الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة الشهيد حمّه لخضر بالوادي

كلية الآداب واللغات قسم اللّغة والأدب العربي

شعريّة العتبات النصّيّة في رواية (شهيبًا كفراق) لـ "أحلام مستغانمي"

مذكّرة مقدّمة ضمن متطلّبات نيل شهادة الماستر lmd في اللّغة والأدب العربي
تخصّص: أدب حديث ومعاصر

إعداد الطالبات:

- حنان العابد
- نصيرة بن ناصر

إشراف الدكتور:

- ✓ علي بن العربي كرباع

السنة الجامعية: (1439 – 1440) هـ – (2018-2019) م

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ وَقُلِ اعْمَلُوا فَسَيَرَى اللَّهُ عَمَلَكُمْ وَرَسُولُهُ وَالْمُؤْمِنُونَ وَسَتُرَدُّونَ إِلَىٰ عَالِمِ الْغَيْبِ وَالشَّهَادَةِ فَيُنَبِّئُكُم بِمَا كُنتُمْ تَعْمَلُونَ ﴾

سورة التوبة الآية 105.

دعاء

اللهم إني أسألك خير المسألة وخير العمل وخير الثواب وخير المعاملة وخير المصادقة وخير الممات.

اللهم علّمني ما ينفعني وانفعني بما علّمتني وزدني اللهم علماً.

اللهم إنّي أعوذ بك من علمٍ لا ينفع وقلبٍ لا تخشع ونفسٍ لا تشبع وعين لا تدمع ودعوة لا يستجاب لها.

اللهم لا تدعني أصاب بالغرور إذا نجحت ولا باليأس إذا فشلت بل ذكرني دائماً أنّ الفشل هو الخطوة التي تسبق النجاح.

آمين

إنّي رأيتُ أنّه ما كَتَبَ أحَدُهُم في يَومِهِ كِتاباً إلّا قالَ في غَدِهِ، لو غُيِّرَ هذا لَكانَ أحسنَ ولَو زِيدَ ذاكَ لَكانَ يُستَحسنَ، ولَو قُدِّمَ هذا لكانَ أفضل، ولو تُرِكَ ذاكَ لَكانَ أجمل[1]

"القاضي ابن البيساني"

[1] محمّد مرتضى الحسيني الزّبيدي، إتحاف السّادة المتّقين بشرح إحياء علوم الدّين، ج 1، مؤسّسة التّاريخ العربي، بيروت–لبنان، دط، 1994، ص3.

إهداء

إلى كل من نحب..

نهدي هذا العمل.

خيرة

حنان

شكر وعرفان

الحمد لله الذي هدانا إلى هذا وما كنا لنهتدي لولا أن هدانا الله ، قال تعالى: ﴿ لَئِن شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ ﴾

إن كان الشكر ترجمان النية ولسان الطوية وحبل الإخلاص وعنوان الاختصاص فإليكم شكرا كأنفاس الأحباب في الأسحار أو أنفاس الرياض غب الأمطار فشكرا إلى:

- إلى الله تعالى الذي وفقنا بتوفيقه .

- إلى الوالدين الّذين ينتظران نجاحنا بكل فخر .

- إلى من مدّ لنا يد العون وذلّل لنا الصّعاب الّتي واجهت سير البحث الدّكتور الفاضل " **علي بن العربي كرباع** " الّذي تبنّى هذا العمل بالرّعاية والإشراف فأحاطه بالمساعدة الصادقة والتّشجيع المتواصل .

- إلى كلّ الأساتذة الكرام الّذين ساعدونا وأرشدونا في سير هذا العمل والى كلّ الّذين علّمونا .

- إلى القائمين على المكاتب العمومية ومكتبة الجامعة .

إلى كل من دعمنا من قريب أو بعيد وبالخصوص الأستاذة المغربيّة **"كريمة بلخيري"** ، فمهما شكرنا وشكرنا فلن نوف كلّ ذي حقّ حقّه فشكرا لكلّ من يستحقّ الشكر والتقدير .

مقدمة

انتقل العمل الأدبي من كينونته عملاً قائمًا على المتن النصّي فقط، إلى النّظر إلى أجزاء صارت مكمّلة له، يسعى من خلالها الأديب إلى إضاءة مغاليق النصّ وفتحها، هذه الأجزاء تُعرف بالنّصوص المُصاحبة أو العتبات النصّيّة حسب "جيرار جينيت"، وهذه النّصوص باتت مكمّلة للعمل الأدبي تكتمل قراءته بقراءتها واستكناه خباياها وإبراز علاقتها بالمتن النصّي.

وتشمل العتبات صفحة الغلاف وما تحمله هذه الصفحة من عنوان الكتاب، واسم المؤلّف، والتّعيين الأجناسي للكتاب (شعر، قصّة، رواية، مسرحيّة...)، والإهداء، والتّصدير، والخطاب المقدّماتي (المقدّمة) وكذلك التّنبيهات، والهوامش، والتّذييل..إلخ.

تُعدّ العتبات النصّيّة المُصاحبة للنصّ الأدبي بمنزلة المفاتيح الّتي تفتح مغاليق النصّ، وتضيء المناطق المُعتّمة منه، فهي أوّل لقاء مادّي ومحسوس بين الكتاب والقارئ الّذي تراهن إستراتيجيّة الكتابة على حسّه وحدسه الإبداعيّين، اللّذين يشفّان عن أفعال قرائيّة تتعامل إيجابيًّا مع هذه العتبات، وذلك من خلال ما تقترحه تلك القراءات من اجتهادات وتأويلات وتنظيرات، تزيد من غنى تلك العتبات، وتفتح آفاقًا متعدّد للقراءات النقديّة.

وتؤدّي عتبات النصّ المحيطة والفوقيّة دورًا كبير في مساعدة المتلقّي –قارئًا ومؤوّلاً– على الولوج الصّحيح إلى عالم النصّ الأدبي، وتوجيه قراءاته وتحديد مسارات خطوطها الكبرى، بالإضافة إلى دورها في تحديد هويّة النصّ والإشارة إلى مضمونه، وهي إشارات جزئيّة يتمّ توظيفها داخل النصّ بغضّ النظر عن سياقاتها الأصليّة، ولأهميّتها عدّ كثير من النقّاد كلّ قراءة بدونها قراءة ناقصة مشوّهةً للنصّ[1].

ولعلّ السبب الّذي أعطى للقراءة هذه الأهميّة والمكانة في ساحة الدّراسات النقديّة المعاصرة، هو التّنوّع الحاصل في تعدّديّة المعنى، واختلاف وتباين التّأويلات بين القُرّاء

[1] أبو المعاطي خيري الرّمادي، عتبات النص ودلالاتها في الرّواية العربيّة المعاصرة ("تحت سماء كوبنهاغن" أنموذجا)، مجلّة مقاليد، ع7، ديسمبر2014، ص289.

للمظهر الأدبي الواحد، فمهما قدّم القارئ من تأويلات عميقة للشّكل الأدبي، تبقى قراءته نسبيّة ومختلفة.

والعتبات في كتابات الرّوائيّة "أحلام مستغانمي" ثريّة وعلى درجة عالية من الوعي الإبداعي، حيث وظّفت الرّوائيّة كثيرا منها بشكل موفّق كان للبعض منها الحظّ الأوفر في التّوظيف في جلّ رواياتها ومن ذلك رواية (شهيًّا كفراق) الّتي كانت موضوع دراستنا.

ومن خلال قراءاتنا السّابقة لروايات "أحلام مستغانمي" حاولنا تتبّع شعريّة العتبات النصّيّة وقراءتها في رواية (شهيًّا كفراق)، والعتبات الّتي اشتغلنا عليها في هذه الرّواية، تنوّعت بين عتبة المؤلّف وشعريّة العنوان، عتبة الهويّة الأجناسيّة، وشعريّة الصّورة، وعتبة الإهداء، حاولنا من خلالها قراءة هذه العتبات وبيان علاقتها بالمتن النصّي.

فكان اختيارنا لمدوّنة معاصرة للرّوائيّة "أحلام مستغانمي" موسومة بـــ (شهيًّا كفراق)، فكان عنوان الدّراسة:

{شعريّة العتبات النصّيّة في رواية (شهيًّا كفراق) لـــ "أحلام مستغانمي"}

وتنبع أهمّيّة هذا الموضوع من كونه يواكب نمط الدّراسات المعاصرة والّتي تتّخذ من عتبات النصّ الخارجيّة والدّاخليّة مدخلاً لاستكشاف جماليّة المتن النصّي، في مقاربة لا تقلّ أهميّة عن مقاربة المتن الدّاخلي.

ومن الدّراسات السّابقة لهذا الموضوع وجدنا رسائل تخرّج ومقالات نذكر منها:

(شعريّة العتبات في روايات "البشير خريف") لـــ "بوشوشة بن جمعة"، و(فعاليّة العتبات النصّيّة ودلالاتها قراءة في الخطاب الرّوائي الجزائري) لـــ "محاجي فايزة"، (العتبات النصيّة في رواية مملكة الفراشة لـــ "واسيني الأعرج") لـــ "صليحة زاوي".

ومن الأسباب الّتي دفعتنا لدراسة هذا الموضوع هو رغبتنا في الكشف عن جماليّة النصّ الموازي في هذه الرّواية الصّادرة مؤخّرًا للرّوائيّة "أحلام مستغانمي"، ومدى تأثير هذه العتبات على القارئ، باعتبارها منفذاً لاكتشاف جوهر النصّ الأدبي.

وقد طرحت هذه الدّراسة بعض الإشكاليّات الآتية:

- كيف تمظهرت العتبات الخارجيّة والدّاخليّة في رواية (شهيًّا كفراق).
- ما هي أبعادها وجماليّاتها الدّلاليّة والشعريّة؟

وللإجابة عن هذه التّساؤلات جاءت الدّراسة في مدخل وفصلين مزجنا فيهما بين النّظري والتّطبيقي:

المدخل قمنا فيه برصد تعريف للشعريّة والعتبات النصيّة، ماهيّتها ووظائفها، وتطرّقنا إلى عتبات الكتابة الرّوائيّة من منظور النّقد الغربي وقضايا العتبات النصيّة والنقد العربي، في النّقد التقليدي والنقد الحديث.

وجاء الفصل الأوّل معنونًا بـــ (شعريّة العتبات الخارجيّة في رواية (شهيًّا كفراق))، تناولنا فيه: عتبة اسم المؤلّف، شعريّة العنوان، عتبة الهويّة الأجناسيّة، شعريّة الصّورة من حيث الأشكال والألوان.

أمّا الفصل الثّاني جاء موسومًا بـــ (شعريّة العتبات الدّاخليّة في رواية (شهيًّا كفراق)) تطرّقنا فيه إلى عتبة الإهداء، عتبة التّقديم، عتبة العناوين الدّاخليّة.

وكانت الخاتمة لتسجيل أهمّ النّتائج المُتَوَصّل إليها، ودعوة إلى الباحثين لإثراء هذا النّوع من البحوث لما يتميّز به، فهو يمكّن القارئ من الوصول إلى ما يخفيه النصّ الأدبي وبوسائل وإمكانات مختلفة.

بالإضافة إلى ملحق يُعرّف بالكاتبة، ويعرض أهمّ أعمالها وشهاداتها، كما يلخّص الرّواية.

أمّا في ما يخصّ المنهج المتّبع فنوع دراسة موضوعنا المتمحور حول شعريّة العتبات النصيّة يفرض تطبيق المنهج السّيميائي بوصفه الأقدر في نظرنا على فكّ شفرات ورموز العتبات.

ومن المنابع الّتي استقينا منها مادّة البحث كان أهمّها: الرّواية في حدّ ذاتها المعنيّة بالدّراسة، رواية (شهيًّا كفراق) لـــ "أحلام مستغانمي"، وكتاب (جيرار جينيت من النصّ

إلى المناصّ) لـــ"عبد الحقّ بلعابد"، (عتبات النصّ في الرّواية العربيّة) لـــ "عبد الرزّاق بلال"، (بنية النصّ السّردي) لـــ "حميد لحميداني"، (الخطاب الموازي للقصيدة العربيّة المعاصرة) لـــ "نبيل منصر".

واعترضت الدّراسة مجموعة من الصّعوبات وذلك أثناء جمع المادّة العلميّة نظرًا لتنوّع التّنظيرات حول هذا الموضوع وتداخلها وتشابك مفاهيمها، وخصوصًا في الجزء التّطبيقي، وكذلك تعدّد الآراء النقديّة حوله باعتباره موضوعا واسعا.

وأخيرًا لا يسعنا إلاّ أن نتقدّم بخالص الشّكر والتّقدير إلى أستاذنا الفاضل الدّكتور "علي بن العربي كرباع" لما منحه من وقت وحسن رعاية بتوجيهاته السّديدة، ونصائحه القيّمة، فساعدنا من دون كلل وقوّمنا من دون ملل، ونعرف له الفضل ونقدّم له جزيل الشّكر ما حيينا.

ونأمل أن نكون قد وُفّقنا –ولو بالقدر القليل– في تسليط الضّوء على بعضٍ من جوانب الموضوع، كما نأمل أن يؤسّس لدراسة جديدة في قادم البحوث –إن شاء الله–، فإن وُفّقْنا في سعينا فبتوفيق من الله، وإن أخطأنا فمن أنفسنا.

مدخل

1_ مفهوم مصطلح الشعريّة

2_ مفهوم العتبة النصّيّة.

3_ عتبات الكتابة الرّوائيّة من منظور النقد الغربي.

4_ قضايا العتبات النصّيّة والنقد العربي.

لا يخلو قارئ الرّواية من حالين اثنين، إمّا أن يكون شغوفًا متمتّعًا بقراءتها؛ وإمّا أن تكون قراءتها عبئًا ثقيلاً تورث عنده النّدم على سوء الاختيار لهذا النص الرّوائي، والحالتان تتّصلان لزامًا بمحدّدات الرّواية المتمثّلة في: لغتها، موضوعها، شخصيّاتها، تقنيّات السرد، والرّؤى السرديّة، هذه المحدّدات تقوم بشعريّة الرّواية وجماليّتها، فموهبة الرّوائي ووعيه بلعبة الكتابة، وإحساسه العالي باللّغة، يضمن حداثة التّلقّي ونشوة القراءة.

إلاّ أنّ الرّوائي قد يسعى لجذب المتلقّي بوساطة الأطر الخارجيّة للرّواية، وأوّلها وأهمّها إطلاقًا عتبة العنوان، فاللّعب على شاعريّة هذا الأخير، يضمن في جانب كبير منها عددًا من المتلقّين حسب مستوى الخرق والعجائبيّة في العنوان، الّذي يولّد فضولاً لقراءة رواية دون غيرها.

ويلي عتبة العنوان عتبات أخرى لا تقلّ أهميّة عنها وإن كان السّبق للعنوان وهي عتبات الإهداء والمقدّمات وعناوين الفصول، ولون الغلاف ورسمه، وهذا الأخير ينافس العنوان في جذب المتلقّين.

فشعريّة هذه العتبات إلى جانب شعريّة النص الرّوائي هي ما يرفع أدبيّته ويرفعه من مصاف التقليد والتكرار إلى آفاق السّبق والرقيّ الأدبي، لذا تولّدت ظاهرة شغف الرّوائيّين الملفت بهذه العتبات حتّى ظهرت فئة من الرّوائيّين تعتني بالعتبات أكثر من عنايتها بشعريّة النص الرّوائي وهو ما لا يستلطفه النقّاد وحتّى المتلقّين ذوي الإمكانات النقديّة المتواضعة فلا يعدل بشعريّة وجماليّة النص الرّوائي شيئًا آخر.

فخلوّ النصّ الرّوائي من هذه الأدبيّة يجعل من هذه العتبات مجرّد أطر تزيين وخداع تغطّي تواضع وتقليديّة النصّ الرّوائي، والّذي سيشكّل تجربة قاسية للمتلقّي عندما يصطدم بنصّ هزيل بينما كان ينساق وراء مظاهر جماليّة العتبات.

والعكس ليس صحيحًا؛ فقد يتوفّر نصّ روائيّ على جماليّة أخّاذة وعلى تواضع إمكاناته العتبيّة الخارجيّة من عنوان ومقدّمات وإهداء وغلاف إلاّ أنّه ينال من الشهرة

وسرعة التّلقّي ما لا يتوافر لرواية أخرى، فالرّوائي المعاصر لم يعد يكتب لقارئ بدائي ساذج، هذا باعتبار الزّخم الرّوائي الموجود في السّاحة المعاصرة.

وقمين بنا بداية أن نضع الأطر الاصطلاحيّة لمفاهيم: الشعريّة، العتبات، النصّ:

1_ مفهوم مصطلح الشعريّة:

وردت الشعريّة في كتابات قدامى الغربيّين بتسميات مختلفة كـــ (صناعة الشعر)، و"أرسطو" هو أوّل من استخدم هذا الاصطلاح، وقد ركّز اهتمامه على جانبين في العمل الأدبي هما الشكل والمضمون، وجعل «الشعر صنعة فنيّة وأنّ فنّ الشاعر يتجلّى في صياغته وتنظيمه للعمل الشعري حتّى يكسبه الصّفة الشعريّة، مستندًا إلى المحاكاة كعنصر جوهري في الشعر»[1].

وترتبط الشعريّة عند قدامى نقّاد العرب بالشعر، ف يعدّ الوزن والقافية عنصران مهمّان في الشعر لدى "حازم القرطاجنّي" فالشّعر «كلام موزون مخيّل مختصّ في لسان العرب بزيادة التقفية»[3]. وعنصر التخيّل هو جوهر الشعر، إذ ينفعل لسماعه المتلقي «انفعالا من غير رويّة إلى جهة الانبساط أو الانقباض»[2]. يرتقي بالمتلقي ويسمو به إلى درجة السرور والارتياح، أو يجعله في حالة من الانقباض والحزن، وهذا ما ذكره الفارابي وابن سينا كذلك، ويزيد "حازم القرطاجنّي" توضيح مفهومه للشعر بأنه «كلام موزون ومقفّى من شأنه أن يحبّب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها ويكره إليها ما قصد تكريهه لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه»[3].

---

[1] رمضان الصبّاغ، في نقد الشعر العربي المعاصر (دراسة جماليّة)، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنشر، الإسكندريّة–مصر، ط1، 1998، ص26–27.

[2] حازم القرطاجني (أبو الحسن)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت–لبنان، ط3، 1986، ص89.

[3] نفسه، ص209.

إن الحديث عن الشعريّة العربيّة القديمة هو الحديث عن عمود الشعر الذي وضعه "المرزوقي" ووضّحه "الجرجاني" وهو المحدّد في النقاط التالية: [1]

1- شرف المعنى وصحّته.

2- جزالة اللفظ واستقامته.

3 - الإصابة في الوصف.

4 - المقاربةفي التشبيه.

وزاد عليها:

5 - التحام أجزاء النظم والتئامها على تخيّر من لذيذ الوزن.

6 - مناسبة المستعار منه للمستعار له.

7 - مشاكله اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما .

فالشعريّة ارتبطت بداية بالنص الشعري قبل أن تتطوّر مفاهيمها ليتّسع مجالها عند "رومان جاكبسون" فهو أنّ الشعريّة يمكن تحديدها باعتبارها «ذلك الفرع من اللسانيّات الّذي يعالج الوظيفة الشعريّة في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للّغة، وتهتمّ بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشعريّة، لا في الشعر فحسب، حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للّغة، إنّما تهتمّ بها أيضًا خارج الشعر، حيث تعطي الأولويّة لهذه الوظيفة أو تلك على حسب الوظيفة الشعريّة»[2].

ومن خلال هذه المقولة نستنتج أنّ مقصد "جاكبسون" من الشعريّة يتلخّص في ثلاث نقاط هامّة وأساسيّة هي:

1 -الشعريّة فرع من فروع اللّسانيّات.

---

[1] إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت-لبنان، ط4، 1983، ص405.

[2] رومان جاكبسون، قضايا الشعريّة، تر: محمّد الوليّ ومبارك حنّون، دار توبقال، المغرب، دط، 1988، ص35.

2 –الشعريّة تعالج الوظيفة وعلاقتها بالوظائف الأخرى للّغة، بمعنى أنّ الشعريّة لها علاقة بالبنيويّة والأسلوبيّة والسيميائيّات وغيرها من علوم اللّغة.

3 –تهتمّ بالوظيفة الشعريّة ليس في الشعر وحسب بل حتّى في النثر.

يتّصل البحث في الشعريّة عمومًا بإبراز هدف أساسي يتمثّل في الوظيفة الجماليّة للنص الأدبي أو بتعبير آخر تحديد مصوّغات أدبيّة وشروطها الفنيّة والكيفيّة الّتي تجعل من الرّسالة اللّغويّة عملاً فنيًّا، وفقًا لهذه الرؤية انشغلت الشعريّة باستخلاص الخصائص النوعيّة ومعرفة القوانين العامّة الّتي تنظم عملها بوصفها مقاربة عميقة للأدب.

ومنه فالشعريّة «قد تكوّنت عبر التّاريخ من خلال ارتباطها بالشعر خاصّة فقد ارتادت آفاقًا جديدة حيث أصبحت مرتبطة بالأدب كلّه على أساس قوانين كلّ نوع منه»[1].

وقد تجسّد ذلك من خلال أبحاث الشكلانيّين الرّوس وقد كان هدف هؤلاء أن يبحثوا في الخصائص الّتي تجعل من الأدب أدبًا بالفعل من خلال التّركيز على الدّراسة المحايثة للنّصوص دون النّظر إلى علاقتها بما هو خارجي عنها.[2]

وخلاصة القول إنّ الشعريّة تعتني بالأشكال الأدبيّة في كليّتها وليس بخصوصيّة عمل بعينه يجب ألاّ يخرج موضوعها عن تحديد حول ما يجعل من رسالة لفظيّة ما عملاً أدبيًّا جميلاً.

2_ مفهوم العتبة النصيّة:

تُعَدُّ العتبات النصيّة المُصاحبة للنص الأدبي بمنزلة المفاتيح الّتي تفتح مغاليق النصّ، وتُضيء المناطق المُعَتَّمة منه، فهي «أوّل لقاء مادّي ومحسوس بين الكتاب والقارئ الّذي تُراهن إستراتيجيّة الكتابة على حسّه وحدسه الإبداعيّين اللّذين يَشفّان عن

---

[1] أحمد جبر شعث، شعريّة السرد في الرّواية العربيّة المعاصرة، مكتبة القادسيّة للنشر والتّوزيع، فلسطين، ط 1، 2005، ص11.

[2] حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء–المغرب، ط 1، 2000، ص11.

أفعال قرائيّة تتعامل إيجابيًّا مع هذه العتبات، وذلك من خلال ما تقترحه تلك القراءات من اجتهادات وتأويلات وتنظيرات تزيد من غنى تلك العتبات، وتفتح آفاقًا متعدّدة للحوار النقدي»[1]، فالعتبات تشكّل نصًّا موازيًا للنصّ الرّوائي يتعامل معه المتلقّي والنّاقد ويتحاور معه.

فالنصّ بناء، ولكلّ بناء باب، ولكلّ باب عتبة، ومن دونها لا يمكن الولوج إلى البناء، كذلك الحال مع العتبة النصيّة الّتي تمثّل مسلكًا من مسالك قراءة النصّ، وسبر أغواره وبما أنّ النّصوص تتباين، فإنّ العتبات تتباين أيضًا، وأهميّتها تتفاوت حسب أنماط النصوص وأنواعها وأهدافها.

أ_ المفهوم اللّغوي للعتبة:

جاء في (القاموس المحيط) لفظة عتبة «العتبة (محرّكة) أسْكُفَةَ الباب أو العليا منهما، والشدّةُ، والأمر الكريه، كالعتب مُحَرَّكَةٌ، والمرأة. والعتبُ: ما بين السبّابة والوُسطى أو ما بين الوُسطى والبنصر، والفساد، والعيدان المعروضة على وجه العود، والغليظُ من الأرض، وجمع العتبة، والملامةُ، كالعتبات والمعاتبة، والظلم، والمشي على ثلاث قوائم من العقر، وأن تثب برجل وترفع الأخرى»[2].

أمّا العتبة في (لسان العرب) يُقال «أسكُفة الباب توطأ أو قبل العتبة العليا والخشبة الّتي فوق الأعلى: الحاجب والأسكفة السُفلى، والعارضتان العصيّتان، والجمع عتب، عتب الدّرج: مراقيها إذا كانت من خشب وكلّ مرقاة منها عتبة»[3].

