وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف
كلية الآداب والفنون
قسم اللغة العربية

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه

الشعبة : دراسات لغوية
التخصص :اللغة العربية وتحليل الخطاب

العنوان

جماليات العتبات النّصية في الخطاب الرّوائي لواسيني الأعرج

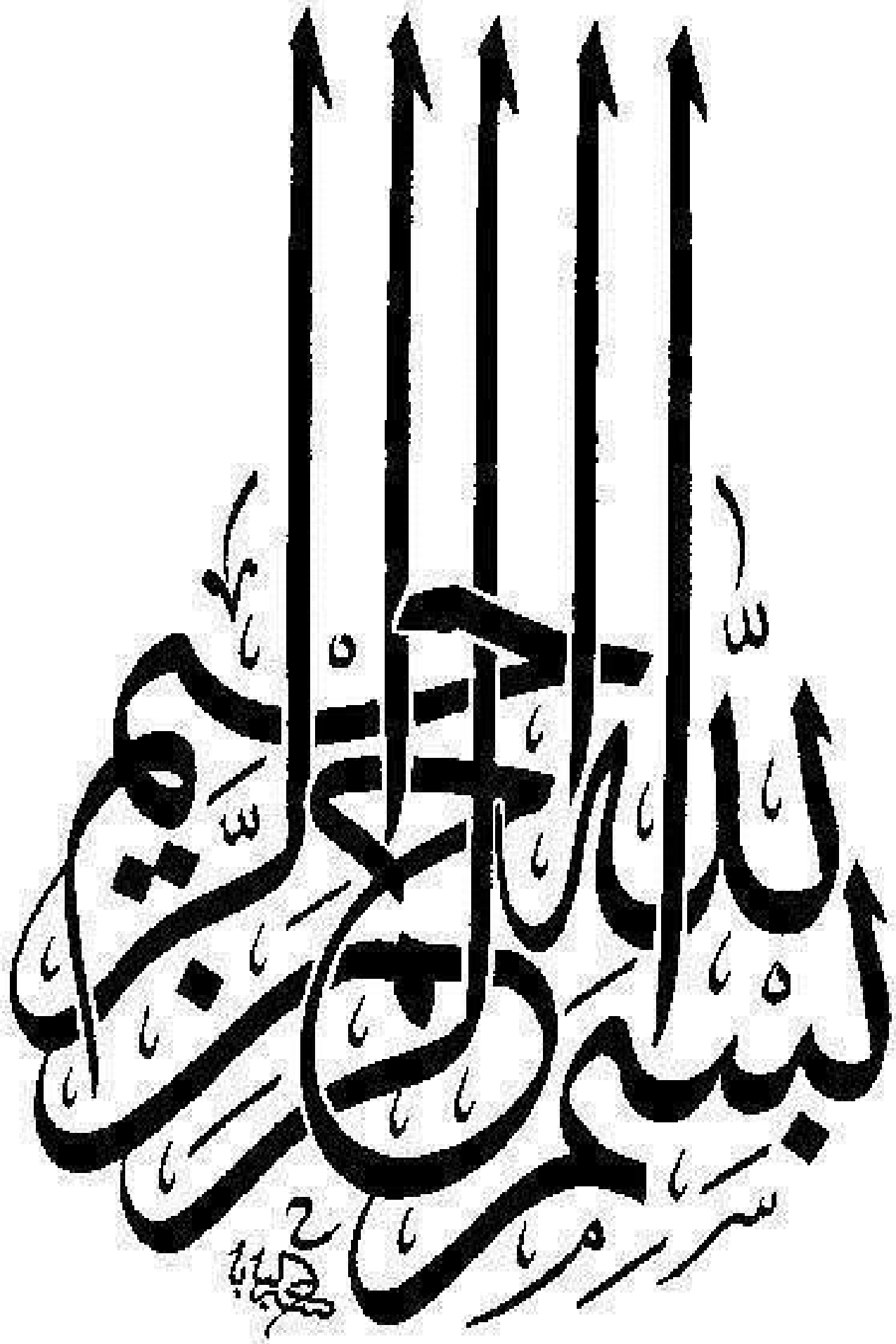
- دراسة تداولية -

إعداد الطالبة:
ميلودي خديجة

إشراف الدكتور:
زيوش محمد

المناقشة بتاريخ 2018/06/24 من طرف اللجنة المكونة من:

عبد القادر شارف	أستاذ تعليم عالي	جامعة الشلف	رئيسا
محمد زيوش	أستاذ تعليم عالي	جامعة الشلف	مشرفا ومقررا
محمد سعيدي	أستاذ تعليم عالي	جامعة مستغانم	عضوا مناقشا
نور الدين دحماني	أستاذ محاضر- أ-	جامعة مستغانم	عضوا مناقشا
طاطا بن قرماز	أستاذة محاضرة- أ-	جامعة الشلف	عضوا مناقشا
أسيا متلف	أستاذة محاضرة- أ-	جامعة الشلف	عضوا مناقشا



إهداء

إلى من أحمل اسمه بكل افتخار...أرجو من الله ان يمد في عمره ليرى الثمار...أبي

إلى التى علمتنى معنى الحب والحنان...إلى من كانت دعواتها الصادقة سر نجاحي...أمي الغالية

إلى من تحلو بالإخاء وتميزوا بالوفاء والعطاء...أخي وأختى

إلى رمز الوفاء...رفيق حياتي...زوجي الغالي

إلى ابنتى...ماريا وآلاء

أهدي هذا العمل إليكم

مقدمة

عرفت الرّواية الجزائرية تطوراً كبيراً بعد أن تسنى لها تجاوز مرحلة النضج الفني، حيث شكلت حيزاً لا يمكن إغفاله في خارطة الرّواية العربية،واستمرت في التطّور إلى أن فرضت خصوصيتها على السّاحة العربية واكتسبت سمعة عالمية مكنتها من منافسة روايات عربية كثيرة ،وهذا يرجع إلى أولئك الرّوائيين أمثال: **عبد الحميد بن هدوقة،طاهر وطار ،أحلام مستغانمي،واسيني الأعرج** وغيرهم.

إنّ دِراسَةَ الرّوايةِ العربيَةِ في الوَقْتِ الحَاضِرِ قَدْ شَهِدَتْ قَفْزَةً قوِيَةً، حيثُ يُؤَكّدُ معظَمُ النُّقَّادُ على أنَّ هذا الزَّمَنَ هو زَمَنُ الرّوايَةِ، ذَلِكَ أنَّ الرّوايةَ تُمَثّلُ النَّصِيبَ الأكبَرَ في الدّراسات الأدبية بكلّ أطيافها فقد أخذت الدّراسات تتوالى حولها مُنصَبَّةً على المِتْنِ الحكائي والسَّردي لها بالنقد والتَّحليل ، وعلى الرغم من ذلك ، فإنَّ هذه الدّراسات لم تتطرَّق إلى أهم ما يوضّحُ تلك النُّصوص، وهي عتابتُها ومَفَاتِيحُها، ذلك أنّ عَتَبَات النُّصوص لم تأخذ حقَّها من الدّراسة ، ولا توجد دِرَاسَاتٌ كافيَةٌ عنْهَا مقارنةً بالّدراسَاتِ النَّقْديَّةِ الأخرى.

خضعت الرّواية في مسارها التطوري إلى تغيرات عديدة رافقتها نظريات متباينة ترصد ما يطرأ على المجتمع من تحولات وما يقابله من تمايز انعكس على الخطاب السردي الرّوائي الذّي أراد أن يختصر أجناساً عديدة من ألوان الأدب تحت رايته ، إلى درجة اعتبار بعضهم الرّواية من الأجناس الأدبية المعاصرة .

اخترت الرّوائي **واسيني الأعرج** الذي يُعتبر من رُوَّاد العالم العربي في كِتَابة الرّواية ، وأنَّه ممن نال جوائز مرموقة في العمل الرّوائي ، وله بصمات واضحة سواءً على المستوى العربي أو الغربي من خلال الكتابات المتميزة التي لاقت انتشاراً واسعاً واهتماماً من قِبل الدّارسين في تناول أعماله الإبداعية.

يقوم عملنا على دراسة جماليات عتبات النّصوص ودلالاتها في روايات **واسيني الأعرج** ، هذه العتبات التّي هي مكملة للعمل الرّوائي .حيث أنَّ العمل الرّوائي وما احتواه من خطاب له فلسفته الخاصة وهدف يرمي إليه الرّوائي من خلال جسارة عمله، وهذه الرّوايات وجَدتُ فِيها أجوبةً عن أسئلتي المطروحة ،والتي تُمثّل مشروع تطور الرّواية الجزائرية المعاصرة راصدةً بذلك ملامح الخطاب

الرّوائي من خلال "**جمالية العتبات النّصية في الخطاب الرّوائي لواسيني الأعرج**" وهو عنوان أطروحتي لأنَّ العتبات النَّصية تعتبر مفاتيح العمل الرّوائي، هي تدُّل وتشير إلى ما في النُّصوص باعتبارها نصاً مكثفاً يهضم ما بداخل العمل،ولها إشارتها ووظائفها التي تجعل من دراستها طريقاً لسبر أغوار النُّصوص بحكم أنَّها تحتوي بين طيّاتها على أبعاد مختلفة ،والذي يتمثل في العنوان والمقدمة والبعد الإعلامي والجمالي في الغلاف وإشارته.

من أهم هذه المحاولات في الدراسات الغربية محاولات **جيرار جينيت ولوسيان غولدمان وروجر روفر وليوك هوك**، أما في الدّراسات الحديثة فقد عكف مجموعة من االدارسين للإرتقاء بالعتبات النَّصية نذكر منهم **عبد الفتاح الحجمري، محمد فكري الجّزار، يوسف الإدريسي وغيرهم** ، ومن هنا على الدّارس العربي أن يَشْحذَ الهِمَم لاستعادة مجدّه والوقوف عند أهّم وظائف العتبات والتي تؤطر النُّصوص وتزخرفها ،وانطلاقا من الإستراتيجية الفنية للعتبات النَّصية نطرح مجموعة من الأسئلة والمتمثلة في: ما هي الآفاق التي تفتحها قراءة العتبات النّصية داخل الخطاب الرّوائي؟كيف ساهمت العتبات النصية في قراءة النَّص الرّوائي قراءةً دلاليةً جماليةً ذات أبعاد فنية عميقة؟ ما هي الخصوصية التي تُضْفِيها العتبات النَّصية داخل العمل الرِّوائي؟ كيف تَعامَل **واسيني الأعرج** مع العتبات النَّصية؟ ما هو الحيّز الذي شغلته العتبات النَّصية في قراءات **واسيني الأعرج؟**

ومن هنا كانت وجهتنا صوب الدّراسات المعاصرة مُحاوِلين إضافة فكرة ولو بسيطة عن خبايا العتبة، فهي الحارسة والمحافظة على كيان النَّص الرّوائي من الضياع والإهمال فإذا تجرّد النَّص منها أصبح جسداً بلا روح ،وتملكتنا الرغبة في خوض غمار تجربة نقدية مع الأدب الجزائري وذلك لما ينطوي عليه من مستوى فني رفيع .

إضافة إلى ذلك حاولنا مقاربة المستويات الجمالية للعتبات النّصية وقراءتها في اتجاهات مختلفة، وفقًا لاختلاف الرُؤى الفكرية والذاتية للمتلقي من خلال الكشف عن طبيعة العلائق بين العتبات وما تحمله من دلالات باعتبار أنَّها كُلٌّ مُتَكامِلٌ بين العنوان والمقدمة وعتبة البداية والغلاف ،ولغة الخطاب

والجانب الشكلي الذي حملته روايات **واسيني الأعرج** ،لذلك لم نتناول هذه العناصر منفردة عن بعضها البعض بل نظرنا إليها ككل واحد .

اخترنا في هذه الدّراسة مجموعة من الرّوايات **لواسيني الأعرج** التي كانت موضوع دراستنا في المسار الدّراسي ،تأتي في مقدمتها رواية "**البيت الأندلسي**"، "**شرفات بحر الشمال**"،"**أصابيع لوليتا**"،"**سيرة المنتهى**"،"**مملكة الفراشة**"، "**طوق الياسمين**"، "**سيدة المقام**" وغيرها.

الدراسات السابقة

تمثلت الدراسات السابقة للعتبات في الآتي:

– عبد الفتاح الحجمري ، عتبات النّص ، البنية والدلالة ، شركة الرّابطة المغرب 1996. تناول الكاتب في هذا الكتاب العلاقة بين البنية والدلالة.

– محمد فكري الجزار ، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سلسلة دراسات أدبية القاهرة 1998. وهي دراسة اختصت بالعنوان فقط، تعتبر من الدراسات المهمة لعتبة العنوان دون غيرها .

– عبد الحق بلعابد "عتبات جيرار من النّص إلى التّناص، الدار العربية للعلوم الجزائر 2008، وهو عبارة عن كتاب مترجم عمّا قدمه **جيرار جينيت** في كتابيه "**عتبات**" و "**الأطراس**" .

–ياسين النصير "الاستهلال وفن البدايات في النّص الأدبي" الهيئة العامة لقصور الثقافة القاهرة ، حاول في هذا الكتاب أن يبحث عن دلالات الاستهلال في معارف مختلفة ، متطرقًا إلى التراث القديم باحثا عن البعد الفلسفي للاستهلال.

– عزوز علي إسماعيل (عتبات النّص في الرّواية العربية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب هو دراسة سيميولوجية سردية تتناول عتبات النُّصوص في الرّواية العربية الحديثة ودراسة العتبات.

الأبحاث والمقالات النقدية:

- شعيب حليفي ، هوية العلامات في العتبات وبناء التَّأويل ، دار الثقافة ، الطبعة الأولى ، المغرب 2005.

- جميل حمداوي ،"السيميوطيقا والعنونة"، عالم الفكر ، المجلد الخَّامس والعشرون، العدد الثالث 1997.

- جميل حمداوي لماذا النّص الموازي ، مجلة الكرمل ، العدد 88 فلسطين 2006.

-عذاروي سليمة ، واسيني الأعرج يفتح باب بيته الأندلسي ويبوح بشيء من سر الكتابة .جريدة الدستور.الأردن.15-10-2010.

-زهرة ديك ، واسيني الأعرج هكذا تكلم ..هكذا كتب..، دار الهدى، الجزائر.

هذه الأبحاث حاولت أن تقارب عتبات النُّصوص مع المتون ، وكان جل اعتماد هؤلاء النقاد على ما كتب في الغرب وهي محاولات قربت المتلقي من العتبات النّصية ونبّهت إلى أهميتها ، إلاّ أنّ أكثر الدراسات نجدها ركزت على العنوان دون الاهتمام بالعتبات الباقية إلاّ القلة منهم من اهتم بالمقدمات والإهداءات .

الدراسات الغربية:

-G.Genette.seuils.ed.du seul.paris.1987.

- G.Genette.palimpsests.ed.du seuil.paris.1982.

- Daniel Couègnas. Introduction a la paralittérature. Ed. seui.collection poétiques

H.Mitterand. Le Discoure du roman. P U F.1986.op.cit

هذه بعض الدراسات الغربية التي اهتمت بالعتبات النصية وأهميتها إلاّ أنّها لم تبحث عن العلاقة بين العتبات والمقاطع السردية بل اكتفوا باعتبارها أنها المدخل الرئيسي للنّصوص.

محتويات الدراسة:

قسمت بحثي هذا إلى مدخل، أربعة فصول وخاتمة .

أمّا المدخل حمل عنوان :علم الجمال ،نظرياته ،تطرقت إلى علم الجمال من حيث النشأة والمفهوم ثم عرجت على النظريات الخاصة بعلم الجمال .بعدها انتقلت إلى مفهوم العتبات النَّصِية من حيث إشكالية المصطلح والأنواع والوظائف ،ثم تطور هذه المقاربة في الثقافة الغربية لننتقل بعدها إلى الثقافة العربية.

الفصل الأول حَمَل عُنوان " **إستراتجية العنوان في روايات واسيني الأعرج** " والذي حوّى خمسة مباحث اعتمدنا فيه على دراسة العناوين الخارجية والداخلية بالإضافة إلى الدّلائل والأهمية التي قام بها العنوان داخل المتن باعتباره بوابة العمل الرّوائي فمن خلاله تُفْتحُ أبواب النّص، فهو أول ما يواجه المتلقي من العتبات التي تحمل له مزيدا من الثقافة العُنوانيَّة ، والتي تفتح له بعض الأفق الخاصة بالعمل الإبداعي فكل عنوان هو مرسلة صادرة من مُرْسَل إلى مُرْسَلٍ إليه وبذلك أصبح العنوان له أهميته من خلال وظيفته الإعلامية والإشَاريَّة .كما رصدنا تجليّات التناص في عناوين روايات واسيني الأعرج.

الفصل الثاني جاء موسوماً بعنوان "**تجليات عتبة الإهداء في روايات واسيني الأعرج**" قسمت الفصل إلى خمسة مباحث درست فيها عتبة الإهداء من حيث الأنواع الموجودة في بعض من روايات واسيني الأعرج بالإضافة إلى الكشف عن أهم الوظائف التي يمكن أن يؤديها داخل المتن الرّوائي ذلك أنَّ الإهداء من بين العتبات التي تُدرَسُ من قَبْل ، فقد أصبح عتبة للتقارب بين الكاتب ومَنْ يُهدِى له العمل سواءً أكان الإهداء عامًا أو خاصًا.

الفصل الثالث حمل عنوان "**عتبة خطاب المقدمة في روايات واسيني الأعرج**" احتوى على أربعة مباحث تم من خلالها دراسة وظائف المقدمة وأهميتها داخل المتن الرّوائي وأنواع المقدمات في روايات واسيني.

خصصت الفصل الأخير "**جمالية عتبة الغلاف والهامش وعتبة البداية في روايات واسيني الأعرج**"جاء هذا الفصل في ثلاثة مباحث درست فيها عتبة الهامش وعتبة الغلاف ووظيفته وعلاقته بالرّواية من خلال المقاطع السرديَّة الواردة فيها حيث أصبح الغلاف علامة حضَّارية خاصَّةً بعد دخول عصر الطّباعة وصارت هناك رؤية خاصة لِكُلِّ فَنَان تشكيلي يُصمّمُ الغلاف ، فدراسة الفن شيء أساسي لدراسة الأدب .وعتبة البداية ربطنا كل عتبة بالمتن الرّوائي مع تقديم دراسة تطبيقية لهذه العتبات وأهم الوظائف التي تقوم بها.

انتهى البحث بخاتمة لأهم النتائج التي توصلت إليها.

أفرغت هذا الجهد في قالب معتمدة المنهج الوصفي التحليلي، والجدير بالذكر أنّني لم أستطع القبض على عينة محددة للتحليل، ذلك أنَّ دراستي تفرعت إلى أكثر من رواية لصعوبة تواجد جميع أنواع العتبات النَّصية في عمل واحد من أعمال الرّوائي.كما حاولنا تتبع المنهج التدّاولي في الدّراسة التطبيقية إلاَّ أنَّنا خرجنا عنه كلما استدعت الدراسة ذلك.

وفي الأخير لا يسعني إلاَّ تقديم شكري وامتناني أولاً لأستاذي الفاضل "**محمد زيوش**" الذي قَبِل الإشراف على هذا العمل كما أتقدم إليه بكلّ الامتنان لما منحني من وقته القَيّم، ولما رافقني به من نصائح في مسعاي وتوجيهاته الجليلة التي بفضلها رسا البحث على شاطئ الأمان.كما لا أنسى بالشكر كل من أعانني من قريب أو بعيد في إعداد هذا البحث ولو حتّى بالحرص على إتمامه، وأخصّ بالذكر أستاذتي الكريمة "متلف آسيا"التي كانت عونا لي.وإلى رئيس المشروع "شارف عبد القادر".

"اعلَمْ أنَّ عَادةَ القُدَمَاءِ مِن المُعَلِّمين قَدْ جَرَتْ أنْ يأتُوا بالرُّؤوسِ الثَمَانِيَةِ قَبلَ افْتِتَاحِ كُل كِتابٍ، وهي الغَرَضُ العنوانُ المَنفَعَةُ ، والمَرتَبَةُ ، وصِحَةُ الكِتَابِ ومن أي صِنَاعَةٍ هو، وكَمْ فيه من أجزَاء، وأي أنحاء التَّعاليمِ المُستَعملةِ فيه"

المقريزي

مدخل:التنظير لعلم الجمال والعتبات النّصية

- علم الجمال– نشأته،ماهيته.
- التنظير للعتبات النصية ،أنواعها ووظائفها.موقف الثقافة العربية والغربية منها.

*** نشأة علم الجمال:**

يعتبر الجمال ضرورة من الضروريات التي لا يستطيع الإنسان أن يستمتع بالحياة بمعزل عنها، فالحياة مرتبطة بالجمال وكلاهما يكمّل الآخر، فموضوع الجمال من الموضوعات التي تدور حوله آراء وأفكار كثيرة.

فلقد كانت الحضارة اليونانية تمثل تراثا متنوعا وخصبا في مجال الفلسفة ومنها المفهوم الجمالي فقد شكل **سقراط** و**أرسطو** الركائز الأولى في التفكير الجمالي بما وصل إلينا من آرائهم في الحب والفن والجمال، فانطلق **سقراط** من مفهوم الغائية في فهمه للجمال، إذ أنَّ هدف الجمال ما يحقق النفع أو الفائدة أو الغاية الأخلاقية العليا،ويردّ ذكره للجمال بأنّه صفة للأفعال التي تتسم بالخير والنبل ذلك أنّ طبيعة الجمال والخير واحدة عنده...كثيرا ما وصف الشعراء بأنّهم لا يعقلون ما يقولون،وكثيرا ما لام الرسامين والمثالين على أنّهم يكتفون بتحقيق الجمال الظاهري ولا يتعمقون عند التعبير عن الجمال الباطني وتوضيح معالم الخير [1]،فقد بنى آراءه الجمالية على أساس نظريته العامة في المعرفة التي ترفض القيمة المعرفية للتجربة والحواس، وأنَّ كلّ نشاط بشري له غاية معينة وأسمى غاياته هو الخير المطلق وقد ربط بين الجمال والخير والمنفعة .

وأما إذا عدنا إلى **أفلاطون** فهو أول من وضع ركائز علم الجمال، وقد مزج بين الجمال والخير في مدينته الفاضلة إذ جعله مظهراً من مظاهر الخير، وقد عُدَّ الجمال الذي يبدعه الفنان ضربا من ضروب الإلهام الذي تمنحه الآلهة لبعض البشر، وقد خالفه في ذلك **أرسطو** الذي عَدَّ الفنان مقرونا بالمحسوسات التي يحاكيها، فالمحاكاة صفة إنسانية ايجابية عنده.[2]

وبنى **أفلاطون** فلسفته الجمالية على أساس أنطولوجي، مستمدا فلسفته من النظرية الجمالية الفيثاغورثية والنظرة السقراطية،فصاغ أكثر النظريات الجمالية تماسكا،وكان أول من اهتم بتسجيل

[1]- أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة،1998،ص 19،28.

[2]- آزاد محمد كريم الباجلاني، القيم الجمالية في الشعر الأندلسي عصري الخلافة والطوائف،دار غيداء للنشر والتوزيع،ط1،2013، ص 26

موقف معين من الجمال،وحدد" الجمال بالذات بالحب الإلهي والخير والجمال الإلهي وهو الجزء الذي تشارك به جزئيات العالم المحسوس ومن هنا جاءت الفكرة، و أصبح الفن محاكاة العالم الحسي لعالم المثل[1] . ولم يكن **لأرسطو** نظرية في الجمال تحدد معنى أو مفهوم الشيء الجميل،بل قدّم شرحا فقط لعملية الحكم الجمالي دون تعريفه، وبيان خصائصه، ووجوده بوصفه ظاهرة جمالية ونقض آراء أستاذه، فأشاد بمفهوم المحاكاة وقصره على الفنون ونصل إلى أنَّ **أرسطو** لم يلزم الفنان من محاكاة الطبيعة بل يفعل مع مراعاة محاكاة الأشياء على النحو الذي يجب أن تكون عليه . والجمال عند أرسطو يعني التنسيق والعظمة فهو يقول:" الكائن أو الشيء المكوّن من أجزاء متباينة لا يتم جماله ما لم تترتب أجزاؤه في نظام، وتتخذ أبعادا ليست تعسفية ذلك لأنَّ الجمال ما هو إلاَّ التنسيق والعظمة"[2]

إنَّ مجمل الفلسفة اليونانية تعتقد أنَّ الشيء، لا يكون جميلاً إلاَّ إذا كان مفيد وممتعاً، وتختلف هذه المتعة من شخص إلى آخر، متعة شكلية وتتمثل في الإعجاب عن طريق حاستي السمع والبصر، ومتعة نفسية باطنية تتجلى في الحب.

ومهما يكن هذه النظريات لم توجد عند الغرب فقط، بل حتَّى عند العرب وبالضبط في الشرق العربي الإسلامي، ففنون العرب المتنوعة من رقص وغناء وزخارف في القصور مكنتهم من وضع أصول لنظرية الجمال .[3]

كانت هذه مجموعة من الآراء و النظريات المختلفة والمتفرقة في جل العصور التي تتبعناها بإيجاز لغرض معرفة تاريخ علم الجمال.

[1]- أميرة حلمي مطر، علم الجمال(الاستيطيقا)، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2015، ص 12.

[2]- المرجع نفسه ص 12.

[3]- بركات محمد مراد سيد، فلسفة الجمال في الفن العربي المعاصر،ط2، بيروت، 1986، ص، 139.

2.تعريف علم الجمال:

لغة:

لمادة (جمل) في المعاجم العربية معان عدة منها رجل جُمَاليٌّ، بالضم والياء مشددة ضخْم الأعضاءِ تام الخَلْق على التشبيه بالجَمَل لعظمته، [1]والجمال مصدر الجميل، والفعل جمُل أي بهاء وحسن.

الجمال الحسن يكون في الفعل والخلْق، وقد جمُل الرجل بالضم جمالا فهو جميل وجَمَلُ بالتخفيف ...والجُمال بالضم والتشديد أجمل من الجميل وجَمَّلة أي زيَّنة. تكلّف الجميل أبو زيد: جمَّل الله عليك تَجْميلاٌ إذا دعوت له أن يجعله الله جميلا حسنا، ولقد وصفت المرأة بالجمال في قولنا امرأة جَمْلاء وجميلة : ثم عَرَضَت له امرأة حسناء جَمْلاَء أي جميلة مليحة [2]، والجمال يقع كذلك على الصورة والمعاني... والمجاملة : المعاملة بالجميل.

مما سبق يتضح أنَّ علم الجمال في اللغة متأرجح ما بين الصفات الحسية من الضخامة والعظمة والطول والصفات المعنوية في الخلق وحسن الأفعال والمعاملة. نجد في هذه التعريفات اللغوية ترادفاً بين ألفاظ الجمال والبهاء والروعة.

اصطلاحا:

مصطلح علم الجمال ترجمة لكلمة استطيقا وهي ولدت في رحم الفلسفة الغربية من الناحية الاصطلاحية خلال القرن الثامن عشر ميلادي، إلاَّ أنَّ هذه الكلمة قديمة قدم الإنسان وقد صاحبت الحضارات البشرية كلها دون استثناء .

إنَّ مفهوم الجمال من المفاهيم الواسعة المعنى التي لا يمكن تحديدها، لذلك نجد أكثر من تعريف للجمال عند مختلف المفكرين وفي مختلف العصور والأمكنة، وذلك أنَّ التعريفات في هذه الحالة تكاد لا تمثل أكثر من وجهات النظر المختلفة في فهم الجمال، وطبيعي أن يختلف الناس في فهم الأشياء ولاسيما إذا كانت من طبيعة مرنة كما هو الشأن في القبح والجمال وغيرها من المفهومات المطلقة .

[1]- ابن منظور،لسان العرب، ج2، ص 208.

[2]- المصدر نفسه، ص 208

والجميل هو ما بعث في نفسك عاطفة الرضا والإعجاب معا فكل ما استهوى قلبك وآثار حسك، وحرك دهشك مع رضاك وإعجابك فهو جميل، والجمال يدرس من خلاله العمل الفني بوصفه ظاهرة بشرية تقرأ فيها تعبيرا إنسانيا عن الواقع الذي يعيش فيه.[1]

ويعرف علم الجمال بأنَّه ظاهرة موضوعية "لها وجودها سواء شعر بها الإنسان أم لم يشعر بها، فهو مجموعة خصائص إذا توفرت في الجميل عُدَّ جميلا، وإذا امتنعت عن الشيء لا يعتبر جميلا وهكذا تتفاوت نسبة الجمال في الشيء بحسب مدى اشتراكه في مثال الجمال الخالد.[2]

أي هو ما يتطابق مع معايير الجمال والقبح بالنسبة للانفعال كالخير والشر التي لها علاقة بالإنسان، فالجمال مثله مثل الخير، فالإنسان بحاجة للجمال لأنَّ الإحساس به هو الذي يميزه عن باقي المخلوقات.

قد نجد في الجمال مواساة وقداسة وقلقا بل وحتى دنسا و قد يكون مبهجاً وملهماً ومنعشاً، فهو قادر على أن يؤثر فينا ،ويفرض علينا أن نلحظه ويتحدث معنا مباشرة كما الصديق الحميم . إلاَّ أنّ الأحكام الجمالية أمر يتعلق بالذوق.

وقد عرف **جورج سانتيانا** George Santayana الجمال بقوله:"الجمال هو قيمة إيجابية نابعة من طبيعة الشيء خلعنا عليها وجودا موضوعيا ...الجمال هو لذة نعتبرها صفة في الشيء ذاته".[3]

والجمال عند الفلاسفة صفة تلحظ في الأشياء وتبعث في النفس سرورا ورضى، والجمال من الصفات ما يتعلق بالرضا واللطف والمفاهيم التي تنسب إليها هي الجمال والحق والخير .علم الجمال يستعمل في الفكر المعاصر للدلالة على تخصص من التخصصات الإنسانية التي تُعنى بدراسة الجمال

[1]- آزاد محمد كريم الباجلاني،القيم الجمالية في الشعر الأندلسي في عصري الخلافة والطوائف،المرجع السابق،ص 19.

[2]- عزالدين إسماعيل،الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي،ط1974،،3 ص 68

[3]- آزاد محمد كريم الباجلاني،القيم الجمالية في الشعر الأندلسي في عصري الخلافة والطوائف،المرجع السابق ص 20.

من حيث هو مفهوم في الوجود ومن حيث هو تجربة في الحياة الإنسانية. فتعاريف الجمال تبقى متعددة ومتباينة ولكن المتفق عليه أنَّ الجمال هو التناسق أو الانسجام الذي يدركه الذوق.

3- نظريات علم الجمال:

1.3- النظرية الجمالية الغربية:

تعتبر المصطلحات كالجميل والموسيقى والرقص وغيرها بمثابة الإرهاصات الأولى التي تناولها الفلاسفة من أجل الوصول إلى ما يسمى بالجمال، **فأفلاطون** ومن قبله **سقراط** نزعا إلى نزعة مثالية موضوعية في فهم الجمال، فقد ارتبط عندهما بعالم المثل .يرى **أفلاطون** " أنَّ الجمال يكون من جهة الصورة لا من جهة المادة، وكلمّا تخلصت من المادة غدت أكثر جمالا"[1]. فمعيار الجمال عنده يقوم على المثل، فكل عمل فني لا يحاكي المثل الثابتة للأشياء وإنمّا يحاكي المظاهر الجزئية فقط، وبالتالي لا يتحقق الجمال،ورفضه الشعر وإخراج الشعراء من جمهوريته ناتج عن وعي بمواضيعهم المنافية للأخلاق والمثل العليا.

أمّا **أرسطو** فقد واصل مسيرة أستاذه **أفلاطون** مع اختلاف إذ جعل الفن يفوق الطبيعة وأخرج الفنانين من القيود الأفلاطونية، فقد قال أفلاطون " إنَّ الوزن والتناسب هما عنصر الجمال والكمال " وكذلك كتب أرسطو " إن الجمال يتركب من نظام في الأشياء الكثيرة ".[2]

كل منهما اعتمد الوزن والتناسق والنظام في الجمال، على عكس أرسطو الذي فاق أستاذه عندما اعتبر الفن ذا قيمة عالية، فالجمال الحقيقي موجود في الواقع،يتجلى في تتابع حركات الرقص وفي تناسق الكلمات في التعبير وفي أشكال أخرى وهكذا يمثل **أرسطو** هرم الفلسفة الجمالية.

[1]- عز الدين إسماعيل،الأسس الجمالية في النقد العربي،المرجع السابق،ص 37.

[2]- المرجع نفسه، ص46.

وتوسعت هذه النظريات لتمتد إلى انجلترا وألمانيا، حيث أثرّ **شافتسبري Chaftesbri** بأفكاره في انجلترا بحالها، "فقد أعطى للطبيعة قيمتها الجمالية، واعتبرها والفن شكليين لقطعة نقدية واحدة "[1]

غير أنّ تأثير هذا الأخير لا يعادل تأثير **فرنسيس هتسون F.Hutheso** في ألمانيا فهذه الأخيرة تكاد تكون المحطة الجمالية الثانية بعد اليونان والإغريق .وقد ردّ على هذه النظرية، **ليبنتز Lybtnes** رائد النظرية العقلية الحديثة "أقام التميّز الجمهوري بين الإحساس أو الإدراك الحسي للصفات الحسية،وبين الفكرة أو العرض العام فعندهم نجد الأبحاث الخاصة بالجميل والجديرة بالعناية وقد قيل بحق إنّ ليبنتز هو الاستيطيقا الحديثة."[2]

كذلك يعود الفضل إلى **باومجارتن Boumgarten** الذي بحث عن جذور الفلسفة الجمالية وقام بتأصيل المصطلح، فالجمال هو ما نتج عن الكمال الظاهري ويقصد بالكمال المعرفة الحسية المجردة من أيّة فكرة والخاضعة لتقديم الذات الإنسانية.

وتبقى محاولة هذا الأخير بداية مشرقة فتحت الأبواب أمام من أرادوا الغوص في بحر الجماليات، من أمثال **كانط** الذي اهتم بعلم الجمال حتى قيل"إنَّ **كانط** بنظريته في التأمل قد خلق نظرية الجمال الحديثة، فهو يُعرف الجميل "بأنَّه يُمتِع دون غاية،ليرّد على الحسيين وبأنَّه ما يُمتِع دون مفهومات ليرّد على الفكريين"[3]، والتصور الخالص للموضوع الجميل هو تصور مخصوص وإنَّ موضوعية الحكم الجمالي، هي إذن من دون مفهوم أي أنَّه في الوقت الذي يتدخل فيه مفهوم محدد يكف الحكم الجمالي عن أن يكون حرا .وقد ركز **كانط** في نظريته الجمالية على مسألة " **الذوق الجمالي**" التي يكون فيها الحكم ذاتي بعيدا عن الموضوعية.واستفاد **هيغل** من آراء **كانط** فتوسعت النظرية الجمالية أكثر، وبهذه المراحل تكتمل فكرة **هيجل** الجمالية حيث يبني بيتا ثم ينحت تمثالا .

[1]- شاكر عبد الحميد، مجلة المعرفة، ص 78.

[2]- عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية، المرجع السابق،ص 51.

[3]- المرجع نفسه، ص55.

2.3- النظرية الجمالية العربية:

كان لمفكري الإسلام وفلاسفته نظرة خاصة ومتميزة للجمال تنطلق من العقيدة الإسلامية. **فالكندي** نظر للكون فرآه صناعة، وصانعه هو الله عزوجل، فأبدعه على الأمر الأتقن والأنفع عندما صير بعضه علة لكون بعض وبعضه مصلحا لبعض، عنده الخير الإرادي والشّر الإرادي وهما الجميل والقبيح يحدثان عن الإنسان خاصة معنى هذا أنَّ الإنسان لا يولد بالفطرة خيرا أو شريرا، ففعل الخير والشّر هما مكتسبان بالعادة.[1]

أمَّا **الغزالي(ت 505هـ)** فينظر إلى الجمال بعيدا عن مفهوم المنفعة والغائية، ضمن أسباب المحبة ما ذكره أنَّ حُبَّ كُلِّ جميل لذات الجميل لا لحظ ينال من وراء إدراك الجمال، كما رأى أنَّ كل جمال محبوب عند درك الجمال، وذلك لعين الجمال لأنَّ إدراك الجمال فيه عين اللذة، واللذة محبوبة لذاتها.[2] إذن فالجمال عنده مدرك بالعقل والقلب وجعل البصيرة أقوى من البصر.

ونجد **ابن رشد(ت 559هـ)** "في بحثه عن الجمال لا يهتم بالوقوف على غاية هذا الجمال ولا يربط بين الجمال ووظيفة الفن، ولكنه يهتم بإبراز التناسب كقيمة جمالية محاولا تحديد ملامحه وحدوه"[3] ربط الجمال بالخير.

نصل الآن إلى النقاد والبلاغيين العرب، فمنهم من انتصر للجمال في الشكل وحده ومنهم من انتصر له في الشكل والمضمون. فقد جعل البلاغيون علم " **الفصاحة و والبيان**" في خدمة الجمال الفني، ذلك أنَّ فصاحته تحرص على جمال الكلام العربي وهي بذلك أحد القوانين الأساسية لعلم الجمال، أمّا البيان فهو جزء آخر من الجمال إن لم يكن هو الجمال ذاته، كذلك نجد بعض النقاد

[1]- أبو يعقوب بن إسحاق الكندي،رسائل الكندي الفلسفية، تحق:محمد عبد الهادي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط2، ص 236.

[2]- آزاد محمد كريم الباجلاني،القيم الجمالية في الشعر الأندلسي، المرجع السابق ، ص 28.

[3]- صفوت عبد الله الخطيب،نظرية حازم القرطاجني النقدية والجمالية في ضوؤ التأثيرات اليونانية،مكتبة نهضة الشرق القاهرة،1983،ص37.

العرب القدماء يتجهون إلى تبني الصفات الجمالية المتعلقة بالشكل من جهة الأسلوب أو الموسيقى أو الخيال.

يعد **الجاحظ(ت255هـ)** من أبرز القدماء الذين انتصروا للشكل على المعنى حيث قال:" والمعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العربي والعجمي والبدوي والقروي والمدني، إنمّا الشأن في إقامة الوزن واختيار اللفظ، فلا قيمة للمعنى عند الجاحظ لأنَّها معروفة ومتداولة ومألوفة يعرفها العام والخاص."[1]تطرق الجاحظ إلى قيمة اللفظة الجمالية، ونستطيع أن نوجز الأصول التي بنى عليها نظرته إلى الجمال بما يأتي:

أنَّ الجمال موضوعي أي قائم في الأشياء وليس أمرا ذاتيا نضيفه عليها من عندنا، فهو يدخل في تقويم الأشياء من الناحية الجمالية، وله مقايس محدّدة يمكن استخراجها من الأشياء ومن ثم تطبق على الموضوعات التي نريد الحكم عليها، فاهتمامه بالناحية الروحية في الجمال لم يقتصر على الناحية المادية و الجسمية، فمفهومه للجمال يشبه مفهوم أرسطو إذ يقوم على فكرة الاعتدال أو التوسط أو التناسب.[2]

وإذا وصلنا إلى **بن طباطبا العلوي (ت 332هـ)** رأيناه يقدم معيارا دقيقا تميّز به الشعر، ولا يزال يعدّه فلاسفة الجمال من أقوم النظريات في فلسفة الجمال، ويدعو **بن طباطبا** إلى لِمّ شُتات الأبيات والتأليف بينها تأليفاً يساعد على تسلسل معانيها وارتباط بعضها ببعض، والاعتدال والتناسق هما شرطان أساسيان من شروط الجمال.[3] فاللذة الجمالية التي تبناها الناقد العربي **بن طباطبا** ومن جاء بعده تعتمد على رهافة الحسّ بما تثيره من خصائص في النفس بواسطة الحواس.

[1]- الجاحظ، تحق:عبد السلام هارون،الحيوان، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط3، ص 131.

[2]- الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص 238.

[3]- آزاد محمد كريم، القيم الجمالية في الشعر الأندلسي، المرجع السابق، ص 32.

معيار الجمال عند **عبد القاهر الجرجاني(ت471هـ)** هو النظم، والجمال يكون بثنائية اللفظ والمعنى والعلاقة بينهما علاقة تلازمية تنفي التفاضل والتلازم بينهما،وانتصر لمفهوم الجمال في الشكل والمعنى في نظريته المعروفة بالنظم، والرؤية الجمالية عنده تصل إلى حد التناغم والانسجام بين أجزاء العمل، وقدرة التحكم بالمتعة هي التي تحقق الجمال في منظوره[1]،والشاعر فنّان كالرّسام والنّحات، فكل منهم يستعمل أدواته بذكاء ليضع الجمال في عمله وهذا ما فعله الشاعر، باستخدام اللغة أداة لصنع الجمال.

وفي الأخير ومن خلال المواقف النقدية نصل إلى أنَّ نظرة العرب الجمالية كانت حسية مرتبطة بالانفعال، وأنَّهم تمثلوا الجمال في الشعر وما تضمنه من بديع وبيان وفصاحة وإيحاء على الرغم من النظرة الميتافيزيقية الإسلامية .

[1]- آزاد محمد كريم، القيم الجمالية في الشعر الأندلسي، المرجع السابق ، ص 35.

التنظير للعتبات النصية:

أصبحت عتبات النص أو ما اصطلح عليه الكثير بالنَّص الموازي Paratexte، ولعل أبرز الدارسين الذين أولوا اهتماما كبيرا بالعتبات دراسة وتنظيرا **جيرار جينيت** في كتابه "**أطراس**" و"**عتبات** ".

لذلك عدّت العتبات النّصية آلية جديدة يلجأ إليها الدّارس ليكشف عن فنية النّص، فقد حظيت دراسة النصوص أدبية كانت أو نقدية باهتمام بالغ في الدراسات الحديثة، بعد أن أعيد الاهتمام بالعتبات النَّصية التي لم تهتم بها الدراسات القديمة .فمحاولة الكشف عن العلائق النّصية بين كل من المتن وبعض متعالياته، كالعنوان والمقدمة يمكن أن يُسهم في إغناء مسيرة النقد قديمه وحديثه.

فموضوع العتبات جدير بالاهتمام ،ويمكن النظر إلى هذا المفهوم من زاويتين:

الأولى:هي النظر إليه بوصفه مصطلحا حديثا استقطب اهتمام الدّرس النقدي بعد التطور الكبير في مجال الطباعة.

الثانية: هي النظر إليه بوصفه وعيا ساير الخطابات الفكرية من دون أن يعرض نفسه لا بوصفه مفهوما بل بوصفه وظيفة توفر عليها الخطاب الفكري العربي، فقد باتت العتبات وفق المفهوم الحديث تعطي دورا وظيفيا بالارتباط مع النّص، فالعلاقة بين العتبات والنّصوص التي تنتمي إليها هي على الأصح علاقات تفاعلية.

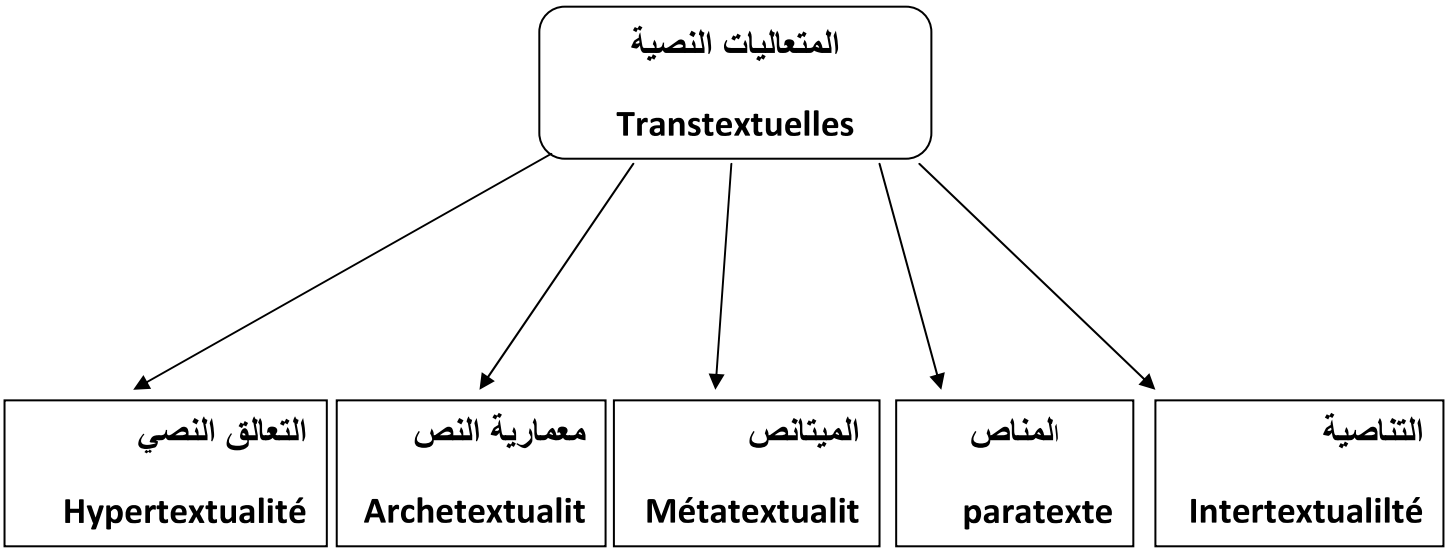
1- الحمولة المفهومية لمصطلح العتبات النصية:

1-1. المتعاليات النصية عند جيرار جينيت:

تعد نظرية **جيرار جينيت** حول النّص من أبرز النظريات الحديثة، فقد حاول من خلال كتاب " **أطراس Palimpsestes**"[1] الذي رصد فيه جميع العلاقات النّصية التي بإمكان النصوص أن تأخذها في حوار بعضها لبعض.

[1]-Gerard Genette. Palimpsestes.la litérature au second ddré seuil .paris.1982.

ويقسم **جينيت** هذه المتعاليات النصية"**Transtextuelle** " أو كما اصطلح على تسميتها عبد الملك أشهبون " **العلاقات العبر النصية**" إلى خمسة تصنيفات.وقبل الفصل فيها يجدر بنا أن نشير إلى الاختلاف الناتج عن ترجمة المصطلح بين الدارسين، فارتأينا أن نذكره بلغته الأصلية وبعد ذلك باللغة العربية لتحديد أدق المفاهيم:



أ- **Intertextualité التناصية**: أو التناص عند **جوليا كريستيفا** وهو حضور متزامن بين نصين أو عدة نصوص أو هو الحضور الفعلي لنص داخل نص آخر بواسطة السرقة والاستشهاد أو التلميح [1]، ويمكن أن نميز في هذا التعريف بين مستويين للتناص:

- الحضور الفعلي لنص داخل نص، حضور حرفي وجلي مثل الاستشهاد، ثم حضور غير مصرح به ولكنّه حرفي كذلك مثل: السرقة الأدبية.

- مستوى الحضور التلميحي: الذي يستدعي الوعي النقدي الحاد القادر وحده على كشف العلاقات المشكلة للنصوص.

[1]- ينظر: عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، " دراسة نظرية، تقديم محمد العمري،، إفريقيا الشرق، ص 22

ب- **Paratexte المناص**: ويشمل جميع المكونات التي تهم عتبات النّص نحو العنوان الفرعي والعنوان الداخلي والديباجات والحواشي والرسوم ثم نوع الغلاف، إضافة إلى كل العمليات التي تتم قبل إنتاج النّص من مسودات وتصاميم وغيرها.

ج- **Métatextualité الميتانص**: وهي علاقة التفسير والتعليق التي تربط نصا بآخر يتحدث عنه دون الاستشهاد به أو استدعائه، وهي غالبا ما تأخذ طابعا نقديا "أن النص الواصف بقدر ما يسمح بممارسة التفسير والتعليق في سياق تأويلية شعرية أو نفسية أو اجتماعية أو جمالية بقدر ما يسمح باحتواء ممارسة النقد.[1]

د- **Archetextualité معمارية النص**: وهو النوع الأدبي الذي ينتمي إليه نص ما، لأنّ تميز الأنواع الأدبية من شأنه أن يوجه أفق انتظار القارئ أثناء عملية القراءة ويقول **جينيت** هو: "علاقة بكماء تماما بحيث لا تتقاطع – على الأكثر- إلاّ مع إشارة واحدة من إشارات النّص الموازي، التي لها طابع خالص مثل: العنوان البارز كما في "أشعار"،" دراسة "...أو في أغلب الأحيان مع عنوان صغير، كالإشارة إلى أنّ الكتاب رواية أو قصة أو قصيدة وهي التي تصاحب العنوان في أسفل الغلاف..."[2]

و- **Hypertextualité التعالق النصي**: وهو النوع الذي خصه **جينيت** بالدراسة في كتابه **أطراس**، ويقصد به كل علاقة تجمع نصا (**ب**) **Hypertexte** بنص سابق (أ) **Hypotexte** وقد وضع له جينيت مفهوما عاما سماه بالأدب من الدرجة الثانية

La Littérature au second degre [3]

[1]- ينظر: عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، " دراسة نظرية، المرجع السابق، ص23.

[2]-Gerard Genette .Palimpseste .p 09.

[3] -عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، " دراسة نظرية، المرجع السابق، ص 22.

ومن هنا يتجه وعي **جيرار جينيت** نحو حقل المتعاليات النصية باعتباره موضوعا جديدا، وسيأخذ هذا الموضوع لديه في البداية اسم جامع النص الذي يترادف مع ما يسميه جامع النسج، ويقصد بهما علاقة التداخل التي تقرن النّص بمختلف أنماط الخطاب الذي ينتمي إليها.[1]

وإذا كانت الأنواع السابقة تتداخل فيما بينها من حيث اندراجها تحت ذلك الإطار النصي العام "فإنّها تختلف بالنظر إلى ماهية كل نوع وطبيعته النّصية، وهذا ما يجعل من التعالق النصي نوعا ذا طبيعة كلية تسمح له باستيعاب باقي الأنواع الأخرى ذات الطبيعة الجزئية مثل: التناص، المناص، الميتانص وذلك على شكل بنيات نصية مأخوذة من النّص المتعلق به"[2] فتضافرها يحقق مشروعية النّص وتميزه.

إن عرضنا لأنواع المتعاليات النصية، ستتوقف بشكل منفصل عند حدود "**النص الموازي**" أو العتبات أو المناص عند " جيرار جينيت" في تحديد لمفهومه ومكوناته وأنواعه على امتداد البحث وقبل الشروع في توضيح المفاهيم يجدر بنا أولا تحديد المصطلح.

1-2. ماهية العتبات النصية:

أ- إشكالية المصطلح:

لا يمكن فهم معنى العتبات النّصية أو النّص المحيط **peritexte**، من دون فهم النّص المحاذي لارتباطهما معا بعلاقة الجزء بالكل لذا ينبغي التعريف بمصطلح النّص المحاذي.

فقد أطلق **جيرار جينيت** مصطلح paratexte وهو مصطلح لاتيني على ما أصبح يشكل اليوم مرتكزا أساسيا من مرتكزات الشعرية، ويريد به كل ما يمت بصلة إلى النّص المركزي المدروس بعلاقة مباشرة كالعناوين والتصديرات والخطابات التقديمية ... أو كل ما يتصل بنص الكتاب من الخارج[3].

[1]- نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال، ط1،الدار البيضاء، 2007، ص20.

[2]- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز العربي، الدار البيضاء، ط1، 1985،ص208.

[3]- سهام السامرائي، العتبات النصية في رواية الأجيال العربية، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان،2015، ص 14

إذا تتبعنا الدرس النقدي نجد اختلافا وتباينا كبيرا في ترجمة المصطلح **paratexte**، **فعبد الملك أشهبون** يطلق عليه لفظ النص المحاذي محاولة منه لإعادة تعريفه، إذ يجد أنّ السائد في المعطى النقدي مع مصطلح paratexte هو عدم الدقة في تحديد هذا المفهوم، بمعنى أنّ بعض الباحثين لا يحددون المقصود من النّص المحاذي: أهو النّص المحيط (peritexte) أم النّص اللاحق (Epitexte) يجب الإدراك أنّ ثمة فرقاً كبيراً بين المصطلحين (فالأول يشير إلى مجموع المعطيات التي تسيّج النّص وتحميه وتدافع عنه، وتحث القارئ على اقتنائه، وهي العناوين والمقتبسات والإهداء و أسماء المؤلفين ....) فيما يشير الثاني (إلى كل الخطابات الموجودة خارج الكتاب فتكون متعلقة في فلكه كالاستجوابات والمراسلات الخاصة و المؤتمرات والندوات...)[1]

فمن خلال هذه الترجمات نجد أنّ الناقد يحاول تقريب مفهوم هذا المصطلح إلى القارئ بوصفه نصا محيطا لا نصا فوقيا .

أمّا **جميل حمداوي** يطلق على مصطلح **paratexte** مصطلح النَّص الموازي ويُقسمه إلى قسمين:

* **النَّص المُوازي الداخلي**: (**pritexte**) ويعرفه بأنّه عِبارة عن ملحقات نصية وعتبات تتصل بالنّص مباشرة، ويشمل ما ورد محيطاً بالكتاب كله من الغلاف والمؤلف والعُنوان والإهداء والمقدمات وغير ذلك.

* **النَّص المُوازي الخارجي**:(**Epitexte**) ويعرف بأنّه كلّ نص من غير النَّوع الأول ممَّا يكون بينه وبين الكتاب بُعْدٌ فضائي وفي أحيان كثيرة زماني أيضا، ويَحمِلُ صبغة إعلامية مثل الاستجوابات والشهادات والإعلانات كأن يكون مَنشوراً بالجرائد والبرامج الإذاعية.[2]

[1]- عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1،2008،ص 49.

[2]- جميل حمداوي، لماذا النص الموازي.

ويُترجِم **سعيد يقطين**مصطلح **le paratexte** " **بالمنصاصات**" وهي عنده تلك النصوص التي تأتي على شكل هوامش نصية للنص الأصل بهدف التوضيح أو التعليق أو إثارة الالتباس الوارد، وتبدو هذه المناصاصات خارجية، ويمكن أن تكون داخلية غالبا.أمّا في كتابه " **انفتاح النص الروائي**" فنجده يستعمل مصطلح "**المناص**" بعد عملية الإدغام الصرفية ويجمعها على صيغة المناصات .[1]

أمّا **عبد الفتاح الحجمري** فقد اختار مُصطلح " **النّص الموازي**"، **وعبد الرحيم علام** مصطلح "**الموازيات**".ونجد نفس المصطلح عند **محمد بنيس** الذي يعتبره مجموعة من العتبات التي تجمعها بالنّص علاقة جدلية مباشرة أو غير مباشرة يقول عن النَّص الموازي: " بأنَّه تلك العناصر الموجودة على حدود النَّص داخله وخارجه في آنٍ تتصل به اتصالاً يجعلها تتداخل معه إلى حدٍّ تبلغُ فيه درجة من تحقيق استقلاليته."[2] فهذه العتبات تكادُ تختفي وتنصهر في النَّصِ، ولكِنَّها تحافِظُ على استقلاليتِها كعناصر خارج نصية .

إذا جئنَا للتركيبِ المصطَلَحِي المكوّن من مقطع (para) فنجده في اليونانية واللاتينية صفة حاملة لعدَّة معاني:[3]

* معنى التشبيه والمماثل والمساوي pareil égal والتي لها علاقة بالأبعادِ الكمية والقيمية، بحيث نجد الكلمة اللاتينية توازي الكلمة اليونانية.

* معنى المشابهة والمماثلة والمجانسة والملائمة، وكذلك معنى الظهور والوضوح المشاكلة (convenable compagnon apparie semblable) .

* بمعنى الموازي والمساوي للارتفاع والقوة.

* بمعنى الزوج والقرين والوزن بين مقدارين، والعدل والمساواة بين شخصين.

[1]- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي،المرجع السابق، ص 102

[2]- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، - بنياته وبدالاته التقليدية دار توبقال للنشر،الدار البيضاء،ط1،ص 76

[3]- عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، المرجع السابق، ص 41.

* بمعنى تحاذي الجمل بين بعضها البعض.

أمَّا مقطع texte فقد كَثُرتْ تعريفاته حتى وجدت له عِدَّةَ دلالات في علم النفس، وعلم الاجتماع، واللسانيات والسيميائيات وتحليل الخطاب، إلاَّ أنَّ أصلَهُ التاريخي في الثقافة اللاتينية يَرجعُ إلى كلمة (textus) والتي تعني النَّسِيج والثوب وتسلسل الأفكار وتوالي الكلمات، فالنَّص هو بُلوغُ الغاية واكتمال الصُنع.[1]

نصل بعد عرض دلالة المصطلح، أنَّ مصطلح" **النص الموازي**" هو أكثر ملائمة لترجمة **Le Paratexte** على غرار ترجمة **محمد بنيس**،فالنّص الموازي عبارة عن عتبات مباشرة أو غير مباشرة عن النّص إذ تفسره وتضيء جوانبه الغامضة وتبعد عنه إلتباساته وما أُشكل على القارئ .

ب– ماهية العتبات:

إنَّ الرِّواية بوصفها نصاً سردياً تنبثق من أفكار عميقة ورؤى خاصة، تتشكل فيحرص الرِّوائي على إخراجها في صورة مثلى بما تنطوي عليه من تقانات سردية خاصة، آليات متنوعة تَعملُ على تشكيلها تشكيلاً جمالياً.ومن التَقَانَات التي يحرصُ الرِّوائي على إبرازها وتفعيل أدواتها عادةً هي العتبات النَّصية "التي تتعدد وتتنوع بحسب وعي الكاتب لأهميتها وضرورتهَا وقوةُ حضورهَا في سياقِ المتنِ النّصي من جهة، وبحسب حاجة المدون الرِّوائي وربما تعدُّ الإطار الذي يَظهرُ للعيانِ بمجرد ما يتلقف المتلقي العمل ويُهيئُ نفسه للدخول في مغامرةِ القراءةِ وفتح عتبات النَّص المغلق بين يديه لتبرز ملامحه رويداً أمام بصره[2].

تأسست العتبات في النصف الثاني من عقد الثمانينات، وذلك بعد أن أشبع خطاب الشعرية وصف المقولات الجوانية لمفهوم النّص، فقد بدا جيدا للشعرية مع **جيرار جينيت** أنَّه"لا يكفي

[1]-- عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، المرجع السابق، ص 43..

[2]– محمد صابر عبيد– سوسن البياتي، جماليات التشكيل الروائي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع،ط1، 2012،ص 23

التساؤل مع **ياكبسون** عن تلك العناصر الضرورية، التي تجعل من ملفوظ لغوي نصاً أدبياً بل لابد كذلك من التساؤل عن مجموع العناصر التي تجعل من النَّص كتابا"[1]

فجيرار جينيت" يرى أنَّها جملة عناصر تحيط بالنّص وتمدده تحديدا من أجل تقديمه بالمعنى المألوف لهذه الكلمة و أيضا بمعناها القوي أي جعل النص حاضرا، وذلك لتأمين حضوره في العالم وتأمين تلقيه واستهلاكه في هيئة كتاب"[2]

العتبات النَّصية شبكة المرفقات النّصية المحيطة بالنّص التي تُعَدُّ مَفاتيحَ إجرائية أساسية يستخدمها الباحث لاستكشاف أغوار النّص العميقة قصد استنطاقها وتأويلها، أي المداخل التي تتخلل نص المتن وتكمله وتتممه، ويمكن اعتبار هذه العتبات البوابة الرئيسية للدخول إلى بهو النَّص الرِّوائي والتَعَرف على مَتاهَاتِهِ وتلمس أسراراً لعبته وإدراك مواطن جمالياته .

وتظهر هذه العتبات على الغلاف وداخل الكتاب وتتراءى في منظور القارئ منذ الملامسة القرائية الأولى للنّص، أي قبل الشروع في تلقي سرد الأحداث الروائية، باستثناء الهوامش والملاحظات التي يرى الرِّوائي أنَّها ضرورية فيَبُثَ البعض منها داخل المتن الرِّوائي.فتحديدنا لهذه المرفقات لا يخرج عن كونها زخارف تؤطر النَّص بجماليات تشكيل وتدليل، وتُحمِلُهُ في إطار العمارة الرِّوائية التي يجتهد الرّوائي كثيراً في منحها فرصتها في التشكيل وفي الوقت نفسه لا يمكن الاستغناء عنها أو إهمالها.

فهذه العتبات يواجه بها المتلقي الخطاب فمن خلاله يرسم انطباعاً أولياً عن النَّص سرعان ما يتقلص أو يتوسع أثناء القراءة. فهي عبارة عن نُصُوصٍ مُرافِقَةٍ للنَّص في شكل مُلحَقَاتٍ قد تكون داخلية أو خارجية، ولها عدة وظائف دلالية وجمالية وتداولية .

[1] - نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر والتوزيع،ط1، 2007، ص25

[2]- Gerard Genette. Seuils .op. cit p 7

ويعرّفه **سعيد يقطين** "بأنَّه تلك البنية النَّصية التي تشترك في سياق ومقام معين، وتجاورها محافظة على بنيتها مستقلة وكاملة وهذه البنية النَّصية قد تكون شعراً أو نثراً، وقد تنتمي إلى خطابات عديدة كما أنَّها قد تأتي هامشاً أو تعليقاً على مقطع سردي أو حوار أو ما شابه".[1]

وعلينا الإدراك أنَّ هذه العتبات لا تعني إهمال البعض الآخر أو تجاهله، فقد غدا حضور هذه العناصر النَّصية المحاذية أمراً ضرورياً "حيث يحرص الكُتاب على إثبات اسمهم والتفنن في صياغة العنوان وفي اختيار صور أغلفة أعمالهم وتقوم هذه الوسائل المادية بتسيير عملية الإحاطة الشاملة بهذا الأثر الأدبي،حتّى إنَّنا نستطيع مشابهة دور العتبات باعتبارها علامات تقود القارئ – بدور دليل الزائر الذي يقوم بزيارة أحد المتاحف"[2].

3.1- فضائية العتبات النصية:

أهمية العتبات ناشئة عن موقع النَّص المحاذي، لذا يتعين على كل دارس أن يتوقف عند أهمية هذه العتبات من خلال موقعها في فضاء النَّص بأكمله .لتحديد الفضاء النَّصي يتبادر إلى الذهن سؤال، هل العتبات مجرد هوامش أو أنها تعتبر جزء من الفضاء الداخلي للنص أم أنه مجرد كلام يندرج خارج حدوده؟ تتضح فضائية النّص الموازي بحصرها في الصوغ المادي لخطابه أي في خطاب حامل لهيئة مادية، عبرها يحتل فضاءاً محدداً قد يكون داخل النّص أو خارجه، انطلاقاً من هذه الفضائية سيميز **جيرار جينيت** بين جنسين كبيرين من النّص الموازي:[3]

أ- **المصاحب النصي Péritexte** ويشمل بالضرورة كلّ خطاب مادي، يأخذ موقعه داخل فضاء الكتاب مثل العنوان أو التمهيد ويكون أحياناً مدرجاً بين فجوات النَّص مثل عناوين الفصول أو بعض الإشارات.

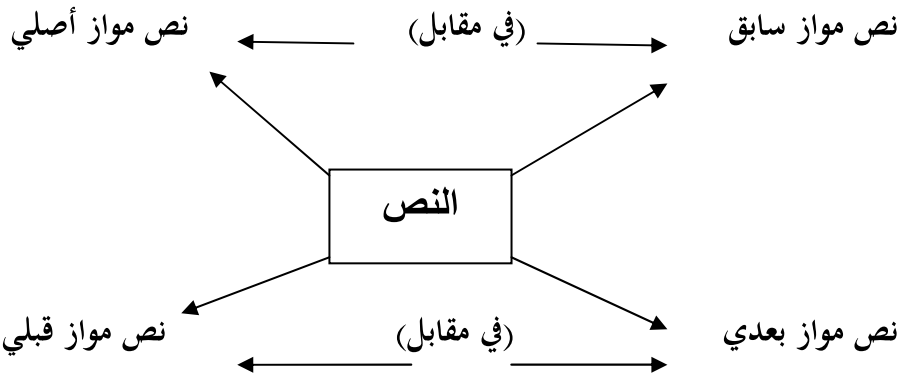
[1]- سعيد يقطين،انفتاح النص الروائي،المرجع السابق ص 50.

[2]- عبد الملك أشهبون، عتبات الكتابة،دار الحوار، اللاذقية،ط1،2009، ص 38.

[3]- نبيل منصر، الخطاب الموازي، المرجع السابق، ص 27.

ب- **المحيط النَّصي Epitexte** ويشمل كل عناصر النَّص الموازي التي تَتمَوضَعُ بصفةٍ دائمةٍ أو مؤقتة، خارج الكتاب وترتبط معه بعلاقة شرح أو تأويل أو تعليق أو حوار أو غيرها من أنواع الإضاءة المعرفية المواجهة لقراءة النَّص، ضمن مقصدية تداولية محددة وإذا كانت الصفة الفضائية تتأسس على تأويل فلسفي يُحدّد إمكانية النَّص الموازي، فإنَّ جيرار جينيت وبحثاً عن فضائيةٍ وصفية أسس مكاناً آخر للقراءة، بحيث يبتعد عن التأويل الفلسفي لصالح إنتاج نَمَذَجةً بنيوية وصفية لذلك الفضاء.

إذا كان النَّص الموازي يَقتسِمُ فَضائِيةً كُبرى مفتوحة، موزعة بين الداخل والخارج مع استحضار التفاعلات البينية القائمة على قانون الانتقالات الكبرى، فإنَّ هذا النَّص يحتاج استكمالاً لأطره، الانتظام في أحد عناصر زمنية كبرى موزعة على أربع خانات افتراضية هي على الشكل التالي[1]:



هذه الخانات الزمنية لا تحتفظ رغم طابعها التقابلي بحدود صارمة تفصل بعضها عن بعض زمنيا، بل قد تتبادل التفاعل فيما بينها، بحيث تجعل النص يتقاسم أكثر من خانة في آن.

4.1- تداولية العتبات النصية:

يشير **جيرار جينيت** إلى احتمالية توسيع تعريف النّص الموازي ليشمل عناصر أخرى غير لغوية، وعلى رأسها عنصر السياق، باعتباره مكونا يساهم في تشييد تداولية النّص ويؤثر بالتالي في تلقيه، لا تكتمل العناصر التداولية للنَّص الموازي إلاَّ بالنظر في المحافل المشكلة لشبكته التواصلية، لكي تكتمل

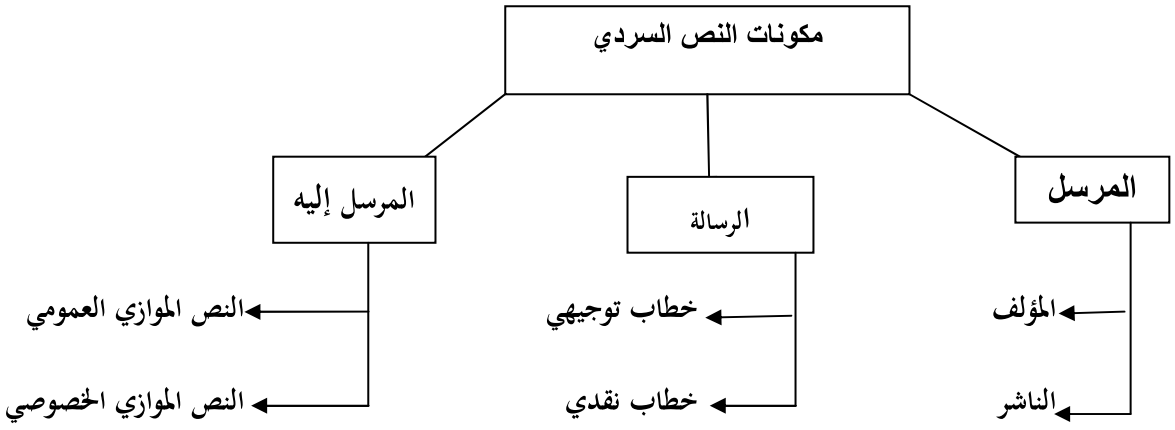
[1]- نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية، المرجع السابق، ص 29 .

الشبكة التواصلية للخطاب الموازي يجب تضافر مجموعة من العناصر التي تحقق عملية التواصل هذه والمتمثلة في[1] :

أ- المرسل: يمكن أن يتعلق الأمر بالمؤلف غالبا أو بالناشر أحياناً فَهُما غالبا ما يتناوبان على إرسال نصوص موازية تهم تداول الكتاب وتلقيه كما يمكن أن يتدخل طرف ثالث يتحمل مسؤولية إرسال تمهيد أو تعليق أو شرح أي نوع آخر من النَّص الموازي سواء أكان من طبيعة لسانية أو أيقونية أو تشكيلية.

ب- المرسل إليه: فهو المحفل الأساس الذي يستهدفه النَّص الموازي سواء أكان مصاحبا نصيا أم محيطا نصيا، ودون تدخله لا يستطيع النَّص أن يحمي سيرورته الجمالية المحتملة في مجتمع القراءة، يوظف المؤلف أو الناشر أو أي طرف ثالث ينتدب من قبلهما كل ما يكتنزه من سلطة رمزية لصالح استقبال أفضل للنَّص.

ج- الرسالة: فهي بقدر ما تتجسد في مادية النَّص الموازي ذاته بقدر ما تتجسد في طبيعة الخطاب الذّي تحمله إلى جمهوره أو قُرائه، القوة التداولية للنَّص الموازي لا يمكن التنظير لها إلاَّ من خلال أبحاث في سوسيولوجيا القراءة التي تروم القياس التجريبي ،ونوع تأثير هذا النمط من الرسائل في الاختيارات الجمالية والثقافية للقُراء والجمهور.



[1]- نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية، المرجع السابق، ص 31.

5.1- أنواع العتبات ووظائفها التداولية:

ما من عتبة إلاَّ وتحمل دلالة ما أو تَضطَلِعُ بوظيفة من الوظائف، لأنَّ كلُّ عتبة في جميع تمظهراتها ما هي إلاَّ خطاب خاضع مساعد وجاهز لخدمة أي شيء آخر، كما أنَّ كلّ عتبة تمثل التعبير عن موقف ما، وتضطلع بدور أساسي في ولوج القارئ إلى عالم الكتاب وتوغله التدريجي فيه لأنَّها تحدد ملامح هوية النَّص.

لذلك نجدها تتنوع وتتداخل وظائف العتبات بتنوع هذه النصوص الموازية ذاتها ويمكن إجمالها فيما يلي:[1]

أ- وظيفة تسمية النص: هذه السمة تشكل الطابع المألوف في تصورنا لطبيعة ووظيفة هذه النصوص (العنوان هو بمثابة اسم للكتاب).

ب- وظيفة التعيين الجنسي: لابد للكتاب أن يندرج في سلسلة أدبية معينة، تصنف وجوده في دائرة الإنتاج الأدبي عامة، ويضطلع بهذه الوظيفة كل من التعيينات الجنسية (رواية، قصة، مسرحية...) والعناوين ذات الميسم الشكلي.

ج- وظيفة تحديد مضمون النَّص والغاية منه: وهي وظيفة كل من عنوان صفحة الغلاف والعناوين الداخلية كما نجد كلا من الخطاب التقديمي والتنبيهات، وكلها نصوص تسعى إلى إبراز الغاية من تأليف الكتاب.

د- وظيفة تحقيق عبور القارئ من خارج النص: (اللانص أو الواقع الخارجي) إلى داخله النَّص باعتباره لحظة تخييل.

[1]- عبد الملك أشهبون، عتبات الكتابة، المرجع السابق، ص 43.

ويمكن القول كذلك إنَّ العتبات تتموضع في موقع ثابت، تمتد من صفحة الغلاف الأولى (ويمكن أن نسميها كذلك صفحة العنوان حيث يتموقع العنوان على رأس الصفحة) أو وجه الغلاف،لتشمل في الأخير حد الصفحة الرابعة، ونستطيع توضيح ذلك من خلال الجدول البياني التالي:[1]

الـــروايـــة						
الصفحة الأولى			*عناوين داخلية	* تذييل		الصفحة الرابعة
* اسم المؤلف * العنوان * صورة الغلاف * تعيين جنسي	* إهداء	* مقدمة	* نصوص توجيهية * تنبيهات * استشهادات * نصوص أخرى			* مقطع روائي * سيرة المؤلف * مقطع نقدي * تنويهات

إلا أنَّ النظر إلى هذه النُّصوص تتحد من خلال وجهتين اثنتين هما:[2]

الزاوية الأولى: الرؤية إلى العتبات والنصوص المحيطة باعتبارها وحدة متناغمة، تنسجم فيها عناصر الخطاب الرِّوائي، انطلاقا من العلاقة الجدلية بين مكونات العتبات والنَّص المركزي، حيث تتمفصل العتبات المحيطة مع بنيات النَّص الداخلية وتتفاعل معها، لتنصهر في نسيج الكلّ النَّصي.

الزاوية الثانية: الرؤية إلى النَّص المحيط بصفته علامة نصية مؤثرة على كيفيات وضروب تصريف شؤون الفعل القرائي، يتم من خلالها تضمين الإستراتجية الفنية للكاتب.

[1]- عبد الملك أشهبون، عتبات الكتابة، المرجع السابق،، ص 46.

فكل هذه العتبات تُسيّج النَّص وتمنع أي محاولة من طرف القارئ لتجاوزها، إذ يقتضي الدخول إلى عالم الكتاب "مراعاة جملة من الطقوس ومجاوزة عدد من المنافذ مثال ذلك العنوان الفوقي ثم العنوان التحتي فالتوطئات ونصوص الإهداء والإشارات الاستهلالية، لا تكون العودة إلى عالم الواقع إلاَّ بعبور مخارج كالملاحق وغيرها من النصوص التي تذيل بها الكتب.[1] لهذه النصوص قوة وسلطة لا يمكن تجاوزها فهي بمثابة المفتاح الذي يمكننا من الولوج إلى عالم النَّص.

2- وظيفة عتبات النّص في البنيَة السردية:

نقوم بدراسة وظيفة عتبة النّص في البنية السردية من خلال العلاقة بين العتبات والمقاطع السردية بعد دراسة إشارة ووظيفة كل عتبة على حدة، فإذا كانت المقاطع السردية قائمة داخل الرّواية معا في سياج تناسقي ، فإنّ العتبات تدخل أيضا في هذا السياج ، لأنّ العتبات ما هي إلاّ حواجز أمنية تحمي الرّواية من خلال المحافظة عليها من الضياع فهي بمثابة الجندي الذي يحمي الحدود.

إنّ بُنى الرّواية متعددة حيث تشمل بنية النوع الأدبي ،والتي تختص الشعرية بدراستها ،والبنية اللغوية والتي ترعاها الدّراسات اللسانية ،وبنية الأثر الأدبي والتي يدرسها النقد ليكشف عن العلاقة القائمة بين الخطاب والحكاية وبين الخطاب والسرد وبين السرد والحكاية"[2] ويظهر ذلك من خلال العلاقة بين العتبات والمقاطع السردية داخل العمل الرّوائي.

3- العتبات النصية في الثقافتين العربية والغربية:

1.3. العتبات النصية في الثقافة الغربية:

تمت ملامسة مصطلح العتبات من طرف نقاد كُثُر في الحقل النقدي الغربي، ومن أوائل النقاد الذين أثاروا هذه القضية هو الكاتب **ميشيل فوكو** Michel Foucault إذ يقول عن حدود

[1]- بيرنا فاليط، النص الروائي مناهج وتقنيات، تر: رشيد بنحدو، ط1، 199، ص 36.

[2]- لطيف زيتوني ، معجم مصطلحات نقد الرّواية، مكتبة لبنان ناشرون،دار النهار للنشر ،ط1،2002، ص 37.

الكتاب:"حدود الكتاب من الكتب ليست أبدا واضحة بما فيه الكفاية، وغير متميزة بدقة، فخلف العنوان والأسطر الأولى والكلمات الأخيرة، وخلف بنيته الداخلية وشكله الذي يُضفي عليه نوعاً من الاستقلالية والتميّز، ثمة منظومة من الإحالات إلى كتب ونصوص أخرى وجمل أخرى."[1]

فالتشابه الظاهري الذي يجمع العتبات بعضها ببعض في الخصائص والأهداف في الحقيقة نسبي بشكل كبير،وقد غفل مجموعة من الباحثين عن الاختلاف الذي يسود هذه العتبات، فهو يرجع إلى طبيعة كلّ مكوّن نصي على حدا ودور كل واحد منها في اقتصاد النَّص والأهداف الجمالية التي يسعى إلى تحقيقها.[2]

فلكل عتبة نصية خصائص وجماليات تنفرد بها عن الأخرى، ولكل وظائفه الموكلة إليه حسب صياغتها الخاصة وموقعها القار في فضاء النَّص عامة، وبالتالي فإنَّ كل عتبة تحتفظ لنفسها بما يميزها عن باقي العتبات الأخرى إذ تضفي على وجودها مشروعية كافية للحفاظ على مكانتها وموقعها "[3]فاستقلالية كل عتبة تضمن لها خصوصيتها

كانت الانطلاقة الفعلية للعتبات النّصية مع **جيرار جينيت** بكتابه"**عتبات**" الذي يعتبر أهم دراسة علمية ممنهجة في مقاربة العتبات بصفة عامة،والعنوان بصفة خاصة، لأنّها تسترشد بعلم السرد والمقاربة النّصّية في شكل أسئلة ومسائل وتفرض عنده نوعاً من التحليل"[4] عمل **جينيت** إنمّا بُني على مجموعة من الإرهاصات السابقة التي كان لها الفضل في تشكيل كتابه يلخصها لنا عبد الرزاق بلال في: بعض الملاحظات والإشارات السريعة للموضوع في **"كتاب المقدمات" Livre de Préface لبورخيص Borges** إذ لاحظ أنَّ الدراسات الأدبية مازال يكتنفها نقص يتمثل في عدم ظهور قاعدة للدراسة المقدمات.

[1]- سهام السامرائي، العتبات النصية في (رواية الأجيال) العربية، المرجع السابق، ص 23.

[2]- عبد الملك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، المرجع السابق، ص 50.

[3]- عبد العالي بوطيب، العتبات النصية بين الوعي النظري والمقاربة النقدية، علامات في النقد، العدد رقم1،71 نوفمبر2010، ص 07

[4]- فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف،ط1،الجزائر،2010،ص224.

* تشكيل حلقات دراسية تهتم بموضوع العتبات أبرزها جماعة مجلة "أدب" الفرنسية، وجماعة مجلة "الشعرية"، فقد أصدرت الجماعة الأولى عددا خاصا محوره الرئيس البيانات، وضم هذا العدد بين ثناياه عددا من الدراسات تعنى بتحليل البيانات لكونها خطابا، وصاغت مصطلحات خاصة بموضوع العتبات مثل: Texte d'exorte- textes lisères أمَّا مجلة "**الشعرية** " فقد أصدرت عددا خاصا كان محوره paratexte وقد كانت دراسة هذه المجلة أكثر نضجاً وتطوراً لاستفادتها مما سبق سواء المجلة الأولى أو الأعمال الجزئية المتناثرة [1].

