الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة الإخوة منتوري - قسنطينة 1-

كليـــة الآداب و اللغـــات
قسم الآداب و اللغة العربية

الرقم التسلسلي: 02/AR/2019
رقم التسجيـل: 26/D3C/2019

عتبات النص الروائي الجزائري المعاصر
بين القراءة و التأويل (1980 – 2011)

بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه نظام (ل.م.د L.M.D)

إعداد الطالبة :
مفيدة بوفنارة

إشراف الأستاذ الدكتور:
عبد السلام صحراوي

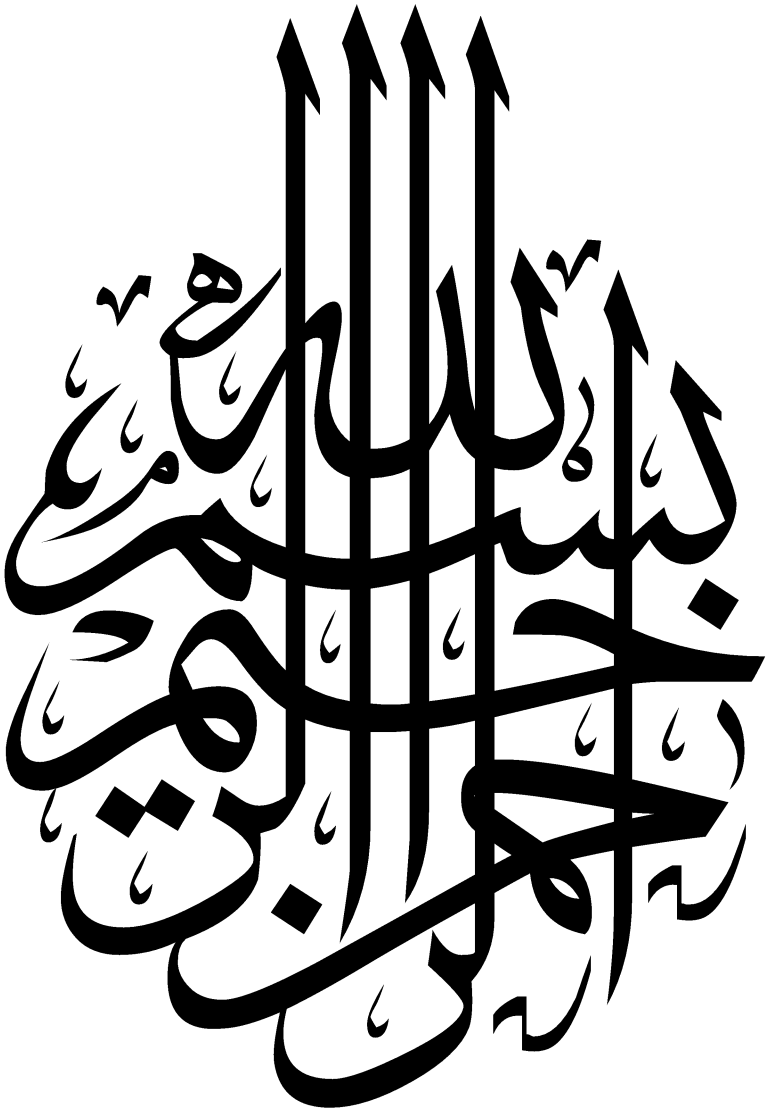
شعبة الأدب العربي

تخصص الأدب الحديث والمعاصر

اللجنة المناقشة:

الاسم و اللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
أ.د/ عزيز لعكايشي	أستاذ التعليم العالي	جامعة الإخوة منتوري قسنطينة 1	رئيسا
أ.د/ عبد السلام صحراوي	أستاذ التعليم العالي	جامعة الإخوة منتوري قسنطينة 1	مشرفا و مقررا
أ.د/ نواف أبو ساري	أستاذ التعليم العالي	جامعة الإخوة منتوري قسنطينة 1	عضوا
أ.د/ رابح طبجون	أستاذ التعليم العالي	المدرسة العليا للأساتذة قسنطينة	عضوا
د/ إلهام علول	أستاذة التعليم العالي	المدرسة العليا للأساتذة قسنطينة	عضوا
د/ نسيمة يعقوبي بوزيد	أستاذة التعليم العالي	المدرسة العليا للأساتذة قسنطينة	عضوا

السنة الجامعية: 1438 هـ - 1439 هـ/2017 م - 2018 م


بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

شهدت الرّواية الجزائرية المعاصرة قفزة إيجابية في السرد العربي، حيث يُؤكد عديد من النّقاد أنّ هذا الزّمن هو زمن الرّواية، باعتبارها متماشية مع موجة التجديد والابتكار. خاصة وأنّها استطاعت استيعاب الظواهر الفكرية المستجدة، والاتجاهات والرموز والعلامات مسايرة الرواية الغربية متخذةً من الحداثة عنوانا ومنهجا في كتابتها، وهذا ما رشحها لتربع عرش الدراسات الأدبية بكل أطيافها، إذ أخذت تتوالى حولها مركزة على مستوى الحكائية نقدا وتحليلا. وعلى الرغم من ذلك فإن تلك الدّراسات لم تتطرق إلى جانب يوازي النّص الرّوائي أهمية ووضوحا، وهو "عتبات النص ومفاتيحه" لما لها من أهمية ينشد الرّوائي الوصول إليها عبر تشكيلاته الفنية التي اتخذها واجهة تمثل اسم روايته وتفصح عن مسكوت عنه، وخطابات إيديولوجية وفلسفية غالبا.

لقد أفضت بنا هذه الأفكار إلى أن نبني موضوع دراستنا حول النّص الرّوائي الجزائري المعاصر، ونختار لأجل الدخول إلى الفضاء الرّوائي ما اصطلح عليه الناقد الفرنسي "جيرار جينيت GERRARD Genette" "العتبات النصية Les seuils" أو "النصوص الموازية les paratextes "، باعتبارها جسرا يصل بين النص والمتلقي فاتحة أمامه آفاقا قرائية فالدراسات الحديثة تعتبر كل قراءة تتجاوز العتبات قراءة اختزالية ناقصة ومحذوفة لا تساعد على إظهار المعنى، بل تعمل على تشويه أبعاده ومعانيه. وبما أنّه نصٌّ أنتج لا ليكتب فقط بل ليُقرأ ويُؤول، فإنّ هذه الدّراسة ركزت على ثنائية القراءة والتأويل، وهذا الجزء مهم كون القراءة تعد المنهج السليم لفك شيفرات العتبات وتأويلها.

ليأتي عنوان البحث موسوما بـــ: عتبات النّص الرّوائي الجزائري المعاصر بين القراءة والتأويل (1980- 2011).

وبرغم طول المدة الزمنية للدّراسة، فإنّ ذلك كان لأجل إجراء مسح للرّوايات الجزائرية، وليكون العمل مضبوطا محددا وفق عملية منهجية بالاستناد على نماذج روائية مختلفة، أتقنت وضع العتبات، ناهيك عن رصد تطورها في الرّواية الجزائرية المعاصرة، وكيف استطاعت أن تتجاوز مستوى السطحية والوضع العشوائي؟ وكيف حظيت اليوم باحتفاء نقدي باذخ؟.

ولهذا جاءت هذه الدّراسة كرغبة ملحة للكشف عن أسرار العتبات النّصية الروائية، وتبيين دورها في إنارة وإثراء مكتبة الأدب الجزائري بدراسات عصرية مع ما يخدمها من

مناهج متماشية وبناءها الفكري في محاولة المزاوجة بين النظرية والإجراء. وهذا ما يجعل من هذه الدّراسة جديدة نسبيا، فهي تقدم إشكالية خالفت ما قُدّم سابقا، وستساعد في فهم مداخل النص الرّوائي الجزائري الموجه لقراءة النص والخروج من عتماته، وتأويل رموزه، لنخلص إلى دراسة متطلعة لتصوير جديد يمثل الإبداع الفنّي في ظل صراعاته الفكرية.

تكمن أهمية العتبة باعتبارها أمراً عظيما وفي الوقت ذاته خطيرا، فهي الحارسة والمحافظة على كيان النص الرّوائي من الضياع واللامبالاة.إنّها مفتاح النّص وشيفرته المثيرة، باعتبارها تحمل بين طياتها أبعادا مختلفة، ومعرفة ذلك يفتح مجال اقتحام آفاق أخرى نجد صداها في علوم مختلفة كالفن التشكيلي والإشهار...

تُعدُّ العتبات النّصية الدّافع النّفسي الأول لقراءة وتفحص النص الإبداعي، والغوص في ثناياه والربط بين علاقة كل عتبة من عتبات النص بمضمون المتن وجمالياته، وما يمكن أن يضفي عليه من صور شعرية، وإيحاءات رمزية هادفة تساهم في سير النّص عبر زمن لامتناهي، ممّا يحكم عليه بعدم الامّحاء والتلاشي. فالعتبات النصية علامات وإشارات تشكل ميثاقا قرائيا بين المؤلف والقارئ، وهو ما ينتج عنه خلق منطقة للتردد والحيرة بين عالم النص الداخلي وخارجه، تدعى "منطقة العبور" التي تشحن القارئ عبر سلسلة من المفاتيح التأويلية وتدفع به نحو الولوج إلى أعماق النص الروائي.

ولا يمكن لأي باحث في مجال العتبات النصية إلا أن يستند في دراسته على أهم مرجع من مراجع البحث وهو كتاب "عتبات seuils 1987" للناقد الفرنسي (جيرار جينيت G. Génette)، وقد عُرف هذا المصطلح في أعمال أخرى والمتمثلة في "هوامش النّص" عند (هنري ميتران HENRY Metterand) والعنوان عند (شارل غريفل Charles Grivel)، أو ما قدمه (كلود دوشيه Claude Duchet) من عناصر علوم العنونة الروائية، ودراسة (ليو هوك Leo Hoek) من خلال ما قدمه من نمذجة تصنيفية للعناوين **"La typologie".**

علما أن العرب كانوا السباقين لوضع الشذرات الأولى لهذا العلم عند بعض البلاغيين والصوفيين القدامى نحو "أبي بكر الصولي" في كتابه "أدب الكتاب"، والجاحظ في كتابه "الحيوان" حين قال :" إن لابتداء الكلام فتنة وعُجبا"، وأبي القاسم الكلاعي الإشبيلي في كتابه "أحكام صنعة الكلام في فنون النثر ومذاهبه في المشرق والأندلس"، وكتاب المقريزي

"المواعظ والاعتبار في ذكر الخطط والآثار"، والذي ذكر فيه الرؤوس الثمانية وضرورة وجودها في كل كتاب ... . وما كان ينقص هذه الدّراسات هو المنهج السليم إذ اكتفوا ببعض العتبات الافتتاحية للنص مهملين باقي العتبات ومدى ارتباطها بالمتن.

لقد اهتمت الدّراسات النقدية المعاصرة "بعلم العتبات" باعتباره علما ينفتح على عديد من الحقول المعرفية متأثرة بالدّراسات الغربية، فكانت دراسات عبد الفتاح الحجمري (عتبات النص البنية والدلالة)؛ حيث أضاء هذا المؤلف نهج دراسة عتبات النّص عند "محمد برادة" في روايته "الضوء الهارب"، وكتابات "عبد الفتاح كليطو، و"عبد الكبير الخطيبي". إضافةً إلى كتاب "صدوق نور الدين" "حدود النّص الرّوائي دراسة في التنظير والإبداع"؛ حيث اهتم هذا الكتاب بتعيين حدود النصوص الأدبية وكتاب "سعيد يقطين" "انفتاح النّص الرّوائي"، الذي عدّ مكمّلا لكتابه "تحليل الخطاب الرّوائي"، إذ ردّد فيه ما جاء به الناقد الفرنسي "جيرار جينيتG. .Genette"

إنّ تفرغنا لمسح عديد من الرّوايات الجزائرية المعاصرة أفضى إلى مجموعة من الرّوايات التي برزت فيها "العتبات النصية" بشكل حافل أو لافت ومثير، ومن هنا جاءت دراستنا وفق مجموعة من الأسئلة نجملها في النقاط الآتية:

- ✓ ماهي العتبات النصية؟ وهل تجلت بأشكالها المتنوعة في النصوص الرّوائية الجزائرية المعاصرة؟
- ✓ هل يعد حضور العتبات أمرا مقصودا يهدف إلى إيصال رسالة معينة، أم أنها حاضرة كضرورة منهجية؟
- ✓ هل تشكل العتبات النصية مفاتيحا قرائية تخدم المتن وتيسر الولوج إلى أعماقه وتجذب القارئ أكثر؟
- ✓ وإلى أي مدى ستمكننا هذه الدّراسة من إدراك وعي الكاتب بعتباته؟
- ✓ وهل تحقق العتبات النصية الخارجية للرواية الجزائرية شكلا جماليا يلفت نظر القارئ؟
- ✓ وكيف تصبح هذه العتبات منطقة للتردد والحيرة لدى الكاتب والقارئ معا؟
- ✓ وهل يمكن اعتبار العتبات النصية عبر محطات تطورها الزمني ظاهرة صحية في حقل الممارسة الإبداعية؟

شكلت هذه التساؤلات رغبة ملحة للكشف عن أسرار العتبات النصية الجزائرية المعاصرة، معوّلين على ثنائية القراءة والتأويل، والتي سلطت الضوء على العتبات الخارجية باعتبارها عتبات ذات قوة سيميائية دالة ومسيطرة بحكم موقعها الخارجي، الذي يحدث تأثيرا بصريا واسعا في نفسية المتلقي، وليس كل روائي يحسن ثقافة توظيف العتبة، والربط بينها وبين باقي العتبات المكملة للنص الموازي. وعليه فقد تكررت أسماء روائية ضمن هذه الدراسة اعترافا لها ببراعة تحريك وتوظيف العتبة حسبما تريده، وحسن إسقاطها على المتن الرّوائي، ليس هذا فحسب بل والربط بينها وبين العتبات الأخرى في إطار علاقات أفقية، وهذا الأمر أدى إلى توقفنا عند هذه المحطات المهمة في عديد من الروايات، دون أن نهمل في دراستنا إسقاط العلاقة العمودية التي تربط بين العتبات والنص، معوّلة على عنصر التأويل، علماً أن التأويل زئبقي الحركة يختلف من باحث لآخر، مشيرين إلى بعض الروايات التي لم تعتن بوضع عتباتها. كما أننا عملنا على حصر أكبر قدر من الرّوايات الجزائرية نظرا لطول المدة الزمنية المخصصة في الدّراسة، ولنتمكن من الوصول إلى نتائج مرضية حول عتبات النص الرّوائي الجزائري المعاصر.

من حيث المنهج النقدي المتبع في هذه الدّراسة، فقد اعتمدنا عملية عرض واستعراض للمفاهيم والتعريفات النظرية المتعلقة بالنصوص الموازية، مرتكزين على منهج القراءة والتلقي في تعاملنا مع عتبات النصوص الروائية بحكم اتكاء عنوان الدّراسة على هذه الثنائية التي تعمل على استنطاق النصوص الرّوائية بعتباتها. كما عوّلنا في التحليل على الربط بين عتبة النص وجعل العتبة تقرأ وتستنطق باقي عتبات النص الرّوائي، باعتبارها إشارة وعلامة ذات بعد سيميائي دال، وهذا يعني تعويلنا على المنهج السيميائي ولهذا لجأنا إلى المقاربة المعجمية (لأن اللغة في حقيقتها مجموعة من إشارات لأشياء مادية).

بناء على ذلك هيأنا بحثنا وفق خطة مكونة من مدخل وثلاثة فصول وخاتمة تحوي أهم النتائج نتبعها بملحق:

في مدخل الدراسة رصدنا الجانب النظري الموسوم: (عتبات النص/ آفاق المعنى خارج النّص) فصّلنا في تحديد مفهوم العتبات في النقد قديما وحديثا، ترجمة المصطلح،

والاهتمام بالعتبات بوصفها إبداعا يقع بين القراءة وفعل التأويل، مهتمين بشعرية العتبات النصية، وإظهار وظيفتها في النّص السردي.

الفصل الأول رصدنا فيه العتبة الخارجية الأولى (عتبة العنوان بين إثارة الشعرية وفعل التأويل)، انطلقنا في هذا الفصل بمقاربة نظرية، أفردنا الحديث بنوع من الاستفاضة عن العنوان، مستعرضين مفهومه في النقد العربي والغربي، ومحددين أنواعه ومكوناته، وعرضه بين المحكي العربي القديم، والرواية العربية الحديثة. مخصصين القسم الثاني من هذا الفصل للتطبيق حول نماذج روائية معاصرة، محترمين المدة الزمنية المحددة في الدّراسة واقفين عند أبرز العناوين التي استطاعت العتبة أن تعكس صورة النص الروائي من خلالها، باعتبار "العنوان تلخيص للنص السردي.

أما الفصل الثاني الموسوم : (آليات قراءة وتأويل الفضاء الخارجي والصوري) ،فقد رصدنا فيه كل ما يحويه هذا الفضاء من تضاريس(اسم المؤلف وموقعه، التجنيس، دار النشر، الصورة المصاحبة، اللون، الغلاف الخلفي.)، مسقطين هذه التضاريس على عديد من النماذج الروائية.

الفصل الثالث خصصناه للحديث عن (إسقاط دلالة العتبات النصية لبناء الفضاء النصي الداخلي على النص الروائي) انبنى على مبحثين رئيسيين:خصصنا الأول (لخطاب الإهداء بين فنية الكتابة وتصوير المعنى) وقدمنا فيه قراءة لإهداء نماذج روائية، مهتمين بهذه العتبة باعتبارها عتبة داخلية فاتحة للنص ومستقبلة للقارئ، ومساعدة على تأويل الرواية، والواقع أن هذه العتبة لم تأخذ حقها الكافي في عديد من الدراسات، ولهذا أردنا في هذه الدراسة أن نوسّع اهتمامنا بها إيقانا منّا أن الرّوائي الجزائري مُدرك لاتساق النّسق الفكري للإهداء بباقي العتبات الأخرى، ويسير على وتيرة الرّبط بين هذه العتبة وبين النّص الروائي.

أما المبحث الثاني الموسوم بـ (العتبات المكملة لبناء الفضاء النصي الداخلي)، فقد تطرقنا فيه إلى (العتبات الاستهلالية - من خطاب مقدماتي باعتباره عتبة استباق تكميلي للنّص الرّوائي-، التصدير، والهوامش، والحواشي، والخاتمة) مسقطين هذه العتبات على نماذج روائية اهتمت بهذه العتبات المكملة وأحسنت الربط بينها وبين باقي العتبات الرئيسية/ والنص الرّوائي.

وحتّى يحقق البحث نتائج مرضية اتكأنا على مجموعة من المراجع المتعلقة بشكل مباشر بموضوع العتبات، كما استفدنا من عديد من الوثائق المرجعية ذات الصلة بموضوع البحث منها:

- ✓ محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة دراسات أدبية، القاهرة، 1998.
- ✓ عبد المالك أشهبون: عتبات الكتابة في الرواية العربية، دار الحوار للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، سوريا، 2009.
- ✓ عبد المالك أشهبون: العنوان في الرواية العربية، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، الطبعة الأولى، 2011.
- ✓ ياسين النصير، الاستهلال وفن البدايات في النص الأدبي، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، 2009.
- ✓ شعيب حليفي: هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، دار الثقافة، الطبعة الأولى، المغرب، 2005.
- ✓ جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، مجلة (عالم الفكر)، الكويت، مجلد 25، عدد 03، 1997.

دون أن ننسى استفادة هذه الدّراسة من مخطوطات لدراسات أكاديمية أبرزها أطروحة الدكتوراه التي قدمتها روفيا بوغنوط (شعرية العتبات في النص الشعري الجزائري المعاصر)، حيث أفادتنا هذه الدّراسة خصوصا فيما تعلق بالعتبات الداخلية، وهو الشق الثاني من الدّراسة، وهذا راجع لعدم حصولنا على بحثها إلا قبل أشهر من تاريخ تسليم العمل .

إنّ سعينا لدراسة عتبات الرّواية الجزائرية المعاصرة وفق إشكالية وطرح، -نزعم أننا- قد حققنا فيه درجة من الاختلاف، خصوصا أن مثل هذه الدّراسة لم تأخذ حقها الكافي في المجال السيميولوجي العلاماتي المرتبط بالسرديات، وهو تقصير يُنقص من العتبات باعتبارها خطابا موجزا مفكرا فيه، ورغم ذلك فإن بحثنا لم يخل من الصعوبات، أبرزها اتساع المدة الزمنية ، مما يعني كثافة المدونات المعنية بالدراسة، إضافةً إلى طول مدة انتقاءها، فليس كل عتبة/ نص

تستطيع أن تعطينا معاني ودلالات، ساعين وراء العتبات التي تمثل رسالة محملة بشيفرة إلى القارئ/ المتلقي وتعكس له خبايا النّص الرّوائي.

وفي الأخير نتوجه بالشكر والتقدير إلى الأستاذ المشرف الأستاذ الدكتور "عبد السلام صحراوي" على مجهوداته المبذولة لمساعدتنا ومساندتنا بكل الوسائل، وفي كل الظروف والأوقات، وإننا ندرك أن الكلمات لن تفيه حقه، فجزاه الله عنّا كل خير.

كما نتوجه بالشكر الموفور إلى أساتذة قسم الآداب و اللغة العربية جامعة الإخوة منتوري قسنطينة 01 على كل ما قدموه لنا شاكرين لهم حسن صنيعهم، والله الموفق و الجازي لنا و لهم و السلام عليكم.

الجزائر العاصمة في **2017/10/30**

مدخل :

عتبات النص / آفاق المعنى خارج النص

مدخل: عتبات النص /آفاق المعنى خارج النص

1 - مفهوم العتبات في النقد قديما وحديثا.
2 - العتبات وترجمة المصطلح.
3 - الإبداع النصي بين واقع القراءة وفعل التأويل.
4 - شعرية العتبات النصية.
5 - قراءة وظيفية لعتبات النص السردي.

يسعى النقد المعاصر للاهتمام بمداخل النص (عتباته)، وهذا راجع لأهمية قراءة النصوص، والوصول إلى تأويلها، والغوص في ثناياها بغية الكشف عن جمالية النصوص ودلالتها. فبعد أن اعتاد النقد تسليط الضوء على مضامين النصوص، أو على نظرة القارئ/ المتلقي للنص، ها هو اليوم يجعل من العتبات علامات سيميائية ذات وظائف عديدة. فهي تشحن القارئ/ المتلقي بشحنة انفعالية دافعة به إلى سبر أغوار المتن السردي حاملا في ذهنه رؤية مسبقة غالبا.

فالعتبات النصية رموز و إشارات دالة تفتح أبواب النص أمام متلقيه، لذلك عدت المنارة المضيئة لنهج القارئ/ المتلقي، ولما تحمله من معان وإيحاءات لها علاقة مباشرة بالنص، فهي تختزل آلاف الكلمات لتعوضنا عن منطق الكتابة والسرد، لتبقى العتبات الصورة الذهنية الخالدة في ذاكرة محيت منها معاني وأفكار نص قد قرأ سابقا.

إن النصوص الموازية "عتبات النص" أفق قد يصغر القارئ عن الصعود إليه، وقد يتعالى هو عن النزول لأي قارئ"[1]. تشدنا عتبات النصوص إلى منابر التأويل وتعددية القراءة، فهي ترسم أمام القارئ موجات خيالية ساحرة وخالدة في ذهنه، مما يعسر عليه أن يتجاهلها، وفي الوقت ذاته هي بعيدة كل البعد عن أي معادلة رياضية أو فكرة استقرائية أو منطقية، بل تفتح أمام القارئ / المتلقي أبوابا عدة يدخل من حيث يشاء، لكن في الوقت نفسه تتعدد القراءات فمجال التأويل واسع الأفق. وممّا لا ريب فيه أن هناك نصوصا سردية أهملت شعرية العتبات، فكم من نص حافل بالعتبات خلا من رسم دلالات إيجابية، وفشل في خلق نص مواز دال يماثل نصه السردي..

إنّ نجاح النص السردي حسب الناقد "يوسف الإدريسي" يكمن في بلاغة الاجتياز حيث يقول: " بلاغة الاجتياز لا تقوم في العبور من العتبات إلى النص، أو من الفاتحة إلى الخاتمة، إنما في العبور بين النص والقارئ، بين الداخل والخارج، بين الفني والجمالي، بكيفية مفتوحة ديمقراطية وإيجابية ومناقضة لإعادة إنتاج النص المغلق"[2].

---

[1] بسام قطوس: سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، الأردن، ط1، 2001، ص: 6.

[2] يوسف الإدريسي: عتبات النص (بحث في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر)، منشورات مقاربات، المغرب، ط1 2008، ص ص: 9، 10.

كما يمكن النظر إلى خطاب العتبات من منظور جمالي مؤثر " لا مجرد محطة تواصلية عابرة أحادية المظهر، وبسيطة التكون أي أنها أصبحت ظواهر نصية معقدة وملتبسة لا تبوح بكل مدلولاتها ولا تجلي ما هي حاملة له، فمدلولها كامن في منطق تكونها وفيما تشي به من معان ودلالات كامنة غير تلك الظاهرة"[1].

1 – مفهوم العتبات في النقد قديما وحديثا:

أ –قديما:

جاء في لسان العرب: " العتبةُ هي أُسْكَفَّةُ الباب التي توطأُ، وقيل : العَتَبَةُ العُلْيَا والخَشَبَةُ التي فوق الأعلى: الحاجب: والأَسْكَفَّةُ السُّفلى، والعَارِضَتَان والعضادتان، والجمع: عتَبٌ وعَتَبَات، والعَتَبُ: الدَّرَج: مراقيها إذا كانت من خشب، وكلَّ مرقاةٍ منها عتبةٌ(...)، وتقول عَتِّبْ لي عَتَبَةٌ في هذا الموضع إذا أردت أن ترقى به إلى موضع تصعد منه وعتبُ العود: ما عليه أطراف الأوتار من مقدمة(...) وجاء في اللسان أيضا قول الأعشى عتب وهو العود"[2].

من خلال قراءتنا للمعنى المعجمي نلاحظ أن العتبة مدخل الشيء وفاتحته، وهي عنوان الشيء الذي يعرف به، وهي المرتبة والمكانة، وهي المتممة المكملة.

ويعرفها الفراهيدي بقوله:"عتب، العتبة: أسكفة الباب وجعلها إبراهيم – عليه السلام- كناية عن امرأة إسماعيل إذ أمرهُ بإبدال عتبته و عتبة الدرجة و ما يشبهها من عتبات الجبال وأشراف الأرض، وكل مرقاة من الدرجة عتبة "[3]. والمقصود أن العتبة في الحديث الشريف جاءت بمعنى المرأة على لسان العرب، هي المرأة الحافظة الكاتمة لسر بيتها كذلك تحفظ العتبة ما بداخل الدار.

إن عتبات النصوص السردية توضع بطريقة منتظمة مدروسة لا اعتباطية عشوائية، بل إنها تشكل سلسلة متواصلة رابطة للعلاقات بين كل من النص و المبدع و المتلقي

[1] عبد المالك أشبهون: عتبات الكتابة في الرواية العربية، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط1، 2009، ص:8.

[2] ابن منظور: لسان العرب، دار صادر بيروت لبنان، 2005، مج 09، ط4، ، (مادة عتب) ص:21.

[3] الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، تحقيق عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، مج 3، ط 1، بيروت، 2003، ص: 83.

بطريقة سلسة، فهذه العناصر الثلاثة " هي من تقنيات السرد وأشدها تداخلا وأدقها ترابطا، وأغورها عمقا ، وأبعدها امتدادا، فكأن هؤلاء الثلاثة مهيئون لتبادل الأدوار والمواقع في أية لحظة من لحظات التشكيل السردي"[1]. و الدال على ذلك زخم الفضاء النصي بدلالات وإيحاءات كبيرة كانت عتبات النصوص المساعدة على فهم خصوصية النص.

لقد عرف النقد العربي القديم عتبات النصوص، وأوصى بأهميتها البالغة، وذلك من خلال الإشارة إلى المتون التراثية القديمة، فكان السباق إلى وضع الإرهاصات الأولى لهذا العلم وهو ما يثبت:" وعي العرب قديما بالعناصر النظرية المشكِّلة لعتبات النص والبحث من ثمة في المصادر الأدبية والنقدية عن درجة هذا الوعي ومستواه، ويتابع الشبكة الاصطلاحية التي وظفها العرب القدامى في معرض مقاربتهم لما يصطلح عليه في اللغات الواصفة بعتبات النص، وذلك لكشف المصطلح الذي يمكن اعتباره معادلا للعتبات وفق الاصطلاح الحديث"[2]

وقد ذكر المقريزي في خططه شروطا لمن أراد أن يؤلف كتابا وهي الرؤوس الثمانية التي يجب على كل من يقوم بتأليف كتاب أن يأتي بها، وهي من صميم عتبات النصوص. وجاء بعده التهانوي في "كشاف اصطلاحات الفنون" ليشرح تلك الرؤوس الثمانية " الواجب على من شرع في شرح كتاب ما أن يتعرض في صدره لأشياء قبل الشروع في المقصود، يسميها قدماء الحكماء الرؤوس الثمانية ، أحدها الغرض (...) وثانيها المنفعة (...) وثالثها السمة(...) ورابعها المؤلف(...) وخامسها أنه من أي علم هو(...) وسادسها أنه من أية مرتبة هو(...) وسابعها القسمة (...) وثامنها الأنحاء التعليمية (...)"[3]
وغيرهما من البلاغيين والصوفيين القدامى أمثال: أبي بكر الصولي في كتابه" أدب الكتاب" أورد فصلا في فضل الكتابة نفسها، وتحدث عن العتبات المهمة نحو لفظة (أما بعد) ، فهي تأتي عادة بعد الكلام ليفصل بعدها إخباريا في الكلام.

---

[1] عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، سلسلة عالم المعرفة، ع 240، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، 1998، ص:24.

[2] يوسف الإدريسي: عتبات النص (بحث في التراث العربي و الخطاب النقدي المعاصر)، ص: 15.

[3] المرجع نفسه ، ص: 4.

وفي هذا قيل لعمر بن عبد العزيز:

باسم الذي أنزلت من عنده السُّور   الــحمد لله أمَّــا بعد يا عمـر

فإن رضيت بما يأتي وما تــذر   فكن على حذرٍ قد ينفع الحذر [1]

كما قدم " ضياء الدين ابن الأثير " في كتابه " المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر" يقول في صناعة الكتابة:" اعلم أن للكتابة شرائط وأركانا "[2].

وكان من السباقين للتأريخ لاستهلال النصوص ومقدماتها وهذا ما جاء في قوله:" أن يكون الكتاب عليه جدة و شاقة فإن الكاتب من أجاد المطلع والمقطع أو يكون مبنيا على مقصد الكتاب، ولهذا باب يسمى باب المبادئ و الإفتتاحات"[3].

دون أن ننسى ما جاء به الجاحظ في كتابه " الحيوان" حين قال:" إن لابتداء الكلام فتنة وعُجبا"[4]، وهي إشارة منه إلى مقدمات النصوص، وجاء أبو القاسم الكلاعي الأشبيلي في كتابه أحكام صنعة الكلام بما جاء به سابقوه، وزاد عليهم بذكر أهمية عناوين النصوص ومقدماتها:" نظرت-أعزك الله- العنوان فوجدته يختلف باختلاف الأزمان فكانوا فيما مضى لا يزيدون على قولهم من فلان، وفي الكتاب العزيز ﴿ **إِنَّهُ مِن سُلَيْمَانَ** ﴾ سورة النمل الآية (30)، ثم زادوا من بعد ذلك من فلان إلى فلان"[5] وهذا ما يؤكد أن النقد العربي القديم كان السباق لوضع الشذرات الأولى لدراسة عتبات النصوص.

ب -حديثا:

أما في العصر الحديث فقد أولت الدراسات النقدية اهتماما بالغا بالعتبات النصية، والتي عدت من المصطلحات المتصلة ببنية النص الأدبي، وهو ينتمي إلى المصطلحات

---

[1] الإمام أبو بكر محمد الصولي: أدب الكتاب، شرح وتعليق: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت ، ط 1 ، 1994، ص: 26.

[2] ضياء الدين ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد ، المكتبة العصرية صيدا بيروت، ج1، 1990، ص:87.

[3] المرجع نفسه، ص: 87.

[4] أبو عثمان بن بحر الجاحظ : الحيوان ، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، 1996، ص: 88.

[5] أبو القاسم الكلاعي الأشبيلي: أحكام صنعة الكلام في فنون النثر ومذاهبه في المشرق والأندلس، تحقيق محمد رضوان الداية، عالم الكتب، بيروت لبنان، ط 2، 1985، ص: 61.

البنيوية بحثا في ظاهرة أدبية هي التناص l'intertexte والتي شغل بها عدد لا بأس به من النقاد الغربيين أمثال ميخائيل باختين " M.BACKTINE "، جوليا كريستيفا " J.KRISTEVA"، جيرار جينيت " G.GENETTE ".

" لقد أسهم ظهور كتاب عتبات « seuils » لجيرار جينيت G.Genette (1987)، وقبله إنتاج الفائدة الروائية لشارل غريفل (1978)، و خطاب الرواية لهنري ميتران (1986)، وغيرها من الكتب في تنامي الوعي بالقيمة الجمالية للخطابات الموازية للنص وأهميتها الدلالية والإيحائية، فأخذت الدراسات المعاصرة تتجه نحو مقاربة طبيعة الأمشاج النصية والوظائف الدلالية والرمزية التي تؤديها تلك العناصر التي تسبق الكتاب وتعقبه، وتطوق متنه وتحيط به لتنتج خطابا يمتد من النص إلى العالم، ومن العالم إلى النص، ويشكل في امتداده نقطة الوصل وجسر اللقاء".[1]

يعد الناقد الفرنسي "جيرار جينيت G.Genette" من أوائل النقاد الذين أثاروا سؤال العتبات[2]، وذلك في مقترحاته النظرية حول موضوع الشعرية ، فقد سعى لتطوير آلياته النقدية الإجرائية بالانتقال من مجال النص المغلق إلى مفهوم النص الشامل.

2- العتبات وترجمة المصطلح:

عرفت العتبات بهذا المصطلح عند جيرار جينيت (G.Genette) وهوامش النص عند هنري ميتران (H.mitterand)، أو العنوان بصفة عامة عند شارل كريفل Ch.Grivel ، أو ما يسمى اختصارا بالنص الموازي "Le paratexte".

أما عند العرب فقد وردت عدة ترجمات لهذا المصطلح عتبات (seuils) أو النص الموازي Le paratexte ، تباينت من ناقد لآخر نذكر منهم " محمد بنيس " ترجمه " النص الموازي " ، " مختار حسني " ترجمه " بالتوازي النصي "، " محمد الهادي المطوي " يترجمه " بموازي النص "، " عبد العزيز شبيل " ترجمه " بالنص المحاذ "، " جليلة طريطر " تترجمه " بالنص المؤطر "....

---

[1] يوسف الإدريسي: عتبات النص (بحث في التراث العربي و الخطاب النقدي المعاصر) ، ص:15.

[2] Gérard Genette, seuils, ed seuil, paris, 1987.

ومع تطور الفكر النقدي تربعت العتبات على عرش الدراسات والأبحاث السردية، وصار النص لا يخلو من عتبات تحيط به تكسوه من قر العتمة وحر العراء، وهي تبرز " جانبا أساسيا من العناصر المؤطرة لبناء الحكاية ولبعض طرائق تنظيمها وتحققها التخييلي، كما أنها أساس كل قاعدة تواصلية تمكن من الانفتاح على أبعاد دلالية تغني التركيب العام للحكاية وأشكال كتابتها، بيد أن عتبات النص لا يمكنها أن تكتسب أهميتها بمعزل عن طبيعة الخصوصية النصية نفسها وبمعزل أيضا عن تطورات المؤلف للكتابة واختياراتها التصنيفية المحددة لقضاياها الأجناسية"[1].

عُدَّ "جيرار جينيت" رائدا في الالتفات إلى هذه النصوص والنظر فيها بوصفها إحدى المشكلات الأساسية للنص الأدبي ورأى أنّ الاهتمام بها من شأنه أن يضيء نهج القارئ ويفتح أمامه مجالات عدة لتعددية قراءاته وتأويلاته.

وقد اهتم جيرار جينيت (G.Genette) في كتابه أطراس (palimpsestes) بالإشارات والعلامات والتزيينات التي غابت عن قواميس النقاد ودراستهم. فالعتبات حسبه تتمثل في: " العنوان، العنوان الفرعي، والعناوين الداخلية، والمقدمات، والملحقات، والتنبيهات، والتمهيد والهوامش في أسفل الصفحة أو في النهاية ، والمقتبسات والتزيينات، والرسوم، وعبارات الإهداء والتنويه والشكر، وأنواع أخرى من العلامات الثانوية والإشارات الكتابية أو غيرها، مما توفر للنص مكانا متنوعا، وقد يكون أحيانا أخرى شرحا أو تعليقا رسميا أو شبه رسمي"[2].

والحق أن مصطلح عتبات النص لا يمثل في الغالب سوى مفاتيحا للنص تغري القارئ / الملتقي لاقتناء الكتاب والغوص في أعماقه، فالعتبات " بنيات لغوية وأيقونية تتقدم المتون وتعقبها لتنتج خطابات واصفة لها تعرف بمضامينها وأشكالها وأجناسها، وتقنع القراء باقتنائها(...)، وهي بحكم موقعها الاستهلالي الموازي للنص والملازم لمتنه تحكمها بنيات ووظائف مغايرة له تركيبيا وأسلوبيا ومتفاعلة معه دلاليا وإيحائيا فتلوح بمعناه دون أن تفصح

[1] عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص (البنية و الدلالة) شركة الرابطة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996، ص: 16.

[2] Gérard Genette: palimpsestes, la littérature au second degré paris, seuil, 1982, p : 9.

عنه، وتظل مرتبطة به ارتباطا وثيقا على الرغم من التباعد الظاهري الذي قد يبدو بينهما أحيانا"[1].

بيد أن دراسة أي "علم" أو "منهج" أو "مصطلح" ترجع في البدء لضبط المفاهيم، فإشكالية المصطلح تعد العقبة الأولى التي يجب على كل باحث اجتيازها حتى يصل إلى مفهوم موحد ونتائج مضبوطة.

فهل وُحِّد مصطلح العتبات عند العرب المحدثين؟

وردت لفظة عتبات عند عديد من النقاء العرب المحدثين من بينهم الناقد المغربي"سعيد يقطين" الذي استخدم لفظة "التفاعل النصي" في كتابه: " انفتاح النص الروائي"، فهو يرى أنها لفظة شاملة وأوسع من التناص*، وأنجع من المتعاليات النصية فالتفاعل النصي حسبه: " أعم من التناص ونفضله على المتعاليات النصية التي هي Transtextualité عند جينيت لدلالتها الإيحائية البعيدة فيما أنّ النص ينتج ضمن بنية نصية سابقة، فهو يتعالق بها ويتفاعل معها تحويلا أو تضمينا أو خرقا، وبمختلف الأشكال التي تتم بها هذه التفاعلات"[2].

كما يوظف "سعيد يقطين" مصطلح المناص، وجعل مصدر ناص مناصة و هو ما ذكر في المرجع السابق.
ويترجم مصطلح "paratextes" بالمناصصات وهي عنده في كتابه القراءة والترجمة " تأتي على شكل هوامش نصية للنص الأصل بهدف التوضيح، أو التعليق، أو إثارة الالتباس الوارد وهذه المناصصات خارجية غالبا ويمكن أن تكون داخلية"[3].

وبدورها ذكرت " سيزا قاسم " في مقال نشر بمجلة فصول بعنوان :" المفارقة في القص العربي" أن التضمين هو المصطلح الموازي للمتعاليات النصية Transtextualité عند

---

[1] يوسف الإدريسي: عتبات النص (بحث في التراث العربي و الخطاب النقدي المعاصر)، ص:15.

* ورد هذا المصطلح بكتاب ثورة اللغة الشعرية لجوليا كريستيفا في ستينات القرن الماضي، وقد سبقها إلى ذلك ميخائيل باختين في كتابه شعرية ديستوفسكي بفكرة الحوارية بين النصوص، وصار هذا المصطلح التناص ظاهرة أدبية رائجة دخلت عالم النقد الأدبي.

[2] سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ، ط2، ، 2001، ص: 98.

[3] سعيد يقطين: القراءة والتجربة، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، المغرب، 1985، ص: 208.

جيرار جينيت " وقد عرف جينيت التضمين بأنه يتمثل في مجموعة العلاقات التي تربط نصا معينا بكوكبة من النصوص الأخرى، وتتميز هذه العلاقات بسمات متعددة متغايرة، وتدخل المعارضة ضمن هذا التصنيف، حيث إنها نمط من أنماط التضمين"[1].

من جهة أخرى ذكر " محمد بنيس " مصطلحا آخر هو النص الموازي وهي حسبه الطريقة التي" يصنع به من نفسه كتابا ويقترح ذاته بهذه الصفة على قرائه وعموما على الجمهور "[2].

فالنص الموازي عنده هو عتبات تربط بعلاقة جدلية مع النص بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، والعتبات عنده " العناصر الموجودة على حدود النص، داخله وخارجه في آن واحد، تتصل به اتصالا لا يجعلها تتداخل معه إلى حد تبلغ فيه درجة من تعيين استقلاليته وتنفصل عنه انفصالا لا يسمح للداخل النصي كبنية وبناء أن يشتغل وينتج دلاليته"[3].

وقد اعتبر " أحمد المنادي " مصطلح le paratexte النص الموازي لعتبات النصوص أجدر في التسمية وهو يماثل ما شاع استعماله في الدراسات النقدية الغربية الحديثة فالنصوص الموازية تطلق" على جملة عناصر تحيط بالنص أو المؤلف بمثابة بيانات إما توضيحية أو توجيهية أو مرجعية أو تجنيسية ويدخل فيها العنوان وبيانات النشر "[4].

وهو ما يثبت وجود إشكالية في ترجمة المصطلح على الساحة النقدية العربية الحديثة وهي مشكلة لم نجد لها حلا إلى يومنا هذا، فترجمة المصطلح العربي وتعامله مع المصطلح الفرنسي إشكال لم يجد له اتفاقا بين المترجمين، وهو أمر يصعِّبُ الدراسة على الباحث، فترجمة اللفظة الواحدة قد تصل إلى عدد كبير من الترجمات فهل هذا أمر منطقي؟.

---

[1] سيزا قاسم: المفارقة في القص العربي، مجلة فصول، مج 2، ع2، القاهرة، 1982، ص: 144.

[2] محمد بنيس: الشعر العربي الحديث- بنياته وإبدالاتها-، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1989، ص: 77.

[3] المرجع نفسه، ص: 76.

[4] أحمد المنادي: النص الموازي (المعنى خارج النص)، مجلة علامات في النقد مج 16، ج 61، السعودية، 2007، ص: 139.

إن مثل هذا الاختلاف يقف حجرة عثرة أمام كل من يسعى للوصول إلى معنى معين، و إنْ دلّ هذا الاختلاف الترجمي على شيء فإنّما يدل دون أدنى شك على غياب معاهد علمية عربية موحدة تسعى لترجمة المصطلحات أو حسن تعريبها من دون أن ينفرد كل باحث بخلفيته الثقافية والفكرية، بل تسعى هذه المعاهد لجعل الدراسات والأبحاث الترجمية تتحلى بروح موضوعية ويبتعد العرب عن عنادهم الفكري وإصرارهم على وضع تراجم لمصطلحات يعود بعضها لترجمات من معاجم لغوية عربية، بينما يميل البعض إلى التوليد، ويبقي الآخرون اللفظة كما هي مع تعريب حرفي مسيء للنطق.

إن إشكالية المصطلح في المجتمع العربي بكافة، لهي من المشكلات العويصة التي تحتاج إلى عناية فائقة من جهات مسؤولة يكون لها الفضل في حسم هذا الموقف المستعصي لتوحيد الترجمة العربية للمصطلحات والوحدات والرموز، و دليل ذلك أنه قد وردت ترجمة عتبات أو النص الموازي كما وظفها عديد من النقاد العرب في عديد من الدراسات النقدية الحديثة، ووصلت ترجمة المصطلح إلى عدد كبير استعصى جمعها وهذا الجدول يبين ذلك:

اسم الناقد	ترجمة المصطلح / تعريفه
فريد الزاهي	المحيط الخارجي/ محيط النص الخارجي
الناقد السوري محمد خير البقاعي	الملحقات النصية
المختار حسني	النصية الموازية
لطيف زيتوني	لوازم النص
سعيد يقطين	التفاعل النصي
سيزا قاسم	التضمين
باسمة درمش	مفاتيح العمل الأدبي
أحمد المنادي	قنطرة لدخول عالم النص
أسامة الملا	الكوى [ج.م.كوة وهي الثقب، ثقب الباب الذي ينبعث منه ضوء الشمس]*
مصطفى الشاذلي	المكملات
أحمد محمد بنيس	النص الموازي
عبد الفتاح الحجمري	النص الموازي
عبد الرحيم العلام	الموازيات
محمد الهادي المطوي	الموازية النصية أو الموازي النصي**
المقداد قاسم	الترافق
عبد العزيز شبيل	النص المحاد
جليلة طريطر	النص المؤطر

(1)

* أنظر لسان العرب

* * وهي ترجمة حرفية للمصطلح

(1) انظر عزوز علي اسماعيل: عتبات النص في الرواية العربية – دراسة سيميولوجية سردية سردية– الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 2013، ص ص: 38، 39، 40، 41، 42.

وقد ترجم عبد الوهاب ترو(الباحث اللبناني) مجموعة من المصطلحات التي أوردها جيرار جينيت:

1 -المتعاليات النصية Transtextualité

2 -النصوص المرادفة paratextualité

3 -النصوص الشمولية Architextualité

4 -النصوص الشاملة Hypertextualité

5 -ما وراء النصوصية Métatextualité

إن ما يهم "ج. جينيت" في نصه ليس النص بل المتعاليات النصية التي تتفرع عناصرها إلى : التناص، التعالق النصي، معمارية النص، النص الواصف، النص الموازي [بما يشمل من : ملحقات عتبات داخلية/ خارجية(عتبة الإهداء، المؤلف،....) وهو موضوع دراستنا.

فالعتبات ملحقات نصية، وأسكفة نطؤها قبل الولوج لأي فضاء داخلي، ولهذا كان باب الدار حارسا على أهله، فالعتبة إذا أمر عظيم وخطير في الوقت ذاته لذلك صرح جينيت: "احذروا العتبات"[1].

3-الإبداع النصي بين وقع القراءة وفعل التأويل:

تُعدُّ العتبات النصية الدافع النفسي الأول لقراءة وتفحص النص الإبداعي ، والغوص في ثناياه، والربط بين علاقة كل عتبة من عتبات النص بمضمون المتن وجمالياته، وما يمكن أن يضفي من صور شعرية وإيحاءات رمزية هادفة تساهم في سير النص عبر زمن لا متناهي مما يحكم عليه بعدم الإمّحاء والتلاشي.

فالعتبات النصية تدفع القارئ دفعا من خلال شحنه بشحنة انفعالية نحو الولوج إلى أعماق النص فلها " الدور التواصلي الهام الذي تلعبه في توجيه القراءة، ورسم خطوطها

---

[1] عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص: البنية والدلالة، ص:6.

الكبرى، لدرجة يمكن معها اعتبار كل قراءة للرواية – بدونها– بمثابة دراسة قيصرية اختزالية من شأنها إلحاق ضرر كبير بالنص، وتشويه أبعاده ومراميه"[1].

إنّ العتبات النصية موصولة بالنص المقروء، وبالنص المكتوب عند تلقي المعاني والدلالات في البنية النصية، ومدى إمكانية التأويل، وتعددية القراءة لإنتاج النص، وتستند القراءة النصية إلى مدلولات العلامات وبناء التأويل:" إن اعتبار النص فضاء ديناميا لأنساق متعددة لا ينبغي أن يهمل الاستراتيجية الفعالة للقارئ، في ترهين التعددية، وإذا كانت الدلالة لا وجود لها خارج شرط تأويلها، فينبغي على القراءة أن تؤسس فعلها كإنتاج وممارسة وليس كاستهلاك"[2]. فالعتبات توحي بتعددية المعنى ومعنى المعنى (ما وراء المعنى). كما تفضي العتبات النصية إلى فهم النص وتداخلاته وتعالقاته ضمن منظوراته الباعثة للمعاني والدلالات والرؤى والأفكار.

نهتم بقراءة وتفحص عتبات الرواية باعتبارها إبداعا أدبيا وبنية متلاحمة من الدلالات والتصورات والاتجاهات الفنية الموحية والدالة، وروحها هي اللغة المعبّرة المرشدة والموجهة، وهنا تتكامل البنية، وهي العتبات مع اللغة لنحصل على نسيج فكري سيكولوجي إبداعي تشكل وفقا لضوابط ، وعادات اجتماعية، وثقافية، ولغوية وجهت القارئ/المتلقي على اختلاف كفاءاته وأعرافه ومعتقداته القرائية. وهنا تبرز جمالية العتبات حيث تخلق من وراء كل قراءة صورة جديدة، وهذا ما يعرف بتعدد القراءات وهو ما يضمن نجاح النص وديمومته، والحفاظ عليه من الزوال والاندثار.

إلاّ أنّ أحسن ما يخدم الإجراءات القرائية هي ثقافة المتلقي المعرفية مما يساعد على التفاعل الإيحائي للدلالة، ويجعلها أكثر تنوعا لأن العملية القرائية والإنتاجية مكملتان لبعضهما يجمعهما النص ويميز كل واحدة منهما روح الإبداع فهو نص خلق ليقرأ ، وليصل للطرف الثاني القارئ/المتلقي على اختلاف كفاءاته المعرفية، فالنص يشكل نقطة التقاطع

[1] عبد العالي بوطيب: (برج السعود وإشكالية العلاقة بين الروائي والتاريخي)، مجلة المناهل، المغرب، ع 55، 1997، ص: 64.

[2] محمد بوعزة: إستراتيجية التأويل (من النصية إلى التفكيكية)، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، الرباط، ط1، 2011، ص: 42.

بين الكاتب والقارئ/المتلقي، فبعدما كان المعنى قديما يكمن في بطن المبدع " ارتبط فعل القراءة في التاريخ الأدبي العربي وغير العربي غالبا بفكرة التقاط مضمون الرسالة من النص، وكان هذا التطور راسخا في أذهان أغلب النقاد والقراء الفعليين"[1].

صار المعنى حسب النظريات النقدية الحديثة يهتم بالنص والقارئ ليخلق نصا ثالثا هو نص العتبات باعتبارها مفاتيحا تلعب دورا جماليا واتصاليا فعالا، وتعد جسرا يصل بين النص والقارئ/المتلقي، فاتحة أمام هذا الأخير آفاقا قرائية تساعد على تعددية القراءات. فالدراسات الحديثة تعتبر كل قراءة تتجاوز العتبات قراءة اختزالية ناقصة ومحذوفة لا تساعد على إظهار المعنى بل تعمل على تشويه أبعاده ومعانيه، لأن الدخول لعالم الكتاب يقتضي الوقوف عند عدد من العتبات (العنوان الفوقي ، العنوان التحتي، التوطئات، الإهداءات، الإشارات الاستهلالية)، ولا يتم الخروج من هذا العالم إلا عبر مخارج النص كالملاحق والخاتمة.

من هنا لا يمكننا إلاّ أن نقر أنّ العتبات المحيطة بالنص تشكّل جسر التواصل بين الكاتب والقارئ/المتلقي، من منظور الكتابة وعلى حسب اختلاف أنواع القراء وأفق توقعاتهم تتبلور قراءتهم. فالنص يقدم للجمهور الذي يختلف فكريا وثقافيا وأجناسيا مما يخلق نتائج متباينة على مستوى الإنتاج والتلقي. فالظاهرة الأدبية ذات مستويين" مستوى الكشف الذي يقوم به المبدع ومستوى الإبلاغ الذي ينجزه المتلقي"[2].

إنّ فعل القراءة يتأسس من منظور جمالية التلقي، فإن كان النص يقدم مظاهر خطاطية أو بنودا عريضة فإنّ فعل القراءة هو الذي يحدث الإنتاج الفعلي من خلال اجتهادات القارئ في ملئ بيانات الفراغات و البياض، والإجابة عن أسئلة طرحها النص بما فيها العتبات باعتبارها إرساليات نصية من أجل إيجاد موطئ يضع فيها القارئ قدمه في النص لتوجهه وتحفزه، وترسم له أفق توقع محدد وبذلك فالعتبات" خطاب على الهامش يوجه

---

[1] حميد لحمداني: القراءة وتوليد الدلالة (تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي) ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2007، ص: 5.

[2] عبد المجيد ازراقط: التلقي في النقد العربي القديم وموقع المتلقي في الظاهرة الأدبية، مجلة الآداب اللبنانية، ع9، 1998، ص: 68.

فعل القراءة"[1]، ويحدد سلوكات القارئ/المتلقي برغم وجود حوافر سيميائية مقصودة الرسم، لقد صارت العتبات الشغل الشاغل لأي مبدع وأهم محطة يتوقف عندها ويواجهها في إبداعاته لكونها التأشيرة المساعدة على العبور والولوج إلى عالم النص.

إنّ الإبداع الأدبي لا يقتصر على الجانب الخيالي للمتن السردي بل يتجاوزه إلى مختلف أشكال الفعاليات النصية، التي تحدد نمطية تحمل في طياتها أفكارا نمت وترعرعت في نص الكاتب، وبالرغم من تنافر كلماتها تحوي انزياحا يحقق لمسة جمالية لغوية، وفنية راقية. وإنّ أي عمل فني لن يرقى إلى مصاف الخلود المعنوي إلا بعد المرور عبر سلسلة طويلة من العقبات إلى غاية استمراره على حالة معينة تساعده على إسدال الستار على هذا العمل الإبداعي رامية بحملها على القارئ/ المتلقي فاتحة أمامه أبوابا متعددة من القراءات، وتأويل النص. وإنّ ما يستوقف القارئ/المتلقي في أي نص هو مفاتيحه، فالعتبات النصية تعد مفتاحا رئيسيا للدخول إلى أي عالم إبداعي أدبي كونها حاملة لعديد من الدلالات والمعاني.

تُعرِّف العتبات المتلقي بنوع العمل الأدبي، والمدرسة النقدية التي ينتمي إليها، كإشارة العنوان إلى مكان أو زمان...، أو صورة الغلاف التي تشكل عملية ربط منطقي بين عتبة النص والكتابة وقد تنفصل صورة الغلاف عن النص كونها لوحة لفنان تشكيلي وربما أجنبي له رؤية إبداعية مخالفة لمتن النص وله خلفية ثقافية واجتماعية وفكرية مخالفة لخلفية الكاتب والعلاقة المشتركة بينهما هي علاقة جمالية.

تعد العتبات النصية مفاتيح ومصابيح النص تقوم بتذليل كل العقبات التي تواجه من أراد فهم النص وسبر أغواره، فتوفر على القارئ/الملتقي الجهد والعناء والوقت وتيسر له ما استعصى عليه حتى يصبح النص ميسورا مستصاغا فإذا تعرى النص من عتباته فلا رابط بينه وبين قارئه لتصبح العتبات إكسير حياة النص، وضوءا منبعثا يسعى للحفاظ على حياة النص ويضمن له جماليته ورونقه وهي بدورها تحيط النص بتعريف موجز موحي يسهل على المتلقي التعرف على معالم النص ومعماريته، إن النص الموازي الداخلي هو ما اتصل

---

[1] Henri Mitterand : Les Discours du roman, Puf écriture paris, 1986, p :15.

بالمتن من العنوان، المقدمة، الإهداء، الجمل المفاتيح، الخاتمة، التذييلات...." وهو محل دراستنا.

وقد عدّد " شعيب حليفي " في مقال له بمجلة الكرمل أن للنص أقسام هي : النص الموازي الداخلي– وهو ما سبق ذكره– النص الموازي الخارجي" الاستجوابات، والمراسلات الخاصة والشهادات وكذلك التعليقات، والقراءات التي تصب في هذا المجال"[1].

وقسم ثالث هو النص التأليفي المرجعي وهي خطط الروائي قبل الشروع في الكتابة تماما كحال المهندس الذي يضع المخطط الهندسي لمعماره قبل الشروع في عملية البناء، وكحال الباحث العلمي الذي يقوم بوضع بطاقات تصنيفية لما جمعه من مراجع قبل الشروع في عملية الكتابة ويختلفان في المرجعية، فمرجعية الباحث والمهندس مكتوبة ومدونة ومرجعية الروائي ذهنية فكرية.

إن ما سبق ذكره يجعل العتبات تشكل همزة وصل بين النص المركزي، والنص الموازي، فالعتبة بشعريتها تجسد مفتاحا إجرائيا أوليا يمكّننا من التوغل إلى عوالم النص.

4- شعرية العتبات النصية:

عُدّت الشعرية قضية متعلقة بالفكر الإبداعي والنقد وقد كانت محل اهتمام المفكرين والفلاسفة منذ زمن بعيد حيث بدأت الفكرة مع أفلاطون في محاورة " أيون " عام 532 ق.م، وبعده أرسطو في كتابه "فن الشعر" أو (البوطيقا) * ، وقد صب جل أبحاثه لإيجاد قوانين علمية تسير هذا الإبداع وتحدد عناصره . فالشعرية عامة هي ما يحكم الخطاب الأدبي من قوانين وهي " مجموعة من المبادئ الجمالية التي تقود المبدع في خطابه و التي تكسبه فرادته و تميزه عن غيره من الخطابات الأدبية "[2]، و من الاختيارات المميزة التي يقوم الكاتب بوعي أو بغير وعي في نظام التأليف والأجناس والأسلوب والموضوعات"[3].

---

[1] شعيب حليفي: النص الموازي للرواية (إستراتيجية العنوان) مجلة الكرمل، قبرص، ع 46، 1992، ص: 82.

* هي مفردة تقابل (الشعرية).

[2] حسن ناظم: مفاهيم الشعرية (دراسة في الأصول و المناهج و المفاهيم)، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994، ص:111.

[3] David Fontine, la poétique, édition Nathan, paris,1993, p :9.

وقد أولت الشعريات اهتماما بالغا بالدرس اللساني وما يحيل إليه من تقنيات إجرائية أقل ما يقال عنها أنها مكنت السيميائي والبلاغي والبويطيقي والدارس الناقد عامة من التوغل إلى جوف النص، حيث منحت الشعريات عناية بالغة لدراسة العتبات النصية، أو ما اصطلح عليه جيرار جينيت (G.Genette) "المتعاليات النصية"، وهي عنده تنقسم إلى خمسة أصناف " يبدو لي اليوم أنني انتهيت إلى خمسة أنواع من العلاقات الخاصة بالمتعاليات النصية، سأرتبها وفق نظام تصاعدي تتبع التجريد والتضمين والإجماع "[1].

يعتبر البحث في الشعرية (poétique) أمرا شاقا لأنها محاطة بكم هائل من التنظيرات المتضاربة الأقوال، لذا سيكون من الأفضل جماليا لو اعتبرنا الشعرية قضية تحمل في طياتها مسكوتا عنه " ولعل اختلاف وجهات النظر فيها و اقتصار بعض الآراء على جانب دون آخر، وصعوبة تحديد المفاهيم بدقة و صرامة دليل على صعوبة القبض على ماهية الشعرية و قوانينها و ضوابطها "[2].

تضعنا الشعرية أمام عديد من المقولات الملتبسة غير المتجانسة، فهي في نظر الناقد الفرنسي جيرار جينيت (G.Genette) " علم غير واثق من موضوعها إلى حد بعيد ومعايير تعريفها هي إلى حد ما غير متجانسة أحيانا غير يقينية "[3].

لقد سعى النقد الحديث لإبراز جمالية الخطاب الأدبي ومدى تحقيقه للوظيفة التأثيرية في نفس المتلقي، وصب الاهتمام في الخطاب الأدبي على مظاهره اللغوية فصارت الشعرية جزءا لا يتجزء من اللسانيات.

وقد اهتم رومان جاكبسون "R.Jakobson" من خلال نظريته اللسانية التواصلية لقراءة الخطاب الأدبي وعده رسالة " وما يمكن أن تولده من دلالات كالوظيفة الشعرية التي تكون فيها الرسالة غاية في ذاتها، لأنها العمل الفني المعني بالدراسة"[4] فالرسالة حسبه تتجه إلى ذاتها وهو ما يجعل من خطاب ما خطابا أدبيا، وما يجب معرفته هو أن الشعرية لا

---

[1] Gérard Genette: palimpsestes, p: 08.

[2] حسن ناظم: مفاهيم الشعرية (دراسة في الأصول و المناهج و المفاهيم)، ص:10.

[3] سامح الرواشدة: فضاءات شعرية (دراسة في ديوان أمل دنقل) المركز القومي للنشر، 1999، الأردن، ص: 45.

[4] رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، تر: محمد الولي، مبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1988، ص: 27.

تقتصر على الخطابات الشعرية فحسب، بل تشمل كل الخطابات الأدبية ، وهدفها تحديد القوانين المشتركة لدى الخطابات الأدبية لتؤدي وظيفة جمالية تأثيرية.

وقد حصر رومان جاكبسون "R.Jakobson" موضوع الشعرية في إبراز الأثر الفني والجمالي في النص الأدبي " فالكلام من أجل الإخبار من شأن اللسانيات أو البلاغة أو التداولية أما الحاصل الفني للغة فهو من اختصاص الشعرية"[1]، فالشعرية تعنى بالقوانين داخل الأدب، وهي تكرس جهدها لاستخلاص خصائص الخطاب الأدبي منظمة " ولادة كل عمل، مهتمة ببنية الخطاب الأدبي و اشتغاله"[2].

أما تودوروف"T.todrov" فقد حصر تعريف الشعرية في ثلاثة مفاهيم:

" 1 . كل نظرية داخلية للأدب.

2. مجموع الإمكانات أو الاختيار الذي يمارسه كاتب ما من بين كل الإمكانات الأدبية الممكنة.

3. القوانين المعيارية Codes normatifs المؤسسة من طرف مدرسة أدبية معينة ومجموع القواعد التطبيقية التي يصبح استعمالها عندئذ إجباريا "[3].

وقد تساءل تودوروف " T.Todrov" عن شعرية النصوص الأدبية ونجاعتها في فهم النصوص ، ورأى أن للشعرية دورا هاما في إبراز مواضيع النصوص لفهمها.

إنّ فهم النصوص وعتباتها يوجب علينا فك شفرات هذه العتبات لتبسط فهم النص ولتوضح للمتلقي علاقاتها بالمتن السردي ، وهذا راجع لتقنياته التأويلية ، التي تمكنه من معرفة التيار الذي يسير عليه المؤلف لأن هذا التيار يعتبر المفتاح الرئيسي.

---

[1] برنانط فاليت: النص الروائي (تقنيات ومناهج)، تر: رشيد بنجدو، المشروع القومي للترجمة مصر،1999 ، ص: 99.

[2] أحمد الجوة : بحوث في الشعريات الحديثة (مفاهيم واتجاهات) مطبعة التسفير الفني، صفاقس، تونس، 2004 ، ص:14.

[3] Oswald Ducrot/ Tzvetan Todorov : Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, édition du seuil, paris, 1974 p:106.

تعددت أنواع الشعرية كشعرية التماثل عند رومان جاكبسون "R.Jachobson" ، الذي قام بربط المصطلح بالعلاقات اللسانية أو النظام اللساني المحدد لوظيفة الشعرية من المرسل والرسالة والمرسل إليه والسياق والمرجع والشيفرة أو الرمز.

كما برز نوع آخر من الشعرية مع جون كوهن " J.Cohen " هي:

"شعرية الانزياح" ، وقد أراد " كوهن " أن يتجاوز استقلالية الانزياحات اللغوية، وسعى لتطوير البلاغة القديمة ليخلص بها إلى دائرة الأسلوبية، عكس ما قدمه جاكبسون الذي حاول الربط بين الشعرية والأسلوبية.

كما نجد الناقد الفرنسي جيرار جينيت (G.Genette) قد انتقل في تعريفه للشعرية من شعرية نصية إلى أخرى متعالية حيث يقول " لا يهمني النص حاليا من حيث تعاليه النصي أي أن أعرف كل ما يجعله في علاقة خفية جلية مع غيره من النصوص"[1].

من هنا انبثقت دراسة "جيرار جينيت" للمتعاليات النصية باعتبارها موضوعا جديدا للشعرية " ليس النص موضوع الشعرية وإنما جامع النص"[2]

ثم عاد وأصدر كتابه أطراس Palimpsestes وأجرى تعديلا شاملا على آرائه وعين بذلك موضوعا جديدا للشعرية هو: التعالي النصي"Transcendance Textuelle du Texte" وعرّف الشعرية سنة (1979) بأنها " معمارية النص والتي ترادف أدبية الأدب أي مجموعة المقولات العامة والمتعالية منها أنماط الخطاب وصيغ التلفظ والأجناس الأدبية ، فالكل يكون الشعرية التي موضوعها النص الجامع "l'architexte" "[3].

يتعدى التعالي النصي المعمارية بحثا عن نص آخر، بشكل واع أو غير ذلك فالنص: " معيار وسياق معرفي وفضاء متعدد الأبعاد ونظام ودلائل أي أنه مبني ومتكامل

---

[1] جيرار جينيت: مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية – آفاق عربية –، بغداد، ص: 90.

[2] المرجع نفسه، ص:10.

[3] جيرار جينيت: مدخل إلى النص الجامع، تر: عبد العزيز شبيل، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، 1997، ص:73.

تحكمه علائق وروابط منها ما هو نصي، ومنها ما هو خارج نصي، أي جزء من بنية السياق الواسع للحركة المادية والتاريخية"[1].

وقد حصر جيرار جينيت (G.Genette) العلائق النصية في خمسة أنماط انتقل فيها من: التجريد إلى التضمين إلى الإجمال"[2].

وهي:

1 - التناص Intertextualité
2 - المناصة النص الموازي paratextualité
3 - الميتانصية Métatextualité
4 - التعالق النصي Hypertextualité
5 - الجامع النصي Architextualité

بعدما ظهر كتاب (عتبات) seuils سنة 1987، برزت شعرية جديدة هي شعرية المحيط الخارجي للنص وما تضفيه من صور جمالية، تسهل عملية استهلاك الكتاب واستقطاب المتلقي، وفي ذلك يقول جينيت: " إن المناص يتكون من مجموعة شاذة أو غير متجانسة من الممارسات والخطابات المختلفة، ومن أي نوع وأي سنن، والتي سأجعلها مؤتلفة تحت هذا المفهوم باسم وحدة المصالح أو تقارب الآثار، والتي تبدو لي أكثر أهمية من تنافر مظاهرها"[3].

لقد قسم جيرار جينيت (G.Genette) النص الموازيle paratexte إلى قسمين النص المحيط (épitexte) وهو ما اشتمل على:

[المقدمات ، كلمات الناشر، العناوين، العناوين الفرعية، الصور، الذيول].

والنص الفوقي (péritexte) وهو ما اشتمل على:

---

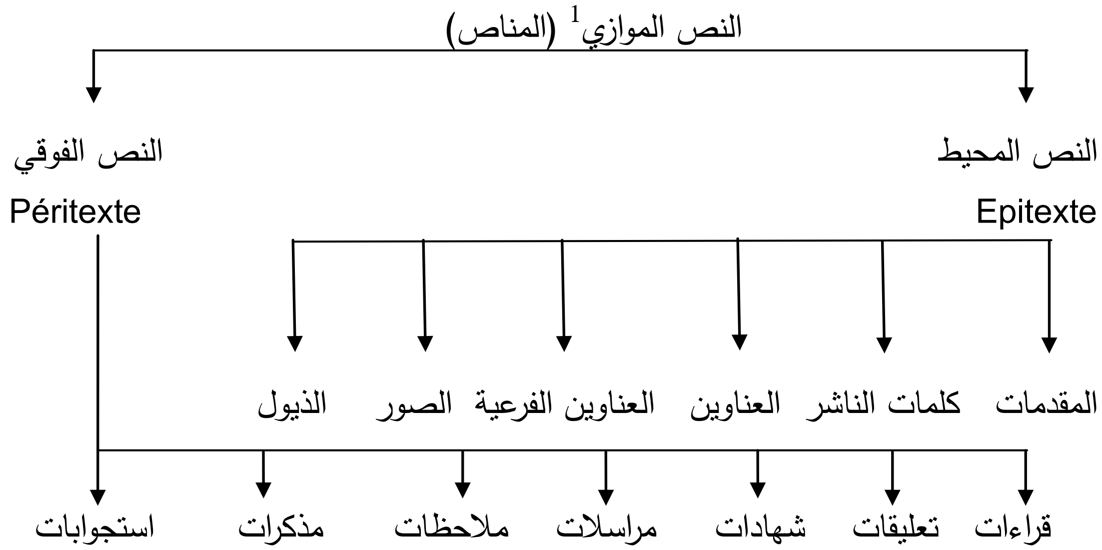
[1] الطاهر الروابنية: النص الأدبي و شعرية المناصصة، مجلة اللغة و الآداب، ملتقى علم النص، ع 12، معهد اللغة العربية و آدابها، الجزائر، 1997، ص: 360.

[2] المختار حسني: نظرية التناص، مجلة علامات في النقد، مج 09 ج 34، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1999، ص: 252.

[3] كمال بن عطية: سؤال العتبات في الخطاب الروائي (دراسة في منظومة العنوان للروائي المؤسس عبد الحميد بن هدوقة)، دار الأوراسية للطباعة والنشر، ط1، 2008، الجزائر ص:25.

[قراءات، تعليقات، شهادات، مراسلات، ملاحظات، مذكرات، استجوابات].

وقد بسط الناقد المغربي جميل حمداوي هذه الفكرة من خلال المخطط التالي:



أمّا عند العرب فقد كانت الشعرية تدور في فلك الوزن والقافية فالإيقاع أساس القول الشعري، وللدراسات القرآنية التأثير الكبير على ميدان الشعرية، إذ جاءت لتبيين الفرق الموجود بين الشعر والقرآن، وأدى اتساعها لفتح آفاق للدراسات الشعرية.

لقد مرّت الشعرية العربية منذ القدم بمرحلة المشافهة على ألسنة الشعراء ومرحلة التدوين على الورق. أمّا حديثا فقد زاد اللّغط حول شعرية النصوص إذ صارت تعنى بوصف النصوص الأدبية وكشف قوانينها.

وتعد دراسة الناقد " كمال أبو ديب " أهم دراسة عربية أصّلت لمفهوم الشعرية، وهي لم تنظر للشعر كقضية شكلية فحسب بل اقترنت الشعرية بالشعر جوهريا كنهج في المعاينة، وقدرة فنية واعية قادرة على استنباط الفكر الفني الجمالي.

إنّ شعرية " كمال أبو ديب " هي شعرية لسانية، فهو يعتمد في تحليل النص على عناصر لغوية أو صوتية أو دلالية، فالشعرية إذن : علم غير واثق من موضوعه !

---

[1] جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، مج 25، ع 3، الصادرة عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1997، ص: 104.

إنّ مقاربة العتبات النصية بالمتون السردية أمر غاية في الدقة ذلك أن مدلولاتها ووظائفها وإشاراتها قد تقترن بالمتن، وقد تنفصل عنه أحيانا، وشعرية العتبات هي التي تمكن الباحث من فك طلاسمها وكشف الستار عن النصوص الأدبية، وتبيان مدى الانسجام بينهما.

كما للفضاء الروائي عامة الدور الفعال في توسيع النظرة الخيالية نحو آفاق لامتناهية من التأويل، باعتباره خطابا رمزيا يحمل العديد من العلامات اللغوية وغير اللغوية ذات تأويلات غنية بكمّ هائل من الأفكار والمعاني التي لها صلة وثيقة بجماليات النص، فالعتبات النصية علامات ذات وظائف عديدة.

5- قراءة وظيفية لعتبات النص السردي:

لا يمكن اعتبار عتبات النص مجرد بريق يزول بمجرد فتح الكتاب أو الانتهاء منه، أو عدّه إضافات شكلية لفضاء نصي بل الأمر غير ذلك، فالواجب استثمار هذا الوجود استثمارا جماليا إيديولوجيا خاصة وأن العتبة هي الفكرة الراسخة في الذاكرة مهما محيت منها معاني ومضامين النص فالعنوان الجيد، والمقدمة المبهرة، والصورة المثيرة، واللون البديع... يشكل القوة اللفظية للعتبات ، والواجهة الرسمية المتعاملة مع القارئ/المتلقي، فكل عتبة تشكل ملمحا من ملامح النص، وتشكل فكرة تأويلية عنه وقراءة متنوعة ومتعددة تخلص بإشارات أسلوبية دلالية تؤهل القارئ، لدخول عالم النص تدريجيا. فكل عتبة تشكل إحالة من مجموعة إحالات مرجعية موحية عن المتن السردي، تمكن الباحث من دراسة وظيفة عتبات النص في البنية السردية وذلك بربط علاقة العتبات بالمقاطع السردية وقبلها التوقف عند إشارة ووظيفة كل عتبة من عتبات النص.

تتعدد وظائف العنوان في المتخيل السردي، ويصعب على الباحث والناقد تحديدها تحديدا دقيقا، خصوصا إن كان للعمل انزياحات كثيرة " ففي الوقت الذي تحيل فيه إلى مرجعية ما، فهي في الحين ذاته تدل على بعد رمزي دال أي مغزى آخر أراده المؤلف"[1].

فلكل موقف وظيفة معينة ، لهذا تتغير الوظائف وتتباين دلالاتها الرمزية من نوع أدبي لآخر حسب الجنس الأدبي وبحسب الموضع الذي تشغله تماما ؛ ومثالنا في شرح ذلك

[1] بسام قطوس، سيمياء العنوان، ص: 147.

العصا، فتباين وظائفها خير مثال فهي عند الراعي يهش بها على دوابه، وهي مخالفة لعصا المعلم في الكتاب، ومخالفة لعصا قائد الجوق الموسيقي، ومخالفة لعصا الشيخ الكبير ومخالفة لعصا سيدنا موسى –عليه السلام– قال تعالى: ﴿ **قَالَ هِيَ عَصَايَ أَتَوَكَّأُ عَلَيْهَا وَأَهُشُّ بِهَا عَلَى غَنَمِي وَلِيَ فِيهَا مَآرِبُ أُخْرَى** ﴾[1].

إنّ ما سبق ذكره يُصعب على الباحث السيميائي حصر وظائف العتبات، خصوصا إن كانت العتبات متعددة الأنماط والمكونات متجددة عبر الأزمان، كما أن عتبات النص تنتج عن أفكار مبدعين تنوعت مشاربهم الفكرية واختلفت وجهات نظرهم، أضف إلى ذلك أنّ الأنواع الأدبية ذات طبيعة توالدية. فوظائف العنوان ذكرت في أبحاث عديدة " ومعظم هذه الدراسات تكرر الوظائف ذاتها بشكل عام، ولا تحدد وظائف معينة لجنس أدبي ما "[2].

تجدر الإشارة أن وظائف العتبات عديدة وكثيرة لذلك نسعى للتركيز على وظائف معينة تخدم المتخيل السردي وتوضح الدور الذي تلعبه عتبات النص السردي.

1 -الوظيفة الإخبارية:

تتعلق (بالمناص التأليفي)، كاتب النص وما يحيط به من (اسم الكاتب، دار النشر، تاريخ النشر) ومن الوظائف التي تبحث في طريقة اشتغال اسم الكاتب نجد " وظيفة التسمية: وهي التي تعمل على تثبيت هوية العمل للكاتب بإعطائه اسمه، وظيفة الملكية: وهي الوظيفة التي تقف دون امتناع على أحقية تملك الكتاب، فاسم الكاتب هو العلامة على ملكيته الأدبية و القانونية لعمله، وظيفة إشهارية: وهذا لوجوده على صفحة العنوان التي تعد الواجهة الإشهارية للكتاب، وصاحب الكتاب أيضا، الذي يكون اسمه عاليا يخاطبنا بصريا لشرائه"[3].

2 -وظيفة التسمية:

من الوظائف الرئيسية، وهي وظيفة تستغل جلّ الأسماء، وذلك للتمييز بين نص وغيره، فقد صارت الرواية حاليا تتميز بتسميات جريئة مغرية ومحفزة ومثيرة لقراءة النص، وقد يفقد

---

[1] سورة طه، الآية: 18.

[2] جميل حمداوي: السيميوطيقيا والعنونة، ص: 102.

[3] جيرار جينيت: عتبات (من النص إلى المناص)، تر: عبد الحق بلعابد، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1 2008 ، ص ص: 64،65.

النص أحيانا هذه الإثارة إن صادف و أن حملت روايتان أو أكثر نفس التسمية فتلحق عندئذ التسمية باسم المؤلف، وهنا يعجز العنوان عن تأدية وظيفته وعلى العموم تعد " وظائف العنوان من المباحث المعقدة "[1].

وقد اهتم عديد من الباحثين بتحليل العنوان متخذين من الوظائف اللغوية التواصلية لجاكبسون R.Jachobson سبيلا للمقارنة"[2].

لقد سعى عديد من السيميائيين للبحث في وظائف العنوان، فتباينت وجهات نظرهم " وهذا ما لاحظه "ج. جينيت" في التعميمات النظرية التي طالت هذه الوظائف...، كما وحدها عند كل من "لوي هويك" و"شارل غريفل" الذي حدّدها في:

1 تسمية النص/الكتاب

2 تعيين مضمونه

3 وضعه في القيمة أو الاعتبار

(...) ليجمع "هنري ميتران" بين نظامية "هويك" ودقة دونشي في تحديده لوظائف العنوان"[3].

حددت بوظائف ثلاث:

-الوظيفة التعينية/التسموية

-الوظيفة الإغرائية

-الوظيفة الإيديولوجية

فالعنوان النصي يسعى لوضع تسمية للنص/ تعيينه (Désignation) لأن الأمور تعرف بمسمياتها - فلكل شخص من اسمه نصيب- أي تسمية المؤلف ملتصقة غالبا بمضمون المتن. وهذا ما نعني به تحديد المضمون(Indication du public) ، أي جلبه وتحفيزه لاقتناء النص وكثيرة ما تستعمل هذه الوظيفة تحقيقا لرغبة الناشر لا المؤلف، وهذا راجع لتحقيق الربح المادي، وهو لا يعني أن المؤلف لا يسعى لجعل عنوان نصه مفتاحا

---

[1] Henri Mitterand, les titres de roman Guy des cars in Claude duchet, sociocritique, éd, Nathan, paris ;1979, p:91.

[2] جيرار جينيت: عتبات (من النص إلى المناص)، ص: 73.

[3] المرجع نفسه، ص:73.

رئيسا وعتبة مثيرة مغرية تميز نصه الموازي، وممّا لا شك فيه أن ليس من الواجب تحقق كل هذه الوظائف في عنوان واحد للرواية/ المتن السردي.

3- وظيفة التعيين:

ونقصد به التعيين الجنسي للنص وهو ما نجده في صفحة الغلاف الأمامي، ونعني بها إلى أي جنس أو نوع أدبي يندرج النص (رواية، قصة، مسرحية، شعر)، أي تعيين جنس النص وهويته وإبراز انتمائه، وهو ما نستطيع أن نفرق به الرواية عن السيرة الذاتية " يجعل القارئ يعتقد أنه أمام رواية وليس مذكرات أو سيرة ذاتية "[1] ومثالنا في ذلك: رواية فضيله الفاروق: " مزاج مراهقة " تشبه لحد بعيد السيرة الذاتية أو المذكرات الشخصية إلا أنها انتسبت لجنس الرواية ويطلق جينيت على هذه الوظيفة تسمية " وظيفة العرض سواء أعنيت الشكل أم المحتوى أم كليهما "[2].

ويترجمها عبد الحق بلعابد بالمؤشر الجنسي وهي " وظيفة إخبار القارئ وإعلامه بجنس العمل/ الكتاب الذي سيقرأه "[3].

4 -وظيفة الإغراء:

وهي وظيفة ملتصقة بعنوان النص، تسعى لإثارة فضول المتلقي للتعرف على النص: " فهي وظيفة حاضرة دائما إيجابية أو سلبية أو منعدمة حسب المتلقين"[4].

يصدر النص الروائي أهازيج بديعة من خلال عنوانه تدفع القارئ دفعا لكشف أسرار النص، وتشحنه بشحنة انفعالية فهي" وظيفة ذات طابع ذاتي، تحمل في طياتها انفعالات ذاتية وقيما ومواقف عاطفية ومشاعر يسقطها المتكلم عن موضوع الرسالة المرجعي فتحسه جيدا سننيا[معجميا] جميلا أو قبيحا مرغوبا فيه أو مذموما محترما أو مضحكا"[5].

---

[1] شعيب حليفي: النص الموازي للرواية (استراتيجية العنوان)، ص:98.

[2] بسام قطوس: سيماء العنوان، ص: 50.

[3] جيرار جينيت: عتبات، تر: عبد الحق بلعابد، ص: 30.

[4] محمد الهادي المطوي: شعرية عنوان الساق على الساق في ما هو الفارياق، مجلة عالم الفكر، مج 28، ع 01، الصادرة عن المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، 1999، ص: 460.

[5] جميل حمداوي: السيميوطيقيا والعنونة، ص:101.

وإن أبرز ما يثير المتلقي/القارئ هي تلك العناوين الغريبة، أو المعتمدة على استعارات ناجحة، أو ذات عناوين مأساوية، أو كأن يطرح العنوان تساؤلا يجيب عنه المتن السردي، وعلى المتلقي أن " يشتغل بمخيلته لفك رموز تلك الصورة"[1] فاللون والفن التشكيلي عامة يستغله الناشر في لوحة الغلاف الأمامي لاستقطاب المتلقين.

5 -وظيفة الدلالة أو الإحالة:

وهي وظيفة تحديد مضمون النص ومقصديته ويتعلق بالعتبات الداخلية للنص، والغاية منها إبراز أهمية الكتاب" فالبنية الكبرى للنص ترتبط بموضوعه الكلي إذ تتجلى في ضوئها تلك الكفاءة الجوهرية لمتكلم ما، والتي تسمح له بأن يجيب عن سؤال مثل: عم كان الكلام؟ أو ماذا كان هدف هذا الحوار؟ حتى بالنسبة لنصوص طويلة ومعقدة، هذه الكفاءة في استنتاج الموضوعات، ووصف أهداف النص أو تقديم ملخصات له هي التي تسهم في كشف أبنيته"[2]، فالنص يتشكل من العناوين الداخلية، عنوان صفحة الغلاف، العناوين الفرعية، الخطاب التقديمي، التنبيهات.....

وقد تحاشى جينيت (G.Genette) أن يذكر وظائف العناوين الداخلية و هذا دال على أن لها نفس وظائف العنوان الرئيسي " غير أننا نرى بأن الوظيفة الرئيسية التي تتخذها العناوين الداخلية هي الوظيفة الوصفية عند جينيت وهي الوظيفة التي حقق ودقق فيها "جوزيب بيرا" في الوظيفة اللسانية الواصفة لأنها تمكننا من ربط العلاقة بين العناوين الداخلية وفصولها من جهة، والعناوين الداخلية وعنوانها الرئيسي من جهة أخرى، لأن العناوين الداخلية كبنى سطحية هي عناوين واصفة شارحة (Méta–titre) لعنوانها الرئيسي كبنية عميقة".[3]

من خلال هذه الوظيفة (الدلالية) يتم الإشارة إلى المحتوى وقد تأتي عناوين النص الفرعية دالة رمزية وموحية يحتاج إليها القارئ المتلقي لتحسين وتوضيح فهمه، وتكون

---

[1] شعيب حليفي: النص الموازي للرواية (استراتيجية العنوان)، ص:101.

[2] صلاح فضل: مجموعة الأعمال الكاملة، بلاغة الخطاب وعلم النص، دار الكتاب المصرية، القاهرة ، ط1، 2003، ص: 310.

[3] جيرار جينيت: عتبات ، تر:عبد الحق بلعابد، ص ص: 126،127.

" بمثابة شيفرة رمزية يلتقي بها القارئ، فهي أول ما يشد انتباهه، وما يوجب عليه التركيز عليه وفحصه وتحليله ".[1]

وعليه فالنصوص ترتكز على موضوع الرسالة ومن هنا تبرر أهمية المتون لا النصوص المقروءة.

6 -**الوظيفة التواصلية:**

الوظيفة التواصلية أو وظيفة العبور؛ ونعني بها عبور القارئ/المتلقي صمتا بين نصين ليثبت جمالية النص من خلال البحث في خيالاته وتهدف إلى تأكيد التواصل، وتحقيق الإبلاغ إضافة إلى وظائف أخرى لا حصر لها منها الوظيفة الأيقونية التي ذكرها الناقد جميل حمداوي بقوله :"تهدف إلى تفسير البصريات والألوان والأشكال والخطوط الأيقونية للبحث عن المماثلة والمشابهة بين العلامات البصرية ومرجعها الإحالي "[2].

ووظيفة جمالية تكسو غلاف النص بصور بديعة وظلال وألوان تشكيلية مزخرفة، كما تظهر من الجهة الإخراجية الطباعية للكتاب، و ترتبط هذه الوظيفة بالوظيفة الإغرائية الترويجية للكتاب.

إنّ كل هذه الوظائف تقف كجسر تواصلي رابط بين عتبات النص، والنص الرئيسي، ومن الواضح أن اجتماع كل الوظائف في نص واحد أمر نادر الحدوث، بل تتفاوت الدرجات والمستويات من نص لآخر " إن كل الوظائف التي حددناها سالفا متمازجة، إذ يمكن معاينتها مختلطة بنسب متفاوتة في رسالة واحدة وتكون الوظيفة منها غالبة على الأخرى حسب نمط الاتصال "[3].

كل هذه العتبات وضعت بطريقة قصدية أو اعتباطية من طرف الروائي وهي تشكل موهبة اختصه الله سبحانه وتعالى بها أو علما صقل به فنه..، ونسعى من خلال دراستنا للتمييز بين جملة من النصوص منها من اهتم بوضع العتبات وكان أمرا قصديا ذا أهمية،

[1] بسام قطوس: سيمياء العنوان ، ص: 117.
[2] جميل حمداوي: السيميوطيقيا والعنونة، ص: 101.
[3] المرجع نفسه، ص: 102.

وله من الوظائف الكثير، ومنها من كان وضعه للعتبات أمرا شكليا حدا به حدو سابقيه بما جرت به عادات مؤلفي الكتب.

إنّ العتبات النصية أمر فائق الأهمية والخطورة في الوقت ذاته، وهو ما دعانا للاهتمام بحضورها ضمن الرواية الجزائرية المعاصرة، فالعتبات مثل الجنود، و الحراس الساهرين على ضمان، وسلامة وأمن النص الروائي من الضياع والإهمال، فلا يصح نصّ بدون عتبات.

الفصل الأول :

عتبة العنوان بين إثارة الشعرية وفعل التأويل

الفصل الأول: عتبة العنوان بين إثارة الشعرية و فعل التأويل

1. معجمية العنوان
    1.1. المعنى اللغوي
    2.1. المعنى الاصطلاحي
2. مفهوم العنوان في الدراسات النقدية الحديثة
    1.2. العنوان في النقد الغربي الحديث
    2.2. العنوان في النقد العربي الحديث
3. أنواع العنوان
4. مكونات العنوان
5. العنوان بين المحكي العربي القديم و الرواية العربية الحديثة
    1.5. العنوان في المحكي العربي القديم.
    2.5. العنوان في الرواية العربية الحديثة
6. العنوان في الرواية الجزائرية الحديثة
7. العنوان بين القراءة و حدوس التأويل
8. سيمياء العنوان في رواية "طوق الياسمين" للروائي واسيني الأعرج.
    1.8. العنوان و التناص
        1.1.8. التناص مع النصوص التراثية القديمة "طوق الحمامة في الألفة والأُلاف" لابن حزم الأندلسي
        2.1.8. التناص مع عناوين إبداعية معاصرة "قصائد نزار قبائي"
    2.8. ازدواجية العنوان في رواية "طوق الياسمين"
9. نصية العنوان في رواية "الجازية و الدراويش" للروائي المؤسّس عبد الحميد بن هدوقة
    1.9. الجازية و الدراويش: إنزياحية العنوان بين الأسطورة و التاريخ
    2.9. الجازية و الدراويش: العنوان يلخص و الرواية تفصّل

10. القراءة و التأويل

1.10. العنوان و النّص التقابل و التقاطع في رواية " شاهد العتمة " للروائي بشير مفتي– قراءة تأويلية تقابلية–

2.10. العنوان و النّص القراءة بين الواقع و المتخيّل في رواية " قصيد في التذلل" للروائي الطاهر وطار.

11. العنوان كمقولة شعرية

1.11. شعرية العنوان في رواية " ذاكرة الجسد " للروائية أحلام مستغانمي

2.11. العنوان وشعرية اللغة في توظيف الأنثى في رواية " امرأة بلا ملامح " للروائي كمال بركاني

12. تطور عنوان الرواية الجزائرية المعاصرة.

يتجلى العنوان في غلاف الكتاب، ويمثل اقتصادا لغويا ملفتا يسعى لربط العلاقة بين المتلقي والنص، فهو العتبة الأولى الكاشفة عن مضمونه والمعلنة عن: " قصدية النص وتكشف نيته، ولهذا الإعلان عن النوايا أهميته خاصة في كشف الخصوصية النصية خاصة عند تلقي النص عبر سياقات نصية تبرز طبيعة التعالقات التي تربط هذا العنوان بنصه كما تربط النص بعنوانه" [1]. فالعنوان هو أولى عتبة نطؤها قبل الولوج لفضاء النص الداخلي وتجسده " سلطة النص وواجهته الإعلامية" [2].

وقد جُعل العنوان تلخيصا بارزا لما تمَّ تفصيله خلف غلاف الكتاب، فيرد العنوان كلمة أو كلمتين لـــــ" يختزل نصا كبيرا عبر التكثيف والإيحاء والترميز و التلخيص"[3]. فهو العلامة المميزة أو الهوية الدالة على النص، ولدخول فضاء الرواية لا بد من معرفة المدخل وهذا أمر يصعب حله إلا بوجود عنوان رئيس ليكون "مفتاحا إجرائيا للتعامل مع النص"[4]. إن أهم سلطة للعنوان هي سلطة الإغراء والإيحاء، فالعنوان علامة متصلة بالنص/ ومنفصلة عنه.

1. معجمية العنوان:

1.1. المعنى اللغوي:

وردت لفظة العنوان في لسان العرب بمعني "عنن" و "عنا". الأولى دارت حول:" التعريض والأثر والاستدلال" وفي ذلك قوله: " وعَنَنْتُ الكتاب وأعْنَنْتُهُ لكذا أي عرضته له وصرفته إليه، وعنّ الكتاب يَعُنُّهُ عنّا وعنة: كعنونة، وعَنْوَنْتُهُ وعَلْوَنْتُهُ بمعنى واحد مشتق من المعنى"[5]. فالعلاقة هنا واضحة بين العنوان والمتن، حيث جعل العنوان حاملا للمعنى وقد حمل معنى العلامة أيضا (لما يخضع له).

---

[1] حسن محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية(بحث في نماذج مختارة)، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 1997، ص:59.

[2] جميل حمداوي: لماذا النص الموازي؟ مجلة الكرمل، ع88، تصدر عن مؤسسة الكرمل الثقافية، فلسطين/ باريس، 2006، ص:220.

[3] شعيب حليفي: النص الموازي للرواية (استراتيجية العنوان)، ص:23.

[4] جميل حمداوي: السميوطيقا والعنونة، ص:97.

[5] ابن منظور: لسان العرب، ج6، مادة عننا، ص:486.

ويقال للرجل الذي يعرض ولا يصرّح قد جعل كذا وكذا عنوانا لحاجته وأنشد:

وتَعْرفُ في عنوانها بعض لحنيها وفي جَوْفها صَمْعَاءُ تَحْكي الدواهيا

قال ابن برى: والعنوان والأثر: قال سوار بن المضرب:

وحاجة دون أخرى قد سمحت بها جعلتها للتي أخفيت عنوانا.

وقال: وكلما استدللت بشيء تُظهره على غيره فهو عنوان كما قال حسان بن ثابت يرثي عثمان –رضي الله عنه–

ضحوا بأشمط عنوان السجود به يُقَطعُ الليل تسبيحًا و قرآنا[1]

هذا ما ورد بمادة "عنن" بينما "عنا" فقد دارت حول سمة الأثر، أو الهدف و القصد من " عنوان الكتاب بأنه مشتق فيما ذكروا من المعنى وفيه لغات: عنونت وعَنّيْتُ، وقال الأخفش عنونت الكتاب واعنه و أنشد يونس:

فطن الكتابُ إذا أردت جوابه وأعنُ الكتاب لكي يُسَرَّ ويُكْتَمَا

عَنونةً وعنوانا وعناه كلاهما: وسمه بالعنوان وقال أيضا: والعُنيانُ رسمةُ الكتاب، وقد عناه وأعناه، وعَنْوَنْت الكتاب وعلْوَنته، قال يعقوب، وسمعت من يقول: أطن وأعن أي عنونه واختمه، قال ابن سيده: وفي جبهته عنوان من كثرة السّجود أي أثر حكاه اللحياني وأنشد:

وأشمط عنوان به من سجوده كَرُكبَة عَنز من عُنوز بني نصر[2]

و اللفظة هنا مشتقة في الأصل من المعنى الذي يندرج في طياته القصد والإرادة، وقد جعل الله – عز وجل – عنوان الصلاح والتقوى في وجود عباده الأتقياء ﴿ **سِيمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِم مِّنْ أَثَرِ السُّجُودِ** ﴾ [3]

2.1. المعنى الاصطلاحي:

جاء تعريف العنوان أنه "مقطع لغوي، أقل من الجملة، نصا أو عملا فنيا، ويمكن النظر إلى العنوان من زاويتين: أ. في السياق ب. خارج السياق "[4]

---

[1] ابن منظور لسان العرب ج6،مادة عننا، ص ص: 486، 487.

[2] المرجع نفسه: مادة "عنا" ص:492.

[3] سورة الفتح: الآية: 29.

[4] سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، لبنان، ط1، 1985، ص:155.

وقد نبه "جيرار جينيت" من سلبية اختزال العنوان لأن " التعريف نفسه للعنوان يطرح أكثر من عنصر آخر للنص الموازي، بعض القضايا ويتطلب مجهودا في التحليل، فالجهاز العنواني كما عرف منذ النهضة (...) وهو غالبا مجموعة شبه مركبة"[1].

إن جل التعاريف السابقة اتفقت على أن العنوان يجسد بوابة النص، وهذا ما يبعد عن العنوان صفة الجمالية الشكلية الزائدة ويجعل منه المحرك الرئيسي، وبرغم صغر ملفوظاته فإن دلالاته واسعة مما تجعل من العنوان علامة سيميائية موجهة ودالة "فهو مجموع العلامات اللسانية (...) الممكن دراستها على رأس النص لتحدده، وتدل على فحواه وتعمل على إغراء الجمهور"[2].

فالعنوان حقا هو أولى عتبات النص وأهمها ولأجل ذلك حظي العنوان باهتمامات بالغة جمعت إيحاءاته بين الدلالة اللغوية والاصطلاحية.

إيحاءات العنوان	شرح ذلك
القصد و الإرادة	باعتباره قصدا للمرسل يؤسس لعلاقة العنوان بخارجه سواء كان هذا الخارج واقعيا، اجتماعيا، عاما أو سيكولوجيا أو لعلاقة العنوان ليس بالعمل فحسب بل بمقاصد المرسل من عمله، وهي مقاصد تتضمن صورة افتراضية للمستقبل.
الظهور والاعتراض	إذا كان المرسل ينطلق من مقاصده في بثه للعنوان ففي المقابل ينطلق المستقبل من معرفته الخلفية في تقبله له وقد تكون معرفة المستقبل الخلفية الأكثر سعة من موضوع المرسلة عملا وعنوانا.
الوسم والأثر	في هذه الحالة يمتلك العنوان خصيصتين خصيصة أنطولوجية هي استقلاله وخصيصة وظيفية تنسبه إلى عمله أو تنسب العمل إليه[3]

[1] G. Genette, seuils, p:54.

[2] G. Genette, seuils, p:73

[3] محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية للكتاب، 1998، ص ص:20، 22.

إن موقع العنوان الذي ينتصف أو يعلو غلاف الرواية ليس اعتباطيا بل "يؤدي دورا في التذليل أو المساهمة في فهم الدلالة "[1]، وفي جعل عجلة النص تتقدم لتصل إلى "ما تصبوا إليه ليصبح وبرغم صغر علاماته مجسدا للعلامة "الإنتاجية الدّلالية" للعنوان على الرّغم من ضآلة عدد علاماته وإشغال قاعدة تركيب واحدة غالبا في تنسيقها تجعلنا نعدّه بمثابة عمل نوعي"[2].

جاء العنوان تلخيصا واختزالا لما تم تفصيله، والعنوان إظهار الخفي واسم للمادة المكتوبة، إنه توسيم وإظهار، فالكتاب يخفي محتواه ولا يفصح عنه. ثم يأتي العنوان ليظهر أسراره، ويكشف العناصر الموسعة الخفية والظاهرة بشكل مختزل موجز"[3] .

فقد جاء العنوان إظهارا لما تم حجبه وراء الغلاف، والعنوان هو نقل من حالة الجمود إلى حالة الحركة والبروز والانكشاف.

وقد جاء في العقد الغربي قول النيميري: "الشَيْبُ عُنْوَانُ الكبَر"[4].

فقد يجهل الواحد منا عمر فلان، وعلان إلا أن الشيب يظهره فهو عنوانه، ولهذا كان العنوان إبراز وظهور لهوية النص، وجعله يتميز عن غيره من النصوص، فالعنوان اختزال لما تم تفصيله في النص وهو إيحاء بأمور عدّة ودوره إغراء المتلقين وإثارتهم وجذبهم مغناطيسيا للغوص في ثنايا النص والاطلاع على فحوى الرسالة. فقد قيل قديما: "الكتاب.. يعرف من عنوانه"، فالعنوان مفتاح صغير لعالم الكتاب، إن لم يكن العنوان أصلا بابا للنص.

إنّ أول ما يشد انتباه المتجوّل والمتصفح لعديد من الكتب هي تلك العناوين البارزة بخط غليظ ملون ببند أسود، أو أحمر، أو أبيض، أو أصفر...وكلها ألوان تشد انتباه القارئ، فتستوقفه لمعاينة وتصفح الكتاب بغية اقتنائه وهو لا يعني دوما تفوق الكتاب في إبراز فحواه

---

[1] جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، ص:90.

[2] محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص: 23.

[3] محمد بازي: العنوان في الثقافة العربية (التشكيل ومسالك التأويل)، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم، لبنان، ط1، 2012، ص:12.

[4] ابن عبد ربه الأندلسي: العقد الفريد، تح: محمد سعيد العريان، دار الفكر، بيروت، 1940، ج2، ص:318.

عن طريق الكتب فقد يخون العنوان نصه أحيانا ويبعد عنه شعلته الضوئية البراقة والجاذبة للمتلقي.

لقد تضاربت الأبحاث النقدية للبحث عن مفهوم العنوان وتعدّدت الدراسات تنظيرا وتحليلا، واستطاعت هذه البحوث إزالة الغبار والنقص عن إهمال طال العصور الأدبية السابقة، أما في الدراسات الحديثة فقد احتل العنوان موقعا رياديا مميزا، وصار فن العنونة " la titrologie " يحتل الريادة ويشغل الاهتمام وقد التصق العنوان باسم كاتبه وبالعرض أي النص.

إن حسن اختيار العنوان يعمل على إنجاح العمل سواء من جهة القارئ، أو الكاتب فمن جهة القارئ تقبله للمادة المعروضة، ومن جهة الكاتب نجاح عملية العرض والبيع. فلكل فن قواعد، وتقاليد، وأسس يبنى عليها شكلا ومضمونا وعالم الرواية العربية والجزائرية خصوصا حافل بعناوين احتلت الريادة العربية، بل وحتى العالمية " متربعا بذلك الموقع التفضيلي على مركزها المشرق الأمر الذي يحيله إلى لوحة إشهارية مضيئة على صدر غلاف الرواية، والهدف الضمني من ذلك هو اقتناص الأنظار، واستمالة القراء، كما يؤهله هذا الموقع المتميز لكي يصبح سلطة عليا"[1].

2. مفهوم العنوان في الدراسات النقدية الحديثة

1.2. العنوان في النقد الغربي الحديث

نظرا لتطور الحركة الفكرية والعلمية في أروبا خلال عصر التنوير أنتج علما مضيئا، وفنا مميزا " فن كتابة العنوان " ولقد تطور هذا الفن بطريقة متسارعة اختلفت فيها الآراء فهناك من يجعل العنوان مرتبطا ومتصلا بمضمون النص الأدبي، ومنهم من يجعله مرتبطا بشخص الكاتب، وهناك من يميل للعلاقة الاجتماعية والفلسفية...

لقد تباينت انشغالات الباحثين في روايتهم لموقع العنوان فحسبهم أنها تختلف باختلاف الأجناس الأدبية، فرؤية النقاد لعنوان الشعر تختلف تماما عن غيرها من الفنون الأدبية الأخرى كالقصة أو الرواية أو المسرحية ... وقد فسر لنا "جان كوهين J.Cohen " قابلية

[1] عبد المالك أشهبون: العنوان في الرواية العربية، منشورات النايا للنشر والتوزيع، محاكاة للنشر والتوزيع، دمشق، سورية، ط1، 2011، ص: 10.

الممارسة الشعرية من جهة الشعر الغربي، فيرى أنه بإمكاننا الاستغناء عن حضور العنوان خلافا لباقي الأنواع الكتابية الأخرى، فمن جهة " كوهين " عادة ما تعتبر الكلمات الأولى من القصيدة عنوانا لها لا من باب الإهمال أو الجهل بل لأنها " تفتقر إلى تلك الفكرة الترتيبية التي تكون العنوان تعبيرا عنها"[1].

ويضرب " جان كوهين " مثالا لذلك جاعلا من " قصيدة رامبو " محل المثال والشرح فقد جاءت هذه القصيدة بعنوان " ليليٌ عاميٌ" معلقا عن عدم مناسبة هذا العنوان كمجمل القصيدة فلا يمكن حسبه " وضع عنوان لهذه المقطوعة لأنها تفتقر إلى موضوع يمكن تعيينه والإشارة إليه.[2]

وقد راج في الدراسات النقدية القديمة أن النص الأدبي يبنى على مراحل ثلاثة: الجملة الأولى/ بداية النص، ثم الفقرة الأولى وأخيرا النص في مجمله.

وعلى رغم أهمية الجملة الأولى في النص أو مطالع القصائد إلا أن هناك من الباحثين والنقاد من رأى أهمية كبيرة للعنوان، وهذا ما يراه روبرت شولز Robert scholes فالعنوان حسبه هو الذي يخلق القصيدة، وقد صرح مجيبا عن مرئية لو.س.مرون قصيدة " بالتأكيد لولا عنوانها لما كانت قصيدة غير أن العنوان وحده لن يؤلف النص الشعري، وليس في وسع العنوان والنص الشعري معا أن يخلق قصيدة بمفردها، وإذا أعطى القارئ العنوان والنص فإنه سيستحث على خلق القصيدة"[3]، وهو ما يخالف رأي كُتّاب الرواية والجنس النثري عامة فهم يعدون العنوان عنصرا أساسيا من عناصر ومكونات النص، وقد عده أمبيرتو ايكو "جزءا من الأثر الأدبي..."[4]. وقد عدته فئة أخرى عنصرا دخيلا خارجا عن النص، جعل في الواجهة لإثارة انتباه المتلقي.

---

[1] جون كوهين: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي، محمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص: 161.

[2] المرجع نفسه، ص: 173.

[3] روبرت شولز: سيمياء النص الشعري (اللغة والخطاب الأدبي)، تر: سعد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1993، ص: 93.

[4] Umberto eco : lecteur infibula, Ed gnasset, paris, 1979, p:91.

إنّ العنوان هو كائن قائم بذاته شكل نسيجه الخارجي ليتموقع على غلاف الكتاب تجسد في كلمة أو جملة، يحمل قيمة جمالية، ذو علاقة وطيدة بالنص وبأجزائه ومقاطعه شحن بدفقة تيارية قوية تثير طاقة انفعالية في نفسية المتلقي ولذلك عد العنوان مفتاح الكتاب، ولا يمكن التعرف على أي كتاب دون إلقاء نظرة على عنوانه حتى يفهم مغزاه أو في أي سياق أو علم أو مذهب ... ينتمي. أما الرواية فلا يمثل العنوان تعريفا لها فقد يعطيك العنوان فكرة عامة أو جانبية قد لا تحيلك مباشرة إلى فحوى النص الروائي، وعلى العموم تلعب القراءة هنا دورا هاما لربط عتبة العنوان بمضمون النّص ومعرفة العلاقة بينهما، وإقامة علاقات حوارية بين جوف النص وخارجه.

مما سبق نلحظ التركيبة السيميائية للعنوان في الخطاب الروائي ورسمه لموقعه باعتباره نصا مصغرا Microtexte كما جرت عادات الكتابة برسم العنوان بفضاء صفحة العنوان. Page de titre، وهي صفحة غنية ومليئة بعلامات لغوية وتشكيلية عديدة، فالعنوان هو جزء لا ينفصل عن باقي العتبات فصورة الغلاف والإهداء والخطاب الافتتاحي والنص المركزي والهوامش والتذييلات والتنويه والخاتمة.

يعد العنوان علامة سيميائية معبرة ودالة، وأكثر من ذلك غدا موضوعا رئيسا من مواضيع الدرس السيميولوجي يتربع على عرش علم العلامات الغنية بالقيم الجمالية والأبعاد الإديولوجية... . وهو ما يعني أن العنوان الروائي استطاع تملك محطة نقدية استهوت الباحث السيميائي "وتستوقفه لكي يتأملها من أجل استنطاق مكنوناتها، ما دامت السيميولوجيا هي ذلك العلم الذي يبحث في أنظمة العلامات سواء أكانت لغوية أم أيقونية أم حركية"[1].فموقع العنوان (...) هو الذي ينأى به من تمثل دوره بصفته نصا ثانويا أو ملحقا بالنص[2].

وقد عد عديد من النقاد تغيير العنوان سمة سلبية تؤثر في نفسية القارئ باعتبار العنوان هو هوية الكتاب مثله مثل اسم الإنسان وكنيته ووظيفته فلا يمكننا أن نتقبل مثلا اسم ياسين لشخص عرف باسم إبراهيم كذلك هو حال العنوان، فقبل التعرف على النص يعرف العنوان أولا، إذ له كامل الوجود والسيادة.

---

[1] جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، ص: 13.

[2] عبد المالك أشهبون: العنوان في الرواية العربية، ص:15.

ولعل أبرز الكتب الغربية بقيت خالدة في ذاكرة قد تمحى منها مضامين وتفاصيل تلكم الكتب، إلا أن العنوان يبقى سيدا وراسخا لا يمكن زحزحته ولا نسيانه ومنها: " البؤساء" لفيكتور هيجو تجاوز هذا العنوان حدود فرنسا ليصبح فنا عالميا وحاله كحال: "مدام بوفاري" لفلوبير، و "البحث عن الزمن الضائع" لمارسيل بروست، و"عوليس Ulisses" لجيمس جويس و "الحرب والسلام" لتوليستوي و "الجريمة والعقاب" لدوستوفسكي، ومثلها في عالمنا العربي " زينب " لمحمد حسين هيكل، و "العبرات" للمنفلوطي، و "تلك الرائحة" لصنع الله إبراهيم، "وحي القلم" للرافعي، ومثله في مجال الفن التشكيلي، "الموناليزا" لليوناردو دافنشي، ولا ننسى عناوين عالمية خالدة من دون معرفة كتابها كـــــ "كليلة ودمنة، وألف ليلة وليلة".

2.2. العنوان في النقد العربي:

عرف العنوان منذ القدم، ولهذا العلم أصول تضرب بجذورها إلى عمق الثقافة العربية، ارتبط بميلاد الإبداع، وقد أطلق عليه تسميات مختلفة: العُنوان– العِنْوان– العِنْيان، عَلْونته ...، وفي ذلك قول ابن منظور : " العُنوان والعِنْوان سمة الكتاب، وعنونه وعَنونة، وعِنوانا وعنا وكلاهما وسمه بالعنوان (...) والعِنيان سمة الكتاب وقد عناه وأعناه وعَنْونت الكتاب وعلْونته"[1]

وقد قال أبو بكر محمد بن يحي الصولي في أدب الكتاب: " العنوان العلامة كأنك علمته حتى عرف بذكر من كتبه ومن كتب إليه، قال حسان بن ثابت – رضي الله عنه –. و أنّ المأمون قال لرجل رآه في موكبه وكان جسيما، ما هذه الجسامة؟

قال: "عنوان نعمة الله ونعمتك يا أمير المؤمنين"[2].

وقد اشترط الصولي تعظيم خط العنوان " فهو أبهى للخط وأفسح للشكل "[3].

كما ذهب محمد بلاجي في تصنيفه لماهية العنوان إلى النقاط الآتية:

- العنوان هو الإعلان + العلامة.
- منه تعرف المرسل والمرسل إليه (الباث والمتلقي)

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، مج 15، دار صادر، بيروت، ط1، 1992، ص: 106.

[2] أبو بكر محمد بن يحيى الصولي: أدب الكتاب، ص: 143.

[3] المرجع نفسه: ص: 145.

- جمالية العنوان: تعظيم الخط وتلطيفه حسب المقام.
- تداولية العنوان: بهاء الخط.[1]

لقد أصّل الصولي لعلم العنوان قبل سنين طويلة، وهو بذلك يثبت أن العرب كانوا السباقين لهذا العلم الذي رسا في فرنسا نهاية الستينات من القرن الماضي، فمن هذه النقاط الأربع نلحظ تصريح الصولي بأن العنوان هو العلامة (ونعني به العلامة السيميائية الدالة والموحية)، وقد اهتم أيضا بوظائف العنوان وبالفضاء الصوري الطباعي (جمالية العنوان، تعظيم الخط ..) وتداولية العنوان، إلاّ أن هذا البحث الدقيق في رسمه افتقر كغيره من المناهج إلى أدوات إجرائية ومنهجية سبقنا إليها الغرب حتى سطع علم في أفق الدراسات النقدية عُرِف " بعلم العنونة la titrologie ".

ويرى بطرس البستاني أن البلاغيين (البلغاء) " يأخذ المتكلم في عرض لقصد تكميله وتأكيده بأمثلة في ألفاظ تكون عنوانا لأخبار متقدمة وقصص سالفة"[2].

أما عند العلماء " يذكر في الكلام ألفاظا تكون مفاتيحا لعلوم ومداخل بها"[3].

---

[1] محمد بلاجي: توظيف العناوين في تأليف المصنفات (المبادئ والأهداف)، جامعة الحسن الثاني، كلية الآداب والعلوم الانسانية، عين الشق، الدار البيضاء، 1993، ص:125.

[2] بطرس البستاني: محيط المحيط، قاموس مطوّل للغة العربية، مكتبة لبنان، بيروت، مج1، باب عنون، ص:640.

[3] المرجع نفسه: ص:640.

و في عرف المناطقة فهو: " مفهوم الموضوع ويسمى وصف الموضوع وصفا عنوانيا"[1]

العنوان عند	تعريفه	المرجع
اللغويين	ظاهر يكشف عن الباطن	لسان العرب/ لابن منظور
الكتاب	علامة وإعلان	أدب الكتاب/ للصولي
البلاغيين	تلخيص للتأكيد والتكميل والتعزيز	محيط المحيط/ لبطرس البستاني
العلماء	ألفاظ تكون مفاتيح للعلوم	محيط المحيط/ لبطرس البستاني
المناطقة	هو مفهوم الموضوع/ وصف الموضوع	محيط المحيط/ لبطرس البستاني

3. أنواع العناوين:

ترجع المبادرة الأولى في هذه النقطة لدراسة " ليوهوك " والتي استفاد منها " جيرار جينيت" الذي ميز بين نوعين من العناوين **العناوين الموضوعاتية Titres Thématique** تحيل إلى موضوع النص المركزي، **والعناوين الخطابية Titres Rhématique** تحيل إلى موضوع النص وتحته تنطوي عناوين أخرى **العناوين التجنيسية Titres génétique** وعناوين أخرى بعيدة كل البعد عن أي توظيف وعلاقتها بالنص تتجسد في الصفحات/ ..الكتابات...

وأنواع العناوين كالآتي:

- العنوان الحقيقي le titre principale : وهو العنوان الأصلي كبطاقة تعريفه تمنح النص هوية دالة.
- العنوان الفرعي Sous titre : يأتي بعد العنوان الرئيسي ويعمل على تكملة المعنى.

[1] بطرس البستاني: محيط المحيط، ص:640.

كما أن هناك أنواع أخرى للعناوين، وهي العناوين الداخلية ضف إلى ذلك عنوان فرعي للعنوان الرئيسي يقع على صفحة الغلاف أو الصفحة الداخلية للرواية ويطلق عليه **Faux titre**

ومما لا شك فيه أن العنوان يضمن لنا "معرفة كبرى لضبط انسجام النص وفهم ما غمض منه"[1].

ليصبح العنوان منبعا " يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه، فهو إن صحت المشابهة بمثابة الرأس للجسد والأساس الذي يبنى عليه"[2].

4. مكونات العنوان:

يتكون العنوان من أبعاد عدة منها:

1/ البعد التركيبي وفيه خمسة أنماط:

- النمط الأول: يأتي فيه العنوان جملة اسمية أو اسم علم أو اسما موصوفا أو اسم عدد.
- النمط الثاني: يأتي ظرف يتعلق بزمان.
- النمط الثالث: خاص بالنعوت (صفة/ أو جملة موصولة)
- النمط الرابع: العنوان فيه جملة طويلة كاملة تتم المعنى يفهمها المتلقي.
- النمط الخامس: صيغ التعجب !

2/ البعد الدلالي: يخضع هو الآخر لخمس مكونات:

- مكونات فاعلة: العنوان فيه حامل لاسم شخص عادة ما يكون البطل.
- المكون الزماني: يحمل العنوان معلومات عن الزمن.
- المكون المكاني: دلالة على المكان الفضاء (مغلقا كان أم مفتوحا).

---

[1] محمد مفتاح: دينامية النص (تنظير وانجاز)، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط2، 1990، ص:57.

[2] المرجع نفسه، ص:57.

- المكون الشيئي: الأحداث فيه هي الفاعلة حين ينطوي العنوان على حدث يحتاج إلى تأويل[1] .

بعد أن صار العنوان فنا قائما بذاته، أصبح في الوقت ذاته إشكالية لا تقل أهمية عن الكتابة والقراءة، وهو ما يدفع الباحثين والمبدعين للاهتمام بعناصر جاذبيته، والحرص على تطبيق إجراءاته المتعود والمتعارف عليها مما يزيد في أهمية علامة العنوان الحاملة لعديد من الإيحاءات والإشارات الدالة والمعبرة والمتعلقة بالنص.

5- العنوان بين المحكي العربي القديم والرواية العربية الحديثة:

5-1 العنوان في المحكي العربي القديم:

عرف العنوان في المحكيات النثرية العربية القديمة تطورا متدرجا، ففي الشعر العربي القديم تمّ الاستغناء عنه باعتباره لا يمثل ضرورة في التعريف بالقصيدة"فالنثر يتسم بالانسجام الفكري والترابط المنطقي، فيما يستند الشعر إلى اللاانسجام و إلى الفكرة التركيبية " [(2)].
فالعرب قديما كانت تعنون قصـــائدها بحرف الروي كما هو معروف مع عينيه الحادرة، وبائية الكميث، ورائية عمر، وســـينيه البحتري، وقد تســـمى القصيدة لمناسبة مثل: البردة للبويصـــري وفتح عمورية لأبي تمام، أو تنسب إلى مطلعها "قفا نبك" عنوان لمعلقة امرئ القيس، وفي الأصـــل فإن عنونة القصائد حاليا لا يعد سوى أمرا مستحدثا ابتدعه شعراؤنا اليوم محاكاة لشعراء الغرب.

أمـــا من جـــانب النثر العربي القديم فقد كانت وظيفة العنوان هو التعريف بالمؤلَف، بغية التعريف بالشـــخصـــية العربية الأصـــيلة، وقد جمعت هذه العناوين بين الماديات والأخلاقيات، " وتميزت عناوين المحكيات النثرية القديمة بصـــبغة خيالية خارقة تستدعي المـــاورائيـــات، فجمعت بين الجانبين الزمني كما هو الحال مع " ألف ليلة وليلة "، وبين

---

[1] شعيب حليفي: النص الموازي للرواية (استراتيجية العنوان)، ص: 33.

[2] جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، ص:98.

الجانب البطولي الذي جسد أسماء بطولية خلدها الأدب العربي، وهو الحال مع عنترة، وسيف بن ذي يزن، بني هلال"[1]

وهي أسماء لشخصيات مثلت البعد العجائبي الخارق وعموما فإن العناوين التراثية في المحكي العربي القديم تميزت بخاصيتين هما:

أ- **طول العنوان:** وهو الجمع بين العنوان الرئيسي والعنوان الفرعي، وتتمثل وظيفة العنوان الفرعي في الوظيفة التفسيرية بغية تقريب المعنى للقارئ/المتلقي "وماهية العنوان الطويل تكمن في استفاء المعنى وتقريب الدلالة إلى فهم القارئ.[2]

وقد نشر كمال الرّياحي حوارا له مع الروائي "واسيني الأعرج" يرى من خلاله أن العناوين الطويلة تدخل القارئ في مناخ عربي لأنها عادة سررية عربية، وهي ليست غريبة"[3]، وهذا تأكيد على أن العنوان العربي يحاول إزالة الغرابة عن نصّه.

ب- خاصية التسجيع:

من عادة العرب الاهتمام بالسجع والكلام المسجوع، لهذا كان على المبدع/الكاتب من امتلاك هذه البراعة ليخلق انسجاما موسيقيا فنيا، تطرب وتميل إليه النفس الإنسانية الميّالة طبعا إلى الجمال والموسيقى كما هو الحال مع عنوان " المسالك والممالك " للمسعودي.

5-2 العنوان في الرواية العربية الحديثة:

عُدّت هذه المرحلة امتداد لمرحلة التبعية للهوية العربية ولقوالب التراث العربي القديم، نذكر منها جملة من الأمثلة من خلال الجدول الآتي:

---

[1] شعيب حليفي: هوية العلامات (في العتبات و بناء التأويل)، دار الثقافة، المغرب، ط1، 2005، ص:14.

[2] المرجع نفسه ، ص: 26.

[3] كمال الرياحي: مواجهات حوارات أدبية، ص: 18. عن موقعه http : //www.kamel-riahi-maktoob blog.com 23/09/2007

اسم المؤلف	عنوان الكتاب
حافظ إبراهيم	ليالي سطيح
المويلحي	حديث عيسى بن هشام
رفاعة الطهطاوي	تخليص الإبريز في تلخيص باريز
محمد بن المؤقت المراكشي	الرحلة المراكشية أو مرآة المساوئ الوقتية
ابن بطوطة	تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار
الشريف الإدريسي	نزهة المشتاق في اختراق الآفاق
أحمد الشدياق	الساق على الساق فيما هو الفرياق
محمد حسين هيكل	زينب
العقاد	سارة
محمود تيمور	رجب أفندي

من خلال هذه النماذج لأشهر العناوين الإبداعية يمكننا أن نخلص إلى جملة من الخصائص المميّزة للعنوان:

1- عناوين ذات طابع رومانسي.

2- عناوين تتناص مع الموروث الثقافي القديم.

3- عناوين مسجوعة وأخرى ذات طابع بلاغي جمع بين الجناس والنحت.

4- عناوين تحمل أسماء أنثوية.

إنّ ربط الماضـــي بالحاضـــر أمر لم يدم طويلا، فســـرعان ما طفت روح النهضة، وتسارع أغلب الكُتّاب إلى الجديد الأدبي وتقليد الغرب في طقوسهم، هذا ما شَكّل القطيعة والانفصام على مستوى التخييل الحكائي والإبداع السّردي.

ومع بداية القـــــــرن العشـــرين حدت الرواية العربية حدو الرواية الأوروبية بكل مقاييســـها الفنية حتى لقب " نجيب محفوظ " ببلزاك العرب، وقد ســـارت الرواية شـــكلا ومضـــمونا ورؤية لتصل إلى مرحلة الرواية العربية الحديثة التي استلهمت شكلها بصبغة المعارضـــة والامتصـــاص قصـــد إعادة بناء التراث بأشـــكال تخييلية تناصية، وهنا اهتم الروائيون العرب بعناوين نصـــوصهم الإبداعية " وأضحى الاهتمام بالعنوان ظاهرة نقدية

طارئة. حيث سلطت الأضواء النقدية اتجاه عتبات النص بتفاصيلها من الصفحة الأولى للرواية (اسم المؤلف والتعيين الجنسي وصورة الغلاف والعنوان) أو العتبات الواقعة داخل العمل الروائي نفسه (من الإهداء والمقدمات، و العبارات التوجيهية والتنبيهات والهوامش والتذييل...) بالإضافة إلى ما يثبت في الصّفحة الرابعة من المؤلف الأدبي " [1] والمتعلقة بالكتاب، وعدد صفحاته وناشره.

وهنا اهتم المبدع الروائي بالعتبات النصية بوصفها علامات نصية موازية للنص الأصلي من جهة، ولكونه تشكيل لغوي رمزي ذا نطاق سيميائي دال يجسد آلية من آليات التواصل المنتجة والخلاقة من ناحية ثانية، و يلعب اختيار العنوان أهم خطوة من خطوات بناء النص الموازي، إذ يعد اختيار العنوان أمرا قصديا لا يتم عفو الخاطر، بل هو مسألة تحتاج إلى نظر دقيق وتأمل طويل، وقد شكل اختيار العنوان حجرة عثرة تقف أمام إنهاء العمل الروائي وإخراجه للقارئ/المتلقي.

6-العنوان في الرواية الجزائرية الحديثة:

شهدت الرواية الجزائرية تحولات عدة عبر فترات زمنية اختلفت باختلاف الأوضاع الاجتماعية والسياسية على وجه التحديد وحتى الإيديولوجية والفكرية للمجتمع، وبما أن العنوان جزء لا يتجزأ من العمل الإبداعي الروائي باعتباره مفتاح النّص وأول محطة يلاقيها القارئ/المتلقي وهو الأمر الذي سيزرع في نفسيته انطباعا أوليا عن الرواية، وقد تعددت دلالة أسماء العناوين الجزائرية في الفترة الممتدة ما بين (1980-2011)، فمنها ما دل على عناوين عجائبية، ومنها عناوين رمزية، ومنها المكانية أو الزمانية أو الإيحائية أو الشعرية دلالة..، وهذا راجع لإسقاط الروائي لثقافته ومرجعيته الفكرية، وفيما يلي إحصاء لبعض العناوين الروائية المحصورة ما بين (1970-2005) متطرقة إلى تصنيفها حسب طبيعتها الدلالية:

[1] عبد المالك أشهبون: العنوان في الرواية العربية، ص: 05.

الفترة الزمنية	اسم الروائي	عنوان الرواية	دلالة العناوين
الفترة الزمنية الممتدة بين: 1970-1988			
1973	عبد الحميد بن هدوقة	ريح الجنوب	مكانية
	زهورونسي	من يوميات مدرسة حرة	زمانية
1978	إسماعيل غموقات	الشمس تشرق على الجميع	مجازية/رمزية
1978	الطاهر وطار	عرس بغل	رمزية
1980	عبد الحميد بن هدوقة	بان الصبح	زمانية
1983	بن هدوقة	الجازية والدراويش	تاريخية/شعبية
1984	محمد مفلاح	هموم الزمن الفلاقي	تاريخية/ثورية
1985	عبد الرحمن بوزيدة	خرج جمل من البحر	عجائبية
1986	محمد مفلاح	الانهيار	رمزية
1986	رشيد بوجدرة	معركة الزقاق	مكانية/تاريخية
1988	حفناوي زاعز	صلاة في الجحيم	رمزية
الفترة الزمنية الممتدة بين: 1990 -2005			
1993	بن هدوقة	غدا يوم جديد	زمانية
1993	أحلام مستغانمي	ذاكرة الجسد...	مجازية/شعرية
1994	رشيد بوجدرة	تيميمون	تاريخية/رمزية
1998	جيلالي خلاص	زهور الأزمة المتوحشة	مجازية
1999	الطاهر وطار	الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي	صوفية/رمزية
2000	بشير مفتي	أرخبيل الذباب	مجازية

2002	إبراهيم سعدي	بوح الرجل القادم من الظلام	إيحائية
2004	سارة حيدر	زنادقة	رمزية
	واسيني الأعرج	الأمير	تاريخية/أسطورية
2005	بشير مفتي	بخور السراب	مجازية
	عبد العزيز غرمول	عام 11 سبتمبر	تاريخية/رمزية

هــذا انتقاء لأبرز العناوين الروائية في الفترة الزمنية المذكورة أعلاه والملاحظ على هذه العناوين تباين دلالاتها، فهل لهذا التباين قصدية أم لا؟

لقد أثرت الفترات الزمنية – مما لا شــك فيه – في الكتابة الإبداعية الروائية، وهذا راجع لأسباب وتغيرات فكرية وايديولوجية وسياسية واقتصادية...

و مع بداية سبعينيات القرن الماضي وجدت الجزائر نفسها تخوض غمار حياة جدية تحمل راية الحرية والمســؤولية، فقد كان الشــعب آنذاك ينتشــي لذة الحرية والنصر ويتغنون ببطولات الشــهداء والمجاهدين، وبما أن الرواية مرآة عاكسة لواقع المجتمع والشعب كان لزاما على عديد من الروائيين الجزائريين تجســيد واقع الثورة بكل جوانبها الســياســية والاجتماعية والاقتصــادية في أعمالهم الأدبية وهكذا توالت الروايات الجزائرية بعناوينها الثورية فالروائي" يعمد في نصه إلى تصوير المعاناة التي يعيشها البطل أو المواطن الجزائري بصــفة عامة، القمع، التشرد، الجوع، الاستغلال، الحقد العنصري وغيرها من الممارسات التي عرف بها النظام الاستعماري" [1] .

فالقسم الأول من الجدول السابق قسم لفترتين زمنيتين هما:

أ- الفترة الأولى [1970-1988]:

تميزت هذه الفترة بتنوع لفظي وإيحائي من جهة عتبة العنوان، عبرت في أغلبها عن واقع المجتمع الجزائري فكــانت مرآة عاكســة ليومياته وتطوراته فعنوان رواية "زهور

[1] مخلوف عامر: الرواية والتحولات في الجزائر(دراسة نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية) ، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص: 15

ونيســـي" من يوميات مدرســـة حرة " دل على واقع المرأة المعلمة وكفاحها، وصمودها رفقة أخيها الرجل لتحمل أعباء الحياة، وعنوان رواية علال عثمان "الانتفاضة الكبرى" دل على الحرية والاســـتقلال، وعنوان رواية محمد مفلاح "هموم الزمن الفلاقي" صرحت هذه العتبـــة بزمن الثورة و أمثلة أخرى لم نذكرها اختزالا...، وعموما فالعناوين الروائية من حيث نمطها عدت عناوينا عاكســـة لواقع الثورة التحريرية وبســـاطة التفكير من جهة، وجديته وتمثيله لمعاناة الشـــعب الجزائري الذي لم تندمل جراحه بعد من جهة أخرى تلتها فترة الفكر الإيديولوجي الاشـــتراكي التي ســـيطرت على أذهان النخبة من المجتمع – فئة المثقفين– في شـــتى المجالات والتخصـــصات كعلم الاجتماع والفلسفة والتاريخ والأدب، فبـــات همٌّ الجميع تمثيـــل القيم الاشـــتراكيـــة في أعمالهم الكتابية، ومن أمثال الروايات الإيديولوجية " اللاز " للطاهر وطار، "صهيل الجسد" لأمين الزاوي، " حين يبرعم الرفض " لإدريس بوذيبـــة"، ولكنها عناوين دلت أيضـــا على نمط العيش، وهذا رغبة من الفكر الإيديولوجي الاشتراكي بالدعوة إلى إصلاح المجتمع من خلال كشف الداء الذي يعاني منه المجتمع، والكشـــف عن الدواء البديل لهذا ســـعى هؤلاء الروائيين إلى نشر المساواة بين أفراد وطبقات المجتمع وتفضيل تلك الطبقات الكادحة إنها مرحلة جديدة "مرحلة الإصلاح الفلاحي والثورة الزراعيـــة والنهوض بالفلاح الذي كان يعيش في أكواخ بالية لا تقيه حرا ولا قرّا فأحرقت الأكواخ واستبدلت بمباني (...) والشمس تشرق على الجميع عنوان يمكن وســـمه بالبلاغي فهو كناية عن المساواة الناجمة عن الثورات الثلاث الزراعية والصناعية والثقافية، فإشـــراق الشـــمس على الناس كلّهم صـــفة ملازمة للمســـاواة في الاستفادة من نورها.[1]

تليه فترة رمزية عنوان الرواية الجزائرية كرواية الروائي لحبيب الســـائح " زمن النمرود " والتي حمل عنوانها رمزا تاريخيا دالا، وهو حاكم بابل في العراق –زمن سيدنا إبراهيم عليـــه الســـلام–وجبروت هذا الحاكم، ونهايته وكأن الروائي يقدم لنا عبر عنوان روايته ملخصـــا لنصه الروائي مما يسمح للقارئ بتأويل النص قبل قراءته، وهذا راجع إلى الخلفيـــة الثقـــافية لهذا المتلقي القارئ فرمزية هذا النص وجهت " المتلقي نحو فحوى

[1] مخلوف عامر: الرواية والتحولات في الجزائر، ص ص: 20،21.

الرســـالة ومضـــمونها، وهو حامل معنى من حيث كونه يوجه إلى مقصـــد بذاته أو يلمح للمحتوى، ثم إن المادة اللغوية التي تشـــكل منها تكون لدى المتلقي فروضا استكشافية بناء على مـــا تثير لـــديـــه من تخمينات وحدوس، فكل كلمة تخلق فضـــاء تصـــويريا وأفقا للتوقعات.[1]

وهو الحال بالنســـبة للروائي الطاهر وطار – رحمه الله – في روايته " العشـــق و الموت في الزمن الحراشـــي " ، وقد تمثلت رمزية هذا العنوان في الجمع بين العشـــق والموت، وهو جمع بين متناقضـــين، فالعشـــق نبات تسقيه الحياة والحياة نهاية لهذه النبتة وحرمان لاســـتمرارها، وهي توحي بتعدد عقليات الشعب الجزائري آنذاك وتباين رؤاهم، وقـــد بُني هذا العنوان على وهم افتراضـــي أوحى بتأويلات عدة قبل الولوج إلى أعماق النص، هـــدف الكـــاتـــب من خلاله إلى لفت انتباه القارئ المتلقي من خلال هذا العنوان الرمزي والشـــاعري المميّز، وهذا مايســـمح للعنوان أن يكون "موضوع للتأويل، ومفتاح تأويلي للنص الذي يعنونه، وإن كان من الممكن أن يكون خادعا مراوغا ســـرابيا، عندما يُبنى على قصدية المباشرة والإغراء. [2]

عـــدت هذه العناوين الروائية عناوينا متباينة حملت بين طياتها مرحلة من مراحل الجزائر بنجاحها ومقاومتها ، مســـتعينة بدلالات زمانية أو مكانية لهذا الوطن، وصـــفات دلت على الحقوق المسلوبة في هذه الفترة.

ب- الفترة الثانية [1990-2005]:

فتحت هذه الفترة الزمنية بإســـدال الستار على الفكر الاشتراكي " وتحطيم الاقتصاد العمومي تحضيرا للخوصصة فلم يجد النظام أحسن وسيلة للقضاء على اليساريين خاصة في أوساط الطلبة مثل تشجيع الحركة الإسلامية والسماح لها بالنشاط بكل حرية" [3]، وكان لهذا النشـــاط مسارا آخر سعى لإدخال الجزائر في عشرية ظلماء أدت إلى إغماء الأقلام

---

[1] محمد بازي: العنوان في الثقافة العربية (التشكيل ومسالك التأويل)، منشورات الاختلاف، ط1، 2012، الجزائر، ص:19.

[2] المرجع نفسه، ص: 19.

([3]) محمد ساري: محنة الكتابة (دراسات نقدية)، منشورات البرزخ، الجزائر، 2007، ص: 60.

الملتهبة والمتشـــوقة للكتابة، خوفا من تهديدات طالته علنا أو تلميحا، لكن هذا لا يعني أنها مرحلـــة قحلاء، فقــد جاد علينا فحول الروائيين الجزائريين بجملة من العناوين الإبداعية تتالت تباعا:

- واسيني الأعرج " ضمير الغائب الشاهد الأخير على اغتيال مدن البحر" 1990.
- الهاشمي سعيداني " النظارة المكسورة " 1990.
- عبد الحميد بن هدوقة " غدا يوم جديد " 1993.
- الطاهر وطار " الشمعة والدهاليز " 1995
- حميد عبد القادر " الانزلاق " 1998.
- جيلالي خلاص " زهور الأزمنة المتوحشة" 1998.
- أحلام مستغانمي " فوضى الحواس " 1998.
- بشير مفتى " المراسيم والجنائز " 1998.
- إبراهيم سعدي " فتاوى الزمن الميت " 1999.
- مليكة مقدم " الممنوعة " 1999.
- عز الدين ميهوبي " توابيت " 2002.
- محمد المعراجي " شوك الأسى " 2004.

