا عليها لكنها لم تمت وهذا ما أراد إيصاله المؤلف في مقولته الـ□ردية إلى المتلقي.

---

(1) الرواية، 244.-245.

إن عدم إنهاء البرنامج السردي بنهاية قاطعة يعني بقاء القضية الفلسطينية مفتوحة غير منتهية للاحتمالات كافة، فالوى بالرغم من محاولات الجميع إسقاطها من الأعلى إلا أنها لا تزال متماسكة وان هناك نبضاً حياً فيها يحتمل الصحوة ؛ دلالة على صَحْوِ القضية الفلسطينية وأنها ستبقى مطروحة لا تموت.

فيما تختتم رواية (أعراس آمنة) بحوار بين شخصيات الرواية لكن الغريب أن الصوت المحاور الآخر/ آمنة غائب وفي ذلك دلالة واضحة على غياب الجزء الأول من عنوان الرواية (أعراس) الذي عادة ما يرتبط بالصوت. الصوت ملتبس أيضاً إذ لا نعلم صوت من هو الصوت المحاور أهو صوت رندة أم صوت لميس[1].

الرواية اشتغلت على مفردات محددة تجلت في عتبة الخاتمة كما تجلت في ثنايا الرواية بأكملها من بدايتها وحتى خاتمتها، فالفرح والحزن والأمل والحلم وفلسطين والوعد من الثيمات التي دارت عليها تفاصيل الرواية وجزئياتها.

إن الهدف الذي سعى الراوي إلى إيصاله للمتلقي هو إثبات الحق الشرعي للشعب الفلسطيني في أرضه ووطنه، وأن الأمل والتفاؤل في تحقيق هذا الحلم ليس ببعيد أو صعب المنال، فطالما أن هناك شعباً يؤمن بقضيته وأحقيته في أرضه ووطنه يجب أن لا ينحني وأن لا يقع فريسة سهلة لذا جاءت عتبة الخاتمة كما هي عتبة العنوان والبداية منطقية. إن العبارة الأخيرة التي تنتهي بها الخاتمة: (أعدك سأخبرها) عبارة توحي بالتفاؤل والأمل تحمل في طياتها استباقاً لحدث آتٍ.

فيما جاءت خاتمة (زمن الخيول البيضاء) وكأنها تلخيص موجزة مكثف من قبل شاهد حي عاش وعاصر أحداث ما جرى لقرية الهادية الفلسطينية عام 1948م، فالخاتمة استطاعت أن تختزل مضمون الرواية بالكامل من سرد الأحداث بأسلوب مشوق ممتع وهو يصور نهاية ما حدث وجرى في تلك القرية بدقة متناهية وتفاصيل دقيقة لعملية الرحيل القسري فكانت خاتمة مأساوية مفتوحة على احتمالات وتأويلات عدة[2].

أما أحلام مستغانمي ففي روايتها (عابر سرير) لا تتناول فقط ما حصل في الجزائر بعد الثورة بل تطرقت وبأسلوب غير مباشر إلى ما حدث في بعض الدول العربية من انتكاسات وتداعيات سلبية بعد كل ثورة كالعراق، وقد وظفت الرمز والإيحاء والإشارة في بعض الأحيان في ثلاثيتها وهي تحاول إيصال صوتها إلى المتلقي الرافض لما حدث من سلبيات وتداعيات مرفوضة، إذ جعلت من خالد بن طوبال بطل الثلاثية رمزاً لكل مناضل ثوري شريف، خالد الذي رفض بعد الاستقلال أن يتخلى عن مبادئه وقيمه وفضل الهجرة والغربة خارج الوطن وحيداً غريباً

(1) ينظر: الرواية،145-146.
(2) ينظر: الرواية،506.

فجاءت خاتمة الرواية مأساوية تفصح عن موته في فرنسا بعد إصابته بمرض السرطان وبقاء رموز السلطة في مناصبهم وعدم ظهور أية بوادر تلوح في الأفق عن تغيير إيجابي في خارطة الوطن، فالأمور تسير من سيء إلى أسوء لا في الجزائر فحسب، بل في كل الدول العربية فجاءت الخاتمة لتخدم عنوان النص (عابر سرير)، فالراوي وبعد وفاة خالد يلتزم بنقل جثمانه من فرنسا إلى مدينته قسنطينة في الجزائر إلى سريره الأول والأخير يقول الراوي:

((هنا نفترق أنا وهو. هنا ينتهي مهرجان السفر. ولا أملك إلاّ أن أأتمنها عليه.إنّه الليل، والوقت غير مناسب للارتماء في حضنها. باكراً تذهب إلى النوم قسنطينة، ولا أحد يجرؤ على إيقاظ حارس الموتى الذي ارتدى منامة الغفلة خوفاً من القتلة.

عليك أن تعرف أنّك منذ الآن في حماية الديدان، التي في غيبتك عشّشت وتناسلت فوق التراب وتحته.

كان صوت المضيفة يعلن:((الحرارة في الخارج ست درجات. الساعة الآن تشير إلى الحادية عشرة والنصف ليلاً. الرجاء إبقاء أحزمتكم مربوطة. لقد حطّت بنا الطائرة في مطار محمّد بوضياف.. قسنطينة.))[1].