* تخصيص بعض الفصول في بعض المؤلفات لمعالجة أشكال العتبات من حيث البناء الفكري والفني والوظيفي.ومن الذين دعوا للاهتمام بالعتبات النصية أيضا **لوسيان غولدمان** دعا الدارسين والباحثين الغربيين إلى إيلائها أهمية بالغة في عملية دراسة النُّصوص "وأكدّ على العنوان بصفة خاصة، ومدى تعالقه مع المتن النّصي للرّواية"[2]

كما لا يمكن إنكار جهود **ليو هوك LEO HOKE** الذي يعدّ المؤسس الفعلي لعلم العنونة لأنَّه قام بدراسته من منظور مفتوح، يستند إلى العرف المنهجي والاطلاع الكبير على اللسانيات ونتائج للسيميوطيقا، وتاريخ الكتاب والكتابة، رصدت العنونة رصداً سيميوطيقياً من خلال التركيز على بنائها ودلالتها ووظائفها، بعد أن عرفها بوصفها " مجموعة من الدلائل اللسانية التي يمكنها أن تثبت في بداية النَّص من أجل تعيينه والإشارة إلى مضمونه الإجمالي ومن أجل جذب الجمهور المقصود".[3]

ومن هنا نلاحظ اهتمام **ليو هوك** بالمتلقي من خلال أهمية العتبات النَّصية ودورها في عملية جذب المتلقي إلى المؤلف. حاولنا تقديم بعض الصور الخاصة بالعتبات، ولا شك أنَّ صورتها الغربية تلك تعتبر المرجع الرئيسي الذي اعتمده العرب المحدثون واستلهموه في أعمالهم، كما أنَّ هذا لا يمنع

[1]– عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص،دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، إفريقيا الشرق، المغرب،2000، ص 24،25.

[2]– ينظر: عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص البنية والدلالة، منشورات الرابطة، الدار البيضاء،1996،ص 47..

[3]– سهام السامرائي، العتبات النصية في رواية الأجيال العربية، المرجع السابق، ص 25..

من وجود التفاتات عربية دقيقة في الموضوع، وُجِدَت متناثرة هنا وهناك ينقصها نوع من التنظيم والترتيب، وبعد التفصيل في التصّورات الغربية التي تخصصت في هذا الموضوع فإنَّنا سنحاول الإشارة في العنصر الموالي إلى بعض الملامح العربية.

ومن هنا يمكن القول أنَّ الإرهاصات الأولى كانت سابقة **لجيرار جينيت** ولكن التبلور والاكتمال والتنظير الممنهج كان على يده. وفي الأخير لا نغفل الإشارة إلى أنّ هذه المصاحبات النّصية يجب أن تُقرَأَ في ضوء كينونة النَّص الداخلية[1].

2.3 . العتبات النصية في الثقافة العربية:

نجد أنَّ أول ما وصلنا من التأليف العربي قديماً كان عبارة عن مرويات شفوية نقلها طلبة العلم عن شيوخهم وعلمائهم، وهذه المرويات كثيراً ما أخذت طابع الحوار الذي يعتمد السؤال والجواب، فنجد أنَّ العلماء كانوا شديدي الحرص في تصانيفهم ،فهم فاتحة عهد جديد في تصانيف العلوم العربية، ولا سبيل لهم من مخالفة ما عُرف بالرُؤوس الثمانية في التأليف التي أوردها **المقريزي(845هـ)** في كتابه **المواعظ** إذ قال :"اعلم أنَّ عادة القدماء من المعلمين قد جرت أن يأتوا بالرؤوس الثمانية قبل افتتاح كل كتاب وهي الغرض والعنوان والمنفعة والمرتبة وصحة الكتاب ومن أي صناعة هو وكم فيه من أجزاء و أي أنحاء التعاليم المستعملة فيه."[2]

فهذه العناصر الثمانية تجعل من المؤلف أهلا للثقة والانتشار فهي تثبت أنَّ العتبات كان لها حضور واضح فقد حدّدت الهدف من الكتاب وعنوانه كما تم تحديد موضوعه وطريقته، ومن خلال هذا فالقراءة التاريخية كشفت لنا أنَّ العتبات النَّصية لم تكن غائبة عن محور اهتمام أغلب الكُتاب العرب، بل كانت موضوع عناية كبيرة منهم .

[1]- ينظر: مصطفى سلوي، عتبات النّص المفهوم والموقعية، المرجع السابق، ص 12.

[2]- عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، المرجع السابق، ص 28.

ومن العتبات التي نالت حظاً وافراً من الاهتمام وعُدَّت شكلا ثقافياً قائماً بذاته، وتظهر تجلياتها في مقدمات المصنفات والرسائل والتذييلات والحواشي وغيرها، ولربما كان **أبو العلاء المعري** من بين أوائل الشعراء الذين وضعوا تقديماً .**فالجاحظ** أشاد بأهمية المقدمة مركزاً على الجانب الجمالي منها بالقول "إن لابتداء الكتاب فتنة وعُجْباً".[1]

فالاختلاف ملحوظ بين المبدعين والنقاد حول ضرورة استحضار العتبات النَّصية، فهناك من يعتبر العتبة عنصراً أدبياً لا غنى عنه في نسيج النَّص برمته وذلك لعدة أسباب منها ما يلي:[2]

أ- الحفاظ على هوية النُّصوص المركزية : وهذا ما يضطلع به العنوان في العادة وذلك لارتباطه الوثيق بحاجة النَّص الداخلية " باعتباره خطابا كاليغرافيا قاراً ومستقلا عن مصدره وسياقه"[3]

ب- الحفاظ على حسن تلقي النّص المركزي : وهذا ما ينهض بمهمته الخطاب التقديمي، وكذا الاحتراسات التي نجدها في النصوص التوجيهية.

ج- توجيه القارئ نحو نموذج محدد من القراءة وهذا ما يضطلع به التعيين الجنسي واسم العلم والمقدمة.

وفي المقابل نجد فريقاً آخر لا يعتبر العتبات النَّصية في النهاية إلاَّ مجرد إضافات ليس إلا ما دامت لا تشكل ضرورة من ضرورات الكتابة في كل الأحوال، فهي لا تَعدُّو أن تكون لحظة اختيارية يخضع وجودها لتقديرات الكاتب الخاصة وهي على التالي:

* صورة الغلاف، أو ما يمكن أن يملأ الصفحة الأولى من رسوم وصور ولوحات تشكيلية.

[1]- سهام السامرائي، العتبات النصية في رواية الأجيال العربية، المرجع السابق، ص 20.

[2]- عبد الملك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، المرجع السابق، ص 52.

[3]- عبد العالي بوطيب، العتبات النصية بين الوعي النظري والمقاربة النقدية، المرجع السابق، ص 6.

* الإهداء، ما دام نص الإهداء يدخل في نطاق الكماليات التي لا يتضرر النَّص أو يختل معناه في حالة غيابه

* المقدمة، فالنَّص التقديمي من هذا المنظور نص مضاف إلى النَّص المركزي، فقد يشكل استثقالا في بعض الأحيان حينما يتعدى المجال المعقول من عدد الصفحات التي تخصص له، فهذه المقدمات يراد بها شرح النَّص أو تسليط الضوء على المناطق المعتمة فيه.

اتفق النقاد والكُتاب العرب قديما على طرائق الكتابة وصناعة المؤلفات وتقديمها للقُراء، مع جملة من المنطلقات النظرية التي قامت عليها أدبيات " **عتبات النص**" في اللغات الواصفة الحديثة، والتي تشير إلى أنَّهم كانوا يميّزون بين مستويين من الخطاب في البنية النَّصية لكل مؤلف أحدهما الأساس والآخر موازي.

نلاحظ أنَّ العتبات النَّصية لم يكن لها وجود كبير في الثقافة العربية إلاَّ في العصر الحديث عندما احتك العرب بالثقافة الغربية، ومن أهمهم فيصل الأحمر "الذي ينطلق من كون الثقافة العربية ثقافة شعرية صوتية غير معنونة وبالتالي فإنَّ غياب العنوان بصفته أهم عتبة نصِّية يعني عدم اهتمام الشعراء قديماً بالعنونة مما خلق صعوبات في تحديد هوية القصائد"[1]

لا ننكر هذه الحقيقة بل نقرّ بوجودها، ولكن هذا لا ينفي جهود النقاد العرب في هذا المجال، ومن أبرزهم **الصّولي(243هـ)** في كتابه" **أدب الكُتّاب**" حين تحدث عن كيفية صياغة العناوين يقول:"والعنوان العلامة كأنَّك علّمته حتى عُرف بمن كَتبه ومن كُتب إليه...والأحسن في كتاب العنوان إلى الرئيس أن يعظم الخط ويفخمه إذا ذكرت كنيته أو نسبته إلى شيء، وأن تلطف الخط في اسمك واسم أبيك وتجمعه"[2] أي أنّ **الصولي** يتحدث عن أهمية مُلائِمة حجم الخط لطبيعة العنوان، ويعطينا

[1]- فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، المرجع السابق، ص225.

[2]- أبوبكر الصولي،أدب الكتاب، تصحيح محمد بهجة الأثري، المطبعة السلفية،مصر، ص 143،144

المعطيات التي يجب على الكاتب الذكي إتباعها لكي يؤثر على قرائه،كما أنّه لم يغفل ذكر واجهة الكتاب،ومنه فهو يفسر ويحلل دلالة رسم الحروف كما ذكر طريقة التقديم والختم.

كذلك اهتم بن الأثير بهذه الفكرة نجده يقول:"إن كان فتحا ففتحا وإن كان هناء فهناء وإن كان عزاء فعزاء،وكذلك يجري الحكم في غير ذلك من المعاني"[1]يوضح **بن الأثير** أنّ الفائدة من ذلك تكمن في معرفة المتلقي من مبدأ الكلام ما المراد منه.

ومن هنا نصل إلى أنّ الإرهاصات الأولى للعتبات كانت مبثوثة في ثنايا الكتب العربية القديمة،وإن اعترفنا بأنّ النضج كان على يد **جيرار جينيت** وهذا ما يقرّ به **سعيد يقطين** حين يتحدث عن المتعاليات النّصية يقول:"أنّ الموضوع الجديد هو التّعاليّات النّصية أو التّعالي النّصي للنّص ومعناه كل ما يجعل نصا يتعالق مع نصوص أخرى بشكل مباشر أو غير مباشر"[2]هذا يؤكد على أنّ العرب كانت لهم إرهاصات من قبل ،وما يؤكد هذا الكتاب الذي ألفه عبد الرزاق بلال"مدخل إلى عتبات النص،دراسة في مقدمات النقد العربي القديم"

وفي العصر الحديث أخذت العتبات النصية حيزا كبيرا، غير أنَّ الناقد **عبد الملك أشهبون** ينفي اهتمام النقاد القدامى بالعتبات النَّصية إذ يقول:" اعتبر العرب القدامى عتبات النَّص الرِّوائي نصوصاً صماء غير ناطقة إلاَّ بما يريد الناقد أن تنطق به، يُقولها ما يريد من مضامين تعزز تصوره القبلي، وتدعم إسقاطاته النقدية الغير المبررة ضمنيا ."[3]

كان الناقد يختزل مهمة العنوان المركزية في التلخيص الشامل لمضمون النَّص، لذا فإنَّ كل من اجتهد من النقاد للبحث في عنوان ما إنما كان يهدف إلى الكشف عن أشياء خارج نصية والقيام باستباق لمعرفة مضمون ما للنص الأدبي.

---

[1]- ضياء الدين بن الأثير،تحق:محمد يحيى، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر،مطبعة مصطفى وأولاده،مصر،ج1،ص 236.

[2]- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،ط2001،2،ص97.

[3]- عبد الملك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، المرجع السابق، ص 19.

والراجح أنَّ الغلاف كان يكتسب مواصفات ملصق للدعاية والإشهار، حامل لمضمون رومانسي حالم فالنقاد كانوا يمرون مرور الكرام على الغلاف ويعتبرونه هامشياً على الرغم من اللمسة الجمالية التي يضفيها، فقلما وجدنا ناقداً تقليدياً يجرؤ على دراسة أغلفة الروايات ويهتم بها، ما دام يعتبرها هامشية ونقطة عبور للعين نحو المضمون.

أمَّا فيما يتعلق بالخطاب التقديمي فنادراً ما كان الناقد يمر على صفحات المقدمة سواء أكانت طويلة أم قصيرة لاعتقاده أنَّها غير ضرورية. وعلى نقيض هذا الوعي النقدي المغلوط فإنَّ " أفضل وسيلة لرد الاعتبار للمقدمة هي قراءتها والتحاور معها"[1]، إنَّ التعامل غير مهتم بهذا المحفل النَّصي ينعكس سلبا على متلقيه لذلك نجد جُل المقدمات الرِّوائية العربية المعاصرة دون مساءلة أو متابعة تحليلية.

فهي في اعتقاد الناقد التقليدي مقدمات لا اطرح من القضايا النظرية ما يسعف القارئ أو الناقد على استجلاء طبيعة تصور الرِّوائيين لمفهوم الرواية أو لغيره من القضايا النظرية، فقد تحولت جل هذه المقدمات إلى مجرد قراءات نقدية أو انطباعية في النصوص المقدم لها.[2] فالاهتمام بالخطاب التقديمي وجعله موضوعا للدراسة والتحليل هو الصيغة التي تعيد الاعتبار إلى هذا المكون البنيوي من مكونات النَّص.

وتبدو العتبات موضوعاً جديراً بالاهتمام وذلك لسببين أولهما: يرتبط بأهميتها المحددة بمواقعها الإستراتجية وبوظائفها التي اتسم بها موضوع العتبات من تهميش في حقل الدراسات العربية، لذا حري بنا أن نعيد الاعتبار إلى هذه المواضيع المنسية لإعطائها حقها في التداول النقدي، فهناك تنويع في تناول العتبات المحيطة، فقد خص **عبد الفتاح الحجمري** الخطاب الافتتاحي لأعمال الباحث **عبد الفتاح كليطو** النقدية في كتابه:" **عتبات النص البنية والدلالة**" في حين ركز **عبد الرزاق بلال** على

[1]- عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص، البنية والدلالة، المرجع السابق،ص 40.

[2]- عبد الرحيم علام، الخطاب المقدماتي في الرواية المغربية، مجلة علامات، المغرب، العدد8، 1997،ص20. -

أهمية العتبات في مجال السيرة الذاتية في مؤلفه " **البوح والكتابة، دراسة في السيرة الذاتية في الأدب العربي**"، أما **عبد النبي ذاكر** فتوقف عند خصوصية العتبات في خطاب الرحلة " **عتبات الكتابة، مقاربة لميثاق المحكي الرحلي 1998**"، في حين ركز **عبد الرزاق بلال** على دراسة العتبات في النقد القديم مركزا على أهمية الخطاب الافتتاحي كتابه " **مدخل إلى عتبات النص،دراسة في مقدمات النقد العربي القديم 2000**"،أما في مجال الدراسات الشعرية فقد ساهم **رشيد يحياوي** في قراءة العتبات المحيطة (العنوان على الخصوص) في بعض الدواوين الشعرية وذلك في كتابه " **الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي1998**"، وهذه الدراسات كان لها الفضل الكبير في عرض هذه الأفكار الجديدة ونشرها على نطاق واسع، وفتح الآفاق للباحثين والدارسين للخوض في غمار هذا الحقل .

في الأخير نصل إلى كيفية قراءة هذه النصوص الموازية التي تمثل مداخل النصوص، إذ يجب لفت الانتباه إلاَّ أنَّها تمثل نصوصا انتقالية نحو الأهم وهو النَّص المركزي " لذلك فأفضل طريقة للاستفادة من إمكاناتها الفنية تكمن في ضرورة التعامل معها في مستواها الخادم للنَّص المركزي وليس في صورتها التي تتحول فيها إلى موضوع معزول.[1]

ولتفادي نتيجة قراءة العتبات قراءة عكسية، فمن المفيد إذن إخضاع هذه العتبات لنتائج القراءة،فالتصورات التي يمكن أن تفيد بها قراءة العتبات هي تصورات تخضع دائما لما ستُسْفِر عنه القراءة البعدية .

وعلى العموم فإنَّ النُّصوص الموازية المحيطة بالنَّص " ليست نصوصا اعتباطية بل هي عتبات لا تخلو من دلالات متعددة وملتبسة، وتعدد أسيقتها التداولية، واختلاف وظائفها وطبيعة مستهدفيها، وهذا ما حذرنا منه **جيرار جينيت** عند قوله " احذروا النصوص المحاذية" منبها بذلك القارئ الذي اطمأن إلى نتيجة القراءة الطولية الأولية، بدون أن ينتبه إلى ما يمكن أن تنطوي عليه تلك العتبات من

[1]- عبد الملك أشهبون، عتبات الكتابة، المرجع السابق، ص 54

مفارقات، قد تؤدي إلى خداعه وتضليله بدل أن تشكل بالنسبة إليه مداخل طبيعية لفهم النص وبوابات رئيسية للدخول إلى عالمه .[1] لذلك فالقارئ لهذه العتبات يجب أن يكون ذكيا فطنا لما يمكن أن تحمله هذه النصوص من دلالات يعجز المتلقي عن إدراكها للوهلة الأولى نتيجة قراءته البسيطة والسطحية.

[1]- عبد الملك أشهبون، عتبات الكتابة، المرجع السابق ، ص 55.

الفصل الأول

وحاجة دون أخرى قد سَنَحتْ بها جَعلْتُها للتي أُخفيْتُ عنوانا

الفصل الأول:استراجية العنوان في الرواية الجزائرية المعاصرة

المبحث الأول : التحديد اللغوي والاصطلاحي للعنوان

المبحث الثاني: أنــواع العـناويــن في روايات واسيني الاعرج.

المبحث الثالث: الوظائف الأساسية للعنوان الروائي

المبحث الرابع: دلائل العنوان وأهميته في الرواية .

المبحث الخامس: تجليات التناص في عناوين روايات واسيني الأعرج.

تمهيد:

يرتبط العنوان بميلاد الإبداع ، فخطاب العنونة نجده في الموروث العربي إلا أنَّه أُهمل لفترة من الزمن من قِبل الدارسين، فإذا عدنا إلى النُّصوص النقدية نجد أنَّ عتبة العنوان" ظلت مكوناً فاعلاً لم تلتفت إليه الأقلام إلاّ قليلا على الرغم من أنَّه يمثل هوية النُّصوص وبؤرتها".[1] فالاشتغال على ظ العنونة بدأ سنة **1968** من خلال دراسة للعالمين الفرنسيين **فرنسوا فروري** (**Francoi Fourier**) و**أندري فونتانا** (**AndrieFantana**) تحت عنوان **"عناوين الكتب في القرن الثامن"** ويعدُّ هذا الكتاب هو الذي أسس لبروز علمٍ جديدٍ له قواعده وأصوله هو (**علم العنوانة**) **"La titrologier"**[2] وبعد هذه الدراسة ظهرت دراسات أخرى **لليو هوك Léo Hok** الذي كان له الدور البارز لتأسيس هذا العلم .

ركز الدَّارسون على المتن وأهملوا العنوان كعتبة نصية التي بها يلج المتلقي إلى هذا البحر، أو يمكن أن نقول المفتاح الذي به يفتح الباب "ألم يكن العنوان عنصراً هامشياً في القراءات النقدية يلوك حظه العاثر ولا يلفت انتباه القراءة النقدية المشغولة أبداً بسلطة المتن وسطوته على حساب عتبات النّص: العنوان، الإهداء، كلمة الناشر...الخ التي غدت وظائف في الممارسة النقدية ، بوصفها مفاتيح لخلخلة النّص وزحزحته ، في حين أنَّ العتبة هي التي تقودنا إلى باب النّص."[3]

فالعنوان من أهم العناصر التي يستند عليها النَّص الموازي (Paratexte) فهو بمثابة عتبة تحيط بالنَّص، أي أنَّ النّص المحيط يحيل على فضاء النّص من عنوان خارجي وعناوين فرعية داخلية للفصول التي يستطيع الكاتب أن يحيل إليها.

---

[1]- خالد حسين ، في نظرية العنوان ، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية،التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، 2007، ص16

*ينظر عنوان الفصل: متلف آسية، جمالية النّص الموازي في الرواية العربية المعاصرة دراسة نماذج،أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في النقد المعاصر،جامعة جيلالي اليابس، سيدي بلعباس،2014،2013.

[2]- عبد القادر رحيم، العنوان في النص الإبداعي –أهميته وأنواعه- جامعة محمد خيضر بسكرة، مجلة كلية الآداب، العدد الثاني والثالث.

[3]- خالد حسين ، في نظرية العنوان مغامرة تأويلية في شؤون العتبات ، المرجع السابق، ص16.

سنحاول في هذا الفصل دراسة العنوان باعتباره العتبة النّصية الأهم في النّص المحيط، ورؤية هذه العتبة في روايات **واسيني الأعرج**.

المبحث الأول : التحديد اللغوي والاصطلاحي للعنوان

1- التحديد اللغوي:

جاء في لسان العرب لابن منظور " **عنَّنت الكتاب وأعننته لكذا أي عرضته له، وصرفته إليه ، وعَنَّ الكتاب يَعُنُّه عَنًّا، وعَنَّنه كعَنْوَنَة، وَعَنْوَنْتُهُ وعَلْوَنْتُه بمعنى واحد ، مشتق من المعنى** ، وقال اللحياني: " **عَنَّنْت الكتاب تعنينًا وعَنَّيْتُه تَعْنِيَّة إذا عَنْوَنْتُهُ، أبدلوا من إحدى النونات ياءا وسمي عنوانا لأنه يَعُنُّ الكتاب من ناحيته وأصله عُنَّانٌ فلما كثرت النونات قلبت إحداها واوا.**[1]

ومما جاء في دلالة الإرادة والقصد التي تفهم من استعمالنا هذه المادة اللغوية قول ابن منظور : " **ومعنى كل شيء منحته وحاله التي يصير إليها أمره ، وروى الأزهري عن أحمد بن يحيا قال : المعنى والتفسير والتأويل واحد وعنيت بالقول كذا : أردت ومعنى كل كلام معناته ومعنيته : مقصده.**"[2] لسان العرب يقدم لنا مجموعة من الإشارات والعلامات المتعلقة بالعنوان والمرتبطة بالإظهار .

قال ابن سيده (ت 458): " **العُنوان والعنوان سمة الكتاب ،وعَنْوَنَهُ عنونةً وعنواناً وعَنَاه ...وَسَمَه بالعنوان.**"[3]

وفق ما سبق العنوان إظهار الخفي ووسم للمادة المكتوبة ،"إنه توسيم وإظهار ،فالكتاب يُخفي محتواه ولا يُفصِح عن محتواه ،ثم يجئ العنوان بعد ذلك ليكشف أسراره ويبين العناصر الموسعة الخفية أو الظاهرة بشكل مختزل وموجز"[1].

---

[1]- ابن منظور ، لسان العرب ، دار صادر ، بيروت ، 290/13(مادة عنن).

[2]- المصدر نفسه.

[3]- - أبو البقاء العبكري ، التبيان في شرح الديوان ، دار المعرفة ، بيروت ، ج3، ص 367.

العنوان علامة من علامات الإفشاء والإعلان الذي يختلف عن الإخفاء هناك نوع في طياته من دلالة التعريض الذي يجد فيه المؤلف التصريح ، فهو بالنسبة له المتنفس الذي يُقَدِم من خلاله مقاصده .

العنوان عند اللغويين ظاهر يكشف عن باطن ،أي عن العلاقة الموجودة بينه وبين الذات التي اختارته وفي حالة كهذه لا يُظهِرُ العنوان عن محتوى الكتاب فحسب ، بل يتعدى إلى تصوير بعض الزوايا النفسية الخفية عند المؤلف[2].

عنوان الكتاب مشتق فيما ذكروا من المعني وفيه لغات : عنونت وعنيت وعنّنت وقال الأخفش:" عَنَوْتُ الكتاب وأعنه وأنشد يونس:

فطن الكتاب إذا أردت جوابه وعن الكتاب لكي يسير ويكتما[3]

ونفهم من هذه المادة دلالة الإشهار والإعلان .

العنوان كل إطار يُستدل به على الشيء، كالكتاب وما دخل خانته ،فنجد بعض المعاجم التي تجعله كالعلوان ، فلأنه من باب "**عَلَنَ**" وهو المجاهرة بالشيء أو إجهاره أي إشهاره .[4]

إذا كان شديد الارتباط بالكتاب كما تدّل على ذلك أغلب التعاريف فمن باب أولى أن يكون إعلانا عن الكتاب ،فكأنّه يجهر بما يحتويه ،ومنه فهو ظاهر لظهوره للناس .

وهذه التعاريف تجعله دلالةً مشتركة ومتداخلة ولكنَّها لا تخرج عن إطار أحد الأبعاد التداولية.العنوان رأس الشيء وذروته التي يستدل بها عليه ،المتلقي لا يجتاح عالم النّص إلاّ من خلال عتبة العنوان هناك صلة وطيدة بين النَّص والعنوان من جهة وبين المؤلف والعنوان من جهة ثانية .

---

[1]- محمد بازي، العنوان في الثقافة العربية،التشكيل ومسالك التأويل – منشورات الاختلاف، دار الأمان – الرباط، ط1، 2012، ص11.

[2]- مصطفى سلوي، عتبات النص المفهوم والموقعية والوظائف ،منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية،وجدة،ط1، 2003 ، ص160.

[3]- ابن منظور، لسان العرب، المصدر نفسه، ج 2، 913.

[4]- أنظر الصحاح،إسماعيل بن حماد الجوهري،تحق: عبد الغفور عطار،ج6 ، ص2165، 2166.

2- التحديد الاصطلاحي:

ليس من السهل الإمساك بتعريف اصطلاحي لمفهوم العنوان ولهذا فإنَّ الإمساك بالمستوى الاصطلاحي يُطلب في المعاجم اللّغوية نفسها أو من خلال بعض المصنفات الأدبية والنقدية ، وقد تعددت العناوين عند القدماء فنجد عند **ابن خلدون** (ت 808هـ) **"كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر"**،وعند **حازم القرطاجني (ت 648هـ)" منهاج البلاغاء وسراج الأدباء"**[1] ،البلاغيون القدماء ينظرون إلى العنوان على أنّه تلخيص واختصار ففيه يقوم المؤلف باختصار القول وفيه تقريب لمضمون الكتاب.

العنوان أولى العتبات أو الفواتح النّصية التي تسترعي انتباه القارئ نظراً لاحتلاله واجهة الغلاف ودوره في نقل القارئ من عالم الواقع المنتمي إلى خارج النَّص إلى عالم المتخيل الذي يعيده إلى داخل النَّص ، يعرفه **جيرار جينيت** "عبارة عن نص ابتدائي أو سابق ينتجه المؤلف أو غيره ،والذي يعتبر كخطاب منتج للنّص يتبعه أو يسبقه"[2] لذلك يكفي في اعتقادنا أن ندرك الأهمية القصوى التي يحتلها في توجيه القارئ نحو فك شفرة النّص عبر تأويله.

جنح **ليو هوك Leo hoek** إلى الفلسفة اللسانية في تعريفه له ,فهو عنده "مجموعة من العلاقات اللسانية-كلمة، جملة، نص...والتي يمكن أن تكون على رأس نصّ لتقوم بتحديده وتشير إلى مضمونه العام وتعرف الجمهور بقراءته"[3] اهتم بالعنوان من الناحية اللسانية الفلسفية.

يُعَد من أهم عناصر المناص باعتباره علامة لسانية وسيميولوجية لها وظيفة دلالية كما رآه **أمبرتو ايكو** Umberto Eco"**أنَّ العنوان للأسف تأويلي منذ اللحظة التي تصنعه فيها أو أنَّه يُومِئ إلى أمر غائب في النَّص على القارئ أن يبحث عنه فيه لاكتشاف تلك البنيات المولدة لدلالته."**[4]

---

[1]- مصطفى سلوي ، عتبات النص المفهوم والموقعية، المرجع السابق ، ص 161.

[2]-Gerard Geneete.seuils.P150

[3]- Leo.h.hock.la marque de titre .dispositif simiotique d.un pratique textuelle .Mouton.ed la haye. Paris .New york.1981 p: 17

[4]- حسينة فلاح، الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير)، منشورات مخبر تحليل الخطاب ،ص 162.

هو تأويلي من قِبل المؤلف قبل المتلقي فيكون بذلك أول عنصر يثير انتباه القارئ ،هو علامة تحتوي النَّص في حد ذاته وتحتوي الرسالة (موضوع التواصل) وتحتوي المكتوب.إنَّه ظاهر يدل على ما هو في الباطن أو غائب ، ومنه قولهم الظاهر عنوان الباطن ، والعنوان جملة من الكلمات تكون مقدمة لبحث أو قصة أو مفتاحا لعلم من العلوم أو مدخلا وعنوان الموضوع في المنطق هو مفهوم الموضوع ووصفه، والموضوع في القضية المنطقية هو المسند إليه.[1] فبهذا نرى أنّ العنوان يعتبر مفتاح البحث أو القصة التي يكتبه صاحبه.

أ– معنى القصد والإرادة ، وهو مرتبط بفعل التواصل ، إذ هناك قصد للإرسال وقصد الاستقبال ، ولكن هذا القصد يأخذ أبعادا مختلفة ومعقدة عندما يتعلق الأمر بالعنوان ، فهو يتوجه إلى المستقبل حاملا مرسلته وهذا الحمل تحديدا هو قصد المرسل وإرادته إبلاغ المستقبل بجماع المرسلة إمّا على مستوى الجنس أو على مستوى الموضوع أو حتى على مستوى موقف المرسلة من خطابها الذي تتأسس داخله.فالعنوان هو تأسيس لعلاقة فعلية بخارجه بمختلف مظاهره الواقعية وهو في الوقت ذاته تأسيس لعلاقة أخرى هي علاقته بالعمل أو النّص .

ب– معنى الظهور والعرض وهو معنى تداولي خاص بالمتلقي بالدرجة الأولى انطلاقا من كون العنوان هو أول شيء يعترضه ، وكونه كذلك يعني تحديد حقل اشتغال المتلقي عليه ،كما كان العنوان القصد والإرادة تحديد حقل لاشتغال المرسل.[2]

وهي علاقة بين خارج لغوي وداخل لغوي وهي ميزة تميز العنوان فهو لا يملك تلك النظرة المغلقة والمجردة ، فإذا كان القصد والإرادة هو مجال اشتغال المرسل ،فإنّ الظهور والاعتراض هو مجال اشتغال المتلقي.

[1]– محمد التونسي جكيب، إشكالية مقاربة النص الموازي وتعدد قراءته عتبة العنوان أنموذجا،رسالة دكتوراه،جامعة محمد الخامس المغرب ، ص 514.

[2]– محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، المرجع السابق،ص21

ج- معنى الأثر الحامل لدلالة تحيل على المحمول وهي دلالة منحصرة بين قطبين هما العمل أو النّص من جهة ، والعنوان من جهة أخرى يقول الجزار:"**هو تعريف في غاية الأهمية فهو يؤكد استقلال الوسم أنطلوجيا...فهذا ليس ذاك ، ولا تخدش نسبه أي منهما إلى الآخر ذلك الاستقلال إطلاقا.**"[1] فالجانب الأنطلوجي والجانب الوظيفي كلاهما يفتح المجال أمامه لينوع من طرائق أدائه الوظيفي.

د- معنى الإشهار والإعلان وهو مؤسس لعلاقة ذات طبيعة خاصة توجد خارج نظام اللغة مع بقائها في دائرة تواصلية ، هدفها التأثير في المتلقي ، من خلال اشتغال العنوان داعية لعمله أو نصه ولهذه الدلالة علاقة وطيدة بما يؤول إليه العمل من اشتهار إذ يستحيل على العمل أن يجد طريقه إلى المتلقي دون عنوانه حتى وإن وجدنا البياض ولم نجد العنوان فإنّ هذا الغياب للعنوان في حقيقته هو عنونة إعلانية بتفوق.[2]ومن هنا نرى أنّ العنوان له صلة وثيقة من جهة الدلالة عليه والإشارة إلى مضمونه ، وهو معنى يخفي دلالة الإشهار.

يمثل لنا في أي كتاب أو رواية أو متن العتبة الأساسية في تحديد الأثر الأدبي مثل رواية "**البيت الأندلسي**"، فمن خلالها تتحدد دلالات عميقة، فهو يأخذ حيزاً مستقلا في الصفحة.إلاّ أنّها تبقى مقيدة بقدرتها على جذب المتلقي وإغرائه بقراءة النّص لذلك نجد الشعراء أولوه كل العناية وحرصوا في صياغته على توظيف كل جماليات الإشارة وعناصر الجاذبية المضمنة بالأبعاد الدلالية في الآن نفسه، فهو من منظور بعض محللي الخطاب نقطة انطلاق كلّ تأويل.[3]وهذا أنّ الشعراء أعطوه اهتماماً واعتبروه عتبةً مهمةً تمثل الرابط بين النَّص والمتلقي ووجدوا فيه جمالية يضفيها على النَّص سواءً أكان شعرياً أم نثرياً. وعلى العموم فإنَّه قد احتل الصدارة في الأغلفة عموما بعد ظهور الطباعة التي مكنته من أن يأخذ حيزاً مستقلا في الصفحة .

[1]- محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، المرجع السابق،، ص 23.

[2]- محمد جيكيب ،إشكالية مقاربة النص الموازي وتعدد قراءته عتبة العنوان نموذجا ، المرجع السابق، ص 513.

[3]- جميل حمداوي ، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر ، مج 25، ع3 ، تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- الكويت، 1997

والعنوان بعد كل هذا كلمة أو جملة أو حرف أو بضعة حروف متفرقة " **فهو من هذه الجهة اللفظية يعكس افتقارا لغويا شديدا ،لهذا قلنا إنَّه دائما في حاجة إلى من يُغني افتقاره ويشد أزره والغني هنا هو النَّص.**"[1] فالقارئ هنا من ينبغي عليه أن يُغني الفقر الذي يعيشه العنوان فهو مطالب بملء الفراغات التي يُصّر العنوان أنْ يطلع بها دائما على القُرَاء ،إنَّه مطالب بقِراءته قراءةً سليمةً تنسجم مع دلالات النّص.

ومن هنا نرى أنَّ العنوان يتبدى لنا ملفوظاً وكأنّه عرض عار، يتموقع خارج نسيج الجمل النَّصية الأخرى يحمل قيمته من خلال موقعه الذي يشغله على رأس الصفحة الأولى، فهو يمثل حلقة التعارف بين القارئ وبينه، أي بين القارئ والنّص من جهة ،وبين ما هو مجهول يتعرف عليه القارئ بالتدرج ليصبح ذلك المجهول واضحا ،ليغدو بعد ذلك موقع التلاقي بين "الكتاب" و"اللاكتاب" بالمفهوم المتداول والمتعارف عليه بصفته عتبة ممهدة لولوج عوالم النّص، وخطوة مطمئنة للقارئ يقترح ضمنيا إقامة علاقة حوارية بين داخل النّص وخارجه وهو بذلك المقترح يعمل بطريقة غير مباشرة على التخفيف من حدة تهديد الجديد المفاجئ والغامض في النّص الذي يروم القارئ استكشاف مجاهله.[2] فهو يؤسس موقعه الخاص في الخطاب الرّوائي ،ولا يفرض استقلاله التام عن النَّص وبالتالي فهو عنصر من مجموعة العناصر المكَونة للخطاب الرّوائي بأكمله (صورة الغلاف ، الإهداء ، الخطاب الافتتاحي...) فعلى الرغم من الطابع الاختصاري إلاَّ أنَّه ينجح في بناء علاقته التواصلية في غمار العمل الذي يقدمه .إذ يُعَدُ من المقومات الجمالية التي تستطيع أن تكشف مدى تمكن المبدع من موضوعه ، فقد حظي بعناية خاصة في تراثنا العربي لكونه من أهم العناصر التي تتصدر الكتاب وتسبق متنه لتكشف عن مجاله المعرفي وطبيعة موضوعه.

[1]- مصطفى سلوي ، عتبات النص المفهوم والموقعية ، المرجع السابق، ص 163.

[2]- عبد الملك أشهبون ، العنوان في الرواية العربية، الناية للدراسات والنشر والتوزيع سوريا ،دمشق،ط1،2011، ص 14

العنونة في البدايات الأولى أُطلقت على بعض الصحف أسماء ذات قيمة أخلاقية تنسجم مع متونها التي تنطوي على نصوص مقدسة.[1] فالعنوان بمستوياته المختلفة ، يُعدُّ العتبة الأخطر في علاقته بكل من النَّص والقارئ ، فهو يَهبُ النّص كينونته وذلك بإخراجه من فضاء مجهول إلى فضاء معلوم فالنَّص لا يكتسب الكينونة إلاَّ بالعنونة .هذا الحدث الذي يجعل المكتوب قابلاً للتداول **"ومن هنا خطورة العنوان وقوته في الفتك بالمجهول وإنجاز الحضور بوصفه حدثاً يقع في اللغة ،فعندما تسمى اللغة الموجود لأول مرة فإنَّ تسميةً من هذا النوع تحمل الموجود إلى القول والظهور."**[2]

ويبقى **جيرار جينيت** من المنظرين الأوائل الذين أولوا عناية كبيرة به ولاسيما كتاب **"العتبات" Seuils** فهو "عنده مجموعة من العلامات اللسانية التي يمكن أن توضع على رأس النَّص لتحدده وتدل على محتواه لإغراء الجمهور المقصود بقراءته"[3] فظهور النّص له علاقة بالعنوان الذي يُعدُّ هويةً له، هو يمثل الدليل الذي يفضي بالقارئ إلى النَّص ،ويضيء الطريق أمامه.

يحدد **ليو هوك Leo hoek** العنوان بوصفه **"مجموع العلامات التي يمكن أن تُرسم على نص ما من أجل أن تشير إلى المحتوى العام وأيضاً من أجل جذب القارئ."**[4]، إنَّه علامة سيميائية تمارس التدليل لتصبح نقطة تقاطع يَعبر منها النّص إلى العالم ،والعالم إلى النّص.وبهذا استعاد العنوان مكانته الحقيقية التي كان ينبغي أن يحتلها، فتغيرت مسيرته وتطور إلى أبعد الحدود نظراً لِمَّا أصبح يتميز به من خصائص تعبيرية وجمالية ،هكذا أسس لموقعه الخاص والمتميز في الخطاب الروائي.

نشـــأة العنوان كعتبة :

العنوان كعتبة نصية أُهمِلَ من قِبل الكثير من الدارسين،عربا كانوا أو غربيين لاعتقادهم أنَّ لا فائدة ترجى منه ، وأنَّه لا يقدم شيئا إلى الخطاب الرّوائي ، إلاَّ أنَّنا نجد منهم من اهتم به اهتماما بالغا

[1]- يوسف إدريسي ، عتبات النص –بحث في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر،ط1،2008، ص 34

[2]- خالد حسين، شؤون العلامات من التشفير إلى التأويل، للتأليف والترجمة للنشر، دمشق ،ط1 2008، ص 48.

[3] - Gérard genette- Seuils - Seuils paris -1987 -p65.

[4]-- خالد حسين، شؤون العلامات من التشفير إلى التأويل، المرجع السابق، ص 47.

والغربية أولت اهتماما بالغاً به، وتنبهوا إليه في مجالات متعددة وأشاروا إلى مضمونه الجمالي في الأدب نظراً لوظائفه المرجعية واللغوية وغيرها.

أعلن النقاد الغربيون عن علم جديد هو **علم العنونة** الذي ساهم في تأسيسه باحثون غربيون نذكر منهم :**جيرار جينيت G.GENETTE لوسيان غولدمان L.GOLDMANN روجر روفر ROGER ROFER، ليوهوك LEO.HOEK.**

هذا وقد نبه **لوسيان غولدمان L.GOLDMANN** الدارسين والباحثين الغربيين إلى الاهتمام بالعتبات بصفة عامة والعنوان بصفة خاصة ،والكاتب الحقيقي في هذه العتبة **جيرار جينيت** الذي يعتبر كتابه الديوان الحقيقي والرئيسي في مقاربة العتبات بصفة عامة.

كذلك نذكر دراسات قام بها المغاربة في هذا المجال ،فقد كانوا سباقين إلى تعريف القارئ العربي بكيفية الاشتغال بالعنوان تنظيرا وتطبيقا بالإضافة إلى بعض الدراسات التي قام بها المشارقة : **محمد عويس**(العنوان في الأدب العربي ، النشأة والتطور) "1988"،**شعيب حليفي**(النص الموازي في الرواية، إستراتجية العنوان)"1996".**جميل حمداوي** (مقاربة العنوان في الشعر العربي الحديث والمعاصر)رسالة لنيل دبلوم في الأدب العربي الحديث والمعاصر "1996".**محمد فكري الجزار**(العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي)"1998". وغيرها من الدراسات العربية .

المبحث الثاني: أنــواع العـناويــن في روايات واسيني الأعرج:

العنوان يعتبر المفتاح الذي يساعدنا على فتح أقفال النَّص الرّوائي وفك رموزه المشفرة حتى وإن كان ذلك من خلال بعض معانيه ،وتسهيل الدخول في أغواره المتشعبة في البداية سنلج إلى نوعين كبيرين من العناوين :العنوان الخارجي والعناوين الداخلية ثم سنقوم بعدها بدراسة هذه العناوين داخل ثلاث روايات **لواسيني الأعرج** الأولى "**مصرع أحلام مريم الوديعة** "والثانية" **حارسة الظلال** " مع إعطاء ملخص لكل واحدة منها في البداية.

أ–العنوان الخارجي:

تطلق عليه تسمية العنوان الرئيس ،وهو العنوان الموجود على واجهة الغلاف الخارجي للكتاب، وقد وصفه **ليو هوك** بالعنوان الأصلي الذي يعتلي موقع الصدارة وبذلك يكون غرة في مقدمة الكتاب كما كان للفرس غرة في جبينها تميزها من غيرها ،وما سمي العنوان عنواناً إلاَّ لأنَّه يُسمِ الكتاب أي يميزه بعلامة خاصة عن غيره يُعرف بها ويهتدي إليها من خلالها"[1] هو يجنسه ويعرضه لجمهور القُراء قد يرِد كلمة أو جملة كما هو الشأن في بعض الكتب القديمة، إنّه يطرح مجموعة من الإشكاليات.[2] هو موجه إلى جمهور القراء عامة أي هي مقروءة من طرف الجميع.

1– مصرع أحلام مريم الوديعة:

ملخص للرواية: صدرت الرواية سنة "1984" وتعدُّ من النُّصوص التي أبدع فيها الرّوائي، احتوت الرواية اثنتي عشر فصلا الذي تناول فيه الحديث عن المواضيع المرتبطة بمريم والبطل الذي لا اسم له ، وفي كل فصل أورد ما سيكون من أحداث في الفصل الذي يليه فهذه الرواية تصّور لنا معاناة ذلك الرجل الذي لا يحمل اسما ، أحب كثيرا مريم الوديعة هذا الحب الذي ألحق به الكثير من المشاكل ، فوجد نفسه في مواجهة زوجها السابق وأهل المدينة الذين ضيقوا عليه الخناق ومنعوه

[1]- عند حاتم الصكر ،عنونة الكتب النقدية ،دار غيداء للنشر والتوزيع،عمان،2017،ص 23

[2]– مصطفى سلوي عتبات النص ، المفهوم والموقعية ، المرجع السابق ، ص 172.

من حرية التعبير، ورفضوا ما كان يقدم من نصوص شعرية في اعتقادهم أنّها تضر بسياسية البلاد ثم دخل إلى السجن ليخرج بعد ذلك مشوش الذهن ، تبدأ برواية قصة البطل الذي توفي في البداية وه ولا يحمل اسماً لتتحول بنا إلى البطل الذي يقوم بسرد الأحداث وذلك من خلال حديثه عن حبيبته مريم وعن صديقه حميدو وما حصل للبلاد ولأهلها ،وعن السلطة المتمثلة في سفيان الجزويتي الذي سكن دماغه.

العنوان الخارجي للرواية جاء جملة اسمية مركبة من أربعة مفردات(**مصرع، أحلام مريم، الوديعة**).**مصرع**: كلمة دالة على الهلاك والموت ،**الأحلام**: تعني التفاؤل والطموح، **مريم** :اسم علم لامرأة يحمل أبعاد تدخل في الطهر والصبر ،**الوديعة** هي صفة لمريم من الوداع أي السكينة والوقار. لنصنع عنوانا بهذه الكلمات ولكن الملاحظ على كلمة (الأحلام، مريم ، الوديعة) فهي في حقل دلالي واحد وهو الطهر والحلم ، على عكس كلمة مصرع التي تدخل في متاهات التناقض.لتحيلنا في النهاية على أنّها غير سعيدة.

2-**حارسة الظلال**:

ملخص للرواية: أحداث الرواية كانت في بلاد الجزائر مرّت بحالة فوضى سياسية نتج عنها تجاوزات سياسية وأصبحت في وقت من الأوقات تطبق قانون البقاء للأقوى، تحكي لنا عن حسيسن ذلك الرجل الذي كان يعمل في قصر الثقافة. كان يحاول أن يجعل من حياته عادية يزاول فيها عمله كل صباح ، في يوم من الأيام حل عليه زائر **فاسكيس دي سرفانتس داليريا** ويدعى **دون كيشوت** قام باستقباله وسأله عن سبب الزيارة خاصة في الحالة التي تعيش فيه البلاد أجابه أنّه جاء ليزور الأماكن التي زراها جده **سرفانتس** قبله وخاصة الزنزانة التي سُجن فيها بالجزائر أثناء أسره ، وقد أخبره بصعوبة الأمر إلاَّ أنَّ **دون كيشوت** أسر على **حسيسن** فاستقبله ورحب به.

فقد تضمن الفصل الأول : زيارة **دون كيشوت** ولقاؤه **بحسيسن**، ثم لقاء **دون كيشوت بحنا** جدة **حسيسن** الذي كان لها تأثير كبير عليه.

الفصل الثاني: حكى لنا ما وقع **لحسيسن ودون كيشوت** أثناء زيارتهما لمفرغة واد السمار لرؤية تمثال **سرفانتس** ،وكذلك الرحلة التي قام بها **دون كيشوت** في المغارة ،إضافة إلى زيارة فيلا عبد اللطيف قبل وقوعه في الأسر.

الفصل الثالث : تضمن قصة **حسيسن** وهو يكشف جنسا بشريا من نوع جديد محاولا معرفة سبب جنس صديق **دون كيشوت** ،أمّا الفصلين المتبقيين فقد تضمنا عودة **حسيسن** إلى عمله ،وهو منهك حائر وأسفه بما لحق صاحبه كما تناول قصة **زكية** السكرتيرة الثرثارة ،ليصل في النهاية إلى ما حدث **لحسيسن** مع وزير الثقافة والإرشاد الوطني ليُوضَع الرجل الغير المناسب في مكان **حسيسن** ويفقد عمله ليحل محله رئيس الجامعة الجاهل الانتهازي.

ما يلفت الانتباه في الرواية هو إصدار صاحبها لها بعنوانين ، الأول أساسي "**حارسة الظلال**"، والثاني فرعي" **دون كيشوت في الجزائر**"

أ- عنوان رواية "**حارسة الظلال**" يعبر عن امرأة كانت تحرس الظلال وهي إشارة إلى أسطورة قديمة كانت متداولة في الجزائر العاصمة، يتكون العنوان من مفردتي **حارسة**: وهي المراقبة من حصول شيء أي المحافظة على الشيء.**أما الظلال : "والظلّة الظلال، والظّلال ما أظلّك من سحاب ونحوه: وظلّ الليل سواده ، يقال: أتانا في ظل الليل ."**[1] يتكون كذلك من مكونين اسمين هما حارسة مضافة إلى الظلال، فالحارسة تحرس ظلالا تتغير مواقعها ،فوجود هذه العتمة والظلمة والضبابية دليل على معاناة هذه الحارسة يظهر أنّها تخوض حرباً شرسةً بين الخير والشر، الحق والباطل ،الظل

[1]- ابن منظور ، لسان العرب ، المصدر السابق ، مادة(ظ،ل،ل).

والشمس وبالتالي إنّ فعلها يتحول من حماية إلى مقاومة في انتظار المخلص. توظيف هذه الشخصية الخرافية المأخوذة من التراث الشعبي يولد دلالة رمزية في العنوان.

هذه الشخصية يستعملها الرّوائي مع عدّة شخصيات فهي مرة حنا جدة حسيسن"**من خلال حنا لمست أسطورة هذه المدينة،أسطورة حارسة الظلال**"[1] وفي مرة أخرى تتداخل مع شخصية مايا:"**مايا مثل حنا، عندما تتكلم تحول فجأة إلى حارسة للظلال.**"[2]

أمّا العنوان الفرعي يحمل دلالة قوية. شخصية الدون كيشوت التي تمثل التحدي والمقاومة على الرغم من الخسارة ،هذا الرجل الذي يراه الرّوائي رمز القوة من خلال المعركة التي قام بها عند دفاعه عن قيم النبل والفروسية. هي نفس المعركة التي قام بها حسيسين وسرفانتس ضد الظلال .

إدراج النص السابق يأتي في محاولة منّا للوصول إلى فهم دقيق، فتوظيف شخصيتي **الدون كيشوت وسرفانتس** في "**حارسة الظلال**" لم يأت اعتباطا وإنمّا جاء ليسلط الضوء على الوضع المزري الذي تتخبط فيه المعالم التاريخية من أجل ردّ الاعتبار.

لذا لا ينبغي احتكار أربع مائة أو ثلاث مائة صفحة في كلمة أو أربع كلمات فهل هذه الكلمات قادرة على اختزال دلالات النَّص وعوالمه المختلفة ،الذهاب إلى العناوين الداخلية أو الفرعية يكون فيها سند للعناوين الخارجية ،أي أنّ ما خفي في العنوان الأصلي يعطيه العنوان الفرعي الداخلي مجال أوسع في الإيضاح والفهم .

العناوين الخارجية هي أول ما يلفت انتباه القارئ وبالتالي تُعدُّ شكلاً مثيراً فمجموع عناوين روايات واسيني الأعرج "**نوار اللوز" تغريبة بن عامر الزوفري" ،وقائع من أوجاع رجل صوب "البحر ما تبقى من سيرة لخضر حمروش"، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف"رمل الماية"**. تتسم هذه العناوين الخارجية للروايات بالطول فهي موافقة للطول على مستوى السرد ،كما أنّها تثير مجموعة من

[1]- واسيني الأعرج، حارسة الظلال، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة،ط1،2012، ص155.

[2]- المصدر نفسه، ص 187.

الانطباعات ، **نوار اللوز "تغريبة صالح بن عامر الزوفري،وما تبقى من سيرة لخضر حمروش** ، تحيل إلى شخصيات روائية ،ونصوص الرّوايات مرتبطة بها، إذْ تُقدم تصوراً عاماً عن موضوع الروايات، أمّا رواية **فاجعة الليلة السابعة بعد الألف** فتحملنا إلى نص تراثي (**ألف ليلة وليلة**) وإلى مقام أندلسي (**رمل الماية**) يربطنا العنوان منذ البداية بالتاريخ والتراث. رواية **وقائع من أوجاع رجل صوب البحر** هي بمثابة دعوى للقارئ إلى اكتشاف الموضوع التي تحمله الرّواية من خلال العنوان الذي يثير فضول القارئ من أجل الخوض في غمار النّص."فالعنوان ليس مجرد تكملة أو حلية بل هو من منظور بعض محللي الخطاب نقطة انطلاق كل تأويل للنَّص ،في الوقت الذي يشغل فيه القارئ إستراتجية تأويلية تنطلق من القمة إلى القاعدة وتخلق توقعات حول ما يحتمل أن يُكونه اللاحق في النَّص"[1]

وتجتمع روايات **واسيني الأعرج** في اتجاه يحدّد مصيرها وذلك من خلال الكلمات مثل: **تغريبة– الزوفري– أوجاع– ما تبقى– فاجعة**، هذا إلى جانب انفتاحها على عالم خارجي واسع الدلالة كالتاريخ (**تغريبة– بن عامر**) والدين(**مريم أم المسيح**) والتراث (**الليلة السابعة بعد الألف**).**نوار اللوز**:عنوانها الرئيسي والفرعي لهما علاقة بمعنى الرّواية،فهما يتكاملان من حيث دلالتهما على عناصر أساسية تؤلف نص رواية "**نوار اللوز**" ويلمحان للمضمون الاجتماعي والنفسي للشكل الفني الذي يقدمه الكاتب، أمّا بالنسبة للتغريبة فهي تعني الارتحال في اتجاه الغرب نحو المغرب وهنا يكون العنوان إحالة مباشرة إلى نوع سردي هو السيرة مع ما يمثله هذا الواقع من ارتباط بالموروث الشعبي. في رواية "**فاجعة الليلة السابعة بعد الألف –رمل الماية** " يحيل العنوان من جهة إلى نص من التراث هو "**ألف ليلة وليلة**" مع تسجيل عملية تغير رقمي، والثبّات على الرقم سبعة له ارتباط بالمعتقدات الشعبية فهو يملك رمزية في المثولوجيات أو الديانات.

يحيلنا العنوان من جهة أخرى إلى التاريخ ويتضح هذا أكثر بعد قراءة الرّواية كونها تعرض جانبا من التاريخ الأندلسي وارتباط العنوان بالنّص التراثي يظهر أيضا في القالب السردي حين يتخذ الرّوائي من

[1]–نصيرة عشي، البنية التناصية في الرواية العربية دراسة تطبيقية للتداخلات النصية، دار التنوير،ط1، الجزائر،20133،ص 23.

شخصية "**دنيازاد**" رواية أساسية في مقابل "**شهرارزاد**"بالنسبة **لألف ليلة وليلة** ويظهر ذلك في قول الروائي:"**دفنت دنيا زاد آخر الابتسامات في قلبها ثم انسحبت باتجاه الفراغ الذي كان يملأ القلب والذاكرة**"[1]. من خلال هذه العناوين نلاحظ أنَّها مرتبطة بالنُّصوص التي تُعلن عنها " فالعنوان يُعلن والرّواية توضح وتطور ملفوظ مبرمج لدرجة إعادة إنتاج عنوانها أحيانا كختام ككلمة النهاية، ومفتاح نصها"[2]وما لمسناه في عناوين روايات واسيني أحداث مرتبطة بالتاريخ والتُراث أو أحداث مرتبطة بشخصيات معينة.

ب- العناوين الداخلية:

تعرف العناوين الداخلية بأنَّها تلك التي نجدها على رأس كل فصل أو مبحث مستقلة عن العنوان الخارجي الرئيس، كما يمكن أن تكون في الفهارس أو في قائمة المواضيع وهذا مكانها المعتاد ، لأنَّ الفهارس أداة تذكرية وتنبيهيه في جهاز العنونة، كما أنَّها تكون عناوين لأقسام أو أجزاء القصص والرّوايات والدواوين الشعرية والكتب وهي على خلاف العناوين الخارجية لا تتوجه إلى الجمهور العام بل تتوجه إلى القارئ الفعلي[3] لأنَّ العناوين الداخلية أقل مقروئية من العنوان الخارجي وتتحدد بمدى اطلاع الجمهور العام فعلاً على النَّص.

فهي مرافقة أو مصاحبة للنَّص وبوجه التحديد داخل النُّصوص كعناوين للفصول والمباحث والأقسام والأجزاء للقصص والرّوايات والدواوين الشعرية.[4]وهذه العناوين نجدها أقل مقروئية فهي تحّدد مدى إطلاع الجمهور فعلاً على الكتاب ، كما أنَّ اختيار العناوين الداخلية من طرف المؤلف أوفر

[1]- واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف،دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، ط1، 1993، ص 05.

[2]- نصيرة عشي، البنية التناصية في الرواية العربية دراسة تطبيقية للتداخلات النصية، المرجع السابق، ص 25.

[3]- عند حاتم الصكر ،عنونة الكتب النقدية، المرجع السابق، ص 26.

[4]- عبد الحق بلعابد ، عتبات من النص إلى المناص ،المرجع السابق، ص125.

من تلك التي تتهيأ بالنسبة لاختيار العنوان الخارجي فقد يتدخل الناشر لتعديله أو الإضافة إليه أو تعويضه.[1]

ثم أنَّ هذه العناوين الداخلية والخارجية محكومة بنوعين من الارتباط : يكمن الأول في ارتباطها جميعا .كل من موقعه الخاص به بالنّص/ المتن ، الذي كان سبباً في وجودها، هي تقيم علاقة رحمية مع هذا النَّص إذ تحيل عليها مجملا في العنوان الخارجي ويحيل عليه مفصلا في أقسامه وفصوله انطلاقاً من العناوين الداخلية ، ويتجلى الارتباط الثاني في العلاقات التي تقيمها هذه العناوين مع بعضها البعض.[2]

أي العلاقة التي تقيمها العناوين الداخلية مع العنوان الخارجي ،والمقصود بالعلاقة الرحمية أي الإشارة إلى خاصية التوالد المفترض وجودها بين العناوين الداخلية والعنوان الخارجي باعتبار أنَّ هذا الأخير هو العنصر المولد لهذه العناوين ، فالعنوان الخارجي يَلُم شُتات الاختلاف الموجود في النَّص ، أي أنَّه على صفحة العنوان الخارجي تنعكس عناصر التوحد بين المختلف الذي ظهر في العناوين الداخلية.

ومما يفرق العناوين الداخلية عن العنوان العام أنَّه ما من ضرورة لوجود العناوين الداخلية في الكتاب على عكس العُنوان الخارجي الذي يُعدُّ حضوره ضرورياً ،فحضور العناوين الداخلية محتمل وليس ضرورياً وإلزاميًا في كل الكتب.[3]

هذه العناوين تُوضَعُ للتوضيح وتوجيه القارئ المستهدف، فالكاتب يعتمدها بداعٍ فني جمالي، وسنتطرق أيضا في هذه العناوين إلى نفس الروايتين السابقتين التي رأيناها في العنوان الخارجي.فأغلب روايات **واسيني الأعرج** تحتوي على هذه العناوين الداخلية مرفقة بمقدمات صغيرة.

[1]- مصطفى سلوي ، عتبات النص المفهوم والموقعية ، المرجع السابق ، ص 172.

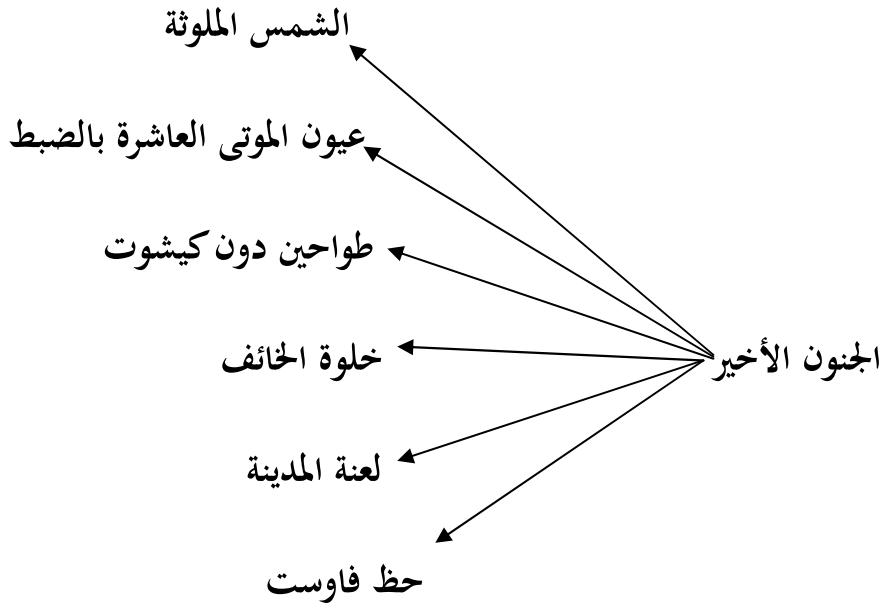
[2]- المرجع نفسه، ص 173.

[3]- عبد الحق بلعابد، عتبات من النص الى المناص، المرجع السابق ، ص125.

أما العنوان في رواية "**مصرع أحلام مريم الوديعة**" قسمه الروائي إلى اثنتي عشر فصلا ،وضع لكلّ فصل منها مقدمة.

1- العنوان الأول: الجنون الأخير[1]

تألف هذا العنوان من لفظتين هما :(**الجنون** ، **الأخير**) ،فالجنون يعني فقدان العقل أمَّا الأخير فنقصد بها النهاية، فالجمع بين المفردتين يُحيلنا إلى آخر ما ستؤول إليه الرّواية أو ما قام به البطل، هذه العناوين الداخلية هي عناوين الفصول المرقمة في هذه الرواية.



فهذه العناوين المرفقة للعنوان الداخلي يمكن أن نُرجعها إلى الرِّوائي الذي أرفق هذه العناوين الداخلية بعناوين ثانوية وهي ميزة تميز بها **واسيني الأعرج** في أغلب رواياته لكي يضعف من قوة العنوان الداخلي والخارجي معا.

إذا انتقلنا لدراسة العنوان الداخلي في رواية " **سيدة المقام (مرثيات اليوم الحزين)**" فهي مقسمة وفقا لتركيب وحداتها الدلالية إلى:

[1]- واسيني الأعرج، مصرع أحلام مريم الوديعة،رؤية لنشر والتوزيع،ط1، 2012،ص05

التركيب الإضافي:مكاشفات المكان، ظلال المدينة ، فتنة البربرية، حنين الطفولة، محنة الاغتصاب.

التركيب الوصفي: الجمعة الحزين، العظيم، البحر المنسي.

أمّا رواية "**حارسة الظلال**" فالعنوان الفرعي فيها "**دون** كيشوت في الجزائر" هو إحالة إلى رائعة الأديب الاسباني" **سرفانتس**" "**دون كيشوت**" ولكن هناك إضافة كلمة "**في الجزائر**" أي زيارته الجزائر.

من خلال هذا التقديم للعناوين الداخلية نلاحظ أنَّها تتميز بخصائص العناوين الخارجية نفسها من حيث اشتغالها كبنية مستقلة فهي التي تُعلن انطلاق القِراءة فعلياً مما يُلزم عليها الخضوع التام للعناوين الخارجية.

رواية **نوار اللوز** جاءت في أربعة عناوين داخلية لأربعة فصول للرواية هي: "**تفاصيل صغيرة– احتفالات موت غير معلن – صهيل الجياد المتعبة**" كل عنوان من هذه العناوين يتميز بإعلانه عن موضوع جديد مما يولد الإثارة لدى القارئ .

أمّا في رواية "**ما تبقى من سيرة لخضر حمروش**" قسمها الروائي إلى ثلاثة أقسام عناوينها كالتالي: "**بقايا صور قديمة ، الموت بجرأة– آلام الرقصة الأخيرة**" والارتباط بين العنوان الخارجي والعناوين الداخلية يُحدّد المسار السردي للرّواية فالتَغيّر في العنوان الداخلي قد يُصاحب تغيّراً في موضوع السرد.بالنسبة لرواية "**فاجعة الليلة السابعة بعد الألف**" فقد اعتمد الروائي على الأرقام بدلا من العناوين .

نلاحظ أنّ الروائي في صياغته للعناوين الخارجية يعتمد على العناوين الداخلية التي يوردها كمعينات للعملية السردية وحين يتجاوز العنوان الخارجي في صياغة العناوين الداخلية ،فهنا تتسم وظيفة العنوان الخارجي بالشعرية وبذلك يكون دوره رمزياً. والجانب الشعري في اشتغال العناوين كواجهة إعلانية

فهي أطول جُمل في النُّصوص الرّوائية على صفحات بيضاء ، وتفرض بنيتها الخطية بكثافة الكتابة ، وتؤدي الدور الإيحائي نفسه للعناوين الخارجية .

المبحث الثالث: الوظائف الأساسية للعنوان الروائي.

1- الخطاطة التواصلية التداولية للعنوان:[1]

لتحقيق العملية التواصلية للعنوان يمكن الاستعانة بالخطاطة التي وضعها **جاكبسون** والمتمثلة في : "المرسل، الرسالة، المرسل إليه"[2]، ولكن مادام الاشتغال سيكون حول العنوان ، يمكن وضع خطاطة تواصلية عنوانية تكون أطرافها حسب **جيرار جينيت**.

المعنون(الكاتب) ⟸ العنوان(الرسالة) ⟸ المعنون له(القارئ)

1-1المُعنوِن/ المرسل:Titreur/destinateur

يتكون الفعل التواصلي العنواني من الرسالة(العنوان) ،والمرسل إليه (المعنون له/ القارئ)، يرى **جينيت** أنَّ المرسل له هو الكاتب وفي بعض الأحيان بمشورة الناشر، حيث نجد بعض دور النشر تضع رزنامة من العناوين ذات الوقع التجاري والاجتماعي التي تحقق لها أرباحاً دون النظر لقيمة النَّص ومحتواه ، وهذا لا يخدم لا الكاتب ولا القارئ على حد السواء[3]

1-2.المعنون له / المرسل إليه:

وهو الذي يرسل إليه العنوان عموماً وهو الجمهور إلاَّ أنَّ مصطلح الجمهور مفهوم واسع أكثر من مصطلح (القُراء) فهو ليس ذلك المجموع من القُراء ،ولكن هو ما يعرف بالانجليزية أي مجموع المشاهدين جمهور القراء المستمعين أو الأنصار أو الأَتباع أو حتى حرية الكلام...

[1]- عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، المرجع السابق،ص 72

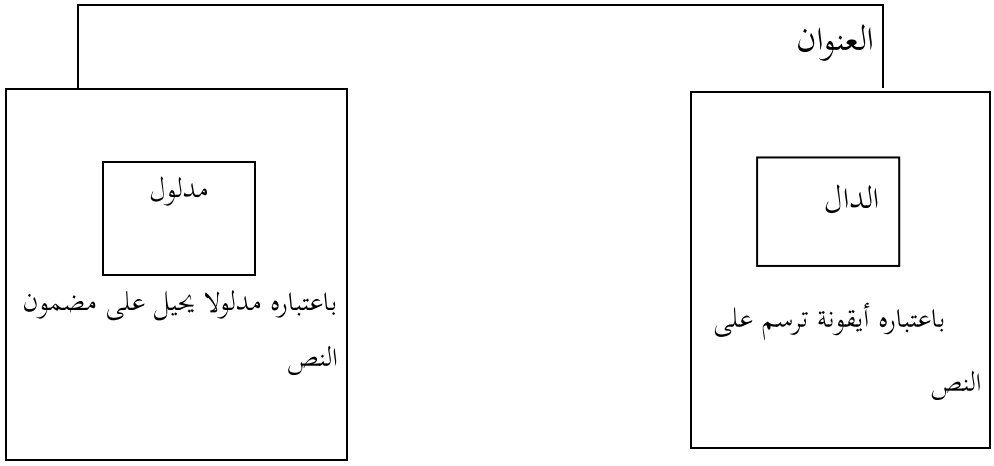
[2] -R. JaKobson. Essais de linguistique général. Traduit de l'anglais et Préface. Nicolas Ruwet. ed. de minuit paris 1963.P 213-214.

[3] - عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرارجينيت من النص إلى المناص)، المرجع السابق، ص 72، 73.

ولهذا يمكننا اعتبار العنوان بنية مستقلة بذاتها لغوياً، ليس الاستقلال التام عن البنية الكبرى التي هي النَّص بل استقلالاً يسمح أن يكون موضوعاً للدرس في مستوى أولي، ما يجعلنا نجزم من الناحية التواصلية "بأنَّه بؤرة تواصل كبرى، والنَّص الأم محطة الوصول أو بؤرة التواصل الصغرى بعبارة أخرى أنَّ النَّص نقطة تقاطع تواصلي رئيس."[1]

2- العنوان بوصفه إرسالية:

يُنظر إليه من منظور السيميائيات على أنَّه علامة تحيل على النَّص أو الكتاب ،"وبالتالي فهو يشكل علامة من مجموع العلامات المكونة للكتاب أو النَّص وكأي علامة ،فالعنوان يتمفصل إلى دال ومدلول[2] :

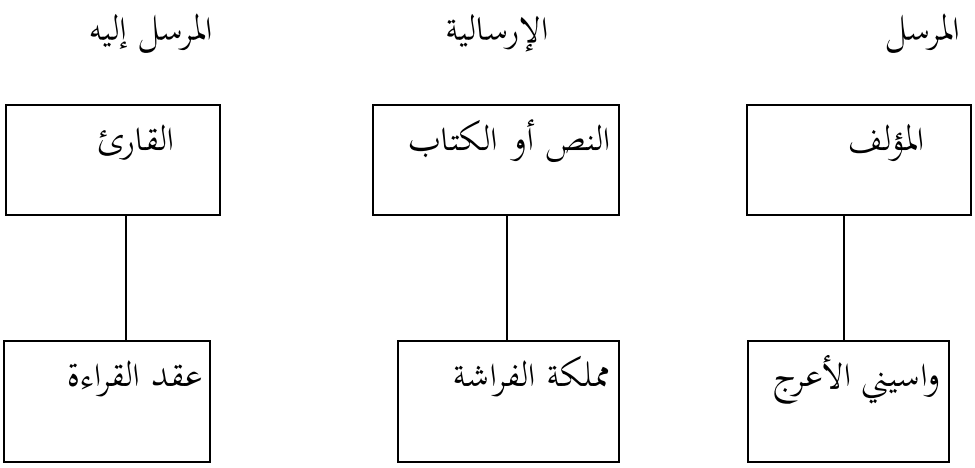


العنوان علامة وبهذا يخضع لسنن التواصل كما ذكرنا سابقاً ،إنّه رسالة وشفرة بين المرسل ا(لمؤلف) والمرسل إليه (القارئ)، هذه الرسالة يتبادلها المرسل والمرسل إليه،إذ يساهمان في التواصل المعرفي والجمالي وهذه الرسالة مسننة بشفرة لغوية ، يفككها المستقبل"[3] أي أنَّ القارئ الذي يقوم بتفكيكها من منطلق عقد القراءة حسب المخطط التالي حللنا رواية "**مملكة الفراشة**"

[1]- محمد التونسي جيكيب، إشكالية مقاربة النص الموازي وتعدد قراءته عتبة العنوان نموذجا، ص 513.514.

[2]- ساميا بابا،مكون السيرة الذاتية في الرواية حكايتي شرح يطول لحنان الشيخ، دار غيداء للنشر والتوزيع،2011،ص 103.

[3]- المرجع نفسه،ص 104.



يندرج الاتصال الأدبي المكتوب في الإطار العام للاتصال كما حدده **ياكبسون** ومثله بالترسيمة الآتية[1]:

سياق

(وظيفة إيحائية)

مرسل----------رسالة----------مرسل إليه

(وظيفة انفعالية) (وظيفة شعرية) (وظيفة إفهامية)

اتصال

(وظيفة تنبيهية)

شفرة

(وظيفة إفهامية)

وقد كان لترسيمة **ياكبسون** هذه حضورها اللافت في الدرس النقدي العربي وغير ذلك الكثير مما يدّل على حيوية هذا المخطط. يرسل المرسل برسالة إلى المرسل إليه تتطلب الرسالة لكي تكون فاعلة سياقاً تحيل إليه يفهمه المرسل إليه، ويكون لغويا أو يمكن التعبير عنه لغويا،وتتطلب الرسالة أيضا شفرة مشتركة ،كليا أو جزئيا على الأقل بين المرسل والمرسل إليه وتتطلب أخيراً صلة،أي واسطة مادية ورابطاً نفسياً،بين المرسل والمرسل إليه تسمح لهما بإقامة الاتصال ومواصلته.

[1]- رومان ياكبسون ، قضايا الشعرية، تر: محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال- المغرب، ص 27.

3- موقعية العنوان:

العنوان أحد المكونات يفترض أن يحتل مكاناً بؤريّاً استراتجياً يتناسب مع قّوة حضوره في العمليّة الإبداعيّة، ومن ثمّ "تقع عتبة العنوان شأنها شأن النَّص الذي تسِمه على مسافة وسطى بين المبدع والمتلقي ،فالمؤلف يقوم بعمليتين اثنتين: كتابة النّص ، ثم بعد اختيار عنوان ملائم مؤثر كافٍ شافٍ لذلك المتن ،من هنا تتأخر عمليّة اختيار العنوان عند المبدع إلى الآخر ،وهذا عكس ما نجده عند القارئ المهتم الذي يقوم أيضا بالعمليتين نفسيهما ،ولكن بترتيب مختلف،حيث تتقدم عمليّة تَعرُف العنوان وتتأخر عمليّة قراءة المتن ،شريطة أن تكون عتبة العنوان – وهي رسالة موجهة من المبدع إلى القارئ مؤثرة وجذابة"[1]

إنَّ الوعي بهذه العلاقة تجعل النّص يحتّل عصب الثنائية في كل مرة سواء ثنائية المبدع/النص،أو القارئ/النص، والعنوان القاسم المشترك بين طرفي العملية الإبداعية "فإذا كان حضور النَّص كممارسة دالّة يخضع لنسق من السُنن المحددة للمعاني المحتملة ، فإنَّ البحث عن هذه المعاني يمكن أن يقوم على جوانب نصيَّة مُتعددة ،ومن ضمنها العنوان كأحد تمفصلات النَّص،إنَّ نظريّة العنوان تندرج ضمن نظريّة النَّص التي من أهدافها توصِيف العنوان كتمفصل للنَّص من خِلال تحديده تحت شكل من القواعد المنضَويَة ضمن خصوصياته من جهة، وعلاقاته بالنَّص من جهة أخرى"[2]،فاحتلاله لهذه الموقعية المتميزة يمنحه علامة كبرى في التأليف الإبداعي .

*علاقة المؤلف بالنص:

وهي العلاقة الأولى والقديمة سواء على مستوى الفكر أم التجسيد الواقعي، فالروائي عندما يَهُمُ بالكتابة أول شيء يفكر فيه هو كتابة النَّص الرِّوائي فيكون بذلك شُغلَه الشَاغِل لأنَّه أساس الكتابة "والعلاقة هنا حاكم (المؤلف) ،ومحكوم (النص)،لكنه المحكوم الذي سرعان ما يأخذ حقّه من القرار الذي كان – ابتداء كله بين يدي المؤلف- لهذا يمكن القول إنَّ العلاقة بين المؤلف والنَّص علاقة

[1]- مصطفى سلوي،عتبات النص المفهوم والموقعية والوظائف، المرجع السابق، ص 158.

[2]- لعموري الزاوي، شعرية العتبات النصية دفاتر التدوين لجمال الغيطاني (أنموذجا)، دار التنوير،الجزائر،ط1، 2013،ص12-

تعاون وتآزر ومساندة ،وهي بصفة خاصة علاقة بين النفسي الذي هو المؤلف واللغوي المتعدد الأنحاء الذي هو النَّص"[1]

*** علاقة المؤلف بالعنوان:**

الرّوائي قبل أن يُفكر في العنوان فإنَّ ذلك يتطلب منه وقتاً واسعاً من التّأمل والتدبر لتوليده وتحويله في بنيةٍ دلاليّةٍ وإشهاريةٍ ، فكل عنوان يعلق صاحبه كالثرية في رأس الصفحة أو يمُوقعه وسط كل فصل لاشك أنَّ المؤلف قد قام ببذل جهدٍ كبير قبل أن يستقرّ على اختياره هذا لأنَّه يعتبر جزء من الكتابة الفنيّة نظراً لما للعنونة من أهميّة بالغة على المستوى الإشهاري الإعلامي أولا ثم على المستوى الفكري ثانيا ، وكذا المستوى الجمالي في المقام الثالث ،"ومن ثم فإنّ العنوان ذو موقع نصي استراتجي يشغله بوصفه دليلا **Signe** تمتاز به الرواية عن غيرها ، الرّوائي يضع عنواناً لنَّصه بمعنى أنَّ العنوان من جهة المرسل هو نِتاج تفاعل علاماتي بين المرسل والعمل ،أمَّا المستقبل فإنّه يدخل إلى العمل من بوابة العنوان متأوّلا له"[2]

*** علاقة النص بالعنوان:**

العنوان كالاسم للشيء نرصده على رقعة الغلاف بخط بارز وحجم كبير ليثير انتباه القارئ ومن هنا يحاول النَّص الناجح أن يكون له عنوان في مستوى تطلعاته وهذا من طرف الرِّوائي ،ويمكننا وصف العلاقة بين النَّص والعنوان بأنَّها قديمة أي"أنَّ النَّص يرسم معالم عنوانه منذ السطور الأولى دون أن تكون للمؤلف بوصفه ذاتاً مُفَكِرةً مبدعةً فكرة مسبقة عن العنوان، والعلاقة في هذا المستوى التنويجي، علاقة بين اللغوي المتعدد بمرجعياته ودلالاته وأبعاده النفسيّة والاجتماعيّة والعقديّة والسياسية البعيدة الغور ،واللغوي الموصوف"[3] ولكن " العنوان باعتباره ملفوظاً لغوياً واصفاً يحيط

[1]- مصطفى سلوي ،عتبات النص المفهوم والموقعية والوظائف، المرجع السابق، ص 165.

[2]- محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، المرجع السابق، 19.

