الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبي

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة باتنة -1الحاج لخضر

كلية اللغة والأدب العربي والفنون

قسم اللغة والأدب العربي

شعريّة الخطاب المصاحب للرّواية الجزائريّة (2000-2010)

بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه العلوم في: الأدب الجزائري

إعداد الطالبة: آمنـــــة أمقـــــران

إشراف الأستاذ الدكتور: محمد الأخضـــر زبـــادية

السادة أعضاء لجنة المناقشة

الرقم	الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الجامعة الأصلية	الصفة
1	عبد القادر دامخي	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة	رئيسا
2	محمد الأخضر زبادية	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة	مشرفا ومقررا
3	الشريف حبيلة	أستاذ التعليم العالي	جامعة تبسة	عضوا مناقشا
4	حبيبة مسعودي	أستاذ محاضر	جامعة جيجل	عضوا مناقشا
5	سعادة لعلى	أستاذ محاضر	جامعة بسكرة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية : 1439-1440هـ /2018-2019م

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبي

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة باتنة -1الحاج لخضر

كلية اللغة والأدب العربي والفنون

قسم اللغة والأدب العربي

شعريّة الخطاب المصاحب للرّواية الجزائريّة (2000-2010)

بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه العلوم في: الأدب الجزائري

إعداد الطالبة: آمنـــــة أمقـــــران

إشراف الأستاذ الدكتور: محمد الأخضـــر زبـــادية

السنة الجامعية : 1439-1440هـ /2018-2019م

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

مقدمـــــة

الرّواية لها سطوتها التي تدفع المتورّط فيها إلى المواجهة عبر عدة جبهات، ولعلّ النّفاذ إلى الأسس النّظرية لاشتغال وتكوّن الخطاب الرّوائي، باعتباره منجزا نصيّا تمارسه بتفرّد ذات ساردة، كفيل بأن يطرح استراتيجيات للكشف عن إبدالات هذا الخطاب.

إذا فإنّ القارئ محاصر بسؤال أنطولوجي متعلّق بوجود النّص، وسؤال إبستمولوجي متعلّق بمنهجية القراءة، والحقّ أنّ أيّ قراءة عليها أن تواجه النّص من خلال وجوده كمنجز، لا من خلال وجوده كاحتمال وإمكان، حتّى لا تسقط في التّعميم أو الانتقاء أو التجزئ.

وقد سعى النّقاد سعيا جديّا حثيثا إلى تأسيس نظريّة للرّواية، وبلورة شعريّة روائيّة تستعين بمختلف المناهج، والمعطيات العلميّة، خاصّة في مجال اللّسانيات، الشّعرية، السيميائيات، تحليل الخطاب، وقبل ذلك التّحليل النّفسي، والسوسيولوجيا....

وهو ما يوفّر أفقا لقراءتها، قراءة تغتني بالتّراكم النظري، والتنوّع الإجرائي لتجاوز الفصل بين الخطاب السّردي والخطاب الرّوائي ، بين بنية الرّواية ودلالتها عبر- اللّسانية، بين خطابها السّردي ونسقها السوسيو- ثقافي.

فكلّ قراءة مطالبة بالإنصات للرّواية بعيدا عن الاختزال، والتّصنيفات قراءة واعية بخطواتها المنهجيّة، وباختياراتها الإستراتيجية التي تنظر إلى النّص باعتباره نسيجا علائقيا لمكونات خارجية وداخلية، ومكونات أخرى موارية لا هي داخلية تماما ولا هي خارجية تماما، إذ لا يمكن لتحقّق الممارسة النّصية للخطاب الرّوائي أن يكتمل من دون الاحتفاء بخطابها الموازي، خطاب العتبات النّصية.

إنّ فاعليّة القراءة إذن مرتبطة بفاعليّة الجهاز المفاهيمي للممارسة النّقديّة من ناحيتي الرّؤية المعرفيّة والأدوات الإجرائيّة.

لقد اخترنا مواجهة الرواية الجزائرية من خلال خطابها الموازي ، هذا المكون الذي عد إلى زمن قريب مكونا هامشيا ، ثانويا ، إلى أن نادى (**جيرار جينيت Gérard Genette**)، "**احذروا العتبات**". وقد أحدث تحذيره صدى تمكنت الشعرية من استيعابه عبر جهازها

المفاهيمي والاصطلاحي والإجرائي، وقد صار بالإمكان الحديث عن شعرية خاصة بالنص الموازي le paratexte، أو بتعبير استعاري شعرية للعتبات النصية.

كما أحدث صدى تحذير **جينيت** رجعا يمثله احتفاء الممارسات النقدية بهذا المكون، فقد تم إزاحته من الهامش وجعله مع مكونات المركز الأخرى، وتم تسليط الضوء لمعرفة سبل بناءه النصي ومسالك تأويله ، ضمن صيرورة تداولية، وأفق ثقافي يؤسس لسياق إنتاجه وتلقيه.

- لماذا النص الموازي؟.

النص الموازي مكون مضلل ومواربفلا هو مكون داخلي تماما، ولا هو مكون خارجي تماما ، وهذا ما دفع **جيرار جينيت** لأن يصف علاقة هذا النص بالنص المركزي بأنها علاقة أقل وضوحا، وأكثر اتساعا ، لقدرة هذا النص الخارقة على الإقامة في فضاء برزخي يمتد فيعبر نحو العمل الأدبي ، متوسعا منتشرا خلاله ، وينحصر فيكون مع فقره النصي نصا كامل النصية بذاته .

وحتى مع فضاءه البرزخي ومنطقته المترددة ينقسم النص الموازي le paratexte إلى نمطين :

Péritexte: وهو مجموع العتبات النصية التي تتموضع ضمن حدود الكتاب ، وفي داخله، وتتزامن معه ، كجهاز العنوان، ومشمولات الغلاف، التصديرات ، الإهداء... يصطلح عليها بالنص المحيط، أو النص الحاف، أو النص المحاذي ، وقد استقر اختيارنا على مصطلح (النص المصاحب) لاشتماله على دلالة المشاركة، والتفاعل، والتعالق الودّي بين النص الموازي ونصه المركزي، على عكس المصطلحات الأخرى التي تكتفي بوصف حدود تموضعه بالنسبة للنص المركزي ، كأطر صارمة تحدّ من امتداد النص ، وتسجنه داخل سياجاتها وجدرانها المفتقدة لخاصية النفاذ والتبادل .

épitexte : وبالقلب فهو مجموع العتبات النصية التي تتموضع خارج حدود الكتاب، وفي داخله، بينها وبين الكتاب بعد فضائي وفي أحيان كثيرة زماني، تحمل صيغة إعلامية مثل

الاستجوابات والمذكرات ، والشهادات.. ، يصطلح عليها النص الفوقي، أو الملحق، أو اللاحق لإمكانية استقرارها داخل الكتاب، وقد استبعدنا هذه النصوص الموازية من دائرة اشتغال هذا البحث لتعذر الإحاطة بها، إلا ما جاء عرضا لضرورة مقاربة الخطاب المصاحب في حد ذاته.

- لماذا الخطاب المصاحب للرواية الجزائرية؟.

لقد كان رهان البحث قائما على مقاربة العتبات النّصية كإستراتيجية نصيّة تحتفي بالمتلقي، أولا وآخرا ، لأنها تسعى من خلاله لترهين تداوليتها ، وبنينتها ضمن سياق ثقافي، وفي استبعادنا للمنظور الذي ينطلق من اعتبار تلك النصوص، عتبات فارغة ، وفي أحسن الأحوال ذات وظيفة جمالية صرفة، فرض مصطلح (الخطاب) نفسه كبديل لمصطلح النص.

وقد اختار البحث الخطاب المصاحب للرواية الجزائرية ليحتفي به، محاولا جعله في مركز الضوء، بحثا عن قوانين بناء شعريته، وبحثا عن طبيعة العلاقات النصية التي تجعل منه خطابا مصاحبا ، أي عن علاقات الامتداد التي تجعل الأبعاد الدلالية للعتبة تنتشر خلال الخطاب الروائي ، وعلاقات الانحصار التي تجعل الأبعاد الدلالية للرواية تتكثف ضمن عتباتها.

وما دامت نصية الرواية لا تكتمل إلا بخطابها المصاحب ذي الوظيفة التداولية، وإذ لا يمكن استكناه النص من دون تخطي عتباته ، فقد آثر البحث الوقوف عند شعرية الخطاب المصاحب للرواية الجزائرية.

يتحدد الفضاء الزمني للبحث بالعشرية الأولى بعد الألفين، وهي الفترة الموالية مباشرة، للمرحلة التي تعرف باصطلاح التأريخ الأدبي والنقدي الجزائري (برواية التسعينيات) ، أو (رواية الأزمة) أو (رواية المحنة) أو (رواية العنف)..وغيرها من التوصيفات والأسماء، وقد اتسمت روايات مرحلة ما بعد الألفية الثانية بخصوصية، مستمدة من خصوصية المرحلة ذاتها تاريخيا واجتماعيا وثقافيا، خصوصية انعكست على الوعي بالكتابة، وعلى الحساسية الروائية، تحول معها المعطى السياقي إلى بنية نسق ذهنية، يصدر عنها الروائي وقد تجلت

من خلال أدواته السردية، وخياراته الكتابية ، ولذا نفترض انعكاس وعي الكتابة، والحساسية الروائية الجديدة على إستراتيجية بناء الخطاب المصاحب، وبناء بعده التداولي ضمن السياق الجديد ، وعلى بناء قوته الإنجازية الوظيفية.

إن القاعدة التوليدية لإنتاجية هذه المرحلة هي التجريب، التجريب على مستوى اللغة والسرد وتقنياته، وانفتاح الرواية على أشكال جديدة، واستثمار إمكانات اللغة وفق منطق الهدم والتجاوز، لتأسيس خطاب روائي مختلف عن الخطاب السردي السابق، خطاب روائي جديد.

خاض الخطاب الروائي الجزائري صيرورة متسارعة، تحكمت فيها قوانين التحول التاريخية والاجتماعية، ففي فترة قصيرة شهدت الجزائر تحولات كبرى، انتقلت معها الرواية من خطاب الإيديولوجيا الواقعية، إلى خطابات جمالية، ومن هنا أمكننا القول بأن الشرط الجمالي غلب الشرط الإيديولوجي ، وتحكم في التوجهات الشكلية .

لقد حدث في ثمانينيات القرن العشرين تحول جذري في الكتابة الروائية الجزائرية حيث وسعت أفقها الجمالي ، ثم اصطدمت في التسعينيات بخطاب العنف ، لتعود في الألفية الجديدة لتصدر عن تعايش حذر بين كل الأنساق، والأجناس الأدبية، لتمارس التجريب بحثا عن الشكل المنشود، مستثمرة كل إمكانات اللغة، والصورة، والتقنية لتوليد شعريتها، وشعرية خطاباتها المصاحبة.

حدد البحث مدونته بأربعة روايات تمثل بداية ووسط ونهاية المرحلة ، وتنوعت من ناحية الإسناد لتشمل روائيا مخضرما مؤسسا هو (واسيني الأعرج) وروايته " البيت الأندلسي" ، وروائيا يساريا هو (محمد ساري) وروايته "الورم" ، وروائيا حداثيا يؤسس لخطاب مختلف هو (بشير مفتي) وروايته " أشجار القيامة" ، وصوت سردي أنثوي مميز هو (ياسمينة صالح) وروايتها " وطن من زجاج" . ليطرح من خلالها سؤالا مركزيا :

- ما هي إستراتيجيات بناء الخطاب المصاحب لتلك النصوص الروائية ؟ .

وتتولد أسئلة وتتناسل من السؤال المركزي :

- سؤال الأجناس الخطابية للنص المصاحب ، والبناء النّظري لشعريته.

- سؤال إستراتيجية البناء والصوغ للعنوان الروائي الشعري.

- سؤال التجريب للعتبات الداخلية، تحديدا العتبة التخييلية أي البداية السردية ، والعنونة الداخلية .

- وسؤال التشكيل الفني والجمالي لعتبات الخارج نصي، أي التشكيل المرئي لخطاب الغلاف، وتوظيف التقنية بوصفها شعرية ، وتشكيل الفضاء النصي والدلالي لخطابات ما قبل النص (التصدير) ، باعتباره محفل المؤلف، و(الإهداء) باعتباره محفل المرسل إليه .

منهجيا يتحرك البحث ضمن نموذج (**جيرار جينيت**) الشعري لخطاب العتبات، ويتسم هذا النموذج بالانفتاح والحوارية، لهذا ستظهر في المنهج خلفيات ومرجعيات مختلفة تأسس عليها البناء النظري والإجرائي والاصطلاحي للخطاب المصاحب.

وسنستفيد من النقاش الفلسفي ما بعد الحداثي الذي حركه (**ميشال فوكو** Michel Foucault) حول مفهوم المؤلف، وهو المفهوم الذي انسجم مع مقاربة عتبة اسم المؤلف التي تحتفي بالاسم ، وعتبة التصدير الذي يعد محفل المؤلف . كما نفيد من رؤية (**أنطوان دي كومبنيان** Antoine du compagnon) ومفهوم كتابة اليد الثانية، أو الوضع الاعتباري للكلام المقول سلفا ، ومن التأطير النظري والإجرائي (**لأندريا دي لونغو** Andria del Lungo) ، فيما يختص بشؤون عتبة البداية السردية حدودها ووظائفها ، أما في دراستنا للتشكيل البصري فاستفدنا من نقاش (**رولان بارت** Roland Barthes) و(**امبرتو إيكو** Umberto Eco) حول خطاب الصورة ، وقراءة (**بارت**) للصورة الفوتوغرافية.

بتحركنا من الخطاب المصاحب نحو الرواية وفي الحركة المرتدة، نواجه الخطاب السردي بمفاهيم تحليل الخطاب السردي التي أنضجها التيار (البنيوي والسيميوطيقي) منذ جهود **(بارت) (وتودوروف** Tzvetan Todorov) الذي فرّق بين كاتب مادي / وسارد،

وما اشتغل على إنضاجه (**جيرار جنيت**) في مفهوم التّبئير أو(الأصوات)..مرورا بمختلف إشارت (**جوليا كريستيفا** Julia Kristeva) حول الإنتاجية النّصية، وببعض أعمال (**يوري لوتمان**Youri Lotman) .. ، كما استدعتنا قراءة البنى السردية الثقافية لمحاورتها ضمن أنساق ثقافية تؤطرها، وتتيح مفاتيح وآليات تأويلها .

استجابة للإشكالية المطروحة، ولمعطيات المنهج والإجراء، يبني البحث معماريته ضمن أربعة فصول :

الفصل الأول : **بناء النص الموازي في الشعرية** .

وجاء هذا الفصل ليتابع بناء النص الموازي ضمن مشروع (**جيرار جينيت**) الشعري، وقد أنطلق (**جيرار جينيت**) في شعريتة من تحويل سؤال (**جاكبسون Roman Jackobson**) ما الذي يجعل من نص نصا أدبيا؟ ، إلى السؤال ما الذي يجعل من نص كتابا؟ ، وتدرجا نحو الإجابة يؤطر (**جينيت**) أولا علاقات التعالي النصي الخمسة في كتابه أطراس ، قبل أن يتفرغ لبناء الجهاز المفاهيمي والاصطلاحي والإجرائي للعتبات . بعدها سيتابع هذا الفصل إشكالية وضع ونقل مصطلح (le paratexte) . وفي مدخل قصير يحاول تقصي حضور مسالة العتبات ضمن الخطاب النقدي العربي التراثي.

الفصل الثاني: **شعرية خطاب العنونة الروائية.**

وجاء هذا الفصل أولا لمتابعة البناء النظري لعتبة العنوان وتصنيفاته ومقاربته ووظائفه ، ثم لمتابعة تجليات إستراتيجية العنونة في الروايات المدروسة، من ناحية البناء النصي لجهاز العنونة ، وحوار العنوان والنص، ثم بحث القدرة الإنجازية الوظيفية للعنوان .

الفصل الثالث : **شعرية عتبات الداخل /العنونة الداخلية وعتبات التخييل**.

يبحث هذا الفصل إستراتيجية بناء شعرية الداخل، أولا من خلال العنونة الداخلية للروايات التي حضرت فيها هذه العتبات، وهي رواية "أشجار القيامة " ، ورواية " البيت الأندلسي" ، بينما غابت في رواية " الورم" و" وطن من زجاج" ، يقدم هذا الفصل محاولة لاكتشاف قوانين بناء شعرية الداخل ووظائفها .

تعد البداية السردية عتبة داخلية منها ينطلق السرد ومنها يبدأ التخييل، ومنها تبدأ قراءة الرواية فهي عتبة قراءة كذلك ، وهي عتبة على أهميتها أهملتها المقاربات النقدية السردية والشعرية، حتى مع رسوخها في الدرس النقدي والبلاغي القديم العربي والغربي، وليس أدل على رسوخها من تعدد اصطلاحاتها، وقد جاء هذا الفصل لبناء عتبة البداية أو العتبة التخييلية نظريا، قبل الانطلاق في مقاربة البدايات السردية للروايات دلاليا ووظيفيا.

الفصل الرابع : **التشكيل البصري وبناء الخطاب المصاحب.**

يواجه هذا الفصل الرواية من مكان العتبات الخارجية، وهي عتبات يتضايف فيها الخطاب البصري والخطاب اللساني، يتمفصل هذا الفصل إلى قسمين قسم يتوجه لمقاربة خطاب التصدير والإهداء ويبحث في التشكيل الدلالي ، وقسم يقارب تشكيل الغلاف ومختلف عناصره : اسم المؤلف، والمحدّد التجنيسي، والصّورة المرافقة.

يفيد البحث من مجموعة مصادر ومراجع، يقع اشتغالها في مركز موضوعه، ولعله من النافلة التذكير بمدونة البحث:

- رواية "**الورم** ": محمد ساري ، 2002

- رواية " **أشجار القيامة** " : بشير مفتي، 2005

- رواية " **وطن من زجاج**" : ياسمينة صالح، 2006

- رواية " **البيت الأندلسي**" : واسيني الأعرج، 2010.

أما أهم المراجع المعتمدة، فمنها المراجع المتخصصة والمؤسسة للبناء النظري والاصطلاحي، والإجرائي، لشعرية العتبات النصية في الخطاب النقدي الغربي ، أهمها :

- كتاب جيرار جينيت Gérard Genette: (عتبات).

:seuils ,Edition du seuil ,1987.

- و (أطراس).

:Palimpsestes ,(la littérature au seconde degré), Edition du seuil,Paris,1982.

- وكتاب أنطوان دي كومبنيان Antoine du compagnon (اليد الثانية):

: la seconde main ou la travail de la citation , seuil, Paris, 1979

- وكتاب شارل غريفل Charles Grivel (إنتاج الفائدة الروائية):

: la production de l'intérêt romanesque, Edition Mouton ,1973.

- وكتاب ليو هوويك Leo hoek (علامة العنوان)

: la marque du titre , Edition Mouton ,1973.

- ومقال أندريا دي لونغو Andria del Lungo (من أجل شعرية للبداية)

.:pour une poétique de l'incipit, revu ;poétique n94 ,avril1993, Edition du seuil

أما المراجع باللغة العربية، نذكر :

- خالد حسين حسين: **في نظرية العنوان** (مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية). دار التكوين للتأليف والنشر والتوزيع، سوريا، دط ، 2007،

- عبد الحق بلعابد: **عتبات** (جيرار جينيت من النص إلى المناص) ، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف ، لبنان ، الجزائر، ط1، 2008

- عبد المالك أشهبون **: البداية والنهاية في الرواية العربية**. الناي للدراسات والنشر والتوزيع ، دمشق، سوريا، ط1، 2011.

- و**العنوان في الرواية العربية**، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة ، مصر ، ط1، 2013.

- نبيل منصر : **شعرية الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة**. دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007.

أهم المراجع العامة التي خدمت البحث:

-إبراهيم الحيسن : **التربية على الفن**(حفر في آليات التلقي التشكيلي والجمالي). تقديم : عبد الكريم غريب، منشورات عالم التربية ،المغرب،ط1، 2009

- أحمد فرشوخ: **تأويل النص الروائي**. مكتبة السلام الجديدة، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء ،المغرب، ط1، 2006،

- محمد معتصم: **المتخيل المختلف** (دراسات تأويلية في الرواية العربية المعاصرة) ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، منشورات ضفاف ، لبنان الجزائر ط1 ، 2010 .

أما أهم المراجع المترجمة :

- أمبرتو إيكو : **سيميائية الأنساق البصرية،** ترجمة محمد التهامي العماري ومحمد أودادا، مراجعة وتقديم : سعيد بن كراد. ، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا،ط1، 2008.

- رولان بارت: **الغرفة المضيئة** (تأملات في الفوتوغرافيا)، ترجمة هالة نمر. مراجعة: أنور مغيث، المركز القومي للترجمة، مصر ، ط1، 2010.

هذا البحث يدين لصاحب اليد والفضل عليه بعد عون الله تعالى وعنايته، للأستاذ الدكتور الفاضل **"محمد الأخضر زبادية"** مشرفا ومشرِّفاً ، نتقدم له بشكرنا الخالص، وتقديرنا الجليل له، لمتابعته لخطوات البحث وسعيه لتيسير دروبه، ولما لمسناه منه من صدق النصح والإرشاد والتحفيز، فكان مثال فخر، ونلنا منه شرف التأطير، كما يدين البحث لكل من مدنا بيد المساعدة .

عين البيضاء : 15 ديسمبر 2017

الفصل الأول

بناء النص الموازي في الشعرية

أولا/ المشروع الشعري لجيرار جينيت :

ثانيا / علاقات التعالي النصي وبناء شعرية المتعاليات النصية:

1/التناصية

2/**النصية الموازية .**

3-النصية الواصفة

4/ **النصية الجامعة**

5/النصية المتفرعة

ثالثا/ النص الموازي: المفهوم والمصطلح والإجراء.

1-النص الموازي قبل جينيت .

2- تحديد جيرار جينيت للنص الموازي.

3 - إشكالية وضع ، ونقل المصطلح (Le paratexte)

رابعا/ النص الموازي في التراث النقدي العربي

يقع مبحث (الخطاب المصاحب) في قلب سؤال (الشعرية) التي أسسها الناقد والشعري الفرنسي **جيرار جينيت** (Gérard Genette) ، وهي شعرية تأسست من خلال حوار موسع وثري ومنفتح على التراكم النقدي والشعري المنجز قبل مشروع **جينيت** أو المعاصر له، ولهذا فإن المتتبع لموضوع الشعرية عنده يكتشف سريعا التحولات العميقة الطارئة عليها.

أولا- المشروع الشعري لجيرار جينيت :

إن المشروع الضخم الذي كرس له **جينيت** حياته العلمية كان مشروعا قلقا وجادا في آن واحد، وقد تمكن **جينيت** من الجمع فيه بين الشعرية في أطرها التراثية البلاغية، وأطرها الحداثية اللغوية اللسانية، إن المشروع الشعري **لجينيت** بدأه منذ كتابة (الصور 1 و2 و3 figures)، إلى كتاب (مدخل إلى النص جامع Introduction à l'architectexte) و(أطراس Palimpsestes)، ليكتمل مع (عتبات Seuils)[1].

تتمتع إسهامات **جينيت** بمكانة هامة ومركزية في النظرية الأدبية المعاصرة ، وهي مكانة تكرست بفضل جدية هذا الناقد ومرونته، وانفتاحه على منجزات الشعرية السابقة عليه والمعاصرة له ، ويمكن القول بأنه "ربما لن يقدر سؤال **جاكبسون** (Roman Jakobson) تقديره اللائق والمثري في حقل الشعرية إلا مع **جيرار جينيت** (Gérard Genette) ، في تنظيراته الشعرية والجمالية الأخيرة، وذلك من خلال انتهاجه لإستراتيجية يتضافر فيها التوسيع والتأويل والتصنيف"[2].

هذه الإجراءات الحوارية يشحذها **جينيت** لتأطير مفهومه الخاص، والمتفرد للشعرية، ولتحديد موضوعها ، فالتراكم السابق يترقب مراجعة صارمة، وتجديدا للجهاز المفاهيمي والمصطلحي.

---

[1] :Figures I, (1966), Figures II, (1969) , Figures III, (1972).
:Introduction à l'architexte,(1979).
:Palimpsestes. La littérature au second degré, (1982)
:Seuils, (1987).

[2] : نبيل منصر : **شعرية الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 1 ، 2007 ، ص 17.

وقد انطلق **جينيت** من البحث عما يجعل من نص ما نصا أدبيا، بحثا عن شعرية للمحكي، أي ما ميزه عن غيره من النصوص، (سؤال) الأجناس الأدبية، فقد بحث في figuresعن كيفية تشكل الحكي[1].

يتوسع المشروع الشعري **لجينيت** في كتابه (مدخل إلى جامع النص)، وصار هو البحث عن (نظرية) الأجناس الأدبية إذ حاول تتبع حضورها منذ ظهور شعرية أرسطو وأفلاطون وصولا إلى عصر متأخر[2].

ثم ينعطف بالشعرية من شعرية الأجناس الأدبية، نحو شعرية المتعاليات النصية Transtextuelité ، أو التعالي النصي Transcendance textuelle.

فبعد توقف **جيرار جينيت** في شعريته فترة طويلة عند مقولات النص، انتبه إلى ضرورة مضاعفة درجة التجريد، بنقل الاشتغال إلى حقل المتعاليات النصية[3].

يفصح **جينيت** عن هذا الانعطاف في شعريته من شعرية نصية إلى أخرى متعالية، في الفقرة الأخيرة من كتابه (مدخل إلى النص جامع) ، يقول " في الواقع لا يهمني النص حاليا إلا من حيث (تعاليه النصي)، أي أن أعرف كل ما يجعله في علاقة خفية أم جلية مع من نصوص أخرى."[4]

إن شبكة (جامع جامع النص) هي التي سيستقر الناقد والشعري الفرنسي **جيرار جينيت** على الاصطلاح عليها ب(المتعاليات النصية)، فموضوع الشعرية ليس النص الجامع وإنما هو المتعاليات النصية، وقد خصص لتوسيع الحديث عن أنماطها ومصطلحاتها كتابه (أطراس Palimpsestes)، وأطراس جمع طُرس .

والطِرْس هي الصحيفة ، ويقال هي التي محيت ثم كتبت ، وكذلك الطلس ..

---

[1] :عبد الحق بلعابد: **عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)** ، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف ، لبنان ، الجزائر، ط1، 2008، ص 25.

[2] : سليمة لوكام : **شعرية النص عند جيرار جينيت من (الأطراس إلى العتبات)**، مجلة التواصل / جامعة عنابة ، 2009، عدد 23 ، ص32 .

[3] : نبيل منصر : **الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة**، ص20.

[4] : Gérard Genette : **Introduction à l'archétexte**, col poétique, Editions du, seuil, Paris,1982 .

ابن سيدة : الطرس الكتاب الذي محي ثم كتب والجمع أطراس، وطُروس والصاد لغة .

الليث: الطرس الكتاب الممحو الذي يستطاع أن تعاد عليه الكتابة ، وفعلك به التّطْريس[1].

يتقارب المعنى المعجمي لكلمة Palimpsestes مع معنى كلمة أطراس، فهي حسب توضيح **جينيت** على غلاف الكتاب: الطرس أو الصفحة أو رق Parchemin، أزلنا ومحونا التدوين الأول لنعيد آخر، بحيث لا يختفي أثره تماما ويمكن قراءته، فالقديم يظل تحت الجديد، ويستخدم هذا المصطلح في الجيولوجيا وصفا لتكون الصخور، حيث تتراس الطبقات عبر فترات مختلفة.

لقد كان **جينيت** عند وعده، إذ عاد في كتابه (أطراس) إلى ما سماه في كتابه السابق : (النصية الموازية) وقد أشار إلى ذلك في أول فقرة من الكتاب بقوله : "إن هذا العمل هو ما سميته في موضوع آخر النصية الموازية (la paratextualité) ، وفي غياب مصطلح (أحسن)، وقد وجدت منذ ذلك الحين ما هو أحسن (أو أسوأ)- سنحكم على ذلك لاحقا- ولذلك فقد وظفت (النصية الموازية) لتعيين شيء آخر"[2] .

وهكذا استدعى **جينيت** في كتابه (أطراس) بعض ما ورد في كتاب (مدخل إلى جامع النص) فأمعن فيه النظر ثم قام بتمحيصه ، والتمعن في ثناياه فأثمر عن رؤية واضحة، جلية، قوامها المفهوم المحدد ، والمصطلح الدقيق.

فهو لم يعدل مما تعنيه paratextualité وإنما من العديد من المسائل المرتبطة بالتعالي، وبالشبكة العلائقية التي يقيمها مع كل من " التناص"، و "النص الجامع"، ذلك أنه عاد إلى إنزال (التعالي النصي) في سياق أرحب، عندما صرف جهده للنظر في الشعرية التي لم يعد موضوعها النصية الجامعة (l'architextualité) ، وإنما صار موضوعها التعالي النصي (la transtextualité)[3].

---

[1]: ابن منظور: **لسان العرب**، مج6 ، دار صادر، بيروت، لبنان، ط4، ص 121، مادة (ط.ر.س)

[2] : Gérard Genette: **Palimpsestes (la littérature au seconde degré)**, Edition du seuil, Paris, 1982 , p07-

[3] : سليمة لوكام : **شعرية النص عند جيرار جينيت من (الأطراس إلى العتبات)**، ص 33.

(التعالي النصي) هو شبكة العلاقات النصية، أي "كل ما يجعل النص في علاقة ظاهرة، أو خفية مع نصوص أخرى."[1]

لقد كان كتاب (أطراس Palimpsestes) بحق الكتاب الجامع للجهاز المفاهيمي للشعرية عند **جينيت**، وهو المركز الذي تتشتت وتنتشر عنه كل المفاهيم الشعرية والسردية التي درسها، والتي سيدرسها بعد هذا الكتاب.[2]

ليتجاوز ما كان قد اقترحه سابقا لمفهوم الشعرية، وهذا لحراكها المفاهيمي والمصطلحي الدائمين، لتصبح عنده عبارة عن مقولة أكثر تجريدا تهتم بالمتعاليات النصية، أو بأكثر دقة بالتعالي النصي للنص، أي ما يجعل النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى.

وتتحدد شعرية المتعاليات النصية في خمسة أنماط: "يبدو لي اليوم 13 أكتوبر 1981، أنني توصلت إلى خمسة أنواع من العلاقات الخاصة بالمتعاليات النصية، سأرتبها وفق نظام تصاعدي، تتبع التجريد (abstraction) ، والتضمين (implicitation ،) والإجمال (globalité)"[3]، وهي كما يأتي:

1/ **التناصية**	**Intertextualité**
2/النصية الموازية	**paratextualité**
3/النصية الواصفة	**Métatextualité**
4/النصية المتفرعة	**Hypertextualité**
5/النصية الجامعة	**Architextualité**

الملاحظ أن (النص الجامع) قد أصبح نمطا من بين الأنماط الخمسة المحددة للمتعاليات النصية، والشعرية لدى **جينيت** بصفة عامة، وقد وضع **جينيت** عنوانا فرعيا لكتابه أطراس وهو : (الأدب في الدرجة الثانية /la littérature au seconde degré). إذ سيخصص

[1] : Gérard Genette: **Palimpsestes (la littérature au seconde degré)**, p07-08.

[2] : عبد الحق بلعابد: **عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)** : ص26.

[3] : Gérard Genette: **Palimpsestes (la littérature au seconde degré)**, p08 .

الحديث فيه للنمط الرابع من علاقات المتعاليات النصية، وهو (النصية المتفرعة Hypertextualité.)

ثم بعد (أطراس) يأتي كتاب (عتبات seuils) ، الكتاب الذي قام فيه بتوسيع دائرة الشعرية وتنويع مداخلها، بتخصيصه لموضوع (النص الموازي le paratexte).

إن هذا المصطلح "ما يزال يشهد حركية تداولية، وتواصلية في المؤسسة النقدية العالمية، العلاقة التي ينسجها بما يحيط بالنص، وما يدور في فلكه من نصوص مصاحبة، وموازية وبفاعلية جمهوره المتلقي له."[1]

لقد سبق **لجينيت** " الإشارة إلى استعماله لهذا المصطلح في كتاب (أطراس)، وبهذا يصل اللاحق بالسابق، ويؤكد على خصيصة لصيقة بمساره، وهي العناية بالجزئيات، والاستغراق في البحث في جوانبها الدقيقة، حتى تستقيم نظرية أو منهجا أو مبحثا."[2]

وحتى يقرّب **جينيت** مصطلح paratexte من المصطلح المجازي seuils عتبات، يقول : " إن le paratexte : هو مجموع العناصر التي تجعل من نص ما كتابا، وهي التي تصيره كذلك في عيون القراء، أو الجمهور بشكل عام، وهنا تغدو العتبة ردهة Vestibule تفسح المجال لنا إما للولوج إلى الداخل، وإما للعودة أدراجنا."[3]

لقد بدأت نظرية **جينيت** في مسألة شعرية النص بسيطة متواضعة ضمن حوار له ورد في نهاية كتابه الأول (مدخل إلى النص الجامع) ، ثم تطورت لتشكل نظرية شاملة في شعرية النص، بعد تطوير الجهاز المفاهيمي والاصطلاحي للمتعاليات النصية ضمن (أطراس)، ثم جاء الكتاب الثالث (عتبات) ليعمق المنظور الشعري **لجينيت** .

ثانيا ـ علاقات التعالي النصي وبناء شعرية المتعاليات النصية:

توصل **جيرار جينيت** إلى اكتشاف وتأطير خمسة أنماط من العلاقات النصية، ثم رتبها حسب درجة تجريدها وناقشها في كتابه الشهير (أطراس) ، ونجملها في ما يأتي:

[1]: عبد الحق بلعابد: **عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)** : ص26.
[2] : سليمة لوكام : **شعرية النص عند جيرار جينيت** : ص 37.
[3] : Gérard Genette : **Seuils**, coll Points Editions du seuil, pars, 1987, p07 .

1- التناصية Intertextualité :

هو النمط الأول من العلاقات النصية المتعالية، يعرفه **جيرار جينيت** بعد أن يرجع الفضل في تسميته **لكريستيفا** (Kristeva j)، والحق أن معظم النقاد الغربيين والعرب - وليس **جينيت** وحده - يعترفون **لكريستيفا** بفضل تعريفها وتعريفهم بمصطلح (التناص) صياغة ومفهوما"[1]، أما **كريستيفا** فتعترف بالفضل **لميخائيل باختين** (Michail Bakhtine)، فهو أول من أكد على الطابع الحواري للنص الأدبي.

1-1 - ميخائيل باختين والمبدأ الحواري :

يتوزع النشاط الفكري **لميخائيل باختين** على حقول معرفية مختلفة، فينظر إليه على أنه ناقد ومنظر أدب، وعلى أنه مفكر اجتماعي، وأحيانا على أنه فيلسوف، "لكن المهم أن تقييم عمل **باختين** في ميادين البحث المختلفة، يتمثل في حوار **باختين** الدائم مع نفسه وتمثله فكرة التعددية، التي تقيم في أساس معظم كتبه ودراساته التي نشرت خلال حياته، أو بعد وفاته."[2]

يعتبر **تودروف** بأن الدراسة المتأنية لأعمال **باختين**، وحياته تسمح بتحديد مراحل فكر تكون من الاحتكاك بأنظمة هي في بعض الأحيان متعارضة" ، وهو يقصد الشكلانية والماركسية، واللسانيات ، والفلسفة الألمانية ، إلا أن الثابت الوحيد أن هناك نوعا من "الأساس الإيديولوجي لبحثه، وهذا الأساس يبقى ثابتا، ويشير إليه **تودروف** إذ " يبقى المبدأ الحواري موضوعه المميز، مهما كان الموضوع الذي يشغله."[3]

لقد انشغل المفكر الروسي ذائع الصيت بتوضيح مفهوم (الحوارية)، الذي يعد اصطلاحا مفتاحيا في عمله الفكري ونظرته إلى علاقة الأنا بالآخر، وترتب على التشديد على مفهوم

---

[1] : حافظ محمد جمال الدين المغربي **: التناص (المصطلح والقيمة)**، مجلة علامات، النادي الثقافي جدة/ السعودية ، ج51 مج 13 ، مارس 2004، ص 272-273.

[2] : تزفيتان تودروف : **ميخائيل باختين المبدأ الحواري**، ترجمة: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان ط2، 1996، مقر المترجم ص 08.

[3] : ليون سومفيل : التناصية، ترجمة: محمد خير البقاعي: **دراسات في النص والتناصية**، مركز الأنماط الحضاري، سوريا، ط1، 1998، ص101.

(الحوارية) الذي قام بمده من إطار العالم الروائي **لدوستوفسكي** Dostoïevski ، إلى تفسير مفهوم الإنسان في صياغته للأنثروبولوجيا الفلسفية الخاصة به. [1]

إن (المبدأ الحواري) هو التصور **الباختيني** لمفهوم (التناص)، هذا المصطلح الذي أطلقته **كريستيفا** دون أن يسبقها إليه أحد ، فقد كان **باختين** " لا يستخدم كلمة (تناص) وإذا كان هذا المصطلح (التناص) غير موجود عند **باختين،** فلأنه لا كلمة "النص" ولا فكرته باعتباره ممارسة سيميائية - ليسا منسجمتين مع الفلسفة الجمالية **لباختين،** شابا أو شيخا - حسب تعبير **مارك أنجينو** Mark Angenot - بل على العكس فالقضية الجمالية لدى **باختين،** تفرض نفسها في اللغة و حول العلامة اللسانية"[2].

إن المصطلح الذي يستخدمه **باختين** للدلالة على العلاقات بين أي خطاب وخطابات أخرى هو مصطلح (الحوارية dialoguisme)*، حيث " يدخل فعلان لفظيان، تعبيران اثنان، في نوع من العلاقة الدلالية ندعوها نحن علاقة حوارية، والعلاقات الحوارية هي علاقات (دلالية) بين جميع التعبيرات التي تقع ضمن دائرة التواصل اللفظي."[3]

إن الحوارية متعلقة (بالخطاب Discoure) وليست متعلقة باللغة، ولهذا **فباختين** يطمح إلى دراسة حياة الكلمة، وهي حسب تصوره تتمثل في علاقاتها الحوارية ، وهذا الجانب ليس من اهتمامات علم اللغة ولهذا فإن **باختين** "يجهد لوضع أسس جديدة لعلم يسميه "علم ما بعد علم اللغة " أو علم عبر اللسان* Métalinguistique التي ينقلها **توردوف** إلى Translinguistique[4]** وهذا التوجه سيسهم في ما يعرف ب Pragmation ، إن أهم

---

[1] : تزفيتان توردوف : **ميخائيل باختين المبدأ الحواري** : ترجمة : فخري صالح – المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن -1996- ص08.

[2] :مارك أنجينو: التناصية، ترجمة: محمد خير البقاعي : **دراسات في النص والتناصية،** ص 62.

* : كما نجدها في (**شعرية دويستويفسكي**- poétique de Dostoïevski) موسكو - 1963: الترجمة إلى الفرنسية ل: ايزابيل كوليتشاف Isabelle kilicheff وقدمت له جوليا كريستيفا، (دار سوي- seuil) -1970 .
وفي (**فرانسوا رابلي والثقافة الشعبية** François Râblais et la culture populaire) – موسكو -1975، تر: أندري روبيل - André Rabel ، Gallimard ، 1970.
وفي كتابات **باختين** الأخرى .

[3] : تزفيتان تودروف : **ميخائيل باختين المبدأ الحواري،** ص 122.

: باختين: **شعرية دويستويفسكي : ترجمة : جميل نصيف التكريتي.

***: توردوف : **ميخائيل باختين، المبدأ الحواري،** ص 16.

[4]: ينظر: نهلة فيصل الأحمد: **التفاعل النصي (التناصية، النظرية والمنهج)** ، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر ، ط1، 2010، ص 98.

مظهر من مظاهر التلفظ، والمظهر الأكثر إهمالا هو المبدأ الحواري فيه، حيث إن " كل خطاب، عن قصد أو عن غير قصد، يقيم حوارا مع الخطابات السابقة له، كما يقيم أيضا حوارات مع الخطابات التي ستأتي والتي يتنبأ بها ، و يحدس ردود فعلها وهذا صحيح لا فيما يخص الأدب فقط، بل فيما يخص كل خطاب"[1].

إن كل ملفوظ يفترض وجود متكلم ومخاطب، فكل خطاب موجه إلى الآخر، بل إن كل خطاب للأنا مسكون بصوت الآخر، ومن هنا فإنه (لا يمكن أن نعزو الخطاب إلى المتكلم وحده، قد يكون لهذا المتكلم حقوق في الخطاب غير قابلة لتحويلها إلى شخص آخر، ولكن للسامع أيضا الحقوق نفسها، وكذلك لأولئك الذين يترجع صدى أصواتهم في الكلمات التي أوجدها المؤلف، إذ ليس هناك كلمات لا تنسب إلى شخص ما "[2]، فالخطاب بهذا التحديد ثلاثي الأدوار وليس ثنائيا، وهذه الأدوار " تؤدى خارج المؤلف، نتاجا وليس منتجا."[3]

ولكي نفهم إستراتيجية الكتابة، علينا أن نعين المتلقي الممتاز super-récepteur الذي تخيله المؤلف، يقول **باختين**: "لكل تلفظ متلق من طبيعة مختلفة، ودرجات مختلفة من القرب والخصوصية والوعي(..) يعمل مؤلف العمل على نشدان فهمه، واستجابته وتوقعها، إن الثاني- لا بالمعنى الرياضي بالطبع - لكن إضافة إلى هذا المتلقي (الثاني) ، يتخيل المؤلف بوعي أقل أو أكثر، متلقيا ممتازا من نوع أكثر تميزا شخصا ثالثا، حيث توجه استجابته وفهمه الملائمان ضمن مسافة ميتافيزيقية، أو زمن تاريخي بعيد، إنه متلق احتياطي ."[4]

هكذا إذن تتجلى الخاصية الأهم في الملفوظ، وهي الحوارية التي لا تهدأ ولا تستكين، حيث " يفاجئ الخطاب خطابا آخر بكل الطرق التي تقود إلى غايتهن ولا يستطيع شيئا سوى الدخول معه في تفاعل حاد وحي"، حيث لم يسلم من هذه الحوارية سوى خطاب آدم (عليه

[1] : تزفيتان تودروف : **ميخائيل باختين المبدأ الحواري** ، ص 16.
[2] : المرجع نفسه : ص 107.
[3] : المرجع نفسه : ص 106.
[4] : المرجع نفسه : ص 203.

السلام) "لأن آدم كان يقارب عالما يتسم بالعذرية، ولم يكن قد تكلم فيه، وانتهك بوساطة الخطاب الأول. "[1]

إن مصطلح "حوارية dialoguisme أو حوار Dialogue ، تحيل على كلمة Monologue، لكن الطريف في الأمر أن **باختين** يوسع مفهوم الحوارية إلى درجة يصير فيها المونولوج نفسه حواريا، أي بمعنى أن للأخير بعدا تناصيا"[2]، وهو يؤطر الحوار ضمن الثنائية (حوار داخلي / حوار خارجي).

يتعدد المتلفظ في الحوارية بتعدد المخاطب، وينفتح فيها البعد التاريخي على الماضي السحيق للكلمة، وعلى المستقبل الممكن في آن واحد، وحتى مع افتراضه بأن كل خطاب مهما كان نوعه، يقيم حوارات مع خطابات سابقة عليه وأخرى لاحقة، إلا أنه ومنذ الطبعة الأولى لكتاب **باختين** عن **دوستويفسكي**، وبصورة خاصة منذ كتب دراسته (الخطاب في الرواية)، وضع النثر الذي يتوفر على خصوصية، في تعارض مع الشعر الذي لا يتوفر على هذه الخصوصية.

إن الرواية تحديدا تتسع لحوارية الخطابات المختلفة وتعددها، من جانب إجرائي تمكن **باختين** من إبراز الحوارية في الخطاب الروائي **لدويستويفسكي**، الذي تميز بالتنوع الكبير في الأصوات، ووجهات النظر، والخطابات المختلفة، إذ تهيؤ لها بنيتها الخاصة إمكانية هائلة لتفاعل نصي بين عدد كبير من المكونات المختلفة في شكل تعدد للأصوات polyphnique[3]

يلتفت **باختين** إلى أنه لا يوجد ملفوظ ذو طبيعة أحادية، وهذا ما حمله على وصف أعمال **دويستويفسكي** بأنها خطاب على خطاب موجهة إلى خطاب، فالخطاب الروائي **لدويستويفسكي** تتجلى فيه الحوارية بأشكال ثلاث: التهجين – تعالق اللغات القائم على

[1] : المرجع السابق: ص 125.
[2] : المرجع نفسه: ص 127.
[3] : المرجع نفسه : 215.

الحوار- الحوارات الخالصة[1]، لقد كانت روايات **دوستويفسكي** الحقل الأثير لدراسات باختين، وقد قدم فرشا نظريا انطلقت منه **كريسيفا**.

2-1- جوليا كريستيفا :

يجمع أغلب النقاد على أن الباحثة البلغارية **جوليا كريستيفا** أول من وضع مصطلح التناص Intertextualité ، فمنذ سنة 1966 ومن خلال مجموع الأبحاث التي قامت بنشرها في مجلتي (tel-quel) و (critique) ، والتي أعادت نشرها في كتابيها (sémiotiké) ونص الرواية (le texte du Romon)، وفي مقدمة كتاب (**دويستويفسكي) لباختين.**

تقدم **كريستيفا** مصطلح (التناص) بديلا عن الحوارية مصطلح **باختين،** وكانت سنة 1966 سنة حاسمة تم فيها الانتقال من النص (المغلق) إلى النص (المفتوح)، حيث رفضت فكرة (النص المغلق le texte clos) التي روج لها الشكلانيون والجماليون، وتؤكد في أكثر من مناسبة، وأكثر من سياق وبأكثر من صيغة ما يدل على انفتاحه وتداخله مع نصوص وخطابات أخرى، وذلك إما بتقديم تعاريف متعددة للتناص ، وإما بتقديم مصطلحات وتعابير أخرى، تشرحه وتوضحه[2].

منذ البداية تتوجه **كريستيفا** إلى تبديل الكثير من المفهومات، وعبر نظرتها إلى النص تسعى إلى فك قيده من سجن البنيوية وإدماجه في التاريخ وفي المجتمع، فالنص خاضع منذ البداية لتوجه مزدوج نحو النسق الدال الذي ينتج ضمنه اللسان ولغة مرحلة ومجتمع محددين، ونحو السيرورة الاجتماعية التي يساهم فيها كخطاب."[3]

لقد أصدرت **كريستيفا** تصورها عن (التناص) ونظريتها للنص بعد تمثل التراكم المعرفي لعلم اللغة منذ **سوسير،** ومفاهيم البنيوية وانفتاحها على حقول معرفية مختلفة :

---

[1]: ميخائيل باختين : **المتكلم في الرواية،** ترجمة : محمد برادة ، فصول الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة / مصر، مج 05، عدد 03 ، 1985، ص144.

[2] : محمد وهابي : **مفهوم التناص عند جوليا كريستيفا،** علامات ،النادي الأدبي الثقافي جدة / السعودية، عدد 54، 2004، ص 381.

[3] جوليا كريستيفا: **علم النص،** ترجمة : فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991، ص 98.

اللسانيات، المنطق، الماركسية وعلم النفس، حتى إن قارئها ليشعر أنها هي حقل التناصية فمخزونها الثقافي والنقدي كبير جدا.

فمن ماركس، إلى **باختين** ، ومن **سوسير** ، إلى **جاكبسون**، ومن **فرويد** إلى **لاكان**، ناهيك عن ثقافة فلسفية، ومنطقية، ورياضية ، وسيميائية قديمة ومعاصرة اتضحت في جميع كتبها ومقالاتها[1].

وتعرف **كريستيفا** النص من خلال تصورها للتناص في كتابها Sémiotiké " نعرف النص كجهاز عبر لغوي، يعيد توزيع نظام اللغة عن طريق الربط بين كلام تواصلي، يهدف إلى الاختبار المباشر، وبين مختلف أنماط الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه."[2]

ومن هنا تحيل **جوليا كريستيفا** على تصورها لمفهوم النص كإنتاجية productivité "ومصطلح **كريستيفا** هذا لا يخلو من مرجعية ماركسية."[3] ، وهو الدليل على الكيفية التي يقوم بها النص بقراءة التاريخ والاندماج فيه[4].

ومعنى أن النص إنتاجية أي :

1/ أن علاقته باللغة التي يتموقع داخلها هي علاقة إعادة توزيع (هدامة - بناءة)، مما يجعله قابلا لأن يتناول عبر مقولات منطقية أكثر من تناوله عبر مقولات لسانية صرفة.

2/ أنه تحوير لنصوص أخرى أي (تناص) ففي فضاء نص ما، تتقاطع وتتحايد مجموعة من الملفوظات المأخوذة من نصوص أخرى[5].

يستخدم أتباع فريق (tel quel) فكرة التناص باعتبارها منتجة للنص، لإعلان الخبر السعيد بموت الفاعل " يتلاشى الفاعل مصدر الكتابة كما يصرح (**جان لويس بودري** Jean-

---

[1]: نهلة فيصل الأحمد: **التفاعل النصي (التناصية ، النظرية والمنهج)**، ط1، 2010، ص 115 .
[2] : ينظر: محمد وهابي : **مفهوم التناص عند جوليا كريستيفا** ، ص 115 .
[3] : نهلة فيصل الأحمد: **التفاعل النصي(التناصية ، النظرية والمنهج)** ، ص 113.
[4]: المرجع نفسه .
[5]: جوليا كريستيفا : **علم النص**، ترجمة : فريد الزاهي، ص21.

Louis Baudry) ، يتشظى مفهوم الفاعل نفسه، كما تلاحظ ذلك **كريستيفا** ليصبح صلة وصل بين معرفة وممارسة ."[1]

فالإنتاجية صيرورة تخرج النص من باطن الشاعر لترمي به إلى باطن القارئ، باستعارة تعبير **الغذامي**، فمادام الدال ملكا مشاعا حسب **بارت** فإن الممارسة الفعلية تكون على مستوى المدلول، وهذا ما دفع **بكريستيفا** إلى ضبط جهازها المفاهيمي بحدود اصطلاحية "تستعين بها في توضيح وشرح هذا المصطلح المركزي التناص (intertextualité)، وهي كلها مصطلحات موجهة بالأساس نحو خلخلة الانغلاق البنيوي، وبالأخص نحو خلخة مفهوم (السنكرونية/ التزامنية) (synchronie) الذي تبناه الشكلانيون في تحليلهم وتعاملهم مع النص.

منهجيا جمعت **كريستيفا** بين التحديدات النظرية لتصورها حول مفهوم (التناص) من جهة، والعمل الإجرائي من جهة أخرى، ومن خلال دراستها النقدية المتعاقبة منذ كتاب sémiotiké وكتاب نص الرواية (le texte du roman) وكتاب ثورة اللغة الشعرية la révolution du langage poétique حاولت **كريستيفا** تأطير تصورها حول مفهوم (التناص)، وضبط جهازها الاصطلاحي.

وإذا كانت قد استعارت مصطلح التصحيفية من **دي سوسير** paragrammatisme ووظفت مصطلح التحويل transformation، كما استخدمت أيضا مصطلح التبديل la mutation، أما مصطلح التناص Intertextualité فقد كان المصطلح الأكثر شهرة وانتشارا [2]، وسنرى أن كلمة التناصية وانطلاقا من كتب **كريستيفا** في عام 1966-1977، قد هاجرت إلى كل مكان تقريبا ، دون أن يعني ذلك أبدا أن الباحث في مكان آخر قد استوعب التحليل السيميائي، والاشتقاق المادي الذين طرحتهما **كريستيفا** في (sémiotété) ووضعت حدودهما"[3].

---

[1]: ينظر : مارك أنجينو: **التناصية** ، ترجمة : محمد خير البقاعي: **دراسات في النص والتناصية**، ص 63 .
[2] :محمد وهابي : **مفهوم التناص عند جوليا كريستيفا**، ص 389.
[3]: مارك أنجينيو: **التناصية**: ترجمة : محمد خير البقاعي، **دراسات في النص والتناصية**، ص 65.

لقد تراجعت **كريستيفا** عام (1974) – تاريخ صدور كتابها (ثورة اللغة الشعرية) عن مصطلحها الأثيري ،"إن هذا المصطلح (التناصية) الذي فهم غالبا بالمعنى المبتذل في نص ما، نفضل عليه مصطلح التنقلية Transposition)[1].

1-3- التناص عند جيرار جينيت :

على خطى **تودوروف** في تعقب التناص، حيث لم يكن امتيازا يحظى به **تودوروف** وحده سنة 1981، ففي نفس الفترة كان هناك ناقد آخر هو **جيرار جينيت** (Gérard Genette) (مدير مجلة شعرية Poétique) ، الذي وضع اللمسات الأخيرة على الموضوع الذي في كتابه أطراس Palmpsestes ، الذي سيقلب بعد حين كل هذا الصرح المفهومي، ذلك أن الوضعية النظرية للمفهوم منذ كتاب سيميوطيقا تعرضت لكثير من التطوير."[2]

يتبنى **جينيت** مصطلح **كريستيفا** ذاته ليصف هذا النوع من العلاقات النصية " أول هذه العلاقات سبرت أغوارها **جوليا كريستيفا** لسنوات خلت وسمتها (التناصية- Intertextualité) وتقدم لنا هذه التسمية الصيغة المصطلحية"[3].

انطلاقا من توجهاته الشعرية، أعاد **جينيت** تأطير مفهوم التناص، لقد نظر إليه كموضوع للشعرية، أي كعلاقة متعالية للنص تجعل النص في علاقة خفية أو جلية مع نصوص أخرى، فبعد الجهود المكثفة والجادة طيلة عشر سنوات في تطوير الدراسات التناصية، "جاء المشروع العام للتوضيح النظري، لا من النقد الأدبي لكن من الشعرية، التي تسعى بالضبط إلى تجاوز فرادة النصوص وتميزها (..) حيث يقترح **جينيت** تحديدا جديدا، وشاملا للمجال النظري الذي يمكن أن ينحصر فيه بوضوح الفضاء المميز للتناص"[4] .

أضاف **جيرار جينيت** إلى المفهوم الكريستيفي للتناص بلورة جديدة ، واشتغالا آخر خلال سنة 1982، غير أنه - أي المفهوم- وبقدر اتساعه يتضمن طرح علاقات نصية جديدة، حيث

---

[1] : ليون سمفيل: **التناصية** : ترجمة: محمد خير البقاعي : ص 94.

2 : ب م دوبيازي : **نظرية التناص** ، تعريب : المختار حسني. متاح عبر العنوان الالكتروني:
https://www.aljabriabed.net/n28_09hasani.htm

[3] : Gérard Genette: Palimpsestes ,p08 .

[4]. ب م دوبيازي: **نظرية التناص**: تر:المختار حسني .

تمثل سنة 1982 سنة "الهوية أو الولادة الثانية للمصطلح، وتشعبه إلى مصطلحات أخرى تضبط جميع العلاقات المتاحة للنص وتشمل آفاقا مستقبلية."[1]

يتبنى **جينيت** مصطلح **كريستيفا** التناص Intertextualité ليصف من خلاله نوعا من العلاقات النصية حيث يعرف العلاقة التناصية ب " أنها علاقة حضور متزامن بين نصين أو عدد من النصوص بمعنى الاستدعاء، وفي أغلب الأحيان الحضور الفعلي لنص في نص آخر."[2]

يوسع **جينيت** من أفق التناص ويضبط جهازه المفاهيمي، حيث يجعل التناص في ثلاثة أشكال، أولها (الاستشهاد la citation) "بشكل أكثر وضوحا وحرفية، هو التطبيق الكلاسيكي للاستشهاد (مع المزدوجتين، مع أو من دون إحالة مرجعية محددة)"[3]، إن الاستشهاد هو حضور فعلي صريح ومعلن لنص داخل نص آخر ينقله حرفيا.

أما الشكل الثاني فهو (السرقة الأدبية Plagiat) و"إن أقل أشكالها وضوحا وشرعية هي السرقة، وهي (عند لوتريامون Lautréamont مثلا) فهي اقتراض غير معلن، ولكنه حرفي"[4]، فالسرقة هي حضور فعلي حرفي لنص داخل نص آخر، حضورا غير مصرح به.

أما الشكل الثالث فهو (الإلماع L'allusion) وهو "أقل أشكالها وضوحا وأقل حرفية"[5]، فهو حضور غير معلن وغير حرفي، فهو يقتضي من القارئ بذل مجهود لاكتشاف العلاقة النصية بين نصين أو أكثر.

وضع **جيرار جينيت** حدا للمفاهيم الفضفاضة حول التناص في كتابه (أطراس palimpsestes) ، الكتاب الذي لا يحتفظ بغير الأبحاث الرئيسية في هذا المجال، وهو مع ذلك لم يحقق الإجماع حوله بعد صدوره مباشرة، وإنما وجدت مقترحات **جينيت** من يستكملها فيما بعد، حيث ومن خلال بحثها الأكاديمي المعنون ب (الممارسة التناصية عند **مارسيل**

[1] :نهلة فيصل الأحمد: **التفاعل النصي**، ص 163.

[2] : Gérard Genette : **Palimpsestes** ,p08.

[3] : Ibid. : Idem

[4] : Ibid. : Idem

[5] :Ibid. : Idem

بروست من خلال البحث عن الزمن الضائع - مجالات الاقتراض-) أبرزت الباحثة **أنيك بوياكي** (Annik Boviaquet) بوضوح إمكان تنظيم الاقتراض التناصي بواسطة تقاطع مفهومي (الحرفي) و(الواضح) ونتجت التقاطعات الآتية[1] :

- الاستشهاد: اقتراض حرفي وواضح

-السرقة: اقتراض حرفي وغير واضح

-التلميح : غير حرفي وغير واضح

1-3-1- الاستشهاد :

التحديد المعجمي للاستشهاد يحيلنا إلى أنه "فقرة لكاتب مشهور يستشهد بها مؤلف ما لتوضيح قوله وتعزيزه" ويفيدنا هذا التحديد بملاحظتين:

- ماهية الاستشهاد: حيث يعتبره حركة ثقافية تقيم علاقة بين نصين
- وظيفة الاستشهاد: حيث يعتبره حركة ثقافية ونصية توضح القول وتعززه[2]

وقد خصص **أنطوان دي كامبنيون** (Antoine du compagnon) دراسة حول الاستشهاد 1979 بعنوان (اليد الثانية أو اشتغال الاستشهاد la second main ou la travail de la citation / seuil) ، ويقدم فيه لأول مرة دراسة منهجية واسعة للاستشهاد باعتباره ممارسة تناصية.[3]

يحدد **أنطوان دي كامبنيون** الاستشهاد تحديدا استعاريا يجعل منه "نوعا من الجراحة التجميلية، ومن المؤلف "طبيب التجميل والجراح المعالج" الذي يشد بدبوس قطعا مختارة

[1] : ج.م. دوبيازي : **نظرية التناص** : تر: مختار الحسني.

[2] : voir : Antoine du compagnon: **la seconde main (ou la travail de la citation)** , seuil, Paris, 1979 , P56.

[3] :ج.م. دوبيازي : **نظرية التناص** : تر: المختار الحسني.

للتزين ويلحمها بجسد نصه، ومع الدقة في الانجاز تصبح الندبة (المزدوجتين) مجرد زخرف إضافي، يدل على تماس قوي وعلى دعوة حارة للتعارف."[1]

وفي اعتبار **دي كامبنيان** فإن الاستشهاد "يمثل الدرجة الصفر في التناص، وهو شكل بسيط وبديهي لا يتطلب من القارئ إعمال الذهن أو معرفة خاصة"، إذ أن الاستشهاد يعين ذاته بذاته "غير أن العناية الكبيرة مطلوبة من أجل اكتشاف هويته وتأويله : اختيار النص المستشهد به، حدود تقطيعه ، طرق تركيبه، المعنى المصنف على أدراجه في سياق مستجد"[2]

ومن هنا فهو يستدعي الذات الكاتبة الأولى ومعرفتها إلى جانب معرفة النص الشاهد، إذ يعتبر **كومبنيان** " أنه ليس هناك من استشهاد، استشهاد يعين بالملفوظ فقط، ويتحرر بالمقابل من ذات التلفظ[3]، ينبغي إذن النظر إلى الاستشهاد في النصوص الإبداعية على أنه فعل متوتر، "هو في نفس الوقت قراءة وكتابة."[4]

ويشرح **كومبنيان** ذلك بأن "إنتاج شغف القراءة ولذتها ليس إلا البعد الأول والدافع للاستشهاد، من هنا سيكون البعد الثاني هو الرغبة في الكتابة، ولن يكون أثر هذه الرغبة إلا الاستشهاد ذاته.[5]

الاستشهاد كعلاقة تناصية "والمتمثل في تكرار كلمات الآخرين، أي في الكلام المقول سلفا"[6]، إذا كان القول المستشهد به يبقى بمعناه الحصري كما كان من دون أن يلحقه أي تغيير في ذاته من وجهة نظر الدال، فإن النقل الذي يتعرض له يغير دليله وينتج قيمة جديدة فيترتب على ذلك تأثير في المجموع في الوقت نفسه: (دليل) النص المستشهد به، ونص الاستقبال حيث يندرج."[7]

---

[1] : ينظر : نبيل منصر: **الخطاب الموازي للقصيدة العربية**، ص 56.

[2] : نتالي بييقي غروس: **مدخل إلى التناص**، ترجمة وتحقيق: عبد الحميد بورايو، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع دمشق، سوريا، ،ط1، ،2012، ص38.

[3] : Antoine du compagnon **: la seconde main** , P121.

[4]: نهلة فيصل الأحمد: **التفاعل النصي**: ص 161

[5] : Antoine du compagnon :**la seconde main** , P68.

[6] : نبيل منصر : **الخطاب الموازي للقصيدة العربية**، ص 56

[7]: نهلة فيصل الأحمد : **التفاعل النصي**، ص 161

وينتقد **أندري توبيا** (André Topia) التقليد والتضمين كأنموذجين أوليين وساذجين للتناص، حتى في حالات بناءها للنص وإثراءها له وذلك "لأنهما يعانيان من سلبية وتراتبية"[1]، حيث تتراجع العلاقات التفاعلية لأن "التضمين والاقتباس لا يسمحان بالتفاعل النصي بين النصين أو بالانصهار، والتفاعل النصي يقتضي إلغاء التراتبية بين النصوص أو تجاورهما المحض غير الانصهاري"[2]، حيث تغدو المزدوجتين سدا منيعا يحول دون الانصهار بين النصين رغم تجاورهما.

تاريخيا تعد المزدوجتين "علامة طوبوغرافية وليدة القرن السابع عشر ابتدعت "لتؤطر وتعزل خطابا محمولا بأسلوب مباشر أو استشهادا[3]، وتعبر المزدوجتين تحديدا في الاستشهاد عن "إعادة التلفظ" وعن "حقوق الكاتب" التي يمكن صياغتها كذلك من خلال الكتابة (الإيطاليكية l'italique).[4] فقد ينخرط المظهر البصري في كشف الاستشهاد.

1-3-2- **السرقة أو الانتحال** :

تحيل الحفريات المعجمية لكلمة (السرقة/ الانتحال) إلى أن أصل الكلمة ينحدر من الكلمة اللاتينية بلاجياروس Plagiaruis التي تعني: الذي يخفي عبيد الغير، وهي مستمدة من Plaguim أي سرقة العبيد، والمصطلح نفسه الذي يعني الذي يعني أيضا منحرف أو مخادع جاء من الإغريقية بلاجيوس Plagios ويعرف الانتحال كاقتراض (موضوعي و/أو أسلوبي) غير مصرح به (دون إحالة للمؤلف الأصلي)، أنشئ من مؤلف أدبي موجود مسبقا (أو جزء من هذا المؤلف).[5]

عدَّ **جيرار جينيت** السرقة / الانتحال اقتراضا غير شرعي فهو "غير معلن ولكنه حرفي"[6]، واجتماع الصفتين يسقط شرعية النص الجدي، ذلك أن صفة الحرفي تعلن عن

---

[1]: المرجع السابق : ص 152 .

[2] : المرجع نفسه.

[3] : Antoine du compagnon : **la seconde main**, p40 .

[4] : نبيل منصر : **الخطاب الموازي للقصيدة العربية**، ص 56

[5] : ينظر : نعيمة فرطاس : **نظرية المتعاليات النصية عند جيرار جينيت وتطبيقاتها لدى بعض الدارسين العرب المحدثين**، رسالة دكتوراه العلوم ، جامعة بسكرة، 2010-2011. ص 69 .

[6] : Gérard Genette :**Palimpsestes** ,p08.

عجز واضح عن تحقيق تفاعل نصي، إن " المنتحل ما لم يمارس التفاعل النصي يبقى عاجزا عن إبعادنا عن النص، وربما يتسبب في إفساده."[1]

إن صفة (غير المعلن) في حالة الاقتراض الموصوف ب(الحرفي) تحديدا هو انتهاك لحقوق ملكية المؤلف الأول بشكل من الأشكال، والتي كانت تكفيها المزدوجتين لتبرئة ذمة النص من صفة (غير شرعي).

هذا إذا طرحنا مسألة المؤلف الأول على افتراض ثبات مؤقت لصفة الأولية، وفي الآن ذاته تشوش هذه الصفة على القارئ الذي يجد نفسه مطلعا على سر كتمه المؤلف، بوشاية من النص ذاته.

أما الصفة الأخرى (الحرفي) تعني العجز عن محاورة النص الأول والرد عليه، إذ يغيب عن ذهن المنتحل أن المزية هي إعادة بناء النص القديم ضمن ملابسات نص جديد، ف"إن الأهمية معقودة للزيادة التي يحدثها النص الأخير على سابقه، ولعل (التبعثر) أو (الانتشار) وفق مصطلح **ديريدا**، أوالانزياح وفق **جان كوهين** الذي يقحمه على (الأصل)، وهذا يدل على أن (الأصل) موسوم بالنقص دائما، وأنه أبدا يستدعي عمل (الزيادة)."[2]

وأن "الزيادة" تستدعي خلق مجال حواري ، وكل حوار ينطوي على قدر من الصراع ، ذلك لأن "النص ينجح أو يتحقق باستيعابه للنصوص الأخرى الواقعة في مجاله التناصي وتدميرها في نفس الوقت"[3]، فالنص الإبداعي ينتج من رحم نصوص أخرى ينفيها أو يؤكدها.

إن المسألة إذا هي بناء "منظومة نصية جديدة مختلفة نوعيا عن مجرد إضافة وحدتين إحداهما للأخرى، ليست المسألة مسألة حساب بل كيمياء"[4].

---

[1]: نهلة فيصل الأحمد: **التفاعل النصي** ، ص 153.
[2] :المرجع نفسه ، ص 155.
[3] : صبري حافظ : **أفق الخطاب النقدي (دراسات نظرية وقراءات تطبيقات تطبيقية)**، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1996، ص 60.
[4] : نهلة فيصل الأحمد : **التفاعل النصي**، ص 155.

1-3-3- **الإلماع أو التلميح**:

التلميح بتحديد **جينيت** هو شكل (أقل وضوحا) و(أقل حرفية)، حضور لنص في نص آخر، بحيث أن العلاقة بينهما لا يكشفها إلا القارئ المتمرس، هذه الحالة الضمنية للتناص هي مجال الدراسة الذي يفضله **ميشال ريفاتير**(Michal Riffaterre)، فهو يعرف التناص مبدئيا تعريفا أكثر اتساعا تعريفا يمتد ليشمل ظاهريا كل ما يسميه **جينيت** المتعاليات النصية[1].

التناص باعتبار **ريفاتير** أن يلحظ القارئ العلاقات الموجودة بين عمل وأعمال أخرى سبقته أو جاءت بعده، ويقرب **ريفاتير** التناصية مع الشعرية littérarité .

هكذا كانت الجهود التي بذلها **جيرار جينيت** ضمن مشروعه الشعري لتحديد مفهوم التناص وضبطه كما جاء في كتابه (أطراس) ، وهو المفهوم الذي لا يخرج عن الجهود المعاصرة في الاشتغال على التناص ، تحديدا تطبيقات الاستشهاد لدى **أنطوان دي كومبنيان،** ودراسة السرقة عند **جوليا كريستيفا** والتلميح لدى **ميشال ريفاتير.**

2- **النصية الموازية : la paratextualité.**

يعرفها **جينيت** بأنها النمط الثاني من التعالي النصي "وتتكون من علاقة هي عموما أقل وضوحا وأكثر اتساعا، ويقيمها النص في الكل الذي يشكله العمل الأدبي مع ما يمكن أن نسميه بالنص الموازي la paratextualité،(...) أي أنه يمثّل شبكة من العناصر النصية والخارج نصية التي تصاحب النص وتحيط به فتجعله قابلا للتداول"[2].

يشير **جينيت** إلى عناصر النص الموازي : العنوان، العنوان الفرعي، العنوان الداخلي، التصدير، التذييل، التنبيه، الهوامش، النقوش، الغلاف ...[3]

كما يشير إلى ما قبل النص Avant-texte [1] أي المسودات، المخططات، المشاريع ..والتي يمكن توظيفها كنص موازي أيضا.

---

[1] : Gérard Genette **: Palimpsestes** ,p09.
[2] : ibid : p08.
[3] : ibid. p 09.

في ختام إشارة **جينيت** إلى هذه العلاقة النصية في كتابه (أطراس palimpsestes) يعدها " منجما من الأسئلة بلا أجوبة "ونظرا لأهميتها فقد عاد وخصص لهذا النمط من المتعاليات النصية كتابه الشهير عتبات seuils.

3- النصية الواصفة La métatextualité

النصية البعدية أو الواصفة أو الما ورائية نصية، النمط الثالث من التعالي النصي في المشروع الشعري الذي يحاول **جينيت** أن يؤسس له ويحدده بأنه " علاقة التفسير والتعليق التي تربط نصا بآخر يتحدث عنه دون الاستشهاد به (واستدعائه) بل يمكن أن يصل إلى حد حد عدم تسميته" [2]

إن الغالب في هذا النمط أن العلاقة التي تربط نصا بنص آخر علاقة خارجية " لما يأخذ التعليق النقدي شكل الجنس المخالف للنص الذي ينقده، ويتميز عنه بوجود مؤلفه ودار نشره، أما إذا كان النقد داخليا مندمجا في النص الإبداعي، فالمبدع هو الذي ينهض به، وحينئذ يكون من قبيل التعليق على النصوص أو نقدها، وهذا ما يقرب الميتا نص من التناص" [3]

يذكر **جينيت** في سياق تحديده الميتا نص مثال " هيغل في كتابه (ظواهرية الروح La Phénoménologie de l'esprit) الذي يذكر بإلماع وبصورة صامتة رواية (ابن أخ رامو le neveu de rameau)" ويعلق بأنها " العلاقة النقدية في أسمى صورها."[4]

الميتا نص " بقدر ما يسمح بممارسة التفسير والتعليق في سياق تأويلية شعرية، أو نفسية، أو اجتماعية، أو جمالية، بقدر ما يسمح باحتواء ممارسة (نقد النقد) الذي يمثل أحد وجوه الحوارية النقدية، بين نص واصف أول ونص واصف ثان (وصف العمل النقدي)"[5]

ويشير في هذا السياق إلى أن الاهتمام الذي طال (ما وراء - ما وراء النص) بعض الما ورائيات النقدية ودراسة تاريخ النقد باعتباره جنسا " يقابله التباس وضعية الما وراء

---

[1] :ibid : idem.

[2] :Gérard Genette : **palimpsestes**, p10

[3]: لوكام سليمة : **شعرية النص عند جيرار جينيت (من الأطراس إلى العتبات)** ، ص 35.

[4] :Gérard Genette **: palimpsestes**, p10

[5]: نبيل منصر : **الخطاب الموازي في القصيدة العربية المعاصرة**، ص22

نص" لكنني لست متأكدا أننا منحنا حدث علاقة الما ورائية النصية ووضعها ما يستحقان من اهتمام ، أيمكن أن يحصل ذلك في المستقبل؟". [1]

4- النصية الجامعة Architextualité

سبق **لجينيت** أن أفرد كتابا لهذا النمط من العلاقات وهو كتاب (مدخل إلى النص الجامع Introduction à l'architectexte)، حيث توجه إلى وضع نظرية جديدة للأجناس الأدبية، النص الجامع هو خامس أنماط المتعاليات النصية وحتى مع أن **جينيت** قدم الحديث عنه فإنه يصنفه بأنه "أكثر الأنماط تجريدا أو ضمنية"[2]، تحدد هذه العلاقة النصية الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص الأدبي، ومن هنا فهي ترسم أفق توقع القارئ قبل انخراطه في فعل القراءة.

كما أن الانخراط في فعل القراءة يعدل أفق التوقعن حيث يمكن للنص أن يكون كيمياء أجناس مختلفة، حيث تتخلق الشعرية من تداخل الأجناس الأدبية وتمازجها، ومادام النص نفسه "غير مطلوب منه في كل حال أن يعرف كيفيته النوعية، وبالتالي أن يعلن عنها."[3]

وبما أن النص - أي نص- ليس مطالبا بتحديد طبيعته الأجناسية، فإن هذا الدور يقوم به النص المصاحب من خلال العنوان الرئيس، أو العنوان الفرعي، أو عادة المحدد الأجناسي.

من هنا وصف **جينيت** هذه العلاقة بأنها علاقة (خرساء muette) تماما، ولا تظهر في أحسن حالاتها إلا عبر نص مواز paratextuelle مثبت بوضوح: كما في : شعر- مقالات- رواية اسم الوردة (roman de la Rose).. أو في غالب الأحيان تصاحب العنوان على ظهر الغلاف، كالإشارة أن الكتاب: رواية- قصة- قصائد. إن كل ذلك كما نرى ذو انتماء تصنيفي خالص"[4].

---

[1] : Gérard Genette **: palimpsestes**: ,p10.
[2] : ibid : idem
[3] :ibid: p11
[4] :ibid : idem

إن النص يطرح نفسه كما هو، ويقترح النص الجامع له تحديدات معينة، غير أن وضعه يتحقق فقط من خلال فعل القراءة، إذ ليس من مهمة النص في نهاية الأمر أن يحدد وصفه النوعي، ولكنها مهمة القارئ، والنقد، والجمهور الذين يستطيعون تماما أن يرفضوا المعيار المُدَّعَى عبر النص الموازي."[1]

إن التمييز النوعي كما نعرف يوجه على نطاق واسع (أفق التوقع) عند القارئ ويحدده[2]، إذا فهو يحدد استقبال العمل ويوجهه.

5- النصية المتفرعة hypertextualité:

وهو النمط الرابع من التعالي النصي غير أن **جينيت** أخر الحديث عنه عمدا لأنه محل تفصيل كتابه أطراس palimpsestes.

إن ما أسميه من الآن hypertextualité وأقصد بهذا كل علاقة توحد نصا B أسميه النص المتسع hypertexte ، بنص سابق A أسميه طبعا النص المنحسر (hypotexte).[3]

هكذا يتضح ارتفاع درجة التجريد من نمط إلى نمط آخر، حيث يغدو النص الأدبي عملية تقنية جافة، ولهذا يختار مصطلحا تقنيا افتراضيا مستعارا من حقل المعلوماتية ، يعتبر **جينيت** التعالق النصي نصا من (الدرجة الثانية Texte au seconde degré).

يحاول **جينيت** تلطيف هذا المفهوم من خلال اقتراح عملية التحويل transformation[4]، ويناقش هذا المفهوم من خلال متابعة عملية التحويل في "إنياذة فرجيل" و"عوليس" **لجيمس جويس** فهما نصان لاحقان لنص سابق واحد وهو : "الأوديسة" **لهوميروس**.

ويميز التحويل الحادث في الإنياذة، عن التحويل الحادث في عوليس،" فالتحول الذي يقود من الأوديسة إلى عوليس، يمكن أن يسمى تحويلا بسيطا أو مباشرا، ذلك لأن **جويس** ينقل حدث الأوديسة إلى دبلن.

---

[1] : ibid : idem
[2] :Ibid : idem
[3] : Ibid : idem
[4] : Ibid :p12

وأن التحويل الذي يقود من الأوديسة نفسها إلى الإنياذة، هو أكثر تعقيدا وبعدا عن المباشرة[1] ، لأن فرجيل لم ينقل حدث الأوديسة لكنه يحكي قصة أخرى مستوحيا "الأوديسة" كإطار نوعي، من الناحية الشكلية، والموضوعاتية أي محاكيا هوميروس.

وبهذا عد **جينيت** المحاكاة أيضا تحويلا، ولكن بمنهج أكثر تعقيدا، حيث يتأسس التحويل فيها وفق نمط توليدي، حيث إن البنية النصية الأنموذج قادرة على توليد نماذج لا منتهية من النصوص المتفرعة.

ثالثا- النص الموازي: المفهوم والمصطلح والإجراء:

من النادر أن تخرج النصوص / الكتب عارية تماما من نصوصها الموازية، فهي في الأصل نتاج أصحابها حتى وإن لم يُعْرفوا ، وهي ذات تسمية /عنوان حتى وإن ضاع، أو طمس أو حرِّف، ويحصل كذلك أن نعثر على نصوص موازية ضاعت نصوصها المتن، وقد كان الانتباه إلى حدود الكتاب /النص، أو داخل الكتاب/ وخارجه قبل ظهور دراسة **جينيت** المتكاملة والمنهجية .

1- **مفهوم النص الموازي:**

1-1 - النص الموازي قبل جينيت :

أثارت العتبات النصية انتباه الدارسين قبل **جيرار جينيت**، وكان التوجه في البداية صوب مناقشة الخاصية البرزخية التي تتسم بها تلك العناصر النصية، حيث ظل النقاش قائما حول محوري الداخل والخارج.

خلق هذا النقاش وعيا نقديا اتسمت به بعض المقاربات النقدية التي تناولت حدود العلاقة بين النص المركزي ونصوصه الموازية، وقد تحول معها مفهوم العتبة بالتدرج من اعتباره مكونا نصيا عرضيا، ليكون بناء نصيا له كيانه الخاص وقوانينه.

[1] : Ibid : idem

وقد كشف المشروع الشعري الضخم **لجيرار جينيت**، حوارية هذا الناقد أولا مع كتاباته المتتالية، حيث يحاور في كتاب (عتبات seuils) كتابه (أطراس palimpsestes)، ويحاور في هذا الأخير كتابه الآخر (مدخل إلى النص الجامع Introduction à l'architecrture).

كما يكشف المشروع الشعري حوارية الناقد مع التراكم الشعري والنقدي الذي عاصره والذي كان سابقا له، ويظهر ذلك من خلال منهجية تعتمد على الإحالة، وعلى استحضار الشواهد.

وقد استقطبت الخاصية البرزخية في (العتبة) اهتمام النقاد قبل **جيرار جينيت** وتعددت تحديداتها وتسمياتها.

يعرض **ميشال فوكو** لمسألة العتبات من خلال تعرضه لقضية حدود الكتاب، وجاء حديثه في كتابه الشهير (حفريات المعرفة) يقول" حدود الكتاب من الكتب ليست أبدا واضحة بما فيه الكفاية وغير متميزة بدقة، فخلف العنوان ، والأسطر الأولى، والكلمات الأخيرة وخلف بنيته الداخلية، وشكله الذي يضفي عليه نوعا من الاستقلالية والتميز، ثمة منظومة من الإحالات إلى كتب ونصوص وجمل أخرى."[1]

إن النصوص الموازية حسب **فوكو** (Michel Foucault) إذا تمنح الكتاب نوعا من التميز والاستقلالية، وهي تتموضع كحدود مؤقتة.

أما **جاك ديريدا** (Jacques Derrida) فقد استعمل مصطلح (خارج الكتاب hors livre) في كتابه التشتيت (la dissémination)[2]، ومن خلال المنزلتين (الكتابة والمحو) ناقش **دريدا** الوضعية الأنطولوجية للعناصر النصية المصاحبة للنص المركزي تحديدا (الاستهلال - المقدمة- التمهيد- الديباجة- الافتتاح) فهي عناصر تكتب وتنتظر محوها، فتنتقل من حالة الحضور إلى الغياب.

[1] : ميشال فوكو: **حفريات المعرفة**: ترجمة سالم يفوت، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص 23.
[2] : Jacques Derrida : la dissémination, éd du seuil , Paris, 1972 .

أما **فيليب لان**(Philipe Lane) فيطرح مصطلح هامش النص (la périphérie du texte) ، ويناقش أهمية ربط النص الموازي بالنص المركزي:

"وكما أن النص لا يمكن أن يدرك ويستوعب بمعزل عن محيطه، كذلك لا يكتسب النص الموازي معناه إلا في علاقته بالنص (..) من ثم يتحدد موقع دراسة هامش النص بين استقصاء الوهمي واستقصاء الأصلي، أو بالأحرى في الجدلية الدائمة والضرورية بين النص الموازي وصداه في النص، لا أحدهما بمعزل عن الآخر بل في موازاة أحدهما مع الآخر"[1]

يستخدم **كلود دوتشيه** (Claude duchet) مصطلح المنطقة المترددة (la zone indécise) توصيفا للعتبة، يوظفه في مقالة : (من أجل سوسيو- نقد)[2] ، فالنص يتشكل من علامات تقع في منطقة بين النص وخارجه، وتمثل (العنوان، والجملة الأولى من النص(البداية النصية) ، والجملة الأخيرة(النهاية النصية) و(الغلاف)، ومن هنا فإن النص محاط (بمنطقة مترددة).

أما **هنري ميتيران** (Henri Mitterand)[3] فيشير إلى أهمية تلك المكونات النصية المحيطة بالرواية، التي تسميها، وتدعونا لقراءتها، المكونات التي تظهر في الصفحة الأولى للغلاف - صفحة العنوان- الصفحة الأخيرة- ظهر الغلاف.

ويصف **أنطوان كومبينيان** العتبة ، بمحيط الكتابة (péri graphie) تلك النصوص التي تقع في منطقة وسطى (zone intermédiaire) بين خارج النص والنص.[4] ويلتفت إلى العناية بالصفحة الأولى التي يدون عليها (العنوان، اسم المؤلف، دار النشر، وتاريخ النشر)، فقد أصبح الغلاف مع الطباعة بطاقة تعرض موضوعا ، ..أما العنوان فهو يعرف بالكتاب. [5]

[1] : Philipe Lane , **la périphérie du texte,** Paris , Nathan, 1992, p 147-148 .
[2] : Claude Duchet : **Pour une socio- critique ou variations sur incipit** ,littérature volume 01 ,numéro 01 ,paris ,1971
[3] : Henri Mitterand : **le discours du Roman** PVF, Paris 1980,p16
[4] :Antoine du compagnon **: la seconde main**, p328.
[5] :Ibid. p251.

قدم **كومبنيان** كتابه اليد الثانية (أو اشتغال الاستشهاد) (la second main ou le travail au citation) سنة 1979، لكنه بدأه حوالي سنة 1975، ويقدم فيه لأول مرة دراسة منهجية واسعة للاستشهاد[1] .

وليس خافيا تأثير تلك الدراسات على التأطير المفهومي، والإجرائي، للعتبات النصية ضمن تصور **جيرار جينيت.**

ينضاف إلى المحاولات السابقة، دراسات قاربت العنوان، كعتبة مركزية من ضمن مجموع العتبات النصية، فقد توجه **شارل غريفل** (Charles Grivel) لدراسة العنوان واعتباره العتبة الأساسية، ضمن كتابه (إنتاج الفائدة الروائية la production de l'intérêt romanesque).[2] وقد اشتغل **شارل غريفل** على مقارب عتبة العنوان سيميائيا اعتبارا للمحاور الآتية :

- قوة العنوان Puissance du titre

- سيميولوجيا العنوان la sémiologie du titre

- قواعد العنوان règle de la titraison romanesque

كما اشتغل **ليو هوك** (Léo Hoek) منهجيا على عتبة العنوان ضمن كتابه (علامة العنوان la marque du titre)، فالعنونة موضوع مطروح للوصف السيميائي، وبما هي موضوع صناعي (objet artificiel) فقد تبين الفارق بين صناعة العناوين الكلاسيكية، وما أصبحت عليه صناعة العناوين المعاصرة.

وقد عد العنوان مفتاح النص الذي يستدعي مقاربة سيميائية، وينبني موضوع هذه السيميائية التطبيقية ضمن مجال أكثر تخصصا، بأنها مجموعة من العلامات اللسانية (...) التي يمكن أن توضع على رأس نص، لتعيينه ومن أجل تحديد المحتوى العام له، ولجذب

[1] : ب م دوبيازي : **نظرية التناص** : ترجمة المختار حسني.

[2] : Charles Grivel : **la production de l'intérêt romanesque** -un état du texte (1870-1880), un essai de sa théorie, la Haye-Paris, Mouton,1973.

الجمهور لقراءته"[1]، وهو تحديد ماهية وتحديد وظيفة في آن واحد، وقد عد **جينيت ليو هوك** واحدا من بين أهم المؤسسين لعلم العنونة الحديث (la titrologie moderne) .

2-1- تحديد جيرار جينيت للنص الموازي: Le paratexte

يتحدد النص الموازي حسب **جينيت** في أنه "يتكون من علاقة هي عموما أقل وضوحا وأكثر بعدا عن المجموع الذي يشكله العمل الأدبي".[2]

فهو علاقة ينشئها النص مع محيطه النصي المصاحب (العنوان- العنوان الفرعي- العنوان الداخلي- المدخل- التصدير-الملحق- الهوامش) ومع الملحقات النصية، أي غير المباشرة "إذ" يمكن ل "ما قبل النص" المسودات، الملخصات، المخططات المتنوعة أن تكون نصا موازيا أيضا"[3]. وفي إطار هذا المجموع النصي كله يتكون العمل الأدبي.

يستوقف **جيرار جينيت** القارئ عند هذا التحديد للنص الموازي في سياق مناقشته لأنماط المتعاليات، غير أنه يعد بالعودة إليه في دراسة خاصة "ولا أريد هنا أن أشرع في دراسة مجال هذه العلاقات أو معالجته، لأن ذلك قد يكون موضوع دراسة قادمة وستكون لنا فرص عديدة للالتقاء بهذه العلاقات"[4].

وحتى مع إرجاء تفصيل الحديث عن النص الموازي إلى بحث خاص أكثر عمقا وتفصيلا وأصالة، إلا أن **جينيت** يناقش في السياق ذاته قضايا جوهرية تعد مدخلا ضروريا لفهم تحديدات النص الموازي فيما بعد، ملمّحا في البداية إلى البعد التداولي للنص الموازي- أي لتأثيره في القارئ- وهو ما أسماه العقد (أو الميثاق) الأجناسي Le contrat ou pacte) générique).

---

[1] : Leo.H Hoek: **la marque du titre, dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle,** Mouton , Paris , p17 .

[2] : Gérard Genette **: palimpsestes**, p 09.

[3] : Ibid :idem.

[4] : Ibid, p10.

يستشهد لغرض توضيح القضية بحالة رواية (عوليس Ulysse) **لجويس(** J. Joyce**)**: "نعرف أن هذه الرواية عندما كانت تطبع، كان من المقرر أن يحمل كل فصل من فصولها عنوانا يذكّر بعلاقة هذا الفصل مع مشهد من الأوديسة (عرائس البحر Sirenes)، (نوسيكا Nauscia)، (بينيلوب pénélope).. الخ، وعندما ظهرت في مجلد حذف منها **جويس** هذه العناوين الداخلية، التي تحمل مع ذلك دلالة بالغة الأهمية، ومع أن هذه العناوين الداخلية أزيلت إلا أن النقاد لم ينسوها.

- فهل هي قسم من نص رواية (عوليس)؟.

هذا السؤال المحير الذي أرفعه إلى الذين يدافعون عن إغلاق النص[1].

يناقش **جينيت** بعد ذلك مسألة (ما قبل النص) ممثالا في مسودات الأعمال الأدبية والملخصات، والمخطوطات المتنوعة، باعتبارها نصوصا موازية من خلال نص/ رواية leuwen **لستندال** ،**(** Stendhal**)** فالمقابلات النهائية بين (لوسيان Lucien) و(السيدة كاستولي Mme Casteller) ليست موجودة بوضوح في نص leuwen ،ولا دليل عليها إلا المخطط النهائي الذي تركه **ستندال** مع ما تبقى"

- هل ينبغي أن نأخذها بعين الاعتبار في تقويمنا للقصة ولطبع الشخصيات؟، وبقول أكثر دقة: هل ينبغي أن نقرأ نصا طبع بعد وفاة مؤلفه، ونحن لا نعلم إن كان سيطبعه، وكيف كان سيطبعه لو أنه بقي حيا؟[2].

ويلتفت **جيرار جينيت** بعد ذلك ليناقش علاقة التوازي بين نص عمل وعمل آخر، حيث ربما يكون عمل ما موازيا نصيا لعمل آخر، مثال روايات **جان جينو** (J-Giono) الروائي الفرنسي " فقارئ رواية "السعادة المجنونة" 1957 le fou bonheur" يجد في الصفحة الأخيرة بأن عودة (أنجلو Angelo) إلى (pauline بولين)، فهل يجب عليه (القارئ) أن

1: Gérard Genette **: palimpsestes** . p10.

2 : Ibid.: idem.

يتذكر رواية (موت أحدهم) (la mort d'un personnage) حيث نجد أبناءه، وأحفاده مما يزيل في الحين تجاهل المؤقن[1].

إن هذه الأمثلة التي ناقشها **جينيت** كانت سبيله إلى التساؤل عن النصوص الموازية، وتعددية إمكاناتها، ودفعته إلى اعتبار علاقات النص الموازي " منجما من الأسئلة بلا أجوبة"[2].

أفرد **جيرار جينيت** فيما بعد كتابا خاصا لمناقشة النص الموازي le paratexte بعمق وأصالة، وهو كتاب (عتبات seuils) الصادر سنة 1987، وقد جاء هذا الكتاب استكمالا لمشروعه الشعري تحديدا شعرية المتعاليات النصية أفرده لشعرية النص الموازي.

ويتحدد النص الموازي بأنه : كل ما يصنع به النص من نفسه كتابا، ويقترح نفسه بتلك الهيئة على القراء، وعلى الجمهور بشكل عام"[3]، وأطلق **جينيت** عليها صياغته الاستعارية (عتبات seuils).

انعطف هذا التحديد بالشعرية من السؤال عن تلك العناصر التي تجعل من نص ما نصا أدبيا مع **جاكبسون** (R-Jakobson) ، نحو شعرية تسأل عن العناصر التي تجعل من نص ما كتابا.

إن هذا النوع من الشعرية لم يتأسس إلا في النصف الثاني من عقد الثمانيات، وذلك بعد أن أشبع خطاب الشعرية وصف المقولات الجوانية (الجوهرية) لمفهوم النص، في تجريده وتجنيسه الشعري والسردي، تلك المقولات التي بدا في النهاية أنها لا تصف كفاية الكلية النصية، أي كل العناصر المحايثة، أو المفارقة التي لا تؤمّن فقط نصية النص، بل أيضا (تداوليته)، وكذلك حتى (أدبيته) المشروطة بلذة القراءة ضمن نسق ثقافي معين[4].

---

[1] : Ibid.: idem.
[2] : Ibid.: idem.
[3] :Gérard Genette**. Seuils**. Edition du seuil. 1987. p 07.
[4] : نبيل منصر: **الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة** ، ص 07 .

حيث تشتغل هذه العناصر لتعزز النص/ الكتاب بالقوة التداولية عند قراءه خاصة، وعند الجمهور عامة من خلال سمات هوياتية مفارقة لنص/ كتاب آخر، أو لنصوص / كتب أخرى، فهي "العناصر التي تساند النص وتصاحبه في رحلة اكتساب الحضور، والهوية الثقافية النوعية، ضمن تداولية عامة أو خاصة، وهي في مجموعها تمثل وسائل انخراط النص في المؤسسة الأدبية، وانكتابه في المجتمع الثقافي."[1]

إن العمل الأدبي لا يكتمل إلا بانخراطه ضمن علاقات نصوصية، فالنص نادرا ما يظهر مجردا، عاريا تماما من كل علاقات تربطه بعناصر لسانية وأخرى غير لسانية، وهذه العناصر ليست معروفة تماما إن كانت تنتمي إليه أو لا، لكنها في كل الأحوال تحيط به وتمهد له، وتحدده تحديدا لتقديمه بالمعنى المألوف للكلمة، والقوي أيضا، لجعله حاضرا، ولضمان حضوره إلى العالم، وضمان استقبالهن واستهلاكه في هيئة كتاب.[2]

النصوص الموازية تحتل فضاء (الما بين) النص / خارج النص، منطقة ليست منطقة تحول فحسب، بل منطقة تفاعل، أي مكانا مفضلا لتحقق وإنجاز تداوليته.

يقسم **جينيت** في (عتبات) اعتبارا لذلك النص الموازي إلى قسمين رئيسين هما النص المصاحب Péritexte ، والنص الفوقي Epitexte.

" أسمي النص المصاحب هاته الفئة الفضائية الأولى الخاصة والأكثر نمطية، والتي سنعالجها في الفصول الإحدى عشر الأولى، (حول النص) أي كل العناصر التي تتموضع على الأقل في أصل العمل خارج الكتاب ..أما الفئة الثانية أسميها لعدم توافر الأفضل (نصا فوقيا) والتي تشغل الفصلين الأخيرين ، ومن الآن فصاعدا سيتقاسم النص المحيط، والنص الفوقي بالتمام الحقل الفضائي للنص الموازي، بطريقة أخرى ولمحبي الرياضيات :

النص الموازي = النص المصاحب + النص الفوقي"[3] .

إمعانا في التفريع يوضح **جينيت** انقسامات أخرى للنص الموازي .

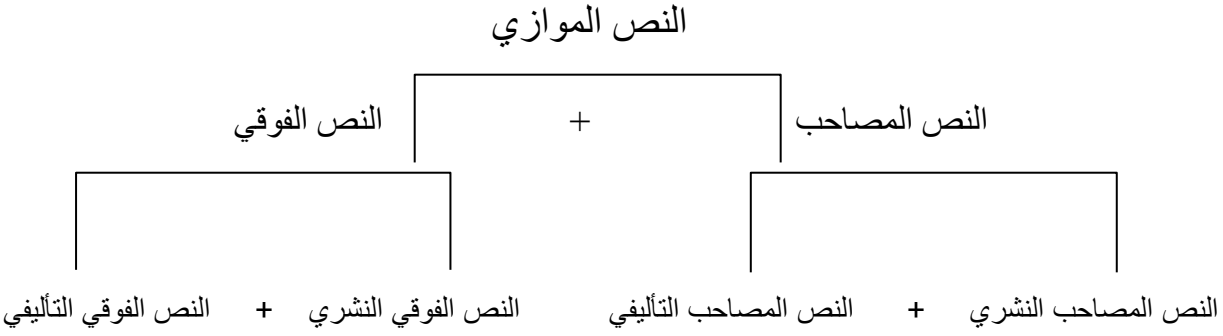
[1] : المرجع السابق.

[2] : Gérard Genette : **palimpsestes**, p 10.

[3] : Gérard Genette. **Seuils.** p 11.

1-2-1- النص المصاحب Péritexte: ويتفرع بدوره إلى النص المصاحب النشري P.Editorial ، والنص المصاحب التأليفي (P.auctorial).

1-2-2-النص الفوقي épitexte: ويتفرع بدوره إلى النص الفوقي النشري E.Editorial ، والنص الفوقي التأليفي E.auctorial .



1-2-1-1- **النص المصاحب النشري**: يسمي **جينيت** النص المحيط النشري، العناصر التي تقع تحت مسؤولية مباشرة (للناشر)، لكنها مع ذلك ليست حصرية تماما، فالتعبير الدقيق والأكثر تجريدا أنها تقع تحت المسؤولية المباشرة (للنشر)[1] .

التصنيف يحتكم إلى أساس (فضائي ومادي) ، فهو يتعلق بالنص المصاحب (الأكثر خارجية): كالغلاف، صفحة العنوان وملحقاتها، الإخراج المادي للكتاب، فالتنفيذ من صلاحيات الطابع أما القرار فيعود للناشر، بالتشاور عندما تقتضي الضرورة مع المؤلف: فاختيار حجم ونوع الخط ونوعية الورق...كل هذه التفاصيل التقنية ترتبط بأبجديات صناعة الكتاب "[2] ، حيث ترتبط أكثر بمنظور الكتاب كسلعة موجهة للتسويق.

1-2-1-1-**الغلاف**: يشير **جينيت** إلى تاريخ الغلاف Couverture الحديث نوعا ما، وقد تطور من الشكل الكلاسيكي إلى غلاف مصنوع من الورق أو الكرتون. وانتقلت عناصر النص المصاحب من ظهر الغلاف، وصفحة العنوان تستقر ضمن الغلاف، وقد قسم **جينيت** فضاء الغلاف إلى أربعة أقسام:

[1] : Gérard Genette**. Seuils**. p 21.
[2] : ibid : idem.

1/ **صفحة الغلاف**:[1] تتضمن معلومات قبلية تسبق النص/ الكتاب (اسم المؤلف حقيقي/ أو مستعار، عنوان /عناوين الكتاب، المحدد الأجناسي، اسم المترجم أو المقدم .... يضاف إليها (مؤشرات جمالية) ذات خصوصية تمييزية للناشر، أو المجموعة.. ، يمكن أيضا أن تكون ذات وظيفة دلالية وتداولية.

2/ **تأتي الصفحة الثانية والثالثة** الخارجية للغلاف فهما عادة على الأعم صامتتين.

3/ **أما الصفحة الرابعة** " وهي مكان ذو موقع إستراتيجي يمكن أن تتضمن (تذكيرا باسم المؤلف، عنوان الكتاب، نبذة عن السيرة الذاتية و/ أو البيبليوغرافية ، طلب الإدراج .. "

4/ **ظهر الغلاف**: مكان ضيق لكنه لا يخلو من أهمية إستراتيجية ، يحتوي على (اسم المؤلف، عنوان الكتاب)

1-2-1-2- **صفحة العنوان**:[2] تكون بعد الغلاف وتدخل ضمن مسؤولية واختصاص الناشر، الصفحات الأولى والأخيرة غير المرقمة، يظهر فيها النص المصاحب النشري والعنوان، و(العنوان المزيف Faux titre)، الفضاء المميز لتوقيع إهداء النسخة.

1-2-1-2**النص المصاحب التأليفي**: تندرج تحته عناصر منها ما هو نصي، ومنها ما هو إشاري (اسم المؤلف، العنوان/العناوين، المؤشر التجنيسي، الإهداءات، التصديرات، الاستهلال/البداية، العناوين الداخلية، الهوامش والحواشي). سنكتفي هنا بالإشارة إلى هذه الأجناس الخطابية المصاحبة ، بينما سنرجئ تفصيل الأجناس التي قاربها البحث إلى مواضع أخرى.

1/**اسم المؤلف Le nom de l´auteur** : يتضمن النص المصاحب اسم المؤلف، وهذا الحضور الذي يبدو اليوم شديد الأهمية والبداهة، كما يشير **جينيت** لم يكن كذلك إذا ما قورن بالممارسة الكلاسيكية، ففي الكتابات المخطوطة القديمة، والقروسطية كان مؤشر اسم المؤلف

[1] : Gérard Genette. **Seuils**. p 28.
[2] : ibid : p43.

والعنوان مؤشرات مدمجة في جمل النص الأولى (البداية)، أو الأخيرة (أثناء الشرح والتوضيح).

يصنف **جينيت** ثلاثة حالات لحضور اسم المؤلف (الحالات الصافية)[1]:

- التوقيع بالاسم الشخصي المدون في الحالة المدنية: الاسم الحقيقي Onymat.

- التوقيع باسم مستعار، Pseudonymat.

-غفلية الاسم، حالة عدم الإعلان عن الاسم، الاسم الغفل Anonymat

2/ العناوين Titres: العنوان كأهم عناصر النص المصاحب يطرح حسب **جينيت** " بعض الإشكالات ويستلزم جهدا للتحليل"[2]، متعلقا بتحديد جهاز العنونة، وتصنيفات العنوان، والوظائف المنجزة.

3/ **المحددات التجنيسية Indications génériques:** يعده **جينيت** ملحقا بالعنوان، يتموضع المحدد التجنيسي في صفحة الغلاف، أو في صفحة العنوان حسب دار النشر.

4/ **طلب الإدراج: Prière d´insérer**: يعده **جينيت** واحدا من أهم عناصر النص المصاحب الحديث، ولكنه أيضا يطرح صعوبات لإدراك مفهومه تاريخيا، فتعريفه الكلاسيكي وهو تعريف ضيق لا يصف إلا واحدة من مراحله المميزة للنصف الأول من القرن العشرين، جاء في قاموس Le Petit Robert : إنه ورقة مدرجة مطبوعة تحتوي على مؤشرات حول مطبوع، ومن توجّه له النقد.[3]

وميز **جيرار جينيت** بين ثلاث مراحل في تطور هذا المصاحب :

- مرحلة ما قبل الحرب العالمية الأولى.

- مرحلة ما بين الحربين.

---

[1] : Gérard Genette. **Seuils** , p 43.
[2] : ibid : p 59.
[3] : ibid : p.108

- مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية.

وقد بدأ بإدراج ورقة مستقلة تتضمن ملخص الكتاب، يرسلها الناشر إلى النقاد والصحافة كطلب أو دعوة للنشر لأغراض دعائية وإعلانية. وبهذا يطلق عليه كلمة الناشر.

ثم توسعت دائرته لتشمل كذلك عموم جمهور القراء، ليستقر في نهاية المطاف في الصفحة الرابعة للغلاف، وقد يحدث أن نجد كتبا دون طلب إدراج، أو أن نجده مضعفا، يطرح طلب الإدراج إشكالية المرسل، فطلب الإدراج أحيانا يحضر بتوقيع صاحبه، وأحيانا يحضر عاريا من كل إسناد ويصعب التحقق من طبيعة المرسل، ما إن كان المؤلف أو الناشر، حتى وإن كان مجتزأ من المتن الإبداعي فهو ليس بالضرورة متضمنا لمقصدية المؤلف وبالتالي يلتبس وضعه الاعتباري كعتبة نصية.

يقدم **عبد الحق بلعابد** مصطلح (التصلية)[1] مقابلا لPrière d´insérer ، ويستخدم **مصطفى سلوي** مقابلا آخر هو (التقديم الصغير)[2]، أما **نبيل منصر** فيقابله ب(ملفوظ الالتماس).[3]

5/ الإهداء Dédicace: منذ نهاية القرن السادس عشر كان الإهداء يتموضع في رأس الكتاب، كما يمكن أن يحمل عدة أجزاء إهداءآت خاصة بها، وقت ظهور الإهداء هو صدور الطبعة الأصلية (الأولى) ، أما في حالة السلسة فيمكن أن يلحق المؤلف إهداء آخر[4].

يميز **جنيت** بين الفعلين: (Dédicacer/ Dédier) ، أي بين إهداء كتاب، وإهداء نسخة، أي صيغة إهداء الكتاب المطبوع، وصيغة النسخة موقعة بقلم المؤلف لشخص ما (بعينه).

عادة؛ يحتل إهداء النسخة فضائيا الصفحة المزيفة للعنوان، على مستوى الصياغة يكون إهداء النسخة إهداء وديا يحتفي فيه الكاتب بقارئه.. ويحتفي فيه القارئ بالكاتب والكتاب معا،

---

[1]:عبد الحق بلعابد: **عتبات** ، ص 90

[2]: مصطفى سلوي: **عتبات النص: المفهوم – الموقعية- الشكل**،منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، وجدة، المغرب، ط 1 ،2003، ص 225.

[3]: نبيل منصر: **الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة** ، ص99.

[4] : Gérard Genette. **Seuils**. p 120

ومن هنا يصبح إهداء النسخة نقلا معنويا لملكية الكتاب للقارئ المهدي إليه ويصبح بموجب هذه الملكية للعمل ، مقترنا بقراءته وليس فقط بمجرد الحصول على نسخة منه."[1]

- إهداء النسخة: يتحدّد إهداء النسخة: بأنه إهداء بخط يد الكاتب نفسه للقارئ عادة يحتل فضائيا إهداء النسخة الصفحة المزيفة للعنوان.

- إهداء عمومي: يوقعه الكاتب في مناسبة لقائه مع جمهور قراءته، حيث ترسخ تقليد (البيع بالإهداء) أي شراء نسخة موقع بقلم المؤلف ذاته خلال تظاهرات معارض الكتاب وتنظمها دور النشر لبيع الكتب عند صدور الطبعات الأولى عادة .

- إهداء خاص: يوقعه الكاتب للقارئ معين .

6 /**التصدير: Epigraphe** :اقتباس يوضع على رأس النص أو جزء منه، يعد التصدير أحد أجناس النص المصاحب التأليفي الحديثة، يتموضع في فضاء ما قبل النص الصفحة الأولى بعد الإهداء (تصدير بدئي) وظيفته توجيهية ، كما يمكن أن يتموضع في آخر النص (تصدير ختامي)، ذو دلالة قطعية أو سلطة (فصل الختام)، ويمكن للفصول أن تحمل تصديرات خاصة.

7/ **العنوان الداخلي Intertitre**:عناوين الفصول والأقسام والأجزاء ، توجه للقارئ الفعلي للكتاب على خلاف العنوان الرئيس الذي يوجه لجمهور القراء ، العناوين الداخلية ليست نصا مصاحبا ضروريا أو إلزاميا.

8/ **الهوامش Les notes:** يعد **جينيت** الهامش/الحاشية" حالة نصية طباعية إحالية ومرجعية ترتبط بكلمة أو عبارة أو فقرة أو مقطع بطريقة محددة أو غير محددة"[2] .

وتتموضع الهوامش/الحواشي عادة أسفل الصفحة وأحيانا في آخر النص أو في آخر الكتاب"، وهذه الظاهرة تدعو القارئ إلى مطالعة النص مرتين مرة أولى بقراءته الجملة مباشرة، ومرة ثانية عندما تدعوه الملاحظة إلى ذلك أن هذا الفصل بين منطقتين من النص

[1] :Gérard Genette : **seuils** ,p 133 .
[2] : Ibid: p 193

إحداهما اختيارية، والثانية إلزامية، يعبر عادة عن فصل بين منطقتين من الجمهور الذي يتوجه النص إليه "

فالحاشية تشغل الفضاء المتردد بين الداخل والخارج، تنجز وظيفة شارحة أو تفسيرية أو تحمل تعليقا أو إخبارا عن مرجعها .

1-2-2- **النص الفوقي،** تندرج تحته عناصر النص الموازي التي تتموضع خارج الكتاب، وتتعلق به ويتفرع النصان الفوقي النشري ، والفوقي التأليفي تفريعا آخر إلى عام وخاص، نجمل تفريعاته في الجدول التوضيحي الآتي:

النص الفوقي النشري	النص الفوقي التأليفي	
	النص الفوقي العمومي L’épitexte public	النص الفوقي الخاص L’épitexte privé
الإشهار قائمة المنشورات الملحق الصحفي لدار النشر	اللقاءات الصحفية الحوارات/ المحاورات المناقشات الندوات المؤتمرات القراءات النقدية	المراسلات المذكرات ما قبل النص التعليقات الخاصة الذاتية

2-2 إشكالية وضع ونقل المصطلح (Le paratexte):

2-2- 1- وضع المصطلح (le paratexte):

إن التحديدات النظرية التي تؤطر المصطلح paratexte تولد إشكالية وضعه الأنطولوجي، وتتولد النظرة المترددة لفضاء هذا النص ما إذا كان عنصرا داخليا أم خارجيا، أو أثرا يحتل موقعا مترددا بين فضاء الداخل وفضاء الخارج أي أنه ذو طبيعة برزخية.

وضع **جيرار جينيت** مصطلح le paratexte المصطلح الذي يستظل بالمجاز (عتبة seuils) ليكشف عن بعض خفاياه، وليعبر عن علاقة/ علاقات نصية تربط النص بنصوص أخرى تصاحبه أو تحيط به، غير أن "المصطلح يكتنفه الغموض نظرا لأن السابقة التي ألحقت بكلمة (نص) تحمل عدة معاني في اللغة الفرنسية متقاربة ومتباعدة في الوقت نفسه."[1]

وقد نبه **جينيت** إلى هذا في كتابه (أطراس) حيث أشار إلى ضرورة الانتباه إلى المعنى الغامض والمخادع لهذا المصطلح[2]، ومن أجل تحديد المعنى المعجمي لمصطلح le paratexte يتوجب التوقف عند المقطعين (para) و(texte)، ذلك أن "الحفر في ذاكرة المصطلح سيؤدي بنا إلى الكشف عن مفاهيمه المصاحبة والمفارقة في آن. "[3]، ولعل ذلك ما دفعه إلى البحث في الجذور اللغوية للكلمة في اللغة الانجليزية، حيث يعرض تعريف **ج-هيليس ميلر**(J- Hillis Miller) : "تعد para سابقة ضدية تعني القرب والبعد في آن واحد، في الجانب، في العتبة، والهامش.. هناك شيء من para لا يعني فقط جهتي الحدود الفاصلة بين الداخلي والخارجي، بل هي الحدود نفسها، لكونها الحاجز الذي يلعب دور غشاء نافذ بين الداخل والخارج."[4]

---

[1]: نعيمة فرطاس: **نظرية المتعاليات النصية عند جيرار جينيت وتطبيقاتها لدى بعض الدراسيين العرب المحدثين** ، ص 75.

[2] :Gérard Genette **: palimpsestes,** p 09.

[3] : عبد الحق بلعابد: **عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)**، ص 41 .
- السابقة para الموجودة في اللغة اليونانية واللاتينية صفة تحمل عدة معان منها " معنى النسبية، والمماثل، والمساوي ، وبمعنى المشابهة والمماثلة والمجانسة والملائمة وكذلك بمعنى الظهور والوضوح والمشاكلة. والملاحظ على السابقة para أنها إذا لحقت بأي كلمة حملت إليها معنى من معاني المذكورة ينظر : المرجع نفسه، ص 41 -42 .

[4] : Gérard Genette **: seuils** , p 07.

2-2-2- نقل مصطلح (le paratexte) :

يعد الاهتمام بقضية المصطلح النقدي اهتماما بقضية مركزية يؤطرها ما يعرف بعلم المصطلح (terminologie) وهو مبحث من مباحث النقد الهامة، والمصطلحات هي مفاتيح المعرفة تؤطر المفاهيم، وتحدد حقول الاشتغال، وحتى لا يقع الباحث في الانطباعية، والذاتية في احتكاكه الدائم بالمصطلحات، وجب عليه توسيع الرؤية حتى تكون شاملة، وموضوعية.

والتتبع للمصطلح النقدي المترجم يقتضي توجيه الجهد للبحث في ملابسات الاختلافات والفروقات والتباين في نقل المصلح الواحد من اللغة المصدر إلى اللغة الهدف.

إن الترجمة كما يرى **بيتر نيومارك (** Peter Newmark) ممارسة قوامها محاولة استبدال إشارة تحريرية بلغة ما، بالإشارة نفسها في لغة أخرى، ويمكن تحقيق هذا الهدف بطريقتين في الترجمة:

1- الترجمة التواصلية: وتحاول أن تجعل القارئ الثاني يستجيب وبطريقة مماثلة قدر الإمكان لطريقة القارئ، حسب قاعدة التأثير المتقابل.
2- الترجمة الدلالية : هي التي تحاول أن تعطي المعنى الدقيق للنص الأصلي، بالقدر الذي تسمح به البنية النحوية والدلالية للغة الهدف.[1]

لا يختلف الوضع الإشكالي لنقل مصطلح le paratexte، عن وضع المصطلح النقدي عامة والذي عانى ويعاني اضطرابا في الترجمة، إن محاولة تتبع هذه المسألة تقتضي تتبع نقل المصطلح paratexte ومصطلح paratextulité في السياقات التي وظف فيها المصطلحان عند مختلف النقاد العرب، لدراسته دراسة مصطلحية ونقدية، تهدف إلى مواكبته وتأطيره، وفي التوجه نحو ذلك نكشف طبيعته اللغوية والدلالية ومحمولاته المفهومية كل ذلك ضمن ثلاثة إجراءات ضمن خطوة واحدة

-الإجراء الأول : رصد المصطلح و تتبع وروده في الكتابات النقدية .

[1] : ابن ذهيبة بن نكاع : **ترجمة المصطلح المسرحي إلى العربية بين الحضور والغياب**، مجلة علامات ، النادي الأدبي الثقافي جدة / السعودية ، مج 64، عدد 16 ، فيفري 2008، ص 254 .

-الإجراء الثاني : تأطير المصطلح ومختلف تحديداته.

-الإجراء الثالث : تصنيف المصطلحات من ناحية الاشتقاق والدلالة.

قدم **عبد الرزاق بلال** دراسته حول مقدمات النقد العربي القديم ضمن كتاب(المدخل إلى عتبات النص) ويعد تبنيه لمصطلح (العتبات) مخرجا من الإشكال الاصطلاحي الذي يرافق هذا الحقل النقدي "خطاب المقدمات.. عتبات النص.. النصوص المصاحبة.. المكملات.. النصوص الموازية.. سياجات النص.. المناص ..الخ أسماء عديدة لحقل معرفي واحد وأشار إلى أن الدرس العربي الأدبي ما يزال يبحث عن أقرب مصطلح يتميز بالدقة والشمولية . [1]

وقدم **يوسف الإدريسي** بحثا حاول من خلاله تأطير المنظور التراثي والمعاصر لمفهوم العتبات، وجاء كتاب (عتبات النص بحث في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر)[2].

اعتمد **عبد الله أبو هيف** مصطلح العتبات النصية، جاء في مقالته المعنونة ب (العتبات النصية في الرواية العربية-عواصف الطيور **الجيلالي خلاص** أنموذجا).

حيث يقول" تستند القراءة النصية إلى مدلولات العلامات وبناء التأويل عند الضبط اللغوي والدلالي والتداولي، وأول مكونات النص عتباته" [3]

ويشير إلى وظائف العتبات : "بات جليا في النقد الأدبي أن العتبات النصية ذات فائدة كبيرة في ضم التركيب الدلالي للنص الأدبي لدى تحديد وظائفه المختلفة، من التسمية إلى التعيين والإشهار استنادا إلى وعي الملفوظية والاتصال والتداولية."[4]

يحيلنا **أبو هيف** على ترجمة كل من **سعيد يقطين**، و**بسام قطوس** لمصطلحات **جينيت** فيذكر النمط الثاني من أنماط المتعاليات النصية paratexte ، ويقابله ب(المناص) كما

---

[1] : عبد الرزاق بلال: **مدخل إلى عتبات النص (دراسة في المقدمات النقد العربي القديم)**، أفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، المغرب، 2000، ص 21 .

[2]: يوسف الإدريسي:**عتبات النص(بحث في التراث العربي و لخطاب النقدي المعاصر)**، منشورات مقاربات ، المغرب، ط1 ، 2008 ، ص 50 .

[3] : عبد الله أبو الهيف : **العتبات النصية في الرواية العربية (عواصف الطيور الجيلالي خلاص أنموذجا)**، مجلة المسار ، ، إتحاد الكتاب التونسيين، تونس عدد 75/74، 2006، ص 118 .

[4] : المرجع نفسه.

يستعمل مصطلح (النص الموازي) ويقصد به "كل ما يخص عنوانات النصوص، وعنواناته الفرعية، ومقدماته، وذيوله، وصوره ،وكلمات الناشر وسواها"[1]

كما توظف **باسمة درويش** مصطلح (العتبات النصية الموازية) في دراستها (عتبات النص) وقد اقتصرت على دراسة الثلاثة عتبات نصية هي: العنوان - اسم المؤلف- الإهداء.[2]

وقد عدت (العنوان) نصا موازيا للنص إذ " يظهر العنوان في بداية النص، وأعلاه نصا آخر موازيا للعمل، يعرف به ويحيل إليه، كما يحيل العمل إلى عنوانه".