إن إنهاء السرد بموت بطل الثلاثية خالد بن طوبال الرمز الثوري المناضل الشريف والتحاقه بزملائه من الثوريين الحقيقيين الذين تمت تصفيتهم من رفاق دربهم النضالي ممن باعوا قيمهم ومبادئهم طمعاً بالسلطة إما قتلاً كالرئيس الجزائري محمد بوضياف ومنهم من مات حزناً وكمداً كمحمد عميرات يعني أن خالداً الذي جعل منه الراوي رمزاً للشرفاء جميعاً في كل زمان ومكان وإن مات جسدياً لكنه معنوياً لم ولن يموت، فخالد الذي نجد أن الراوي تعمد اختيار هذا الاسم تحديداً له يعني الخلود والبقاء، فخالد سيبقى خالداً في ذاكرة الأجيال القادمة وما يدعم هذا القول التصدير الذي صدرت به الجزء الأخير من الرواية (عابر سرير):

(عابرة سبيلٍ هي الحقيقة ولا شيء يستطيع أن يعترض سبيلها) فخالد وبقية الثوريين الحقيقين هم حقيقة باقية ليس من الممكن محوها بسهولة.

إن مشهد الخاتمة حوى وصفاً دقيقاً لغرض إشراك القارئ في تلك اللحظة، لحظة توديع جثمان البطل بجو شتوي بارد في مطار محمد بوضياف وبذلك أعطى الزمان والمكان بعداً آخر لنهاية الرواية.

فيما تبدو رواية (نداء الوقواق) على مستوى عتبة العنوان الفرعي وحتى العنوان الرئيس وعتبة الاختتام والمستويات النصية الأخرى كلها، وكأنها لحظة تنوير ختامية للحفل السردي الشامل الذي اشتغلت عليه الرباعية إذ إنها ومنذ عتبة

(1) الرواية، 317-319.

العنوان تشتغل على فتح أفق الدال الـ□ردي على فضاء الخاتمة و□يميائيتها، في الـ□بيل إلى تحقيق محاورة شا□عة لأ□ئلة المقولة الروائية المنتشرة على م□احات الرباعية جميعاً.

عتبة الخاتمة في هذا الجزء تـ□دل الـ□تار على نهاية مثيرة لبطل الرباعية الشيخ غوما إذ يتزامن موته مع قيادته للحملة ضد الملك في الوقت الذي يجيء فيه مر□ال من الملك بالموافقة على طلباته، يقول الراوي:

((تقدم آهر وإيدار من الوفد يحملون جثمان الشيخ في الرداء.
غابت التراتيل وساد السكون.
وضعا الجسد الممدد في العباءة أمام وفد الحكومة.
لم يلحظ أحد كيف سقطت القوقعة من جيب الشيخ وتدحرجت على الأرض. دلها إيدار بنعله فغاصت في الرمل ولكن جزءها العلوي الموشّي بالطوق اللؤلؤي ظل يتلألأ ويتألق تحت شعاعات الشمس.
في الليل عمّ السكون.)) [1]

انتهت رباعية الخوف بموت شيخ قبيلة أمنغاتن وزعيمها غوما، من المفترض أن تكون عتبة مأساوية مؤلمة لكن نجد أن الراوي استطاع أن يجعل من هذه الخاتمة خاتمة مثيرة غريبة ممتعة على الرغم من موت غوما، لأن الموت داهمه وهو يمتطي ظهر المهري الذي أهداه له شيخ قبيلة الفوغاس بعد أن لبى نداء الشيخ غوما في حملته الأخيرة ضد الحكومة إذ دعا الشيخ غوما قبائل الصحراء لينضووا تحت لوائه في حملته ضد الملك بعد أن قامت الحكومة باعتقال مجموعة من الشباب المتظاهرين ضد قيام قواعد أجنبية على أرض ليبيا بعد أن تم لها الاستقلال وكان الشيخ غوما قد تزعم قبائل الصحراء في حربها ضد الطليان والفرنسيين أثناء قيامهم بالاعتداء على الصحراء الليبية.

المفارقة في موت الشيخ غوما أنه في لحظة سقوطه من على ظهر المهري ميتاً وهو يقود الحملة في طريقه إلى فزان عاصمة الصحراء ضد الحكومة وفي لحظة تجمع المقاتلين حول جثمانه ومع إرتفاع تراتيل المقرئين يصل وفد من الملك للتفاوض مع الشيخ ليخبره عن إصدار مرسومٍ ملكي يقضي بعزل وزير الداخلية والمحافظ أمام جثمانه المسجى.

كما يتضح لنا أيضاً أن الخاتمة خدمت العنوان الرئيس / الخوف، فقد حمل الخوف معنىً رمزياً فبموت الزعيم (غوما) حصل خوف لمجد القبيلة، إذ يعد رمزاً لقبيلة أمنغاتن كما خدمت الخاتمة العنوان الفرعي الذي يحمل عنوانه (نداء الوقواق) معنى الموت كما هو متعارف عليه في الموروث الشعبي كما خدمت الخاتمة التصدير الذي بشر بقدوم الموت وأنه النهاية الحتمية للإنسان.

الخاتمة في رباعية الخوف جاءت حاسمة إذ ختمت رحلة الشيخ غوما فيما كتب على قبيلة أمنغاتن مواصلة الرحلة.

لقد أدى مشهد سقوط القوقعة من جثمان الشيخ غوما مشهداً رمزياً فهذا الضوء الذي شعَّ من هذه القوقعة هو ضوء يوازي نور الجسد المسجى. فضلاً على أنه يعوض مشهد الخوف الرمزي وبذلك يشكل ضوء القوقعة بديلاً عن ضوء

(1) الرواية،4/ 334.