كل هذه العناوين تعبر عبر متونها السردية عن الراهن المعاش في تلك الحقبة وكلها عناوين أوحت بنظرة ســـوداوية حملت معاني الموت والقتل في طياتها، وهو الأمر الذي ينطبق على هذه العناوين الروائية:

- ضمير الغائب الشاهد الأخير على اغتيال مدن البحر.
- المراسيم والجنائز.
- توابيت.
- فتاوى الزمن الميت.

وعناوين أخرى صـــنفت ضـــمن حقل دلالي يحمل عنوان التشـــاؤم فالأفكار طغت عليها النظرة السلبية وهو الأمر الذي ينطبق على العناوين الآتية:

- الانزلاق.
- النظارة المكسورة.
- فوضى الحواس.
- الممنوعة.
- شوك الأسى.

وكلها عناوين توحي بالســـقوط وبعدم الاســـتقرار، فهي روايات تحكي فترة الإرهاب في الجزائر، تحكي موت الفن و الإبداع، وطمس شـــموع الشباب، وقتل كل ما هو جميل وقد كانت هذه الأعمال خير تمثيل للعشرية السوداء في تاريخ الجزائر.

لقد عبر عنوان رواية " المراســـيم والجنائز " للروائي بشير مفتي عن حالة الخوف والكآبة وهو "شـــهادة على واقع و شـــهادة على حضور ذات معذبة ومتميزة في روايتها وعذابها وفي تعاملها مع الشـــخصيات التي تتحرك على الرقعة الروائية، وهي تجسيد في وجه من وجوهها محنة المثقف وتترجم أيضا ثقافة الوطن الممحون. [1]

ومع بداية الألفية الثانية (2000) بدأت الروايات تتخذ ملمح الفرح والأمل بدلا من الخوف واليأس والصمت، فتنوعت عناوين الرواية الجزائرية التي تتالت تباعا:

- مراد بوكرزازة "شرفات الكلام" 2001.
- إبراهيم سعدي "بوح الرجل القادم من الظلام" 2002.
- لحبيب السائح "تلك المحبة" 2002.

وهذا يعني أن العنوان عتبة رمزية تستخدم للإيحاء، فقد صورت الواقع الجزائري في كل حالاته من خلال أنماط مختلفة أســـقطت الراهن السياسي والفكري والإيديولوجي، كما أنها عناوين تميزت بالإقتصـــاد اللغوي وعدم المباشرة، فكان العنوان "بنية صغرى متولدة عن بنية كبرى (النص)، ولذلك فإن وظائفه لا تقتصـــر فقط على المستوى الإنتاجي من حيث

---

[1] مخلوف عامر: الرواية والتحولات في الجزائر، ص87.

هو تحديد لهوية نص، وتمييز لها، أو اختزال لمضـــمون موســـع أو إيحاء به. وإنما يلعب أدوارا هامة في إيضـــــاح الغوامض وخلق الانســـجام المطلوب بين المادة المعنوية وبين مؤلفها وسياق التأليف والقراءة معا. [1]

ومن ســمات العناوين الروائية لهذه الفترة أنها عناوين جمعت بين المتناقضات (العشق≠ الموت، الشمعة≠ الدهاليز...).

" إن العنوان هو مفتاح النص التأويلي لأنه يمدنا بزاد ثمين لتفكيك النص ودراســته، إنه يقدم لنا معونة كبرى لضــبط انسجام النص وفهم ما غمض منه، إذ هو المحور الذي يتولد ويتنامى ويعيد إنتاج نفســه، وهو الذي يحدد هوية القصيدة، فهو إن صحت المشابهة بمثابة الرأس للجســـد " [2] ، وما هذا إلا غيض من فيض عناوين أخرى لهاتين الفترتين الزمنيتين، ويعود لكل باحث الحق في تأويل العنوان حســـب رؤيته وتحليله، وهو ما يفتح مجال تعددية القراءة والتأويل.

7- العنوان بين القراءة وحدوس التأويل:

إنّ العنوان هو الحــامل الأول لمعنى النص، باعتباره النّص الموازي الدلالي الأول، فهو يفتح في القارئ/المتلقي روحا استكشافية مغامرة لقراءته، بناء على ما يثيره ذهنه من حدوس توقعية، قد يصيب حدسه أحيانا، وقد يخطئ، وهو الأمر الذي اتفقت عليه عديد من الدراســات الأكاديمية أن العناوين صارت توحي "بموت الطرق التقليدية في الإبداع، وفي القراءة والتأويل معا، إذ قلما يكون عنوان القصيدة إلا على مضمونها" [3]، وهذا ما التصق بالجانب الشعري، أما الرواية ففي كثير من الأحيان ما يُبيّن العنوان مقاصدها.

وفي كــل الأحوال فإن عتبة العنوان عُدّت حَمَّال أوجه، موضــــوعَ تأويل، ومفتاحا يســـهّل الولوج لأعماق العمل الإبداعي، إلا أنه قد يبنى على فخ التأويل، أو الإغراء بغية صرف ذهن القارئ/المتلقي لأمور أخرى تخدم الأديب أو الناشر أحيانا، وهو ما يعني أن العنوان يفتح خـــانة أخرى له يعنونها بالمكر اللغوي للعنوان، وهو الفيروس الذي صـــــده

---

[1] محمد بازي: العنوان في الثقافة العربية (التشكيل و مسالك التــأويل)، ص:21.

[2] محمد مفتاح: دينامية النص (تنظير وإنجاز)، المركز الثقافي العربي، ط3، 2006، ص:21.

[3] محمد مفتاح: المفاهيم معالم (نحو تأويل واقعي)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1999، ص: 150.

القـــارئ/المتلقي بلقاح جديد ألا وهو المكر القرائي المضـــــاد. فكم من كتاب أو مجلة أو محاضرة يغريك عنوانه (ها)، ومع ذلك تقاوم سحر اللغة الإغرائية الموظفة لعلمك أنه لا يطابقه بل هو مجرد إيهام لاستقطابك لا غير، وكل هذا راجع لأغراض تسويقية غالبا.

وإنّ العنوان – كما ســـبق الذكر– مادة لغوية دلالية هادفة تخلق انسجاما مع التركيبة اللغوية الدلالية للنص فينشأ عن ذلك حب تنويع العنوان، أو فتح مجال تعدد عناوين رواية واحدة، ومن هنا تنبع الأهمية القصوى للمقاربة التأويلية لكثير من العناوين، آخذة شقا من العنوان جاعلة منه العنوان الرئيس والشـــق الثاني عنوانا فرعيا أو ثانويا، ليصبح العنوان عبارة عن نصوص مصغرة تحيل إلى النصوص الأصلية تدفع بالمتلقي/القارئ إلى اقتناء الرواية، ميســـرة بعنوانها التفصيلي المزدوج الولوج عبر عتبته إلى عالم النص، فالعنوان المزدوج أشـــد العنـــاوين إغراء للعين واليد والفؤاد، وهي تقنية فنية تمتعت بها الرّواية الجزائرية على أيدي بعض الروائيين أمثال الرّوائي "واسيني الأعرج".

8- سيمياء العنوان في رواية "طوق الياسمين" للروائي واسيني الأعرج:

أ- المعنى المعجمي لطوق الياســـمين [*]: " الطوق هو الشيء المستدير وقد جاء في لســـان العرب": "الطوق حُلي تجعل في العنق، وكل شيء استدار فهو طوق كطوق الرحى الذي يدير القطر، ونحو ذلك، والطّوق أحد الأطواق، وقد طوقته فتطوق أي ألبسته الطوق فلبســـه، وقيل الطّوق ما اســـتدار بالشيء والجمع أطواق" [1]. و الياسمين كلمة معربة من الأصل الفارسي "الياسمين" والياسمين معروف فارسي معرب قد جرى في كلام العرب.[2] و بقراءة معجمية للكلمات المكونة للعنوان نحصل على المعاني اللغوية الآتية:

طوق الياسمين	رسائل في الشوق والصّبابة و الحنين

* واسيني الأعرج: طوق الياسمين (رسائل في الشوق والصبابة والحنين)، منشورات الفضاء الحر، 2002، نفسها طبعة بيروت 1981، بعنوان وقع الأحذية الخشنة.

[1] ابن منظور: لسان العرب، مج 09، مادة (ط.و.ق)، ص: 161.

[2] المرجع نفسه، ص: 318.

طوق: كلُّ شـــيء قد اســـتدار والمطوقة الحمامة التي في عنقها طوق وطوقتك الشـــيء وطوّقت له نفســـه، أي طوعت وســـهّلت والطّوق الطاقة أقصى غاية، وهو اسم لمقدار ما يمكن أن يفعله بمشقّه منه. [1]

الياسمين: نبات له عصي طوال، مخرجها من أصل واحد ثم تتفرع إلى فروع، ولها ساق، فيها ورق شـــبيه بورق الخيزران إلا أن هذا ألين وأشـــد خضرة، وله نور أبيض، طيّب الرائحة ويكون منه الأصفر. [2]

والياسمين رمز الحب، وتصوير لرقة الحبيبة وجمال المرأة ونعومتها.

رســـائل: راســـلوهم: أرسل بعضهم إلى بعض، و الرسلة التي تراسل الخطاب والمرسلة التي يرويها المحدث إلى التابعي، المرسلات الرياح، الملائكة، الخيل. [3]

الشوق: نزاع النفس إلى الشيء، ويقال شاقني الشيء يشوقني فهو شائق وأنا مشوق، وشاقني وشوّقني هاجني فتشوقت إذا هاج شوقك، ويقال شاقني حُسنُها، أي هيّج شوقي. [4] ومن الشوق: الصبابة رقة الشوق وحرارته، صببت إليه صبابة، فأنا عاشق مشتاق، وصبَّ الرّجلُ إذا عشق. [5]

والحنين: توقان النفس، نزاع واشتياق من غير صوت والجنّة رقة القلب. [6]

لقد جعل واســـيني الأعرج هذا العنوان طوقا للمتلقي لكي يعدّد له قراءته فإشـــارات العنوان متعددة منها:

1. زهرة الياســـمين، زهرة تحافظ على أوراقها طول فصول السنة، وقد تفقد أوراقها في فصل الشتاء، وعرفت بشعبيتها عند العامة فجعلوها ملكة الزهور.
2. وســـميت بها أحلى البنات وفي ذلك ورد المثل الشـــعبي الجزائري، " كيفها كي الياسمينة" ومضرب المثل يعود إلى صغر سن الفتاة وجمالها ورونقها وعطرها.

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، مج 09، مادة (ط.و.ق)، ص: 161.

[2] محمد كشاش: اللغة والحواس، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 2004، ص: 185.

[3] الفيروزآبادي: القاموس المحيط، دار الرسالة، ط7، 2003، ص: 1005.

[4] ابن منظور: المرجع السابق، ص: 223.

[5] المرجع نفسه، ص: 302.

[6] المرجع نفسه، ص: 85.

3. وزهرة الياسمين زهرة قديمة جدا من أقدم الزهور التي عرفها العرب، وقد ذكرها الشـــاعر الشـــهير الأعشى منذ ما يقارب 1500 سنة، ويرى بعض المؤرخين أنها زهرة فارسية مذكورة في تاريخ فارس القديم، وقد اعتبر ابن منظور كلمة ياسمين كلمة فارسية معربة جرت في كلام العرب.
4. وقال البعض الآخر أن زهرة الياسمين معروفة عند الفراعنة المصريين منذ آلاف الســـنين، وفي رســـوم الفراعنة القديمة على جدران المعابد نجد الكثير من أكاليل زهور الياسمين على رؤوس الملوك وحول أعناق الملكات وكان الفراعنة يسمونها "إســـمن" ثم تحول الاسم في العصر القبطي إلى ياسمين إلى أن صارت " ياسمين " أشهر زهرة في الدنيا.
5. ســـماها العلماء " ملكة الزهور " فهي أشد الزهور انتشارا في كل أنحاء العالم، إذ عدت رمزا للقومية بأندونيســـيا ورمزا للحب بالفليبين وسيريلانكا، لهذا عُدّت هذه الزهرة (*) من أشهر الزهور خاصة ببلاد المغرب العربي.

8-1- العنوان والتناص:

لقـــد تغنى عـــديد من الشـــعراء العرب بزهرة الياســـمين وجعلوها رمزا للنعومة والرومانســـية، وهذا ما يحيلنا إلى نصوص إبداعية أخرى، فالعملية الإبداعية تعتمد على طريقة التشـــرب والاستيعاب للنصوص السابقة على سبيل التقليد والمحاكاة، أو على سبيل الاقتباس والتوليد وهو ما يســـمى حديثا بالتناص وهو " عملية لسانية تواصلية بعدية تارة يحصـــل بصـــورة شـــعورية، وهو تناص مرغوب عنه أزيد مما هو مرغوب فيه، وتارة أخرى يتم بصـــورة لا شعورية وهو تناص مرغوب فيه أكثر مما هو مرغوب عنه، فكل

* تنمو زهرة الياسمين على شكل شجيرات صغيرة، يتسلق بعضها الجدران و الأسوار، زهرته بيضاء اللّون غالبا، وأحيانا صفراء أو قرنفلية أو وردية، تستخدم لتزيين الشرفات و الحدائق، و عنصرا أساسيا في صنع الشاي، كما أنه يستخدم في صناعة الدواء لعلاج كثير من الأمراض https:// ar.wikipedia.org/wiki

تفكير في تناص قبلي ما هو إلا تفكير وهمي، فالتناقض تفاعل لساني لا تتحدد تزامنيته إلا بزمنيته، أي تفاعل قائم لاحقه على سابقه، أو آنيته على تاريخيته. [1]

إن اختيار العنوان بالنسبة للروائي الحديث يعد استراتيجية إبداعية لا تقل أهميته عن عملية التأليف بحد ذاتها، وهنا يغدو العنوان وسيلة أساسية للتفاعل مع إبداعات كتابية أخرى ممّا يجعلنا نقف عند ثنائية العنوان/التناص، فكثير من الروائيين من يستخدمون أسلوب التناص Intertextualité في عناوينهم الإبداعية وأقصد بذلك توظيفا إشاريا بإحالة القارئ بكلمة، أو بجملة إلى نص سابق (عنوان: رواية/قصيدة/مسرحية/ملحمة...) أو إلى نصين إبداعيين كما هو الحال في رواية " طوق الياسمين " فإذا "دققنا النظر في عناوين الروايات العربية الجديدة، سنجد أنها تتناص مع عناوين مؤلفات سابقة للروائي نفسه، أو أنها تتناص مع عناوين كتابات أدبية متنوعة لغيره، وتبرز طبيعة هذه العلاقة بشكل مباشر وصريح، أو بطريقة ضمنية وهذا ما يجليه لنا تفكيك مكونات العنوان وتأويل معطياته اللفظية، وذلك بغية تحديد القواسم المشتركة بين أكثر من عنوان لأكثر من روائي" [2].

وبعد تفكيك عنوان رواية " طوق الياسمين " لمحاولة تأويله، نجده قبل ذلك نصّا مصغرا يتناص مع نصين إبداعيين هما:

أ- طوق الياسمين: عنوان يتناص مع عناوين لنصوص تراثية قديمة " طوق الحمامة لابن حزم الأندلسي ".

ب- طوق الياسمين عنوان يتناص مع عناوين لنصوص إبداعية معاصرة " قصيدة الياسمين" لنزار قباني.

8-1-1 التناص مع النصوص التراثية القديمة طوق الحمامة في الألفة والألاف لابن حزم الأندلسي:

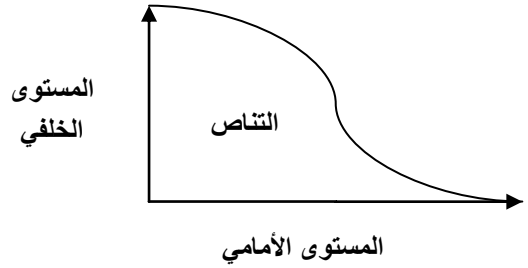
التناص عملية إبداعية لسانية مشروعة متى ما تداخلت بنصوص أخرى بطريقة عفوية، وهذا ما يزيد النص ثراء لفظيا وتاريخيا وثقافيا من خلال إعطائه دفعات أمامية

---

[1] عبد الجليل مرتاض: التناص، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2011، ص: 05.

[2] عبد المالك أشهبون: العنوان في الرواية العربية، ص: 86.

بمســـتويات خلفية اعترضـــت على حين غرة أفقيته البريئة" [1]، وهو ما يضـــمن للنص اســـتمرارية زمنية من خلال ربط النص بنصـــوص تراثية تجعل النص غائبا/حاضـــرا، قديما/معاصرا، فالتناص يقدم "وقفات متحركة لا وقفات ثابتة، لأن النصوص الخلفية التي تغزو نصـــوصـــا أمامية ذات دفع قوي، وفضول سحري، فهي تريد أن تعاود كتابة نفسها للمرة الثـــانيـــة والألف (...) إلى مالا نهاية، حتى كأنما النص لا ينتج نهائيا إلا ليولد في نتاج آخر جديد (...) ولك أن تتصـــور التناص وفق هذا التصـــور الثنائي التداخلي على الشكل. [2]



لو تأملنا في كتابات "واسيني الأعرج" لوجدناها كتابات نثرية/شـــعرية مشبعة بلغة الشـــعر، لغة الروح، وقد استلهم الطوق من كتاب طوق الحمامة لابن حزم الأندلسي الذي عدّ ســـيرة ذاتية ماثل به حياته العاطفية فقد جمع ابن حزم بين الفكرة بمفهومها الفلسفي و بين الواقع التاريخي، فكان بذلك محلقا بأفكاره، جريئا و صـــريحا و متحررا من الخوف، ومن التزمت مدعما قوله بحكايات ســـمعها أو عاشها لتبقى هذه السيرة، بعد مضي إحدى عشـــرة قرنا معلما ثقافيا يعود إليه المثقف دون خشية أو هيبة ودون خوف من المحظور بحجـــة الورع والتدين، والقيم والأخلاق فالحب عند ابن حزم "أوله هزل وآخره جد، ولا يدرك حقيقته إلا بالمعاناة، وهو ليس بمنكر في الديانة ولا بمحضور في الشريعة"[3].

وقد ورد عنوان "طوق الياســـمين" كعنوان رئيس يتفرع منه عنوان ثانوي (فرعي) هو: " رســـائل في الشوق والصبابة والحنين [*] وهو عنوان لرواية وصل عدد صفحاتها إلى مائتين وســـت وثمانين صـــفحة (286 ص) سجل فيها الروائي مرحلة من حياته عن

---

[1] عبد الجليل مرتاض، التناص، ص: 06.

[2] المرجع نفسه، ص: 06.

[3] الطاهر أحمد مكي: دراسات عن ابن حزم الأندلسي و كتابه طوق الحمامة، دار المعارف، ط 5، القاهرة، 1993.

طريق السيرة الذاتية (**) حيث علاقته العاطفية، وعلاقة صديقه "عيد عشاب" بمحبوبته سيلفيا فكان " عنوانا شاعريا أكسب النص دفقة إبداعية شعرية عملت على إغواء القارئ/المتلقي، وتدفعه للتجاوب مع دلالاته وإيحاءاته وبذلك يبتعد العنوان عن المباشرة، والتقريرية وتمنحه قدرة الإخصاب وإشاعة اللذة الجمالية [1]، ليكون العنوان شاعريا كما أضفت عليه هذه اللفظة (طوق) قوة تأثيرية بغية دفع القارئ لقراءة النص قراءة تأويلية تزيد النص ثراء، وغناء فيصل بذلك إلى معان متعددة ومختلفة تختلف باختلاف كفاءات القارئ ومكتسباته المعرفية السابقة.

قسمت عتبة العنوان إلى قسمين تمثل القسم الثاني من عتبة العنوان في رسائل في الشوق والصبابة والحنين جعل الروائي من هذه العتبة رسائلا تدفع القارئ للسعي وراء اكتشاف من المرسل؟

- وما الرسالة؟
- ومن هو المستقبل القادر على فك شيفرة هذه العتبة؟

يذكرنا "واسيني الأعرج" من خلال مؤلفه الروائي "بمريم" حبيبته التي رافقته في كتاباته الروائية كرواية "أحلام مريم الوديعة" ، فمريم هي المرأة التي أحب، تجمعهما مغامرة عاطفية لم تكلل بالنجاح وهي شخصية عجنت في أفضية ممزوجة بالأسطورة والواقع والمتخيل فمريم حسب واسيني "عجينة من عدة أشياء عجنت مجموعة من النماذج التي عرفتها في حياتي فهي شخصية نموذجية ركبتها من مجموعة نساء، هي تركيب montage، هي شخصية مبنية لكنها ذات أبعاد رمزية [2]. شغفه بها هو شغف وشوق رجل لم يظفر بمن يحب وهو حال صديقه عيد عشاب الذي قدم له إهداء بطبعته المعنونة " وقع الأحذية الخشنة " والتي يقول فيها " **و إلى صديقي الحاضر دوما:عيد عشاب الذي**

---

* وهو أمر عرف به الروائي واسيني الأعرج ازدواجية العنونة، سنقف عنده لاحقا.

** وهو تقاطع بين طوق الحمامة لابن حزم الأندلسي ورواية طوق الياسمين لواسيني الأعرج فكليهما جعلا من كتابتهما متنفسا لسيرتهما الذاتية.

[1] باسمة درمش: عتبات النص، مجلة علامات في النقد، السعودية، مج 16، ج61، 2007، ص: 63.

[2] موقع الأستاذ كمال الرياحي، Kamel RIAHI, maktoobbllog, com 23/09/2007

انســـحب بصمت من الدنيا مثلما جاءها بعد أن فتح لي باب الياسمين وكشف لي أنواره وأســـراره. عاش ما كســـب، مات ما خلى. عشت وحيدا يا صديقي ومتَّ وحيدا بعد أن نسيك بسرعة الذين عرفوك وخدمتهم بطيبتك المعهودة وتفانيك". [1]

و " يذكر أن واســـيني قد شـــبه محبوبته مريم بزهرة الأوركيدا، فيبدو أنّه مغرم و عاشق للزهور التي لها تاريخ طويل، و ثقافة مميزة، مثل حال بلده الجزائر" [2]

لقد أحب عيد عشاب سيلفيا، ولكن الدين شكل عقبة في حياته منعته من الزواج بمن أحب.

وهنا تبرز إيحاءات العنوان (إشاراته) فهل هو العنوان السليم والمباشر للنص؟

قد يكون العنوان إشارة " لمريم " فهي زهرة الياسمين ذات الرائحة الزكية بعطرها الفواح، وهو ما يبعث في نفس العاشـــقين إيحاءات وإشارات الحب، وهو ما خصّص له ابن حزم الأندلســـي بابه الثاني في كتابه طوق الحمامة المعنون بـــــــ "علامات الحب" " **و للحب علامـــات يقفوها الفطن، و يهتدي إليها الذكي، فأولها إدمان النظر، و العين باب النفس الشـــارع، وهي المنقبة عن ســـرائرها (...) و منها الإقبال بالحديث فما يكاد يقبل على ســـوى محبوبته و لو تعمد ذلك**"[3] وقد يرتبط – طوق الياســـمين– بمثوى محي الدين بن العربي (وهو سيد عيد عشاب هذا الأخير فشل في إعطاء الطوق لمحبوبته سيلفيا).

"بحر المعرفة" هذه الكلمة التي وردت كثيرا في الرّواية لتدّل على منحى صوفي فهو الذي أتى لينصح عيد عشاب ثم اختفى " **ما هو هذا البحر إذن؟ يوجد مباشرة بعد عبور طوق الياسمين حيث كل شيء سائل مثلما بدأت الخليقة في مشوارها الأول، وغارقا في الأنوار والضـــباب الذي تنكســـر داخله كل الأشعة الناصعة التي تعمي الأبصار أوتصيبها بغشاوة.** [4]

وهو هنا يوظف كلمة غشاوة تدليلا على صوفية الخطاب والتوظيف والغشاوة هي ما حجبت بصـــيرة المرء، وهذا يدل على العلاقة الوثيقة بين العنوان والنص السردي، وبين

---

[1] واسيني الأعرج: وقع الأحذية الخشنة، الفضاء الحر، ط1، 2002، الجزائر، ص07.

[2] عزوز علي إسماعيل: عتبات الرواية العربية (دراسة سيميولوجية سردية)، ص: 109.

[3] ابن حزم: طوق الحمامة www.alkottob.com

[4] واسيني الأعرج: طوق الياسمين (رسائل في الشوق والصبابة والحنين)، ص: 47.

النص السردي والعنوان، وهو ما يحقق الإحالة المرجعية (رواية المحبين والعشاق) " **باب اليأس: حبيبتي ســـيلفيا... من أين أبدأ هذا الألم وهذا الحزن الذي صـــار مثل الفيض يملأني ويقودني نحو اليأس الكبير؟** " [1] وهو هنا يتناص مع أبواب طوق الحمامة لابن حزم، فقد قسم ابن حزم رسالة الحب إلى عدة أبواب: باب الإشارة بالعين، باب المراسلة، (...) باب الغدر، باب الموت، باب فضل التعفف" [2]

" **ثم قلبت الصفحة. قرأت: باب طوق الياسمين. بحثت عبثا عن النهاية. السبعون صفحة التي تلـــت هذا العنوان كانت عذراء وفارغة. علا الأوراق نوع من الاصـــفرار والقدم، كأنها كتبت قبل زمن وامحت بفعل الوقت والرطوبة والنسيان.** " [3]

عدت رواية " طوق الياسمين " رواية شارحة لما قدمه ابن حزم الاندلسي في "طوق الحمامة" إنه امتداد يصلنا بالتراث العربي فهي رسائل نوعت في درجات الحب، والعشق كما ذكرها ابن حزم فهي رســـائل للشوق و الصبابة و الحنين شوق لمريم وصبابة وهيام وافتتان وحنين لها.

لقد عودنا "واسيني الأعرج" على عناوين الجرأة والمغامرة، وكسر التوقع لذلك كان لابد من توفر قارئ وباحث يســـعى لقراءة العنوان والنص قراءة واعية والســـعي لتأويله حســـب رؤيته الفكرية، وحســـبما يتفق مع النص، فعمل واسيني هذه المرة عد فنا عربيا أصـــيلا هو فن الرســـالة، وكنص ســـردي يتناص مع نص " طوق الحمامة في الألفة والألاف".

لقد تزامت أطراف هذه الرواية عبر ســـلســـلة من الصـــفحات ذكر في نهايتها "واســـيني الأعرج" نشيده المستعاذ الذي أبى هذه المرة إيقافه في الوسط.

يا النـــو صبي صبي
ما تصبيـــش عليـــا
حتى يجي خويا حمو
ويغطيني بالزربيـــة

---

[1] واسيني الاعرج: وقع الأحذية الخشنة، ص: 12.

[2] انظر ابن حزم الأندلسي: طوق الحمامة، فهرس الكتاب.

[3] واسيني الاعرج: المصدر السابق، ص: 14.

يا النو... يا النو... يا النو صبي ... صبي

وختم روايته بتحديد زمني دقيق أحالنا إلى أفكار عدة

دمشق- الجزائر- باريس

خريف 1989- شتاء 2001.

لقد ســـافرت هذه الرواية بين أفضية متنوعة ما زادها نسيما وروحا جديدة ليستقبلها جيل جيد متفهم ومحب لهذا العنوان، فالعنوان يعمل على تحديد المخاطبين " وتســـميته لهم كان يؤدي أحد أهم وظائفه ألا وهي اختيار قراءه، وتعيين أولئك الذين يقصـــدهم بخطابه، والوصـــول إليهم، إلا أن هذه الوظيفة لم تكن تنفصـــل عن العرب قديما عن وظيفة تسمية معنى النص وإعلان قصد مؤلفه وغرض موضوعه. [1]

8-1-2 التناص مع عناوين إبداعية معاصرة قصائد نزار قباني:

أ- قصيدة طوق الياسمين.

ب- قصيدة الياسمين الدمشقي.

لقد تغنى الشـــاعر القدير " نزار قباني " بطوق الياســـمين وبزهر الياســـمين عبر قصيدتين الأولى تحمل عنوان " طوق الياسمين " والأخرى " الياسمين الدمشقي".

أما القصيدة الأولى فيقول فيها:

شكرا... لطوق الياسمين

وضحكت لي... وظننت أنك تعرفين

معنى سوار الياسمين

يأتي به رجل إليك

ظننت أنك تدركين

وجلست في ركن ركين

تتسرحين

وتنقطين العطر من قارورة تدمدمين

لحنا فرنسي الرنين

---

[1] يوسف الإدريسي: عتبات النص (بحث في التراث العربي و الخطاب النقدي المعاصر)، ص: 33.

لحنا كأيامي حزين
قدماك في الخف المقصب
جدولان من الحنين
وقصدت دولاب الملابس
تقلعين... و ترتدين
وطلبت أن أختار ماذا تلبسين
أفلي إذن؟
أفلي أنا تتجملين؟
....
لكنه لون حزين
لون كأيامي حزين
ولبسته
وربطت طوق الياسمين
وظننت أنك تعرفين
معنى سوار الياسمين
يأتي به رجل إليك
ظننت أنك تدركين
....
وعرفت أنك لسواي تتجملين
وله ترشين العطور
وتقلعين
وترددين
ولمحت طوق الياسمين
في الأرض... مكتوم الأنين
كالجنة البيضاء
لا شيء يستدعي انحناك

ذاك طوق الياسمين [1]

في قصـــيدة "طوق الياسمين" يصور لنا نزار قباني وببراعة مرارة الحقيقة بعد حياة مملوءة بالترقب بالأمل والشـــوق، فكان طوقه الياسميني كطوق واسيني الأعرج، ناتج عن هوى بريء و أحاســـيس حب صادقة إزاء الآخر، والآخر هو المرأة بأصنافها عند نزار قباني وهي مريم عند واســـيني الأعرج، فكلاهما عاش من أجلها وقتا طويلا معبرين عن حالتهما النفســـية بأفكارهما وأحاســـيسهما، كلاهما عاش في وهم الصبابة والحنين، ويبدو الفرق بين القصـــتين أن نزار قباني كشـــف لنا في هذه القصـــيدة عن أسرار حياة المرأة النفسية وتمثل في قدرة المرأة على لبس ألف قناع ووجه.

أما "واســـيني الأعرج" فقد مثل لنا العقبات التي تجبر المرأة " مريم " على ضرورة ترك حبيبهـــا، ويشـــتركان في التجربة الحياتية... فكان الطوق الياســـميني رمزا لوفاء العاشـــقين عند "واســـيني الأعرج" بينما صار مداسا للأقدام عند نزار قباني، حين يصبح الطوق لا قيمة له، فقد ذهبت روحه الرمزية بينهما إلا أن قباني افتتح قصـــيدته بتعظيمه لهذا الطوق:

شـــكرا... لطوق الياســـمين (رمز لانتصـــار الحب) وكما سبق ذكرنا عن كتاب ابن حزم الأندلسي أن الحب تعتريه حالات وتقلبات كذلك كانت رواية واسيني الأعرج تقف وقفات أسف وحزن وعتاب، فكانت نهاية الرحلة مع مريم، وقد مثلها الروائي بقصة صديقه عيد عشاب، ويذكرنا هذا المقام بمقاطع وردت في قصيدة "نزار قباني" حين قدم الشاعر سوار الياسمين كعلامة للحب، برغم أنه كان يجهل مشاعرها اتجاهه.

"وظننت أنك تعرفين

(...) ظننت أنك تدركين"

تبرز ظاهرة التناص بوضـــوح من خلال هاذين النصين، فكل من الرواية والقصيدة الشعرية اجتمعا في العنوان، وقد ذكر العنوان بين ثنايا النصين، "فعودة النص الأول للثاني يطلق عليه بالتعالي النصي transcendance textuelle أو transtextualité، ويهدف

---

[1] نزار القباني: قصيدة طوق الياسمين، الموسوعة العالمية للشعر العربي، رقم القصيدة 349، موقع أدب

http : //www.adab.com

من وراء إطلاقــه البحث عن علاقة التقاطع والتداخل الملاحظين بين النصـــوص" [1]، فلتناص أشكال متعددة تتقاطع أشكاله في علاقة التواجد بين النصين أو مجموعة نصوص " فالتعالي هو الطريقة التي من خلالها يهرب نص من ذاته في الاتجاه أو البحث عن شيء آخر، والذي من الممكن أن يكون أحد النصوص". [2]

فكان طوق الياســمين الرجل الشاهد على تاريخه... حبه... ذكرياته، وكل ما ربطه بها وربطها به، فكان النصـــان حنينا لطوق الياســمين لزمن مصداقية الحب الجميل الذي يمثله هذا الطوق بزهرات الياســمين البيضـــاء الصـــافية النقية نقاوة الحب ذاته، لكن هذا الزمن لم يجعل من هذه الزهرات سوى وريقات التهمها اللون الأصفر فصارت ذابلة، تلك هي حياة طوق الياسمين.

وأمّا القصيدة الثانية فعنوانها "الياسمين الدمشقي" القصيدة الدمشقية التي يقول في مطلعها:

هذي دمشــق وهذي الكأس والرّاح إنـــي أحب وبعض الـــحب ذباح
أنـــا الدمشقـــــي لو شرّحم جســـدي لسال منه عـــنـــــاقيـــد وتفـــاح
ولو فـــتحتم شـــــراييـنـــي بمديتكم سمعتم في دمي أصوات من راحوا
.....
زراعة القلب تشفي بعض من عشقوا وما لـــقـــــلبي إذا أحببـــت جـــراح
مـــآذن السلـــم تبكـــــي إن تعانقني و للمـــآذن .... كالأشجـــار... أرواح
لليلسمين حقول في منـــــازلنا..... فكيف أوضّح؟ هل في العشق إيضاح؟ [3]

عدت زهرة الياســمين الحســناء التي تعطر البيوت الدمشقية فتكتب الياسمينة على الجدران قصـــائد الغزل المعطر البيضـــاء الأنيقة، وتتســلق بأغصانها الخضراء الطرية جدران البيوت لتكتب عليها بالعبير الأخاذ روائع قصائدها، ولو تأملنا في كتابات "واسيني الأعرج" لوجدناها كتابات نثرية مشـــبعة بلغة الشعر ولغة الروح، فالروائي قد ارتوى من

---

[1] عبد الجليل مرتاض: التناص، ص: 63.

[2] أنور المرتجي: سيميائية النص الأدبي، افريقيا الشرق (المغرب)، 1987، ص: 56.

[3] نزار قباني: القصيدة الدمشقية، الموسوعة العالمية للشعر العربي، رقم القصيدة 198، موقع أدب

http : //www.adab.com

شـــعر وقصائد نزار قباني، ولأن الروائي قد عاش ركحا من الزمن ببلاد الشام فقد تأثر بثقافة المجتمع الشـــامي في حبه لزهرة الياسمين، وشبه محبوبته بزهرة الأوركيد [1]، وقد اختـــار الزهور التاريخية الخالدة خلود بلده الجزائر إن تعدد عناوين الرواية فتح لها أبوابا عدة من القراءات والتأويلات وهي ظاهرة ملموســـة في عديد من أعمال الروائي "واسيني الأعرج".

2-8 ازدواجية العنوان في رواية "طوق الياسمين":

الجـــدول الآتي يثبت أن ظاهرة ازدواجية العنوان بكتابات واســـيني الأعرج لأمر ملاحظ يدعونا إلى التوقف عنده بغية كشـــف الستار عن رغبة الكاتب في إضافة العنوان الفرعي لروايته.

---

[1] عزوز علي اسماعيل: عتبات النص في الرواية العربية (دراسة سيميولوجية سردية)، ص: 109.

العنوان الرئيسي	العنوان الفرعي	موقعه في الرواية	الصفحة	سنة ودار النشر
وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر	البوابة الزرقاء	خارجي	/	دمشق الجزائر 1980
وقع الأحذية الخشنة	طوق الياسمين	داخلي	01	بيروت 1981، ط1، الفضاء الحر، الجزائر، 2002.
نوار اللوز	تغريبة صالح بن عمار الزوفري	خارجي	/	دار الحداثة بيروت 1983.
الليلة السابعة بعد الألف	رمل الماية	خارجي	/	دمشق الجزائر 1993.
ضمير الغائب	الشاهد الأخير على اغتيال مدن البحر	داخلي	03-05	الفضاء الحر الجزائر، 2001.
سيدة المقام	مرثيات اليوم الحزين	داخلي	/	الفضاء الحر الجزائر 2001.
ذاكرة الماء	محنة الجنون العاري	داخلي	03-05	الفضاء الحر الجزائر 2001.
حارسة الظلال	دون كيشوت في الجزائر	خارجي	/	دار الجمل ألمانيا 1999.
كتاب الأمير	مسالك أبواب الحديد	خارجي	/	منشورات الفضاء الحر 2010.
مالطا	امرأة أكثر طراوة من الماء	خارجي	/	منشورات الجمل ألمانيا 2010.

تميز "واســـيني الأعرج" على خلاف معاصـــريه من الروائيين بطول عناوينه وهي ليست عملية عفوية اعتباطية، بل لها من القصدية والاستراتيجية ويعلل الروائي ذلك بقوله "أنا دائما عندي إحساس بأن العنوان قاصر، هو عمل بتري لأنه ذو طابع اختزالي فتختزل 300 أو 400 صـــفحـــة في كلمة أو كلمتين، هل هذه الكلمات قادرة على اختزال مداليل النص وعوالمه فعلا؟ أشعر أحيانا عندما أعمل على فك أواصر العنوان بأن هناك نقائص وهناك أشـــياء لن تظهر بالشكل الذي كنت أنويه وأختزنه، فأنا عندما أذهب إلى العناوين الفرعية أجد فيها سندا ومتكأ للعنوان الأصلي، أي أنه ما خفي في العنوان الرئيسي وعجز عن التعبير عنه يعطيه العنوان الفرع مدى أوسع في مجال الإيضاح ومجال الفهم. [1]

وقد ورد عنوان رواية " طوق الياســمين " في طبعته الأولى " وقع الأحذية الخشنة " وجاء بعدها بعنوان " طوق الياسمين " رسائل في الشوق والصبابة والحنين ، وهو ما يعني اشـــتراك النصـــين في عنوان واحد، ففي بادئ الأمر كان العنوان الفرعي طوق الياسمين وصـــار عنوانا رئيسيا وهو أمر له من الإيجابية والسلبية على حد سواء، فإيجابياته تكمن في تمكين القارئ والباحث من توســـيع دائرة وأفق التوقع وربط عناوين النص لاكتشـــاف وجهـــات نظر جـــديدة، أما الجانب الســـلبي فيتمثل في إرباك المتلقي – عملية التلقي– إذ يبـــدو لـــه لـــلـــوهـــلـــة الأولـــى أنـــــه أمـــام نصين مختلفين وفي ذلك صرّح الروائي قائلا:" حاولت في النصـــوص الأخيرة تقليص هذه الظاهرة والحد منها لأني اكتشفت أنها بقـــدر ما هي مفيدة فهي مربكة ومثقلة للنص لأن العنوان جعل أولا ليحفظ فبقدر ما يكون كلمة أو كلمتين يكون ناجحا ويبقى في الذاكرة ". [2]

وقـــد يفقـــد العنوان وظيفته التعيينية التي أشـــار إليها جيرارجينيت " ذكر وظيفة التعيينية"[3]، وهذا راجع لتغيير العنوان بعد صـــدور الرواية وهو أمر حســـاس يؤثر في

---

[1] حوار مع الروائي واسيني الأعرج من طرف كمال الرياحي

http : //www.kamel-riahi-maktoob-blog.com 23/09/2007

[2] المرجع نفسه

http : //www.kamel-riahi-maktoob-blog.com 23/09/2007

[3] جيرار جينيت: عتبات، تر: عبد الحق بلعابد، ص: 78.

نفسية المتلقي، ويربكه ويشوش عملية قراءته وآفاق تأويله، وهو الحال مع رواية " حارسة الظلال " إلا أنها صـــدرت بعنوان مخالف تماما وهو منحدر الســـيدة المتوحشة وطبعتها الفرنسية بعنوان (le ravin de la femme sauvage) ولكنه استعاض بالعنوان الفرعي عن الرئيســـي ذلك العنوان الذي ظهر على غلاف الرواية في طبعتها الفرنســـية والعربية بالجزائر ويعلل "واســـيني الأعرج" ذلك التغيير بأن القارئ الجزائري يعلم جيدا أن منحدر الســـيدة المتوحشـــة مكان معلوم في الجزائر يحتل موقعا خاصـــا في الذاكرة الشعبية، أما القارئ الفرنســـي فلا يعلم عن ذلك المكان شيئا لذلك رأى أنه لن يتفاعل مع ذلك العنوان ففضّل باتّفاق مع الناشر العنوان الرّمزي/الفرعي: "حارسة الظلال"على العنوان المرجعي الرئيسي منحدر السيدة المتوحشة.[1]

إن العنوان الفاقد للبريق و الدلالة، والذي تغيب بعد عرضه طرح تساؤلات في نفس القارئ عدّ عنوانا فاشـــلا، فالعناوين التي تفتح باب النقد والتســـاؤل هي التي تسيل لعاب القراء، ولذلك عدت صـــناعة العنوان علما لابد من الاهتمام به، إلا أن عناوين النصوص الأدبية لم تحظ " باهتمام كل النقاد العرب برغم أنها اســـتحوذت على انتباه الدارســـين الغربيين وولدت علم العنونة " titrologie " [2]، وقد جعل " طوق الياسمين " طوقا يتخطى محبّة الأديان والمعتقدات، إلا أنّ والد " سيلفيا " أبى أن يعترف بذلك الزوج وسعى للتفريق بين روحين متحابين هما " عيد عشاب" و" سيلفيا "، والسبب يعود للتعصب الديني.

كما جُعل " طوق الياســـمين " بابا يصعب فتحه " **طلب مني أن أتبعه نحو طوق الياسمين أو الباب كما يسميه البعض. كنت أعرف أنه يقودني نحو الموت و لكني لم أتردد لحظة واحدة، كانت رائحة الياســـمين والنباتات الاســـتوائية قوية** "[3]. وجاء على لســـان مريم اســـتغرابها من هذا الباب طوق الياسمين " **يا الله. أي ســـحر يملكه طوق الياسمين؟ كنت**

---

[1] كمال الرياحي: الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج (قراءة في التشكيل الروائي لحارسة الظلال)، منشورات كارم الشريف، تونس، ط1، 2009، ص ص: 27، 28.

[2] Leo Heok : La marque du titre dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle, mouton éditeur, paris, 1981, p 27.

[3] واسيني الأعرج، طوق الياسمين، ص: 11.

أظن أني المهبولة الوحيدة التي تمنح حبيبها المســـتحيل "[1]. وتبدأ " مريم " قبل نهاية الرواية بعبور طوق الياســـمين إيذانا منها بقرب النهاية " **دخلت بهدوء برجلي اليمنى و كأنّي بدأت أعبر طوق الياسمين التي ملأت روائحها أنفي فجأة** "[2]

أما " عيد عشـــاب " فقد فشـــل في حبه الكبير إلا أنه لم يفشل في ولائه لسيده "محي الدين بن العربي" " **فشل في كل شيء إلاّ في حبه لسيده الأعظم، سيريك طوق الياسمين. كـــل من يمر على هذا البلد ولا يفتح هذا الباب أو هذا الطوق الذي توصـــد الأشـــجار الكثير**"[3] ، فقد جمع طوق الياســـمين بين أطراف القص الســـردي فكان محور العملية الإبداعية و كان عنوانه المزدوج أكثر إيضـــاحا له " **كان ســـيدي الأعظم محي الدين بن عربي الله يرحمه ويوســـع عليه، يصـــنع العرق من تمور بلاد ما بين النهرين بيديه ويعتقه قبل أن يذهب نحو طوق الياسمين لرؤية النور ملتبسا بالأشعة و الماء والضباب. بعد كل هذه السنوات بدأت أتعلم الحرفة** "[4] .

لقد أشار "واسيني الأعرج" في عدة مواضيع إلى طوق الياسمين إشارة حزينة معذبة عبرت عن امتداد العنوان ثقافة و تراثا كما عبّر عن عذاب الصـــبابة " **لم أســـتطع مسك القلم. و لا كســـر هذا الطوق الذي يكبلني. طوق الحمامة المقموعة كما كنت تقول في أعماقك وأنت تتأمل بيتي الذي يسبح في الفوضى.** "[5]

وقد لون الأعرج " طوق الياســـمين " أيضـــا بألوان قاتمة سوداء تحيل إلى صعوبة واستحـــالـــة عبوره وفي ذلك قول عيد عشاب " **كنت عبثا أحاول أن أفك الرسوم والألوان التي ارتسمت على عيني سهام وهي تكشف معي لأول مرة طوق الياسمين، وتقص علي المشـــهد الذي رأته، ونحن ندخل الدهليز المظلم قبل أن تغرق العولمة من جديد في بحر**

---

[1] واسيني الأعرج، طوق الياسمين ، ص: 208.

[2] المصدر نفسه، ص: 267.

[3] المصدر نفسه، ص: 47.

[4] المصدر نفسه، ص: 98.

[5] واسيني الأعرج : وقع الأحذية الخشنة، ص: 304.

الأنوار "[1] فالظلمة رمز لعذاب الحب، و ازدياد الشـــوق و ألم الصـــبابة، و لفراق طوق عهدته الرّوح فكان العنوان الفرعي تفصيلا زاد العنوان الأصلي شعرية و رمزا.
وقوله أيضا " **عندما وضعت رأسي على الوسادة كنت متعبا حاولت النوم عبثا لم أر شيئا ســـوى الفراغ المليء بالظلمة والأنفاق المتداخلة التي لا حد لدكنتها واليأس الذي يغرق شيئا فشيئا في تدرجات اللون الأسود الذي ابتلع طوق الياسمين** "[2]. وبهذا كانت مسيرة – طوق الياسمين– في هذه الرواية ملونة بلون قاتم دالا على اليأس والخيبة والفشل " **باب اليأس: حبيبتي ســـيلفيا... من أين أبدأ هذا الألم و هذا الحزن الذي صـــار مثل الفيض يملأني ويقودني نحو يأسي الكبير؟** "[3].

لتنتهي هذه السوداوية التي صاحبت – طوق الياسمين– في نهاية المطاف بغلق بابها، وصـــعوبة فتحه، حيث جاء على لســـان ابن العربي وهو قول عيد عشـــاب (إنه أصعب الأبواب وأكثرها انســـدادا، الباب الذي يأتي بعده النور الذي يغشى الأبصار) وظل طوق الياســـمين حجابا بين الروائي وحبيبته " **ذهبت إلى الجامعة واقتفيت رائحة عطر مريم و وقفت طويلا على أرصـــفة كراجات بيروت ومحطة البرامكة. وظل شـــيء ما فيَّ عالقا، كان يجب أن أراه ولم أره. لم أعرفه أبدا. ربما كان طوق الياسمين ... ربما...** "[4]
من كـــل مـــا ســـبق يمكننا أن نخلص إلى مجموعة من النتائج التي ميزت عتبة عنوانه باعتباره عنونا ناجحا مميزا، ملفتا للدراسة وللبحث.

فالمقاطع الســـردية للرواية ارتبطت ببعضـــها جاعلة من العنوان نقطة مصدرية أو مركز إشـــعاعها فقد شـــكل العنوان "طوق الياســـمين" إشـــارات مختلفة مترابطة، فكريا وإيديولوجيا في رحاب الفضـــاء النصـــي فكان العنوان بمثابة القائد أو الإياد لجيش كبير بدونه لا يتحقق الانتصار ويظهر ذلك جليا عبر:

---

[1] واسيني الأعرج:وقع الأحذية الخشنة، ص: 341.
[2] المصدر نفسه، ص: 49.
[3] المصدر نفسه، ص: 373.
[4] المصدر نفسه ، ص: 383.

1- توزع العنوان عبر كل صفحات الرواية وفي كل لقاء كان يضفي على النص إشارات مختلفة مترابطة تمهد لها لما هو آت.

2- جعل العنوان "طوق الياسمين" موضوعا في ذاته واضح المعالم ساعد على فهم إشاراته مما سهل عملية بسط وتأويل الأبعاد.

3- اتسع العنوان ليشمل الإرث الصوفي من خلال عيد عشاب صديق الراوي فباب طوق الياسمين يؤدي إلى بحر المعرفة الصوفية لابن العربي " **إن البحر الذي عوامه سيّده الأعظم هو بحر المعرفة والذي يحاول اقتحامه ولكنّه لم يستطع، وهو باب طوق الياسمين الموازي إلى ذلك البحر الخالد هل تعرف بحر سيّده الأعظم بحر المعرفة**"[1]

4-التنامي والتوالد للعنوان فموضوع النص الرئيسي هو مريم [الشخصية المحور في أعمال واسيني الأعرج] ليتنامى الموضوع وصولا إلى " عيد عشاب " وقصته مع محبوبته عن طريق إشارات دالة.

5-تكرار العنوان "طوق الياسمين" عدة مرات في النص السردي أمر مقصود من قبل الروائي، وهذا بغية التوضيح والتفسير، وحتى يعيد في كل مرة الماضي، وهي طريقة جمالية ملفتة وموضحة ساعدت عتبة العنوان في تلخيص النص للقارئ وهذه عادة سردية اكتسبها عديد من الروائيين إذ "يمكن إلحاق هذه العادة في العنونة بالعتبات فهي عتبة إيضاحية تعطي ما هو أساسي في النص، وهي ليست غريبة بل تحاول إزالة الغرابة، كما أنها عادة سردية تقوم على تلخيص ما يرد في النص"[2] .

6-اعتماد الروائي على العناوين الطويلة في أكثر من عمل روائي، ومنها "طوق الياسمين" رسائل في الشوق والصبابة والحنين، وهو أمر مقصود وظف فيه الروائي معايير إبلاغية وبلاغية وثقافية.

---

[1] واسيني الأعرج:وقع الأحذية الخشنة، ص: 47.

[2] سلطان زغلول: واسيني الأعرج في روايته نوار اللوز بين تغريبة ومعارج الفقراء، مجلة الرّاوي، ع 24، 2011، السعودية، ص: 155.

7-تغيير عنوان الرواية من "وقع الأحذية الخشـــنة" الذي عنوانه الفرعي "طوق الياسمين" في طبعته الأولى لسنة 1981 إلى عنوان آخر لنفس العمل الإبداعي، فيصبح العنوان الفرعي هو الرئيســـي "طوق الياســـمين" بعنوان فرعي آخر هو " رســـائل في الشوق والصبابة والحنين ".

8-تذييل العنوان الأســـاسي "طوق الياسمين" أو " وقع الأحذية الخشنة " بالعناوين الفرعية ولهذه العتبة دور هام في جلب انتباه القارئ و كســـر رتابة القراءة وفتح مجال لتعدد التأويلات، وقد تتالت العناوين الفرعية للرواية بالشكل الآتي:

- الفصل الأول: سحر الحكاية، ص: 19.
- الفصل الثاني: الطفلة و المدينة، ص: 131.
- الفصل الثالث: بداية التحول، ص: 199.
- الفصل الرابع، مسالك النور، ص: 261.

9- توظيف ظـــاهرة التنـــاص بالعنوان وربطها بمضـــمون النص فقد جعل الروائي "طوق اليـــاســـمين" بابا يفتح أو يغلق أمام المحبين، فكان العنوان بابا وهو ما يتناص مع نص "طوق الحمامة" لابن حزم الأندلسي يتناص مع عنوانه، ومع مضمونه المكون من ثلاثين بابا ابتداء بعلامات الحب وانتهاء بباب فضل التعفف وبينهما أبواب وصف فيها المحبين، وهو عنوان – كما ســـبق الذكر- يتناص مع النصـــوص الشعرية الحديثة لنزار قباني [طوق الياسمين-الياسمين الدّمشقي].

9. نصـــية العنوان في رواية " الجازية والدراويش " للروائي المؤســـس"عبد الحميد بن هدوقة":

شـــكلت رواية "الجازية والدراويش" تحولا نوعيا في مســـيرة المبدع عبد الحميد بن هـــدوقة، لما حملت من علامات دالة تشـــير إلى وعي الكاتب وعيا نقديا بشـــروط الكتابة الروائية، وذلك عبر اســـتثماره للمحكي الشعبي الذي وظف منذ شخصيته "الجازية". فجسدت بذلك الرمز الجمالي الفكري لجزائر الاستقلال، فكانت لغة هذا العنوان لغة انزياحية تجاوزت النمطيـــة المألوفة إذ جعلت من لغة العنوان لغة تكســـر المنطق وتفتح أمام القارئ جملة من

الإشـــارات الذهنية انطلاقا من العنوان الافتتاحي وصـــولا إلى قالب الرّواية الذي عكس فيه الكاتب معاناته ونقل أفكاره.

تدعونا "الجازية والدراويش" منذ البداية إلى الوقوف عند العنوان قبل الولوج إلى أعماق النص، فعتبة العنوان تتعالق نصيا مع سيرة جازية بني هلال والواضح أن للمخيلة الإبداعية للكـــاتـــب عناية في اختيار وولادة هذا العنوان غير العفوي ولا الاعتباطي، بل الحامل لزخم هـــائل من الدلالات والإشـــكاليات والأبعاد الجمالية. فبمجرد قراءة هذا العنوان يجد المتلقي المثقف نفســـه فاتحا لعتبات عدة أدخلته لمتاهات الأسطورة والخرافة الشعبية التاريخية، وهذا راجع لما أثاره العنوان في ذاكرتنا من تداع وتنبيه لقراءات سابقة.

وقبل البدء في تحليل مرامي العنوان وعلاقته بالنص السردي لابد من قراءة معجمية للعنوان.

" فالجازية اسم علم وصفة ويعني لغة: الجزاء، ثواب أو عقاب، ويعني كمال الصّفات قال الفراد لا يكون جزيته إلا في الخير وجازيته يكون في الخير والشر" وهو مأخوذ من الفعل جزى يجزي جزاء مثل: قضى- يقضي- قضاء [1]، وقد ورد في قوله تعالى: ﴿ **وَاتَّقُوا يَوْمًا لَّا تَجْزِي نَفْسٌ عَن نَّفْسٍ شَيْئًا** ﴾ [2] .

والجزاء "المكافأة عن الشيء كالجازية"، واجتزاه بمعنى طلب منه الجزاء وأجزى كذا عن كذا أي قام مقامه ولم يكف"[3].

أما مصطلح الدراويش فهو جمع مفرده درويش، ويعني في اللغة " الراهب والزاهد، ومعناها الفقير وفي نظام الصوفية تعني الزاهد الجوّال "[4] .

وبعكس روايـــات الكـــاتب الســـابقة التي دلت عناوينها على الأمكنة والأزمنة، فإن عنوانه هذه المرّة ارتبطت دلالته بأســـماء لشخوص أسطورية ثراتية، إلا أن وجه التشابه بين عنوان روايـــة الجازية والدراويش وعناوين رواياته الأخرى أنها في الغالب عناوين

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، مج 14، مادة جزي، ص: 143.

[2] سورة البقرة: الآية: 48.

[3] الفيروزآبادي: القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص: 1278.

[4] مجمع اللغة العربية: معجم الوسيط، الإدارة العامة للمعجمات وإحياء التراث، مكتبة الشروق الدولية، 2005، مصر، ص: 207.

مركبة من كلمتين والجدول الذي بين أيدينا يبين لنا كيف يعتمد بن هدوقة على الرقم اثنان في صياغة كلمات عناوينه الروائية وغيرها:

أ. أعماله الروائية:

أعماله الروائية	جنسها الأدبي	عدد كلمات العنوان	مكان وسنة النشر
ريح الجنوب	راوية	كلمتين (02)	الجزائر 1971
نهاية الأمس	رواية	كلمتين (02)	الجزائر 1975
بان الصبح	رواية	كلمتين (02)	الجزائر 1981 بيروت 1991
الجازية والدراويش	رواية	كلمتين (02)	الجزائر 1983 بيروت 1991
غدا يوم جديد	رواية	ثلاث كلمات (03)	منشورات الأندلس الجزائر 1992

ب. أعماله القصصية و الشعرية:

أعماله	جنسها الأدبي	عدد كلمات العنوان	مكان وسنة النشر
ظلال جزائرية	مجموعة قصصية	كلمتين (02)	بيروت
الأشعة السبعة	مجموعة قصصية	كلمتين (02)	تونس 1962 الجزائر 1981
الأرواح الشاغرة	ديوان شعر	كلمتين (02)	الجزائر 1967
النسر والعقاب	قصة للأطفال بالألوان	كلمتين (02)	الجزائر 1985
أمثال جزائرية	الأمثال الشعبية	كلمتين (02)	دار القصبة للنشر 1993

فدلالة الرقم اثنان(*) هي رغبة الكاتب في صـــوغ عناوينه – الرواية تحديدا– بشكل قصير، وهي من مميزات روايات الحساسية الجديدة التي تتسم بالإيجاز في عناوينها، فقد مالت العنونة في الأدب الغربي إلى جعل العنوان نصـــا مصـــغرا يحمل في ذاته عناصر فرادته.

وأهمية هذا العنوان " الجازية والدراويش " تكمن في تراثه الدلالي، وتخرجه من " الهوس بماضـــي العنوان في الكتابات التراثية القديمة، الذي كان يتســم بالطول الممل"[1]، وقد ســبق وأن أشرت أن عناوين الرّوايات في فترة الثمانيات منها ما يشير إلى العجائبي أو الأسطوري أو التاريخي أو الشعبي أو الرمز الإيحائي، كما هو الحال مع عنوان رواية الجازية والدراويش، فقد عُدّ بذلك عنوانا فنيا متميزا "تميزا كليا عن العناوين الروائية لابن هدوقه (...) يقوم على إظهار عنصـــر الشـــخصيات الروائية المحذوفة بدلالات أسطورية ورمزيـــة مركبة تجعل هذه التجربة الروائية الحديثة التي ترتاد ما وراء الواقع الخارجي الموضوعي"[2] .

ويرمز هذا العنوان إلى وقائع الأزمة التي مســت الجزائر على عدة أصعدة سياسية وايديولوجية، لتصـــبح الجزائر حسب الكاتب مطمع الداخلي والخارجي بل وحتى الرعاة والدراويش، أرادوا أن يفتكوا الجازية ويريدوا الظفر والفوز بها.

وقد اختزل هذا العنوان صفحات طويلة من الرواية واستطاع أن يفك شيفرة قراءة النص، حيـــث يجعل القارئ للنص لأول مرة يعود بفكره إلى العنوان رابطا بين العنوان والنص، وهذا دال على أن ابن هدوقة اســـتطاع أن يحقق أبعادا رمزية لمأســـاة الجازية وأغرى

---

* للرقم اثنان ارتباط قصصي مع الديانات، والشعوب (وهو ما يؤثر أكيد على نفسية الروائي وعقليته الكتابية) فعند المسلمين جاء في القصص حكي عن محمد بن جعفر أنه قال: كنت مع خليفة في زورق، فقال الخليفة: أنا واحد، وربي واحد، فقلت له: اسكت يا أمير المؤمنين لو قلت ما قلت مرة أخرى لنغرقن جميعا، قال: لم؟ قلت: لأنك لست بواحد، إنما أنت اثنان الروح والجسد من اثنين الأب والأم في اثنين الليل والنهار، باثنين الطعام والشراب مع اثنين الفقر والعجز والواحد هو الله الذي لا إله إلا هو.

1 عبد المالك أشهبون: العنوان في الرواية الجزائرية، ص: 79.

2 عثمان بدري: الدلالة المفارقة للمكان الروائي عند ابن هدوقة (قراءة في روايتي ريح الجنوب، نهاية الأمس)، مجلة اللغة والأدب، ع13، ص: 66.

"القارئ وشوقه إنه عنوان مليء بالوعود، ومثكل بالذكريات ينظر إلى جهتين متعارضتين المستقبل الماضي ما سيكون وما كان فهو شوق إلى ما سيحدث وحنين إلى ما فات"[1] .

وإن لكل عمل روائي مركز يسلط الضوء عليه ومركز هذا العمل " الجازية " التي دارت حولها جلّ محاور النص، بل واستمدت منها المعاني والدلالات، ولابد أن يكون للشق الثاني من العنوان دور، ودوره هو ملازمة الجازية عبر ثنايا النص الروائي بشكل ملفت مشكلا بذلك تجليا أسطوريا وتاريخيا "كل ذكر للجازية لابد أن يتبعه ذكر للدراويش، وكل موقف يظهر فيه الدراويش لابد أن تلوح فيه الجازية بطلتها البهية، وقد أضفى هذا التلاحم، وهذه الحميمية إلى نوع من الأساطيرية"[2]

وقد جسّدت الجازية الشخص المعنوي للجزائر الوردة البهية محل الأطماع، وهي في الوقت ذاته المغرية بجمالها، وفتنتها لمختلف طبقات الشعب من دراويش، ورعاة فجعلت الكل يسبحون في التفكير بها ونسج عناقيد من الحكايات والأساطير حولها.

9-1 الجازية والدراويش انزياحية العنوان بين الأسطورة والتاريخ:

لقد أحالنا عنوان الرواية "الجازية والدراويش" إلى التاريخ العربي الإسلامي العريق ممارسا بذلك انزياحا وانتاجا دلاليا معبأ بالرمز والإيحاء مشكلا نواة دلالية تدعونا لاستكشافه من خلال "التفكيك الدلالي للمفردات المكونة له وهي عبارة عن وحدات دلالية معقدة تتماسك فيها معان مختلفة"[3] .

ونواة العمل – كما أشرت – " الجازية " المحيلة إلى التراث الشعبي، فالجازية هي امرأة بديعة الجمال خارقة الذكاء حسنها لا يوصف، حسنة التدبير، صاحبة حكمة، وذات بصيرة تمتزج صورتها بصور ملحمية نابعة من ثقافة المجتمعات البدوية فهي "شخصية أثيرة في القص الشعبي العربي، سجلت حولها، وحول جمالها وقوة شخصيتها القصص والأساطير،

---

[1] الطاهر روابنية: الفضاء الروائي في الجازية و الدراويش (عبد الحميد بن هدوقة دراسة في المبنى والمعنى)، مجلة المساءلة، اتحاد الكتاب الجزائريين، ع1، 1991، ص: 14.

[2] المرجع نفسه، ص: 14.

[3] ناصر يعقوب: اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية (1970-2000)، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، 2004، ص: 117.

حتى صار جمالها مضربا للأمثال، وهي كما تروي سيرة بني هلال الجمال الفتنة والذكاء، الوقار والحزم والتدبير"[1]

ولطالما احتلت المرأة المكانة الواسعة في الرواية الجزائرية ولازالت تمثل في هذا المجتمع الأم الأسطورية الملحمية من جميع الجوانب الجسمية والعقلية، ليجعل هذا العنوان رمزا يرقى إلى تمجيد الأسطورة الأنثوية في الجزائر داعيا بذلك إلى تخليد هذا الرمز والرغبة باستمراريته، وهي إحالة للأرض- وهذا ما يضمن للرواية البقاء والاستمرار أيضا فوعي الكاتب بعنوانه، ومدى مطابقته لنصه يضمن له خلود النص الذي لا يمكن أن يتحقق إلا بمساعدة من عنوانه، وهنا تعود الحيلة الإبداعية لقصيدة الكاتب في اختيار عنوانه الذي كان " نتيجة تفكير عميق وطويل، ولا يمكن أن نرجعه إلى جانب اللاوعي من العملية الإبداعية"[2]، لتكون الجازية هنا الجزائر العريقة عراقة التاريخ العربي، وأسطورته مجسدة في المرأة العربية الخالدة.

أمّا كلمة الدراويش فهي تعني حسب العرف الاجتماعي ضعف العقل و غيابه، والدرويش يفسر عادة بأنه " مشتق من الفارسية ويدل على طارق الأبواب بمعنى التسول"[3].

وقد أخذ الشق الثاني من العنوان عبر ثنايا النص السردي بعدا آخر تجسد في الانتماء إلى أصحاب الكرامات والأولياء الصالحين لإقامة الحجة على مشروعية ما يقومون به، وإن ضرورة حضور الشق الأول من العنوان "الجازية" يغيّب ضرورة شقه الثاني "الدراويش"، ولهذا استوجب الربط بينهما حتى يظهر الأول الثاني لا عكس ذلك، فعلاقة الاقتران بين العابد والمعبود تحمل معنى طقوس التقديس إذ تعني الجازية الكمال المقدس في مختلف مظاهره، بينما يمثل الدراويش ممارسة فعل التقديس والعبادة، وبقدر ما يعني الأول الحضور فالاسم الثاني يعني الغياب"[4]، ففهم هذا العنوان يعود بنا إلى

---

1 الطاهر رواينيه: الفضاء الروائي في الجازية و الدراويش، ص: 14.

2 أحمد منور: التداخل النصي بين جازية بن هدوقة ونجمة كاتب ياسين، مجلة اللغة والأدب، ع13، ص: 133.

3 المرجع نفسه، ص: 199.

4 عبد الحميد بورايو: منطق السرد، دراسة في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، 1994، ص:119.

الأســـطورة وتحليل الأسطورة، يهدف دائما إلى اكتشاف هذه التقابلات وما ينشأ عنها من مواقف ودلالات"[1] .

فعنوان النّص ينزاح بنا إلى ما عانته الجزائر من محاولات لتجهيل الشعب والسيطرة على فكرة من خلال الأفكار الهّدامة التي هدّدت واقع الجازية – الوطن – وعلاقة العنوان بنّصه علاقة تكاملية ساعد الواحد منها الآخر على شحنه دلاليا بشحنة هادفة ممثلة في:

- ارتكاز الحضارة العربية على الخرافة.
- مكانة المرأة في المجتمعات العربية والمجتمع الجزائري على وجه التحديد.
- البعد العربي والإسلامي للجزائر.
- إعادة إحياء الثقافات الشعبية في المجتمع.
- العودة إلى الأساطير معلم ثقافي إيجابي.
- الجمع بين المتضادات في الحياة أسهم على تعميق الفكر (عقل≠ جهل / مسؤولية ≠ لا مسؤولية/ حقيقة ≠ خرافة / حضور≠ غياب).

وهنا نلاحظ العنوان " الثورة " الجازية الوطن – محل اهتمام الشـــخوص الرّوائية الطامعين في الوصـــول إليها "عايد" أحد الشـــخوص الروائية لطالما حمل شوقا كبيرا لهذا الوطن بعد معاناته وغربته فحبه للجازية هو حب العودة والاســـتقرار " **الجازية أكثر من امرأة! لكن، قل لي، من أين أتيت أنت: إنّ من يجهل كّل ما جرى في الدشـــرة لا يسكن الأرض!** "[2]

بين ثنايا الجازية حلم المســـتقبل شباب الغد، الحياة المنتظرة " **لن تمحي الذكرى. الجازية أثبتت للمتطوّعين أنّ الدشـــرة ليســـت فقط الأولياء والدراويش والماضي. هي بالدرجة**

---

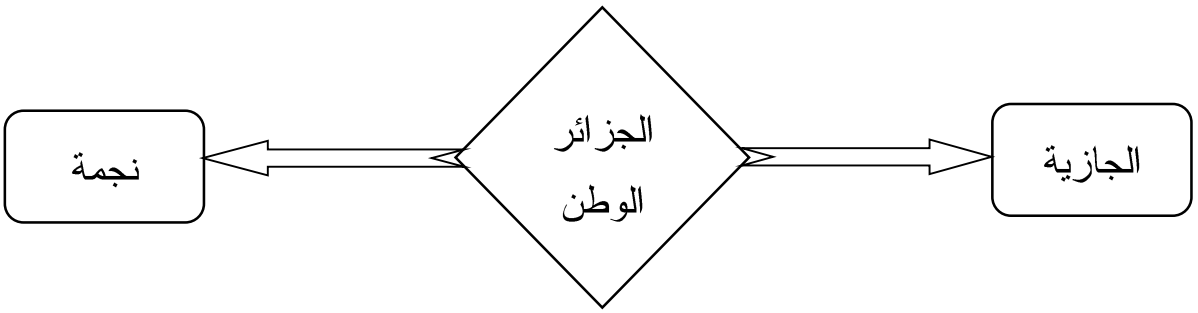
[1] حميد لحمداني: بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط2، بيروت، الدار البيضاء، 1993، ص115.

[2] عبد الحميد بن هدوقة: الجازية و الدراويش، دار الآداب، بيروت، ط1، 1983، ص: 33.

الأولى الشـــباب الذي يســـبغ على الحياة لونها المشرق.هي الحلم! بلا حلم تصير الحياة عجوزا "[1]

إن عنوان النص مثّل انزياحا بين بعدين خارجي وأسطوري امتد إلى السيرة الهلالية، وإلى الجازية الممثلة للموروث الشعبي مجسدا بذلك صورة المرأة البّهية الفاتنة من جهة، ومن جهة أخرى حملت بعدا واقعيا أســـقطه الكاتب على الكاهنة المرأة التاريخية الوطنية العريقة جدتها المجاهدة الحاملة للراية الثورية الكفاحية.

كما أن للعنوان إحالة أخرى تعود بنا إلى " نجمة " لكاتب ياســـين التي ظهرت الجازية من خلالها فنجمة رمز الجزائر.



فكلاهما عبّرا عن وضع الجزائر، وكلاهما تقلدا منصة العنوان، فالمرأة هي الخليفة الثقافية الواعية للروائي الجزائري بحكم تشـــكل الجانب المركزي في بناء المجتمعات، وفي بناء الوطن الجزائر تحديدا!

فكـــانـــت الجازية الوطن بمعاناته، بتعدد أزمنته والدّراويش هي الملمح الصـــوفي الرافض لســـياسة التغيير، فلعنوان الجازية والدراويش إحالات انزياحية لوقائع أسطورية وتاريخية ممثلة لثقافة المجتمع الجزائري.

9-2 الجازية والدراويش العنوان يلخص والرواية تفصل:

يعتبر النص إفاضـــة واستطرادا للعنوان "فمضمونه العدمي يتجلى في النص جميعه ويســـري بين أجزائه"[2]، وبالتالي فمقولاته الخرافية/والأســـطورية المجســـدة في العنوان تتجلى عبر النص، وهذا دليل على صدق عنوان النص " **كانت أساطير الدشرة تتمثل في**

---

[1] عبد الحميد بن هدوقة: الجازية و الدراويش، ص: 112.

[2] محمد مفتاح: دينامية النص، (تنظير وإنجاز)، ص: 16.

(السبعة) والدراويش والصفصاف. ثم تخرج الجازية فجأة من الطفولة لتصبح الأسطورة الحلم " [1]، فالجازية الشخص الخرافي الأسطوري في الرواية مثلث الجوهر، محل أطماع وتنافس الناس لكن التمكن منها بقي من الأمور المستحيلة، وهذا راجع لما يحدث لكل من يطمع بها أو يريد الزواج منها تحل عليه اللعنة الأسطورية، وهو ما حدث للطالب الأحمر والطيب بن لخضـــر الجبايلي، ويرجع سبب هذه الكرامة الأسطورية التي تحملها الجازية إلى والدها الشهيد " **شهيد. قتل بألف بندقية!... أين دفن؟ في حناجر الطّيور** "[2].

أمـــا الدراويش فهم يمثلون الجانب الخارق من الكرامات والغيبات والتنبؤات كما هو واضح داخل النص الروائي، وقد أشرنا سابقا أن هذا العنوان نصه عد موازيا نصيا للواقع فهما بنيتان تخييليتان جمعا بين الرمزية والواقعية كمحاولة لتصـــوير الواقع الجزائري و العربي والإســـلامي، وكل ذلك راجع إلى تقديس الروح الوطنية، وزرع العروبة والوطنية بين ثنايا العنوان، فكل من الجزائر والجازية أبناء شـــهداء الوطن الذين ضـــحوا بالغالي والنفيس لأجله، وكلاهما يتمتعان بالجمال والفتنة والرقة، وكلاهما محل أطماع واســـتغلال الآخرين، وأما الدراويش فهم المُدّعون بحماية الوطن الموكّلُون لأنفســـهم مسؤولية خَولتْهُم نفســـهم أن يوظفوها كما يشاؤون وحسبما يشاؤون على اعتبار المجتمع الجزائري مجتمع ضـــعيف يرمي بنفسه إلى الخرافة، والغيبيات ليظهر – الجانب الواعي– في المجتمع وهم ســـكان القرية، الرّعاة المشكلون للانتماء الاجتماعي المدافعون عن حق الوطن وشرعيته، ومما سبق نستطيع أن نصل إلى تلخيص العنوان لنصه وقراءته له.

1. الجازية تمثيل للقيم المطلقة فهي الوطن بكل ما يحمله من دلالات سامية.
2. والدراويش مثّلت الشـــعب الجزائري في نظر المستعمر، وقد مثلت اللّعنة في النظم الثقـــافيـــة والأســـطورية بالمجتمع، خلف أفضـــية مكانية جمعت هذه التعالقات الشـــخوصـــية ومزجت بين الحاضـــر والماضـــي، وحددت روح الحياة الجماعية

---

[1] عبد الحميد بن هدوقة: الجازية والدراويش، ص: 23.

[2] المصدر نفسه، ص: 34.

بطقوســـها التعددية وروابطها الاجتماعية والأســـرية، وأكثر من ذلك، فهذه من مميزات الرواية الحديثة التي تفتح نوافذ تراثية تأويلية للنص الأدبي.

10-القراءة و التأويل:

لا شـــك أن كل قراءة للنص تولد له معان مختلفة تســـهم في تجديده، وطول سريانه فَهي تعمـــل على تحويله، فالقارئ يرتهن للنص، و النص يرتهن بدوره لقراءة كل قارئ، من هنـــا انفتاح النص على التعدد والاختلاف والكثرة، فلو لم يكن النص إمكانا ينفتح على أكثر من قراءة لمـــا تنوعت دلالته، فلا حياد في القراءة والتأويل بل انحياز وولوع يعيدان تشكيل النص وإنتاج المعنى"[1]

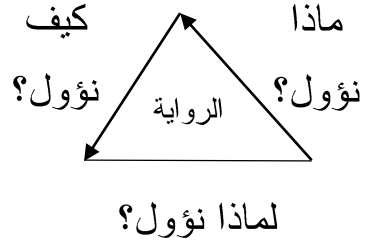
إنّ المتلقي هو العامل الرئيســـي الذي يعصرن الأثر الأدبي بفعله التأويلي، وهذا ما يجعل للنص فعلا دلاليا قد يخلص لنتيجة، وقد لا يحل المشكل قطعا.

وإن اهتممنـــا بـــالنص الروائي في فعـــل ثنائية القراءة والتأويل كان واجبا علينا أن نطرح الأسئلة التالية:

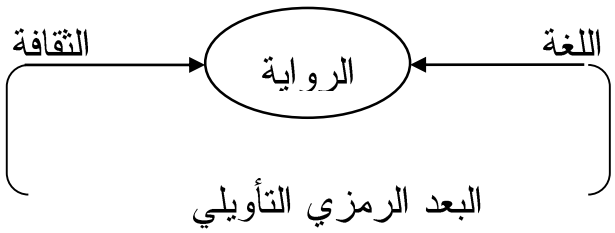
1- ماذا نؤول؟

2- كيف نؤول؟

3- لماذا نؤول؟



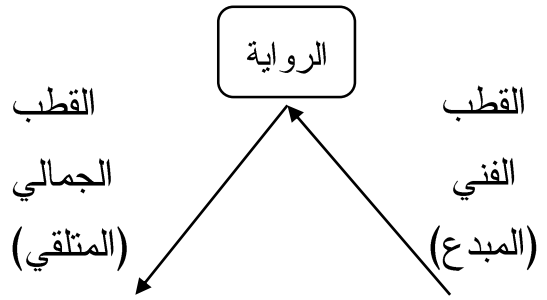
هذه الأســـئلة توقفنا أمام صـــعوبات النص الروائي الميال إلى توظيف الثقافة ليجعل منها رســـالة أداتها اللغة مما يكسبه بعدا قصديا إخباريا، وهنا تصبح اللغة علامة من علامات النص بوصـــفها إشارات مشحونة تحمل رسالة تأويلية عبر ثلاثية: [اللغة-الثقافة-الرواية] الحامل والمحمولتين.



[1] أمينة غصن: قراءات غير بريئة في التأويل والتلقي، دار الآداب بيروت، ط1، 1999، ص: 31.

إنّ لكل نص مجموعة من التحولات والتلونات القصـــدية، أو غير ذلك مما يفتح له نوافــذ التأويل، بحكم تعدد القراء وعجزهم في كثير من الأحيان عن إعطاء معان تأويلية تمنح النص قيمة مضافة، إذ " لا يعتقد أنّ القارئ قادر على إضافة أي شيء زائد على ما فكّر فيه المتكلم، كما أن استدعاء هذا الجهد من القارئ إنما هو راجع إلى أنّ المبدع جعل قصده مختفيا وراء ألفاظه الظاهرة"[1] .

والأصل في قراءة النص الروائي هو التفاعل الموجود بين بنيته ومتلقيه، ولهذا أولت النظرية الظاهرتية اهتماما بأفعال الاســـتجابة للنص، بحكمه يمثل جوانب مخططة تعمل على انتاج العمل الإبداعي بصفة جمالية مجسدة ثنائية قطبية هي: " القطب الفني artistic والقطب الجمالي aesthetic، فالقطب الفني يمثله شـــخص المؤلف والقطب الجمالي هو التحقق الذي ينجزه القارئ "[2]



وعمومـــا فإن كل نّص يعطينا تأويلا آنيا لحظة قراءتنا له، وما تأويله إلا نتيجة فهمنا له، ولكل أدواته الخاصة التي تسمح له بترجمة تأويلية تعمل على فهم النص، فكل نص روائي (أدبي عموما) هو:

1. نص يحتمل وجهات نظر متعددة أولاها وجهة نظر الكاتب.
2. لكل نص إحالاته وإشاراته السيمولوجية الدالة.

---

[1] حميد لحمداني: القراءة وتوليد الدلالة (تغيير عاداتنا في قراءة النص الادبي)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2007، ص: 111.

[2] سوزان روبي سليمان: انجي كروسمان: القارئ في النص، (مقالات في الجمهور والتأويل)، تر: حسن ناظم- علي حاكم صالح – دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2007، ص: 129.

3. قد يتشابك النص بنصوص أخرى وقد يخالفها.
4. للنص عدة وقفات وبياض وفراغات تعجز اللغة عن تنطيقها.
5. كل تأويل للنص إعادة انتاج له (التوالد والتنامي)
6. كل تأويل منطقي معقول يصـــدر عن تحليل ثقافي معرفي راجع إلى دلائل ومفاهيم محددة.

10-1 العنوان والنص التقابل و التقاطع في رواية " شاهد العتمة " للروائي بشير مفتي – قراءة تأويلية تقابلية – :

شاهد العتمة: بهذا العنوان وجه الروائي بشير مفتي روايته للمتلقي محملا إياه القصد والإرادة في إبلاغ المتلقي عبر عتبتـــه العنوانيـــة ذات المحمول الجمالي واللغوي المفعم بالدلالات المســـكوت عنها، وهذا العنوان كما يلاحظ عليه للوهلة الأولى لا يتعدى مظهره اللغوي حدود الكلمتين، فقد وردت كلمة (شـــاهد) مضـــافة تابعة بصـــيغة مذكر، أما كلمة (العتمة) فوردت معرفة، مضـــافا إليها، متبوعة بصيغة المؤنث، ليتحول العنوان بموجبهما إلى خطاب.

فـــالخطاب هو نقطة تقاطع والتقاء عبر الأنشـــطة اللغوية الجامعة للمخزون اللغوي وللخبرة الجمـــالية للمتلقي، فهذا الأخير يعمد إلى توظيف اللغة كمفتاح يفك عنوان النص ليؤسس العلاقة بين الروائي والمتلقي.

المعنى المعجمي للعنوان " شاهد العتمة ":

يبدأ العنوان بلفظ شـــاهد ويعني لغة "شـــهد فلان على فلان بحق فهو شـــاهد وشهيد واستشهد فلان، فهو شهيد، والمشاهدة المعاينة، وشهده شهودا أي حضره، فهو شاهد وقوم شـــهود أي حضـــور(...)، وشهد له بكذا شهادة أي أدى ما عنده من الشهادة وجمع الشهد شهود وأشهاد"[1]

[1] ابن منظور: لسان العرب، مج 08، مادة شهد، ص: 395.

ويتبعـــه لفظ العتمـــة "عتم الرجل عن الشـــــيء يعتم"، كف عنه بعد المضـــــيء فيه، قال الأزهري: وأكثر ما يقال عتم تعتيما وقيل عتم احتبس عن فعل شيء يريده وأعتمه صاحبه وعتمه، ويقال: فلان عاتم القرى، قال الشاعر:

فلما رأينا أنه عاتم القرى بخيل ذكرنا ليلة الهضم كردما

والعتمة، ثلث الليل الأول بعد غيبوبته الشفق، أعتم الرجل صارفي ذلك الوقت (...) وقيل العتمة وقت صـــلاة العشاء الأخيرة سميت بذلك لاستعتام نعمها، وقيل: لتأخر وقتها، وقيل عتم الليل وأعتم: إذا ذهب النهار وجاء الليل فقد جنح الليل"[1]

لقد جمع الروائي اللفظتين بحيز دلالي واحد، وهذا راجع إلى انفتاح الفضاء العلاماتي وإمكانية تعدد قراءاته وتأويله على الرغم من كون الرواية في انطلاقتها حملت ذلك القصد الذي أرســـله الروائي عبر عتبة الإهداء بقوله: "إلى تلك المرأة التي لن يعجبها أن أذكر اسمها هنا، ولكن بفضلها ولدت هذه الرواية واكتملت إلى حين..." ثم يضيف الروائي أسفل ورقة الإهداء تنبيه خُطَّ فيه ما يلي:

(هـــذه الرواية من خلق الخيال وأي تطابق قد يحدث بينها وبين الواقع ليس إلا من باب الصدفة والصدفة فقط). المؤلف"[2]

فعتبة العنوان علامة قصـــدية نوّه إليها الروائي مطلع روايته من هو الشـــاهد؟ ولم العتبة؟ ومتى؟.

لا يعد العنوان مجرد نص موازي للنص الأصـــلي حســـب جيرار جينيت، وإذا كان التوازي في الرياضيات يعني قطعتين مستقيمتين لا تتقاطعان أبدا "يُعبّر التوازي عن علاقة ثنائية بين كائنين هندسيين مثل خطين مستقيمين أو مستويين، وتشترط هذه العلاقة استحالة التقاء هاذين الكائنين في جميع نقاط الفضـــاء ويرمز لعملية التوازي بين خطين AB بهذه الطريقة a//b أو a//b" [3]

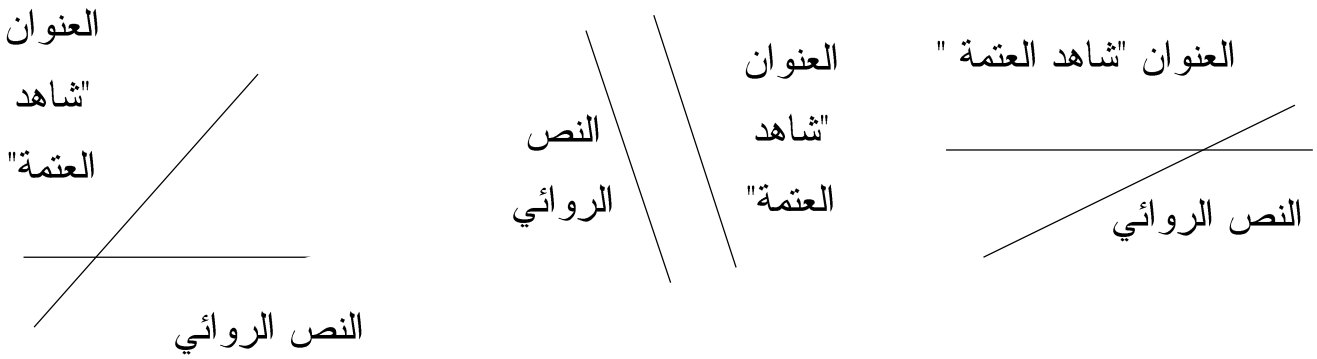
---

[1] ابن منظور: لسان العرب، مج:10، مادة عتم، ص: 531.

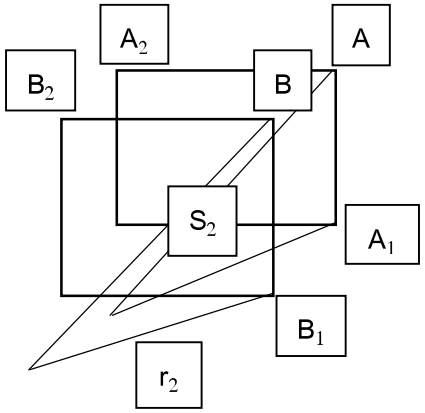
[2] بشير مفتي: شاهد العتمة، منشورات البرزخ، الجزائر، ط1، 2002، ص: 05.

[3] التوازي في الهندسة الوصفية، ويكيبيديا الموسوعة الحرة http: //ar.m.wikipedia.org.wiki

لكن لو حاولنا أو نطبق هذه القاعدة الرياضـــية على عتبة العنوان " التقابل والتقاطع " في رواية "شـــاهد العتمة" هل يمكن أن يتوازى العنوان مع نصـــه أم أنه يتقاطع معه ولنكمل بالمثال الرياضـــي، لاحظ الأشـــكال الآتية لتمثيل عتبة العنوان "شـــاهد العتمة" من خلال قطعتين مســـتقيمتين لو اســـتخدمنا المســـطرة (تمثيلا لظاهرة التأويل) كي نَمُدّ القطعتين المستقيمتين هل تتقاطعان؟



حالة التوازي بين خطين مونج
MONGE MATHODE
وفي الاكسنزمتري AXONOMETRY
إذا كان هناك توازي بين الآثار المتجانسة لتلك المستويات AB يعني أن AB متوازيان وإلا فهما متقاطعان.( )



من خلال هذه الرســـومات يمكننا أن نخلص إلى أن العنوان كبنية لغوية قد لا تتقاطع مع النص فتكون مســـتقلة عن الأخرى هذا إن سار العنوان في توازٍ مع النص الروائي، وهو نادر الحدوث بل مســـتحيل في كثير من الأحيان، وإما متقاطع مع النص وتجمعهما نقطة دلالية ومعنوية، إذ يشـــكل العنوان النقطة المحورية عبر صـــفحات النص الروائي، وهي قصدية الكاتب، يحقق من ورائها المتلقي المتعة القرائية.

إن هذا النوع من الاشـــتغال العاملي يفرض علينا التعامل مع العنوان على أنه جملة من الخطوط الدلالية ذات التراكيب الإيحائية المتقاطعة طولا وعرضـــا مع خطوط النص محاولة إسقاطه على الواقع.

أيحدث التقابل والتقاطع مع الواقع حينئذ؟

جرت أحداث رواية "شـــاهد العتمة" لبشـــير مفتي ضمن الفترة الممتدة بين ثمانينات وتســـعينيات القرن الماضـــي، وهي حقبة نســـب إليها اللون الأســـود، العشرية السوداء والمعروف أن اللون عنصـــر هام في جمالية النصوص واستخدامه، أو الإيحاء به يعطي هيبة للنص، واللون الأسود سيد الألوان لا اختلاف في دلالاته، والبحث عنه أو الإشارة به كما هو وارد في عنوان الرواية (العتمة ←ـــــ الســـواد) تقتضـــي البحث عن الأبيض بسبب التعارض القائم بينهما.

فالأبيض يدل على الإشراق والصفاء والسّعادة والسلام، بينما يدل اللون الأسود على الحداد والحزن والتعاسة والعتمة.

وفي هذا قوله تعالى: ﴿ **وَإِذَا بُشِّرَ أَحَدُهُم بِالْأُنثَىٰ ظَلَّ وَجْهُهُ مُسْوَدًّا وَهُوَ كَظِيمٌ** ﴾ [1] .

والأكيد أن اللون الأســـود يربط بالموت والخوف والحزن والفراق، وهو تعبير عن الظلم والقهر، وهنا يتقاطع العنوان مع مضمون النص، فالنص جسَّدَ تلك التحولات الثقافية والاجتماعية والاقتصـــادية التي مســـت الجزائر في حقبة الثمانينات وما بعدها – المرحلة الحرجة – التي يشهد لها بالتوتر " **كان البلد في منتصف الثمانينات يغلي بالحركة والقلق. ولم يكن بحـــاجة إلى محلل كبير ليقول أن الانفجار واقع لا محالة. بل كانت علامات ذلك واضحة في التدهور الاقتصادي والمعيشي لأغلب السكان** "[2].

لقد اختار "بشـــير مفتي" هذه المرحلة الحرجة ليجعل من "محمد علي راوي الرواية" شاهدا على " **رياح الاغتيال والموت والقهر والزمن الذي لا يرحم** "[3]، فقد أحسن الروائي تصـــوير المعاناة التي عاشها الشعب الجزائري في تلك الفترة، وهنا أحسن اختيار عنوان

---

[1] سورة النحل: الآية: 58.

[2] بشير مفتي: شاهد العتمة، ص: 21.

[3] المصدر نفسه، ص: 34.

روايته، فشـــاهد العتمة شاهد على الزمن الأليم للجزائر البيضاء التي حولت بفعل الأيادي الحمراء إلى عتمات " **أُنظر المساحات الخضراء تنقرض بشكل فظيع، حتى البحر تلوث، مـــدينـــة بكـــاملها تغرق في الوحل.. ولا أحد يريد أن يطرح الســـؤال أو يدق أجراس الخطر..**"[1]

لقد مثل "محمد علي" دور الشـــاهد على الأحداث، وهذا بسفره من الجزائر العاصمة إلى مدينة وهران، وقد اتســـمت هذه الشـــخصـــية بواقعية التفكير كتب في أوراقه معلقا:" **مرض العصـــر الذي يفتك بهذه البلدة هو التفاؤل وما دامو عاجزين عن التشاؤم بالرغم من كل ما يحدث لهم لن يتقدموا أبدا إلى الأمام..** "[2] .

ودخل الروائي إلى قلب مدينة وهران هاتفا:

" **وهران أنا لك، عبد مطيع**

أنا ذئبك الجديد.. ذئبك المطيع

وهران أنا ليلك، حبك البعيد

أنا جرحك الجديد.. خوفك المديد.. "[3].

فتح عنوان رواية "شـــاهد العتمة" لبشـــير مفتي أفقا توقعيا لدى المتلقي المتلمس لهذا العنوان، فقد تشكل في ذهنه مجموعة من الاحتمالات قبل اقتحام النص الروائي. فذخيرته المعرفية مكنته مســـبقا من تصـــور النص ثم كســـر موجات الحيرة التي تعيق فك شيفرة العنوان، وهذا بقراءة استطلاعية للرواية عاملا على التأكد من كون النّص يتقابل ويتقاطع مع التصـــور الأول الذي رسمه حين قابل النّص المصغر العنوان، وهنا يتأكد المتلقي من أن المؤلف قد وظف قصديته الأدبية وهي "غير مباشرة لأنها تتوسل بشتى ضروب المجاز والاستعارات والكنايات وعليه فالقارئ لا يجد المعاني دائما في متناوله بل عليه أن يتعب ويكد في إعمال الحدس والفكر لبلوغ المقاصد العميقة"[4].

---

[1] بشير مفتي: شاهد العتمة ، ص: 34.

[2] المصدر نفسه، ص: 67.

[3] المصدر نفسه، ص: 70.

[4] حميد لحمداني: القراءة وتوليد الدلالة، ص: 105.

وهنا يتأكد المتلقي من تقاطع العنوان الروائي بالواقع المعاش، لقد حاول " محمد علي " أن يعمم فترة الســـواد حتى على يوم ولادته إنه اليوم الذي تشارك وتقاسم مع بلده معاناة أفقدته ذاكرته، ذاكرة سوداء قاتمة " **لا أتذكر ذلك اليوم. تلك اللحظة رغم أنني حاولت عدة مرات أن أعود إلى الماضي. إلى ساعة ولادتي وأن أنظر إلى تلك العملية القيصرية التي خرجـــت بهـــا إلى الوجود. كائن جديد ينظاف لملايير أخرى، متقاســـمة نفس الحظ أو الصورة أو الحياة أو الطريق الذي يقود إلى الموت** "[1].

بدت نفســـية الراوي نفسية الخائف من هذه العتمة، وهذا الظلام الذي غطى الجزائر آنذاك، " **الظلام يستر عورة الرؤى وبقايا حلم من محنة الزمن** "[2]، تعدّد ذكر لفظ العتمة في النص إما بمفردها أو بمرادفاتها، – الظلام الظلمة، الليل، السّـــواد– وهي رمزية من الكاتب على الفضـــاء المكاني، فهو فضـــاء الموت الحِداد والخوف و الوحدة، والاستغلال والقهر، لكن رغم ذلك وجدت "إيناس" الأمل في الحياة "**عينان صغيرتان تبرقان في الظلام ووجه أبيض، ناصع كأنه استل من ثلج شرشال**"[3].

لقد هام بنا عنوان النص في أفضـــية موزعة عبر النص السردي، وقد تعمد الروائي وضع هذه التقنية كظاهرة تجريبية سبق و أن تطرق إليها غيره من الروائيين " **هيهات أن أملك القدرة على تنظيم الحكاية وهي تأخذ في هذا الليل الجارف مجرى آخر لها.. كأنها منّومة مغناطيســـيا تغطس في ثنايا الصمت وتريده أن يهدر، أن يتفوه بما فيه فلماذا هو فقط مطالب أن يصمت، أن يكون لا شيء فيما هو كل شيء** "[4] .

والمميّز في عنوان " شاهد العتمة " أنه عنوان لروايتين فقد حملت هذه الرواية رواية أخرى بين ثنـــاياها، خصـــها الراوي "محمد علي"، وهي تقنية رواية داخل رواية، اعتمد بشير مفتي هذه التقنية الحديثة في روايته وفي هذا الشأن صرّح قائلا: "جربت هذه التقنية

---

[1] بشير مفتي: شاهد العتمة، ص: 09.

[2] المصدر نفسه، ص: 122.

[3] المصدر نفسه، ص: 28.

[4] المصدر نفسه، ص: 129.

منذ أرخبيل الذباب، وشاهد العتمة حينما لم يكن قد استعملها أحد بعد"[1]. ليس هذا فحسب بل ربط عنوان رواية شـــاهد العتمة بعنوان الرواية المحمولة داخل العمل الســـردي عودة الطاعون[*]، وهو عنوان يتناص مع رواية "الطاعون" لألبير كامو.

ولعـــل التقـــاطع بين عنوان "شـــــاهد العتمة" والطاعون يكمن في الجمع بين لفظتي (العتمة–الطاعون) فكلاهما رمز لضياع الوحدة، للموت، للخوف، للهرب، للمعاناة..." **غير أنه لم يكن يصدق أن تهافت الناس على الحياة كان فقط لأنهم شعروا أن الطاعون عائد مرة أخرى، وأن ما كتبه كامو كرواية أصـــبح حقيقة مؤلمة يعيشونها الآن، وإنما لأنهم أدركوا أن الحياة تستحق أن تعاش مهما كان ظلام العصر ودكنة الحياة** "[2] .

إن بمقاربة عنوان رواية " شاهد العتمة " للروائي بشير مفتي نجده يتقابل مع عنوان روايـــة "الطـــاعون" La Peste لأبير كامو A.CAMUS فكلتنا الروايتين تجمعهما نقاط تقابل بين عنوان الرواية و مضمونها.

---

[1] نوارة لحرش: حوار مع الروائي بشير مفتي حول واقع الرواية الجزائرية، روايته دمية النار نموذجا، جريدة النصر اليومية، نشرت يوم: 2011/01/10.

* تناص مع رواية الطاعون LA PESTE لألبيركامو ALBERT CAMUS ، صدرت هذه الرواية سنة 1947 حازت على جائزة نوبل في الأدب تروي قصة عمال بالمجال الطبي يتآزرون في عملهم، حين عم وباء الطاعون بمدينة وهران الجزائرية، تطرح الرواية أسئلة حول ماهية القدر والوضعية الإنسانية، غطت شخصيات القصة طبقات المجتمع المختلفة من الطبيب إلى المطلوب لدى العدالة، ويصف الروائي وقع الوباء على الطبقة الشعبية/ تأثر بشير مفتي بألبير كامو فقال: "أحببت كثيرا قصص كافكا، روايات ميشيما ألبير كامو، سارتر، فلسفة هيدجر، نيتشه، سيوارن، غسان كنافي، جبرا إبراهيم جبرا، قصص إبراهيم أصلان، روايات نجيب محفوظ، محمد ديب، نجمة لكاتب ياسين، مقالات المفكر المغتال، بختي بن عودة...

[2] بشير مفتي: شاهد العتمة، ص: 84.

عنوان الرواية	شاهد العتمة	الطاعون La peste
اسم المؤلف	**بشير مفتي**	**ألبير كامو ALBERT CAMUS**
الزمن	العشرية السوداء في الجزائر	- زمن الطاعون- وباء أصاب مدينة وهران سنة 1944م
المكان	مدينة وهران الجزائرية	مدينة وهران الجزائرية
الشخوص الروائية	مختلف طبقات المجتمع خصوصا الطبقة المثقفة (*)	شخوص اجتماعية مختلفة من الأطباء المحترفين إلى السجناء
الضحية	الشعب	الشعب

تتقاطع رواية شاهد العتمة بعنوانها ومضمونها مع الواقع الجزائري فالشاهد محمد علي هو نفسه الروائي بشير مفتي الشاهد الفعلي على الحقبة السوداوية في الجزائر وفي هذا الشأن صرح الروائي قائلا " مهمة الروائي أن يفضح تناقضات الواقع المنافق والفصامي، لا أريد أن أسلي أحدا، فهناك السكاتشات تلعب هذا الدور" (1). السواد، الظلام والعتمة ميزة عناوين الروائي بشير مفتي، وقد صرح في هذا الشأن لأحد الجرائد العربية قائلا:" ما دمت أكتب فهذا يعني أنني أقاوم، وأواجه الظلام، رواياتي سوداوية بالفعل والعناوين تعكس ذلك جيدا..." (2) .

والجدول الآتي يحمل عددا من عناوين ســوداوية اللغة فصارت هذه العناوين بصمة تميز الروائي بشير مفتي:

* عن تركيز بشير مفتي في اختيار شخصياته من الطبقة المثقفة صرح قائلا "لا يمكن لشخصياتي إلا أن تكون مثقفة لأنها تريد أن تعرف لماذا حدثت الأشياء بهذا الشكل؟ لماذا وصلنا إلى هذا الطريق المسدود؟ لا أظن شخصية إنسان بسيط يمكنها ان تتساءل رغم ذلك لا أغمط الأنواع الأخرى من الشخصيات حقها من الوجود" جريدة النصر، المرجع السابق.

1 جريدة النصر، يوم 10-01-2011.

2 بشير مفتي:مايهمني في الكتابة هو ما ينهش الإنسان من الداخل، يومية الوطن صوت عمان في العالم،عدد12319 .

عنوان المؤلف	جنسه الأدبي	سنة نشره	ملمح العنوان التأويلي
المراسيم والجنائز	رواية	1997	ملمح متشائم
شاهد العتمة	رواية	2002	ملمح سوداوي
خرائط لشهوة الليل	رواية	2009	ملمح سوداوي
دمية النار	رواية	2010	ملمح متشائم
سيرة طائر الليل	رواية	2013	ملمح سوداوي
أمطار الليل	مجموعة قصصية	1992	ملمح سوداوي
الظل والغياب	مجموعة قصصية	1995	ملمح سوداوي متشائم
شتاء لكل الأزمنة	مجموعة قصصية	1995	ملمح متشائم

وبما أن العنوان بنية مختزلة فالأكيد أنّ النص المكبر أفق تم توسيعه، وتفصيله والتمطيط فيه، حيث تُعرف صناعة العنوان بعد اكتمال العمل الأدبي، وهو الأمر الغالب في بناء العناوين وقد استطرد الناقد "السعيد بوطاجين" في هذا الأمر "في العادة يأتي العنوان بعد إتمام النص بأيام وقد يأتي مصادفة بداية من السطور الأولى، ما يحصل لاحقا يتمثل في بعض التعديلات الجزئية لكن ذلك أمر نادر"[(1)]. وهو الحال بالنسبة للروائي بشير مفتي الذي يعتني بعناوين روايته جيدا ويتريث في اختيارها "لم يحدث ولا مرة واحدة أن جاء العنوان قبل الانتهاء من كتابة الرواية ومن جهة ثانية لا أطيل التفكير في العنوان فأنا أجده مبثوثا داخل التفاصيل الداخلية للرواية، وهو يكون أمينا في التعبير عن عوامل الرواية وأجوائها وحالات شخصياتها النفسية، وهي عناوين تجعل القارئ يعرف ماذا ينتظره مع كل رواية، فأنا لا أمارس عليه الخداع، فرواياتي سوداوية بالفعل والعناوين تعكس ذلك جيدا لأنها مرتبطة بالحديث عن مراحل محددة من تاريخ الجزائر المعاصر حينما سادت فيه حرب قاسية وحكمه منطق متوحش، ورغم أنني أكتب عن الجزائر إلا أنها وجدت صدى عند قراء عرب، ولم أستغرب ذلك لأن الأوضاع العربية

[1] عبد المالك أشهبون: العنوان في الرواية العربية، ص: 49.

متقاربة، كثيرة عن الحديث عن قمع الحريات أو الاستبداد، أو ظلم النساء، أو قصص الحب و مآلاتها الفاشلة... أو العلاقة المشبوهة بين الديني والحياتي، وهذا جيد في حد ذاته، لأنني تعرفت على مدن وبلدان عربية كثيرة من خلال أدبها قبل أن أزور بعضها و يهمني أن يعرف القراء العرب الجزائر من خلال كتاباتي الروائية حتى لو أعطتهم الانطباع أننا بلد يعاني كثيرا، لكن الحياة تولد حتى في دوائر الألم وتستمر رغم أنف السّواد"[1] .

وإجمالا فإن تأويل النص المبكر رواية شاهد العتمة وانطلاقا من العتبة الدلالية الصغرى (العنوان) يمكننا أن نحقق علاقات التطابق والتقابل، والتوازي الذي حققه النسيج النصي المتكامل العناصر، ويسمح له بوضع آليات جديدة، منها تغيير عاداتنا القديمة في قراءة النص الأدبي مما يعطي النص قراءة تأويلية مولدة للدلالة تسمح بتحصيل الفهم، وبناء المعاني وفتح أبواب دلالية لا حصر لها.

فالأكيد أن الرواية الجزائرية على وجه التحديد أُحسِن توظيفها واستغلالها، وتطبيق تقنيات جديدة بما يتماشى وروح الإبداع الفني المعاصر، فالرواية عموما هي إسقاط للواقع الذي نحيا فيه " وليست مجرد مجموعة من الوقائع والصور فالحياة الخفية لإحدى شخصياتها تتغذى من الروائي نفسه بقدر ما تتغذى من الواقع الذي لا نلحظه"[2] .

أصبح الروائي يسهر على نقل معاناة المجتمع، وتفاصيل حياته معوّلا على عنصر الخيال العامل الأساسي في أي عمل إبداعي، فهو القادر على تحويل الواقع إلى مجموعة من الرموز والدّلالات المؤثثة لعالمه التخييلي مستغلا موهبته للتعبير عن أفكاره بملمح جمالي.

---

[1] جريدة النصر، يوم:10 جانفي 2011.

[2] زياد العود: الواقعي وغير الواقعي في الحمامة الزرقاء، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع 482، 2001، ص: 137.

و للعنوان نصـــيب من توظيف المتخيل كقالب تصـــب فيه جملة من الصور الخيالية التي يوظفها المبدع ليكســـب نصه أسلوبا جماليا فنيا، وليجسّد ويشخص أفكاره ومشاعره ويربطها ضرورة بالنّص الأدبي.

10-2. العنوان والنص/القراءة بين الواقع والمتخيل في رواية " قصـــيد في التذلل " للطاهر وطار:

يعجز المبدع في كثير من الأحيان من نســـج خيوطه الإبداعية من الوهم، فيلجأ كما يفعل العديد من أمثاله إلى الواقع باعتباره المادة الخام التي تســـقي العمل الإبداعي، وهو حـــال العتبات تحديدا فالواقع هو " الوجود الإنســـاني بأطره المكانية والثقافية والتاريخية والاقتصـــادية والســـياسية والتكنولوجية كافة "[1]. فالإنسان يؤثر ويتأثر بواقعه فيحمل بين خلجاته كلاما يحوّله إلى كتابة أدبية ليعبر بها عن واقعه المعاش أو الماضـــي أو أحداث محتملة الوقوع في مســـتقبله، فالكاتب الواقعي هو الكاتب الذي يعالج مشـــاكل وقضـــايا مجتمعه طامعا في تصـــليح اعوجاجه، واضعا بصمته التي تميزه عن غيره من الكتّاب إذ أن "الروائي الناجح لا يكون عبدا أو أسيرا في نقل الواقع، بل يُخضع معلومات واقعه لفنّه الراقي"[2]. ويخضعه إلى تعديلات تناسب الفضاء الفني ولا "يقصد إلى تصوير الواقع كما في الحقيقة تصويرا آليا، ولكنه يقصد إلى خلق الواقع الفني من خلال الواقع الطبيعي"[3].

ولابـــد لهـــذا الواقعي أن يمتزج بالمتخيل حتى يخلق روحا إبداعية، فالخيال يفوق الواقع، غير أنـــه "لا يفارق خيال الكاتب العالم المحيط به و لكنّه يجتهد مســـتعينا بقدرته الفنيـــة لتكملتـــه"[4]، وهو الأمر الـــذي عرف به الروائي الطاهر وطار –رحمه الله–رائد الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية، المدافع عن الفكر اليساري في الجزائر، عُدّ هذا

---

[1] رفيق رضا صيداوي: الرواية العربية بين الواقع و المتخيل، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2008، ص: 72.

[2] محبة حاج معتوق: أثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية الحديثة، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص: 15.

[3] شايف عكاشة: نظرية الأدب في النقدين الجمالي والبنيوي في الوطن العربي (نظرية الخلق اللغوي)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994، ط1، ص: 39.

[4] محبة حاج معتوق: المرجع السابق، ص: 25.

الروائي من الأقلام الثائرة على السلطة الحاكمة، وهذا ما نلمسه من خلال عديد من أعماله نذكر منها:

1. روايته "اللاز" حيث انتقد فيها الثورة الجزائرية، وبخاصـــة اغتيال طبقة المثقفين ولاسيما اليساريين منهم.
2. انتصـــر في روايته "الزلزال" لقانون تأميم الأراضـــي الذي أقره الرئيس الراحل هواري بومدين– رحمه الله –
3. وهـــا هو يواصـــل عطاءاته في آخر عمل روائي أكمله، وهو على فراش الموت بفرنســـا روايته "قصـــيد في التذلل" والتي وجه فيها أصابعه إلى فئة المثقفين، وإذا أردنا قراءة هذا العنوان قراءة تجمع بين الواقع والمتخيل لزم علينا أن نتعرف على مصطلحي "قصيد"–"التذلل" حسب المعجم اللغوي.

المعنى المعجمي للعنوان:

أ. قصـــيد: "القصـــيد من الشعر بيت القصيد، الأمر المهم خلاصة الموضوع، أحسن أبيات القصـــيدة و أنفسها، شعر مجود منقح أو البيت المشتمل على غاية الشاعر، القصيد من الشعر سبعة أبيات فأكثر.

وأنت في قلوبنا قصيدة يا وطني يا أجمل القصائد [1]

ب. التذلل: "الذُّل نقيض العِّز، ذَلّ يذُّلُ، وذِّلة وذّلالة، ومذّلة فهو ذليل بين الذُّل والمَذَّلة من قوم أذّلاء وأذّلة، وذّلال

وشاعر قوم أولي بغضة قمعت فصاروا لثاما ذلالا.

وأذّل الرّجل، صار أصحابه أذِّلاء، واستذلوه رأوه ذليلا ويجمع الذّليل من الناس أذِّلة(...) والذل الخسّة"[2]

---

[1] الفيروزابادي: القاموس المحيط، ص: 982.

[2] ابن منظور: لسان العرب، (مادة ذلّ)، ص: 102.

لقد اقترب المعنى اللغوي لعنوان الرواية كثيرا مع مضمونه بل تطابق معه، فالروائي الطاهر وطار تعرض في روايته قصـــيد في التذلل إلى فئة اللاهثين وراء الســـلطة، وهم المعبر عنهم بمصطلح قصيد فبطل الرواية مدير الثقافة شاعر يقول الشعر لمسؤوليه تذللا مقابل البقاء والمحافظة على المنصـــب ويلوم الروائي في نصـــه فئة المثقفين عن إلتهائهم عن الإبداع الشعري، والقارئ/المتلقي، و المتفحص أو السامع لعنوان الرواية يلتمس معنى وفحوى الروايـــة من العنوان، ويفهم كيف حوّل الطـــاهر وطـــار واقعنا المعاش إلى عالم تخييلي مركزا على المســـؤولين اللاهثين وراء الســـلطة، موزعا أسطر روايته عبر مائة وخمســـة وأربعون صـــفحة (145 ص) حملت عددا من الشخوص الروائية، كل شخصية تُســـقط صـــورة واقعية بلمسة تخييلية لما هو معاش في راهننا مقسما روايته إلى مقطعين سرديين هما:

1. المقطع السردي الأول: الرهن.
2. المقطع السردي الثاني: البيع.

ربط الكاتب بين ثنائية العنوان/النص من خلال أنســـجة النص، والتي وظف فيه عدة شـــخوص أسهمت في تحريك العمل السردي انطلاقا من عتبة العنوان، فشخوص الرواية هي التي عملت على بناء النص، برغم كونها ذات صـــبغة إنسانية معانقة للجانب التخييلي أكثر من الواقعي.

بطل الرواية هو الشـــخصية المحورية – الرمز الشخصية الإيحائية المشحونة بعدة صـــفات بطولية لكنها لا تصل إلى مستوى البطولة الكاملة "[1] جُعِل البطل صاحب مكانه مرموقة في المجتمع فمثل رمزا لهوية الأمة، حاصـــل على شـــهادة جامعية، وثقافة أدبية مكنته من نظم الشـــعر حمل هذا المنصـــب على أكتافه و أخلص في عمله فهو " **لا يغادر مكتبه إلا لظروف عمل** " [2].

---

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء– الزمن–الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص: 212.

[2] الطاهر وطار: قصيد في التذلل، منشورات الفضاء الحر، 2010، ص: 18.

عُرِف بنظم الشـــعر، فأبدع فيه حتى سماه الجميع بالشاعر " **الجميع يناديه الشاعر، يصـــعد في الأماســـي على كرسي أو برميل، أو كومة من الكومات الكثيرة، ويشرع في التلاوة. ترنيما، ونشرع نحن ذكورا وإناثا في الاستسلام للترنح** "[1].

عرف بـــاســـم "الوفي" فهو الوفي لوطنه أثناء الثورة المدافع عنها باعتباره عضـــوا في المقاومة الشـــعبية " **قبل الزواج، يوم كنا في الجامعة، ويوم، كان اسمه النضالي "الوفي" وكـــان اســـمي فجرية، تعاهدنا على أن نبدأ ببناء الاشـــتراكية في بيتنا أولا وقبل كل شيء...** "[2].

كما أن لمدير الثقافة اســـم آخر و هو "حمدان" وهو اســـمه الحقيقي له اسم اشتق من الحمد والثناء والشـــكر، والحمد لا يكون إلا- لله تعإلى- إلا أن هذه الشـــخصـــية صارت تتخبط فيما يعرف بتأنيب الضمير حينما سّخرت شِعرها للكذب والاحتيال على الناس " **لقد فقدت حاسة**

الشعر.

- هأهأ هأهأ. وهل انتبهت لهذا، اليوم فقط؟ أنا قلت للشعر والشعراء باي باي، منذ بدأت أسعى لهذا المنصب الخداع "[3].

لقد أســـقط الروائي الكلمة الأولى من عنوانه "قصـــيد" على هذه الشـــخصية بالذات، والأكيد أن هذا الإســـقاط له علاقة بشخصية الأديب اللائمة على شعراء وأدباء عصرهم، نتيجة صـــمتهم وتحويل مســـار أقلامهم من خدمة الشـــعب إلى خدمة السلطة فقد استهل الروائي روايته بإهداء لام فيه نفســـه المبدعة وأصـــحابه " **إلى الروائي القدير إبراهيم الكوني صـــاحبك رهن بعيره فضـــل يتألم ندما.. أما أصـــحابي فرهنوا أنفســـهم... وهم فرحون** "[4].

---

[1] الطاهر وطار: قصيد في التذلل ، ص: 22.

[2] المصدر نفسه ، ص: 20.

[3] المصدر نفسه، ص: 15.

[4] المصدر نفسه، ص: 07.

من خلال قراءتنـــا لعنوان الرواية وإهداء الكاتب يتضـــح لنا هذا المزج بين الواقع والمتخيل، فالشخوص الروائية للنص السردي موجودة بيننا ولها نفس الصفات مع صورة تخييلية مبالغة من طرف الروائي يهدف من ورائها إلى تحقيق الغاية والهدف المنشـــود، فالشـــخصـــية الروائية شـــخصـــية ورقية تتعدد بتعدد الأهواء والمذاهب والإيديولوجيات والحضارات والهواجس والطباع البشرية التي ليس لتنوعها و لا لاختلافها من حدود[1].

وعليه فبطل هذه الرواية رمز للمثقف الذي يتذلل للســـلطة هذه الأخيرة جعلت من قصـــائده المتذللة للحكم سببا رئيسيا في بقائه بمنصب لإدارة وقد تمثلت السلطة في النص الروائي بشخصية السيد الكبير، إذ أن عنوان الرواية صمت عن ذكر هذه الشخصية والتي تفهم بعد قراءة النص الأدبي، فقد ورد العنوان بهذه الصـــيغة "قصـــيد في التذلل" والأصل وضـــع نقطتين باعتبارهما عتبة دلالية ترمز إلى الشخص المذلل له بهذا الشكل قصيد في التذلل../ بمعنى لمن هذا التذلل؟ والإجابة غطت أوراق الرواية كلها. وقد تمثلت في السيد الكبير صـــاحب منصـــب ونفوذ يتحكم بجميع العمال والموظفين، الأمر الناهي الحامل لدلالات الخوف والذهبة لكل من يقف أمامه، حيث صرح محدث مدير الثقافة " **أتعلم أنني، الممثل الأول بل الوحيد للدولة ورمزها بعد رئيس الجمهورية.**

رائع وجميل أنك تقول الشعر.

هل تكتبه، أم تقوله من رأســـك.. لا يهم الشـــعر شعر. وفي الحقيقة، و حسب معرفتي الواســـعة، والكتب الكثير التي قرأتها، وحســـب ما يروج، فأنتم المعربون، تليقون أكثر للشعر. لحسن حظك "[2].

" فالســـيد الكبير " شخصية غير مكترثة بالأدب والشعر، همه الكبير الفلكور والفنون الشعبية " **فبلدنا والحمد لله، غني بالفلكلور، وهذه الولاية بالذات، تشكل تقريبا كل ما في بلـــدنـــا من رقص وغنـــاء وأنغـــام... أريد، أن تكون أيام هذه الولاية كلها أعراس في**

---

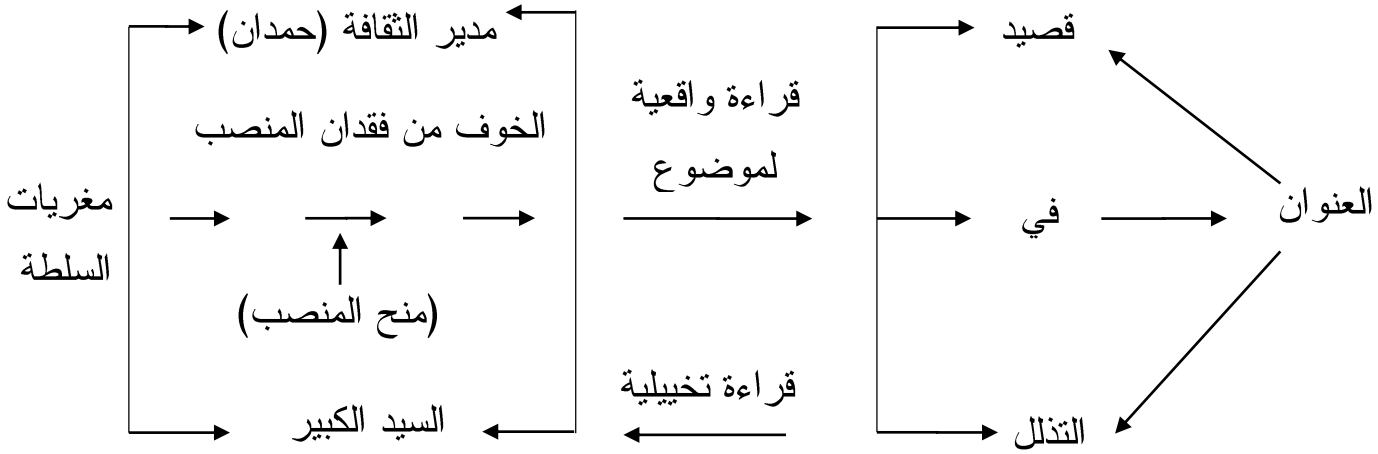
[1] عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ع 240، الكويت، 1998، ص: 37.

[2] الطاهر وطار: قصيد في التذلل، ص: 31.

أعراس"[1]. فرضت هذه الشخصية نفسها على مدير الثقافة وألزمته الطاعة خوفا وترهيبا " **المطلوب منـــك، أمر واحد، هو أن تفتح أذنيك جيدا، لكل كلمة تصـــدر عني، أو تقال عليّ، أو على السيد الرئيس، حفظه الله وأبقاه. والباقي ستعرفه وحدك شيئا فشيئا** "[2] .

امتزج الواقعي المتمثل في تسلط الطبقة الحاكمة على المحكومة بالتخييلي الممثل في شـــخص مدير الثقافة للولاية، لكن المقصـــود هو الوطن بأسره – وقد اختار الروائي هذه الشـــخصية بالذات نظرا للمكانة التي تحتلها ولكون الشعب ينصت ويتأثر لقولها، غير أنها جســـدت الشـــخصية المسيئة المتخلية عن مبادئها حتى تحافظ على المكانة المرموقة التي منحت لها.

وعليـــه يمكننـــا أن نقرأ عنوان الرواية مع النص قراءة ذات نظرة واقعية – تخييلية من خلال المخطط الآتي:

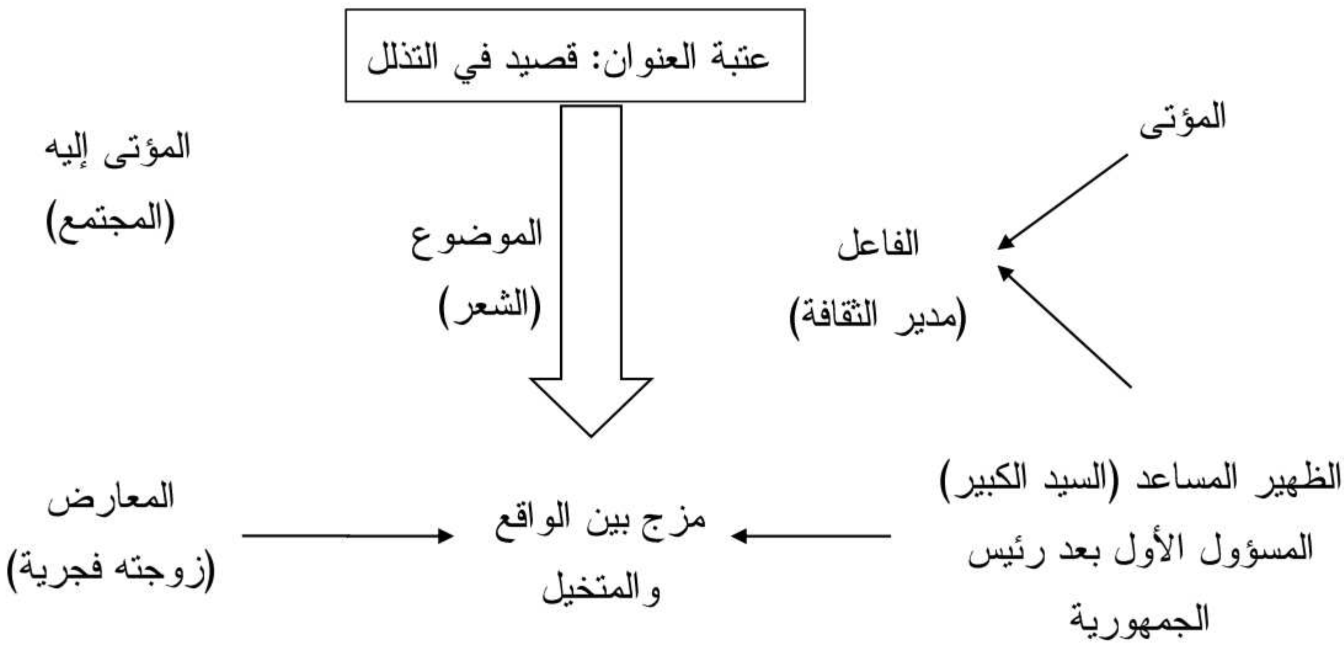


لقد تبيّن أن هذا العنوان الروائي "قصـــيد في التذلل" قد عكس واقع الأمة الجزائرية، وصـــور المجتمع بكل حالاته وظروفه غير مهمل للجانب الفني الصادق فـــــ " الجمال

[1] الطاهر وطار: قصيد في التذلل ، ص: 32.

[2] المصدر نفسه ، ص: 33.

والحقيقة أهم عناصـــره"[1]، والدليل على ذلك هو حسن توظيف الجانب التخييلي علما أن هذا الأخير يخضع إلى مخيّلة ذهنية تختلف من شخص لآخر.
فالمتخيل يتحرك يتصاعد وقد ينطفئ أحيانا، بفعل تعدد القراءات والتأويلات التي يسلطها القارئ /المتلقي على جو النّص السردي.



إنّ عنوان الرّواية هو العتبة الأكثر استقطابا لأنفس الفضوليين من جمهور القراء/المتلقين، وعليه فإنّ النص المصغر (العنوان) يوازي نصّه المكبر في عملية التفكيك، وإعادة البناء فالعنوان نص متبادل الأطراف بين المرسل والمرسل إليه ، "ولكونه علامة نصية وسيميائية ناطقة ومعبّرة، فقد غاب العنوان الروائي موضوع الدرس السيميولوجي بامتياز، يتمثله الباحث على صورة نظام سيميولوجي متعدد القيم الجمالية، والأبعاد الإيديولوجية في امبراطورية علم العلامات "[2]، وقد سار عديد من الروائيين وراء جوهرة

[1] محبة حاج معتوق: أثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية الحديث، ص: 17.
[2] عبد المالك أشهبون: العنوان في الرواية العربية، ص: 14.

العنوان، والعمل على تلميعه للمتلقي ليصبح أكثر إثارة وجاذبية وإن أهم طريقة تجعل من العنوان مميزا وجذابا هو خرق المألوف، والمغامرة اللّغوية المحملة بالدلالات مما تجعل العنوان يتولد عنه عديد من الانزياحات الجديدة المحيلة على عديد من القرارات والتأويلات. ففكرة بناء العنوان تبدو أكثر نجاحا كلما عني بجانبها الصوتي le signifiant phonique " إذ يلعب المستوى الصوتي دورا ناجحا في بنية الملفوظ العنواني الأمر الذي يجعلنا نستحضر الوظيفة الشعرية أو الجمالية المهيمنة التي ينتجها ذلك الرفق الصوتي المنبثق عما في تركيبة العنوان من سجع ثري"[1]، فللعنوان ملمح جمالي تبرزه شعرية اللغة.

11. العنوان كمقولة شعرية:

يجسد البُعد الشاعري للعنوان ملمحا فنيا جديدا يثري المستوى الصياغي، ويزيد في إيحاءات المعنى، إنّ هذه الظاهرة تمكن العنوان من الانفتاح على ممكنات فنية راقية تتجه معها الرواية الجديدة، إذ صار العنوان ينأى عن تلك النثرية السطحية البسيطة التي التصقت به منذ أمد بعيد، وصار العنوان أكثر تعلقا بالعوالم الشاعرية والاستعارية والمجازية والرمزية...، إن شاعرية (*) العناوين تزيد النص جمالا وتتحدى بذلك أفق توقع القارئ وترغمه على النظر إلى الفضاء الشعري، وبنياته في تناسق وتوازي مع مستوى الكتابة النثرية، وذلك لخلق خصوصية للرواية فتنهض بذلك اللغة على لغة الانزياح لتتعدى العناوين المعتادة بغية الوصول لأفق شعري خاص.

من هنا تغدو صناعة العنوان ممارسة إبداعية واعية وجادة بحاجة إلى خبرة ولمسة فنية لخرق المألوف، وللمغامرة في دواوين شعرية دلالية لتولد عنها انزياحات على مستوى صياغة العنوان لتحمل دلالات عذراء تتفتح على مجال القراءة والتأويل.

---

[1] عبد المالك أشهبون: العنوان في الرواية العربية ، ص: 124.

* اللغة الشاعرية la poétique فالشعر أسلوب خاص عرف به كذلك هو حال النثر وقد عرفت هذه اللغة بتهديم اللغة العادية، لتنزاح عن لغة النثر العادية والجافة كما قد تقف عن النقيض منها فتؤسس منطلقات جمالية وفنية وإيحائية، وتضمن تعدد مداليلها و يتعدى بذلك العنوان معناه المفرد إلى معاني متعددة ترتبط بمضامين النص وهو ما يؤدي بالضرورة إلى تنشيط فاعلية شاعرية العناوين لضمان نجاحها وجاذبيتها من خلال تحريك مضمون النص الكامن وتنطبق على ما سكت عنه و ما تجاوزه الكلام و التحليل.

وقد اعتبر الباحث المغربي " شـــعيب حليفي " الروائي المســـتفيد الأول من " الركام الكلاسيكي من جهة ثم الوعي بأهمية العنوان وتغيراته من جهة ثانية"[1] .

هذا التغيير في الصـــيغة التعبيرية الكلاسيكية للعناوين التراثية يضمن للعنوان استحضار وظائف شـــعرية جمالية ينتجها المستوى الصوتي المنبثق من بديع سجعي ثري بملفوظات شاعرية تحمل إيقاعا موسيقيا يرجع فيه الفضل للدال الصوتي le signifiant phonique.

تنزع العناوين الشاعرية إلى التجريد الاستعاري، وحشد الترميز غالبا متصلة بمكون موســـيقى مســـتثمرة البعد الاســـتعاري ما يجعلها "طريق للدلالة عن محتوى كان بإمكان التعبير عنه بلغة مباشرة دون أن يفقده ذلك شيئا من ذاته"[2] .

وقد شـــاع توظيف هذه العناوين الشـــاعرية موظفا الاســـتعارة كمجاز يجمع بين العنوان والنص، جاعلا من عنصر المشابهة نقطة التقاطع والاشتراك وحاله كحال عنوان رواية، صـــباح الحزن أيها الحزن bonjourtristesse (1954) للروائية الفرنســـية فرانســـواز ســـاغان Françoise Sagan وهو من بين العناوين الشـــعرية الذي استعارته من إحدى قصائد بول إيلوار Paul ELUARD ومطلعها كما يلي:

Adieu tristesse

Bonjour tristesse[3]

لقد اســـتطاع الروائي العربي أن يلم بكل ما سبق ذكره من شاعرية العنوان بصورة نـــاجحة موازية لنظيرتها الغربية مما يضـــمن للرواية العربية النجاح، والعالمية، وأتاح للقارئ توســـيع آفاق الفكرية ليتجاوز العنوان في بســـاطته القاموسية ليستطيع فك شفرات صـــياغة العنوان الجديدة، ليصبح العنوان نبراسا يضيء نهج القارئ فالعنوان في حد ذاته لغة معبأة بصور شعرية، تلفها لغة الترميز الباطنية التي تميل لهذه الروح الإنسانية.

---

[1] شعيب حليفي: النّص الموازي للرواية (استراتيجية العنوان)، ص: 88.

[2] جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ص: 40.

[3] عبد المالك أشهبون: العنوان في الرواية العربية، ص: 126.

ونقدم في الجدول الآتي نماذج عن شاعرية الرواية عبر عديد من الدّول العربية:

البلد	عنوان الرواية	اسم الروائي
المغرب	رحيل البحر	عز الدّين التازي
	وردة للوقت المغربي	أحمد المديني
	الضوء الهارب	محمد برادة
	جنوب الروح	محمد الأشعري
	العشاء السفلي	محمد الشركي
	شجيرة حنا وقمر	أحمد التوفيق
الجزائر	ذاكرة الماء (محنة الجنون العاري)	واسيني الأعرج
ليبيا	سأهبك مدينة أخرى هذه تخدم مملكتي نفق تضيئه امرأة واحدة	أحمد إبراهيم الفقيه
	نزيف الحجر	إبراهيم الكوني
تونس	شبابيك منتصف الليل	إبراهيم درغوثي
	إفلاس أو حبك درباني	بشير خريف
مصر	تصاوير من التراب و الماء و الشمس	يحيى الطاهر عبد الله
	انكسار الروح	محمد المنسي قنديل
	عطش الصبار	يوسف أبو ريه
	صخب البحيرة	محمد البساطي
لبنان	لاتنبت جذور في السّماء	يوسف حبشي الأشقر
	انتحار رجل ميت	حنان الشيخ
	فرس الشيطان	
	حكاية زهرة	
	باب الشمس	إلياس خوري

سوريا	أرواح هندسية	سليم بركات
	كل داخل سيهتف لأجلي، وكل خارج أيضا	
	للغبار، لشمدين، لأدوار الفريسة وأدوار الممالك	
	هاته عاليا هات التفسير على آخره	
	النجوم تحاكم القمر	حنا مينه
	الزمن الموحش	حيدر حيدر
	وليمة لأعشاب البحر	
	خضراء كالحقول	هاني الراهب
	مجاز العشق	نبيل سليمان
السعودية	مدن الملح	عبد الرحمن منيف
العراق	أشواق طائر الليل	مهدي عيسى الصق
فلسطين	جناح ضاقت به السماء	ديمة جمعة السمان
الامارات العربية المتحدة	رمام الدم	علي أبو الريش
	حلم كزرقة البحر	أمنيات سالم
البحرين	للصوت، لهشاشة الصدى	منيرة الفاضل
	حارس الأوهام الرمادية	جمال الخياط
	نشيد البحر	عبد الله خليفة
	أغنية الماء و النار	

(1)

1.11- شعرية العنوان في رواية " ذاكرة الجسد " لأحلام مستغانمي:

عدت رواية " ذاكرة الجسد " للروائية أحلام مستغانمي من أنجح الروايات في العالم العربي، ولا يمكننا الحديث عن عنوان شـــاعري متجاهلين "ذاكرة الجسد"، فقد أحدث هذا

[1] عبد المالك أشبهون: العنوان في الرواية العربية، ص ص: 125، 126.

العنوان ضـــجة كبيرة لدى فئة القراء، حقق من وراءه أكبر نســـبة مبيعات عبر عديد من معارض الكتب العربية (*) والأكيد أن عتبة العنوان السّـــر الأول وراء نجاح هذا العمل الروائي وهذا راجع إلى عنوانه المميز " ذاكرة الجسد ".

المعنى المعجمي والدلالي للعنوان:

ورد في جزء (الذكر والتذكر) عن المعجم اللغوي لســـان العرب " الذكر والذّكرى بالكسر نقيض النســـيان... و (التذكر) تذكر ما أنسيته، وذكرت الشيء بعد النّسيان وذكرتُه بلساني وبقلبي وتذكرته وأذكرتُه غيري وذكرته، واذكر بعد أمّة، أي ذكر بعد نسيان"[1].

فالذاكرة اســـتمرارية للحياة، وهي ضد النسيان، لم تنس ما ربطها مع مدينتها العتيقة قســـنطينة "**أكتب إليك من مدنية مازالت تشبهك، وأصبحت أشبهها، مازالت الطيور تعبر هذه الجسور على عجل، وأنا أصبحت جسرا آخر معلقا هنا** "[2]. لقد حملت لها (الروائية) كل مشاعر الحب و الامتنان تضيف في هذا الشأن عبر روايتها "ذاكرة الجسد" " **إلى مدينة أصـــبحت مدينتي مرّة أخرى. بعدما أخذت لي موعدا معها لسبب آخر هذه المرة. هاهي ذي قسنطينة .. وها هو كل شيء أنت** "[3].

أما الجزء الثاني الممثل في لفظة الجسد فيعني لغويا "الجسد جسم الإنسان... والجسد البدن... وهو الذي لا يعقل ولا يميز، إنما معنى الجســـد معنى الجثة فقط"[4]، والإحالة هنا تشـــير إلى جسد خالد بن طوبال بطل الرواية الذي أصابه تشويه في جسده وهو بتر أحد ذراعيه أثناء ثورة التحرير الوطني " **أنا الذي فقدت علاقاتي بالزمن، أنّ غدا سيكون أوّل نوفمبر.. فهل يمكن لي ألا أختار تاريخيا كهذا، لأبدأ به هذا الكتاب؟** "[5].