---

[1] عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرّواية العربيّة، دار الحوار للنشر والتّوزيع، سوريا، ط 1، 2009، ص47،48.

[2] مجد الدين محمّد بن يعقوب الفيروز آبادي، قاموس المحيط، مؤسّسة الرّسالة، بيروت–لبنان، ط8، 2005، ص111.

[3] أبو الفضل جمال الدّين محمّد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، ج 10، دار صادر، بيروت–لبنان، (دط)، 2003، ص22.

وبناء على ما مرّ في أصل اشتقاق هذا التّركيب، يتبيّن لنا أنّ لفظ (عتب) كانت تعني في اللّغة العربيّة القديمة، ذلك الارتفاع عن الأرض، وأيضًا هي الدّرجة الموجودة في باب المنزل.

كما أنّ (معجم الوسيط) تضمّن لفظة العتبة، فيُقال «خشبة الباب الّتي تُوطأ عليها والخشبة العُليا، كلّ مرقاة عتبُ والشدّة، وفي الهندسة جسم محمول على دعامتين أو أكثر، يُقال ما عتبت باب فلان، ومن مكان إلى مكان –عتبًا– اجتاز وانتقل ويُقال: عتب من قول إلى قول»[1]، ومن هذا التّعريف يتبيّن لنا بأنّ العتبة تعني مدخل الباب في الأسفل وكما تُسمّى السقيفة في الأعلى، كما أنّ العتبة أيضًا هي الانتقال من مكان إلى مكان، ومن قول إلى قول.

انطلاقًا من هذه التّعاريف نجد أنّ المعاجم العربيّة القديمة وعلى اختلاف توجّهاتها ومنابعها اتّفقت جميعها على أنّ لفظة (عتبة) تعني في مفهومها أسكفة الباب وهي ذلك المكان المرتفع عن الأرض وتُسمّى أيضًا مرقاة، كما أنّ العتبة، وهي أيضًا اللّوم، والانتقال من قول ومن مكان إلى آخر.

ب_ المفهوم اللّغوي للنصّ:

جاء في (لسان العرب) في مادّة (نصص) ما يلي:

«النصّ رفعك الشيء، نصّ الحديث بنصّه نصًّا: رفعه، وكلّ ما أظهر، فقد نصّ، وقال "عمرو بن دينار" ما رأيت رجلاً أنصّ للحديث من الزهري أي أرفعه له وأسند.

يُقال النصّ الحديث إلى فلان أي رفعه وكذلك نصصته إليه، ونصّت الظّبية جيدها أي رفعته، ووضع على المنصّة أي على غاية الفضيحة الشهرة والظّهور، والمنصّة: ما تظهر عليه العروس لتُرى»[2].

---

[1] شوقي ضيف وآخرون، معجم الوسيط، مكتبة الشروق الدوليّة، القاهرة–مصر، ط4، 2004، ص581.

[2] ابن منظور، لسان العرب، ج14، ص272.

ومن خلال هذا التّعريف يتبيّن لنا أنّ معنى النصّ يدلّ على الظّهور والبيان والرّفعة، ويُقال كذلك: «نصّ المتاع نصًّا: جعل بعضه على بعض، ونصّ الدابّة ينصّها نصًّا: رفعها في السيل، وكذلك النّاقة، والنصّ التحريك والنصّ النّصيص: السير الشّديد والحثّ ولهذا قيل نصصت الشّيء رفعته، ومنه منصّة العروس.

وأصل النصّ أقصى الشّيء وغايته، ثمّ سمّي به ضرب من السّير سريع وجاء أيضًا: نصّ الرّجل نصًّا: إذا سأله عن شيء يستقصي ما عنده ونصّ كلّ شيء منتهاه»[1].

وما يمكن استخلاصه مع المعنى اللّغوي هو أن النصّ يعني الرّفعة والظّهور والانكشاف أي بلوغ الشّيء منتهاه، وكذلك نجد النصّ مرادف للترتيب (وضع الأشياء بعضها فوق بعض).

جـــ_ مفهوم العتبة النصيّة:

نعني بعتبات النصّ «مجموعة النّصوص الّتي تحفّز المتن وتحيط به من عناوين وأسماء المؤلّفين والإهداءات والمقدّمات والخاتمات والفهارس والحواشي وكلّ بيانات الشرح الّتي تُوجد على صفحة غلاف الكتاب وعلى ظهره»[2].

وتتمثّل أهميّة العتبات النصيّة في التّعرّف على الأطر المكوّنة للنصّ، وغايات الكاتب ومحدودات تلقّي نصوصه، كما تتمثّل أهميّتها في كون «قراءة المتن تصير مشروطة بقراءة هذه النصوص، فلا يمكننا الدّخول في عالم المتن قبل المرور بعتباته لأنّها تقوم بدور الوشاية والبوح» [3]، فهي عبارة عن مرفقات أوّليّة لبعض عناصر الإنتاج يطؤها القارئ قبل ولوج أيّ فضاء داخلي، ومن هنا اكتسبت العتبات أهميّتها البالغة من كونها أصبحت نصًّا موازيًا ينافس المتن في جذب المتلقّي.

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، ج14، ص272.

[2] عبد الرزّاق بلال، مدخل إلى عتبات النصّ (دراسات في مقدّمات النقد العربي القديم)، دار إفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 2000، ص21.

[3] نفسه، ص23-24.

يمكن القول أنّ العتبة النصّيّة تمثّل ذلك السّور الّذي يحتوي النصّ الأساسي، فصار أن انتقل مركزيّة التلقّي من النص المتن إلى النصّ الموازي، فهي ما يصنع به النصّ من نفسه كيانا يعرض ذاته على متلقّيه، وتتمثّل في الملحقات النصّيّة سواء كانت داخليّة أو خارجيّة، بصريّة أو لغويّة، وهي مفتاح مهمّ للنصّ تكشف سرّه لأنّها المدخل المنطقي له وللتّواصل والتّحاور معه.

هذه العتبات الّتي «ستقود القارئ المتلقّي إلى مركز الانفعالات وحركيّة الحياة في مسالك النصّ، وسينتج عن هذا التّفاعل معها امتلاك الرّغبة الّتي ستدفع إلى البحث عن كلّ ما يتعلّق بها بين ثنايا النصّ نفسه»[1].

فالعتبات النصّيّة هي «علامات دلاليّة تشرّع أبواب النصّ أمام المتلقّي القارئ وتشحنه بالدفعة الزّاخرة بروح الولوج إلى أعماقه، لما تحمله هذه العتبات من معان وشفرات لها علاقة مباشرة بالنصّ تنير دروبه، وهي تتميّز باعتبار عتبات لها سياقات تاريخيّة ونصيّة، ووظائف تأليفيّة تختزل جانبًا مركزيًّا من منطق الكتابة»[2].

بالإضافة إلى ذلك فإنّ عتبات النصّ «تبرز جانبًا أساسيًّا من العناصر المؤطّرة لبناء الحكاية ولبعض طرائق تنظيمها وتحقيقها التخييلي كما أنّها أساس كلّ قاعدة تواصليّة تمكّن النصّ من الانفتاح على أبعاد دلاليّة» [3]، فالعتبات النصيّة لا يمكنها أن تكتسب أهميّتها بمعزل عن طبيعته الخصوصيّة النصّيّة نفسها.

ويرى "حميد لحميداني" في كتابه (بنية النصّ السردي) أنّ العتبات هي ذلك «الحيّز الّذي تشغله الكتابة ذاتها، باعتبارها أحرفًا طباعيّة على مساحة الورق ويشمل ذلك نظريّة

---

[1] باسمة درمش، عتبات النصّ، مجلّة علامات في النقد، مجلّد16، ج61، السّعوديّة، مايو 2007، ص39.

[2] حسن الرّموتي، العتبات النصيّة في قراءة عناوين الدّيوان الشعري المغربي المعاصر، مجلّة الأدبيّة، طنجة–المغرب، جوان2009، ص25.

[3] عبد الفتّاح الحجمري، عتبات النصّ (البنية والدّلالة)، منشورات الرّابطة، الدّار البيضاء–المغرب، (دط)، 1996، ص16.

تصميم الغلاف، ووضع المطالع وتنظيم الفصول، وتغيّرات الكتابة المطبعيّة وتشكيل العناوين وغيرها»[1]، أي أنَّ العتبات تشمل كلّ ما يحيط بالكتاب أو بالنصّ من جوانبه الدّاخليّة والخارجيّة مثل: العنوان، اسم الكاتب، الفصول، الهوامش... إلى غير ذلك من الأيقونات الّتي تمهّد للدّخول إلى النصّ والولوج في أعماقه.

وكذلك تعتبر العتبات النصيّة «مجموعة النّوافذ والتنبيهات والخدمات والمنطلقات والإضاءات والمقدّمات الّتي تُفضي إلى نتائج حتميّة نتيجة لتلاقح بينها وبين النصّ وهي أيضًا الرّسائل الّتي تطوف حول جسم النصّ مُحْدِثَةً به تغييرًا، وهذا التغيير تحكمه المقاربات التفسيريّة لتلك العتبات، وما يقوم به المتلقّي من فكّ شفراتها»[2].

فهي عبارة عن بوتقات يظهر منها الرّوائي عبر عمله كما يطّلع الآخرون عليه من خلالها، فالرّوائي يحدّد من خلالها خصوصيّة عمله.

لذا اعْتُبِرَتْ العتبات أداة تميّز النصّ عن غيره وتعيّن موقفه في جنسه الأدبي وتحثّ القارئ على قراءته وقد حدّد "جيرار جينيت" [3] هذه العتبات بالعناوين الرّئيسيّة والفرعيّة والمقتبسات والإهداء والمقدّمة والتّمهيد والاستهلال والهوامش والملاحظات والأيقونات وأسماء المؤلّفين والنّاشرين وأدرجها ضمن ما نصّ عليه بالمناصّ.

د_ وظائف العتبات النصيّة:

للعتبات النصيّة عدّة وظائف:

1 -تساعد على فهم خصوصيّة النصّ الأدبي وتحدّد مقاصده الدّلاليّة والتّداوليّة، ودراسة العلاقة الموجودة بينها وبين العمل.

---

[1] حميد لحميداني، بنية النصّ السردي، ص55.

[2] عزوز علي إسماعيل، عتبات النصّ في الرّواية العربيّة (دراسة سيميولوجيّة سرديّة)، مطابع الهيئة المصريّة للكتاب، القاهرة–مصر، ط1، 2012، ص46.

[3] سعيد يقطين، انفتاح النصّ الرّوائي، المركز الثّقافي العربي، بيروت–لبنان، ط1، 1989، ص97.

2 -تنقل مركز التّلقّي «من النصّ إلى النصّ الموازي، وهو الأمر الّذي عدّته الدّراسات النقديّة الحديثة مفتاحًا مهمًّا في دراسة النّصوص المغلقة حيث يجترح تلك العتبات نصًّا صادمًا للمتلقّي له وميض التّعريف بما يمكن أن تنطوي عليه مجاهل النصّ»[1].

3 -تقديم تصوّرًا أوّليًّا «يسعف النّظريّة النقديّة في التّحليل وإرساء قواعد جديدة لدراسة الخطاب الرّوائي»[2]، وهذا بالإضافة إلى وظيفتها الجماليّة والتّداوليّة.

4 -تساهم العتبات النصيّة في إبراز الشكل ومحتواه وقضاياه ومنظوراته الفكريّة ممّا يستدعي تحليل نصّي معمّق وفق منهجيّات نقديّة وعلميّة ومعرفيّة.

وبالتّالي يمكن القول أنّه مهما تعدّدت التسميات تبقى العتبات منفذ مهمّ للدّخول إلى النصّ والغوص في عوالمه بكلّ أشكاله، حتّى وإن كانت تشترك مع نصوص أخرى في بعض الإيحاءات، كما قد تكون تتعلّق بنصّ واحد فيها، بحيث تسلّط الضوء على جماليّة النصّ الأدبي وبيان جماليّته ورونقه من خلال العتبات الّتي يريد الكاتب من وراءها الكشف عن شيء ما في النصّ أو الإشارة إليه.

3_ عتبات الكتابة الرّوائيّة من منظور النقد الغربي:

إنّ الجدل الدّائر بين داخل العمل السّردي وخارجه وُجِدَ في النقد الغربي ويُعتبر "ميشال فوكو" من الأوائل الّذين أثاروا مسألة (النصّ المحيط) من خلال حديثه عن حدود الكتابة وذلك في كتابه (حفريّات المعرفة).

يقول في هذا الصّدد «حدود كتاب من الكتب ليست أبدًا واضحة بما فيه الكفاية، وغير متميّزة بدقّة، فخلق العنوان والأسطر الأولى، والكلمات الأخيرة وخلق بنيته الدّاخليّة

---

[1] معجب العدواني، تشكيل المكان وظلال العتبات، النّادي الأدبي الثّقافي، جدّة–المملكة العربيّة السّعوديّة، ط1، 2002، ص7.

[2] شعيب حليفي، النصّ الموازي للرّواية إستراتيجيّة العنوان، مجلّة الكرملة، مؤسّسة الكرمل، رام الله–فلسطين، ج 46، 1992، ص82.

وشكله الّذي يُضفي عليه نوعًا من الاستقلاليّة والتّميّز، ثمّة منظومة من الإحالات إلى كتب ونصوص وجمل أخرى...»[1].

فيرى "ميشال فوكو" إنّما يحتضن أيّ كتاب ممّا يحيط به من عناوين رئيسيّة، وعناوين فرعيّة، وتمهيدات وغيرها، لا تكن دلالاتها واضحة ولا مقاصدها جليّة إلاّ إذا ربطها قارئ الرّواية بغيرها من النّصوص المُصاحبة لها الّتي استلهم منها الكاتب بعض أفكاره، بالإضافة إلى كلّ ما يحيط الرّوائي والكتابة من لقاءات صحفيّة وغيرها، فالعتبة الرّوائيّة ليست مستقلّة بذاتها ولا مكتفية بمعانيها ورموزها.

كما وضع "جيرار جينيت" [2] قواعد نصيّة وخطابيّة أضحت أوّليّات في فهم بنيات السّرد ومكوّناته وماهيّات صيغه التركيبيّة، فكان لـــ "جيرار جينيت" رؤى نقديّة مختلفة للنصّ الأدبي، كما ابتكر تقنيّات ذات طابع حداثي تفتح للقارئ سبلاً وآفاقًا جديدة للتّعامل مع أيّ نصّ، فكان له الفضل في إعادة الاعتبار لكلّ مكوّن داخلي وخارجي في النصّ.

فكان تحليله للنصّ الفوقي شدّه إلى سبيل انفتاح النصّ على من مجموعة الصّيغ الّتي تمكّن النصّ من أن يتعالى على الصّيغة الانغلاقيّة إلى علاقة تفاعليّة مع مرجعيّات عدّة وجعل "جينيت" هذه العلاقات متفرّعة إلى خمسة (5) تصنيفات تخصّ العلاقات النصيّة المحاذية، وهي كالتّالي:

- **التّناصيّة:** حيث ركّز على الحضور المتزامن نصّين أو أكثر من ذلك على سبيل الاستحضار وغالبًا ما يكون النصّ الآخر حاضرًا فعليًّا بشكله الحرفي في النصّ السردي، وهذا يتطابق –بصفة تقريبيّة– مع ما يُسمّى قديمًا (الاستشهاد)، ويأتي هذا

---

[1] ميشال فوكو، حفريّات المعرفة، تر: سالم يفوت، منشورات عالم المعرفة، الدّار البيضاء–المغرب، ط 1، 1986، ص23.

[2] جيرار جينيت، طروس الأدب على الأدب، تر: محمّد خير البقاعي، ضمن كتاب دراسات في النصّ والتّناصيّة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1998، ص127.

النصّ بين مزدوجتين أو بالتوثيق له أو من دون توثيق، أو قد يأتي بأقلّ حرفيّة في حال التلميح.[1]

وقد حدّد معنى **النصّيّة الواصفة** بأنّها الرّابط بين نصّين يتحدّث عنه المؤلّف دون أن يشير إليه أو يستدعيه، ويأتي هذا النصّ في الكثير من الأحيان متضمّنًا داخل سياق العمل دون ذكر من الكاتب.

وتحدّث "جينيت" أيضًا عن **النصّيّة الفوقيّة** وعن النصّيّة الشاملة فأمّا الأولى فتهتمّ بالعلاقة، وتكون هذه العلاقة بنصّ سابق، الّتي تجمع نصًّا لاحقًا بتحويل نصّ سابق عبر نصّ بديل، أو تقليد نصّ لنصّ سابق عن طريق ما اصطلح عليه بالاشتقاق.

وأمّا الثّانية وهي **النصّيّة الشاملة** وهي ميثاق ضمني يُعقد بين الكاتب والقارئ وفق توضيح مسارات وسبل توضيحيّة لفهم المعاني ونجاح الكاتب في منح النصّ كلّ فاعليّة كي يضمن التأثير في متلقّيه.[2]

أمّا **النصّيّة المحاذية:**

انصبّ حديث "جينيت" في هذا التّصنيف على عنوان العمل السردي، العنوان التحتي، العنوان الدّاخلي، المقدّمات، التذييلات، التّصدير، التّنبيهات، الحواشي الجانبيّة، الهوامش الّتي تأتي أسفل الصّفحات، الهامش في آخر العمل، العبارات التّوجيهيّة، رسومات وصور وأنواع أخرى من إشارات وملاحق، ومخطوطات ذاتيّة وغيريّة وقد يقتضي النصّ حواشي توضيحيّة أو تعريفات لشخصيّة أو لمصطلح ما، أو التّنويه بتاريخ يخدم فكرة الموضوع.[3]

---

(1) Gerard Genette, palimpsestes la littérature au second degré, E-d, Seuil, 1982, p: 08.

نقلاً عن: هند بوعود، شعريّة العتبات النصّيّة في الرّواية، مجلّة كليّة الآداب واللّغات، جامعة محمّد خيضر، بسكرة، ع14–15، جانفي–جوان 2014، ص158.

(2) نفسه، ص159.

(3) نفسه، الصفحة نفسها.

بعد تحليل متعدّد ومختلف لكلّ المعطيات الّتي توفّرت بين يدي "جينيت" واجه سؤالاً إشكاليًّا هو: ما الّذي يجعل العمل الأدبي عملاً فنيًّا وهل أدبيّة الأدب تتحقّق في النصّ ذاته بمفهومه التّقليدي من حيث هو مضمون أو ترتكز بالأساس على البنية والشكل العام للعمل، وبذلك شدّ انتباهه أنّ العتبات المحاذية هي أحد مكوّنات بناء الكتاب ككلّ وليس النصّ لوحده، لذلك وجب الانطلاق من نقطة مركزيّة مفادها أنّ العمل الأدبي هو نسق من العلامات الدالّة، ومهمّة المحلّل والباحث هو الغوص في أغوار مظاهر تحقّق الدّلالة من خلال هذه العلامات، وكيفيّة اشتغال نسقها ومظاهر تعدّد دلالاتها.

4_ قضايا العتبات النصيّة والنقد العربي:

أ_ العتبات في النقد التقليدي:

إذا تأمّلنا طبيعة التّراث النقدي البلاغي القديم فإنّنا نجد ما وصلنا منه عبارة عن مرويّات شفويّة، ينقلها طلبة العلم عن شيوخهم وعلمائهم، «وغالبًا ما أخذت طابع الحوار الّذي يعتمد السّؤال والجواب، أو طابع الصّراع بين نمطين ثقافيّين هم المشافهة والكتابة، الّذي انتهى برجحان كفّة الكتابة على المشافهة»[1].

وما يثبت ذلك ما ورد في (رسالة الفحولة) لـــ "الأصمعي" الّذي ينقلها تلميذه "أبو حاتم سهل بن محمّد بن عثمان السجري": «سمعت "الأصمعي عبد المالك بن قريب" غير مرّة يفصل "النّابغة الذّبياني" على سائر شعراء الجاهليّة وسألته آخر ما سألته قبيل موته من أوّل الفحولة، قال "النّابغة الذّبياني" ثمّ قال ما رأى في الدّنيا لأحد مثل قول "امرؤ القيس":

وَقاهُمْ جَدُّهم ببني أبيهِمْ *** وبالأشقَيْنَ ما كانَ العِقابُ

[1] عبد الرزّاق بلال، مدخل إلى عتبات النصّ (دراسات في مقدّمات النقد العربي القديم)، ص27.

قال "أبو حاتم": فلمّا رآني أكتب كلامه فكّر ثمّ قال: بل أوّلهم كلّهم في الجودة "امرؤ القيس" له الحظوة والسبق وكلّهم أخذوا من قوله واتّبعوا مذهبه» [1]، وبعد تكريس الكتابة أدركوا شروط الكتابة والتّأليف وتبعاتها حتّى قالوا «من صنّف فقد استهدف فإن أحسن فقد استعطف، وإذا أساء فقد استقذف»[2].

وليس أدلّ على اهتمام النقد العربي القديم بالعتبات من قول "المقريزي" في كتابه (المواعظ) الشروط الواجب توافرها في الكتاب فقال: «اعلم أنّ عادة القدماء من المعلّمين أن يأتوا بالرّؤوس الثّمانية في افتتاح كلّ كتاب وهو الغرض والعنوان والمنفعة والمرتبة وصحّة الكتاب من أيّ صناعة هو وكم فيه من أجزاء وأيّ أنحاء التّعاليم المستعملة فيه»[3].

إنّها شروط ترقى بالنصّ إلى مستوى عالي في التّلقّي وتضمن تماسك حبل التّواصل بين المصنّف والمتلقّي، وبعد أن عرفت صناعة التأليف تطوّرًا حتّى بدأوا يتدبّرون شكليَّاتها الّتي لا تنفصل عن مضامينها وكانوا لا يرضون بالكتاب، إلاّ إذا كان مختومًا ومعنونًا كما قال "الجاحظ": «وقد يكتب بعض من له مرتبة في سلطان أو ديانة إلى بعض من يشاكله أو يجري مجراه، فلا يرضى بالكتاب حتّى يخزمه ويخدمه، وربّما لم يرض بذلك حتّى يعنونه ويعظّمه»[4].

وهذا يبيّن أهميّة العنوان والقيم كعتبة من عتبات النصّ، وكما أنّه إذا تصفّحنا كتب النقد العربي القديم في المشرق والأندلس، نجد مصنّفات كثيرة تهتمّ بالعتبات النصيّة، سيما

---

[1] الأصمعي، فحولة الشعراء، تح: ش.توري، تق: صلاح الدين المنجد، دار الكتاب الجديد، بيروت–لبنان، ط 2، 1980، ص9.

[2] أبو إسحاق الحصري، زهر الآداب وثمر الألباب، ج1، تح: محي الدّين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت–لبنان، ط2، (دت)، ص183.

[3] أحمد بن علي المقريزي، الخطط المقريزيّة، ج1، تح: خليل المنصف، دار الكتب العلميّة، بيروت–لبنان، (دط)، (دت)، ص9.

[4] عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان، ج1، دار الفكر للنشر والتوزيع، بيروت–لبنان، ط5، (دت)، ص98.

عند الكُتّاب الّذين عالجوا موضوع الكتابة والكُتّاب كـــ "الصّولي" و"أبو القاسم الكلاعي" و"ابن الأثير".

فـــ"الصّولي" مثلاً ركّز كثيرًا في كتابه (أدب الكاتب) على «العنونة وفضاء الكتابة وأدوات التحبير والترقيش، وكيفيّة التصدير والتقديم والتختيم، فـــ (أدب الكاتب) لـــ"الصّولي" يُعدّ من نفائس مكتبتنا العربيّة لما يحويه من إشارات ثمينة فقد تحدّث في هذا الكتاب عن بعض العتبات المهمّة مثل لفظة (أمّا بعد) فهي تأتي دائمًا بعد الكلام الّذي يبدأ به للانتقال إلى الأخبار عمّا سبق من الكلام نحو البسملة والحمد لله»[1].

كذلك عتبة تصدير الكتاب وما يقع فيها وكذا العنوان والتّاريخ والحواشي إلاّ أنّ "الصّولي" على الرّغم من أنّه تنبّه إلى تلك العتبات إلاّ أنّه لم يتناول ما نحن بصدده الآن من شعريّة تلك العتبات أو وظيفتها وما ترمي إليه، وما يتبيّن هنا أنّه تناولها من باب توجيه اهتمام الكُتّاب إليها وأهميّتها.