أما (اسم المؤلف) فهو عتبة نصية هامة، إذ إنه يمنح سلطة توجيه المتلقي/القارئ من خلال العلائق الجدلية التي تربط اسم المؤلف بنصه.

أما (الإهداء) فهو عتبة نصية لا تنفصل دلالتها عن دلالة العنوان، أو اسم المؤلف، أو غيرها من العتبات، فهي عبارة عن إشارات دلالية ذات خاصية موازية لخاصية العنوان، أو النص أو المؤلف.

إن الملاحظ على الترجمات السابقة أنها توجهت صوب الاحتماء بالمجاز، وفضلت استعمال مصطلح (العتبات) مقابلا لمصطلح (seuils) بدلا من ترجمة المصطلح le paratexte.

ومن التجارب النقدية التي توجهت صوب ترجمة مصطلح le pratexte ، تجربة **محمد الهادي المطوي**، حيث قابل المصطلح الأجنبي ب(الموازي النصي) ، وذلك ضمن مقالة عنوانها (شعرية عنوان الساق على الساق في ما هو الفارياق) [3] .

وتقترب من ترجمة (**المختار حسني**) لمصطلح paratextualité (بالتوازي النصي) في مقالة: (نظرية التناص)[1].

---

[1] : المرجع السابق.

[2] : باسمة درويش : **عتبات النص**، مجلة علامات، ، النادي الأدبي جدة / السعودية ، ج61 ، مج 16 ، ماي 2007 ، ص 40.

[3]: محمد الهادي المطوي : **شعرية العنوان في الساق في ما هو الفارياق** ، مجلة علم الفكر، ، المجلس الأعلى للثقافة والآداب ، الكويت ، مج 28 ، عدد 1، 1999 .

أو ترجمة **محمد بازي** ب(الموازيات النصية) ضمن كتابه: (العنوان في الثقافة العربية - التشكيل ومسالك التأويل).[2]

جاءت هذه الترجمات لتحتفظ "بالتركيب الأصلي للغة المنطلق دون خصوصيات اللغة الهدف ، ومستويات اللغة الترجمية، لأن الموازاة صفة للنص وليس العكس، والقاعدة النحوية تلزم الصفة إتباع الموصوف (النص) في كل أحواله"[3]

أما مصطلح (الما بين نصية) وهو إحدى ترجمات مصطلح (التناص intertextualité) هو المقابل الذي اقترحه **أنور المرتجي** لمصطلحي (paratexte - paratextualité) في دراسته حول العتبات النصية من منظور سيميائي، جاءت بعنوان (سيميائية النص الأدبي)[4]

أما **عبد المالك أشهبون** في كتابه (عتبات الكتابة في الرواية العربية)، فقد أورد تقسيم **جينيت** لأنماط علاقات المتعاليات النصية transsexuelles وقابلها بمصطلح (العبر نصية) وهي :[5]

1/ التناصية l’intertextualité

2/ النصية المحاذية la paratextualité

3/ النصية الواصفة la métatextualité

4/ النصية الشاملة l’architextualité

5/ النصية المؤقتة l’hypertextualité

ويشرح أصل تبنيه لمصطلح (النص المحاذي) مقابلا ل paratexte، وتفريعاته:

- paratexte : نص محاذ، لأن " para" سابقة يونانية لمحاذاة أو بجانب.

---

[1]: مختار الحسني : **نظرية التناص**، مجلة علامات في النقد ، بيروت ، لبنان،، مج34 ، عدد 9 ، ديسمبر 1999 .

[2]: محمد بازي : **العنوان في الثقافة العربية (التشكيل ومسالك التأويل)** ، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت، الجزائر، ط1، 2012 ، ص 07 .

[3]: عبد الحق بلعابد: **قصد رفع القلق المصطلح النقدي**، علامات،.النادي الأدبي، جدة/ السعودية، مج15،ج2005،58، ص186.

[4] : أنور المرتجي : **سيميائية النص الأدبي** ، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب ، 1987.

[5] : عبد المالك أشهبون : **عتبات الكتابة في الرواية العربية**، دار الحوار، سوريا، ط1 ،2009 ، ص 28 - 30 .

-Péritexte : نص محيط أو نص حاف، لأن (péri) سابقة يونانية تعني حول.

-Epitexte : نص ملحق أو لاحق، لأن (Epi) سابقة يونانية تعني فوق، أو لاحق أو تابع.[1]

ليس خافيا أن هذا السرد المعجمي يكشف بأن هذه الترجمة الحرفية تقتصر على الهدف التوصيلي للمعنى "فهي ترجمة تعليمية غايتها توصيل معناها للمتلقي، محافظة على حمولاتها المعجمية والدلالية في لغتها الأصل"[2].

ونجد الترجمة ذاتها لدى **رشيد بن حدو**، حيث قابل paratexte ب(النص المحاذ) و paratextualité ب(النصية المحاذية).[3]

نجد ترجمة أخرى للمصطلح وهي (النص المصاحب) و(النصية المصاحبة) وقد استعملها **عبد العزيز شبيل**، ونفس الاستعمال ضمن دراسة **لمصطفى سلوي** عنوانها (عتبات النص-المفهوم والموقعية والوظائف)، حيث يستخدم إلى جانب مصطلح (العتبات) مقابلا للتسمية التي وضعها **جينيت** لكتابه (seuils) ، مصطلح (المصاحب)

ويقول في تعريف (المصاحب) "كما يدعوه **جيرار جينيت** في مؤلفه (seuils) : كل ما يجعل من النص كتابا يسمح بعرضه للقراء، وبصفة عامة للجمهور"[4]

حتى مع تبينه لمصطلح المصاحب النصي يطرح **مصطفى سلوي** قضية تعدد المقابلات لمصطلح paratexte: "النص الموازي/paratexte أو مصاحبات النص، أو عتبات النص، وبالرغم من أن كل واحدة من هذه التسميات تطرح أمام الدارس مجموعة من الإشكالات إلا أنها تحيل جميعها في نهاية الأمر على نوع من النصوص التي تخرج مصاحبة أو لاحقة بالنص/ المتن[5].

---

[1]: المرجع السابق، ص 36
[2] : عبد الحق بلعابد : **قصد قلق المصطلح النقدي** ، ص 187 .
[3]: برنار فاليت : **النص الروائي (تقنيات ومناهج)** : تر: رشيد بن حدو، المجلس الأعلى للثقافة، مصر ، 1999.
[4] : مصطفى سلوي : **عتبات النص (المفهوم والموقعية والوظائف)** ، ص 13
[5] : المرجع نفسه ، ص 05

هذه الإشارة المتعجلة إلى قضية الفوضى التي يعاني منها المصطلح، آثر فيها الباحث عدم الخوض في المسألة والاكتفاء بالإشارة، وعوضا عن إزالة الإبهام حول سبب اختياره للمصطلح (المصاحب)، أضاف لبسا جديدا متعلقا بالخلط بين طبيعة (النص الموازي paratexte) ، وطبيعة أنواعه المتفرعة عنه.

قدمت الباحثة **سليمة لوكام** جهدا لمتابعة المشروع الشعري **لجينيت**، وأما المقابل الذي وضعته لمصطلح paratexte فهو (النص المصاحب)[1]، وقد أشارت إلى وقوفها على طبيعة العلاقة التي تقيمها العتبة (le seuils) مع النص المصاحب :(le paratexte) .

يجوز القول وفق ما ذهب إليه **جينيت** : "إن النص المصاحب هو مجموع المرفقات التي تجعل من نص ما كتابا، وهي التي تصيره كذلك في عيون القراء، أو الجمهور بشكل عام، وهنا تغدو العتبة ردهة (vestibule) تفسح المجال لنا إما لولوجنا إلى الداخل وإما للعودة أدراجنا".[2]

من الترجمات الشائعة لمصطلح le paratexte هي (النص الموازي)، استخدم **محمد بنيس** هذه الترجمة، خلال اشتغاله النصي في دراسته حول (الشعر العربي الحديث -بنياته وإبدالاتها) ، ويحدد **بنيس** النص الموازي بأنه" تلك العناصر الموجودة على حدود النص، داخله وخارجه في آن، تتصل به اتصالا يجعلها تتداخل معه إلى حد تبلغ فيه درجة من تعيين استقلاليته، وتنفصل عنه انفصالا، لا يسمح للداخل النصي كبنية وبناء، أن يشتغل وينتج دلاليته".[3]

يتبنى هذا المصطلح كذلك **جميل حمداوي** معترفا: "أفضل مصطلحي النص الموازي لترجمة le paratexte أو الملحقات النصية، على غرار ترجمتي **محمد بنيس**، و**محمد خير البقاعي** وإن كان النص الموازي أفضل"، "فضلنا استعمال مصطلح (النص الموازي) مع

---

[1] : سليمة لوكام : **شعرية النص عند جيرار جينيت من الأطراس إلى العتبات**، ص 33 .

[2]: المرجع نفسه : 37 - 38 .

[3]: محمد بنيس : **الشعر العربي الحديث . بنياته و إبدالاتها** . ج 1 ، (التقليدية)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1989 . ص 77 .

توظيف مفاهيم أخرى كالعتبات، وهوامش النص، والملحقات النصية لتعضيد هذا المصطلح الأساسي"[1].

يستخدم **عبد الفتاح الحجمري** في كتابه (عتبات النص- البنية والدلالة) إلى جانب مصطلح (العتبات)، مصطلح (النص الموازي)، و(الموازي النصي) يقول: "من المؤكد أن تحليل العتبات يرتبط بالاختيارات التي يقدمها تصور النص الموازي (le paratexte) ، ولذلك فإن التوجه العام لهذا التصور يأخذ بالاعتبار خاصية التجنيس كمدخل أولي لتقريب علائق النص بالموازي النصي، وفهمها في إطار شمولي ينطلق من إنتاج العمل الأدبي، ويقف عند حدود وأنماط تلقيه."[2]

يستعمل **نبيل منصر** في كتابه (الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة) ، مصطلح (النص الموازي) مقابلا ل le paratexte يقول :

"لقد اخترنا مواجهة الشعر العربي المعاصر من مكان النص الموازي"[3]

ويستخدم مصطلح (النص الموازي) **شعيب حليفي** ويحضر خلال دراسته (النص الموازي للرواية -إستراتيجية العنوان.)[4]

يترجم الناقد المغربي **سعيد يقطين** مصطلح le paratexte بالمناصصات في كتابه (القراءة والتجربة)[5] ، وقد جاءت هذه الترجمة ملتبسة بمفهوم (التناص) ضمن اشتغال **يقطين** على كتاب **جينيت** (أطراس)

يوجه **سعيد يقطين** جهده النقدي في سبيل ضبط جهاز اصطلاحي خاص به، من خلال كتاب (انفتاح النص الروائي) حيث أعاد تركيب مصطلحات **جيرار جينيت** وجعل (التناص) مقابلا ل(المتعاليات النصية)، وتبنى (التفاعل النصي) للدلالة عليها، وبدّل المصطلح الأول المناصصات من خلال الإدغام الصرفي، وأصبح المصطلح المقابل ل le

---

[1]: **جميل حمداوي: شعرية النص الموازي(عتبات النص الأدبي)** ، دار النشر المعرفة ، المغرب، ط1. 2014 .ص 11.
[2] : عبد الفتاح الجحمري: **عتبات النص (البنية و الدلالة)** منشورات الرابطة ، الدار البيضاء، المغرب ، 1996 ، ص 09
[3] : نبيل منصر: **الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة** ، ص 01 .
[4] : سعيد يقطين : **القراءة والتجربة** ، دار الثقافة ، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985 ، ص208 .
[5]: سعيد يقطين: **انفتاح النص الروائي**، المركز الثقافي العربي ؛ الدار البيضاء، المغرب، ط 1 ، 1989 ، ص97 .

paratexte لديه هو مصطلح (المناص)، أما (المناصة) فهي المقابل ل paratextualité ، وهي "بنية نصية تشترك وبنية نصية أصلية في مقام وسياق معينين، وتجاورها محافظة على بنيتها كاملة ومستقلة، وهذه البنية النصية قد تكون شعرا أو نثرا، وقد تنتمي إلى خطابات عديدة كما أنها قد تأتي هامشا أو تعليقا على مقطع سردي أو حوار أو ما شابه."[1]

يستخدم مصطلح المناص كذلك **عبد الحق بلعابد** من خلال دراسته (عتبات -جيرار جينيت من النص إلى المناص) حيث يعتبر **بلعابد** أن مصطلح (المناص) ترجمة من جنس (النص) ومشتقاته، حافظت على خصائصه المعجمية والدلالية، هذا المقترب الاصطلاحي جعل **يقطين** "يقدم ترجمة تأصيلية موافقة للقواعد العامة التي أقرها المجمعيون، ومنها تفضيل الكلمة الواحدة مثل مصطلح المناص، على الكلمتين فأكثر مثل النص الموازي، أو النص المحاذ، أو النص المصاحب عند وضع الاصطلاح الجديد."[2]

يقترح **بلعابد** تعديلا لمصطلح المناصة paratextualité، ذلك أن "المدقق لترجمة **يقطين**paratextualité بالمناصة سيجدها أقرب لمقابلتها بالفرنسية paratextuale والتي نحتاج فيها إلى (ياء النسبة) لتستقيم ترجمتها بالمناصية، لتحفظ لنا خصوصية النصية (textualité) بها"[3].

نستحضر هنا قضية اصطلاحية متفرعة عن القضية المركزية، وهي إشكالية ترجمة صنفي النص الموازي paratexte نعني بذلك مصطلحي (epitexte - péritexte) يترجم **سعيد يقطين** المصطلح الأول بالمناص الداخلي، والآخر بالمناص الخارجي.[4]

وهذه الترجمة تحمل معنى المناص بعيدا عن أصله، حيث يشير **بلعابد** إلى أن "الأصل في المناص تموضعه في حدود النص، أو في تلك المنطقة المترددة بين الداخل والخارج،

[1] عبد الحق بلعابد: **عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)**، ص186.
[2] عبد الحق بلعابد : **قصد رفع قلق المصطلح النقدي** ، ص 188
[3] المرجع نفسه .ص 192
[4] سعيد يقطن: **انفتاح النص الروائي**، ص 99-111

ليتمفصل على نفسه كنص محيط péritexte ، فيه العناوين والإهداءات، والهامش، ونص فوقي (épitexte) فيه القراءات النقدية، والمراسلات الخاصة، والاستجوابات"[1].

أما **عبد المالك أشهبون** فيقدم محاولته لترجمة المصطلحين: الأول péritexte: نص محيط أو نص حاف والآخر نص ملحق أو لاحق (épitexte) [2]، أما **محمد المنادي** فيقابل المصطلح الأول بالملحق المباشر أو القريب من النص الأصلي péritexte، والمصطلح الثاني بالملحق غير المباشر أو البعيد épitexte [3].

استعمل **جيرار جينيت** عبارة "autour du texte " (المحيط بالنص) ونظرا لخصوصية هذا الصنف فقد رأى أن يوجد له مصطلحا آخر مغيرا السابقة (épi) ب (péri) فصارت péritexte.

وكأن (épi) تعني في اليونانية (على) أو (فوق) فان دلالتها على الإضافة على الشيء، أو الزيادة فيه، هو ما حمل **جينيت** على توظيفها[4].

péritexte: وهو مجموع العتبات النصية التي تتموضع ضمن حدود الكتاب ، وفي داخله، وتتزامن معه ، كجهاز العنوان، ومشمولات الغلاف، التصديرات ، الإهداء... يقابلها النص القريب ، المحيط، أو النص الحاف، أو النص المحاذي ..، وقد استقر اختيارنا على مصطلح (النص المصاحب) لاشتماله على دلالة المشاركة، والتفاعل، والتعالق الودّي بين النص الموازي ونصه المركزي، على عكس المصطلحات الأخرى التي تكتفي بوصف حدود تموضعه بالنسبة للنص المركزي ، كأطر صارمة تحدّ من امتداد النص، وتسجنه داخل سياجاتها، وجدرانها المفتقدة لخاصية النفاذ والتبادل .

---

[1]: عبد الحق بلعابد : **قصد رفع القلق المصطلح النقدي**، ص 191

[2] : عبد المالك أشهبون : **عتبات الرواية الكتابة في الرواية العربية الجديدة** : ص 36 (ينظر الهامش)

[3] : محمد المنادي : **النص الموازي أفاق المعنى خارج النص**، علامات ، النادي الأدبي جدة / السعودية ، مج16، ج61، ماي 2007 ، ص 143 .

[4] : سليمة لوكام : **شعرية النص عند جيرار جينيت** ، ص 39 .

3- مقاربة النص الموازي / قوانين النص الموازي:

إن مقاربة النص الموازي تستدعي أولا وقبل كل شيء إدراك إستراتيجية اشتغال مبادئه، ومواجهتها وفق منطق السؤال / الجواب، حيث حدد **جيرار جينيت** إطارا عاما يتشكل من الخصائص الزمانية، والمكانية، والنفعية والجوهرية، والوظيفية للنصوص الموازية، ويتحرك هذا الإطار في سبيل الإجابة عن الأسئلة الآتية:

1- (أين) لتحديد الفضاء الذي يحتله النص النص/مكانيا.
2- متى ظهر ؟ (ومتى اختفى) لتحديد زمن ظهوره أو في حركة معاكسة اختفائه
3- (كيف) لتحديد صيغة وجوده اللساني أو غير ذلك.
4- (ممن وإلى من؟) لتحديد محافل النص الموازي/تداوليا
5- (ما وظيفته؟) لتحديد وظيفة/ أو مجموع وظائف النص الموازي.

وتفصيل ذلك فيما يأتي:

3-1- فضاء النص الموازي: caractéristiques spatiales

إن التحديدات النظرية التي تؤطر النص الموازي تولد إشكالية وضعه الأنطولوجي، وتتولد النظرة المترددة لفضاء النص الموازي إن كان عنصرا داخليا أو خارجيا، أو أنه يحتل موقعا مترددا بين فضاء الداخل وفضاء الخارج، أي أنه ذو طبيعة برزخية.

النص الموازي المصطلح الذي يستظل بالاستعارة "العتبة" ليفضح بعض خباياه، ويعلق **جينيت** على هذا الاختيار بأن الأمر يتعلق هنا بالعتبة أكثر من الحد ، العتبة أو بتعبير **بورخيس** - (البهو) التي تسمح لكل واحد بالدخول أو الخروج.

هذا الفضاء استقطب من خلال خاصيته المميزة توصيفات عدة فهو: العتبة seuil وهامش النص، والحاشية lisiere ، البهو vestibule، المنطقة المتذبذبة، zone indécive ، الكتابة المحيطة pérégraphe، الما بين l’entre deux ، وخارج الكتاب Hors livre، هذه المنطقة كما يصفها **كلود دوتشيه** (claude duchet) منطقة غامضة

ومبهمة يصعب تحديدها[1]. أو كما وصفها **أنطوان كومبنيان** بالمنطقة بين خارج النص والنص، يجب المرور عبرها لولوجه.

هذه الإمكانات المتعددة لتوصيف العنوان والمقدمة والاستشهاد والهوامش وعناصر موازية أخرى، تحاول جميعها تحديد حدود للخطاب الموازي الملتبسة وتميزها عن النص المتن، وعن خارج النص في آن فحسب **جينيت** "يشكل ما بين النص وخارج النص منطقة ليست منطقة انتقال فحسب بل منطقة تفاعل، أي مكانا مفضلا لتداولية وإستراتيجية التأثير في الجمهور" وكل ذلك في سبيل تحقيق "استقبال أفضل للنص، وقراءة أكثر ملائمة"[2].

3-2- المظهر المادي للنص الموازي:

يحدد هذا المبدأ جوهر وماهية النص الموازي، وعلى الرغم من الطابع اللساني لعناصر النص الموازي فإن **جيرار جينيت** يفتح أفق النص الموازي ليتسع لعناصر غير لسانية أيضا "بهذا الطرح يتوسع مفهوم النص الموازي لصالح احتمالية أوسع تتجاوز المظهر اللساني، الذي مهما بدت مركزيته يبقى قاصرا عن استنفاذ كل المظاهر الاحتمالية للنص الموازي، سواء السياقية، أو الأيقونية، أو حتى التشكيلية التي لم تحظى بأي اعتبار من قبل **جيرار جينيت** بناءا على اختيار منهجي صريح"[3].

وهكذا يتمظهر النص الموازي إما تمظهرا لسانيا أو أيقونيا أو سياقيا :

3-2-1-المظهر اللساني : أي المظهر اللغوي أو النصي، حيث يصدر **جينيت** عن تصور لغوي لعناصر النص الموازي فإنها " تتقاسم كلها الوضع اللساني للنص"[4]، كالعنوان، التصديرات والمقدمات.. ومع ذلك يوسع **جينيت** منظوره للنص الموازي ليشمل عناصر غير لسانية.

---

[1] : Claude Duchet **: pour une sociocritique, variation sur un incipit littérature** . littérature volume01 ,numéro 01 ,paris ,1971.

[2] : Gérard Genette **: seuils** , p : p7-8.

[3] : نبيل منصر: **الخطاب الموازي القصيدة العربية المعاصرة**، ص 50 .

[4] :Gérard Genette : **seuils** , p 13.

3-2-2- المظهر الأيقوني: أي تلك العناصر ذات الطبيعة الأيقونية البارزة في تصميم الغلاف صور ولوحات وأشكال، وألوان وخطوط وزخارف أي الجانب التشكيلي.

3-2-3- المظهر السياقي: يطلق **جينيت** على هذا المظهر غير اللساني المظهر السياقي أو الواقعي أو الحدثي (factuel) ، ويجمع "ضمنه بداهات معروفة، لكنها تؤثر في تلقي النص رغم تباين الوضع الاعتباري للعناصر المدرجة تحته، وهنا يميز **جينيت** بين عناصر (بسيطة) .. وعناصر أكثر (عمقا) تتقاسم كلها الصفة السياقية"[1].

وقد صنف **جينيت**[2] المظهر السياقي إلى ثلاثة أنواع :

1- السياق التأليفي c- auctorial

2- السياق الأجناسي c- Générique

3- السياق التاريخي c- historique

أي معرفة معلومات متعلقة بالكاتب ذاته وبجنس العمل وسياقه التاريخي، إشارة **جينيت** إلى السمة غير اللسانية التي يمكن أن يتمظهر من خلالها النص الموازي، أيقونية أو سياقية جاءت لتضيء حدود وامتداد طبيعة النص الموازي، غير أنها لم تكن في مركز اهتمام **جينيت** كما فعل مع المظهر اللساني.

3-2-**زمنية النص الموازي** :

وهي متعلقة بزمن ظهور النص الموازي بالنسبة لزمن ظهور النص/الكتاب، فإن كان متزامنا مع الطبعة الأولى أي الطبعة الأصلية فهو عندئذ نص مواز أصلي أو (سابق)، وأما إذا تأخر حضوره إلى طبعات لاحقة فهو إذا نص مواز متأخر أو (بعدي).

[1] : نبيل منصر **: الخطاب الموازي في القصيدة العربية المعاصرة** ، ص 29 .

[2]: Gérard Genette **: seuils** , p 13.

ويتسم قانون زمانية النص الموازي بالحركية واللا ثبات، ذلك أنه "بإمكان أي عنصر من النص الموازي أن يظهر في أي وقت، فإنه بإمكانه كذلك أن يختفي نهائيا أو مؤقتا، بقرار من المؤلف ذاته، أو بتدخل خارجي، أو بفعل عامل تقادم الزمن."[1]

كما يمكن للقضية أن تكون عكسية بحيث إن "كل عنصر تم حذفه بمناسبة طبعة جديدة، يمكن أن ينبثق ثانية بمناسبة طبعة لاحقة"[2].

بعض العناصر النصية الموازية التي يمكن أن تصاحب النص كما يمكن التخلي عنها (بشكل كلي أو مؤقت) ونعني بذلك المقدمة، المدخل، التصدير، الإهداء، الشكر، الصور والأيقونات، العناوين الداخلية.

هذا القانون الزمني لا ينطبق على العنوان الرئيس إذ عليه أن يتسم بصفة الثبات في الطبعات، ذلك أن الطبعة الجديدة لا يمكنها أن تستبيح خصوصية التسمية التي ينهض بها العنوان.

3-3- تداولية النص الموازي:

يتحدد هذا النظام / القانون بالوقوف على "طبيعة المرسل والمرسل إليه، ودرجات سلطة الأول ومسؤوليته، ثم القوة التداولية لرسالته وعناصر أخرى."[3]

إن طبيعة مرسل النص الموازي، تتحدد في المؤلف الذي يسند إليه النص الموازي التأليفي، أو تتحدد في الناشر الذي يسند إليه النص الموازي النشري، وتشترط المقصدية وتحمل المسؤولية أو (السلطة) على (النص) المرسل، ومع ذلك يمكن أن يسند النص الموازي إلى ذات ثالثة خارجة عن المؤلف والناشر لكن (بتخويل) يطلق عليها **جينيت** النص الموازي الغيري[4] ويشترط فيه التعيين ليكون تحت دائرة (السلطة).

---

1 : Gérard Genette **: seuils** , p 12.
2 : ibid. idem.
3 : ibid. :p 13.
4 : ibid. :p 14.

أما طبيعة المرسل إليه فهي لا تتحدد إلا إذا أخذت في الاعتبار طبيعة النص الموازي ذاته، ذلك أن عناصر موازية كالعنوان مثلا يتوجه إلى القراء كما يتوجه إلى الجمهور ككل دون استثناءات، بينما نجد نصوصا أخرى تتوجه إلى "قراء النص وحدهم"[1] ، كما هو حال في (التصدير) الذي يبرم ميثاق قراءة مع القارئ، أو يوجهه نحو "قراءة جيدة للنص"، أو كما هو حال (الهوامش) التي تمثل تعليمات للقراءة أو كلمات آمرة (mots d'ordre)، إذ تشكل تحريضا على القراءة بطريقة معينة، أو (المقدمة) التي تتوجه نحو النقاد.

يؤطر هذا التلقي ما يسميه **جينيت** النص الموازي العمومي (paratexte public) ، يقابل هذا الإطار العمومي إطار يسميه النص الموازي الخصوصي (paratexte privé).

- أما عناصر النص المحيط النشري: فتشمل الإشهار، قائمة المنشورات، الملحق الصحفي لدار النشر.

- أما عناصر النص المحيط التأليفي: فتشمل المخطوطات، والمراسلات، المذكرات اللقاءات الصحفية، الندوات .

يرسم هذا النوع بشكل من الأشكال أفق القراءة للنص المتن/ الكتاب حيث يتدخل ليوسع المجال التداولي له، ويوجه القراءة من خلال ما ينجم عنه من تعليق أو تأويل أو شرح .

3-4- وظيفة النص الموازي:

إن مناقشة قضية القوة التداولية تؤسس مدخلا لمناقشة قضية القوة الوظيفية، للنص الموازي، ذلك أن كل عنصر من عناصر النص الموازي إلا وتحمل دلالة ما، أو تضطلع بوظيفة من الوظائف، ولا يمكن لها أن تكون بريئة في وضعها، وموقعها وتركيبها مادام يتعين عليها أن تواجه بياض الصفحة الأولى، وتعمل على تحقيق حدة التوتر الذي يعتري القارئ، وهو يشرع في تلقي الأثر الأدبي، فالقوة (التلفظية) لهذه العتبات هي التي قادتنا ضمنيا نحو الجوهري الذي هو البحث عن بعدها الوظيفي.

[1] : ibid. idem.

وبما أنه لم يسبق أن وجد أي أثر أدبي عاريا تماما من أي نصوص موازية، فيما وجدت نصوص موازية حتى مع ضياع النصوص، ومادامت هذه النصوص الموازية تمثل سياجا "ماديا وأدبيا يحاصر كل المحاولات التسللية التي يقوم بها القارئ من كل جهات النص، التي تتم بمنأى عن توجيهات هذه النصوص".[1]

وهي ترتب فعل القراءة ودخول عوالم النصوص المركزية، عبر "جملة من الطقوس ومجاوزة عددا من المنافذ مثال ذلك العنوان (المركزي والفرعي).. والتوطئات ونصوص الإهداء والإشارات الاستهلالية، ولا تكون العودة إلى عالم الواقع إلا بعبور مخارج كالملاحق وغيرها من النصوص التي تذيل بها الكتب"[2] .

وقد اعتبر **كلود دوتشي** أن النصوص الموازية في آن واحد تفتح عالما وتغلق عالما آخر، كما أنها تميز ما هو داخلا (النص) عن خارج هو (ما قبل النص)"[3].

وإذا كانت وظيفة النصوص الموازية هي - في كليتها- خلق حدود بين الواقعي والتخيلي بين النص واللا نص، فإن **جيرار جينيت** يعتبر أن لكل عنصر من عناصر النص الموازي وظائف خاصة: لهذا كان للعنوان وظائفه، كما للإهداء وظائفه ونفس الشيء للمقدمة، فالعناوين الموضوعاتي مثلا لا يصف نفسه كالعنوان الشكلي، والمقدمة اللاحقة لا تعني نفس النهاية التي تعينها المقدمة الأصلية[4].

وعليه فإن وظائف النص الموازي "تشكل موضوعا تجريبيا، وكثير التنوع لهذا يجب استخلاصه بطريقة استقرائية جنسا بجنس وغالبا نوعا بنوع".[5]

هكذا يستكمل **جينيت** تأطير مفهوم (النص الموازي)، ويستكمل معه ضبط جهازه المصطلحي والإجرائي ، وباقتراحه كذلك لقوانين الاشتغال الوظائفي، يكون قد طرح منهجية متكاملة جاهزة للتطبيق المباشر على خطاب العتبات .

---

[1]: عبد المالك أشهبون: **عتبات الكتابة في الرواية العربية** ، ص 47 .

[2] : بيرنار فاليط: **النص الروائي (منتج و تقنيات)** ،ترجمة :رشيد بن حدو، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة مصر، 1999 ، ص 36 .

[3] :Claude Dauchet : **idéologie de la mise en texte** ; in la pansé, n 215 ;1980, p 96 .

[4]: ينظر: عبد الحق بلعابد: **عتبات** ، ص 57 - 58 .

[5] : Gérard Genette **: seuils**, p 17.

رابعا: التراث النقدي العربي والعتبات النصية:

بعد تتبعنا لبناء شعرية الخطاب المصاحب في المشروع الشعري **لجيرار جينيت**، وقد تبين أن الاهتمام بعتبات النص، وهامشه مسألة متعلقة بتاريخ التأليف وصناعة الكتاب، وهو ليست تاريخا طارئا أو معاصرا، ومن هنا تبلور لدينا التساؤل عن مكانة عتبات النص وحواشيه في التراث النقدي العربي، وما إذا كان النقد القديم قد انتبه إلى الفضاء المحيط بالنص ، وكيف التفت إلى صياغة مفاهيمه، وقد مصطلحاته؟.

إن من الراسخ أن كل حديث عن التراث النقدي والبلاغي واللغوي العربي، يترافق مع الحديث عن القضية المركزية للثقافة العربية ثنائية الكتابة والمشافهة، وهي القضية التي تفرز قضايا أخرى كالكتابة عن الكتابة، والكلام على الكلام.

ويبدو للمتعجل أن نقاش القضية المركزية ثنائية الكتابة / المشافهة ، سيجعل من قضية الكتابة النص ومحيط الكتابة قضية هامشية أو تكاد تكون، ذلك أن محيط الكتابة من ناحية الكينونة والوظيفة وجد ليجعل من (النص) كتابا، ومادام النص ينتقل مشافهة فإن هذه العناصر فيه تكاد تظهر للمتصور، بأنها بذخ زائد أو بهرج كما تحددت لدينا اليوم .

(الشفهي يزول، والمكتوب يبقى) يطابق تماما هذا الحكم حالة النتاج الأدبي (وغير الأدبي) العربي التراثي المنجز قبل الحدث الوجودي الأبرز (بداية التدوين)، حيث لم يصل من هذه النتاجات سوى القليل ، "ويسمح النزر اليسير المتبقي منها بتصور أنها كانت تلبي الحاجيات الملحة والمباشرة، وتركز عنايتها على مقصدية الخطاب، تاركة إنتاج خطاب واصف له إلى سياق التداول، فلم تكن تعن في البداية على نحو دقيق وواضح بالمكملات، والعناصر الموازية التي تصاحب النص"[1].

سيبدأ الحديث عن قضية النص الموازي وعناصره في الخطاب النقدي العربي في مرحلة تالية، ذلك أنها صارت تفرض نفسها مع النقلة التي شهدتها الكتابة من ناحية الأطر والتقنيات

[1] : يوسف الإدريسي :**عتبات النص** ، ص 20.

والأساليب، وأسهم في إثراء مبحث الاهتمام بمحيط النص عملية النقل، والترجمة للتراث العالمي المكتوب.

وقد نشأ هذا الوعي وتنامى بدرجات مختلفة، وفي فترات متفاوتة، فأتخذ في البداية شكل إشارات وتوجيهات متنافرة في مصنفات عامة، ثم أفرد بعد ذلك بمؤلفات خاصة تحدد قواعد كتابة النصوص، وضوابط تفصيل خطابتها، من بينها على سبيل المثال لا الحصر "أدب الكاتب **لابن قتيبة** ، وأدب الكاتب **للصولي**، والاقتضاب بشرح أدب الكتاب **للبطليوسي**، وأحكام صنعة الكلام **للكلاعي**.[1]

وقام **عبد الله بن أبي الإصبع** بالكتابة عن العتبات في كتابين له وهما من الكتب النادرة (الخواطر السوانح في الأسرار الفواتح) والثاني (تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر) وهو من الأهمية بمكان، حيث قسمه إلى أبواب تتناول بدايات العتبات في النقد، نحو باب حسن الابتداءات، باب الكتابة، باب الإشارة، باب التذييل، باب حسن النسق، باب الإعجاز على الصدور، باب الإمضاء، باب حسن الخاتمة، وهو ما يؤكد على اهتمام النقد القديم بعتبات الكتابة".[2]

ويشير **الجاحظ** إلى وظيفة (الابتداء) في النص "إن الابتداء الكلام فتنة وعجبا "[3]، ويشير **ابن أبي الإصبع** إلى مصطلح (الابتداء) حيث يثير قضية ضبط المصطلح النقدي:"هي تسمية ـ حسن الابتداءات- ابن المعتز، وأراد بها ابتداءات القصائد، وقد فرّع المتأخرون من هذه التسمية براعة الاستهلال وخصوا بها ابتداء المتكلم"[4].

لقد اهتم النقد اهتماما كبيرا بالبيت أو بالأبيات الأولى من القصيدة وأنيط بهذا المبحث الكثير من المصطلحات / التسميات و التحديدات والوظائف.

---

[1]: المرجع السابق.

[2]: ينظر: عزوز علي إسماعيل : **عتبات النص في الرواية العربية (دراسة سميولوجية سردية)** ، الهيئة العربية العامة للكتاب القاهرة، مصر، 2013، ص 32.

[3]: ينظر: المرجع نفسه.

[4]: ينظر: المرجع نفسه، ص33.

فهذا **ابن قتيبة** يشير إلى أنه سمع " بعض أهل الأدب يذكر أن مقصّد القصيدة إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والمدن والآثار .." [1]

وهذا **الأمدي** يوظف الابتداء في قراءته للقصائد يعلق بهذا "ابتداء جيد" وهذا "ابتداء صالح" ، وهذا " الابتداء ليس بالجيد ولا الرديء"وهذا ابتداء رديء"[2]

ويحذو حذوهما **أبو هلال العسكري** في كتابه الصناعتين يعقد فصلا ل(ذكر المبادئ)، ويقرن الحديث عن (الابتداء) ب (المقطع) وهو البيت الأخير من القصيدة" و(الابتداء) أول ما يقع في السمع من كلامك و(المقطع) آخر ما يبقى في النفس من قولك، فينبغي أن يكونا جميعا مونقين"[3]

أما **ابن طباطبا** و **المرزباني** و**ابن رشيق** فيفضلون تسمية (الافتتاح)، ويلح **ابن رشيق** على وظيفة الافتتاح التأثيرية ، وينبه من جهة أخرى إلى غياب أو (تجاهل) الافتتاح، فيصف الشاعر والقصيدة "والواحد منهم يهم على ما يريده مكافحة، ويتناوله مصافحة، وذلك عندهم هو الوثب والبتر والقطع والكسع والاقتضاب ... والقصيدة إذا كانت على تلك الحال بتراء كالخطبة البتراء والقطعاء، وهي التي لا يبدأ فيها بحمد الله عز وجل على عاداتهم في الخطب".[4]

يوظف **ابن الأثير** في (المثل السائر) مصطلحا جديدا وهو(براعة الاستهلال) ويقصد به "أن يبتدئ الشاعر بما يدل على غرضه"[5]، حيث يترادف عنده (الابتداء) و(الافتتاح)، ويكون (الاستهلال) أخص منها.

---

[1]: ابن قتيبة: **الشعر و الشعراء** ، تحقيق: أحمد محمد شاكر ،2ج، دار المعارف، القاهرة ، ط 2، 1966 ، ص 74 .

[2]: الأمدي: **الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري**، تحقيق: أحمد صقر، ج1، دار المعارف، القاهرة، ط 2 ،1972، ص440 .

[3]: العسكري : **الصناعتين (الكتاب والشعر)**، تحقيق: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1981، ص494.

[4]: ابن رشيق: **العمدة في محاسن الشعر وأدبه** ، تحقيق: محمد قرقزان، ج1، دار المعرفة ، بيروت، لبنان ، 1988، ص 397.

[5]: ينظر : الهاشم أسمهر: **عتبات المحكي القصير في التراث العربي الإسلامي (الأخبار والكرامات والطرف)**، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص 40.

ويؤطر **ابن أبي الإصبع** صيغة (حسن الابتداء) بأنها "عبارة عن ملائمة القسمين"[1]، أي شطري البيت الأول من القصيدة، ثم راج استعمال (براعة الاستهلال)، وقد وظفه **ابن حازم القرطاجني** فإن " تحسين الاستهلالات، والمطالع هي أحسن شيء في هذه الصنعة "

و(المطلع) رديف (الابتداء) و(الافتتاح)، حيث يعتبره جمهور النقاد والبلاغيين " البيت الأول من القصيدة خاصة ."[2]

أما في الخطابة فيذكر **قدامة بن جعفر** أن "من أوصاف الخطابة أن تفتح الخطبة بالتحميد والتمجيد وتوشح بالقرآن وبالسائر من الأمثال، فإن ذلك مما يزين الخطب عند مستمعيها وتعظم به الفائدة فيها، ولذلك كانوا يسمون كل خطبة لا يذكر الله في أولها بالبتراء، وكل خطبة لا توشح بالقرآن والأمثال الشوهاء"[3].

ويحدد **التهانوي** أول الكلام في الخطبة "الخطبة بالضم هي عبارة كلام مشتمل على البسملة، والحمدلة ، والثناء على الله تعالى بما هو أهله، والصلاة على النبي (صلى الله عليه وسلم) ، وتكون في أول الكلام، ثم خطبة المنابر غير خطبة الدفاتر لأن خطبة المنابر تشتمل على ما ذكرنا.(..) بخلاف خطبة الدفاتر فإنها بخلاف ذلك"، ثم يصنف هذه الأخيرة إلى صنفين "إعلم أن خطبة الكتب، إن لحقت بها بعد تصنيفها وتأليفها بأن ألف المؤلف كتابه أولا، ثم ألحقته الخطبة تسمى الخطبة الجافية، وإغن كتب (الخطبة) أولا ثم ألف الكتاب تسمى خطبته ابتدائية ".[4]

والكلام حول عتبة البداية أو الافتتاح أو الاستهلال أو المطلع يطول وهو يبرز اهتمام النقد التراثي بتحديدها، وتصنيفها، وإبراز وظائفها، ومصطلحاتها، وقادهم هذا الاهتمام إلى تأطير مفهوم (المقدمة) ووظائفها يقول **القلقشندي** " إنه لا يحسن بالكاتب أن يخلو كلامه ـ وإن كان وجيزا ـ من مقدمة يفتتحه بها، وإن وقعت في حرفين أو ثلاثة، ليوفي التأليف حقه (..)لأن كل كلام لابد له من فرش يفرشه قبله، ليكون منه بمنزلة الأساس من البنيان (..)

[1] : ينظر: المرجع السابق ، ص41.

[2]: ينظر: المرجع نفسه ، ص 42.

[3]: قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، تحقيق وتعليق : طه حسين، وعبد الحميد العبادي، القاهرة ، مصر، 1933، ص 84 .

[4]: ينظر المرجع السابق ، ص 47.48.

والطريق إلى إصابة المرمى في هذه المقدمات، أن تجعل مشتملة على ما بعدها من المقاصد والأغراض، وأن يوضع للأمر الخاص مقدمة خاصة، وللأمر العام مقدمة عامة لا يطول في موضع الاقتصار، ولا يقصر في موضع الإيجاز، ولا يجعل أغراضها بعيدة المأخذ، معتاصة على المتصفح".[1]

وينبهنا **المقريزي** مرة أخرى إلى قضية النص/ محيط النص حيث يقول:" إعلم أن عادة القدماء من المعلمين قد جرت أن يأتوا بالرؤوس الثمانية قبل افتتاح كل كتاب، وهي الغرض، المنفعة، العنوان، المرتبة، صحة الكتاب ومن أي صناعة هو وكم فيه من أجزاء وأي أنحاء التعاليم المستعملة فيه "

وهي الرؤوس الثمانية التي فصلها **التهانوي** في (كشاف اصطلاحات الفنون)، حيث يقول: "الواجب على من شرع في كتاب ما، أن يتعرض في صدره لأشياء، قبل الشروع في المقصود يسميها قدماء الحكماء الرؤوس الثمانية: أحدها الغرض من التدوين (..) ثانيها المنفعة(..)، ثالثها السمة وهي عنوان الكتاب(..)، رابعها المؤلف وهو مصنف الكتاب (..)، خامسها أنه من أي علم هو(..)، سادسها أنه أي رتبة هو(..) ، سابعها القسمة (..)، ثامنها الأنحاء التعلمية ."[2]

غير أن ما يستحق الانتباه هي عبارة **المقريزي** (قبل افتتاح كل كتاب) والتي عبر عنها **التهانوي** ب(يتعرض في صدره)، العبارتان تحيلان على (المقدمة) كعنصر يختلف عن النص / الكتاب في حد ذاته ويتميز عنه، وإن كانت عبارة **المقريزي** تصف بدقة فضاء المقدمة بأنه يمثل (ما قبل)، وهو ما يستدركه **التهانوي** في عبارة (قبل الشروع في المقصود).

لقد استأثر باب الحديث عن الاستهلال والمقدمة بالنصيب الأوفر من اهتمام التراث النقدي بمسألة النص الموازي، وهو ما جعله ينتبه في المقابل أيضا إلى مسألة (الخاتمة)

---

[1]: القلقشدي: **صبح الأعشى في صناعة الإنشا** ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة النشر، مصر ، دط، دت، ص 277.

[2]: التهانوي: **كتاب اصطلاحات الفنون** ، تحقيق والحواشي: أحمد حسن بسيج، ج 1، دار الكتب العلمية، لبنان، 1998، ص 16-17.

ويقول **ابن أبي الإصبع**:"يجب على الشاعر والناثر أن يختما كلاهما بأحسن خاتمة، فإنها آخرها ما يبقى في الأسماع، ولأنها ربما حفظت من دون سائر الكلام في غالب الأحوال، فيجب أن يجتهد في رشاقتها، ونضجها، وحلاوتها، وجزالتها".[1]

وهذا **ابن رشيق** أيضا يؤكد على أن "خاتمة الكلام أبقي في السمع وألصق بالنفس لقرب العهد بها، فإن حسنت حسن، وإن قبحت قبح، والأعمال بخواتيمها، كما قال رسول الله صلى الله عليه وسلم."[2]

وكما تعددت مصطلحات البدء، أيضا تعددت مصطلحات الختم:"فإن النقاد القدامى وظفوا مقابلات استبدالية كثيرة لوصف آخر ما يرد في القصيدة من قبيل الانتهاء ، وجودة القطع، وبراعة المقطع ، وحسن الخاتمة، وحسن الختام."[3]

ومن مسائل النص الموازي التي طرحت عند النقاد القدامى أيضا مسألة الإسناد أو (اسم المؤلف): يقول **التهانوي** في الرؤوس الثمانية " ورابعها .. المؤلف وهو مصنف الكتاب، ليركن قلب المتعلم إليه في قبول كلامه والاعتماد عليه، لاختلاف ذلك المصنفين"[4]

ويشرح **عبد الفتاح كيليطو** علاقة الإسناد " في الثقافة العربية الكلاسيكية، يصير ملفوظ ما نصا أدبيا حين يصدر عن سند معترف به، يشمل الأدب الملفوظات التي تعتبر أصلية، وكذا الملفوظات التي ترتبط بها، بعبارة أخرى يقوم الأدب على فكرة المؤلف الأصل، ولذلك يظل كل خطاب بحاجة إلى مؤلف ضامن لصحته كي يصير نصا، وأكثر من ذلك فالنسبة الخاطئة بوجودها ذاتها، تؤكد أن نصا لا يستطيع أن يفرض نفسه دون اسم مؤلف يكفله ويثبت صدقة".[5]

وحتى مع هذه الجهود نقدية التي حاولت تحديد النص الموازي، وتسميته، وتأطير وظائفه يبقى الاهتمام بمسألة (العنوان) هو الغائب الأكبر ، حيث" لم تعرف القصائد الشعرية

[1]: ينظر : الهاشم أسمهر: **عتبات المحكي القصير** ، ص 45.
[2]:ابن رشيق: **العمدة في محاسن الشعر وآدابه** ، ص388-389.
[3]: الهاشم أسمهر:**عتبات المحكي القصير**، ص 44.
[4]: التهانوي: **كتاب اصطلاحات الفنون**، ص17.
[5]: عبد الفتاح كيليطو:**الكتابة والتناسخ (مفهوم المؤلف في الثقافة العربية)** ، ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي، دار التنوير، لبنان، 1985، ص13- 14.

قديما بعناوين محددة... ولم يولي الخطاب النقدي القديم أية أهمية لمكون العنوان في حدود ارتباطه بالقصيدة، وفي إمكانية بنائه، وحدود تأويله".[1]

غير أن مناقشة النقد لحسن (الابتداء) وبراعة (الاستهلال) ومسألة (المقدمة) يضعها في قلب مناقشة خطاب العنونة، إذ إن شهرة هذه البداية / الاستهلال أحيانا تتجاوز عندهم شهرة النص المتن، حدّا تصير معه ذات وظيفة تداولية تحيل بشكل ما إلى (العنوان) "إذ كثيرا ما تعرف القصائد ببداياتها، فهي دالة عليها، ولعدم وجود عناوين قارة، فإن الإشارة إلى القصائد تتم من خلال مطالعها، فهي الدليل عليها."[2]

إذ لم تحتفل الثقافة العربية التراثية بالعنوان في النصوص الشعرية وهي خاصية أفرزتها قضية المشافهة، ولعل من أساليب العنونة الشائعة "كنى وألقاب الشعراء، والصفات الجسدية والصفات الفنية من قبيل النوابغ، ومجموعات القصائد المحددة مثال المعلقات، اللزوميات، والروميات .. ، ومناسبة النظم وأخيرا أغراض الشعر."[3]

انطلاقا من هذا المنظور يقترح **محمد عويس** مصطلح (العنوان الشفهي)[4]، ويقترح **محمد بازي** (العنونة الاستنساخية) كإجراء واجه من خلاله محقّقوا، ومصحّحوا الدّواوين فراغ هذه العتبة، لأن " النسق الثقافي العام والتربوي بشكل خاص، يبحث عن مداخل ومرجعيات وثوابت يتكئ عليها، ويستضئ بها في لحظات الحرج التّأويلي، البحث عن تخريجات المعنى، وهكذا تصبح العنونة عملا تكميليا لشيء منجز."[5]

من خلال هذا المدخل الموجز وقفنا عند بعض تجلّيات اهتمام التراث النقدي العربي بمسألة خطاب العتبات النصية وقد تبين بأن تأطير هذا الخطاب كان نابعا من وعي النقد التراثي بقضايا الكتابة وحدود النص، وربطهم لفعل التلقي بتحقيق البعد التداولي والتماسك النصي من فضاء الحواشي والعتبات نحو مركز النص بل حتى نحو نهايته وختامه.

---

[1]: محمد بازي: **العنوان في الثقافة العربية**، ص47.
[2]:المرجع نفسه.
[3]: محمد عويس: **العنوان في الأدب العرب (النشأة والتطور)** ، المكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، 1988، ص49.
[4]: المرجع نفسه، ص 59
[5]: محمد بازي: **العنوان في الثقافة العربية**، ص64.

محاولة تركيب:

- تشكل مبحث الخطاب المصاحب ضمن مشروع **جيرار جينيت** الشعري، ومن خلال حوارية مفتوحة على جهوده الخاصة، وعلى التراكم النقدي، والشعري، واللساني وحتى البلاغي تمكن **جينيت** من ضبط الجهاز المفاهيمي والاصطلاحي والاجرائي لخطاب العتبات.

- تلقى النقد العربي باحتفاء هذا المولود الشعري الواعد ، وتوجهت الجهود لنقله وتمثله، ما أفرز منظومة كاملة من المصطلحات ، في مقابل مصطلح **جينيت** le paratexte، أو في صياغة استعارية عتبات seuil.

- نحتمي في البحث بالاستعارة كما فعل **جينيت** فنستخدم مصطلح العتبات النصية ، كما نستخدم مصطلح (النص الموازي) تحقيقا لمعيار الشيوع، والتداول الاصطلاحي.

- تبنى البحث مصطلح الخطاب المصاحب كمقابل لمصطلح جينيت Péritexte، لاشتماله على دلالة المشاركة، والتفاعل، والتعالق الودّي بين النص الموازي ونصه المركزي، على عكس المصطلحات الأخرى التي تكتفي بوصف حدود تموضعه بالنسبة للنص المركزي، كأطر صارمة تحدّ من امتداد النص ، وتسجنه داخل سياجاتها وجدرانها المفتقدة لخاصية النفاذ والتبادل .

- لقد تشكل الاهتمام بحواشي النص/ الكتاب وعتباته ضمن الخطاب النقدي التراثي، ومباحثه المتعلقة بمسائل البداية، والمطالع، والفواتح ، وما قابلها من مسائل الخواتم، والنهايات، واسم المؤلف، والمقدمات ..أو ما تأسس نقديا تحت نسق (الرؤوس الثمانية)، التي أطرت فعل الكتابة واحتفت به.

الفصل الثاني

شعرية خطاب العنونة الروائية

أولا/ شعرية النص المصاحب وبناء نظريّة العنوان .

ثانيا/ شعرية العنوان في رواية "الورم" لمحمد ساري.

ثالثا / شعرية العنوان في رواية "وطن من زجاج" لياسمينة صالح.

رابعا/ شعرية العنوان في رواية أشجار القيامة.

خامسا/ شعرية العنوان في راوية " البيت الأندلسي

يشكّل العنوان أهمّ عناصر الخطاب الموازي، فإذا تمكّن النّص من التّخلي عن عتبات الغلاف ومشتملاته، وخرج عاريا من كل التّصديرات والتوشيّات والحواشي فإنّه لا يتخلّى عن عنوانه، العنوان مقام الوجود ووحدة الوجود النّصي، العنوان اسم للعمل، والتسمية مباركة، وشرعية وجود وحدود، إنّه العتبة التي تسلّمنا للنّص، والخطاب المصاحب المؤطّر بخلفيّة ثقافيّة. وقبل مقاربة العنوان الروائي ينبغي أولا أن نتتبع بناء نظرية العنوان معجميا، ثم شعريا ضمن تحديدات **جيرار جينيت.**

أولا- بناء نظريّة العنوان :

1- المعجم وبناء معنى الجذر اللغوي للعنوان:

تحدث **النحاس** عن (العنوان وتشقيقه وتصريف لغاته) قال :"أما العنوان ففيه لغات أفصحها (عنوان)، ويقال: علِوان، ويقال : عُنْيان وعِنْيان، وفي الفعل منه خمس لغات: عنونت الكتاب عنونة، وعلْونْته عَلْوَنة، وعَنَّنْت بنونين الأولى منهما مشدّدة تعنينا، وعنّيْت تعنية بنون مشدّدة بعدها ياء، والخامسة عَنْوْتُ الكتاب عنوا وعُنوّا ويقال منه : يا عان أعِن كتابك مثل دعا يدعو، وجمع عنوان عناوين وجمع علوان علاوين.

فأما الاشتقاق ففي بعضه اختلاف عن النّحويين، وقد علّق الكتاب ببعض أقاويلهم حتى صار أكثرهم لا يعرف غيره، فهم يعرفون أنّ العنوان الأثر، فالعنوان يبيّن أثر الكتاب ممّن هو وإلى من هو"[1]، العنوان بمقصود **النحاس** صيغة لسانية تعين الكتاب من حيث أنه رسالة من مرسل إلى مرسل إليه متعينين بالعنوان ذاته.

وبمتابعة الجذر اللغوي للعنوان فنجد مادة (**ع.ن.ن**)[2] في اللسان، وتحيل على معنى الظهور، والعرض، والاعتراض.

[1]: ينظر: محرز بن يوسف بودية: **قراءات في عتبات الكتاب**، منشورات مخبر تحليل الخطاب وبلاغة التداول، جامعة منوبة ، تونس، ط1، 2012، ص21

[2]:ابن منظور: **لسان العرب**، مج13، ص290 ، مادة "ع.ن.ن"

وعَنّنْت الكتاب وأعننْتُهُ لكذا أي عرَّضتُهُ له وصرفتُهُ إليه، وعنَّ الكتابَ يَعُنُّهُ عناّ وعنَّنهُ: كعنْونَهُ، وعنْوَنْتُهُ وعَلْوَنْتُهُ بمعنى واحد مشتق من المعنى، وقال اللحياني: عَنَنْتُ الكتاب تَعْنيناً وعَنَيْتُهُ تَعْنِيةً إذا عَنْوَنْتُهُ، (...). ويسمي عُنوانا لأنه يَعنُّ الكتاب من ناحيته.

ويقال للرجل الذي يَعرِضُ ولا يصرَّحُ: قد جعل كذا وكذا عنوانا لحاجته،

قال ابن بري: والعنوان الأثر.

قال: وكلما استدللْتَ بشيءٍ تظهره على غيره فهو عنوانٌ له.

وفي مادة (**عنا**)[1] تبرز الدلالات الآتية :

"ومعنى كل شيءٍ: محنتُه وحالُهُ التي يصيرُ إليها أمرهُ، وروى الأزهري عن أحمد بن يحيى قال: المعنى والتفسير والتأويل واحدٌ، وعَنَيْتُ بالقول كذا: أردتُ.

ومعنى كل كلام ومعناتُهُ ومعنيْتُهُ: مقصده، والاسم العناء. يقال: عرفت ذلك في معنى كلامهِ، ومعناةِ كلامهِ وفي مَعْنِيِّ كلامه.

وعنوانُ الكتاب: مُشتقٌ فيما ذكروا من المعنى، وفيه لغات:عَنْوَنْتُ وعَنَّنْتُ، وقال الأخفش: عَنَوْتُ الكتاب وأعْنُهُ.

قال ابن سيده: العُنوانُ والعِنْوانُ سِمّةُ الكتابِ.

وعَنْونهُ عَنْوَنَةً وعِنْواناً وعناه، كلاهما: وسمه بالعنوان.

وقال أيضا: والعُنْيانُ سِمة الكتابِ ، وقد عَناه وأعناه، وعَنْونَتُ الكتاب وعَلْوّنته.

قال ابن سيده وفي جبهتهِ عنوان من كثرة السُّجود أي أثرٌ .

ـ ويجمل **محمد فكري الجزار** دلالات الجذر اللغوي للعنوان على النحو الآتي[2]:

---

[1]: المرجع السابق ، ص294. مادة "عنا" .

[2]: ينظر: محمد فكري الجزار: **العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1 ، 1998 ، ص20-21-22.

- العنوان من مادة (عنن) يحمل معنى الظهور، والاعتراض.

- العنوان من مادة (عنا) يحمل معنى القصد، والإرادة.

- العنوان من مادة (عنن وعنا) يحمل معنى الوسم والأثر.

2- **جيرار جينيت وبناء نظريّة العنوان** :

يعدّ العنوان مكونا جوهريا من مكونات الخطاب المصاحب، ويشير **جينيت** إلى صعوبة تحديد مفهوم العنوان: إن تعريف العنوان - ربما أكثر من أي عنصر من عناصر النص الموازي ، يطرح بعض الإشكاليات ويقتضى جهدا تحليليا كبيرا[1].

وسعيا نحو تأسيس شعرية للعنوان يواصل **جينيت** مناقشة الطروحات السابقة عليه ومراجعتها مراجعة نقدية تفضي إلى تأطير نقدي أكثر دقة (لعلم العنوان titrologie) [2]، أو لشعريته.

وإن محاولة **جيرار جينيت** لتوسيع وضبط مفهوم العنوان نقديا بناء على الدراسات التي سبقت كتابه (عتبات) ، قادته إلى مناقشة أفكار كل من **كلود دوتشي** و **ليو هيوك** بشكل خاص، حيث وسع **جينيت** وأثرى بعض مقترحات **ليو هيوك** الذي يحدد العنوان بأنه

[1] :Gérard Genette : **seuils** : p56

[2]: يشير **جينيت** إلى أهم الدراسات حول عتبة العنوان:

a) M. Hélin : "Les livres et leurs titres", Marche, Romane, sept-déc 1956.
b) Th. Adornno : "Titre" (1962), une note sur la littérature, Flammarion, 1984.
c) Ch. Moncelet : "Essai sur le titre", Bof, 1972.
d) Leo. Hoek : "Pour une sémantique du titre "document de travail", urbino, fév 1973.
e) Ch. Grivel : "Production de l intérêt romanesque", mouton, 1973, p : 166-181.
f) C. Duchet : "La fille abandonnée et la bête humaine, éléments de titrologie romanesque", littérature 12, déc 1973.
g) J. Molino : "Sur les titres de Jean Bruce", langages 35, 1974.
h) H. Levin : "The title as a significance of the title in lyric poetry", the Hebrev university studies in literature, spring 1978.
i) H. Mittérand: "Les titres du roman du gay des card", in C. Duchet, éd sociocritique Nathan, 1979.
j) Leo. Hoc : "La marque du titre", Monton, 1981.
k) J. Barth : "The title of this book" et "the subtitle of this book" in the Friday book, New York, 1984

"مجموعة من العلامات اللسانية (...) التي يمكن أن توضع على رأس نص، لتعيينه ومن أجل تحديد المحتوى العام له، ولجذب الجمهور لقراءته"[1].

يحيط هذا التحديد بالعنوان من ناحية طبيعته اللغوية، وموقعه، ووظائفه التي يضطلع بها ضمن مساره التداولي نحو القارئ، أو الجمهور عموما.

في قضية العنوان (المركزي) وتفريعاته المختلفة ، فإن **ليو هيوك Leo hoek** يعتبر بأن العنوان هو ما نسميه اليوم zadig، أي العنوان الأصلي، وكل ما يأتي في الجزء الأول قبل الفاصلة هو العنوان ، أما الذي بعده فهو العنوان التحتي (le sous-titre) .

أما **كلود دوتشيه** Duchet Claud ، فيقترح ثلاثة تفريعات : (العنوان titre) ، و(العنوان الثانويsecond titre) والذي يكشف حدوده الفضاء الطباعي، و(العنوان الفرعي sous-titre) ، ويقصد به التحديد الذي يؤطر جنس العمل / النص[2].

وإذا كان العنوان المركزي لا يشكل في مركزيته جدلا واختلافا، فإنه في تفريعاته ينحو إلى خلق ارتباك حمل **جيرار جينيت** على الاستغناء عن التفريع المفهومي (عنوان ثانوي)، استنادا إلى وقائع نصية اختبارية أفضت في المقابل إلى الاحتفاظ بالتفريع المفهومي الآخر (عنوان فرعي) ، نظرا لقدرته على تخصيص العنوان المركزي، مع إضافة عنصر ثالث ينفتح مجاله الحالي ،على دلالة تجنيسية ضمنية أو صريحة[3] هو (التعيين الأجناسي).[4]

وهذا تبيين للعناصر جهاز العنونة:

1-عنوان رئيس/ مركزي.

2-عنوان فرعي.

3-عنوان تجنيسي.

[1] : Leo.H Hoek: **la marque du titre, dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle,** p17

[2] : Gérard Genette : **seuils** :p73

[3]: نبيل منصر: **الخطاب الموازي للقصيدة العربية،** ص 41.

[4] :Voir : Gérard Genette : **seuils** ,p55-56

وهكذا فإن العنوان الذي يعدّ نتاجا لآلية العنونة ، يأخذ موقعه كعنوان رئيس ، ويبدأ في التفريع ليؤسس ما يسمى بجهاز العنوان، الذي يؤسس في كليته وفي أقسامه علاقات نصانية موازية مع النص المركزي، غير أن هذا الجهاز يتكون من العنوان المركزي والفرعي وبيان النوع / التعيين الأجناسي، هو جهاز لم يلتفت إلى العنوان الداخلي، أو العناوين الداخلية ، وهي عناصر قد تحضر جميعها كما قد يغيب بعضها.

3- **بناء مقاربة العنوان** :

تستلزم مقاربة العنوان استنطاق فضائه، وزمنه، وشروط تداوليته، والوظائف المتحققة منه :

3-1- فضاء العنوان : صار من الثابت أن العنوان كما حدّده **ليو هيوك** عبارة عن كتلة مطبوعة على صفحة العنوان الحاملة لمصاحبات أخرى مثل اسم الكاتب، أو دار النشر..

يحتل العنوان فضائيا أربعة أماكن حسب المواثيق الطباعية الحالية :

3-1-1- الصفحة الأولى للغلاف

3-1- 2- ظهر الغلاف

3-1-3- صفحة العنوان

3-1-4- صفحة العنوان المختصر/ الصفحة للعنوان المزيف

3-2- زمن ظهور العنوان: إذا كان فضاء العنوان لا يشكل طابعا إشكاليا، فهو قضية محسومة بشكل تقريبي متفق عليه حتى في بعض الحالات الاستثنائية في طباعة الكتب، أو السلاسل ، فإن مسألة تحديد زمن ظهور العنوان يضعنا أمام مجموعة من التساؤلات.

حيث يكون الكشف المادي عن العنوان مع الطبعة الأولى / الأصلية ، ويتسم العنوان حسب **جينيت** بخاصية الثبات داخل الصيرورة الزمنية، وهذا لا ينطبق على العناوين

الفرعية ، التي قد تتراوح بين الظهور والاختفاء[1] ، وإذا كانت قضية استقرار العنوان وثباته محسومة، فإن مسألة تحديد زمن صياغته النصية وتشكله، تبقى قضية غير محسومة.

إن تبلور العنوان كفكرة أو كمشروع لا يمكن التحقق منه إلا عند اختبار مظاهر أخرى للنص الموازي، مثل المسودات المشكلة لما قبل النص، أو اعترافات المؤلف الشفوية أو المكتوبة، التي يمكن أن تسعف المحلل بمادة نقدية تهم في بناء زمنية العنوان.[2]

وفي غياب ما قبل- النص ، وما قبل- النص الموازي- حتى مع اعتبار ما قبل- النص الموازي شرعيا جزء من النص الموازي البعدي[3] - يبقى التكهن بتحديد زمن العنوان مسألة غير دقيقة، تحتاج إلى مقاربة سوسيولوجية خاصة، تدعمها القرائن من (مسودات وحوارات ومذكرات...) التي لا تتوفر بيسر دائما ، ومن هنا يبقى أمام الباحث أن يتمسك بزمن الطبعة الأولى.

3-3- تداولية العنوان :العنوان علامة لغوية تتموقع في واجهة النص، لتؤدي مجموعة وظائف تخص أنطولوجية النص ومحتواه، وتداوليته في إطار سوسيو- ثقافي خاص بالمكتوب.[4]

فالعنوان من حيث هو تسمية للنص، وتعريف به وكشف له يغدو علامة سيميائية، تمارس التدليل، وتتموقع على الحّد الفاصل بين النص والعالم، ليصبح نقطة التقاطع الإستراتيجية التي يعبر منها النص إلى العالم، والعالم إلى النص لتنتفي الحدود الفاصلة بينهما ويجتاز منهما الآخر.[5]

من ناحية خطاطة **جاكبسون** (R.Jakobson) التواصلية يغدو العنوان هو الرسالة التي يرسلها المؤلف (المرسل) إلى القارئ(المرسل إليه).

---

[1] :Voir : Gérard Genette : **seuils**: p 12

[2]: نبيل منصر: **الخطاب الموازي للقصيدة العربية**: ص 42.

[3] :Voir : Gérard Genette : **seuils**, p 64

[4]: خالد حسين حسين: **في نظرية العنوان (مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية)**، دار التكوين للتأليف والنشر والتوزيع، سوريا، دط ، 2007، ص 85.

[5]: المرجع نفسه ، ص 77- 78.

إن (مرسل) العنوان والذي تقع عليه مسؤولية فعل العنونة هو (الكاتب)، كما قد يشارك في وضع العنوان الناشر أو المحيط التأليفي، كما يحدث أن يفرض الناشر عنوانا يخدم أغراضه التجارية، حتى وإن لم يتوافق مع قيمة النص ومحتواه.

إن عنوانا من هذا النوع، عنوان يقطع الصلة مع النص أولا من ثم الكاتب والقارئ، ولا شك أن العنوان يعد أخطر حدث ينجزه (النّاص) من خلال فعل العنونة لكونه العتبة الأولى التي تشهد المفاوضات بين القارئ والنص.

النص بالمجهولية التي يشهرها، والقارئ بالرغبة في تطبيعه وتطويعه وترويضه ، وعند حافة هذه العتبة سيحدث أن يهم القارئ بالنص، والنص بالقارئ أو ينصرف القارئ قد قدّ قميصه من دبر، ولهذا تتطلب هذه العتبة الخطيرة كل ما من شأنه أن يقنع المتلقي بالدخول إلى النص[1].

إن العنوان شأنه شأن العتبات النصية الأخرى التي تسعى ضمن ما تسعى إليه ، إلى استقطاب تفاعل القارئ مع النص / النصوص، لإنتاج جمالية قراءة هذه العتبات كبنية نصية شأنها شأن النص المركزي، ترسم مسارات قراءة ممكنة لقارئ محتمل، هذا القارئ المحتمل والمتضمن في النص المركزي، والنصوص الموازية قد يختلف عندما يتعلق الأمر بالتمييز بين جمهور القراء ، والقراء الفعليين للكتاب/ النص.

وهو التمييز الذي سبق **لجينيت** أن أشار إليه في سياق مناقشته لقضية المرسل إليه:"جمهور كتاب هو كيان من الرغبات أوسع من جمهور قرائه ، لأنه يشمل شخصيات لا تقرأ بالضرورة ، أو لا تكون كلها قارئة لكنها تساهم في انتشاره."[2]

يشير **جينيت** إلى الناشر وملحق الناشر والصحافة والنقاد والكتبيين وغيرهم ممن يعدون جزءا هاما من الجمهور الذي لا يتوجه بالضرورة الكتاب إليه، ويقتصر دوره على الترويج الإعلامي لقراءة الكتاب ، فالناشر أو الصحفي أو حتى الناقد قد يسهم في جعل الكتاب مقروءا، حتى وإن لم يكن أحدهم قارئا حقيقيا.

[1]: خالد حسين حسين: **في نظرية العنوان**: ص 87.

[2] :Gérard Genette **: seuils:** p : 72

وبهذا يختلف (القارئ) عن(الجمهور) ، فالقارئ "ينجز قراءة كاملة للكتاب"[1] ، حتى وإن كان مفهوم القراءة الكاملة ملتبسا من ناحية الإجراء، "إلا أن سياق تحليله يحيل على أنها قراءة خطية تصاعدية، تمتد من أول الكتاب إلى آخر صفحة مكتوبة تستقر بين دفتيه."[2]

يساهم كثير من الناس (الجمهور) بكيفية ما في استقبال ونشر العنوان ، وهذا ما يمكن وصفه بظاهرة (تلقي العناوين) ، "فإذا كان النص هو موضوع القراءة ، فالعنوان - وأيضا اسم المؤلف - هو وسيلة تداول أو إن شئنا موضوع محادثة "[3]، ومادام "العنوان يخاطب به بصريا، وإشهاريا الكثير من الناس فيتلقونه لينقلونه بدورهم إلى الآخرين، وبهذا فهم يسهمون في دورته التواصلية والتداولية."[4]

فالمرسل إليه بالنسبة للكتاب إذن هو القارئ تحديدا، غير أن المرسل إليه بالنسبة للعنوان يتعدى هذه الدائرة الضيقة (القارئ) ليشمل الجمهور بالمعنى الموسع، والذي تساهم كل فئة من فئاته المتنوعة في الرفع من وضعية تداوله.[5]

3-4- وظائف العنوان : يتسم مبحث وظائف العنوان بطابع إشكالي يقترب من الطابع الإشكالي الذي يتسم به تحديد مفهوم العنوان ذاته وتأطيره، وقد انتهج **جيرار جينيت** المنهجية ذاتها في تحديد وظائف العنوان، حيث عمد إلى الدراسات السابقة حاور مقترحاتها نقديا، أثراها وأعاد توجيهها وصياغتها .

بدءا من دراسة **شارل غريفل** الذي "انتخب مائتي عنوان اعتبرها عينة لمختلف أصناف الاستهلاك الروائي، وقد تناول مختلف طرائق إنتاج الفائدة الروائية، وتعيين محتواه، ووضعه في الاعتبار، إذ لا تظهر خاصية العنوان الرئيسية من وجهة نظر **غريفل**- في محض تسمية الأثر الأدبي ، بل من أهم خاصياتها كذلك تضمنه للعمل الأدبي بأكمله، مثلما يتضمن هذا الأخير العنوان أيضا."[6]

---

[1] :Gérard Genette **: seuils**: p : 72

[2]: نبيل منصر: **الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة**، ص 44

[3] :Gérard Genette : **seuils**: p : 73

[4]: عبد الحق بلعابد : **عتبات** ، ص73.

[5]: نبيل منصر: **الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة**، ص 44.

[6] :Charles Grivel : **production de l'intérêt romanesque** .p168

إن اعتبار العنوان نصا مصغرا ، يستهدف ضمنيا محاولة إفشاء سرّ الملفوظ الروائي وأخيرا إنتاجه لفائدة الروائي L'intérêt romanesque ذلك أن العنوان يعلن والرواية تفصّل. وانتهى **شارل غريفل** إلى صياغة ثلاث وظائف للعنوان:[1]

أ/ تحديد هوية العمل identifier l'ouvrage

ب/ تعيين مضمونه désigner son contenu

ج / إبراز قيمته le mettre en valeur

أما وظائف العنوان حسب **ليو هيوك** فهي مستنبطة من مفهوم العنوان ذاته الذي قدمه على أنه مجموعة من العلامات اللسانية التي يمكن أن تتموضع على رأس نص لتعيينه ، وتحديد مضمونه، ولجذب الجمهور.

تعقيبا على الجهود النقدية السابقة عليه في مسألة وظائف العنوان، يسجل **جيرار جينيت** مجموعة ملاحظاته:

- يمكن للعنوان أن لا يحقق الوظائف الثلاثة كلها معا ، ويكفي أن تتحقق الوظيفة الأولى أي الوظيفة التعيينية ، فيتحدّد العمل الأدبي ويتعين ، أما الوظيفتان الأخريان فتتعطلان حين يحضر العنوان كعنوان (فارغ دلاليا) ، أي "لا يعين المضمون أبدا ويكون أقل إغراء".

- إن الوظائف الثلاثة ليست مترابطة ولا مرتبة، إذ يمكن لبعض العناوين ذات الصياغة اللافتة، أن تحقق الوظيفتين الأولى والثالثة، أي أن تعين العمل وتسميه، وتغري القارئ حتى في حالة عدم تحديدها لمضمون العمل، أو الإشارة إليه (الوظيفة الثانية)، والتي لا تتحقق إلا من خلال قراءة العمل / النص في حدّ ذاته، أو نصوص موازية أخرى.

- تفقد الوظيفة الأولى قدرتها التمييزية عندما يتعلق الأمر بالعنوان الواحد المتعدّد، أي حين تتقاسم أعمال/ نصوص كثيرة العنوان/ الاسم ذاته، فتتراجع الوظيفة التعيينية في العنوان عن الإنجاز وتتقدم عناصر أخرى من النص الموازي: كاسم المؤلف ، التعيين الإجناسي، أو حتى العمل/ النص في حدّ ذاته لإنجازها.

[1] :Ibid :p169-170

- إذا كانت الوظيفة التعيينية غير متحققة أحيانا، فإن الوظيفتين الثانية والثالثة لا تتحقق، فالرمزية الغامضة في العنوان لا تعين المضمون، كما أن الوظيفة الإغرائية تنحصر في التأثيرات الذاتية، وهكذا فإن الملاحظات السابقة كلها تكشف أن الوظائف كلها أو بعضها قد يحتل موقع (الوظيفة الشاغرة/الفارغة).

- إن الوظائف السابقة لا تمثل الوظائف كلها التي يقوم بها جهاز العنوان فهو لا يقتصر على تحديد المحتوى، حتى وإن كان رمزيا، وإنما يحدّد إلى جانب ذلك شكله وجنسه.

إخلاصا لمنهجه يمضي **جينيت** قدما في حواريته لدراسة **ليو هيوك** ، حيث ميز **هيوك** بين نوعين من العناوين.[1]

أ-عناوين ذاتية subjecteaux : وهي عناوين تحيل على ذات الفاعل في النص مثل : مدام بوفاري(Madame Bovary)

ب- عناوين موضوعية objectaux : وهي عناوين تحدّد النص في حدّ ذاته . مثل: قصائد ساخرة (Poèmes saturniens)

يقترح **جينيت** اصطلاحات مغايرة لهذين النوعين:[2]

أ/عناوين موضوعاتية/ ثيماتية Titres thématiques

ب/عناوين خطابية Titres rhématique

وحتى مع هذا التمييز الظاهر يشير **جينيت** إلى نوع ثالث هو نوع العناوين المختلطة.

1/ العناوين الموضوعاتية : وهي العناوين التي تحدّد مضمون النص، وتتطلب تحليلا دلاليا فرديا، أو تحليلا تأويليا للنص وقد لاحظ **جينيت** بأنه يمكن أن يجد في المباحث الاستعارية القديمة، ما يمكن أن يكون أساسا للتقسيم بصفة عامة:

- فهناك عناوين حرفية الدلالة على مضمون النص بعيدة عن التضليل والتصوير، كما يمكن أن تستبق التنبؤ بنهاية النص.

[1] :Gérard.Genette : **seuils** : p : 74-75.
[2]:Ibid :p75-76

- هناك عناوين تعتمد المجاز المرسل والكناية المتعلقة بموضوع لا يتوقع الحديث فيه كثيرا، أو يكون هامشيا .

- كما أن هناك نمطا ثالثا هو نمط ذو نظام بنائي رمزي ، نمط استعاري أي عندما يحمل الكتاب اسما مفارقا للكتاب / النص.

2/ العناوين الخطابية/ الإخبارية: يشير **جينيت** إلى أن الاستخدام الكلاسيكي للعناوين الخبرية مختلف عما هو عليه الآن ، وأنها كانت تسم الشعر خاصة وتشكل محددا إجناسيا له شكل خاص (أناشيد ، مراثي، رسائل شعرية ، ..) كما أن هناك عناوين خبرية تميل إلى إبراز شكل الكتاب لا جنسه.

3/العناوين المختلطة: وهي عناوين تجتمع فيها مقاصد العنوان الخطابي (تعيين جنس النص)، والعنوان الموضوعي (تعيين موضوع النص).

وبعد استقراءه لأنظمة العنونة المختلفة منذ الحقبة الكلاسيكية، اقترح **جينيت** للعنوان الوظائف الآتية:

3-4-1- الوظيفة التعيينية F.de désignation وهي وظيفة حاضرة بالفعل وبالقوة لأنها تعين اسما للكتاب، يعرف من خلاله .

3-4-2- الوظيفة الوصفية F. descriptive وتتعلق بتحديد مضمون العمل أو جنسه أو بهما معا .

3-4-3- الوظيفة الإيحائية F.connotative : وترتبط بالوظيفة الوصفية وتتعلق بالقيمة الإيحائية ذات الدرجات المختلفة، وهي ليست دائما قصدية ولهذا فقد أشار **جينيت** إلى " أنه يبدو من غير الملائم أن نسمي وظيفة ما أثرا ليس دائما قصديا ، فينبغي أن نتحدث عن قيمة إيحائية "[1].

3-4-4-**الوظيفة الإغرائية F. Séductiv**: وتسعى لإغراء القارئ باقتناء الكتاب / أو قراءته، وتظل هذه الوظيفة محلّ ارتياب حتى يتبين أن النص /الكتاب فعليا يستحق اندفاع

[1] : Gérard Genette : **seuils** , p : 88.

القارئ نحو قراءته ، إذ يظل العنوان مناسبا لما يغرى جاذبا قارئه المفترض، وينجح لما يناسب نصّه"[1]

ويوازن **جينيت** المعادلة الوظيفة الإغرائية بقوله: "أن يكون نص ما أكثر غواية من عنوانه ، خير من أن يكون العنوان أكثر غواية من نصه."[2]

لقد تجاوز **جينيت** الوظائف التقليدية المنوطة بالعنوان ، والتي تظل بداهة مختزنة في العنوان "ذلك لأن مفهوم (الإيحاء) سيفتح آفاق إبداعية ونقدية مغايرة لما كان سائدا ،وبموجب هذه الرؤية المغايرة ، أصبح العنوان يتراوح بين التحديد واللا تحديد ، بين التعيين والإخفاء"[3]

يقابل وظائف العنوان لدى **جينيت** وظائف حددها **كولدنشتين** (I.P.Goldenstein) هي :

1/ وظيفة فتح الشهية :Apéritive. F وذلك من خلال إثارة انتباه القارئ واستمالته.

2/ وظيفة تلخيصيه :Abréviative. F وهي ما يقابل الوظيفة الوصفية.

3/ وظيفة تمييزية : Distinctive. F حيث يخصص العنوان نصه من بين الأعمال المنتجة ضمن جنسه الأدبي الذي ينتمي إليه.[4]

في ختام هذا المدخل النظري نذكر بأن نظرية العنوان كخطاب مصاحب تجلت أولا من خلال البناء المعجمي، حيث يحيل الجذر اللغوي للعنوان على دلالات اصطلاحية عميقة متعلقة بالمفهوم والوظائف فالعنوان اسم، ووسم، وأثر، أما شعريا فقد عرضنا لتحديدات **جيرار جينيت** للعنوان والتي تأطرت من خلال حوارية موسعة مع الجهود السابقة والمعاصرة له، فأفرزت نظرية شعرية خاصة بالعنوان وتحديدات جهاز العنونة، وقوانينها ووظائفها، ونلتفت فيما يأتي لمقاربة العنونة الروائية الخارجية في مدونتنا البحثية ، بحثا عن شعريتها.

---

[1]:عبد الحق بلعابد : **عتبات**، ص88.

[2] :Gérard Genette **: seuils** , p : 97

[3]: عبد المالك أشهبون : **العنوان في الرواية العربية**: ص 20.

[4] :Jean-Pierre Goldenstein : **Entrées en littérature** , éd Hachette, :coll. F/auto formation, paris , 1990, p68

العنوان في الرّوايات الحداثية يشكّل مختبر التّجريب بامتياز، ومن هنا تدفّقت شعريّته من خلال الاختراق والتّجاوز والانزياح، وبحثا عن شعريّة جهاز العنونة السّردية في الروايات المنتقاة نقترب من العنوان كنصّ مكتمل النّصية حتى مع نحويّته النّاقصة، ثمّ كعلامة تحيل على النّص السردي/ الرّواية، بتتبّع حوار العنوان مع نصه وما يفضي إليه هذا الحوار دلاليا ووظيفيا.

ثانيا ـ شعرية العنوان في رواية "الورم" لمحمد ساري :

1- رواية "الورم" من النص الفوقي إلى النص:

جاءت رواية "الورم" بعد أن تكرس اسم **محمد ساري** روائيا من خلال ثلاثة أعمال ، هي : على جبال الظهرة، السعير، والبطاقة السحرية.

في "الورم" الرواية تعاين (العلة) والعنوان (يشخص) إنها نفس المسافة الفاصلة بين (الرواية) و(ما قبل الرواية)، سيظل فضاء ما قبل الرواية عتبة بيضاء إلى أن يكشفها الكاتب، لعبة الكشف تتم وفق علاقات النص الموازي الخارجي للروايةk أي (النص الفوقي Epitexte).

يحيلنا **محمد ساري** على فضاء ما (قبل رواية "الورم")، (ما قبل النص) و(ما قبل الكتابة) في حوار معترفا :" انطلق من مجموعة معطيات، وتنقل عبر عدة مناطق وأحياء ومدن وكانت هي أساس الرواية لجمع المعلومات...وأحداث الرواية واقعية بما في ذلك المعتقل، فهناك شخص حدثني عن ظروف المعتقل، والمعاملات السيئة التي يعانيها المساجين هناك في الصحراء، هذا بالإضافة إلى استنادي إلى معلومات استقيتها من تجارب أحد ضباط الجيش، الذي كانت لديه تجربة في هذه المعاقل التي خصصها النظام آنذاك للزج بعناصر الفيس والمتعاطفين معه"[1].

[1]: حوار فتيحة زمامش مع **محمد ساري** : الخبر الأسبوعي ، 19جانفي 2000، نقلا عن : أمنة بلعلى: **المتخيل في الرواية الجزائرية (من التماثل إلى المختلف)**، دار الأمل للطباعة والنشر، الجزائر، ط1، 2006، ص 148

كما يحيلنا إلى فضاء (ما بعد النص) ،(ما بعد القراءة) " وقائع كثيرة مشابهة لأحداث الرواية حدثت فعلا في مناطق متباعدة من الوطن، وكثير من القراء اندهشوا لقوة التشابه بين أحداث الرواية وبين ما يجري في الواقع ."[1]

يكشف هذا النص الفوقي عن مصادر رواية "الورم" وعن مرجعها، وعن النوع الروائي، فهي رواية (واقعية) من دون شك، وعن أن الروائي يسعى بقصدية إلى الرواية كما تسعى الرواية إليه. وأن سعيه يتشكل ضمن هواجس الكتابة وأسئلتها الأزلية للواقع وللوجود والإنسان.

يصنف هذا النص ضمن أحد الأجناس الخطابية الفوقية وهو (المحاورة) أو (الحوار الموسع) ذي (الاستحقاق المتأخر) و"غالبا ما تنزاح المحاورة عن مجال العمل الأدبي لصالح نوع من الاستعادة البيوغرافية التي تكون ملاءمتها كنص مواز غير مباشرة، إن أغلب الأعمال الحوارية تشكل اليوم (منجما للشهادات النصية الموازية) التي تدور حول ثلاثة محاور :

- الطقوس : (الأمكنة، الأوقات، الأوضاع، الأدوات، وتيرة الكتابة).

- التأويل: (وجهة نظر المؤلف حول دلالات بعض مكونات العمل).

-التقييم: (وجهة نظر المؤلف لتأكيد أو نفي تقييم سابق أو متأخر).[2]

ولعل أهم الوظائف التي أنجزتها المحاورات هي تدشين سياق تواصل بين المؤلف والقراء، وإنتاج معرفة وخطاب واصف يوازي العمل الإبداعي، وأولى تلك الوظائف هي الإشهار وتسويق الكتاب .

وتأخذ بعض الحوارات كنصوص فوقية وضعا اعتباريا خاصا، من جهة المرسل -يتعلق الحوار بالمحاوِر والمحَاوَر لكننا دائما معنيون بالمؤلف أكثر من غيره- ، ومن جهة ما تقدمه من معلومات/ معرفة، ثم من جهة سياق الحوار ذاته وهو المحدد للوظائف التي يمكن أن ينجزها الحوار.

[1]: حوار الخير شوار مع **محمد ساري**، المرجع السابق.
[2]: نبيل منصر: **الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة**، ص101

يشترط **محمد ساري** على كتابة الرواية بمصطلح سوسيولوجي أن تقدم (رؤية مكتملة للعالم) ، والرواية ولكي تقدم " رؤية للعالم مكتملة، وحكاية متجانسة لتحكي لنا بموضوعية وشمولية عن مجتمع ما، أو عن فئة اجتماعية محددة ضمن رؤية واضحة المعالم، متجانسة مع المسار التاريخي، عليها بترك مسافة زمنية بين لحظة وقوع الحدث ولحظة سرده، لتسمح هذه المسافة الزمنية بالإلمام بكل تفاصيل الظاهرة الاجتماعية، بإرهاصاتها الأولى، بآليات التطور والتأزم، وبمسالك الانفراج"[1].

يتفاقم هذا الوضع الاعتباري في حوارات **محمد ساري**، المرسل هنا هو روائي وناقد أكاديمي ومترجم وإذ يقدم معلومات عن نصه/ نصوصه فإنه ينتج معرفة في آن، يمكن عد حواره (خطابا واصفا) أيضا، وإن كان هذا الخطاب الواصف يطرح إشكال تلقي الكاتب لعمله ذلك أن" الكتاب ليسوا بالضرورة متفوقين على القراء والنقاد في التأويل الملائم للنصوص، فنحن نعلم أن الكتابة غالبا ما تند عن نوايا ومقاصد أصحابها"[2]، وأن المطارحات النظرية غالبا ما تنهار عند الممارسة والتطبيق.

"الورم" (رواية واقعية) حسب التحديد التجنيسي الذي قدمه النص الفوقي، لكن " الكتابة وفق نوع محدد لا يعني - كما يمكن أن يتصور البعض- رفض التجديد ودعوة إلى تكريس التقليد عبر إيلاء مقولة (النوع) أهمية خاصة."[3]

ويمكن القول مع **آمنة بلعلى** " لعل الروائي - **محمد ساري**- قد عثر على عصب (واقعية جديدة) ليست انعكاسا للواقع" [4]، وإنما انعكاس لهاجس مقاربة الواقع، وتفكيك مرجعياته، لخلق وعي ممكن يواجه صدمة (الأزمة)، وأهوال(المحنة)، ومن هنا " جسدت الرواية الأحداث بالتفاصيل التي يمليها هاجس البحث عن الأسباب التي أدت إلى هذه الأحداث

---

[1]: ينظر: أمنة بلعلى: **المتخيل في الرواية الجزائرية (من التماثل إلى المختلف)**،ص 147

[2]: أحمد فرشوخ : **تأويل النص الروائي**، مكتبة السلام الجديدة، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء ،المغرب، ط1، 2006، ص 131.

[3]: سعيد يقطين : **قضايا الرواية العربية الجديدة (الوجود والحدود)**، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، دار الأمان ، لبنان،الجزائر، المغرب، ط1، 2012، ص 85.

[4]: أمنة بلعلى: **المتخيل في الرواية الجزائرية، (من التماثل إلى المختلف)**،ص 148.

الإرهابية، ومن خلال فصولها الثمانية عشر يتأرجح الروائي بين قضايا شائكة لم تستطع الخطابات السياسية أن تجيب عنها."[1]

يضطلع بالسرد في أربعة عشر فصلا كاملة (الراوي العليم) بالكون الروائي، حيث استأثر بمركزية الحكي ليوجه المتلقي عبر مسارات محددة لتلقي (الحكاية الإطار) حكاية (كريم بن محمد) عبر تحولاته الوجودية من معلم، إلى معتقل سياسي، لينتهي به الأمر إلى إرهابي ومشروع أمير جماعة إرهابية.

ثم يلتفت السرد في الفصول الأخيرة إلى سرد ذاتي، يستكمل فيه السرّاد تفاصيل الحكايات المتشعبة من الحكاية الإطار، يوكل بالسرد ل(كريم بن محمد) في الفصل الثالث عشر حيث يكشف عن تفاصيل داخلية عن الجماعة الإرهابية، وفي الفصل الأخير من الرواية يكشف (كريم) عن طموحه لإمارة الجماعة.

بينما يسرد (بلقاسم عرقاوي) في (الفصل الرابع عشر) ملابسات انتسابه لمؤسسة الدرك الوطني، وتجربته في قتل رجل مشتبه فيه ، وحادثة اغتياله الغادرة .

كما يسرد (فريد زيتوني) في (الفصل السادس عشر) قصة تعرضه لأشد أنواع التعذيب والإذلال، على إثر مشاركته في أحداث أكتوبر 1988 من قبل (موح لكحل) أحد رجال الدرك والذي يمثل عنف السلطة المستبدة .

تنتهي الرواية نهاية مفتوحة على استمرار الواقع المفجع وأهواله، إصرارا على انفتاح واستمرار"الورم".

2- البناء النصي لعنوان رواية "الورم" لمحمد ساري:

جاء عنوان "الورم" على نمط عناوين الجملة الاسمية، واعتمد على التكثيف والحذف النحوي والمعنوي للمسند (الخبر)، "ويقود الحذف إلى نوع من الإيهام والغموض الوظيفي المقصود من طرف الكاتب"[2].

---

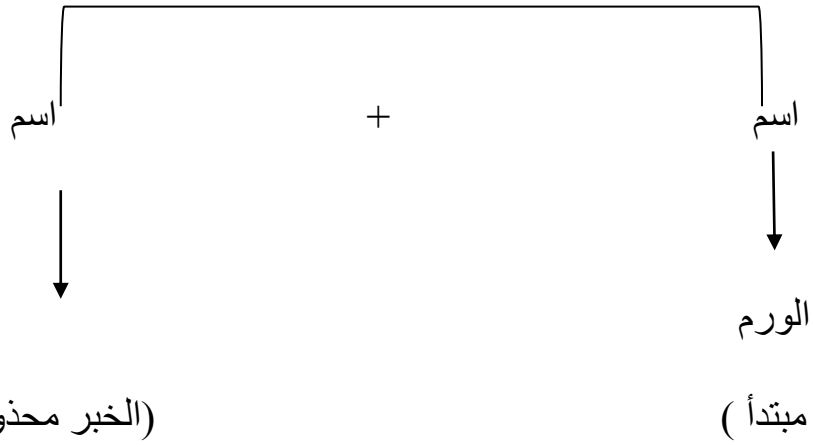
[1]: المرجع نفسه.

[2]: ينظر : شعيب حليفي: **هوية العلامات (في العتبات وبناء التأويل)**، ص26

وعناوين مثل هذه يكتنفها الغموض تدير آلة التأويل وتحركها، ويمكن للتأويل" أن يكون معضدا أو مضادا للعنوان، هذا الغموض لازم ومقصود لأنه مبني على وجه بلاغي يدمر المعنى القاموسي ويؤسس على أنقاضه معان عدة لا تتشابه، ولكن رابطا خفيا يربط بينها. "[1]

على مستوى البنية السطحية نقرأ العنوان : الورم (تركيب اسمي) .

تركيب اسمي



باستكناه البناء المعجمي للعلامة /العنوان نجد ما أورده ابن فارس في مادة (ورم)" الواو والراء والميم : كلمة واحدة هي الورم ، أن ينفر اللّحم، يقال : وَرِم ويرِمُ . وعلى معنى الاستعارة : ورِم أنفه : غضب"[2] .

وجاء في اللسان "ورم : الورم أحد الأورام ، النتوء والانتفاخ، وقد ورم جلده . وفي المحكم : ورِم يرِم بالكسر نادر وقياسه يورِم . قال ولم يسمع به وتورَّم مثله وورَّمته وفي الحديث أنه قام حتى تورَّمت قدماه، أي انتفخت من طول قيامه في صلاة الليل.

وأورَمَ بالرجل وأوْرَمَه : اسمعه ما يغضب له، وهو من ذلك ، وفعل به ما أوْرَمه أي ساءه وأغضبه. وورِم أنفه أي غضب ..وورَّم فلان بأنفه توريما إذا شمخ بأنفه وتجبَّر".[3]

---

[1]: المرجع نفسه .
[2]: ابن فارس: **معجم مقاييس اللغة** ، ج6، ص103. مادة (ورم)
[3]: ابن منظور : **لسان العرب**، مج12، ص 233-234 مادة (و.ر.م)

المعاني اللغوية للورم تجمل في الانتفاخ والغضب والكبر، وكلها معاني تشترك في تجاوز الحدّ، والتطرّف عليها .

على مستوى البنية العميقة : يتجلى العنوان الغائب من بين كوى وشقوق العنوان الظاهر، ويهرع القارئ الذي أصيب بثغرة غموض، وقلق جمالي، وصدمة عاطفية ، خلقتها الفجوة النصية للعنوان ، يهرع إلى مليء البياضات ، واستنطاق المسكوت عنه، وانطلاقا من الجلي يستحضر الخفي .

(الورم) المسند إليه (المبتدأ) يولّد إمكانات متعددة للمسند (الخبر) ، كاستدعاء التقابل بين صفتين للورم كمرض أو علة كالحميد/ الخبيث ، أو الجديد/ القديم ، أو الهادر/ الهادئ أو المتجذر / المستأصل أو الهامد / الناشط...أو استدعاء الخبر ضمن سياق بلاغي استعاري كالورم الفكري، أو النفسي، أو الديني، أو الاجتماعي أو السياسي ...وعموما فإن إمكانات اللغة كلها متاحة لرتق الفراغ.

وإذ يظهر العنوان الغائب فإنه لا ينازع العنوان الظاهر مكانه، وإنما يأتي استجابة لطبيعة العنوان وطبيعة النص الأدبي في حد ذاته، إذ لا يمكنه أن يقول كل شيء، فهو"خاضع لاقتصاد خطابي خاص، يجعله امتدادا للمنع، والسلطة، والرغبة بحيث لا يستطيع البوح بما لديه في كل الظروف والسياقات، وألاّ يتحدّث كليا عن جميع الأشياء. فالنص ليس ما يقال، لأن القول موجود أيضا في ما لا يقال، أي فيما تسكت عنه اللغة ".[1]

وعنوان "الورم" يبني نصيته من خلال تصعيد الاقتصاد اللغوي، وتمكين المعنى الغائب، لأن استكمال الحذف فيه يجعل التركيب تركيبا تام الأركان اللغوية، والمفارقة أنه سيكون (مطفّف) الدلالة، منذورا أبدا للمعنى المباشر، ف"العبارات مهما بلغت وفرتها تظلّ ناقصة، بالنظر إلى الإمكانات المغيبة القادرة على انجاز تراكيب لا متناهية للعناصر اللسانية، لذا يظهر (التطفيف) مبدأ محايثا لكلّ ممارسة نصّية"[2].

[1]: أحمد فرشوخ : **تأويل النص الروائي(السرد بين الثقافة والنسق)** ، ص78.
[2]: المرجع السابق.

كلّ تطفيف نصّي يستدعي فائض معنى، ومسارات قراءة ومسالك تأويل ، ومن هنا يغدو النص /العنوان بنية مرتهنة بصيرورة ظهور وتوسع وانبثاق وتجلي، غير أنه ينبغي التمييز بين الحذف المقصود به الحذف، والحذف المقصود به الإغفال، فالأول حذف قابل للاستعادة، أما الآخر فهو حذف أصلي لا ينبغي تحميله ما لا يحتمل.

3- **حوار العنوان / النص في رواية "الورم" واشتغال الدلالة** :

3-1- عنوان "الورم" جارا رمزيا:

يشع العنوان على نص العمل الأدبي، ويعكس نص العمل الأدبي إشعاع عنوانه، وهكذا يتبادل النص والعمل الأدبي الإضاءة، ووفقا لخصوصية تعالقهما ترتهن كل قراءة للعنوان بقراءة نصه، يمارس العنوان تحرشا غير مكتمل الدلالة بنصيته، وتوقع غوايته بالقارئ في شرك النص حيث تورطه في متاهات تأويل العلاقة بين النصين، وتنتهي المغامرة إما بأن يعزز النص" التصور الذي أرسله العنوان، أو أن ينفيه، أو يقلبه رأسا على عقب، وآنذاك فإما أن يعيد القارئ كل تفاصيل النص المقروء إلى العنوان، أو أن ينفيه عنه".[1]

العلاقة بين العنوان والنص ليست قائمة على نمط علائقي ثابت دائما، "وإذا كانت كل من العلاقتين (الامتدادية) و(الارتدادية) تفسر جزء من الروابط البنيوية بين العنوان والنص، أو بين النص والعنوان على مستوى إنتاج العمل الأدبي، تنهض العلاقة (التجاورية) بعمليات فك الارتباط بين النصين الصغير والكبير، ليستقل كل منهما عن الآخر".[2]

في رواية " الورم" تفك الروابط بين العنوان والنص الروائي، حيث لم يرد التركيب العنواني ضمن متن النص بصيغة مباشرة ولا حتى ضمنية، ما يكشف عن علاقة تجاورية بينهما.

اختبر **فكري الجزار** علاقة العنوان والنص وانتهى إلى" كون العنوان ليس زائدة لغوية للعمل، ولا هو عنصر من عناصره انتزع من سياقه يحيل إلى العمل كله- وإن كان كذلك في حالات متعددة- ولكن (العنوان) نظرا لاستقلاله الوظيفي، مرسلة كاملة ومستقلة في إنتاجيتها

[1]: بسام قطوس : **سيمياء العنوان**، وزارة الثقافة ، الأردن،ط،1، 2001 ، ص41.
[2]: حسين خالد حسين: **في نظرية العنوان (مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية)**، ، ص53.

الدلالية[1]، هذا الانفصال الأنطولوجي للعنوان عن نص العمل الأدبي يرتب النظر إليهما كبنية معادلية كبرى، أي أن العنوان يساوي النص، وبالقلب النص يساوي العنوان من دون أن يطفف أحدها الأخر.

البنية المعادلية الكبرى

العنوان = العمل الأدبي

نص العنوان (الورم) = نص الرواية (الورم)

فلكل من العنوان والنص الروائي وجوده الخاص الذي ينبغي أن يؤخذ في اعتبار كل قراءة محتملة، ما يعني أن العنوان "ليس علامة ملحقة بالنص، بقدر ما هو كون نصي يجاور كونا أكبر وأوسع، ومع ذلك فإنه لا يعدم طبيعة علامية لها كيانها، أي تتجاور مع العنوان من موقع الندية النصية".[2]

تمكن عنوان " الورم" من تجاوز نمط العناوين التي تحيل إلى موضوع الرواية مباشرة، أو نمط العناوين التي تذوب في نص الرواية كقطرة لون أو عطر، وانخرط ضمن تصنيف عناوين الانطباع الرمزي ذات الملمح الاستعاري، وتتأسس الإثارة الروائية في عنوان "الورم" بوصفه فاتحة الفاتحات، وعتبة العتبات على إزاحة البعد النثري السطحي، والنزوع إلى الصوغ الإيحائي، حيث يشتغل اللمح المجازي على كسر أفق توقع القارئ بتحوير علاقة إحالة العنوان على موضوع الرواية. ومادامت" الإحالة في العنوان لا تتحقق قبليا أو بعديا نظرا لعدم وجود سياق لغوي له، وإنما يحيل العنوان إلى (لغة) موازية له هي

[1]:محمد فكري الجزار: **العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي**، ص35.
[2]: حسين خالد حسين: **في نظرية العنوان (مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية)** ، ص55.

(العمل) الذي يعنونه...ثمة مسافة اختلافية بين (اللغة) و(لغة العنوان) بشكل يخرج الثانية من قانون الأولى فيفردها ويمنحها خصوصيتها. "[1]

العنوان " الورم" كلغة من اللغة يحتكم في بناء نصيته إلى مبدأ الاقتصاد اللغوي، يشهد ندرة علامية، فبعلامة واحدة محكومة بقاعدة تركيبة واحدة يبني فرادة نصيته، وثراءه الدلالي كنص تام النصية، في مقابل نص روائي ممتد عبر تشبع لغوي مفتوح النهاية إلى ما لا نهاية السرد. تحققا واقعيا لفرضية أن " أية نظرية في العنوان يجب أن تتأسس على ضوء المفارقة التي تطرحها مقارنته بعمله، وتتجلى في أن العنوان - مقارنا بما يعنونه- شديد الفقر على مستوى الدلائل، وأكثر غنى منه على مستوى الدلالة."[2]

يتولد الانفجار الدلالي لعنوان "الورم" كتركيب ناقص النحوية، وفي غياب سياق الموقف، من قدرته على اللمح المجازي، عنوان " الورم" نص يبني بلاغته من خلال الصمت.

3-2- عنوان "الورم" كتابة القبيح جماليا:

العنوان "الورم" لاحتلاله فضاء صفحة العنوان ضمن عناصر التشكيل البصري للغلاف الروائي، كعتبة تسلم القارئ للنص، يوهم بأنه من ضمن صنف عناوين (المرض في الرواية)، ويعتمد إستراتيجية تبئير اهتمام القارئ في علامة " الورم" تصعيدا لحساسيته، "الورم" يبعث الخوف، الفزع، القلق، والنفور ويشكل شعورا بالكدر والاستياء فهو غير مستساغ، لأنه منذ الوهلة الأولى يتمكن من الاختراق وتنبيه معايير التذوق الجمالي لدى القارئ وإذا كانت تلك المعايير خاضعة لنسق منظم بكيفية ما، فإن علامة "الورم" لا تنتظم ضمن تلك الأنساق الجمالية، فهل يمكن عدها(قبيحة) لخرقها لقوانين الجمال، ومن ثمة وصف شعرية العنونة بأنها شعرية للقبح، أو أنها توليد للجمال من القبيح ما دام القبيح على مستوى اللغة ليس مقابلا تماما للجميل، وإنما هو وجه من وجوه الجمال، وجه متميز وخاص.

---

[1]: محمد فكري الجزار: **العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي**، ص40

[2]: المرجع نفسه، ص23.

وخلافا للمنظور الجمالي الكلاسيكي، فإن "الدراسات التي جاءت في القرن العشرين، والتي أكدت أن الجمال غير مرهون، إلا لقواعده الخاصة، فالفن يقوم على مفاهيم تتعلق بالبناء والإيقاع والتوازن والحركة.."[1]

يتحدث **كروتشه** عن التمييز بين الجميل والقبيح عبر نقده لمختلف الأفكار الفلسفية المتعلقة ب(الشعور)، ومن ثم يوضح تصوره لمفهوم الجمال بوصفه أكثر تصورات الاستاطيقا إبهامًا وإثارة للجدل، واضعًا القاعدة الآتية: (القيمة وعكس القيمة، وحدة الأضداد) بالاستناد إلى الشعور[2] الذي" يتجلى منقسمًا إلى قطبين إيجابي هو اللذة وسلبي هو الألم، يمكن أن نصفهما الآن بأنهما النافع وعكس النافع (أو المؤذي).. فإذا كان كل منهما (قيمة)، فكل منها يقابله (عكس قيمة)، وانعدام القيمة لا يكفي بالضرورة لخلق عكس القيمة."[3]

فالشعور بالخوف وبالكدر أو الفزع لا يحدد معيارا للقبح أو ينفيه لأن الفن حسب **كروتشه** ليس موضوعا للذة ولا للألم، وهكذا يمهد **كروتشه** الطريق ليوضح بأن فكرة القبح ليست ضد فكرة الجمال،" الجميل لا يملك درجات، لأنه لا يمكن تصور ما هو الأكثر جمالا، وذاك المعبر الأكثر تعبيرًا، والكفؤ الأكثر صلاحًا. أما القبح من ناحية أخرى، فيملك درجات للقيم، من قبيح إلى حد ما أو تقريبًا جميل إلى قبيح جدًا، لكن إذا تحقق القبيح كاملا من دون أدنى عناصر الجمال فيه، فسيتوقف عن كونه قبيحًا، وذلك بسبب غياب نقيضه الجميل، وسبب وجوده، ويصبح عكس القيمة (لا قيمة)".[4] بهذا المنظور لمعيار (القيمة) و(عكس القيمة) تتجلى الجمالية في عنوان " الورم"، وتتجلى في نص الرواية التي تكتب تيمة (العنف) و(الجريمة) و(الإرهاب) .

القبيح(الورم) هو تأويل للإرهاب (العنيف)، فهو تأويل لصورة ما يحدث في الواقع وليس لصورة الواقع في حد ذاته، إن (القبيح) أو(العنيف) ليس بنية طارئة، ولا ظرفية أو

---

[1]: إحسان صطوف: **جدل الجميل والقبيح ومقاربته في العمل الفني المطبوع**، مجلة جامعة دمشق للعلوم الهندسية، سوريا، المجلد الثلاثون، العدد الثاني2014، ص247.

[2]:المرجع نفسه، 248.

[3]: بينيديتو كروتشه: **علم الجمال**، ترجمة: نزيه الحكيم، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، القاهرة، مصر ، 1963، ص101.

[4]: ينظر: إحسان صطوف: **جدل الجميل والقبيح ومقاربته في العمل الفني المطبوع**، ص249.

استعجالية، بل هو جزء من الطبيعة والعالم والوجود الإنساني، لهذا كان موضوعا فنيا إذا قابلناه (بالجميل) لنزوعنا الأزلي للتصنيف التقابلي الثنائي، أما في " الورم" فإن الاشتغال الجمالي على القبيح جاء كخيار طارئ ظرفي واستعجالي، ويرتهن هذا الخيار الفني إلى (صدمة) و(رجة) و(هزة) الواقع الفجائعي، وما خلفه من ذهول وحيرة على الذائقة الفنية وعلى أدوات الكتابة.

ذلك أن "(الإرهاب) ليس حدثاً بسيطاً في حياة المجتمع، وقد لا يقاس بالمدة التي يستغرقها ولا بعدد الجرائم التي يقترفها، بل بفظاعتها ودرجة وحشيتها، وعندما يتعلق الأمر بالجزائر فإن الإرهاب تقاس خطورته بتلك المقاييس جميعاً، إذ استغرق مدة غير قصيرة وارتكب جرائم كبيرة، وارتكبها بفظاعة بلغت أقصى ما بلغته الهمجية"[1]. وقد خلف ذلك الواقع شروخا غائرة في وعي الذات الكاتبة، تجلى من خلال فلسفتها، ورؤيتها للعالم وللوجود وللإنسان.

"الورم" هو رمزية قوية للتدليل على (وطن يعاني مرضا)، ليست الجمالية في الموضوع وإنما في طريقة التدليل في حد ذاتها، أي في (شعرية التشخيص)، فهي ليست معنية بنقل الفعل القبيح في حد ذاته، وهو ليس أولوية الكتابة الروائية في "الورم" حتى مع نزوع الرواية إلى الكتابة التوثيقية التسجيلية، وتعالق الكتابة بالراهن، في شكل شهادة على ويلات المرحلة، وحتى مع نزوع الروائي **محمد ساري** لأن يكون مؤرخا يستدرك ما لا يقوله المؤرخون. لأن الرواية ليست هي الواقع، والكتابة ليست هي التاريخ، إنها" ممارسة لغوية رمزية، تتداخل فيها مستويات خطابية مختلفة تاريخية اجتماعية حضارية ذهنية. (ممارسة لغوية) يعني أن الرواية إنتاج لغوي بالدرجة الأولى(..) اللغة ليست وسيلة فحسب بل غاية أيضا في العمل الأدبي، وهذا يقودنا إلى الجزء الثاني من التعريف هو أن الرواية (رمزية) أي إنها عن طريق المتخيل تحاول أن تعيد بناء الواقع وتقديمه في شكل أنساق لغوية".[2]

---

[1]: مخلوف عامر: **الرواية والتحولات في الجزائر(دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية)**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2000، ص90

[2]:حسين خمري : **فضاء المتخيل**، منشورا ت الاختلاف ، الجزائر، ط1، 2002 ، ص 191.

رواية "الورم" تنفتح على الأفق المفتوح على البعدين الواقعي والمتخيل، الرواية المصححة للواقع القائم، لأنها تنظر إليه نظرة اختراقية ولا ترى فيه سلطة قاهرة، وإنما تجعل منه معبرا للكشف والاستشراف، ولمعرفة الأسباب الحقيقية التي أدت إلى تشكله بهذه النسق أو تلك الصورة، من ذلك كله عاينت الرواية (العلة) ، وشخص العنوان (المرض).

تخييليا وفي معالجتها لتيمة (العنف) كشفت الرواية عن ثلاثة أطراف للصراع:

- الجماعة الإرهابية: بإمارة (يزيد لحرش)، وتضم كلا من الأفغاني، جمال زيتوني، بوشاقور، تمكن يزيد لحرش من إجبار صديق طفولته وزميله في الانتماء السياسي (كريم بن محمد) من الالتحاق بالجماعة الإرهابية، (كريم) كان معلما وفقد عمله وتم اعتقاله بسبب انتماءه السياسي للحزب الإسلامي، وقد كشفت له تجربة المعتقل حقيقة التدين المزيف والمتطرف والمنحرف للأمراء الوصوليين.

"في المعتقل شاهد عن قرب السلوكات اليومية للأمراء الجدد الذين أظهروا جهلهم المطبق بالمسائل الفقهية، وعوضوه بالغطرسة والتسلط على جنودهم...وفي الحلقات التي كانوا ينظمونها ..عرف كريم ضيقهم واستياءهم من المناقشة واختلاف الرأي"[1]

بعد نهاية فترة الاعتقال وبدل استعادة الوضع البدئي، ينخرط كريم في جماعة يزيد لحرش ويتحول من معلم إلى معتقل إلى إرهابي.

" انهارت كل المشاريع التي راودته في الأيام الأخيرة، النشاط السياسي الذي مارسه قبل اعتقاله لم يعد ممكنا، أمامه خياران لا ثالث لهما، الانسحاب والصمت أو الالتحاق بالجماعات المسلحة في الجبال، وهو إلى الخيار الأول أميل، هو رجل مسالم يكره العنف ثم إنه حينما ينظر إلى القضية من زاوية فقهية، تتراجع المبررات التي تشهرها الجماعات المسلحة لإعلان الحرب على الدولة والمجتمع"[2]

يحصل المنعطف الحاسم في مصير كريم تحت ضغط قوتين قاهرتين، السلطة التي تضيق عليه وتتابعه بسبب انتمائه السياسي، والمعاملة المهينة التي يتلقاها مركز الأمن، حيث ينبغي عليه تأكيد حضوره في القرية يوميا كمعتقل سابق، وبسبب تهديدات الجماعة الإرهابية التي كلفته باغتيال الصحفي (أحمد يوسفي) صديقه الحميم وأخ المرأة التي أحبها.

---

[1]: **الورم**: ص13

[2]: المصدر نفسه: ص31.

كانت حادثة الذبح الوحشي الذي تعرض لها (أحمد يوسفي)، بعدما استدرجه صديقه نحو القتلة، الحادثة الفارقة التي حسمت مصير كريم بن محمد " هذه الليلة هي الليلة الفاصلة نهائيا بين حياته الماضية وبين حياته الجديدة سواء رضي بها أم لا"[1]

قامت الجماعة زيادة على حرق البلدية وتخريب الممتلكات، بسلب أموال التجار، وكانت عمليات التقتيل هدفها المركزي فقد أزهقت أرواحا لا تحصى من أفراد الشعب الأعزل، أو رجال الدرك فقد كانوا ضحايا لتصفية حسابات أحقاد دفينة ومعلنة، أو لمجرد انتسابهم لأجهزة الأمن والسلطة.

- رجال الدرك: تمثل مؤسسة الدرك (السلطة) أي طرف الصراع الثاني، يسند الفعل فيها إلى (رابح بن سالم) ويمثل الجيل الأول تعرض لاستغلال قيادات العسكر (أثرياء البلاد الكبار)، ومع ذلك دجّنت السلطة تفكيره ومنظوره للشعب الذي يخاف البذلة العسكرية لهذا قرر عدم نزعها إلا بعد التقاعد .

أما (بلقاسم عرقاوي) وهو شاب لفظته الحياة إلى هامش الهامش المهمل والقذر والفقير، انتسب للدرك لأنه لا يملك خيارات كثيرة للانعتاق من طبقته المنسحقة "العسكر أو الهجرة" أو أن يجعل منه (التمييز الاجتماعي) و(التصنيف الدوني) تاجر تهريب أو مشروع (إرهابي) "ربما لو تماطلت شهورا من يدري؟ الترابندو أو..التمرد.الجهاد.الجبال.."[2]

يكشف (بلقاسم عرقاوي) صاحب الفكر البراغماتي الذي لا تهمه إلا (المصلحة) و(المنفعة) الشخصية تسلط رجال الدرك على الشعب والممارسات الاستبدادية التي جعلت منهم عدوا بغيضا، وخلفت حقدا لا يخمده إلا الدم، فالظلم يلد الظلم ، والشر يلد الشر.

" نحن أيضا عثنا فيهم فسادا، نشبعهم شتائم، نطارد جيوبهم، نذلهم شر إذلال كيف نطلب منهم المحبة والاحترام ونحن نعاملهم معاملة الكولون والقياد، وهم يتغيرون كالحرباء يظهرون ولاءهم وطاعتهم واحترامهم بحضورنا ولكن بمجرد ابتعادنا ينهالون علينا سبابا وحقدا وضغينة، أول من يصافحك بحماس فياض يكون أول من يستل الخنجر ليغرسه في

[1]: **الورم**: ص181.
[2]: المصدر نفسه:ص219.

ظهرك بكل فرح واعتزاز"[1].تتحقق نبوءة بلقاسم عرقاوي حيث يقضي عليه نادل المقهى التلميذ السابق للمعلم كريم والذي قرر الالتحاق بالمجموعة الإرهابية..

أما (موح لكحل) فهو لا يشغل نفسه بالمسائل السياسية أو الدينية " يكرر باعتزاز وفخر بأنه راض كل الرضا بمهنته راض بالأجرة المحترمة وبالسلطة التي تمنحها له بزته العسكرية التي تفتح له كل الأبواب مثل خاتم سليمان "[2]

شارك (موح لكحل) في اعتقال وتعذيب المئات من المتظاهرين الذين شاركوا في أحداث أكتوبر،" يفتخر موح لكحل دائما بأنه متفنن في تقنيات التعذيب ..بمساعدة الشرطة وجهاز المخابرات مارس تعذيبا وحشيا على المتظاهرين الموقوفين جربوا طرقا شيطانية تجاوزت في وحشيتها تلك التي مارسها المظليون الفرنسيون أثناء معركة الجزائر، لمدة أيام وليال داخل أقبية معتمة ضيقة وباردة .."[3]

(فريد زيتوني) أخطر أفراد جماعة (يزيد لحرش) كان أحد أولئك المعتقلين " أنزلوني عبر سلالم مظلمة، ثم أدخلوني قبوا باردا ورطبا...وهناك مارسوا على جسمي وروحي تعذيبا وحشيا، كأنني لا أنتمي إلى فصيلة الآدميين، قلوبهم ليست قلوب بشر أبدا طغاة لفت قلوبهم غشاوة سميكة حولتهم إلى كائنات جامدة غير إنسانية."[4].