الشمس الخافة.هناك إحالة أخرى في مشهد قوط القوقعة وهي إحالة تاريخية تذكرنا بمشهد قوط النظارة من يد القائد الليبي التاريخي عمر المختار أثناء شنقه، وهنا لا بد من وجود شخص يلتقط هذه النظارة/ القوقعة كي يكمل ما بدأه البطل في حياته.

تختتم ثلاثية نجيب محفوظ في جزئها الثالث والأخير (الكرية) عبر رؤية داخلية من راوٍكلي العلم المشهد السردي بخاتمة تقليدية غير مفاجئة إذ لا نجد في الخاتمة ما يحتمل كسراً لأفق توقع القارئ الذي تابع أحداث الرواية بتفاصيلها وجزئياتها إذ انتهت بانسيابية وتلقائية طبيعية للأحداث، يقول الراوي:

((ودخلا الدكان الصغير، وراح يلين ينتقي ما يريد من لوازم المولود المنتظر:

قماطاً وطاقية ومنامة، وعند ذلك تذكر كمال أن رباط عنقه الأسود الذي استعمله عاماً حداداً على والده قد استهلك، وأنه يلزمه آخر جديد ليواجه به اليوم الحزين، فقال للرجل حين فرغ من يلين:

– رباط عنق أسود من فضلك..

وتناول كل لفافته وغادرا الدكان.

وكان المغيب يقطر مرة هادئة فمضيا جنباً إلى جنب نحو البيت..))[1].

وهنا تكون الخاتمة أشبه ما تكون ببداية أخرى إذ إنَّ شخصية (كمال) مثلت جانباً فكرياً فلسفياً بخاصة في الثلاثية وبذلك نجد أنه يختار رباط عنق أسود وهو للاستعداد – ربما- لموت والدته وربطة عنقه القديمة (السوداء) استهلكت بعد وفاة والده بيد السيد، إذن فهذه النهاية هي بداية – كعادة نجيب محفوظ – الذي غالباً ما يعطي بصيصاً لبداية جديدة، وكذلك تربط حالة الولادة في روايات نجيب محفوظ – غالباً – بحالات وفاة وذلك ليجسد الإيهام بالواقع الذي امتازت به رواياته ومشاهد الوفاة والولادة تتكرر في روايات مختلفة وتبرز كثيراً في رواية (حديث الصباح والمساء).

لقد جاءت خواتيم رواية الأجيال عينة الدراسة متفقة مع ما ذكره النقاد من أن الخاتمة عتبة خروج من النص وليست علامة نهاية اشتغال النص، إذ إنَّ أغلب الخواتيم تحتمل أكثر من تأويل وتفسير وتحليل فهي قابلة للاحتمالات كلها حتى الخواتيم التي تحسب على أنها تقليدية مغلقة، وقد أجاد الروائيون إجادة فائقة في خواتيم رواياتهم إذ نجد أنهم تفننوا في إظهار قدراتهم التعبيرية والبنائية والجمالية لأن الخاتمة هي آخر ما يبقى في ذهن القارئ.

---

(1) الرواية، 332.

الخاتمــة

يقال: إنَّ لكل شئ نهاية كما له بداية، ونهاية مشوارنا أن نقف على أبرز النتائج التي توصلنا إليها من هذه الرحلة الاكتشافية مع العتبات النصية ودورها في تمكين النص الروائي – رواية الأجيال- من العبور إلى قلب المتلقي وكان من ابرز ما توصلنا إليه:

1. إذا كان الناقد التقليدي قد درج على تغييب دور العتبات وإقصائها عن نشاطه النقدي وعدّها هامشية وعرضية وثانوية؛ لأنها لا تتمتع باستقلالية بنيوية، فإنّ روائيي نماذج عينة الدراسة قد استحضروا أغلب العتبات وبما الاختيارية منها بقصدية واضحة؛ لأنهم أدركوا أهميتها وفاعليتها في توجيه القراءة.
2. في سلم الترتيب العتباتي حظي العنوان بأهمية بارزة نظراً لأهمية اشتغاله على أكثر من جانب، بدءاً من تسمية النص، وتعيين محتواه، وانتهاء بقدرته على كشف آليات عمل مبدع النص الروائي، ومهارته في تشكيل المنظومة السردية، ولا عجب إذ ما عدّه بارت بمثابة الرأس من الجسد للأهمية القصوى التي يتمتع بها، وكشف البحث عن أن العنوان لم يعد ذا دلالة سطحية مباشرة كاشفة عن النص، إنما أصبح يمتاز بعلاقة عميقة تغور في طبقات النص، فأغلب العناوين نحت نحو الترميز والإيحاء، وابتعدت عن المباشرة والتسطيح، مما أسهمت في تحفيز المتلقي إلى البحث والتأمل ومحاولة تفكيك بنية النص والحفر في طبقاته العميقة لإيجاد العلاقة الجامعة ما بين العنوان والمتن السردي.
3. عتبة الغلاف وإن كانت على الأغلب لا تنتمي لفضاء الكاتب ورؤيته إذ إن دور النشر هي من تتكفل بتصميم غلاف أي كتاب وهندسة غلافه، إلا ما ندر؛ إلا أن الملاحظ على أغلفة الروايات الخاضعة للدراسة هو تمتعها بقوة جذب قرائية بفعل الخطوط والألوان الموظفة بتقنية عالية، أما ما يخص اللوحة فنجد أن هناك تعالقاً دلالياً ما بين اللوحة والمتن الروائي مما رفعها إلى مستوى التعامل معها بوصفها عتبة تستحق القراءة والتأويل.
4. حضور عتبة الإهداء حضوراً فاعلاً عند بعض الروائيين ولاسيما أحلام مستغانمي ونبيل سليمان إذ اتسمت هذه العتبة عندهم بالثراء الكمي من جهة وارتقائها إلى مستوى اضطلاعها بدور العتبة التي من الممكن أن تحاور المتن الروائي وتؤثر في توجيه القراءة من جهة ثانية.
5. كشف البحث عن استثمار فاعل لعتبة التصدير في رواية الأجيال إذ تجلت وظيفته في توجيه القراءة وتهيئة القارئ إلى كيفية التعامل مع