أمّا "الكلاعي" فقد تناول العتبات في كتابه (أحكام صنعة الكلام) فأدرج مجموعة من المصطلحات النقديّة، الّتي تعتبر أساسًا لكثير من الدّراسات النقديّة والبلاغيّة مهّد لنظريّة التّلقّي وتناول الخطّ وجماله على اعتبار أنّ الكتابة آنذاك تعتمد على المخطوطات، كما تناول كذلك الحديث عن العنوان والاستفتاح وصدور الرّسالات.

ووجد أنّ العنوان يختلف باختلاف الزّمان والمكان، فكانوا فيما مضى لا يزيدون عن قولهم من فلان، فهم يسمّون الأشياء بمسمّياتها، مرتبطًا بالمراسلات بين الكُتّاب وبعضهم أو بين الخلفاء، ويؤكّد على ذلك بقوله «ويحتمل أن يُسمّى عنوان الكتاب عنوان لوجهين أحدهما يدلّ على غرض الكتاب ممّن وإلى من هو» [2]، وبالتّالي فإنّ دراسة

---

[1] ينظر، الصّولي، أدب الكاتب، دار الكتب العلميّة، بيروت–لبنان، (دط)، (دت)، ص163، 260.

[2] أبو القاسم محمّد بن الكلاعي الأشبيلي، أحكام صنعة الكلام في فنون النثر ومذاهبه في المشرق والأندلس، تح: محمّد رضوان الداية، عالم الكتب، بيروت–لبنان، ط2، 1985، ص61.

العنوان في بداياته كانت بسيطة، ثمّ أخذ في تجاوز البساطة إلى التّركيب، وذلك لتطوّر الحياة الفكريّة والاجتماعيّة واتّساع تصنيف الفنون والآداب.

وممّا تمّ توضيحه بما جاء به "الكلاعي" نجد أنّه وضع درسًا لدراسة عتبات النّصوص ومهّد لها كما فعل "أبو بكر الصّولي"، واحتفى كذلك "ضياء الدّين بن الأثير" بعتبات الكتابة في كتابه (المثل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر) فيقول في (صناعة الكتابة): «اعلم أنّ للكتابة شروطًا وأركانًا وهو بذلك يدرّب الكاتب على عتبات النّصوص سواء كان في الشعر أو في النثر»[1].

كما أنّه اهتمّ بالمقدّمة واعتبر أنّها مقصد الكُتّاب، وبذلك فقد احتفى النقد البلاغي العربي القديم بعتبات النّصوص الّتي هي مداخل الأعمال الأدبيّة، وهو ما يثبت أنّ العرب الأقدمين قد حفلت نصوصهم بالعتبات قبل أن يتطرّق إليها الوقت الحاضر أو يفكّر فيها الغرب فهذه العتبات تعدّ إضاءات للنصّ تسعى من أجل مقاربته مقاربة حقيقيّة.

ومن الملاحظ هنا أنّ كتب النقد العربي القديم فقد جاءت بإشارات مهمّة في هذا المجال (مجال العتبات) ولكن على الرّغم من أهميّتها لم تتمكّن من تشكيل جهاز نظري واضح يؤسّس لهذه المفاهيم بمقولات صارمة وواضحة المعالم، وأنّ ما ورد في مؤلّفاتنا العربيّة عن العتبات النصيّة لم تكن بالمفهوم الحداثي من حيث التنظيم والتخطيط المنهجي هذا ما دفعنا إلى اكتشاف مفهومها عند نقّادنا العرب المحدثين في ضوء استفادتهم بطبيعة الحال من الإسهامات الغربيّة أوّلاً تأصيلاً وطاقات إبداعيّة.

ب_ العتبات في النقد الحديث:

أوّلاً: عند "محمّد بنيس" (1984)

ترجم "محمّد بنيس" مصطلح (Paratexte) بالنصّ الموازي في كتابه (الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها التقليديّة) فهو يرى أنّه «العناصر الموجودة على حدود

[1] عزوز علي إسماعيل، عتبات النصّ في الرّواية العربيّة (دراسة سيميولوجيّة سرديّة)، ص35.

النصّ، داخله وخارجه في آن تتّصل به اتّصالاً يجعلها تتداخل معه إلى حدّ تبلغ درجة من تعيين استهلاليّته، وتنفصل عنه انفصالاً يسمح لداخل النص كبنية وبناء أن يشتغل وينتج دلاليّته والإقامة على الحدود وإشارة للعابر أمام الكتاب–النص، ومصاحبة لمزيد القراءة وإرشاد للمسالك»[1].

صوّر "بنيس" العتبات النصيّة على أنّها ذلك الإطار المحيط بالنصّ الّذي يساهم في توضيح دلالاته واستكشاف معانيه الخفيّة، لسبر أغواره والتّعمّق في شعابه والسّفر في دهاليزه الممتدّة، كما أنّها تجعل من المتن ذلك الكتاب المفتوح الواضح المعالم أمام قارئه.

ثانيًا: عند "سعيد يقطين" (1955)

عرّف مصطلح (Paratextualité) (النصّ الموازي) على أنّه «بنية أصليّة في مقام وسياق معيّنين، وتجاوزهما محافظة على بنية كاملة ومستقلّة، وهذه البنية تكون نصًّا أو شعرًا، وقد تنتمي إلى خطابات عديدة، كما أنّها تأتي هامشًا أو تعليقًا على مقطع سردي أو حوار أو ما شابه»[2].

ونلاحظ هنا أنّه ربط بين النصّ والمناصّ باعتباره علامة نصّيّة تندرج في المتن لا تقلّ أهميّتها عنه.

ثالثًا: عند خالد حسين حسين (1982)

لم يبتعد عمّا ذهب إليه "محمّد بنيس" فهو أيضًا أطلق على (Paratexte) النصّ الموازي في كتابه (شؤون العلامات من التّشفير إلى التّأويل) فهو الّذي يمنح النّصّ الأساسي هويّته، ذلك أنّ النصّ الموازي بمكوّناته المتنوّعة:

العنوان الرّئيسي، العنوان الفرعي، العناوين الدّاخليّة، اسم المؤلّف، الغلاف، الإهداء، المقدّمة، الخاتمة، كلمة النّاشر وغير ذلك من العناصر النصّيّة الموازية الّتي

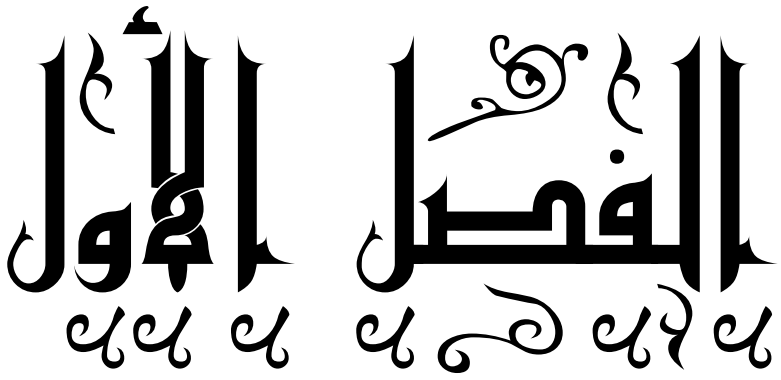
---

[1] محمّد بنيس، الشعر العربي الحديث (بنياته وإبدالاتها التقليديّة)، دار توبقال للنشر، الدّار البيضاء–المغرب، ط 1، 2001، ص76.

[2] سعيد يقطين، انفتاح النصّ الرّوائي، ص99.

تشكّل الإطار الخارجي للنص، فهي عتبات تقود القارئ إلى جغرافيّة النصّ، وتمنحه المفاتيح لاستكشاف مجاهيله، وإضاءة مناطقه المعتّمة عبر مجرّة الأسئلة الّتي تفجّرها عناصر النصّ الموازي أثناء فعل القراءة.[1]

[1] ينظر: خالد حسين حسين، شؤون العلامات (من التّشفير إلى التّأويل)، دار التّكوين للتّأليف والتّرجمة والنشر، دمشق–سوريا، ط1، 2008، ص45–46.



شعريّة العتبات الخارجيّة

1_ عتبة المؤلّف.

2_ شعريّة العنوان.

3_ عتبة الهويّة الأجناسيّة.

4_ شعريّة الصّورة.

تهدف العتبات النصيّة إلى تسويق النصّ وذلك بإغراء المتلقّي بقراءته، وستكون الدّراسة في الفصل الأوّل مقتصرةً على العتبات الخارجيّة للرّواية باعتبارها أوّل ما يشدّ انتباه القارئ، وهي: عتبة المؤلّف، شعريّة العنوان، عتبة الهويّة الأجناسيّة، شعريّة الصّورة.

1_ عتبة المؤلّف:

يندرج اسم المؤلّف كعتبة ضمن ملحقات النصّ الموازي، ويُعدّ من عتباته المحيطة، فالمؤلّف منتج النصّ ومبدعه ومالكه الحقيقي، ومن ثمّ فهو يشكّل مرآة لنصّه من الناحية البيوغرافيّة، والاجتماعيّة والتّاريخيّة والنفسيّة شعوريًّا وكذلك لاشعوريًّا.

وتعتبر كذلك «عتبة المؤلّف من الوحدات الدّالّة المشكّلة لتداوليّة الخطاب ومن أهمّ الخطابات التّقبّليّة الّتي تحاور أفق انتظار القارئ فتشدّ انتباهه ومن ثمّ تجذبه إلى استطلاع مضمون النصّ، وتذوّق بناه الجماليّة»[1]، يعني التّعمّق في مضمون النصّ.

ومن ثمّ فاسم الكاتب يؤدّي وظيفة تعيينيّة إشهاريّة تكمن في نسبة العمل، أو الأثر إلى اسم ذائع الصّيت، معروفًا بأبحاثه الوصفيّة أو الإبداعيّة، ويدلّ على حضوره المكثّف في الساحة الثّقافيّة والمحليّة والوطنيّة والدّوليّة.

ومن هنا فاسم المؤلّف علامة ذات دال ومدلول إذ تعرف الأشياء وتكسب وجودها من خلال مسمّياتها «فالأسماء ليست مجرّد مرآة للأشياء بل هي الأشياء ذاتها»[2].

كما أنّ «الاهتمام باسم المؤلّف ينحدر من عمق أنثروبولوجي بعيد يتّصل بحاجة المجتمعات الدّينيّة الغربيّة إلى معاقبة الخطابات الانتهاكيّة الّتي تخترق قطب المقدّس

---

[1] جميل حمداوي، شعريّة النصّ الموازي (عتبات النصّ الأدبي)، شبكة الألوكة، ط1، 2014، ص17.

[2] لطفي عبد البديع، ميتافيزيقا اللّغة، الهيئة المصريّة للكتاب، القاهرة–مصر، ط1، 1997، ص40.

الشرعي، وعليه فإنّ الحاجة إلى تقييم مثل هذه الخطابات، هي الّتي حملت مؤسّسة الأدب فيما بعد على الاهتمام بالمؤلّف كطرف مسئول عن نظام خطابة وقيمة»[1].

وممّا تقدّم ذكره تظهر الأهميّة البالغة لاسم المؤلّف كعتبة من العتبات النصيّة باعتباره شهادة أصليّة للنصّ، إذ به تتحقّق هويّة كتاب النصّ لصاحبه، فبمجرّد معرفة اسم المؤلّف تزول عتمة النّصوص وتصبح واضحة أمام قارئها.

اسم المؤلّف من العناصر المهمّة والمشكّلة للعتبات النصيّة «فلا يمكننا تجاهله أو مجاوزته لأنّه العلامة الفارقة بين كاتب وآخر، فيه تثبت هويّة الكتاب لصاحبه، ويحقّق ملكيّته الأدبيّة والفكريّة على عمله دون النّظر إلى الاسم أن كان حقيقيًّا أو مستعارًا» [2]، واسم المؤلّف يعدّ من الدّعائم الرئيسيّة فهو من أكثر مكوّنات النصّ الموازي ومعيار النصيّة يرتبط أساسًا بالمؤلّف المشهود له بالكفاءة، نلاحظ هنا أنّ اسم المؤلّف له دور مهمّ في تلقّي النصّ الرّوائي.

أ_ مكان ظهور اسم المؤلّف:

قد يتموضع اسم المؤلّف في أكثر من صفحة في صفحة الغلاف، صفحة العنوان، وفي باقي المصاحبات النصيّة: قوائم النشر، الملاحق الأدبيّة، الصّحف الأدبيّة ...[3]

يظهر اسم المؤلّف "أحلام مستغانمي" في رواية (شهيًّا كفراق) في صفحة الغلاف أعلى يسار الكتاب بخطّ أقلّ سمك وحجم من العنوان باللّون الأسود، وإذا كان اللّون الأسود هو لون الامتصاص الكامل للألوان، فإنّه قد يدلّ في كتاب مستغانمي على روح الرّوائيّة الشفّافة الّتي تمتصّ هموم وأحزان واقعها، أو الّتي تتّسع رؤاها لأطياف مجتمعها المتضادّة

---

[1] نبيل منصّر، الخطاب الموازي للقصيدة العربيّة المعاصرة، دار توبقال، الدّار البيضاء–المغرب، ط 1، 2007، ص35.

[2] عبد الحقّ بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النصّ إلى المناصّ)، تق: سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص63.

[3] عبد الفتّاح كليطو، الكتابة والتّناسخ (مفهوم المؤلّف في الثقافة العربيّة)، تر: عبد السّلام بن عبد العالي، دار التّنوير، بيروت–لبنان، ط1، 1985، ص117.

والمتوافقة في مفارقات كثيرًا ما تصادف الذّات القارئة في الأعمال الرّوائيّة وفي كاتبيها أحيانًا، وهو في التّراث العربي لون السؤدد والعزّ والقوّة.

واللّون الأسود في علم النفس هو لون الأناقة والرّقي، فغالبًا ما تختار النّساء الأنيقات هذا اللّون كما قد يدلّ على السّيطرة والتّحكّم، وهو لون القوّة ومصدرًا لإظهار السّلطة وهذه الصّفات غير بعيدة عن شخصيّة مستغانمي.

ب_ أشكال اسم المؤلّف:

لاسم المؤلّف عدّة أشكال ذكرها "جيرار جينيت":

أ_ إذا دلّ اسم الكاتب على الحالة المدنيّة له فتكون أمام الاسم الحقيقي للكاتب.

ب_ أمّا إذا دلّ على اسم غير الاسم الحقيقي كاسم فنّي أو للشهرة فتكون أمام ما يعرف بالاسم المستعار.

جـــ_ أمّا إذا لم يدلّ على اسم تكون أمام حالة الاسم المجهول.[1]

وقد جاء اسم المؤلّفة في رواية (شهيًّا كفراق) بشكل مباشر وصريح، أي أنّها دلّت على حالتها المدنيّة أي ذكر اسمها الحقيقي "أحلام مستغانمي" لتبرز سلطتها على الرّواية وجودها دلالة على مصداقيّة الكاتبة في امتلاكها لهذه الرّواية.

جـــ_ وقت ظهور اسم المؤلّف:

يظهر في الطبعة الأولى للكتاب ثمّ يتوالى ظهوره في الطّباعات اللاّحقة [2]، وما نلاحظه في رواية (شهيًّا كفراق) ظهور اسم المؤلّفة في الطّبعة الأولى الأصليّة ثمّ توالى ظهوره في الطّبعات الأخرى.

د_ وظائف اسم المؤلّف:

من أهمّ هذه الوظائف:

- **وظيفة التّسمية:** تعمل على تثبيت هويّة عمل الكاتب بإعطائه اسمه.

---

[1] عبد الحقّ بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النصّ إلى المناصّ)، ص64.

[2] نفسه، ص64.

- **وظيفة الملكيّة:** اسمه علامة على الملكيّة الأدبيّة والقانونيّة.
- **وظيفة إشهاريّة:** وجوده على صفحة العنوان الّتي تعدّ الواجهة الإشهاريّة على الكتاب وصاحب الكتاب أيضًا الّذي يكون اسمه غالبًا يخاطبها بصريًّا لشرائه.[1]

فاسم المؤلّف على الغلاف يخصّه تميّزًا وهويّةً، ويمنحه قيمةً أدبيّةً وثقافيّةً ويُراد من تثبيت اسم المؤلّف العائلي والشخصي تخليده في ذاكرة القارئ.

فاسم المؤلّف يؤدّي وظيفة تعيينيّة وإشهاريّة، تكمن في نسبة العمل أو الأثر إلى اسم ذائع الصّيت معروف بأبحاثه الوصفيّة أو الإبداعيّة، ويدلّ على حضوره المكثّف في السّاحة الثّقافيّة المحلّيّة، والوطنيّة والدوليّة، ورقيًّا ورقميًّا وإعلاميًّا.[2]

نجد اسم المؤلّفة في رواية (شهيًّا كفراق) يتموضع أعلى يسار واجهة الغلاف وهنا كأنّ "أحلام مستغانمي" تريد أن تبرز حضورها المتميّز منذ البداية، وكأنّها تقول أنا هي كاتبة هذه الرّواية، رواية (شهيًّا كفراق) وقد جاء اسم المؤلّف في الصّدارة فوق اللّوحة الفنّيّة مباشرة، تريد أن تبرز حضورها المتميّز والمثالي في السّاحة الأدبيّة، حتّى تستقطب نخبة من الجمهور القارئ، وهذا ما يجعلها تواصل عملها الأدبي أكثر فأكثر.

يتموضع اسم الكاتبة (أحلام مستغانمي) في روايتها (شهيًّا كفراق) في الواجهة الأماميّة باللّون الأسود بخطّ متوسّط، وغالبًا ما يكون اللّون الأسود يرمز إلى الحزن والألم إذ «يدلّ على الألم والخوف من المجهول»[3]، و«ارتبط اللّون الأسود منذ القدم بالحزن والألم والموت كما أنّه يرمز إلى الخوف من المجهول والميل إلى التّكتّم وهو يدلّ على العدميّة والفناء»[4].

---

(1) عبد الحقّ بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النصّ إلى المناصّ)، ص64.

(2) عبد السلام بن عبد العالي، المؤلّف في تراثنا الثّقافي التّراث والهويّة، دار توبقال للنشر، الدّار البيضاء–المغرب، ط1، 1987، ص83.

(3) ظاهر محمّد هزّاع الزواهرة، اللّون ودلالته في الشعر (الشعر الأردني نموذجًا)، دار الحامد للنشر والتّوزيع، عمّان–الأردن، ط1، 2008، ص98.

(4) أحمد مختار عمر، اللّغة واللّون، عالم الكتب للنشر والتّوزيع، القاهرة–مصر، ط2، 1997، ص186.

ولذا نستنتج أنّه لا يمكن أن يظهر أيَّ عمل أدبي دون ذكر اسم صاحبه؛ إذن هناك علاقة تكامليّة بين المؤلّف والنصّ فلا نصّ دون مؤلّف ولا مؤلّف دون نصّ فاسم الكاتب عتبة أساسيّة لا يمكن الاستغناء عنها فهي الّتي تبرز جنس النصّ وطبيعته.

2_ شعريّة العنوان:

العنوان للكتاب كالاسم للشّيء، به يُعرف وبه يُتداول، يُشار به إليه، ويدلّ به عليه أيضًا، وقبل أن نحيط بمفهومه اصطلاحًا وجب تعريفه.

أ_ لغةً:

عُرِّف العنوان من الناحية اللّغويّة بالكثير من التّعريفات:

ففي (لسان العرب) نجد مادّة (عتب) لها معاني هي:

الظّهور: عنّ الشيء يعنى عننًا: ظهر أمامه.

الاعتراض: عنّ الشيء يعنّ وعنوانًا وأعنن: اعترض وعرضه.

الأثر: قال "ابن برى" والعنوان الأثر.

التعريض: يقال للرّجال الّذي يُعَرِّض ولا يصرّح: قد جعل كذا وكذا عنوانًا لحاجته وأنشد:

وتَعْرِفُ فِي عُنوانِها بعضَ لَحْنِها ... وَفِي جَوْفِها صَمْعاءُ تَحْكي الدَّواهيا

عنوان الكتاب:

عَنَنْتُ الكتاب وأنشه كذا: أي عرضه له وصرفته إليه ويُسمّى عنوانًا لأنّه يعنّ الكتاب من ناحية.[1]

أمّا في كتاب (العين) فنجد «العنان: من اللّجام: السّير الّذي بيد الفارس الّذي يقوم به رأس الفرس ويجمع على أعِنَّة وعُنن»[2]، وما تعلّق بالكتاب يقال له «عننت الكتاب

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، ج10، مادّة (ع ن ن)، ص311.

[2] الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تح: عبد الحميد هنداوي، مج3، دار الكتب العلميّة، بيروت–لبنان، ط 1، 2002، ص242.

وأعننته لكذا أي عرضته له وصرفته إليه، وعن الكتاب يعنّه عنًّا وعننه: كعنونه وعنونته بمعنى واحد، مشتقّ من المعنى»[1].

ب_ اصطلاحًا:

إن كانت المعاني اللّغويّة للعنوان تحثّنا على بناء تصوّرات ورؤى أوّليّة عنه، فإنّ المفهوم الاصطلاحي يوضّح هذه التّصوّرات والرّؤى، حيث يقودنا إلى الكشف عن الدّلالات الّتي تركن زواياه ويسلّط الضّوء عليها.

يعتبر العنوان من أهمّ العتبات النصّيّة وهو يندرج ضمن ما يحيط بالنصّ ويتعالق به مباشرةً سواء كان هذا العنوان رئيسًا يتقدّم النصّ عليه أو كان داخليًّا يتصدّر الفصول والأقسام ففي الحالتين أصبح العنوان عتبة في غاية الأهمّيّة بالنسبة لتشكيل انسجام النصّ دلاليًّا وقد توافقت مقصديّة تكوين النصّ ومقصديّة قراءته على جعل العنوان شفرة ذات حمولة دلاليّة ووظائف جماليّة وتداوليّة وينفكّ العنوان في الرّواية المعاصرة عن الإغراء والتكثيف والكناية والتّلميح.[2]

وأهمّ عتبة تسرق بصر القارئ هي العنوان وما يميّز أيّ نصّ هو وجود عنوان يعتلي أفقه ليحمل مضمونه، فالعنوان جزء لا يتجزّأ من فحوى النصّ لإبراز دلالته «فأيّ عنوان لأيّ كتاب يكون عبارة صغيرة، تعكس عادة عالم النصّ المعقّد الشّاسع لأطراف»[3]، لأنّ العنوان بالنسبة لأيّ نصّ يمثّل ناطقه الرّسمي والنّائب عنه، فلا يمكن المباشرة في تحليله ما لم تكن هناك إشارة إلى تحليل بنية العنوان وما يواري عنه،

---

[1] الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، ص439، 441.

[2] جمال حضري، عتبة العنوان وإستراتيجيّة التّصوير والتسريد (قراءة من منظور سيميائي)، مجلّة السّيميائيّات، ع 3، مختبر السيميائيّات وتحليل الخطابات، منشورات دار الأديب، وهران–الجزائر، 2008، ص129.

[3] عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكيّة سيميائيّة مركّبة لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ، ديوات المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، (دط)، 1995، ص277.

فالعنوان تلك اللاّفتة الّتي ترمز للنصّ أو هو ذلك الهرم قاعدته النصّ وقمّته العنوان، لأنّه أوّل ما يصادفك، فلا ترى قاعدته إلاّ بعد الاقتراب منه.

فهو عتبة مهمّة لقراءة النصّ ودخوله، وهو «مجموعة العلامات اللّسانيّة، من كلمات وجمل، وحتّى نصوص تظهر على رأس النصّ لتدلّ عليه وتعيّنه وتشير لمحتواه الكلّي (العنوان–العنوان، العنوان الثّانوي، العنوان الفرعي، قصّة، شعر)، تهتمّ بمكان ظهور العنوان: في الصّفحة الأولى للغلاف، في ظهر الغلاف، في صفحة العنوان، في الصّفحة المزيّفة للعنوان»[1].

فهو علامة نصّيّة تسعى إلى الكشف عن ملامح المجهول المنتظر (النصّ) وتخلق جوًّا من الألفة يستأنس بها القارئ قبل أن ينخرط في رحلة استكشاف النصّ والتّسلّل إلى ردهاته الدّاخليّة[2]، أي أنّه يشير إلى محتوى النصّ، ولكن في بعض الحالات يعطي إشارة فقط للمضمون حتّى يترك القارئ يقرأ النصّ ويكشف دلالاته.