---

* معارض الكتب العربية (معرض بيروت، عمان، سوريا، تونس، الجزائر، المغرب، الشارقة) بيع من نسخها أكثر من ثلاثة ملايين نسخة، وبلغ عدد طبعتها حتى سنة 2004، تسع عشرة طبعة:/ وفي السنة 2001 بلغ عدد طبعاتها سبعا وعشرين طبعة http://www.alkottob.com

[1] ابن منظور: لسان العرب، مج 6، مادة (ذكر)، ص: 36.

[2] أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، دار الآداب، بيروت، ط27، 2011، ص: 10.

[3] المصدر نفسه، ص: 11.

[4] ابن منظور: لسان العرب، مج3، مادة (ج/س)، ص: 145.

[5] أحلام مستغانمي: المصدر السابق ، ص: 24.

إنّ لهـــذا العنوان قراءات عديدة، ولعل أهم قراءة يقف عندها القارئ/المتلقي للوهلة الأولى هي قصة هذا الجسد التي سترويها الروائية عبر أربعمائة وأربع صفحات.

لجأت الرواية في صناعة عنوانها إلى لغة شعرية مكثفة تحمل بين طياتها أنواعا تصويرية محملة بدلالات شعورية، أفضى هذا إلى توليد نصوص شعرية أخرى بدأتها الرواية بعدم الشفاء من الذاكرة وأنهتها بالموت " **عندما يمكن أن نلمس جراحنا القديمة بقلم، دون أن نتألم مرة أخرى...**

أيمكن هذا حقا؟

نحن لا نشفى من ذاكرتنا

ولهذا نحن نكتب، ولهذا نحن نرسم، ولهذا يموت بعضنا أيضا "[1].

فعنوان – ذاكرة الجســـد– " حمل بين مدلولاته ســـمات الزمانية والحركية "[2]، وقد اســـتطاعت الروائية أن تجســـد كل جماليات العمل الفني وتصـــهره داخل قالب العنوان الشـــاعري الحامل لأبعاد رمزية فالعنوان الشاعري الرمزي "إشارة حرة ذات قابلية لدمج سواها في فضائها والاندماج في فضاء سواها"[3].

وهكذا يصـــبح العنوان بمثابة هوية للرواية، وقد سارت أحلام مستغانمي في الغالب على نهج عنوان يحقق الغاية الجمالية، فأغلب عناوين روايتها تتســـم بملمح شـــاعري، " ذاكرة الجســـد"، " فوضـــى الحواس "، " عابر ســـرير "، " قلوبهم معنا وقنابلهم علينا "، " الأســـود يليق بك "، وهذا ما يجعل من قلم الروائية يخط عناوينا شـــاعرية ذات وظيفة تأثيرية بالضرورة. "وإن اللغة هي وسيلة العنوان الأولى لتحقيق الانزياح الدلالي وكسر رتابة الأشياء وإدخالها في حالة من التجاوز للمألوف في التشكل والعلاقات ونسقية العبارة التي تذهب بالعنونة إلى أقصى حالات الانزياح".[4]

---

[1] أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص: 07.

[2] علي حداد: العين والعتبة (مقارنة شعرية العنونة عند البردوني)، مجلة الموقف الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ع 370، ص: 37.

[3] بامية درمش: عتبات النص، مجلة علامات في النقد، مج 16، ج 61، السعودية، 2007، ص: 40.

[4] علي حداد: المرجع السابق، ص:02.

ما يلاحظ على عناوين مستغانمي أنها عناوين لا تنسب إلى فضاء معين، وهي هنا تسمح بجعل العنوان عنوانا مشتركا لـــــ "يؤخذ بوصفه أداة وتعبيرا عن استراتيجية نصية تبني مشروعها بتعدد الأدوات والأشكال والأصوات، وتحرص على تأهيله وتسويغ تعددية أقطابه بارتقاء سلم التناغم بدءا من الكلمة الأولى في العمل إلى لانهائية صداه في المتلقي"[1].

قبل الغوص في اللغة الشعرية الثنائية المركبة لابد أن نجيب عما يلي:

أين تكمن شاعرية العنوان " ذاكرة الجسد " ؟

هل في إيجازه أم في موسيقاه أم في مبالغته...؟

إن الإجابة تكون بالجمع بين هذه التوقعات جميعا فالذاكرة/والجسد هما مفتاحا النص، الذاكرة ذاكرة " خالد بن طوبال " والفتاة " حياة "، فكلاهما يحملان ماضيا لابد أن تعيده الذاكرة كل مرة (خالد) يحمل تشوها في جسده، يده اليسرى المبتورة/المقطوعة لم تقطع شريط ذكرياته و"حياة" الفتاة التي حُرمت من حق التمتع بحنان الأب – شهيد الوطن–، فالذاكرة هي ذاكرة " خالد " وهي ذاكرة " حياة "، والجسد هو جسد "خالد" وهو جسد "حياة" "**وكانت متعتي الوحيدة وقتها، أن أودعك مفاتيح ذاكرتي (...) كنا نكتشف بصمت أننا نتكامل بطريقة مخيفة (...) نحمل ذاكرة مشتركة (...) كان جرحي واضحا وجرحك خفيا في الأعماق، لقد بتروا ذراعي وبتروا طفولتك. اقتلعوا من جسدي عضوا.. وأخذو من أحضانك أبا.. كنا أشلاء حرب.. وتماثيل محطّمين داخل أثواب أنيقة لا غير**"[2].

لقد قُسم العنوان "ذاكرة الجسد" بين تنكير وتعريف، فقد وردت كلمة ذاكرة مضافة تابعة، والنكرة أخف عند المتلقي من المعرفة "واعلم أن النكرة أخف عليهم من المعرفة وهي أشد تمكنا، لأن النكرة أول، ثم يدخل عليها ما تعرف به، ثم أكثر الكلام ينصرف إلى النكرة"[3]، فالجسد أخذ صفة الإطلاقية والتعميم، والرواية هنا تراهن على تحيين العنوان بوصفه مادة قرائية يتلقاها المتلقي أما لفظة الجسد فقد وردت وكأنها تُعرف بشخصيتين

---

[1] أحمد المديني: لقاء الرواية المصرية المغربية، قراءات، المجلس الأعلى للثقافة، 1998، ص: 167.

[2] أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص: 102.

[3] سيبويه: الكتاب، تحقيق: عبد السلام هارون، هيئة الكتاب بمصر، ط1، 1975، ص: 21.

اثنتين هما" خالد وحياة "، ولتجعل من الذاكرة جماعية يتحد فيها القارئ مع النص، فمفهوم "العنونة" لا يمكن اســـتيعابه إلا بتوســـيع دائرة القراءة حتى تشـــمل باقي عتبات النص، فالذاكرة هي ذاكرة جرح آن لنســـيانها أن يبدأ فخالد مجبور على أن ينسى من تسببت له بالألم، ومن تذكره بعلة جسده بها " **أسميتها (منعطف النسيان) بضاعة قد تكون قصتي معك.. وذاكرة جرحي؟** "[1].

فكرة النســـيان شغلت بال "خالد" وكانت "حياة" من نبهته لضرورة أن ترتاح الذاكرة والحل بالنســـيان " **إنَّنا نكتب الروايات لنقتل الأبطال لا غير، وننتهي من الأشخاص الذين أصبح وجودهم عبئا على حياتنا. فكلما كتبنا عنهم فرغنا منهم.. وامتلأنا بهواء نظيف..** "[2] وهنا قرر خالد إيقاف ذاكرته ونسيان عذاب جسده، عذاب سُلِّط عليه برغبته " **لم أكن أتوقع يومها أنك قد توجهين يوما رصـــاصك نحوي(...) فنحن في النهاية لا نقتل سوى من أحبنا. ونمنحهم تعويضا عن ذلك خلودا أدبيا** "[3].

جمع عنوان رواية "ذاكرة الجســـد" بين التصـــريح والتلميح تماما جمع بين النثري والشـــعري فاللغة الشعرية قادرة على أن تحيل جمهور القراء/المتلقين إلى دلالات عديدة نفسية واجتماعية، أكثر مما يفعله النثر "خصوصا وأن الشعر عادة ما ينهض على الإيحاء والإيماء أكثر من التقرير والتصريح إضافة إلى أن العنوان لا يمكن فصله – في الغالب- عن الســـياق التداولي العام بما فيه الســـياق النفســـي والاجتماعي والأدبي للرواية وكذلك استراتيجية الكاتب التي يتقصدها من وراء هذا التوظيف المتلبس لعنوان روايته".[4]

والذاكرة هي ذاكرة الوطن بين ماضـــيه وحاضـــره، "خالد" حمل السلاح عند اندلاع الثورة من دون توان، ورافق " الســـي الطـــاهر " في الجهاد، كان "خالد" يرى فيه الأخ والجندي المدافع عن وطنه " **كان سي الطاهر استثنائيا في كل شيء وكأنه كان بعد نفسه**

[1] أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد ، ص: 17.

[2] المصدر نفسه، ص: 18.

[3] المصدر نفسه، ص ص: 18، 19.

[4] عبد المالك أشبهون: العنوان في الرواية العربية، ص: 132.

منذ البدء ليكون أكثر من رجل، لقد خلق ليكون قائدا، كان فيه شيء من سلالة طارق بن زياد والأمير عبد القادر".[1]

غطى المتن القصصي عدة شخوص وأمكنة مثلت لخالد روائع ذاكرته التي لا يمكن أن يصـــاحبها النســـيان، فالذاكرة مثلت له هويته المستديمة، وجسده مثّل له وشما لا يمكن إزالته أو حجبه عن النظر فالجســـد والذاكرة لفظان تكرّر ذكرهما على طول صـــفحات الرواية.

فالقارئ لنصـــوص "أحلام مســـتغانمي" أكانت شـــعرية أم روائية يجد الآثار النفسية للشـــاعرة، واضحة وبخاصة أسلوب التكرار الذي يعد ظاهرة أسلوبية نفسية لدى الروائية تُحقق من خلالها التأكيد والانتباه والتلذذ والانفعال، فالتكرار يحمل بعدا شاعريا يقترب إلى اللغة الشـــاعرية لأحلام مســـتغانمي التي لم تتخلص من أســـلوبها الشعري كونها شاعرة بالدرجة الأولى، فقد سبح مصطلح الذاكرة ليجسد شعرية البقاء والخلود للبطل "خالد" عبر النص السردي.

" أيمكن هذا حقا؟

نحن لا نشفى من <u>ذاكرتنا</u> "[2]

إلى قولها: **" كان جسدي ينتصب ذاكرة أمامه (...) ولكنه لم يقرأني (...) أصرّح <u>بالذاكرة</u> (...) وأجمع مسودات هذا الكتاب المبعثرة في حقيبة، رؤوس أقلام... ورؤوس أحلام"**[3]

والســـبب وراء تكرار لفظتي الجســـد و ذاكرة عبر النص الروائي يكمن في إبرازه جوانب الفكرة المســـيطرة على الروائية والحالة الشعورية الطاغية على مضمون نصها، فالتكرار إلحاح ذو أبعاد نفســـية له علاقة بنفســـية المبدع كما أنه يحمل لمســـات سحرية ودلالات نفسية تبعث الحياة في كل كلمة " وهو إلحاح على جهة هامة في العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها "[4].

---

[1] أحلام مستغانمي : ذاكرة الجسد ، ص: 32.

[2] المصدر نفسه، ص: 07.

[3] المصدر نفسه، ص: 404.

[4] إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو مصرية، ط2، القاهرة، 1965م، ص: 41.

وفي تكرار الروائية جانب كبير من الشعرية المترددة لفظا أو اشتقاقا لغويا " **هل يمكن للعين أن تلغي الذاكرة اليوم، وهل يمكن لذاكرة أن تلغي أخرى؟**
كان سجن (الكديا) جزءا من ذاكرتي الأولى...
وها هي الذاكرة تتوقف أمامه... ألقي عليهم القبض بعد مظاهرات 08 ماي الحزينة الذكر، وكنت أكثر حظّا، قياسا إلى الذين لم يدخلوه يومها "[1]، هي الذاكرة المتجددة التي طفت على السطح ابتداء من عنوان الرواية إلى آخر صفحة من صفحاتها، وهو حال الجسد المشوه و المبتور المعذب، فالجسد أريد به أن يكون صورة رمزية للأنفس المحذبة " **وهناك صوت (عبد الكريم بن وطاف) الذي كانت صرخات تعذيبه تصل حتى زنزانتنا، خنجرا يخترق جسدنا أيضا ويبعث فيه الشحنات الكهربائية نفسها** "[2].

وإنّ التكرار ذا مظهر إيقاعي يسمح بالربط بين أجزاء النص وحركته ومستوياته المتداخلة، كما أنه يتسم بالوضوح وعمق الدلالة، وهو ما يمنح للنص "مفاصل إيقاعية واسعة المساحة ينمو من خلالها جسد النص وتكسب أجزاءه قدرة على الحركة والتطور العضوي".[3]

مزجت مستغانمي ظاهرة التكرار بخبرتها الشعرية السابقة حيث صرحت الروائية "محطاتي الأدبية الأولى كانت شعرية وانتقالي إلى الرواية تمَّ دون أن أدري".[4]

لقد طغت سلطة الشعرية على بحر الرواية، فحرمتها من عنونة المقاطع السردية فكانت روايتها سردية في قالب شعري، وكان عنوان روايتها "ذاكرة الجسد" عنوانا سرديا في قالب شعري، أو يعقل أن يكون للجسد ذاكرة؟ ... بل هي إحالة فنية جعلت القارئ/المتلقي إذا ما تلمس النص بنبض شاعريته وكأنه "حالة نزيف لغوي ظل البطل فيه ينزف دماء لغته وذاكرته عبر هذا الخطاب الضارب في قوته التعبيرية وتدفقاته الوجدانية وتكسراته العاطفية"[5]، وهو ما جعل من جمهور القراء يقفون وقفة منبهر أمام شاعرية

---

[1] أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد ، ص: 319.
[2] المصدر نفسه ، ص: 320.
[3] رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1998م، ص: 55.
[4] رانيا يونس: القصيدة للحبيب والرواية للوطن، مجلة البيان،السعودية، 1999، ص: 07.
[5] عبد الله الغذامي: المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2006، ص: 201.

عنوان الرواية وكيف استطاع هذا العنوان أن يضفي لمسته الشاعرية عبر نسيجه النصي. فقد استمتعت عتبات هذا النص بشاعرية الرواية، وهذا ما نلمسه من خلال اعتراف الشاعر "نزار قباني" بروعة هذا العمل "ذاكرة الجسد"، والذي دوّن على صفحة الغلاف الخلفي للرواية قوله " **الرواية قصيدة مكتوبة على كلّ البحور... بحر الحب، وبحر الجنس، وبحر الإيديولوجية، وبحر الثورة الجزائرية بمناضليها ومرتزقيها، وأبطالها وقاتليها، وملائكتها وشياطينها ... هذه الرواية لا تختصر ذاكرة الجسد فحسب ولكنها تختصر الوجع الجزائري، والحزن الجزائري والجاهلية الجزائرية التي آن لها أن تنتهي. وعندما قلت لصديق العمر سهيل إدريس رأيي في رواية أحلام قال لي: لا ترفع صوتك عاليا(...) لأن أحلام إذا سمعت كلامك الجميل عنها فسوف تجن...**

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

لقد استطاعت أحلام مستغانمي أن تبصم على عناوينها الكتابة الإبداعية بنسق شعري، فهل تتأثر العتبات بشاعرية الروائية كونها مارست الشعر سابقا وحنكتها الممارسة الشعرية وطغت على كتاباتها فلا تستطيع التملص منها أو إغفالها؟.

هل هذا يعني أن العنوان الشاعري الجزائري وجد على يد "أحلام مستغانمي" فقط أم أنها بصمة إبداعية قد نجدها عند غيرها؟.

تلعب القراءة دورا كبيرا في التأثير بنفسية المبدع لذا وجب عليه القراءة والاضطلاع على المنتوج الأدبي حتى يمتلك تقنيات حديثة وعتبات مميزة تتماشى والتطور الأدبي، فالعنوان بالنسبة للقارئ ما هو إلا "مرسلة message صادرة من مرسل adressé وهذه المرسلة محمولة على أخرى هي العمل فكل من العنوان وعمله مرسلة مكتملة ومستقلة".[2] فالعتبات دورها الرئيسي يتمثل في شدّ انتباه القارئ/المتلقي وإقناعه بضرورة ممارسة السلطة القرائية على النص المُبدع فيه (الرواية).

---

[1] نزار قباني: لوحة الغلاف الخلفي لرواية ذاكرة الجسد، ط 27، خُطَّ بيده، في 20 جويلية 1995.

[2] محمد فكري الجزائر: العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي، ص: 19.

ومـــا دام العنوان يمثـــل بؤرة النص الأدبي "فهو الذي يمدنا بزاد ثمين لتفكيك النص ودراسته"[1]، وكما سبق ذكرنا أنه يعد الضوء الذي نهتدي به لتحديد رسالة النص، وعادة ما تجلب العناوين الموظفة للأنثى أنظار المتلقي.

2.11- العنوان وشـــعرية اللغة في توظيف الأنثى في رواية " امرأة بلا ملامح " لكمال بركاني:

لجـــأ العديد من الروائيين العرب والجزائريين تحديدا إلى توظيف اللغة الشـــعرية بعناوينهم الروائية، وهو الحال مع الروائي "كمال بركاني" الذي جســـد هذه الظاهرة عبر عنوان روايته "امرأة بلا ملامح" شـــأنه في ذلك شـــأن معظم الروائيين الذين يعمدون في عنـــاوينهم الروائيـــة إلى التخلص "من نثريـــة عالم الواقع، وهذه النثرية التي تعني الملل والغثيان، وكذلك يلجأ إليها ليكشـــف العالم الخارجي- خارج ذات المبدع والقارئ – وهذا بالضرورة ما يخلق تكثيفا للعالم الداخلي لهما".[2]

إن المتـــأمـــل لعنوان رواية امرأة بلا ملامح يلاحظ الجرأة في توظيف اللغة، ولهذا سنقف كما تعودنا لتحديد المعنى اللغوي للعنوان.

المعنى المعجمي للعنوان:

جاء في لسان العرب لابن منظور "التمحَ يلتمح التماحًا، فهو ملتمح والمفعول مُلتمح، التمح الشخص لمحهُ أبصرهُ بنظر خفيف التمح بصره ذهب به".[3]

كمـــا ورد تعريفه كلمة لمح والتمح بمعجم الوســـيط: "لمح إليه يلتمح لمحا وألمح، اختلس النظر، وقال بعضـــهم لمح نظر وألمحَهُ هو الأول أصّـــح (...) ألمحت المرأة من وجهها إلماحا إذا أمكنت من أن تُلمح واللَّمحة: النظرة بالعجلة".[4]

---

[1] محمد مفتاح: دينامية النص، ص: 191.

[2] سليمان حسين: الطريق إلى النص، مقالات في الرواية بالعربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 1997، ص: 07.

[3] ابن منظور: لسان العرب، مج 10، مادة (ل-م) ص: 70.

[4] مجمع اللغة العربية: معجم الوسيط، ج2، ص: 117.

يظهر من المعنى المعجمي للفظ ملمح أن هذه المرأة غامضة الملامح أو ملامحها لا تظهر جليا، وهو نوع من التصوير الشعري الجمالي للعنوان رغم بساطته إلا أنه استطاع نقل الحالة الشعورية والذهنية لأبسط مستوياتها.

وظف الروائي في عنوانه لغة فنية ذات دلالات موحية تتجسد ضمن بنية النص بطريقة جمالية، لتصبح اللغة أداة يتحكم فيها الكاتب/المبدع حسبما يتناسب، ومرجعيته الاجتماعية والثقافية.

إنّ لغة العنوان على وجه التحديد لها توظيف إما أنثوي أو ذكوري حسب جنس المبدع، كما قد تعنون الأنثى نصها بصيغة ذكورية أو قد يعنون الرجل نصه موظفا حضور ذات أنثوية، فاللغة ليست حيادية ولا توظف لأجل التواصل فحسب، بل هي عبارة عن "نظام رمزي يلزم فرض علاقات اجتماعية يعني هذا أن نفرض فكرة الحيادية وأن نؤكد على العلاقات الصراعية"[1] ، ومن المعروف أن كتابة الرجل تختلف عن كتابة الأنثى ولم ولن تشبه لغته لغتها، وقد عمد الروائي العربي إلى توظيف الأنثى في أعماله منذ انطلاق الرواية العربية تحديدا*، وهو الأمر نفسه بعنوان الرواية – محل اهتمامنا – حيث وظفت فيه المرأة وعلاقتها بعوالمها النفسية والجسدية "ليست المرأة فيها سوى مادة لغوية قرر الرجل أبعادها ومراميها وموحياتها".[2]

- إذا كان توظيف المرأة كجسد غالب الحضور في عناوين الروايات الجزائرية، فهل هذا الأمر يكسب عنوان النص لمسة شاعرية وجمالية؟
- وكيف يمكن أن نصف كتابة الرجل عن عالم المرأة؟

---

[1] بوشوشة بن جمعة: الرواية النسائية المغاربية المغربية للنشر والإشهار، تونس، ط1، 2003، ص149.

* عديد من الروائيين العرب أغرموا بإطلاق اسم امرأة على أغلب أعمالهم الروائية مثل سليم البستاني (زنوبيا، أسماء، بدور، سلمى، سامية)، عبدة ميخائيل بران (غادة لبنان)، أنطون غوش (ظبية طنطا)، وكذا الرواية الجزائرية منذ (غادة أم القرى) لأحمد رضا حوحو، (الجازية والدراويش) عبد الحميد بن هدوقة، واسيني الأعرج (مصرع أحلام مريم الوديعة)، رشيد بوجدرة (ليليات امرأة آرق...)

[2] عبد الله الغدامي: المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، بيروت، 2006، ص: 08.

تمثل رواية "امرأة بلا ملامح" الأنموذج الحســـن لتوظيف جســـد المرأة، وهي رواية تحمل عنوانا يتسم بلغة شعرية، كما أنّ لغة الروائي مسبوكة بمشاعر فياضة، فقد حضرت المرأة في وجـــدانـــه وكيانه وحياته "امرأة بلا ملامح" هي الأم التي لم يراها في حياته لقد توفيت قبل أن يشاهدها، وهوما جعله دائم البحث عن معالم أمّه لكن جهده لم يكلل بالنجاح " **تأتي الموت في زي امرأة، حلوة الملامح، ترفل في أثواب بيضاء ! وها أنا الآن أنتظر المرأة.. الموت..الموت..المرأة. فيا بؤسي .. يا حيرتي** "[1].

لقـــد عمد الروائي إلى جعل لغته تتحد مع روح المرأة كون المرأة "أكثر قدرة على فهم رموز الطبيعة "[2]، وهو الأمر الذي أســـنده الروائي لها حين جعلها محور النشاطات الإنسانية، محولا المرأة إلى أداة يتحكم في تسييرها حسب المواصفات التي يفرضها عليها الآخر الرجل، فقد جعلت اللغة أداة تعكس آلام الذات وجراحها وآمالها...

فالمرأة، صورة ضاعت ملامحها منذ بداية الرواية، فقد وضح العنوان هذه الصورة الأليمة لطفـــل فقد أمه يوم ولادته، فغابت عنه كل ملامح الأم الدفء، الحنان، الطيبة، الرحمة ...

" **فالمخاض جاء قبل التمام، تمتزج الصرخة بالأنين:**

قالت النسوة:

– كانت ولادة عسيرة!

والبعض علقن:

– حلو الملامح.

وبكى أبي بحرقة زوجة راحلة وصبيا يتيما!

قال:

– كيف لا نبكي من كان في المهد صبيا! "[3]

---

[1] كمال بركاني: امرأة بلا ملامح، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2007، ص: 05.

[2] حامد أبو زيد نصر: دوائر الخوف (قراءة في خطاب المرأة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط4، 2006، ص: 30.

[3] كمال بركاني: المصدر السابق، ص:30.

– لم جعلـــت المرأة محور اهتمـــام العنوان؟ أهي شـــهـــادة على امتيازيته أم ســـحب لامتياز،وتقليل من مهارته الأدبية إن تجاهلها؟

إن هذا الأمر مربوط بطبيعة المرأة البيولوجية الحاضرة كضرورة في حياة الرجل، والتي جعل منها الراوي الأم والجدة المدعوة "فطوم" فقد عوضته عن ملامح وجه قد فقده، فكانت "فطوم" هي المرأة الثانية الممثلة لعتبة العنوان، المرأة التي يحتاجها كل رجل لتكون العون والسند " **أعترف الآن اعترافا مؤخرا بأنها كانت ذا قلب واسع ناصع البياض! ... ماذا لو كنت دون جدة، من كان سيحرسني من المطر والعياء والفراغات المهولة!**

من كان يقص شعري وأظافري..

ويأويني في حضنه حيث تصير الساعات متاهة للأشياء التي لا تأتي إلاّ ليلا!

من كان سيمسح عن وجهي دموع خيباتي!

جدتي، يا امرأة تأخذ شـــكل الكعبة والنهد المكور، دثريني قليلا فلســـت أود غير أكفان ذكراك".[1]

لقد قادتنا العتبة العنوانية بلغة أنثى و بلمسة شاعرية، أضفتها على فضاء النص، إلى معرفة ســـر هذه المرأة المقصودة أهي: الحبيبة، أم الزوجة، أم الصديقة المفقودة، أم الأم، أم الوطن، أم هي أداة للزينة تفرض نفسها على عتبة العنوان وعلى النص عموما "أدوات الزينة لا تنحصـــر في القلادات والأساور، وأدوات ماكياج الوجه من حمرة شفاه وخدود ومســـكارا، وما إلى ذلك، وإنما قد تكون النصـــوص الجميلة أدوات زينة من طراز آخر، نصوص شعرية تزينها بإحساس أنثوي فريد".[2]

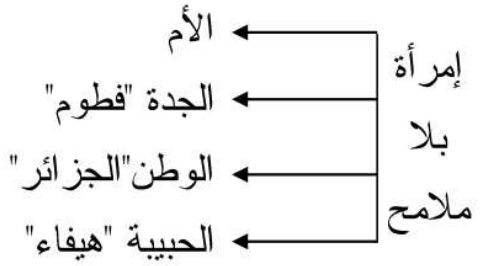
لقد أظهرت " فطوم " جدة السارد صورة مشوهة للمرأة فكانت المرأة الثانية التي لا ملامح لها في ذاكرة الراوي والســـبب وراء ذلك يعود لتعدد زيجاتها العلنية أم الســـرية، فكانت كالأرض العطشى لمزيد من الرجال " **(فطوم) كانت**

---

[1] كمال بركاني: امرأة بلا ملامح، ص:35.

[2] جبران واكد: صورة المرأة في الشعر التونسي، مجلة الحداثة –النخبة والشرق الثقافة والتربية والفن ،2008، ص: 259.

جزءًا كبيرًا من ذاكرة قرية ورجالا كثيرين!
زيجات سبع وابن وحيد كان أبي!
ابتلعت كل الرجال الذين تزوجوها علنًا قبل أن ينعموا بدفء الأبوة كانت كزهر استوائي، تنطبق على كل ما يلمس جسدها الموبوء باللعنة!
كان جدي الوحيد الذي عاشرها سبع سنين، أنجبت له أبي (...)
ربما تزوجت آخرين سرا، كلام مثل هذا شائع في القرية "[1]
– فالعنوان مثّل شعرية ذات انزياحات لغوية متعددة:



أمـــا المرأة الوطن، فهو بلد الجزائر في فترة زمنية معينة تمثلت في فترة الثمانينات، وما أســـفرت عليه الثورة التحريرية من حكام حوّلوا البلاد إلى مزرعتهم الخاصـــة، فكان الوطن رمزاً للفقر والفساد والمرض و البطالة..." **ألم تعطهم هذه الكذبة وطنا يلم شتاتهم بعد أجيال من تيه وفقر وقهر..**
وطن ممتد من البحر إلى البحر.. وخارطة قابلة للإثراء في كل لحظة!

هـــذا الزمن..وزمن آخر قـــادم..ربما كان بعيدا..زمن يهودي وبامتياز..علينا أن نعترف بذلك، ولنا سعف النخل وبعض القصائد اليتيمة! "[2].

[1] كمال بركاني: امرأة بلا ملامح، ص: 32.
[2] المصدر نفسه، ص:17.

" **ما جدوى استقلال يستثني جزءًا من شعب؟** "[1].

لقد انتقى الروائي كمال بركاني عن قصــدية منه عنوانا يشع أنثوية ما أكسب عتبة الغلاف الأولى العنوان شـعرية جسدت الجانبين الحسي والمعنوي، ويواصل العنوان في تحقيق اختراق اللغة إلى أنثوية المرأة في صورة جنسية مثلها في صورة حبيبتة "هيفاء".

فالجســد والجنس أمران التصــقا بالتوظيف العنواني حيث يرى الشاعر الجزائري ناصــر باكرية أن "الجنس في الكتابة السردية العربية والثقافية العربية عموما لم يكن أبدا من الطــابوهات قديما فألف ليلة باعتبارها واحدة من أهم روافد الســـرد العالمي ممتلئة بأحاديث الجنس بشكل سافر وصريح (...) وحتى القرآن الكريم لم يجد حرجا في الحديث عن المباشرة والعلاقة الجنسية بين الرجل والمرأة"[2].

فالمرأة هي الجنس أيضــا في الرواية "**... غفوت، كان فخذ امرأة يلتصـــق بي، اجتاحتني حمى اللذة المســعورة اســتغفرت الله وانكمشت في جلدي، فاعتدلت منكسرة خائبة ودوما اعتقدت بأن الجنس رديف الأبعاد الســحيقة، حين نفتقد الأمان نرغب في ممارسة جنسية بشكل جنوني!**"[3].

ولابد أن تكون المرأة أيضــا الحبيبة وقد مثلها الروائي في شــخصية هيفاء، زميلة البطل بالمدرســة، ففيها شــبه لملامح أمه التي لم يرها، كان حبا متبادلا لم يكلل بالزواج فالمصــارحة قطعت عليها الطريق فهيفاء ضحية الجنس، ضحية اغتصاب جماعي " **هي امرأة مغتصبة لا أكثر.. وهل يعني هذا شيئا.. أربعة عبروا هذا الجسد.. شوهوه بالقبل الآثمة وكل الأشــياء المقززة تتلوى طفلة من ضــيم الســنين ترنو إلى نهديها النافرين وتحنّ إلى قطرة ماء.. حين كبرت كان الظل الباهت يستقرُ في دماغها هواء ملوثا** ".[4]

و يمكننــا أن نمثــل العنوان "امرأة بلا ملامح" كلغــة شــعرية ذات توظيف أنثوي بهذه التخريجات الدلالية المتشابكة الإنتاجية بين علاقة عنوان/نص كما يلي:

---

[1] كمال بركاني: امرأة بلا ملامح، ص:28.

[2] سمير قسيمي: الجنس في الرواية العربية بين الضرورة والموضة، 2014، الجزائر، بوابة افريقيا الإخبارية www.afrigate news.net

[3] كمال بركاني: المصدر السابق ، ص: 28.

[4] المصدر نفسه، ص:114.

إن ما يمكن أن نخلص إليه هو أن دراســـة لغة العنوان، وشـــعريته ومختلف سياقاته ضمن النصوص السردية الجزائرية تحديدا يبرز تجلي ظاهرة الخصوصية الأنثوية داخل السياق اللغوي للعنوان، إذ تتجسد اللغة الروائية بملامح أنثوية ما يضفي على عنوان العمل الإبداعي مشـــاعر أنثوية ممثلة لخصـــوصية الذات الأنثوية مما يساهم في إثراء العتبات النصية كحقل إبداعي يحتاج إلى خبرة الممارسة في التعامل معها. فالعتبات أرض خصبة تنتظر من يغترف منها ليزيد النصوص الإبداعية خلقا وتطويرا.

12. تطور عنوان الرواية الجزائرية المعاصرة:

لا يمكن أن نتحدث عن العتبات متجاهلين ما يلعبه من دور رئيســـي كونه الركيزة التي يقف عليها النص الروائي إلى جانب عتبات أخرى توازي النص الرئيسي كالهوامش والمقدمات والإهداء والغلاف...

إن من ينظر إلى عنوان النص الروائي على أنه بروتوكول كتابي لا علاقة له بتحليل النص الإبـــداعي يكون مخطئـــا، إذ لا يمكن مقاربة النص الإبداعي في معزل عن النص الموازي le paratexte فالعنوان ليس "مجرد اسم يدل على العمل الأدبي يحدد هويته، ويكرس انتمائه لأب ما، لقد صار أبعد من ذلك بكثير وأضحت علاقته بالنص بالغة التعقيد إنه مدخل إلى عمارة النص، وإضاءة بارعة وغامضة لأبعاده وميزاته المتشابكة"[1].

[1] علي جعفر العلاق: شعرية الرواية، مجلة علامات في النقد، مج6، ج23، 1997، ص: 100.

لقد سارت الرواية الجزائرية على حدو نظيرتها العربية متأثرين بالكتابات الأوروبية من شتى الجوانب والتيارات الكلاسيكية والرومانسية والواقعية... وكل هذه التيارات أثرت ضـــرورة على العنوان حيث "أخذ العنوان يتمرد على إهماله فترات طويلة وينهض ثانية من رماده الذي حجبه عن فاعليته إلى ليل من النســـيان ولم يلتفت إلى وظيفة العنوان إلا مؤخرا"[1].

إن مقاربة الرواية الجزائرية بعوالمها التخييلية لابد أن يســتحضــر روح النصوص الموازيـــة "العنوان تحـــديـــدا"، فقـــد عمد (علم العنونة) titrologie أن يجعل من العنوان موضـــوعا لمختلف المقاربات اللسانية والسيميائية والنقدية، ولا يمكن النظر على أنه عتبة خارجية تعمل على التعريف بالعمل الروائي فقد قســـم جيرار جينيت العنوان إلى العنوان الأســـاســـي والعنوان الفرعي، والتعيين الجنســـي، كما يحدد للعنوانة أربع وظائف هي: الإغراء والإيحاء والوصف والتعيين.[2]

لقد برز على الساحة الأدبية الجزائرية عمل جبار أثبت أن الرواية الجزائرية تساير العصـــر، وكيف اســـتطاع عنوان الرواية الجزائرية أن يتصدر صفحات الجرائد العربية، ويســـتحوذ على عدد كبير من جمهور القراء كما هو الحال مع روايات واسيني الأعرج و أحلام مســـتغانمي، ويعود الفضل في ذلك إلى دور النقد الروائي في إبراز عالم العتبات، وأهميته كنص موازله مدلوليته وأهميته باعتبارها نصـــا "يندرج ضـــمن ســـياق نظري وتحليلي عام يعتني بإبراز ما للعتبات من وظيفة في فهم خصـــوصية النص وتحديد جانب أساسي من مقاصده الدلالية، وهو اهتمام أضحى في الوقت الراهن مصدر لصياغة أسئلة دقيقة تعيد الاعتبار لهذه المحافل النصـــية المتنوعة الأنســـاق وقوفاعند ما يميزها ويعين طرائق اشتغالها"[3].

---

[1] علي جعفر العلاق: شعرية الرواية، ص:101.

[2] G. Ginette : seuils, p:97.

[3] عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص(البنية والدلالة)، ص: 07.

حقق العنوان الروائي الجزائري سمة الحداثة باتخاذه عديد من التقنيات المتماشية وروح الإبداع العصري متخذا من ظاهرة التجريب الحل الأنسب لتطوير عتبات النص ساعية من وراء ذلك إلى دخول عالم العولمة الإبداعية محافظة بدورها على التراثية.

إن ممارسة فعل القراءة/والتأويل من طرف جمهور القراء على عناوين الرواية الجزائرية أكسبهم خلفية معرفية بطبيعة العنوان بل أغلب الأحيان استطاع القارئ الجزائري أن يقتحم عالم النص الداخلي، فقط بقراءة عاجلة لعتبة النص الخارجي "العنوان" ولذلك كان لزاما على الروائيين الجزائريين أن يطوروا في عناوينهم الروائية التي "تتطلب قارئا ذكيا يوظف الذهن أكثر من الوجدان ملما بتقنيات الرواية الحديثة وطرائق الكتابة التراثية ومنفتحا على الرواية العالمية ومنهاج النقد الحديث كالشعرية والبنيوية والسيميوطيقا ونظريات التأويل والتفكيك"[1].

كما استطاعت عناوين الرواية الجزائرية تطعيم نفسها بواسطة توظيف عنصر التجريب ما تمخض عنه أنواع عديدة من العناوين منها:

العناوين الكلاسيكية، العناوين الواقعية، العناوين الشاعرية، العناوين المجازية، العناوين العجائبية، العناوين الأسطورية، العناوين التاريخية...

نلمس من كل هذه الأنواع جملة من الخصائص الفنية التي استطاعت أن تجعل من "العنوان مرآة مصغرة لكل نسيج النصي".[2]

ويمكن أن نجمل هذه الخصائص فيما يلي:

- الدقة والإيجاز والوضوح.
- المجازية و الرمزية.
- سلطة اللغة التكنولوجية المتماشية مع العولمة الإبداعية.
- تذييل العنوان الأساسي بالعناوين الفرعية العاملة على جلب انتباه القارئ وإثارته.
- توظيف الأنثى والجسد

---

[1] جميل حمداوي: صورة العنوان في الرواية العربية، ص: 112.

[2] شعيب حليفي: النص الموازي واستراتيجية العنوان، ص: 84.

- ازدواجية عنوان النص الروائي.
- توظيف ظاهرة التناص.
- عناوين مفتوحة تسمح بتعددية القراءة والتأويل.
- تطوير خطية العنوان والاستفادة من تقنيات الكرافيك.
- تلوين العناوين بألوان تتقاطع مع العمل الإبداعي محترمة في ذلك إيحاءات اللون، ورمزيته.

سنمثل بعض هذه الخصائص من خلال الجدول التالي- نماذج من عناوين الرواية الجزائرية المعاصرة حسب السلم الزمني التصاعدي من سنة [1980م إلى 2011م]

اسم الروائي	عنوان الرواية	سنة النشر	خصائص عناوين الرواية الجزائرية (2011-1980)
محمد مفلاح	الانفجار	1984	الإيجاز الدقة و الوضوح
الطاهر وطار	الشمعة والدهاليز	1995	
رشيد بوحدرة	الرعن	2002	
سارة حيدر	زنادقة	2004	
ربيعية جلطي	الذروة	2010	
إبراهيم سعدي	الأعظم	2010	
عطية الأزهر	خط الاستواء	1988	لغة علمية متماشية وروح العصر لغة تكنولوجية تختصر زمن العولمة
عبد الجليل مرتاض	رفعت الجلسة	1989	
عز الدين جلاوجي	رأس المحنة 1+1=0	2003	
أحلام مستغانمي	نسيان كوم	2009	
سمير قسيمي	تصريح بضياع	2010	
بوجادي علاوة	عين الحجر	1988	المجازية و الرمزية
أحلام مستغانمي	ذاكرة الجسد	1993	
واسيني الأعرج	ذاكرة الماء	1997	
أحلام مستغانمي	فوضى الحواس	1998	
كمال بركاني	امرأة بلا ملامح	2001	
عمارة لخوص	كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك؟	2003	
بشير مفتي	بخور السّراب	2005	
فضيلة الفاروق	أقاليم الخوف	2010	

عبد الحميد بن هودقة	" الجازية والدراويش " العناوين الفرعية الداخلية للرواية: – قبل ميلاد الزمن – الزمن الأول – الزمن الثاني – الزمن الأول – الزمن الثاني – الزمن الأول – الزمن الثاني – الزمن الأول – الزمن الثاني	1983	تذييل العنوان الأساسي بالعناوين الفرعية العاملة على جلب انتباه القارئ/المتلقي و إثارته
مرزاق بقطاش	" دم الغزال " العناوين الفرعية الداخلية للعنوان: – ما قتلوه وما صلبوه – منطقة الأنبياء – مرزاق بقطاش	2002	تذييل العنوان الأساسي بالعناوين الفرعية العاملة على جلب انتباه القارئ/المتلقي و إثارته
الطاهر وطار	" الشمعة والدهاليز " العناوين الفرعية الداخلية: – دهليز الدهاليز – الشمعة – الطبيب	2007	
أمين الزاوي	" شارع إبليس " العناوين الفرعية الداخلية للرواية: – قلب غيمة – جرو الجبل – مرض أسطورة – الممحاة	2009	

	– ملكة النخل – حكاية الساعة والجدة العاشقة أيضا – احتراف والتمى ليست هناك جنة مكر الحاجة الإيرانية – عزاء الربيع – صياح ذاك المكر السعيد – على خطوة إبليس حطب النار الموقدة حرير خشن جدا أعراس الجنائز صلاة الغائب		
ربيعة جلطي	" الذروة " العناوين الفرعية الداخلية للرواية: – حمالة النهد جيد – حبل من مسد – ابن أمه – ابنة أبيها – سعدية يا سعدية غير أنت وبزاف عليا – أنا الياقوت واللي ما يبغينيش يموت – أقدار العشق رحيل لالة أندلس	2010	تذييل العنوان الأساسي بالعناوين الفرعية العاملة على جلب انتباه القارئ/المتلقي وإثارته
محمد العالي عرعار	البحث عن الوجه الآخر	1981	توظيف
واسيني الأعرج	مصرع أحلام مريم الوديعة	1984 1995	الأنثى والجسد

	سيدة المقام		
أمين الزاوي	صهيل الجسد	1985	
رشيد بوجدرة	ليليات امرأة آرق	1985	
أحلام مستغانمي	ذاكرة الجسد فوضى الحواس	1993 1998	
فضيلة الفاروق	اكتشاف الشهوة	2005	
بشير مفتي	خرائط لشهوة الليل	2007	
فتيحة أحمد بوروينة	الهجالة	2009	
واسيني الأعرج	" وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر" العنوان الفرعي البوابة الزرقاء	1980	ازدواجية عناوين الرواية الجزائرية
	" ضمير الغائب " العنوان الفرعي للرواية الشاهد الأخير على اغتيال مدن الجزائر	2001	
	" ذاكرة الماء " العنوان الفرعي للرواية: محنة الجنون العاري		
	" كتاب الأمير " العنوان الفرعي للرواية: مسالك أبواب الحديد	2010	

(*)

* لا يمكن تجسيد كل خصائص العنوان الروائي الجزائري داخل الجدول لأنها خصائص تبقى عينية وتختلف رؤياها من قارئ لآخر خصوصا (تعددية القراءة تطابق العنوان مع النص الأصلي، دلالة اللون في كتابة العناوين...)

ومن هنا فقد أصبح للعنوان الروائي الجزائري في وقتنا الراهن المكانة الفنية الراقية التي تشيد بتميزه بعد أن همس وأغفل من طرف النقاد أضحى اليوم عتبة رئيسية أكثر ..... تمردا تستحوذ على اهتمام كل أطراف العملية القرائية بداية من الكاتب وصولا إلى يد القارئ/المتلقي، فقد حققت وظائف العنوان الإشهارية والتسويقية والإغرائية...، نجاحا أكسب هذه العتبة نفوذا أو سلطة على باقي عتبات النص بل حتى على النص الأصلي في حد ذاته. إذ صارت الطرف الأقوى المحقق لأكبر نسبة مبيعات للعمل الروائي.

إن عتبة العنوان ما كانت لتحقق هذا النجاح لوحدها لولا تواجدها داخل إطار الغلاف (العتبة الثانية) التي تستوقفنا عندها هذه الدراسة باعتبارها عتبة أساسية تعمل على تحقيق عملية التواصل البصري المترجم لواقع العمل الروائي "فلم تقتصر الرواية العربية الحديثة في بنيتها العنوانية على صورة اللغوية بل تجاوزتها إلى الصورة البصرية" (1). لما تضفيه شعرية الغلاف من جماليات فنية وإيحاءات دلالية هادفة مكملة لدور عتبة العنوان في خلق نص مواز للنص الأصلي يزيده إثراء فنيا وبعدا رمزيا متماشيا وروح النص الفني المصاحب لتطوير الرواية العربية والجزائرية تحديدا.

[1] جميل حمداوي: لماذا النص الموازي؟ ص:13.

الفصل الثاني :

آليات قراءة وتأويل الفضاء الخارجي

والصوري

الفصل الثاني: آليات قراءة و تأويل الفضاء الخارجي و الصوري

1- الخطاب الغلافي في الرواية العربية

2- الغلاف و تقنية التشكيل الكاليغرافي

3- تضاريس الغلاف

1.3- اسم المؤلف و موقعه

2.3- التجنيس

3.3- الناشر"دار النشر"

4.3- الصورة المصاحبة للغلاف

1.4.3- صورة الجسد في غلاف رواية " شهقة الفرس " للروائية " سارة حيدر "

1.1.4.3- صورة الغلاف – الجسد الأنثوي-

2.1.4.3- حضور الحواس في صورة الغلاف

3.1.4.3- صورة الجسد و الجنس

2.4.3- صورة غلاف " كرّاف الخطايا " بريشة الروائي " عبد الله عيسى لحيلح "

4- شعرية الغلاف/عتبة الفضاء النّصي

1.4- شعرية أيقونة الغلاف في رواية " الرّعشة " للروائي " أمين الزاوي "

1.1.4- خطاب الغلاف

2.1.4- سيميائية الغلاف

أ- مقاسات الكتاب

ب- معمارية الغلاف

3.1.4- دلالات الأيقونة

1.3.1.4- أيقونة الغلاف..حضور المرأة

2.3.1.4- أيقونة الغلاف..سّر تفضحه المرأة

3.3.1.4- أيقونة الغلاف..المرأة و الأرض و السياسة

5- شعرية الألوان و دلالتها الإيحائية

1.5- تمازج الألوان/عتبة التواصـــل البصري في غلاف رواية " شرفات بحر الشمال " للروائي " واسيني الأعرج "
2.1.5- علاقة الغلاف الأمامي بالنص الرّوائي
3.1.5- عتبة الغلاف تستنطق عتبة العنوان الرئيسي وعلاقته بالعناوين الفرعية الداخلية
2.5- بســـاطة ألوان الأيقونة/ قراءة فوقية لصورة غلاف رواية " كنز الأحلام " للروائي عبد الله خمار "
3.5- الألوان الوطنية في غلاف رواية " الاحتراق " للروائي " سعيد هاشمي"
1.3.5- المرأة و العلم الوطني
2.3.5- عتبة تقف عند عتبة/عتبة الغلاف تقف عند عتبة العنوان
3.3.5- عتبة الغلاف- عتبة الإهداء تمجيد للحرية
6- آليات قراءة و تأويل صورة الغلاف
1.6- عتبة الغلاف الخلفي
1.1.6- عتبة الغلاف الخلفي/خطاب ســـياســـي رمزي في رواية " قصـــيد في التذلل " للروائي الطاهر وطار
2.1.6- عتبة الغلاف الخلفي/ المدينة في رواية " ذاكرة الوشم " للروائي باديس فوغالي
1.2.1.6- عتبة الغلاف الخلفي/المدينة الأسطورة
2.2.1.6- عتبة الغلاف الخلفي/ المدينة و التاريخ
3.2.1.6- علاقة العنوان بالغلاف الخلفي
7- تطوّر غلاف الرواية الجزائرية المعاصرة

1.الخطاب الغلافي في الرواية العربية:

سعى الإنسان العربي منذ القديم إلى تخليد ماضيه ، وذلك بترك أثر، أو علامة ، أو بصـــمة أو إشارة بغية معرفة زمن ومكان هذا الحدث لتطوير هذه الإشارات والرّموز إلى فن التّصـــوير (الصّورة) والكتابة المزخرفة. فقد عرف العرب "فن التصوير على الثياب والســـتور والخيام يصوّرون عليها الطّير والحيوان والأشجار والنقش على السّلاح والنقود لاســـيما في العصر الأموي والعصور التي تلته "[1]، وقد اعتمد العربي على فن التّصوير ليرسم ويمثّل حياته من خلالها، فالصّورة رمز الحضارة والتمدن، وقد استطاعت الصورة بأشـــكالها وتمازج ألوانها أن تعبّر في صمت عن كلام كثير "الصّورة بألف كلمة" ، وهي ملمح فني، فمّما لاشـــك فيه "أن الفن كان من أولى الوســـائل التي أفصح بها الإنسان عن نفســـه فهو منذ أن وُجد عاش يكافح من أجل وجوده وبسط سلطانه وتحقيق رفاهية فابتدع من الآلات والأدوات ما يكفُل له الغلبة في ذلك الصّراع"[2].

وقد بات من الضـــروري أن يحفظ العرب أعمالهم الخطيّة، فعمدوا إلى الغلاف الذي اختلفت طرق صـــنعه من جلود الحيوانات، وأســـعف النخل وقد جرّبوا طرق مختلفة في تشـــكيل شكل الغلاف الخارجي للكتاب. ولكنهم "في كل شكل من تلك الأشكال كان هناك دائمـــا مـــا يحفظ الكتـــاب من التّلف والبلل والاتســـاخ – كان هناك–على الدّوام غلاف للكتاب"[3].

يحمل هذا الغلاف دلالات ومعاني اختزلتها الصورة المجسّمة الموحية التي سعى كل من الناقد والمتلقي إلى تحليل وفك شـــيفرات دلالاتها المخفية ويعود الفضل للرومانيين في صناعة الكتاب في القرن الرابع ميلادي فلقد " وُلد الشكل الذي نعرفه للغلاف القديم السّميك

---

[1] مجموعة من المؤلفين: ثقافية الصوة في الأدب والنقد، مؤتمر فيلاديلفيا الدولي الثاني عشر (مؤتمر علمي لكلية الآداب والفنون جامعة فيلاديلفيا) ،الأردن ،2008 ، ص:73.

[2] ثروت عكاشة: الفن والحياة، دار الشروق، ط1، القاهرة، 2002، ص:07.

[3] محي الدين اللباد: مجلة نظر، يوميات المجاورة، الألبوم الرابع، العربي للنشر والتوزيع ومؤسسته روزاليوسف، القاهرة، 2005، ص:44.

من الورق المقوى المكســـو بالجلد المربوع ثم المزخرف بالبصـــمات الذهبية والفضـــية والأخرى البارزة بالضغط وبدون ألوان مصاحبة "[1].

عمد عديد من الكتاب والروائيين إلى توظيف رســـمة أو صورة الغلاف التي يكون قد رســـمها هو كما في رواية "كراف الخطايا" التي رســـمت صورة غلافها بريشة كاتبها الروائي "عبد الله عيســـى لحيلح"، أو بريشة أحد الرّسامين المعروفين على السّاحة الأدبية. ولأن للعين وظيفة إدراكية واســـعة إذا ما قارناها بباقي الحواس وجب الاعتناء بالغلاف وبصـــورته لكونها العتبة الأولى وصـــولا لعين وذهن المتلقي قبل عتبة العنوان وعتبات أخرى ...

لهذا وجب أن تكون صـــورة مميزة وذات دلالات تصـــب في لب مضمون الرّواية /المتن الســـردي غير مهملة لمساحات العتبات الأخرى التي من الواجب صبها على عتبة الغلاف الأمامي كجنس الرواية والعنوان، اســـم المؤلف، ودار النشـــر أحيانا، أما صفحة الغلاف الخلفي فلا بد أن تضم خطاب وكلمة الناشر أو صاحب العمل أو شخصية معروفة. كما فعل الشـــاعر الكبير نزار القباني حينما قدم "لأحلام مســـتغانمي" على صفحة الغلاف الخلفي لرواية ذاكرة الجسد [ط27-2011م]. تقديرا واعترافا بتميّز عملها، وعليه فالغلاف عتبة أساسية لا يمكن إهمالها لأهمية وجودها بل لضرورته.

وقد اهتمت الدراسات الحديثة بالشكل الخارجي للرواية-الغلاف تحديدا-فهو من أهم "جوانب البناء الفني العام الذي تتضـــام فيه جميع العناصـــر المشـــكلة لأثر، لأن الشـــكل الخارجي للمكتوب يشـــير بطريقة أو بأخرى إلى عمل تقني سبق أو رافق عملية الإنجاز علاوة على ما يضفيه كفضاء دلالي يشير بطريقة أو بأخرى إلى عمل تقني سبق أو رافق عملية الإنجاز علاوة على ما يضـــفيه كفضـــاء دلالي يشير أو يلمح إلى جملة من القيم يقصدّها المؤلف "[2] عبر لوحته التشكيلية/ الفنية باعتبارها عتبة مهمة مساعدة على قراءة النص القبلية ومدّعمة لعملية التأويل فهي تعمل على اختزال الموضوع. ولهذا وجب على

---

[1] محي الدين اللباد: مجلة نظر، ص:44.

[2] باديس فوغالي: بنية الخطاب الروائي في تجربة رابح خدوسي من خلال روايته الضحية والغرباء- دراسة -، منشورات دار الحضارة، ص:52.

القارئ والناقد خصوصا تطوير ثقافتهما الفنية/التشكيلية لما لها من دور في إرسال موجات فنية موحية قبل بداية النص السردي "وهنا تكون اللوحة نصيرا للناقد في فهم رواية الكاتب وتصوره لعمله، ومناخا لبعض دلالات الأثر الفني الذي هو موضوع النقد وهذا شأن يوسع من دائرة ثقافة الناقد الأدبي، لتصـــبح على علاقة وثقى مع تاريخ الفن التشـــكيلي ، وفهم أبرز اتجاهاته والإحاطة بدلالة أبرز لوحات فنانية[1]. فقد مثلت لوحة "الصـــرخة" للفنان النرويجي ادفارد مونشEdvard Munch التي رســمت سنة 1893 لوحة مميّزة وظفت عبر عديد من الأعمال الأدبية العربية والغربية. وقد اختارت الروائية "غادة الســمان" هذه اللوحة التشكيلية لتكون لوحة الغلاف الأمامي لروايتها "سهرة تنكرية للموتى"، وقد تناولت السمان في هذه الرواية واقع ومستقبل لبنان إزاء الأخطار المخفية التي تحاصرها من كل جهة، وهنا يتناسب موضوع الرواية مع مضمون لوحة الصّرخة التي تحمل وجها ذاعرا، بملامح مطموســـة وعيون جاحظة، ويدين إلى الأعلى، ســـماء بلون دموي، جو مخيف، ألوان قاتمة وشيء غريب حدث بين لحظة وأخرى قطعت الصمت الطبيعي و سارت إلى حالة ذهنية مشـــوهة مليئة بالأحداث الدّرامية والخوف الشـــديد والوحدة، والألم المرير الإنســـاني وقد علق علها الدكتور "شاكر عبد الحميد" –أستاذ علم النفس الإبداع بأكاديمية الفنون– في كتابه "عصـــر الصور". " إن لوحة الصرخة الشهيرة لإدفارد مونش مثلا التي رســمها عام 1893 قد وجهت لتصوير الألم الخاص بالحياة الحديثة، وقد أصبحت أيقونة دالة على العصـــاب والخوف الإنساني، في اللّوحة الأصلية تخلق السماء الحمراء شعورا كليا بالقلق والخوف وتكون الشخصية المحورية فيها أشبه بالتجسيد الشبحي للقلق"[2].

إن الاتصـــال غير اللغوي المعوّل على الصـــورة والإيماء أو الإشـــارة أبلغ أنواع الاتصـــال لما له من أيقونات متنوعة يعدّد فيها رســـائله، فتعدّ مفاهيم ومدلولات الصّورة المرســـومة والمجسّدة لمضمونها لوحة تقديمية تقدم لنا أفكار متنوعة موزعة عبر أرجاء الصّـــورة بطريقة احترافية معقدة " فالصورة منظمة ومنسقة بطرق معقدة تجعلها بالتأكيد

---

[1] مجموعة مؤلفين: ثقافة الصّورة في الأدب والنقد، ص:140.

[2] غاليري للفن : البوابة الإلكترونية للتراب الفني التشكيلي https://galleryalfan.blogspot.com

أعقــد نظم الكتابة "[1] إن عتبة الغلاف انتعشـــت بهذا الفن الراقي الذي حمّلها عدّة معان عملت على إزالة إبهام الصّورة بقصدية من الكاتب الذي يسهر كي يجمع بين فحوى لوحة الغلاف والنّص الرّوائي، فالشــكل البّصري للغلاف أصبح منفتحاً على عالم النّص موجهاً خطابا للمتلقي فـــــ "لكلّ فن من الفنون إشارة جمالية، ثم إنّ كل فن له إشارة ثانية هي إيصاله.

المعنى المعجمي للفظة الغلاف:

جاء في لســان العرب: "غلف والغلاف الصّــوان وما اشتمل على الشيء كقميص القلب...، والجمع غُلفٌ، والغِلاف السّيف والقارورة وسيف أغلف، وقوس غلفاء، والغلاف وعاء لما يوعى فيه وفي صــفته –صــلى الله عليه وســلم – يفتح قلوبا غُلفا أي مغشــاة مغطاة"[2] فلفظة غلاف تعني تغليف الشــيء –الكتاب – وتغطيته وســتره وحفظه ممّا قد يفسده أو يتلفه.

يعتبر الخطاب الغلافي قصــدية من قصــديات المؤلف/ الكاتب الملغمة بإشــارات مختلفة، والتي قد تتطابق مع مضمون النّص الرّوائي فتخدمه وقد تبتعد صورة الغلاف عن مضــمون النّص، وأكثر من ذلك قد لا يمتّ له بصلة، فيصبح مجرد واجهة غلافية تحمي الكتاب لا أكثر، و الأصل فيه خلاف ذلك فلوظائف الغلاف أبعاد فنية وإيديولوجية وجمالية وإغرائية تعمل على استقطاب جمهور القراء خصوصا إذا وُظف عنصر الجدّة والابتكار، وإضــافة أفكار جديدة لم يســبق لها أحد كتقديم اسم المؤلف، أو تأخيره، أو زيادة عنوان فرعي على ســطح الغلاف الأمامي "إن ترتيب واختيار مواقع كل هذه الإشارات لابّد أن تكون له دلالة جمالية قيّمة، فوضع الاسم في أعلى الصفحة، لا يعطي الانطباع نفسه الذي يعطيه وضــعه في الأسفل، ولذلك غلب تقديم الأسماء في معظم الكتب الصادرة حديثا في الأعلى"[3].

---

[1] والترج أونج: الشفافية والكتابة، تر: حسن البنا عز الدين، سلسلة عالم المعرفة، ع: 184، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت 1994، ص:169.

[2] ابن منظور: لسان العرب مج11،(مادة غلف)، ص:60

[3] حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص:60.

فالغلاف أيقونة إعلامية تنشر تفاصيل النص قبل الولوج فيه وهي من أبرز وظائف الغلاف التي يسـهر الناشر على الدقة فيها، وحسن اختيار الغلاف من جودة الورق وفنية الصّـورة المصـاحبة، وحواشي الغلاف ليجعل منه نافذة حقيقية مُطلة على فضاء النّص الروّائي.

ويمكننا أن نجمل عناصر الغلاف من خلال الجدول الآتي:

الغلاف الأمامي للرواية	الغلاف الخلفي للرواية
– اسم الروائي – العنوان الرئيسي – العنوان الفرعي–إن وُجد– – التعيين الجنسي – الصورة المصاحبة – دار النشر	– صورة أو نبذة عن الروائي – مقاطع مأخوذة من النص – كلمة الناشر أو الناقد المثمنة للنص الروائي – حيثيات الطبع والنشر – ثمن الرواية

" وقد اتخذت الرواية العربية في مسـارها الطباعي أغلفة ورقية وكارتونية عادية وأغلفة متطورة من الناحية النفسية والتشكيلية والصناعة الرقمية، كما اتخذت أيضا طابعا لغويا وطابعا تشكيليا بصريا، أي الرواية العربية الحديثة استعملت نوعين من الغلاف.

1–غلاف يطبعه التشكيل الفني.

2–غلاف يطبعه الفراغ التشكيلي (رواية زينب لمحمد حسين هيكل مثلا).

أما التشكيل الغلافي فاتخذ بدوره طابعين غلاف بتشكيل واقعي، وغلاف تجريدي مع موجة التجريب والتجديد في الرواية العربية المعاصـرة "[1].فالغلاف لم يبق قبرا باردا لمجموعة من الأوراق إنه اليوم رسـالة نصية موجهة إلى القارئ يساعده على السير قدما نحو عالم النص الروائي، فالغلاف صار بمثابة بوابة العبور الفاتنة والمغرية لجذب أبصار

[1] جميل حمداوي: دلالات الخطاب الغلافي في الرواية، موقع ديوان العرب، منبر حر للثقافة ،الفكر والأدب، ديوان الدراسات المحكمة، 25 سبتمبر 2008، spiparticle15. http://www.diwanalarab.com

وأذهـــان القراء، غير أن تداخل العلامات الكاليغرافية والألوان المتراكبة يمثل لغة ثانية قد يجهلها العديد من القراء فيصـــبح الغلاف هنا عتبة مســـدودة الأفق. إذ يصـــعب " ضبط التفســـيرات الممكنة وردود فعل القراء، وكذا ضبط نوعية التأثيرات الخفية التي يمكن أن يمارسها توزيع المواقع في التشكيل الخارجي للرواية إلا إذا قام الباحث بدراسة ميدانية"[1] تمكّن من فتح بوابـــة الغلاف وفك شـــيفراته وتقديم هويته الثقافية التي تحيل على المتن الروائي علما أن العلاقة القائمة بين الغلاف و المتن هي علاقة تخييلية افتراضية بالدّرجة الأولى تفهم من خلال عملية القراءة والتأويل للعمل الروائي. ممّا يساعدنا على فهم الهدف المنشـــود من وراء هذا العمل أو من وراء عتباته المنتقاة حســـبما يُرضـــي رغبة الكاتب ويحقق له غايته.

2. الغلاف وتقنية التشكيل الكاليغرافي:

إنّ المتمعن في لوحة الغلاف يســـتشـــعر الفاعلية المنبثقة عن الصـــورة المصاحبة، ومـــدى تأثيرها على ذهنية المتخيّل الذي تفتح له زوايا تأويلية تقربّه من مقاصـــد النص الأدبي وغايته ليغدو الغلاف موضوعا امتداديا لمضمون النّص، وجزءا لا يتجزأ منه.

وفي هذا الشـــأن صار همُّ الناشر الاهتمام بفن التصميمات الجرافيكية في مرحلة الطباعة التي صـــارت تختار أجود الرسامين المتمكنين من تغطية مضمون النص من خلال رسمه الحامل لجملة من الألوان ذات الحسّـــاســـية الإيحائية. ومن جهة أخرى يرفض عديد من الكتاب فكرة اللّوحة التشكيلية لفنان معين ممّا أدى إلى "تعاظم دور الجرافيكي على حساب دور الرّســـام"[2]، وقد حبّذ عديد من المبدعين فكرة الجرافيك كونها تتناســـب مع رؤيتهم الفوقية لفضـــاء الرواية، وأن الرســـام لا يمكن أن يعبّر عن مضـــمون رواية ما إلا بعد اضـــطلاعه على فحوى النص الأدبي، كما أن عمله قد يهمل تجسيد أفكار أساسية فيغيّبها في لوحته ويقصـــر في تمثيل الرواية عبر لوحته أحســـن تمثيل، أو قد يسرف في إظهار التفاصـــيل الدقيقة ممّا قد يفضح عالم الرواية، ويفقدها لمستها الشعرية التي تجسدها اللغة

---

[1] جميل حمداوي: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص:60.

[2] محي الدين اللباد: مجلة نظر، يوميات المجاورة ، ص:45.

عبر أســـطر النّص الروائي، لهذا كان من الواجب استحضار التشكيل الكاليغرافي، بحُكم قدرته "على الابتعاد لمسافة محسوبة بينه وبين النص دون أن يزيف نفسه أو يتهافت منافقا النص فيقلل شأنه أو يثقله بما لم يردُه كاتبه"[1].

وهنا يتموضع التشكيل الخطي (الغرافي) في فضاء صفحة الغلاف، وفضاء صفحات المتن،وفضـــاء صـــفحات الأشكال الخطابية المعروضة في المتن، وخط العناوين الفرعية الداخلية، وخط أقوال الشـــخوص الروائية وخط الآيات القرآنية، وخط الأبيات الشـــعرية، وخط الملفوظات التناصية لتمييزها وتفرقتها، وتسهيل تحديدها أو العودة إليها.

والسؤال الذي يفرض نفسه هناهو:

- هل يمكن أن يعبّر الخط بوصفه إجراء سيميائيا عن صورة الغلاف؟

إنّ الخط هو " الرّسم والوسم والعلم والتسطير، يقال خطت الأرض إذا غلت بعلامة حتى تعرف والخط في الكتاب هو تصـــوير الكلام بحروف الهجاء"[2]. إن الخط لا يساوي الكتابة فالكتابة هي عملية ربط الكلمات ونســـج الجمل والصيّغ لتشكيل عالم النص، بينما يمثل الخط تجســـيد الأصوات فهو لسان اليد [*] ، وكيف تخط الحروف بأوضاعها، وكيفية تركيبها مع مراعاة ما يســـاق ويبنى فوق الســـطور ويأتي دونها، وكيفية التنقيط، وشـــكل الحروف وحركـــة الحرف... وهـــذا مـــا ينتج جمالية الخط لمن يقرأه، فيمثل المعنى بغية حصـــول القصد ليصبح دالا مدركا بالرسم لمدلول يدرك بالفهم. ففي اللغة العربية يساعد تصـــميم الخط العربي تشـــابك حروفها، مما أضـــفى على كتابتها مرونة وشعرية ولمسة جمالية تساهم في تحسين تشكيلها.

وقد تعددت الخطوط العربية ومنها الخط الكوفي [**] الذي تميّز بالصـــلابة وقد سُمي كذلك نسبة إلى مدينة الكوفة بالعراق ومن مميزاته التنسيق والمماثلة في الحروف.

---

[1] محي الدين اللباد: مجلة نظر، يوميات المجاورة ، ص: 45.

[2] ابن منظور: لسان العرب، مادة (خطط)

* كما سماه القلشندي في صبح الأعشى

** كل أنواع الخطوط خلت من التنقيط إلى أن أسهم "أبو الأسود الدؤلي" في وضع النقاط على الحروف.

وخط النســـخ: الأكثر رواجا في عملية الكتابة التي تتســـم بوضوح الحروف وكبرها مما يضمن القراءة السهلة الصحيحة.

وخط الرقعة: نسبة للرقاع أي جلد الغزال من خصائصه السهولة والخفة.

والخط الفارسي: وُجد ببلاد فارس يتميز بحروف دقيقة وممتدة البعد من التعقيد، السهولة والوضوح.

خط الثلث: من أعقد أنواع الخطوط كتابة وأبهاها شـــكلا يتسم بالمرونة نظرا لتعدد طرق كتابة الحروف.

خط الطغرى: خط يكتب بخط الثلث واعتبر ختما للسلاطين والولاة.

الخط المغربي: شائع الاستعمال في بلدان شمال افريقيا خصوصا بالمغرب يمتاز بالحروف المدورة بشكل كبير.

خط الإجازة: هو مجموع من خطي النسخ والثلث.

الخط الديواني: يستخدم في كتابة الدواوين يمتاز بالحيوية وكتابته عن سطر واحد.

إنّ لكـــل هـــذه الأنواع الخطيـــة عدة قراءات لأكثر دلالات تعمل على بلورة الخط، وإبراز فاعليته فلم تعد القراءة اليوم عملية كنس الكلمات، بل فعالية ســـيميائية تقرأ الكلام والنقاط والبياض معتبرة ذلك نصـــا (...) تفككه وتتفاعل معه كشـــفرات نصـــية لها قيمة العلامة اللغوية دلالة وجمالا.[1]

إنّها صـــناعة متعددة ومتحولة، فهي متغيرة من طبعة لأخرى برغبة قصـــدية تفتح شـــهيـــة القراءة والامتلاك لنص جديد ومميز يحقق لفتة إغرائية في عالم مبيعات النّص، ويسعى الناشر في إظهار الرواية الصادرة مسبقا في حلة جديدة بمخطوط جديد يميزها عن طبعتها السابقة فيزيد ذلك من استقطاب جمهور القراءة البصرية فكل "نسخة أو على الأقل

[1] معجب الزهراني: تعددية الشكل في الكتابة الشعرية الحديثة، مهرجان الشعر لمجلس التعاون لدول الخليج العربي، الدورة الثالثة البحرين، 1997، ص: 04.

كل طبعة مختلفة عن ســـواها هي عمل فني مختلف" [1] يســـاهم في خلق تأويلات متعدّدة تتجدد بتجدد التمظهر البصري للغلاف.

عني العرب بالكتابة وأولوها أهمية جسدوها في تنويع أشكال الخط العربي وعدّدوا من طاقاته ووظائفه التعبيرية، حتى يدخلوا به إلى أفضية التشكيل تولّد عنها أيقونات ذات حرفية عصرية ساعين وراء تغيير النمطية في القواعد واستثمار العلاماتية التي تتولد عن جمالية الخط العربي المتراصف التراكيب كتابة مما يزيدها تناسقا، وجمالا كما أن لتوظيف السّـــماكة في حروف دونا عن الأخرى يعود لمغزى كتابتها وحسب نوعية الخط كالخط الفارسي مثلا.

وكان الخط العربي وسيلة للعلم، ونقل المعارف العربية قبل اختراع الطباعة فصار مظهرا من مظاهر التطور والخلق الإبداعي، بل قد صـــار غاية يهدف لوصـــولها كل من طلب الملمح الجمالي المحمّل والمثقل بالدلالات المستترة.

وقد اهتم عديد من المؤلفين العربيين والغربيين في كتبهم بفن الخط ومنهم القلقشـــندي في كتابه "صـــبح الأعشـــى" والصولي في كتابة "أدب الكتاب"، أما عند الغربيين فنذكر منهم "جاك ديريردا dérida" في كتابه "علم الكتابة" De la grammatologie.

ولقد تطورت الكتابة لتصـــبح فضاء متعدد الأبعاد يحمل عددا من المدلولات التي لا يمكن إدراكهـــا إلا "عن طريق الرؤية المباشـــرة للعين المجردة، وفي هذه الحالة يتحول مجرى الكتابة من الأذن إلى العين"[2].

فتقنية تصـــميم الجرافيك (التصـــميم الغرافيكي)تعتبر فن الاتصالات البصرية يسهل على تطبيقه مجموعة من المنتجين "عمال الطباعة، مبرمجين، مخرجين..." ســـاعين إلى إيصال رسالة معينة إلى الجمهور المستهدف موظفين في ذلك جملة من الرّموز والصّور، أو الكلمات العاملة على خلق تمثيل مرئي للأفكار والرســـائل، ولقد أطلق المصـــمّمون المهتمون بتصـــميم الجرافيك "graphic design" بأنه العلم الذي يهتم ببرمجة لغة العيون

---

[1] رونيه ويليك وأوستن وارين: نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1981، ص:151.

[2] عبد المجيد جيدة: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، ط1، 1980، ص:345.

ولغة العقل، ولقد أســـهم المصـــمم "ويبام أديســـون" في إطلاق كلمة جرافيك ديزاين سنة 1992، فمن وجهة نظره أن المصمم الجرافيكي هو من يجمع بين صور وكلمات وألوان والمزج بينهم، ويستطيع من خلالهم أن يُكوّن رؤية ثانوية للواقع أو رؤية جديدة تماما.

اســـتفاد الغلاف الروائي من كل التطورات الخطية والألوان، والأشكال المخطوطة، أو المرقونة كون الخط والكتابة صـــارا غاية لتحقيق أهداف تتمثل في إيصال رسائل "إننا حين نكتب نتموضع داخل فضائنا الخطي كممثلين ومتفرجين، إننا نكتب وننظر إلى أنفسنا ونحن نكتب نسمع إلى كلامنا الصامت الذي يصاحب البناء"[1].

إنّ القراءة الخطية للغلاف تلزمنا أن نرى ما نقرأ، فالرؤية بإمكانها أن تصـــور لنا المشهد وتوصل لنا المدلول الذي عجزت اللغة عن إبلاغه.

ويعدّ الخط العربي من أبرز العناصـــر الفنية المعولة على الرســـم والزخرفة، ولقد انتشر الخط العربي في صدر الإسلام، وهو العامل الرئيسي المساعد على نشر تعاليم ديننا الحنيف الذي أوصـــانا بضـــرورة العلم والتعليم، والرواية التاريخية عن –النبي صلى الله عليه وسلم– أنه قد طلب من بعض أسرى قريش في معركة بدر ممن لم يتمكنوا من فدية أنفسهم بالمال أن يعلم كل منهم عشرة من أطفال المسلمين القراءة والكتابة.

وقد عُظّم الخط في الكتاب الحكيم ﴿ **ن ۚ وَالْقَلَمِ وَمَا يَسْـــطُرُونَ** ﴾[2]، ولذلك انصـــرف الخطاط العربي إلى تجويف حروف اللغة العربية ليكتب بها أجمل صـــورة كما ورد في القرآن الكريم من خلال إشارات الحروف عبر عديد من السور التي افتتحت ب (الم، الر، كهيعص...).

إن تأثير الخط العربي، وظهور تقنية الكاليغراف على الســـاحة الفنية التشكيلية أبرز عددا متنوعا من عتبات الغلاف بطرق مميزة وناجحة، وقد تفاوت الحضـــور الخطي بها عموما وتنوع حســـب التموضع، حيث لم يتجل في فضاء صفحة الغلاف، فحسب بل برز توظيفه عبر صـــفحات المتن، وفضـــاء صفحات الأشكال الخطابية المعروضة في المتن.

---

[1] محمد الماركي: الشكل والخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991، ص:103.

[2] سورة القلم: الآية 01.

بحيث يمكن تمييزها والغالب في شـــكل غلاف الرواية الجزائرية المعاصـــرة هو بروز العنوان إلى الســـطح بخط أفقي عريض يحوي مساحة لا بأس بها بحكم أنه أهم ملفوظ من بين ملفوظات صـــفحة الغلاف ولأن صانع الغلاف يعلم أن عتبة الغلاف هي عتبة ثانوية لعتبة أســـاســـية هي "عتبة العنوان" التي تملك القدرة على إعطاء الإنطباع البصري الجيّد نحو المتن، فيتناســـب الفضاء الخطي والقصدية التي أرادها منتج الغلاف أو النص، ذلك الذي أراده "ج. جينيت" حين تكلم عن وظيفة العنوان الوصفية والدلالية.[1]

مرّ التشكيل الجرافيكي لغلاف الرواية الجزائرية بمراحل متعثرة قبل أن يصل إلى الشكل الجمالي الموافق للروايات الغربية وأصبح الخط يتناسب وحجم الطبعة أكان الكتاب بحجمه الطبيعي أو طبعة جيبية...

والسّـــر وراء نجاح تقنية الجرافيك هو أن يكون المصـــمم ذا أفكار واسعة ومتجددة حتى لا يصـــبح عمله مجرد تمازج لألوان وأشـــكال ميتة لا إبداع فيها. كما أنه يجب أن يحـــدث فرقا بين اللوحة الفنية ولوحة الغلاف فهذه الأخيرة يبنى غلافها حســـب طبيعة، ومضـــمون النّص أو حســـب رغبة الكاتب، أو الناشر اللذان يسهران على إنجاح ترويج السّلعة.

أما اللّوحة الفنية فلها كامل المســـاحة والوقت وحرية الموضـــوع وبالتالي فكيفية صناعة غلاف الكتاب–الرواية تحديدا–أمر خاضع ومقيد لموضوع معين، أما اللوحة الفنية وخاضعة لسلطان الإبداع.

بدأ فن الجرافيك في التميز فوق أســـطح أغلفة الرواية الجزائرية مؤخرا، بل أصبح يؤسس لمفاهيم جمالية دالة، والفضل وراء ذلك يعود لمحترفي الجرافيك الذين استفادوا من التطور المعلوماتي مثل الكمبيوغراف فصـــار الغلاف شـــيئا محســـوسا، ذا لمسة جمالية وطباعة حسنة أدخلته سوق الكتب العالمية، ومكنته من احتلال الصدارة.

كما وتتضـــافر عتبات أخرى جُمعت على لوحة الغلاف تزيد النّص الأصـــلي قيمة فنية ورمزية تشكل هذه العتبات تضاريسا للغلاف.

---

[1] G.Genette.seuils.p80.

3. تضاريس الغلاف:

الغلاف أول عتبة لفتا للانتباه من عتبات النّص المحيط، فله من الإشارات ما يقحمها إلى محاولة اكتشـــاف علاقة النص الموازي بالمتن الروائي للغلاف مصـــاحبة له وهي الصـــورة، الألوان، التجنيس، موقع اسم المؤلف، دار النشر، مستوى الخط... فهي جملة الأيقونات العلاماتية الحاملة لثنائية الحلية الشكلية والدلالة القصدية، تتضافر هذه الأيقونات فيما بينها لتشـــكل لوحة فنية جمالية يســـتقبلها القارئ و"تمارس عليه سلطتها في الإغراء والإغواء ليتســـنى لها إثارة التشويش على هذا التلقي، أو تكون المؤشر الدال على الأبعاد الإيحائية للنص"[1].

فالغلاف فضـــاء مكاني تجريدي له دور في "تشكيل البعد الجمالي والدلالي للنص إذ أن تصـــميم الغلاف لم يعد حلية شكلية بقدر ما هو يدخل في تشكيل تضاريس النص، بل أحيانا يكون هو المؤشر الدال على الأبعاد الإيحائية للنص"[2].وتعد الوظيفة الإشهارية من أبرز وظـــائفـــه لهذا أعطي له من أولية الطباعة وجودة الغلاف، وحســـن اختيار الخط النّصيب الأوفر.

وغلاف الرواية يتكون في الغالب من "عدة وحدات غرافيكية لذلك يمكن أن نعتبرها مدعمات للعنوان، باعتبار هذا الأخير العلامة الأبرز على مستوى الغلاف، ولنا أن نرصد تلك الوحدات ضـــمن اللون، الصـــورة المصاحبة، التجنيس، دار الناشر(الناشر)، وتشغل جميعها بشكل متكامل لبلورة جمالية الغلاف وايحائيته فهي إشارات ومدعمات دالة"[3] دون أن ننسى جزءا من هذه الوحدات ألا وهو اسم المؤلف.

---

[1] روفيا بوغنوط: شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمادي، رسالة ماجستير (شعبة البلاغة وشعرية الخطاب)، جامعة منتوري قسنطينة، 2006-2007، ص:171.

[2] مراد عبد الرحمن مبروك، جيوبوليتكا النص الادبي، تضاريس الفضاء الروائي نموذجا، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2002، ص:124.

[3] روفيا بوغنوط: المرجع السابق، ص:171.

3-1 اسم المؤلف وموقعه:

ميّزت العتبات بين قسمين من النصوص الموازية هما: محيط النص péritexte والنص البعدي épétexte (*) وبالرغم من اختلاف دلالات هاذين القسمين، وتباين تشكلاتهما وموقعهما وكيفية سياقاتهما، إلا أنهما يمثلان الفاتحة الرسمية للكتاب الساهر على برمجة المتلقي على نوعية القراءة الموجهة له.

وتتكون مكونات محيط النص من "اسم المؤلف والعنوان والأيقونة والناشر والإهداء وكلمات الشكر والمقتبسات والمقدمة والفهرس ومكان النشر، أو المؤسسة الناشرة، وتاريخ النشر وعتبات متغيرة وهي تلك التي يستغنى عنها بالنظر إلى طبيعة موضوع الكتاب أو الناشر رؤيتهما، وتدخل في الإطار الأيقونة والإهداء وكلمات الشكر والمقتبسات والمقدمة.

محيط النص	péritexte
عتبات ثابتة - اسم المؤلف - العنوان - الفهرس - مؤسسة النشر - تاريخ النشر	**عتبات متغيرة** - إشارة إجناسية - الأيقونة - الإهداء - كلمات الشكر - المقتبسات - المقدمة- كلمة

(1)

* أما النص البعدي épétexte فيتحدد في الحوارات الصحفية المذكرات الرسائل الخاصة، اللقاءات العلمية (تكريم ندوة دراسية) انظر يوسف الإدريسي، عتبات، ص:42.

[1] يوسف الإدريسي: عتبات النص، (بحث في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر)، منشورات مقاربات، مجلة العلوم الإنسانية والأدب والفنون، المغرب، ط1، 2008، ص:42.

يُفترض أن أول عتبة يبحث عنها القارئ في المكاتب ودور النشر، وداخل صفحات الشـــابكة هي اســـم المؤلف الذي يعد من بين العناصـــر المناصية [1] التي ذكرها "جيرار جينيت G. Genette" فلا يمكن تجاوزه، أو تجاهله، فضـــمان وجوده على لوحة الغلاف يحقق له ســـلطته كهوية إنسانية ذات رؤية فنية إبداعية، وبه يحقق ملكيته الفكرية والأدبية "وكأن الاسم شرط من شروط الانتماء إلى الرؤية الإنسانية للكون والحياة ولذا كان إطلاق الاســـم على الإنسان الوليد علامة على انتمائه إلى المحيط الإنساني، وقبوله عضوا مميزا باســـمه في هذا العالم الجديد، لأن الاســـم هوية ورؤية إنســـانية قبل أن يكون حصـــرا وملكية"[2].

ولكن هذه الملكية لا تُشرع له أحقية الأبوة على نصّه، إذ أنّ العلاقة المتينة بين المتن الروائي وكـــاتبـــه تنتهي بمجرد إخراجه وتوجيهه إلى المتلقي، وحينها يأتي دور المتلقي ليستقبل المتن الروائي لتبدأ عملية القراءة والتأويل.

أمّا بالنســـبة لموقع اســـم المؤلف فنجده يحتل أربع عتبات، وهذا راجع لتطور فن الطباعة والتســـويق والإشـــهار، إذ أصـــبح اسم المؤلف يشغل: "صفحة الغلاف الأولى، وصـــفحة العنوان، وصـــفحة الغلاف الأخيرة، وحاشية الكتاب إلا أنه لا يتخذ في توزعه على فضاء صفحة الغلاف الأولى زاوية معينة حيث يمكن أن يوضع في أمكنة متعددة"[3]. نمثل لذلك من بعض الروايات الجزائرية المعاصرة على سبيل المثال لا الحصر.

1. أعلى وسط صفحة الغلاف:

- أمين الزاوي، الرعشة، ط2، 2005
- عبد الله عيسى لحيلح، كراف الخطايا، ط1، 2002
- أحلام مستغانمي، قلوبهم معنا وقنابلهم علينا، ط2، 2009.

---

[1] G. Genette.seuils.p:41-42.

[2] عبد الغاني خشة: الشعر الجزائري المعاصر بين واقع الأزمة وحداثة الخطاب، أطروحة دكتوراه علوم في الأدب العربي الحديث، جامعة قسنطينة 01، 2014-2015، ص:115.

[3] يوسف الإدريسي: عتبات النص (بحث في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر)، ص:44.

2. أعلى يمين صفحة الغلاف:

- الخير شوار، حروف الضباب، ط1، 2008.

3. أعلى يسارصفحة الغلاف:

- باديس فوغالي، ذاكرة الوشم، ط1، 2009

4. وسط صفحة الغـــــلاف:

- بشير مفتي، أرخبيل الذباب، ط2، 2010

5. وسط صفحة الغلاف يمينا:

- كمال بركاني، امرأة بلا ملامح، ط1، 2007

وكثيرا ما تكتب أسماء المؤلفين بأنواع مختلفة من الخطوط العربية رغبة من الكاتب أو الناشـــر أن يجعلا فضـــاء صفحة الغلاف الأمامي يُحقق غايات جمالية وثقافية، فالخط العربي الأصيل رمز للثقافة والفن، والأصالة العربية المغروسة فينا امتداد لحضارة البلاد العربية في عصـــور سابقة، ولا شك أن تقديم اسم الكاتب على عنوان الرواية، وعلى لقبه أيضا دليل على شهرته وسط جمهور قراءه، وعليه فمن المؤكد أن صفحة الغلاف الأولى لن تغيـــب اســـم المؤلف فهو العتبة التي يجذب بها قراءه، وهذا ما يجعل بعض الكتاب والناشرين يضعون اسم المؤلف بخط مضغوط أو أكثر بروزا.

كما أن تكرار اسم المؤلف، وتوزيع أماكن وضعه يحقق "الترويج للكتاب وفتح سبل تداوله خصـــوصا إن كان المؤلف مشهورا"[1] في كتابة الرواية تحديدا كجنس أدبي مساير لإيقاع العصر السريع.

3-2 التجنيس:

تتمثل "وظيفة التجنيس" في تحديد طبيعة الموضـــوع الأدبي من حيث كونه رواية أو شـــعر أو مســـرحية ممارسة بذلك تأثيرا خاصا على القارئ موجهة تصرفاته نحو النص الذي ســـوف يقرؤه، إن تحديد جنس الكتاب –رواية–يضـــمن له احتلال موقع في فضاء

---

[1] G. Genette.seuils.p:53.

الإشهار والشهرة والربح المادي من خلال زيادة المبيعات خصوصا إن كان هذا الجنس- جنس الرواية- لروائي، أو لكاتب اشتهر على الساحة الأدبية بقدرته الفنية على كتابة فن الرواية كجنس أدبي معاصر.

فالتجنيس ضـــرورة تضـــاريسية، فهي عتبة توفر على القارئ الجهد، وتساعده في التوجه نحو ميولاته الأدبية، فإن كيفية حســـن تحديد جنس الكتاب "تشد القارئ إلى النّص وتجعلـــه يُتـــابعه إلى النهاية"[1]، أما إهماله أو تهميشـــــه "يجعل القارئ يعزف عن النص وتصرفه عنه ليتفادى المسار النصي الشاق"[2].

إنّ تحـــديد الجنس الأدبي على لوحة الغلاف يفتح النص على مرجعيات هذا الجنس الأدبي ويربطه بتقنيات كتابته والقواعد المتحكمة فيه والأفكار المتناصة بداخله، والموروث الفكري والأســـطوري والشعبي الذي يلبي طلب الفكر المتلقي، كما أن للتجنيسية دور في تحديد اســـتقلالية الكتاب عن غيره من النصوص الأخرى فهي بالنسبة له الوجود والهوية، مجيبا بذلك عن أسئلة المتلقي.

- أين أصنّف هذا الكتاب؟

فغياب عتبة التجنيس تقحم القارئ في عملية "التجنيس الخفي" لتجعل القارئ هو من يسعى لاســـتخراج معطيات النص بدلا من أن يضـــعه ضـــمن نمطية معرفة الكتاب منذ البداية فالتجنيسية "ليست شاهد على وجود النص فحسب"[3]، بل هي المصرح بالكشف على عالم هذا النص الواســـع، وما "يقبع وراء أو ما وراء النص، أو فيما خفي منه في الأقاصـــي البعيدة"[4].

كل ذلك يحقّقه الناشـــر بكتابته –رواية–على صـــفحة الغلاف الأمامي لتصبح الكلمة الواحدة المســـلك الميســـر لعملية الولوج لنص ما، فالتجنيس تحديد مرســـوم الأفق يساعد

---

[1] حسين خمري: نظرية النص (من بينة المعنى إلى سيمائية الدال)، الدار العربية للعلوم ناشرون بيروت، منشورات الاختلاف الجزائر/ ط1، 2007، ص:115.

[2] المرجع نفسه، ص:115.

[3] المرجع نفسه، ص:116.

[4] روفيا بوغنوط: شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمادي، ص:173.

القارئ على رســـم توقعاته. كما يهيئ لتقبل عالم النص "وإن كان هذا التجنيس يقيد عملية التلقي بتحديد اســـتراتيجيات آليات التلقي، وربط هذا النص المجنس بالنصـــوص الأخرى التي من نوعه في ذاكرتنا النصـــية، لأننا نلتقي النص من خلال هذا التجنيس، ونعقد معه عقدا للقراءة كما بيّن ذلك "جيرار جينيت"، وأن تلقي أي جنس أدبي قصـــصيا كان أو غير قصصي يتألف من اتفاق معقود بين المؤلف والقارئ الذي يرتبط بنوعية هذا الجنس على وجه التحديد"[1].

إن الرواية الجزائرية نص قد ســـبق في تحديد النوع أو الجنس كمميز لعملية تؤكد على اهتمام الكتاب الجزائريين و الناشـــر بالخاصية الإغرائية لعملية التجنيس، إذ تصبح وســـيلة لشد القارئ من خلال هذه النافذة المطلة على عالم الأدب الواسع مزيلة بذلك أي غموض أو إبهام أو غرابة عن صـــفحة الغلاف الأولى ومن جهة أخرى توضح التجنيسية تفاعل النّصـــوص "مع أوضاع العصر فجاءت مرآة لما يجري من أحداث (...)، كما أنها متفاعلة مع الاتجاهات الغربية الحديثة في أسلوبها وطريقة تعبيرها وسرد أحداثها"[2].

فالتجنيس كوحدة غرافيكية لها أهميتها كخطاب موجز موجه بالضـــرورة إلى المتلقي تعمّد الناشر وضعه ليضمن نجاح العملية التسويقية للقارئ.

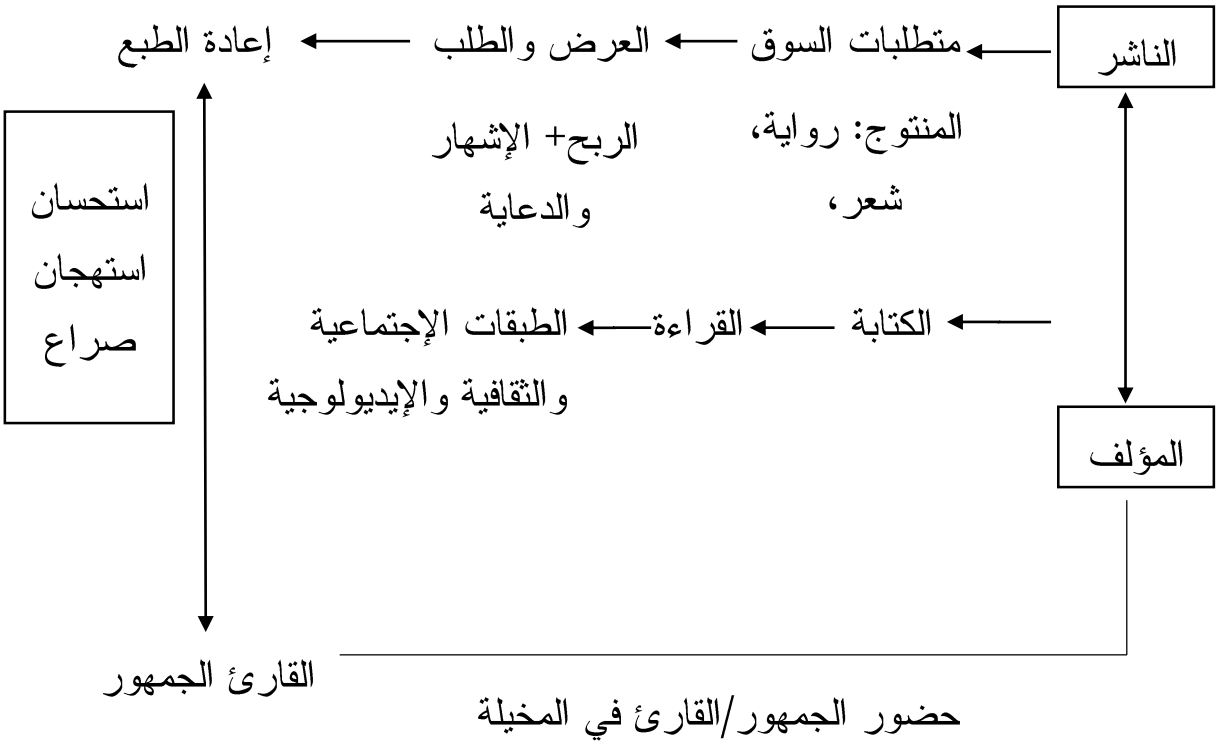
3-3 الناشر "دار النشر":

من العتبات التي لا يمكن أن تهملها لوحة الغلاف الأمامي والخلفي معا "دار النشـــر" باعتبارها تمثل الهيئة الاقتصـــادية والمسؤول الثاني بعد المؤلف عن العمل الإبداعي، فهي "الســـلطة المالية المتحكمة في إيصال العمل الإبداعي إلى الجمهور القارئ وتخضع عملية النشر لنظرية التواصل عامة بأطرافها المختلفة المؤلف، الناشر، القارئ، مما يجعل عملية القراءة تسير وفق مقتضيات المخطط التالي:

---

[1] سعدية نعيمة: استراتيجية النص المصاحب في الرواية الجزائرية، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، قسم الأدب العربي، جامعة بسكرة، الجزائر، ع الخامس، مارس 2009، ص: 229.

[2] المرجع نفسه، ص: 229.



من خلال قراءتنا لهذا المخطط سنلحظ أن عملية النشر تساعد على ظهور ناشرين لا تكون لهم أدنى علاقة أدبية بالكتاب الذي يتولون نشـــره وتوزيعه، ومن هنا يكون العمل الإبداعي في صـــورته الداخلية (النص)، وصـــورته الخارجية الغلاف بعيدا كل البعد عن القيمة الفنية لأنه يحول إلى سلعة تخضع لقانون العرض والطلب"[1].

وللناشـــر عدّة وظائف يسهر على تحقيقها قبل أن يخرج الكتاب إلى النّور، ومن هذه الوظائف إتمام إعداد الكتاب من الناحية الإخراجية، محاســـبة أصـــحاب الحقوق، وتسليم الكتاب إلى الســـوق لأجل البيع والتوزيع إضـــافة إلى تمتعه بجملة من الإجراءات الفكرية والفنية والعملية، وهو المنتج المادي لهذه السلعة فيدفع الأموال للمؤلف والمترجم والفنان، والمحرّر والمطبعة... لأجل انتاج الكتاب. كما يجب على الناشـــر أن يضفي على سلسلة كتبه المنشورة لمسته الثقافية والفكرية حتى تعكس الجانب الثقافي لدار نشره.

[1] روفيا بوغنوط: شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمادي، ص ص:186-187.

ولإنجاح عملية النشر لابد من توفر إمكانيات متعددة تتمثل في التجهيزات العلمية والمادية والدّعم المالي وبتضافر هذه الإمكانيات يضمن السير الحسن لعملية النشر.

فعملية نشر الكتاب – الرواية تحديدا – هي آخر مرحلة يقوم بها الروائي الكاتب لنشر ما أنجزه من عالم ســـردي من أجل الإثراء المعرفي والثقافي والمعنوي، ولأجل تحقيق منافع مادية.

" وعلى أساس صناعة النشر نعرض هذا التصنيف الذي ينقسم إلى ثلاثة أنواع رئيسية:

1- **النشـــر التقليدي:** يعرف بأنه مجموعة من العمليات التي يمر بها المطبوع ابتداء من كونه مخطوطا حتى يصـــل للقارئ أو المســـتفيد، ويتحكم بهذه العملية مجموعة من الأطراف تبـــدأ بـــالكـــاتـــب والمطبعة، والناشـــر الذي يقوم بإصـــرار، وبيع وتوزيع المطبوعات...، وليس من الضـــروري أن يكون الناشـــر هو نفســـه الذي يقوم بالطبع أو التجليد، وقد لا يقوم بعملية البيع والتوزيع حيث يحتمل الناشـــر مســـألة التمويل إلى جانب تحمله لمخاطر النشر للمؤلفين.

2- **النشـــر المكتبي:** وهو اســـتخدام التقنيات الحديثة في الصـــف الإلكتروني للكتب، ومعالجتها تمهيدا لطباعتها ورقيا، وهو يســـتخدم برمجيات خاصة مع حواسيب، وطباعة ليزرية غير مكلفة تنتج صـــفحات منظمة ومعدّة بصـــورة جذابة يمكن من خلالها التنفيذ والحصول على خطوط بأنواع وأشكال مختلفة.

3- **النشر الإلكتروني:** يعني نشر المعلومات...، عمر تقنيات جديدة تستخدم الحاسبات وبرامج النشر الالكتروني في طباعة المعلومات وتوزيعهما ونشرها "[1].

كما أنه باســـتطاعة الكاتب التعويل على الجرائد كوســـيلة لنشر العمل الإبداعي في شكل سلاسل متقطعة لأجل التثقيف والترفيه عن القارئ، فالنشر له أغراض تجارية حيث يخضع الكتاب لقانون العرض والطلب، أو يكون نشرا غير تجاري، وهذا النوع نجده لدى

---

[1] نور الدين حفيظي: رواية تبينة، النشر بين الأهمية العلمية والصعوبات الواقعية، أعمال تمتين أدبيات البحث العلمي، الملتقى العلمي المشترك الأول مع المكتبة الوطنية الجزائرية، لبنان، طرابلس، 29 ديسمبر 2015، ص:153.

المؤسسات الوطنية كالمنشورات الجامعية، والمنشورات المدعمة من طرف وزارة الثقافة "فالجامعات مثلا وظيفتها الأســـاســـية التعليم والبحث العلمي، ومن ثمة يكون نشر الكتب والدوريات وظيفة مســـاعدة للتعليم والبحث العلمي، وهناك جامعات لديها مطابع عظيمة وبرامج نشـــر قوية مثل جامعة أكسفورد، وجامعة كمبردج، وأيضا المكتبات الوطنية تقوم بنشر البيبلوغرافيات والفهارس وغيرها"[1].

اســـتطاع الروائي الجزائري أن يســـتفيد من عديد من دور النشر الجزائرية النشطة نذكر منها مثلا:[*]

دار النشر	مدير دار النشر
منشورات البرزخ	سفيان حجاج / سلمى هلال
منشورات الشهاب	عز الدين قرفي
منشورات دحلب	عبد الله شفنان
المكتبة الوطنية الجزائرية	--------
دار القصبة	إسماعيل أمزيان
دار الهدى	قلاب ذبيح ذياب
دار هومة	لمين هومة
دار المعرفة	فيصل هومة
ميديا بلوس	سعيد حناشي
زرياب	يوسف نسيب
المؤسسة الوطنية للنشر والتوزيع والاشهار ANEP	أحمد بوسنة
المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ENAG	مسعودي حميدو
منشورات الاختلاف	بشير مفتي

[1] نور الدين حفيظي: رواية تبينة، النشر بين الأهمية العلمية والصعوبات الواقعية ، ص:153.

[*] انظر دار النشر الجزائرية http://www.m.culture.gov.dz/mc2/ar/dovnachr.php

وقد اســـتفاد الروائي الجزائري من عديد من دور النشـــر العالمية أيضا كدار الجمل بألمانيا، والدار العربية للعلوم ناشرون بلبنان، ودار الآداب ببيروت...

أما عن نظرة المؤلف لدور النشر فقد أسهب في ذلك الروائي "سمير قسيمي" محددا سلبيات وإيجابيات دور النشر والتوزيع.

أ. السلبيات:

- " أن دار النشـــر تحتفظ بحقوق الكتاب مدة طويلة وبالتالي قد تتعرض الدار لهزات مالية أو أوضـــاع مختلفة فيموت الكتاب في مهده أو بعد مدة قصـــيرة من بزوغ شمسه.
- أن بعض دور النشـــر لديها سلسلة طويلة من قوائم النشر مدرجة حسب الأولويات لذا فقد يتأخر كتابك إلى سنة أو قريب منها، وبدون أن تستطيع أن تحرك ساكنا.
- بعض دور النشر لا يظهرك على نتائج المبيعات ووضع الكتاب في السوق.
- تتعامل بعض دور النشر مع مطابع ذات جودة رديئة فيظهر الكتاب بشكل باهت.
- لا تهتم بعض دور النشـــر بتطوير الكتاب ومعالجة الأخطاء إلا بمتابعة مباشرة من الكاتب.
- علاقة القراء مع دور النشـــر شـــبه مقطوعة، ووصـــول آرائهم ومقترحاتهم شبه مستحيلة.

ب. الإيجابيات:

- إذا كانت دار النشـــر والتوزيع ذات سمعة عالية فهي ترفع من أسهم الكاتب بالذات الذي يبني سمعته.
- إذا كانت قوية في بنيتها الإدارية فهي تسعى للمحافظة والرفعة لأسهمها، وكل ذلك يصب في مصلحة الكتاب والمؤلف.

- أن المؤلف لا يتحمل أي تعب أو نصب في الخطوات التي تلي التأليف من فسخ وتصميم، وصف وتركيب (تشترط بعض دور النشر أن يكون الكتاب مصمما مصفوفا بشكل ملف PDF)[1].

إنّ عتبة الغلاف هي مزيج من جملة تضاريسية متشبعة تحمل كل هضبة منها دلالات ورموز هادفة تسعى كلها لتحقيق منشورات وغاية واحدة ألا وهي ضمان الجودة للقارئ/المتلقي.

ولهذا فضلنا قراءة عتبة غلاف الرواية الجزائرية قراءة عمودية منطلقين من العنوان–سبق دراسته في الفصل الأول– فاسم المؤلف، جنس الكتاب، دار النشر، لنقف عند الصورة المصاحبة وقفة تأملية لنلمس من خلالها شعرية الصّورة، وعلاقتها الإيحائية بمضمون المتن الروائي.

3-4-الصورة المصاحبة للغلاف:

تعتبر عتبة الغلاف لوحة فنية ذات دلالات إيحائية تعمل على تحفيز المتخيل الذهني وهذا بالكشف عن حيّز ما من مضمون النص السردي بصفة قصدية، فالغلاف الخارجي ما هو إلا امتداد للمتن بل وجزء لا يتجزء منه، إنه الواجهة الأمامية والخلفية التي لا يمكن لأي كتاب أن يستغني عنه كونه "يحوي مضمونه فهو يحوي بالضرورة عناصر ليست أيقونية فحسب، بل إن اسم المؤلف، وجنس الكتاب (الرواية)، وعنوان الرواية تشكل عناصر لسانية في الخطاب نفسه، فإذا ظل المعنى خفيا بين طيات الصور، والتباسها فإن هذه العناصر تضيف للقارئ اقتراحات واضحة المقاصد، والوظائف لجعل التعاقد يحصل بين المؤلف ذاته والقارئ (...) من إمكانية إضافية لفهم النص الأدبي "[2].

لقد أسهمت ثقافة الصورة في إضافة دلالات جديدة للنص السري إذ تعجز اللغة في كثير من الأحيان عن التعبير عمّا تفصح عنه "خاصة أمام العجز في التحكم فيها زمكانيا

---

[1] سمير قسيمي: المؤلفين والتأليف ودور النشر والطباعة والتوزيع – تجربة شخصية – www.qassimy.com

[2] فطيمة الزهرة بايزيد: التشكيل الجماعي لصورة الغلاف والعنوان – دراسة سيميائية – محاضرات الملتقى الوطني الثاني للسيمياء، ص:42

بعدما استباحها الجميع، يشاهدها الداني والقاصي، والكبير والصغير، والمثقف والحدود الثقافية قياساً بالنّص الملفوظ الذي تتحكم فيه زمكانية إلقائه، أوقياساً بالنص المكتوب الذي يتوجه إلى النخبة القارئة فلا يكاد يتعدى فعل القراءة "[1].

ولأن الغلاف الخارجي هو جملة الأيقونات البصرية، والعلامات التشكيلية، واللوحات الفنية، والخطوات الكاليغرافية، فهذا يعني أنه خطاب حامل لرؤية لغوية، ودلالة بصرية، ولأن أغلب جمهور المتلقين صار يملك القدرة على تأويل الصّورة حسبما يراه هو، وحسب معرفته الثقافية بدلالات الصور والألوان والرموز، فإن النص يشكل الباب الثاني الذي لايمكن فتحه إلا بقراءة النص ليس هذا فحسب، فالقراءة العادية لاتمكن من الوصول إلى الدّلالات المتطابقة مع ما ترمي صورة الغلاف الوصول إليه، بل إن فعل القراءة لكلا النّصين يتطلب خبرة فنية عالية لتمكن القارئ من الرّبط بين مختلف عتبات النص وبين النصّ أصله.

وإذا كان المتلقي لعتبة الرواية الجزائرية قد تعوّد على طقوس إخراجية محدّدة لعتبات النص السردي، فإن التطور الذي شهدته الرواية الجزائرية استطاع أن يظهر لمسات فنية تثبت الخبرة بعلم العتبات، وللمرأة الروائية نصيب في ذلك لما لها من خصوصية هندسية تبني عليها كتابتها المختلفة عن خصوصية الرجل، وتعكس-عتبات-الرواية النسوية جانبا فنيا جماليا تميزه اللّغة الشاعرية، والإغرائية، وللغلاف نصيب من هذه الخصوصية إذ يعكس الغلاف جانبا من المكامن اللاشعورية لنفسية المرأة كما يفصح عن عدة مكبوتات نافست بها الرّجل الرّوائي نفسه خصوصا بتوظيفها لجسد الأنثى كتعبير عن المتخيّل النسائي.

---

[1] أبوبكر مرزوق: سيميائيات الفضاء النصّي-قراءة في رواية الزيني بركات - لجمال الغيطاني- منشورات الحياة الصحافة، ط1، الأغواط ، الجزائر،2006، ص:08.

3-4-1 صورة الجسد، في غلاف رواية "شهقة الفرس" "لسارة حيدر" :

لا يمكننا أن نخوض في صـــفحة عتبة الغلاف دون أن تستوقفنا الرواية النسوية في الجزائر، إذ لها من القيمة الفنية ما يدرجها في مصاف الروايات الناجحة، أعنى بالنجاح -خصـــوصـــا- عنايتها بالعتبات النصـــية، إننا بحاجة إلى هذا النسق من الكتابة "الكتابة النســـوية"، وهذا راجع للحاجة إلى عتبات تختارها المرأة طبقا لما يتماشـــى مع روحها وقضـــاياها، فإن كانت اهتمامات الرّجل مرتبة فرضـــا كالآتي: العمل، الســـلطة، المال ، الزواج، الســـياســـة ،الحب، السفر، الثقافة...،فإن اهتمامات المرأة مرتبة فرضا كالآتي: الزواج، العمل، الصـــداقة، الحب، الفن،...،فلكل جنس أولوياته، و لأننا بحاجة إلى رؤية أنثويـــة للعتبات تعكس واقع وضـــعها البيولوجي المختلف عن الذكر، فإن انعكاس التأثير البيولوجي سيؤثر حتما في شكل الكتابة ومضمونها.

ســـطرت الرواية الجزائرية على "الجسد" باعتباره فضاء رحبا يشي بالذات الأنثوية ضـــمن خطاب أدبي إنساني يهدف إلى كسر حاجز الصّمت الذي أسكتها عن البوح ردحاً من الزمن فكانت رؤية "شهقة الفرس" للروائية الشابة "سارة حيدر" أنموذج الكتابة النسوية المعبّرة عن الجسد.

3.4.1.1- صورة الغلاف..الجسد الأنثوي:

يعد إدراج الجســـد داخل فضـــاء الغلاف ضرورة أفضى إليها خطاب الأهواء الذي فرضـــته الرّوح الإبداعية اللاهثة وراء تجسيد مكنونات النفس الشاعرية، فالجسد الأنثوي مصـــدر للتعبـــد العاطفي أولا ومبعث لإثارة الفتنة والغواية، إنه مبعث هذه الانفعالات، وجامح لها "لذلك تنظر ســـيمائية الخطاب إلى الجســـد باعتباره أولا وقبل كل شيء مكانا للدلالة، تلك الدلالة التي ترسم من خلال الأحاسيس والانطباعات التي يجربها الجسد خلال اتصاله بالعالم "[1].

---

[1] دليلة زغودي: سيميائية الجسد في ثلاثية أحلام مستغانمي، أطروحة دكتوراه في النقد الأدبي الحديث والمعاصر، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2013 م- 2014 م، ص:12.

يُصنّف التشكيل الصوري لرواية "شهقة الفرس" "ضمن ما يسمى بالغلاف الجسدي l'enveloppe corporelle.[1]

إذ احتوت صورة الغلاف على فتاة [2] مستلقية على الأرض بفستان بنفسجي اللون كاشفة مفاتن الصـــدر والذراع اليمنى فيما لم تُظهر الصّـــورة ذراعها الأخرى، تنظر الفتاة نحو الجهة اليمنى،وتبدو عليها الرّاحة والاســتكانة تســتنبط هذا من ابتســامة مشــدودة للجهة اليسرى من ثغرها فيما تخفي يدها اليمنى الجهة اليمنى من ابتسامتها، إذ لا لتبدو الابتسامة واضحة. فللابتسامة عدّة أنواع! ممّا يعني أن لها عدة دلالات! كما يبدو شعرها مرمياً إلى الوراء ممّا يظهر أذنها الأيسر ،وهذا يعني بروز الحواس الخمسة على صورة جسد الفتاة.

– من هي هذه الفتاة؟ وهل لصورة الغلاف علاقة بالمتن السّردي؟

إنّ بــداية النّص الرّوائي لا تكون إلا بالواجهة الخارجية التي تســتقبل المتلقي منذ الوهلة الأولى، وقد أعطت هذه الصّـــورة عدّة رموز، وإيحاءات عن مضـــمون المتن السردي، فكان الجسد جسد بطلة الرواية.

لقد شكّل هذا الجسد الناضج رمزا لعذابات الأنثى التي سأمت من بروتوكولات الحياة الأسرية وفسيفسائها، إنّ راحة الجسد في استلقائه لم تتحقق إلا رغبة وتوقا إلى التحرر من قيود المرآة، حالما بعالم يغمره الهدوء " **أتناول ما تبقى من قناع المرأة الناضجة، وأحاول تثبيته على وجهي لكنه يتســاقط متهرئا متعبا من الاستعمال المتكرر... أرمي به بعيدا، وأوجه نظرة شــرسة إلى المرآة.. أحاول أن أحدث المرأة التي أراها في الضفة الأخرى من الحقيقة .. تبتســم لي بمكر ثم شــيئاً فشيئاً تشتغل ملامح وجهها وسط غمامات من الضباب والخوف..**"[3] .

---

[1] دليلة زغودي: سيميائية الجسد في ثلاثية أحلام مستغانمي، أطروحة دكتوراه في النقد الأدبي الحديث والمعاصر، ص:71.

[2] انظر لوحة الغلاف الأمامي: سارة حيدر، شهقة الفرس، منشورات الدار العربية للعلوم ناشرون – منشورات الاختلاف –الجزائر، ط 1،2007.

[3] سارة حيدر: شهقة الفرس، ص:28.

لقد مثّل الجسد للراوية عزاءها الوحيد في تذكر ماض قد فات شكّل الموت الجزء الأكبر فيه، فقد أفقدتها الأيام زوجها وعادت بها الذاكرة لتتحسّس جسده "**كل ما حدث بعد ذلك يستعصي على الذاكرة...غمر الجسد بتراب نيسان الدافئ حفل التأبين** "[1]. إنّ لاستلقاء الفتاة على الأرض دلالات عدة منها خيبة الفقدان لزوجها، ولفرسها "كولومبيا"، ولوالد زوجها الـ "**رائع في صمته ووقاره** "[2] إنّ هذا السرد انتقل بنا من حقل الحقيقة إلى فضاء المتخيل إذ تبدو الشخوص الروائية غير مكتملة النّمو فقد شكلت حركة السرد حركة أفقية خلت من تطور الأحداث، وتأزمها فكانت النهاية هي موت للكائن المثلث [الزوج، والده، الفرس]، أو حلم الراوية بالموت.

مثّل الجسد سطحا شبه عار يظهر مفاتن ما أضمرته الذاكرة "حيث تسم هذه الذاكرة الجسد بميسها، وتطبع كيانه بخصائصها وتفرض عليه حضورها فيه كبصمة دائمة تعلم بوجودها، وكنقش يدعو لقراءة تاريخية كل من يحسّن فك سنن الكتابة"[3].

وقد برز الجسم ناقصا غير مكتمل الظهور، وهذا النقص لا ينبئ عن عاهة جسدية إنما قصدية إظهار النقص الرامي إلى إثبات العجز أو الخيبة، خيبة الحب بعد الخيانة، وخيبة الواقع الوهمي، وخيبة الحياة والموت، كل هذا جعل من البطلة شخصية تعاني من النقص الداخلي لهذا يسعى جسدها لأن يلحق بهذا النقص حتى يسرع في طمسه.

إن غياب بعض الأجزاء من الجسد من على فضاء لوحة الغلاف يرمي إلى "وجود افتقار على صعيد ما، يدفع الذات إلى السّعي لسده، راسمة في سبيلها ذاك توجها يشق سديم التوتر ويسمح بانطلاق شرارة المعنى"[4].

أُخفِي من الجسد اليد اليسرى، الأذن اليمنى والخد الأيمن، الأصابع، الخصر، والقدمان كل هذه الأعضاء هي أعضاء ترمز للحركة، للإنصات، للقدرة على الإنجاز، للفعل، للإيجابية ، وهو الأمر الذي غاب عن جسد البطلة.

---

[1] سارة حيدر: شهقة الفرس ، ص:08.

[2] المصدر نفسه، ص:09.

[3] دليلة زغودي: سيمائية الجسد في ثلاثية أحلام مستغانمي، ص:79.

[4] المرجع نفسه ، ص:79.

إنّهـــا الكـــاتبة بداخلها لكنها لم تســـمح لهذه الرّوح بالظهور للعلن، فقد آثرت الكلام على الإنصات، والسّكون على الكتابة.

وهو الأمر ذاته الذي غاب عن حبيبها الكاتب الروائي الذي يكتب لكنه لا ينشـــر...، إنها ســـلطة الذات على الجســـد، وعجز الجسد عن الفعل "**يشعر بأن الكلمات تزدحم في ثغرها بحثا عن فرصـــة للخروج .. يستغل فرصة سعادته بعالمه الكتابي الجديد ويسألها بتحبّب.**

-هل تريدين شيئا يا ملهمتي الحبيبة؟

نعم، كـــانـــت من ألهمُـــه فكرة العالم المقلوب في إحدى الليالي الحارة من شـــهر آب الخانق"[1].

كما أن الصـــورة قد غطّت بالســـواد الأعضاء المخفية ،ولهذا الإخفاء بصمة جمالية أيضـــا إذ يجعل من الجسد جسدا عذبته الأيام، فجعلت منه جسدا منقوصا يبتعد عن الكمال التام للشخصية، إن هذا النقص في الجسد "يستتبع تشويشا في التّصور الجسدي schéma corporel الذي تكونه كل ذات عن جســـدها، والذي لا ينظر إلى الجسد على أنه كتلة من الأعضاء المتمايزة المتراصة في فضاء محدّد، وإنما يعتبره وحدة غير قابلة للتجزيء"[2].

أما التجزيء الأكبر فيها فكان مســـتهدفا للجزء الســـفلي من الجســـد مما يعني خيبة الراوية في إنجاز ما طمحت إلى تحقيقه، وقد أســـدّل عليه راســـم اللوحة الغطاء الأسود دلالـــة على الحزن، لأن الموت هو من حرمها من تحقيق مرادها "**فمنذ انطفاء ســـنوات الطفولة، والنسيان كنت أعرف أن هناك رواية تنتظرني لأنفض عنها الغبار وأنشرها في دار الشمس، بطلها الوحيد هو رجل انقسم إلى اثنين إلى أب وابن..**

بطل اعتقدت أنه لن يموت قبل أن يسير بروايتي إلى نهايتها إلى خلودها..

وهاهو يموت واحدا تلو الآخر... أما الرواية فلم تصل إلى أي مكان... بل تنام الآن بين خلايا كولومبيا التي ستموت هي الأخرى دون أن تقول لي شيئا"[3].

---

[1] سارة حيدر: شهقة الفرس، ص:83.

[2] دليلة زغودي: سيمائية الجسد في ثلاثية أحلام مستغانمي، ص: 80

[3] سارة حيدر: المصدر السابق، ص ص: 103،104

مثّلت صورة الغلاف مزيجا لونيا غلب عليه اللون القاتم أسهم في تركيز النّظر على الجسد فحسب دون الاهتمام بجوانب الصورة، وهي دلالة تعطي أبعادا فنية للعمل الأدبي لتظل لغة الجســـد بألوانها هي اللغة المخاطبة للمتلقي منذ الوهلة الأولى لاقتناء الكتاب أو ملاحظته.

إنّ توظيف الألوان باعتبارها رموزا لغوية توســـيعا لمدى " الرؤيا في الصـــورة الشـــعرية وتساعد على تشكيل أطرها المختلفة لما تحمل من طاقات إيجابية، وقوى دلالية، وبما تحدثه من إشارات حسّية وانفعالات نفسية في المتلقي"[1].

لقد ارتبط اللّون الأســـود في الغالب بالحداد والحزن والموت وهو أيضـــا خوف من المجهول، فالسواد الذي غلب على لوحة الغلاف مدعاة للانتباه والتأويل، إذ أنه يجمع بين مقاطع عديدة من النص حملت في طياتها حزن الفراق والبكاء والأسف والافتراق، كما أنّ السّواد عبر عن فلسفة الحياة، والموت "**وهناك في الرّكن المعتم الذي مازال يحتفظ بأنفاس توليستوي.**

- **الموت: أظن أن البشر لم يفهموا بعد سبب وجودي في حياتهم.**
- **الحياة: وأظنهم لم يفهموا كذلك سبب وجودهم في حياتي.**
- **متعبون حقا أحيانا أفكر أنهم يريدوننا معا في قبضة يدهم ليخلقوا عالما جديدا.**
- **يقولون أنت جميلة ورائعة فيتشبتون بي كما الغريق بقشة النّجاة ولكنهم يريدون اكتشافك أنت أيضا... ربما بدافع الفضول**"[2].

الفتاة على اللوحة هي الراوية النابضـــة بروح الحياة، وهي الحياة الخالدة التي فقدت جميع أحبائها، ليدل سواد اللوحة المستحوذ على المساحة الواسعة على الفضاء العاتم الذي غطى جو الرواية، فجعله فضـــاء إنســـانيا تغلب عليه أصوات الليل، فالليل بيت تفتح فيه

---

[1] ظاهر محمد هراع الزواهرة: اللون ودلالته في الشعر، الشعر الأردني نموذجا، دار حامد للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2008، ص: 18.

[2] سارة حيدر: شهقة الفرس، ص: 140.

الأســـرار، والليل زمان يكثر فيه الموت، والليل فضـــاء مهبط لوساوس الشيطان، والليل فضاء إنساني اغترابي قال فيه الشاعر صلاح عبد الصبور:

الليل يا صديقتي ينفضني بلا ضمير
ويطلق الظنون في فراشي الصغير
ويثقل الفؤاد بالسواد
ورحلة الضياع في بحر الحدّاد[1]

لقد جسدت صورة الغلاف لافتة ورسالة سردية مكملة للنص أحسن اختيارها المؤلف ليبرز معارفه السردية، ويوظف لعبة الخفاء والنور "بوصفها علامة أيقونة وافدة على جسد الرّواية وهي تحتل فيها فضـــاء نصـــيا مبرزا للإعلان عن حركة زمنية دخيلة عن زمن الحكاية التي تحكي وللإشارة إلى وضعية انتقال من حدث إلى آخر"[2].

لقد تماهت الرواية داخل جســد الفتاة، فكانت الفتاة الشابة الطفلة الناضجة الاكتمال الجســدي، وكثيرا ما نجد الروائيين يخفون أنفســهم داخل الرّواية وراء شخصية الراوي بحجة موت المؤلف، وهو الحال مع رواية "شـــهقة الفرس" أما الجديد فيها فهو طبعا من جهة العتبات، إذ نجد الرواية نفسها تمثل صورة الفتاة الممتدة على الأرض، فيتداخل بذلك الجســدين معبرين عن فلسفة الحياة لـــــ "يتداخل صوت السارد مع صوت المؤلف الذي يصـــير في نفسه السارد، ويمتزج الواقعي بالمتخيل امتزاجا كليا له سمت لفظي، ما يوسم بانصـــرافات المؤلف التي هي بالفعل انصـــرافات من الحكاية إلى القراءة، أو هي تعليق للحكاية الأصلية بسبب تدخلات المؤلف وتعليقاته على الحكاية، أو بمناسبة مخاطبة المؤلف لقارئه، ودعوته لولوج عالم الحكاية"[3]

إن وضـــع الفتاة يدها على ذقنها، ونظرتها الذابلة وابتسامتها الخفيفة تحيل إلى الثقة التي صـــورتها لنا الروائية في شخصية البطلة، التي جعلت منها مركزا للتوازن الخارق

---

[1] صلاح عبد الصبور: الديوان، دار العودة، بيروت، 1998، ص:07.

[2] ليندة خراب: شعرية السرد في الرواية العربية الجزائرية خط الاستواء، مقامة ليلية، سرادق الحلم والفجيعة أنموذجا، أطروحة دكتوراه العلوم في الأدب الحديث 2011-2012، جامعة قسنطينة 01، ص: 426.

[3] المرجع نفسه، ص:08.

"امرأة متوازنة ولكنها تريد لأحد العناصـــر أن يطغى على البقية، ويقودها إلى غيمتها الضـــائعة... تســـطيع الكتابة عن كل هذا لكنها تصّـــر على الإيمان بأنها ليست كاتبة... ويفكر برعب أية خســـارة كان ســـيجشمها الأدب إن امتنع ميشوا مثلا عن الكتابة، لأنه مقتنع بأنه ليس كاتبا.. انطباعات واهمة عن أنفســـنا تقودنا إلى خسائر فادحة لا ندركها إلا بعد أن يفوت أوان كل شيء حتى النّدم..."[1].

3-4-1-2 حضور الحواس في الصورة:

لقد برز وجه الفتاة بكامل تفاصـــيله عدا جزء من الخد الأيسر، والأذن اليسرى، مما تبدو عليه الغبطة والحُسن،إذ يشكل مرآة يعكس عليها الجانب النفسي للمتلقي.

يرى علماء النفس أن التواصل بالوجه يحقق التطابق بين الاثنين، فالتكشير يستلزم التكشير والضـــحكة تفتعل الضـــحكة، والابتسامة مردّها ابتسامة ثانية، ويتجسد على الوجه أغلب الحواس الخمســـة، وهي النظر (بالعين)، والشـــم (بالأنف)، والتذوق (باللســـان)، والسمع (بالأذن).

فـــالعين تعبير عن مكنونـــات النفس والجوارح، وهي أعلى الحواس مكـــانة ومرتبة ودلالة " ولعل ما يعلي من شأن هذه الحاسة المهيمنة على الاستعمال الإدراكي الإنساني هو كونها تستجيب لجميع أنماط الاشتغال الحواسي، فهي تعمل وفق نظام الغلاف اللمسي حين يقف البصر على خشونة أو ليونة ملمس الأسطح، فتبدو العين وكأنها مزودة بأيد"[2].

أما (السّـــمع) فقد غُيّبت إحدى وسائله والأخرى لا تكاد تبدو تفاصيلها، وهي دلالة على التركيز على حاســـة دون الأخرى، وهنا التركيز على حاسة النظر أكثر من السماع، ففضـــاء الرواية عالم جمع بين الطبيعة والحيوان، صورة الحبيب، الغيمة، المرآة... فكل هذه العناصـــر تعوّل على حاسة النظر أكثر من تعويلها على حاسة السمع، وفي ذلك قول الشاعر بشار بن برد:

---

[1] سارة حيدر: شهقة الفرس، ص:76.

[2] دليلة زغودي: سيمائية الجسد في ثلاثية أحلام مستغانمي، ص:123.

يا قوم أذني لبعض الحيّ عاشقــة والأذن تعشق قبل العين أحيانـــــا
قالوا بمن لا ترى تهذي فقلت لهم والأذن كالعين تؤثر القلب ما كان[1]

أما الحاســة الخامسة التي لا يشملها الوجه فهي حاسة اللمس- طبعا - التي برزت في الصورة باليد المقبوضة إلى الأعلى. فاليد رمز للسلم، والبطش والنجدة والاستعطاف... فلها من الدلالات ما تفرضه حركة اليد في حالتي القبض والبسط، وقد جاءت اليد مقبوضة وهي دالة على الكرم والشــكر، والمسالمة وقد ظهرت شخصية البطلة ضمن ثنايا النص السردي شخصية مسالمة متقبلة لفضائها الأليم. إذ لم تحاول أن تُغيّر منه، ولكنها تصالحت معه، وتقبلته "**أجمل ما في الألم أنه يفتح لنا بابا من بعيد، ندري أن الحياة تنتظرنا خلفه، ونركض للوصــول إليه.. ولكنه يبتعد.. نستمر في الركض.. ولأول مرة نعرف جيدا أننا سنصل .. فالألم وحده قادر على الالتزام بفكرة البداية والنهاية**"[2].

ســارت بنا الرواية مســارا أفقيا محمّلا بآلام، وكأنها تبغي مشــاركة المتلقي آلام الكتابة. ولا يمكننا أن نطوي صــفحات هذا المبحث دون أن ننظر من زاوية أخرى لهذا الجسد الأنثوي على أنه جسد يشكل رغبة جنسية.

3-4-1-3 صورة الجسد والجنس:

كثيرة هي توظيفات الجســد لأغراض جنســية، وهو ما تظهره اللوحات الإشهارية المعلقة في الشــوارع، أو على أغلفة الملابس، إذ صــار جسد الأنثى يقحم في عديد من الأعمال كرمز دال على الإثارة، وهو وســيلة لجذب المتلقي، وقد جُسِــد في رواية "شهقة الفرس" أيقونــة، ولغــة فــالروائية حالها كباقي الروائيات الأخريات امرأة تعتريها ذات الحــاجات الشــهوانية التي يملكها الرجل، وقد جاءت لغة الرواية إغرائية "فالإغراء قوة جذابة"[3].

---

[1] انظر بشار بن برد: الديوان، دار المعارف، بيروت.

[2] سارة حيدر، شهقة الفرس، ص:99.

[3] عبد السلام صحراوي، أسئلة الحداثة العربية، ديوان المطبوعات الجامعية، المطبعة الجهوية قسنطينة، الجزائر، ط1، 2001، ص:255.

تستهوي الرّوح المتلقية نظرا وقراءة، فقد صرّحت الصورة بجسد فتاة تملؤه الأنوثة والجمال، وقد جاءت لغة الرواية أداة تعبيرية عن هذا الجسد "فالأدب فن أداته اللغة"[1]، لهذا حُملت اللغة الشاعرية بكلمات إثارية جنسية تهدف للتأثير في الآخرين للتتحول إلى عملية إغرائية مستهوية المتلقي للنظر إلى الصورة مرات متكررة، دون أن يحس بالملّل، تليها قراءة متفحصة عله يجد ما يروي ضمأهُ الجنسي داخل فضاء الرواية وهو الأمر المقصود من "العتبات".

"**يمتد بيده إلى المناطق المكهربة، يشعرني بحرارة جسده وهو يلتصق بي، يتجول كعالم آثار بين الحواس القديمة يفحصها بحياد وحده يتقنه، ينظر إليها كما كل مرة بنفس الفضول ونفس الدهشة، يتجول في مدينة يبنيها الخراب بعد حرب... يستمر ببطء صامت وحين يتيقن من أن كل خلية في جسدي صارت تشتهيه ينسحب بهدوء مبتسما كالعادة**"[2].

وتتوالى اللغة الجنسية عبر المتن الروائي مظهرة أنه رغبة جسدية وضرورة بيولوجية " **إنه الظمأ الأبدي يا عزيزتي..**

الجنس بالنسبة لك هو الطريق الوحيدة للخلود، في كل مرة تمارسين فيها هذه الأشياء يخيل إليك أنك ابتلعت كمية إضافية من رحيق الحياة"[3].

لقد استطاع المتن الروائي قراءة الصورة، أو قد استطاعت الصورة قراءة المتن الروائي، فكلاهما قد أكمل الثاني، مما أثمر عن عمل واع، يهدف لإثارة وإذكاء خيال القارئ، مما تيسر له عملية إدراك الدلالات من خلال قراءة تأويلية للصورة والمتن، كل هذا أضفى على الغلاف كصورة، والمتن السردي لمسة شعرية اختلط فيها "حب اللغة بحب الجسد وصارت اللغة جسدا للمغازلة والملامسة والاحتفاء، صارت اللغة والكلمات موضوع عشق ومحبة ومصدر متعة وروعة وجمال ونشوة بجمالية لا نجدها إلا عند كبار من قالوا بالدّهشة والغرابة في الأدب"[4].

---

[1] عبد السلام صحراوي، أسئلة الحداثة العربية ، ص:253.

[2] سارة حيدر: شهقة الفرس، ص:13.

[3] المصدر نفسه، ص:14.

[4] عبد السلام صحراوي: المرجع السابق، ص:257.

أوشكت لوحة الغلاف أن تفضح المتن الروائي بسبب تمظهر الجسد الذي أوشك من حدود المطابقة الســـردية، لولا ما نعتقده من فرق بين نص، وعتبة معروضة عرضا فنيا، حيث كشفت صورة الفتاة المستلقية عن آخر صفحة من صفحات الرواية "الصفحة "142"، فكـــانـــت عتبة الغلاف بداية النهاية تمثلت في موت الفرس "كولومبيا" ورغبة الراوية في الشرب من النبع، ثم الاستلقاء على الأرض.

"**وأخيرا الفرس التي لم يعرف أحد منذ متى وهي تركض خلف الريح..**

لم نســمع صـــهيلها لكنني ســأصل يوما إلى نبع ماء في آخر البرية، سأشرب منه أنا الأخرى ثم أســتلقي على الأرض وأهدي للريح ابتســاماتي الأخيرة..."[1]، تعبيرا ورمزا عن الموت الآت لا محاله من آخر كلمات النص جاءت قصدية الكاتب، أو الناشر قصدية واعية كشـــفت عن روح إبداعية شـــابة تضاف إلى قائمة الرّوائيين الجزائريين المدركين لقيمة العتبات.

3-4-2 صورة غلاف " كراف الخطايا " بريشة الروائي عبد الله عيسى لحيلح:

إنّ أغلفة الرواية الجزائرية المعاصرة في الغالب لم تستطع أن تشي بمكنونات متونها بطريقة مباشرة، إذ أن الغلاف قد يحمل علامة أيقونية بعيدة عن عمق مغزى النص، كما أن الغلاف لوحة إشهارية قد يتغير من طبعة لأخرى، إذ لا يمكن الحكم على النص أنه لا يفهم إلا من صـــورة غلافه، فقد اختلفت قيمة عتبة الغلاف كون الروائيين الجزائريين لا يفضلون في الغالب التعويل عليها كثيرا فليست –حسبهم–إلا نقطة إضافية لعملهم قد تزيده معنا، ودلالة، وقد تبتعد من الهدف المراد فتصـــبح صورة الغلاف مجرد علامة دالة على الرغم من ضآلة مدلولاتها فيؤولها المتلقي كما يناسبه.

إنّ عـــدم ترجيح الروائيين الجزائريين لكفة عتبة الغلاف راجع إلى ضـــعف ثقافة النشـــر بالجزائر، ونقص الخبرات التشكيلية، ونقص الاهتمام بالنص الموازي عموما كل هذا لا يخدم الرواية ولا الروائي.

---

[1] سارة حيدر: شهقة الفرس ، ص:142.

لهذا لجأ الروائي "عبد الله عيســـى لحيلح "إلى رســـم لوحة رواية "كراف الخطايا" بريشـــته فيكون هو المســـؤول عن هذه القصـــدية التي من المؤكد أن لا أحد يجرؤ على التشـــكيك في تطابق صورة الغلاف مع النص الروائي. ما أجمل أن يكون "عبد الله عيسى لحيلح" الشـــاعر، والروائي والفنـــان المبـــدع الخلاق، والمعبّر عن مكنونـــاتـــه الداخلية والخارجية.

تبدو حركات ريشة الروائي، حركات تنم عن العفوية، فالرّوائي عوّل على عصاميته في تجســـيد لوحته الفنية حتى يعطيها المكانة المميّزة تميّز روايته "كراف الخطايا". وقد حوت لوحة الغلاف على عدّة ألوان تباينت بين ألوان أساسية وأخرى ثانوية.

الألوان الأساسية في اللوحة هي: اللون الأصفر و اللون الأحمر، و أما الألوان الثانوية في اللوحة فهي: اللون البرتقالي واللون الأبيض واللون الأخضر.

رُسِـــمت لوحة الغلاف فوق خلفية صـــفراء اللون، وتعود إيحائية هذا اللون لفصـــل الخريف "لما يســـيطر عليه من دلالات المرض والموت والجفاف ولا يأتي بالخضـــرة والعشب"[1].

وهو لون يدل على الاضـــطراب النفســـي والاجتماعي الذي عانى منه بطل الرواية "منصـــور" وســـط أبناء قريته، يتوسط هذه الخلفية الصفراء حركات متموجة من اللونين، الأحمر،- وهو الغالب- والأصـــفر مشـــكلة بذلك رأس حصان متجه نحو الجهة اليسرى للوحة والدّماء تسيل من عنقه بكميات كبيرة، ونرى أن أرجله الأربعة ليست على استقامة الوقوف إذ يبدو الحصان هائجا مما أدى إلى عدم التوازن في وقفته، وكأن هناك من أشهر ســـيفه فذبحه، وهو واقف يترنح من ألم ما وقع له، فقد أقحم الحصـــان في معركة طاحنة دلالة ورمزا على ولوج عالم المتن الروائي. إذ ترمز هذه الصـــورة إلى معاناة الإنســـان وســـط مجتمع زائف غطى نفســـه عبر سنوات طوال بالخطايا، والمعاصي، ولهذا اختار

[1] ظاهر محمد هزاع الزواهرة: اللون ودلالته في الشعر " الشعر الأردني نموذجا "، دار الحامد للنشر و التوزيع، ط1، عمان – الأردن، 2008، ص:121.