المتن النصي، وفي وضع المتلقي في سياق محدد ممهدة للقارئ إمكانات تأويلية ثرة.

6. أشّر البحث ثراء الخطاب التقديمي الغيري في مقابل انعدام كامل للخطاب الذاتي، لكن هذه الخطابات وإن شكلت جسراً قرائياً ناجعاً في تهيئة أفق توقع للقارئ وفي تقديم خارطة طريق قرائية تأخذ بيد المتلقي نحو المفاصل الرئيسة في التجربة الروائية، إلا أنها لم ترق إلى مستوى عال من التحليل النقدي القائم على دراسة النص لكنها مع ذلك تسهم هذه الخطابات في تقديم إضاءة عميقة لا غنى للقارئ من الاهتداء والاسترشاد بها.
7. إذا كان البحث قد أشر إلى أن للعتبات الخارج نصية دوراً هاماً في إثارة شهية القارئ للمقروء فإنَّ البحث أظهر أن عتبة البداية لها دورٌ لا يقلُّ أهمية بل يفوق باقي العتبات الأخرى، من إثارة القارئ وتحفيزه للدخول في ميدان النص ومتنه، لأن عتبة البداية هي العتبة التي تفتح الأبواب الرئيسة أمام القارئ للالتقاء بالنص المكتوب، فهي تسهم إسهاماً فاعلاً في نجاح أي عمل أدبي أو فشله، وقد أظهر الروائيون وعياً سردياً عالياً بأهمية هذه العتبة المركزية فأجادوا في صيغتها بمهارة وإبداع عال.
8. عتبة الهوامش وإن كانت تعد موجهات خارجية إلا أن لها دوراً هاماً في الكشف عن الغموض والإيهام الذي يمكن أن يعتري النص في مكان ما وقد أفلح الروائيون في توظيف هذه العتبة لإضاءة المتن وتفسيره من جوانبه كافة دلالياً ومعرفياً واصطلاحياً... الخ
9. أشار البحث إلى أهمية عتبة الرسائل ودورها في بناء النصي الروائي.
10. إذا كان الدرس النقدي العربي النظري قد أهمل الخاتمة على الرغم من دورها في مسار العمل واتجاهه؛ فإن البحث أثبت أن الروائيين كانوا على درجة عالية من الوعي والإدراك وهم يصوغون خواتيم رواياتهم، لأنهم يدركون أهميتها في بناء النص السردي وتماسكه ولحمة نسيجه، فجاءت خواتيم رواياتهم محافظة على الملامح العامة للخاتمة في الجنس الروائي.

قائمة المصادر والمراجع

أولا: القرآن الكريم.

ثانيا: الروايات (حسب الهجائية)

1. أخبار الطوفان الثاني. إبراهيم الكوني، ط2، تالة للنشر والإعلام، ليبيا، 1991 م.
2. الأشرعة. نبيل سليمان، ط2، دار الحوار، اللاذقية، 1990م.
3. أعراس آمنة. إبراهيم نصرالله، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2004م.
4. البئر. إبراهيم الكوني، ط2، تالة للنشر والإعلام، ليبيا، 1991م.
5. بنات نعش. نبيل سليمان، ط2، دار الحوار، اللاذقية، 1994م.
6. بين القصرين. نجيب محفوظ، (د. ط)، دار مصر للطباعة، القاهرة،(د. ت).
7. تحت شمس الضحى. إبراهيم نصرالله، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2004م.
8. التيجان. نبيل سليمان، ط1، دار الحوار، اللاذقية، 1993م.
9. ذاكرة الجسد.أحلام مستغانمي، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، 2007م.
10. الراووق. عبد الخالق الركابي، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986م.
11. زمن الخيول البيضاء. إبراهيم نصرالله، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2007م.
12. زيتون الشوارع. إبراهيم نصرالله، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2002م.
13. السابع أيام الخلق. عبد الخالق ألركابي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1994م.
14. الذكرى. نجيب محفوظ، (د. ط) دار مصر للطباعة والنشر، (د. ت).
15. الشقائق. نبيل سليمان، ط1، دار الحوار، اللاذقية، 1993م.
16. طفل الممحاة. إبراهيم نصرالله، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2000م.
17. طيور الحذر. إبراهيم نصرالله، ط3، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2000م.
18. عابر سرير. أحلام مستغانمي، ط4، دار الآداب للنشر والتوزيع، 2005م.
19. فوضى الحواس. أحلام مستغانمي، ط17، دار الآداب للنشر والتوزيع، 2008م.
20. قبل أن يحلق الباشق. عبد الخالق الركابي، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990م.