كما يمثّل العنوان جانبًا أساسيًّا من العناصر المؤطّرة لبناء الحكاية ولبعض طرائق تنظيمها، فالعنوان قاعدة تواصليّة تمكّن النصّ من الانفتاح على أبعاد دلاليّة تعني التّركيب العام عبر تمكّنه لبنية دلاليّة.[3]

ويُعدّ العنوان أيضًا من أهمّ عناصر العتبات النصّيّة وملحقاتها الدّاخليّة نظرًا لكونه مدخلاً أساسيًّا في قراءة النصّ الأدبي، ويمكن اعتباره عتبة النصّ الأولى الّتي يقف عندها القارئ «إذ من الجليّ عن البيان أنّه العتبة الأولى الّتي تواجه المتلقّي في سيره إلى عالم

---

[1] عبد الحقّ بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النصّ إلى المناصّ)، ص67.

[2] عبد المالك أشبهون، العنوان في الرّواية العربيّة، محاكاة للدّراسات والنشر والتّوزيع، دمشق–سوريا، ط 1، 2011، ص15.

[3] يُنظر: محمّد الهادي المطوي، في التّعالي النصّي والمتعاليّات النصّيّة، المجلّة العربيّة للثّقافة، تونس، ع 32، 1997، ص185، 188.

النصّ الأساسي فهو يُعدّ أوّل إشارة وعلامة لغويّة يتلقّاها في التّفاعل والتّواصل معه» [1]، أي أنّه يأخذ بيد القارئ للدّخول إلى المتن.

كما يُعدّ العنوان «نظامًا سيميائيًّا ذا أبعاد دلاليّة وأخرى رمزيّة تغري الباحث بتتبّع دلالته ومحاولة فكّ شفراته الرّامزة فالعنوان هو أوّل عتبة يطؤها الباحث السيميائي قصد استنطاقها بصريًّا ولسانيًّا وأفقيًّا وعموديًّا، لذلك شبّه "جاك ديريدا" العنوان بالثّريّا الّتي تحتلّ بعدا مكتبيًّا مرتفعًا يمتزج لديه بمركزيّة الإشعاع على النصّ»[2].

فالعنوان هو العنصر الّذي يفتتح به النصّ لذلك يُعدّ نقطة الانطلاقة الطّبيعيّة للنصّ، فهو النّواة الّتي يمكن أن يتولّد منها الخطاب [3]، كما يتميّز بكثافة الدّلالة فهو يحجب النصّ بواسطة اختزال يحجب ما هو غير ملخّص أي المتن، وبدوره المتن يعمل على تفصيل هذا العنوان تمامًا كما نجد في رواية (شهيًّا كفراق):

وظائف العنوان عند "رولان بارت":

- **وظيفة بيولوجيّة:** الإعلان عن النصّ بوصفه منتجًا وسلعة.
- **وظيفة إشهاريّة:** العنوان علامة من علامات وسم وتمييز النصّ.
- **وظيفة تلفّظيّة:** العنوان يخبر عمّا سيليه في النصّ.
- **وظيفة نفسيّة:** العنوان يثير شهيّة القراءة لدى القارئ.

---

[1] إبراهيم عبد الرحمن إبراهيم، عتبات النصّ في رواية الثّلاثة لـــ "محمّد البشير الإبراهيمي" (دراسة تداوليّة)، مجلّة الدّراسات الأدبيّة واللّغويّة، ع1، يونيو2013، ص30–45.

[2] سلمان قاصد، عالم النصّ (دراسة بنيويّة في الأساليب السّرديّة)، دار الكندي للنشر والتّوزيع، عمّان–الأردن، ط 1، 2014، ص18.

[3] عبد المجيد تومي، التّحليل السّيميائي في الخطاب الرّوائي (البيانات الخطابيّة التّركيبيّة الدّلاليّة)، شركة المدارس للنشر والتّوزيع، الدّار البيضاء–المغرب، (دط)، 2002، ص110.

_ تحليل العنوان:

أ_ المستوى المعجمي:

إنّ عنوان الرّواية (شهيًّا كفراق) يتكوّن من كلمتين وحرف وردت معانيها في المعاجم اللّغويّة كالآتي:

- لفظة (شهيًّا) جاءت في معجم (لسان العرب) بمعاني عديدة منها: «شَهِيَهُ وشهاهُ واشتهاهُ، أحبَّهُ، ورغب فيه، ورَجُلٌ شَهِيٌّ وشهوانُ وشهوانيّ وهي شهوى، ج شهاوي، أشهاهُ: أعطاهُ مشتهاهُ، وأصابه بعين، تشتهى: اقترح شهوة بعد شهوةٍ، شاهاه»[1].
- أمّا في معجم (الوسيط): «[اشتهى] الشّيء: اشتهت رغبته فيه» [2]، وفي التّنزيل العزيز (ولكم فيها ما تشتهي أنفسكم، ولكم فيها ما تدّعون) [سورة فصّلت، الآية31].
- أمّا حرف الكاف فجاءت في معجم (الوسيط): على أنّها الحرف الثّاني والعشرون من حروف الهجاء، وهو صوت شديد مهموس، مخرجه بين عقدة اللّسان وبين اللّهاة في أقصى الفهم، وتكون جارّة وغير جارّة، فالأولى لها عدّة معانٍ: منها التّشبيه: نحو محمّد كالأسد، والتّوكيد في التّنزيل العزيز «ليس كمثله شيءٌ وهو السّميع البصير» [سورة الشّورى، الآية 11]، والتّقدير: ليس شيء مثله والثّانية نوعان:

أ –ضمير منصوب أو مجرور: نحو قوله تعالى: «ما وعدك ربُّك وما قلى». [سورة الضّحى، الآية3].

---

(1) ابن منظور، لسان العرب، مادّة (ش، هـ، ا)، ج8، ص254.

(2) إبراهيم مصطفى وآخرون، معجم الوسيط، ج1، المكتبة الإسلاميّة للطّباعة والنشر والتّوزيع، إسطنبول–تركيا، (دط)، (دت)، ص1034.

ب – حرف معناه الخطاب، ومنه الكاف اللاّحقة لاسم الإشارة نحو ذلك وتلك، وللضّمير المنفصل المنصوب في قوله: «إيّاك وإيّاكما ونحوهما، ولبعض أسماء الأفعال: نحو: رويدك».

- أمّا في معجم (شمس العلوم) الكاف: الكلمة: الكاف، الجذر: كوف، الوزن: فعل (الكاف) هذا الحرف، وللكاف مواضع تكون أصلاً في الكلمة مثل (كلم) ونحو، وتكون زائدة للتّشبيه يُخفّض ما بعدها كقوله تعالى: «فهي كالحجارة» [سورة البقرة، 74]، وتُزاد للتأكيد كقوله تعالى: «ليس كمثله شيء». [سورة الشّورى، 11].

وقول: سَعْدُ بْــنُ زيد إذَا أبْصَــرْتَ فَضْلَهُمُ *** مــا إن كــمِثْلِهِمِ فِــي النَّــاسِ مِنْ أحَدِ

- أمّا لفظة (الفراق) فجاءت في معجم الوسيط: الفراقُ: الفُرقة، وأكثر ما تكون بالأبدان، وفي التّنزيل العزيز: «هذا فراق بيني وبينك».[1]
- أمّا في معجم (الغنيّ): فراقُ [فرق] مصدر: فارَق، حان موعد الفراق، موعد الانفصال والافتراق، «ما أصعب فراق الأهل والأحبّة والأقارب»[2].
- أمّا في معجم (الرّائد): فراق، افتراق: مصدر فارق: انفصال.[3]
- أمّا في (لسان العرب): الفرْقُ: خلاف الجمع، فرقهُ يفرقُهُ فرقًا وفرْقة، وقيل: فرق للصّلاح فرْقًا وفرَّق للإفساد تفريقًا، وانفرق الشّيءُ، وتفرّق وافترق.[4]

---

[1] إبراهيم مصطفى وآخرون، معجم الوسيط، ج2، ص686.

[2] عبد الغني أبو العزم، معجم الغنيّ الزّاهر، مؤسّسة الغنيّ للنشر، الرّباط–المغرب، ط1، 2013، ص64.

[3] جبران مسعود، معجم الرّائد، دار العلم للملايين، بيروت–لبنان، ط7، 1992، ص596.

[4] ابن منظور، لسان العرب، مادّة (ف، ر، ق)، ج11، ص169.

ب_ المستوى التّركيبي والدّلالي:

جاء العنوان جملةً اسميّة فيها حذف في بدايتها وهذا الحذف ينفتح على تأويلات عديدة ومختلفة فشهيًّا مفردة منصوبة فقد تكون خبرًا لجملة منسوخة بكاف وقد تكون حالاً لجملة فعليّة:

-كان اللّقاء شهيًّا كفراق.

-رأيت اللّقاء شهيًّا كفراق.

والجملة الاسميّة تعكس الثّبات والاستقرار والاتّزان في أدبيّة مستغانمي وجلّ عناوين رواياتها وردت جملاً اسميّة.

والحذف من أبلغ الوسائل البلاغيّة في التّراث العربي والشعريّة المعاصرة الّتي تتّكأ عليه، كون الحذف أبلغ من الإفصاح، وتكون أبلغ ما تكون إذا صمتّ، وهو من الآليّات الّتي تشيع في أسلوب مستغانمي والّذي يكسبه جاذبيّة وخصوصيّة متميّزة.

ورغم أنّ التشبيه العادي من الأساليب التقليديّة في التّراث العربي إلاّ أنّ وروده في عنونة "مستغانمي" اكتسب جماليّة لخصوصيّة المفردات المكوّنة لها وتضادها وتنافرها الّذي يجذب القارئ ويغريه بقراءة الرّواية.

واستعملت الأداة (الكاف) كونها الأكثر إيجازًا واختصارًا وهذا الأخير من مقوّمات الأدبيّة المعاصرة والقديمة، فطالما قرنت البلاغة والأدبيّة بالقول الوجيز المستوفي معناه.

ففي العنوان مفارقة فكيف يتساوى اللّقاء بالفراق في اللذّة والجمال، إلاّ أنّنا إذا قرأنا الرّواية نجد هذا العاشق تساوى عنده اللّقاء بالفراق كونه لوّعه هذا الأخير، ففقد ثقته في الحبّ من الأساس، هذا العاشق يعكس جانبًا من عالم "أحلام مستغانمي" النّاضج فهي لم تعد تبالي باللّهفة والعشق وفقدت هذه الأشياء بريقها في حياتها وركنت إلى جوانب أخرى حميميّة كالصّداقة وحبّ الجمهور والذّات.

- وردت لفظة (الفراق) بدل مرادفات أخرى (وداع، مغادرة، تفرّق، انفصال، بُعد، شقاق، بَيْن، انقطاع...)، كونها اللفظة الأكثر عصريّة والأبلغ في الدّلالة على الحزن والألم.
- واستعملت لفظة (شهيًّا) بدل مرادفات أخرى (جميلاً، لذيذًا، رائعًا، جذّابًا، ...) كون هذه اللفظة ترتبط بالرّغبة والشهوة الحسّيّة والمعنويّة، وهو اللفظ الأكثر جاذبيّة وإغراءً للقارئ المعاصر من مرادفاته الدّلاليّة والّذي يستهدف فئة واسعة من القرّاء.
- وتتكوّن لفظ (شهيًّا) من أصوات (الشين، الهاء، الياء) وهي أصوات مهموسة بخلاف الياء رخوة مستفلة وهي صفات ضعف كما تتّسم هذه الأصوات ببعد مخرجها وضيقه ما يعكس جانب الضّعف والألم والحزن في بوح وأدبيّة "مستغانمي".
- كما تتكوّن لفظة (فراق) من (3) أصوات (الفاء، الرّاء، القاف) وهي أصوات مجهورة بخلاف الفاء وشديدة وهي صفات قوّة الّتي تعكس جانب قوّة شخصيّة "أحلام مستغانمي".
- نلحظ هذه المفارقة بين المفردتين فكل ضعف يحمل في طيّاته قوّة، وكلّ قوّة تنطوي عن ضعف تحاول إخفاءه.
- وقد تمثّل صفات الضعف والقوّة تجاذب هذه الصّفات في شخصيّة العاشق، ضعفه أمام الحبّ وعواطفه، وقوّته في مواجهة الضّعف أمام الفراق وآلامه في تجاذبات لا يخلو منها إنسان.
- وإذا قرأنا متن الكتاب فإنّنا نجد أنّ لفظ (فراق) والّذي كان أحد مكوّنات العنوان يتكرّر بشكل لافت، فأصل الكتاب هو عن الفراق، لا عن النسيان كما في كتاب (نسيان كم)، فـــ "أحلام مستغانمي" «بحاجة إلى الفراق لتكتب»، و«بحاجة إلى

العزلة والأنانيّة ... ولهذا فإنّنا نحبّ الحبّ لكنّ الفراق يحبّنا أكثر»، و«للفراق كيمياء تفوق كيمياء الانصهار، فقط عندما يفترق عاشقان يتوحّدان».

وكانت الكاتبة استشهدت بقول "جميل بثينة":

يموتُ الْهوى مني إذا ما لقِيتُها *** ويحيا، إذا فرقتها، فيعودُ

و«ما لا تفارقه ميفارقك».

وما أوردته الكاتبة على غلاف الصّفحة الأخيرة ورد في الصّفحة ... وهو «ما كنت أريد من العالم كلّه إلاّ أنت، واليوم أقول: لك العالم كلّه إلاّ أنا»، تجسيد للفظ الفراق، وسيجد القارئ صعوبة في إحصاء هذا اللّفظ إذا لم يستعن بالحاسوب.

3_ عتبة الهويّة الأجناسيّة:

ويُقصد بها الكلمة أو العبارة الّتي تُوضع في صفحة الغلاف الأولى لتدلّ على الشكل أو الجنس الأدبي الّذي ينتمي إليه العمل من شعر أو رواية أو حتّى نوع الرّواية، و«تعتبر هذه العتبة النصّيّة أوّل ما يمكن أن يُدرك بالنسبة للقارئ لأنّنا قبل كلّ شيء نتساءل عن جنس العمل الأدبي الّذي سنقرؤه، وتتجلّى الأبعاد التّداوليّة لهذه العتبة في تيسير السّبل للقارئ لكي يدرك أنّه أمام نصّ أدبي روائي تخصيصًا، إنّ هذا الإدراك يجعله لا يتوقّع أنّه سيتلقّى نصًّا تاريخيًّا أو سياسيًّا أو فلسفيًّا خاصًّا أو سير ذاتيًّا على الرّغم من وجود روابط بين هذه النّصوص داخل المتن الرّوائي إلاّ أنّ هذه الإشارة ترفع اللّبس الّذي قد يحصل بين مجال هذه النّصوص العرفيّة وتحديد حتّى طبيعة النّوع داخل خريطة الأجناس الأدبيّة الواسعة»[1].

فالمؤشّر الجنسي (intication générique) ملحق بالعنوان (annex du titre)« يُعدّ نظامًا رسميًّا يعبّر عن مقصديّة كلّ من الكاتب والنّاشر لما يريدان نسبته

[1] أحمد يوسف، فكّ الأقواس عن المؤلّف (الدّلالات السيميائيّة ورصد آثار المعنى)، مجلّة السّيميائيّات، ع 3، 2008، منشورات دار الأدب، وهران–الجزائر، ص41.

للنصّ»[1]، ما يراد منه تحديد جنس العمل أدبيًّا بوضع النصّ ضمن سلسلة محدّدة تكون رواية أو تكون مجموعة قصصيّة أو مجموعة شعريّة أو نقد أو مسرح.

فهي «تعتبر وحدة من الوحدات الجرافيكيّة أو مسلكًا من المسالك الأولى في عمليّة الولوج لنصّ ما فهو يساعد القارئ على استحضار أفق انتظاره، كما يهيّئها لتقبّل أفق النصّ»[2]، ووظيفتها الأساسيّة تكمن في إخبار القارئ وإعلامه بجنس العمل الّذي سيقرؤه.

فهو نظام سيميائيّ له مقصديّة معيّنة «وممارسة تعيين الأجناس ليس وليد الحاضر وإنّما يرجع إلى العهد الكلاسيكي وتحرص على صفاء كلّ جنس من الأجناس الكتابيّة وتسعى لرسم الحدود الفاصلة بين جنس وجنس آخر»[3].

وهو يكون عادةً ملحق بالعنوان على صفحة الغلاف ليؤشّر على العمل من أيّ جنس هو، ويُعدّ نظامًا رسميًّا يُعبّر عن مقصديّة كلّ من الكاتب والنّاشر لما يريدان نسبته للنصّ، في هذه الحالة لا يستطيع القارئ تجاهل أو إهمال هذه النسبة، باعتبارها موجة قرائيّة لهذا العمل، وقد يتلقّى الجمهور هذا النّظام الجنسي الرّسمي كمعلومة مثل قول الكاتب «أعتبر هذا العمل/الكتاب كرواية».

وممّا لا شكّ فيه أنّ المكان العادي والمعتاد للمؤشّر الجنسي «هو الغلاف كما يمكنه أن يتواجد في أمكنة أخرى مثل وضعيّة في قائمة كتب المؤلّف، بعد صفحة العنوان، أو في آخر الكتاب أو في قائمة المنشورات»[4].

---

[1] عبد الحقّ بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النصّ إلى المناصّ)، ص89.

[2] نعيمة سعديّة، سيمياء المناصّ في رواية (الوليّ الطّاهر يعود إلى مقامه الزّكي) لـــ "الطاهر وطّار"، سلسلة دروس للطلبة، جامعة بسكرة، (دط)، 2011، ص5.

[3] عبد القادر الغزالي، الصّورة الشعريّة وأسئلة الذّات قراءة في شعر "حسن نجمي"، دار الثّقافة للنشر والتّوزيع، الدّار البيضاء–المغرب، ط1، 2004، ص39.

[4] عبد الحقّ بلعابد، السّابق، ص89–90.

أي أنّ الكاتب يشير إليه لا محالة في أيّ موضوع من هذه المواضيع، نظرًا لأهميّة الوظائف الّتي يؤدّيها إلاّ أنّ الوظيفة الأساسيّة الّتي يقوم بتأديتها هي «وظيفة إخبار القارئ وإعلامه بجنس العمل/الكتاب الّذي سيقرأه»[1]، بمعنى أنّه مؤشّر توجيهي بامتياز.

كما أنّ وظيفة التجنيس تشتغل على تحديد طبيعة العمل الأدبي؛ الموضوع قيد التّلقّي من حيث كونه رواية أو شعرًا أو مسرحيّة، فهو من الإشارات والمؤشّرات الّتي تسعى إلى خلق علاقات تواصل مع المتلقّي، هذا التّلقّي الّذي أجبر على استضافة العمل الإبداعي، فيكون من حقّه معرفة جنسه الأدبي والتجنيس هو الّذي يساعد «القارئ على استحضاره أفق انتظاره كما يهيّئه لتقبّل أفق النصّ»[2].

إنّ الجنس الأدبي في حدّ ذاته لا يستطيع «الزّعم أنّه نقيٌّ تمامًا من الاختلاط مع الأنواع الأخرى ... ولا يستطيع أن يستمرّ متشرنقًا على نفسه والأنواع الأدبيّة تتداخل مع الفنون كالفنّ التشكيلي»[3].

الملاحظ لتواقيت إصدار الرّوائيّة "أحلام مستغانمي" يجد أنّها كلّ خمسة سنوات تصدر كتابًا أو رواية وما يستوقف الدّارس للبحث فيه، كما يستوقف الباحث إشكاليّة تنوّع الأجناس الأدبيّة الّتي تكتب فيها: الشعر، المقال، الرّواية ... إلخ.

وما يُثيره كتاب (شهيًّا كفراق) هو سؤال التجنيس، هل يُعتبر هذا الكتاب رواية؟ فنحن لا نلحظ أيّة إشارة على غلاف الكتاب أو على صفحاته الدّاخليّة أو صفحته الأخيرة أو بقيّة عتباته تدلّ على جنسه الأدبي.

---

[1] عبد الحقّ بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النصّ إلى المناصّ)، ص90.

[2] حسن محمّد حمّاد، تداخل النّصوص في الرّواية العربيّة بحث في نماذج مختارة، الهيئة المصريّة للكتاب، مصر، (دط)، 1997، ص57.

[3] عزّ الدّين المناصرة، إشكالات التجنيس، مجلّة البصائر، جامعة البتراء، مج9، ع2، الأردن، 2005، ص110.

نجد في الإهداء الكاتبة قد وضعت هذه العبارة «هذه رسائل لا صندوق بريد لوجهتها عدا البحر»[1]، كما نجد عنوان الجزء الثّالث الّذي يتكوّن من (64) صفحات من أصل (160) صفحة «رسائل لن تقرأها كاميليا» [2]، ويتشكّل من (26) رسالة، ومن المعلوم أنّ إحدى أساليب عرض الرّواية هو أسلوب الرّسائل، فهو بإمكاننا إدراج كتاب (شهيًّا كفراق) تحت جنس الرّواية المكتوبة بأسلوب الرّسائل؟

وفي الصّفحة (157) تذكر الكاتبة لفظة (كتاب) «لولا أنّني فقدت الرّغبة في الكتابة، بما في ذلك مواصلة هذا الكتاب» [3]، فلم تقل «هذه الرّواية»، لكنّها في موضع آخر تقول: «يُقال إنّ أجمل الرّوايات هي تلك الّتي لا يعرف الكاتب نهايتها مسبقًا، كيف لي أن أعرف نهاية قصّة كانت الحياة تشاركني كتابتها في كلّ فصل؟ ذلك أنّ الحياة لا تترك للرّوائي زهو الفوز بالكلمة الأخيرة، حال شروعه في الكتابة، تضع له من خارج النصّ شخصيّات لم يحسب لها حسابًا، أتراني كتبت روايةً جميلة حين كنت أحذف دون أن أعرف تمامًا وجهتي...؟» [4]، فنرى هنا كيف استعملت أحلام مفردات من مثل (الرّوايات) و(الرّوائي) و(نهاية قصّة) و(رواية) في الفقرة المقتبسة بالإضافة إلى كلمة (هذا الكتاب) ما يعني حيرتها هي في مشكلة تجنيس نصّها المكتوب، وهي بذلك ليست وحدها في هذا المضمار بل نجد هذا التّذبذب عند كُتّاب آخرين يحتار النّاقد والمتلقّي في تصنيف أعمالهم وفق أجناس واضحة الحدود والمعالم من ذلك نذكر: "جبرا إبراهيم جبرا" في شعره ورواياته وكتاباته.

إنّ (شهيًّا كفراق) يُعتبر الجزء الثّاني وتكملة لكتابها (نسيان كم)، وإذا كان الأخير يتحدّث عن النسيان فإنّ (شهيًّا كفراق) هو عن الفراق وتبرز الشخصيّة الّتي أغرت أحلام

---

(1) أحلام مستغانمي، شهيًّا كفراق، دار نوفل، لبنان، ط1، 2019، ص3.

(2) نفسه، ص56.

(3) نفسه، ص157.

(4) نفسه، ص157.

وأوحت لها بكتابة (نسيان كم) أيضًا في هذا العمل (شهيًّا كفراق)؛ فالعلاقة بين النصّين شديدة الوضوح والبروز، والمؤلّفة ذاتها تشير كثيرا إلى هذه العلاقة وهذه الأخيرة لا تقتصر على (نسيان كم) بل نجد حضور بعض أبطال روايات الأديبة السّابقة من ذلك "خالد بن طوبال" الذّي يحضر كثيرًا في هذا العمل.

والصّلة بين هذا العمل والأعمال السّابقة لا تقتصر على إيراد العناوين الرّئيسيّة والشّخصيّات فحسب، بل نجد روح "أحلام مستغانمي" حاضرة بقوّة في أسلوبها فنلحظ لغتها الشّاعريّة الّتي تميّزها فــ (شهيًّا كفراق) كتبت بلغة سارد واحد وهي لغة الكاتبة/الشّاعرة، ولم تترك المجال لشخصيّاتها لتتحدّث وإن تركتها فهي تتركها لتكتب رسائل فقط.

وإذا أردنا أن نصنّف نصّ (شهيًّا كفراق) فهو نصّ يقع وسطا بين (الكتابة) و(الرّواية) و(الرّسائل)؛ فالكاتبة لم تستطع أن تحسم الإشكاليّة الإجناسيّة لعملها الجديد، ولعلّ هذا الفعل من مظاهر الحداثة المعاصرة الّتي تجدّد من خلال الدّمج بين أجناس سرديّة مختلفة ويعتبر فنّ الرّسائل أقرب إلى فنّ الرّواية من بقيّة الأجناس السّرديّة.