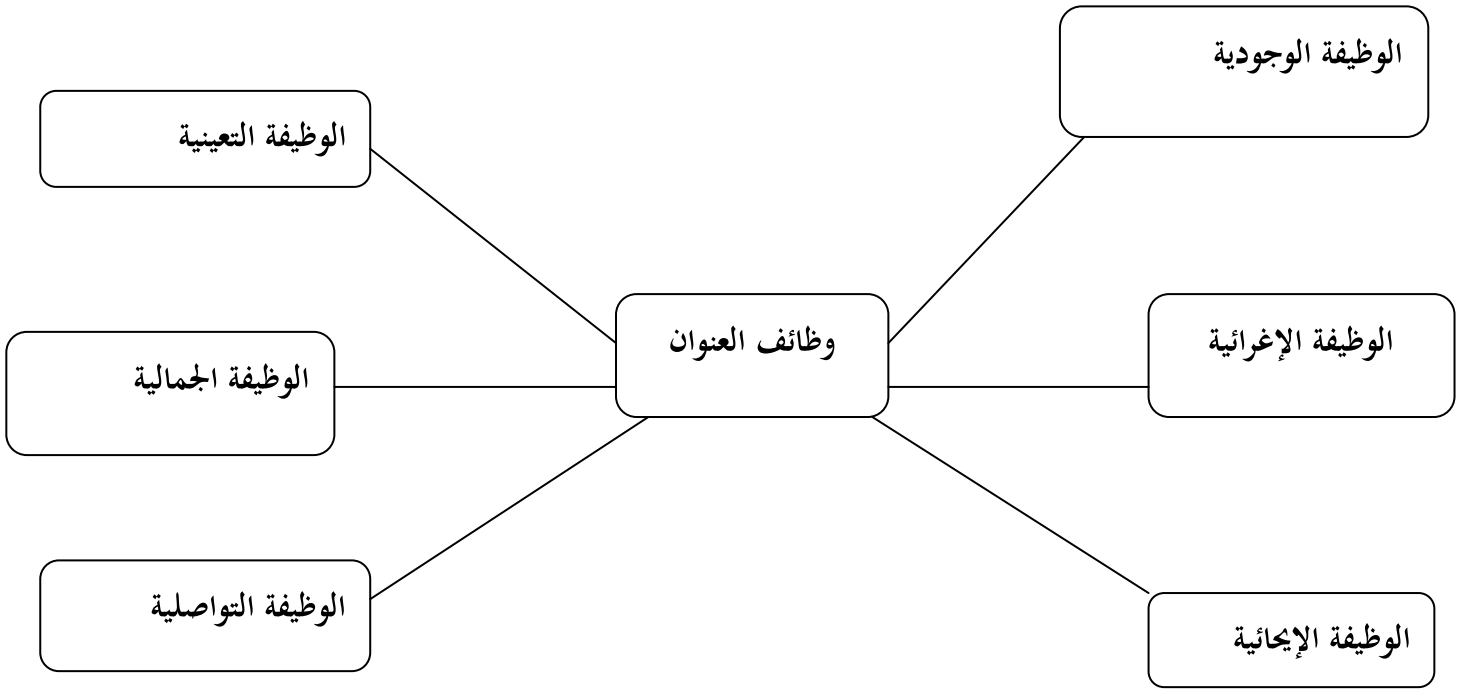
[3]- مصطفى سلوي، عتبات النص المفهوم والموقعية والوظائف، المرجع السابق، ص 166.

بالنّص ويتجاوزه ويتلبّسه دون أن يخترقه ،لأنّه يظل دوماً على مستوى آخر وهو كذلك بسبب المكان الذي يشغله والذي يفصله عياناً عن النَّص دون إمكان اختلاطه به"[1]

4- تعيين وظائف العنوان:

العنوان يعتبر علامة سيميولوجية يكون في بداية النص وله وظائف متعددة يقوم بها بعد تلقي النّص من قِبل القُراء ،فهو الذي يوجهنا إلى قراءة الرّواية لأنَّه يُعدُّ المفتاح الذي تُحَلُ به الألغاز التي تكون موجودة في الرّواية .

إنَّ وظائف العنوان في أهميتها تتباين من نوع أدبي إلى آخر ،كما أنَّ نوع الجنس الأدبي للنَّص يختصر أو يولد في وظائف معينة للعنوان ، فعُدَّ ذا وظائف من الصعب حصرها ذلك من منطلق أنَّه متعدد المكونات كثير الأنماط متغير متجدد عبر الزمن"**الدارس يجد لوظائف العنوان في أبحاث كثيرة ذلك أنَّ معظم هذه الدراسات تُكرر الوظائف ذاتها بشكل عام ،ولا تحدد وظائف معينة لجنس أدبي ما.**"[2]



[1]- لعموري الزاوي، شعرية العتبات النصية دفاتر التدوين لجمال الغيطاني (أنموذجا) ، المرجع السابق، ص126.

[2]- جميل حمداوي ، السميوطيقا والعنونة ، المرجع السابق ، ص 102.

فأهميته تتجلى في الوظائف المتعددة والمختلفة التي ينبغي أن يضطلع بها في سياق تلقي النص" تتمثل أهميته في عملية إثارة الفضول وحب المعرفة والبحث عن الإجابات التي تفقر في اللحظات الأولى من معاينة الكتاب في ظاهره."[1]

العناوين تتفاوت في قدرتها التوصيلية كما تتفاوت في قدرتها الدلالية إلاَّ أنَّها تبقى" **إشارة حرة ذات قبلية فائقة لدمج في فضائها والاندماج في فضاء سواها.**" يمتلك العنوان نصيته الخاصة من خلال الوظائف العديدة التي يؤديها إنّه يمثل وسيلة اتصال جيدة ومفتاح دلالي مهم ، ومن خلال هذا سندرس العنوان وفق وظائف متعددة:

4-1.الوظيفة الوجودية: تشير إلى اسم الكتاب وعنوانه، وكلمة العنوان هي شهادة ميلاد للكتاب بها يُعرف و إليها يرجع، ووجود هذه الوظيفة أمر طبيعي في كل كتاب تماما كما هو الشأن عند كل ذات تولد فيوضع لها اسم به تعرف وتشتهر. فقد قال **القاضي التنوخي** في سبب تسمية كتاب "**الفرج بعد الشدة** "لأنه قد صار جاريا مجرى تسمية رجل اسمه محمد أو محمود أو سعد.[2]

عنوان رواية **البيت الأندلسي** تمثل المرجع الذي نعود إليه فهناك صلة بالعنوان وما هو موجود في المتن الروائي،وقد يأتي غامضاً تماما مكوناً من خليط من الكلمات المسجوعة وتدخل في إطار إشهار الكتاب إشهاراً صوتياً ولفت الأنظار إليه انطلاقا من هذا الرنين الذي توقعه المفردات ونجد هذه الاختيارات كثيرة عند القدامى من عناوينها مثل :"**خريدة القصر وجريدة العصر"للعماد الأصفهاني** وغيرها من الكتب ،إنَّ العنوان منح الكِتَاب وجود معنوي فالقارئ يتعرف انطلاقاً من كلمة أو جملة العنوان حين تكون واضحة موحية.

[1]-Leo. H. Hoek. La marque du titre. P 17.

[2]- مصطفى سلوي ، عتبات النص المفهوم والموقعية والوظائف، المرجع السابق ، ص 185.

4-2.الوظيفة الإغرائية : تعدُّ من الوظائف المهمة المعول عليها كثيرا على الرغم من صعوبة القبض عليها ،تعتبر محرك لتحريك حافز القراءة عند القارئ وقد وُضعت قاعدة منظمة لهذه الوظيفة منذ قرون في مقولة"**Furetiéres** " **العنوان الجيد هو أحسن سمسار للكاتب"** [1]

وهذا الإبداع والجمال ليس القيمة الوحيدة للعنوان بل هناك قيمتين : قيمة جمالية تشترط وظيفة شعرية يبثها الكاتب ،وقيمة تجارية سلعية تنشطها الطاقة الاغرائية التي تدفع القُراء للكشف عن غموض هذا الكتاب فالناشرين يتفقون مع الكاتب بوضع عناوين تكون مغرية تجذب اهتمام القراء لكي يضمنوا المبيعات ..

4-3 الوظيفة الإيحائية : وهي على صلة بالوظيفة الوصفية سواء في حضور مقصديه المؤلف في غيابها ،بما أنَّه من غير الملائم أنْ نُسمي وظيفةً أثراً ليس دائما قصديا فينبغي أن نتحدث هنا فقط عن قيمة إيحائية.وتسمى أيضا بالوظيفة الدلالية الضمنية أو الوظيفة المصاحبة ،وهذه الوظيفة تمثل القيمة الإيحائية لدوال العنوان أي أنَّها تمثل السِمة الأسلوبية لصياغته تبعاً لأسلوب المرسل في الصياغة.[2]

تنطلق من فرضية الحضور الإيحائي ذي الدرجات المتفاوتة لكل النُّصوص ذات الطبيعة الرمزية، وهي تسمى أيضا بالوظيفة الوصفية لأنَّ التقابل الموجود بين النمطين الموضوعاتي والخبري ، لا يحدّدان لنا التقابل موازياً بين وظيفتين الأولى موضوعاتية ،والثانية خبرية تعليقية ،غير أنهما يتبادلان في نفس الوظيفة وهي وصف النّص بأحد مميزاته إمّا موضوعاتية (**هذا الكتاب يتكلم عن..ce livre parle de.**) وإمَّا خبرية تعلق على هذا الكتاب (**هدا الكتاب هو...ce livre est**).[3]

العناوين الخبرية تظهر أنَّها تُعِينُ بقدر ما هي توحي من خلال أسلوبها في العنونة.

[1]- عبد الحق بلعابد، عتبات من النص إلى المناص ، المرجع السابق، ص85.

[2]- سهام السامرائي، العتبات النصية في رواية الأجيال العربية ،المرجع السابق ،ص 62.

[3]- عبد الحق بلعابد، عتبات من النص إلى المناص ، المرجع السابق ،ص83.

يرى **جينيت** أنَّ الجمهور المعاصر أصبح يستهويه **الإيحاء الأسلوبي للعنونة** « **connotatio stylistique** »أكثر من التعين التقني للعنونة **dénotation technique**.، المؤهلات الإيحائية للعنونة ليست سهلة بل هي معقدة وذلك لتعقد طرقها، وهناك قيم إيحائية لعناوين أكثر تعقيدا وصعوبة تتأبى عن التصنيف وغالبا ما يرجع هذا إلى الواقع الثقافي منها :

أ- العناوين المقتبسة :(titre citation)

ب- العناوين المعارضة :(titre pastiches)

ج- العناوين المحاكية بسخرية:(titre parodiques)

يلاحظ **جينيت** بأنَّ هذه القيم الإيحائية تتعالى عن الترتيب فلابد لها من تحقيق تاريخي ونقدي للكشف عن طرق العنونة وتطورها.[1] إذا جئنا إلى رواية "**أنثى السراب**" تتألف الرّواية من عنوان رئيس يوحي على مستوى البنية الدلالية المرأة التي تخدع البصر أو بصورة المرأة الحلم التي يصعب القبض عليها ، وبهذا تُعرفُ الأنثى من خلال صفة السراب الملازمة لها والموحية بدلالتها .

4-4.الوظيفة التعينية :

هي التي تعين اسم الكاتب وتعرف به للقراء ،تسمى أيضا بالوظيفة التسموية (**F.denominative**)، وكذلك الوظيفة التميزية وتسمى أيضا الوظيفة المرجعية .وهذه الوظيفة مرتبطة بالسياق الذي يتم التواصل فيه ،ومن هنا فإنَّ الوظيفة المرجعية تتعدد وتتنوع ما لم يتدخل الشاعر بضبط ذلك.[2] والتي تحيل بدورها إلى نوعين من العناوين:[3]

[1]- عبد الحق بلعابد، عتبات من النص إلى المناص ، المرجع السابق ،ص85.

[2]- محمد التونسي جيكيب، إشكالية مقاربة النص الموازي وتعدد قراءته ، المرجع السابق، ص 532.

[3]- سليمة عذراوي، شعرية التناص، رؤية للنشر والتوزيع،ط1، 2012،ص96.

أ- **عناوين تجنيسية:** وتشمل العناوين التي تحيل إلى النَّص في جانبها النوعي أو الجنسي .

ب- **عناوين موضوعاتية:** تشير إلى محتوى النّص أو لها علاقة بموضوعه.ومنها ما يشير إلى الشخصية الأساسية أو تمحنا فكرة عمّا سيحدث فرواية "**مصرع أحلام مريم الوديعة**" القارئ يتوقع أنَّ الكاتب يتحدث عن شخصية مريم العذراء ، فاسم مريم في العديد من رواياته وهذا يعود إلى قصة الحب التي عاشها الكاتب في صغره ،أي أنَّه أحب امرأة اسمها مريم أو إلى أسباب أخرى.للعنوان وظيفته المرجعية المرتبطة بالسياق فهو يتحكم فيه قانون تواصلي غايته التأثير في المرسل إليه أو في المتلقي. الرّوائي عليه أن يختار اسماً لكتابه ليتداوله القُرَاء فمثلا عند الدخول إلى المكتبة فإنَّ أول سؤال يتبادر في الذهن هو سؤال عن عنوان الكتاب الذي تريد شرائه مثلا "**هل عندك رواية طوق الياسمين** " أو نسأل طالبا ما "**هل قرأت رواية طوق الياسمين**".

فجينيت يرى بأنَّ وظيفة المطابقة **Identification** هي من أهم الوظائف التي يمكنها أن تتجاوز بقية الوظائف لأنَّها تريد أن تطابق بين عناوينها ونصوصها وقد نجد بعض العناوين المراوغة لا تطابق نصوصها وتحتاج إلى تأويل قصد قراءة وفهم تأويلها.[1]

من روايات **واسيني الأعرج** نجد عناوين لها هذه الوظيفة التعينية، فرواية" **الأمير**" القارئ يتوقع من خلال العنوان أنَّ الرّوائي يتحدث عن الأمير عبد القادر ، كذلك رواية **حارسة الظلال** التي تحكي عن أسطورة تلك المرأة التي كانت في الجزائر العاصمة، وفي رواية "**مصرع أحلام مريم الوديعة**" يتوقع القارئ أنَّ الكاتب يتحدث عن شخصية مريم العذراء ، فاسم مريم في العديد من روايات واسيني يعود إلى قصة الحب التي عاشها الكاتب في صغره ، أي أنَّه أحب امرأة اسمها مريم.

4-5.الوظيفة الجمالية:

كان العنوان الكلاسيكي يؤدي هذه الوظيفة بفنية واضحة ،حيث يرسم الخطوط، ويشغل معظم صفحة الغلاف ،وربما يكتب بماء من ذهب ليزّين لوحة الغلاف، وقد تراجع العنوان من حيث المساحة في الكتب الحديثة، ولكن التقدم التقني الذي جرى على الطباعة ،وتطور إخراج الكتب أبقى

[1]- عبد الحق بلعابد، عتبات من النص إلى المناص ، المرجع السابق ، ص 86.

للعنوان وظيفته الجمالية، وإن تراجعت المساحة التي يشغلها وزودت تقنيات الطباعة الحديثة العنوان بجماليات جديدة من حيث اللون وشكل الحروف والظلال وغيرها.

4-6. الوظيفة التواصلية :

تهدف إلى تأكيد التواصل واستمرارية التبليغ وتثبيته أو إيقافه ليقيم بالنهاية علاقة جدلية مع النَّص الرئيسي ،نلاحظ أنَّ العنوان يمثل أكبر قدر من الاختصار للنَّص، واعتصار بالغ الكثافة للمضمون.

العنوان الرّوائي يؤدي هذه الوظائف المجتمعة ،ولكن يتفاوت في الدرجة والمستوى ،الوظائف التي حددناها سابقاً مختلطة ، إذ يمكن معاينتها بنسب متفاوتة في رسالة واحدة وتكون الوظيفة منها غالية على الأخرى حسب نمط الاتصال، **"وقدم جاكبسون مفهوما شاعريا وهو القيمة المهيمنة ،لأنَّ العنوان في نص ما قد تَغلُب عليه وظيفة معينة دون الأخرى."**[1]

هذا التفاوت له مستويان ،الأول ابتدائي نجد تعبيره في وظائف الإغراء والجمالية وذلك لأنَّ هذه الوظائف تنظر إلى العنوان بوصفه نصاً متجسداً بذاته ،والثاني تناصي يتمثل في التعيين والتواصلية حيث لا يمكن تقييم النجاح في تحقيق هذه الوظائف إلى بعد دراسة العلاقة الجدلية بين نص العنوان والنّص الرئيسي وهنا يتحول العنوان إلى نص ثان تكشفه القراءة .

إلى جانب هذه الوظائف يمكن دراسة الوظيفة التذكيرية "فالعناوين تقوم بوظيفة تذكيرية حين تنصب على ما هو مألوف لدى القارئ ولا نغفل أنَّ عملية التذكر شخصية للغاية" لأنَّ كل شخص أثناء عملية التذكر يعتمد بالدرجة الأولى على اللغة التي تساعد الرِّوائي على عملية التخيل، فنُّصوص روايات **واسيني الأعرج** تذكرنا بنصوص تراثية كـ"**ألف ليلة وليلة** "و"**السيرة الهلالية** " من خلال رواية "**نوار اللوز**"و"**فاجعة الليلة السابعة بعد الألف**" التي تصور الجانب التاريخي الأندلسي ولنمثل ذلك من خلال الجدول الآتي:

[1]- جميل حمداوي ، السميوطيقا والعنونة ، المرجع السابق، ص110.

العنوان	الوظيفة التذكيرية	موضوع التذكّر	نماذج من النصّ	الصفحة
نوار اللوز تغريبة بن عامر الزوفري	مباشرة	فصل الربيع ،زمن التغريبة،تاريخ،تراث	ظهر على أغصان الشجيرات اللوز نوار أبيض صغير،كان يبشّر بربيع جميل ،أملهم الكبير كان في نّوار اللوز الذي بدأ يملأ رؤوس الأشجار بعد ذوبان الثلوج.	214 218 222
مصرع أحلام مريم الوديعة ما تبقى من سيرة لخضر حمروش	غير مباشرة /مباشرة	الأحلام:زمن الليل.الدين: مريم غير مباشرة: الإحالة إلى الانتهاء. مباشرة : رمز ديني	وآتيك ليلا يامريم ،مثل الماء الزلال ،افتحي الباب بهدوء،للّيل أيادٍ وللبشر عيون.كنت المسيح . حقّ محمّد ،لخضر سيعود ... سيعود مع الأطفال الذين يتوالدون في اليوم بالآلاف.	10 73 178
فاجعة الليلة السابعة بعد الألف –رمل الماية–	غير مباشرة/ مباشرة	غير مباشرة:الحدث،الفاجعة. مباشرة:التراث(ألف ليلة وليلة)	كانت دنيا زاد تعرف الكثير مما خبّأته شهرازاد عن الملك شهريار قبل هذا الزمن وبعده بكثير حدثت أشياء كثيرة ملأت الليلة السابعة بعد الألف ضجيجا وجروحا ،ولم يتوقف النزيف إلا بانتهاء الليلة التي دامت طويلا.	5 7

الجدول يقدم لنا تطورات العنوان على مستوى العمل الرّوائي من خلال إنتاج مجموعة من الحقول الدلالية المرتبطة به ،ليس شرطاً أن تكون الكلمات مشتقة من العنوان إنَّما تحمل معانيه نفسها أو

تقترب منها لذلك فالوظيفة التذكيرية تستند على نصوص ماضية وسابقة ،في حين القطيعة حين تكون الوظيفة التذكيرية غير مباشرة وفي هذه الحالة تستدعي قدرة التخييل عند المتلقي لذلك يجب أن تكون له معرفة سابقة بالنُّصوص الأدبية (**السيرة الهلالية ،ألف ليلة وليلة**)،وبعض قصص الأنبياء كقصة عيسى والخضر عليهما السلام.

هذا التفاوت الموجود بين الوظائف له مستويان، الأول ابتدائي نجد تعبيره في وظائف الإغراء والجمالية ،وذلك لأنَّ هذه الوظائف تنظر إلى العنوان بوصفه نصاً متجسداً بذاته ،والثاني تناصي يتمثل في التعيين والتواصلية حيث لا يمكن تقييم النجاح في تحقيق هذه الوظائف إلى بعد دراسة العلاقة الجدلية بين نص العنوان والنَّص الرئيسي وهنا يتحول العنوان إلى نص ثانٍ تكشفه القراءة ومن هنا فإنَّ وظائف العنوان في الخطاب الرِّوائي تتنوع وتتعدد استناداً إلى كيفياته الأيقونية والجمالية والإغرائية والدلالية .

المبحث الرابع: دلائل العنوان وأهميته في الرواية :

1- مكانة العنوان وأهميته في الخطاب الروائي :

تأتي أهمية العنوان وخصوصيته من خلال طبيعة بنائه وتفريعاته التي بدأت تُثرى نتيجة الوعي بدوره فضلا عن الزخم السيميائي الذي يكتنزه العنوان إلى الحد الذي جعل منه بؤرة دلالات "وهي أهمية بلوَرها العصر الحديث بسبب الاعتناء به والتفنن في صياغته والحرص من جانب المبدع على تحميله رسالة النَّص برمته"[1] ،يشكل العنوان نُصَيصًا صغيراً على رأس نص كبير والذي هو المتن الرّوائي من أجل عملية إغراء وتقريب المتلقي لقراءة العمل الروائي .

فالعنوان للكتاب كالاسم للشيء به يُعرَف ،وبفضله يُتداول ،ويُشَار به إليه ،ويُدّل به عليه "فهو يحمل قيمة كبيرة وخطيرة إلى الحدّ الذي يجعل القيمة التداولية والتسويقية للنّص المعنوَن تعتمد عليه

[1]- جاسم محمد،جماليات العتبة النصية في شعر نزار القباني،دار غيداء للنشر والتوزيع،2016،ص 33.

اعتماداً كبيراً إذا ركزنا على الجانب الترويجي للنَّص فضلاً عن القيمة الجمالية التي دأب الرّوائي بالاعتناء بها والاشتغال على صياغة النُّصَيْص العنواني صياغة جمالية ودلاَلية"[1].

شاعت أهمية النظر إلى العنوان بوصفه عتبة مركزية من عتبات الخطاب لا يمكن لمنهج التحليل والتأويل والقراءة أن تتجاوزه بأي حال من الأحوال ،فالمتلقي لا يكاد يتمكن من الوصول إلى العمل إلاّ عبر فعاليته الخاصة في تلقي العنوان "الذي يحمل بشكل من الأشكال خصوصية عمله داخل البنية النَّصية وبذلك يدخل المتلقي إلى العمل مُزوّدا بأحد أهم مفاتيح الشفرة الرمزية له، وهذه العلاقة التي يجب أن يدور عليها التحليل المنهجيّ للعنوان باعتباره نصاً"[2]

العنوان هو مدخل إلى عمارة النَّص وإضاءة بارعة وغامضة لأبهائه وممراته المتشابكة، لقد أخذ العنوان يتمرد على إهماله فترات طويلة، وينهض ثانية من رماده الذي حجبه عن فاعليته، وأقصاه إلى ليل من النسيان، ولم يلتفت إلى وظيفة العنوان إلا مؤخرا."[3] نجد أنَّه كان في الحضيض ولكن نهضت به بعض الدراسات العربية والغربية التي أعادت له المكانة التي يستحقها، واعتباره البوابة التي يلج بها القارئ إلى عالم النَّص المضمر فقد أصبح علماً جديداً له استقلاليته الخاصة.

وبهذا أصبح في الخطاب الرّوائي ضرورةً ملحةً لا يستطيع الرّوائي والقارئ الاستغناء عنها، فالروائيون يتفنون في العناوين يعطوها طابعاً فنياً خاصاً "،حيث شغلت عناوين النُّصوص الأدبية في الدراسات الحديثة حيزاً كبيراً من اهتمام النقاد"[4] فقد عدّوها عتبة مهمة لا نستطيع الاستغناء عنها فمن خلالها يستطيع القارئ الدخول إلى عالم النَّص.

[1]- محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص 15.

[2]- محمد صابر عبيد، سيمياء التّشكيل الروائي الجمالي والثقافي في نُظُم الصوغ السردي،دار فضاءات،عمان،2015،ص 35.

[3]- جميل حمداوي، صورة العنوان في الرواية العربية، مجلة ندوة.

[4]- عبد القادر رحيم، العنوان في النص الإبداعي –أهميته وأنواعه– جامعة محمد خيضر بسكرة، مجلة كلية الآداب ، العدد الثاني والثالث.

وكان **ليو هوك Leo hoek** من أوائل من أشار إلى أهمية العنوان ودلالته وعرّفه بأنه" مجموعة العلامات اللسانية التي يمكن أن تدرج على رأس نص لتحّدده وتدل على محتواه العام ، وتغري الجمهور المقصود بقراءته"[1]

فالنّص وإن كان قصيراً مقلصاً إلاّ أنَّه يملك مكانةً مرموقةً داخل الخطاب الروائي فهو جزء لا يتجزأ عن "**الكاتب وتزداد أهمية العنوان، سواء في النشر أو في الشعر، خلال قراءة النَّص، وذلك لأنَّ القارئ يتوجه إلى النَّص وقد علقت في ذهنه إيحاءات العنوان ورموزه، وهو يقوم بربط كل هذا بما يلاقيه أثناء عملية قراءة النَّص وتأويله. وإذا كان الحديث يدور عن قصيدة بشكل خاص، فإنَّه يتخذ أهمية أكبر بعد قراءتها، لاتخاذه طبقات من المعنى أكثر عمقا في سياق ثيمات القصيدة المتعددة، هذا بالإضافة إلى أنَّ العنوان في حالات كثيرة يمكنه إعادة خلق قطعة أدبية ما**"[2] العديد من القصائد لا تحمل عنواناً في عصور مضت، ويعود هذا إلى إهمال هذه العتبة من قِبل أصحاب الدواوين الشعرية أو قد يكون هذا سهوا منهم .تظهر أهميته فيما "**يثيره من تساؤلات لا نلقى لها إجابة إلا مع نهاية العمل**"[3] ،فهو يثير مجموعة من التساؤلات تتراءى في ذهن القارئ والتي سببها الأول بالطبع هو العنوان" **تتجلى أهمية العنوان في دراسة النص الأدبي.**" [4]

العنوان على أهميته صار علماً مستقلا بذاته فقد وُضعت له قواعده وأسسه الخاصة به كعلم مستقل بذاته ،وبهذا أبرز أهميته التي لا ينبغي على الباحثين الاستغناء عن هذه العتبة التي فرضت وجودها وسط الدراسات سواءاً كانت عربية أم غربية ولا ننسى أن نذكر أنَّ **جيرار جينيت** صاحب عتبات **وليو هوك Leo hoek** وغيرهم الذين أولوه عناية خاصة.

[1]–سهام السامرائي العتبات النصية في رواية الأجيال العربية ،المرجع السابق ،ص 61.

[2]– نريمان الماضي ، العنوان في شعر عبد القادر الجنابي، حياة ما بعد الياء نموذجا، يومية الكترونية إيلاف،لندن 21 مايو 2001، العدد.5153

[3]– جميل حمداوي ، السميوطيقا والعنونة ، المرجع السابق، ص 97.

[4]–نريمان الماضي، العنوان في شعر عبد القادر الجنابي، المرجع السابق.

لقد احتل العنوان مكانةً خاصةً ،جعله **جيرار جينيت** من النُّصوص الموازية الدّالة التي ترافق النُّصوص الرئيسية والتي لا يمكن الاستغناء عنها،كما تكمُن أهميته في تلك الإيحاءات والدلالات التي يحملها، وأولى هذه الدلالات كونه ينهض بعدة وظائف فنية.

استناداً إلى هذه الأهمية القرائية لديه"يشكل اختزالاً نصياً مُتقَناً ومبرمجاً يُوضع في أعلى الهرم النَّصي وله جمالياته الخاصة ،وفلسفته القائمة على آلية التواصل مع النَّص من جهة والمتلقي من جهة أخرى وقد عدَّها بنية ضاغطة ومركزية للنَّص"[1]

إنَّ الأهمية التي يكتسبها ،تنطلق من كونه تركيبية تؤدي إلى فهم النَّص وضمان حياته واستمراريته وهذا ما جعل **محمد مفتاح** يشبهه بالرأس للجسد يقول:" إنّ العنوان يقدم لنا معنونة كبرى لضبط انسجام النَّص وما غمض منه إذ هو المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد نفسه ،فهو إذا صحت المشابهة بمثابة الرأس للجسد والأساس الذي يُبنى عليه"[2] أي يُشكل نواة إخبارية بالنسبة للنَّص الأدبي.وقوة مساعدة للقارئ تمكنه من اقتحام عالم الكتاب ،والولوج إلى خلفياته "وفي مجال الفعل القرائي يصبح قوة تشدّ القارئ إلى موضوع الكتاب بما تحمله من إيحاءات وجاذبيات وإغراءات مع قراءة العنوان تصل إلى القارئ بَرقِيَةٌ يُعلنها الكاتب من خلال عنوانه لتبدأ معركة يتهيّبها القارئ ،ويُعدّ العُدَّة لخوضها"[3] فيكون بداية لمعركة هي في حقيقتها انطلاقة لاكتشاف عوالم من المعرفة.

2- دراسة العنوان في رواية البيت الأندلسي

يشكل علامة ضمن علامات أوسع ،هو أساس العمل الفني ،ومن ثَمَ فإنَّه قد يجسد المدخل النظري إلى العالم الذي يسميه، ولكنّه لا يخلقه إذ أنَّ العلاقة بين الطرفين قد لا تكون مباشرة كما هو الشأن في الآثار الفنية التي يحيل فيها العنوان.

[1]- سوسن البياتي،عتبات الكتابة بحث في مدونة محمد صابر عبيد النقدية، دار غيداء للنشر والتوزيع،عمان،2013، ص 29.

[2]- ساميا بابا،مكون السيرة الذاتية في الرواية حكايتي شرح يطول لحنان الشيخ، المرجع السابق، ص 98.

[3]- عباس أحمد أرحيلة، العنوان حقيقته وتحقيقه في الكتاب العربي المخطوط، دار كنوز المعرفة للنشر،ط1 ،عمان،2015،ص 48.

العنوان الذي يكون ملتصق به العمل الرّوائي قد يكون صورة تحّدد هوية الإبداع الذي يكمن وراء هذا العنوان ترميزاً أو استعارةً يهدف الكاتب من ورائها إلى شيء ما، فمثلا في رواية **البيت الأندلسي** الهدف من وراء هذا العنوان هو وصف وتصوير الحياة التي عاشها الأندلسيين ،فكل من كتب في التاريخ الأندلسي كان لهم موقف رافض لمثل هذه السياسات المتبعة آنذاك اتجاه الشعب.

هو صورة مطلقة للرّواية التي يستحضرها المتلقي أثناء التلذذ والتفاعل مع جمالية النَّص الرّوائي، ففهم الصورة العنوانية وتذوق جمالها مرتبط بمعانيها ،وتتبدى لنا أهمية الصورة العنوانية عندما نكون أمام عناوين استعارية تعتمد على المجاز،بالنسبة للعنوان كعتبة نصية اخترت رواية البيت الأندلسي لدراسة عنوانها فقد احتوت الرواية على نوعين من العناوين، ولكن في البداية نعطي ملخص عن الرواية .

2-1.ملخص للرواية:

رواية **دون كخوته** تمثل المصدر الملهم الذي كان له الأثر الكبير في روايات **واسيني الأعرج**، يقول فيه :"دون كيخوته ، هو كتابي الحيوي الذي يتغير معي باستمرار في حالة وجدانية دائمة[1].فقد عبر فيها أنَّه لا ينبغي علينا التفريط في الثقافة التاريخية التي تركها الجزائريون وكيفية الحفاظ عليها ،من خلال سرد تاريخي للجالية الأندلسية التي سكنت الجزائر في القرن السادس عشر، اعتبر **رواية دون كيخوته** هي المصدر الأول التي كتبها صاحبها لنقد المجتمع سياسيا واجتماعيا ،فقد سار الرّوائي على نهجه في تدوين العناوين الشارحة وتوظيف شخصية مؤرخه العربي سيد أحمد واقتباس بعض الشخصيات الواردة في الرواية ،فنرى تأثر واسيني الظاهر وذلك بإعادة صياغة الرواية بأسلوب أدبي مختلف أمَّا التقليد فكان متبعا في اقتباسه بما ورد في مذكرات (**سرفانتس**) كما نجد مخطوط يتضمن تاريخ الموريسكيين واضطهادهم في القرن السادس عشر وهو العصر الذي عاشه **سرفانتس** مبدياً رفضه لتلك السياسات التي كانت تمارس ضدهم.

[1]- عذاروي سليمة ، واسيني الأعرج يفتح باب بيته الأندلسي ويبوح بشيء من سر الكتابة .جريدة الدستور.الأردن.15-10-2010.

وتنبع مكامن التأثر في الجزء التاريخي من الرّواية والتي استنبط الكاتب منها أحداثا ورموزاً كانت حاضرة في دون كيخوته ، فالمغامرات التي حصلت مع غاليليو في جبل البشرات شبيهة بمغامرات دون كيخوته ، فالأول خرج مع محمد بن أمية ليقاتل من أجل الدفاع عن وطن أوشك على الضياع ، والثاني خرج لتحقيق العدالة والمساواة والدفاع عن المظلومين في سبيل الوصول إلى ملكته **دلثينيا دلا توبوسو** فكلاهما كان رافضاً لمبدأ الظلم والجور بين الآخرين ،فأوراق المخطوط تحدثت عن حياة **أحمد بن غاليليو** ،والذي يبدأ بالحديث عن مغامراته في جبل البشرات ،وكيفية وقوعه في أيدي الأعداء وقد وضع في موقف جعله يختار بين تنصيره أو تعذيبه أو تهجيره ، ويصور بعض من مشاهد التعذيب ثم يعلن عن هجرته إلى الجزائر فقد كان على علاقة مع لالة سلطانة التي ستصبح زوجه فيما بعد،فهو حقيقة قد هاجر بجسده ولكن روحه بقيت متعلقة ببلاده لدرجة أنَّه بنى بيته على شكل المعمار الأندلسي تعيش معه لالة سلطانة فترة من الزمن ،ويعمل غاليليو مع بحار اسمه حميد كروغلي الذي يمكنه من إتقان صناغة الذهب مع رجل يهودي اسمه ميمون البلنسي ،فبعد وقوع مجموعة من الأسرى الاسبانيين في أيدي الأتراك ليكون غاليليو مترجماً لهم وكان منهم سرفانتس الذي يصبح فيما بعد صديقا له.

فالمغامرات التي جرت لغاليليو بجبل البشرات والجزائر تشبه المغامرات التي حصلت مع سرفاتس فالقارئ لمغامرات هذا الأخير يجد أنَّ هناك تشابه بين كل من الشخصيتين ،إلاَّ أنَّ سرفانتس أسقط مغامراته على شخصية يغلب عليها الجنون والسخرية حتى يتمكن من تصوير الأحداث التي درات في بلده ،أمَّا غاليليو فكان رمزاً وظفه الرّوائي ليعالج قضية المثاقفة وطريقة الحفاظ على الموروث الذي أصبح منتهكاً من أصحابه .

وعلينا أن ندرك بأنَّ مذكرات سرفانتس كان يلجأ إليها الباحثون والمؤرخون لتبين الأحداث التاريخية التي وقعت في تلك الفترة الزمنية وعلى هذا الطريق سار **واسيني الأعرج** في متابعة تاريخ **حسن فينزيانو** وتوظيفه في روايته كشخصية ثانوية تتصف بصفات مختلفة عن الصفات التي ذكره **سرفانتس**

فقد وصفه على أنَّه إنسان متقلب وجامع للخير والشر، كما يبين **غاليليو** أهمية **سرفانتس** عند الآغا وذلك بجلب **غاليليو** مترجما له ليعتني به ويخرجه إلى ساحات القصر ثم إلى المدينة متجولا.

2-2. دلائل العنوان في رواية البيت الأندلسي:

العنوان سمة فنية امتازات بها روايات **واسيني الأعرج** ، فعلينا الإدراك أنَّ اختيار العنوان لا يكون عبثا وتأتي دلالة العنوان الرئيسي "**البيت الأندلسي**" وانعكاسه داخل النَّص الروائي، تقسم العناوين في رواية البيت الأندلسي إلى قسمين هما:

1- العنوان الرئيسي الموسوم بـ"البيت الأندلسي".

2- العناوين الفرعية ، وتتجزأ إلى جزأين هما:

أ- العناوين الكلاسيكية وهي التي نهج من خلالها عناوين الكتب القديمة وتسمى أيضا العناوين الشارحة.

ب- العناوين الفرعية الدلالية ،وهي عناوين تضمنت الحديث عن العصر الحاضر الذي يعيشه السارد.

أ- الدلائل في العنوان الرئيسي:

يتكون العنوان من مكون مكاني في الرواية ينقسم إلى كلمتين :"**البيت**"و"**الأندلسي**" ، وما يعرف عن البيت هو المكان الذي يسكنه الإنسان ويعيش فيه فيقيه من حرارة الصيف وبرد الشتاء، وجاء في لسان العرب:"بيت الرجل داره، وبيته قصره ...وجمع البيت بيوتات وبيوت وأبيات ، والبيت من أبيات الشعر سمي بيتا لأنّه كلام جمع منظوما ،فصار كبيت جمع من شقق وكفاء ورواق وعُمَدْ[1].

أمَّا الكاتب فيعرف لنا البيت على أنه بيت قائم على المعمار الأندلسي ،ويصنف عنوان **البيت الأندلسي** ضمن العناوين الموضوعاتية التي تشير إلى محتوى النَّص أو لها علاقة بموضوعه.[2] فنجد أنَّ أحداث الرواية بجزأيها تضمنت حديثا حول البيت كفضاء مكاني. بداية الرواية كانت بمقولة أهداها

[1]- ابن منظور ، لسان العرب ، المصدر السابق، ص14

[2]- عذاروي سليمة ، شعرية التناص في الرواية العربية تقديم واسيني الأعرج، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة،ط1 ،2012، ص96.

الكاتب إلى جده غاليليو وبيت من الشعر للشاعر أبي البقاء الرندي ، يبرز الكاتب فيه أهمية البيت ودلالته فعبارة غاليليو استمدها من قول لمراد باسطا معبرا عن حال سيدة تعرضت إلى اغتصاب : " **ظلت تحفظ الوصية الخرافية : إن البيوت الخالية تموت يتيمة.**"[1]

إشارة إلى ما سيحدث للبيت الأندلسي الذي سينتهي به المطاف إلى بناء برج سكني مكانه.أدرج الرّوائي بيتا من نونية **أبي البقاء الرندي** التي أخذت أنموذجا على رثاء الأندلس.فقد ترك لنا فجوة لمعرفة مستقبل البيت الأندلسي الذي أقيم على خرابة ليصبح مسكنا مزدهرا ، لأنَّه فيما بعد سيكون روحاً فارغةً.

القارئ يجد أنَّ ذكر البيت جاء على صورتين ،الأولى تمثلت في كيفية البيت ووصفه كفضاء والثانية بمثابة المرآة العاكسة لدلالة البيت الرمزية ، البداية كانت من غرناطة حيث المعمار الأندلسي الجذاب الذي استوطن قلب غاليليو وزوجه حنا سلطانة كاتبا لها رسالة قبل رحيله إلى الجزائر مسترجعا ذكريات بعض البيوت في غرناطة وإعجابهما بواحد منها:" **عشقت البيت مثلي ،حتى أصبحنا نزوره كلما تمكنا من ذلك ولا تمنعنا لا الهضبة التي كانت علينا تسلقها ولا الأشجار التي اندفن في عمقها ولا أصحاب البيت الذين طلبنا منهم أن يسمحوا لنا بالدخول فدخلنا فحفظنا كل تفاصيله الداخلية.**"[2] فبعد وصوله إلى الجزائر تعرف على **حميد كروغلي** الذي قام بشراء أرض فيها بيت صغير كان خربا ،وكانت الأرض مُطلةً على البحر ، وبعد مرور عام أصبحت الأرض ملكا **لغاليليو** ، فهذا البيت بني على بقايا معبد روماني قديم حوله المسلمون اللاحقون إلى مركز متقدم لحراسة السواحل ،الأمر الذي كان يدور في ذهن **غاليليو** هو نقل كل معالم المعمار الأندلسي في ذلك البيت وترسيخها فيه بمساعدة صديقة **ميمون البلنسي** " **حافظت حتى على أشجار الرمان والبرتقال والتفاح التي وجدتها ،و أعدت تقليمها وغرست بجانبها برتقال بلنسية وليموناً.**"[3]

[1]- واسيني الأعرج ، البيت الأندلسي، دار النشر الفضاء الحر،2010. ص 31.

[2]- المصدر نفسه، ص94.

[3]- المصدر نفسه، ص 160.

فتصوير **غاليليو** لكلّ هذه الحضارة الأندلسية في قطعة الأرض الصغيرة هو اشتياقه الكبير إلى غرناطة و إلى طبيعة بلاد الأندلس الخلابة التي تركت أثراً كبيراً في نفسه "**كلما دخلت إلى البستان بعد تعب العمل اليومي ، تذكرت بساتين غرناطة** ."[1]كما تجلى المكان الفضائي في خلده، فالحديقة والبيت أصبح المكان الذي يريح فيه السارد نفسيته "**لم تكن تهمني لا البحرية ولا سوق الذهب بقدر اللحظات التي أهرب فيها إلى المكان و أتخيل البيت الذي سأنشئه في الداخل لسلطانة.**"[2]

فالأعمدة الرخامية الرومانية التي كانت في الخربة ستكون من المعالم الحضارية لهذا البيت، لم يصف الرّوائي الأمكنة الداخلية للبيت بقدر ما صور لنا المعالم الخارجية من التضاريس المقتصرة على وصف ساحات البيت ،صور البيت من الداخل إلاَّ في بعض الصفحات عندما وصف غرف البيت واتصالها بحديقته وذكر الممر السري الذي كانت فيه المخطوطة ، يقول مراد باسطا في وصف تلك المعالم الجميلة "**يتسرب شيئا فشيئا قبل أن يعم كل الغرف التي يتكون منها البيت الأندلسي : الصالة الكبرى بكل ملحاقتها التي كانت تنفتح على الحديقة قبل أن يغطيها حائط سميك، دار الضيوف المكونة من صالة واسعة ، وأربعة بيوت صغيرة مجهزة بكل المنتفعات الصحية المطبخ الواسع الذي ينفتح على الحديقة بمخادعه المتعددة التي كانت كثيرا ما تخصص لخاصة الضيوف، الحمامات التي كانت تحتوي على مغاطس رومانية...**"[3]

الحيز المكاني الذي طغى وصفه في النَّص جاء متصلا بساحات البيت وحدائقه التي أخذت الجزء الأكبر من الوصف داخل النَّص الروائي ،الدّافع هو إبراز معالم التراث الأندلسي التي كانت موجودة بحي القصبة في الجزائر ، فوصف البيت بهذا الشكل جاء لإدراك وإبرار جمالية ذلك التراث ويرى" **واسيني أن البيت الأندلسي وجد في حي غني بالمعالم التراثية الزاهرة، إلاَّ أنَّها بدأت تتلاشى شيئا**

[1]- البيت الأندلسي، المصدر السابق، ص161.
[2]-المصدر نفسه، ص161.
[3]- المصدر نفسه، ،ص 54.

فشيئا على أيدي أصحابها ،وقد تعرضت إلى الكثير من الانتهاكات ويؤكد أنَّ الرواية تشتغل على موضوع حساس هو التراث."[1] تظهر أهمية البيت في بروز بعض الشخصيات التي كانت حاضرة داخل النَّص الروائي نذكر منها:

أ- حنا سلطانة:هذه الشخصية حضورها كان بارزاً وملفتاً في الرّواية ، فاسمها على صلة بعنوان الرواية فحنا سلطانة هو المعنى الثاني من معاني البيت الأندلسي يقول:"**للبيت الأندلسي معنى واحد اسمه سلطانة."**[2] فهي التي بسببها تم إنشاء البيت الأندلسي ،فهو كان بمثابة الرابط الذي يربط بينهما فكان مهرها بيتا على الطراز الأندلسي تقول" **هل تدري حبيبي ؟ هذا مهري ؟ هل أنت قادر عليه؟.**[3]

كانت **سلطانة** دائمة الحضور في مخيلته وكلما يضيف شيئاً في البيت يقول هل يليق هذا بسلطانة؟ فهي كانت اللّمسة التي أضفى للبيت جمالاً، لأنَّها هي من قامت برسم تفصيلاته وهندسته يقول لغاليليو:"**أضاف لها- المهندس المالطي- التفاصيل التي قرأها في المخطط الهندسي الذي جاءت به سلطانة "**[4]، أصبح اسمها مَعْلَماً من معالم البيت لكي تكون العصور اللاحقة شاهدةً عليها.

ب- مراد باسطا:

ويمثل شخصية محورية ، وكان وجوده في النَّص متصلاً بذكر البيت في الخطاب الروائي، ذكر آخر التطورات التي لحقت به ،من إجراءات الدفاع عنه بمساعدة (سليم) ويُسخر مراد باسطا نفسه للدفاع عن البيت وأهم روافده "**مخطوطة سيدي أحمد بن غاليليو** "فهو الشخص الذي ينبغي عليه أن يحمي تراث أجداده الموريسكيين وقد كان يرى فيه والده الوريث الذكي الذي يأخذ مسألة الأجداد مأخذ

[1]- ينظر: عذاروي سليمة،واسيني الأعرج يفتح باب بيته الأندلسي ويبوح بشيء من سر الكتابة ، المرجع السابق.
[2]- البيت الأندلسي ، المصدر السابق، ص174.
[3]-المصدر نفسه ،ص 94.
[4]- المصدر نفسه، ، ص 182.

الجد ،فمراد يمثل ركناً أساسياً من أركان البيت فهو الراعي الأمين على كل ممتلكاته لاسيما المخطوطة التي يرى من خلالها الحضارة التي كان يعيشها جده .

كما تتجلى أهمية مراد في إبراز أهم الأحداث داخل الرواية لاسيما التي كانت في بنائها تجسيد للمعنى الدلالي لها فمراد كان الوسيلة التي اتخذها الكاتب للتعبير عن الأهداف الحقيقية من كتابة رواية **البيت الأندلسي** التي من خلالها استطاع المحافظة على التراث الذي تركه أجداده وبيان صورة المجتمع الجزائري وموقفه منه.

خرجت رواية **البيت الأندلسي** في احتوائها على نوعين من العناوين كما ذكرنا نأتي الآن إلى العناوين الكلاسيكية التي تبيّن ثقافة الروائي المنبثقة من تأثره بكتب التراث العربي القديم وقد امتازت بالسجع المنمق والطول ، ولعل الرّوائي لجأ إلى هذا لكي تتناسب مع فكرة المخطوطة التي عثر عليها جده (**غاليليو**) جاعلا من توظيفها جمالية أضفت على النص الروائي سحرا إبداعيا ونصاً أدبياً مشابهاً لنصوص القدماء لأنَّ من ملامح النسق الكلاسيكي كما يرى عبد **الفتاح كليطو**:"الأدب بالمعنى القديم الوظيفة الاجتماعية للنص ، النظرة إلى الشخصية والتاريخ ، والأفق الثقافي...".[1]

ب–الدلائل في العناوين الكلاسيكية :

اتسم العنوان الكلاسيكي القديم "بخاصيات ضابطة له منها السجع والطول كنوع من التفصيلات بحيث أنَّ هذه العناوين القديمة تُلخص إرادياً مضمون المؤلف ،"[2]وفي العديد من المرات نجد العناوين الداخلية للأعمال الأدبية تحمل اسم البطل أو السارد ،وإمّا اسم المغامرة التي يقوم بها هذا البطل أو البلد الذي هو فيه أو تأتي في جملة معبرة [3]، وسار **واسيني الأعرج** على هذا النحو في كتابة عناوين روايته الفرعية ، والمقتصرة على أوراق (سيدي أحمد بنت غاليليو) وابنته.

[1]– عبد الفتاح كليطو، الأدب والغرابة (دراسة بنيوية في الأدب العربي) ، دار توبقا للنشر الدار البيضاء – المغرب، ط3 ،2006.ص51.

[2]– خليفي شعيب ، النص الموازي للرواية (إستراتيجية العنوان)، المرجع السابق، ص86.

[3]– ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، المرجع السابق، ص 125.

ضمت العناوين الكلاسيكية في رواية **البيت الأندلسي** في اثنتا عشرة ورقة ، عشرة منها نسبت إلى (سيد أحمد بن غاليليو) وورقة إلى ماريانا بلاثيوس خليل ونجد أغلب العناوين يغلب عليها الطول والشرح المفصل للأحداث اللاحقة للورقة ، فنجد على سبيل المثال في الورقة السادسة تبدأ بمايلي: " **شتاء 1575 وتروي عن أهوال رحلة مايوركا ، ونجاة الرخو منها .خروج الريس حميد كروغلي وبحارته سالمين من العواصف البحرية وانتشاء لالة سلطانة ولالة مريم في البيت الأندلسي، وتأسيس فرقة جاهاركا أو لاسكا أندلوسيا للموسيقى.**"[1]ومن الملاحظ ظهور خصائص العنوان الكلاسيكي داخل الورقة من أهمها طول العنوان ،"ويعود اختيار طول العنوان داخل النَّص الروائي ، لاستيفاء المعنى وتقريب الدلالة إلى فهم المتلقي."[2]

وقد اعتمد على كتب التراث في توظيف مثل تلك العناوين ، وجاءت العناوين الكلاسيكية داخل الرّواية استكمالا للتوظيف الرمزي الذي استخدمه الكاتب ليكون دليلا واضحاً للقارئ على أنَّ التّاريخ العربي وأصالته يمتدان إلى عروق الكتابة الإبداعية التي اتسم بها الكُتاب العرب في القديم .

3- دلالة العنوان في رواية "ذاكرة الماء":

تتشكل معمارية الرواية من شبكة متعددة الخيوط تُسهم في عملية نسج البنية الروائية واستكمال مقومات بلوغها مرحلة النضج والتكامل وترتبط هذه الشبكة بمجموعة عتبات ومصاحبات نصّية يتقرّر على أساس استوائها وتكاملها وتفاعل مستوياتها الوصول إلى تشكيل نموذجيّ ناجح للعمل.

لعتبة العنوان الروائي ظروفها التشكيلية الخاصة التي تفرضها طبيعة العتبات،فقد تفرض هذه العتبة قبل كتابة الرواية أي في المراحل الأولى التحضيرية من الكتابة الروائية ،وقد يؤجل ذلك إلى مرحلة أخرى حين يشرق العنوان المطلوب في ذهن الروائي فجأة في المرحلة التي يكون بصدد انجاز عمله الروائي قد يكون هذا في نصف العمل أو قبله أو بعده ، وقد لا يستقر الروائي على عنوان نهائيّ حتى بعد إنجاز العمل كاملاً."فصيغ البنية العنوانية في تشكيلها اللغويّ والتركيبيّ لوعي الروائيّ اللغويّ

[1]- البيت الأندلسي، المصدر السابق، ص 187.

[2]- حليفي شعيب، النص الموازي، المرجع السابق،ص 86.

والنحوي وإدراكه العميق لأسرار المفردة وقيمتها التعبيرية في الإفراد والإسناد ،وقدرته على ضخّها بكثافة تدليل وتعبير تناسب رؤيته لعمله بحيث يدرك درجة تأثيرها فيه"[1].

يدّل العنوان على الزمن والدليل على ذلك لفظة **"ذاكرة"** من خلال اشتمال الرواية على عنوانين وهو الطابع الذي ميّز أغلب روايات **واسيني الأعرج** فهو يرى أنَّ العنوان الرئيسي ليس كافيا وحده لذلك يفضل أن يرفقه بالعنوان الفرعي ،العنوان الفرعي لهذه الرواية هو **"محنة الجنون العاري"** وكأنَّ هذا العنوان يشرح لنا أنَّ هذه الذاكرة سوداء تحمل أياما عصيبة. الواضح للوهلة الأولى من خلال العنوان أنَّه بنية لغوية شديدة التوتر ، ليس لأنَّ فعل الجنون إشارة إلى السكون الذي يأتي بعد الحركة.

دلالة العنوان ركزت على لفظة ذاكرة على غرار العناوين التي ترد تركيبا إضافيا ،لكن في هذا العنوان ورد ضعيف الدلالة جاء دوره تعريفيا فقط، فالماء لم يرتبط بالذاكرة ،فالماء هو الحياة الذي لا يمكن العيش بدونه ولكن أن تكون للماء ذاكرة فهي إيحاءات قوية ،أمَّا العنوان الفرعي **"الجنون العاري"** علاقته المشابهة لأنَّه جعل الجنون إنساناً عارياً له محنة، والجنون كلمة تطلق على الإنسان الذي فقد عقله.

القراءة الداخلية للعنوان:

قدم الرّوائي تمهيدا أعطاه عنواناً يفي العنوان الرئيسي وهو: وهل للماء ذاكرة؟ وفي الظروف التي كتب فيها النَّص قال :"**كتب داخل الظلمة واليأس داخل الجزائر ومدن أخرى على مدار سنتين من الخوف والفجيعة بدءا من شتاء سنة 1993 أي منذ ذلك اليوم الممطر جدا والذي لم تستطع الذاكرة لا هضمه ولا محوه من بين دهاليزها ورمادها وأنهي بالجزائر سنة 1995، ذات يوم شتوي عاصف على واجهة بحر خال لم يكن به إلاَّ أنا وامرأة من رخام ونورس مجنون كان يبحث عن سمكة مستحيلة ضاعت داخل موجة جبلية** "[2]،من خلال هذا النَّص نجد أنَّ الكاتب أراد تصوير الواقع الذي عاشته الجزائر وهو الإرهاب ،وعليه فذاكرة الماء هي ذاكرة **واسيني الأعرج** .

[1]- محمد صابر عبيد،سيمياء النص الموازي التنازع التأويلي في عتبة العنوان، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، 2015،ص 88.

[2]- واسيني الأعرج ، ذاكرة الماء محنة الجنون العاري،رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة.ط2012،1، ص07.

فالرواية قريبة إلى السيرة الذاتية للكاتب فهو يقول:" ذاكرة الماء هي الأقرب إلى السيرة الذاتية ، فيها الكثير مما حصل لي ولابنتي ، ولما حدث لزوجتي التي رحلت مع ابني."[1]

4- دلالة العنوان في رواية طوق الياسمين:

الطوق هو ما يوضع على العنق أي هو الشيء المستدير ،جاء في لسان العرب أنَّ الطوق هو حُلِيٌ يوضع في العنق ، وكل شيء استدار فهو طوق كطوق الرَّحى الذي يدير القطر ونحو ذلك [2]، أضاف واسيني الأعرج كلمة "**الياسمين**" التي كان غرضه منها التخصيص، فهو يؤكد أنَّ العنوان يقصد ويحكي شيئا معينا خاصا يعرفه من يقرأ الرِّواية . :

أول ما يتبادر إلى العقل من خلال هذا العنوان أنَّ الرِّوائي واسيني الأعرج يرجع الذاكرة إلى قصيدة **نزار القباني** عن الياسمين الدمشقي ،فالرّوائي تشبع من شعر نزار القباني الذي تركه يبحر في بحر الرسائل الغرامية القاتلة ،كذلك ربط ذلك الإحساس بطوق الحمامة **لابن حزم الأندلسي** الذي تأثر به في روايته هذه ،فمن خلال اطلاعنا على كتابات واسيني الذي عُرف بمشاعره الفياضة الجياشة والتي ظهرت في شخصية **مريم** هذه الشخصية التي وظفها في أغلب رواياته ، تلك الفتاة التي استولت على روح **واسيني الأعرج** وكيانه ، فكانت مريم هي الريحانة والأوركيدا في حياة هذا الأخير.فالاسم له دلالة على شيئين اللّون والرائحة ،هذه الزهرة المتعددة الألوان والتي عرفت بكثرتها في بلاد الشام لها أبعاد وإشارات خاصة بالرّوائي ،فقد عاش نصف حياته فيها ليكتب في الأخير روايةً تحمل اسمها.

فاتحة العنوان " **طوق الياسمين**"وضح الرّوائي أكثر من خلال تكملته بعبارة "**رسائل في الشوق والصبابة**" كان يهدف من ورائها إلى إزالة الغموض وجذب انتباه القارئ حتَّى يستحوذ عليه ليَعرف ما تحتويه هذه الرسائل المملوءة بالحب والغرام وبالتالي فهو يشير إلى أنّ هذه الرواية ستكون طريقاً

[1]- ذاكرة الماء محنة الجنون العاري ، المصدر السابق،ص07.

[2]- ابن منظور، لسان العرب، المصدر السابق، ص 161.

للمحبين والعشاق كي يتبعوه كما لا يمكن إغفال أنَّ الرّوائي يتبع هذه الطريقة في كتابته لأغلب عناوينه أي إتْبَاعْ العنوان الأصلي بعنوان فرعي يشرحه ويزيل الغموض عنه ،كما لاحظنا هذا في أول رواية له " **البوابة الزرقاء**" أتبعها بعنوان فرعي"**وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر**" ، "**كتاب الأمير**" الذي يفسره عنوان فرعي هو" **مسالك أبواب الحديد**".

ارتبط عنوان "**طوق الياسمين**" في تفريعاته الدَّاخلية في الرّواية بالأبواب الأخرى التي ذكرها عيد عشاب في مذاكراته التي احتفظ بها واسيني طيلة هذه الفترة ،فغرض واسيني يظهر من خلال ربطها بالدين من ناحية ،وبالتَّاريخ والتُراث من ناحية أخرى ،**فعيد عشاب** ذلك الفتى المسلم الذي أراد الزواج من تلك الفتاة المسيحية سيلفيا وقد وقف والدها بالمرصاد ،فطوق الياسمين هو امتداد لثقافة الحب وكل الإسقاطات التي قام بها **واسيني الأعرج** على هذه الشخصية التي أثرت فيه شخصياً ليجعل من **مريم** هي الأخرى طوقاً للياسمين ، ومن هنا فإنَّ الدوائر المحيطة بالعنوان في النَّص والتي امتدَّت لتشمل الرواية بأكملها تدور في فلك ذلك الطوق ونراه في الآتي " **طلب مني أن أتبعه نحو طوق الياسمين أو الباب كما يسميه البعض كنت أعرف أنّه يقودني نحو الموت ولكنني لم أتردد لحظة واحدة .كانت رائحة الياسمين والنباتات الاستوائية قوية**[1]، فهو يوهمنا بحقيقة هذا الباب الذي له أصل في الصوفية ،والذي يعني البداية للقرب من الله ، فالعنوان يحمل قصدية والتي تكمن في أنَّ باب "**طوق الياسمين**" قد حوى نقطة البداية والنهاية معا فمنه البدء والمنتهى مع محي الدين بن عربي وما بعده فهو الموت .يظهر في مقطع تعجب مريم من هذا الباب بقولها" يالله. أي سحر يملكه طوق الياسمين كنت أظنُّ أنّي المهبولة الوحيدة التي حبيبها المستحيل"[2].

الأوراق التي احتفظ بها **واسيني الأعرج** لمدة عشرين سنة من صديقه عيد عشاب الصوفي المتمعن في صوفية العشق والتي صارت صفراء قديمة حيث ارتبطت بسيده الأعظم **محي الدين بن العربي** ليدل

[1]- واسيني الأعرج ، طوق الياسمين، الدار البيضاء، ط1، 2004، ص 11.

[2]- المصدر نفسه، ص208.

على أزلية هذا المصطلح الذي كان الصوفيون يستخدمونه ،وطوق الياسمين هو الباب المؤدي إلى الموت حتما ،الباب الذي أراد عيد عشاب أن يدخله مع شيخه إلَّا أنّه في كل مرة يستيقظ من نومه.

ومن ثم فإنَّ المقاطع السردية تتوزع وتتفرع من خلال المركز وهو منطوق العنوان بمّا هو دائرة إشارية تحوم في طيات النَّص الرّوائي ذاته وهو ما يحقق الآتي[1]:

– إعادة الإنتاج فهو يتوزع ليُكوّن إشارات مختلفة مترابطة فكرياً وإيديولوجياً في إرجاء الفضاء الرّوائي فهو كحاكمٍ فعلي له نفوذه وطاقته وقادته الذين يساعدونه على إقامة حكمه.

– تأطير ذلك العنوان طوق الياسمين للنَّصِّ العام الحكائي، الأمر الذي يساعد في فهم إشارته، ومعرفة أبعاده من خلال ذلك التأطير والصُّور الأخرى للعنوان.

– امتداد العنوان ليشمل الإرث الصوفي وهو منحى ساعد إلى حدٍ كبيرٍ في ترسيخ عقيدة الصوفية وكان عيد عشاب قد أشار إلى ذلك ، فباب طوق الياسمين يؤدي مباشرة إلى بحر المعرفة، معرفة ابن عربي.

– التواد والتنامي في العنوان ، فمريم محبوبة الكاتب هي محور العمل الروائي بل يمكن القول بأنَّها محور أعمال واسيني كلِّها ،فهدف الرّوائي من خلال تلك العناوين كان هدفاً حضارياً حاول أن ينهض بالرّواية بإدخال ما هو جديد وفي الوقت نفسه" يمكن إلحاق هذه العادة في العنونة بالعتبات ، فهي عتبة إيضاحية تعطي ما هو أساس في النَّص وهي ليست غريبة ،بل تحاول إزالة الغرابة ،كمَّا أنَّها عادة سردية عربية تقوم على تلخيص ما يرد في النَّص.

[1]- عتبات النص في الرواية العربية عزوز علي إسماعيل، عتبات النّص في الرواية العربية(دراسة سيميولوجية سردية)،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،2013.

المبحث الخامس: تجليات التناص في عناوين روايات واسيني الأعرج:

التناص كما يعرف بأنَّه تقاطع النُّصوص ، وحين يكتب الكاتب نصه فإنَّه يبنيه بشكل قطعي على ثقافته الفكرية واللغوية التي تشكلها بمرور الأيام تراكم المعارف ولذلك يعتمد كل نص يكتبه الكاتب أو يقوله على نصوص سابقة مقروءة أو مسموعة والتناصية بهذا المعنى قدر كل نص مهما كان جنسه[1]، فالتناص بهذا المعنى يلتقي مع الكثير من النُّصوص الأخرى وهو يرجع إلى الثقافة التي يمتلكها الكاتب.

كما يراه **محمد مفتاح** يوظف الكاتب اللاحق على ثلاث مستويات:"فُسيفساء من نصوص سابقة أُدمجت في النّص اللاحق بتقنيات مختلفة ممتص لها يجعلها من عندياته ويعتبرها منسجمة مع فضاء بنائه ومع مقاصده محول لها بتمطيطها أو تكثيفها بقصد مناقضة خصائصها ودلالاتها أو بهدف تعضيدها.[2]

رافق التناص الأعمال الأدبية عبر مسيرتها التاريخية الطويلة ،ومن مظاهره التي نجدها في النقد العربي القديم السرقة والمعارضة والاقتباس والتأثر والتأثير ، يُذكر أنَّ مفهوم التناص تعبير حديث هيمن في أواسط الستينيات بشكل سريع وانتشر منذ أن صرحت **جوليا كريستيفا** Julia Kristeva بقصورها عن النَّص ،وصار بؤرة تتوالد عنها المصطلحات التي تعددت السوابق فيها واللواحق التي تدور حول النَّص[3]،وعدد النقاد خمسة أنماط من تعالق اللاحق بالسابق وسموها المتعاليات النصية .

1- تناص العنوان مع الخطاب الرّوائي :

الخطاب الرّوائي هو أداة يستعملها الباث لتبليغ رسالة معينة وهو يختلف عن الخطاب العادي لتبنيه خصوصية الأدبية وهي تُسهم في بناء الخطاب الأدبي وفق معطيات تقنية سائرة في طريق الانفتاح المتواصل.

---

[1]- حطيني، مكونات السرد في الرواية الفلسطينية –دراسة- من منشورات اتحاد الكتاب العرب،1999، ص 251.

[2]- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري إستراتجية التناص ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3،1992،، ص 121.

[3]- سعيد يقطين ، انفتاح النص الروائي (النص والسياق) ،المرجع السابق، ص93.

نستطيع تحديد خصوصية الخطاب الروائي حسب مفهوم **سعيد يقطين** "الطريقة التي تقدم فيها المادة الحكائية في الرواية، وقد تكون المادة الحكائية واحة كل ما يتغير هو الخطاب في محاولة كتابتها ونظمها."[1]

فالخطابات الرّوائية حتى وإن اتخذت المادة الموضوعة للحكي بشخصياتها وأحداثها الأساسية وفضائها إلاَّ أنَّها تختلف وهذا يعود إلى تعدد الإمكانات الفنية والجمالية واختلاف الرؤى والتوجهات الثقافية والاجتماعية.

فالمادة الحكائية الموضوعة أمام الخطاب الرّوائي تضم معطيات أساسية يشكلها الحدث أو الفعل أو الشخصية أو الزمن أو الفضاء وهي تختلف باختلاف الإمكانات الفردية والجماعية التي قد يفرضها الواقع أو التاريخ. فقد عرف الخطاب الروائي تغيرات عبر التاريخ تتمثل في متغيرات فنية جمالية على مستوى النّص، أي على مستوى تحويل المادة الحكائية إلى خطاب وقد تتداخل الأزمنة ، ويعود النَّص القديم من الماضي السحيق فيتعلق بالنَّص الجديد ويتزود بتقنيات فنية جديدة فيكتسب دلالات جديدة تعكس الواقع الثقافي والاجتماعي الذي وجد فيه العنوان ليس حلية تزين غلاف الرواية بل تسميةٌ مُفكرٌ فيها كثيراً للخطاب الروائي الذي تقدمه الرّواية ، وهو ليس نقوشاً من القش تطفو على سطح المتخيل السردي بل زبدة لأهم التفاعلات الناتجة عن تداخل عناصر النَّص وتعاضدها ولا ينتصب على فضاء الغلاف منعزلاً بل تربطه بالنَّص وشائج تخرج كخيوط متعددة .

فالعمل الرِّوائي له مقومات سردية متعددة يقوم عليها الشُخوص المتحركة في الزمان والمكان والزاوية التي يرى الروائي منها الأحداث والطريقة التي يقدم لنا بها الحكاية ، والعنوان يأتي معبراً عن إحدى تلك المقومات بطريقة أو بأخرى ،فيتناص العنوان مع الخطاب الروائي ، فإذا تحدثنا عن تناص العنوان في روايات **واسيني الأعرج** نجد أغلب الروايات تتناص مع عناوين روايات اسبانية والأخرى مع الموروث الشعبي .

[1]- سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي ،المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء،ط1،1997،ص70.

***حارسة الظلال**

الرواية منفتحة بطابعها التناصي على الموروث الشعبي الجزائري والموروث الرّوائي الغربي (**كارمن لميريماي، ودون كيشوت لسرفانتس**) ،كذلك نجد تناص في عناوين الفصول فمثلا في الفصل الثالث نجد عنوان للروائي الغواتيمالي **ميشال انغل استور ياس** بعنوان "**ناس من ذرة** "الذي حوله إلى "**ناس من تبن** "وربما يعود هذا إلى قراءة واسيني لأدب أمريكا اللاتينية ،وحضرت إستراتجية التناص من خلال تلك العلاقة الخاصة التي ربطت النَّص السابق بالنَّص اللاحق فهذه الحمولة التناصية تبرز جماليات الخطاب الروائي.

***ذاكرة الماء**

هناك تناص من نوع آخر هو تناص رواية "ذاكرة الماء" مع ذاكرة الروائي الذي كان يتخذ من ماء البحر ملاذ تأمل ورؤيا لأنَّه يقول: **أنَّ الماء ليست له ذاكرة وإنَّ هذا هو ذاكراتي أو بعض منها**.وبهذا نجد تناص في الرواية مع حياة واسيني الذي يصف لنا الأعرج الذي سمي على اسم من أسماء أولياء الله الصالحين الذي كان يعيش حالة عدم استقرار أو خوف يضع في حسبانه أنَّه سيموت ولن يرجع عند خروجه إلى المطبعة، البريد ، المطعم ، الجنازة، ثم العودة ،فأحداث الرواية تدور في يوم واحد ولكنه كاف بأن يعكس الحياة التي يعيشها هذا الشخص.

***مصرع أحلام مريم الوديعة**

التناص ديني ربما يعود إلى تأثر الرّوائي بقصة مريم عليها السلام .كذلك هناك تناص مع رواية دون كيشوت ،هذه الرواية تزخر بالحضور الأسطوري له ،يتوضح لنا التناص في ذكر الرّوائي على لسان دون كيشوت "**الحرية يا سانشو هي أثمن العطايا لاشيء يقارن بها لا الكنوز المكنزة في أعماق البحار على الإنسان أن يجازف بحياته في سبيل الحرية أمَّا العبودية فهي على العكس من ذلك أكبر تعاسة يمكن أن تصيب الإنسان**".[1]وهو ما نجده في النَّص الأصلي لسرفانتس حيث يقول

[1]- مصرع أحلام مريم الوديعة، المصدر السابق،ص187

دون كيشوت "**وللحقيقة أقول إنه لشيء شديد القسوة أن نُحول إلى عبيد الناس الذين ولدوا ومعهم حريتهم ، فالحرية يا سانشو هي أثمن العطايا لاشيء يقارن بها لا الكنوز المكنوزة في الأرض ولا الكنوز المكنوزة في أعماق البحار أما العبودية فعلى العكس من ذلك أكبر تعاسة تصيب الإنسان..**"[1]

***رمل الماية**

كذلك إذا انتقلنا إلى رواية "**في الليلة السابعة بعد الألف**" التي تناص فيها الرّوائي مع قصة "ألف ليلة وليلة" إلاَّ أنَّه غير بعض التفاصيل الواردة فقد ترك "**دنيا زاد**" أخت "**شهرازاد**" تحكي عن كل ما لم تقله أختها ستحكي عن تاريخنا المخفي عن سقوط الأندلس عن "**محمد الصغير**" الذي قبض ثمن بيع غرناطة عن أبي ذر الغفاري الصحابي الذي نفي إلى الصحراء الربداء ومات فيها تساؤلات دنيا زاد عن سبب إخفاء أختها لكل هذه الحقائق ،فقد اختارها صاحبها لينسج على منوالها واقعاً إبداعياً حكائياً يمزج في شخصياته وأحداثه وأزمنته بين الواقع المعاش وخيال قصص الليالي، فنص فاجعة الليلة السابعة بعد الألف تفاعل مع نص ألف ليلة وليلة ،فقد مثل الخلق الذي كان الغرض من ورائه لا النقل والمحاكاة بل لخلق نص جديد. فرواية **فاجعة الليلة السابعة** بعد الألف تتقاطع مع ألف ليلة وليلة ،ففي رواية **رمل الماية** تم استحضار شخصيات عن طريق الحلم الذي عاشه "**بشير الموريسكي**"، بطل الرواية مدة طويلة في الكهف الذي اتهم بالجوسسة بعد خروجه من الأندلس. كانت رحلته في الكهف حيث التقى بشخصيات تاريخية دافعت عن الحق ،وحققت انتصارات عديدة استدعى فيها شخصية "**طارق بن زياد**" فاتح الأندلس فقد كان استدعاؤه موقفا إبداعيا برر من خلاله عن مدى تأسفه لما يراه من ضياع وخراب.

تسرد الرّواية في البداية أحداثا في العصر الإسلامي، ثم تنتقل للعصر الحديث لتحكي عن سقوط غرناطة ،لتعود لزمن الخليفة المقتدر في العصر العباسي ، فروايته "**رمل الماية**" مستوحاة من إيقاع

[1]- سرفانتس، دون كيشوت، تر: صياح الجهيم، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1999، ص70.

موسيقية أندلسية اسمه نوبة رمل الماية جاعلا من هذا العنوان"**من أهم العناصر المكونة للمؤلف الأدبي ،ومكوناً داخلياً يشكل قيمة دلالية عند الدارس**"[1]فأغلب كتابات الروائي تحكي لنا عن بلاد الأندلس ،وهذا يعود هذا يعود إلى رغبته في المحافظة على هذا الموروث.

***نوار اللوز**

لقد كون النّص الروائي " نوار اللوز أو تغريبة صالح بن عامر الزوفري" تناصا مع تغريبة بني هلال أو مع كتاب المقريزي (إغاثة الأمة بكشف الغمة)،تمثل بني هلال وبني كلبون الذين يعنون السلطة الاستقلالية وهكذا يقابل صالح بن عامر السبابي مرة أبا زيد الهلالي ومرة الحسن بن سرحان وتقابل لونجة (حبيبة صالح الزوفري) الجازية الهلالية ومن هذه الحداثة التي تظهر في استثمار الموروث السردي الشعبي يأتي التناص مع أشتات من تغريبة بني هلال.

***رواية الأمير**

وبالانتقال إلى رواية الأمير "**مسالك أبواب الحديد**" يتضح لنا من عتبة العنوان أنَّ الرّوائي يستعيد شخصية تاريخية ،في الرّواية صورة الأمير القائد ،والأمير السجين. فصورة الأمير تحاول إعادة بناء التاريخ الصامت لهذا الرجل الذي قاوم المستعمر الفرنسي وبعدها نُفي فترة طويلة إلى فرنسا، الرواية كشفت عن جهود القس الفرنسي في الجزائر "**مونسينيور ديبوش**" ، الذي قام بإرسال رسالة إلى الأمير من أجل إطلاق صراح بعض السجناء وبسبب إجابة الأمير هذا الطلب للقس، ينذر القس حياته لإنقاذ الأمير من منفاه "**بقصر أمبواز**" ،ولإنقاذ فرنسا من تهمة عدم الوفاء بالعهود بسبب الوعد الذي قطعته في ترحيله إلى بلاد المشرق، فهذه الرواية تصف لنا محاورة ذلك الرجل المسلم مع القس المسيحي ربما كان الهدف من ورائها هو عدم الوقوع في التعصب الديني ،كذلك النضال من أجل وقف الدماء على الرغم من اختلاف عقيدة كلّ واحد منهما*،الرواية ترصد أبواب ووقفات وتحولات حياة الأمير منذ أن بويع أميرا ثم قيادته من أجل محاربة المستعمر الفرنسي، كذلك تبين شكل الدولة التي يريد الأمير إقامتها، ولكن الحظ لم يسعفه وذلك بسبب اتفاق العديد على رأسه

[1]- حليفي شعيب ، النص الموازي للرواية (إستراتجية العنوان)، المرجع السابق،ص83.

وحياكة المؤامرات وراءه."يعدّ العنوان من بين العناصر المناصية المهمة فلا يمكننا تجاهله أو مجاوزته لأنَّه العلامة الفارقة بين كاتب وآخر وفيه تثبت هوية الكتاب لصاحبه ويحقق ملكيته الأدبية والفكرية على عمله دون النظر للاسم إن كان حقيقيا أو مستعارا.[1] يعتبر عتبة هامة في إطار التعامل النَّصِي مع الرّواية ،ويشكل أهم مفاتيح الرواية التي يستعين بها القارئ لفك رموزها والإبهام الظاهر في العمل الإبداعي.

2- الصيغ اللغوية المكونة للعنوان:

البحث عن الصيغ اللغوية المكونة للعنوان تتمثل في رصدها على المستوى النحوي والمعجمي من جهة ،وعلى الصعيد الدلالي والتأويلي من جهة أخرى.

أ-الصعيد النحوي:

للعنوان صيغ نحوية تؤثر في اختياره، حيث يرد "**جملة اسمية تامة ، جملة اسمية حذف أحد طرفيها ، جملة فعلية فعلها مضارع ، جملة إنشائية قائمة على النداء**" منها:[2]

1- الجملة الاسمية : يرى شعيب حليفي أن العنوان الذي يتكون من جملة اسمية يأتي على ثلاثة أوجه ،اسم موصوف، اسم علم ، اسم عدد وهذه تنطبق على الجملة الاسمية التامة أو التي حذف أحد طرفيها، ومثال التامة...، ومثال الناقصة رواية "**كتاب الأمير" لواسيني الأعرج** تتمثل في:كتاب الأمير : خبر مرفوع والمبتدأ محذوف تقديره هذا الأمير: مضاف إليه مجرور .

2- الجملة الفعلية: لا تستدعي الفعل المضارع فقط بل كل الأزمنة موظفة من ماض ومضارع وأمر.

3- الظروف: إذا كان للجملة الاسمية والفعلية وجود فلابد من وجود الظروف أيضا،"**يكون العنوان ظرفا يتعلق بالزمان** "،" **رواية البيت الأندلسي** " العنوان يدل على مكان الذي هو البيت.

---

[1]- عبد الحق بلعابد، عتبات ، جيرار جينيت من النص إلى المناص، المرجع السابق ، ص63.

[2]- شعيب حليفي ، النص الموازي للرواية (إستراتجية العنوان) ، المرجع السابق ، ص 32.33

4- الجملة الإنشائية: وهي جملة ترد بصيغة أسلوب إنشائي على صيغ ظاهرة من نداء وأمر وتعجب أو غيرها والتعجب قد يرد بصيغة قياسية أو يرد دون أدوات أو صيغ.

ب- التركيب الدلالي للعنوان:

التركيب الدلالي للعنوان **la typologie** أو النمذجة التصنيفية للعنوان كما يسميها **جميل حمداوي** نمذجة رهينة بعلاقة العنوان بالشرح الرّوائي وكيفية اختزاله له ،أي كيف يختزل العنوان النَّص الروائي ؟ وما هي الدلالات الأنموذجية لهذه المتون .

ينطلق التركيب الدلالي من التركيب النحوي **فليو هوك** حدد أنواع العناوين الأدبية بخمسة أنواع ، وهذه الأنواع هي العنوان الذي يحمل اسم شخصية ، العنوان الذي يحمل فكرة زمنية ، العنوان الذي يحمل اسم شيء أو آلة والعنوان الذي يعبر عن مجموعة الأحداث والوقائع.[1] ولعلّ الملاحظ من هذا النمط من التقسيم يعود إلى العمل الأدبي وخاصة الرواية.

1. أنواع العناوين الأدبية:

1.1- العناوين الدالة على الشخصية:

تعدّ الشخصية المقوم الأساسي في الرواية فهي المحرك الأساسي للأحداث فمعناها يدل على مفهوم البطولة في الرواية وهذه الشخصية "هي الشخصية الدينامية أو الشخصية التي تدور حولها الأحداث منذ البداية حتى النهاية فهو الحامل للفكر الرّوائي أو الذي يدعو إليه الأديب أو المعبر عن معطيات الواقع الذي يود الأديب الاقتراب منها قصد الإفصاح عن انتمائه الحقيقي"[2]، فالعمل الرّوائي يكون مختزلا في تلك الشخصية ومادام العنوان اختزالا للنّص كان من المفروض أن يدل على الشخصية المحورية أو البطلة في النّص، ومن هنا نجد أنَّ العنوان الدال على الشخصية، تركيب جديد يقوم به القارئ أكثر مما هو تركيب يقوم به النَّص .

[1]- حسين خمري ، ما تبقى لكم'العنوان والدلالات) الموقف الأدبي ، العدد215-216، تصدر عن اتحاد الكتاب العربي ، دمشق ص72-73.

[2]-إبراهيم عباس ، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية ، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال الجزائري، 157،2002-158.

فالعنوان الذي يدل على شخصية يدل في أغلب الأحيان على اسم علم ،فإذا وظف اسم العلم في العنوان فسيحمل بعدا مرجعيا على المتلقي إدراكه والإحاطة به، فرواية "**حارسة الظلال**" لا يهمك فهم العنوان بمعزل عن المرجعية الثقافية والفكرية للمجتمع الجزائري.

إنَّ العنوان الدال على اسم علم أو على شخصية يكون مقنع في كثير من الأحيان فهو يخفي أكثر مما يظهر ، لذلك نجد الكثير من الروائيين يستعيرون أسماء حيوانات لما فيها من إيحاءات دلالية تثير المتلقي

2.1- العناوين الدالة على المكان :

المكان هو الفضاء الجغرافي الذي تدور فيه أحداث الرواية ، وقد يكون هذا المكان هو الهدف الذي تدور فيه أحداث الرواية وقد يدل على حقبة زمنية معينة فيصبح "المكان مؤشراً سيميائيا يخبر عن العصر الذي حدثت فيه القصة وعن البيئة التي جرت فيها وعن عادات الشخص الذي سكن بها وطرق عيشه وتفكيره ومقدار ثروته"[1]، فمثلا رواية "**البيت الأندلسي**" هذا العنوان يدّل على مكان ،وهذا المكان هو البيت الذي شيده **غاليليو** في الجزائر وذلك بسبب عدم نسيانه لحضارته ورؤيتها في ذلك البيت.