21. قصر الشوق. نجيب محفوظ، (د. ط)، دار مصر للطباعة،(د. ت).
22. نداء الوقواق.إبراهيم الكوني، ط2، تـ□يلي للنشر والتوزيع، ليبيا، 1991م.
23. الواحة. إبراهيم الكوني، ط2، تـ□يلي للنشر والإعلام، ليبيا، 1991م.

ثالثا: الكتب:

1. الأدب والدلالة، تزفتيان تودوروف، ترجمة: محمد نديم خشفة، ط1، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 1996م.
2. أرشيف النص- درس في البصيرة الضالة، حـ□ام نايل، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، □وريا، 2006م.
3. الا□تهلال فن البدايات في النص الأدبي، يـ□ين النصير، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،1993م.
4. أ□رار الكتابة الإبداعية،إعداد وتقديم أ.د. محمد صابر عبيد ومجموعة من الباحثين،دار صامد للنشر، تونس، 2008م.
5. إشكالية التعبير الشعري كفاءة التأويل، د. محمد صابر عبيد، ط1، الاردن، 2007م.
6. بحوث في الرواية الجديدة، ميشال بوتور، ترجمة: فريد أنطونيوس، ط2، بيروت، 1982م.
7. البداية في النص الروائي، صدوق نور الدين، ط1، دار الحوار، اللاذقية، □وريا، 1994م.
8. بلاغة الخطاب وعلم النص، د. صلاح فضل،عالم المعرفة، الكويت،ع164، 1992م.
9. بناء الرواية – درا□ة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، □يزا أحمد قا□م،(د.ط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1984م.
10. البنية الروائية في نصوص إلياس فركوح تعدد الدلالات وتكامل البنيات، د. محمد صابر عبيد- د. □و□ن البياتي، ط1، دار وائل للنشر والتوزيع، عمان، 2011م.
11. تاريخ الرواية الحديث، ر. م، البيرس، ترجمة: جورج □الم،ط2، بيروت، 1982م.
12. التجربة والعلامة القصصي رؤية جمالية (أوان الرحيل) لعلي القا□مي، د.محمد صابر عبيد، ط1، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، 2011م.
13. التجليات الملحمية في رواية الأجيال العربية، د. مريم جبر فريحات، ط1، وزارة الثقافة، عمان،2005 م.
14. تحليل الخطاب الروائي(الزمن، ا□رد، التبئير)، □عيد يقطين، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت،1989م.
15. التحليل ا□يميائي للخطاب(قراءة في حكايات كليلة ودمنة لابن المقفع) ناصر شاكر الأ□دي، ط1، دار ا□ياب للطباعة والنشر والتوزيع، لندن،2009م.

16. تخامر الواقع والحلم في بنية القصة القصيرة العربية - تحليل ودراسة، دريد يحيي الخواجة، ط1، دار المعارف- حمص، 1993م.
17. التخيل القصصي: الشعرية المعاصرة، شلومين عون كنعان، ترجمة: الحسن أهمامة، الدار البيضاء، دار الثقافة، 1995م.
18. تداخل النصوص في الرواية العربية، حسن محمد حماد، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب.
19. تكوين الخطاب السردي العربي، دراسة في بنيولوجية الأدب العربي الحديث، صبري حافظ، ترجمة أحمد بوحسن، مطبعة دار القرويين، الدار البيضاء،2002م.
20. ثلاثية (الراووق)- الرؤية والبناء دراسة في الأدب الروائي عند عبد الخالق الركابي، قيس كاظم الجنابي، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،2000 م.
21. جماليات التشكيل الروائي – دراسة في الملحمة الروائية (مدارات الشرق)، د. محمد صابر عبيد – دسوسن البياتي، ط1، دار الحوار، دمشق، 2008م.
22. جماليات اللون في السينما- بحث في الأساليب المختلفة لاستخدام اللون في الأفلام الروائية، سعد عبد الرحمن قلج،(د.ط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،1975م.
23. الجنس الحائر– دراسة في أزمة الذات في الرواية، عبد الله أبو هيف، ط1، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003م.
24. جيرار جينيت- نحو شعرية منفتحة، كرستين مونتالبيتي، ترجمة: غسان السيد- وائل بركات، ط1، الجمعية التعاونية للطباعة، توزيع دار الرحاب، 2001 م.
25. الحداثة السردية في روايات إبراهيم نصرالله، د. مرشد أحمد، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، 2010م.
26. حفريات المعرفة، ميشيل فوكو، ترجمة سالم يفوت، ط1، الدار البيضاء، 1986م.
27. الحوار القصصي- تقنياته وعلاقاته السردية، فاتح عبد السلام، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1999م.
28. الحيوان، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت255ه)، ط1، تحقيق: عبد السلام هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده،1938م.
29. خطاب الحكاية– بحث في المنهج، جيرار جينيت، ترجمة: محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، 1997م.
30. الخطاب الروائي، ميخائيل باختين، ترجمة وتقديم محمد برادة، ط1، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، 1987م.

31. الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر مقدمة نظرية في دراسة تطبيقية،، د. عبد الله محمد الغذامي، ط1، النادي الأدبي للثقافة (27)، المملكة العربية السعودية، 1985م.
32. الرسم واللون، محيي الدين طالو،(د،ط)، مكتبة أطلس، دمشق،1961 م.
33. الرواية الانطباعية وتأثيرها عند الروائيين العرب، محمد أحمد السيد،(د.ط)، دار المعارف، القاهرة، 1985م.
34. الرواية الرائية، لعبة القص ورد الحياة وسرد الحكاية، د. محمد صابر عبيد، ط1، دار نقوش عربية، تونس، 2012م.
35. الرواية العربية وإشكالية التصنيف، ساندي سالم أبو سيف، ط1، دار الشروق، عمان، 2008م.
36. الروايـة الفانتاستيكية، شـعيب حليفـي، ط1، المجلـس الأعلـى للثقافـة،القاهرة، 1997م.
37. الروايـة فـي القرن العشـرين، جـان – إيف تاديـيه، ترجمـة: محمد خيـر ألبقـاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1988م.
38. الرواية والواقع، لوسيان غولدمان وآخرون، رشيد بنحدّو،ط1، عيون المقالات، دار قرطبة، الدار البيضاء، 1988م.
39. رؤية جمالية في قصص صبحي فحماوي، د. وسن ألبياتي، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا– اللاذقية، 2010م.
40. زمن الرواية، جابر عصفور، ط1، القاهرة، 1999م.
41. سحر النص،مجموعة باحثين، إعداد وتقديم أ.د محمد صابر عبيد، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2008.م.
42. سيرة جبرا الذاتية في (البئر) الأولى وشارع الأميرات، د. خليل شكري هياس، ط1، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001م.
43. سيمياء العنوان، د. بسام قطوس، ط1، وزارة الثقافة، عمان- الأردن، 2001م.
44. الشـعرية البنيويـة، جونثـان كلـر، ترجمـة السـيد إمـام، ط1، دار شـرقيات، القاهرة،2000م.
45. شـعرية الحجـب فـي خطـاب الجـد، د. محمد صـابر عبيـد، ط1، المركـز الثقـافي العربي، بيروت، 2007 م.
46. الشعرية، تزفيتان تودوروف، ترجمة: شكري المبخوت – رجاء سلامة، ط2، دار توبقال، المغرب، 1990م.
47. شؤون العلامات من التشفير إلى التأويل، د. خالد حسين، ط1، دار التكوين، دمشق، 2008م.

48. صبح الأعشى في صناعة الإنشا،أبي العباس أحمد بن علي القلقشندي(ت821ه)،(د. ط) المؤ□□ـة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، (د. ت).
49. صحيح البخاري،لأبي عبد الله بن إ□ـماعيل بن إبراهيم البخاري (ت256ه) ترتيب محمد فؤاد عبد الباقي، تقديم: أحمد محمد شاكر،ط1، مكتبة ألفا للتجارة والتوزيع، مصر، 2008م.
50. عالم الرواية، رولان بوروف وريال أوئيليه، ترجمة: نهاد التكرلي، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1991م.
51. عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، عبد الحق بلعابد، ط1،الدار العربية للعلوم،بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008م.
52. عتبات الكتابة القصصية، جميلة عبد الله العبيدي، ط1، تموز للطباعة والنشر، دمشق، 2012 م.
53. عتبات الكتابة في الرواية العربية، عبد المالك أشهبون، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، □وريا ،2009م.
54. عتبات الكتابة النقدية في مدونة محمد صابر عبيد، د. □و□ن البياتي.
55. عتبات النص- البنية والدلالة، عبد الفتاح الحجمري، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، 1996م.
56. العقد الفريد، ابن عبد ربه الأندل□ي (ت 328ه)، تحقيق: أحمد أمين وآخربن، (د.ط)، مصر، 1962م.
57. علم التناص المقارن– نحو منهج عنكبوتي تفاعلي، عز الدين المناصرة، ط1، دار مجدلاوي، عمان، 2006م.
58. علم عناصر الفن، فرج عبود، (د.ط)، دار دكفن، ميلانو،ايطاليا، 1982م.
59. العمدة في محا□ن الشعر وآدابه ونقده، لأبي علي الحـ□ن ابن رشيق القيرواني (ت465ه)، تحقيق: محيي الدين عبد الحميد، ط3، مطبعة ال□عادة، مصر، 1936 م.
60. العنوان في الأدب العربي النشأة والتطور، د. محمد عويس، ط1، مكتبة الانجلو مصرية، القاهرة، 1998 م.
61. العنوان و□ـميوطيقا الاتصال الأدبي، د. محمد فكري الجزار، (د.ط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998م.
62. عيار الشعر، محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي (322ه)، تحقيق د. طه الحجازي- د. محمد زغلول، (د.ط)، القاهرة، 1956م.
63. الغيث المـ□جم في شرح لامية العجم، صلاح الدين خليل بن أبيك الصفدي، (د.ط)، بيروت،(د.ت).