تطرح تجربة الاعتقال والتعذيب مرة أخرى في الرواية تأكيدا على أطروحة الكاتب في أنها واحدة من آليات صناعة النزوع الإرهابي، والتوق إلى الانتقام، مع المفارقة وهي أن فريد زيتوني لم يكن مناضلا في الحزب الإسلامي، كان مجرد عامل مهمل بالمقهى، وجد نفسه مندفعا في أحداث أكتوبر مع الحشود التي تخرب الممتلكات وتنهب، وحين قبض عليه (موح لكحل) عثر في جيبه على خمسة ساعات تايوانية مسروقة، دفع ثمنها مضاعفا من كرامته التي أهينت ، وإنسانيته التي انتهكت:

"فضلت الموت على عودة الجلادين إلى تعذيبي هي أطول ليلة من ليالي عمري لا أظن بأنني سأعيش ليلة أخرى شبيهة بها، ستبقى لاصقة بذاكرتي، تؤجج حقدي وتملأني كراهية

---

[1]: **الورم** ، ص222.
[2]: المصدر نفسه ، ص230.
[3]: المصدر نفسه ، ص231.
[4]: المصدر نفسه، ص244

وتوسوس لي بأن أنتقم لنفسي أبشع انتقام..المسؤولون في الحكومة سرقوا الملايين ولم يحاسبهم أحد، وأنا أعذب عذابا وحشيا لأنني سرقت خمس ساعات تايوانية.."[1].

ظل يترصد فريد زيتوني الفرصة لاغتيال موح لكحل والانتقام منه بعد التحاقه بجماعة التقتيل والترويع " موح لكحل هو الذي كان ينبغي أن يموت كحل من برا ومن داخل...هو الجدرمي الخطير القذر الذي يستحق الذبح من قفاه بموس صدئة .."[2]

- فئات الشعب :

وقع الشعب بين فكي كماشة لا ترحم "الشعب العظيم، شعب المعجزات الذي صمد أمام الحلف الأطلسي، يختفي عند أول تهديد، عند أول طلقة رصاص، شعب خواف، جعلوا منه بطلا مزيفا، ليسهل لهم استعباده قالها **لافونتان** . Tout flatteur vit aux dépens de celui qui l écoute. (كل مداح يعيش على حساب من يستمع إليه) .الغاشي الشبيه بقطيع الغنم الذي يسير حسب رغبة الراعي"[3].

قررت فئة من الشعب أن تتعاون مع الجماعات الإرهابية كصورة (الحاج سليمان) الإقطاعي القديم الناقم على السلطة التي أممت أرضه وانتزعتها منه، وناقم على الشعب الذي آلت إليه هذه الأرض، فكان يأوي الجماعة في داره ويغدق عليها بالأموال.

وفي صورة معاكسة قررت فئة أخرى التعاون مع السلطة، كصورة البرجوازي الصغير (صالح بن سعيد) الذي يطمح لمزيد من الأموال والسلطة، وهذا ما حمله على دفع الأموال للتقرب من رجال الدرك مقابل تسهيلات لمشاريعه، ولشراء بطاقة "مجاهد" مزور، ودفعه طموحه لمزيد من السلطة للترشح في الانتخابات.

قدمت الرواية رؤيتها لحقيقة جذور العنف، وحقيقة انبعاثه كنبتة خبيثة ممتدة، متفرعة الأطراف ومتشابكة فيما يشبه المتاهة التي كلما تقدمت فيها سيرا ازددت ضياعا وتيها وتغربا.

شرح **محمد ساري** الأزمة وفكك أطرافها ضمن رؤيته الخاصة وبدلا من تقديم قوانين أنساقها الكلية، اختار اختراق لبناتها ، وبدلا من انتقاد الجماعات، انشغل بمساءلة الذوات .

وتعكس هذه الأطراف معاينة الروائي لتيمة (العنف) واقعيا بحيث أنها تتحدد في:

---

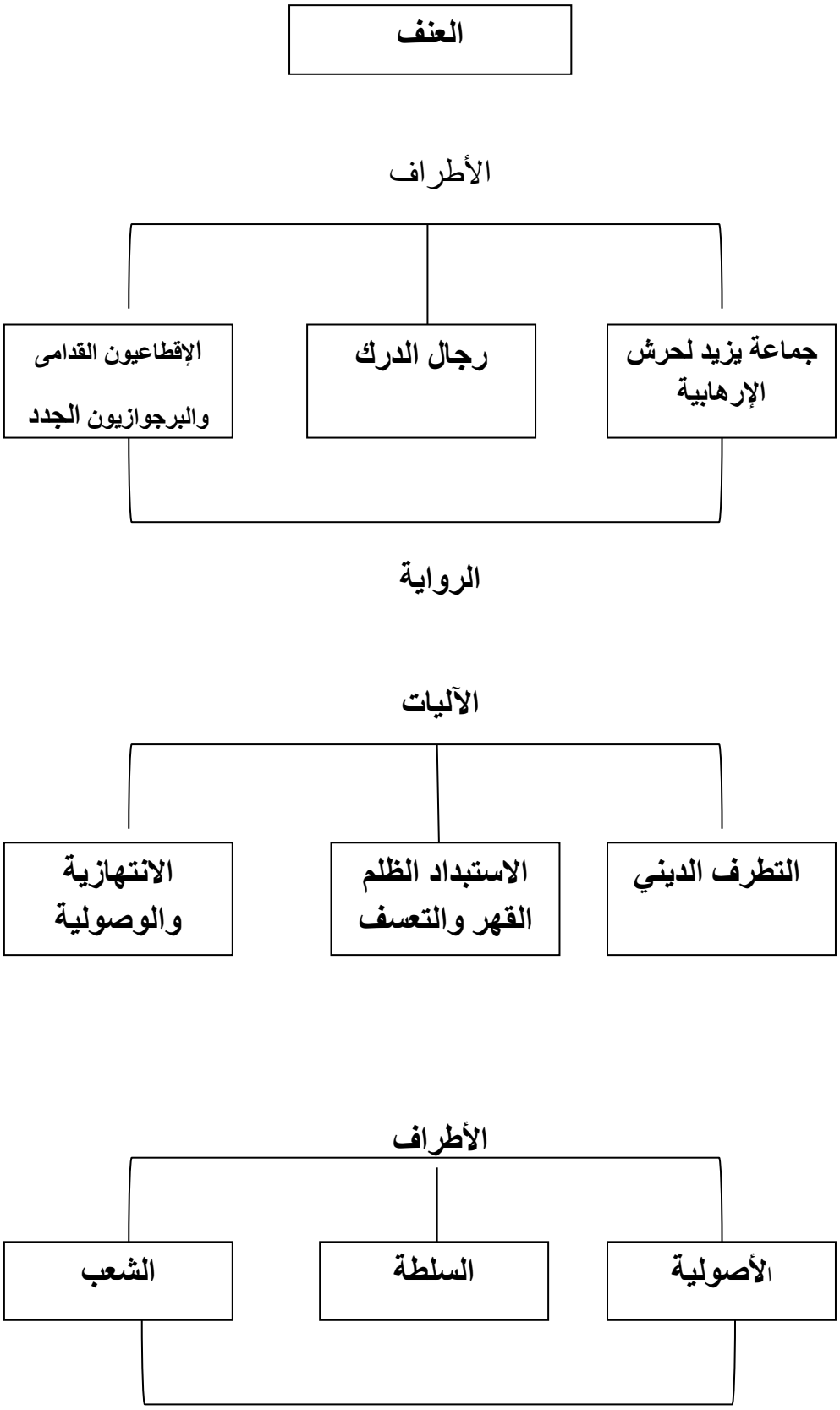
[1]: **الورم** ، ص247

[2]: المصدر نفسه ، ص238

[3]: المصدر نفسه ، ص221.

- الطرف الأول وهو (المارق الأصولي المتطرف).
- الطرف الثاني وهو (السلطة في استبدادها وجبروتها).
- والطرف الثالث وهو (فئة الشعب الانتهازية والوصولية).

وبهذا يتشقق (العنف) إلى ثلاثة فروع تتضافر كلها معا لتوتر الصراع وتذكي جحيمه التي ستحرق الجميع في نهاية الأمر، ولن يسلم منها أحد، ستتعاظم هذه البذرة الفاسدة وتتكاثر لتنخر جسد الوطن، توهنه وتطيح به أرضا، إنه العلة المزمنة التي لا يرتجى البرء منها، وجاء العنوان ليشخصها في كلمة واحدة "الورم ".



الشكل1: تمثلات تيمة (العنف) في رواية "الورم" تخييليا وواقعيا

3-3- عنوان "الورم" العنوان الوسم:

"الورم" هو عنوان للوسم، ف(الورم) هو " علة موسومة ثقافيا، رمزا اجتماعيا سائدا بمجرد أن يطبق على شخص يفسد هويته الفردية بشكل جذري، ولا يكون من السهل إزالته"[1].

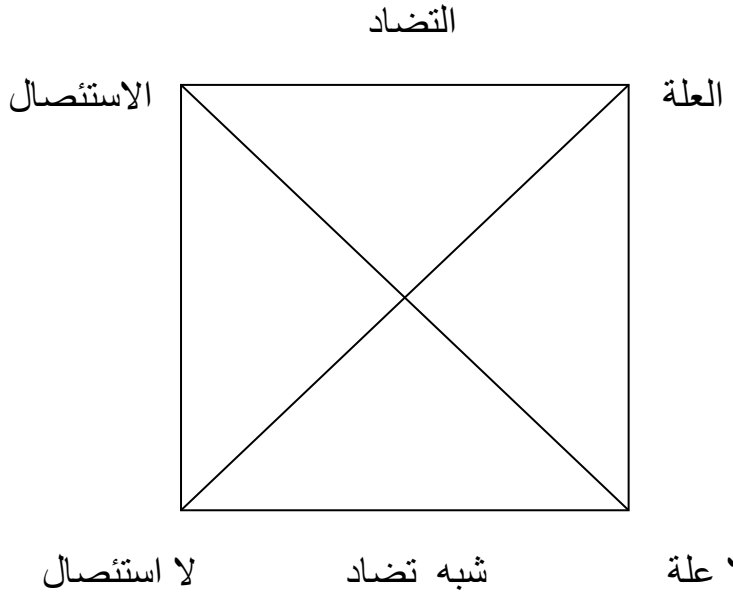
"الورم" وسم للجسد المنذور أبدا لأن يكون منبوذا، في حركة من داخل الجسد نحو الخارج يمارس "الورم" خاصيتة الجوهرية (التورم) انتشارا ودمارا، أما" الورم" العنوان فهو وسم للنص/الرواية، وهو كعلامة مرئية وكنواة تتوتر في حركة انتشار من العنوان نحو النص الذي ينبغي النظر إليه على أنه تقدير (للمسند) الغائب، وأنه (الخبر) المحذوف القابل للاستعادة وللرأب والرتق.

" الورم " وسم دائم في الحضور، والمفارقة أنه يضّعف دلالة الوسم في الغياب، إذ يظل حاضرا أكثر في الغياب، ففي حضور "الورم" فزع دائم، إنه (العلة) التي تنذر بالموت، وفي حضور" الورم" بلاغة الحضور، بلاغة التكاثر والتفشي والانتشار، حضور يكسر تناسق الخطوط والألوان، بلاغة تشويه جسدي ونفسي واجتماعي.

ويشار إلى علاجات الأورام عادة في صيغة استعارية ثلاثية ب"جرح/ حرق/ سمّ " مقابلا ل" جراحة/ إشعاع/ علاج كيميائي "[2]. فالندبة التي يخلفها في (الجسد) كما في (النفس) استئصال "الورم"، هي (وسم) يستدعي دلالة وسم "الورم" في حد ذاته، ومن هنا كان "الورم" (علة) بليغة التّمكن حتى بعد انتزاعه، لأنها تشويه للجمال، وألم نفسي، وتغير جسدي ثابت، وإخلال بتوازنات الكمال/ والنقص، والجمال/ والقبح ، والأنا/ والآخر، والمادي/والروحي، والهوية / والمجتمع .

[1]:ينظر: جينز بروكيير، ودونال كربو: **السرد والهوية (دراسات في السيرة الذاتية والذات والثقافة)**، ترجمة : عبد المقصود عبد الكريم، المركز القومي للترجمة ، القاهرة، مصر ، ط1، 2015، ص 242

[2]: ينظر المرجع نفسه .



"الورم" في حضوره، هو (العنف) الذي نخر جسد الوطن الموسوم، وأوهن روحه، وفي استئصاله وتغييبه يترك (ندبة) راسخة الحضور، دائمة التدليل على أثره، وشماً لا يزول، ووصماً لا ينسى، إذ يتجاور سلميا القاتل والمقتول، الغادر والمغدور، الغاصب والمغتصب .

4- رواية " الورم" واشتغال الوظائف العنوان:

إن العنوان " بنية نصية مستقلة لها اشتغالها الدلالي الخاص"[1] هذا الاستقلال النصي يتعاضد مع الموقع الفضائي الاستراتيجي ليقدم العنوان كبنية مستقلة وظيفيا أيضا، ينجز عنوان "الورم" وظائف منها:

4-1- الوظيفة التعيينية:

يتقدم عنوان "الورم" لتعيين نص عمله الأدبي وتسميته، الوظيفة التعيينية موجودة بالفعل وبالقوة، ومن بين وظائف العنوان الأخرى يؤول إليها شرف تسمية العمل ومباركته، "الورم" هو الاسم الذي اختاره **محمد ساري** لروايته، "الورم " الاسم هو انبثاق من العدم إلى الوجود، باللغة وفي اللغة يتم الخلق والتشكل "واللغة لن تكون لغة إلا حين تمارس التسمية، حين تصنع العالم بالكلمات بأقل كلفة اقتصادية إذا ما قورنت بالأنظمة السيميائية الأخرى."[2]

[1]: محمد فكري الجزار: **العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي**، ص35
[2]: خالد حسين حسين: **في نظرية العنوان**، ص 21.

الاسم/ العنوان/الورم لا يحيل فقط ليعين نصه، وإنما يحيل لإعادة الصوغ والبناء والتشخيص. عبر المجاز يصوغ العنوان " الورم" نصه لخلق فرادته اسما ونصا، كوحدة لا يمكن اختراقها إلا بالتمزق، الارتباط الاسمي أزلي غير قابل للتغيير ولا الاستبدال.

4-2- الوظيفة الوصفية:

العنوان "الورم" هو اللغة الثانية، في مقابل اللغة الأولى النص، فليس هناك لغة واصفة بدون لغة من الدرجة الأولى، الوظيفة الوصفية موجودة بالقوة في عنوان " الورم" إنه لا يصف النص بالشرح، ولا يقابله بالتكثيف، وظيفة العنوان الواصفة جعلته في " الورم" نصا موازيا بامتياز، بنية معادلية تساوي بنية نص الرواية من مكان الندية بينهما، العنوان لا يشرح العنوان هنا يؤول.

4-3- الوظيفة الإيحائية:

تنهض هذه الوظيفة على الإيحاء بالمعنى، تتحرك الوظيفة الإيحائية في عنوان "الورم" من تحت جلد العنوان حيث يتولد العنوان/العناوين الغائبة من مناطق اللا تحديد والفجوات الدلالية التي سكت عنها، وبدلا من أن يقترب من القارئ بالكلام، يقترب منه بالصمت، في سكوته تكمن البلاغة مثل هذه العناوين" تلمح دون أن تكون حاجبا بين النص وقارئه، إن العنوان هنا يعد كاشفا للمعنى إذ يقوم على توليده في ذهن المتلقي أكثر من قيامه على توضيحه"[1] لا مكان في عنوان" الورم" إلا للإيحاء الرمزي.

4-4- الوظيفة الإغرائية:

تتوتر الشعرية في عنوان " الورم" بانزياحها واختراقها لقوانين الصوغ الجمالي للعنوان، "الورم" عنوان يخترق جوهر القبيح ليبني رؤية للعالم وللوجود والإنسان، تصعيد حساسية القارئ هي الإستراتيجية التي راهن عليها العنوان، إنها "الشَّرَك الذي ينصب لاقتناص القارئ"، الشعور بالذعر والنفور الذي تخلفه علامة "الورم"هو مقام الإثارة العنوانية، لأنه يثير الفضول لاستكناه ماهية الورم وعلاقته بموضوع الرواية" فيفتح شهية للقراءة"، ويقدم فكرة أولية على أنه سيكتب سردية "العلة" وأنه من عناوين "المرض في الرواية"، لكن

[1]: كمال بن عطية : **سؤال العتبات في الخطاب الروائي (دراسة في منظومة العنوان للروائي المؤسس عبد الحميد بن هدوقة)** ، ص39.

سرعان ما يخرق توقع القارئ، ويشتغل موضوع الرواية على تعديل مسارات القراءة، التي تنتهي إلى اكتشاف علاقة التوازي بين العنوان والنص الذي يعنونه.

ثالثا- شعرية العنوان في رواية "أشجار القيامة" :

1- معمارية الرواية ونزعة التجريب:

رواية "أشجار القيامة " واحدة من الأعمال الروائية التي تجاوزت الحبكة السردية المدمجة في موضوع كلي مترابط ومتسلسل، ويعدّ هذا العمل محاولة لتجاوز الأنماط السردية التي تتبنيّ ترتيب الحبكة بطريقة مألوفة، ومن أجل تحقيق نمط مخالف، متميز يتم من خلال بنيته السردية تهشيم النماذج السابقة.

قسمت "أشجار القيامة" إلى ثمانية فصول سردية ، يتناوب على السّرد فيها خمسة رواة يروون القصة السّردية ذاتها كل من زاوية نظره ، فجاءت الرواية لتجعل الرواة في مركز اللعبة السردية، وفتحت الباب أمام التجريب، ووسعت أفق النص السردي ليحاور فعل الكتابة من جهة، وفعل القراءة من جهة أخرى، وتداخلت أدوار الرواة بأدوار الشخصيات ، بأدوار القراء.

تتميز رواية "أشجار القيامة" بإستراتيجية سردية تكثف دلالة العمل الروائي ككل حول دور (الراوي)، حيث أن الرواة والشخصيات يتبادلون الأدوار فالشخصية تشارك في الحبكة السردية وفي تأثيث الفضاء السردي ،ثم بعد ذلك تقوم بروايته ، وتنبني الرواية إذ ذاك على ثمانية فصول سردية مترابطة ومنفصلة في آن واحد يمكن اعتبارها تنويعات مستقلة ذاتيا لقصة " أشجار القيامة " على الرغم من ترابطها من خلال التداعي المشترك لشخصيات الرواية ذاتها هذا ما يصور الإدراك المنقسم أو المشتت للقصة ذاتها، وهي تشكل محاولة لرصد (الأزمة) من زوايا نظر مختلفة تقنيا تشكل صورة كاملة من جملة صور جزئية، صورة بانورامية مشكلة من تشظي الحكاية على لسان أطراف مختلفة ما يوحي بتجاوز فكرة مركزية الحقيقة أو وحدانيتها واكتمالها .

على مستوى السّرد تخلق هذه الإستراتيجية انطباعا بأننا أمام رواية جديدة في كل مرة ومن هنا تولدت الحيوية والتوثب في بنية الرواية .

تعكس رواية " أشجار القيامة " الواقع الجزائري في فترة من أصعب الفترات التاريخية التي مرت بها البلاد، حيث تصور أزمة المثقف، وتساءل قضية الوجود الإنساني ، حيث يغوص الروائي في أعماق شخصياته التي تشكل بمعنى من المعاني وجها من وجوه أزمة وجودية كبرى تتعلق بكينونة الإنسان وبمصيره الحتمي، أزمة بكل أبعادها الحضارية الاجتماعية والتاريخية .

في رواية "أشجار القيامة" يرصد **بشير مفتي** كل تلك الأبعاد لكن دون الإخلال بوظيفة السرد، أي ببناء محكيات متناغمة ومتضافرة، يتمم بعضها البعض الآخر، لأن الرواية بناء معماري يتكون من مستويات أو من طبقات من المحكي.

إن "أشجار القيامة" صورة عن السّرد الذي يتنامى عبر ترادف المحكيات ، وهي كذلك تعتمد تعدد الشخصيات الروائية، وتنوعها، والتي تشارك في أداء وظيفتها الأساس وهي التناوب على الحكي لإتمام رسم أبعاد القصة الإطار.

2- عنوان " أشجار القيامة" والبناء النصي:

2-1- المستوى المعجمي: نتتبع البناء النصي لعلامتي العنوان(أشجار) و(القيامة) معجميا، ومن بين تجليات علامة (أشجار) اللغوية نجد ما أورده **ابن منظور**"الشجرة الواحدة تجمع على الشجر والشجرات والأشجار، والمجتمع الكثير منه في منبته: شجراء، الشَّجَرُ، والشِّجَر من النبات، ما قام على ساق ، وقيل : الشجر كل ما سما بنفسه دقّ أو جلَّ، قاوم الشتاء أو عجز عنه.

والشَّجراء ، الشجر: اسم لجماعة الشجر، وواحد الشَّجراء شجرة، ولم يأت من الجمع على هذا المثال إلا أحرف يسيرة شجرة وشجراء، وقصبة وقصباء، وطرفة وطرفاء، وحلفة وحلفاء ..وقال سبويه : الشجراء واحد وجمع.."[1]

وجاء في (القاموس المحيط) ، في مادة (شجر) ، " واشتجروا : تخالفوا ، كتشاجروا ، وشجر بينهم الأمر شجورا تنازعوا فيه ، وشجر ...شجرا : ربطه، وشَجَر الرجل عن الأمر

[1]: ابن منظور: **لسان العرب**، مج 4، ص394-395. مادة (ش.ج.ر)

صرفه ، ونحَّاه ومنعه ، ودفعه وشجر الفم فتحه ، ..وشجر البيت عمده بعود ، وشَجَرَ الشجرة رفع ما تدلى من أغصانها..والشجر: الأمر المختلف .. ".[1]

وجاء في(المقاييس):" الشين والجيم والراء، أصلان متداخلان ، يقرب بعضها من بعض ، ولا يخلو معناهما من تداخل الشيء بعضه في بعض، ومن علو في الشيء وارتفاع ، وقد جمعنا بين فروع هذين البابين لما ذكرناه من تداخلهما ، فالشجر معروف، الواحدة شجرة ، وهي لا تخلو من ارتفاع وتداخل أغصان، ووادٍ شَجِر : كثير الشجر.

ويقال : هذه الأرض أشجر من غيرها أي أكثر شجرا ، والشجر: كل نبت له ساق.

قال الله تعالى : ﴿**والنّجم والشّجر يسجدان**﴾ ، شجر بين القوم الأمر إذا اختلف أو اختلفوا وتشاجروا فيه ، سميت مشاجرة لتداخل كلامهم بعضه في بعض.

واشتجروا : تنازعوا ، قال الله سبحانه وتعالى : ﴿ **فلا وربك لا يؤمنون حتى يحكموك فيما شجر بينهم**﴾ .»[2].

معجميا تتضمن علامة الأشجار دلالات التداخل والتشابك والتنازع من جهة، ودلالات العلو والسموق والرفعة من جهة ثانية.

أما كلمة (القيامة)، فقد وردت في المقاييس في مادة (قوم) "القاف والواو والميم صحيحان ، يدل أحدهما على جماعة ناس، وربما استعير في غيرهم ، والآخر على انتصاب أو عزم ".[3]

وفي مادة (قام):"القاف والألف قد مضى ذكر ذلك ، والأصل في جميعه الواو ".[4]

---

[1]:الفيروز أبادي : **القاموس المحيط**، تحقيق مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، إشراف: محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت ، لبنان، ط8، 2005، ص413-414

[2]: أحمد بن فارس: **معجم مقاييس اللغة** ، تحقيق : عبد السلام هارون ،ج3، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، مصر، ص246-247. مادة (شجر).

[3]: المرجع نفسه ، ص43.

[4]: المرجع نفسه ، ص46.

وجاء في (اللسان) "يوم القيامة ، يوم البعث ، وفي التهذيب :القيامة يوم البعث يقوم فيه الخلق بين يدي الحي القيوم .

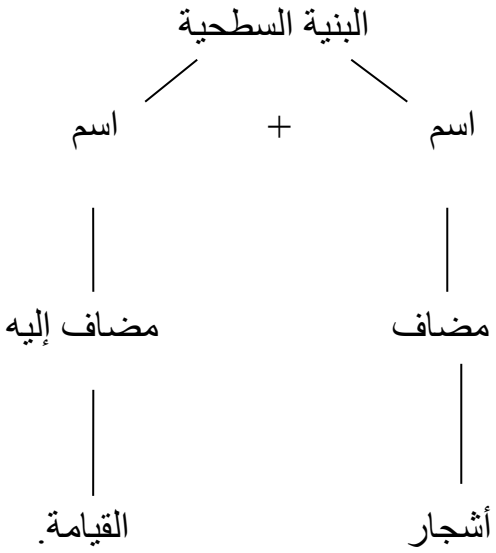
وفي الحديث ذكر يوم القيامة في غير موضع ، قيل أصله مصدر قام الخلق من قبورهم قيامة وقيل هو تعريب قِيَمْثَا وهو بالسريانية بهذا المعنى ... ويوم القيامة يوم الجمعة "[1].

2-2- المستوى التركيبي :

يمكن تقديم الترسيمة الآتية لبيان البنية التركيبية للعنوان" أشجار القيامة" حيث تتجلى البنية السطحية مشكلة من تركيب اسمي إضافي.

البنية السطحية: أشجار القيامة ← تركيب اسمي إضافي

أشجار القيامة



تتمظهر البنية التركيبية للعنوان الرئيسي " أشجار القيامة" في المستوى السطحي عن طريق(تركيب اسمي إضافي)، وهو تركيب تتحكم فيه قاعدة توليدية وأخرى تحويلية ، أما بالنسبة لقاعدة التوليد" فعلاقة الإضافة علاقة بين اسمين ، أولهما نكرة ، وثانيهما : نكرة أو

[1]: ابن منظور: **لسان العرب**، مج12، ص506. مادة(ق.ا.م)

معرفة ، وما بين الاسمين حرف جرّ مقدر هو واحد من حروف الجرّ الأربعة (ل – من – في – ك).[1]

أما القاعدة التحويلية " فإنها تعني تحول من نطاق القدرة الكامنة إلى نطاق القدرة المستخدمة ، ذلك بأن انتقال قاعدة الإضافة من ميدان التحقق إلى الواقعي للغة يسقط حرف الجر المقّدر بين طرفيها ، ويفضي التحول بالقاعدة إلى أحد احتمالين:

فإما أن يأتي الطرف الأول للإضافة اسما نكرة معرفا بإضافته إلى اسم المعرفة، وإما أن يأتي ، اسم نكرة مخصصا بإضافته إلى النكرة "[2]

وفي هذا التركيب يتجاور الاسمان (الأشجار) و(القيامة) حيث يلتحمان في اسمية واحدة ، ذلك أنك إذا أضفت اسما إلى اسم مثله مفرد أو مضاف ، صار الثاني من تمام الأول ، وصار جميعا اسما واحدا وانجرّ الآخر بإضافة الأول إليه.[3]

وبهذا اكتسبت الكلمة (أشجار) النكرة صفة المعرفة باتصالها بكلمة (القيامة) المعرفة بعلاقة إضافة ، بتأمل التركيب العنواني نجد أن (أشجار) جاءت في صيغة الجمع والتنكير وهي مضاف ، وهذا ما دعم أهميتها بالنسبة للمضاف إليه(القيامة) ، لكن تقدم (أشجار) تمنح للمضاف قيمة توجيه الدلالة. ومن هنا تكتسب النكرة (أشجار) سمة المعرفة لتمارس من ثم التحديد، والتسمية، والتعيين " وبذلك ينبثق النص الفعلي من الوجود بالإمكان، إلى الوجود بالفعل، ومن الاحتجاب إلى الانكشاف، وحيازة القوة"[4]

أما من جهة أخرى فإن الأصل في التركيب أنه تركيب اسمي حذف منه (المسند إليه) المبتدأ، وظل (المسند) الخبر حاضرا وهذا من سمات العنونة، أو الكتابة الروائية الحداثية التي تميل إلى الاقتصاد اللغوي[5].

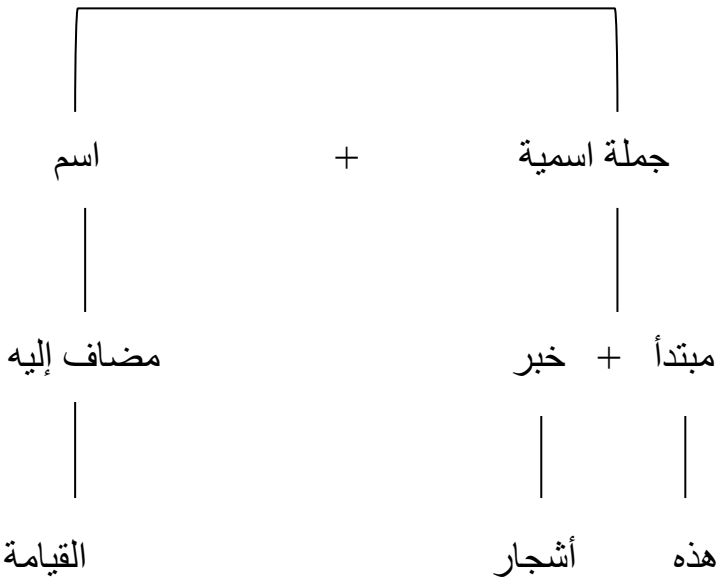
---

[1]:ينظر : محمد فكري الجزار: **العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي**: ص 54.
[2]: المرجع نفسه.
[3]: محمد بن يزيد المبرد: **المقتضب**، ج4،تحقيق: محمد عبد الخالق عضيمة، عالم الكتب، بيروت، لبنان،دط ،دت،ص 143.
[4]: خالد حسين حسين: **في نظرية العنوان**:ص 183.
[5]: محمد فكري الجزار: **العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي**: ص 41.

ويفصح هذا الحذف عن إستراتيجية كتابة ترافق تجربة إبداعية مأزومة من جهة، ومن جهة أخرى فإن هذه " الفجوات النحوية هي شكل لغوي مواز لفجوات نفسية صادمة للمتلقي مما يطرح مسألة الغموض الدلالي للعنوان"[1].

البنية العميقة

الجملة الاسمية



يمكن أن يعلل حذف المبتدأ في البنية السطحية برغبة السارد في الإسراع بنقل الخبر إلى القارئ، نظرا لأهميته واستقرار تفكيره عليه دون المبتدأ، إضافة إلى أن طبيعة العنوان تدعو إلى الإيجاز والاختصار في مجال يجمل فيه الاختصار.[2]

2-3- المستوى الدلالي :

يفتح العنوان الدائرة التأويلية على مصراعيها، من خلال تأويل العنوان كنص مصغر خارج علاقته بالنص الذي يسمه في الوهلة الأولى ، أي في حالة اعتباره نصا منفصلا ، ثم يتم تمطيط هذا الإجراء التأويلي عبر ربط الصلة بين العنوان كنص من جهة، وبين العنوان

[1]:شعيب حليفي: **هوية العلامات**، ص20.
[2]: عبد القادر رحيم: **علم العنونة (دراسة تطبيقية)** ، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2010، ص182

في علاقته بالنص المركزي من جهة ثانية ، أي في حالة اعتباره- نصا متصلا- وهنا يكون لدور القارئ الأهمية القصوى في الانخراط في هذه الدائرة التأويلية المفتوحة الأمداء.[1]

وإن المتأمل لهذا العنوان الروائي يكتشف مدى اشتغال الروائي على الارتفاع بنصية العنوان السردي لمضاهاة العنوان الشعري، ليكتنف بالغموض، والاستعارة ، حتى يكون أكثر إغواء، وأشد اصطيادا للقارئ، وبالتالي يفرض العنوان السردي ذاته كنص ممعن في نصيته.

تتجلى دلالة الحياة والخصب في مفردة (الأشجار) والشجرة تحمل شحنة وجدانية، وثقافية ورمزية، فهذا المكون الحي بقوة التراب والماء والضوء، وزيادة على ارتباط الشجر بالأرض، فإنه في شموخه وسموقه يضرب أمثلة في الصمود والثبات، بل إن بعض أنواع الشجر تتكثف رمزيتها الدلالية في الثقافة الإنسانية ، كالزيتونة والنخلة والأرز..، وتأخذ أبعادا تقديسية وميثولوجية .

في المقابل يتجلى فضاء الفناء/البعث من خلال مفردة (القيامة) وهي المكون الثاني ضمن بنية العنوان، والقيامة رمز مُتوتر الدلالة لحمله ثنائية تقاطبية تدل على الفناء والزوال والاندثار، ومعنى البعث وإعادة الخلق والحياة الخالدة في آن واحد.

يشتغل هذا العنوان /النص على مبدأ المفارقة وتوليد التوتر الدلالي لدى القارئ ، وقد توجهت عناوين الرواية الحداثية نحو تبني إستراتيجية تقوم على آليات "التكثيف الدلالي، الإثارة والمفارقة ، التناص وأخيرا تفعيل البعد البصري لموطن العنونة، وهذه الآليات تحضر مفردة ومجتمعة في العنونة الحداثية التي تفجر بتجلياتها أسئلة لدى القارئ وتترك الإجابة للنص ذاته ".[2]

هذه الصورة الجديدة تنأى بالعنوان الروائي الحداثي عن كونه مجرد عنوان مفتاح (titre-clé)، وقربته من أن يكون صورة رمزية ، بالمعنى الفني لهذا الاصطلاح وذلك في إطار المراهنة على العناوين المألوفة التي تقترح ميثاقا قرائيا (ضمنيا) جديدا للقراءة ، نظرا

[1]: عبد المالك أشهبون : **العنوان في الرواية العربية،** ص 69.
[2]: خالد حسين حسين**: في نظرية العنوان،** ص 372.

لتركيزها الملحوظ والمتواصل على ما هو تخييلي وإيحائي وشاعري ، أكثر من توظيفها لما هو إحالي وواقعي وبسيط.

إن عنوانا كعنوان " أشجار القيامة" يشتغل على الإثارة والمفارقة، فالعنوان ظاهرا في ضفة، والنص في ضفة أخرى، فهو لا يعكس موضوع النص على النحو الصريح ، ومن هنا فإن القارئ يجد نفسه في مواجهة أسئلة النص/العنوان ، وأسئلة العنوان / النص.

تشتغل المفارقة أولا على مستوى الدلالة التي يولدها التركيب التقاطبي من جهة ، ثانيا على مستوى الدلالة التي تربط العنوان ككل بنصه، وأحالت هذه المفارقة المضاعفة العنوان " أشجار القيامة" إلى صورة رمزية تتطلب قراءة تأويلية يقتضيها ديالكتيك السؤال/الجواب.

تتميز صياغة العنوان " أشجار القيامة" بميزة لعبة التضاد الدلالي، حيث يجد القارئ نفسه محاصرا بأسئلة عوضا عن حصوله على تصور يقربه من عوالم العنوان، أو عوالم الرواية .

أما صفة التكثيف الدلالي فتظهر في النزوع إلى العناوين القصيرة، واستغلال الاقتصاد اللغوي ، إن نصا مشكلا من كلمتين هما (أشجار) و(القيامة) لهو نص يشتغل على التكثيف الدلالي ، حيث يتسم العنوان بقدر كبير من الغموض، وعناوين كهذه " تفرض على الخطاب النقدي إستراتيجية خاصة في قراءة هذا (الخطاب) نظرا لأن النص لا يتحقق إلا حين يلج دائرة التحقق بالقراءة المرتهنة لطاقة الموازيات النصية، في اصطياد المتلقي الذي يمنح وحده (العمل قيمته) وأثره في العالم ".[1]

يشتغل العنوان " أشجار القيامة " كنص مكتوب على تفعيل البعد البصري، متوهمين أن ثمة تعارضا بين المرئي والمكتوب ، في حين أن الذي نسميه النص المكتوب هو في الوقت ذاته ينضوي تحت مظلة النص المرئي لأنه لا يقدم فضاء فارغا، ولكنه يقدم نصا مطبوعا تؤدي فيه الرؤية البصرية دورا حاسما[2].

[1]: المرجع السابق

[2]: مهدي صلاح الجويدي: **التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد**، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1 ،2012، ص31.

يحتل العنوان مركز صفحة العنوان، ليكشف في مركزيته قيمة في صفحة العنوان في مقابل العناصر الأخرى، يطل بخط أحمر عريض، وظلال حروف بيضاء، تستطيل الحروف نحو الأعلى لتحاكي الأشجار في شموخها نحو السماء، وتحاكي فعل القيام والنهوض والثورة والانبعاث.

وقد تولدت من علاقة العنوان والصورة المرافقة، أي من علاقة النص المكتوب واللوحة التشكيلية علاقة تفسيرية، حيث يفسر العنوان اللوحة، وتفسر اللوحة العنوان، وتعيد تشكيل الخطاب النصي، وتعيد تقديمه بحيث يجد القارئ نفسه أمام تسمية واحدة ونصين أحدهما لغوي، والآخر تشكيلي.

3- عنوان "أشجار القيامة" حوار العنوان /النص واشتغال الدلالة :

لكي نفهم المفارقة في العنوان لابد من الاتجاه في القراءة من العنوان إلى النص ، إن المفارقة في العنوان هي جزء من المفارقة التي يحفل بها النص.

اتسم العنوان " أشجار القيامة " بعنصر العجيب ، وعناوين مثل هذه "تمتلك مقدرة فائقة على المخاتلة، والمراوغة، فهي بهذا المعنى، عناوين غير متوقعة تجعلنا - قبل قراءة الرواية- في حالة اندهاش، واستغراب، نظرا لما تتركه في أذهاننا من انطباعات أولية، تثير فينا أكثر من سؤال حول ما تحبل به من مضامين."[1]

إن ارتباط كلمة "أشجار" بكلمة " القيامة" أخرجها من الدلالة الواقعية إلى الدلالة المجازية ، من المعقول إلى اللامعقول ، من المعلوم إلى المجهول، فتتناسل التساؤلات عن القيامة ، وعن أشجار القيامة وعن علاقة العنوان بالمتن ، وعناوين مثل هذه توتر مواثيق القراءة وتقلق آلية التلقي .نصيا يحضر العنوان في المتن بتنويعات صياغية يجليها الجدول الآتي:

[1]: عبد المالك أشهبون : **العنوان في الرواية العربية:** ص 142.

الصيغة	النص	الصفحة
شجر القيامة	- بدأ يعيش في عالم آخر، ويكتب عن أشياء مختلفة ، تغيرت روايته تماما ، صار يهذي، صار يتعذب ، صار ينبح ، صار يدخل إلى السجن ويعذب من طرف البوليس، ويخرج ، ثم يعذب من طرف نفسه ، صار لا يعرفني صار يموت ، ويعود للحياة ، صار يتحدث عن القطار، وعن **القيامة** والبحر، **وشجر القيامة** ، وشجر البحر، وامرأة يرمز لها ب فاء، ويبحث عنها وزهرة تزداد كثافتها الرمزية ، وتقوى رغبته فيها ، فتوقفت عن مدّه بالحبوب، فيصحوا ، ويعود لكامل عقله، ويحاول أن يفسر ما يحدث له دون أن يدرك أي شيء ، تصورها عبقرية نازلة عليه من السماء تصورها حالة من حالات الإبداع ، يالسخافة يالسخرية. وأنا التي كنت وراء ذلك .	176
الأشجار... القيامة	لماذا نفهم بعد فوات الأوان ؟ ولكن تلك هي القصة، أكاد أصبح الشاهدة الوحيدة عليها. الشاهدة الباقية لتلك **الأشجار** التي أرادت أن تقف في وجه **القيامة**، واحترقت جميعها بأوراقها، وأغصانها ، وعروقها ، وتاريخها.	179
الأشجار... القيامة	... منفاه البعيد، سيصبح منفاي أنا أيضا . ومن هذا المكان الجميل أفكر في **الأشجار** التي صمدت طويلا أمام ريح **القيامة** ، وكيف احترقت جميعها بلا رحمة . أفكر في ساعد، ثم فيه هو، وأخلص إلى القول كانت حياتنا قاسية قسوة الشتاء الذي يأتي قبل موعده ... كانت حياتنا قاسية وجميلة بالرغم من كل ذلك...	196

يتولد النص من العنوان، وتشتغل تقنية (استنساخ الصيغة العنوانية) ضمن النص المتن على تأكيد طبيعة العلاقة الرحمية بين النص وعنوانه، ومادامت العلاقة كذلك فينبغي على كل قراءة أن تأخذ بعين الاعتبار أن كل استنساخات الصيغة العناوانية قد ارتبطت بتيمتي (الكتابة) و(المرأة) .

من خلال الخطاب الروائي سنجد أن **(فعل الكتابة)** و(**الحضور الأنثوي**) شكّلا بعدين مركزيين نسجت على خيوطهما الرواية ككل .

انشطرت بنية العنوان في حضورها داخل متن الرواية ، لتعيد تشكيل الدلالة عبر مسارين مختلفين ظاهرا ، متكاملين باطنا ، المسار الأول هو ارتباط بنية العنوان بفعل الكتابة الروائية لدى الروائي المتخيل وهو كذلك (بطل الرواية) ، فحين تتلبس الكتابة الروائية الراوي /السارد تنفتح أمامه عوالم مختلفة ومعابر لا متناهية ، أما المسار الثاني فهو ارتباط بنية العنوان بفعل (الحكي) ، فقد استعادت المرأة مملكة الحكي من سلطة السارد الرجل، ويأخذ السّرد شكل شهادة تقدمها (زهرة) بعد انقضاء الحكاية كشاهدة وحيدة اجتمعت لها الأحداث والمعطيات كلها من دون الشخصيات الأخرى كلها .

3-1- فعل الكتابة : شكلت الكتابة (تيمة) رئيسة في رواية " أشجار القيامة"، وهي هاجس السارد وبطل الرواية أيضا ، وتبرز نصيا ضمن محورين ، محور الكتابة والوعي بفعل الكتابة ، ومحور الكتابة وقراءة الرقيب.

3-1-1- الكتابة / ما وراء الكتابة : يسعى في رواية "أشجار القيامة" **بشير مفتي** إلى إحكام بنية خطابه الروائي، حيث يتداول الرواة على حكي قصة روائية واحدة ليعدد الصيغ لحكاية واحدة، ويسعى في الآن ذاته لينقض بناءها المحكم بتوظيف تقنية الميتا سرد ، أي وعي الذات الكاتبة بفعل الكتابة أو وعي الرواية بكونها رواية.

حسب **دلينباخ(** Dallenbach) فإن الميتا سرد هو: "المقطع النصي الذي يضطلع به سارد داخلي تخلى له السارد أو المؤلف عن المكان مؤقتا " ويحكم الميتا سرد أربع خاصيات

وهي: عكس المحكي، وقطعه، وخرق الحكاية، وإدخال عامل التنوع داخل الخطاب[1] ، وحسب المهتمين ، فإن "الميتا سرد يمكن أن يعرف بأنه أسلوب الكتابة، أو بتعبير أدق أسلوب التلاعب الواعي بالبنى الروائية، أو اللعب مع الرواية "[2]

تقنية الميتا سرد توظف لتوقف تدفق السرد، وتقوّض بنية الخطاب الروائي المحكمة ولتقذف بالواقعي داخل التخييلي، وتدمج السارد بالروائي، وتشتت مواثيق القراءة لدى المتلقي، الذي يجد نفسه متنقلا بين الرواية، وما وراء الرواية، وحتى ما بعدها إذ تعرض رواية "أشجار القيامة" تجربة التلقي ضمن القسم السردي الذي جاء بعنوان "بلسان القراء".

جاء في الرواية " أحيانا حتى في النوم نتذكر ونشعر بالحاجة لأن نعود. كل شيء له علاقة بالذاكرة، أنا الآن في غرفة الإنعاش، توقفت ذكرياتي مع مقتل كريمة ، وأمنية رؤية البحر، تداخلت **روايتي** مع **الخيال** أعرف بأنني لم أكن لأدفع **العقدة** إلى هذا الحدّ، ولكنني كنت أكتب **رواية** وكنت أريد التنبؤ بأشياء سردية، ثم في **الرواية** كل شيء أصبح مباح، ومستباح "[3]

إن وصف **ليندا هتشيون** لما وراء السرد بأنه " يبتدع رواية ويكتب تقريرا عن إبتداع تلك الرواية في آن واحد " يصدق تماما على رواية "أشجار القيامة"، جاء فيها بصوت السارد

" لا أفكر، بمعنى لن أضع سلم أولوياتي، لن أرسم خريطة متوحدة للحياة ، لن أكتب **قصة** حقيقية أو خيالية، كل شيء ممكن أن يوجد ولا يمكنه كذلك أن يوجد، لن أنتظر معجزات هي حيوات **ستسترد** بعجز فاجع عن **السّرد** و**قصص** تتلى / **تروى** بلا خوف وعنفوان.

إنني **أكتب** لهذا السبب "[4]

إن هذا المقطع الما وراء روائي يتضايف إلى مقاطع أخرى ليشكل رواية عن رواية وتعليقا على انبنائها الذاتي في صورة وعي انعكاسي للسارد الذي يرتد إلى ما قبل السّرد، أو

---

[1]: عبد العزيز ضويو: **التجريب في الرواية العربية المعاصرة (دراسة تحليلية لنصوص روائية حديثة)**، عالم الكتاب الحديث، الأردن، ط1، 2014 : ص40.

[2]: مجموعة من المؤلفين : **جماليات ما وراء النص**، أماني أبو رحمة ، دار نينوى ، سوريا 2010 ، ص 17-18

[3]:**أشجار القيامة** ، ص13

[4]:المصدر نفسه.

ما فوقه فينقطع السرد الروائي ويتداخل بمستوى سردي آخر، إن هذا النوع من الكتابة الروائية يتسم باللا- تماسك البنيوي، حيث تسهم البنية النصية الطارئة بتعبير **سعيد يقطن** في إنتاج بناء مشوش وغير متماسك، حيث يحاول النص من خلال الميتا سرد " تسريد إشكالية كتابته وصيغ توليده سواء بطرق استعارية أو خطابات خارج - حكائية"[1]

إن الوعي الذاتي للكاتب بفعل الكتابة ينعكس على فعل القراءة أيضا، حيث يستدرج القارئ ليورطه في عوالم ما وراء الرواية، يجعله على وعي بحضوره، وتتنوع صيغ الما وراء روائي بين الجزئي، والكلي وتتنوع الأصوات ما وراء روائية بين صوت الراوي، وصوت الروائي.

يظهر الما وراء روائي الجزئي مرتبطا بالصوت السردي للراوي "سأحكي الحكاية، ولكن قبل ذلك ، نعم قبل هذا سأترك الحكاية تحكيني ، سأدفعها لليأس مني ، لليأس من العالم ، سأدفعها للانتحار على الورق ."[2]

الرواية المرتقبة لم تكتب بعد ، الراوي يعرقل السّرد بالميتا ورائي فهو يبني اللا ورائي.

"أفهم جيدا أن الكتابة مؤلمة لي، مؤلمة للغاية وما كان علي أن أبدأ أي شيء، ما كان علي تحبير تلك الأوراق ، إنني أعيش الآن بين عالمين واقعيين ،أليمين ، أعيش أو أظن أنني أعيش"[3]

تتكثف رمزية الميتا روائي عندما نفهم كقراء أننا لن نقرأ تلك الرواية فهي غير ممكنة بالنسبة إلينا ، لكنها ممكنة لقراء الروائي التخيليين ضمن عوامله التخييلية.

"الذي يهمني هو الجمال ،التماسك،الهندسة البنائية، ليست جويس طبعا، ولا فولكنز ، أنا كاتب صغير ، مهمش من منطقة معذبة في التاريخ لهذا يهمني الموضوع أيضا ، يهمني أن أحكي عن وضع الحي وأسئلة الناس ، واقع الناس مهم أليس كذلك "

---

[1]: عبد العزيز ضويو: **التجريب في الرواية العربية المعاصرة** : ص40.
[2]: **أشجار القيامة** : ص70
[3]: المصدر نفسه: ص71.

تبقى هنا المقاطع الواقعية حتى وإن كان ظاهرا يوهم بذلك ، تأكيدا على إصرار الروائي على هذه البنية اللا متماسكة بين السّرد واللاسّرد

كما يبرز الميتا روائي (الكلي) من خلال الروائي (الروائي) كصوت سردي ، متميزا بمنظور سردي عن منظور الشخصيات الأخرى ، استجابة لرؤية ثقافية واجتماعية معاصرة أخذت بالتشكل منذ العنوان الداخلي(بلسان الروائي) الذي كرس لانفصال الصوت السردي للروائي بذاته ، وهو في فرادته ينتج ما ورائيا مختلفا وخاصا به .

3-1-2- الكتابة والرقيب / إساءة القراءة : ربما بدت الكتابة الإبداعية صوغا جماليا للواقع وكشفا عن الجوهر الثري للأشياء، وانحيازا للجدارة الإنسانية في أشد تمثلاتها خلقا وابتكارا، ولذا فالإبداع يقف على طرف نقيض مع الرقابة.[1]

وتعد لحظة نهاية الكتابة، هي لحظة بداية القراءة ، و(إساءة) القراءة هي فعل قراءة محتمل، ولكنه في الغالب ناتج عن سوء تأويل، يتطابق هذا الموقف وموقف (قراءة الرقيب)، وفي رواية "أشجار القيامة " يعدّ الرقيب بنية (داخلية) نصية وليست عنصرا (خارجيا)، تمثلها الشخصيات الروائية كشخصية : (فاتن) الممرضة أو عميلة الجهاز الأمني التي كانت تستنطق الروائي في غرفة الإنعاش:

"الممرضة فاتن هكذا سمعتهم أيضا ينادون عليها ...سألتني فاتن قائلة وأنا افتح عيني لأول مرة بعد أسبوع من الغياب التام :

- من هي فاء التي بقيت تهذي باسمها؟

-لا أدري.

....

-سألتها عما تتحدث، فردت:

[1]: يسرى عبد الله : **الرواية المصرية : سؤال الحرية ومساءلة الاستبداد** ، دار الأدهم للنشر والتوزيع ،القاهرة، مصر،ط1، 2012، ص 13-14.

- ما كنت تكتبه في أوراقك لقد اطلعنا على كل شيء بما فيها مخططاتك للثورة الأسماء التي كانت تحضر معك للعصيان الخلايا الصغيرة التي كتبت عنها، والتي ستحدث انقلابا في المنطقة ..كل شيء كما ترى.[1]

الرقيب في "أشجار القيامة" هو الوجه الثاني لفعل الكتابة نفسه ،

" تسلل الخوف إلى قلبي، وبدأت تنتشر نار باردة بداخلي، وصرخت: - من أنت؟

فإذا برجل ضخم الجسم يدخل ، ويمسكني بقوة ، وفاتن تحقنني بمادة مهدئة، نمت على الفور بصورة غريبة إلى حدّ بعيد لم أحلم بأي صورة؟ ، ولكن الأوراق ، الثورة، فاء كانت تستولي على ذهني، وكنت أبصرهم جميعا كخيوط وحروف وكلمات"

إذا ربطنا في هذا المستوى النص بعتباته فسيكشف لنا بأن (الثورة) التي تعدّ التيمة الأساسية التي يشتغل عليها الروائي المتخيل، إذ تعدّ هاجسه الوحيد وهاجس شخوصه المأزومين ساكني (حي الثقب) الرافضين لواقعهم، ما هي إلا المرادف التخييلي للمفردة العنوانية (القيامة) ذات الدلالة المجازية.

أما في البداية الروائية فإن السارد يستدعي حالة غرائبية برزخية بين الموت والحياة ، الوعي والغياب ، الحرية والكبت، الإبداع والرقابة حالة برزخية تستعيد مشاهد القيامة.

يتراوح المنظور السردي للثورة / القيامة بين مستويين مستوى الكتابة/الروائي، ومستوى القراءة / الرقيب فيتضح بأن ثمة " تعارضا ما بين الرقابة والإبداع لا باعتبارهما مجرد نقيضين فحسب، ولكن بوصفهما - في الأساس- كاشفين عن رؤيتين متمايزتين للعالم، إحداهما رؤية تتسم بالاستنارة والانفتاح (الإبداع)، والثانية رؤية ظلامية تتسم بالانغلاق والجمود (الرقابة)"[2]

لست لا بطلا ولا شجاعا، أنا مجرد كاتب ، مثل أهل حي الثقب والمنطقة بأكملها شخصية تدمر نفسها بنفسها ، وتعيش على الهامش، الهامش المتبقي. صحيح أنني ربما أشكل خطرا معنويا، لكنهم يعرفون جيّدا أن لا أحد يقرأ هنا، وأتعجب عندما يخافون من الكتابة ، ربما

[1]: **أشجار القيامة** ، ص20-21.
[2]: يسرى عبد الله : **الرواية المصرية : سؤال الحرية ومساءلة الاستبداد**، ص13-14.

هناك في دول أخرى الكتابة لها معنى ، قديما في عهد بلزاك، وفولتير، وهيغو، وساتر، أو في ماضي المنطقة عندما كان الحلاج سيفا مسلطا على رقبة الفقهاء والكتبة وأهل الرأي والحكمة ، الآن العالم تغير، وصار كل شيء مراقبا ومحروسا ، الثورات تخمد قبل أن تولد[1].

يظهر من خلال السّرد ما وراء روائي حيث يصور حالة الانفصال المؤلمة التي يعيشها السارد /الراوي عن البنية السوسيو-ثقافية التي يعيشها، وعن البنية السردية التي يكتبها.

3-1-3- الحضور الأنثوي: السرد على لسان الأنثى استرجاع مملكة الحكي:

إن العنوان والنص يشكلان بنية تعادلية كبرى العنوان = النص ، أي أن العنوان بنية رحمية تولد معظم دلالات النص، فإذا كان النص هو المولد ، فإن النص العنوان هو المولّد الفعلي لتشابكات النص وأبعاده الفكرية والإيديولوجية [2]

تشتغل تقنية استنساخ الصيغة العنوانية ضمن النص المتن على تأكيد البنية التعادلية للنص وعنوانه، فيتولد النص من خلال العنوان ، وليس من العبث أن كل استنساخات العنوان ضمن النص مرتبطة بقيمتي الكتابة والمرأة.

يفرض الجدل حول طبيعة الصيغة العنوانية الحاضرة في النص إشكالية تصنيفية، أي هل ينظر إليها على أنها تذكير بالعنوان، أم ينظر إليها كبنية نصية داخلية مادامت ضمن النص ، فلا ينبغي أن تقارب كعتبة .

ويميل العنوان " أشجار القيامة" إلى أن يحتفظ بسماته الموازية حتى في حضوره ضمن بنية النص، لسلوك (قانون الندرة) حيث يحضر في النص ككلّ ثلاث مرات فقط، ويمكن الإقرار مبدئيا بأن هذا الحضور أمكن من فك المبهم، وحصر المطلق في مفردتي العنوان، غير أن هذا الكشف يبقى جزئيا ليضمن للعنوان "أشجار القيامة " الاحتفاظ بقوته الرمزية.

ويرتبط الحضور العنواني في بنية النص بالحكي الذي يجري على لسان الشخصيات الروائية الإنثوية : بلسان كريمة ، وبلسان زهرة.

---

[1]: **أشجار القيامة** : ص106.

[2]: ينظر: جميل حمداوي: **دراسات في النقد الروائي(بين النظرية والتطبيق)** ، دار نشر المعرفة ، المغرب، ط1، 2013، 79.

حيث يحتفي **بشير مفتي** بالمرأة عبر نموذجين مختلفين ، ليكتب المرأة في تنوعها وتعددّها، وليس جديدا أن يكتب الرجل المرأة روائيا، ويحفر عميقا في عوالمها النفسية والجسدية ، يحتفي الروائي ببطلتي روايته كريمة و زهرة.

يلتفت ضمير السرد ليجري الحكي بلسان الأنثى في الأقسام السردية التي تحمل عنوان (بلسان كريمة) وهما قسمان يحملان العنوان ذاته، و(بلسان زهرة) وهو القسم ما قبل الأخير من الرواية .

تتنازع الشخصيتان للاستئثار بالمادة السردية، وكل واحدة منهما تريد الإفصاح عن الحكاية كما عاشتها في الماضي ، وكما تعيشها في الحاضر، وانهمكت كل واحدة في وصف وضعيتها الشخصية ومنظورها وعلاقتها بالروائي، وتلاعب السرد بتنظيم الحكاية وجعلها تتجلى من خلال الرؤى السردية .

في سياق السرد الذاتي يتداعى السرد بضمير المتكلم ليفصح عن جوانب الشخصية الساردة في محكي كل من كريمة وزهرة، حيث تستكمل كشف الجوانب الخفية في شخصية كل منهما على لسانها، جوانب لا يعرفها السارد - هكذا يبدو- أو لا يعرفها السّرد الذي لم يكن سردًا خطيا وإنما متشظّيا.

3-1-3-1- **الحكي على لسان كريمة:** تحضر شخصية كريمة من خلال القوة الدلالية للاسم الشخصي وثبتت في النص أبعاد هذا الاسم الذي يشتغل كالظل بالنسبة للشخصية، ولا يحقق الاسم هنا خاصية الاعتباطية عند النظر إليه كعلامة لسانية .

"فالاسم الشخصي علامة لغوية بامتياز" كما يحدده **فيلب هامون** (Philippe Hamom)، " وإذن فهو يتحدد بكونه اعتباطيا ، إلا أننا نعلم أيضا أن درجة الاعتباطية علامة ما ،أو درجة مقصديتها يمكن أن تكون متغايرة ، ومتفاوتة، ولذلك فمن المهم أن نبحث في الحوافز التي تتحكم في المؤلف وهو يخلع الأسماء على شخصياته. "[1]

[1] :Philippe Hamon **: pour un statut sémiologique du personnage**. In poétique du récit , oev, col, Paris , seuil ,1977 p

وجاء في اللسان : الكريم الجامع لأنواع الخير والشرف والفضائل. والكريم : اسم جامع لكل ما يحمد.[1] وجاء في (القاموس المحيط)أن الكرم (محركة) :ضد اللؤم.[2]

يشتغل الاسم كدال والشخصية الحاملة له كمدلول، وبهذا يغدو اسم الشخصية الروائية بنية نصية تتطلب جهدا تأويليا لقراءته.

يتشابك في شخصية (كريمة) بعدان؛ البعد الواقعي وتظهر من خلاله كريمة نموذجا للمرأة المحبة للراوي الراغبة فيه، وتتأرجح علاقتها بين الاقتراب والابتعاد.

أما البعد الرمزي الذي تعكسه (كريمة)، فهو الواقع المأزوم المنتكس، الذي يرهن وجود شخصية (الراوي) ، وكان موقفه منه هو الرفض والإنكار

على مستوى الحكي جاء محكي (كريمة) ، ليقدم اعتراف (كريمة) بالجوانب الخفية التي لم يكشفها الراوي في سرده للحكاية، أو لم يكشفها تعترف (كريمة) بأنها كانت تضع أقراصا مهلوسة في شراب الراوي (وهو المقطع ذاته الذي يحضر فيه التركيب العنواني) حيث يتداخل فعل الكتابة مع حضور المرأة، ويتداخل الوعي باللاوعي، والإرادة بسلب الإرادة وحالة العجز.

كما تعترف (كريمة) بدس أوراق في خزانة ساعد والإخبار عنه ليسجن انتقاما من (زهرة).

3-1-3-2- الحكي على لسان زهرة :يختار الروائي للشخصية الأنثوية الثانية اسم (زهرة) ، ويرجع هذا الاسم إلى الأصل "(زهر) : الزاء والهاء والراء أصل واحد يدل على حسن، وضياء، وصفاء. ومن ذلك الزهرة: النجم ، ومنه الزهر : وهو نور كل نبات ، يقال أزهر النبات .

وكان بعضهم يقول : النور الأبيض والزهر الأصفر.

وزَهِرت الدنيا حسنها ، والأزهر: القمر

ويقال زَهِرت نارك : أضاءت ، ويقولون زهرت بك ناري[1]

[1]: ابن منظور : **لسان العرب** : ج 5.ص 172 مادة (كرم).
[2]: الفيروز أبادي : **القاموس المحيط** : ص 1152 مادة (كرم).

ينطبق الدال والمدلول في شخصية (زهرة) ، وتستقطب دلالته البعدين البعد الواقعي وتظهر من خلاله (زهرة) ، نموذجا للمرأة المحبوبة والمرغوبة من طرف (الراوي) ، ويمثل الوصول إليها الحلم المستحيل لأنها متزوجة من (ساعد) الرجل الذي تحبه وتشاركه النضال، أما البعد الرمزي فيظهر في صورة المرأة الوطن والحلم مجسدا في زهرة .

"كانت زهرة فاتنة وعذبة، ثمة وجوه تترك في الداخل البعيد أثرا موسيقيا وحضورها يمزق كل الأقنعة، وكنت أدرك بداخلي أنه أمر مستحيل أن أحبها، أو أفكر فيها من هذا الباب، لم أكن أشغل بالي بمثل هذه الأشياء، أعشقها أي نعم ، وأرى فيها فضيلة الفضائل، بل نموذج النماذج، ولكن فقط لأنها ليست لي، ولن تكون معي أبدًا.[2]

تناوب على الحكي الراوي وامرأة تحبه وامرأة يحبها ، فغلب الحضور الأنثوي على الحكي عدديا على الأقل، وإن كانت الوظائف التي ينهض بها كلها جاءت لتكمل وتنظم الحكاية المركزية، حيث جاءت لغاية إضاءة الجوانب الغامضة من الذّات،(ذات الشخصية الروائية) ، وترميم الحكاية المسرودة على لسان الراوي ، وإضاءة جوانب من ذات الراوي ليس من اللائق أن تأتي على لسانه، أو لم يهيأ لها سياقات سردية ملائمة ، (المحكي الاسترجاعي والاستذكاري) ويقوم هو أيضا بالإضاءة والترميم لكن من منطلق التاريخ الشخصي للشخصيات الروائية".[3]

3-2- تشكيلات عنوان أشجار القيامة:

تصّرح (زهرة) في شاهدين:

- " أكاد أصبح الشاهدة الوحيدة عليها . الشاهدة الباقية من تلك **الأشجار** التي أرادت أن تقف في وجه القيامة ، احترقت جميعها.."[4].

- "من هذا المكان الجميل أفكر في **الأشجار** التي صمدت طويلا أمام ريح **القيامة** وكيف احترقت جميعها بلا رحمة.

---

[1]: ابن فارس: **معجم مقاييس اللغة** ، ج3 ،ص31 . مادة (زهر)
[2]: **أشجار القيامة** : 73.
[3]: محمد معتصم : **بنية السرد العربي من مساءلة الواقع إلى سؤال المصير**، ص 171.
[4]: **أشجار القيامة** : ص179

أفكر في ساعد ثم فيه هو، وأخلص إلى القول : كانت حياتنا قاسية قسوة الشتاء الذي يأتي قبل موعده ..[1]

يجسد هذا البوح علاقة العنوان كنص صغير micro-texte بالنص المتن كنص كبير nano-texte في أجلى صورها، وتسير القراءة لهذه العلاقة من العنوان إلى النص عبر مسارين، المسار الأول هو تشكلات (الأشجار)، والمسار الثاني: هو تشكلات (القيامة) .

3-2-1- تشكلات (الأشجار): الشخصيات الروائية والنهايات التراجيدية:

تصف زهرة نفسها بأنها الشاهدة الباقية من تلك (الأشجار) التي احترقت جميعا، وفي سياق التذكر تتداعى النهايات الدرامية لكل الشخصيات في الرواية ، يبرز هذا الوضع سرديا ولغويا في اعتماد الكاتب " على صيغة الاعتراف، واستعمال ضمير المتكلم الذي يجعل، كما في جلّ السرود الذاتية القول حميما، لكنه اعتراف ليس من أجل تخليص الروح والعقل من وطأة الماضي، بل هو اعتراف من أجل فهم ما جرى، محاولة إعادة ترميم الذات من الداخل، محاولة لفهم كل تلك المتغيرات الكبرى، انطلاقا من التغيرات التي حدثت في الذات المفردة."[2]

كانت كل واحدة من شخصيات الرواية هي واحدة من (أشجار) القيامة التي احترقت: ساعد قتل في السجن ، كريمة قتلت طعنا بخنجر في ظهرها ، الراوي انتحر أو جنّ، وزهرة اختارت المنفى الأبدي.

3-2-1-1-الشجرة الأولى: ساعد المناضل والمثقف الملتزم بقضيته منذ ثورة التحرير، ويعد ساعد المثال الذي ألهم الراوي واقعيا من خلال سماته الشخصية الراقية ، حيث كان ساعد الشخصية الوحيدة التي لم ترضخ للاجتماعي في حي الثقب، وسعت للتغيير:

---

[1]: **أشجار القيامة** : ص196

[2]: محمد معتصم : **بنية السرد العربي من مساءلة الواقع إلى سؤال المصير**، الدار العربية للعلوم ناشرون ، منشورات ضفاف ، لبنان الجزائر ط1 ، 2010 ، ص 163.

كما كانت شخصية ساعد الملهمة تخيليا:" لقد صنعت **لنفسي شخصية** تشبه **ساعد**، بل تقنعت **بصورته** وتلبست **بوجهه** هو، كان لابد من قيادي لقيادة الثورة، لتوجيه الثوريين إلى ساحات المعركة وشواطئ النصر، ولكن كنت **أنا** أيضا في هذه **الرواية** "[1]

تزوج (ساعد) من (زهرة) المرأة المناضلة التي تخلت عن الحياة البرجوازية لتكون معه أثناء ثورة التحرير وبعد الاستقلال ، المرأة التي كانت حلما بالنسبة للروائي.

تعرض (ساعد) خلال مساره النضالي للاعتقال مرات عديدة ، عذّب وأهين خلالها ثم انتحر في السجن /أو قتل، تسرد (زهرة) الشاهدة الباقية النهايته المفجعة والمحيرة لساعد "وبعد أن غادراني معا، ساعد وهو ، الأول انتحر في السجن ، وما أخاله فعل ذلك ، فالتحقيقات لم تثبت أي شيء، إلا أنه كان يهذي من ألم التعذيب لا غير."[2]

النهاية التراجيدية (لساعد) هي نهاية قصة نضال، ونهاية مسار مثقف، نهاية المثال الملهم، واحتراق هذه الشجرة التي ظلت صامدة في وجه القيامة، يعني ذلك السقوط نحو النهاية.

3-2-1-2-الشجرة الثانية : تمثل شخصية الراوي في أشجار القيامة شخصية (روائي) يكتب رواية عن (الثورة)، ويكتب عن (كتابة الرواية) ، ويكتب عن امرأة ملهمة هي (فاء) ، فجاء فعل الكتابة متلبسا بمرأة حلم ، فتغدو (فاء) هي النص المشتهى ، النص غير المدرك.

عبر شخصيتي (كريمة) و(زهرة) يكتمل مشهد الحضور الأنثوي في عوالم الراوي/ الروائي، فتستقطب (كريمة) دلالات المرأة (الراغبة ، الجسد ، الواقع)، أما زهرة فتستقطب دلالات (المرغوبة، الروح، الحلم) .

أما روايته فهي (رواية) تقول كل شيء ولا شيء، الراوي قدم محاولة " لقول الوقائع صريحة لكن بمنطق اللا يقين، ولقول الفشل الذريع والشامل فشل الثورة في تحقيق أهدافها، فشل الحب في التغيير، وفشل الزواج في رأب الصدع الداخلي، ولقول الخيانة والخذلان."[3]

---

[1]: **أشجار القيامة** ص 96.
[2]: **المصدر نفسه** ، ص 195.
[3]: محمد معتصم : **بنية السرد العربي من مساءلة الواقع إلى سؤال المصير** ، ص 171.

ينتهي الراوي إلى حالة جنون أو انتحار فالنهاية لم تحسم وبنيت أيضا على اللا يقين.

وتبقى (زهرة) الشاهدة على ما تبقى من القيامة :" أحببته (الراوي) أقولها الآن بعد أن لم يعد عندي ما أربحه أو أخسره، وبعد أن غادراني معا ، ساعد وهو، الأول انتحر في السجن ...، والثاني أصيب بالجنون وذهب بعيدا عني، لا أدري أين، ولكنه كما يقول صديقه المختار يدخل المستشفى ويخرج وفي كل مرة يدخل يقول لنا أنه مات وعاد للحياة."[1]

3-2-1-3-الشجرة الثالثة : (كريمة)المرأة التي أحبت الراوي وأخلصت لحبه حتى مع زيجاتها المتعددة، حيث حاولت من خلالها الهروب من مصيرها، فأخفقت في الزواج، وفي الفوز بقلب الراوي، الذي تعلق بروح امرأة أخرى هي (زهرة).

وجدت كريمة مقتولة في غرفة الراوي وتبين أن زوجها السابق قد طعنها في ظهرها بخنجر.

3-2-1- 4- الشجرة الرابعة : (زهرة) المرأة المناضلة البرجوازية التي تخلت عن حياة الترف لتلتحق بالرجل الذي أحبته (ساعد) وبالقضية التي آمنت بها (ثورة التحرير)، أما الوجه الآخر الذي تظهر به (زهرة) فهو صورة المرأة الحلم بالنسبة للراوي الذي أحبها حبا صوفيا يمتد بين الضدين الوجد/الفقد، حيث تحيل(زهرة) على دلالة الحلم الموجود والمفقود في آن، وهي تمثل رمزية الوطن المأمول والممكن.

تنتهي قصة (زهرة) أيضا إلى مآل السقوط والهزيمة، ترحل إلى المنفى حيث والدها الذي فرت منه أوّل مرّة ، دلالة على الانتكاس واللا جدوى.

هكذا إذن تتساقط (الأشجار) أمام القيامة الواحدة تلوى الأخرى، تسقط في الموت، والقتل، والانتحار، والجنون، والمنفى... لتستقر هناك في أسفل الهاوية.

[1]: **أشجار القيامة** : ص 195.

3-2-2- تشكلات (القيامة) : الإزاحة نحو الهامش:

إن النظر إلى الرواية باعتبارها خطابا يجعلنا نتخلى عن النظرة أو الرؤية التجزيئية، أي النظر إلى الخطاب بوصفه كيانا لغويا دالا متوثبا - ديناميا- غير أن الرؤية التأويلية تحملنا على النظر إلى مستوى محّدد من مستويات اعتمال السردية.

يّعد المكان الروائي مكانا لفظيا متخيلا أي أنه مكان لغوي بامتياز، ينهض بوظيفة تخييلية محّددة ، يذكرنا **غاستون باشلار** (Gaston Bachelard) بأن شعرية المكان الروائي محكومة بتوظيف إمكانات اللغة لتأثيث المكان كفضاء ذي أبعاد جغرافية وأخرى نفسية[1] .

يعد (حي الثقب) المكان الرئيس في رواية "أشجار القيامة"، يتشكل في صورة المكان الهامشي، الذي تعيش فيه فئات أو مجموعات بشرية، منبوذة أو مهمشة.

" لست لا بطلا ولا شجاعا أنا مجرد كاتب ، مثل أهل حي الثقب والمنطقة بأكملها شخصية تدمر نفسها بنفسها ، وتعيش على الهامش ، الهامش المتبقى "[2]

صورة المكان الهامشي يمكن أن تكون صورة ثابتة أو متكررة للأحياء التي أنتجتها الأزمة، صورة (حي الثقب) هي صورة تشكل واقعا، وهذا الواقع لا يكون إلا متخيلا أو محتملا "الواقع لا يوجد إلا حين تبنيه الكلمات، الواقع الروائي بعبارة أخرى، ليس إلا بناء خياليا محضا، وافتراضيا ، لا يفرض وجوده القبلي على المبدع"[3]

جعل **بشير مفتي** في رواية " أشجار القيامة" الحقل المكاني (حي الثقب) بؤرة السّرد، حيث يمارس المكان سلطانه على الحكاية ويحتويها، فيه تبدأ أحداثها ، وفيه تنتهي.

3-2-2- 1- الثقب : غرابة الاسم تكفي:

تسهم التسمية في توجيه القراءة نحو مسارات معينة، وتلعب التسمية في (حي الثقب) دور موجه قرائي تنعكس ظلاله على النص ككل، وفيما نلحظ أن الشخصية الرئيسية في الرواية

---

[1]: غاستون باشلار: **جماليات المكان** ، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ، لبنان، ط2، 1984،

[2]: **أشجار القيامة** :ص 106.

[3]: محمد معتصم : **المتخيل المختلف**، ص50.

وهي شخصية (الروائي) كصفة محايدة يغيب عنها الاسم الشخصي ، سواء في السرد الذاتي أو على لسان السراد الآخرين ، فإن اسم المكان "الثقب" شكل السمة المميزة للنص : "الأوصاف والأسماء لا توضع جزافا ، إنها علامة دالة على وعي مسبق، وأكيد يكمن وراء تشكيل خطاب روائي مختلف، بل مضاد للخطاب الروائي السائد"[1]جاءت مفردة (الثقب) في معجم المقاييس :" الثاء، والقاف ، والباء كلمة واحدة، وهو أن ينفُذَ الشيء، يقال ثَقَبْتُ الشيء أثقُبه ثَقْبا. والثاقب في قوله تعالى : ﴿النجم الثاقب﴾ ، قالوا هو نجم ينفذ السماوات كلها نوره* ، ويقال ثَقَبت النار إذا ذكَّيتها."[2]

وجاء في (اللسان) :"الليث : الثَّقْبُ مصدر ثقَبْت الشيء أثقُبُه ثقبا ، والثَّقْبُ : اسم لما نفَذ ، الجوهري : الثَقب بالفتح واحد الثُّقوبِ، والثَّقْوبُ : مصدر النار الثَّاقبة، والكوكب الثَّاقِب المضيء وتثْقِيب النار: تذكيتها "[3].

إن الدلالة المعجمية لكلمة (الثقب) تحيل على معنى النفاذ ، أي الاختراق، والتجاوز والتبدّد.

أما تسمية المكان /الحي ب(الثقب) فتوحي برمزية الضياع، واليأس، والحلقة المفرغة من الإحباط.

يتميز الزمن الروائي بالركود والجمود ، فالبشر، والأمكنة ، والأشياء والقيم، تتآكل يبطئ شديد يجتر العدمية والخواء، والشخصيات تتهاوى وتتساقط ، و"حلم الإنسان المجرد من الوعي يقوده إلى الوراء في حركة لانهائية لها ، فيتعثر بما هو أسوأ مما كان عليه، وكأن الحياة متاهة كبيرة نزعت عنها العلامات الدالة على النهاية."[4]

ـ قرأت ما كتبت البارحة

استعجبت من سرعتها في التجسس على أوراقي، ولكن لم تغضب، ورحت أستفهم من جديد.

---

[1]: المرجع نفسه: ص 54.
*يقال نفذ السهم الرمية ، ونفذ فيها ، يتعدى بنفسه وبالحرف.
[2]: ابن فارس: **معجم مقاييس اللغة** ، ج1 ، ص 383. (مادة ثقب)
[3]: إبن منظور : **لسان العرب** ، مج 1 ، ص 239، 240، مادة (ثقب).
[4]: عبد الله إبراهيم : **السردية العربية** ، ج2، ص 307.

- وما الذي أسعدك فيما قرأتِ؟

- أنكَ تذكر أسماءنا جميعا ، أنك تشركنا في **ثورتك** الكبيرة تلك ، هذا رائع لأول مرّة أحس بأنني شخص يستطيع أن يفعل شيئا ما ويغير العالم.

- قلت مازحا **الحي** فقط وليس **العالم** .

- **الحي** بالنسبة لي هو **العالم**، ألا تتعجب من كون **حينا** هو الوحيد الذي اسمه **الثقب**.

- نعم أستغرب"[1]

يأخذ (الثقب) بعدًا ثالثا في رواية "أشجار القيامة" حيث يتحول المكان (التخييلي) إلى مكان (واقعي)، ويتحول مرّة ثالثة مكان (تخييلي) بالنسبة للرواية التي يكتبها الروائي في "أشجار القيامة"، وتتسم هذه التقنية في مضاعفة الإيهام بالواقعية ، إسقاطا وانعكاسا.

3-2-2- 2- المكان كشخصية مخفية:

إن رواية "أشجار القيامة" هي رواية شخصيات من دون شك، غير أن هذه الشخصيات كلها ضاقت بها المدينة، وضيقت عليها حتى ألجأتها إلى (الهامش) إلى حي (الثقب) ، المكان الذي تواطأ السّرد لجعله شخصية مخفية، تحرك الشخصيات الظاهرة من بداية الخطاب الروائي وحتى النهاية، وقد اختار حيا هامشيا، حيا خلفيا شعبيا يناسب موضوع روايته وشخصياتها، ويسعى هذا التوظيف إلى توتير الحس الدرامي للأحياء الخلفية، ولساكنيها المهمشين، ويكشف حياة المهمشين المطرودين إلى الحافة ، الواقعين خارج الإطار المؤسساتي ، والأعراف الاجتماعية ، المهمشين الذين يعيشون الحياة وفق معيار (اللا قيّم) المتشكل عبر الخرق، والتجاوز، والانحراف في صراع وجودي دام نهايته درامية .

من ثمة يغدو (حي الثقب) فضاء يفتقد القيم الحميدة لأنها تنافي القيم السائدة ، ولأنه نشأ في غفلة عن المجتمع ، نشأ في الحواشي والهوامش والأطراف ، نشأ في الأحياء الخلفية حيث

[1]: **أشجار القيامة** : ص 76.

الشخصية الروائية تعيش من أجل الغريزة ، وتطمح إلى العودة إلى الطبيعة البكر"[1]، ينخرط السارد في هذا المقطع الوصفي (حي الثقب):

"كان حيا معدوما ، ويسكنه ما كان ينعتهم المختار بالحشرات ، لا قدحا ولا شتما بالناس الذين لا يحملون في دمهم أي حياة ، ولكنها الحياة نفسها كانت تقاومهم ، وكانت تطلب منهم الموت في كل ثانية ، وكان صراعهم مستمرا معها ، وفي وجوههم لا أمل، ولكن يقاومون بالغريزة التي تجدها عند حيوان متعب من الركض كالفريسة ، إنه يأمل في اللا أمل ، في الخلاص ، ويهرب."[2]

يشكل هذا المشهد مرآة عاكسة توهم بالواقعية، (الواقع الكائن) منعكسا عبر مرآة مقعرة للواقع الموازي، حيث يسهم الفعل (تشركنا جميعا) في توتير بؤرة الواقعي ، وحيث تفضي (الثورة الكبيرة) إلى تغيير للعالم، وهو الحلم المنشود لكل فعل كتابة، ولكل السرود .

" ولكن بعد قراءة ما كتبت أصبح **الثقب** جميلا بل أجمل أحياء العالم ، لقد كنت أتفرج عليه قبل أن تستيقظ أخذني إليه كلامك المشوق، جرأتك وصف دناءته وكبريائه، أعجبتني جملتك الأخيرة ومع ذلك هم أحياء ، أحياء رغم موتهم أحياء رغم فقرهم ، أحياء رغم ما يلحقهم في كل ساعة ، بل في كل ثانية من أذى ومهانة وأنني هنا أشعر بالحياة ، معهم أشعر بأنني حي وأنني قادر على الثورة .

الثورة

الثورة..."[3]

يتشكل المكان (حي الثقب) تشكلا روائيا كقيمة أساسية تؤطر الفضاء الروائي ككل، متجاوزة الطبيعة البنائية للمكان الروائي كمكون له خصائصه البنائية، تحتل هذه (التيمة) بؤرة السرد، إذ تعيد تشكيل الفضاء الروائي ككل، حيث تنفذ فيه اعتبارا للاسم (الثقب) لتحقق وفق صفة النفاذ اندماجا بين العنوان والنص.

---

[1]: محمد معتصم : **المتخيل والمختلف** : ص 55.
[2]: **أشجار القيامة** ،ص: 49-50.
[3]: **أشجار القيامة** : 76-77.

(فالثقب) الذي نجح في اختراق البعد الجغرافي نجح في حمل الواقعي ليكون متخيلا ، ونجح أيضا في نقل الهامشي إلى المركزي، حيث شكل (الثقب) بؤرة توتر فيها يتموضع الواقع المأزوم، ومنها تتخلق الثورة التي تعكس دلالة (القيامة) إذ تبعث الحياة من جديد.

يصبح المكان بؤرة السّرد في خطاب الروائي لرواية "أشجار القيامة" ويتحول "حي الثقب" إلى شخصية مخفية تحرك السرد، وتشكلاته وتعين سمات الشخصيات الروائية.

يضيق الفضاء المكاني ويختنق ، ويتوقف الزمن فيه عن دورته، وعن حركيته فينطوي (حي الثقب) ببعده المكاني والزماني، ويتحول فضاء (الثقب) إلى حافة هاوية ،تنزلق إليها كل النهايات المأساوية ل **(الأشجار)**/ الشخصيات الروائية ، وتعكس البعد الواقعي ل(**القيامة**) التي أحرقت كل شيء في طريقها . تقول (زهرة) :

"تلك هي القصة ، أكاد أصبح الشاهدة الوحيدة عليها الشاهدة الباقية من تلك **الأشجار** التي أرادت أن تقف في وجه **القيامة** واحترقت جميعها بأوراقها وأغصانها وعروقها وتاريخها"[1]

3-2-2-3- المعتقل/ وجه القيامة الآخر.

تستعين رواية " أشجار القيامة " بالسرد الذاتي، دلالة على استئثار الجانب الفردي للشخصيات بالاهتمام ، يأخذ متخيل المعتقل حيزا هاما من السّرد الذاتي في القسم المعنون "بلسان الراوي".

حيث يتشكل في نسق " شهادة على (الحياة) في أقبية السجون زنزاناتها ، ومعازل العقاب ومكاتب التحقيق، والصراع مع الفراغ، ومقاومة الذات للموت، والسقوط ، والانهيار والجنون، ومقاومة، الرتابة "[2]، لكنها في النهاية تسقط في الموت ، والانتحار، والجنون وهو ما يعزز الوجه المفترس ل (القيامة) .

---

[1]: **أشجار القيامة** : ص 179.
[2]: محمد معتصم : **المتخيل المختلف**، ص 55.

إن المعتقل في خطاب الروائي بنية نصية داخلية متخيلة، ولا تصدر من الخارج ولطالما كان " المعتقل بغموضه وسريته" عالما قابلا للكتابة، كما هي بقية العوالم التي تحفز الكاتب على (التخيل) وإنتاج (الأدب).

يصور هذا المشهد تجربة العمل السياسي من خلال تجربة نضال (ساعد)، وما رافقتها من قمع وتعذيب، " أذكر يوم أعتقل في الصباح الباكر، لقد رأيناهم أنا ومختار يقتحمون البيت ويأخذونه ، لم يقاومهم ، وخرج رافع الرأس"، يذكر الراوي أيضا تجربة سجن (عيد) الذي قتل ابن زوجته، غير أن تجربة (السجن) هذه وتلك تظل ثانوية ، لأن التجربة المركزية هي تلك المتعلقة بالراوي ذاته، حيث يتحول المعتقل إلى تجربة ذاتية عاشها الراوي ويرويها تصويرا للوجه الآخر ل(القيامة) التي أحرقت كل (الأشجار) التي وقفت في طريقها.

تجسد البداية النصية بؤرة السّرد والجسر بين النص الموازي ونص الرواية ، حيث يبدأ السرد بوصف الحالة البرزخية بين الحياة والموت، بين الحقيقة والخيال، بين الوعي واللاوعي ، هي تماما ما يمكن وصفه بأهوال قيامة قادمة .

"حدّقت في الفراغ ، كان كل ما يحيط بي تراث غير مرئي ، وأشباح كنت في غياب تام، وحضور مطلق ، كنت بين بين ، أو بين عالمين أيهم هو عالمي الحقيقي ؟... لقد متّ هذا ما أنا متّأكد منه .... كان هناك من ينادي علي أتصور أنها الحياة.."[1]

هكذا يبنى الخطاب الروائي أولى عتباته التخييلية وينقلنا من اللا سّرد إلى السّرد ، ويمتد العنوان " أشجار القيامة" إلى بداية النصية ليسرد ما يشيد دلالة القيامة ، وينكسر التسلسل الزمني ، حيث يفتتح فضاء السجن بهذا المقطع " لم أكن لأتأكد، إنها غرفة الإنعاش، خرجت منها دون (أن) أخرج ، رأيتهم يقتلونني مثلما قتلوا آخرين كلنا نموت في النهاية ، ولكن القتل، هكذا بالصورة التي حدثت معي في شهر...من عام ...كان مريبا حقا ، ولكن يا للغرابة لم أمت بقيت حيا كل هذه الأيام بغرفة الإنعاش "[2]

[1]:**أشجار القيامة** ، ص08.
[2]: **المصدر نفسه** ، ص 20

إن تقصّد - إخفاء تاريخ تجربة الاعتقال يوهمنا بأن الروائي لا ينوي توثيق التجربة ، فالسرد لا يعزّز العناصر، والمؤشرات الواقعية ،كالأمكنة أو التواريخ ولا حتى اسم الراوي الذي ظل يسرد بضمير المتكلم ، ولم يرد اسمه حتى لسان السراد الآخرين.

إن خطاب الروائي " أشجار القيامة " لا يتّقصد تقديم شهادة أو توثيق تجربة الاعتقال والقمع ، بقدر ما وظف خطاب متخيل السجن لطرح الأسئلة الوجودية وجود الكاتب، والكتابة، وإشكالية الرقيب، وتأطير فضاء المعتقل كوجه آخر من وجوه (القيامة) التي أحرقت (ساعد) إذ قتل أو انتحر في السجن، أما (الروائي) فقد جن بسبب بما لقيه من تعذيب في السجن من طرف سلطة الرقيب ، ملاحقة لفعل الكتابة، وقد انتحر بعد ذلك .

يتسم العنوان " أشجار القيامة " بقدرة إنجازية نافذة أمكنته من أن يمتد في النص ككل ، ولعله يوهم القارئ في نهاية قراءته التأويلية المتحركة من العنوان إلى المتن والعكس، أن هذا العنوان يتلبس بنصه، خطابا مصاحبا تخلّق تخيليا ليكون العنوان الأمثل، والأوحد، ويطرح السؤال: هل في البدء كان العنوان ؟ أم في البدء كان النص؟.

إن هذه القوة التخييلية في العنوان جعلته يقوم بوظيفة تعيينية للنص المتن، أي أنها حققت بعدا تداوليا، غير أن هذا التعيين ليس مكتملا ولا صريحا لأنه يتابع سيرورته من خلال فعل القراءة، ويخلق جدلية السؤال والجواب الدائم من خلال بؤرة الغموض التي يحتفظ بها، وتحفظ له أن يكون نصا مفتوحا، وقادرا على أن يكون نصا مكتملا، ومستقلا بذاته، ومتمتعا بعلاقة امتداده في النص المتن في آن .

يمكن القول أن عنوان النص " أشجار القيامة" يأخذ وضعا اعتباريا مميزا من ناحية الصوغ العنواني، ومن ناحية التوظيف، يقف في محور السّرد، وفي مركز التخييل، باعتباره عنوانا أولا، وثانيا لحضوره ببنيته وبصياغة متعدّدة ضمن النص المتن.

4- العنوان في رواية"أشجار القيامة" واشتغال الوظائف:

إن وظيفة العنوان أو مجموعة وظائفه مرهونة بفعل القراءة وبالخبرة الجمالية للتلقي، وعنوان كهذا " أشجار القيامة" عنوان تتراجع فيه مكانة التصريح، والإفضاء بعيدا صالح

الغموض والإيحاء ، عنوان يتطلب قراءة تأويلية تقارب العنوان بربطه بنصه، وحتى مع هذا الارتباط الأنطولوجي بين العنوان ونصه فإن لكل واحد منهما وجوده جمالي الخاص والمتفرد.

إذ إن " ذلك التشاكل ينتهي بعملية تواز نصي بين العنوان وعمله ، فلكل منهما نصيته الخاصة، وإن دخلت عناصر من احدهما في بناء نصية الآخر بحسب تأويلات المتلقي للاثنين"[1]

تصْرِم اللغة على مستوى النص أو الصوغ العنواني علاقتها بمقصدية المؤلف، وتنتظر قارئا لتحيين معنى محتمل بتعبير تأويلي، أو معنى مرجئ بتعبير تفكيكي.

فالعنوان مرسلة مستقلة مثلها مثل العمل الذي يعنونه ودون أدنى فارق بل ربما كان العنوان أشد شعرية جمالية من عمله في بعض الإبداعات التي يتوقف اكتشاف المدخل النقدي إليها على بناء نصية العنوان.[2]

لا يحيل عنوان " أشجار القيامة " إلا عبر دلالة مفتوحة على تأويلات متعددة ، متعلقة بالنص المتن، وبالنصوص الأخرى المكونة للمنجز الروائي **لبشير مفتي** ورؤيته الجمالية في توظيف الخطاب المصاحب، وتنبثق وظائف عنوان "أشجار القيامة "من بين الصوغ الجمالي، والبعد الدلالي لهذا النص في شبكته العلائقية مع النص المتن، والعتبات الأخرى.

تنعقد حول وظائف العنوان الأهوال النقدية ذاتها المتصلة بتعريفه، وليس صحيحا أن المنظرين يتفقون أكثر عندما يتعلق الأمر بتعيين وظائفه، وربما كان اتفاق كثير منهم صادرا عن كسل (نقدي) حول عملهم إلى مجرد اجترار لتحديدات - أخطاء الماضي ، وهذا مصدر انزعاج **جيرار جينيت** وإحساسه بنوع من (الابتذال النظري) العام الذي تراكم حول الموضوع[3] ، منذ مجهودات **شارل غريفل ولوي هيوك،** ما يجعله يعيد النظر في صوغ وتشكيل وظائف العنوان، وأقترح الوظائف الآتية : التعيينية- الوصفية - الإيحائية - والإغرائية .

---

[1]: فكري الجزار: **العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي،** ص 31.
[2]: المرجع نفسه.
[3]: نبيل منصر : **الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة،** ص 45.

ولعله من الصعب والتعقيد تحديد وظيفة العنوان وحصرها حصرا دقيقا في أي منجز تخييلي، ولا يمكن الحسم في وظيفة واحدة:

يعد العنوان " أشجار القيامة" تركيبا مجازيا وهو عنوان موضوعاتي، و" العلاقة الموضوعاتية يمكنها أن توقعنا في الغموض، وتفتح علينا أبواب التأويل، والقراءات الممكن للعناوين بحسب **جينيت**" ، لهذا يأتي العنوان الفرعي ليلعب دور الموجه القرائي (الموجه الحقيقي لقراءتنا)"[1]

يغيب عن بناء الجهاز العنواني في رواية " أشجار القيامة " العنوان الفرعي، وهي سمة مهيمنة على الصوغ الجهاز العنواني للمنجز الروائي **لبشير مفتي**، حيث يحضر العنوان الرئيس دون العنوان الفرعي في بخور السراب ، خرائط لشهوة الليل ، أرخبيل الذباب ، دمية النار، أشباح المدينة المقتولة وغيرها من الأعمال الأدبية .

إن غياب الموجه القرائي أي غياب (العنوان الفرعي) يجعل من العنوان "أشجار القيامة" نصّا مشحونا بطاقة إيحائية. وتبدو الوظيفة الإيحائية ظاهريا سطحية اشارية للمحتوى، تنهض هذه الوظيفة على الإيحاء بالمعنى، بدلا من تقرير المضمون أو الشكل ، تقصدا لمفاجأة القارئ.

وتدخل في هذا الباب العناوين القائمة على الاستعارة ، فهذه العناوين تلمحّ إلى الموضوع من دون أن تقيم حاجبا بين النص وقارئه، إن العنوان هنا يعدّ كاشفا للمعنى إذ يقوم على توليده في ذهن المتلقي أكثر من قيامه على توضيحه، فالعنوان بالمعنى الإيحائي يقوم ببلبلة الأفكار لا ترتيبها على حدّ تعبير(**أمبرتو إيكو**)[2]

يمنح العنوان فكرة أولية عن النص وبقدر ما يكون هذا العنوان جذّابا ولو مبدئيا فإنه يترك انطباعا وأثرا لدى المتلقي، إذ يلعب دور الغواية، والإغراء لكن يلح النقاد على أن تكون الوظيفة الإغرائية للعنوان ضمن حدود ميثاق القراءة ، ومعنى هذا أن يمارس العنوان الغواية لجذب القراء نحو نصوص جديرة بالقراءة ، وليس للوقوع في فخاخ العنوان فحسب،

[1]: عبد الحق بلعابد، **عتبات** ، ص80.
[2]: ينظر: كمال بن عطية : **سؤال العتبات في الخطاب الروائي**، ص 38.

هذه الإستراتيجية الإغوائية حاضرة في عنوان " أشجار القيامة " تنقله من نمط الصياغة السائدة أو المألوفة نحو صياغة مفخخة تشرع - أفق التوقع لدى القارئ، إن العنوان- بوصفه عتبة للمفاوضات بين القارئ والنص- يؤسس فضاء الغواية على جثة العلاقات السائدة في اللغة[1].

عناوين كعنوان " أشجار القيامة " تجذب المتلقي عبر الثغرة التي تؤسسها في عالم الخبرة اليومية لديه، بإحداث تجاوزات غير ملائمة بين العلامات اللغوية، وذلك يدمج الحقول الدلالية المتنافرة والمتضادة"[2]، التنافر بين علامتي العنوان (أشجار) و(قيامة) خلق البعد الإغرائي للعنوان لأنه يفتح الشهية للقراءة .

رابعا- شعرية العنوان في رواية "وطن من زجاج" :

لقد صارت الكتابة نزوع أنثويا يوازي هم الكتابة عند الرجل، حيث صار معبرا تساءل به الكاتبة عوالمها، وتكشف عن خصوصيتها، وقد انعكست خصوصية الرؤية، والهوية، على خصوصية الشكل، والأدوات الفنية، وجماليات اللغة، وأشكال الوعي، والصوغ التخييلي للواقع بمنظور خاص ومميز.

تنطلق الكتابة النسوية عادة من أسئلة الهوية، والجسد، والذاكرة، والأنساق الثقافية التي تنمذج المجتمع ورؤيته وصيرورته، ومن هنا كانت (الأنا) محور الكتابة السردية صوت الذات، وكانت (اللغة) هي وسيلة (الذات) ومعبرها.

تمثل رواية "وطن من زجاج " رواية كاتبة جزائرية جسدت ذاتيها عبر اللغة، ومن خلالها لتكتب القضية الكبرى والقضية الأهم وهي قضية (الوطن) ، سنحاول مقاربة العنوان كنصية خارجية وبعد ذلك من خلال حواره مع النص / الرواية.

1- العنوان في رواية " وطن من زجاج" والبناء النصي:

1-1- المستوى المعجمي: تفضي الحفريات المعجمية في علامتي (وطن) و(زجاج) إلى مجموعة من المعاني اللغوية .

[1]: خالد حسين : **في نظرية العنوان**، ص103
[2]:. ينظر المرجع نفسه.

جاء في (معجم المقاييس) "وطن : الواو والطاء والنون : كلمة صحيحة ، فالوطن : محل الإنسان ، وأوطان الغنم : مرابضها، وأوطنت الأرض : اتخذتها وطنا. والميطان: الغاية"[1]

وفي (القاموس) أن " الوطن، محركة ويسكَّن : منزل الإقامة ، ..ج: أوطان. ووطن به يطِن وأوطَن: أقام . وأوطنَه ووطَّنه واستوطنه : اتخذه وطنا ، ومواطن مكّة: مواقفها، ومن الحرب: مشاهدها، وتوطين النفس: تمهيدها"[2]

أما (اللسان) فيعرف الوطن بأنه " المنزل تقيم به، وهو موطن الإنسان ومحله، وقد خفّفه رؤبة في قوله : أوْطَنْتُ وطنا لم يكن من وطني.. والميطان : الموضع الذي يوطَّن لترسل منه الخيل في السباق، وهو أول الغاية..يقال من أين ميطانك أي غايتك.

وفي صفته ، صلى الله عليه وسلم : كان لا يوطِن الأماكن أي لا يتخذ لنفسه مجلسا يعرف به، والمَوْطِن: مَفعِلٌ منه، ويسمى به المشهد من مشاهد الحرب، وجمعه مواطن ، وفي التنزيل العزيز: ﴿لقد نصركم الله في مواطن كثيرة ﴾

وأوطَنْتُ الأرض ووَطِنْتها توطِينا واستوطَنتها أي اتخذتها وطنا، وكذلك الاتِطان وهو افتعال منه، غيره : أما المواطن فكل مقام قام به الإنسان لأمر فهو موطن له."[3]

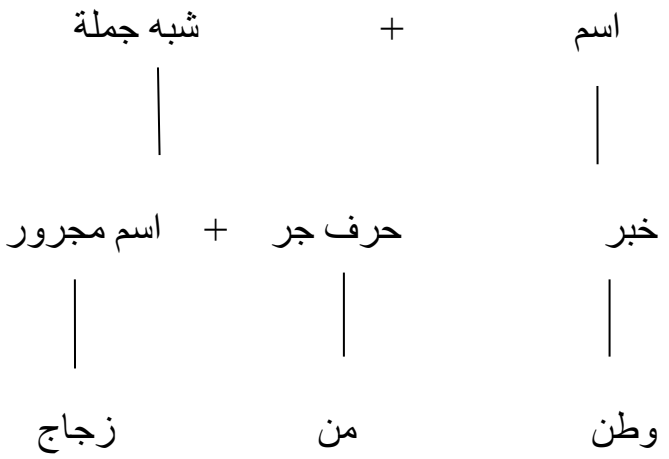
ووردت في (مادة) "زج : الزاء والجيم أصل يدل على رقّة في الشيء، من ذلك زُجُّ الرمح والسهم وجمعه زِجاج بكسر الزاء، يقال زجَّجْته: جعلت له زُجا فإذا نزعت زجه قلت : أزججته، والزَّجج دقة الحاجبين وحسنهما"[4].

وعلامة الزجاج في (اللسان) " والزُّجاج والزَّجاج والزِّجاج: القوارير، والواحدة من ذلك زجاجة،..والزجاجة في قوله تعالى : القنديل "[5]

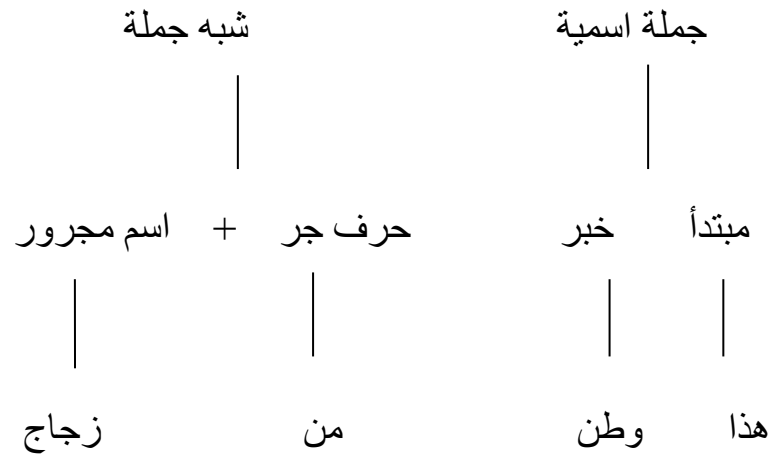
1-2- مستوى التركيب : يتجلى العنوان عبر البنيتين، (البنية السطحية) ونقرأ فيها التركيب العنواني: وطن من زجاج.

---

[1]: ابن فارس: **معجم مقاييس اللغة**، ج 6، ص120، مادة (وطن).
[2]: الفيروز أبادي: **القاموس المحيط** ، ص1238. مادة (وطن).
[3]: ابن منظور: **لسان العرب**، مج13، ص451 مادة (و.ط.ن).
[4]:ابن فارس: **معجم مقاييس اللغة**، ج3، ص 7. مادة (ز ج).
[5]:ابن منظور: **لسان العرب**، مج2، ص287. مادة (ز.ج.ج).



أما (البنية العميقة) فهي تجلي العنوان بتقدير المبتدأ المحذوف: هذا وطن من زجاج .



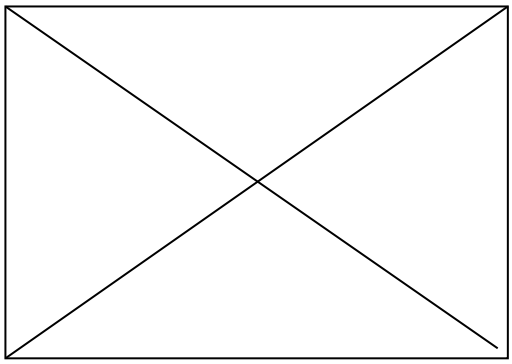
ف(وطن) الاسم النكرة، خبر لمبتدأ محذوف تقديره (هذا)، وأما (من) فحرف جر للظاهر والمضمر، وقد جاء لبيان الجنس (زجاج)، وعلامة (من) هنا " يصحّ الإخبار بما بعدها عمّا قبلها "[1]، و(من زجاج) كلّها وقعت في مقام تضعّيف الخبر، كأن الخبر(وطن) يحتاج لخبر يزيل تنكيره، ويرتق الشقوق التي خلّفها حذف المبتدأ.

1-3- بناء الدلالة / بناء التأويل:

وحتى مع ذلك يظلّ "وطن من زجاج" عنوانا للمتاهة، عنوانا مراوغا، يبني دلالته من خلال التناقض بين طرفيه إذ يتشكل الوطن عبر حدود هشّة، على حافة الانكسار والتشظّي، إذ إن كسور الزجاج غير قابلة للرتق أو الجبر، أو الاستعادة من جديد ، فالوطن الذي يبنيه

[1]: محمد أسعد النادري: **نحو اللغة العربية (في قواعد النحو والصرف)**، المكتبة العصرية ، بيروت ، لبنان ، ط2، 1997.ص756.

العنوان هو وطن منذور للزوال أبدا، الانتماء إليه يتكئ على حافة الانهيار، وتتلبّس الهويّة بالهشاشة ، كما تشتغل الطبيعة الشفافة لوطن من زجاج على كشف ضعف الإنسان في ظلّ السّلطان ، ومأزق الوجود، وانشطار الذات ، ويتحوّل "وطن من زجاج" إلى قيمة برزخية تترنح ما بين وطن (لا منفى)، ومنفى (لا وطن).



يتحرك دلاليا العنوان " وطن من زجاج" انطلاقا من مكوناته العلامية في مسارين ، حيث تحيلنا علامة (وطن) على المعنى الواقعي، وهو موطن الكاتبة **ياسمينة صالح** وانتماؤها الجغرافي إلى وطن هو (الجزائر)، كما تحيلنا على معنى آخر مجازي ، وبما أن خيارات الصوغ اللغوي تنعكس على مسارات التأويل الدلالي، فإن تعاضد الحذف الذي طال المسند إليه (المبتدأ) ، والتنكير الذي استقر عليه (المسند) الخبر (وطن) ،حمل القراءة على جعل شبه الجملة (من زجاج) كلها في مركز/بؤرة التأويل، ومن هنا تتجلى وظيفة السياق في الانحراف بدلالة العنوان، من سلطة المرجع نحو حركية التخييل، هذا الانحراف لا يمكن كشفه إلا من خلال حوار العنوان مع نص الرواية .

2- **عنوان " وطن من زجاج " حوار العنوان / النص واشتغال الدلالة** :

يتعالق العنوان ونص الرواية حيث يتبادلان الإضاءة فما بينهما، و"استنادا إلى هذه الرؤية يغدو العنوان هو (المسند إليه) وجسد النص (مسندا)، بحيث يتحركان في مجال خطابي مشترك هو النص الشكلي "[1].

يندرج عنوان " وطن من زجاج" ضمن العناوين الموضوعاتية، حيث إن تيمة (الوطن) تخترق الرواية من البداية إلى النهاية، حضورا لا يمكن متابعة إحصاء تواتره ، أو سياقاته، لأن تأويله في النهاية هو تأويل موضوع الرواية ذاتها.

تخلق الكاتبة على مستوى العنوان كما على مستوى النص الروائي، وطنا ورقيا متخيلا موازيا للوطن الواقعي، وبقدر ما كانت الرواية مشدودة إلى تجربة العنف الدموي، وانتهاك الحق في الحياة ، وشهادة على مرحلة صعبة من تاريخ الوطن، بقدر ما كانت رواية تأريخ للذات وانكساراتها وخيباتها .

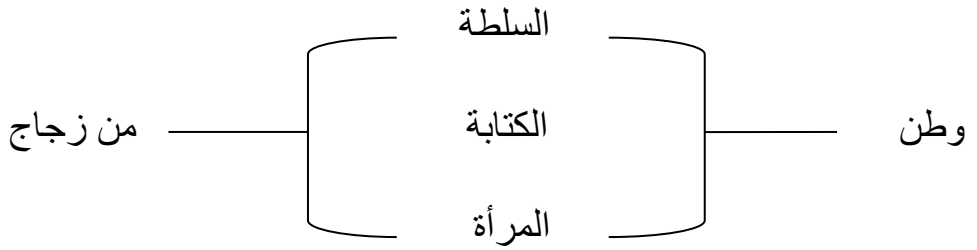
إن نصا كرواية " وطن من زجاج" هو من النصوص التي يمكن لمتعتها أن " تتحقق من خلال مادة أولية شديدة الصلة بالمجتمع، وهمومه، وأسئلته ، إذا ما أتيح لها وعي فني يعرف كيف يقيم المسافة الضرورية بين الوقائع، ومقتضيات التخييل، ومد جسور الكلام"، فشعرية كتابة الواقعي فيها انحرفت من تمكين سلطة المرجع، إلى تمكين حركية للمتخيل، انطلاقا من " أن مادة أي نص مهما اتصلت بالتاريخ، والقضايا الجادة، فإنها عند الشاعر أو الروائي أو الفنان تأخذ سمتها الخاص، المتوتر، الموحي، المولد لعلامات، وظلال تند عن لغة المفهومات، وطرائق التحليل الموضوعي"[2].

كتبت رواية "وطن من زجاج" الواقع الاجتماعي، والسياسي، الجزائري في سنوات الأزمة، وحاورت كثيرا من قضاياه، قاربت نواحيه الخفية والقصية، وكشف موضوع العنوان/ الرواية عن عورة المفهوم الطوباوي لتيمة (الوطن) ، وعن تواطؤ التاريخ في لعبة التّفضية المقدسة لكلمة وطن، وعن تورّط اللّغة في لعبة ماكرة لقدِّ شعاراته، وتشكيله في

[1]: خالد حسين حسين : **في نظرية العنوان (مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية)** ، ص191.
[2]: محمد برادة: **فضاءات روائية** ، منشورات وزارة الثقافة ، الرباط، المغرب، ط1، 2003، ص 266.

مجاز ثقافي، وكمجال عاطفي مثير للضمير الجمعي، وقد جاءت شبه الجملة (من زجاج) بكل ما يكتنفها من معاني الهشاشة، والانكسار، لتقوّض من خلال اللّغة ما تدّعيه اللّغة ذاتها .

نصيّا تبني الرواية الصوغ العنواني " وطن من زجاج " رمزيا عبر ثلاثة فضاءات دلالية، هي فضاء دلالة (وطن/السلطة) ، وفضاء دلالة(وطن/الكتابة) ، وفضاء دلالة (وطن/ الحبيبة)



2-1- **وطن من زجاج / السلطة ومتخيل الظّل**[1] :

أعادت رواية "وطن من زجاج" النص/ والعنوان تشكيل صورة (وطن) وفق منظورٍ (من زجاج) ، ويمتاز هذا المنظور بالحيادية التامة ، إذ إن شفافية السطح المصقول تخلق المكاشفة ، والوضوح، حيث يبدو ال (وطن) عاريا من زيف المظاهر وتلوناتها .

كما أعادت بناء مفهوم ال(وطن) بتمكين معنى (السلطة)، بكل تجلياتها، وامتداداتها، وممارساتها، ووفق لعبة التّخفّي والتّجلّي فإن (وطن) هو الاسم الظّاهر، للمعنى الباطن (السّلطة).

وطن من زجاج هي الرواية- السيرة ، تروي القلق الوجودي لشخصية (البطل)، الملقب تطيرا ب(لاكامورا) أو (وجه الشَّر) لأنه حسب المخيال الجمعي للمجتمع الذي ينتمي إليه كان يسوق الموت لمن حوله فيما ينجو هو دائما، نصيا يحضر من خلال ضمير المتكلم دون أية ملامح، أو اسم شخصي، سوى أنه صحافي، ليتماهى مع نموذج شخصية المثقف، فهي

[1]: نستعير هذا المفهوم من الناقد محمد معتصم ، وقد استقى مفهوم (متخيل الظل) مما يتداول في الحياة العامة السياسية تحت مسمى (حكومة الظل) ، وهي الأيادي الخفية المتحكمة في دفة السياسة والاقتصاد والمال ، وهي المسؤولة عن كل الويلات التي يعاني منها الإنسان المقهور البسيط الذي يقبع أسفل السم الاجتماعي. ينظر: محمد معتصم: **المتخيل المختلف (دراسة تأويلية في الرواية العربية المعاصرة)**، ص201.

بذلك "رواية تكوُّن الشخصية، لكنها في الآن ذاته شهادة اعتراف على مرحلة تاريخية، وكشف أسرار تدبير شؤون وطن، ومواطنين من قبل جماعة متحكّمة في الخفاء"[1]. تمارس هذه الجماعة سلطتها باسم الوطن، وتتكلّم باسم الوطن، وحين تسيء الفعل أو القول يدان الوطن، وقد ظلّ صراع المواقع " بين الفئة المتحكِّمَة، والفئات المتَحكَّم فيها - ظل إلى وقت قريب- من الموضوعات المحرمة التي ينبغي تجنب الكتابة فيها، ويتمثل في (السياسة)، أو (تصريف السلطة) ".[2]

عادت **ياسمينة صالح** إلى فترة الاستعمار لتقترح واقعا موازيا، لتناقش من خلاله اختلالات الراهن والقادم، وحتى مع كون رواية "وطن من زجاج" هي رواية السارد الواحد، السارد العليم بالكون الروائي، وهو كذلك مقدّم الشّخصيات الأخرى وناقل حواراتها، إلا أنها تركت شخصيات روايتها تفصح عن منظوراتها المختلفة لمفهوم (الوطن)، وقد ساهم القلق الوجودي لشخصية السارد، وللشخصيات الأخرى في تشكيل "(المحكي الملتاع) المتدفق القريب من المونولوج، والبوح، والشهادة، والاعتراف على الورق للتخفيف من الألم الداخلي، ولمحاولة إشراك الآخرين من أجل تقاسم ذلك الألم، والخروج به من الدائرة المغلقة (الجماعة المتسلطِّة)، إلى الدائرة المفتوحة (عامة الناس)"[3].

بني مفهوم الوطن مقابلا للسلطة من خلال منظور الشخصيات التي شكلت محكيات منفصلة مسرودة كلها بلسان السارد الوحيد، والشخصية المركزية ، حيث تمثّلت مركزيتها في نقل الحوارات بصيغة مباشرة، أو غير مباشرة وقلما تترك صوتا غيرها ليخاطب القارئ.

- منظور الشخصية التاريخية : (العربي) هو الشخصية التي يمتّد حضورها من التاريخ إلى الحاضر، وقد كان ضحيّة المستعمر الذي تسبّب في موت وتشتت أسرته، وحولته هذه الحادثة إلى حاقد على العدو، جعلته يتحوّل إلى آلة لتصفية العملاء والخونة، لكنه بعد الاستقلال وجد نفسه مهمّشا " كملايين المجاهدين الذين اكتشفوا أن **الوطن** الذي حاربوا لأجله لم يعد يستوعبهم ...لم يعد يتّسع لإخلاصهم ولصدقهم، وأن الشهداء الذين استشهدوا

[1]: المرجع نفسه ، ص 192.
[2]: المرجع نفسه، ص194.
[3]: المرجع السابق، ص192-193.

لأجله مجرد تواريخ يتذكرها "الكبار" احتفالا وفولكلورا "وزردة" يأكلون من خلالها أموال اليتامى والمساكين عمي العربي واحد من الذين همشهم **الوطن**. أخذ منه رجله وتركه عاجزا عن المشي والحلم أيضا "[1].

لكن ل(العربي) مفهومه الخاص للوطن، يختلف عن مفهوم الكافرين به، منفصلا عن مفهوم السلطة أو ممارساتها، ينقل لنا السارد قول العربي :" اسمعني يا بني ...لا يمكننا أن نكره **الوطن** بسبب كرهنا للرجال الذين يحكمونه، **الوطن** أكبر من هذا بكثير"[2]، بالنسبة ل(العربي) بكل ما يحمله هذا اللقب من ثقل هوية، وقيم خلافية عن الآخر " نسميه كلنا عمي العربي لأن لا أحد يعرف اسمه الحقيقي ..والكل يعي أن اسم العربي كان اسمه الحركي في نهاية الخمسينيات"[3]، الوطن بمفهوم (العربي) جوهر أصيل، وثابت زمن الثورة أو بعد الاستقلال، أما السلطة فعرض زائل ومتغير، "**الوطن** حقيقة يجب الإيمان بها يا بني، الوطن ليس رئيس الجمهورية، وليس الحكومة، وليس الغيلان السياسيين، ولا الجلادين، ولا السجانين، ولا المنفيين، ولا المفقودين، ولا الخونة، ولا الإرهابيين ..**الوطن** هو ما نتنفسه وما نستشعره ..هو الأعشاب التي نمشي عليها، والعصافير التي توقظنا في الصباح ..."[4].

صورة الوطن التاريخي الذي عفا عن الخونة بعد الاستقلال، فيما همش (العربي) وأمثاله وأقصاهم، تكاد تكون هي صورة الوطن الذي يحسن تماما التلفيق، بتواطؤ من اللغة حتى يعفو عن القتلة " وتعيش الخيانة التي عبرها نسمي هذا الطفل (ضحية)، ونسمي من قتل أهله (تائبا مقبلا)، ونسمي من اغتصب أخته (مغررا به)...فقط الكلمات تجيد صياغة حفل التهريج البديهي"[5] ،فمن خلال تقنية الانعكاس المرآوي ترصد الكاتبة قانون التاريخ الذي يستنسخ ذاته، ومقدرة اللغة على تحبيك رؤية المنتصر، ومن الهامش المسكوت عنه، تتشكل دلالة (وطن) من زجاج هشّ ، موضوع على حافة الزيف والتلفيق.

---

[1]: ياسمينة صالح : **وطن من زجاج**، الدار العربية للعلوم –ناشرون ، منشورات الاختلاف، الجزائر ، ط1، 2006، ص11- 12.
[2]: المصدر نفسه : ص23.
[3]: المصدر نفسه: ص10.
[4]: المصدر نفسه ص11.
[5]: المصدر نفسه: ص72.

- منظور الشخصية الانتهازية: (المهدي) هو زميل البطل/ السارد في الجامعة، وهو ابن ضابط كبير كان "يتعامل مع الآخرين بنجوم أبيه"[1]، و"كان واحدا من جيل يحتمي بالشارات العسكرية" ، حيث العلاقات تربط به "كعلاقة وصل بين سلطة نظرية وسلطة عملية لا يمكن الوصول إليها بالطرق الشريفة"[2].

عاش (المهدي) مرحلتين مرحلة صعود تضخمت فيها ذاته، وتمركزت حول منظور النفوذ، والسلطة التي مكنته من إرضاء غروره، ونزوعه المنحرف والإجرامي، ومرحلة سقوط بعد إحالة والده على التقاعد، وتلقيه لتهديدات بالقتل والتصفية.

يمثل اسم (المهدي) علامة لغوية تخلق المفارقة بين الدال (الاسم) والمدلول(الشخصية)، وتنبني المفارقة الثانية من التحول المفاجئ في شخصيته "هاهو اليوم يجر عمره الثلاثين لم يتزوج بعد لأنه لم يجد امرأة تناسبه، فجأة صار يريدها متحجبة ومتدينة، هو الذي كان ينام في الخمارات والكازينوهات!"[3] ، وتبنى المفارقة الثالثة من خلال تنميط الشخصية، إذ يمكن عدها محاكاة للأنموذج الواقعي.

قدم (المهدي) مفهومه للوطن " كأن الوطن صار كذبة يا صاحبي، اللي باعوا الوطن هم اللذين يتكلمون عنه بحماس ..اللذين بقوا من الشعب يموتون كلما تصادموا مع ماهية الوطن، حين لا نجد شيئا نقوله نصمت، وحين نجد شيئا نقوله نموت، هذا هو الواقع يا خويا "[4] .