3.1- العناوين الدالة على الزمن:

هو وسيلة نقل مريحة ، فالزمن هو الوقت الذي تعيش فيه الشخصيات ، فهو في الرواية المعاصرة يمكن التلاعب به كيفما اتفق مع رؤيا المبدع في وصف الحدث ففي داخله نجد هيمنة المفارقات

[1]- حميد لحميداني، بنية الخطاب السردي، المرجع السابق، ص70.

الزمنية بمختلف أنواعها سواء أكانت إرجاعية أم استباقية داخلية أو خارجية"[1]، فالرواية الدالة على الزمن تحتاج إلى قراءة واعية لربطها بالمتن الروائي.

فالزمن "قد لا يقدم لنا فقط كزمن لجريان أحداثها وتقديمها، ولكنه يقدم أيضا كقيمة مركبة أحيانا أو كهاجس تختزل فيه كل هواجس الشخصية وهمومها" فمثلا عنوان **"فاجعة الليلة السابعة بعد الألف "** يدل على زمن ولكنّه إيحاء بمأساة وحزن وفيه تناص مع التاريخ. وعليه فالعناوين الدالة على الزمن توظف في الرّواية كإبداع وبالقراءة نربطها بالنّص وبالمرجع لحلها كوصف للزمن تتحرك فيه الشخصيات .

استنتاج:

اختيار العنوان من طرف المبدع مسؤولية يتحملها "فعليه أن يعلم أن ذاك مبني على وعي حقيقي ومسؤولية تامة وإن لم يستطع القارئ إدراك أمر كهذا والحسم فيه – وما أصعب الحسم في هذا الأمر فعلى الأقل يكون القارئ ذا حس نقدي سليم يمكنه من قراءة النص والعنوان أحدها ، قراءة تؤمن بسيادة النص /المتن ،وأنَّ هذا النَّص هو الأصل الذي وجب أنْ تُقْرَأَ العتبة في ضوئه لا العكس."[2]

فالعنوان يعتبر من أهم العناصر المكونة للمؤلف الأدبي ومكونا داخليا يشكل قيمة دلالية عند الدارس حيث يمكن اعتباره الواجهة الإعلامية التي تمارس على المتلقي "إكراها أدبيا كما أنَّه الجزء الدال من النَّص."[3]

[1]- سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي(الزمن- السرد-التبئير)،المرجع السابق، ص 164.

[2]- مصطفى سلوي، عتبات النص المفهوم والموقعية والوظائف، المرجع السابق،ص175.

[3]- شعيب حليفي، هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، المرجع السابق،ص166.

وهكذا لم يعد العنوان عنصراً زائداً يعلو نصه ،وإن أَغرى حجمه وموقعه بل قد بدا يستقل عما يُعنون على المستوى الوظيفي، ويسعى إلى أن يضاهي نصه أو يشاكله من حيث اعتماده على الجمالية في بنائه ودلالته ،بل وربما كان العنوان أكثر جمالية ودلالية من عمله ، الشيء الذي لمسناه من خلال دراسة عناوين واسيني الأعرج، اعتناء الروائي بالناحية الجمالية والدلالية للعنوان التي امتازت بطابعها العلمي ، بحيث يخلق العنوان حال تلقيه إيهاما قد لا يحيل القارئ إلى مضمون المتن المندرج تحته.

الفصل الثاني

الفصل الثاني: تجليات عتبة الإهداء في روايات واسيني الأعرج

–التنوع والوظائف–

– المبحث الأول: التحديد اللغوي و الاصطلاحي لعتبة الإهداء.

– المبحث الثاني: موقعيه الإهداء في الرواية الجزائرية.

– المبحث الثالث: صيغ الخطاب الإهدائي بين الحضور والغياب.

– المبحث الرابع: إهداء العمل– أصنافه –ووظائفه–

– المبحث الخامس: إهداء النسخة **Le Didicace d’exemplaire**

تمهيد:

لم يلتفت الخطاب الرّوائي العربي إلى الإهداء كعتبة نصية ، على الرغم من التنوع والاختلاف الذي حظيت به هذه العتبة فهو يُعد بوابة حميمة دافئة من أبواب النَّص الأدبي التي لم تكن موضع اهتمام ، بل كانت مهمشة فبعد تناول الباحث للعتبة الأولى من عتبات النُّصوص ،كان من الأجدر تناول العتبة الثَّانية ، والتي تأتي مباشرةً بعد العنوان والسَّابقة على المقدِّمة .

فعتبة الإهداء تمثل عنصراً مساعداً لاقتحام النَّص والولوج إلى عالمه الخاص ، "فكثير من الكُتاب والشعراء والمبدعين يُرفقون نصوصهم الإبداعية بذكر الإهداء،باعتباره نصاً موازياً للعمل الأدبي، يُقدِم النَّص ويعلنه ويؤطر المعنى، ويوجهه سلفا وقد يعتقد البعض أنَّ الإهداء علامة لغوية لا قيمة لها، ولا أهمية لها في فهم النَّص وتفسيره، أو تفكيكه وتركيبه؛ بل هي إشارة شكلية مجانية أو ثانوية لا علاقة لها بالنَّص، ولا تخدمه لا من قريب ولا من بعيد."[1]

فالإهداء عتبة نصية ثانية بعد العنوان يشكّل موجهاً رئيسياً ، يُعبّر فيه الكاتب عمَّا بداخله إزاء المقربين إليه، فلقد أشار **جيرار جينيت** إلى الإهداء فقال" أنَّه ممارسة اجتماعية داخل الحياة الأدبية، يستهدف عبرها الكاتب مخاطَبا معينا ويشدد على دوره في إنتاج هذا الأثر الأدبي قبل وبعد صدوره، وعلى هذا الأساس صار الإهداء لا يخلو من قصديه سواء في اختيار المهدى إليه."[2]

المبحث الأول: التحديد اللغوي و الاصطلاحي لعتبة الإهداء

1- التحديد اللغوي للإهداء:

يرتبط الإهداء في اللغة العربية بالهدية والعطاء ،وفي هذا الصدد يقول **ابن منظور** في **لسان العرب** :"أهديت الهدي إلى بيت الله إهداء، وعليه هدية أي : بدنة الليث وغيره ما يهدى إلى مكة

[1]- جميل حمداوي، عتبة الإهداء ،ديوان العرب،الاحد 2015/07/12

[2]- عبد الملك أشهبون ، عتبات الكتابة في الرواية العربية، المرجع السابق،ص199.

من النعم وغيره من مال أو متاع ، فهو هدي والعرب تسمي الإبل هديا ويقولون كم هدي بني فلان يعنون الإبل سميت هديا لأنّها تهدى إلى البيت."[1]

وعليه يُفهم أنّ المقصود بالإهداء ما يرسله الكاتب أو المبدع إلى الصديق أو الحبيب أو القريب أو الزميل أو الناقد أو إلى شخصية هامة أو مؤسسة خاصة أو عامة والهدف من كل هذا تأكيد علاقات الأخوة وخلق صلات المودة وتقوية علاقات القرابة وعقد روابط الصداقة ونسج خيوط التعارف مع تبادل الهدايا الرمزية والمشاعر الرقيقة سواء أكان المهدى إليه شخصية أم جماعة واقعية أم متخيلة.[2]

ومن هنا تتضح الصورة للذين يعتقدون أنَّ الإهداء لا قيمة له ولا أهمية مرجوة منه في فهم النّص وتفكيكه وأنَّه لا يخدم النَّص لا من قريب ولا من بعيد إنَّه يُسهم في الانتقال من الأنا نحو الآخر فتتحول الكتابة الإبداعية إلى ممر وسيط بين الأنا والهو وذلك في إطار ميثاق تواصلي بين الأنا والغير قائم على المحبة والصداقة .

ونجد **جينيت** يفرق بين إهدائيين ، إهداء خاص يتوجه به الكاتب للأشخاص المقربين منه ، يتسم بالواقعية والمادية ، وإهداء عام يتوجه به الكاتب للشخصيات المعنوية كالمؤسسات والهيئات والمنظمات والرموز، ولهذين الاعتبارين يفرق **جينيت** بين فعلين مهمين لهذا المصطلح الأول فعل(dédier/أهدى... له الكتاب)، أي الإهداء الموجود في الكتاب، والثاني فعل (didicacer/ أهدى ... له نسخة التوقيع).[3]

2-التحديد الاصطلاحي:

الإهداء عتبة نصية لها ضرورات ثقافية ،يقدر الرِّوائي مدى أهميتها ووجودها وحضوره حيث أنَّها تمُثل "مستوى خارج النّص لأنَّ قصديته تحاول حصر التأويلات الممكنة للنّص الذي يحاول أن

[1] - ابن منظور ، لسان العرب ، الجزء الخامس عشر ، دار صبح، بيروت ، لبنان،ط1، 2006،ص59.

[2]- Gérard Genette seuils collection poétique éd sévil.1987.p110

[3]- عبد الحق بلعابد، عتبات(جيرار جينيت من النص إلى المناص) ، المرجع السابق ، ص 93.

يخصص أكثر من رسالة."[1]، أي أنَّه يحمل عدة رسالات قد تكون مشفرة يفهمها الخاص حسب تأويلات متعددة ، أمّا العام فيكون تأويله حسب مفهومه الخاص به ، على غرار الرّوائي الذي يصبو من وراء هذا الإهداء إلى تأويلات عديدة. ففي نظري أنَّ هذه الورقة البيضاء تعطي مجالاً واسعاً لكي يعبّر الرّوائي عمَّا يجول في خاطره وتساعده على اتخاذ المسار السردي الذي يبتغيه .إذْ يُعَدُّ من الموازيات النَّصية المصَاحِبة ، أي أنّه عتبة على غرار العتبات النّصية الخارجية ، فهو من وضع كاتب النَّص لا من وضع الذات الساردة .

فالإهداء هو تكريم واحتفاء بالمتلقي وتقدير من قِبل المؤلِف، له دلالات عميقة وسياقات متنوعة وأحياناً أبعاداً جمالية تختلف من مبدع إلى آخر ،تتحكم فيه شروط الزمان[2]،تندرج هذه العتبة ضمن النّص والتي لا تقل في دلالتها عن اسم المؤلف والعنوان من خلال تشكيل عنصر مساعد لاقتحام النَّص. إذْ يعتبر أحد المداخل الأولية لكلّ قراءة ممكنة للنّص ،فوجوده يشير إلى أهمية المهدى إليه في علاقته بالكاتب من جهة وفي علاقته بالمهدى إليه من جهة أخرى، ونجد أنَّ صيغ الإهداء متنوعة .

وعليه فإنَّ الإهداء كعتبة نصية تستدعي سياقات مختلفة ومستويات دلالية متعددة تختلف من نص إلى آخر ،وكذلك من متلق إلى آخر ،وكثيرا ما تتصدر روايات **واسيني الأعرج** إهداءات باللغة العربية والفرنسية مع تخصيص صفحة لها كرواية .

ومن خلال ما تقدَّم يمكن أن نعتبر الإهداء مشهداً من مشاهد النَّصية المتعالية بصرف النظر عن منزلتها النَّصية ورتبتها داخل الهرم العام للنَّص وبخاصة إذا لم ترتق إلى مقام النَّص الواصف.[3] ذلك أنَّ لكلّ واحد من المتعاليات النَّصية وظيفتها الخاصة والمستقلة ،لكن لا يمكن أن يخلو كلٌّ من البعدين التناصي والميتناصي، اللذين يجعلانها تابعة للنَّص الذي صِيغَت من أجله ،والإهداء في أبسط تعريف له أسرار تصبح مضاعفة عندما تتعلق بتحولات الإهداء ذاته في علاقته بمحافل ثقافة مرسل

[1]– محمد صابر عبيد، سوسن البياتي ، جماليات التشكيل الروائي ، المرجع السابق ، ص 38.

[2]– علي الفهد، شعرية العتبات قراءة في العتبات النصية في ديوان ،المرجع السابق ،ص92.

[3]– حسينة فلاح،الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستنغانمي ،المرجع السابق،ص 69.

الإهداء والمهدى إليه بالسياق الثقافي والتاريخي لفعل الإهداء.فهذه الصفة التي تتوسط العنوان والمقدمة والتي تحوي جملة أو جملتين تمثل جسرا بين الأنا و الهو ،"إذ تتحول الكتابة الإبداعية من الأنا إلى الآخر في إطار ميثاق تواصلي قائم على المحبة والصداقة أو العلاقة الحميمة الوجدانية المشتركة التي تسعى إلى تبادل قيم فنية ورمزية ويجسدها العمل الأدبي نفسه".[1]

سنحاول تتبع هذه العتبة في بعض روايات **واسيني الأعرج** علما أنَّ الكاتب له بعض الإهداءات التي خص فيها شخصيات بعينها أي شخصيات واقعية لا خيالية ، تحتل الشخصيات المعنية بالاهداء نصيبا في المتن **فجينيت** يفيدنا "أنَّ الإهداء يحمل دلالة تقدير من الكاتب وعرفان يحمله للآخرين سواء كانوا أشخاصا أو مجموعات واقعية أو اعتبارية".[2]

3- نشأة الخطاب الإهدائي:

إنَّ جذور الإهداء تعود على الأقل إلى الإمبراطورية الرومانية القديمة فقد عثر الباحثون على نصوص مقترنة بإهداءات خاصة أو عامة ،"وقد أصبح في الكتابات الغربية حتى القرن التاسع عشر مستقلا بنفسه في شكل عبارة عامة أو جملة إهدائية مختصرة ومقتضبة، ويلاحظ أنَّ الإهداء يكون في بداية الكتاب أو مستهل العمل الإبداعي، ويمكن أن يتحول إلى رسالة مهداة إلى شخص معين أو غير معين وقد يتخذ مقطعاً نصياً سردياً شعرياً أو دراسيا"[3].

هو أحد الأمكنة الطريفة للنّص الموازي التي لا تخلو من أسرار تضيء النظام والتقاليد الثقافيين لمرحلة تاريخية محددة ،فيما تعضد حضور النّص وتؤمن تدّاوليته.[4]هو صفحة تأتي قبل خطاب المقدمة

[1]- ينظر: عبد الملك أشهبون ، عتبات الكتابة في الرواية العربية ، المرجع السابق،ص 201.

[2]- عبد الحق بلعابد ، عتبات ، المرجع السابق ، ص 93.

[3]- طالب محمد إسماعيل، قراءة جديدة لنصوص أدبية مختارة،دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان،ط1، 2015، ص 196،197.

[4]- نبيل منصر ، الخطاب الموازي في القصيدة العربية المعاصرة ، المرجع السابق ، ص 48.

فيها جملة أو بضع جمل يُهدي فيها المؤلف كتابه إلى شخص أو مجموعة أشخاص . وهو قديم قِدَمَ التأليف ،فما انتبه إليه **جيرار جينيت** حين قال:" أنَّ الإهداء يعود إلى عصر روما القديمة". [1]

ولنا في أقدم ما نقرؤه من نصوص شعرية تعود بنا إلى المرحلة الجاهلية خير مثال على أنَّ الإهداء قديم قدم الكتابة ،مادامت الكتابة خطاب من الأنا إلى الآخر ،ففي قصائد المديح كما في قصائد الرثاء والغزل والفخر إهداء من الشاعر إلى الآخر الذي هو الممدوح أو الميت المرثي أو الحبيبة .[2]

هناك إهداءات كانت ترد في شكل خطاب طويل ومفصل،وبعد أن كان الإهداء موجها إلى الملوك والرؤساء والنبلاء والشخصيات الكبيرة في المجتمع، أصبح الإهداء في العصر الحديث يوجه إمَّا بطريقة ذاتية إلى المبدع نفسه، أو إلى من يحبُّه الكاتب أو المبدع، أو يوجهه إلى من يكرهه، وعلى العموم كان الإهداء حتى بداية القرن التاسع عشر إهداء مكافأ عليه سواء بواسطة حماية من صنف فيودالي أو برجوازي ، ولما كان الأدب لا يُعتبر في تلك الأزمنة القديمة حرفة والكاتب لا يتمتع بحقوق التأليف فإنَّ رسالة الإهداء كانت تمثَّل بشكل منظم جداً ،جزء من موارد عائدات الكاتب .[3]

ولكن من الخطأ الاعتقاد أنَّ الدافع الوحيد الذي يشجع الكاتب لإهداء كتابه يتلخص في البعد المادي الصرف .إذ ينبغي الإقرار حسب ما تورده بعض المصادر التاريخية أنّه بعد اختراع المطبعة كان المؤلف يلجأ إلى مانح يموّل إصداره الذي تكون تكلفته المادية باهظة بالطبع، في المقابل يعمد الكاتب إلى شكر المانح ، بصيغة من الصيغ في نطاق ردّ هذا الجميل.[4]

ومع مرور الزمان، صار الإهداء تقليداً أدبياً وخلقياً ومنهجياً في الأعمال الإبداعية إلى يومنا هذا. وهو أيضا تقليد عرفه الشعر العربي القديم والحديث، فكان الشعراء يهدون القصيدة إلى هذا الأمير أو ذاك طلباً للتكسب أو مدحاً خالصاً ،وصار الإهداء في شعرنا العربي الحديث والمعاصر يحمل دلالات

[1]– مصطفى سلوي ، عتبات النص المفهوم والموقعية ، المرجع السابق ، ص 255.

[2]– المرجع نفسه ، ص 255.

[3]–نبيل منصر ، الخطاب الموازي في القصيدة العربية المعاصرة ، المرجع السابق ، ص 48.

[4]– عبد الملك أشهبون ، عتبات الكتابة في الرواية العربية ، المرجع السابق ، ص 201.

مغايرة، يُقدّم لرموز سياسية أو لشخصيات اجتماعية أو لأشخاص عاديين أو مجهولين أو مغمورين، وبذلك بات يدل على عقد ضمني بين مضمون الخطاب الشعري وحاجة جماعة مناضلة.

بعد أن كان موجها إلى الملوك والرؤساء والأمراء والنبلاء والشخصيات المهمة في المجتمع ، أخذ نمطاً جديداً في العصر الحديث فأصبح يوجه بطريقة ذاتية إلى المبدع نفسه أو إلى من يحبّه الكاتب أو يكرهه لذلك هناك نوعين من الإهداء : الإهداء الكلاسيكي والإهداء المعاصر فالأول مرتبط بالشخصيات المتميزة سياسيا واجتماعيا واقتصاديا ،والثاني مرتبط بالشخصيات العادية التي يُكنَ لها الكاتب أيَّ محبة ،سواء كانت واقعية أم متخيلة وهناك من استعمله في كتاباته جملةً وتفصيلاً[1].

والكثير من الكُتاب يرفقون نصوصهم الإبداعية به ،فهو يعتبر نصاً موازياً للعمل الأدبي ، يقدم النَّص ويعلنه ويؤطر المعنى ويوجهه سلفاً ،غير أنَّ هناك من يعتبره غير مهم في فهم النَّص وتفسيره ولا يخدمه لا من قريب ولا من بعيد وقد أعيد الاعتبار لكل العتبات المحيطة بالنَّص ،وأصبح من الضروري قبل الدخول في النَّص الوقوف عند عتباته ومساءلتها بشكل عميق، الإهداء عتبة نصية لا تنفصل دلالتها عن دلالة العنوان أو اسم المؤلف أو غيرها من العتبات النّصية، فهذه العتبة تختلف عن باقي العتبات في أنَّها تُلزم جميع النُّصوص والمؤلفات في عدم تعالق بعضها مع النَّص أو مع العنوان[2].

نصل إلى القول أنَّ فعل الإهداء يمثل فسحة للكاتب ليتوج عمله الرّوائي مادام هذا الفعل يأتي بعد الانتهاء من فعل الكتابة "إذ يسمح الكاتب لنفسه اقتطاع مساحة حرة (صفحة بيضاء أو أقل من نصفها أو ما دون ذلك) يدون فيها بليغ أفكاره وعميق تأملاته، وقد يستحضر الكاتب قارئاً مهدى إليه يفترضه بصيغة التعميم تارةً والتخصيص تارةً أخرى يحتفي به على طريقته الخاصة."[3] فهو مجال لقراءة عالم الكاتب النفسي الذي لا يمكن لأحد الوصول إليه إلاَّ هو نفسه.

[1]– ينظر: جميل حمداوي، عتبة الإهداء، 15سبتمبر2012، www.almihlag.net

[2]– حسينة فلاح ، الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي، المرجع السابق ،ص 7

[3]– عبد الملك أشهبون ، عتبات الكتابة ، المرجع السابق،ص 201.

– المبحث الثاني: موقعية الإهداء في الرواية الجزائرية :

موقع الإهداء يكون كما هو معروف في تلك الصفحة البيضاء ، التي تكون في بداية الكتاب ، والتي تلي مباشرة صفحة العنوان ،فهي تقوم بوظيفة تقديمية والتي يمكن أن تحل من خلالها محل المقدّمة أو التصدير وقد تكون رسالة مُهداة إلى شخص معين أو غير معين من خلال مقطع سردي.

فقد يتخذ المؤلف فضاء هذه الصفحة التي من خلالها يُضفِي عليها لمساته الفنية فهي تشكل بوابة العبور إلى فضاء النَّص ودواخله وما يميز هذه الصفحة هو طابع الاختصار والتكثيف اللّذين يتطلبهما الفضاء المخصص لنّص الإهداء ويقتضيهما فعل الإهداء ذاته ،فالنُّصوص الإبداعية تستدعي إهداءات تحمل من الدلالة وتكثيف المعنى ما يسمح بالتأويل والقراءة أمّا في النُّصوص ذات الصبغة التأليفية العادية فإهداؤها يتميّز بالفقر اللغوي والدلالي.[1]

يمكن أن يظهر للقارئ أنّه يمثل نصاً مستقلاً عن العمل الرّوائي ،إلاَّ أنّ هذا لا ينفي الروابط الجدلية القائمة بين محتوى النَّص ومضمون الإهداء "فهو مكوّن نصي من المكونات التي تروم تحقيق تواصل حقيقي مع مُهدى إليه، قد يكون متعّيناً أو فرداً أو جماعةً ،حياً أو ميتاً ،حيواناً أو جماداً.." [2] فالرّوائي بهذا الشكل يحاول خلق جسر من التواصل بينه وبين القارئ ، ونجد أنَّها لا تتعدى بضعة أسطر ،فهي موجهة إلى القارئ.

الإهداء نص يكتبه الرّوائي دون أن يشاركه فيه أحد،" وأنّه النّص الذي يردّ بشكل كتابي يخرق الأعراف المتفق عليها، فهو يأخذ أيَّ حيز من هذه الصفحة في الوسط أو أقصى اليمين أو إلى أقصى الشمال أو في شكل أسطر شعرية بلا وزن أو غير ذلك "[3] فمن خلال هذه الصفحة البيضاء التي تمثل فسحة نفسية يستطيع الكاتب من خلالها التعبير عن كل ما في داخله دون أية قيود أو

[1]– جميل حمداوي،عتبة الإهداء.

[2]– عبد الملك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، المرجع السابق، ص 204.

[3]– عبد الحق بلعابد، عتبات (من النص إلى المناص جيرار جينيت) ، المرجع السابق، ص 95.

عوائق. أمَّا لحظة كتابة الإهداء يكون متزامن مع صدور الطبعة الأولى من العمل الرّوائي ،وربما يلجأ الكاتب استثناءا إلى إلحاق إهداء آخر في الطبعات التالية للعمل.

1-العلاقة التواصلية والتداولية للإهداء: سنرى العلاقة التواصلية والتداولية التي تربط كل من المهدي بالمهدى إليه وطبيعة كل منهما في تحقيق الرسالة المناصية عامة.**المُهدي (Dédicateur)** من يقوم بعملية الإهداء .

المعنى الأول خارج عن (الكتاب /العمل) ينتظم في التاريخ ، ويمكن أن يكون التحديد الجنسي إذا توسعنا أكثر يسعنا القول بأنّه يخضع لبعض التصنيفات والتوزيعات الموجودة في بعض الحقب أو عند بعض الكتاب الممارسين لإهداءاتهم في كتبهم دون غيرهم .

المعنى الثاني قد يكون الإهداء من طرف المؤلف نفسه،كما يمكن للكاتب أن يؤكل مسؤولية الإهداء لغيره .

وتوجد طرق أخرى محتملة للإهداء ذكرها **جينيت** "كأن تهدي شخصية متخيلة لكاتبها أو العكس أو أن يُهدي كاتب لشخصيات تخيلية موجودة في أعمال كُتاب آخرين وحتى لشخصياته هو.[1]

1-المهدى إليه:(Dédicataire يمكن التميز بين نمطين من المهدى إليهم :

المهدى إليه الغيري ينقسم بدوره إلى نوعين :

أ- **المهدى إليه العام:** وهم الأشخاص المقربون من الكاتب من أفراد أسرته وأصدقائه الذين تربطهم به علاقة شخصية .

[1]- عبد الحق بلعابد، عتبات (من النص إلى المناص جيرار جينيت) ، المرجع السابق ، ص96-97.

ب- المهدى إليه العام: ويتحدد في العلاقات العامة التي يربطها الكاتب مع الآخر الاجتماعي والثقافي والسياسي ، فيقوم بإهداء عمله مثلا لهيئات ومؤسسات ثقافية أو منظمات إنسانية أو أحزاب سياسية أو لرموز وطنية وقيم حضارية.

- المهدى إليه الذاتي: (**Auto-dédicace**) هو إهداء حميمي ، يهدي الكاتب لذاته الكاتبة. أي إهداء الكاتب للكاتب نفسه .

فوجهة الإهداء تبقى غامضة حتى وإن حددنا المهدى إليه الرسمي ،إلاّ أنّ إهداء الكاتب يستهدف دائما نمطين من المرسل إليهم ،إلى جانب المهدى إليه أين نجد القارئ، الإهداء فعل جماهيري فالقارئ يُدْلِي بشهادته من خلال إعطاء رأيه حول العمل الرّوائي ،فمعادلة الإهداء تبقى معقدة وصعبة يضرب **جينيت** مثالاً على هذه الصعوبة يقول الكاتب "**أُهدِي هذا الكتاب إلى فلان" فكأنّه يقول"لفلان إنّي أهديك هذا الكتاب**" ،ولكن أحياناً يقول للقارئ "**إنّي أهدي هذا الكتاب لفلان**"ويساوي هذا الفعل قوله لفلان" **بأنّني أقول للقارئ قد أهديت هذا الكتاب لفلان**"[1]ولكن حضور الإهداء أبلغ بكثير من حضوره ،إذ أنّ الغياب يحمل مجموعة من التأويلات والقراءات وتحتمل بأن تكون:

- إمّا أنّه ما من شخص يستحق أن يهدي له الكتاب.

- وإمّا أنّه لا ير أحداً مستحقاً لهذا الكتاب .

ويبقى الإهداء كعتبة نصية الناسج الوحيد للعلاقات الحميمة والثقافية والحضارية بين الكاتب وبين كل من يصل إليه إهداء الكاتب.

[1]- عبد الحق بلعابد، عتبات (من النص إلى المناص جيرار جينيت) ، المرجع السابق ،ص 98.

2- عتبة الإهداء بين الغياب والحضور:

أشار **جيرار جينيت** إلى نوعين من الإهداء : **إهداء الأثر** الذي يكون فيه المهدى إليه شخصا بعينه ،و**إهداء الكتاب** الذي يشترك فيه جميع الناس في إهدائه ،وما هو شائع في إصدارات المؤلفين اليوم هو الضرب الثاني الذي يكون فيه الكتاب مهدى إلى جمهور القراء انطلاقاً من قنانتين اثنتين:[1]

القناة الأولى: أشخاص يسميهم المؤلف ،وفي هذا تضييق لسلطة الإهداء وإشعاعه.

القناة الثانية: قناة الشخص المعنوي ،وفي هذا توسيع لدائرة الإهداء.

ومن خلال التضيق والتوسيع في دائرة الإهداء نكون أمام وضعيتين اثنتين: الوضع الذي يحضر فيه الإهداء والوضع الذي يغيب فيه النّص أو الصفحة المتضمنة لهذا الخطاب القصير الموجز ،قد يحمل في بعض الأحيان دلالات تعبر عنه في صفحات كثيرة.

فحين تحضر صفحة فمعنى ذلك أنَّ المؤلف يصرح بأنَّه يهدي كتابه إلى هذا الشخص أو ذاك معنوياً كان أو مادياً. وفي هذه الحالة نحن أمام نص يقدم بطريقتين(إهداء) أو (الإهداء) ، ففي الأوّل يرد العنوان في صيغة النكرة التي تفيد أنَّه على الرغم من التصريح بالإهداء كنص ، إلاَّ أنّ مضمون الإهداء أو شخصه يظل إنساناً غامضاً في جانبه المادي كما في جانبه المعنوي، أمَّا في الوضع الثاني وهو وضع التعريف فالغالب أن يرد نص الإهداء واضحا أي أنّه مرسل من المؤلف إلى شخص بعينه.

في حالة غياب الإهداء ، فهذا الغياب في نظر **جيرار جينيت** دال مثل درجة الصفر وهو لا يعدو أن يكون أحد أمرين متطابقين على الرغم من صياغتهما المختلفة ،لا أجد أحداً يستحق هذا الكتاب أو لا أجد إنساناً يستحقه هذا الكتاب.[2]

[1]- مصطفى سلوي، عتبات النص المفهوم والموقعية والوظائف، المرجع السابق، ص 258.

[2]- نبيل منصر ، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، المرجع السابق، ص55.

فعند غياب الإهداء لا يمكن الجزم بأنَّ المؤلف لا يهدي كتابه لأحد" فالسكوت عن الإهداء أو القفز على هذه الصفحة المصاحبة للتأليف ليس معناه غياب الإهداء في صورته المجردة ،فكل مؤلف يتوجه بكتابه إلى جمهور القُراء الذين يشكلون المرسل الطبيعي الذي يمكن أن يهدى إليه فكر المؤلف و إبداع المبدع"[1]، إلاَّ أنَّ خطاب الإهداء يحمل صيغة حميمة تمتن العلاقة بين المبدع والقارئ من جهة وبين نص الإهداء والمتن من جهة ثانية ،وتنتج علاقة على الشكل التالي:

المؤلف ⟸ الإهداء ⟸ القارئ

المؤلف ⟸ الإهداء ⟸ المتن

إذن فهو يؤسس لمجموعة من العلاقات على رأسها علاقته بالمؤلف، ثم علاقته بالقارئ فعلاقته بالمتن الذي استدعاه ، مع العلم أنَّنا أمام تصورين لخطاب الإهداء هما:

- التصور الذي تم بواسطته مؤَّلف الإهداء.

- التصّور الذي سيقرأ به القارئ إهداء المؤلف.

هذا في حالة حضور مادي لنص الإهداء، أمَّا حين يكون نصه غائباً نفترض أنّ المؤلف فضل أن يكون التأليف هدية إلى جميع القراء ،أو يمكن أن يفسر تفسيراً آخراً حيث أنَّ المتن يمثل السلطة التي تفرض على المؤلف كتابة إهداء الكتاب "ذلك أنَّ بعض النُّصوص تفرض على المؤلف أن يكتب لها إهداء، لأنَّها تحتاج إليه فهو جزء يُكملها بينما نجد نُصوصاً أخرى لا تملك مثل هذه السلطة وبالتالي تكون في غنى عن الإهداء."[2]

[1]- مصطفى سلوي، عتبات النص المفهوم والموقعية والوظائف، المرجع السابق، ، ص260.

[2]- المرجع نفسه،ص261.

3-أهمية المهدى إليه في النص الروائي:

المهدى إليه يحوز على الامتنان والتقدير ، فهو" الأقدر على فك الشفرات الخاصة التي يتضمنها الإهداء أولا والعمل الأدبي بعد ذلك ، مع طموح الكاتب الحثيث في أن يولي المهدى إليه كتابه هذا بعناية استثنائية ،تتناسب وخصوصية استهدافه بصفته قارئ أو صديقا اصطفاه الكاتب من دون سواه."[1]

إنّه يُعِينُ القارئ على معرفة الذات الكاتبة وهواجس الكتابة ،فالرّوائي بهذا الإهداء يحاول خلق جسر من التواصل بين النَّص والقارئ ،هذا الجسر إن كان لا يتعدى بضع أسطر لدى البعض ،بل بضع كلمات لدى البعض الآخر إلاَّ أنَّه يظل عتبة موجهة لمعرفة الكاتب والنَّص على حد السواء.

ومن المنظور التداولي ،يفيد الخطاب الإهدائي تكريم المهدى إليه ،لكنه في العمق يُعدُّ الجزيرة النَّصية الأولى التي يقف المتلقي فوق أرضيتها لمعرفة قيمة ما يستهلك كما لا يخلو من معطيات توجه إستراتيجية الكتابة." [2]

يتخصص الإهداء" باعتباره عتبة نصية لا تخلو من قصدية سواء في اختيار المهدى إليه/إليهم، أو في اختيار عبارات الإهداء"[3]، ويمكن التمييز بين نوعين من المهدى إليهم: الخاص والعام.

- **المهدى إليه الخاص la dédicataire privé** شخصية إما معروفة أو غير معروفة لدى العموم والتي يهدى إليها العمل باسم علاقة شخصية: ودية ، قرابة، أو غيرهما.

- **المهدى إليه العام la dédicataire public** فهو شخصية أكثر أو أقل شهرة والتي يبدي المؤلف نحوها وبواسطة إهدائه علاقة ذات رابط عمومي : ثقافي ، سياسي أو غير ذلك .[4]

---

[1]- عبد الملك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، المرجع السابق، ص 202.

[2]- عبد النبي ذاكر، عتبات الكتابة ، منشورات مجموعة البحث الأكاديمي في الأدب الشخصي، أغادير، ط1، 1998، ص 163.

[3]- عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص: البنية والدلالة، المرجع السابق، ص26.

[4]- المرجع نفسه، ص27

على الرغم من الاختلاف الجلي بين هذه الأنواع من حيث الطبيعة والوظيفة فهي مجتمعة تؤكد "الالتباس الجلي في مقصد إهداء عمل ما وهو المقصد الذي يحيل دوماً وعلى الأقل ،على كل من المهدى إليه والقارئ مادام الأمر يتعلق بفعل عمومي يؤكد حضور القارئ ودوره في فهم خصوصية العمل وعوالمه الممكنة ،هذا ما يجعل من الإهداء (نشرا) لعلاقة بين المؤلف وشخص ما أو مجموعة وكيان."[1]وعند ذكر الشخصية أو الكيان المهدى إليه فإنَّ خطاب الإهداء يكون واضحاً ومباشراً، أمّا في حالة صدوره مشفراً وفيه نوع من الغموض فإنَّ خطاب الإهداء يصعب تأويله، فهذه العلاقة بين المؤلف والمهدى إليه تبقى علاقة يصعب فك خيوطها المعقدة.

فتأكيد دور المهدى إليه يعتبر بشكل أو بآخر مسؤولاً عن العمل المهدى إليه حين يقدم له دعمه ومشاركته هكذا ينفتح الميثاق المؤطر للإهداء على تحققات موازية تأخذ بعين الاعتبار السياق التداولي للنُّصوص ،كما أنَّه ميثاق يؤكد أهمية هذه العتبة في تحديد بعض الدلالات ومكوناتها النَّصية.

– المبحث الثالث: صيغ الخطاب الإهدائي بين الحضور والغياب.

الإهداء يعمل على تنويع فضاء العتبات بطريقته الخاصة ،فقد يختلف عن باقي العتبات الأخرى ولكنه يتقاطع معها في أكثر من جانب من جوانب العمل الرّوائي ،فهو يضفي لمسات ذاتية تمتد من فضاء العالم الواقعي إلى العالم المتخيل.

يمكن اعتبار الإهداء نصاً مصغراً مساعداً على فهم محتوى الرّواية في بعض أوجهها الخاصة أو تعبيراً للدخول إلى عالم الكاتب الحميم... فالإهداء بتلك المميزات والخصائص لا يفصل العالمين المذكورين بقدر ما يُكَمّلُ جزءاً مجهولاً بالنسبة للقارئ ، ويُولجِه منطقة أخرى من مناطق العتمة في حياة الكاتب ، ويسلّط عليها أضواء خافتة ،ممهدا بذلك طريق التواصل بين القارئ والنَّص من جهة، وبين القارئ والمؤلف من جهة ثانية.[2] فصيّغ الإهداء تتعدد وتتنوع ، ومن أجل هذا سنقسم تفريعات الإهداء على النحو التالي :

[1]-Gérard Genette: seuils، p127

[2]– عبد الملك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، المرجع السابق، ص205.

1- على مستوى حضور الإهداء أو غيابه:

1-1.الإكثار من استحضار صيغ الإهداء: جرت العادة أن يقفز القارئ مباشرة إلى صفحة الإهداء عند قراءة النّص الرّوائي ، وذلك رغبة منه في الاطلاع على فحوى هذا الهامش الصغير لمعرفة هؤلاء المهدى إليهم " الإهداء مثير فضول لمعرفة بعض التفاصيل المتعلقة بخصوصيات الكاتب وحياته الحميمة ، على اعتبار أنَّ الإهداء هو أحد الجيوب النَّصية التي تحتضن دفء هذه الخصوصية[1]. فالقارئ يحاول البحث عن خصوصية الكاتب، ولا يكون هذا إلاّ بالإهداء الذي يكشف لنا عن هذه الخصوصية.

1-2 .عدم الاكتراث بمحفل الإهداء:

الكثير من الرّوائيين العرب لم يلقوا بالاً لعتبة الإهداء ولم تنل حظاً وافراً عندهم ،فنجد من الرّوائيين الذي يُهمل الإهداء فقد يجمع بين الزوجة والأولاد في إهداء واحد يتحدث فيه عن أثرهم في إبداعه ونجاحه يقول الروائي **حنا مينة** :" محال علي أن أسلك هذا السلوك أنا لم أفقد عقلي حتى أجعل زوجتي بطلتي ، لا لأنَّها لم تستحق ، بل لأنَّ مأثرتها الوحيدة في هذه الدنيا أنّها صبرت على كل هذه الأيام ، وهذه المأثرة شيء خاص ، لا صلة له بما هو عام لذلك لا أكترث بها."[2]

2- على مستوى الصوغ التركيبي:

2-1. إهداءات قصيرة: هذا الإهداء ، غالبا ما يكون وجيزاً ،ولا يتعدى ذكر الشخص المهدى إليه أو الشخصين .

مثال ذلك إهداء **واسيني الأعرج** في "**روايته ذاكرة الماء**" :

يما ميزار ، زينب باسم وريما

[1]- عبد الملك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، المرجع السابق ، ص206.

[2]- المرجع نفسه ص 208.

لا شيء في هذا الأفق، سوى الكتابة وتوسّد رماد هذا

الوطن البعيد.[1]

إنّ المهدى إليهم في هذا المقام لهم مكانة خاصة لدى الكاتب ،نستطيع استكشاف بعض الخيوط الجامعة ما بين الأطراف الثلاثة بمجرد تعرفنا على شخصية المهدى إليهم...

2-2. إهداءات طويلة :

هذا النوع من الإهداءات يسيطر عليه خطاب البوح والمكاشفة وإعلان الود وهذا ما يجعل من هذه اللحظة الخاصة لحظة حميمة وجدانية وشعورية حاملة لنوع من الدلالة والمعاني، منها ما هو ظاهر ومنها ما هو خفي، فهي تصّور علاقة الكاتب الشعورية مع أشخاص في أمكنة وأزمنة ما وبحضور أشياء لها أبعاد نفسية وجدانية بين الطرفين، ومن أمثلة هذا النوع من الإهداء في **رواية "شرفات بحر الشمال"**:

إلى عزيز الذي غادرنا مبكرا و إلى ناديا التي كانت تشبهه

أيتها المهبولة ، في كل الوجوه أنت ،

أغلقي أولا هذا الباب العاري ، سدي النوافذ القلقة ،

ثم قلّلي من خطايا الكلام واستمعي إلي قليلا .

لقد تعبت .

شكرا لهبلك وغرورك فقد منحاني شهوة لا تعوض للكتابة

ووهما جميلا اسمه الحب.

[1]- ذاكرة الماء، المصدر السابق، ص5.

مثلك اليوم أشتهي أن أكتب داخل الصمت والعزلة ،

لأشفى منك بأدنى قدر ممكن من الخسارة.[1]

بقراءة هذه العينّة من الإهداءات "يجد القارئ نفسه كمن يتقمص دور المتلصص لاستكشاف بعض خصوصيات الكاتب قبل البدء في قراءة الرّواية ،وكأنَّنا نروم قراءة سيرة الكاتب الخاصة التي قد يوحي بها الإهداء."[2] فهذه الخصوصية لا تخرج إلاّ بإذن كاتب الإهداء.

3 . على مستوى التصريح والتلميح:

للإهداء طابعه الخاص به، فهو يتنوع بين إهداء صريح مباشر وآخر مرموز مشفر يثير مجموعة من الإشكالات في الفهم والتأويل عند محاولة تفكيكها بحكم إحالتها على وضعيات قبلية خاصة تجمع بين الرّوائي والمهدى إليه وهذه الخصوصية لا تسمح في عموم السياقات التداولية بتفكيك شفرة الإهداء من قِبل قارئ غير مطّلع على خبايا الأمور ،الأمر الذي تبرزه الكثير من مواصفات هذا النوع من الإهداء ،والتي يمكن إجمالها فيما يلي:

* أسماء نكرة بدون تحديدات اسمية كاملة ، تمكّن القارئ من تبيّن طبيعة العلاقة بين طرفي الإهداء (المهدي/ المهدى إليه).

* توظيف جُمل ناقصة ،واستعمال نقط الحذف بدل التعيين .

* الإحالة على وقائع خاصة في الزمان والمكان .

هذه الصيّغ الإهدائية ذات الملمح الترميزي عادة ما تستدعي قارئاً قادراً على استكشاف البياض المتروك لحدسه الفاعل وحسّه اليقظ،كما تفيد نقط الحذف ،أنَّه ما تزال هناك بقية من كلام لم يكتمل .ويرجع هذا التكتم في الحقيقة لسببين أولهما :

[1]– واسيني الأعرج ، شرفات بحر الشمال ، دار الآداب للنشر والتوزيع،بيروت،لبنان،ط2،2007: ص 05.

[2]– عبد الملك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، المرجع السابق، ص209، 210،211.

1- الرقابة على الكتب وعلى الأسماء المهدى إليهم.

2- أو لما تحمله هذه الإهداءات من دلالات ثقافية ونفسية فتجعل المهدى إليه يحمل أبعادا رمزية.

ومثال هذا الإهداء ما ورد في رواية "**حارسة الظلال**" والذي كان على الشكل التالي:

" الحبيبة الغالية نجاة ، أيتها الجرح الصامت، وحدك تعرفين كم أنّ

الدنيا هشة وقاسية وفي أحيان كثيرة غير عادلة

كأسي انكسرت مثل قهقهة عالية .[1]

يهدي الكاتب نصه الرّوائي إلى نجاة ، من هي يا ترى؟ تعيين المهدى إليه هو في حد ذاته نوع من التكتم وإضفاء طابع السرية الذي يحفظ المهدى إليه من الانكشاف والظهور لأسباب أو لأخرى وقد يكون وراء ذلك التحّوط في نظرنا سببان رئيسيان أولهما أخلاقي ،وثانيهما سياسي بالدرجة الأولى. بالإضافة إلى عوامل أخرى تستشف من السياق التداولي لهذا الإهداء أو ذاك.[2]

4- على مستوى الصوغ اللغوي:

ويكون هذا بصياغة الإهداء بلغة أجنبية وهذا نجده في بعض من روايات **واسيني** "وهذا الإجراء الفني لا يخرج عن روح الكتابة الرّوائية فهي فضاء لغوي متعدد بامتياز، وقد تفنّن الرّوائيون العرب الجُدُّد في إيراد مقاطع شعرية أو نثرية في رواياتهم بلغات أجنبية مختلفة وفق منطق التناص المتعدد الأهداف و المرامي"[3].نجد على سبيل المثال ذلك في رواية "**مملكة الفراشة**" على النحو التالي:

Lire m'était prétexte à rester seul ou peut-être

Donner un sens à la solitude qui m'était imposée

[1]- حارسة الظلال، المصدر السابق، ص 05.

[2]- عبد الملك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، المرجع السابق،ص 211.

[3]- المرجع نفسه،ص 212.

Alberto Manguel Une histoir de la

lecture1996.

« Je ne me suis pas battu je n'ai pas été déporté je n'ai pas collaboré je suis resté quatre ans durant un imbécile sous-alimenté parmi tant d'autres. »

Boris vian 1936.[1]

ففي معنى القول الأول:" وحدها القراءة كانت مبرري للبقاء، أو ربما لإعطاء معنى للعزلة التي فرضت علي."

أما في معنى القول الثاني:" لم أقاتل ،ولم أهجر ولم أكن عميلا، بقيت على مدى أربع سنوات غبيا مصاباً بسوء التغذية مثل الكثيرين".نجد الرّوائي في هذا الاهداء يتحدث عن نفسه عندما خرج من الجزائر وقت العشرية السوداء.

5- على مستوى الأنواع الأدبية:

يمكن للإهداء أن يستحضر في مقامه الرّوائي أنواعاً من فنون القول:السردي، المسرحي، الشعري. هذا ما وجدناه في رواية "**البيت الأندلسي**" وهو إهداء مقتطف من إحدى قصائد أبي **البقاء الرندي**:

وهذه الدار لا تبقي على أحد ولا يدوم على حال لها شأن [2]

فوجود الشخصيات التاريخية له أكثر من مبّرر دلالي وجمالي ،فقد استدعى الرّوائي شخصية **أبي البقاء الرندي** التي اضطلعت بدور بارز ،فمثلما بكى الشاعر على ضياع بلاد الأندلس وسقوطها في

[1]-ذاكرة الماء، المصدر السابق، ص 05.

[2]- هذا البيت من نونية أبي البقاء الرندي قاله في شعر رثاء مدن الأندلس عند سقوطها .

أيدي العدو، نجد أنّ الرّوائي يحمل بداخله نفس الألم الذي ظهر عند الشاعر من خلال نونيته التي كتبها وعبّر فيها عن ضياع بلاد الأندلس.

– المبحث الرابع: إهداء العمل – أصنافه– ووظائفه.

نجد نوعين من الإهداءات ،إهداء العمل الذي عرف على امتداد العصور بأشكال مختلفة ،إلاَّ أنّه ما يفرق الإهداءات القديمة عمّا نعرفه الآن هو أنَّ الإهداءات كانت تتموضع في السابق في النّص ذاته أو بدقة أكبر في ديباجة النَّص أمّا الآن فهي تسجل حضورها الرسمي والشكلي في النّص المحيط.[1]

ففي القرن السادس عشر كان الإهداء يتخذ موقع أعلى في الكِتاب أمَّا الآن فنجده في الصفحة الأولى التي تأتي بعد العنوان ،فإهداء العمل يكون بعد الانتهاء من الإخراج النهائي للرواية، على عكس إهداء النسخة وهو النوع الثاني من أنواع الإهداء ، فهو لا يتحقق إلاَّ بعد صدور الرِّواية حيث يفضل الكاتب إثبات الإهداء بخط يده على الصفحات الأولى من الرّواية لمن يتلقى النسخة[2].

وتعني إهداء كتاب ، وهو إهداء مطبوع ينجم عنه تَمَلُّكٌ رمزيّ للعمل برمته أو لجزء من أجزائه أو لنص من نصوصه.[3] من خلال هذا يمكن تصنيف نوعية المهدى إليهم إلى ثلاثة أصناف:

1–إهداءات خاصة:

هذا النوع من الإهداء يكون موجهاً إلى أفراد العائلة المقربين ،كالأم والأب رداً لجميلهم أو موجه إلى صديق له الفضل في طباعة الكتاب أو كاتب له مكانة خاصة لدى الروائي ،أو امرأة فجرت إحساسه ، "فأهم ما يحرص عليه الروائي اليوم هو إبراز خصائص الكتابة الروائية من الناحية التواصلية

[1] - Gérard Genette: seuils، p120

[2]- عبد الحق بلعابد، عتبات(من النص إلى المناص جيرار جينيت)، المرجع االسابق ،ص 100.

[3]– نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية، المرجع السابق، ص 48.

أي إبراز حساسيته الإبداعية،بوصفها عملية ممتدة من مرحلة ما قبل الإبداع حتى تحقق الكتاب واستوائه كاملا ومنها ما بعد خروج المنتَج حيّز الوجود."[1]

فاستقبال العمل الرّوائي من قبل القُرَاء يختلف من قارئ إلى آخر ،قد يلقى القبول من قبل البعض كما قد يلقى النفور من قبل أشخاص آخرين " فهناك من يتلقون الرواية بحماسة خاصة ويشاركون المبدع غبطته كما يستعدون لاحتضان هذا العمل والدفاع عنه وذلك راجع إلى طبيعة العلاقة الإبداعية الخفية التي تربط هذا الروائي بغيره.

ولما تتضمنه الرّواية من محتويات جمالية تصبح لَقْنًا قابلاً للترديد والترجيح من قبل المهدى إليهم وقد صار في بعض الأحيان يشمل بعض ملامح ردّ الجميل للأساتذة أو الكُتَاب وبذلك يتحّول إلى رسالة هادفة وقَيِمّة تربوية موجهة ، ويمكن تفريع هذه العلاقة الشخصية الخاصة إلى ما يلي:

1.1– قَرَابَات عائلية خاصة:

* إلى الزوجة:

هذا النوع من الإهداء يتكّرر في الكثير من الرّوايات وربما السبب من وراء هذا يرجع إلى العلاقة التي تربط الرّوائي بزوجته فهي تمثل السند الذي ساعده على إنتاج هذا العمل وذلك بصبرها عليه خلال كتابته للعمل الروائي كما يكشف هذا النوع عن زاوية خاصة من حياة الرّوائي، فهكذا يهدي **واسيني الأعرج** في روايته"**طوق الياسمين**" إلى زوجته **زينب الأعوج** يقول :[2]

إليك أيتها الصديقة الغالية: زينب

فقد منحني حبك وصبرك فرصةً أخرى لأنْ

أكون كما أشتهي ، في أصعب الظروف وأحلكها، وأنظر

[1]– عبد الملك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، المرجع السابق،ص 215.

[2]– طوق الياسمين، المصدر السابق، ص 05

بعين أخرى للجنون والأقدار الصعبة التي كادت أن

تعصف بنا في الصيفيين الهمجيين من سنتي 1984و 1994

حيث تواطأ ضدنا العميان والقتلة والمأزومون

يشير هذا الإهداء إلى الظروف الصعبة التي عاشها كلّ من الزوجين ،والتي ذللتها هذه السَّيِّدة التي أهدى إليها العمل- زوجته- فلم يجد منها إلاَّ كلّ خير من خلال تقديم يدّ المساعدة له بالصبر على ما كان ،يُقرُّ بالظروف الصعبة التي كادت أن تفرقهما في وقت عصيب من خلال الصَّيفين المذكورين وكذلك تواطأ القتلة والمأزومون عليهم من أجل هذا أهدى عمله إلى زوجته التي ساعدته على تخطي الصعاب .

التخصيص في بداية الإهداء جعله خاصاً بزوجته" **زينب الأعرج**" حين خاطبها بلفظة:"إليك أيَّتها الصَّديقة الغالية"، فمخاطبتها بـ:"**إليك**" أفضل من" **أيَّتها**" ذلك أنَّ الأول خصَّها دون غيرها، فلو أنَّه قال الثانية فهنا يصح أن يكون إليها وإلى غيرها وبالتالي هذا دلالة على قربها منه من خلال تصدير اسمها في هذا الإهداء حتى يكون فيه نوع من العزاء لما حصل في الصَّيفين المذكورين في الإهداء.

فزينب هي زوجة الكاتب "**واسيني الأعرج**" وشريكته في رحلته الحياتية فقد أهدى إليها الكثير من رواياته ،مما جعلها القارئ الأمثل لها فهي الأقدر على فك شفرات نص / الإهداء ، لأنّها على علم بأحداث الصّيفين. فالرّوائي بهذا الإهداء يقدم لنا إثباتاً أنّها امتلكت منه أكثر مما امتلكه لنفسه ،المفروض أن يقدم هذا الإهداء إلى مريم التي كتب الرّواية عنها ،وما يمكن أن نستشفه أنّ مريم هي الزّوجة نفسها.

في هذا الإهداء أشرك الرّوائي طرفا آخر وهو صديقه "**عيد عشاب**" يقول:[1]

صديقي الحاضر دوماً: عيد عشاب

الذي انسحب بصمت من الدنيا مثلما جاءها بعد أن فتح

لي باب الياسمين وكشف لي أنواره وأسراره.عاش ما كسب

مات ما خلى.عشتَّ وحيدا ومتَّ

وحيداً بعد أن نسيك بسرعة الذين عرفوك وخدمتهم

بطيبتك المعهودة وتفانيك.

يرتبط هذا الإهداء بعلاقته بالمتن الرّوائي فعيد عشاب أحد أبطال الرّواية ، فالكاتب أوردّ اسمه ليثبت حضوره في نص الإهداء ليخرجه من دائرة النسيان والغياب الذي طاله من الجميع بَدءاً بوالده " **والدي نسيني في هذا القفر منذ أكثر من ثلاثة أشهر لم يبعث لي شيئا، أحيانا أتساءل إذا كان من حقي انتظار زكاته التي تأتي ولا تأتي** "[2] أعطى الرّوائي لهذه الشخصية الاستمرارية وذلك من خلال كلمة" دوما" فهو كان يصّر على حضوره في كل تفاصيل الرّواية ،ففي هذا الإهداء تعبير صادق عن حب الرّوائي لهذه الشخصية التي كان لها الفضل على واسيني الأعرج من خلال الرسائل التي تركها **عيد عشاب** الذي فتح لصديقه باباً مهماً في مذكَّراته وفي حياته بوجه عام ،حيث فتح له باب المعرفة وهو باب "طوق الياسمين" والذي كان منطلقا للكاتب ليقوم بكتابة روايته، هذا الباب الذي لم يكتبه عيد عشاب بل وُجدت الأوراق الخاصَّة به قد وصلت إلى سبعين ورقة ضمن أوراقه التي دون فيها ذكرياته ، فقام واسيني بإعطاء هذه الأوراق إلى حبيبة عشاب سيلفيا .

[1]– طوق الياسمين، المصدر السابق، ص 05.

[2]– المصدر نفسه،ص 109.

ففي قول الرّوائي"**عشت وحيدا...تفانيك**"[1] هذا الأمر إيحاء يكمن في أنَّ عيد عشاب كان ذا حالة خاصة وفريدة من نوعها وقد دّل واسيني على ذلك من خلال أمور ثلاث:[2]

1- العلاقة التي كانت بين **عيد عشاب** و**سيلفيا** والتي لم تكتمل بسبب رفض أهل محبوبته، في عدم تزويجها له: لأنَّه مسلم أتى من الجزائر وهي مسيحية ،الأمر الذي جعله يهرب من الحياة ويذهب معها في لقاءات بعيدة عن الأنظار لا يعلم بها إلاَّ صديقه واسيني ومحبوبته مريم وهو ما دلّت عليه الأحداث داخل الرّواية ، وبالتالي فإنَّ هناك خيطاً متعانقاً بين الرِّواية والإهداء.

2- جحود والده عليه ،وعدم مساعدته تركت أثراً كبيرا في حياته ،وبالتَّالي فهو عاش ما كسب شيئًا في حياته وما ترك شيئا بعد مماته، ومات سوى تلك المذكَّرات التي كانت عزاءً لسيلفيا فيه.

1- شيخه ومعلمه محي الدين بن عربي ترك فيه شيئاً غامضاً جعل صديقه واسيني يبحث عن ذلك الشيء وفي النهاية لم يجد شيئاً إلاّ طريق درب الياسمين الذي فتح له عوالم هذه الرّواية من خلال مذكّرات عيد عشاب التي تركها معه.

قام نص الإهداء في جزئه الثاني بوظيفة أخلاقية" تجسد أصول الطاعة أو الاحترام المتبادل بين المؤلف وغيره.كما يمكن أن تعبر عن شعور بالمحبة أو الاعتزاز أو الاعتراف بالجميل أو غير ذلك"[3]. أي اعتراف الرّوائي بالجميل الذي قدمه له صديقه عيد عشاب.

*إلى الأم والأب:

علاقة المبدعين بأمهاتهم وطيدة / فالمبدع يشعر بأنَّ أمه هي المرأة الأولى التي تستحق أن يهدي إليها المنتج وفاء لتعبها وأنّ لها الفضل فيما وصل إليه ، وفي هذا المقام يستحضر الروائي **واسيني** ذكرى أمه وهو يهديها روايته "**ذاكرة الماء**" بقوله:

[1]- طوق الياسمين، المصدر السابق ، ص 05

[2]- عزوز علي إسماعيل، عتبات النص في الرواية العربية ، المرجع السابق، ص 322.

[3]- مصطفى سلوي، عتبات النص (المفهوم الموقعية والوظائف)، المرجع السابق، ص 267.

يما ميزار، زينب باسم وريما ....[1]

الرّوائي في هذا المقام جمع بين كل المقربين إلى قلبه أمه في البداية ثم عرج إلى عائلته زوجته وأبناؤه. رسخ الإهداء معاني الألم والحسرة والعذاب النفسي الذي سيطر على الرّواية حتى في جزئها الحميم ، إذْ لم يخرج عن الإطار العام للرّواية والمملوء بكل معاني الخوف والعذاب التي حملتها كلمة "**رماد**" التي تحيل على الاندثار والتفرق والتشتت وهذا المعنى يظهر في أكثر من موضع منها "**مثقلاً برماد الذاكرة**"[2] وهذا النّص يؤكد لنا ما ذهب إليه **نبيل منصر** في دراسة له حول تحول الإهداء إلى استهلال في قوله "وهذا الانزلاق في الوظيفة لا يمكن تفاديه ،خاصة وأنَّ مقصدية المؤلف في رسالة الإهداء تتجه غالبا ولو بدرجات متفاوتة ،إلى تبرير اختياري المهدى إليه بعلاقة مناسبة تجمعه بالعمل"[3].

هذا الإهداء لا ينفي علاقة النَّص بالمتن الذي يمثل فيه ذكر الوطن والابنة ،العبارة الأخيرة في الإهداء "**لا شيء في هذا الأفق، سوى الكتابة وتوسّد رماد هذا الوطن البعيد**"[4].دليل على العذاب والألم الذي عاشه الرّوائي وهذا ما يؤكده داخل روايته التي انطلقت من الوجدان النفسي لتعم كل الرّواية لتنتقل بعد ذلك إلى الإهداء الذي يعتبر جزءا منها.

*** إهداء إلى الفقيد :**

حتى الفقيد نال حظوة الإهداء ،فنجد بعض الإهداءات التي يوجهها أصحابها إلى الموتى ،يهدي الرّوائي روايته "**شرفات بحر الشمال**" :

إلى عزيز الذي غادرنا مبكرا وإلى ناديا التي كانت تشبهه

[1]– ذاكرة الماء، المصدر السابق، ص 05

[2]– المصدر نفسه، ص 11

[3]– نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية، المرجع السابق، ص49

[4]– ذاكرة الماء ، المصدر السابق، ص5.

أيتها المهبولة ، في كل الوجوه أنت ،

أغلقي أولا هذا الباب العاري، سدي النوافذ القلقة،

ثم قلّلي من خطايا الكلام واستمعي إلي قليلا .

لقد تعبت .

شكرا لهبلك وغرورك فقد منحاني شهوة لا تعوض للكتابة

ووهما جميلا اسمه الحب.

مثلك اليوم أشتهي أن أكتب داخل الصمت والعزلة،

لأشفى منك بأدنى قدر ممكن من الخسارة.[1]

ذكر الرّوائي في بداية الإهداء اسم"**عزيز**"وبعده"**ناديا**" هاتين الشخصيتين تدل على وجود صلة تربطهما بالكاتب، فشخصية عزير داخل الرّواية ترمز للظلم الذي تعرض له الكثيرون "**حبيبي الغالي عزيز كم هي مضنية مسالكك أيُّها الغريب هكذا تنسحب من الدنيا بصمت مثلما جئت**"[2]وعزيز في هذه الرواية هو شقيق ياسين البطل، أمَّا شخصية نادية فلم ترد في النّص التخيلي إلاَّ أنَّها تتقاطع مع عزيز في الكثير من الأشياء.

أمَّا الجزء الثاني من الإهداء فقد أبى الرّوائي أن يصرح باسم المهدى إليه اكتفى فقط بكلمة "**المهبولة**" هذه العبارة وجدناها داخل المتن "**العاقل في هذه البلاد هو المهبول**"[3] فهذا الهبل هو فرصة من أجل أن يعيش الإنسان بحرية من دون قيود تفرض عليه أي يعيش كما يريد هو لا كما

[1]- شرفات بحر الشمال ، المصدر السابق،ص 05.

[2]- المصدر نفسه، ص204.

[3]- المصدر نفسه، ص46.

يريده المجتمع ،توجد عبارة شكر في نص الإهداء" **شكراً لهبلك**" بالنسبة للروائي هذا الهبل هو الذي فتح المجال أمامه من أجل الكتابة.

من خلال الإهداء نستنتج أنَّ مقولة الصمت ظلّت مسيطرة على نص الإهداء ،إنَّه صمت القبر الذي اختار عزيز وزليخة وصمت العزلة/المنفى الذي اختاره قبله ياسين وقبله فتنة ونرجس"المنفى هكذا يبدأ بمزحة ثم بليلة رومانسية "[1]هذه الكتابة نتيجة عن ذلك الصمت ليتحول إلى صمت من نوع آخر.

كذلك لمسنا وجود هذا النوع من الإهداءات في رواية **"أنثى السراب"** توج الرّوائي روايته بإهداء خاص طويل إلى ابنته "ريما":

ريما ابنتي وحبيبتي...

شكرا لك وحدك فهمت سر هذه اللعنة، وهذا الخوف الساحر والجنون العاري الذي اسمه الأدب مجرّد لحظة ألم من امرأة ورقيّة معلَّقة في شجرة الجنّة ،لم يعد شيء يهمّها بعدما قبلت بكل الخسارات، تريد فقط أن تنزل إلى هذه الأرض لاستعادة صراخها ولحمها وحواسّها الضائعة من سطوة اللغة ومن سلطان الكاتب نفسه. وتقسم هذه المرة أنَّها لن تحاسب إبليس على سحره بل ستتواطأ معه. تجلس بصحبته تحت شجرة الغواية وتطلب منه بإصرار أن يأخذها من يدها كمن يدعو عشيقته إلى حلبة الرقص ، ويقطف لها تفاحة أخرى بيديه المرتعشتين، ويضعها في فمها قطعة قطعة، مثقلة بنبيذ الشهوة لتشعر بلذّة ذوبانها الهادئ تحت لسانها ، وتكتشف معه أكثر المسالك دهشة وهبلا، لقد أدركت متأخِّرة قليلاً، أنّ دنيا واحدة عاشتها ، لم تكن كافية لإشباع جوعها الأبدي للنور ونهمها للحياة.

[1]- شرفات بحر الشمال ، المصدر السابق ،ص316.

شكراً لك ريما عرفت بسرعة وأنت تتلمَّسين رؤوس أصابعي المندّاة بحبر الكتابة وعطر الكلمات، أنَّه لا حقيقة تعلو على حقيقة الأدب، نحن لا نكتب في النهاية سوى حياة موازية ، سندها الخفي إشراقات مرتبكة ولغة تضعنا على حوافّ المستحيل.[1]

واسيني

صياغة الإهداء يدل على أنَّه يندرج في إطار الإهداء الخاص ،فالرّوائي توجه بهذا الإهداء إلى ابنته ريما من خلال التصريح باسمها اعترافاً منه بالصنيع الذي قدمته هذه الأخيرة،شكل الإهداء مصاحبا نصيّا محفّزاً على قراءة المتن الرّوائي من خلال خلق علاقة متينة بالنّص الإبداعي التخيلي، الجدلية التي دارت حولها الرواية تقوم على اختلاف الآراء بين ليلى وسينو فهي ترى بأنَّ الكتابة تقوم على قتل الحقيقة ،في حين رآها هو بأنَّها نوع من أنواع إحياء الحقيقة ،ورد هذا في النّص الرّوائي يقول"**لا المطلوب من الكتابة فقط أن ترى الحقيقة ، حقيقتها لا توجد في الدنيا حقيقة واحدة،ألا تقوم الكتابة إلاّ على قتل الحقيقة يا سينو؟**"[2]سينو رأى أنَّ للكتابة أوجه متعددة على عكس ليلى التي تراها صدى لحقيقة واحدة، فالرّوائي بيّن لنا هذا من خلال الصراخ /الصوت الذي قامت به البطلة رغبةً منها في استعادة هويتها الذي هو صوت أنثوي هش، على غرار سينو الذي آمن بقيمة المكتوب وبقائه مقارنة بذلك الصوت الشفوي المهمش.

كذلك ما يلفت الانتباه وجود لمحة تلخيصية من هذا الإهداء على ظهر الرّواية، لتكون للمتلقي فرصة للإطّلاع عليه في عجالة قبل أن يباشر في قراءة النّص كله ليفك شفرة الإهداء.

[1]–أنثى السراب،دار الآداب، بيروت،ط1، 2010، ص 05

[2]–المصدر نفسه ،ص236،237.

1-2 إهداءات فيما بين الأدباء:

يشتمل هذا النوع من الإهداء فئة من الكتاب والروائيين الذين كان لهم الفضل عليه ،ويحاول الروائي أن يرد بعض جميلهم من خلال فعل رمزي دال هو الإهداء ،وبذلك يتحول الإهداء إلى رسالة شكر موجهة من هذا الكاتب نحو ذاك .

المرسل(المهدِي)←——الصياغة التعبيرية(الشكل التعبيري) ←——المرسل إليه(المهدَى إليه)

1-3 قراءة تداولية لخطاب الإهداء الخاص:

هذا النوع من الإهداءات الخاصة ينبغي أن يصدر من مرسل نحو مستقبل ، عبر قنوات تواصلية تتخذ أشكالا مختلفة في ارتباطها بالمجالين الزماني والمكاني وحتى النفسي وإن كان هذا الإهداء يصدر من هذه الصفحة البيضاء ، فإنّه لابد أن ينتظم في قنوات تواصلية ذات مقامة تداولية خاصة يتحقق من خلالها التواصل المرغوب بين المرسل /الكاتب، والمرسل إليه/ المهدى إليه ، وهذا ما يجعل أي إهداء إلاّ ويمر بمرحلتين أساسيتين:[1]

* **مرحلة البث:** يعمد المرسل من خلالها إلى إرسال رسالته / خطاب الإهداء عن طريق عملية الترميز(الكتابة الخطية) وذلك بالاستناد إلى متغيرات زمانية ومكانية، ذاتية وموضوعية...

***مرحلة الاستقبال:** وهنا يحاول المستقبل – المهدى إليه فك الرموز التي ينطوي عليها نص الإهداء ويعمل على فهمها والتقاط الإشارات الدالة (القريبة أو البعيدة) ،وبالاستناد أيضا إلى متغيرات زمنية ومكانية ،ذاتية وموضوعية مشتركة بين طرفين.

فعندما نفكر في الإهداء الخاص بوصفه لحظة تواصلية خاصة فإننا نتجه إلى التفكير في الأطراف التي تتواصل فيما بينها والتي تتوزع على الشكل التالي:

[1]- عبد الملك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، المرجع السابق، ص 219، 220.

– يهدي الكاتب مؤلفَّه، إلى المهدى إليه.

– يقصد إقامة تواصل لساني رمزي له علاقة بالمهدى إليه ، أو يريد أن يذكر ويستعيد أجواء ما مع المهدى إليه.

– ومن ثم يحدث التواصل المقصود لدى المهدى إليه.

ولتحقق هذه العملية التواصلية يجب أن تكون هناك بعض المعارف المشتركة تجع الكاتب/ المرسل يُقْدِّم على ترميز إهدائه ، كما يتمكّن المستقبل – المهدى إليه من فك رموز المبدع أو المتلقي ،لا يملك الحرية في صياغة المعنى و إنّما تمرّ صناعة هذا المعنى ،عبر الشفرات التي هي شرط العملية التواصلية ،" **والعمل الأدبي حينئذ ليس مجرد مجموعة من الألفاظ وإنّما شبكة من الشفرات التي تجعل العلامة الموجودة على الصفحة تقرأ كنص خاص.**"[1] فالقارئ هو الذي ينبغي عليه فك شفرات هذا النص الإبداعي.

فالخطاب الإهدائي الخاص، يجب أن ينظر إليه من هذا المنظور أي بوصفه تعبيرا عن وقائع مبنية على علاقات اجتماعية ونفسية معينة.[2]هكذا ينفتح الميثاق المؤطر للإهداء الخاص على تحققات موازية تأخذ بالاعتبار السياق التداولي للنُّصوص بما أنَّه ميثاق يؤكد أهمية هذه العتبة في تحديد بعض الدلالات ومكوناتها النصية.[3] نخلص في الأخير أنَّ المهدي يقصد مهدى إليهم في هذا النوع من الإهداء، والشيء الأكيد هو أنّه تجمعهم به علاقات خاصة تجعل منهم على رأس قائمة الإهداء بحكم القرابة التي تربطهم بالمبدع.

[1]– السيد إبراهيم، نظرية الرواية: دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع: القاهرة، 1998، ص 97.

[2]– عبد الملك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، المرجع السابق ،ص 221.

[3]– عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص، البنية والدلالة، المرجع السابق، ص 27.28.

2- الإهداء العام ومحتوياته:

في مقابل الإهداء الخاص نجد الإهداء العام الذي يستهدف جماعة أو حيزاً مكانياً أو ظرفاً زمنياً أو شيئاً معينا "فالرّوائي يحاول في قرار نفسه إشراك وتوريط المهدى إليه في تبعات ما سيصدر، فالإهداء هو استغلال مساحة بيضاء من النَّص، وفي نفس الوقت استغلال للعنصر الحميم بين أكثر من طرف وكلها عناصر ضرورية يراهن الرّوائي على حضورها.[1]نستطيع أن نعين بعض ملامح المهدى إليه من خلال العلاقات التي تربطه بالرّوائي ونجملها في العلاقات التالية:

2-1 إهداءات ذات طابع سياسي:

أ- إهداءات موسومة بالحماسة الوطنية: هذا الإهداء يعبّر عن الحماسة الوطنية التي يحملها المبدع في قلبه لبلده ونجد أنَّ أغلب الروايات كانت تحمل هذا النوع من الإهداء الذي يحمل أفكاراً نهضوية تنويرية حيث نجد الروائي **واسيني** في روايته **ذاكرة الماء** التي تحمل هذا النوع من الإهداء في قوله:"... **لا شيء في هذا الأفق سوى الكتابة وتوسد رماد هذا الوطن البعيد.**"[2]من خلال هذا الإهداء يظهر تعلق الرّوائي بوطنه وذلك بتصوير القهر الذي عاشته بلاده ،وعلى الرغم من خروجه منها إلاَّ أنَّه بقي متعلقا بها يصف ما يحدث فيها من أحداث في تلك الفترة ورغبته في أن يصلح من حال هذا البلد .نلمس حساسية من القارئ الذي يتعاطف بشدّة مع القضايا التي يبثها الكاتب في الإهداء بصيغة حماسية وخطابية ،يتم من خلالها استثارة عواطف ومشاعر القُراء ليتمكّن الكاتب من توسيع دائرة القراءة وإحصاء أكبر عدد ممكن للإطلاع على عمله الإبداعي وضمان رواجه وشيوعه بين العديد من القراء وانتشار أفكاره.

ب- إهداءات موسومة بالمرارة وخيبة الأمل: بعد حصول البلدان المستعمرة على استقلالها، جاء الإهداء عاكسا لمرارة المواطن العربي ومعه الرّوائي بعد أن خاب أمله ورجاؤه في فترة ما بعد

[1]- عبد الملك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، المرجع السابق ،ص222،223.

[2]- ذاكرة الماء، المصدر السابق، ص 05.

الاستقلال ،وبعدما كان انشغاله منصبا على قضايا استقلال الوطن انتقل بعد ذلك إلى الدعوة لضرورة سيادة قيّم العدل والمساواة والحرية التي من أجلها ضحى العديد من الشرفاء.

يظهر هذا التنوع من الإهداء في رواية **مملكة الفراشة** قائلا:"**الحرب ثلاثة أنواع ،حرب معلنة وحرب مميتة ،تدمر وتبيد على مرأى من الجميع نهايتها خراب كلي وأبطال وطنيون وقبور على مرمى البصر ...**[1]

في هذا النوع من الإهداء مجموعة من الرموز ،باجتهادنا سنحاول فك البعض منها **فواسيني** يقصد هنا أرض فلسطين والدمار الذي تشهده هذه الأرض على مرمى أعيننا ولا أحد يحرك ساكنا، فالأبطال يموتون يوميا والأسرى معذبون لا يجدون يد العون من قبل أي أحد، والقبور تمتلئ ولا أحد يضمد الجروح .إهداء واسيني مملوء بالكثير من العواطف التي يحملها لهذا الشعب العربي، فهذا النوع من الإهداء يعكس لنا صورة الشخصية في الرواية ، فهو بهذا يوقظ ذاكرة الإنسان العربي.

ج- إهداءات ذات طابع فكري: صار القارئ مدركا للتطور الحاصل في محفل الإهداء وذلك يرجع إلى تفّنن الرّوائيون في الصياغة التعبيرية." فالإهداء شكل من أشكال تحقق مفهوم الكتابة لدى الرّوائي ، وعتبة إضافية من عتبات توجيه القارئ إلى نوعية النزوع الأدبي والفني ولم لا الفلسفي للكاتب."[2]

نلمس هذا النوع من الإهداء في رواية "**جُمْلُكِيةآرابيا**":

على الأمير أن يقرأ قصص الأولين من الذين سبقوه وأن يعتبر أعمال الجيدين منهم، ويرى كيف حكموا في فترة الحروب والقلائل، أن يتأمل أسباب انتصاراتهم وهزائمهم حتى يهتدي بهذه، ويتجنب تلك...

[1]- مملكة الفراشة ، المصدر السابق، ص06.

[2]- عبد الملك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، المرجع السابق ،ص228.

ماكيافيلي: الأمير[1]

من خلال نكتشف أنَّ الرّوائي عارف بالتصّور الفلسفي وأنّ له إطلاع واسع على الفكر الفلسفي وله ثقافة معروفة عن العلماء الآخرين في المجال الفلسفي.

2-2 إهداءات خارجة عن المألوف:

لقد عوّد الرّوائي قارئه على عيّنة من الإهداءات التي تَبتُر موضوعها على الأشخاص أو الرموز التاريخية ،فإنَّ هذه العيّنة من الإهداءات سيلحقها الكثير من التغيير، وأصبح الإهداء أكثر إثارة وإدهاشاً، نذكر على سبيل المثال لا الحصر الإهداءات الموالية:

أ- الثناء على خصال المهدى إليه: الإهداء يكون موجهاً إلى قُراء مجهولين أو مفترضين يختارهم المبدع بغية إعادة الاعتبار لهم ولفت الانتباه إليهم من خلال عمله الرّوائي.

ب- إهداءات في ذم خصال المهدى إليه: هذا النوع من الإهداء نقيض النوع الأول فالمبدع هنا يذم خصال المهدى إليه بمجموعة من الصيغ المتنوعة ، يتوج واسيني روايته " **مرايا الضرير**" بإهداء قائلا:

سعداء هم النسّاؤون لأنهم ينسون حتى حماقاتهم .

نيتشه

إنَّنَّا نجري نحو الهاوية فَرحِينَ بعد أن نكون قد وَضعْنَا شيئا ما أمام أعيننا لئلا نراها.

باسكال(أفكار)[2]

[1]- جُمْلُكية آريبا، منشورات الجمل، بيروت- لبنان، ط1، 2011،ص05.

[2]- مرايا الضرير: كولونيل الحروب الخاسرة،تر: عدنان محمد، جميع الحقوق محفوظة Copyright'سورية -دمشقط1، 2011، ص07.

تُعدُّ صيغة المبني للمجهول التي يتجنب المهدي تعيين الأسماء من الظواهر الفنية التي تستثير انتباه القارئ ،وذلك حينما يُمْعن المهدي في إهدائه بصيغة المبني للمجهول بوصف محاسن أو مساوئ الشخصية المهدى إليها .

فالمطلوب من القارئ في مثل هذه الحالة أن يكّمل من خياله وذاكراته ورصيده المعرفي صورة هذه الشخصية النكرة أو الموصوفة جزئيا، ويكون القارئ بذلك قد تفاعل تفاعلاً منتجاً مع العمل الأدبي.[1]

إلى غير ذلك من أصناف الإهداءات العامة التي عرّج المبدعون الرّوائيون على تحليلها ففي الفترات السابقة نجد أنّه ارتبط بالقضايا الوطنية فكان الموضوع الذي يصدر عنه الإهداء هو الوطن ، على عكس ذلك في وقتنا الحالي لم يعد الإهداء مرتبطاً بتلك القضايا الكبرى ، وذلك بوعي من الرّوائي الحداثي الذي أدرك أنّ عمله ليس حكراً على الجانب السياسي فقط بل يجب أن يشمل جوانب أخرى.

تتمثل في أنها أصبحت بحاجة ماسة إلى الإهداءات المنفلتة عن الجاهز والنمطي ،إهداءات تنتقد الواقع والأوضاع المزرية بطريقتها الخاصة وبأسلوبها المتميز ،إهداءات مَصُوغة صياغات ساخرة، رمزية، مجازية ومفارقة للواقع،وذلك كله من أجل تفعيل محفل الإهداء ، وتحديث مضامينه في إطار تنوير باقي مكونات الخطاب الروائي، كما أنّه لا يخلو من غاية استقطابية ،مستدرجاً القارئ للقراءة ،جاعلاً منه حَكماً له سلطته في تقدير مضمون الرواية.

3. الإهداء الذاتي(الأنا النرجسية): (auto-dédicace)

يرى **جينت** أنّ هذا النوع من الأنواع الصادقة كونه إهداءاً حميمياً وخاص ونادر الوجود، ومعنى هذا أنْ يُهدي الكاتب إلى ذاته الكاتبة، أي إهداء الكاتب للكاتب نفسه . فقد تعّود القُراء على أن

[1]- عبد الملك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، المرجع السابق ،ص231.