الروائي الألوان التي تتناسب مع الحالة التي يعيشها بطل روايته "منصور" الذي أكسبه فعلا من صفحات كتب كان قد طالعها " **قد يكون عنوانه الجنون أو فلسفة الجنون** "[1].

وكثيرا ما يوظف الروائيون، وحتى المسرحيون شخصية البطل المجنون أو المعتوه ليعكس صورة الحكيم، وقد عكس ذلك الواقع حيث جعله صورة ساقطة أمام مخيّلة واسعة مسّت الجانب السياسي بذكاء يخاطب فيها العقول البشرية البسيطة بساطة المجتمع آنذاك و لذلك جاءت لوحة الغلاف صورة لجواد بدون فارس يكاد يسقط أرضا، ليمثل هذا الجواد الوطن الجزائر إبان فترة تاريخية صعبة عاشها الشعب الجزائري ألا وهي العشرية السّواد، مركزة على الجانب الديني داخل نفسية الفرد الجزائري، ومدى تعلقه بالخالق، فشخصية "منصور" رمز للرجل الرافض الزيف، والنّفاق الطاغي على أهل قريته فجاءت لوحة الغلاف صورة ناطقة بما حُمّل به النص من معاني، ومكنونات ولهذا اللون الأصفر عدة دلالات منها الموت والفجيعة والزيف، والنفاق، فهو اللون الغالب على صفحة الغلاف، وهي الصفات الأكثر انتشارا داخل المتن الروائي.

كما اعتبر اللّون الأصفر إلهاما للشعراء، إذ انحصرت نشوته في سياق الحديث عن الخمرة التي صحبت "منصور" الشخصية المعذبة بين صحوة الواقع، ونشوة الخطيئة " **إنه يهرع إلى الصلاة حين يكون راضيا مطمئنا، منسجما مع نفسه، والحياة وأهل الحياة، ويلقي بنفسه في حضن أم الخبائث حين يكون قلقا مضطربا، متبرما بالحياة، ساخطا على أهل الحياة** "[2]، كما يشير اللون الأصفر إلى نتائج الخطايا والمعاصي التي غرق فيها أهل القرية، وقد مثل الروائي هذا الغرق بشخوص روائية عديدة لكل واحد منها دلالة معيّنة، أولها إمام المسجد "الشيخ" الشخصية الرمز في المجتمع، وهذا لما مكنته لها السلطة الدينية المصحوبة بمستوى ثقافي وعلمي رجحتها أن تكون المرشد الأول، والمفتي الأول لأهل القرية. "فالشخصية وإن وجدت في الإطار السردي ككائن ورقي حسب قول "بارت" فإنها تملك مرجعية تجعلها تمد بصلة الواقع التي يمنحه لها الراوي، ذلك أن الشخصية

---

[1] عبد الله عيسى لحيلح: كراف الخطايا، مطبعة المعارف عنابة، الجزائر، ط1، 2002، ص:05.

[2] المصدر نفسه، ص:02.

يكون وجودها في النص مشـــابها للوجود الإنساني الحقيقي يظهر لنا من خلال الشخصية المتفاعلة مع مناخها الاجتماعي عبر فعلها وانفعالها به"[1].

قام الروائي بإســـقاط هذه الشـــخصية على عالم الخطيئة ليجرمها بفعلها، ويساويها بغيرها من حيث الأفعال، فيصـــبح المجتمع على حالة واحدة من المجون والنفاق الكاذب " **حتى قام الشيخ إلى صندوق صغير مثبت في جدار المقصورة مكتوب عليه في سبيل الله وفتحه وأخرج منه عقدا ذهبيا قدمه إليه قائلا:**

هذا وحســـب السلعة لدي مزيد، قالها وهو يربت على الصندوق مبتسما (...) وقد تذكر اللحظة أمه الطيبة، وتمنى لو أنها كانت حاضـــرة لتعرف أين يذهب ذهب المشـــاريع الخيرية عندما يقع بين أيدي المرد أو بين أيدي الملتحين!"[2]، ولم تكف صـــفة الســـرقة لتســـقط الإمام من منزلة الأخلاق والفضائل التي وصفه بها المجتمع وأكسبه صفة أخرى تزيد من معصـــيته التي تكاد أن تنزل العمامة الفاضـــلة من على رأسه " **ولما أدرك أية شهوة قذرة تحركهم شعر بخجل مقرور (...) ثم انتبه إلى هيئته تحت عمامته، فوق خفة الحجازي بين برنوســـه الوبرّي، فاستخزى وانقلب دون أن يحدث صوتا ليجد نفسه في الشارع وحده يُسرع الخطو صوب بيته وزوجته التي تظن -إن استيقظت ولم تجده-أن إعداد خطب الجمعة ودروس الوعظ قد شـــغله عن حقه في أهله، وأذهله عن حق أهله فيه، فتدعوه وتتوسد كفّها وتنام**"[3].

ويســـتمر الروائي في إســـقاط شـــخوصه الروائية الواحدة تلو الأخرى [عمي صالح القهواجي، عمي الســـاسي بائع الزلابية، رئيس البلدية، عمي السعيد الزبال، وابن الهجالة "بلال"] ليصـــورهم في صورة سردية تمثل هبوطا أخلاقيا ودينيا " **لأن صورتهم ضاحكين ذكرته بالحمار لما يمط جحفلته ويرفعها قليلا** "[4].

---

[1] بويجرة بشير محمد: بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري (1970-1986) ج2، منشورات دار الأديب، ط1، 2008، ص:189.

[2] عبد الله عيسى لحيلح: كراف الخطايا ، ص:65.

[3] المصدر نفسه، ص:62.

[4] المصدر نفسه ، ص:200

فالشـــخصية بهذا المعنى هي أداة في يد الكاتب يوظفها كرمز يعكس العالم الواقعي بشـــكل فني مختلف عما هو عليه مما يستدعي من القارئ قراءة تفحصية متمعنة لاكتشاف المعنى المكنون وراء العلامات التشكيلية –عتبة الغلاف–والعلامات اللغوية داخل النص.

مثلت شخصية "منصور" صورة الحصان المتفرع الأرجل كل رجل تتجه إلى جهة معينة، لقد عبر هذا الرســم عن غرق 'منصـــور' في الخطأ فكان الضائع وسط مجتمع لا يرحم يصلي نهارا، ويرتكب الفاحشة ليلا، وما تلك الأرجل الأربعة للحصان إلا "منصور" وقارورة خمرته، والشـــيطان وصـــورة والده " **جلس على حافة الســـرير وتناول الكيس البلاســـتيكي الأسود، واستل منه زجاجتي خمر فكانتا أشبه بسيف الصُّبح يستل من غمد الظلام، ووضـــعهما على طاولة النوم كالتوأم الجميل (...) أنا وأنتما والشـــيطان ثالثنا وصورة أبي لنا رابعة.. لكل واحد منا ذوقه وأحلامه ووجهته الخاصة أنا الضائع الكريه، كعربة تجتذبها الأحصنة من الجهات الأربعة..**

لي أمل كبير أن أصد الريح بالهراوة، أو أجمع حفنة من دخان في عزبال (...) لي رغبة في كل الجهات، ولهذا أنا واقف في مكاني بلا وجهة"[1].

استطاع هذا الخطاب المقتطف من المتن الروائي أن يعبّر عن ترجمة ناطقة بفحوى صـــورة الغلاف، فقد حقق بقصدية من الروائي التطابق بينه، وبين الفضاء البصري الذي شـــكلته ريشـــة الروائي نفســـه ليضمن " تشابه الصورة بموضوعها (الواقعي) ويكون في الإمكان قراءة الصـــورة أوفك رموزها وهي القراءة التي تســـتفيد هي نفسها من الأسس الدّاخلية في قراءة الموضوع نفسه"[2]

عبّرت حركة الحصـــان المنتفضة عن عذاب صارخ، وأنين نادى به "منصور" والده الرّاقد تحت التراب:

" **يا أبي أبغيك حيّا لا ظلالا وخيالا في إطار..**

ووساما ونياشين تدلت كزهور ذابلات من جدار(...)

---

[1] عبد الله عيسى لحيلح: كراف الخطايا ، ص:219.

[2] محمد غرافي: قراءة في السيمولوجية البصرية، مجلة عالم الفكر، مج 31، ع01، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2002، ص:222.

قم تحرّك، وادفع الغارات عنّي والمنايا والحراب

(...)

أنت من أنزلني من صُلبه كالشاة أثغو بين قطعان الذئاب

أنت من أورثني هذا التلاشي في الغياب

أنت من عقدني..

أنت من أقعدني..

فقطعتٌ الدّهر وحدي أتغنّى بالذي أعليتُه أنت زمانا بين أطلال

وجودي كالغراب..

حاصروني.. قيّدوني.. عذبوني.. ضربوني، ألبسوني كالغواني حلقة مثل السّوار"[1].

احتلت الصـــورة المصاحبة لغلاف الرواية حيزا موازيا للنص الروائي محققة بذلك قيمة إشارية تجعل "الصّور مثل الكلمات ومثل ما تبقى من الأشياء لم يكن في إمكانها أن تتجنّب الارتماء في المعنى" [2]. لقد فشـــل "منصور" من القضاء على الاعوجاج الذي ساد مجتمعه، لكنّه نجح في إسقاط أقنعة النّفاق والكذب والخيانة، والخداع والمعصية...

وهو الأمر المطابق للوحة الغلاف فقد فشل الحصان من الوقوف وقفة الجواد الأصيل لكن تعثراته هذه لم تسقطه أرضا فتقضي عليه.

إن كل هذه الصـــراعات التي انطلقت من صـــورة الغلاف لتلج المتن الروائي كانت ســـببا في انتشـــار اللون الأحمر دلالة على ثورة الإنسان "منصور" ورفضه العيش تحت غطاء الكذب والانصـــراف عن الدين، فيتخذ من باب كشف الخطايا سبيلا له يعبره، وهو متســـلّح بروح الحكمة، إلا أن أهل قريته نعتوه بالمعتوه، والمجنون فكانت كل محاولاته بالنّسبة لهم محاولات تنّم عن أنه رجل قد فقد عقله.

فكان اللّون الأحمر تعبيرا عن " المشـــقة والشدة من ناحية، وارتبط بلون الدم (...) فاستعمل العرب لفظة مثنى وأرادوا (...) اللحم والخمر"[3].

---

[1] عبد الله عيسى لحيلح: كرّاف الخطايا، ص:223.

[2] محمد غرافي: قراءة في السيمولوجية البصرية ، ص:222.

[3] أحمد مختار عمر: اللّغة واللّون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 1997، ص:76.

استحوذ كل من اللونين الأصفر، والأحمر على مساحة واسعة من على سطح غلاف الرواية، جعلت الناظر إليها يساوي في درجة استحواذهما على فضاء الغلاف، لكن هذا لا يعني غياب ألوان أخرى رغم ضآلة مساحتها كاللّون الأبيض واللّون الأخضر.

رمز اللون الأبيض إلى الغـد الطـاهر طاهرة الحياة، فهو لون للصـفاء والبراءة، والسلام والاستقرار والطمأنينة وورد هذا " اللون المقدس لدلالته على التفاؤل والإشراق"[1] بغد مزدهر تملؤه نبرة التفاؤل رغم الجرح الذي أصـاب "منصـور" " **تناول من فوق الطاولة شـظية المرآة، وراح ينظر فيها، ويكمّد بأطراف أصـابعه الجُرح الذي أحدثته الدولة، ثم إنه ابتسم كعادته حين يريد أن يقول كلاما:**

إيّاكِ أن تظني أن الدّولة سـوط وقفص وهراوة، إنّها نسـق قيمي يدفع نفسه بالسّوط، والقفص والهراوة.. لا تقتربي مرّة أخرى كان يُخاطب عينه المتورّمة!"[2].

وهو الحال بالنسـبة لبعض اللمسـات التي أحدثتها ريشـة الروائي باللّون الأخضر تجسـدت في خمس مواضـع من الصورة واللون الأخضر يعني " الشباب الذي توحي به حضرة النبات الغض الطري"[3].

ويمثل فئة الشـباب الأطفال الذين خرجوا ليحلّوا محل آبائهم " **وفي صباح اليوم الرابع لم يظهر إلا أطفال بوجوه مشـرقات كصباحات الربيع الندية، وعيون صافيات يستحم فيها الطهر والبراءة، وغـدا كل واحد إلى دكان أبيه ليفتحه (...) حُلمه قد تحقق فقد اختفت من القرية الغيبة والنميمة، والحسّد والنفاق وصفا الجوّ بالطهر والبراءة وتبخرت سحب الخداع والغش (...)**

لكن ما يؤسـف له بحق، هو أن هؤلاء الأطفال ظلوا يبيعون ويشترون بتسعيرة آبائهم، وإخوانهم الكبار، هؤلاء الذين تحصـنوا بظلام الصمت، وصمت الظلام ريثما تنقشع عن وجوههم دهشة الفضيحة ولينسجوا أقنعة جديدة "[4]

---

[1] أحمد مختار عمر: اللغة واللون ، ص:221.

[2] عبد الله عيسى لحيلح: كراف الخطايا، ص:222.

[3] أحمد مختار عمر: المرجع السابق، ص:210.

[4] عبد الله عيسى لحيلح:المصدر السابق، ص:284.

كرّف [*] "منصور" خطايا مجتمعه الذي تحكم فيه الغرائز الحيوانية،و من هنا تكمن الصورة الواضحة للصورة المصاحبة للغلاف التي كشفت عن مأساة المجتمع ذي الغرائز الحيوانية، كل هذا كان سببا في إختفاء "منصور" الذي نجح في خطة استدراج أهل قريته ليثبت لنفسه ولهم أنهم ليسوا سوى مجتمع حيواني.

" **لقد نجحت في الاستدراج! .. لقد تحررت فحررت..لابّد أن أجعلهم أحرارا اتجاهي يتحدثون بعفوية ويتصرفون بتلقائية.. لابّد أن أكشف لكل واحد منهم من أي فصيلة حيوانية هو!**"[1].

وبهذا تكون رواية "كراف الخطايا" رواية طابقت فيها صورة الغلاف المتن الروائي بامتياز جازمين أن قصدية الروائي في تحقيق المعنى لدى المتلقي بائنة ظاهرة. كما يمكننا القول أن الروائي "عبد الله عيسى لحيلح" يدرج ضمن قائمة الرّوائيين الجزائريين المتحكمين، والمتذوقين لشعرية النّصوص الموازية كيف لا وقد كان هو راسِمَ لوحة غِلاف روايتهِ.

4-شعرية الغلاف/عتبة الفضاء النّصي:

تعتبر لوحة الغلاف أولى البدايات التي تستوقف القارئ بصريا فتغريه وتشده وتدفعه إلى ضرورة فك رسوماتها وألوانها لاستكناه محتوى النّص مُلبية بذلك ذوقه الجمالي ساحرة إياه دافعة به إلى اقتناء الكتاب من دون طرح أسئلة أحيانا!.

وقد تنوعت الرّواية الجزائرية المعاصرة بكم هائل من أنواع الأغلفة المزينة بألوان متنوعة تكمن أهميتها كعتبة رئيسة في الإحالة إلى متن النص، فاللوحة تحمل عديدا من الرؤى اللّغوية المجازية المعبّرة عن دلالة بصرية تشكيلية، ممّا يساعد الذّهن على الفهم المسبق لفحوى النّص الأدبي.

وتعد الرّسومات التشكيلية المتمازجة الألوان المرصوصة بطرق فنية على لوحة غلاف الرواية بداية نصية ناجحة في بناء فضاء الخطاب الشعري. فتقحمنا إلى الفضاء

---

* كرّف الشيء: شمّه، كرّف الحمار: شم بول الأتان، ثم رفع رأسه، وقلب جحفلته.
وكرّف: شم الروث أو البول، أو غيرهما ثم رفع رأسه، انظر المعجم الوسيط (مادة كرّف-كرّاف)

[1] عبد الله عيسى لحيلح: كراف الخطايا ، ص:13.

الجمالي الممتد للفن التشـــكيلي، والذي يسلط ضوءه، وحضوره على كافة النّص السردي. إن نجاح الرواية يتحقق بنجاح عتباتها، لهذا صـــار الكاتب/ الروائي حاليا على علم حسن بالعتبات النصـــية خصـــوصا عتبة الغلاف، فلم يهمل عديد من الروائيين الجزائريين هذه العتبة، بل جعلوا أغلفة روايتهم تحفل بلوحات فنية لرســـامين تشـــكيليين معروفين على الســـاحة الفنية، وهو الحال مثلا مع لوحة غلاف رواية "شـــرفات الكلام" للروائي مراد بوكرزازة التي تعود لوحتها التشـــكيلية إلى الفنان "عيســـى سماري"، ولوحة غلاف رواية "موانئ المشرق" للروائي "أمين معلوف" رسمت على يد الفنان "فارس غصوب".

وكذا الروائية "أحلام مســـتغانمي" التي عولت في عديد من نســـخّها الروائية على تصـــميم الفنانة "نادين فغالي" ومنهم من فضل الرسم بريشته [*] ليجعل منها المعبّر الأول عن متنه الروائي، وبهذا العمل يتجنب القواعد الخاصـــة التي تفرضـــها بعض دور النشر على الكاتب، إذ تجعل مثلا لتصـــميم كتب الشـــعر تصـــميما واحدا فلا تحيد عنه، وآخر للكتب الفكرية، وآخر للروايات وهكذا... وقد تراجع هذا الأمر في السنوات الأخيرة بسبب سلطة التكنولوجيا وسهولة تركيب الصور...، وقد تعددت آراء الروائيين الجزائريين حول فكرة أهمية الغلاف كضـــرورة فنية تشكيلية تتقاطع مع إنتاجاتهم الأدبية، فالرّوائي "لحبيب الســـائح" يرى أننا "نعاني الجهل الفني من قبل المصـــمّمين"[1]، والسبب في ذلك أن دور النشـــر لا تطلب من الكاتب خلاصـــة من نصه لتعطي للمصمم فكرة عن الغلاف المزعم تصـــميمه، وهي حســـبه دور النشـــر الآتية (ENAL، CMM، دار الحكمة، دار القصبة، ANEP، دار ريحانة).

أمـــا الروائي "أمين الزاوي" فهو يرى أن "متعـــة الغلاف هي جزء من متعـــة النّص الروائي، وأن الكتب بأغلفتها هي معرض تشكيلي، أو هكذا يجب أن تكون هي رواق للفنون الجميلة تكشـــف عن حضارة وثقافة العين لشعب من الشعوب، فالكتاب متعة في المضمون،

---

*سبق الإشارة لذلك مع الروائي "عبد الله عيسى لحيلح".

[1] هاجر. ق، حياة س: وجه الكتاب، من يرسم ملامحه؟ كتاب يحرصون على جمالية الغلاف وآخرون لا يهتمون، جريدة الفجر، يوم 14 أكتوبر 2012 .

ومتعة أيضـــا في الشـــكل، للعين حق المتعة في الكتاب كما هو العقل والقلب"[1]. ويتأسف الزاوي عن الوضع الذي آلت إليه أغلفة الروايات العربية من تخلف مقارنة بالدول الغربية الأوروبية على وجه التحديد، وفي هذه المقارنة أكمل قوله:" مع رواياتي بالفرنســـية ما هو ملاحظ بأن المشرف على إخراج الرواية وتصميم غلافها هو أولا قارئ للرواية، ولا يصمم من الخارج، بل يفكر في الغلاف من خلال النص، وهذا يجعل تصـــميم الغلاف قراءة من القراءات التي تقام للرواية في جميع رواياتي بالفرنســـية كانت لأغلفة إما باقتراح مني، أي في هذه الحالة يمثل الغلاف فصـــلا من فصـــول الرواية، أو مشهدا من مشاهدها (...) أما تجربتي مع أغلفـــة رواياتي بالعربية هو أن هناك بعض الذوق في تصـــميم الأغلفة، ولكن الطريق لا يزال طويلا يوما أريد قوله أيضا هو أن أغلفة رواياتي بالعربية (...) لم أستشر حولها حتى صادفت الرواية إما في السوق أو تصلك نسخة في صندوق البريد"[2].

أما الروائي "مرزاق بقطاش" فقد فضّـــل إقحام نفسه في هذا الفضاء الإبداعي معترفا بذلك بضـــرورة إحياء النص الموازي أحبذ منح إبداعاتي الأدبية بصمتي الخاصة"[3]، وهذا الإبداع يعود لحسن اتفاقه مع مصمم عديد من أغلفة رواياته الفنان "الطاهرومان".

أما الروائية "فضـــيلة الفاروق" فتقول في هذا "لا سلطة لي على أغلفتي"[4]، فالروائي حسبها موظف مهضوم الحقوق عند الناشر ينتهي دوره بالانتهاء من كتابة كتابه.

وأما الروائي "عز الدين ميهوبي" فيقول:" كتابي بمثابة مولودي ألبســـه كما تســـتحســـنه عيناي"[5]، ويصـــنف المتحدث نفسه "أنا من ينتقي تفاصيل لباسه والألوان التي تليق به، ولم يحدث أن دخلت في جدال مع دار النشـــر حول أغلفة إصـــداراتي ماعدا أثناء ميلاد كتابي الأول "في البدء كان أوراس" الذي صـــدر ســـنة 1985 عن دار الشـــهاب أين تعذر على

---

[1] هاجر. ق، حياة س: وجه الكتاب، من يرسم ملامحه؟ كتاب يحرصون على جمالية الغلاف وآخرون لا يهتمون، جريدة الفجر، يوم 14 أكتوبر 2012 .

[2] المرجع نفسه.

[3] المرجع نفسه.

[4] المرجع نفسه.

[5] المرجع نفسه.

المطبعة تنفيذ اللوحة التي اختزلها الفنان التشـــكيلي صالح ضيف –رحمه الله–التي رسمت خصيصا لإصداري (...) لكل عمل هوية"[1].

وروائيون آخرون تبـــاينـــت آراؤهم بين معارض ومؤيد ومعول على الحداثة منهم الروائي بشير مفتي "أنا الذي أصمّم أغلفة منشورات الاختلاف"[2] كونه كاتب، وناشر في نفس الوقت، والروائية "ربيعية جلطي" رأت أن أغلفتها رئيســـة في أعمالها "لكل غلاف حكاية.. واختياراتي لم تكن اعتباطية"[3].

هذا مجمل القول حول اهتمام الروائيين الجزائريين بإبراز مفاتن شعرية المتن الروائي من خلال اللوحـــة التشـــكيليـــة للغلاف، وقد تختلف نظرة الشـــعراء العرب عن الروائيين الجزائريين عن هذا الموضـــوع فالشـــاعر "أحمد الأحمدي" يرى أن "الحاســـوب أبعد عنّا العناء"[4].

والشـــاعر "خالد بن صالح" يلغي عالم العتبات، والنّص الموازي تماما من حساباته، ويجعل الرهان حســـبه على العمل "الرهان الحقيقي على العمل وليس الغلاف"[5]، فقد نوّه الشاعر أن الموسم الأدبي الواحد قد يشهد أغلفة متشابهة لعديد من الكتّاب وهو أمر مؤسف و محبط حسبه.

إن صورة الغلاف بألوانها قد تضيف شيئا إلى النص لكي يصبح الفضاء "أكثر عراء لنقل إنه يتيح لنا أن نقرأ النّص الضمني للنص الذي يقدم نفسه للقراءة أن نقرأ رواية داخل رواية، كما يرســـم الرّســـام لوحة داخل اللوحة، لوحة على جدار في غرفة تشهد سيرورة حكائية معينة"[6].

---

[1] هاجر. ق، حياة س: وجه الكتاب ،من يرسم معالمه؟جريدة الفجر يوم 14أكتوبر2012

[2] المرجع نفسه

[3] المرجع نفسه

[4] المرجع نفسه

[5] المرجع نفسه

[6] حسن نجمي: شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية، دراسة نقدية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص:91.

إن الملاحظ لأغلفة الرواية الجزائرية المعاصرة يتمثلها كصورة شعرية تمثل فضاء تشـــكيليا منمقا كأنها لوحة فســـيفساء، أو منمنة تشير إلى التغييرات التي طالت الجزائر، والضـــبابية التي اجتاحتها تشير إلى الحب، إلى المرأة والسّفر والهجرة...،إيمانا منهم أن الغلاف إسقاط للواقع المعاش حاله كحال المتن السردي.

تحقق شـــعرية الأيقونية بألوانها المتموقعة داخل لوحة الغلاف بعدا تواصـــليا رمزيا يتعالق مع نســـيج النص الســـردي، ومكونا بذلك خطابا دالا يكشف في النهاية عن الرحلة الشعرية للرواية الجزائرية.

4-1 شعرية أيقونة الغلاف في رواية الرعشة للروائي أمين الزاوي:

تعتبر اللغة الوسيلة الأولى التي يعوّل عليها الغلاف جاعلا منها أرقى أنواع التواصل البشـــري تتضـــافر وظيفتها مع عنصـــري الإبهار والإغراء من خلال تمازج الألوان وتدرجاتها. فللمعنى التشـــكيلي الدّور الكبير لجذب اهتمام المتلقي، ولإعطاء الغلاف رونقا من خلال الأشـــكال والأحجام ولعبة الظل، والنّور وإيحاءاتها لتقع في نفس المتلقي مجسدة خطابا بصريا.

ولأن المعرفة تعتمد على البصر، فالعين هي مدخل الجمال والتمتع يقول تعالى: ﴿ **إِنَّ السَّمْعَ وَالْبَصَرَ وَالْفُؤَادَ كُلُّ أُوْلَئِكَ كَانَ عَنْهُ مَسْئُولًا** ﴾ [1].

فقد صارت حضارتنا حضارة الصورة، وصار اللّون يلعب الدور الكبير فيها، وهذا ما توفره لنا قنوات التلفزيون، أو الإشهار، ولأن الفن التشكيلي يقترب كثيرا من الإبداعات الأدبية، عدّت عتبة الغلاف خطابا بصـــريا ســـيميولوجيا تتوالد منه الدلالات وفق العلامة البصـــرية، ومن خلاله تعدد التأويلات والإيحاءات "إن مسألة الصورة من خلال المقاربة الســـيمولوجية الحديثة ليســـت جزءا لدوالها التقريرية بل عليها أن تبحث عن المدلولات الإيحائية للنســـق الإيديولوجي الذي يتحكم في هذا النوع من المعلومات"[2]. فالغلاف يمثل الواجهة الأمامية/والواجهة الخلفية حســـب ايزر "فالأولى مســـؤولة عن تنظيم النص بأفقه

---

[1] سورة الإسراء: الآية 36.

[2] قدور عبد الله ثاني: سيمائية الصورة، دار الغرب، وهران، ط1، 2004، ص:20.

المرجعي أي محيطـــه الخارجي الأدبي، والاجتماعي الذي يتموقف منه ويرّد عليه الفعل، والثانية تعمل على تنظيم العلاقات الدّاخلية للنص"[1].

إن صناعة الكتابة، وتحويلها لفعل القراءة اليوم تتمازج فيه عدّة مكونات تجارية حتّى تســـهل عملية الاستهلاك من طرف المتلقين فعملية القراءة هي التي تحدّد نجاح النص من خلال اســـتخراج المكنون. " فالقراءة والحال هذه هي مراودات للنّص، واســـتنطاقات له ليســـت قســـرية، وإنما توسلية لعلّها تستخرج المكنون، وتقبض على الإيحاءات والظنون الممكن اســـتســـاغتها كنتائج معقولة للفعل القرائي، فالنص ليس ذاك السّواد المسجون بين دفتين، وإنمـــا هو ذلـــك الامتداد والترابط الذي ينطلق من النّص النّواة بالفضـــاء المادي المحيط به، والسياقات الخارجية الأخرى"[2].

4-1-1 خطاب الغلاف:

تعد رواية "الرعشـــة"[3] للروائي أمين الزاوي من بين النماذج الروائية التي خاطبت الواقع المعيشـــي لفترة زمنية حســـاســـة مسّت الجزائر وأدخلتها لنفق السواد الذي نشرته الأيادي الهمجية، وقد شـــمل الغلاف على معاني ضـــمنية، ورعشـــة تثبت التغيير، وعدم الاستقرار.

يمكننا قراءة غلاف رواية "الرعشـــة" قراءة منهجية مستعينين بترسانة من الأدوات الإجرائية لقراءة الصـــورة مركزين على الخطاطة السّـــردية التي بإمكانها اســـتيعاب كل النّصوص كيفما كان وسيطها الإدراكي في القراءة .

مكونات الصّورة:

ينقســـم الغلاف إلى قســـمين أمامي، وخلفي سنقرأ صورة الغلاف الأمامي من اليمين إلى اليسار بحكم الثقافة العربية وهي خطوة تسعى لاستخراج العلامات.

---

[1] عبد الكريم شوقي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، منشورات الاختلاف، 2007، ص:20.

[2] عادل بوصبع : دلالة الشكل، دار النهضة، بيروت، ط1، 2001، ص: 61.

[3] أمين الزاوي، الرعشة، امرأة وسط الروح، وحكاية أطراف الريح، الدار العربية للعلوم، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2005.

يزخر الغلاف بتمازج لوني غلب عليه اللّون البني القاتم مع بقعة بيضاء تحوي فقط جزءا صـــغيرا من الصّـــورة، تُظهر يد امرأة شـــابة مملوءة بأساور ذهبية، بأقصى يمين الأيقونة تلمس هذه اليد مســـاحة رملية بحركة مرتعشة يتحرك فيها الغطاء الأبيض. وكأن ريحا حركته رغم ثبات اليد البريرية كما ســـمّاها أمين الزاوي، وفي أعلى الصورة بلون أســـود خط اســـم الروائي أمين الزاوي. تحته مباشـــرة العنوان الرئيسي بلون أحمر بارز "الرعشـــة" وبلون أسود عنوانه الفرعي امرأة وسط الروح... وحكاية أطراف الريح، تحته تجنيس الكتاب–رواية– أما أســـفل الصـــفحة فنجد النشـــر المزدوج للدار العربية للعلوم، ومنشورات الاختلاف.

4-1-2 سيمائية الغلاف:

أ- مقاسات الكتاب:

يمثل أول تمظهرات الخطاب البصري فالأحجام تحّدد الفضاءات فحجمها يتناسب مع الغايات الجمالية، والفنية، أو التجارية دون تأثير مُخل بين الشـــكل والمضـــمون، وإنّ من الخطأ التفريق بين الشـــكل والمضمون فهما يمثلان وجهان لعملة واحدة، فالشكل لابد أن يدل على شيء وإلا فقد مغزاه وقيمته، فما قيمة جمال الوردة دون رائحة؟! وما قيمة جمال الثوب إن لم نرتده؟!

وما معنى جمال النص وتنوع ألوانه إن كان من دون هدف، ولا مغزى "فالشكل لابّد أن يدل على شـــيء ويشير إلى شيء ويقول شيء على أن يقول ويشير ويدّل بالشكل وفي الشـــكل"[1]، وهو ما يعني اتحاد العلامة اللغوية بالعلامة غير اللغوية حتى تحقق القصدية عند المتلقي من خلال الاختيار الموفق للأحجام والألوان المناسبة.

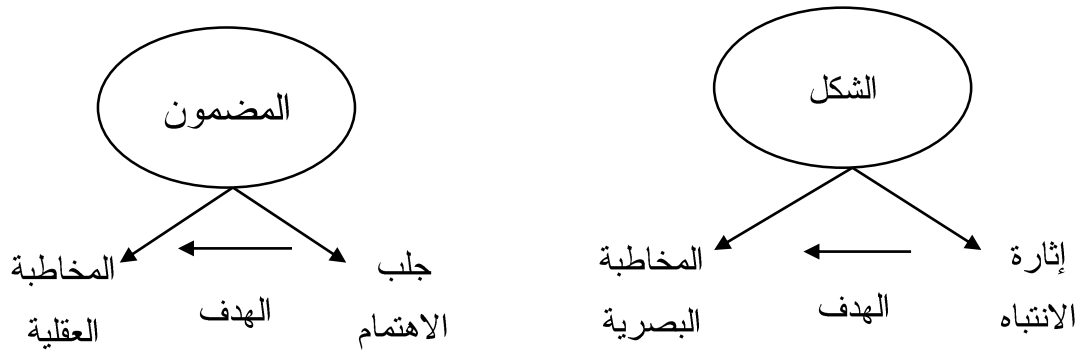
إن عملية الإدراك تتحقق بطرق مختلفة "فهناك ما يدرك بالأشـــكال أو بالأعداد أو بالألوان أو بالأحجام أو بما يماثل العلامة أو يناقضها".[2]

وهنا تتضافر كل العلامات لتحقق قدرة تواصلية معتمدة على الشكل والمضمون.

---

[1] عادل مصطفى: دلالة الشكل، دار النهضة، بيروت، ط1، 2001، ص:61

[2] أحمد يوسف: سيمائية التواصل وفعاليات الحوار، مختبر السيمولوجيا، جامعة وهران، 2004، ص:127.



ب- معمارية الغلاف:

جاء قياس غلاف الرواية 14.5×21.5 سـم أي ما مسـاحته 311.75 سـم^2، أما الخلفية المعمارية للغلاف فجاءت في بؤرة تحتل جانب الغلاف الأيسـر بمساحة تقدر بـ 84.5 سـم^2 ورد أعلاها تعريف للرواية، وأسـفلها أهم محطات الروائي العملية وأعماله الروائية.

ج- دلالات الأيقونة وعلاقتها بالمتن الروائي:

شـكل الغلاف أيقونة واسعة ممتدة الأطراف، والأيقونة عنه بيرس "تحيل إلى الشيء الذي تشـير إليه بفضل صفات تمتلكها خاصة بها وحدها، فقد يكون أي شيء أيقونة لأي شيء آخر سواء كان هذا الشيء صفة أو كائنا فردا، أو قانونا بمجرد أن تشبه الأيقونة هذا الشيء وتصبح علامة له"[1].

فالمكونات التشكيلية للغلاف مطابقة لما ورد بالرواية، فمتن الرواية جمع بين الأرض "الجزائر" والمرأة والغواية، وقد حددت الصـورة الانتماء الثقافي فهي تنتمي إلى المجتمع البربري المتميز بمواصفات تفصله عن المجتمع الغربي في علاقة المرأة بالرجل، ونظرة المرأة لذاتها ونفسـها، وتحدياتها للوجود، وكسرها للطابوهات فقد جسدت الشيفرة الأيقونة رسـالة بصرية صبت جملة واحدة بحيث لا يمكن فصل أو عزل جزء من الصورة دون ربطه بالعناصـر الأخرى، وهذا ما يزيدها طاقة إبلاغية "حيث تستطيع الشفرات البصرية

[1] قدور عبد الله ثاني: سيمائية الصورة، ص:84.

أن تنقل 10^7 وحدة معلومة (bit) في الثانية وإن كان الإنســـان لا يستطيع أن يدرك منها سوى 8 إلى 12 وحدة في الثانية"[1]

وهو ما يفتح باب التأويل ليجعل النّص اللّغوي لازم الحضـــور، وتمثل كلمة غلاف الروايـــة دورا فعـــالا في جـــذب المتلقي، واختزال الوقت والجهد لتعريفه بفحوى النّص، والنّاص فهي "كلمة عادة ما يرتبط وضـــعها بتقديم الرواية وتقريب عالمها الحكائي من القارئ المحتمل (...) يبرز خاصـــية التكثيف في عرض الإخبار الحكائي لاعتماده على طرائق خاصة في اشتغال وتأطير خطاب الرّواية"[2].

إن اللغة تعتمد على التقطيع المزدوج بين الفونيمات والمورفيمات، فإن العلامة الأيقونة "تمفصـــل مزدوج تمفصـــل أول forméme وهو الوحدة الشكلية الصغرى، وتمفصل ثان لونم coloréme وهو الوحدة اللونية الصغرى"[3].

فالرســـالة البصرية مشحونة بسلسلة من المعاني موجهة لقارئ ضمني le lecteur implicité هو ذلـــك القارئ المرتبط عضـــويا ببنية النص، وبناء معناه الذي له جذوره المغروسة في بنية النص، فللوحة التشكيلية الدّور الكبير في إنجاح عملية القراءة والتفاعل النصـــي لذلك ســـعت عديد من دور النشـــر لإعطاء الغلاف لفنان تشكيلي ليحوّل معاني النصـــية الفكرية إلى إشـــارات، وألوان، وخطوط تعمل على إنجاح النص الروائي على مختلف الأصعدة الفنية التجارية الجمالية.

إن غلاف رواية "الرعشـــة" ليس غريبا عن تيمة (thème) الرواية والتي تعبّر عن حب مســـتحيل جمع بين "زهرة" أو "زهور" أو "فاطمة الزهراء" وبين "عبد الله بن مارية"، فهذا الحب حرم منه والد الراوي "زهير" لأنه تزوج من أختها الكبرى فقد أخطأها الزواج، ونكح غيرها عن دون قصـــد ولا مودة " **فما كان في الدخول عسل، ولا في المنام عسل وقد زادت ســـحنته اسودادا حتى بدا خارجا من قبره**"[4]، وقد امتزج هذا الحب بروحانية

---

[1] محمد العماري: الصورة واللغة www.fikrwanakd.aljabriabed.net/m13. 13/05/2007

[2] عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص (البنية و الدلالة)، ص ص:22،23.

[3] قدور عبد الله ثاني: سيميائية الصورة، ص:50.

[4] أمين الزاوي: الرعشة، ص:35.

صوفية لامست الواقع المادي الخارجي لنزاعات بشرية تجسد ذلك في حفظ الوالد للقرآن والأشـــعار، وباحتفاظه بتلك التيمة في عنقه فكان " **كتاب العرفان في وصف الخلان** " [1]، يتبارك بها ويعلقها في عنقه " **أصـــرت أمي تلك الليلة التي ســـبقت مغادرتي القرية، أن تسحبها من عنق أبي، وتضعها حول عنقي** " [2].

لقد مثلت الرعشة الموجودة على سطح غلاف الرواية عطبا مسّ المجتمع الجزائري عبر عديد من الأصـــعدة، فكان هذا العطب الحاجز والسّد الذي عمل على جعل حياة "عبد الله" حياة متشـــابكة الأطراف فقد فصلت العقيدة الدينية بينه وبين حبيبته " **فالدين لا يسمح بجمع الأختين في فراش رجل واحد، والطلاق عندنا من الفضائح**"[3].

وقد عبر الروائي بلغة صـــوفية في كثير من الأحيان عن حال، وأوضاع والد البطل وزهرة حيث يقول: "**كان اللّيل الأســـود بهما رحيما! وكان حليما!**"[4]، وهي إشـــارة إلى وضـــعيتهما المرتعشـــة التي لا يســـترها إلا سواد الليل القاتم، فكان الليل رمزا دالا على الألوان القاتمة التي غطت ســـطح الأيقونة والرمز عند بيرس هو "علاقة تحيل إلى الشيء الذي تشـــير إليه بفضـــل قانون غالبا، يقدمه على التداعي بين أفكار عامة تتحدّد ترجمة الرّمز بالرّجوع إلى هذه الأشياء"[5].

ولهذه الأيقونة نواة تتكرر عبر فضـــائها السردي، ولعناصر هذه الأيقونة دلالات ندرجها فيما يلي:

---

[1] أمين الزاوي: الرعشة، ص: 35.

[2] المصدر نفسه، ص:34.

[3] المصدر نفسه، ص:36.

[4] المصدر نفسه، ص:32.

[5] عبد الله قدور ثاني، سيمائية الصورة، ص:86.

3.1.4 دلالات الأيقونة :

1.3.1.4.أيقونة الغلاف.. حضور للمرأة:

إن حضور المرأة داخل العمل الروائي وخارجه (النص المحيط péri texte) كجسد أنثوي خلق للمتعة والفنية والغواية والإغراء، يحقق رمزية ملأت فضـــاءات النّص، وقد تجسّـــدت المرأة كأيقونة دائمة الحضور عبر القصص، والأساطير والملاحم، فكانت رمزا دائم الحضـــور داخل المتون الســـردية. أما المرأة ككيان فقد جُرمت بدونية التصقت بها خصوصا عند المجتمعات العربية، جعلتها تبتعد كثيرا عن أخيها الرجل.

وهنـــا يبرز عطب الأنثى المرتعش والمعاني من عادات حطّت من مكانتها، وجعلت من نصـــيبهـــا "القبر العامر"، وهو القبر الذي يخلو من جثة الميّت، ولم يقرأ عليه القرآن ســـوى ليلة واحدة " **مع العلم أن لا فرق بين الذكر والأنثى في أيام القرآن** "[1]، وحتى حجمـــه لم يجعـــل كغيره من القبور بـــل جعل بحجم " **قبور الأطفال**"[2]، وهذا دليل على استنقاص قيمة المرأة مقارنة بالرجل، وإنزالها منزلة الأطفال الصغار.

ومع ذلك لا ينكر أحد جمال هذا الجنس الرقيق وحساسيته، فقد كانت "زهرة" مصدر الجمال في عين الراوي، وقد تحدث كثيرا عن إغرائها " **وحدها خالتي بعطرها وحركاتها تشـــبه الرقص على الجليد تملأ الشـــقة وتفيض على أطرافها لتتدلى كالدالية أو نبات اللبلاب من البلكون على الجميع فتصـــير، حكـــايـــات وحكايات. تصـــير المرأة هواء الهواء**"[3].

وهذا ما نلمســـه على الجانب الأيمن للأيقونة إذ يبدو طرف جسد أنثوي وهو الذراع وقد كان ذراعا لفتاة شـــابة مشـــدودة البشرة، وهو ما يدل على صغر سنّها، مما يزيد من فتنتها ويجعلها أكثر إغراء،ومبعثا للجمال المغري للرجال وســـببا من أسباب إشعال الغيرة بين النســـاء " **إن هذه المرأة قادرة على إشعال الحرب بين دولتين إن لها قدرة غامضة** "[4]،

---

[1] أمين الزاوي، الرعشة، ص:09.

[2] المصدر نفسه، ص:11.

[3] المصدر نفسه، ص:15.

[4] المصدر نفسه ، ص:34.

فما هذه اليد إلا يد المرأة الغجرية والدة "زهير" ورعشتها هي رعشة الغيرة من حب رجل لم تظفر بقلبه رغم مضي سنين طوال، فقد سعت دوما أن تكسر صورة حبه، وهذا بكسر صـــورة زهرة أمام زوجها " **زهرة قلبها على راحة كفها، وحيدة يا كبدي دون ذرية... من لا خلف له لا ظل له.. ســتكون مؤنسها خلال سنوات الجامعة...**"[1]، فكانت الرعشة رعشـــة الحائر بين أمه وخالته ووالده، وماض لا ينسلخ منه أحد " **أنا الحائر بين الملح و السّــكر، بين المالح والمسكر**"[2]، فقد ظل صوت المرأة يرفرف عاليا ويصر على إيقاظ الماضي " **لكم هو جريء صوت الأنثى حين يصرّ على حفر الندوب اليابسة على السّطح للوصول إلى الجروح الحيّة** "[3].

سيطرت الألوان القاتمة على صورة الغلاف وشكلت تمازجا لونيا يُحدِث في النفس نشوة المشاهدة، تلك النشوة التي تبعتها الرعشة الجسمية المحتسية للخمر، وما كان اختيار هذه الألوان اختيارا عشوائيا، فقد عدّدها الروائي في تنوع ألوان الخمرة التي كان يعصرها "جدُّ زهير" **كتب مســجلا كل تجاربه في عصــر العنب و استخراج أربع عشرة نوعا من النبيــذ، ذي الألوان المختلفــة من الأبيض و الوردي و البّني و الخوخي و الرّمــاني و الأحمر و الزهري و الأســود و الشوكولاطي و الغسقي و البيجي و السمقي و الأحمر-الغزالي والسماوي...**"[4] وهي كلّها ألوان غطّت أيقونة الغلاف

2.3.1.4.أيقونة الغلاف سرّ تفضحه المرأة:

حضــور المرأة كجســد لم يبرز منه إلا الذراع دلالة عن الاستجداء، والاستعطاف، ومد يد الحب والإغراء بطريقة مرتعشـــة دلالة ورمزا عن حزنها وجرأتها، وقوتها في الوقت ذاته، وقد جعل منها الراوي نتيجة يصـــل إليها بين الحين والآخر ليدّل أن المرأة

---

[1] أمين الزاوي، الرعشة ، ص:22.

[2] المصدر نفسه، ص:33.

[3] المصدر نفسه، ص:55.

[4] المصدر نفسه، ص:28.

بحضـــورها وكيانها أصـــل الحياة، ومحورها وموضوعها ونصفها الذي لا يكتمل إلا بها رغم عيوبها وأخطائها " **المرأة أصلها نار تحرق** "[1].

" **المرأة أصلها قطة حين تحب أبناءها تأكلهم** ".[2]

" **كل امرأة حكاية قارسة.** "[3]

" **كل امرأة تمشي على سرها بحذر خوفا من أن توقظه** ."[4]

والنتيجـــة من هـــذه الأقوال أن "زهرة" برغم تفوقهـــا في نهاية حياتها إلا أن أخطاء المرأة في مجتمعنـــا لا تغتفر أبدا، وعليه نخلص إلى النتيجة الثانية وهي " **أصـــل المرأة حكاية** "[5]، ونعني بها الشق الأول من العنوان الفرعي متقاطعا مع الشق الثاني من العنوان "امرأة وســـط الروح... حكاية أطراف الريح" فكأنه أخذ بداية العنوانين فكون جملة المرأة حكاية ليتبعه بقوله " **أصل الحكاية أفعى** ."[6]

فالكاتب يجعل من اليد الملامسة لسطح مرتعش على الغلاف رعشة أفعى تتلوى ولا أحد يكشـــف سرها " **لا أفهم جسد الأفعى. أين الرأس والأذيال؟.** "[7] ، وفي كل الأحوال ظلت المرأتين أمّين حنونتين "لزهير الراوي" " وإذا كانت طبيعة الأمومة وحدها مصـــدرا للتناقض، وإذا كانت طبيعة العاشقة وحدها مصدرا للتناقض أيضا فإن تناقض الإحساسين مصدر ثالث للتناقض في طبيعتها."[8]

3.3.1.4 أيقونة الغلاف المرأة و الأرض والسياسة:

جرت أحداث الرواية بقريـــة "أمســـــــيردا" القرية التـــي سجلـــها ابن خلدون في مقدمته، اســـتوقفنا الراوي صدفة بعيد الفاتح من نوفمبر الذي جعلت منه الجمعية الفرنسية

---

[1] أمين الزاوي:الرعشة ، ص:86.

[2] المصدر نفسه ، ص:86.

[3] المصدر نفسه، ص:101.

[4] المصدر نفسه، ص:101.

[5] المصدر نفسه، ص:93.

[6] المصدر نفسه، ص:93.

[7] المصدر نفسه، ص:56.

[8] أحمد سيد أحمد: المرأة في أدب العقاد، مطبعة البعث قسنطينة، الجزائر، ص:110

الإســبانية عيدا للأموات توضع فيه الورود فوق القبور " **التوسانة Le Toussain** "[1]، مضرب للرعشة وللتناقض عند الجزائريين فقد جعل عيدا لأرواح شهدائنا الأبرار، ولهذا فكر الراوي أن يجعل القبر العامر لخالته "زهرة" مع النصــارى وأن يوصـــي بها حارس القبور ذلــك أنّ " **الأموات عنــدنــا لا عيد لهم** "[2]، ألا يمثل هذا التناقض مفارقة من المفارقات التاريخية الغريبة الباعثة لحركة مرتعشـــة في جسّده تشبه لحد بعيد القشعريرة من إسقاط قيمة أرواح شهدائنا الأبرار.

إنه جســد أثقلته العادات القاســية والتاريخ المؤلم، والواقع الســياسي الرّهيب الذي جســدته العشــرية السوداء في الجزائر " **في الخارج ســيارات الإسعاف تطلق صفاراتها بذعر، أصــوات جحيمية، رصــاص رشــاش.** "[3]، فكانت يد "زهرة" يدا لامبالية للوضع الســياسي المخيف الذي خيّم على سماء البلاد برغم اختطاف زوجها علقت بقولها: " **غدا صفارات أخرى وموت آخر، وحكومة تعلن عن قوتها في الصّفارات التي تغير بطاريتها كل ليلة، وتصـــلي خلفهم الجمعة.**"[4] ولهذا جعلت ألوان الغلاف قاتمة متدرجة من اللون الأحمر الدالّ على دماء الشهداء الطاهرة، وهو لون يدل أيضا على الموت والخراب الذي اجتاح الجزائر أيام العشــرية السّــوداء الممثل لها باللون الأسود أيضا، وبرغم ذلك يختم الروائي روايته بالمقولة الآتية: " **ها أنا أعدّل مجرى الساقية** "[5]، وهي إيحاء تفاؤلي حمله اللون الأبيض المندرج بين ألوان الغلاف، فالأبيض رمز للسّلم والسلام والأمن والاستقرار.

إن لأيقونــة الغلاف الــدّور الفعال في عملية قراءة وتأويل النص الروائي فالعلامة التشكيلية تسعى لتأويل عمل كامل حاشد بالدلالات.

والصورة تختزل آلاف الكلمات لتعبّر كلغة زادها اللون طلعة بهية ودلالة هادفة عما عجز اللسان عن وصفه، ولتفتح لنا فضاءات القراءة والتأويل.

---

[1] أمين الزاوي :الرعشة ، ص:12.

[2] المصدر نفسه ، ص:14.

[3] المصدر نفسه، ص:87.

[4] المصدر نفسه، ص:89.

[5] المصدر نفسه، ص:126.

5- شعرية الألوان ودلالتها الإيحائية:

من أهم العتبات أو النصـــوص الموازية عتبة الغلاف، لكنها تعد عتبة صماء عاجزة عن التعبير والنطق بما تحوية من خطوط، وأشـــكال، ورســـومات، فيأتي دور اللّون كي يزيل عنها هذا العجز، وينطّق الصورة التشكيلية.

إن الإنسان بطبعة ميّال إلى اللّون منذ صغر سنّه " فقد ثبت قبل أنّ اللون يخطف بصر الطفل، وهو في أيامه الأولى وأنه ينادي عينه قبل أن ينادي لسانه أو عقله وأن مرحلة التسمية عند الطفل لا تبدأ إلا مع بداية الكلام "[1]. وقد اكتفى الإنسان باللونين الأبيض والأسود منذ سنوات طويلة كونهما لا يلبيان رغبته في التعبير عن الجمالية التشكيلية التي يرغبها "فإن الإنسان لم يقنع بهذه الحياة الملونة الطبيعية، وأضاف إليها من فنه، وعلمه آلافا مؤلفة من الألوان والتركيبات اللونية وأدخل اللون الصناعي في كل شيء حوله حتى كادت الحياة الملونة (أبيض وأسود) تختفي من حياتنا، وإذا صادفتنا نملها وننفر منها، وبعد تسخير اللّون لغايات منفعية، ولتسيير شؤون الحياة وتيسيرها لم يعد من الممكن الآن حتى لو نحّينا عامل الجمال جانبا لن نتصور عالمنا الحديث بدون ألوان"[2].

ولقد عرف العرب اللون منذ القديم وأولوه الأهمية وأعطوه القيمة التي تتناســـب مع جماليته، فقد وظف عديد من الأدباء اللون في قصـــائدهم الجاهلية وصـــولا إلى يومنا هذا فاللون أســـاسية من أساسيات الحياة التي لا يمكن أن نختزلها أو نهمشها، وهذا ما أدركه عديد من المؤلفين العرب فأدرجوا له فصولا في كتابهم أولته الأهمية، وأعطته القيمة الفنية "ونذكر منها فقه اللغة للثعالبي والمخصّـــص لابن سيده، وقد حوى كتاب الثعالبي فصلين أحدهما عن الألوان (70-77) بحث فيه المفردات المســـتعملة في لون البياض، والسواد والحمرة في الإنسان والحيوان"[3].

إن عتبة اللون أضـــفت لمســـة ســـحرية على أغلفة النصوص الروائية، فكان اللّون المعجزة التي تكشف عن هوية العالم السردي، وتعرف به، فيصبح للنص إبداعان أو أكثر،

---

[1] أحمد مختار عمر: اللّغة واللّون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 1997، ص: 20.

[2] المرجع نفسه، ص:13.

[3] ظاهر محمد هزاع الزواهرة، اللون ودلالته في الشعر، الشعر الأردني أنموذجا، ص:18.

إبداع فكري جسدته اللغة وإبداع تشكيلي زينّه اللّون السّحري الغني بتدرجات طبيعية حبانا الله إياها " فالله هو مبدع هذه الألوان والأشكال الرائعة، وهو خالق كل شيء على نحو لم يسبق له"[1].

ولطالما عبر اللون عن الأحاسيس والحالة النفسية، وهذا راجع لطبيعة اللّون الموظّف على صفحة الغلاف مثلا لأن لكل لون دلالته، وهذا ما استطاع الفنّانون التشكيليون تعلّمه واكتسابه ليمثلوا بألوانهم المعاني والدّلالات المراد تجسيدها على اللّوحة التشكيلية، وفي ذلك بيّن الرّسام الإيطالي المعروف "ليوناردو دافنشي" "أول الألوان البسيطة الأبيض..، والأصفر التربة، والأخضر الماء والأزرق الفضاء والأحمر النّار"[2].

وقد فرضت الألوان كيانها على أغلفة الروايات الجزائرية إذ "لا يمكن أن نتخيّل لوحة فنية مجردة من الألوان"[3]، فلونت أشكالا مختلفة من أشجار وجماد وحيوانات وبواخر وأجسام بشرية نسوية –تحديدا– ومنازل وذهب وفضّة..، إذ لا يمكن أن نتخيّل هذا العالم أو "نتصور هذا الكون بأشجاره وحدائقه الغناء وأنهاره وجباله بدون ألوان"[4].

نجد بعض أغلفة الروايات الجزائرية قد استغنت عن توظيف الألوان الأساسية وهي: (الأحمر والأصفر والأزرق)، أو حتى من ألوان الطيف (البنفسجي، النيلي، الأزرق، الأخضر، الأصفر، البرتقالي، الأحمر)، ولجأت إلى توظيف ألوان العتمة وهي اللون الأبيض والأسود والظلال الرّمادية كي يبيّن منذ البدء عن سوداوية الفكرة المعبّر عنها، ويسقط اختيار هذه اللّوحة على الرواية المناسبة لها من حيث الفكرة، فللون طبيعة تأثيرية صارخة تستطيع تجسيد ما تريده، وإن كان بالألوان السوداوية لأن "الأسود والأبيض والرمادي هي أيضا ألوان من الصعب تخيل اللالون"[5].

---

[1] هارون يحيى، معجزة الله في خلق الألوان، تر: رنا قزيز، مؤسسة الرسالة والطباعة والنشر و التوزيع، لبنان، ط1، 2001، ص:22.

[2] أحمد مختار عمر: اللغة واللون، ص: 111.

[3] ظاهر محمد هزاع الزواهرة: اللون ودلالته في الشعر، ص:13.

[4] المرجع نفسه: ص:13.

[5] هارون يحي: المرجع السابق، ص: 35.

والأكيد أن الحالة النفسية لهذا السواد يكوّن حالة حزينة مستجيبة للّون الذي أضفى انطباعا شـــعوريا طغى على النفس الإنسانية وسيطر عليها فتبقى "البلاغة اللغوية الإنسانية عاجزة أمام تصوير هذا الإحساس الغريب"[1].

فالغلاف فضـــاء ضـــيق المساحة مقارنة بالنص السردي إلا أن العنوان الموضوع على غلاف الرواية يحتل المكانة الكبيرة بحيث يجعل منه نصـــا موازيا للنص الأصـــلي بدون منازع، ولكيفية إســـقاط العنوان على أغلفة الروايات طرق عديدة، فقد تأتي بشـــكل أفقي، أو عمودي أو مائل...، لكن الأكيد أن كتابة العنوان الغليظة لن تخلو من لون يبرز هذا العنوان ويظهره لأن "العنوان هو صـــاحب الدور الأول في اكســـاب القارئ معرفة بالنص، والقيام بمهمة تنظيم هذه المعرفة وتأويلها فالســـواد يلف الشـــاعر نظرا لإحساسه وعالمه الذي يراه، ولذلك منح الزمان والمكان اللون الأســـود ليكون دالا على شـــعوره وواقعه، وهو واقع تحت تأثير الحالة النفسية المليئة بالكئابة والحزن"[2].

للألوان لمسة شعرية تحمل بين طياتها إيحاءات توحي بمضمون وأحداث الرواية، أو هي تعبير صـــامت عن وقائع وأحداث المتن السردي، وتوظيف هذه الألوان على غلاف الرواية لم يكن توظيفا اعتباطيا بل حمل العديد من الرموز الجمالية، والنفســـية والرمزية المتباينة الإيحاء حســـب أذواق المتلقي وطبائعه و"ســـرعة التأثر وبطئه، ودرجة هيجان المشاعر والإحساس الفني، ونوعية اللّون المعبّر عنه وقدرته على الجذب والتأثير"[3].

ولهذا أولت عديد من دور النشـــر أهمية قصوى في اختيار اللّوحة التشكيلية الملونة للنص الروائي، وهنا الأمر ضـــروري كونه يعمل على الإسراع في عملية التأثير المؤدية ضرورة إلى اقتناء العمل الروائي لما أضفاه اللون بدرجة أولى على نفسية القارئ/المتلقي فقد أثبتت "الملاحظة والتجربة أن للألوان دخلا في زيادة الإنتاج، أو نقصـــه، وأنها تؤثر

---

[1] الأخضر الميدني ابن حويلي: الفيض الفني في سيمائية الألوان عند نزار قباني، مجلة دمشق، مج21، ع3-4، 2005، ص:113.

[2] ظاهر محمد هزاع الزواهرة، اللون ودلالته في الشعر، ص:102.

[3] الأخضر الميدني ابن حويلي، المرجع السابق ، ص:113.

على نفســـية الشخص إيجابا أو سلبا حتى لو لم ينتبه مطلقا إلى وجود اللون، ولهذا ينصح العلماء بمراعاة طبائع الألوان في المكاتب والفصول الدّراسية.[1]

لا يمكن اســـتخدام اللون كجانب جمالي يمتع النفس الإنسانية ويجمّل حياتنا البشرية فحســـب، بل للألوان منافع عديدة و" إنما تستخدم كذلك وربما في المحل الأول لأغراض وظيفية وأهداف عملية يعدُّ عنصـــر الجمال أو المظهر فيها أمرا ثانويا"[2]، فللّون تأثيرات عاطفية مختلفة، ممّا قد يؤدي بنا إلى الحكم المتسرع، والخاطئ على الغلاف دون الاهتمام بجودة النص، ومدى نجاحه ومطابقته لجمال اللون الموظف على غلافه، والعكس صحيح فسوء توظيف اللون في غلاف الرواية ينفّر جمهور المتلقي من اقتنائها.

إن لإســـقاطات اللون القدرة الكبيرة في جذب المتلقي أو تنفيره أحيانا " ذكر صاحب محل جزارة أنه بعد أن أعاد طلاء محلّه وتوقع زيادة المبيعات حدث العكس، وقد اكتشف فيما بعد أن نظام الألوان هو الســـبب، لقد دهن الحوائط أصـــفر فاقعا يولد الأزرق في المخيّلـــة، هذا الأزرق ينعكس على اللحم الأحمر فيظهره في شـــكل أرجواني، ولذا يظن المشتري أن اللّحم غير طازج أو متعفن..."[3].

تباينُ الدّور النفسي للألوان يعود عموما إلى تأثيرات نفسية سابقة لها علاقة بأسباب تاريخية مر بها الإنسان ممّا أدى إلى تسجيل هذا التأثير النفسي في واقعه الاشعوري، وهو الأمر المتعلق عادة بالأمور السّـــارة أو المحزنة فســـرعان ما يبتهج المرء عند رؤية لون معيّن كان قد خُزن في ذاكرته يوم واقعة ســـارة معيّنة، فيخرج لرؤية هذا اللون مما يؤدي إلى الميل له مباشرة والعكس في ذلك صحيح.

إن هذه النظرة تبيّن الأثر القوي الذي يتركه اللّون في حياة الإنســـان، فقد أضـــحى اللون هاجسا يؤرق الفنان الذي يسعى لاختيار الألوان التي تجسّد في أعماق النّفس البشرية فقد "تحولت ريشة الفنان من هدف إغراء العين وإمتاعها إلى كشف أغوار النفس البشرية

---

[1] أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص:148.

[2] المرجع نفسه، ص:147.

[3] المرجع نفسه، ص:153.

التي لا تلمح فيها الألوان الصـــريحة المباشرة، بقدر ما تترك مساحات للظلمة والرماديات والفراغات المطلقة، وتعدّدت مدارس اللّون والضـــوء، ولم تعد وحوش الميثولوجيات (*) قادرة على البروز ولكن خرجت منها الهواجس والكوابيس الرابضة في اللاوعي". [1]

تعد معرفة اللون وكيفية تشكيله وتوزيعه على مساحة غلاف الرواية الورقة الرابحة للفنان، حيث تؤدي به إلى إنجاح لوحته وإعطائها رؤى خيالية متحديا بذلك الواقع ليصـــنع لونه واقعا يضـــاهي اللون الطبيعي في جرأته، وصمته أو يزيد عنه أحيانا فيتوقف "إدراك رسالة مرئية ملونة على الجانب الفيزيائي للألوان وعلى آليات تلقيها"[2]

فاللون تجسيد للرؤية الحسية، وهو مصدر إبداعي وعتبة أساسية لابد أن تطفو على ســـطح غلاف الرواية لتفصـــل عن عتبة الغلاف كعتبة خارجية مجســـدة للنص الموازي الخارجي، وبين الفضاء الداخلي للنص السردي.

واللون حســـب الفيروزآبادي "ما فصّـــل بين الشيء وغيره والنوع وهيئته"[3]، فحال اللون هو حال الغلاف، إذ يعدان عتبة فاصلة بين المظهر الخارجي، والمبنى الداخلي ، إلا أن هذا الفصـــل لا يؤدي إلى التفرقة بينهما بقدر ما يؤدي إلى التقاء الفن باللّغة لتعبّر عن جمال اللون بلغة فلســـفية مسقطة لخبايا الذات العميقة المستوعبة فطرة للغة اللّون "انطلاقا مما أودعه الله فيه من تكوين فيزيولوجي ونفسي يتيح له إدراك اللّون".[4]

---

* علم الأساطير أو الميثولوجيا: كلمة يونانية تشير إلى مجموعة من الأساطير الخاصة بالثقافات التي يعتقد أنها صحيحة وخارقة تستخدم لتفسير الأحداث الطبيعية وشرح الطبيعة الإنسانية.

[1] سليمان العسكري: رحلة اللون والضوء، مجلة العربي (عن وزارة الإعلام الكويتي للقارئ العربي)، الكويت ،ع 39، 2000،ص:12

[2] محمد التونسي جكيب: إشكالية مقاربة النص الموازي وتعدد قراءاته، عتبة العنوان أنموذجا، مجلة جامعة الأقصى، مؤتمر الأدب، مج09، ع1، ص:57

[3] الفيروز آبادي: القاموس المحيط، ص:1618.

[4] محمد التونسي جكيب: المرجع السابق، ص: 57.

من خلال ما سبق يبدو أن صورة الغلاف الخارجي لا تنفصل عن ذات المبدع ولا تتبرأ من النص فقبل أن يتحدث الروائي تتحدث الصورة من خلال ما حوته من أشكال وألوان، وقد حملت الصورة حسا شعريا جمع بين متناقضات تؤكد كينونته ووجوده".[1]

فللون لغة تعبيرية باستطاعتها أن تضفي طابعا جماليا وفنيا على حياة الرواية، ولا يمكن غض الطرف عن هذه العتبة التزيينية/الإيحائية الباعثة لروح القابلية والتجاوب لدى المتلقي/القارئ فالصورة بألوانها المتمازجة الصدارة في تحقيق التواصل البصري باعتبارها رمزا وإشارة فنية هادفة ومعبرة.

5-1 تمازج الألوان/عتبة التواصل البصري في غلاف رواية "شرفات بحر الشمال" للروائي واسيني الأعرج:

إنّ الغلاف هو أول ما يواجهه القارئ قبل عملية القراءة والتلذذ بالنص الأدبي إذ تعد هذه العتبة بمثابة الحجاب الساتر للنص الأدبي يحميه، ويوضّح بؤره الدّلالية من خلال عنوانه الخارجي المركزي أو عبر عناوينه الفرعية التي تترجم لنا قصدية العتبة ومدى ارتباطها بالمتن السردي.

تخيل لو قدّم لك شخص معين هدية وكانت هذه الهدية غريبة الشكل! كتاب بدون غلاف عاري من عتباته الخارجية،هل ستحبذ هذا الأمر؟.

سؤال لا يحتاج إلى إجابة، فالعتبات توازي النّص الأصلي من جميع جوانبه الإيحائية، والبلاغية، والفنية، وتزيد درجة على النص الأصلي أن العتبات تفرض على المتلقي/القارئ المرور عليها إجبارا لا طوعا، فقد يمر القارئ أحيانا على عديد من الصفحات مرور القارئ الذي مل من سيرورة وقائع، وأحداث لم يكسرها الروائي بعد، أو لم يصل بها إلى الأزمة والعقدة...، فتغيب عنه كلمات دالة وموحية، وشعرية إذ يؤدي به الملل إلى إهمالها أما العتبات وأخص منها الغلاف الخارجي تحديدا فهي عتبة يقف عندها

[1] نظيرة الكنز: قراءة في رواية، مجلة علامات،السعودية، ع18، 1994، ص:24

المتلقي قبـــل وأثنـــاء، وبعـــد عمليـــة القراءة، فرحلته لهذا النص لن تكون إلا من خلال "المعايشة العميقة لهذه العتبات"[1].

ولأن الإصدارات الأدبية للروائي "واسيني الأعرج" أثبتت تفوقها [*] في مجال –علم العتبـــات– نقف عند رواية أخرى من رواياته التي تبرهن مجددا حُســـن توظيف العتبات الذي يتم عن قصـــدية واعية، ومثقفة بعالم النصوص الموازية وهي رواية: "شرفات بحر الشمال".

5-1-1 قراءة خارجية لسطح الغلاف الأمامي:

أُصـــدِرت رواية "شـــرفات بحر الشـــمال" بحجم مقاســـات ما يسمى "بطبعة الجيب édition de poche "وقد ســـجل هذا الأمر أســـفل الغلاف الأمامي"libre poche" عن منشورات الفضاء الحر والتي أصبحت تعني في عصرنا الحالي مفهوم السلسلة لأن " أول ظهور للمصـــطلح كان بأمريكا سنة 1938، وقد ظهر أول أنموذج طباعي منها في فرنسا ســـنة 1953، وتتميز بحجم صغير وبسعر زهيد وتكون عادة امتحانا تجاريا، فالطباعات المطلوبة تصدر بإخراج وطباعة راقيين "[2].

وقد جاء قياس غلاف الرواية 12 × 17.5ســـم أي ما مساحته 201.25 سم^2 وفي أعلى الغلاف إطار يحمل اســـم الروائي "واســـيني الأعرج" كتب بخط عريض بلون أسود ووضـــع تحته خط أحمر،و أسفل اسم الروائي عنوان الرواية "شرفات بحر الشمال" كتبت أيضـــا بخط عريض ملون باللون الأحمر وأسفل صفحة الغلاف إطار أحمر صغير كتب بداخله باللّون الأبيض libre poche هكذا تشكل الخطاب اللّغوي للغلاف تتوسطه اللوحة التشكيلية .

---

[1] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، من السرد إلى التبئير، المركز الثقافي العربي بيروت، ط2، 2001، ص:114.

[*] على خلاف الجيل التأسيسي الذي سبقه، تنتمي أعمال "واسيني الأعرج"، الذي يكتب باللغتين العربية والفرنسية إلى المدرسة الجديدة التي لا تستقر على شكل واحد وثابت، بل تبحث دائما عن سبلها التعبيرية الجديدة والحيّة. http://wikipedia.org/wiki

[2] رابح بوصبع: قراءة سيميائية في عتبتي الغلاف والعنوان، منشورات الحياة الصحافة، الجزائر، ط1، 2008، ص ص:11، 12.

جســـدت صـــورة الغلاف صورة تشكيلية مُبدع فيها أبدعتها يد الفنان، مشكلة بذلك خطابا بصريا دالا، عبر منظومة منمنة مزجت بين كاليغراف الخط، وتمازج الألوان، والصورة التشـــكيلية فغلاف الرواية "يحمل رؤية لغوية و دلالة بصـــرية، ومن ثم يتقاطع اللغوي المجازي مع البصري التشكيلي في تدرج الغلاف وتشكيله تبئيره وتشفيره"[1].

لقد حللت صـــورة الغلاف في طبعته الأولى لوحة تشكيلية تضم بداخلها خمس سفن تكاد تكون ملتصـــقة ببعضـــها البعض تتقدم الصـــورة ســـفينة بخارية امتزجت باللونين الأرجواني والأسود خلفها سفينتان شراعيتان أخذت إحداهما المساحة الأكبر مقارنة بباقي السفن الأخرى. وقد كانت هذه السفينة جامعة لأشرعتها عكس السّفينة الشراعية الأخرى، وباقي السفن تبدو سفنا بعيدة تائهة بالكاد ترى بالعين، وقد استخدم في هذه الصورة الألوان الضبابية المانعة للرؤية الصافية والجيدة مما يحيلنا إلى الشعور بالخوف، والقلق، والتوتر قبل الشـــروع في عملية القراءة، تعلو هذه الصـــورة –كما سبق ذكرنا– إطار يحمل اسم الروائي وهو من بين العناصـــر المناصـــية التي لا يمكن إهمالها أو تجاهلها، فكتابة اسم الكاتب تثبت هوية الكتاب/الرواية لصاحبها "واسيني الأعرج" صاحب هذه الملكية الفكرية والأدبية، فاسم الروائي صار واجهة إشهارية بصرية محفزة على انتقاء كتبه ورواياته.

والملاحظ على فضـــاء صفحة الغلاف الأمامي أنه لم يرد ذكر جنس الكتاب، وهو أمر واجب الحضور على أغلفة الكتب (الروايات تحديدا) إلا أن "لواسيني الأعرج" الشهرة الملحوظة بكتابة جنس الرّواية، وهذا راجع إلى الوظيفة الإشـــهارية، والتداولية التي حقّقها الرّوائي بفضل إنتاجاته الأدبية السّابقة.

يبرز العنوان الرئيســـي على صفحة الغلاف الأمامي غير متبوع بعنوانه الفرعي [*] الذي فضّـــل الروائي إدراجه داخل الرواية بالضـــبط في الصـــفحة الثالثة بعنوان "**أمطار أمســـتردام**"[2]وأســـفل الإطار اسم الروائي وعنوان الرواية مساحة للصورة التشكيلية التي

---

[1] جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، ص:107.

* سبق الإشارة إلى ازدواجية العنوان عند الروائي واسيني الأعرج، وقد يبرز العنوان الفرعي على صفحة الغلاف الأمامي فيكون خارجيا أو قد يُجعل منه عنوانا داخليا.

[2] واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، منشورات الفضاء الحر الجزائر، ط1، 2001، ص:03.

راعت مسافات رسم الصّورة بترك الفراغين الأيمن، والأيسر، وهذا لكي تتوسط الصورة إطار الغلاف.

5-1-2 علاقة الغلاف الأمامي بالنص الروائي:

يعود سبب قصدية الروائي في انتقاء هذه العتبات إلى رغبته في التأثير على المتلقي/القارئ فالصورة عبرت عن سفن عالقة وسط المحيط لم تسافر ! أو لم ترجع ! وهي تمثيل لبطل الرواية "ياسين" الذي عاد به الزمن إلى عشرين سنة قد خلت متذكرا ما سببته له موجات بحر الشمال من أوجاع ماضيه رفقة "فتنة" الشخصية المزدوجة الحدود " **نهايات ديسمبر. منذ عشرين سنة بالضبط كانت هنا، على حافة هذا الرمل المنسي، قبل أن تنطفئ بين موجات بحر الشمال. ما الذي أيقضها فيّ الآن وأنا على عتبة التلاشي**".[1]

جمعت هذه الرواية بين عالمين ممتدي الأطراف يغرقهما البحر الذي رسم على صفحة الغلاف، ويجمعهما من امتطى السّفن نحو السفن المعلومة "أمستردام" نحو وجهة ملأتها الضبابية " **لا أعرف سره سوى أن أمطار أمستردام في هذا الوقت بالذات تكون باردة جدا.**

الآن كل شيء هدأ، ونزل الضّباب على مدينة الجزائر للمرة الأخيرة بعد أن كفن الشوارع والسّاحات والحارات الباردة والزوايا الخلفية ".[2]

تُصوّر الرّواية العالمين: عالم الموت الذي شهدته الجزائر أعوام الخيبة والفجع...، عالم متمدن منفتح يجسد الحياة الاجتماعية المتطورة في البلدان الغربية (الأوروبية)، ولهذا تاه"ياسين" أمام هاذين العالمين تماما، كما تاهت السّفن وسط المحيط " **فضّلتُ أن أنزل الدّروج بسرعة وأن لا ألتفت ورائي. عندما نريد أن ننسى دفعة واحدة علينا أن نتعلم كيف نتفادى النظر إلى الخلف حتى لا نُجرّ إلى نقطة البدء، كل التفاتة هي محاولة يائسة للبقاء. تساءلت وأنا أشم رائحة البحر المتسربة من بين شقوق الشوارع التي تلتقي**

---

[1] واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال ، ص:10.

[2] المصدر نفسه، ص:10

لتضيق ثم فجأة تنفتح على البحر الذي يندفع أمامك بشكل فجائي بضبابه وحركة بواخره المتناوبة ".[1]

لقد صـــعب على "ياســين" مغادرة بلده تماما كما صعب ذلك على العديد من رجال الفكر والأدب، والعلم هربا وخوفا من إبادة غير عادلة راح ضـــحيتها العديد من الأبرياء " **أغلب فنانينا لم أر وجوههم في التلفزيون إلا عندما ماتوا أو قتلوا، أو... انتحروا.**"[2]

جسد الروائي القصدية في الخلفية الزرقاء لغلاف الرواية، وهي إحالة رمزية لمنجز الذات المتصـــارعة بين فضـــاءين فضاء يجسد الهوية الضائعة، والمعذبة، والمجبرة على الرّحيل نحو مدينة الأحلام "أمســـتردام"، وفضاء مديني غربي حضاري غابت عنه هويتنا العربية.

لقد شـــكلت صـــورة السّـــفن الخمسة بألوانها الضبابية صورة فتنة التي أخذتها مياه الفِراق، فتكرّرت صـــورة البحر التي حملت معها معاني الحزن، والفراق لفقدان الحبيبة " **انتظرت طويلا عودتهـــا وفي قلبي خوف غامض، ثم نزعت لباســـي ودخلت البحر وأنا أصرّح و أبكي، خائف من أن يكون البحر قد ابتلعها فتنة؟ فتنة؟ فتنة، أرجوك عودي، لا تكوني مهبولـــة؟ (...) وأنـــا أركض على حافة البحر الله يعطيك موتة أخرى يا فرجينا وولف، أنـــتِ التي دخلـــتِ لهـــا في الراس فكرة الانتحار في الماء (...) خرج منه ظل منكسر غطّاه الضباب قليلا عرفت أو تخيلت أنها هي فتنة ولا أحد غيرها(...)**

وقفت على الحافة اكتشفت فجأة لذة الصّمت وصفاء البحر وفجاعة أن تفقد إنسانا عزيزا (...) شـــعرت بظلّها ورائي وهي تضبط وقفتي، تجسّست برؤوس أصابعي فقط الخيّوط الباردة ثم بدأت أعزف لفتنة للبحر وللأموات فقط (...)

أقف على حافة البحر الذي غطاها للمرة الأخيرة، أحسّـــب موجاته المتعاقبة وأستمع إلى تمزقاتها وخشخشات الماء القادمة من الوديان الجانبية وارتعاشات النخلات اليتيمة (...) أنتقي أجمل زجاجة عطر فارغة من اللواتي حملتها معي إلى حافة البحر وأكثرها رهافة

---

[1] واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال ، ص:15.

[2] المصدر نفسه ، ص:28.

وأملأها بالأبجديات اليائســـة التي تبدأ كلها عادة ب: الغالية جدا فتنة وتنتهي ب: ياسين الذي يتمنى لو لم يحبك. ثم أدخل إلى عمق البحر وأندفع بين الأمواج".[1]

إن المتـــأمـــل لتمازج ألوان لوحة غلاف الرواية يلمسُ المزج اللّوني بين عديد من الألوان: الأحمر، الأزرق، البني، الأصفر، وقليل من اللّون الأبيض.

وقد أحدث هذا التمازج إزاحة لاســـتقرار التدّرج والامتداد في اللّوحة والعمق فيها لا يكاد ينتهي إلى " **مهاوي بحر الشـــمال البعيد و أخيرا إلى شمس المحيط الهادي المنداة بعرق الشجر ورائحة الملح** ".[2]

لقـــد أحدثت الألوان البارزة على لوحة الغلاف تأثيرات نفســـية على المتلقي الذي أفاضته بروح التوتر والقلق، وجعلت خلفية الصّورة خلفية زرقاء فاتحة و" الأزرق الفاتح يعكس الثقة والبراءة والشباب ويوحي بالبحر الهادئ".[3]

فهو هدوء و براءة "ياســـين" الشـــاب النّحات المغامر صوب بحر الشمال أمّا سماء اللّوحة فلونت باللّونين البني والرمادي، أما البني فـــــــــــــ "يقل فيه النشاط الضاغط في الأحمر، ويتجـــه إلى أن يكون أكثر هدوءا فهو إذن يفقد الدفع الخلاق الواســـع والقوة الفعالة المؤثرة للأحمر".[4]

أما الرمادي " فهو لون خال من أي إثارة أو اتجاه نفسي، فهو لون محايد، إنّه منطقة ليســـت آهلة ولكنها على الحدود أشبه بمنطقة منزوعة السلاح أو أرض خلاء لا صاحب لها".[5]

---

[1] واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال ، ص ص: 60،61.

[2] المصدر نفسه ، ص:10.

[3] أحمد مختار عمر: اللغة واللون، ص:183.

[4] المرجع نفسه، ص:186.

[5] المرجع نفسه، ص:184.

و اللون الأحمر "هو في التراب مرتبط دائما بالمزاج والشجاعة...، وكذلك بالافتتان والضغينة"[1]، افتتان لما وراء البحر، وضغينة لواقع الجزائر المرير والمعذّب.
وفي منتصف اللوحة دائرة سوداء ترمز للمنفى من جهة، ومن جهة أخرى هي رمز لهاجس الموت والحزن الذي يحتضن الجزائر وفتنة "الأسود رمز الحزن والألم والموت كما أنه رمز الخوف من المجهول والميل إلى التكتم".[2]

اعتمد تمازج الألوان على التجاوز الرمزي للون، وتقارب الأشياء وتأزم الواقع، والمعاناة النفسية الحادة خصوصا في غياب ألوان أكثر انشراحا، وضوئية كاللّون الأبيض الذي كاد أن ينعدم إلا من أشرعة مرفوعة إلى السماء أو كطيف لبواخر بيضاء آتية من بعيد والأبيض هو "رمز الطهارة والنقاء والصدق، وهو يمثل "نعم" مقابل "لا" الموجودة في الأسود، إنه الصفحة البيضاء التي ستكتب عليها القصة، إنه أحد الطرفين المتقابلين إنه يمثل البداية في مقابل النهاية والألف في مقابل الياء"[3]، فالأبيض رمز للأمل والغد المشرق، رمز النجاة والخلاص رغم احتلاله مساحة ضئيلة على سطح الغلاف إلا أنّ له الأثر الإيجابي في نفسية المتلقي.

استطاع الغلاف بجماليته أن يحقق مفاهيم ودلالات رمزية أضافت للنّص ثراء، وساعدت على فهمه "تضيف الصورة (التي أعتبرها نوعا من الشرح)، شيئا إلى النص"[4]، لتساعد القارئ على تجاوز هذه العتبة التي مرّت عليه إلا "أن القارئ يحتفظ في ذهنه بالصّورة"[5] التي لخصت له رحلة متن سردي كلّف القارئ جهد قراءة 328 صفحة ليقف بين ثنايا أوراقها مستدلا أن الروائي قد تعمّد اختيار هذه العتبة، فالروائي "واسيني الأعرج" يعد على رأس قائمة الروائيين الجزائيين المتقنين لفنية العتبات، وحسن استغلالها، وفنية إظهارها، وكتمانها بما يخدم النص الروائي " **حتى الغلاف اخترته موردا مثلما كان**

---

[1] أحمد مختار عمر: اللغة واللون ، ص:184.

[2] المرجع نفسه، ص:186.

[3] المرجع نفسه، ص ص:185،186.

[4] عبد الفتاح كيليطو: الغائب، دراسة في مقامة الحريري، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1987، ص:87 الخاتمة.

[5] المرجع نفسه، ص:53.

يشـــتهي. عزيز طفل رومانطيقي، يقول دائما: الغلاف هو عنوان الرّســـالة و ليس قبرا باردا تُوارى داخله ورقة أو مجموعة أوراق مليئة بالحروف المرتبكة وحرائق الشـــوق. الغلاف هو الغوايات الأولى..."[1]

حمل الغلاف معه كل معاني الحزن والفراق والألم والحُلم " **هكذا تنسحب من الدّنيا بصـــمت مثلما جئت. بدون ضجيج، على إيقاع نحيب خافت لأم دفنت في قلبها، منذ أكثر من أربعين ســـنة زوجها الذي لم تعرف قبره مطلقا، ثم ابنتها وانتظرت شـــرف النّوم الأخير بين يدي الابن الوحيد الذي رفض أن تبدّد حنينه مغريات المدينة** ".[2]

5-1-3 عتبة الغلاف تســـتنطق عتبة العنوان الرئيســـي وعلاقته بالعناوين الفرعية الداخلية:

عدّ العنوان عتبة رئيســـة في تشـــكيل الحقول المعجمية، وهو يشكل اختصارا لغويا للنص السردي، فالعنوان يلخص، والرّواية تفصّل. كما أن للعنوان علاقة تربطه بالعناوين الفرعية الداخلية كل هذا يمثل رسالة محمولة موجهة إلى القارئ.

تأتي أهمية العنوان أو باقي العتبات الداخلية الأخرى – موضـــوع الدراسة – ضمن قراءة ســـيميائية/سردية، كاشفة عن شعرية ورمزية النّص الموازي " فالمكان والزرقة – بغلاف رواية "شـــرفات بحر الشمال" أو متراجحة المنفى والموت والاستقرار بين الحرف واللّون تواصـــل رمزي يتعلق مع فضـــاء النّص في تشكيل مكنوناته، لتأتي أهمية العنوان وباقي العناوين الداخلية"[3]، باعتبارهما مفتاحا مســـاعدا على فتح باقي العتبات و"إلى كسر هيمنة العنوان الحرفي الاشـــتمالي، ليؤسّـــس بدلا منه عنوانا تلميحيا، فالعنوان من أهم العناصر المكونة للمؤلَف الأدبي، وهو ســـلطة النص وواجهته الإعلامية، والجزء الدّال منه يساهم

---

[1] واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، ص:215.

[2] المصدر نفسه ، ص:215.

[3] السعيد موقفي: شرفات بحر الشمال استراتيجية خطاب العتبات، مقاربة سيمائية، أقلام الديوان www.diwanalarab.com

في تفسيره وفك غموضه لذا عُنِي المؤلف بعنونة نصوصه لأنّه مفتاح إجرائي به تفتح مغالق النّص سيمائيا".[1]

برز العنوان ببند عريض وبلون أحمر، وُضع داخل إطار لوّن باللون الأزرق، "شرفات بحر الشمال"، يعلو العنوان اسم الروائي، فالعنوان تابع ومنسوب لصاحب الملكية الفكرية والأدبية.

وقد وضع كل من اسم الروائي، وعنوان الرواية الأساسي داخل إطار أزرق والزرقة هنا تعني "حاجة إما إلى هدوء عاطفي وأمان وانسجام واستكفاء أو حاجة فسيولوجية للراحة والاسترخاء، وفرصة للمعاناة، ومن يختار الأزرق يحبُّ الهدوء وينشد البيئة المرتبة الخالية من الاضطراب والإفساد، تتحرك فيها الأمور بعفوية ونعومة في اتجاهاتها المعتادة وتظللها العلاقات الطّيبة بالآخرين".[2]

وهي العلاقة المتصلة بالمتلقي/القارئ بغية بعث إشارات ورموز تعمل على جذبه، وعدم تنفيره من لوحة الغلاف. كما أن اللّون الأزرق يعطي "بروزا للقلق الذي يتزايد بتأخر وضع الأزرق في الترتيب، وهذا قد يضطره إلى مغادرة وطنه، أو تغيير وظيفته أو الهروب إلى بعض النشاط التعويضي...، ويعني تفكك العلاقات (أو على الأقل الرغبة في قطعها)، ويسبّب الانزعاج والقلق".[3]

لا ننسى أن اسم الروائي قد وضع هو الآخر داخل هذا الإطار الأزرق مما يعني أن الروائي حمل نفسه ما كان قد حمله لشخصيته الورقية "ياسين"، أو بمعنى آخر جعل نفسه هو الآخر الراغب في مغادرة الوطن، أو تغيير وظيفته أو هو الراغب في الامتناع عن الآخرين حاله كحال بطل روايته، وقد برز هذا الأمر في صفحة الإهداء "... **مِثلك اليوم أشتهي أن أكتب داخل الصّمت والعزلة لأُشفى منكِ بأدنى قدر ممكن من الخسارة** "[4]، والأكيد أن نقطة التقاطع بين الروائي "واسيني الأعرج" وبطل روايته "ياسين" هي خسارة

---

[1] جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، ص:107.

[2] أحمد مختار عمر: اللغة واللون، ص:190.

[3] المرجع نفسه، ص:190.

[4] واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، ص:07.

الحبيبة وفقدانها " **أبكي عليها ثم أحاول أن أنســـاها دفعة واحدة. الآن أنا عاجز حتى عن البُكاء. هل هذا القبر المنســـي هو قبر المرأة العالية التي سلمتني لحافة البحر وأذاقتني وحشة المكان وخوف المنفى؟** "[1]، أو خسارة البلد الذي غادره نحو المنفى " **هكذا المنفى. يبدأ بيوم، وينتهي بالموت** ".[2]

كُتب العنوان باللون الأحمر الفاقع فوق ســـطح أزرق، فهو لم يكتب بلون أبيض أو أزرق لكي يبرز وقد حدد لنا الدّكتور أحمد مختار عمر دلالات اللون المعوض للون آخر فدلالة تعويض اللون الأحمر بدلا من الأزرق هي البروز "وإذا كان اللّون المفضـــل هو الأحمر لتعويض اللون الأزرق فهذا يتضـــمن رغبة في الإثارة، إنّه قد يأخذ شكل النشاط المغامر أو القوي، مثل الاشتراك في سبّاق سيارات أو في مسابقات ضخمة".[3]

إن اللون الأحمر للعنوان يعكس التواصل بين امتدادات الأشياء، والألوان المصاحبة له على لوحة الغلاف، لكنّه طغى عليها بحكم ناريته، ممّا سهل الربط بين اللّون وبين فكرة العنوان، وعلاقته بمضمون النص " **يبدو أن قدرنا قد خُتم بالشمع الأحمر: أن نبحث عن الموت ونحن نُقْدِم على الحياة** ".[4]

فالمتأمل في عنوان الرواية يجد نفســـه تائها وسط أكوام غزيرة من الأفكار تتساقط على ذهنه دفعة واحدة، فتدفع به إلى الطّرح الحتمي للأسئلة الآتية:

- لماذا اختار الروائي "واسيني الأعرج" هذا العنوان؟
- ولم اختار له عنوانا فرعيا داخليا (أمطار أمستردام)؟ لم ليست أمطارا لأمكنة أخرى؟

إنّ الإجابة عن هذا الســـؤال تتطلب معرفة قبلية لخبرة الخرائط، فالعنوان الفرعي يساعد العنوان الأصلي في فك رموزه وألغازه التي تعترض متن النّص.

- ما هي وجهة السفن الخمس؟أإلى أمستردام؟
- ما علاقة أمستردام ببحر الشمال؟

---

[1] واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال ، ص:262.

[2] المصدر نفسه، ص:257.

[3] أحمد مختار عمر: اللغة واللون، ص:190.

[4] واسيني الأعرج: المصدر السابق، ص:262.

إن الإجابة عن هذا السؤال يتطلب قراءة خرائطية تبين استراتيجية مدينة "أمستردام" وسبب اختيارها عن باقي المدن العالمية الأخرى "هولندا هي تلك الدولة التأسيسية والتي تشكل الجزء الأوروبي من مملكة الأراضي المنخفضة، ومملكة الأراضي المنخفضة تتضمن جزأين الجزء الأول هو جزء أوروبي ويشمل على 12 مقاطعة، والواقع في الجهة الشمالية الغربية من أوروبا، بينما الجزء الثاني كاريبي وهو عبارة عن ثلاث جزر في بحر الكاريبي، وتشكل 20% من مساحة هولندا تلك المنطقة الواقعة تحت مستوى سطح البحر (...) أما بالنسبة لباقي أراضيها فهي ترتفع بمسافة مقدارها متر واحد فقط عن مستوى سطح البحر وهذه سمة جغرافية جعلت هولندا تتميز فيها عن باقي الدّول، ومن هنا تم إعطاءها اسم الأراضي المنخفضة، فاسم الدّولة هولندا بحد ذاته يعني الأراضي المنخفضة".[1]

إن أحسن اختيار لمكان تنسب إليه رواية جعلت من البحر شرفة تُطلّ عليه لتنطلق منه وتعود إليه في بحر الشمال الأراضي المنخفضة تحديدا ليكون البحر ملاذ المنفى الذي استحضر فيه أفكاره ومشاعره وعواطفه...

أما بالنسبة لموقع مدينة أمستردام فهي تقع غرب هولندا، كما تشكل الجزء الشمالي من أكبر التجمعات الحضرية في أوروبا يسكنها ما يقارب 7 ملايين نسمة، ويرجع الأصل في تسمية مدينة "أمستردام" بهذا الاسم إلى كلمة "أمستردام"، والتي تعني السّد المقام على نهر الأمستل وهو الاسم الذي كان يطلق على المدينة آنذاك (...) في عام 1327 "تم تغيير الاسم رسميا إلى أمستردام".[2]

يمثل العنوان خطابا استراتيجيا (أُحسِن اختياره) كعتبة رئيسة ربطت بين باقي عتبات النّص الموازي، ومنها العناوين الفرعية التي ساعدت هي الأخرى على توضيح عتبتي الغلاف والعنوان في الوقت نفسه، إذ استطاع الرّوائي بحنكته الأدبية أن يحوّل العناوين

---

[1] مراد الشوابكة: أين تقع مدن العالم؟ أين تقع أمستردام؟ موقع موضوع –جغرافيا– www.mawdoo3.com

[2] المرجع نفسه.

الفرعية إلى رموز ذات علاقات مختلفة تتلاقى في عالم الكتاب، وهي ثمان عتبات جسدت بطريقة فنية حكيمة مراعية ومتمكنة من علم العتبات وهي الآتية الذكر:

1-الفصل الأول: رُوكيام لأحزان فتنة

يبدأ هذا الفصـــل من الصـــفحة التاسعة (09) وينتهي في الصفحة الثانية والسبعون (72)، وقد هُمش لكلمة روكيام بـــــ مرثية Requiem: والمرثية جمع مراث ومرثيات، مرثـــاة قال في الفقيد مرثية أبكت الحاضـــرين رثى، يرثي، رثيا، ورثاء ورثاية ومرثا، ومرثية، ورثي الميّت بكاه وعدّد صـــفاته الحميدة رثى الميّت: نظم فيه شـــعرا يبكيه فيه ويعدّد صفاته الحميدة".[1]

تســـتحضر هذه العتبة العنوانية منظرا مهيمنا باكيا وحزينا لآثار الذات في مزاوجة ثنائية بينها وبين الماضـــي الجميل "فتنة" ماضـــي أشعلته فتيل الذاكرة المطلّة عن حوادث خلّدتها الأيام " **أبحث عن كلّ سُـبل النّسـيان والتّيه بعيدا، إلى أبعد نقطة ممكنة فيّ. إلى عمق القلب، إلى أن ألمس قســـاوة البياض حيث ينســـحب كل شـــيء، المدن، الناس، الجغرافيا، التاريخ، الزمن الذي نعيشـــه، ولا يبقى إلا ذلك النّور الخاطف الذي يســـتحيل القبض عليه...**".[2]

جســـد العنوان الفرعي "روكيام لأحزان فتنة" الماضـــي الأليم المعبر عن المحنة والمعاناة وعذاب الذات، والغوص في المجهول، والبُكاء على الأحبة " **نحن هكذا، لا نترك وطنا إلاّ لنتزوج قبرا في المنفى... كان البحر هادئا، أملس مثل الزيت أو كمرآة ساحرة كما كان يحلوها أن تشبهه عندما يكون في مثل هذه الحالات من الصّفاء. بعد لحظات لم يبق أمامي إلاّ الكمان والرّسالة والفوطة الزرقاء كشواهد على مرورها...انتظرت طويلا عودتها وفي قلبي خوف غامض**".[3]

---

[1] معجم الوسيط مادة (رثى).

[2] واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، ص:21.

[3] المصدر نفسه، ص:60.

تعالق هذا العنوان الفرعي مع الألوان القلقة على لوحة الغلاف كما تعالق مع العنوان الفرعي للعنوان الرئيســـي، لقد ســـيطر القلق على هذا الفصل قلق عُلق في ذاكرة الراوي " **أمطار أمستردام باردة في هذا الفصل. هكذا قرأت وهكذا يقول العارفون.**

لا أدري مـــا الـــذي جعـــل هذه المدينة تقفز فجأة نحو الذاكرة... انتابتني هذه المدينة، تعبرني موجة حزن عميق وينهض في الذاكرة (...) عندما تنغلق السّـــبل، تفتح أموات الموت بشهية".[1]

2-**الفصل الثاني: جراحات الذبيح العاري**

يبدأ هذا الفصل من الصفحة الثالثة والسبعون (73) وينتهي في الصفحة مائة وتسعة (109)، شكل هذا الفصل فلسفة الحب والقلق والموت، وهذه العتبة أهم المواقف التاريخية والنفسية والدّينية المرتبطة بالمدن، " **المدن هكذا إما أن تحب دفعة واحدة أو ترفض جملة وتفصيلا.**

المدينة والمرأة تتشابهان. تغويك، وعندما تصير فيها تتخلى عنك أو بكل بساطة تضعك في خانة المضـــمونين"[2]، لقد عبّر هذا الفصـــل عن الأرض المنتهكة، الأرض المملوءة بالدّم وبالخوف وبالاغتيال، لقد عبر الكاتب بلغة فلسفية حزينة وقاسية قساوة ألوان اللوحة التشـــكيلية للغلاف " **الآلهة وحدها تموت وحيدة. الموت هو الحالة الاســـتثنائية التي نمارســـها وحيدين، ونعبر دهاليزها بدون رفقة** "[3]، دهاليز المدينة التي استوقفنا الراوي عندها مرّات عدة جعل منها مدينة عائمة حزينة تغطيها الســـحب والضـــباب يلفها من كل جهة تمهيدا لحضور أمطار أمستردام "**هذا فصل الأمطار الباردة. من وراء زجاج السيارة المندّى رأيت أمستردام و من وراء أمستردام الغائمة، رأيت فتنة فقط ووعدا قطعته على نفسي وأنا أحاول أن أفهم السحر الذي منحته لي هذه المرأة المدهشة ولم تمنحه لغيري.**

---

[1] واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال ، ص:71،72.

[2] المصدر نفسه ، ص:81.

[3] المصدر نفسه، ص:89.

منذ عشـــرين ســـنة وما تزال هي هي، صـــافية كدمعة وثمينة كقطرة ماء. لم يتزحزح مكانها مطلقا في الذاكرة على الرغم من قساوة المدينة"[1]

كم أُغرِم (ياســـين) بالمدينة، لكن غرامه بها كان غرام الفقدان والحزن، فقد جعل الروائي هذا الفصـــل موضوعا لذلك، أما جراحات الذبيح فهي عن سيدنا "عيسى –عليه السلام–" " **كـــانت الوجوه تأتيني منتظمة وواضـــحة الملامح تدخل بهدوء، تقف قليلا عند التحف الصغيرة التي تملأ حيطان الغرفة ثم تنسحب بسرعة داخل الغيوم التي كانت تزداد كثافة على المدينة**".[2]

3-الفصل الثالث: دورية رامبرانت [*] **الليلية**

يبدأ هذا الفصـــل من الصفحة مائة وعشرة (110) وتنتهي في الصفحة مائة وتسعة وثلاثون (139). وظّف الكاتب في هذا الفصـــل عالم الفن بطرق جمالية فذة، يســـترجع (ياســـين) فيها شـــخصـــية رامبرانت " **قرأت عنها الكثير. السّجال حولها مثير للانتباه. بعضهم يرفعها إلى أعلى القمم بسبب قدرة رامبرانت الاستثنائية على اللعب على اللونين الأبيض والأسود والظل والضوء والبعض الآخر يعتبرها عادية ويرى أنها مجرد تصوير لواقع موضـــوعي، أي دوريـــة القبطـــان فرانز يانينغ لوكوك والملازم الأول فيلام فان رويتنبورخ وبقية الحرس المدني المكلف بحراســـة أمســـتردام ليلا** " [3]. وهنا نلحظ اســـتنطـــاق الكـــاتـــب لعتبـــة الغلاف من خلال عتبـــة العنوان الدّاخلي لكي يلفت انتباه القارئ/المتلقي إلى ضـــرورة أخذ صورة الغلاف بعين الاعتبار، وأن لا يبعدها عن حقل القراءة والتأويل فنظرية رامبرنت الضوئية بارزة ضمن ظلال وضوء لوحة الغلاف.

---

[1] واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال ، ص:74.

[2] المصدر نفسه، ص:109.

* رامبرانت هو منسزون فان راين: rembrandt hamenszoom vanrijn

رسام هولندي من مواليد مدينة أمستردام (1606–1669) فنان ورسام معروف اشتهر بنظريات الضوء والظلال، من كبار أساتذة الرسم الغربي، اشتهر بأعماله عن طريق الرسم بماء الذهب (الأشجار الثلاثة، قطع المائة فلوران النقدية، يسوع يبشر الناس).

[3] واسيني الأعرج، المصدر السابق، ص ص:118، 119.

4-الفصل الرابع: رومانس موسيقي الليل

يبدأ هذا الفصـــل من الصـــفحة مائة و أربعون (140) وينتهي في الصـــفحة مائتان وتسعون (190).

فتح الروائي فضاء الليل ليغطي سطح المتن السردي لهذا الجزء ويغزو أنظمته الطبيعية ليقف عند ذاكرة الآخرين مجسّدا ذاكرة عذبة موسيقية تتناغم مع الأشكال الفنية والمزخرفة لبعض السّفن المحتلة لجزء من صورة الغلاف " **الكمان ذاكرتي البعيدة، ولهذا أحبّه...هي إحدى أحسن عازفات الفرقة السمفونية الملكية، قالت حنين، أبوها رجل المسرح الكبير الذي تعرفه كل مدينة أمستردام** "[1].

5-الفصل الخامس: تراتيل الإنجيل المفتوح

يبدأ هذا الفصل من الصفحة مائة وواحد وتسعون (191) وينتهي في الصفحة مائتان وواحد وثلاثون (231).

عتبـــة تفتح لنا جوا مهيبا يبعث على الحزن وعلى تراتيل (عمّي غلام الله) " **و إذ يهمس الناس في آذان بعضهم البعض أنْ رأوا ما يُثقل الروح ويُشيب الرأس وينهض الميت من قبره، يتباكى الذين يقهرهم الخوف ولا ســبيل لهم في الدنيا غير الصيح. أولئك لا خير من ورائهم ولا من أياديهم التي اقترفتْ مالا يريده الأكْرمُون. ربّكم عالم بما تخفون**"[2].

6-الفصل السادس: أغصان اللوز المر

يبدأ هذا الفصـــل من الصـــفحة مائتان واثنان وثلاثون (232) وينتهي في الصفحة مائتان وأربعة وستون (264).

يتحدث الراوي في هذا الفصل عن مغريات الحياة والتعلم والاستفادة من التجارب المفاجئة التي تعلمنا خداع المعاملة فثمرة اللوز مغرية في شكلها تماما كما أغرتنا فنية لوحة الغلاف

---

[1] واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال ، ص: 147.

[2] المصدر نفسه ، ص ص:204، 205.

وكما أغرق المدينة البطل (ياســين) فظنها الملاذ الحضـــاري الآمن، لكن المظاهر حسبه خداعة " **لا. مظاهر القبور كثيرا ما تكون خادعة، مثل مظاهر الرجال** ".[1]

7-الفصل السابع: حقول فان غوخ اليتيمة

يبدأ هذا الفصـــل من الصـــفحة مائتان وخمسة وستون (265) وينتهي في الصفحة ثلاث مائة وأربعة عشر (314).

اختار الكاتب شـــخصـــية الرّســـام الهولندي المعروف فينيســـت فينين فان غوخ [*] ليؤكد مشاركة (ياسين) لهذا الفنان في عذاب الجسم والنفس "**عندما خطوت الخطوات الأولى في متحف فان غوخ (...) شـــعرت في لحظة من اللحظات برعشة تشبه رعشة الموت التي انتابت زليخة في ذلك اليوم الكئيب قبل أن أتداعي داخل الألوان. عند المدخل لم أر الباب ولكني رأيت رجلا ملتبســـا بوجه فتنة وهو ينزف أمام أناس كانوا فاشلين في مساعدته (...) سمعت صوته يتسرب من بين شفتينا المكزوزتين ألما:**

-لا شـــيء. لم تعد الدنيا كما اشـــتهيتها. لو خرجت من هذا الدم حيّا سأعاود الكرة"[2]، وهو الأمر الذي يتشـــارك فيه (ياسين) مع شخصية الرّسام فان غوج فعدم ندم هذا الأخير يماثل (ياســـين) الذي لم يندم يوما على معرفته (لفتنة) فهو في كل مرة يتمنى لو يرجع به الزمن ليعيد ما فعله مرة ثانية.

8-الفصل الثامن: حدائق عباد الشمس

يبدأ هذا الفصـــل من الصفحة ثلاث مائة وخمسة عشر (315) وينتهي في الصفحة الأخيرة ثلاث مائة وثمانية وعشـــرين (328) يختزل هذا الفصـــل باقي الفصـــول ليجمل الحديث عن الحب وعن الطبيعة الخلابة لأمســـتردام ... المدينة " **يبدو لي أننا في نهاية المطاف لا نحمل معنا إلاّ الذاكرة التي نشـــتهي وأجزاء المدن التي نريد ونهمل الباقي.**

---

[1] واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال ، ص:259.

* فان غوخ .Vincent willem vangoglh (1853-1890) رسام هولندي مصنّف كأحد فناني الانطباعية تتضمن رسومه بعضا من أكثر القطع شهرة وشعبية وأغلاها سعرا في العالم، عانى من نوبات متكررة من المرض العقلي سببه أحد الحوادث التي تعرض لها حين قطع جزء من أذنه اليمين، رسم ما يفوق (800) لوحة زيتية.

[2] واسيني الأعرج: المصدر السابق، ص ص: 268، 269.

ونحن في حاجة ماسة لفعل ذلك حتى نستطيع أن نحيا وإلاّ سنختنق. المدينة التي تراها الآن هي المدينة التي فيك وليست المدينة الحقيقية "[1].

إن جل العناوين الفرعية التي وردت بهذه الرواية متصـــلة بملحمة الذات الإنســـانية حيث تتقاطع صـــورتها مع صـــور المحنة والموت والمنفى رغم تباين الأفضـــية إلا أنها تجســـيد فني لواقع الإنسان وثقافته، فقد جعلت السّفن البارزة على عتبة لوحة الغلاف وكذا عتبة العنوان البارز على ســـطحه فتنة للنفس فكانت فتنة البحر والموت والهروب والمنفى والحب والطبيعة والجمال والدين والفن...

إن تمازج العتبات ببعضـــها البعض يعطي انطباعا عن قصـــدية الروائي وقدرته الملموســـة في حســـن جذب القارئ وتعليقه بثنايا النص الأدبي إن " القراءة عملية حفر وتنقيب في الإنتاج من أجل استخراج المعنى القصدي من الكتابة "[2].

إن القارئ غير الممارس لفعل القراءة الجيدة يغيب عنه اســـتحضـــار العتبات داخل المتن الروائي رغم تعمد الروائي تذكير قارئ بالعتبات، فقد وقف "واســـيني الأعرج" في روايته كل مرة عند ألفاظ العتبة، العتبات الغلاف، اللوحة، اللون ... وهو هنا يشير إلى ضرورة اهتمام القراء بالنص الموازي تماما كاهتمامهم بالنص الأصـــلي، ويختم الروائي روايته وهو يذكرنا بضـــرورة الوقوف والتوقف عند العتبات التي لا يراها إلا المميزون " **ونحن نضع الأقدام على العتبات الباردة للمرة الأخيرة، كل تفاصيلنا الصغيرة التي نراها نحن و لا يراها الآخرون ونراهن عليها "**[3].

عدّ غلاف رواية "شـــرفات بحر الشـــمال" الأنموذج الحسن للعتبات /والمحاور لها بطريقة فنية راقية حيث اهتم الروائي بالنص الموازي تماما كاهتمامه بالنص الأصلي، وجعل كل عتبة تقف عند الأخرى فـــ"واسيني الأعرج" يمثل الأنموذج الجيّد للروائيين الجزائريين المجيدين والمحســـنين لفنية وضع واستنطاق "علم العتبات"، وحسن توظيفها بل والمراهنة عليها ضمن جمهور قرّاء بالكاد يَعُدُّ عتبة أو اثنتان من عتبات النص الأدبي.

---

[1] واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال ، ص:317.

[2] حميد لحمداني: القراءة وتوليد الدلالة (تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي)، ص: 289،290.

[3] واسيني الأعرج: المصدر السابق ، ص:328.

- ماذا عن الروائي نفسه؟
- هل تمكن باقي الروائيين الجزائريين من حسن اختيار عتبة غلاف الرواية؟
- هل عبر غلاف روايتهم عن متنهم النصي؟
- هل كل روائي جزائري هو بالضرورة محقق لنجاح العتبات كما حققه بعض الروائيين أمثال "واسيني الأعرج" و"أمين الزاوي" و"سارة حيدر" و"عبد الله عيسى لحيلح"...؟ ولتكن الإجابة مع أنموذج روائي آخر.

2-5 عفوية ألوان الأيقونة/قراءة فوقية لصورة غلاف رواية "كنز الأحلام" للروائي عبد الله خمار:

يلخِّص الغلاف الخلفي للرواية وقائع وأحداث المتن السردي طارحا مجموعة من التساؤلات المفتوحة التي تدعو المتلقي إلى الغوص في بحر النص لمعرفة الخبايا والأسرار " **هذه الرواية هي حكاية أحد رجال المال والأعمال و الصراع الأبدي بين النزاهة والفساد. يكتشف رجل الأعمال "زاهد الوردي" بطريق الصدفة كنزا من الأموال والمجوهرات والتحف خبأته الجماعات الإسلامية المسلحة "جيا" بعد أن نهبته من المواطنين والتجار والصّياغ والبنوك ومراكز البريد والمتاحف، وكان على وشك الإفلاس بعد أن اختلس محاسب المؤسسة كل رصيدها ومعظمه من أموال المواطنين المكتتبين في السكن الذي تبنيه المؤسسة والتي دفعت تسبيقا للحصول عليه ماذا يفعل؟ هل يستعمل هذا المال الذي وجده ليسترد سمعته ومكانته وليحفظ حقوق المواطنين الذين وثقوا فيه؟ أم يعتبره مالا مسروقا لا يجوز استعماله ولو في سبل الخير؟ هل يحق له استعمال هذا المال لاستعادة حقوقه؟**

أم لابد من إعادته إلى أصحابه؟ هل صحيح أن المال ليس له رائحة؟ أم أنّ رائحة المال الفاسد تزكم الأنوف ولكن من تعوّدوا عليها فقدوا مع الزمن حاسة الشم؟ أمام زاهد الوردي طريقان شائكان، فأيهما يختار؟"[1].

---

[1] عبد الله خمار: كنز الأحلام، دار القصبة للنشر، ط1، 2009، الجزائر، الغلاف الخلفي للرواية.

إن الملاحظ للغلاف الخلفي لرواية "كنز الأحلام" للروائي " عبد الله خمار" يستطيع قراءة الغلاف قراءة عمودية كما يلي: في أعلى الصفحة اسم المؤلف مكتوب بلّون أسود تحته بمسافة 05 سم رسم إطار زهري اللون كتب داخله عنوان الرواية باللون الأحمر لأجل الإثارة، والتشويق،- كما سبق ذكرنا- وتحته اللوحة الفنية للغلاف والواضح جدا أنها صورة سحبت من طابعة الكمبيوتر تقدر مساحتها بـــ 5 سم×6.5 سم و أنها تمثل 32.5 سم^2 من مساحة الغلاف ككل حدد تحت هذه الصورة جنس الكتاب "رواية" فللروائي انتاجات أخرى من غير جنس الرواية نذكر منها: فن الكتابة -تقنيات الوصف- الذي صدر له سنة 1998 ، وتقنيات الدراسة في الرواية الشخصية سنة 1999، والعلاقات الإنسانية سنة 2001، ومجموعته الشعرية بين أغاني المحبة للأم والمدرسة2003 ومحطات عاطفية في رحلة العمر 2004، وله أيضا إنتاج مسرحي لا بأس به منه: مسرحية فندق الأحلام 2013، مسرحية هموم الكاتب بوعلام 2013، مسرحية غراب مع سبق الإصرار 2014، مسرحية عطلة السيد الوالي 2014، مسرحية حسناء من كوالمبور 2014، أما أسفل جنس الرواية، فقد تم تحديد حيثيات النشر "دار القصبة للنشر".

اهتم جيرار جينيت واعتبر عتبة الغلاف عتبة رئيسية كباقي العتبات الأخرى. ونتيجة لتطور وسائل الطباعة، واهتمام المؤلف /الناشر والمتلقي على حد سواء بقيمة العتبات، وحسن توظيف التقنيات الحديثة في التواصل الذي يؤدي ضرورة إلى التسويق الجيد للرواية. فقد " أصبح الكتاب والناشرون يستغلون تقنية التعبير بالصورة فيوظفون الأيقونات وإذا كانت المؤلفات الحديثة قد لجأت على نحو ملحوظ إلى استعمال الأيقونة في الصفحات الأولى للأغلفة، فليس ذلك بدافع الزخرفة أو ملء فراغ فيها، بل لكونها تنطوي – كما هو الشأن- بالنسبة إلى اسم المؤلف والعنوان، على خطاب حول النص وحول العالم أيضا"[1].

علما أن الأيقونة هي " دليل يحيل إلى الموضوع، فعلاقة التشابه لابد أن تتقاطع بين الأيقونة والنص السردي يحتم على الأيقونة إنتاج أفكار مسؤولة، فليست الأيقونة غاية في

[1] يوسف الإدريسي: عتبات النص، بحث في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، ص:53.

ذاتها مثلما ليســـت زخرفا تزيينيا، بل تشتغل بكيفية دالة ووظيفته مهما كان نمط كينونتها، أي سواء كانت رسما بيانيا أو صورة أو استعارة"[1].

نعلم جميعا أن ما ينتج من إبداع موجه بالضرورة إلى المتلقي وللمتلقي مستويات.

فهل فرضـــت "دار القصـــبة" للنشـــر أن المتلقي المقتني لهذه الرواية على جهل تام بالفن التشكيلي، أم أنها هي الجاهلة "بعلم العتبات" وماله من قيمة جمالية؟.

خصوصا أن كثيرا من الناشرين الوافدين على المهنة ليست لهم مؤهلات احترافية تمكنهم من اختيار اللوحة المناســـبة للعمل الروائي للروائي "عبد الله خمار"، ولهذا الأخير المكانة الأدبية المعروفة على الساحة الإبداعية، فكيف لا يحظى بغلاف رواية يتسم باللمسة الفنية الموحيـــة، والمثيرة لروح التأويل والعاملة على إحياء العمل الفني لأطول فترة ممكنة في إطار تعدّد القراءات، مما يتيح للمتلقي طرح عديد من الأسئلة عن مضمون الصورة ومدى ارتباطها بالنص، أم أنه استسهال للتكنولوجيا وربح للوقت!

إن رواية "كنز الأحلام" قد قدمت لنا ملخصا للرواية في الغلاف الخلفي وما كان على دار النشـــر إلى أن أتبعت هذا الملخص بصـــورة موقعتها وســـط لوحة الغلاف الأمامي اشتملت على سبائك ذهبية، وقطع نقدية ذهبية، وأموال ورقية من عملة جزائرية موضوعة فوق بعضـــها البعض، ومجموعتين من الأموال من قيمة ألف دينار جزائري(1000دج) والمجموعة الثانية من الأموال من العملة الصعبة.

إن القارئ لتلخيص الرواية يستطيع أن يعرف أن هذه الأموال هي الأموال التي عثر عليها رجل الأعمال "زاهد الوردي" بطل الرواية " **نزلت الســـلالم وأنا أقدم رجلا وأؤخر أخرى وضـــعت قدمي على آخر السلم ووطأت أرض الغرفة، كنت خائفا (...)، ولدهشتي لم أر شيئا ولم أشم شيئا ليس هناك أشباح ولا دماء، قاعة عادية ملأى بالمال والجواهر والتحف (...) نظرت إلى أكـــداس المال والذهب و المجوهرات فلم أعد أرى فيها اللّون الأحمر القاني و لا أشم فيها رائحة الدماء**"[2]، مثلت هذه الصورة ملخصا للنص السردي

---

[1] عبد الجليل الأزدي: عتبات الموت (قراءة في هوامش وليمة لأعشاب البحر)، فضاءات مستقبلية، الدار البيضاء، ع2، 1996، ص:44.

[2] عبد الله خمار، كنز الأحلام، ص:87.

لكن الأمر الدّاعي للاهتمام هو غياب الجدية في حسن توظيف عتبة الغلاف، أم هو تجاهل وعفوية في توظيفها؟ أم أنّ الروائي لم يستشر في اختيار غلاف روايته؟

علما أن للغلاف فنية تحدث المتعة في نفسية المتلقي، وقد نبه إلى ذلك الروائي "أمين الزاوي"، " أريد أن أنبه إلى المتعة التي يمنحها غلاف الكتاب، هي جزء أساسي من متعة الرواية نفسها كنص لغوي تخييلي "[1].

يبدو أن الحاسوب والتكنولوجيا عامة قد أبعد العناء عن دور النشر فأخذوا الأمور ببساطة واستسهلوها، ولنأخذ مثلا "دار القصبة للنشر" أنموذجا للحديث عن دور النشر الجزائرية المستسهلة لفنية عتبة الغلاف، ففي رواية "كنز الأحلام" قام الناشر بوضع صورة الكنز المتمثل طبعا في الذهب والأموال الطائلة.

وفي رواية "سميرة قبلي" "بعد صمت الرصاص"، التي جعلت من القصبة بأزقتها فضاء للسرد قام الناشر بوضع صورة القصبة على لوحة الغلاف الأمامي.

هذا لا يعني أن جل دور النشر الجزائرية لا تولي اهتماما بصورة الغلاف الأمامي، حيث تعد الروايات الصادرة عن منشورات الاختلاف روايات وفقت في اختيار عتبة الغلاف لحد ما، مما تستحق عليه كل التشجيع و الاحترام*.

وقد ينجح العمل الرّوائي دون تعويل منه على عتبة الغلاف، فأيقونة الغلاف قد لا تلعب دورا كبيرا في إنعاش النّص السردي، إذ من الممكن أن تغيب الصورة أو تتغير من طبعة لأخرى، دون أن يحدث ضررا بالنص أو ينقص من قيمته الفنية "لا ترتبط الأيقونة عضويا بالنص..."[2].

فرواية "شرفات بحر الشمال" للروائي واسيني الأعرج – سبق التطرق إليها– قد بدّلت في لوحة غلاف الرواية من صورة السفن وسط المحيط بتمازج لوني مميز غطته اللمسة الضبابية في طبعتها الأولى، وفي طبعة أخرى مثّل الغلاف بصورة امرأة ذات وشاح أحمر، وخلفية زرقاء تلفها دائرة سوداء، وفي طبعة أخرى أيضا ظهر بالغلاف

---

[1] جريدة الفجر: وجه الكتاب، من يرسم ملامحه،يوم 14 اكتوبر 2012.

* وهو الأمر نفسه الملاحظ على دار نشر الفضاء الحر Libre poche

[2] يوسف الإدريسي: عتبات النص (بحث في التراث العربي و الخطاب النقدي المعاصر)، ص:54.

صـــورة لامرأة عصرية الملابس تتكأ على جدار بسكة حديدية والقطار بجانبها فيما تخفي هي يدها إلى الخلف، واضعة حقيبة سفرها بجانب قدميها.

إن المتلقي لهـــذه العتبة بطبعاتها الثلاث شـــهد الحدث بنوع من تبديل للعتبات لكن دهشته ستزول بمجرد قراءة عنوان الرواية واسم الروائي ليتأكد أن الرواية هي نفسها (*) ما تغير فقط هو لوحة الغلاف فحسب.

إن كل تغيير في لوحة غلاف رواية – شـــرفات بحر الشمال– ينم على الاحترافية الجيدة لاختيار صورة الغلاف بحكم أن لكل غلاف حكاية جديدة يضفيها للنص.

إن اختيار صـــورة الغلاف أمر لا بّد أن يبتعد على الاعتباطية التي يسّرتها الوسائل التكنولوجية الحديثة، فصورة غلاف "كنز الأحلام" عُدّ غلافا صادما مترجما لعنوان الرواية مما يعني غياب جمالية العتبة التي لا بّد أن تكون سهلة صعبة المنال.

وقد اســـتفادت الساحة الأدبية الجزائرية من صورة لأغلفة روايات عديدة ذات رؤية واعية وهذا راجع إلى تطور الوسائل المتيحة لذلك فالمعلوماتية سلاح ذو حدين فلها أيضا من الإيجابيات التي تضـــفيها على صورة الغلاف خصوصا الألوان ممّا أسهم في تشكيل لوحات فنية ثرية ومتنوعة، ومشـــجعة لكل الروائيين، ودور النشر على ضرورة الاهتمام بعتبات النص فهي الورقة الرابحة السّـــاهرة على تحقيق كمالية النص الأدبي، وهي مدعاة للعمل، والمراهنة كونها تساهم في تمثيل الواجهة الفنية للرواية الوطنية المعاصرة.

3-5 الألوان الوطنية في غلاف رواية الاحتراق للروائي "سعيد هاشمي":

ما أجمل أن تزين المنمنمة العريضـــة لغلاف الرواية الجزائرية المعاصـــرة بصور تعكس الثورة الجزائرية! لقد غاص بنا الأدب الروائي في أعماق الرومانسية بكل أطيافها مبتعدا بذلك عن الأدب الثوري، إلا ما وجد من القليل القلة فشـــكل مجرد شـــذرات تحكي

---

* وهو أمر متكرر الحدوث عند الروائي واسيني الأعرج الذي تعود القارئ/المتلقي على أعماله الروائية، حيث سبق له وأن غير عنوان روايته كما سبق ذكرنا مع رواية وقع الأحذية الخشنة، وكذا عنوان روايته، منحدر السيدة المتوحشة غيّرهُ إلى حارسة الظلال (أُنظر كمال الرّياحي).

معاناة الشعب إبان ثورة التحرير الوطني، هذه الثورة التي مثلت صورة عاتمة وبائسة عن واقع الشعب الجزائري، وبفضلها نحن اليوم ننعم بالكثير.

لا أحـــد منا يســـتطيع تجاهل ما قدّمه الراحل الطاهر وطار –رحمه الله–، ومولود معمري، وغيرهم من جيل رواية الســـتينات إلى ثمانينات القرن الماضي، حيث صرّحت الرّوائيـــة ربيعـــة جلطي:"الرّاحـــل الطـــاهر وطار فتح حلبة الكتابة الثورية، وأن الثورة الجزائرية لم تعط حقها في الأدب الجزائري، والعالمي ســـواء في المســـرح، الأدب، أو الســـينما بسبب ما أسمته "بالنظرة الملائكية" للثورة المقدسة التي أبعدتها عن الفن، فالأدب الجزائري تناول مضمون الثورة عندما قام الراحل الطاهر وطار حسبها بفتح الحلبة خلال كتابه الأّز لتتوال الكتابات باللغة العربية بأقلام عبد الحميد بن هدوقة، السّـــعيد بوطاجين الحبيب الســـائح، أمين الزاوي"[1]، كل هؤلاء أســـهموا في فتح شهية بري الأقلام وتهيئة النفس الإبـــداعية للغوص والخوض في رســـم وتمثيل الثورة الجزائرية المؤرخة للواقع الجزائري المّر مبتعـــدين عن الإيديولوجيات التي ليس لها ســـوى تعكير صـــفو الروح الإبداعية.

إن نظرة الكاتب المعايش للعصر الحديث تختلف عن نظرة الروائيين المعايشين لفترة ما بعد الاســـتقلال مباشرة لتأتي "رواية الاحتراق" كتكملة لرواية عاشق النور[*] للروائي "ســـعيدهاشـــمي" معبرة من معاناة الشعب الجزائري إبان الثورة الجزائرية لتجسد صورة الاستعمار الغاشم آنذاك.

وقد جاءت لوحة الغلاف صورة ثورية معبرة عن معاناة الشعب الجزائري إذ حققت هذه الصورة امتزاجا حقيقيا لجملة من الألوان التي أسهمت في اشعال فكرة العودة بالذهنية إلى أيام الثورة التحريرية خصـــوصا أن "رواية الاحتراق" قد انطلقت منذ بداية صفحاتها بالحديث من قلب الثورة التحريرية " **كان ميلاد عشرين أوت القسنطيني ضياء أنار طريق**

---

[1] جريدة الحياة الجزائرية، ملحمة نوفمبر غائبة في الأدب الحديث، www.alhayatonligne.net.article38821

[*] تحصل الروائي سعيد الهاشمي على جائزة الهاشمي سعيداني التي كانت تنظمها جمعية الجاحظية عن روائية عاشق النور التي عالج خلالها وقائع الجزائر إبان الحقبة الأربعينية، وقد ألحقت هذه الرواية بتكملة ثانية هي رواية "الاحتراق" موضوع الدراسة.

الثورة من جديد، ونمّا كيانها، ومتّن عضـــلاتها، وشبّب قلبها كان نسمة أنعشت صدور الأحرار، كنســـمات جرجرة والأطلس والبابور الربيعية. وأكّد تلاحم هذا الشـــعب العنيد، واتفاقه على خط واحد، وهدف واحد، ووسيلة واحدة "[1]، ولقد مثلت صورة الثورة على لوحة الغلاف الأمامي بصـــورة فتاة شابة باكية تلف على جبينها علم الجزائر تقابلها ألسنة النيران المشتعلة.

إن المميّز في ألوان هـــذا الغلاف كلوحة فنية ناطقة هي ألوان العلم الجزائري، فهي ألوان موحية، ورموز باعثة لمجموعة من الدلالات، إذ أنها لم تأت عبثا، وإنما مردّها إلى جملة من المرجعيات التاريخية والدينية والثقافية والاجتماعية، اســـتطاعت أن تعطي للعلم الوطني المكانة المســـتحقة وسط موجة من أغلفة الروايات الجزائرية المعاصرة، ومما لا شـــك فيه أن المتلقي الجزائري يتأثر دوما بألوان العلم الوطني التي غرســـت فيه معالم الوطنية منذ براعم أظافره.

إن هذه الألوان " شلت ميادين الحياة دون استثناء (مكان وزمان، ظاهرة طبيعية اسم علم أو لقب، مرض أو صـــحة، اسم كائن حي أو جماد، اصطلاح شائع أو تعبير يستخدم في مجال ما، وبذلك ارتبطت ألفاظ الألوان بالمسميات لأسباب موضوعية يمكن تفسيرها، وأخرى اعتباطية لا علاقة للاسم بالمسمى، وثالثة وُجِدت بمحض الصّدفة، وبذلك أضحى اللّون رمزا وشـــعارا يتخذه الانسان في حياته "[2]. ومما لا شك فيه أن غلاف الرواية قد أُســـقِط فيه ما جمعته أســـطر "رواية الاحتراق"، فعبّر بكل هذه الألوان عن حقبة زمنية معيّنة.

اســـتطاعت دمعة الفتاة المرسومة على الغلاف، والعلم الوطني أن يختصرا لنا زمن المعاناة من عدّو غاب عنه الدّين فسفّح وقتّل، ونهب وعن أخ تملص من دينه فخان الوطن والملّة " **البيعة! دائما البيعة! متى نتخلص من هؤلاء الخونة نهائيا ؟!** "[3].

---

[1] سعيد هاشمي: الاحتراق، دار الهدي، عين مليلة، الجزائر، ط1، 2002، ص:06.

[2] صديقة معمر: شعرية الألوان في النص الشعري الجزائري المعاصر (1988-2001)، رسالـة ماجستير في الأدب الجزائري الحديث و المعاصر، جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، 2009-2010، ص:56.

[3] سعيد هاشمي، المصدر السابق، ص:61.

لقد عبرت عين الفتاة الناظرة إلى الأســـفل عن حزنها من واقع أليم تغمره الدماء والموت، والألم " **الوحوش! الأنذال! عديمو الضمائر! .. أي قانون وأي دين وأي مذهب أو عرف، في هذه الدنيا، يبيح ما يرتكبونه من آثام؟! يا إلهي هب لي الصّبر والثبات ليعلموا بسالة عبادك المؤمنين. ولتكن يدي اليمنى ســـيفا يجزُّ رقابهم، ويدي اليســـرى لهبا يحرق أبدانهم**"[1].

عـــدّت "روايـــة الاحتراق" تعبيرا عن الثورة الجزائرية الممثلة في هيئة المرأة، فقد أعطى الروائي "سعيد هاشمي في روايته المذكورة المكانة للمرأة الجزائرية، وما عانته من ويلات الاستعمار.

5-3-1 المرأة والعلم الوطني:

استطاع الروائي "سعيد هاشمي" الربط بين النص الموازي، والنص الأصلي فصورة غلاف الروايـــة تَصـــدّرهُ جنس أنثوي مثلته المرأة الجزائرية الثورية بدّلالة تعليقها للعلم الوطني بجبينها، فالجبين أعلى الوجه، وهو دلالة للعزة والكبرياء إن رفع الجبين دليل على الشـــموخ والاعتزاز، أما إنكاسه فهو مذلة، وخزي، وهو الملاحظ على صورة الفتاة التي وبرغم تصـــويبها النظر إلى الأســـفل إلا أن جبينها ظلّ منتصـــبا تعبيرا عن بسالة المرأة الجزائرية التي قدمت نفســـها لهذا الوطن المفدى، ولذا رفعت الأقلام الشـــعرية لتعبر عن بســـالتها وصبرها وصمودها، فكانت "جميلة" رمز المرأة الجزائرية الثورية التي لا تهاب الموت " **أقدم إليك الآنسة " جميلة " من المدينة. التحقت بنا بعد أن اكتشف العدو نشاطها وتكثيفه البحث عنها**"[2]. فجميلة رمز المرأة الثورية التي قال فيها الشـــاعر العراقي سعيد إبراهيم قاسم في قصيدة بعنوان "البطلة جميلة".

أختي جميلة والأسى يدمي فؤادي في الحياة
ما أنت إلا زهرة ذبلت بتعذيب الطغاة
في غيهب السجن المريب

---

[1] سعيد هاشمي: الاحتراق ، ص:60.

[2] المصدر نفسه ، ص:56.

من صوتك الحلو الجميل سمعت ألحان الكفاح
فعلمت سر العيش في الدنيا بسيف أو سلاح
فلنشعل نار الحروب"[1]

مثلــت المرأة رمز الوطنية والكفاح والجهاد، ورمز الناشـــطة في صـــفوف جبهة التحرير الوطني والكاتمة لأسرار الوطن "**تقربت من وردية أوقاسي من حارة "آث يحي" بعد أن عرفت عن طريق عمّها أنها زوجة مجاهد وهي شـــابة نشـــطة ليس لها أولاد و بســـرعة عرفت ســـرّ زهرة، استأنست الواحدة بالأخرى دون الحديث عن زوجيهما إلا همسا، وزوجاهما في فوج واحد ولا تدريان** "[2].

إن شـــعب الجزائر هو شـــعب التضحيات، فكيف لا تحتفي العتبات النصية للرّواية الجزائرية بما خلده هؤلاء الأبطال الشـــجعان الذين خاضوا ميدان الكفاح دون الخوف من هول المصير " **كنت قرب الأوراس حيث أظهر الرجال بطولات أذهلت العدّو** "[3]، وقد قال الشاعر العراقي "عبد الكريم الملا "اعترافا ببسالة هذا الشعب:

"بولـــعيد يا جبل الكفاح تحيـــــة لكـــم ترف عواطف الإخوان
فعـــلى جبينك عـــزم شعب ثائر صلب العقيدة راسخ الإيمـــان
أوراس ميـــدان الكفاح وأنـــت ذا أوراس ثان في دم وجنـــــان"[4]

إن لدلالة العلم الوطني معان عدة فالأبيض رمز السّلام، والحلم والحرية، والاستقلال والأحمر رمز الدّماء، الشهداء، والأخضر بساط يسير بهم إلى جنة الخلود والنجمة والهلال قطبان أساسيان يرمزان إلى الدّين الإسلامي.

حيث قال بلقاسم راجف –وهو أحد مناضلي حزب نجم شمال افريقيا– " كان المنطلق هو التفكير في اتخاذ علم وطني له جذوره التاريخية والدينية والوطنية، فكان اللّون الأخضـــر

---

[1] عثمان سعدي: الثورة الجزائرية في الشعر العراقي، ج1، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985، ص:430.

[2] سعيد هاشمي: الإحتراق، ص: 126.

[3] المصدر نفسه، ص:76.

[4] عثمان سعدي: المرجع السابق، ص: 62.

مســـتمدا من راية الأمير عبد القادر وهو اللون المشهود في الإسلام، ثم كان اختيار اللّون الأبيض، وبعده الهلال باللّون الأحمر، وكذلك النجم"[1]

إنّ العلم الوطني الجزائري من الثوابت الوطنية، حيث حافظ الشـــعب على قداســـته باعتباره رمزا وطنيا، وهو من مكاسب الثورة التحريرية المجيدة، إن الألوان الثلاث التي جمعت بين (الأبيض والأحمر والأخضـــر) هي ألوان بربرية ترمز إلى أصـــول الرّجل المغاربي الحر "فاللون الأبيض يرمز إلى الجزائر واللون الأخضر يرمز إلى تونس واللون الأحمر إلى مراكش ومن هنا كان العلم هو الجامح والداعي إلى وحدة المغرب العربي"[2]، فاللّحمة الوطنية بين أبناء الشعب الواحد هي التي مكنت من صنع هذا العلم الوطني الخالد، تماما كما تشكلت اللحمة المغاربية بين أوطان المغرب العربي حيث تساعد الشعب الشقيق في بناء أوطان طاهرة من دنســـها المستعمر الخبيث، فكانت المساعدات تصل بلد الجزائر من تونس والمغرب لإحياء الثورة وإنعاشها، وهذا بفضل قرب المسافات فيما بينها.

لقد مرّ العلم الوطني بمراحل عدة في إنجازه إذ كان رقعة خضـــراء وضـــع على زاويتهـــا العليـــا إلى اليســـار نجمة وهلال باللون الأحمر فاللّون الأحمر يحرّك الطاقة، ويحدّدها(...) واللّون الأخضـــر يحفظ انضباط الذهن، كما يبعث على الراحة والاسترخاء (...) واللون الأبيض يدل على الروح الإيجابية"[3].

ظهر العلم بشكله النهائي في مظاهرات 08 ماي 1945 "كان يحمله أول شهيد يسقط في سطيف (سعال بوزيد)، وكذلك كان في يد أول شهيد يسقط في قالمة (عبدة علي) ومن هذا التاريخ صار للعلم الجزائري قداسة في نفوس الجزائريين"[4]، مثلت الفتاة الحاملة للعلم الوطني على صـــورة الغلاف، المرأة الجزائرية الفتية الشابة شباب الجزائر وريعانها أيام

---

[1] محمد خان: العلم الوطني(دراسة للشكل واللون)، محاضرات الملتقي الوطني الثاني للسيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة محمد خيضر بسكرة، 15-16 أفريل 2002، ص:16.

[2] شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي، عالم المعرفة، ع267، مارس 2001، الكويت، ص:270.

[3] المرجع نفسه، ص:272.

[4] محمد خان: المرجع السابق ، ص:16.