لقد تغيّر خطاب (المهدي) بتغير موقعه، ففي عشرية واحدة انقلب من شاب قتل صديقا دهسا بسيارته لاختلاف بينهما في الرأي، إلى شخص يدين القتلة، والسلطة، والوطن ويدّعي الشرف، يقول (المهدي) : " البركة في أولئك الذين حققوا أحلامهم باسمنا، أولئك الذين لأجل حياتهم يحتاجون إلى قتلنا واحدا واحدا..لا مناص من الموت ..لأن القتلة صاروا أكثر من الشرفاء، ولأن الشرفاء يموتون كل يوم أو يرحلون كي لا يتورطوا معنا في نفس الوطن / الفضيحة!"[5]

---

[1]: **وطن من زجاج**: ص54.
[2]: المصدر نفسه: ص52.
[3]: المصدر نفسه: ص52
[4]: المصدر نفسه.
[5]: المصدر نفسه: ص54.

كشف مفهوم الوطن من خلال منظور (المهدي) عن هشاشة وانكسار (وطن)، يتبادل فيه الجلاد والضحية الأدوار.

- منظور شخصية المثقف: (النذير) هو ابن المعلم والأب الروحي للبطل، وهو صديق الطفولة وزميل مهنة الصحافة، وحتى مع الروابط المتينة والتقارب الفكري بين الشخصيتين، إلا أن ل(النذير) مقاربته الخاصة لمفهوم الوطن، " كانت بيننا صداقة مبنية على رخام الذاكرة والكلام، وتلك القناعات التي لم تكن بالضرورة هي نفسها التي يؤمن بها كلانا معا....فهو يظل يردد لي دوما أن قيمة الإنسان في دفاعه عن قيمة **وطنه**، كنت أنظر إليه حين يحكي لي عن قناعاته التي لم تكن تختلف في النهاية عن قناعات والده الذي انتهى إلى حمال في الميناء، عن واجب إطعام أفواه أبنائه"[1]، معنى الواجب الذي عاش به (النذير) هو المعنى ذاته الذي أنهى حياته برصاصة غادرة " لم يكن هناك شيء اسمه مجرم فردي....في مثل هذا الاغتيال كانت الشرطة تضع الجريمة في خانة (الإرهاب)، بعبارة مات برصاص إرهابي..فيكتب الضابط المكلف بالتحقيق بالقلم الأحمر عبارته الشهيرة (شهيد الواجب **الوطني)**"[2].

يقوّض هذا المفهوم ذاته، ويحمل بذور نقضه معه، وتمثل النهاية التراجيدية ل(النذير) هشاشة المفهوم الطوباوي للوطن، هشاشة الزجاج الذي لا يجبر كسره، ولا ترتق شقوقه، يتساءل البطل/السارد :" لماذا لا يكون للوطن واجبه نحوي أيضا"[3]

منظور شخصية البطل: يواجه البطل مفهوم الوطن دائما بمنطق السؤال، فإستراتيجية السؤال تكشف عن هشاشة المفاهيم الجاهزة، وتبين عن اتساع الهوّة بين دال الوطن ومدلوله، السؤال يعلن عن تمرد عاطفي، وعصيان وجداني على مفهوم الوطن الملتبس بالسلطة، وبسياسة الظلّ.

"كيف يمكن احتمال شساعة قلب مكتظ بالكراهية للآخر، ولا يهم من هو الآخر، القائد أم القواد...لا يهمّ من الآخر الوطن أم اللا وطن، كثيرا ما سألت نفسي عن الشيء الوحيد القادر

---

[1]: **وطن من زجاج**: ص65
[2]: المصدر نفسه: ص106
[3]: المصدر نفسه: ص09

على غسل قلبي من ضغينة الوقت، والمكان ما الشيء الذي يمكنه إعادة رجل مثلي إلى حب الوطن كما لو أنه لم يرتكب ضدي شيئا، كما لو أنه لم يرتكب ضدنا شيئا"[1].

"كيف يمكن حبّ وطن يقتل بهذه القدرة العجيبة على القتل ؟. كيف يمكن حبّ وطن يتربع على عرش الجريمة اليومية."[2]. " ألم يكن الوطن لا كامورا أخرى؟"[3]

"كنت أتساءل عن قيمة الوطن الذي نعيش فيه حقا؟ ما الوطن ؟ ما الإنسان؟ وما القيمة ؟ من يقدر على تحديد هذه المفاهيم ؟"[4]

يتخذ بطل"وطن من زجاج"، " لنفسه منذ البداية نهج الأسئلة أو الاستجوابات الذاتية، وكأنه يستجوب ذاته أو القارئ، محققا بذلك مقولة **ميلان كونديرا** (Milan Kundera) الذي يعتبر أن الرواية ما هي إلا استجواب طويل"[5].

وطن من زجاج الرواية - السيرة " تتعامل مع تجربة المحنة السياسية وكأنها مادة خام، لا تختلف في شيء عن بقية المواد الخام التي يمكن أن تستثمر، وتستوحي في الروايات غير السياسية".[6] ومن هنا فهي لا تتقصد تقديم توثيق لمرحلة واقعية ، وإنما تسهم في صوغ الأسئلة لتقارب الوجود والكينونة.

2-2- وطن من زجاج/ الكتابة ذاكرة الوطن :

العنوان بما هو لحظة تأسيس إمّا أن يؤسس لنصية شعرية، أو ألاّ يفعل ذلك أبدا[7]، وتتأسس شعرية عنوان "وطن من زجاج" على الانزياح والخرق والتجاوز، حيث تغدو تيمة (وطن) بؤرة دلالية تنتشر عبر النّص وتمدّ ظلالها فيه، حاضرة خلاله مرتبطة بفعل الكتابة هذه المرّة، الكتابة حالة إنسانية وجودية خارقة، الكتابة خالقة وخلاّقة عوالم، وأكوان

---

[1]: **وطن من زجاج**: ص80
[2]: المصدر نفسه: ص160
[3]: المصدر نفسه: ص106
[4]: المصدر نفسه: ص65
[5]: ينظر : فريدة إبراهيم موسى: **زمن المحنة في سرد الكاتبة الجزائرية (دراسة نقدية)** ، دار غيداء للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2012، ص55.
[6]: محمد برادة: **فضاءات روائية** ، ص115.
[7]: بسام قطوس : **سيمياء العنوان**، ، ص62.

وأوطان،هي مسكن الكاتب وموطنه الأول ، واللغة موطن من لا وطن له، تؤثث الخراب، وتجمل القبيح ، يتساءل بطل " وطن من زجاج" بينه وبين نفسه:

- ماذا أكتب فعلا؟

ماذا يمكن لأحد أن يكتب في هذه البلاد؟ في زمن آخر كانت للكتابة خاصية مختلفة وطعم آخر... كانت الكتابة تكفي لتقول شيئا ... حين يسأل أحدهم الآخر ماذا يكتب، يقول له أكتب وطنا أعيشه، هل يمكن السكن في جملة أو في نص أو في مقال؟.

(...) لكن الكتابة اختلفت اليوم عما كانت عليه لم تعد تعني وطنا نعيشه بل تعني وطنا يغتالنا فندفنه في الكلام". [1]

الكتابة التي تخلق الأوطان يمكن أن تؤبنها كذلك، فالوطن الذي يغتال كتّابه، ومثقفيه ويلاحقهم واحدا واحدا، هو جثّة وطن في ضمائرهم ووجدانهم، لهذا يكرّم بالدّفن والرّثاء.

يتداخل صوت الكاتبة مع صوت السارد / البطل، ويتداخل فعل الكتابة مع الوعي به في شكل انعكاس ذاتي تكشف فيه الرواية عن مصادرها، وعن تقنيات انكتابها .

" كنت مقتنعا أنني لا أفعل شيئا سوى الكتابة، فكرت دائما أن أي شيء يجب فعله هو كتابة مذكرة وطن، كنت مهووسا بتلك الفكرة مقتنعا أن لي ما أقوله أيضا، لعلي صدقت حقا أن الحقيقة هي جزء من تلك المذكرات التي حلمت بكتابتها، كنت في الحقيقة أكره أن يكتب الأشخاص سيرتهم الذاتية ليلبسوا ذاكرة ليست لهم، أكره مذكرات الأشخاص لكني أحب مذكرات الأوطان "[2].

تنكر الرواية أنها سيرة ذاتية للبطل أو للكاتبة، ولكنها أيضا تشير إلى كونها سيرة وطن ، ومذكرة تكتب شهادة السارد/البطل / الكاتبة عن الوطن ، ومع النص يس مطالبا بأن يعرف أو يحدد نوعه، فإنه هنا يقدم إشارة التجنيسية صريحة، تنعكس على بنود ميثاق القراءة وتستدعي العنوان المركزي"وطن من زجاج" لتعضده، فالإشارة التجنيسية حسب تفريع **جينيت** تعد عنوانا أيضا ، وبهذا يمكن تقدير العنوان ب (سيرة وطن من زجاج) .

[1]: **وطن من زجاج**: ص26
[2]: المصدر نفسه: ص57

"كثيرا ما تساءلت لماذا لا يكتب الوطن مذكراته ؟. أ لأنه لا يملك ما يقوله؟. أ لأنه يرفض ارتداء ذاكرة ليست له؟. للأوطان قدرة عجيبة على إقناعنا أنها تنتظر من يكتب لأجلها شيئا ينصفها، ويقول شيئا يعبر عن رأيها ولا يخونها ، في عبارة مهما كانت صغيرة"

الكتابة المنصفة في مقابل الكتابة الملفقة، أو الزائفة، أو الكاذبة، فكتابة الوطن هي كتابة للمسكوت عنه، والمعمى، والمطموس.

2-3-**وطن من زجاج / امرأة من زجاج** :

يحضر الصوغ العنواني مرتين فقط في متن الرواية، وجاء مرتبطا بالمرأة الحبيبة "يا امرأة من زجاج، يا وطنا عشته بتفاصيله الخاصة بي، يا دولة لم أعرف الدفاع عن هويتها..هل يمكن أن أعلن هزيمتي في حضورك؟"[1]. حبيبة البطل التي لم تحدد الرواية لها اسما هي امرأة من زجاج ، تعكس مرآويا صورة الوطن ، فبنية التشاكل بين الحبيبة والوطن تبدأ من البناء اللغوي، إلى البناء الدلالي، وتنتهي بتوازي المصائر، فلغويا (مرأة من زجاج) تشاكل (وطن من زجاج)، أما دلاليا فإن وضع المرأة الملتبس بين سياقين، سياق التلميح بالحب للبطل من جهة، وسياق قبول الزواج من الخطيب العسكري، هو وضع يعكس حالة الوطن الملتبس بلعب الدورين معا؛ دور الجلاد ودور الضحية، يؤول مصير الحبيبة (امرأة من زجاج) بعد اغتيال الخطيب إلى البطل، وينتصر الحب في النهاية وينجح في رتق شقوق الذات وتشظياتها، وتجبر انكسارات زجاج الوطن "..أكتب افتتاحيتي هذا المساء لأجل أن ينتصر الحب على سوداوية الكون والمدينة والأشياء، لأجل أن أنتصر بالحب على القتلة، على الذين يتربصون بي أيضا، دون أن يعرفوا أنني أبقى لأجلك، ولأجل أن أعيش في وطن وجدته فيك"[2] ، يتوارد من خلال هذه النهاية مصير (وطن من زجاج)، وحتى مع بقاء نهاية الرواية مفتوحة فإن مصير مرأة من زجاج يوحي بإمكانية مصير مشابه ل" وطن من زجاج" .

[1]: **وطن من زجاج**: ص164.
[2]: **المصدر نفسه**: ص175.

خامسا: شعرية العنوان في راوية " البيت الأندلسي" لواسيني الأعرج:

1- راوية " البيت الأندلسي " تحبيك التاريخ والهوية .

إن إقدام الرواية على خوض تجربة التاريخ إلى جانب الخطابات الأخرى، يؤشر على إحساس فني بقدرة التخيل على رؤية المختلف ضمن المتشابه، وتمييز الصامت ضمن الضاج ، وتقري الهامشي ضمن المهيمن ، وقول السكوت عنه ضمن التاريخ الصريح .[1]

كتابة الرواية التاريخية " في البيت الأندلسي " ليست التجربة الوحيدة لكنها تجربة متفردة ، يتداخل فيها الخطاب التاريخي كخطاب مرجعي كتب الحدث، مع الخطاب المحكي الذي يسرد التخيل ليؤلف خطاب تخيل تاريخي، يستمد مادته من التاريخ ولكن لا يكتبه، وإنما يكتب المسكوت عنه ، والغائب وهامش التاريخ ، وما وراء التاريخ ، وما بعده ، تلك التخوم التي تنكتب تأويلا لما حدث ، ولما سيحدث .

تستثمر الرواية ممكنات السرد كلها لبناء خطابها المتفرد والمختلف، ومن هنا فهي (مختبر السرد) بامتياز، تجرب كيمياء خاصة لإنشاء شكل روائي جديد يعكس صدمة (تسارع) تغيرات الحياة وسرعة انكتاب تاريخ الأحداث، مما يكتم صوت الذات تحت ركام القيم الإنسانية المهدمة، والمتآكلة، وهذا ما دفع الرواية الحداثية، وما بعدها، إلى إعادة صوغ الأسئلة الحساسة المتصلة بموضوعات محرمة، وتشخيص صراعات مع الذات، والمجتمع والسلطة، ومن هنا أمكننا القول مع **محمد برادة** بأن "القيمة الأساس للرواية العربية تتمثل في (تذويت الكتابة) أي ربط كتابة الرواية بإسماع الصوت الذي ظل أمدا طويلا غائبا " [2]

ولهذا ظهرت أنماط روائية تجريبية تقترح نفسها كوعي جديد يتناسب والمرحلة الجديدة ، التجريب كسمة مميزة لطرائق سردية، وكتابات متباينة، غالبا ما تحيلنا على نظائر لها في سجل الرواية العالمية.

---

[1]: محمد فرشوخ : **تأويل النص الروائي** ، ص165

[2]: محمد برادة : **الرواية العربية و رهان التجديد** ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر ، 2012 ، ص34

لقد انفتحت معمارية الرواية " البيت الأندلسي " على خطابات متعددة ، فإلى جانب الخطاب التاريخي (مجسدا في هجرة المورسيكين) يحضر الخطاب الأدبي من خلال التفاعل النصي بين رواية "البيت الأندلسي" ورواية "دون كيشون"(Don Quichotte) للروائي الخالد **سيرفاتس** [1](Migel de lecvantes)

وهو العمل القالب لما لا يحصى ماضيا ومستقبلا من المحكيات الروائية، وبمعنى آخر فإن المستويات السردية لـ (دون كيشون) تشكل طرسا يكتب / يمحو الروايات البطولية بما هي نصوص سابقة، كما يكتب أجنة النصوص الممكنة، والممثلة ويرهص بعواملها.[2]

إلى جانب انفتاحها على فن العمارة، وفن الموسيقى، وعلى الفكر الإنساني، انعكس كل ذلك ضمن كتاب الرواية، والوعي بالكتابة الروائية.

وقد يكون "الترابط الذهني بين النص ومختبره باعثا على بروز ظاهرة الرواية داخل الرواية، المشخصة لمشكلات الصنعة الأدبية الراصدة لطبيعة الوعي الحرفي، المتحكم في الإنتاج الفني "[3]

وهكذا تزاول الرواية بموازاة اشتغالها النصي تفكيرا في (الروائي le romanesque) أي نقدا، وربما تنظيرا لمكونات العالم الروائي"[4].

يمعن **واسيني الأعرج** في التجريب وتوليف شكل يتضمن رواية داخل رواية، وحضورا للتاريخ وترهينا للشخصيات الروائية، وهكذا يأتي الخطاب الروائي تركيبا يستجيب للدلالة ، وللمنظور الاجتماعي الذين تقصد الرواية إلى تحقيقهما، عبر (الحفريات) في الذات، وبحثا عن تحققاتها تاريخيا وأدبيا في سجل الرواية العالمية، مع اختلاف التمثل، ودرجة الاستيعاب، وملائمة الشكل للمضمون" [5] .

---

[1]: بيير شارتيه : **مدخل إلى نظرية الرواية** ، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي ، ص 43
[2]: أحمد فرشوخ : **تأويل النص الروائي** ، ص 51
[3]: المرجع نفسه .
[4]: رشيد بن حدو : **حين تفكر الرواية في الروائي**، الفكر العربي المعاصر ، (جويلية / أوت) 1989، ص31
[5]: المرجع السابق : ص37 .

تتعلق الأسئلة التي تطرح نفسها في هذا السياق، بالنسق الذي اشتغل عليه **واسينى الأعرج** في تطويع التاريخ في رواية " البيت الأندلسي " منذ العنوان وصولا إلى خاتمة الرواية وكيف تحولت شخصية (غاليليو الروخو) إلى شخصية يخلقها التخييل لتعيش في التاريخ، وتأخذ أبعاد الأسطورة التي تبعث في الحاضر .

وبهذا يكون السرد قد حفر مجراه ضمن سيل المحفوف بالمخاطرة : إذا كيف يمكن تمييز الذاكرة والتاريخ ؟. وما علاقة التاريخ بالزمن والأسطورة ؟. وكيف يغدو التاريخ صورة تلابس الوهم، والخيال، والاستيهام، واليوتوبيا ؟. ما حدود الذاتي والجماعي ضمنها ؟ [1]

كل هذه الأسئلة وغيرها، تتوالد لتحرك آليات القراءة في رواية " البيت الأندلسي " وتحرك حوار العنوان/ والنص، لاشك أن **الأعرج** أراد ترهين الحكاية التاريخية من خلال استدعاء (الأندلس) - الزمن المفقود - ليشكل من خلاله صورة التاريخ الراهن، تاريخ الوطن بكل انتكاساته، وانكسارات، وخذلانه .

يندرج الخطاب الروائي " البيت الأندلسي " ضمن النصوص التي تجرب السرد المتعدد الأصوات ، وتقنية المونتاج، وتوظيف الوثائق الصحفية، والشهادات، وإحياء عناصر السرد التراثي، واصطناع لغة المؤرخين القدامى، ومعهم الصوفيين، والمزج بين الأجناس الأدبية في رحاب النص الروائي."[2]

[1]: أحمد فرشوخ : **تأويل النص الروائي** ، ص165
[2]: محمد برادة : **رواية العربية ورهان التجديد** ، ص 36

2- العنوان الرئيس في رواية "البيت الأندلسي" والبناء النصي :

2-1-البنية المعجمية :

يتركب العنوان "البيت الأندلسي " من وحدتين لسانيتين ، يبين المستوى المعجمي عن طبقات دلالية، إذ يحيل الدال الأول (البيت) على المعنى المعروف "حسب الجواهري فبيت الرجل داره وبيته قصره، ومنذ قول جبريل - عليه السلام - بشر خديجة ببيت من قصب أراد بشرها بقصر من لؤلؤة مجوفة أو بقصر من زمردة . [1]

وأما عند ابن فارس فإن : بيت الباء والياء التاء أصل واحد وهو المأوى ، والمآب ومجمع الشمل يقال : بيت وبيوت وأبيات . [2]

" و في قوله عز وجل : " ﴿في بيوت أذن الله أن ترفع﴾ قال الزجاج : أراد المساجد . وقال الحسن : يعني به بيت المقدس ، قال أبو الحسن: وجمعه تفخيما وتعظيما" [3]

" والبيت من أبيات الشعر سمى بيتا لأنه كلام جمع منظوما فصار كبيت جمع من سقف، وكفاء ورواق وعمد ". والبيت من الشعر مشتق من بيت الخباء ، وهو يقع على الصغير والكبير والطويل وذلك لأنه يضم الكلام كما يضم البيت أهله ولذلك سموا مقطعاه أسبابا وأوتادا على التشبيه لها بأسباب البيوت وأوتادها .[4]

أما الدال الثاني وهو الأندلسي نسبة إلى الأندلس ، و أصل مصطلح الأندلس مأخوذ من اسم القبائل الوندال (vandals) التي تعود إلى أصل جرماني احتلت شبه الجزيرة الأيبيرية حوالي القرن الثالث والرابع الميلاديين وحتى القرن الخامس ميلادي وسميت باسمها : فأندلسيا (vandalusia) أي بلاد الوندال ثم نطقت بالعربية : الأندلس .[5]

---

[1]: ابن منظور : **لسان العرب** ، مج 2 ، ص 14 .مادة (ب.ي.ت)
[2]: ابن الفارس : **معجم مقاييس اللغة** ، ح1 ، ص 324 ، مادة (بيت).
[3]: . ابن المنظور : **لسان العرب** ، مج 2 ،ص14
[4]: المرجع نفسه
[5]: محمود شيت خطاب **: قادة فتح الأندلس** ، مج 1 ، مؤسسة علوم القران ، منار للنشر و التوزيع ، لبنان ، سوريا ، 2003 ، ط1 ص 56

فمصطلح الأندلس اشتقه الجغرافيون والمؤرخون العرب من الكلمات الآتية : الأندليش أو الأندلش وهي أسماء سمي بها الوندال. [1]

إذا فالأندلس : هو الاسم العربي لشبه جزيرة أيبيريا كان أول ظهورا عند العرب ، وأصله مشوب ببعض الغموض، شأنه في ذلك شأن الاسمين القديمين : أيبيريا عند اليونان واسبانيا عند الرومان[2] .

ونلاحظ هنا ثلاثة أسماء متداخلة .[3]

1- إيبيريا : Ibiria : وهو الاسم القديم الذي أطلقه الفينيقيون الإغريق على شبه الجزيرة ، نسبة إلى العناصر الأيبيرية iberos التي هاجرت إليها من شمال إفريقيا واستقرت فيها وأعطتها اسمها إيبيريا ibiria .

2- اسبانيا أو هسبانيا : Hispania : عندما جاء الرومان أطلقوا عليه اسم Hispania ومن هنا جاء اللفظ العربي (اشبانية) أو (اصبانية) .[4]

الاسم اللاتيني مشتق من هسبريا Hesperia أي نجمة الغرب أو أرض الغرب ، أو من كلمة saphan أي أرض الأرانب الجبلية التي اشتهرت بها إلى اليوم .

3- الأندلس al-Andalus : وهي التسمية التي قيل إنها مشتقة من اسم قارة أطلانتيس الغارقة بجوارها في المحيط غربا.

---

[1]: البكري : **جغرافية الأندلس و أوروبا من كتاب المسالك و الممالك** ، تحقيق : عبد الرحمان على الحجي ، بيروت ، لبنان ، ص 59

[2]: ج س كولان : **الأندلس** ، ترجمة : إبراهيم نورشيد وآخرين ، دار الكتاب اللبناني ، دار الكتاب المصري ، لبنان ، مصر ، ط1 ، 1980 - ص 17

[3]: أحمد مختار العابدي : **صورة من حياة الحرب و الجهاد في الأندلس**، منشاة المعارف ، مصر، ط 1 ، 2000 ، ص 11

[4]: البكري : **جغرافية الأندلس و أوروبا** ، ص 57-58

أو أنها مشتقة من اسم قبائل الوندال الجرمانية التي غزت اسبانيا من الشمال و استقرت في سهلها الجنوبي و أعطته اسمها Vandalus ، ثم جاء المسلمون[1] وعربوا هذه الكلمة إلى كلمة أندلس .[2]

2-2- البنية التركيبة للعنوان المركزي " البيت الأندلسي "

تهيمن على التركيب العنواني لدى **واسيني** (الجملة الاسمية) ويشتغل (الاسم) كميزة مهيمنة في العنوان لتحقيق مقاصد التسمية ويدل الاسم على الثبات والسكون محصنا ضد تأثيرات الزمن وحركيته وتحويلاته ، جاءت جملة العنوان وفق البناء الأتي :

البيت + الأندلسي

إن اللافت للانتباه في هذه النسبة التركيبية هو اشتغال آلية الحذف و يأتي الحذف ل "يترك ثغرة في خطاب العنوان تصدم المتلقي وتخلف تساؤل العنوان مما يحضه على جسر الثغرة المتشكلة ، هذا الحذف من شأنه تحقيق الوظيفة الإستراتيجية للعنوان لاستقطاب اهتمام المتلقي وإثارته. [3]

---

[1]: تم الإشارة إلى تاريخ الأندلس في التراث الجغرافي والتاريخ العربي ضمنيا كما فعل **اليعقوبي** و **ياقوت الحموي**

أو ضمن مصنف ضخم كما فعل **أحمد المقري المغربي** .

كما كتبت تاريخ الأندلس وتاريخ الفكر الإسلامي بالأندلس ضمن مادة خصبة من المراجع

المقري : **نفح الطيب في غصن الأندلس الرطيب**

ابن خلدون : **العبر وديوان المبتدأ و الخبر**

ابن القوطية : **تاريخ افتتاح الأندلس**

الضبني : **بغية الملتمس في تاريخ الأندلس**

ابن بسام : **الذخيرة في محاسن آهل الجزيرة**

مؤلف غفل : **أخبار مجموعة في فتح الأندلس-**

السلاوي : **الاستقصا لأخبار دول المغرب الأقصى**
ابن عذاري : **البيان المعرب في أخبار المغرب**
المراكشي : **المعجب في تلخيص أخبار المغرب**

[2]: أحمد مختار العبادي : **صور من حياة الحرب والسلام** ، ص 11

[3]: خلد حسين حسين : **في نظرية العنوان** ، ص 314

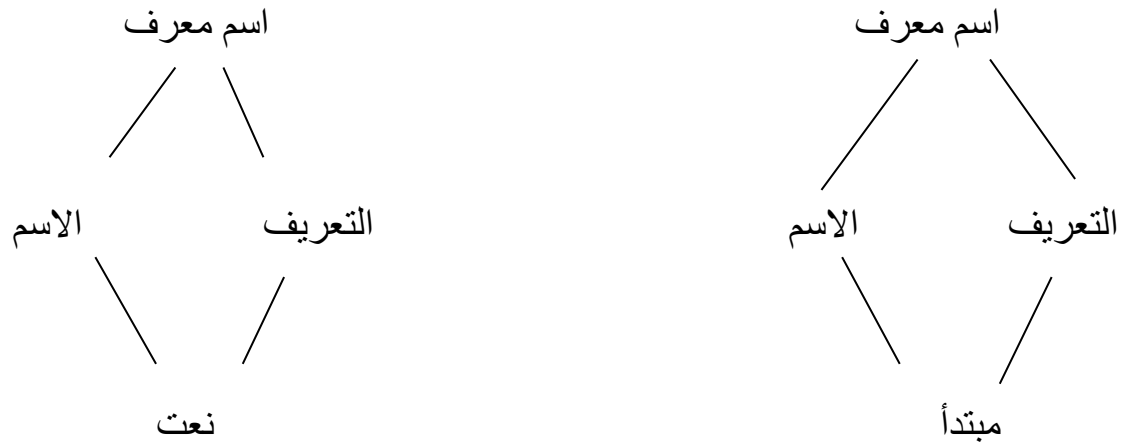
تشكل البنية السطحية للعنوان عامة تركيب اسمي (نعت + منعوت) وتتكون من اسمين :

الأول : (البيت) معرفة ، و الثاني : (الأندلسي) معرفة واعتبارا لهذا الوضع التركيبي تتحقق (الاسمية) ، فإذا أضفت اسما إلى اسم مثله مفردا أو مضافا ، صار الثاني من تمام الأول ، وصار جميعا اسما واحدا و انجرَّ الآخر بإضافة الأول إليه " [1]

إن تحقق الاسمية في العنوان يجعله منفتحا على انجازية التعيين و التسمية لنصه ، وتحقق الحذف يجعله متفتحا دلاليا حيث إن " حذف المسند إليه هنا يتساوق مع الممارسة الاقتصادية للغة : دلالات أقل دلالات أكثر مادامت قوانين اللغة تجيز هذا الحذف فإن دل عليه دليل، وغالبا ما تنزع اللغة في استعمالاتها إلى الاقتصاد ، لتضيف قوة تدليلية إلى العلامة المائزة بالحضور.[2]

جاء الاسم الأول معرفة (البيت) غير أن التعريف للبيت لم يزده إلا تنكيرا حيث لا يتسم هذا البيت بأية خصوصية تعينه من بين البيوت الأخرى كلها، إلا أن الصفة الملحقة به (الأندلسي) نقلت البيت من صفته المجهولية إلى المعلومية ، حيث خصصته وأظهرته وعينته، وحققت بذلك سمة التسمية

البيت الأندلسي.



[1]: محمد بن يزيد المبرد **: المقتضب**، ج 64 تحقيق: محمد عبد الخالق عضيمة، عالم الكتب، بيروت ، لبنان، ص 143
[2]: خالد حسين حسين : **في نظرية العنوان** : ص 183

اختار التركيب العنواني "البيت الأندلسي" منطق اللا حسم ليشرك القارئ في تفعيل دلالته، حيث كل قراءة مطالبة باستحضار (الخبر المحذوف ومن هنا تكسب بنية العنوان صفة الانفتاح ، وتشكل مسارات قراءة عبر بنينة قارئ ضمني تنبؤ عنه ثغرات النص وشقوقه .

استنادا إلى ذلك يمكن قراءة العنوان بتحريك المستوى نحو البنية العميقة ، فيصير : البيت الأندلسي العتيق أو البيت الأندلسي الكبير أو البيت الأندلسي الفخم..

- البنية السطحية : البيت الأندلسي

مبتدأ + نعت

- البنية العميقة : البيت الأندلسي الكبير

مبتدأ + نعت الفخم

العريق

العتيق

↓

خبر

فإذا كان المسند (المبتدأ) يحدد هويته الشيء و يعينه ، يتقدم المسند إليه بأبهة ، بوصفه محمولا ، ويشير إلى كيفية الشيء ، أو فئته ، أو نوع العلاقة ، أو نوع الفعل. " [1]

[1]: ينظر : خالد حسين حسين : **في نظرية العنوان**، ص 184

2- 3-العنوان الرئيس "البيت الأندلسي" حوار العنوان /النص وبناء الدلالة :

إن العنوان ضرورة كتابية ، فهو بديل عن غياب سياق الموقف بين طرفي الاتصال وهذا يعني أن العنوان بإنتاجيته الدلالية أي بنصيته يؤسس سياقا دلاليا يهيئ المستقبل لتلقي العمل ،وإذا كان "عنوان " ينطوي على قدر من الشعرية التي توفرها (لا نحويته) فليس هذا القدر ملزما للعمل. "[1]

يظهر العنوان المركزي " البيت الأندلسي " كبؤرة شعرية تشتغل على إضاءة النص/ المتن ، ويخلق الحذف النحوي إمكانات تأويلية هائلة.

إن المعطيات المؤطرة لبنية العنوان انطلاقا من مجموعة القوانين الداخلية و الخارجية التي تحكمه و التي تربط بين ما هو دلالي وتركيبي ، وتؤسس تحت جلد العنوان عناوين غائبة لكنها فاعلة يمكن تعريتها من خلال تجذير الأسئلة وفك شفرات العنوان [2]

انطلاقا من القراءة الهيرمينوطيقية فإنه يمكن تجاوز البناء الانطولوجيي للعنوان (البيت الأندلسي) ، وإعادة بناء دلالة الغائب من خلال دلالة الحاضر ن ويتولد عنوان مواز للعنوان (البيت الأندلسي) عنوان غائب في شقوق الدلالة هو (الزمن الأندلسي) . فقد حركت الصفة (أندلسي) المتخيل ليميل نحو تغليب البعد الزمني التاريخي للكلمة .

" هكذا تكون كينونة النص (العنوان) مشروطة بالتأويل لأن الكل لا يقال أبدا ، وتولدت في بنية العنوان الآلة التأويلية نتيجة فقره اللغوي"، لذا يظهر التطفيف مبدأ محايثا لكل ممارسة نصية"[3] ، ويغدو فعل القراءة منتجا من خلال تحريك الآلة التأويلية، في النص العنوان حيث تتضاعف المعاني، والدلالات حول (الفراغ) النصي وتتحلق حوله .

إن العنوان " البيت الأندلسي " وفقا لضرورات (الاقتصاد اللغوي) مشروط أبدا بأن يكون نصا مصغرا (micro texte) مشكلا من كلمتين : البيت + الأندلسي

---

[1]: محمد فكري الجزار : **العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي** ، ص 45

[2]: شعيب حليفي : **هوية العلامات (في العتبات و بناء التأويل)** ، ص 35

[3]: أحمد فرشوخ : **تأويل النص الروائي (السرد بين الثقافة والنسق)** ، مكتبة السلام الجديدة ، الدار العالمية للكتاب ، المغرب ، ط1 ، 2006 ، ص 78

لكن المفارقة أن هذا النص المصغر يؤدي التأثير الجمالي من خلال ما سكت عنه ، وليس فقط من خلال ما قاله ، ففعل القراءة مطالب أبدا بأن يتتبع فراغات النص وبياضاته ليرتقها ، وليحيين تعددية المعنى اعتبارا إلى السياق وكفاءة القارئ في رأب الفراغات الظاهراتية .

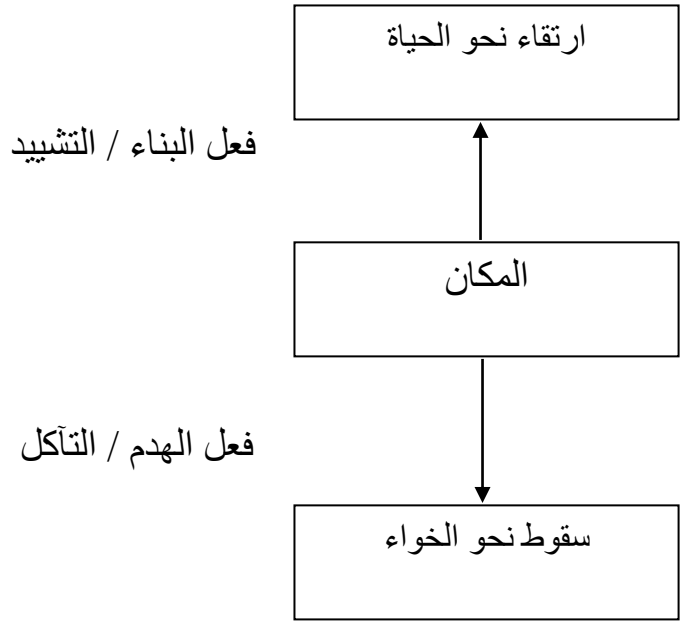
يتجلى لنا العنوان الغائب ودلالته من خلال العنوان القائم ودلالته :

العنوان الظاهر : العنوان الغائب :

دلالة المكان التاريخي دلالة الزمان التاريخي

يخضع المكان لقانون الثبات ، فالمكان كحيز جغرافي محكوم بنظام كوني قار لا حركية فيه لذاته، ولا انتقال إلا أنه حتى مع احتكامه للثبات معرض للتحول ، والتغير والتبدل وفقا لسلطان خارجي ، قد يكون التحول ضمن نسق النماء والازدهار حيث تربو فيه الحياة أو يكون التحول في حركة عكسية ضمن نسق ارتكاسي نحو الخواء و الفناء ، فيكون مدعاة للانكسار والبكاء والرثاء ، وتحتفظ الذاكرة الجمعية للفكر العربي بصورة بكائيات الأطلال ورسوم الديار منذ ابن خدام ومن خلف من بعده من الشعراء

يتحكم في قانون التحول المكاني فعلان فعل التعمير من خلال البناء / التشيد وفعل التدمير من خلال التآكل / الهدم الفعل الأول هو حركة نحو الأعلى أما الفعل الثاني فهو حركة نحو الأسفل .



إذا كانت الطبيعة تخلق المكان فإن البناء يرسخ تخليقه، يرتبط البناء بإعمار المكان للسكن والسكون والسكينة ، وقد انتبه **هايدغر**(M. Heidegger) [1]. إلى عمق العلاقة بين البناء والسكن والفكر، من خلال حسه الفلسفي العميق .

إن النظرة الفلسفية للزمان من منطلق وجودي تبين أن "ما هو في الزمان ويتعين بالزمان ينعت بأنه زماني، فإذا مات إنسان وغادر هذه الحياة فإننا نقول عنه أنه ارتحل عما هو زماني ، والزمان العارض، العابر، الفاني ، المار في مجرى الزمان، ولغتنا تعبر عن ذلك بدقة فنقول: (ما يهلك مع الزمن). لأن الزمان نفسه يمضي، ويعبر، ولكن الزمان العابر، دائما يبقى بوصفه زمانا "[2]

المكان والزمن يحدد كل منهما الأخر على التبادل ، حيث لا نعثر على المكان منفصلا عن الزمن ، ولا زمن منفصلا عن المكان ومع ذلك لا ينعت المكان بأنه زماني ولا ينعت الزمان بأنه مكاني .

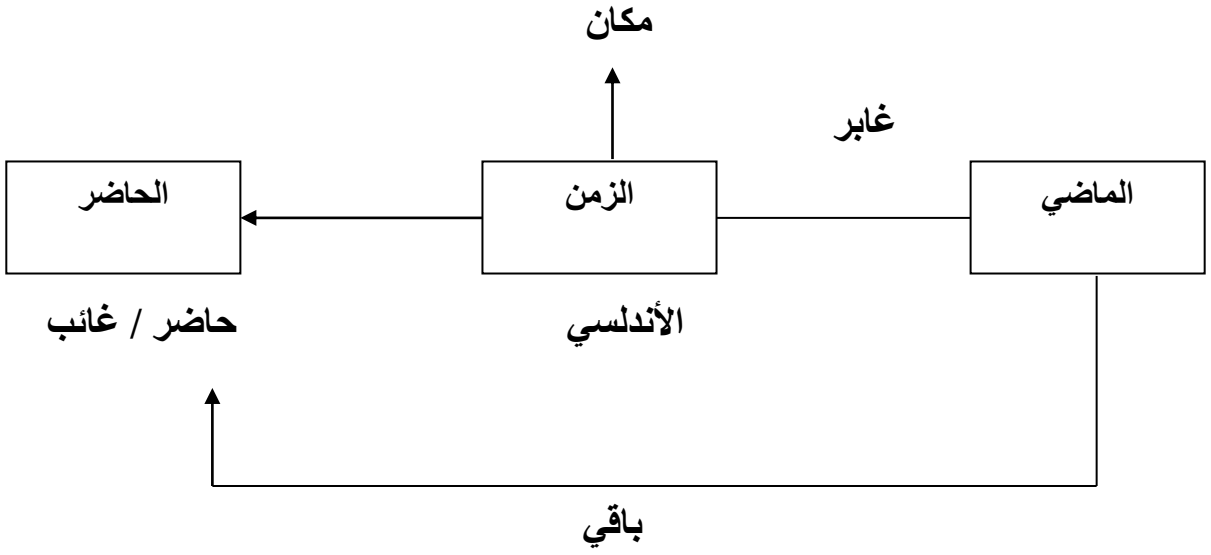
[1] :M. Heidegger : **batir . habiter . penser** .in essais et en conférences , les essais LXC,NRF . Gallimard . paris . 1958

[2]: عبد الرحمان بدوي محمود : **الزمن في المذهب الوجودي(عند مارتن هايدجر)** ، مجلة عالم الفكر ، الزمن ، ج 08 ، ج 02 ، 1977 ، وزارة الإعلام ، الكويت، ص 199

إن وصف الزمان بأنه (عابر) ولكنه دائما (يبقى) " معناه أن الزمان لا يزول أي أنه تقدم في الوجود " وليشرح هذه الفكرة يطرح **هايدغر** مفهومه للماضي وبالتالي التاريخ "للماضي معنى مزدوجا مهما فالماضي ينتسب إلى الأزمنة التي بادت إلى غير رجعة و يؤلف جزءا من الأحداث الغابرة ومع ذلك فإنه يمكنه أن يكون حاضرا مثل بقايا زمان يوناني ، ففيه (شذرة) من الماضي (حاضرة) [1].

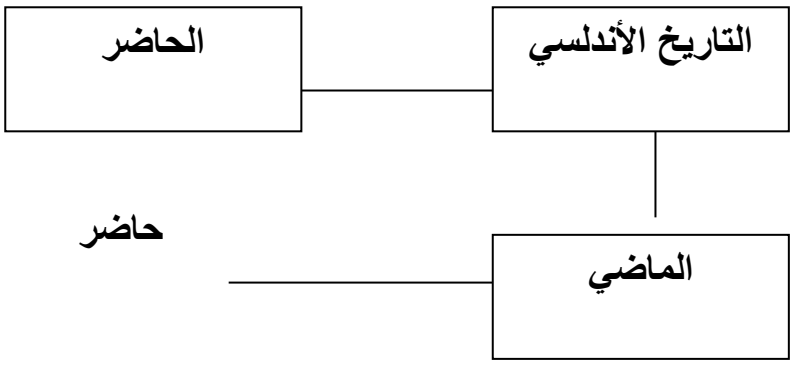
إن استقطاب الزمن الماضي للدلالتين معا في آن واحد فهو غائب بائد بعيد وهو حاضر قائم حي يولد توترا في الصفة العنوانية الأندلسي إذا نظرنا إليها من زاوية زمانية محضة أي كزمن كدلالة على الزمن الماضي دلالة محايدة ، الدلالة الأولى معنى الغياب تحيل على الفقد، والدلالة الثانية معنى الحضور تحيل على الاسترجاع ، لكن استدراكا على هذه المصادرة ، هل يمكن لمفردة / صفة الأندلسي أن تكون محايدة؟. فضلا على كونها مفردة / صفة / عنوانية أي أنها مفردة تكتنز نصا ككل.

تفلت المفردة/ الصفة الأندلسي من التصنيف الزماني المحايد، لتحيل على الزمان/ المكان المفقود (وتستدعي التاريخ)، أي الوجود التاريخي لها، و(تستدعي التاريخ) باعتباره يتضمن الماضي، أي ما ليس حاضرا الآن، أو بمعنى آخر حاضرا، ولكنه لا يؤثر تأثيرا فعليا في الحاضر .



[1]: عبد الرحمن بدوي محمود : **الزمن في المذهب الوجودي** ، ص193

(استدعاء التاريخ) بمعنى ما مضاد للماضي، فإذا كان الماضي ليس حاضرا- أو حاضرا لكنه لا يؤثر في الحاضر تأثيرا فاعلا ، فإن التاريخ هو الماضي الذي لا يزال يحتفظ بممارسة تأثيره الفعال في الحاضر، بغض النظر عن ما إذا كان هذا التأثير سلبيا أو إيجابيا، إلا أنه يبقى دائم الامتداد في الحاضر، نقترح الترسيمة الآتية :



إن العنوان " البيت الأندلسي " بهذا المعنى هو حركة امتداد من الماضي إلى الحاضر نحو المستقبل ، فالحدث الماضي الذي صنع مصير الحاضر يصنع مصير المستقبل، إن النظر إلى التاريخ بهذا المنظور يخرج التاريخ من المعنى الزمني للماضي المنصرم، ويبقيه متعلقا بهذا الماضي في آن ، بمعنى "الصدور عن هذا الماضي فما له تاريخ هو متورط في الصيرورة والتطور، في هذه الحالة هو مرة صعود ومرة سقوط" .[1]

وما دام التغير هو السمة الجوهرية الوحيدة في تطور التاريخ فإن كل شيء قابل لأن يتشكل مرات ومرات مع التشديد على أنه يتشكل في كل مرة بخصوصية تميزه عن كل التشكلات الأخرى. [2]

[1]: نادر كاظم : **الهوية و السرد** ، دار الفراشة للنشر و التوزيع ، الكويت ،ط 2 ، 2016 ، ص 71
[2]: عبد الرحمان بدوي محمود : **الزمن في المذهب الوجودي** : ص194

تظهر الديناميكية في موضوع البيت الأندلسي من خلال العنوان ثم النص بعد ذلك ، فالبيت الأندلسي لا يقوم باستدعاء موضوع وفق آلية التدليل الأيقوني، من حيث أنه يشبه موضوعه وحسب، وإنما يدخل الدلالة في صيرورة لا تنتهي تمتد من الماضي /التاريخ، الحاضر في الزمن الحاضر/الواقع أكثر من حضور الزمن الحاضر في حد ذاته ، تحكمه حركة الصعود والسقوط ، لكن مع المفارقة وهي أن الماضي/التاريخ لا يكتب في هذا السياق إلا ضمن فعل الكتابة التخييلية .

يحضر إلى جانب هذا العنوان الرئيس عنوان آخر فرعي هو (mémorium) كلمة واحدة لا غير زيادة على أنها لاتينية الأصل، والرسم، وقد جاء هذا العنوان الفرعي ليصعّد الآلة التأويلية، وطالما عد **واسيني** العنوان الفرعي ، سندا ومتكأ للعنوان الأصلي[1]

يتكثف في العنوان الفرعي (mémoruin) دلالة الاسترجاع والتذكر، وتنعكس هذه الدلالة على الصوغ العنواني المركزي فتسنده وتقويه، يرتبط التذكر باستعادة التاريخ وتفعيل التراث المرتبط به ، وهو فعل اختياري وهو شكل من أشكال مقاومة النسيان والمحو والطمس .

ربطُ المكان (البيت) تحديدا -رمزية على الوطن- بالتاريخ وبالذاكرة جاء في سياق استدعاء (أصالة) البيت، والأصالة هي جوهر الهوية التي تتسم بالا تاريخية فهي دلالة ترسيخ للمكان (البيت) وامتداد لأصالته وتواصلها ومن هنا يمتاح (البيت) شرعية وجوده و بقائه .

أوثق عقد الارتباط بين المكون المكاني والمكون الزماني في البيت الأندلسي بالرجوع إلى نص الرواية نعثر على نسختين للبيت الأندلسي.

1- النسخة الأولى : البيت الأندلسي في غرناطة حي البيازين

2- النسخة الثانية : البيت الأندلسي في الجزائر حي القصبة

[1]: ينظر كمال الرياحي : **الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج (قراءة في التشكيل الروائي لحراسة الظلال)** ،منشورات كارم الشريف ،تونس، ط 1 ،2009. ص 32

يمثل البيت الأندلسي النسخة الأولى حلم غاليليو الروخو بطل الرواية وحبيبته (سلطانة بلاثيوس) أما البيت الأندلسي النسخة الثانية فيمثل تجسيدا للحلم واقعيا بتشييد البيت الأندلسي وبنائه، العددان الأول والثاني لا يحيلان إلى تمايز من ناحية الأولية أي أن النسخة الأولى ليست هي النسخة الأصلية وأن النسخة الثانية ليست هي النسخة المقلدة أو المنحدرة لاختلاف جوهر النسختين و طبيعتهما .

البيت الأندلسي تشكل ككيان وجداني متلبس بحلم جاليليو وسلطانة ، ومشروعهما المستقبلي، حتى مع كونه من ناحية الوجود المادي يأخذ بعدا واقعيا مرتبطا بالأخر (صاحب البيت الغرناطي) وجودا و مالا . و في هذا رمزية فقد المكان الأول الأندلس.

البيت الأندلسي تشكل مرة ثانية ككيان مادي واقعي تجسيدا للكيان الوجداني مرتبطا ببعديه المادي والوجداني بالأنا (جاليليو صاحب البيت الأندلسي) ، وجودا ومآلا وفي هذه الرمزية معنى التعويض، وإن التعويض ليس من معانيه الإشباع، فذلك لا يرتقه سوى عودة المفقود الأندلس ومن هنا سيظل البيت الأندلسي نسخة قابلة للاستنساخ بفعل التذكر (mémorium)

2-4- شعرية العنوان / المكان / النص :

يصنف عنوان رواية البيت الأندلسي ضمن العناوين الموضوعاتية، حيث يحدد موضوع الرواية يعينه ويسميه، وهو البيت الأندلسي يشكل هذا الموضوع بؤرة الشعرية في العنوان، وفي النص الرواية على حد سواء .

يشير **فكري الجزار** إلى الفرق بين الموضوع الشعري وشعرية الموضوع أن الأول قائم ومتحقق داخل العمل الشعري فريدا بتفرده، ومتميزا بتميزه وتؤديه لغة العمل، أيا كانت ملامحها ، و سماتها أما الثاني فمصطلح ينتمي إلى النظرية وليس العمل، بمعنى أنه عام وليس خاصا، يسم العمل ولا يسمه هذا العمل إن شعرية الموضوع تكاد تكون خلقا للغة داخل اللغة .[1]

[1]: محمد الفكري الجزار: **العنوان وسيميو طبقا التواصل الأدبي**، ص 73-74.

شكل العنوان البيت الأندلسي شعريته من خلال إستراتيجية توظيف المكان الشعري ، وإذا كانت شعرية العنوان غير ملزمة لشعرية الرواية، لأنها لا تتعدى بعلاقة التوازي فإنها في رواية البيت الأندلسي متعدية، حيث شكّل البيت الأندلسي كفضاء مكاني الموضوع الشعري الذي غالب عناصر البناء السردي كلها فغلبها، و كان هو التيمة المهيمنة .

تأخذ العنونة المكانية وضعا اعتباريا خاصا نابعا من خصوصية المكان الفني المكان الذي تخلق بواسطة الكلمات، فهو مفهوم لفظي متخيل يشير إلى صورة مجازية موجودة في الواقع، لكنها تخلق عالما مستقلا له خصائصه الفنية التي تميزه عن الواقع. [1]

لقد وجهت السرديات والشعريات اهتمامها بعنصر المكان كموضوع للسردية ويمكن من خلاله تحقيق شعرية الموضوع، و تمكن مفهوم المكان من القفز من الصفوف الخلفية ضمن المفاهيم السردية ليتبوأ مكانته المستحقة .

يعتبر المكان الإطار الذي تنطلق منه الأحداث وتمارس فيه الشخصيات تحركاتها، ويمثل المرآة العاكسة لحالتها النفسية، فالشخصية لا تكتسب أهميتها إلا من خلال تفاعلها مع المكان المتواجدة فيه، فيتعدى المكان كونه مجرد خلفية للأحداث بتفاعله مع الشخصيات والأحداث والزمن .[2]

ويشكل المكان حسب **يوري لوتمان** YOURI LOTMANطابعا إشكاليا، ومشكلة المكان الفني ترتبط ارتباطا وثيقا بالموضوع والمنظور ." [3]

يتشكل العنوان من مفردتين تختزنان البعدين الكونيين المكان والزمان، ويوشج العنوان الفرعي هذين البعدين ببعد ثالث، حين ينقل مفاهيم المكان والزمان من الفضاء الواقعي المادي، إلى الفضاء الوجداني التذكري وبهذا يتشكّل المتخيل التاريخي للمكان بوصفه حاضرا وتاريخا .

---

[1]: سيزا قاسم : **بناء الرواية** ، ص 108

[2]: فريدة إبراهيم بن موسى: **زمن المحنة في سرد الكاتبة الجزائرية (دراسة نقدية)**، ص 112

[3] : يوري لوتمان : **مشكلة العمل المكان الفني** . ترجمة سيزا قاسم، مجلة عيون المقالات، ع8 . 1987 . ص 82

ويظهر تداخل الأصوات السردية ، وتحرك المنظور الروائي، و تداخل الزمن الروائي التاريخي بالزمن التخييلي .

يحضر تقاطب المكان التاريخي والتاريخ المكاني في العلامة العنوانية البيت الأندلسي ليشحنها بالشعرية، يمتد فضاء المكان الحميمي المغلق (البيت) ليستوعب امتداد الزمان حيث تعاقب على تفضية المكان؛" **الرومان، المسلمون، الأندلسيون، الأتراك، الفرنسيون ثم ناس بعد الاستقلال**"[1] .

تعاقبا يجلى سلطان الزمان على المكان، وفي الحركة معاكسة تتجلى قدرة المكان الخارقة على طي الزمان الطويل أمدا في لحظة واحدة ماثلة ذلك أن ذاكرة المكان وفق آلية التكثيف تحول الزمن المنفلت إلى لحظة أبدية تسترد مع كل فعل تذكر .

يقف التاريخ الأندلسي على عتبة البيت، وعلى عتبة الزمن (كمنطقة غير حاسمة) كمعطى برزخي مفقود وموجود في آن، حيث يمكن للزمن الماضي أن يسترجع بتشغيل أسطوانة الذاكرة .

التاريخ الذي يقف على عتبة البيت يتردد بين فضاءين:

- فضاء البيت الأندلسي (المكسب)، وهو البيت الذي شيده الموريسكي الهارب من وطنه (غاليليو الروخو) .

- وفضاء البيت الأندلسي (الميراث)، الذي آل إلى الموريسكي الأخير المنفي داخل وطنه (مراد باسطا) .

نصيا يحضر الصوغ العنواني صريحا ومضمرا ، تاما وجزئيا في المتن / الرواية من البداية إلى النهاية حضورا لا يمكن متابعته إحصاءا وتحليلا ، إذ يتواشج التركيب العنواني مع النص المتن ويذوب فيه مؤسسا لحوار العنوان / النص وحوار النص / العنوان .

إننا عند قراءة النص الأدبي أمام نصين متوازيين شكلا متلاحمين في البناء الكلي للعمل ، حيث يتلاحم العنوان مع عضوية العمل نفسه في حركة تبادلية فيتصل العنوان بالنص ،

[1]: البيت الأندلسي: ص 139

ويتصل النص بالعنوان وهذه الحركة الثنائية غير متوقعة ، فوقودها العملية القرائية ذاتها والتي تزكيها وتعمل على استمرارها [1]

إن العنوان ينطبع بسمات قريبة للغاية من سمات الشعرية و ربما أهمها انه خطاب ناقص النحوية ، أو لا نحوي امتياز ومن ثم فهو لا يحيل إلى عمله بلغته / دلائله وهذه الفرضية الأخيرة أنه يحيل إلى عمله بكفاءته الفائقة في التحول من كونه واقعة لغوية والصعود بفضل المتلقي / بفعل التلقي- إلى مستوى النص [2]

إن العنوان انطولوجيا (نص) تام النصية حتى مع نحويته المنقوصة وبغض النظر على كونه تركيبا أو كلمة أو حتى حرفا واحدا، يكشف العنوان عن شعريته من وضعه الخاص انطولوجيا، وقد استمدها في البيت الأندلسي من شعرية الموضوع في حد ذاته .

والعنوان خارج نصيته المستقلة تلك هو دال يعين ويسمي ويحدد النص الذي يعنونه ، أما النص فيشتغل كمدلول لا يتعين ، ولا يتضح ، ولا يكتمل إلا به، وياتي النص/العنوان "البيت الأندلسي" ليرأب شقوق العنوان ويكمل الخبر المحذوف في التركيب الاسمي للعنوان، ويتقدم ليسد مسد الخبر، فيخبر عن حكاية البيت الأندلسي ويحرك اللعبة السردية عبر فعل التذكر .

تتأسس شعرية الخطاب الروائي من خصوصية الخطاب وفرادته بتوظيف الموضوع المكاني / الزماني (البيت الأندلسي) تخيليا وترهينه روائيا تبعا للمنظور التاريخي والواقعي، حيث يشرق العنوان على الرواية، ويشرق عليها كما لو أنه شمس* ، فيما الرواية ذاتها تسهم بدورها في خلق مرايا متعددة للعنوان ، بحيث يتحول إلى فضاء تتلاقى عنده العديد من أنماط القول " إنه صوت حواري " [3] ، ومفتاح تأويلي " [4].

---

[1]: شوقي زهرة : **هندسة المكان لشعر صالح سعيد الزهراني** ، علامات ، ج 52 ، م 13 ،النادي الأدبي جدة ، السعودية ، 2004 ، ص 629

[2]: محمد فكري الجزار : **العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي** ، صفحة 40 -41.

* يشبه **جاك دريدا** العنوان بالثريا في كتابه (التشتيت)

[3] :Leo Hoek **: la marque du titre** p 184

[4]: أحمد فرشوخ : **تأويل النص الروائي (السرد بين الثقافة و النسق)** ، ص 135

يقف المكان " البيت " كعتبة تسمح بالدخول أو الخروج ، كبوابة تفتح في جدار الزمان تسمح بالانتقال بين الحاضر والماضي ، وتتأرجح علاقة المكان بالزمان وتتوتر بين حركتي : الامتداد والانقطاع .

3- عنوان " البيت الأندلسي " حوار العنوان / النص واشتغال الدلالة :

يمتد العنوان في النص ، وانطلاقا من آلية الانتشار بين العنوان "البيت الأندلسي" ونصه عبر حركتي : الامتداد والانقطاع ، تجدر الإشارة إلى أن قانون الامتداد والانقطاع متحكم في إنتاجية الخطاب الروائي ككل ، يتجلى في الزمن الروائي حيث تمتد الأزمنة المختلفة لتتداخل وتتشابك، وتنقطع تحت وطأة هيمنة زمن على زمن آخر، كما تتجلى في تعددية السارد ووظائفه وفي تعدد الخطابات (معاصرة / تراثية) ، والتناص (داخلي وخارجي).

يأخذ العنوان صفة البنية الرحمية لمقدرته على توليد النص وفقا لقوانين تبنينه ، أي أنه أشبه بعملية تمرير شفرات وراثية أصلية ، وإذا كان النص هو المولود فإن العنوان هو المولد الفعلي لتشابكات النص، وأبعاده الفكرية والإيديولوجية ، ويمكن معاينة هذا التشابك من خلال تجليات قانون الامتداد والانقطاع .

3-1- واسيني / مراد باسطا والبحث عن الزمن المفقود :

يشكل مراد باسطا الشخصية البطلة في رواية البيت الأندلسي، وأحد الأصوات السردية المركزية ، لكن بطولته تشاكل البطل الإشكالي لدى جورج لوكاتش (Georges Lukacs) ، البطل الذي يتصارع وحيدا ضد عالم متهافت اختفت منه الآلهة، لأجل البحث عن قيم أصلية "[1] ، (مراد باسطا) هو الوريث الشرعي للبيت الأندلسي وللمخطوطة النادرة التي تؤرخ لتاريخ الموريسكيين، يجسد محكي (مراد باسطا) تقنية تبئير السرد وفق مرآة مقعرة لعكس واقع " البيت الأندلسي " .

[1] : Georges Lukacs : **la théorie du roman** , éditions Gonthier . paris . 1971 p 86

ينكمش (الامتداد) و (ينقطع) عبر مرآة مقعرة يهدم البيت، ويطال حريق المخطوطة، ويموت الموريسكي الأخير، هذه النهايات التراجيدية كلها تحضر في فصل البدايات حيث يفتتح السرد بحركة الانقطاع، ثم يرتد على عقبيه تتبعا لآثر عبر الاستذكار.

يفتتح القسم السردي الثاني "توشية مراد باسطا " بوقفة تلخص هوية البيت عبر الزمن " هذه الدار ، الخربة الرومانية البيت الأندلسي ، كازا أندلوسيا ، دار لالة سلطانة بلاثيوس ، دار المحروسة ، دار لالة نفيسة ، دار زرياب ، إقامة الإمبراطور ، ملهى الضفاف الجميلة ... كلها أسماء صاحبت الأندلسي عبر حقب مختلفة وكثيرة الاسم الوحيد الذي شذ عن القاعدة هو النعت الذي أطلقه ظلما على البيت ، سكان الحي الذي كنت أعيش فيه le cercle des hyennes ، حلقة الضباع ، الذين عندما ضاق الحال بهم وأعمت الأحقاد أبصارهم ، تمنوا أن ينسف البيت نهائيا لأنه أصبح مسكنا للجان والعفاريت ، ومصدرا للضرر وللخطيئة "[1]

يوظف هذا المقطع " الدار " كبديل من البدائل العلامية ل " البيت " و الدار تتضمن دلالة البيت و تتجاوزها ، فالدار محل المكوث للمقيم زمنا أطول من زمن البيت ، وتستقطب دلالة تقلب حال المقيم و تحولها .

ورد في اللسان أن "الدار : المحل يجمع البناء والعرصة ، قال ابن جني : هي من دار يدور لكثرة حركة الناس فيها"[2]،

أصلها من الفعل (دَوَرَ) : دار الشيء يدور دورا و دورانا ، ودُؤورا واستدار وأدرته أنا ودوَّرتُه وأداره غيره. ودوَّر به ودُرْت به ، وأدرت استدرت ، وداوره مُدَاورة ، ودوارا دار معه ".[3]

" والدهر دوار بالإنسان ، ودواري أي دائر به على إضافة الشيء إلى نفسه..... والدواري الدهر الدائر بالإنسان أحوالا ". [4]

---

[1]: **البيت الأندلسي** : ص 27
[2]:: ابن منظور : **لسان العرب** : ج4 ، ص 299 ، مادة (د.و.ر).
[3]- المرجع نفسه ، ص 295
[4]: المرجع نفسه : ص 295

إن استخدام كلمة (الدار) كبديل علامي لل (البيت) يضع القارئ أمام حركة تحول ، وتقلب يخص حالة (البيت الأندلسي) ويفصح المقطع عن طريق حركية التسمية عن حركية الناس ساكني البيت ، وعن حركية الزمن و دورانه ، وانقلابه .

تدخلنا الرواية في أفق التحول والتقلب الذي يسيطر على البيت / الدار منذ تلك النصوص المصاحبة التي جاءت تصديرا مشيدا وفق إستراتيجية (الاخ(ت)لاف)، حيث يعدنا بالبوح ثم يخلف الوعد ، إذ تبقى الدلالات معلقة إلى حين استكمال قراءة النص / الرواية [1]

جاء نص التصدير الأول استشهادا مجتزأ من النص الروائي ، مسرودا بلسان غاليليو الرخو صاحب البيت الأندلسي :

" إن البيوت الخالية تموت يتيمة"

أما النص الآخر فهو استشهاد ببيت من نونية أبي البقاء الرندي الشهيرة :

وهذه الدار لا تبقى على أحد ولا يدوم على حال لها شأن .

حيث يتعاضد اللفظان (البيت) و (الدار) ليؤسسا سياقا لانفتاح الدلالة على التحول، والذي أساسه الامتداد والانقطاع ، حيث أن كل حركة تبدأ بامتداد وتنتهي بانقطاع .

تحكم هذه الحركة زمانية البيت وزمانية وريثه الأخير (مراد باسطا) حيث التشاكل يوحد بينهما ، وينسجم الساكن (مراد) والمسكون (البيت) في إيقاع واحد كمعزوفة أندلسية تبدأ بإيقاع فجائعي حزين يناشد الزمن المفقود .

أذكِّر بهذا ، وأنا لم أعد مهتما كثيرا بالأسماء ، ولا حتى بالبيت فهو يشبهني في كل شيء، في عزه وألقه وعنفوانه وفي هشاشته وتآكله وخرابه أيضا ، وحتى في اعترافه وموته العنيف ، بدأ خربة معلقة في الفراغ ، ثم تألق ليصبح نجمة ، وانتهى إلى رماد وغبار كنسته رياح خليج الغرباء . [2]

يقف **واسيني الأعرج** / مراد باسطا على طلول البيت ليبكي بفجائعية سقوط أندلس ثانية

---

[1]: **البيت الأندلسي**: ص 05
[2]: المصدر نفسه : ص : 27

" أكثر من أربعة قرون مرت على هذا البيت ، وكأنها لم تكن أكثر من ثمانين سنة مرت علي وكأنها لفحة ريح ساخنة ، وكأن الزمن اختصر في حجرة مزقت طويلا قبل أن تحترق، وتتحول إلى رماد .

ليست السنوات العابرة شيئا مهما في أعمار الحجارة والبشر ، ولكنها كافية للشهادة على زمن كان فينا ولم نكن فيه إلا قليلا ".[1]

لقد أعاد **واسيني** من خلال (البيت الأندلسي) مساءلة الوضع السائد ومساءلة نسقه القيمي بتفعيل حوار التاريخ / الواقع من أجل كشف(الطفرة) القيمية التي حدثت بانقطاع قيم التاريخ عن الامتداد إلى الواقع الراهن، ما خلق طاحونة تنزلق إليها القيم فتهوى نحو التآكل والتضاؤل والزوال ، وتتأسس محلها مفاهيم جديدة يؤسسها الفراغ ، والانكسار والمسخ الحضاري الذي جثم على أبعاد الزمان والمكان والإنسان

يعيش (مراد باسطا) حالة اغتراب تشهد على فداحة النهايات ، ويستشرف موته واقتراب موعد الرحيل ، بعد أن زحف (الزوال) على (البيت) ، " اعتقد إنني يومها شعرت بشيء مهول ، يتجاوز تهديم دار فقط ، ربما كان الأمر يتعلق بتهديمي أيضا كنت على مشارف النهايات والسقوط ." [2]

تسفر الرواية عن حكاية أفقية منتظمة يمكن ملاحقتها بتتبع شخصيات السرد ، بينما تحتجب الحكاية العمودية المشخصة لدلالات أخرى، وهي ترهين للمعطي الاجتماعي والسياسي والثقافي وحينئذ " نكون أمام تشغيل رهيف لتقنية " الإرصاد " ، حيث الحكاية العمودية تتهرى في الحكاية الأفقية، الأمر الذي يفضي إلى نحت فضاء مقعر يشف عن العبور الهامس للكاتب الغائب، إذ تصير اللغة صورة لنفسها، تنعكس على ذاتها وتقص حكاية الحكاية. "[3]

لقد أصبح من الضروري مواجهة الوضع الجديد بلغة روائية جديدة ، تشتغل على محورين: حددهما الناقد (شارل هاروش charles haroche)؛ المحور الأول على مستوى

---

[1]: **البيت الأندلسي**: ص : 28
[2]: المصدر نفسه
[3]: أحمد فرشوخ : **تأويل النص الروائي (السرد بين الثقافة والنسق)** ، ص 139

الكتابة، التي تتأسس كانعكاس للوعي (الشقي) والثاني : على مستوى وظيفة الكاتب ، في إطار التعددية الإيديولوجية والثقافية للخطاب الأدبي. [1]

تعكس راوية " البيت الأندلسي " في حركة معاكسة للفضاء المقعر ، كقدرة لا متناهية للتجريب الروائي بحثا عن أشكال جديدة ، وقد سعى (ميشال بوتور michel butor) ، إلى التأكيد على أن " الشكل الروائي " الجديد يؤسس لواقع جديد. [2]

يهوى البيت الأندلسي وتختفي المخطوطة ، ويموت الوريث الوحيد في حركة تدل على تحقق الزوال والمحو والانقطاع ويترافق هذا المصير الفادح مع فعل تشييد وبناء على أطلال البيت الزائل .

" ليصعد مكانه برج سماه القائمون على الانجاز " برج الأندلس" ، تيمنا بالماضي ، وربما تلفيقا لجرحي " [3]

إن في إشارة **واسيني** لفتة بارعة ، تختصر جوهر التاريخ وقوانينه ، فعبر حركة (التكرار) ، ينفي (التكرار) ذاته، ففي ذات (المكان) ووفق ذات الفعل (البناء / التشييد) وترسيخا لذات الاسم (الأندلس) ، يحل (البرج) محل (البيت) في رمزية تتحرش بالتاريخ وبقوانينه، وتوحي باستحالة تكرار ذات (التاريخ) ، وأن فكرة الاستنساخ تولد نسخا مشوهة وخائنة .

البرج الأندلسي يرتفع شاهقا نحو الأعلى ليشهد على سقوط القيم الحضارية نحو الهاوية حيث تنحدر من التقدير الكيفي نحو التقدير الكمي ، وتتشيؤ إنها تشكل حسب المنظور اللوكاتشي . " ظاهرة بنيوية أساسية لا يمكن إدراكها إلا بمعارضتها للإنسان "[4].

---

[1] :Charles Haroche : les langages du roman , les éditeurs français , réunis , paris , 1979 , p 134

[2]: ينظر : محمد داود : **الرواية الجديدة (بنيتها و تحولاتها)** ، ابن النديم للنشر و التوزيع ، دار الروافد الثقافية ، ناشرون ، الجزائر ، لبنان ، ط1 ، 2013 ، ص 310

[3]: البيت الأندلسي: ص28

[4] :Georges Lukas : **textes** , édition sociales ; paris , 1985 , p 142

ففكرة التشيؤ هي تعميق فلسفي أعاد النظر في الإنسان والأشياء والمفاهيم ، وبما أنه قد تجلى خراب المفاهيم الروحية حول الإنسان ، وحلت فكرة (الشرط) محل فكرة (الطبيعة) ، فان سطح الأشياء فقد قناع عمقه وروحه ، تلك العاطفة التي تستهل كل " ما ورائيات " الميتافيزيقيا ". [1]

يقف التاريخ على عتبة البيت ، وعلى عتبة النص ، وتنفتح اللعبة السردية على خطاب " مخطوط " وهو المرجع التاريخي الذي يمتد من زمن هجرة الموريسكيين نحو الجزائر ، إلى الزمن الحاضر شاهدا على تاريخ المكان " البيت الأندلسي " يشكل المخطوط الشكل المادي للذاكرة ، ويشكل ضياعه آو طمسه ضياعا للذاكرة أو طمسا لها .

2-3- المخطوطة / الكتابة فعلا للخلود:

يوظف الخطاب المخطوطة فتغدو الرواية خطابا حواريا مفتوحا على خطابات ثقافية وتاريخية مختلفة ، وجسدت المخطوطة رواية داخل الرواية ، على مستوى الحكاية السردية ارتبط وجود المخطوطة بوجود (البيت الأندلسي) وقد لحقها نفس مآله وانكساراته ، وانتهى بها الأمر إلى حافة الاحتراق المخطوطة تجسد تاريخ البيت الأندلسي المكتوب ، وقد طالها المحو و الطمس كما طال البيت الذي تؤرخ لذاكرته .

يستعير **واسيني الأعرج** ، سارد المخطوط من رواية دون كيشوت وتفصح (ماسيكا) عن هذا الرهان السردي " **إن الرجل الذي تخبأ وراءه سرفانتس في روايته العظيمة دون كيشوت كان هو غاليليو ".** [2]

يشاكل (**سيدي أحمد بن خليل الروخو**) صاحب البيت الأندلسي الموريسكي الهارب ، وراوي المخطوط (**سيدي حامد ابن الأيلي**) الراوي في رواية (**دون كيشوت**) ، وانعكاس صورة (**سيرفانس**) ذاته في نصه ، ولسانه ، تعبيرا عن الموقف من قضية الموريسكيين .

" فتشت كل تفاصيل الكتاب كلمة كلمة ، جملة جملة ، نفسا نفسا ، رعشة رعشة ، فعرفت بسهولة أن الرجل الذي كان يروي في دون كيخوته ، لم يكن في النهاية إلا والدها ، أية

[1] : Alain Robbe - Grillet **: pour un nouveau roman** . éditions de minuit , paris , p 65

[2]**: البيت الأندلسي** : ص 17

مسافة في التسمية بين سيد حامد بن أنخلي ، وبين سيدي أحمد بن خليل ؟ ..لا مسافة إلا مسافة النطق الاسباني الذي غير من أصل التسمية ، متأكدة من أن الرجل الذي روى المغامرات في دون كيخوته " لم يكن إلا والدها ، وأن قصصه التي رواها الكتاب ، سبق أن سمعتها من غاليليو ...." [1].

يصرح (سرفانتس) بأنه ليس أب أثره وإنما متبنيه ، أي أنه أب كاذب ، و بالتالي مجرد استعارة وطريقة في الكلام ، مما قد يفتح المجال مرة أخرى أمام فكرة (الكاتب و قرينه) ، بل الكاتب ومضاعفيه (l'auteur et ses doubles) [2] .

إذ ثمة تعددية للمؤلفين تقابلها تعددية أسماء البطل ، وسواء تعلق الأمر بهذا الأخير أم بأولئك تتكشف الهوية غير اليقينية ". [3]

إمعانا في تشظية بنية الخطاب الروائي وكسر بنيته المحكمة ، يلتقي الراوي غاليليو مع **سيرفانتس،** ويكشف حوارهما حوارية رواية " البيت الأندلسي" مع التراث السردي العالمي، ومقدرة على بناء الخطاب النقدي إلى جوار الخطاب الروائي جنبا إلى جنب حيث تكشف الرواية عن مصدرها.

يتشكل المكان / الزمان التاريخي في البيت الأندلسي، العنوان / الرواية تاريخيا باستدعاء تاريخ هجرة / تهجير الموريسكين من الأندلس ، هربا من محاكم التفتيش ، وقد تم استثمار هذه الحقيقة التاريخية روائيا .

يبدأ تاريخ البيت الأندلسي ، منذ صورته العذراء الأولى في غرناطة ، حيث يستعيد احمد بن خليل الموريسكي الذي هاجر إلى الجزائر ، الصور الأولى لتشكل البيت الأندلسي وجدانيا شاهدا على حبه ل (سلطانة) ،

"... لم تكوني جادة طبعا ، ولكنك عشقتي البيت مثلي ، حتى أصبحنا نزوره كلما تمكنا من ذلك ولم تمنعنا لا الهضبة التي كان علينا تسلقها ، ولا الأشجار التي اندفن في عمقها ،

---

[1]: البيت الأندلسي : ص 389

[2]: أحمد فرشوخ : **تأويل النص الروائي** ، ص 52

[3]: عبد الفتاح كيليطو : hamette bengeli : ضمن كتاب **لسان آدم** : ترجمة عبد الكبير الشرقاوي . دار توبقال للنشر ، ، الدار البيضاء، المغرب ، ط1 ، 1995 ، ص 97/91

- وقد أورد **كيليطو** عنوان دراسته بالحرف اللاتيني عنونه ، لما يكتنف اسم المؤلف الحقيقي المزعوم من ليس ينعكس على الترجمة العربية من حيث تعدد التسميات : سيدي حامد بن الانجيلي ، سيدي حامد بن الأيلي ، سيدي حامد بن النجيلي ، السيد أحمد بن النغيلي

ولا أصحاب البيت الذين طالبنا منهم أن يسمحو لنا بالدخول ... فدخلنا ، وحفظنا كل تفاصيله الداخلية " [1] .

ثم يتم تجسيد تلك الصور الحلمية للبيت (الأندلسي) في أرض المنفى / الوطن الجديد.

حاولت أن استرجع تفاصيل للبيت الأندلسي كلها ، كما اكتشفناه أنا و سلطانة لأول مرة ، كان البيت موجودا على هضبة البيازين مرتسما في رأسي ، كان علي أن أجد من يساعدني على بنائه .[2]

تحكم حركة (الامتداد) البيت الأندلسي كفعل صمود ضد ممارسات النفي والطرد والتهجيير ، أي (اقتلاع الجذور) من المكان (الأندلسي) فما كان من غاليليو إلا أن جسد المكان الوجداني العالق بفؤاده ، موصولا ب (سلطانة) على أرض المنفى / الوطن الجديد .

يسكن هاجس النفي غاليليو حتى في وطنه الجديد، ولهذا نجده يوصي ورثته بالتمسك (بالبيت الأندلسي) حتى ولو صاروا عبيدا أو خدما .

4- العنوان الرئيس واشتغال الوظائف:

يعد العنوان قبل كل شيء وبعد كل شيء اسما للنص / الرواية / الكتاب ." إذ يتموضع فعل (العنونة) بما هو حدث سيميائي ، يمنح النص هويته ، واختلافه في إطار إستراتيجية التسمية التي تتوسل بها اللغة "[3]

من هنا يضطلع العنوان " البيت الأندلسي " بتأطير البعد الأنطولوجي للرواية التي يسميها ، و يخرجها من اللا محدد إلى المحدد ، من النكرة إلى المعرفة فحسب هايدغر عندما تسمى اللغة الموجود لأول مرة ، فان التسمية من هذا النوع تحمل الموجود إلى القول والظهور " .[4]

عنوان " البيت الأندلسي " يشكل بؤرة الرواية ، ورهانها الجمالي والثقافي، عنوان مشحون بثقل رمزي ، وتاريخي، و يحيل إلى المكان التاريخي ، الجنة المفقودة (الأندلس) ، المكان هنا تاريخ و حاضر ، ملكية و موروث . إن العنونة في السرد ، تقليد وسمة وقانون ،

---

[1]: البيت الأندلسي : ص 93

[2]: المصدر نفسه: ص 160

[3]: خالد حسين حسين : **في نظرية العنوان** ، ص 19

[4]: مارتن هايدغر **: أصل العمل الفني** ، ترجمة : أبو العيد دودو، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1 ، 2001 ، ص 97

وبما أن العنوان يمثل بطاقة النص التعريفية وهويته ، تغدو مساءلة (العنوان) في العمق من مقاربة النص السردي ، لكونه قانونا له. "[1]

إستراتجية العنونة عند **واسيني الأعرج** تحمل تصورا جديدا للكتابة الروائية ، ومنظورا خاصا للتجريب على مستوى العتبات النصية ، وبهذا يقوم العنوان الروائي بوظيفة أخرى زيادة على وظائفه النصية ، حيث تحتل جانبا مركزيا من منطقة الكتابة في حد ذاتها .

تأكيدا على أهمية العنونة " بوصفها الآلية التي من خلالها يكتسب (الخطاب) هويته وكينونيته ، وتمايزه ، واختلافه [2]، بهذا يغدوا " البيت الأندلسي " العنوان اسما (للنص) به يعرف ، وبه يتعين وبه يتحدد ، وبه يكتسب كينونته كنص / رواية وهويته ، يغدو الاسم "البيت الأندلسي " ذو طاقة إنجازية ضمن الإطار التاريخي، تخرجه من تهمة الاعتباطية في التدليل كعلامة، وترجح احتمالية اجتراحه كفعل قصدي .

العنوان حسب **جيرار جينيت** - معروف تماما - هو (اسم) الكتاب ، بل يفيد في تسميته أي تعيينه قدر المستطاع، دون الخوف من الوقوع في الالتباس [3]، ومن هنا فصورة العنوان التي تتماشى مع فعل التسمية بما هو هوية و تعريف و تحديد ، و توصيف و طبيعة .[4]

فالعنوان إذ يحدد نصه و يعينه و يصف طبيعته و موضوعه يفصح عن خاصية التضمن التي تتعدى التسمية ، فالعنوان " البيت الأندلسي " يتضمن العمل الأدبي بأكمله ، مثلها يتضمن العمل العنوان وبالتالي ينجز الوظيفة الوصفية ، وتبعا لهذه الوظيفة يمثل العنوان إعلانا عن محتوى (الرواية) .

يتسم العنوان الرئيسي " البيت الأندلسي " بتواتر كثيف للحضور ضمن نصه حيث يمتد حضوره من بداية النص حتى نهايته ، وهذا ما جعله عنوانا ذا قوة إنجازية مهيمنة ، ينتشر العنوان في مجال النص انتشارا لافتا ، يتشكل عبره مدلول النص وفق آليات توليدية " وتبعا لهذه الوظيفة يمثل العنوان إعلانا عن محتوى النص ومضمونه ، وذلك تبعا للعلاقتين

---

[1]: خالد حسين حسن **: في نظرية العنوان** ، ص 303

[2]: المرجع نفسه : ص 34

[3] : Gérard genette **: seuils** , p 76

[4]: ج- هيوسلفرمان : **نصيات (بين الهيرمينوطبقا و التفكيكية)** ، ص 294

الامتدادية (بانتشار العنوان نصا) ، والارتدادية (بارتداد النص عنوانا) [1]، وهكذا بالتبادل، كل واحد يحيل على الأخر ، العنوان يحيل على النص ، والنص يحيل على العنوان ". [2]

إن الانتشار الدلالي للعنوان في النص انطلاقا من الصيغة العنوانية هو تمرير للشفرات العنوانية إلى النص ، وبنينة لتيمة " البيت الأندلسي " في حد ذاته ، ومن هنا تنجز وظيفة / وظائف العنوان .

يرتشح حضور العنوان ضمن نص الرواية من خلال حضوره كذلك ضمن النصوص المصاحبة الأخرى ، منذ التصدير الأول بلسان صاحب " البيت الأندلسي " حضورا صريحا بلفظه ، وحتى التصدير الثاني بلسان الشاعر الأندلسي (أبو البقاء الرندي) حضورا صريحا وفق مشابه لفظي كما يحضر كذلك ضمن بنية العتبة التخييلية في البداية النصية المركزية وفي البدايات الثانوية .

ينجز العنوان الرئيسي (البيت الأندلسي) وظيفته الإيحائية انطلاقا من الوظيفية الوصفية ذاتها ، إذ تضايف السرد و التاريخ تضايفا يحفظ حدود كل منهما ضمن العنوان ، التاريخ هو المادة المنجزة التي مر عليها زمن ، يضمن حدود المسافة التأملية بينه و بين تلك المادة ، أما المتخيل فهو المادة السردية المنجزة التي تنشأ من خلال العلاقة الخلاقة مع حدث ما، وتعطيه امتدادات كبيرة في الزمان، والمكان و تخرجه من الوثوقية إلى النسبية.

وإذا كان المتخيل ينشأ عن المادة التاريخية فهو لا يعطي قيمة كبيرة للحقيقة التاريخية ، ولكن كاستعارة لشيء صار جزءا من الذاكرة الجمعية ، ووظيفته في النص الروائي هي أقرب إلى الإيهام والاحتمال منها إلى الحقيقة. [3]

بهذا المنظور يعقد العنوان (البيت الأندلسي) ميثاق قراءة مع القارئ منذ المصافحة الأولى ، ويعضد ذلك الميثاق العنوان الفرعي الذي يوحي بتحديد أجناسي منفتح على السيرة الروائية أو راوية- السيرة ، فينجز العنوان وظيفة حكائية .

قياسا على بيان **جاك دريدا** أن (لا شيء خارج النص) يمكن القول : (لا شيء خارج العنوان)، "إن العنوان يمكن له أن يمثل موقعا أثيرا للتفكيك، للانطلاق نحو النص، ومحاولة

---

[1]: خالد حسين حسين : **في نظرية العنوان** : ص 107

[2]: جمال بوطيب : **العنوان في الرواية المغربية** (حداثة النص/حداثة محيطه)، ضمن: كتاب **الرواية المغربية** -أسئلة الحداثة :جماعة من المؤلفين ، ص 194

[3]: واسيني الأعرج : **الرواية التاريخية (أوهام الحقيقة)** ، مجلّة الثقافة ، ع:19، وزارة الثقافة، الجزائر، ،2009، ص18

معرفة بياناته، وقواعد لعبته وقوانينه السرية، والتموقع ضمن بنية " العنوان " بوصفها موقعا من جملة مواقع نصية ، يعود بالدرجة الأولى (...) إلى انفجاره بالأسئلة الحرجة "[1]

يدخل النص / العنوان في ديالكتيك السؤال / الجواب ليولد ديناميكية تتخلق في العنوان الظاهر " البيت الأندلسي " ، والعنوان الغائب / الخفي " الزمن الأندلسي " لترسم أفق توقع يوجه فعل القراءة دون أن يقيده ، فيصبح العنوان ظاهرا وغائبا مفتاحا تأويليا بيد القارئ ، غير أنه ليس مأمون التشويش والخداع ، فحسب **أمبرتو إيكو** "ينبغي للعنوان أن يشوش الأفكار وليس أن يوحدها."[2]

5- شعرية العنوان الفرعي :

تتسم العناوين الروائية **لواسني الأعرج** بأنها عناوين ترد الاعتبار إلى العنوان الفرعي، وبما أن (العنوان) بوصفه سليلا شرعيا لآلية العنونة أو نتاجا لممارستها، سرعان ما يبدأ بالتفريع والتناسل ليبدو كجهاز يمارس شؤونه ووظائفه على نحو تكامل من خلال العناصر، والأقسام التي ينطوي عليها في سياق اشتغالاته النصية."[3]

العنوان التحتي يظهر في تصنيفات **ليوهيوك** على أنه العنوان الثانوي (titre secondaire) ، وهو عنوان تابع للعنوان الرئيس وينفصل عنه فضائيا من خلال بياض أو فراغ ، نقطة أو فاصلة، حجم الخط ، أو عن طريق حروف العطف، أو أدوات الربط، وهو يختلف عن العنوان الفرعي (Sous titre) الذي يأتي لإكمال معنى العنوان الرئيسي. [4]

---

[1]: خالد حسين حسين **: في نظرية العنوان** ، ص 125

[2]: أمبرتو إيكو : **اسم الوردة** ، آليات الكتابة ، ترجمة وتقديم عبد الرحمن بوعلي ، مجلة نزوى ، ع 14 ، أفريل 1998 ، ص 65

[3]: خالد حسين**: في نظرية العنوان** ، ص300.

[4] : Leo hoek : **la marque de titre,** p 94

أما **كلود دوتشي** فيقترح العنوان الفرعي (sous titre) على أنه محدد أجناسي ، أما العنوان الثانوي (seconde titre) فيأتي مفارقا، ومتصلا بالعنوان الرئيس عن طريق علاقة الاستبدال بـ (ou) [1] .

وإذا كان العنوان المركزي لا يشكل في مركزيته جدلا واختلافا، فإنه في تفريعاته ينحو إلى خلق ارتباك، ما جعل **جيرار جينيت** يستغني عن التفريغ عنوان ثانوي، والاحتفاظ بالتفريغ عنوان فرعي"[2]، نظرا لقدرته على تخصيص العنوان المركزي مع إضافة عنصر ثالث ينفتح مجاله الإحالي على دلالة تجنيسية ضمنية أو صريحة " تعيين إجناسي"[3].

5-1- واسيني وسطوة العنوان الفرعي:

يصر **واسيني الأعرج** على استحضار العناوين الفرعية، حتى صارت ظاهرة متواترة في نتاجه الروائي منذ ؛ البوابة الزرقاء (وقائع رجل غامر صوب البحر)، إلى أحلام مريم الوديعة (حكاية مصرع الساموراي الأخير)، وفاجعة الليلة السابعة بعد الألف (رمل المايا)، سيدة المقام (مرثيات اليوم الحزين / مراثي الجمعة الحزينة)، حارسة الضلال (دون كيشوت في الجزائر)، كتاب الأمير (مسالك أبواب الحديد)، نوار اللوز (تغريبة صالح بن عامر)، ضمير الغائب (الشاهد الأخير على اغتيال مدن البحر)، ذاكرة الماء (محنة المجنون العاري)، أنثى السراب(في شهوة الحبر وفتنة الورق)، طوق الياسمين (رسالة في الصبابة والعشق المستحيل)، جسد الحرائق (نثار الأجساد المحروقة) مرايا الضرير (كولونيل الحروب الخاسرة)، جملكية أرابيا (أسرار الحاكم بأمره ملك ملوك العرب والعجم والبربر ومن جاورهم من ذوي السلطان الأكبر)...

يرجع **واسيني الأعرج** ظاهرة العناوين الفرعية التي تصاحب عناوين رواياته إلى إحساسه الدائم بقصور العنوان الرئيسي، نظرا إلى أنه يعتصر مادة سردية قد تتجاوز مئات الصفحات في كلمة أو كلمتين، ومن هنا يذهب إلى أن العناوين الفرعية تمثل "سندا ومتكأ

[1] : Gérard Genette **: seuils ,** p 55.56

[2] :Gérard Genette : **seuils,** p 55 - 56

[3]: نبيل منصر : **الخطاب الموازي للقصيدة العربية** ، ص 41

للعنوان الأصلي"[1]، ولهذا الاعتبار يقر **واسيني** " فما خفي في العنوان الرئيسي، وعجز عن التعبير عنه، يعطيه العنوان الفرعي مدى أوسع في مجال الإيضاح، ومجال الفهم ولهذا تجد عندي هذه الثنائية في العناوين."[2]

5-2- العنوان الفرعي"Mémorium" البناء النصي :

راهن **واسيني الأعرج** في هذه الرواية على العنوان التحتي فجاءت الرواية مزدوجة العنوان ، حيث يحضر العنوان المركزي " البيت الأندلسي " ويحضر معه عنوان ثان فرعي شارح ، جاء في صيغة كلمة واحدة لاتينية الأصل والحرف هي "Mémorium"

يحتل العنوان الفرعي فضاء نصيا مميزا داخل صفحة الغلاف حيث يتموضع تحت العنوان المركزي الذي تصدر الواجهة ، موضوعا بين القوسين ، بخط أسود.

البيت الأندلسي

(Mémorium)

على مستوى البناء المعجمي لا يشكل العنوان الفرعي بديلا علاميا للعنوان الرئيس، وقد اختار **واسيني الأعرج** أن يبني العنوان الفرعي، وفق إستراتيجية تتوارد فيها الأصوات، والصور، والدلالة، من خلال الشقوق المعجمية التاريخية ، فجاءت **(Mémorium)** كلمة ذات أصل لاتيني ، وتعود في أصلها اللغوي إلى "génitif pluriel de memor"[3] ، فهي تحيل على معنى (الذاكرة).

كما نجد كلمة (Mémorial) في معجم اللغة الفرنسية، والتي تحتفظ بالجذر ذاته :

«- Mémorial : 1- Ecrit où sont consignées les choses dont on veut se souvenir.

[1]: ينظر: كمال الرياحي: **الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج (قراءة في التشكيل الروائي لحارسة الظلال)**، منشورات كارم الشريف، تونس،2009، ط1،ص:32

[2]: ينظر: كمال الرياحي: **مع دون كيشوت الرواية الجزائرية واسيني الأعرج**، مجلة عمان، ع96، 2003.

[3] : https://en.wiktionary.org/wiki/memorium

2- Monument commémoratif.

-Commémoratif :

adj. qui rappelle le souvenir d une personne où d un évènement »[1]

وتحيل على معنى الكتابة، والتشييد، كفعلين للتذكر، ولترسيخ الذاكرة.

من ناحية التركيب يحضر العنوان الفرعي كنص مستقل بنفسه، له بنية نصية حتى مع كونه دالا واحدا ذو أصل لاتينين محمول على تأويلات نحوية، منها أنه قد يكون خبرا لمبتدأ محذوف.

ولهذه البنية النصية دلالتها، يعضد استقلال العنوان الفرعي كنص في ذاته عن العنوان المركزي، استقلاله فضائيا وتمايزه عنه من ناحية التشكيل الغرافيكي للأبجدية الأجنبية .

ينبغي الانتباه إلى أن الشكل الطباعي دال حتى في النصوص التي لا تتوفر فيها مقصدية هذا الشكل، إن لعنصر البعد الفضائي -رغم الاعتقاد بثانويته- يمكن أن يصبح مولدا للمعاني والدلالات في النص، لأنه ليس بالعنصر المحايد الصامت، حتى في النصوص التي لم تتحكم في إنتاجها مقصدية توظيف، وتقصيد عنصر الفضاء "[2]

إذا استبعدنا غياب مقصدية " المؤلف " عن إنتاجية فضائية العنوان المركزي أو العنوان الفرعي في هذا النص تحديدا، وفي نصوص **واسيني الأعرج** الأخرى، فلأن الروائي مهووس بالعنونة وبتجريب إستراتيجياتها، وبتوليد فائض شعرية في العنوان، كما في النص الروائي .

وإذا تجاوزنا كذلك مسألة الآلة التأويلية للعنوان كنص لساني، فإن المسألة تحتاج إلى جهد القارئ ونشاطه في قراءة الشكل المرئي وتأويله، وسد الفجوات بين الدال المعطى

[1] : Paul Robert : **Dictionnaire le petit Robert** (Dictionnaire de la langue française) , éd Robert, Paris, 1992, p : 1179

[2] : محمد الماكري: **الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)**، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط 1، 1991 ، ص 05

بصريا، ومحتوى النص الروائي، بقطع النظرعن توفر القصدية من جانب المؤلف في هذا الدال أو ذاك ، فمقاصد المؤلف لا يشترط لها أن تتطابق وقراءة المتلقي أو تأويله "[1].

في حركة تأويلية لهذا العنوان المميز في طوله، وفي تركيبه، وتصنيفه المعجمي، والذي جاء ليطعم العنوان استجابة لرغبة ملحة في التجريب، فتوظيف (الهجنة) اللغوية أو مبدأ (المجاورة) "وهو مبدأ ما بعد حداثي يفضي إلى الحيلولة بين الخطاب الشعري، والمذهبية الفنية، أو الايدولوجيا الفكرية، لتمد اللغة طنبها على مساحة العالم بكل تنوعاته / هجنته في حيادية تجعل الشعرية وكأنها انطولوجيا الحياة بما هي الحياة "[2].

يتقدم جهاز العنونة اعتبارا لمبدأ (المجاورة) كحوارية حضارية مفتوحة، تضج بصوتيين داخل العنوان : صوت الذات، وصوت الآخر، فحتى مع أن إمكانات اللغة كلها متاحة لصوغ عنواني يصر **واسيني الأعرج** على التطعيم عنوانه بالأبجدية اللاتينية، تخليقا لأنطولوجيته الخاصة .

إن (المجاورة) تنطوي على فلسفتها، فعلى الرغم من حيوية الحقل الإنساني فإنه غير قادر على القيام بذاته وجوديا، وإنما لابد له من الآخر النقيض، وهكذا يخفي مبدأ المجاورة تفاعلية سنصفها هي الأخرى ب(التفاعلية) الأنطولوجية"[3]

إن التشكيل الطباعي وطوبوغرافيا الخط، يصنعان تأثيرات في دائرة الوعي الإنساني[4] ولهذا فإن الأبجدية اللاتينية ضمن صيغة العنوان تستقطب بؤرة انتباه القارئ، كما أن البعد الكاليغرافي يستدعي بعدا تداوليا يبني العنوان الفرعي (mémorium) على المفارقة، ذلك أن العناصر التي شكلت نصيته المستقلة عن العنوان المركزي (انفصاله)، هي ذاتها العناصر التي تتقدم لتشكل نصيته المتصلة في آن واحد .

---

[1]: ثناء أنس الوجود **: قراءات في القصة المعاصرة** ، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ط1 ، 2000 . ص 31

[2]: محمد فكري الجزار: **العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي** ، ص 152

[3]: المرجع السابق.

[4]: مهدي صلاح الجويدي : **التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد** ، ص .135

إن مبدأ المجاورة / الهجنة الذي ضمن استقلالية العنوان الفرعي كنص تام النصية، لم تقدمه على أنه بديل للعنوان المركزي ذلك أن الدال(mémorium) لا يشكل مقابلا للعنوان " البيت الأندلسي " في أي للسان أجنبي .

بالعودة إلى الترجمة الفرنسية للرواية نجد العنوان الرئيس(la maison Andalous) [1] مع أن الترجمة أنجزها **مارسال بوا**(Marcel bois) ، وليس **واسيني الأعرج** ،إلا أننا نلاحظ فيها استبعادا للعنوان الفرعي، والاكتفاء بالعنوان الرئيس، ومع ذلك يتحقق مبدأ المجاورة من خلال كلمة (الأندلسي- Andalous) عربية الأصل، وهذا يضمن تجلي حوارية الأنا / الآخر، التي لا يحققها العنوان الفرعي لو نقل إلى الفرنسية، لأنه لا يجلي إذ ذاك المفارقة بلسان الآخر، حين يتوجه إليه بلسانه..

إن السياق هو الذي يكسب كلمة هويتها وقدرتها على الإنجاز، وإذ تمكن العنوان الفرعي في أن يكون مجاورا للعنوان الرئيس "البيت الأندلسي" فإنه "يستبدل سياقه اللغوي الغائب أصلا بسياق العنونة ويستعيض به، والعنونة هي سياق العنوان، ومهما تعددت عناوين عمل مان فإن العنونة هي سياقها الذي يجمع بينهما"[2].

ففي حال الحضور يؤدي العنوان الفرعي وظيفة تأويلية للعنوان الرئيس، فضلا عن أدائه لوظيفة إعلامية تخص مضمون النص أيضا، ويكسب شرعيته في كونه سد الفجوة التي تشكلت في العنوان الرئيس، إذ يرتق العنوان الفرعي الفراغ في العنوان الرئيس، وهو فراغ أنجزه الحذف النحوي، ونزوع العنوان نحو الاقتصاد اللغوي.

5-3- العنوان الفرعي"Mémorium" حوار العنوان / النص وتشكيل الدلالة:

يبني التوازي بين "البيت الأندلسي" وشخصية (سلطانة) منذ البداية إلى النهاية، وكما كانت (سلطانة) جميلة ومشرقة كان البيت كذلك، وقد كشف توازي المصائر بينهما، شعرية الخرق والتجاوز إمعانا في تأنيث المكان وفي تمكين الأنثى .

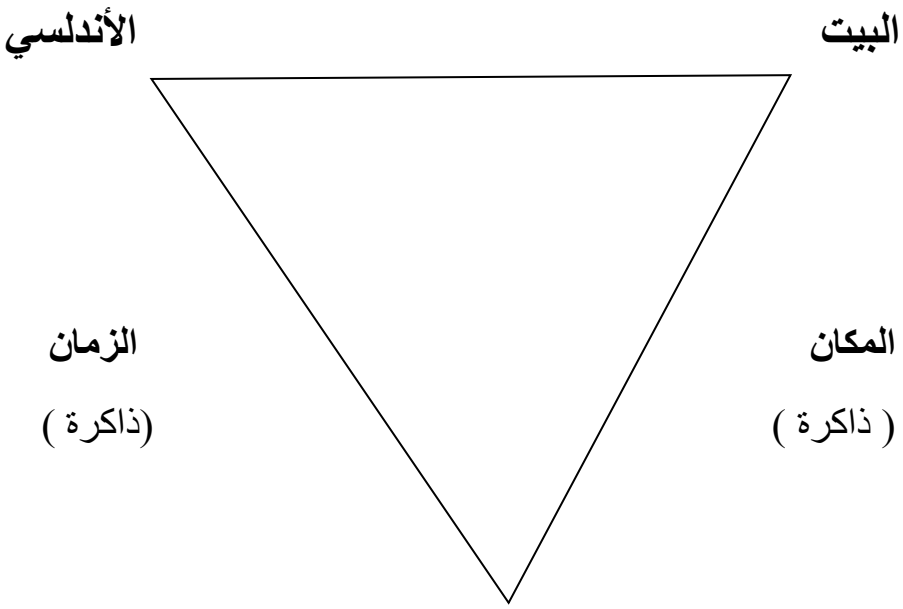
---

[1] : Waciny Laredj : **la Maison Andalous** , trad. : Marcel Bois, actes sud , sindbad , paris , 2017

[2]: فكري الجزار: **العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي** ، ص 100.

" لالة سلطانة ماتت بالطاعون الذي اجتاح المدينة"[1] أما "البيت الأندلسي" الذي بناه (غاليليو) " بأنامله مثل الذي يعزف نوبة أندلسية (...) البيوت في هذه البلاد كانت تعزف ولم تكن تبنى، ومن هنا هشاشتها عندما تفرغ، تجتاحها الضباع بفكاكها الحادة والصلبة ، قبل أن تتعفن من الداخل والخارج ، وتموت كما يموت البشر" / " مات البيت الأندلسي واندفنت بعض أصدائه " / " كانت الآلة تعري البيت الأندلسي كمن يعري جسد امرأة لاغتصابها "[2]

يظهر عنوان "البيت الأندلسي" كبؤرة شعرية تتخلق من ثنايا المعطى التاريخي ، لما يختزنه التوصيف (الأندلسي) من رمزية لا متناهية ويأتي العنوان الفرعي"Mémorium" ليشتغل كمفتاح تأويلي يغلب التخييل على التاريخ ، إذ يرسخ دلالة (الذاكرة) ويجعلها بعدا ثالثا، إلى جانب البعدين الكونيين (المكان) و(الزمان) .



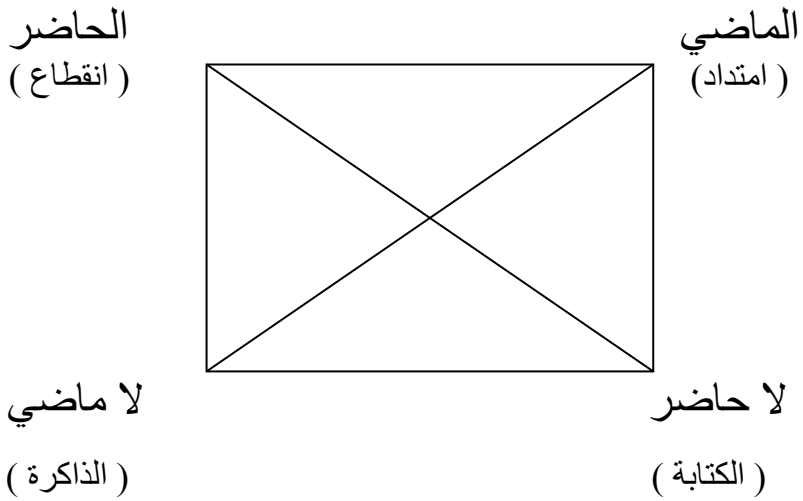
الشكل : العنوان الفرعي البعد الثالث.

[1]: البيت الأندلسي : ص 19
[2]:المصدر نفسه، ص ص32 -47-49

يترافد المكان والزمان في عتبة العنوان التي تشع على النص كثريا، من خلال منظور تذكري للمكان وللزمان .

الذاكرة لا تتخلق إلا مع حركة الامتداد التي تحكم الزمن، وهي الآلية الوحيدة التي ابتكرها الوجدان الإنساني لمقاومة سطوة الزمن، وقدرته المتوحشة على السلب والتواري .

للذاكرة وحدها القدرة على مراودة الزمن واسترجاع الأزمة المتوارية، بتفاصيلها وألوانها، وعطورها، وإيقاعاتها، ونبضها، ويقاوم الزمن بدوره (الذاكرة) ويدفعها بالنسيان ، وبالمحو، إمعانا في جوهره الزائل والغابر، ولهذا فقد كانت (في البدء الكلمة)، إذ جاءت (الكتابة) لتستنقذ الذاكرة في حروفها المقدسة والخالدة، من مخالب الزمن، (Mémorium) في العنوان، توازي مخطوطة (جاليليو) التي حفظت ذاكرة "البيت الأندلسي" من النسيان والمحور والطمس ، فالعنوان يشتغل على توتير الذاكرة، والعزف على وتر الكتابة،



العنوان يجابه الزمن بفعل (التذكر) أي أنه يقاوم النسيان/ الآخر/ الحداثة الزائفة / العولمة / السياق بآلية التمرجع، كما أن البعد الدلالي لوحدة (البيت) يشي بمعاني

(الاستعادة)، فالبيت هو العودة إلى الأصل، إلى الذات، إذا اعتبرنا أن اللغة تحمل وتحوي كينونتها بتعبير **هايدغر**[1] .

نقترب من دلالة العنوان الفرعي (Mémoruim) باستجلاء الحفريات المعجمية وانعكاساتها المرآوية على العنوان الرئيسي وعلى النص المتن / الراوية، ونقترح خطين للسير في حوار العنوان الفرعي/ والعنوان الرئيس/والنص المتن .

أولا خط دلالة التأنيث (تبريكا) للمكان، وكتابته إمعانا في ترسيخه، ثانيا خط يتابع تضعيف فعل الهجرة (الموريسكية)، وتأطيرها ضمن فضاء حضاري، وثقافي، وتاريخي، يقترب من دلالات التغريبة ، ورحلة الانكفاء بحثا عن الأصول، وعن الهوية.

5-3-1-(Mémorium) : تأنيث المكان / تمكين الأنثى/ فعل التشييد .

(كل مكان لا يؤنث لا يعول عليه) ، و(كل ذاكرة لا تكتب لا يعول عليها) كان (البيت الأندلسي)، وفي البدء كانت (الأنثى) الحبيبة، الجوهر الحيوي (حنا سلطانة بلاثيوس)، وكان "البيت الغرناطي" حلمها مهر زواجها من (غاليليو) يستذكر (غاليليو) طلب (سلطانة) **"هل تدري حبيبي هذا مهري قادر عليه؟"**[2].

يتجسد (الحلم) /(الوعد) /(المهر) في أرض الجزائر المحروسة، شاهدا على حب (غاليليو) وإخلاصه رغم المنفى، والتهجير.

"لا معنى للأرض التي اشتريت، ولا البيت الذي حلمت به دون وجودها، هذا هو تعبيري الوحيد عن وفائي لامرأة لم تمنحني الحب فقط ، ولكن الحياة أيضا. "[3]

(البيت الأندلسي) مكان مؤنث، ليس له في الأصل سوى دلالة واحدة، يحددها (غاليليو) **"لبيتي الأندلسي معنى واحد اسمه سلطانة "**[4].

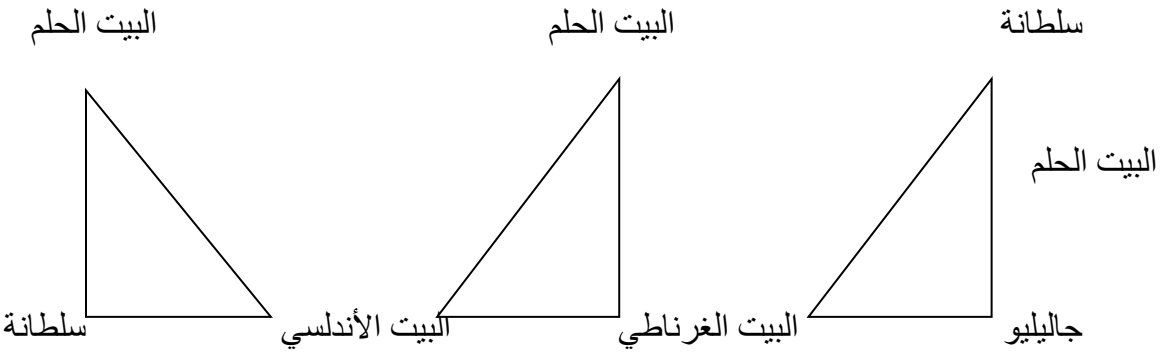
---

[1]: صابر حرابي: **الميتا رواية والسرد على هامش التاريخ في (البيت الأندلسي) لواسيني الأعرج** ، مجلة مقاليد ، ع 09، جامعة ورقلة ، ديسمبر 2015، ص 162

[2]: البيت الأندلسي: ص 93

[3]: المصدر نفسه : ص 171

[4]: المصدر نفسه.



الشكل: تمكين الأنثى وفعل التشييد.

5-3-2- تغريبتان.. نوستالجيا أو إزاحة المنفى:

تحدث **ميلان كونديرا** في رواية "الجهل" عن (Nostalgia/ Nostalgie) بوصفه منفيّا، فمن باريس كتب عن براغ، وهو يستعيد عالما تراجع بقوة إلى الوراء فاستحال ذكرى.

وأشار **كونديرا**، وهو يتتبع المسارات الدلالية ل Nostalgia إلى أن الجذور الأولى للكلمة اليونانية، وهي مزيج من نحت من (Nosta) و (lgos) أي الرجوع المقترن بالشقاء، فالطرف الأول يحيل على العودة والانكفاء ، فيما الطرف الثاني يحيل على الحنين والشغف والشوق المعذَّب الذي لا يحتمله المرء، بسبب العجز عن تحقيقي الرغبة في الرجوع إلى المكان الأول.[1]

استقرت دلالة نوستالجيا على معنى الابتعاد عن الوطن، المترافق مع الاشتياق والحنين المؤلم الذي لا يتحمله الإنسان المغّرب المنفي، بسبب عجزه التام والدّائم عن العودة إلى الوطن / المكان.

تتضاعف في "البيت الأندلسي" النوستاجيا، حيث أن الوطن ضاع كليّة، ولا سبيل إلى استعادته مطلقا، لقد زال الوطن واقعيا، وتحوّل إلى أسطورة، إلى حفرية من حفريات اللاوعي الجمعي.

[1]: عبد الله إبراهيم: **السرد ،الاعتراف، والهوية**، المؤسسة العربية للدراسات والنّشر، بيروت، لبنان، ط1، 2011 ، ص11.

تستدعي حركة التهّجير والترحيل والنفي التي تعّرض لها الموريسكيون من (غرناطة) آخر بيوتهم الأندلسية، حركة أخرى مضادة، أو معاكسة، هي حركة الهجرة والرّحيل من الأوطان الرّسمية الأولى، نحو الجزيرة الأيبيرية التي صارت بهم (أندلسا) ومكثوا فيها أكثر من ثمانية قرون.

يحتفظ المصطلح/ الاسم (المويسكيون Morisques) بتاريخ الحدثين / التغريبتين، إنّه يوتّر العلاقة دائما ويحتفظ بحيويتها بين (الأصل) قبل الهجرة، و(التحوّل) بعد النفي. إن التسمية Morisques بنية رحمية، تحتفظ بالنواة الأم (الأصل) لهذه الجماعة المرتحلة، وبالأجيال التي (أصبحتها)، (مورو moro)[1] ، هو الاسم العنصري الذي يطلق على جماعة من ساكنة شمال إفريقيا، الذين هاجروا إلى الأندلس ليخرجوا منها (موريسكين).

يتواطؤ التاريخ واللغة لرسم تغريبيتين، ووطنين، وطن رحمي منه الخروج وإليه العودة، ووطن حلمي تشكّل فكان(فردوسا)، وانْهَارَ فصار (جحيما).

يتحرش (البيت الأندلسي) بالمكان بالتاريخ، حيث يقدّم نفسه كوطن وكمنفى، وهو الوطن الأسطوري على هيأة وطن واقعي، ويتحرش التاريخ ب(البيت الأندلسي) حيث في دورته يُسْقِط (الفردوس)، ويُسقِط في دورة أخرى (البيت) ويهوي به نحو المحو والنسيان.

تتزاحم معاني الأوطان والمنافي في (البيت الأندلسي)، إن "المنفى ليس مكانا غريبا فحسب، وإنما هو مكان يتعذر فيه ممارسة الانتماء، لأنّه طارئ ومخرِّب، ومفتقر إلى العمق الحميم، بل إنه يضمر قوة طاردة في العلاقات القائمة فيه بالنسبة للمنفي، وتخيم عليه برود الأسى، وضخامة المشاركة، ولطالما وقع تعارض، بل انفصام بين المنفي والمكان الذي رُحِّل / ارتحل إليه، وندر أن تكللت محاولات المنفيين بالنجاح، في إعادة تشكيل ذواتهم حسب مقتضيات المنفى، وشروطه"[2].

---

[1]: المورو والجمع موروس (بالإسبانية Moros) أو الموريون هو مصطلح ذو استخدام شعبي وعامي، يطلق على كل سكان شمال أفريقيا، أي المنطقة المغاربية، حسب الموسوعة البريطانية "بريتانيكا" فالموري (بالإنجليزية Mour) :هم السكان المسلمون لشبه الجزيرة الإيبيرية، أي (الأندلس) أي أن مصطلح المور يشير إلى المزيج العربي ، والأمازيغي ، والأوروبي الذي تشكل في البلاد بعد فتح الأندلس حسب نفس المصدر.
https://ar.wikipedia.org/

[2]: عبد الله إبراهيم: **السرد الاعتراف والهوية**، ص 14- 15

تمكن "البيت الأندلسي" من نقض هذا المعنى الذاتي للمنفى المكاني، وبناء دلالة (منافي الهوية الثقافية) المتزحزحة بين المركز والأطراف، وصار معنى المنفى أكثر تعقيدا، ففي Memorium ينزاح مفهوم (المنفى) "لأنه مفروض ومرغوب فيه، يجري السعي إليه وتفضيل الإقامة فيه، وكذلك ذمه بوصفه حالة من الإبعاد والاغتراب اللذين يدفع المرء إليهما، أو يجبر عناقهما"[1].

يثير العنوان الفرعي على مستوى التأويل الثقافي، قضية (الموريسكين)، وكتابة سيرة تغريبتين، وطنين، وفلسفة تاريخ، وكتابة سردية ثقافية .

ومثلما يحبّك التاريخ، فإن الهوية تكون عرضة للتحبيك أيضا، فثمة جماعات لا تتمثل وجودها التاريخي الخاص، إلا من خلال سردها الخاص، أو تحبيكها الخاص لتاريخها الثقافي، وهذا التحبيك هو ـ في المقابل ـ ما يدعم هويتها، وهو ما يكوّن ـ الهوية السردية narative identité بحسب تعبير **بول ريكور** (Paul Ricœur)[2].

يقوم العنوان الفرعي (Mémorium) بتعضيد العنوان المركزي"البيت الأندلسي" وتوريط القارئ منذ البداية في عوالم سرد يحبّك هوية (الموريسكيين) ويموضعها ضمن حكاية لها سياقها التاريخي، والثقافي الخاص، "إن الماضي يستمر- كما يقول **هول** - مادام يتحدث إلينا، لكن هذا الحديث ليس عملية بسيطة، بين ذات حاضرة بصورة كليّة، وبين ماض حقيقي، بل هي كثيرا ما تحدث من خلال دهاليز الذاكرة، والفنتازيا، والسّرد والأسطورة"[3].

يحاول العنوان البيت الأندلسي (Mémorium) أن يرسخ من خلال سرد التغريبتين، وذاكرة البيت، وتاريخ ساكنيه ونهايته الفجائعية مقولة **إدوارد سعيد**:" يعلم المنفي أن الأوطان في العالم الدنيوي عارضة، ومؤقتة"[4].

4-5 -وظائف العنوان الفرعي:

العنوان الفرعي Mémorium ليس زائدة نصية يمكن إزالتها، إنما جاء لينجز عبر موقعه واشتغاله، حضورا دلاليا ووظيفيا، يشرف العنوان الفرعي على العنوان الرئيس

[1]:المرجع نفسه، ص 18.
[2]:نادر كاظم: **الهوية والسّرد**، ص 130.
[3]:المرجع السابق: ص 132.
[4]:إدوارد سعيد:**تأمّلات حول المنفى**: ترجمة: ثائر ذيب، دار الآداب، بيروت لبنان، 2004، ص 131.

ويفسره، وهو إلى ذلك ينجز وظيفة إيحائية ترتد من التوارد بين الدال والمدلول في العلامة اللاتينية الأصل.

العنوان المناسب خير سمسار لنصه، ينطبق ذلك على العنوان الفرعي Mémorium، فالوظيفة الإغرائية فيه ليست تشكيلا طارئا، وإنما هي بنية متولدة من تصالب العنوان الفرعي مع العنوان الرئيس، وتنبنى (الإثارة) في العنوان وفق مبدأ الهجنة كسرا لنمطية التلقي العنواني، وإرباكا لأدوات القراءة، "فهو يفتح شهية القراءة" .

يشتغل العنوان Mémorium كعنوان فرعي، وعنوان تجنيسي في آن واحد، فهو يحمل دلالة أجناسية متضمنة تحيل على نوع الرواية- السيرة قائمة على فعلي الكتابة والتذكر، وهو يطرح منذ البداية مواثيق قراءة النص.

محاولة تركيب:

- يشغل العنوان ومسائله النظرية والنقدية ومسائل إنتاجيته مكانا مركزيا ضمن فعل الكتابة الروائية عموما، وضمن الاهتمام بالعتبات النصية تحديدا ، لقد شكلت العنونة الروائية هاجسا للرواية الجزائرية، وهي في طريقها الطموح لتشكيل هويتها الخاصة.

- في ظل متغيرات تاريخية واجتماعية متسارعة لم تترك فرصة استيعابها وتمثلها، ما جعل الحساسية الروائية قلقة ودائمة البحث عن بوصلة تضبط توجهاتها وانتقالاتها المفاجئة ، فكان التجريب مختبر الرواية الجزائرية خلال تلك العشرية وما تلاها من بعد ذلك .

- يمثل عنوان رواية "الورم" **لمحمد ساري**، نمط العناوين ، التي تبني جماليتها من خلال تمثل القبيح، لانتمائها زمنيا إلى مرحلة الأزمة، خرجت الرواية لتعيد بناء خطابها المصاحب من متعلقات تلك المرحلة وترسباتها، وانعكس الموضوع السردي على إستراتيجية الروائي في تشكيل العنوان، وعلى الرغم من الصوغ العنواني المفرد، أي في كلمة واحدة إلا أنه نجح في الارتفاع به إلى مستوى (النص)، كما أثبت أنه يمكن بناء الفني بتفجير شعرية القبيح .

- يمثل عنوان "وطن من زجاج" عنوانا كتب على حافة شفافة وهشة، محتفيا كما الرواية ذاتها بتيمة (الوطن)، والوطن الذي يتخلق عنوانيا هو فاعل ومفعول به، جاء العنوان النوستالجي لتقويض المفاهيم الطوباوية للوطن.