تنسحب الذات الكاتبة من العمل الرّوائي، وكان وجودها يقتصر على وجودها في آخر الإهداء بكتابة اسمها ، نصادف في بعض المتون الروائية بإهداءات ذاتية يهدي من خلالها الروائي روايته إلى نفسه ،ولكن كان هذا النوع من الإهداء يشي ضمنيا بتضخيم للأنا عند بعض الكتاب[1]ويمكن التميز في هذا النوع من الإهداء بنموذجين أساسيين:

1.3-إهداء إلى الذات في بعدها النرجسي: بعدما استنفذت الإهداءات إلى الزوجة والابن والأم والأب والوطن ما كان لها من جاذبية تفرضها شروطها التاريخية والاجتماعية والنفسية ويظهر هذا الإهداء في صورتين:

- بواسطة الضمير العائد على صاحب النّص الذي وقّعه أو بالحضور الرّسمي للكاتب عبر إثبات الاسم المدني في نهاية الإهداء ، فهذا الحضور يشي بنرجسيته عند بعض الروائيين كما أنَّ هذا النوع من الإهداءات لا يشتمل على أيِّ نوع من الغموض ، فالذات محّددة ومشخّصة أمام القارئ.

2.3- إهداء إلى الذات في ازدواجيتها القلقة:

يتصدر صور هذا النوع من الإهداءات انشطاراً وانفصاماً للذات الكاتبة ،وغلبة الواقع النفسي الممزّق،وهذا يؤدي إلى عدم استقرار الذات وتوازنها ،ويتجلى هذا بتمازج شخصيتين داخل شخصية واحدة وهو ما يتوصّل القارئ لمعرفته بعد قراءة الرواية ككل.

المبدع هو أوّل قارئ لروايته وهذا ما يجسد الإهداء الذاتي في خصوصيته ،فهي "أنا" واقعية و"أنا" نصية في الآن نفسه، ومن هنا جاءت الأنا النصية في الجانبين:

- **الأنا السعيدة:** يسعى الرّوائي في هذا الجانب إلى إبراز غبطة الذات وأولويتها في استحقاق الشرف والمكانة العالية فهذا التتويج بالإهداء هو نزوع نرجسي يجعل الذات قطب الرحى في كتابة الرواية وتلقيها .

[1]-- عبد الملك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، المرجع السابق ، ص ،2367،238.

- **الأنا الشقية:** أي الانطلاق من الذات الممزقة التي تعيش الشقاء والانفصام، فهو إهداء تختفي فيه الذات الكاتبة بأناآها من جهة وتهاب من الوجه الآخر الذي يسكنه هذا التمزق الذي يعكس حالة القلق الذي تعيشه الذات الكاتبة، ويشير عبد **الملك أشهبون** إلى أنَّ الأدب النسائي بصفة عامة و ما تعيشه المرأة في كنف مجتمع ذكوري أبوي ، يتسم بالعديد من طبائع الاستبداد ويعج بهذا النوع من الاهداءات .

يحمل الإهداء الذاتي غرضين ،غرض ظاهر وآخر باطن، وما يجب التركيز عليه هو غرضه الباطن الذي يستهدف أساسا التبرير والشهادة والاعتراف عن طريق تصوير الصراع الذاتي على اختلاف حدوده الفكرية فهدا النوع من الإهداءات متنفس للروائي في تخفيف توتره والمكاشفة مع ذاته.

4- وظائف إهداء العمل:

للإهداء مجموعة من الوظائف التي تضفي نوعاً من الجمالية على العمل الرّوائي ،وتختلف هذه الوظائف من واحدة إلى أخرى، إلاّ أنَّ هذا النّص يتحدى ذاته ليضطلع بمجموعة من الوظائف والغايات الصريحة أو الضمنية تستشف من سياق الكلام أو من طبيعة العلاقات التي تربط بين المهدى والمهدى إليه،بحيث أنّ وظائف الإهداء هي:

4-1- وظيفة أخلاقية تربوية :تتجلى هذه الوظيفة في العلاقة الحميمة التي تجمع بين المؤلف والمهدى إليه ، تظهر أصول الطاعة أو الاحترام المتبادل بين المؤلف وغيره ،أي أنَّ المبدع يُصدر في مثل هذه العلاقة عن إحساس وأدب وخلق يفرض عليه أن يرد جميل أولئك الذين يدين لهم بفروض الطاعة أو الإحساس بالمحبة."وتظهر كما رأينا في الأصناف السابقة عند ذوي القربى ،ومن لهم مكانة خاصة عند الكاتب."[1]

[1]-عبد الملك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، المرجع السابق ، ص 239.

3-2- الوظيفة الإعلامية: تبرز هذه الوظيفة في حالة ارتباط الإهداء بالمتن ،فهو يؤدي وظيفة إخبارية أي أنّه يخبر بما يوجد في الكتاب ،فهو يمنح القارئ نوعاً من المعرفة المسبقة التي تساعده على اكتشاف خبايا العمل الرّوائي الذي سيقبل على قراءاته.

3-3- الوظيفة التوجيهية: العلاقة التي تربط الإهداء بالقارئ في وضعية القراءة ،"أي أنَّ المؤلف يُرسل من خلال نص الإهداء ومساحته الضيقة خطاباً توجيهياً إلى القارئ كما هو الحال في إهداء كتاب إلى القارئ بمناسبة حلول مناسبة من المناسبات التي يكون لها وقع في نفسية القارئ".[1]

3-4- وظيفة أيديولوجية: تضمين الإهداء حالة الغليان الاجتماعي والمد السياسي ،أو حالة الانكسارات التي عاشها ويعيشها الكاتب ،وخيبة أمله في الحلم بمجتمع عادل حر وديمقراطي بعد مراحل ما بعد الاستقلال.

3-5- وظيفة جمالية: وتعكس لنا تراوح الحساسية الأدبية بين التقليدية والجديدة ، انطلاقا من الصوغ اللّغوي والرؤيا الشاعرية ، وطبيعة إيراد التيمات المعبّر عنها في هذه الإهداءات .[2]

يحدد للإهداء وظيفتين أساسيتين:[3]

***الوظيفة الدلالية** : هي الباحثة في دلالة هذا الإهداء وما يحمله من معنى للمهدى إليه، والعلاقات سينسجها من خلاله.

* **الوظيفة التداولية:**وهي وظيفة مهمة لأنها تنشّط الحركية التواصلية بين الكاتب وجمهوره الخاص والعام ، محققة قيمتها الاجتماعية وقصديتها النفعية في تفاعل كل من المهدى والمهدى إليه .

[1]- ينظر: مصطفى سلوي ، عتبات النص : المفهوم والموقعية والوظائف، المرجع السابق ص267،268.

[2]- عبد الملك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، المرجع السابق ، ص 239، 240.

[3]- عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت (من النص إلى المناص)، المرجع السابق، ص 99،100.

ليس من قبيل المصادفة أن يكون إهداء العمل معلناً عن العلاقة التي تربط الكاتب ببعض الأشخاص التي تتضح من خلال الوظيفتين طبيعة العلاقة بين المهدي والمهدى إليه ،وفي هذا المقام يقول جينيت على المهدى أن يكون مسؤولا عن الكتاب المهدى إليه .

اعتبر **عبد الملك أشهبون** الإهداء عملاً إبداعياً قائماً بذاته و يؤرق الرّوائي ويجبره على التفكير في صياغته إذا لم يعد الرّوائي مكتفيا بالإهداء المباشر الحافي والخالي من عناصر الإثارة والجذب بل صار وجهة نظر في الحياة وموقفاً سياسياً ونزوعاً فنياً وفكري ولما لا مقتطفا مصغرا من خطاب سير ذاتي.

كذلك ما أشار إليه الناقد **جميل حمداوي** في أهمية الخطاب الإهدائي:" يساهم الإهداء في إضاءة النّص وكشف بنياته الصوتية والصرفية والتركيبية والبلاغية وتحليل آليات النّص الدلالية ،وللإهداء علاقة وطيدة بالنّص الإبداعي التخيلي، وخاصة الشعري منه إذ يلخصه ويشرح علاماته ويوضح دلالاته ."[1]

على نقيض الباحث **مصطفى سلوي** الذي يرى بأنَّه مصاحب وليس عتبة "الإهداء مصاحب وليس عتبة أي لا ينطوي على أي إشارة تُمكّن القارئ لاستعمالها مفتاحا لاستكناه دلالات النّص ومقاصد صاحبه فالإهداء مجرد تقليد جرت به العادة ... أكثر ما نجده في نصوص الإهداء عبارة عن عتبات فارغة لا علاقة لها بالنَّص الذي تصاحبه.[2]

كما يمكن أن يكون الكلام الذي قاله **مصطفى سلوي** صحيحا ولكنه يتعلّق بالإهداءات التي تتميز بالفقر اللّغوي، ولا تحمل صفة من الإبداعية والجمالية للعمل الرّوائي، على عكس تلك الإهداءات التي تحمل في ثناياها ،الإبداعية والإيجاز وتكون موجّهة نحو فئة معينة من الأشخاص الذين يختاروهم المبدع .فعتبة الإهداء تظل خطاب يقدم مجموعة من المعلومات المتعلقة بالعمل الأدبي

[1]– جميل حمداوي ، عتبة الإهداء ، الجمعة 31 /2015/07، 22:00 مساءا.

[2]– ينظر: مصطفى سلوي ، عتبات النص : المفهوم والموقعية والوظائف، المرجع السابق،ص 266.

كما قد تشرح لنا مضمون هذا العمل و دلالاته وتكشف عن الجمالية التي يحملها، وقد يرد في شكل تصدير استهلالي يفسر حيثيات النص ويستقصي أبعاده.

4- وظيفة الإهداء في رواية "سيدة المقام":

إهداءُ روايةٍ إلى البحر فيه دلالة على بعدٍ وعمقٍ لمكانة البحر لدى النَّاس،ففي إهداء واسيني لمريم صار البحر هو المفتاح الذي يقوده إليها ، فهو سيد الأشواق والخيبة كما ذكر ، فإليه يشتكي المحبون ويقفون أمامه متوسِّلين أن يوصلهم بمن يحبُّون ،فتشخيص البحر من قبل الرّوائي يُحمِّل الإهداء إشاراتٍ عديدة أهمها أنَّه يشير ويقود إلى فجرٍ جديد من خلال الإشارة إلى الأنثى "مريم" والتي تشير إلى قدسية وطهارة هذا الاسم لدى النّاس ،أمَّا زهرة الأوركيدا إشارة إلى الجمال الطبيعي للكون.

جاء الإهداء في رواية "**سيدة المقام** " في قسمين: الأوّل خصّ به البحر الذي يمتلئ بالغموض والأسرار حيث الصفاء والهدوء والأجواء المريحة للنفس.أمَّا الثاني فهو لمريم سيدة المقام التي تملكت منه أكثر مما يملك نفسه، يقول واسيني في الإهداء:

"في البدء كنتَ وحدك وكانت الزرقة والماء،

إليك أيُّها البحر المنسي في جبروت عزلتك الكبيرة،

ياسيد الأشواق والخيبة.

إليك مريم يا زهرة الأوركيدا ومرثية الغريب،

يا سيدة المقام والمستحيلات كلِّها.[1]

بدأ الروائي بالماء والذي هو بداية خلق الإنسان والكائنات، فالصفاء والزرقة الذي لا يعكر صفو الحياة آنذاك، ولكن الآن في ظل الحضارة الزائفة ظهر التَّلوث البيئي كنتيجة طبيعية لتلك

[1]- واسيني الأعرج، سيدة المقام"مراثي الجمعة الحزينة" ، ورد للطباعة والنشر والتوزيع، ط5، سوريا ، 2006، ص 05

المستجدات.إذ كانت الحركة التّواصلية من أهم وظائف الإهداء فإنَّ البحر صار له صلة وثيقة بالرّوائي بحكم أنَّه الصديق الحميم له ،أصبح الشَّجن هو الطريق للتّواصل مع البحر ،مما ساعده على النسيان أولاً وثانياً استماعه لشكواه.

خاطب الرّوائي البحر في الإهداء بكلمة "**إليك أيُّها البحر**" فكأنَّه ماثل أمامه يحاكيه همومه من خلال جبروته الذي ليس له حدودٌ، ماذا يقصد بالبحر المنسي أي أنّ الإنسان دائما ما ينسى خلقه ونشأته الأولى ،أي أنّ في البحر سراً لا يعرفه إلاّ العُشاق والمحبين الذين صادقوه وصاحبوه فاتخذوه رفيقاً يشتكون إليه، فالبحر سيد الأشواق بحكم أنَّه مكان لتفريغ الهموم والمنجي من مهالك موت العشَّاق ،فهو الملهم للشُّعراء والأدباء وأحيانا يكون سيد الخيبة.البحر فيه دلالة على قوة الخالق ، فواسيني في هذا الإهداء يدعونا إلى التّأمل في قوة وعظمة البحر .

بدأ واسيني الجزء الثاني من الإهداء قوله:"**إليك مريم**" ، فلم يناد مريم بأي أداة من أدوات النداء ، وهنا تظهر وظيفة الإهداء الكامنة في التقدير والاحترام ، فهذه اللفظة فيها نوع من الخصوصية، فمريم هي الزهرة التي أصبحت علامة مميزة للجزائر، هذه الزهرة التي لها تاريخ يصل إلى ملايين السنين، فجمال زهرة الأوركيدا سجلها الصينيون منذ آلاف السنين واعتبروها خاصة بالملوك من أجل ذلك كان تشبيه مريم بتلك الزهرة التي لا تضارعها زهرة أخرى فهذه الزهرة أيقونة ثانية في نص الإهداء بعد أيقونة البحر.

بعد تشبيه واسيني محبوبته مريم بالزهرة قائلا:"**مرثية الغريب**" ،ممكن يكون قد أخذها من رواية "**الغريب**" للكاتب الفرنسي **ألبيرت كامو**[1] الذي كتبها من أجل جعل بطلها غريبا في مجتمعه ،حيث جاء هذا الغريب من فرنسا ليعمل في إحدى الشركات في الجزائر ، وكان قد أودع والدته دار المسنين حيث ضاق ذرعا بأن يقوم بالسهَّر عليها.هل تستطيع مريم أن تكون رمزا للخلاص مثل هذا الغريب الدّخيل، اعتبر واسيني مريم هي الشّافية من الدّاء الذي أحلّ بالبلاد.

[1]- ألبيرت كامو، فيلسوف وجودي وكاتب مسرحي وروائي فرنسي،روايته من أشهر الرّوايات العالمية يروي قصته التي تبدأ بغربته عن بلده.

الإهداء عتبة لها علاقة بثقافة الرّوائي التي اكتسبها عبر حياته السابقة، والمرتبطة هي الأخرى بتاريخ بلاده، فضلا على ارتباط الإهداء بالمتن ومن خلال علاقته الوطيدة بما يدور داخل الرّواية ، فشخصية مريم التي أهدى إليها هذا العمل هي محور الرّواية بأكملها والدليل أنّها سيدة المقام التي حملت عنوان الرّواية.حملت رواية"**سيدة المقام**" علامات لها إشارات: فالبحر أيقونة الوحدة القاسية فهو منسي على الرغم من قوة هيجانه وعواصف أمواجه.أمّا الأيقونة الثانية فهي مريم نفسها من خلال الثقافة الأنثوية التي أعطته الجرأة في الإهداء.

لجأ الرّوائي إلى التّاريخ في روايته ليأخذ مادته منه، وكانت عتبة الإهداء شاهدةً على ذلك، فهو إهداء خاص بمريم التي أحبَّها ، وهي بلده الجزائر ، أي أنَّ الأدب عبَّر تعبيراً صادقا عن الواقع.فقد عايشنا الكاتب في هذا الأمر طوال مراحل ارتباط الإهداء بالعمل وكيف أنّه كان إشارةً إلى ما يجول بخاطره في الزَّمان والمكان.

المبحث الخامس: إهداء النسخة Le Didicace d'exemplaire

الإهداء نوعين: إهداء العمل والذي سبق التفصيل فيه، أمَّا في هذا المبحث فسيكون الكلام عن إهداء النسخة، "فهذا النوع من الإهداءات يحمل توقيع المؤلف،فإهداء النسخة ليس فقط فعلا رمزيا ولكنه أيضا فعل حقيقي (صادق).[1]

يرى جينيت بأنَّه من الصعب التميز بين إهداء العمل و إهداء النسخة من الكتاب فيكون إهداء بخط يد الكاتب نفسه للقارئ، فهو يطوله التغيّير بتغيّر المهدى إليه[2] ،فقد جرت العادة أن يقوم الروائي عند انتهائه من عمله وطبعه بتخصيص مجموعة من النسخ إلى أصدقائه المقربين وتنظيم لقاء مع الرّوائي والحصول على توقيعاته وهكذا يصبح هذا التوقيع حجة للبيع وتسويق الكتاب.

[1]– عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص : البنية والدلالة ، المرجع السابق، ص 28.

[2]– عبد الحق بلعابد ، عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص ، المرجع السابق ، ص 100

والفرق بين إهداء العمل وإهداء النسخة يتمثل في أنَّ الأوَّل ثابت،وإن سحبت عدّة نسخ من الكتاب، أمَّا الثاني فيطوله التغيّير بتغيّير المهدى إليه ،كما يمكن أن ينتقل إهداء النسخة ليصبح إهداء في الكتاب ،مثلا ما نجده في المخطوطات من توقيعات وإهداءات ستنتقل للكتاب بعد التحقيق والطبع وهذا بعد استشارة الكاتب.[1]

فمضمون الإهداء يتغيّر بتغيّر المهدى إليهم ،فقد تجد عدداً هائلاً من الإهداءات للرّواية الواحدة وهذا ما يدفع بالمهدى إليهم إلى الاهتمام بالنسخ اهتماماً كبيراً ،"هذه الإهداءات الموقعة عادة ما تكون حاملة للمعلومات التي لها أكثر من صلة بمعطيات السيّر ذاتية ،وبالتاريخ الأدبي ،وقد يصبح إهداء النسخة بمثابة وثيقة تشهد على علاقة ما بين طرفين أو أكثر.[2]

وما يميز إهداء النسخة عن غيره من العتبات أنّه يشكّل إضافة تتحدّد بمجموعة من الرّموز المادية والنّصية ،نذكر على سبيل المثال إثبات التوقيع في النسخة الواحدة ،كاعتماد التوقيع الخطي، وقد يكون هذا التوقيع باسم الكاتب العائلي لوحده أو الشخصي أو بالحروف الأوّلية من الاسم، ويتميّز هذا التوقيع بالقصر، فهو لا يتعدى صفحة واحدة ، كما يشترط حضور الكاتب في لحظات توقيع الإهداء ،المكان الذي يضع فيه الكاتب إهداءه هو صفحة الواجهة ،والأحسن أن يكون في الصفحة المزينة للعنوان ،وهي تلك الصفحة البيضاء التي تضمن إهداء راقيا ومتأنقا ،أمّا وقت ظهوره فيكون عند إصدار الكتاب في طبعته الأصلية.

1- الخطاطة التواصلية والتداولية لإهداء النسخة:

لقد سبق معرفة أنَّ الإهداء هبة وعطاء من الكاتب إلى شخص ما، غير أنَّ إهداء النسخة يختلف عن إهداء الكتاب، حيث أنَّه لا يترك مكاناً لجهل هوية المرسل إليه ،بل هو يحدّد بدقة المهدى إليه وهذا إمّا بذكر اسمه أو التوقيع له،"إذ تمثل الكلمة التي يهدي بها الكاتب توقيعات(**signature**)

[1]- عبد الحق بلعابد ، عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص ، المرجع السابق، ص100.

[2]- عبد الملك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، المرجع السابق ، ص 242.

،كأن يكتب في إهدائه إلى فلان ،مع خالص محبتي و/أو احترامي.والمعادلة الاهدائية التي يضعها جينيت في (إلى س، ص)، فـ (س) هو إما الشخص الخاص أو العام المهدى إليه (الزوجة ، الأبناء ، الأصدقاء ، المؤسسة ، المكتبة)و(ص) هي عبارة الإهداء.[1]

الاختلاف الذي نلمسه بين إهداء الكتاب وإهداء النسخة ،لا نستطيع أن نهدي النسخة إلى شخص مجهول أو روح الشهيد أو وطن أو شخصية خيالية كما هو الحال في إهداء الكتاب، فالمهدى إليه في إهداء النسخة يجب أن يكون إنسانا حيًّا "فالفعل الرمزي لا يرتبط فقط بإهداء النسخة ولكن أيضا بالفعل التأثيري الواقع على المهدى إليه والذي يكون حال توقيع النسخة من طرف الكاتب حاضرا ،وهذا ما تكرسه الوظيفة التداولية لإهداء النسخة بتفاعل المهدي (الكاتب الواقعي) مع المهدى إليه (القارئ الواقعي)".[2]

2- أنواع إهداء النسخة:

إهداء النسخة يكون موجه إلى متلقٍ خاص باسمه ومكتوبة بكلمات خاصة ومؤشرة بالتوقيع في الزمان والمكان ويعبّر هذا عن فطرية العمل خاصة إذا كان الإهداء مكتوبا بخط يد المؤلف نفسه. ويوجد أنواعاً متعددةً خاصةً بإهداء النسخة ،فقد عدّدها الدكتور **عبد الملك أشهبون** فوجدها أربعة أنواع وهي كما يلي:

2-1 إهداءات حميمية: في العادة يسلّم الكاتب نسخته الأولى إلى المقربين إليه من أصدقاء أدباء وكتاب ، وتوقيع النسخة بخط اليّد لا يخلو من دلالات تشير إلى الخصوصية ،ويمكن استحضار نموذج من رواية"**حارسة الظلال**" على الشكل التالي:

" الحبيبة الغالية نجاة، أيتها الجرح الصامت، وحدك تعرفين كم أن

[1]- عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص ، المرجع السابق، ص 101.

[2]- المرجع نفسه، ص 102.

الدنيا هشة وقاسية، وفي أحيان كثيرة غير عادلة

كأسي انكسرت مثل قهقهة عالية "[1]

هذا النوع من النُّصوص قد يتحوّل إلى فعل تنشيط الذاكرة لكلٍّ من المهدي والمهدى إليه عبر استحضار البعد السيّر ذاتي . وقد يرد هذا النوع من الإهداءات على شكل مراسلات حميمية أو تذكرات لها سياقاتها التداولية الخاصة.[2]

2-2 إهداءات للاكتساب:

هذا النوع من الإهداء يستهدف فئة خاصة من المهدى إليهم الذين يعنون بالشأن الثقافي والأدبي، والاطلاع على المكتوب الذي يحقّق للرّواية الصدى المطلوب .ومثال ذلك " **إلى الأخ الفلاني ، لك هذه الثمرة للمساءلة والتأمل** "،يتحول هذا النوع من الإهداء إلى تملق بين الكاتب والمهدى إليهم.[3]

وقد حرص بارت على الاعتذار عن عدم إهداء نسخته ، إذا أحس أنَّ المهدى إليه بعيد كل البعد عن انشغالات مضمون الكتاب ،أو أنَّ المهدى إليه ليس جديراً بالذكر ،على المستوى العلمي بأن تهدى إليه نسخته.[4]

2-3 إهداءات شاعرية:

نلمس في هذه الإهداءات صياغات فنية ذات صبغة شاعرية ، وهذا حرصاً من المهدي على أن تكون جملة الإهداء ناجحة بالمقاييس الإبداعية لا التواصلية ومثال ذلك في رواية "**مملكة الفراشة**":

في البدء كنت وحدك ، كانت الزرقة والماء ،

[1]-حارسة الظلال ، المصدر السابق، ص 05.

[2]- عبد الملك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، المرجع السابق ، ص 246.

[3]-المرجع نفسه ، ص 246.

[4] - Gérard Genette: seuils، p132

إليك أيها البحر المنسي في جبروت عزلتك الكبيرة

يا سيد الأشواق والخيبة.

إليك مريم يا زهرة الأوركيدا ومرثية الغريب،

يا سيدة المقام والمستحيلات كلها.[1]

فقد يكون الإهداء على شاكلة خواطر شعرية مثلما قام **واسيني الأعرج** بصياغة إهداء روايته والهدف من ورائها ليس لأن العمل ينتمي لمجال الشعر (في مجال إهداء نسخة الديوان) ، ولكن قد يكون السبب في كون الكاتب كثير اللجوء في كتاباته الروائية إلى الشعر والاستفادة من خصائصه الجمالية.[2]

2-4 إهداءات مسكوتة :

لقد نعت **جيرار جينيت** الكثير من القراء بـ:صيادي التوقيعات " **chasseurs d'autographe**"[3]، رغبة منهم في الحصول على مؤلفات لكُتاب مرموقين وبإهداءات خاصة تكون منهم، فخير مثال على ذلك الحفلات التي تقيمها دُور النشر الخاصة بالكُتاب من أجل الحصول على توقيعهم على تلك الصفحة البيضاء من كتبهم ، ونجد حتى كتبهم تكون بمبالغ رمزية.

غير أنَّ أصحاب المكتبات نهجوا نهج الناشرين فعند إقامة ملتقيات مفتوحة على شرف بعض الكتاب ذوي الإصدارات الجديدة ،وتتم العملية وفق طقوس إشهارية يتقمّص فيها الكاتب دور البائع ،ويتحول الكِتاب إلى بضاعة معروضة ،ولكن هذه التصرفات تُسيء بالدرجة الأولى إلى

[1]- مملكة الفراشة ، المصدر السابق ، ص05.

[2]- ينظر:عبد الملك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، المرجع السابق ، ص247.

[3]-Gérard Genette: seuils.

المبدعين أنفسهم .وإذا كان الكاتب هو"الضامن" "**le garant**" للنَّص فإنَّ هذا الضامن للنَّص له ضامن آخر هو الناشر الذي يقدمه ويسميه.[1]

فهذه الإهداءات المسكوتّ عنها عبارة عن توقيعات جافة خالية من حرارة إهداء النسخة الحميمية ، يقوم به الكاتب نزولا عند رغبة الجهة المسؤولة عن التوقيع لا أكثر ولا أقل ومن نماذج إهداءات البيع ،" **الأخ الفلاني : مع كامل التقدير والاحترام** "

3– وظائف إهداء النسخة :

لقد عرجنا فيما سبق على وظائف إهداء العمل ولكن ينبغي التميّز أنَّ وظيفة إهداء النسخة لا تحمل نفس وظائف إهداء العمل ، وأن هناك اختلافاً بينهما " هو ميزة الخاص ليس في العلاقة فقط ، ولكن في قضية التواصل ، فالذي تُهْدِي إليه النسخة يكون عالماً بأنَّه ليس الوحيد المهدى إليه ، ولكن هناك الكثيرون مثله ،لهذا يقع إهداء النسخة في قلب الفعل التداولي (الثقافي والاجتماعي) ، فهي تعمل **من**/ **par ولأجل**/ **pour العمل** / **الكتاب** فأن تهدي نسخة من كتاب يعني أن ترجع دائما إلى الكتاب نفسه ،لهذا فإهداء النسخة يؤكد على مظهرين هامين ، الأول مادي يظهر في وضعه التجاري والاقتصادي ، كقولنا (**إنه كتاب/هاهو الكتاب**/ **voici un livre**) والثاني مثالي ويعني في الوقت نفسه كل النهايات المفيدة .[2]

وعليه فإنَّ وظيفة إهداء النسخة ليست دائما متطابقة مع وظيفة إهداء العمل والسبب الرئيسي في هذا الاختلاف "راجع إلى الطابع الخاص للعلاقة بين الطرفين الذي يكون مبدئيا سريا وخاصا في حالة إهداء النسخة"[3] فإهداء النسخة ليس فعل رمزي شكلي وإنَّما هو "فعل مرفق بانفعالات

[1] - Gérard Genette: seuils، p46

[2]– عبد الحق بلعابد ، عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص ، المرجع السابق ، ص 103.

[3]– Gérard Genette: seuils، p132

وجدانية وحية مباشرة ،وذلك عكس ما يسود من إهداءات في العمل المطبوع، يمكن تصنيف أهم وظائف إهداء النسخة فيما يلي:[1]

3-1. الوظيفة التدشينية : (F.d'inauguration)

فتدشين العمل الرّوائي لحظة أساسية تعبّر عن الثناء على العمل من خلال القُراء ،وفيه يرى الرّوائي نتيجة عمله الذي قضى أشهراً وربما سنين من أجل إخراجه على الشكل التالي وكذلك تمكين هذا العمل من الخروج إلى الوسط الاجتماعي .

3-2-الظهور العلني الجماهيري للكاتب بجانب كتابه : L'exhibition de "l'écrivai"

وجود الكاتب بجانب عمله الرّوائي يعبر عن عزلته التي كان فيها وقت إنجاز العمل الروائي.

3-3.المساهمة في تنمية مبيعات الكتاب:" La promotion de l'œuvre"

الذي يساهم في هذه الوظيفة هُمْ دُور النشر والتوقيع في المكتبات. إلاَّ أنَّ إهداء النسخة عند **جيرار جينيت** يأخذ وظيفتين:[2]

- وظيفة (وضع) التواضع (modestie): حيث ينبغي على الكاتب أن يتواضع لمن يُهدي إليه النسخة ، قصد انتظار ردّ فعله حال قراءاته للكتاب .

- وظيفة (وضع) الاعتذار(l'excuse): وهي من وضعيات الإهداء الثابتة حيث نجد **رولان بارث** من الذين يكثرون من الاعتذار لقُرَائهم .

4-إهداء النسخة بين القبول والرفض:

[1]- عبد الملك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، المرجع السابق ، ص 250.

[2]- عبد الحق بلعابد ، عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص ، المرجع السابق ، ص 103.

إهداء النسخة لحظة متميزة تجمع الكاتب بالمهدى إليه ،ولكن على الرغم من الايجابيات التي تحملها هناك كذلك سلبيات يمكن أن تجرّد هذا الخطاب من هيبته" فالمبدعون يهدون كتابهم للقارئ الحقيقي وكذلك المتحّرر للتو من الأمية بل إنَّ كثيراً من أنصاف الأميين ،بكت إليهم بعض الكَتَبة عبارات مُتَمَلِقة ،منافقة وكاذبة لمجرّد أنَّهم قائمين مُهيمِنين على الأقسام الثقافية ".[1]

يذهب البعض من الكُتَاب إلى التعريف بالكاتب من أجل تسويق أكبر عدد ممكن من الروايات بعبارات زِيف فيها نفاق ورياء إلاَّ أنَّ الكاتب الحقيقي يدرك أنَّ الناقد والمتابع الصحفي في حاجة ماسة إلى عمله وهذا ما يدفعه إلى اقتنائه دون دعوة من الكاتب.على العكس هناك من الكتاب المبدعين نجد أنَّه حتى أصدقائهم المقربون لا يحصلون على تواقيعهم وهذا احتراما لفنهم وأدبهم وتوقيعاتهم ينبغي على الكاتب أن لا يبحث عن قارئه تحت أي ظرف من الظروف حتى وإن كان من أجل التوقيع ،فإهداء النسخة يبقى عملاً إبداعياً فيه نوع من العاطفة الحميمة التي تربط المؤلف بالمهدى إليه وتمهيد للعلاقة الجديدة التي يبثها هذا النوع من الإهداء في نفسية القارئ.

***استنتاج:**

من خلال ما سبق نخلص إلى أنَّ عتبة الإهداء التي سميت بالعتبة الفارغة والتي لم تلق القبول عند الكثير من الباحثين، تعد نصا إبداعيا وتعتبر من المصاحبات النّصية التي تساعد على تفكيك شفرات النص وفهمه وتأويله.فنص الإهداء يعدّ لنا معونة كبرى لضبط انسجام النّص وفهم ما غمض منه ، فهو إن صحت المشابهة كالرأس للجسد والأساس الذي يُبنى عليه العمل الرّوائي ،غير أنَّه إمَّا أن يكون طويلا فيساعد على توقع المضمون الذي يتلوه،وإما أن يكون قصيراً وحينئذ فإنَّه لابد من قرائن فوق لغوية توحي بما يتبعه.[2] وعليه فإن نص الإهداء يمثل رسالة يتبادلها المهدى مع المهدى إليه كما أنَّ هذه الرسالة تساهم في العملية التواصلية التي تربط بينهما، وكذلك ما يضفيه هذا الأخير من جمالية على العمل الروائي .

[1]-- عبد الملك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، المرجع السابق ، ص 252.

[2]- محمد مفتاح ، دينامية النص ، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،ط1،1987، ص 72.

الفصل الثالث

الفصل الثالث: خطاب عتبة المقدمة في روايات واسيني الأعرج

– وظائفها وأنواعها–

– المبحث الأول: التحديد اللغوي والاصطلاحي للمقدمة

– المبحث الثاني: نشأة المقدمة في الثقافتين العربية والغربية

– المبحث الثالث: وظائف المقدمة وخصوصية مكوناتها

– المبحث الرابع: أنواع المقدمات في روايات واسيني الأعرج

– تمهيد:

المقدمة أحد أشكال الخطاب الافتتاحي الأكثر تداولا في العديد من أنماط الكتابة، ولذلك عكف الباحثون على دراسة المقدمة من جميع النواحي بالتحليل انطلاقا من فرضيات بهدف الوصول إلى نتائج .

فالخطاب المقدماتي ليس بالظاهرة الحديثة العهد ،بل هو تقليد عريق ،ففي ثقافتنا العربية كان حاضراً وبقوة ،وقد نالت المقدمات حظاً كبيراً من العناية والاهتمام وشكلت لوحدها شكلاً ثقافياً قائماً بذاته وتجاوزت متون الكتب حتى أُفرِدَت لها مؤلفات خاصة بها .[1]

فهي العتبة الشارحة للكتاب بعامة في النثر ،وظيفتها تهيئة القارئ إلى كيفية التعامل مع المتن قرائيا وقد استطاعت أن تحاور المتن مُلْقِيَةً بظلالها على ما فيه من مضامين وآراء ،وقد تعددت تسمية المقدمة فمنهم من أطلق تسمية الخطبة ومنهم من أطلق تسمية الفاتحة إلى غير ذلك .[2]

هُمشت العتبة النَّصية من قبل العديد من الدارسين فهي خطاب قبلي على مستوى الفضاء النصي، وتُعَدُّ عُنْصُراً بِنَائِياً ،وعتبة قِرائيةً تفتح المجال للقارئ وتعطيه فكرة عما يحتويه العمل الأدبي مهما كان نوعه ،فهي من أهم العتبات النَّصية المصاحبة للنَّص لها أهمية كبيرة في إضاءة النَّص فهماً وتفسيراً إذ توضح لنا دلالات عمل الأديب ،وما يخفيه في ثنايا هذا العمل فتظهر لنا فنياته الجمالية ،ودوافع الكتابة التي يخفيها صاحبها تتجلى أهميتها في تحليل الأثر الأدبي وتفسيره.

1– سهام حسن جواد السامرائي– محمد حسين أحمد الظفيري ، رؤية نقدية في الخطاب المقدماتي (مجموعة سرطان نثر أسود للشاعر علي وجيه أنموذجا)، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، المجلد 20، العدد 11، تشرين الثاني 2012، ص 293

2– ملكة علي كاظم الحداد ، العلاقة بين العتبات النصية والمتن في كتاب الشعر والشعراء لابن قتيبة(دراسة نقدية) ، مجلة جامعة كركوك للدراسات الإنسانية ، العدد2، المجلد 4، 2009، ص100

المبحث الأول: التحديد اللغوي والاصطلاحي للمقدمة

1. ماهية المقدمة:

1.1– التحديد اللغوي:

يقول ابن منظور في لسان العرب:" مقدمة الكتاب ومقدمة الكلام بكسر الدال...وقد تفتح، ومقدمة الإبل والخيل ومقدمتهما أول ما ينتج منهما ويلقح، وقيل: مقدمة كل شيء أوّله ، ومقدم كل شيء نقيض مؤخره ويقال ضرب مقدم وجهه ...والمقدمة الناصية والجبهة"[1]، وقال العرب : مقدمة البناء :الأساس ومقدمة الزواج: النية ، ومقدمة الكلام بسط الموضوع والتعريف بمقاصد الكلام فيه، ومن هنا كانت المقدمة الأساس الذي يبنى عليه المتن.

وأقدم على الأمر إقداماً والإقدام ضد الإحجام ومقدمة العسكر وقادمتهم ومقدمة الجيش بكسر الدال: أوله الذين يتقدمون الجيش، وقيل إنَّه يجوز مقدمة بفتح الدال، ومقدمة الجيش هي من قدّم بمعنى تقدم ومنه قولهم: المقدمة والنتيجة[2]. وعلى هذا الأساس تكون المقدمة أوّل الكتاب وتأتي في شكل مقال طويل يقدم به المؤلف أهم المبادئ والمناهج التي سيقوم مُؤَلَفَهُ فيما بعد عليها فهي وسيلة ضرورية لرسم صورة عامة على موضوع المتن لأنَّه لا يمكن تصور نص أو متن دون العناصر المكونة للمقدمة.

2.1– التحديد الاصطلاحي :

ففي الاصطلاح تكون "قطعة من الكلام أقل من المتن يقدّم بها المؤلف كتابه، يشرح من خلال مجموعة من مكوناتها المرتبة والمنظمة قضايا الكتاب ونهجه وظروف وخطة تأليفه ،وكذا ما يرمي إلى

[1]- ابن منظور، لسان العرب، ج 12، ص43، مادة قدم.

[2]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها..

تحقيقه من أهدافه "[1] أي أنَّ المتلقي عند قراءته المقدمة كأنَّه يأخذ صورة عامة وجامعة لما هو موجود في الكتاب .

فهي حقل معرفي يسترعي الاهتمام في غمرة الثورة النَّصية المتحققة على الساحة الإبداعية، النَّص المصاحب أو العتبة التي تمهد الدخول إلى عالم المتن ،مما يعني أنَّها ليست ذلك النَّص الذي يمكن تجاوزه بسهولة بل إنَّها العتبة التي تحملنا إلى فضاء المتن الذي لا تستقيم قراءتنا له إلاَّ بها "إنَّها نص جِدُّ محمل ومشحون ،هي وعاء معرفي وأيديولوجي تختزن رؤية المؤلف وموقفه من إشكاليات عصره إنَّها مرآة المؤلف ذاته".[2]

فالمقدمة نوع من التعاقد بين المؤلف والقارئ إذ أنَّها الصورة المثالية التي يتطلع الكاتب لإنجازها يترتب عليها نجاح أو فشل المتلقي في قراءة النَّص، فتُوكل إليها "مهمة توجيه القارئ وتنظيمها وبالتالي تهيئ القارئ لاستقبال مشروع قيد الانجاز سيكون مجاله لا محالة متن الكتاب" [3]، وهي بهذا المعنى تمثل جزءا من هذا المتن تمثل معجم أدبي خاص بمفردات العنوان التي ستعمل في سياق النَّص الأكبر/ استرشادا بوجهات نظر مختلفة وغير محددة .[4]

غير أنَّ ثمة من لا يعتبرها كذلك ،وخاصة في الأعمال الإبداعية بل يعدُّها "عتبة قد تشوش طبيعة النَّص الإبداعية ووشاية – بطريقة غير مباشرة- بأسرار النَّص المركزي الجوهرية "[5]، لأنَّها تقدم معطيات سابقة وكاشفة للنَّص الأصلي التي لربما تصرف القُرَاءَ عنه إذ يكتفون بقراءتها ،ويمكن عدّها ميثاقاً تواصلياً ضمنياً من نوع خاص يجري التوقيع عليه بين الكاتب والقارئ ،هذا الميثاق الضمني

[1]- مصطفى سلوي، عتبات النص المفهوم والموقعية والوظائف، المرجع السابق، ص 23.

[2]- عبد الرزاق بلال ، مدخل إلى عتبات النص، المرجع السابق، ص 53.

[3]- جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، المرجع السابق، ص106.

[4]- سوسن البياتي، عتبات الكتابة ، المرجع السابق، ص 58.

[5]- عبد لملك أشهبون ،خطاب المقدمات في الرواية العربية، مجلة الفكر ،المجلس الوطني للثقافة والفنون، المجلد33، أكتوبر، ص 88

تُحَدَّد بُنُودَه كيفيات تلقي النَّص الأدبي و التعامل معه في مستويي القراءة و التأويل[1]، وبهذا يغدو بوصفه تعليقا سابقا على محتوى النص اللاحق .

3– تحديد مصطلح " المقدمة" Préface:

مصطلح المقدمة يرد متداخلا مع عدد من المصطلحات الأخرى منها التمهيد، الاستهلال، المطلع، الفاتحة، الديباجة. غير أنَّ **عبد الرزاق بلال** يرى بأنَّ معاجم اللغة وقواميسها لم تنطو على ما يدلنا على الفارق الحاسم بين هذه المصطلحات التي تحيل على حقل معرفي معين، ومن ذلك مصطلح " الفاتحة" الذي كثيرا ما يتعلق بالدراسات القرآنية كقولنا فواتح السور.

كذلك بالنسبة لمصطلح " المطلع" و " الاستهلال" وهما في الغالب مصطلحات تقنية ترتبط أشد الارتباط بالنُّصوص الشعرية العربية ،التي اعتاد فيها الشعراء على استهلال قصائدهم بذكر الديار ووصف الرحلة والراحلة قبل التخلص إلى الغرض الأخير.

أما مصطلحات " التمهيد" و" المدخل" و" التصدير" فغالبا ما ترد متلازمة لا تكاد تخرج في معناها عن مفهوم المقدمة ،ففي الموسوعة الفلسفية **لروزنتال** ترجمت كلمة Propedantique بكلمة " تمهيد" وتعني تدريب أولي ومنهاج تمهيدي ومدخل في علم من العلوم، والتمهيدات تسبق الدراسة التفصيلية لفرع المعرفة المطابق والمنهاج المدرسي للفلسفة يسمى أحيانا تمهيدات فلسفية .[2]

جاء في معجم المصطلحات العربية ،مصطلح التصدير مترجما للمصطلح الانجليزي Foreword والمصطلح الفرنسي Preface وتعني " كلمة يكتبها المؤلف في أول كتابه يعبر فيها عن ملاحظات شخصية موجهة إلى قارئ الكتاب وينتهي عادة بفقرة شكر للأشخاص والفئات التي ساعدت المؤلف في بحثه، وقد جرت العادة أن يكتب تصدير جديد لكل طبعة جديدة لمؤلف ينص فيه على ما في

[1]– سهام السامرائي، العتبات النصية في رواية الأجيال العربية ، المرجع السابق، ص 120.

[2]– عبد الرزاق بلال، ، مدخل إلى عتبات النص، المرجع السابق، ص 36.

الطبعة الجديدة من اختلاف عن الطبعة السابقة عليها .[1] فقد يكون التصدير في صفحتين أو ثلاث على غرار المقدمة التي قد تصل إلى طول فصلين من فصول الكتابة.

وبخلاف " **جيرار جينيت**" الذي رأى أن مصطلح المقدمة في عتبات النَّص يشتمل على المدخل والتوطئة والتمهيد والاستهلال، **فجاك دريدا jak drida** يشير إلى الاختلاف القائم بين المقدمة والمدخل على الرغم من كونهما خطاباً موجها إلى المتلقي يحمل معلومات لا تخرج عن الإطار الذي يشتغل به المبدع ،إلاَّ أنَّ اختلافهما يكمن في أنَّ المدخل "هو خطاب له علاقات أكثر نسقية أقل تاريخية وأقل ظرفية بالنسبة للمؤلف ... بيد أنَّ المقدمات على العكس من ذلك تتنامى من طبعة لأخرى وهي رؤية شمولية فارقة بين المدخل كخطاب يعرض تصورا قرينا بالنَّص." [2]وفي هذا المجال ينحى المدخل منحى فلسفي كنسق فكري عكس المقدمات التي تخضع للظرفية وليست لازمة في الرواية.

الخطاب المقدماتي ظل متذبذبا بين مجموعة من المصطلحات التي تتعدد في المبنى والتي قد تلتقي في المعنى (كالتصدير ، الافتتاحية، التمهيد ، المدخل...إلخ)، ويمكن القول أنّ الخطاب المقدماتي هو خطاب يحمل مجموعة من الصفات والتي تتمثل في كونه خطابا :[3]

* **شارحا**: يقوم بالتعليق على بعض جوانب الرؤية الإبداعية لدى الرِّوائي .

* **جدالي** :يحاجج الروائي من خلاله بعض القضايا التي استأثرت اهتمام النقاد بخصوص أعمال الروائي .

* **تبريري** : يقوم بشرعنة بعض القضايا (السياسية ، الاجتماعية، الأخلاقية).

* **استقطابي**:يتعلق بتغير الخلفية التي يحاول المؤلف تمرير تقاطيعها العامة من خلال المقدمة.

[1]– عبد الرزاق بلال، ، مدخل إلى عتبات النص، المرجع السابق،ص36.

[2]– شعيب حليفي، هوية العلامات – في العلامات وبناء التأويل ، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط1،2005، ص 52-51.

[3]– عبد الملك أشهبون ، عتبات الكتابة ، المرجع السابق، ص 69

فالمقدمة لها أهمية كبيرة ضمن خطاب العتبات لاعتبارات شتى منها ما يرتبط بوظيفتها ، ومنها ما يرتبط بشكلها وبنائها، فالخطاب المقدماتي لاختلاف مصطلحاته يبقى بشكل عام " أي شيء يقدم النَّص الذي يعلن العنوان عنه ،ومن ثمة كانت المقدمات الروائية مداخل تهيئ القارئ وتقدم له قبل قراءة النَّص ،ففي هذا التقديم حثّ على القراءة ودفاع عن المقروء وعن الجهاز النظري الذي أنتج هذا العمل"[1]، إلاَّ أنَّ بعض القُراء ينصرفون عن قراءاتها رغم ما تحمله من معطيات تمهد لقراءة النَّص الأصلي ،وذلك ناتج عن حفاظهم على سرية ما يحمله هذا النَّص باعتباره عالماً واسعاً يجب فك غوامضه وشفراته من خلال قراءته. فأهمية المقدمة تتجلى في كونها مدخل أساسي للكتاب لاحتوائها معلومات تساعد كثيرا في فهم طبيعة و دواعي تأليفه وتحديد موضوعه.

المبحث الثاني:نشأة المقدمة في الثقافتين العربية والغربية:

1– في الثقافة العربية :

تعُد من أبرز الموضوعات التي اهتمت بها الكتب الأدبية القديمة، والتي أولت عناية خاصة بجميع العناصر الموازية للنَّص، وكذا جميع عناصر التصدير ،فهي تعتبر المدخل الرئيس والطبيعي إلى أغوار النَّص ، فضلا عن كونها تمثل كُلاً جامعاً لعناصر وجزئيات عديدة " اسم المؤلف" و"العنوان" إذ أنَّ القيمة الأساس للمقدمة في أدبيات" التصدير" في التراث العربي تركز بشكل كبير على مستوى المجال الدلالي للنص ومستويي إنتاجه وتلقيه"[2].

فالعرب القدامى لم يكونوا غافلين عن أهميتها ودورها في التأليف "فقد أشار العرب إلى أنَّها تحتل منزلة الرأس من الجسد وأنَّها الأساس في البناء النَّصي.[3]إذ أنَّها وبحكم موقعها في الغالب وليس بالضرورة تأتي عقب العنوان مباشرة تنتج خطابا واصفا لمتن الكتاب تبين فيه طبيعة موضوعه وتحدد

[1]– شعيب حليفي ، هوية العلامات، المرجع السابق، ص 51

[2]– يوسف الادريس، عتبات النص " بحث في التراث العربي و الخطاب النقدي المعاصر "، المرجع السابق، ص 35.

[3]– سوسن البياتي،عتبات الكتابة ، المرجع السابق، ص 53.

مجاله المعرفي وتكشف دواعي الكاتب الذاتية والموضوعية لتأليفه وتشير أحيانا إلى المنطلقات النظرية الموجهة لتصوراته وأحكامه و إلى الضوابط المنهجية التي تتحكم في طرق عرضها وتحليلها والدفاع عنها. فهي تسعى إلى استعراض القضايا الفنية والجمالية وكذا الدلالية إضافة إلى المقاصد التداولية والمرجعية ،كما أنَّها تمثل قراءة ذاتية أو موضوعية في شكل وصف نقدي يبرز أهم دواعي الكتابة وتحديد أهدافها العامة والخاصة.

وأشهر المقدمات التي عرفها العرب القدامى :"مقدمة كتاب (**طبقات فحول الشعراء**) **لمحمد سلام الجمحي** (ت231هـ) ومقدمة كتاب (**الشعر والشعراء**) **لابن قتيبة**(ت276)، ومقدمة كتاب(**شرح ديوان الحماسة**) **لأبي علي المرزوقي**(ت 421هـ) ، **ومقدمة ابن خلدون**(ت808) لتاريخه الموسوم بكتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في أخبار العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من السلطان الأكبر".[1]

فالعرب القدامى استعملوا قديما مصطلح الخطبة للدلالة على المقدمة يقول **أحمد جاسم النجدي**:" إنَّ المصطلح الشائع للمقدمة عند القدامى هو مصطلح الخطبة ويليه المقدمة ، ووضع هذين المصطلحين نصا في بداية مقدمات الكتب، كان نادرا جدا إذ كثيرا ما يكتفي المؤلف بالبسملة ثم يبدأ بعدها بالدعاء والحمد وينتقل بعد هذا الكلام إلى موضوعه فالكلام الذي يبدأ بهما هو مقدمة الكتاب "[2].

فالخطاب المقدماتي كان حاضراً وبشكل مكثف في المؤلفات وباعتباره سنة واجبة وضرورة لها شروطها ومواصفتها التي تختلف كلياً عن شروط المقدمات الحديثة فيما كان الخطاب التاريخي ، كما عرف عند ابن خلدون والطبري والمسعودي وباقي المؤرخين ،يتلبس شكل المدخل كما تحدث عنه **جاك دريدا**، إذ يقدم رسالته في شكل تنبيه للقارئ ثم التمهيد ،وهي تستند إلى البحث والاستقراء

[1]– مصطفى سلوي ، عتبات النص المفهوم والموقعية ، المرجع السابق، ص 23.

[2]– عبد الرزاق بلال ، مدخل إلى عتبات النص، المرجع السابق، ص 38.

أكثر من السماع في حين أنَّها في الخطاب العلمي ترد في مؤلفات الفلك والترجمات الفلسفية وكتب الرياضيات ،وباقي العلوم المجردة التي تعتمد التمهيد الدقيق والمختصر"[1] ، إذ تختلف المقدمات بحسب مجالات المعرفة .

وعلى العموم فقد كانت بمثابة خطبة استهلالية ، قد تكون مقتضبة أو موسعة أو لاحقة، ولكن لا ينفي هذا وعي المؤلفين العرب بضرورتها وأبنيتها باعتبارها سلطة خطابية إقناعية[2] لذلك اشترطوا توفر مجموعة من القواعد الأساسية في بناء معمارية هذه العتبة وهي كالتالي:[3]

أ- الحرص على حسن الصياغة والديباجة باعتماد الأسلوب المتميز الفني الجميل ،وتسلسل الفقرات في ديباجة سليمة تشد انتباه المتلقي.

ب- عدم الإطالة في المقدمة.

ج- الحرص على ضرورة انسجام ما تحتويه المقدمة من معلومات مع موضوع الكتاب.فقد عرف الخطاب المقدماتي في الرواية العربية تحولات سريعة مقارنة بالخطاب القديم ،فهو من جهة يؤسس لذاته أساسا ، بخصوصيات قائمة وبصفة أخرى يمهد للتمهيد في الشكل السردي الحديث ويشكل نسيجاً متميزاً وسط تلك الخطابات ،فله بنية ذات عمق وحساسية لأنَّه غير مفصول عن ذاكرة الرّوائي[4]،إذ يمكن لهذا الخطاب أن يقدم الرواية بشكل صريح يشرح كل جزئياتها وخصوصية خطابها وتصوراتها.

صار التقديم في الثقافة العربية، قديمها وحديثها سنة متبعة، شعرا، وسردا، ومسرحية، ونقدا، بل أصبح تقليدا متبعا حتى في الكتب العلمية والأكاديمية إلى يومنا هذا، إذ يشترط في كل بحث أو كتاب أو دراسة أو رسالة أو أطروحة جامعية أن يكون في بدايتها مقدمة افتتاحية جامعة ومفصلة، تبين خطوات العمل، وتبرز قضاياه الدلالية والمنهجية والاصطلاحية.

[1]- شعيب حليفي، هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل ، المرجع السابق، ص 53.

[2]- عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، المرجع السابق، ص 39.

[3]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]- - شعيب حليفي، هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل ، المرجع السابق، ص 54.

أمَّا على المستوى العربي، فيمكن الإشارة إلى الدراسات والأبحاث التي كتبها كل من :**عبد الفتاح الحجمري** في كتابه (**عتبات النص: البنية والدلالة**) ، و**عبد الرحيم العلام** في مقاله:(**الخطاب المقدماتي في الرواية المغربية**) ، **وعبد الحق بلعابد** في (**عتبات**) ،**وشعيب حليفي** في (**هوية العلامات**) ، و**نبيل منصر** في(**الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة**) و**مصطفى سلوي** في (**عتبات النص المفهوم والموقعية**).وعلى الرغم من كل هذه الدراسات في المجال العربي إلى أن هذه العتبة لازالت تفتقد إلى دراسة مفصلة ضمن الأجناس الأدبية المختلفة .

2 – في الثقافة الغربية:

يعتبر **جيرار جينيت** هذه العتبات مجرد لواحق نستعين بها لتقديم مجموعة من المقدمات القرائية بين يدي القارئ ،"فقد شبه المقدمات بعتبة الدار التي قد لا تعبر أحيانا عما يوجد بداخله فهو يراه المحيط الذي يمثل المحيط الدائر بالنَّص غير أنَّ هذه المقدمة لا تكون من قبيل العبث الفني الذي يوضع على رأس الكتاب دون أن تكون له صلة بمتنه ،بل لابد أن ينبئ عن مقاصده ويكشف عن البنية الكامنة وراءه فهو دليل القارئ إلى صلب النَّص والالتفات إلى هذه الظاهرة ويكشف أنَّ مسار الذائقة الجمالية، تتعلق بالمظهر ابتداء ثم تتخذه تعلة لولوج خواطر النفس كما أسماها من قبل "[1]، إذن يكسب قوته من تلك الدعوة التي يوجهها إلى القارئ من جهة ،ومن كونه مدرجا يرقى بالقارئ إلى متاهات النَّص.

يشير **جيرار جينيت** في كتابه "**عتبات**" إلى أنَّ المقدمة لم تظهر إلاَّ في القرن السادس عشر ميلادي[2]، ويبدو من خلال تتبعه للأدب العربي القديم في الفترة الممتدة من الشاعر الإغريقي " **هوميروس**"[3] إلى " **رابليه**"[4] أنَّ المقدمة كانت تشكل جزءا من المتن ،لذا تسمى هذه الافتتاحية

[1]– ينظر: مصطفى سلوي، عتبات النص، المرجع السابق، ص 12.

[2]–Gérard Gennet .Seuil. P183.

[3]– شاعر إغريقي شهير وهو كاتب الملحمتين:الألياذة والأوديسا قام بتخليد حرب طروادة شعرا بدقة متناهية

[4]–كاتب فرنسي مشهور عرف بفكاهته.

الداخلية بالمقدمة المدمجة أو المقدمة المتصلة بمعنى" أنَّ المقدمة هي تلك الأسطر الأولى أو الصفحات الأولى من المتن أو النَّص الرئيس"[1].

ففي الثقافة الغربية ثمة نوعين من المقدمة: مقدمة متصلة ومقدمة منفصلة، أو مقدمة مدمجة ومقدمة مستقلة وفي هذا السياق، يقول **شعيب حليفي**:"ترتبط الخطابات المتصلة بظهورها المبكر مع الملاحم والكتابات الأولى، التي كانت توجد فيها المقدمة باعتبارها نصاً لغوياً مرتبطاً، لكن هذا النوع سرعان ما تلاشى، وصارت المقدمة شيئا منفصلاً شكلاً، كمَّا ظلت، في عمقها مرتبطة بالنّص، وقد أتاح لها هذا الانفصال إمكانية توسيع الخطاب، وفتح آفاق أخرى في اتجاهات تقترب من الموضوع، ولهذين الخطابين شراكة في الهدف الوظيفي، وإن كان الخطاب المنفصل هو الذي سيظل مهيمنا حتى عصر الرّواية الراهن"[2]. فمن أهم الدراسات النظرية والتطبيقية الغربية التي تناولت المقدمة بالدراسة والتحليل والتنظير والتطبيق نستحضر كل من جيرار جينيت في كتابه "عتبات" ، وجاك دريدا وغيرها من الكتابات النقدية.[3]

يتضح الفرق بين المؤلفات القديمة والحديثة في كون الأولى لا تثير إشكالات كبيرة لكونها كانت توضع في السطور الأولى للنَّص وأحيانا في سطوره الأخيرة، كما أنَّ زمن كتابتها يمثل زمن كتابة النَّص نفسه ونشره بين الناس وشكلها هو شكل النَّص نفسه [4]، أما المقدمات الحديثة فتتميز بخمس سمات:[5]

3- جميل حمداوي، الخطاب المقدماتي، مركز الرافدين للدراسات والبحوث الاستراتيجية، الأحد 2012/11/04 .
alrafedein@hotmail.com

[2]- شعيب حليفي، هوية العلامات ، المرجع السابق، ص 54.

[3]-Gérard Gennet .Palimpsestes.paris.seuils.1972.

[4]- يوسف الادريس، عتبات النص ، المرجع السابق، ص 58.

[5]-Gérard Gennet. Seuils.Paris.78.

– **المكان**: ليس هناك مكان قار خاص بالمقدمة ،فهي لها مكان خاص قبل النَّص وبعده ، فهي توجه متطلبات التسويق التي تراعي في الاختيار نوعاً من القُراء غالبا ما يبتدؤون قراءة الكتاب وتصفحه من آخره فيتم وضع الكتابة البعدية ليصل الخطاب لهذه الفئة .

– **الزمن**: تابع **جيرار جينيت** لحظة كتابة المقدمة، فوجدها غير قابلة للحصر واعتبر أنَّ أهمها وأبرزها يتحدد في ثلاث لحظات:[1]

* **اللحظة الأولى**: تمتد من لحظة انتهاء الكاتب من كتابة نصه وطبعه وتنطبق أساسا على الطبعة الأولى الأصلية.

* **اللحظة الثانية**:تهم الطبعة الثانية للكتاب التي يفردها الكاتب بمقدمة تخصها ويمتد زمنها من بداية صدور الكتاب إلى لحظة إعادة طبعه.

* **اللحظة الثالثة**: تخص المقدمة المتأخرة وهي التي تظهر في طبعة نص سبق و إن صدر في طبعات سابقة بدون مقدمة.

3– الشكل: ليس النثر هو الصيغة الوحيدة والضرورية لكتابة المقدمة، فبالرغم من كونه يمثل الشكل المهيمن في كتابتها إلا أنها يمكن أن تأخذ شكلا شعريا أو حواريا.[2]

4– المرسل: يصعب تحديد المرسل في المقدمة "لأنَّ أنواع المقدمين تختلف وتتعدد حسب طبعات النَّص الواحد الذي يعاد طبعه كل مرة بمقدمة جديدة، أو يضم في إحدى طبعاته أكثر من مقدمة كتبها أكثر من كاتب"[3]

[1]. Gérard Gennet. Seuils .P162.

[2] - Voir.Idid.P 160.

[3] -Gérard Gennet. Seuils .P162

5– المستقبل : من السهل جدا تحديد موقع المقدمة مقارنة بمرسلها ،لأنَّه يكون بالضرورة قارئ النَّص[1] ،أو بحسب **هـ.ميتران** " جمهور المقدمة الخاص"[2]، ويتميز هذا الجمهور عن قراء العنوان بملكيته للنَّص.

3– عتبة المقدمة بين الغياب والحضور:

إنَّ المقدمات بصفة عامة تدخل في نطاق أنواع النُّصوص الافتتاحية (ذاتية كانت أو غيرية) التي تهدف إلى إنتاج خطاب على مشارف النَّص الذي تسبقه فهي بالتالي مقدمات أصلية تخبر القارئ حول أصل الأثر الأدبي[3]،هناك اختلاف في الآراء حول استحضار وإقصاء المقدمة في مفتتحات النُّصوص الأدبية وانقسمت الآراء في هذا الموضوع إلى تصورين اثنين:[4]

* **التصور الأول**: لا يرى أصحاب هذا التصور أي حرج في تصدير الإبداع بخطاب تقديمي حيث يعتقد هؤلاء أنَّ أفضل فضاء مناسب للأديب لتقديم أعماله الفنية أو توضيح آرائه الإبداعية في كثير من القضايا الفنية والثقافية هو "فضاء المقدمة".

فالمقدمة من منظور هذه الفئة ليس ذلك النص الذي يمكن تجاوزه بسهولة ،بل إنَّها العتبة الأساس التي تحملنا إلى المتن المركزي الذي لا تستقيم قراءتنا له إلاَّ بالاطلاع عليها ،فهي وعاء معرفي و إيديولوجي تختزن رؤية المؤلف وموقفه من العالم فالمقدمة إذاً فضاء فسيح يتيح للكاتب العديد من إمكانات التعبير والتعليق والشرح .

* **التصور الثاني**: يرى أصحاب هذا التصور أنَّه لا توجد جدوى من احتواء الكتاب الإبداعي على محطة التقديم ،"فهي من زاويتهم عتبة قد تشوش على طبيعة النَّص الإبداعية ووشاية– بطريقة غير مباشرة بأسرار النَّص المركزي الجوهرية ".

---

[1] -Gérard Gennet .Idid .P 180.

[2] -H.Mitterand. Le Discoure du roman. P U F.1986.op.cit.p23.

[3]– عبد الملك أشهبون، عتبات الكتابة، المرجع السابق، ص 59.

[4]– المرجع نفسه، ص 62،63.

فالفضاء المناسب لتقديم العمل الأدبي يجب أن يتموقع بعيدا عن الفضاء النصي ، فالخطاب الأدبي في هذه الحالة يصبح خطاب تواصل مباشر (تعليق، شرح، تفسير) فهو يسعى إلى الارتقاء إلى مستوى التواصل الفني الرفيع المستوى .

ومن الأسباب التي دعت إلى تبني فكرة إقصاء المقدمة :

فمنهم من دعا إلى إبعاد المقدمة لأنَّ النُّقاد لم يتكلموا إلاَّ عنها وهي نصيحة تجد مبررها في طبيعة بعض الممارسات النقدية التي تستعيض عن قراءة النَّص بقراءة المقدمة ،وبالتالي تبتغي من هذه المقدمات استخلاص استنتاجات على النَّص المركزي .

يرى البعض الآخر أنَّها نص مضاف، ويُعد في حقيقة الأمر إساءة حقيقية لجوهر عمل إبداعي يفترض فيه توفره على القدر الكافي من الاستقلال والاكتفاء الذاتيين المطلوبين لمواجهة كل الاحتمالات التداولية الممكنة [1]،فهدفها هو الحرص على حماية النَّص من التأويلات المغلوطة فهي بذلك تنتهك عنصراً هاماً من عناصر الكتابة ،ألا وهو الالتقاء المباشر مع عناصر النَّص بدون وسيط.

فمن أكبر سيئاتها" أنَّها تؤسس للحظة تواصل غير متكافئ ،وبالتالي مادام الكاتب يقترح فيها على القارئ التعليق القبلي على نص لم يعرفه بعد ،فذلك يعني أنَّ العديد من القُراء يفضلون قراءة المقدمة بعد قراءة النَّص"[2]. ولكن لا يمكننا أن ننكر ما لها من أهمية تتأتى ضرورتها من المساهمة في الإحاطة بالجنس الأدبي وفك بعض رموزه التي قد لا يتأتى للكاتب تبسيطها داخل النَّص فهي تخبرنا ما إذا كان المؤلف رواية أم غير ذلك مما يميز بين الأجناس الأدبية، وعليه فقد بات الخطاب المقدماتي واقعة نصية ملموسة الأمر الذي حتم على النقاد معاينة وظائفها والأدوات التي تشتغل بها.

[1]– عبد العالي بوطيب، العتبات لنصية بين الوعي النظري و المقاربة النقدية ،المرجع السابق، ص11

[2]-Gérard Gennet. Idid. P 219.

– المبحث الثالث: وظائف المقدمة وخصوصية مكوناتها

1–وظائف الخطاب المقدماتي:

المقدمة لها وظائف متعددة تختلف من عمل أدبي إلى آخر، فبعض الأعمال الأدبية نجدها لا تتوفر على مقدمات أو عناوين ، وفي هذا يقول **محمد بنيس**: " وهذه مناسبة لنقول مع **جنيت** أنَّ للتقديم وظائف عديدة، تختلف من تقديم لتقديم أو تتشابه مع بعضها، لعدم توفر دواوين وكتب على مقدمات"[1].

تساعد المقدمة في الكشف عن الحقائق الوظيفية التي بنى عليها المؤلف نصه ،هذا النَّص الذي يعتبر خطاب المقدمة فيه "قطعة تأتي في بداية التأليف لتعلن عن ألوانه ،فهي عتبة من عتبات أخرى يستغلها المؤلف لتوجيه القارئ انطلاقاً من جملة من المكونات التي يجمعها جمعاً واعياً ويرسلها لتُحقق مقاصدها عند المتلقي الذي بدوره يفهمها على أنَّها إضاءات لابد من الإلمام بها قبل اقتحام المتن"[2].

فقد حصر **عبد الملك أشهبون** الوظائف التي تضطلع بها المقدمة فيما يلي:

1- الحصول على قراءة .

2- أن تكون هذه القراءة ملائمة.

3- استقطاب القارئ.

هذه الأهداف تمكن النَّص الأدبي من أن يكون مقروءاً قراءةً جيدةً بعيداً عن قراءات مغلوطة، فالمقدمة من خلال هذه الإستراتجية تسعى إلى توجيه القراءة وتنظيمها ،كما تسعى إلى تهيء القارئ لاستقبال مشروع قيد التحقيق سيكون مجاله لا محالة متن الكتاب وهذا ما يؤكد مشروعية اعتماد المقدمة الملفوظات الدالة على الاستقبال ،وبذلك ما تصير قراءة المقدمة ضرورة لا مناص منها للدخول في فضاء المؤلف بقدر ما تتقلص حرية القارئ في إمكانية تجاوزها إلى المتن مباشرة "[3]، لذلك

---

[1]- Gérard Genette : Seuils. Editions Seuil, coll. Poétique, Paris 1987. P : 183.

[2]- مصطفى سلوي، عتبات النص المفهوم والموقعية ، المرجع السابق، ص 24.

[3]– عبد الرزاق بلال ، مدخل إلى عتبات النص ، المرجع السابق، ص 52.

نجد الكاتب يتمهل في كتابته لها وكذلك بالنسبة للقارئ الذي يقبل عليها في حذر شديد خوفا من أن يخرج عن النص الأصلي عند قراءته لها.

1.1 وظيفة المقدمة في رواية طوق الياسمين :

نلمس أنّ الرّوائي جعل لروايته "**طوق الياسمين**" مقدمة من نوع خاصٍّ حيث كثف الرواية في أربع صفحات، ذاكراً فيها أجزاء من الرسائل المتبادلة بينه وبين محبوبته **مريم** ،وبين **عيد عشَّاب** ومحبوبته **سيلفيا** والدليل على ذلك العنوان المكتوب "**رسائل في الشوق والصبابة والحنين**" حيث التكثيف التقديمي في تلك الرواية من خلال لقائه **بسيلفيا** لأول مرة بعد عشرين سنة منذ أن ماتت **مريم** ،هنا تظهر وظيفة المقدِّمة في استقطاب المتلقي لقراءة الرِّواية "فالكتابة بالمعنى الواسع هي كلُّ نسقٍ سيميوطيقي مرئي ومكاني ، وهي بالمعنى الحصري أيضاً نسقٌ خطي لتدوين اللغة"[1] من خلال هذا القول نلاحظ أنَّ المقدمة كثفت بين شيئين :الأول قصة حب **مريم** مع **واسيني** والعذاب الذي ذاقه بعد وفاتها ،والثاني قصة حب **عيد عشَّاب بسيلفيا** ، وكذا موت عيد عشَّاب والذي ترك أثرا عميقا لم يمح بل بقي بارزا.

فالمقدمة كانت تصدر خطاباً تكشف عن حقائق ليضعها المؤلف نصب عيني القارئ أثناء عملية القراءة ،وبذلك أصبحت المقدمة طريقاً للوصول إلى أشياء تمنَّاها القارئ أن تصل إلى المتلقي من خلال تلك الرسائل ليشير إلى قيمة الحب الصَّادق ،فالمقدمة كانت تنتج خطاباً واصفاً لمتن الكتاب تبين فيه طبيعة موضوعه وتحدد مجاله المعرفي .

السَّبب الرئيسي في كتابة هذه الرواية هو الباب الذي لم يكمله صديقه **عيد عشاب** في مذاكراته "**باب طوق الياسمين**" من خلال تلخيص حياة هذا الأخير في كلمات معدودة لأنَّه لم يكسب شيئا في حياته حتى محبوبته قد خسرها بسبب رفض والدها له لأنّه شاب مسلم وهي مسيحية ، فلم يترك شيئا غير تلك المذكرات التي كانت عزاء محبوبته سيلفيا ،تظهر وظيفة الحصول على القراءة التي تبتغيها المقدِّمة .فهي ليست ذلك النص الذي يمكن تجاوزه بسهولة ، إنّها العتبة التي تحملنا إلى فضاء المتن

[1]– عزوز علي إسماعيل، عتبات النص في الرواية العربية ، المرجع السابق، ص 383.

الذي لا تستقيم قراءتنا له إلاَّ بها ،إنَّها نصٌّ محمل مشحون جداً [1] ،فالروائي قام بإعطاء مذكرات عيد عشاب لسيلفيا علّها تجد فيه العزاء والأنس قامت بتقبيل تلك الأوراق ، فتلك المذكرات هي المحركة لبؤرة الشعور .

إذن فالمقدمة بمثابة الوعاء الذي احتوى على رؤية المؤلف للعالم الذي يعيش فيه ،تظهر أهمية المقدمة في تكثيف الرواية ،فأهميتها تكمن في المتن نفسه على اعتبار أنَّها تنقص قدر المتن فهي الطريق الذي يسلكه المتلقي للوصول إلى النَّص من أجل إقناع القارئ بقراءة العمل الرّوائي وبذلك تظهر أهمية التقديم في تدشين النّص وافتتاحه .

ومن ثم فإنَّها عند **واسيني الأعرج** قدَّمت وظائفها المختلفة وأشارت إلى بعض الأشياء منها:

–التعريف بالنَّص قبل الولوج فيه، تشويق المتلقي إلى قراءة النَّص، عرجت من خلال الأعمدة الرئيسية لهذا النّص إلى النصّ نفسه.تفسير الغموض الموجود في الرواية ،خاصة في موقف عيد عشاب مع محبوبته.

فالمقدمة تسعى إلى تحديد كيفية تلقي النَّص وقراءته قراءةً جيدةً بعيدة عن التأويلات المغلوطة، فدور التقديم الأول "هو تدشين النَّص وافتتاحه ، وكل تدشين يعني بالضرورة التعريف بهذا النَّص من حيث هو ميثاق تواصلي من نوع خاص ،يتم التوقيع عليه بين الكاتب والقارئ ،هذا الميثاق الضمني تحدد بنوده كيفيات تلقي النَّص الأدبي والتعامل معه في مستويي القراءة والتأويل ولهذا تصبح عملية القراءة مشروطة بإدراج المتلقي بطريقة غير مباشرة في النسق المعرفي العام للكتاب الذي تشكل المقدمة أحد مداخله الأساسية"[2]، أي أنَّ هذه العتبة تشترط حضور طرف ثاني وهو المتلقي عكس عتبة الإهداء التي تنفرد بالكاتب وحده.

إنّها بمثابة بوصلة موجهة ،يهتدي بواسطتها القارئ إلى القراءة الجيدة التي تجنبه كل شطط في التأويل والتقدير ،لأنَّها عادةً ما توجه القراءة رغم أنَّها قد تكون مساعدة على تفكيك وتركيب المتن

[1]- عزوز علي إسماعيل، عتبات النص في الرواية العربية ، المرجع السابق، ، ص 376.

[2]– عبد الملك أشهبون، عتبات الكتابة ، المرجع السابق ، ص 73.

المقروء. فكل افتتاح يعني بالضرورة التعريف بالخطاب ،من حيث هو خطاب يتم إمضاؤه بين الكاتب والمتقبل.

تسعى المقدمة إلى مصادرة الانتقادات التي قد تمس الكتاب وبذلك تتحول إلى خطاب دفاعي حجاجي ، وفي بعض الأحيان تتحول إلى شرح و تحليل [1]. ويمكن القول أن الخطاب التقديمي هو[2]:

* **استباق خطابي**: فالمقدمة عبارة عن تعليق سابق على محتوى نص لاحق لم تتم معرفته و استقصاء عوالمه بعد ، كما أنها جواب ضمني عن سؤال مفترض يشغل بال الكاتب ، ويقض مضجعه في علاقته بمحفل القراءة.

* **خطاب مساعد**: وهو عبارة عن تعاقد قبلي ضمني أو صريح بين المؤلف و قارئه من أجل ضمان حد أدنى من الفهم المناسب للعمل بعديا.

* **نص واصف**: يختزل النص ويكثفه دون أن يعني ذلك أن قراءته قد تغني عن قراءة المتن.

2– أهمية المقدمة في المتن الروائي:

يُعدُّ الخطاب التقديمي ضرورةً ،وتتأتى ضرورتها من مساهمتها"في الإحاطة بالجنس الأدبي وفك بعض رموزه التي قد لا يتأتى للكاتب تبسيطها داخل النص فهي تخبرنا بتأكيد ما إذا كان المؤَلف رواية أم غير ذلك كما تسهم في تمحيص الوعي النقدي للكاتب"[3] فالمقدمة تنطوي على أهمية كبيرة في الإفصاح عن منهجية الكتاب وطريقته في تحديد الرؤية التي ستتمخض عنها الكتابة ،وما يمكن أن تحققه من نتائج على صعيد الفعل الإجرائي ،لذا يجب أن تتحصل المقدمة على الاستقلالية التي تصبح فيها مستقلة عن المتن ،وأن تتحرى دينامية خاصة تكون فيها مساحة للتعبير الحر عن شخصية الكاتب في كتابه[4] .

[1]– عبد الرزاق بلال ، مدخل إلى عتبات النص، المرجع السابق، ص 52.

[2]– عبد الملك أشهبون ، عتبات الكتابة ، المرجع السابق، ص 75.

[3]– سهام السامرائي، العتبات النصية ، المرجع السابق، ص120.

[4]– سوسن البياتي، عتبات الكتابة ، المرجع السابق، ص 54.

وتأتي أهمية دراسة الخطاب المقدماتي في الرّواية من كون هذا الخطاب لا ينفصل عن النَّص الروائي ما دام قد أنتج حوله ليتصل به اتصالا مباشراً ،فيسعى إلى إبراز تصور حول كتابته فهو مكون من مكونات خطابها وهذا لا يتم الوصول إليه إلاَّ بتحديد المكونات النظرية التي أفرزها التراكم الذي شهدته الكتابة بمختلف أنواعها .[1]

فالمقدمة لها أهمية كبرى في استكشاف عوالم النَّص الكبرى والصغرى ،واستقرائه بنيةً ودلالةً ووظيفةً وسياقاً. وبهذا فإنّها تساعد المتلقي على فهم النَّص فهماً عميقاً ،وتفسيره إضاءةً ومرجعاً وتأويلا، كما تطلعنا على دوافع العمل الذاتية والموضوعية، ومجمل الحيثيات الزمانية والمكانية المتعلقة بإنتاج هذا العمل، مع تبيان القضايا الدلالية والنقدية التي يزخر بها هذا الأثر ، والإشارة إلى مكوناته الفنية والجمالية والمنهجية.

وتظهر أهميتها في كونها شهادة توثيقية، تضيء مكونات العمل الأدبي، وتستعرض مختلف تفاصيله الجزئية أو العامة ،تظهر أهميتها الكبرى في استنطاق النَّص المحيط ومساعدة القارئ على استكشاف أغوار النَّص، واستقراء خلفياته المعرفية والإيديولوجية. على جميع الأصعدة المتعلقة بالمتن[2].

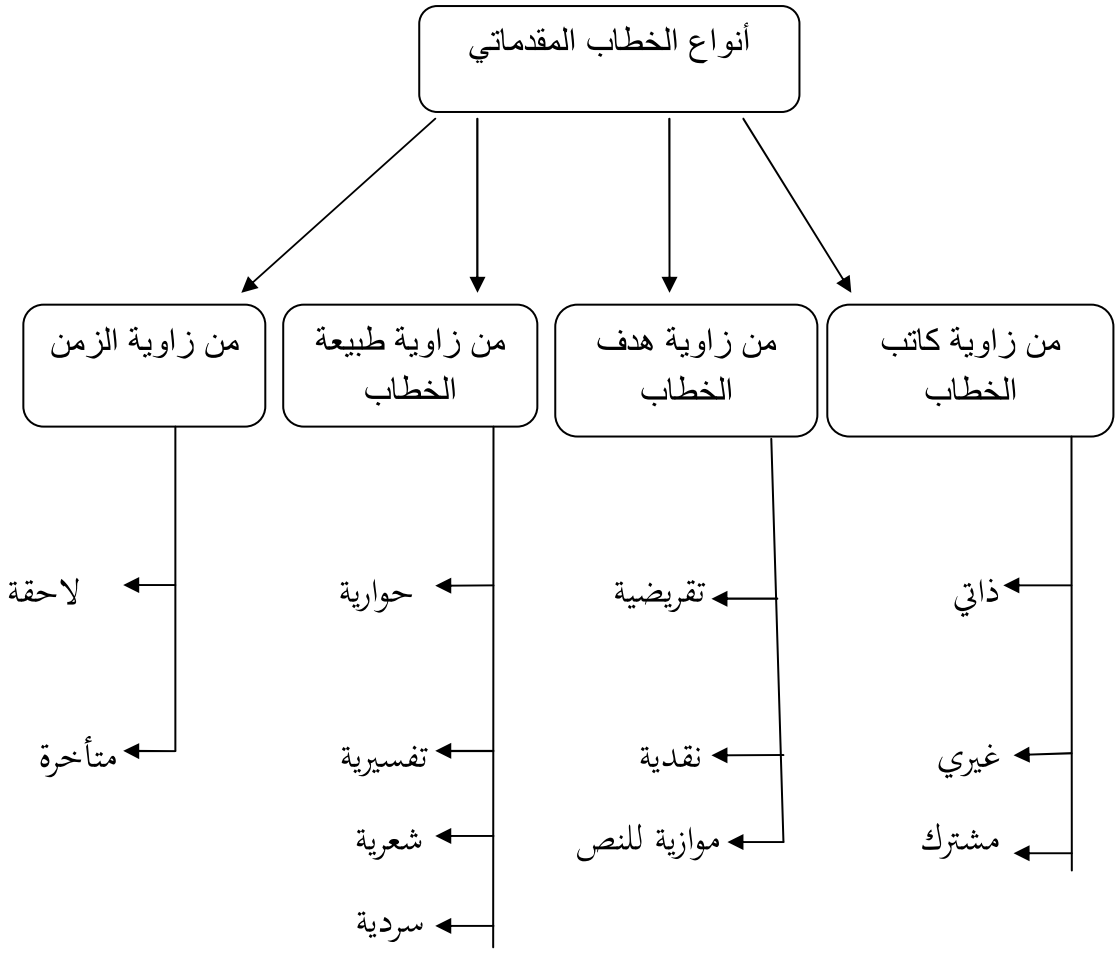
[1]– شعيب حليفي، هوية العلامات ، المرجع السابق، ص 37،38.