الاحتلال الفرنســـي، وقد مثلت الجزائر في صـــورة الفتاة الصبية المعذبة والمغتصبة من طرف الاحتلال الفرنسي، ورغم ذلك كانت المرأة الثورية المناضلة.

كما مثلت الفتاة الحاملة للعلم الوطني على صـــورة الغلاف المرأة الجزائرية الفتية المفجوعة في صغرها وشبابها ووطنها وأهلها...، و عبّرت هذه الفتاة عن صورة الجزائر الطـــاهرة الطيبة العذراء، الجزائر الحزينة على أبنائها، والاحتراق والدمار الذي شـــب بروحها وكيانها لقد استطاع مختار هذه الصورة أن يصل بها إلى أعماق المتن السردي " **فتيات في ربيع العمر، جمال ســـاحر وقد رشيق ونظرة براقة صافية وعقل ذكي، تركن الدنيا وملذاتها، وفارقن دفء الفراش ومتعة الراحة لخوض المعارك الضارية، ومواجهة قســـوة الطبيعة! تخلين عن أمن الدّيار ليحققن أمن البلاد! ما أعظمك! فأين القوة التي تستطيع صد هذه الإدارة وتوقيف هذا الطموح ؟!...**"[1]

وبهذا اســـتطاعت عتبة الغلاف أن تأخذ ذهنية المتلقي إلى أفكار متعددة، وتغوص به في عـــديـــد من الأفكار اللامتناهية قبل فتح الكتاب، أو قراءة حرف واحد من أحرفه، إن لغلاف "رواية الاحتراق" القدرة التامة على جذب أنظار المتلقي إلى صورة الغلاف، بل إن الناظر إليها للوهلة الأولى يتفحص الصورة قبل قراءة عنوان الرواية، والسبب راجع إلى جملة الإشارات والرموز المتعددة، والهادفة.

إذ تشكل لوحة الغلاف "شبكة من الاقتباسات والتحويلات لنصوص سابقة، تقاوم كل تفســـير أحادي، يقمع حريتها في الانتشـــار، ومعنى هذا أن هذه الطبيعة التعددية تشـــكل عنصرا أساسيا في عملة تكون النص وإنتاجه، وليست مظهر خارجي أو كمي"[2].

فالصّـــورة لها تشعبات كثيرة [الفتاة–الدموع–النظرة إلى الأسفل، الجبين المرفوع، النيران الملتهبة، والعلم الوطني هو أبرز الأشـــكال و الألوان لفتا لانتباه ومبعثا للتأويل، ومحفزا على القراءة فدلالات العلم مختلفة "يتكون العلم من رقعة مربعة مقســـوما إلى نصـــفين: أولهما أخضر، وثانيهما أبيض، يتوسطهما هلال ونجم أحمران، يرمز الهلال إلى الإسلام،

---

[1] سعيد هاشمي: الاحتراق، ص:58.

[2] محمد بوعزة: استراتيجية التأويل من النصية إلى التفكيكية، ص:39.

فهو أصل التقويم الهجري، و أساس حساب الشهور والسنوات، يستعمل لتوقيف الفرائض كالصوم والحج وغيرها، وترمز النجمة الخماسية إلى أركان الإسلام الخمسة، وهي تخالف نجمة اليهود السداسية، فثمة فرق كبير بين الثقافتين".[1]

لا يمكن فهم طبيعة الغلاف إلا من خلال تأويل عناصر الصورة، وتشكيلها لفضاء سيميائي تبادلي، فقد أضفت ألوان العلم الوطني تأثرا عقائديا خصوصا أن خلفية الفتاة جعلت كلها باللون الأخضر فالأخضر لون محبذ عند المسلمين إذ تجده في المساجد، وفي أضرحة أولياء الله الصالحين، وهو لباس أهل الجنّة قال تعالى: ﴿ **وَيَلْبَسُونَ ثِيَابًا خُضْرًا مِّن سُندُسٍ وَإِسْتَبْرَقٍ مُّتَّكِئِينَ فِيهَا عَلَى الْأَرَائِكِ ۚ نِعْمَ الثَّوَابُ وَحَسُنَتْ مُرْتَفَقًا** ﴾.[2]

أدرج الروائي "سـعيد هاشمي" بين ثنايا نصه قيمة الجهاد في سبيل الله، وأنه واجب أمرنا الله تعالى به، وحثنا عليه–رسول الله صلى الله عليه وسلم–" **الجهاد مقدس عند الله. في عهد الرسـول (ص) اعتدى المشركون على المؤمنين اعتداء رهيبا ومستمرا. ومع ذلـك رفض (ص) إعلان الجهاد، ومقابلة العنف بالعنف. حتى عظم الأمر، فإما يحمون أنفسهم، وإما يتعرضون للهلاك الكلي. عندئذ سمح الرسول(ص) بحق الجهاد. وهذا دليل على أنه شرع للدفاع عن النفس والدين. ونحن في حالة مشابهة، إذ استعمرونا بالقوة، وارتكبوا مجازر فظيعة للاستلاء على الأرض، وشرّدوا السّكان، ومنعوا عنّا كل ما يثبت وجودنا وشخصيتنا (...) وهذا الجهاد واجب، بل يخزى كل من تخلى عنه** "[3].

5-3-2 عتبة تقف عند عتبة /عتبة الغلاف تقف عند عتبة العنوان:

كـانت ملمحة نوفمبر 1954 نار الحرب التي خاض غمارها أبطال الجزائر، ولهذا السـبب وُجدت على لوحة الغلاف ألسـنة النيران الملتهبة، تقابل وجه الفتاة، مما يساعد المتلقي على فهم سـبـب اختيار هذا العنوان "الاحتراق" الرامز إلى اندلاع ثورة نوفمبر

---

[1] محمد خان، العلم الوطني(دراسة للشكل واللون)، ص:19.

[2] سورة الكهف الآية :31.

[3] سعيد هاشمي، الاحتراق، ص:174.

1954 بجبال الأوراس كانت الرصـــاصات الأولى التي شكلت الإرهاصات الأولى لبداية نهاية الاستعمار الفرنسي في الجزائر.

جزائر يا مطلع المعجزات*ويـــا حُجّة الله في الكـــائـــنـــات

ويا بسمة الرّب في أرضه*ويا وجهه الضاحك القسمـــــــات[1]

كما يعبر عنوان الاحتراق عن الممارســـات اللامشـــروعة لأناس أبو الثورة فكانت حاجزاً ســـعو لكســـره، وكانت غطاء ســـاترا لخطاياهم، وكانت سلما ارتقوا به لمناصبهم اللاشـــرعية " **إن ثورتنا، لقوتها وشـــموليتها وسيرها الأكيد نحو النصر، تلهم أصحاب الأطماع باستغلالها لصالحهم. ويمرّرون مصلحتهم في إطار تحرير الوطن. والبراءة التي تغمر قلبك لن تصدم عن أغراضهم، بل تزعجهم وتعرقل مشاريعهم (...) وأخطر الأطماع على الإطلاق هو الرغبة في الســـلطة، فالتاريخ يحدثنا عن جرائم كثيرة ارتكبت للوصول إليها، وهذه لا تقدر الأخوة ولا الوطنية ولا البطولة!** "[2].

فاللون الأحمر بالعلم الوطني شـــمل هذه الدلالات، ودلالات أخرى كحزن احتراق الأرض الخصـــبة والدمار الذي مسها، وحزن على صراع أبنائها، فالأحمر رمز لاحتراق هذه الفئات جميعا ومنهم فئة المجاهدين التي تصـــارعت مع فئة ثانية هم: " الحركى، أو الخونة الذين تواطأوا مع المستدمر الفرنسي أو السلطة لأجل أطماع المال " **خونة؟! (...) أهم إخوانك؟! ما الذي يربطك بهم؟ اللغة أم الأرض أم الدّين أم التاريخ؟! إنهم إخواني أنا عادوا إلى مكانهم الطبيعي، ولبّوا نداء وطنّهم الأم** "[3].

وحزن أكبر من الأمرين السابقين هو "الاحتراق" بين أبنائها البارين أنفسهم لكن كل طرف يدافع عن وجهة نظره حسب قناعته، فالسياسي ينصف نفسه، والعسكري يفعل مثله، وهنا زادت نار "الاحتراق" " **والمشكل الخطير هو ألاّ يشعر القائد السياسي بما يعانيه المقاتل، أو يســـتغل مجهوده هذا لصـــالحه. أو يطغى عليه الغرور و يعتقد أن عمله هو الذي**

---

[1] مفدي زكريا: إليادة الجزائر،إعداد مربعي الطاهر، دار المختار للطباعة والنشر والتوزيع،الجزائر، 2009، ص:06

[2] سعيد هاشمي: الإحتراق، ص: 81.

[3] المصدر نفسه، ص: 200.

سـيحقق النصر، ورأيه هو الصائب دائما (...) فالوضع خطير فعلا. لأن أخطر ما أوقع الشقاق بين الثوار في العالم هو عشق السلطة والزعامة"[1].

إن كل هذه الأيقونات لم تجمع خبط عشـواء، وإنما تمت حسـب ما تضـمنه المتن الروائي بظروفه المختلفة، وما يتطلب ذلك من خصـائص لغوية وغير لغوية، وهنا تبرز الوظيفة الإشهارية لعتبات الغلاف، الألوان، العنوان كوسيلة تحقق التواصل العلاماتي بين المرسل الروائي والمرسل إليه القارئ/المتلقي.

فالخطاب أو الرسالة الإشهارية "يفترض وجود مرسل أو متكلم يحدث أقوالا ومتلقيا يستقبل هذه الأقوال، ويعمل على فهم أنساقها الدلالية المختلفة واللّسانية والسيمائية (الأيقونة البصـرية) وتحليلها وتأويلها بعد ذلك، وهنا تحقق الشعرية " la fonction poétique " وهي الوظيفة السـيّدة في الخطاب بعامة وفي الإشهار بخاصة وبقية الوظائف خدم لها إن جاز القول"[2]

جسـدت ثنـائية العتبة "غلاف/عنوان" لرواية الاحتراق التعبير عن بسـالة المرأة الجزائرية المجاهدة كما صـوّرت الظروف الاجتماعية البشـعة التي عانى منها الشـعب الجزائري الرافض لهمجية العدو المغتصب، فسعى لتحقيق الحرية والاستقلال.

5-3-3 عتبة الغلاف/ عتبة الإهداء تمجيد للحرية:

توحي عتبة الغلاف بألوانها الحارة الباعثة على روح الحزن والخراب لمستقبل زاهر دل عليه اللون الأخضـر وهذا راجع للخلفية التاريخية لكل متلقي-اليقين بحرية الجزائر يوم الخامس من شهر جويلية 1962- فالأكيد أن لهذه الصورة الحاملة لعديد من الدلالات الكئيبة نهاية سـعيدة مرجوة ومنتظرة وقد أحسـن الروائي سـعيد هاشمي في الربط بين العتبـات الثلاث "الغلاف، العنوان، الإهـداء، فجعلها عتبات متكاملة ذات صـلة بالمتن السردي إذ يقول في الإهداء.

" إلى:

---

[1] سعيد هاشمي: الاحتراق ، ص:86.

[2] بشير ابرير: بلاغة الصورة وفاعلية التأثير في الخطاب الإشهاري (نظرة سيمائية تداولية)، الملتقى الوطني الثاني، السيمياء و النص الأدبي، ص:66.

الأرواح الطاهرة التي رعت الحق والعدل والسلام بأرض الجزائر واحترقت دفاعا عنها.

وإلى:

أسرتي وأولادي مراد، سمير، رشيد.

ليعلموا ما عاناه أجدادهم في الحفاظ على هذا الوطن، وصيانة الشخصية الجزائرية، فلا ينسون أولئك الأبطال الذين اشتروا حريّتنا بدهائهم وأرواحهم.

س. هاشمي" [1]

إن الحرية رسخت ضمن المتن روائي من بدايته لنهايته، فهي حرب كلّلت بالفوز والنصر الذي كلفنا الكثير " **زهرة اعذريني فلم نرتو من رفقتنا. فرقنا حبّ الوطن وستجمعنا حريته إن شاء الله .. وهل هناك حب أقدّس من حب الوطن؟! سنتحرّر وتكون لذة حبّنا أحلى وأكثر إشراقا.. وهل يحلو الهوى بلا حرية؟! (...) الحرية هدية الخالق، وما أعظمها من هدية! وخزي من وضع حريته في يد غيره. من تخلى عنها فقد سراج روحه، وأغضب خالقه** ".[2]

هذا لا يعني أن الروائي "سعيد هاشمي" قد وفق في جميع عتباته، فالملاحظ على عتبة العناوين الفرعية للرواية أنه عاد بها إلى روايات الثمانينات كما لاحظناه مع رواية "الجارية والدراويش" للروائي "عبد الحميد بن هدوقة" في بساطة عناوين فصوله الداخلية، كذلك فعل الروائي "سعيد هاشمي" إذ أنه لم يعنون مقاطعه السردية بل اكتفى بتقسيمها إلى ستة فصول.

قليلة هي الروايات التي حققت نجاحا كليا لعتبات النص ، إن قصدية الكاتب في اختيار عنوان مناسب كعتبة ناطقة وغلاف يلخص الخطاب الإشهاري هو نجاح بحد ذاته فشكل الغلاف صار أكثر تفتحا على النص دالا ثريا يوجه إلى المتلقي.

---

[1] سعيد هاشمي: الاحتراق، ص:03.

[2] المصدر نفسه ، ص:270.

6-آليات قراءة وتأويل صورة الغلاف:

حُظيت صـــورة غلاف الرواية الجزائرية المعاصـــرة بالمكانة الإشـــهارية الحتمية والموافقة لمتطلبات التطور التكنولوجي من صـــناعة إعلامية، وثقافية خصوصا في الدول الغربية فلصـــورة الغلاف القدرة على تخزين الدلالات وتشـــكيل الوعي الفني مؤثرة بذلك على الثقافة الأدبية بكل أبعادها المختلفة، وبالرغم من هذا التطور المعلوماتي السّـــريع إلا أن العناية بصور أغلفة الروايات باعتبارها عتبة تشكل خطابات متنوعة مازالت تنحو نحو تحقيق الهدف المنشود وهو فهم القصدية التي تبنى على تعارض بين اتجاهين.

"البحث عن قصـــد النّص بالرجوع إلى انســـجامه السياقي الخاص وإلى وضعية الأنظمة الـــدلاليـــة التي يحيل إليها، والبحث عن ما يريده القارئ من النص الرجوع إلى الأنظمة الدّلالية الخاصة به وإلى رغباته وغرائزه ومراميه "[1].

إن لصـــورة الغلاف أنماط متعددة تســـاهم في تحفيز القارئ للســـعي وراء تحليلها بطرحه جملة من التساؤلات، واقتراحه لعديد من الاحتمالات باعتبارها نصا مفتوحا يسمح بحرية التأويل باعتبارها "خطابا سيميائيا وتداوليا بالنظر إلى الصورة الثابتة بما تحمله من كفاءة وقوة على التبليغ والتواصـــل وما يكمن فيها من عناصـــر جمالية، وفنية، وطاقة وفاعلية في التأثير على المتلقي، وذلك الإشـــهار فن إعلامي يستند على مؤشرات مركبة مثل العناوين في كتابتها ومضامينها وأنواع الطباعة والصورة ... من خلاله يمكن تأسيس تعارف وعلاقة بين المخاطب والمتلقي" [2].

فطبيعة الصورة المعروضة هي التي تحدد كيفية قراءتها أهي قراءة وصفية "القراءة الواصـــفة Metalecture" أسوة بما يعرف باللسانيات بMetalangage"[3] أم فلسفية أم فنية ...، فإنّ الصـــورة متنوعة الأشـــكال و الأهداف، فقد تمثل الصـــورة (وجوه أجسام، حيوانات، ألوان أشـــياء من الطبيعة، خطوط كاليغرافية، لوحة تشـــكيلية، رموز...) قدمت لأهداف متعددة، و يعد الغرض الإشهاري أولى هذه الأهداف بغية تحقيق المنافسة التجارية

---

[1] محمد بوعزة: استراتيجية التأويل (من النصية إلى التفكيكية) ص:75.

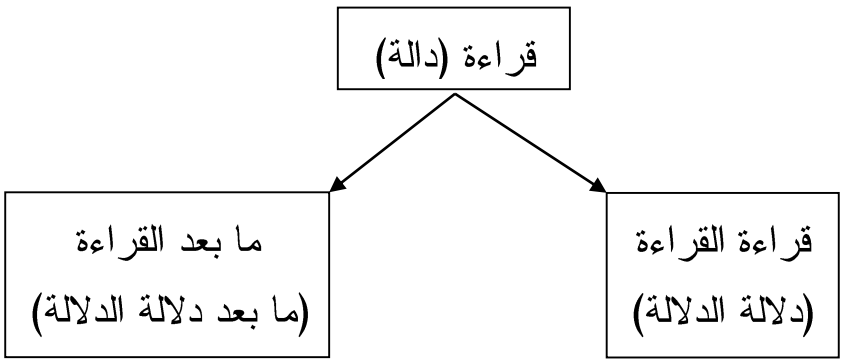
[2] بشير إبرير: بلاغة الصورة وفعالية التأثير في الخطاب الإشهاري (نظرة سيميائية تداولية) ص:63.

[3] عبد الجليل مرتاض: في عالم النص والقراءة، ص:75.

للظفر بأكبر نسبة مبيعات، كما أنّ صورة الغلاف تخاطب المتلقي بمختلف مستوياته الثقافية و العلمية.

وللقارئ الحرية في عملية تأويل و تفكيك تأويل و تفكيك النّص –حسب مرجعياته المختلفة– "إذ يقوم المبدأ الأساسي في إنتاجية القراءة على فرضية حرية القارئ في تفكيك النّص و لا يخلو هذا التفويض المطلق من نزعة تداولية، تبرز استعمال القارئ للنّص لتحقيق لذة القارئ " [1] ، علما أن عملية القراءة المباشرة لأسطح أغلفة الروايات يتأسس وفق قراءة فوقية لمجموع تضافر الأنسجة اللغوية وغير اللغوية المتشابكة مع جملة من العلامات و الرموز لتحقيق دلالة خارجية للرّواية، وهذا يمكننا من وضع الصّورة وفق حقيقتها ووضعها في أصلها السياقي وبيعتها الدلالية، و هذا حسب تأويلها لعناصر الصّورة " الإطار و زاوية النظر، الإضاءة و الألوان، حيث تعتبر الإضاءة من أهم العناصر التي تثير الانتباه و لها معنى و دلالة" [2].

إن اعتبار الغلاف نصّا موازيا يعني أنه فضاء متعدّد الأنساق لا ينبغي أن يهمل الإستراتيجية الفعالة للقارئ مراعيا بذلك تعددية قراءاته محترما عناصر القراءة الواصفة التي "تعتمد وحدات لسانية دالة لتحديد موضوعها ووصف ذاتها، وهذا لا يعني أن الكلمات المستخدمة بينها متجانسة، وأن المصطلحات واحدة بل لكل كلماته، ووحداته وعناصره وإشارته:



(3)

[1] محمد بوعزة : استراتيجية النص (من النصية إلى التفكيكية)، ص:43

[2] مجموعة من المؤلفين: ثقافة الصورة في الأدب والنقد، ص:154

[3] عبد الجليل مرتاض: في عالم النص والقراءة، ص:76.

تلي هـــذه القراءة عمليـــة التأويل التي تتم باســـتعادة المعاني الإيحائية لصـــورة الغلاف،فالصورة هي جملة من التأويلات التي قد تتطابق، وقد لا تتطابق مع نص الرواية و"نتيجة القراءة تكون في هذه الحالة تأويلا يســـتفيد أيضـــا من الإمكانيات المحتملة التي تفتحهـــا الصـــيغ التخييلية وكذا الفراغات المتعددة في الأعمال الأدبية، إذ يتم ملؤها في الغالب بما يتوفر عليه القارئ من ذخيرة محملة بالخطاطات الفكرية والتصـــورات السابقة من الوســـط الثقافي الذي يعيش فيه "[1]. ولهذا تعددت صـــور أغلفة الروايات كل يؤولها حسب فكره ومعرفته وثقافته، وحسب ما يشع لذته وذوقه. إنّ هذا التنوع في تعددية القراءة يسمح بخلق "مجتمع الصورة الذي سيقدرنا على مخاطبة المجتمعات الأخرى "[2].

تبقى عتبة الغلاف المبعث الأول لجذب المتلقي ، فهي فضاء متشابك يخلق الفضول منـــذ تقاطعه مع عين المتلقي ليفتح بابه أمام كل قارئ ســـارع إلى البحث عن الدلالات والمعاني المطروحة على صـــفحة الغلاف، ومدى تعالقها مع النّص السردي، ليجد القارئ نفســـه أمام نصين أولهما اكتنه المعاني بداخله ففتح نافذة تأويلية ثرية بدلالات متعددة وهو الغلاف، وثانيهما عبر بمدلولات لسانية لفظية دالة وهو النص إلا أن كليهما يتضافر ليحفز المتلقي /القارئ على البحث ،والتحليل، والتأويل ليفهم المعنى الســـياقي للمتن السردي، إنّ شـــيفرة المعنى المرادة من المتن السردي قد تكثف على واجهة الغلاف الأمامي أو الخلفي أوكليهما.

6-1 عتبة الغلاف الخلفي:

إن أول إرســـالية يتلقاها المتلقي من عتبات الرواية لوحة الغلاف باعتبارها أرقى وســـائل التواصـــل زيادة على حســـن توظيفها لمظاهر الإنتاج، وصُـــور الإخراج مهتمة بالحجم، والشـــكل حســـبما يُناســـب ثقافة ورغبة جمهور القراء مستخدمة نوعية جيدة من الورق، موظّفة طرق حداثية في تنظيم الصـــفحة كالخط والرســـم، والألوان، والصـــور،

---

[1] حميد لحمداني: القراءة وتوليد الدلالة تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، ص:114.

[2] مجموعة من المؤلفين: ثقافة الصورة في الأدب والنقد، ص:156.

والكلمات الاستشهادية وغيرها من الإشارات الدّالة عن قصدية المؤلف أو الناشر باعتبارها لازمة من لوازم التسويق الثقافي.

إن ولوج فضاء النص لن يكون إلا بالمرور على العتبات "التي تتمظهر في العناوين، الذيول، الملاحق، كلمات الناشر، دور النشر، والكلمات الموجودة على الغلاف، إلى جانب الهوامش والتعليقات"[1]، ولصـــورة الغلاف الدلالة الحقيقية والمجازية في آن واحد، فهي تعبير عن الشكل الذهني المتخيل، وقبله الشكل البصري/ المرئي الحقيقي المنير لجملة من التساؤلات اللغوية.

إذا كـــان الغلاف –الأمـــامي– قادرا على جذب انتباه وإثارة واهتمام القارئ، وهذا راجع لما يحويه من خصـــائص المرونة والجمالية البصرية، فهو المتحكم بمسار وحركة العين التي تنبهر بالأحجام الكبيرة والألوان المثيرة "إن الجمال هو ما يروق العين"[2]، فهو الموظف للعلامات اللغوية، وغير اللغوية على حد ســـواء وإذا كان الغلاف الأمامي هو العنوان الثاني للمتن الســـردي، وهو مجموعة الإشـــارات الساهرة على استقطاب جمهور القراء بألوانه وأشكاله كان لزاما علينا أن نشير إلى هذا التساؤل.

–ما الدور الذي يلعبه الغلاف الخلفي باعتباره عتبة من عتبات النص السردي؟.

–ولم اهتم الكاتب والناشـــر على حد ســـواء بهذه العتبة رغم أنها عتبة تكاد تكون مخفية للوهلة الأولى؟ لم يجعل منها ورقة بيضاء صماء؟.

يعد "الغلاف الخلفي الصفحة الرابعة"[3] باعتباره المساحة المفتوحة أمام الروائي، أو الناشر لوضع ما هو مناسب وخادم لمصلحة العمل أو دار النشر، ونماذج ذلك كثيرة كأن يرد مقطع من الرواية أو إضـــاءة للرواية على يد الكاتب أو ناقد أو مبدع متخصـــص في دار النشر ذاتها.

---

[1] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، من السرد إلى التبئير، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط2، 2001، ص:114.

[2] تأليف جماعي: في الشعرية البصرية، دار الثقافة والإعلام، الشارقة، 1997، ص:49.

[3] محمد صابر عبيد: التشكيل السردي، المصطلح والإجراء، دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، 2011، ص:132.

إن عتبة الغلاف الخلفي تشكل "إضاءة عامة لشغل الرواية ورؤيتها ومقولتها"[1].

اعتنى الناقد الفرنســـي "جيرار جينيت G.Genette" بهذه العتبة وأكد على أهميتها باعتبارها "إحدى الإشارات الموجّهة لعملية التلقي والتي تكشف في الآن نفسه عن قصدية الكاتب الأجناسية"[2]، إن هذه العتبة أشبه"بتلخيص تكثيفي"[3] يعطي للنص مشروعيته أمام القارئ الذي من الحتمي أن يقرأ هذه الصفحة مباشرة بعد صفحة الغلاف الأمامي، ما يشبه كثيرا جمهور قراء الصّـــحف، والمجلات الذين يهتمون بقراءة الصفحة الأخيرة أولا قبل فتح الصـــفحات الداخلية، وفي هذا الشأن صرّح أحد الأساتذة بعلوم التراث والثقافية "أتابع قراءة الجرائد يوميا لأنها تحضـــر لي أكثر مما تستطيع أن تجلبه وسائل الاعلام الأخرى (...) لكن لا أعلم ســـبب نفســـي أعاني منه جعلني أبدأ قراءة الجريدة العربية من آخر صـــفحة، وأنني أذكر منذ كنت صـــغيرا في عمر خمس ســـنوات اشتريت أول جريدة في حيـــاتي، وهي جريدة القدس (...) ورحت أقلب صـــفحاتها من الخلف ودرجت على هذه العادة والتي أعدّها عادة حميدة حاليا (...) وقد اكتشـــفت أن قراءة الجريدة من الصـــفحة الأخيرة لها فوائد عدة فهي تلخص المثل الشـــعبي القائل (هات من الآخر) أي أن أخبار الصفحة الأخيرة أخبار حقيقية (...) لكن هل أفسّر أن قراءة الجريدة من الصفحة الأخيرة هو انعكاس لذوق ومزاج وثقافة القارئ نفسه"[4].

إن مثل هذه العادة المنتشـــرة الظهور بين أوساط القراء تمثل إضاءة مجدية ومشجعة للمضـــي قدما في عملية القراءة برغبة حماســـية مشجعة على الولوج للمتن الروائي بغية التعرف على هذا الفضاء الروائي الذي يحمله بين يديه.

فهذه العتبة تمثل البيان الرســـمي الصـــادر في حق الروائي تحمل على عاتقها مهمة تفسيرية إشهارية تبريرية وتقييمية تفتح بؤر مضافة تساعد متلقي الرواية على سبر أغوار النص، وفهم مقاصده بل قد تؤدي به إلى مواجهة النص وتحديه والبحث عن هذه الشهادات

---

[1] محمد صابر عبيد: التشكيل السردي، المصطلح والإجراء ، ص132.

[2] G.Genette, seuils, pp:32.33.

[3] محمد صابر عبيد: المرجع السابق، ص:133.

[4] يوسف فضل: نصف كلمة، الركن الأخضر، .http:www.grenc.com/showarticle

الصـــادرة في حقه أهي حقيقية، أو أنها مبالغ فيها، كما أنها قد تكون صادمة، ومدهشة في حقه لم يتوقع تموقعها بشـــكل معين، فتضع "المتلقي في نوع من الحيرة القرائية المقصودة التي يمكن أن تدفعه إلى المضي قُدما في تحدّي العتبة داخل ميدان المتن الروائي ليحصل على الإجابات التي يحتاجها عبر هذه العتبة"[1]. كما أن عديدا من الرّوايات الجزائرية دون في صـــفحـــة غلافها الخلفي مقتطفا من الرواية، وهذا راجع لرغبة الكاتب في إبراز أو إظهار أو التســـطير على فكرة مهمة يســـعى لإيصالها إلى المتلقي. كما قد يدرج الكاتب ســـيرته الذاتية ليبيّن لجمهور القراء مكانته الثقافية ونجاحاته الأكاديمية وإنجازاته الأدبية وجوائزه التي تحصّل عليها.

كما قد تُشـــير هذه الصـــفحة إلى انتماء النص السردي إلى جنس الرواية، فقد نبهنا "جيرار جينيت G. Genette "إلى "قيمة ما يصـــرح به الكاتب من أقوال حول مؤلفه قبل نشره أو بعده، وقسم العتبات إلى ما سماه بالنص العمومي المصاحب l'épitexte public وشـــرح ضمن القسم الأول تصريحات الكاتب والحوارات واللقاءات والمقابلات الصحفية التي أجريت معه (صحافة مكتوبة مسموعة مرئية).

وأدرج في القســـم الثاني الشهادات التي يقدمها الكاتب حول تجربته والمذكرات التي دونها والرسائل التي يتبادلها مع أصدقائه وحتى مع دور النشر ... وسيرته الذاتية"[2].

إن الشـــهادات التي يقدمها المؤلف عن عمله في صفحة الغلاف الخلفي للرواية تعد إشارة واضحة، وشهادة أدبية من النص المصاحب، وهي أصدق من الحوارات أو اللقاءات ففيها من المصـــداقية والمباشـــرة التي تجعل صاحبها المسؤول الوحيد عمّا يرد فيها على عكس الحوارات واللقاءات والمقابلات التي يحذف فيها، ويقدم ويؤخر حتى تتفق مع رؤية وهـــدف صـــاحب المقال، كما أن انتقاء مقاطع معيّنة من الرواية دونا عن الأخرى يعود للتجربة الإبداعية للمؤلف، ولأنها محور القصـــيدة، أو النقطة المركزية التي تكشـــف عن

---

[1] محمد صابر عبيد: التشكيل السردي المصطلح والاجراء، ص:134.

[2] كمال الرياحي: الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، ص:153.

نوايا المتن الســـردي كما تكشف عن نوايا المُؤلِف وفلسفته في الحياة، ومرجعياته الفكرية والإيديولوجية والاجتماعية والسياسية...

1-1-6 عتبة الغلاف الخلفي/ خطاب ســـياســـي رمزي في رواية " قصـــيد في التذلل " للروائي الطاهر وطار:

ممّا لا شـــك فيه أن التأثير في جمهور القراء، وإقناعه هو غاية كل روائي، وكاتب عموما، وأول وسيلة تمكنهم من ذلك هي الغلاف بواجهتيه الأمامية والخلفية.

وعـــادة ما تســـتخدم الواجهة الخلفية للرواية لأجل تزكية أو تثمين العمل، أو تقديم كلمة الناشر أو المؤلف –كما سبق ذكره–إلا أن الغلاف الخلفي لرواية قصيد في التذلل للروائي الطاهر وطار –رحمه الله–نشـــرت خطابا ســـياســـيا وهو مقطع من الرواية أدرج ضمن الصّفحة الثانية والخمسين، إذ أصبحت الخطابات السياسية محورا فكريا أساسيا في الرواية المعاصـــــرة، مهما تعددت أبعادها الاجتماعية وكذا الواقعية، وتبقى للرواية اللغة الأدبية، والفنية التي تمكنها من الإعلان المباشـــر، أو غير المباشر عن الرسالة السياسية فالسياسة حاضرة في كل الخطابات والفنون والأجناس الأدبية خصوصا الرواية التي تبين جملة من الصـــراعات الطبقية والاجتماعية، والسياسية، وكذا صراع الذات مع الموضوع فالخطاب الســـياســـي شـــكّل رهانا كبيرا ناقدا للواقع الســـائد، كما أن له كل القدرة على التحريض والإقناع والدعاية خصـــوصا بتموقعه على لوحة الغلاف الخارجي، إذ يصبح أكثر تداولا مما لو كان بين ثنايا المتن الســـردي ويعتمد الخطاب الســـياسي "دلالات مغايرة للدلالات القديمة التي كانت تتميز بها ضمن سياقها السابق، وموضعتها في سياق جديد"[1]. فقد شكل الخطاب السياسي النسق الرمزي في قالب المتخيل، فالخطاب لم يصوّر لنا الواقع كما هو بل أخرجه "من نســـق الواقع الحرفي إلى عمل متخيل رمزي بالدرجة الأولى فهي تستخدم الكتابة لتقدم لنا رؤية للعالم"[2].

---

[1] حسين خمري: فضاء المتخيل، مقاربة في الرواية، منشورات الاختلاف الجزائر، ط1، 2002، ص:76.

[2] علال سنقوقة: المتخيل والسلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية، منشورات الاختلاف الجزائر، ط1، 2002، ص:62.

وهذا ما أراد الطاهر وطار إيصـــاله للمتلقي من خلال خطابه الســـياسي الذي صبّه على لوحة الغلاف الخلفي للرواية هذا نصّه: " **لو كنت مسؤولا عن أي قطاع آخر مدرار، كالأشـــغال العمومية، كالإسكان، كالتجهيز والتموين، كالعلاقات العامة، لكانت الهدايا، لا ترى، هكذا في علب كارتونية، ملفوفة في ورق مزخرف. معظمها ساعة تايوانية، تؤذن كـــل خمس دقائق، وتحتاج إلى كيس من البطاريات. إنما تذهب من تحت لتحت، و في جوف الظلمة، في جعب مجهرية، خفيفة الحمل، عظيمة الشـــأن، إلى مواقع سرية آمنة، قد تكون هنا، وقد تكون في سويسرا أيضا.**

الطاهر وطار" [1]

يعتبر الخطـــاب التعبير الثقافي الأول عن جملة الأحداث الســـياســـية والاجتماعية والثقافية التي ســـادت الجزائر وأبرزها حســـبما يراه الروائي تولي المناصب من طرف أشخاص لا مسؤولين واستغلال مناصبهم لأغراض لا شرعية، كل هذا بتحريض من أعلى مستوى.

لقد وظف في المتن السردي عديدا من أنواع الخطابات السياسية المشيرة إلى الواقع المرير وترديه، واقع صـــار يقبل بالهزيمة والانكســـار، والخيبة لما يحدث فيه، وقد حمل النص الســـردي بجملة من الخطابات الســـياسية المباشرة، وغير المباشرة العاكسة لواقع الجزائر، فشكلت عتبة الغلاف مرآة عاكسة لهذا الواقع حالها كحال النص الأصلي.

وقد عبر هذا المقتطف من الرواية عن مكانة المسؤولين في بلد غابت عنه المساواة بين العمال، فجعل الكاتب من عتبة روايته متنفســـا يبرز من خلال ما يكنه للسلطة موظفا في كلامـــه الرمز، وهـــذا بـــالاســـتناد إلى الوقائع التاريخية والاجتماعية وتغيير ملامح الشـــخصـــيات وإضـــفاء لمســـة من الخيال على الأحداث كل هذا يكسب العمل – العتبة خصـــوصـــا– تحديا وتحررا أكبر " **إنه ذلكم الشخص حضرة المدير، الذي ما أن يدخل المديرية، حتى يقف جميع الموظفين إجلالا وإكبارا، وتبادر الســـكرتيرة، بوضع صحف اليوم أمام مكتبه، وتغمره بابتسامة شكر، على التكرم بهذا الحضور الميمون، تلف قليلا،**

[1] الطاهر وطار: قصيد في التذلل، منشورات الفضاء الحر، ط1، 2010، صفحة الغلاف الخلفي

هنا وهناك بالمكتب تتظاهر بأنها تتفقد حُســـن الترتيب للأشـــياء، تتظاهر بالخروج، ثم تعود، وكأنها نســـيت أمرا لم تعلن عنه. تقدم له لائحة لمن طلبوه في الهاتف في غيابه، ولائحة بمن بكر اليوم، يرجوا اســـتقباله (...) هناك مالا يقل عن عشـــر دقائق، كاملة، مليئة بهذه الصـــورة وبهذا العطر وبهذه الابتسامة، وبهذا التذلل المتحفظ، وبهذه المودة الهجينة "[1].

أعطيت عتبة الغلاف حقها في تصـــوير الســـلطة تماما كما يصورها النص الأدبي، وهذا رغبة من الروائي الذي أراد أن يفضـــح الســـلطة وينتقدها ويواجه فســـادها ويؤرخ للفئات المضـــطهدة، ويســـخر من الفئات المتحالمة مع الحاكم الظالم، وبهذا يشـــكل هذا الخطاب شكلا من أشكال المقاومة بالرمز فقد تمكنت الكتابات الأدبية "من النفاذ إلى أعماق القضـــايا الســـياســـية الاجتماعية دون الخوف من الرقابة والمصـــادرة وتنزيل الحواجز المصـــطنعة أمام انتشـــار الأعمال الأدبية، بما فيها تلك التي توجه انتقادات حادة للسلطة السياسية"[2].

لقد تصـــدت العتبة هنا إلى ســـلطة الفئات الظالمة المســـتغلة لمشـــروعية الكرسي (المنصـــب)/ وهنا ينفتح الخيال بلغة بســـيطة، وواضـــحة من أجل توليد الدلالة والمتعة، فللكاتب الحرية في الكتابة والتعبير حســـبما يراه هو، ليعكس الأديب الصّورة المعبّرة عن الواقع المعاش باســـتخدام ســـلطته الرمزية سلطة الكتابة " **إذا ما ظل السيد الكبير، أو أي مسؤول آخر أعلى منك، يكذب عنك ساعات وساعات، يقول لك إن جبل الأوراس العظيم، يوجد في الحدود الجزائرية المغربية، فينبغي أن تتظاهري يا فجرية بأنك لم تنتبهي لهذه الهفوة المســـكينة، وأن تُبدي علامات التصـــديق الجازم في كل كلمة يقولها. و أحســـن تبرير، تقدمينه لنفسك، أن تقولي أنه يختبر، طاعتي واستكانتي، واستعدادي لتقديس كل ما يتفوه به (...).**

---

[1] الطاهر وطار: قصيد في التذلل، ص:49.

[2] صالح سليمان عبد العظيم: سوسيولوجيا الرواية السياسية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1998، ص:30.

إذا ما شـــعرت بأية بوادر مشـــاعر غضب تعتريه، فيجب أن تعتذري...، تعتذرين، ليس بعبارات الاعتذار... إنّما بالانحناء يمينا، ويسارا، وقطع خطوة بطيئة إلى الخلف، وفرك اليدين "[1].

لقد تمكن الروائي "الطاهر وطار" من إنتاج رموز فنية في قالب ســـياسي، حيث دل ذلـــك على أن عتبة الغلاف هي أيضـــا نافذة مطّلة على النّص الأدبي، فالغلاف "تلخيص مقصـــدية متنه واختزال فكرته العامة"[2] التي شـــكلت طاقة مكثفة موحية وانفعالية، بغية إحداث الثورة، والتغيير على جميع أصعدة البنى، جاعلا من النقد وسيلته اللاذعة المعبّرة عن رؤيته الســـياسية " **السيد الكبير، هو أيضا، مثلك، مفرغ من الداخل، وأهل لاستقبال، كل رزمة طباع. مســـتعد لأن يكون أنت بالذات والصـــفات المطلوبة، حالما يجد نفســـه، قبالة، مسؤول أعلى منه. ولنقل السيد الوزير، في حال اقتصارنا على السلك المدني.**

قد يكون هرّا متمسحا.

قد يكون كلبا، مروضا.

قد يكون بقرة أو نعجة، جاهزة لتحلب أو لتذبح.

قد يكون، دابة أو بغلة أو فرسا ذلولا معدة للامتطاء.

قد يكون مديرا، عقد صفقة مشبوهة ما.

قد يكون مذنبا أمام قاضي التحقيق.

السلطة لا تعطيك، مسؤولية.

السلطة تمنحك أنت للمسؤولية.

تكمـــل بـــك، كقطعـــة غيـــار في آلة كبرى، ما تفتأ تدور، يمكن أن تلفظك في أي وقت، وتستبدلك، وعليك، أن تتشبثي باستمرار "[3].

إن ارتباط الرواية بالســـياسة قد أعطى الأحقية أيضا للعتبات حتى يمنح لها ما منح للنص الأصـــلي، فإذا كان النص الأصـــلي قد وظف ســـيلا من الخطابات السياسية، فإن

---

[1] الطاهر وطار: قصيد في التذلل، ص:50.

[2] يوسف الإدريسي: عتبات النص، بحث في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، ص:73.

[3] الطاهر وطار: المصدر السابق، ص ص: 52،51.

الخطاب السياسي الموظف على لوحة الغلاف الخلفي قد فتح أخدودا دلاليا يستقطبه القارئ الذي "يتوخى الكشـــف عن الدلالة التي أرادها المؤلف وبذلك يطابق بين مقاصـــد الكاتب وقصدية النص"[1].

هــذا أنموذج آخر يــدل على أن عتبــات النص لها من القيمة ما توازي به النص الأصـــلي، قد أحسن توظيفها لدى بعض الروائيين الجزائريين الواعيين بقيمة العتبات التي لا تمثل أسلوبا فنيا فحسب، بل موقفا رمزيا دالا أيضا.

2.1.6 عتبة الغلاف الخلفي/ المدينة في رواية "ذاكرة الوشم" للروائي باديس فوغالي:

لطالما حقق الغلاف الخلفي للرواية لذة يســـتمتع بها كثير من القراء كونها تنتقي في الغالب المقطع الســـردي المميّز في النص، وهذا بغية التأثير في المتلقي، وهو الحال مع رواية "ذاكرة الوشم" للروائي والباحث باديس فوغالي.

إن هــذه العتبة أشـــبه بتلخيص تكثيفي يضـــع المقولة الروائية داخل إطارها العام ويجعلها في متناول القارئ لقد جابت بنا رواية ذاكرة الوشـــم فضـــاءات عدة جعلتها في متناول القارئ،جابت بنا رواية ذاكرة الوشـــم فضاءات عدّة جعلت من بطلها سعيد مركز الرواية والمتنقل عبر هذه الفضاءات (الريف، المدينة، قسنطينة، ومدينة جيجل).

وقد اختار واضـــع لوحة الغلاف الخلفي خطابا مميزا للمتلقي فمن "المؤكد أنه يطالع هذه الصـــفحة قبل الشـــروع بقراءة الرواية وتمثل له على هذا الصعيد إضاءة مجربة قد تشـــجعه على المضي في القراءة على نحو أكثر حماسا ورغبة في استكشاف طبيعة هذه المدينة التي بين يديه ولا يكاد يراها"[2].

تجلى الخطاب في التركيز على المدينة –مدينة قسنطينة–هذا نصّه:"قسنطينة الجميلة، الفاتنة التي قال فيها جي دومبيســـان " **إنها مدينة ظاهرة، فهي غريبة في منشئها، يشبه واديها الثعبان الحارس الرابض عند قدميها، إنه يحيطها بهوة ســـحيقة مرعبة و ملتوية بصـــخورهـــا اللامعة، إنه يجعل من المرء جزيرة بأتم معنى الكلمة، تهيمن على أودية**

---

[1] محمد بوعزة: استراتيجية التأويل، من النصية إلى التفكيكية ص:57.

[2] محمد صابر عبيد: التشكيل السردي، المصطلح والإجراءات، ص ص: 133،134.

رائعـــة، مليئـــة بـــالآثـــار الرومانية ذات الأقواس العملاقة، مليئة هي الأخرى بالنباتات الرائعة... هذه المدينة كتب عنها بإعجاب شديد أدباء ورحالة عرب وغير عرب، وتغنى بجمالها وسحرها العديد من شعراء الجزائر، صحت هذا الصباح على تخريب وحشي لم تشهده منذ اجتاح الجيش الفرنسي حاراتها، وأزقتها الهادئة والجميلة..."[1].

لقـــد ورد هـــذا الخطاب بين ثنايا النص الســـــردي، إذ جاء هذا الخطاب متفرّقا في الصفحة الثالثة والسبعون من الرواية، ولقد تعمّد مختاره التركيز على المدينة بالذات، فهي مركز الرواية وفضاء للتحوّل لدى بطل الرواية سعيد الذي انتقل بين أمكنة مختلفة فحركة الشـــخصـــية عملت على تطوير الأحداث الروائية بل إن الشـــخصيات الروائية لا تكتمل ملامحهـــا إلا من خلال المكان الذي يقيم به، أو تنتقل منه وإليه، فالمكان ليس مجرد إطار للأحداث والشـــخصيات، بل هو عنصر مفتعل مُوظف عن قصد، وإن الأماكن المستعملة في الرواية هي أمكنة واسعة المدى.

ليأتي حضور المدينة بعتبة الغلاف الخلفي حضورا كاشفا عن جمال مدينة قسنطينة، وفتنتها بشـــهادة الكاتب الفرنســـي "جي دوموبيسان" [(*)]، وقد تعجب هذا القاص من غرابة تكوين مدينة قسنطينة في المنشأ فهي المدينة المبنية على الصّخر.

6-1-2-1 عتبة الغلاف الخلفي/المدينة الأسطورة:

شكلت مدينة قسنطينة المدينة الرمز مكان الوقار والسلوكات الراقية، فضاء للتمازج الثقافي فكانت "رواية المدنية، فمدينة قسنطينة ذات مرجعية رمزية"[(2)]، ولطالما ربطت هذه المدينة بالقصـــص والأساطير حيث شبه الكاتب "القاص" جي دومو بيسان وادي قسنطينة

---

[1] باديس فوغالي: ذاكرة الوشم، منشورات الشهاب، الجزائر، ط1، 2009، لوحة الغلاف الخلفي.

[*] غي دوموبيسان gayde maupasant [1983-1950]: كاتب روائي فرنسي وأحد آباء القصة القصيرة الحديثة من سلالة أروستقراطية، تدهورت إلى مباءة الإفلاس قابل الروائي الشهير جوستاف فلوبير عن طريق صلات أسرته ليصبح فيما بعد تلميذه المخلص وقد قدم فلوبير لتلميذه نظرية للنجاح الأدبي تتكون من ثلاثة أجزاء لاحظ لاحظ ثم لاحظ. https://ar,wikipedia.org/wiki

[2] محمد داود: المدينة في الرواية الجزائرية، الفضاء القسنطيني في رواية "الزلزال" مجلة الإنسانيات، الجزائر، ع13 جانفي- أفريل، 2001، ص:43.

بالثعبان الرابض عند قدميها " **إنه يحيطها بهوة ســـحيقة، مرعبة وملتوية بصـــخورها اللامعة، إنه يجعل من المدينة جزيرة بأتم معنى الكلمة، تهيمن على أودية رائعة** "[1].

لطالما ارتبطت قســنطينة بالخرافة والأسطورة فهي المدينة الأسطورية التي جسّدت مختلف الخوارق: "إنها نتاج وليد الخيال، ولكنها لا تخلو من منطق معين ومن فلسفة أولية (...) فهي الأسطورة الكونية شأنها شأن الفلسفة تتكون في أولى مراحلها عن طريق التأمل في ظواهر الكون المتعــدّدة والتــأمــل ينجم عنــه التعجــب، كما أن التعجب ينجم عنه السؤال"[2].

إن ارتباط المدينة بالأســطورة يفضـــي إلى قالب مجازي غريب ينطلق من أحداث بســـيطـــة ليتحول إلى أبعاد تخييلية مجهولة، ولا مرئية، والواقع أن القارئ بطبعه يحبّ الخيال، والأســاطير فهي تقوده إلى عالم مجهول يراه بمفرده ويستطيع رصده، مما يزيد من انزياح العمل السردي الأمر الذي يحبده الرّوائي وخصوصا الناشر لهذا تم اختيار هذا المقطع من الرواية ليكون لوحة إغرائية تعمل على شـــد حبل المتلقي لتقحمه داخل اللّعبة الســـردية، وهي لمسة تجريدية رمزية تضفي على العتبات لمسة شعرية مميّزة لتصنع من المدينة الروائية "مدينة قسنطينة" تحديدا مشاهد غامضة تقتحم ذهنية المتلقي المثقف، فيبدأ بربطهـــا بعديد من الروايات التي خزنتها ذاكرته الأدبية، مما يدفع به إلى طرح جملة من الأسئلة:

-هل سبق لي أن قرأت هذه الرواية؟

-أهي متطابقة المضـــمون مع ما رمت إليه "أحلام مستغانمي" في روايتها "ذاكرة الجسد" مثلا؟

-أم أنها رواية جمعت بين مزيج من الفضـــاءات الأسطورية والتاريخية والشعبية والأدبية والســـياســـية لمدينة قسنطينة كما هو الحال في رواية "جسر للبوح وآخر للحنين" لزهور ونيسي؟

---

[1] باديس فوغالي: ذاكرة الوشم، ص:73.

[2] نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ط3، 1981، ص:136.

-أم هي رواية تجعل من مدينة قســـنطينة مدينة بولرواح الرمز كما هو الحال في رواية "الزلزال" للطاهر وطار -رحمه الله-؟

كل هذه الأســئلة تساعد على غوص النص واقتحام عالم القراءة ليتعرف على جانب جديد من المدينة الحلم قسنطينة، فيستحضر رفقة راويها المكان الماضي والحاضر.

فقســنطينة مدينة المربى، والصغر مسقط رأس الروائي "باديس فوغالي" الذي قال في هذه الرواية " ... رواية ذاكرة الوشـــم فهي وجع قديم خزنته ســـنوات الطفولة والمراهقة ثم لحظات التشـــظي التي عايشتها وبلدي الجزائر يحترق تحت تأثير الفتنة والتكالب عليه من الداخل ومن الخارج فهي تجربة حياتية عصرتني لتتبع حركة تجاوز بلدي لمحنته سنوات العشرية الحمراء "[1].

كتب عن مدينة قسنطينة عديد من الكتاب، والمؤلفين والشعراء فظلت قسنطينة محل إعجاب المبدعين، والرحالة وغيرهم و هذا ما اكتشفهُ الغلاف الخلفي للرواية وما وجد بين أســطر النص الروائي " **هذه المدينة كتب عنها بإعجاب شديد أدباء ورحالة عرب وغير عرب، وتغنى بجمالها وسحرها العديد من شعراء الجزائر** "[2].

وهي محل ثناء " **الكاتب الروائي الشـــهير «غوســـطاف فلوبير »، والذي أحدث ضجة بروايتـــه ((مادام بوفاري))** "[3]، التي قال فيها " **إنها أهم ما رأيت حتى الآن، تلك هي مدينة قسنطينة، بلاد يوغرطة، بواديها الرائع العميق، لقد تنزهت أسفلها راجلا، داخلها على ظهر حصـــان، فكانت رائعة تشبه النسر في القمة الشماء** "[4]، ويختم نص الغلاف الخلفي بمقولة تاريخية فلطالما ارتبطت الرواية الجزائرية بالتاريخ.

---

[1] عزيزة رحموني: حوار مع الباحث باديس فوغالي، لكل امرأة خيوطها السحرية -المغرب-موقع ميدل ايست أونلاين www.middle-east-online.com

[2] باديس فوغالي: ذاكرة الوشم، ص:73.

[3] المصدر نفسه، ص:73.

[4] المصدر نفسه ، ص:73.

6-1-2-2 عتبة الغلاف الخلفي/المدينة والتاريخ:

عبّرت الرواية الجزائرية عن الأوضاع السياسية وفرضت نوعا من السلوك على المجتمع، بحكم تمثيلها للتاريخ في مختلف صوره الواقعية "والذي يهمنا في تجريب التاريخ في الرواية هو الطريقة التي تشكل بها الخطاب التاريخي في الخطاب الروائي، هل كان ذلك مؤسسا على خلفية جمالية"[1].

أم أنه يعبر عن معاناة المدينة فيعكس لنا صـــورا بائســـة وخائبة، فقد صارت قسنطينة "مدينة الزيف الوهم والخيبة"[2]، وهذا بســـبب إهمالها من طرف المســـؤولين الإداريين مدينة قسنطينة (...) " **أضـــحت مدينة بائسة، طرقاتها مهترئة، ومشاريعها معطلة، زادتها البيوت القصديرية التي نبتت على ضواحيها كالطحالب بؤسا، وبشاعة، أما مياه الصـــرف**

فقد صارت من شدة اهتراء قنواتها طافحة على السطح في وضح النهار وعلى مرأى الجميع، والجميع صامت كأن الأمر لا يعنيه "[3].

لقد حقق هذا السقوط في نفسية المتلقي انزعاجا نفسيا كان قد لقفه منذ الوهلة الأولى التي تأمل فيها لوحة الغلاف الخلفي حين استوقفته جملة (صحت هذا الصّباح)، وهو يعني تقلب حال المدينة " **صارت مدينة لكل شيء إلا الثقافة، فإنها بعيدة عنها بعد السماء عن الأرض، وأهلها أصـــلا لا يحبون الثقافة، والمثقفين، فالثقافة عندهم لا تتجاوز المالوف، والحوزي .... والحرج. والطبخ التقليدي، أما سائر أشكال الثقافة فهي عدوهم اللذوذ**"[4]

إن مثل هذه الأفكار الجريئة التي اعترضـــت طريق القارئ بعتبة الغلاف الخلفي قد أقحمتـــه في عملية التلقي ودفعت به حتما إلى اســـتقراء النص بما يتطابق وعتبة غلافه، فالعتبة هنا لم تختر خبط عشواء بل هي مقصودة ومقتحمة أحيانا لأمر معين، وقد نبه لذلك الناقد جبرار جينيت G. Genette "فلنحذر من المناص".

فالكاتب يملك الجرأة كي يجعل من المتلقي مكمله إذ يدعوه إلى البحث واســـتنطاق النّص، وهذا ما وقف عنده الكاتب "توفيق الحكيم" في فكرة جريئة سبقت عصرها بسنوات

---

[1] علال سنقوقة: المتخيل والسلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية، ص:155.

[2] محمد داود: المدينة في الرواية الجزائرية الفضاء القسنطيني في رواية الزلزال، ص:33.

[3] باديس فوغالي: ذاكرة الوشم ، ص:67.

[4] المصدر نفسه، ص:69.

"أريـــد من القـــارئ أن يكون مكملا للكاتب ينهض ليبحث معه ولا يكتفي بأن يتلقى (...) الكاتب مفتاح الذهن، يعين الناس على اكتشاف الحقائق والمعارف بأنفسهم"[1].

والحقيقة التي يكتشـــفها القارئ في النصف الثاني من الرواية هو ما آلت إليه المدنية من فوضـــى فاســـتبيح فيها المحظور ســـنوات "العشرية السوداء" وكيف استطاعت بعض الجماعات من تأســـيس منظمات تدعى الجماعات الإســـلامية المسلحة التي تسعى لإسقاط نظام الحكم وإقامة دولة إسلامية " **كانت الخطبة حماسية، نارية يدور فحواها حول الجهاد في ســـبيل نصـــرة الله، تســـرد المعاناة التي يعيش أوزارها المجاهدون في الجبال، كما ســـماهم الخطيب، مستعرضا بعض ما كانوا يلاقونه من نقص في المؤونة، و الأغطية، واللباس، وغير ذلك، وهو السبب الذي جعل الخطيب يركز على ضرورة تقديم المساعدة، فكان يقول:**

– كل ما يمكن أن يقدمه المؤمن من مال، أو غداء، أو لباس يجد طريقه إلى نصرة الحق إن شاء الله "[2].

لا يمكن أن يكشف خطاب الغلاف الخلفي إلا عن نظام دلالي رامز له بنيته السطحية والتي لا يمكن كشف بنيته العميقة إلا بعد قراءة النص الروائي.

فالغلاف الخلفي إذن نســـق منغلق على نفســـه ومتحقق بذاته، وهو أيضا نسق منفتح على النص له انتماءه الأدبي والثقافي والإيديولوجي والرمزي والحضاري.

إن كان للغلاف الخلفي دال واحد، فإن للنص جملة من المدلولات، وإذا كانت عتبة الغلاف الخلفي هي لعبة التلاعب باللغة فإن النص الأصـــلي هو تجسيد لهذه اللغة المتلاعب بها، وتأســـيســـها بشتى أشكالها وتجلياتها، وقد سميتها لعبة الغلاف الخلفي، لأن واضع خطاب الغلاف الخلفي قد تلاعب بالقارئ للوهلة الأولى وفي بداية الخطاب " قســـنطينة، الجميلة الفاتنة..."، حيث يعتقد المتلقي أن النص سيعبّر عن جمالية مدينة الصخر العتيق، وما نسج حولها من قصـــص وحكايا، قصص شعبية وطقطقات وأغاني...، إلا أنه تفاجأ بعد الولوج

---

[1] حميد لحمداني: القراءة وتوليد الدلالة، تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، ص:284.

[2] باديس فوغالي: ذاكرة الوشم، ص:92.

إلى أعماق النص أنه قد وقع في المصـــيدة الســـردية، وعلق بين ثنائيتي اللعبة: إنها لعبة الخفاء والتجلي، الحضور والغياب، الاعتباطية والحتمية.

أكان هذا الخطاب المنتقى اعتباطيا؟

حتما لا، فقد ســـار بنا إلى تحقيق الهدف المنشود من هذا الخطاب وهو التأكيد على الحالة التي آلت إليها مدينة قســـنطينة على وجه التحديد من " **شـــراســـة الأعمال الوحشية التي يرتكبها هؤلاء في حق المواطنين الأبرياء، بغير شفقة، ولا إنسانية** "[1].

6-1-2-3 علاقة العنوان بالغلاف الخلفي:

ذاكرة الوشـــم: رُكِّب العنوان من لفظتين ذاكرة- الوشـــم الذاكرة هي ذاكرة البطل "ســـعيد"،الذاكرة التي اختزلت له ســـنوات عدة مما ساعد القارئ على كسر زمنية الحكي التقليدي، وكسر منطقية الحكي (الحبكة).

ركز الكاتب على بنيتين أســـاســـيتين في عملية السرد هما: الاسترجاع والتذكر: إذ تســـهمان في المقارنة بين ما كان وما صـــار مع تحديد التحول الحاصل في العلاقات بين ســـلوكيات المجتمع. فقد علق ســـعيد " **وفيما هو معلق بشـــريط الذكريات، وتلك الحكاية الجميلة التي سردها عليه عمه** "[2].

لقد اســـتعاد البطل أحداثا متعددة كلها ربطت بالأحوال الســـياسية الأمنية التي مست مدينة قســـنطينة تحديدا، صـــور لم تمح من ذاكرته لصور مختلفة من الهمجية، من القتل والتدمير، والعنف التناقض بين الشـــكل والروح " **تأمل "ســـعيد" طلعتهما، كانت سحنتهما قمحية مائلة إلى السمرة، في جبين كليهما كدمة دائرية، صغيرة عميقة السمرة، شعرهما كـــان طويلا، قد فصـــل عن لحيتهما الكثفتين بظفيرتين إلى الخلف (...) بعد هنيهة من استراق النظر إليهما، استقر هذا التأكيد في ذاكرته** "[3].

ذاكرة أرسلها الكاتب كعلامة دالة في أيقونة الغلاف الخلفي، ممثلة بالخطاب المنتقى من المتن الروائي، تخريب وحشي لم يشهده منذ اجتاح الجيش الفرنسي حاراتها.

---

[1] باديس فوغالي: ذاكرة الوشم ، ص:119.

[2] المصدر نفسه ، ص:99.

[3] المصدر نفسه ، ص83.

إن هذه الأحداث المسترجعة عملت على إضاءة عتمة عتبة الغلاف الخلفي، وإنارة مسالك القارئ المظلمة.

فكانت الذاكرة ذاكرة الوشم الأمازيغي الذي يصعب محيه، فهو رمز للنضج كما أنه رمز للفرح أو للحزن والأكيد أنه يجمع بين المتضادين معا، فهو رمز للحزن الذي أصاب الجزائر في حقبة زمنية ماضـــية. كما أنه رمز فرح للخطوة الجريئة التي أقدم عليها سعيد رفقة زوجته عائشـــة " **اقتنع في قرارة نفســـه، وبكل يقين، أن لابّد من الهروب، زوجته "عائشة" بدورها ملت هذه الحياة التي تعد المرأة مجرد سبية، لا تصلح إلا للمضاجعة، و إنجاز الخدمات التي تسهل العيش للزوج، وكذا تربية الأولاد بغير رعاية صحية** "[1]

لتختتم الرواية بحوار دار بين البطل "ســـعيد" وزوجته عائشة حوار رمزي دل على المصالحة الوطنية.

" نظر إلى بطنها المنتفخ وهو يقول: تُرى ماذا نسميه؟

فقالت له والبسمة تغالبها في غنج ودلال:

- **وإن كانت بنتا، قال لها نسميها:**
- **وئام، فقاطعته:**
- **بل صليحة، فجاراها في دلالها:**
- **ولم لا نسميها سليمة، فقالت له:**
- **إن كنت تصّـــر فلنختزل هذه الأســـماء في اسم واحد، فأومأ لها بالرضى، وسارا معا يحدوهما أمل غامر** "[2]

إنّ عتبة الغلاف الخلفي نص لا يفصح عن مكوناته الأصلية كاملة، بل يعتمد الإخفاء كظاهرة ضـــرورية، وهو هنا يخالف المثل الشـــعبي القائل: "أخبار الدّار على باب الدار" "مما يجعل من النّص كتابا يقترح نفســـه على قرائه أو بصفة عامة على جمهور فهو أكثر من جدار ذو حدود متماسكة"[3].

---

[1] باديس فوغالي: ذاكرة الوشم ، ص:118.

[2] المصدر نفسه، ص:126.

[3] عبد الحق بلعابد، عتبات (ج-جينيت من النص إلى المناص) ص:44.

ليختم الغلاف الخلفي بسيرة الكاتب والأديب الباحث "باديس فوغالي" مع ذكر آخر إصداراته للمجموعة القصصية "طيناء" بمنشورات الشهاب، أما أسفل صفحة الغلاف الخلفي فقد وجد رمز "دار النشر" "الشهاب"، ومن الجهة السّفلية صرّح بأن هذا الكتاب بدعم من وزارة الثقافة، وقد وجدت هذه العبارة أسفل عديد من الأغلفة الخلفية للروايات الجزائرية الصادرة سنة 2007، فالجزائر بهذا التاريخ عاصمة للثقافة العربية [*] مما حفز كتاب كتب المطالعة العمومية على النشر لأجل ترقية الإبداع، والبحث، والطبع، والنشر، والتوزيع في إطار تنفيذ السياسة الوطنية للكتاب.

استطاع غلاف الرواية الجزائرية المعاصرة أن يلامس بعض جوانب الحياة،ويسقط صورة المتن السّردي على لوحته التشكيلية مستعينا بترسانة لا بأس بها من الرّموز الموحية من خطية العنوان وتمازج الألوان، تقديم وتأخير اسم المؤلف وعنوان الرواية، وبالتالي فإن الغلاف عمل على تهيئة الجو للقراءة، والدّخول إلى عالم السرد الرّوائي ليجعل من القارئ شريك الكاتب حين "يفكّ شفرات الرواية من خلال مساءلتها عمّا يوحي به ذلك المقطع المطبوع على الغلاف ، وأنه اشتياق لمعرفة الباقي من الرواية، وأن هذا المقطع السردي أخفي ليبعث في نفس القارئ سرعة الاستجابة لقراءة الرّواية والمشاركة في إنجاز النّص"[1]، علما أن لوحة الغلاف قد تكون لفنان ترجم العمل فقط، والترجمة بطبيعتها خائنة، فللرّسام فكره، وإيديولوجيته التي ينتسب إليها، والتي قد تخالف ثقافة الكاتب ومدرسته ، وفكره تماما ،كما قد ترسم اللّوحة قبل كتابة العمل الأدبي أصلا ،وهنا

---

*عاصمة الثقافة العربية هي مبادرة اليونيسكو على غرار عاصمة الثقافة الأوروبية شرع في تطبيق فكرة عاصمة الثقافةالعربية سنة 1996، وجاء ذلك بناء على فترة المجموعة العربية في اليونسكو خلال اجتماع اللجنة الدولية الحكومية العشرية العالمية للتنمية والثقافة (باريس ما بين 3 و7 يناير 1995) تستند الفكرة إلى أن الثقافة هي عنصر مهم في حياة المجتمع ومحور التنمية الشاملة وتهدف إلى تنشيط المبادرات الخلاقة، وتنمية الرصيد الثقافي والمخزون الفكري والحضاري وذلك عبر إبراز القيمة الحضارية للمدينة المستضيفة لفعاليات تظاهرة عاصمة الثقافة وتنمية ما تقوم به من دور رئيس في دعم الإبداع الفكري والثقافي تعميقا للحوار الثقافي والانفتاح على ثقافات وحضارات الشعوب ،وتعزيز القيم والتفاهم والتآخي التسامح، واحترام الخصوصية الثقافية. عاصمة الثقافة العربية (الجزائر) https://ar.wikipedia.org/wiki

[1] عزوز علي اسماعيل: عتبات النّص في الرواية العربية، ص:261 .

يصـــبح الغلاف "ترجمة جوفاءأوعرجاء تعبّر قدر المســـتطاع عن العمل"[1]،لنحصل على تجربتين اثنتين وعتبتين متنافرتين لحدّ ما، الأولى صـــنعها الكاتب، والثانية أبدعتها ريشة الفنان.

7- تطور غلاف الرواية الجزائرية المعاصرة:

تســـبق عتبة الغلاف عتبة العنوان من حيث الدرجة والأهمية باعتبارها العتبة الأولى التي نقف عندها، فهي أول ما يلفت انتباه المتلقي، لتدخله مباشرة عبر جملة من الإشارات إلى اكتشـــاف النص، كما أنه الفضـــاء الذي يحوي جملة من الوحدات الغرافيكية الدالة: الصورة واللون والعنوان والتجنيس...

إنّ الغلاف ركن أقصـــته الدراســـة، وأهمله الناشـــر...، خصـــوصا اللوحة الفنية، لارتباطها بالفن التشـــكيلي، وهو علم قائم بحد ذاته، ورغم ذلك لا يمكننا فصله عن النص الروائي فدراســـة الفن شـــيء ضـــروري لدراسة الأدب "فهو المهد لمعرفة الذوق، وهي الأرض التي يستطيع فيها الإنسان الأديب أن يرسم لوحاته الأدبية من خلالها"[2].

لقد اســـتفادت الســـاحة الفنية للرواية الجزائرية بمساحة لا بأس بها من أغلفة حققت الاســـتحســـان عند عديد من القراء، وحتى النقاد هذا لا يعني تفوق الفن التشـــكيلي بأغلفة الرواية الجزائرية فقد شكل هذا الفن في الوقت ذاته ركودا ملحوظا كان السبب وراء إعاقة انتشـــار بعض الروايـــات فتجد الغلاف عائق بدل أن يكون عكس ذلك"كأن يكون الغلاف مدرسيا ساذجا، أو فضائحيا، أو أن يكون التشكيل الفني فيه بائسا، أو أن يكون الغلاف في واد ومضمونه في واد آخر، أو أن يكون الغلاف مسروقا"[3].

والسبب وراء ذلك يعود لعديد من دور النشر والمصممين غير المميزين، في كونهم لا يســـعيان لتطوير عتبة الغلاف علما أن هذا التطوير لابد أن ينبع أولا من تطوير فكرهم وثقافتهم ووسائلهم المادية –حتى تناسب وتلائم تطور الكتابة الروائية الجزائرية فقد أصبح الكتـــاب –الروايـــة تحديدا–يقرأ من غلافه، ولقد خطى غلاف الرواية الجزائرية خطوات

---

[1] عزوز علي اسماعيل: عتبات النّص في الرواية العربية ، ص :47

[2] المرجع نفسه، ص: 481.

[3] مثقفون "غلاف الكتاب" هويته يتنازعها المؤلف والناشر والمصمم جريدة اليوم 04 سبتمبر 2014، ع 15056.

متعثرة إذ عرف ببســـاطته وســـذاجته التي لا تتعدى عفوية الزخرفة، ثم تطور ليدّل على هوية بعض دور النشـــر حيث اكتفى الغلاف بنشـــر شـــعار الدار رمزا لهويتها، فتصبح الوســـيلة المســـاعدة على التفريق بين رواية، ورواية أخرى هي: اسم المؤلف والعنوان فحسب..

وقد أصبح الغلاف "منذ سنوات فنا قائما وحده وربما رأينا المؤلفين يفضلون مصمم أغلفة بعينه، ويجتهدون في اختيار شكل الغلاف وشخصيته لأنهم يرون الغلاف جزءا من شـــخصـــية الكتاب، وفي الوقت نفســـه يترك مؤلفون لدار النشـــر حرية اختيار الغلاف وتصميمه وتختلف القدرة والذوق بين مصمم غلاف وآخر"[1].

وقد اســـتطاع الغلاف الروائي الجزائري أن يظفر بمســـاحة فكرية زادت هذه العتبة أهمية ومكانة، وهذا بتوســـيعه للمساحة اللونية باعتبار اللون دال ذا وظيفة تكنولوجية حلّ محل اللغة والكتابة وســـاهم في إيصـــال أبعاد مستترة في العمل الإبداعي والنفس المبدعة أيضا.

كما اهتمت عتبة غلاف الرواية الجزائرية المعاصرة بعوالم الفنون التشكيلية كما لاحظناه مع غلاف رواية، "شـــرفات بحر الشمال" التي اهتمت بعوالم الفن الهولندي عند "فانسون فان غوخ".

إن نجـــاح عتبة الغلاف لابد أن يراعى فيها تصـــور الكاتب، بحكم معرفته المعمقة بعالم النص الروائي، هذا إن كانت لوحة الغلاف لم توضـــع بعد أما إذا كان للناشر سلسلة من اللوحات التي يعوّل عليها فلابّد من عرضها على الكاتب أولا واحترام رأيه في قبولها أو رفضها، فهذا العمل يضمن إنجاح هذه العتبة فـــــ "الغلاف الملفت للانتباه المعبّر عن المحتوى يمكن صناعته من خلال التفاهم بين المؤلف والناشر"[2].

اســـتطاعت عتبة الغلاف في وقتنا الراهن من خلق مكانة فنية تشيد بتميزها، وتدفع الأقلام الباحثة لتســـليط الضوء العلمي حولها، حتى تحقق مزيدا من النجاح الذي يزيد من

---

[1] مثقفون "غلاف الكتاب" هويته يتنازعها المؤلف والناشر والمصمم جريدة اليوم 04 سبتمبر 2014، ع 15056..

[2] المرجع نفسه.

احتمـــالات تقريب الرّواية إلى يد المتلقي الجزائري الذي لا يهمل الشـــكل فالعين مبعث الجمال، ضـــالة المتلقي. ليبقى الكتاب غاية قرائية تحقق نســـب كبيرة من المبيعات معوّلة على الوظيفة الإغرائية والإشهارية، الساعتين إلى إنجاح مساعي الناشر، والمصمم، وقبلها الكاتب في بيع الكتاب وشـــهرته لتبدأ فترة جديدة تفتح الباب أمام المتلقي/القارئ للغوص بين ثنايا النص الأدبي وقبل ذلك لابّد أن تستوقفه العتبات الداخلية للرواية –حسب تسلسل هذه الدراســـة– لما لها هي الأخرى من رمزية تسعى من خلالها إلى إيصال رموز معينة له.

الفصل الثالث :

إسقاط دلالة العتبات النصية

لبناء الفضاء النصي الداخلي

على النّص الرّوائي

1. خطابات الإهداء بين فنية الكتابة و تصوير المعنى

1.1. عتبة الإهداء

2.1. معجمية الإهداء وتاريخه

3.1. التأطير المنهجي لعتبة الإهداء

4.1. عتبة الإهداء/عتبة نصية

5.1. أنواع الإهداء

1.5.1. إهداء الأثر La dédicace d'œuvre

2.5.1 إهداء النسخة La dédicace d'exemplaire

6.1. صوفية الإهداء في رواية " الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء " للروائي الطاهر وطار

7.1. الإهداء متن للقراءة و التأويل

1.7.1. إهداء الخطاب و دور السياق في التأويل في رواية " شارع إبليس " للروائي أمين الزاوي

1.1.7.1 إسقاط عتبة الإهداء على مضمون النّص الرّوائي

2.7.1 رمزية الإهداء للمكان في رواية "بعد أن صمت الرصاص" للروائية سميرة قبلي

1.2.7.1 رمزية الإهداء /إهداء للقصبة

2.2.7.1 القصبة تيمة العتبة

3.7.1. الإهداء و شيفرة التلقي في رواية " هوس " للروائي احميدة عياشي

8.1. جمالية الإهداء في إثارة الشعرية عند الروائية "أحلام مستغانمي"

1.8.1. إهداء للعروبة/ شعرية توليد الدلالة في رواية " ذاكرة الجسد "

2.8.1. شعرية الإهداء/ اللغة التهكمية في رواية " قلوبهم معنا و قنابلهم علينا"

9.1. تطور عتبة الإهداء في الرواية الجزائرية المعاصرة

2. العتبات المكملة لبناء الفضاء النّصي الداخلي

1.2. الخطابات الاستهلالية فن للبدايات الروائية

1.1.2. خطاب المقدمة/عتبة نصية افتتاحية

2.1.2.الخطاب المقدماتي في الرواية

1.2.1.2 وظائف المقدمة les fonctions de la préface

أ- مواضيع لماذا؟ Les thèmes du pourquoi ?

ب- مواضيع كيف؟ Les thèmes du comment?

3.1.2.المقدمة التخييلية/ فاتحة الراوي في رواية "ضمير الغائب" للروائي واسيني الأعرج

1.3.1.2. المقدمة التخييلية Fictive/ تفصّل في وقائع الرواية

2.3.1.2. راوي المقدمة التخييلية/ عتبة الاستباق التكميلي للنص الروائي

2.2. عتبة التصديرات في النص الروائي

1.2.2. أيقونة التصدير فضاء للدلالة

2.2.2. تداولية التصدير ووظائفه

3.2.2. عتبة التصدير/ حجاج العتبة و النص في رواية " أنثى السراب " للروائي واسيني الأعرج

1.3.2.2. عتبة التصدير و فيض البوح للأنثى

3.2. عتبة الهوامش/ فضاء للبوح- هامش للمدينة في رواية "شرفات الكلام" للروائي مراد بوكرزازة

1.3.2.عتبة الحواشي بين التذييل و التلخيص في رواية "الذروة" للروائية ربيعة جلطي

4.2. عتبة الخاتمة بين أحادية النهاية و فتح التأويلات

1.4.2. خاتمة سوداوية في رواية "شاهد العتمة" للروائي بشير مفتي

2.4.2. خاتمة مفتوحة في رواية "قصيد في التذلل" للروائي الطاهر وطار

5.2. تطور العتبات المكملة لبناء الفضاء النصي الداخلي

1. خطابات الإهداء بين فنية الكتابة وتصوير المعنى:

1.1. عتبة الإهداء:

دعا التطور النقدي في هذا العصر إلى ضرورة إزاحة الستار عن العتبات الموازية للنّص بما فيها الإهداء نظرا لأهميتها المنهجية والتطبيقية، فقيمتها مكملة لقيمة المتن الأساسي.

ويُعدّ الإهداء عتبة الولوج الأولى إلى النص، فهي بمثابة المصباح الذي يعلق بعد أن نلج عتبة الباب الرئيس، فالأكيد أننا لا نتفق مع الذين يقولون " ليست العتبات سوى عتمات لا تضئ شيئا" [1]، بل نرد عليهم بقولنا: إن العتبات هي التي تفك لغز العمل الإبداعي، وتمدنا بمفتاحه . وبهذا الفصل نقف عند العتبة الداخلية الأولى "التي تأتي مباشرة بعد العنوان والسابقة على الاستهلال أو المقدمة، وهي عتبة الإهداء"[2] المتعارف عليها كضرورة[*] في كل عمل إبداعي، سواء أكان شعراً أم نثرا فهي عتبة تسهر على وضع النص السردي ضمن قالبه المعنوي، وهذا بتقديم النص لفظا و تأطيره وتوجيهه معناً.

وقد اعتبر البعض أن الإهداء ليس سوى عتبة تُشيد بالمهدى إليه محملة بسيل جارف من المشاعر المنتقلة من شخص المهدى إلى شخص المهدى إليه الذي عادة ما يكون من أحبّ النّاس إلى الكاتب (عائلته) أو شخص يدين له بجميل أو معروف...

وهدفنا في هذا الفصل أن نثبت مدى تعالق الإهداء كعلامة لغوية بالنص الروائي والذي يساعد كثيرا على تفسيره أو تفكيكيه وتركيبه فقد أعادت الشعرية الحديثة (poétique) "الاعتبار لكل المصاحبات النصية أو العتبات المحيطة بالنص التي تشكل ما يسمى بالنص

---

[1] مصطفى سلوي: عتبات النص(المفهوم و الموقعية والوظائف)، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية وجده، جامعة محمد الأول ، المغرب، ط1،2003، ص:6،7.

[2] عزوز علي إسماعيل: عتبات النص في الرواية العربية، (دراسة سيميولوجية سردية)، ص:311.

[*] تبقى عتبة الإهداء سُنّة تعوّد عليها عديد من الكتّاب، وقد نجدها في العمل الأدبي، وقد لا نجدها، وهذا راجع لرغبة الكاتب.

الموازي، وأصبح من الضروري قبل الدخول في النص الوقوف عند عتباته ومساءلتها بشكل عميق و دقيق قصد تحديد بنياتها، واستقراء دلالاتها، ورصد أبعادها الوظيفية لأن الشكل مهما كان عتبة، أو تعبيراً أو صياغة، أو مادة مطبعية، يحمل دلالات معينة، يقصدها المبدع أو لا يقصدها، وتؤخذ هذه الدلالات الشكلية بعين الاعتبار في قراءة النص الإبداعي وتأويله تشريعاً وتركيبا"[1].

إنّ الإهداء عتبة ينطبق عليها ما انطبق على غيرها من العتبات فهي لا تخلو من قصدية الوضع غالباً "تحمل داخلها إشارة ذات دلالة توضيحية"[2]. فقد خرج الإهداء من ظل عبودية فرض الضور كسُّنة متوارثة جيلا بعد جيل مستمدة الأصل من الآداب الغربية لما قدمه جان بابنيست بوكلان–موليير Jean Baptiste Poquelin Molière، وكذا الكاتب جان دولا فونتين Jean de la Fontaine من إهداءات لطبقة النبلاء والملوك كنوع من العرفان والتودّد " تنحدر ممارسة الإهداء من تقليد لاتيني، الشيء الذي يعني أن بعض الثقافات السابقة عنه، أو حتى الموازية له لم تعرف مثل هذه الممارسة" [3].

كذلك فعل العرب حين رفعوا أشعارهم إلى حاكم البلاد طلباً للحماية والمال، وهو ما يمكن إدرجه فيما يُعرف بشعر المدح فكان هذا الشعر إرهاصات أولى ممهدة لظهور فن الإهداء، الذي استطاع بفعل ظهور عديد من الأنواع الأدبية أن يتخلص من سلطة القصور ليوجه إلى فئات مختلفة تشبع رضا المبدع /الكاتب، وتلبي حاجاته النّفسية التي يجمعها في صفحة الإهداء ليأتي خطابه خطابا تحذوه روح التجريد في صورة مبهمة، وأحيانا واضحة المرامي بسيطة وعفوية كأن يوجهها إلى زوجته وأولاده وكل ما كان له عونا وسندا، أو أن يلبي إشباعه النفسي بأن يجعل إهداءه إلى شخص معنوي له كل العلاقة بمضمون المتن السردي سواء من حيث الجانب العاطفي أو الوطني أو الاجتماعي أو أن يجعل من إهداءه

[1] جميل حمداوي: شعرية الإهداء، متاح على الشبكة العنكبوتية شبكة الألوكة www.aluka.net

[2] حسن محمد حماد: تداخل الأنواع في النصوص العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1997، مصر، ص:64.

[3] نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية، دار توبقال للنشر، ط1، المغرب،2007، ص:54.

هذا نصا مُركبا من حرفين إلى: "ميم باء"، وأحيانا يكون متهكما في إهداءه فيهديه "إلى الذين لا يملكون ثمن اشتراء هذا الكتاب أهديكم عملي بالرغم من أني متأكد أنكم لن تقرأوه... !"، أو يجعل منه إهداء مميزا بقوله: " إلى نفسي"، وهو إهداء المؤلف لنفسه، أي الإهداء الذاتي "Autodédicace" كما هو الأمر عند جويس Joyce الذي حدّد للإهداء في كتابه: une carriére brillante" الصيغة التالية: " إلى روحي الخالصة أهدي العمل الأول في حياتي"[1] .

والمميّز في إسقاط الجانب النفسي على "عتبة الإهداء" هو تطور هذه العتبة باتجاهها نحو الإهداءات الضخمة التي تخاطب الحضارة و العقول فتصبح هذه العتبة عتبة صدق وتحفيز لفعل القراءة. إنّ شدة وقع هذه العتبة على نفسية القارئ قد تزيد من فعل القراءة أو قد تحبطه تماماً، و الأكيد أنّها تكشف عن أنماط، ومواقف اجتماعية ، وثقافية ، ولغوية تبرز شخصية الكاتب العارفة لقيمة متنها السّردي، و الممنهجة لسبيله واتجاهه بالإجابة عن السؤالين القيمين: ماذا يكتب؟ ولمن يكتب؟ وبهذا تُبنى العلاقة بين المهدي و المهدى إليه، كما تزيد من قيمة الكتاب المادية والمعنوية، وقد يكون الإهداء " لشخصية متخيّلة"[2] تساعد القارئ في بداية رسم أفق توقع يسير عليه طوال تصفحه للمتن السردي فلكل إهداء دلالاته وأبعاده ووظائفه الجمالية والتداولية التي تبعدهُ عن الاعتباطية.

بشكل عام فإن الإهداء تعبير عن المودّة والمحبة، فالإنسان لا يهدي ثمرة جهد وتعب وسهر إلا لمن يرى فيه الأخ والحبيب والقدوة والمساعد...، ولهذا وُجد من حدّد فرقا بين مصطلحي "الإهداء" و"الشكر" أما الأول فهو اختياري الوضع، و أمّا الثاني فهو إلزامي وضروري "عندما يقدم شخص ما خدمة أو إضافة لكتابك من الواجب أن تشكره عبر صفحات هذا الكتاب"[3] في حين قد يجعل "الإهداء" ركنا مستهدفا من قبل دور النشر

---

[1] عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص (البنية والدلالة)، ص:27

[2] المرجع نفسه، ص:27

[3] بسمة الخطيب: الحوار المتمدّن "الإهداءات فن لا يملكه كل الكتّاب"، 2006/9/3، متاح على الشبكة العنكبوتية .https//www.alhewar

تستغله لإقامة حفلات التوقيع وهو أمر قد يحبذه الكاتب ، وقد يتجاهله، وهو عمل روتيني يمكن القارئ من التقرب لشخص الكاتب والتودّد إليه لأجل الظفر بتوقيعه، أو ربما لأخذ صورة تذكارية بجانبه ليصبح الإهداء لافتة مفعمة بالطاقات، "ومدخل أولي لابدّ منه لقراءة النّص" [1] ، والأصل في هذه العملية هو رغبة الكاتب في خلق قارئ نموذجي يكسر توقع القراءة بأن يخضع قراءته لفكره وتوقعاته وأهواءه الخاصة وتجاربه، وبهذا يكسر قيود نمطية القراءة التي تقيده داخل المتن السردي.

" يمكن القول بأنّ كل فعل إهداء يستهدف على الأقل بالتوازي نوعين من المرسل إليه: هناك المهدى إليه طبعا، وهناك القارئ أيضا، الذي يكون حاضرا بشكل ضمني في حدث الإهداء كفعل عمومي، فالقارئ لا يكون فقط شاهدا ، بل مغذيا أيضا"[2]، إن عملية السرد تستلزم استدعاء القارئ (ليس أي قارئ[*]) للمشاركة الفعلية في بناء الأنسجة النصية الظاهرية والضمنية، فالكاتب يفتح عمداً باب الحوار أمام القارئ. ويدعوه للإسهام معه في عملية خلق النص «وهكذا ما عاد القارئ المعاصر مجرد متلق سلبي، إنه يقوم بنشاط ذهني مزدوج، يتلقى اقتراحات المؤلف ثم يعيد بناها من جديد ليكتشف نصه الخاص"[3].

إنّ تردّد يد القارئ على الإهداء يثبت لحد بعيد فاعلية هذه العتبة كعلامة دالة تحيل إلى دلالات متعددة كالفضاء الذي يودع به الكاتب عصارته الفكرية ليوجهها إلى المهدى إليه، وقد تباينت آراء عديد من الكتاب العرب لطريقة تقديم الإهداء فمنهم من يراه من الضروريات ومنهم من يجعل منه تقليداً أجبر عليه وعلى شكل كتابته"مع حبي وتقديري"، وغيرهم عاجز عن كتابته تماماً، ومنهم من مكنته سلطة الكتابة من حسن انتقاء هذه العتبة

---

[1] علي جعفر العلاق: الشعر والتلقي (دراسة نقدية)، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1997، ص:173.

[2] نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية، ص:55.

* القارئ في العصر الحديث يمثل جمهور القراء أصحاب الذوق المهيمن على عديد من الأنواع الأدبية، وهو بطبعه قارئ رافض لفكرة الحشو أو الإفاضة أو السذاجة في الكتابة.

[3] حميد لحمداني: القراءة وتوليد الدلالة (تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي)، ص: 13.

كعتبة داخلية ترمي إلى "الإقرار بالعرفان لشخص ما، أو إبلاغ عاطفة تقدير" [1] و إعجاب فهذه العتبة النصية تحتمل داخلها " إشارة ذات دلالة توضيحية، فهي تشي بوجهة نظر مفتوحة "[2] تتنوع وتختلف من مبدع لآخر.

ولأن "عتبة الإهداء" عتبة غير ضرورية أو ملزمة الحضور في كل نص أدبي بخلاف عتبتي العنوان والغلاف، فإن حضوره مؤشر واضح على أهميته أي أهمية المهدى إليه في علاقته بالكاتب. كما يبرز الإهداء قيمة النص من حيث مضمونه في علاقته بالمهدى إليه، وحتى إن كانت هذه الإهداءات مرسلة إلى شخص بعينة دون الآخر، فهذا لا يعني أنّها لا تسقط على غيره من جمهور القراء، فالمستهدف هو الفرد، والمقصود هي الجماعة "جماعة القراء" التي تعتبر الإهداء جزءاً مكملا للنص الأدبي، ووضعه ليس بالوضع الاعتباطي بل القصدي باعتباره عتبة مضيئة لدروب القراءة، وباعتباره يمثل عقدا ضمنيا بين مضمون النّص وقراءه.

تنتقل "عتبة الإهداء" من الأنا للغير ليصبح المتن السردي الخيط الرابط بينهما، وهذا الخيط جسر مُدّ لوصل علاقة المحبة والمودّة بين أناس وقد يتراءى للجمهور القراء سبب هذه العلاقة الطيّبة لقرابة أو صداقة أو...، وقد لا يعرف القراء سبب ذلك لجهلهم بشخص المهدى إليه ومن ذلك بعض الأمثلة عن إهداءات الرّواية الجزائرية المعاصرة.

[1] روفيا بوغنوط: شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمادي، ص:49 .

[2] حسن محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية، ص:64.

اسم الروائي	عنوان الرواية	المهدي	الصيغة التركيبية	المهدى إليه	نص عتبة الإهداء
الطاهر وطار	عرس بغل	الروائي	إلى إحسان طبري	شخصية معروفة	إلى إحسان طبري عضو المكتب السياسي لحزب توده، المنفي عن وطنه طيلة سبع وعشرين سنة. أقرأ في كفك يا رفيق: جبالا من نار حمراء، وإيوانا أسود يتآكل. وأراك على مهر، تشق إيران، وتضيئه بنجمة في لون النار.. ط.و ص:05
	قصيد في التذلل	الرّوائي	إلى الرّوائي إبراهيم الكوني	شخصية معروفة	إلى الرّوائي القدير إبراهيم الكوني صاحبك رهن بعيره فظل يتألّم ندماً..أما أصحابي فرهنوا أنفسهم وهم فرحون. وطار ص:07
واسيني الأعرج	وقع الأحذية الخشنة (طوق الياسمين)	الرّوائي	إلى الرائعة زينب	زوجة الرّوائي	إلى الرائعة زينب، صديقتي الغالية شكرا لك فقد منحني حبك وصبرك فرصة أخرى لأن أكون أنا، في أصعب الظروف وأحلكها، و أنظر بعين أخرى للجنون و الأقدار الصعبة التي كادت أن تعصف بنا في الصيفين الهمجيين من سنتي 1984 و 1994 حيث تواطأ ضدنا الله و القتلة والمأزومون.

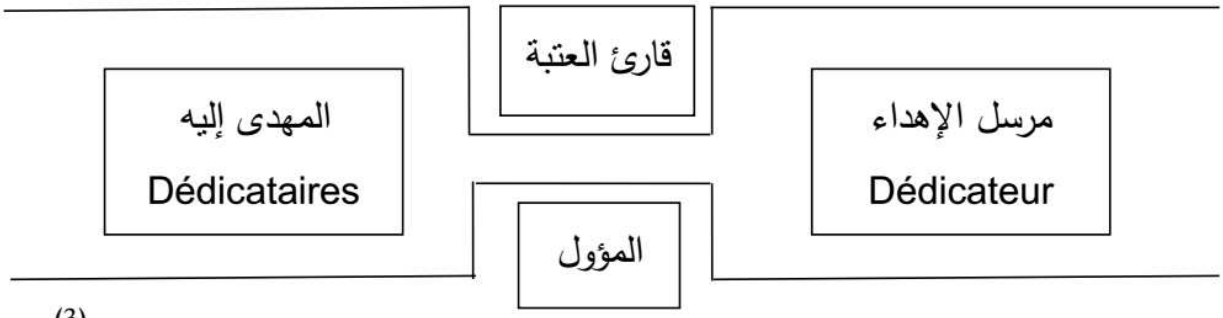
واسيني الأعرج	وقع الأحذية الخشنة (طوق الياسمين)	الرّوائي	إلى صديقي الحاضر دوما: عيد عشاب	صديق الرّوائي	و إلى صديقي الحاضر دوما: عيد عشاب الذي انسحب بصمت من الدنيا مثلما جاءها بعد أن فتح لي باب الياسمين وكشف لي أنواره وأسواره، عاش ما كسب مات ما خلى عشت وحيدا يا صديقي ومت وحيدا بعد أن نسيك بسرعة الذين عرفوك وخدمتهم بطيبتك المعهودة، وتفانيك. ص:07
واسيني الأعرج	شرفات بحر الشمال	الروائي	إلى عزيز وإلى ناديا	صديقان مجهولان	إلى عزيز الذي غادرنا مبكرا وإلى ناديا التي كانت تشبهه أيتها المهبولة، في كلّ الوجوه أنت، اغلقي أوّلا هذا الباب العاري، سدّي النوافذ القلقة، ثم...قللي من خطايا الكلام واستمعي إليّ قليلا. لقد تعبت. شكرا لهبلك وغرورك فقد منحاني شهوة لا تعوض للكتابة و وهما جميلا اسمه الحب. مثلك اليوم أشتهي أن أكتب داخل الصمت والعزلة، لأشفى منك بأدنى قدر ممكن من الخسارة. ص:07

	ذاكرة الماء (محنة الجنون العاري)		إلى يما ميزار، زينب، باسم و ريما	عائلة الروائي	يما ميزار، زينب، باسم و ريما. لا شيء في هذا الأفق، سوى الكتابة و توسد رماد هذا الوطن البعيد. ص:06

إنّ الإهداءات عتبة "مفتوحة/ منغلقة على التأويل والقراءة، انفتاح الذات على مشاركة الآخر (المرفوع إليه الإهداء) "[1] بطريقة قراءة الإهداء ومعرفة سبب اختيار المهدى إليه دونا عن غيره يخضع إلى تأويلات مختلفة تشترك كلها فيما أسست له جدلية شعرية الداخل والخارج.

يعمل الإهداء على التوجه إلى فئة المتلقين بدءاً بالمهدى إليه Dédicataires "أي المرفوع إليه العمل بصفة مباشرة، وغالبا ما يذكر اسمه صريحا، ومخاطب ثان هو قارئ العتبة والذي لا يوجه إليه الإهداء مباشرة لكنه مسؤول عن فيض القراءة وتفكيك الإشارات الخطابية للعتبة، فالعملية القرائية مرهونة بالتأويل" [2].

و الأكيد أن إرسالية الإهداء تكون حسب المخطط الآتي:



(3)

فالإهداء رسالة وهدية بين المهدي والمهدى إليه، تقدم لأجل بناء أواصل المحبة وزيادتها.

[1] روفيا بوغنوط: شعرية العتبات في النص الشعري الجزائري المعاصر، أطروحة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث والمعاصر – أدب جزائري–، جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2016–2017، ص: 608

[2] المرجع نفسه، ص: 610

[3] المرجع نفسه، ص: 610

2.1. معجمية الإهداء وتاريخه:

اشتقت كلمة الإهداء في اللغة العربية من الفعل أهدى والهدية هي الهبة والعطاء، وهي سمة من سمات الرجل العربي الذي امتاز بمكارم الأخلاق كالكرم والجود، والهدية رمز من رموز الكرم العربي، وفي هذا الصدد يقول ابن منظور« الهدية ما أتحفت به، يقال أهديت له وإليه، وفي التنزيل ﴿ وَإِنِّى مُرْسِلَةٌ إِلَيْهِم بِهَدِيَّةٍ ﴾... والتهادي أن يهدى بعضهم إلى بعض وفي الحديث تهادوا تحابوا، والجمع هدايا وهداوى وهي لغة أهل المدينة » [1]، فالهدية رمز للمحبة والمودة، ورغبة في دوام الصلة «أهديت الهدي إلى بيت الله إهداء..، والعرب تسمى الإبل هديا، ويقولون كم هدي بني فلان...، سميت هديا لأنها تهدى إلى أهل البيت»[2].

الهدية تقديم شيء لشخص معيّن، فتتحفه به تعبيرا عن تقدير، أو إكرام ،أو تشجيع له، والإهداء الأدبي ما يرسله الكاتب أو المبدع إلى صديق أو حبيب أو أفراد عائلته أو إلى نفسه، أو إلى رمز أو مكان معين أو إلى دار نشر أو مؤسسة رغبة في توطيد العلاقات وخلق صلات المودّة، والصداقة والإهداء « يكون دائما في الخير فمن يهدي هدية فهو يسعى لإسعاد الآخر، وهو المهدى إليه، وبالتالي فإن لفظة الإهداء حملت في طياتها معنى الاحترام والتقدير للآخر ».[3]

ويشير الإهداء إلى التقدير، ومدى صدق المشاعر بين المهدى والمهدي إليه، وقد يقترن الإهداء بالهدية المادية أو بلحظة التوقيع والبيع، وقد تعوّد بعض الرّوائيين على تصدير رواياتهم بالإهداءات المعنوية الموجهة من الأنا نحو الآخر بكتابة رقيقة قد تكون نثرية أو شاعرية " توجه إلى المهدى إليه الذي قد يكون فرداً معروفا أم جماعة واقعية أم متخيلة"[4]، وعليه يعد الإهداء تقليدا سُنت عليه اليد المبدعة. وإن نمّ عن شيء فإنما ينم عن

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، مج15، ص:43.

[2] المرجع نفسه، ص:59.

[3] عزوز علي إسماعيل: عتبات النص في الرواية العربية (دراسة سوسيولوجية سردية)، ص:312.

[4] G. Genette, seuils, p : 110

لباقة أخلاقية لشخصية الكاتب المتشبعة بروح المحبة الممتنة لصنيع وتضحيات الآخرين ضف إلى ذلك فالإهداء إرث اكتسبه الكاتب من صنع أسلافه " حيث كانت هناك إهداءات تكتب في ديباجة النص" [1]، وهو أمر يماثل الإهداء في عصرنا " إلا أن ما يفرق الإهداءات القديمة عما نعرفه الآن هو أن الإهداءات القديمة في السابق كانت تتموضع في النص ذاته أو بدقة أكبر في ديباجة النص/ الكتاب ،أما الآن فهي تسجل حضورها الرسمي والشكلي في النص المحيط كملفوظ مستقل" [2]، وعليه فإن الإهداء كعتبة يسجل وباستحقاق مشروعية التوازي مع النص المهدى، علما أنّ للإهداء وظائف متعددة أبرزها التقليد الثقافي الذي كان بمثابة السُّنة الحسنة التي انتهجها جيل الكتاب المعاصرين"وعليه فالإهداء تقليد ثقافي وفني يدخل المبدع أو المؤلف بواسطته مع المتلقي أو القارئ في علاقة وجدانية حميمة قوامها التواصل العلائقي البنّاء والهادف إنسانيا سواء أكان سياسيا أم اجتماعيا أم فنيا أم أدبيا" .[3]

لابّد أن يضع المبدع في ذهنه كل شخص كان سببا في إخراج عمله إلى النور وأولى الناس عليه حقا هي نفسه، وهذا ما فعله الناقد المصري عزوز علي اسماعيل " في إهداء كتابه ..انطلق إلى عمله سواء أكان بتشجيع نفسه إلى فعل ما هو أكثر في المستقبل كي يهدي إلى آخرين أعمالا أخرى أم بإدخال فلسفات لغوية مثيرة في ذلك الإهداء، وبالتالي يكون الإهداء نبراسا آخر من خلال توجيهه إلى فرد أو جماعة، فإذا كان إلى فرد فإن الرؤية تصبح قاصرة، أما إذا وجه إلى جماعة فإن الرؤية تتسع وتتسع أكثر إذا كان الإهداء للوطن"[4].

قد يتجه الكاتب بولائه إلى الولاء الغالي والعزيز الذي يجمعه بأبناء وطنه أصحاب الماضي والحاضر والمستقبل المشترك ومثل هذا الإهداء ما نلحظه في الروايات التاريخية،

---

[1] عزوز علي إسماعيل: عتبات النص في الرواية العربية (دراسة سيميولوجية سردية)، ص:312.

[2] عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص:94.

[3] جميل حمداوي: شعرية الإهداء، متاح على الشبكة العنكبوتية شبكة الألوكة www.aluka.net

[4] عزوز علي إسماعيل: المرجع السابق، ص:313.

أو تلك التي تحكي النضال والكفاح من أجل تحرير الأوطان ضد المستعمر " وفي هذا السياق طرح جيرار جينيت سؤالا محوريا حول المهدى، و هو من يهدي؟ أو من يقوم بعملية الإهداء؟، وهذا السؤال يحمل-على الأقل- معنيين الأول تاريخي خارج العمل وهو الذي يعبر عن التقرب ويرجع في الأساس إلى الأصول اللاتينية التي لا تدخل في حساباتها الثقافة الموازية(...) والمعنى الثاني نجد الإهداءات أكثر واقعية، والتي يعبر عنها بواقعية جادة، مثال ذلك الكاتب الفرنسي ستندال والذي لم يقم بإهداءاته إلى القلة السعداء، ولم يقم فلوبير إلا بإهداء روايتين وهما " Madame Bovary et Tenlation "، وقد كان الإهداء قديما يوضع في صفحة العنوان" [1].

احتل الإهداء بمرور الزمن موقعا مكانيا آخر هذه المرة داخل العمل السردي وبالضبط " في الصفحة الثانية "[2]، ولأن الإهداء ينتمي إلى خانة الموازيات النّصية الإرادية، فللكاتب كل القصدية في كلامه الموضوع (إهداءه) وفي اختيار مكان وضعه بما يتناسب ورغبته في توجيه عمله إلى المسلك الرمزي المُفكر فيه، فالإهداء " كان في السابق يوضع إرضاء لبعض الفئات الفوقية صاحبة السلطة فكان الإهداء لهم بمثابة أن ينال المهدي رضاهم عليه خوفا من بطشهم وعلى الرغم من ذلك فإن هناك بعض الروائيين لم يصدّروا رواياتهم بأي إهداءات إلا من خلال الإهداء المكتوب بخط اليّد لمن يرغبون في إهدائه مؤلفاتهم"[3] وهو ما عُرف فيما بعد بإهداء النسخ الذي لقي عناء وانتشاراً وتداولا وسط فئة الجمهور القارئ، فلطالما اقترنت الأعمال الشعرية" بإهداءات خاصة وعامة، ولاسيما إذا تحدثنا عن إهداء النسخة "[4].

---

[1] عزوز علي إسماعيل: عتبات النص في الرواية العربية (دراسة سيميولوجية سردية)، ص: 314 ، نقلا عن:
G.Genette , paratexts, threshold of inter pretation, traslated dy jan E. Lewin cabridge : university press 1997 p :126-129

[2] المرجع نفسه، ص: 314.

[3] المرجع نفسه، ص:314.

[4] G.Genette, seuils, P:110.

وقد حقّق "إهداء النسخة" رواجا واسعا خصوصا في القرن السادس عشر، وصار غلاف الكتاب يحوي إضافة إلى اسم المؤلف وعنوان الكتاب...، إهداءات طويلة، وهذا يعني عدم ثبات الإهداء كعتبة بحيز فضائي معين ومتفق عليه، ومع بداية القرن التاسع عشر اتخذ الإهداء أشكالا متنوعة يتراوح من مجرد عبارة واحدة مختصرة ومقتضبة إلى خطابات مطوّلة ومفصّلة، وقد اختلف شخص المهدى إليه حسبما تشاء شخصية المهدي فمنهم من يوجه إهداءه إلى عائلته أو إلى نفسه– كما سبق ذكره – ومنهم من يجعل من الإهداء رسالة ينتقد بها غيره أو يسخر منهم، ومنهم رأي الفيلسوف الفرنسي شارل لوي دي سيكوندا المعروف باسم "مونتيسكيو Montesquieu" إذ نحا "مونتيسكيو(Montesquieu)" منحناه الرافض للكتابة الإهدائية في كتابه (أفكار/Pensées) حيث قال:" لن أكتب إهداء: لأن من يجعل مهمته قول الحقيقة لا ينبغي عليه أن يلتمس حماية على الأرض"[1].

أما في العصر الحديث فقد صار الإهداء عتبة نصية تقليدية تنم عن فعل خلقي ومنهجي يتموقع داخل العمل الأدبي وقد اقتحم الإهداء عالم الأنواع الأدبية جميعا من قصة ورواية وقصة قصيرة ومسرحية وصولا إلى الشعر – طبعا – حيث صار الديوان الشعري المعاصر لا يبدأ إلا إذا وجهه إلى أسماء معروفة من كتاب أو رجال علم أو حتى في بعض الأحيان إلى حروف مجهولة كما فعلت الشاعرة الجزائرية " مبروكة بوساحة " في إهداء ديوانها براعم " إلى ملهمي وتوأم روحي إلى ابن بلدي الجزائر م.ب"[2]، ومثلها الشاعر الجزائري أيضا سليمان جوادي في إهداء ديوانه "يوميات متسكع محظوظ" " إلى الابتسامات التي لا تشكل لها... ولا لون لها أهدي هذه المرآة"[3].

ليصبح الإهداء في مثل هذه الاختيارات نسقا ينغلق " على حميمية قوية كـ(المحبة والامتنان والمودّة...) دون أن تشحن بأبعاد قرائية مفتوحة، و دون أن تتحول هذه الأسماء

---

[1] G. Gentte, Seuils, P : 114.

[2] مبروكة بوساحة: ديوان براعم، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1969.

[3] سليمان حوادي: ديوان يوميات متسكع محفوظ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981.

المهدى إليها إلى رموز عامة، إذ يحافظ المهدي على خصوصية العلاقة الأسرية أو الشخصية "[1].

ومن بين أنواع الإهداء "الإهداءات التواصلية"، وهذا ما ظهر مع " الشاعر الفرنسي "بودلير" صاحب ديوان "أزهار الشر" بأنه كان مولعا بوضع الإهداءات التواصلية وأصبح هذا التقليد الموازي ساري المفعول في الشعرين الغربي والعربي على حد سواء، وازداد انتشارا وتداولا و مقصدية مع القصيدة المعاصرة سواء أكانت قصيدة تفعيلة أم قصيدة نثرية" [2].

إنّ علاقة الإهداء بالعمل الأدبي لا يمكن فهمها إلا من خلال عملية استقصاء الإهداء من حيث الدلالة والوظيفة، فقد تكون علاقة الإهداء بالمتن السردي علاقة موازية أم علاقة نصية كما قد تكون علاقة مجانية اعتباطية والأكيد أن العملية التي تحقق فهم مغزى الإهداء كعتبة دائمة الحضور في بداية الأعمال الأدبية هو قراءة النص الأدبي نفسه والعمل على تأويله ومحاولة فهم علاقته بالإهداء أهي علاقة مباشرة أم علاقة غير مباشرة، أو من خلال علاقة" ترابط اتصال، وإما من خلال ترابط انفصال"[3]، أو يمكن فهم العمل الأدبي المعروض من خلال سلسلة من العلاقات الأدبية المنطقية " كالإحالة والانعكاس والتعيين، والتضمين، والإيحاء، والترميز، والتناص، والتفاعل، والتماثل، والتقديم، والتوجه السياقي والتوليد الدلالي والمرجعي والمقصدي"[4].

إنّ التعويل على عتبة الإهداء " يؤكد حضور القارئ في فهم خصوصية العمل وعوالمه الممكنة، وهذا ما يجعل من الإهداء إعلانا(نشرا) لعلاقة بين المؤلف وشخص ما أو مجموعة

---

[1] روفيا بوغنوط: شعرية العتبات في النص الشعري الجزائري المعاصر، ص:631.

[2] جميل حمداوي: شعرية الإهداء، ص:13. www.aluka.net

[3] المرجع نفسه، ص:22.

[4] المرجع نفسه، ص:22.

وكيان، وفي هذا تأكيد لدور المهدى إليه الذي يعتبر بشكل أو بآخر مسؤولا عن العمل المهدى إليه حين يقدم له قليلا من دعمه ومشاركته"[1] .

إنّ مثل هذا الدّعم يضمن للقارئ دوام استمرارية مزيد من الإهداءات الخاصة والمميزة والمشفرة...الموجهة إليه فينشأ بين الكاتب ومتلقيه "ميثاق يؤكد أهمية هذه العتبة في تحديد بعض الدّلالات ومكوناتها النصية"[2].

3.1. التأطير المنهجي لعتبة الإهداء:

إنّ عتبة الإهداء ليست عتبة منفصلة عن عتبة العنوان أو عن المتن السردي، بل عدت عباراته عبارات متشظية مرمية الأطراف عبر المتن السردي، فدور الإهداء هو تهيئة النفس القارئة لتقدم لها إسقاطا كليا أو جزئيا عن الشخصية المحورية، أو عن الحدث المحوري وبالتالي يفتح للقارئ مجالات رحبة للقراءة والتأويل، فيصبح نص الإهداء إنتاجا " صاف نهائي والكتابة فضاء خامي، النص ملك لواحد، والكتابة ملك للجميع، وليس ضرورة أن يكون هذا الواحد منتجا بعينه، وإلاّ فأغلقنا فضاءات التقاطعات الاقصدية أو المسماة عفو الخاطر بين المبدعين وظللنا نسلّط دوما أصابع الاتهام لبعض هؤلاء لحساب أولئك "[3].

إنّ الإهداء الموجه للشخصيات المتخيلة قد يفتح فضاء تعارف ضمني بين القارئ والكاتب، فالكاتب في هذه الحالة بصدد طلب العون والسند والدعم من طرف جمهوره، كما يفتح هذا الأمر مجالا لمناقشة الكاتب في إصدارته ونسبة قصديته ومطابقتها للواقع، وللشخصيات المحيطة به، أو التي سبق أن عرفها أو تأثر بها يوما ما.

يلاحظ على الإهداء أن موقعه يحتل بداية الكتاب و مستهله، وبهذا فالإهداء قد يحتل مكانة المقدمة أو التصدير، وما احتلاله لهذا الموقع إلا قصد إعطاءه وظيفة المقدمة، وكذا

---

[1] عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص (البنية والدلالة)، ص:27.

[2] المرجع نفسه، ص ص:27، 28.

[3] عبد الجليل مرتاض: في عالم النص والقراءة، ص:21.

وظيفة التصدير فوظيفة الإهداء تماثل وظيفة المقدمة / التصدير من الناحيتين المنطقية والجمالية.

من الناحية المنطقية تضمن عتبة الإهداء التشخيصي المادي أو التلخيص غير المفصل يفصله ويفيضه المتن السردي فيما بعد، إعطاء إطار عام للرواية، واستهداف فئة مقصودة سيسطر عليها الكاتب عمله غالبا كما قد تأتي لغة الإهداء بمصطلحات بسيطة لكنها غير مفهومة (س.ق)/ مثلا أو بعبارات مجازية غير محددة وقد ترمي هذه الكلمات إلى استهداف مغزى الفكرة المراد التعبير عنها، و يرسل الإهداء في بعض الحالات أيضا إلى عالم المستقبل ليجعل منه إهداء توقعيا تنبئيّا لما سيجده القارئ داخل الفضاء السردي.

أمّا من الناحية الجمالية فيعدّ الإهداء مدخلا مقبولا من الناحية الفنّية و الأخلاقية والذوقية للكاتب، كما يعبّر كجانب شعوري، وعامل جذاب لاستمالة القارئ وإثارة فضوله موظفا أساليب إنشائية من أمر أو نهي، أو تمني أو ترجي، أو قد يجعل من توظيفه توظيفا عجائبيا ذا إثارة حادة تتجاوز العقل أو استخدام الإهداء بطريقة الغموض الشفاف شرط إخفاء كشف الحقيقة والمحافظة على تقنية اللغز في إلقاء الكلمة وكذا يستخدم الإهداء أحيانا بعض النكت البلاغية والاستعارات والكنايات والمجازات و الأمثال والحكم والشعر...، التي توظف كصيغ مناسبة عادة لمضمون النّص الروائي أو لعنوانه.

وبهذا ينجح الإهداء كعتبة نصية هادفة في السير بخطى الحداثة حين تم له الانزياح بالخطى البلاغية مع تهيئة الممارسات المجازية القابلة للتجدد باستمرار بغية تشكيل نمط مستقل بأفقه الخاص.

ووفق هذا المنحنى تتنحى عتبة الإهداء " عن السنن المسبق وتتأبى التشكل المغلق لتخطو على مسالك التمدد في رحاب المطلق المتعدّد، إذا انعطفت ضمن مدار تنفتح على الصوغ المتفرّد فتشبعت دروبها و تعقدت مسالكها بالتوسع وما استدعته من صور ورموز

وأساطير أسهمت في بلورة جمالية مغايرة لتلك التي أفرزتها البلاغة الجاهزية بحيث تلخص كلية الممارسات المجازية أو تكاد تتجاوزها"[1].

لقد كان الإهداء الكلاسيكي مثبتا منذ القرن السادس عشر ميلادي في الصفحة التي تلي صفحة العنوان، وبعد ذلك التصق الإهداء بالصفحة نفسها، كما ورد بوسط الكتاب أو في آخره.

يتعرّض الإهداء في كثير من الحالات للإضافية أو للحذف أو التغيير أو التعويض (كتعويض عتبة الإهداء بعتبة التصدير أو المقدمة) ويحث هذا الأمر بتعدد الطبعات" فنجد الطبعة الأولى مرفقة بإهداء شخصي ما، ثم لا نجد ذلك الإهداء في طبعات داخلية أخرى، والعكس صحيح أيضا، وقد نجد نسخة مؤشرة بإهداء شخصي ما ثم يغيّر الكاتب إهداءه في نسخة ثانية و أخرى، فيهديها إلى شخص آخر" [2].

تتكون صيغة الإهداء من سلسلة عناصر رئيسية هي: المهدي و المهدى إليه، وصيغة الإهداء وسياقه، والصيغ التي يبنى عليها لفظيا ودلاليا (من عبارات شاعرية إيحائية...) وتوقيع المهدي، وزمان الإهداء ومكانه والجدول الآتي تمثيل للعناصر الرئيسية للإهداء:

	العناصر الرئيسية لعتبة الإهداء				
عنوان الرواية	نصّ الإهداء	المُهدي	المهدى إليه/ إليهم	صيغة الإهداء	وظائف الإهداء

[1] سورية لمجادي: دلالات الاستعارة في شعر محمد عفيفي مطر ملامح من الوجه الأمبيذ واقليسي أنموذجا، مشروع: إشكالية الجنس ونظرية النص الأدبي، رسالة ماجستير جامعة وهران، الجزائر،2010-2011، ص:04.

[2] جميل حمداوي: شعرية الإهداء، ص:17. www.aluka.net

قد يخلو الإهداء من عنصر المكان لأنّ الإهداء في الأصل جُعِل للمكان" فمن قائمة إهداءات الكتّاب للمكان نذكر إهداء الرّوائي إبراهيم درغوتي روايته " أسرار صاحب الستر* إلى دمشق " [1]، و يمكننا أن نمثل للنصوص التي أهداها أصحابها إلى شخصيات متخيلة في رواية: " النخّاس لصلاح الدين بوجاه ** الذي أهدى نصّه إلى تاج الدين فرحات بطل الرواية، و ذات الأمر نجده في رواية " طرشقانة " التي أهدتها صاحبتها مسعودة أبو بكر*** إلى "مراد الشواشي بطل الرواية"[2].

والشائع في الإهداء أنه دائم البدء بأسماء ذكورية أو أنثوية والتي قال عنها "مولينو Molino" أنّها " تداعيات معدّة تربطها بقصص أسطورية، وتشير قليلا أو كثيرا إلى أبطال، وأماكن، تنتمي إلى ثقافات مختلفة في الزمان والمكان" [3]

يقدم الإهداء للنص السردي معلومات موثقة ومثبتة تتم عن قصدية تحديد رؤية الكاتب نفسه لهذا العمل، وتعليقه عليه، أو ضمن أي حيز صنفه، و بالتالي فعتبة الإهداء تقدم للعمل الروائي خدمة ممنهجة وهادفة، وهذا من خلال وظائفها**** المتعددة، والتي يمكننا أن ندرجها ضمن المخطط الآتي:

* انظر إبراهيم درغوثي (روائي تونسي) في روايته أسرار صاحب الستر، دار صامد، تونس 1998.

[1] المصدر نفسه، ص:05.

** صلاح الدين بوجاه (روائي تونسي) في رواية النخاس، عيون المعاصرة، دار الجنوب ، تونس، ط2، 2003، ص:13.

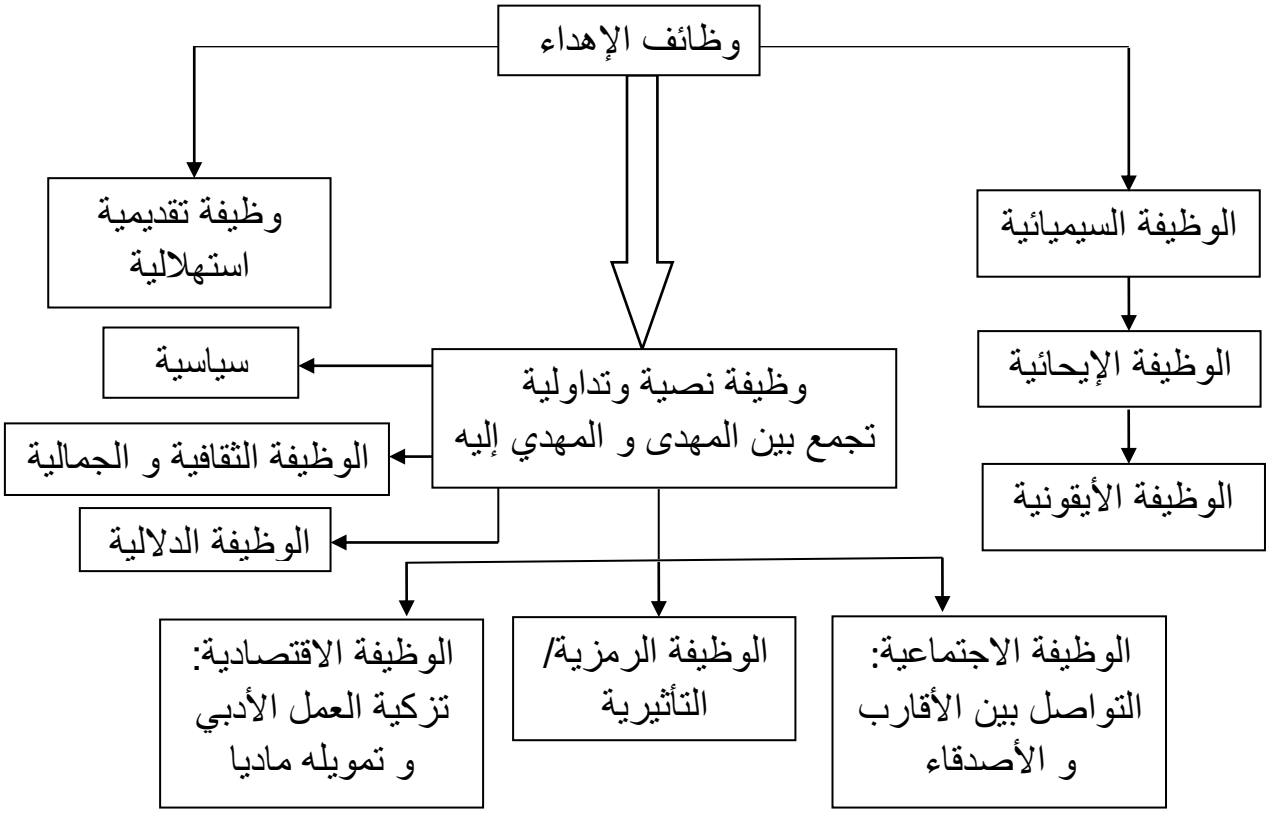
*** انظر مسعودة أبو بكر (روائية تونسية)، طرشقانة، دار سحر، تونس، 1999، ص: 03.

[2] كمال الرياحي: الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، ص ص:35،36.

[3] G.Genette, Seuils, p :110.113

**** سبق للناقد الفرنسي جيرار جينيت G.Genette أن عدّد وظائف عتبة الإهداء بكتابه (عتبات)

G.Genette, seuils, p :127.



وللإهداء أيضا وظائف أخرى كالوظيفة التناصية و المدلولية، و الشرح، و الانزياح، وكلّها وظائف تندرج ضمن الوظيفة الإغرائية التي تسهر على جذب المتلقي وإرباكه بغية إثارة فضوله وتحفيزه على اقتناء الكتاب وقراءته لمعرفة مدى مطابقة عتبة الإهداء للنص الروائي، أو من هم الموجه إليهم هذا الإهداء وما علاقتهم بالنص السردي، وكذلك بغية التماس الدعم والسند المعنوي من المهدى إليه فيكون هذا الأخير شاهداً على عملية الاستحقاق الثقافي الذي حققته عتبة الإهداء، وهذا نتيجة التبادل الرمزي بين المُهدِى والمُهدَى إليه.

و يبقى للسياق الدور الكامل في توجيه عتبة الإهداء لأي جانب يختاره المهدي، ممّا يثبت عدم اعتباطية هذه العتبة بل هي عتبة تساهم هي الأخرى في كشف الستار عن دلالات النص وتحديد بنيته واستنطاق مقاصده من خلال رصده وقراءته قراءة أفقية أو عمودية.

4.1. عتبة الإهداء/ عتبة نصية:

تعتبر عتبة الإهداء من العتبات المهمة فهي تعكس نظرة الروائي لعمله الأدبي وسهره على تقديمه " كهدية تنطوي على فعل تدليلي وسيميائي معين، و يشير من ضمن ما يشير إليه إلى منطقة قد تكون شخصية أو اجتماعية أو مكانية أو غير ذلك، وبحسب طبيعة العمل الروائي وحساسية مقولته وارتباطه النوعي بالمهدى إليه "[1].

يعمل الإهداء على تسليح رصيد القارئ بمعطيات تساعده في فعالية عملية التلقي للمتن الروائي، " على النحو الذي يقوده إلى النظر إليها على أنّ لها وظائف سياقية لا يمكن إهمالها "[2]، ويدخل الإهداء داخل حيز فضائي افتراضي يفتح أبوابا تمهيدية لعملية السرد، وعموما يكون اعتبار عتبة الإهداء لعبة جميلة متقنة ذات أغراض متنوعة ، كأن يكون الإهداء إلى المكان مثلا فيعمل هذا الإهداء على " تعميق مسألة الإيهام بواقعية المكان والإمعان في تشخيصه ليضم الشخوص التي ستطالعنا بعد قليل، وتصبح الأحداث والأفعال التي تقوم بها أمورًا قابلة للحدوث و محتملة الوقوع، هذا بغض النظر عن الغرض الثاني من الإهداء والذي يتعلق بمشاعر وصداقةٍ تربط بين الروائي منشئ النص، و الشاعر الذي يهدى إليه "[3]

يشهد العديد من الروائيين أن بؤرة الإهداء من أهم البؤر النصية التي يكثر الجدال والتردد و القبول و الرفض في وضعها والدليل على ذلك تغيير الإهداء أو إلغاءه تماما من طبعة أخرى وهو هنا يزاحم العتبة الرئيسية الأولى للنص الموازي الخارجي "عتبة العنوان" ذات المكانة والأهمية فالعنوان عتبة قد تغير أو تبدل بعنوان آخر من طبعة لأخرى، وهي عملية حساسة سبق الإشارة إليها مع بعض أعمال واسيني الأعرج و هو الحال مع عتبة

[1] محمد صابر عبيد: التشكيل السردي (المصطلح و الإجراء)، ص:131.

[2] المرجع نفسه، ص:140.

[3] ثائر زين الدين: في دروب السرد (دراسات تطبيقية في القصة والرواية)، دار ليندا للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2011، ص:101.

الإهداء فممّا لا شك فيه أن القبول والرفض يصل طبعا للقارئ بحكم مكانته الأولى التي تربع عليها منذ أن أنهى الكاتب كتابة روايته. " فإمّا عشقٌ ينبجسُ وتقعُ لذة القراءة وإما نكوصٌ ليتسيّد الجفاءُ مشهدية العلاقة "[1]، فلعتبة الإهداء الدور في تسهيل عملية الولوج إلى فضاء النّص و فهمه " و التموقع في ردهاته ودهاليزه لاستكناه أسرار العملية الإبداعية وألغازها"[2].

والنصوص الأدبية اليوم تزخر بكم هائل من العتبات النصية منها عتبة الإهداء التي تعكس الأهمية التي يوليها المبدع بهذه العتبة إيمانا ووعيا منه أنها عتبة مهمة ورئيسة تساهم في عملية فك شفرات النص الروائي وإبعاد الظنون والشكوك في كثير من الأحيان عن تعدد التأويلات وتنوعها، كما أنها تساهم في خلق صيغ إهدائية مميزة تخالف ما سبق إنجازه في مراحل أدبية سابقة * " تحقيقا لقطيعة جمالية مع ذلك المنجز أساسها الرغبة في تقديم المختلف و المغاير و غير الثابت أو المستقر، بل المفضي إلى القلق و التيه، وعدم الركون إلى قراءة واحدة و ما إلى ذلك "[3].

إنّ عتبة الإهداء عتبة نصية لها ضرورة الحضور و التموقع داخل الفضاء السردي وببدايته لما لها من تعدد لوظائف تخدم النص السردي وتسهم في إبراز وإخفاء قصيدته وهو ما يحدث اللذة القرائية ليصل به إلى النشوة التأويلية التي يطمح إليها، ومن هذه الوظائف: الوظيفة التأثيرية، و الوظيفة الإحالية، و الوظيفة الرمزية.

إنّ لهذه الوظائف الثلاث الدور الفعّال بحكم ما تمنحه للقارئ، فعتبة الإهداء هنا " لا يصحّ أن تدعى كتابة إلاّ جوازا قبل أن تسمّى قراءة، لأنّ ما يكتب ليس مصوّبا نحو الكتابة لذاتها بقدر ما هو مسدّد اتجاه القراءة في غير ذاتها، لأنه تبعا لهذا المفهوم البسيط المفترض

---

[1] ثائر زين الدين: في دروب السرد (دراسات تطبيقية في القصة والرواية)، ص:98.

[2] المرجع نفسه، ص:99.

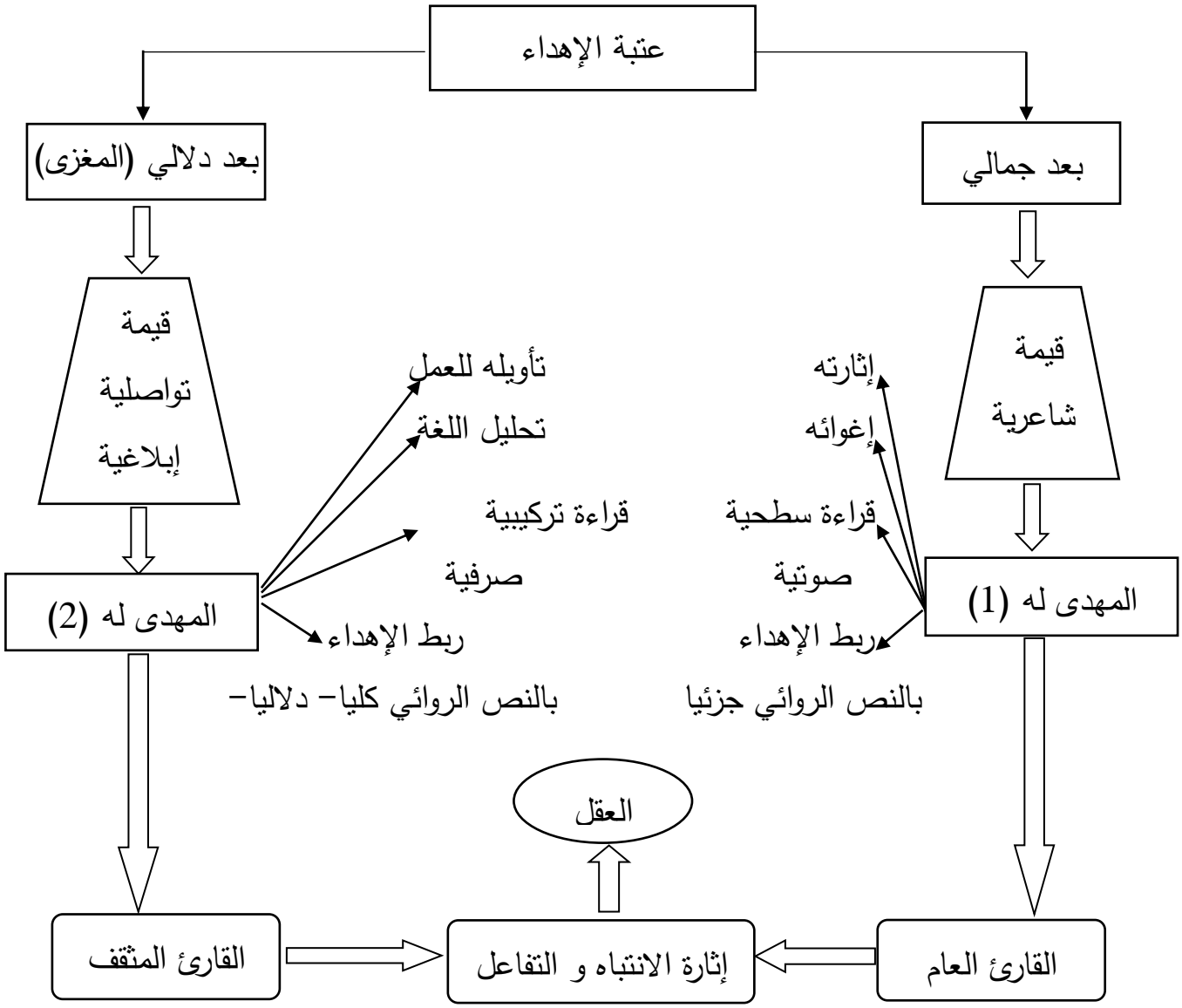
* لقد اهتم عديد من الروائيين بعتبة الإهداء نظرا لاهتمام الدراسات الشعرية بهذه العتبة حالها كحال العتبات الأخرى التي أولى لها جيرار جينيت الأهمية في كتابة (عتبات)، و لقد أولى لعتبة الإهداء ما يربو على ثلاث وعشرين صفحة (من الصفحة 110 إلى الصفحة 133) .

[3] ثائر زين الدين: المرجع السابق، ص: 99.

فلا توجد كتابة في ذاتها ولذاتها باعتبار هذه الأخيرة لا تمثل إلا رموزا لغوية مجسّدة في بلاغ وتبليغ هما الخطاب "[1].

يعمل القارئ على فكّ هذه الرسالة المستّنة بشيفرة لغوية، مستمتعا في الوقت ذاته باللغة الشاعرية الانزياحية التي سيقت بها لغة الإهداء مما يولّد لدى القارئ روحا انفعالية معبّأة بجملة من المشاعر العاطفية و الأحاسيس التي تؤدي إلى ضرورة إسقاطها المسبق على موضوع المتن الروائي.

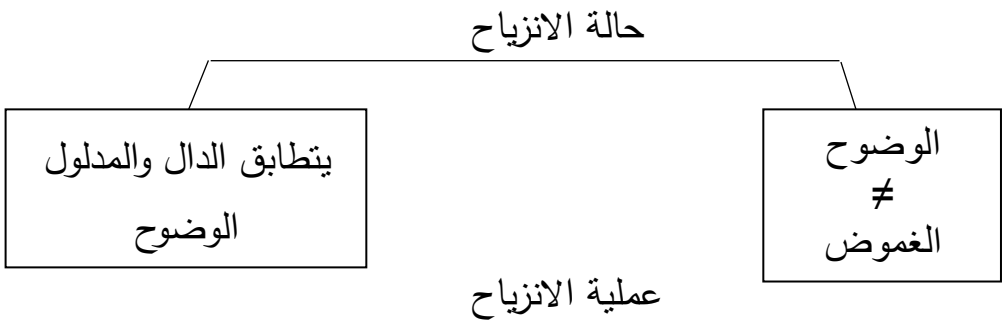
ويمكننا تجسيد عملية تلقّي عتبة الإهداء بالشكل الآتي:



[1] عبد الجليل مرتاض: في عالم النص والقراءة، ص:31.

فالقارئ للإهداء قد يجد نفسه إزاء عنقود من الطرق المفضية إلى النص، وكل هذا يعمل على ترجيح دلالات النص من خلال معاني الأقوال المثقلة بالدلالات المصحوبة نحو المهدى إليه، بغية تنشيط الحركة التواصلية بين الكاتب وجمهوره.

و الإهداء – عموما – هو امتنان وعرفان من الكاتب للآخرين سواء أكان الآخر أشخاصا أو مجموعات واقعية أو افتراضية، كما قد يكون الإهداء كلام مطبوع موجود داخل العمل السردي أو مخطوط يوقّعه الكاتب بخط يده في النسخة المهداة مما يجعل للإهداء أشكالا متنوعة يظهر من خلالها، وتتقاطع هذه الأنواع والأشكال في نقطة واحدة، تتمثل في تعدي الكلمة الواحدة إلى دلالات مختلفة، ونقصد من خلالها الانزياح المقصود أو الخطأ المقصود* الذي جعل مركز التواصل والإفهام، ونقل كلامه من المعقول إلى اللامعقول. أنظر الشكل التالي:



وهذا ما يجعل كلام الإهداء الموجه إلى القارئ كلاما غير مباشر.

بل يتميز بطبيعة انحرافية مما " يصرف نظر المتلقي بعيدا عن الدلالات المرجعية للكلمات"[1]

* حسبما يسميه برونو BRUNO انظر جون كوهين: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر والتوزيع، المغرب، ط1، 1986، ص: 106.

[1] عبد الله الغدامي: الخطيئة والتفكير من البنيوية إلى التشريحية نظرية و تطبيق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط6، 2006، ص: 26.

والأصل في كتابة الإهداء هو توجيه عبارات رقيقة إلى المهدى إليه Dédicacer مع اختيار مسبق وقصدي لشخص المهدى إليه/إليهم، و لعبارات الإهداء وعليه يمكن الوقوف عند عتبة الإهداء كصيغة كلامية ذات أوجه عدة منها الذاتية أو العاطفية أو الموضوعية على أنها عتبة ذات أنواع مختلفة سنفصل فيها.

5.1. أنواع الإهداء:

إنّ الإهداء هو " إعلان (نشر) لعلاقة بين المؤلف وشخص ما أو مجموعة و كيان، وفي هذا تأكيد لدور المهدى إليه الذي يعتبر بشكل أو بآخر مسؤولا عن العمل المهدى إليه حين يقدم له قليلا من دعمه ومشاركته، هكذا ينفتح الميثاق المؤطر للإهداء على تحققات موازية تأخذ بالاعتبار السياق التداولي للنصوص بما أنه ميثاق يؤكد أهمية هذه العتبة في تحديد بعض الدّلالات و مكوناتها النّصية "[1].

لقد ميّز جيرار جينيت G. Genette بين نمطين من الإهداء هما:

"إهداء الأثر La dédicace d'œuvre، إهداء النسخة La dédicace d'exemplaire"[2]

و هناك الإهداء الذاتي « auto dédicace »، و فيه يوجّه الكاتب الإهداء لنفسه، فإن كان الإهداء غيريا لا ذاتيا حينها يكون إمّا إهداء للأثر أو للنسخة.