- يعد عنوان " أشجار القيامة" عنوانا بحجم رواية ، وهو من زمرة العناوين المنغلقة على نفسها ، والتي لا تكتشف دلالتها إلا ضمن الخطاب السردي، وفي علاقتها مع العتبات النصية الأخرى، يعد هذا العنوان صوغا انطباعيا لما يخلفه الواقع المأزوم من صور متصادمة ، ومصدومة في آن واحد، وقد جاء ضمن نسق من الأعمال الروائية التي تكتب على الهامش التراجيدي للواقع.

- جاء عنوان رواية "البيت الأندلسي" مشفوعا بالعنوان الفرعي، ترسيخا لتقاليد العنونة التي كرست لحضور **واسيني الأعرج**، ضمن المشهد الروائي الجزائري، وحتى العربي ، حيث العنوان لا يبنى إلا ضمن إستراتيجية تجريب دائم، وانفتاح على مختلف الخطابات الأخرى .

الفصل الثالث

شعرية عتبات الداخل /العنونة الداخلية وعتبات التخييل

أولا/ البناء النظري للعنوان الداخلي.

1 /العنوان الداخلي في رواية أشجار القيامة: المفرد بصيغة الجمع.

2/:العنونة الداخلية في رواية (البيت الأندلسي): شعرية معجم الموسيقي الأندلسية.

3/ وظائف العناوين الداخلية .

ثانيا / العتبة التخييلية : عتبة البداية الروائية .

1/ تحديد البداية النصية وحدودها.

2/ عتبة البداية السردية في رواية "الورم" وتشكيل التخييل.

3/ البداية السردية في رواية أشجار القيامة.

4/ البداية السردية في رواية " وطن من زجاج" وبناء المعمار الروائي.

4/عتبة القراءة/ البداية السردية في رواية البيت الأندلسي بداية بإيقاع النوبة الأندلسية.

تأخذ العتبات الداخلية وضعا اعتباريا مميزا ومفارقا لعتبة العنوان وعناصر المصاحب النصي الأخرى، إذ يتوجه خطابها تحديدا إلى القارئ الفعلي، ممثلة أساسا في العناوين الداخلية، وهي وإن كانت تابعة لجهاز العنونة إلا أنها بتموضعها طوبولوجيا داخل النص/الرواية تأخذ وضعا تصنيفيا ينسبها إلى فضاء الداخل، ينطبق هذا التصنيف كذلك على عتبة البداية الروائية، أو العتبة التخييلية وأصل هذا الوصف نابع من الطبيعة الأنطولوجية لهذه العتبة التي تجعل منها جسرا ممتدا من فضاء(ما قبل السرد) إلى فضاء (السرد)، البداية السردية تورط القارئ فعليا في عوالم الخطاب السردي ولهذا أمكن تسميتها بعتبة القراءة.

إذا تجاوزنا سؤال (أين تظهر؟) وجوابه هو الذي خلق انتساب تلك العتبات إلى جنس الخطاب المصاحب الداخلي، فإن السؤال الأكثر إلحاحا هو كيف تشكلت شعرية العنونة الداخلية في ظل اتصالها وانفصالها عن جهاز العنونة الروائي، وكيف تشكلت شعرية عتبات التخييل ؟ ، وما هي مسالك تأويلها دلاليا ووظيفيا.

أولا: البناء النظري للعنوان الداخلي:

تمثل العناوين الداخلية عناوين تتموضع داخل النص لترسم حدودا حقيقية، أو حتى وهمية بين مختلف العناصر التي تؤلف النص ذاته (فصولا أو أجزاء أو أقساما ...).

يسجل **جيرار جينيت** النقطة الأولى والأوضح، في الخلاف بين العنوان الرئيس الذي يتوجه إلى الجمهور عامة، حيث يمكن له أن ينتشر في دائرة أوسع من القراء، وبين العناوين الداخلية التي قلما يفهمها غير القراء، أو على الأقل الجمهور المحدد بالمتصفحين وقراء الفهارس، وبعض هذه العناوين لا يحمل معنى إلا لمتلقي التزم بقراءة النص، ويفترض أنها (العناوين) بديهية لكل ما سبقها "[1] ، وإذا كان العنوان المركزي لا غنى عنه لكل نص فهو يؤطر وجوده المادي والاجتماعي، فإن العناوين الداخلية "ليست بأي حال من الأحوال شرطا مطلقا لذلك".[2]

[1]. :Gérard Genette : **seuils** , p271
[2] :Ibid : Idem .

وإذا كانت بعض النصوص قد ضاعت، فيما بقيت عناوينها شواهد عليها، فإننا لم نعلم نصوصا وسمت بعنوان/ عناوينها الداخلية، ذلك أن العنوان المركزي موجه للجمهور عامة، والعناوين الداخلية موجهة تحديدا للقراء الفعليين للنص.

إن علاقة العنونة الداخلية بالعنصر الذي تعنونه ليست دائما علاقة تماثل، أو تشابه فهي لا تلخص المحتوى أو تفسره غالبا، إذ يمكن لها أيضا أن تكون مضللة ومربكة دلاليا للقارئ، وقد كفت عن لعب دور المؤشر الذي يرتب خطوات القراءة، كما أحجمت عن تمثيل دور دليل القارئ، .. فقد أصبحت حمالة أوجه دلالية متنوعة، وتحولت إلى نصوص مستقلة الذات متفاعلة تفاعلا خفيا مع النص في كليته"[1]، وبهذا تفتح أفقا تأويليا أمام القارئ.

القارئ الفعلي للنص يقرأ العناوين الداخلية أولا في فهرس الكتاب، ويعد الفهرس من هوامش النص، وعتباته التي تحيط به داخليا، ويحتل غالبا فضاء آخر النص، وأحيانا يحضر ضمن فضاء ما قبل النص، ويعده **جينيت** "أداة تذكيرية، وتنبيهية في جهاز العنونة"[2]، تخلو كل روايات مدونة البحث من الفهرسة العنوانية، وهي تدفع بالقارئ لاكتشاف طوبوغرافيا النص بنفسه.

العنوان الداخلي أيضا عتبة ليست قارة أو ثابتة، يمكنها الحضور كما يمكنها الغياب، وهو ليس دائما من طبيعة لسانية، فيمكن أن تتمفصل النصوص من خلال رقم أو علامة طباعية، وإذا كانت رواية "وطن من زجاج" تخلو من الفهرسة العنوانية فلأنها تخلو أصلا من العنونة داخل المتن الروائي، وتكتفي أقسامها السردية بالتمفصل عبر علامات طباعية تعلن عن النهايات الفرعية أو الصغرى، أما العنوان الداخلي فكان العتبة الفارغة التي تواجه القارئ بالبياض، فقد سكتت الكاتبة عن عناوين فصولها إسراعا نحو القارئ بالسرد وإعلانا عن مركزية العنوان الرئيس " وطن من زجاج".

وأيا ما كانت صيغة العنوان الداخلي(لسانية أو غير لسانية) فهي تحتل مكانا أعلى صفحة بداية العنصر، أو في صفحة العنوان الداخلي ينطبق ذلك على رواية "الورم" حيث تغيب الفهرسة العنوانية، والعناوين اللغوية ذات الطبيعة التيماتية، واستبدالها بالأعداد، حيث يعلن

[1].عبد المالك أشهبون: **العنوان في الرواية العربية المعاصر**، ص137

[2] .Gérard genette : **seuils** , p36.

كل فصل عن وجوده الخاص وعن حدوده، كما تعلن إستراتيجية التتالي العددي لعنونة الداخل من (الفصل الأول) حتى (الفصل الثامن عشر) عن انفصال الفصول واتصالها في آن، وعن رغبة الكاتب في ترسيخ ترتيب الحكاية وفق منظور خاص، ينسجم مع متطلبات السرد الواقعي التسجيلي، فالعناصر كلها منخرطة في القصة، لكنها مرتبطة أكثر بمرجعها.

في حضورها تؤدي العناوين الداخلية، وظائف مشابهة، ومماثلة لما يؤديه العنوان الرئيس، ولعل الوظيفة الأكثر ظهورا فيه هي الوظيفة الوصفية "لأن العناوين الداخلية، هي عناوين واصفة/ شارحة (méta-titre) لعنوانها الرئيس كبنية عميقة، فهي أجوبة مؤجلة لسؤال كينونة العنوان الرئيسي، لتحقق تلك العلاقة التواصلية بين العناوين (الداخلية والرئيسية)، والنص بانية سيناريوهات محتملة لفهمه."[1]

خلافا للوضع الاعتباري للعنوان الداخلي في رواية **محمد ساري** "الورم"، ورواية **ياسمينة صالح** "وطن من زجاج"، تأخذ العنونة الداخلية في روايتي " أشجار القيامة" **لبشير مفتي**، و" البيت الأندلسي " **لواسيني الأعرج** منحى تجريبيا، عكس وعيا فنيا لأهمية تلك الخطابات المصاحبة، وأبان عن انخراط العنونة الداخلية ضمن فعلي الكتابة والقراءة.

[1]:عبد الحق بلعابد :**عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)**، ص 127.

1- العنوان الداخلي في رواية أشجار القيامة: مفرد بصيغة الجمع.

استكمالا لبناء خطاب العنونة في رواية " أشجار القيامة" تأتي العناوين الداخلية ، وتعد العناوين الداخلية، بالمعنى النصي عناوين كاملة الوجود والوظيفة، وهي باعتبار **جينيت** - بما هي عليه- تستدعي " الملاحظات نفسها"[1]، أي أنها تأخذ وضعا نقديا مشاكلا للوضع النقدي الذي يؤطر العنوان الرئيس أو الفرعي، ولكنها تستقل أيضا بفعل احتلالها الفضاء الداخلي للنص واشتغالها على تفضيته، وتمفصلاته فإنها - على الأقل - "تستدعي ملاحظات أخرى."[2]

وبذلك تشتغل هذه العناوين في حضورها، وفق آلية التماثل، والاختلاف وظائفيا، وهذا الاختلاف هو الذي يسوغ وجودها الأنطولوجي في النص.[3]

هذا الوجود الذي يحكم علاقة النص بالمتلقي، فإذا كان العنوان الرئيس يدخل في دائرة التواصل حتى مع القارئ غير الفعلي للنص، لأنه من ناحية التلقي موجه إلى جمهور القراء بشكل مشاع، خلافا للعناوين الداخلية الموجهة للقراء، لأن العنوان الداخلي يرتهن بقراءة للنص أو للجزء الذي يعنونه.

إن النظر إلى الخطاب الروائي على أنه نسق لغوي محكم، يفرض النظر إلى العناوين الداخلية على أنها بنية نصية دينامية، محكومة بقوانين النص ونصوصه المصاحبة الأخرى، وبشكل مباشر بالعنوان الرئيس.

كل عنوان داخلي تعتمل فيه حركة مزدوجة، حركة جاذبة تعزله وتفصله وتغلقه حول حدوده، وحركة نابذة تنتزعه من الانكفاء والاستقلال والاكتفاء الذاتي، فإذا نظر إليه من زاوية منفصلة فهو يشكل كلا مستقلا، لكن هذا الاستقلال الذاتي محدود لأن العنوان يقوم

---

[1] : Gérard Genette : **seuils** : p : 271

[2] :Ibid :idem

[3]: خالد حسين حسين : **في نظرية العنوان** ، ص 83

على شكل سردي يتجسد كذلك في العناوين الداخلية المجاورة له، فلا يتم تمثل العنوان الواحد إلا مصحوبا بذكرى العنوان الآخر/ السابق..[1]

يأخذ الصوغ العنواني الداخلي في رواية "أشجار القيامة " وضعا خاصا ومتميزا يضاعف فعل الحكي، ويذكرنا في كل مرة بأننا لم نقرأ الحكاية بعد .

لقد اختار **بشير مفتي** عنوانا داخليا مفردا بصيغة الجمع، تشي القراءة الأولى لهذه العناوين بأننا في مواجهة رواية يتداول على سردها رواة متعددون، تتشكل الرواية نظريا من ثمانية أقسام منفصلة ظاهرا، ومتكاملة باطنا، ويمكن دمج الأقسام التي تحمل عنوانا متكررا دون أن يختل السرد في الأقسام المدمجة، لكن الدمج في هذه الحالة يقوّض الزمن الروائي، يهدمه ويعيد بناءه من جديد ليولّد سردا آخر مختلفا، الجدول أدناه يفهرس العناوين الداخلية للرواية .

العنوان	الصفحات
بلسان الراوي	**111-07**
بلسان كريمة	**129-112**
بلسان القارئ	**140-131**
بلسان الراوي	**144-141**
بلسان الروائي	**160-145**
بلسان كريمة	**178-161**
بلسان الراوي	**196-179**
بلسان زهرة	**204-197**

[1] عبد المالك أشهبون : **العنوان في الرواية العربية المعاصر**، ص 140

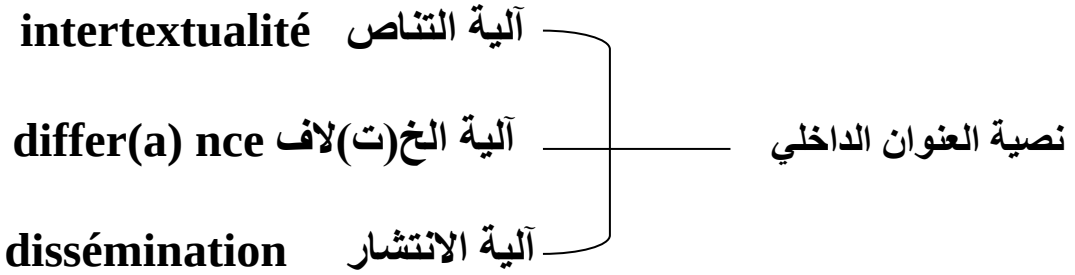
1-1-إستراتيجية البناء النصي للعنونة الداخلية في رواية أشجار القيامة:

يمثل أمامنا خطاب العنونة ممثّلا في العنوان الرئيس"أشجار القيامة"، وفي العناوين الداخلية، محكوما بنمطين من العلاقات :

- علاقة تربط أولا العنوان والنص المتن، حيث يمتد العنوان ليذوب في النص ويمتد النص ليعيد التشكل في العنوان .

- وعلاقة تربط العناوين بعضها بالبعض الآخر، العنوان الرئيس والعناوين الداخلية من جهة، والعناوين الداخلية بعضها مع بعض من جهة ثانية.

إذا كان النمط العلائقي الأول يظل خافيا إلى أن يتدخل القارئ بآليات قرائية تضمن تفاعله مع النص سواء كان متنا أو نصا مصاحبا، وإذا كانت علاقة العنوان الرئيس بالعناوين الداخلية تظل في حالة ترقب لتشغيل الآلة التأويلية، فإن العلاقة بين العناوين الداخلية -على الأقل من ناحية خارجية- تبدو جلية من خلال العنوان (المفرد بصيغة الجمع)، وتتدخل في خلق هذه العلاقة النصية إستراتيجية تحرضّها آليات عديدة تمارسها نصية العنوان في اشتغالها باتجاه النص وخارجه [1] ، هذه الإستراتيجية قوامها ثلاثة آليات[2].



يمكن لهذه الآليات أن تكون مدخلا لقراءة العناوين الداخلية لرواية "أشجار القيامة".

[1]: خالد حسين حسين : **في نظرية العنوان** ، ص 87

[2]: سنستعير منهجية الباحث لمقاربة إستراتيجية العناوين الداخلية لرواية أشجار القيامة

1-1-1- آلية التناص:

استنادا إلى التناص فإن النص حسب النظرة البنيوية السيميولوجية ليس مجرد نص (داخلي)، إن النص يتضمن إمكانية نُسَخٍ أخرى مع بُنى مشابهة (يقيمها التحويل)، وعناصر (تناصية) من نصوص أخرى تحضر معا إلى النص، ولغة يشترك فيها النص "[1]

يشتغل التناص (داخليا) في الخطاب الروائي " أشجار القيامة " ، على مستوى العنوان الداخلي، وعلى مستوى الحكاية .

انطلاقا من (التناص) تتعالق العناوين الداخلية الواحد منها من الآخر، انطلاقا من (التناص) تتخلق الحكاية الواحدة منها من الأخرى، ويشكل (التناص) إستراتيجية مهيمنة في توليد العناوين الداخلية ففي كل عنوان داخلي تحضر العناوين الأخرى كلها وتغيب في آن، واحد تحضر كدوال ولا تكتمل إلا من خلال النصوص التي تعنونها (المدلولات)، وهذه النصوص في حد ذاتها تتوالد وفق إستراتيجية (التناص) من خلال قصة نواة يعاد تشكيلها كل مرة بتحريك زاوية النظر.

إن إمكانات اللغة كلها موضوعة رهن اختيار المؤلف عند صياغة عنوان لنصوصه التخييلية، ومع ذلك يصر**بشير مفتي** على صيغة مفردة، يستنسخها تكرارا مع عنونة كل قسم من أقسام خطابه الروائي"أشجار القيامة"، والذي يتداول على سرد حكايته في كل قسم من أقسامه راو مختلف، يجري الحكي على لسانه لتأتي العناوين الداخلية كلها دون استثناء بصيغة واحدة هي "بلسان" .

إن التوظيف العنواني "بلسان.." يستدعي فعل الحكي في حد ذاته، ويستدعي معه كل المحكيات والسرود والمرويات السابقة واللاحقة، إذ يختزن هذا التركيب طاقة إيحائية لا تنضب تنشرها العناوين الداخلية عبر كل قسم من أقسام الخطاب الروائي.

يصنف العنوان " بلسان.." ضمن العناوين الخطابية، ويقوم بتحديد إجناسي حر لا متعين، إن كلمة " اللسان " التي تهيمن على مركز هذا العنوان المستنسخ تكرارا، تحيل على جنس

خطابي مفتوح هو (الحكي)، وتلتبس بفعل الحكي بعيدا عن الأنساق الكتابية فتحيل على الحكي في الدرجة الصفر.

1-1-2- الاخ(ت)لاف:

ثمة مفارقة واضحة في أن مصطلح **جاك دريدا** (الاختلاف المرجئ) ، الذي كان يعني به أنه ليس كلمة ولا مفهوما بالمعنى الحرفي، صار في نهاية المطاف- كلمة- ومفهوما معا بعد ثلاثة عقود من النقد التفكيكي.[1]

ويقترح **دريدا** مفهوم الاختلاف، وقد أضطر إلى تحوير المفردة différence إلى differ(a)nce، مفيدا في هذا التحويل من منطق الفرنسية الذي يمنح اللاحقة (ance) معنى الفعل وطاقته [2] . أي ما يقابل المصدر في اللغة العربية ، أما المقابل العربي لهذا التحويل فهو (الاخ(ت)لاف) .

إن القاعدة اللغوية الثابتة أن كل تغيير في المبنى يعني تغييرا في المبنى، تنطبق تماما على هذا المصطلح الجديد ، فقد صار يشير إلى فعل الإخلاف - إخلاف الهوية وعْدَها مع ذاتها وإحالتها إلى الآخر، لتصبح المفردة الجديدة تعني تماما: الاختلاف المرجأ ."[3]

يتمتع الاختلاف المرجئ بمكانة مهمة في فكر **دريدا** " نظرا لأنه يجعل الكتابة غير قابلة لتّحكُّم فيها يجعلها مراوغة ، يجعلها قوة ليست حاضرة تماما تفضي بالنص إلى حالة دائمة من عدم الاستقرار فيختلف عن نفسه، ويؤجل نفسه ويكتب نفسه بما هو اختلاف مرجئ[4].

يرد في تعريف لطبيعة الاختلاف " أنه يتضمن معنى الإرجاء ويفيد معنى الأثر، ذلك بالإضافة إلى وجوب كونه مختلفا غير متماثل ، مبعثرا ، ومشتتا أيضا .[5]

---

[1]: أيان ألموند : **التصوف والتفكيك (درس مقارن بين ابن عربي ودريدا)** ، ترجمة وتقديم : حسام نايل، ص 67

[2]: عادل عبد الله : **التفكيكية (إدارة الاختلاف وسلطة العقل)** ، دار الحصاد للنشر والتوزيع والطباعة ، سوريا ، ط1 ، 2000 ، ص90

[3]: المرجع نفسه

[4]: أليان ألموند : **التصوف والتفكيك** : ص69

[5]: المرجع نفسه ، ص88

جاء هذا المفهوم المركزي لدى **دريدا** ليناقش في ضوءه طرحه التفكيكي القائم على تقويض المفاهيم المركزية العقلية الغربية ، وإعادة قراءة الفلسفة والأدب قراءة تهدم لتبني من جديد .

المعنى الحاضر يستوجب المعنى الغائب في آن واحد، ومن هنا فإن كل أثر يحمل معنى الحركتين معا ، المعنى الراحل (السابق) ، والمعنى القائم (الحاضر أو الممكن) . فكل نص هو نصان في واحد، إنما يمكن أن يوصف بازدواجية النص، هو ما يشرح مفهوم الاخ(ت)لاف .

ربطا بين المفهوم التفكيكي وبين إستراتيجية بناء العنوان يمكن الوقوف عند مسألتين:

1- الاختلاف /التمايز والتغاير

2- الإرجاء والتأجيل/عدم الحسم

1-1-2-1- (الاختلاف) / العنوان الواحد .. المتعدد ..

حيث تعمل "النصية" على منح الخطاب/العنوان تمايزه وتغايره، إذ بالاختلاف تنتج النصية (عدم التطابق) بين عنوان وآخر."[1]

يشترط في القارئ أن لا يقع في فخاخ الصوغ العنواني المستنسخ والمتكرر "بلسان"، ذلك أن تبني العنوان الداخلي لهذه الإستراتيجية في صوغ بنيته النصية، موجه لخلق الاختلاف، لا لخلق التماثل أو التطابق .

ينخرط الخطاب السردي في هذا البناء النصي من خلال انتهاجه خيارا سرديا متشاكلا ، يتأسس على الاختلاف، وهو يتعدد بتعدد الرواة والأصوات والرؤى السردية، ينتهج فيه مبدأ ثنائيا لكشف التقابل القائم على (التكامل)، وليس التقابل القائم على (التقاطب)، أساسه الحضور/ الغياب بين (الراوي/ والروائي) من جهة، و(كريمة / وزهرة) من جهة أخرى،

[1]: خالد حسين حسين : **في نظرية العنوان** : ص90

يظل محكي (القراء) سردا تجريديا يبدو مقحما لغرض تحقيق التجريب الروائي امتدادالتقنية ما وراء الحكي، حسب اعتقادنا يمكن التخلي عنه دون المساس ببنية الخطاب الروائي.

- **ا لراوي / الروائي :**

من وجهة نظر السرديات، طالعنا مصطلح المؤلف الضمني عند **واين بوث** سنة 1961 من خلال مؤلف " بلاغة التخييل" حاكى هذا المصطلح توجهان سارا جنبا إلى جنب توجه نحو السارد، وتوجه نحو القارئ ونظائره أو أنداده.

التوجه الأول هو الذي يعنينا هنا، وهو توجه (بنيوي سيميوطيقي) اهتم بالسرّاد منذ جهود **بارت** و**تودروف** الذي فرق بين كاتب مادي/ وسارد، وتمييزات **جون بويون** بين وجهات النظر أو ما اشتغل على إنضاجه **جيرار جينيت** في مفهوم التبئير أو (الأصوات) ..مرورا بمختلف إشارات **كريستيفا** حول الإنتاجية النصية وببعض أعمال **يوري لوتمان**.

في بداية اهتمام السّرديات بمسألة الراوي تمييزا له عن السارد، والمروي له عن القارئ ، وأجري تمييز خاص بين الرواة، واعتبروا جميعا شخصيات من ورق وذلك بهدف استبعاد المؤلف الحقيقي حتّى وإن كان مرّهنا في النص.[1]

وأهملت السرديات في البداية مسألة القارئ /المتلقي، في زحمة اهتمامها بصوت (الراوي) والتنظير له أغفلت (المروي له).

غير أن الصيرورة الطبيعية للتطور جعلت السرديات تستحضر في كل حقبة من حقب تبلورها بعض القضايا التي أغفلتها أو أهملتها لأسباب علمية أو إجرائية، فمنذ أن صارت السرديات قادرة وقابلة للانفتاح على علوم مجاورة بعد أن اكتملت عدتها وذاتيتها وشرعت في استحضار مختلف القضايا المؤجلة مثل: المروي له، والمتلقي وأصبحت مطروحة بشكل ملحّ وضروري لتطورها واستمرارها.[2]

[1]: سعيد يقطين: تلقي العجائبي في السرد العربي الكلاسيكي(غزوة وادي السيسيان نموذجا)،ضمن كتاب ملتقى نظرية التلقي (إشكالات وتطبيقات)، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، سلسلة ندوات مناظرات رقم 24،الرباط، ص95

[2]: المرجع نفسه، ص89.

تشتغل ثنائية الحضور/ الغياب من خلال نصية العنوان الداخلي (بلسان الراوي) والعنوان الداخلي الآخر (بلسان الروائي)، حيث تتخلق علاقات نصية ودلالية قائمة على حركتين دائمتين؛ حركة تجاذب، وحركة تنابذ تجعل من التوثب والدينامية سمة دائمة لهذين العنوانين الداخليين، ولنصيهما السرديين.

- يظهر التجاذب من خلال العلاقة الكلاسيكية الإشكالية بين الراوي/ الكاتب (الواقعي)، فحضور الراوي يتجاذب مع حضور الروائي، ولطالما كانت المطارحات حول تخفي الكاتب وراء راوي يصنعه ليسرد (بلسانه).

- يظهر التنابذ من خلال الحضور الفعلي لمصطلح (الروائي) في العنوان (بلسان الروائي)، وهذا إعلان عن انفصال صريح عن ذات (الراوي) وتنكر له في خطاب ميتا روائي، وبتموضعه خارج النص ينكر (الروائي) أي مماثلة بينه وبين شخصياته الروائية بمن فيهم (الراوي)، فالقص الذاتي عليه أن لا يوهمنا بأن الروائي يمثل أحد أشخاص قصته، أو لا يطابق تماما أيا منها.

تشتغل لعبة الخفاء والتجلي بين الراوي والروائي، إذ يختفي أحدهما وراء ظهور الآخر، لكن حتى مع إمعان الروائي الواقعي **بشير مفتي** في إنكار العلاقة بينه وبين (الراوي)، وإنكار العلاقة بين الراوي والروائي (الشخصيتين الورقيتين) من جهة أخرى ثانية، يظل الحضور والتجلي يتكشف من خلال فجوات النص وتمزقاته حيث ينتج الغائب الحاضر ويعكسه.

- **كريمة/ زهرة :**

تبادل الحضور والغياب بين (كريمة / وزهرة) ينتهج فيه مبدأ ثنائيا يكشف التقابل القائم على (التكامل)، وليس التقابل القائم على (التقاطب)، تناوب على الظهور العنواني المرأة المحبة والمرأة المحبوبة، المرأة القريبة والمرأة البعيدة، المرأة الواقعية والمرأة الحلم ، المرأة في كل ذلك تعكس المعاني الغائبة كالوطن والكتابة ، كل حضور يتقابل مع الغياب، بل الحضور يكون أكثر في الغياب .

1-1-2-2- عدم الحسم: العنوان الداخلي رمال متحركة.

تكتسب النصية (إمكانية عدم الحسم)، وتمنح العنوان حركة سديمية على الصعيد الدلالي، حيث لا يمكن الحديث عن معنى ناجز، أو نهائي له[1]، " النص يختلف عن نفسه، ويؤجل نفسه، ويكتب نفسه بما هو اختلاف مرجئ "[2]

يكتسب النص العنوان الداخلي والنص المتن سمة (عدم الحسم)، ويبني غوايته على رمال متحركة، ففي نهاية قراءة (العنوان الداخلي) والنص الذي يعنونه (القسم السردي) يجد القارئ نفسه في مواجهة النص مرويا بلسان آخر، وهكذا فيبقى المعنى معلقا، يمهل نفسه حتى قراءة القسم الموالي، لكن في نهايته يجد القارئ نفسه مجبرا على البداية من نقطة النهاية كما في المرة الأولى ، وهكذا يدخل القارئ في دورة لا تنتهي إلا لتبدأ فتصبح "مشكلة تملك معنى النص أمرا لا يقل مفارقة عن التأليف حيث يتدخل حق القارئ بحق النص في نزاع يولد حركية التأويل برمتها، إذ تبدأ التأويلية عادة حيث ينتهي الحوار."[3]

الاختلاف يشي بانعدام المنهج الواحد ويحيل على تعدد القراءات ومن ثمة لا نهائية القصد والعجز عن إدراكه[4]، فمن ناحية فعل القراءة أي لحظة (القارئ) يؤسس العنوان بخاصية الاختلاف فيه لحظة سؤال غير قار يبحث عن إجابات ممكنة .

أما في فعل الكتابة أي لحظة(النص) فإن الاختلاف المرجئ ،"يجعل الكتابة غير قابلة للتحكم فيها، يجعلها مراوغة، يجعلها قوة ليست حاضرة تماما ، تفضي بالنص إلى حالة دائمة من عدم الاستقرار"[5]، تجعل هذه الإستراتيجية في كل مرة (القارئ) يقرأ كل قسم وفي ذهنه يبقى عالقا القسم الذي سبق ، ويبقى المعنى معلقا مرجأ ، مؤجلا ومخلفا وعده.

---

[1]: خالد حسين حسين : **في نظرية العنوان :** ص 90.

[2]: أليان ألموند : **التصوف والتفكيك** : ص69.

[3]: المرجع تفسه.

[4]: جاك دريدا : **الكتابة والاختلاف** : ترجمة كاظم جهاد ، دار تويقال ، الدار البيضاء ، 1988، ص33.

[5]: بول ريكور : **نظرية التأويل (الخطاب وفائض المعنى)** ، ترجمة سعيد الغانمي، المركز العربي الثقافي، الدار البيضاء، ص64.

1-1-3-الانتشار/التشتيت :

ليقيم **دريدا** صرحا متكاملا اعتمد على مصطلحات تؤسس لكل الآليات التي عمل بها في إستراتيجيته هذه، إذ نجده يجترح مصطلحا آخر يبين به مدى تناسل المعنى وانتشاره في النص[1].

يذهب **محمد عناني** في معجمه إلى أن الانتشار، النشر، التناشر (**dissémination**) مصطلح مستمد من كتابات **دريدا** ويعني مقدرة المعاني على الانتشار إلى ما لا نهاية...فهو بذور معان تتوالد إلى الأبد"[2]

إن النظر إلى العنوان الداخلي كنص تنطبق عليه قوانين النصية، يطرح إشكالية فقره اللغوي في مقابل ثرائه الدلالي، العنوان الداخلي (بلسان..) بصياغته يحقق قانون الاقتصاد اللغوي، لكن هذا القانون لا يحكم نصيته ،"فالنصية مرتبطة بآليات التناص، والانتشار وقابلية العلامة على التكرار بإنتاج المعنى، وإخفاء قواعد النص وقوانينه".[3]

العنوان (بلسان) يثبت أن لا حقيقة للأصل ولا وجود للمصدر، اللسان معبر القول والكلام واللغة والسرد والكتابة كل شيء ولا شيء، لا شيء يقع في المركز ، التعددية بما هي قانون راسخ، ينسخ قانون ثبات المعنى وقراره وانتهائه، ومن هنا يفلت النص من قبضة القراءة التي تحيله إلى معنى يقيني، إلى قبضة القراءة التي تنذره للتأويل، والتوالد حيث أن النص محكوم بنسق رحمي، منتشر ومشتت، يعبر من النص الكائن، إلى النص الممكن، والنص المحتمل.

يرتفع شأن الانتشار الذي يحمل النص على تكثُّر المعنى وتعدده، والانتشار بهذه الصيغة التفكيكية يجمع ما بين (التناص) و(الاختلاف) بمعنى لا نهائية التأويل، وتوليد المعاني،

---

[1]: محمد شوقي الزين: **جاك دريدا (ما الآن؟ ماذا عن الغد؟الحدث، التفكيك، الخطاب)**، منشورات الاختلاف الجزائر، ط1، 2011،

[2]: محمد عناني: **المصطلحات الأدبية الحديثة**، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر، ط3، 2003، ص22.

[3]:خالد حسين حسين:**في نظرية العنوان** ، ص95.

أو قابلية النص على التناسل في نشاط القراءة.[1] تغدو علامات العنوان (بلسان..) مقاطع مبتورة، ومُزَقا، وكسورا، وخِرَقا، ورَثْقا مبعثرا للمعنى.

2:العنونة الداخلية في رواية (البيت الأندلسي): شعرية معجم الموسيقي الأندلسية:

إن تجذر العنونة في الخطاب السردي يجعل من تحليله رهين سبر عتباته، التي تقودنا إلى أسرار الخطاب السردي ، وذلك يرجع إلى أن العنوان ليس مكونا طارئا على السرد، بقدر ما كان لافتة مميزة لكينونته، ولهذا لم تكن العنونة الحديثة والمعاصرة إلا مضاعفة للتسمية، والإصرار عليه، لتتمتع العنونة السردية بخصوصية نصية لها قراءتها ومراميها وشعريتها.[2]

وصارت هذه العتبات الداخلية فضاء يزخر بالغواية ، حيث إن " العنونة السردية لا تتوانى عن إنتاج عناوين تضاهي العناوين الشعرية بنية ودلالة، نتيجة الصياغة المتبادلة بين السردي والشعري، وتوسل الواحد منهما بتقنيات الآخر، الأمر الذي يجعل من مقاربة العنونة في السرد على مستوى مقاربة العنونة الشعرية"[3] ، وتحولت إلى بنيات عنوانية "معبأة بنفس شاعري ينزاح عن طبيعة العناوين الداخلية التي كان يغلب عليها الطابع الإخباري أو الترتيبي"[4]

القارئ لرواية " البيت الأندلسي" لا يلبث طويلا ليكتشف تورطه في سراديب العنونة الداخلية، حيث حفلت الرواية بها، وجعلت منها عنصرا بالغ الأهمية من عناصر بناء الخطاب المصاحب، وتشتغل العناوين الداخلية على خرق أفق توقع القارئ، ودفعه بعيدا لاستكشاف الخفي من خلال الجلي، أي للحفر في البنى التركيبية والدلالية، للوصول إلى التأويل المناسب للعناوين التي جاءت كمعزوفات موسيقية أكثر مما هي تراكيب نصية .

تتوتر الشعرية على عتبة العناوين الداخلية، إذ تبنى باستضافة جهاز تسمية تستعيره من حقل الموسيقى الأندلسية، فحملت الأقسام السردية عناوين / تسميات مقاطع موسيقية، لتستحيل رواية " البيت الأندلسي " إلى معزوفة أندلسية بتقنيات سردية .

---

[1]:المرجع السابق، ص92-93.
[2]: المرجع نفسه : ص 304.
[3]: المرجع نفسه : ص 203.
[4]: عبد المالك أشبهون : **العنوان في الرواية العربية** ، ص 138.

العناوين الداخلية حتى مع فرادتها شديدة الصلة بالعنوان الرئيس، وبالنص الروائي سواء بسواء ، حيث تغدو مساءلة (العنوان) في العمق من مقاربة النص السردي ، لكونه قانونا له .[1]

تبدو العلاقة بين العنوان الرئيس " البيت الأندلسي" والعناوين الداخلية خفية وملتبسة وغير مكتملة إذا قرأت بعزل عن ربطها بنص الرواية، إذ تحيل القراءة الخارجية لجهاز العنونة إلى اكتشاف امتداد العنوان الرئيس في العناوين الداخلية، لاشتراكها جميعا في التوصيف التاريخي " الأندلسي "، فالبيت الأندلسي ، ومعجم العناوين الداخلية مستمدة من معجم الاصطلاحات الموسيقية الأندلسية (توشية - استخبار - نوبة - وصلة - إيقاع - مقام- سيكا) .

أما القراءة التفكيكية لعلاقة العناوين الداخلية الموسيقية والنص الروائي، فتبدأ منذ انتباه النقد إلى علاقة الفن الروائي بالفن الموسيقى، وقد كان المدخل إلى فهم تلك العلاقة هو بناء مفهوم (الزمن) " وإذا كان الزمن باعتباره عنصرا أساسيا في النص الروائي ، وقد أولاه النقد منذ مدة غير بعيدة ، أي في بداية الخمسينيات عناية كبرى ، وتضاعف هذا الاهتمام عندما اكتشف النقاد علاقة الكتابة الروائية بالبعد الزمني في علاقته بفن آخر هو فن الموسيقي".[2]

وكما يقول **ميشال بوتور** " الموسيقى والرواية تضيئان بعضهما البعض بصفة متبادلة "[3]، وإذا كانت هذه العلاقة بين الرواية وفن الموسيقى، جلية وواضحة بحكم أن هاذين النشاطين الإبداعيين متلازمان ، فإن ما يميز التركيب الموسيقي من الأصوات التي يعرضها على المستمع ، وما تتضمنه هذه الأصوات من استرداد ، ورجوع ، وانطباق ، وكل ما يميز هذا الفن من حركة زمنية و تناغم هي ضرورية للاستمتاع الفني[4] ، إن إيقاعات التشاكل والتباين والتوازي والتضاد .....خلقت تلك القرابة الشديدة بين الموسيقى والرواية كفنين زمنيين.

إن للعلاقة بين الموسيقى والرواية رسوخا شديدا في الرواية العالمية أيضا، حيث أن عددا" من الروائيين الذين ربطتهم بالموسيقى صلاة شديدة الخصوصية، صلات تتمثل

---

[1]: خالد حسين حسين : **في نظرية العنوان** ، ص 303 .

[2]: محمد داود : **الرواية الجديدة بنياتها وتحولاتها** ، ص 310.

[3] : Michel Butor : **essais sur le roman** , éditons Gallimard , paris , 1969 , p 48 .

[4]: محمد داود : **الرواية الجديدة بنياتها وتحولاتها** ، ص 3150

بالدرجة الأولى في اهتمام الروائي الشديد، بل والصارم وأحيانا بالأسلوب لكنه حين لا يقتصر عليه يتجاوزه، ليبني إلى جانبها أو معها، أو يوحى منها، أو باعتماد معمارها روايته، ذلك كان على سبيل المثال : شأن **أندريه جيد** ، و**مارسيل بروست** ، و**ميلان كونديرا** .[1]

إن تفكيك المعزوفة الموسيقية الأندلسية لاكتشاف دقائق العناصر المؤلفة لها ، واكتشاف العلاقة الدينامية بين تلك العناصر التي تجعل منها بنية كلية منسجمة ومتحولة ، حيث يقوم كل عنصر بوظيفة تنسجم والوظائف التي تقوم بها العناصر الأخرى، يؤدي إلى إدراك التماثل والانسجام الذي يحكم علاقة العناصر ضمن الوحدة، هو ذاته الأساس الذي يحكم معمارية الرواية، فقد شيدت رواية "البيت الأندلسي" معمارها على معمارية (نوبة أندلسية)، وهي ليست التجربة الوحيدة ضمن المنجز الروائي **لواسيني الأعرج** التي تحتفي بالموسيقى، حيث جاءت الاصطلاحات الموسيقية لتسم عناوين رواياته الأخرى كرواية "رمل الماية"[2] ، و"كريماتوريوم (سوناتا لأشباح القدس)" [3]، كما حضرت الموسيقى بمقاماتها وآلاتها في رواية " مملكة الفراشة"[4]

أما "البيت الأندلسي" وترجمته إلى الإسبانية (لا كاسا أندلوسيا)، فهو أيضا اسم الفرقة الموسيقية الأندلسية التي أسستها (سلطانة) عندما التحقت (بجاليليو الروخو) :

" وعندما فكروا في اسم للفرقة كان مقترح (لالة مريم) هو الأجمل. "قالت وهي تضحك : لا يوجد مثل جاهاركا ، أو **لا كاسا أندلوسيا ، البيت الأندلسي** . بسيط ومليء بالإيحاءات"[5].

وتمتد علاقة "البيت الأندلسي" بالموسيقى إلى ما قبل ذلك، فهي علاقة جسد وروح، يذكر (مراد باسطا) وصية جده التي تكررت في متن الرواية كما تتكرر اللازمة في المعزوفة:

"عرفت الآن لماذا كان جدي غاليليو الروخو، المورسيكي الضائع، يلح على البقاء حتى ولو في هيئة خادم، ملتصقا بحجارة البيت الذي بناه بأنامله مثل الذي يعزف **نوبة أندلسية**

---

[1]: بدر الدين عرودكي : **الرواية و الموسيقى** : شبكة جيرون الإعلامية ، متاح عبر العنوان www.geroun.net

[2]: واسيني الأعرج : **رمل الماية : (فاجعة الليلة السابعة بعد الألف)** ، دار كنعان ، سوريا ، ط 1 ، 1993 .

[3]: واسيني الأعرج : **كريماتوريوم (سوناتا لأشباح القدس)** ، منشورات الفضاء الحر و منشورات بغدادي ، ط 1 ، 2008 .

[4]: واسيني الأعرج : **مملكة الفراشة** : دار الآداب ، لبنان ، 2013 ، ط 1 .

[5]: **البيت الأندلسي** : ص 190.

على تلوينات طبوعية مختلفة: رمل الماية ، زيدان ، سيكا ، جاهاركا ، موال ، مزموم ، عرق ، غريب . البيوت في هذه البلاد ، كانت تعزف ولم تكن تبنى " [1].

ومن هنا كانت معمارية "البيت الأندلسي"، ومعمارية النوبة الأندلسية، ومعمارية الرواية كلها تنبع من أصل واحد ، وتعزف بإيقاع منسجم . وقد جاءت معمارية الرواية متسقة بالرغم من تشظي السرد، وتكسير وحدته، ونقض بنيته المحكمة، منسجمة مع وحدة الطبع الموسيقي الذي يسود في النوبة، أما النوبة الأندلسية ذاتها فهي تحتكم إلى بنية لحنية خاصة، وهذه البنية اللحنية هي التي تحدد عدد أقسام النوبة .

وبالرجوع إلى الرواية سنجدها تتكون من سبعة أقسام سردية، القسمان الأول والثاني تتقدم فيهما العنونة مجردة، عارية من أي تصنيف شكلي، خلافا للأقسام الخمسة الموالية ، والتي جاءت تحت تصنيف (الفصل) ، وكل فصل تفرّد بعنوان موسيقي خاص ومميز، وإمعانا في التشظية انقسمت الفصول إلى أقسام سردية مرقمة، وإلى أوراق معنونة وموشاة من أوراق المخطوطة الموريسكية، باستثناء الفصل الخامس والأخير الذي حافظ على وحدة ظاهرة فيه بإيقاعين منسجمين و بلا أوراق .

تتقاطع هذه الأقسام، والفصول فيما بينها استجابة لحركة (الامتداد)، وتعود لتنكفئ على نفسها، فيشكل كل قسم عالما قائما بذاته، استجابة لحركة (الانقطاع)، الحركتان اللتان تحكمان معمارية النص ككل وخطاباته المصاحبة.

يظهر جليا أن انتفاء التصنيف الشكلي (فصل) في القسمين الأول والثاني، إنما جاء استجابة لرؤية إستراتيجية تجعل منهما مقدمة روائية مضعّفة، فهي تشغل وظيفيا كفضاء فصل (البدايات)، وبحركة موازية يتقدم (الفصل الخامس) متخففا من أوراق (المخطوط) إيذانا ب(النهاية) في سبيل الختم .

إذا فمعمارية رواية " البيت الأندلسي " قامت على مقدمتين، وخمسة فصول واثنتي عشرة ورقة ، يجسد " البيت الأندلسي " و" المخطوطة " ، مركز الحكي ، ويتظاهران معا في لعبة الوجه والقفا كورقة واحدة داخل الخطاب الروائي ، تظهر هذه الوحدة سرديا بتوازي المصائر من بداية الرواية إلى نهايتها .

[1]: **البيت الأندلسي** : ص 32.

تقدم الرواية القصة الواقعية ل (البيت الأندلسي) مسرودة من قبل (مراد باسطا) ويشترك معه في تسريدها صوت أنثوي هو (ماسيكا) لا يمثل الواقع في "البيت الأندلسي" إلا جزء من عملية الكتابة ، ولا يعرض إلا بصفته "قطعة موهمة بالحياة اليومية وليست إلا وجها مميزا لها أي ذلك الذي يسمح لنا بفرزها عن غيرها بصفتها جنسا أدبيا "[1]

ويسمي **ميشال بوتور** هذه العلاقات المعقدة التي تجمع بين كل هذه العناصر والأوجه التي تصف الواقع المعاش، ب" الرمزية" أي بصفتها مجموعة العلائق الدلالية العميقة والمتنوعة بصفة كبيرة ، وبحكم أنها تحاول " نقل " ما تعرفه الحياة من غليان اجتماعي ، وتحولات ثقافية ونفسية والتعبير عنها بالوسائل الفنية [2] .

أما الحكاية التاريخية التي تقدمها أوراق (المخطوط) فيشترك في سردها (غاليليو الرخو)، و(سيلينا) وكاتب مجهول، ومن ثمة تنبثق التداخلات الزمنية / الإيقاعية من جهة نهوض نظام السرد على تقنية القص المتناوب والمتقطع أي أن السارد يقوم بتأجيل السرد المتعاقب لحكاية (البيت الأندلسي) الواقعية بين حين وآخر، ليقص حكاية (البيت) التاريخية .

وعليه فقد تولدت الأقسام السردية بفعل تجزئتها من المتن المركزي الكلي، بحيث يقتطع من السرد على إيقاع البنية اللحنية، فبعض الأقسام تطول أو تقصر، وبعضها يأتي جملة وبعضها الآخر يوغل في التفريع والانقسام .

[1]: Michel Butor : **essais sur le roman** , p 12

[2]: محمد داود : **الرواية الجديدة بنياتها و تحولاتها** ، ص 311

رقم الفصل	عنوان الفصل
/	**استخبار** ماسيكا
/	**توشية** مراد باسطا
الفصل الأول	**نوبة** خليج الغرباء
الفصل الثاني	**وصلة** الخيبة
الفصل الثالث	**إيقاعات** الحرف السري
الفصل الرابع	**مقام** الرماد
الفصل الخامس	لمسة **سيكا** الناعمة

جاء القسمان السرديان الأولان : (استخبار ماسيكا) ، و(توشية مراد باسطا) ، إيقاعين لافتتاح السرد، يحضر الصوت الأنثوي أولا ثم الصوت الذكوري ، كل واحد منها يعزف عزفه المنفرد ويسرد محكيه وفقا لمنظوره الخاص عزفا متواصلا دون انقطاع يشد القارئ إلى النهاية .

ثم تأتي فصول الرواية كل فصل من هذه الفصول ينقسم إلى مسارين سرديين المسار الأول يبدأ بإيقاع القصة الواقعية ، وينقسم بدوره إلى أقسام مرقمة ، وأما المسار الثاني فيعزف إيقاع القصة التاريخية وينقسم بدوره إلى أوراق .

يأخذ الفصل الخامس (لمسة سيكا الناعمة) وضعا مميزا فقد جاء في شكل فصل النهاية وقد قسم بدوره إلى قسمين مرقمين 1 و2 . ويخلو من أوراق المخطوطة .

2-1-استخبار ماسيكا :معزوفة الأنوثة .

الاستخبار في الموسيقى الأندلسية كما جاء في هامش الرواية هو" قطعة موسيقية أندلسية افتتاحية صغيرة ، وهي مقدمة لما سيأتي لاحقا ، القصد من ورائها شد انتباه المستمع وإدخاله في الموسيقى تعزف فرديا بآلة وترية واحدة ، أو جماعيا بمختلف الآلات " [1]

يحضر الاستخبار في النوبة الأندلسية كمقدمة، حيث " تعزف كمقدمة أو كفاصل أحيانا" يوظف الاستخبار لشد انتباه المستمع ، وتوريطه في عوالم المعزوفة ونقله من لحظة ما قبل إلى لحظة العمل الفني .

في الاستخبار " ينطلق خيال العازف المنفرد لا تحده حدود فهو مسير بوحي من مزاجه، وشعوره بالجو النفسي، والتأثير الخلقي للمقام الذي يعزف منه، كما أنه مطالب بأن يبتكر عفو الخاطر جملا لحنية مقنعة " وأن يتصرف فيها بالتحول من مقام لآخر تحويلات شيقة ومبتكرة ، متجانسة أو متقابلة في طابعها النفسي ." [2]

تفردت بسرد هذا القسم / التقديم (ماسيكا)، وافتتحت القسم السردي/ الاستخبار، والرواية ككل :

" أنا **ماسيكا** ، وإذا شئتم **سيكا بنت السبنيولية** كما سماني أصدقائي في المدرسة ، لا لأن أمي **إسبانية** ، فهي مثلي نبتة هذه الأرض البحرية ، ولكن لأن أصولنا **موريسكية** . مثل **الآلاف** من سكان **الجزائر.."** [3]

لا تفتتح (ماسيكا) في عزفها المتفرد للاستخبار "البيت الأندلسي" السرد وحسب، وإنما هي تسرد هوية، وتحبك التاريخ، وتواجه أطروحة الآخر، بأطروحتها المناقضة، يجسد التقابل الصريح بين السبانيولية (إسبانية) / وموريسكية (بؤرة) التسريد و (نواة) التحبيك المركزية .

(ماسيكا) هي واحدة من بين ألاف الأصوات الموريسكية التي ستعزف إيقاع " البيت الأندلسي" حتى ولو لم تكن من بين مالكيه بالوراثه، فهي تمتلكه وجدانيا تماما كما فعل

---

[1]: **البيت الأندلسي**: ص 07

[2]: سمحة الخولي : **الارتجال و تقاليده في الموسيقى العربية** ، مجلة عالم الفكر ، الكويت ، م 06 - ع 01 ، 1975 ، ص 23

[3]: الرواية : ص 07 .

(سيد أحمد بن خليل ، غاليليو الروخو) " لم أُقِمْ أبدا في **البيت الأندلسي**، ولو يوما واحدا ، ولست **وريثة** . لا شرعية ولا غير شرعية لممتلكاته "[1] .

(ماسيكا) حسب اللعبة السردية هي الامتداد الحيوي للمكان المؤنث، وتُجلِّي القصدية في (تمكين الأنثى) ، ويتضاعف ذلك البعد في اختيار الانتساب إلى الأم (بنت السبانيولية).

حتى مع افتتاحها للسرد وتسلمها لسان الحكي من البداية إلا إن (ماسيكا) تجسِّد الصوت الأنثوي لمحكي بطل الرواية الإشكالي، فهي تستعيد عبر محكيها الخاص ذاكرة البيت الأندلسي من خلال ما رواه لها (مراد باسطا) حفيد (غاليليو الروخو).

اختارت الرواية أن تبدأ من النهاية ، واختار الروائي لسان الأنثى ليقدم من خلاله الرواية مكثفة، وتقدمت (ماسيكا) كشخصية مشاركة، سجلت قصة البيت الأندلسي بأمانة، وحافظت على المخطوطة النادرة من الاحتراق والضياع، وحققت آخر وصايا مراد باسطا في أن يدفن في مقبرة أجداده.

" هذا هو **الكتاب** بلحمه ، ودمه و أنينه ، لم أضف إليه شيئا من عندي سوى ما رواه **مراد باسطا** أو أومأ به، **لم أتدخل** إلا بما يساعد على استقامته **(.....)** هذا **الكتاب** هو حقيقة **غاليليو** ومأساته وحقيقة **مراد باسطا** وخيباته، و**حقيقتي** أيضا وخوفي أنا التي تبدو غير معنية بما يدور من حولها "[2].

هكذا إذا جاء استخبار (ماسيكا) السردي، محكيا ذاتيا يجسِّد كينونته وهويته (ضمير المتكلم)، إذ يورط القارئ في عوالم السرد و يشده لقراءة ما تبقى من الرواية.

2-2- توشية (مراد باسطا) : معزوفة الموريسكي الأخير.

يسند الحكي في العنوان الداخلي الثاني إلى مراد باسطا، بتميز هذا القسم السردي بالقصر، ويفتتح محكيه بالتساؤل الإشكالي الذي طالما أرّق السرد والساردين (سؤال البداية)

" من أين أبدا هذا الجرح هذا يا سيكا ؟ "[3]

يكشف هذا التساؤل كيف "أن للبداية فتنة وعجبا" ، وأن فتنة سؤال البدء هي غواية السرد في حد ذاتها.

---

[1]: **البيت الأندلسي** : ص : 07.
[2]: المصدر نفسه: ص : 24 .
[3]: المصدر نفسه: ص 27.

أما (التوشية) فهي كما جاءت على لسان الروائي في الهامش : " التوشية كما يبدو من اسمها مقطوعة زائدة عن النظام الموسيقي العام، لها وظيفة إيقاعية تجميلية، القصد من ورائها الاستراحة ، واستعادة الأنفاس والتحضير الموسيقي لما سيأتي من بعد."[1]

فالتوشية ذات طبيعة إيحائية تنبؤية، تكشف عن الطابع الموسيقي الذي تقوم عليه النوبة وقد جاء العنوان الداخلي : (توشية مراد باسطا) كمفتتح ثان يعضد (استخبار ماسيكا) ، ويهيؤ للانطلاق في السرد.

يوظف (العازف) التوشية لاستعادة أنفاسه، تحضيرا للدّخول في عزف (النوّبة)، وينطبق هذا أيضا على (سارد) التّوشية، حيث يقول (مراد باسطا) مخاطبا (ماسيكا) : "تدفعينني للحديث كمن يدفع سيارة معطلة ، تتمايل تهدهد ، ولكنها عندما ينطلق محركها ، تندلع كقذيفة ، بحيث لا قوة في الدنيا توقفها على جنونها ."[2]

على مستوى الخطاب السردي يتباطأ السرد وينحسر لصالح الوقفات الوصفية، حيث ينكفئ السارد إلى ذاته، ويرثي نفسه في بكائيات داخلية، وينهض المونولوج بإضاءة عتمات الذات المنكسرة، ويرتق الفراغات التي لم يتمكن سرد (ماسيكا) من الوصول إليها.

يكشف (مراد باسطا) في التوشية عن رغبته في كتابة جرحه، وإن المفارقة لبليغة بين (الجرح) و(الكلم/ات)، فنزيف الأرواح تطهّره الكلمات وتبلسمه الكتابة، وكأنّ (مراد باسطا) في تأملاته الأخيرة اهتدى إلى هذا السر الكوني العظيم .

"هذا الجرح عميق وأخاف أني إذا نزلت نحوه ، أن لا استطيع الصعود ثانية ، ثم من قال إني أريد الصعود ثانية بعد انكسار الروح ، وضمور الجسد .

أحتاج اليوم أن أملا الفجوات البيضاء التي بدأ يأكلها نداء القلب ، والرجع البعيد ، وداء الخرف ، بل أن أدون شهوتي المتقدة ، وأكتبها قبل فوات الأوان ، تماما مثلما فعل أجدادي الأوائل.[3]

2-3- الفصل الأول : نوبة خليج الغرباء /عنوان النوستالجيا.

جاءت العنونة مرة أخرى في هذا العنوان الداخلي لتبني شعريتها باستضافة حقل الموسيقى الأندلسية ، وجماليات المكان .

---

[1]: **البيت الأندلسي**، ص27.
[2]: المصدر نفسه : ص 28 .
[3]: المصدر نفسه : ص 30 .

النوبة : هي وحدة موسيقية كاملة ، بكل ميازينها ، ويعرفها المستشرق الانجليزي **هنري فارمر** بأنها : " أعلي صورة فنية للموسيقى العربية " ، وهي في رأيه " تشكل أهم طبقة في التأليف (...) وهي موسيقى مجالس. "[1]

والنوبة تعني القالب الموسيقي المتعارف عليه في الموسيقا الأندلسية وهو يتكون من عناصر أساسية هي المقدمة ، بأقسامها والميازين الخمس". [2]

خليج الغرباء: يحيل على المكان البحري ، ويحضر العنوان الداخلي بنصيته ضمن القسم السردي الذي يسمه :

" لفحات البرد القارص الآتية من الجهة الغربية ، من **خليج الغرباء** أيقظتني نهائيا من غفوتي الفجرية " [3]، وفي هذا المجتزأ أيضا: " انعطفت عند الدوار، ثم عدت على أعقابي، كان السواد قد ابتلع كل شيء بما في ذلك **خليج الغرباء** ."[4]

يتقدم المكان البحري كفضاء برزخي ، كجسر ممتد طرفه هنا وطرفه الأخرى هناك ، بدايته عند "البيت الأندلسي" في الجزائر المحروسة ، ونهايته عند شواطئ غرناطة ، ويكشف توصيف " الغرباء " بصيغة الجمع ، عن امتداد نوستالجي متوارث عبر الأجيال .

يقف (مراد باسطا) جسرا ممتدا بين جده (غاليليو الروخو) وحفيده (سليم)، جاءت معمارية الفصل لتوزع الحس (النوستالجي) عبر إيقاعات (النوبة) لتنقلها من إيقاع الحاضر إلى إيقاع الماضي .

يضطلع بحكي القصة الإطار قصة (البيت الأندلسي) في الزمن الحاضر (مراد باسطا) يأتي السرد مكثفا تتجاور خلاله محكيات متشعبة عديدة ، تطل من إحداها شخصية (سليم) وهو حفيد (مراد باسطا) يقول عنه : " لا أعتقد يا ابنتي (مخاطبا ماسيكا) إني رأيت حفيدا يشبهه، يبدو أن الطبيعة لا تجود دائما بأبناء ينشغلون بما نحسه تجاه هذا المحيط هو الوحيد الذي حمل على ظهره قصة هذا البيت، ونفّذ وصية جده ، حافظوا على هذا البيت ، فهو من لحمي ومن دمي ، ابقوا فيه ولا تغادروه حتى ولو أصبحتم خدما فيه أو عبيدا "[5]

---

[1]: ينظر : عبد العزيز بن عبد الجليل : **الموسيقا الأندلسية المغربية** ، عالم المعرفة ، الكويت ، 1990 ص 55.
[2]: المرجع نفسه ، ص 56.
[3]: **البيت الأندلسي** : ص 35.
[4]: المصدر نفسه : ص .39
[5]: المصدر نفسه : ص 43.

ينقسم الفصل " نوبة خليج الغرباء " إلى قسمين مرقمين (1) و (2) وثلاثة أوراق ، أي بمجموع خمسة أقسام تشكل خمسة موازين .

جاء القسم الأول (1) ليقدم الصورة الماثلة للبيت الأندلسي ثم يتسارع السرد و يتصاعد ، ويأتي القسم (2) حيث يفتح (مراد باسطا)، مخطوط جده فيتضوع منه عطر (لالة سلطانة)، وتعبق أوراقه بالتاريخ وبالذاكرة ، حيث تهيؤ هذه الحركة لبدء السرد على لسان (غاليليو الروخو) من خلال أوراق المخطوطة .

هكذا تستقر الرواية عن حكاية (أفقية) يمكن لملمة أشلائها السردية بتلحيم كسور القطع السردية ، وتسفر عن حكاية تتقاطع معها هي الحكاية العمودية تجد رهانها الفني في تقنية المخطوط ، ورهانها الجمالي في لعبة التاريخ .

2-4-الفصل الثاني :وصلة الخيبة :عنوان للذاكرة والانكسار.

تتوتر شعرية العنوان وشعرية السرد ، وتبلغ ذروتها في فصل " وصلة الخيبة " حيث بون المسافة، وشساعة المفارقة ، وعنف التضاد بين الصورتين، صورة البيت الأندلسي الذي اقتربت منه يد الهدم والإزالة : " بدأت منذ مدة غير قصيرة عمليات **الهدم** وعزل البيت نهائيا حتى أصبح كجزيرة ضائعة في فضاء الفراغ والتلف "[1]

وامتدت اليد ذاتها (لسرقة المخطوطة) لمحو ذاكرته .

"لكن ماذا يوجد في هذا البيت يمكن أن يسرق ؟ أو يهمها ؟ لا شيء .

في النهاية. كالعادة، وصلت إلى اليقين أن الذين دخلوا إلى هنا البيت كانوا يبحثون عن **المخطوطة لسرقتها** لمحو أي أثر لتاريخها." [2]

يلخص مراد باسطا (الخيبة) في هذا الرد الذي يواجه به (كريمو) وهو أمين عام البلدية التي أصدرت الحكم يهدم البيت .

" هذا البيت الذي تريدون بيعه . قاوم كل الغزاة و ظل واقفا ، ويقاوم اليوم قتلة من نوع جديد، الورثاء ، الذين يريدون تنكيسه نهائيا كما يفعلون مع الجمال قبل الإجهاز عليها وذبحها ."[3]

---

[1]: **البيت الأندلسي** : ص 118.

[2]: المصدر نفسه : ص 128 .

[3]: المصدر نفسه : ص 111.

أما الصورة الأخرى فهي صورة البيت كما جاءت في محكي المخطوط على لسان (غاليليو)، والتي تبلغ أزهى إشراقها في الورقة الخامسة التي يصدِّرها بالتقديم الأتي:

بناء البيت الأندلسي على هضبة القصبة المحروسة .
حكاية عودة لالة سلطانة من منفاها مع أخيها
دون فريديريكو دي طوليدو
ولقاء الجميع مع السفير الدانيماركي و زوجته و أخته العاشقة
أسرار أول ليلة عشق بعد غياب طويل
وقصة النافورة الفنيسية في صحن البيت [1]

نصيا يحضر العنوان بصيغته ضمن مقطع يحكي قصة لقاء (جاليليو) و(سلطانة) على أرض المحروسة بعد فراق طويل، ظلت فيه سلطانة بعيدة الموطن ، يخترق العنوان الداخلي السرد ليبني شعريته، بتوسيع الدلالة المعجمية لتتوافق والدلالة الاصطلاحية، فيتوازى الإيقاع الموسيقي (الوصلة)، مع الإيقاع الوجداني (الوصل) .

يسرد جاليليو قصة لقائه الأول مع سلطانة بعد فراق طويل " كانت فرقة العزف النسائية قد استكملت عددها واستعدت **للنوبة الأولى** كانت **الوصلة** خفيفة**(..)** شعرت بقبلي في غير مكانه . وقبل أن أصرخ : أعيدي **الوصلة** أرجوك... أعادتها ..مثلما كانت تفعل **سلطانة ..**اتجهت مباشرة نحو المغنية ..رفعت الحجاب البنفسجي من على وجهها. وضعت يدي على فمي لكي لا أصرخ**. سلطانة.."** [2].

الوصلة الموسيقية هي مقطوعة متصلة بعضها ببعض وهي التسمية المشرقية لهذا الصنف في مقابل التسمية الأندلسية والمغاربية (النوبة) ، فحسب **سمحة أمين الخولي** فإن النوبة الأندلسية تقابل مفهومها الوصلة المعروفة في المشرق وهي تمثل نظاما خاصا في تتابع المقطوعات الغنائية والموسيقية.[3]

يقدم النص التسمية وبدائلها (الوصلة) و(النوبة)، أما العنوان فراهن على تسمية (الوصلة)، وجاء في هامش الرواية شرحا للمصطلح "الوصلة في الموسيقى هي المقطوعة

[1]: البيت الأندلسي: ص 165.
[2]: المصدر نفسه : ص 174 .
[3]: عبد العزيز بن عبد الجليل : **الموسيقا الأندلسية المغربية :** ص 55.

الرابطة بين إيقاعين مختلفين منها وصلة زيدان مثلا التي تعطي نوعا من السلاسة للإيقاع الموسيقي في مجموعه"[1]، بعد اللقاء الذي وصل (جاليلو) ب(سلطانة) مرة أخرى قرر أن يشيد "البيت الأندلسي" ويقدمه مهرا لزواجهما، وتمثل هذه الوصلة أزهى لحظات البيت الأندلسي، وتربط وصلة الخيبة بين زمنين زمن الذاكرة الجميل وزمن الواقع بخذلانه وفجائعيته التي تتسع وتتعاظم حين يبدأ إيقاع الذاكرة ليسقط الذات في خيبة وانكسار.

2-5-الفصل الثالث إيقاعات الحرف السري : تشفير الهوية والذاكرة

الإيقاع الموسيقي يمثل نوعا معينا من التفكير الفني كنموذج لهذه الثقافة أو تلك، وهو إلى جانب التنظيم النغمي يعكس تلك السمات الفنية والجمالية الكونية والتي تتمثل في المعايير المكانية ـ الزمانية ، فالإيقاع عنصر أساسي في الموسيقى كشكل من أشكال الفن الزماني بل وشرط ضروري في وجودها .[2]

الإيقاع كفن زماني يخترق السرد، فالزمن هو الشخصية الأساسية في كل السرود ولهذا كان الإيقاع في الموسيقى، يوازي الإيقاع في الرواية، التي تعد قبل كل شيء فنا زمانيا بمستوى الموسيقى نفسه .[3]

ولعل من أكثر تعريفات الإيقاع الموسيقي شيوعا بين مجموعة متنوعة من المفاهيم ما تتناوله كظاهرة (زمنية عالمية) فكلمة الإيقاع Rhytm في قاموس **غروف** (The new Grove dictionary o music and musicians) تقدم على أنها (المضي قدما)، (التدفق) حيث تصف العملية الحياتية، والتدفق الزمني العام ذي طبيعة الجدلية، ومن تلك المنطلقات يدرس (هيجل Hege) و (هاوبتمان Hauptmann) خصائصه المحافظة على الطابع الوجودي ومحتواها الدلالي. [4]

---

[1]: **البيت الأندلسي** : ص 103.

[2]: نبيل صالح الدراس : **ظاهرة التوزيع في الإيقاعات العربية " دراسة تحليلية "**، مجلة الأردنية للفنون ، ج 06 ، ع 02 ، 2013 ، ص243.

[3]: رولان بورنوف وريال أونيليه : **عالم الرواية** ، ترجمة : نهاد التركلي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ـ دط ـ 1991 ، ص 19 .

[4]: ينظر: نبيل صالح الدراس : **ظاهرة التوزيع في الإيقاعات العربية " دراسة تحليلية "**، ص243.

جاء السرد في " إيقاعات الحرف السري " بعد الحكي التصاعدي للأحداث في (وصلة الخيبة) ليعود منتكصا إلى رواية الماضي، حيث إنه وفي إيقاع استذكاري يستعيد (مراد باسطا) أيام شبابه ، ويتذكر (والده) الذي ورّثه المخطوط والبيت وجعل الوصية كحبل ملتف على العنق، معماريا قسم الفصل إلى أربعة أقسام مرقمة، وتظهر شخصيات طارئة مع كل إيقاع ، تتقاطع فيه مع "البيت الأندلسي" ثم تختفي، يكرر الزمن الإيقاع نفسه مع إحداها ، إنه سليم حفيد (باسطا) الحامل الجديد لإرث أجداده : " **سليم** هو أقرب أحفادي وأكثرهم حساسية .الوحيد الذي يملك فضول كشف النقاب عن سيرة العائلة ، بل منشغل بالحفاظ على البيت حتى ولو استلمته الدولة وحولته إلى دار للموسيقى أو الفنون ، المهم أن يظل واقفا " [1].

" لا يتأفف أبدا على الرغم من جبل الأشغال الذي يجره وراءه دائما، الوزارة ، المتحف، الوزير، سرقة الآثار التي أصبحت دارجة لدرجة أنها تحولت إلى موضة، مطاردة المخطوطات في المدن بالخصوص في الجنوب ومحاولة إقناع الناس بجدوى وضعها في المتحف لحمايتها ، لكنه يجد دائما لحظة هاربة يخصصها للبيت الأندلسي ". [2]

إن في هذه الحركة الامتدادية ، يقبع الزمن وتنضوي قوانينه، لهذا كان الإيقاع يشبه الزمن في حركيته وفي قوانينه، " فهو تدفق منظم ذو مغزى للطاقة الموسيقية، خال من الأشكال الثابتة، أو كحركة موج تسير إلى ما لا نهاية وبلا عودة ، فلا تعيد نفسها كما كانت ، ولكن في جوهرها مماثلة لنفسها " [3]

فالتقابل بين (مراد باسطا) وحفيده (سليم) يبني صورة / إيقاع التشاكل ، ويبني إيقاع المفارقة، تشاكل القضية ، والإخلاص لها ، والإرث الثقيل، ومفارقات الذهنيات، وطريقة المقاومة واختلاف الأزمنة ، " انغمس سليم طويلا في تصوير المخطوط بحماس كبير، كان دافئا وحنونا مع الأوراق .... يضعها في السكانير الذي هو في الوقت نفسه طابعة فتخرج

[1]: البيت الأندلسي : ص 219.
[2]: المصدر نفسه : ص 219 – 220.
[3]: نبيل صالح الدراس : **ظاهرة التوزيع في الإيقاعات العربية** ، ص 244.

من الجهة الأخرى في شكل صورة مشابهة للأصل، في كل شيء ... عندما رأيت الصور المطبوعة ، كنت سعيدا أن الذاكرة لن تموت حتى ولو كتب لها أن تسرق أو تحرق.[1]

تعري حالة السعادة الطارئة التي انتابت (مراد باسطا) حجم الهوَّة، وشساعة البون بين قدرة الحضارة المادية على خدمة القيم الإنسانية وتعميقها وانتشالها من سفوح النسيان، والردم والزوال، وقدرتها في الآن ذات على السحق والطمس والتزييف، حين تعمي القيم المادية بصيرتها ، لهذا يتضاءل سلطان الإنسان أمام سلطان الآلة ويعجز .

المخطوطة في "البيت الأندلسي" هي (الرواية) هي صندوقها الأسود المليء بالأسرار تتخلق فيها ومنها شخصيات تاريخية واقعية، وأخرى ورقية متخيلة، يحيل العنوان الداخلي على المخطوطة، التي كتبها (سيد أحمد بن خليل غاليليو الروخو) ليخلد تاريخ موريسكيٍّ منفيٍّ هارب من محاكم التفتيش من وحشيتها، كتب (غاليليو الروخو) المخطوطة بلغة سرية بحرف مشفّر هو لغة (الخيميادو) وكلماتها المشفّرة التي وضعها الموريسكيون دفاعا عن تاريخهم، وماضيهم، إضافة إلى القرآن الموريسكي الذي خطوه بالخيميادو ليتمكنوا من قراءته بعيدا عن رقابة محاكم التفتيش [2] ، وقد قام (سليم) بفك شفرة الحرف السري، قرأها، وقرأ فيها تاريخ أصوله ، ونذر نفسه للحفاظ عليها.

2-6- الفصل الرابع : في مقام الرماد . العنوان المعلق.

إن المقام في الموسيقى العربية من الأصوات الموسيقية المرتبة ترتيبا خاصا، تجعلها ذات طابع ولون لحني معين، والمقام معناه النغم الذي يخضع لأسس فنية، وقواعد ثابتة تسير فوق نظام خاص .[3]

أما موسيقى الفصل فقد جاءت على خمسة أقسام تأخذ فيها الأحداث، وإيقاع السرد بالتصاعد بصورة منتظمة، كما يحدث في تدرجات المقام ينفتح (مقام الرماد) بسرد وضع (البيت الأندلسي) في عهد الاستعمار الفرنسي ، وموقف **جونار** من البيت الأندلسي " حيث

---

[1]: **البيت الأندلسي** : 216.
[2]: المصدر نفسه : 220.
[3]: عبد الوهاب بلال : **المقامات العراقية** : مجلة عالم الفكر، م6 ، ع1 ، الكويت ، 1975 ، ص37.

حوله إلى " مكان جميل للفنون والموسيقى ولهذا نال لقب ميسيو جونار لونيو موريسك ".Monsieur Jonard le New - morisque

ثم تصاعدت الأحداث لتستذكر الحرب الأهلية الإسبانية في القسم الثاني، حيث يحضر اللفظ العنواني، " كان **الرماد** يملأ الدنيا والعيون لا تبصر إلا قليلا ، لا أدري ما الذي قادني نحوها ؛كومة من النار والحجارة والكثير من التاريخ لكني أغمضت عيني و لم أسأل عن الباقي . [1]

تتسارع الأحداث وتتراكم ولا تترك للقارئ فرصة إحصائها ، يهوي (المقام) بالسرد إلى جحيم الحاضر، حيث تتهاوى القيم الاجتماعية والسياسية والثقافية والإيديولوجية وفي تحولات متسارعة للمجتمع الجزائري، الذي يحاكي فعل الأفعى حين تفارق جلدها وتتنكرله . ثم تخرج بجلد جديد، وتحول السرد فجأة إلى استعارة طويلة مسرودة بأصوات متعددة، تترقب تأويلا مناسبا .

ضمن إستراتيجية عنوانية خارقة ومنزاحة يظل العنوان " في مقام الرماد" (دالا) معلق الدلالة في (المقام)، إلى أن يأتي الفصل الخامس (**لمسة سيكا الناعمة**) ليجلّي مدلول (الرماد) .

2-7-الفصل الخامس / لمسة سيكا الناعمة . في سبيل الختم

يخلق العنوان الداخلي **لمسة سيكا الناعمة** توقعا لدى القارئ بالخلاص والمألات السعيدة ثم لا يلبث طويلا حتى يتحطم مع كلمات الفصل السردي الأولى، حيث تنتشر دلالة (الرماد) والحرائق وتتوالى الخيبات، تتوتر الأحداث كلها وتجتمع في فصل النهايات (الكيد لإحراق البيت الأندلسي والتخلص منه، إصدار حكم هدم البيت من طرف بلدية الجزائر، تنفيذ الحكم وإزالة البيت لبيع الأرض التي بني فوقها، تشييد البرج التجاري بأيدي شركات أجنبية مكانه)

[1]: **البيت الأندلسي** : ص 315

ينفرد العنوان الداخلي للفصل لمسة سيكا الناعمة بالإشارة إلى حدث واحد وهو تدخل ماسيكا لإنقاذ المخطوطة الموريسكية من الحرائق المتوالية التي كادت تحيلها هي الأخرى إلى رماد وهباء .

في البداية السردية للفصل تظهر ماسيكا وقد أنقذت المحظوظة من حادثة الحريق التي تعرض لها البيت الأندلسي .

لا يمكن للصدفة أن تكون بكل هذه القوة وهذا النظام المحسوب، بدقة متناهية، خرجت الأوراق بأعجوبة من عمق النار، كان الوجه **ماسيكا** مليئا **بالرماد** ، تخترق وجهها ابتسامة فرحة كبيرة ، لا أدري من أين جاءت ولا كيف طارت وكان يمكن أن تتحول هي إلى **رماد**[1]

تظهر ماسيكا في الوقت المناسب لتنقذ المخطوطة من حريق آخر كاد يحدث في لحظة تضائل فيها الوجود الإنساني و كاد ينعدم ، حيث همم ، مراد باسطا بإحراقها .

لم أعد أحس بشيء حواسي تعطلت فجأة، حتى عندما أشعلت النار في المخطوطة كانت كالحطب اليابس، التهبت بسرعة ، ومست النار أصابعي ويدي ولباسي ولم أحس بأي شيء لا أدري لحظتها من أين جاءت مرة أخرى وكيف خرجت (...) فجأة رأيت **ماسيكا** تسحب المخطوطة المشتعلة في يدي تحرق أصابعها **الناعمة** ، وتمنعها من التحول إلى **رماد** [2]

في حوار العنوان الداخلي مع الفصل الذي يعنونه تنحرف القاعدة أحيانا وتنزاح لتوليد إستراتيجية عنوانية تجريبية، إذ يبقى العنوان الداخلي للفصل الرابع في (مقام الرماد) معلقا مبهما حتى جاء الفصل الخامس ليجلي مدلوله .

ويبقى العنوان الداخلي للفصل الخامس معلقا على دلالة واحدة جاءت ترجيعا لاستشراف استباقي كشفت عنه البداية السردية ، وبهذا تواطأت العنونة الداخلية مع حركة السرد الذي التف حول نفسه في حركة يفترس فيها ذاته.

---

[1]: **البيت الأندلسي**: ص 422

[2]: المصدر نفسه : ص 445 - 446

3- اشتغال الوظائف العناوين الداخلية في "البيت الأندلسي" :

تتقدم العناوين الداخلية لتحديد هوية الأقسام/ الفصول السردية وتعيينها، وتكتسب العناوين هنا قوتها الإنجازية، تقوم العنونة الداخلية بوظيفة التسمية، لأنها تتكفل بتسمية العمل (القسم / الفصل) و"بالتالي مباركته." [1]

ولما كان " العنوان " رئيسيا أو داخليا العتبة الأولى التي تسلمنا للنص فإنه لا يوضع اعتباطا، وإنما تؤطره خلفية ثقافية عامة، تحدد قصديته بمساعدة دلالة تجريبية وأخرى تاريخية " [2].

بانفتاح العنونة الداخلية على معجم الموسيقى الأندلسية، انقلبت الأقسام الروائية إلى نوتات موسيقية، تعزف سردا بتوجيه من العنوان الذي يحدّد سير المعزوفة وأقسامها، وطبوعها، والجدير بالذكر هنا "أننا إذا كنا نريد مقاربة الطابع الرسمي للعلاقة بين العنوان والنص دون النظر إلى الاهتمام بالجوانب الثانوية، فان هذا الأمر يعد خطا في التفسير، ويقع فيه الكثير من المختصين[3]، فعناوين الفصول في " البيت الأندلسي " لجأت إلى تبئير المفردة الموسيقية وتعمدت لتأسيس توجه " يتغي من ورائه الوصول إلى القارئ وتبئير العنوان في ذاكرة (المتلقي) والنص (السرد)." [4]

إن النصوص الجيدة تبقى عالقة في مخيلتنا ، أما العناوين الجيدة فتبقى عالقة في الذاكرة، ولا تمحى حتى مع نسيان نصوصها.

وإذا كان العنوان سمة الشيء، فإنه دال على الاسمية ، وهو إلى الاسم أقرب من الفعل، إذ أن عنونة الشيء تبرز قيمة معناه، قيمة الأشياء أشد وأكثر ثباتا، فهي بالاسم أولى لدلالته على الثبات." [5]

---

[1] : Josef Besa Camprubi , **les fonction du titre (nouveaux actes sémiotiques**) , plume , université de Timoges France , 2002 p : 08

[2] : Leo HOEk : **le marque du titre** : p 99-100

[3] : Josef Besa Camprubi , **les fonction du titre (nouveaux actes sémiotiques).** p 15

[4]: شعيب حليفي : **هوية العلامات** : ص 39 .

[5]:محمد عويس**: العنوان في الأدب العربي** ، ص20.

إن المجال الإحالي للعنونة أكثر سعة مما يحدده العنوان الواحد، ولا بد من أخذ العناوين جملة في الحسبان ، إذ أن لها صلة بفصول النوبة الموسيقية الأندلسية، ومن هذا العمق التراثي العريق تنبع سردية **واسيني الأعرج** ، حيث يقودنا الرجع الإيحائي للعنونة الموسيقية، ولعل أحد أصدائها عنوان رواية " رمل الماية " ، حيث يتواشج البناء المعجمي والدلالي ليرسخ هاجس العنونة/ التسمية الموسيقية .

العنوان قبل كل شيء وصف[1]، وتنجز العناوين الداخلية هذه الوظيفة لارتباطها بمضمون الأقسام السردية " ارتباطا غامضا "[2]، ويؤكد **جيرار جينيت** على أهميتها البالغة في العملية التواصلية إذ لا يمكن الاستغناء عنها "[3] ، وهي تستند إلى " ما يقوم به المرسل إليه من تأويل يبدو غالبا افتراضا حول حوافز المرسل ."[4]

تسلمنا هذه الوظيفة إلى الوظيفة الإيحائية التي ترتبط بها، واستنادا إلى معيار الوظيفة المهيمنة ، فإن تبئير المفردة الموسيقية في العنوان جعلها مركز الدلالة، فمن العنوان الانطلاق ونحو النص ، وإليه العودة والارتداد .

فالمفردة الموسيقية تفلح في النفاذ عبر بنية القسم السردي السطحية، لتستقر في بنيته العميقة لتحدد مساراته وتمدداته وانكماشه، إن مفردة عنوانية موسيقية كمفردة (التوشية) مثلا تحيل أولا مرجعيا من خلال دلالتها الاصطلاحية، وبعد توقف الصدى المرجعي لها ينطلق الرجع الإيحائي. كما شكل التجريب العنواني بالانفتاح على العوالم الموسيقية الأندلسية بعدا إغرائيا يفتح الشهية للقراءة.

[1]: شعيب حليفي : **هوية العلامات** ، ص 36 .
[2]: عبد المالك اشهبون : **العنوان في الرواية العربية** ، ص 19.
[3]: Gérard Genette : **seuils** , p 85 .
[4] : ibid.

ثانيا / العتبة التخييلية / عتبة البداية الروائية :

إذا تجاوزنا عتبة العنوان، وعتبة اسم المؤلف، والغلاف، والعتبات النصية الموالية، فلكل نصّ إبداعي مهما كانت طبيعته، عتبات تخييلية ممثلة تحديدا في عتبة البداية النصية، بغض النظر عن طبيعة النص في حد ذاته، وقد سبقت الإشارة إلى اهتمام البلاغة العربية بتحديد البداية، وتصنيفها، وإبراز وظائفها، ومصطلحاتها التي تعددت كالافتتاح والاستهلال والمطلع[1]

الأمر نفسه نجده في الدراسات النقدية الغربية حيث تعددت المقابلات وكثرت التسميات لمصطلح البداية النصية منها:

incipit ,phrase- seuil , phrase de désinence, désinit, commencement , début, ouvertures, l'entré..

في النقد العربي الروائي يشكل موضوع البداية السردية موضوعا جديدا نوعا ما، حتى مع كونه من المباحث التراثية، كما أنه لم يأخذ مكانته المركزية في الحقل النقدي، ويترافق تحديد مفهوم هذه العتبة التخييلية بإشكالية ضبط المصطلحات، لتقارب المفاهيم وتداخلها في مصطلح الاستهلال والفاتحة النصية والبداية النصية، يتجه جهدنا في الصفحات المقبلة نحو محاولة متابعة لتحديد مفهومي، واصطلاحي لشؤون هذه العتبة.

[1]: يراجع الفصل الأول من هذا البحث، ص67.

1-تحديد البداية النصية وحدودها:

1-1- التحديد المعجمي:

بحثا في المسالك المعجمية لمصطلح (البداية) نستقصي الدلالة المعجمية لدال (الاستهلال) ودال (الفاتحة) لتبين المعاني وتحققاتها.

-**البداية** من الفعل (بدأ) جاء في اللسان: "بدأ الشيء يبدؤ، وبدُوأ، وبدأ وبدا: ظهر، وأبديته أنا أظهرته.

وبادي الرأي: ظاهره، وكل شيء أظهرته فقد أبديته، وقيل للبرية بادية لأنها ظاهرة، بارزة، وبَدِئْت بالشيء، وبدِيتُ أبدأتُ وهي لغة الأنصار"[1]

فالبداية تجري مجرى دلالة الظهور والبروز والتكشف بجلاء فهي ظاهرة غير خفية، بارزة بذاتها دون حاجة إلى قرينة أو شاهد يدل عليها.

قال ابن فارس: "الباء والدال والهمزة من افتتاح الشيء" [2]

وقال الزبيدي: "وبدأ بالشيء: فعله ابتداء: أي قدمه في الفعل والبداية: بالكسر والتحتية بدل الهمزة: قال عنها ابن القطاع: هي لغة أنصارية"[3]

قال ابن خالويه: ليس أحد يقول بدِيتُ بمعنى بدأت إلا الأنصار لما خففت الهمزة كسرت الدال فانقلبت ياء، وأهل المدينة يقولون بَدَينا بمعنى بدأنا"[4]

بدأت بالشيء، وبديت به: قدّمته. والبديئة والبديهة على البدل كالبداءة. والبداهة: أول ما يفجؤك"

---

[1]: ابن المنظور: **لسان العرب**، ج 5 ، ص 255 مادة (بدأ).

[2]: ابن فارس : **معجم مقاييس اللغة** ، ج1، ص 212.

[3]: الزبيدي : **تاج العروس عن جواهر القاموس** ، المطبعة الخيرية ، القاهرة ، مصر ، ط1، ص ،80، مادة (ب د أ).

[4]: ابن المنظور: **لسان العرب** ،ج5، ص 255.

وفلان ذو بدأة جيدة. أي بديهة حسنة يورد الأشياء بسابق ذهنه، وجمع البديئة: البدايا، والبديء : العجيب، والأمر المبدع لكونه لم يكن على مثال سابق، والبدء السيد الأول في السيادة"[1].

فالبداية ما تقدم الشيء وما يفتتحه ويتصدره وهو من طبيعة الشيء، ولكن إن رد إليه لا يرجع فيه لتميزه، وفي البداية نوع من المفاجأة

"وبدء بني فلان: سيدهم ومقدمهم، وهم بدأة قومهم: خيارهم "[2]، فالبداية بمعنى الصدارة والتقدم والتميز.

- أما **الاستهلال** لغة فهو من الفعل (هلّ) ويقال هلّ الشهر أي ظهر هلاله، والهِلّ (بكسر الهاء) تعين استهلال القمر.

يقال أتيته في هل الشهر أي استهلاله"[3].

فمن دلالات الفعل (هلّ) بداية الظهور والتخلق والولادة. والاستهلال "أن يكون من الولد ما يدل على حياته من بكاء أو تحريك عضو أوعين"[4]، وتشير المعاجم إلى أن " الهلال غرة القمر لليلتين أو ثلاث من أول الشهر ولليلتين من آخر الشهر وفي غير ذلك يسمى قمرا."[5]

فهلّ تعني بداية تخلق القمر، وهلّ تعني بداية تلقي الوليد للحياة هذه اللحظة الكونية في ولادة القمر أو الطفل هي في جوهرها لحظة برزخية، إن القمر في (استهلاله) إنما هو شاهد على بداية شهر جديد، وليس دليلا على بداية خلق القمر وتكوينه، وهنا نميز في الفعل هلّ بين صيغتين الخلق والتخلّق (بالتضعيف) .

---

[1]: الزبيدي : **تاج العروس من جواهر القاموس،** ص 80.
[2]: الزمخشري: **أساس البلاغة** ، دار صادر، بيروت، لبنان ، 1965، ص19 ، مادة (ب.د.أ).
[3]: ينظر : ياسين نصير : **الاستهلال**، ص15.
[4]: الجرجاني : **كتاب التعريفات** ، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1989، ص19.
[5]: الفيروز أبادي: **القاموس المحيط** ، ص 580
وابن منظور : **لسان العرب** :ص 488 ، مادة (هل).

يؤكد هذا المعنى قول **الجرجاني**: الاستهلال "أن يكون من الولد ما يدل على حياته"، فصيغة أن (يكون منه ما يدل) تحيل على أسبقية الوجود على الفعل، وحتى مع بداهة هذه المسلمة فإنها تؤكد على القول بأن "الاستهلال لا يولد عفوا ولا ينشأ من العدم، وإنما له بدايات قد تقصر وقد تطول، وما إن يبدأ حتى يكتمل."[1]

يحتفظ الفعل (هلّ) بهذه الدلالة المركزية في مفهوم الاستهلال في النص الأدبي "ذلك أن للفعل (هلّ) الثلاثي أساس لغوي وأساس مادي للفكر، وأساس بنائي للنص الأدبي، وهو بما يعبّر عنه لا يرتبط بزمنية ما ثبته ، وإنما بزمنية متأرجحة بين الماضي القريب والحاضر، فالاستهلال امتداد لما قبل التدوين، وفي أثناء التدوين وسوف يستمر مضمرا وعلانية في داخل النص كله ومتوسعا ، ثم يعود في النهاية مفتوحة لكن بعد أن أكتمل العمل مكونا بداية لعمل جديد".[2]

3- أما **الفاتحة** فمن الفعل (فتح) ، يذكر اللسان أن " الفَتْحَ: نقيض الإغلاق ،فتحه ، يفتحه فتحا، وافتتحه وفتّحه فانفتح وتفتّح ، وفاتحة الشيء أوّله، وافتتاح الصلاة : التكبيرة الأولى ، وفواتح القرآن : أوائل السّور، الواحدة فاتحة.

وأم الكتاب يقال لها : فاتحة القرآن .[3]

تدّل (فاتحة) الشيء على بدايته وأوله ، ويأخذنا الحديث عن قضية البداية النصيّة إلى قضية العنونة ، إذ إن (الفاتحة) هي بداية للنص (القرآن/الكتاب)، وعنوان/اسم للسورة ذاتها حتى مع كثرة الأسماء التي سميت بها قال **السيوطي**: وقفت لها على نيف وعشرين اسما وذلك يدّل على شرفها – فإن كثرة الأسماء دالة على شرف المسمّى، أحدها ، فاتحة الكتاب"[4]

---

[1]: ياسين النصير: **الاستهلال (فن البدايات في النص الأدبي)** ، ص50.

[2]: المرجع نفسه ، ص16.

[3]: ابن منظور: **لسان العرب**، ص 3337، مادة (ف.ت.ح).

[4]: السيوطي: **الإتقان في علوم القرآن**، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2 ، 1991، ص116.

وسميّ هذا النص في الكتاب العزيز " فاتحة" لأنّه يفتح بها في المصحف وفي التعليم والقراءة في الصّلاة على قول البعض ، ولأنها أوّل سورة كتبت في اللوح المحفوظ على قول آخر، ولأن الحمد فاتحة كل كتاب وكلّ كلام ، كما سميت فاتحة القرآن [1]. (الفاتحة) إذن تضطلع بدور ثنائي هو شرف التسمية لسورة قرآنية، وشرف الافتتاح للنص القرآن /الكتاب ككل .

وقد ناقش **السيوطي** هذه المنزلة التي اختصت بها الفاتحة، ضمن رأي دقيق التحديد، يمكن الاستئناس به في مسألة تمييز المصطلح الواحد المتعدّد محلّ نقاشنا؛ (الفاتحة/ البداية/ الاستهلال):

" حسن **الابتداء** : وهو أن يتأنق في أول الكلام لأنه أول ما يقرع السمع ، فإن كان محدّدا أقبل السامع على الكلام ووعاه وإلا أعرض عنه، ولو كان الباقي في نهاية الحسن، قالوا (أهل البيان) وقد أتت **فواتح** السّور على أحسن الوجوه وأبلغها وأكملها كالتحميدات وحروف الهجاء والنداء وغير ذلك، ومن **الابتداء** نوع أخصّ منه يسمى براعة **الاستهلال** : وهو أن يشتمل أول الكلام على ما يناسب حال المتكلم فيه، ويشير إلى ما سبق الكلام لأجله والعلم الأسمى في سورة (الفاتحة) التي هي **مطلع** القرآن ، فإنها مشتملة على جميع مقاصده."[2]

ـ استهلال ـ فاتحة ـ بداية نصية أي مصطلح؟.

إن الإشكال الذي يرافق تحديد مصطلح قار وثابت للدلالة على هذه العتبة النصية التخييلية في النصوص الإبداعية أساسه هو اختلاف المفاهيم، حتى مع تشابهها الظّاهر إلى جانب اختلاف تجلّيات المفهوم الواحد بإزاء الأجناس الأدبية المختلفة التي تؤطر هذا النّص أو ذاك.

[1] : محمد بازي : **العنوان في الثقافة العربية(التشكيل ومسالك التأويل)**، ،ص39
[2] : السيوطي: **الإتقان في علوم القرآن**،ص116.

وإذا كان الاستهلال يشير إلى "جزء يسبق النص "[1] ، فلأن الفعل الثلاثي "هل": "لا يرتبط بزمنية ما ثابتة "، ولأجل ذلك ورث الاستهلال هلامية زمانية فهو "امتداد لما قبل التدوين، وفي أثناء التدوين، وسوف يضل مضمرا وعلانية في داخل النص كله ومتوسعا"[2].

وبما أنه ليس كل استهلال(فاتحة) نصية بإمكانها أن تشتمل على جميع مقاصد النص الذي تفتتحه، فإننا سنستبعد مصطلح الفاتحة وبما أن (الاستهلال) في الأصل هو بداية برع في نسجها صاحبها، فإننا سنستعمل مصطلح البداية لأنها تستوعب الاستهلال والفاتحة معا. وقضايا جملة البداية، أو المقطع الافتتاحي التي ستتولد من مناقشة حدود البداية أو في السعي نحو الإجابة عن تساؤل **رولان بارث** (من أين نبدأ؟).

1-2- البداية النصية: التحديد

البداية للنص الأدبي هي "العتبة " أو جسر العبور الذي يورط القارئ في متاهات السرد الحكي ويجذبه لمواصلة فعل القراءة (كما قد يثنيه عن ذلك) فكل نص إبداعي بصفة عامة، وكل نص روائي بصفة خاصة يلتزم في بنيته بوجود بداية تعد كيانا أساسيا، ومتفردا يختلف كثيرا أو قليلا عن بدايات نصوص أخرى، سابقة أو لاحقة ، لمؤلفين آخرين أو للمؤلف ذاته. في دراستها المعنونة بـ (في شعرية الفاتحة النصية: حنا مينا نموذجا) تحدد **جليلة الطريطر** البداية الروائية بأنها تمثل "الحكي الافتتاحي الذي هو محل ابتداء السرد ولحظة الإنباء بكيفيات انبثاقه وتشكله وفقا للحظة فريدة من نوعها، لا يمكنها أن تطابق تماما أي فاتحة نصية أخرى لأنها لحظة بكر لأصالة كيان لغوي طريف"[3]

هي اللحظة التي يؤسس فيها النص اختلافه وتميزه أو تشابهه وعاديته، فإذا نجح النص في بناء قواعد تباينه، واستطاع منذ لحظة البداية أن يلمح إلى هذا التباين، تمكن من خلق بداية بالمعنى الصحيح لهذه الكلمة بداية منتجة للاختلاف ومفجرة لطاقات الإبداع[4]

---

[1]: أحمد العدواني : **بداية النص الروائي، (مقاربة لآليات تشكل الدلالة)**، النادي الأدبي بالرياض ، المركز الثقافي العربي، السعودية، المغرب، ط1، 2011، ص35.

[2]: ياسين النصير: **الاستهلال (فن البدايات في النص الأدبي)**، ص16

[3]: جليلة الطريطر: **شعرية الفاتحة النصية (حنا مينة نموذجا)**،علامات في النقد،ع29،النادي الأدبي جدة، السعودية، 1989، ص145

[4]: صبري حافظ : **البدايات وظيفتها في النص القصصي**، مجلة الكرمل ،ع21-22، 1986،ص142.

النص الروائي - محل اهتمامنا- "يمتلك أكثر من بداية، ثمة البداية الأصل أو الرئيسية وهي بمثابة العتبة التي تقذف بنا إلى رحابة النص كذلك توجد بدايات أخرى يمكن القول في حقها بأنها ثانوية وتتعلق بالفصول المشكلة للنص الروائي".[1]

في تحديد مجازي للبداية النصية يستعير **ياسين النصير** في دراسته حول "الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي " آليات حياكة النسيج ليقرب تصوره للبداية/ البدايات النصية كمكون بنائي داخلي مبني ضمن نسيج النص اللغوي.

البداية التي تشد أوصال العمل بخيوط ممتدة منه وإليه، ولكل بداية نمط خاص بها من الحياكة، كما أن لكل نوع محاك نمطا خاصا من البدايات يفرض خصوصيتة البنائية على مجرى العمل، ويحتوي ضمنا- أي بداياته الجزئية على كل ما من شأنه مكونا للعمل."[2]

البداية مكون نصي ينقل القارئ من عالمه الواقعي إلى عالم النص التخيلي، وهو "ليس عنصرا منفصلا عن بنية العمل الفني كله، كما يوهم موقعه في بدء الكلام كما أنه ليس حالة سكونية يمكن عزلها والتعامل معها كما لو كانت بنية مغلقة على ذاتها"، إن البداية تستدعي كمكون إستراتيجي اهتماما خاصا من القارئ ومن المؤلف قبل ذلك وقياسا على قول **أرسطو** "ما من شيء يحدث فيما بعد في النص إلا وله نواة في الاستهلال ".[3]

فالمفترض بالمؤلف أن يعنى عناية خاصة بالبداية "وليست كل بداية صالحة فهناك البدايات المحددة بمعناها الداخلي للعبارة، بدايات (مغلقة) ومثل هذه البدايات لا تؤسس أرضية صالحة لقيام نص عليها، وهناك بدايات متجاوزة لنفسها، بدايات تخلق أرضية لقيام النص، إنها أشبه بالتربة التي احتضنت الجذور، وهناك البدايات (اللازمة) - بدايات الحكايات الشعبية المتشابهة المفردة البناء - كان يا مكان - مثلا."[4]

---

[1]: صدوق نور الدين: **البداية في النص الروائي**، دار الحوار للنشر والتوزيع ، سوريا ، ط1، 1994 ، ص17.

[2]:ياسين النصير: الاستهلال **(فن البدايات في النص الأدبي)**، ص18.

[3] المرجع نفسه، ص13.

[4]: المرجع نفسه، ص18.

إنه وحتى مع أهمية هذه العتبة التخييلية، إلا أنها تطرح إشكالات عدة، على المستوى النظري (نظرا للتعقيد الذي يتسم به جهازها المفاهيمي والاصطلاحي)، وإن على المستوى الإجرائي (لالتباس آليات التحليل النصي للبداية النصية).

هكذا تغدو البداية النصية (منجم أسئلة) بتعبير **جينيت**، "تجعل من سؤالها جوابا مفتوحا على القراءات وتترك جوابها سؤالا مطروحا على محك التأويلات لهذا كانت مقاربتها واقعة في مفترق طرق مقاربات عدة (السردية - الشعرية- السيميائية- التداولية- وتحليل الخطاب)."[1]

1-3- البداية النصية الحدود:

انتبهت الدراسات النقدية (السرديات تحديدا) منذ زمن غير بعيد إلى مسألة البداية النصية الروائية كمكون بنائي، وكعتبة نصية تخييلية منتجة للدلالة. يحدد **أندريا ديل لانغو** (Andréa Del Lungo)، البداية النصية (incipit) بأنها "مقطع نصي يبدأ من العتبة المفضية إلى التخييل، وينتهي بحدوث تمفصل هام (قطيعة- كسر- انعطاف) على مستوى النص"[2]

ويورد **جيرالد برانس** هذا التعريف لمصطلح البداية النصية ويقابلها بمصطلح (commencement-beginning):

" الحدث الذي تبتدئ به عملية التغيير في الحبكة أو الفعل (..) لقد أكد دارسوا السرد على أن البداية التي تنتقل من الجزء الساكن من النص، أو حالة التوافق والانسجام، إلى حالة الإثارة والتنافر والنزاع، تقدم للسرد قصدا ذا نظرة مستقبلية."[3]

نجد أنفسنا في هذين التحديدين في مواجهة إشكالية تعدد المصطلح النقدي حتى بالنسبة للدرس النقدي الغربي، ففي حين يوظف **ديل لانغو** (incipit)، يفضل **برانس** مصطلح (beginning-commencement)غير أن التقارب الشديد بين المفهومين ينقص حدة الخلاف الاصطلاحي.

---

[1]:عبد الحق بلعابد : **مكونات المنجز الروائي (تطبيق شبكة القراءة على روايات محمد برادة)**، رسالة دكتوراه مخطوط ، جامعة الجزائر، 2007- 2008، ص189.

[2] : Andriéa Del lungo **: pour une poétique de l'incipit** ;p131.

[3]: جيرالد برانس: **قاموس السرديات** ، ترجمة السيد إمام ، ميريت للنشر والمعلومات ، القاهرة ، ط1 ،2003 ،ص826.

فالبداية النصية هي عتبة تنقل القارئ من خارج النص إلى داخله، وتورطه في عوالم النص التخييلية، ينبئ القارئ عن نهايتها حدوث "كسر على مستوى النص" بتعبير (**ديل لونغو**)، وهو ما يقابل "عملية تغيير" كما يصفها (**برانس**)، تكسر حالة السكون، والتوافق والانسجام بين عناصر الحدث، وتغير توزيعها بحيث تنقل الحدث إلى حالة إثارة، وتنافر، ونزاع.

فالبداية الروائية ذات بعد استشرافي تنبئي وطاقة دلالية تكثيفية. في إمكانها أن تختزن النص أو أن تختزله، وإن بداية نصية كهذه دليل وعي إبداعي عميق لدى المؤلف، ودليل إمكانات تخييلية وتحكم بأدوات الكتابة الروائية تملي على المؤلف الاهتمام بمداخل النص الروائي وببدايته التخييلية تحديدا، فهي بالنسبة للعمل تمثل " واجهته الشفافة التي تدفع القارئ إلى الاقتراب أكثر من النص، فإن لها أيضا خصائص وسمات تساهم في ترتيب اشتغالها الوظيفي، وهي مكونات ساهمت شروط الإبداع الحديث في بلورتها."[1]

إن كل نص إبداعي بصفة عامة، وكل نص روائي - وهو الذي يهمنا- يلتزم في بنيته بوجود بداية، تعد كيانا أساسيا ومتفردا يختلف كثيرا أو قليلا عن بدايات نصوص أخرى، سابقة أو لاحقة لمؤلفين آخرين.

اختلف النقاد من ناحية أخرى في تحديد نهاية البداية النصية، فمنهم من يعقد البداية على (الجملة الأولى) من النص الروائي، وقد ساد هذا التصور في البلاغة التقليدية، وينطلق من التحديدات التي صاغتها بعض القواميس لمفهوم البداية في النصوص الأدبية خاصة بداية النص الشعري والخطابة أو بداية الملاحم [2].

وتتجسد (جملة البداية) وفق أحد المعايير الآتية :

/1المعيار الطباعي :Typographique اعتبارا إليه فإن البداية كتلة من الكلمات التي تقع بين نقطتين .

/2المعيار الدلالي :Sémantique المقصود منه أن الجملة هي عبارة عن كتلة من الكلمات التي يفترض فيها اكتمال معناها.

---

[1]:شعيب حليفي: **هوية العلامات**، ص91-92

[2] : ياسين النصير: **الاستهلال (فن البدايات في النص الأدبي)** ، ص08.

/3المعيار التنغيمي Inintonatif : هذا المعيار ذو بعد تنغيمي مميز محدود بواسطة وقفتين.[1]

فإذا كانت هذه المعايير المحددة ل(جملة البداية) في النص الروائي تبدو صارمة، وحزمت الرواية التقليدية، فإنها من جهة أخرى تفتقد هذه الصرامة المنهجية في الرواية الجديدة، التي صارت تخلق فضاءها الطباعي الخاص، وتتحرر أحيانا كثيرة من علامات الترقيم.

إن التعلق بمعيار حدود الجملة في ضبط البداية الروائية أبان عن عدم فعاليته مع ما يستجد من متغيرات تعبيرية وأسلوبية، طالت الكتابة الروائية في مجموع مكوناتها، فلم يعد من المناسب جعل مقياس حد الجملة معيارا للبداية الروائية، لأن الاحتكام إلى هذا المعيار في واقع الكتابة الروائية الراهن غير حاسم [2].

ونجد رأيا نقديا آخر مفاده بأن الجملة يمكن لها أن تؤدي وظائف البداية النصية في القصيدة لكنها أعجز عن فعل ذلك في الرواية، وسيكون من المناسب استحضار تحديد نهاية (البداية) النصية لدى **ديل لونغو** وفق فلسفة "الانكسار" الهام في مستوى النص أو تحديد **برانس** وفق رؤية "التغيير" في الحبكة أو العمل، إجرائيا يقترح **ديل لونغو** مجموعة من المعايير تسمح باكتشاف حدوث " انكسار هام" على مستوى الوحدة الأولى للنص، وهي تنبؤ عن نهاية البداية .

"حضور إشارة من الكاتب ذاته: مثل العلامات الطباعية كنهاية فصل(قسم / جزء سردي) أو فقرة . أو ترك بياض يوضح حدود القسم الأول...، حضور علامة لغوية تدل على النهاية ضمن السرد(إذن، وبعد هذه البداية...) ، الانتقال من الخطاب إلى السرد أو الحركة العكسية، الالتفات من السرد إلى الوصف أو الحركة العكسية، تغير في الصوت، أو تغير المنظور السردي، نهاية الحوار أو المونولوج (أو الانتقال إليهما)، تغير في زمنية القص، أو فضائيته"[3].

3: عبد المالك أشهبون: **البداية والنهاية في الرواية العربية** ، ص21-22

[2]: المرجع نفسه ، ص24.

[3] : Andriéa Del lungo : pour une poétique de l'incipit ;p136.

إن نهاية البداية الروائية وتحديد حدودها ليس مرهونا بحدوث كل تلك المعايير معا، بقدر ما هو مرهون بحدودها الدلالية والشكلية الخاصة.

1-4-وظائف البداية السردية: تنجز البداية الروائية مجموعة من الوظائف ويقترح **ديل لونغو** أربعة وظائف وهي[1] **:**

1-4-1- **الوظيفة التشفيرية (** La fonction codifiante): تسمح بوضع سنن للنص، وبتوجيه استقباله لأن القارئ" يهمه تشكيل تصور موسع قدر الإمكان عن جنس النص، وأسلوبه، وشفرته الفنية ..فهي ذات أهمية بالنسبة إليه قبل التورط في النص، ويمكن للوظيفة التشفيرية أن تكون:

- مباشرة (صريحة) : حين يصرح النص عن سننه وجنسه وأسلوبه

- غير مباشرة (غير صريحة) حين تكشف البداية عن مرجعيات نصية أخرى من خلال إجراءات تناصية أو معمارية نصية.

- متضمنة: حين تعرض البداية بطريقة متضمنة شفرة النص.

1-4-2-**الوظيفة الإغرائية** (La fonction seductive) : تظهر ب(إنتاج الإثارة) ضمن البداية، وتأخذ أشكالا أربعة:

1- حين يتولد الغموض من البياضات الدلالية التي تستدعي دورا تفاعليا من القارئ، لأنه مطالب بأن يملأها ، هذه البياضات الدلالية تشي بوجود نقص في المعلومات وهو ما يزيد من الغموض الروائي.

2- حين يكسر أفق توقع القارئ، مما يخلق له شكا ، وعدم يقين بما سيقع من أحداث.

3- يمكن أن ينتج ميثاق القراءة تأثيرا إغرائيا بنمذجته لصورة القارئ، بالإضافة إلى أن نسقا من الرموز التي تحتويها البداية تخلق تواصلا بين السلطة المنتجة (المؤلف) والمستقبلة(القارئ) .

4- البداية الدرامية المباشرة يمكنها أن تنتج (إثارة روائية) لأنها تورط بطريقة مباشرة القارئ ضمن عوالم الرواية.

[1] :Andriéa Del lungo : **pour une poétique de l'incipit** ;p139-137

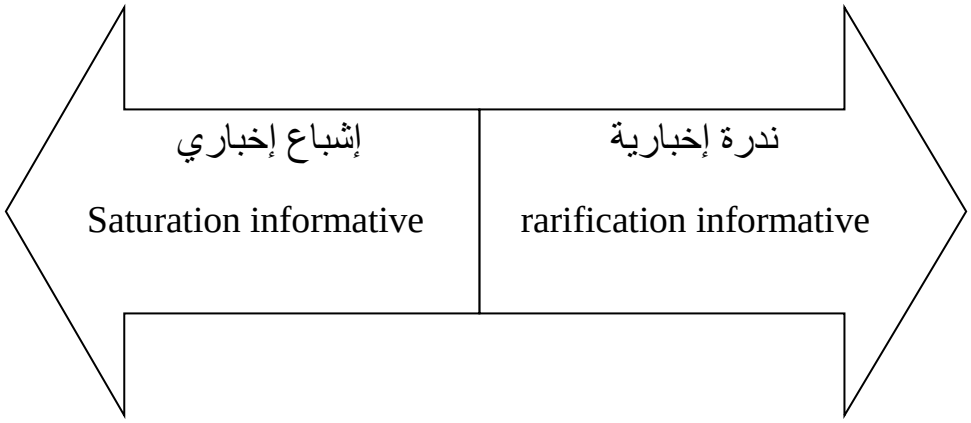
1-4-3- **الوظيفة الإخبارية (** La fonction informative): ويمكن تفريعها إلى ثلاثة أنماط:

1/ وظيفة موضوعاتية (fonction thématique): تعرض مرجعية معرفية عامة أو خاصة، أو تتعلق بالمعلومة التي تستند على مرجع ما (العالم).

2/ وظيفة ميتا سردية (fonction méta narrative) : وتتعلق بتنظيم السرد

3 / وظيفة تأسيسية: une fonction constitutive وتستند إلى الحكاية كمضمون سردي لبناء الكون أو العالم التخييلي.

يحكم توتر الوظيفة الإخبارية للبداية الروائية، قانون قياس درجة الإخبار(تعزيز الإخبار) مستندا إلى معيار كمي يتراوح بين الندرة والإشباع ، يوضحه هذا المحور[1] :

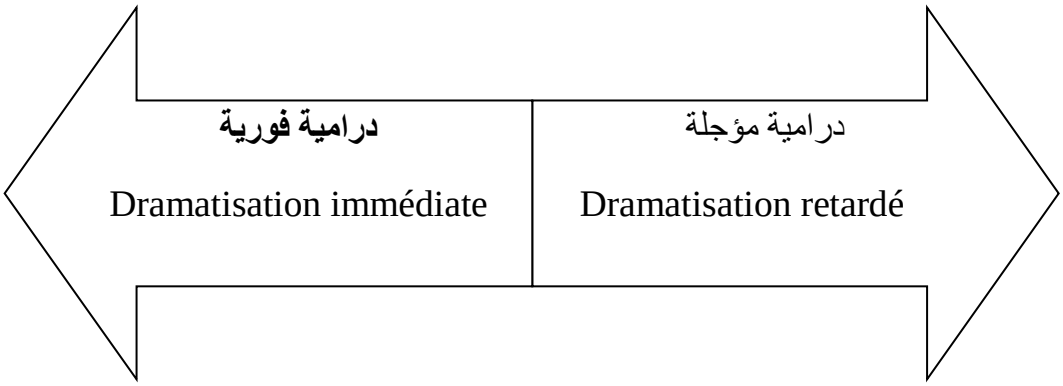


1-4-4-**الوظيفة الدرامية** (fonction dramatique) : وهي متعلقة بسير السرد، إذ يمكن للقارئ أن يصطدم بالحكاية التي بدأت مباشرة دون تمهيد لدخوله، وهذا ما نعني به البداية الفورية، كما يمكن للبداية الدرامية أن تأتي متأخرة أو مؤجلة، حين يخلف النص زمن بداية القصة، وهذا ما نسميه البداية المؤجلة.

إن سير السرد يشتغل عبر مسارين متقدما باتجاه القارئ، المسار الأول لإخباره، والمسار الآخر لجعله مستعدا للدخول إلى عوالم الحكاية، ويحكم توتر سير السرد قانون قياس درجة درامية البداية الروائية، يوضحها هذا المحور[2]:

[1] :Andriéa Del lungo : **pour une poétique de l'incipit** ; p139

[2] :ibid. ,idem



تنجز البداية الروائية دائما الوظيفتين التشفيرية والإغرائية، فهما دائمتا الحضور إما بشكل صريح أو ضمني، وتصنف على أنها وظائف ثابتة ، في مقابل الوظيفة الإخبارية والدرامية فمتغيرتان ، لتعلقهما بالقارئ " فهما مجبرتان على الاستجابة للمطلب المضاعف للبداية؛ إخبار القارئ وإدخاله في الحكاية."[1]

ويمكن نمذجة وظائف البداية الروائية (المتغيرة) اعتبارا لقوانين توترها، من خلال الجدول التوضيحي الآتي:

نمط الوظيفة	القانون	
إخبارية	**ندرة إخبارية**	**إشباع إخباري**
درامية	**درامية مؤجلة**	**درامية مباشرة**

بعد تأطير وظائف البداية الروائية، قدم **دي لونقو** نمذجة للبدايات مصنفة على اعتبار "سرعة الدخول في الحكاية"[2]، وهي أربعة أنماط :

(البداية الدينامية l'incipit dynamique) : حيث الدخول إلى الحكاية هو دخول فوري، (البداية السكونية l'incipit statique): تمتاز بالإشباع الإخباري، (البداية التدريجية

[1] : Andriéa Del lungo : **pour une poétique de l'incipit** ;p143
[2] : ibid. p 145

progressif l'incipit): وتجمع بين الوظيفتين الدرامية والإخبارية، وأخيرا (الوظيفة التوقفية l'incipit suspensif) : تسعى إلى نقض البداية، كلما توهم القارئ بأن الحكاية بدأت يكتشف بأنها لم تبدأ بعد .

في نهاية هذه العتبة النظرية التي حاولنا من خلالها تأطير مصطلح ومفهوم البداية الروائية ومقاربة وظائفها وأنماطها، سيضيء لنا هذا الفرش النظري خطوات مقاربة عتبة البداية الروائية لروايات مدونة بحثنا، يشغلنا هم اكتشاف فرادة تشكيل هذه العتبة في كل رواية ، وفرادة اشتغالها.

2- عتبة البداية السردية في رواية" الورم " وتشكيل التخييل:

كيف تتخلق البداية السردية وتتولد؟، وإذا كانت الكلمة الأولى أو الجملة الأولى يمكنها أن تبدأ قصيدة، وأن تعين نصها، فإن مسألة بداية الرواية تتجاوز حتما تلك الحدود، إذ تميل "استهلالات الفن الروائي إلى السعة والتنوع وغالبا ما يستغرق الفصل الأول منها كله، لأنه يتعامل مع كلية العمل "[1]. ومن هنا يوسم الفصل/ القسم السردي الأول بفصل البداية/ البدايات.

البداية السردية هي رهان الكاتب لافتتاح النص، ورهانه للانطلاق في (الحكي). البداية هي مقام الاحتفاء بالقارئ، إذ تستهدف الإمساك به ومن ثم توريطه في لعبة التخييل السردي، وعليه كان "جذب القارئ وجعله أسير النص، يعتبر إستراتيجية حاسمة من إستراتيجيات البداية "[2]، ولهذا كانت البداية الروائية محفل فعل القراءة.

2-1- البداية الروائية الرئيسة واقتناص الحدث:

تشتغل (الإثارة الروائية) في رواية "الورم" على اقتناص انتباه القارئ وكسر خطية السكون والصمت السردي، باعتماد الحكي المباشر والفوري في عرض البداية السردية إذ ترد البداية على النحو الآتي:

"حينما قرر كريم بن محمد الاستجابة لدعوة يزيد لَحْرَش، بعد ليلة مضطربة، أنهكه فيها الأرق والقلق، لم يكن يتصور طبيعة ولا حجم الهوّة المرعبة التي ستبتلعه بعنف ساحق ".[3]

اختار **محمد ساري** البداية من لحظة زمنية حاسمة في مسار الرواية وفي مسار الشخصية البطلة، وهي لحظة حدثية تالية لا تتطابق مع زمن بداية القصة، حيث تم تبئير حدث وسطي، ويوهم هذا الرهان الفني بأن الحكاية مبتورة، ويسهم توظيف تقنية الاستباق في سياق الحكي وفق زمن الفعل الماضي في خلق صدمة لدى القارئ، إذ تبدو هذه البداية كمشهد تضمن حذفا بليغا، ولصقا مع مشهد آخر تمّ التنبؤ بحدوثه، وكرس هذا الإجراء الفني لبناء بداية (درامية فورية dramatisation immédiate)، تخلق هذه البداية دينامية للحكي، وحركية تجذب القارئ وتجعله في مواجهة مباشرة وتماس مع النص، "أما الهدف من ذلك الفعل المتعمد، فهو الزيادة من صفة عدم التوقع في استقبال النص منذ بدايته، في

[1]: ياسين نصير: **الاستهلال (فن البدايات في النص الأدبي)** ، ص 145.

[2] :Andrea Del Lungo **: pour une poétique de l'incipit** , p131.

[3]: محمد ساري: **الورم** ، ص7.