[2]- جميل حمداوي، الخطاب المقدماتي ، المرجع السابق.

– المبحث الرابع: أنواع المقدمات في روايات واسيني الأعرج

1– من زاوية كاتب الخطاب المقدماتي:

اهتمت الدّراسات الأدبية المعاصرة اهتماماً بالغاً بالمقدمة لاعتبارها عتبة مصاحبة للنَّص، ومنذ أن وُضعت على منصة التأويل النقدي أصبحت مهمتها تفحص أمراً متلازماً مع دراسة نصها ،الأمر الذي حتم على النقاد معاينة وظائفها وأدواتها وإقامة بعض التصنيفات الأولية حول أنواعها[1]، وفي هذا الصدد ميز النقاد بين أنواع متعددة تختلف بحسب زوايا النظر إليها ويمكن حصر هذه الأنواع على النحو التالي:[2]



[1]– محمد يحيا الحصماني، خطاب المقدمات في الرواية اليمنية، مجلة نزوى، العدد57. 2016،08:23/10/04 مساءا.

2– شعيب حليفي ، هوية العلامات ، المرجع السابق، ص 60 .

1-1. الخطاب المقدماتي الذاتي:

كان الناقد العربي إما جاهلا بقيمتهاأو متجاهلا إياها، أو محاولا أن يجعلها تنصهر في إطار دراسة المتن ،فبإمكان الخطاب التقديمي أن يسلط الضوء على إشكاليات إبداعية متعددة " فالخطابات هي تلك التي يكتبها المؤلف بنفسه يقدم بها عمله فقد يكون إشارة أو تنبيها أو توجيها قرائيا للمتن يبرز من خلاله مناطق الضوء والظل ويحدد مسارات الشخصيات ،أو يحيل على دليل تاريخي ، ثقافي، سياسي وغيره يكون نقطة الانطلاق في استكشاف المفاتيح للولوج إلى النَّص"[1]، كما يمكن أن تشوش على القارئ وتجعله في متاهة قبل الدخول إلى عالم المتن.

فالخطاب المقدماتي الذاتي هو الخطاب الذي يوقعه المبدع ذاته ويتوجه به إلى القارئ ويشتمل هذا الصنف من المقدمات في مضمونه على أحد الأمور الثلاثة :[2]

* فإمَّا أن يكتب المؤلف مقدمة تعريفية يعرف فيها بإنتاجه تعريفا يقربه من القارئ المهتم ومن الجمهور بصفة عامة.

* و إما أن يختار المؤلف كتابة مقدمة تحليلية نقدية ،وهذا نادر بشكل كبير.

* و إما أن يكتب المؤلف مقدمة يؤسس فيها لظهور نوع جديد من الكتابة الأدبية .

فالخطاب المقدماتي الذاتي يسعى إلى كشف المبدع عن موضوع عمله وتوضيح الهدف منه والبوح بملابسة ظروف كتابته كي يسهل على القارئ استيعاب تعرجات النّص وفضاءاته الواسعة ويغريه بمتابعة أحداثه المتنوعة ودلالته المختلفة[3] ،وهو ما اصطلح عليه بإستراتجية "البوح والاعتراف"، فحضور الذات في هذا الخطاب هو توقيع على هذه القضية.

وبهذا علينا أن ندرك بأنَّ روايات **واسيني الأعرج** لا تخلو من المقدمات التي تأتي بعد الصفحة الأولى، تتكرر فيها عتبات الغلاف وتكتب على ورقة بيضاء وبخط بارز فهي منتقاة من الأمثال والحكم أو القرآن الكريم أو الشعر أو من أقوال بعض الفلاسفة بذلك فهو يتفق مع ما ذهب إليه

[1]–زهرة ديك ، واسيني الأعرج هكذا تكلم ..هكذا كتب..، دار الهدى، الجزائر ، ص307.

[2]– مصطفى سلوي، عتبات النص المفهوم والموقغية و الوظائف، المرجع السابق، ص70.

[3] – محمد يحيا الحصماني ، خطاب المقدمات في الرواية اليمنية، العدد 57- 2016/10/04.

جينيت في تعريف المقدمة:"اقتباس بجدارة بإمكانه أن يكون فكرة أو حكمة تتموضع في أعلى الكتاب ويعد التقديم كمقدمة للنّص والكتاب عامة ،يكون ذو قيمة تداولية"[1]، وسنرى هذا في مجموعة من روايات واسيني.

***دراسة لشكل الخطاب المقدماتي لرواية "طوق الياسمين":**

جاء الخطاب المقدماتي للرّواية مكوناً لفضائيين متباينين، الفضاء الأول مكتوب بلغة عربية فصيحة وهو نص مقتطف من كتاب ابن حزم الأندلسي " **ولو أنَّ الدنيا ممر ومحنة وكدر، والجنة دار جزاء وأمان من المكاره ، لقلنا إنَّ وصل المحبوب هو الصفاء الذي لا كدر فيه**"[2]، فهو نص عربي مقتبس من كتاب"**طوق الحمامة لابن حزم الأندلسي**"فمن خلال هذا القول الملهم نجد أنَّ المؤلفات التاريخية القديمة لا تزال وهجاً للإلهامات الإبداعية "فبقيت هذه النُّصوص خالدة بما اكتنزته من قوة إبهار وجذب وصلابة في مقاومة اللاحق فظل وهج هذا النَّص من هذا الكتاب يرخي بظلاله على الأزمنة في الأدب العالمي بترجمته والأدب العربي والرواية منها خاصة"[3].

فالنَّص الرِّوائي الذي بين أيدينا يمثل جانباً مهماً في حياة كلِّ عاشق ،وهو الأمر المرتبط ارتباطاً وثيقاً بما تناوله **ابن حزم** في مؤلَّفه "**طوق الحمامة**" فهو من الكتب القديمة التي تناولت قضايا الحبِّ والعشق والحنين لدى المحبين ،تذكر واسيني ما كان يدور من أحداث منذ زمن بعيدٍ ، تلك الأحداث التي جعلته يقوم بكتابتها على مدار عشرين عاما.

المقدمة تعطينا ملخص عن المتن الرِّوائي لهذه الرواية وخلاصة تجربته ،إذ كان ابن حزم قد أكدَّ على أنَّ وصْل المحبوب هو الصَّفاء الذي لا كدر فيه ،فالرّوائي قد بين ذلك عن طريق محبوبته مريم ،فحين يبلغ الإنسان مبتغاه وما يتمناه فذلك هو الصَّفاء والنَّقاء بعينه والذي لا كدَّر فيه ،هنا نجد أنَّ الرِّوائي وصل إلى مبتغاه على عكس مريم التي لم تنل مبتغاها وذلك بزواجها من واسيني والإنجاب منه إلاَّ أنَّه رفض ذلك ممَّا دفعه إلى الدخول في بوابة الحزن عليها بعد وفاتها والعودة إلى الكتابة فواسني جعل

[1]– عبد الحق بلعابد ، عتبات، المرجع السابق، ص 50.

[2]– واسيني الأعرج ، طوق الياسمين، الدار البيضاء، ط1، 2004، ص 07.

[3]– زهرة ديك، واسيني الأعرج هكذا تكلم ...هكذا كتب، المرجع السابق، ص 309.

مقدمته مجازا مرسلاً أطلق الجزء من كلِّ شيءٍ وأراد الكلَّ حاول فيها جمع شُتات الرِّواية بأكملها من أولها إلى آخرها وذلك من خلال الرسائل المتبادلة بين العشاق والتي نشمُّ فيها عبق الأندلس ،من ابن حزم الأندلسي والذي كتب قبل ذلك دروسا فيما تناوله واسيني في تلك القصص الخَّاصة بالمحبين في الصّبابة والوجد ، كان هدف المؤلف هو تمرير المقدمة لإعلام المتلقي بما سيكون.

أما النَّص الثاني فهو ستة أبيات من قصيدة باللغة الفرنسية بإمضاء **L.Rym**ففي حقيقة الأمر هي ابنة الرّوائي التي اسمها (**ريم الأعرج**) ، أمَّا في أسفل الصفحة فقد جاءت ترجمة هذه الأبيات بلغة عربية فيها كثير من الجمالية اللغوية والشعرية.

فتقاطع الرّوائي في متنه بالنَّص التراثي هو دليل على إعجابه به ،فاستدعاء التراث ليس عملية اعتباطية بل هي عملية معلميه تحيل على الزمان والمكان ،إحالة على الفترة الأندلسية التي تُعد من أزهى مراحل التاريخ الإسلامي. فقد ألف **ابن حزم الأندلسي** مؤلفه استجابة لطلب أحد الإخوان، فأشار إلى تجاربه الشخصية وتجارب الآخرين فجاء عمله نوعاً من السيرة الذاتية الناتجة عن التبصر والعبرة فهو يقول :"والذي كلفتني لابد فيه من ذكر ما شاهدته حضرتي و أدركته عنايتي وحدثني به من الثقات من أهل زمانه "[1].

كذلك **رواية طوق الياسمين** التي جاءت سيرة ذاتية لمنجز من حياة الروائي خلال فترة محددة وهي الفترة الدمشقية لمدة العشر سنوات التي قضاها في سوريا الياسمين وهو بعمر واحد وعشرون سنة ،فقد صورت لنا حياة الطلبة الجزائريين المقيمين بسوريا ،فذكر في هذه الرواية أسماء وشخصيات جلبت للكاتب متاعب من الجهات الرسمية وبعد إضافة رسائل أو حرائق "عيد عشاب" البطل الثانوي في الرواية ،كما سماها الكاتب أعيدت صياغتها وتناولها بشكل جديد وهي الحال التي انتهجها **ابن حزم** في تدوين كتابه ،فقد كانت شخصية الرّوائي في المتن تتمثل في المثقف والمحاضر والأديب والطامح الذي يسعى أن يضمن حضوراً على جميع المنابر الثقافية بسوريا.

[1]– ابن حزم الأندلسي ،طوق الحمامة في الإلفة والأُلاف، منشورات مكتبة الحياة، 1982،ص 53

فرمزية المنفى هي التي جعلت كل من ابن حزم وواسيني يؤلف كتابه استجابة لاسترجاع أيامه الماضية التي عاشها في شبابه، فأكثر ما يكون الإنسان في شفافية عندما تبعد عنه الديار فتهيج عاطفته وتستيقظ مواجعه فيتذكر الأحبة وساعات الفرح والسعادة وأيام الصفو فيمزقه الشوق .

فاعتماد الرّوائي على مقدمتين بلغتين مخلفتين الأولى عربية والثانية فرنسية عمد إلى ترجمتها أسفل الصفحة. فإذا كانت اللغة وعاءاً أو شكلاً للتعبير فإنَّه يستوعب الحمولة الثقافية والفكرية للجماعة المعبر بلسانها فكل لغة هي فن جمعي في التعبير [1].

فالتشكيل الفضائي للنَّصين في الخطاب المقدماتي يشير إلى انتماءين وحضارتين مختلفتين ،فالنَّص الثاني يشير إلى نص طفولي نابذ للخشونة والعنف وداعي إلى اللطف والمرونة .

تعمّد واسيني الأعرج إيراد نصّ عربي **لابن حزم**، ونصّ فرنسي ليتماهى النَّصّان مع المتن الروائي في روايته، ليس فقط من أجل ذلك، بل ليؤكد لماذا اختار روايته "**طوق الياسمين**" عنواناً لعمله هذا، حيث نعلم أنَّ ابن حزم أول من ألّف كتاباً متكاملاً عن الحبّ من العرب.

فالتقديم في رواية **طوق الياسمين** يؤكد القضايا التي اشتغل عليها المتن الروائي مما جعله مدخلا للنَّص، فالرواية هي عبارة عن رسائل في الشوق والحب والصبابة ،فتقديم جملة لابن حزم لا يقوم على إعجاب واسيني بهده المقولة وإنما بغية الولوج إلى أعماق المتن الروائي وسبر أغواره فهو يوجه القارئ لفهم النَّص من خلال اختزله في سطرين اقتبسهما من كتاب ابن حزم.

2.1– الخطاب المقدماتي الغيري:

تعد المقدمات الغيرية "محطة أساسية في إبراز طقوس الكتابة الروائية في علاقتها بالمتلقي كما تحدد في الوقت نفسه ،مجموعة من الشروط التاريخية التي وجهت هذه الكتابة الروائية "[2]، فهذا النوع من الخطابات المقدماتية يتجلى في ذلك التقديم الذي يتم عن طريق استكتاب مقدم آخر للنَّص يقوم صاحبه بدور تحفيزي للقارئ من خلال تقديم شهادته حول المؤلف والمؤلَّف في آن واحد.[3]

[1]– زهرة ديك، واسيني الأعرج هكذا تكلم ...هكذا كتب، المرجع السابق، ص317.

[2]– عبد الملك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، المرجع السابق،ص 128.

[3]– المرجع نفسه، ص 127.

فهو الذي تقوم به شخصية من نفس حقل العمل المبدع بعملية الإشهاد على مصداقية العمل ، وهي عملية تكمل القصور المحتمل في النَّص ، وبذلك تقوم المقدمة بدور دفاعي نقدي وكذا إشهاري يضمن التداول والاستهلاك في السوق. فهي الأقدر على إنتاج معرفة نقدية لها فاعليتها وخصوصيتها ، وبالذات إذا كان المقدم شخصية لها مكانة إبداعية خاصة ،فهذا التصميم ينبع من صميم العملية الإبداعية،"فالمؤلف هو الذي يختار بنفسه من يوكل إليه تقديم ديوانه الشعري أو روايته أو مسرحيته أو مجموعته القصصية أو غير ذلك" [1] ،ويمكن أن يختلف شخص المقدم فيكون[2]:

* ناقدا متخصصا : ينجز بحثه حول الرواية ،ويتم إلحاقه به كما لا يمكن أن يلحق بالرواية فتظل مفصولة ولكنها تشكل خطابا مقدماتيا للنَّص .

وتجئ بعض هذه الخطابات الغيرية مرفوقة بالنَّص الروائي ،سواء بعد بداية النَّص أو على ظهر الغلاف يورد الكاتب أو الناشر تقديمه للرواية ،كما يمكن أن يكون هذا التقديم من أديب متذوق للأدب.

* **روائيا** : لا يلجأ إلى أدوات نقدية صارمة ،و إنَّما إلى حسه الجمالي فيكون تقديمه نصاً إبداعياً يقف فيه على مواطن الجمال.

ومن خصائص هذا النوع من التقديم أمور ثلاثة الحديث عن المؤلف أو الترجمة للمؤلف/الحديث عن الجنس الإبداعي للمؤلف الذي كتب فيه المؤلف / الحديث عن نص الكتاب المقدم للقراء .كما يمكن للمقدّم أن يقدم أموراً تتصل بالخصائص الفنية للغة المؤلف أو تجربته الكتابية أو غير ذلك مما له علاقة بالنَّص في خصوصيته ،كما قد يقارن المقدم أعمال المؤلف بأعمال أخرى سبقت المؤلف نفسه أو ببعض أعمال غيره من المؤلفين والتي تتقاطع مع الإبداع المقدَّم له[3] ، وهذا ما يؤكد دور المقَدِّم في رفع قيمة العمل وتتويجه. بالنسبة لهذا النوع نجده في العديد من روايات **واسيني الأعرج**.

[1]– مصطفى سلوي، عتبات النص: المفهوم و الموقعية، المرجع السابق، ص 91.

[2]– شعيب حليفي ، هوية العلامات ، المرجع السابق، ص 62.

[3]– مصطفى سلوي،عتبات النص : بين المفهوم والموقعية، المرجع السابق، ص 91

***حكاية العربي الأخير:**

فمقدمة الكاتب لهذه الرواية نجدها على الغلاف في آخر الكتاب يحكي لنا فيها عن الحالة التي"سيؤول إليها العرب داخل دوامة التحلل والتفكك التي قذفت بهم خارج التاريخ وحولتهم إلى شعوب ضائعة، بلا أرض ولا هوية، يبحثون عن معاشهم وسط عالم جشع، وعودة محمومة إلى الحاضنة الأولى، الصحراء وكان تاريخ آرابيا القادم والقاسي يبدأ من تلك اللحظة لكن آدم غريب اللاست آربيك أو العربي الأخير والعالم الكبير المختص في الفيزياء النووية المعروف عالميا بأعماله التطبيقية يفكر في استعادة شيء مما ضاع "[1]فنجد أن أكثر شيء استدعاه واسيني بصورة رمزية إسرائيل إذ شبهها بالقلعة المليئة بالظلم. ويتجاوز واسيني ذلك إلى توقعه بانهيار دولة إسرائيل، فالرواية تشرح وتحلل، الوضع السياسي في العالم العربي منذ عام 2011 وإلى غاية الوقت الحالي، ضمن سياق دولي مترابط، بدءاً من تحالفات دولية واستقطابات، ووصولا إلى هزيمة العرب ووقوعهم بين جبهات الصراع الدولية. وتبدو الرواية، في نهاية المطاف كاشفه، يفند الأعرج في محطاتها شتى جوانب الحياة الحالية.

تَصَّدَرَ الكتاب لعبارة " **العربي الجيد هو العربي الميت**" يقول الرّوائي من خلال هذا القول نعرف صورتنا عند الآخر،فالرواية في مساراتها المختلفة صورت لنا الأحداث التي يمر بها هذا العالم النووي الذي أثبت قدراته وجدراته في مختبر ببنسلفانيا.الحقيقة التي يقرها الروائي في هذا العمل تخص العالم بأكمله ،هي نظرة ليست خاصة بالعرب فقط بل هي خاصة حتى بأمريكا بعد الحرب العالمية ،فقد كُتب هذا العمل بناءاً على الأحداث التي عاشتها الدول العربية "**الربيع العربي**" أي أنّه كانت لديه مادة خامة أسس عليها عمله هذا .

. رمل الماية:

كذلك اعتمد واسيني الأعرج في رواية "**رمل الماية – فاجعة الليلة السابعة بعد الألف**"والتي تتقاطع في الكثير من أحداثها مع قصة"**ألف ليلة وليلة**" فهي تقوم على المزج بين عالمين واحد واقعي

[1]- حكاية العربي الأخير، موفم للنشر، الجزائر ، 2015،صفحة الغلاف.

والآخر عجائبي فالتقديم الذي اعتمدّه الرّوائي هو مقطع شعري على لسان **جون بيرس** يقول في مقدمة الرواية:[1]

"ضيقة هي المراكب.

ضيق سريرنا

ليدخل البحر من النوافذ

للبحر وحده سنقول

كم كنَّا غرباء

في أعياد المدينة"

ففي هذا التقديم نلاحظ أنّ هذا المقطع يتعلق بالمحتوى الذي سيتطرق إليه الرِّوائي في عمله هذا وهو الهروب من الأندلس واستعمال البحر ودور المراكب في تحقيق ذلك وأيضا كلامه عن المدينة أو الجملكية كما يسميها أحيانا.فهذه الفاتحة تخبرنا عما سنجده في الرواية وحقيقة ننتظرها جميعا ، فهي تعبّر عن مكنونات حيث تواجه نفسها ووجودها وتحكي فجيعتها عبر تعدد الأصوات: لغة مؤسلبة، وأحداثا وسرد يختلط فيه الوجداني بالمأساوي، ويتداخل السحري بالعجائبي، تصور الرواية ضياع بلاد الأندلس وتبحث عن ضياع الهوية العربية ومصير العرب وسط هذا العالم ، تدعو إلى التغيير وتكشف عن الواقع المستور بالأسطورة والذي ينظر إلى المستقبل نظرة تفاؤلية.

1.3الخطاب المقدماتي المشترك:

إنَّ الناقد **شعيب حليفي** عمق أنواع الخطاب المقدماتي، فالذاتي عند كتابة المؤلف للمقدمة بنفسه والغيري عند كتابة المقدمة من طرف شخص آخر ،كالناقد المتخصص أو الكاتب المعني بالحس الجمالي والمعرفي " أمّا الخطاب النقدي المشترك فيكون على شكل حوار أو استجواب بين الروائي وناقد آخر فيجتمع الذاتي بالغيري لإنجاز حوار مشترك ، موضوعه الرواية ، فيقدم خلال رؤيته بعض الإضاءات التي تنير سبيل المتلقي ، فيحقق بذلك وظيفتين متلازمتين : وظيفة إشهارية من جهة

[1]-رمل الماية" فاجعة الليلة السابعة بعد الالف"، المصدر السابق، ص05.

ووظيفة إشعاعية لبعض الجوانب التي لا يعرفها سوى الكاتب "[1].وهذا النوع من المقدمات لمسناها في بعض من روايات **واسيني الأعرج**.

أنثى السراب:

كتبها الرّوائي على شكل رسالة ، واستهلها بجملة مألوفة " **ريما ابنتي وحبيبتي**" وهذا من أجل توطيد العلاقة بين الخطاب المقدماتي كبنية صغرى والنَّص كبنية كبرى ، فهو يفسر لجوؤه إلى لعبة الرسائل بينه وبين ليلى الشخصية الورقية أو الأنثى الآخر الذي يعبر عن حياته ويفسر تفاصيلها فهي روحه الإبداعية، تمثلت في خياله كائنا ورقيا انفصل عن ذاته ليجهر بما في داخله الذي يمنحه الاطمئنان ويمكنه على الأقل من تبرئة نفسه من جميع الاتهامات فلا أحد اطلع على أسراره، غير أنَّ هذه الجنة التي تمنحه الاطمئنان والتي ينعم في ظلالها ما دامت تحجب الحقيقة عن الناس كامنة بأسرارها في أبراج النفس.بمجرد حديثه عن الذات يبدأ الكاتب بممارسة جنونه العاري ليضع سيرته أو حقيقته في أيدي الناس في عمل إبداعي وحلية فنية جمالية يلتبس فيها التخييل مع الواقع ليحقق له نصه أبعاداً ذات صلة ثقافية بين عمله الإبداعي ومرجعياته فيكون بذلك قد نزل إلى دنيا الناس ، يقول الكاتب في مقدمة روايته " **مجرد لحظة ألم من امرأة ورقية معلقة في شجرة الجنة ،لم يعد شيء يهمها بعدما قبلت بكل الخسارات تريد فقط أن تنزل إلى هذه الأرض لاستعادة صراخها ولحمها وحواسها الضائعة من سطوة اللغة ومن سلطان الكاتب نفسه ... لم تكن كافية لإشباع جوعها الأبدي للنور ونهمها للحياة**".[2]

فهذه العبارات والجمل التي استعملها الرّوائي غايتها إنقاذ هذه الذاكرة مما تغرق فيه ،فإنَّ نفس الكاتب التي تمثلها ذات ورقية " **أنثى**" اسمها **ليلى** أو كما يشتهي هو أن يناديها ،هي الأداة الفنية التخيلية التي اختارها من أجل أن يتبادل معها الدور في الحديث عن نفسه فهي هذه المرة لا تحذر إبليس بل تتواطأ معه وتصر على الخطيئة ، بل جعلت الشيطان يرتعش من يديه وهو يقطف لها

[1]- شعيب حليفي، هوية العلامات ، المرجع السابق، ص 63.

[2]– أنثى السراب، المصدر السابق، ص 05.

تفاحة " الفضول" فالخروج إلى دنيا الناس والتحرر من جحيم الكتمان يشبع فضول المعرفة لاكتشاف أكثر المسالك دهشة.

فالرّوائي يصرح بأنَّ أنثى السراب لا وجود لها ، ولا حقيقة لها إلاَّ في رحم اللغة وبساط الورق هي نفسه الإلهية وروحه الجمالية ،إنَّها مدٌّ لحياة الكاتب الخفية بحياة أخرى لذاته بدلالة الآخر (الأنثى) ،ونلمس ملامحه في ردود أفعال الآخرين ليُشبع جوعه الأبدي للمعرفة والحقيقة ، فقد أدركت أنَّ حياة واحدة غير كافية لإشباع جوعها الأبدي للنور ونهمها للحياة .

فالرِّوائي يُصرح في بداية مقدمته أنَّه يقترف خطيئة إخراج النَّص إلى الوجود مما يضعه تحت مسؤولية من نوع ما ،فهو يبني عالماً أدبياً قادراً على استنطاق الصوامت فالشفافية الموجودة في العمل الرّوائي تعمل على البوح بالمكبوت الذي ظهر في شخصية ليلى وبدورها مثلت الرّوائي ،ومن هنا جاءت ليلى قناعاً له حاور من خلاله ذاته في أكثر من موقف، أتاح له توليد وهم الحيادية، وإظهار نسبية الحقيقة، وحق الاختلاف في رؤية وقائع الأمور، فالصراع في رواية السيرة هو بين الذات وذاتها، فهذه الازدواجية تدفع القارئ إلى البحث عن جمالية هذا الشيء الذي أضاعته الأنا من ذات نفسها.

وكأنّ واسيني يختار أن تُروى نفحات من حياته على لسان ليلى، بتأثير من نص سابق يدفعه إلى السير على منواله في الإطار العام، أو الهيكل الخارجي الذي يتخذه.في هذه الرّواية يجد القارئ نفسه يبحث عن عالم مفقود يحاول الرّوائي استعادته عن طريق ذاكرة حسية التي يأبى من خلالها ظهور شخصية مريم لذلك كان لا بد من إعادة الحياة لها بما تمثله من رمز فني ينبئ عن استمرارية الحياة وحتمية انقضائها.

***جملكية آرابيا:**

اقتبس الرّوائي تصديرها من القرآن الكريم قوله تعالى:" **ولا تحسبن الله غافلا عما يفعل الظالمون إنما يؤخرهم ليوم تشخص فيه الأبصار**"[1] التصدير الثاني هو قول **لمكيافلي الأمير :" على الأمير أن**

[1]- رواية ورش عن نافع، سورة إبراهيم ،الآية(42).

يقرأ قصص الأولين من الذين سبقوه وأن يعتبر أعمال الجيدين منهم ويرى كيف حكموا في فترة الحروب والقلاقل أن يتأمل أسباب انتصاراتهم وهزائمهم حتى يهتدي بهذه ويتجني تلك"[1]

في الرواية تصوير لملحمة ضخمة حيث يمتزج الفعل النضالي الحر بالفعل الحربي الذي صور رفض الحاكم بأمره في "**آرابيا المدينة الفاضلة** " بأنَّ زمنه قد ولَّى وأهلّ زمن آخر على الرغم من تجاوز عمره أربعة عشر قرنا إلاَّ أنَّه أصرّ على البقاء في السلطة ، تتحول زوجته دنيا التي تمثل الوجه المعاصر لشهرزاد إلى مرآته الخفية التي تعكس له ما ينتظره إلاَّ أنَّه يواصل إصراره على عدم ترك الحكم فمرجعية الاستمرار والديمومة وجدها في كتاب "**الأمير** " **لماكيافيلي** الكاتب والفيلسوف الإيطالي الذي كان له اشتراك قوي في الحياة السياسية حتى أصبح مَضْرَب مَثَلٍ بسبب هذا الكتاب .

فالرّواية تكشف عن طبيعة النظام المبني على الدسائس والانقلابات والاغتصاب والتقتيل بلا حساب، النظام الجملكي مزج بين النظامين الجمهوري والملكي "**الجملكية**" الذي استغل أموال الشعب واستعملها في العبث مما تسبب في أمراض صاحبت هذا النظام منذ سنين ،فهو يكاد يكون مشتركاً مع البلدان العربية المسماة جمهورية .كل هذا تم وفق بنية نصية روائية تمثلت في آرابيا المدينة التي فيها تتحدد المصائر الأكثر دموية وإنسانية من خلال بروز التاريخ المسرود بصدق والذي يواجه التاريخ المليء بالزيف .

فبعد اختيار الحاكم بسلطته التاريخ المخدوع والقوة والتشبث بالكرسي رأت دنيا زاد أنَّ مصلحتها تكمن في توريث الحكم لابنها "قمر الزمن" ، فالرّواية منذ بدايتها هي كشف للوجه المخفي للحكام العرب المستبدين بشعبهم والذين تحكمهم أيادي أخرى مجهولة لن تتواني في أي لحظة عن دفعه من المقام العالي البارز فيه في أول صدمة عندما يتناقض مع مصالحها.

فالقارئ لهذا العمل الرّوائي يلاحظ الخيط الواصل بين التصديرين ومسار الحكاية التي تدور حول الحاكم المستبد الظالم لحقوق شعبه والذي يفرض عليهم نظام لينقلب عليه في الأخير.

[1]- جملكيةآرابيا، المصدر السابق، ص 05.

وضع الرّوائي هذه النُّصوص ليضيء بها نصوصه، فهي عبارة عن إشارات توجيهية ،مما تمكن القارئ من الإطلاع على نص الشاهد في ضوء العنوان والنَّص السردي، فالشاهد الأوّل نص مقدس منزه عن الخضوع للسلطة البشرية فكلمة "**الظالمون**" فهي تدل على الحُكَّام لأنَّهم أكثر قوةً وبطشاً ، من خلال الإهداء جعل الرّوائي الخلاص بيد قوة أعلى هي قوة الله ،هذا الشاهد القرآني انفتح على العنوان الفرعي "**أسرار الحاكم بأمره، ملك ملوك العرب والعجم والبربر، ومن جاورهم من ذوي السلطان الأكبر**".

كذلك جاء نص **ميكيافلي** شكّل نصيحة لكل حاكم طامع في السيادة والسلطة ،إلاَّ أنَّ الحاكم يأبى الامتثال لهذه النصيحة يقول في النَّص الرّوائي:"**أنا لا أقبل بمن يعطيني دروساً في السلطان وهو سيء السيرة ،هذا ميكيافلي تاعك فصل من سلطنه فلورنسا في شتاء 1953، لأنّه ضبط بالجرم المشهود وهو يحضر لانقلاب مع أغوستينو كابوني ضد الكاردينال جوليانو دي ميديسي، فحكم عليه بالحبس حتى الموت، ولكنه في النهاية استفاد من رحمة سيده وحُكم عليه بالإقامة الجبرية في ضيعته في سان كاسينو حتى نهاية أيامه**"[1].هذا الرفض يؤكد على الاستبداد بالرأي والذي يتوافق مع العنوان الفرعي للرواية "**أسرار الحاكم بأمره**".

*** البيت الأندلسي:**

بالنسبة للمقدمة في **رواية "البيت الأندلسي"** جاءت على شاكلة جديدة تمثلت في قول الروائي : "**إن البيوت الخالية تموت يتيمة "غاليليو الروخو سيدي أحمد بن خليل**[2] ،نلاحظ أنَّ صاحب القول من الشخصيات الرئيسية التي انبنت عليها حكاية البيت الأندلسي والوصية بقيت بين يديه، وهذا القول لا يمكن أن يغفل القارئ عنه لأنَّه يرتبط بالوصية التي تركها غاليلو الرخو لأبنائه والمتمثلة في عدم ترك البيت لأن البيوت الخالية تموت يتيمة، نصل إلى أنَّ الوصية التي تكررت عبر مسار الرواية "البيوت الخالية تموت يتيمة" فالبيت الأندلسي مرّ به أناس كثيرون وفي كل مرحلة هُمشَ ورثته

[1]- جملكية آرابيا، المصدر السابق، ص154

[2]–البيت الأندلسي، المصدر السابق، ص 05.

الحقيقيون ولكنهم حافظوا على الوصية فالبيت الذي بقي **مراد باسطا** حارساً عليه بعد الوصية التي تركها له جده بعدم ترك البيت يقول مراد باسطا "**حافظوا على هذا البيت فهو من لحمي ودمي ، ابقوا فيه ولا تغادروه حتى ولو أصبحتم خدما أو عبيدا**"[1] فهذه العبارة تكررت في الفصل الثالث المعنون "**بأسرار المخطوطة القديمة**" فقد وصف مراد باسطا هذه الوصية بالحبل الذي يلف حول العنق يقول:"**لم يمنحني الشيء الكثير سوى أنه كرر على مسمعي جملته الأثيرية التي أصبحت مع الزمن مثل الحبل الذي يوضع على العنق: حافظوا على هذا البيت فهو من لحمي ودمي...**"[2] نستشف من خلال هذه العبارة التي تكررت أثناء سرد الرّواية أنَّ البيت الأندلسي حافظ عليه ورثته في كل مراحله وحافظوا على الوصية .يليه التقديم الثاني الذي يُعد الخاتمة التي تحكي لنا هدم البيت على الرغم من كل المحاولات التي قام بها مراد باسطا ،فقد بين لنا الروائي واسيني الأعرج ذلك ببيت لأبي البقاء الرندي:

لكل شيء إذا ما تم نقصان فلا يغر بطيب العيش إنسان[3]، استعمال الرّوائي لهذا البيت يدل على نفس الفكرة التي أوردها في الجزء الأول من الإهداء ، هي فكرة اندثار كل شيء ، فالدنيا لا تبقى ولا تدوم لأي أحد مهما عمّر فيها ، و"**البيت**" لفظ مرادف "**للدار**"، ومن خلال هذا يتحول " **البيت الأندلسي**" إلى مكان تتنازع فيه قوى الخير والشر،المحبة والكره ،بعد الصراع يحل الفناء الذي لابد منه تماماً كما هو الحال بالنسبة للدار الدنيا، وفعلاً هذه الدّار لم تدم على حالها ولم تبق لأحد ، بل زالت ولم يبق على حال واحد فمن بيت للموسيقى إلى دارٍ للبلدية إلى مركز لعقد الصفقات المشبوهة ،فهذا التغير يعكس لنا بشكلٍ جلي العقلية العربية التي لم تستطع المحافظة على تراثها.أي بأنّ البقاء لله عزوجل وحده فعلى الرغم من الوصية التي تركها ومن المحاولات التي قام بها مراد باسطا إلاَّ أنَّ مآل البيت الأندلسي في الأخير كان الزوال.

[1]- البيت الأندلسي، المصدر السابق، ص 43.

[2]- المصدر نفسه، ص202.

[3]-المصدر نفسه،ص 05.

فالتقديم بعبارة "**لغاليليو**" الذي تعبر شخصيته عن صورة من الصور الحقيقية للموريسكيين الذين قاموا بالهرب من الأندلس إلى الجزائر من أجل الحفاظ على هويتهم بعدما ظلموا من طرف محاكم التفتيش .الرّوائي أشار إلى أنَّ القارئ سيتعرض إلى أوراق **غاليليو**.

فمن خلال هذا التقديم نلمس بأنّ الكاتب ينطلق من عمقه الموريسكي المتجذر في جيناته المتوارثة عن طريق استحضار المأساة التي تعرض لها البيت الأندلسي عبر مراحل مختلفة فالتاريخ هو الذي كان يدير شراع العمل الرِّوائي ويحركه في مسارات مختلفة إلاَّ أنَّ السر يبقى في تلك المخطوطة التي تدور حولها الأحداث فالأصوات تتعدد في الرِّواية منها ما هو حقيقي والآخر خيالي،فقد شكله الرّوائي من منطلق تاريخي بعضه حقيقي والآخر خيالي.

واسيني الأعرج في هذا العمل كان ينتقل من مكان إلى آخر وكأنَّه يُدخل القارئ في متاهات حيث لا يثبت في زمان واحد ،مما يدفع بالمتلقي إلى الالتباس في تحديد المكان الذي تجري فيه الأحداث أي أنَّه لم يراع الترتيب الزمني في عرضه لعمله الرّوائي فمرة نجده يتحدث عن الفترة الأندلسية ومرة أخرى نجده يلج إلى ذكر فترة ما بعد الاستقلال بالجزائر والدليل على هذا ما لمسناها في بداية التقديم.

2 . تنوع الخطاب المقدماتي:

أما عن تنوع الخطاب المقدماتي فقد أحصى **جيرار جينيت** أربعة أنواع وهي[1]:

– **مقدمة شعرية:** تكون المقدمة قصيدة أو جزء من قصيدة ،قد تأتي ذاتية أو غيرية ،كشكل استفزازي للقارئ في التقديم لعمل ليس من جنسه، وفي الرواية خاصة فتكون القصيدة خلفية قرائية تثير فضول القارئ وتجره إلى المتن.ومن هذه النماذج التي نجدها في روايات واسيني الأعرج.

***سيدة المقام:**

اعتمد الراوئي في هذا المقطع التقديمي من الرّواية على لغة مجازية مكثفة تشبه إلى حد كبير الكتابة من خلال الجمل القصيرة المتقطعة وأيضا الاستعانة بلغة البياض التي تمثلها النقاط(...)يقول:

[1]-Gerard genette. Seuil.p159.160.

" في البدء كنت ...وكانت الزرقة ، إليك أيها البحر المنسي ...يا سيدة الأشواق والخيبة

إليك مريم يا زهرة الأوركيدا

والخراب العظيم

ياسيدة المقام والمستحيلات كلها[1]

يعبّر الرّوائي في هذا التقديم بلغة مجازية تقترب من اللغة الشعرية ويتبدى هذا من خلال مجموعة من الجمل الظاهرة فإذا كان البحر هو رمز الحياة الأولى فهو أيضا رمز للموت والخيبة والمدينة تشبه البحر فهي زهرة جميلة لكنها أيضا رمز للدمار و الخراب.

فالرّوائي نقلنا في بداية التقديم من حالة شبيهة بالفرح إلى حالة تدل على السواد والحمرة فنشم رائحة الدم والحماقات البشرية اللامحدودة التي تتعرض لها البطلة "**مريم**" فهناك شيء يجمع بين المحنة والاغتصاب.

فكلمة البحر التي وردت في التقديم تيمة تثري المتن السردي للرواية بما تتركه من فواصل وإيحاءات تصنع الفرحة في أشد لحظات حياتنا تعاسةً ووحدةً وهو هنا منسي ولكنه مفجع أيضا ،فتوظيف **سيدة المقام** في آخر التقديم ،فهذا الاسم الذي هو لقب كل امرأة في الأصل غير أنَّ توظيفه له دلالة أكبر على اسم بطلة الرواية "**مريم**" لأنَّ هذا الاسم كان يطلق على البتول "**مريم العذراء**" فهذه البطلة تمثل القطب الثاني في الرواية ولها دلالة خاصة.

***مصرع أحلام مريم الوديعة:**

نلمس كذلك في رواية" مصرع أحلام مريم الوديعة" مقدمة شعرية توحي بالتمازج بين الرواية والشعر، وهذا التقديم جاء في القصاصة التي كانت في جيب الرجل الذي لا يحمل اسما بعد وفاته.

" مريم يا حبيبة المنسية وسط ضجيج المدن الهاربة واختلالات الرجال الغامضين ،لا تقنطي فالمدينة التي تعارفنا فيها أول مرة لم تتخل عن وجهينا ...

[1]- سيدة المقام ، المصدر السابق، ص .10

مريم يا آخر السلالات التي قاسمت القديس أوغسطين ظلمة قبره، لو يُقَدر لي أن أُبعث ثانية من مدافن الطفولة وأعود إلى سماء هذه المدن الحجرية ،سأَقْدُمُ بفرح الساموراي ...سأكتب عنك أجمل أناشيد المطر ...

يمكنك أن تشفي مني بكثير من الحب وقليل من النسيان"[1]

هذا المقطع التقديمي يعتمد على لغة مشحون ومكثفة بخيالات الماضي الجميل والطفولة المسروقة، فقد تقاسم الرّوائي هذا الوجع مع المدينة المكان الذي يلتمس فيه الروائي حبيبته"**مريم**" من خلالها يمثل الأبعاد الدرامية وحنينه وشوقه المأساوي لها عن طريق توظيف لغة شعرية يستثمرها الكاتب في المتن الروائي. يظهر الجانب الشعري من خلال الاشتغال على لغة الاغتراب والبوح والذاكرة المملوءة بمشاعر الخيبة والحرمان والألم والشوق.

***حارسة الظلال:**

أمّا التقديم في رواية "**حارسة الظلال**" فقد جاءت عبارة للشاعر **أبولينير**Apollinaire "**كأسي انكسرت مثل كأس عالية"**[2] ،فهو تعبير عن الواقع المؤلم الذي عاشته الجزائر وقامت الرواية برصده، فالمقولة الشعرية دالة على الانكسار الذي عاشه الجزائريون أيام العشرية السوداء في التسعينيات هذا الانكسار يحيلنا إلى توظيف أسطورة" **الدون كيشوت**" فقد تحطمت كل أحلامه في إحياء الفروسية ففي الرواية الحقيقية تكسر أحلام هذا البطل وكذلك في رواية "**حارسة الظلال**" تتكسر الأحلام .

فتجلي الأسطورة في الرواية اعتمد على مجموعة من العناصر ،بداية من خلال الواقع الذي تمثل في مدينة الوساوس والقلق والخوف وغياب الأمن، وكشف حقائق حول البطل **حسيسن** الذي فشل في مواجهة هذا الواقع سقط من منصب مستشار مع فقدان الكثير من الحقوق ،وبرز حضور الأسطورة بشكل واضح حينما أوكل الروائي أداء أحد أدوار الرواية للدون كيشوت.

[1]–مصرع أحلام مريم الوديعة، المصدر السابق، ص07.

[2]–حارسة الظلال، المصدر السابق، ص09.

– **مقدمة سردية:** هي مقدمة تحتوي على بعض العناصر السردية في مكوناتها التي تعتمد على السرد كالاستهلال ببعض أقوال المفكرين ورجال الأدب والعلماء وتكون هذه الأقوال معالم زمنية ومكانية وفكرية يقرأ من خلالها المتن وتثبت بذلك علاقة الارتباط بين المقدمة والمتن "[1] والتي وجدت من أجل تقديمه ذلك أنَّ المقدمة "تسعى في وقت واحد إلى كشف نموذج الجنس الذي تتحدث عنه وكشف نموذج قراءتها"[2].

***رواية الأمير:**

اختار الرّوائي قولاً مدوناً عن شخصية الأب ديبوش الذي جسد صناعة الوقائع التاريخية منذ البداية ويأتي بعده قول آخر مدون عن شخصية **الأمير عبد القادر** وهو كالآتي:

"في انتظار القيام بما هو أهم ،أعتقد أنه صار اليوم من واجبي الإنساني أن أجتهد باستماتة في نصرة الحق اتجاه هذا الرجل و تبرئته من تهم خطيرة ألصقت به زورا وربما التسريع بإزالة الغموض وانقشاع الدكنة التي غلفت وجه الحقيقة مدة طويلة ".

مونسينيور ديبوش

Si tous les trésors du monde étaient déposés à mes pieds et s'il **m'était donné de choisir entre eux et ma liberté je choisir la liberté.**

الأمير عبد القادر[3]

في هذين النَّصين نجد أنَّ الرِّوائي زاوج بين لغتين ،وهذا ما زاد من الجمالية فالقول الأول يتضمن معنى رسالة البحث عن الحقيقة بدافع الإنسانية وكذلك عن الأدلة المبرئة لشخصية الأمير ،بينما النّص الثاني فهو يعبر عن حالة عناد وصمود لشخصية الأمير يعبر عن حبه لوطنه وجاءت المقدمة بلغة فرنسية ليبين لنا جزءاً من شخصية هذا البطل الذي تعامل بمنطق العقل .

[1]- رابح بوصبع، سيميائية الخطاب المقدماتي في طوق الياسمين لواسيني الأعرج، فضاء الإبداع الفيروز الأبادي مجلة فكرية إبداعية، العدد2، 2008

[2]-H.metterand.le discour du roman.p.u.f 1968.p26

[3]-كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد ، المصدر السابق ، ص 05.

التقديم لم يأت اعتباطاً ،بل كان مقصوداً، خاصة إذا ما علمنا أنَّ صاحبيهما هما بطلا الرّواية، فالمتن الرّوائي يحاول أن يُرسخ لفكرة المحبة والمودة بين الأديان والإنسان.

ارتبطت الرواية بالتاريخ برؤية جمالية قادرة على استغلال كل الأشكال الأدبية والفنية والانتقال بين التراث والأسطورة.باتخاذ التاريخ والفضاء المتخيل مرجعاً لها فقد عُدّت هذه الرواية من أنضج الأعمال الإبداعية الرائدة في هذا الصدد. فواسيني حمَّل قارئه منذ البداية مسؤولية التلقي واستحقاقاته التاريخية التي لم تتعدى الأميرالية التي كان يقودها **الصياد المالطي** وهو بصحبة **جون موبي** الذي كان عائدا برفقة **مونسينيور** إلى الجزائر فهذا الحدث بمثابة العتبة التي كان لها دور في فتح البوابة التاريخية ،فالروائي لم يكلف نفسه عناء إيراد الأحداث بل جعلها ثمرة المتخيل أي ألقى هذه المهمة إلى المتلقي الذي لا تسعفه سوى ذاكراته التاريخية فلا يتدخل الروائي في نبشها أو حتى الاقتراب منها.

إذا رجعنا إلى كلمة الأمير في التقديم وجدنا لها نظيراً قريباً منها جاء على لسانه في المتن السردي وردّ قوله:"والله لو جُمعت كل كنوز الدنيا في برنسي وطلب مني أن أضعها مقابل حريتي لاخترت حريتي"[1] إنَّ هذا النَّص الأخير يؤكد لنا وظيفة التعليق المنوطة بالتصدير لأنّه يحدد دلالة النَّص المباشرة ليكون أكثر وضوحاً وجلاءاً.[2]

الرواية متن مفتوح بالقوة على مجموعة من القراءات الزاخرة بأكثر من تأويل والذي يقودنا إلى ما يمكن أن يحمله التاريخ من الإجابة على الهوية وتساؤلاتها التي ظلت ترافقنا الأسئلة حولها منذ البداية كما فتحت الرّواية أمامنا أقواساً من أجل البحث عن حقيقة النضال والدفاع عن كرامة الوطن وهذا من خلال التعبير عن شخص الأمير عبد القادر ومواقفه بسبب تشبعه بتعاليم الدين الإسلامي .

نصل إلى أنَّ الرواية تنفتح على التاريخ وحقائق الحياة وعلى السياسة بمعانيها مؤسسا ما يربط بين الرواية من جهة والمفهوم العميق لكل من التاريخ والسياسة ،فالرّوائي يكتب لنا التاريخ بطريقته الخاصة

[1]- كتاب الأمير ،المصدر السابق، ص439.

[2]– عبد الحق بلعابد، عتبات، المرجع السابق، ص 111.

فقد استطاع أن يستحضر مشاهد التاريخ وأحداثه من زوايا متعددة من خلال تجسيده في صورة جمالية تلهب المخيلة عبر الوقائع التي تمر بها الرواية.

***مقدمة حوارية:** تعتمد الحوار والإجابات لإزالة اللبس والغموض الذي يكتنف القارئ وبالتالي تقوم المقدمة باحتضانه حتى لا يصطدم بها ويكون الحوار متموقعا حول رؤى الرواية والذات والتاريخ.

***ذاكرة الماء:**

تعد مقدمة الرّواية من المقدمات التي نلمس فيها هذا النوع من الحوار،تصور الرواية أزمة الثقافة والمثقفين وعلاقتهم بالسلطة ،في مقدمة الرواية يطرح الروائي سؤال هو "**وهل للماء ذاكرة؟** " ثم يجيب عن هذا السؤال بقوله" **هو ذاكراتي أو بعضا منها ،ذاكرة جيلي الذي ينقرض الآن داخل البشاعة ،ذات يوم شتوي عاصف على واجهة بحر خال لم يكن به إلا أنا وامرأة من رخام ونورس مجنون كان يبحث عن سمكة مستحيلة ضاعت داخل موجة جبلية** "[1]

يعبر هذا المقطع التقديمي عن أجواء الحزن والفجيعة التي كتبت فيها الرواية فهذه الذاكرة لا تتعلق بالروائي فقط بل هي ذاكرة الإنسان والمكان في الجزائر بكل ما تحمله من آلام ،فقد صورت لنا ذاكرة الإنسان المبعثرة التي تعيش مطاردة من الزمان والمكان ،فواسيني يطرح في بداية التقديم سؤالا هو "**وهل للماء ذاكرة؟**"حيث يجيب عن هذا السؤال في مقطع شعري مملوء بمعاني الخيبة والحسرة، عبر هذا المقطع عن الفترة المفجعة التي كتب فيها هذا العمل الروائي .فهو خطاب ينبش في أعماق التاريخ كما يغوص في أعماق النفس الإنسانية فهو يكسر الحواجز بين الأشياء ويطلق العنان للحديث دون قيد أو شرط ،فهذه الذاكرة تتمتع بنظرتها وجماليتها المميزة وقدرتها على أن تصبح ذاكرة جماعية تترصد الوقائع والأحداث وقد تتحول قي بعض النُّصوص إلى سلوك تصوغه المحرمات والنواهي الحضارية والمرضية أحيانا تنسجها الرموز والأساطير وتغذيها المعتقدات فهي ذاكرة تستعيد الأحداث بشكل رمزي و تقرأ الماضي حسب منطق الرغبة.

[1]–ذاكرة الماء، المصدر السابق، ص09

هو نص مبني على التذكر من خلال تصوير الحياة المؤلمة التي عاشتها الجزائر وذلك بفعل مجموعة من الجلسات ،بطريقة يمتزج فيها صوت الراوي مع صوت الكاتب.فكما اعتمد الروائي على الذاكرة الشفوية كذلك برزت ذاكرته المكتوبة فيما احتفظ به من قُصاصات صحفية صورت الجرح الجزائري فالنص قام على ثنائيات متضادة هي الموت/الحياة، الذاكرة/النسيان، الاستمرارية/الفناء، السلطة/رموز الثقافة، الجوهر/الشكل.

الرواية تحقيقٌ عميقٌ في الخراب الجزائري، وإبرازٌ لمحنة الجزائر وأزمتها وسبل مواجهتها ،وهكذا جاءت الرواية دعوة للمثقفين لأنْ يباشروا أدوارهم في التغيير، ولعلّ الأمانة التي يأمل أن يحقّقها الكاتب في حياته هي الإفصاح بحريّة عن مواقفه ورؤاه. في الرواية لمسة الحزن على الوطن سببها المصير الذي آلت إليه ثقافته، وفيها صرخة لإيقاف مسلسل التدمير المنظّم. وفق الروائي وهو يعرض قضيّة الوطن الجريح في ظلّ غياب سلطة الثقافة.

***نوار اللوز:**

يورد الروائي تقدميين الأول خاص به يقول فيه"**قبل قراءة هذه الرواية التي قد تكون لغتها متعبة تنازلوا قليلا واقرءوا تغريبة بني هلال. ستجدون حتماً تفسيراً واضحاً لجوعكم وبؤسكم**"[1]فالرّوائي يصرح في هذا التقديم بضرورة الاطلاع على نص "**تغريبة بني هلال**" وذلك لارتباطه بالمتن الروائي، يورد نصاً آخر في التقديم للمقريزي يقول"**من تأمل هذا الحادث من بدايته إلى نهايته ،وعرفه من أوله إلى غايته ،علم أنَّ ما بالناس سوى سوء تدبير الزعماء والحكام وغفلتهم عن النظر في مصالح العباد**"[2].

يظهر لنا من خلال التقدميين أنَّ الرّوائي استخدمهما لغرض إيديولوجي من خلال تحديد سمات الخطاب والمضمون المحمول فيهما مع محاولة إعطاء سلطة للخطاب المذكور"[3] فهدفه كان إزالة الإبهام

[1]– نوار اللوز، المصدر السابق، ص 09.

[2]– المصدر نفسه، ص 10.

[3]– نصيرة عشي، البنية التناصية في الرواية العربية، المرجع السابق، ص 33.

الذي قد تحدثه شخصية الرّواية بدلالاتها الرمزية والواقعية وانطلاقاً مِنْ هذا يحاول الروائي منح عمله قيمة إيديولوجية تكسبه طابعاً خطابياً. فالإشارة إلى **تغريبة بني هلال** هي الإحالة إلى زمن مُوغِلٍ في القدم تتداخل فيه الأسطورة بالتاريخ عند قراءة الرواية نقرؤها على أساس الماضي ،وفي ذلك الماضي يجد القارئ خيوط الحاضر كما أبرزها الرّوائي في التقديم "**ستجدون حتما تفسيراً واضحاً لجوعكم وبؤسكم**"[1] فالحاضر ينتظر من خلال النَّص الغائب زمن المستقبل القريب .

الرواية نقل لواقع مزري يصور معاناة الطبقة الشعبية وما لحقها من أذى وويلات من طرف "**أولاد لاليجو**" أصحاب الطبقة السلطوية فقد وظف الروائي الأسطورة بمختلف بنياتها الحكائية في الرواية مما عمل على التنويع في بناء أحداثها الزمنية التي كانت تخرج في أحيان كثيرة من عالم الحقيقة إلى العالم الخيالي الأسطوري مما يصعب تحديد الزمن فيها ففي هذا العمل يستلزم على القارئ أن تكون له إحاطة بالموروث العربي وأساطيره وهذا ما صرح به الروائي عندما قال" **تنازلوا قليلا واقرءوا تغريبة بني هلال**" .

***سوناتا لأشباح القدس:**

جاء التقديم في هذه الرّواية في ثلاثة شواهد نصية:[2]

شاهد النّص الأول:"**إنَّ الألوان القديمة أصبح لها بريق حزين في قلبي .هل هي كذلك في الطبيعة ،أم أنَّ عينَيّ أصبحتا مريضتين ؟ ها أنا أعيد رسمها كما أقداح النار الكامنة فيها. في قلب المأساة ثمة مخطوط .من البهجة أريد لألواني أن تظهرها...فانسون خوخ الرسالة الأخيرة إلى أخيه ثيو(1890).**

شاهد النّص الثاني:"**إنَّ اللون هو ذلك الأسر الرقيق الممتع، بما في ذلك تعبيره عن أشد اللحظات مأساوية " جمانة الحسيني فنانة فلسطينية**

[1]– نوار اللوز، المصدر السابق، ص 09.

[2]–سوناتا لأشباح القدس، منشورات بغدادي، الجزائر ،ص8

شاهد النّص الثالث:"**أرفض جازماً أن أُسلم بفكرة أنَّ الإنسان ليس أكثر من قطعة خشب رثة في مهب نهر الحياة ،تحوطها العواصف من كل الجهات ،كما أرفض أن أسلم بفكرة أنَّ مآل الإنسانية المفجع هو ليل العنصرية المظلم والحروب ،بدل نور الفجر والسلام والأخوة"**

مارتن لوثر كينغ خطاب أوسلو 1964/12/10

مسحة الحزن ظاهرة في التقديم، فالنَّصان الأول والثاني ينتميان إلى عوالم الرسم والفن، في حين جاء النّص الثالث في شكل خطاب على أكبر الحقوقيين المناهضين للعنصرية ،فانفتاح الرّوائي لعمله دليل على الرغبة الكبيرة في خلق عالم جديد يُخرج المتلقي من الروتين الذي تعوده في الكثير من التقديمات.

فالرّوائي يهدف من خلال روايته إلى إرجاع الحق للفلسطينيين بالعودة إلى وطنهم ،حتى وإن كان من أجل دفنهم فقط. فشاهد النّص الثالث جاء حاملاً لصيغة التحدي والأمل ،ويظهر ذلك في كلمة "**أرفض**" التي تكررت مرتين ،ليظهر هذا التحدي في النَّص الرّوائي من خلال رفض "**مي**" الدفن في مقابر الولايات المتحدة الأمريكية ،فقد كانت تتمنى أن تعود ولو حفنة من رمادها إلى بلادها فلسطين .

***شرفات بحر الشمال:**

تقديم الرّواية بمقطع من رسالة **فان خوخ** أرسلها إلى أخيه **ثيو** كما يقول:"**يبدو لي أنِّي خسرت موعدي مع الحياة وأشعر اليوم كأنَّ هذا منتهاي الذي عليّ أن أقبله"**[1]

فانسون فان خوخ رسالة 1890/7/12

اهتمام الرّوائي بعالم الرسم ليس بالجديد فقد أشرنا إلى هذا سابقاً في رواية "**سوناتا لأشباح القدس**" من خلال رغبته في التجديد ونقل قارئه إلى عوالم فيها دهشة وانبهار، توظيف الرّوائي لشخصية فان خوخ يرجع إلى الحياة التي عاشها هذا الفنان الهولندي والتي أدت به الظروف القاسية إلى الانتحار.

[1]– شرفات بحر الشمال، المصدر السابق، ص06.

هذا التشابه بين الشخصية التي أوردها الروائي في التقديم فان خوخ وبين شخصياته الموجودة في المتن الرّوائي ،وتأتي في مقدمتها شخصية البطل"**ياسين**" في النّص الرّوائي نجد مقتطفا يتشابه إلى حد كبير مع رسالة **فان خوخ** هذا نصه"ليست المرة الأولى التي أخطئ فيها موعدي مع الحياة ،ليس مهما علينا أن نترك هذه الأرض لندرك كم خسرنا،ونحن نجانب الذين نحبهم ونخطئ طريق الذين نشتهيهم"[1].

سلّم الرّوائي بفكرة أنَّ المنفى هو نوع من أنواع الانتحار فقد وجدنا في العديد من المقاطع داخل المتن الرّوائي يردد هذه العبارة "**نحن هكذا لا نترك وطننا إلاَّ لنتزوج قبراً في المنفى**"[2]. وقوله"**المنفى انتحار نوعي ليكن انتحار بالتقسيط**"[3]يظهر التشابه بين النهاية التي اضطر كل من فان خوخ وياسين البطل إلى قبولها.

يبدو التشابه واضح أيضا في علاقة كلٍّ منهما بأخيه، فعلاقة **فانس** ونبأ أخوه **ثيودور** كانت متينة ويتجلى ذلك من خلال الرسائل التي كان يرسلها له ليشكو همه وحزنه" **رأيت الخطوط المنكسرة للاثنين وحالة التعالق بينهما التي قادتهما إلى الموت في وقت متقارب .لم يستطع ثيودور تحمل غياب فانسون أكثر من ستة أشهر فتبعه بلا تردّد مات بموت أخيه**"[4].كذلك نلمس تعلق ياسين بأخيه عزيز يقول:"عزيز جرح كلما حاولت رتقه ، انفتح من الجهة الأقل انتظارا مثل صاحبه.اليوم أحاول أن أنسى بأنَّه مات ... لم أرث منه شيئا غير نزعة الالتصاق بالحلم ،والرسالة الوحيدة التي كتبتها له،لن تصله أبداً.الموت لم يمهله فرصة التأكد من قلبي نحوه"[5]،شخصية ياسين ما هي إلاّ وجها آخر لفان خوخ الذي عاش حياةً مأساويةً، وفي الأخير انتهت بالانتحار.

[1]- شرفات بحر الشمال،المصدر السابق،ص26.
[2]- المصدر نفسه، ص93
[3]- المصدر نفسه،ص71
[4]- المصدر نفسه، ص258.
[5]- المصدر نفسه ، ص202

***مصرع أحلام مريم الوديعة**

بدأها الرّوائي بمقطع تقديمي أخذه من نص لسرفانتيس"**حيث يسود الخداع تختفي الحقيقة**"[1] تظهر شخصية دون كيشوت فطنة مدركة لما يدور حولها، على عكس ما هي عليه داخل الرّواية فهي تتميز بالنشاط إلى جانب وعيها الضيق قياسا إلى تعقد العالم من حولها، ميز الرّواية الخداع الذي يظهر من خلال خداع زوجة الأب .

حياة سرفانتيس التي نجدها على علاقة وطيدة بواسيني الأعرج ،الموريسكيون ،سيرفانتيس العادل الذي كان له حضور فعال في روايته التي ظهرت من خلال رائعته العالمية دون كيشوت.

***استنتاج:**

وفي الأخير نصل إلى أنَّ المقدمة خطاب مستقل يبين المبدع تصوراته ونظرياته حول قضية معينة تهمه مثلما وجدنا هذا في روايات **واسيني الأعرج** التي تداولنها بالدراسة والتحليل ،فهذا الأخير تحدث في مقدماته عن قضايا تهمه فبعضها لديها صلة بواقعه المعاش عن حياته ووطنه وعواطفه الخاصة ...الخ ،فهذه المقدمات ثرية تعطينا فكرة عامَةً عَمَّا سنجده في هذه الإبداعات ، إنّ المقدمة نص يتجدد مع كل قراءة لا ينتهي ولا يستنفذ ،ومن علاماته الأساسية في أي نص هي تحليله وهذه العلامة هي التي تساعد على معرفة حدود بداية النَّص وانطلاقه الفعلي.

فالمقدمة التي تكون محكمة البناء نجدها تجذب القارئ وتشده إلى النَّص مما تدفعه إلى متابعته من البداية إلى النهاية فيفتح له أفق قراءة جديدة مما يوسع آفاقه المعرفية ويساعده على حل قضايا العملية الأدبية التي يطرحها النَّص من خلال قراءة واعية واستخلاص مقاصد الروائيين الحقيقة تجاه ذلك الموضوع الذي حددوه في مقدماتهم.

[1]–مصرع أحلام مريم الوديعة، المصدر السابق، ص 10.

الفصل الرابع

الفصل الرابع: جمالية عتبة الهوامش والغلاف وعتبة البداية في روايات واسيني الأعرج

– المبحث الأول: عتبة الخطاب الهامشي – وظائفه – أهميته–

– المبحث الثاني: عتبة الغلاف – مكوناتها وصورها–

– المبحث الثالث: عتبة البداية – الوظائف والأنواع–

تمهيد:

أصبحت حواشي النُّصوص الأدبية من أهم العتبات التي تُنِيرُ للقارئ سبيل الوصول إلى دلالة هذه النُّصوص ،فهي تضم الكثير من المعلومات الإشارية والدلالية ،ومن ثم فهي تكشف عن معانيها وتُعَدُّ من بين الأشكال البِنَائية التقنية والأسلوبية الفنية الجديدة التي وُظّفت للتعبير عن مدلولات النُّصوص الإبداعية ،وتوضع في الغالب من قِبل المؤلف وتوجه لمن يقرأ الكتاب أو النّص من بعده بغرض إضافة تفسير أو تعليل أو إشارة ما لتوضيح بعض الدلالات الواردة في المتن، فتشكل نصاً مستقلا بذاته على الرغم من موقعه في هامش المتن.

ويعدُّ الخطاب الهامشي من العتبات المهمة للولوج إلى العمل الإبداعي قصد الإحاطة به بناءاً وموضوعاً ورؤيةً. فهو – حسب **جيرار جنيت**- حالة نصية طباعية إحالية ومرجعية ترتبط بكلمة أو عبارة أو فقرة أو مقطع بطريقة محددة أو غير محددة وتوضع الهوامش باعتبارها ملاحظات وتعليقات عادة "تكون أسفل الصفحة وأحيانا في آخر الفصل أو في آخر الكتاب وهذه الظاهرة تدعو القارئ إلى مطالعة النّص مرتين"[1].مرة أولى بقراءته الجملة مباشرة، ومرة ثانية عندما تدعوه الملاحظة إلى ذلك.

ويُترجم الهامش كذلك دلالات النَّص الرئيس ترجمة جزئيةً أو كليةً كما أنَّ وضع التفسيرات في أسفل الصفحة هو الذي يولد فينا الميل إلى عدم مراجعتها إلاَّ بعد قراءة النَّص بمجموعه،لكن عندما يكون الشرح أو التعليق موضوعا إلى جانب النّص، فإنَّ الحركة العادية للقراءة تجعلنا نصادفه فيما نحن نتابع القراءة. ومنذ ذاك يمتد التعليق ويطغى على المقال بكامله، فالهامش له دور كبير في إثراء قاموس القارئ بمفردات لم يكن له أن يطلع عليها لولا تدخل المؤلف بالتفسير داخل محيط النص، نجد **واسيني الأعرج** قد أولى هذه العتبة النّصية عناية خاصة وذلك لإدراكه الدور الكبير الذي تلعبه في إضاءة بؤر النّص المظلمة .

[1] -G.GENETTE : SEUILS, , PARIS, 1987, p : 293

المبحث الأول: عتبة الخطاب الهامشي – وظائفه– أهميته–

1– تاريخ ظهور عتبة الهامش:

ظاهرة الهامش ليست جديدة بل هي ظاهرة قديمة ارتبطت مع الكتاب مخطوطا ومطبوعا ، من خلال عملية الشرح والتفسير والتعليق ولدينا في مدونتنا الأدبية والتاريخية والدينية العربية خير مثال على ذلك ،إذ في كل متن في تلك المدونات تحشية وهامش ،وملاحظات تُسهم في إذابة عراقيل ومعوقات وصعوبات المتن ،فكانت الهوامش قديما تتموضع في جنبات النّص لتتوسط الصفحة لكن بعد الثورة الصناعية تطورت صناعة الكتاب وتقنياته الطباعية فأصبحت تتخذ أماكن مختلفة منها :[1]

1. أسفل صفحة النص / الكتاب (وهذا المعمول به غالبا).
2. أن تحشر بين أسطر النص / الكتاب كثيرا ما نجده في الكتب التعليمية و المدرسية.
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 للنّص.
7. يمكن أن نجد ما يعرف بالحاشية عن الحاشية وهذا ما نجده في كتب القدماء أصحاب الحواشي.

وبدأ الخطاب الرّوائي يستفيد بدوره من تقنية الهوامش لاسيما النصوص الروائية الجديدة والحداثية التي تخلت عن الكتابة السردية الكلاسيكية واستبدالها بكتابة موثقة موضوعية وتخيلية مليئة بالإحالات المرجعية والمصطلحات التقنية حتى أصبحت الرّواية الجديدة تجمع بين بعدين جمالي وثقافي

تختص الهوامش في الخطابات العلمية والأدبية بالتوجيه،وإضاءة القُراء والمساعدة على الشرح والتأويل، وتحديد سياقات المتن الوظيفية وتجلياتها المرجعية التي تحكمها، فإذا كان المتن النَّصي مبنيا

[1]- سهام السامرائي، العتبات النصية في رواية الأجيال العربية ، المرجع السابق، ص 162.

على التكثيف والاختزال والغموض في كثير من الأحيان فإنَّ الهوامش تساعد على توضيح ما هو غامض أو ما يحتاج إلى إضاءات وحتى في حال عدم وجود هوامش وملاحظات وتعليقات في أسفل الصفحة وتفسيرات في الإطار الهامشي"فإنَّ الناشرين يتوجون عادة جسم النَّص في الصفحة ببضع كلمات تسمى"عنوان جار"، وفي أغلب الحالات يكون هذا العنوان عنوان الكتاب نفسه.يذكر به باستمرار كأنَّه مرمى السلاح غير أنَّ هذا العنوان كان يتغيّر بحسب ميشال بوتور MICHAL BUTOR خلال القرن التاسع عشر خاصة من صفحة إلى أخرى مذكراً بعناوين الفصول، أو مميزاً كل صفحة عن مثيلتها، أو ملخصا إياها، ليسمح للقارئ بأن يطالعها بارتياح."[1]

2- ماهية الهوامش:

يعرف **جيرار جينيت** الهامش بأنّه:"ملفوظ متغير الطول مرتبط بجزء منته تقريبا من النّص، يمكن أن يشكل نصاً مستقلاً بذاته وغالبا ما يفلح وعي الرّوائي في إقامة جسر من التواصل القرائي ما بينه وبين المتن النصي."[2]

فهذه العتبة تختلف عن غيرها من العتبات بكونها تخدم النّص وتدعمه وتسانده من الداخل على عكس بعض العتبات التي يكون عملها خدمة النّص من الخارج ،فتمركز هذه العتبة في حاشية النَّص يُسهم في تفسيره وإضاءته لغويا واصطلاحيا ،فالنّص الرّوائي غالبا ما يتشكل معماره البنائي من بنيتين نصيتين ،نص رئيس يمثله المتن الرّوائي ونص ثانوي يمثل نصاً محيطاً وبنيةً نصيةً صغرى تحيل على الهامش،وتتفاعل هاتان البنيتان بهدف ترسيخ النَّص المهمش وغالبا ما يتحدد الهامش بوجود مرتكزات أساسية تَسِمُ الهامش بالواقعية.[3]

ويرى بعض النقاد والروائيين أنَّ الهامش ذو بنية مناصية ضرورية لفهم النّص الرّوائي وتفسيره وتأويله فهو خطاب ما ورائي يعضد من دلالة النُّصوص الإبداعية ويقويها ويثريها فكرياً وفنياً وذهنياً

---

[1] ميشال بوتور،تر: فريد أنطونيوس، بحوث في الرواية الجديدة، منشورات عويدات،بيروت/ باريس ، ط3، 1986، ص 123.

[2] -G.Genette .seuils.p293

[3] - سهام السامرائي، العتبات النصية في رواية الأجيال العربية ، المرجع السابق، ص 161.

وجمالياً "[1]. فهو وسيلة من وسائل التجديد في بنية النُّصوص الأدبية فهو يُغَذِيهَا بما يشاء من رؤى تقوي متونها الأصلية لا بشيء من الإيضاح والتفسير فحسب بل يجعلها في بعض الأحيان محور الدلالة لهذه النُّصوص فيتفاعل معها وذلك بإضاءته لما خفي عن المتلقي من دلالات وإشارات ورموز. بل يسعى العديد من الروائيين إلى تطوير هذا الخطاب والخروج به من دائرة الإحالة المرجعية البحثية إلى دائرة الخطاب التخيلي الذي يتضافر مع بنية السرد في المتن لينتج معا خطابا متميزا متفاعلا .

يذهب الروائيون لاعتماد الهوامش خطابا سردياً رديفاً للمتن في ظاهرة لافتة وجديدة في الرّواية العربية لذلك نجد أنَّ الحداثة في الرواية أنتجت الهامش التخيلي الذي ينزلق من المتن ليلتمس له طريقا آخر يقف وراءه وذلك لأنَّه يريد لحمولته الدلالية أن تقوم بتحفيز ذهني للمتلقي باستحضار ما يقوله الهامش وإعادة نسجه وهنا يكون الهامش قادراً على إنتاج الدلالة من خلال تعالقه مع النَّص،"فالهامش بوصفه نظاما إشاريا معرفيا لا يقل أهمية عن المتن الذي يحفزه ويحيط به بل إنَّه يؤدي دورا مهما في نوعية القراءة"[2].

الحواشي إهداءات وشُّروح مفسّرة تقوم إمَّا بدور توثيق النَّصّ وتثبيت الإحالات ومصادر الكتاب ومراجعه، أو بتوضيح ما ورد غامضا. ولئن كانت الحواشي تُذيّل النّص وتقع في هامشه، فإنَّها تؤدّي دورا وظّيفيا يؤازر المتن الحكائي. وهي تشكّل نصّاً مستقلاً بذاته على الرغم من موقعها في هامش المتن، وتوضع الهوامش باعتبارها ملاحظات وتعليقات.

3- وظائف الهوامش:

عمل النَّص الإبداعي المعاصر على جعل الهوامش عتبة قرائية مهمة في بناء الفضاء النصي ،فهذه الأخيرة تتطلب جهدا للقراءة مما تضع القارئ في علاقة قوية بين المتن والهامش.

[1]- جميل حمداوي ، الهوامش في الخطاب الروائي.

[2]- جيرار جينيت، عتبات، المرجع السابق، ص12

فالهامش له دورا وظيفيا مع المتن ومكملا له ،لا يجوز لمن يريد التعامل مع الرواية على أي صعيد كان، فصل الهامش على جسد المتن ،لأنّه إذا تم ذلك فلسوف تفقد جزءا منها لا تكتمل من دونه، وستشوهه إن خلت منه ،ليس لأنّ الإيضاح الذي كرس الهامش من أجله أصلا سوف يغيب وتغيب معه الرؤية المكتملة للعمل الأدبي بل لأنّ البنية الفنية ذاتها ستتعرض إلى اهتزاز يؤدي إلى خلخلة المعلَم العام في محاولة تميزه الجمالي.[1]

وتقسّم الهوامش إلى ثلاثة أنواع هي: أصلية أو لاحقة أو متأخرة ولكلّ منها وظيفة خاصة بها فالوظيفة الأساسية للهوامش الأصلية هي الوظيفة التفسيرية والتعريفية ومهمتها التعريف بالمصطلحات الموجودة داخل النّص أمّا الحواشي اللاحقة فتتخذ من الوظيفة التعليقية سبيلا لفهم النّص ودلالته والحواشي المتأخرة فتعتمد على الوظيفة الإخبارية التي تقدم معلومات عامة حول النّص وجنسه فاستعمال الهوامش يظهر بـ:[2]

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 أنَّ هناك ملاحظات هامشية تظهر مع النَّص إثر طبعة معينة ثم تختفي بعد ذلك في طبعة أخرى.

فالرّوائي يتخذ من هذه العتبة فضاءًا حُراً يتمكن من خلاله عرض أفكار ورؤى معينة في قضية ما ،أو لتزويد المتلقي الذي قد يكون فقير الثقافة، 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 أيضا تقوية وتعضيد المكتوب من الدقة في ذكر التواريخ أو استحضار

[1]- سهام السامرائي ، العتبات النصية في رواية الأجيال العربية، المرجع السابق، ص 162.

[2]- جيرار جينيت،عتبات، المرجع السابق، ص 131.

الشاهد العميق الدلالة لإضفاء البعد الواقعي على الحدث السردي لأن بتقوية المكتوب وتعضيده تشير بالنَّص من صفته الخيالية إلى الواقعية.[1]

4- دراسة تطبيقية لهوامش روايات واسيني الأعرج:

- هوامش الرواية:

وفي روايات **واسيني الأعرج** عند دراسة الهوامش نجده يترجم الكلمات العربية بالفرنسية أو يعرفنا بشخصية من الشخصيات التي تحدث عنها في المتن. أو قد يوظفها ليحاول استعراض ثقافته وإظهار سعة معلوماته أمام القراء لإضفاء بعد معرفي .

استغل واسيني عتبة الهوامش في بعض من رواياته ليُعرف القرّاء ما هو مجهول عنهم ،فقد ترجم كلمات باللغة الفرنسية في الهامش كانت مكتوبة في المتن بلغة عربية ، ذكر أسماء الأعلام، التعريف بشخصيات متنوعة تحدث عنها في المتن التعريف ببعض المدن الجزائرية والاسبانية. لمسنا في روايات **واسيني** عند دراستنا للهوامش مايلي:

1- التوثيق: فالروائي يعمد إلى توثيق نص قرآني وذلك من خلال نسبة الآية الموجودة في المتن إلى سورتها ورقمها في الهامش مثل ما هو موجود في رواية "**سيرة المنتهى** "[2] في المتن كتب الروائي الآية قوله تعالى:﴿ **اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ**﴾ "[3] وفي هامش الصفحة كتب السورة ورقم الآية " سورة النور ، آية 35.[4]

2- أسماء الأماكن: ويكون ذلك بالتعريف بالأماكن التي قد يكون القارئ يجهلها.

---

[1]- جميل حمداوي، الهوامش في الخطاب الروائي العربي..

[2]- واسيني الأعرج، سيرة المنتهى عشتها كما اشتهتني: منشورات بغدادي،الجزائر، ص 104

[3]- سورة النور ، الآية 35.

[4] - واسيني الأعرج، سيرة المنتهى عشتها كما اشتهتني، المصدر نفسه،ص 104.

كما في رواية البيت الأندلسي الرّوائي في هذه الرّواية تحدث عن بعض المدن التي قد لا يعرفها القارئ فهو يقول:"**بفضله تحصلت على فيلا في مرتفعات الأبيار**"[1] هذا القول نجده في المتن،على هامش الصفحة كتب :"**حي من أحياء العاصمة.**"[2]

3- التعريف بالشخوص : تَعْمَدُ الرّواية إلى التعريف بشخصية ما وظّفها الرّوائي في متنه السردي، كرواية "**سيرة المنتهى**" ففي متن من متون النّص نجد الروائي تحدث عن **ميشال كستنتان** يقول في المتن :"**بدا شابا بلباسه الأبيض وعلى شعره الجميل البريانتين كأنه ميشال كنستنتان**" [3]ثم يأتي الهامش يعرف بشخصية كستنتان : "**ممثل فرنسي شهير ولد في 1924 ، من أم بولونية و أب من أصول روسية توفي بسكتة قلبية في 29 أوت 2003**"[4]، فالهامش عرفنا بهذه الشخصية ليثبت وجودها الحقيقي على أرض الواقع ، فالتعريف بشخصية ما في الحدث الرّوائي يعني إضفاء طابع الحقيقة على الشخصية المعرفة كما أنّه يضفي صفة الواقعية على الأحداث .

4- التفسير : فالرّواية هنا تعمل على شرح الكلمات المبهمة والغريبة في المتن وهذا ما وجدناه في دراستنا لعتبة الهوامش في روايات **واسيني الأعرج** يشرح لنا الكلمة الفرنسية إلى العربية أو العكس أو يترجم بعض من الكلمات الاسبانية إلى العربية وذلك لتمكين القارئ من فهمها بسهولة وهذا يدل على سعة معرفة الرّوائي وأنَّه مطلع على لغات أخرى .ففي رواية **نساء كازانوفا** نجده يشرح العديد من الكلمات الموجودة في المتن يقول:" **شربت مستخلص التمر وحليب النخيل اللاغمي**" [5]هذا في أعلى المتن ،يشرح الرّوائي في أسفل الهامش بقوله :"**مشروب يستخرج من جذوع النخيل بعد جرحه ، يمكن أن يكون عصيرا ،كما يمكن أن يكون مشروبا مسكرا، بحسب درجة التخمر**"[6] .

---

[1]-البيت الأندلسي، المصدر السابق، ص 346

[2]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- سيرة المنتهى عشتها كما اشتهتني، المصدر السابق، ص 336.

[4]- المصدر نفسه، ص 336.

[5]-نساء كازانوفا، موفم للنشر، الجزائر 2016،ص 288

[6]-المصدر نفسه ، ص 288.

كذلك قوله: " **في يوم من الأيام سألتك ونحن متجهان إلى الشيراتون ،كان عيد ميلادي وصممنا أن لا نخبر أحدا و أن نقضيه معا فقط، صولو" [1]هذا في متن الرواية ، في هامش الرواية" صولو من أصل اسباني و تعني وحيد".** [2]

قد يأتي لتوضيح مصطلح معين كالنص الآتي:" **تسربت رائحة قديمة تشبه رائحة المصاحف العتيقة الصفحات الأولى كتبت بالخيميادو** "[3]يأتي الهامش ليعرف معنى المصطلح(بالخيميادو) هي لغة الموريسكيين الأندلسيين السرية التي كتبوا بها نصوصهم و تاريخهم وحتى النص القرآني الكريم.[4]

وهو توضيح يكشف عن جوهر المصطلح ومدى تداوله آنذاك، فإشارة الراوي إليه تحيلنا على هذا الاهتمام وبالتالي يستوعب القارئ مصطلحا قد يمر عليه مرور الكرام.