1.5.1. إهداء الأثر La dédicace d'œuvre :

وهو إهداء يرتبط بالعمل المطبوع، و يتّسم بطابع رمزي وهنا " يمكن التمييز بين نوعين من المهدى إليهم: الخاصون و العامّون، و يقصد بالمهدى إليه الخاص Le dédicataire privé شخصية إمّا معروفة أو غيرها، و التي يهدى إليها العمل باسم علاقة شخصية (ودية، قرابة) أو غيرهما...، أمّا المهدى إليه العام أو العمومي Le dédicataire public فهو شخصية أكثر أو أقل شهرة، و التي يبدي المؤلف نحوها، و بواسطة إهدائه علاقة ذات رابط عمومي، ثقافي، فنّي، سياسي أو غير ذلك على أنّ الإهداء يمكن أن يخصص للقارئ

[1] عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص (البنية والدلالة)، ص: 28.

[2] Gérard Genette, Seuils, P : 120.

أي المتلقي الحقيقي للعمل " [1] و في كلّ الحالات فإنّ حضور عتبة الإهداء يتعلق بضرورة حضور القارئ، و السهر على فسح المجال له في محاولته لفهم " خصوصية العمل و عوالمه الممكنة و هذا ما يجعل من الإهداء إعلانا لعلاقة بين المؤلف و شخص ما " [2] وسواء كان الإهداء عاما أو خاصا فهو يعتبر عتبة نصية مؤثرة ذات علاقة دلالية وثيقة بالسياق العام للنص الروائي، فهو أحد المداخل الأولية لكل قراءة محتملة لنص، ويمكن أن نجمل تنوّع إهداء الأثر من خلال الجدول التالي:[3]

الكاتب ← الأثر ← المهدى إليه	مهدى إليه خاص (قريب، صديق ...). Dédicataire privé
	مهدى إليه عام (سياسي، مثقف، فنان ...) Dédicataire public
	ذاتي (الكاتب) Auto dédicace
	القارئ
	مكان
	إهداء رمزي

وما زاد من بصمة الإبداع الروائي هو ذلك الإهداء الموجه إلى الرموز الثقافية والسياسية أو إلى " الفنانين الذين تركوا بصماتهم على ذاكرة الشعوب أو إلى الشهداء الذين أهدوا أرواحهم إلى تلك الأوطان " [4]، والجدول الآتي يبين بعض النماذج الروائية الجزائرية التي جعلت من الإهداء خطابا سياسيا أو رمزيا أو موجّها إلى علم من الأعلام الجزائرية.

---

[1] عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص (البنية والدلالة) ، ص: 27.

[2] المرجع نفسه، ص: 27.

[3] كمال الرياحي: الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، ص: 35.

[4] المرجع نفسه، ص: 37.

الروائي المهدي	عنوان الرواية	المهدى إليه	نص العتبة
أمين الزاوي	شارع إبليس (2009)	الأمير عبد القادر	إلى ذكرى الأمير عبد القادر الجزائري شاعرا، فارسا ومتصوّفا. أمين الزاوي
سعيد هاشمي	الاحتراق (2009)	شهداء الجزائر	إلى الأرواح الطاهرة التي رعت الحق والعدل والسلام بأرض الجزائر، واحترقت دفاعا عنها. و إلى: أسرتي وأولادي مراد، سمير، رشيد. ليعلموا ما عاناه أجدادهم في الحفاظ على هذا الوطن، وصيانة الشخصية الجزائرية. فلا ينسون أولئك الأبطال الذين اشتروا حريّتنا بدمائهم وأرواحهم. س. هاشمي
عمر بن قينة	على الرّبوة الحالم (1997)	إلى الجزائر	إلى كل قرية ريفية في الجزائر عانت و إنسانها في صمت.. حالمة؟! و إلى كل القلوب الرقيقة.. في عالم شرس عمر
الطاهر وطار	الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء (2005)	سميح القاسم	إلى الشاعر الكبير سميح القاسم، من رأى منّا منكرا فليغيره بيده وإن لم يستطع فبلسانه وإن لم يستطع فبقلمه وهذا أقوى الإيمان. الطاهر وطار

أحلام مستغانمي	ذاكرة الجسد	مالك حداد	إلى مالك حداد ... ابن قسنطينة الذي أقسم بعد استقلال الجزائر ألا يكتب بلغة ليست لغته. فاغتالته الصفحة البيضاء .. ومات متأثرا بسلطان صمته ليصبح شهيد اللغة العربية، و أول كاتب قرر أن يموت صمتا وقهرا وعشقا لها. وإلى أبي: عساه يجد "هناك " من يتقن العربية، فيقرأ له أخيرا هذا الكتاب ..كتابه. أحلام
	فوضى الحواس	محمد بوضياف سليمان عميرات*	إلى محمد بوضياف .. رئيسا وشهيدا وإلى سليمان عميرات الذي مات بسكتة قلبية وهو يقرأ فاتحته على روحه، فأهدوا إليه قبرا جواره. وإلى ذلك الذي لم يقاوم شهرة الانضمام إليهما، فذهب ذات أول نوفمبر بتلك الدفة المذهلة في اختيار موته لينام على مقربة من خيبتها من وقتها ... ورجال أول نوفمبر قهرا يرحلون من وقتها وأنا إلى أحدهم أواصل الكتابة إلى أبي .. مرّة أخرى. أحلام

* سليمان عميرات مجاهد وسياسي ولد في 24 يوليو 1929 بمنطقة مشد الله ولاية البويرة الجزائر انضم إلى صفوف جيش التحرير الوطني الذي كلفه بتنسيق العمليات ضد أنصار الحركة الوطنية الجزائرية في منطقة باريس، سجن عام 1958 لأول مرة في قسنطينة ثم في الجرف ولاية المسيلة، اعتقل عدة مرات وتعرض للتعذيب في معسكر سانت موريس دو الأردواز (camp de saint maurise de l'ardoise) أطلق سراحه إثر مظاهرات نظمها طلبة جزائريون وفرنسيون كانوا جنبا إلى جنب رفقة كريم بلقاسم ومحمد بوضياف، ومحند ولد الحاج، أسس سنة 1967 الحركة الديمقراطية للتجنيد الجزائري (MDRA) اعتقل وعذب بالسجن السري قبل أن يحكم عليه بالإعدام في محكمة الثورة بوهران، استعاد حريته في 23 يونيو 1975 وهو صاحب المقولة المشهورة " لو خيروني بين الجزائر والديمقراطية لاخترت الجزائر ".

Si j'avais à choisir entre la démocratie et l'Algérie je choisirais l'Algérie.

https://ar.wikipedia.org.

أحلام مستغانمي	عابر سرير	إلى أبي وإلى شرفاء الأمة	إلى أبي .. دوما. وإلى شرفاء هذه الأمة ورجالها الرائعين، الذين يعبرون بأقدارهم دون انحناء متشبتين بأحلام الخاسرين. وإليك في فتنة عبورك الشامخ، عبورك الجامح يوم تعثر بك قدري .. كي تقيم أحلام

يبق الإهداء الخاص أكثر الإهداءات شيوعا وانتشارا والذي يوجه إلى "شخصية إما معروفة أو غير معروفة لدى العموم والتي يهدى إليها العمل باسم علاقة شخصية ودية قرابة أو غيرهما[1]، فتكثر في هذه الحالة الإهداءات الموجهة إلى الوالدين والزوجة، والأولاد، والأصدقاء والزملاء " إما اعترافا بالجميل أو تعبيرا عن محبة ومودة، ويمكن ضم إهداءات "واسيني الأعرج" إلى هذا النمط نظرا إلى أنه توجه بها إلى أفراد عائلته وأصدقائه، فقد أهدى روايته "حارسة الظلال" في طبعتها الألمانية بدار الجمل إلى "زينب" وإلى "نجاة" و أرشدنا البحث إلى تكرّر حضور اسم "زينب" في أكثر من إهداء فقد رصدناه في رواياته "نوّار اللوز"، "ذاكرة الماء" و "وقع الأحذية الخشنة"، وعلمنا مثل كل المتابعين لأعمال "واسيني الأعرج" وسيرته أن "زينب" هي زوجته الشاعرة "زينب الأعوج" والتي ترجمت له روايته "حارسة الظلال" صحبة الفرنسية "ماري فيرول Marie Verrole"، ولذلك يندرج هذا النوع من الإهداءات في خانة الإهداءات العائلية Dédicaces Familiales "[2].

وقد يتعمد الروائي التعريف بهوية الأشخاص المهدي إليهم كما قد يتعمد السكوت عن التعريف بهم، وهنا تصبح إحدى وظائف عتبة الإهداء الإعلان كوظيفة غير تامة التبليغ، فهي قد تضمن الإعلان والإفصاح عن علاقة بين المهدي (Dédicateur) و المهدى إليه (Dédicataire) أو الصمت عن تأدية ذلك.

[1] عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص (البنية والدلالة)، ص: 26.

[2] كمال الرياحي: الكتابة الروائية واسيني الأعرج، ص ص: 37، 38.

2.5.1. إهداء النسخة: La dédicace d'exemplaire

يمثل هذا الإهداء فعلا رمزيا صادقا من إهداء النسخ إلى الأهل والأصدقاء أو من توقيعات الكتب في حفلات بيع الكتب للتعريف والإشهار بها، وهو ما يطلق عليه تسمية الإهداءات الموقعة (Auto dédicace) ، فوظيفة هذا الإهداء خاصة وهي " تختلف عن إهداء العمل، ولعل السبب الرئيسي لهذا الاختلاف يكمن في الطابع الخاص لإهداء النسخة، وليس فقط في العلاقة، أو في محفل التواصل الذي هو بالأساس حميمي وخصوصي "[1].

وقد رجّح عديد من النقاد أن الكتاب مالوا كل الميل إلى هذا النوع من الإهداء لزيادة نسبة مبيعات كتبهم لتصبح محافلهم تعج بقرائهم لا لشيء فقط للحصول على إهداء شخصي بيد الكاتب وإمضائه، وهنا يبين " إهداء الأثر هوية المهدي Dédicateur لأنه سيكتب الإهداء بخط اليد وسيوقع أسفله "[2].

يوجّه إهداء النسخة إلى القارئ عموما لتصبح هذه العتبة يراهن عليها الكاتب ، وهذا بتوقعه للشخص الذي سيقرأ كتابه، فيجعل من عباراته كلمات تخاطب قارئه كما لو أن هذا الكاتب ما أنشئ إلا ليقرأه هو، لتصبح كلمات الإهداء إشارات رمزية دالة محفزة على قراءة النص الروائي "وتكون تلك الإشارات عادة ذات صلة بمتن الكاتب فتدفع المهدى إليه إلى قراءته لتبين دلالات العبارات الموجزة التي تضمنها الإهداء"[3].

إنّ طريقة صوغ إهداء النسخة هو الذي يرسم أفق توقعات القارئ، ومن هذه الإهداءات من " تستحضر قصدية عنوان الرواية وتعمل على تأكيدها منتقلة في ذلك من البعد التخييلي الذي ينطوي عليه العنوان إلى بعد واقعي مرجعي تتضمنه صيغة الإهداء في الرواية، وهي الصيغة التي حدّدها المؤلف"[4]، وهو حال إهداء رواية "على الربوة الحالمة"

---

[1] عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص البنية والدلالة، ص: 28.

[2] G. Genette, seuils, p 142.

[3] كمال الرياحي: الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، ص: 41.

[4] عبد الفتاح الحجمري: المرجع السابق، ص: 28.

للروائي –عمر بن قينة– سبق الإشارة إلى الرواية، حيث يرتبط الإهداء بعنوان الرواية، إذ أنّ الروائي وجّه إهداءه " إلى كل قرية، ريفية في (الجزائر) عانت وإنسانها في صمت ... حالمة؟! وإلى كل القلوب الرقيقة .. في عالم شرس "[1].

يقحمنا المؤلف داخل فضاءات مفصولة عند الذاكرة لتجعل من الحلم هو الزمن المبحوث عنه الراغب في تداركه في عالم شرس كما قال الإهداء، وهنا يرتبط العنوان بالإهداء بكلمة (الحالمة) ليصبح الحلم البؤرة الرئيسية التي سينطلق فكر القارئ في البحث عنها بين ثنايا النص الروائي، ما يستدعي " قارئا قادرا على بناء عالم التخيل انطلاقا من الإشارات التي تقدم له والتي تعمل على برمجة محكى الرواية وفق سياقات ومستويات دلالية تختلف من قارئ لآخر ومن صيغة إهدائية لأخرى سواء تعلق الأمر بإهداء العمل الذي يظل إهداء عاما ومشتركا بين القراء، أم بإهداء النسخة والذي يظل، كما سبقت الإشارة إلى ذلك، حميميا وخصوصيا "[2].

وسواء كان الإهداء عاما أم خاصا إهداء للأثر أم للنسخة فهو عتبة نصية لا يمكن أن تنفصل دلالتها عن سياق الحديث السردي، ولهذا تصدّر الإهداء أغلب النصوص الإبداعية [*] باعتباره من أهم "المداخل الأولية لكل قراءة ممكنة للنّص"[3].

فالإهداء محفز قرائي لا يمكن إهماله، كما يعدّ عتبة موجهة ومرشدة للقارئ إلى أعماق النص الروائي، ومجيبة في حالات عن أسئلة أخفاها النص السردي وفضحها الإهداء في بدايته.

تستوجب دراسة عتبة الإهداء كعمل إبداعي التركيز على عدة محاور أبرزها البنية والدلالة والشكل الضمني المركب والقراءة الأفقية الجامعة لعلاقة هذه العتبة بالعتبات الأخرى

[1] عمر بن قينة: على الربوة الحالمة، دار الأمة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1997، ص: 05.

[2] عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص البنية والدلالة، ص: 29.

[*] الإهداء عتبة أساسية، لكنها غير واجبة الحضور، فقد يحضرها المؤلف في إبداعاته، وقد يغيبها ويستبدلها بعتبة أخرى (كالمقدمة و الاستهلال...) في إبداعات أخرى.

[3] عبد الفتاح الحجمري: المرجع السابق، ص: 30.

وعلاقة عمودية تساعد في عملية التأويل وربط العتبات بالنص، فتركيبة الإهداء الإيقاعية والصرفية والبلاغية، تساهم في إظهار مدى علاقة الإهداء بالنص أهي علاقة كلية أم جزئية؟ أم أنها علاقة من نوع آخر كأن تكون علاقة إحالية أو إيحائية أو تضمينية ...، فالإهداء رسالة يتبادلها المرسل والمرسل إليه لغاية التواصل باللغة الذي يحمل بين طياته عدة وظائف كالوظيفة الشاعرية والتأثيرية والجمالية أو الشعرية أو الأيقونة أو البصرية، وكلها وظائف متعاونة وهنا نحتكم إلى القيمة المهيمنة « La valeur dominante » كما حددها رومان جاكبسون، لأنّ الإهداء في نصّ ما قد تغلب عليه وظيفة معينة دون أخرى، فكل الوظائف متمازجة، قد نعاينها مختلطة بنسبة متفاوتة في رسالة واحدة، حيث تكون الوظيفة الواحدة منها غالبة على الوظائف الأخرى حسب نمط الاتصال"[1]

إنّ الإهداء هو رأس الجسد والنص إفاضة له قد تدعمه إما زيادة أو نقصانا، إنه يقدم لنا زادا معرفيا، يساعد على فهم ما غمض من النص، إنّه المحور الذي يتنامى ويتوالد ليحدد هوية نصّه، فالحكمة من تموقع الإهداء في بداية النص الأدبي هو الرغبة في تمكين القارئ من السير القرائي الممنهج لينطلق من الداخل إلى الخارج، ومن الأسفل إلى القمة "وفي هذا الصدد فأول الحيل التاكتيكية هي الظفر بمغزى الإهداء، والمفهوم المحلي الذي نستخدمه لهذا الغرض هو من القاعدة إلى القمة (Top –down)، ومن القمة إلى القاعدة (Botton) ومعنى هذا أنه يجب فهم معاني الكلمات المعجمية وبنية الجملة، ومعناها المركب " أي من القاعدة إلى القمة، وعلى أساس هذه الجملة نتوقّع ما يحتمل أن يتلوها من جمل أي من القمة إلى القاعدة"[2].

إنّ اختلاف أنواع الإهداء يفتح للقارئ شهية القراءة حسبما يتطابق وميوله الفكري فاتجاه الإهداء في الغالب يماثل اتجاه النص وقد يطابقه أو يناقضه حسب رغبة الكاتب،

[1] جميل حمداوي: شعرية الإهداء، ص: 28. www.aluka.net

[2] عبد الجليل الأزدي: عتبات الموت (قراءة في هوامش وليمة لأعشاب البحر) فضاءات مستقبلية، المغرب، العددان 2-1996/3، ص: 37.

ومن أنواع الإهداء ما يلي: الإهداء السياسي، الإهداء التاريخي، الإهداء الثقافي، الإهداء الصوفي ...

6.1. صوفية الإهداء في رواية "الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء" للروائي الطاهر وطار:

كثيرا ما يغري الخاطب الصوفي جمهور القراء والباحثين ويحفزهم على ارتياد عوالمه، واستكناه خفاياه فهو خطاب ينفد من التقليد والسائد، ويتعمق في أوغال الدهشة والحيرة، ويجمع بين اللغة الإشارية و الرمزية والمعرفة البرهانية.

إنّ خطاب التصوّف لهو أشبه بالفلسفة التي تنقلنا من عالم سطحي وصفي لتتوغل بنا إلى عمق الكشف واليقين والجوهر.

لقد تشكّل القاموس اللغوي لهذه الرواية وبدءا من عتبة العنوان بألفاظ ومسميات صوفية " الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء " حيث يبرز الملمح الصوفي الذي ينطلق منه الروائي تماما كما فعل في روايته "الوّلي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"، فكلا العنوانين جعلا من هذا الوليّ وليّا طاهرا، و الطاهر كما ورد في معجم الكلمات الصوفية للنقشندي هو " من عصمه الله تعالى عن المعاصي، وطاهر الباطن: هو من عصمه الله تعالى عن الوسواس والهواجس والتعلق بالأغيار، وطاهر السّر: هو من لا يذهل عن الله طرفة عين وطاهر السّر والعلانية هو من قام بتوفية حقوق الحق والخلق جميعا لسعته برعاية الجانبين"[1] ، جاء الإهداء أمرا مقصودا يهدف للتمهيد للمتن السردي فالإهداء "مرتبط الدلالة بالنص، إضافة إلى أنه يختزل الرؤيات الإبداعية من خلال المهدى إليهم"[2].

وقد ورد إهداء هذه الرواية بالصيغة الآتية:

---

[1] أحمد النقشندي الخالدي: جامع الأصول في الأولياء معجم الكلمات الصوفية، دار الانتشار العربي، بيروت، ج3، 1988، ص: 51.

[2] أنس أمين: جماليات العتبة، مطبعة دار النشر المغربية، الدار البيضاء، ط1، 2005، ص:32.

" **إلى الشاعر الكبير سميح القاسم، من رأى منّا منكرا فليغيره بيده وإن لم يستطع فبلسانه، وإن لم يستطع فبقلمه وهذا أقوى الإيمان**" الطاهر وطار[1].

عدّ هذا الإهداء اقتباسا للحديث النبوي الشريف في قول رسول الله – صلى الله عليه وسلم– "من رأى منكم منكرا فليغيره بيده فإن لم يستطع فبلسانه، فإن لم يستطع فبقلبه وهذا أضعف الإيمان"[2].

افتتح "الطاهر وطار" إهداءه بجملة "من رأى منّا" خاطب من خلال هذه الجملة الجماعية العربية إجمالا بما أنه ابتدأها بشخصية عربية معروفة "سميح القاسم"، ثم اتبع قوله "منكرا فليغيره بيده وإن لم يستطع فبلسانه" ويقصد هنا الكلمة "فالساكت عن الحق شيطان أخرس"، ثم وضع نقطتان فوق بعضهما وكأن القول يبدأ حينها و إن لم يستطع فبقلمه وهذا أقوى الإيمان، جعل وطّار للقلم قيمة كبيرة جدا أو عظيمة عظمة الموقف الديني والآية القرآنية في قوله تعالى: ﴿اقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّكَ الَّذِي خَلَقَ، خَلَقَ الْإِنْسَانَ مِنْ عَلَقٍ﴾[3] وهو تعظيم لشأن العلم، فالعلم نور خالد طول الحياة، وقد حمل الكاتب المسؤولية لكل كاتب أو شاعر أو عالم أن يجعل قلمه سلاحا يدافع به عن الحق. فكان القلم هو الوسيلة التي أوصى بها وطار نفسه وقراءه على حد سواء لضرورة مواجهة الباطل، وهو ما مثلته الشخوص الروائية في روايته "الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء".

مثلت عتبة الإهداء الدعاء الذي يدعو إلى تغيير حال الأمة والأمل بتخطي المشاكل ومواجهتها وتحديها بالدعاء، و الدعاء " سؤال الله والتضرع والابتهال إليه لإتمام نعمة أو إزالة كربة أو تفريج غمّه "[4]، وقد صار الدعاء " طقس دائم لدى الصوفي وهو يتوسل أنّى شاء إلى معبوده ليحصل على دوام الصلة و استمرار القربة، ولذة الفناء، ودهشة الشهود،

---

[1] الطاهر وطار: الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، موفم للنشر والتوزيع الجزائر، 2005، ص: 05.

[2] الإمام محي الدين أبي زكريا يحيى بن شرف النووي: شرح رياض الصالحين من كلام سيد المرسلين، دار الرشاد الحديثة، المغرب، ص: 66.

[3] سورة العلق: الآية 01-02

[4] منصور الرفاعي عبيد: دعاء العارفين، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط1، 2001، ص 98.

وحقيقة المعرفة "[1]، و أقرب الدعاء إلى الإجابة هو دعاء المضطر صاحب الحاجة حيث قال تعالى: ﴿ ادْعُونِي أَسْتَجِبْ لَكُمْ إِنَّ الَّذِينَ يَسْتَكْبِرُونَ عَنْ عِبَادَتِي سَيَدْخُلُونَ جَهَنَّمَ دَاخِرِينَ﴾[2]، وقوله تعالى : ﴿وَإِذَا سَأَلَكَ عِبَادِي عَنِّي فَإِنِّي قَرِيبٌ أُجِيبُ دَعْوَةَ الدَّاعِ إِذَا دَعَانِ فَلْيَسْتَجِيبُوا لِي وَلْيُؤْمِنُوا بِي لَعَلَّهُمْ يَرْشُدُونَ﴾[3].

تمّ إهداء النسخة للشاعر الفلسطيني "سميح القاسم" وهو رمز بارز في سماء الثقافة العربية، وصوت مناضل في مجال الكتابة الأدبية، استطاع أن يعبّر بشعره وبقلمه عن الثورة وقد ارتبط اسم القاسم بشعر الثورة والمقاومة داخل الأراضي الفلسطينية، أسس صحيفة كل العرب، وكان عضوا في الحزب الشعري، وناشطا سياسيا في الحزب الشيوعي قبل أن يترك الحزب ليتفرغ لعمله الأدبي، "فسميح القاسم" رمز من الرموز الثقافية والفكرية العربية المعاصرة، والأكيد أن فكرة انتقاءه كرمز ليستهل به وطار نص عتبة إهداءه لم يكن أمرا اعتباطيا بل هو فعل قصدي حيث أننا ندرك ميول الطاهر وطار –رحمه الله– إلى الفكر الواقعي الاشتراكي تماما كما فعل بإهداء روايته "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"، فالإهداء بهذه الرواية كان "لحسن مروة" وهو كاتب وناقد لبناني قتل في الحرب الأهلية، ولمحمود أمين العالم، وكلاهما رمزان شيوعيان، ربما لا نستطيع أن ننفي القصدية في هذه العتبة حيث يمكننا القول أن وطار لا يزال حاملا هواجس الواقعية الاشتراكية، إلاّ أنّه في هذا النص يجسد شيوعيته بطريقة لولبية، فيشير الروائي بهذا الإهداء – لشخص ميت، وشخص آخر لا يزال على قيد الحياة – إلا أن شمعة المثقف الشيوعي لا تنطفئ، يذهب واحد ويبقى آخر يحمل اللواء ويكمل النضال، فرغم الموت تستمر الحياة، وتبقى الاشتراكية تناضل لأنها صالحة للتطبيق في كل زمان ومكان، كما أنها البديل في عصر البدائل لذلك المجد الضائع

[1] قيس كاظم الجنابي: التصوف الإسلامي في اتجاهات الأدبية، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة ط1، 2006، ص ص: 165، 166.

[2] سورة غافر، الآية: 60.

[3] سورة البقرة، الآية: 168.

إنها علاقة كالشخصين الذين تمثلت فيهما "حسن مروة" و"محمود أمين العالم" هذا الأخير الذي كان الدعاء بطول العمر"[1].

لقد اعتاد "الطاهر وطار" على اختيار رموز وأعلام حسبما يتناسب وفكره وطموحه في وصول بلاده أو عودتها إلى زمن المجد، فكان اختيار "سميح القاسم" في هذه الرواية قصديا بحكم اشتراكه والكاتب في الفكر ذاته، وفي مبدأ الدفاع عن القضايا القومية، وما كان المستهل بشخص "سميح القاسم" إلا ليسقط هذه الشخصية العملاقة على شخصية الرواية "مالك بن نويرة" الشاعر الذي قتل عنوة فكلاهما شاعران لهما نفس وظيفة الكتابة الشعرية، وصدق التعبير وكلاهما تناولا نفس المفاهيم من سؤال للذات في تفاعلها مع الآخر سواء بانتمائها إلى المرجعية المشتركة أو مرجعية المعارضة للآخر.

ولمّا كان "سميح القاسم" مرجعا فكريا وأدبيا يتحدى به أسقطت هذه الشخصية على شخصية الوالي الشخصية المرجعية التي رافقت الطاهر وطار منذ "الشمعة والدهاليز". فهو (بولزمان) وهو "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" و هو "الوالي الطاهر يرفع يديه بالدعاء"، والقاسم المشترك بين الشخوص الثلاثة هو الجانب الصوفي فيها (الطهارة والتنوير والقداسة والتقديس)، إن لفظة الولي مشحونة بدلالات التصوف والاختراق للسطح، والمألوف، إنه صورة فنية قبل أن يمثل شخصية ذات ملامح وسمات معينة داخل الحيز الورقي، والولي من منظور المتصوفة هو "العارف بالله وصفاته بحسب ما يمكن، المواظب على الطاعات، المجتنب للمعاصي، المعرض عن الانهماك في اللذات والشهوات"[2].

ولأن الوّلي "وليّ طاهر" فقد زادته هذه الصفة سموّا و فضلا كبيراً، ثم يتبع الروائي صياغة عنوانه بصيغة "يرفع" للمضارعة ممّا يجعل الوّلي يكرّر فعله في حاضره ومستقبله

[1] سعدية نعيمة: استراتيجية النص المصاحب في الرواية العربية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، للطاهر وطار – أنموذجا– كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر بسكرة، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، قسم الأدب العربي، ع5، مارس 2009، ص: 334.

[2] علي بن محمد الجرجاني: التعريفات، دار الكتب اللبناني المصري، بيروت، القاهرة، ط1، 1991، ص: 255.

حتى يحقق المراد، أتبعه الروائي بحرف جر (الباء) دلّ على الانتهاء وتحديد الاسم الذي سيُسند له الفعل الأول (الرفع) وهو الدّعاء، و لهذا جاء خطاب الإهداء خطابا صوفيا متماشيا مع مضمون النص الروائي، وقد صرّح الروائي بقوله: " **و الولي سواء أكان سيدي بولزمان أم الولي الطاهر، كما عبرت عنه حسبما يبدو لي، هو العقل الباطن للإنسان المسلم المعاصر في تجلياته العديدة التي تتمثل في الحركات الإسلامية بشكليها الفردي أو الجماعي في الحركية أو السكونية، كما هو الشأن في ردود الأفعال التشنجية أو الرافضة سلبا** "[1].

لقد علّق الروائي نسق الإهداء بنتيجة فعلية تمثلت في الكتابة لأجل تحقيق المراد والغاية بل جعلها أقوى الإيمان، حين عبّر في نصه من خلال شخصيته الولي التي تجسد سلطة رمزية على العقول والأفئدة عن اللجوء إلى الدعاء لحل المشاكل ولصلاح البلاد فالولي " و**كما هو واضح من العنوان، (...) اكتفى بأضعف الإيمان، وهو المواجهة بقلبه، إذ دعا ربّه، أن يسلّط على الأمة ما تخافه وتخشاه، حتى تخرج من عنق الزجاجة التي وضعه الآخر فيها** "[2].

ولهذا بدّل الكلمة بجملة " فبقلمه وهذا أضعف الإيمان " لأن الدعاء حسبه عاجز كما عجز الولي في تغيير حالنا وتبديل واقعنا للأحسن، وبرغم المعجزات التي حظي بها "الولي" فهو ينتسب إلى طبقة الأولياء، وحوله الكثير من المريدين والمريدات، وله من الكرامات الكثير وهو دائم الدعاء "**يا خافي الألطاف. نجّنا ممّا نخاف**"[3]، وقد تكرر هذا الدعاء كثيرا "**يا خافي الألطاف نجّنا ممّا نخاف**"[4]، وقد اشتكى الولي من الزمن الذي يحياه " **زمن الوباء الذي عمّ، ليس فقط العالم العربي، إنّما كل العالم الإسلامي. زمن صار فيه العرب**

[1] الطاهر وطار: الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، ص: 07.

[2] المصدر نفسه، ص: 07.

[3] المصدر نفسه، ص: 12.

[4] المصدر نفسه، ص: 21.

والمسلمون جندًا للمسيحيين، يحملون أسلحتهم، ويلبسون ألبستهم، ويروّجون لعقائدهم، زمن صار فيه الهروب إلى الفيافي، والبدء من البداية واجبا "[1].

استمر نفس الدعاء على لسان (الولي) إلى أن قرر تغييره فـ " **توضأ. صلى ركعتين. رفع كفيه يدعو مغمض العينين.**

- **يا خافي الألطاف. سلط علينا ما نخاف.**

ظل يصلي ويكرر الدعاء تسعة وتسعين مرّة، إثر كل ركعتين، متجهدا.

الله وحده يعلم كم زمنا انقضى على التوسل الحثيث أمام باب المعشوق، حتى خيّل إليه أنه ينفتح، وأن صوتا ملائكيا يأتيه:

- **أبشر أيها الولي الطاهر، ربك استجاب لدعاء ظل ينتظره، منذ سقوط الدولة العباسية** "[2].

ولأنّ الولي يعلم أن محاولة اللّحاق بالركب الغربي ومواكبته أمر صعب للغاية قرر بناء جيل قرآني جديد يتقمص دور المهدي أو منقذ المسلمين مرة أخرى أو يجسد نورا يرسم لهم الطريق نحو الحياة التي من المفترض أن تقوم بالعقيدة السليمة والإيمان الراسخ والثقة في الله تعالى.

اختار "الطاهر وطار" القلم في عتبة إهداءه لأنه يمثل تحقيق ما عجز عنه "الولي" في مشروعه الديني المستقبلي، فقد أضمر الكاتب قبل كتابته الفشل الذي سيتعثر به، وهذا كنتيجة للإنطلاقة الخاطئة للولي من محاولة الهروب من الوباء لإنشاء جيل جديد يقهر ما هو آت من الدّول الغربية، ومنع تفشيه في ربوع الوطن العربي والإسلامي، ورغم تسارع الأحداث إلا أن الولي يفشل في تحقيق مراده نتيجة سوء تقديره وتخطيطه.

---

[1] الطاهر وطار: الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، ص: 21.

[2] المصدر نفسه، ص: 25.

لم يورد "الطاهر وطار" شخصية عربية واحدة في متنه الروائي وأقصد بذلك "سميح القاسم" بل قد جعله المنطلق الرئيس لجملة من الرموز العربية والشخصيات الفكرية سواء أكانت تاريخية أو حديثة "... **وقد تناولهم العلامة العربي الجاحظ برسالة خاصة، ويكفي أن نذكر من جهابذتهم أبو العلاء المعري، وبشار بن برد، و الشاعر اليماني الكبير المرحوم عبد الله البردوني، و طه حسين، و كشك، و صاحب المخصّص، ابن سيده الأندلسي، والشيخ إمام، المغني الملتزم الذي زعزع حكم السادات والشيخ السعودي بن باز، و أخيرا وليس آخرا الشيخ عمر عبد الرحمان، رهين المحبس الأمريكي وغيرهم كثيرون**"[1]، كما ظهرت شخصيات عربية أخرى هم: ابن زيدون، نزار قباني، ابن خلدون، صدام حسين، ياسر عرفات، صائب عريقات، عمر موسى، القائد الليبي معمر القذافي، أسامة بن لادن، الهواري بومدين – رحمه الله– فكان "سميح القاسم" الاسم العربي الأول لجملة من الأعلام العرب التي حملت لواء التغيير، والرفض أمام العدو الغربي الظالم وقد ذكر الروائي بعض الأسماء الغربية في روايته "جورج بوش الابن، مستشارة الأمن القومي، شارون"، فكان الصراع واضحا بين العربي والغربي وكان الإهداء موجها لفئة العلماء و المسؤولين والكتاب والقادة والدعاة والأدباء والسياسيين لأجل مجابهة الغرب.

وما دعوة الكاتب في نص عتبة الإهداء "وإن لم يستطع فبقلمه وهذا أقوى الإيمان" هي دعوة لإزالة الغمامة السوداء التي غطت العالم العربي وجعلته عرضة للضياع، والنهب والاستغلال كنتيجة للسيطرة الغربية الأمريكية الإسرائيلية التي جعلت العرب مغلوب على أمرهم مطأطئي الرؤوس دائمي الهلع والخوف مما هو آت، وقد مثل الروائي هذه الفكرة في روايته بشخصية الولي الصوفية حين عاد إلى مقامه وشاهد من خلال شاشته، حيث استبق الزمن فرأى أن البترول العربي سينفذ، وذكر وضع عديد من الدول العربية الإمارات، السعودية، الكويت، فلسطين، ورأى العظمة التي سيكتسبها الغرب من ضعف العرب (الولايات المتحدة الأمريكية ، أوروبا، إسرائيل ...).

[1] الطاهر وطار: الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، ص ص: 59،60.

إنّ عتبات النص الروائي ليست عتبات منفصلة عن بعضها البعض بل تكمل الواحدة منهم الأخرى فكانت عتبة الإهداء الصوفية الخطاب تتقطع مع صوفية خطاب عتبة العنوان "الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء"، كما تتقاطع مع صوفية خطاب عتبة التهميش التي وردت في ست مواضع من المتن الروائي، جاءت في أغلبها شرح وتفسير لشخصيات إسلامية عاصرت زمن النبي – صلى الله عليه وسلم– أو بعده بقليل، و لأن نص عتبة الإهداء مقتبس من الحديث النبوي الشريف، فالعتبتان تتقاطعان في حقبة زمنية مشتركة، وفي صيغة خطابية صوفية مشتركة.

والجدول الآتي يبرز صوفية التهميش في الرواية :

الرقم	نص عتبة التهميش	الصفحة
01	مُجّاعة بن مرارة: شيخ قبيلة بني حنفية، أسير خالد بن الوليد	10
02	مالك بن نويرة شاعر صحابي كلفه الرسول صلى الله عليه وسلم بجمع الصدقات جفل لما مات الرسول، فاتهمه خالد بن الوليد بالارتداد و قتله، وطالب عمر بن الخطاب رضي الله عنه بالقصاص من خالد.	11
03	سجاح: ادعت النبوة مع مسيلمة الكذاب	12
04	مسيلمة الكذاب ادعى النبوة في اليمامة	13
05	زوجة مالك بن نويرة، تزوجها خالد بن الوليد وحرب الردة قائمة	13

إنّ عملية خلق التآلف بين عتبات النص الروائي تحقق بلاغة الاجتياز في العبور بين النص والقارئ "بين الداخل والخارج، بين الفني والجمالي بكيفية مفتوحة وديمقراطية وإيجابية ومناقضة لإعادة إنتاج النص المغلق، أي النص المستطير والا ديمقراطي"[1]، وعليه نجد عتبات رواية الوالي الطاهر يرفع يديه بالدعاء تتقاطع عند نقطة التصوف المتحفظ بدءًا بعتبة العنوان، العناوين الداخلية، أيقونة الغلاف، الإهداء، التهميش. مما يجعل العمل الأدبي عملا مميزا واعيا سعى " **مؤلفه إلى خلق تآلف بين الدلالي واللساني في حقل السرديات من خلال مكون هو العتبات ... بتفاصيلها الصغرى، من عناوين وعناوين داخلية،**

[1] يوسف الإدريسي: عتبات النص (بحث في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر)، ص: 10

ومقتبسات ووظائفها وإشارات ومرجعياتها مميزا بين التمظهرات الغرافية والتبوغرافية، والصور والأيقونات والأسس والهوامش والدوال والمدلولات، مزجاً -دونما خلط- بين خلفيات مرجعية وفكرية مختلفة، تمتد من غريفل إلى ميتيران إلى هوك إلى جينيت، جاعلا من هذه التصورات جسرا آمنا للعبور إلى القارئ"[1]

وقد جاء نص عتبة الإهداء نصا أدبيا حافظ على أدبيات خطاب الإهداء وهي:

1- " وجود حرف الجر إلى الذي يفيد انتهاء الغاية إلى المهدى إليه.

2- وجود ضمير المخاطب الذي يدل على المهدى إليه.

3- التكثيف والاقتضاب والإيجاز، فغالبا ما يشغل الإهداء في أقصى تراكمه صفحة واحدة.

4- مشاكلة الإهداء بنصوص مقتضبة ودالة.

5- إثبات اسم المهدى إليه "[2]

الرقم	أدبيات خطاب الإهداء	تطبيقها على عتبة إهداء رواية "الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء"
01	وجود حرف الجر الذي يفيد انتهاء الغاية إلى المهدى إليه	إلى الشاعر
02	ضمير المخاطب	وجد ضمير المتكلم الجماعة (نحن) فالشاعر خص نفسه بالخطاب وحمّل نفسه مسؤولية الدفاع بالقلم رفقة زملائه من الأدباء ....
03	التكثيف و الاقتضاب	جاء نص الإهداء نصا مختصرا حيث لم يتجاوز في مجمله العشرين كلمة
04	إثبات اسم المهدى إليه	سميح القاسم ← المهدى إليه بشكل صريح الأمة العربية بعلمائها ومثقفيها بشكل ضمني.

[1] يوسف الإدريسي: عتبات النص (بحث في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر)، ص: 12.

[2] أنس أمين: جماليات العتبة، ص: 33.

و كخلاصة لكل ما سبق فقد جاء خطاب الإهداء خطابا صوفيا متحفظا مطابقا لمضمون المتن الروائي فالشاعر لم يُعِد نصّ الحديث النّبوي الشريف بنصه، بل اقتبس منه الجزء الذي يناسب ويماثل نصّه، وبدّل فيه أيضا ما يتطابق مع متن نصه الروائي، فالشخصية الصوفية في الرواية (الولي) لم تملك هذه الدلالة في ذاتها بل أوزعت صفاتها الصوفية على الشخوص الروائية الأخرى (بلارة، عبد الرحيم فقراء، وحتى السارد) إنّ الكاتب قد تحفظ عن إظهار الجانب الصوفي التام، والملامح الصوفية المطلقة "**جاء الولي يحمل اسمه مضافا إليه صفة الطهارة وقد تجنبتُ الصلاح، حتى لا أتطاول على المرتبة التي يتمناها الأنبياء، و حتى أتخلّص أيضا من كثير من قوانين و طقوس التصوف، التي لست في الحقيقة لا في حاجة إليها ولا أستهدفها**"[1].

فكان خطاب الإهداء حجة على القارئ يستشهد به "ليس للحرص على إيراد كلمة أو فلانا أو علانا هو أول من قال وإنما هو بمثابة مثل يقبله السامع ويتذّوقه وكأنه قاعدة للحياة"[2].

إنّ عتبة النصوص الروائية الجزائرية "الإهداء" عتبة خطت بأيد واعية وسبقت عبر أذهان أتقنت النظرية فأحسنت تطبيقها على التجربة الروائية، فصارت العتبة الروائية منارة هادفة مثيرة ومغرية وراسخة في الذهن، وبصمة مميزة للروح المبدعة، كما أن تظافر العتبات وتراصفها دليل أيضا على حسن النظرة الفوقية للنص الأدبي والسير الممنهج من الداخل إلى الخارج لتوجيه القراءة العمودية وتعميق القراءة الأفقية، وجعل القارئ يحس ويشهد أن العتبة النصية فعل واع، ونص مقصود وهادف، وعتبة منيرة ومبسطة ومغرية وصعبة الحل في الوقت ذاته زادت النص الروائي قيمة ودلالة فحفزت القارئ على القراءة والتأويل.

---

[1] الطاهر وطار: الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، ص: 07.

[2] محمد مفتاح: دينامية النص، ص: 35 نقلا عن:

L. Massignon, Essaisur les origines du lexiques de technique de la musulmane

7.1. الإهداء متن للقراءة والتأويل:

تتراءى عتبات النص الأدبي في نصوص هامشية تتعالق مع المتن تعالقا خارجيا، ولا تشكل حضورا واجبا، ومع ذلك فلها شرعية التموقع من حيث تكوينها لعلاقات هامشية بالمتن، إن حضورها أمر غير دائم ولا مستقر، بل إن عديدا من الروائيين من يتعمدون تخطي بعض العتبات كعتبة الإهداء كونها قد تسيء إلى المتن من حيث كونها تفضح أسراره ذات الطبيعة اللغوية المتلاعبة والماكرة، فخطاب الإهداء عادة ما يعول على آليات التلميح كالكتابة والمجاز، ومحاولة رفع القارئ إلى أسلوب غير المباشرة.

إنّ " مقصد الإهداء يكمن في إثارة المتلقي ليتعايش مع فكر الكاتب وربطه بما يدور في الرواية أو أن يكون إعلانا للرواية" [1] فيتجلى النسق الفكري، ويسير على وتيرة ترابط العتبات " أمّا خصوصية الإهداء فتكمن في استحضار تأكيد عنوان الرواية و قصديتة من خلال الانتقال من واقع العنوان المتخيل، و...الحقيقة" [2]

فالنصوص الأدبية تحمل عتبات لغوية و إشارية " ذات طبيعة تخييلية تجعلنا نقول ما لا نستطيع بالضرورة أن نبوح به، لذلك يختلف البوح عن التعبير باللغة الأدبية ذات الوسائل التخييلية والجملية الرمزية"[3]

أسهمت عملية التلقي في جعل المتلقي عنصرا فعالا بحيث لا يكتفي بالتلقي دون أن يخلق بينه وبين النص تفاعل يُذكر، وهنا تلعب اللغة الشعرية للمبدع الدور الكامل في خلق عتبات نصية " الإهداء ... العنوان ..." محفزة على قراءة النص الأدبي، وتفعيل العلاقة بين كل من النّص والقارئ " فالظاهرة الأدبية ليست موجودة لا عند الكاتب ولا في النص ولكن في علاقة النص بالقارئ "[4]

---

[1] عزوز علي إسماعيل: عتبات النص في الرواية العربية (دراسة سيميولوجية سردية)، ص: 326.

[2] المرجع نفسه، ص: 328.

[3] حميد الحمداني: القراءة وتوليد الدلالة (تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي)، ص: 300.

[4] المرجع نفسه، ص:71.

لقد شبه الناقد "سعيد يقطين" عتبات النّص بعتبة الدار، بناء النّص وبناء البيت عنده سيان فكلاهما ملكية مشتركة "عندما نبني نصا بيتا لنسكن قد نستقبل فيه بعض زملائنا وأقاربنا لكننا عندما نبنيه ليصبح "ملكية مشتركة" لابد له من مناصات متعددة بتعدّد الزمان والفضاء الثقافيين"[1] وهي إشارة إلى القارئ شريك المبدع الذي يقاسمه العمل، بل ويحظى بالنصيب الأوفر من القراءة والتأويل فوظيفة النصوص الموازية تكمن فيما تقدمه للقارئ من معلومات عن النص، كما أنها تعمل على تحديد وجهة القراءة حسب الاتجاه الذي كان قد اختاره كاتب النص " إنها موقع ممتاز يكشف مقاما تداوليا وخطة ما وفعلا تأثيريا في الجمهور يخدم سواء حسن فهمه أو ساء، تلقيا جيدا للنص و قراءته ملائمة لما ينتظره مؤلف النص وحلفاؤه "[2].

فعتبة الإهداء عتبة ناطقة تتحدث وتصف النص وصفا قبليا يسبق عملية القراءة، وقد استطاع عديد من الروائيين الجزائريين الظفر بحنكة الكتابة الروائية، وحسن التوغل في أسرارها ومعرفة خباياها، حتى صاروا على علم واسع بفن كتابة الرواية الذي يلزم الكاتب المبدع أن يرمي بعمله الأدبي إلى ذهن القارئ فيصبح " الكتاب بلحمه ودمه وأنينه (...) أضعه اليوم بين أيدي عشاق الأبجدية الحية المليئة بأنين الذين مضوا هم وحدهم يعرفون كشف الآثار الخفية العالقة بكل كلمة"[3].

إن مسارات تأويل الخطاب الأدبي متعددة، وتلقي خطاب عتبة الإهداء لا يمكن فصله عن مسارات التأويل فنص العتبة قد يصاغ كنص فلسفي، أو ديني أو صوفي أو تاريخي... وعلى حسب سياق الخطاب الأدبي لعتبة الإهداء يحدد تأويل النص الروائي.

---

[1] عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص: ص:13.

[2] محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، 2010، ص:24.

[3] واسيني الأعرج: البيت الأندلسي، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، 2010، ص:24.

1.7.1. إهداء الخطاب و دور السياق في التأويل في رواية شارع إبليس للروائي " أمين الزاوي ":

يعتبر الإهداء تقليدا ثقافيا محمودا نظرا لأهميته، فهو يشكل " قاعدة تواصلية تمكن النص من الانفتاح على أبعاد دلالية تغني التركيب العام للحكاية وأشكال كتابتها "[1].

وقد تنوعت اللوحة الفنية لعتبات الرواية الجزائرية بجملة من أنواع الإهداء، كل ينتقي الإهداء الذي يناسبه (إهداء الأثر أو إهداء النسخة)، أو يستغني عنه، و من أمثلة ذلك نجد الإهداء العام Dédicataire public في نصّ رواية "شارع إبليس" للروائي أمين الزاوي، والذي خصّ به شخص الأمير عبد القادر حامل لواء الجهاد الصوفي والمجاهد والشخصية التاريخية وهذا نص الإهداء " **إلى ذكرى الأمير عبد القادر الجزائري شاعرا، فارسا ومتصوفا أمين الزاوي** "[2]، و قد فضّل الكتاب المعاصرون إهداء أعمالهم إلى:"الرموز الثقافية والسياسية المناضلة أو إلى الفنانين الذين تركوا بصماتهم على ذاكرة الشعوب أو إلى الشهداء الذين أهدوا أرواحهم إلى تلك الأوطان" [3].

إنّ المتلقي القارئ لعتبة الإهداء يلحظ توظيف العنصر التاريخي والثقافي، والأكيد أنهما سيذوبان، وينصهران كعامل لغوي داخل فضاء النص السردي، ولكن السؤال المطروح هو:"هل ركز الكاتب على الجانب التاريخي لهذا الرمز الحضاري والثقافي والسياسي... أم ركز على حقبته الزمنية ومجتمعه ومحيطه وأوضاعه الاجتماعية والثقافية والسياسية؟ أم أنّه علم تمّ انتقاءه لإسقاط مفاهيم نقدية على النص السردي؟، فيبني بذلك الرّوائي علاقة بينه وبين نصه من جهة، ومن جهة أخرى يفتح للقارئ:"الإثارة والإيحاء وليس التلقين أو التصريح، ويكون لدى القارئ إذن مجال واسع من حرية التفكير والتأويل والتذوق واتّخاذ

---

[1] عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص (البنية والدلالة)، ص: 16.

[2] أمين الزاوي: شارع إبليس، منشورات الاختلاف في الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2009، ص:05.

[3] كمال الرياحي: الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، ص: 37.

القرارات بشأن نوعية الدلالة، لأن تجربته الخاصة ليست ناتجة بطريقة آلية عن قراءة النّص بل عن التفاعل الدينامي مع معطياته"[1].

الرّوائي "أمين الزاوي" من بين الروائيين الذين يستوحون موضوعاتهم من الإرث الثوري الجزائري، وهو الحال مع مضمون روايته "شارع إبليس"، ولهذا كان المهدى إليه هو رمز من رموز قادة المقاومات الشعبية، وما كان لها من دور فعّال في المساعدة على بعث جيل جديد كان جيل الثورة وقد خصّ "الأمير عبد القادر" بالذكر، فهو الرجل الرمز لعديد من الدول العربية، ونقصد بقولنا الجزائر، دمشق، بلاد الشام، كما تعددت الأمكنة في الفضاء النصي للرواية، فهي تمثل الأمكنة التي زارها الأمير عبد القادر، و لهذا يفتخر السوريون اليوم بأرض وارت يوما جثمان الأمير عبد القادر بل ويرفضون تصديق فكرة أن رفاته قد نقلت إلى أرض الجزائر " وحتى اليوم يتوافدون بالمئات يوميا لزيارة القبر الفارغ والترحّم عليه في مشهد غريب "[2].

كما كان لهذا الرّمز الحضاري الفضل في نشر الفكر الصوفي في بلاد الشام، وسببا في فض النّزاع بينها وبين لبنان، كيف لا وهو من يشهد له التاريخ أنه من نسل الرسول – صلى الله عليه وسلم – فهو " الأمير عبد القادر بن محيي الدين، بن مصطفى، بن محمد، بن مختار، بن عبد القادر، بن أحمد المختار، بن عبد القادر، بن أحمد المشهور بابن خده، بن محمد، بن عبد القوي، بن علي، بن أحمد، بن عبد القوي، بن خالد، بن يوسف، بن أحمد، بن بشار، بن محمد، بن مسعود، بن طاووس، بن يعقوب، بن عبد القوي، بن أحمد، بن محمد، بن إدريس الأصغر، بن إدريس الأكبر بن عبد الله المحصن، بن الحسن المثنى،

[1] حميد لحمداني: القراءة وتوليد الدلالة (تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي)، ص: 285.

[2] جريدة الشروق اليومية: حقائق جديدة عن الأمير عبد القادر الجزائري، يوم: 29-09-2008.

بن الحسن السبط، بن علي بن أبي طالب وأم الحسن فاطمة الزهراء بنت سيد الوجود محمد رسول الله – صلى الله عليه وسلم – وشرف وكرم وعظم "[1].

وقد حدّد الرّوائي شخص المهدى إليه وهذا عندما خصّه بحرف الجر (إلى ذكرى الأمير عبد القادر)، والحديث عن الذكرى يعني الحنين لأمر أو لشخص معين، وهو زمن الأمير عبد القادر الذي غاب مثيله بيننا اليوم.

وقد ارتكزت عتبة الإهداء على ثلاثة دعائم أساسية هي من سمات الأمير عبد القادر كونه:

1- شاعرا.

2- فارسا.

3- متصوفا.

قبل مقاربتنا لمدى مطابقة نص عتبة الإهداء للنص الرّوائي أو بُعدها عنه، لنحدّد إن كانت عتبة مُمهِدَة للنّص الرّوائي أو مضللة عنه، نفصّل أولا في التركيب الدّلالي للسمات المنتقاة لشخص الأمير عبد القادر في نص عتبة الإهداء.

1- الأمير عبد القادر شاعرا:

تزين الأمير عبد القادر بقول الشعر فقد كان فارسا عربيا أصيلا استحضر الشعر في خطبه وتصريحاته حتى يزيد كلامه جمالا وفصاحة واعتزازا بأصله وأجداده، ولهذا كثيرا ما ردّد:

"إذا جهلت مكان الشعر من شرف***فأي مفخرة أبقيت للعرب" [2]

وقد أكسب الشعر مكانة لائقة على الرغم مما عابه عليه بعض النقاد من اهتزاز جانبه الفني في أكثر من موقف إلا أن الشيء الذي يشفع للأمير أن يجعل من نفسه شاعرا وإن قصر به التعبير الفني هو قدرته على تصوير الواقع الحقيقي الذي عاشه ويعيد إلى الأذهان

[1] عبد الرزاق بن سبع: الأمير عبد القادر الجزائري وأدبه، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، أغسطس، 2000، باتنة، ص: 11.

[2] المرجع نفسه، ص: 67.

في الجزائر صورة عنترة وعمرو بن كلثوم وخالد بن الوليد وأضرابهم في فترة كانت البطولة فيها في الجزائر تعاني من التزييف ويخلع عليها الحكم العثماني في أواخر أيام حلّة من الأبهة الجوفاء"[1].

وقد عرف الأمير عبد القادر باعتزازه وفخره بفروسيته ومنها قوله في ذكرى العاقل وتنبيه الغافل في ديوانه:

" سَلُوا تخبركم عنّا فرنسا و يصدق إن حكت منها المقال
أفكم لي فيهم من يوم حرب به افتخر الزّمان ولا يزال"[2]

كما عُرف الأمير عبد القادر بفصاحته وحكمته وعقله ومن ذلك قوله:

"ولو جاءني من يريد معرفة طريق الحق، وكان يفهم لساني فهما كاملا، لأوصلته إلى طريق الحق من غير تعب لا بأن يقلدني، بل بأن يظهر الحق له، حتى يعترف اضطرارا"[3].

وعُرف أيضا بحبه للسّلام فقال في ذلك قولا نثريا وفصيحا " لو أصغى إليّ المسلمون والنصارى لرفعت الخلاف بينهم ولصاروا إخوانا ظاهرا وباطنا ولكن لا يصغون إلي"[4].

2-الأمير عبد القادر فارسا:

لا يختلف اثنان عن قوة وبسالة وفروسية الأمير عبد القادر قائد المقاومة الجزائرية ومنظم أمورها، ومسيّر جيشها ضد المحتل الغاشم – فرنسا – فقد خاض ضدها عديدا من المعارك غير المتكافئة " ومع ذلك استطاع إنزال الضربات القاصمة و الموجعة بتجمعات وجيوش فرنسا في أي مكان وزمان شاء، فقد كان زمام المبادرة بيده ولم يستطع العدوّ أن ينال منه

[1] عبد الرزاق بن سبع: الأمير عبد القادر الجزائري وأدبه، ص: 67.

[2] فؤاد صالح السيد: الأمير عبد القادر الجزائري متصوفا وشاعرا، عن وزارة الثقافة، الجزائر [الجزائر عاصمة الثقافة العربية]، 2007، ص: 11.

[3] المرجع نفسه، ص: 11.

[4] المرجع نفسه، ص: 11.

حتى في الأوقات التي كان يظن أن الحلقة قد استحكمت من حوله كان الأمير يفلت منها بأعجوبة وقدرة رائعتين " [1].

توالت انتصارات الأمير عبد القادر فدلت شجاعته وعبقريته، ولهذا صرّح الماريشال الفرنسي سوليب سنة 1840م قائلا " لا يوجد الآن أحد في العالم يستحق أن يلقب بالأكبر إلا ثلاثة رجال (...) وهم: الأمير عبد القادر الجزائري، ومحمد علي باشا، ومحمد شامل الداغستاني " [2].

وما هذه الشهادة إلاّ لما قدمه في ساحات المعارك من بسالة وشجاعة وحنكة وعقل ورزانة فجعلته الأمير السابق لعصره وزمانه في تمكنه من فنون القتال "حاصر الأمير المدينة تقدم في مجموعة من أبطاله نحو السور قصد هدمه وأعملوا فيه معاولهم تحت وابل قنابل المدفعية الفرنسية التي لم يعبأ بها الأمير وجنده ولاستحالة هدم السور، أمر عبد القادر بحفر خندق تحت الأرض يصل المعسكر بأسوار المدينة وملأه بالبارود وأوقد النار ليحدث بعدها انفجار كبير ولكن الضغط لم يكن كافيا فلم تأت العملية بأية نتيجة إلا أنها بقيت بشهادة أعدائه دليلا على خبرة الأمير في فنون الحرب آنذاك"[3].

3-الأمير عبد القادر متصوفا:

لقد بيّن "الأمير عبد القادر" مذهبه الرّوحي والصوفي والفلسفي في الوصول إلى الحقيقة وهذا بكتابه "المواقف في التصوف والوعظ والإرشاد" [*] وهو أهم مصنف ألفه الأمير جمع فيه حصيلة فكره وتأملاته وبث فيه آراء الإصلاحية بثا دقيقا آملا متفائلا بتحقيق رجائه الودود

---

[1] فؤاد صالح السيد: الأمير عبد القادر الجزائري متصوفا وشاعرا، ص: 41.

[2] المرجع نفسه، ص: 1.

[3] عبد الرزاق بن سبع: الأمير عبد القادر الجزائري وأدبه، ص: 11.

* اختلف عديد من الباحثين عن سبب اختيار الأمير لهذا العنوان بالذات فرجّح البعض منهم أنه تشبه بغيره من أعلام المتصوفة ومنهم: محمد عبد الجبار النفري، وبن قضيب البان عبد القادر بن محمد صاحب كتاب المواقف الإلاهية على نسق الفتوحات المكية.

المنشور في الإصلاح لأن المواقف أمثلة لما يراه ويريه غيره في مجالسه لا سيما الخاصة منها.

ألف الأمير كتابه بدمشق وهو زبدة لثقافته الصوفية كما جاء تلبية لطلب بعض العلماء الذين أرادوا من الأمير أن يجمع ما كان يلقيه من دروس في مجالسه ويجعلها بكتاب يفيدهم فيعودون إليه وكان كتابه خلاصة لانعكافه وانكبابه على القراءة والتأمل خصوصا على كتاب ابن عربي في موسوعته الصوفية.

1.1.7.1. إسقاط عتبة الإهداء على مضمون النّص الرّوائي:

إنّ تفصيلنا في سمات الأمير عبد القادر هو رغبة في معرفة السبب الحقيقي وراء وضع هذه العتبة، فالروائي "أمين الزاوي" قد اختار إهداء عاما مميزا رمزيا، حين أهدى عمله على "رموز وطنية وقيم حضارية" [1] تمثلت في شخص الأمير عبد القادر بصفاته الفذة.

والسبب وراء ذلك هو الحنين لذكرى الصورة النموذجية لمجتمع غيبت فيه هذه الأخلاق النبيلة السامية "الصوفية والعروبة والفروسية"، فكان النّص الروائي محاكيا للإهداء بطريقة عكسية وكأن الرّوائي يتحكم بالعصر الذي نحياه، وبالذات فترة ما بعد الثورة التحريرية من خلال بطل روايته "عبد الله بن كرامة" أو "إسحاق"، فقد غيّر هذا الأخير اسمه " **اسمه الحقيقي عبد الله بن كرامة و لكن حين ضاق به هذا الاسم وأصبح لا يتسع لأسفاره وهذيانه وأحلامه ونسائه وموته اتخذ له اسما آخر فكان: إسحاق** "[2].

لقد دارت أحداث هذه الرواية في بدايتها بمدينة وهران وهنا نلحظ أولى نقاط التقاطع بين المهدى إليه وبطل الرواية والرّوائي نفسه، فالمهدى إليه (الأمير عبد القادر من مواليد مدينة معسكر وكانت حينها من " إيالة وهران وتسمى القيطنة بالقطر الجزائري" [3]، والمُهدي الرّوائي "أمين الزاوي" من مواليد مدينة تلمسان، ولكنه ترعرع بمدينة وهران فكانت مدينة

[1] عبد الحق بلعابد: عتبات (ج. جينيت من النص إلى المناص)، ص: 97.

[2] أمين الزاوي: شارع إبليس، ص: 11.

[3] عبد الرزاق بن سبع: الأمير عبد القادر الجزائري وأدبه، ص: 13.

المربى، وهذا ما نجد عليه الرّوائيين إذ أنهم دائمي الميول إلى مدينة المربى وهو الحال مع أحلام مستغانمي و مالك حدّاد وفي ذلك يقول الزاوي: "وهران فكيف لا أكتبها وهي مدينتي التي أعتبرها ملكيتي الخاصة ولو بشكل شهواني كاذب لما فيها من ذكرياتي وتفاصيل دقيقة من حياتي" [1].

لقد احتفى السّارد بشخصيات ورموز ثقافية وسياسية كما فعل في نص عتبة إهداءه وهو الحال في نصّه الرّوائي أيضا إذ احتفى بأعلام سياسيين أمثال: هواري بومدين ومصالي الحاج... " **كان أبي قد شرع في كتابة مؤلف عن محمود الأطرش. كان يقول عنه إنه يشبه أب الوطنية الجزائرية مصالي الحاج. كان والدي يشبه دائما مصالي الحاج في طلعته المدهشة بلحيته ولباسه التقليدي وثقته في نفسه وإيمانه بالعدالة بالرسول (صلى الله عليه وسلم)، كان يقول: لا يكون مصالي الحاج بهذا السحر وهذه الجاذبية إلا على صورة الرسول (صلى الله عليه وسلم)** "[2].

كما قدّم السارد شخصية جزائرية مثقفة هي شخصية الكاتب الجزائري "كاتب ياسين":" **لقد تشرفت بالتعرف على الكاتب الجزائري كاتب ياسين في مخيم فلسطين ببيروت. كان مثقفا شجاعا و شيوعيا لا يساوم في مواقفه (...) كان المثقفون وخاصة المسرحيون يجيئون للتعرف على هذا الكاتب المميّز** "[3].

إن التقاطع الذي فرضه الروائي بين شخصية المهدى إليه وشخوص روايته لم يكن خبط عشواء لكنه يريد أن يصوّر لنا صورة الهوة والفجوة بين جيل ما قبل التحرير الوطنية، وجيل ما بعد الثورة التحريرية، ويلوم بذلك جيل ما بعد الثورة والاستقلال عن التقصير اتجاه الوطن، وسوء الأخلاق وضعف وازعهم الديني وركضهم وراء نزواتهم فإسحاق سافر لدمشق

[1] أمين الزاوي: انفصال العربي عن تراثه خنث كتابته، و أورثنا تشويها إبداعيا، متاح على الشبكة العنكبوتية في الموقع www.essalamonline.com

[2] أمين الزاوي: شارع إبليس، ص: 15.

[3] المصدر نفسه، ص: 162.

لا لشيء يقضيه سوى للركض وراء النساء، وما زاد الطين بلة حين التقى "إسحاق" بشخصية "المانو" (يشرح الروائي معنى هذا الام باللهجة الوهرانية ومعناه الحظ) هذه الشخصية التي تتاجر بالجثث المهربة، فالرّوائي يرمز إلى جيل باع الضمير وتاجر بأرواح وجثث الشهداء الأبرار، فارتبط اسم المزيف والمغشوش برجل ما بعد الاستقلال " **أخذت لي كرسيا، جاء النادل فورا، رفع الخمسيني نظره إليه قائلا: – كأس عرق مغشوش لابن الثورة الجزائرية العظيمة، ثورة المليون ونصف المليون شهيد** "[1] ارتبطت الخيبة بمصير الثورة فكان الناتج جيلا لا يشبه جيل الأمير عبد القادر.

أعطى لنا النص الروائي المتظافر والمتكامل العتبات دورا زائدا عن مجرد نقل الوقائع وإخبار جمهور المتلقي/القراء بها سلفا حسبما صنفها الكاتب في نصه فدور العتبة هنا هو غزو العقول وتحليل التأويلات " فالنصوص ليست مجرد مكونات واقعية وتخييلية فهي تدفع بالوجود الإنساني في العالم إلى تخوم تتجاوز ما هو قائم إلى ما هو ممكن "[2]، والنتيجة التي نصل إليها أن الروائي "أمين الزاوي" قد أهدى روايته إلى علم رمز من أعلام الجزائر اتسم هو بما غاب عن جيل ما بعد الثورة التحريرية فغابت مبادئ الأمة التي يجب أن تقوم عليها.

إنّ عتبة الإهداء تحتل الصدارة من حيث تموقعها داخل المتن الروائي فالإهداء "يتموضع في الصفحة الأولى التي تعقب صفحة العنوان مباشرة على الرغم من وجود أماكن أخرى يتموضع فيها"[3]، ولذلك اختار الرّوائي عالما بارزا يبكي حال الأمة من ورائه، ومن وراء أمثاله من خيرة أبناء الجزائر " **لقد ضيعنا الجزائر التي كنا نحلم بها وكان يحلم بها كل من الأمير عبد القادر و لالة فاطمة نسومر و الشيخ الحداد والعربي بن مهيدي وعبان رمضان**" [4]. وعلى الرغم من أن وجهة الإهداء قد تبدو وجهة غامضة لا يفهمها إلا الكاتب

[1] أمين الزاوي: شارع إبليس، ص: 78.

[2] حميد لحمداني: القراءة وتوليد الدلالة (تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي)، ص: 286.

[3] عبد الحق بلعابد: عتبات (ج. جينيت، من النص إلى المناص)، ص: 95.

[4] أمين الزاوي: المصدر السابق، ص: 162.

نفسه، إلا أن فعل الإهداء يوجه في الواقع إلى المرسل إليهم وهم: المهدى إليه وجمهور القراء، فالإهداء " فعل جماهيري Acte public" [1]، فالقارئ معني بهذا الإهداء، وله شهادته ورأيه الذي سيدليه حول العمل الأدبي "لهذا تبقى معادلة الإهداء صعبة ومعقدة للغاية لانفتاحها على لا نهائية، ويضرب "جينيت" مثلا على هذه الصعوبة فلما يقول الكاتب "أهدي هذا الكتاب إلى فلان فكأنه يقول لفلان إنني أهديك هذا الكتاب"، ولكن أحيانا كأنه يقول للقارئ "إني أهدي هذا الكتاب لفلان".

ويساوي هذا الفعل قوله لفلان " بأنني أقول للقارئ قد أهديت هذا الكتاب لفلان أو بصيغة أخرى يقول لفلان بأني قمت بإهدائه إليه فنحن نلاحظ هذا التعقيد الذي يطول عملية الإهداء"[2].

إن كان التعقيد يشمل الإهداء خاصا أو عاما، فما الحال لو كان الإهداء في الأصل موجها إلى المكان فمن المقصود من ورائه؟ وما علاقته بالقارئ؟.

2.7.1. رمزية الإهداء للمكان في رواية "بعد أن صمت الرصاص" للروائية "سميرة قبلي":

يستدعي الإهداء قارئا مشاركا قادرا على فرض عالم تخييلي للنص حسب معطياته، والصيغ الإهدائية من بين العتبات التي تفرض خلق السياق الدلالي للنص حسب توقع القارئ له، كما أن الإهداء يعمل على " برمجة محكي الرواية وفق سياقات ومستويات دلالية تختلف من قارئ لآخر ومن صيغة إهدائية لأخرى "[3].

وعليه فنص عتبة الإهداء نص حمّال أوجه دلالية عديدة تتضح رؤيته حسب الأفق الذي انتهجه قارئه وحسب الإشارات التي جعلها الكاتب نصب عيني القارئ، ومن بعض أنواع الإهداءات في الرواية الجزائرية المعاصرة "الإهداء للمكان" فيكون مثلا على نحو هذا السياق:"إلى وطني، إلى الجزائر الحبيبة، إلى قسنطينة..." أما أن يكون الإهداء إلى المكان

[1] عبد الحق بلعابد: عتبات (ج. جينيت، من النص إلى المناص)، ص: 98.

[2] المرجع نفسه، ص ص: 98، 99.

[3] عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص (البنية والدلالة)، ص: 29.

بلغة شعرية غير مباشرة تدفع القارئ لقراءة النص، والإيقاع به في متاهة نصية، وفخ ينصبه الرّوائي للقارئ بغية إيهامه أن المهدى إليه مبهم الهوية وأن النّص وحده كفيل بتحديد هويته لهو أمر جديد ومقصود ينم عن ثقافة أدبية أمعنت النظر في علم العتبات فأعطته حقه هكذا فعلت الروائية "سميرة قبلي" في روايتها الأولى "بعد أن صمت الرصاص"، وبما أن الروائية من الجيل الجديد جيل الكتّاب الشباب الذين أغوتهم سلطة الشعر في كتاباتهم الإبداعية فقد كانت لغتها لغة اتسمت بالإثارة الشعرية من منطلق كونها شاعرة أولا فجاءت لغتها مزيجا بين الحب والألم على صفحات روايتها.

وقد جاء نص عتبة الإهداء متسما بالروح الشعرية غير الصريحة المفعمة بإيحاءات رمزية دالة هذا نصّه:

" **إليك وحدك**

الحروف النابضة هنا لها ظلالها..

وقناديل جسدك

هي التاريخ..

وجُرحك هو الأبد!! **سميرة** "[1]

إنّ القارئ لهذا الإهداء يدرك جيدا أنه مُهدى إلى شخص معنوي، وهذا لارتباط الإهداء بلفظ "التاريخ" ولغة الإهداء لغة اتسمت بنوع من الغموض والإيهام، وهي من سمات الكتابة عند "سميرة قبلي" إذ قال فيها الكاتب رشيد بوجدرة:

" إن القارئ لسميرة قبلي يجب عليه أن يتسلل بين الكلمات والحروف وحتى النقاط، لأن شعر سميرة قبلي مجموعة من الإيهامات يحذوها وميض مشبع بنون النسوة ومع الإيهامات

[1] سميرة قبلي: بعد أن صمت الرصاص، دار القصبة للنشر، 2008، الجزائر، ص: 07.

النصية المتناهية بين الأنوثة وصرامة المهنة تبحث قبلي عن مخدع تستكين فيه العواطف من غربة الروح والجسد دون أن تصطدم بضوابط البوح الجميل "[1].

والواضح من خلال قراءة هذه الكلمات الموجبة أن الإهداء موّجه للمكان، وهو توجه ساد الرواية الجديدة التي عملت على تجاوز سطحية المكان كديكور، فللمكان قوة فاعلة لما يفضيه من توليد للمشاعر والمعاني ولطالما ارتبط المكان بالتاريخ أو التأريخ له وهو مصب للبوح والاسترجاع بغية الحفر بذكراه في أعماق الذات، والظاهر على عتبة رواية "بعد أن صمت الرصاص" أنه إهداء لا يخلو من "محاولات الكاتب المبذولة للغوص في الأعماق إذا كان للمكان عمق كالبحر، أو يستحدث له عمقا إن لم يكن يتمتع بعمق محسوس كالصحراء وأمكنة اليابسة عموما، وإذا لم يتم استحداث العمق، فإنه يحيل إليه لابتغاء المزيد من الاستثارة ومحاولة استيضاح مكامن الغموض" [2].

ظهر الإهداء في رواية "بعد أن صمت الرصاص" بأول طبعة للكتاب " إن الوقت القانوني لظهور الإهداء في الكتاب هو صدور أول طبعة منه " [3]، وحُمل هذا الإهداء بجملة من الكلمات الموحية والدالة، ابتدأت بتحديد المهدى إليه " إليك وحدك..." وتقصد به: " أرض الجزائر" إن مدى مطابقة هذا الكلام للحقيقة يثبته مضمون النص الروائي فهذا السؤال "يتضمن العملية التواصلية والتداولية للإهداء لمعرفة عناصره البانية لهذه العلاقة الإهدائية فسؤال لمن يكون الإهداء؟ أو من يقوم بعملية الإهداء؟" [4] لا بد أن يطرح بعد كل قراءة ممكنة لنص عتبة الإهداء.

---

[1] الخير شوار: جزائريون يطلعون من تحت القبعات العسكرية، الشروق اليومي، الخميس 21 ماي 2008، العدد 10774.

[2] صلاح صالح: قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، دار شرقيات، القاهرة، مصر، ط1، 1997، ص: 101.

[3] عبد الحق بلعابد: عتبات (ج. جينيت من النص إلى المناص)، ص: 95.

[4] المرجع نفسه، ص: 96.

إنّ معرفة شخص المهدي عادة أمر آلي فهو يوضع من طرف الكاتب إلا في بعض الحالات (*) أما معرفة شخص المهدى إليه فهو ما يطلق عليه بلب القصيد لأنه سيضمن شرحا تعريفيا لما هو مطروح بالنص الروائي.

وقد كشف لنا النص الروائي عن الشخصية المحورية وهو "غزلان" الذي عانى من أوضاع مسّت الجزائر في العشرية السوداء، وما أسفرت عنه المصالحة الوطنية، وقد جمعت ذاكرة هذا البطل بأحداث كثيرة مؤلمة وتراجيدية أهمها إصابته بعدة رصاصات، مما اضطره إلى مغادرة الوطن هروبا من الوضع الأمني المتدهور، لكنه بقي متعلقا بالوطن الحبيب وبأحد أهم أماكن الثورة فيه، رمز المقاومة والمعاناة "القصبة"، كان نص الإهداء نصا موجها إلى المكان وهو "القصبة" التي فارقها "البطل غزلان" بحثا عن الهوية ببلدان الغربة المُرّة.

" أما جُرحي السابع فهي غربتي... هل أحتمل البعاد؟!

ابحثي في عيوني ستجدين وطني

آلامه

أحلامه

تعاستي

بؤسي

ستجدين أنا!

الجرح السابع هو أنا...

أنا

أنا...

نعم جسدي حقل من الألغام والأوهام، نفسها الألغام التي كانت توضع في شوارع العاصمة وأزقتها... تتربص بالبراءة وجاهزة دوما للانفجار...

* ففي بعض الترجمات يكون الإهداء فيها من طرف المترجم نفسه، كما يمكن للكاتب أن يوكل مسؤولية الإهداء لغيره (وإن كان وراءها ككاتب ضمني) انظر عبد الحق بلعابد، عتبات (ج. جينيت من النص إلى المناص)، ص: 96.

أنا كذلك جاهزة دوما للانفجار..." [1]

شغل المكان الحيز الأهم ضمن اهتمامات البطل "غزلان" لطالما تساءل البطل عن الزمن الذي يعيش فيه، وعن وطنه وعن وطن لجأ إليه فكان حزن الفراق هو الغالب وكانت المبكي عليها هي القصة الضائعة الغائبة أرض المربى والأحلام، فكان غيابه عنها سببا في حالة الضيق التي أصابته، وشعوره بالوحشة والاغتراب.

" أمي في سجن دارنا بالقصبة!

حزني،

مازال مالحا ملوحة قطرات عرق المكافحين والطيبين في بلادي التعيسة

حزني

يطل من عيوني...

لم تره طبعا!!

" يا لرايح...

وين مسافر

تروح تعيا وتوليّ "!...

هل سيعود؟؟؟ "[2].

سعى بطل الرواية إلى البحث عن ذاته سواء من خلال استرجاع ذكرياته، أو من خلال تحقق آماله في العودة إلى أرض الوطن وقد شكل المكان الحيز والفضاء الأكبر ليمثل مسرحا طغت عليه شخصية البطل، وقد تكرر اسم البطل أربعا وستين مرة في كل مرة ربط اسمه بالمكان.

كما كشف نص الرواية عن شخص المهدى إليه وهو (القصبة) تكررت عبارات وصف القصبة بكل جزئياتها.

---

[1] سميرة قبلي: بعد أن صمت الرصاص، ص: 33.

[2] المصدر نفسه، ص: 34.

" مساء أزقة القصبة، زقاقا زقاق...

مساء تربتها

مآذنها...

جوامعها...

مساء " زمجرة البواخر، منبعث من البحر...

يدغدغ المشاعر ويمني بعودة الأحبة...

مساء خربشات الطفولة كالنقش على جدرانها "[1].

إنّ الحنين إلى المكان "القصبة" يبدو من مطلع الفضاء الداخلي "عتبة الإهداء" تحديدا، وقد أكد ذلك ما ورد بين ثنايا النص الرّوائي حيث أشبعت الساردة قولها بوضع نقاط أظهرت عجز البطل "غزلان" عن إخراج كل ما يضيق في صدره من كم هائل من العواطف التي دفعته إلى التأملات الشاردة.

أقرّ البطل اعترافه بأن الوطن هو كل شيء هو مقر انتمائه، وإثبات لهويته، وهو مبعث الفخر ببلد المليون ونصف المليون شهيد، ولكنه أسف على ما آل إليه من أوضاع أخرجته من دائرة النور وأقحمته في معاناة طويلة أكسبته وصمة الجُرح والألم، وهو الأمر الذي أشارت إليه الروائية في الإهداء بقولها "وجُرحك* هو الأبد" فكان جرحها جرح أبنائها

" من يحرك الأحداث في هذا البلد؟

من يملك كل هذه القدرة على التأثير؟

"عليها نحيا وعليها نموت!!"

لم تموتوا أنتم بل قتلتموننا جميعا!...

يا له من قدر!

---

[1] سميرة قبلي: بعد أن صمت الرصاص، ص: 09.

*جرحك – إليك وحدك – جسدك/ لو جعلنا هذه الكلمات للمذكر فالمهدى إليه هو الوطن، ولو جعلناها للمؤنث ففيها تخصيص لشخص المهدى إليه وهي القصبة جزء من أرض الوطن الجزائر.

أمواج بشرية... لحى... رائحة المسك،، سواك،، كحل العين،، بقعة سوداء في أعلى الرأس وأسفل القدم ... علامات التقوى!

وكلنا كفرة

وكلهم تقاة... يفتون ويحرمون

...

لم ماذا بعد..

ماذا بعد.."[1].

جمع النص بين قطبين اثنين هما (البطل غزلان) (والمكان القصبة) فشكلا تلاحما دلاليا خدم بذلك عتبة الإهداء وأسهما في فك غموضها وإظهار مقصودها. فللأمكنة دلالات تتنوع وتختلف حسب مجريات المشكلة السردية، فيتفاعل المكان مع الشخوص السردية لأجل تنطيق السرد وكشف المحتوى، كما أن حيّز المكان واسع الأفق يمتد ليرتبط بجميع عناصر النّص، بل ويعمل على تغيير مجريات النّص، وهو يشكل " **عنصرا مهمّا في البناء الرّوائي بالإضافة إلى أن المكان يُعبّر عن مقاصد المؤلف، فالمكان يرمز إلى روح وفكر الشخصية، ويساعد على تفسير سماتها وأفكارها** " [2].

1.2.7.1 رمزية الإهداء/ إهداء للقصبة:

كشفت عتبة الغلاف عن المكان المحوري للرّواية، فأيقونة الغلاف رسم "لزنقة سيدي عبد الله (القصبة)" " يقع حي سيدي عبد الله على بعد 20 كلم إلى الجنوب الغربي من قصبة الجزائر، ويقع هذا الحي السكني في بلدية المعالمة بمتيجة ومنطقة القبائل الزواوية الجزائرية، كانت الأهداف المتوخاة من وراء إنشاء حي سيدي عبد الله (...) تتمثل في

[1] سميرة قبلي: بعد أن صمت الرصاص، ص: 65.

[2] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، ص: 32.

تصميم نموذج للتنمية المستدامة عبر إبراز نسيج حضري منفتح لا يعاني من اختناق واكتظاظ الأحياء الموروثة من عهد الاحتلال الفرنسي للجزائر"[1].

وقد سبق الإشارة إلى أن عتبات النص تكمّل بعضها البعض "فصورة الغلاف" رسم للقصبة ببنائها وسكانها الذين يبدو عليهم سمة البساطة بلباسهم التقليدي بساطة السنوات التي كانوا يحيونها آنذاك، وصفحة الغلاف الخلفي تظهر مقطعا مختارا من النّص الرّوائي دارت أحداثه بأزقة القصبة

" **تتعالى الزغاريد...**

ولا أملك سوى الحزن!

وليلة مظلمة... قطرات من المطر وبعض الجرائد تحت إبطي

خطى متثاقلة تتحرك نحو الأعلى

أزقة القصبة مظلمة... خربها الطّغاة و أسكتوها...

أصعد... أصعد... لا أصل...

وزنقة سيدي عبد الله ما زالت بعيدة!

الرصاصة الأولى... وشفتاه ترددان الله أكبر

الرصاصة الثانية... الله أكبر

الرصاصة الثالثة... الله أكبر

الرصاصة الرابعة... الله أكبر

الرصاصة الخامسة... الله أكبر

الرصاصة السادسة... الله أكبر

الرصاصة السابعة... الله أكبر

وأنتم أنذل وأجبن وأحقر

وأسقط...

---

[1] سيدي عبد الله (القصبة – الجزائر) https://ar.wikipedia.org/wiki

قلمي فيه خراطيش الحبر

يبتلعني درج القصبة

يؤدي إلى الهاوية

مثل الشاة مضرج دمائي

هل أصالح؟"[1]

و دار النشر هي "دار القصبة للنشر التوزيع" وهي دار نشر جزائرية " تعتبر من بين أقدم دور النشر الجزائرية الخاصة بعد الاستقلال وأكبرها وأكثرها نشاطا وإنتاجا وانتقاء للموضوع وللمؤلف وأيضا لشراء حقوق النشر"[2].

اهتمت الكاتبة بتفاصيل تكامل العتبات، وضرورة تصنيفها ضمن حقل دلالي واحد هو حقل الوطن والهوية فكان الوطن "الجزائر" هو المكان الذي أولت الكاتبة له اهتماما كبيرا، وكان المحور الذي نسج حوله حكايات، وتوالدت بسببه معاني ودلالات تعبيرية ظهرت جليا من خلال الحالة النفسية للبطل غزلان، فالمكان أكسب العتبات النصية والنص الداخلي الحيّز الأكبر الذي برزت فيه الشخصيات بهوياتها فالمكان هو الحيّز الذي يعيش فيه الفرد وفيه يحتمي.

2.2.7.1. القصبة تيمة العتبة:

عدّت القصبة المكان الرئيس لكونها مسقط رأس البطل فأصبح هذا المكان منطلقا سرديا، ومحورا وموضوعا و تيمة للرواية، فقد سبحت مخيلة البطل في فضاء القصبة جُعِل للقصبة لوحة زيتية ترافقه أنى ذهب، تؤنسه في وحدته، وتخفف عنه آلام الوحشة، فقد عدت القصبة المكان الأليف الذي تعلق به البطل تعلقا أبديا.

" في غربته الباردة يذكرها دائما!

"يا خي أشكون ينسى القصبة؟" !

---

[1] سميرة قبلي: بعد أن صمت الرصاص، صفحة الغلاف الخلفي للرواية.

[2] دار القصبة للنشر والتوزيع، ويكيبيديا الموسوعة الحرة https://wikipedia.org/wiki

وكيفاش تنساه هي؟!

تجيء بلا كسل مع كل قطرة مطر تنقر زجاج النافذة

تنبض مع كل لمسة حب ضائعة على الصورة المائية المعلقة على جدار غرفته

رفع عينيه إليها

لوحة زيتية...

جامع سيدي عبد الله،

امرأة بالحايك و لعجار،

وأدراج،، تؤدي إلى أين؟

(...)

هل فعلا أدراج القصبة يؤدي إلى الهاوية!!

(...)

قال له ذلك اليوم

أنا لا أستطيع الخروج من القصبة

...

لا أستطيع

هل رأيت حوتة تعيش خارج الماء؟ " [1]

فكانت "القصبة" المكان الإطاري العام، والمهدى إليه في الوقت ذاته لتحوّل المهدى إليه إلى شخصية معنوية وهو ما ينتمي إلى " إهداء الأثر La dédicace d'œuvre " ونص هذه العتبة نص مهدى إلى الوطن الجزائر بصفة عامة، و إلى القصبة رمز المقاومة والثورة المجيدة، وذكرى أرواح شهدائنا الأبرار رمز الأصالة والثقافة، والعروبة حاملة ذاكرة الشعب الجزائري بصفة خاصة.

[1] سميرة قبلي: بعد أن صمت الرصاص، ص ص: 14، 15، 16.

مثلت القصبة وفق هذا المنطلق "عمود فقري للنص وبدونه تسقط العناصر والوظائف في الفراغ، وتتلاشى من تلقائها وجوبا من هنا فقط تنجم مركزية وأهمية المكان في النّص"[1].

إنّ أهمية المكان بدأت بمجرد أن سقطت عين القارئ المتلقي على الكتاب فكل عتبات نصّه ناطقة بأهمية المكان الذي كررته الروائية كثيرا عبر متن النّص الرّوائي تارة باسم القصبة وتارة باسم الوقت الذي ينوب عنه.

وهذا يعني أن الروائية "سميرة قبلي" قد فتحت بعتبة إهدائها مجالا واسعا على القارئ وهذا بفضل ميزة لغتها الشعرية التي أحسنت توظيفها في الإهداء، فبنت اللغة الشعرية جسرا ممتدا يصل ويوطد العلاقة بين النص والقارئ، وكانت عتبة الإهداء تحديدا هي ذلك الجسر.

3.7.1. الإهداء وشيفرة التلقي في رواية "هوس" للروائي احميدة عياشي:

يشكل الإهداء ملفوظا مستقلا بنفسه، وغالبا ما يكون في بداية النّص الأدبي، ويرد في شكل جملة أو نص أدبي قصير، مشكلا عبارة تواصلية من مرسل ومرسل إليه ورسالة معولا على لغة مشفرة، يسهم القارئ في فكها لأنه يعلم أن الكاتب قد تعمّد تشفيرها له كل يكسب نصه قيمة ودلالة وجمالا.

و علاقة الإهداء بالنص السردي قد تكون علاقة مباشرة أو علاقة غير مباشرة، وبالتالي فالعلاقة بين العمل الأدبي والإهداء إما علاقة اتصال، أو علاقة انفصال معولة على جملة من العلاقات الدلالية كالإحالة والإيحاء والترميز، والتوليد الدّلالي... إلى غير ذلك من العلاقات النصية الموازية.

إنّ تحديد شخص المهدى إليه يسهم في إيصال الفكرة العامة للنص السردي إلى ذهن القارئ/ المتلقي، وأحيانا نجد من الرّوائيين من يهدون أعمالهم الأدبية إلى أعلام أدبية أو

[1] نجيب العوفي: مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية (من التأسيس إلى التجنيس)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1987، ص: 149.

سياسية أو ثقافية عرفت على الساحة الإبداعية ورسختها الذاكرة الإنسانية، وهو ما يمكن تصنيفه إلى المهدى إليه العام Dédicataire public، وفيه يكون المهدى إليه شخصية (سياسية أو مثقفة، أو فنان...).

" أما المهدى إليه العام أو العمومي Dédicataire public فهو شخصية أكثر أو أقل شهرة و التي يبدي المؤلف نحوها وبواسطة إهدائه علاقة ذات رابط عمومي: ثقافي، فني، سياسي أو غير ذلك" [1]. و للكاتب الحق في ربط أواصل المحبة والامتنان بالمعروف لكل شخصية أدبية أو سياسية أو فنية أسهمت في وضع بصمة ناجحة خلدت اسمها فاستحقت أسمى عبارات الشكر والامتنان.

وهنا يدخل الإهداء إلى خانة القصدية باعتبارها مفتاح الكاتب الذي يسهم في " التحديد القبلي للمعاني المراد تبليغها للقارئ" [2] وهنا يتم قصر فهم القارئ وإدراكه على ما هو موجود سلفا من مضمون النص الروائي، هذا إن كان القارئ مصنفا في خانة القارئ المثقف الذي يدرك الغاية من وراء اختيار هذا العلم دونا عن غيره، عكس " القراء البسطاء الذين لا يفهمون من النصوص إلا المقاصد الظاهرة " [3].

إنّ القارئ لإهداء رواية "هوس" للروائي الصحفي احميدة عياشي يدرك جيدا أن نص الإهداء قد أهدي إلى مثقف، وعلم جزائري اسمه صادق عيسات، وهذا نص عتبة الإهداء:

" **إلى صادق عيسات**

في مرقده العميق..

ا ع "[4].

---

[1] عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص البنية و الدلالة، ص: 27.

[2] حميد لحمداني: القراءة وتوليد الدلالة (تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي)، ص: 105.

[3] المرجع نفسه ، ص: 105.

[4] احميدة عياشي: هوس، منشورات الشهاب، 2007، الجزائر، ص: 07.

رواية "هوس" هي ثالث رواية لثلاثية "احميدة عياشي" بدءا بروايته "ذاكرة الجنون والانتحار" فـ"متاهات" لتتبعهما الرواية الثالثة "هوس"، وقد عاد فيها الرّوائي إلى نفس المكان الذي اختاره لروايته "ذاكرة الجنون والانتحار" وهي منطقة "ماكدرة" أحد المدن الغربية للجزائر (وهي نفسها مسقط رأس الروائي)، هذه المدينة التي جعل منها الرّوائي مدينة للطهارة وللنداء، وللموت والحياة والانتحار والحب، حيث جمع بين شخصيتي "ديدوح" و"زانة" وفعله يماثل ما قام به الكاتب المعروف " كاتب ياسين" حين استعاد شخصياته الروائية (نجمة وعشاقها) في عمله الروائي (المضلّع النّجمي)، كذلك فعل "احميدة عياشي في روايته هوس"، بأن استرجع بطل روايته المذكور "ديدوح" الذي انتهى به الأمر في رواية "ذاكرة الجنون والانتحار" إلى الانتحار ليبحث عن حبيبته "أنيسة" التي اختار لها الروائي اسما جديدا في رواية "هوس" هو "زانة"، من منطلق هل ننسى حقا من أخذهم الزمن؟ وغيّبهم عنّا؟ هل تُنسينا الذاكرة من غابوا عن أعيننا؟ ولم تذكرهم ألستنا؟.

جاءت الرواية في شكل حالات سردية متداخلة يتخللها استرجاع للزمن الماضي بشكل سريع أو بما يعرف بتقنية "الفلاش باك".

وتناسبا مع مضمون النص السردي فقد جاءت "عتبة الإهداء" تذكرا وحسرة على فقدان أحد الرموز الأدبية التي غادرت الساحة الإبداعية وهو الكاتب "صادق عيسات"، وبما أنّ الرّواية صدرت سنة 2007 فهذا يعني أن "صادق عيسات" لم يمر على وفاته حينذاك سوى سنتين فقط، وعليه فالروائي انتهز فرصة إصدار روايته "هوس" ليجعل نص إهدائه موجها إلى الكاتب المعروف "صادق عيسات" أحد كتاب الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية "غادر عالمنا سنة 2005، وهو في قمة عطائه الأدبي، والكاتب مولود بحي الحراش الشعبي سنة 1953، خلّف تجربة متميزة جمعت بين النضال السياسي والإبداع الفني حيث عُرف بنضاله ضمن حرب الطليعة الاشتراكية زمن السرية، لكنه اضطر للانسحاب منه بعدما لاحظه من انزلاقات، واختار النضال الفني والثقافي بديلا عن تجربة النضال السياسي التي وصلت على حدودها مع تجربته المريرة تلك، وفي المنفى واصل كتابته الشعرية والروائية، حيث وُصف

بأنه "كاتب ياسين الجزائر الجديدة"، ومن مؤلفاته الروائية " نذير كيما يدير البحر العوام" كما أصدر كتبا أخرى منها "سنوات الكلاب" و"الجزائر الحرب والمجتمع"[1].

عدّ "صادق عيسات" من أهم الأقلام التي أحسنت الكتابة عن الواقع المأساوي الذي مرّت به الجزائر إبان العشرية السوداء، فكان خطابه خطاب العاقل المنحاز " لن أكون مبالغا إن قلت أن هذا الكاتب كان ينظر إلى الأحداث المأساوية بموضوعية وحكمة، دون تحيّز إلى أي طرف، لقد نقل موت هذا وذاك بعينين صافيتين وحياديتين مثلما كان يفعل "هنري ميلر" في جلسته في قمة جبل الأولمب، كإله صغير ينفرج على جماعات الساسة، وعلى حماقاتنا نحن العبيد بالمفهوم المباشر للكلمة وبالمفهوم المجازي "[2].

إنّ المتأمل في نص عتبة الإهداء يدرك أن الربط بينها وبين النّص الرّوائي أمر صب المنال ومع ذلك يدرك القارئ/المتلقي أن نص الإهداء جاء تمجيدا، وتذكيرا بشخصية خلدت الكتابة الإبداعية ووضعت بصمتها الأدبية التي أصبحت مفقودة في أيامنا هذه "**الكتابة كالسفر، هي بحث عن الانسجام المفقود، الانسجام مع الآخر؟! مع العالم؟ ما هو.. كل شيء يكمن في المعنى، لكن المعنى كالشيء الدفين تحت طبقة سميكة. الولوج إليه يحتاج إلى حفر دائم، حفر متجدّد، عملية الحفر وإن كانت تشكل لنا الكثير من الفرح، فرح تحقيق الأمل، أمل الاكتشاف إلا أنها في ذات الوقت تفجر فينا ألما لا حد له (...) الكتابة تجعلنا نتحمل هذا القدر المطلق من الألم، من الحزن و من الأسى العميق الذي يحفر هو بدوره مجاري تلك المسماة حياة التي تسري فينا، الكتابة هي سفر دائم**" [3] عملت عتبة الإهداء على التمجيد و التذكير بكاتب جزائري أعطى للكتابة الإبداعية حقها، فاستحق الثناء و الشكر.

---

[1] الخير شوار: ملامح وجه آخر للأدب الجزائري (وجوه اللسان المفرنس) chowar-blogspot.com

[2] السعيد بوطاجين: كاتب وابن البلد، نشر في الجزائر نيوز، يوم: 28-03-2011.
www.djazairess.com/Djazairnews

[3] احميدة عياشي: هوس، ص ص: 26، 27.

وقد أسهمت الإمكانات النصية من استحضار الكاتب لشخوصه الرّوائية حنينا لهم واعترافا وتمجيدا لذكراهم على أنهم شخوص وظفت سابقا في روايته "ذاكرة الجنون والانتحار" ماثلة في ذلك نص "عتبة الإهداء" التي ذكر فيها أحد أعلام الكتابة الإبداعية الرّوائية الجزائرية اعترافا له ببصمته وعرفانا على صنيعه الخالد" وهنا تصبح قصدية الكاتب في اختيار شخص المهدى إليه " نتيجة لتفاعل حقيقي بين ثقافة القارئ والإمكانيات النصية، إنها إذن ليست مطابقة لا للنص ولا للقارئ " [1].

وبذلك فقد شكلت عتبة إهداء رواية "هوس" للروائي "احميدة عياشي" انزياحا فنيا أسهم في إغراق القارئ وإقحامه في عملية القراءة ليس هذا فحسب بل وأجبره على البحث عن تاريخ المهدى إليه ليفهم سبب اختياره كمهدى إليه دونا عن غيره، وما علاقته بمضمون النّص الرّوائي.

يعتبر نص "عتبة الإهداء" سواء كان إهداء عاما أم خاصا عتبة نصية مرتبطة بدلالة النص السردي، وهذا ناتج عن السياق العام لطبيعة نصها الشعري المحمل بأبعاد إيحائية ورمزية ولهذا جعل الإهداء كنص موازي داخلي عتبة أولى.

8.1. جمالية الإهداء في إثارة الشعرية عند الرّوائية "أحلام مستغانمي":

صار التفريق بين لغة الشعر ولغة النثر في وقتنا الحاضر أمرا صعب المنال أحيانا، وهذا راجع لتداخل الأجناس الأدبية إلى " أن أصبحت الحدود التي تفصل بين الشعر و النثر قلقة مراوغة"[2]، بل صار غياب الحدود بينهما أكثر من حضورها وهو أمر مستساغ، ومحبذ في نفوس القراء قبل المؤلفين، ولهذا ارتقى النثر إلى مصاف الشعر، وحلق في أجوائه، وعزف إيقاعه فحسن في أسلوبه، فبات من السهل توظيف لغة الشعر في الرواية لهذا " أصبحت فنّا غير خالص تماما" [3]، وهذا بسبب لجوئها إلى توظيف بعض خصائص الشعر

[1] حميد لحمداني: القراءة وتوليد الدلالة (تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي)، ص: 106.

[2] جعفر العلاق: الشعر والتلقي، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1997، ص: 171.

[3] المرجع نفسه، ص: 171.

التي تزيد من جمال لغتها، وتكسبها جاذبية وسرعة في التأثير، وتجعلها أكثر وقعا في النفوس.

فكلمة شعرية ترتبط بالجانب النثري، ويرجح "تزفيتن تودوروف" "Tzvetan Todorov" أن "تكون متعلقة على الخصوص بأعمال نثرية"[1].

ومن بين الروائيات اللائي ذاع صيت كتاباتهن الرّوائية المفعمة بروح الشعرية الروائية، "أحلام مستغانمي" التي نلمس في كتابتها الروائية روح الشعر انطلاقا من العتبات النصية أولا، فعناوين رواياتها المتكئة على اللغة الشعرية إذ تشكل ملمحا بارزا على الصفحات الأولى لرواياتها، وهذا ما بدا واضحا في ثلاثيتها الروائية (ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير) وهي روايات تبدو من عتبة عناوينها أنها تعوّل على اللّغة الشعرية الموظفة لصيغ انزياحية " إنّ لغة الشعر هي لغة الإشارة، في حين أنّ اللّغة العادية هي لغة الإيضاح، فالشعر هو بمعنى ما جعل اللّغة تقول ما لم تتعلم أن تقوله " [2].

فاللغة لدى "أحلام مستغانمي" هي لغة انزياحية تبتعد في كثير من الأحيان عن مدلولاتها، لتفاجئنا بالجديد الذي يحدث التناقض وهذا ما يوقع المتلقي في فخ القراءة، ويكسر أفق توقعه، مما يزيد النص شاعرية، وتأتي هذه الانزياحية لتؤدي دورا عجزت عنه اللّغة العادية.

و إذا كانت الرواية بأسرها ذات لغة شعرية فكيف لا تكون عتباتها! وهي أول ما يشد أنظار جمهورها من القراء ولهذا اختارت "أحلام مستغانمي" لرواياتها عتبات مشبعة بلغة شاعرية أفاضت على النص عبيقها، وزادته جمالا ورونقا، وصارت الروائية تعرف بعناوينها الشاعرية ذات الإيقاع المتميز الذي زاد لغتها النثرية توازنا بفضل تعويلها على عناصر لغوية كالتكرار، والتشابه بين الألفاظ (الجناس) وتكرار الحروف، ومحسنات بديعية أخرى

---

[1] تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوث ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990، ص: 24.

[2] أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، 1979، ص: 126.

كالطباق والمقابلة فالأضداد تأثيرها ووقعها الملموس في النفوس لما تحدثه بها من خلخلة إيقاعية يطرب لها.

أحسنت "أحلام مستغانمي" بقلب لغة نثرها شعرا محققة بذلك حسن التصوير معولة على لغة النثر في الإخبار ولغة الشعر في الإيحاء والتصوير، وقد يتبادلان المواقع " فإذا الشعر نثر إذا كان نظما، وإذا النثر شعر إذا كان مشبعا بالصور، مثقلا بالرّؤى الشفافة، محملا على أجنحة الألفاظ ذات الخصوصية الشعرية"[1].

إن عتبات روايات "أحلام مستغانمي" تشكل رسائل فنية محملة بموارد تعبيرية وجمالية لتُساق إلى المتلقي/القارئ فإن كانت عتبة عناوينها الشعرية مشبعة بلغة شعرية، فما هو الحال بالنسبة لعتبة الإهداء؟ ألها مثل هذه الميزة؟

وما حال الإهداء كعتبة في روايات "أحلام مستغانمي" أهو أقرب إلى اللغة الشعرية منها إلى اللغة النثرية؟

ولم تعوّل أحلام على الجانب الشعري بعتباتها؟ أهو مهم لضمان النهوض بعملها الرّوائي من حيث جانبه الفني؟

1.8.1. إهداء للعروبة/ شعرية توليد الدّلالة في رواية "ذاكرة الجسد":

تميزت "أحلام مستغانمي" عن غيرها من روائيات جيلها بكونها أول كاتبة جزائرية تخوض غمار الإبداع الرّوائي بلغة الضاد "وهي دون شك مغامرة صعبة سيما حين نعلم أن جل الأدباء والأديبات في الجزائر (الجزائريين) كتبوا بالفرنسية وترجمت أعمالهم بعد ذلك إلى العربية"[2].

و"أحلام مستغانمي" من بين الروائيات اللائي أحببن اللغة العربية الفصحى فأبدعن فيها، ويعود الفضل في حسن استخدامها للغة العربية تتلمذها بالمدارس العربية في الجزائر،

---

[1] عبد المالك مرتاض: النص الأدبي من أين وإلى أين، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص: 26.

[2] عبد السلام صحراوي، أسئلة الحداثة العربية، ص: 248.

فقد أرسلها والدها "محمد الشريف مستغانمي" إلى "ثانوية عائشة أم المؤمنين" أول ثانوية معرّبة للبنات كي تدرس العربية التي حُرم رجال جيله من تعلّمها، مما جعل "أحلام" واحدة من أوائل جيلها ممن تلقت التعليم باللغة العربية، فتخرجت من كلية الآداب مع أوّل دفعة معربة في الجزائر في بداية السبعينات، وهكذا عاشت أحلام مسكونة بعشقها للّغة العربية، وبهاجس القضايا القومية التي تربّت عليها بحكم التاريخ النضالي لوالدها"[1].

عبّرت "مستغانمي" عن كل قضايا الأمة العربية فصارت محتضنة لها، وبحكم سبق كتابتها الشعرية الأولى أقصد بها ديوانيها (على مرفأ الأيام، والكتابة في لحظة عري) فقد طغت على الروائية اللغة الشعرية والإيقاع الشعري الذي لمسناه في كتاباتها الرّوائية لاحقا بدءا برواية "ذاكرة الجسد" التي صدرت سنة 1993، وكان لهذه الرواية الوقع الكبير في نفوس القراء، إذ جمعت هذه الرواية بين الحب والحرب، وتمجيد زمن اللغة العربية الفصحى، وذكر تاريخ المدن، مدينة قسنطينة تحديدا.

لقد أشبعت هذه الرواية بفيض هائل من الأحاسيس العاطفية التي أكسبتها ولغتها شعرية ملموسة منذ طلائع عتباتها، حيث أهدت روايتها إلى "مالك حداد" وإلى "والدها" وهذا نص الإهداء الذي تقول فيه:

"**إلى مالك حدّاد..**

ابن قسنطينة الذي أقسم بعد استقلال الجزائر ألا يكتب بلغة ليست لغته..

فاغتالته الصفحة البيضاء.. ومات متأثّرا بسلطان صمته ليصبح شهيد اللغة العربية، وأوّل كاتب قرّر أن يموت صمتا وعشقا لها.

وإلى أبي...

عساه يجد "هناك" من يتقن العربية، فيقرأ له أخيرا هذا الكتاب.. كتابه أحلام" [2].

---

[1] كاتبات رائدات، المكتبة التقدمية. www.alealamy.net

[2] أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص: 05.

أهدت الكاتبة عملها الأدبي إلى "مالك حداد" الرّوائي والشاعر الجزائري الذي يكتب باللغة الفرنسية من مواليد مدينة قسنطينة (1927 – 1978م) عمل مدرسا لفترة وجيزة وسافر لبلدان عدة: باريس، القاهرة، لوزان، تونس، نيودلهي وموسكو، له عدة أعمال أدبية نذكرها:

عنوان العمل الأدبي	جنسه	سنة نشره
الشقاء في خطر	شعر	1956
الانطباع الأخير	رواية	1958
سأهبك غزالة	رواية	1959
التلميذ والدّرس	رواية	1960
رصيف الأزهار لم يعد يجيب	رواية	1961
اسمع وسأناديك	شعر	1961
الأصفار تدور في الفراغ	دراسة	1961

كل أعمال الكاتب كتبت باللغة الفرنسية فهو المتشبع بها، الآسف على حرمانه من تعلم لغته الأم "اللغة العربية" ولهذا اشتهر بمقولته المشهورة " الفرنسية منفاي ولذا قررت أن أصمت "[1]، فكان "مالك حدّاد" شهيد اللغة العربية التي دافع بلغة غيرها في شعره وكتبه عن وطنه الجزائر، ولطالما كان حزينا عن عجزه محاورة إخوته العرب بهذه اللغة الرائعة، ومنها ما حدث له في محاضرة ألقاها بدمشق باللغة الفرنسية موضوعها عن الثورة الجزائرية فيها صرّح قائلا: " إنّ مأساتي تتجلى الآن بشكل أعمق... إنني أقف أمامكم؟ لا أعرف كيف نتفاهم! "[2].

عُدَّ إهداء مُستغانمي إهداء مزدوجا نصنفه إلى إهداء الأثر "La dédicace d'œuvre" بنوعيه الخاص والعام، فقد تمثل الإهداء العام La dédicataire public إلى الكاتب

[1] مالك حداد: أعلام جزائرية https://Alam.com

[2] المرجع نفسه.

الروائي والرمز الجزائري الذي سخّر قلمه للدفاع عن مبادئ وطنه "مالك حداد"، والإهداء الخاص La dédicataire privé تمثل في شخص والد الكاتبة "محمد الشريف مستغانمي" أحد أعلام الجزائر تقلد عدة مناصب سامية في الدّولة الجزائرية.

" ترعرع بقسنطينة، وتشبع بشتى العلوم من هواة الأدب الفرنسي، وقارئا ذا ميول كلاسيكي لأمثال فيكتور هيجو، فولتير جون جاك روسو، يستشف ذلك كل من يجالسه لأول مرّة كما كانت له القدرة على سرد الكثير من القصص عن مدينته الأصلية مسقط رأسه "قسنطينة" مع إدماج عنصر الوطنية وتاريخ الجزائر في كل حوار يخوضه، وذلك بفصاحة فرنسية وخطابة نادرة، شارك في مظاهرات 1945 ويعتبر محظوظا إذ لم يلق حتفه مع من مات آنذاك وأصبح ملاحقا من قبل الشرطة الفرنسية، غادر الجزائر إلى تونس رفقة زوجته وعائلته "[1].

فكان الجمع بين "مالك حداد"، و "محمد الشريف المستغانمي" في إهداء رواية "ذاكرة الجسد" أمرا ينم عن قصدية الرّوائية، فكلاهما يشتركان في حبّهما للوطن، وللغة العربية خصوصا إلا أنهما قد حُرما من تعلمها، فما كان من والد أحلام إلا أن يعوّض حرمانه من اللغة العربية بتعليمها "لأحلام مستغانمي".

أمّا "مالك حداد" فقد التقته أحلام ذات يوم فأحسّت بحرقة حرمانه من تعلم اللغة العربية " يوم التقيته في السبعينات عابرا في ذلك المقر أذكر كان أكبر حزنا من أن يكون في متناول فرحتي به وكنت أنا أكثر خجلا، وأقلّ خبرة من أن أرد على طلبه المتواضع بترجمة بعض قصائده للعربية، التي كان يتمنى أن يسمعها بصوتي في ذلك البرنامج الليلي الذي كنت أقدّمه، والذي كان يستمع له بشغف من يحبّ موسيقى اللغة العربية التي حرم من تعلّمها، كنت بالنسبة إليه رمزا للجزائر الفتية التي صمت ليستمع لصوتها العربي، وكان بالنسبة إلي اسما كبيرا لم أقرأ له شيئا، ولكن أدري أن فيه الكثير من فجيعة أبي وحرقة حرمانه من تعلّم اللغة العربية" [2].

[1] محمد الشريف مستغانمي https://wikipedia.org

[2] مالك حداد: أعلام جزائرية https://Aalam.com

إنّ السبب وراء اختيار أحلام لهذا الإهداء هو دون شك حبها وولعها باللغة العربية، فأتقنت وأجادت في لغة حُرم منها من كان قدوتها في الفعل والقول، والدليل على تفوقها أنها هيمنت على قائمة المبيعات للكتب كأول كاتبة عربية معاصرة في كافة الدول العربية.

ويكفي فخرا "لأحلام مستغانمي" شهادة "نزار قباني" حين اعتبر رواية "ذاكرة الجسد" " **قصيدة مكتوبة على كل البحور.. بحر الحب، وبحر الجنس، وبحر الإيديولوجية، وبحر الثورة الجزائرية بمناضليها و مرتزقيها، وأبطالها وقاتليها، وملائكتها وشياطينها، وأنبيائها وسارقيها** "[1].

ارتبطت عتبة الإهداء بمضمون النص ارتباطا وثيقا والتقاطع بين عتبة الإهداء والنص الأصلي هو محور الرواية "اللغة العربية" فقد أظهرت "أحلام" عنايتها الفائقة بلغتها الروائية السردية/الشعرية في الوقت ذاته فالقارئ/المتلقي يجد نفسه أمام منظومة أو مقطوعة شعرية لا يمل إعادة قراءتها لما تتميز به من جمل شعرية، أكسبتها بذلك فحولة لغوية نافست من خلالها الكاتب الرجل، فبدى تفوقها "حتى يخيل للقارئ أن لغة الخطاب الروائي عند "أحلام" هو موضوع النص ذاته، وهذا ليس غريبا حين نعلم أن الكاتبة عاشقة للغة العربية، وهي تريد أن تصل باللغة إلى مجدها أو تعيد لها فطرتها الأولى بعيدا عن الدنس و الابتذال"[2].

موضوع "عتبة الإهداء" هو اللّغة العربية الضائعة، وموضوع النص الأصلي هو اللغة العربية المكتسبة، فقد جعلت منها "أحلام" بطلا لروايتها تحتفي به وتفخر بأصالته " واللغة فيما كتبته أحلام هي الأخرى بطلة بحيث أن اللغة الرّوائية في هذين العملين تطغى على كل شيء وتتحول إلى موضوع الخطاب وموضوع النّص، فامتزجت بذلك أنوثة اللغة المستعاذة مع أنوثة المؤلفة" [3].

---

[1] أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، صفحة الغلاف الخلفي.

[2] عبد السلام صحرواي: أسئلة الحداثة العربية، ص: 251.

[3] المرجع نفسه، ص: 252.

بُني الإهداء على شخصين هما "مالك حداد"، و"محمد الشريف مستغانمي" والد أحلام، وكلاهما رجلان يشتركان في حبّهما للغة العربية وعجزهما عن كتابتها والحوار بها، وكلاهما من أبناء مدينة قسنطينة، فشكلا المحورين الهامين للرواية أولاهما اللغة العربية وثانيهما المكان (مدينة قسنطينة).

يبدو وعي الكاتبة "أحلام مستغانمي" بعتبات النّص وهذا من خلال ما أضفته على عتباتها من لمسة ولغة شعرية تماثل وتحاكي بها ما جاء في نصها الأصلي القائم أصلا على لغة عذبة مغرية فيتحوّل خطابها إلى خطاب مغري "Discours séducteur"[1] لتصبح العملة الرئيسية التي راهنت عليها "أحلام" في نصها الأصلي والموازي، ولتحقق وقعا في نفوس القراء، وما كل هذه القوة في التأثير إلا من خلال إمكانيات هائلة وظفتها الرّوائية معوّلة على استعمال المجاز في تعبيرها "ففي الكتابة الأدبية تتحوّل اللغة من كونها تؤدي وظيفة الاتصال والإبلاغ فحسب إلى مستويات تعبيرية أخرى، وذلك بتفجير طاقاتها الكامنة عن طريق المجاز وبطرق لم يسبق لها مثيل، ولو أن الأدب كان مجرد أدب عادي لكان ككل كلام، غير أن الأدب هو أن تعبر عن الأشياء على منوال سابق" [2].

يلمس القارئ شاعرية الكاتبة منذ "عتبة الإهداء" وصولا إلى أعماق المتن الروائي " **ما أكاد أنتهي منها، وأمسح يدي من كلّ ما علق بها من ألوان حتى أرتمي على الأريكة المجاورة، وأتأمّلها مدهوشا، وأنا أكتشف أنّني الوحيد الذي كان يعرق وينزف أمامها..**

وأنّها أنثى عربية تتلقى ثورتي ببرود وراثي مخيف!

.. ولذا، حدث في لحظات انهياراتي وخيباتي الكبرى أن مزّقت إحداهن وألقيت بها في سلّة المهملات، بعدما أصبح وجودها يضايقني.

[1] عبد السلام صحرواي: أسئلة الحداثة العربية، ص: 253.

[2] المرجع نفسه، ص ص: 253، 254.

هناك لوحات هي من السّذاجة والبرودة بحيث تخلق عندك عقدة رجولة.. وليس فقط عقدة إبداع!

ورغم ذلك، لن يعرف أحد هذا. وربّما لن يتوقع ضعفي وهزائمي السّرية أحد.
فالآخرون لن يروا غير انتصاراتي، معلّقة على الجدران في إطار جميل، وأمّا سلال المهملات، فستبقى دائما في ركن من مرسمي وقلبي، بعيدة عن الأضواء.

فالذي يجلس أمام مساحة بيضاء للخلق، لا بدّ أن يكون إلها أو عليه أن يغير مهنته.

أأكون إلها؟ أنا الذي حوّلني حبّك إلى مدينة إغريقية، لم يبق منها قائما غير الأعمدة الشاهقة المتآكلة الأطراف؟ " [1].

وظفت الروائية لغة شعرية محملة ومثقلة بالمجاز كما فعلت ذلك مع لغة الإهداء بقولها "**فاغتالته الصفحة البيضاء.. ومات متأثرا بسلطان صمته ليصبح شهيد اللغة العربية**"[2]، لقد تحولت اللغة إلى فضاء شعري مغري للبوح فباحت "أحلام" بكل ما بداخلها جاعلة من اللغة العربية لغة " الغرابة والانزياح حينا والدهشة والفرحة والسرور حينا آخر، تلاعبها، تعانقها وتنتشي بها ولها، وتلامس الكلمات كما تلامس الورود والعطور في دفء وعشق، وفي نشوة عارمة تغري وتغري بالبوح دون أن تقول شيئا محددا تماما " [3]، إنّ العروبة التي دافعت عنها أحلام في نص عتبة إهدائها وبكامل نصّها الروائي هي الرسالة التي تهديها وتنقلها إلى شباب هذا العصر المتضور جوعا وعطشا لهذه اللغة، فمن يشبعه بها؟!

تمكنت "عتبة الإهداء" في رواية "ذاكرة الجسد" أن تتجاوز بلغتها الشعرية تلك الرمزية والإشارية المجردة باعتبارها تعوّل على الإثارة اللغوية لتحوّل إلى خطاب وشيفرة قرائية تنقل إلى الغير، خصوصا إذا تأملنا الخطابات التخييلية أو الشعرية فسجد انتقالا من الأنا نحو

---

[1] أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص: 182.

[2] المصدر نفسه، ص:6.

[3] عبد السلام صحراوي: أسئلة الحداثة العربية، ص: 257.

الآخر، فتصبح الكتابة الإبداعية جسرا وسيطا بين الأنا و الهو لغاية عقد ميثاق المحبة والصداقة وتبادل القيم الفنية والأدبية والرمزية التي يجسدها العمل الأدبي.

2.8.1. شعرية الإهداء/ اللغة التهكمية في رواية "قلوبهم معنا و قنابلهم علينا":

تحدث "جيرار جينيت" "G.Genette" عن المتعاليات النصية Paratexte أو المناص، وهو كل ما يبرز في فلك النّص من قريبه أو بعيده (النص الملحق المباشر بما فيه الإهداء، والنص الملحق غير المباشر).

إنّ عتبة الإهداء عتبة رئيسية ومباشرة بحكم تموقعها بصدارة الكتاب فهي أول واجهة تعريفية داخلية دالة تحيل القارئ إلى ما يريد الكاتب إثارته، أو إخفاءه، أو التمويه به بحكم اهتمامه المسبق بقارئه/ متلقيه، فهو حاضر في ذهنه قبل وأثناء فعل الكتابة الإبداعية، وقد استوعب عديد من المؤلفين ضرورة وضع عتبة الإهداء والاهتمام بها لا تجاوزها وتعديها كما يفعل عديد من الروائيين على الرغم من عدم ضروريته كبعض العتبات الأخرى (العنوان، التجنيس، دار النشر، اسم المؤلف...).

إنّ اللغة الشعرية للإهداء تضمن له إضاءة دروب القراءة خصوصا إن أحسن ربط "عتبة الإهداء" بمضمون النّص ليصبح الإهداء خطابا مصوغا حول النص مرتبطا بالكاتب يحاول الاحتفاء بشخص المهدى إليه وأحيانا لا نجد الإهداء مرسلا إلى شخص معين بل إلى مجموعة من الأشخاص غير المحددين قد يقصد من ورائهم المتلقي نفسه الذي تربطه قواسم مشتركة مع غيره من جمهور القراء، وهذا ما يجعل نص الإهداء نصا مفتوحا، يتحكم فيه عناصر مختلفة من زمان ومكان، وعلاقات قيمة الشخص المهدى إليه.

ومن الإهداءات المفتوحة و الموجهة إلى أشخاص متعددين ما وقفنا عنده في إهداء رواية "أحلام مستغانمي" " قلوبهم معنا وقنابلهم علينا " هذا نصّه:

"إلى رفاق الأمنيات الجميلة الشاهقة... في عروبة سابقة

أهدي كل هذا الألم .. وخردة الأحلام هذه

و إلى القادمين الذين ما رأوا

لحظة سقوط تاريخنا عن جواده

تذكّروا... أنّي بكيت" [1].

لقد حمّلت "أحلام مستغانمي" نصّ إهدائها أقصى عبارات البوح تارة والإيماء تارة أخرى معولة على عنصر الانزياح دون أن تهمل العنصر الموسيقي الذي حقق عنصر التوازي.

كما صاغت الرّوائية نصها بخاصية "عدم الملاءمة"، أو التي تعني الخروج عن قواعد تأليف الكلام وصياغته " ففي كل عبارة إسنادية ينبغي أن يكون المسند ملائما للمسند إليه"[2].

وهذا ما لم نلمسه في لغة الرّوائية حينما تقول:" إلى رفاق الأمنيات الشاهقة " إشارة إلى الزمن الجميل زمن تحقيق النّصر العربي لتتجه بعبارة كسرت توقع الإسناد في " عروبة سابقة "، وهو تلميح لغياب الرفقة العربية، والأخوة العربية وبعدها أسندت الفعل لما لا يطابقه من حيث السياق، محققة تنافرا بينهما، وهذا الأمر يفتح مجالا تأويليا دلاليا.

فلغة الإهداء لغة شعرية تعرف بـ" الخروج المنظم على قواعد اللغة "[3]، والغاية من هذا الخرق وإحداث التنافر بين الكلمتين هو الارتقاء بالكلمة إلى المعنى الإيحائي.

كما أنّ لغة الإهداء صيغت بلغة شعرية [*] وتهكمية على الحال الذي آل إليه العرب جراء تحكم الغرب بنا، والأدب التهكمي يوظف لأجل "مهاجمة بعض أنماط السلوك البشري، وتستعمل السّخرية الأدبية في الأدب (...) ويميل معظم الساخرين الأدبيين، إلى عرض

---

[1] أحلام مستغانمي: قلوبهم معنا وقنابلهم علينا، دار الآداب للنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 2009، ص: 05.

[2] جون كوين: بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش، مكتبة الزهراء، القاهرة، ص: 131.

[3] المرجع نفسه، ص: 64.

*وُظف فن السخرية في جميع الآداب القومية منها ملهاة أرسطو فانيس حينما سخر من المجتمع الإغريقي في القرن الخامس ميلادي، وكذلك كتابات الكاتب فرانسوا رابيليه تسخر من الحياة الدينية والأعراف الاجتماعية التي سادت القرن السادس عشر ميلادي.

الصّفات السيئة في السلوك البشري مثل البخل والغرور وتقديم حلول لها ويبدو أن بعضهم يستمتع بالسّخرية من السلوك البشري" [1].

والغاية من السّخرية هو إضعاف المستهزئ به أو شدّ همته بالتوبيخ كوسيلة ردع كما جاء في القرآن الكريم ردعا للمتجافين عن اتباع الحق والفكرة السليمة، محاولا الأخذ بيدهم إلى طريق الخير والرشاد، ومن ذلك قوله تعالى:﴿**فَمَا أَصْبَرَهُمْ عَلَى النَّارِ**﴾ [2] ومنها ما جاء في صيغة الاستهزاء في قوله تعالى:﴿**قالوا أَأَنتَ فَعَلتَ هذا بِآلِهَتِنا يا إبراهيمُ قالَ بَل فَعَلَهُ كَبيرُهُم هذا فَاسأَلوهُم إِن كانوا يَنطِقونَ**﴾ [3].

وظفت اللغة الشعرية/ التهكمية بعتبة إهداء رواية " قلوبهم معنا وقنابلهم علينا " لأجل فتح باب التوقع وإقحام القارئ عنوة في نص تهكمي ساخر بواقع الأمة العربية (العراق خصوصا) يماثل النص الأصلي في ما جاء به من مضمون.

وقد بدا تأسف الروائية في عتبة إهدائها عن أفول حضارة عربية ضعف جانبها، فكان حزنها في قولها:" تذكروا أني بكيت " حزنا وبكاء عن واقع الأمة العربية وما آلت إليه.

إنّ اللغة الشعرية ذات الانزياح الملحوظ المصاغة في قالب تهكمي في نص " عتبة الإهداء " يطابق ما جاء في النص الأصلي لغة ومضمونا " **ولابدّ من الاعتراف للزعيم العراقي ببُعد النظر؛ ذلك أن كل الشحوم التي لم يستطع "شفطها" خلال الساعات الأخيرة من حكمه، تولّت قوّات الاحتلال أخذها على عاتقها، واستكمال مهمّات تحرير الشعوب العربية من زوائدها الدهنيّة.**

أبشروا... لن يبقى بيننا سمين بعد اليوم! " [4].

---

[1] سخرية أدبية المعرفة www.marefa.org

[2] سورة البقرة: الآية: 175.

[3] سورة الأنبياء: الآيتان: 62، 63.

[4] أحلام مستغانمي: قلوبهم معنا وقنابلهم علينا، ص: 84.

وقد عنونت الرّوائية أيضا عناوينها الداخلية بعناوين ساخرة تهكمية تطابق ما جاء من لغة تهكمية في نص "عتبة الإهداء" منها " **الباب الأوّل (من غير ليه، إذا لم تستح، شوف بوش بقى واتعلّم، النعل بيتكلم عربي! في رثاء القطة الأولى).**

الباب الثاني العراقي هذا الكريم المهان (على مرأى من ضمير العالم، أيها المشاهدون... قوموا لغسل أيديكم، جواب الشرف العربي...).

الباب الثالث (سخرية على هامش الحملات الانتخابية، أمير كان على كفّ قبلة، منهمكون في الضحك علينا...).

الباب الرابع " تصبحون على خير يا عرب (هزيمة الخنساء في مسابقة البكاء، بابا نويل طبعة جديدة، أنا اعتزلت النضال، رسالة إلى فلورانس، الرهينة لدى بلد رهين...) "[1].

لقد كان للإهداء حسبما سبق امتداد عبر ربوع الرّواية تجلى ذلك منذ "عتبة العنوان" إلى العناوين الداخلية وصولا للمقاطع السردية، ومن هنا يثبت مشهد تعالق الإهداء الحميم بروح النّص السردي ومضمونه في علاقة ود وطيدة تماثل تلك العلاقة التي رسمها الكاتب لمن أهدى إليهم العمل.

9.1. تطور عتبة الإهداء في الرّواية الجزائرية المعاصرة:

أثارت "عتبة الإهداء" اهتمام عديد من الرّوائيين الجزائريين الذين فضلوا بعث وتوجيه إرساليات إلى المهدى إليه رغبة في تخليد ذكرى معينة أو إرسال موجات حب وامتنان لكل من كان للكاتب (المُهدي) عونا وسندا وصاحبا وشقيقا...، أو أن يرسله تخليدا لأرواح شهداء الجزائر ولرموزها وأعلامها الذين يستحقون كل الشكر والثناء.

لقد وجهت إهداءات الرواية الجزائرية في حقبة سابقة إلى كافة القراء إلا أن الكاتب أدرك فيما بعد أن إهداءه لابدّ أن " يتوسل قارئا عارفا، وفي كثير من الأحايين يتلمس

[1] أحلام مستغانمي: قلوبهم معنا وقنابلهم علينا، ص ص:261، 262، 263.

المهدي في القارئ كفاية قرائية عالية؛ حيث تساهم دعائيا وترويجيا، وأحايين أخرى يكتفي به إهداء خاصا استهلاكيا ذا وظيفة تواصلية حين يرى أن (المهدى إليه) ليس جديرا بتفكيك نصه، وهذا ما عبر عنه "رولان بارث" فعلى الكاتب أن يكون متحفزا للاعتذار في حال كان المهدى إليه بعيدا عن مضمون الكتاب، أو غير أهل لأن يهدى إليه نسخة خاصة " [1].

كما برزت على الساحة الرّوائية عديد من الإهداءات المضلّلة والمحيرة البعيدة عن مضمون النّص، ومنها ما تحمل لغة إغرائية شعرية تدفع القارئ دفعا إلى ضرورة الغوص بين ثنايا النّص الرّوائي... كما ظهرت ثقافة فنية وطّدت العلاقة بين الكاتب (كمهدي)، وبين القارئ (كمهدى إليه) وهي ثقافة توقيع الإهداءات [*]، وقد حاز الرّوائيون المشهورون أمثال (واسيني الأعرج، وأحلام مستغانمي، وأمين الزاوي، والطاهر وطار –رحمه الله– وغيرهم كثير من الفئة المشهورة) على النسبة الأكبر من توافد جمهور القراء على ما تنظمه دور النشر المنتسبة أعمالهم إليها من حلقات بيع بالتوقيع، وهو أمر يحبذه الكاتب لأنه يضمن له زيادة في جماهريته وهي "ظاهرة تبرز عند الروائية (أحلام مستغانمي، واسيني الأعرج)، اللذان حافظا على تقليد توقيع –الإهداء مع كل إصدار جديد– ليغدو بذلك البيع بالإهداء عتبة مساهمة في الحفاظ على الشهرة من جهة، والاحتكاك المباشر بالقارئ من جهة ثانية " [2].

تمكنت عتبة الإهداء من ضمان المحافظة على الإرسالية الدلالية من الأنا نحو الآخر تعبيرا عن محبة قائمة بينهما، كما استطاع الإهداء الجزائري المعاصر الرّقي من مجرد لغة جافة إلى شيفرة دلالية موجبة وشعرية، كما حملت "عتبة الإهداء" بعدّة أبعاد إيديولوجية،

---

[1] روفيا بوغنوط: شعرية العتبات في النص الشعري الجزائري المعاصر، ص: 643.

* "لا يختلف مصطلح التوقيع بالإهداء (النسخة الموقعة) كثيرا عن عبارة (البيع بالإهداء) ولعل الفارق الطفيف يكمن – ربما– أن القارئ في حالة البيع بالإهداء يكون مشتر للعمل، وله الاختيار في أن يحصل على توقيع وكلمة من المؤلف أم لا، الذي بدوره عليه أن ينتظر قارءه/ المشتري، أما إهداء نسخة موقعة فنعتقد أنها أكثر حميمية، إذ تكون مع الأصدقاء والمعارف، والقراء بصفة ودية، يغيب فيها الناشر (الطرف الاقتصادي التجاري)، أنظر روفيا بوغنوط: شعرية العتبات في النص الشعري الجزائري المعاصر، ص: 644.

[2] روفيا بوغنوط: المرجع السابق، ص: 644.

وحمّل الإهداء أيضا بذكر " دائرة الشخصيات العاملة أو المؤثرة في التاريخ والفكر والسياسة عندها يصبح على القارئ التوقف أمام اسم المهدى إليه " [1].

ومن جهة أخرى فقد فضل عديد من الرّوائيين الانصراف عن "عتبة الإهداء" رغبة في تغيير النمطية الكتابية في النّص الموازي الداخلي وهذا بتبديلهم "لعتبة الإهداء" بعتبات أخرى (كعتبة التصدير، والمقدمة...) وهو الأمر الذي نلمسه كثيرا في روايات "واسيني الأعرج" المعروف بحبّه لتغيير فعله الكتابي الموسوم بالطابع الاحترافي.

[1] روفيا بوغنوط: شعرية العتبات في النص الشعري الجزائري المعاصر، ص: 734.

2.العتبات المكملة لبناء الفضاء النّصي الداخلي:

1.2. الخطابات الاستهلالية فن للبدايات الروائية:

نبدأ حديثنا عن الخطاب الاستهلالي، بالتحديد اللغوي للمصطلح، فلفظة الاستهلال لغة: "من الفعل (هلّ) وتعني البداية والابتداء يقال هلّ الشهر أي ظهر هلاله، والهل (بكسر الهاء) تعني استهلال القمر، يقال أتيته في هل الشهر أي استهلاله" [1].

إنّ فعل الاستهلال فعل لم ينطلق من العدم، وإنما هو استمرار وإتمام لما تقدم قبله، وعليه ففعل الاستهلال لم يولد عفوا، ولم ينشأ من العدم وإنما يتم وضعه حسبما تبعه من الكلام باعتبار "الاستهلال أحد القوالب اللغوية –الكلية– التي يتطرق فيها الفهم المادي والفهم الثقافي، فاللغة ليست كائنا معزولا وخاصّة بفهم ما دون آخر، وإنما هي نتيجة منطقية للتوافق القائم بين العقل والواقع، بين صناعة يدوية شعبية وبين تأسيس نظرية في الفلسفة أو الفضاء، فكل صناعة مهما كان نوعها استهلال لها لا يبدأ لحظة نشوء الصناعة، وإنما يبدأ في مرحلة سابقة لها بفترات وما أن يظهر مسجلا برموز أو كلمات حتى يمتد داخل العمل حاملا له ومحمولا فيه"[2].

إنّ الجملة الاستهلالية لها من القوة والوقع الأثر الكبير الذي تحدثه في نفسية المتلقي، فهي القادرة على تحديد مسار العمل الفني ككل، و كل هذه القوة إنّما نستمدها من تشاحن جملة من المكونات التعبيرية لها، وهي دلالة كلماتها دقة تعبيرها شحنتها الانزياحية ، ترابط نسيجها...، وكل هذا ما تمّ فعله إلا بعد أن نضج العمل الفني في ذهن الكاتب، فامتلك القدرة والقوة على وضع مفاتيح دالة على محتوى النّص ومضمونه وهو ليس بالأمر الهيّن إذ يرى

---

[1] بطرس البستاني: محيط المحيط، مادّة هلّ

[2] ياسين نصير: الاستهلال فن البدايات في النّص الأدبي، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، 2009، ص ص: 15، 16.

"باسكال" "Pascal" أن "آخر شيء تجده عندما تؤلف كتابا هو أن تعرف الشيء الذي يجب وضعه في البداية" [1].

وهذا راجع لما تمارسه عتبة القراءة من تأثير على القارئ، فتؤدي إلى توجيه تصرفاته نحو النّص ، وتدفعه للقراءة ، وتثيره وتورّطه في الفعل القرائي أو تنفّره، "وهذا يعني أن البداية المحكمة البناء تشدّ القارئ إلى النّص وتجعله يتابعه إلى النهاية، وعلى عكس ذلك فإن البداية الرديئة حتى وإن كانت بقية النص جيدة، فإنها تجعل القارئ يعزف عن النص وتصرفه عنه ليتفادى المسار النّصي الشاق"[2].

إنّ فعل الاستهلال الرّوائي L'incipit romanesque أو ما اصطلح عليه بعض النقاد بالفاتحة النصية أو البداية السردية هي عتبة افتتاحية تقود القارئ إلى عوالم النص وهي أعقد عناصر العمل وأدقها لأنها "واجهته الشفافة التي تدفع القارئ إلى الاقتراب من النص"[3].

والعادة أن بدء الكلام هو أصعب الأمور ولهذا قيل:"من صحت بدايته صحت نهايته"، فالأصل في البدء لأن كل ما سيأتي من بعده إنما هو تكملة له وتتمه فـ"ما من شيء يحدث فيما بعد في النص إلا وله نواة في الاستهلال كما يقال عنه، وإنما هو هذا كله مضافا إليه أنه العنصر الأكثر خطورة فهو أشبه ما يكون (النواة الخصبة)، وتلك التي ستتحول خلال العملية الإبداعية إلى جنين ومن ثم إلى كيان كامل له رأس وأيد وقوام وأحشاء وإذا ما احتوت هذه النواة المخصبة على تشويه ما انعكس ذلك جليا في تفاصيل كيانها اللاحقة ولازمها

---

[1] ياسين نصير: الاستهلال فن البدايات في النّص الأدبي، ص: 11.

[2] حسين خمري: نظرية النص (من بنية المعنى إلى سيميائية الدال)، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون لبنان، 2007، ص: 115.

[3] أندريا دي لنكو: من أجل شعرية الاستهلال، تر: عبد العالي بوطيب، مجلة ضفاف، ع: 03، مجلة ثقافية تصدر في المغرب– أكتوبر 2002، ص: 91.

التشويه حتى ولادتها الجديدة وما دام العمل الفني أكثر صعوبة وغنى من خلق الكائن الحي، لتعدد خالقيه وتنوع مجالات رؤيتهم تصبح الجملة الاستهلالية فيه أكثر تعقيدا"[1].