المقابل تتضاعف حدة التساؤلات حول طبيعة السارد(من يتكلم؟) ، وحول وتيرة الحكاية، ومجراها الطبيعي (ماذا وقع قبل ذلك؟)."[1] ، فيما البداية تتقدم بالشكل الآتي:

" كان على دراية بالوضع الجديد الذي آلت إليه قرية وادي الرمان، تغيرت أشياء كثيرة أثناء غيابه، الذي دام قرابة السنة، كريم يحسبها بالحساب اليومي الدقيق : عشرة أشهر وسبعة وعشرون يوما مرت من الليلة التي حاصرت فيها قوات الأمن الحي الغربي واعتقلته مع ستة أفراد آخرين إلى غاية الصبيحة التي أنزل فيها من الشاحنة المغطاة وسط مدينة البليدة وهو لا يملك دينارا واحدا لإتمام السفر إلى غاية وادي الرمان"[2]

بهذا الاستطراد في تقديم ملابسات الكون الروائي تم افتتاح السرد بطريقة مباشرة، وانطلقت البداية في تقديم إشارات هامة للقارئ ، فالبداية السردية عتبة داخلية فارقة يتوقف عليها كل تأويل ممكن للنص، ومن جهة ثانية فهي بنية نصّية نواة تحتضن النويات السردية التي ستضطلع ببناء النص، إذ يزرع " الاستهلال النويات الصغيرة للأفعال الكبيرة اللاحقة وفيه يجد القارئ مسحا أوليا لكل عناصر البناء"[3]، وبعد تأطير محكي (كريم بن محمد)، وتقديم إضاءة لمكان وزمن الأحداث، تنطلق البداية في تأطير محكي (يزيد لحرش):

" تمرد يزيد لحرش وعدد من الشباب القرية وشكلوا مجموعة مسلحة لجأت إلى الأحراش والغابات المجاورة. لا تتوقف عن الغارات المتكررة. "[4]

تعد البداية بهذا الشكل مجموعة بدايات استباقية، أو مشاريع لبدايات مختلفة داخل الأقسام السردية، حيث يضطلع صوت سردي واحد بنقل المحكيات فيها بصيغة ضمير الغائب، وبهذا حققت هذه البداية مركزيتها بناء ووظيفة ، وحققت تعالقها مع البدايات الثانوية وكثفت النص ككل وكما يقول **تودروف** إن " ما يوجد في البداية هو النص، ولا شيء غيره"[5]. ولأنها في مركزيتها تشكل الجزء الذي يعكس الكل(النص) ، فقد عكست خصائصه الأسلوبية وتقنياته السردية، وأدواته الفنية.

---

[1]: عبد المالك أشهبون: **البداية والنهاية في الرواية العربية**، ص45.
[2]: الرواية ، ص07.
[3]: ياسين نصير: **الاستهلال (فن البدايات في النص الأدبي)** ، ص 145.
[4]: الرواية : ص07.
[5]: ينظر: أحمد العدواني : **بداية النص الروائي (مقاربة لآليات تشكل الدلالة)**، ص64.

"ويسهم نوع البداية الروائية المقيد لانفتاح السرد في تحديد نمط تلقيها، حين تكون قد جهزت في مطلعها قارئها المفترض، فحددت أفق انتظاره، والميثاق الذي سيبرمه معها"[1]، وإذ يتورط القارئ في هذه البداية فإنه يربطها بالعتبات النصية الأخرى في شموليتها، ومع عنوان الرواية إذ يبدأ حوار العنوان مع نصه منذ الكلمات الأولى، ومنها تنطلق جدلية السؤال/ والجواب.

" تردد طويلا قبل أن يستقر على رأي قلب الأمر من جوانب عديدة حتى أرهقه التفكير، الآن وهو يمشي بخطى خفيفة تحت ظلال أشجار الدلب قاصدا حوش غريس المكان المحدد للموعد ما زال التردد يقضم تفكيره ويضاعف من تخوفاته، الصيف بدأ والحرارة ملتهبة رغم اقتراب غروب الشمس. تجاوز البنايات الأخيرة للقرية وسلك دربا مستقيما إلى حد ما ومظللا، تراءت أمام عينيه الذابلتين بفرط السهاد والتخمين بساتين التشينة وكروم العنب المكسوة بالغبار..."[2]

يتباطأ السرد ويتثاقل بتداخله مع الوصف، وفيما تندر الأحداث، تتوسع رؤية القارئ للكون الروائي، وتستمر البداية في أداءها الوصفي، وفي تمكين مركبات الأسماء والصفات، وتمعن في تأطير حالة الحدث، على حساب سرد الحدث في حدّ ذاته، ويتحول الصوت السردي الذي يقدم الحكي بصيغة الغائب إلى عين كاميرا تنقل من خلال بؤرتها تفاصيل بصرية تنبؤ عن حالة طارئة يمر بها الفضاء المكاني، والمتمثلة في الجفاف الذي أحال القرية إلى أرض خراب بعد أن كانت جنة خضراء:

"ورق الكروم مصفر وحب العناقيد يكاد يجف قبل أن ينضج. الأرض جرداء والحشائش النادرة تحولت إلى تراب من كثرة الغبار المتراكم فوقها. أشجار التشينة قصرت قامتها وذبلت أوراقها. إنها على وشك الانقراض.. "[3]

تطرح البداية السردية فلسفة الجريمة البشرية والعقاب الإلهي، لتمرجع من خلالها نسقا اجتماعيا ودينيا ، ولتجعله في مركز تفسير الأزمة أو المحنة التي تكتبها:

---

[1]: المرجع السابق ، ص68.
[2]:الرواية ، ص07
[3]: المصدر نفسه، ص08.

"المطر كان شحيحا هذه السنة رغم صلوات الاستسقاء التي أقيمت مرارا. طلبا للغيث الذي لا يبدو أنه سيأتي. الله غاضب على عباده أشد الغضب. هكذا يردد الأمة في خطب المساجد. ويلوكها الناس في المقاهي باحثين عن الحجج المبررة لهذا الغضب . الله لا يغضب على عباده إن هم أطاعوه وعملوا بتعاليمه. صحيح أن المساجد عامرة بالمصلين. ولكن يبدو أن هذا غير كاف. الناس يصلون ولكن صلاتهم لا تنهاهم عن ارتكاب المعاصي والفواحش والمنكرات."[1]

يشاكل هذا المآل مآل قرية أصابها طاعون أو مرض خبيث يأكل الأجساد، ويفني جمالها وحيويتها، وتخلف هذه الفلسفة رجعا لصدى عنوان "الورم" ضمن فضاء دلالة البداية السردية.

يحدث أول كسر في النص بتعبير (دي لونغو) ، حيث يلتفت الصوت السردي إلى سرد ذاتي، بتمكين لضمير المتكلم بصيغة الجمع(نحن)، وللتمركز حول الذات (الجماعية)، ولاستعادة الذاكرة، إعلانا عن نهاية البداية السردية المركزية، وفيما تقترح البداية حدودها ، يتقدم الفصل الأول شاحذا إمكانات السرد والوصف في سبيل تقديم عالم الرواية وشخصياتها:

" أين تلك الأعوام المثمرة حيث كنا نتقاذف بعناقيد العنب وحبات التشينة، والمندرين والكليمانتين، كنا مجموعة أطفال الحي الغربي يزيد . خويا علي. عبد القادر.إبراهيم. أنا وآخرون لا أتذكرهم..."[2]

يتطابق زمن الحكي وزمن القصة، ويمثل تطابقهما الحدث الأول وفق المعيار الكرونولوجي، ويمثل دلاليا بكارة الحياة والطبيعة والهوية حيث كان الوجود ضمن وحدة فردوسية ثم تعرضت تلك الوحدة للفتق والتمزق، وتحول الوجود إلى جحيم، وتمثل هذه البؤرة السردية أصول الرواية، ورواية الأصول باستعارة مصطلح **فرويد**.

تعكس البداية السردية لرواية " الورم" (قلقا) يظهر ملتبسا بذاكرة السرد نابعا " من جهة التصادم بين الإشارات الخارجية المرتبطة بوقوع الأحداث، والإشارات الداخلية المنبعثة من

[1]: المصدر السابق، ص 07-08.
[2]: المصدر نفسه، ص 08.

النفس، وها هنا يتخلق الإيقاع الحكائي، وتمازج البدايات، والارتداد إلى الجذور ضمن أمكنة القرية وأزمنة الطفولة"[1].

تقتضي وحدة العمل الأدبي وحدة نسقه، وتسهم البداية في بناء تواشجات نصية حيث تتجاوز نفسها ممتدة في مجموع النص، محققة لمبدأ (الانتشار)، "وبما أن (التيمة) هي نقطة بداية قول ما فإن هذا الاعتقاد يقود القارئ إلى تأويل الخطاب انطلاقا من بداية خطيته، فنقطة البداية الخطية ليست إلا البداية الموجهة للتأويل، والمؤسسة لموضوع الرواية (ثيمتها)" [2]، تكشف البداية عن موضوع الرواية جزئيا ، حيث تشير إلى قرار (كريم بن محمد) الخارج لتوه من المعتقل بسبب انتمائه الفكري/الديني/ السياسي، في الاستجابة ل(يزيد لحرش) صديقه ونظيره في الانتماء، الذي اختار التمرد المسلح هربا من مصير الاعتقال، ومن هنا تستشرف البداية المصير الذي سيؤول إليه (كريم بن محمد)، وتتنبأ بأحداث عنف مسلح ستتخلل الرواية، وصراعات دموية سيوقّعها هذا التنظيم.

وبهذا تكشف البداية بأنها نواة النص المركزية،" البداية التي نعنيها هنا البداية المولدة والمهيمنة فهي ليست قوة إشعاع أو تثوير ما للنص، وإنما هي الحاضنة لما سيحدث في النص"[3]، غير أن هذه البداية حتى في مركزيتها ليست البداية الموثوقة للسرد، إذ ترتهن الرواية أيضا لبدايات فرعية تمفصل المحكي، وتشعبه" ثمة إذن إرهاص بحس شعري في القص، حيث الجمل الفاتحة تنبجس كالنبع الذي يتخذ له مجرى وجداول متعددة من جانبيه"[4]،

2-2- أنماط البدايات الفرعية:

ففي رواية"الورم" هناك ثمانية عشر فصلا ، لكل فصل بداية سردية فرعية ، اشتغل من خلالها **محمد ساري** على غواية القارئ ، وعلى ترهينه سرديا وتخييليا، ساهمت البدايات كلها في تنوع أنماطها واستراتيجيها على تشظية الأزمة، والأمكنة، وتقديم نتف وصفية تستدعي جمع كسورها ومقاطعها أثناء القراءة ، وجاءت البدايات الثانوية حسب الترسيمة المجدولة كما يأتي :

---

[1]: أحمد فرشوخ : **تأويل النص الروائي (السرد بين الثقافة والنسق)**، ص138.
[2] : ينظر: أحمد العدواني : **بداية النص الروائي (مقاربة لآليات تشكل الدلالة)**، ص 78.
[3]: ياسين نصير: **الاستهلال (فن البدايات في النص الأدبي)** ، ص 145.
[4] :أحمد فرشوخ : **تأويل النص الروائي (السرد بين الثقافة والنسق)**، ص138.

الفصل	البداية السردية الثانوية
الفصل الثاني	رغم الظلمة المخيمة داخل الغرفة والصمت الساكن، لم يستطع كريم بن محمد أن يجلب لنفسه النوم اللذيذ الذي سينقذه من القلق والتخمينات الملتوية.
الفصل الثالث	في باب المسجد ، وهو يبحث عن صندله، التقى كريم مرة أخرى بمحمد يوسفي الذي كان هو أيضا ينتظر وسط حشد من المصلين المغادرين لينتعل حذاءه .
الفصل الرابع	كانت الشمس تميل إلى المغيب حينما اقترب عبد القادر بنسعيد من محطة البنزين الواقعة في مدخل وادي الرمان عبر الطريق المؤدي إلى بوفاريك.
الفصل الخامس	قبل منتصف الليل بقليل خرج الحارس مروش بشير إلى ساحة البلدية.
الفصل السادس	كان بوشاقور يقود الفورغون بصمت وبسرعة ، بجانبه يجلس يزيد لحرش الذي يتابع الطريق الفارغ بعينين يقظتين ويداه تمسكان المحشوشة الموضوعة فوق ركبتيه بثبات كأنه يستعد لرد خطر داهم .
الفصل السابع	غادر رابح بن سالم شقته الكائنة في الطابق الثاني وهبط السلالم باتجاه مكتب المداومة.
الفصل الثامن	كان عبد القادر بن سعيد يغط في نوم مضطرب حينما هزته أمه هزات خفيفة القلق باد على حركاتها، وفي نبرات صوتها وهي تكرر عبد القادر..عبد القادر قم بسرعة ..الدرك عند الباب ، يبحثون عنك .
الفصل التاسع	فتح كريم بن محمد الباب واتجه مباشرة صوب سريره ، تغمره رغبة في التمدد والاستغراق في قيلولة عميقة ، هاربا من القيظ اللاهب.
الفصل العاشر	أمام السجد، وبقرب عتبة الباب الخشبي العريض، وقف رهط من الرجال، مشرئبو الأعناق يتزاحمون بهدوء، تعلقت الأبصار على ورقة ملصقة على الجدار.
الفصل الحادي عشر	الشارع فارغ ومعتم ، من هناك على طرف الشارع في المفترق ينتصب مصباح عمومي ينبعث منه ضوء خافت لا يتعدى مداه أمتار قليلة فقط بحيث يبقى الشارع في أغلبه غارقا في ظلمة شبه كلية .
الفصل الثاني عشر	في صباح الغد ، قبل طلوع الشمس اكتشف عامل زراعي جثة الصحفي .
الفصل الثالث عشر	**عدت** إلى وادي الرمان مع يزيد لحرش كأن شيئا لم يحدث .
الفصل الرابع عشر	اليوم **قتلت** رجلا ظاهريا يبدو في سني أو أقل قليلا شاب نحيف اسمر.
الفصل الخامس عشر	- ابنك ليس عندنا ...جاءوا من البليدة وأخذوه لمزيد من التحريات يبدو أن

	لديهم معلومات تؤكد تورط ابنك مع الإرهابيين. -اقسم لك بالكعبة الشريفة التي طفت حولها سبع دورات كاملة بأن ابني عبد القادر بريء ..
الفصل السادس عشر	يمشي **أمامي** متبخترا رافعا رأسه نحو السماء ومدليا بيده كأنه يقوم بنزهة في حديقة عمومية . هي بالتأكيد علامات الرضى والسرور بالالتحاق بجماعتنا
الفصل السابع عشر	أخيرا تحصل رابح بن سالم على المعلومات المهمة التي طالما انتظرها بشغف كبير. في الأيام الأخيرة جند جميع أفراد المفرزة للبحث عن مكان اختفاء جماعة يزيد لحرش.
الفصل الثامن عشر	اليوم **استطيع** القول بأنني شفيت نهائيا لا أشعر بأي وجع . لم يبق من الجرح إلا أثر دائري أحمر ومنتفخا قليلا.

تنوعت البدايات السردية الفرعية وتوالدت من البداية السردية الرئيسة، وحسب العنصر الروائي الغالب في كل بداية يمكن تصنيفها إلى بدايات وصفية، وبدايات سردية، وبدايات حوارية حسب الشكل الآتي :

نمط البداية	الفصول التي تجسدها
البداية الوصفية	2- 3- 4- 8 -10- 11- 12- 16- 18.
البداية السردية	5- 6-7-9 - 13- 14 - 17
البداية الحوارية	الفصل الخامس عشر

2-2-1- **البدايات الوصفية** : قدمت البدايات الوصفية المكان والزمان والشخصيات وأسهمت في كشف تفاصيل الكون الروائي وتمتاز هذه البدايات " من ناحية الوظيفة بتوترها الإخباري المرتفع مقابل جمود درامي ملحوظ، قد يصل أحيانا درجة الصفر، كما في الوقفات

الوصفية الجامدة مثلا، وهذا ما دفع البعض لنعتها بالاستهلالات التأجيلية "[1]. إذ تتسم بتغليب السياق المرجعي تأسيسا لوظيفة الإيهام الواقعي للأحداث.

يغلب على البدايات الفرعية الوصفية السرد بضمير الغائب، إذ يتعرف القارئ على التفاصيل من خلال سارد غير مشارك في الأحداث، عدا بداية الفصل السادس عشر حيث يضطلع بالسرد الذاتي (فريد زيتوني) وينقل الحدث وفقا لمنظوره .

2-2-2-البدايات السردية: جاءت البدايات السردية لتنقل الأحداث والوقائع مباشرة ، من دون حاجة إلى أن تستند إلى تقديم إخباري ، قيادة بوشاقور للفورغون المسروقة بسرعة ، قتل بلقاسم عرقاوي للرجل المشتبه فيه، تحصل رابح بن سالم على معلومات عن مكان اختباء جماعة يزيد لحرش...وعلى عكس البدايات الوصفية فإنها تمتاز ب" طغيان الجوانب الدرامية، مقابل تقلص ملحوظ في المعطيات الإخبارية، لن يصل إلى درجة الصفر، مادام السرد كما هو معلوم يتضمن دائما بالضرورة قدرا، ولو ضئيلا من الوصف "[2].

يجري السرد من خلال زمن الفعل الماضي، عدت/ قتلت/ غادر/ فتح /خرج...والقاعدة أن "تجيء البداية الفعلية مقترنة بالبداية السردية، فيما البداية الاسمية غالبا ما تقترن بالبداية الوصفية"[3]. وقد غلب على البدايات السردية ضمير المتكلم المفرد. ينتاوب على السرد سارد خارجي وسراد مشاركين الرواية.

وبما أن كل بداية هي بالضرورة بداية حدثية تقدم الحدث سرديا فإن الراوي عادة ما يلجأ "للابتداء بالسرد لما يكون القارئ في حاجة إلى جرعة من الأحداث يتهيأ بها لما سيأتي "[4]، يستمد الحدث أهمية خاصة حين يلوذ تسريده بالبداية إذ أن للبداية سطوتها وغوايتها .

2-2-3- **البداية الحوارية** : تتجلى في الحوار الخارجي، ويمكن تصنيف خصائصها عامة ضمن الأنواع السردية باعتبار الحوار أقرب إلى السرد منه إلى الوصف لما فيه من جريان زمني وتتابع بين طرفي الحوار[5]. وقد جاءت بداية فرعية واحدة حوارية هي بداية الفصل

---

[1]: ينظر: أحمد العدواني : **بداية النص الروائي (مقاربة لآليات تشكل الدلالة)**، ص 80.
[2]: المرجع نفسه .
[3]:شعيب حليفي : **هوية العلامات**، ص104.
[4]: المرجع نفسه .
[5]: ينظر: أحمد العدواني : **بداية النص الروائي (مقاربة لآليات تشكل الدلالة)**، ص 81.

الخامس عشر ، ويستغرق الحوار جزء هاما من الفصل ككل، ويجري بين (رابح بن سالم) ، و(صالح بن سعيد). وتنبني البداية الحوارية على فسح المجال للشخصيات الروائية لتكشف عن منظورها الخاص، وعن لغتها الخاصة ، ويضيء الحوار جوانب معتمة لا يمكن اكتشافها إلا من خلال تكلم الشخصية عن نفسها، وتوضيح الأحداث من زاوية نظرها.

2-3-وظائف البداية السردية في رواية " الورم" :

تشتغل البداية السردية كعلامة تشكيل وبناء نصي، تميز نصا عن غيره من النصوص الأخرى، وهي تخلق مع الحد الآخر (النهاية السردية) حدود الإطار النصي كما يسميه **لوتمان**.

وإذا تجاوزنا المنظور الشكلي للبداية أو اعتبارها عتبة فارغة وظيفيا، فإننا نجدها تنهض بوظيفة تشفيرية ، إذ تتضمن تحديدا تجنيسيا صريحا أو ضمنيا لنصها ، كما أنها تكشف عن مصادر الرواية ، ومرجعيات كتابتها الأدبية ، وعن الحساسية الروائية للكاتب وعن وعيه الفني وأدواته الإبداعية. ويمكن القول بأنه "من الصعب فصل طبيعة شفرة البداية الروائية عن منظور الكاتب للعالم، وفلسفته الفنية، كما أنه من الأصعب فصل هذه الشفرة عن النص الذي تدشنه هذه البداية".[1]

تتأسس فرادة البداية السردية في رواية "الورم" على الخيار السردي الذي راهن عليه **محمد ساري** لافتتاح سردية محنة الوطن والإنسان، حيث تنطلق الرواية من نقطة التحول التي يصير من بعدها الانسان آلة للقتل توقّع بالدم على جسد القريب والصديق قبل البعيد، حفرا في جذور الأزمة وكشفا عن النسغ الذي يغذيها، ومن أجل هذا تنجز البداية السردية وظيفتها التشفيرية من خلال ترهين الزمن الواقعي وكتابة متخيل مواز للواقع . وتبين عن انتظام الرواية ضمن الكتابة الواقعية، والحساسية التقليدية في الكتابة الروائية التي لا ترتهن إلى التجريب لأنها تبتغي التأريخ روائيا لمرحلة تاريخية خاصة جدا، وحساسة جدا، وتبتغي استشراف المرحلة القادمة لأنها محكومة آليا بقوانين التاريخ والمجتمع المأزومين، ويكفي التأمل في دلالة العنوان وهو بداية البدايات " الورم" لنكتشف محنة وطن موبوء، مصاب بعلة مزمنة لا أمل في شفائها ، ومن المؤلم التعايش معها .

الوظيفة الإخبارية :

[1]:عبد المالك أشهبون : **البداية والنهاية في الرواية العربية**، ص100.

تغلب الوظيفة الإخبارية وظائف البداية الأخرى وتهيمن عليها، وتكتسب هذه الوظيفة قوتها الإنجازية من خلال تفعيل آليات الوصف، فالبداية/ البدايات جسدت البحث عن التفاصيل، وحاولت كسر خطية السرد الواقعي بالاشتغال على الوصف كقاعدة محددة لخلق الثبات المظلّل والسّكون الموارب، حيث المكان الرتيب والزمن المتوقف، وتصعِّد هذه الإستراتيجية حساسية القارئ تجاه الموقف التاريخي، ولتوليد تناظرات على مستوى الزمن الواقعي، والزمن النفسي حيث تبدو اللحظة القصيرة من خلال اللعب الوصفي كدهر.

من جهة أخرى تحقق الوظيفة الإخبارية للبداية/ البدايات قاعدة (الإشباع) الوصفي، حيث تغرق هذه القاعدة القارئ في التفاصيل، والجزئيات، يتحول معها إلى قارئ شاهد يعرف الكثير من ملابسات حكاية وأسرارها.

الوظيفة الدرامية:

تخضع الرواية لزمن تصاعدي، وهي تنطلق من بداية محددة ومتى ما بدأت فهي تسير بداهة نحو النهاية، يتعرض الزمن الكرنولوجي لكسور ولإعادة ترتيب، يبدأ السرد من لحظة محددة وسط الأحداث ، اختيرت لتبئير الحادثة المفصلية ، ولتأطير موضوع الرواية وإضاءة تأثيراته على الشخصية (بعد ليلة مضطربة)، (أنهكه فيها الأرق والقلق)، (لم يكن يتصور طبيعة ولا حجم الهوة المرعبة التي ستبتلعه بعنف ساحق) جميعها تشكل لحظة بداية السرد وبداية التخييل ، وبداية القراءة ، حيث يجد القارئ نفسه مخترقا بعوالم لا يعرف عنها شيئا ، وتتحقق وظيفة البداية الدرامية الفورية إذ يبدأ السرد مباشرة دون مماطلة منذ جملة البداية ولا يتوقف حتى النهاية ، يرافقه إشباع إخباري استجابة لضرورات فنية يستدعيها النمط الروائي الواقعي.

3-البداية السردية في رواية أشجار القيامة:

البداية النصية الروائية بالنسبة للكاتب هي الحركة الأولى التي يخطها القلم على الورقة البيضاء، إنها تشكل لحظة الانخراط الفعلية في السرد، وفي تشكيل عوالمه التخييلية، وهي في الآن ذاته لحظة الانفلات الفعلية من قبضة الواقع ومن سطوته.

ينخرط الروائي في بناء نصيته السردية وتشكيل مسارات القراءة عبر بنية قارئه الضمني منذ الملفوظ التخييلي الأول للسرد ومن هنا يكون الرهان السردي الحقيقي معقودا على بلاغة بدايته وبراعة افتتاحه، تأسيسا لميثاق قراءة وخلقا لبروتوكول التلقي.

تتضافر إستراتيجية خطاب البداية مع عملية القراءة، في أفق تحقيق نوع من التواصل الخفي المرغوب فيه، وذلك حينما يرتبط خطاب البداية بوعي القارئ، وفي هذا الأفق تعطى للبداية مزية التوجيه بشكل مسبق نحو نمط معين من القراءة، وذلك بما يتناسب ودرجة الوعي الثقافي والجمالي لهذا القارئ[1] .

وحسب **ديل لونغو** فإن البداية الروائية تسهم في التأسيس لبعض قوانين النص وموجهاته، من خلال إسناد الكلام فيه، وتحديد طبيعة السارد، والإشارة إلى النوع الأدبي، والأسلوب، كما تؤدي البداية الروائية دورا تبريريا حين يقتضي الأمر أن يشرع النص لذاته بخطاب تبريري حول مصدره، بالإحالة إلى سلطة ما، أيا يكن مصدرها .

3-1-تشكيل البداية المركزية وإستراتيجية التجريب:

في سعيه نحو بناء خطاب روائي مختلف، يشتغل **بشير مفتي** على التجريب الروائي لإنتاج نصوصه الروائية، ينطبق هذا الحكم على إستراتيجية بناء البداية النصية السردية لرواية "أشجار القيامة"، حيث قامت على توظيف تقنية الميتا سرد.

ويطرح هذا التوظيف تساؤلات حول الكتابة، والكتابة حول الكتابة، ذلك أن فهم هذه الظاهرة لا يتأتى دون التعرف على أسباب وظروف نشأتها، إذ أن من الواضح أن مثل هذا النمط يعكس وعيا تجريبيا ويصور قلقا كتابيا يعيش الروائي تحت وطأته، فقد كانت الكتابة ما وراء روائية ثورة على أعراف الشكل التقليدي." [2]

---

[1]: عبد المالك أشهبون: **البداية والنهاية في الرواية العربية** ، ص35.

[2]: أحمد العدواني : **بداية النص الروائي**، ص351.

قلق الكتابة لدى الكاتب الروائي هو قلق يصدر عن طبيعة المرحلة ذاتها التي يعيشها ويكتبها، حضاريا وثقافيا وأدبيا وقبل ذلك كله اجتماعيا.

أنطولوجيا جاءت هذه المرحلة بعد الواقعية التي وحدت بين ذات وموضوع، وبعد مرحلة الحداثة التي فصلتها، حيث جاءت ما بعد الحداثة لترتق الفتق، فتجعل من الذات موضوعا، و من الموضوع ذاتا، إمعانا في التشتيت ومحوا لكل المركزيات، فصار الروائي يكتب روايته، ويكتب عن كتابتها أيضا.

في تصوير رمزي للميتا روائي تستعير **ليندا هتيشون** الأسطورة وتسميه (السرد النرسيسي) "ما يؤكد افتتان هذا النمط من السرد بالحديث عن نفسه، بحيث يتيح للرواية أن تتأمل ذاتها من موقع نرجسي فني. "[1]

هذا الانعطاف التاريخي للرواية من السرد إلى ميتا سرد خلق انقساما نقديا، حيث"يزعم منتقدو ما وراء القص الما بعد حداثي أنه يشير إلى موته أو استنزاف الرواية بوصفها جنسا أدبيا، بينما يدافع المؤيدون، أنه يشير إلى ولادة الرواية من جديد."[2]

من وجهة نظر فلسفية واستيطيقية تلاحظ **دينا درايفوس** Dina Dreyfus أن الرواية المعاصرة تنحو لأن تصير رواية عن الرواية" أو بتعبير أفضل رواية تعكس ذاتها" و تدمج في دائرة تشكيلها "التفكير حول الرواية ووسائل الرواية"[3]

لقد صارت الرواية موضوعا من مواضيع الكتابة " أو حسب عبارة **جون ريكاردو** الشهيرة : الرواية الجديدة ليست كتابة لمغامرة، بل مغامرة بكتابة"[4]

مغامرة أو بحث عن الرواية مختبريا حسب **ميشيل بوتور**، مبالغة في التخطيط والنقد والتنظيم، لكنها في الآن ذاته لا ترقى إلى التنظير الروائي للرواية، إلا أنها تحولها عن الأسئلة التقليدية : كيف نكتب؟ و لماذا؟ و لمن نكتب؟ إلى ماهية الكتابة".[5]

---

[1]:ينظر: أحمد العدواني : **بداية النص الروائي**، ص350.

[2]: **جماليات ما وراء القص** ، ص49.

[3]: بيير شارتييه: **مدخل إلى نظريات الرواية** ، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، ص210.

[4]: ينظر ، المرجع نفسه، ص211.

[5]: محمد داود: **الرواية الجديدة**، ص109.

الميتا رواية "سمة تهيمن في كتابات جيل من الروائيين يستشعر أكثر من غيره فداحة أزمة المجتمع، فالعصر يتسم بعدم الاطمئنان، وعدم الاستقرار والأمن والشك في كل شيء، تأتي الرواية مع هؤلاء لتعكس روح هذا العصر، من خلال روح جديدة.[1]

يتجسد الميتا روائي في البداية السردية من خلال العناية ولفت الانتباه إلى قضية (البداية) في حد ذاتها باعتبارها هاجس السرد، ومعبر التخييل، وقد شكلت في هذا الخطاب السردي مسألة النظر إلى البداية بمنظور ما وراء روائي.

3-2-الميتا روائي ومسائل البداية :

يطرح **بشير مفتي** سؤال الكتابة الروائية منذ بداية الخطاب الروائي سؤال تصير معه (البداية السردية) مختبر السرد، وسعيا للبحث عن الرواية يتعالق الروائي بالميتا روائي، ويتجسد الوعي المنعكس باللحظات السرمدية: لحظة ما قبل الرواية- لحظة ما بعد الرواية – لحظة الرواية . يتجسد الميتا روائي في بداية الرواية السردية من خلال العناية ولفت الانتباه إلى قضية (البداية) في حد ذاتها باعتبارها هاجس السرد ومعبر التخييل.

وقد شكلت في هذا الخطاب السردي مسألة النظر إلى البداية بمنظور ما وراء روائي مركز الاشتغال الروائي "فالبداية باعتبارها الخطوة الأولى في طريق النص، وباعتبار ما يقترن بها من معاناة، وما ينتج عنها من دلالة، موضع يستحق المساءلة من قبل الروائي نفسه"[2]. وقد جاءت البداية المركزية /الرئيسة عبر محاولات متكررة للبداية، تكشف عن تقويض لبنية البداية الواثقة بنفسها، حيث أن كل محاولة للبداية هي بداية ممكنة وغير حاسمة.

-المحاولة الأولى: اختراق بياض الصفحة.

يبدأ السرد من خلال فعل الاستيقاظ "حالما استيقظت" وتعد لحظة اليقظة والانتباه، لحظة استعادة الوعي بعد حالة النوم أو ما يشبه (الموت)، هذه اللحظة البرزخية تستحضر الوعي واللاوعي معا، في جملة البداية المركزية الأولى :

---

[1]: سعيد يقطين : **قضايا الرواية العربية الجديدة**، ص124

[2]: أحمد العدواني: **بداية النص الروائي**، ص .380

"حالما استيقظت، وجدت العالم كثيفا أمامي، صار مثل لوحة مجردة وعارية، مليئة بالدهشة والألغاز، صار لغة أخرى بحرا يتماوج وسماء تهدد بالعاصفة، كنت قد نمت طويلا، وفكرت في أن عودتي تكون متعبة، ولكن جديرة بأن تكون.."[1]

ينخرط السارد/الراوي في هذا السرد الافتتاحي منذ البداية حيث تتحدد صفته من خلال ضمير المتكلم، واشتغال الرؤية السردية.

تحيلنا الدراسات السردية على نمطين من السرد في الرواية "سرد شفاف وكثيف، فحينما يختفي الراوي وراء الأحداث ويتوارى إلى أقصى حد ممكن لصالح الحكاية يظهر السرد الشفاف الذي يجعل الأحداث تعرض نفسها دون أن يشعر المتلقي بوجود الراوي كوسيط سردي بينه وبين الأحداث المتخيلة"[2].

أما حينما يشير الراوي إلى نفسه كثيرا بوصفه منتجا للأحداث ومبتكرا للحكاية، ومتحكما بحركة الشخصيات ومصائرها، فإن المتلقي لا يندمج في العالم السردي التخيلي، ولا تتحقق شفافية الحكاية، فيتبدد الإبهام، وتنكسر مقوماته فيظهر السرد الكثيف."[3]

يتداعى السرد كثيفا بضمير المتكلم حيث يندمج المؤلف الضمني والراوي، وينسب صراحة الراوي لنفسه عملية التأليف، وفي حين يترقب القارئ أن يوضع في سياق الرواية الزمني والمكاني يكتفي الراوي/السارد بالإشارة إلى أبعاد غامضة عصية على الاستيعاب.

"....وبصعوبة وقفت في منطقة غريبة عني وبحثت عن نفسي وكان شخص ما يناديني، لم أتبين وجهه، ولا صوته، ولكن روحه وصلتني، وفهمت أنها الحياة، أنني لا أزال حيا على عكس ما تصورت منذ ساعات، بل منذ أيام، بل منذ سنوات، كيف استيقظت؟ ولماذا طال الحلم؟ أم تراني كنت في غيبوبة، وهاهو العالم كثيف أمامي."[4]

---

[1] الرواية: ص07

[2]: عبد الله إبراهيم : **السردية العربية الحديثة (الأبنية السردية والدلالية)**، ج2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، لبنان، ط1، 2013، ص 230

[3] المرجع نفسه: ص 231

[4]: الرواية : ص 07

يتورط القارئ في البداية بحثا عن إحداثيات سردية توجه قراءته نحو اكتشاف الفضاء السردي وشخصيات الرواية، غير أنه يبوء بالفشل لأن البداية النصية مشغولة بخلق التشويش، وتعمد المواربة لإقلاق أفق الانتظار.

تصنف هذه البداية المركزية كبداية دينامية تشتغل على ميزة الحركية، فالأفعال التي تحرك المشهد السردي، تتدفق متلاحقة ولا تدع للقارئ مساحة مريحة لملاحقة تدفق المعنى السردي، من خلال الإشارات التي تتسم بندرة المعلومات حول الزمن، والمكان، والشخصيات حيث يبدو الفضاء السردي كصورة مضللة تخفي أكثر مما تجلى.

ففي جملة البداية (حالما استيقظت) ينطلق الحكي ليضع القارئ فورا في حالة ترقب لمعرفة ما سيجري بعد حالة (الاستيقاظ) وفي الآن ذاته تشتغل الخبرة القرائية لتحرك أفق التوقع تجاه تخيل ما حدث قبل يقظة الراوي، وهذا هو الغرض من توظيف البداية السردية الدينامية الفورية حيث الحكاية تنبع فجأة.

المحاولة الثانية :رهبة البداية.

جاءت محاولة البداية السردية الثانية في شكل تساؤلات عن البداية في حدّ ذاتها.

"يبدأ كيف؟ ولماذا مقدر له أن يبدأ بهذا الشكل دون غيره هرطقات الروح تعابير النسيان فهارس الكلام المنتشي بالخوف والقلق والتصدع الداخلي الكبير، الكلام الذي بلا توقف وينتحب بلا مبالاة ويسعى جاهدا لكي يدرك الطريق.

من الصعب التفكير في الزمن الآن؟.

من الصعب البداية."[1]

يطرح هذا المقطع سؤال كيفية البدء، وسؤال غائية البدء، بهذا الشكل المشتت والمفكك الذي يوازي تفكك ذات الروائي بين عالمين، بين فضائين مشحونا بالتوتر، والقلق الوجودي، وتشظيات الذات تتجلى في تشظي الكاتبة ، وتشظي السرد.

[1]: الرواية : ص 10-11

يوضح **تيودور أدورنو** في دراسته (وضعية السارد في الرواية الحديثة) أنه إذا كان (السارد التقليدي) قد خدم تقنية الإيهام على نحو ما خدمتها تقنية الخشبة في المسرح الايطالي، فإن السارد الحديث انتقد السارد نفسه الذي كان يزعم أنه يرى مجرى العالم في "حقيقته" وينقله في تفاصيله، بدلا من ذلك أصبح السارد يحكي وهو يضع مسافة بينه وبين محكياته، ليكشف ما هو قابع تحت السطح، ويتيح للذات المشروخة، المتشظية أن تشكك في تماسك الواقع وتقدمه بثقوبه، وثغراته، بضوضائه وصمته."[1]

يقابل هذا التحول في وضعية السارد تحول في وضعية القارئ أيضا في الرواية الحديثة، إذ لم يعد هذا القارئ " يصاب (بأي دوار) كذلك بل أصبح في كثير من الحالات عارفا برهانات هذه البداية حيث يتقمص الدور الذي تنيطه به وتفترضه فيه، أما أول هذه الرهانات الفنية فهو التظاهر بالمعرفة النسبية لما سبق من أحداث، وبالتالي التموقع في عوالم التخييل، سواء بالتصور أو التخييل لما يحدث أو حدث."[2]

المحاولة الثالثة:البحث عن الرواية:

تطالعنا هذه البداية التي تشبه إفشاء أسرار الرواية:

" يغمرني الآن بريق ضوء.

لقد تخليت عن كل شيء.

صاعدا إلى جهة واحدة مليئة بالشوق، أفكر في الذين رحلوا والذين سيأتون أفكر في كل ما يمضي، في كل ما يحضر، في **الزمن**، ولعبته في الدخول والخروج، في المسافة، فيما يفصل زمنين، يوحد خطين،فيما يصنع **البداية** ويخيط **الحكاية**، وينسج **العقدة**، ويحيل إلى **النهاية**"[3]

تخطط هذه البداية لفعل الكتابة الروائية، بداية مثل هذه تعد مختبر الرواية، حيث تكشف لنا عن مسار تفكير الروائي في المكونات السردية لنصه، لقد دفعت هذه الممارسة الروائية التي تتسم بالوعي الانعكاسي لكونها رواية، ولمختلف مكوناتها النصية، الخطاب الروائي

[1] محمد برادة: **الرواية العربية ورهان التجديد**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 2012، ص 51
[2] عبد الملك أشهبون : **البداية والنهاية في الرواية العربية** : ص210
[3] الرواية: ص 14

لأن يشكك " في سلطة النص الإيهامية، ومن ثم تنسيب المركبات السردية في سياق فضح أسرار اللعبة الروائية، وتضمين الوعي النقدي داخل أمشاج الكتابة."[1]

يندمج في هذه البداية الميتا روائية الخطاب الروائي مع خطاب النقد، ويجسد هذا "انعكاس الوعي التفكيكي لدى المبدعين، متجسدا في الروايات ما وراء روائية، التي كانت غايتها إشاعة حالة من الشك والتساؤل، لدى قارئها من خلال التصريح بمعرفتها حول ذاتها وعوالمها."[2]

المحاولة الرابعة علبة السرد السوداء:

تبدأ الحكاية البؤرة بفعل الكينونة (كان):

"قتلت في ذلك اليوم من شهر... من عام... عندما غمر الظلام العالم وتوقفت الحركة، ودب نعاس كلي في جسمي، وبسرعة كنت في مكان وزمان آخر في طريق لا نهائي ينتظرني كي أسير فيه، هكذا **بدأت الحكاية** يومها **كان** عمري ثلاث وثلاثون سنة، سن مفعمة بالحياة، سن الخيارات الصعبة، والقضايا الكبرى والمعارك الحاسمة من المواجهة، وسن اللا جدوى، سن القبول بالتحدي والتردد، سن الحب، وسن الموت سن كل شيء ولاشيء."[3]

ينعطف السرد نحو الوصف محددا الحالة السيئة للراوي، وهي الملمح الوحيد الذي يكشفه لنا صراحة، فيما يخفي كل بيانات أو حقائق توثق السردن أو توازن بين التخييلي والواقعي.

يعد انعطاف السرد نحو الوصف في هذا المفتتح انكسارا هاما على مستوى السرد، ويعد إذنا ببدء الحكاية **"هكذا بدأت الحكاية"**، ويمثل علبة السرد السوداء، فيها تختفي أسرار الحكاية قبل انفجارها، وتشظيها عبر النص ككل.

---

[1]: أحمد فرشوخ: جمالية النص الروائي (**مقاربة تحليلية لرواية"لعبة النسيان")**، دار الأمان، الرباط ، ط1998،1 ،ص7

[2]: أحمد العدواني :**بداية النص الروائي**، ص 354

[3] : الرواية: ص 16.

وإن كانت البدايات الوصفية تعمد إلى مجال تقليص الحكي قليلا، وتوقف اطراد أفعال الحدث، وتضخم المركبات الاسمية (اسم+ صفة)، والمدعمة أحيانا بأفعال الحالة والكينونة"[1] فإنه لا يمكن فصل الوصف عن السرد، لا في البنيات السردية ولا في البداية النصية.

المحاولة الخامسة: عقد ميثاق القراءة:

جاءت البداية السردية بهذا الشكل:

سأحكي... لماذا أتـأخر في البدء؟

من أين؟ أوه يا الهي من أين؟

هاهي المشاعر تتحرك في اتجاه واحد...

يوم رأيتهم يقتلوني، ويوم شاهدت جثتي تسبح في الدم، يا لها من لحظة مؤلمة... كئيبة... عجيبة .

سأحكيها الآن ، لابد من حكيها حتى يستقيم السرد ، حتى تظهر الحقيقة، حتى أنام نومة كاملة.

حتى أستريح."[2]

يربط الروائي بدء السرد ببدء الحياة بعد الموت (البعث) أما قيمة الموت/القتل تحيل على الموت الرمزي للراوي.

يكشف لنا هذا المشهد الما وراء روائي عن المعاناة التي يكابدها الروائي أمام البداية، وعن وعيه لفعل الكتابة كفعل خلاق، وعي يتحقق في البداية السردية ذاتها، وفي بناء نصيتها ما يعكس درجة من العمق وصل إليه هذا النوع من البدايات.

---

[1]: عبد الملك أشهبون: **البداية والنهاية في الرواية العربية**، ص224

[2]: الرواية : ص20.

"وان كانت البدايات ما وراء روائية عامة، تؤسس لحضور مختلف ولوعي روائي واضح داخل النص، فإن البدايات الروائية التي تعنى بالبداية ستكون أكثر وعيا على مستوى التأليف الروائي، وسيحضر البعد ما وراء روائي فيها بشكل خاص."[1]

3-3-اشتغال الوظائف في البداية النصية المركزية:

تحققت في البداية السردية المركزية لرواية "أشجار القيامة" فرادة البناء من خلال اعتماد أكثر من مشروع بداية نصية، استغرقت جزءا هاما من فصل البدايات، وتقوم في مجملها بوظائف منها:

3-3-1-الوظيفة النصية:

تقدم لنا البداية السردية المركزية النص على أنه رواية، وتؤكد على هذا التحديد الاجناسي أكثر من مرة بشكل صريح ومباشر، تعريفا بالخطاب وببنود مواثيق القراءة "مما سيحدد كيفية تلقي النص/الرواية وقراءتها، فكثيرا ما تتضافر جملة من المعطيات النصية لإيضاح سنن الخطاب و بلورته، على اعتبار أن كل خطاب هو نمط تداولي وتواصلي من نوع خاص، يستدعي تفكيكا معينا، لتصبح هذه المعطيات خطابا شارحا يشرح سننه."[2]

3-3-2- الوظيفة الإغرائية:

الوظيفة الإغرائية هي واحدة من أبرز الوظائف التي تضطلع بها البداية السردية المركزية، وتتجلى الوظيفة الإغرائية في لعبة إخلاف الوعد التي تمارسها البداية، حيث جاءت في شكل بدايات متعددة كل بداية تمارس الغواية على القارئ وتغريه، فيعتقد أنها البداية الفعلية في كل مرة، و في كل مرة يتم تخييب أفق انتظاره.

تنبني بعض البدايات باعتماد أسلوب الاستفهام (يبدأ كيف؟ لماذا أتأخر في البدء؟ من أين؟) ، ينقل الاستفهام حول مسألة (البداية) القارئ إلى ما وراء النص، ليكشف إمكانات متعددة للبدء، يحرك هذا الاستفهام القارئ ويشركه في اختيار البداية أو تخيلها، من خلال

[1] أحمد العدواني **:النص الروائي**، ص381
[2] جليلة طريطر**:في شعرية الفاتحة النصية** ، ص151.

تحريك آلياته التأويلية في إضاءة المناطق المعتمة والملتبسة، التي تمارس فعل الغواية والإغراء.

ويؤجل فعل إخلاف الوعد عقد ميثاق القراءة حتى الجملة الأخيرة التي تحاول إقناع القارئ بمسارات قراءة معينة وممكنة.

3-3-3- الوظيفة الدرامية:

تخلق البداية المتعددة توترا سرديا ينبئ منذ البدء بتشظي السرد، وتفتته ويسهم الاستفهام المتكرر حول البداية في إنشاء إجابتين؛ الأولى وهي أن للحكاية أكثر من بداية مغرية لهذا جاء السؤال (من أين أبدا؟) ليوجه النظر صوب كل بداية محتملة لأهميتها جميعا، والثانية وهي أن السؤال يعكس متاهة سردية ضاعت فيها الحكاية، وطمست معالم الدخول إليها.

يقوم هذا الخيار السردي بوظيفته القذف بالمتلقي في عوالم الرواية منذ الجملة البدئية الأولى، حيث يجد نفسه وجها لوجه أمام نص يفرض عليه إخراج عدته القرائية وتحريك آلياته التأويلية فورا، تنهض هذه البدايات الفورية على تصور تقويضي لمبدأ الإرجاء يجد القارئ نفسه معها يدخل لُجَّة الأحداث وهذا ما يكرس الوظيفة الدرامية الفورية immédiate dramatisation ، التي تتناقض ومبدأ التأجيل، والإرجاء الذين كانا من أهم مقومات البدايات القارة."[1]

إن البداية الدرامية الفورية تجعل القارئ أمام رهانات كثيرة، و"أول هذه الرهانات الفنية فهو التظاهر بالمعرفة النسبية لما سبق من أحداث، وبالتالي التموقع في عوالم التخييل سواء بالتصور أو التخييل لما يحدث أو حدث، على اعتبار أن هذه المرحلة من القراءة لن تدوم طويلا"[2] ، حيث ستتلاشى غيبية الأحداث الروائية شيئا فشيئا، وتتجلى أطوار القصة انطلاقا من الوظيفة الدرامية تتحدد نقطة انطلاق السرد، وهي من ناحية الخطاب الروائي توافق بداية تحويل القصة إلى حكاية، فيكون القارئ في هذه اللحظة أمام أحداث سابقة أو لاحقة، وقد جاءت البداية السردية "أشجار القيامة" بداية بعدية تبدأ نسج خيوط الرواية من

[1] عبد المالك أشهبون:**البداية والنهاية في الرواية العربية** ، ص217
[2] المرجع نفسه:ص210

الحدث الأخير، ولهذا جاء السرد بصيغة الماضي حافلا بالذكرى والتذكر، ينبني على تقنية الاسترجاع والتذكر.

تتوتر الوظيفة الدرامية في البداية السردية لرواية "أشجار القيامة" وفق قانون الندرة، حيث يقل الإخبار في مقابل الحركة السردية الدينامية، مما يكرس لفضاء الغموض الدلالي.

3-3-4- الوظيفة الإخبارية:

تنقل الخاصية الميتاروائية القارئ إلى ما وراء النص، فيكتشف إمكانات متعددة للبدء سواء منها تلك التي اقترحها النص، أو تلك الممكنة، أو المحتملة خارج النص، وهذه الغواية النصية تشتت فعل التلقي وتجعل منه مغامرة في آن واحد.

جاءت هذه الوظيفة لتفرض نفسها من بين وظائف البداية النصية، حيث ارتهنت الخاصية الميتا روائية في الخطاب الروائي لرواية "أشجار القيامة" منذ البداية المركزية المتعددة، وفي بداية القسم السردي القائم بنائيا على الميتا روائي والمعنون ب (لسان الروائي).

حيث انخرط الميتاروائي منذ البداية السردية في تشكيل سيرة تخييلية لل (الراوي)، وهو روائي (متخيل)، كما قام الميتا روائي بانتهاك مستمر للمستويات السردية، حيث تطفل الروائي، بالتعليق أو الثرثرة على جوانب فعل الكتابة السردية، وخاطب القارئ/القراء مباشرة.

3-4-البدايات السردية الفرعية البناء والتشكل:

يعد فصل الأول الإطار الدلالي والبنائي للبداية النصية، وقد جاءت كل محاولات البدء الميتا روائية الواعية لوضعية (البدء)، ومسألة (البداية) متتابعة ضمن هذا الفصل الذي يوصف بالفصل البدايات.

وما دامت وحدة النص تقتضي دينامية بنيته من خلال العلاقات بين مختلف عناصرها فإن "خصائص البداية ممتدة في كافة أجزاء النص، وانطلاقا من كون البداية الجيدة قادرة

على تجاوز نفسها والتمدد في مجموع النص، فإن علاقتها بما بعدها تصبح علاقة مبتدأ يستوجب خبرا، والخبر الجيد هو الذي يصاغ من فاعلية المبتدأ، وتحقق مبدأ الانتشار."[1]

تبدأ البداية النصية فينسج علائقها الدلالية واللغوية والتخييلية منذ العنوان الداخلي "ويعد العنوان الداخلي للرواية من الفواتح النصية المتاخمة، وهذا لقربه واندراجه في الفاتحة النصية الأصلية، وكذلك لمشاركته لها في التخييل." [2]

العنوان الداخلي لفصل البدايات جاء بالتركيب الآتي **(بلسان الراوي)** هو عنوان يفصح عن مطابقة بين السارد والراوي، ويشي بتورطه كشخصية في محور السرد، وانبنائه نصيا ضمن الخطاب السردي.

وتمتد علائق البداية النصية لتنتشر عبر النص كله ومن خلال البدايات الفرعية أيضا، وتأخذ رواية "أشجار القيامة" وضعا اعتباريا خاصا، ينعكس على خصوصية العلاقة بين البداية السردية المركزية، وباقي البدايات الفرعية ذلك لأنها تشكل تنويعا حكائيا لحكاية نواة، يتناوب على سردها رواة متعددون، فتختلف البداية السردية في بداية كل قسم سردي كل مرة على لسان راوي مختلف.

3-4-1- البداية السردية الفرعية في القسم الثاني:

يفتتح القسم السردي الثاني الذي جاء تحت عنوان (بلسان كريمة) بالجملة البدئية الآتية: "يعرفني ولا يعرفني."[3]

إثبات المعرفة للراوي/الروائي المتخيل ومن بعد ذلك إنكارها، تنبني الدلالة في هذه الجملة البدئية من خلال علاقة التناقض بين المعرفة واللامعرفة التي يبديها الراوي عن (كريمة)، هذه المنزلة بين المنزلتين تنسخ ما جاء (بلسان الراوي) عن (كريمة)، وستظل الحقيقة الغائبة عن الراوي معلقة، حتى يجري السرد (بلسان كريمة)، فعلى مستوى الضمائر

---

[1]: ياسين نصير: **الاستهلال** ، ص 26
[2]: عبد الحق بلعابد : **مكونات المنجز الروائي (تطبيق شبكة القراءة على روايات محمد برادة)** ، ص198
[3]: **أشجار القيامة**: ص 141

ينتكص ضمير (المتكلم) السارد/الراوي ليصير ضمير (غائب)، فيما يجري السرد الذاتي بلسان الأنثى حيث تستعيد زمام الحكي.

وتتحرك زاوية النظر من منظور السارد الذي اعتقد بأنه يعرف (كريمة) وخبرها، إلى منظور شخصية (كريمة) عن نفسها، حيث يكشف نقض فعل المعرفة أن هناك جوانب معتمة سيضيئها المنظور السردي الثاني.

تحيلنا جملة البداية إلى أن الحكاية الراوي ليست مكتملة، وأنها تحتاج إلى أن تستأنف من جديد، وترتبط هذه الجملة البدئية بالبداية السردية المركزية، تجليا واقعيا لتلك المحاولات المتكررة للبداية الروائية.

3-4-2-البداية السردية الفرعية في القسم الرابع:

جاء القسم الثالث من الرواية بعنوان (بلسان القارئ)، يمكن تصنيفه ضمن فضاء ما بعد النص التخييلي، فضاء التقي، حيث ينقل مواقف متباينة لقراء متخيلين من فئات وتوجهات مختلفة، يقدم كل قارئ تعليقا أو خطابا واصفا بشكل ما للرواية بعد قراءتها، يمكن عد هذا القسم كتجل من تجليات التجريب الروائي، من ناحية الخطاب السردي يمكن حذف هذا القسم دون أن يختل البناء السردي. ولغياب فعل السرد وبالتالي غياب البداية السردية في القسم الثالث، نتوجه لاكتشاف البداية الفرعية في القسم الرابع.

يشي العنوان الداخلي للقسم السردي (بلسان الروائي) منذ البداية بانهماك الروائي في لعبة السرد وتحوله إلى (سارد)، وانفصاله عن الراوي، ترد الجملة البدئية بهذا الشكل:

"يروي الراوي قصته ويموت
يموت مرة ثانية ، أو ثالثة ...
لا تهم عدد الميتات في الرواية ، ولكن بعد كل ميتة ينهض من جديد ليحدثكم"[1].

تعد هذه الجملة البدئية تنويعا صياغيا لما جاء في البداية الرئيسة ، حيث تجسد لحظة مكاشفةٍ، ورفعٍ لحجب طقوس ما قبل الكتابة، ليفشي لنا الروائي سر البداية التي جاءت عبر دفعات، حيث يمارس الروائي لعبة الموت الرمزي على الراوي، ثم يخلقه من جديد ليسرد

[1]: **أشجار القيامة** : ص141.

على لسانه الحكاية، ثم يعيد قتله مرة ثانية وهكذا، وفي كل مرة يتجلى بأن الكتابة هي حالة انبعاث متجدد، وقيامة وتخلق مستمر لمواجهة الموت الرمزي للراوي.

من ناحية الضمائر يجري السرد بضمير الغائب إشارة إلى (الراوي)، والمخاطب الجمع (أنتم) خطابا للقراء (المتلقين). كما تحدد البداية الثانوية لهذا القسم النوع السردي للنص (رواية)، فتحدده تحديدا تجنيسيا خالصا، تأطيرا لعملية التواصل الأدبي، كما توظف الجملة البدئية الفعل المضارع تأكيدا على أن هذا السياق التواصلي حاضر وأبدي في آن، أي أنه لا ينقطع بانتهاء الرواية الحاضرة.

الروائي ← الرواية ← القراء

3-4-3-البداية الفرعية في القسمين الخامس والسادس:

تشترك ثلاثة أقسام سردية في العنوان الداخلي ذاته، حيث يتكرر فيها العنوان (بلسان الراوي)، والوضع العنواني نفسه ينسحب على قسمين آخرين جاء تحت عنوان(بلسان كريمة).

نصيا يمكن دمج الأقسام السردية التي تحمل العنوان الداخلي ذاته دون أن يتأثر تدفق الحكي بينها، أو أن يتعثر بعارض، أما من ناحية بنية النص السردية فإن عملية دمج الأقسام السردية تحيل البنية الحاضرة إلى بنية ممكنة، أي إلى احتمال ممكن للصوغ السردي.

تشبه عملية دمج الأقسام السردية، عملية تحريك قطع اللعب، حيث تتغير الأدوار المنوطة بكل قطعة من خلال تغيير مكانها فوق رقعة اللعب، معنى هذا أن التغيير سيربك الترتيب الزمني وسيشوش المنظور السردي الذي يتبنى إستراتجية الموشور، حيث أن الصورة الكلية لا يمكن رؤيتها إلا من خلال خاصية التعدد في أوجه الموشور العاكس لها، انطلاقا من الملاحظة المسجلة تأخذ البداية النصية وضعا خاصا في القسمين الخامس والسادس، حيث تعد بدايات لاستئناف السرد بمنظور السارد، وليست بدايات افتتاح نصية للسرد في حد ذاته.

يبدأ القسم الخامس بالجملة الآتية بلسان الراوي:

"مرة أخرى ها أنا مكتوف الأيدي، ومحاصر كلهم أمامي اقصد من قارئي إلى هنا، شعوري بالفراغ من جديد، وتحطم جدران نفسي، ضعفي وهشاشتي..."[1]

يلتفت الوصف نحو السرد ويحدث انكسار هام على مستوى النص حيث ينقل السارد/الراوي بؤرة نظره من الفضاء الداخلي (الوجداني/النفسي) إلى الفضاء الخارجي (المادي/الواقعي) ممثلا في العالم خارج السجن:

" تمكنت بعد يومين فقط من خروجي من الزنزانة من الذهاب إلى البحر..."

يبدأ القسم السادس (بلسان كريمة)، باعتراف الشخصية بأنها ودعت مرحلة سابقة من حياتها وأقبلت على أخرى كمحاولة للبدء والتحول من جديد، على صعيد القصة وعلى صعيد السرد:

"هيأت نفسي وأنا أخوض تجربة الزواج للمرة الثانية أن أقاوم قلبي ضد إغراءاته، ولقد وجدت في روحي ما يكفي من القوة والشجاعة حتى أفر منه ، بعيدا في منطقة يحلو للبعض القول أنها بلا زمان أو مكان."[2]

يتشاكل الافتتاح السردي في هذين القسمين من ناحية الخيارات السردية، والتبئير، والصوت السردي ، حيث يتدفق المفتتح في حركة معاكسة "من خلال أسلوب التداعي الحر، وهو ما يضيء عتمات (الداخل)، بدل صيغة الانعكاس التي كانت تدقق في عملية نقل الواقع (الخارجي) بتفاصيله المملة".[3]

تندمج طوبوغرافيا بداية هذا القسم السردي مع جسد النص ككل دون اعتماد أية علامات بصرية دالة على انفصالهما، ومن ناحية الاشتغال يعد المقطع المذكور بداية استئناف للسرد (بلسان كريمة) بعد انقطاعه في القسم الثاني لضرورة أخذ الأقسام السردية السابقة عليه موقعها في الفضاء الروائي تحقيقا لرؤية الكاتب الفنية.

---

[1]: أشجار القيامة، ص145

[2] : المصدر نفسه، ص161

[3] : عبد الملك أشهبون: **البداية والنهاية في الرواية العربية**، ص 203

3-4-4- البداية الفرعية في القسم السابع:

تأخذ البداية السردية المسرودة (بلسان زهرة) طابعا فلسفيا خاصا عميقا يساءل الوجود الإنساني، بداية نصية درامية تطرح فكرة الصراع الأبدي للإنسان مع قدره وخياراته ومآله سؤال الدراما الأزلي.

" تبدو لي الحياة الآن قاسية قسوة الشتاء الذي يأتي قبل موعده، ويقرر تخويفنا بزمهرير رياحه وخشونة أمطاره

أعرف أن الإنسان ليس دائما مسؤولا عن حياته وأن اختياراته مرتبطة دائما بالسياق والظروف وما شابه ذلك.

أعرف أنه حر وأنه في مرات كثيرة أو غالب المرات هو الذي يقرر ما يرغب في فعله، و ما لا يرغب فيه.

هذه الأمور يمكن تعلمها بسرعة من الحياة، أما بالنسبة لي فلقد أخذت وقتا طويلا أطول، ولم يكن من السهل على استيعابها بالصورة التي كان بإمكانها تجنيبي أشياء لا طائل منها.[1]

يجسد هذا المفتتح الطويل نسبيا نمط البداية من النهاية، حيث تجتمع خيوط الحكاية كلها في نقطة الختام من أجل أن تبدأ رحلة الختم.

يجري السرد بضمير المتكلم سردا ذاتيا أنثويا بلسان (زهرة) المرأة موضوع الحب المستحيل، الذي استقطب المتناقضين معا: الحلم/الواقع، الطوباوي/المادي ، المقدس/المدنس فجاء للسرد ليتماهى مع الوضع الأنطولوجي لشخصية (زهرة) مستقطبا التناقض حيث البدء من النهاية.

3-4-5- البداية السردية في القسم الثامن / فصل الختام: جاء القسم الثامن ، القسم الذي عنوانه (بلسان الراوي) وهو القسم الأخير من الرواية، وقد جاءت جملة البداية فيه لتبدأ نهاية الرواية، ونهاية النص، وهي (نهاية) ترتد إلى (البداية) الروائية المركزية وتذكر بها:

[1]: أشجار القيامة، ص179

"مت أو خيل إلي أنني ميت، لا أدري كيف رأيت القطار يأتي في وقته، لم يكن هناك أحد غيري، كنت سأرحل وجدت طريقي أخيرا سأذهب إلى أي مكان، مكان لا يبدأ ولا ينتهي ، مكان لا نهائي مكان جديد وقديم مكان هو كل الأمكنة"[1]

هكذا جاءت البدايات الثانوية منفصلة ومتصلة بالبداية المركزية ، تتعاضد جميعها لترسم لنا الإطار التخييلي الذي يمسك بالرواية ككل، وتشتغل هذه البدايات من أجل تحقيق مسارات قراءة تبنين القارئ وترهنه كبنية نصية إستراتيجية .

جاءت البدايات الفرعية وفق خط البداية الدينامية التي تربك القارئ، إذ تباشر السرد دون الالتزام أو التقيد بخلق سياق للتلقي "هذا الأمر يثير لدى القارئ الذي لم يتعود بعد على مثل هذه البدايات الدينامية ما يمكن أن نسميه (الدوار الميتافيزيقي)، وإن أفلت القارئ من سطوة هذا الدوار، فلأنه أدرك بطريقة غير مباشرة أن الخطاب المفتتح به يتظاهر بأنه غير موجه إليه"[2]، تبني هذه البدايات الدينامية الإثارة الروائية من خلال تعمد التكسير الدائم لأفق التوقع.

يسند ضمير السرد في البداية المركزية كما في البدايات الثانوية كلها إلى ضمير المتكلم (أنا) ، حيث يتداعى السرد ذاتيا من كل تلك الفتحات التخييلية السردية. اشتراك البدايات في إسناد السرد إلى ضمير المتكلم يقابله اختلاف الصوت السردي، ويؤول (المتماثل) المفرد إلى (متعدد) حيث السراد بصيغة الجمع: الراوي - كريمة- الروائي - زهرة.

3-5- البدايات الفرعية والتشكيل الوظيفي:

ترتبط البدايات الفرعية بالبداية المركزية، وتشكل في اشتغالها مع بعضها البعض فاتحة نصية للحكاية البؤرة/ الاطار التي شكلت النواة السردية لرواية "أشجار القيامة"، الحكاية التي تناوب على سردها عدة رواة.

3-5-1- الوظيفة التشفيرية:

جاءت البداية السردية في القسم المعنون ب(بلسان الروائي) من بين البدايات السردية الثانوية كلها لتثير من جديد قضية التحديد الاجناسي والنوع السردي، حيث أنها تشير بشكل

[1] : **أشجار القيامة** : ص179

[2]: عبد الملك أشهبون: **البداية والنهاية في الرواية العربية**، ص207

صريح إلى نوع (الرواية)، وإلى فعل الكتابة (الروائية) ، حيث يخاطب الروائي الذي استلم لسان السرد القارئ/القراء بخطاب مباشر تعليقا على الميتا روائي الذي يمثله الصوت السردي للراوي (الروائي المتخيل) .

تفكك هذه البداية سنن البداية المركزية المتعددة، إذ أنها تصيغ القانون النصي الذي راهنت عليه البداية المركزية، كما أنها تقدم تفسيرا لاشتغالها.

3-5-2-الوظيفة الإغرائية:

يتفاقم الوضع الاعتباري للوظيفة الإغرائية في كل البدايات، وأصل ذلك نابع من خلال قاعدة أن "لحسن الابتداء فتنة وعجبا"، ويتفاقم وضع هذه الوظيفة أكثر بإزاء حكاية واحدة ستسرد أكثر من مرة، والرهان فيها معقود على إغراء المتلقي بوجهات النظر المختلفة، وإقناعه بأنه يمكن جعل الحكاية البؤرة من خلال السرد الموشوري، حكاية لا متناهية الأوجه، والاحتمالات، والتجلي.

تنبع من هذا المبدأ ضرورة الاشتغال على الوظيفة الإغرائية، وتحقيقها من خلال البدايات السردية الفرعية.

تتحقق الوظيفة الإغرائية منذ جملة البداية (يعرفني ولا يعرفني) في القسم الثاني (بلسان كريمة) ، حيث يخلق فعل النقض حالة من الشك والريبة في ذهن المتلقي إزاء وجهة نظر(الراوي)، وتجعله في حالة ترقب لمعرفة ما (لا يعرفه) الراوي، وبهذا تمارس البداية السردية فعل الغواية.

أما البداية الفرعية للقسم الرابع (بلسان الروائي) فإنها تبدأ بفعل الإغراء بعد جملة البداية، حيث توظف ظرف الزمان (قبل ذلك...) لنتنقل القارئ إلى ما قبل الرواية إلى الحدث الذي لم يشهده أحد من الشخصيات الروائية عدا الروائي ذاته.

جاءت البداية الفرعية للقسم الذي يجري السرد فيه (بلسان زهرة) تنويعا للوظيفة الإغرائية من خلال الأسئلة الوجودية التي تطرحها (زهرة)، وهي الأسئلة الوجودية التي

تطرحها الرواية في حد ذاتها، الأسئلة التي تثير القارئ لكي يستحضر أحداث الرواية كلها في ذهنه في لحظة واحدة، وتجميع خيوطها حيث استشراف بداية النهاية.

3-5-3-الوظيفة الدرامية:

جاءت البدايات الفرعية بدايات درامية فورية أدخلت القارئ في اللعبة السردية مباشرة، ينطبق عليها قانون الإشباع، حيث جاء السرد ليبوح بتفاصيل الحكاية ويخبر عنها.

وتأخذ البداية السردية الفرعية للقسم الخاص (بلسان زهرة) وضعا مميزا من ناحية خصائص الوظيفة الدرامية، حيث أجلت نقطة بداية السرد إلى ما بعد المونولوج التأملي الدرامي، والبوح الملتاع الذي أفشته (زهرة) والذي يصلح أن يكون قفلا للرواية، ولم يبدأ السرد إلا بعد صفحة ونصف:

"ولكن كان لا بد من العودة للجذر الأول للمأساة."[1]

تسرد فيما بعد المآلات التراجيدية التي انتهت إليها الشخصيات الروائية .

[1]:الرواية:ص180.

4- البداية الروائية في " وطن من زجاج" وبناء المعمار الروائي :

تندرج البداية السردية المركزية لرواية "وطن من زجاج" ضمن البدايات السردية الغامضة التي تثير نوعا من الحيرة والقلق الدلالي لأنها تخلق متاهة معقدة، ومقصودة، استجابة لنزوع تجريبي " والذي يؤسس بدايته على أنماط متعددة تفضي في النهاية إلى حد معين، يتنوع بفضل سيولة السرد، وخرائطية الوصف، مع غموض فني يقتضيه البناء الدرامي"[1] ، وهي تتقدم إلينا من خلال ثلاثة مواقع للبداية ؛

- البداية الأولى وهي البداية المركزية للرواية والتي اختارتها الكاتبة لتجسر من خلالها علاقة ما قبل السرد بالسرد، وقد استغرقت البداية المركزية القسم السردي الأول كله، أي فصل البداية القصير نسبيا (ستة صفحات) تنتهي بعلامات طباعية مميزة لحدودها /حدود الفصل .

- أما البداية السردية الثانية فهي بداية المحكي التاريخي، والذي يسرد سيرة العربي.

- أما البداية الثالثة فهي بداية المحكي الذاتي، ويكتب سيرة شخصية البطل / السارد.

وهكذا تعضِّد البداية/ البدايات معمارية الرواية التي تبني حكاية أفقية واقعية هي حكاية البطل، وحكاية أخرى تاريخية تسرد واقعا موازيا منعكسا وفق تقنية الرصد المرآوي، وتُخْتَرَقُ كلا الحكايتين عموديا بحكاية فرعية تمكنت من أن تؤلف بين الواقعي والتاريخي.

4-1- البداية المركزية الأولى :

تفتتح الرواية بالشكل الآتي :

كيف نحب وطنا يكرهنا؟ سأله وصمت. ثم غادره ..لم يغادره بمحض إرادته، إنما غادره غضبا . غادره موتا . كان الموت رهيبا وهو يأتي محملا بالكلمات الجاهزة. قال عنه زميله : **لقد مات في اشتباكات حين كان يطارد جماعة مسلحة...!**[2]

[1]: شعيب حليفي: **هوية العلامات (في العتبات وبناء التأويل)**، ص103.
[2]: ياسمينة صالح: **وطن من زجاج**، ص7.

تفتتح الرواية أفقها السردي، وأفقها التخيلي، وأفق قراءتها بسؤال/ تساؤل دون أن تحدد هوية السائل، وعوضا عن توسيع سياق التواصل بين السائل والقارئ تفضل البداية غلق دائرة الغموض على نفسها، وتضعّف غموض العنوان، حيث يكشف السارد عن أن السائل سأل وصمت ثم غادر، لم يغادر السياق وحسب، وإنما غادر الحياة، لقد مات، وترك خلفه فضاء للمتاهة وللقلق، يَحلُّ هذا السؤال محل السؤال (الوصية)، أو السؤال الكشفي أو ليس الموت كشفا لليقين، وكشف لعين اليقين، بل إنه حق اليقين، لقد عاش أناس وماتوا حبا لأوطانهم، من دون أن يسألوا ما إذا كانت أوطانهم تحبهم أو تكرههم؟ - هل حقا تحب الأوطان أو تكره ؟- ما هو الوطن ؟ هذا هو السؤال الأول الذي ينبغي أن يطرح، لقد جاءت البداية لتسأل لا لتجيب عن أسئلة القارئ.

فيما ينتظر القارئ حضورا لعلامات الخبر، تقدم البداية علامات لغيابه، فقد اتسمت هذه البداية بندرة قيمتها الإخبارية، ونجم عنها غياب بلاغة الوساطة التي تهيئ القارئ لتلقي السرد، وهكذا جاءت البداية دينامية مباشرة تصيب القارئ بالحيرة لأنه يدخل إلى عوالم الرواية جاهلا تماما بها، لهذا يمكن القول بأن "الوضع القبلي للقارئ يبدو غير ذي أهمية كبرى(أو هكذا يظهر الأمر) في انشغالات الروائي الحداثي، كما لو أن الأمر يتعلق بخطأ ما في وجهة النص نحو هذا القارئ الذي تكن أبدا وجهته إليه بالضبط."[1]

ينقل السارد خبرا عن الطريقة التي مات بها السائل على لسان زميل له، **لقد مات في اشتباكات حين كان يطارد جماعة مسلحة**...!، لا يقدم هذا الخبر ما يزيل الغموض بقدر ما يزيح السؤال نحو مواقع أخرى، وبقدر ما يزيح بؤرة اهتمام القارئ نحو هذا الحدث المركزي الذي لا يعرف عن ملابساته شيئا من القاتل؟ من المقتول؟ في أي مكان؟ وفي أي زمان؟.

على مستوى الحساسية الروائية "هذا الاتجاه الانقلابي الجديد هو وجهة نظر فنية وجمالية، قبل أن يكون اختيارا فرديا، يميل أصحابه إلى القذف بالقارئ مباشرة في أتون

1: ينظر: عبد المالك أشهبون :**البداية والنهاية في الروائية العربية**، ص197

الأحداث، بدافع عميق إلى إقامة علاقة مباشرة مع العالم، بعيدا عن كل وساطة بين القارئ والعالم المتخيل"[1].

" كما لو كان يريد أن يثبت لنفسه شيئا ما، فقد كان يومها سعيدا ..أجل ..لسبب غامض كان سعيدا كمن اكتشف هباء الكون ولا جدوى التفاصيل التي يتقاتل الناس عليها باسمها أو لأجلها ...ودع الجميع، ودع أمه وخطيبته، ولبس بدلته الرسمية الزرقاء وخرج، كانوا يعلمون بحاستهم السابعة أنه لن يعود، فقد كانت خرجته تلك مثيرة ومليئة بالإيماءات والأسئلة المدفونة أبدا في قلب لن يتحرر من عقدة المدينة والمكان/ الهباء.

- أجل يا صديقي . مات الرشيد دفناه أمس مع زميلين له، مات مبتسما ، كمن يتحرر أخيرا من كذبة الوطن والناس!"[2]

البداية السردية المركزية بدأت بحدث وسط، وتتقدم شيئا فشيئا مقتفية الزمن الماضي لتضيء سياق الحدث المبتور، وهذا الخيار النصي الإستراتيجي "يسقط الغموض لأنه يفاجئ القارئ بحدث تبددت منه العديد من المشاهد المكونة له، ثم يزرع النص باسترجاعات للأحداث غير المروية سابقا، والتي خضعت لحذف مؤجل، فيتم تجسير الفجوات المتروكة عمدا منذ البداية."[3]

تتقدم البداية وبعد تقديم جزئي لشخصية (الرشيد) وحادثة مقتله، وعبر (الحكي الملتاع) للسارد ينهي المونولوج بالتساؤل: "كيف يمكن تفسير هذه العبثية المطلقة...كيف يمكن تفسير هذا الهباء ؟ "

لم تبدأ هذه الرواية بهذا الشكل تحديدا، ولا من حادثة مقتل (الرشيد) سوى لتجعلها معبرا لسؤال التراجيديا الأبدي حول سؤال الوجود الإنساني أمام مصيره المحتوم ، لهذا اختارت رواية **ياسمينة صالح** " وطن من زجاج " أن تقارب الواقع المأزوم من موقع السؤال بدلا من تقديم إجابات.

---

[1]: المرجع السابق.
[2]: **وطن من زجاج** ، ص07.
[3]: شعيب حليفي:**هوية العلامات (في العتبات وبناء التأويل)**، ص106..

تتماطل البداية في تقديم إحداثيات مكانية، أو زمانية انفكاكا من الواقع وانعتاقا من سلطانه، لكنها تقدم إشارات مرجعية تكشف عن مصادرها .

"لم يكن الرشيد صديقي، كان صديق المكان..وجها تعودت عليه مبتسما حتى في حالات الشتات والخوف اليومي والجري خلف تلك الظلال الممتدة من وإلى الفراغ والهاوية...تلك الظلال الرهيبة التي يسميها الناس:إرهابيون ..أو متطرفون، أو مسلحون أو متمردون أو معارضون..هل تهم المسميات في عمق العتمة؟ لا أحد كان يعرفهم ..لا أحد ..هم الحاضرون في سوداوية ظلالهم حين يحاصرون المكان حين يطلقون النار على الضحية المنتقاة ثم يركضون ..فيركض خلفهم عن لا وعي أحيانا أجل عن لا وعي وعن واجب لا يعرف كيف يجادله أو يعصاه"[1]

تكشف البداية عن طبيعة السارد وهو شخصية مشاركة في أحداث الرواية، كما تكشف عن مرجعية أحداثها المرتبطة بمرحلة الأزمة حيث يشكل (القتل) تيمة أساسية للكتابة.

وتعلن البداية عن نواة حكائية أخرى تستعيد بها الزمن التاريخي (الثورة) لتناقش من خلاله اعتلالات الزمن الحاضر.

"ليكتشف الناس أن كل هذه الانكسارات والإحباطات ليست وليدة اليوم، وأن ما يعتبرونه أمسا جميلا كان ساحة مفتوحة لهذا الخراب الحالي وأن الأمس هو الذي عبَّد الطريق إلى كارثة اليوم بكل ألقابها." [2]

كشفت الرواية منذ البداية وقبل ذلك منذ العنوان عن نزوعها التقويضي لكل المفاهيم الطوباوية، وبعد التفافها حول مفهوم (الوطن) واستهدافه بسهام التساؤل لتصعيد حساسية القارئ عبر تجسير الشك وزعزعة اليقينيات، تلتفت لاستكمال مسار بناء المفهوم الواقعي للوطن من خلال إضاءة يتبادل فيها المقدس والمدنس المواضع في طرح المسكوت عنه في تاريخ (الثورة) .

[1]:**وطن من زجاج** ، ص07-08.
[2]: المصدر نفسه، ص10.

"فمتى كنا بخير؟ كنت أقولها أحيانا حين أجدني " أقتل الوقت" في مقهى المكان، قبالة ذلك الرجل الذي نسميه كلنا **عمي العربي** لأن لا أحد يعرف اسمه الحقيقي ..والكل يعي أن اسم العربي كان اسمه الحركي في نهاية الخمسينيات، أيام كان ثائرا من ثوار الوطن القدامى!"[1]

تسرد البداية بمنظور السارد محكي شخصية (العربي) وتضيء جوانب من هويتها في الزمن الراهن وتنتهي بسؤال عن الهوية التاريخية :" يا عمي العربي ..من كنت حقا؟" [2]

4-2-البداية الروائية الثانية:

إجابة السؤال جاءت مع بداية القسم السردي الثاني، ومن هنا فإنها تعد بداية فرعية،

"**عمي العربي** الذي يحكي عن نفسه في حكاية يرويها لي كما يرويها لكل الناس كمن يحكي عن قصة حب قديمة وحميمة..يحكيها بتفاصيلها المدهشة ..فأجدني أقرأ الحكاية في عينيه حتى يصمت وحين يبدأ في نفث دخان سيجارته الحزينة![3]

تحتفي هذه البداية بالسارد وتعزز محورية دوره، وامتلاكه للكون الروائي، ويدفعنا هذا الخيار الفني إلى التساؤل عن كتابة المرأة بصوت الرجل، بدلا من صوت المرأة (الذاتي أو /الآخر) .

حتى مع كون رواية "وطن من زجاج" لم تكتب لتكون رواية أنثوية، بقدر ما كانت رواية تعبر من خلالها الكاتبة المرأة عن رؤيتها وموقفها من الواقع، ومن فترة تاريخية شديدة الخصوصية في تاريخ وطنها ومجتمعها، إلا أن خيار السرد بصوت السارد الرجل يكشف عن ميل الكاتبة للتستر تحت غطاء صوت الرجل، لكتابة موقف جريء وفذ، وبينما انبرت كثير من الكاتبات يدَّعِين ويدْعِين للانفتاح ولكسر القيود وفتح السجون، فيما هن واقعيا يكرّسن للتقوقع ضمن (غرفة سرية) ويؤسسن لأنساق كتابية أضيق، لأنها كتابة أخضعت نفسها لمبدأ التصنيف، ينعكس ضمنيا منظور الكاتبة المرأة في رواية " وطن من زجاج"

---

[1]: **وطن من زجاج:** ص 10.
[2]: المصدر نفسه، ص12.
[3]: المصدر نفسه ، ص13.

من خلال نقد السلطة الأبوية والسياسية نموذج الأب/ الجد/ والسلطة، ومن خلال إستراتيجيات الكتابة المتداخلة أجناسيا، إذ تفرق دمها بين حدود الشعر والسرد حتى مع نمط الرواية الواقعي، كما تسجل الرواية فلتات القلم السردي فيتعرى الصوت الأنثوي القابع خلف قناع الرجل أحيانا :

"ما الوطن إن لم تكن الحرية سببا في انبعاثه، وما الحرية إن لم تكن الحب روحها الحقيقي..لم أكن من النوع الذي يحلم بحرية الجسد..لم تكن حرية الاستهتار تستهويني..ولا حرية الواجهات المنمقة..كانت حريتي بسيطة لا تتعدى أحلامي الصغيرة ومساحة من حب كنت أعي من البداية حقوقي فيه"[1] ، يفلت هذا السرد من عقال التستر، ويكشف مواقف شديدة الحساسية متعلقة بالوطن، والحرية، والجسد ، والحب وموضوعات كهذه ألجأت الكاتبة إلى استعارة صوت (رجل) كخيار فني إذ " مكنها استعمال لغة الذكورة من امتلاك حرية التعبير عما تريد بشكل أفضل، وأكثر دقة مما لو كانت قد استعملت لغتها الأنثوية [2]، ويصدق عليها تعبير **الغذامي** بأنها "قد وجدت أن التحدث بلسان الرجل يسهل عليها الكتابة، ويساعد على السرد ويجعلها تقول ما تعجز عن قوله كأنثى ."[3]

وبالعودة إلى الرواية نجدها تفتتح الحكاية التاريخية للعربي وفق نزعة توثيقية :

" الحكاية التي بدأت معه في الرابع من شهر أكتوبر الجزائري من عام 1944، أيام أشعلت المظاهرات يومها شيئا في قلب والده الذي لم يكن يملك إلا دكانة صغيرة ليمارس مهنته التي تعلمها عن أبيه وعن جده: الإسكافية ...تصليح أحذية الفقراء التي لم يكن فيها ما يصلح أصلا، فيبتكر لها جلدا يطيل لها عمرها سنة أخرى"[4]

تبالغ هذه البداية في سرد التفاصيل تأكيدا على واقعية الرواية، زيادة أنها تعزز تشاكل السرد مع الواقع، وهو ما "يخلق لدى القارئ شعورا بأنه ليس أمام عالم حقيقي كلية ، وليس كذلك أمام عالم خيالي خالص، بل أمام ما يمكن تسميته ب(شبه العالم)، وهنا تبرز الوظيفة

---

[1]: **وطن من زجاج** ، ص102.
[2]: صلاح صالح: **سرد الآخر (الأنا والآخر عبر لغة السرد)** ، ص85.
[3]: عبد الله الغذامي: **المرأة واللغة**، المركز الثقافي العربي ، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1996، ص49.
[4]: **وطن من زجاج** ، ص 13.

الإحالية"[1]، كما تنجز وظيفة درامية مؤجلة لأنها تتماطل في كشف الحدث وترجئه، حتى مع التتابع السببي للزمن.

4-3-البداية الروائية الثالثة :

"من أنا ؟"[2]

بهذا السؤال الوجودي سؤال الكينونة والهوية، تفتتح **ياسمينة صالح** القسم السردي الثالث، وتفتتح به حكاية بطل الرواية/ السارد، وأخيرا سيتعرف القارئ على شخصية السارد الذي ظهر منذ البداية السردية المركزية من خلال ضمير المتكلم.

"لعلي أفكر في تفاصيل البداية التي ظلّت تطاردني كما ظلّت تربطني إلى قناعاتي القديمة بأنني لا أمثل شيئا في النهاية !"

تجلي هذه البداية وعي الكاتبة/ السارد بالعملية الإبداعية، وبقلق الكتابة، وبمسألة (البداية) ذاتها، ولقد انعكس ذلك الوعي على بناء الرواية النصي إذ جاءت عدة محاولات للبداية، حيث يطارد هاجس (البداية) السارد/الكاتبة، بداية السرد، وبداية الحكاية، وبداية الكتابة، وتعد هذه اللحظة البرزخية لحظة مربكة " يشعر فيها الروائي بالتردد، والارتباك فهو لدى مواجهته الصفحة البيضاء، يكون بعد مشدودا بأكثر من وثاق إلى عالم الحقيقة "[3]، بحيث "تشف البداية عن قلق الكتابة، وألم ولادتها، إذ هي تتضمن خوفا من ارتياد عالم ممكن وغريب، كما تشي برهبة من حكم القارئ، والتاريخ الأدبي "[4]. لهذا تظل أحيانا مشروعا مؤجلا حتى مع الروايات التي بدأت بالفعل.

[1]: عبد المالك أشهبون :**البداية والنهاية في الروائية العربية** ، ص181.
[2]: وطن من زجاج، ص 28.
[3] : أحمد فرشوخ : **تأويل النص الروائي** ، ص138
[4]: ينظر: أحمد العدواني: **بداية النص الروائي** ، ص 54.

4-4- البداية الرواية في "وطن من زجاج" واشتغال الوظائف :

تنجز البداية الرواية في " وطن من زجاج" وظائف متضمنة كامنة في بنيتها النصية، وأخرى تحيّنها القراءة المتفاعلة والمحاورة القائمة على ديالكتيك السؤال / الجواب. نجملها في ما يأتي:

4-4-1-الوظيفة التشفيرية:

تنجز البداية الروائية في "وطن من زجاج" الوظيفة التشفيرية كوظيفة قارة وثابتة، إذ تحمل البداية/البدايات شفرة النص معها، وضمنيا نتبين بأن النص (رواية) ومن ناحية نمطها التجنيسي تتضمن البداية الثالثة بنود ميثاق رواية- السيرة ، كما تشي البدايات بالأدوات الفنية للكاتبة وعن خياراتها الجمالية حيث كسرت خطية السرد الواقعي المباشر، باشتغالها فنيا على خطاب لغوي جمالي، وعلى عكس أسلوبية رواية "الورم" التي انتصرت لغتها لهيمنة المرجعي، بنت "وطن من زجاج " شعرية لغتها على المجاز .

4-4-2-الوظيفة الإخبارية:

تحمل البداية / البدايات الروائية مرجعها معها، فهي تحيلنا إلى مصادر بناء متخيلها، المصدر الأول وهو المعطى الاجتماعي والسياسي لمرحلة (الأزمة) الوطنية التي عصفت بالجزائر في تسعينيات القرن العشرين، والمصدر الثاني وهو (الثورة) التحريرية الوطنية.

كما أنجزت البداية الروائية الثالثة وظيفة إخبارية من خلال نزوعها الميتا روائي ووعيها لمسألة البداية، ولقلق الكتابة، وعن رهبة الكاتبة أمام بداية النص فاجترحت محاولات عديدة للبداية .

4-4-3- الوظيفة الدرامية:

وهي متعلقة بسير السرد افتتحت الرواية بالتساؤل كإستراتيجية لتشكيل البعد الدرامي، أي بتعطيل السرد والتماطل في تقديم الكون الروائي، ثم الانطلاق من حدث وسطي بالقفز

على الأحداث الأولى، وهكذا فقد تمكنت من خلق اصطدام للقارئ بالحكاية التي بدأت مباشرة دون تمهيد لدخوله، وهذا ما نعني به البداية الفورية.

كما أن بداية القصة الإطار جاءت متأخرة أو مؤجلة، حيث أخلف النص زمن بداية القصة، وهذا ما نسميه البداية المؤجلة.

وتتابعت محاولات البدء الأولى ثم الثانية ثم الثالثة لينطلق السرد بعدها دون توقف حتى النهاية ، نهاية السرد / النص / الكتابة .

4-4-4-الوظيفة الإغرائية:

تأسست الوظيفة الإغرائية بتضافر معطيات نصية تشكلت ضمن بنية البداية الروائية، أولى بنيات الغواية النصية تصدرها البياضات الدلالية التي تشيع الغموض والانغلاق الدلالي، بياضات تترقب قارئا متفاعلا يستنطق الساكت ويستكمل الفراغ.

كما راهنت الرواية منذ العنوان ومنذ البداية/ البدايات الروائية على كسر توقع القارئ وإعادة تشكيل أفق قراءة وفق منطق خاص، وإذا كانت البداية بروتوكول المؤلف، فإنها بنود ومواثيق اقتراب نصي بالنسبة للقارئ، تتأسس العلاقة بين النص/ القارئ على خيوط الغواية والإغراء منذ كلماته الأولى التي إما أن تجعله منذورا للقراءة أبدا، أو أن تجعله نصا منبوذا حجر على نفسه قراءة القراء.

5- البداية الروائية في البيت الأندلسي بداية بإيقاع النوبة الأندلسية:

تكشف البداية incipit عن قلق الكتابة السردية وألم تخلّقها، وتنهض بإنجاز وظائف أساسية في تسويغ النص، ورسم مسارات قراءته وتلقيه، كل ذلك وفق إشارات إجناسية وأسلوبية تفتح مشروع بناء كون تخييلي، ينضم إلى الأكوان (الغائبة) ساعيا إلى مماثلتها أو تشويشها أو هدمها بالكامل. [1]

كشفت الرواية عن معمارية بنائها السردي الموازي لمعمارية بناء (نوبة موسيقية أندلسية) - كما سبق لنا الحديث- ومن هنا فهي تفرض قبلا معرفة بناء (قالب النوبة) لاستكناه أسرار البناء السردي ، ومن ثم الوقوف عند عتبة بدايته واستقرائها .

اكتمل المفهوم الموسيقي للنوبة منذ أصبحت تعني قالبا موسقيا له معالمه الخاصة[2]، ويهمنا أن نتعرف على عناصره البنائية، حيث ينقسم قالب النوبة إلى مقدمات النوبة وميازنها، تفتتح النوبة بمقدمات قبل الانتقال إلى عرض الميازين، وتعد المقدمات ثلاثة أصناف:

1- (المشالية) و يقابلها ما يعرف ب(الاستخبار) وهو معزوفة آلية يبرز فيها العازف مقدرته الفنية، وإلمامه بالمقامات (الطبوع) التي ينتقل عبرها كما يشاء.[3]

يقابل استخبار النوبة (استخبار ماسيكا)، ولا يخلو اسم ماسيكا من دلالة موسيقية، فهو يحيل على مقام (السيكا)، يقابل (استخبار ماسيكا) فصل البداية في الرواية ولهذا جاء بمثابة مقدمة يستهل بها السرد .

2- المقدمة الثانية في النوبة الأندلسية تسمى (البغية) وقد سماها البعض ب "عنوان النوبة"[4] ويقابلها عنوان الرواية نفسه "البيت الأندلسي (Mémorium)"، ويعد العنوان الروائي

---

[1] : أحمد فرشوخ: **تأويل النص الروائي** ، ص136.
[2]: عبد العزيز بن عبد الجليل: **الموسيقى الأندلسية المغربية**، ص7.
[3]: المرجع نفسه: ص80 .
[4] : عبد العزيز بن عبد الجليل: **الموسيقى الأندلسية المغربية**، ص81 .

مكونا أساسيا من مكونات الكتاب ككل "الجملة الأولى من النص، حتى أن **إيكو** اعتبره بمثابة، جزء من الأثر الأدبي"[1] فهو العتبة الأولى التي تسلمنا للنص.

3- المقدمة الثالثة في النوبة تسمى (التوشية)، وتلعب التواشي دورا هاما في التعريف بالنوبة فهي تعْلِم بالطبع الموسيقى الذي يقوم عليه، مثلها كمثل المطالع الغزلية التي كانت تستهل بها القصائد، أو هي كبراعة الاستهلال في علم البيان التي تخبر أول التأليف بمقصوده[2] .

جاءت في الرواية مقدمة أخرى هي (توشية مراد باسطا) برع فيها الاستهلال السردي، ومن الدقة القول بأنها المقدمة الثالثة التي تسلمنا إلى متن الرواية، إذا أخذنا بعين الاعتبار أن العنوان في حد ذاته يشتغل في رواية "البيت الأندلسي" تحديدا كمقدمة المقدمات، وبداية البدايات، إلى جانب البداية الأولى (استخبار ماسيكا).

5-1-البداية السردية في (استخبار ماسيكا) التشكل والدلالة:

بداية النص هي مكان انفتاحه " وعندما تصبح الشخصية هي نقطة انطلاق كل مشروع سردي فإن ذلك الدخول الفوري على مسرح الأحداث الروائية يعد إيذانا بإطلاق دينامية الأحداث منذ الوهلة الأولى، ما دامت الشخصية هي الفاعلة أو التي يقع عليها فعل الفاعل." [3]

تفتتح الرواية بإخبار الشخصية /الساردة عن نفسها "أنا **ماسيكا** وإذا شئتم سيكا بنت السبنيولية ، كما سماني أصدقائي في المدرسة لا لأن أمي إسبانية ، فهي مثلي نبتة هذه الأرض البحرية ، ولكن لان أصولها الموريسكية مثل الألاف من سكان الجزائر"[4]

تمارس بداية النص أو عتبة القراءة تأثيرا خاصا على القارئ، وتوجه تصرفاته إزاء النص الذي سوف يقرؤه، وهذا يعني أن البداية المحكمة البناء تشد القارئ إلى النص، وتجعله يتابعه حتى النهاية .[5]

1 : عبد المالك أشهبون: **العنوان في الرواية العربية** ، ص 13.
2: عبد العزيز بن عبد الجليل: **الموسيقى الأندلسية المغربية**، ص81.
3: صدوق نور الدين :**البداية في النص الروائي**، ص 134
4 :الرواية ص07
5: حسين خمري: **نظرية النص (من بنية المعنى إلى سينمائية الدال)**، الدار العربية للعلوم ناشرون ، منشورات الاختلاف، لبنان، الجزائر، ط1، 2007، ص115

تتعدد في المفتح السردي الإحالات إلى الهوية (أنا ماسيكا ، سيكا بنت السبانيولية، الموريسكية)، فتضعنا البداية الروائية منذ جملة البداية أمام سردية الهوية ، حيث تبدو الهوية عالقة بين عالمين ولغتين ، وبداية النص لا تعتبر قضية شكلية /بنيوية ،" ولكنها تقوم بوظيفة أخرى تتمثل في إخبار القارئ عن الجنس الأدبي، والمتن المرجعي لهذا النص وتقاليد الكتابة المتعلقة بفترة معينة، وكذا حول العلامات الثقافية التي تؤطر النص وتوجه دلالاته، وبالتالي فهي تفتح (أفق الانتظار) كما يقول أصحاب نظرية القراءة "[1]

تثير البداية على مستوى التأويل الثقافي جدلية بين " القراءة بوصفها حدثا أدبيا جماليا"، و"القراءة بوصفها فعلا ثقافيا"، فإذا كانت القراءة الأدبية محكومة بمتوسطات تنتمي إلى النوع الأدبي، والجماعات التأويلية وأفق الفهم، فإن القراءة الثقافية محكومة أيضا بما يسميه كل من **يوري لوتمان** و**كليفورد غريتس** ، و**لويس مونتروس** و**عبد الله الغذامي** ب(الأنساق الثقافية)"[2]

إن تأويل (الأصول الموريسكية) بمنح لقب (سيكا بنت السبانيولية)-على الرغم من أنه تأويل ذو دلالة ثقافية، في رواية تتحدث عن امتداد الهوية الأندلسية، وعن انحسارها كذلك- هو تأويل نابع من الأنساق الثقافية للآخر (غير الموريسكي)، ومن هنا فإن المتخيل الذي تكونه الثقافات، إنما هو نتاج قراءة مخصوصة للذات والآخر والعالم، قراءة محكومة بالأنساق الثقافية (الدين، الإيديولوجيا ، التاريخ ، الفن، العلم، القانون، العادات، التقاليد..)

تطرح الرواية منذ البداية شروط قراءتها ، وتكشف عن إستراتيجيات الكتابة والسرد ، فهي تمثل بالنسبة للقارئ عقدا (ميثاقا)، وبالنسبة للكاتب بروتوكولا، ومن خلال كل بداية تتحدد صيغ هذا العقد سواء كانت أخلاقية أم أدبية أم ثقافية.[3]

تتعالق البداية مع العنوان الداخلي (استخبار ماسيكا)، فتبرز (ماسيكا) الساردة في افتتاحها السردي عازفة خبرت أسرار السرد، وسر المحكيات وأبانت عن قدرة حكائية

---

[1]: المرجع السابق .
[2]: جهاد كاظم : **الهوية والسرد** ، ص64.
[3]: حسين خمري : **نظرية النص**، ص116.

خارقة، تجعل من المحكي يلتف حول نفسه، ويشظي إحكامه بتمثل حكايتين نواتين متوازيتين، ثم يخترقهما معا، ليعود فيستقر مرة أخرى عند النهاية /البداية.

وتتعالق البداية السردية مع العنوان الرئيس، إذ يحضر بلفظه وتركيبه:

"لم أقم أبدا في **البيت الأندلسي**، ولو يوما واحدا ، ولست وريثة شرعية ولا غير شرعية لممتلكاته، ربما كان إحساس أمي الخفي ، وجاذبية أصولها البعيدة هو الذي قادني نحو هذا البيت ، ثم نحو هذا الرجل الطيب ، عمي مراد باسطا".[1]

تظهر في البداية السردية جاذبية وسطوة (البيت الأندلسي) كمحور يمكن للهوية أن تنتظم وفقه ، منه تستعيد جذورها القصية في الماضي، ويمكن فيه استعادة الجذور ذاتها في الحاضر.

وبما أنه ليس من الضروري الابتداء بما هو البداية أصلا في الرواية[2]، فإن حكاية البيت الأندلسي من التعقيد حتى أنها لم تبدأ بعد:

" **القصة** معقدة جدا ، ولكني سأحاول أن أفكها لتصبح مستساغة ومقبولة" [3]

يتبادل الروائي والساردة المواقع بلا تردد، ولا مكاشفة ليتزاحما معا في افتتاح الرواية، حيث يخترق هذا الخطاب الميتا روائي السرد، فيكشف عن مختبر الرواية، وهو إلى ذلك "إستراتجية تقوم على تعرية عمل (الإنتاج)، وتجديد العلاقة المستقرة والمتواطئة بين أفقي القراءة والكتابة، وكذا تضعيف تشقيق المحكي، من خلال مرايا النص المصقولة والمبهمة المنتصبة في فضاء الإرصاد، هذا الذي يتيح للرواية أن تتأمل ذاتها في شبه نرجسية فنية."[4]

ويكشف تناوب المواقع بين الروائي والساردة، على تجريب رهان السرد على لسان الأنثى، ترسيخا لأحقيتها بفعل الحكي، ولأحقيتها بإخضاعه لسلطانها، يضطلع (السارد) بوظيفة ترهين (القارئ) داخل النص فالسارد ومنذ البداية "يوهم بالصدق ، يسرد ما يوازي

---

[1]: **البيت الأندلسي** ، ص07.
[2]: صدوق نور الدين : **البداية في النص الروائي**، ص26 .
[3]: **البيت الأندلسي** ، ص7.
[4]: أحمد فرشوح: **تأويل النص الروائي** ، ص46-47

العالم الخارجي مع إيضاح التميز، اعتمادا على الرؤية المنطلق منها، ومن ثم فالإقناع عبر المسيرة السردية هم، وهدف الروائي."[1]

تواصل (ماسيكا) سردها في سبيل البدء" كل شئ بدأ من تلك اللحظة الغامضة التي خرجت فيها من الصف الطلابي ، ورجعت ركضا صوبه بعد أن كان عمي مراد باسطا (كنت أناديه عمي ، وعندما كبرت قليلا، قال لي نادني باسمي أحلى) قد شرح لنا قصة البيت الأندلسي ، وأظهر لنا المخطوطة ذات الرائحة الغريبة التي ظلت عالقة بأنفي ، لأني شممت فيها أيضا رائحة أمي" [2].

تبدأ (ماسيكا) في تأطير الزمن، وشرح طبيعة علاقتها بالبيت الأندلسي، وبالمخطوطة، وبمراد باسطا ، حيث يشي سردها الاستباقي بامتداد هذه العلاقة وتطورها عمقا نحو الألفة والانسجام (نادني باسمي أحلى) ،(شممت فيها أيضا رائحة أمي)، ما يوهم بالصدق فيما تسرده و"مقولة الصدق لا تستلزم بالضرورة التماثل أو المطابقة فيما بين محتويات النص، والواقع الخارجي ، فصدق النص ينبثق من إحلال الخيالي الإبداعي في ذهنية المسرود له" [3]

هكذا تنجح (البداية السردية) في خلق سياق تواصلي بين السارد والمسرود له، فهي كما يصفها **يوري لوتمان** تشكل مع (النهاية السردية) (الإطار النصي)،" فهاتان العلامتان تساعدان على معرفة حدود بداية النص (أي أين ينتهي العالم الموضوعي، ومن أين يبدأ النص؟) ، كما أن هاتين العلامتين تقومان بدور الفصل بين النصوص الأدبية المختلفة" [4]

تستبق البداية ذكر النهاية، وتغرق في ذكر التفاصيل كما لم تفعل في (البداية) التي بقيت معلقة، مرجأة، ومخلفة وعد البداية،

" لا أدري ما هي القوة الخارقة التي دفعت بين يوم الحريق المهول الذي أكل البيت الأندلسي، إلى القفز من على ظهر الحائط الخلفي للحديقة والانزلاق من النافذة من الكوة الصغيرة، لأجد نفسي في عمق دار الخدم التي سكنها دائما عمي مراد باسطا، وسحبت

[1]: صدوق نور الدين : **البداية في النص الروائي** : ص 32.
[2]: **البيت الأندلسي** : ص07-08.
[3] : صدوق نور الدين : **البداية في النص الروائي** ، ص35.
[4]حسين خمري : **نظرية النص**، ص115.

المخطوطة من مكانها الذي كنت أعرفه جيدا، بعد أن اشتعلت النار في ألبستي الخفيفة أعتقد أني كنت الوحيدة بعد مراد باسطا، وربما حفيده سليم، من كانت تعرف مكان المخطوطة السري، هو الذي نبهني إلى مكانها، وهو لا يدري أنه سيأتي يوم وأضطر فيه لإنقاذها من نهاية مفجعة ."[1]

يستبق السرد أحداث نهاية الرواية منذ البداية التي لم تكتمل تفاصيلها بعد، ويلتف السرد حول نفسه ليفترس ذاته في شكل بداية ترجئ البدء، ونهاية تستعجل القدوم.

5-2-البداية السردية في (توشيه مراد باسطا) التشكل والدلالة :

يتعالق سؤال البداية الذي يهجس به (مراد باسطا)، إذ يفتتح السارد هذا القسم السردي التقديمي بسؤال البداية:

"من أين أبدأ هذا الجرح يا سيكا"[2]

و يتعالق مع سؤال **رولان بارث** الخالد من أين نبدأ Par ou commençer?[3]

يوهم توجيه السؤال إلى (ماسيكا) بأن السارد (مراد باسطا) يوجه الحكاية التي ستسرد أيضا إليها، ومن هنا نفهم بأن (ماسيكا) ستأخذ دور المسرود له في هذا القسم السردي ويوحي هذا الانقلاب في المواقع ، بانقلاب في المهمات المنوطة بالسرد أيضا ، حيث يحتل (الرجل) مواقع الحكي كلها من أجل تقديمها للمرأة.

يتردد صوت الراوي/ الروائي من خلال سؤال البداية، من تحت، أو من فوق، ومن جوانب صوت السارد، إذ ليس بالإمكان واقعيا إثبات ما إذا كان السؤال قد طرحه فعليا في هذا المفتتح السارد (مراد باسطا)، أو الروائي (واسيني الأعرج) "من أين أبدأ هذا الجرح يا سيكا؟"، يتقاسم هذا السؤال /الإشكال فعل السرد وفعل الكتابة معا، فالسرد يجد مشقة في تمزيق واختراق (اللا سرد) لابتداء الحكي، والكتابة كذلك تجد مشقة في تمزيق السكون واختراقه لابتداء النص، حيث إن النص هو (ممارسة إشكالية)، "إنه حدث يعارض الخلق

[1]: البيت الأندلسي: ص08
[2]: المصدر نفسه: ص27
[3] :Roland Barthe : **Par ou commencer?** ,in poétique N°1 ; 1979 ;p70

الفوري، وسلسلة تعارض الوحدة المغلقة ، وانتظام يعارض الأصالة الخالصة، وشرط إمكان وجود يعارض الضرورة المتعالية ، واختلاف يعارض الهوية الجامدة."[1]

يؤول "الجرح" بألم السرد/الكتابة، عذاباته، ومشقة ولادته ، فالكتابة وفق هذا الطرح هي نزيف، وتتم (بالدم)، نستشف تحت هذا السؤال النظرة **النيتشوية** للكتابة، يقول **نيتشه"** إنني أستعرض جميع ما كتب، فلا تميل نفسي إلا إلى ما كتبه الإنسان بقطرات دمه، أكتب بدمك فتعلم حينئذ أن الدم الروح، ليس بالسهل أن يفهم الإنسان دما غريبا"[2]

إن الكتابة بالدم تؤشر إلى النص الحي الذي لا يتشيأ ولا يتخشب، ولا يصير من سقط الفن ولا يصاب بالسكون وسط الصيرورة، إنه النص المتدفق تدفق الدم في الجسد (.....) ومن ثم فإن النص والجسد قابلان للاستبدال.[3]، وفي ارتباط بداية السرد/الكتابة / النص بالجرح/ الألم/ النزف دلالات حلول النص في الجسد، وحلول الجسد في النص.

يتمدد السؤال ليدخل في قطره بؤرة (الرواية) ومركزها "البيت الأندلسي"، وجدير بالذكر أن خيارات النص المعجمية تنعكس على خيارات القارئ التأويلية، حيث تزيح دلالات كلمة (الدار) دلالة كلمة (البيت) ، وتبث دلالة الحركية وانقلاب المصائر في هذا المفتتح السردي .

أ من الدار ، أم من سقم أصبح يشبهها في كل شيء ؟[4]

إن هذه البداية رغم اختلافها تحمل بذور البداية الأولى، ولو بطريق المحو والاستنساخ فتغدو البداية الثانية تطريسا للبداية الأولى، وحوارية مفتوحة معها .

الدار التي تداور عليها الزمان، وتداول على تفضيتها جماعات وهويات وثقافات مختلفة، كل من يحتلها يطلق عليها تسميته الخاصة ، فالتسمية للشيء تمنحه شرعية وجود، وهوية وجود تمهيدا لامتلاكه بمشروعية.

---

[1]: أحمد فرشوح: **تأويل النص الروائي** ص95.
[2]: فريديريك نيتشة:**هكذا تكلم زرادشت** ، تر:فليكس فارس، دار القلم، لبنان ، د.ط، دت ، ص64.
[3]: أحمد فرشوخ: **تأويل النص الروائي** ص 45.
[4]: الرواية : ص 27.

هذه الدار ، الخربة الرومانية ، البيت الأندلسي ، كازا أندلوسيا، دار لالة سلطانة بلاثيوس، دار المحروسة، دار لالة نفيسة، دار زرياب، إقامة الإمبراطور ملهى الضفاف الجميلة كلها أسماء صحبت البيت الأندلسي عبر حقب مختلفة وكثيرة[1]

تتبادل الدار وساكنها الخصائص والسمات فتتجلى الوحدة من خلال التسمية التي تجمع (الساكن والمسكون) كل ذلك على امتداد جسد الزمن ،بينما يظهر النتوء وتمزق الوحدة ، وتغريب التسمية في الزمن (الحاضر).

" الاسم الوحيد الذي شذ على القاعدة هو النعت الذي أطلقه ظلما على البيت ، سكان الحي الذي كنت أعيش فيه le cercle des hyennes حلقة الضباع ، الذي عندما ضاق الحال بهم، وأعمت الأحقاد أبصارهم ، تمنوا أن ينسف البيت نهائيا، لأنه أصبح مسكنا للجان وللعفاريت، ومصدرا للضرر والخطيئة، حتى أن بعضهم كان يسميه **الدار المسكونة**.[2]

لقد تدخلت اللغة من خلال التسمية / الوصف في توجيه مصير (البيت الأندلسي) نحو الزوال، فتسمية (الدار المسكونة) صارت هوية البيت الجديدة، والهوية تعيّن ماهية الشيء و"حقيقته المعبرة عنه، حيث تتّحد الصفة بالموصوف في تشخيص منفرد لا إشراك فيه" [3]، إن العلاقة بين اللغة والهوية علاقة امتداد شفافة " اللغة لا تنفصل عن هوية أهلها- لأن الهوية تقع في صميم ما تعنيه اللغة"[4]، وانزياح التسمية / الوصف يعني انزياح هوية في الأصل .

الدار المسكونة الاسم/ الصفة المشيّد على تلفيق تاريخ مزور، وقد سبق **لنيتشه** أن حذر من السقوط في فخاخ اللغة الميتافيزقية ، وأسماها (نسيج العنكبوت)، لأنها تبنى على شفير الهاوية، معان هشّة ومخادعة في آن واحد، حيث أن التسمية / الصفة (الدار المسكونة) تهيؤ لإدخال "البيت" في دائرة المنبوذ، سلبا لكينونته الأصلية.

---

[1]: **البيت الأندلسي**: ص27.

[2]: المصدر نفسه.

[3]:عفيف البوني : **في الهوية القومية العربية** ، ضمن كتاب: **الهوية وقضاياها في الوعي العربي المعاصر**:مركز، دراسات الوحدة العربية ، لبنان،2013 ، ص24.

[4]: لطيفة النجار: **اللغة العربية بين لأزمة الهوية وإشكالية الاختيار**، ضمن كتاب:**اللغة والهوية في الوطن العربي** ، (إشكاليات تاريخية وثقافية وسياسية) ، المركز العربي للأبحاث ودراسات السياسات، قطر ، لبنان،ط1، 2013.ص201.

لقد شكلّت أسماء البيت تاريخيا، نسقا لعبت اللغة فيه دورا بارزا لبناء التكامل، حتى مع الاختلاف بين هوية ساكنيه، وإذ حافظت الأسماء على كينونة البيت وعلى هويته، فإنها خضعت لسلطان المكان .

أبان الاسم / الصفة (الدار المسكونة) عن التفات مفصلي في تاريخ (البيت الأندلسي) من (التنوع) الذي أثرى ذاكرة البيت الأندلسي وتاريخه، نحو (التعدد) الذي ضيق على هوية البيت وأزاحها نحو الإقصاء والمسخ والطمس.

إن المفارقة الجسيمة هي في كون التنوع جاء من خلال (الآخر المختلف) الذي حلّ في البيت على مر التاريخ وتعاقب الأزمنة ، أما المتعدد فجاء من خلال (الآخر المماثل) المنبثق من عباءة (الأنا) " سكان الحي الذي كنت أعيش فيه " وقد خلق (الآخر المماثل) لغة داخل اللغة، ليخلق من خلالها اختلافه.

إن ارتباط الإنسان بالمكان ارتباطا حسيا، ارتباط قديم ف " منذ النشأة يقيم المرء صلة مع مكان هو الجسد، وذلك عن طريق اللمس والتعامل مع أشياء الواقع وفق مبتغيات هذا الجسد ومقتضياته." [1]

من أجل هذا العمق تحديدا تعبر دلالة الجسد لتخترق المكان الذي يشغله ويؤثثه، ويتبادلان اللغة الحسية ذاتها .

أذكّر بهذا، وأنا لم أعد مهتما كثيرا بالأسماء ولا حتى بالبيت، فهو يشبهني في كل شيء، في عزّه وألقه، وعنفوانه، وفي هشاشته، تآكله وخرابه أيضا، وحتى في احتراقه وموته العنيف، بدأ خربة معلقة في الفراغ، ثم تألق ليصبح نجمة، وانتهى الرماد وغبار كنسته رياح خليج الغرباء ليصعد مكانه برج سماه القائمون على الانجاز برج الأندلس تيمنا بالماضي ، وربما تلفيقا لجرحي. [2]

إن منظور المكان في هذه البداية السردية ، وفي الرواية لكل يتيح لنا إمكانات تأويلية هامة لهذا المكون السردي المركزي، مكان كهذا ، نحس فيه مرارة الشكوى، والعجز عن

[1]: صدوق نور الدين : **البداية في الفن الروائي** : ص 46 - 47 .
[2]: **البيت الأندلسي** : ص 28.

المواجهة أو الارتقاء إلى مستوى الأفضل، فالبيت يوحي بمجموعة من القيم الإيديولوجية المتعلقة بتشخيص أحوال ساكنيه، كما يمثّل الإطار المحدّد لخصوصية اللحظة الدرامية التي يرغب الروائي في ترجمتها روائيا .[1]

إن الدرامية تتولد من رحم اللغة ذاتها من غواية التسمية التي تخادع كامرأة لعوب، (فالبيت الأندلسي) يمحى ويشيد مكانه (برج الأندلس) فالتسمية تمكين، والتسمية مشروعية انكتاب، ومشروعية وجود كذلك، واجتراح تسمية (برج الأندلس) تلفيق كتابة هوية، وتاريخ وذاكرة.

أكثر من أربعة قرون مرت على هذا البيت وكأنها لم تكن.

أكثر من ثمانين سنة مرت علي وكأنها لفحة ريح ساخنة، وكأن الزمن أختصر في حجرة مزقت طويلا قبل أن تحترق وتتحول إلى رماد، ليست السنوات العابرة شيئا مهما في أعمار الحجارة والبشر، ولكنها كافية للشهادة على زمن كان فينا ولم نكن فيه إلا قليلا . [2]

تتضافر أبعاد المكان والزمان والإنسان لتأوّل بالعدمية والبوار في الزمن (الحاضر)، فقد صار طاحونة تمزق كل شيء في طريقها وتحيله هباء، بهذا المنظور الفجائي يقدم السارد (توشية) النوبة لتكون بحق بكاء على أطلال (البيت الأندلسي)، رمزية على ضياع الوطن و طمس هويته، وتلفيق تاريخه ومسح ذاكرته.

وكأننا **بواسيني الأعرج** يكتب رواية "البيت الأندلسي" ويكتب من خلالها قصيدة رثاء، وموشحا حزينا، ويعزف نوبة أندلسية يسكنها السرد.

من أين تبدأ رواية البيت الأندلسي ؟. ليست الإجابة موثوقة حتما إلى الكلمات الأولى التي يقرؤها القارئ لهذا يمكن الرهان على بدايات مختلفة : بداية الكاتب ، بداية القارئ بداية الرواية نفسها ؟ [3]. وكل واحدة من تلك البدايات لا تطابق الأخرى .

---

[1]: عبد المالك أشهبون : **البداية والنهاية في الرواية العربية** : ص 113.

[2]: البيت الأندلسي : ص 28 .

[3] : أحمد في فرشوخ : **تأويل النص الروائي** : ص 137 .

يعلن السارد عن ما يشبه انهماكا فعليا في سرد الحكاية .

تدفعينني للحديث كمن يدفع سيارة معطلة، تتمايل، تهدهد ولكنها عندما ينطلق محركها تندلع كقذيفة بحيث لا قوة في الدنيا توقفها عن جنونها .

هذا هو أنا بالضبط ، بدأت ولا أدري كيف سأوقف هذا الهدير.[1]

تشكل هذه الحركة بداية السارد ، وأما بداية الروائي فهي تشكل لحظة وجود النص كإمكان ، وتأتي بعدها بداية القارئ لتشكل لحظة وجود النص كمنجز.

5-3- البداية الروائية في " البيت الأندلسي " واشتغال الوظائف:

إن النصوص التي تأسرنا وتجذبنا إلى مدارها هي النصوص التي تكون بدايتها السردية متفردة وخارقة، والسؤال الذي يطرحه قارئ مفتون بنص معين هو (من أين جاء هذا النص؟) ، ويرى **لوتمان** " أن النص منظم ومتّجه ليس باتجاه نهايته، ولكن باتجاه بدايته إن السؤال الأساسي (من أين جاء هذا؟)، وليس بأي شيء انتهى وذلك لأن النهاية مرسومة في البداية."[2]

تقدمت البداية السردية في الرواية "البيت الأندلسي" من موقعين، وبصوتين سرديين مختلفتين، لتجسّد تجريبا روائيا على مستوى معمار الرواية عموما، وعلى مستوى اشتغال الفواتح النصية تحديدا، وقد أنجزت البداية السردية لرواية "البيت الأندلسي" التي جاءت كتقديم سردي على إيقاعات نوبة موسيقية وظائف منها:

5-3-1- **الوظيفة النصية**:

تكشف البداية السردية عن طبيعة النص الذي تنهمك في افتتاحه وتفشي آليات تشفيره الأسلوبية وأطره الإجناسية، وتفصح عن قوانينه ولعبته الجمالية، ومن التقصير اعتبار بداية النص مجرد قضية شكلية بنيوية، لأنها "تقوم بوظيفة أخرى تتمثل في إخبار القارئ عن

[1] :الرواية : ص 28.
[2]: ينظر حسين خمري : **نظرية النص** ، 116 .