وقد يأتي للتعريف بمفردات شعبية قد وردت بكثرة في روايات **واسيني** ،كما ورد في رواية **سيرة المنتهى** ففيه الكثير من الكلمات الشعبية والتي يصعب على الكثير من القُراء فهمها لذلك وجب تفسيرها وتوضيحها من خلال الهامش كما جاء في النّص الآتي:"**وعندما رفضت بعث لها فيلقا ليأخذوها إلى الكرطي" [5]**يأتي الهامش ليفسر كلمة (**كرطي ثكنة عسكرية**).[6]الهامش فسر للقارئ معنى هذه المفردة الشعبية والتي يصعب على غير أبناء الشعب الجزائري فهم معناها المراد ونجد الكثير من الكلمات المشابهة موجودة في كل روايات **واسيني الأعرج**.

وقد يأتي الهامش لتفسير معنى كلمة غير عربية كقول الراوي في رواية "**البيت الأندلسي**" :" **ثم ترفع الريشة التي في يدها عاليا فترد عليها بقية أفراد الفرقة النسائية: جهاركا ،لا كاسا دي أندلسيا**" [7]يقول الهامش: "**جهاركا: مقام من مقامات الموسيقى الأندلسية تؤدى فيه الأنغام**

[1]-نساء كازانوفا، المصدر السابق ص 215.
[2]- المصدر نفسه، ص 215.
[3]- البيت الأندلسي، المصدر السابق، ص 56.
[4]- المصدر نفسه. ص 56.
[5]- سيرة المنتهى، المصدر السابق، ص 127.
[6]- المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.
[7]- البيت الأندلسي، المصدر نفسه، ص 52.

الرقيقة . لا كاسا دي أندلسيا:أصل الكلمة إسباني، وتعني البيت الأندلسي"[1]، هذه الرِّواية كانت هوامشها شارحة لنص المتن ولعناوينه، فالرّوائي يشرح عناوين الرِّواية الداخلية مثل: الوصلة والنوبة والاستخبار،جهاركا.

الكلمة	شرحها في الهامش
جهاركا	مقام من مقامات الموسيقى الأندلسية .تؤدى فيه الأنغام الرقيقة والحادة.أكثر ما له علاقة بالحنين.ص 52
استخبار	قطعة موسيقية أندلسية افتتاحية صغيرة ،وهي مقدمة لما سيأتي لاحقا، القصد من ورائها شد انتباه السامع وإدخاله في الموسيقى تعزف فرديا بآلة وترية واحدة أو جماعية ص7
نوبة	مقام أندلسي معروف.هناك عدد من النوبات جاء بها الموريسكيون واليهود أثناء عمليات التهجير القسري في القرنين السادس عشر والسابع عشر .نحو بلاد المغرب وغيرها. الكثير منها موجود متوارث عن طريق السماع لكن الكثير منها ضاع. ص 35
وصلة	الوصلة في الموسيقى الأندلسية هي المقطوعة الرابطة بين ايقاعين مختلفين،منها وصلة زيدان التي تعطي نوعا من السلاسة للإيقاع الموسيقي في مجموعة.ص103

التوضيحات التي يعطينا إياها الرّوائي تجعلنا نتناغم مع جو الرِّواية الموسيقي، فهذه التفسيرات لن تأتي اعتباطا وإنَّما كانت مقصودة ليشرح من خلالها ما كان مبهما على المتلقي أو ما قد لا يثير انتباهه. ومنه شكل الهامش عتبة أساسية للولوج إلى عالم النَّص. فالكلمات المفسرة في الهامش هي عبارة عن مقامات موسيقية أندلسية ،فحضورها يعبّر عن حالة وجدانية عميقة وحزينة .

[1]- البيت الأندلسي، المصدر نفسه ،ص 52.

الاستخبار كما جاء في الهامش عبارة عن افتتاحية صغيرة ،أيضاً في المتن هو عبارة عن افتتاحيه تمتد من الصفحة السابعة إلى الصفحة الخامسة والعشرون ،الكلام كلّه **لماسيكا** التي تحاول شد انتباه القارئ إلى قصة البيت والمخطوطة.

توشية **مراد باسطا** التي تعني كفى، هي تحمل معاني الاستراحة واستعادة الأنفاس بعد طول مشقة تماما كما هو حال التوشية ،وإن كانت هذه الأخيرة تحمل إلى جانب المعاني السابقة الذكر معنى جماليا.

هذا النَّص الهامشي يعطي المتن الرِّوائي صفة الواقعية، وهي إحدى وظائف الهامش، وهذه الواقعية لا تنفي عن النَّص طابعه التخيلي،فالنبذة التي في الهامش صدرت عن شخصية من شخصيات الرِّواية المتخيلة **ماسيكا**.

*** نساء كازانوفا**

قام الرّوائي **واسيني الأعرج** في العديد من أعماله باستغلال عتبة الهامش ،فمثلا في رواية "**نساء كازانوفا**" عمّد الرّوائي إلى شرح الكلمات أو النُّصوص الموجودة في المتن بإحالتها إلى الهامش ليزيل كل غموض أو إبهام يمكن أي يقع فيه القارئ.

الكلمة	شرحها في الهامش
نورمال	تعني .عادي من الكلمة الفرنسية Normalص 13
كافي كريم	قهوة بحليب ص14
جريدة القاري واللي مش قاري	جريدة المتعلم والغير المتعلم ص21
في يده الشلال والغسّال	إناء نحاسي مكون من قطعتين .إناء فوقي يقال له البقراج ،فيه ماء دافئ عادة يقدم لضيوف لغسل أياديهم استعدادا للأكل وإناء تحتي يسمى الشلاّل

	يستقبل الماء المستعمل أثناء الغسيل
الفَلُوْسْ يْعَلَمْ أَبَاهْ النَقْبْ	مثل شعبي يقال عندما يكون العالم يسير بالمقلوب .الصوص يعلم الدجاجة كيف تنقب الحبوب؟ ص86
جيفري دهامر	Jeffrey Dahmer ص 163
كازانوفا في ضيافة فولتير	Casanova chez voltaire ص 201
أوبرا مدام بوتفاري، جياكومو بوتشيني	Opéra MadamaButterfly.GiacomoPucini ص227
تويوتا راف فور	Toyota RAV4 ص 247

أجاد الكاتب في توظيف تقنية الهامش في أعماله لإضفاء البعد الواقعي على عمله ،إذ اشتغلت هنا بوصفها إطلالة على التاريخ الواقعي للأحداث "إذ يستلقي الهامش ليضيء مسار الحدث ويؤهله تاريخيا لتركيز الحدث السردي في شاشة القراءة بدلالة الحدث التاريخي كما لا يتوقف الأمر على البعد التاريخي فقط، بل يستعمله في إضاءة البعد الاجتماعي والموروث الشعبي."[1]

كذلك توظيف الكثير من الكلمات الفرنسية المكتوبة باللغة العربية لنجد لها شرحاً في الهامش بلغتها الأصلية، وهي الفرنسية، جاء الهامش ليشرح ويوضح للقارئ عادة قديمة اجتماعية موروثة عرفتها وتوارثتها المجتمعات القبلية العربية "**في يده الشلّال والغسال**" إناء يستعمل في الغرب الجزائري من أجل غسل الأيدي ،وهنا يكون الهامش إحساسا من الكاتب بوجوب تأصيل وتذكير القارئ بالعادات والتقاليد العربية ربما نسيها بعضهم ويعطي هذا التأصيل دافعاً للاحتفاظ بالتقاليد العربية التي تعد مكملاً لبناء شخصية الحلم التي يريدها الرّوائي.

يشرح الكاتب بعض الأمثال الشعبية التي تبيّن معنى الموروث الشعبي حتى تتضح معالم المشهد الرّوائي للمتلقي ،وتتضح الصّورة عنده أكثر إذ أنَّ من مهمة الراوي إيهام بالواقع ولذا فإنَّ الكاتب بخبرته غالبا ما يمزج الأمثال الشعبية التي تضفي روحا واقعية على النَّص الرّوائي ثم يقوم بتفسيرها في

[1]- سهام السامرائي، العتبات النصية في رواية الأجيال العربية، المرجع السابق، ص 165.

الهامش وهذا عامل ايجابي هو عتبة موضحة وإضافية تعطي القارئ معرفةً بالتراث الجزائري الذي يجب أن يبقى خالداً لا يموت.

***أنثى السراب**

استعمال عنصر الخيال يتكرر في رواية "**أنثى السراب**" في كل مرة كانت بطلة الرّواية تحتل الهامش، هذه الهوامش تُكسب الرّواية الواقعية عن طريق استدعائها لأشياء حقيقية، مثل إشارة البطلة لجريدة المساء وإلى رواية ضمير الغائب" **كما حدث لسينو عندما نشر رواية ضمير الغائب ،أوّل مرّة مسلسلة في جريدة المساء العاصمية"**[1] أيضا الإشارة إلى رواية طوق الياسمين فبهامش الرِّواية "**هذه الجمل وغيرها كلّها سقطت من رسالة سينو في رواية طوق الياسمين**"[2]وذاكرة الماء أيضاً " **هذه الرسالة بعثتها له من بيروت وقد نشرها سينو في روايته ذاكرة الماء بعد أن غيّر فيها الشيء الكثير**"[3]، من خلال هذه الهوامش نلمس أنَّ الرّوائي أراد أن يضيف شيئاً ،ولكن بطريقة غير مباشرة أي إضفاء اللمسة الواقعية على النَّص التخيلي ما يسمى بالإيهام.

المهم في الرّواية استغلال الهامش واستدعاء شخصيات الرِّوايات الأخرى مما يمنح الهامش مساحة كبيرة داخل العملية السردية للمتن، استعملت الهوامش في الرّواية لترجمة النُّصوص الفرنسية العربية أو شرح أسماء الشخصيات التي يتعذر على القارئ معرفتها مما يسمح باكتساب ثقافات متنوعة مثلما ما ورد في الهامش"**من حظّنا أنَّ الحلم لا يزال قائماً،وإلاَّ لا ضاع المعنى كلياً.حسرة الحياة مذاقها، الحياة التي كنّا نعرفها ماتت.أبداً لا شيء يموت، كلّ ما هنالك أنَّ شيئاً صغيراً فينا قد انتهى قليلاً**"[4].

[1]- أنثى السراب، المصدر السابق،الهامش، ص 25.

[2]- المصدر نفسه، الهامش، ص109.

[3]- المصدر نفسه، الهامش، ص 147.

[4]- المصدر نفسه، ص 435.

تكرر هذا النوع من الهوامش في رواية "**الأمير**" التي احتوت على عدد كبير من النصوص الفرنسية المكتوبة باللغة العربية إلاَّ أنَّ الرِّوائي لم يشرحها إلاَّ في صفحة واحدة يقول في الهامش:"**نعم سمعتك والعالم لن ينهار سيّدي ،أنا في الموعد كما اتفقنا**"[1] الهوامش في هذه الرِّواية جاءت بطريقة عكسية فكلّها تقريباً أسماء أجنبية فرنسية جاءت معربة في المتن وهذا من أجل نطقها نطقاً سليماً، وقد ضمت الرِّواية بعض التدخلات من طرف الرّوائي التي رآها مستغلقة على القارئ مثل كلمة **البانكي Le banquet**شرحها في الهامش بقوله:"**جلسة برلمانيَّة مفتوحة يحضرها المواطنون البسطاء وممثّلو الشعب وتناقش فيها قضايا الساعة بديمقراطية**"[2] يرمي الرّوائي من خلال ترجمته إلى إزالة الغموض الذي يتلبس الأعمال الرّوائية المعاصرة والتي تتعذر على القارئ فهمها باستغلال عتبة الهامش مكانا محايداً يشرح فيه الرّوائي ما استصعب على القارئ.

ومن روايات **واسيني** التي برز فيها الهامش مميزا ،واتسم بكثير من الدقة رواية"**سوناتا لأشباح القدس**" جاءت الهوامش في هذه الرّواية مثبتة عن البطلة "**مي**" مثل لوحة "**أنا وأميرة في معطف أبي**" جاء في الهامش"من مقتنيات بروكلين للفنون الحديثة.اللوحة مصنفة ضمن مدرسة الفنون الأمريكية الجميلة" اللّوحة الحديثة.ويظهر توقيع مي داخل بياض صغير ليس جزءا أصليا من تلوين اللّوحة،كأنّها أضافته في وقت واحد رقم الشراء الدولي اللوحة مصنفة:

BROK ;MA :CAT,CL,MAYKO :1907_69[3]

هذا النوع من الهوامش فيه استقلال السارد عن المؤلف، بالإضافة إلى إضفاء البعد الواقعي لأنَّ هذا النوع من الهوامش ينقل النَّص من الواقع إلى الخيال،يقول واسيني عن لوحات هذه الرِّواية هناك زميلة أردنية ذهبت هي وأمها لتبحث عن إحدى اللوحات التي ذكرت في الرّواية ،في إحدى المتاحف

[1]-البيت الأندلسي، المصدر السابق، الهامش،ص 28.

[2]- المصدر نفسه، الهامش، ص 29.

[3]- سوناتا لأشباح القدس، المصدر السابق، ص211.

فوجدت المكان بكل تفاصيله ولكنها حزنت لأنَّها لم تجد اللوحة. مما لا ريب فيه أنَّ انفتاح واسيني على عوالم الفنون الجميلة يجعل عمله هذا يرتقي باعتباره نص ثقافي متميز.

رواية "**جملكية آرابيا**" التي مارس فيها الرّوائي لعبة الإيهام والتّخيل، وردّ في نص الهامش جملة تحكي ليلة الفاجعة القاسية "**يُقصد بها ليلة الفاجعة السابعة بعد الألف، التي شكلت مرجع هذا النّص الأساسي الذي استقى الكاتب بنيته منها، ليلة قاسية ما تزال مستمرة منذ أربعة عشر قرنا حتى اليوم على الرغم من الثورات العربية**"[1].هذا الهامش يقوم بنوع من الوظيفة الإشهارية لرواية "**فاجعة الليلة السابعة بعد الألف**"وينبه إلى أنَّ رواية "**جملكية آرابيا**" هي امتداد لها، غير أنَّها في الواقع تختلف تماماً عنها وإن رأى البعض أنَّها نسخة مكررة.

مما يلاحظ أيضا انفتاح الرّواية على العجائبي وهذا ما يتناسب مع طبيعة النَّص" **لا أحد يعرف بالضبط الزمن الذي استغرقته ليلة الليالي لأنَّها لا تشبه الليلة العادية. الليلة التي ارتعش فيها يقين الحاكم بأبدية سلطانه وتوريثه لذويه ،واستعاد فيه المؤرخون الأوفياء ،مدادَهم المسروق.قيل أنَّها كانت الليلة الأطول في حياة جملكية آرابيا.والأكثر عتمة وحمولة بالنور. بعض المرويات التي ترد في هذا المتن أصلها رقائق قديمة نسخت باليد من مخطوطة مندثرة ،ضاعت في الربع الأول من الميت، عندما احترقت جملكية آرابيا نهائياً في ذلك الخريف الرمادي أثناء عمليات تنقيب في الربع الخالي ،وفي أمكنة كثيرة من جملكية آرابيا البائدة، مدفونة بين أربع صخور كلسية امتصت الرطوبة وحفظت رقائق المخطوطة من التلف وجوع الحشرات المتولدة بكثرة**"[2].يرمي الرّوائي من خلال هذه الهوامش إلى عملية إدهاش القارئ عن طريق خصوصية الطرح واختراق النموذج المتمثلة في ألف ليلة وليلة ،والتي تمتد في أربعة عشر قرناً فوجود هذا النوع من النُّصوص لا يكون إلاَّ في العجائبي.

[1]- جملكية آرابيا، المصدر السابق، الهامش،ص 635.

[2]- المصدر نفسه ،الهامش، ص 10.

- عتبة الهامش في رواية "طوق الياسمين":

احتوت الرّواية على هوامش ترجمت ما كتب الرّوائي باللغة الفرنسية، فإذا كتب هذه الجمل في الهامش السُّفلي مترجماً لبعض العبارات التي كتبها باللغة الفرنسية في المتن، فإنَّ ذلك راجع لأسباب عديدة منها،تأثره باللغة الفرنسية أن تكون هذه الكلمات لديها وقع خاص عند محبوبته، والتي من أجلها كتب روايته.

جاء الهامش الأوّل في طيات الرّواية عبارةٌ عن ملخصٍ قصيرٍ لها، كتبه في المتن باللغة الفرنسية ثم ترجمه في الهامش باللغة التي يكتب بها الرّواية يقول:" **بكل بساطة، خسارة كبيرة ومرارة لا تزال عالقة في الحلق.قصة جميلة مثل هذه تضيع ؟ مؤسف**"[1]الخسارة والمرارة تكمن في فقدان المحبوبة وارتمائها في أحضان غيره على الرغم من حبها له إلاَّ أنَّها تركته لتذهب وتتزوج برجلٍ آخر الأمر الذي ولد حزنا كبيرا لدي الرّوائي ، وترك مرارة ظلَّت عالقة في حلقه طوال حياته ليكتب كل هذا في روايته" **طوق الياسمين**". وهو ما يعلل ما سبق النَّص باللغة الفرنسية في قوله:" **أُدرك اليوم وأنا أبحث عن أقرب السُّبل لعزائي إنَّ قصتنا لم تكن أبداً كل القصص**"[2] ليدل هذا القول على أنّ هذه القصة الشائقة قد انتابها بعض الأمور التي لم تسمح باكتمالها ،وقد أرادت البطلة "**مريم**" الارتباط غير أنَّه رفض ذلك ، ليندم بعد أن ذهبت مع غيره .

بعد عرض نصه بالفرنسية في الصفحة نفسها طرح اسم محبوبته مريم قائلا:"**من أين يأتي هذا الصَّوت الصَّافي مثل شعاع الشمس الصباحية ؟ مريم**"[3] هذا الصوت الذي بقي في نفس الرّوائي على الرغم من مفارقتها له إلاَّ أنَّه بقي مرتبطا بها .

ارتبط الهامش في هذه الرّواية بالعنوان والمتن ،من خلال اشتراك الرّوائي مع القارئ في الهموم والهزائم الصغيرة التي لحقت به. ليبقى في حلمه مع محبوبته ، فالحلم الذي رواده مرات عديدة في أن يكتب

[1]- طوق الياسمين، المصدر السابق، ص19.

[2]- المصدر نفسه، الهامش، ص .19

[3]- المصدر نفسه، الهامش، الصفحة نفسها.

صبابته وشوقه وحبه لمريم يقول:"**لا ليس هذا فقط. الكتابة التي لا تدخلنا غمار الحلم، ليست كتابة.أنت مثلاً تُدحرجنا بكلماتك داخل موجة من الغيوم الزَّرقاء والنِّلية والبنفسجية تحديداً**"[1]، يعود الرّوائي إلى حلم الكتابة الذي يمنحنا فرصة كي نحلم ،ولن يكون ذلك إلاَّ إذا أردنا شيئاً لا يمكن الوصول إليه إلاَّ في هذا الحلم ،وقد يُتوصل إليه ولكن في حالته هذه لن يكون إلاّ في الحلم.

وهذا يجعلنا نلتفت إلى أنَّ الرّوائي أراد النهوض بالرّواية بكافة أشكالها "فهو أحد أهم الأصوات الرِّوائية في الوطن العربي ،وتنتمي أعماله إلى الرِّواية الجديدة التي لا تستقر على شكل واحد، ويشبه الأعرج الرّواية بالإنسان القادر على التَّجدد والتَّأقلم ،ويرى أنَّها ليست ملحمة برجوازية كما جاء في التَّعريف القديم ،بل هي ملحمة العصر الحديث.[2]

نجد بعض العبارات التي تدل على مدى حب مريم لرِّوائي"**لا يا روحي. لا يوجد مشكل.سآخذ تاكسي أسهل.البرد لا يطاق في الخارج.خذ بالك من نفسك .القتلة لن يرحموك ولن يرحموني.ضع في ذهنك أنَّك مزعج لهم حتى بوجودك البسيط**"[3].هذا الهامش يدل على شيئين الأول :يظهر في حبها الشديد له على الرُغم من ارتباطها برجل آخر، كذلك خوفها الكبير عليه الذي جعلها تكتب إليه تلك الرسائل التي تُقسم فيها أنَّها لا تحب أحداً غيره، وأنَّها لم تذق طعم الحياة إلاَّ معه. الثاني:وجود بعض الناس الذي يُضمرون له الحقد والعداوة والذي أسماهم بالقتلة.

ومن هنا نلاحظ بأنَّ الهامش هو عتبة من العتبات التي توضح العلاقة بينه وبين المتن ،حيث إنَّه أسهم في تأكيد تلك العلاقة بين مريم والكاتب وأشار كذلك إلى أنَّ هناك عبارات أراد الكاتب ألا تظهر في اللغة التي يكتب بها، حتى يكون هناك نوع من الخصوصية إلى حدٍ ما ،أو أرادا من تلك العبارات الفرنسية أن يرسل لمحبوبته التي فارقت الحياة بعضا من العزاء والتَّأكيد على ما يدور بداخله حتى الآن ومن"ثم تبرز عتبات النَّص جانباً أساسياً من العناصر المؤطرة لبناء الحكاية ولبعض طرائق

[1]- طوق الياسمين، المصدر السابق ، الهامش، ص 77.

[2]- عزوز علي إسماعيل، عتبات النص في الرواية العربية، المرجع السابق، ص 397.

[3]- طوق الياسمين،الهامش، ص 244.

تنظيمها التخيلي كما أنَّها أساس كلِّ قاعدة تواصلية تمكن النَّص من الانفتاح على أبعاد دلالية تُغني التَّركيب العام لحكاية وأشكال كتابتها بيد أنَّ عتبات النَّص لا يمكن أن تكتسب أهميتها بمعزل عن طبيعة الخصوصية النَّصَّية نفسها"[1].فالهامش هنا يمكن أن يصنع علاقة خفية بين بؤرة الإبداع الكائنة في المؤلف وبين عقلية المتلقي لهذا الإبداع، قصد التَّفكر في السِّر الذي من أجله وضع المؤلف هذا الهامش خاصة إذا كان مغايراً للغة الرِّواية.

ما يمكن أن نستشفه من خلال دراستنا لروايات واسيني أنّ هناك روايات خاصة الأولى غابت فيها عتبة الهامش مثل رواية "**حارسة الظلال**" و"**ذاكرة الماء**" مما يدل على أنّ هناك تحولا في التعامل مع هذه العتبة التي يحيلنا على انفتاح الخطاب الرّوائي على الأشكال التي يراها ناجعة لصالح العملية الإبداعية.

نستنتج من هذه الهوامش الموجودة في روايات واسيني الأعرج والتي أخذنا بعضها بالدراسة نقاط عدة منها:

1- أن المؤلف تعَمد هذه الهوامش ، فقد كان بإمكانه أن يكتبها بلغة السرد دون الحاجة إلى شرحها في الهامش .

2- الإثراء اللغوي لقاموس المتلقي بمفردات لم يكن يعرفها إلاَّ بعد قراءته للعمل الإبداعي.

3- توسيع أفق القارئ على ثقافات أخرى جديدة للغة السرد وذلك بأشعارها وأساطيرها وحكمها.

من خلال قراءتنا لهذه الهوامش نجد أنّها تحيلنا على مواضيع مختلفة ومتنوعة تُسهم في إثراء القاموس والرصيد اللغوي للقارئ ، فالهوامش تدلنا على أمكنة وأساطير وعادات مكنتنا الهوامش من معرفتها.

تُقدمُ الهوامش للنَّص قصد تفسيره أو توضيحه،أو التعليق عليه بتزويده بمرجع يرجع إليه، اتخذ في ذلك شكل حاشية الكتاب أو العنوان الكبير في الصحافة بملاحظاتها وتنبيهاتها القصيرة والموجزة

[1]. عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص، المرجع السابق، ص 16.

الواردة في أسفل صفحة النَّص"[1] وقد عبّر **جيرار جينيت** عن ذلك النَّصِّ بالنَّص التحتي ، على اعتبار أنَّه تحت النَّص الفوقي والذي يقصد به النَّص الرَّئيسي الموجود في المتن أعلى الهامش .

ونستخلص أنَّ التهميشات كعتبة نصية تؤدي دوراً هاماً في إضاءة أحد العتبات الهامة في النّص،وبذلك أصبح الهامش يقوم بأدوار ووظائف عديدة لم يكن النّص ليقوم بها وحده، لذلك فالرّوائي **واسيني الأعرج** قد استغل هذه العتبة في بعض من رواياته في البوح بالعديد من الأشياء وتوجيه الكثير من الأفكار ،لأنّه كان على وعي بالأهمية التي تحملها الهوامش ،فالكثير من العبارات والمفردات كانت ستبقى غامضة من حيث الدلالة والمعنى لو لم تقم الهوامش بتفسيرها وتوضيحها.

- المبحث الثاني: عتبة الغلاف –مكوناتها –وصورها.

تمهيد:

الغلاف حلية مضافة إلى الكتاب ومؤشر ملموس ينتقل المؤلف بواسطته من دائرة المقول إلى دائرة المقروء الذي يصبح له وجود مادي يحتل حيزاً من الفراغ ،فغلاف الكتاب يؤدي دوراً هاما في فهم ما هو محتوى داخل الكتاب من أفكار وآراء ومضامين لا يمكن لأي قارئ كان أن يتجاهل الشكل الخارجي للكتاب فهو أول ما تتلقاه العين بعد العنوان أو قبله في كثير من الأحيان، فالصور والرموز وحتى الألوان المنسجمة وغير المنسجمة تؤدي دورا مهما في العملية التواصلية والإبداعية التي يرومها أي كتاب مهما كان نوعه وجنس متنه.لذا لا ينبغي أن نضع غلاف الرواية جانبا لما يوفره من عناصر صورة حاملة لمختلف الأبعاد كاللون ، واسم المؤلف ، والعنوان وشكل الكتابة...إلخ ، فإذا كان الغلاف في هيئة لوحة فنية فمن المؤكد أن يلفت ذلك نظر القارئ و يسترعي انتباهه.

1-تاريخ ظهور الغلاف:

بعد أن عبّر الإنسان عن نفسه بالرّسم أو بالتصوير أو بالنّقش أو بالكتابة باتت الحاجة ملحّة لأن يحفظ ما دوّنه، فعمد إلى الغلاف الذي يحفظ ما بداخله، "وجدير بالذكر أنّ أوّل خربشات خشنة

[1]- عبد الحق بلعابد، عتبات، جيرار جينيت من النص إلى المناص، المرجع السابق، ص 128.

صنعها الإنسان البدائي قد كشفت له القدرة المؤثِّرة للعلامات التي تصنع فوق السطح لعزل المساحة المتضمِّنة داخل العلامة من الفراغ المحيط بها"[1]

في الوقت الذي احتفظت فيه الكتابة بمفهومها الآلي لنفسها سبيلا إلى الظهور كانت مكونات الطبيعة كالطين وجلود الحيوانات وعظامها هي الأقرب للاضطلاع بمهمة حمل وحفظ المتن المكتوب، وكانت الكتب فاقدة لأغلفتها خاصة وأنَّ الحضارة الإنسانية ركزت جلّ اهتمامها على الأفكار الأساسية أكثر من تركيزها على تلك المرفقات النصية- العتبات —[2]فوجدنا أنّ الكتاب الذي ينتمي إلى عصر ما قبل الطباعة يفتقر إلى صفحة الغلاف ، وبعد المضي في ركب التطور الحضاري بدأت الحاجة تلح على ضرورة أن يحاط الكتاب بغلاف يحميه ويعنونه ،ويعني ذلك أنّ فلسفة التغليف قائمة في أساسها على قيمة نفعية غايتها حفظ الكتاب مع الأخذ بعين الاعتبار تميزّه بالتسمية على غيره من الكتب ،فأصبح يُنظر إلى الغلاف بعنوانه على أنَّه ضرورة تدوينية طرأت عليه بعد تحوله من الشفاهية إلى الكتابية[3]،وتوسع العلوم وتطور الثقافة في العصر العباسي أثّر في تطور المكتبات،وسايره الاعتناء في إخراج المكتوب ،فانكب النساخون على تذهيب وزخرفة ما ينسخون من كتب.

أصبحت لوحة الغلاف غير بعيدة عن استثمار الصورة الفوتوغرافية في مكوناتها جنبا إلى جنب مع اللوحة الفنية المرسومة ،وأصبح الغلاف بكل مكوناته المعتنى بها تقنيا من جانب المخرج ،وتأليفا في حالة العنوان من جانب المبدع يمثل قوة الجذب القرائية الأولى والعتبة العيانية التي تستوقف المتلقي و تثير انتباهه وتحثه على الاقتناء بغرض التركيز على الجانب الجمالي في بناء تلك المكونات يضاف إلى ذلك سمة سهولة الاستعمال التي وفرها عصر الطباعة للكتاب .

[1]- عزوز علي إسماعيل، عتبات النص في الرّواية العربية، المرجع السابق، ص 218.

[2]- جاسم محمد جاسم،جماليات العتبة النصية في شعر نزار القباني، المرجع السابق ص47.

[3]- محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، المرجع السابق، ص 180.

ويقف **محمد الماكري** عند تأثير الطباعة وتطور التقانة على الكتاب بعامة والغلاف بخاصة وقفة متأنية ذاهبا إلى ما نصه أنّه لم يعد الكتاب المنشور الجاهز للقراءة هو هذا الكلام المطبوع بين دفتي الكتاب" أي الكلام المعروض للقراءة بصريا فقط بل أصبح عناوين ، رسوم، صور، ألوان.[1]

ومن خلال كل هذا يمكن القول أن فكرة الغلاف بدأت بفكرة ساذجة ،اقتضتها ضرورة ضم المكتوب بين دفتين ضما ماديا قصد حفظه وتميزه ثم تطورت فيما بعد ،فانعكس على الغلاف ما انعكس على المتن من تطور أدى بالنتيجة إلى أن ينتصب الغلاف في مقدمة العتبات النَّصية التي تشكل مع باقي العتبات أهم الأركان التي يعتمد عليها العمل الإبداعي.

2- ماهية عتبة الغلاف:

جاءت لفظة غلاف في لسان العرب من الفعل غلف والغِلاف الصوانُ وما اشتمل على الشيء كقميص القلب وكِمام الزَّهر وساهُور القَمر ،والجمع غُلُفٌ. والغلاف: غلافُ السَّيف والقارورة. وسيف أغلف وقوس غلفاء، وكذلك كلُّ شيء غلاف"[2] كلمة غلاف من صيانة الشيء فقميص القلب هو ما يغلف القلب" كما أنَّ الغلاف وعاء لما يوعى فيه وفي صفته صلى الله عليه وسلم: يفتح قلوباً غُلْفاً أي مغشاة"[3] يمكن القول بأنَّ الغلاف هو الوعاء الذي يحفظ ويصون ما بداخله.

الغلاف عتبة مركبة تتفاعل مكوناتها بفعل القراءة فيما بينها ،فالمعروض نصاً إلى جانب أنَّه فضاء صوري شكلي لا يخلو من الدلالة، وهذه الدلالة قد تحكمها مقصدية منتج الخطاب أو قد لا تحكمها ولكنها تبقى مع ذلك واردة لأنّ الاعتبار التواصلي مع القارئ لا يحكمه الشرط التداولي فقط بل قد تحكمها حيثيات تسويقية.

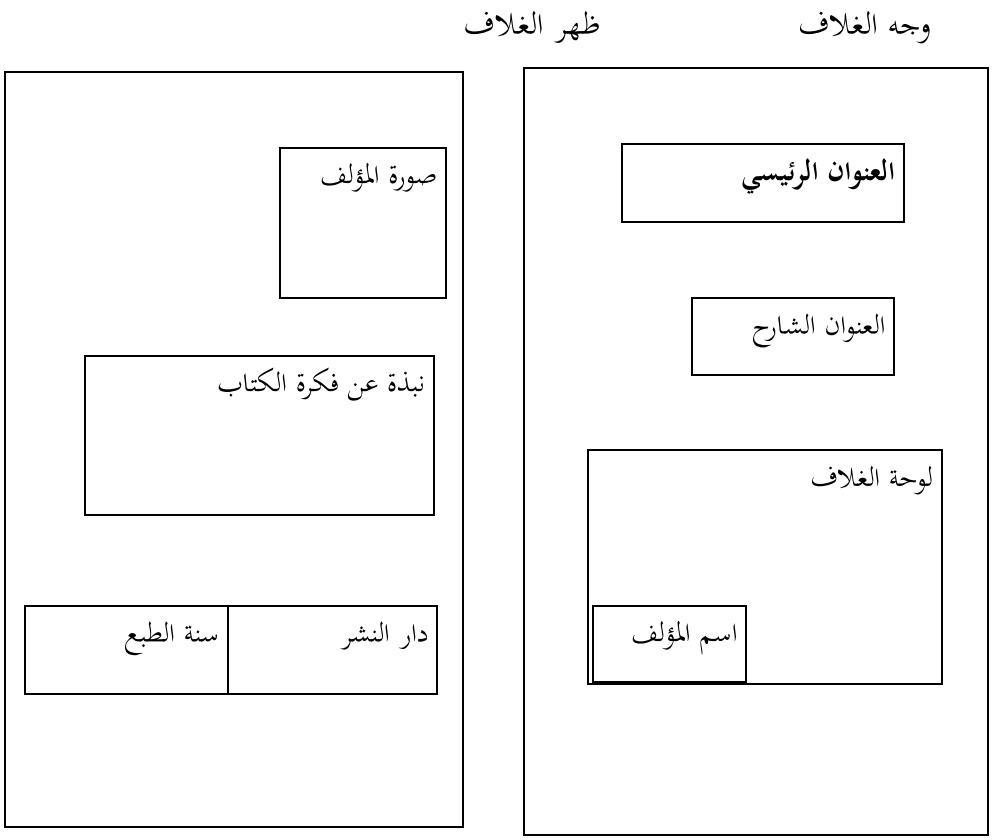
فأوّل شيء يلفت انتبهنا بمجرد حملنا للرّواية هو الغلاف لذلك يعتبر العتبة الأولى من عتبات النَّص الهامة، تدخلنا إشارته إلى اكتشاف علاقات النَّص بغيره من النُّصوص المصاحبة له.**فجيرار حينيت** وإن لم يقف في كتابه طويلا عند هذه العتبة إلا أنّه يمكن تتبع تقسيمه لها ضاما كل تفاصيل الغلاف كاسم المؤلف والعنوان الشارح واسم دار النشر وحتى سنة الطبع وهذا يعني أننا بإزاء عتبة تتآزر جميع

[1]- جاسم محمد جاسم،جماليات العتبة النصية في شعر نزار القباني، المرجع السابق، ص 49.

[2]- ابن منظور،لسان العرب، المصدر سابق،مج:11،مادة غلف، ص 72.

[3]- المصدر نفسه، ص 72.

تفريعاتها للخروج بالتالي بقراءة فعالة للمتن الرّوائي الذي تتصدره عتبة الغلاف والتخطيط التالي يوضح ماهية هذه العتبة على المستوى الشكلي بتفريعاتها :[1]



فالغلاف ومكوناته يعد المدخل الأول لعملية القراءة باعتبارات اللقاء البصري والذهني الأول مع الكتاب يتم عبر هذه المكونات ، وما تحمله من دلالة مؤطرة للنَّص سواء في سياق النص الأدبي أم في سياق المؤسسة الأدبية.[2]

3- مكونات الغلاف:

يحتوي غلاف الكتاب على معظم المعلومات التي تشكل لوحة أولى للنّص المحكي إذ يتضمن:

[1] – جاسم محمد جاسم،جماليات العتبة النصية في شعر نزار القباني، المرجع السابق، ص .49

[2] – سهام السامرائي ، العتبات النصية في رواية الأجيال العربية ، المرجع السابق، ص 43.

أ- **اسم المؤلف**: يمثل عتبة قرائية مهمة أولى تمهد للقارئ تعامله مع النّص إن لم يكن يوجّه هذا التعامل إذ يشكل ثقلا معرفيا على متلقيه ولا أحد يجهل كيف أنَّ بعض الأعمال الأدبية ترجع شهرتها إلى مؤلفيها أساسا وليس إلى أدبيتها أو فنيتها[1]، أي أنَّ وجود اسم المؤلف على الغلاف سواء أكان هذا الكتاب أدبي أم غير أدبي له أهميته من حيث الملكية أو النوعية.

فاسم المؤلف عتبة غلافية لا تخفى أهميتها في توجيه تصور القارئ ،فهو علامة تحيل على شخص واقعي لا ينسب إليه فقط مسؤولية تلفظ المكتوب برمته كما هي الحال في كل النصوص الإبداعية بل وجوده في الملفوظ أيضا [2]، فهو شخص وجوده كمؤكد في النّص وخارج النّص،فوجوده على الغلاف يمنح القارئ أفق توقع خاص يقوم على استحضار استراتجيات الكتابة فبعض الأعمال الأدبية ترجع شهرتها إلى شهرة مؤلفيها أساسا وليس إلى أدبيتها وفنيتها.

فهو يعد من بين المكونات المناصية المهمة التي يمكن رصدها على الغلاف ،فلا يمكننا تجاهل أو إغفال دوره في صنعة الكتاب ،مما يفسر الارتباط الوثيق بين الكاتب ونصه بل يمكن اعتباره علامة فارقة بين كاتب وآخر ففيه تثبيت هوية الكتاب لصاحبه ،الذي يحقق ملكيته الأدبية والفكرية لنصه بغض النظر عن كون الاسم حقيقيا أو مستعارا، أمَّا موقعه فغالبا ما يكون في صفحة الغلاف الأولى ويكون بخط بارز لا يدع مجالا للشك في نسبته لصاحبه ، كما يمكن رصده في صفحة العنوان .

أما عن أشكال تجليه فهي تأخذ أشكالا ثلاث فيما أورده **جيرار جينيت** و**فيليب لان**:[3]

1- أن يدل اسم الكاتب على حالته المدنية فنكون إزاء الاسم الحقيقي للكاتب (onymat).

2- أن يدل على اسم غير الاسم غير الحقيقي كاسم مختلف أو اسم يجعل للشهرة فنكون هنا أمام ما يعرف بالاسم المستعار (pseudonymat).

[1]- سهام السامرائي ، العتبات النصية في رواية الأجيال العربية ، المرجع السابق ، ص44.

[2]- خليل شكري هياس، القصيدة السير الذاتية بنية النص وتشكيل الخطاب،دار غيداء للنشر والتوزيع،عمان،2015، ص 130.

[3]-Philip Lane . La Pèriphèrier du Texte. P 19.

3- أمَّا الحالة الثالثة فهي لا تحيل إلى اسم حقيقي فنكون أمام اسم مجهول أو ما يعرف بـ (anonymat).

فاسم المؤلف أحد الحقوق اللصيقة بالشخصية فهو يعزز من أحقية صاحبه متى ارتبط بالنّص متناً وإخراجاً وتأليفاً .

إنَّ اسم المؤلف كمكون مناصي élément para textuel لا يمكن عزله أو إقصائه عن الأدب الموازي (paralittrature)كما يرى بعض النقاد ، وهو ما أشار إليه **دانيال كوين غاس** في سياق استعادته للتقسيمات الجينية لهذا المكون في الخطاب المناصي:"ففي الحالة الأولى مثلا (onymat) كما الثانية (pseudonymat) نلحظ أنَّ اسم الكاتب الحقيقي يشتغل مثله مثل الأدب العام ، إذ لابد دوما من وضع اسم أو بمعنى آخر إنشاء هوية أدبية"[1] .

هناك فرق كبير بين المؤلف على الغلاف والمؤلف داخل النَّص، لأنَّه من المؤكد أنَّ المؤلف مقيما في الغلاف الخارجي ليس هو ذاته مقيما في الفضاء الداخلي للنَّص. فالمؤلف الغلافي هو عبارة عن ذات أوطوبيوغرافية ملموسة حسية خارجية مبدعة للكتاب والعمل والنَّص وبالتالي فهو كائن من لحم ودم. بينما المؤلف داخل النَّص ما هو إلا كائن ورقي خيالي وافتراضي يسبح في عوالم مجازية وفنية.

فاسم المؤلف الذي يظهر في روايات **واسيني الأعرج** باعتباره المالك لهذا العمل الأدبي والذي له سلطة عليه ،لذلك أي عمل من الأعمال الرّوائية الخاصة به يذكر عليها اسمه في أعلى الصفحة من جهة اليمين أو اليسار أو الوسط وبخط مغاير جميل عليه علامات التشكيل وبخط كبير نسبيا فهو يشي بنسبة هذا العمل لصاحبه ومالكه كما أنَّ الاسم يعد علامة تجارية بالنسبة للناشر ،لأنَّ اسم المؤلف له دور فعال في عملية التسويق فوجود اسم كهذا دون ألقاب أو وضع كنية له دليل على قدرة هذا الاسم في إثبات حضوره لدى المتلقي فالاسم يغني عن الكنية وذلك لشهرته ومكانته العالمية.

[1]-Daniel Couègnas. Introduction a la paralittérature. Ed. seuil .collection poétiques. P 34.

لذلك نجد أنَّ عتبة المؤلف هي التي تُعَيّن العمل الأدبي وتخصصه وتعطيه هوية صاحبه فيمنحه تميزا خاصا به فتمنحه قيمة أدبية وثقافية ،فيعمل على جذب انتباه المتلقي مما يساعد في عملية الترويج والاستهلاك ،فقد يقتصر وجوده في كونه علامة على أنَّ المؤلف مشهور أو شبه معروف أو مجهول كل هذا يحدده اسم المؤلف على الغلاف،[1] ومن هنا فإنَّ اسم المؤلف يعتبر علامة أساسية تساعد في ارتقاء العمل الروائي في نواحي عديدة .

2- كلمة الناشر:

تعمل دار النشر على قدر كبير من النجاعة والتداولية في إحكام ميثاق القراءة وتثبيته بين القارئ فهي إحدى الوسائط الميديولوجية أو الإعلامية التي تكفل للنَّص مقروئيته من خلال استهدافها للمتلقي قصد التأثير فيه، على أنَّ تعريف هذه الكلمة المقتضبة التي يحرص عليها الناشر قد تثير قلقا لدى الدارسين والباحثين خاصة وأنَّ تعريفها تاريخياً يطرح عدة صعوبات ،ومن التعاريف الكلاسيكية ما أورده **جيرار جينيت** مستندا إلى ما جاء في معجم "**روبار الصغير**" كلمة الناشر هي ورقة مدرجة (encart) مطبوعة محتوية إشارات حول مؤلف ،متعلقة بالنُسَخ الموجهة للنقد"[2].

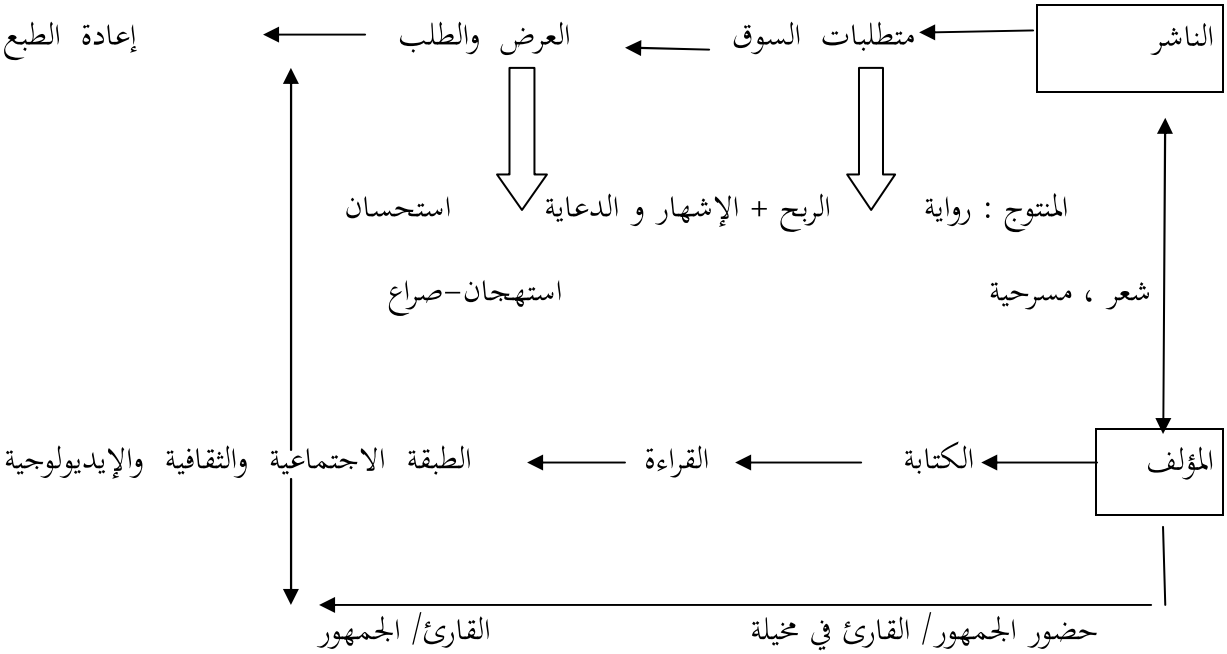
فكلمة الناشر هي جزء من العملية الإبداعية لتعلق فعل القراءة بها بصفة استباقية ،فهي تأخذ على عاتقها مسؤولية نشر الكتاب فتراهن عليه متحملة تبعات نجاحه أو فشله على غرار توزيعه .

ففضلا عن اعتبار كلمة الناشر كعتبة من عتبات النّص وعلاقتها بالكاتب من خلال تقديمه في صورة ،فقد يرتبط وضعها بتقديم الرّواية وتقديم عالمها الحكائي من القارئ المحتمل ،لأنّ طبيعة سياقها التداولي يجعل منها نصا/ نواة ، يبرز خاصية التكثيف في عرض الإخبار الحكائي ،لاعتماده على طرائق خاصة في اشتغال وتأطير خطاب الرّواية ،بحصر معنى الخطاب الذي يحيل على جوهر أكثر اتساعا من مفهوم النّص"[3]، فجهة النشر على غلاف ما لا تخلو من قصدية أو من بعض الدلالات، فقد تكون تجارية إذا كانت جهة النشر من المؤسسات المشهورة في عالم الطباعة من حيث دقة

[1]-Jean Ricardou:"Quand le Texte parle de son paratexte, in: Poétique, n° 69. 1987;
[2]-Gérard. Genette. Seuils. Page 107.
[3]- عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص ،البنية والدلالة ، المرجع السابق، ص 23.

الإخراج والتصميم ،أو من حيث الشهرة العلمية أو الثقافية لمطبوعات هذه الجهة "وقد تكون ذات دلالة إعلامية لمصلحة 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"[1]، من النتائج الجيدة التي أنتجتها الطباعة ظهور تقنيات جديدة في طباعة الكتب وإخراجها وتوزيعها ونشرها وإيصالها إلى القارئ، من بين هذه التقنيات التي برزت بشكل جلي ما يتعلق بصورة الغلاف.

لقد اختلفت دور النشر التي اعتمد عليها **واسيني الأعرج** لإخراج رواياته .تجسد عتبة الناشر السلطة الاقتصادية للعمل الإبداعي ،أي أنها السلطة المالية المتحكمة في إيصال العمل الإبداعي إلى القارئ ، وتخضع عملية النشر لنظرية التواصل عامة بأطرافها المختلفة المؤلف، الناشر، القارئ، مما يجعل عملية القراءة تسير وفق مقتضيات المخطط التالي:



نرصد من خلال دراستنا لهذا المخطط هي أنَّ عملية النشر تساعد على ظهور ناشرين لم تكن لهم أدنى علاقة أدبية بالكتاب الذي يتولون نشره ومن هنا يكون العمل الإبداعي في صورته الداخلية

[1] – سهام السامرائي، العتبات النصية في رواية الأجيال العربية ، المرجع السابق، ص45.

(النّص) وفي صورته الخارجية (الغلاف) بعيدا كل البعد عن القيمة الفنية لأنه يحول إلى سلعة تخضع لقانون العرض والطلب.

4- صورة الغلاف في روايات واسيني الأعرج:

صورة الغلاف من العتبات النّصية التي تحمل دلالات عديدة تعمل على توجيه القارئ إلى معرفة مضامين المتن ،فمن شروط تصميم الغلاف الفعال أن يكون قادرا على جذب الانتباه وإثارة الاهتمام، ولتحقيق هذه الغاية فهو يتطلب تحقيق خاصتي التناسب والمرونة من أجل تحقيق أكبر تمركز بصري ممكن من شأنه أن يساعد على التحكم في حركة العين التي تنجذب نحو الأشياء ذات الأحجام الكبيرة والأشكال البارزة والصور المحفزة والألوان المثيرة .

حيث تتخذ لوحة الغلاف أهميتها من كونها دالا بصريا موازيا يكتنز بين تضاريسه الإشارية العديد من الإيحاءات الرمزية والتأويلات المحتملة لقراءات متعددة ومفتوحة، فهذا الفضاء المثير كونه العتبة الأولى التي تدعو المتلقي وتشده وتستفزه، فبالإضافة إلى أنَّها ،تخاطب لغة العين، فهي أيضا تمتلك القدرة على حبك خيوطها الواصلة بلب العمل وجوهره بطريقتها الخاصة، فهي تفترض قراءة من نوع آخر تستند إلى الحس البصري الذكي، وعلى قوة الملاحظة والربط بين المؤشرات الدلالية المشكلة للخطاب وهي فوق ذلك تفرض على المتلقي التسلح بآليات جديدة للتأويل والتشريح وتستلزم نوعا من الموازاة بين ما هو كاليغرافي وبين ما هو تشكيلي، كل هذه التواطؤات والتشاكلات القرائية من شأنها أن تدعم فعل القراءة وتعزز انتشار الدلالة وتوسع بناء احتمالات تسربه.

أ.شرفات بحر الشمال

وبتأملنا للوحة الغلاف في رواية "**شرفات بحر الشمال**" تأتي الصورة وسط غلاف الرّواية حيث تمثل وجه امرأة ترتدي وشاحاً أحمر بخلفية زرقاء في حين ينسدل شعرها كثيفا من تحت الوشاح تأتي الصورة في إطار أسود تدلنا هذه السوداوية المحيطة على حزن شخصيات الذين بقوا مشتاقين إلى المدن التي تركوها وراءهم، حيث يحيلنا إلى اللوحات الزيتية من خلال طريقة رسمه على شكل دائرة فهو يوحي إلى أنَّ الصورة في لحظة حلم يتماشى مع ما ورد في الرّواية ، من خلال الحلقة السوداء في الغلاف البطل كثيرا ما كان يستعيد ذكرياته الماضية ،ثم تأتي صورة المربع الأبيض الذي يتوسط الصورة ويشمل وجه المرأة كشفرة للمتلقي ، ويظهر هذا من خلال ما يرد في الرواية من عشق البطل لفتنة وسحر هذه المرأة الذي غادرته هو لا يعرف ولم يتأكد بعد هل انتحرت أم سافرت؟ وفي صورة المرأة أيضا شيء من امرأة عشق صوتها ولكن لم يعرف لها وجهاً .

غلب على الصورة لونان هما الأزرق والأحمر ،فاللون الأزرق الذي يرمز إلى البحر الذي كان له أهمية كبيرة في الرواية من خلال رحلة **ياسين** إلى **أمستردام** فالبحر أصبح رمزاً للهروب والخروج من الوطن، أيضا يدل اللون الأزرق على الشوق والليل الطويل الذي ينتظر شروقه والحزن والبعد، بالنسبة للون الأحمر الذي اختير للوشاح يمكننا ربطه بما تحمله الرّواية في نهايتها المأساوية والدموية من قصص مقبرة المنسيين وقصص التصفيات التي كان يقوم بها حراس النوايا التي حفلت بها هذه الرّواية، فيمكننا

ربط سيطرة هذا اللون بما تعيشه الجزائر خلال فترة أحداث الرواية التي تنقل لنا العشرية الدموية في الجزائر .

وإلى جانب التركيز على وجه المرأة نجد أنّ التركيز على العينين والشفتين وإبرازهما بشكل واضح وهذا يأتي كملمح للمتلقي بأنهما كان لهما الدور الهام في تحريك أحداث الرواية ، فالشفتان اللتان ترمزان إلى الفم مصدر الكلام ما يحيلنا إلى نرجس وبرنامجها آخر الليل مما ساهم في عشق البطل للكتابة وكتابته للرسائل الألف لنرجس، والعينان مصدر الإغراء فقد كانتا رمزاً لفتنة التي فتنت كل من رآها من البطل إلى الفقيه .

فتصميم الغلاف كان من طرف الفنانة **ريم الجندي**، التي ورد اسمها على الصفحة الخلفية إلى جانب اسم دار النشر التي قامت بنشر الرواية " دار الآداب البيروتية " فقد ورد اسم الدار على الغلاف وبالضبط في أسفل الصورة ، في إطار بني اللون في حين تم تقديم باقي المعلومات في الصفحة الموالية

ب- سيرة المنتهى:

نلاحظ في الغلاف الخارجي للرّواية اسم المؤلف في أعلى الغلاف مكتوب باللغة الفرنسية ويليه نفس الاسم دون اللقب مكتوب بخط عريض بلغة عربية بلون أسود، وبعده يأتي عنوان الرّواية مكتوب بخط عريض بلون أحمر سميك كتب الشق الأوّل من العنوان "**سيرة المنتهى**" أمَّا الشق الثاني " **عشتها... كما اشتهتني**" كتب بلون أسود رفيع نوعا ما. وكأنَّ الكاتب أراد أن يبدي للقارئ عنوانين أحدهما ظاهر والآخر متخف وكلاهما يعبر عن نص الرّواية ، والغلاف نجده متصدر لصورة تعبر لنا عن شخصيتين الأولى تمثل صورة الرّوائي وهو في سن الشباب وأمّا الصورة الثانية نجد صورة **واسيني الأعرج** وكأن بينها الكثير من السير التي تناولها في روايته والتي عبّر فيها عن حياته والتي تحمل في طياتها الكثير من الأحداث والوقائع والمؤثرات الحقيقية في تكوينه بصورة إنسانية.بالنسبة للون في

غلاف الرواية نجد اللون الأصفر الباهت فصورة واسيني أخذت هذا اللون لتعبر لنا عن زمن قد مضى أما الصورة الثانية الممزوجة بالأسود و الأحمر لتعبر لنا عن الحاضر.

ج- أنثى السراب:

تصور هذه الرّواية رغبة ليلى الحقيقية في تصفية حساباتها مع شخصية ليلى الخيالية التي أصبحت سرابا يسرق شخصيتها ،نجد فيها تداخلاً بين الأزمنة –ما بين ماض وحاضر– ،والقصة تدور في زمن قصصي قصير تقضيه ليلى قبالة رسائل قديمة، وحاسوب قديم تستعرض من خلالهما جملة من القضايا ذات الأبعاد الإنسانية المختلفة. والقصة عموماً تتحدث عن امرأة حقيقية تتمرد على الكاتب الذي حولها إلى امرأة ورقية، وما يفتأ القارئ يتابع صراعاً محتدماً بين المرأتين، ينتهي هذا الصراع بأن تطلق ليلى النار على مريم وواسيني وذبابة كانت قد لاحقتها على نحو مرهق، تحس بعدها ليلى بالتحرر من أثقالها. وفي نهاية الرّواية، نبقى مع ليلى وقد غادرت البيت صباحاً تجاه مكتب البريد بغرض إيداع مخطوط هذه الرواية، وخارج المبنى تتفاجأ ليلى برؤية من توهمت أنَّها قتلتها، فتبدأ بالصراخ ومن ثم تُخرج مسدسها بغرض إعادة إطلاق الرصاص على طيفها مريم، حينئذ يبرز شرطي يبدأ بتحذيرها، ومن ثم يطلق الرصاص عليها، حيث تنتهي الرّواية بموتها، وفي اللحظات الأخيرة تتأكد من عطر مريم"

أنثى السراب".

فبالنسبة لغلاف الرّواية الخارجي يتشكل من لوحة تشكيلية للفنان **جابر علوان** ،ففي الغلاف الخارجي نجد لوحة في إطار مستطيل تغطي الوجه الأول للكتاب يطغى على معظم الصورة اللون الأسود وتظهر فوقه تلك السترة البيضاء ، حيث التنافر بين اللونين الأبيض والأسود يدّل على الشعور بالعداء ، صورة المرأة في اللوحة يحيلنا على الكلمة الأولى في العنوان " **أنثى**" فهي المرأة بكل ما ترمز إليه من مظاهر الدفء والحب والأنوثة فهي في الصورة جميلة نحيفة رقيقة، وهي تشير إشارة واضحة إلى بطلة الرّواية ليلي، وجهها مقسوم إلى نصفين ، نصف وجهها مضيء والنصف الآخر في الظل . فالنور والظلام يدّل على التشاكل بين المكتوب والمنظور والانتقال من الماضي إلى الحاضر كما ذكرنا سابقا، تبدو لنا المرأة في صورة ترتدي تنورة سوداء طويلة تغطيها وعلى كتفها الأيمن معطف أسود نصف ملبوس واضعة داخله يدها كأنَّها مثل عارضات الأزياء فالذي يراها يظن أنَّها تقف من أجل أخذ صورة مثيرة فاتنة وليس في وجهها بياض إلاَّ في نصفه المضيء تقف على صخرة من الحجم المتوسط كأنَّها تمثال منحوت بصورة موضوعة بطريقة إبداعية فائقة الجمال في وسطها صورة رمادية ترابية كأنّها رمال ،وخلف صورة المرأة شيء كالجدار أو المنحدر يمتد من الأسفل حتى أعلى الصورة ، تجد أعمدة بين الرمادي والسواد تمتد خاصة من منتصف الصورة إلى جهة اليسار أمَّا جهة اليمين فبها شلال يتدفق من الأعلى بلون بين الرمادي والأخضر كتب عليه باللون الأبيض عنوان الرّواية "**أنثى السراب**" وتدريجيا يتحول هذا اللون إلى الرمادي لينتهي إلى سواد كثيف في الأسفل في حوض صغير أخضر اللون مكتوب فيه كلمة "**رواية**" وفي أعلى الغلاف على جهة اليمين متوجة باسم الرّوائي مكتوب بلون أسود داخل إطار مستطيل أخضر اللون "**واسيني الأعرج**".فاللون الرمادي والأسود الذي يطغى على الرّواية كأنَّه يكشف لنا عن أحداث وأسرار تدور في الرّواية من خلال الألم والعذاب والحزن والأسى الذي منحته هذه الأنثى للرّوائي أو كما سماها هو نصفي الآخر بكل ما يحمل من فرح أو حزن .فهذه الصورة تعمل على جذب المتلقي وإثارة انتباهه.بالنسبة لدار النشر

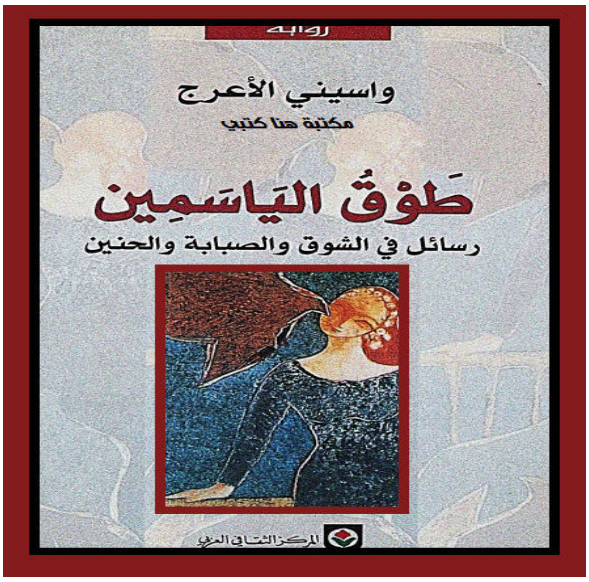
نجدها في أسفل الغلاف في مستطيل صغير بلون رمادي ودار النشر مكتوبة بلون أسود "دار الآداب" .

د . مملكة الفراشة":

ما يلفت النظر إلى غلاف رواية " **مملكة الفراشة**" ،أنَّ لوحة الغلاف متصدرة لكل الصفحة فاللوحة ليس لها إطار بل نجدها موزعة على كل الصفحة ولا يوجد فاصل بين الكتابة والرسم ، فهذه اللوحة تبرز لنا صورة وجه امرأة فائقة الجمال متزينة وكأنَّها عروس يطغى على ملامح وجهها اللون الأبيض الذي يمثل الجانب المضيء في وجهها ونجد كذلك اللون الأصفر الباهت لباقي الوجه واللون الأسود للشعر ،أمّا لون العين فهو أزرق تظهر جهة واحدة فقط منه فصورة المرأة التي تغطي نصف الغلاف الذي يظهر على جهة اليسار ،فترى الجهة اليمنى من وجهها أمَّا الجهة اليسرى فهي خفية وهذا يحمل أبعادا دلالية .أمَّا جهة اليمين في أعلى الغلاف نجد صورة الفراشة التي جزء منها خفي ،أمَّا لونها فكان أحمر وعلى أجنحتها بقع سوداء وتحت هذه الصورة في الغلاف ترى عنوان الرّواية مكتوب بلون أبيض وبخط عريض " **مملكة الفراشة**" فمن خلال العنوان صور لنا الرّوائي في هذا العمل حياة أفراد عائلة بعد الحرب الأهلية في بداية القرن العشرين فبعد وفاة والدهم تفككت روابط تلك الأسرة، الأم التي كانت مدرسة للغة الفرنسية أصبحت تعيش في عزلة ،الأخ مربي الأحصنة الذي قضى عليه إدمانه على المخدرات أخته ياما التي قضت كل وقتها مع الصديق الافتراضي الذي

تعرفت عليه في الفايسبوك فهذه الرّواية صورت لنا الحروب التي سيؤول إليها العالم العربي .دار النشر التي أصدرت الرواية في طبعتها الأولى هي" دار صدى" .

هـ_طوق الياسمين:



ما يتبادر في ذهن القارئ بمجرد رؤيته لغلاف هذه الرّواية أنَّ بها حالات عشق وهيام ،فالوقفة التي تقفها الفتاة وطريقة انسيابها يعبر عن مضمون المتن ،وصورة الغلاف التي أخذت كامل الصفحة والتي حوت من فوق جنس العمل "رواية" واسم الكاتب"**واسيني الأعرج**" ثم العنوان "**طوق الياسمين**" وبعده العنوان الفرعي" **رسائل في الشوق والحب والصبابة والحنين**" في الغلاف دلالات على بعث الأمل في نفوس العشاق،وطوق الياسمين البارز في رباط الرأس وكأنَّه تاج الفراعنة وعنوان للقيادة.فالرسمة بأشكالها اللونية والشكلية تقود المتلقي إلى المتن.

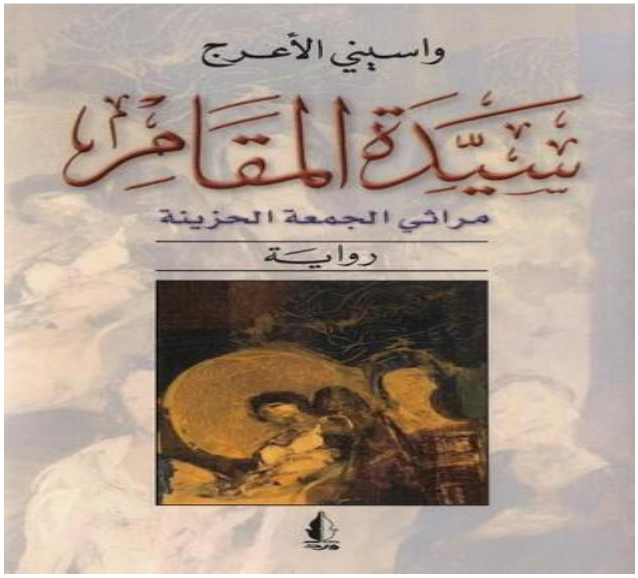
غلاف رواية "**طوق الياسمين**" عبارة عن علامة جمعت بين لفظة الرّواية من فوق ثم اسم المؤلِّف باللون الأسود، ثم عنوان الرّواية باللون النبيتي القريب من لون الحب وبعد هذا العنوان مباشرة صورة الفتاة التي طُمس على عينيها بفعل الزمن ،ولكن هناك أمل مازال يحيا على جمالها تمثل في ذلك الطائر الذي رجع بعد عشرين عاما ليقبلها وهو دلالة على الحب، يقوم الطائر بفتح جناح واحد ليشمل جزءاً كبيراً من صفحة الغلاف لأنَّه يقدم طقوساً للياسمين من خلال فعل التقبيل ،وريشه دلالة على القوة كما كان في التراث الأسطوري، أمَّا جناحه المكسور دلالة على ضعف المحبِّ أمام

محبوبته مريم التي جمعت في جوانحها أنوثة طاغية مع انسيابية يديها، والتي تذكرنا **بموناليزا ليوناردو دافنشي** والتي تشير إلى وظيفة من وظائف الغلاف تتمثل في جذب الانتباه.

الرّسمة التي طُبعت على الغلاف والتي هي أنثى جاء إليها هذا الطائر لينفضّ عنها الغبار وكأنّه الكاتب ،ليوقظ فيها مشاعر الحبِّ والحياة ،وكأنّ واسيني أراد أن يرد الحقوق إلى أصحابها أي محبوبته مريم جاء إليها معترفاً بأخطائه وحماقاته السابقة ليطلب منها الصفح والغفران لتنتهي شعلة الغلاف بشعلة دليل الناشر"المركز الثقافي العربي"، والغلاف يُرسل عدّة رسائل إلى القارئ من أجل قراءة هذا العمل.

تظهر علاقة الأيقونة الغلافية بالمقاطع السردية، والتي هي مرتبطة بالتراث واستلهام الماضي الحضاري للأمَّة العربية مثل كتاب "طوق الحمامة" وهو أفضل ما كتب عن الحب والغرام ،وبين الغلاف تكمن في السياق التَّداولي بما حواه الغلاف من أركان كان لها أثرها ومنحاها على المتن، حيث قرب الغلاف القارئ من مضمون النَّص الرِّوائي ،فبروز الأنثى على الغلاف دليل على أنّ الرّواية ستحتوي على علاقات حميمية وفعلا كان الأمر كذلك من خلال رسائل الحب والصبابة التي كانت بين الكاتب ومحبوبته.

و. سيدة المقام:



يحمل هذا الغلاف إشارات متعددة ،والصورة المائية التي توجد خلف صورة الغلاف. في البداية نشير إلى مكانة إحدى السيدات من خلال حجم الخطّ الذي كتب به العنوان" **سيِّدة المقام**" ثم قام

بكتابة العنوان الفرعي مباشرة بعده بلون أزرق الذي يشير إلى الحزن "**مراثي الجمعة الحزينة**" الدلالة الأولى كانت لتلك المكانة الرفيعة التي احتلتها هذه السيدة ،من خلال العنوان الفرعي مراثي الجمعة الحزينة أنّه قد أصاب تلك السيّدة حادث أفقدها حياتها الأمر الذي جعل هناك مراثي، اللون النبيتي هو لون قريب من اللون الأحمر الذي يدل على لون الدم ليدل على إشارات الموت ،بعد قراءة الرّواية نعرف كيف ماتت تلك السيدة، وقد ارتدى واسيني السواد على موت مريم منذ أن خطّ الفنّان اسمه على صفحة الغلاف باللّون الأسود،بل أيضا كلمة رواية كتبت بنفس اللون ،فهي رواية الحزن والفراق عن مريم ، تعدد الألوان الخاصة بالغلاف هو تفكك لحالته كما كان الحال في الرّواية، وقد ساعد الغلاف في رصد مقاطع الرّواية وجمع كلّ تلك المؤشرات التي تؤكد على قيامه بوظائف متعددة من احتواء لاسم الكاتب والعنوان والصّورة.

تظهر أهمية هذه الرّواية في اختيار غلاف سميك وورق فاخر ، لأنّه أوّل ما تقع عليه العين قبل العنوان في كثير من الأحيان،والغلاف عند واسيني في روايته "**سيدة المقام**" قد أخذ معنى جديداً ومنحى آخر وهو إبراز الأثر النَّفسي للكاتب الذي كتب هذه الرِّواية ، وما لحق ذلك من الموت والفراق.

أيقونة الغلاف في هذه الرّواية تمثلت في حملها لشيئين آخرين هما الكتابة والصُّورة ، وكلاهما مكمل للآخر ،وله امتداد داخل الرّواية ، الغلاف الأمامي في الرّواية يحمل صورة مريم "**سيدة المقام**" وهي في حالة حرجة حين ضربتها تلك الرصاصة الطائشة التي استقرت في رأسها في تلك الجمعة الحزينة ،أمّا الغلاف الخلفي فهو يحمل الصِّيغة النَّصِّية الدَّاخلية نفسها.

الصُّورة التي في الغلاف هي امتداد لما ما هو موجود داخل الرّواية من خلال تلك المقاطع السردية والتي تدل على تلك المصائب التي لحقت بالبطلة في ذلك اليوم ،وهو ما كان له أثر على الفكرة العامة للرِّواية والتي ارتبطت بحالة الجزائر.

أمَّا الغلاف الخلفي للرِّواية فقد كان امتداد للرِّواية من بدايتها إلى نهايتها.وكأنَّه يربط السَّابق باللاحق من خلال تلك الفكرة ،وقد جاء في قول الكاتب في الغلاف الخلفي "**شيء ما تكسر في**

هذه المدينة بعد أن سقط من علوٍّ شاهقٍ.لست أدري من كان يعبّر عن الآخر :أنا أم الشارع في ليل هذه الجمعة الحزينة ،الأصوات التي تملأ الذاكرة والقلب صارت لا تعدُّ، ولم أعد أملك الطاقة لمعرفتها كل شيء اختلط مثل العجينة"[1]يذكر في الرِّواية نتيجة ما حدث ،فالأوَّل قد تكسَّر شيء في المدينة وسقط من علوٍ شاهقٍ وكانت عيناه تنظران إلى بلاده الجزائر ، خاصة ما حدث لها من تحطم والذي كان أساس بناء الرِّواية من خلال التَّاريخ الجزائري، الجزء المذكور في الغلاف هو نتيجة لما كان من قبل مما حدث للجزائر ، يقول الكاتب:" **الآن يحق لي أن أتنفس بعمق بعد أن حرثت شوارع المدينة وأزقتها.ملأت صدري بهواء البحر الرَّطب الذي كان يصعد باتجاه مرتفعات المدينة بثقل كبير"**[2] فكرة الرّواية قائمة على الأثر الذي خلفته الثورة الجزائرية وما حدث للجزائر مباشرة بعد الثورة.عمل الغلاف على تهيئة الجو للقارئ والدخول إلى السرد الرّوائي، والقارئ يصبح مشاركاً عندما يفك شفرات الرّواية من خلال مسائلتها عمّا يوحي به ذلك المقطع المطبوع على الغلاف.

ي. أصابع لوليتا

:

تظهر على غلاف الرّواية إحدى لوحات الرّسام الفرنسي الشهير جورج دولاتور التي تطغى عليها الظلمة وعدم الوضوح إلى درجة أنّها تثير القلق، نور الشمعة بالكاد يظهر، تبدو المجدلية فيها غارقة في ظلام دامس واضعة يدها اليمنى على جمجمة موضوعة على ركبتها، في حين أنَّ يدها الثانية موضوعة على خدها الأيسر وهي تنظر إلى الكتاب الذي وضع بجانبها وأمامه نور القنديل الشمعة الخافت.

[1]- واسيني الأعرج، سيدة المقام، المصدر السابق، ص 221

[2]-المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

هذه الصّورة تحمل دلالة إيحائية فالمجدلية تشبه لوليتا إلى حد كبير في وضعيتها بوضع يدها على زر الموت هذه الحقيقة التي لا يمكن أن نتجاهلها مهما طال الزمن لوليتا لم تنتظر الموت وإنّما هي ذهبت إليه من خلال تفجير نفسها هي دائرة الموت والحياة تمتد بين الأصابع في ظلال من العتمة والنور يقول الرّوائي:"**لوليتا كانت شيئا آخر .لوليتا كانت ضحية لأصابعها**"[1].

دلالة اللون الأسود الذي يدل على الغموض الذي لا يبدو لنا منه إلاّ ما هو واقع تحت الضوء، الظلام هو السيد في البداية والنهاية ، ولعل هذا ما أراده البطل مارينا :" **رأى فجأة مريم المجدلية تقوم، داخل اللوحة، من على الكرسي الذي كانت تجلس عليه.محتضنة كتابها المقدس.تنظر إلى الخارج فلا ترى إلاّ الفراغ الحليبي تنفصل من لوحة الذبابة نهائيا،وتخطو خطوات مرتبكة، ثم تعود من جديد على أعقابها كأنَّها نسيت شيئا لتطفئ القنديل الزيتي الذي كان لا يزال مشتعلاً وتغرق كلّ شيء في العتمة ،ولا تسمع إلاّ رنات خطواتها وهي تطأ الفراغ.تسرع إلى مغادرة المكان،تاركة وراءها كلّ شيء في بدء الخليقة**"[2]، يرى بعض الدّارسين أنّ صورة الغلاف تمثل كلاً واحداً مع متن الرّواية ،عند الاطلاع على الرواية أوّل ما يصادفنا هو الغلاف الذي يكون مبهم وغامض لا تتوضح لنا صورته إلاّ بعد الولوج إلى عالم النّص ،وبمجرد قراءة النص يتبدّى للقارئ مدى العلاقة الوطيدة التي ربطت بين صورة الغلاف وما هو موجود داخل المتن.

وبذلك نستخلص بأنَّ الغلاف يعتبر بمثابة العتبة الرئيسية فهو أول شيء يقابل المتلقي وذلك نظراً لما يتضمنه من علامات لغوية وبصرية ،فهو عتبة أساسية تعيننا على فهم العمل الرّوائي كما يمكننا من تركيب المنتوج الفني والروائي في مقولات نقدية متنوعة مكثفة دلاليا وشكليا وتداوليا.

[1]- أصابع لوليتا،دار الصدى،ط1، 2012 ،ص453.

[2]- واسيني الأعرج، أصابع لوليتا،المصدر السابق، ص450

المبحث الثالث: عتبة البداية –الوظائف والأنواع–

* تمهيد

أول ما يواجه أي إنسان عندما يحاول إنجاز عمل أدبي مهماً كان نوعه هي البداية حيث تعتبر مرحلة انتقالية من المجرد إلى المادي، فالإحساس بأهميتها النَّصية وفاعليتها ودورها في توجيه أفق القراءة وإدارته قبل الولوج إلى عالم الرِّواية التخيلي من شأنه أن ينشئ علاقة توتر مثالية وضرورية بين القراءة والنَّص السردي منذ اللحظات الأولى للمواجهة."[1].

فالتأريخ للبداية كان حاضرا في العرف النقدي منذ مراحله الأولى،وقد تعرض لها أرسطو في كتابه" **فن الشعر**" في سياق حديثه عن قواعد الحبكة الكاملة، حيث ميزها باعتبار موقعها وعلاقتها بما يليها البداية هي التي لا تعقب بذاتها أي شيء بالضرورة ولكن يعقبها بالضرورة شيء آخر أو ينتج عنها، فباعتبار أنَّ الحبكة هي المكون الرئيسي لأنواع أدبية أخرى "إنَّ الحبكة الجيدة البناء يجب أن لا تبدأ أو تنتهي كيفما اتفق بل يجب أن تخضع في ذلك لتلك الأصول التي ذكرناها".[2]

فالكشف عما تختزنه البدايات من معطيات نصية من شأنه أن يسهم في إيصال المتلقي إلى فضاء المتن الرّوائي ونقله من عالم الواقع إلى عالم الخيال ،"لأنَّ البداية هي اللحظة الاعتباطية القصوى التي يخرج منها النَّص من الإمكان إلى طور الإنجاز وشروطه ليست دائما قابلة للفهم."[3] فالبداية النَّصية تعتبر العتبة المهمة التي تمكن القارئ من الولوج إلى المتن النصي فهي بمثابة المفتاح الذي يسهل عملية القراءة من عتبة العنوان إلى المتن الرِّوائي .

1- محمد صابر عبيد،التجربة و العلامة القصصية رؤية جمالية (أوان الرحيل) لعلي القاسمي، عالم الكتب الحديث ، الأردن، ط1، 2011، ص 49.

[2]- المرجع نفسه، ص 108.

[3]- محمد صابر عبيد، إشكالية التعبير الشعري كفاءة التأويل،ص 273.274

1- مفهوم البداية:

تمثل عتبة البداية لحظة المواجهة الأولى مع القارئ ومن المؤكد أنَّ تلك اللحظة لها من الخصوصية ما يجعلها محل الاهتمام والتحليل إذ ليس من باب المصادفة أن يختار المؤلف شيئا ما ليفتتح به نصه دون غيره من الأفكار أو السمات أو الأساليب فالوعي شرط عام لتحقق أي بداية ناجحة[1] ، فهي وسيلة لاستلاب 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.

البداية مكون بنائي للنَّص فهي الجزء المشكل للمدخل، فالنَّص إذا نجح منذ لحظة البداية، تمكّن من خلق بداية بالمعنى الصحيح فتكون لها أثر في إحداث اختلافات إذ تمثل النقطة الأولى في استمرارية العمل الرّوائي.

لقد جعل النقاد فاعلية البداية في بقية أجزاء النّص –حتى نهايته– ضمن أهم شروط البداية الناجحة بحيث لا يتضح معناها ومبناها إلاَّ من خلال التحليل لكل أبعاد العمل، ومثل هذه البداية تتجاوز موقعها (بدء الكلام) لتصبح المحرك للكلام كله، وكثيرا ما تشبه البدايات الجيدة بالفعل المتعدي الذي يتجاوز إلى ما بعده ليكون فاعلا فيه ومرتبطا به[2]، إنَّ البداية اعتبرت من أعقد وأصعب المكونات المتعلقة بالنَّص الإبداعي حيث إذ من خلال إحكامها وضبط صياغتها كرؤية لمحتوى العمل الأدبي ، فهي أعقد أجزاء العمل لأنَّها واجهته الشفافة التي تدفع القارئ إلى الاقتراب أكثر من النَّص .

البداية كلما كانت مشوقة وفاعلة حرضت المتلقي على الاستمرار في التفاعل مع العمل الرِّوائي حتى يصل إلى نهايته" فالنص إذا ما استطاع أن يبني تفرده وتباينه تمكن من صنع بداية منتجة ومفجرة

[1]- أحمد العدواني، بداية النص الروائي مقاربة لآليات تشكل الدلالة،النادي الأدبي بالرياض،ط1، 2011،ص17.

[2]- المرجع نفسه،ص 18.

للطاقات المبدعة وإلا فإنَّه يخفق في تهيئة حالة عقلية وشعورية توجه القارئ إلى تلقي مكونات الرسالة التي يريدها الروائي أو صاحب النَّص بالشكل المناسب."[1]

2- أهمية عتبة البداية:

للبداية أهمية إستراتجية تساهم في فهم آليات تكّون النَّص وانفتاحه كما تشكل دوراً توجيهياً، أهمية البداية تأتي في كونها حلقة تواصل بين المؤلف والسارد من جهة وبين المتلقي من جهة ثانية ،وعبرها يتم تحديد العديد من المنطلقات الأولية التي تهم الجنس الأدبي وإفضاءته[2].