4_ شعريّة الصّورة/اللّوحة (الأشكال والألوان):

يُعتبر الغلاف من العتبات الّتي تصافح المتلقّي وأوّل ما ينتبه له، ويعود ظهوره إلى «العصر الكلاسيكي تُغلّف بالجلد أو مواد أخرى، أمّا في زمن الطّباعة الصّناعيّة الإلكترونيّة الرّقميّة اتّخذ الغلاف أبعادًا وآفاقًا»[1].

كما اعتبره "حميد لحميداني" في كتابه (بنية النصّ السّردي) الحيّز الّذي تشغله الكتابة بوصفها أحرفًا طباعيّة على مساحة الورق، ويشتمل طريقة تصميمه ومن خلاله «يَعْبُرُ السّيميائي إلى أغوار النصّ الرّمزي والدّلالي»[2].

---

[1] عبد الحقّ بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النصّ إلى المناصّ)، ص40.

[2] حميد لحميداني، بنية النصّ السردي (من منظور النقد الأدبي)، ص55.

فالغلاف إذن أوّل ما يلفت انتباه القارئ كونه واجهة إشهاريّة للرّواية وجسر للتّواصل بين القارئ وما تتضمّنه الرّواية من العناصر الأساسيّة المكوّنة للغلاف الصّورة والألوان.

أ_ الصّورة:

يعتبر "ماتز Matez" الرّسالة البصريّة مثل الكلمات، وكلّ الأشياء الأخرى لا يمكن أن تنفلت من تورّطها في لعبة المعنى، فالصّورة علامة أيقونيّة خطاب مشكّل كمتتالية غير قابلة للتقطيع، لأنّها المتتالية الّتي تسعى إلى تحريك الدّواخل والانفعالات للرّائي (القارئ).

وهذا ما يبرز جماليّة المرئي الّذي تتضافر عناصره من أجل تأكيد المكتوب، إنّ اللغة البصريّة الّتي يتمّ توليد مجمل الدّلالات داخل الصّورة هي لغة بالغة التّركيب كما أنّها لغة تعمل على نقل الأفكار والدّلالات من لغة إلى لغة أخرى، لأنّها تحكي الفكرة بلغة الشكل، الخط، اللّون، الظلّ، الملامح، والاتّساق البصري، والتّنوّع، لتضعها في سلّم القراءة، وتنتهي بها إلى الفهم والإدراك، عبر تحريك وإعمال العقل ومهاراته. [1]

ويمكن تصنيف اللّوحة التّشكيليّة إلى شكل تجريدي أي يأتي على شكل علامات وألوان وأشكال هندسيّة تحمل دلالات مفتوحة وتحتاج من المتلقّي إلى بذل جهد كثيف لفكّ رموزه وإدراك دلالاته ولإيجاد العلاقة الرّابطة بينه وبين النصّ.

ب_ اللّون:

لقد اتّخذ اللّون وظيفة تكنولوجيّة عندما حلّ محلّ اللّغة، ومحلّ الكتابة ولهذا وجب ربط اللّون بنفسيّة المتحدّث ونفسيّة المتلقّي، ثمّ بالوسط الاجتماعي والبيئة المحيطة بالفنّان، فتساهم دلالات اللّون في نقل الدّلالات الخفيّة والأبعاد المستترة في النفس البشريّة.[2]

---

[1] قدّور عبد الله ثاني، سيميائيّة الصّورة (مغامرة سيميائيّة في أشهر الإرساليّات البصريّة في العالم)، دار الورّاق للنشر، عمّان–الأردن، ط1، 2008، ص150.

[2] عبد الفتّاح نافع، جماليّات اللّون في شعر ابن المعتزّ، مجلّة التّواصل، ع 4 جوان 1999، ص129.

تُعدّ الألوان من أهمّ المكوّنات الأساسيّة للجمال ويمكننا أن نقول إنّ اللّون جمال في حدّ ذاته، مهما كانت دلالته، ومهما كانت غاية الكاتب أو الرّوائي وحتّى الشّاعر في وضعه للألوان، فلكلّ لون دلالة خاصّة به.

فـ «اللّون أثر فيزيولوجي ينتج في شبكة العين حيث تقوم الخلايا المخروطيّة بتحليل اللّون المناسب، سواء أكان اللّون ناتجًا عن المادّة الصّباغيّة الملوّنة أو عن الضّوء الملوّن»[1]، بالإضافة إلى ذلك إنّ دراسة الألوان تهدف إلى التّذوّق الجمالي وإلى تقليد الطّبيعة يتبيّن لون المادّة وإبرازها من غيرها والإلهام يخلق الألوان الأصليّة والثّانويّة والفرعيّة وكيفيّة ترويجها والتحكّم في تضادها.[2]

فاختيار الألوان يرجع إلى الظّروف النفسيّة والاجتماعيّة الّتي يعيشها الفرد وحتّى ثقافته، أي أنّ الألوان تلعب دورًا هامًّا في التّأثير على نفسيّة الفرد.

تُعتبر الألوان شأن ثقافي لا يمكن مقاربة لون إلاّ من وجهة نظر المجتمع والحضارة الّتي نشأ فيها، ولقد وجب علينا اختيار الألوان فهناك الألوان الحارّة مثل: الأحمر، البرتقالي، الأصفر، والألوان الباردة: الأخضر، الأزرق، البنفسجي دون أن ننسى الأبيض والأسود.

يستند غلاف (شهيًّا كفراق) إلى خلفيّة بيضاء واسعة البياض مغرية تستفزّ القارئ والكاتب بالكتابة والتلوين فعلى هذه الخلفيّة يقف اللّون الأبيض الّذي يراه المختصّون والفنّانون:

«غيبوبة الألوان، إنّه يشبه الصّمت الّذي يحتوي على كلّ إمكانيّات المباشرة، عندما يكون لمّاعًا يصبح نوره متعبًا، عندما يكون وحيدًا يصبح مزعجًا، يمكن استعماله كلون

---

[1] كلود عبيد، الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيّتها، ولادتها)، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنشر والتوزيع، بيروت–لبنان، ط1، 2013، ص1.

[2] قدّور عبد الله ثاني، سيميائيّة الصّورة (مغامرة سيميائيّة في أشهر الإرساليّات البصريّة في العالم)، ص150.

خلفي (Couleur de fond) وذلك لإبراز أهميّة الألوان الأخرى»[1]، ومن بينها اللّون الأسود الّذي ارتداه العنوان واسم الكاتبة ودار النشر، فجاءت صفحة الغلاف بسيطة من غير حشو لأقوال أو معلومات فجاءت أنيقة بمساحة تُرِكَتْ للتّأويل من غير فرض فجاء على الشكل الآتي:

في رأس الصفحة على يسارها بخطّ من الحجم المتوسّط وهو الخطّ الدّيواني ينطق اللّون الأسود باسم الكاتبة "أحلام مستغانمي" بشكل مزخرف وجميل وأسفله يتربّع رسم الرّيشة الزرقاء والطّيور الّتي تطير في اتّجاه اليمين تاركةً وراءها الرّيشة لتظهر وكأنّها قد كُتب بها العنوان (شهيًّا كفراق) أسفلها متوسّط صفحة الغلاف باللّون الأسود كذلك.

ويظلّ اللّون الأسود كالأبيض «لون الصّمت أيضًا لكنّه مغلق، حاسم بلا أمل في المستقبل، يُستعمل بكميّة ضئيلة إذ هو لون حزين، لكنّه مقيّد جدًّا من حيث استعماله لتوليد تناقضات أسود وأبيض، أسود وسائر الألوان»[2].

فالأبيض هو رمز النّقاوة، والأزرق السّماوي يرمز إلى روح التّأمّل، وللوهلة الأولى يتبادر إلى ذهن القارئ أن لا علاقة بين الرّيشة والطّيور واللّون الأزرق وكلمتي (شهيًّا وفراق)، لكنّ العنوان (شهيًّا كفراق) يعكس منسوبًا إبداعيًّا عاليًا يغري القارئ، وربّما تعود بساطة تصميم الغلاف لثقتها بقلمها وبنفسها فكانا أكبر من التّفكير في مثل هذه الأمور، فالكاتبة ترى أنّ كتاباتها لا تحتاج إلى تسويق.

وإذا أردنا الرّبط بين أيقونات غلاف الكتاب، فالرّيشة قد تدلّ على أنّ الكتاب سيتحدّث عن الفراق بصيغة راقية، كما أنّ الطير يرمز إلى الفراق والاقتراب في آنٍ معًا، وكقراءة لصورة الغلاف يدلّ سرب الطّيور على الهجرة والفراق وتركها لريشها يدلّ على بقاء المشاعر رغم الغربة والافتراق.

---

[1] فارس متري ظاهر، الضّوء واللّون (بحث علمي وجمالي)، دار القلم، بيروت–لبنان، ط1، 1979، ص55.

[2] نفسه، ص55–56.

فاختيار الرّيشة مع كلمة فراق تترك انطباعًا بأنّ الذّهاب والافتراق سهل ويسير في العالم الشّخصي والاجتماعي والسّياسي من غربة وتشرذم، كما أنّ الفراق تطير معه العديد من القصص والحكايات فتغدو مثل ريشة في مهبّ الرّيح، هذه الرّيشة الّتي يتركها طير مهاجر موسمي الّذي يفارق أرضه ويهجرها إلى أخرى.

هذا الطّائر المهاجر قد يكون الكاتبة ذاتها أو قد يكون الرّجل الّذي غادرها، كما أنّ ريشة هذا الطّائر تظهر على غلاف الكتاب وكأنّها هي الّتي تكتب؛ فالفراق هو الّذي يكتب الكتاب لا العكس في مفارقة لافتة.

واللّون الأزرق لريشة الفراق دلالة على أنّ هذا الأخير لم يعد مُتْعِبًا ومأساويًّا كما في كتابات الكاتبة السّابقة بل صار قدرًا محتومًا ودلالة على أنّ الكاتبة قد تصالحت معه ولم يعد يؤرّقها، أمّا اللّون الأسود للعنوان فرغم أنّ دلالة العنوان تحمل كمًّا إيجابيًّا إلاّ أنّ اللّون الأسود حمل دلالة الحزن والألم.

فكأنّ الكاتبة تخفي حزنها وألمها الدّفين وراء ألوان الأمل والتّسامح والتّفاؤل والسّلام، فاللّون الأسود لا يختفي من حياة كلٍّ منّا، فهو مكوّن بديهي ومنطقي فلولاه لما تمكّنّا من رؤية ألوان الجمال والأمل والسّلام.

أمّا ألوان الطّيور فجاءت بأربعة ألوان (الأحمر، الأخضر، الأزرق)، فالأزرق السّماوي يدلّ على السّلام والصّفاء فطيور الفراق هاجرت بسلام ورضى عن سواد وقتامة الواقع الشّخصي والاجتماعي.

أمّا اللّون الأخضر فهو يدلّ على «النّموّ والأمل والخصوبة والنّبل» [1]، ويرمز أيضًا إلى «السّلام والطّفولة واستمراريّة الحياة»[2]، وكأنّ الكاتبة تهرب من الألم والحزن والفقد إلى السّلام والأمل والفرح.

---

[1] محمّد بن يوسف همام، اللّون، مطبعة الاعتماد، مصر، ط1، 1930، ص11.

[2] زينب عبد العزيز العمري، اللّون في الشعر العربي القديم، مطبعة الأنجلو مصريّة، القاهرة–مصر، (دط)، 1989، ص20.

أمّا اللّون الأحمر الوردي هو لون الحبّ والجاذبيّة والإغراء وكان طيرًا واحدًا فقط قد تلوّن بهذا اللّون، وكأنّ هذا المهاجر في رحلة بحثه عن السّلام والرّضى والطّمأنينة قد يصادفه حبٌّ يجدّد حياته ويلوّنها من جديد.

جـــ_ الواجهة الخلفيّة للرّواية:

-الواجهة الخلفيّة للرّواية، وهي العتبة الخلفيّة للكاتب والّتي تقوم بوظيفة عمليّة، وهي إغلاق الفضاء الورقي.[1]

-مثلما للرّواية واجهة أماميّة لها واجهة خلفيّة أيضا، وتعدّ عتبة من عتبات النصّ الأساسيّة، لا تقلّ أهميّتها عن الواجهة الأماميّة.

-هدف الكاتب من وضع الواجهة الخلفيّة، حتّى يثير انتباه القارئ، ويزيد فضوله وحبّه للاطّلاع ليلج به إلى أعماق النصّ الأدبي برغبة وإرادة قويّة دون ملل أو تردّد، وهذا ما ساعد الكاتب على ترويج روايته بنسبة كبيرة في الأسواق.

على الواجهة الخلفيّة تضع الرّوائيّة والكاتبة صورتها في مكان يوحي بالشرق وأجوائه وإطلالاته حيث الزّخرفة وتحمل جهاز الحاسوب وتبتسم للكاميرا مرفقةً بعبارات «ما كنت أريد من العالم كلّه إلاّ أنت واليوم أقول: لك العالم كلّه إلاّ أنا».

وتقتبس الرّوائيّة الجزائريّة تصريحًا لإيرينا بوكوفا المديرة العامّة السّابقة لمنظّمة اليونسكو تقول عن "أحلام مستغانمي": «هي امرأةٌ عظيمة، وكاتبة كبيرة، رائدة في مجالها مناضلة تنحدر من سُلالة الكُتّاب الّذين تبنّوا عبر التّاريخ القضايا الكبرى»، ولم تذكر "إيرينا" ما هي القضايا الكبرى، ولا سُلالة الكُتّاب.

وتُعرّف "أحلام" نفسها عدا عن شهادتها الجامعيّة في علم الاجتماع من إحدى الجامعات الغربيّة الباريسيّة -جامعة السوربون-، وتصنيفها من مجلّة فوربس بـــ (الكاتبة الأكثر انتشارًا)، وباعت كتبها بمليوني نسخة ولديها أكثر من (12 مليون متابع) على

[1] محمّد الصفراني، التّشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، النّادي الأدبي، بيروت-لبنان، ط1، 2008، ص137.

صفحتها في الفيسبوك وتقول عن نفسها (مليونيّة)، وفي إحدى أخبارها تقول إنّها وقّعت كتابها سبع ساعات متواصلة وحصلت على الأكثر مبيعًا في فئة الرّواية.

- **عتبات بيانات النشر:**

تعتبر بيانات النشر من العتبات المستخدمة على صفحات الكتب، وقد ظهرت بظهور الطّباعة وأنظمة تصنيف المكتبات وما تبعها من قوانين حقوق الملكيّة الفكريّة، وتتموقع عادةً في الصّفحة التّالية بعد صفحة الغلاف الأماميّة[1].

وتتمثّل قيمة عتبة بيانات النشر في اكتساب الكتاب مصداقيّة أكبر من جهة أخرى، وهي تشتمل على ما يلي:

أ_ العبارة القانونيّة:

إنّ حضور العبارة القانونيّة بقالبها الصّياغي المعروف لجميع الحقوق محفوظة، هو دلالة على حقّ الملكيّة الفكريّة للمبدع ومدى وعيه بالجانب القانوني.[2]

ووردت هذه العبارة في رواية (شهيًّا كفراق) لـــ "أحلام مستغانمي" (جميع الحقوق محفوظة)، مكتوبة مع باقي بيانات النشر، وقد وظّفت هذه العبارة لدلالة الملكيّة للرّواية ووعيها بالجانب القانوني.

ب_ رقم الإيداع في المكتبات الوطنيّة:

وهو رقم دولي موحّد للكتاب يتكوّن من أربعة خانات بينهما خطوط صغيرة أو فراغات، ووجودها في صفحة من صفحات الغلاف دليل على مدى انسجام العمل الإبداعي مع توجّهات السلطات الوطنيّة في بلد المبدع، ويدلّ غيابه على عدم الانسجام أو المعارضة.

---

[1] محمّد الصفراني، التّشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص140.

[2] نفسه، ص140.

وتحمل رواية "أحلام مستغانمي" الرّقم الدّولي وهو كما يلي (5-625، 438-614، 978)[1]، وهذا يدلّ على أنّ الرّواية عالميّة لأنّها تصدر عن دار نشر لها مكانة مرموقة.

جـــ_ اسم دار النشر:

وهي الهيئة الحقوقيّة الّتي صدر منها الكتاب/الرّواية، وظهرت هذه الدُّور مع ظهور صناعة الطّباعة، وتشمل دُور النشر الهيئات العلميّة، واللّجان التّحكيميّة تُبرز القيمة الإبداعيّة للعمل[2]، وإنّ ظهور اسم دار النشر على صفحات الكتاب يعطي للعمل مستوى إبداعي مقبول بما تصدره من أعمال فنيّة.[3]

في رواية (شهيًّا كفراق) نجد أنّ الدّار الّتي أصدرت ونشرت هذا العمل هي (دار نوفل للنشر والتّوزيع)، وتُعتبر من دور النشر العريقة الّتي لها اسمها في طباعة الأعمال الإبداعيّة، وتشتمل الرّوايات المعاصرة والإنتاجات الإبداعيّة الشّبابيّة والكتب السّياسيّة وتلك البوليسيّة والرّوائيّة المترجمة ولها مستوى فنّي رفيع في إصدار هذه الأعمال.

وهذا ما وضّحته الرّوائيّة "أحلام مستغانمي" في كتابها حيث تقول في الجزء الأوّل: (اكتب كأنّ لا أحد سيقرؤك): «دعاني ناشري إلى الغداء، شاب أربعيني، يرأس أكبر جمهوريّة لبنانيّة للكتب، بحكم شراكته مع مجموعة (هاشيت) الفرنسيّة الشّهيرة»[4].

د_ رقم تاريخ الطّبعة:

يعطي رقم الطّبعة مؤشّرًا على مدى انتشار مقروئيّة الرّواية ومكانة الرّوائيّة بين جمهور المتلقّين، أمّا تاريخ الطّبعة فإنّ له دلالات متعدّدة، «فتاريخ طباعة العمل الرّوائي الأوّل يدلّ في الغالب على تاريخ بداية الكتابة الإبداعيّة وقد يدخل تاريخ طباعة العمل

---

[1] صفحة الغلاف الخلفيّة للرّواية.

[2] محمّد الصفراني، التّشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص143.

[3] نفسه، ص143.

[4] الرّواية، ص14.

الرّوائي ما على تزامن نصوصه مع أحداث خارجيّة تفيد في توجيه دلالتها الوجهة الصّحيحة»[1]، إنّ رقم وتاريخ طبعة رواية (شهيًّا كفراق) هي الطّبعة الأولى نشرت سنة 2019، ما يدلّ على تزامن كتابة الرّواية ونشرها.

ومنه فإنّ عتبات بيانات النشر ساعدت في فكّ شفرات العمل الإبداعي لـــ "أحلام مستغانمي" وتقريبها إلى ذهن المتلقّي باعتبارها العتبة الثّانية الّتي تصافح بصر المتلقّي بعد صفحة الغلاف، وهذه العتبة أكسبت العمل الإبداعي مصداقيّة أكبر.

[1] محمّد الصفراني، التّشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص143.

الفصل الثاني

شعريّة العتبات الدّاخليّة

1_ **عتبة الإهداء.**

2_ **عتبة التّقديم.**

3_ **عتبة العناوين الدّاخليّة.**

قد لا تكون العتبات الخارجيّة كافيةً للتّعمّق في متن النصّ واستكشاف معانيه الظّاهرة والخفيّة، لذا لابدّ من دراسة العتبات الدّاخليّة في هذا الفصل والمتمثّلة في: عتبة الإهداء، عتبة التّقديم، عتبة العناوين الدّاخليّة.

1_ عتبة الإهداء:

يندرج الإهداء كعتبة نصيّة ضمن «خطاب المجاملات، ويُفترض أن يتضمّن لونًا من ألوان الاعتراف والبوح والتّقدير لفرد أو جماعة أو هيئة واقعيّة أو رمزيّة» [1]، ومن خلال هذا يُعتبر الإهداء متعاليًا نصيًّا يساهم في تشكيل تداوليّة العمل الأدبي داخل المؤسّسة الفنّيّة والاجتماعيّة، ويُفصح عن رغبة الكاتب في التّواصل مع الآخر.

و«عادة يُوضع الإهداء غالبًا بعد صفحة الغلاف الأولى أي في الصّفحة الثّانية أو الثّالثة للغلاف وكثيرًا ما تتصدّر الرّواية بإهداء إلى جهة ما، وغالبًا ما يكون مُوجّهًا إلى شخص أو أشخاص».

يُمثّل الإهداء فُسحةً واعيةً يستغلّها الكاتب للبوح بما يريدُه؛ إذ يُهدي نصّهُ المكتمل إلى شخص معلوم أو مجهول أو أيّ وجودٍ ما، يراهُ جديرًا به، وهو بذلك «النّشاط الواعي (الإهداء) قد يشير إلى (نشاطات غير واعية) قد تلمح آثارها في لغة ومعنى الإهداء، لأنّه أحد المداخل الأوّليّة لكلّ قراءة ممكنة للنصّ»[2].

إنّ الإهداء هو الرّسالة الثّانية الّتي تواجه القارئ بعد العنوان؛ ولأنّه نصّ مختزل ومكثّف فإنّه لابدّ أن يكون حمّالاً لكلّ الدّلالات الممكنة الّتي يريدها المُرسل والرّواية بوصفها نصًّا أدبيًّا، فهي تعكس خصوصيّة تجربة حياتيّة معاشة، فضلاً عن رمزيّتها،

---

[1] ينظر: الطّاهر روابنيّة، شعريّة العتبات وتفاعل الخطابات في رواية (في مكتبي جثّة) لـــ"فرج الحوار"، مجلّة سيميائيّات، مج3، ع3، ص77.

[2] عبد الفتّاح الحجمري، عتبات النصّ (البنية والدّلالة)، ص30.

بوصفها خلاصة خبرة معرفيّة وفكريّة تجعل من الإهداء ومغاليقه مهمًّا بقدر العتبات الأخرى كلّها.

كما يُعدّ الإهداء العتبة الثّالثة من عتبات الولوج إلى النصّ، فهي «تحمل داخلها إشارة ذات دلالة توضيحيّة»[1]، وكما أنّه يندرج ضمن النصّ الموازي المباشر ولا يقلّ أهميّة في دلالته عن اسم المؤلّف والعنوان، لأنّه يشكّل عنصرًا مساعدًا لاقتحام النصّ «فهو أحد المداخل الأوّليّة لكلّ قراءة ممكنة للنصّ، وهو كذلك يُعتبر بنوعيه الخاص والعام تقليدًا محمودًا مُتّبعًا في مجال التّأليف والإبداع لما يحقّقه من وظائف متنوّعة»[2].

وقد كان الإهداء في أوّل ما بُدِأَ يُقدَّم لأصحاب السّموّ والأمراء ووظيفته في ذلك «إعلان الولاء إلى المهدي إليه، ولكنّه لم يبق على هذه الصّفة بل أخذ يتطوّر حتّى وصل إلى إهداء الكتب بعد أن كان الأدب لا يُعتبر في تلك الأزمنة القديمة حرفةً، والكاتب لا يتمتّع بحقوق التّأليف»[3].

والإهداء كان يمثّل بشكل منتظم جزءً من عائدات الكاتب، وهو يُعتبر تقليدًا ثقافيًّا «فهو بوّابة حميميّة من بوّابات النصّ الأدبي وقد يرد على شاكلة اعتراف وامتنان، شكر وتقدير، رجاء والتماس»[4].

---

(1) حسن محمّد حمّاد، تداخل النّصوص في الرّواية العربيّة (بحث في نماذج مختارة) دراسات أدبيّة، مطابع الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، مصر، (دط)، (دت)، ص18.

(2) سعد الأيّوبي، عتبات النصّ في ديوان (آدم الّذي ...) لـــ "الشّاعرة حبيبة الصّوفي"، مجلّة علامات، ع 19، المغرب، ط1، يناير 2013، ص45.

(3) نبيل منصّر، الخطاب الموازي للقصيدة العربيّة المعاصرة، ص48.

(4) نفسه، ص48.