64. فن الرواية، كولن ولـ□ن، ترجمة: محمد درويش، ط1، بغداد،1986م.
65. الفن الروائي-تقنيات ومناهج، برنار فاليط، ترجمة:رشيد بنحّدو، منشورات paris-Nathan، 1992م.
66. فن القصة، محمد يو□ف نجم، (د.ط)، بيروت، دار الثقافة، د.ت.
67. فن كتابة القصة، حـ□ين القباني، ط3، دار الجيل – بيروت،1979م.
68. في أصول الخطاب النقدي الجديد، تزتيفان تودوروف وآخرون، ترجمة: أحمد المديني، (د.ط)، منشورات دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987 م.
69. في مناهج الدرا□ات الأدبية، حـ□ين الواد،(د.ط)، دار توبقال، الدار البيضاء، 1984 م.
70. في نظرية العنوان (مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية) خالد حـ□ين خالد، ط1، دار التكوين، دمشق، 2007 م.
71. قانون البلاغة في نقد النثر والشعر، أبو طاهر محمد بن حيدر البغدادي، تحقيق: محـ□ن فياض، مؤ□□ة الر□الة، بيروت، 1981م.
72. قراءات في التجربة الروائية، □مر روحي الفيصل، دار الحوار، اللاذقية، 1993م.
73. القصيدة الـ□ير ذاتية بنية النص وتشكيل الخطاب، د. خليل شكري هياس، ط1، عالم الكتب، اربد، الأردن، 2010م.
74. كتاب المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار المعروف بالخطط المقريزية، أحمد بن علي المقريزي، (د.ط)، دار صادر، بيروت، د.ت.
75. الكتابة الروائية عند ولـ□يني الأعرج، كمال الرياحي، ط1، منشورات كارم الشريف، تونس، 2009م.
76. الكون الروائي – قراءة في الملحمة الروائية ((الملهاة الفلـ□طينية))لإبراهيم نصـرالله، د.محمد صـابر عبيـد – د. □ولـ□ن البيـاتي ط1، المؤ□□ـة العربيـة للدرا□ات والنشر، بيروت، 2007 م.
77. لـ□ان العرب، جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، دار صادر، بيروت، لبنان، 1956م.
78. لعبة الـ□رد الخادعة حوارات مع إلياس فركوح، تحرير وتقديم جعفر العقيلي، ط1، وزارة الثقافة، دار أزمنة، عمان، 2007 م.
79. لعبة النـ□يان درا□ة تحليلية نقدية، إدريس الناقوري، ط1، الدار العلمية للكتاب، الدار البيضاء، 1995م.
80. اللون في الشعر العربي القديم، د. زينب عبد العزيز العمري، (د.ط)،مطبعة الانجلو المصرية، القاهرة، 1989م.
81. اللون، محمد يو□ف همام، ط1، مطبعة الإعتماد،،القاهرة،1930م.

82. ما لا تؤديه الصفة، حاتم الصكر، دائرة، لبنان، 1993م.
83. المتخيل الشعري: أساليب التشكيل ودلالات الرؤية في الشعر العراقي الحديث، د. محمد صابر عبيد، ط1، دار الشؤون الثقافية، بغداد،2000م.
84. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين بن الأثير، تحقيق، د. أحمد الحوفي - د. بدوي طبانة، (د.ط)، دار النهضة، مصر للطباعة، والنشر الفجالة، القاهرة، د. ت.
85. المجموع – شرح المهذب، أبو زكريا محيي الدين بن شرف النووي، تحقيق محمود مطرجي، (د.ط)، دار الفكر، بيروت – لبنان، 1986م.
86. مدخل إلى عتبات النص درسة في مقدمات النقد العربي القديم، عبد الرزاق بلال، تقديم إدريس ناقوري، ط1، أفريقيا الشرق، المغرب، 2000م.
87. مدخل إلى نظريات الرواية، بيير شارتيه، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2001م.
88. مرايا السرد وجماليات الخطاب القصصي، د. محمد صابر عبيد، د. وسن البياتي، ط1، دار العين للنشر، القاهرة، 2008 م.
89. مروج الذهب، ومعدن الجوهر، تصنيف الرحالة الكبير المؤرخ الجليل أبي الحسن علي بن الحسن بن علي المسعودي، (326ه)،تحقيق: محيي الدين عبد الحميد، ط1، صيدا، بيروت، 1988م.
90. مصادر الشعر الجاهلي، ناصر الدين الأسد، ط8، دار الجيل، بيروت،1996م.
91. مصطلحات النقد العربي السيميائي- الإشكالية والأصول والامتداد، مولاي علي جسم، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005م.
92. المعجم الأدبي، جبور عبد النور، ط2، دار العلم للملاين، بيروت،1984م.
93. معجم ديانات وأساطير العالم، إعداد: إمام عبد الفتاح إمام، ط1، دار مكتبة مدبولي، القاهرة،1995 م.
94. معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1985م.
95. المعجم الوسيط، ط2، مجمع اللغة العربية، الإدارة العامة للمعجمات وإحياء التراث،قام بإخراجه إبراهيم مصطفى وأحمد حسن الزيات وحامد عبد القادر ومحمد علي النجار، دار الدعوة،اسطنبول، تركيا، 1989م.
96. المغامرة السردية (جماليات التشكيل القصصي)- رؤية جمالية في مدونة فرج ياسين القصصية، د.وسن هادي جعفر، ط1، مؤسسة الشارقة للثقافة والإعلام، الشارقة، 2010م.
97. مكونات السرد في الرواية الفلسطينية، يوسف حطيني، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999م.