الجنس الأدبي والمتن المرجعي لهذا النص، وتقاليد الكتابة المتعلقة بفترة معينة وكذا حول العلامات الثقافية التي تؤطر النص وتوجه دلالاته." [1]

تحدد البداية التقديمية في (استخبار ماسيكا) النص تحديدا أجناسا كـ (قصة)، القصة هي بذرة كل السرود، يمتزج الروائي والميتا روائي في هذا التحديد

" القصة معقدة ولكنني سأحاول أن أفككها لتصبح مستساغة ومقبولة."[2]

يعدنا هذا الميتا روائي بأننا سنقرأ القصة المعقدة لا بصورتها (الخام) وإنما بعد تشكيلها، لتتحرك في صيرورة من التعقيد إلى التفكيك المستساغ ، القصة البؤرة / المركز المكثفة سيعاد تشكيلها، وبنينتها لتكون (رواية) ففي هذا كشف لطرائق الاشتغال، وانعكاس ذاتي للرواية نحو ذاتها كرواية، وبهذا يظهر بأن "الرواية تزاول بمزاولة اشتغالها النصي تفكيرا في الروائي le Romanesque أي نقدا وربما تنظيرا لمكونات العالم الروائي. "[3]

كما يحدد السرد الذاتي تحديدا أجناسيا غير مباشر يحيلنا على التداخل بين الروائي والسير الذاتي، ويحمل إشارات مرجعية تفرغ حمولتها الإحالية، كترجيع تاريخي تحديدا التاريخ (الأندلسي) المهمش، والمقصى والمسكوت عنه تاريخ التهجير والنفي وطرد الموريسكيين نحو منافي جديدة صارت لهم أوطانا .

وبهذا تنفتح البداية السردية على مشروع سردي ثقافي، يحاول تحبيك أصل " هوية " الموريسكيين ضمن نسق من الهويات الأخرى الأصلية والملفقة .

5-3-2-الوظيفة الإخبارية :

تخلق البداية السردية سياقا يحدد مدار الحكاية / القصة ، تحبيكا لرؤية سردية تتحكم في إنتاجية هذا النص تحديدا ، وقد سبق للبداية السردية أن كشفت عن جهاز التشفير الروائي الخاص بها، وقدمت نفسها كراوية - السيرة حول الهوية الموريسكية.

---

[1]: المرجع السابق : ص 115 .

[2]: البيت الأندلسي: ص 07.

[3]: رشيد بن حدو . **حين تفكر الرواية في الروائي** ، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع 67/66،لبنان، أوت 1989 ، ص 31

تنهض البداية السردية التقديمية بوظيفة إخبارية متكئة على آلية الوصف، وعلى توظيف تقنيات سينيمائية لتأسيس سياق المحكي، جاء الوصف في تقديم الشخصية لنفسها ولدورها حيث جاء خطاب المتكلم ليجعل حضور الشخصية حضورا طاغيا .

كما جاء في تقديم هوية المكان المركزي الذي شكل بؤرة السرد، والرواية "البيت الأندلسي" من خلال ملاحقة تعددية الأسماء، والصفات التاريخية التي أطلقت عليه، وتدخّل الوصف أيضا ليخبر عن علاقة الشخصية البطلة (مراد باسطا) مع المكان (البيت الأندلسي) وليجعل من علاقة الإنسان بالمكان علاقة (وحدة وجود) و (وحدة مصير) ليخلق الوصف شعرية المكان "البيت الأندلسي" .

أما توظيف التقنيات السينمائية فجاءت لتستند نزعة التجريب الروائي، وتعقد الرهان على استثمار إمكانات معجم الموسيقي الأندلسية ، حيث "من بين الخصائص الشكلية التي يتوفر عليها الفن الروائي، قدرته على إدخال أجناس فنية أخرى إلى جسده، وتلعب هذه الأجناس المتخللة، دورا تأثيثيا في بنية النص المركزي، إن هذه الأجناس المتخللة قد تساعد على إقامة نمذجة للجنس الروائي، وتحديد شكل معين لها . [1]

وقد جاء توظيف التقنيات كالقطع والوصل والمونتاج واللصق (الكولاج) استجابة لتحولات عميقة في فلسفة الكتابة الروائية، هي ذاتها التحولات التي دفعت إلى التجريب الروائي، والنابعة من وعي مشتت ومضطرب ومتشظي للواقع ومقتضياته، ولذا جاءت التقنيات السينمائية لتؤسس ل"معرفة متنامية، مؤسسة على أشكال حداثية تصوغ الواقع صياغة سينميائية"[2].

شيدت البداية السردية التقديمية الأولى (استخبار ماسيكا) على تقنية (الفلاش باك) حيث تتداخل الأزمنة والأحداث، وتتجاوز المحكيات الاستطرادية، وتتقاطع، ويكتسي الزمن صفة التكثيف لإبراز اللحظات في الزمن الماضي، والشخصيات وحاضرها. إذ يتأرجح النواس بين الماضي والحاضر مستشرفا النهاية منذ البداية .

[1]: عبد المجيد الحسيب : **الرواية العربية الجديدة و إشكالية اللغة** ، عالم الكتب الحديث ، الأردن، ط1، 2014،ص61 .

[2]: حسن لشكر : **الرواية العربية والفنون السمعية البصرية (مظاهر التفاعل)**، المجلة العربية الرياض ، السعودية ، 1431 ، ص 14 .

تتواصل النزعة السينمائية في البداية السردية ، وتصور حياة (البيت الأندلسي) في مشهد يقرأه القارئ وكأنه يشاهد صورة تبئرها عدسة الكاميرا، حيث يتكثف الزمن كله في لحظة واحدة تمر أمام ناظريه .

أذكر بهذا وأنا لم أعد مهتما كثيرا بالأسماء ولا حتى البيت فهو يشبهني في كل شيء، في عزه و في ألقه وعنفوانه وفي هشاشته وتآكله وخرابه أيضا ، وحتى في موته العنيف بدأ خربة معلقة في الفراغ ثم تألق ليصبح نجمة ، وانتهى إلى رماد وغبار كنسته رياح الخليج الغرباء ليصعد مكانه البرج سماه القائمون على الانجاز برج الأندلس تيمنا بالماضي .[1]

تحيل البداية السردية على مرجعية الرواية التاريخية، دون أن تكتب تاريخا، إذ إنها "نص جامع ومتحرر من المنواليات الضابطة، ففي الترهين التاريخي يتدرج الروائي في التعامل مع الوثيقة وفق وسائط ومعابر نصية، تجعله ناصا موازيا في آن واحد، لا راويا بصوت النغم الذاتي، ولا مؤرخا يعلق على التاريخ، أو يعيد صياغته بشكل ما"[2]، فلا يعاد صياغة التاريخ عبر الروائي وإنما يتمظهر من خلال الصوت السردي كبنية سردية ضمن الخطاب الروائي، تؤطرها علاقات تناصية .

5-3-3-الوظيفة الدرامية :

تنجز الوظيفة الدرامية بانجاز الجملة التي تقذف بالمتلقي في عوالم التخييل، فلحظة القراءة هي لحظة استشعار القارئ بكونه معنيا بالسرد، وبأنه يوافق المسرود له المحتمل ، أما لحظة النص فهي لحظة تحويل القصة إلى حكاية .

وقد جاءت البداية فورية من نقطة تالية عن نقطة البداية الفعلية للأحداث، وجاء المشهد الأول ليقدم لنا شخصية الساردة من خلال هويتها وأصولها وليس من خلال شكلها أو تجليها المادي ، ففي المجال السينمائي تتجلى هذه التقنية التقديمية من خلال بدء الفيلم بلقطة حدثية

[1]: الرواية : ص 28.
[2]: صابر حرابي: **الميتا رواية والسرد على هامش التاريخ في "البيت الأندلسي" لواسيني الأعرج**، ص 160.

مباشرة يفاجأ بها المشاهد قبل تقديم جينيريك الفيلم (Générique) ولا حتى بداية الفيلم نفسه وكأن هذه اللقطة السينمائية خارجة عن نسيج الفيلم[1].

بحيث يتم الكشف عن وجود قصة أخرى سيتم سردها بعد تقديم الشخصية لنفسها بطريقة مباغتة، وتنجز هذه البداية الفورية وظيفة استثارة أفق انتظار القارئ، واستمالة انتباهه في الحين ذاته، وأسره لمتابعة القراءة .

يتسم هذا الصنف من البدايات الدينامية بالطابع الحركي، وبالأفعال التي تؤدي وظيفة تحريك المسار السردي بنوع من التلاحق، بحيث لا يقدم الروائي إشارات كافية حول هوية الشخصيات، وضعيتهم، مكان وجودهم، زمان حيواتهم كما لا يعبأ بتأثيث الفضاء الافتتاحي[2]

يتكرر الوضع ذاته مع البداية التقديمية الثانية (توشية مراد باسطا) حيث يسهم سؤال البداية في تعميق الشعور بالضياع في متاهة الأحداث السابقة واللاحقة ، فيعتمد الخطاب الروائي، على البداية الوصفية التي " تعمد إلى تقليص مجال الحكي قليلا ، وتوقّف إطراد أفعال الحدث[3].

وتتضخم المركبات الاسمية (اسم + صفة)، والمدعمة أحيانا بأفعال الحالة والكينونة ، ينتج عن هذه الإستراتيجية امتداد التدفق الوصفي، وهيمنة قانون الإشباع الإخباري.

5-3-4-الوظيفة الإغرائية :

ما من شيء يحدث في النص إلا وله نواة في الاستهلال [4]، ومن هنا فإن البدايات السردية تعد بمثابة البنية المولدة لنصوصها، وهذه البنية الرحمية تشتمل على شروط كتابتها وشروط قراءتها في أن ، ولهذا كانت مواثيق القراءة ، تنعقد على أثر كلمات النص الأولى.

تحكم المتغيرات المتسارعة سياق التواصل بين الروائي والقارئ ، وهذا ما يفسر اتجاه النصوص نحو البدايات المباشرة أو الفورية ، فسبب انتشار البدايات الفورية في الإبداع

: [1]عبد المالك أشهبون : **البداية و النهاية في الرواية العربية**، ص ، 213.
[2]: المرجع نفسه : ص 115-116.
[3]: المرجع نفسه : ص 224.
[4] : ياسين النصير: **الاستهلال** ، ص13.

الروائي ، حسب **جون لويس مورانج** (jean - Louis Morhange) هو هذه السرعة الهائلة التي تطبع نمط عيش الإنسان في العقود الأخيرة."[1]

وقد انعكس هذا التحول على سياق التلقي حيث صار القارئ في مواجهة صوت ينبثق فجأة من بياض الصفحة ، ويوحي بكونه يتكلم منذ زمن بعيد "[2] ، وهذه اللحظة البرزخية بين ما قبل النص والنص، هي التي تدفع القارئ للذهاب بعيدا داخل النص لاستكشاف المسكوت عنه والغامض والمستتر، تنجز البداية السردية في رواية " البيت الأندلسي "، وظيفة إغرائية من خلال الفجوات السردية التي تعمدت تركها ، والبياض السردي الذي يترقب قارئا حصيفا ليعيد تشكيله ، إذ تبقى الأسئلة معلقة : (من ؟) بخصوص الشخصيات (أين ؟) بخصوص المكان ، (ومتى ؟) بخصوص الزمان ، بينما تبقى القصة البؤرة ذاتها (قصة البيت الأندلسي) طي الكتمان فكل ما تم البوح به في البداية لا يعد سوى إلغازا في الأصل، وهو في حاجة إلى كشف وتوضيح، فيما تبقى قصة المخطوطة المخبأة في مكان سري تترقب قارئا يكشف أسرارها عبر الرواية .

محاولة تركيب:

- يمتد جهاز العنونة ليشمل العنونة الداخلية ، غير أن هذه العناوين تكتسب وضعا اعتباريا خاصا لتموضعها داخل النص ، فهي موجهة أساسا لقارئ فعلي ، تحضر العنونة الداخلية في رواية " أشجار القيامة" لتستكمل بناء اللبس الذي فرضه العنوان الرئيس، وستتضاعف حيرة القارئ حين يواجه الأقسام سردية كلها من خلال عنوان مفرد بصيغة الجمع، إذ تتكرر صيغة واحدة للعنوان الداخلي . وهي (بلسان..) وهي صيغة ذات دلالة تجنيسية حرة تموضع الأقسام السردية ضمن الأجناس الحكائية كلها دفعة واحدة.

- استعار واسيني معجم الموسيقى الأندلسية ليبني من خلالها العنونة الداخلية لرواية البيت الأندلسي، خلقت هذه الإستراتيجية معمارية رواية تشاكل معمارية نوبة أندلسية، - تنظم

[1]: jean - Louis Morhange : **incipit narratifs (l'entrée du lecteur dans l'univers de la fiction**) , in . poétique , n° : 104 , 1995 , p 405

[2]: عبد المالك أشهبون : **البداية و النهاية في الرواية العربية**، ص ، 198.

البداية السردية إلى العتبات الداخلية للرواية وهي إذ تفتتح التخييل ، فإنها تحتفي بالقارئ، وتستهدفه في آن.

- جاءت البداية السردية في رواية "الورم" بداية استباقية ، تبدأ في النهاية، ما جعل السرد يلتف حول نفسه، ليفترس ذاته ، أما بداية رواية "وطن من زجاج" فهي بداية نوستالجية ، ضاع فيها الوطن وتحول إلى منفى ، اختار **بشير مفتي** تقنية ما وراء السرد ليجرب كتابة بداية سردية واعية بمسألة البداية ذاتها ، فيما جاءت بداية رواية "البيت الأندلسي" ، ضمن مقدمتين افتتح السرد كما تفتتح النوبة الأندلسية ، بثلاث مقدمات ، واحدة منها تمثل عنوان النوبة ذاته ، وهكذا ينكفئ العنوان إلى ذاته ، ليستغل وضعه الاعتباري كعتبة العتبات وبداية البدايات .

الفصل الرابع

التشكيل البصري وبناء الخطاب المصاحب

أولا/ عتبة التصدير وتشكيل أفق القراءة

1/التصدير محفل المؤلف .

2/التصدير : عبور الأنا للآخر/ عبور الشعر للسّرد

ثانيا/ عتبة الغلاف: التشكيل البصري والبعد التداولي.

1/اسم المؤلف.

2/التحديد التجنيسي.

ثالثا / تشكيل الغلاف وشعرية خطاب الصورة .

1/ شعرية تشكيل غلاف رواية "الورم" لمحمد ساري

2/شعرية تشكيل غلاف رواية "وطن من زجاج" لياسمينة صالح

3/تشكيل غلاف رواية " أشجار القيامة" لبشير مفتي.

4/تشكيل غلاف رواية "البيت الأندلسي" لواسيني الأعرج.

إن الخطاب يفيض على اللغة ليشمل أنظمة دلالية أخرى ما فتئ حضورها إلى جانب اللغة يقوى بسبب المتغيرات الثقافية والحضارية المتسارعة هذه المتغيرات كانت السبب في التوجه نحو حساسية جديدة في الكتابة الروائية .

توجهت الرواية إلى استغلال فضائها الكتابي وفضائها البصري وأعادت الاعتبار للعبة الأضواء والظلال قلّبت الزوايا والمنظورات، وأعادت ترتيب الأفق، وعلاقات التقابل والتوازي والتوازن وصارت خطابا يجتمع فيه اللغوي بالصورة، المرئي باللا مرئي والساكن بالمتحرك .

تشكل النصوص المصاحبة مختبرا من مختبرات التجريب الروائي بامتياز لموقعها القريب من المتلقي أولا فهي العتبات التي ستسلّمه إلى النص، ثم لأنها سياق امتزاج اللغة اللسانية بالصورة والتشكيل واللون والظلال .

سنحاول مقاربة التشكيل المرئي للخطاب المصاحب للروايات المدروسة من خلال منظور الفضاء الدلالي والفضاء النصي لخطابي (التصدير والإهداء)، ثم من خلال التشكيل البصري لعتبة الغلاف ومختلف عناصره (اسم المؤلف، التحديد التجنيسي، والصورة).

أولا: عتبة التصدير وتشكيل أفق القراءة:

التصدير يحيل إلى معنى الصدارة أي صدر النص أو الرواية، فهو يطرح منذ البداية سؤال مكان الظهور المتعلق بسؤال الوظيفة كعتبة نصية مثقلة بدلالة النص الأصلي، لتستقر كعتبة عبور إجبارية توجه المتلقي نحو مسارات قراءة النص" التصدير حركة نصية وثقافية تقيم داخل التباس دائم يجعل منه في آن ملفوظا وتلفظا."[1]

يبدو التصدير ممارسة أكثر حداثة لا تتجاوز آثارها القرن السابع عشر حتى وإن كان من المتيسر أن نجد لها سلفا في ممارسة خطابية أكثر قدما تتمثل في حديث المؤلف le devise de l'auteur"[2] ، تاريخيا وظف الكاتب الفرنسي الساخر **لابروبير La Bruyere** سنة

[1]: ينظر: نبيل منصر: **الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة**، ص 57.
[2]: المرجع نفسه ، ص 58.

1688. الاقتباس في كتابه (الخصائص/ Caractéres)، وبعده وفي القرون اللاحقة ترسخ التصدير كتقليد في بناء النص وعرفا في صناعة الكتاب وطباعته، وغدا قائما مشتركا بين جميع الأجناس الأدبية ... ليلتصق بجنس الرواية بشكل لافت للانتباه"[1].

التصدير(Epigraph) عتبة نصية تتجلى بنيويا من خلال خطاب الاستشهاد أو الاقتباس، بل هو اقتباس بامتياز، وبتعبير **أنطوان كومبنيان- Antoin Compagnon** ، فالتصدير هو ما تعيد (اليد الثانية-la seconde main) تدوينه بين مزدوجتين من كتابة، تطرح إشكالية الكلام المقول سلفا، إنه أحد قوانين البناء النصي والثقافي الذي يهمنا باعتباره مصاحبا نصيا أما "التحديد الاستعاري؛ فيجعل من التصدير نوعا من الجراحة التجميلية، ومن المؤلف طبيب التجميل أو الجراح المعالج الذي يشد بدبوس قطعا مختارة للتزيين ويلحمها بجسد نصه، ومع الدقة في الإنجاز تصبح الندبة (المزدوجتين) مجرد زخرف إضافي يدل على تماس قوي وعلى دعوة حارة للتعارف" [2].

وتعني كلمة التصدير: العبارة المقتبسة التي توضع في صدر الكتاب أو في جزء منه، وتلخص فكرة المؤلف" توضع بين قوسين أو مزدوجتين أو معقوفتين، أو بين علامات التنصيص، على أنها تضمين واقتباس واستشهاد"[3]، وتعد المزدوجتين علامة طباعية وضعت" لتؤطر وتعزل خطابا منقولا بأسلوب مباشر أو استشهدا"[4].

وتتضمن المزدوجتين في حالة التصدير تحديدا دلالة (إعادة التلفظ) وحقوق الكاتب، التي يمكن صياغتها كذلك من خلال ***(الكتابة الإيطاليكية / l'italique)*** ، وحتى إن تكشفت هذه الأخيرة عن طاقة نرجسية يستطيع القارئ تتبع أثرها في الخطوط المائلة"[5].

أما **جينيت** فقد اعتبر أن التصدير (حركة صامتة- geste-muet)، تأويلها يقع على عاتق القارئ "[1]، وما دام أن التصدير (كملفوظ) لا يمكنه أن يتحرر من ظلال (ذات التلفظ) فعلى القارئ هنا أن يأخذ بعين الاعتبار الطرفين معا في التأويل.

---

[1] :Gérard Genette : **seuils** ,p 137

[2]: نبيل منصر: **الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة**، ص 56.

[3] :Gérard Genette : **seuils** ,p 134

[4] : Antoin Compagnon **: la seconde main**, p40

[5]: نبيل منصر: **الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة**، ص 56.

يطرح التصدير قضية ثنائية المرسل، ويناقش مبدأ هذه الإشكالية بالتساؤل عن مؤلف التصدير(الاقتباس) أولا ، ثم عن من يقترحه ليناسب النص، وبهذا يتمايز (مؤلف) التصدير عن (مرسل) التصدير.

وفي هذا السياق يطلق **جيرار جينيت** على مؤلف التصدير حقيقيا كان أو وهميا (مؤلف التصديرEpigraphé)، وعلى المؤلف صاحب اليد الثانية التي تعيد إرساله (مرسل التصدير Epigrapheur)، أما العابر للجسر النصي بينهما فهو (قارئ التصدير Epigraphaire) .

مؤلف التصدير/ L' épigraphé: مؤلف التصدير هو المؤلف المقتبس عنه أو منه قد يكون مؤلفا حقيقيا أو افتراضيا أو وهميا ويتفرع التصدير حسب مؤلفه إلى ثلاثة أصناف:

- تصدير غيري: تصدير لمؤلف آخر غير صاحب العمل، يمكن للاقتباس من ناحية الإسناد أن يكشف عن المؤلف الحقيقي أو أن ينحرف به إلى مؤلف مزيف" فيكون بموجب ذلك مطابقا وحقيقيا كما يمكن أن يكون خاطئا، فيكون التصدير الغيري مزيفا "[2]

- تصدير ذاتي: حيث يتطابق مؤلف التصدير ومرسله، أي أنه تصدير مؤلف النص ذاته ، حيث تحضر الأنا الكاتبة مضاعفة (سواء أفصح المؤلف عن ذلك أو لم يفصح) .

- التصدير الغفل: وهو تصدير لا يعرف مؤلفه ولا يمكن تحديده أو أنه يكتسب شهرة واسعة لدى جمهور القراء حدا لا يتطلب فيه المؤلف إثبات سنده.

مرسل التصدير/ L' épigrapheur: مرسل التصدير بديهة هو مؤلف النص، حتى وإن أمكن اقتراح التصدير من قبل الناشر أو محيط المؤلف، كما يمكن أن يكون مرسل التصدير شخصية تخييلية من صنع المؤلف، أو مؤلف آخر إلا أن مسؤولية اختيار وإرسال التصدير عموما تقع على عاتق مؤلف النص.

---

[1] :Gèrard Genette : **seuils**, p145

[2] : Ibid , p140

قارئ التصدير/ L' épigraphaire: المصدر له أو المرسل إليه في التصدير، هو أولا القارئ الضمني (فالنص يموضعه ضمن بنيته النصية، لتشكيل مسارات قراءة من خلال هذه النصوص التوجيهية)، وهو القارئ الحقيقي الذي تقوم عليه مسؤولية تحيين معنى النص بقراءته، إذ تقع عليه مسؤولية تأويل التصدير وإخراجه من وضعه ما قبل النّصي، وتبئير دلالته بما يجعله هامشا ومركزا في آن واحد.

يفترض بالتصدير أن يرافق الطبعة الأصلية الأولى للكتاب، غير أن هذه القاعدة يمكن أن تنحرف نحو إزالة أو استبدال التصدير في الطبعات اللاحقة بتفويض من المؤلف أو بإهمال من الناشر. ومن هنا يمكن الحديث عن تصدير أصلي وتصدير متأخر أو لاحق، وتصديرات تظهر ثم تختفي.

يحتل التصدير عدة مواقع نصيّة، إنه " استشهاد موضوع في الحاشية، عادة في بداية العمل الأدبي أو في بداية جزء منه ولا تعني عبارة (في الحاشية) خارج العمل الأدبي"[1]

حيث يتموضع التصدير فضائيا مصاحبا للنص بعد الإهداء وقبل المقدمة، ويعتبر جينيت أن ذلك هو مكانه الطبيعي وقد يظهر في صفحة العنوان وهي تقنية قديمة ليست دارجة الآن ويصطلح عليه التصدير التقديمي/ l'épigraphe luminaire ، كما يحدث أن يتموضع في ختام النص وهو التصدير الختامي/ l'épigraphe terminale .

التصدير التقديمي تصدير يتموضع على رأس الكتاب أو جزء منه، وقد أهله هذا الفضاء الطباعي (ويتضافر مع عناصر أخرى من النص المتوازي) في توجيه أفق انتظار القارئ ، وتوسيع أفقه الثقافي في استجابة مع أفق النص.

أما التصدير الختامي فيتموضع في ختام الكتاب، ويطرح موضعه هذا دور التصدير كصاحب الكلمة الفصل في ختام الكتاب، فقد تربك كلمة كهذه القارئ الذي أنهى لتوه قراءة

[1] : عبد الفتاح الجحمري:**عتبات النص (البنية والدلالة)**، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، المغرب، ط1 ،1996 ، ص 31

الكتاب وفق عدّته القرائية دون أن يأخذ في اعتباره نصوصا توجيهية عن الكتاب، وبشكل خاص في النصوص/ الأعمال /الروايات ، ذات الطابع التأويلي أو النهايات المفتوحة.

تحتفي روايتي" أشجار القيامة" **لبشير مفتي،** و"البيت الأندلسي" **لواسيني الأعرج** بالتصدير كخطاب مصاحب، ينضاف إلى إستراتيجية الروائيين في بناء شبكة متكاملة ومتعالقة من العتبات، فيما لا تصدر روايتي "الورم" **لمحمد ساري** و"وطن من زجاج" **لياسمينة صالح** .

1/ أشجار القيامة: التصدير محفل المؤلف :

يطالعنا التصدير في رواية "أشجار القيامة" موقَّعا في فضاء (ما قبل النص)، محتفيا محتفلا بالرواية العالمي ، في نفس لحظة قراءة التصدير تتحرك آلة السؤال دون توقف، وسؤال التصدير عادة ما يستبطن تجربة الروائي ويكشف حساسية فنية وفلسفية وفكرية يقصد المؤلف ترسيخها كنص كبير يؤطر نصه، التصدير بما هو استشهاد موشّى بعلامات تنصيص ليس سوى تشييدا لعلاقات نصيّة لنصوص غائبة تخترق النص الحاضر من جهة هوامشه وبرازخه الحدودية.

يصدر **بشير مفتي** نصه/ روايته بنصين مقتبسين، من وروايتين مختلفتين للروائي العالمي جون ماكسويل كويتزي J.M.Coetzee ، وهما رواية "في انتظار البرابرة" ورواية " خزي" ، وبتَموضُعِ التصدير في فضاء ما قبل النص فإنه يعد ميثاقا من مواثيق القراءة ، وموجها حتى مع كونه (حركة صامتة) من موجهات فعل القراءة التي تستدعي جهدا تأويليا غير قليل .

إن في التصدير - الاستشهاد تحديدا- حضورا للبعدين معا فعل الكتابة وفعل القراءة ، إذ "يدير محرك آلة القراءة التي ينبغي أن تكون جاهزة للاشتغال، منذ أن يمثل للحضور في استشهاد ما، نصان لا تكون العلاقة بينهما تماثلا ولا حشوا"[1] ، فالقراءة تنتج قراءة ثانية أو ثالثة.. وهكذا تدخل قراءة التصدير ضمن سيرورة قد لا تتوقف ، بل الأكيد أنها لن تفعل .

[1] :Antoin Compagnon **: la seconde main**, p44

- النص الأول:

"الألم حقيقة، وكل ما عدا ذلك خاضع للشك"

ج.م.كويتزي

"في انتظار البرابرة"

- النص الثاني:

"لا تسمّ أي إنسان سعيدا إلا بعد أن يموت"

الكورس الأخير من مسرحية "أوديب "

نقلا عن ج.م.كويتزي

" خزي"

- ما علاقة النص الأول بالنص الآخر؟. يشترك النصان في كونهما يشكلان اعترافا علنيا يصف تجربة قاسية، معنى تراجيديا للحياة، ويشكلان معا تصديرا غيريا تم الإعلان عن مصدره باسمه الحقيقي في نهاية التصدير، إن هذا المصدر كذات متلفظة عليه أن يحظى بذات الاعتبار الذي يحظى به ملفوظ التصدير.

إن مؤلف التصدير الأول هو الكاتب العالمي جنوب إفريقي **ج.م.كويتزي**، ولد عام 1940، وبدأ حياته الروائية سنة 1974، حائز على جائزة (نوبل) للآداب في 2003، وعمل مدرسا لعلوم اللغة والأدب في جامعة (كيب تاون)، وقد حاز على جائزة (بوكر) المرموقة البريطانية الأدبية مرتين (1983-1999)[1] ، وجوائز أخرى أهم أعماله الروائية روايتي "في انتظار البرابرة" و"خزي".

- أما مؤلف التصدير الثاني فهو سوفوكليس (Sophokles)، شاعر التراجيديا اليونانية العظيم، وأحد آباء المسرح الإغريقي الثلاثة مع إيسخيلوس ويوربيديس.

[1]: سيرة الروائي : ينظر (**موقع المعرفة**) عبر العنوان الآتي: https://marefa.org

1-1-التصدير، وبناء فضاء الدلالة :

إن نصوص التصدير تعدّ نصوصا توجيهية من الروائي، وعليها أن تظل حاضرة ومستحضرة في فعل القراءة بحيث تشكّل العلاقة بين النص المركزي والنصوص التّوجيهية علاقة امتداد وانحسار، إذ يمتد التصدير ليضيء للقارئ مسارب تكوّن مسارات النّص الرّوائي، وينحصر ليكون متحقق النصية ومتحقق الشعرية في ذاته .

إنّ نصّ **كويتزي** المقتبس من رواية "في انتظار البرابرة Waiting for the Barbarians " يختزل الحقيقة كلها في الألم ، (الألم) هو الجوهر الوحيد المتحقق ، تسكن تيمة (الألم) بتنويعاتها رواية "أشجار القيامة" من بدايتها إلى نهايتها ألم الروح، وألم الجسد ألم الكتابة ، ألم الحياة وألم الموت ، ألم الطموح وألم الخيبات المتكرّرة.

بالعودة إلى رواية "في انتظار البرابرة"[1] نكون أمام رواية تقوض مركزية الفكر الكولونيالي، وممارسات التمييز العنصري، واختلاق السلطة المغتصبة للحكم الحروب على (البرابرة) أصحاب الأرض بدعوى الاحتماء من العدوان، وهكذا يعتقل ويعذب الأبرياء بتهم الإقدام على (ثورة) محتملة، يمثل القاضي صوت الضمير الإنساني في رواية "في انتظار البرابرة"، يتمزقه (الألم) من اضطهاد السلطة للبرابرة، و(الحلم) بثورة حقيقية يقوم بها هؤلاء لاسترجاع الأرض وطرد المغتصب.

تتعالق رواية "أشجار القيامة" مع رواية "في انتظار البرابرة" في كتابة الحروب الوهمية المختلقة للسلطة ضد الشعوب المضطهدة ، ويشاكل (الروائي) الشخصية الروائية البطلة في "أشجار القيامة"، شخصية القاضي في رواية "في انتظار البرابرة " وتتشابه المصائر حين يعتقل الروائي ويعذب لأنه كتب (روايته) ، حلمه التخييلي عن الثورة ضد (السلطة)

أما النص الثاني والذي قام باقتباسه أولا **كويتزي** من مسرحية "أوديب"، ثم قام **بشير مفتي** بالنقل عنه ، فإنه يحمل معه سؤاله - بما أن العبارة المقتبسة هي من مسرحية "أوديب"

[1]: ينظر: ج.م.كويتزي: **في انتظار البرابرة** ، ترجمة : ابتسام عبد الله، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، بيروت،المغرب، لبنان ، ط2، 2004.

لسوفوكليس- دون ذكر الإسناد في الإحالة - فما الذي حمله بدلا من الاقتباس المباشر من الأصل على النقل عن **كويتزي** من رواية "خزي" مع ذكر الإسناد والنّقل أيضا؟ .

بالعودة إلى رواية "خزي" فإن ما يربطها بمأساة الملك اليوناني ليس مجرد اقتباس ، حيث تتقاطع المسرحية والرواية في موضوع ارتكاب المحرم ومن ثم تلقي العقاب الذاتي والقبول بطواعية النفي والرحيل - مع المفارقة - ففي مسرحية " أوديب" تنتهي المأساة بأن فقأ (**أوديبوس**) عينيه وهام في الأرض مع ابنتيه (ثمرة الخطيئة) ، أما بطل رواية "خزي" (**ديفيد لوري**) الخاطئ فقد ترك حياته الشهوانية خلفه، ورحل نحو ابنته لكن الخزي يلحقهما معا .

البعد الدرامي الذي تخفيه الرواية مستمد من الصراع الأبدي بين البشر والقدر، الإنسان الذي كان إجابة **أوديبوس** عن اللغز هو مركز كل السرود، صراع الإنسان مع مصيره المحتوم ومآلاته التي ينبغي أن يتحملها بمسؤولية ، وبعقاب أحيانا هو صراع أبطال رواية "أشجار القيامة " ، الأشجار هم شخصيات الرواية ، والقيامة هي القدر الذي أحرقهم جميعا وأسقطهم في الجنون والانتحار والموت ...هل هذا يجيبنا عن سؤال التّصدير ومسألة الإسناد والنقل؟.

يموضع **بشير مفتي** نصه على حافة الاحتكاك بالتراجيديا الإنسانية وتمثّل صراع البشر مع القدر، غير أنّه لا يفعل ذلك بطريقة مباشرة ، وإنّما اختار مقاربتها بفتح معابر وحفر خنادق في نصّ روائي عالمي هو رواية "خزي" ، ليس لأنّه (النص الروائي) يقع منها (التراجيديا) موقع الحافر على الحافر لمحاولة (**كويتزي**) استكمال كتابة قصّة **أوديب** المعاصرة بعد النفي والرحيل ، فقط بل لأنّه يحاول - كما حاول من خلال التّجريب الرّوائي – أن يقنعنا بأنّه أيضا يكتب الرّواية الجديدة .

التصدير سيظل صيغة " تذكير مستمر بأن الكتابة شكل من أشكال الإزاحة، وبما أنه أداة بلاغة، يمكن للاقتباس أن يكيف، أن يدمج، ويزيف أن يراكم ويحمي وأن يخضع"، إنه

يبني شعريته من استبدال السياق اللغوي باجتراح مزدوجتين (أو قوسين)، ومع ذلك " يبقى دائما تذكيرا بأن كتابة أخرى تعمل على إزاحة الكتابة الحالية"[1].

يكشف التواشج بين التصدير والرواية عن وعي بأهمية توظيف هذه العتبة النصية ، وعن تكامل العلاقة التي تنعقد مع الخطابات المصاحبة الأخرى ، وقد أنجز التصدير وظائف منها:

الأولى : التعليق، والتعالق مع العنوان حيث عدّل من مساراته التأويلية ، كما حمل التصدير في عمقه بذور انتماء تجنيسي إذ تعبر التراجيديا لتستقر في قلب النص .

الثانية: الاحتفاء بالمؤلف **كويتزي** ، والأهمية في كثير من التصديرات " تعود ببساطة إلى اسم المؤلف المستشهد به، هذا الاسم الذي يهيئ للمؤلف الجديد عموما شرف وعذوبة نسب ثقافي كبير، عبره يختار المؤلف (مرسل التصدير) أنداده وبالتالي موقعه داخل فضاء العظماء"[2]، وتتعدى الاحتفائية بنفسها لتشمل أعمال المؤلف وتوثيق مصادره .

الثالثة : تصعيد حساسية القارئ، واستفزاز قلقه الوجودي بوضعه على حافة التماس مع تيمة (الألم) و(الموت) .

السؤال الوجودي يتشكل في مركزية النص الروائي **لبشير مفتي** وفي حواشيه وعتباته ، ينبئ عن تبني إستراتيجية خاصة في بناء عناصر الخطاب المصاحب، تحديدا في تبئير العنوان بغموض فلسفي جودي أو عدمي ، وفي التصدير الذي يتكلم من خلال (الآخر) ليس في اختلافه عن (الأنا) وإنما في مشابهته لها، أو في (ندِّيتَه) بتعبير **كومبنيان** ، أو على الأقل هكذا يريد لنا أن نقرأه.

في رواية **بشير مفتي** "أرخبيل الذباب "[3] ، جاء التصدير اقتباسا لمقولة الفيلسوف **مارتن هايدغر.**

---

[1]:ينظر : عبد المالك أشهبون :**عتبات الكتابة في الرواية العربية**، ص176.
[2]: نبيل منصر: **الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة**، ص 61.
[3]: بشير مفتي :**أرخبيل الذباب**، منشورات البرزخ، الجزائر، ط1، 2000. كما صدرت الرواية في طبعة ثانية عن الدار العربية للعلوم –ناشرون الاختلاف في 2010 ، بالتصدير ذاته .

|"الإنسان يتيه، إنه لا يسقط في التيه

في لحظة معينة إنه لا يتحرك إلا

في التيه لأنه ينغلق وهو ينفتح

وبذلك يجد نفسه دوما في التيه."

لا يختلف هذا التصدير عن التصدير السابق أو عن مجموع تلك النصوص التي توظف وفق إستراتيجية نصية تستهدف إشراك القارئ وتفعيل دوره التّفكيكي بتمثّل علاقات الحضور والغياب ضمن نص التّصدير، وملاحقة دلالاته التي تتوتّر من خلال الغياب أكثر من توتّرها في الحضور، فمقولة **هايدغر** لا تقول شيئا فعليا بحضورها إلاّ من خلال المعنى الغائب فيها وفي فلسفة صاحبها، وفي الأنساق الفلسفية التي لا تظهر فيها بقدر ما تختفي منذ أسئلتها الوجودية الأولى .

كما تستهدف إشراك القارئ ومهمته هي محاورة علاقات الاخ(ت)لاف التي يخلقها تفعيل المزدوجتين (القوسين)، إذ تُخترَق الكتابة بكتابة أسبق عليها عبر أبديتها وترحالها النّصي من شقوق الفلسفة إلى كوى السرد، بحثا عن تعالقات متاهات إنسان **هايدغر** الفلسفية ومتاهات إنسان/شخصيات **بشير مفتي** الوجودية، هنا يحضر العنوان ليعدّل معنى التّصدير، ويحضر التّصدير ليعدّل معنى العنوان تحقيقا لتوازنات داخلية في معادلة الخطابات المصاحبة، (الذّباب) هو إنسان **هايدغر**، وهو شخصيات **بشير مفتي** الروائية المنسحقة في متاهات عدمية .

يختزن نصّ التّصدير دلالة/ دلالات يعد بإفشائها للقارئ قريبا داخل النّص /المتن ويظلّ الوعد مرجأ معلقا، إذ يظلّ التّصدير عالقا في ذهن القارئ، يترقّب تفكيك شفراته الممتدّة والمنتشرة والمشتتّة في النّص ككلّ وقد ينتهي النّص من دون أن يحققّ الوعد كاملا .

يستقرّ التّصدير في فضاء هامش النّص، لكنّه يبني شعريّته من شعريّة الدّاخل، بتبادل الإضاءة بينه وبين العنوان من جهة، وبينه وبين النّص من جهة أخرى، متجاوزا تلك النّظرة

التي تزيحه نحو دائرة العتبات الفارغة التي يقتصر وجودها على تفعيل جماليّات بصريّة مجانيّة، وهي نظرة حتّى مع اختزاليتها تنطبق على كثير من المحاولات التي تخفق في تجسير العلاقة بين التّصدير والنّص، ومجموع الخطابات المصاحبة الأخرى، حيث يبقى الاستشهاد المنتزع من سياقه الأصلي معلّقا بعلامات التّنصيص في فضاء يلفظه ولا يسوّغ وجوده .

1-2-التصدير: وبناء الفضاء النصي:

الفضاء النصي هو التشكيل البصري أو الطباعي الذي يتجلى من خلاله النص، وهو "المكان الذي تشغله الكتابة في النص الروائي أي جغرافية الكتابة النصية باعتبارها طباعة مجسدة على الورق" [1]

هو المكان أو هو الحيز الذي تشغله الأحرف الطباعية /الكتابة على امتداد مساحة الورق، على أن المكان /الحيز لا يتوافق والفضاء المتعدد خارج الورق خارج المكان الطباعي، وإنما المكان تحدده علاقة الحبر وتلوناته والبياض المحايد للورقة.

يفضل **محمد الماكري** استعمال (الاشتغال الفضائي) ويظهرعنده عبر (الفضاء النصي) و(الفضاء الصوري)، فالأول هو الفضاء الذي يحتوي الدال الخطي، وبذلك يبقى المعطى المقدم في إطاره مجرد نص مقدم للقراءة، إنه حسب تعريف آخر ذلك الفضاء الخطي الذي يعتبر مساحة محدودة، وفضاء مختارا ودالا بمجرد ترك حرية الاختيار للشخص الذي يكتب"[2] ، أما الأخر " هو الذي ترسم فيه الأسطر والعلامات البصرية كأشكال للرؤية ، أي الفضاء المتضمن لعلامات تشكيلية بصرية"[3] ، فالفضاء الأول ممنوح للقراءة، أما الفضاء الآخر فهو ممنوح للرؤية.

[1]: محمد عزام : **شعرية الخطاب السردي** ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، سوريا ، 2005، ص 72.
[2]: محمد الماكري: **الشكل والخطاب**، ص233.
[3]: محمد الماكري: **الشكل والخطاب** ، ص 242.

يعد (الاشتغال النصي) كفضاء نصي، أو تشكيل نصي بصري إستراتيجية تراهن عليها العتبات النصية لحقيق الغواية والإثارة الجمالية، ولتحقيق تداولية، ووظائفية الخطاب المصاحب، والخطاب الروائي ككل.

فقد صار المرئي مصاحبا للساني يعضد القوة الدلالية للكلام بالقوة الدلالة للصمت، فالمرئي يخلق بلاغته من البياض والسكون الحاف بالحجم والمساحة والكثافة، وقد انزاح من الوجود كضرورة إلى الوجود كخيار، ومن الوجود الاعتباطي أو المحايد، إلى الوجود الفارق أو الحاسم.

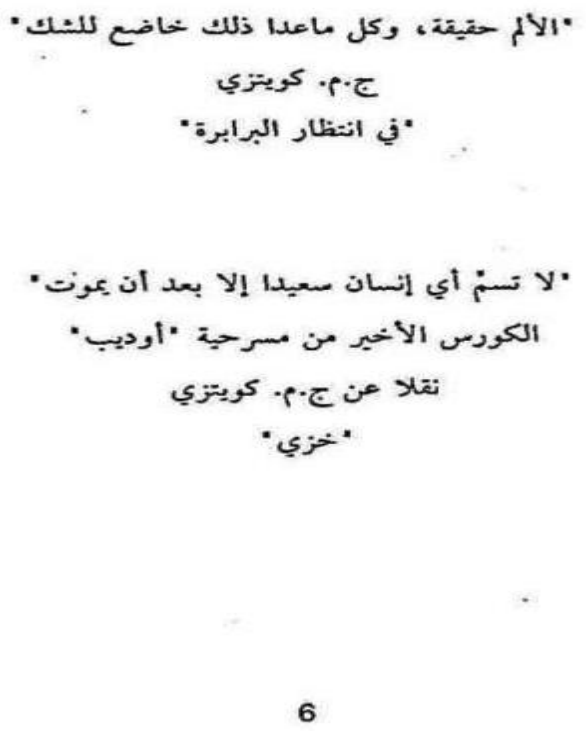
الفضاء النصي هو لعبة الخط في تواصله وانقطاعه، وامتداده وانكماشه، وهو ما يشكل مستوى الكتابة الأفقية، ولعبة السطر في توزعه للجهات الأربعة، تنميطا واختراقا وهو ما يشكل مستوى الكتابة العمودية، حيث تتولد من تصالب المستويين لعبة الأشكال الهندسية عبر الأضلاع، والزوايا، والدوائر، وهو ما يشكل بنينة البياض والسواد، وتخترق هذه البنية بعلامات الترقيم، ومن هنا فسنقارب الفضاء النصي للتصدير عبر تلك المداخل الثلاث .

1-2-1-مستوى الكتابة الأفقية :

يظهر مستوى الكتابة الأفقية في التصديرعن نمط الكتابة من اليمين إلى اليسار، فاتجاه الكتابة لا يحمل أية دلالة منزاحة أو خارقة ويمكن وصفها ب(الكتابة الأفقية البيضاء) ، أو (الاتجاه من الدرجة الصفر)، كما أن الخط لا يحمل أي سمة مميزة سوى أنه خط مطبعي لا يحتفي بلعبة الفراغ فهو تجسيد ل(الكتابة المملوءة) بتعبير **محمد بنيس** " كل كتابة مملوءة هي كتابة مسطرة لحدّ واحد يدّعي تملّك الحقيقة ينوجد ضمن خط الحياة الميتافيزيقي ببدايته ونهايته المعلومتين "[1]، ويتحكم في الامتداد وانقطاعه ، أي المسافة بين البداية والنهاية طبيعة النص في حد ذاته، ففي التصدير تحديدا نحن أمام الاقتباس، والإسناد، والإحالة ولكل واحد طبيعته الخاصة، ففي مواجهة (الكلام المقول سلفا)، ينبغي استعادة المؤلف والسياق الأصليين، ضمن أية حركة تأويلية وقد اختزل تصدير رواية "أشجار القيامة " المهمة على القارئ لأنه يحمل مرجعه معه.

[1]: محمد بنيس: **بيان الكتابة 1980**، متوفر عبر موقع (جهات) http://www.jehat.com/ar/BayanatShe3reya

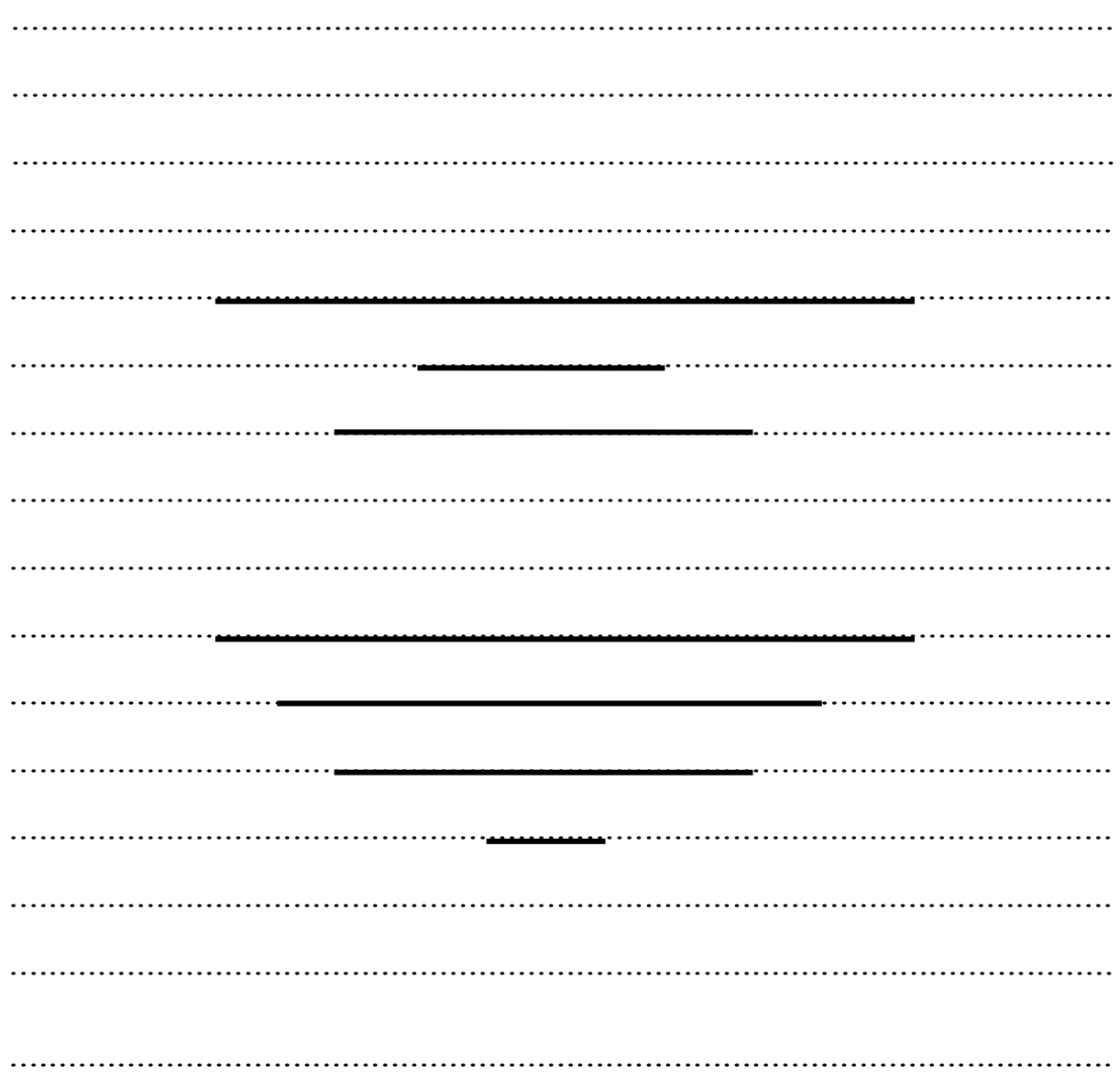
لم يشتغل التجريب على نوع الخط أو جهته، ما خلق في هذا المستوى تشاكلا بين التصدير والمتن الروائي في وحدة بصرية لا تنقطع، خصوصا وأن التصدير لم يأخذ مكانه ضمن صفحة منفصلة خاصة، وإنما جاء ليحقق المنظور التناظري مع النص الروائي، في صفحتين متقابلتين، هذا ما يطرح إشكالية حدود الانفصال، والاتصال بين فضاء (النص) و(ما قبل النص).



الشكل 1: تصدير رواية أشجار القيامة.

تنتج الكتابة باعتبارها موضوعا سيميائيا علاقات أفقية يؤشر عليها تراكم السواد،(..) ، ذلك أن الوحدات الخطية تتوزع أفقيا على الأسطر عبر شريط متواصل يجعل من السواد مناطق نشاط يتم فيها خلق الأشكال، ومن ثم تتجه العلاقات الأفقية نحو بناء (الاتصال) بواسطة زمن (التوسيع) الذي يمطط المساحات السوداء[1] .

ويمكن إعادة تشكيل المستوى الخطي للنص، وتمثل علاقة الاتصال الأفقية، كما يأتي:



الشكل 2: هيمنة بنية الاتصال الخطي على بنية الانفصال.

[1]:ينظر: إسماعيل شكري : **في معرفة الخطاب الشعري(دلالة الزمان وبلاغة الجهة)** ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2009، ص 124.

تتولد علاقات (الانقطاع) في المستوى العمودي من خلال علاقات (الاتصال) في المستوى الخطي، وتتجلى هيمنة الاتصال الخطي على الانقطاع، أي هيمنة زمن (التوسيع) على زمن (الانكماش) ، إن " كل بنية خطية من هذا النوع تبين أن الزمن يمكن أن يكتسح الفضاء" [1]، مما يحقّق المبدأ الدينامي فالحركة غلبت السكون.

اكتساح السواد (تواصل، سمك الخط ، ضيق الفواصل) يبرز الموقف الانفتاحي والحاجة إلى ملء الزمان والمكان بأشياء خارج الذات، كما يبرز فراغا داخليا يتم التعبيرعنه"[2]، ينطبق ذلك تماما على هذا التصدير باعتباره تصديرا غيريا يستدعي السياق الثقافي للنص الأصلي الغائب، ليجعل منه نصا أكبر مؤطرا للنص الحاضر، وليموضع نفسه خلال مدار الرواية العالمية والروائيين العالميين .

1-2-2-مستوى الكتابة العمودية :

ولادة العلاقات العمودية "مرتبطة بتراكم البياض"، وبينما تتجه العلاقات الأفقية إلى بناء حالة (الاتصال) بواسطة السواد لبناء زمن توسيع ، "تتجه العلاقات العمودية إلى بناء حالة (الانطواء) بواسطة البياض الذي يؤشر على زمن الانكماش بوصفه انفصالا لأن (الانقطاع) مبدأ (سكوني)" [3].

يخلق المستوى العمودي المساحة والحجم، فإذا نظرنا إلى البياض على أنه هو(الأصل) فسينقلب السواد إلى بنية طارئة وخارقة للسكون، اعتبارا لمبدأ أسبقية الوجود، فالبياض هو الخلفية وهو البعد الثالث الذي يجلّي المرئي ثم يتوارى، فالبياض هو الذي يحدّ السطر ويجلي طوله، حيث نكتشف بيسر تباين أطوال الأسطر في النصين حيث يؤسس ذلك لخلق الشكل الهندسي لمساحة السواد.

[1]: محمد الماكري: **الشكل والخطاب**، ص102.
[2]: المرجع نفسه، ص104.
[3]: إسماعيل شكري : **في معرفة الخطاب الشعري(دلالة الزمان وبلاغة الجهة)**، ص 124.

ووفقا للتشاكل البصري بين الأسطر يتساوى طول نصي (الاقتباس)، تأكيدا على تساوي انخراطهما في البناء الدلالي لنص (الرواية)، بينما ينحرف ثبات الأطوال في الإسناد إذ يطول في الإحالة إلى مرجع النص الثاني لأن المؤلف فيه (مضعّف).

1-2-3-علامات الترقيم :

علامات الترقيم واحدة من آليات التشكيل البصري " وضعها علماء اللغة لهندسة النصوص الكتابية، أي أنها من سمات النصوص الكتابية"[1] فهي متعلقة بالخطاب المكتوب تعويضا عن الإيقاع الصوتي القائم على النبر والتنغيم في الخطاب الشفهي.

تحقق الشولتين (المزدوجتين أو القوسين) في التصدير وظيفة السياق الغائب، إنها الإشارة التي تبني نصية الاقتباس وتعضِّد اشتغاله كتصدير أو كلام مقول سلفا، وهي تتضمن دلالة اليد الثانية / المرسل، وتحدد إستراتيجية اختياره النصي.

تحضر بلاغة علامة الترقيم كذلك في تصدير رواية "أشجار القيامة" في ترقيم الصفحة التي تحمل رقم (6) فيما تناظرها الصفحة (7) التي تشهد البداية الفعلية للنص المركزي، فتعضد علامة الترقيم تناظر النص والعتبة .

[1]: مهدي صلاح الجويدي: **التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد** ، ص153.

2-تصدير "البيت الأندلسي " عبور الأنا للآخر/ عبور الشعر للسّرد

2-1-التصدير وبناء الفضاء الدلالي:

الكتابة عند واسيني تمارس حضورها على آثار كتابات أخرى، فعل الكتابة الروائية لدى واسيني هو فعل تطريس بالدرجة الأولى ، لا نكاد نقلب كلمة واحدة إلا ونجد فيها زخما وحفريات خطابات لا حدود لها ، تنبؤ عن " وعي جديد بتحولات العالم ، وتحولات الأشكال التعبيرية التي هي ليست ثابتة، أو جاهزة، بل هي رهان مع الزمن من أجل تشكل وحضور يخضعان لظرفية الحساسية الأدبية المتجددة والمتطورة" [1]

ترتحل الكلمات في نصوص **واسيني** ترحالا تعبر فيه من نصوص تراثية وتاريخية وثقافية وفنية..، تكشف عن إستراتيجية مفتوحة تستثمر خاصية جنس الكتابة الروائية التي لا تعترف بالحدود والقيود، كما ترتحل عبر نصوصه وأعماله في بينها لتكشف لنا عن هوية النص الذي لانهاية له ، إنه دائم الامتداد والتوسع وإعادة ترسيم الحدود والتخوم.

تحضر هذه الصورة من خلال قراءة تصدير رواية البيت الأندلسي، إذ يدفعنا دفعا لاستنطاق صمته، وتسييج سياقاته المنزوعة والغائبة ، وتطالعنا صفحة التصدير بنصين متمايزين .

النص الأول:

إن البيوت الخالية تموت يتيمة.

غاليليو الروخو(سيدي أحمد بن خليل)

النص الثاني:

وهذه الدار لا تبقي على أحد

ولا يدوم على حال لها شأن

أبو البقاء الرندي

[1]: ينظر، عبد المالك أشهبون : **عتبات الكتابة في الرواية العربية** ، ص185.

يحتفي التصدير باسم المؤلف في النّصين ، إذ يضعّف حضور الاسم الشخصي، غاليليو الروخو(سيدي أحمد بن خليل)، و (أبو البقاء الرندي)، فمرسل التصدير **واسيني الأعرج** يؤكد على علاقات الإسناد رغبة في الارتفاع بمحفل المؤلف .

مؤلف النص الأول هو غاليليو الروخو (سيدي أحمد بن خليل)، ويمثل غاليليو شخصية البطل في رواية " البيت الاندلسي" وهو صاحب البيت، ووفق علاقة تبادلية فإنه يمكن تسمية البيت (بيت غاليليو الروخو)، لقد كلّف المرسل شخصية متخيلة لتنوب عنه في تأليف التصدير، إننا هنا أمام تصدير ذاتي مخترق بصوت الأخر، الاسم الشخصي ل(غاليليو) هو (سيدي أحمد بن خليل) ، ويصر **واسيني** على استحضار الاسمين معا ، إنه يريد (بطريقة مداورة) التنصيص على اسم **سيرفانتس** ، باعتباره المنشئ الأول لشخصية (سيدي حامد بن الأيلي) ، البطل والسارد في العمل الخالد (دون كيشوت - Don Quichotte).

تبين رواية " البيت الأندلسي" عن إستراتيجيتها وتكتب عن تقنياتها، وتكشف عن مصادرها، وفي (سرد نرسيسي)، ينعكس وعيها لذاتها ، ووعي الروائي "لأنداده ، ومكانته داخل مجتمع العظماء"[1]. تحيلنا الرواية بهذا الشكل:

" **إن الرجل الذي تخبأ وراءه سرفانتس في روايته العظيمة دون كيشوت كان هو غاليليو** "[2].

" فتشت كل تفاصيل الكتاب كلمة كلمة، جملة جملة، نفسا نفسا، رعشة رعشة، فعرفت بسهولة إن الرجل الذي كان يروي في دون كيخوته، لم يكن في النهاية إلا والدها، أية مسافة في التسمية بين سيد حامد بن أنخلي ، وبين سيدي أحمد بن خليل ؟ لا مسافة إلا مسافة النطق الإسباني الذي غير من أصل التسمية، متأكدة من أن الرجل الذي روى المغامرات في

[1] : Gérard Genette **: Seuils**,p149.

[2] : الرواية : ص 17

دون كيخوته لم يكن إلا والدها، وأن قصصه التي رواها الكتاب، سبق أن سمعتها من غاليليو ...."[1]

(سيدي أحمد بن خليل الروخو) الموريسكي المطرود صاحب البيت الأندلسي، وراوي المخطوط، يشاكل (سيدي حامد بن الأيلي) الراوي في رواية (دون كيشوت)، ويشكل استحضاره – واستحضار صورة **سيرفانس** ذاته في النص– ، استحضارا ل (موقف) هذا الأخير من قضية (الموريسكيين)، و(تمزق الهوية) التي تمظهرت عبر تمزق علاقة الروائي والسارد، ونتج عنها تعدد الأسماء،" إذ ثمة تعددية للمؤلفين تقابلها تعددية أسماء البطل، وسواء تعلق الأمر بهذا الأخير أم بأولئك تتكشف الهوية غير اليقينية "[2].

يصرح **سرفانتس** بأنه ليس أب أثره وإنما متبنيه، أي أنه أب كاذب، وبالتالي مجرد استعارة وطريقة في الكلام، مما قد يفتح المجال مرة أخرى أمام فكرة (الكاتب وقرينه) بل الكاتب ومضاعفيه (l'auteur et ses doubles)[3] .

وكذلك في صورة ترجيع وصدى يصرح (واسيني) بأنه ليس مؤلف (التصدير) وتعديا (الرواية) ، وأن استعارة لسان (سيدي أحمد بن خليل الروخو) تحديدا هو ترسيخ لروايته ضمن مدار يتناسخ فيه الرواة في صيرورة لا نهائية. كما أن التنصيص على اسم **سيرفنتس**، يهيئ " كفالة نصية، وشرف واستعذاب نسبٍ ثقافيٍ كبير"[4]، وتراثٍ سرديٍ عريق.

---

[1]: المصدر نفسه : ص 389

[2]: عبد الفتاح كيليطو : hamette bengeli : ضمن كتاب **لسان آدم** : ترجمة عبد الكبير الشرقاوي . دار توبقال للنشر ، المغرب ، ط1 ، 1995 ، ص 91-97

- وقد أورد كيليطو عنوان دراسته بالحرف اللاتيني عنونه ، لما يكتنف اسم المؤلف الحقيقي المزعوم من ليس ينعكس على الترجمة العربية من حيث تعدد التسميات : سيدي حامد بن الإنجيلي ، سيدي حامد بن الأيلي ، سيدي حامد بن النجيلي ، السيد احمد بن النغيلي .

[3]: أحمد فرشوخ : **تأويل النص الروائي** : ص 52

[4]: نبيل منصر : **الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة**، ص 335.

أما مؤلف النص الثاني فهو الشاعر الأندلسي (أبو البقاء الرندي)، والبيت مأخوذ من نونيته وهي من أشهر قصائد رثاء الأندلس[1] ، قالها عندما تنازل (ابن الأحمر محمد بن يوسف) ملك غرناطة عن عدد كبير من الحصون .

يقول **أبو البقاء الرندي:**

لكلّ شيء إذا ما تـــمّ نقصان فلا يغرنّك بطيب العيش إنسان

هــي الأمور كما شاهدتها دول من سَرّه زمن ساءَتْه أزمـــانُ

وهـذه الدّارُ لا تبقي على أحدٍ ولا يدوم على حالٍ لها شـــأن

يعبر الشعري للسردي ويخترقه ويسكن العتبات محتفظا لنفسه بكيانه التجنيسي، متجها نحو خلق علاقة توازي بين مرثية أبي البقاء ورواية واسيني، وخلق ترادف بين المؤلف وشبيهه، وتترادف الكلمات فالتشاكل الدلالي بين كلمتي (البيت) و(الدار) ، هو تشاكل البدايات المزدهرة ، والنهايات المؤلمة ، وتشاكل المصائر بين الأندلس والبيت الأندلسي، وينجز التصدير الشعري وظيفة توضيح العنوان، ومسارات الخطاب السردي، وتصعيد حساسية القارئ باستدعاء نصوص نوستالجية، وأصوات أوطان تنتحب .

2-2-التصدير وبناء الفضاء النصي:

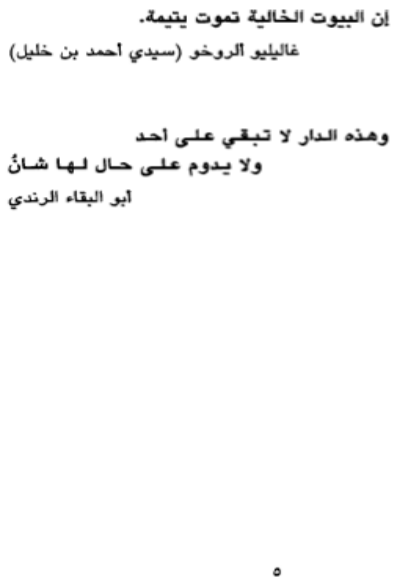
يتحقق في التشكيل الفضائي لتصدير رواية "البيت الأندلسي" مبدأ (الكتابة الأفقية البيضاء) الخاضعة للاتجاه النمطي من (الدرجة الصفر) من اليمين إلى اليسار، ولم تجازف الكتابة بتجريب انزياح الاتجاه مع أن ممكنات الفضاء كلها موضوعة بين يدي الخطاط ليخطّ حرف نصه، ويفجّر شعرية التشكيل الكاليغرافي، عندئذ" كل الاتجاهات تصبح ممكنة تحطم استبدادية اليمين، أصولية الشرق ومآلية الغرب(..) تحطم استبدادية المعنى، الكلام، الصوت الخفي ينقل الخط، النص، من المعنى إلى ما بعد المعنى."[2]

---

[1]: شهاب الدين أحمد بن محمد المقري التلمساني: **نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، وذكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب**، تحقيق إحسان عباس، دار صادر- بيروت – لبناط1، 1968، ص 487

[2]: محمد بنيس: **بيان الكتابة 1980**.

كما أن الخط الطباعي لم يحظ هو الآخر باشتغال فضائي يرتفع به إلى مستوى التجريب، وإنما راهن بناء الفضاء النصي على تعالقات البياض والسواد لتشكيل فرادة المكان النصي.



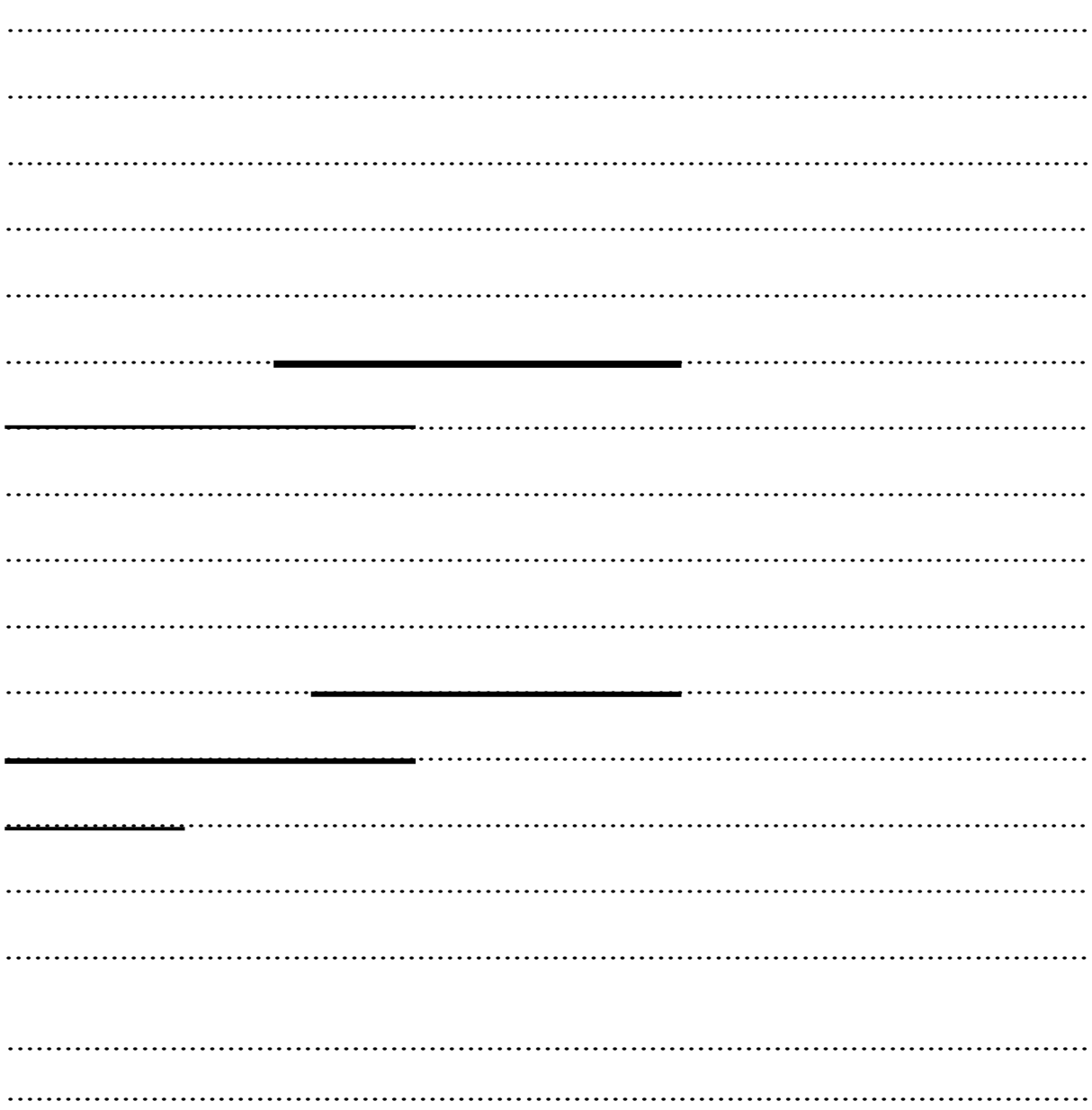
الشكل3: تصدير رواية البيت الأندلسي

2-2-1-المستوى الأفقي:

يظهر الاتصال عبر تراكم السواد، فالنص الأول يخلق بنية توازي مع الاسم الشخصي لمؤلفه -الطويل نسبيا- من جهة، وبنية تشاكل بصري مع النص الثاني من جهة أخرى، حيث يشتغل الفضاء النصي وفق مبدأ مرآوي يعكس بنية التوازي القائمة في النص الشعري على النص السردي – على اعتبار أن النص الأول اقتباس من الرواية – فتهيمن بنية

التوازي على الفضاء النصي، ويتأكد الاتصال بواسطة زمن التوسيع الذي يمطط المساحات السوداء بإلغاء البياض بين الشطرين، تأسيسا لاكتمال كيان الشطر/السطر وقدرته على الفعلين معا الاتصال أو/ الانفصال، الامتداد أو/الانكماش وهي بذلك تعلن عن تواشجات غامضة بين الفضاء الدلالي والفضاء النصي لتصدير رواية "البيت الأندلسي"

تظهر البنية الخطية وفق التمثيل الآتي:



الشكل4: تعايش بنية الاتصال الخطي وبنية الانفصال.

قدم المستوى الأفقي تنوعا في حجم الشكل الخطي وسمك السطر /الشطر، وعلى هذا الملمح التشكيلي أن يشتغل(كدال) يقتضي (مدلولا) ف" المعروف أن الكاتب لا يتوفر على حرية كبيرة في الاستعمال الذي ينجزه في فضائه الخطي، فأبعاد الحروف وتنضيد الكلمات (...) تخضع في الغالب لقواعد تواضعية، والحرية التي يملكها الكاتب للتحرك في الفضاء الذي اختاره تتم في حيز ضيق جدا، الأمر الذي يصير معه اختياره اختيارا دالا"[1]

من هنا فخيار سمك الخط في نص الاقتباس ورقته في الإسناد عليه أن يؤخذ في اعتبار أي تأويل ممكن للفضاء النصي، إذ "يمكن اعتباره منبها أسلوبيا أو نبرا خطيا بصريا يتم عبره التأكيد على مقطع، أو سطر، أو وحدة معجمية، أو خطية، ومن هذا المنظور فإن دوره الإيحائي يقارب الدور الذي يلعبه النبر في الانجاز الصوتي للنص."[2] وبهذا فإن نص الاقتباس يشكل سطرا /شطرا منبورا يستدعي فصله عن السطر غير المنبور.

2-2-2-المستوى العمودي: النص الشعري القديم يقتضي من وجهة نظر شعرية صرفة أن يتوازى السواد والبياض في بنية الإيقاع المكاني، أما السرد والنثر عموما فلا يحتكم إلى شروط التوازن تلك ومع ذلك فقد توجهت إستراتيجية بناء الفضاء النصي لتصدير رواية "البيت الأندلسي" لكتابة السردي شعريا تعضيدا لاختراق الشعري للسردي من خلال بيت **أبي البقاء الرندي**، تأسيسا لتشكيل الفضاء الصوري ضمن الشكل العمودي للقصيدة العربية قائما على الأشكال المتوازنة للأشطر الشعرية المتساوية مما يؤكد أن "توزيع البياض والسواد لا تحكمه فقط مقتضيات تنظيم الفضاء النصي، بل يمكن أن يضبطه وينظمه مقتضى الفضاء الصوري في الوقت الذي يتعلق فيه الأمر بإدماج عنصر التشكيل الخطي في النص"[3]، ما يوحي بانكتاب التصدير في شكل قصيدة عمودية مرثية جديدة للأندلس.

---

[1]: محمد الماكري: **الشكل والخطاب**، ص 233.
[2]: المرجع نفسه، ص236.
[3]: المرجع نفسه، ص239.

2-2-3علامات الترقيم:

إن السمك /النبر يشتغل على مستوى اليد الثانية كبديل تشكيلي عن علامتي التنصيص إذ يظهر الاقتباس بسمك خط بارز خلافا للإسناد، مما يوحي بأولوية المقول ظهورا على القائل.

وتحضر القوسان لكن هذه المرة لتحديد الاسم الشخصي للمؤلف فصلا ووصلا، امتدادا وانكماشا بين سياقه السردي ضمن النص (الحاضر)، وسياقه الثقافي ضمن النص (الغائب) إمعانا في مضاعفة الاسم/ الإسناد وإعلانا عن سطوة الآخر في مقابل تواري سطوة الأنا دون اختفائها، وحيث يخفت صوت (تضخم) الذات باندماجها في صوت الآخر(العالمي) .

ثانيا ـ عتبة الإهداء:

التّحديد المعجمي للإهداء يرده إلى أصله (هدى) وقد جاء في اللسان: " الهدية ما أتحفت به، يقال أهديت له وإليه وفي التنزيل ﴿**وإني مرسلة إليهم بهدية**﴾.، والتهادي أن يهدي بعضهم إلى بعض، وفي الحديث، تهادوا تحابوا، والجمع هدايا، وهداوى وهي لغة أهل المدينة .. قال أبو ذؤيب:

برقمٍ ووشيٍ كما نمنمت بمِشْيَتِها المُزْدَهاةُ الهَدِىّ.

والإهداء قولك هَدَى العَروس، وهَدَى العَروس إلى بعلها هِداء وأهْداها"[1] ، فالإهداء يرتبط بالمنح والعطاء والهبة.

ينبغي الإقرار حسب ما تورده بعض المصادر التاريخية أنه حتى اختراع المطبعة كان المؤلف يلجأ إلى مانح يمول إصداره الذي تكون كلفته المادية باهظة الطبع، في المقابل يعمد (الكاتب) إلى شكر المانح بصيغة من صيغ نطاق سلوك رد الجميل هذا [2] ، وفي أغلب الأحيان "كإعلان ولاء لمحتضن أو محسن"[3]. فقد ظل الإهداء حتى القرن التاسع عشر فعلا كتابيا يستحق المكافأة أو يطلبها.

ولعله يجب علينا الانتظار حتى القرن التاسع عشر حتى نشهد" اختفاء وظيفتين أساسيتين من وظائف الإهداء يتعلق الأمر بالوظيفة الاجتماعية المباشرة (أي المادية) وشكلها المتطور باعتبارها رسالة مديح"[4]

انزاح الإهداء في تشكيلاته الحديثة عن الأطر الكلاسيكية من التوجه إلى علّية القوم وأكابرهم إلى التوجه نحو مهدى إليه متعين بالتجربة الإبداعية ذاتها.

يحتل الإهداء فضائيا صفحة الإهداء التي تأتي بعد صفحة العنوان مباشرة، استقر موضعه في هذه الصفحة الخاصة بعد التحول الذي طرأ على الإهداء ثقافيا واجتماعيا ونقله من

[1] : ابن منظور: **لسان العرب**، مج 15، ص43، مادة (هدى).
[2] : ed .seuil ;paris ,1995, p45 Maurice couturier : **la Figure de l'auteur**e ,
[3] :Gérard Genette **: seuils** ,p 110
[4] : Maurice couturier **: la Figure de l'auteure** ,p115.

وضعه البنائي والدلالي كعنصر من عناصر النص المركزي إلى عنصر من عناصر النص المصاحب.

يرافق الإهداء الطبعة الأولى/ الأصلية للكتاب عادة ذلك أن "عرف الإهداء المتفق عليه في هذا المجال يفرض أن يكون الإبداع مكتوبا من أجل المهدى إليه، أو أن يكون التقدير فرض نفسه عند بداية الكتابة على الأقل"[1]، كما يحدث أن الكاتب يستدرك إهداءه في"الطبعات اللاحقة"، وتبقى مسألة تقدير قيمة الإهداء ما بعد النسخة الأولى خلافيا .

خرقا للقاعدة و" ضمن سياق ثقافي واجتماعي مغاير للإهداء الأصلي"[2]، يحدث أن نعثر على إهداء المترجم، فإذا نظرنا للترجمة على أنها عمل إبداعي وولادة جديدة للعمل جاز للمترجم أن يهدي هذا العمل الذي صار بشكل ما ملكه في لغة أخرى.

في حالة ثالثة يمكن أن يصدر الإهداء عن الناشر على اعتبار أن العمل انتقل إلى ملكيته بصفة متعديّة فلا يعد الإهداء هنا خطابا مصاحبا إلا إذا كان بتوكيل من المؤلف ذاته.

في حالة تجريدية أكثر يمكن إسناد المهمة لشخصية متخيّلة لتنوب عن الكاتب في كتابة إهداء عمله، "إن البطل في بعض الأعمال السردية التخيلية، يمكنه أن ينهض مهمة إرسال الإهداء"[3] ، أو أن تهدي شخصية متخيلة لكاتبها أو العكس، أو يهدي شخص واقعي صديق الكاتب مثلا بدلا عنه.

تثير مسألة المرسل إليه في الإهداء أيضا قضايا مختلفة، من الناحية الأولى ينبغي التفريق بين شكلين من الإهداء؛

- الذاتي؛ وهو شكل خاص جدا من الإهداء، يكون فيه المؤلف هو المهدي والمهدى إليه في آن واحد ، ويصنف بأنه إهداء "حميمي وخاص نادر الوجود". إهداء اعتزاز ونرجسية .

- والصنف الآخر للإهداء هو الإهداء الغيري: وتشمل الغيرية نمطين:

---

[1] : Ibid ,p 119
[2] : Ibid ,p 121
[3] : Gérard Genette : **seuils** ,p 121

- نمط الآخر الخاص: يكون المهدى إليه في هذا الإهداء قريبا أو صديقا أو حبيبا.

- نمط الآخر العام: يكون المهدى إليه في هذا النمط شخصية ذائعة الشهرة وصاحبة مكانة أدبيا أو اجتماعيا أو تاريخيا أو وطنيا أو سياسيا.. وقد يحدث أن تجمعه بالمؤلف علاقة خاصة أيضا، كما ينسحب الإهداء العام على مهدى إليه أكثر تجريدا شخصية تخييلية أو أسطورية ...

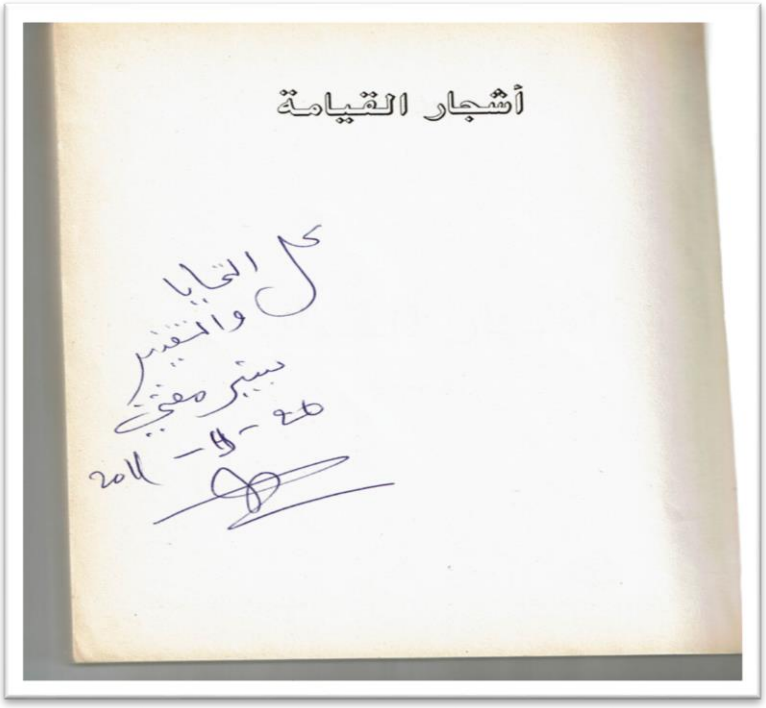
أما القضية الأخرى التي أشار إليها جينيت فهي حالة غياب الإهداء تماما عن الكتاب تحمل دلالة على (درجة الصفر) حالة غياب الإهداء تترك المجال قطعا لحضوره في تنويع لصيغة واحدة يخلّفها تأويل القارئ، إما أن المؤلف يقول: "لا يوجد شخص يستحق أن يهدى له الكتاب" أو أن يقول "لا أجد شخصا يستحقه هذا الكتاب"[1].

1- الإهداء والتشكيل النصي:

يميز جنيت بين الفعلين: (Dédicacer/ Dédier) ، أي بين إهداء كتاب، وإهداء نسخة ، أي صيغة إهداء الكتاب المطبوع. وصيغة النسخة موقعة بقلم المؤلف لشخص ما (بعينه).

عادة ما يحتل إهداء النسخة فضائيا الصفة المزيفة للعنوان، على مستوى الصياغة يكون إهداء النسخة إهداء وديا يحتفي فيه الكاتب بقارئه.. ويحتفي فيه القارئ بالكاتب والكتاب معا،

[1] : Ibid,p 126



الشكل5: إهداء نسخة رواية أشجار القيامة

ومن هنا يصبح إهداء النسخة نقلا معنويا لملكية الكتاب للقارئ المهدى إليه، ويصبح بموجب هذه الملكية للعمل، مقترنا بقراءته وليس فقط بمجرد الحصول على نسخة منه[1].

تستبدل رواية "أشجار القيامة" الإهداء بصيغة (شكر) .

شكر

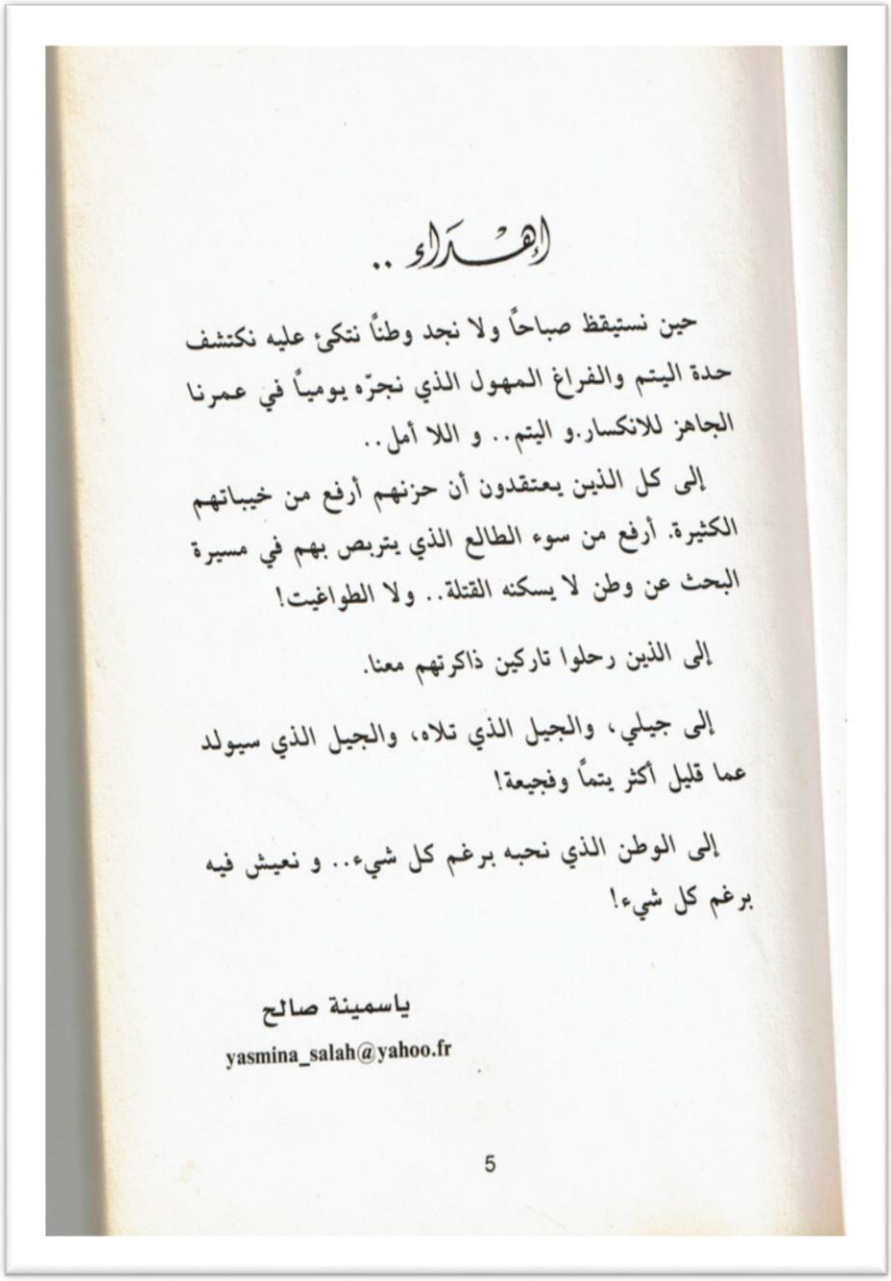
يتقدم كاتب هذه الرواية بالشكر الجزيل لكل الأصدقاء والصديقات الذين ساعدوا على ظهور هذه الرواية وعلى الأخص، إبراهيم صديقي،آسيا موساوي، بشار شبارو، عبدي عبد الرحمن، عفاف.[2]

[1]: Gérard Genette **: seuils** ,p 133

[2]: **أشجار القيامة** :ص 05.

ولطالما ظلّ الإهداء ممارسة ثقافية وتقليدا راسخا يرافق الكتب والمؤلفات، يحضر الإهداء ليحمل على عاتقه مهمة ربط علاقات امتنان أو مودة أو اعتراف بالفضل لشخص ما.

وفيما تغيب عتبة الإهداء في روايتي "الورم" **لمحمد ساري**، "البيت الأندلسي" **لواسيني الأعرج**، تحتفي رواية "وطن من زجاج" ببلاغة الإهداء.



إهـــداء ..

حين نستيقظ صباحاً ولا نجد وطناً نتكئ عليه نكتشف حدة اليتم والفراغ المهول الذي نجرّه يومياً في عمرنا الجاهز للانكسار.و اليتم.. و اللا أمل..

إلى كل الذين يعتقدون أن حزنهم أرفع من خيباتهم الكثيرة. أرفع من سوء الطالع الذي يتربص بهم في مسيرة البحث عن وطن لا يسكنه القتلة.. ولا الطواغيت!

إلى الذين رحلوا تاركين ذاكرتهم معنا.

إلى جيلي، والجيل الذي تلاه، والجيل الذي سيولد عما قليل أكثر يتماً وفجيعة!

إلى الوطن الذي نحبه برغم كل شيء.. و نعيش فيه برغم كل شيء!

ياسمينة صالح

yasmina_salah@yahoo.fr

5

الشكل 6: إهداء رواية وطن من زجاج.

جاءت بداية العتبة بالشكل الآتي: " حين نستيقظ صباحا ولا نجد وطنا نتكئ عليه نكتشف حدة اليتم والفراغ المهول الذي نجره يوميا في عمرنا الجاهز للانكسار واليتم ..واللا أمل" وعبر (المحكي الملتاع) ينطلق نزوع الكاتبة إلى السرد، وبهذا الخيار تطرح شكلا ممكنا لبداية روائية محتملة، لتثير إشكالية على مستوى التقابل بين الخارج / والداخل نصيا، فهذه البداية الروائية تتقدم من موقع الفضاء النصي للإهداء - وهو عتبة خارجية كما نعلم -، وإذا كانت فضائية هذه العتبة النصية محسومة لصالح فضاء ما قبل النصن فإن زمنية كتابتها تدخل في دائرة ما لا يمكن حسمه، ومن هنا لا يمكن الحسم في كونها استباقا للحكي أو استطرادا عليه.

يعلن الإهداء عن المهدى إليهم ويعيّنهم (إلى كل الذين يعتقدون أن حزنهم أرفع من خيباتهم../ إلى الذين رحلوا تاركين ذاكرتهم معنا.../ إلى جيلي ، والجيل الذي تلاه والجيل الذي سيولد ../ إلى الوطن الذي نحبه...)

يوحي الإهداء بكل صيغه بدلالة تمليك المهدى إليه تمليكا معنويا عمل المهدي، ومادام الإهداء بيان تمليك فإنه من البديهي عدم توقيعه أو صدوره عن غير المالك الواقعي أو الافتراضي للعمل وهو المؤلف الحقيقي، تعلن الذات الكاتبة عن نفسها بضمائر المتكلم أنا / نحن، إعلانا عن بيان امتلاك وتمليك، وإعلانا عن بيان مشاركة جماعية في الانتماء إلى (الوطن).

وفيما شكل المقطع الافتتاحي (مطلعا) لمرثية (الوطن)، بوحا نوستاليجا يعدّل من دلالة العنوان وموجها من موجهات القراءة ، فقد شكل المقطع الختامي (قفلا) تأبينيا يجدد العهد بالحب والانتماء والتمسك بالبقاء، رفعا للحجب الإيديولوجية للذات الكاتبة.

ويعلن التوقيع بالاسم الشخصي عن جهة المُهدِي، وعن مقصديته، كما يعلن إثبات العنوان الالكتروني عن الانفتاح على القارئ ذلك أن الإهداء كفعل كتابة يطرح قضية (القارئ حقيقيا أو/ ضمنيا) كطرف في العملية التواصلية، حيث يحتل القارئ بصورة من الصور مكانة المرسل إليه في الإهداء ومن هنا فإن " كل فعل إهداء يستهدف على الأقل،

بالتوازي نوعين من المرسل إليه: هناك المهدى إليه طبعا، وهناك القارئ أيضا الذي يكون حاضرا بشكل مضمر(ضمني) في حدث الإهداء كفعل عمومي، فالقارئ لا يكون فقط شاهدا بل معنيا أيضا"[1].

2-بناء الفضاء النصي:

يتموضع إهداء رواية "وطن من زجاج" في صفحة خاصة بعد صفحة العنوان وصفحة العنوان المزيف، وقبل النص استفتحت ترقيم صفحات الرواية حاملة الرقم (5)، إعلانا عن سلطة المؤلف/الكاتبة ، ومسؤوليته، ومقصديته في وضع عتبة الإهداء.

2-1-نسيج الخط النمط/ والانزياح:

نوع الخط الطباعي في متن الإهداء هو ذاته نوع الخط الطباعي في متن الرواية، وفي كثير من الأعمال المطبوعة ويشير (محمد الماكري) إلى "أن دلالة الخط كمكون فضائي لا ترتبط ضرورة بدلالة النص لأن هذا الارتباط يسقطه ويلغيه ورود الشكل الخطي بشكل نمطي في كل نصوص هذا التوجه، والمسلم به أن هذه النصوص لا تعيد نفس الكلام" [2]

خضع الخط لتعديل إعدادات الحجم والسمك، ما حمل دلالة خاصة للحروف والأسطر لبناء نبر خطي بصري، تأكيدا على متن الإهداء ككل، وترسيخا لحضور اسم المؤلف/الكاتبة الشخصي فجاءت وحدة التوقيع منبورة، وأما سمك الخط في العنوان الالكتروني المعلن عنه أسفل الصفحة فهو تلميح للقارئ باكتمال سياق التواصل الذي يترقب فقط حضوره.

يتحقق في التشكيل الفضائي لإهداء رواية "وطن من زجاج" مبدأ (الكتابة الأفقية البيضاء) الخاضعة للاتجاه النمطي من (الدرجة الصفر) من اليمين إلى اليسار، وتحقق الانزياح

[1] :Gérard Genette **: seuils** ,p 126

[2]: محمد الماكري**: الشكل والخطاب** ، ص 234

باعتماد الكتابة (الإيطاليكية)، وهي تكشف عن طاقة (نرجسية) حيث تأخذ الوحدات الكاليغرافية وضعية مائلة.

بينما يختص عنوان العتبة بنوع خط (فانتازي مزخرف)، وهو اختيار جمالي يكشف مقصدية ومسؤولية المؤلف، يشكل انزياحا عن النمط المعتاد واختراقا للذاكرة البصرية بناء لفضاء صوري، فقد أسهمت انحناءات الحروف وزخرفتها في تشكيل الشكل الجمالي .

2-2- نسيج الخط الانفصال /والاتصال:

إن توزيع البياض والسواد من آليات تشكيل الفضاء النصي، المستوى الأفقي الخطي يكرس الامتداد والدينامية حيث تنتج الحركة، أما المستوى العمودي فيكرس الانقطاع وينتج السكون .

تهيمن بنية الاتصال الخطي في الفضاء النصي لإهداء رواية "وطن من زجاج" **و**تغلب على بنية الانقطاع، هذا يعني أن الحركة في اتجاه الكتابة تتقدم مشكلة للوحدات الخطية المتواصلة، تنتج عنه بنية خطية حيث الهيمنة فيها للمحور (الأفقي التلاصقي) وحيث الزمن يكتسح الفضاء "والأفراد الذين يملكون هذا النوع من البنى الخطية يكون زمنهم الشخصي ملتصقا بالزمن الاجتماعي، رغم الانحرافات العارضة، أنهم لا يستشعرون (المدة) لأنهم مندمجون كليا في (الزمان) الذي يملأونه"[1]، وهو بلا شك زمان نوسطالجي يعبر وطنا شبيها بالمنفى، حيث الذات تعيش غربتها وتستعيد (الوطن) من خلال ممارسة فعل (الكتابة) .

هكذا اشتغل الفضاء الدلالي والنصي في عتبتي التصدير والإهداء، يعضد أحدهما الآخر ويؤكده.

[1]: المرجع السابق، ص101.

ثالثا- عتبة الغلاف: التشكيل البصري والبعد التداولي:

يحيط الغلاف بالنص/ الكتاب ومن هذا الموقع يواجه القارئ / الجمهور، يتضمن الغلاف علامات لسانية وأخرى بصرية ، وعلامات أيقونية ومؤشرات ورموزا ..تشتغل من أجل تحقيق وظائف دلالية وجمالية وتداولية .

ويعد الغلاف عتبة أساسية توجه نحو اكتشاف جنس الكتابة وهويتها وتحدد وتعين النص من بين النصوص الأخرى، غالبا ما نجد على الغلاف الخارجي للرواية، " اسم الروائي وعنوان روايته، وجنس الإبداع وحيثيات الطبع والنشر، علاوة على اللوحات التشكيلية وكلمات الناشر..وبالتالي فإن الغلاف الأدبي، والفني يشكل فضاء نصيا ودلاليا، لا يمكن الاستغناء عنه لمدى أهميته في مقاربة الرواية مبنى وفحوى ومنظورا "[1]، إن عناصر الغلاف تساهم في "تشكيل المظهر الخارجي للرواية كما أن ترتيب اختيار مواقع هذه كل الإشارات لابد أن تكون له دلالة جمالية أو قيمية "[2]

إن بعض مكونات الغلاف كخطاب بصري تتطلب خبرة فنية عالية لاكتشاف دلالاته، والمهمة موكولة للمتلقي ليجلي العلاقات التي تربط النص اللساني، بالعلامات الأيقونية وتحديد طبيعتها ما إذا كانت قائمة على الانسجام أو التنافر بين أطرافها .

لقد تمكن الغلاف من أن يتخطى النظرة الشكلية إليه وان يستقر في قلب قراءة القارئ حيث صار عبئا تأويليا لا تكتمل القراءة إلا به.

الغلاف في اللغة من الفعل (غلَف) "والغلاف: الصوان وما اشتمل على الشيء كقميص القلب ..وطمام الزهر ..والجمع غلف والغلاف : غلاف السيف والقارورة وسيف أغلف وقوس غلفاء وكذلك كل شيء في غلاف "[3]. فمن خصائص الغلاف أنه يحيط بمكامن الشيء صونا له وتقديما في هيئة معلومة.

---

[1]**:**جميل حمداوي: **شعرية النص الموازي(عتبات النص الأدبي)** ، ص 116**.**

[2]:حميد لحميداني :**بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي** ، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء ، بيروت، ط1991،1، ص60.

[3]:ابن منظور**: لسان العرب**، مج11، ص72، مادة (غلف).

يعد الغلاف واحدا من المصاحبات النصية التي تكون من إنتاج الناشر فهو يأخذ موقع المرسل ، وتقع هذه العتبة النصية تحت مسؤوليته ، تكمن إشكالية خطاب الغلاف في أنه يأخذ موضعا أوليا (أولية المرتبة) ضمن التلقي البصري للقارئ/ المتلقي/ الجمهور إنه يأخذ وضعا اعتباريا مميزا متعلقا " بالفضاء الداخلي الأكثر خارجية للنص" [1] ، يشمل هذا الفضاء الغلاف، وصفحة العنوان، والطبيعة المادية للكتاب " بالإضافة إلى علامات الناشر التي تأخذ عادة شكلا أيقونيا ، أو حروفيا خالصا، أو مصاحبا بخطاب لساني ثابت...

يهمّنا أن نشير إلى ثلاثة مظاهر أخرى مميزة لمصاحبات الناشر، المظهر الأول هو علامة الجيب، المظهر الثاني هو علامة السلسلة المظهر الثالث لمصاحبات الناشر يتعلق بنوعين متكاملين من العلامات العلامة الأولى تتصل باختيار حروف الطباعة، العلامة الثانية لهذا المظهر الثالث تتعلق بتفضية العمل أي بتوزيعه الفضائي[2].

إن في طبعات الجيب معنى "مرادفا للتكريس"[3] حسب **جينيت** متعلقا بالبعد التداولي للكتاب، إذ انزاحت من طبعات راقية وثمينة محدودة التداول والانتشار نحو طبعات وافرة تتماشى ومتطلبات القراء البسيطة يجسد هذه التحول إستراتيجية تداول ثقافية تستهدف زيادة عدد القراء الفعليين للكتاب وفي هذا التحول حسب **جينيت** "بمفرده رسالة نصية موازية هامة"[4]. تكشف بعضا من استراتيجيات التداول الثقافي للكتب .

أما السلسلة فهي علامة تحدّد نوع الحقل المعرفي الذي ينتمي إليه الكتاب وجنس كتابته فهي علامة يمكن لها أن تعضد وظيفة المحدد التجنيسي كمعيار من معاير توجيه مسارات القراءة وتشييد أفق الانتظار.

إن الجوانب الغرافيكية والطبوغرافية تخضع عادة لسلطة الناشر- وهي تنضوي تحت مظلة الخطابات المصاحبة- فحجم الخطوط، ونوعها، وتوزيعها فضائيا ، تحمل دلالات

---

[1]: Gérard Genette, **Seuils** ; p17

[2]: نبيل منصر : **الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة** : ص34.

[3]: Gérard Genette **, Seuils** ; p:25

[4]: Ibid ; Idem

مرافقة للمجالين، وإن كانت فضائية النص تحديدا تستدعي قصدية المؤلف المباشرة، خصوصا في العتبات النصية، والمتون التي تشتغل على بناء فضائها النصي .

الغلاف أيقونة إعلامية وكوّة نصيّة تسلّط الضوء على ما يقوم بحمايته وهو النّص أو المتن، وهي من بين وظائف الغلاف كما هو الحال في خلفية المسرح في الدراما المسرحية فهو أول ما تقع عليه العين وآخر ما يبقى في الذاكرة[1].

إن وقوع هذه المصاحبات النصية ضمن علامات الناشر أي التي تندرج ضمن مسؤوليته وسلطته التقديرية يجعل القارئ دائم الحذر من هذه العتبات، دائم المساءلة للوقوف عند طرائق تشكل عقد القراءة فيها.

تحضر ضمن الغلاف عناصر لسانية وأيقونية ،نقف عند اسم المؤلف ، المحدد التجنيسي والصورة المصاحبة .

1- اسم المؤلف:

تعد عتبة اسم المؤلف عنصرا هاما من عناصر الغلاف وتدخل ضمن إشارات التشكيل البصري التي يؤسس من خلالها "لتداولية الخطاب ومن أهم الخطاطات القبلية التي تحاور أفق انتظار القارئ فتشده انتشاء ولذة ثم تجذبه إلى استكناه مضمون النص واستطلاعه وتذوق بناه الجمالية والذرائعية " فهذه العتبة تزكي " شرعية النص "[2]

أخذ اسم المؤلف مكانته في التراث العربي" بوصفه أحد المحدادت الأساس (للنص) التي تلازمه وتتعالق معه وتميزه عن (اللا نص)"[3]، فالنص يزكي شرعيته "مؤلف حجّة "[4] اكتسب حجيتّه وفق شروط ثقافية تداولية .

"في الثقافة العربية الكلاسيكية يصير ملفوظ ما نصا أدبيا حين يصدر عن سند معترف به " ، وفي طريقه إلى اكتساب الشرعية يظل الملفوظ "بحاجة إلى مؤلف ضامن لصحّته

[1]:عزوز علي إسماعيل : **عتبات النص في الرواية العربية (دراسة سيميولوجية سردية)** ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر،2013. ص224.
[2]:جميل حمداوي: **شعرية النص الموازي (عتبات النص الأدبي)** ، ص21.
[3] : يوسف الإدريسي: **عتبات النص** ، ص26
[4]:عبد الفتاح كيليطو: **الأدب والغرابة** ، دار الطليعة لبنان ، ط1 ،1982، ص15.

كي يصير نصا، وأكثر من ذلك فالنسبة خاطئة بوجودها ذاتها تؤكد أنّ نصّا لا يستطيع أن يفرض نفسه دون اسم مؤلّف يكفله ويثبت صدقه "[1].

يحقق اسم المؤلف في حضوره قوة إنجازية كإعلان يرتهن ضمن فعل القراءة فيحقق وظيفة تعيينية وإعلامية مرتبطة بالنص المصاحب الحدثي أو السياقي factuel غير المستجيب للمقوم اللساني أي السيرة الأدبية للمؤلف ومكانته ضمن طوبوغرافيا الإبداع والثقافة ومن هنا عد **جينيت** أن إلحاق النص باسم صاحبه يكسب النص/ الكتاب "هوية وشخصية"[2].

نقل **ميشال فوكو** سؤال المؤلف من المجال الإبستيمولوجي وتجذره في المباحث النقدية السياقية والنصية ومباحث الشعرية إلى المجال الأنطولوجي لطرح سؤاله الوجودي: "ما المؤلف ؟"[3] ، إن " فكرة المؤلف تشكل اللحظة القوية للفردية في تاريخ الأفكار والمعارف والآداب وفي تاريخ الفلسفة أيضا وتاريخ العلوم "[4] .

ويذهب **رولان بارث** إلى اعتبار المؤلف شخصية حديثة النشأة وهي من دون شك وليدة المجتمع الغربي فقد تنبه الغرب إلى قيمة الفرد أو الشخص البشري منذ نهاية القرون الوسطى وكذلك مع ظهور العقلانية الفرنسية وانبثاق النزعة التجريبية الإنجليزية وانتشار الإيمان الفردي الذي واكب حركة الإصلاح الديني كما أولت الرأسمالية الغربية أهمية قصوى لشخصية المؤلف"[5]

وقد أرجع **فوكو** أصول المؤلف في الفكر الأوروبي إلى القرن السابع عشر جاء" مبدأ المؤلف يحد من عشوائية الخطاب بفعل هوية اتخذت شكل الفردية والأنا"[6].

ومن ثمة صار الأنا مبدأ يجمع الخطاب ويشكل وحدة معانيه وأصلها[1] ، يتابع **فوكو** تأصيله لتاريخ المفهوم بتجذيره في تربته الفلسفية ومتابعة امتداداته يقول :" حتى اليوم لا نؤرخ

---

[1]:عبد الفتاح كيليطو: **المقامات السرد والأنساق الثقافية** ، تر عبد الكبير الشرقاوي ، دار توبقال ، المغرب ، ط1، 1993، ص60.

[2]: Gérard Genette : **Seuils** ; p40

[3]:ميشال فوكو : **ما المؤلف** ، الفكر العربي المعاصر،بيروت، لبنان ، العدد المزدوج 7/6، 1980.

[4]:المرجع نفسه، ص166.

[5]:رولان بارت:**درس في السميولوجيا**، ص83.

[6] :Michel Foucault : **l'ordre du discoures** , Gallimard , Paris, 1972, P31

لمفهوم أو لنوع أدبي أو لنمط فلسفي أظن أننا مازلنا نعتبر وحدات مثل هذه كتقطيعات ضعيفة نسبيا وثانوية ومتراكمة بالنسبة للوحدة الأولى الصلبة والأساسية التي هي وحدة المؤلف والنتاج"[2] .

فسؤال المؤلف الفلسفي جاء لإعادة النظر في موقع هذا المفهوم بعد إزاحة البعد المرجعي للغة لسانيا ومعه نفي مقصدية المؤلف ونسف وجوده المفهومي مع البنيوية وما بعدها من المشاريع النصيّة ؛ وجاء سؤال ما المؤلف من أجل " ترسم الفضاء الذي ترك فارغا بفعل اختفاء المؤلف وتتبع توزيع الثغرات والصدوع وترصد المواضع والوظائف الحرة التي يظهرها هذا الاختفاء"[3]، فمفهوم (موت المؤلف) ليس سوى تفضية بنيوية للفراغ المفهومي "بامتلاء زائف"[4] حسب **فوكو**.

إن المؤلف عند **بارت** "عار تماما من كل مكانة ميتافيزيقية ويتحول إلى مجرد ساحة (مفترق طرق) تلتقي وتعيد الالتقاء فيها اللغة التي هي مخزون لا نهائي من حالات التكرار والأصداء والاقتباسات والإشارات على نحو يغدو معه القارئ حرا تماما في أن يدخل النص من أي اتجاه يشاء "[5]

بعد إزاحة المؤلف حلت مكانه اللغة نفسها "لكونها هي التي تتكلم وليس المؤلف الذي لا يعدو إلا مالكا لها "[6]، لقد أزيحت فردية الذات الكاتبة أمام تعددية الكتابة وانفلات اللغة من أولية الانتساب إلى الفردية إلى نقض الأولية ذاتها ونقض مبدأ أبوة النص معها، وهكذا " لا يعود الطابع الخاص لكاتب إلا فرادة غيابه"[7].

---

[1] : Michel Foucault **: l'ordre du discoures,** P28

[2]: ميشال فوكو : **ما المؤلف** ، ص116.

[3]: المرجع نفسه: ص117.

[4]: المرجع نفسه: ص121.

[5]: رامان سيلدن : **النظرية الأدبية المعاصرة** ، ترجمة جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ، مصر ، 1998، ص121.

[6]:رولان بارت: **درس السيميولوجيا** : ترجمة عبد السلام بن عبد العالي ،ص82.

[7]: ميشال فوكو : **ما المؤلف**، ص116.

يبدو أنه ثمة إستراتيجية نظرية يحاول **ميشال فوكو** بلورتها بطرحه الفلسفي ، ومن خلال حفريات ينقب **فوكو** في أعماق الفكر الحداثي ويحدث شروخا وفتحات في النسق الميتافيزيقي لهذا الفكر لزلزلة بنائه مسكونا بهاجس موضعة الذات الذي شكل مركز اشتغاله

يحرص **فوكو** على تبيان كيف أن بعض المفاهيم مثل الحقيقة ، التاريخ ، المعنى ، الذات ...، ليست مفاهيم مطلقة (...) وإنما هي نسيج من الاستعارات والاصطلاحات يكون بتكون المرحلة التي يتواجد فيها (...) فلا يمكن الحديث عن عصا سحرية تجبر الجميع بأن يفكروا بالآليات والمناهج والأفكار والمفاهيم ذاتها"[1].من هذه الزاوية يجد **فوكو** أن مشروع الحداثة لا يزال لم يستكمل بناءاته بعد، لأنها احتكرت خصوصية الذات كبعد أنطولوجي أصيل في ديمومة التغيير واللا ثبات"[2]

تكشف هذه الإشراقات لدى **فوكو** عن عدم رضاه عن مخلفات الحداثة لهذا عمد إلى الاعتراف بحيوية الذات، وعليه حيوية المؤلف الذي اتجه نحو (التفردن) مما يستدعي اعترافا بأصالته وقوته ، فبلور **فوكو** ما يسميه " الوظيفة- مؤلف"، إن هذه الوظيفة هي التي تؤمن حضور أنماط من الخطاب وتضمنها في سياق تداول ثقافي يصبح معه اسم المؤلف بحكم ذلك معادلا لعملية وصف أكثر من كونه قائما في حدود التعيين من هنا يمكن أن نقرأ في الوظيفة –مؤلف ، وظيفة تصنيفية "[3].

إذن فإن المؤلف يحاور كوظيفة وفي هذا استدعاء لتأطيره كنص مصاحب، لقد أعادت العتبات النصية الاعتبار لاسم المؤلف وكان الاحتفاء به شديدا ضمن فضائية هذه العتبات حتى شغل مواضع عدّة منها صفحة الغلاف، وصفحة العنوان ، وصفحة الغلاف الأخيرة ، وظهر الكتاب .

إن تنوع حضور اسم المؤلف ضمن العتبات النصية يكتسب دلالته وقوة حضوره من خلال تموضعه في فضاء النصي لأن ترتيب واختيار مواقع هذه الإشارات لابد أن تكون له

---

[1]:محمد شوقي الزين : **الخطاب وإعلان الحاضر(تجربة الفكر عند فوكو)**، كتابات معاصرة ،العدد 38،لبنان، 1999، ص56

[2]: ابن داود عبد النور: **المدخل الفلسفي للحداثة(تحليل نظام تمظهر الفكر الغربي)**، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، مؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم، لبنان – الجزائر- الإمارات، 2009، ص136.

[3]: ميشال فوكو : **ما المؤلف**، ص119.

دلالة جمالية أو قيمية"، وبفضل قراءة القارئ تأخذ هذه المواقع قوة تدليلها " فوضع الاسم في أعلى الصفحة لا يعطي الانطباع نفسه الذي يعطيه وضعه في الأسفل ولذلك غلب تقديم الأسماء في معظم الكتب الصادرة حديثا في الأعلى إلا أنه يصعب على الدوام ضبط تفسيرات الممكنة وردود فعل القراء وكذا ضبط نوعية التأثيرات الخفية التي يمكن أن يمارسها توزيع المواقع والتشكيل الخارجي للرواية "[1].

احتل اسم المؤلف في الروايات المدروسة موقع العلو في صفحة العنوان تمكينا لسلطة الاسم كقوة حضور وأصالة متفردة، يقدم **جينيت** انطلاقا من تصوره الشعري لعتبة اسم المؤلف تفريعا تصنيفيا يتوزع العتبة خلال ثلاثة نماذج هي : اسم المؤلف الشخصي ، والاسم المستعار ، والعمل الغفل[2] .

1-1- **الاسم الشّخصي**: يحضر اسم المؤلف الشخصي كتوقيع يؤطر هوية وشخصية النص / العمل / الكتاب وقد هيمنت هذه الصيغة في التوقيع حيث " يوقع المؤلف بالاسم الذي يحمله في سجل الحالة المدنية"[3]. ويضطلع بوظائف اسم المؤلف.

يوقع الروائي **محمد ساري** عمله (الورم)، ويوقع **بشير مفتي** "أشجار القيامة"، كما يوقع **واسيني الأعرج** "البيت الأندلسي" بالاسم الشخصي ، وتصنع الأمر ذاته **ياسمينة صالح** في "وطن من زجاج" دون مجازات الاسم كما تفعل تسترا بعض الأقلام الأنثوية؛ "ومهما كان الاسم الشخصي فارغا دلاليا ومفتقرا للأصداء، فإنه بمجرد تبني المؤلف له ومراكمة توقيع أعمال باسمه، يخرج عن حياده الدلالي ويصبح مركبا لوظيفة بنيوية ومعادلا لعملية وصف."[4]

محمد ساري هو الاسم الذي يوقع به الروائي أعماله[5] فمنذ البداية "على جبال الظهرة" و"السعير" و"البطاقة السحرية" و"المتاهة" روايته المكتوبة باللغة الفرنسية إلى "رواية

---

[1]:حميد لحميداني : **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي** ،ص 60.
[2]: Gérard Genette : **Seuils** , p39- 42:
[3]: ميشال فوكو **: ما المؤلف**، ص40.
[4]: نبيل منصر: **الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة**،ص347.
[5]: **السعير** : لافوميك، الجزائر، 1986.
- **على جبال الظهرة** :المؤسسة الوطنية للكتاب 1988

الورم" وجاءت بعدها رواية "الغيث" و"القلاع المتآكلة" ، يحضر الاسم الشخصي مرتبطا بالتوجه الإيديولوجي اليساري، كما تكرس الاسم من خلال حضور **محمد ساري** ناقدا وأكاديميا ومترجما .

لا يرتبط الاسم الشخصي باختيار بل بالخضوع لقدرية اسم منغرس في شجرة نسب العائلة (...) يقترن بالاسم الذي يحمله المؤلف في الحالة المدنية[1] ، ومع ذلك يتبادل العمل والاسم الشخصي الإضاءة، فالاسم الشخصي اللامع يحرك البعد التداولي للنص الذي يسند إليه، والنص المستفز أو الخارق أو المثير للجدل، يرفع الاسم الشخصي الغفل إلى مرتبة القوة والأصالة والفردنة .

يوقع **بشير مفتي** باسمه الشخصي منذ روايته الأولى "المراسيم والجنائز"، و"أرخبيل الذباب "و"شاهد العتمة"، و"بخور السراب" و" أشجار القيامة" والأعمال التي تلتها فيما بعد" خرائط لشهوة الليل " و"دمية النار" و"أشباح المدينة المقتولة" و"غرفة الذكريات" و"لعبة السعادة"[2]

- **البطاقة السحرية** : منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق ، سوريا، 1997 .
- **الغيث** : منشورات البرزخ، الجزائر، 2007.

Le labyrinthe :éd: Marsa. Paris 2000. Edition de poche, Alger, 2002.

-القلاع المتآكلة، دار البرزخ، الجزائر، 2013.

[1]: ميشال فوكو : **ما المؤلف**، ص40.

[2]: **المراسيم والجنائز**، الجزائر، 1998

- **أرخبيل الذباب** ،منشورات البرزخ ،الجزائر، 2000
- **شاهد العتمة** :منشورات البرزخ ، الجزائر، 2002
- **بخور السراب** : منشورات الاختلاف، الجزائر 2004/ منشورات الحوار، سوريا، 2005
- **أشجار القيامة** : منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ، 2006
- **خرائط لشهوة الليل** : منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم 2008
- **دمية النار** : منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم 2010
- **أشباح المدينة المقتولة** : منشورات الاختلاف وضفاف 2012
- **غرفة الذكريات** : منشورات الاختلاف ومنشورات ضفاف 2014
- **لعبة السعادة** : منشورات الاختلاف ومنشورات ضفاف 2016

تمكن الروائي من ترسيخ اسمه في جينالوجيا الرواية الجزائرية، وكرست تجربته لاتجاه ينحو نحو التجريب الروائي، ومحاولة التموضع ضمن نسق الرواية الجديدة العالمية، نشدانا لأدوات مختلفة، وطلبا للشكل الروائي المتفرد .

يحضر الاسم الشخصي في رواية "وطن من زجاج" حيث توقع **ياسمينة صالح** رواياتها باسمها الشخصي كما هو الحال في رواية "بحر الصمت"، و"لخضر" و"في المدينة ما يكفي لتموت سعيدا(تغريبة لخضر زرياب)"، وأعمال سردية أخرى[1].

بالانتقال إلى **واسيني الأعرج**[2] نجد الاسم الشخصي يقفز بحمولة رمزية خاصة، ليس لأن الاسم مبنيا على استعارة، أو تورية، أو مستمدا من تراث أدبي، أو سردي، وإنما لكونه اسما رسّخ بلاغة حضوره باشتغاله وفقا لممكنات السرد كلها، واستغلاله لحيوية الجنس

---

[1]: **بحر الصمت** : دار الآداب، بيروت ، لبنان،2001.
- **لخضر**:المؤسسة العربية للدراسات، بيروت لبنان، 2010.
- **في المدينة ما يكفي لتموت سعيدا**: دار فضاءات للنشر والتوزيع،2017 .