والإهداء من البنيات الّتي يمكن إضافتها إلى ما يُسمّى بالهوامش أو المصاحبات النصّيّة ومن المنظور القرائي الحديث لا تُعدّ هامشًا اعتباطيًّا وسريعًا بل يمكن اعتبارها مفتاحًا من مفاتيح النصّ.[1]

إذن عتبة الإهداء ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالمتن النصّي، وقد تمثّل أحيانًا مفتاحًا قرائيًّا يمكن من خلاله فكّ شفرات النصّ، الإهداء يُعتبر أهمّ عتبة للولوج إلى عالم النصّ، فهو أحد الأمكنة الطّريفة للنصّ الموازي الّتي لا تخلو من أسرار تضيء النّظام والتّقاليد الثّقافيّة لمرحلة تاريخيّة محدّدة فيما تُعَضّد حضور النصّ وتؤمّن تداوليّته.[2]

فهو «تقدير للكاتب وعرفان يحمله للآخرين سواء كانوا أشخاصًا أو مجموعات واقعيّة أو اعتباريّة وهذا الاحترام يكون إمّا في شكل مطبوعة (موجود أصلاً في العمل/الكتاب) وإمّا في شكل مكتوب يوقّعه الكاتب بخطّ يده في النسخة المهداة»[3].

وللإهداء وظائف حصرها "جينيت" في وظيفتين أساسيّتين ألا وهما:

- **الوظيفة الدّلاليّة:**

وهي البحث في دلالة هذا الإهداء وما يحمله من معنى للمهدي إليه والعلاقات الّتي سينسجها من خلاله.

- **الوظيفة التّداوليّة:**

وهي وظيفة مهمّة لأنّها «تنشّط الحركيّة التّواصليّة بين الكاتب وجمهوره الخاصّ والعام، محقّقةً قيمتها الاجتماعيّة وقصديّتها النفعيّة في تفاعل كلّ من المهدي والمهدي إليه»[4].

---

[1] عبد المالك أشبهون، عتبات الكتابة في الرّواية العربيّة، ص199.

[2] محمّد صابر عبيد وسوسن البيّاتي، جماليّات التشكيل الرّوائي (دراسة ملحميّة لرواية (مدارات الشرق) لــ "نبيل سليمان")، عالم الكتب الحديث، إربد–الأردن، ط1، 2012، ص96.

[3] عبد الحقّ بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النصّ إلى المناصّ)، ص93.

[4] نفسه، ص99.

بمعنى أنّ الإهداء ومن منطلق هذه الوظائف الّتي يؤدّيها بشكل عتبة مهمّة تواجه القارئ في المفتتح والّذي يحمل الكاتب فيه قواعد المجاملة واللّياقة واللّباقة، من هنا يمثّل الإهداء بوّابة حميميّة توردنا إلى النصّ الأدبي، «إذ لا يجوز المهدي إليه قصد السّبق في مساحة الإهداء المفعمة بالتّقدير والامتنان لأنّه بالمقابل الأقدر على تفكيك الشفرات الخاصّة بالإهداء أوّلاً، والنصّ الأدبي ثانيًا»[1].

فمن هذا المنطلق يُعتبر الإهداء بوّابة الذّات للولوج إلى هواجس الكاتب وهمومه الإبداعيّة، وتمتدّ عبر الإهداء كمؤشّر إضافي للنصّ.

يندرج إهداء كتاب (شهيًّا كفراق) ضمن نوع الإهداء الرّمزي التّجريدي؛ فلم تُخصّصه أحلام لشخصيّة معيّنة كما حدث في رواياتها الأولى الّتي كانت تهديها غالبًا لشخصيّات وطنيّة، ثوريّة، سياسيّة، أو إلى شخصيّات من محيطها الشّخصي، فنلاحظ أنّ الإهداء هنا جاء مميّزًا برمزيّته الّتي تُفسح المجال للقراءة والتّأويل.

ورغم ذلك فالإهداء لا يتعالى عن المتن النصّي للكتاب، ونقصد بذلك الرّسائل الّتي تضمّنها الكتاب، ومن خلال هذا الإهداء نحاول الإمساك ببعض بوح واعترافات الكاتبة والبحث عن ذاتها فيه، فالإهداء في كتابات "مستغانمي" لحمة متعاضدة مع النصّ الرّئيسي.

وجاء الإهداء في رواية (شهيًّا كفراق) على شكل بوح منتفض كونه بدأ بصيغة الأمر (فليكن) ليليه جملة توضّح مدى الألم وعدم الثّقة وانعدام الأمان الّذي تشعر به الكاتبة بقولها: «ما دام سعاة البريد جميعهم قد خانوا صندوق بريدنا» [2]، فالسّعاة لم يكونوا أمينين فخانوا ثقتنا وكأنّها توضّح مقدار تأثير المحيطين على كلّ علاقة أو شعور بغية إفساد(ها/ه).

---

[1] هياس خليل شكري، فعاليّة العتبات النصيّة في قراءة النصّ السّردي، منشورات اتّحاد الكُتّاب العرب، دمشق–سوريا، ط1، 2005، ص87.

[2] الرّواية، ص3.

وقد تلمّح الكاتبة بهذه الجملة إلى الضّجيج والاختلاف والتّضاد العنيف والمُفارق الّذي تُستقبل به كتاباتها بين مُغالٍ في رفضها والحطّ منها وبين مُغالٍ في تقديسها وحبّها، خاصّة وأنّها قد تعرّضت لحملات تشويه مؤخّرًا من طرف كُتّاب ونُقّاد، وكأنّها قد كتبت هذا الكتاب لتُخرسهم خاصّة وأنّها أفردت جزءً كبيرًا منه لتتحدّث فيه عن نفسها.

ثمّ تأتي الجملة الأخرى وكأنّها تشير إلى جنس كتابها بقولها «هذه رسائل لا صندوق بريد لوجهتها عدا البحر»[1]، وكأنّ "مستغانمي" تعبت وأجهدت من بوحها فآثرت إرساله إلى البحر الّذي يرمز كبره وشساعته إلى قلبه الكبير ولونه الأزرق لون السّلام والرّاحة والأمن.

لكنّها تضعها في زجاجة في قولها «أبعثها في زجاجة»[2]، خوفًا عليها من الحيتان والقروش الضّارة من أن تلتهمها، هذا البحر قد يتكرّم ويوصل رسائلها إلى «الّذين لم يعد لهم من عنوان لنكتب إليهم»[3]، في الجملة الأخيرة من الإهداء نكاد نشعر بحالة الفراغ العاطفي والرّوحي الّذي يجتاح الكاتبة وينذر بكتابة مرهقة وبعيدة عن رومانسيّة حالمة وكبرياء أنثوي طالما سيطر على كتابات "مستغانمي" السّابقة.

وتشير عبارتها «فليكن» أوّل الإهداء عن حالة الثّورة وكأنّ الكاتبة قد أُجبرت على كتابة هذا الإهداء مُرغمة لا راغبة عن حبّ ولهفة، ويسير الإهداء في (3) ثلاثة حقول دلاليّة تنبئ بما في داخل المتن ألا وهي:

1 -الألم، الحزن، الخيانة.

2 -بوح، رسائل، اعترافات.

3 -اللّوعة، الفراق، الاستغناء.

---

[1] الرّواية، ص3.

[2] نفسه، ص3.

[3] نفسه، ص3.

لذا فالإهداء يبشّرنا بنمط مختلف عمّا عهدناه في كتابات "مستغانمي" كما يوحي بوحدة وتقوقع الكاتبة وانطوائها عمّا كانت عليه في سابق عهدها لأسباب كثيرة قد يُفصح عنها المتن أو تظلّ طيّ الكتمان، على أنّ الحزن الّذي يظهر قد يبشّرنا ببوح عميق قد تفاجئنا به الكاتبة.

يتناصّ إهداء الكتاب مع خاطرة لـــ "أدهم شرقاوي" في كتابه (تأمّلات قصيرة جدًّا) حيث يقول: «الّذي كتب رسالة وأودعها زجاجة وألقاها في البحر كان يعرف أنّ البحر لا يعمل ساعي بريد عند أحد كلّ ما في الأمر أنّ الكتابة أحيانًا حاجة!» [1]، فالّذي يكتب رسالة ويُودعها زجاجة ويُلقيها في البحر يعلم أنّ البحر لن يعمل ساعي بريد عند أحد ولكن أراد أن يُفرغ ما بداخله من بوح.

فكانت "مستغانمي" تريد أن تحمل رسائلها أمواج البحر إلى مجهولين لربّما قرأوا ما فيها واستفادوا منها، وكأنّ الكاتبة تريد التّخلّص من بوح حملته رسائلها بأيّ شكل دون تلفها ولو عن طريق الغرق.

---

[1] أدهم شرقاوي، تأمّلات قصيرة جدًّا، دار كلمات، الكويت، ط4، 2015، ص6.

2_ عتبة التقديم:

لا يمكن تجاوز عتبة المقدّمة لأنّها العتبة الأساسيّة الّتي تقودنا إلى فضاء النصّ المركزي، والّذي لا يمكن قراءته إلاّ باطّلاع على خطاب المقدّمة «لأنّها وعاء معرفي وإيديولوجي تختزن رواية المؤلّف وموقفه من العالم»[1]، فلا غنى للمؤلّف عن مقدّمة يوضّح فيها توجّهاته واختياراته والّتي لا يمكن فهم المتن النصّي من دون التّمعّن فيها.

يُعدّ خطاب المقدّمة أفضل فضاء مناسب للمؤلّف أو للأديب ليُعبّر عن أعماله الفنّيّة أو يظهر ويبيّن آرائه الإبداعيّة في كثير من القضايا الفنّيّة والثّقافيّة بالشّرح والتّفسير والقراءة، وهي «أساسًا تجعل الكاتب قارئًا لأثره» [2]، وكأنّ الكاتب يلخّص ما يريد إيصاله لمتلقّيه في هذه العتبة فهي تأتي كعتبة مُساعدة لتلقّي النصّ.

و«المقدّمات بصفة عامّة تدخل في نطاق أنواع النّصوص الافتتاحيّة ذاتيّة كانت أو غيريّة أو تهدف إلى إنتاج خطاب على مشارف النصّ الّذي تسبقه فهي بالتّالي مقدّمات أصليّة تخبر القارئ حول أصل الأثر الأدبي، والظّروف الّتي كتب فيها، وكذا خطوات تشكيليّة»[3].

والمقدّمة «ليست ذلك النصّ الّذي لا تستقيم قراءتنا له إلاّ بها، إنّها نصّ مهمل ومشحون إنّها وعاء معرفي وإيديولوجي يخترق رؤية المؤلّف وموقفه عن إشكاليّات عمره، إنّها مرآة المؤلّف ذاته»[4].

وتندرج المقدّمة ضمن العتبات النصّيّة المُصاحبة للنصّ الرّوائي والمُؤَسّسة له انطلاقًا من «اشتمالها على أسئلة أساسيّة وقضايا فكريّة تدخل الخاصّ والعام للرّواية من

---

[1] عبد المالك أشبهون، عتبات الكتابة في الرّواية العربيّة، ص47.

[2] عبد النبي ذاكر، عتبات الكتابة، دار وليلي للطباعة والنشر، مرّاكش–المغرب، ط1، 1998، ص40.

[3] عبد المالك أشبهون، السّابق، ص60.

[4] بلال عبد الرزّاق، مدخل إلى عتبات النصّ (دراسة في مقدّمات النقد العربي القديم)، ص53.

خلال مساهمتها في الإحاطة بالجنس الأدبي وفكّ بعض رموزه الّتي قد لا يتأتّى للكاتب تبسيطها داخل النصّ، كما تساهم في تمحيص الوعي النقدي للكاتب» [1]، فمن خلالها ندرك أفق الكاتب النّقدي والّذي سينعكس حتمًا على مستوى عمله الإبداعي.

ومنه فإنّ عتبة المقدّمة هي الباب الأساسي لاستكشاف النصّ الرّوائي فهي تضع تفسيرات وشروحات مختلفة للمتن النصّي، وتسهم في فكّ الغموض الّذي يكتنف الرّواية بما تحمله من إشارات لمضمون المتن الرّوائي.

ولمّا كان الكتاب بوحًا واعترافات فقد جاءت مقدّمته طويلة بشكل لافت، فتربّعت على (9) تسعة صفحات فصارت كأنّها فصلاً أو جزءً من الكتاب، وفي هذه المقدّمة استفاضت الكاتبة في الحديث عن مكنوناتها وعمّا يؤرّقها ويفرحها ويحزنها، عن مأساتنا العربيّة، عن غياب الفرح والسّلام عن عالمنا، فدمجت في هذه المقدّمة بين الحبّ والثّورة ووسائل التّواصل.

فيظهر من خلال المقدّمة كأنّها تبعث برسائل مشفّرة وبوح خاصّ، وكأنّ الكاتبة كتبت الكتاب لنفسها على أن يسعى القُرّاء إلى البحث عن أنفسهم في هذا الكتاب، فتحدّثت "مستغانمي" في مقدّمة الكتاب عن نفسها ككاتبة وإنسانة حيث تقول: «كتبت كثيرًا من العواطف في تضادّها وفي ذهابها وإيابها، عن علوّ الأحاسيس وانهياراتها، عن النفس البشريّة وتناقضاتها»[2].

---

[1] شعيب حليفي، هويّة العلامات في العتبات وبناء التّأويل (دراسات في الرّواية العربيّة)، دار الثّقافة، الدّار البيضاء- المغرب، ط1، 2005، ص47.

[2] الرّواية، ص4.

وتضيف: «أصبت غالبًا وحدث أن أخطأت ومازلت أتأمّل دهاليز النفس البشريّة ومتاهاتها، فللكاتب واجب تأمّلي تجاه المشاعر ما دامت العاطفة هي ما يحكم النّاس في الحياة وما يحرّك الأبطال في الرّوايات وهي الّتي بمنطقها المجنون تحكم العالم»[1].

وتستشهد بمقولة للكاتبة الإنجليزيّة "جوانا ترولوبا": «مأساة العالم هي أن الرّجال يحبّون النّساء، والنّساء يحببن الأطفال، والأطفال يحبّون القطط»[2]، وقد بدأت مقدّمة كتابها بانتقاد العصر فوصفته أنّه «زمن الوصفات الجاهزة: كيف تصبح ثريًّا، كيف تغدو سعيدًا، كيف تتقن الطّبخ...إلخ»[3].

وكأنّها تريد القول بأنّ كتابها أشبه بوصفات جاهزة لتحمّل الفراق وآلامه فتقول: «فالقليل الّذي تعلّمته علّمتني إيّاه الحياة، بثمن أغلى من سعر كتاب، لكوني قضيت جلّ عمري في تأمّل عجائبها، غير مصدّقة لمفاجآتها»[4].

وتقول في آخر مقدّمتها: «إنّه مجرّد وصفة لفراق أقلّ حزنًا وكآبةً» [5]، فنلحظ انتقال "مستغانمي" من نمط الذّات والعشق والحبيب إلى فضاءٍ إنسانيّ أرحب فآلام الأمّة باتت تؤرّقها ولم يعد لديها بذخ من العاطفة لكي تكتب قصص الحبّ والشّغف، فتقول: «انفرطنا كحبّات سبحة ولن يلملم أحد بعد اليوم حلمنا بالوحدة، فقد استفردوا بنا وطنا وطنا، حدّ اعتيادنا رؤية الدّمار، ومشهد أوطان تختفي واحدًا تلو الآخر تحت الأنقاض، فما عدنا معنيّين سوى بإنقاذ أنفسنا»[6].

---

(1) الرّواية، ص4.

(2) نفسه، ص5.

(3) نفسه، ص4.

(4) نفسه، ص5.

(5) نفسه، ص11.

(6) نفسه، ص6.

فمن يقرأ مقدّمة الكتاب سيلحظ حتمًا اختفاء الشّغف فيمكننا رؤية "أحلام" مطفأة وهي تكتب ما هي مرغمة على كتابته فقط كي تخرج لجمهورها بكتاب جديد، وغياب هذا الشّغف نظرًا لتأثير العولمة والتّطوّر التكنولوجي على حياتنا العاطفيّة، حيث تقول: «فالبحر لا يحمل اليوم سوى الجثث، وزوارق من ورق، وقصص حبّ على شاشة هاتف ككلمات من زبد، يتمسّك العشّاق بقشّة وهمها، فلا تزيدهم في النّهاية إلاّ غرقًا» [1]، ففي نهاية المطاف حتّى صديقتها كاميليا تزوّجت بمن يحبّها، لا من تحبّه.

وتصف "أحلام" كتابها قائلةً: «هذا الكتاب لنفسي أوّلاً ولعلّها الوصفة المثاليّة لإنجاز كتاب ناجح، لذا لا بأس أن تأتي بعض أفكاره كيفما اتّفق» [2]، وكأنّ هذا الكتاب محاولة منها لتصحيح مسار حياتها الأدبيّة الّتي قضتها بين الشّغف والحزن والألم، فلكي تبدع يجب أن تبدأ أو تنتهي قصّة حبّ جديدة، لذا تقول: «السّعداء أناس بلا ذاكرة، ليس في جعبتهم شيء يستحقّ أن يُروى ... باختصار عليّ أن أختار بين أن أكون سعيدةً ... أو أن أكون كاتبة»[3].

وهي تتوقّع تذمّر القارئ العربي من هذا النّوع من الكتابات وتجيب عن سبب كتابتها الفراق تقول: «ربّما بسبب أمّة أخذتك همومها من نفسك، فجفّ من الذّهول حبرك، حدّ تخلّيك عن أحلام كانت كبيرة بحجم أوهامك، وأكبر فراق ... فراق أحلامك»[4].

ورغم ذلك فإنّ المقدّمة توحي بنصّ شاعري ونمط مختلف، فناقشت في مقدّمتها لماذا هذا الكتاب والقدرة على الكتابة والعمل والإبداع وسط أجواء الفشل والإحباط والدّمار وتبخّر الأحلام في وطننا العربي.

---

[1] الرّواية، ص5.

[2] نفسه، ص7.

[3] نفسه، ص8.

[4] نفسه، ص12.

3_ عتبة العناوين الدّاخليّة:

هي عناوين مرافقة أو مصاحبة للنصّ وبوجه التّحديد في داخل النصّ كعناوين للفصول والمباحث والأقسام والأجزاء للقصص والرّوايات والدّواوين الشعريّة وهي كالعنوان الأصلي غير أنّه يوجّه للجمهور عامّة.

أمّا العناوين الدّاخليّة فنجدها أقلّ منها مقروئيّة، تتحدّد بمدى اطّلاع الجمهور فعلاً على النصّ الكاتب، أو تصفّح وقراءة فهرس موضوعاته باعتبارهم من يرسل إليهم النصّ والمنخرطون فعلاً في قراءته.[1]

نلاحظ أنّ العناوين الدّاخليّة هي بمثابة دليل للمتن الرّوائي، حيث تعمل على كشف فصول أو نصوص الرّواية لزيادة الإيضاح.

أ_ مكان ظهور العناوين الدّاخليّة:

إنّ الأمكنة الّتي تتّخذها العناوين الدّاخليّة يمكن أن نجدها على رأس كلّ فصل أو مبحث، إمّا مستقلّة عن العنوان الأصلي وإمّا مقابلة له [2]، تتموضع العناوين الدّاخليّة لرواية (شهيًّا كفراق) على رأس كلّ جزء.

ب_ وقت ظهور العناوين الدّاخليّة:

تظهر في الطبعة الأصليّة، أي في الطّبعة الأولى للكتاب، لتستمرّ في الظّهور في الطّبعات اللاّحقة من الكتاب.[3]

ظهرت العناوين الدّاخليّة في الطّبعة الأولى الأصليّة ثمّ توالى ظهورها في الطّبعة الثّانية.

---

[1] عبد الحقّ بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النصّ إلى المناصّ)، ص124.

[2] نفسه، ص126.

[3] نفسه، الصّفحة نفسها.

جـــ_ العناوين الدّاخليّة في رواية (شهيًّا كفراق):

تتكوّن الرّواية من 160 صفحة تتوزّع على 5 أجزاء، وكلّ جزء معنون على النحو التّالي:

رقم الجزء	العنوان	عدد الصفحات الّذي يشغله الجزء
1	اكتب كأنّ لا أحد سيقرؤك	من 13 إلى 27 صفحة
2	ما جدوى رسائل حبّ تصل متأخّرة	من 28 إلى 55 صفحة
3	رسائل لن تقرأها كاميليا	من 56 إلى 120 صفحة
4	الغربة تأخذ منك ما جئت تطلب منها	من 121 إلى 126 صفحة
5	نحبّ الحبّ لكنّ الفراق يحبّنا أكثر	من 127 إلى 160 صفحة

مستويات الجزء الأوّل: (اكتب كأنّ لا أحد سيقرؤك)

المستوى المعجمي:

اكتب: أملى أو نصّ عليه، أكتبه قصيدة، علّمه الكتابة.[1]

سيقرؤك: قرأ، قرأه، ويقرؤه، الأخيرة عن "الزجّاج" قرْءًا وقراءة وقرآنًا، ومعنى قرأت القرآن: لفظت به مجموعًا أي ألقيته.[2]

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، ج13، مادّة (كتب)، ص18.

[2] نفسه، ج12، مادّة (قرأ)، ص51.

المستوى التّركيبي:

اكتب: فعل أمر مجزوم.

كأن: حرف مشبّه بالفعل يفيد التشبيه.

لا: حرف نفي للجنس لا محلّ له من الإعراب.

أحد: اسم لا منصوب بالفتحة.

سيقرؤك: السّين: حرف استقبال، يقرأ: فعل مضارع مرفوع والكاف ضمير متصل في محل نصب مفعول به.

هذه الجملة أسلوبها إنشائي بدأ بفعل الأمر وفي وسطها نفي وهي من دلالات الرّفض والتّمرّد.

المستوى الدّلالي:

يبدأ هذا الجزء بعنوان (أراك عصيّ الحبر) يحمل العنوان انزياحًا ومفارقة لفظيّة فهو يتناصّ مع قول الشاعر (أراك عصي الدّمع) فالدّمع تحوّل عند مستغانمي إلى حبر، فجفّ حبرها عن الكتابة كما يجفّ الدّمع في العين.

وتصرّح هنا أنّها منقطعة عن الكتابة ولم تكن لتفكّر فيها لولا عرض النّاشر الّذي تتعامل معه، وكأنّه أحرجها فاضطرّت لكتابة الكتاب.

الكتاب ككلّ فيه قصّة جديدة وهي القارئ الّذي ستتواصل معه عبر المحادثات الخاصّة بالفيسبوك، أمّا ما بقي كلّه شذرات مكرّرة إضافة لبعض المواقف والأحداث وقعت لها أثناء كتابتها لبقيّة رواياتها أو مواقف مع كتّاب شخصيّات أخرى ثقافيّة كـــ "غازي القصيبي"، كاتب وشاعر سعودي.

وفي الباب الثّاني عنونته بـــ (أدركوني ببطل) تورد فيه أنّها بحاجة لبطل لتكتب وكأنّها تمرّر ضمنيًّا، أنّنا في زمن لم يعد فيه الأبطال لنحيك حولهم القصص أو لتكتب

عنهم روايات بأسلوبها الشّاعري كما أنّها ممكن تربطها بآخر الكتاب وتلوّح أنّه زمن الأبطال الفيسبوكيّين مثلاً، ولكن في النصّ نجد أنّها فقد تقف على أطلال أبطال رواياتها السّابقة وخصوصًا "خالد بن طوبال" بطل الثّلاثيّة كأبرز أو ربّما أحبّ شخصيّة بطوليّة روائيّة إلى قلبها وحبرها.

وفي الباب الثّالث معنون بـــ (الحداد الأدبي على رجل خارج من كتبي)، تستمرّ الكاتبة في تذكّرها لأبطال رواياتها هذه المرّة مع طلال بطل رواية (الأسود يليق بك)، كما تضيف بعض عادات الكتابة عند مثلاً "نزار قبّاني" حيث يقول في هذا الصّدد أنّه «يذهب إلى الكتابة كما يذهب صيّاد إلى البحر، دون أن يدري بماذا سيعود، يحضّر أوراقًا ملوّنة وأقلامًا جميلة، كطُعم لاصطياد السّمكات الذّهبيّة، بصنّارة الصّبر، هكذا اصطاد كلّ قصائده، دون تخطيط مسبق»[1].

و"همنغواي" حيث يقول: «ليس الكاتب من له كتب بل من له قرّاء» [2]، و"أغاثا كريسي" قالت: «أفضل وقت للتّخطيط لكتاب هو أثناء غسل الصّحون» [3]، وتقول إنّها هي أيضًا يزورها إلهامها الأدبي والكتابي أثناء قيامها بالأعمال المنزليّة.