98. الملحمية في الرواية العربية المعاصرة، د. سعد عبد الحسين العتابي، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2001 م.
98. من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة، عبد الكريم شوقي، ط1، الدار العربية للعلوم، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2007م.
99. النسيج اللغوي في روايات الطاهر وطار، عبد الله الخطيب، ط1، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان– الأردن، 2008م.
100. نظرية الأجناس الأدبية، مجموعة باحثين، تعريب: عبد العزيز شبيل، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ط1، 1994م.
101. نظرية التلقي– أصول وتطبيقات، بشرى موسى صالح، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1999م.
102. النهايات المفتوحة دراسة نقدية في فن أنطوان تشيكوف القصصي، شاكر النابلسي، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت – لبنان، 1985.
103. هوية العلامات- في العتبات وبناء التأويل، شعيب حليفي، ط1، دار الثقافة، الدار البيضاء، 2005.م.

رابعا: الرسائل والاطاريح الاكاديمية.

1. أثر الرسم الشعر العراقي الحر، أحمد جار الله ياسين، اطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة الموصل، بإشراف أ.د. بشرى البستاني، 2002م.
2. التناص في رباعية الخوف، شذى مظفر مال الله عجاج، أطروحة دكتوراه، كلية التربية، جامعة الموصل بإشراف د. غانم سعيد، 2011م.
3. العتبات النصية في شعر عبد الوهاب البياتي ونزار قباني، جاسم محمد جاسم خلف، اطروحة دكتوراه، كلية التربية، جامعة الموصل، بإشراف: أ.د. إبراهيم جنداري جمعة الجميلي، 2007م.
4. العنوان والاستهلال في مواقف النفَّري دراسة جمالية، عامر جميل شامي الراشدي، رسالة ماجستير، كلية التربية، جامعة الموصل، بإشراف:د.إبراهيم محمد محمود الحمداني،2005م.
5. قضايا الفن الروائي عند صبحي فحماوي، إبراهيم مصطفى الحمد، أطروحة دكتوراه،كلية التربية، جامعة تكريت، بإشراف أ.د محمد صابر عبيد، 2012م.

خامسا: الدوريات.

1. أدونيس والخطاب الصوفي، بلقاسم خالد، مجلة فصول، ع 2، مج 16، مصر، 1997م.
2. البدايات ووظيفتها في النص القصصي، د. صبري حافظ، مجلة الكرمل، مؤسسة الكرمل الثقافية، رام الله – فلسطين، ع21- 22، 1986م.

3. براعة الاستهلال في صناعة العنوان، محمود الهميسي، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، ع 313، أيار –محرم، 1997م.
4. بلاغة الاستهلال في روايات عبد الكريم غلاب، رشيد بنحدّو، مجلة فكر ونقد، ع 11، 1998م.
5. البنية السردية في رواية ((زمن الخيول البيضاء))، دراسة، نان البياتي، مج: أفكار الأردنية، ع 269، 2011 م.
6. بيان القراءة عند ابن المقفع من خلال عرضه لكتب كليلة ودمنة، سعيد يقطين، مجلة آفاق، ع61-62، 1999م.
7. حياة جديدة للطوارق، وليم زبال، مجلة العربي، ع218 سنة 1977م.
8. خاطرة بين المسافات البداية في النص الروائي، عواد علي، جريدة الزمان، ع(1613)، م2003، www.azzamn.com
9. الخطاب المقدماتي، عبد الواحد ياسر، مجلة علامات، ج47، م12، مارس 2003م.
10. السيميوطيقا والعنونة، جميل حمداوي، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج 25، ع 3، م1997م.
11. شعرية عنوان كتاب الشاق على الشاق في ما هو الفارياق، محمد الهادي المطوي، مجلة عالم الفكر، مج 28، ع1، 1999م.
12. عتبات أم عتمات، مصطفى سلوي، جريدة (العلم) (الملحق الثقافي) السبت 26، 2001م.
13. عتبات النص الأدبي، بسمة درمش، مجلة علامات ج61، مج16، مايو، 2007م.
14. عتبات النص الأدبي، حميد لحمداني، علامات مج12، ج46، ديسمبر2002م.
15. في شعرية الفاتحة النصية حنا مينة، جليلة طريطر، نموذجاً، مجلة علامات، ج29، م1998م.
16. مساهمة في نمذجة الإستهلالات الروائية، عبد العالي بوطيب، مجلة علامات، ع21، 2000/2001م.
17. مفهوم الرواية السيرية، عمر محمد الطالب، مجلة صوت نينوى، ع 1، 1997م.
18. النص الموازي- أفاق المعنى خارج النص، أحمد المنادي، مجلة علامات، ج61، مج16، مايو، 2007م.

سادسا: شبكة الانترنيت.

1. إبراهيم الكوني والرحلة في العدمية. هذه أحكام و(اعترافات) ذاتية التي أفصح عنها الكوني في مقابلته المتلفزة مع أحمد الزين في قناة (العربية)
2. الا□تهلال القصصي بين الا□تلاب والارتباط البرتقالة الوحيدة للموتى نموذجاً، رشيد البوشاري، نت.الرابط.
http;www.daha.com.old.viewarticle.ph2id 3718
3. صورة العنوان في الرواية العربية، جميل حمداوي، نت، الرابط filcsLstudifsmnuh s
4. لماذا النص الموازي: د. جميل حمداوي، نت،الرابط.
http;www.avabicnawah.com.aitcles.muwzi-hamadaoui.htm
5. الهوامش في الخطاب الروائي العربي،جميل حمداوي، نت. الرابط.
http;www.avabicnawah.com.aitcles.muwzi-hamadaoui.htm