تسمح "عتبة الاستهلال" بوضع القارئ في سياق النّص بعد الإشارة له والتلميح، فيكون الاستهلال حينذاك مدخلا وافتتاحا للنص الأدبي يضمن التواصل "بين المؤلف والسارد من جهة، وبين المتلقي من جهة ثانية [2]. وبداية النص "هي مكان الانفتاح الذي لا يتحدّد معناه إلا مع العتبة الأخرى (النهاية)، التي تصرفه إلى العالم والتي تغلقه وتفتحه في الوقت ذاته* أي أن البداية تفتح النص على مرجعيات الجنس الأدبي ومخزون الأفكار والقواعد المتحكمة فيه والتي شريعتها من النموذج النّص المهيمن، كما أن البداية تغلق النص على ذاته وتعطيه طابع الاستقلالية عن غيره من النصوص الأخرى، ومن البداهة أن نلاحظ أن بداية كل نص هي وحيدة وغير قابلة للتكرار عدا بدايات السرد الشعبي والمقامات وبعض الأجناس الصغرى"[3]. فالبدايات أو الاستهلاكات تختلف وفق اختلاف الأجناس الأدبية "فإذا أخذنا بعين الاعتبار نص قصة قصيرة فإنه يمكننا القول بأن البداية واحدة، منها يتسنى الدخول إلى فحوى النص لإدراك طريقة بنائه ومعناه الكامن فيه، أما النّص الروائي –والذي يهمنا في الأساس، فإنه يمتلك أكثر من بداية ثمة البداية الأصل أو الرئيسية، وهي بمثابة العتبة التي تقذف بنا إلى رحابة النص– كذلك توجد بدايات أخرى يمكن القول في حقّها بأنها ثانوية، وتتعلق بالفصول المشكلة للنّص الرّوائي" [4].

---

[1] ياسين نصير: الاستهلال فن البدايات في النّص الأدبي ، ص: 13.

[2] شعيب حليفي: هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، ص: 91.

* انظر حسين خمري: نظرية النص (من بنية المعنى إلى سيميائية الدال) نقلا عن:

CL. Duchet : « Idéologie de la mise en texte », P : 95.

[3] المرجع نفسه، ص ص: 115، 116.

[4] صدوق نور الدين: البداية في النص الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط1، 1994، ص: 17.

إنّ طريقة الابتداء أو الاستهلال قد تأخذ مناحي متشعبة، وقد يتعمد الكاتب السير باتجاه يخالف ذلك الاتجاه الذي رسمه المتلقي في ذهنه، وهو ما "يسميه لوتمان بالوظيفة المنمذجة Modélisante (...) إن فكرة لوتمان هذه تشير إلى توجه النص في اتجاه واحد، أي نهايته، ولكن السياق العام الذي وردت فيه هذه الفكرة لا يعامل العلية وفق مقاييس "المنطق" التقليدي أي علاقة سبب بنتيجة ولكنه يشير إلى أن للنص الفني منطقه الخاص الذي يختلف عن المقولات المنطقية الأرسطية"[1].

إن "عتبة الاستهلال" الرّوائي قد تقتصر على جملة أو صفحة واحدة، لما من الممكن أن تشمل فصلا افتتاحيا كاملا من فصول الرّواية، وفيه يعمد الكاتب إلى التعريف بشخوص روايته في شكل تقديمي يسمح له بالتفصيل الأحق حسب الخطة التي ينتهجها في سرده مما يسمح للقارئ/ المتلقي من "الدخول في البداية والشروع في خلق تآلف معها، يقود المتلقي إلى الانتقال مما هو واقعي نحو الخيال الواقعي، فإن كان المتلقي يعيش واقعه ككائن اجتماعي وفق رؤيته إليه وتعامله معه كمحسوس، فهو يتمثل النص الروائي كعالم مواز تلعب فيه الإشارات والرموز دورها للوصول إلى دلالتها العميقة في النص، إن المتلقي يقيم صلته مع واقع لغوي يختار كمتكإ له الفن على مستوى الرؤية والإدراك، كما التأثير في الآخر".[2]

تعمل "عتبة الاستهلال" على وضع القارئ أمام تساءل وحيرة ماذا بعد؟ ما الذي يريد الكاتب أن يوصلنا إليه؟.

وما علاقة هذا الكلام بمضمون النص الرّوائي؟...

هذا الفعل السردي وهذه العتبة النصية تحتم على المتلقي ضرورة التواصل مع العالم اللغوي للنص وبذلك تتم العملية التواصلية بشكل ناجح على النحو الآتي:

---

[1] حسين خمري: نظرية النص (من بنية المعنى إلى سيميائية الدال)، ص: 116.

[2] صدوق نور الدين: البداية في النص الروائي، ص: 18.

إن ما يأتي به الروائي في روايته "ليس وليد فراغ، وإنما ينتج عن واقع تحققت الدلالة عليه برموز وإشارات تدخل في باب المتواضع عليه من سلوكات اجتماعية وروابط ثقافية وتفاعلات إنسانية"[1].

1.1.2. خطاب المقدمة/ عتبة نصية افتتاحية:

اهتمت الدراسات الأدبية والنقدية عند العرب بتحديد عناصر التصدير باعتباره المدخل الرئيس سبر أغوار النص الأدبي، وعلى رأسها المقدمة التي تتصدر صفحات النص الموازي (الداخلي) كونها تمثل "كلا جامعا لعناصر وجزئيات عديدة كالاستفتاح واسم المؤلف والعنوان وغير ذلك بيد أن القيمة الأساس للمقدمة في أدبيات "التصدير" في التراث العربي ، بل تهتم – بالدرجة الأولى– بالمجال الدّلالي للنّص، وبمستوى إنتاجه وتلقيه.

فدور المقدمة تمثل في تحديد طبيعة موضوع الكتاب، ومجاله المعرفي، وتحديد المنهج الذي اتبعه الكاتب ودواعي الكاتب لتأليفه...، كما كانت المقدمة العربية تشمل مختصرا عن أبواب الكتاب وفصوله، وقد قدّم التهانوي المكونات الموضوعية ووظائفها للمقدمة في التراث العربي في كشافه حيث قال " الواجب على من شرع في شرح كتاب ما أن يتعرض في صدره لأشياء قبل الشروع في المقصود يسميها قدماء الحكماء الرؤوس الثمانية، أحدها: الغرض من تدوين العلم أو تحصيله (...) وثانيها: المنفعة (...) وهي الفائدة المعتد بها ليتحمل المشقة في تحصيله ولا يعرض له فتور في طلبه، وثالثها: السمة وهي عنوان الكتاب ليكون عند الناظر إجمال ما يفصله الغرض (...) ورابعها: المؤلف وهو مصنف الكتاب ليركن قلب المتعلم إليه في قبول كلامه والاعتماد عليه لاختلاف ذلك باختلاف المصنفين، وخامسها: أنه

[1] حنون مبارك: دروس في السيميائيات، دار توبقال، المغرب، ط1، 1987، ص: 07.

من أي علم هو، أي من اليقنيات أو الظنيات، من النظريات أو العمليات، من الشرعيات أو غيرها ليطلب المتعلم ما يليق به من المسائل المطلوبة له، وسادسها:أنه أية مرتبة هو، أي بيان مرتبته فيما بين العلوم إما باعتبار عموم موضوعه أو خصوصه(...) أو باعتبار الأهمية أو الشرف ليقدم تحصيله على ما يجب أو يستحسن تقديمه عليه، ويؤخر تحصيله عما يجب أو يستحسن تأخيره عنه، وسابعها: القسمة، وهي بيان أجزاء العلوم وأبوابه ليطلب المتعلم في كل باب منها ما يتعلق به ولا يضيع وقته في تحصيل مطالب لا تتعلق به كما يقال: كتابنا هذا مرتب على مقدمة وبابين وخاتمة، وهذا الثاني كثير شائع لا يخلو عنه كتاب. وثامنها: الأنحاء التعليمية، وهي أنحاء مستحسنة في طرق التعليم، أحدها التقسيم وهو التكثير من فوق إلى أسفل، وثانيها التحليل، وهو عكسه، أي التكثير من أسفل إلى فوق؛ أي من أخص إلى ما هو أعم (...)" [1].

إنّ الخطاب المقدماتي في التراث الأدبي القديم قد سطرت له وظائفه وعناصره التي تضمن قراءة جيدة للمتن السردي "من خلال البوح بمقصدية المؤلف من تصنيف كتابه ومن ثمة فقد أورد هذه العناصر مسلسلة ومركبة ترتيبا منطقيا، بحيث يؤدي السابق منها اللاحق، كما يحيل المتأخر منها إلى المتقدم، وهي في هذا وذاك تظل محكومة بتمثل الكاتب لمتلقي معين قد يكون واقعيا ومحدّدا أو مفترضا ومتخيلا، وتسعى إلى حثه بشتى الطرق على اقتناء الكتاب"[2] هذا إن راعت المقدمة أهم شرط من شروط كتابتها وهو تحديد موضع القضية للقارئ كي يعرف ما يبحث عنه في هذا الكتاب، فالمقدمة تعمل على استقطاب المتلقي إلى قراءة العمل "ولا تكمن وظيفة المقدمة في ذلك الاستقطاب التجاري المألوف، كما هو الشأن بالنسبة إلى العنوان أو صورة الغلاف، ما دام القارئ الذي انغمس في قراءة التقديم قد قطع خطوات مهمة، تبدأ بالحصول على النسخة... بل يجب النظر إلى مفهوم الاستقطاب بالمعنى الذي يتجاوز

---

[1] يوسف الإدريسي: عتبات النص (بحث في التراث العربي والخطاب النقدي) ص ص:35، 36 نقلا عن التهانوي: كشاف اصطلاحات الفنون، ص ص: 10، 11.

[2] المرجع نفسه، ص ص: 36، 37.

الإغراء والاستدراج... إلى نوع آخر من الاستقطاب يتعلق بتغيير الخلفية النظرية التي يحاول المؤلف تمريرها"[1].

إذن فالمقدمة La préface افتراض ينطلق منه الكاتب لأجل الاستدلال مبني على فلسفة ومنطق كما في مقدمة ابن خلدون.

تحدّد المقدمة (La préface) باعتبارها "كل نص استهلالي –افتتاحي أو ختامي– يكمن في خطاب منتج من أجل النص الذي يتبعه أو يسبقه، ومن هذا ستعتبر الـ"خاتمة" تنويعا على المقدمة، التي ليست من خصائصها التمييزية" [2].

لقد اختلف الغرب في تحديد ماهية المقدمة وعناصرها خلافا لما قد تم الفصل فيه عند العرب (التهانوي) فإن كلا من جيرار جينيت (G. Genette) وجاك ديريدا (J. Devrida) له رأيه الخاص من حيث تحديد مصطلح المقدمة وما تشمله من عناصر فجيرار جينيت (G. Genette) يرى أن المقدمة تشمل "المدخل والتوطئة والديباجة والحاشية والملخص والتمهيد والتقديم والاستقصاء والاستهلال والفاتحة والخطاب التمهيدي والقول الأمامي/ اعتبر جاك ديريدا أن المقدمة تتميز عن المدخل لأن للمدخل موقعا أكثر نسقية، وأقل تاريخية وظرفية لمنطق الكتابة، إنه وحيد ويتعاطى مع مسائل معمارية، عامة وجوهرية، ويمثل المفهوم العام في تنوعه وتمايزه الذاتي، أما المقدمات، فهي على العكس، تتعدد من صبغة إلى أخرى، وتأخذ في الاعتبار تاريخانية أكثر اختبارية، إنها تجيب عن ضرورة ظرفية"[3].

أما هنري ميتران (H. Mitterrand) فقد اعتبر المقدمة خطابا مقدماتيا لكونه يشكل أنظمة لغوية تميزه عن غيره من أنواع الخطابات، كما أن المقدمة حسبه تغطي جانبا من جوانب الخطاب الديداكتيكي (التعليمي) "وهذا الخطاب الديداكتيكي للمقدمة يحمل طابعا

---

[1] عبد المالك أشهبون: خطاب المقدمات في الرواية العربية،(التنوع والتشكل والوظائف الغنية)، مجلة عالم الفكر، ع2، المجلد 23، أكتوبر– ديسمبر 2004، ص: 92.

[2] Gérard Genette, Seuils, P : 150.

[3] يوسف الإدريسي: عتبات النص (بحث في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر)، ص: 57.

إكراهيا إلزاميا، إذ لا يصرّح بأنه هذا هو العمل فحسب (Voici ce qui est) وإنما أيضا هذا ما يجب عليكم الاقتناع به (Voici ce dont vous devez vous convaincre)، ذلك أن الفعل (وجب Devoir) هو الفعل/ المفتاح في الخطاب المقدماتي" [1].

كما تعتبر المقدمة "خاتمة" من حيث الإنجاز وفعل الكتابة لكونها تكتب بعد إنهاء النص، وليس قبله.

وقد فصّل "جيرار جينيت" في تحديده لأنواع المقدمة على أنها تشمل ثلاثة أنواع من المقدمات[2] هي:

1. **المقدمة الذاتية (Auctoriale)**:وهي التي يوقعها المؤلف باسمه، أي هو كاتب المقدمة وكاتب المؤلف نفسه.
2. **المقدمة الغيرية (Apocryphe)**:يكتبها شخص غير المؤلف أو أحد شخصيات المتخيلة، وعادة ما يكون لكاتبها مكانة ثقافية واجتماعية.
3. **المقدمة التخييلية (Fictive)**:

يكتبها المؤلف باسم مستعار استمده من أحد شخوصه السردية التخييلية ويجمعها "جينيت" في الجدول الآتي[3]:

---

[1] روفيا بوغنوط: شعرية العتبات في النص الشعري الجزائري المعاصر، ص: 112، نقلا عن:

Henri Mitterrand, Le discours du roman, puf écriture, Paris, 1890, P : 26.

[2] Gérard Genette, Seuils, P : 165.

[3] روفيا بوغنوط: المرجع السابق، ص: 114.

الدور / النظام	مقدمة ذاتية Auctoriale	مقدمة غيرية Apocryphe	مقدمة فاعلة Actorial
المقدمة الأصلية Authentique	تقديم فيكتور هيغو (مسرحية كروموال، Hugo pour Cromwell)	تقديم جون بول سارتر لكتاب "نتالي ساروت" بورتري مجهول Portrait d'un inconnu	المقدمة– تعليق بول فاليري على ديوانه الشعري (سحر، Charmes)

2.1.2. الخطاب المقدماتي في الرواية:

تعد المقدمة من أهم العتبات التي تحيط بالنّص، وغالبا ما يفضل الرّوائي بدء روايته بمقدمة خصوصا –المقدمة التخييلية/ (Fictive)، التي يريد الرّوائي من ورائها إدخال القارئ في قالب النّص وتعريفه بشخوصه وبعض الأحداث المهيئة لانطلاق فعل السّرد الرّوائي، فإن كانت هذه المقدمة من تقديم الكاتب نفسه تسمى مقدمة أو توطئة أو افتتاحية أو استهلالا أو تمهيدا، وإن كانت مكتوبة بأقلام غير قلم الكاتب فهي تقديم أو تقريظ، وفي كلا الحالتين تعد المقدمة شهادة واعترافا من كاتبها أو مبدعها يزيد من قيمة النّص ويعززه كما قد تعد المقدمة لافتة إشهارية للعمل الإبداعي تسعف القارئ في زيادة تركيزه عما أراده كاتب المقدمة أن تتابع تطوره "وقد لاحظ ميتران أن كل خطاب مقدماتي يتكون من مثلث تتقاسمه ثلاثة ضمائر:

أ. **ضمير المتكلم المفرد (أنا):** يعود على المتكلم في المقدمة الذي يمكن أن يكون كاتب النص نفسه أو شخص آخر يقدمه.

ب.**ضمير المخاطب المفرد (أنت):** يعود على المخاطب في المقدمة أي جمهورها الخاص.

ج. **ضمير الغائب المفرد (هو):** يعود على النص حيث إن كل مقدمة تتحدث عن نصها وتقدمه باعتباره نصا نموذجيا، طالما الحديث عن الحاضر بضمير الغائب ينخرط ضمن أساليب التعظيم و الإجلال" [1].

إن المقدمة هي أساس كل عمل روائي إن رأى كاتب النص ضرورة وجودها، فمع "بدايات الفن الروائي وجدنا مقدّمات تصل إلى مائة وخمسين صفحة كما كان الحال عند عادل كامل في "مليم الأكبر" و"العنقاء أو تاريخ حسن مفتاح" للدكتور لويس عوض، وهو ما نستنتج منه أن الفن الروائي في بداياته كان يتطلب التوضيح والتبيان كما في رواية زينب لهيكل، وكلما تقدمت السنون وازداد الاهتمام بالفن الرّوائي قلّ وجود المقدّمات فيه، وذلك يعود إلى أن الفن قد أرسيت معالمه من قبل"[2]، في حين أن فريقا آخر رفض وجود "عتبة المقدمة" رفضا قاطعا وهو الأمر في رسالة فلوبير Flaubert إلى زولا Zola حين أخبره عن رفضه القاطع للمقدمة "حسب رأيي، فالمقدمة تفسد عملك الذي يتصف بالحياد والسّمو، إنّك تفشي سرّك المر الذي يبدو ساذجا، تعبّر أيضا عن رأيك في الشيء الذي من منظور رؤيتي الشعرية الخاصة لا يحق لروائي أن يقدم عليه" [3].

والحقيقة أن العتبات تنقسم إلى قسمين: قسم دائم الحضور وضروري وهما: عتبة المؤلف وعتبة العنوان، وقسم قليل الحضور وغير ضروري كالمقدمة، والتصدير، والحواشي..." فالمقدمة فعل مطبعي لاحق مقارنة مع عتبتي العنوان والمؤلف" [4].

ومع ذلك فضّل عديد من الرّوائيين توظيف عتبة المقدمة يقينا منهم بأنها نص إيديولوجي هام، تزداد قيمته بوظائفه المتعدّدة.

---

[1] يوسف الإدريسي: عتبات النص(بحث في التراث العربي والخطاب النقدي)، ص ص: 59، 60. نقلا عن:
H. Mitterrand, Le discoure du roman, P : 23, 25.

[2] عزوز علي إسماعيل: عتبات النص في الرواية العربية (دراسة سيميولوجية سردية)، ص: 371.

[3] عبد المالك أشهبون: خطاب المقدمات في الرواية العربية، ص: 89.

[4] Gérard Genette, Seuils, P : 152.

1.2.1.2. وظائف المقدمة: Les fonction de la préface

تضمن المقدمة للقارئ تقديما جيّدا "لأن النّص الذي لا يُقرأ جيّدا يهدد بألا يصدر مرة أخرى، ولهذا فخطابها يسعى إلى بيان كيفية قراءة النص"[1]، مع ضرورة الاهتمام بصيغة السؤال (لماذا؟)، و(كيف) وقد قسم جيرار جينيت G. Genette هذه الوظيفة استنادا إلى هاذين السؤالين: الوظيفة الأولى ترتبط بـ: (لماذا؟) والوظيفة الثانية ترتبط بـ"كيف؟".

أ. مواضيع لماذا؟ (Les thèmes du pourquoi ?):

طرح هذا السؤال (لماذا؟) إشارة إلى أهمية المقدمة التي تزيد النص قيمة أمام القارئ الذي تجذبه اللّغة التقديمية وتحفزه على فعل القراءة، وتبين له المقدمة الأهمية الدقيقة للموضوع. كما يسعى الكاتب إلى إقناع قارئه بجملة من البراهين والحجج عن حدة الموضوع وعدم سبق الآخرين له، إضافة إلى توفر المقدمة على عنصر الحقيقة وموضوعه أسند فعل التقديم إلى غيره (الحماية النصية Paratonnerres) [2] كي يتجنب انتقادات غيره.

ب. مواضيع كيف؟ (Les thèmes du comment):

يعمل الكاتب على تجنيب القارئ الوقوع في الخطأ أو لوصول بفكره إلى غير المراد فيكون بذلك في "وضعية خاطئة Position mauvaise"[3].

فطريقة السؤال كيف؟ تساعد القارئ على فهم الكتاب والكشف عمّا أخفي بين سطوره، فسؤال الكيفية يضمن القراءة الجيدة والمنظمة.

وقد حدّد الناقد الفرنسي "جيرار جينيت G. Genette" الوظائف المثلى التي يجب على القارئ الالتزام بها حتى يصل إلى الطريقة الجيدة التي يتمنى الكاتب أن يقرأ به عمله وهي:

---

[1] يوسف الإدريسي: عتبات النص (بحث في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر)، ص: 60.

[2] روفيا بوغنوط: شعرية العتبات في النص الشعري الجزائري المعاصر، ص: 117.

[3] يوسف الإدريسي: المرجع السابق، ص: 61.

- "التكون أو التشكل" (Genèse): بإمكان المقدمة الرئيسية إثراء معلومات القارئ حول أصلية العمل (L'origine de l'œuvre) وظروف كتابتها (Les circonstances)، والإعلان عن خطوات النص وتكونه.
- اختيار الجمهور (Choix d'un public): في هذه الحال المؤلف يعرف القارئ المفضل لديه، ويعي وجود قراء لديهم كفاءات قرائية عالية (...).
- التعليق على العنوان (Commentaire du titre): التعليق يقدم إلى القارئ شرحا وتبريرا للعنوان، ويكون هذا ضروريا في حال العنوان الطويل أو القصير، أو الإيحائي التلميحي [1].

تعمل المقدمة على توجيه استراتيجيات الاستقبال لدى المتلقي وتبين له طرق التلقي، إن المقدمة وبالرغم من كونها خطابا فاعلا يستقل بنفسه عن شعرية العتبات الداخلية إلا أنها (المقدمة) "بمثابة بوصلة موجهة، يهتدي بواسطتها القارئ إلى القراءة الجيدة التي تجنّبه كل شطط في التأويل والتقدير" [2]، ويصنف "جيرار جينيت" المقدمة إلى ما يعرف بالعتبات.

*** المؤلفة/ التأليفية (Quaratexte auctorial):**

يتبين لجمهور القراء وكذا الباحثين أن بعض عتبات النص قد تزايد الاهتمام بها وهذا راجع لاهتمام ووعي الناشرين والكتاب وحتى جمهور القراء، الأمر الذي أدى بعديد من الكتاب إلى إعطاء الأولوية للعتبات الداخلية تماما كما أعطوها للعتبات الخارجية بحكم كون الأولى لغوية دلالية موجبة أما الثانية فهي لغوية إشارية رمزية موجبة وكلاهما له دور في التأثير على المتلقي واستجلاب اهتمامه ودفعه إلى تصفح الكتاب (الرواية) وقراءتها، وقد راهن عديد من الروائيين على رواياتهم فصاروا يصدرون أعمالهم على نفقاتهم الخاصة غير باخسين من حق العتبات بل زادوها جمالية، أسهمت في حسن إخراج الكتاب وطبعه، ولذلك فكل عتبة

---

[1] روفيا بوغنوط: شعرية العتبات في النص الشعري الجزائري المعاصر، ص: 119.

[2] عبد المالك أشهبون: عتبات الكتابة الروائية، ص: 74.

تعمل على جذب المتلقي إلى عالم القراءة (النص) معوّلة على جانب التلميح وعدم المباشرة دون الكشف النهائي عن الموضوع وهو الحال مع عتبة المقدمة التي تترك بتلويحاتها المتفاوتة المجال للقارئ إلى حين الدخول إلى المتن الروائي حتى يكشف أسراره وخباياه.

وقد استطاع الروائي الجزائري أن يصل بفكره ووعيه إلى حسن توظيف المقدمة حازما أن هناك "علاقة بين المقدمة وما يحمله المتن أو النّص، ذلك أن أهم ما ذكره التهانوي هو الغرض من تأليف الكتاب أي أنّ على الكاتب أن يذكر في المقدمة ولو ضمنيا خططه، وهو الحال مع بعض روايات "واسيني الأعرج" الذي كشف عن تمكّنه المطلق بفن العتبات سواء أكانت الدّاخلية منها أم الخارجية.

3.1.2. المقدمة التخييلية/ فاتحة الراوي في رواية "ضمير الغائب" للروائي واسيني الأعرج:

عادة ما نطرح السؤال لماذا؟ وكيف؟ عندما يقابلنا أي عمل أدبي ، والمقصود من وراء هاذين السؤالين هو لماذا قُدم هذا العمل الأدبي؟ وكيف سيكون؟.

أول باب يجيب عن هاذين السؤالين هو باب العتبات النصية، وبما أن الروائي الجزائري "واسيني الأعرج" عدّ أفضل روائي جزائري مُجيد لفن صياغة العتبات لما يتناسب وطبيعة نصه الرّوائي أوقفتنا هذه الدّراسة عند عتبة مقدمة روايته "ضمير الغائب– الشاهد الأخير على اغتيال مدن البحر" وهو نص " **نشر أول مرة في جريدة المساء سنة 1986 ثم ضمن مطبوعات اتحاد الكتاب العرب بسوريا، نص يستشرق وضعا قاسيا كان في طور التكوين لينفجر في 1988 ويتحول بعدها في سنة 1993 إلى مأساة** "[1].

إنّنا نجد أنّ "واسيني الأعرج" قد جعل في روايته "ضمير الغائب" مقدّمة من نوع خاص، حيث عدّت ملخصا لما ستقدمه ويفصل فيه الرواية في صفحتين ذاكرا فيها شخصية الحسين بن المهدي – البطل– وهو صحفي جزائري يعمل في إحدى الجرائد الوطنية يرغب في معرفة

[1] واسيني الأعرج: ضمير الغائب (الشاهد الأخير على اغتيال مدن البحر)، منشورات الفضاء الحر، الجزائر،2001، صفحة الغلاف الخلفي.

الحقيقة الكامنة وراء موت والده المهدي لكنه طرد من عمله، ثم تبيّن المقدمة الحالة السياسية للجزائر متنبئة لها بوقائع وفجائع ستصدم بها لاحقا وهذا نص المقدمة:

"فاتحة الراوي

ماذا تقول بعد الذي جرى!!؟؟

بحسب الذين يقرؤون الطالع وعمق عيون النّاس، أن الرعية انتبهت للخبر الذي كان مرميا في إحدى زوايا الجريدة المهملة:

لظرف قاهر وخاص مرتبط بحالة مرضية، غادرنا الزميل الصحفي الحسين بن المهدي بن محمد إلى باريس في إجازة قد تطول، نطمئن القراء الأعزاء الدين راسلونا مستفسرين عن حالته الصحية، أنّه في صحة جيّدة والحمد لله، نؤكد لهم بأن زاويته "شيء من الأرشيف" والتي استبدلت بزاوية "تعال معي"، ستعود إلى الظهور مباشرة بعد عودة الحسين سالما معافى من دائه الذي أصابه في الدّماغ بشكل فجائي. (...).

الناس لم يعلقوا على الخبر لكنهم كانوا يعرفون البقية جيدا. الحسين بن المهدي بن محمد قد لا يعود أبدا و الزاوية احترقت مع عيون الأطفال.

ماذا نقول بعد الذي جرى؟

قبل أن يتغير اسم المدينة والجريدة ووجوه النّاس والأشكال الآدمية، كان قد نزل إلى قلب المدينة ملايين بل ملايير الزواحف التي تشبه العلق.

علق أسود مثل القطران. بعضهم يقول مثل الكسوف. تسلّط على أوراق الجرائد فقضمها، وعلى الحيطان فخرمها، وعلى أفواه النّاس، فزمها وعلى الوجوه المتعبة فحفرها واستقر بين تجاعيدها وقتا طويلا. وعلى الأرض فأفسد تربتها ولم تعد تنجب إلا اليباس. علق أسود لا عيون له و لا أرجل.

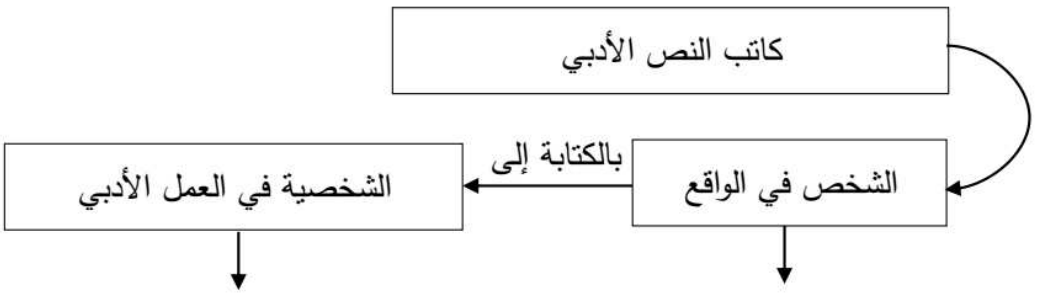
يقول الذي يقرؤون الطالع وعيون الموتى أن صراعا يشبه صراع الموت يدور بينه وبين جرذان المدينة. الدم يملأ صمت الشوارع ووجوه المارة، و البنايات الشاهقة ولا أحد يعلم

متى تنتهي المجزرة. كل الذي تعرفه الرعية هو أن الريح الساخنة اندلعت وأن خيبة الأمل بدأت تزحف بشهوة نحو قبور الشهداء التي غطتها الأعشاب الضارة و لا أحد يستطيع أن يتكهن بالعواقب الخطيرة.

بتاريخ مساء اليوم السابع والعشرين، شهر ديسمبر من سنة بدء الكسوف الأكبر 1978" [1].

1.3.1.2. المقدمة التخييلية Fictive/ تُفصّل في وقائع الرّواية:

انطلقت الرّواية "بعتبة افتتاحية" هي "فاتحة الراوي" الذي عدّ الشاهد الأول على مجريات ووقائع الرّواية، إذ ذكر الراوي أول وأهم شخصية وهي شخصية "الحسين بن المهدي" الذي عدّ ركنا رئيسا في صناعة الرواية، وعنصرا أدبيا يسعى "للنهوض بالحدث وللتكفل بدور الصراع داخل اللعبة السردية العجيبة"[2]، كما أن للشخصية الورقية التي عوّل عليها "واسيني الأعرج" وظيفة تحدّده منذ عتبة المقدمة التي عُدت بداية ونهاية إذ أنها قدمت لنا نتائج سردية لن يفهمها القارئ إلا بعد أن يقضي شوطا قرائيا لا بأس به، فمقدمة النص تخطيط مسبق يحرّك الشخصيات ويرمي بها بين أحضان خيال الكاتب لتوصل القارئ إلى مراد معيّن.



(3)

[1] واسيني الأعرج: ضمير الغائب، ص ص: 7، 8.

[2] عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، الكويت، ديسمبر 1998، ص: 76.

[3] نسيمة شمام: رواية ضمير الغائب لواسيني الأعرج على ضوء نظرية الحالات،أطروحة دكتوراه في علوم اللسان العربي، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2014 م- 2015 م، ص: 50.

يعرفنا راوي الفاتحة بالبطل "الحسين بن المهدي" الذي غاب قلمه عن زاوية الجريدة التي كان يعمل بها، بسبب مرض أصابه في الدماغ، ثم عقب الراوي في مقدمة النّص السردي أن الناس لم يعلقوا على الخبر لكنهم كانوا يعرفون البقية جيدا "الحسين بن المهدي" قد لا يعود أبدا والزاوية احترقت مع عيون الأطفال.

ويمكننا أن نعتبر هذا التقديم بمثابة خاتمة لحوصلة نصية بحكم أن "المقدمة تكون دائما – وفي الواقع – خاتمة، لكونها تكتب بعد النص وليس قبله"[1]، إذ أن ما قدمته عتبة المقدمة لم يصدره خيال الكاتب إلا بعد أن اختمرت الفكرة السردية في ذهنه، "فالحسين بن المهدي" بحث مطوّلا عن حقيقة والده الذي شكّك في كونه شهيدا –فالرواية تفصل في وقائع حدثت إبان الثورة التحريرية من تصفيات جسدية لشخصيات خائنة وأخرى ثورية، وبطل الرواية يسعى للبحث عن الحقيقة التي خبأها التاريخ "وعجز المجتمع عن إيجادها وفشلت السياسة في حلّها ببساطة لأن التاريخ دائما يكتبه المنتصرون وبقي السؤال مطروحا عن حقيقة كثير من الشخصيات الثورية" [2].

إلا أن "الحسين بن المهدي" قد واجهته عراقيل كبيرة حالت دون وصوله إلى الحقيقة فكان مشفى المجانين هو حتفه وحتف كل من سولت له نفسه البحث عما لا تريد السلطة كفه، ولهذا افتتح الراوي الرواية بجعل هذه الشخصية "الحسين بن المهدي شيئا من الأرشيف" وهذا قرار اتخذه المسؤولين لما أصرت هذه الشخصية على ما سموه هم بالمشاكل

" – **لا أدري لماذا تصر على المشاكل. كلهم شهداء. ونحن في غنى عن التعقيدات. يبدو أن حالة المهدي مزعجة قليلا لراحة بعض المسؤولين وأنت تعرف البقية. لياقة الأدب تجبرنا على طي الملف مؤقتا. (...).**

أصررت على الاسم. وأصر على تغييره.

---

[1] يوسف الإدريسي: عتبات النص (بحث في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر)، ص: 59.

[2] نسيمة شمام: رواية ضمير الغائب لواسيني الأعرج على ضوء نظرية الحالات، ص: 42.

- أنا أصر على المهدي. أريد أن أعرف هذه الحقيقة الغريبة التي يتغامز بها الناس. إذا كان خائنا سأكون أول من يمحوه من الذاكرة و إذا كان شهيدا، على هذه الدولة أن تقول الحقيقة عن ظروف اغتياله وأن تكف عن الكذب والزيف "[1].

قدمت لنا "المقدمة التخييلية" موجزا عن حالة "الحسين بن المهدي" أما النّص فقد أسهب في هذا الإيجاز وذكر سبب تهميش هذه الشخصية وحذف مكانها من على أوراق الجرائد تماما " **اقترح عليّ أسبوعا آخر للراحة والتفكير. ذكرني بالشائعات التي تدور في الجريدة والمرتبطة بتحويلي من صفحة التحقيقات إلى صفحة الإعلانات والوفيات. كان التهديد مبطنا، وكنت أعرف مسبقا أنه سيأتي اليوم الذي أخيَّر فيه بين الشارع أو الموت البطيء على صفحة الإعلانات والوفيات.**

تمتم.

- أنا عاجز أن أدافع عنك "[2].

لقد قدمت المقدمة النصية عيّنة واحدة من معاناة لشعب بأكمله مدة طويلة من الزمن تمثلت في التكتم عن أسرار الثورة المجيدة وفي الكشف والفرز بين المصلح والمفسد فكانت شخصية الحسين بن المهدي الأمل المنتظر لشعب يسعى لإعادة دراسة تاريخه " **اسم أبي المهدي بن محمد أحد شهداء هذه البلاد التي احترق من أجلها لكنها نسيت عظامه مرمية في وحشية الأحراش والوديان. لم يسأل عنه حتى أقرب أصدقائه.** "[3].

معاناة مُثلت بمعاناة –الحسين بن علي– "كرم الله وجهه" في البحث عن حقيقة والده الشهيد "**بعض الأصدقاء المقربين جدا، يجدون شبها كبيرا بين بؤس الحسين بن المهدي وبؤس الحسين بن علي كرم الله وجهيهما وأبعدهما عن هؤلاء الخلق**"[4].

---

[1] واسيني الأعرج: ضمير الغائب، ص: 23.

[2] المصدر نفسه، ص: 24.

[3] المصدر نفسه، ص: 10.

[4] المصدر نفسه، ص: 11.

أسفر بحث الحسين عن الحقيقة عن الزج به في مشفى المجانين.

"**آه يا يما لو كان تشوفي ولدك الحسين؟**" [1].

وعليه فقد لمح الكاتب منذ مقدمة نصّه الروائي أن المجتمع الجزائري فقد أعز أبنائه ومن النخبة المثقفة، والشعب شاهد على فقدانهم وعارف سبب ذلك لكن دون أن يحرك ساكنا، وقد جعل الرّوائي في "عتبة مقدمته" "الحسين بن المهدي" رمزا للمواطن الجزائري المثقف الراغب والسّاعي في الكشف عن الحقيقة المستورة – حقيقة الثورة التحريرية – فكانت نهايته تحويله إلى المحكمة غير العادلة التي كان قضاتُها ومحاموها كلهم متورطون مع سياسة الحكم الراغبة في عدم إظهار الحقيقة " **بحثت عن القضاة والمحامين. لم أجد أحدا. كانوا في زاوية ما يمزقون الملف ويقهقهون عاليا. ثم يحرقون المزق الصغيرة وريقة وريقة. يتقاسمون البصل والتبن والحشائش وأشياء أخرى لم أستطع تحديدها ولا معرفتها** " [2].

راهنت عتبة المقدمة على تقديم شكل ضمني معروض في إطار علاقة عمودية مؤنسة في عملية التأويل ربطت بينها وبين النّص الروائي، "فالمقدمة النصية" في شقها الأول قد لمحت إلى شعب غير قادر على تحريك ساكن عارف بما يجري صامت عن قول الحقيقة، وهو الأمر الذي فصّل فيه النص الروائي فالمجتمع الجزائري "–وغيره من المجتمعات التي تتقاطع معه– يعيش تناقضات كثيرة سببها أخطاء حدثت في الماضي الذي طالما فخر به وتباهى بأمجاد أجداده فيه وما قدموه من تضحيات باتت مضرب المثل، وغدا السارد لها وكأنّه يصوّر قصة من نسج الخيال، ليكتشف الجيل الجديد أن هناك كثير من الحقائق في هذا التاريخ خبئت بقصد أو عن غير قصد (...) وجعلت في تاريخه المجيد تساؤلات تطعن في شخص الشهداء أنفسهم وفيما إذا كانوا مناضلين حقا أم خونة، مما يعني أن "واسيني الأعرج" أراد أن يقول بكلمة واحدة: عودوا إلى تاريخكم فاقرؤوه قراءة موضوعية وأعيدوا كتابته

[1] واسيني الأعرج: ضمير الغائب، ص: 49.

[2] المصدر نفسه، ص ص: 266، 267.

لأن ليس كل ما دون لنا ودرسناه في التاريخ صحيح، فهو إما نقص فأتموه أو خاطئ فصحّحوه، ذلك أن التاريخ يكتبه دائما المنتصرون فإن فعلتم ذلك ستحققون الحق ولن يندم الشهداء (...) أنهم سقوا أرضا أنبتت رجالا أمثالكم لهم قيم ولا تغريهم الأموال ولا الحياة الفارهة ولا ترف المدينة وزخرفها في إظهار الحقيقة"[1].

كما أظهر الشق الثاني من "عتبة المقدمة" الوضع السياسي للجزائري وما ستؤول إليه بعد أن غابت الحقيقة عن الظهور إذ أن اختمار هذه الأفكار في ذهن الكاتب أدى به إلى توليد عتبة تنبؤية بما ستؤول إليه الجزائر في سنوات لاحقة وأقصد بذلك العشرية السّوداء "**الكسوف بدأ وما يزال قائما، يأكل ما تبقى من جمال المدينة المدهشة. الناس، كل الناس صاروا كالعميان، لا أحد يبصر جاره ولا حتى نفسه**"[2].

فالرّواية هي حكي وقص لحياة الإنسان ومعاناته، كما أنها "تروي حقائق قد تسكت عنها الخطابات الأخرى ولا سيما السياسيّة.

إنّ الخطاب الرّوائي العربي الذي أفاد من تقنيات السّرد الرّوائي العامّة، أو الكونية، هو خطاب أخذ يتميّز بنسيج عالمه الخاص، أو بأساليب سردية تنسج حكاية عالمه الخاص، لتخصّص الشخصية في هذا العالم المتخيّل بهويتها الحياتية في الواقع والتّاريخ، وبمنطوقها الدّلالي وبمعاناتها الفردية والمجتمعيّة، وبأحلامها الذاتية والإنسانية... وبهذا كله أخذت الحكاية تستوي في فضاء عالم روائيّ متخيّل له منظوره ومعناه، أي عالم له حكايتُه الخاصّةُ وروائيتّهُ العامةُ"[3].

أما بالنظر إلى علاقة "عتبة المقدمة" بالعتبات الأخرى في إطار العلاقات الأفقية فإننا نلمس علاقة وطيدة بدءا بعتبة العنوان "ضمير الغائب" فهاذان اللفظان يدلان على الاختفاء

---

[1] نسيمة شمام: رواية ضمير الغائب لواسيني الأعرج على ضوء نظرية الحالات، ص: 69.

[2] واسيني الأعرج: ضمير الغائب، ص: 10.

[3] يمنى العيد: فن الرواية العربية (بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب)، دار الآداب، بيروت، ط1، 1998، ص ص: 26، 27.

والتستر لإخفاء الحقيقة والسعي لعدم إظهارها من طرف السلطة الحاكمة وكل المتواطئين معها، فكان العنوان الفرعي تفصيلا آخر لبقية العتبات النصية بما فيها عتبة العنوان – الشاهد الأخير على اغتيال مدن البحر– يقصد من خلالها الروائي شخصية "الحسين بن المهدي" رمز الحقيقة المخفية، والتي بإظهارها فقط ستتقشع الضبابية والسّواد الذي غطس المدينة وسيعرف الخائن من الشهيد، وتتعالى كلمة الحق في حق كل من سولت لهم أنفسهم أن يجعلوا من الثورة التحريرية عذرا لتصفية حساباتهم " **لقد جاؤوا بشيء مسبق في رؤوسهم. لم يكونوا مهتمين بتقرير العملية أبدا. إنها مجرد محاولة لإيجاد مبرر لذبحي و التخلص مني. العلاقة التي كانت بيني وبين الجنود كانت أكبر من أن أدفع بهم بشكل مجاني إلى النار. أكثر من ذلك لم يسألوا واحدا عن رأيه** "[1].

فكان "الحسين بن المهدي" شاهدا على من سولت لهم أنفسهم اغتيال الحقيقة وإخفائها حرصا وخوفا فكان مآله الجنون والزج به في مشفى المجانين،وحاله مماثل لحال والده "المهدي بن محمد" الشاهد على وقائع الثورة المغتال في وسط الغابات والأودية "**حينما سمعت آخر كلمات الرجل المخيف : احفر قبرك، عرفت أن كل شيء انتهى وأن الثورة لم تكن ورقة بيضاء كما كانت دائما تتصورها. كانوا مصممين على إعدامنا وأي كلام نقوله سيتحول إلى إدانة إضافية ضدنا. لم تقل شيئا. لم تعص الأوامر (...) أصداؤنا تضيع بين أشجار الغابة العملاقة. الوديان جافة والبلدة التي أندبتنا واحتضنت طفولتنا كانت بعيدة**"[2].

لقد نبأتنا "عتبة المقدمة" منذ البدء "بالشاهد الأخير على اغتيال مدن البحر" وهو "الحسين بن المهدي" الذي حالت الظروف دون أن يحقق نصرا طمع فيه فوجده مستحيل الاستجابة وهو كشف الحقيقة وإزالة الستار عن الجزائر الحرّة (جزائر ما بعد الاستقلال) الجزائر التي أبى

[1] واسيني الأعرج: ضمير الغائب، ص: 87.

[2] المصدر نفسه، ص: 88.

مسؤولوها إلا أن يغطوا ما فات ويسدّوا أفواه كل من يتكلم، ومن يتكلم! فيكون مآله كالشاهد الأخير؟ مشفى المجانين!

كما سبقت "فاتحة الراوي" عتبة أخرى وهي عتبة التوشيح في الصفحة السادسة هذا نصها:

"**اللّي مضيّع ذهب، في سوق الذهب يلقاه.**

اللّي مضيّع محب، يمكن سنة وينساه.

بس اللّي مضيّع وطن، وين الوطن يلقاه ؟" [1].

كتب "واسيني الأعرج" هذا التوشيح باللهجة البدوية الشامية*،وهو موال عراقي وآخرون يقولون فلسطيني يتغنى بقيمة الوطن الذي لا يقارن لا بذهب يعوّض، ولا بحبيب ينسى فالوطن لا مثل له، فلعتبة التوشيح أيضا علاقة بمقدمة النّص وبالنص الروائي الذي يتحدث عن إمكانية ضياع الوطن لو أخفي الحق وسكت الناس عنه، فكان التوشيح بمثابة الجرس الأول الذي دق بعد أن وطئت عين القارئ النص الموازي الداخلي بعده وسعت عتبة المقدمة فكر القارئ وأضاءت نهجه فالوطن هو الجزائر المستقلة، والحسين بن المهدي هو المهدي المنتظر لإظهار الحق وكشف المستور بعيدا عما سماه الكاتب بالزواحف التي تشبه العلق.

لقد تكاملت عتبات هذا النص الروائي انطلاقا من العنوان الأصلي والفرعي في صفحة الغلاف (بأيقونته وألوانه)، فأيقونة الغلاف رسم لباب عتيق يشبه في شكله الهندسي أبواب القصبة، قد فتح جزء صغير منه إشارة إلى كون الرواية تبيّن جزءا من الحقيقة وليس كلها، كما كتب عنوان الرواية باللون الأحمر (ضمير الغائب) مع العلم أن اللون الأحمر رمز

---

[1] واسيني الأعرج: ضمير الغائب، ص: 06.

* اللهجة البدوية أو اللهجة الرقاوية أو الشاوية هي لهجة عربية تستخدم في محافظة الرقة وكذلك قريبة من اللهجة المحكية في أرياف مدينتي الحسكة ودير الزور وريف حلب الشرقي وريف حماة الشرقي وريف حمص وتدمر وقبائل شبه جزيرة سيناء والعديد من المدن على ضفاف نهر الفرات في سوريا (...) أقرب اللهجات للفصحى يمكن ملامسة الكثير لمفرداتها لدى أهل الجزيرة العربية كاليمن والسعودية (Bedawi Arabic) عن موقع http://ar:wikipedia.org

للكشف والإظهار والإثارة والجلاء،وهي رغبة من الروائي في الكشف عن شخص هذا (الضمير الغائب).

2.3.1.2. راوي المقدمة التخييلية / عتبة الاستباق التكميلي للنص الروائي:

الظاهر في مقدمة رواية "ضمير الغائب" أن راوي الأحداث له حضور مركزي حيث استطاع بسرده الانتقال بالقارئ من الأعلى للأسفل محددا له استراتيجيات سردية تضمن له حسن سير عملية التلقي، محترما في ذلك بلاغة الاستهلال معوّلا على عنصر الإخفاء بجعل "عتبة المقدمة" عتبة تسهل وتعيق عملية التأويل ،وهو الأمر الذي نلمسه من خلال توظيف بعض المصطلحات التي يقف عندها القارئ وقفة الحائر والمستفسر عن دلالاتها ومعانيها ومنها قوله: (الزواحف، تشبه العلق، الكسوف، جرذان المدينة، الريح الساخنة اندلعت، سنة بدء الكسوف الأكبر)، وقد لمس القارئ خروج راوي "عتبة المقدمة" عن فعل الحكي والسرد وهو غير الراوي الذي قص قصة "الحسين بن المهدي" إذن فالرواية تحوي راويين اثنين هما: راوي الفاتحة، وراوي القصة.

وبعكس راوي القصة الذي عدّ جزءا من العملية السردية فإن راوي الفاتحة شخصية ورقية وهمية مجهولة الاسم لكنه أضفى على النص بصمة فريدة وخاصة رغم كونه راويا أخرج من الحكاية "وقد يبدو للوهلة الأولى أن وظيفته استباقية فقط، غير أنّ الفراغ الزمني اللاحق الذي سدّه لم يملأ بياض حكاية لم يروها الراوي المشارك في الحكي، ولا بّد من القول أنها ظلت محجوبة بل معلقة بين ما كان (ما حدث) وما سيكون (ما يحدث)" [1].

ولا شك أن راوي الفاتحة، تمفصل دوره في عملية سرد الأحداث بين السرد و اللاسرد، حيث لمسنا في السمة الثانية لحظات من انقطاع فعل القص، وانتقاله إلى عنصر الوصف لوصف حال المدينة بعد أن غطاها الكسوف وقد استرسل هذا الوصف إلى عمق النص

[1] سعداني يوسف: الراوي الملتبس في رواية "ضمير الغائب" لواسيني الأعرج، مجلة تاريخ العلوم، الجزائر، ع 5، ص ص: 27، 28.

الروائي برمته لكن على لسان راوي آخر تجاهل كثرة المقاطع الوصفية وترك لأصوات الشخصيات الدور في صنع الحدث " **عفوا يا بابا المهدي. أكد لي التهمة التي ركبوها ضدك. علاقتك بالسيدة التي لم تعد تتذكر إلا صرختها** "[1].

وبرغم أهمية المكانة التي منحها الراوي الضمني لراوي الفاتحة فإنّ مكانة راوي الفاتحة تعد مكانة افتتاحية للتقديم لا غير ويعمل الاستهلال هنا على تهييئ "المروي له لتلقي حكاية الشاهد الأخير على اغتيال مدن البحر، ولكن سيكتشف أن الاستباق التكميلي لم يسد المتوقع من الحكي، لذلك يظل ما حدث للراوي في مستشفى المجانين حكاية بيضاء، ولكن ما روي وما لم يرو يؤكد العلاقة بين حركة الحكاية والفضاء الذي ترتاده"[2].

لقد مثّل راوي الفاتحة حضورا مؤقتا في ذهنية المتلقي سرعان ما تلاشى وتحوّل إلى غياب دائم داخل النص الروائي لينوب عنه الراوي المؤطر للحكاية، وبرغم اختلاف الراويين إلا أننا نلمس فيهما خطابا لا عقليا، وسيطرة لحالات جنون على لغتهما وخلط في الكلام حتى يكاد القارئ يظن نفسه أمام متاهة جنونية، وقد أسهمت المقدمة باعتبارها عرض افتتاحي في وضع القارئ منذ البدء في فضاء غير طبيعي واستمرت الرحلة السردية بنفس الوتيرة التي لاحظناها على فاتحة الراوي "**حكايتي ليست طويلة، لكنها عجيبة بعض الشيء. سأحكيها لكم مع إهمال جزء مهم من التفاصيل الثانوية، مع علمي المسبق أنكم لا تصدقون إلا البداية وتلصقون الباقي بحالات الجنون التي تنتابني من حين لآخر.**

وإذا صدقتموها فسيكون ذلك بصعوبة كبيرة، لأنكم تفكرون بمنطق والمدينة التي بدأ الكسوف بمحوها، تفكر بمنطق آخر.

العاقلون يعلمون أن الكسوف قد بدأ لكن لا أحد يعرف متى ينتهي.

---

[1] واسيني الأعرج: ضمير الغائب، ص: 147.

[2] سعداني يوسف: الراوي الملتبس في رواية "ضمير الغائب" لواسيني الأعرج، ص: 29.

وحتى قصتي بدأت لكن نهايتها ليست مرهونة بقدراتي العقلية و الجسدية حتى ولو كانت خارقة" [1].

إن تكامل الأدوار بين الراويين تجعل من راوي الفاتحة وثيق الصلة بالحكاية وهو بطلها الضمني بحكم العودة إلى ما استأنس به المتلقي في افتتاحيته وتذكيره له بوقائع حدثت أو ستحدث،" وإذا كان ضمير المتكلم يحيل على الراوي الشاهد، فإنه أيضا يجعل المتلقي مشاركا في الحكاية، وهذا لا يمنع من أن يتبنى مقاصد راوي الفاتحة، ومن الواضح أنّه مدرك لأهمية المروي له إذ نلفيه دائم التفكير في هذه العلاقة، مما يعني أن الحكي يقوم على المشاركة، والواقع أن خوفه من النسيان، وتهديد ذاكرته بالمحو كان دافعا مباشرا للبحث عن الآخر المتخيَّل المطمئن بحضوره، ومن ثم هذا الاتصال المباشر يضمن مبدئيا استمرار صوت الحكاية"[2].

لقد استطاعت عتبة مقدمة الرواية الجزائرية المعاصرة أن تغوص في أعماق المشاكسة الكتابية، مما أدى إلى ظهور جيل قراء جدد يهوون عالم المغامرة الراغب في الكشف عن المجهول واللامعقول "ولا شك أن في الاجتياز من العتبات إلى الخواتيم عبر الفواتيح يعبُر النص الروائي باسطا بدايته ومستشرفا نهايته ضمن برامج سردية تطرح بشكل أكيد ومستلهم، وعبر فجواتها الناطقة والصامتة، إشكالية الكتابة والقراءة، أي إشكالية الفني والجمالي في ترابطهما الذي لا ينفصم، ذلك أن القراءة في معناها كسيرورة من البداية إلى النهاية تتضمن الكتابة، والأخيرة بصفتها شارعا فعليا ممتدا بين نقطتي الانطلاق والوصول، وهما أحيانا نقطة واحدة كما في الدائرة تتضمن القراءة أيضا"[3].

---

[1] واسيني الأعرج: ضمير الغائب، ص:11.

[2] سعداني يوسف: الراوي الملتبس في رواية "ضمير الغائب" لواسيني الأعرج، ص: 34.

[3] يوسف الإدريسي: عتبات النص (بحث في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر)، ص: 09.

لقد راهن الروائي "واسيني الأعرج" في مقدمة روايته وبواسطة تقنية تعدد الرواة ذكر كل ما جاء في المتن بطريقة المسح الأفقي والعمودي (السير للأعلى والأسفل) فكانت العتبة عتبة مكملة للنّص الروائي، سابقة في تقديم العمل الروائي "حاملة للرؤية السردية للمؤلف"[1].

2.2. عتبة التصدير في النص الروائي:

1.2.2. أيقونة التصدير فضاء للدلالة:

تعتبر عتبة التصدير النصية (Epigraphes) عتبة مفتاحية فهي الإشارة الواعية من الروائي إلى متن نصه، وتعد تكثيفا لغويا يختزل ويهيكل بناء النص، وعليه فوجود هذه العتبة ضروري لأنه يعكس زوايا المخطط الكتابي، شأنها في ذلك شأن باقي العتبات –خصوصا– العتبات المكملة لبناء النص الداخلي التي تعمل على تعقب الدلالة بألفاظها ومراميها داخل وحدة النص الكلية، وبذلك نجد التصدير كلّ يعبّر عن تفاصيل وأجزاء النص.

وبالرغم من تعدد مسميات هذه العتبة من (الاستهلاك، التقديم، الديباجة[2]، المفتتح، المدخل، التصدير...)، واهتمام القدماء والمحدثين لما لها من أهمية تضيفها على فاتحة العمل الأدبي إلا أنها عيّنة أثارت عدّة إشكاليات تتمثل إشكاليتها الأولى في اختيار التسمية المناسبة لها "ويمكن الزّعم هنا أن مصطلح التصدير قد هيمن على نحو لافت في نصوص الرعيل الأول من الكتاب، فكان يطلق في أحيان عديدة على فواتح النصوص سواء كانت أشعارا أم رسائل أم خطبا أم كتبا، ويكفي للتأكد من ذلك العودة إلى البيان والتبيين للجاحظ (ت 255هـ)، أدب الكتاب الصولي (ت335هـ)، الأغاني الأصفهاني (ت356هـ) (...) وغيرها من الكتب التي وظفته لتعيين استهلاك المصنفات وتسميتها" [3]

---

[1] روفيا بوغنوط: شعرية العتبات في النص الشعري الجزائري المعاصر، ص: 113.

[2] يقال: فلان يصون ديباجة أو يبدل ديباجته أي وجهه، فصون الديباجة كناية عن شرف النفس... ديباجة الكتاب فاتحته، كما أن مصطلح التصدير يوحي برفعة الشأن والمكانة، فلا يحظى بصدر الكتاب إلا ما كان ذا أهمية، انظر روفيا بوغنوط: شعرية العتبات في النص الشعري الجزائري المعاصر، ص: 129.

[3] يوسف الإدريسي: عتبات النص بحث في التراث العربي و الخطاب النقدي المعاصر، ص: 20.

ويمكن القول أن مصطلح التصدير هو الأنسب، فهو يمثل صدر النص أي أوله وبدايته "صدر الأمر: أوله، وصدر كل شيء أوله (...) وصدّر كتابه: جعل له صدرا" [1].

أما إشكاليتها الثانية فهي في اختيار مكان ظهورها لكونها وجه الزاوية وأول ما يطالعنا من ملامحها، إنها بمثابة المصباح المنير لمسالك القول، والمفتاح المدير لعجلة البراعة الاستهلالية المؤدية إلى حل عقد الدلالة، كما أنها تمثل استباقا عمديا لهوية النص فهي عتبة افتتاحية دعوية، تثير القارئ وتغويه، وتدفع به إلى المعنى المسيطر الذي يرمي الكاتب الوصول إليه،"والتصدير مصاحب نصي من جنس خطاب الاستشهاد (...) يوضع على رأس عمل (نص أو مجموعة نصوص أو جزء من عمل متسلسل لأجل توضيح بعض جوانبه، وهو بهذا المعنى يتموضع خارج العمل (النص) ويكون محاديا لحافته"[2].

والتصدير نوعان: تصدير ذاتي يضعه الكاتب قبل الولوج إلى النص الروائي،وتصدير غيري يضعه الكاتب بين شولتين ويكون تصديرا مأخوذا عن أحد الأقوال المنسوبة للكتّاب والأدباء أو الفلاسفة أو العلماء... ويكون الخطاب بمثابة الاستشهاد الذي يعمل على إنتاج شغف القراءة وتوضيح مضمون النص وتعزيزه، وبهذا فنص "عتبة التصدير" نص داخل نص مما يجسد ملمحا تناصيا يثري العمل الأدبي ويزيده إقناعا، فالتناص "عملية إبداعية لسانية مشروعة كلما تداخلت بنصوص تداخلا تلقائيا، وهي ظاهرة لسانية لا مناص منها بغية تقديم جرع من الأوكسجين للنص المراد إنشاؤه، ومحاولة إعطائه دفعات أمامية بمستويات خلفية اعترضت على حين غرة أفقيته البرئية"[3].

والأكيد أن "عتبة التصدير" عتبة مترامية الأطراف تبرز دلالتها على النص الروائي كما تبرز على باقي العتبات الأخرى، وبذلك تكون "عتبة التصدير" قد حققت عدّة وظائف منها: تبسيط العنوان في نظر القارئ وتيسير قراءته "على أننا نكتب دائما في سبيل أن نقرأ وما

---

[1] ابن منظور: لسان العرب مادة صدر.

[2] نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية، ص:58.

[3] عبد الجليل مرتاض: التناص، ص:06.

قصدنا من الكلمة التي ندونها إلا أن يقع عليها النظر" [1]. وهنا تظهر عمدية وقصدية الكاتب في خلق سياق "عتبة التصدير" بما يتناسب ونصه الروائي معوّلا في خلق هذه العتبة على عنصر الحجة والبرهان لإقناع القارئ بهدف التأثير عليه، وهذا إما بجعل كلامه منسوبا لأحد الأقلام الفذة من كتاب أو نُقاد أو فلاسفة...، أو أن يجعل من تصديره الذاتي ذا لغة شعرية ورمزية، موحية بليغة، وهادفة وصداها موصول بالعنوان الرئيسي للنّص الروائي هذا حتى يسهل الكاتب على قارئه انتهاج السبيل الحسن لقراءة نصه وحسن استيعابه.

إن "عتبة التصدير" تعد توظيفا لخطابات الاستشهاد فليس الاستشهاد الذي يأتي متمّما للكلام، أو موضحا ومعززا له وإنّما هو استشهاد يوضع قبل أن يطرح الكاتب على القارئ أفكاره وهنا تنهض "عتبة التصدير" بوصفها استشهادًا "بوظيفة أساس في بناء الخطاب وتداوله الثقافي" [2] وترتقي بوصفها ممارسة حداثية خاصة في الكتابة الروائية المعاصرة ولهذا اعتلت مرتبة فوقية بالنسبة للنص مما زادها أهمية وقيمة جعلتها تتجسد "كالأيقونة تتشبث بذاتها ولا تحيل إلا على نفسها ،غير أن استراتيجية المؤلف ومناورات الخطاب تجبرها على الانخراط في النص ،وفي رؤية المؤلف وترغمه على عقد وشائج صريحة أو ضمنية مع النّص المصدر له" [3].

2.2.2. تداولية التصدير ووظائفه:

من علامات التصدير انتسابه لمالك حقيقي إما أن يكون الكاتب الفعلي للنص الروائي، أو هو نص مقتبس، نص كتب ليحيل على فكرته الخاصة به، ولكن اختيار الكاتب لهذا النص لا يضعه ضمن إطار العفوية بل يخرجه إلى عمدية الوضع التي تتناسب وتيار النص الرّوائي، والعادة أن يكون نص التصدير مقتبسا من نصوص ذات أهمية كأصحاب السلطة الدينية أو غيرها من الأقلام العلمية الفذّة، وبهذا يكون الكلام أكثر تأثيرا وواقعيا على نفوس

---

[1] عبد الجليل مرتاض: في عالم النص والقراءة، ص: 35.

[2] نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية، ص: 36.

[3] روفيا بوغنوط: شعرية العتبات في النص الشعري الجزائري المعاصر، ص: 130.

القراء، أو يكون فكريا أو تاريخيا... وغيرها من الحقول المتباينة كما أنها تلتقي في نقطة التأثير على القارئ خصوصا في كونها "تروم_ عبر بنيتها وتركيبها– إكمال المهمة التي بدأها العنوان، فهي بقدر ما تضيء بعض جوانب الموضوع وتجيب على جزء من الأسئلة التي أثارهاالعنوان في ذهن المتلقي، تثير لديه أخرى أكثر عمقا وتعقيدا، مما يوقعه في الشراك التي نصبها له المؤلف بعنوان كتابة أو أيقونته، فيغريه ذلك بمتابعة سبر أغوار النّص، و البحث عن إجابات على الأسئلة التي بدأت تتناسل في ذهنه" [1].

وتحت عتبة التصدير تذييل باسم كاتبه– إن كان غير كاتب الرّواية– مما يجعل "عتبة التصدير" أمام مالكين مالك حقيقي، وصاحب نص العتبة الذي أشار إليه الكاتب بتذييل لاسمه، وكاتب ضمني وهو المؤلف الذي اختار هذا النص– نص عتبة التصدير– برغبة منه وحسبما يتناسب ونصه الروائي لتكون استهلالا لنصه واستشهادا عما يريد هو الوصول إليه، لتصبح "عتبة التصدير" معلما تهييئيا مدروسا يعمل على تحفيز ذهن القارئ لدخول العمل الأدبي.

وممّا لاشك فيه أن "عتبة التصدير" تحتاج إلى المتداول لها، إذ أنها لم توضع عبثا، فقد أخذت من جهد الكاتب ووقته الكثير، وهذا باطلاعه على أصول الكتب وأمهاتها والتمعن في بطونها ليخرج بمقولة دينية أو تاريخية أو فلسفية أو أسطورية أو شعبية أو سياسية... ليرسلها إلى القارئ/ وليس أي قارئ بل القارئ المثقف المتأني المهتم بالنص، والمناص فهو يعني أن كل ما وجه له إنما هو جملة من الإشارات التي تحيل إلى ما يريد الكاتب أن يقوله تلميحا لا تصريحا ، وعليه "فعتبة التصدير" عتبة تتوخى الحساسية المفرطة في عرضها وتلقيها لما لها من وظائف تربطها بالعتبات الأخرى وبالنص الأصلي، وقد تموقع التصدير بين العنوان باعتباره نصا موجزا خارجي، وبين النص الروائي ممثلا بذلك جسرا رابطا بينهما يمهد للقارئ/ المتلقي إمكانية العبور الآمن "فيطلع على أفكار ومصادر ومراجع أخرى لمؤلفين آخرين، أتاح

[1] يوسف الإدريسي: عتبات النص (بحث في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر)، ص: 57.

له المؤلف (الحقيقي) الاطلاع عليهم، فالمؤلف يقوم بدور المثاقفة والتعليم غير المباشر للملتقى وذلك بإرشاده إلى هذه المصادر التي لولا قراءته لهذه الرواية لما أتيح له الاطلاع عليها" [1].

وبين تصدير ومصدر له وُجد نص "عتبة التصدير" أو "المقتبسة" باعتبارها "جملة توجيهية يوظفها الكاتب في الصفحات الأولى لمؤلفه التي تسبق عادة متنه لتوضيح القصد العام منه" [2]، هذا التصدير هو الرسالة المرسخة في ذهن القراء العاملة على تهيئة القارئ وتحضيره والتلميح له برسم معالم الإطار العام الذي ستجري فيه الأحداث.

أما المكان الجغرافي الذي تحتله عتبة التصدير في النص الروائي فهو "بَعد الإهداء ولكن قبل المقدمة ، و يعتبر ج.جينيت ذلك مكانها الطبيعي" [3].

أو " في آخر هذا النص، كما بالنسبة إلى الإهداء، وعلى السطر الأخير للنص المنفصل عنه بفراغ أبيض" [4]، أما الإتيان به في صفحة العنوان فهي تقنية قديمة لم تعد موجودة في عصرنا الحاضر.

و الأكيد أن عتبة التصدير لها جملة من "الوظائف" يحددها جيرار جينيت G.Genette في " أربع مواضع" [5]:

1- التعليق على العنوان: وهذا بتوضيحه، وتوضيح فكرة النص، وقصده العام " وتوضحه خاصة إن كان قائما على التعبير المجازي والتلميح الكنائي.

2- التعليق على النص: حيث يقوم التصدير بتدقيق دلالات النص وتوضيحها وذلك من التمثيل الاستعاري والرمزي، بحيث لا تتضح دلالاته إلا بعد القراءة الكاملة للنص (...).

---

[1] حميد لحمداني: بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2000، ص: 55.

[2] يوسف الإدريسي: عتبات النص (بحث في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر)، ص: 55.

[3] المرجع نفسه، ص: 56.

[4] المرجع نفسه، ص:56.

[5] G.Genette : seuils, p : 145-148

3- وظيفة سيكولوجية عاطفية: ترمي إلى تصعيد حساسية القارئ وذلك استنادا إلى مقولة "استيمدال" على هامش روايته الأحمر والأسود (Le rouge et noir) ينبغي للتصدير أن يصعد الحساسية والانفعال لدى القارئ.

4- الكفالة النصية: غالبا ما لا ترتبط أهمية التصدير بما يقوله بل بهوية مؤلفه (من قاله) إذ الأهمية في العديد من التصديرات ترتبط غالبا باسم المؤلف المستشهد به، (هذا الاسم يوفر للمؤلف مرسل للتصدير) شرف وعذوبة نسب ثقافي كبير بموضعه داخل فضاء العظماء" [1]

برغم اختلاف مواقع التصدير أو تفاوتها بين الطول والقصر "تظل المقتبسة ذات طابع توجيهي مزدوج، إذ تشغل من جهة أولى بوصفها نموذجا للاشتقاق الإبداعي: وهو أن عبارة أو نصا (...) يحولان إلى وحدة معنوية يحيلان ضمنها إلى نص سابق الوجود (...) وهذا النص السابق الوجود هو الإبداع، من جهة ثانية، فإنها تقود المقتبس له أو القارئ المفترض إلى التركيز على التناص".[2]

3.2.2. عتبة التصدير/حجاج العتبة والنص في رواية "أنثى السّراب" للروائي واسيني الأعرج:

"عتبة التصدير" أو الشاهد الاستهلالي: كثيرا ما تدهش هذه العتبة القارئ بما تخفيه من معاني وأسرار، وتلميحات مُلغزة وأحيانا كاشفة عن مدلولاتها، لكن الأكيد فيها أن الكاتب لا يريك منها إلا بقدر ما يريد هو دون زيادة فاضحة ولا نقصان مخل.

إن عتبة التصدير " شاهد يوضع في مستهل عمل أو فصل للإشارة إلى روح هذا العمل أو الفصل، واعتبرها ج جينيت بمثابة حركة صامتة Gest-muet لا يمكن إدراك مغزاها وقصدها إلا من خلال تأويل القارئ"[3]، ويضفي بريقا وصدى باعتباره فضاء ما قبل النص،

---

[1] حمداني عبد الرحمان: استراتيجية العتبات في رواية (المجوس) لإبراهيم الكوني مقاربة سيميائية، مخطوط ماجيستير مشروع المناهج النقدية المعاصرة وتحليل الخطاب، جامعة السانية وهران، الجزائر، 2010م-2011م، ص: 147.

[2] يوسف الإدريسي: عتبات النص (بحث في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر)، ص ص: 56، 57.

[3] المرجع نفسه، ص: 55.

وبالنظر إلى مجموع الروايات الجزائرية المعاصرة، نجدها تولي أهمية بالغة بعتبات النص الروائي- الفضاء الخارجي تحديدا -، ولهذا ندرك أن بلوغ مرامي النص لن يحدث إلا بفك هذه الرموز الدالة.

يعتبر الروائي "واسيني الأعرج" من الروائيين الذين أحسنوا انتقاء "عتبة التصدير" في عديد من أعماله الروائية " أما واسيني الأعرج فقد انتقى الشواهد التي صدر بها أعماله من نصوص شعرية ونثرية، بعضها عربي وبعضها الآخر غربي فصدر روايته الأولى "وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر" بأسطر شعرية لمحمود درويش وصدر روايته "نوار اللوز" بنص للمقريزي من كتابه "إغاثة الأمة في كشف الغمة" وصدر "أحلام مريم الوديعة" بعبارة قصيرة لسرفاتيس على لسان بطله دون "دون كيشوت" ومهد لرواية "ضمير الغائب" بمقاطع من أهزوجة شعبية وامتزج الإهداء بالشاهد في "سيدة المقام" وكان شاهد "شرفات بحر الشمال" عبارة لفان كوخ، بينما وقّع "شاهد فاجعة الليلة السابعة بعد الألف- رمل الماية" "سان جون بيرس". أمّا "وقع الأحذية الخشنة" فقد صدرها بشاهدين الأول مقتطف من "طوق الحمامة لابن حزم الأندلسي" والآخر جاء على لسان ابنة الروائي ريما الأعرج. وصدر روايته "المخطوطة الشرقية" بمثل صيني قديم وعبارة لعبد الرحمان بن خلدون. ومهد لروايته (...) "حارسة الظلال" دون كيشوت في الجزائر بقول الشاعر أبو لينيرApollinaire كأسي انكسرت مثل قهقهة عالية "[1].

وقد صدّر روايته "أنثى السّراب" بتصديرين اثنين، الأول منهما امتزج في صفحة واحدة مع الإهداء هذا نصه " **إن المتفرج الذي يتابع مسرحية تراجيدية يدرك سلفا أن ما يجري أمامه على الخشبة ليس حقيقة، وأن كل شيء هو في النهاية مجرد تمثيل.**

[1] كمال الرياحي: الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، ص ص: 43، 44.

يعرف أيضا أن الشخص الذي يقف أمامه ليس هو ماكبث الحقيقي. لكنه في الوقت نفسه يحتاج، و هو يدخل في غمار اللعبة إلى أن يصدق ما يراه، أن ينسى، أو كما يقول كوليريدج: يؤجل شكوكه. Georges Luis Borges : Enquêtes " [1]

جمع الكاتب بين عتبتي الإهداء وخطاب التصدير، واللافت أنه لم يستهل نص إهدائه بالعبارة الروتينية" أهدي عملي إلى"، بل فتح صفحته بكلمة "ريما" ابنته باعتبارها أول قارئة لعمله.

لقد صرّح الكاتب عبر انتقاده لهذا القول أن شخصيات عمله السردي لا وجود لها في الواقع ولا أثر لها إلا في رحم اللغة والورث وأنّ الحقيقة تبدو واضحة، والقارئ بإمكانه التمييز من الخيالي والحقيقي، ولكنه يجب أن يقحم نفسه داخل العمل السردي ويُصدّق ما يراه، وبهذا عُدّ هذا التصدير تهيئة للقارئ بالقدرة على تقبل كل شيء يسمعه ويقرؤه داخل النص ويقدم له"ففي هذا التقديم هناك حث على القراءة ودفاع عن المقروء، وعن الجهاز النظري والتخييلي الذي أنتج هذا العمل"[2]، فالروائي يلح منذ البدء على قارئه أن يتحلى بفكرة التطهير Purgation بوصفها عملا يُتم عناصر العمل التراجيدي والمسرحي كما يرى أرسطو أن هذه العناصر مهمة في تشكيل العمل المسرحي إضافة إلى الشخصيات والأحداث والزمان....

وقد قادتنا هذه العتبة إلى حجاج بينها وبين النص الروائي، باعتبارها عتبة مغرية للنص الروائي الذي تصدّره، وبالتالي فهي تحقق وظيفة إغرائية، تداولية تغري القارئ وتشبع فضوله وتوجهه، إنّ هذا الحجاج وبرغم تعارضه الظاهر إلا أنه يربط الرواية ككتاب بتقاليد كتابية تساعد على تفسيره، وقد حدد "جيرار جينيت G.Genette الوظائف الأربعة لعتبة التصدير – وقد سبق ذكرها– أولاها أن "عتبة التصدير" تبرر وتوضح عنوان الرواية الذي لا يمكن أن

[1] واسيني الأعرج: أنثى السراب، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت – لبنان– ط1، 2010، ص: 05.

[2] شعيب حليفي: هوية العلامات، ص: 51.

يكون اعتباطيا خصوصا مع روايات "واسيني الأعرج"، وقد انتقى له الأعرج عنوانا ينم عن فيض في الأنوثة إلا أنها أنوثة من نوع آخر.

1.3.2.2. عتبة التصدير وفيض البوح للأنثى:

يتبع الكاتب "واسيني الأعرج" تصديره الأول بتصدير ثان في الصفحة التي تتبعها هذا نصه:

" إنا إنـاث لـما فيـنا يـولـّدُه،

فلنحمد الله ما في الكون من رجل

إن الرّجال الذيـن العُـرف عيّنهم

هم الإناث، وهم سؤلي، وهم أملي

محي الدين بن عربي/ الوصايا"[1]

شكل هذا التصدير علامة تعيينية تميزه عن جملة من النصوص الإبداعية الأخرى، وبقراءتنا له نكون قد أفضنا في عنوان الرواية، "أنثى السراب" وأن هذه الأنثى ليست حقيقة ثانية، وإنّما الروائي يؤكد باختياره لهذا التصدير بالذات المأخوذ من أقوال "ابن عربي" أن مقتني الكتاب قد وقع في إهامية التركيب اللغوي فالنظرة الأولى للعنوان "أنثى السراب" توحي أن الروائي يصوّر نسيجا تخييليا روائيا مسلطا الضوء على الأنثى وما إن نصل "لعتبة التصدير" التي يتلوها نص غني الدلالة ندرك أن الإجابة عن تساؤلنا قد جاءت متأخرة، فالكاتب قصد أنثى مغايرة، مخالفة برغم كونها "مريم" نفسها التي طالما صاحبت أعمال "واسيني الأعرج" لكن هذه المرّة بوجه آخر " **أريد أن أسترجع هويتي المسرووووووقة. هل فهمت يا سينو!؟ لا أريد شيئا آخر غير استرجاع هذه الهوية المبهمة. أرفض أن تلبس مريم وجهي، وتسرق ملامحي، وتعيش بجسدي كل شهواتها وجنونها** " [2].

---

[1] واسيني الأعرج: أنثى السراب، ص:07.

[2] المصدر نفسه، ص: 15.

عبرت "عتبة التصدير"عن أنثى مخالفة " لمريم" التي عهدناها في روايات "واسيني الأعرج"، لقد أوردها حسبما يرى صاحب الاتجاه الصوفي "محي الدين بن عربي"، وخطاب ابن عربي لا يكف الحديث والاحتفاء بالأنثى و الأنوثة، Le féminin، بكل ما تضفيه على الحياة بأسرارها الفاتنة وبحضورها البهي اللامع...، و برغم أن الأنثى لا تجد حضورها إلا في الآخر ‹الرجل›، ولكي تصل الذات إلى الآخر لابّد لها أن تتجاوز ذاتها.

ولطالما تغنى "ابن عربي" بالأنثى بخطابات فلسفية – صوفية متجاوزة بُعدها المادي مركزا على جوانب أخرى أكثر غيبية وتعقيدا،جاعلا من هدف كتاباته تسليط الضوء على الأنثى من جوانب تجعل عمله يتقاطع مع الجانب الذي سلط عليه "واسيني الأعرج"الضوء في نص عتبة تصديره بقوله:" **إنّ الرّجال الذين العُرف عيّنهم**

همّ الإناث، وهم سؤلي، وهم أملي" [1]

وهذا التقاطع في قول "ابن عربي":" فإذا الرّجل مدرج بين ذات ظهر عنها وبين امرأة ظهرت عنه فهو بين مؤنّثين: تأنيث ذات وتأنيث حقيقي (...) كآدم مذّكر بين الذات الموجود عنها وبين حواء الموجودة عنه(...) فكن على أيّ مذهب شئت فإنك لا تجد إلا التأنيث يتقدّم حتّى عند أصحاب العلّة الذين جعلوا الحقّ علّة في وجود العالم والعلّة مؤنثة"[2].

وقد أسقط الكاتب هذه الأنثى على شخصية "ليلى"الشخصية الورقية التي تعبر عن ذاته لقد جعل منها الأنثى الإلاهية التي تصاحبه في جل أعماله الأدبية ،الكائن الورقي الذي أسند إليه أعماله بعد أن اطمئنت نفسه إليه وارتاحت باحت قريحته حينذاك عن كل ما يخالج نفسه باسم الأنثى مبرئا نفسه من كل ما نسب إليه، أو قيل عنه،" **ليس جنونا، بل هو عين العقل. افترضت إغفاءته الشبيهة بالموت، فقط لأختبر حواسي الدفينة على المقاومة، وقدراتي العقلية على الاتّزان، واختراق عتبات الاستكانة و الخوف من الفقدان و التيه، ولأروّض**

[1] واسيني الأعرج: أنثى السراب، ص:07.

[2] محي الدين بن عربي: فصوص الحكم، دار الكتاب العربي، بيروت، 1980، ص ص: 218، 219.

قلبي المتعب على الصبر. وربما، أكثر من ذلك كلّه، لأتمكّن من تصفية حسابي مع مريم التي أدخلتني الكتابة في جلدها، و أخرجتني من الحياة " [1].

أسند "واسيني الأعرج" منذ عتبة تصديره الأولى فعله الحكائي التخييلي إلى الأنثى مُحاكيا بذلك أسلافه من البشر الذين حملوا وزر وخطيئة سيد البشرية "آدم"–عليه السلام– إلى أمّنا حوّاء كما وحملوها النتائج المترتبة عن خروجه من جنّة النعيم ﴿ **وَقُلْنَا يَا آدَمُ اسْكُنْ أَنتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ وَكُلَا مِنْهَا رَغَدًا حَيْثُ شِئْتُمَا وَلَا تَقْرَبَا هَٰذِهِ الشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ الظَّالِمِينَ فَأَزَلَّهُمَا الشَّيْطَانُ عَنْهَا فَأَخْرَجَهُمَا مِمَّا كَانَا فِيهِ وَقُلْنَا اهْبِطُوا بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ وَلَكُمْ فِي الْأَرْضِ مُسْتَقَرٌّ وَمَتَاعٌ إِلَىٰ حِينٍ** ﴾ [2].

إنّ الروائي صرّح في عتبة تصديره قصديته الواعية بأن أنثى السّراب هي الأنثى الروحية الإلهية، هي الأنثى المعرفة،هي تجسيد للغير(الآخر) بدلالته هو (واسيني/الأنثى)، هي مدّ لحياته الأدبية بكل عفوية وجنون وبوح عجز عنه طول حياته السابقة فأكسبته السنين جرأة إعلاء الأنثى في عديد من رواياته، فجعل الأنثى سلطان كتاباته، ووحيه الأبدي الذي جسّده في لغته التخييلية المرضية الذاتية وشهواته الفكرية " **مريم في كل مكان...في خلاياي وفي دمي، لكنّي لا أراها**" [3].

لقد عبّرت "عتبة التصدير"عن فيض في الأنوثة ،الأنوثة المتورّطة في عالم ذكوري ينسب كل أفعاله للأنثى " **و ماذا بعد؟ طوبى للعنة تؤكد أني مازلت إنسانة!**

مجرّد لحظة ألم من امرأة ورقيّة معلقة في شجرة الجنّة، لم يعد شيء يهمّها بعدما قبلت بكل الخسارات، تريد فقط أن تنزل إلى هذه الأرض لاستعادة صراخها، وحواسّها الضائعة، من سطوة اللعنة، و من سلطان الكاتب نفسه. وتُقسم هذه المرّة أنّها لن تحاسب إبليس على سحره، بل ستتواطأ معه. وتجلس بصحبته تحت شجرة الغواية، و تطلب منه أن يأخذها من

---

[1] واسيني الأعرج: أنثى السراب، ص: 15.

[2] سورة البقرة: الآيتان 35، 36.

[3] واسيني الأعرج: المصدر السابق، ص: 373.

يدها اليمنى برفق العشاق، و يقطف لها تفّاحة الخطيئة بيديه المرتعشتين، ويضعها في فمها قطعة قطعة، مثقلة بنبيذ الشهوة. لقد أدركت، متأخرة قليلا، أن دنيا واحدة عاشتها لم تكن كافية لإشباع جوعها الأبديّ للنور ونهمها للحياة " [1].

فضّل "واسيني الأعرج" في عديد من تصديراته الانطلاق من التراث العربي القديم، ذلك أنّ جلّ الروائيين في المغرب العربي ركزوا اهتمامهم على الدول الغربية بحكم أنهم أكثر أدباء العرب تأهيلا للإبداع فيه، " ولكن الباحث يرى أن تغلغل تلك الثقافة في عموم المغرب العربي جعلهم ينسون تاريخهم العربي ويميلون كل الميل إلى تلك الثقافة ظنا منهم بأنها المنحنى مما هم فيه، ولذلك عمّد "واسيني الأعرج" إلى تأصيل الرواية العربية من خلال إقحام تصديرات ومقتبسات لأدباء عرب محاولة منه تدعيم وتثبيت الأصول الثقافية العربية " [2].

3.2. عتبة الهوامش/فضاء للبوح-هامش للمدينة في رواية "شرفات الكلام" للروائي مراد بوكرزازة:

يستخدم الكتّاب منذ القدم الهامش لتوضيح وتبيان ما غُمض في النّص، وقد تميزت الكتب القديمة بكبر جزء الهامش السفلي للكتاب مما يعني إفاضة الكاتب في الشرح والتعبير، فالهامش "حاشية الكتاب، ويقال كتب على هامشه وعلى الهامش، وعلى الطرة، وهو مولد" [3]. والهامش قد يكون كلمة أو عبارة أو جملة، أو فقرة أو نصا... فليس للهامش حجم نصي محدّد. وتعمل "عتبة التصدير" بشكل يتكاملُ مع عتبات النّص المكملة لبناء الفضاء النّصي الدّاخلي بما في ذلك التصدير و التقديم، بحكم كونها عتبات تعوّل على التقديم، والشرح، والتفسير لوضع القارئ في حقل رُسم وخطط له سلفا، إضافة إلى كون الهامش يمثل وصفات شارحة لما تمّ الاقتضاب فيه في المتن.

---

[1] واسيني الأعرج: أنثى السراب، صفحة الغلاف الخلفي.

[2] عزوز علي إسماعيل: عتبات النص في الرواية العربية (دراسة سيمولوجية سردية)، ص: 395.

[3] محمد مرتضى الحسيني الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق مصطفى حجازي، ج17، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،1977، مادة (همش)، ص: 466.

ومن الممكن أن نغير هذا المصطلح "الهامش" بمصطلح "الإحالة" بحكم أن المصطلح الثاني يحيل إلى جملة من المعارف و المعلومات المرجعية الموظفة بغرض الشرح أو التوثيق أو الإضاءة أو ترجمة كما هو الحال مع الكاتب "واسيني الأعرج" ففي " رواية طوق الياسمين نجد الهامش لترجمة ما كتب باللغة الفرنسية، فهو هامش يأتي لترجمة بعض الأجزاء التي استهوت الكاتب أن يكتبها بتلك اللغة " [1].

وغالبا ما تفصل منطقة الهامش عن المتن بخط منفصل أو متصل حتى يفرق القارئ/ المتلقي بين المتن وهامشه وهو أمر متعوّد عليه في سائر الكتب بمختلف مجالاتها إلا أنه أمر نادر الحدوث في الرواية ، وإذا كان فهو لتبيان وتوضيح وتفسير ما ورد في النّص" [2].
والخطاب الهامشي عنصر مهم من عناصر النص الموازي، وعتبة داخلية ذات دلالات مرتبطة بالنص تسهل من عملية الولوج إلى العمل الإبداعي، وفهم مكنوناته وتفاصيله التي يريد الكاتب أن لا يفوتها على قارئه حتى يجعل منه قارئا مدركا وملما بجميع النواحي النصية.

ومن بين الروائيين الجزائريين الذين وظفوا "عتبة الهامش" في رواياتهم وجعلوها فضاء للشرح والتفسير الرّوائي "مراد بوكرزازة" الذي جعل من "عتبة الهامش" فضاء للبوح، وهامشا لتحديد عدّة أماكن أبرزها مدينة قسنطينة التي يُعرّف بها متنا، وهامشا بأحيائها الشعبية وعائلاتها بتقاليدهم و معاناتهم..

[1] عزوز علي إسماعيل : عتبات النص في الرواية العربية(دراسة سيمولوجية سردية)، ص: 395.

[2] المرجع نفسه، ص: 395.

وفيما يلي نورد الهوامش التي حدّدها "مراد بوكرزازة" في روايته " شرفات الكلام": [1]

الإحالة في المتن الروائي	شرح و تفسير في عتبة الهامش	الصفحة
CSC/MOC	فريقان رياضيان من قسنطينة	09
شارع عواطي مصطفى	شارع بقلب مدينة قسنطينة	10
وادي الرمال، الصخر العتيق جسر سيدي مسيد	معالم في قسنطينة	15
حي السيلوك	حي بقلب المدينة	61
قبة مسجد الأمير عبد القادر	معلم تاريخي	62
قنابل الكريموجان	القنابل المسيلة للدموع	102
لكن الصالونات الفخمة ...تصرخ في وجهي: تافه ...نذل...وحقير	أبيات الشاعر صلاح عبد الصبور	117
جبل الوحش	غابة في ضاحية المدينة	138
المرقص الليلي لنزل سيرتا	مرقص بقلب قسنطينة	148
شاطئ العربي بن مهيدي	شاطئ بمدينة سكيكدة	152
بني بلعيد	شاطئ بولاية جيجل	157
شارع محمد بلوزداد عوينة الفول و«رودبيان في»	شارع بوسط المدينة أحياء شعبية	162
حكيم تعكوشت	منشط إذاعي معروف	164
حي الأمير عبد القادر	حي شعبي	165
وادي الحد	شوارع شعبية بقسنطينة	171
الفوبور، المنية، سيدي مبروك	شوارع شعبية بقسنطينة	172
مدينة الخروب	مدينة صغيرة بالضاحية	172
سيدي راشد	جسر بوسط المدينة	181

[1] مراد بوكرزازة: شرفات الكلام، منشورات البرزخ، الجزائر، 2002.

لابريش	ساحة بوسط المدينة	183
موال مالوف	لون غنائي قسنطيني	188
سوق العاصر	سوق شعبية	
الرصيف أو زنقة مقيس	أزقة عتيقة بالمدينة	188
البرادي	لعبة طفولية	
المريج	سهول خصبة	
الرميس	المنحدرات الصخرية	189
إضافة إلى هامش استغل في الإحالة على تاريخ ومكان كتابة النص قسنطينة/21 نوفمبر 2000		

يبدو أن جمالية المكان القسنطيني قد طغت على مسار عتبة الهوامش، فالكتابة الأدبية لا يمكنها أن تخرج عن العالم النفسي والذاكراتي للمبدع و"مراد بوكرزازة "كاتب متأثر بمسقط رأسه مدينة قسنطينة المدينة الفاتنة التي تغنى بها العديد من الروائيين الجزائريين، فليس من الغريب أن نرى الكاتب محمل بخلفية مكانية كانت سببا في بناء رؤيته للأشياء ليسقطها على عمله الأدبي فتبدو رواية « شرفات الكلام » حوارا بين مكان المربى وذاكرة الطفولة.

مثلث "عتبة هامش" رواية «شرفات الكلام» معلما تاريخيا، وسياحيا للمدينة يعرف بأزقتها وشوارعها وثقافتها، وهذا عائد لاحتلال المكان القسنطيني الجزء الأكبر من المتن الروائي قبل أن يشكل تيمة سيّدة في النص ،أو بطلته الرئيسية، وهذا دليل على الرباط الوثيق بين الكاتب /المبدع ومدينته التي يفخر بها كل من عاش أو زار هذا الفضاء الحضاري ، فكان هامش الرواية فضاء للبوح والتعريف بالمدينة الأثر التي تماثل في تغني الأدباء بها الطلل الذي لازم القصيدة العربية القديمة « تجربة الطلل من أعمق التجارب الشعرية كما لها من دلالة على مشكلة المصير الإنساني، ولما لها من صلة مباشرة لا بوجدان الشاعر

وعواطفه فحسب، وإنما بتلك الآهات الحزينة التي أملاها على الشاعر شعور الجماعة التي ينتمي إليها بالحرمان من أرض الوطن، وبالحنين إلى الاستقرار وإلى المقام» [1].

استطاع الكاتب الجزائري أن يثبت عبر "عتبة الهامش" امتلاكه لملامح مدينته، وحبّه لها الذي بلغ درجة التنقيب عن أزقتها وأحياءها... ورغم ذلك نلمس سكوتا في كثير من الأحيان وصمتا عما كان من الواجب ذكره والإفاضة فيه وتتحقق بوح العتبة « **علاقتي بالمدينة... بالناس...بالأشياء صارت معطوبة...**» [2] عجزت "عتبة الهامش" أن تبوح بسرّ المدينة فاكتظت بتحديد مواقع الأماكن داخل المدينة و شرح اللّهجة التي يوظّفها أهل المنطقة كما فعل الكاتب مع مصطلح (البرادي الذي فسّره بأنه لعبة طفولية)، إلا أن القارئ العربي يفتقد لرسم صورة أكثر توضيحا عن الفضاء القسنطيني فتصبح العتبة (عتبة الهامش) عتبة مفصحة/صامتة في الوقت ذاته علما أن «العمل الأدبي حين يفتقد المكانية فهو يفتقد خصوصيته وبالتالي أصالته»[3]، برغم كونه «يعبّر عن مقاصد المؤلف»[4]، إلا أنّ هذه المقاصد كانت أكثر وقعا في شق المتن السردي منها في شق الهامش" **كنت أعرف قسنطينة عن قرب...**

قسنطينة التي تدعي صباحا...أنّها امرأة محافظة... محايدة... لم تتعرى ليلا أمام حقائقها بكل حمولاتها... بكل عقدها...

في بدايات اللعبة...

---

[1] صالح مفقودة: دروس في الأدب الجاهلي والأموي، ج1، شركة الهدى عين مليلة، الجزائر، 2004.

[2] مراد بوكرزازة: شرفات الكلام، ص:11.

[3] غاستون باشلار: جمالية المكان، تر: غالب هالسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط3، 1987، ص ص: 5، 6.

[4] حسن بحرواي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط1، 1998، ص: 32.

كنت أعتقد... أنه من حقي أن أدفن يأسي (...) لكن الحكاية...كانت تنقلب أمام بشر... يرتدون الأقنعة جميعها... هناك...كنت أكتشف قسنطينيا آخر " [1].

وقد عبّر "جيرار جينيت" عن "عتبة الهامش" بمصطلح النّص التحتي، باعتبار مكانه في صفحة الكتاب إذ أن موقعه يأتي تحت النص الفوقي (النص الرئيسي)، كما يمكن أن يظهر نوع آخر من الهوامش والحواشي وهي التي يجملها الروائي في الصفحة الأخيرة من الرواية في شكل فقرة تماما كما فعلت الروائية "ربيعة جلطي" في روايتها "الذروة".

1.3.2. عتبة الحواشي بين التذييل والتلخيص في رواية "الذروة" للروائية "ربيعة جلطي":

تعددت مصطلحات التهميش فمنها: الهامش والتذبيل والحواشي، وكلّها إضافات وتقديم للنص نقصد منها تفسير ما ورد في متن النص "أو توضيحه، أو التعليق عليه بتزويده بمرجع يرجع إليه، تتخذ في ذلك شكل حاشية الكتاب أو العنوان في الصحافة، بملاحظاتها وتنبيهاتها القصيرة والموجزة الواردة في أسفل صفحة النص».[2]

وقد وردت بعض الحواشي في نهاية العمل الروائي وهي لا تشكل حاشية توضيحية وتفسيرية للرواية فحسب بل تتعداه لأن تكون ملخصا لها، ليتدارك بها القارئ ما فاته من النص، وليؤكد الكاتب على فكرة كان قد بثّها بين ثنايا نصّه السردي، ومنها حاشية الذروة التي نسقط كلامنا هذا عليها إذ أن الروائية "ربيعة جلطي" لم تذّيل متنها النصي عبر(215 صفحة) إلا أن الصفحة الأخيرة (216) وُجد في أسفلها عتبة الحاشية هذا نصّها " **قالت جرائد الزعيم الجديد إنّ غلالته، مدعّما برأي ضبّاطه، قد أمر بإخلاء القصر من سكّانه جميعا، فبدّل حجّابه وحرّاسه وطبّاخيه وخدّامه وكنّاسيه ومسّاحيه ومدّاحيه وطبّاليه وزغراتاته**

---

[1] مراد بوكرزازة: شرفات الكلام، ص: 144.

[2] عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص)، ص: 127.

وشياتيه وبوّابيه، وغيَّر آثاث القصر كلّه، ولم يعف سوى عن لوحة أندلس عند سريره، بالضبط عند أعلى مسند الرأس" [1].

أعطت الحاشية للقارئ نظرة ختامية لمصير البطلة "أندلس"، وهي نهاية أحلام "أندلس" عند مسند الرأس، وبما أنّنا ندرك ارتباط العتبات ببعضها البعض فالأكيد أن "عتبة الحاشية" لها علاقة بالعنوان الرئيسي "الذروة"، وكذا بالمتن، فالحاشية أبرزت أن "أندلس" بقت معلقة بعيدة المنال لا تلحقها يد تؤذيها أو تدنسها فهي "الذروة" المتعالية عن كل دنس.

كما يبيّن المتن الروائي قيمة "أندلس" المرأة الفاتنة الجمال، الذكية، المغرية " **أندلس مختلفة عنّا في سلوكها وقناعاتها. يبدو أنّه كان معجبا بأخلاقها وهدوئها وثقافتها، وانضباطها. ثم إنها قويّة في مادة اللغة العربية. على كلّ حال لم يكن وحده من يعجب بأندلس، بل الجميع معجبون بأندلس..أنا أيضا يحدث لي أن أرى في اختلافها عنّا وتميّزها شيئا يعطيها جاذبية فريدة. لم أقل ذلك أبدا للياقوت لأنّها لن تطيق سماعه بالتأكيد، خاصة من صديقة عمرها. الياقوت تغار من أندلس إلى حدود الجنون، خاصة أن كلّ زملائنا الذكور لم تكن عيون لهم، ولا آذان لهم إلاّ على أندلس، ولا كلام لهم إلاّ عنها**"[2].

عكست الروائية صورتها على بطلة روايتها "أندلس"، وجعلت منها الذروة في جمالها وأخلاقها وطيبتها التي لا شبيه بها أحدا، كما جعلتهامحل أطماع الزعيم صاحب الغلالة " كما سمتهُ الروائية، إلا أن أندلس قابلته بالرفض، وبرغم ذلك أظهرت عتبة الحاشية أن مصير أندلس كان العفو والصفح عنها وأن مكانتها ظلت رفيعة كيف لا وهي من احتلت بتوقيعها لتلك اللوحة الفنية مكانة أعلى مسند رأس الزعيم، وهي دلالة عن كونها صعبة المنال كالذروة، وفي الوقت ذاته هو تقييد لأحلامها وطموحاتها.

---

[1] ربيعة جلطي: الذروة، دار الآداب للنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 2010، ص: 216.

[2] المصدر نفسه، ص: 114.

وبهذا نلحظ أنّ "عتبة الحواشي" في الرواية الجزائرية المعاصرة قد حققت وظيفتها الأصلية " فالوظيفة الأساسية للحواشي والهامش الأصلية هي الوظيفة التفسيرية والتعريفية بالمصطلح الموجود في النص " [1]، وعتبة "حاشية الذروة" تمثل كتابة روائية واعية بالعتبات، فالقارئ المدرك للعتبة يمكنه أن يستقرئ النص الروائي ويستنطقه من خلالها.

4.2. عتبة الخاتمة بين أحادية النهاية وفتح التأويلات:

تأتي الخاتمة في نهاية كل عمل – أدبي تحديدا – لتشير إلى الحالة التي خُتمت بها وقائع قصة أو رواية معيّنة، وفي الغالب تشير خاتمة الروايات"إلى النهايات المأساوية في حالة الموت أو النهايات الجميلة في حالة التقاء المحبين أو الزواج بعد طول عناء، فلكل نص مكتوب نهاية (fin) أي نقطة يتوقف عندها الكاتب عن متابعة الرواية ولكن هذه النّهاية ليست حَكما للخاتمة التي يمكن تعريفها بأنها وسيلة فنية وبلاغية وفكرية تولّد في القارئ الإحساس ببلوغ الغاية" [2]، وعليه فالخاتمة قد تشير إلى نهاية أحداث الرواية فتكون بذلك ذات علاقة بمقدمة النص الروائي، مجيبة عن أسئلتها، وقد " لا تشير المقدمة إلى الأحداث التي مرّت بها وتكتفي بالعرض الضمني أي أن الكاتب يجعل الملتقي يقوم بمساعدته في إكمال العمل عن طريق الإجابات لتلك الأسئلة الواردة في الرواية والتي انتظرها كثيرا،ومن هنا فإن هناك خاتمة مقفلة وأخرى منفتحة "[3].

احتوت "عتبة الخاتمة" على عدّة وظائف أولاها الوظيفة الإغرائية التي من دورها الاستمرار في شد القارئ ووضعه في مشكلة تعدد صور السيناريوهات في ذهنه، كما أن للوظيفة الدرامية دورا مهما في التصعيد السردي فهي النقطة التي تؤذن بنهاية السرد الروائي، إضافة إلى الوظيفة الإغلاقية التي تعمل على إخراج القارئ من العمل السردي كما دخل له أول مرة لأجل القراءة، دون أن ننسى الوظيفة التي تتحقق في تناسب "الفاتحة النصية" مع

---

[1] عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص: 131.

[2] عزوز علي إسماعيل: عتبات النص في الرواية العربية (دراسة سيميولوجية سردية)، ص: 463.

[3] المرجع نفسه، ص: 463.

"خاتمتها" وهي حسن الغلق المنهجي، والحقيقة أنّ هذه الخاتمة لا تتم بطريقة سهلة بل تستدعي من الكاتب حسن ابتداء نصه، فالفاتحة النصية والخاتمة موضعين إستراتيجيين وهما عتبتان ملفتتان لنظر القارئ، ومنهما يُباشر الناقد نقده للنّص الروائي.

وفي كل الأحوال فالخاتمة حوصلة تأتي بعد فعل القراءة، وقد تكون استدراكا لما فوته الكاتب في نصه فيشير إليه في الختام،" ولكن ما يجب معرفته هو أن الخاتمة تأتي لتخرج القارئ من عالم جميل دخل فيه برضاه، وهو عالم الحكاية إلى عالم الواقع اليومي، وكثيرا ما تشكل الخاتمة سببا للتوتر بين الكاتب والقراء، لأن الخاتمة تحمل عادة، موقف الكاتب من موضوع روايته أو حكمه على سلوك شخصياته " [1].

1.4.2. خاتمة سوداوية في رواية "شاهد العتمة" للروائي "بشير مفتي":

إن القارئ لخاتمة رواية "شاهد العتمة" يدرك النهاية ذات النظرة التشاؤمية التي خَتم بها الكاتب نصّه إذ يقول فيها " **كان الشتاء ماطرا، أمطر من كل الشتاءات التي عهدناها من قبل وخيّل إليّ أنه سيدوم إلى وقت أطول، وأن الأرض ستغتسل نهائيا.. لكن السحب السوداء ستغطي الشمس.. إلى مدى لا نهائي.. كأنه الشتاء الأخير.. شتاء لكل الأزمنة...**"[2]. يطرح القارئ على نفسه عدّة تساؤلات، ماذا سيحدث بعد أن تصاعدت الأحداث إلى قمتها؟ كيف ستبدأ عقدة الرّواية بالتفكك بعد أن ماتت "إيناس"؟ هل ستضيء النهاية نهج البطل بعودته إلى الدّيار؟

لقد حملت هذه الخاتمة اعترافا من الروائي نفسه نسبه إلى شخصية "محمد علي" ويصرح فيها بعمدية اختياره لهذه النهاية دونا عن غيرها مخاطبا في نصه الجمهور القارئ " **قد يحاكمني البعض بعد أن يتصفح هذه الرواية بأنني سوداوي بالشكل الذي يغلق باب الأمل نهائيا.**

---

[1] عزوز علي إسماعيل: عتبات النص في الرواية العربية (دراسة سيميولوجية سردية)، ص: 463.

[2] بشير مفتي: شاهد العتمة، ص: 156.

وبأنني ربما بهذه الطريقة، أساهم في التشويهات التي أحدثتها الحرب داخل نفوس الجزائريين.. إلا أنني لن أدافع عن نفسي .. وسأخبر من يهمهم أمري بالتأكيد أنني عشت حياتي بأفراحها و أتراحها.. غير نادم على أي شيء، إذ ثمة سعادة ظلت تتملكني دائما حتى في قلب اليأس، سعادة حقيقية.. وأنّي عشت كأي رجل بأحلام كبيرة وهزائم كثيرة. بينهما تشكلت ملامح وعي مدركا، أن السعادة الباقية هي حرية الإنسان.. أن ما هرب منه أو يهرب مني، حتما سألتقي به، لست إلاّ رجل أوراق، أليس كذلك..." [1].

بيّنت هذه الخاتمة رغبة الكاتب في أن يحيلها إلى نهاية سوداوية وهي بذلك نهاية مغلقة (مقفلة)، وهذا النوع من النهايات أقرب إلى رضا القارئ لأنها تجيب عن تساؤلاته فتشبع بذلك فضوله، لكن قد تنتهج الخاتمة نهجا مغايرا فتكون نهايتها مفتوحة.

2.4.2. خاتمة مفتوحة في رواية "قصيد في التذلل" للروائي الطاهر وطار:

يخصص "الطاهر وطار" في روايته "قصيد في التذلل" صفحته الأخيرة للخاتمة ويتعمّد كتابة كلمة "الخاتمة" أعلى الصفحة وكأنه يُذكر القارئ بأهمية هذه العتبة، وكأنّه يجيب عما افتتحه في نصه بجملة " **لاحت بوادر ما أسماه بالكارثة** " [2]، و لأن عواقب الكارثة وخيمة فإن الفاجعة النصية تتناسب مع خاتمتها لتحقق بذلك عتبة الخاتمة وظيفة حسن الغلق المنهجي " **بانت الطائرة، أولا في السماء، نزلت بعيدا، ثم راحت تقترب شيئا فشيئا، قوي هديرها، لحظات ثم توقف. انفتح بابها الأمامي فكان سلما للصعود و النزول. نزل وزير الصيد البحري وتبعته كوكبة يرتدي أفرادها لباس شبه الجزيرة و الخليج. قصد الوفد، بعد أن سلم على السيد الكبير، باقي مستقبليه، المصطفين.**

في القاعة الشرفية، بادر معاليه بالقول:

– الإخوة جاؤوا للاصطياد الطيور.

---

[1] بشير مفتي: شاهد العتمة، ص:157.

[2] الطاهر وطار: قصيد في التذلل، ص: 09.

– بلادكم غنية بالقطا، ما شاء الله.

أفرغ العمال، تحت إشراف رجال الدرك الوطني، متاع الوفد المشكل من خيم وصناديق كثيرة ذات أحجام وأشكال وألوان مختلفة، وتولت سيارات من ذوات الدفع الرباعي، استيعاب الحمولة وأصحابها و انطلقت تثير الغبار" [1].

عبّرت خاتمة الروائي عن روحه الساخرة التي لمسها القارئ في نصه وهي سخريته مما آلت إليه البلاد من تحكم السلطة/"السيد الكبير"، وخوف الشعب منه، فكانت النهاية تلميحا باستنزاف الخيرات التي لازالت في هذا الوطن، وأن الحكومة بجيشها هي من ستسهر على حماية هؤلاء الدّخلاء الساعين لهتك خيرات البلاد، وهي نهاية ساخرة مفتوحة، ومثل هذه النهايات تحقق نسب مبيعات أكثر من الروايات التي تكون نهاياتها مغلقة. والبعض من الكتاب والنقاد من يستحسنها لأنها تتشارك مع القارئ في عملية تأويل السرد الروائي. كما أن مثل هذه الخاتمة تضمن للنص الاستمرارية، ويرى "عزوز علي إسماعيل" أنها الخاتمة الأنسب لضمان نجاح أي عمل روائي "في اعتقادي أنه إذا كانت الخاتمة مفتوحة فإن الأمر يصبح أفضل لأن العمل الروائي يسعى لإعمال العقل، وأن الرواية في حد ذاتها عمل أدبي يقتضي من المتلقي مشاركة الروائي فيه حتى يستطيع تقييم ذلك العمل بعد أن يكون قد تفحصه وعلم مواطن القوة والضعف فيه، فضلا عن معرفته أسلوب الكاتب والذي هو بصمة أسلوبية لكل كاتب"[2].

إنّ السّخرية التي امتطاها الكاتب "الطاهر وطار" في عتبة خاتمته هي سخرية هادفة، وهو نقد مبطن للوضع الذي يعاني منه الوطن/ "الجزائر" وقد حاول من خلال هذه "الخاتمة" أن يؤكد على فكرته الأولى التي ضمنها في نصّه الرّوائي، وما سعيه من وراء ذلك إلا أن

---

[1] الطاهر وطار: قصيد في التذلل، ص: 145.

[2] عزوز علي إسماعيل: عتبات النص في الرواية العربية (دراسة سيميولوجية سردية)، ص: 464.

يكون نقده هذا عاملا أساسيا في تحسين الأوضاع، و إبعادها عن منزلقات خطيرة قد تقع فيها.

5.2. تطور العتبات المكملة لبناء الفضاء النصي الداخلي:

وصل وعي الكتاب الروائيين الجزائريين، درجة لا بأس بها في مجال الاعتناء بالعتبات النصية المكملة لبناء الفضاء النصي الداخلي مستخدمين في ذلك الأساليب الحضارية من وضع إهداء يشع رونقا ،وينمّ عن ثقافة واضحة بأن يجعله إهداء للسلام، أو لبناء مجتمع بأفراد صالحين، وعن توظيف تصدير لأعلام عالمية دلالة على تفتح الكاتب الجزائري ،وحسن اضطلاعه على الآداب العربية القديمة، وكذا الآداب العربية، وهو الحال مع باقي العتبات المكملة لبعضها البعض الساعية لنهضة الأدب، وجعل الكتاب –الرواية تحديدا– فنا كامل الأطراف والدّلالة، و كل عنصر وضع فيها لم يأت من العبث بل هو وليد تخطيط وتسيير لرسائل يريد الكاتب أن يمرّرها لقرائه حتى يولد نشأ جديدا من القراء مدركين لأهمية العتبات كفن حضاري راقي مكمل لبناء النص، منافسا كجنس أدبي عربي (الرواية العربية/ الجزائرية) الموجة الغربية للرواية العصرية.

انطلاقا من أول عتبة مكملة لبناء فضاء النص الداخلي وهي "المقدمات والافتتاحات أو "المداخل"، و حتى "التصديرات" صارت من متطلبات العمل السردي نفسه لأن المقدمة تعد حجاجا للكاتب عن عمله "أمام تلك الموجة العاتية التي كانت تعتبر في الرواية مفسدة للشباب، حيث كانت هناك زمرة من الإصلاحيين قد تصدوا لها، فكتب محمد عمر عام 1906 عن حاضر المصريين أو سر تأخرهم، وقد رسم في نهاية القرن التاسع ومطلع القرن العشرين على اعتبار أنها مفسدة للعقول"[1]، إلاّ أن هذا النوع من التقديم لم يعمّر لها.

أما مقدمات الرواية الجزائرية فقد أخذت تنتهج نهجا تفسيريا معولا على شرح مهمة الرواية ودورها...، وتنوعت بين مقدمة ذاتية يدافع بها الكاتب عن عمله الأدبي ويشرح القصد

[1] عزوز علي إسماعيل: عتبات النص في الرواية العربية (دراسة سيميولوجية سردية)، ص: 474.

منه...، ومقدمة غيرية تكتب من طرف أعلام وكتاب يشهدون على تفوق العمل الأدبي واحتلاله مكانا راقيا ممّا يحمس القراء على قراءته....، ومقدمة تخييلية تستبق النّص الأصلي بفتح تخييلي/ تمهيدي لرسم صورة أولية ذهنية للقارئ تسهل عليه فهم مقاصد النّص الروائي وتعرفه به حتى يصل الكاتب إلى مبتغاه، دون أن ننسى أن عديدا من الروايات تفتقد لهذه العتبة وتعوضها بعتبات أخرى كعتبة التصدير التي تحوي بعض "الحكم أو أبيات من الشعر تلخص الرواية بأكملها، وكأن القول المصدر به الرواية هو بمثابة نافذة تعليمية وأيقونة جديدة تأخذ حيّزا في مقدمة الرواية لتعرف بها وتقرب المتلقي منها" [1].

حملت "عتبة التصدير" كعتبة أولية أقوال حكم أو شعر ... تتضمن التوجيه والنّصح في طياتها، فهي اليوم بقدر ما تضيء نهج القارئ في قراءة نصّه فإنها تعلّمه الحكمة والفلسفة في الحياة كما تعلمه كيفية الصبر على الأمور للظفر بها.

أما "عتبة الهامش" فيلحظ عليها المحافظة على طابعها التقليدي من جعل الهامش فضاء للتفسير، مع بعض التحديد فيها كأن يكون الهامش فضاء جغرافيا يحدد فيه المناطق بمسمياتها محددة بذلك نهج القارئ إلى ما ترمي الوصول إليه، وقد لوحظ على عديد من الروائيين أنّهم يجعلون من الهامش فضاء "لإثبات تاريخ ومكان"[2] العمل الروائي الذي عادة ما يكون في نهاية الرواية في آخر صفحة فيها "وفي ذلك نوع من التأريخ" [3].

وعن "عتبة الخاتمة" نجمل قولنا أنها عتبة تعبّر عن رأي الكاتب وخلاصة عمله الأدبي، وأنّها خاتمة تتشعب نهايتها بأن تكون سعيدة، أو حزينة، أو مفتوحة، بيد أنّ الأمر الأكيد فيها أنها عتبة كباقي العتبات الدّاخلية اللصيقة بالنص، لهذا يكون اشتغالها مناسبا للنص الروائي غير بعيد عن دلالاته ومراميه.

---

[1] عزوز علي إسماعيل: عتبات النص في الرواية العربية (دراسة سيميولوجية سردية)، ص:475.

[2] روفيا بوغنوط: شعرية العتبات في النص الشعري الجزائري المعاصر، ص:653.

[3] المرجع نفسه، ص:653.

خاتمة

نصل في نهاية هذا البحث إلى خاتمة نجمل فيها أهم النتائج التي أفضت بها دراسة عتبات النص الروائي الجزائري المعاصر بين القراءة و التأويل 1980-2011، والتي نوردها فيما يلي:

✓ عرف النقد العربي القديم عتبات النصوص، و أوصى بأهميتها البالغة، وذلك من خلال الإشارة إلى المتون التراثية القديمة، فكان السباق إلى وضع الإرهاصات الأولى لهذا العلم.

✓ يعد الناقد الفرنسي جيرار جينيت G.Genette، من أوائل النقاد الذين أثاروا سؤال العتبات، و ذلك في مقترحاته النظرية حول موضوع الشعرية.

✓ عمل بحثنا على الجمع بين مصطلحي العتبات (Les seuils) و النص الموازي(Les paratextes) ، بحكم تداولية هاذين المصطلحين، و مخافة الوقوع في فخ كثرة المصطلحات، كما عوّلنا في آخر فصل من الدراسة على مصطلح "المكملات" لنجمع به عديد من العتبات الداخلية للنص الروائي.

✓ وصلت ترجمة مصطلح "عتبات" أو "النص الموازي" إلى عدد كبير من المصطلحات استعصى جمعها، وهذا دليل على عناد العرب الفكري و إصرارهم على وضع تراجم يعود بعضها إلى ترجمات من معاجم لغوية عربية، بينما يميل البعض إلى التوليد و يبقي الآخرون اللفظة كما هي مع تعريب حرفي مسيء للنّطق.

✓ تشكل العتبات همزة وصل بين النّص المركزي، و النّص الموازي، فالعتبة بشعريتها تجسد مفتاحا إجرائيا أوليا يمكّننا من التوغل إلى عوالم النّص.

✓ إن العتبات أمر فائق في الأهمية و الخطورة في الوقت ذاته، و هو ما دعانا للاهتمام بحضورها ضمن الرواية الجزائرية المعاصرة، فالعتبات هم الجنود الساهرون على ضمان و سلامة و أمن النّص الروائي من الضياع و الإهمال.

أفضى اهتمامنا بآليات قراءة و تأويل العتبات النّصية الخارجية للرواية الجزائرية المعاصرة إلى أمرين اثنين:

أولا: العنوان باعتباره عتبة رئيسية والركيزة الأولى التي يقف عليها النّص الروائي و قد تحرّينا في هذه العتبة البحث عن مكامن الإثارة الشعرية فيها نجملها فيما يلي:

- ✓ أفضت مقاربة عناوين الروايات الجزائرية بعوالمها التخييلية إلى توظيف عنصر التناص بها (Intertextualité) توظيفا إشاريا، وهذا بإحالة القارئ بكلمة، أو بجملة إلى نص سابق، و قد تمثل ذلك في عنوان رواية " طوق الياسمين " لواسيني الأعرج الذي يتناص مع عنوان نص تراثي قديم " طوق الحمامة " لابن حزم الأندلسي، و يتناص مع عناوين نصوص إبداعية معاصرة " قصيدة الياسمين " لنزار قباني.
- ✓ تتميز عديد من الرّوايات الجزائرية بازدواجية العنوان و هو أمر قصدي استراتيجي، يهدف إلى توسيع فهم القارئ مخافة أن يكون العنوان الواحد المشكل من كلمة أو اثنتين فقط قاصرا مختزلا مداليل النّص و عوالمه ، كما أوقفتنا الدراسة إلى تبديل عنوان الرواية بعنوان آخر، و هو الأمر مع أعمال "واسيني الأعرج" حين بدل عنوان روايته " وقع الأحذية الخشنة " إلى " طوق الياسمين "رسائل في الشوق و الصبابة و الحنين، وقد أعلى هذا التبديل من صدمة المتلقي، و في ذلك نلمس جمالية و إثارة للشعرية.
- ✓ استطاعت العناوين الجزائرية تطعيم نفسها بواسطة توظيف عنصر التجريب ما تمخض عن ذلك توظيف للأسطورة و التاريخ و هو الأمر في عنوان رواية " الجازية و الدراويش " للروائي المؤسس " عبد الحميد بن هدوقة " حيث أحالنا

هذا العنوان إلى التاريخ العربي الإسلامي العريق ممارسا بذلك انزياحا معبأ بالرمز والإيحاء مشكلا نواة دلالية تدعونا لاستكشافه.

✓ تميزت أغلبية العناوين الجزائرية بسمة الإيجاز و الوضوح.

✓ يسهم المتلقي باعتباره العامل الرئيسي الذي يعصرن الأثر الأدبي بفعله التأويلي على وضع العنوان في حقله الدّلالي، وعليه فإنّ كل قراءة لعنوان روائي تعطينا تأويلا آنيا لحظة قراءتنا له، و ما تأويله إلا نتيجة فهمنا له على أنّه عنوان يتقاطع مع الواقع، فتشكل قراءته مزجا بين الواقع و المتخيل تمظهر ذلك في عنوان رواية " شاهد العتمة " لبشير مفتي، و عنوان " قصيد في التذلل " للطاهر وطار.

✓ استطاع الروائي الجزائري أن يجعل من عناوينه تشع شاعرية موازية نظيرتها الغربية، ممّا أتاح للقارئ العربي توسيع آفاقه الفكرية ليتجاوز العنوان البساطة اللغوية إلى الترميز الباطني الشعري الذي تميل له الروح الإنسانية، و هو ما تجلى في عنوان " ذاكرة الجسد " لأحلام مستغانمي، و عنوان " امرأة بلا ملامح " لكمال بركاني".

ثانيا: الفضاء الخارجي والصوري للرواية الجزائرية المعاصرة أفضى بنا إلى النتائج التالية:

✓ بدأ فن الجرافيك في التميز فوق أسطح أغلفة الرواية الجزائرية مؤخرا، بل أصبح يؤسس لمفاهيم جمالية دالة و الفضل وراء ذلك يعود لمحترفي الجرافيك الذين استفادوا من التطور المعلوماتي مثل الكميوغراف، فصار الغلاف شيئا محسوسا ذا لمسة جمالية و طباعة حسنة أدخلته سوق الكتب العالمية و مكنته من التنافس على الصدارة.

- ✓ يُعاب على عديد من الأغلفة الجزائرية غياب الجانب الجمالي، حيث تشابهت أغلفة الروايات الصادرة بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية 2007.
- ✓ كثير من دور النشر تتعامل مع مطابع ذات جودة رديئة فيظهر الكتاب بشكل باهت، كما أنّ عديدا من دور النشر تشارك الكاتب في سلطة اختيار غلاف روايته و هو أمر يؤثر سلبا في اسقاط العتبة على النّص الروائي.
- ✓ عُدّ إدراج الجسد داخل فضاء الغلاف ضرورة أفضى إليها خطاب الأهواء الذي فرضته الروح الإبداعية اللاهثة وراء تجسيد مكونات النفس الشاعرية، فالجسد الأنثوي مصدر للتعبد العاطفي أولاّ و مبعث لإثارة الفتنة و الغواية هذا ما بدا لنا مع غلاف رواية "شهق الفرس" لـ "سارة حيدر".
- ✓ راهن بعض الروائيين على إنجاح عتبة غلافهم و إن استدعى الأمر منهم رسمها بريشتهم و هو الحال مع غلاف رواية "كرّاف الخطايا" لـ "عبد الله عيسى لحيلح" لتسهر قصدية المؤلف على تحقيق الإثارة الشعرية.
- ✓ إنّ عتبة اللّون أضفت لمسة سحرية على أغلفة النصوص الروائية الجزائرية المعاصرة، فللألوان لمسة شعرية تحمل بين طياتها إيحاءات توحي بمضمون و أحداث الرواية، أو هي تعبير صامت عن وقائع و أحداث المتن السردي و هو الأمر الذي بدا لنا مع ألوان لوحة غلاف "شرفات بحر الشمال" لـ "واسيني الأعرج"، كما زينت المنمنمة العريضة لغلاف الرواية الجزائرية بالألوان الوطنية كغلاف رواية "الاحتراق" لـ "سعيد هاشمي".
- ✓ شكلت عتبة الغلاف الخلفي للرواية الجزائرية المعاصرة إضاءة عامة لرؤية الرواية، كما أنها عتبة موجهة لعملية التلقي، و كثيرا ما حققت لذة يستمتع بها القارئ كونها تنتقي المقطع السردي المميز في النص و هذا ما بدا لنا مع الغلاف الخلفي لرواية "ذاكرة الوشم" لـ "باديس فوغالي".

كما خلص اهتمامنا بإسقاط العتبات النّصية الداخلية على النّص الروائي الجزائري المعاصر إلى النتائج الآتية:

- ✓ يحفز الخطاب الصوفي في إهداء الرواية الجزائرية المعاصرة على ارتياد عوالمها، و استكناه خفاياها، فهو خطاب ينفّر من التقليد و السائد، ويتعمق في أوغال الدهشة و الحيرة، و يجمع بين اللغة الإشارية و الرمزية و المعرفة البرهانية وهذا ما لمسناه في إهداء رواية " الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء " لـ " الطاهر وطار".
- ✓ من أنواع الإهداء الأكثر شيوعا في الرواية الجزائرية المعاصرة الإهداء العام Dédicataire public، و فيه فضّل الكتاب إهداء أعمالهم إلى الرموز الثقافية و السياسية المناضلة أو إلى شهداء الوطن...، ومنه إهداء رواية "شارع إبليس" لـ "أمين الزاوي" الذي خص به شخص "الأمير عبد القادر" حامل لواء الجهاد الصوفي، الشخصية التاريخية الشاعرة.
- ✓ يعتبر ذكر المكان في الإهداء أمرا مقصودا إلاّ أنّ ترميز لغته يوحي أنّ إهداء الرواية موجه للمهدى إليه و هو غير ذلك، إلاّ أنّ القارئ لا يكتشف هذا الأمر إلاّ بعد الولوج إلى عالم النص لهو أمر جديد ينمّ عن إثارة للشعرية ليصبح الإهداء جسرا يربط بين القارئ و الكاتب و يشد اهتمامه بالنص الروائي أكثر.
- ✓ تعوّل بعض الإهداءات على اللغة الشعرية و الإشارية ليصبح نصّ عتبة الإهداء شيفرة قرائية تنقل من الأنا إلى الآخر و تصبح الكتابة جسرا وسيطا بين الأنا و الهو لغاية عقد ميثاق المحبة و الصداقة و تبادل القيم الفنية والأدبية التي يجسّدها العمل الأدبي.
- ✓ رفع البيع بالإهداء من نسب المبيعات، وزاد من نسبة الاحتكاك المباشر بين الكاتب وقارئه.

- ✓ يثبت مشهد تعالق الإهداء الحميم بروح النصّ السردي و مضمونه في علاقة ودّ وطيدة تُماثل تلك العلاقة التي رسمها الكاتب لمن أهدى إليهم العمل.

كما قاد انشغالنا على العتبات النصية المكملة لبناء الفضاء النّصي الداخلي إلى النتائج الآتية:

- ✓ وظفت بعض المقدمات في الرواية الجزائرية طريقة المسح الأفقي و العمودي (السير للأعلى و الأسفل) فكانت هذه العتبة عتبة مكملة للنّص الروائي سابقة في تقديمه، حاملة للرؤية السردية للمؤلف.
- ✓ عتبة التصدير عتبة مترامية الأطراف تبرز دلالاتها على النّص الروائي كما تبرز على باقي العتبات الأخرى، وهي تمثل معلما تهييئيا مدروسا يعمل على تحضير ذهن القارئ لدخول العمل الأدبي.
- ✓ تتحوّل عتبة التصدير في الرواية إلى حجاج بين العتبة و النّص و تفتح فضاءات للبوح حينما تعكس حوار الذات مع الآخر و هو ما لمسناه عند (واسيني الأعرج، مراد بوكرزازة).
- ✓ وظّف الهامش بصورته المألوفة و كلها تعمل على إضاءة و تفسير ما ورد في المتن الروائي أو توضيحه أو التعليق عليه.
- ✓ تمثل عتبة حاشية " الذروة " لـ "ربيعة جلطي" و التي جُعلت في آخر النص كتابة نسوية واعية بالعتبات، فالقارئ المُدرك للعتبة يمكنه أن يستقرئ النّص الروائي و يستنطقه من خلال العتبة.
- ✓ احتوت عتبة الخاتمة في بعض الروايات على عدّة وظائف أولاها الوظيفة الإغرائية التي من دورها الاستمرار في شد القارئ ووضعه في مشكلة تعدد

صور السيناريوهات في ذهنه، كما أنّ للوظيفة الدرامية دورا مهما في التصعيد السردي فهي النقطة التي تؤذن بنهاية السرد الروائي.

- ✓ إن تحقق حسن الغلق المنهجي في عتبة الخاتمة ينم عن تناسب الفاتحة النصية مع خاتمتها، و الحقيقة أن مثل هذه الخاتمة لا يتم بطريقة سهلة بل تستدعي الربط بين عتبات النص خصوصا حسن ابتداء الكاتب لنصّه،فالفاتحة و الخاتمة عتبتين استراتيجيتين ملفتتين لنظر القارئ، و منهما أيضا يباشر الناقد نقده للنص الروائي.

بهذه النتائج نكون قد أنهينا مقاربتنا لموضوع العتبات النصية للرواية الجزائرية التي شكلت مفاتيحا قرائية زادت النصوص دلالة وجمالا، كما بينت وعي الروائي الجزائري المعاصر بقيمتها التي لن تتحقق فعلا إلا بديمومة الاهتمام بها.