وتعنون الباب الرّابع بـــ (أصبح عندي اليوم ... قطّة)، فعادة شراء القطط بالنسبة للكُتّاب فاشترت قطّة تلازمها في بيتها كما أوردت بصريح العبارة أنّ هذا الكتاب ليس برواية وهو يمكن أن يكون تكملة لـــ (نسيان كم).

---

[1] الرّواية، ص27.

[2] نفسه، الصفحة نفسها.

[3] نفسه، ص28.

مستويات الجزء الثّاني: (ما جدوى رسائل حبّ تصل متأخّرة)

المستوى المعجمي:

جدوى: عطيّة، مطر عام.[1]

رسائل: رَسِلَ، يرسَلُ، رَسْلاً ورسالةً، فهو رَسْلٌ، رَسِلَ الشّعر كان طويل مستقيمًا غير متجعّد.[2]

حبّ: مصدر حُبَّ حبَّ، حبَّ إلى الله، الحبّ الإلهي بهجة وليدة كمال معرفة الله، يشعر بها العارفون من المتصوّفة.[3]

متأخّرة: أخر، تأخّر، وأخَّر، وأخَّر الشيء جعله بعد موضعه وأخّر الميعاد: أجّله.[4]

المستوى التّركيبي:

ما: استفهاميّة في محلّ رفع مبتدأ.

جدوى: خبر مرفوع.

رسائل: خبر ثان مرفوع وهو مضاف.

حبٍّ: مضاف إليه مجرور.

تصل: فعل مضارع مرفوع.

متأخّرةً: حال منصوب.

---

[1] جبران مسعود، معجم الرّائد، ص270.

[2] أحمد مختار عمر، معجم اللّغة العربيّة المعاصرة، مج2، مادّة (رسل)، عالم الكتب، القاهرة–مصر، ط 1، 2008، ص887.

[3] نفسه، مج1، مادّة (حبب)، ص433.

[4] معجم الوسيط، مادّة (أخر)، ج1، ص8.

المستوى الدّلالي:

عنونت هذا الجزء بـــ (ما جدوى رسائل حب تصل متأخّرة لحبّ ما عاد له من صندوق بريد)، يبدأ هذا الجزء بباب معنون بـــ (لإنقاذ الصدق ... أكذب) ويدور حول مفارقة الصّدق والكذب وتؤكّد أنّ قليلاً من الكذب لابدّ منه في الأعمال الإبداعيّة لذا على الكاتب أن لا يخشى ممّا سيكتبه.

كما تعود للتّأكيد أنّ أفضل ما نكتبه من رسائل هي الّتي لن تصل إلى أصحابها إمّا بوفاتهم كما حدث مع الكاتبة "إيزابيل اللّيندي" الّتي دخلت عالم الإبداع الرّوائي بكتابتها أوّل رواية هي في الأصل رسائل كتبتها لجدّها المُتوفّى الّذي حُرمت من توديعه.

أمّا الباب الثّاني فعنون بـــ (رأيت برقًا... فقلت هذه أنتِ!)، يبدو هذا العنوان غريبًا، فمن هو البرق ومن هذه المُخاطَبة، ومن خلال قراءة هذا الباب نلحظ أنّ الكاتبة تلاحق الكلمات للبدء في عملها الجديد مع تخوّف كبير من البدء في الكتابة بطريقة جديدة تعتمد التلقائيّة، فالبرق هو ضوء الكلمات الهاربة الّتي تلاحقها الكاتبة.

وفي الباب الثالث المعنون بـــ (عذرًا يا جدّي .. كم تمنّيت الكتابة إليك!)، تتناصّ مع قصّة الكتابة عند "إيزابيل اللّندي" الّتي سبق إيرادها من كون موت جدّها كان سبب دخولها عالم الرّواية، فتتمنّى "مستغانمي" لو كان بقدرتها إيجاد شخص راحل يحرّك عواطفها للكتابة إليه.

وفي الباب الرّابع المعنون بـــ (نادرًا هم الصّادقون!)، تورد مقولة لـــ "غسّان كنفاني" حول الصدق في العلاقات العاطفيّة، وتؤكّد على قلّة الصّدق وتورد قصص كثيرة لمشاهير بِيعت رسائلهم بمجرّد موتهم وصارت خصوصيّتهم في متناول الجماهير، فترى عدم جدوى الكتابة في عالم ملؤه الزّيف والكذب.

وإتمامًا لفكرة الباب السّابق جاء الباب الخامس بعنوان (اكتب رسائل .. واحتفظ بها لنفسك!)، تؤكّد الكاتبة على ضرورة عدم كتابة الرّسائل، وإن كُتبت وجب الاحتفاظ بها وعدم إرسالها، لأنّ مصير مرسلها الندم.

مستويات الجزء الثّالث: رسائل لن تقرأها كاميليا

المستوى المعجمي:

رسائل: رسل، الرسل، القطيع من كل شيء، والجمع أرسال. والرسل: الإبل، والرسول: بمعنى الرسالة.[1]

كاميليا: شجرة أوراقها لمّاعة دائمة الخضرة وأزهارها، بيضاء كبيرة القدّ جميلة المنظر ورديّة اللّون أو حمراء، تُزرع للتزيين في البلدان الحارّة.[2]

المستوى التّركيبي:

رسائل: خبر لمبتدأ محذوف تقديره هذا.

لن: أداة نفي ونصب.

تقرأها: فعل مضارع منصوب بلن والهاء ضمير متّصل في محلّ نصب مفعول به.

كاميليا: فاعل مرفوع مؤخر.

المستوى الدّلالي:

تخصّصه لرسائلها لكاميليا وهي (26) رسالة ستحكي لها عن كل شيء، عن الأمور الشخصيّة عن الكاتبة عن الماضي عن الحاضر والرّجل الّذي دخل حياتها عن طريق الفيسبوك والّذي يستعمل كلامها الرّوائي في تواصله معها.

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، ج6، مادّة (رسل)، ص153.

[2] أحمد مختار عمر، معجم اللّغة العربيّة المعاصرة، ص1891.

وتتراوح دلالات عناوين الرّسائل بين الكتابة والحبّ، هذه الثّنائيّة الّتي لا تزال تثير شغف الكاتبة، فعبّرت عنها بعبارات فيها الكثير من الانزياح والمفارقات الّتي تولد لذّة لدى قارئها، من ذلك نذكر: (ثمّة مكاسب أحتاجها لأعيش، وخسارات أحتاجها لأخلد، وحبّ أحتاجه لأحيا، وفراق أحتاجه لأكتب)، (القرّاء أحرار بما يقرأون... والكاتب مكبّل بما يكتب)، (ما هربت من الحبّ إلاّ وجدني)، (للنسيان مفكّرة تذكّرك في كلّ تاريخ بما عليك نسيانه)، (الرّجل المنتعل نسيانه، نسي أن يربط حبل حذائه، حتمًا سيتعثّر بالذكريات)، كما كُتبت بعض العناوين بشاعريّة بالغة، فجاء عنوان الرّسالة 25 على شكل قصيدة، كالآتي:

استغرقني حُبُّكْ

أنساني أن أكتُبَكْ

وأنا أريدُكَ مُلْهِمِي ومُلتهِمِي

رجُلِي حينًا.. وحينًا قلمي

فارقْني قليلاً

أحتاجُ أن أحبَّك.. ككاتبة[1]

[1] الرّواية، ص117.

مستويات الجزء الرّابع: الغربة تأخذ منك ما جئت تطلب منها

المستوى المعجمي:

الغربة: غرُبَ: المغرب، والذّهابُ، والتّنحّي، وأوّل الشّيء وحدَّه، كغرابة، والعدّةُ، غُرْبُ: النّزوح عن الوطن، كالغربة والاغتراب والتّغرّب.[1]

تأخذ: أخذ، الأخذ: خلاف العطاء، وهو أيضا التّناول. أخذت الشيء آخذه أخذا: تناولته، وأخذه يأخذه أخذًا.[2]

تطلب: طلب، الطَّلَبُ: مُحَاوَلَةُ وِجْدَانِ الشَّيْءِ وَأَخْذِهِ، وَالطِّلْبَةُ: مَا كَانَ لَكَ عِنْدَ آخَرَ مِنْ حَقٍّ تُطَالِبُهُ بِهِ، وَالْمُطَالَبَةُ: أَنْ تُطَالِبَ إِنْسَانًا بِحَقٍّ لَكَ عِنْدَهُ وَلَا تَزَالُ تَتَقَاضَاهُ وَتُطَالِبُهُ بِذَلِكَ.[3]

المستوى التّركيبي:

الغربة: مبتدأ مرفوع.

تأخذ: فعل مضارع مرفوع.

منك: جارّ ومجرور.

ما: اسم موصول مبني على السّكون في محل نصب مفعول به.

جئت: فعل ماض.

تطلب: فعل مضارع مرفوع.

منها: جار ومجرور.

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، ج11، مادّة (غرب)، ص24.

[2] نفسه، ج1، مادّة (أخذ)، ص64.

[3] نفسه، ج9، مادّة (طلب)، ص130.

المستوى الدّلالي:

وتشير في هذا الجزء إلى أنّها في كتابها هذا لا تريد الكتابة عن العواطف بل الفراق «إنّني أكتب كتابًا عن الفراق» [1]، لأنّ الظّروف السّياسيّة والاجتماعيّة للوطن العربي تميل إلى الفراق والهجر بسبب الثّورات العربيّة وما يحدث للعرب والمسلمين من لجوء وفراق للأحبّة وللأوطان، فتقول:

«لا يمكنني أن أكتب بخفّة ورومانسيّة وكأنّ النّاس من حولي لا يموتون، ولا أن أكون جادّة ومأساويّة فأزيدهم إحباطًا» [2]، فنلحظ هنا جليًّا كم هي "أحلام" مثقلة بهمومها وأحزانها الّتي تحيط بها ما يعكس رهافة حسّها، فكلّ أديب كبير تجده يحمل همّ أمّته ويكتب آلامها.

مستويات الجزء الخامس: نحبّ الحبّ لكنّ الفراق يحبّنا أكثر

المستوى المعجمي:

الفراق: الْفَرْقُ: خِلَافُ الْجَمْعِ، فَرَقَهُ يَفْرُقُهُ فَرْقًا وَفَرَّقَهُ وَقِيلَ: فَرَقَ لِلصَّلَاحِ فَرْقًا وَفَرَّقَ، لِلإِفْسَادِ تَفْرِيقًا، وَانْفَرَقَ الشَّيْءُ وَتَفَرَّقَ وَافْتَرَقَ، وَفَارَقَ الشَّيْءَ مُفَارَقَةً وَفِرَاقًا: بَايَنَهُ.[3]

المستوى التّركيبي:

نحبّ: فعل مضارع مرفوع.

الحبّ: مفعول به منصوب.

لكنّ: حرف مشبّه بالفعل يفيد الاستدراك.

الفراقَ: اسم لكنّ منصوب

---

[1] الرّواية، ص122.

[2] نفسه، ص126.

[3] ابن منظور، لسان العرب، ج11، مادّة (فرق)، ص169.

يحبّنا: فعل مضارع مرفوع والضمير (نا) في محل نصب مفعول به.

أكثر: مفعول به منصوب.

المستوى الدّلالي:

يبدأ هذا الجزء بباب معنون بـــ (نزلاء هواتفنا، احتفي بالذّكريات، إنّها ما نجا من حياة سابقة)، تتحدّث فيه عن ملامح حبّ تعيشه الكاتبة لكن بصيغة العموم، كأنّها تهرب منه، وتلعن التكنولوجيا والهواتف لأنّها السّبب في غياب الشّغف، ولأنّنا أصبحنا رهائن هواتفنا الّتي صارت تملك أسّ سعادتنا أو تعاستنا.

وإذا انتقلنا للباب الثّاني نجده معنوناً بشاعريّة بالغة (الرّغبة عربة تجرّها أحصنة المستحيل)، ففي هذا الباب تكتشف الكاتبة هويّة الرّجل الّذي اقتحم قلبها، وتقرّر بعد ذلك في لحظة صدمة كيفيّة التّعامل معه، وتظلّ في حيرة وخوف من الوقوع في حبّه.

وعنونت الباب الثّالث بحكمة (ما التفت أحد إلى الخلف إلاّ وقع منه شيء)، تستمرّ في هذا الباب في حوارات ماراطونيّة مع صديقتها كاميليا تحاول فيها الأخيرة إقناع الكاتبة بالحذر من الحبّ، كما تنصحها الكاتبة بعدم الالتفات إلى الماضي بعدما أصبحت سعيدة في حياتها الجديدة.

وتعود إلى الحبّ وحكاياته في الباب الرّابع (الحبّ الّذي يأتي قبل أوانه نغتاله، وإذا أتى متأخّرًا أودى بنا)، بالإضافة إلى العنوان المفارق تغوص هنا في فلسفة الأسرار ومفارقة البوح بها أو كتمانها، وتصف في شفافيّة حقيقة النفس البشريّة وعيوبها وخيباتها وخساراتها وقبحها.

في الباب الخامس المعنون بـــ (رسائله إليك، أثناء تهريبك الحقيقة، ما أخفيت من شيء إلاّ كنت تدلّ الضّوء عليه) يحمل هذا العنوان كمّا من التغريب واللامعقول، لنكتشف في داخله صدمة الكاتبة حينما تكتشف أنّ الرّجل الّذي استدرجها لتحبّه هو ذاته حبيب صديقتها كاميليا الّذي عاشت معه قصّة حبّ عاصفة كادت تودي بها.

في هذا الباب السّادس المعنون بـــ (هنالك مواعيدُ وهميّة أكثرُ متعة من كلّ المواعيد)، نلحظ استسلامها لحقيقة أنّها وأدت قصّة الحبّ في مهدها، ولن يبقى منها سوى الذّكريات المؤلمة.

في الباب السّابع المعنون بـــ (هنالك عشّاق أخطأوا طريقهم إلى الحبّ، هنالك حبّ أخطأ في اختيار عشّاقه)، نلحظ المرارة والأسى تطفح من هذا العنوان كما في متنه، حيث تسلّم الكاتبة نفسها وتسلّمنا إلى حتميّة الفراق فكلّ حبّ كبير مآله الفراق والهجر، وتعللّ للقارئ لماذا نهجر وتقول في لغة حكيمة:

«لذا، لنغفر للمغادرين عند نهاية كلّ حبّ كبير، لعلّ من هجر قد فعل ذلك لأنّه أحبّنا كما ليس في مقدور أحد أن يحبّ، ولعلّ الخيار كان بين أن يموت حبًّا.. أو يجهز علينا هجرًا»[1]، لذا نحن مدينون له ببقائه وإن آلمنا هجره.

وفي الباب الأخير يأتي عنوانه مسترشدةً بما تكتبه في (ذاكرة الجسد) على لسان "خالد بن طوبال" قائلةً: «ما أجمل الّذي حدث بيننا، ما أجمل الّذي لم يحدث، ما أجمل الّذي لن يحدث»[2]، تكتب في شاعرية حزينة مؤلمة عن فاجعة الفراق فتقول عنه:

«الفراق قد يكون في خفّة ورقة بيضاء، تخشى الاقتراب منها، لكن ما إن تكتب السّطر الأوّل حتّى تمضي في الكتابة دون توقّف، حدّ نسيانك لماذا أنت تكتب، يحدث الفراق أن يكون هديّة، أن يكون هداية، الفراق بداية رواية جديدة تنتظرنا وما كنّا نتوقّع فصولها، لأنّ الفراق يأتي دائمًا على شكل فاجعة» [3]، لكنّ هذا الألم ربّما يغريها ببداية

---

[1] الرّواية، ص156.

[2] نفسه، ص157.

[3] نفسه، ص159.

رواية جديدة فتقول: «لكنّه كلّما أبكاني، أهداني مع المناديل خدعةً جميلة، لكتابة رواية»[1].

ومنه يمكن القول إنّ العتبات الدّاخليّة سمحت باستنطاق النصّ واكتشاف جوانبه الخفيّة حيث ساعدت على تقديم فهم أعمق للمتن الرّوائي، بما حملته من دلالات وإشارات، أهمّيّة توازي ما يقدّمه المتن الرّوائي من دلالات عميقة.

[1] الرّواية، ص160.

1_ سيرة الروائية "أحلام مستغانمي":

"أحلام مستغانمي" روائية أدبية باحثة، جزائرية الأصل ولدت في تونس في 13 أفريل1953م وفيها نشأت، ثم انتقلت إلى فرنسا سكنتها سنوات عديدة وحصلت على الدكتوراه في علم الاجتماع من السر بون (وتزوجت شاب من لبنان وأقامت معه في بيروت) فكانت تكتب لصحف الحياة ومجلة "المجلة" وغيرها.[1]

كما أنها عرفت بنشاطها الأدبي والإذاعي ما خلق لها الشهرة وهي من الشعراء الذين برزوا بعد الاستقلال إلى جانب عدد آخر من الشاعرات الجزائريات مثل زينب الأعوج، وربيعة جلطي وغيرهن، وشكلت مع بقية الشعراء والشاعرات جيلاً متميزاً يكتب القصيدة الواقعية الملتزمة مع الاعتماد على جماليات القصيدة الحديثة أو كما يسمى آنذاك بالقصيدة الحرة وهي تنزع نحو الاتجاه الوجداني الرومانسي في كثير من قصائدها التي لا تخرج عن الملاحقة المستمرة عن الحب والهدوء والسعادة على غرار الشاعرة العراقية "نازك الملائكة".

وعلى الرغم نزعتها الذاتية فإن قضايا المجتمع وقضايا الحياة والكون تشكل محاور أساسية في شعر أحلام إلى جانب قضايا الطفل، كما أنها تكون أحد الأركان الأساسية والهامة لبناء الحركة الأدبية الشابة في الجزائر المستقبلة وتقف إلى جانب الشعراء الشباب "أزراج عمر"، "أحمد حمدي" و"عبد العالي رزاقي" وهم الذين[2] يتزعمون في الجزائر تيار القصيدة العربية الذي يعتمد أساساً على وحدة التفعيلة والبحور الصافية والنظم الواعي الملتزم.[3]

---

[1] محمد بوزواري، معجم الأدباء والعلماء المعاصرين، الدار الوطنية للكتاب، (دط)، (دت)، ص 604.

[2] الرباعي محمد العيد وآخرون، موسوعة الشعر الجزائري، ج1، دار الهدى، الجزائر، ط1، 2002، ص 859.

[3] شربيط أحمد شربيط، دراسات ومقالات في الأدب الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، (دط)، 2003، ص170.

وقد نالت جائزة نجيب محفوظ للرواية لعام 1998، وفي الجزائر خلال ثلاث سنوات كانت أحلام تعد برنامجا إذاعياً تحت عنوان "همسات" بالقناة الأولى يبث في ساعة متأخرة من المساء وقد لاقى نجاحاً كبيراً تجاوز الحدود الجزائرية إلى دول المغرب.

- **أعمالها الأدبية:**

تعدّ "أحلام مستغانمي" من أوائل الروائيّات الجزائريّات اللّواتي كتبن باللغة العربيّة، وأوّل أديبة عربيّة معاصرة تباع لها الآلاف من النسخ لأعمالها الأدبيّة وتكتسح بذلك الكتب الأكثر رواجًا في لبنان، الأردن، سوريا، الإمارات العربيّة المتحدة.

ومن أهم مؤلّفاتها[1]:

- على مرفأ الأيّام "شعر"، سنة 1972م.
- الكتابة في لحظة عري، سنة 1976، وهي عبارة عن شعر صدر عن دار الآداب 1976م.
- أكاذيب سمكة، سنة 1993م.
- ذاكرة الجسد، سنة 1993، ذكرت ضمن أفضل مائة رواية عربيّة وفي 2010 تمّ تمثيلها في مسلسل سمّي بنفس اسم الرواية للمخرج السوري "نجدة أنزور".
- رواية فوضى الحواس، سنة 1997، الرواية الثانية في سلسلتها الثلاثيّة.
- عابر سرير، سنة 2003.
- نسيان com، سنة 2009.
- الأسود يليق بك، سنة 2012.
- شهيًّا كفراق، سنة 2018، التي نحن بصدد دراستها.

[1] زهرة ديك، من روائع الأدب الجزائري، مقتطفات من نصوص أبرز الأدباء الجزائريين، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، (دط)، (دت)، ص67.

2_ ملخّص الرّواية:[1]

وهي آخر إصدارات الكاتبة "أحلام مستغانمي"، صدرت في الثّاني من شهر نوفمبر 2018، من 160 صفحة، في الجزء الأوّل من الكتاب تشير الكاتبة إلى أنّ ناشرها تواصل معها ليسألها هل ستصدر كتابًا جديدًا؟ وهل يمكنه أن يوفّر لها شيئا يساعدها على الكتابة؟ لتبدأ بالتفكير في الكتابة.

تحدّثت الكاتبة في مقدّمة الكتاب عن نفسها ككاتبة وإنسانة، فكتبت عن كثير من العواطف في توافقها واضطرابها، وعن انهيارات النّفس البشريّة وتناقضاتها وآلامها، كما يحتوي الكتاب على العديد من القصص والأمثال والأقوال وآراء كُتّاب وأشعار واقتباسات مختلفة، كما تحدّثت عن الوطنيّة والانكسار وكلّ ما تمرّ به الدّول العربيّة من إخفاقات وخيبات، وتصف شعوب المنطقة بأنّها معلّقة إلى أبواب القطارات في إشارة إلى الهجرة والهرب من الحروب والدّمار.

فدمجت في كتابها بين الحبّ والثّورة والإبداع، وتحدّثت كثيرا عن وسائل التّواصل الاجتماعي المعاصرة وعن سلبيّاتها.

الكتاب حسب التبويب ينقسم إلى خمسة أجزاء "أكتب كأن لا أحد سيقرأك "، "ما جدوى رسائل حبّ تصل متأخرة، لحبّ ما عاد له من صندوق بريد"، رسائل لن تقرأها كاميليا"، "الغربة تأخذ منك ما جئت تطلب منها"، "نحبّ الحبّ لكنّ الفراق يحبّنا أكثر".

ولكن حسب المضمون فهو ينقسم إلى قسمين فقط، الأوّل منه تخصّصه الكاتبة للحديث عن ظروف كتابة هذا الكتاب وأيضا تستحضر فيه ذكرياتها وقصصها في كتابة رواياتها السابقة وذكرياتها مع أبطالها خصوصا "خالد بن طوبال".

وأيضا عرضت لمحات من حياتها الشخصيّة ومع شخصيّات أدبيّة بارزة كـ "نزار قباني" و"غازي القصيبي"، كما أنّها تحدّثت في بعض المقاطع عن إشاعات لحقتها عن

[1] كريمة بلخيري، عذرا سيدة أحلام هذا كتاب لا يليق بك، https://www.rqiim.com/karima/، 21 نوفمبر 2018 12:39م.