تكتسب أهمية مزدوجة فهي تمثل جسراً نصياً يتم فيه شروع القارئ من عالم الحقيقة إلى عالم الخيال وغالباً ما نجده بعد ولوجه إلى عالم النَّص يكّف عن مواصلة القراءة ليعود إلى لحظة البداية "ويرجع ذلك إلى أنَّ القارئ لحظة بداية اقتحامه النّص يكون مشدوداً إلى عالم حياته اليومية وإنَّ مبارحته له بوصفها تخطياً لهوية وجودية حقيقية لن تكون إجراء عادياً ولا بسيطاً ، ومن ناحية ثانية تمثل عتبة إستراتجية يتم فيها المرور من مجال الواقع إلى مجال الخيال من الماقبل إلى المابعد وذلك بوساطة خطابية في فضاء الكتابة والقراءة."[3]

وقد تم النظر إليها بوصفها إحدى النقط النَّصية الإستراتجية المسؤولة عن تأمين رحلة القارئ في عالم الحكاية التخيلي والإبقاء على حبل التواصل بين الكاتب والقارئ موصولا غير مقطوع فإستراتجية الترغيب ليست حكراً على الفاتحة النَّصية وحدها ولكنها لا تنشأ إلاَّ منها فضعف البداية معناه فشل العملية القرائية ومن هنا نجد أنَّ عتبة البداية لها دور مهم في عملية التواصل بين الرِّوائي والمتلقي .

وما يزيد من أهمية البداية موقعها داخل النَّص الأدبي بين عالمي الحقيقة والتخييل "إنَّها صورة من قانون عام في الفن يرى في الأثر الفني موالا محددا لعالم غير محدود وبما أنَّه كذلك وجب على المبدع

[1]- عبد الله الخطيب، النسيج اللغوي لروايات الطاهر وطار، المرجع السابق، ص 30

[2]- شعيب حليفي، هوية العلامات ، المرجع السابق، 81.

[3]- سهام السامرائي، العتبات النصية، المرجع السابق، ص 144.

أن ينتقي حدوده ويعتني برسم الخط الذي يصل ويفصل في الآن ذاته "[1] وبهذا نصل إلى أنَّ البداية لها دور مهم في توجيه النَّص،فهي مهمة الراوي أساسا إذ يضطلع بتعريف عالم الرِّواية الخاص بحركة الشخوص وأفكارها ومسارتها وتقديمها وتحديد الفضاء الزماني والمكاني للحدث وكل ما يعد توطئة أو مدخلا للولوج إلى عالم النَّص.

3- ارتباطات عتبة البداية:

أ- ارتباط عتبة البداية بالمبدع:

يعتقد البعض بأنَّ مرحلة الكتابة هي المرحلة الأولى في العملية الإبداعية لكن الأمر خلاف ذلك تماما فليست تلك إلاَّ مرحلة الميلاد، "ففكرة الإبداع ترجع إلى مذاهب شتى لأنَّها تعتبر من أقدم تلك الأفكار ، فالرومانسية أرجعت كل شيء في الإبداع إلى المبدع نفسه فقد ساعد على إذكاء تلك النزعة ازدهار دراسات علم النفس "[2]، فوجود الأفكار الإبداعية في أذهان المبدعين دون عناء لم تتقبله المناهج العلمية وبالتالي عملوا على إخضاع العملية الإبداعية للدراسة والتحليل فقد أكد **بولتون** حين ذكر" أنَّ علماء النفس قد ساروا في اتجاهين متميزين وهم يدرسون التفكير الإبداعي: الأوّل هو دراسة العملية الإبداعية والثاني دراسة الفروق الفردية في القدرة الإبداعية ولم يحدث تفاعل متبادل بين هذين المجالين كما هو متوقع"[3]، فالمبدع يتسم بميزة التحكم بالإبداعات التي تنهال عليه أثناء كتابته لأي نص الذي يكون ثمرة لجهد سابق، فبداية العمل لا تكون إلاَّ عندما يجد المبدع الفكرة الأولى التي تعتبر بمثابة المفتاح الذي يساعده على الولوج إلى عالم المتن .

وهذا يؤكد أنَّ الوعي بفكرة النّص تكون حاضرة في ذهن المبدع منذ المرحلة الأولى، حين يعثر الكاتب على فكرة قصته الأولى لا يستعجل استثمارها كما أنَّه لا يسقطها من حسابه ، ولكنها تظل جاثمة في منطقة معينة من شعوره تتجمع حولها الألوان والأفكار حتى تَسْطَعَ أخيرا كالشمس، فالعديد

[1]- أحمد العدواني، بداية النص الروائي مقاربة لآليات تشكل الدلالة، المرجع السابق، ص 16.

[2]- المرجع نفسه، ص46.

[3]- شاكر عبد الحميد، الأسس النفسية للإبداع الأدبي(في القصة القصيرة خاصة)،الهيئة المصرية العامة للكتاب،1992،ص203.

من الرّوائيين يؤكدون على وجود خط فاصل بين حضور الفكرة الأساسية للرواية والبدء في معالجتها، حيث البداية تختلف من مبدع إلى آخر حتى كتب بعض المبدعين عن الشروط الشخصية الغريبة التي اعتقدوا أنَّها تساعدهم أثناء العملية الإبداعية .

إنّها قبل أن تصبح بداية ينبغي التفكير بإمكانية حصولها والقبول بإمكانية حدوثها وخاصة فيما يتعلق بفاتحة رسمية ومخصصة لعمل أدبي[1]،وكذلك هي المخرج الذي من خلاله يُمكّن المبدع في تخلصه من المشاعر والأحاسيس المتراكمة فهي تكشف عن عمق حياة صاحب العمل وهذا ما رأيناه في روايات **واسيني الأعرج** التي تمثل ما عاشه هذا الأخير في حياته .

انطلاقا مما سبق فإنَّ وحدة الفكرة تستمر لتجعل الرّواية تسير نحو مغزى أكبر تتضافر لتحقيقه جميع أفكارها الجزئية ومكوناتها بما في ذلك البداية الرّوائية فالخيط الذي يربط بين هذه الأفكار أنَّ جهدا تقييمياً بارزاً يظل ملازما الكاتب من بداية العمل الأدبي حتى نهايته وإدراكه لوظائف الأفكار وطبيعة اللغة والألفاظ واستنتاج النتائج من المقدمات ،كل ذلك يدل على أنَّ مواصلة الاتجاه ذات جانب يعتمد على المنطق خاصة وعلى التقييم الجمالي بصفة عامة.

وبالتالي فإنَّ أي مبدع يواجه صعوبة في البداية أثناء إنجاز عمل ما ،ارتباط البداية الرّوائية بالمبدع تعد نقطة الانطلاق التي ما ينفك يعود إليها كلما تقدم في كتابة عمله فهي تمارس وظيفة توجيهية بالنسبة للرّوائي ولمسار العمل وكأنَّ المبدع يقف في منطقة وسطى بين البداية وبقية العمل.

ب- ارتباط البداية بالقارئ: في القرن العشرين عرف النقد تحولا في الاهتمام (بالمبدع- النص- المتلقي) لتتحول بعد ذلك دفة النقد في النصف الثاني من القرن العشرين نحو المتلقي ابتداء من المنهج التفكيكي الذي أعطى الحرية التامة للقارئ أثناء دخوله للنَّص من أية زاوية يريدها .

بتطور النظريات التداولية التي تعنى بالقارئ في المقام الأوّل، والتي أعطته سلطة التأويل من خلال فعل القراءة على أنَّ المقصود ليس مجرد فعل القراءة بل اعتبارها فعل من أفعال التأمل، فقد ميز **تودروف** بين مستويات ثلاثة للقراءة "هناك القراءة الشارحة التي لا تتعدى كونها تفسيرا للظاهر من

[1]- أحمد العدواني، بداية النص الروائي مقاربة لآليات تشكل الدلالة، المرجع السابق، ص52.

النَّص ، وهناك القراءة الإسقاطية التي تحاول فهم النَّص وفق معطيات خارجية سواء كانت نفسية أم اجتماعية أم تاريخية."[1] فالنص يمكّن القارئ من بناء عالمه التخيلي بمجرد الولوج إليه وذلك بنقله من عالم الحقيقة إلى عالم الخيال ليتمكن من بناء عالم خاص به،فيصبح بذلك مشاركا في بناء العمل الروائي، فالبداية في النَّص الرِّوائي تحتل الصدارة فهي تمثل مدى توافق أفق القارئ مع المتن الرِّوائي ذلك بما يحمله القارئ من رصيد ثقافي وتجربة جمالية وبالتالي فهي تعمل على عملية جذب القارئ وإثارة انتباهه وتمكينه من الحكم على العمل مهما كان نوعه.

فأفق الانتظار عند القارئ يعود إلى ثلاثة أنظمة هي:"التجربة المسبقة التي اكتسبها الجمهور عن الجنس الذي ينتمي إليه النص ،وشكل الأعمال السابقة وثيماتها المعروفة سلفا ،والتعارض بين العالم التخييلي والواقع اليومي أي بين اللغة الشعرية واللغة العملية[2].

فالبداية ليست مجرد رسالة يريد المؤلف نقلها إلى القارئ وإنما نجده يولي اهتماما بالطريقة التي يتم بها ذلك من خلال الصيغ اللغوية التي تضطلع بألفاظ تعمل على لفت الانتباه ليتولد لدى المتلقي ما يسمى بأفق انتظار القارئ،"فهي تمثل بالنسبة للقارئ عقدا(ميثاقا) وبالنسبة للكاتب بروتوكولا ومن خلال كل بداية تتحدد صيغ هذا العقد سواء أكانت أخلاقية أم ثقافية ومنذ البداية يعرض النَّص عناصره الأساسية التي تبرمج طريقة تلقيه."[3]

مما سبق يمكن القول بأنَّ بداية النَّص الرِّوائي تعطي مفاتيح عدة وبحسب كفاءة القارئ يستطيع أن يأخذ من تلك المفاتيح ما يعينه على فك مغاليق النَّص مستقبلا وبحسب قدرته على تأويل البداية تكون فاعليته المستمرة فالقارئ هو المشروع الممتد حضورا داخل النص."[4] فهي تمكن القارئ من الاطلاع على أجناس أدبية بأفكارها المختلفة.

---

[1]-أحمد العدواني، بداية النص الروائي مقاربة لآليات تشكل الدلالة، المرجع السابق ،،ص 64.

[2]- بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2001، ص 46.

[3]- حسين خمري، نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، منشورات الاختلاف، ط1، 2007، ص 116.

[4]- ياسين النصير ،الاستهلال(فن البدايات في النص الأدبي)، دار نينوى للنشر والتوزيع، سوريا،2009، ص 115،116.

فالرّواية عادة ما تبتدئ بمشهد طائرة تقلع أو فرس تنطلق أو قطار يستعد لمغادرة المحطة هذه الحركة تنقل البطل من فضاء إلى فضاء ومن حال إلى حال أخرى مما تثير لديه سؤلا ماذا سيحدث؟ القارئ بدوره ينتقل من عالم الحقيقة إلى عالم الرواية، فعملية القراءة مرسومة في عملية السرد[1].

تبقى القراءة عند القراء مترقبةً لما سيحدث أو ما يُتوقَع حدوثه في الرّواية الذي يكون مفاجئاً قد يوافق توقعاته أو العكس، فمؤلف العمل يضع نصب عينيه سلطة القارئ وهو يكتب عمله ،ويحرص على تشكيل البداية بطريقة تضمن الفعالية الحوارية بين القارئ وبداية نصه الرِّوائي ليضمن تشويق القارئ والإيقاع به في شرك النَّص، فالبداية الرِّوائية الجيدة تمكن القارئ في لحظته الأولى من إصدار حكمه عند مواجهته للنَّص أمَّا اللحظة الثانية فتكون بعد الانتهاء من قراءته للعمل الرِّوائي ليتم الحكم بالعموم من خلال الإيماء إلى ما يريد من القارئ توقعه.

ج- ارتباط البداية بالمحتوى:

اتسمت الرِّواية بطابعها الحواري على استيعاب الأنواع الأدبية الأخرى ،فقد صارت الأعمال الرِّوائية تحول إلى أعمال سينمائية يعبر المبدع من خلالها عمَّا هو موجود في داخله مما ساعدها على التَّطور فأصبحت وعاءاً فنياً قادراً على التعبير عن قضايا الواقع العربي منذ نشأتها .

يذهب بعض النُّقاد إلى أبعد من ذلك حين يقولون :"أنَّ المرجعيات ليست وحدها التي تصوغ الخصائص النوعية للنُّصوص ،بل إنَّ تقاليد النُّصوص تؤثر في المرجعيات وتُسهم في إشاعة وقبول أنواع أدبية معينة ويظل هذا التفاعل مطرداً\ وسط منظومة اتصالية شاملة تُسهل أمر التراسل بينهما "[2] أي أنَّ المرجعيات تختلف بحسب الأجناس التي تؤثر فيها النُّصوص باعتبارها نِتاج ثقافي تساهم في عملية التواصل..

فقد وجد المبدعون العرب في الرِّواية الشكل الأكثر حرية ووفاء بمتطلباتهم على مستوى الرؤية والتأويل للمرجعيات الخارجية فالرِّواية ظاهرة ثقافية متصلة بالعالم عبر التمثيل السردي ومنفصلة عنه

[1]- عبد الفتاح كليطو، الأدب والغرابة، المرجع السابق، ص 11،12.

[2]- عبد الله إبراهيم، التلقي والسياقات الثقافية(بحث في تأويل الظاهرة الأدبية)، منشورات الاختلاف،ط2،2005، ص16.

بالتعبير الذاتي عن المؤلف كمنتج للنَّص وخالق للعوالم المتخيلة فيه.[1]ولذلك فليس من الغريب أن تكون للرِّواية تلك الرفعة التي احتلتها مقارنة مع الأجناس الأخرى خاصة في عصرنا الحالي.

فالنظرة الأدبية للرِّواية لا ينبغي أن تنحصر في فكرة أدبية ضيقة بل يجب توسيع التقييم ليكون جماليا فكريا على ألاَّ يكون هذا الموقف مفروضا منذ البداية لكن باعتبار الموقع الذي تشغله يجب تحقيق كلا المطلبين فتحقق جماليتها وتتضمن أفكار النَّص في الوقت نفسه ،" فتُبدِع البداية فتحولها من مدخل لغوي عادي إلى مدخل فكري في إطار لعبة يقتنع بها الكاتب أو مؤامرة يسعى من خلالها الرِّوائي إلى توريط القارئ في دهشة النَّص"[2].

ارتباط العمل الرِّوائي بالبداية الجيدة له تمكنه من القدرة على القيام بأكثر من مهمة " فهناك ترددات للمعنى وترددات للفكرة وترددات أسلوبية، وترددات نحوية- لغوية...إلخ،والاستهلال الجيد ما احتوى أكثر من بنية تتردد داخل النّص، والاستهلال الأضعف هو ما احتوى على واحدة من الترددات"[3]. وبالتالي فالتراكيب النحوية والصيغ الصرفية تصبح واحدا من المقايس التي يجب الحكم من خلالها على البداية.

لا يمكن للنَّص الرِّوائي أن يوجد بدون بداية فهي مكون بنائي يعمل على ضبط وتعميق مختصر للرِّواية أي محاولة تقديمها بدقة وشمولية ففي أكثر من نص روائي يكفينا التعامل مع البداية لمعرفة مجريات الأحداث ولواحقها[4] "، فمن خلال قول الدكتور **صدوق نور الدين** نستشف شيئا من البساطة ذلك أنَّ البداية الرِّوائية لا ينبغي أن تكون شاملة وإلاَّ تحول باقي النَّص إلى حشو لا فائدة ترجى منه .

فالرِّوائي **ميلان كونديرا Milan Kundera** يؤكد على أنَّ كلّ رواية تقوم على موضوع هو أقرب منه إلى التساؤل منه إلى الإجابة هذا التساؤل في النهاية استنطاق لكلمات معينة وذلك

[1]- أحمد العدواني، بداية النص الروائي مقاربة لآليات تشكل الدلالة، المرجع السابق، ص 69

[2]- شعيب حليفي، هوية العلامات، المرجع السابق، ص 85.

[3]- ياسين النصير ،الاستهلال(فن البدايات في النص الأدبي)، المرجع السابق، ص 28

[4]- صدوق نور الدين، البداية في النص الروائي،دار الحوار للنشر،ط1،سوريا،1994، ص18.

يقودني لأؤكد أنَّ الرّواية مؤسسة بالدرجة الأولى على كلمات جوهرية معينة"[1]،فأحداث الرّواية وأفكارها وعناصرها المهيمنة لابد أن تكون لها إرهاصات في بداية النَّص الرّوائي وأنْ تَتسِق جميع المكونات الرّوائية لتُسهم في تحقيق وحدة العمل.

4- وظائف عتبة البداية:

استطاعت الرّواية أنْ تؤسس بدايات عدة ، ذات وظائف متنوعة تختلف حسب تصنيفها من زوايا عديدة وذلك لما تحفل به من خصائص وفاعلية مزدوجة ،" فوظيفة البداية لا تتحدد فقط بإدخال القارئ إلى عالم الرّواية التخييلي بأبعاده كلها من خلال تقديم الخلفية العامة لهذا العالم والخلفية الخاصة بكل شخصية ليستطيع ربط الخيوط والأحداث التي ستنسج بعد، بل تتعدى وظيفتها إلى إشراك القارئ في مكنونات النَّص السردي المكتوب بكل أبعاده فهو يعطي التشكيلات السردية المكونة لهذا النَّص قيمة مضافة من حيث الخلفية العامة والخاصة لكل شخصية من شخصيات الرّواية وما تتعرض له هذه الشخصيات من أحداث وتجد في طريقها عُقدا وألغازا تنكشف خيوطها رويداً رويداً مع وصول نهاية الأحداث إلى نهايتها المرسومة لها بدقة من خلال الرَّاوي[2].

فالوقوف على عتبة البداية يعود إلى كونها تجسد نوعا من السكون والاستقرار على مستوى السرد الرّوائي "عن هذا السكون يتحقق التحول نحو تداخل الأحداث والأزمنة والشخصيات بغية الامتداد بخيط السرد"[3]، ولندل على قولنا ما جئنا به عن وظيفة البداية نستحضر نماذج روائية تلخص العمل وتخبرنا بما سيأتي في اللاحق دون صدنا من التعامل مع الرّواية بكاملها.

أ . شرفات بحر الشمال:

نقف على بداية نص **"شرفات بحر الشمال" لواسيني الأعرج:**

" كان اسمها فتنة

---

[1]- ميلان كونديرا، تر: بدر الدين عرودكي، فن الرواية، دار أفريقيا الشرق، المغرب: 2001، ص81.

[2]- سهام السامرائي، العتبات النصية، المرجع السابق، ص 146.

[3]- صدوق نور الدين، البداية في النص الروائي، المرجع السابق، ص18.

نهايات ديسمبر منذ عشرين سنة بالضبط كانت هنا ، على حافة هذا الرمل المنسي شقبل أن تنطفئ بين موجات بحر الشمال ما الذي أيقظها في الآن وأنا على عتبة التلاشي ؟ شيء ما يدعوني للتفكير فيها بعمق وحزن شيء ملتبس لا أعرف سره سوى أن أمطار أمستردام في هذا الوقت بالذات تكون باردة جدا[1].

من خلال مقطع الرِّواية يبدو حضور الزمن بين عناصر السرد ،فالرّواية قائمة على تتبع تجربة الماضي في حاضر الشخصية التي اعتقدت بأنَّ عشرين سنة كفيلة بغلق الجروح الماضية وقادرة على مساعدة البطل على النسيان والتغيير من الحياة ففحوى الرّواية يدور حول عملية استرجاع للماضي ، فهي بداية زمنية تعود بنا إلى ماض يبلغ عشرين سنة من لحظة التلفظ من خلاله يحاول الرَّاوي ربطنا بقتنة وبشهر ديسمبر الذي يدل على فصل الشتاء، فهو يريد إيقاظ أحداث مرت منذ سنين فالكاتب في بداية الرِّواية يبين لنا أنَّ البطل "**ياسين**" الذي يريد أن يرتاح وأن يشقى من جروحه وذلك بسبب ما عاشه في الجزائر فقد انفتحت ذاكرته على ماض بعيد استعاد من خلاله ذاكرته الماضية والراحة في نظره تكون في المنفى أي أمستردام وذلك عن طريق التعبير عمَّا يكتنف صدره بالكتابة"أنا كذلك أريد أن أرتاح قليلا وأن أشفى منك بالمنفى وبقليل من شطط الكتابة .لقد تعبت بالفعل تعبت ولم أعد قادراً على التحمل لقد صرت هشا مثل غيمة."[2]

ترتبط الرّواية في بدايتها بالحديث عن المكان، فالضباب والحرات الباردة والكفن كلها علامات تدل على الحزن والمعاناة الذي عاشته الجزائر في تلك الفترة " الآن كل شيء هدأ ونزل الضباب على مدينة الجزائر للمرة الأخيرة بعد أن كفن الشوارع والساحات والحارات الباردة الزوايا الخلفية واستسلمت الروح المثقلة بأيام ديسمبر الأخيرة"[3].

[1]- شرفات بحر الشمال، المصدر السابق، ص 7.

[2]- المصدر نفسه، ص 7.

[3]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

ب . البيت الأندلسي:

نقف على بداية نص "**البيت الأندلسي**" لواسيني **الأعرج**:

أنا ماسيكا.وإن شئتم: سيكا بنت السبنيولية كما سماني أصدقائي في المدرسة .لا لأن أمي اسبانية فهي مثلي نبتة هذه الأرض البحرية،ولكن لان أصولنا موريسكية مثل الآلاف من سكان الجزائر[1].

في بداية الرواية نصطدم بضمير المتكلم "أنا" الذي هو في صلة مع المكان، "بيد أنَّ هذه الصلة ليست من النوع الايجابي ، فثمة شيء يجعل منها علاقة مخترقة نتيجة للكامن والثاوي في ذاتية المتحدث"[2]، فاستعمال الضمير أنا يجعل المتلقي في مواجهة مباشرة مع الأحداث التي تتدفق من الوعي الذي عايشها ،فسيكا التي تتولى في البداية مسؤولية سرد أحداث الرّواية والتي تعلن عن أصولها الأندلسية التي سيكون لها الدور الأساسي في تحديد توجهها الفكري والنضالي،الذي من خلاله تبدأ علاقتها بالبيت الأندلسي عن طريق معرفتها بالوريث الشرعي (مراد باسطا) حيث تروي أول لقاء معه قائلة:"كل شيء بدأ من تلك اللحظة الغامضة التي خرجت فيها من الصف الطلابي ، ورجعت ركضا صوبه بعد أن كان عمي مراد باسطا ...قد شرح لنا قصة البيت الأندلسي وأظهر لنا المخطوطة ذات الرائحة الغريبة التي ظلت عالقة بأنفي ،لأني شممت فيها رائحة أمي"[3]. فمراد يمثل أهمية لدى سيكا إذ هو الذي من خلاله ستتمكن من معرفة تاريخها الأندلسي .

تشير **سيكا** إلى ذاتها كرَاوِيَة عندما تقول:"القصة معقدة جدا سأحاول أن أفككها لتصبح مُستَسَاغة ومقبولة "[4]، في هذا المقطع من البداية تشير إلى ذاتها كسارد فاختيارها لنهاية الأحداث كنقطة لبداية سردها لها أتاح لها معرفة موسعة بها نتيجة للمسافة الزمنية التي تفصل الزمن الذي

[1]- البيت الأندلسي، المصدر السابق،ص 7.

[2]- صدوق نور الدين، البداية في النص الروائي، المرجع السابق،ص21.

[3]- البيت الأندلسي، المصدر السابق،ص7

[4]- المصدر نفسه،ص07.

كانت فيه شخصية وزمنها كساردة حيث اكتملت عندها جميع الحقائق وجعلت مداركها تنفتح على الكثير من المعطيات التي غابت عنها في الماضي .

البدايات السابقة والتي أدرجت كنماذج في روايتي **واسيني الأعرج**، فبداية رواية " **شرفات بحر الشمال**" استهلها الروائي بالفعل الناسخ "كان" الذي يحتاج إلى اسم وخبر فهو دلالة على التحديد في الماضي أمَّا رواية "**البيت الأندلسي**" فقد بدأها الرِّوائي بجملة اسمية تكونت من مبتدأ وخبر فهي ترمي إلى التأكيد على الحاضر .

توضح أندريا.د.ل وهي تختصر وظائف البداية الروائية في أربعة نقط: ابتداء النص(الوظيفة التقنية)، إثارة اهتمام القارئ (الوظيفة الإغرائية)، إخراج التخييل (وظيفة إخبارية)،انطلاق القصة (الوظيفة الدرامية)[1].وانطلاقا من هذه الوظائف يمكن تحديد أنواع البدايات

6- أنواع البدايات :

لا يمكن أن نجزم بأنَّ البدايات تكون متشابهة فبداية أية رواية تنشد الاختلاف في النُّصوص الرِّوائية ،"إذ لو تحقق التشابه لكُنا بصدد نص يتيم وهو ما لا يمكنه تحققه على الإطلاق"[2].

1.5- البداية العادية:

لم يعد هذا النوع من البدايات موجوداً في الروايات بحكم أنَّه يختص بالمؤلفات العلمية "والمقصود بالعادية في الأعمال التخيلية هو الإيهام الذي تلجأ إليه البداية"[3]، فهي تكون غير مؤثرة في المتلقي حيث تسرد وقائع عادية بلغة مألوفة لا يشعر معها القارئ بقفزة نوعية وهو يباشر عملية القراءة ويمكن أن نجد في رواية **واسيني الأعرج** كنموذج على ذلك في بداية رواية "**مملكة الفراشة**":

[1]- شعيب حليفي، هوية العلامات، المرجع السابق، ص 75.

[2]- صدوق نور الدين، البداية في النص الروائي، المرجع السابق،ص56.

[3]- شعيب حليفي، هوية العلامات، المرجع السابق، ص76.

هذه المرة لم أجد صعوبة كبيرة في فتح الباب منذ أن غيرت المفاتيح القديمة التي تصدأ بعضها أو على الأقل هكذا بدا لي إذ كلما كنت متسرعة في الوصول إلى البيت تثبت المفتاح على وضعية واحدة ولا يتحرك إلا بصعوبة كثيرة وبعد محاولات يائسة يكون قد تجمد فيها دمي[1].

ففي الرّواية يبدأ الرّوائي نصه ببداية عادية تسرد فيها الشخصية كيفية دخولها إلى البيت واستراحتها بعد خوف كان يختلجها عندما كانت في الخارج وقراءتها للرسالة التي أرسلت من قبل وزارة الصحة ينبه على أنَّ آخر أجل لإغلاق الصيدلية هو شهرين ، فالرّوائي يحاول ربط بداية المتن الرّوائي ببداية النَّص التي تُصور مصيرا فاجعا وسيئا للأسرة بكاملها ،فهي تسرد بلغة عادية مألوفة فهي إستراتجية تستدرج القارئ في غفلة منه إلى مجاهيل تظهر فجأة من هذه العادية.

2.5- البداية المثيرة: تكون فاعلة في القارئ تعمل على شد وإثارة انتباهه فهي تولد دهشة عند القارئ بمجرد إطلاعه على المتن الرّوائي وينجم ذلك من خلال التنويع في أسلوب السرد واختلاط الأزمنة وتشتيتها داخل الجملة الواحدة

وإن كان الماضي هو المفتتح به ظاهريا .كنموذج لهذا النوع نحاول دراسة البداية في رواية "**نوار اللوز** " **لواسيني الأعرج** يقول:

"قبل قراءة هذه الرواية التي قد تكون لغتها متعبة، تنازلوا قليلا وأقرءوا تغريبة بني هلال .ستجدون حتما تفسيرا واضحا لجوعكم وبؤسكم. ما يزال بيننا وحتى وقتنا هذا ، الامير حسن بن سرحان ، دياب الزغبي، أبو زيد الهلالي، الجازية ...فمنذ أن رمينا على هذه التربة الجافة وإلى يومنا هذا ما يزال النصل هو لغتنا الوحيدة لفك خلافاتنا المزمنة"[2].

ففي بداية هذا النَّص نجد أنَّ الرّوائي يلفت نظر القارئ إلى ضرورة الاطلاع على"**تغريبة سيرة بني هلال**"نحن أمام نص فيه تناص مع التغريبة فالسيرة الهلالية تضيء لنا البُعد الرّوائي من خلال

[1]- مملكة الفراشة، المصدر السابق، ص 10.

[2]-نوار اللوز، المصدر السابق،ص09.

الصراع المحتدم بين السلطات والغربة والترحال الذي حدث مع **عامر الزوفري**،"فهذه المبالغة التي تتناص مع أساليب حكائية قديمة هي تأسيس أولي لسياقات المبالغة والمفارقة والإثارة"[1]، فهذه البداية تدُّل على العلامات الأولى هي شخصية الجازية التي كانت تمهد للاحتلالات ومكانية من خلال تحديد الأماكن التي ذكرها الروائي كبلاد المغرب ونجد التي استقر بها الهلاليون خلال رحلتهم.

نلاحظ في بداية الرِّواية أنَّها جاءت مستقلة عن النَّص الرِّوائي إلَّا أنَّها كانت ملحقة به زمنيا ومرتبطة به دلاليا فهي تقدم لنا تأويل الكاتب لخطابه وعالم الرِّواية الدلالي والحوافز الحقيقية التي تختفي وراء تحركات شخوصه ورغباتها[2]. فهذه التغريبة المحكومة بالزمن الماضي تنعكس أحداثها في المتن الرِّوائي. إنَّها بدايات تقصد الإثارة التي تُنبِئ بأحداث النَّص عن طريق إعطائه دفعة مكثفة من المعلومات ، فالبداية معلوماتية تقدم شحنة تخيلية تتضمن بوادر من الأحداث فضلا عن تأسيس اندهاش يحتاج إلى تفسير في المرحلة الأولى ثم تأويلات في لحظة لاحقة.

3.5- البداية الغامضة: تكون البداية غامضة ،ويظهر هذا في غموض دلالات العبارات والكلمات فضلا عن تعقيد الأفكار وصعوبة فهمها ،فالغموض في بداية المتن الرِّوائي يعمل على إثارة انتباه القارئ وتحفيزه على إضاءة السرد الذي يحاول إخفاء شيء ما. ففي بداية رواية **واسيني الأعرج** المتوج بعنوان"**أصابع لوليتا**":

استنشق يونس مارينا رائحة العطر الهارب طويلا بعد أن أغمض عينيه تمتم وهو يحاول أن يتفرس الوجوه التي كانت تذهب وتجئ في رتابة لا تنتهي:

"...لست باتيست غرونوي، ولكن هذا العطر ليس غريبا على حواسي؟"

شعر فجأة بالدوار اللذيذ،التفت يمينا ،شمالا، وراءه، أمامه.

[1]- شعيب حليفي، هوية العلامات، المرجع السابق، ص 78.

[2]- رشيد بن مالك ، السيميائيات السردية ، دار مجدلاوي للنشر،عمان،2006،ص 72.

ثم حاول جاهدا أن يركز بصره على الأفواج المتراصة من البشر، يقرأ ملامح بعضها وروائحها، لم ير شيئا.فتح حاسة شمه عن آخرها مرة أخرى ضاعت منه التفاصيل تأكد فقط من أنه ليس عطر إيفا " لا ليس عطر إيفا"[1].

ففي بداية الرِّواية نجد واسيني يعلن عن الشخصية التي ستكون صانعة أحداث روايته وصانعة لما يمكن أن نسميه بالشخصية الغامضة المختبئة وراء كل ذلك الجمال والبذخ والأثواب الزاهية ،منذ البداية سيتم الإعلان عن "**لوليتا**"أو" **نوة**" الاسم الذي أطلقه عليها والدها عندما خرجت إلى الدنيا فاليوم الذي ولدت فيه كان مصحوبا بأمطار غزيرة فقد استنشق **يوسف مارينا** رائحة العطر الذي سبق حضور صاحبته **لوليتا** والذي أعلن عن قدومها .

في هذه البداية المضطربة التي تعبّر عن نفسية البطل أثناء وجوده بمعرض الكتاب بفرانكفورت بغرض توقيع روايته"**عرش الشيطان**" وبرفقته الصديقة المترجمة **إيفا** التي ستصدم من الجمهور الذي حضر من أجل التوقيع ولاقتناء نسخ من الرِّواية في هذه اللحظة تصل رائحة عطر إلى البطل "**يونس مارينا**" التي سيكتشف في آخر حفل التوقيع بأنَّ هذه الرائحة هي لأنثى سيكون لحضورها ووقوفها أمامه وقع مؤثر سيبني بعد حدوثه أحداث ووقائع الرواية.

تمثل هذه البداية عتبة معلوماتية تقدم شحنة تخيلية تتضمن بوادر الغرائبية فضلا عن تأسيس فضول أو اندهاش يحتاج إلى تفسير في المرحلة الأولى ثم تأويلات في لحظة لاحقة ، فغموض هذه البداية شيء مقصود تفرضه طبيعة الحدث الغرائبية [2].

فغموض هذه البداية هو شيء مقصود من طرف الروائي ،فطبيعة عمله الروائي تفرض عليه استثارة القارئ من أجل جعله يغوص في المتن الروائي واستخراج دلالات متنوعة،هذه الأنواع الثلاثة من البدايات تصب في قالب واحد تحققه بداية الرواية سواء كانت عادية أم مثيرة أو غامضة فهي تؤدي وظيفة دلالية يكشف عنها النَّص الروائي ويحدد مسارها .

[1]- أصابيع لوليتا، المصدر السابق،ص 14.

[2]- عبد الله الخطيب، النسيج اللغوي في روايات الطاهر وطار، عمان،2008،ص 38.

6 . جمالية عتبة البداية:

لاستكناه جمالية عتبة البداية في روايات **واسيني الأعرج** ارتأيت أن أقدم دراسة في الجدول الآتي والذي يبيّن أنَّ الرّوائي لم يستعمل منطقاً عشوائياً من أجل صياغة بدايات روايته ،بل إنَّ ثمة خيوطاً رابطةً وأداةً لغويةً مكنته من التلاعب الحر في منطقة سردية أكثر حساسية ،يمكن أن نقف على أنماط من البدايات في روايات واسيني الأعرج:

الرواية	البداية	نوعها
سيرة المنتهى عشتها...كما اشتهتني	انطفأ كل شيء وسادت السكينة كما في بدء الخليقة	فعلية
نوار اللوز	مسكونا بالدهشة كان	اسمية
سوناتا لأشباح القدس	أنا لم أر القدس إلاّ ثلاث مرات في حياتي.	اسمية
جسد الحرائق	بصعوبة استرجع كريم أنفاسه المتقطعة	شبه جملة
أصابع لوليتا	استنشق يونس مارينا رائحة العطر الهارب طويلا	فعلية
جملكية آربيا	كلّ الحكاية بدأت بكتاب انفتح على الخوف	اسمية
رمل الماية	دفنت دنيا زاد آخر الابتسامات في قلبها	فعلية
سيدة المقام	شيء ما تكسر في هذه المدينة	اسمية

بمعاينة سردية لهذا الجدول الذي يوضح بعض البدايات في روايات واسيني الأعرج ،تظهر لنا غلبة البداية الاسمية على الفعلية وشبه الجملة ،وهو ما يمثل غلبة العنصر الوصفي على السردي "العنصر الوصفي يدور حول ثبات الاسم وسكونه، وهو ما يشير على نحو واضح إلى التأثير الفعلي في الحركة السردية وهي تخترق الحدث وبالتالي يعمل على منطق السرد والوصول إلى مستوى عال من الأداء وهو ما يؤدي إلى ضرورة إبعاد القارئ عن دائرة الاهتمام الفعلي وتهميشه"[1].

الفعل في النّص الرّوائي الذي يقوم على الحركة والتغير، والحركة المستمرة داخل موقع السرد ،الحدث الرّوائي هو أساس النّص يرتكز على قيام الشخصيات بتفعيله وتنشيط حيواته ،هناك علاقة وطيدة بين الفعل الذي تقوم به الشخصيات ،والشخصية التي تقوم بالفعل وكلاهما مرتبط ارتباطاً وثيقاً في بناء عتبة البداية .

عتبة البداية ليست بالأمر الهين اليسير إلاّ على الرّوائي الذي يمتلك حرفية ومهارة في صنعته السردية، ممّا يُخضع هذه العتبة لعملية اكتشاف قبل أن يشرع في الدخول إلى متنه النّصي.

تقوم البداية السردية في رواية "الأمير" على تقديم المفاتيح الأولية للفضاء الزماني والمكاني الخاص والمرتبط بشخصية الأمير ،الرّوائي يلج فضاءه الحكائي لاستقبال شيء مهم ولكنَّه لا يفصح عنه، إذ يقول:"**28جويلية 1864.الرطوبة الثقيلة والحرارة التي تبدأ في وقت مبكر .الساعة تحاذي الخامسة.لاشيء إلاّ الصمت والظلمة ورائحة القهوة القادمة من الجهة الأخرى من الميناء،ممزوجة بهبات آخر موجة تكسرّت على حافة الأميرالية ،التي كانت تبدو كظلال داكنة هاربة نحو ساحل البحر ليغيب جزؤها الأمامي تحت كُتَلِ الضباب التي بدأت تَلُفّ المكان شيئًا فشيئًا**"[2]. البداية تدل على مكان هادئ ساكن يدل على عدم وجود أي إنسان إلاّ فيما يشير إلى ما نتج عنه كذكره لرائحة القهوة المنبعثة من الميناء والتي تعتبر من صنع الإنسان، عدا ذلك فالطبيعة مجسدة في هذا المقطع، الأميرالية تواجه البحر الذي يأتي بتلك الأمواج حتى تصل إلى الميناء والمساكن المتعانقة في

[1]- سهام السامرائي، العتبات النصية، المرجع السابق، ص148.

[2]- كتاب الأمير ، المصدر السابق، ص 09.

الظلمة الحالكة قبل الفجر خلف كتل الضباب التي تلفها،يقدم الرّوائي من خلال هذه البداية الزمن بطريقة دقيقة ومحددة باليوم والتاريخ والشهر والسنة ،كذلك يحدد الساعة ،كلّ هذه الإشارات تدّل على استقبال شيء جديد هذا اليوم ، استطاع الرّوائي أن يأخذنا إلى مكان مضى عليه سنوات وهو دخول فرنسا إلى من ميناء سيدي فرج، إذ تبدأ الرّواية من فضاء أميرالية الجزائر من أبوابها المطلة على البحر.

البداية في رواية "**أنثى السراب**""الوقت... الوقت... لا شيء في الأفق سوى البياض"[1]، كذلك في رواية "**رمل الماية**" كانت كالتالي "دفنت دنيازاد آخر الابتسامات في قلبها ثم انسحبت باتجاه الفراغ "[2]، وفي رواية"**شرفات بحر الشمال**" يقول الرّوائي:" كان اسمها فتنة .نهايات ديسمبر. منذ عشرين سنة بالضبط كانت هنا ،على حافة هذا الرمل المنسي، قبل أن تنطفئ بين موجات بحر الشمال. ما الذي أيقضها الآن وأنا على عتبة التلاشي"[3] أمَّا رواية "**سيدة المقام**" هي كالآتي:"شيء ما تكسر في هذه المدينة بعد أن سقط من علو شاهق.لست أدري..."[4]كذلك رواية "**حارسة الظلال**" الجزائر أيتها المعشوقة ها هي ذي الجملة الاسمية الصغيرة الضائعة التي تنقصني للخروج من دائرة البياض"[5].

العامل المشترك بين هذه البدايات ،فبداية رواية "**أنثى السراب**" يوحي بحالة ضياع شديدة وإحساس بالعدمية, في العبارة الثانية "**باتجاه الفراغ**" وهي حالة ضياع أخرى ،أي عدمية من نوع آخر. في العبارة الثالثة "**الذهول والدهشة**" وهما لفظتان قد تنتجان عن سؤال من أنا وقد تفضيان إلى ضياع من نوع خاص. في العبارة الرابعة "**وأنا على عتبة التلاشي** " وهو ضياع آخر وعدمية

[1]- أنثى السراب ، المصدر السابق، ص 11.

[2]- رمل الماية، المصدر السابق،ص 07.

[3]- شرفات بحر الشمال، المصدر السابق، ص 08.

[4]- سيدة المقام، المصدر السابق، ص 07.

[5]- حارسة الظلال ، المصدر السابق، ص05.

مفرطة. في العبارة الخامسة "**لست أدري**..." وهي عبارة توحي بغياب الوجهة وإحساس بالضياع أيضا. في العبارة السادسة "**دائرة البياض**..." وهكذا فراغ وأسئلة عدمية.

ومن هنا نصل إلى أنّ عتبة البداية تحتاج إلى مهارة عالية وبراعة متميزة ولغة شعرية مكثفة ، فالبداية أشبه بالبنية الرحمية التي يتناسل منها السرد بأحداثه وشخصياته ،بل وصفها بعض النقاد بأنّها أجزاء النّص وهي تشكل في النّص الرّوائي أهمية خاصة لأنّ الرّواية من أكثر الأنواع ارتباطا بمرحلة البداية.

استنتاج:

وفي خاتمة هذا الفصل نصل إلى نتيجة شاملة جامعة بكل ما تحمله هذه العتبات النَّصية داخل العمل الرِّوائي وما تضفيه من جمالية عليه، فعتبة الهوامش تظهر أهميتها في تحليل الأعمال الرِّوائية التي تعمل على ربط دلالاتها عند المتلقي لهذه النُّصوص ،فهذه الهوامش التي وُضعت في أسفل صفحات العمل الروائي توضح الدلالات التعبيرية والرمزية لهذه النُّصوص لذلك تعد بمثابة النافذة التي بواسطتها يدخل المتلقي إلى عالم العمل الروائي وبذلك يمكن اعتبارها بنية نصية توضح وتفسر وتكشف خبايا ورموز النَّص.

أمَّا عن عتبة الغلاف والتي تُعدّ من أهم عناصر النَّص الموازي التي تساعدنا على فهم العمل الرِّوائي. فهي عتبة مهمة للدخول إلى عالم النَّص الروائي قصد استنكاه مضمون أبعاده الفنية والجمالية ،فهي أول ما يواجه القارئ قبل عملية القراءة والتلذذ بالنّص لأنّ الغلاف هو الذي يحيط بالنَّص ويوضح بؤره الدلالية ،زيادة على هذا يُعد من العناصر الأساسية في الترويج للكتاب وزيادة مبيعاته ،كذلك يعتبر مدخلا بصريا للعمل الروائي عامة. غير أنَّ عتبة البداية والتي ألفينا دراسة جديدة عنها والتي لم تكن موجودة من قبل ولم يهتم بها هي الأخرى الدّارسون ،هذه الأخيرة تحتاج إلى مهارة كبيرة من قِبل صاحبها فالبداية في النَّص الرِّوائي تعتبر مفتاحا للعبور إلى أعماق القارئ ومن ثم النجاح في جذبه إلى ساحة النّص وميدانه وبذلك فهي الجسر الواصل الذي يوصلنا إلى طبقات المتن .

خـــــاتمـــــة

في خاتمة هذا البحث لعلّ الخلوص إلى نتائج يقينة أمر صعب نظراً لاختلاف تصورات وتمثلات النقاد الذين تتعدد آراؤهم وانشغالاتهم في مجال العتبات النّصية وقيمتها في الكتابة الإبداعية والنقدية على السواء، وهي قيمة تُستمد من الصلة الوثيقة بين النّص ومناصه ،فهي ليست مسألة هينة لما يحويه المنّاص من حركيّة تجعله غير قارٍ نظراً لاتساع حقله وامتداد حَدّه المعرفي من جهة،ولتفاوت أقدار النُّصوص والكتابات والأجناس الأدبية التي يحفها ويحفز على قراءتها من جهة أخرى.

من خلال هذه الدراسة أردنا أن نرصد العتبات النَّصية بكونها ملفوظات تُسهم بقدرٍ كبيرٍ في تنشيط فعل القراءة ، بما أنَّ الرِّواية عمل أدبي تحكمه قيم الجمال فمن البديهي أن يكون تحقيق ذلك المبدأ في مقدمة أولوياته من أجل ذلك اخترت روايات **واسيني الأعرج** أنموذجا للتطبيق، ويمكن استخلاص أهم النتائج ضمن المنظور الحداثي لخطاب العتبات:

. أنَّ العنوان نسقٌ إشاري أو نتيجة طبيعية للنّص فهو يُمثل نوعاً من الهيمنة وذلك يعود إلى الشَّرعية التي أعطته نقطة الانطلاق ومفتاح العمل الأدبي ومن ثم أخذ العنوان يتمرّد على حاله بعد أن كان مهمشاً فاشتدَّ عوده وأصبح ضرورياً، من أجل هذا عمد الدّارسون إلى التأكيد على وجوده من خلال علاقته الحميمية بالنَّصّ ذاته ليعم ريحه في كل ركن من أركان الرِّواية، وللتأكيد على جزئية مدى ارتباط العنوان بالنُّصوص ،فإنَّه من الواضح أنّ هناك عناوين ترتبط بالرّواية بشكل عام كما تبين من رواية"**طوق الياسمين**" و"**سيدة المقام**" و"**رواية الأمير**" و"**حارسة الظلال**"وغيرها **لواسيني الأعرج**. يمكن الإشارة إلى مجئ عناوينه في جمل اسمية" **جملكية آرابيا**"،"**شرفات بحر الشمال**"، "**سوناتا لأشباح القدس**" ،وهذا يحيلنا على قوة الدلالة الاسمية وخفتها.ما لوحظ على هذا البحث هو كثرة الدراسات المرتبطة بالعنوان مقارنة بدراسة العتبات الأخرى.

. شكلت عتبة الإهداء في الفترة الماضية المنحى الوظيفي والمتمثل في العلاقات الاجتماعية التي تربط الرِّوائي بوطنه من ناحية والروح الوطنية في أنفس القُراء وبين الإنسان ومعارفه وأقاربه ، حيث أصبح الإهداء نافذة للعمل ذاته من خلال الاحترام بين الكاتب والآخرين ، فهو يقوم بدورٍ رائعٍ

يبحث من خلاله عن قُراء مجيدين للعمل الاهداءات عند **واسيني الأعرج** نجدها للوطن تارة وللأم والزوجة والأبناء تارة أخرى ،ونجدها أيضا للأصدقاء مَنْ سيدة المقام؟ ومَنْ الصديق الحميم؟ ،إلاّ أنّه وكعادته فقد أبدع بحضور هذه العتبة في رواياته ، فالإهداءات التي وقعت بين أيدينا تنتمي إلى النوع الخاص إلاَّ أنَّها تصنع علاقة وطيدة مع النَّص السردي، على اعتبار أنَّ المهدى إليه هو الأقدر على فهم العمل الأدبي لأنَّه على علم بحيثياته.وبالتالي يكون الرّوائي قد نجح في جذب المتلقي إليه وجعل الإهداء يأخذ نقلة حضاريةً تتمثَّل في التثقيف.

. صارت المقدّمة مقصورةً على تِبيان موضوع الرِّواية وأهم ما فيها،في وقتنا الحاضر نجد روايات تخلو من المقدمة فيكتفي أصحابها فقط بتصدير أعمالهم ببعض الحكم أو بأبيات من الشّعر تُلخص الرِّواية بأكملها وهذا ما لمسناه من خلال دراستنا لروايات **واسيني الأعرج**،فقد أظهرت لنا هذه التصديرات الطبيعة الموسوعية لهذا الرِّوائي حيث تعددت المرجعيات التي أخذ منها ،وكأنَّ القول المصدَّر به الرِّواية هو بمثابة أيقونة جديدة تأخذ مكاناً في مقدمة الرِّواية لتُمكن المتلقي من التعرف عليها والتقرب منها سعياً في إعمال وظيفتها الحقيقية وهي إلقاء الضَّوء على العمل نفسه.

. أمَّا بالنسبة لعتبة الهوامش والتي يظهر دورها في الكشف عن الغموض والإيهام الذي يمكن أن يعتري النّص أولى **واسيني الأعرج** هذه العتبة عناية خاصة في روايته التي صدَّرت حديثاً ربما كان هدفه هو مفاجأة وإدهاش قارئه وقد اختلف ظهور هذه العتبة في رواياته ،فمرة استعملها للترجمة والشرح ،ومنها ما نحا منحى آخر كما في رواية "**البيت الأندلسي**" و"**أنثى السراب**" ليؤدي دوراً تخيلياً.

. الغلاف مُترجمٌ ومُفسرٌ للعمل الرِّوائي، وبذلك يصبح نصًا موازيًا ،فهو يقوم بترجمة الرِّواية فنِّيًا وبصرياً من خلال دراستنا هذه لاحظنا أنَّه ركن قصي لم ينتبه إليه الدَّارسون لحدِّ الآن، ومن هنا ينبغي على دارسي الأدب أن يهتموا بالفنّ التَّشكيلي الذي يرتبط بصورة الغلاف فهو شيء أساسي. فالأعرج في إحدى الحوارات يتحدث عن اهتمامه بالفن التشكيلي والدليل على ذلك أنّ بعض

رواياته تدور في عوالم تشكيلية مثل رواية "**سوناتا لأشباح القدس**" التي يحكي فيها عن تلك الفنانة التشكيلية مي ذو الأصل الفلسطيني، رواية "**شرفات بحر الشمال**" التي اهتمت بعوالم الفن الهولندي عند فانسون فان خوخ ،رواية"**أصابع لوليتا**" من خلال اللوحة الشهيرة " **توبة المجدلية**" للفنان الفرنسي **دولاتور** رائد العتمة والظلال.

نظراً للأهمية الكبيرة التي تتمتع بها البداية في سياق العتبات النصية ، فهذه العتبة لها دور لا يقل أهمية بل يفوق باقي العتبات الأخرى من إثارة القارئ وتحفيزه للدخول في ميدان النّص ومتنه، هي التي تفتح الأبواب الرئيسية للقارئ ليلتقي بالنّص المكتوب من خلال إسهامها إسهاماً فاعلاً في نجاح أي عمل أدبي أو فشله ، وقد أبدى الرّوائيون وعياً سردياً عالياً بأهمية هذه العتبة المركزية.

وفي الأخير إنّ دراسة عتبات النُّصوص شيء جميل وراق يُوسع آفاق الباحث ويرتقي به ،وإن قصرت في جانب من جوانب هذه الدِّراسة ولم ألق الضوء على بعض من جزئياته فلم أتعمد ذلك وليس تقصيراً منّي إلاَّ أنّ الكمال هي صفة الإله التي لا يمكن أن يتصف بها أيُّ إنسان ،أرجو أن يكون بحثي هذا شمساً مضيئةً بنورها الساطع على الباحثين والدراسين ينتفعون بها وتفتح مجالا للدراسات أخرى.نسأل الله أن يجعله نبراسا لكل طالب علم.

المصـــادر والمراجع

* القرآن الكريم (رواية ورش عن نافع من طريق الأزرق)

- المصادر:

1. أبو البقاء العبكري ، التبيان في شرح الديوان ، دار المعرفة ، بيروت ، ج3.
2. أبو بكر الصولي،أدب الكتاب، تصحيح محمد بهجة الأثري ، المطبعة السلفية،مصر.
3. الجاحظ ،تحق:عبد السلام هارون ، الحيوان ، دار إحياء التراث العربي، بيروت،ط3.
4. ابن حزم الأندلسي ،طوق الحمامة في الإلفة والأُلاف، منشورات مكتبة الحياة، 1982
5. ضياء الدين بن الأثير،تحق:محمد يحي محي الدين عبد الحميد، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر،مطبعة مصطفى وأولاده،مصر،ج1.
6. ابن منظور ، لسان العرب ، دار صادر ، بيروت.
7. واسيني الأعرج ،البيت الأندلسي،منشورات الفضاء الحر،2010..

- أصابع لوليتا،دار الصدى،ط1، 2012

- أنثى السراب، دار الآداب، بيروت،ط1، 2010

- جملكية آرابيا، منشورات الجمل، بيروت- لبنان، ط1، 2011.

- حارسة الظلال، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة،ط1، 2012.

- حكاية العربي الأخير،موفم للنشر، الجزائر،2015.

- ذاكرة الماء "محنة الجنون العاري"،رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة.ط1، 2012.

- رمل الماية "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف"، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، ط1، 1993.

- سيدة المقام" مراثي الجمعة الحزينة"، ورد للطباعة والنشر والتوزيع، ط5، سوريا ، 2006.

- سيرة المنتهى" عشتها كما اشتهتني"، منشورات بغدادي ،الجزائر.

- شرفات بحر الشمال، دار الآداب للنشر والتوزيع،بيروت،لبنان،ط2، 2007.

- طوق الياسمين"رسائل في الحب والشوق والصبابة"، الدار البيضاء، ط1، 2004.

- كتاب الأمير،دار الآداب لنشر والتوزيع،بيروت لبنان.

- كريماتوريوم "سوناتا لأشباح القدس"، منشورات بغدادي، الجزائر.

- مرايا الضرير"كولونيل الحروب الخاسرة"تر: عدنان محمد، جميع الحقوق محفوظة Copyright' دمشق ط1، 2011.

- مصرع أحلام مريم الوديعة،رؤية لنشر والتوزيع،ط1، 2012.

-مملكة الفراشة، منشورات بغدادي،ط3، الجزائر،2013.

-نساء كازانوفا، موفم للنشر ،الجزائر،2016.

2- المراجع:

1. أحمد العدواني، بداية النص الروائي مقاربة لآليات تشكل الدلالة،النادي الأدبي بالرياض،ط1، 2011.
2. بركات محمد مراد سيد ، فلسفة الجمال في الفن العربي المعاصر،ط2، بيروت، 1986.
3. بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2001.
4. بلعيدة حبيبي ، شعرية العتبات في ديوان "أسفار الملائكة" لعز الدين ميهوبي، مركز الكتاب الأكاديمي،عمان، ط1، 2016
5. جاسم محمد،جماليات العتبة النصية في شعر نزار القباني،دار غيداء للنشر والتوزيع،2016.

6. حسين خمري، نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، منشورات الاختلاف، ط1، 2007.

7. حطيئي، مكونات السرد في الرواية الفلسطينية –دراسة- من منشورات اتحاد الكتاب العرب،1999.

8. خالد حسين ، في نظرية العنوان ، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية،التكوين للتأليف والترجمة والنشر،دمشق، 2007.

9. شؤون العلامات من التشفير إلى التأويل، للتأليف والترجمة للنشر، دمشق ط1، 2008.

10. خليل شكري هياس ،القصيدة السير الذاتية بنية النص وتشكيل الخطاب، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، 2015.

11. رشيد بن مالك ، السيميائيات السردية ، دار مجدلاوي للنشر،عمان،2006.

12. ساميا بابا،مكون السيرة الذاتية في الرواية حكايتي شرح يطول لحنان الشيخ، دار غيداء للنشر والتوزيع، 2011.

13. سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي ،المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء،ط1، 1997.

14. انفتاح النص الروائي،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،ط2001،2.

15. سليمة عذراوي،شعرية التناص،رؤية للنشر والتوزيع،ط1، 2012.

16. سهام السامرائي ، العتبات النصية في رواية الأجيال العربية، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان ،2015.

17. سوسن البياتي، عتبات الكتابة بحث في مدونة محمد صابر عبيد النقدية، دار غيداء للنشر والتوزيع،عمان،2013.

18. السيد إبراهيم، نظرية الرواية: دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع: القاهرة ، 1998.

19. شاكر عبد الحميد، الأسس النفسية للإبداع الأدبي(في القصة القصيرة خاصة)،الهيئة المصرية العامة للكتاب،1992.

20. صدوق نور الدين، البداية في النص الروائي،دار الحوار للنشر،ط1،سوريا،1994.

21. طالب محمد إسماعيل، قراءة جديدة لنصوص أدبية مختارة،دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان،ط1،2015.

22. عباس أحمد أرحيله ،العنوان حقيقته وتحقيقه في الكتاب العربي المخطوط، دار كنوز المعرفة للنشر،ط1 ،عمان،2015

23. عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1 ،2008

24. عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص،دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، إفريقيا الشرق، المغرب،2000.

25. عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص البنية والدلالة ، منشورات الرابطة ، الدار البيضاء،1996.

26. عبد الفتاح كليطو، الأدب والغرابة (دراسة بنيوية في الأدب العربي) ، دار توبقال للنشر الدار البيضاء – المغرب، ط3 ،2006.

27. عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، " دراسة نظرية ، تقديم محمد العمري، إفريقيا الشرق.

28. عبد الله إبراهيم، التلقي والسياقات الثقافية(بحث في تأويل الظاهرة الأدبية)، منشورات الاختلاف،ط 2، 2005.

29. عبد الله الخطيب، النسيج اللغوي في روايات الطاهر وطار، عمان، 2008.

30. عبد الملك أشهبون ، العنوان في الرواية العربية، الناية للدراسات والنشر والتوزيع سوريا دمشق،ط1،2011

31. عتبات الكتابة ،دار الحوار اللاذقية،ط1، 2009.

32. عبد النبي ذاكر، عتبات الكتابة ، منشورات مجموعة البحث الأكاديمي في الأدب الشخصي، أغادير، ط1، 1998.

33. عذاروي سليمة ، شعرية التناص في الرواية العربية تقديم واسيني الأعرج، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة،ط1.

34. عزوز علي إسماعيل، عتبات النّص في الرواية العربية(دراسة سيميولوجية سردية)،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،2013.

35. عماد الضمور،سيميائية العتبات النصية في شعر نادر هدى،دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان،2012

36. عند حاتم الصكر ،عنونة الكتب النقدية دار غيداء للنشر والتوزيع،عمان،2017.

37. لطيف زيتوني ، معجم مصطلحات نقد الرّواية، مكتبة لبنان ناشرون،دار النهار للنشر،ط1،2012.

38. لعموري الزاوي، شعرية العتبات النصية دفاتر التدوين لجمال الغيطاني (أنموذجا)، دار التنوير،الجزائر،ط1، 2013.

39. محمد بازي، العنوان في الثقافة العربية ، التشكيل ومسالك التأويل – منشورات الاختلاف، دار الأمان – الرباط، ط1، 2012.

40. محمد صابر عبيد- سوسن البياتي، جماليات التشكيل الروائي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع ،ط1، 2012.

41. سيمياء التّشكيل الروائي الجمالي والثقافي في نُظُم الصوغ السردي، دار فضاءات، عمان، 2015 .

42. التجربة والعلامة القصصية رؤية جمالية (أوان الرحيل) لعلي القاسمي، عالم الكتب الحديث ،الأردن،ط1، 2011.

43. سيمياء النص الموازي التنازع التأويلي في عتبة العنوان، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، 2015.

44. محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي ، سلسلة دراسات أدبية ، الهيئة المصرية العربية للكتاب ، 1998.

45. محمد بنيس ، الشعر العربي الحديث، – بنياته وبدالاته التقليدية دار توبقال للنشر ،الدار البيضاء،ط1.

46. محمد مفتاح ، دينامية النص ، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،ط1، 1987.

47. تحليل الخطاب الشعري إستراتجية التناص ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 1997.

48. مصطفى سلوي، عتبات النص المفهوم والموقعية والوظائف ،منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس،وجدة،ط1، 2003.

49. نبيل منصر ، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة ، دار توبقال للنشر والتوزيع،ط1، 2007.

50. نصيرة عشي، البنية التناصية في الرواية العربية دراسة تطبيقية للتداخلات النصية، دار التنوير،ط1، الجزائر،2013.

51. ياسين النصير ،الاستهلال(فن البدايات في النص الأدبي)، دار نينوى للنشر والتوزيع، سوريا،2009.

52. أبو يعقوب بن إسحاق الكندي،رسائل الكندي الفلسفية، تحق:محمد عبد الهادي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط2

53. يوسف إدريسي ، عتبات النص –بحث في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر،ط1، 2008.

3- الكتب المترجمة:

1. رومان ياكبسون ، قضايا الشعرية، تر: محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال- المغرب
2. سرفانتس، دون كيشوت، تر: صياح الجهيم ، دار الفكر اللبناني ، بيروت، ط1، 1999.
3. ميشال بوتور،تر: فريد أنطونيوس، بحوث في الرواية الجديدة، منشورات عويدات،بيروت/ باريس ، ط3، 1986.
4. ميلان كونديرا، تر: بدر الدين عرودكي، فن الرواية، دار أفريقيا الشرق، المغرب: .2001

4- المجلات والرسائل الجامعية:

1. إبراهيم عباس ، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية ،منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال الجزائري، 158-2002،157
2. جميل حمداوي ، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر ، مج 25، ع3 ، تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- الكويت، 1997.
3. حسين خمري ، ما تبقى لكم العنوان والدلالات) الموقف الأدبي ، العدد215-216، تصدر عن اتحاد الكتاب العربي ، دمشق
4. حسينة فلاح، الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد،فوضى الحواس،عابر سرير)، منشورات مخبر تحليل الخطاب
5. زهرة ديك ، واسيني الأعرج هكذا تكلم ..هكذا كتب..، دار الهدى، الجزائر.
6. سهام حسن جواد السامرائي- محمد حسين أحمد الظفيري ، رؤية نقدية في الخطاب المقدماتي (مجموعة سرطان نثر أسود للشاعر علي وجيه أنموذجا)، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، المجلد 20، العدد 11، تشرين الثاني 2012
7. شعيب حليفي ، النص الموازي للرواية،إستراتجية العنوان ،مجلة الكرمل،العدد46، 1992،ص84.85.
8. عبد القادر رحيم، العنوان في النص الإبداعي –أهميته وأنواعه- جامعة محمد خيضر بسكرة، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، العدد الثاني والثالث.

9. عبد النبي ذاكر، عتبات الكتابة ، منشورات مجموعة البحث الأكاديمي في الأدب الشخصي، أغادير، ط1، 1998.

10. عبد لملك أشهبون ، خطاب المقدمات في الرواية العربية، مجلة الفكر ، المجلس الوطني للثقافة والفنون، المجلد33، أكتوبر.

11. عذاروي سليمة ، واسيني الأعرج يفتح باب بيته الأندلسي ويبوح بشيء من سر الكتابة .جريدة الدستور.الأردن.15-10-2010.

12. متلف آسية، جمالية النّص الموازي في الرواية العربية المعاصرة دراسة نماذج،أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في النقد المعاصر،جامعة جيلالي اليابس، سيدي بلعباس،2014،2013

13. محمد التونسي جكيب ، إشكالية مقاربة النص الموازي وتعدد قراءته عتبة العنوان أنموذجا ،رسالة دكتوراه، جامعة محمد الخامس – المغرب.

14. محمد يحيا الحصماني، خطاب المقدمات في الرواية اليمنية، مجلة نزوى، العدد57.
2016،08:23/10/04 مساءا

15. ملكة علي كاظم الحداد ، العلاقة بين العتبات النصية والمتن في كتاب الشعر والشعراء لابن قتيبة(دراسة نقدية) ، مجلة جامعة كركوك للدراسات الإنسانية ، العدد2، المجلد 4، 2009

16. نريمان الماضي ، العنوان في شعر عبد القادر الجنابي، حياة ما بعد الياء نموذجا، يومية الكترونية إيلاف،لندن 21 مايو 2001، العدد.5153

5- المراجع باللغة الاجنبية

1. Daniel Couègnas. Introduction a la paralittérature. Ed. seuil .collection poétiques
2. Gérard Genette : Seuils. Editions Seuil, coll. Poétique, Paris 1987 Gérard Gennet .Palimpsestes.paris.seuils.1972
3. Gérard Gennet .Idid
4. H.Mitterand. Le Discoure du roman. P U F.1986.op .cit
5. Jean Ricardou :"Quand le Texte parle de son paratexte, in: Poétique, n° 69. 1987

6. Leo.h.hock.la marque de titre .dispositif simiotique d.un pratique textuelle .Mouton.ed la haye.paris. New york.1981
7. R. JaKobson. Essais de linguistique général. Traduit de l'anglais et Préface Nicolas Ruwet. ed. de minuit paris 1963.

6- المواقع الالكترونية:

1. جميل حمداوي، صورة العنوان في الرواية العربية، مجلة ندوة،www.arabicnadwah.com
2. الخطاب المقدماتي، المثقف، العدد:2264،السبت
www.almothaqaf.com2012/11/04
3. لماذا النص الموازي؟ مجلة ندوة 2سبتمبر2014،http://www.arabicnadwah.co
4. عتبة الإهداء، الاحد2015/07/12، http://www.diwanalarab.com
5. الهوامش في الخطاب الروائي العربي،الورشة،24،08،2006/alwarsha.com

فـــهـــــرس

الموضوعات

الفهرس	الصفحة

الإهداء

مقدمة

مدخل :التنظير لعلم الجمال والعتبات النصية

1. نشأة علم الجمال..... 12
2.تعريف علم الجمال..... 14
3. نظريات علم الجمال..... 16
1.3 النظرية الجمالية الغربية..... 16
2.3 النظرية الجمالية العربية..... 18
1. التنظير للعتبات النصية..... 21
1- الحمولة المفهومية لمصطلح العتبات النصية..... 21
1-1. المتعاليات النصية عند جيرار جينيت..... 22
1-2. ماهية العتبات النصية..... 24
أ . إشكالية المصطلح..... 25
ب . ماهية العتبات 27
3.1- فضائية العتبات النصية..... 29
4.1- تداولية العتبات النصية..... 30
5.1- أنواع العتبات ووظائفها التداولية..... 32
2- وظيفة عتبات النص في البنية السردية..... 34
3- العتبات النصية في الثقافتين العربية والغربية..... 34
1.3. العتبات النصية في الثقافة الغربية..... 35
2.3 . العتبات النصية في الثقافة العربية..... 37

الفصل الأول: إستراتجية العنوان في الرواية العربية المعاصرة

تمهيد..... 46
المبحث الأول : التحديد اللغوي والاصطلاحي للعنوان..... 47
1- التحديد اللغوي..... 47
2- التحديد الاصطلاحي..... 49
نشـــأة العنوان كعتبة..... 53
المبحث الثاني: أنـواع العـناويـن في الروايات واسيني الأعرج..... 55
أ-العنوان الخارجي..... 55

1- مصرع أحلام مريم الوديعة..... 56
2-حارسة الظلال..... 57
ب- العناوين الداخلية..... 60
المبحث الثالث: الوظائف الأساسية للعنوان الروائي..... 64
1- الخطاطة التواصلية التداولية للعنوان..... 64
1- 1المعنونِ/ المرسل..... 64
1-2.المعنون له / المرسل إليه..... 64
2- العنوان بوصفه إرسالية..... 65
3- موقعية العنوان..... 67
4- تعيين وظائف العنوان..... 69
4-1.الوظيفة الوجودية..... 70
4-2.الوظيفة الإغرائية 71
4-3 الوظيفة الإيحائية..... 71
4-4.الوظيفة التعينية..... 72
4-5.الوظيفة الجمالية..... 73
4-6. الوظيفة التواصلية..... 74
المبحث الرابع: دلائل العنوان وأهميته في الرواية..... 76
1- مكانة العنوان وأهميته في الخطاب الروائي..... 77
2- دراسة العنوان في رواية البيت الأندلسي 79
2-1.ملخص للرواية..... 80
2-2. دلائل العنوان في رواية البيت الأندلسي..... 82
أ- الدلائل في العنوان الرئيسي..... 82
ب . الدلائل في العناوين الكلاسيكية..... 86
3- دلالة العنوان في رواية ذاكرة الماء 87
أ- القراءة الداخلية للعنوان..... 89
4- دلالة العنوان في رواية " طوق الياسمين" 90
المبحث الخامس: تجليات التناص في عناوين روايات واسيني الأعرج..... 92
1- تناص العنوان مع الخطاب الروائي(ذاكرة الماء، حارسة الظلال، مصرع أحلام مريم الوديعة، رمل الماية،نوار اللوز، رواية الأمير)..... 93
2- الصيغ اللغوية المكونة للعنوان..... 97
أ-الصعيد النحوي..... 97
ب- التركيب الدلالي للعنوان..... 98

1. أنواع العناوين الأدبية..... 98
1.1- العناوين الدالة على الشخصية..... 98
2.1- العناوين الدالة على المكان..... 99
3.1- العناوين الدالة على الزمن..... 100
استنتاج..... 101
الفصل الثاني: تجليات عتبة الإهداء في روايات واسيني الأعرج- التنوع والوظائف-
تمهيد..... 104
المبحث الأول: التحديد اللغوي والاصطلاحي لعتبة الإهداء 105
1- التحديد اللغوي للإهداء..... 105
2-التحديد الاصطلاحي..... 106
3- نشأة الخطاب الإهدائي..... 107
المبحث الثاني: موقعيه الإهداء في الرواية الجزائرية..... 110
1-العلاقة التواصلية والتداولية للإهداء..... 111
2- عتبة الإهداء بين الغياب والحضور..... 113
3-أهمية المهدى إليه في النص الروائي..... 115
المبحث الثالث: صيغ الخطاب الإهدائي بين الحضور والغياب..... 116
1- على مستوى حضور الإهداء أوغيابه..... 117
2-على مستوى الصوغ التركيبي..... 118
3على مستوى التصريح والتلميح..... 119
4- على مستوى الصوغ اللغوي..... 120
5- على مستوى الأنواع الأدبية..... 121
المبحث الرابع: إهداء العمل – أصنافه- ووظائفه..... 122
1-إهداءات خاصة..... 123
1.1- قَرَابَات عائلية خاصة..... 124
1-2 إهداءات فيما بين الأدباء..... 131
1-3 قراءة تداولية لخطاب الإهداء الخاص..... 132
2- الإهداء العام ومحتوياته..... 133
2-1 إهداءات ذات طابع سياسي..... 133
2-2 إهداءات خارجة عن المألوف..... 135
3. الإهداء الذاتي(الأنا النرجسية)..... 136
1.3-إهداء إلى الذات في بعدها النرجسي..... 137
2.3- إهداء إلى الذات في ازدواجيتها القلقة..... 137
4- وظائف إهداء العمل..... 138

4. وظيفة الإهداء في رواية "سيدة المقام"..... 141
المبحث الخامس: إهداء النسخة..... 143
1- الخطاطة التواصلية والتداولية لإهداء النسخة..... 144
2- أنواع إهداء النسخة..... 145
2-1 إهداءات حميمية..... 145
2-2 إهداءات للاكتساب..... 146
2-3 إهداءات شاعرية..... 146
2-4 إهداءات مسكوتة..... 147
3- وظائف إهداء النسخة..... 148
4-إهداء النسخة بين القبول والرفض..... 149
استنتاج..... 150
الفصل الثالث:عتبة خطاب المقدمة في روايات واسيني الأعرج– الوظائف والأنواع –
تمهيد..... 153
المبحث الأول: التحديد اللغوي والاصطلاحي للمقدمة..... 154
1. ماهية المقدمة..... 154
1.1- التحديد اللغوي..... 154
2.1- التحديد الاصطلاحي..... 155
3- تحديد مصطلح " المقدمة"..... 156
المبحث الثاني:نشأة المقدمة في الثقافتين العربية والغربية..... 158
1- في الثقافة العربية..... 158
2 - في الثقافة الغربية..... 161
3- عتبة المقدمة بين الغياب والحضور..... 164
المبحث الثالث: وظائف المقدمة وخصوصية مكوناتها..... 166
1.وظائف الخطاب المقدماتي..... 166
1.1وظيفة المقدمة في رواية طوق الياسمين واسيني الأعرج..... 167
2- أهمية المقدمة في المتن الروائي..... 169
المبحث الرابع: أنواع المقدمات في روايات واسيني الاعرج..... 171
1- من زاوية كاتب الخطاب المقدماتي..... 171
1-1. الخطاب المقدماتي الذاتي..... 172
دراسة لشكل الخطاب المقدماتي لرواية "طوق الياسمين..... 173
2.1- الخطاب المقدماتي الغيري (حكاية العربي الأخير، رمل الماية)..... 175
3.1الخطاب المقدماتي المشترك (أنثى السراب، جملكية آرابيا، البيت الأندلسي)..... 178

2 . تنوع الخطاب المقدماتي..... 184
. مقدمة شعرية (سيدة المقام، مصرع أحلام مريم الوديعة، حارسة الظلال..... 184
. مقدمة سردية (رواية الأمير)..... 187
. مقدمة حوارية(ذاكرة الماء، نوار اللوز،سوناتا لأشباح القدس)..... 189
استنتاج..... 194

الفصل الرابع: جمالية عتبة الهوامش والغلاف وعتبة البداية في روايات واسيني الأعرج

تمهيد..... 197
المبحث الأول: عتبة الخطاب الهامشي – وظائفه وأهميته –..... 198
1- تاريخ ظهور عتبة الهامش..... 198
2- ماهية الهوامش..... 199
3- وظائف الهوامش..... 200
4- دراسة تطبيقية لهوامش روايات (البيت الأندلسي، نساء كازانوفا، سيرة المنتهى)..... 202
5- عتبة الهامش في رواية "طوق الياسمين"..... 211
المبحث الثاني: عتبة الغلاف- مكوناتها وصورها..... 214
تمهيد..... 214
1-تاريخ ظهور الغلاف..... 215
2- ماهية عتبة الغلاف..... 216
3- مكونات الغلاف..... 218
أ – اسم المؤلف..... 218
ب-كلمة الناشر..... 220
4- صورة الغلاف في روايات واسيني الأعرج..... 222
أ . شرفات بحر الشمال..... 223
ب- سيرة المنتهى..... 224
ج- أنثى السراب..... 225
د . مملكة الفراشة..... 227
هـ . طوق الياسمين..... 228
و. سيدة المقام..... 229
ي . أصابع لوليتا..... 231
المبحث الثالث: عتبة البداية – الوظائف والأنواع-..... 233
تمهيد..... 233
1- مفهوم البداية..... 234
2- أهمية عتبة البداية..... 235

3- ارتباطات عتبة البداية..... 236
أ- ارتباط عتبة البداية بالمبدع..... 236
ب- ارتباط البداية بالقارئ..... 237
ج- ارتباط البداية بالمحتوى..... 239
4- وظائف عتبة البداية..... 241
أ. شرفات بحر الشمال..... 242
ب. البيت الأندلسي..... 243
5- أنواع البدايات..... 244
1.5- البداية العادية..... 244
2.5- البداية المثيرة..... 245
3.5- البداية الغامضة..... 246
6. جمالية عتبة البداية..... 248
استنتاج..... 251
خاتمة..... 253
قائمة المصادر والمراجع..... 257
الفهرس..... 267

ملخص البحث

تناول البحث موضوع جماليات العتبّات النَّصية في روايات الكاتب واسيني الأعرج ، من خلال مقاربة عينة من الروايات، فمصطلح العتبات آثار زخما فكريا كبيرا ،ومن هنا فإنّ العتبات بدءاً من العنوان وانتهاء بالحواشي ما هي إلاّ مجموعة من الآليات التي تأخذ بيد القارئ إلى تفسير النَّص باعتباره مركز العملية الإبداعية، لينطلق البحث في مجموعة من التساؤلات التي توجت مقدمة البحث استعنا من خلالها بخطة بدأت بمقدمة ،مدخل أربعة فصول وخاتمة ،أماّ المقدمة فقد مهدنا فيها لبحثنا كما حملت إشكالية البحث وأهم النقاط الرئيسية ، لننتقل إلى مدخل تطرقنا فيه إلى الحديث عن علم الجمال ونشأته ، مفهوم العتبات النّصية كما لم نغفل الحديث عن الفوضى المصطلحية التي رافقت ترجمة المصطلح paratexte إلى اللغة العربية ،بعد ذلك أنواع ووظائف هذه العتبة، ثم تطور هذه المقاربة في الثقافة الغربية التي تبلورت فيها دراسة **جيرار جينيت** مع وجود إرهاصات سابقة على يد ليو هوك ،لنتقل بعدها إلى الثقافة العربية المتمثلة في جهود **أبو بكر الصولي وضياء الدين بن الأثير وحازم القرطاجني وابن طباطبا**. أمّا الفصل الأول والذي حوّى خمسة مباحث اعتمدنا فيه على دراسة العناوين الخارجية والداخلية بالإضافة إلى الدّلائل والأهمية التي قام بها العنوان داخل المتن كما رصدنا تجليّات التناص في عناوين روايات **واسيني الأعرج**. أمّا الفصل الثاني درست فيها عتبة الإهداء من حيث الأنواع الموجودة في بعض من روايات واسيني الأعرج بالإضافة إلى الكشف عن أهم الوظائف التي يمكن أن تؤديها هذه الوظائف داخل المتن الرّوائي.أمّا الفصل الثالث احتوى على أربعة مباحث تم من خلالها دراسة وظائف المقدمة وأهميتها داخل المتن الرِّوائي وأنواع المقدمات في روايات واسيني الأعرج.أمّا الفصل الرابع فقد خصصناه للحديث عن عتبة الهامش والغلاف وعتبة البداية ربطت بينها وبين المتن الرِّوائي مع تقديم دراسة تطبيقية لهذه العتبات وأهم الوظائف التي تقوم بها. جاءت الخاتمة محملة بأهم النتائج الموجودة في البحث.

Abstract

The present study delves into the subject of aesthetic textual threshold in Waciny Laredj's novels; through approaching samples of the novels. The concept threshold has instigated a great intellectual momentum ; thus the concept threshold starting from the title all the way to the notes is mainly a set of instruments that take the reader's hand into explaining the text and regarding it as a creative process center. Then the research expanded to ponder over a set of inquiries, which the introduction of the research embarked with. An outline was charted that started with an introduction, four chapters and then a conclusion. The introduction has paved the way for our research; it also raised the research's problematic and the most important points, moving on to the preface, which dealt with aesthetic science and its origin, definition of textual threshold and we did not neglect to mention the chaos of terminology which accompanied the translation of the concept "paratext" to Arabic language. After that we discussed types and functions of these thresholds, then the evolution of this approach in the western culture in which Gerard Genette's study was developed, with previous revelations by Leo Hawk. Then moving to the Arabic culture represented in the efforts of Abu Bakr bin Yahya al-Suli, Diaa al-Din ibn al-Atheer, Hazem Carthaginian, and Ibn Tabataba. With regards to the first chapter, it contained five sections; and we relied on the study of external and internal titles in addition to the evidence and the importance of the title within the text. As we have also observed the manifestations of Intertextuality in the titles of Waciny's novels. The second chapter has studied threshold of dedication in term of the types that exist in Waciny's novels, in addition to unveiling the most important functions that can be performed by these functions within the narrative text. The third chapter contained four sections, through which the functions of the introduction were studied in addition to its importance within the narrative text, and the different types of introductions in Waciny Laredj's novels. As for the fourth and last chapter, it was devoted to discussing margin threshold, the cover and the threshold of the beginning linked to textual narrative; accompanied by an applied study of these threshold and its most important functions. Then the conclusion derived the most important outcomes in this research.