ملاحق

الملحق الأول:

بيبليوغرافيا الرواية الجزائرية

(2011-1980)

ر ت	عنوان الرواية	اسم الروائي	دار النشر
سنة النشر 1980			
01	بان الصبح	عبد الحميد بن هدوقة	الشركة الوطنية للنشر و التوزيع الجزائر
02	البحث عن الوجه الآخر	محمد العالي عرعار	
03	باب الريح	جروة علاة وهبي	
04	الليل ينتحر	بكير بوراس	مجلة المجاهد الأسبوعية الجزائر
05	الحوات و القصر	الطاهر وطار	مطبعة البعث قسنطينة
06	لقاء في الريف	حسان الجيلالي	
07	العشق و الموت في الزمن الحراشي	الطاهر وطار	دار بن رشد بيروت
سنة النشر 1981			
08	المرفوضون	ابراهيم سعدي	الشركة الوطنية للنشر و التوزيع الجزائر
09	نجمة الساحل	عبد العزيز بوشفيرات	
10	وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر	واسيني الأعرج	وزارة التربية و الثقافة و الإرشاد الوطني دمشق سوريا
11	التويزة	أمين الزاوي	دار الكرمل دمشق سوريا
12	وقع الأحدية الخشنة	واسيني الأعرج	دار الحداثة بيروت
13	التفكك	رشيد بوجدرة	دار بن رشد للطباعة و النشر بيروت
14	ألف عام من الحنين		
سنة النشر 1982			
15	الحلزون العنيد	رشيد بوجدرة	دار ابن رشد وهران
16	ما تبقى من سيرة لخضر حمروش	واسيني الأعرج	دار الجرمق دمشق سوريا
سنة النشر 1983			
17	البزاة	مرزاق بقطاش	الشركة الوطنية للنشر و التوزيع الجزائر
18	ناموسة	الشريف شناتلية	
19	الجازية و الدراويش	عبد الحميد بن هدوقة	المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر
20	ليلة احميدة العسكري	علاوة بوجادي	
21	وقالت عواطف	قاسم فخار	دار البعث للطباعة والنشر قسنطينة
22	حديث عصا	محمد جابري	
23	نوار اللوز	واسيني الأعرج	دار الجمرق سوريا

ر ت	عنوان الرواية	إسم الروائي	دار النشر
سنة النشر 1983			
24	الانفجار	محمد مفلاح	مجلة آمال العدد (08) وزارة الثقافة و الإعلام الجزائر
سنة النشر 1984			
25	المؤامرة	محمد مصايف	المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر
26	التهور	اسماعيل غموقات	
27	الضحية	رابح خدوسي	
28	العليقي	الباهي فضلاء	
29	كان الجرح...كان يا مكان	محمد الأخضر السائحي	
30	المرث	رشيد بوجدرة	
31	هموم الزمن الفلاقي	محمد مفلاح	
32	اعترافات جديدة لصاحب البشرة السمراء	محمد الصالح حرز الله	اتحاد كتاب العرب دمشق
33	مصرع أحلام مريم الوديعة	واسيني الأعرج	دار الحداثة بيروت
34	الرحيل الى أعماق البحر	حمزة الفالح	مجلة الوحدة عدد خاص بالذكرى الثلاثين لاندلاع الثورة و الذكرى التاسعة للمجلة
35	العهد	سعيد الهاشمي	مجلة المجاهد الأسبوعية الجزائر
سنة النشر 1985			
36	الانتفاضة الكبرى	علال عثمان	المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر
37	الأنفاس الأخيرة	محمد حيدار	
39	خرج جمل من البحر	عبد الرحمان بوزيدة	
40	الخنازير	عبد المالك مرتاض	
41	رائحة الكلب	جيلالي خلاص	
42	زمن النمرود	لحبيب السايح	
43	ليليات امرأة آرق	رشيد بوجدرة	
44	المضطهدون	الهاشمي سعيداني	

ر ت	عنوان الرواية	إسم الروائي	دار النشر
سنة النشر 1985			
45	مغامرات الطفل المتمرد	أحمد سفطي	المؤسسة الوطنية للكتاب
46	يوم استشهاد فاطمة	محمد غمري	دار البعث قسنطينة
47	صهيل الجسد	أمين الزاوي	دار الوثبة دمشق
سنة النشر 1986			
48	الانهيار	محمد مفلاح	المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر
49	بيت الحمراء		
50	الحاجز	الهاشمي سعيداني	
51	حمائم الشفق	جيلالي خلاص	
52	زمن القلب	محمد العالي عرعار	
53	الشياطين	اسماعيل غموقات	
54	القوس الأحمر	بشير خلف	
55	الكبوة	عزي بوخلافة	
56	معركة الزقاق	رشيد بوجدرة	
57	نتوءات البحر	عزي بوخلافة	
58	الإقامة في المنطقة الممنوعة	محمد بن مريومة	
59	ابن الشهيد	الطاهر لخلف	
60	زمن العشق و الأخطار	محمد مفلاح	
61	البوابة	عبد الهادي عبد الرحمان	
62	صفقة زلماط	عبد الحميد تابليت	دار الشهاب باتنة الجزائر
63	بندقية العم حمدان	عبد الوهاب حقي	مؤسسة لافوميك للنشر و التوزيع الجزائر
64	ذاكرة الجنون و الانتحار	احميدة العياشي	
65	السعير	محمد ساري	
66	صوت الكهف	عبد الملك مرتاض	دار الحداثة بيروت لبنان
سنة النشر 1988			
67	ابن السكران	محمد نسيب	المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر
68	خيرة و الجبال	محمد مفلاح	
69	عين الحجر	بوجادي علاوة	
70	المصائد	اسماعيل غموقات	

ر ت	عنوان الرواية	إسم الروائي	دار النشر
سنة النشر 1989			
71	خط الاستواء	عطية الأزهر	المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر
72	مأوى جان دولان	عمر بن قينة	المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر
73	شوك الأسى	الأزهر عطية	المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر
74	من جهاد إلى جهاد	رابح بلهوان	المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر
75	و أخيرا تتلألأ الشمس	محمد مرتاض	المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر
76	رفعت الجلسة	عبد الجليل مرتاض	مطبعة النيل للنشر و التوزيع القاهرة
77	تجربة في العشق	الطاهر وطار	مؤسسة عيبار للدراسات والنشر
78	ضياع في عرض البحر	حفناوي زاغر	المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر
79	صلاة في الجحيم	حفناوي زاغر	مؤسسة لافوميك للنشر والتوزيع الجزائر
80	عزوز الكابران	مرزاق بقطاش	مؤسسة لافوميك للنشر والتوزيع الجزائر
سنة النشر 1990			
81	ضمير الغائب (الشاهد الأخير على اغتيال مدن البحر)	واسيني الأعرج	منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق
82	فوضى الأشياء	رشيد بوجدرة	دار بوشان للنشر الجزائر
83	النخر	ابراهيم سعدي	المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر
84	النظارة المكسورة	الهاشمي سعيداني	المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر
85	المخالب و الفريسة	عبد الهادي عبد الرحمان	المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر
86	عقاب السنين	عبد الجليل مرتاض	رابطة الأدب العربي الحديث القاهرة مصر
87	الشخص الآخر	حفناوي زاغر	دار هومة الجزائر
سنة النشر 1991			
88	أحلام الغد	العربي حاج صحراوي	المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر

ر ت	عنوان الرواية	إسم الروائي	دار النشر
سنة النشر 1992			
89	الزائر	حفناوي زاغر	المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر
سنة النشر 1993			
90	غدا يوم جديد	عبد الحميد بن هدوقة	منشورات الأندلس الجزائر
91	ذاكرة الجسد	أحلام مستغانمي	دار الأدب بيروت
92	السماء الثامنة	أمين الزاوي	قصر الثقافة وهران
93	اللونجة و الغول	زهور ونيسي	اتحاد الكتاب العرب دمشق
94	الليلة السابعة بعد الألف – رمل الماية -	واسيني الأعرج	دار كنعان للدراسات دمشق
95	مقامة ليلية	عبد العزيز غرمول	منشورات جمعية المعني الجزائر
96	الفجوة	حفناوي زاغر	دار المعارف للطباعة و النشر سوسة تونس
سنة النشر 1994			
97	تيميمون	رشيد بوجدرة	منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال و النشر و الإشهار
98	المكنونة	حفناوي زاغر	دار المعارف للطباعة و النشر سوسة تونس
سنة النشر 1995			
99	الشمعة و الدهاليز	الطاهر وطار	منشورات التبيين الجاحظية الجزائر
100	سيدة المقام	واسيني الأعرج	دار الجمل ألمانيا
سنة النشر 1997			
101	ذاك الحنين	الحبيب السايح	دار الحكمة الجزائر
102	ذاكرة الماء	واسيني الأعرج	دار الجمل ألمانيا
103	الغرباء	رابح خدوسي	دار الحضارة الجزائر
104	على الربوة الحالمة	عمر بن قينة	شركة دار الأمة للطباعة والترجمة و النشر و التوزيع
105	البطاقة السحرية	محمد ساري	منشورات التبيين الجاحظية الجزائر

ر ت	عنوان الرواية	إسم الروائي	دار النشر
سنة النشر 1998			
106	الانزلاق	حميد عبد القادر	منشورات مارينو الجزائر
107	بحر بلا نوارس	جيلالي خلاص	منشورات دحلب الجزائر
108	الحب في المناطق المحرمة		منشورات مارينو الجزائر
109	عواصف جزيرة الطيور		
110	زهر الأزمنة المتوحشة		دار هومة الجزائر
111	المراسيم و الجنائز	بشير مفتي	منشورات الاختلاف الجزائر
112	فوضى الحواس	أحلام مستغانمي	دار الآداب بيروت
سنة النشر 1999			
113	حارسة الظلال (دون كيشوت في الجزائر)	واسيني الأعرج	منشورات دار الجمل ألمانيا
114	عزيزة	فاطمة العقون	دار الكتاب العربي الجزائر
115	فتاوى الزمن الميت	ابراهيم سعدي	منشورات التبيين الجاحظية الجزائر
116	مزاج مراهقة	فضيلة الفاروق	دار الفارابي بيروت
117	من أيام الصراع	محمد الطاهر سحري	دار النشر الجزائر
118	قدم الحكمة	رشيدة خوازم	منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين
119	الممنوعة	مليكة مقدم	منشورات الاختلاف الجزائر
120	الرعشة	أمين الزاوي	دار الكنوز الأدبية
سنة النشر 2000			
121	عندما يختفي القمر	حفناوي زاغر	دار هومة الجزائر
122	الشخص الآخر		
123	الفراشات و الغيلان	عز الدين جلاوي	
124	أوشام بربرية	جميلة زنبير	منشورات التبيين الجاحظية الجزائر
125	بين فكي وطن	زهرة ديك	
126	العذاب	محمود بن حمودة	
127	أرخبيل الذباب	بشير مفتي	منشورات البرزخ الجزائر
128	متاهات ليل الفتنة	احميدة العياشي	
129	البارانويا	سعيد مقدم	منشورات الاختلاف الجزائر
130	رائحة الأنثى	أمين الزاوي	دار كنعان للدراسات و النشر

131	مرايا متشظية	عبد المالك مرتاض	دار هومة الجزائر
132	وادي الظلام		
133	الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي	الطاهر وطار	منشورات سلسلة الزمن المغربي
سنة النشر 2001			
134	شرفات الكلام	مراد بوكرزازة	دار الفارابي بيروت
135	الشمس في علبة	سعيدة هوارة	المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية الجزائر
136	بيت من جماجم	شهرازاد زاغر	جمعية الطاهر وطار الجاحظية
137	امرأة بلا ملامح	كمال بركاني	منشورات الاختلاف الجزائر
138	بحر الصمت	ياسمينة صالح	
139	شرفات بحر الشمال	واسيني الأعرج	دار الآداب بيروت
140	دموع و شموع	عبد الجليل مرتاض	إتحاد الكتاب العرب دمشق
141	الحوريات و القيد	سعيدة بيدة بوشلال	دار الكتاب العربي الجزائر
سنة النشر 2002			
142	ضربة جزاء	رشيد بوجدرة	منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال و النشر و الإشهار
143	الرعن		
144	الإنكار		
145	تلك المحبة	الحبيب السائح	
146	تماسخت دم النسيان		دار القصبة الجزائر
147	اعترافات حامد المنسي	الأزهر عطية	منشورات الاختلاف الجزائر
148	بوح الرجل القادم من الظلام	إبراهيم سعدي	
149	في الجُبة لا أحد	زهرة ديك	
150	بين الوزارة و السجن	عمر البرناوي	دار هومة الجزائر
151	توابيت	عز الدين ميهوبي	دار أصالة سطيف الجزائر
152	الحياة في اسطبل	عبد الحميد مغيش	رابطة إبداع الثقافية الجزائر
153	عابر سرير	أحلام مستغانمي	منشورات أحلام مستغانمي
154	أحزان امرأة من برج الميزان	ياسمينة صالح	الدار العربية للعلوم بيروت
155	الكافية و الوشام	محمد مفلاح	اتحاد الكتاب الجزائريين
156	شاهد العتمة	بشير مفتي	منشورات البرزخ
157	كرّاف الخطايا	عبد الله عيسى لحيلح	مطبعة المعارف

158	مدار البنفسج	محمد زروالة	منشورات الاختلاف الجزائر
159	الورم	محمد ساري	
160	وحشة اليمامة	أمين الزاوي	دار الغرب وهران
161	يصحو الحرير		
162	من أجل إغلاق نوافذ الحلم	رشيد بوجدرة تر: إنعام بيوض	منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر و الإشهار
سنة النشر 2003			
163	تاء الخجل	فضيلة فاروق	رياض الريس للكتب والنشر لندن المملكة المتحدة
164	رأس المحنة 1+1=0	عز الدين جلاوجي	دار هومة الجزائر
165	الجنازة	رشيد بوجدرة	دار الفارابي بيروت
166	ردوا الخيول	محمد براح	دار الخلدونية الجزائر
167	الزمن الصعب	عبد القادر عميش	دار الغرب وهران
168	وادي الذهب و يليها عطش الرمل	عبد الحميد مغيش	منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين
سنة النشر 2004			
169	بحثا عن آمال الغبريني	إبراهيم سعدي	منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين
170	السمك لايبالي	انعام بيوض	دار الفارابي بيروت
171	زنادقة	سارة حيدر	منشورات الإختلاف
172	شوك الأسى	محمد المعراجي	المؤسسة الوطنية للاتصال و النشر و الإشهار
173	الطلاق المحتوم	محمد شطوطي	إتحاد الكتاب الجزائريين
174	خطوات في الإتجاه الآخر	حفناوي زاغر	دار هومة الجزائر
175	أنتم الآخرون	عبد الجليل مرتاض	دار الغرب للنشر و التوزيع وهران الجزائر
سنة النشر 2005			
176	الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء	الطاهر وطار	موفم للنشر و التوزيع الجزائر
177	كتاب الأمير	واسيني الأعرج	دار الآداب بيروت
178	زعيم الأقلية الساحقة	عبد العزيز غرمول	دار القصبة للنشر الجزائر

ر ت	عنوان الرواية	إسم الروائي	دار النشر
سنة النشر 2005			
179	عام 11 سبتمبر	عبد العزيز غرمول	دار القصبة للنشر الجزائر
180	أشجار القيامة	بشير مفتي	الدار العربية للعلوم
181	اكتشاف الشهوة	فضيلة فاروق	دار رياض الريس للكتب والنشر بيروت لبنان
182	الوساوس الغريبة	محمد مفلاح	دار الحكمة
183	مابيننا	محمد بلقاسم الشايب	رابطة كتاب الأختلاف
184	بخور السراب	بشير مفتي	منشورات الحوار سوريا
185	الرحيل إلى أروى	محمد حيدار	وزارة الثقافة
186	لا أحب الشمس في باريس	عبد الجليل مرتاض	دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع الجزائر
187	الرماد الذي غسل الماء	عز الدين جلاوجي	
سنة النشر 2006			
188	جسر للبوح و آخر للحنين	زهور ونيسي	منشورات زرياب الجزائر
189	وطن من زجاج	ياسمينة صالح	الدار العربية للعلوم بيروت
190	أعوذ بالله	السعيد بوطاجين	دار الأمل الجزائر
191	لعاب المحبرة	سارة حيدر	الاختلاف الجزائر/ الدارالعربية للعلوم ناشرون لبنان
192	سرادق الحلم و الفجيعة	عز الدين جلاوجي	منشورات أهل القلم الجزائر
193	أجراس الشتاء - ج 01 -	عائشة نمري	منشورات دار الكتاب العربي
سنة النشر 2007			
194	عاشق النور	سعيد هاشمي	دار الهدى-عين مليلة- الجزائر
195	هوس	احميدة العياشي	منشورات الشهاب الجزائر
196	مرايا الخوف	حميد عبد القادر	
197	دموع النغم	محمد حيدار	وزارة الثقافة
198	ما تبقى من نعومة أظافر الذاكرة	عبد الجليل مرتاض	دار الغرب وهران الجزائر
199	شهقة الفرس	سارة حيدر	الاختلاف الجزائر/ الدارالعربية للعلوم ناشرون لبنان
200	فندق سان جورج	رشيد بوجدرة	منشورات جراسيه باريس فرنسا/ البرزخ الجزائر

201	اعترافات امرأة	عائشة بنور	منشورات الحبر الجزائر
202	أجراس الشتاء - ج 02 -	عائشة نمري	منشورات دار الكتاب العربي
203	كمائن الذاكرة	محمد مفلاح	ديوان المطبوعات االجامعية
204	خرائط لشهوة الليل	بشير مفتي	منشورات الاختلاف الجزائر/الدار العربية للعلوم ناشرون لبنان
205	خويا دحمان	بقطاش مزراق	منشورات دار القصبة الجزائر
سنة النشر 2008			
206	سوناتا لأشباح القدس	واسيني الأعرج	دار الآداب بيروت
207	مفترق الطرق	عبير شهرزاد	الدار العربية للعلوم ناشرون لبنان
208	عائلة من فخار	محمد مفلاح	دار الغرب للنشر و التوزيع الجزائر
209	بعد أن صمت الرصاص	سميرة قبلي	دار القصبة للنشر الجزائر
210	ملائكة لافران	اسماعيل يبرير	موفم للنشر الجزائر
211	اعترافات أسكرام	عز الدين ميهوبي	جمعية البيت للثقافة والفنون منشورات البيت الجزائر
212	السماء الثامنة	أمين الزاوي	دار الحداثة بيروت
213	الكلمات الجميلة	نبيل داودة	دار المعرفة الجزائر
سنة النشر 2009			
214	الاحتراق	سعيد هاشمي	دار الهدى-عين مليلة-الجزائر
215	يوم رائع للموت	سمير قاسيمي	منشورات الاختلاف الجزائر
216	شارع إبليس	أمين الزاوي	
217	قليل من العيب يكفي	زهرة ديك	منشورات بغدادي الجزائر
218	الهجالة	فتيحة أحمد بوروينة	دار القصبة للنشر الجزائر
219	كنز الأحلام	عبد الله خمار	
220	قلوبهم معنا و قنابلهم علينا	أحلام مستغانمي	دار الآداب بيروت
221	متاهات ليل الفتنة	احميدة عياشي	منشورات البرزخ الجزائر
222	ذاكرة الوشم	باديس فوغالي	منشورات الشهاب
223	لخضر	ياسمينة صالح	المؤسسة العربية للدراسات بيروت
224	أقاليم الخوف	فضيلة فاروق	دار رياض الريس للكتب والنشر بيروت لبنان
225	الذروة	ربيعة جلطي	دار الآداب بيروت

226	البيت الأندلسي	واسيني الأعرج	منشورات الجمل ألمانيا
227	دمية النار	بشير مفتي	الدار العربية للعلوم ناشرون بيروت
228	جبال الحناء	عبد القادر برغوث	دار ميم للنشر الجزائر
229	الانكسار	محمد مفلاح	دار طليطلة للنشر و التوزيع الجزائر
230	شعلة المايدة		
231	أنثى السراب	واسيني الأعرج	دار الآداب بيروت
232	الأعظم	ابراهيم سعدي	دار الأمل للنشر الجزائر
233	قصيد في التذلل	الطاهر وطار	منشورات الفضاء الحر الجزائر
سنة النشر 2011			
234	رباعية الدم و النار	عبد المالك مرتاض	دار البصائر الجزائر
235	ثلاثية الجزائر		دار هومة الجزائر
236	زهوة	الحبيب السائح	دار الحكمة الجزائر
237	جملكية آرابيا	واسيني الأعرج	منشورات الجمل ألمانيا
238	رقصة في الهواء الطلق	مرزاق بقطاش	دار الآداب للنشر و التوزيع بيروت

الفصل الثاني :

آليات قراءة وتأويل الفضاء الخارجي

والصوري

رواية

واسيني الأعرج

طَوْقُ اليَاسَمِين

رسائل في الشوق والصبابة والحنين

المركز الثقافي العربي

واسيني الأعرج

طَوْقُ اليَاسَمِين

واسيني الأعرج: روائي جزائري، له العديد من الروايات المعروفة. يكتب بالفرنسيّة والعربيّة، وقد تُرجمت أعماله إلى عدة لغات.

ثم قلبتْ الصفحة. قرأتْ باب «طوق الياسمين». بحثت عبثاً عن النهاية. السبعون صفحة التي تلت هذا العنوان كانت عذراء وفارغة.

صفرة الأوراق توحي بأنّ شيئاً خُطّ وتُلف مع الزمن، فلون الأوراق التالية للسبعين صفحة بيضاء. ربما كان الباب الوحيد الذي لم يستطع فتحه.

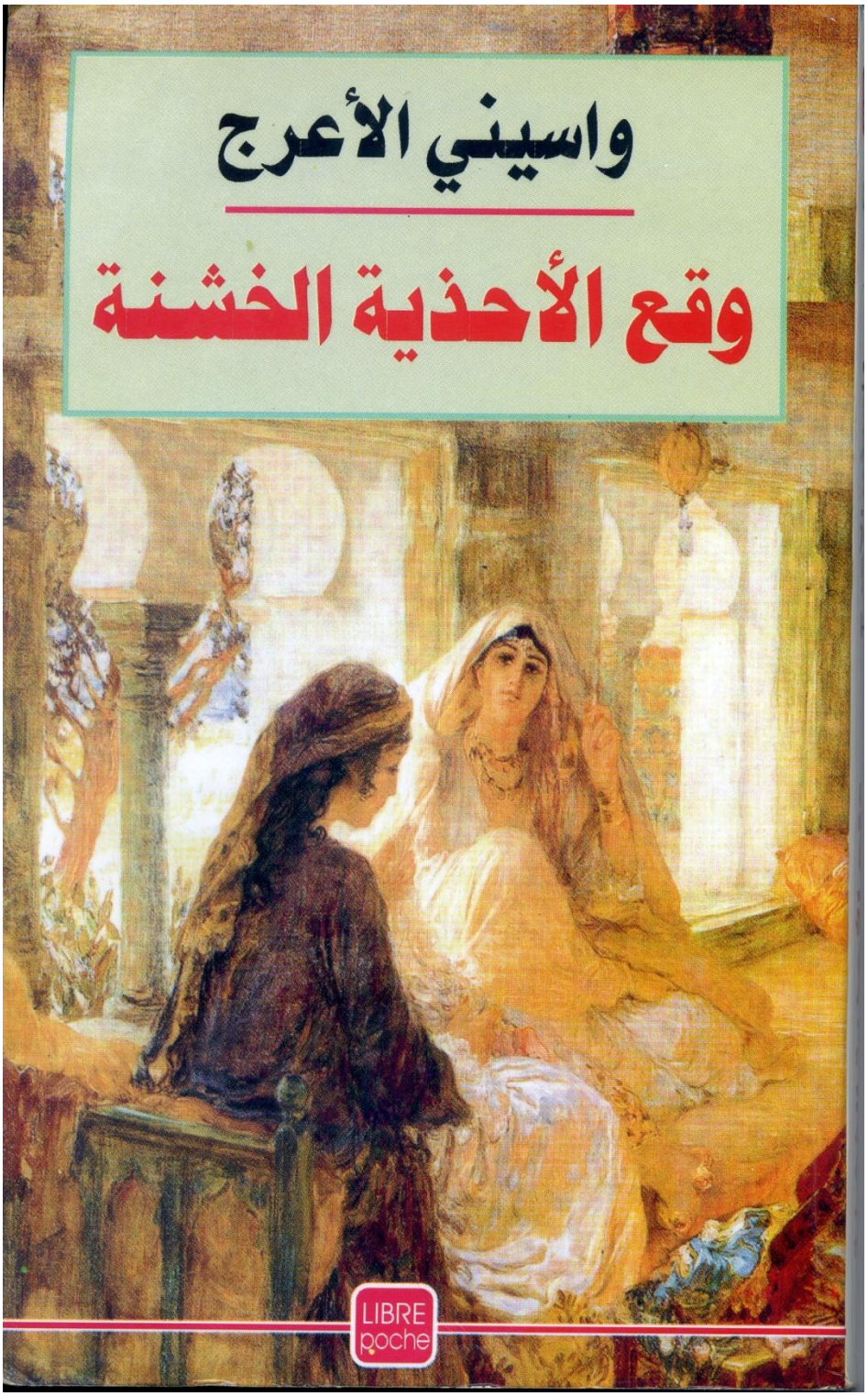
كان دائماً يقول على لسان معلّمه وسيّده الأعظم: إنه أصعب الأبواب. الباب الذي يأتي بعده النور الذي يغشى الأبصار، وقد ذُكر ذلك في الكتاب الكريم والله أعلم.

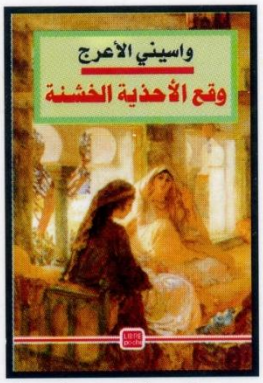
* * *

البرد وعزلة المقابر وعشرون سنة من المحاولات اليائسة لنسيانك يا مريم... أنا لا أعرف سوى الكتابة عن امرأة لم يعرف قلبي المهبول سواها.

لوحة الغلاف: تفصيل من "افسانه بني جمالي"

المركز الثقافي العربي
ص ب ١١٣/٥١٥٨ بيروت- لبنان
ص.ب 4006 - الدار البيضاء-المغرب
جميع كتبنا متوفرة أيضا على الانترنت في
مكتبة النيل والفرات
www.neelwafurat.com


واسيني الأعرج
وقع الأحذية الخشنة
LIBRE poche



قصة حب عادية.

أعقد شيء في الدنيا هو العادي أو ما يبدو كذلك. أصدقاء يلتقون في الغربة، في مدينة كل ملامحها تحيل إلى دمشق القديمة : سوق ساروجة، حي الديوانية، قصر العظم.

مريم استطاعت بلباقتها أن تحصل على حب الجميع. لكن قلبها لا يخفق إلا للراوي الذي تتقاسم معه الأسئلة الوجودية الأكثر حساسية.

الواقع الموضوعي يقهر اندفاعها نحو الحياة ليصبح عمرها،(ثلاثون سنة) هو الحد الفاصل بين الحرية و القيد (الزواج). تختار أن تتزوج بعد أن فضل هو البقاء داخل فلسفته الوجودية.

ينفصلان في النهاية على مشهد جنائزي، هو نحو دراما العودة إلى الذات و الإندفاع داخلها و هي نحو زوج لم يكن إلا الوجه المشتهى و الغائب لحبيبها.

*** رواية وقع الأحذية، هي نص اختبار الأحاسيس الإنسانية ولغة الجسد التي لا يستطيع المجتمع تعليبها و قمعها. القراءة المغرضة لهذه الرواية قادتها نحو السيرة الذاتية، وسرقت متخيلها الأساسي الذي بنيت عليه، مما دفع بالكاتب إلى رفض إعادة طباعتها منذ 1981، تاريخ صدورها لأول مرة ببيروت. اليوم تنشر كاملة مثلما كان يجب أن تصدرلأول مرة.**

LIBRE poche

Libre poche. Dépôt légal. 947-2001

ESPACE LIBRE, BP 367 RP. 16004 ALGER

ISBN 9961-874-09-9

عبد الحميد بن هدوقة

الجازية والدراويش

رواية

دار الآداب

في البداية كانت الحفلة عادية ، رقص وألحان فلكلورية ، وصيحات من الدراويش ، حيناً بعد آخر . . . لكن عندما شرع في تحمية المناجل أخذ الجو يتكهرب ، ووجوه الدراويش تكفهر !

تحمى المناجل حتى تصير بيضاء . لمسة واحدة تجعل الجلد يلتصق بها ! لكن الدراويش يعرفون كيف يلمسونها ويلعقونها بألسنتهم ويمررونها على أذرعتهم العارية ! . . .

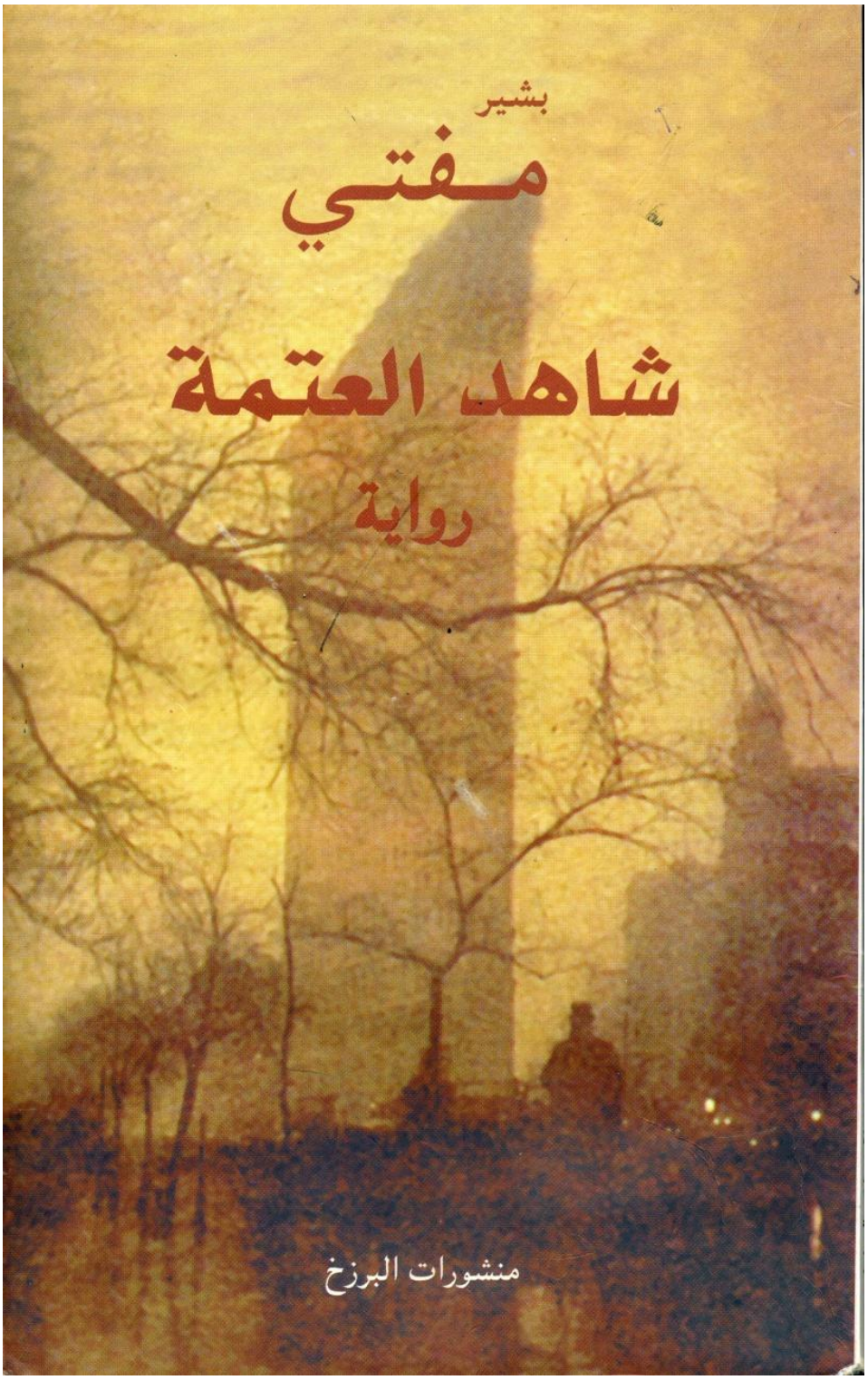
أثناء ذلك علت ضوضاء وهرج بين النساء ، اتجهت كل الأنظار إليهن مستفسرة متسائلة . . . لقد جاءت الجازية إلى « الحضرة » . الجازية التي تشبه الحلم ، والتي لم يتمكن أحد من القرويين أن يقترب منها ، جاءت إلى الحضرة !

جاءت ملثمة ، لكن نورها لم يحجبه لثام ، حسنها تيار متموج ، يهز القلوب . فاض جمالها على الساحة كما يفيض الفجر على الأفق .

علت صيحات الدراويش ، رهيبة ، تعالت المناجل - اللحظة جد عظيمة ، وجد خطيرة ! الجازية أتت للحضرة .

تصميم الغلاف : نجاح طاهر

دار الآداب
هاتف ٨٠٣٧٧٨ - ٨٦١٦٣٣
ص.ب ٤١٢٣ - ١١ بيروت


بشير
مفتي
شاهد العتمة
رواية
منشورات البرزخ

« بعض الذكريات ترتعد... ترتعد كثيرا قبل أن تخرج و ما أن تلمسها شعاع الضوء حتى تتفجر الى شظايا... من الصعب حينها لمس أي شيء، قد تصهدها الشمس أو تسحقها الكتابة. »

ب.م.

بشير مفتي، ولد سنة 1969 بالعاصمة، يعمل كصحفي. صدرت له مجموعتان قصصيتان و روايتان 'المراسيم و الجنائز' (الاختلاف 1998) و' أرخبيل الذباب' (برزخ 2000).

لوحة الغلاف:
Edward Steichen
Flatiron Building, New York, 1904.
ردمك : 9961-892-25-9

الطاهر وطار

قصيد في التذلل

روايـة

القضاء الحر

لو كنت مسئولا عن أي قطاع آخر مدرار، كالأشغال العمومية، كالإسكان، كالتجهيز والتموين، كالعلاقات العامة. لكانت الهدايا، لا ترى، هكذا، في علب كارتونية، ملفوفة في ورق مزخرف. معظمها ساعة تايوانية، تؤذن كل خمس دقائق، وتحتاج إلى كيس من البطاريات. إنما تذهب من تحت لتحت، وفي جوف الظلمة، في جعب مجهرية، خفيفة الحمل، عظيمة الشأن، إلى مواقع سرية آمنة، قد تكون هنا، وقد تكون في سويسرا أيضا.

الطاهر وطار

ردمك : 978 9961-874-55-4
الإيداع القانوني : 2010-67
9789961874554
الفضاء الحر

الطبعة السابعة والعشرون

ذاكرة الجسد

رواية

أحلام مستغانمي

دار الآداب

قرأتُ رواية (ذاكرة الجَسَد) لأحلام مستغانمي ، وأنا جالس أمام بركة السباحة في فندق سانت جورج في بيروت .

بعد أن فرغتُ من قراءة الرواية ، خرجتْ لي أحلام من تحت الماء الأزرق ، كسمكة دولفين جميلة ، وشربت معي فنجان قهوة وجسدها يقطرُ ماءً ..

روايتُها دوَّختْني . وأنا نادراً ما أدوخ أمام روايةٍ من الروايات .

وسبب الدَّوخة أن النصَّ الذي قرأتُهُ يُشبهني إلى درجة التطابق ، فهو مجنون ، ومتوتّر ، واقتحامي ، ومتوحّش ، وإنساني ، وشهواني .. وخارج على القانون مثلي . ولو أن أحداً طلب مني أن أوقّع إسمي تحت هذه الرواية الإستثنائية المغتسلة بأمطار الشعر .. لما ترددتُ لحظةً واحدة ...

هل كانت أحلام مستغانمي في روايتها (تكتبني) دون أن تدري .. لقد كانت مثلي تترجم على الورقة البيضاء ، بجمالية لا حدَّ لها .. وشراسةٍ لا حدَّ لها .. وجنونٍ لا حدّ له ...

الرواية قصيدةٌ مكتوبة على كل البحور .. بحر الحب ، وبحر الجنس ، وبحر الديالوجية ، وبحر الثورة الجزائرية بخلاخيلها ومرتزقيها ، وأبطالها وقاتليها ، وملائكتها وشياطينها ، وأنبيائها وسارقيها ..

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

وعندما قلتُ لصديقي العم سهيل إدريس رأيي في رواية أحلام ، قال لي : لا ترفع صوتك عالياً ... لئلا أحلام اذا سمعت كلامك الجميل عنها ، فسوف تُجنّ ...

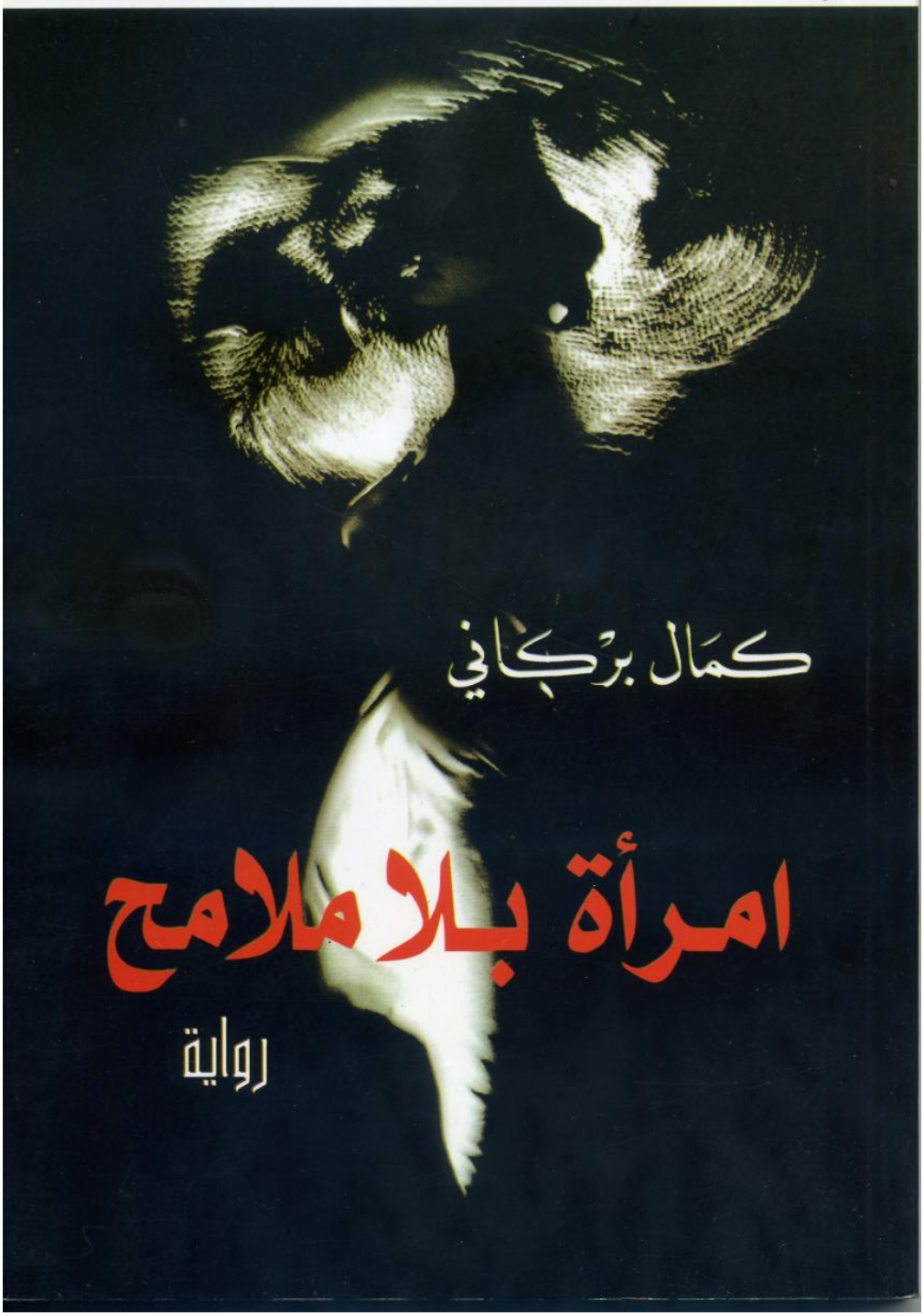
أجبته : دعها تُجنّ ... لئلا الأعمال الإبداعية الكبرى لا تكتب إلا بمجانين !!

لندن ١٩٩٥/٨/٢٠ نزار قباني

ISBN: 978-9953-89-053-1

منشورات الاختلاف

الدار العربية للعلوم ـ ناشرون
Arab Scientific Publishers, Inc.



كمال بركاني

امرأة بلا ملامح

رواية

امرأة بلا ملامح

رواية

كمـــال بركـــاني

• كاتب من الجزائر

أنا جد متعب وحزين!.. في البدء كان الله.. وكانت (هيفاء) زهرة المدائن المتوحشة! وأمي حورية بلا ريب، كان وجهها آت مع رائحة الأتربة المبللة بشذى البخور، نازفاً كالمطر، غامضاً كدغل في محراب إفريقي موحش!

إيه جدتي... هي ذي الأرياح توقع تراتيل النهاية على أرصفة تحضن في فزع أجساد من سقطوا، هل تذكر الأرصفة بعد دهر ملامح وجوههم أشكالهم.. ألوانهم وأسمائهم!

لو كانت بغداد مثل أي مدينة أخرى في العالم لاشتاقت إلى موائدها الأنيقة وعطورها وشهواتها الفجّة كل العيون البريئة...

لكنها بغداد. وما مثل بغداد من مدينة عربية!

وفي النهاية أكتشف أنني أمام وجوه كثيرة لامرأة واحدة، أمي وجدتي وبغداد وهيفاء...

وأتساءل: إن كنت أحفظ تفاصيل وجهك، أحاول أن أرسم لك شكلاً، تأتي كل الصور مشوّهة، وأجزم أن لا ملمح لوجهك إلاّ بياضه.

ISBN 978-9953-87-049-6

9 789953 870496

منشورات الاختلاف
revueikhtilef@hotmail.com

الدار العربية للعلوم ـ ناشرون
Arab Scientific Publishers, Inc.
www.asp.com.lb - www.aspbooks.com

جميع كتبنا متوفرة على شبكة الإنترنت

نيل وفرات .كوم

www.neelwafurat.com

الدار العربية للعلوم ناشرون
Arab Scientific Publishers, Inc.
منشورات الاختلاف

سارة حيدر

شَهقةُ الفَرس

رواية

شَهقةُ الفَرس

رواية

سارة حيدر

• كاتبة من الجزائر

تتموج «مازوركا» شوبان بتناغم إلهي مع أصوات الليل وأغاني البيت المجاور وهمهمات العشاق المختبئين تحت أغطيتهم وأنفاسهم الحارة من برد الموت والسأم.. تراودني رغبة، كوسوسة شيطان، في العودة أدراجي والنوم.. لكني أتابع التقدم نحو منبع النور، وجنية الليل تتهيأ للانقضاض حالما أفتح باب الغرفة، وامرأة المرآة تحاول أن تقول شيئا لكنها تصمت كعادتها منذ شهور.. أقترب بخطى يشبه وقعها حفيف شجرة وهي تمارس الحب مع الريح.. ألامس مقبض الباب بيدي فيخيل إلي أنه يتحول إلى ماء ذهبي حار.. أحترق، ببطء، بنشوة الاقتراب من الشمس.. تعاودني الرغبة في الرحيل، خارج بقعة النور هذه، خارج البيت، إلى الشارع، إلى الليل وأسراره المعتقة في زجاجات تقطنها المصابيح وخمور الآلهة.. لكني أستسلم آخر الأمر وقد نسيت ألم الأسنان ولم يعد يشغلني سوى الوصول إلى نهاية خط النور المنبثق من شق الباب...

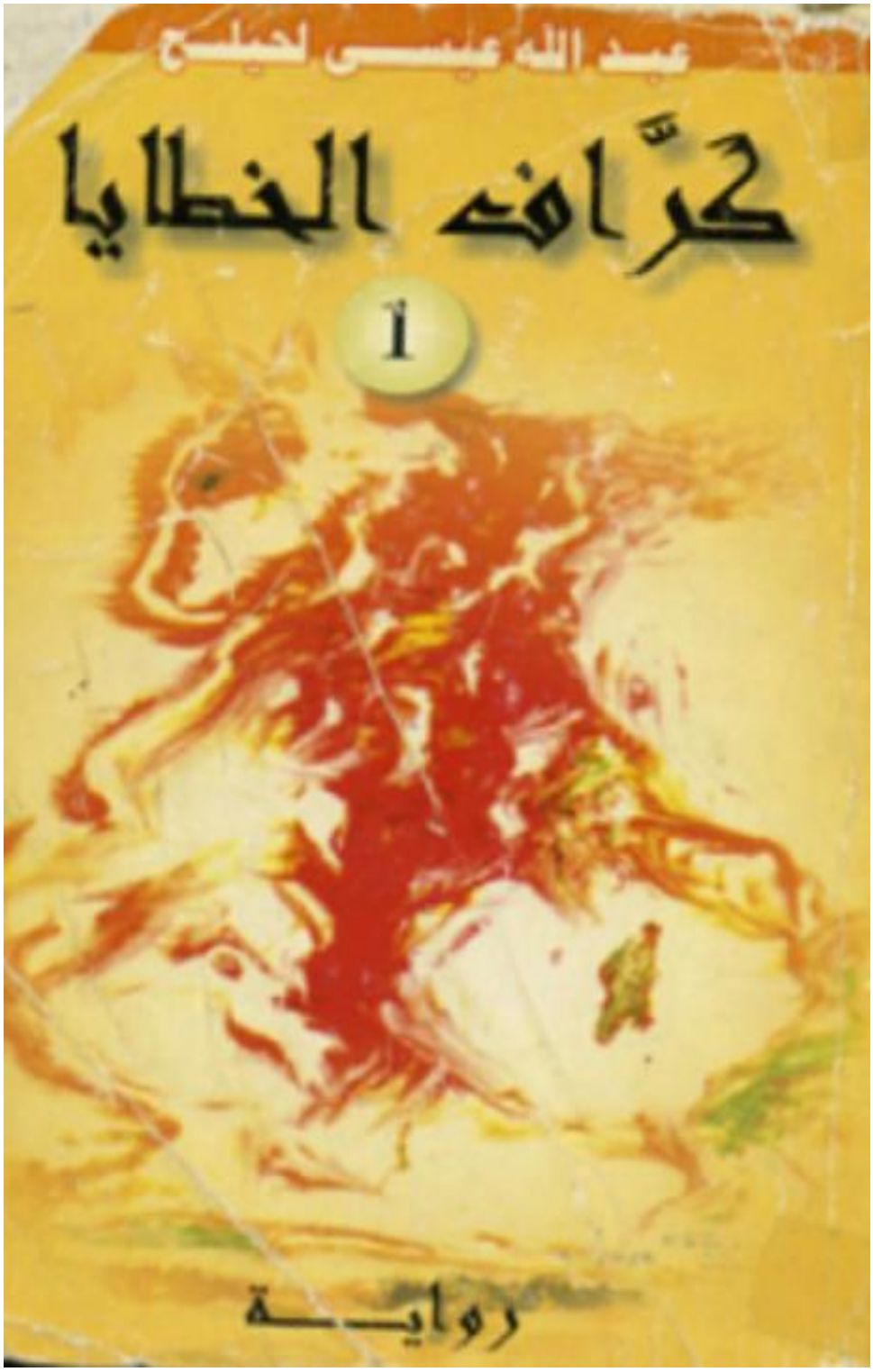
• صدر للكاتبة أيضا:

ISBN 978-9953-87-180-6
9 789953 871806

منشورات الاختلاف
14 شارع جلول مشدل
الجزائر العاصمة
البريد الإلكتروني :
revueikhtilef@hotmail.com

الدار العربية للعلوم ناشرون
Arab Scientific Publishers, Inc.
www.asp.com.lb - www.aspbooks.com

جميع كتبنا متوفرة على شبكة الإنترنت
نيل وفرات.كوم www.neelwafurat.com


عبد الله عيسى لحيلح
كرّاف الخطايا
1
رواية

عبد الله عيسى لحيلح

..مثل كلّ الغرباء واللامنتمين، كان يمشي وحـده في الشارع حافي القدمين، متأبطاً خفّه النسويّ..

- لماذا ؟..

- هكذا، ألديك اعتراض أنت كذلك ؟!..

شعره منفوش، شعر ذقنه الأشقر صار يبدو وكأنه لحـية، أمّا فحصته فقد مال شعرها إلى السواد .. فبدت كأنها خال كبير، عشرات العيون تكاد تزلقه، وعشرات الألسنة تسلقه كالمبـارد النّهمة .. فكر أكثر من مرة أن يعود إلى سابـق عهده وعقله، فمن الصعب أن يسبح الأعزل عكس التيار، ومن الصعب كذلك أن تعيش متأبطا الحرية بين قطعان العبيد، ومن العسير أن تنظر بعيون القلب، وأن تضع عمرك تحت تصرّف الضمير .. عندها سوف تمضي على حـواف الجمر، في ظل المشانق، بـين سُعار الخناجر الصدئة .. أن تكون حـرًا معناه أن تكون قريباً من التهمة .. قريباً من الإدانة .. قريبا من الموت بمنظور العبيد ..

ورغم هذا، فقد حقق مكسبًا عظـيما، إذ صار الجميع يكرهونه، أو قل : لا يحترمونه، إلا قلة قليلة لا يهمّها من راح وجاء !.. والأهمّ من هذا، أنـهم صاروا لا يلجأون في حضرته إلى السـرّ والكتمان .. ولماذا يسـرّون ويكتمون في حضرته، وقد صار عقله لا يمسك ما تسمعه أذنه وتراه عينه ويعيه فؤاده إلا كما تمسكُ الماءَ الغرابيلُ !..

أمين الزاوي
الرعشة
امرأة وسط الروح.. وحكاية أطراف الريح
رواية
منشورات الاختلاف
الدار العربية للعلوم ـ ناشرون
Arab Scientific Publishers, Inc.

أمين الزاوي

• كاتب من الجزائر

الرعشة

الرعشة، نص في فقه الخطيئة، مؤسس داخل تقاليد الثقافة الشفوية العربية والبربرية، في هذه الرواية يشتبك العجائبي بالتاريخي، في محاولة لاكتشاف وقراءة تحليل عطب المجتمع الجزائري.

الرعشة، من خلال شخصية زهرة وشوراكي، وعبد الله بن مارية وزهير بن اسحاق، بحث عن جمال الجسد وعن الغواية وعن جرح الجزائر المعاصر.

أمين الزاوي روائي جزائري يكتب بالعربية والفرنسية، عمل أستاذا بجامعة وهران، وأستاذا زائرا بالجامعات الفرنسية، مختص في الرواية المغاربية المكتوبة بالعربية والفرنسية، صدر له الكثير من الأعمال الروائية من بينها "صهيل الجسد"، "السماء الثامنة"، "رائحة الأنثى"، "ويصحو الحرير"، وباللغة الفرنسية" الخضوع"، "غزوة" "حارة النساء" "إغفاءة ميموزا". يشغل حاليا منصب مدير المكتبة الوطنية الجزائرية.

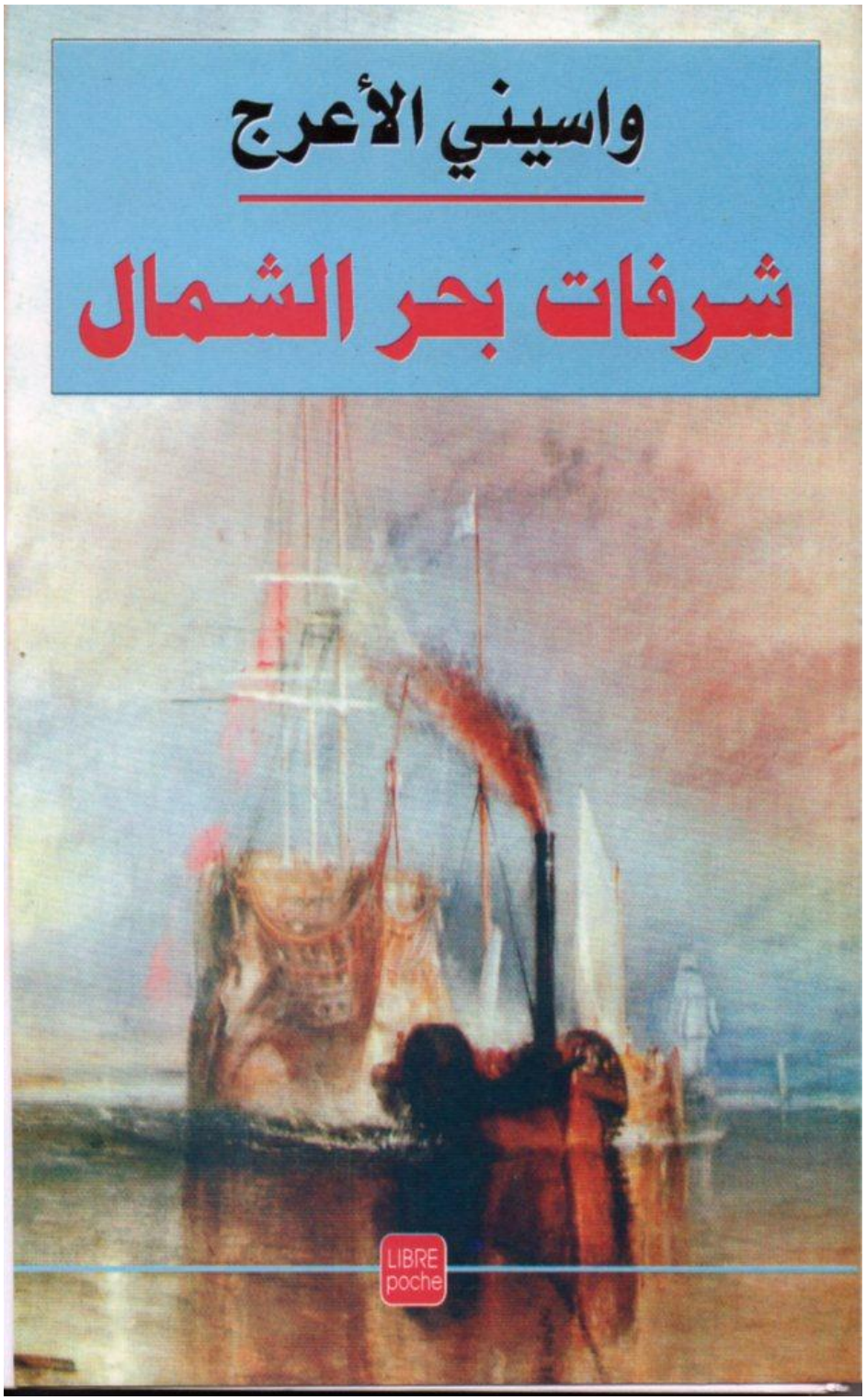
منشورات الاختلاف
14 شارع جلول مشدل
الجزائر العاصمة
البريد الإلكتروني:
revueikhtilef@hotmail.com

الدار العربية للعلوم - ناشرون
Arab Scientific Publishers, Inc.
www.asp.com.lb - www.aspbooks.com

جميع كتبنا متوفرة على شبكة الإنترنت
نيل و فرات . كوم
www.neelwafurat.com

واسيني الأعرج

شرفات بحر الشمال



LIBRE poche

نحن لا ننسى كما نريد و لكن كما تشتهي الذاكرة. عندما نبدأ شـــطط التفتيش عن أسماء الغائبـــيين على شواهد القبور القديمة، هذا يعني أن زمن المنفى قد بـــدأ و أن الخيبـــة صـــــــــارت فينـــــــــا.

ماذا حـــــدث منذ تلك اللحـــــظة الطفولية المفاجئة التي تعرف فيها ياسين على جسد فتنة لأول مرة على حافة البحر، قبل أن تغادره للمرة الأخيرة نحو مدن الشمال البـــاردة ؟ بـــعد ثلاثين ســـنة عندما يغرق الناس في غمرة الاحـــتفالات بـــعودة القـــتلة إلى المدينة المنكســـرة، يحمل هو حقائبه و يغادر الأرض التي أحبها بـــدون أن يلتفت وراءه. الالتفات يقوي شهوة العودة.

يذهب نحو فتنة ليراها أو يرى قبـــرها في آمســـتردام قبـــل أن ينهي مطاف رحـــلة الانتحـــــار إلى أمريكا. و هو لا يدري أن الأقـــــدار تفاجئنا في الزوايا الأقـــل انتظارا. لا نختار مواعدنا و لكن الحـــــياة ترتب كل شئ. شرفات بحر الشمال، رواية حـــب قاســـية، يتقاســـم فيها الموت و الحـــــــــياة و الصدفة نفس المساحـــــــــات.

LIBRE poche

Dépôt légal. Libre poche. 201-2001

ESPACE LIBRE, BP 367 RP. 16004 ALGER

ISBN N° 9961-874-05

عبد اللّه خمّار

كنز الأحلام

رواية

دار القصبة للنشر

عبد الله خمّار

كنز الأحلام

ولد عبد الله خمّار في دمشق عام 1939 بالسويقة "حي الجالية الجزائرية" من أبوين ينتميان إلى أسرتين معروفتين بحب العلم والأدب في بسكرة وطولقة. درس في دمشق وحصل على ليسانس في الأدب العربي من جامعتها في 1964 كما حصل على ليسانس في اللغة الإنجليزية من جامعة الجزائر في 1978. اشتغل بالتعليم والإدارة في سوريا. بدأ العمل في الجزائر عام 1967 كأستاذ في ثانويات العاصمة ثم انتقل إلى معهد تكوين أساتذة التعليم المتوسط وعين مفتشا للتربية والتكوين لمادة الأدب العربي عام 1995، ليتفرغ للكتابة بعد تقاعده عام 1999.

صدر له كتاب "فن الكتابة، تقنيات الوصف" في 1998. و"تقنيات الدراسة في الرواية: الشخصية" في 1999 و"العلاقات الإنسانية" في 2001، ورواية "جرس الدخول إلى الحصة" في 2002. له موقع أدبي وتربوي على الانترنت بعنوان "كاتب من الجزائر.

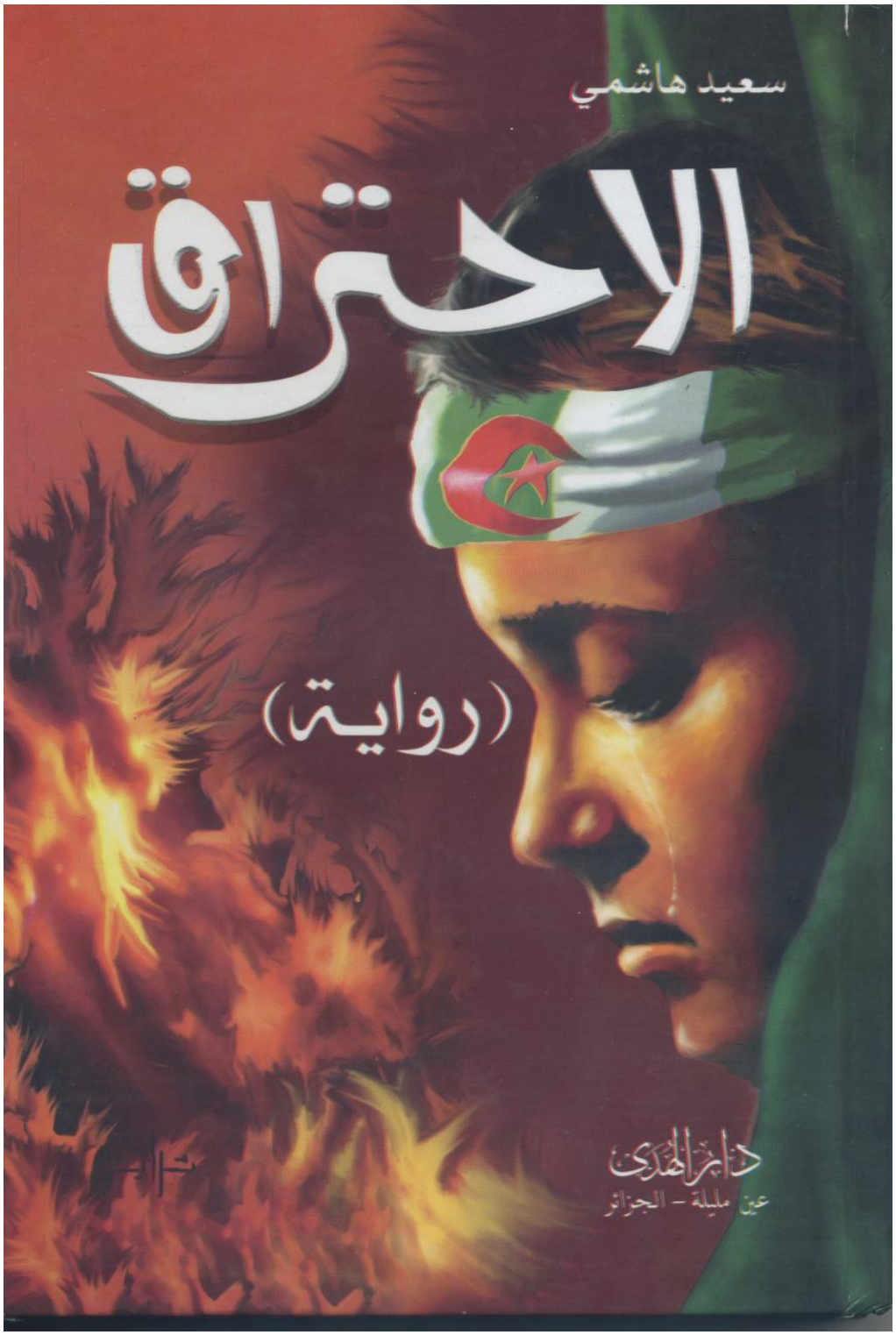
هذه الرواية هي حكاية أحد رجال المال والأعمال والصراع الأبدي بين النزاهة والفساد. يكتشف رجل الأعمال "زاهد الوردي" بطريق الصدفة كنزا من الأموال والمجوهرات والتحف خبأته الجماعات الإسلامية المسلحة "جيا" بعد أن نهبته من المواطنين والتجار والصياغ والبنوك ومراكز البريد والمتاحف، وكان على وشك الإفلاس بعد أن اختلس محاسب المؤسسة كل رصيدها ومعظمه من أموال المواطنين المكتتبين في السكن الذي تبنيه المؤسسة والتي دفعت تسبيقا للحصول عليه ماذا يفعل؟ هل يستعمل هذا المال الذي وجده ليسترد سمعته ومكانته وليحفظ حقوق المواطنين الذين وثقوا فيه؟ أم يعتبره مالا مسروقا لا يجوز استعماله ولو في سبل الخير؟ هل يحق له استعمال هذا المال لاستعادة حقوقه؟ أم لا بد من إعادته إلى أصحابه؟ هل صحيح أن المال ليس له رائحة؟ أم أن رائحة المال الفاسد تزكم الأنوف ولكن من تعودوا عليها فقدوا مع الزمن حاسة الشم؟ أمام زاهد الوردي طريقان شائكان، فأيهما يختار؟

صدر هذا الكتاب
بدعم من وزارة الثقافة

ردمك: 978-9961-64-804-9

9 789961 648049

دار القصبة للنشر


سعيد هاشمي
الاحتراق
(رواية)
دار الهدى
عين مليلة - الجزائر

تنقلنا هذه الرواية - الاحتراق - إلى أعماق الواقع الشرس ، الذي كافح فيه الشعب الجزائري لنيل حريته ، وتصوّر صمود المدنيين ، وبطولات المجاهدين ، للقضاء على أغلال الاستدمار الفرنسيّ.

على قدر تصاعد قوة الثورة، تزداد بشاعة أعمال الاستدمار . ووحشيته يسلّطها على المدنيين والقرى على الخصوص ؛ الترهيب ، الحصار الغذائي ، التعذيب النفسيّ والبدنيّ ، العزل ، القتل و التشريد، التدمير الكليّ للعمران ..

ووسط هذا الجوّ الرهيب، نجد الشعب صامدا، مقاوما، مؤمنا بقضيته وثورته. يساند المجاهدين، ويشارك في المعارك المميتة ، بشجاعة نادرة وإيمان متين بالله .

ويزداد الثوّار قوة وعزيمة يوما بعد يوم، ويقدّمون أرواحهم بسخاء لهذا الوطن العزيز على قلوبهم. مواجهين عدوّا أكثر منهم عددا ، وأحسن عتادا . ومع ذلك لقنوه دروسا في الصلابة والشجاعة وحسن التخطيط.

كما أنها تصور جزءا من تنظيم الجبهة للمدنيين ، وبسالة المرأة الجزائرية وتفانيها في النضال والجهاد دون توقف .

و"الاحتراق" مواصلة للرواية "عاشق النور"، التي صوّرت الحصار الاستدماري ، وقسوة الظروف الاجتماعية التي انطلقت فيها الثورة ، مع إظهار بطولات المجاهدين ، وانتقام المحتل من المدنيين ببشاعة .

ISBN 9947261613
9789947261613

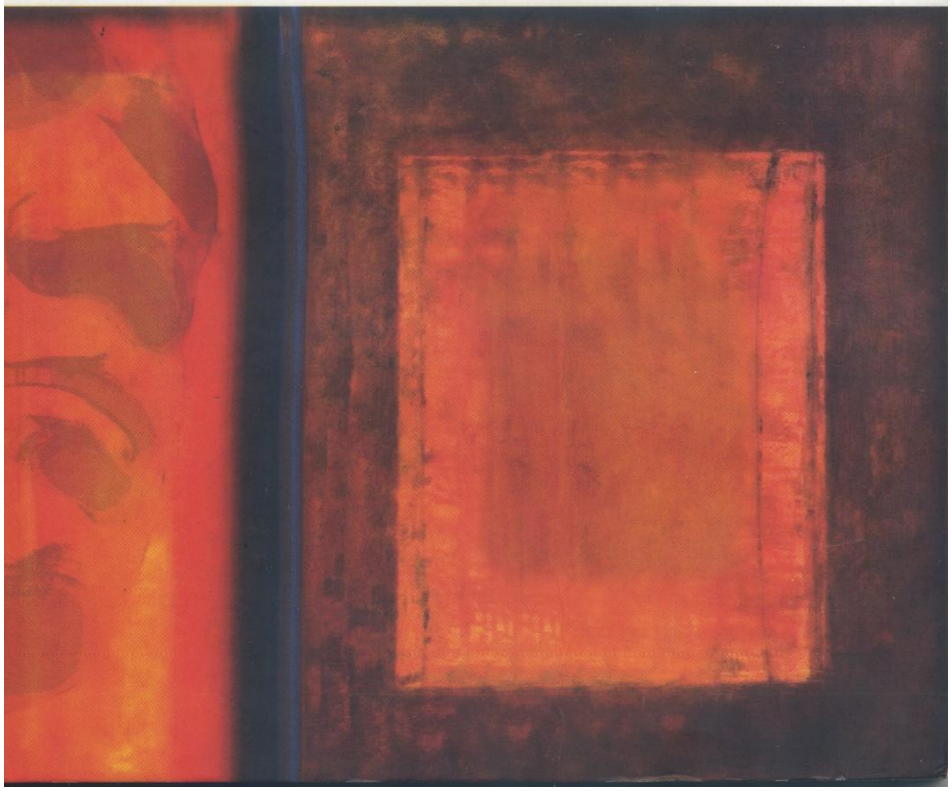
صدر هذا الكتاب
بدعم من وزارة الثقافة

باديس فوغالي

ذاكرة الوشم

رواية

منشورات الشهاب



قسنطينة الجميلة، الفاتنة، التي قال فيها جي دو موبيسان :« إنها مدينة ظاهرة، فهي غريبة في منشئها، يشبه واديها الثعبان الحارس الرابض عند قدميها، إنه يحيطها بهوة سحيقة مرعبة وملتوية بصخورها اللامعة، إنه يجعل من المدينة جزيرة بأتم معنى الكلمة، تهيمن على أودية رائعة، مليئة بالآثار الرومانية ذات الأقواس العملاقة، مليئة هي الأخرى بالنباتات الرائعة... هذه المدينة التي كتب عنها بإعجاب شديد أدباء ورحالة عرب وغير عرب، وتغنى بجمالها وسحرها العديد من شعراء الجزائر، صحت هذا الصباح على تخريب وحشي لم تشهده منذ اجتاح الجيش الفرنسي حاراتها، وأزقتها الهادئة والجميلة...

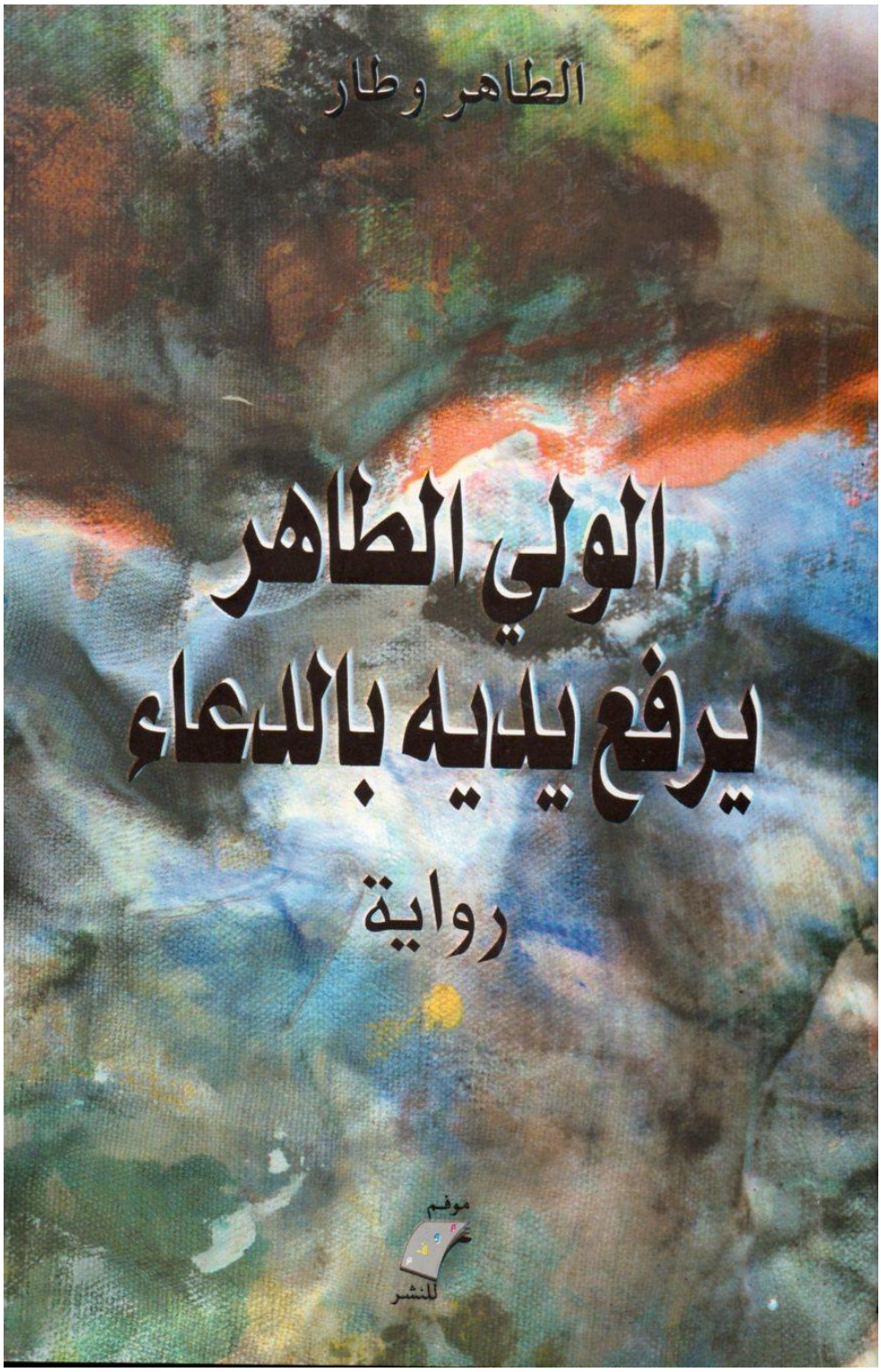
الأديب والباحث باديس فوغالي من مواليد 1955 بمدينة قسنطينة، متحصل على شهادة الدكتوراه في الآداب، درّس في عدة جامعات جزائرية، منها جامعة قسنطينة.

صدرت له عدة أبحاث و أعمال أدبية في الجزائر و في الخارج، آخرها المجموعة القصصية "طيناء" بمنشورات الشهاب.

صدر هذا الكتاب بدعم
من وزارة الثقافة

9 789961 637777

CHIHAB


الطاهر وطار
الولي الطاهر
يرفع يديه بالدعاء
رواية
موفم
للنشر

للمؤلف

الروايات :

اللاز (موقم للنشر)

الزلزال (موقم للنشر)

الحوات والقصر (موقم للنشر)

عرس بغل (موقم للنشر)

العشق والموت في الزمن الحراشي (موقم للنشر)

تجربة في العشق (موقم للنشر)

رمانة (موقم للنشر)

الشمعة والدهاليز (موقم للنشر)

الوالي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي (موقم للنشر)

الوالي الطاهر يرفع يديه بالدعاء (موقم للنشر)

القصص :

دخان من قلبي (موقم للنشر)

الطعنات (موقم للنشر)

الشهداء يعودون هذا الأسبوع (موقم للنشر)

المسرحيات :

الهارب (موقم للنشر)

على الضفة الأخرى (مجلة الفكر التونيسة)

الترجمة :

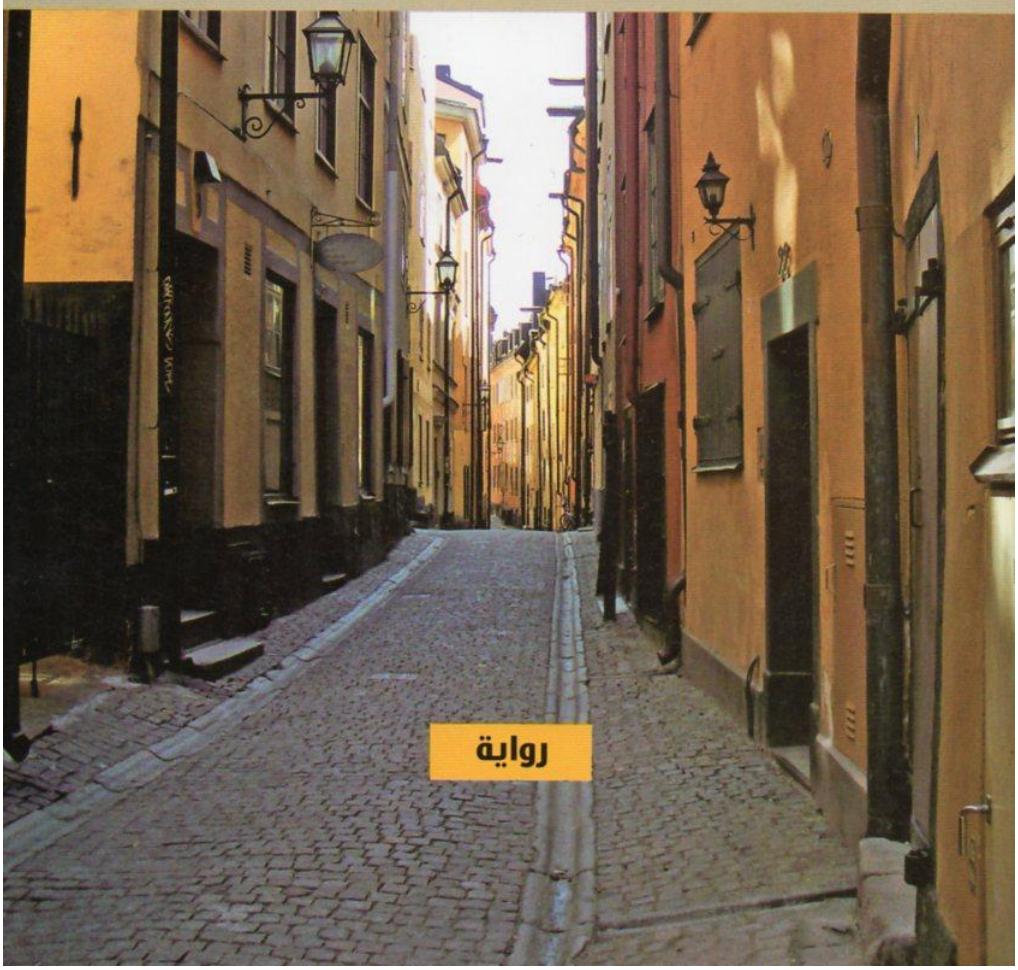
الربيع الأزرق ترجمة من الفرنسية للشاعر فرانسيس كومب.

منشورات الاختلاف
Editions El-Ikhtilef

الدار العربية للعلوم ناشرون
Arab Scientific Publishers, Inc.

أمين الزاوي

شارع إبليس



رواية

شارع إبليس

رواية

أمين الزاوي

• روائي من الجزائر

لم يترك لي إسحاق هذا حكاية مرتبة ومنظمة أرويها لكم عن موته الغريب والمفاجئ لذا سأحكي لكم حكاية ما، أية حكاية، لم يقلها ولم يورثني إياها، ولكنها كانت له أو عنه، دون أن يتفوه بها لسانه.

هي حكايتي له أو عنه، حكاية لم أسمعها منه ولم يسمعها مني لأنه لم يترك لي الوقت الكافي كي أدلق لساني في حضرته حتى النهاية. وأنا التي انتظرت عودته طويلاً. عن أية نهاية أتحدث؟ الحكايات لا تنتهي، جميع الحكايات تبتدئ كالأسفار تماماً.

هي حكايتنا التي لم يترك الموت لنا فسحة كي نعيشها معاً حتى آخر محطة.

مؤكد أني أحببته لذا سوف أكذب في كل شيء حتى أثبت للجميع أنه هو الآخر كان يحبني ويبادلني بمثل ما كنت أعطيه وأكثر.

ما أجمل أن يموت الواحد فيكون الحي بعده حراً طليقاً، دون رقيب، كي يكذب كما يشاء عنه وله. كي يشعر بالحرية التي هي توأم الكذب دون مقابل. كي يصنع له المرآة والوجه الذي يريد.

ISBN 978-9953-87-777-8

9 789953 877778

منشورات الاختلاف
Editions El-Ikhtilef
149 شارع حسيبة بن بوعلي
الجزائر العاصمة – الجزائر
editions.elikhtilef@gmail.com

الدار العربية للعلوم ناشرون
Arab Scientific Publishers, Inc.
www.asp.com.lb - www.aspbooks.com

جميع كتبنا متوفرة في موقع نيل و فرات .كوم
www.neelwafurat.com - www.nwf.com

تصميم الغلاف: سامح خلف

سميرة قبلي

بعد أن صمت الرصاص ...

رواية

دار الفصبة للنشر

"تتعالى الزغاريد ...
ولا أملك سوى الحزن !
وليلة مظلمة ... قطرات من المطر وبعض الجرائد تحت إبطي
خطى متثاقلة تتحرك نحو الأعلى
أزقة القصبة مظلمة ... خربها الطغاة واسكتوها ...
أصعد ... أصعد ... لا أصل ...
وزنقة سيدي عبد الله مازالت بعيدة !
الرصاصة الأولى ... وشفتاه ترددان الله أكبر
الرصاصة الثانية ... الله أكبر
الرصاصة الثالثة ... الله أكبر
الرصاصة الرابعة ... الله أكبر
الرصاصة الخامسة ... الله أكبر
الرصاصة السادسة ... الله أكبر
الرصاصة السابعة ... الله أكبر
وأنتم أنذل وأجبن وأحقر
وأسقط ...
قلمي فيه خراطيش الحبر
يبتلعني درج القصبة
يؤدي إلى الهاوية
مثل الشاة مضرج في دمائي
هل أصالح ؟"

ردمك: 978-9961-64-749-3
9789961647493
دار القصبة للنشر

احميدة عياشي

هـوس

روايـة

منشورات الشهاب

« ... ديسمبر، ديسمبر الموت والميلاد. اكتسحنا النبأ، في ديسمبر اكتسحنا النبأ.. ديدوح انتحر، كمال نحروه، بجروه. و يحط الرعب الغادر كالغربان برحله على صدر الربيع الديسمبري. قتلوا كمال يا شمس ديسمبر الباردة، رأيتهم يقتلون كمال .. رأيته يموت.. رأيته، الرعب والدم والصمت يا شمس ديسمبر الباردة.

قتل ، قتل ، قتل.. و تهت في طرقاتها العاصمة، وبين مقاهيها العاصمة، وباراتها العاصمة، وملاهيها العاصمة.

ـ كم الساعة؟

ـ لا أدري.

أنا أتذكر، أنا أكتب ، أنا أهذي .. ما هذا الهوس؟؟....»

إنه هوس احميدة عياشي فادخلوه!

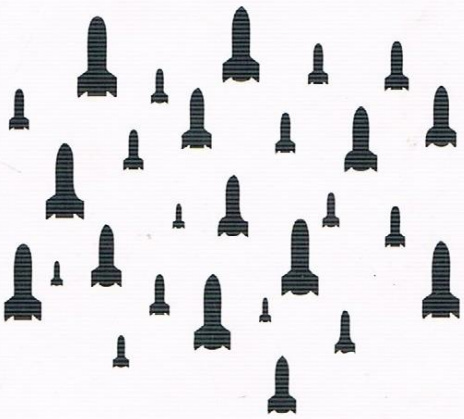
حميدة عياشي من مواليد ديسمبر 1958 صحفي و روائي.
مؤسس و مدير يومية «الجزائر نيوز».
من بين إصداراته : الجنون و الانتحار - الإسلاميون بين السلطة و الرصاص - متاهات ليل الفتنة.

9 789961 637036
CHIHAB

الطبعة الثانية

أحلام مستغانمي

قلوبهم معنا
وقنابلهم علينا



دار الآداب

"إن أحلام مستغانمي شمسٌ جزائريّة أضاءت الأدب العربيّ.
لقد رفعتْ بإنتاجها الأدبَ الجزائريّ إلى قامة تليق بتاريخ نضالنا.
نُفاخر بقلمها العربيّ، افتخارَنا كجزائريّين بعروبتنا".
الرئيس أحمد بن بلّة
جنيف، 12 فبراير 2002

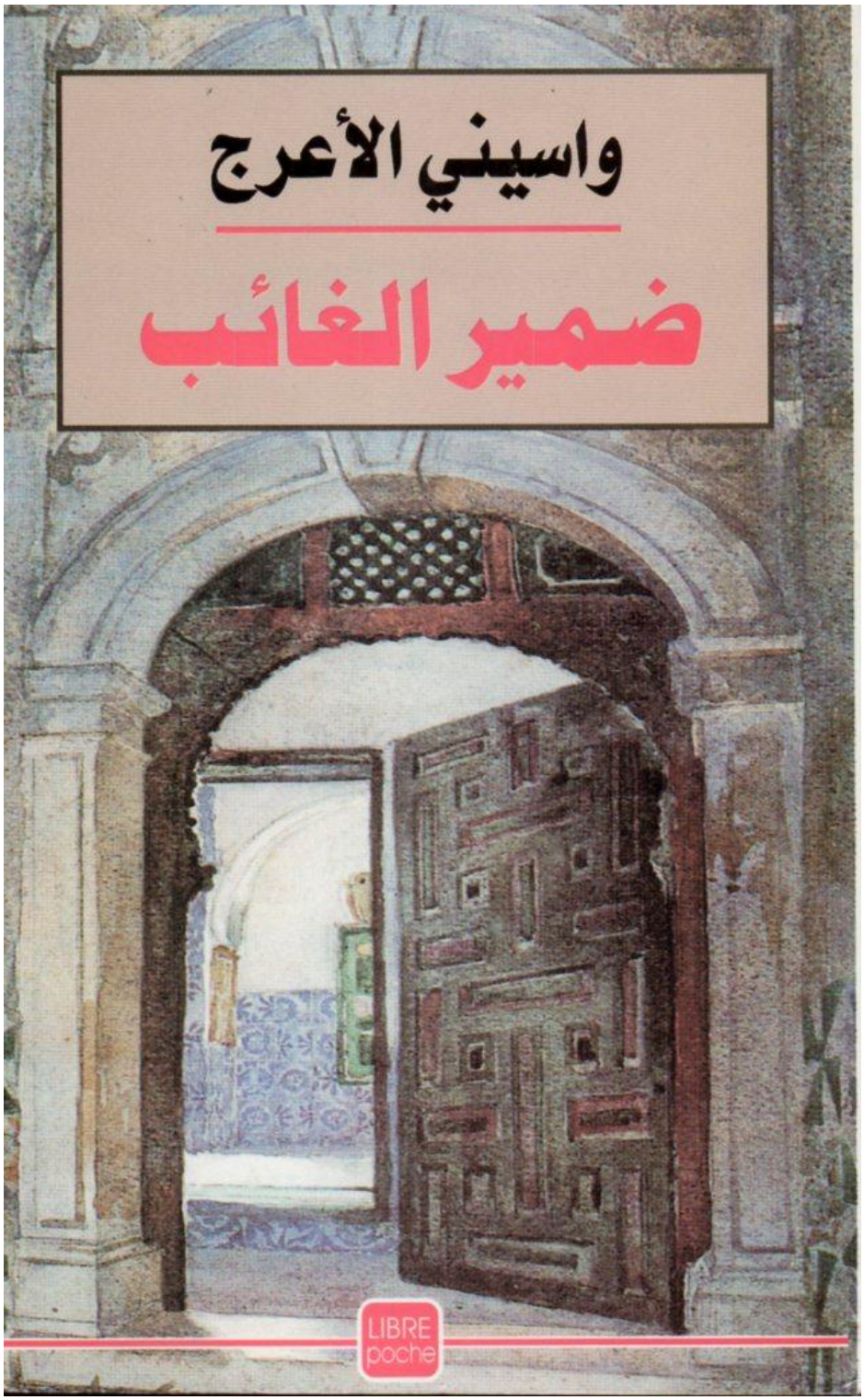
إنّ العدل أقلُّ تكلفةً من الحرب، ومحاربة الفقر أجدى من محاربة الإرهاب.
وإنّ إهانة الإنسان العربيّ، وإذلالَه بذريعة تحريره، هما إعلانٌ احتقار
و كراهية له. وفي تفقيره، بحجّة "تطويره"، نهبٌ لا غيرة على مصيرهِ. وإنّ
الانتصار المبنيّ على فضيحة أخلاقيّة هو هزيمة، حتى إنْ كان المنتصرُ
أعظمَ قوّة في العالم.

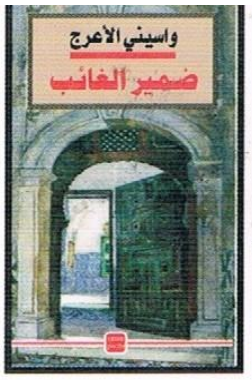
www.facebook.com/AhlamMosteghanemi

تصميم الغلاف نادين فغالي

ISBN 978-9953-89123-1
9 789953 891231

دار الآداب
هاتف ٠١/٨٠٣٧٧٨ - ٠١/٨٦١٦٣٣
ص ب ٤١٢٣ - ١١ بيروت


واسيني الأعرج
ضمير الغائب
LIBRE
poche



لا شيء

كل من يسأل في المدينة عن سر هذا التحـــول المفاجئ لا يملك إجابة أخرى سوى : لا شيء. الحسين بن المهدي بن محمد صحـــفي متميز، لا يعرف إن كان والـــده مناضـــلا أم خائنـــا. سمع الكثير عن قصته. استشهد أم انتحـــر أم اغتيل من طرف أصدقائه ؟ يذكرنا هذا باغتيال : الشهيد عبان رمضان ؟ يصمم بطل هذا النص أن يخوض التجربة و يطلب من مدير الجريدة أن يمنحه فرصة التحقيق بمناسبة عيد الثورة. يمنع منعا باتا خوف أن يثـــير هذا التحقيق الكثير من العناصر الخفية للثورة.

و على الرغم من التحذيرات يغوص الحـــسين بن المهـــدي في المغامرة التي تتحول إلى طقس خرافي يتجاوز حدود العقل و يجـــبر في النهـــاية على دفع الثمن الغالي: الجنون.

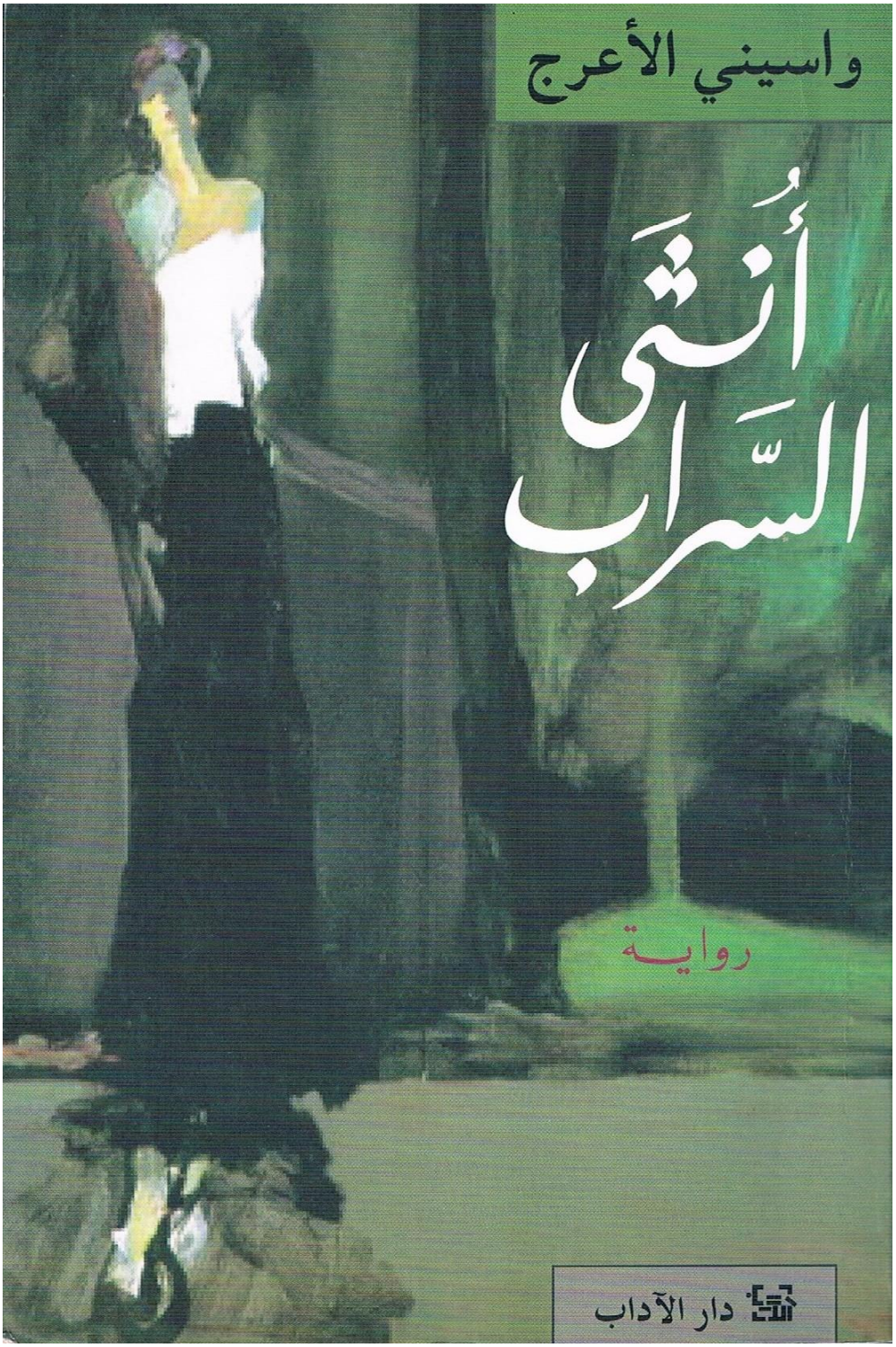
*** نص ضمير الغائب الـــذي نـــشر أول مرة في جـــريدة الـــمساء سنة 1986 ثم ضمن مطبوعات اتحاد الكتاب العرب بسوريا، نص يستشرق وضعا قاسيا كان في طور التكوين لينفجر في 1988 و يتحول بعدها،في سنة 1993 إلى مأساة.**

LIBRE poche

Libre poche. Dépôt légal. 943-2001

ESPACE LIBRE, BP 367 RP. 16004 ALGER

ISBN 9961-874-06-4


واسيني الأعرج
أُنثَى السَّراب
رواية
دار الآداب

«وماذا بعد؟ طوبى للعنة تؤكّد أنّي ما زلت إنسانة!

مجرّد لحظة ألم من امرأة ورقيّة معلّقة في شجرة الجنّة، لم يعد شيء يهمّها بعدما قبلتْ بكلّ الخسارات. تريد فقط أن تنزل إلى هذه الأرض لاستعادة صراخها، وحواسّها الضائعة، من سطوة اللعنة، ومن سلطان الكاتب نفسه. وتُقْسم هذه المرّة أنّها لن تحاسب إبليس على سحره، بل ستتواطأ معه. وتجلس بصحبته تحت شجرة الغواية، وتطلب منه أن يأخذها من يدها اليمنى برفق العشّاق، ويقطفَ لها تفّاحة الخطيئة بيديه المرتعشتين، ويضعها في فمها قطعةً قطعةً، مثقلةً بنبيذ الشهوة. لقد أدركتْ، متأخّرةً قليلاً، أنّ دنيا واحدة عاشتها لم تكن كافيةً لإشباع جوعها الأبديّ للنور ونهمها للحياة».

واسيني الأعرج روائي جزائري، صدر له عن دار الآداب «**شرفات بحر الشمال**» و«**كتاب الأمير**» (جائزة الشيخ زايد للرواية عام ٢٠٠٧) و«**سوناتا لأشباح القدس**».

يتنازل الكاتبُ عن حقوقه المادّيّة من هذه الرواية إلى الأطفال المرضى بالسرطان.

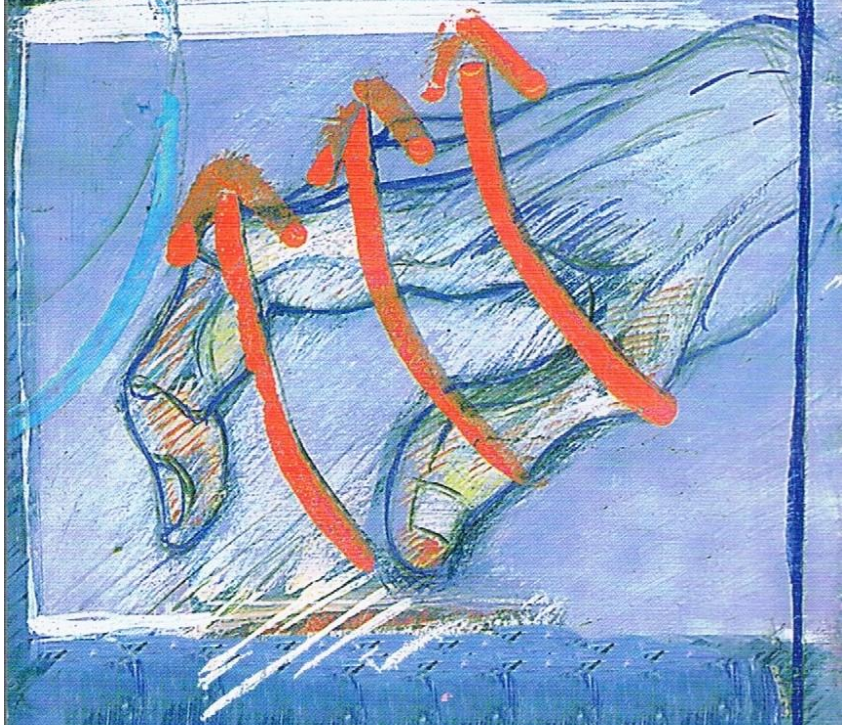
ISBN: 978-9953-89-156-9
9 789953 891569

دار الآداب
هاتف ٨٠٣٧٧٨ - ٨٦١٦٣٣
ص ب ٤١٢٣-١١ بيروت

مراد بوكرزازة

شرفات لكلام

(رواية)



منشورات البرزخ

أربع سنوات تمضي الآن على رحيلك الباكر... رحيلك الذي هدني من الداخل وهشم كل المرايا البهية تقريباً...

أربع سنوات وأنا أجتر خيبة قديمة وسؤالاً كاسح المرارة... وأنقل خطوة مبتورة من رصيف لآخر... من غيمة لا تمطر إلى فكرة تنام في العتمة الموحشة...

لماذا تغيرت الأشكال والمعاني... وفقدت الساعة توقيتها البكر الأول... لماذا أقوم الآن لصباح لا يعنيني وأدخل زحام مدينة لا تعرف أني أنحدر إلى قرارات سحيقة... ولماذا تصهل جياد القلب كل هذا الصهيل وتصر على الركض... على المضي إلى الأمام... حتى وإن كانت الدروب تقود للهاوية...؟!! إني إذ أكتب إليك الليلة... وأفيض بكل هذا البوح... فربما لأنك كنت الوحيد الذي أنصف دمعي ويتمي معا حين جارت المدينة!!... الآن... وبعد كل هذه الأعوام...

مراد بوكرزازة، صحفي، من مواليد قسنطينة.

شرفات الكلام روايته الأولى، صدرت من قبل ببيروت عن دار الفارابي (2001).

ردمك : 7-43- 892-9961

ربيعة جلطي

الذروة

رواية

دار الآداب

تصميم الغلاف: نجاح طاهر

تتناول رواية «الذروة» حيوات خمس نساء يتقاسمن ويتخاصمن عالمًا من الأحلام والأوهام والذكور. رواية حبّ وبوح، تُحيل بمرارة كبيرة على الواقع العربي الذي تتحكّم في أنفاسه سلطة مريضة وهرمة؛ رواية تبحث عن السلام المفقود في النفوس، وعن المناطق المتوحّشة في الروح حيث الشرّ المطلق يرفض الأخوّة.

ربيعة جلطي شاعرة وروائيّة جزائريّة. حائزة دكتوراه دولة في الأدب المغاربي المعاصر. تشغل منصب أستاذة محاضرة بالجامعة المركزيّة بالجزائر. صدرت لها ستّة دواوين شعريّة وكتاب نثري. تُرجمت أعمالها إلى لغات عدّة.

ISBN: 978-9953-89-167-5

دار الآداب
هاتف ٨٠٣٧٧٨ - ٨٦١٦٣٣
ص.ب ٤١٢٣-١١ بيروت

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم رواية ورش عن نافع.

1. المصادر:

1. أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، دار الآداب، ط27، بيروت، 2011.
2. / : قلوبهم معنا وقنابلهم علينا، دار الآداب للنشر و التوزيع، ط1، لبنان، 2009.
3. احميدة عياشي: هوس، منشورات الشهاب، 2007، الجزائر.
4. أمين الزاوي: الرعشة، امرأة وسط الروح، وحكاية أطراف الريح، الدار العربية للعلوم، بيروت، منشورات الاختلاف، ط2، الجزائر، 2005.
5. / : شارع إبليس، منشورات الاختلاف في الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، بيروت، 2009.
6. باديس فوغالي: ذاكرة الوشم، منشورات الشهاب، ط1، الجزائر، 2009.
7. بشير مفتي: شاهد العتمة، منشورات البرزخ، ط1، الجزائر، 2002.
8. ربيعة جلطي: الذروة، دار الآداب للنشر والتوزيع، ط1، لبنان، 2010.
9. سارة حيدر، شهقة الفرس، منشورات الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2007.
10. سعيد هاشمي: الاحتراق، دار الهدي، ط1،عين مليلة، الجزائر، 2002.
11. سميرة قبلي: بعد أن صمت الرصاص، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2008.
12. الطاهر وطار: الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، موفم للنشر والتوزيع الجزائر، 2005.
13. / : قصيد في التذلل، منشورات الفضاء الحر، 2010.

14. عبد الحميد بن هدوقة: الجازية و الدراويش، دار الأدب، ط1، بيروت، 1983.
15. عبد الله خمار: كنز الأحلام، دار القصبة للنشر، ط1، ، الجزائر، 2009.
16. عبد الله عيسى لحيلح: كراف الخطايا، مطبعة المعارف، ط1، عنابة، الجزائر، 2002.
17. عمر بن قينة: على الربوة الحالمة، دار الأمة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 1997.
18. كمال بركاني: امرأة بلا ملامح، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2007.
19. مراد بوكرزازة: شرفات الكلام، منشورات البرزخ، الجزائر، 2002.
20. واسيني الأعرج : شرفات بحر الشمال، منشورات الفضاء الحر الجزائر، ط1، 2001.
21. / : ضمير الغائب (الشاهد الأخير على اغتيال مدن البحر)، منشورات الفضاء الحر، الجزائر،2001
22. / : طوق الياسمين (رسائل في الشوق والصبابة والحنين)، منشورات الفضاء الحر، 2002.
23. / : وقع الأحذية الخشنة، الفضاء الحر، ط1، 2002، الجزائر.
24. / : أنثى السراب، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2010.
25. / : البيت الأندلسي، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، 2010 .

2. المراجع:

1.2. المراجع العربية:

1. إبراهيم درغوثي: رواية أسرار صاحب الستر، دار صامد، تونس، 1998.

2. إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو مصرية، ط2، القاهرة، 1965.

3. أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، 1979.

4. أحمد سيد أحمد: المرأة في أدب العقاد، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2014.

5. أحمد مختار عمر: اللّغة واللّون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، ط2، القاهرة، 1997.

6. أمينة غصن: قراءات غير بريئة في التأويل والتلقي، دار الآداب، ط1، بيروت، 1999.

7. أنس أمين: جماليات العتبة (أنس أمين)، مطبعة دار النشر المغربية، ط1، الدار البيضاء، 2005.

8. أنور المرتجي: سيميائية النص الأدبي، افريقيا الشرق، المغرب، 1987.

9. باديس فوغالي: بنية الخطاب الروائي في تجربة رابح خدوسي من خلال روايتيه الضحية والغرباء، دار الحضارة، الجزائر، 2004.

10. بسام قطوس: سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، ط1، الأردن، 2001.

11. بشير محمد بويجرة: بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري (1970-1986) ج2، دار الأديب للنشر و التوزيع، ط1، وهران، الجزائر، 2008.

12. الإمام أبو بكر محمد الصولي: أدب الكتاب، شرح وتعليق: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، ط 1، بيروت، 1994.

13. أبوبكر مرزوق: سيميائيات الفضاء النصّي(قراءة في رواية الزيني بركات) لجمال الغيطاني، منشورات الحياة الصحافة، ط1، الأغواط، الجزائر،2006.

14. بوشوشة بن جمعة: الرواية النسائية المغاربية، المغربية للنشر و الإشهار، ط1، تونس، 2003.

15. تأليف جماعي: في الشعرية البصرية، دار الثقافة والإعلام، الشارقة، 1997.

16. ثائر زين الدين: في دروب السرد (دراسات تطبيقية في القصة والرواية)، دار ليندا للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، سوريا، 2011.

17. ثروت عكاشة: الفن والحياة، دار الشروق، ط1، القاهرة، 2002.

18. جعفر العلاق: الشعر و التلقي، دار الشروق للنشر و التوزيع، ط1، عمان، الأردن، 1997.

19. حامد أبو زيد نصر: دوائر الخوف (قراءة في خطاب المرأة)، المركز الثقافي العربي، ط4، الدار البيضاء، المغرب، 2006.

20. حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن- الشخصية)، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1990.

21. حسن محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية (بحث في نماذج مختارة)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، مصر، 1998.

22. حسن نجمي: شعرية الفضاء (المتخيل والهوية في الرواية العربية)، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2000.

23. حسن ناظم: مفاهيم الشعرية (دراسة في الأصول و المناهج و المفاهيم) المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، الدار البيضاء، المغرب، 1994.

24. حسين خمري: فضاء المتخيل، مقاربة في الرواية، منشورات الاختلاف ط1، الجزائر، 2002.

25. / : نظرية النص من بينة المعنى إلى سيمائية الدال، الدار العربية للعلوم ناشرون بيروت، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2007.

26. حميد لحمداني: بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء، المغرب، 2000.

27. / : القراءة وتوليد الدلالة (تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي)، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء، المغرب، 2007.

28. حنون مبارك: دروس في السيميائيات، دار توبقال، ط1، المغرب، 1987.

29. رفيق رضا صيداوي: الرواية العربية بين الواقع و المتخيل، دار الفارابي، ط1، بيروت، 2008.

30. سامح الرواشدة: فضاءات شعرية (دراسة في ديوان أمل دنقل)، المركز القومي للنشر، الأردن، 1999.

31. سعيد يقطين: القراءة والتجربة، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، المغرب، 1985.

32. / : انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، المغرب، 2001.

33. / : تحليل الخطاب الروائي، من السرد إلى التبئير، المركز الثقافي العربي ط2، بيروت، 2001.

34. سليمان حسين: الطريق إلى النص، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1997.

35. سليمان جوادي: ديوان يوميات متسكع محفوظ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981.

36. سيبويه: الكتاب، تحقيق: عبد السلام هارون، هيئة الكتاب، ط1، بمصر، 1975.

37. شايف عكاشة: نظرية الأدب في النقدين الجمالي والبنيوي في الوطن العربي (نظرية الخلق اللغوي)، ديوان المطبوعات الجامعية، ط1، الجزائر، 1994.

38. شعيب حليفي: هوية العلامات (في العتبات و بناء التأويل)، دار الثقافة، ط1، المغرب، 2005.

39. صالح سليمان عبد العظيم: سوسيولوجيا الرواية السياسية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، مصر، 1998.

40. صالح مفقودة: دروس في الأدب الجاهلي والأموي، ج1، دار الهدى للطباعة و النشر، عين مليلة، الجزائر، 2004.

41. صدوق نور الدين: البداية في النص الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، سورية، 1994.

42. صلاح الدين بوجاه: رواية النخاس، عيون المعاصرة، دار الجنوب، ط2، تونس، 2003.

43. صلاح صالح: قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، دار شرقيات، ط1، القاهرة، مصر، 1997.

44. صلاح عبد الصبور: الديوان، دار العودة، بيروت، 1998.

45. صلاح فضل: مجموعة الأعمال الكاملة، بلاغة الخطاب وعلم النص، دار الكتاب المصرية، ط1، القاهرة، 2003.

46. ضياء الدين ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية صيدا،ج1، بيروت، 1990.

47. الطاهر أحمد مكي: دراسات عن ابن حزم الأندلسي و كتابه طوق الحمامة، دار المعارف، ط 5، القاهرة، 1993.

48. ظاهر محمد هراع الزواهرة: اللون و دلالته في الشعر، الشعر الأردني نموذجا، دار حامد للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2008.

49. عادل مصطفى: دلالة الشكل، دار النهضة، ط1، بيروت، 2001.

50. عبد الجليل مرتاض: التناص، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2011.

51. عبد الحميد بورايو: منطق السرد، دراسة في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، 1994.

52. ابن عبد ربه الأندلسي: العقد الفريد، تح: محمد سعيد العريان، دار الفكر، ج2، بيروت، 1940.

53. عبد الرزاق بن سبع: الأمير عبد القادر الجزائري وأدبه، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، باتنة، 2000.

54. عبد السلام صحراوي: أسئلة الحداثة العربية، ديوان المطبوعات الجامعية، المطبعة الجهوية قسنطينة، ط1، الجزائر، 2001.

55. عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص (البنية و الدلالة)، شركة الرابطة، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1996.

56. عبد الفتاح كيليطو: الغائب، دراسة في مقامات الحريري، دار توبقال للنشر، ط1، المغرب، 1987.

57. عبد الكريم شوقي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2007.

58. عبد الله الغدامي: الخطيئة و التفكير من البنيوية إلى التشريحية، المركز الثقافي العربي، ط6، الدار البيضاء المغرب، 2006.

59. / : المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، بيروت، 2006.

60. عبد المالك أشبهون: عتبات الكتابة الروائية، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، سورية، 2009.

61. / : العنوان في الرواية العربية، منشورات النايا للنشر والتوزيع، محاكاة للنشر والتوزيع، ط1، دمشق، سورية، 2011.

62. عبد المالك مرتاض: النص الأدبي من أين وإلى أين، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر

63. عبد المجيد جيدة: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، ط1، الجزائر، 1980.

64. أبو عثمان بن بحر الجاحظ: الحيوان ، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، 1996.

65. عثمان سعدي: الثورة الجزائرية في الشعر العراقي، ج1، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985

66. عزوز علي إسماعيل: عتبات الرواية العربية (دراسة سيميولوجية سردية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2013.

67. علال سنقوقة: المتخيل والسلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2002.

68. علي جعفر العلاق: الشعر والتلقي (دراسة نقدية)، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 1997.

69. فؤاد صالح السيد: الأمير عبد القادر الجزائري متصوفا وشاعرا، عن وزارة الثقافة، الجزائر [الجزائر عاصمة الثقافة العربية]، 2007.

70. أبو القاسم الكلاعي الأشبيلي: أحكام صنعة الكلام في فنون النثر ومذاهبه في المشرق والأندلس، تحقيق محمد رضوان الداية، عالم الكتب، ط 2، بيروت، 1985.

71. قدور عبد الله ثاني: سيمائية الصورة، دار الغرب، ط1، وهران، 2004.

72. قيس كاظم الجنابي: التصوف الإسلامي في اتجاهات الأدبية، مكتبة الثقافة الدينية، ط1، القاهرة، 2006.

73. كمال الرياحي: الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج (قراءة في التشكيل الروائي لحارسة الظلال)، منشورات كارم الشريف، ط1، تونس، 2009.

74. كمال بن عطية: سؤال العتبات في الخطاب الروائي (دراسة في منظومة العنوان الروائي للمؤسس عبد الحميد بن هدوقة)، دار الأوراسية للطباعة والنشر، ط1، الجزائر، 2008.

75. مبروكة بوساحة: ديوان براعم، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، 1969.

76. محبة حاج معتوق: أثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية الحديثة، دار الفكر اللبناني، ط1، بيروت، 1994.

77. محمد بازي: العنوان في الثقافة العربية (التشكيل ومسالك التأويل)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، الدار العربية للعلوم، لبنان، 2012.

78. محمد بلاجي: توظيف العناوين في تأليف المصنفات(المبادئ والأهداف)، جامعة الحسن الثاني، كلية الآداب والعلوم الانسانية، عين الشق، الدار البيضاء، 1993.

79. محمد بنيس: الشعر العربي الحديث (بنياته و إبدالاتها)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1989.

80. محمد بوعزة: إستراتيجية التأويل (من النصية إلى التفكيكية)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، دار الأمان، الرباط، 2011.

81. محمد ساري: محنة الكتابة (دراسات نقدية)، منشورات البرزخ، الجزائر، 2007.

82. محمد صابر عبيد: التشكيل السردي، المصطلح والإجراء، دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، 2011.

83. محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية للكتاب، ط1، مصر، 1998.

84. محمد كشاش: اللغة والحواس، المكتبة العصرية، ط1، بيروت، 2004.

85. محمد الماكري: الشكل والخطاب، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1991.

86. محمد مفتاح: دينامية النص (تنظير و إنجاز)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، الدار البيضاء، 1990.

87. / : المفاهيم معالم (نحو تأويل واقعي)، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1999.

88. الإمام محي الدين أبي زكريا يحيى بن شرف النووي: شرح رياض الصالحين من كلام سيد المرسلين، دار الرشاد الحديثة، المغرب، 2007.

89. محي الدين بن عربي: فصوص الحكم، دار الكتاب العربي، بيروت، 1980.

90. مخلوف عامر: الرواية والتحولات في الجزائر(دراسة نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية) ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.

91. مسعودة أبو بكر: رواية طرشقانة، دار سحر، تونس، 1999.

92. مراد عبد الرحمن مبروك: جيوبوليتكا النص الأدبي (تضاريس الفضاء الروائي نموذجا)، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، ط1، الإسكندرية، 2002.

93. مصطفى سلوي: عتبات النص المفهوم و الموقعية والوظائف، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية وجده، جامعة محمد الأول، ط1، المغرب، 2003.

94. مفدي زكريا: إليادة الجزائر،إعداد مربعي الطاهر، دار المختار للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2009.

95. منصور الرفاعي عبيد: دعاء العارفين، الدار الثقافية للنشر، ط1، القاهرة، 2001.

96. ناصر يعقوب: اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية (1970-2000)، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، 2004.

97. نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية، دار توبقال للنشر، ط1، المغرب،2007.

98. نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار غريب للطباعة والنشر، ط3، القاهرة، 1981.

99. نجيب العوفي: مقاربة الواقع في القصبة القصيرة المغربية (من التأسيس إلى التجنيس)، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، لبنان، 1987.

100. ياسين نصير: الاستهلال فن البدايات في النّص الأدبي، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، 2009.

101. يمنى العيد: فن الرواية العربية (بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب)، دار الآداب، ط1، بيروت، 1998.

102. يوسف الإدريسي: عتبات النص (بحث في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر)، منشورات مقاربات، ط1، المغرب، 2008.

2.2. المراجع المترجمة:

1. برنانط فاليت: النص الروائي (تقنيات ومناهج)، تر: رشيد بنجدو، المشروع القومي للترجمة، مصر، 1999.
2. تودوروف، الشعرية ، تر: شكري المبخوث ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990.
3. جون كوهين: بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر والتوزيع، ط1، المغرب، 1986.
4. جون كوين: بناء لغة الشعر، ترجمة: أحمد درويش، مكتبة الزهراء، القاهرة، 1990.
5. جيرار جينيت: مدخل إلى النص الجامع، ترجمة: عبد العزيز شبيل، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، مصر، 1997.
6. / : عتبات (من النص إلى المناص)، ترجمة: عبد الحق بلعابد، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2008.
7. روبرت شولز: سيمياء النص الشعري (اللغة والخطاب الأدبي)، ترجمة: سعد الغانمي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 1993.
8. رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي، مبارك حنون، دار توبقال للنشر، ط1، المغرب، 1988.
9. رونيه ويليك وأوستن وارين: نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، بيروت، 1981.

10. سوزان روبي سليمان و إنجي كروسمان: القارئ في النص، مقالات في الجمهور والتأويل، ترجمة: حسن ناظم- علي حاكم صالح، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، بيروت، 2007.

11. غاستون باشلار: جمالية المكان، ترجمة: غالب هالسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط3، بيروت، 1987.

12. هارون يحيى، معجزة الله في خلق الألوان، ترجمة: رنا قزيز، مؤسسة الرسالة والطباعة والنشر و التوزيع، ط1، لبنان، 2001.

13. والترج أونج: الشفافية والكتابة، ترجمة: حسن البنا عز الدين، سلسلة عالم المعرفة، عدد: 184، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت 1994.

3.2. المراجع الأجنبية:

-Les livres :

1. David Fontine, La poétique, éditions Nathan, paris,1993.
2. Gérard Genette: Palimpsestes la littérature au second degré, éditions du seuil, paris, 1982.
3. / : Seuils, éditions du seuil, paris, 1987.
4. Henri Mitterand : Les titres de roman Guy des cars in Claude duchet, sociocritique, éditions Nathan, paris,1979.
5. / : Les Discours du roman, Puf écriture paris, 1986.

6. Leo Heok : La marque du titre dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle, mouton éditeur, paris, 1981.
7. Umberto Eco : lector in fabula, Edition grasset, paris, 1979.

Dictionnaire :

- Oswald Ducrot/ Tzvetan Todorov : Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, édition du seuil, paris, 1974.

4.2. الدوريات و المجلات:

1. الآداب اللبنانية : عدد09، تصدر عن دار الآداب، بيروت، 1998.
2. البيان : عدد 145، تصدر عن مركز البيان للبحث والدّراسات، السعودية، 1999.
3. الحداثة : عدد 115، تصدر عن دار الحداثة ، بيروت، 2008.
4. الرآوي : عدد 24، تصدر عن النادي الأدبي للثقافة السعودية، 2011.
5. ضفاف: عدد 03، تصدر في المغرب، 2002.
6. عالم الفكر : مجلد25، عدد 03، تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ،الكويت، 1997.
7. / : مجلد 28، عدد 01، تصدر عن المجلس الوطني للثقافة و الفنون والآداب ، الكويت، 1999.
8. عالم المعرفة : عدد 240، تصدر عن المجلس الوطني للثقافة و الفنون والآداب، الكويت، 1998.

9. / : عدد 267، تصدر عن المجلس الوطني للثقافة و الفنون والآداب، الكويت، 2001.

10. العربي: عدد 39، تصدر عن وزارة الإعلام الكويتي للقارئ العربي، الكويت، 2000.

11. علامات في النقد: مجلد 06، جزء 23، تصدر عن النادي الأدبي بجدة، السعودية، 1997.

12. / : مجلد 09، جزء 34، تصدر عن النادي الأدبي بجدة، السعودية، 1999.

13. / : مجلد 16، جزء 61، تصدر عن النادي الأدبي بجدة، السعودية، 2007.

14. فصول: مجلد 02، عدد 02، تصدر عن الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة، 1982.

15. قراءات: عدد01 ، تصدر عن المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة، 1998.

16. الكرمل : عدد 46، تصدر عن مؤسسة الكرمل الثقافية، فلسطين/باريس، 1992.

17. / : عدد 88، تصدر عن مؤسسة الكرمل الثقافية ، فلسطين/باريس، 2006.

18. اللغة والأدب : عدد 13، تصدر عن معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، 1998.

19. المخبر: عدد 05، تصدر عن قسم الأدب العربي، جامعة بسكرة، الجزائر، 2009.

20. / : عدد 12، تصدر عن معهد اللغة العربية وآدابها، الجزائر، 1997.

21. المساءلة: عدد 01، تصدر عن اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 1991.

22. المناهل المغربية: عدد 55، تصدر عن وزارة الشؤون الثقافية، 1997.

23. الموقف الأدبي، عدد 284، تصدر عن اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

24. / : عدد 370، تصدر عن اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999.

5.2. المؤتمرات و الملتقيات:

1. أعمال الملتقى الدولي الأول (السيمياء و النص الأدبي)، 07-08 نوفمبر 2000، جامعة محمد خيضر، بسكرة ، الجزائر.

2. أعمال الملتقى الوطني الثاني (السيمياء و النص الأدبي) ، جامعة محمد خيضر، الجزائر، 15- 16 أفريل 2002.

3. مؤتمر فيلاديلفيا الدولي الثاني عشر (الصورة في الأدب والنقد)، كلية الآداب والفنون، جامعة فيلاديلفيا، الأردن، 2008.

4. أعمال الملتقى العلمي المشترك الأول مع المكتبة الوطنية الجزائرية (تمتين أدبيات البحث العلمي)، لبنان ، طرابلس، 29 ديسمبر 2011.

6.2. المعاجم و القواميس:

1. بطرس البستاني: محيط المحيط، مكتبة لبنان، مج01، بيروت.

2. الخليل بن أحمد الفراهيدي: معجم العين، تحقيق عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، مج 3، ط 1، بيروت، 2003.

3. سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، ط1، لبنان، 1985.

4. أبو طاهر مجد الدين الفيروزآبادي: القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، لبنان، 2004.

5. علي بن محمد الجرجاني: التعريفات، دار الكتب اللبناني المصري، بيروت، ط1، القاهرة، 1991.

6. أبو الفضل جمال الدين ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، مج 15/14/09، لبنان، 2005.

7. محمد مرتضى الحسيني الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق مصطفى حجازي، مج 17، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1977.

8. مجمع اللغة العربية: معجم الوسيط، الإدارة العامة للمعجمات و إحياء التراث، مكتبة الشروق الدولية،مصر، 2005.

9. أحمد النقشندي الخالدي: جامع الأصول في الأولياء معجم الكلمات الصوفية، دار الانتشار العربي، ج3، بيروت، 1988.

10. مجموعة من المؤلفين: معجم السرديات، مؤسسة الانتشار العربي و دار محمد علي للنشر، بيروت، تونس، 2010.

7.2. أطروحات الدكتوراه و رسائل الماجستير:

1. حمداني عبد الرحمان: استراتيجية العتبات في رواية (المجوس) لإبراهيم الكوني مقاربة سيميائية، رسالــة ماجستير مشروع المناهج النقدية المعاصرة وتحليل الخطاب، جامعة السانية وهران، الجزائر، (2010-2011).

2. دليلة زغودي: سيميائية الجسد في ثلاثية أحلام مستغانمي(أطروحةدكتوراه في النقد الأدبي الحديث والمعاصر)، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان (2013 - 2014).

3. روفيا بوغنوط: شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمادي، رسالــة ماجستير (شعبة البلاغة وشعرية الخطاب)، جامعة منتوري قسنطينة، (2006-2007).

4. / : شعرية العتبات في النص الشعري الجزائري المعاصر، أطروحة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث والمعاصر- أدب جزائري، جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة، الجزائر،(2016-2017).

5. سورية لمجادي، دلالات الاستعارة في شعر محمد عفيفي مطر ملامح من الوجه الامبيذ واقليسي أنموذجا، مشروع إشكالية الجنس ونظرية النص الأدبي، رسالة الماجستير جامعة وهران، الجزائر، (2010-2011).

6.صديقة معمر: شعرية الألوان في النص الشعري الجزائري المعاصر (1988-2001)، رسالة ماجستير في الأدب الجزائري الحديث و المعاصر، جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، (2009-2010).

7.عبد الغاني خشة: الشعر الجزائري المعاصر بين واقع الأزمة وحداثة الخطاب، أطروحة دكتوراه علوم في الأدب العربي الحديث، جامعة الاخوة منتوري، قسنطينة 01، (2014-2015).

8. ليندة خراب: شعرية السرد في الرواية العربية الجزائرية خط الاستواء، مقامة ليلية، سرادق الحلم والفجيعة أنموذجا، أطروحة دكتوراه العلوم في الأدب الحديث، جامعة قسنطينة01، (2011-2012).

9. نسيمة شمام: رواية ضمير الغائب لواسيني الأعرج لواسيني الأعرج على ضوء نظرية الحالات، أطروحة دكتوراه في علوم اللسان، قسم الأداب العربي، جامعة محمد خيضر بسكرة، (2014 – 2015).

8.2. الصحف اليومية:

1. الشروق: 29 سبتمبر 2008.

2. الفجر: 14جانفي 2012.

3. النصر:10 جانفي2011.

4. اليوم: 04 سبتمبر2014.

9.2. الوابغرافيا:

1. التوازي في الهندسة الوصفية، ويكيبيديا الموسوعة الحرة
http: //ar.m.wikipedia.org.wiki

2. جريدة الوطن السياسية – صوت عمان في العالم– عدد:12319
https :www.elwatan news.com

3. جميل حمداوي: دلالات الخطاب الغلافي في الرواية، موقع ديوان العرب، منبر حر للثقافة الفكر والأدب، ديوان الدراسات المحكمة، 25 سبتمبر 2008
http://www.diwanalarab.com spiparticle 15

4. جريدة الحياة الجزائرية، ملحمة نوفمبر غائبة في الأدب الحديث، www.alhayatonligne.net.article 38821

5. حوار مع الروائي واسيني الأعرج من طرف الأستاذ كمال الرياحي
http : //www.kamel-riahi-maktoob-blog.com 23/09/2007

6. دار النشر الجزائرية
http://www.m.culture.gov.dz/mc2/ar/dovnachr.php

7. سمير قسيمي: الجنس في الرواية العربية بين الضرورة والموضة، 2014، الجزائر، بوابة افريقيا الإخبارية www.afrigate news.net
8. سمير قسيمي: المؤلفين والتأليف ودور النشر والطباعة والتوزيع – تجربة شخصية – www.qassimy.com
9. السعيد موقفي: شرفات بحر الشمال استراتيجية خطاب العتبات، مقاربة سيمائية، أقلام الديوان www.diwanalarab.com
10. عزيزة رحموني: حوار مع الباحث باديس فوغالي، لكل امرأة خيوطها السحرية موقع ميدل ايست أونلاين www.middle-east-online.com
11. غاليري للفن : البوابة الإلكترونية للتراب الفني التشكيلي https://galleryalfan.blogspot.com
12. مراد الشوابكة: أين تقع مدن العالم؟ أين تقع أمستردام؟ موقع موضوع – جغرافيا– www.mawdoo3.com
13. محمد العماري: الصورة و اللغة 13/05/2007 www.fikrwanakd.aljabriabed.net/m13
14. موقع الأستاذ كمال الرياحي، Kamel RIAHI, maktoobbllog.com
15. نزار قباني: قصيدة طوق الياسمين، الموسوعة العالمية للشعر العربي، رقم القصيدة 349، موقع أدب: http : //www.adab.com
16. نزار قباني: القصيدة الدمشقية، الموسوعة العالمية للشعر العربي، رقم القصيدة 198، موقع أدب http: //www.adab.com
17. يوسف فضل: نصف كلمة، الركن الأخضر http:www.grenc.com/showarticle
18. http://www.alkottob.com
19. http://wikipedia.org/wiki

الملخصات

بـ (اللغة العربية – اللغة

الفرنسية – اللغة الإنجليزية)

عتبات النّص الروائي الجزائري المعاصر بين القراءة و التأويل 1980-2011

الملخص باللغة العربية

عتبات النص أو النصوص الموازية رموز و إشارات سيميائية دالة تفتح أبواب النّص أمام المتلقي/ القارئ، و تضيء نهجه لما تحمله من معان و إيحاءات لها علاقة مباشرة بالنّص، إن العتبات تختزل آلاف الكلمات لتعوّضنا عن منطق الكتابة و السرد، لذلك عدت ميثاقا قرائيا.

كما تملك العتبات قوة بصرية يعوّل عليها العمل الأدبي في صناعة دلالته، ويشحن بها القارئ دافعا به إلى سبر أغوار المتن السردي حاملا في ذهنه رؤية مسبقة غالبا، وقد تسهل العتبات على القارئ عملية قراءتها، كما قد تتعالى عن أي قراءة.

تهدف هذه الدراسة الموسومة بـ (عتبات النّص الروائي الجزائري المعاصر بين القراءة و التأويل 1980-2011) من خلال نماذج روائية مختارة حسب المدة الزمنية المحدّدة إلى إبانة مدى وعي الروائي الجزائري المعاصر بعتبات النّص بوصفها آليات تعمل على إنارة أفق القراءة و تحفيزها، وبغية تحقيق هدفنا اتبعنا الخطوات التالية:

1. **الخطوة الأولى:** عملنا على عرض و استعراض مصطلح العتبات/ النص الموازي و الكشف عن الشعرية التي تضفيها على النصوص الأدبية جامعين بين النظرية و الإجراء.
2. **الخطوة الثانية:** تشتغل دراستنا على مقاربة الفضاء الخارجي للرواية الجزائرية المعاصرة من خلال سيميائية العنوان باعتباره عتبة رئيسة و مسيطرة تعمل على تبيين آليات إنتاج الإثارة الشعرية.
3. **الخطوة الثالثة:** رصدناها لمقاربة تضاريس الفضاء الخارجي/ و الفضاء البصري من (اسم المؤلف و موقعه، التجنيس، دار النشر، الصورة المصاحبة، اللون، صورة الغلاف الخلفي).
4. **الخطوة الرابعة:** سلطنا الضوء في هذه الخطوة البحثية على العتبات النصية الداخلية مهتمين برمزية عتبة الإهداء باعتبارها ظاهرة صحية في حقل الممارسة الإبداعية.
5. **الخطوة الخامسة:** في هذه الخطوة البحثية جمعنا العتبات المكملة لبناء الفضاء النصي الداخلي من (خطابات استهلالية، الخطاب المقدماتي، التصديرات، الهوامش والحواشي، الخاتمة).

6. الخطوة الأخيرة: رصدنا فيها أهم النتائج التي توصل إليها البحث ، و أتبعنا الدراسة بملحق يشمل قائمة بيبلوغرافية لعناوين الرواية الجزائرية المعاصرة 1980-2011، يليه ملحق لصور المدونات محل الدراسة.

الكلمات المفتاحية: العتبات، النص الموازي، الرواية الجزائرية المعاصرة، القراءة والتأويل، الشعرية، العتبات النصية الداخلية، العتبات النصية الخارجية، التضاريس النصية، الفضاء النّصي.

« Les seuils du roman algérien contemporain (1980-2011) entre lecture et interprétation »

Résumé en français

Les seuils du texte ou les textes parallèles sont des signes sémiotiques signifiants qui permettent au récepteur/lecteur d'appréhender le texte même avant de le lire. Les significations et les allusions véhiculées par le paratexte, qui guident le lecteur, sont en étroite relation avec le texte romanesque. Il permet de résumer des milliers de mots et rend compte de la logique narratologique romanesque.

Le paratexte jouit également d'une force visuelle sur laquelle s'appuie toute œuvre littéraire pour fabriquer sa signification et construire chez le lecteur une pré-représentation. Le paratexte facilite l'opération de lecture et dépasse toute lecture.

L'objectif de cette étude intitulée « Le paratexte du roman algérien contemporain (1980-2011) entre lecture et interprétation » est de mettre en exergue le degré de conscience du romancier algérien contemporain quant à l'importance du paratexte en tant que mécanisme permettant d'ouvrir les perspectives de lecture. Pour ce faire, nous avons adopté les étapes suivantes :

Première étape : Nous avons présenté les soubassements théoriques relatifs à la notion de paratexte en mettant en lumière la poétique qui se dégage des textes romanesques. Notons que théorie et pratique se rejoignent.

Deuxième étape : notre étude est centrée sur l'approche de l'espace extérieur du roman algérien contemporain à travers la sémiotique du titre en tant qu'une forme principale, voire dominante du paratexte qui fait montre des mécanismes de création de l'influence poétique.

Troisième étape : elle est consacrée à l'étude des l'espace extérieur/espace visuel (nom de l'auteur, son importance, maison d'édition, image, couleur, première et quatrième de couverture)

Quatrième étape : dans cette étape, l'intérêt a été accordé aux éléments paratextuels internes. Nous nous sommes focalisé sur la symbolique de la dédicace en tant que phénomène sain dans le domaine de la pratique artistique.

Cinquième étape : nous y avons étudié les éléments paratextuels qui complètent la construction de l'espace interne tels que les préfaces, les introductions, les notes infrapaginales, les notes explicatives et la conclusion.

La dernière étape : nous y avons relaté les principaux résultats. Une liste bibliographique des titres retenus pour les besoins de l'étude ainsi que les images de notre corpus ont été annexé à la fin du travail.

Mots clés : paratexte, roman algérien contemporain, lecture et interprétation, éléments paratextuels internes, éléments paratextuels externes, espace textuel, éléments textuels.

The paratext of contemporary Algerian literary text (1980-2011) between reading and interpretation

English Abstract

The paratext symbols semiotic functions that open the doors of text to the recipient / reader. It illuminates its approach to the meanings and implications that have direct relevance to the text. The paratext reduce thousands of words to compensate the logic of writing and narration.

The paratext also have a visual power that is based on the literary work in the construction of its significance, and it is loaded by the reader and motivated him to explore the narratives of the narrator with a vision in advance, and may facilitate the reading process, as it may exceed any reading.

The study aims to identify the extent to which the contemporary Algerian novelist is aware of the paratext as mechanisms that illuminate and stimulate reading. In order to achieve our goal, we follow these steps:

The first step: we worked on the presentation and review of the term "paratext" and the disclosure of poetic literature. The literary texts are studied between the theory and procedure.

The second step: Our study deals with the external space approach of the contemporary Algerian novel through the semiotics of the title as a dominant threshold that defines the mechanisms of production of poetic excitement.

Third step : We have identified the approach of the external space / optical space (from the author's name and location, naturalization, publishing house, accompanying photo, color, and back cover image).

Fourth step: Highlight is, in this research step, focused on the internal elements of paratext. They are a healthy phenomenon in the field of creative practice.

Fifth step: In this research step, we have assembled the complementary paratext's elements entering in the construction of the internal script space (introductory letters, preamble, prologue, margins and footnotes).

The last step: we present the most important findings of the research, and we followed the study with an appendix includes a bibliographic list of the titles of the contemporary Algerian novel between 1980-2011, which is followed by an appendix of the images of the corpus under study.

Keywords: paratext, parallel text, contemporary Algerian novel, reading and interpretation, poetry, internal textual, external textual, textual analysis, text space.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات	الصفحة
مقدمة	أ – ز
مدخل: عتبات النص/آفاق المعنى خارج النص	04
1. مفهوم العتبات في النقد قديما وحديثا	07
2. العتبات وترجمة المصطلح	10
3. الإبداع النصي بين وقع القراءة وفعل التأويل	16
4. شعرية العتبات النصية	20
5. قراءة وظيفية لعتبات النص السردي	26
الفصل الأول:عتبة العنوان بين إثارة الشعرية وفعل التأويل	**33**
1. معجمية العنوان	36
1.1. المعنى اللغوي	36
2.1. المعنى الاصطلاحي	37
2. مفهوم العنوان في الدراسات النقدية الحديثة	40
1.2. العنوان في النقد الغربي الحديث	40
2.2. العنوان في النقد العربي الحديث	43
3. أنواع العنوان	45
4. مكونات العنوان	46
5. العنوان بين المحكي العربي القديم و الرواية العربية الحديثة	47
1.5. العنوان في المحكي العربي القديم	47
2.5. العنوان في الرواية العربية الحديثة	48
6. العنوان في الرواية الجزائرية الحديثة	50
7. العنوان بين القراءة و حدوس التأويل	57
8. سيمياء العنوان في رواية "طوق الياسمين" للروائي واسيني الأعرج	58
1.8. العنوان و التناص	60
1.1.8. التناص مع النصوص التراثية القديمة "طوق الحمامة	61

في الألفة و الألاف" لإبن حزم الأندلسي	
2.1.8. التناص مع عناوين إبداعية معاصرة "قصائد نزار قبائي"	66
2.8. إزدواجية العنوان في رواية "طوق الياسمين"	70
9. نصية العنوان في رواية "الجازية و الدراويش" للروائي المؤسّس عبد الحميد بن هدوقة	77
1.9. الجازية و الدراويش: إنزياحية العنوان بين الأسطورة و التاريخ	81
2.9. الجازية و الدراويش: العنوان يلخص و الرواية تفصّل	84
10. القراءة و التأويل	86
1.10. العنوان و النّص التقابل و التقاطع في رواية " شاهد العتمة " للروائي بشير مفتي– قراءة تأويلية تقابلية–	88
2.10. العنوان و النّص القراءة بين الواقع و المتخيّل في رواية "قصيد في التذلل" الطاهر وطار	98
11. العنوان كمقولة شعرية	105
1.11. شعرية العنوان في رواية " ذاكرة الجسد " لأحلام مستغانمي	108
2.11. العنوان وشعرية اللغة في توظيف الأنثى في رواية " امرأة بلا ملامح " لكمال بركاني	116
12. تطور عنوان الرواية الجزائرية المعاصرة	122
الفصل الثاني: آليات قراءة وتأويل الفضاء الخارجي والصوري	**131**
1. الخطاب الغلافي في الرواية العربية	134
2. الغلاف و تقنية التشكيل الكاليغرافي	139
3. تضاريس الغلاف	145
1.3. اسم المؤلف و موقعه	146
2.3. التجنيس	148

3.3. الناشر" دار النشر "	150
4.3. الصورة المصاحبة للغلاف	155
1.4.3. صورة الجسد في غلاف رواية " شهقة الفرس " لسارة حيدر	157
1.1.4.3. صورة الغلاف .. الجسد الأنثوي	157
2.1.4.3. حضور الحواس في الصورة	163
3.1.4.3. صورة الجسد و الجنس	164
2.4.3. صورة غلاف " كرّاف الخطايا " بريشة الروائي " عبد الله عيسى لحيلح "	166
4. شعرية الغلاف/عتبة الفضاء النّصي	173
1.4. شعرية أيقونة الغلاف في رواية " الرّعشة " للروائي " أمين الزاوي "	177
1.1.4. خطاب الغلاف	178
2.1.4. سيميائية الغلاف	179
أ- مقاسات الكتاب	179
ب- معمارية الغلاف	180
ج- دلالات الأيقونة و علاقتها بالمتن الروائي	180
3.1.4. دلالات الأيقونة	183
1.3.1.4. أيقونة الغلاف..حضور المرأة	183
2.3.1.4. أيقونة الغلاف..سّر تفضحه المرأة	184
3.3.1.4. أيقونة الغلاف..المرأة و الأرض والسياسة	185
5. شعرية الألوان و دلالتها الإيحائية	187
1.5. تمازج الألوان/عتبة التواصل البصري في غلاف رواية " شرفات بحر الشمال " للروائي " واسيني الأعرج "	192
1.1.5. قراءة خارجية لسطح الغلاف الأمامي	193

2.1.5. علاقة الغلاف الأمامي بالنص الرّوائي	195
3.1.5. عتبة الغلاف تستنطق عتبة العنوان الرئيسي وعلاقته بالعناوين الفرعية الداخلية	199
2.5. عفوية ألوان الأيقونة/ قراءة فوقية لصورة غلاف رواية " كنز الأحلام " للروائي عبد الله خمار "	209
3.5. الألوان الوطنية في غلاف رواية " الاحتراق " للروائي " سعيد هاشمي"	213
1.3.5. المرأة و العلم الوطني	216
2.3.5. عتبة تقف عند عتبة / عتبة الغلاف تقف عند عتبة العنوان	220
3.3.5. عتبة الغلاف/ عتبة الإهداء تمجيد للحرية	222
6. آليات قراءة و تأويل صورة الغلاف	224
1.6. عتبة الغلاف الخلفي	226
1.1.6. عتبة الغلاف الخلفي/خطاب سياسي رمزي في رواية " قصيد في التذلل " للروائي الطاهر وطار	230
2.1.6. عتبة الغلاف الخلفي/ المدينة في رواية " ذاكرة الوشم " للروائي باديس فوغالي	234
1.2.1.6. عتبة الغلاف الخلفي/ المدينة الأسطورة	235
2.2.1.6. عتبة الغلاف الخلفي/ المدينة و التاريخ	238
3.2.1.6. علاقة العنوان بالغلاف الخلفي	240
7. تطوّر غلاف الرواية الجزائرية المعاصرة	243

الفصل الثالث: إسقاط دلالة العتبات النصية لبناء الفضاء النّصي الداخلي على النّص الرّوائي	246
1. خطابات الإهداء بين فنية الكتابة وتصوير المعنى	249
1.1. عتبة الإهداء	249
2.1. معجمية الإهداء و تاريخه	257
3.1. التأطير المنهجي لعتبة الإهداء	262
4.1. عتبة الإهداء/عتبة نصية	267
5.1. أنواع الإهداء	271
1.5.1. إهداء الأثر La dédicace d'œuvre	271
2.5.1. إهداء النسخة La dédicace d'exemplaire	276
6.1. صوفية الإهداء في رواية " الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء " للروائي الطاهر وطار	279
7.1. الإهداء متن للقراءة و التأويل	289
1.7.1. إهداء الخطاب و دور السياق في التأويل في رواية " شارع إبليس " للروائي أمين الزاوي	291
1.1.7.1. إسقاط عتبة الإهداء على مضمون النّص الرّوائي	296
2.7.1. رمزية الإهداء للمكان في رواية " بعد أن صمت الرصاص " للروائية سميرة قبلي	299
1.2.7.1. رمزية الإهداء/ إهداء للقصبة	305
2.2.7.1. القصبة تيمة العتبة	307
3.7.1. الإهداء و شيفرة التلقي في رواية " هوس" للروائي احميدة عياشي	309
8.1. جمالية الإهداء في إثارة الشعرية عند الروائية "أحلام مستغانمي"	313

1.8.1. إهداء للعروبة/ شعرية توليد الدلالة في رواية " ذاكرة الجسد "	315
2.8.1. شعرية الإهداء/ اللغة التهكمية في رواية " قلوبهم معنا و قنابلهم علينا "	322
9.1. تطور عتبة الإهداء في الرواية الجزائرية المعاصرة	325
2. العتبات المكملة لبناء الفضاء النّصي الداخلي	328
1.2. الخطابات الاستهلالية فن للبدايات الروائية	328
1.1.2. خطاب المقدمة/ عتبة نصية افتتاحية	332
2.1.2. الخطاب المقدماتي في الرواية	336
1.2.1.2. وظائف المقدمة Les fonctions de la Préface	338
أ- مواضيع لماذا؟ Les thèmes du pourquoi?	338
ب- مواضيع كيف؟ Les thèmes du comment?	338
3.1.2. المقدمة التخييلية/ فاتحة الراوي في رواية "ضمير الغائب" للروائي واسيني الأعرج	340
1.3.1.2. المقدمة التخييلية Fictive/ تفصّل في وقائع الرواية	342
2.3.1.2. راوي المقدمة التخييلية/ عتبة الاستباق التكميلي للنص الروائي	349
2.2. عتبة التصدير في النص الروائي	352
1.2.2. أيقونة التصدير فضاء للدلالة	352
2.2.2. تداولية التصدير ووظائفه	354
3.2.2. عتبة التصدير/ حجاج العتبة و النص في رواية " أنثى السراب " للروائي واسيني الأعرج	357
1.3.2.2. عتبة التصدير و فيض البوح للأنثى	360

3.2. عتبة الهوامش/ فضاء للبوح– هامش للمدينة في رواية "شرفات الكلام" للروائي مراد بوكرزازة	363
1.3.2. عتبة الحواشي بين التذييل و التلخيص في رواية "الذروة" للروائية ربيعة جلطي	368
4.2. عتبة الخاتمة بين أحادية النهاية و فتح التأويلات	370
1.4.2. خاتمة سوداوية في رواية "شاهد العتمة" للروائي بشير مفتي	371
2.4.2. خاتمة مفتوحة في رواية "قصيد في التذلل" للروائي الطاهر وطار	372
5.2. تطور العتبات المكملة لبناء الفضاء النصي الداخلي	374
خاتمة	376
ملاحق	384
الملحق الأول : بيبليوغرافيا الرواية الجزائرية (1980–2011)	386
الملحق الثاني: صور أغلفة المدونات الروائية محل الدراسة حسب ترتيب وجودها في البحث	398
قائمة المصادر والمراجع	421
الملخصات بـ(اللغة العربية – اللغة الفرنسية – اللغة الانجليزية)	446
فهرس الموضوعات	453