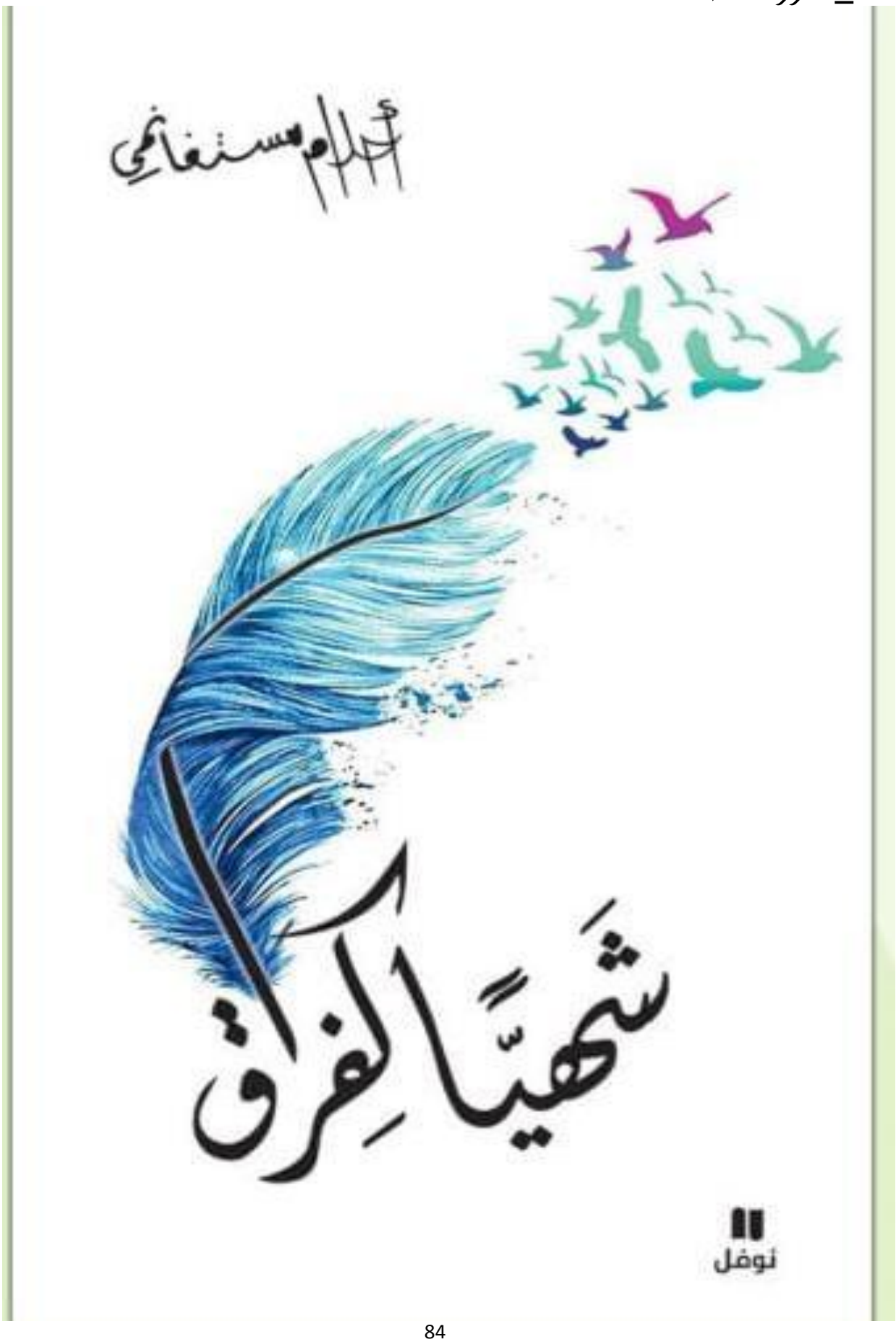
حياتها وكتاباتها كتلك الّتي تقول بزواجها من شاب خليجي غنيّ وأخرى عن تسبّبها بعنوسة بنات العرب.

الكتاب يجمع ما بين الحبّ والنسيان والفراق والجرح العربي، كعادتها في كتابتها السّابقة وسنأتي إلى القسم الثاني من مضمون الكتاب المتعلّق بالرّسائل (26 رسالة) الّتي كتبتها لصديقتها كاميليا ملهمتها في كتاب (نسيان.كوم)، والذّي كتبته لها لتنسيها حبيبها الّذي تركها، تحدّثها في هذه الرّسائل عن القطّة التي اشترتها كطقس من طقو س الكتابة على عادة مجموعة من الكُتّاب المشهورين.

تابعت أحلام الحديث عن "خالد بن طوبال" الّذي أبى أن يغادرها بشخصيّته ومبادئه، وبالتّالي لم تكن هذه الرّسائل لنصح صديقتها على طريقة (نسيان .كوم) لأنّ كاميليا تزوّجت وحامل من شخص آخر غير الّذي كانت تحبّه، المفاجأة في الكتاب أنّ الكاتبة ستُعجب برجل من خلال منشوراته على الفيسبوك وتتواصل معه ويخاطبها بأسلوبها الأدبي وبكلماتها ممّا يجعله شهيًّا لحديث مطوّل ومستمرّ، فتكتشف في الأخير أنّ الرّجل الّذي يعجبها هو في الواقع حبيب كاميليا الّذي تركها فتلغي لقاءها به.

يمكن اعتبار هذا الكتاب كشريط مصوّر عن كواليس أطلعتنا عليها الكاتبة كقرّاء في أثناء كتاباتها، هو أيضا مليء بالذكريات وكأنّ السيّدة "أحلام مستغانمي" وقفت على أطلالها وأمجادها الأدبيّة واستحضرت الماضي، أعادت العديد من العبارات من كتبها ورواياتها السابقة، سواء في كتاب (نسيان. كوم) أو كتاب (قلوبهم معنا وقنابلهم علينا) ورواياتها أيضا، وبالتّالي لا جديد في الكتاب يغري بالقراءة عدا كواليس كتابة الرّوايات.

3_ صورة الغلاف:



خاتمة

بعد هذه الرّحلة العلميّة في شعريّة العتبات النصّيّة في رواية (شهيًّا كفراق)، ومعرفة طاقاتها الدّلاليّة، وأبعادها الجماليّة، يمكن الوقوف على أبرز النّتائج الّتي خلُص إليها البحث، على النّحو الآتي:

1 - نظر العرب القدماء إلى النّصوص الشعريّة بوظيفتها الّتي تعبّر عن انتمائهم واحتياجاتهم على عكس الشعريّات الحديثة الّتي تهتمّ بشكل الشّعر إضافة إلى مضمونه.

2 - العتبات النصّيّة أساس مهمّ يبني عليه الأديب عمارة عمله الرّوائي، فيجتهد كثيرًا في تشكيلها جماليًّا وسيميائيًّا ضمن نطاق الشعريّة، لذا فالعتبة مفتاح إجرائي أوّلي للتّوغّل التّدريجي في عوالم النصّ.

3 - تقوم العتبات النصّيّة بوظائف تتآزر كلّها من أجل قراءة النصّ الرّئيسي لذا لابدّ من الاهتمام بها سواء بالنسبة للمؤلّف أو القارئ.

4 - عرفت الدّراسات القديمة مصطلح العتبات النصّيّة لكن لم تشتغل عليه بالقدر الكافي إلى أن جاءت الدّراسة الحديثة لاسيما عند الغرب الّذين أولوها جانبًا كبيرًا من الاهتمام فعرفت أوجّ تطوّرها معهم ونخص بالذّكر "جيرار جينيت".

5 - إنّ كتابة اسم المؤلّف على أغلفة الأعمال الأدبيّة يُعدّ من أهمّ الأشياء، لأنّه يثبت ملكيّة العمل لصاحبه، وهو ما نجده في رواية (شهيًّا كفراق) حيث تصدّر اسم كاتبتها أعلى يسار الغلاف بخطّ جميل.

6 - أصبح العنوان عنصرًا مهمًّا في تشكيل الدّلالة، وعلامة سيميولوجيّة مهمّة، توجّه الباحث لمتن النصّ للتّعرّف على دلالته المخبوءة، كما يؤدّي العنوان مع النصّ وظيفة الوصل، في عمليّة استبداليّة تكامليّة بينهما، وقد كان عنوان الرّواية على قدرٍ عالٍ من الإغراء والشّعريّة والجماليّة الّتي تولّد فضولاً لدى القارئ وتحفّزه لقراءة المتن.

7 - تبيان جنس النص مفيد لعمليّة التّلقّي، إلاّ أنّ أكبر إشكاليّة تواجه قارئ وناقد رواية (شهيًّا كفراق) عمليّة تصنيفه ضمن جنس محدّد (رواية، كتاب، رسائل)، فيضلّ القارئ في حيرة طوال مسيرة قراءته لهذا العمل في تجنيسه، وما يتأكّد لدى متلقّي هذا العمل أنّ هذه الحيرة والتّردّد وُجدت عند الكاتبة أيضًا، ليستنتج في الأخير أنّ هذا العمل هو خليط من كتاب ورواية ورسائل، إلاّ أنّ غلبة اللّغة الشّاعريّة عليه يرجّح كفّة الرّواية والتّرسّل.

8 - مثّلت الصّورة والألوان في غلاف (شهيًّا كفراق) مرآة عكست جوانب نفسيّة واجتماعيّة وثقافيّة ودينيّة وسياسيّة، ممّا يؤكّد الارتباط الوثيق للأشكال والألوان بحياة الإنسان وبالأعمال الأدبيّة.

9 - الواجهة الخلفيّة عتبة من عتبات النصّ لا تقلّ أهميّتها عن الواجهة الأماميّة وهي دلالة على إنهاء وإتمام العمل الأدبي، كما أنّها تلي واجهة الغلاف الأماميّة من حيث الأهميّة بالنسبة للقارئ بما تحمله من معلومات وإيحاءات وعوامل جذب.

10 - تشمل العتبات أيضًا بيانات النشر، أي كلّ ما له علاقة بالنّاشر المنخرط في صناعة الكتاب وطباعته (العبارة القانونيّة، رقم الإيداع في المكتبات الوطنيّة، اسم دار النشر، رقم تاريخ الطّبعة)، وهذه العتبة تسهم في مساعدة القارئ على تصنيف العمل الأدبي حسب مستويات الجدّة والتّميّز أو الرّداءة.

11 - الإهداء هو تقدير من الكاتب وعرفان يحمله للآخرين سواء أكانوا أشخاصًا أو مجموعات أو مؤسّسات، ويؤدّي وظائف مختلفة دلاليّة وتداوليّة، وقد اتّسم الإهداء في هذه الرّواية بالعموم والتّجريد والرّمزيّة ما خلق مساحة من الشّاعريّة الّتي سمحت بتعدّد القراءات والتّأويلات.

12 – عتبة التّقديم في رواية (شهيًّا كفراق) تحمل العديد من الإيحاءات والدّلالات، وقد كانت في هذا العمل مطوّلة إلى حدّ كبير فحملت تبريرات وتفسيرات مختلفة موجّهة للقارئ أسهمت في زيادة تلقّيه له.

13 – العناوين الدّاخليّة في رواية "أحلام مستغانمي" هي اعتصار للنصّ الأدبي، ورسالة تتبادلها مع المتلقّي، بحيث حقّقت عالمًا معرفيًّا بديعًا، فكانت هذه العناوين توحي بثورة قادمة تحشد لها "مستغانمي" من خلال شفرة رمزيّة تشدّ انتباه القارئ وتغري المتلقّي للدّخول في تجربة مع الرّوائيّة، فهي بهذا الإبداع الفنّي تؤسّس عناوين جديدة تثير مخيّلة القارئ، فمنذ اللّحظة الأولى تعانق القارئ دهشة لدى إطلالته على العناوين، ليكتشف بعد ذلك أنّها دهشة لا تُمحى إلاّ بعد قراءة الكتاب كلّه.

ومن هنا نصل إلى نهاية البحث بعد تلخيص بعض نقاطه المهمّة، الّذي حاولنا فيه قدر الإمكان استكناه أسس شعريّة العتبات النصّيّة في رواية (شهيًّا كفراق)، فإن أصبنا فذاك مرادنا، وإن أخطأنا فلنا شرف المحاولة والتّعلّم، آملين أن ينال القبول والاستحسان.

وصلّى الله وسلّم على سيّدنا وحبيبنا محمّد وعلى آله وصحبه وسلّم.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم

أولا: الكتب

1 -إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت -لبنان، ط4، 1983.

2 -أحلام مستغانمي، شهيًّا كفراق، دار نوفل، لبنان، ط1، 2019.

3 -أحمد جبر شعث، شعريّة السرد في الرّواية العربيّة المعاصرة، مكتبة القادسيّة للنشر والتّوزيع، فلسطين، ط1، 2005.

4 -أحمد مختار عمر، اللّغة واللّون، عالم الكتب للنشر والتّوزيع، القاهرة-مصر، ط 2، 1997.

5 -أدهم شرقاوي، تأمّلات قصيرة جدًّا، دار كلمات، الكويت، ط4، 2015.

6 -أبو القاسم محمّد بن الكلاعي الأشبيلي، أحكام صنعة الكلام في فنون النثر ومذاهبه في المشرق والأندلس، تح: محمّد رضوان الداية، عالم الكتب، بيروت-لبنان، ط 2، 1985.

7 -الأصمعي، فحولة الشعراء، تح: ش.توري، تق: صلاح الدين المنجد، دار الكتاب الجديد، بيروت-لبنان، ط2، 1980.

8 -عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان، دار الفكر للنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ط 5، (دت).

9 -جميل حمداوي، شعريّة النصّ الموازي (عتبات النصّ الأدبي)، شبكة الألوكة، ط1، 2014.

10 - جيرار جينيت، طروس الأدب على الأدب، تر: محمّد خير البقاعي، ضمن كتاب دراسات في النصّ والتّناصيّة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1998.

11 - حسن محمّد حمّاد، تداخل النّصوص في الرّواية العربيّة بحث في نماذج مختارة، الهيئة المصريّة للكتاب، مصر، (دط)، 1997.

12 - أبو إسحاق الحصري، زهر الآداب وثمر الألباب، تح: محي الدّين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت-لبنان، ط2، (دت).

13 - حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء-المغرب، ط1، 2000.

14 - خالد حسين حسين، شؤون العلامات (من التّشفير إلى التّأويل)، دار التّكوين للتّأليف والتّرجمة والنشر، دمشق-سوريا، ط1، 2008.

15 - رمضان الصبّاغ، في نقد الشعر العربي المعاصر (دراسة جماليّة)، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنشر، الإسكندريّة-مصر، ط1، 1998.

16 - رومان جاكبسون، قضايا الشعريّة، تر: محمّد الوليّ ومبارك حنّون، دار توبقال، المغرب، (دط)، 1988.

17 - زهرة ديك، من روائع الأدب الجزائري، مقتطفات من نصوص أبرز الأدباء الجزائريين، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، (دط)، (دت).

18 - زينب عبد العزيز العمري، اللّون في الشعر العربي القديم، مطبعة الأنجلو مصريّة، القاهرة-مصر، (دط)، 1989.

19 - سعيد يقطين، انفتاح النصّ الرّوائي، المركز الثّقافي العربي، بيروت-لبنان، ط1، 1989.

20 - سلمان قاصد، عالم النصّ (دراسة بنيويّة في الأساليب السّرديّة)، دار الكندي للنشر والتّوزيع، عمّان-الأردن، ط1، 2014.

21 - شربيط أحمد شربيط، دراسات ومقالات في الأدب الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، (دط)، 2003.

22 - شعيب حليفي، هويّة العلامات في العتبات وبناء التّأويل (دراسات في الرّواية العربيّة)، دار الثّقافة، الدّار البيضاء-المغرب، ط1، 2005.

23 - الصّولي، أدب الكاتب، دار الكتب العلميّة، بيروت-لبنان، (دط)، (دت).

24 - ظاهر محمّد هزّاع الزواهرة، اللّون ودلالته في الشعر (الشعر الأردني نموذجًا)، دار الحامد للنشر والتّوزيع، عمّان-الأردن، ط1، 2008.

25 - عبد الحقّ بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النصّ إلى المناصّ)، تق: سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

26 - عبد الرزّاق بلال، مدخل إلى عتبات النصّ (دراسات في مقدّمات النقد العربي القديم)، دار إفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 2000.

27 - عبد السلام بن عبد العالي، المؤلّف في تراثنا الثّقافي التّراث والهويّة، دار توبقال للنشر، الدّار البيضاء-المغرب، ط1، 1987.

28 - عبد الفتّاح الحجمري، عتبات النصّ (البنية والدّلالة)، منشورات الرّابطة، الدّار البيضاء-المغرب، (دط)، 1996.

29 - عبد الفتّاح كليطو، الكتابة والتّناسخ (مفهوم المؤلّف في الثقافة العربيّة)، تر: عبد السّلام بن عبد العالي، دار التّنوير، بيروت-لبنان، ط1، 1985.

30 - عبد القادر الغزالي، الصّورة الشعريّة وأسئلة الذّات قراءة في شعر "حسن نجمي"، دار الثّقافة للنشر والتّوزيع، الدّار البيضاء-المغرب، ط1، 2004.

31 - عبد المالك أشبهون، العنوان في الرّواية العربيّة، محاكاة للدّراسات والنشر والتّوزيع، دمشق-سوريا، ط1، 2011.

32 - عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرّواية العربيّة، دار الحوار للنشر والتّوزيع، سوريا، ط1، 2009.

33 – عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكيّة سيميائيّة مركّبة لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، (دط)، 1995.

34 – عبد المجيد تومي، التّحليل السّيميائي في الخطاب الرّوائي (البيانات الخطابيّة التّركيبيّة الدّلاليّة)، شركة المدارس للنشر والتّوزيع، الدّار البيضاء–المغرب، (دط)، 2002.

35 – عبد النبي ذاكر، عتبات الكتابة، دار وليلي للطباعة والنشر، مرّاكش–المغرب، ط1، 1998.

36 – عزوز علي إسماعيل، عتبات النصّ في الرّواية العربيّة (دراسة سيميولوجيّة سرديّة)، مطابع الهيئة المصريّة للكتاب، القاهرة–مصر، ط1، 2012.

37 – فارس متري ظاهر، الضّوء واللّون (بحث علمي وجمالي)، دار القلم، بيروت–لبنان، ط1، 1979.

38 – قدّور عبد الله ثاني، سيميائيّة الصّورة (مغامرة سيميائيّة في أشهر الإرساليّات البصريّة في العالم)، دار الورّاق للنشر، عمّان–الأردن، ط1، 2008.

39 – حازم القرطاجني (أبو الحسن)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح : محمد الحبيب الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت–لبنان، ط3، 1986.

40 – كلود عبيد، الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيّتها، ولادتها)، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنشر والتوزيع، بيروت–لبنان، ط1، 2013.

41 – لطفي عبد البديع، ميتافيزيقا اللّغة، الهيئة المصريّة للكتاب، القاهرة–مصر، ط1، 1997.

42 – محمّد الصفراني، التّشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، النّادي الأدبي، بيروت–لبنان، ط1، 2008.

43 - محمّد بن يوسف همام، اللّون، مطبعة الاعتماد، مصر، ط1، 1930.

44 - محمّد بنيس، الشعر العربي الحديث (بنياته وإبدالاتها التقليديّة)، دار توبقال للنشر، الدّار البيضاء-المغرب، ط1، 2001.

45 - محمّد صابر عبيد وسوسن البيّاتي، جماليّات التشكيل الرّوائي (دراسة ملحميّة لرواية (مدارات الشرق) لـــ "نبيل سليمان")، عالم الكتب الحديث، إربد-الأردن، ط1، 2012.

46 - معجب العدواني، تشكيل المكان وظلال العتبات، النّادي الأدبي الثّقافي، جدّة-المملكة العربيّة السّعوديّة، ط1، 2002.

47 - أحمد بن علي المقريزي، الخطط المقريزيّة، تح: خليل المنصف، دار الكتب العلميّة، بيروت-لبنان، (دط)، (دت).

48 - ميشال فوكو، حفريّات المعرفة، تر: سالم يفوت، منشورات عالم المعرفة، الدّار البيضاء-المغرب، ط1، 1986.

49 - نبيل منصّر، الخطاب الموازي للقصيدة العربيّة المعاصرة، دار توبقال، الدّار البيضاء-المغرب، ط1، 2007.

50 - هياس خليل شكري، فعاليّة العتبات النصّيّة في قراءة النصّ السّردي، منشورات اتّحاد الكُتّاب العرب، دمشق-سوريا، ط1، 2005.

ثانيا: الكتب الأجنبيّة

1- Gerard Genette, palimpsestes la littérature au second degré, E-d, Seuil, 1982, p: 08.

ثالثًا: المعاجم

1 -إبراهيم مصطفى وآخرون، معجم الوسيط، المكتبة الإسلاميّة للطّباعة والنشر والتّوزيع، إسطنبول-تركيا، (دط)، (دت).

2 -أحمد مختار عمر، معجم اللّغة العربيّة المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة-مصر، ط1، 2008.

3 -جبران مسعود، معجم الرّائد، دار العلم للملايين، بيروت-لبنان، ط7، 1992.

4 -الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلميّة، بيروت-لبنان، ط1، 2002.

5 -الرباعي محمد العيد وآخرون، موسوعة الشعر الجزائري، دار الهدى، الجزائر، ط1، 2002.

6 -شوقي ضيف وآخرون، معجم الوسيط، مكتبة الشروق الدوليّة، القاهرة-مصر، ط4، 2004.

7 -عبد الغني أبو العزم، معجم الغنيّ الزّاهر، مؤسّسة الغنيّ للنشر، الرّباط-المغرب، ط1، 2013.

8 -مجد الدين محمّد بن يعقوب الفيروز آبادي، قاموس المحيط، مؤسّسة الرّسالة، بيروت-لبنان، ط8، 2005.

9 -محمد بوزواري، معجم الأدباء والعلماء المعاصرين، الدار الوطنية للكتاب، (دط)، (دت).

10 - أبو الفضل جمال الدّين محمّد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت-لبنان، (دط)، 2003.

رابعا: الدوريات

1 -إبراهيم عبد الرحمن إبراهيم، عتبات النصّ في رواية الثّلاثة لـــ "محمّد البشير الإبراهيمي" (دراسة تداوليّة)، مجلّة الدّراسات الأدبيّة واللّغويّة، ع1، يونيو2013.

2 -أحمد يوسف، فكّ الأقواس عن المؤلّف (الدّلالات السيميائيّة ورصد آثار المعنى)، مجلّة السّيميائيّات، ع3، 2008، منشورات دار الأدب، وهران-الجزائر.

3 -باسمة درمش، عتبات النصّ، مجلّة علامات في النقد، مجلّد 16، ج61، السّعوديّة، مايو 2007.

4 -جمال حضري، عتبة العنوان وإستراتيجيّة التّصوير والتسريد (قراءة من منظور سيميائي)، مجلّة السّيميائيّات، ع 3، مختبر السيميائيّات وتحليل الخطابات، منشورات دار الأديب، وهران-الجزائر، 2008.

5 -حسن الرّموتي، العتبات النصيّة في قراءة عناوين الدّيوان الشعري المغربي المعاصر، مجلّة الأدبيّة، طنجة-المغرب، جوان2009.

6 -أبو المعاطي خيري الرّمادي، عتبات النص ودلالاتها في الرّواية العربيّة المعاصرة ("تحت سماء كوبنهاغن" أنموذجا)، مجلّة مقاليد، ع7، ديسمبر2014.

7 -سعد الأيّوبي، عتبات النصّ في ديوان (آدم الّذي ...) لـــ "الشّاعرة حبيبة الصّوفي"، مجلّة علامات، ع19، المغرب، ط1، يناير 2013.

8 -شعيب حليفي، النصّ الموازي للرّواية إستراتيجيّة العنوان، مجلّة الكرملة، مؤسّسة الكرمل، رام الله-فلسطين، ج46، 1992.

9 -الطّاهر روابنيّة، شعريّة العتبات وتفاعل الخطابات في رواية (في مكتبي جثّة) لـــ"فرج الحوار"، مجلّة سيميائيّات، مج3، ع3.

10 - عبد الفتّاح نافع، جماليّات اللّون في شعر ابن المعتزّ، مجلّة التّواصل، ع 4 جوان 1999.

11 – عزّ الدّين المناصرة، إشكالات التجنيس، مجلّة البصائر، جامعة البتراء، مج9، ع2، الأردن، 2005.

12 – محمّد الهادي المطوي، في التّعالي النصّي والمتعاليّات النصيّة، المجلّة العربيّة للثّقافة، تونس، ع32، 1997.

13 – نعيمة سعديّة، سيمياء المناصّ في رواية (الوليّ الطّاهر يعود إلى مقامه الزّكي) لـــ "الطاهر وطّار"، سلسلة دروس للطلبة، جامعة بسكرة، (دط)، 2011.

14 – هند بوعود، شعريّة العتبات النصّيّة في الرّواية، مجلّة كليّة الآداب واللّغات، جامعة محمّد خيضر، بسكرة، ع14–15، جانفي–جوان 2014.

فهرس

الموضوعات

شكر وعرفان

إهداء

مقدمة ..... أ

مدخل

1_ مفهوم مصطلح الشعريّة 12

2_ مفهوم العتبة النصّيّة 14

3_ عتبات الكتابة الرّوائيّة من منظور النقد الغربي 20

4_ قضايا العتبات النصّيّة والنقد العربي 23

الفصل الأول: شعريّة العتبات الخارجيّة

1_ عتبة المؤلّف 30

2_ شعريّة العنوان 34

3_ عتبة الهويّة الأجناسيّة 42

4_ شعريّة الصّورة 46

الفصل الثاني: شعريّة العتبات الدّاخليّة

1_ عتبة الإهداء 56

2_ عتبة التّقديم 62

3_ عتبة العناوين الدّاخليّة 66

ملحق

1_ سيرة الرّوائيّة "أحلام مستغانمي" 80

2_ ملخّص الرّواية 82

3_ صورة الغلاف 84

خاتمة ..... هـ

المصادر والمراجع 86

فهرس الموضوعات 95

تم بحمد الله