[2]: **البوابة الزرقاء(وقائع من أوجاع رجل)**، 1980
- **طوق الياسمين (وقع الأحذية الخشنة)**، 1981 .
- **ما تبقى من سيرة لخضر حمروش**. 1982
- **نوار اللوز**. 1983 .
- **مصرع أحلام مريم الوديعة**، 1984 .
- **ضمير الغائب**. دمشق 1990.
- **الليلة السابعة بعد الألف**: الكتاب الأول: **رمل الماية**. ، 1993
- **الليلة السابعة بعد الألف**: الكتاب الثاني: **المخطوطة الشرقية**. ،2002
- **سيدة المقام**. 1995 .
- **حارسة الظلال**: 1999 .
- **ذاكرة الماء:** 1997
- **مرايا الضرير**.
- **شرفات بحر الشمال**: 2001.
- **كتاب الأمير**:. 2005 .
- **سوناتا لأشباح القدس**: ، 2009
- **البيت الأندلسي** : 2010.
- **جملكية أرابيا** : 2011
- **مملكة الفراشة**: 2013
- **رماد الشرق** الجزء الأول : **خريف نيويورك الأخير** 2013
- **رواية رماد الشرق** الجزء الثاني **: الذئب الذي نبت في البراري**، 2013
- **سيرة المنتهى عشتها كما اشتهتني** ، 2014
- **حكاية العربي الأخير2084** .. ، 2015
- **نساء كازانوفا** - 2016

الروائي، وانفتاحه على الحقول الأدبية، والفنية، والثقافية، والإنسانية، والعلمية فصارت رواياته حوارا مفتوحا على أفق لا حدود له، ولا سقف لامتداده .

واكتسب الاسم الشخصي ثقله الدلالي من خلال رسوخ التجربة، فالعمل المفرد لا ينجح دائما في رفع اسم مؤلفه، واكتساب اسم المؤلف الحجيّته يكون حسب رأي **فيليب لوجون Philipe Lejeune** " بعد إصداره الثاني، حينها يمكن أن يظهر اسمه ليس على رأس كتابه فحسبه بل قائمة مؤلفات (للمؤلف نفسه)".[1]

1-2-الاسم المستعار: يحدث كثيرا في تاريخ الكتابة أن يستعير كاتب / كاتبة ما اسما يوقع به أعماله / نصوصه لسبب أو لأسباب مجتمعة، كاستعارة اسم للتخفي من ورائه انفلاتا من الرقابة، وإكراهات الرقيب، أو استعارته انفلاتا من تبعات الاسم الشخصي ذاته، أي اصطناع قطيعة مع السياقات المرجعية للمؤلف في ذهن القارئ/الجمهور، أو اللجوء إلى اسم مستعار من عوالم تتقاطع مع حساسية الكتابة الإبداعية للمؤلف، تضمن توحده بالمعنى الصوفي للمصطلح مع هواجس الكتابة وعوالمه التخييلية.

سجلت الرواية الجزائرية عبر تراكمها أعمالا وقعها أصحابها بأسماء مستعارة، مع افتقاد هذا الصنف لدلالة المجاز ولصرامة التصنيف، ومن الأسماء التي تقفز إلى الأذهان **ياسمينة خضرة** وقد تكرس هذا الاسم من خلال تجربة روائية مكتوبة باللغة الفرنسية، وقبله وقعت الروائية **آسيا جبار** أعمالها باسم مستعار، أما في الرواية الجزائرية النسوية الحديثة تفرض **فضيلة الفاروق** حضورها من موقع الاسم المستعار هي الأخرى ...

يأخذ الاسم المستعار وضعا اعتباريا حرجا حين يستحضر مقرونا بالاسم الشخصي للمؤلف، أو حين يفضح قصّته في كلّ مرّة يحضر فيها ، و"كيفما كانت دوافع اختيار الاسم المستعار، فإنه يكف عن أن يكون مخادعا كلما اتجه المؤلف نحو التكريس، حيث يجهد النقد وتاريخ الأدب في استرداد (الحقيقة) ، وكشف (القناع) وعادة ما يكون هذا القناع حافزا وراء مراكمة سرود ذات طبيعة بيوغرافية."[2]

[1]: ينظر: عبد الفتاح كيليطو،**الأدب والغرابة**، ص15.
[2]: نبيل منصر: **الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة**، ص39.

فقد تكرس لدينا أن **آسيا جبار** هو الاسم الذي كانت توقع به **فاطمة الزهراء إيمالاين** تخفيا من سلطة الأبوية والسلطة الاستعمارية .

أما **ياسمينة خضرة** فلم يكن سوى اسم زوجة الروائي **محمد مولسهول** الذي كان يتدثر به من صقيع المؤسسة العسكرية، واصطنعه قطيعة مع التزامات الاسم الشخصي وتبعات انتسابه، واحتماء من سلطة المؤسسة ومن غدر أعدائها .

أما **فضيلة الفاروق** فقد هجرت التوقيع بالاسم الشخصي ابتعادا عن الانتماء العائلي تسترا من كشف الهوية والقبيلة .

ربما يكون هذا الوضع الاسمي محنة، ومأساة وجود تواجهها الذات الكاتبة من خلال إنكار الاسم الشخصي، واختيار المواجهة عبر جبهتين منفصلتين إمعانا في كشف شروخ الذات وتشظّيها، جبهة الهوية الحقيقية وجبهة الهوية المستعارة، يشتغل اسم المؤلف (المستعار) في تلك الأعمال كبنية من بنيات النص الثقافية التي تحيل على نسق ثقافي يخترقها ليستقر في بنية الخطاب السردي العميقة.

1-3-العمل الغفل: وهو العمل الذي يحتجب فيه اسم المؤلف ، يمكن للحجب أو الاحتجاب أن يكون ذا دلالة ثقافية رسختها بعض السرود التراثية، غير أن العصر الحالي حتى مع دعاوى الحداثة لتحييد مكانة المؤلف وتمركز النص حول نصيته ينكر غفلية النصوص في بعدها التداولي، فاسم المؤلف حتى مع كونه علامة فارغة دلاليا حسب هذا المنظور يصبح بغيابه فضاء منفتحا على لعبة الإلغاز والإغماض .

2- التحديد التجنيسي:

يتموضع المحدد التجنيسي ضمن صفحة الغلاف، و" تمثل العلامة الإجناسية أحد المصاحبات النصية التي يمكن أن تسيّر عملية التلقي"، حيث يتأسس أفق تلقي النص من

منطلق معرفة انتمائه الإجناسي، وقد ناقشت **جون ماري شايفر J.Marie Schaeffer** الطابع الإشكالي لمسألة الإجناسية وصعوبات تجنيس النص، بالتساؤل[1] :

- ماذا نقصد بالجنس الأدبي؟.
- ما العلاقة التي تربط النصوص بالأجناس الأدبية؟
- ما العلاقة التي تربط نصا معطى بجنسه الأدبي؟
- ما هي العلاقة الموجودة بين الظواهر التجريبية والتصورات؟
- هل الأجناس الأدبية تساهم في تطوير جوهر الأدب؟.

وحسب **جون ماري شايفر J.Marie Schaeffer** فالعلاقات الإجناسية غالبا ما تكون "إما ضمنية وإما مشارا إليها إشارات نصية مصاحبة بسيطة من نوع الرواية، حكاية مغامرات.."[2]

إن الانطلاق من الإعلان المثبت على غلاف الكتاب بأنه رواية، يحمل القارئ على تأسيس أفق قراءة يستدعي تراكمات النصوص التي اختزنتها الخبرة القرائية، والتي رسّخت انتماءها إلى الجنس الروائي.

الرواية في نظر **باختين** هي النوع الأدبي الوحيد الذي لا يزال في طور التكوين، والنوع الوحيد الذي لم يكتمل بعد، في مقابل أنواع مكتملة كالملحمة، والمأساة، والرواية تسخر من بقية الأنواع (وبالتحديد تسخر من هذه الأنواع كأنواع)، وتفضح الطابع المصطنع لأشكالها ولغتها، وتقصي بعض الأنواع وتدخل أنواعا أخرى في تركيبها الخاص بعد إعطائها معنى آخر ولهجة أخرى.[3]

تولد الخبرة القرائية معرفة مبدئية وحذرة بالجنس الروائي "فيتشكل عندنا ما يشبه المنظومة من النصوص، والقواعد (الاختراقات الممكنة) التي على ضوئها سنعبر عتبة

---

[1] : J.Marie Schaeffer :**qu'est-ce qu'un genre litteraire**,Seuil ,1989

[2]: جون ماري شافر : **من النص إلى الجنس** ، ترجمة:عبد العزيز شبيل ، ضمن كتاب ، نظرية الأجناس الأدبية لمجموعة مؤلفين ، النادي الثقافي بجدة ، السعودية، ط1، 1994،ص155.

[3]:ميخائيل باختين : **الرواية والملحمة (دراسة الرواية، مسائل في المنهجية)**،ترجمة: جمال شحيذ ، معهد الإنماء العربي ، بيروت لبنان، الهيئة القومية للبحث العلمي ، ليبيا، ط 1 ،1982، ص20

النص إلى متنه "[1]، ومن هنا يقرأ النص ضمن تاريخية نصوص سابقة عليه، سمحت لها تاريخيتها بتشييد أفق قراءة النصوص الروائية اللاحقة والممكنة.

هكذا فإن المحدد التجنيسي لا يعد علامة فارغة دلاليا ، لأنه يحيل على" الجوانب التركيبية والأنطولوجية التي تكون بها الرواية رواية"[2].

على الرغم من اقتراح مصطلح القارئ النموذجي لدى **أمبرتو إيكو** إلا أن الحصون النظرية للمصطلح تنهار عند التطبيق والممارسة الواقعية، أي أثناء عملية القراءة إذ "إن هناك إمكانية نمذجة أنماط القراء الذين تخاطبهم الرواية ، بينما يمكن وضع تعبير القارئ النموذجي ضمن خانة المفاهيم المجردة بسبب استعصاء ذلك التعيين ضمن خانة الواقع "[3]، إذ يفترض في القارئ أن يقرأ النص الذي أعلن غلافه على أنه رواية، ضمن أفق النوع الذي " يعيش صيرورة دائمة ولا يزال غير مكتمل."[4]

تشترك أغلفة الأعمال (العينة) المدروسة كلها في حضور عتبة التحديد التجنيسي حضورا مباشرا، ومحددا في النوع الأدبي (رواية) ، طبوغرافيا شغلت حيزا مكشوفا تحت العنوان مباشرة .

تشترك الأغلفة جميعها إذن في الإعلان على أن النصوص التي تصاحبها هي (رواية) وليست نوعا آخر غير (الرواية) . فهي تتضمن دعوة صريحة لعقد مواثيق قراءة تأخذ في الحسبان قوانين النوع الروائي، ذلك أن " بنود المواثيق التي تتضمنها المصاحبات النصية توجه عملية قراءة المتون المتعلقة بها، وتساعد القارئ على تحديد مواقعها في أفق انتظاره الإجناسي"[5] .

---

[1]: كمال الرياحي: **الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج (قراءة في التشكيل الروائي لحارسة الظلال)**، منشورات كارم الشريف، تونس، ط2009،،1 ، ص149.

[2]: ينظر : المرجع نفسه، ص147.

[3]:صلاح صالح: **سرد الآخر** ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب، ط 1 ،2003 ص17.

[4]:بيير شارتييه: **مدخل إلى نظرية الرواية**، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي، ص11

[5] :J.Marie Schaeffer :**qu'est-ce qu'un genre litteraire**, p174

تستوقفنا بنود المواثيق الأجناسية التي اقترحها المصاحب النصي في كل نص من النصوص المدروسة كلها، فندرك أن المؤلف صرح عن مقصديته الإجناسية بالإشارة صراحة إلى انتماء نصه السردي إلى جنس الرواية.

تتحدد رواية " الورم" كرواية واقعية تكرس كتابة التفاصيل، وهي تقترب " من المفهوم الواقعي الفني لا الإيديولوجي للواقعية"[1]، جاءت التفاصل الواقعية فيها لا لتسجل أو لتوثق الأحداث وإنما لتسائل عن الأسباب الحقيقية المتخفية وراء الواقع، فالروائي في الرواية (الواقعية) حسب **موبسان** " ليس هدفه أن يروي لنا قصة، أو أن يمتعنا، أو يؤثر فينا، وإنما أن يحملنا على التفكير، وإدراك المعنى المتواري للأحداث، ولشدة ما شاهد وتأمل فهو يرى الكون، والأشياء، والأحداث، والبشر بطريقة معينة خاصة به والناتجة عن مجموع ملاحظاته التأملية، هذه الرؤية الشخصية للعالم هي التي يحاول توصيلها إلينا."[2]

تجسدت رؤية العالم **لمحمد ساري** في منظوره للكائن والممكن الواقعي، أي تجسيد الراهن واستشراف المآل، واضطلع بمهمة عكس هذه الرؤية العنوان المفرد " الورم" المميز في طوله، وفي بنائه النصي حيث يشخص علة الواقع ويوحي بفجائعية القادم.

يعلن **بشير مفتي** على أن نصه "أشجار القيامة" يندرج ضمن جنس (الرواية) ، ويأخذ **بشير مفتي** وضعا اعتباريا مميزا لأنه يحضر كمؤلف وكناشر في آن واحد، وهذا ما يجعلنا مطمئنين إلى قراءة النصوص المصاحبة ضمن التشكيل الغلافي كنصوص لا كعلامات فارغة ، فقد تأسست اعتبارا لمقصدية تزكيها لتشتغل كبنود مواثيق قراءة .

اتسمت رواية "أشجار القيامة " بنزعة انعكاسية ذاتية ، وهذه النزعة متضمنة في كثير من الأعمال، وقد أطلق عليها **وليام غاس** مصطلح (ما وراء القص- métafiction)[3].

تاريخيا يرد تاريخ النقد ما وراء القص إلى فترة أقدم بكثير من القرن العشرين ومن روايات ما بعد الحداثة ، تحديدا " إلى القرن الخامس عشر في روايات **سيرفانتس**، دون

---

[1]: آمنة بلعلى : **المتخيل في الرواية الجزائرية**، ص 149.

[2]: بيير شارتييه : **مدخل إلى نظريات الرواية** ، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي ، ص 163.

[3]: فيكتوريا أورلوفيسكي : **ما وراء القص، ضمن كتاب :جماليات ما وراء القص (دراسات في رواية ما بعد الحداثة)**، ترجمة: أماني أبو رحمة ، ص49

كيشوت ، كما تمثل مرجعيات **هاملت** الفاعلة في (**هاملت لشكسبير**) القرن السادس عشر مثالا آخر "[1]

ظهور النزعة الانعكاسية في رواية "أشجار القيامة" يخلق إشكالية تصنيفها أجناسيا، وهي إشكالية نابعة من إشكالية التصنيف الأجناسي لما وراء القص في حد ذاته ، فقد خلق توظيف مصطلح ما وراء القص- للإشارة إلى الأعمال الحداثية التي تعد انعكاسات ذاتية جذرية، تماما كما وظف وصفا للأعمال التي تتضمن بضع سطور من الانعكاسية الذاتية- غموضا حمل **آن جيفرسون** في مراجعتها لكتاب (ما وراء القص : النظرية والتطبيق) **لباتريشيا واو** على الاعتراف بأن" المعضلة هو أن (**باتريشيا واو**) لا تستطيع أن تحتفظ بالأمرين معا ، وأن تعرض ما وراء القص بوصفه خاصية متأصلة في الرواية السردية استجابة للرؤية الثقافية والاجتماعية المعاصرة."[2]

كما يخلق هذا النزوع الانعكاسي في رواية "أشجار القيامة" ترددا تجنيسيا آخر نابعا من ذلك السجال النقدي، بين رافض ومتحمس لإستراتيجية ما وراء القص، إذ "يزعم منتقدو ما وراء القص الما بعد حداثي أنه يشير إلى موت واستنزاف الرواية بوصفها جنسا أدبيا ، بينما يدافع المؤيدون أنه يشير إلى ولادة الرواية من جديد" ، وهذا ما يجعلنا ننقض بنود المواثيق الإجناسية، ونتراجع لنتساءل من جديد هل (أشجار القيامة) رواية أم أنها نوع آخر؟

تسعى الرواية ضمن ما تسعى إليه نحو إحكام بنائها، ولما كانت سمة نزعة رواية ما بعد الحداثة هي رفض الانغلاق البنائي التقليدي فقد توجهت بدلا من خلق الإحكام إلى نقض هذا الإحكام وتقويضه ، يشتغل الما وراء روائي في "أشجار القيامة" على نقض إحكام البناء الروائي، من أجل خلق شكل جديد يتماشى وتمزقات الوجود وتشظيات الذّات، وتفصح هذه الإستراتيجية عن إمعان الروائي في استغلال ممكنات الجنس الروائي والذهاب به بعيدا نحو تخوم الما قبل، والما بعد .

[1]: المرجع نفسه : ص50.
[2]:المرجع نفسه.

يهيمن في "وطن من زجاج" سارد عليم بالكون الروائي، وهو سارد مشارك وشخصية محورية تضطلع بالحكي الذاتي ومع أن المحكي الذاتي "من أكثر أنواع السرد شيوعا لكنه في الآن ذاته سرد إشكالي، يطرح العديد من الأسئلة الجمالية، وقد صنف الدارسون عددا من أنماط الكتابة السردية بحسب المفاهيم الآتية: الذاتية ، كتابة الذات، الوعي بالذات، ومساءلة الذات".[1]

(الكتابة الذاتية) هي تَمَثّلٌ للنرجسية وتضخُّم للأنا الكاتبة، أما (كتابة الذات) فهي تتعلق بالسيرة الذاتية، أو التخييل الذاتي وتتميز كتابة الذات بغلبة الاعتراف، والبوح ، والمونولوج والاتكاء على الاسترجاع والتذكر ، " حيث يسود الصوت الواحد المتدفق والملتاع، وقد سمح التخييل الذاتي باختراق (الميثاق الأطوبيوغرافي) الصارم بالمزج بين السرد الذاتي، والتخييل الأدبي، مما فتح الآفاق واسعة أمام ولادة نمط سردي جديد هو التخييل الذاتي"[2]،

(الوعي بالذات) هو تحرر الكتابة من ذاتيتها وإغراقها النرجسي، وانتباهها إلى ضرورة الرسوخ في مرجعيتها، وفي سياقاتها الاجتماعية والسياسية والتاريخية والفكرية والفنية والأخلاقية ..، أما (مساءلة الذات) فهي تتويج لكل تلك المسارات، قائمة على تقويض اليقينيات واستنبات الشك حيث "يولد السؤال القلق حول الوجود والمصير"[3]، وما يولد معه من سؤال الحتمية والحرية ، والواقع والمآل، والإنسان والقدر...

يحتل المحكي الذاتي مكانة مركزية في رواية "وطن من زجاج"، حيث يتداخل الواقعي بالتخييلي، الروائي- والسيري، حتى مع نفي الرواية في متنها كونها رواية - سيرة ذاتية أو شخصية فقد أقرت بأنها رواية - سيرة وطن ، تظهر الذات وعيا شفافا بقضايا التاريخ والمجتمع والسياسة، وتصوغ وعيها في تساؤلات ذات توجه تقويضي تشيع الشك ولا تركن إلى الإجابة.

ينخرط اسم المؤلف في التحديد التجنيسي ومن خلال مبدأ (التكريس) اكتسب اسم المؤلف قوة إنجازية وسلطة حضورية تشتغل وفق معيار الشهرة فحضور الاسم الشخصي **واسيني**

---

[1]: ينظر محمد معتصم : **المتخيل المختلف**، ص226-227 .
[2]: المرجع نفسه.
[3]: المرجع نفسه.

الأعرج بإمكانه جعل التحديد التجنيسي لعمله (رواية) يتراجع كظل قصير. فالتراكم الإبداعي **لواسيني** كرس على مستوى القراءة خصائص نوعية لكتابة سردية متفردة وأصيلة ، والتي تقترب من تجربة الكتابة الخاصة أكثر من اقترابها من المحدد النوعي (رواية) ، حتى وإن كانت في جوهرها ليست سوى (رواية)، أي النوع الذي يمتلك قدرة خارقة" على إدخال أجناس فنية أخرى إلى جسده، وتلعب هذه الأجناس المتخللة دورا تأثيثيا في بنية النص المركزي كما تساهم في تنويع وتعديد لغاته وأساليبه وخطاباته فهذه الأجناس حين تدخل في الرواية تكسر وحدة أسلوبها وتساهم في تجديد شكلها وبنائها العام، بل أكثر من ذلك فإن هذه الأجناس المتخللة قد تساعد على إقامة نمذجة للجنس الروائي وتحديد شكل معين لها "[1]

بالعودة إلى النص السردي "البيت الأندلسي" يمكن للقارئ أن يستخلص السمات الإجناسية المتجلية نصيا من خلال النصية الجامعة ، ويمكنه بعد ذلك من تحديد السمة المهيمنة أو الغالبة على العناصر الإجناسية الأخرى " إن إدراج مفهوم العنصر المهيمن الذي يرتب نظام أثر مركب، يسمح بتحويل ما كان يسمى (خليط أجناس)، إلى مقولة منتجة منهجيا، وهو الخليط الذي لم يكن –في النظرية الكلاسيكية- سوى الموازي السلبي (للأجناس الصريحة)"[2].

يجلي النص " البيت الأندلسي" سردا تخلّلته أجناس مختلفة تاريخية توثيقية ، وأدبية تراثية ، وفنية موسيقية ، وسردا ثقافيا.... ، وتمازجها ضمن خطاب سردي غلبت عليه وظيفة الحكي، ثم ارتهنت إلى الإعلان على أنها (رواية).

كما أن العنوان الفرعي Mémorium أيضا يقدم إشارة تجنيسية غير صريحة ، تؤول بكون الرواية هي رواية- سيرة ، سيرة للبيت الأندلسي وذاكرته، أما المخطوطة الموريسكية فهي سيرة لصاحب البيت غاليليو الروخو.

وكهذا يمكن القول بأن " السمات الإجناسية قد تتعدد في أثر من الآثار السردية من دون أن تشتت وحدته أو تمنع دارسه من التوصل إلى تحديد جنسه الأدبي" [3].

---

[1]:عبد المجيد الحسيب: **الرواية العربية الجديدة وإشكالية اللغة** ، ص61

[2]: هانس روبير ياوس : **أدب العصور الوسطى ونظرية الأجناس**، ضمن كتاب : **نظرية الأجناس الأدبية**، لمجموعة مؤلفين، مذكور ، ص54.

[3]:ينظر: فوزي الزمرلي : **شعرية الرواية العربية**، ص449.

3-تشكيل الغلاف وشعرية خطاب الصورة :

أغلفة الكتب ؛ الروايات تحديدا تعد وسيلة وغاية في الآن ذاته لتحقيق البعد التداولي وكسب رهان المقروئية والانتشار الجماهيري، هذا المنظور البراغماتي يجعل من الكتب/ الروايات سلعة ومنتوجا ثقافيا موجها للاستهلاك، وعليه ينبغي للغلاف أن يستنفر كل الوسائط الممكنة لاستقطاب الجمهور، ولتبئير اهتمام القراء ، من هنا كان التوسل بالخطاب المرئي في تشكيل تداولية الغلاف يتضمن جانبا هاما من التفكير البراغماتي للمرسل مؤلفا كان - في بعض الحالات- أو ناشرا لأن الأغلفة تدخل ضمن حيثيات المصاحبات النصية النشرية .

إن تداخل البراغماتي مع جوهر التواصل الأدبي لا ينبغي أن ينظر إليه نظرة فصل بينها ، لأن العمل الأدبي / الرواية عليه أن يساير متغيرات السياق الثقافية وأن يندمج ضمن شروط إنتاجها وتلقيها ، وبهذا يتحول حوار الخطاب الأدبي المكتوب وخطاب الصورة المرئي إلى ضرورة وأولوية .

كما أنه لا ينبغي أن ينظر إلى تداخل البراغماتي مع جوهر التواصل الأدبي نظرة تراتبية تفاضلية ، أو في أسوء الأحوال نظرة تناقض، يتقدم فيها الخطاب المرئي ليكون وسيلة وغاية لذاته وليس كعنصر حيوي من عناصر نصية النص الأدبي/ الرواية، كما أن الشرط الفني والجمالي كذلك عليه أن يكون في قلب التواصل المرئي .

3-1- في البدء كانت الكلمة، في البدء كانت الصورة:

يشير تاريخ الكتابة إلى أنه وبعد زمن غير معلوم بالتحديد من التواصل الشفاهي بين البشر،" تمكنت الحضارات الأولى من التأسيس للغة علَاماتية مدونة، استخدمت فيها الصورة كإشارة لغوية للتعبير عن المفاهيم الضرورية في ثقافة المكان والزمان، ثم تطورت هذه العلامات حتى استقرت نسبيا على أبجديات للكتابة استحوذت على مفهوم اللغة في بعده التدويني لتنحيَ بذلك كليا لغة الصورة".

لكن ومع القرن العشرين عادت ضمن شروط تاريخية وحضارية من الصفوف الأخيرة لتحتل مركز الصدارة، "وبدأ مجددا تنافس آخر بين اللغة-المعجمية- والصورة كلغة ثقافية،

بيد أن ثمة تداخلا قويا بين اللغتين، لأن ثقافة الصورة تنهل كثيرا من اللغة بشكل مباشر: من حيث استخدام الكلمة، أو غير مباشر: من حيث التفكير اللغوي، أي تحويل الفكرة أو الصورة اللغوية إلي الصورة تقنية"[1].

وقد هيمنت الصورة من خلال: الصحافة، التلفزيون، السينما، الفيديو، التصوير الفوتوغرافي، الألعاب الإلكترونية.الكتب ، المجلات تاريخيا مرت الصورة بعدة تحولات[2] :

1 - مرحلة الصورة: منذ القرون الوسطى حتى القرن التاسع عشر، حيث انحسرت الآثار الفنية في الوظيفة الإستيتيكية أي: التأثير الجمالي على المتلقين لهذا العمل الفني لذاته وبذاته.

2 - مرحلة ثقافة الصورة: من نهاية القرن التاسع عشر حتى سبعينيات القرن العشرين. خرجت الصورة من وظيفتها المحايدة إلى حمولات إيديولوجية موجهة، حيث نجحت"مؤسسات صناعة الصورة - أو صناعة الثقافة طبقا للمفهوم الأصلي- في تحميل الصورة خطابا آخر يخدم استراتيجيات اقتصادية أو سياسية" [3].

3 - مرحلة الصورة الرقمية ثمانينيات القرن العشرين حتى التسعينيات مرحلة العولمة الثقافية حيث غزت الصورة العالم ثقافيا.

4- مرحلة ثقافة ما بعد الصورة:" ولقد بدأت بالتشكل بعد رؤية جديدة، بعد انعدام الثقة بين الصورة والمتلقي"[4]

هكذا إذن تدرجت الصورة في مسار تطورها تاريخيا عبر مراحل هيأتها لتدخل العصر الرقمي بكل تلقائية، وصارت في يد المبدع آلية جاهزة للتوظيف.

3-2-الخطاب المرئي : شروط الإنتاج والتلقي:

تمكنت الصورة من أن تفرض سطوتها وأن تهيمن على الفعل التواصلي ، فقياسا على المصادرة البارتية حول السرد الذي يخترقنا ويخترق كل شيء، يمكن القول إن الصورة

---

[1]: علي ناصر كنانة: **إنتاج وإعادة إنتاج الوعي (عناصر الاستمالة والتضليل):** منشورات الجمل، بغداد، بيروت، 2009، ص19.

[2]: ينظر:المرجع نفسه، ص32-33

[3]:المرجع نفسه.

[4]: المرجع نفسه

اليوم تخترقنا وتخترق كل شيء، لقد تمكنت الصورة من أن تحقق عالمية التواصل ، وصار الإنسان محاصرا بالخطابات البصرية ومخترقا فكريا وثقافيا بوعي منه أو بغير وعي.

إن مسألة البعد الكوني للصورة تطرح الأسئلة الأكثر جذرية أولها سؤال "الكوني السيئ، أي ذلك الذي يلغي عمق الزمن وفرادة الصنيع، فالصورة تدهش بطابعها اللا كوني واللا تاريخي، فيما أنها تستعصي على التحديد التاريخي والمكاني فهي تملك هيئة إسبرانتو بصري، إن قوة انتشار الأداة الرمزية، والطابع العالمي للغة الثنائية هي أيضا ما يشكل قوتها"، و" إذا كانت اللغة اللسانية " مفهوما قابلا للتحديد، فإن الصورة (مفهوم) يستعصي على التحديد لأنه مجال تلتقي فيه اللغة والجسم والنفسي والعضوي، والذهني، إنها تقع في الفاصل والرابط بين المرئي واللا مرئي، وبين المعقول والمحسوس". وقد انعكست طبيعتها الإشكالية على وضعها أنطولوجيا ، فالصورة بريئة ولكنها أيضا خطيرة ، وتكمن خطورتها في إيهامها بالواقعية فهي تستمد من الواقع ولكنها أيضا تعيد إنتاجه وتشكيله انطلاقا من لعبة الكشف والحجب .

لم تكن الصورة المرئية في التراث العربي تحظى بمكانة مركزية ، قد كان التباس العلاقة الثقافية العربية مع الصورة ذا منشأ عقائدي ديني "فقد انحسرت المكانة العقائدية للصورة مع التأسيس الفلسفي للغة العربية الذي تزامن مع الدعوة الإسلامية، عندما بادر الإسلام إلى تحطيم الأصنام التي كانت الإنتاج الثقافي الصوري الوحيد في عمق الصحراء فالصورة المرئية كانت غير مستحبة في الإسلام"[1].

وليس الإسلام وحده ، بل إن "كل الديانات التوحيدية بطبيعتها معادية للصورة محاربة لها في بعض الأحيان، فالصورة في نظرها فائض زينة، وإيحائية في أحسن حالاتها، ودائما خارج الجوهري"[2] ، وفي ظل موقف كهذا ظل الخطاب المرئي خطابا هامشيا، لكن "وبموازاة غياب الصورة انتعشت بلاغة الكلمة كتابة، والخطابة" حتى امتلكت اللغة العربية

[1] علي ناصر كنانة: **إنتاج وإعادة إنتاج الوعي**، ص 23-24

[2]: ريجيس دوبري: **حياة الصورة وموتها**: ترجمة : فريد الزاهي، ط2، أفريقيا الشرق ، المغرب ، 2013، ص 58.

أسرار الإبداع الأدبي كلها، وتمكنت الصورة الشعرية من تحقيق الإشباع الذوقي للمتلقي، وسد ثغرة غياب الخطاب المرئي أو كادت أن تفعل ، لكن ذلك لن يستمر طويلا جدا .

فإن " المواقف التصويرية كانت قد بدأت في وضع خط فاصل بين غرب أكثر انغماسا في السياسة، وأكثر حركية واهتماما بالمظهر، وشرق أكثر تصوفا، وجامدا ومن ثمة أقل اهتماما بالفعل منه بالوجود. (..) وسواء كان ذلك فضيلة أم رذيلة، فإن هم الغرب كان يتمثل في تحويل حالة ما إلى فعل، ولم يكن لهذه الدينامية إلا أن تمر بالصورة ".[1]

إن الصورة جزء لا يتجزأ من الثقافة، لهذا لا يمكن الإحاطة بها إحاطة فعلية من منطلقات أحادية الجانب، كتلك التي تركز فقط على الجانب الفني، أو الجمالي، أو التقني دون ربطها بالإطار السوسيو- حضاري الذي أنتجت ضمنه، ومن هنا يفترض في المؤلف/ الناشر وهو يتوسل بالصورة ضمن نصيّته المصاحبة، أن يعي دور الصورة في الكشف عن الرؤى التاريخية، والبنى الحضارية العميقة، والأنظمة الذهنية اللاشعورية التي تشكل الصور.

من جهة أخرى فإن الفاعل في الخطاب المرئي أي منتج الصورة ملزم بأن يتمكن من أدواته التقنية، بما في ذلك إنجاح تشابك العديد من الخطابات المختلفة، وملاحقة التطور في عوالم التصوير، وتنسيق الألوان وخلق أنواع فنية في الكاليغرافيا والطباعة، وهذا ما يؤسس لخطاب مرئي فني ينضاف على مستوى التلقي إلى الخطاب اللغوي، حيث يتعالق البصري واللغوي ليشكلا نصا جديدا مطالبا بأن يكون حاملا لقيم ثقافية، وقومية، ودينية، ولغوية عبر متخيل ثقافي يستهدف القارئ/المتلقي/ المؤول من خلال استغلال إستراتجيات للإقناع

إذا التفتنا إلى قضية القراءة والتلقي فسنلحظ اشتغال الصورة كمكون استراتيجي يقع في بؤرة توليد التلقي والتأويل، " وقد حاول بعض المنظرين فهم طبيعة اشتغال الصورة فربطوا بين الدليل اللغوي، والدليل الأيقوني معتبرين أن كل قراءة للسنن الأيقوني يجب أن تنطلق من معطيات لسانية "[2]. أهم هؤلاء **رولان بارت،** الذي يرى بأنه لا يمكن دراسة أية

[1]:المرجع نفسه ،ص 77.

[2]: محسن أعمار: **الإشهار التلفزي قراءة المعنى والدلالة،** ضمن كتاب : **إستراتجيات التواصل الإشهاري،** دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، 2010، ص139

ظاهرة سيميولوجية، ومن ضمنها الصور الأيقونية إلا باعتبارها تندرج ضمن النسق اللغوي، وبالتالي يمكن معالجتها بأدوات ومفاهيم لسانية.

لكن فريقا آخر اعتبر الإرسالية البصرية كيانا قائم الذات تتوفر على خصائص تميزها عن النسق اللغوي وتسمح باكتشاف بلاغة أيقونية ذاتية في الصورة "[1]، وأهم هؤلاء **أمبرتو إيكو**.

وعلى عكس الرأي الشائع القائل بقدرة المكتوب على التحكم في مضامين البصري، وتوجيهها، فإن البصري يتحول إلى ضابط جواني، يفرض على القارئ نسخة واحدة يجب أن تكون هي الوعاء الذي سيستوعب لاحقا كل مضامين المكتوب، المتحققة منها أو المحتملة فقط.[2]

وباستنطاق الدلالات المضمرة للصورة، يمكن الكشف عن طبيعة الروابط، بين النص المكتوب كخطاب لساني مباشر وبين الخطاب المرئي الحامل لمضمر ثقافي إيديولوجيي يترقب متلقيا قادرا على كشف المضمر قبل الصريح، وتأويله في سياقاته الحضارية والثقافية المناسبة .

يعتمد ذلك على قارئ **إيكو** المتعاونle lecteur coopérant قارئ يتفاعل مع النص المرئي بنوع من "الخبرة الجمالية فتتوجه إلى الحاسة البصرية أو السمعية أو الاثنين معا، فتثير بالتالي استجابات أخرى كالخيال والفهم، والعاطفة، وبما أن الفن يوجه إلى الإدراك الحسي وإلى الأجهزة النفسية والحسية، فإن عمل الفن يتوقف على طبيعة هذه الأجهزة في المشاهد، فهناك حدود تفرضها العين الإنسانية، وتقرها عملية الإحساس بفعالية الصور، والأضواء، والحركات في العمل الفني"[3]

ومن هنا فإن نظرية التلقي للمرئي تمثل آلية مبتكرة من آليات الفهم، والتفكير المنهجي، كنتاج منطقي لمساحة التفاعل الثقافي، والفكري، والجمالي مع مقاييس النزعات المركزية

---

[1] : المرجع السابق: ص140.

[2]: سعيد بن كراد: **فضاء الحلم وفضاء التمثيل في الصورة الإشهارية**، ضمن كتاب: **إستراتجيات التواصل الإشهاري**، ص 167.

[3]: ينظر: إبراهيم الحيسن: **التربية على الفن (حفر في آليات التلقي التشكيلي والجمالي)**، منشورات عالم التربية،2010، ص17

الأوروبية للفن، سواء أكانت مستلهمة من عصور الإغريق الفلسفية، في مقدماتها المنطقية الكبرى، والصغرى، ونتاج المحاورة الجدلية لمناهل الأفكار، أو تلك المستحضرة من الفلسفة العربية الإسلامية، المتصلة بشجرة التفريعات الخوارزمية، ومداخل نظم الشمولية التكاملية"[1]

إن القارئ المتعاون عليه اكتساب مجموعة من الكفايات البصرية، التي يمتلكها الإنسان بواسطة الرؤية، وفي نفس الوقت من طريق دمج وتكامل بعض الخبرات الحسية الأخرى، وتطوير هذه الكفايات يعتبر من أساسيات التعلم الإنساني، وعندما يتم هذا التطوير، فإن الفرد المثقف بصريا، يمكنه تمييز وتفسير الأحداث والعناصر والرموز.

أما الثقافة البصرية فهي وعاء يختزن خبرة المتلقي الجمالية، خبرة ذات أبعاد عالمية وأبعاد قطرية وتشتغل بطريقة شمولية، فهي لا تعني اختزال المعرفة الفنية المتشظية، وإنما تعني سلما قيميا خاصا متكاملا، يتضمن : المعارف والمعتقدات والفنون والأخلاق والقوانين والعادات، وكل ما يؤهل الإنسان ليكون عضوا في مجتمع يبدو ذلك من خلال مظاهر الفنون المختلفة.

3-3- تشكيل المرئي، التقنية بوصفها شعرية :

إن الانتقال من التناظري إلى الرقمي شكل قطيعة حقيقية، أو صدمة الحداثة بتعبير **أدونيس**، يصف **ريجيس دوبيري** ذلك الانتقال بأنه " مماثل لانتقال العالم من العصور الوسطى إلى عصر التنوير، أو من الموجة الفلاحية إلى الموجة الصناعية، أو من الموجة الصناعية إلى الموجة المعلوماتية وهي ذروة الحداثة"[2]

إن التقنية لم تعد نظام أوامر فوقية، وإنما غدت ذات قوة جاذبة للعقول والمسارات الفنية، وكما أن الحواسيب صارت تحتضن البنية التوليدية للأدب - تحديدا النصوص التفاعلية - "لم يعد الفن ثاويا في الفن وأصبح الجمال الممكن ينتظم مواقع قوة مرسومة في

[1]: نفسه، ص 16.
[2]: ينظر: علي ناصر كنانة: **إنتاج وإعادة إنتاج الوعي**، ص24

المختبرات (..) بدينامية يملك أسرارها المهندسون (...) ثمة بعض الشجن في هذه الشعرية، وهو يعود في الحقيقة إلى الصراعات من أجل البقاء نفسه"[1] .

إن شعرية كهذه، تنزاح نحو التقنية تصنع شجنا أعمق بالنسبة إلينا تحديدا نحن كدارسين للأدب العربي، إذ" ما يزال دخولنا عصر المعلومات متعثرا، وبطيئا، ولا يواكبه نقاش معرفي، يمكن أن يوجهه، ويؤطر مساراته، ويحدد من ثمة رؤيتنا"، ومن هنا تولدت الإشكالات الواقعية لإنتاج وتلقي الخطاب المرئي بوصفه خطابا مطالبا بتحقيق شعرية تعضد شعرية المكتوب قصيدة أو رواية.

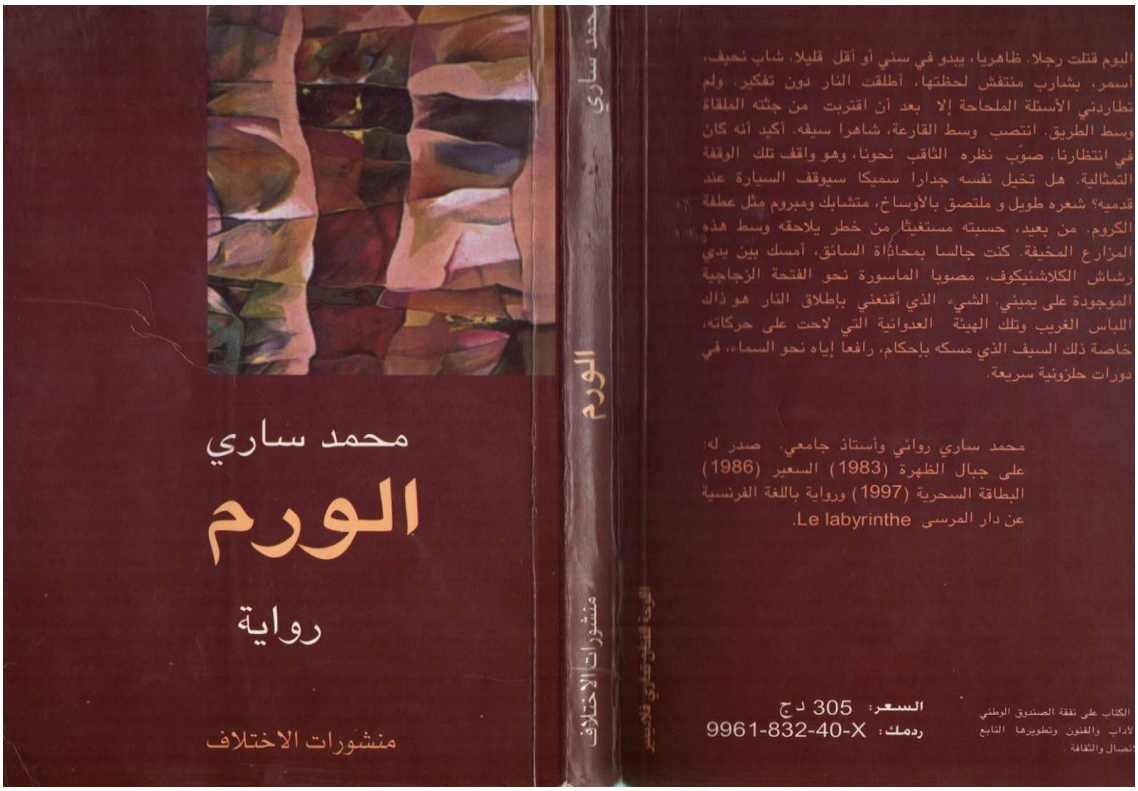
تتضافر أسس عديدة ومختلفة في تشكيل شعرية الغلاف أهمها : التوزيع الطوبوغرافي لعناصر الغلاف، فنيات رسم الحروف ، جماليات اللوحة وجماليات إطارها ، بلاغة اللغة اللونية ، وبراعة تنسيق الضوء والظل ، البياض والسواد.

بحثا عن تشكيل الشعرية وشعرية التشكيل الغلافي نقارب الأغلفة من خلال تلك المداخل رصدا لقوانين تشكلها كخطابات مصاحبة تحتفظ لنفسها بحدود نصية تضمن لها حضورا أنطولوجيا كنصوص مستقلة بنفسها و كعتبات تسلمنا للنص / الرواية .

[1]: ريجيس دوبري: **حياة الصورة وموتها**، ص233.

3-4- شعرية تشكيل الغلاف الروائي:

3-4-1 -شعرية تشكيل غلاف رواية "الورم" لمحمد ساري:



الشكل 1: غلاف رواية الورم –محمد ساري.

3-4-1-1-الفضاء الطوبوغرافي لعناصر الغلاف:

ساهمت النقلة النوعية التي شهدتها التقنية على مستوى الطباعة والرقمنة في فتح أفق التشكيل الطوبوغرافي للأغلفة على إمكانات مذهلة وخطيرة في آن واحد، مذهلة لأن أفقها الإبداعي غير محدود، وخطيرة لأنها قد تقتل روح الإبداع وجوهره الأصيل .

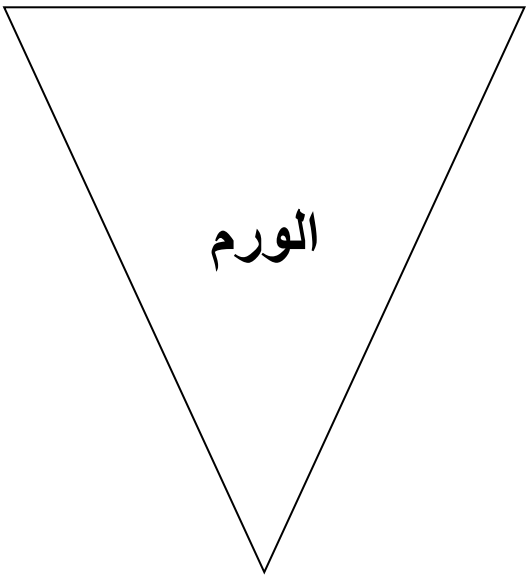
تراجعت الطرائق التقليدية في تشكيل الكتابة، ورسم الحروف، وتفضية الصفحة لصالح تقنيات رقمية تسعى لتكريس سلطة المرئي وسطوته، "إن النظرة التقليدية الضيقة لا تعبأ بالأشكال المرئية وطرائق الحضور الفيزيائي للخط المطبوع، وهي ليست معنية بما يطرحه

البعد البصري من دلالات، والإسهامات النقدية لما تزل على قدر كبير من المحدودية في هذا الاتجاه"[1].

يراهن غلاف رواية "الورم " على قوانين تشكيل الفضاء النصي، حيث يظهر توزيع النصوص المصاحبة ضمن هذا الفضاء توزيعا هندسيا تشغل فيه اللوحة التشكيلية رأس الصفحة حيث تحدها حدود الغلاف من جانبين تظهر فيه الحدود ذاتها كإطار للوحة ، وللكتاب / الرواية في آن واحد .

وفق مبدأ تناظري بالنسبة لموقع اللوحة يتقاسم اسم المؤلف **محمد ساري** والعنوان (الورم) والمحدد التجنيسي (رواية) القسم الأوسط للغلاف ، على هيئة مثلث ضلعه الأعلى هو اسم المؤلف، حيث يحضر باسمه الشخصي، ليعلن عن ملكيته للنص، الواقع في قلب المثلث تماما، إذ يتقدم العنوان كأيقونة تحيل على النص/ الرواية ، وفي الزاوية الحادة حيث تلتقي الأضلاع يظهر المحدد التجنيسي ليعلن على أن النص ينتمي لهذا النوع الأدبي. بينما جاءت دار النشر (منشورات الاختلاف) أسفل الصفحة .

اسم المؤلف (محمد ساري)



رواية

[1]: مهدي صلاح الجويدي: **التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد**، ص135.

يعضد تشكيل الفضاء النصي، وتوزيع عناصر الغلاف، فنيات الكتابة ورسم الخطوط، والملاحظة التي ينبغي أن تسجل؛ هي أن الخط يرقّ في كتابة مشمولات الغلاف اللسانية كلها بينما يغلظ في كتابة العنوان، أو في الحقيقة إنه وفق حركة توارد دلالي (يتورم) ليكشف لنا فداحة الدلالة ، ومكر التأويل .

منهجيا تبدأ قراءة العناصر التعبيرية التي تشكل مفاتيح النص المرئي " من كل ما يعكسه النص من خط ولون وكتلة وفضاء، وما ينشأ عن كل ذلك من علاقات مركبة ، تناغما وإيقاعا وتضادا وانسجاما، ثم ما يحدث من جدل بين هذه العلاقات، سواء في العمل الفني ذاته، أو في ما يحدثه في المتلقي انفعاليا"[1]

إجرائيا؛ يبدأ تلقي الخطاب المرئي من حركة العين إذ تلتقط الصورة في لمحة واحدة، فتجعل الإدراك منخطفا لكلية الرؤية دون انحياز للتفاصيل، إذ يتم إدراكها فيما بعد، بعد إعادة نظر، وبعد تأمل، وتمحيص ، ينخطف الإدراك إذن وهو يحتك بغلاف رواية "الورم" بسطوة المساحة اللونية القاتمة التي توقظ مجموعة استجابات شعورية غامضة ومتداخلة، لا ينبغي تجاهل هذا المنظور الانطباعي الأولي في التلقي ذلك أن الإبداع الفني يستثير الخبرة الجمالية لدى المتلقي" فتثير بالتالي استجاباته الإدراكية الحسية وما يتصل بها من استجابات أخرى، كالخيال والفهم والعاطفة، وبما أن الفن يوجه إلى الإدراك الحسي والأجهزة النفسية والحسية فإن العمل الفن يتوقف على طبيعة هذه الأجهزة في المشاهد (المتلقي)"[2] .

واقعيا لا يمكن الفصل بين إدراك الأشكال والألوان ، لأن اللون انعكاس طبيعي للضوء على الأشكال، فاللون هو تجلي وتمظهر خارجي للشكل ، أما تأويليا فيشتغل اللون كمعطى ثقافي، فهو "ذو بعد أنثروبولوجي يحيل في العمق على خلفية سوسيو-ثقافية محددة، رغم ما

[1]: محمد أبو رزيق: **النص التشكيلي بين اللغة البصرية والتأويل**، مجلة الصورة، دائرة الثقافة و الإعلام بالشارقة، ع 2، ماي 2003، ص: 126.

[2]:إبراهيم الحيسن: **التربية على الفن (حفر في آليات التلقي التشكيلي والجمالي)**، تقديم : عبد الكريم غريب، منشورات عالم التربية ،المغرب،ط1، 2009،ص25.

قد تكتسيه أحيانا من مظهر طبيعي يخفي أبعادها التعبيرية المعروفة، ويطمسها بدليل ما تحدثه في المشاهد من آثار نفسية مختلفة"[1].

يحاصر اللون الأحمر القاتم عناصر الغلاف كلها ليتشكل سينوغرافيًّا كمنظم لفضاء حضورها، اللون الأحمر القاتم الذي يحيل إلى لون (الدم) يلعب الدور الأبرز والأعنف دون منافسة، إنه يعكس تراجيديا الممثل الواحد، ويعمق اللون الأصفر البرتقالي -لون الخط الذي رسم به العنوان- الدلالة اللونية وتأثيرها، " إن الألوان الحمراء والبرتقالية والصفراء تسمى ألوانا ساخنة، أو دافئة"، وترجع هذه التسمية ربما لأن "ألوان النار والدم مصدر للحرارة والدفء" من حيث اشتغال الدلالة "تظهر للمشاهد أقرب، وأكثر تعتيما، الألوان الساخنة تظهر مندفعة إلى الأمام"[2] ، ويمارس لون الغلاف الأحمر القاتم سطوته وثقله، من خلال طبيعته، وامتداده، ومن دلالات الخوف، الفزع، القلق، والنفور التي ينشرها اللفظ العنواني "الورم" ، وظهور العنوان غلافيا يتقاسمه تمظهران :

- تمظهر خطي و/ أو طباعي ،Graphique et/ou typographique

- وتمظهر لوني ، Chromatique

إن التمظهر الخطي للعنوان لا يهدف إلى خلق معنى، ولكن إلى تقديم العنوان كشكل مرئي ، تحليله يجب أن يخصص له باعتباره شكلا مستقلا يرافق النص الروائي[3] ، ظهور العنوان، وتورم حجم خطه، وتلونه باللون الأصفر يجعله في قلب العرض الذي يمسرحه الخطاب المرئي للغلاف، إحالة على الواقع حيث يختار الغلاف الاقتراب من صورة الواقع - واقع المؤلف/ واقع النص المتخيل – من موقع الاستعارة ، فالمتخيل السردي لرواية "الورم" تخلّق ضمن فضاء زمني يوصف نقديا بالعشرية الحمراء.

---

[1]: بوريس أوسبنسكي، **شعرية التأليف(بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي)**، ترجمة سعيد الغانمي وناصر حلاوي، المشروع القومي للترجمة، الأردن، ص 151

[2]: إياد محمد الصقر: **فلسفة الألوان**، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان ، الأردن، ط1، 2010.ص74.

[3]:جمال بوطيب:**العنوان في الرواية المغربية(حداثة النص/حداثة محيطه)، ضمن كتاب: الرواية المغربية (أسئلة الحداثة)**، منشورات مختبر السرديات ،كلية الآداب والعلوم الإنسانية (ابن مسيك) ، الدار البيضاء ،ط 1 ،1996،ص 200.

3-4-1-2- شعرية اللوحة التشكيلية :

يشير الغلاف إلى أن اللوحة للفنان **تماري فلادمير***، إذ يعد هو الفاعل الحقيقي والمرسل الأصل للوحة، وهي تنسب إليه، أما الناشر فهو الفاعل/ المرسل المنحدر أو الثاني للوحة، والإشارة الأخرى المتولدة من هذا الإسناد أن اللوحة لم ترسم خصيصا لتكون غلافا لرواية "الورم "، وإنما وقع عليها اختيار الناشر بقصد أو بغيره.

تصنف اللوحة المرافقة ضمن الفن تشكيلي، اللوحة التشكيلية هي رسالة بصرية ، يرسلها الفنان التشكيلي ضمن فعل تواصلي جمالي كوني تذوب فيه الفروق اللغوية، "ينتمي العمل التشكيلي (...) إلى مجال الفنون البصرية التي نراها عبر البصر والتي تنساب بعيدا في البصيرة"[1] ، وتتشبع اللوحة المصاحبة ببعد تجريدي، فالفنان في سريالية مطلقة شكل عمله الفني بتلقائية، ويبدو أن هذا التوجه التشكيلي هو خيار كرسه التراكم الفني، إذ " تنزع الأعمال التشكيلية **لتماري** نحو التعبيرية ببعد تجريدي، وأحيانا سريالي، مع إدخال للشكل الهندسي والخطوط، والاشتغال على حركتها وإيقاعاتها اللونية، غلب عليها استعمال الألوان المائية لإظهار التباين الضوئي، وتناقضات الكتل في لوحته "[2].

الفن التجريدي أو اللا شكل أو اللا تشخيص ...، ظهرت بوادر هذا الاتجاه الفني كقطيعة مع القيود الأكاديمية التمثيلية والتصويرية، رفض البعض هذا المصطلح لأن الفن في جوهره تجريدي يرفض المنطق الخارجي ويخضع لمنطقه الخاص، " الفن التجريدي في مفهومه العام هو نقيض للفن التشخيصي القائم على التمثيل الصوري. "[3]

---

* وهو فنان فلسطيني المولود في البلدة القديمة من مدينة القدس عام 1948، ينتمي لأسرة فلسطينية مسيحية ، انتقلت العائلة إلى مدينة يافا ما قبل نكبة فلسطين الكبرى عام 148، وبعدها أوصلته قوافل التشرد إلى مدينة بيروت اللبنانية كأول محطة لجوء . عبد الله أبو راشد: **تشكيليون فلسطينيون(73) الفنان فلادمير تماري**، خاص بمؤسسة فلسطين للثقافة : الموقع عبر الشبكة: www.thaqafa.org

1: إبراهيم الحيسن: **التربية على الفن (حفر في آليات التلقي التشكيلي والجمالي)** ،ص35.

2: عبد الله أبو راشد: **تشكيليون فلسطينيون(73) الفنان فلادمير تماري**.

3: إبراهيم الحيسن: **التربية على الفن (حفر في آليات التلقي التشكيلي والجمالي)** ،ص 127.

ينزع التجريد إلى تحرير الفنان من قيود التمثل للأشياء المادية، والتوجه إلى تجسيد ما تخلفه من إحساسات ذاتية ، وتعرف الناقدة **دورا فالييه** الفن التجريدي بكونه "ظاهرة معاصرة برزت نتيجة لتطور بطيء في الرؤية الفنية وفي مفهوم اللوحة ، انطلق من عصر النهضة الإيطالي (...) هذه الظاهرة التي صاحبتها تحولات وتبدلات تاريخية واجتماعية معروفة همّت الأفكار والعلم والفلسفة والتربية وأعطت مفهوما جديدا للإنسان وحددت علاقته بالعالم (...)، ولكي يعبر الفنان عن هذا التغيير في الرؤية لجأ إلى الرسم اللا مقصود والعفوية الحركية والارتجال والصدفة في الرسم" [1].

تؤلف اللوحة التشكيلية بين الخط واللون وفق إيقاعات تحركها سلطة الموسيقى "موسيقى الألوان"[2] على حد تعبير **فاسيلي كاندانسكي** فنان التجريد العاطفي.

يوحي موقع الصورة المرافقة للغلاف بدلالة العلو وعلو الدلالة، وخلافا للقاعدة الغالبة حيث " تتموقع الأدلة الأيقونية في وسط الغلاف الخارجي ، يشكل الأيقون البصري نواة الغلاف الخارجي، وبؤرته المركزية من خلال تقاطع المقاس الأفقي للغلاف مع المقاس الخارجي" [3]. تحرك الصورة المرافقة لغلاف رواية "الورم" إحداثياتها لتستقر في أعلى الغلاف، وتحتل موقع رأس الصفحة لتستفز اللعبة التأويلية من جهة ولتترك مركز وقلب الغلاف للعنوان المتورم لتبئير حضوره وترسيخه لقصره (كلمة واحدة)، ولغرابته.

يقول **ميشال بوتور**" إن الكتاب، كما نعهده اليوم هو وضع مجرى الخطاب في أبعاد المدى الثلاثة، وفقا لمقياس مزدوج : طول السطر، وعلو الصفحة، وهو وضع يتيح للقارئ حرية كبيرة في التنقل بالنسبة إلى (تتابع) النص، ويعطيه قدرة كبيرة على التحرك ، ولا غرو في أن هذه القدرة هي أقرب ما تكون لطريقة تقديم أجزاء العمل الأدبي كلها في آن واحد "[4].

---

[1]: المرجع نفسه.
[2]:ينظر المرجع نفسه ، ص 128.
[3]: جميل حمداوي: **شعرية النص الموازي(عتبات النص الأدبي)**، ص121.
[4]: ميشيل بوتور : **بحوث في الرواية الجديدة**، ترجمة فريد أنطونيوس، منشورات عويدات ، بيروت، باريس، ط3، 1986، ص112.

بحثا عن شعرية الصورة أو بلاغيتها بتعبير جماعة **(مو)** ينبغي الإشارة إلى أن العلاقة التركيبية في الخطاب المرئي ليست ذات طبيعة خطية كما في الخطاب اللساني، فهي لا تحتكم لمبدأ الزمنية ، الصورة التشكيلية تحديدا " من طبيعة مكانية" ، وهذه الطبيعة المكانية للصورة تفرض تلقيها بصريا بطريقة اللمح. ثم إدراكها بإعادة جمع التفاصيل.

1- من وجهة نظر الأشكال :

من وجهة نظر الفن التشكيلي تكسر بياض الورقة (نقطة) ، "النقطة بداية ونهاية، لكنها في ذاتها لا قيمة لها، فهي تكتسب أهميتها من وجودها في إطار تنظيمي"[1]، اللوحة تمضي من نقطة إلى نقطة ويشكل هذا الامتداد النقطي خطا ، والخطوط " وسيلة جوهرية وحل تشكيلي صاف، إذ أن فعل الخطوط يكمن في أساس كل لوحة تخطيطي، فالخطوط المنجزة والمتجسدة تعني محور الموضوع المنجز، جذوره، تناسبه خط أفقه، انحناءاته، التواءاته، خط بناء هيكلته، وحجمه، ومداه، لأنه فقط بعدما يضع الفنان أساس الشكل من خلال الخطوط بالكامل يبدأ بإعطاء الموضوع جسدا"[2] ، تشتغل الخطوط كحدود برزخية بين الرسم واللارسم، وتستقطب في طبيعتها المرئي واللامرئي الخطوط هي عروض التشكيل حيث تحكم إيقاع اللوحة كمحور تركيبي يبني الشكل التشكيلي ثم يختفي .

تغلب على لوحة الغلاف الخطوط المنحية حيث تنكسر الاستقامة وتغيب أمام حركات الخط المتعرج والمتموج الذي يخترق فضاءها رأسيا وأفقيا، لتكون المحصلة تشابكات وتداخلات خطية تفضي إلى انغلاق الأشكال، و" الشكل له حجم ولون معين ومستوى وخلفية –fond ، وتنقسم الأشكال بصفة عامة إلى أشكال هندسية بسيطة؛ كالمربع والمعين والمثلث والدائرة، وأخرى مركبة دالة وغير دالة، تكون غالبا غير منتظمة وفي صورة متحولة لا حدود له"[3] .

---

[1]: شاكر عبد الحميد : **التفضيل الجمالي (دراسة في سيكولوجية التذوق الفني)**، عالم المعرفة، ع267، الكويت، مارس2001، ص 253.

[2]:ف.كوستين وف يوماتوف: **لغة الفن التشكيلي** ، ترجمة : برهان شاوي، منشورات دار الثقافة والإعلام، الشارقة، ص30.

[3]: إبراهيم الحيسن: **التربية على الفن (حفر في آليات التلقي التشكيلي والجمالي)** ،ص72.

تجمع اللوحة الضدين من ناحية الأشكال إذ تحضر وحدات شكلية هندسية رباعية الأضلاع مختلفة ومتنوعة، ويمكن النظر إليها كأشكال طبيعية في آن واحد " وقد توجد الأشكال الهندسية في الطبيعة كما في خلايا النحل والأصداف البحرية، وتكوينات الخلايا "[1].

ولأن خطوطها متعرجة ومتموجة فنصفها بتقريبها من الأشكال الهندسية الشائعة ، يحضر شبه المستطيل وشبه المربع وشبه المعين في حركة تجريدية ترفض الانصياع للتمثيل الواقعي للأشياء، تأويليا يمكن الربط بين ميول هذه اللبنات نحو التّراص فيما بينها، وحركة البناء؛ بناء جدار مادي أو بناء نسيج حي، حيث تقفز هذه الدلالة إلى الذهن ربطا بين الأشكال التي تتوزع فضائية اللوحة وبين النص السردي ، والعنوان إذ يحيل النص السردي على تشكيل اجتماعي يجمع فئات متعدد ومختلفة إيديولوجيا وفكريا تولد عن اجتماعها نسق متنافر حدّ التناقض والتورم ، أما العنوان فيوحي بنسيج خلايا جسد يفترس بعضها بعضا.

ليست هذه القراءة سوى قراءة محتملة، ولا يمكن الحسم في أية قراءة ممكنة للصورة الحاضرة لأنها لم ترسم لتكون غلافا لهذه الرواية، ولنذهب أبعد من ذلك حيث لا يمكن اختبار ما إذا كان المؤلف أو الناشر استحضر مقصدية مصاحبة لوحة **تماري فلادمير** لانسجامها الظاهر أو الخفي مع النص الذي تصحبه وتفضي إليه . وفي ظل غياب الحقيقة الحاسمة، نستأنس بالحقيقة المحتملة وهي افتراض وجود قصدية اختيارها.

2- من وجهة نظر الألوان:

اللون في العمل الفني يمكن إدراكه كلون ، ولا يمكن الفصل بين ما يعتبر لونا وما يعد شكلا، اللون بتعريف الفنان الروسي **فاسيللي كاندانسكي** وسيلة للتعبير والتواصل وقد أشار في دراسة له بعنوان (النظرية الطيفية) "أن الألوان أصبحت تحمل دلالات إيحائية واصطلاحية (..) إن الألوان في التعبير التشكيلي تتجاوز هذه الترميزات التقليدية لتصير علامات أيقونية ذات معاني متعددة" [2]، فاللغة اللونية لغة حيوية لا تنضب، ولا تجمد ذلك أن آلية تلقي اللون ترتبط ارتباطا مباشرا بالجانب الحسي، والوجداني وما دام كذلك فإن

[1]: شاكر عبد الحميد : **التفضيل الجمالي (دراسة في سيكولوجية التذوق الفني)**، ص256.
[2]:ينظر: إبراهيم الحيسن: **التربية على الفن (حفر في آليات التلقي التشكيلي والجمالي)** ، ص74.

الاستجابات اللونية لا يمكن إخضاعها إلا لمنطق التجربة الحسية ذاتها، وهي تجربة متقلبة بطبعها وغير مستقرة.

يندر في العمل الفني أن نهتم باستجابة بسيطة للون الواحد، ولو أنه قد اتضح أن إدراك أو تذوق لون بمفرده يمكن أن يكون جماليا، وفي أغلب الأحيان نهتم ببضعة ألوان ويمكن الحكم على العمل الفني البصري وفقا لانسجام أو توافق هذه الألوان أو عدم انسجامها وتوافقها[1]. ويندر في العمل الفني أن يحضر اللون الواحد بحيادية تامة لأن الأشكال لا تتمظهر إلا من خلال ألوانها ولا يمكن الفصل بصريا بين شكلين ولون واحد محايد .

من منظور لوني تتلون لوحة **تماري فلادمير** باللون القاتم أحمر بني سابح في تدريجاته المتوالدة من التناسق اللوني في الطبيعة ، حيث الانتقال من درجات اللون الغامق إلى درجات اللون الفاتحة ، ليخلق إيقاعا لونيا منسجما .

يتوزع اللوحة لعبة الضّوء والظلّ ما يجعل الخطوط المتموجة بارزة ومندفعة نحو الأمام بألوان فاتحة لتشكل مقدمة الصورة ، أما الألوان القاتمة فتأخرت لتكون خلفية لها وبذلك يتعمق البعد الثالث ويزيح خطية السطح نحو شعرية للفضاء التشكيلي.

تنسجم ألوان اللوحة ولون الغلاف فهي تنبني على اللون الأحمر البني كلون مهيمن وتدرجاته اللونية هذا المزج خلق نوعا من الانسجام والتناغم .

3-4-2-- شعرية تشكيل غلاف رواية "وطن من زجاج" لياسمينة صالح:

تتأسس شعرية غلاف رواية **ياسمينة صالح** "وطن من زجاج" على توظيف التشكيلي، وترسيخ المرئي، فالغلاف يتوزع فضائيا عبر مساحة التشكيلي ذاته، الغلاف يرسم إطارا للوحة، واللوحة ترسم إطارا للغلاف، جاء في الصفحة الرابعة إسناد اللوحة إلى الفاعل الأصلي، حيث كتبت العبارة الآتية :" **بشار العيسى** فنان تشكيلي سوري رسم لوحة غلاف هذا الكتاب"، الإسناد يؤسس لتعالي الفاعل على الفعل، ويدمج هذه اللوحة/ النص ضمن المدونة الإبداعية / النص الأكبر للفنان التشكيلي.

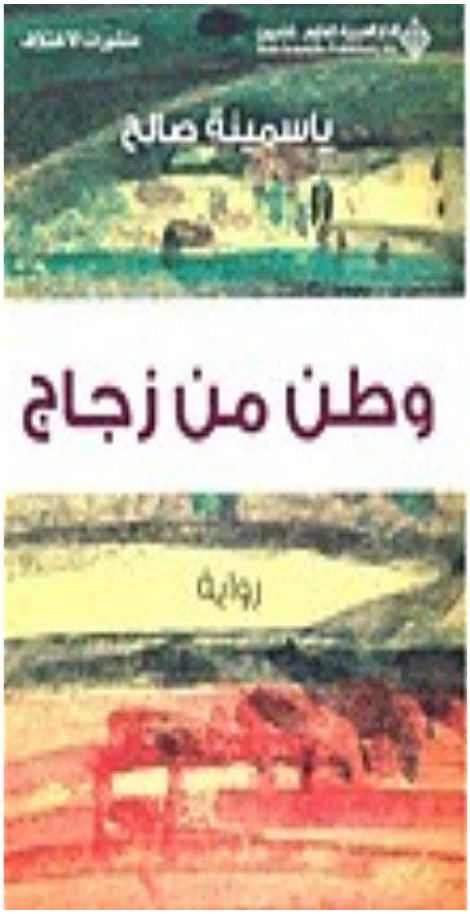
[1]: إياد محمد الصقر: **فلسفة الألوان**، ص37.

تبنّي اللّوحة للرّواية، وتبنّي الرّواية للّوحة يجعل من العنوان " وطن من زجاج " عنوانا روائيا وتشكيليّا في آن واحد، إنّنا في "وطن من زجاج" نقرأ الرّواية اللّوحة، كما نقرأ اللّوحة الرّواية .

تتوزع عناصر الخطاب المصاحب فضائيا حيث تشغل علامة دار النشر رأس الصّفحة، الرواية صادرة بالشراكة بين الدّار العربية للعلوم – ناشرون، ومنشورات الاختلاف، يثبت اسم دار النشر في رأس صفحة الغلاف لكل الإصدارات التي تنشرها هذه الجهة المشتركة سواء كانت إبداعية أو نقدية أو فكرية ...إعلانا عن حقوق الملكية لهذا الناشر ،و ترد صيغة الملكية ضمن صفحة معلومات الناشر .

يشغل اسم المؤلف الشخصي **ياسمينة صالح** أعلى الصفحة بخط أبيض غليظ مشرفا على العناصر الأخرى ، بينما يتمركز العنوان في وسط الصفحة ممتدا راسخ الحضور من حدّ الصفحة الأيمن إلى حدّها الأيسر، في تمظهره الخطي والطباعي يتجلى العنوان "وطن من زجاج" بخط كبير وغليظ ، وأما في تمظهره اللوني فيتجلى من خلال الأحمر القاتم مائلا إلى البني الداكن ، خصّص تشكيل الغلاف خلفية للعنوان، حيث يظهر ضمن إطار خاص بلون أبيض ناصع محايد لا يتبنى أية صفة لونية، ليبدو كلوحة منفصلة عن اللوحة التشكيلية، كنص مكتمل النصية، ويمكن أن يقرأ كأيقونة وتأويلها يقع في مركز التقاء موضوع النص الروائي، والنص التشكيلي، والنص العنواني .

يقرّ الغلاف بأن النص يندرج تحت تصنيف تجنيسي (رواية)، جاء التحديد التجنيسي أسفل العنوان الروائي، استكمالا للحذف التجنيسي الذي طال العنوان ، إذ يفترض به أن يكون "رواية وطن من زجاج"، وقد سبق لتحديدات (جينيت) الشعرية أن عدّت مؤشر النوع (عنوانا تجنيسيا) وظائفه تنسجم ووظائف العنونة من تسمية، وإيحاء، ووصف، وإغواء .



الشكل 2: غلاف رواية وطن من زجاج: ياسمينة صالح

3-4-2-1-شعرية اللوحة التشكيلية:

أ-التوقيع بالاسم الشخصي:

يوقع اللوحة الفنان التشكيلي السوري **بشار العيسى** وهو من مواليد 1950 في القرية الكردية غنامية، السورية، يقيم ويعمل في فرنسا ويعرض منذ العام 1972، يحمل إجازة في التاريخ (متخصص في التاريخ العثماني)، كما عمل في إدارة تحرير مجلة (المنبر) المجلة الثقافية السياسية الصادرة من باريس مابين عامي 1987 / 1992، كتب ويكتب في السياسة والبحث التاريخي والنقد الفني التشكيلي.[1]

[1]: ينظر: **ترتهن أعماله لمرجعية القرية ...الفنان التشكيلي العربي بشار العيسى في غاليري يوروبيا بباريس** ، الدستور، عمان، يوليو 2006. العنوان عبرالشبكة :https://www.addustour.com/articles/462881

ب- **اللوحة /البعد/المنظور:**

اللوحة التشكيلة / لوحة الغلاف توظّف بعدي المنظور البصري، البعد القريب الذي يمثل مقدمة اللوحة ، وهو بعد شفاف ومصقول ويجسد منظور الزجاج ، والبعد العميق، البعد الثالث الذي يمثل خلفية اللوحة، وهو بعد تعبيري تجريدي / وتجريدي تعبيري في آن ، يتشكل عبر تقويض التمثّلات الواقعية والاختراق اللامنتهي للمنظور المرجعي، يتداخل البعدان لقدرة الزجاج الخارقة على إزاحة ذاتيته، ولوقوعه ضمن أنطولوجية برزخية بين الوجود واللاوجود، فتعيد الصورة ترتيب أبعادها مرة أخرى و تتجلى في ما قبل الزجاج وما خلفه .

ج-من وجهة نظر الأشكال :

الفضاء التشكيلي للوحة ينبني على معمارية متصاعدة من الخطوط الأفقية ممتدة في استقامتها تناشد العلو والسموق، إن الفنان التشكيلي يرسم المحتوى عبر الشكل ويجسد في الخطوط أحاسيسه، ويشكلها مكانيا، عبر مساحات لونية مسطحة ثم يطرحها للتداول البصري والتلقي التأويلي .

تأخذ الخطوط" شكل شطآن في مراحل متصاعدة كما في (أورنج الألوان) عند **كاندينسكي** انطلاقا من هذا الاحتراق التشكيلي تشرع ذاكرة **بشار** في تقويض نمطية خارطة بلده الأم ذلك البلد المرمّز بطوباوية حاضرة غائبة في آن، ممحاة ومشكلة في الوقت نفسه"[1] ، فيتم الأوطان واحد متعدّد التجارب سواء في تجربة **بشار العيسى**، أو في تجربة **ياسمينة صالح** ، إنه مفرد بصيغة الجمع لتزاحم معاني الوجع، والفقد التي لا تلتئم إلا في الإبداع تشكيلا أو كتابة، كسور الذات المفتقدة لوطنها التي لا تجبرها إلا عبر الأشكال والألوان والحروف.

[1]: إيلاف : **فنانون من العالم: بشار العيسى**: موقع إيلاف العنوان عبر الشبكة: www. elaph.com

د-من وجهة نظر الألوان :

يوقع **بشار العيسى** ذاكرة بصرية بمؤثرات المكان والوطن، وبغنى لوني وتراتب يشبه الموسيقى البصرية، تلتهب عوالم **بشار** عبر تدرجات لونية للأحمر الذي يشغل أسفل الصفحة، صعودا نحو الأعلى بتدرجات للون الأخضر الذي يحقق أعلى حالاته اللونية في سماء الغلاف.

بينما يشتغل اللون الأصفر كقاعدة لونية خلقت سياقا حواريا بين اللونين الأحمر، والأخضر وتدرجاتهما، في حركة تجريدية تعبيرية ونزوع لإنجاز اللّوحة بتلقائية تشبه تلقائية "الإلقاء المباشر للأصباغ على القماش كما كان يفعل الفنانان وليم ديك وننج ، ومارك روتكو..وغيرهما"[1]. يلقي بشار ألوانه ليسرد عبرها حسا فجائعيا لفقد الأوطان وتشظيات الغربة الاغتراب .

ه-اللّوحة الرّواية / والرّواية اللّوحة:

إن التأويلات اللّونية التي تنزع إلى قراءة اللّوحة قراءة جدلية اختزالية تستنطق العمق الإيحائي لالتقاء اللّون الأحمر في سفليّته والأخضر في علويتّه لن تكون منصفة، فقد جاءت اللوحة لتعيد تشكيل الرواية عبر سرد بصري حيث المرجعيات البصرية ومسالك السرد منذورة لاستلاب نوستالجي، وأوطان تشبه المنافي، عبر حركة تصاعدية تحاكي الاتصال الصوفي بين الأرض والسماء تتدرج الألوان بإشراقات نحو الأعلى .

3-4-3- **تشكيل غلاف رواية " أشجار القيامة" لبشير مفتي** :

3-4-3-1-الغلاف وإشكاليات التأويل

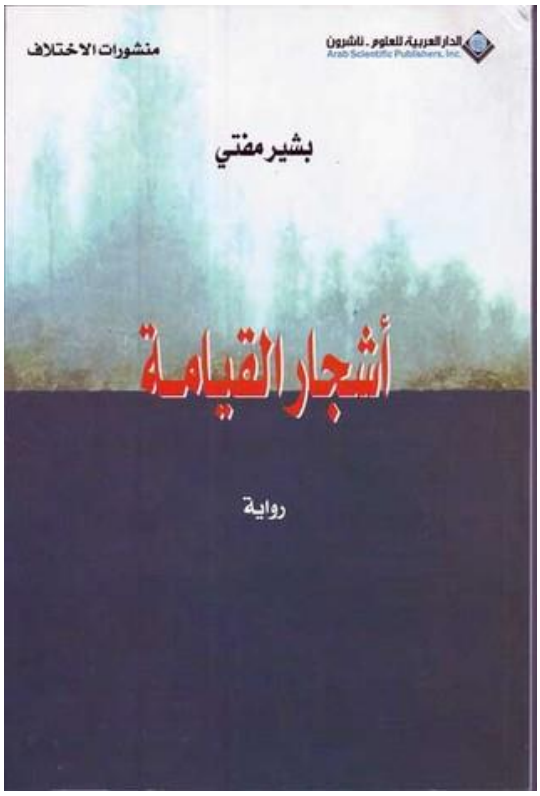
يحتفظ التشكيل الفضائي لرواية " أشجار القيامة" بنفس المسافات الإيقاعية بين عناصر المصاحب النصي التي يحتضنها الغلاف ، كما فعل الناشر في رواية " وطن من زجاج" ، إذ تصدر رواية " أشجار القيامة " كذلك بالشراكة بين الدار العربية للعلوم-ناشرون ومنشورات الاختلاف في بيروت وفي الجزائر.

[1]: إبراهيم الحيسن: **التربية على الفن (حفر في آليات التلقي التشكيلي والجمالي)** ، ص127.

ما يضعنا في مواجهة واقعية مع الوضع الاعتباري لعتبة الغلاف الروائي، وما تفرزه هذه العتبة من إشكالات لا تظهر على السطح إلا بعد تحقّق البعد التداولي للغلاف، فبعد الانجذاب له والوقوع في شراكه يظهر التباسه وارتيابه وفتنته.

- الملاحظة الأولى التي يمكن رصدها هي تشابه أغلفة عدّة أعمال روائية أو توحّد شكلها، حيث يحتفظ الناشر بقالب غلافي واحد يطبقه على أعمال مختلفة، وفي أحسن الأحوال يلحق به لوحة قد تنسجم ومحتوى النص، وقد لا تنسجم.

- الملاحظة المرصودة الأخرى فهي تعدّد الأغلفة مع تعدّد الطبعات، ولا تخرج رواية "أشجار القيامة" عن هذه القاعدة، فغلاف طبعتها الثانية يختلف عن غلاف الطبعة الأولى.



الشكل 3: غلاف رواية **"أشجار القيامة"** ، الطبعة الأولى

الشكل 4: غلاف رواية **"أشجار القيامة"** ، الطبعة الثانية .

ينبغي التّذكير هنا حتى تتضح مسالك التأويل بأنّ **بشير مفتي** يندرج ضمن وضع اعتباري شديد الخصوصية، حيث يحضر كمؤلف وكناشر في آن واحد، من هنا فإن دار النّشر (الاختلاف) تندرج ضمن مسؤوليته المباشرة فكيف بأغلفة رواياته؟. لهذا نرجّح قصديّة المرسل في الخطاب السّردي، وكذلك في الخطاب المرئي، كما نشير إلى أن الطبعة التي نحاول مقاربتها هي الطبعة الأولى.

يشغل العنوان " أشجار القيامة" موقعا مركزيا في قلب الغلاف وفي قلب الصّورة التّشكيلية، إذ تحضر اللوحة كخلفية للغلاف يتمظهر خطيّا بخط كبير وغليظ ، ولونيا بلون أحمر ، الرسم الكاليغرافي للحروف وقّعها بإضافة البعد الثالث حيث تبدو جوانب الحروف بالأبيض كأنها (مقلّمة) أو منحوتة من أصل أبيض لونت واجهته بالأحمر.

يشطر خطّ مستقيم أفقي الغلاف / اللّوحة شطرين، ينفرد الشطر السّفلي بلون أخضر داكن يكسر ثقله التحديد التجنيسي (رواية) ، أما الشطر العلوي فيظهر فيه تدرج لوني يتموضع في الجزء الأفتح منه اسم المؤلف بخط غليظ ولون أسود إبرازا لحضوره.

3-4-3-2-اللوحة التشكيلية :

لوحة غلاف رواية "أشجار القيامة" في طبعتها الأولى لم تنسب إلى فاعل ولم تعينّه، غير أن مجهوليّة نسب اللّوحة يتراجع بانتسابها للنّص الذي تصحبه ، اللوحة التشكيلة تصنف ضمن الفن الانطباعي ، وعلى الرغم من أنها مسكونة بالواقع حدّ الشّجن، وتميل لأن تكون سريالية تجريدية متحرّرة من سلطة تمثيل ذلك الواقع، فقد اختارت لوحة "أشجار القيامة" أن تقارب موضوعها من موقع الانطباع الحسي الذي يتركه فيها الواقع.

تصوّر اللوحة منظراً طبيعياً وهو (الأشجار) والذي تجلّى بوجود غابة تلوح في أفق اللوحة كعلامة مهيمنة حيث تغيب الأشكال، وقد انعكس هذا المكون الطبيعي على كل عناصر اللوحة الأخرى، ترسّخ اللّوحة الانطباع والمحتوى التأثيري للواقع وليس الواقع نفسه، ومن هنا تبني اللوحة شعريتها تماما كما تبنيها رواية "أشجار القيامة" فهي تقدم الواقع لا كواقع مادي وإنما كواقع محسوس، ومن هنا كان محتوى اللوحة ومحتوى الرواية واقعيا ورمزيا في آن .

" إن الصورة هنا تتحول إلى وسيط، متجاوزة حدود مهمة التشخيص أو التمثيل للمرئي، إنها هنا تستحضر العياني كي تربطه بما يتجاوزه، ما الذي يمنح للصورة هنا هذا الوقع والأثر؟ هل هي طبيعة الصورة نفسها أم ذاتية المتلقي أم هما معا؟."[1]

بل إنها طبيعة قانون التّشفير المرئي الذي ينتج الصّورة وينتج دلالاتها أيضا، إنّه "السنن الأيقوني" بتعبير **إيكو** ، فالعلامات الأيقونية " تشتغل وفق سنن أيقوني يحدد درجة التشابه، أو الاعتباطية، ويحدّ في نفس الوقت من سلطة الإحالة المباشرة ليكشف من ثمّ عن نمط إنتاج وإعادة عناصر التّجربة الواقعية"، العلامة الأيقونية لا تشتغل كوسيط لإدراك الواقع، فذلك ليس ممكنا إلا من خلال وجود معرفة سابقة تعد العنصر المتحكم في عملية الإحالة "[2].

---

[1]: فريد الزاهي: **الصّورة وتحليل الخطاب البصري في العالم العربي (من اللّغة إلى المرئي)**، مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب جامعة تيزي وزو، الجزائر، العدد 14، ص219

[2]: أمبرتو إيكو: **سيميائيات الأنساق البصرية**، ترجمة محمد التهامي العماري، محمد أودادا، مراجعة وتقديم : السعيد بن كراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا،ط1، 2008.ص12.

أ- من منظور الأشكال:

صيغت المضامين الانطباعية في لوحة غلاف "أشجار القيامة" بأساليب تشكيل "نجحت في التخلي عن التسجيل الوصفي المطابق للواقع، وتبني طريقة أخرى تدعو إلى استقلالية الوسائل الفنية إزاء الموضوع ، اعتماد الرؤية الضبابية، إهمال الخطوط الخارجية، وتحويل الطبيعة إلى مجرد مبرر للرؤية.."[1].

تحضر الأشكال في اللّوحة ولا تحضر، الخطّ البارز والأبرز هو خطّ استوائي يقطع اللّوحة في المنتصف تماما، تام الاستقامة جاء ليفصل بين عالمين ومنظورين ، أو جاء ليبرز مقدرة السّفلي على بلوغ العلوي وتغشّيه، أو جاء فقط ليكون مقدّمة اللّوحة في مقابل الخلفيّة التي يجسّدها النّصف العلوي، ويشتغل في آن واحد من أجل الحيلولة بين الرّائي والمرئي إذ يغطّي نصف المشهد الخلفي كلّية ، أو جاء من أجل كلّ ذلك وأكثر.

يخلق اعتماد الرّؤية الضبابية بلاغة الصّورة إذ يسقطها في انزياح جمالي للطبيعي، حيث لا معنى في سياق كهذا للكشف والتجلّي ، تقف في عمق اللّوحة، أي في بعدها الثالث مجموعة من الأشجار وفق إيقاع متواتر في نظام يأخذ نسق السّطر، حيث تقف الأشجار خلف بعضها البعض ، توارد المشهد بضبابية يستحضر سطرا من الجنود بلباس شجري، التباس مظهر الأشجار في اللوحة يذكرنا بالتباسها في الرواية، وقبل ذلك في العنوان الروائي الذي يمكن أن يكون عنوانا تشكيليا بليغا كذلك .

إن الطبيعة هنا ليست مرجعا أو منطلقا، ولا يمكن عدّها دلالة أو تأويلا ولا ينبغي ذلك، الطبيعة تشكيل انطباعي لإدراك الفنان للواقع، وتحرّيا للدّقة يمكن القول أن الطبيعة هي تشكيل انطباعي لإدراك الروائي ، فهي في المحصّلة تشكيل إدراك عن إدراك، أي تشكيل (المرئي) لانطباع (السّردي) .

[1]: إبراهيم الحيسن: **التربية على الفنّ (حفر في آليات التلقي التشكيلي والجمالي)** ، ص113.

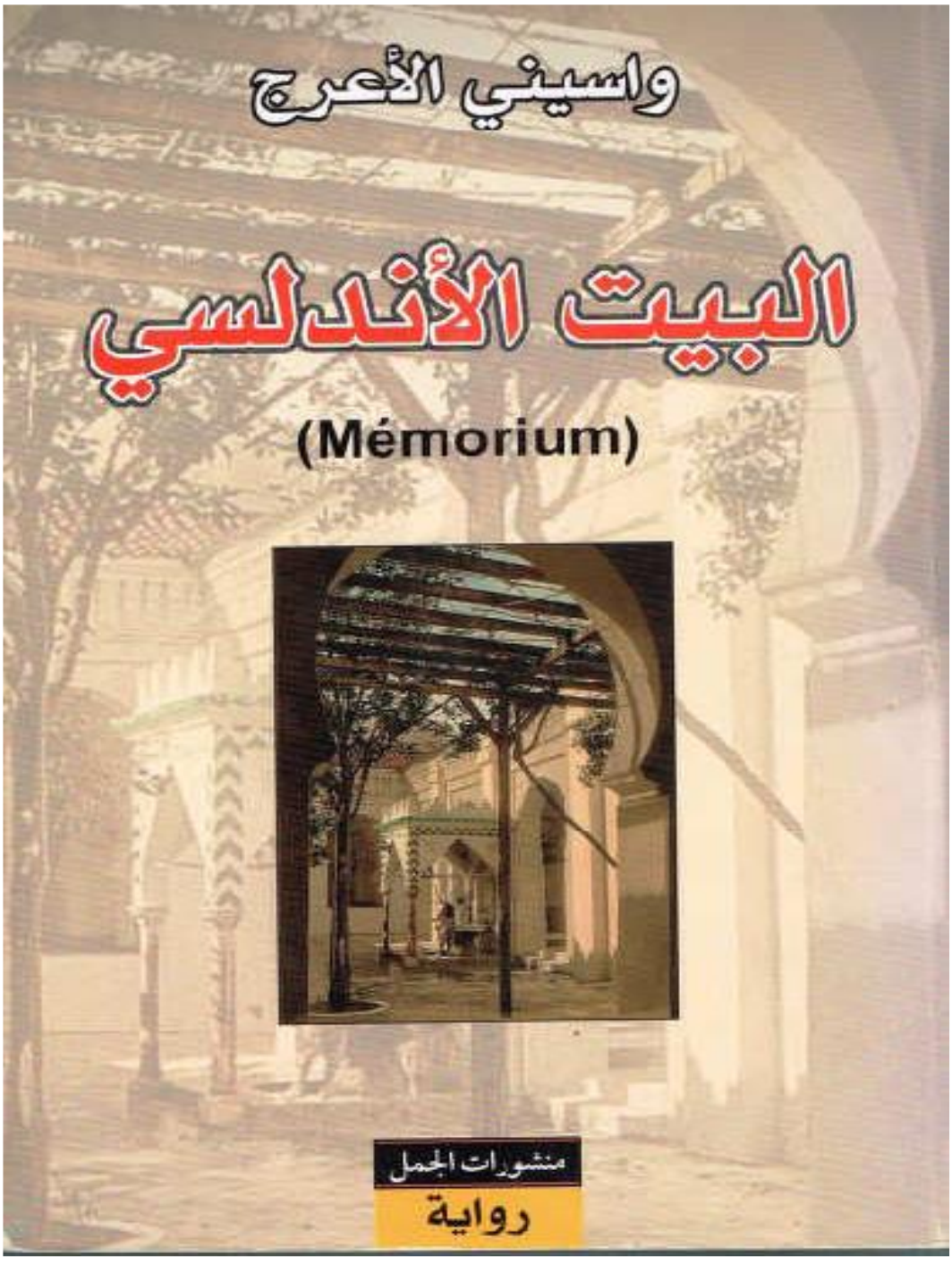
ب-من منظور الألوان:

حسب فلسفة لونيّة تشكيليّة خالصة، يؤكد **كازمير مالفيتش** على أن الحقيقة في الفنّ تساوي تأثير اللّون على الحواس، و**مالفيتش** حين حاول البرهنة على صحّة نظريته عمد إلى رسم لوحته الشّهيرة "مربّع أسود على خلفيّة بيضاء" والتي سمّاها " الأيقونة العارية بدون إطار زمني" ، الانطباع الذي يولده التضاد في لوحته بين لونين محايدين هما الأبيض والأسود هو في نظره درجة (الصفر) في التّصوير.[1]

حقيقة الفن وفق هذا المنظور يخلقها اللّون ليس بحضوره في اللوحة، وإنما من خلال الخبرة اللونية الجمالية لدى المتلقي، يتدخل العنوان ليعدّل هذه الحقيقة اللونية، ويؤثر فيها، لأنه عنصر تشكيلي من عناصر اللوحة أيضا، ولأنه يشغل فضاء مقدمتها، ملقيا بظلال دلالته المجازية عليها، فينعكس العنوان على اللوحة، وتنعكس اللوحة على العنوان، ويتبادلان الإضاءة في مشهد لوني، لا تمثل فيه الألوان ما هي عليه في الواقع، وإنما ما هي عليه في التجربة الإبداعية.

[1]: ينظر: إبراهيم الحيسن: **التربية على الفن (حفر في آليات التلقي التشكيلي والجمالي)** ، ص129

3-4-4- تشكيل غلاف رواية "البيت الأندلسي" لواسيني الأعرج:



الشكل 5:غلاف رواية : **"البيت الأندلسي"** لواسيني الاعرج

بلاغة الصورة في تشكيل الفضاء البصري لغلاف رواية "البيت الأندلسي" ، تخلقها إستراتيجية تنبني على المنظور الذي يجمع ويوحد كل العناصر والمكونات عند نقطة بصرية واحدة.

3-4-4-1-تشكيل الفضاء البصري اللغوي :

يسهم البعد الكاليغرافي الفني، والتشكيل اللوني لخط العنوان في تبئير الرؤية البصرية وتثبيتها أمام الإخراج البصري للغة ، تمظهر العنوان المركزي " البيت الأندلسي" الخطيّ واللوني في سطوته يعيد طرح التساؤل الأزلي في البدء كانت اللغة أم في البدء كانت الصورة.

بينما يبقى التساؤل معلقا تهجم علامة بصرية ثانية تزيح الأولى لتكون في بؤرة الإدراك، هي العنوان التحتي الذي جاء بحروف لاتينية تُخضِع حركة العين للانتقال، من قراءة البعد الخطي للغة من اليمين إلى اليسار، نحو القراءة من اليسار إلى اليمين، إن في العلامة العنوانية Mémorium ، كعلامة لسانية بذور نقض قانون الاعتباطية الذي يحكم العلامات من هذا النسق، فالمدلول الارتدادي الزمني الذي تقوم بترجيعه هذه العلامة تحديدا يبدو نابعا من عمق أزلي شديد الغور فيها، يؤكد على أن الارتباط كان في البدء أصيلا .

فقد نجح ...القوسان كعلامة نصية في تحديد دلالة الترجيع المرتدة من العنوان الفرعي وجعلها مرتهنة بدلالة العنوان المركزي أي ب"البيت الأندلسي" في نسق استعادة متكرّر لهذا البيت تحديدا.

3-4-4-2-تشكيل الفضاء البصري الأيقوني:

لقد أثبتت إستراتيجية التشكيل الطوبوغرافي لغلاف الرواية تماسكها وعمقها في آن واحد؛ على مستوى البعد الزمني (اللغة اللسانية)، والبعد المكاني (الصورة الفوتوغرافية المرفقة) .

تعيد الصورة الفوتوغرافية النسج على منوال اللغة اللسانية وتبني بلاغتها الخاصة وفق مبدأ المحاكاة والتمثُّلِ لمسالك بناء التأويل عند المتلقي، وقد جاءت الصورة وفق تصوُّرٍ قِيمي

غير مألوف، مُنزاح عن الأسس المعيارية التي أَلِفتها العين، وهذا الخرق المعياري هو ما اصطنعته الصورة لتوجيه القراءة نحو مسارات معينة، فالمتلقي الضّمني مُبَنيَن ضمن نصيّة هذه الصّورة، وقد جسّدت لقطة مركّبة (تركيبا بانوراميا) لعنصر واحد، وتعدّ إخراجا فوتوغرافيا لصورة واحدة وفق تقنيات رقمية.

الصورة / اللّقطة الأولى هي العلامة/ الأيقونة الأصل، أو علامة تعيين للبيت الأندلسي، أما الصورة / اللقطة الثانية هي علامة / أيقونة منحدرة، أو علامة ارتداد، وترجيع للعلامة الأصل ، تتوجّه القراءة من الصورة الأصل إلى الصورة الرّجع ضمن سيرورة دلالية تخلقها تقنيّة (الرّقمي) بوصفها شعرية.

أ -بلاغة الصّورة: الفوتوغرافيا جدل الواقعي والتّخييلي.

تتأطّر الصّورة بحدود الغلاف، ويتأطّر الغلاف بحدود الصّورة، ومن ثمّ أمكننا وصفها بالصّورة الغلاف، وهي صورة من طبيعة فوتوغرافية، ويفيد مصطلح فوتوغراف: التّصوير الضّوئي، أو التّصوير الشّمسي " " تنقسم كلمة الفوتوغرافيا إلى كلمتين: هما فوتو – photo، التي تعني ضوء ونور ، وغراف – graphi، التي تدل على الرسم والتصوير. "[1]

يغيب إسناد الصّورة الأيقونة إلى فاعل محدّد، لأن الغلاف لا يشير إلى هويّة المصوّر ولا يعينه، وتأخذ الصّورة الفوتوغرافية وضعا اعتباريا متميّزا عن الصّورة التّشكيلية، لأنها تحدّد ذاتها بذاتها، فالفوتوغرافيا بتعبير رولان بارت " تحمل دائما مرجعها معها كلاهما مدموغان بنفس الجمود العاشق أو الجنائزي، (...) تنتمي الصّورة الفوتوغرافية إلى تلك الفئة من الأشياء الصحائفيّة ، حيث لا يمكننا فصل الصّحيفتين دون تدميرهما" [2].

بارت مشيّع جثامين المؤلفين يزيح مقصديّة المصّور، في اعتراف له ضمن (تأملاته في الفوتوغرافيا) " لم أستطع الانضمام إلى هذه الجماعة (وهم الأغلبية) التي تتعامل مع

1: إبراهيم الحيسن: **التربية على الفن (حفر في آليات التلقي التشكيلي والجمالي)** ، ص105.
2: رولان بارت: **الغرفة المضيئة (تأملات في الفوتوغرافيا)**، ترجمة هالة نمر، مراجعة: أنور مغيث، المركز القومي للترجمة، مصر ، ط1، 2010، ص11.

الصّورة من منظور المصّور، لم أمتلك تحت تصرّفي سوى خبرتين : خبرة الذّات الشّاهدة، وخبرة الموضوع المشاهد"[1].

بالعودة إلى صورة غلاف رواية " البيت الأندلسي" وهي صورة فوتوغرافية لبيت ذي طابع عمارة أندلسي مشيّد وفق جماليات تعتمد الأقواس والأعمدة مفتوح على فناء، لحدّ الآن فالصّورة تحمل معها مرجعها وهو البيت ذاته.

تنزاح الصّورة عن الوظيفة التسجيلية إلى وظيفة شعريّة، حين تخلق قوانين جماليّتها بإزاحتها للمرجع وتبنّيها للتّخييلي، وتنحرف طبيعتها من الفوتوغرافي إلى الرّقمي، حيث تتقدّم تقنيات المعالجة الرّقمية لأبعاد وألوان الصّورة، لتحلّ محلّ المعالجة الضّوئيّة، وعوضا عن أن تستنسخ - كما في حالة صورة الغلاف هنا- الصّورة الثانية (الخلفيّة المكبرّة) من الصّورة السّالبة للفيلم الكليشي -cliché (يمكن عدها الدّرجة الصّفر للفوتوغرافيا) فإنها تستنسخ رقميا من الصّورة الأولى/ المرجع (الأيقونة الأصل) .

علينا أن نميّز هنا بين قابليّة الصّورة لاستنساخ نفسها فتلك ميزة تضمنّها الدّرجة الصّفر للفوتوغرافيا وبين قابلية الصّورة لإعادة الإنتاج الفنّي، يسجّل بارت ملاحظة " أول شيء وجدته هو أنّ ما تستنسخه الصّورة الفوتوغرافية إلى ما لا نهاية لم يحدث إلاّ مرّة واحدة : إنّها تكرّر ميكانيكيا ما لا يمكن أن يتكرّر وجوديّا "[2]. في حالة صورة غلاف رواية "البيت الأندلسي" فإننا لسنا أمام صورتين مستنسختين لكلّ واحدة منهما وجودها المنفصل والمختلف ، بل نحن أمام صورة واحدة مكوّنة من موضوعين (موتيفين)، متجانسين ومتنافرين في آن، وهذا هو المقصد من خاصيّة قابليّة الصّورة لإعادة الإنتاج الفنّي والجمالي، غير أنّها فنيّة وجماليّة تقنية ورقميّة .

ب-شعرية البعد الثالث:

يعرف التصّوير الفوتوغرافي بأنه ثنائي البعد، ويشير الفنان الفوتوغرافي (ويلي رونيس –Willy Ronis) "أنه قبل ضغط الزّر لالتقاط الصّورة هناك عملية صنع الصّورة:

[1]: رولان بارت: **الغرفة المضيئة (تأملات في الفوتوغرافيا)**، ص 14.
[2] : المرجع نفسه ، ص10.

اختيار نقطة الرّؤية ، الإطار، الزّاوية ، ترتيب المشاهد ، ثمّ يتخيّل المصوّر الصّورة وعند توفّر كلّ الشّروط يلتقط "[1].

تتحدّد نقطة الرّؤية في صورة "البيت الأندلسي" في انفعال المصوّر أي (روح الصّورة) بالنّسبة له بتعبير بارت والتي " لها صلة بالثّقب الصّغير sténopé الذي من خلاله يرى ، ويحدّد ويؤطّر ويضع من منظوره ما يريد أن يقبض عليه (يفاجئه)"[2]، فنقطة الرّؤية تتمثّل في الموقف الانفعالي للمصوّر من الموضوع " البيت الأندلسي" وهو الذي بالأساس حركه نحو فعل الالتقاط.

يشتغل الإطار كحدود ماديّة للصّورة وهو ينطلق من مبدأ كسر اللاّصورة واختراق الأبيض ، من هنا ينفصل الإطار عن محتوى الصورة ذاته من خلال رؤية المصور التى تخلق هذه الحدود أولا، ومن خلال المتلقي الذي سيتلقاها ، لكن هذه القيم لا تثبت دائما لأن "الصّورة لما تدخل المجال الطّباعي تكتسب آليات إجرائيّة جديدة، ومن ضمن هذه الآليات يتّخذ الإطار تمظهرات وتنويعات دلاليّة حال تداوله في فضاء النّص، إذ يؤسّس علاقته بالصّورة في فضاء واحد، وعلى ذلك يمكن إدراج الإطار كجزء -لا يتجزأ من الرّسم أو الصّورة ضمن سؤال ال (كيف) الذي أشار إليه جنيت في معرض –تقسيماته للمناصّات"[3]

يتقدّم الإطار في صورة البيت الأندلسي ليحمل على عاتقه الثّقل البلاغي للصّورة ككلّ فهو محور الانزياح والخرق، لأنه لا يحدّد الصّورة فقط ويمضي، أو يختفي إنّما يميّز بين الموتيفين، الموتيف الأول هو الصّورة الأصل "للبيت الأندلسي" وجاءت بأبعاد (6سم ×17.5سم)، أما الموتيف الثاني فهو الصورة الرّجع/ الصّدى بعد التعديل، وجاءت بأبعاد (14 سم×21.5سم). جاءت الصورة الأولى كمقدمة واقعة في قلب الصورة الثانية التي جاءت كخلفية ، وهذا ما خلق لها بعدا ثالثا، يشتغل على تحريك الرؤية بتقريبها ثم تبعيدها ، ما يخلق إيهاما جماليا بأن الصّورة هي التي تتحرّك .

---

[1]: إبراهيم الحيسن: **التربية على الفن (حفر في آليات التلقي التشكيلي والجمالي)** ، ص105.
[2]: رولان بارت: **الغرفة المضيئة (تأملات في الفوتوغرافيا)**، ص 14.
[3]: لعموري زاوي : **رواية "برق الليل" بين شعرية العنوان وفتنة الصورة** ، مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب جامعة تيزي وزو، الجزائر، العدد 9 ، جوان 2011، ص70.

بتفعيل قراءة تأويلية تنطلق من الخطاب المرئي وتصل إلى الخطاب السردي فإن الصّورة الأولى الأكثر مرجعيّة وواقعيّة تمثّل "البيت الأندلسي" بيت (جاليليو الرّوخو) و(سلطانة)، أما الصّورة الرّجع/ الصّدى فهي صورة "البيت الأندلسي الغرناطي" .

يبدأ تاريخ البيت الأندلسي، منذ صورته العذراء الأولى في غرناطة ، حيث يستعيد جاليليو الرّوخو الموريسكي الذي هاجر إلى الجزائر، الصور الأولى لتشكل البيت الأندلسي وجدانيا شاهدا على حبه ل (سلطانة) ،

"... لم تكوني جادة طبعا ، ولكنك عشقتي البيت مثلي ، حتى أصبحنا نزوره كلما تمكنا من ذلك ولم تمنعنا لا الهضبة التي كان علينا تسلقها ، ولا الأشجار التي اندفن في عمقها ، ولا أصحاب البيت الذين طالبنا منهم أن يسمحوا لنا بالدخول ... فدخلنا ، وحفظنا كل تفاصيله الداخلية. "[1]

ثم يتم تجسيد تلك الصور الحلمية للبيت (الأندلسي) في أرض المنفى / الوطن الجديد.

حاولت أن استرجع تفاصيل للبيت الأندلسي كلها ، كما اكتشفناه أنا و سلطانة لأول مرة، كان البيت موجودا على هضبة البيازين مرتسما في رأسي، كان علي أن أجد من يساعدني على بنائه.[2] في المحصلة هناك بيتان أندلسيان أحدهما غرناطي، والآخر جزائري .

محاولة تركيب:

- لقد كان خطاب التصدير محفل المؤلف بامتياز، يموضع من خلاله المرسل نفسه ضمن دائرة المؤلفين النظائر أو الأنداد بتعبير جنيت ، ينطبق ذلك على واسيني الأعرج وبشير مفتي حيث جاءت التصديرات لديهم . لتضع تجاربهم الروائية ضمن مدار الرواية العالمية التي تتمثل أشكالها وحساسيتها عبر التجريب. أما رواية وطن من زجاج فقد حفلت بالمهدى إليه ، ووظفت الإهداء كعتبة تعدل من دلالة العنوان ، وتفتح السرد منذ فضاء ما قبل النص.

- إن خطاب الغلاف هو محفل الناشر بامتياز، مع ذلك فإن مقاربتنا لأغلفة الرواية أفضت إلى اكتشاف تعالق بين النصوص وأغلفتها ، فقد جسدت علامات تجد تدليلها بتعالقها مع

[1]: الرواية : ص 93
[2]: الرواية : ص 160

العنوان من جهة، ومع النص الروائي من جهة ثانية . وقد بنيت شعرية الأغلفة من خلال التشكيل الطوبوغرافي، والتشكيل الفني للصور المصاحبة .

خاتمة

خـاتمة

وصولا إلى هذه المحطة من محطات البحث، وهي محطة ختام لهذه المغامرة الشائقة والشائكة في آن ، وليست محطة النهاية بكل يقين ، فقد حاولنا مقاربة الخطاب المصاحب للرواية الجزائرية ، ونعترف بأنها ليست مقاربة نهائية هي الأخرى، وإنما هي تمثل قراءة محتملة من مجمل القراءات الممكنة ، اجتهدنا فيها قدر ما يمكن لموازنة المعادلة الصعبة في كل المقاربات النقدية القائمة على طرفين صرامة المنهج وقيوده ، ومرونة النص وانفلاته، ومن أجل هذا فقد جاءت قراءتنا للخطاب المصاحب واقعة في صميم الخطاب السردي في آن واحد، انطلاقا من قناعة راسخة لدينا بأن النص وخطاباته المصاحبة، قد تخلقا من رحم نصية واحدة ، ومن هنا وجب النظر إليهما كوحدة.

- الخطاب المصاحب وخطاب العتبات عموما هو خطاب موارب لا ينبغي الركون إليه كلية ومع ذلك فهو مكون لا تكتمل نصية الرواية إلا به، ولهذا آثرنا مواجهة الرواية من مكان خطابها / خطاباتها المصاحبة. وقد جاء بحثنا ليجيب عن مجموعة تساؤلات توزعت مناحي شتى من أقسامه كان أولها، هو سؤال الأجناس الخطابية للنص المصاحب، والبناء النّظري لشعريته.

- وفي هذا المبحث يعود الفضل في بلورة مفهوم العتبات النصية **لجيرار جينيت** ، فقد حمل على عاتقه غربلة المفاهيم السابقة عليه، والمعاصرة له لتصحيح مسارات الشعرية التي تبدو اليوم حسبه (علما غير وواثق من موضوعه)، ومن هنا فقد بلور تصوره للمتعاليات النصية كشبكة علائقية نصية، تجسيدا لتصوره المعدل، والموسع لموضوع الشعرية نفسه، ومن بناء شبكة المتعاليات النصية يصل **جينيت** إلى تأطير مفهوم العتبات، ومختلف أجناسها الخطابية، وقد استدرجته الخاصية البرزخية لفضاء النص الموازي نحو تقسيمه إياه إلى نص مصاحب، ونص فوقي، وهي الخاصية ذاتها التي دفعته لأن يستظل بالاستعارة في عتبة عنوان دراسته (عتبات)، حدد **جينيت** عناصر النص الموازي المصاحب والفوقي، ضبط المفاهيم والاصطلاحات، والإجراءات، كعادته دائما حريصا على الضبط المنهجي، بنزوع نحو التجريد ، والتوسيع، والشمول.

أما السؤال الثاني فكان سؤال إستراتيجية البناء، والصوغ للعنوان الروائي الشعري.

- تلقى النقد العربي مفاهيم **جينيت** الشعرية ومصطلحاته باحتفاء كبير، تولد عنه نزيف اصطلاحي، وقد توجهت معظم المحاولات لدراسة العنوان تنظيرا وتطبيقا.

- وقبل ذلك حظي خطاب العنونة بالاهتمام التنظيري **لجينيت** فوجه جهوده لتذليل الإشكالات العالقة بتحديداته وتصنيفاته ووظائفه، وقد كان خطاب العنوان مجال اشتغال الروائي أيضا، وهاجس الكتابة الروائية الحداثية، أكثر من العتبات الأخرى كالتصديرات، والإهداءات، والمقدمات، والحواشي..ليس لقلة أهميتها بل لأن العنوان هو الأهم.

- تتجلى هذه الإستراتيجية في الصوغ العنواني لروايات المدونة كلها، وفي رواية "الورم" أكثر، حيث تتميز هذه الرواية تحديدا بأنها تمتاح من موضوع الأزمة الوطنية وتكتب (تيمة) العنف، وهي لم تحفل كثيرا بالأجناس الخطابية للعتبات الأخرى فحتى عنونتها الداخلية تبنت صنف العنونة الشكلية، لأنها تقصد إلى تحديد تمفصلات السرد، لا تمفصلات الكتابة، فقد تمكنت حساسية الكتابة الواقعية من تشييد حصون منيعة، ضد اختراق التخييل والتجريب، ومن هنا ظلت الرواية المتصلة ببداية العشرية حبيسة المنظور الإيديولوجي، لأن تحقيق رؤية الجمالي ضمن شروط تلك المرحلة كان صعب المنال، ولم يمنع ذلك العنوان من أين يكون خطابا مصاحبا كامل الشعرية، قادرا على الغواية وعلى استدراج القارئ نحوه وبالتالي نحو النص.

- العنوان المفرد "الورم" يبني نصيته من خلال تصعيد الاقتصاد اللغوي، وتمكين المعنى الغائب، لأن استكمال الحذف فيه يجعل التركيب تركيبا تام الأركان اللغوية، والمفارقة أنه سيكون (مطفّف) الدلالة، منذورا أبدا للمعنى المباشر.

- العلاقة بين عنوان "الورم" ونصه لليست علاقة امتداد، أو انحصار حيث لا يحضر الصوغ العنواني في الرواية، وإنما يبني علاقة تجاورية معها، متجاوزا نمط العناوين التي تحيل على موضوعها مباشرة ، منخرطا في نمط العناوين الرمزية ، في "الورم" الرواية تعاين الأزمة ، والعنوان يشخص العلة .

خـاتمة

- يقتنص العنوان شعريته من جوهر القبيح ، ويبني من خلاله فرادته، وعمقه في عكس الرؤية الفلسفية للكاتب، وقد هيأ لنا النص الفوقي ممثلا في حوارات الكاتب التي تقارب فعل الكتابة، ومن خلال خطابها الواصف نستجلي فضاء ما قبل النص ومرجعياته.

- على خلاف عنوان "الورم" جاء عنوان "أشجار القيامة" مسيَّجا بالعتبات النصية الأخرى، ينبني هذا العنوان على الغموض، ولهذا جاءت العتبات الأخرى لتعدل من دلالة العنوان، ولتوثق بنود القراءة .

- "أشجار القيامة" هو عنوان يقتنص انطباع الكاتب حول الواقع ، فهو لا يعكسه تماما، بل يشتغل على تحقيق الإثارة والمفارقة، ويظهر في البداية أن العنوان لا يتعالق مع النص الذي يعنونه، فهو لا يعكس موضوع النص على النحو الصريح ، ومن هنا فإن القارئ، يجد نفسه في مواجهة أسئلة النص/العنوان .

- وفي متابعة استنساخ صيغة العنوان ضمن المتن يميل العنوان " أشجار القيامة" إلى أن يحتفظ بسماته الموازية ، محققا لقانون (الندرة) ، وحتى مع إقرارنا مبدئيا بأن هذا الحضور أمكن من فك المبهم، وحقق النظرة إلى العنوان على أنه مفتاح تأويلي. وحصر المطلق في مفردتي العنوان، إلا أن هذا التحقق يظل قائما بشكل جزئي كضامن للتوتر الرمزي في عنوان "أشجار القيامة ".

- إن هذه القوة الإحالية في العنوان جعلته ينجز وظيفة التعيين للنص المتن، أي أن فيها تحققا لأبعاد تداولية، غير أن هذا التعيين ليس مكتملا ولا صريحا لأنه يتابع سيرورته من خلال فعل القراءة في حد ذاته، ما يرسخ ديالكتيك السؤال والجواب الدائم، المنتشر من خلال بؤرة الغموض التي يحتفظ بها، وهي المركز الذي يقربه من أن يكون نصا مفتوحا، مكتمل النصية بذاته، وممتدا في النص المتن في آن .

لا يحيل عنوان " أشجار القيامة " إلا عبر تلك الدلالة المفتوحة على تأويلات متعددة ، تنطلق من النص المتن وترتبط به، وفي حركة موسعة بالنصوص الأخرى المكونة للمنجز الروائي **لبشير مفتي** ورؤيته الجمالية في توظيف الخطاب المصاحب.

- تنجز وظائف العنوان من خلال الشبكة العلائقية التي تحكم عنوان "أشجار القيامة" امتداداته نحو النص المتن، ومن خلال قوانين الصوغ الجمالي، والبعد الدلالي الذي يتحكم فيه.

- وفي غياب العنوان الفرعي عن بناء الجهاز العنواني في رواية " أشجار القيامة " يغيب موجه من موجهات القراءة، أي أن (العنوان الفرعي) في غيابه يجعل من العنوان "أشجار القيامة" نصّا مشحونا بطاقة إيحائية ،حيث تبدو الوظيفة الإيحائية ظاهريا سطحية اشارية للمحتوى، تنهض هذه الوظيفة على الإيحاء بالمعنى، بدلا من تقرير المضمون أو الشكل ، تقصدا لمفاجأة القارئ

- الجهاز العنواني للمنجز الروائي **لبشير مفتي**، يميل نحو استبعاد العنوان الفرعي والتأسيس لسطوة العنوان الرئيس دون العنوان الفرعي كما في بخور السراب ، خرائط لشهوة الليل ، أرخبيل الذباب ، دمية النار، أشباح المدينة المقتولة وغيرها.

- ينكتب الوطن من زجاج في الرواية وفي العنوان الروائي، وطنا ورقيا مختلقا يعكس الوطن الواقعي ويوازيه ، وحتى مع كون الرواية مخترقة بزمن المحنة و بتجربة الإرهاب الدموي والقتل اليومي، حيث تقدم هي الأخرى شهادتها على مرحلة صعبة من تاريخ الوطن، إلا أنها تخترق أيضا بكتابة الذات، وكتابة وعي الذات لذاتها ولما يحيط بها من تقلبات، وسيرورة وجودية تسحق الإنسان في طاحونة الزمان والسلطان.

- إعادة تشكيل وصوغ مفهوم ما من خلال الزجاج يحيل على معنى المكاشفة والوضوح ، بهذا المعنى قاربت **ياسمينة صالح** مفهوم الوطن، حيث يمتاز منظور (من زجاج) ، بالحيادية التامة ، يبدو معها (الوطن) عاريا من كل معاني الزيف، وخداع المظاهر .

- وطن من زجاج هو العنوان (التيمة) حيث يخترق العنوان النص من البداية إلى النهاية، في حوار متواصل ومستمر، يعيد تشكيل المفاهيم وبنينتها .

خـاتمة

- يصنف عنوان رواية "البيت الأندلسي" ضمن العناوين الموضوعاتية، حيث يحدد موضوع الرواية ، يعينه، ويسميه، وهو "البيت الأندلسي" يشكل هذا الموضوع بؤرة الشعرية في العنوان، وفي النص الرواية على حد سواء.

- عنوان " البيت الأندلسي " يشكل بؤرة الرواية ، ورهانها الجمالي والثقافي، عنوان مشحون بثقل رمزي ، وتاريخي، و يحيل إلى المكان التاريخي ، الجنة المفقودة (الأندلس) ، المكان هنا تاريخ و حاضر ، ملكية و موروث . إن العنونة في السرد ، تقليد وسمة وقانون .

- بهذا يغدو " البيت الأندلسي " العنوان اسما (للنص) به يعرف ، وبه يتعين وبه يتحدد ، وبه يكتسب كينونته كنص / رواية وهويته ، يغدو الاسم "البيت الأندلسي " ذو طاقة إنجازية ضمن الإطار التاريخي، تخرجه من تهمة الاعتباطية في التدليل كعلامة، وترجح احتمالية اجتراحه كفعل قصدي .

- يرتشح حضور العنوان ضمن نص الرواية من خلال حضوره كذلك ضمن النصوص المصاحبة الأخرى.

- كما راهن **واسيني الأعرج** في هذه الرواية على العنوان الفرعي، فجاءت الرواية مضاعفة العنوان ، حيث يحضر العنوان الرئيس" البيت الأندلسي " ويعضده عنوان فرعي ، جاء في صيغة كلمة واحدة لاتينية الأصل والحرف هي "Mémorium"

- يظهر عنوان "البيت الأندلسي" كبؤرة شعرية تتخلق من ثنايا المعطى التاريخي ، لما يختزنه التوصيف (الأندلسي) من رمزية لا متناهية ويأتي العنوان الفرعي"Mémorium" ليشتغل كمفتاح تأويلي، يغلب التخييل على التاريخ ، إذ يرسخ دلالة (الذاكرة) ويجعلها بعدا ثالثا، إلى جانب البعدين الكونيين (المكان) و(الزمان) .

- أما السؤل الثالث فكان - سؤال التجريب للعتبات الداخلية، تحديدا العتبة التخييلية أي البداية السردية ، والعنونة الداخلية .

- وبخلاف قانون الثبات الذي يحكم العنونة الخارجية، فإن العنونة الداخلية تخضع لمنطق النص الداخلي، إذ إنها ليست أو ثابتة، وحضورها ليس قارا ، و ليس دائما من طبيعة

لسانية، فيمكن أن تتمفصل النصوص من خلال رقم أو علامة طباعية، وهذا ما ينطبق على رواية "وطن من زجاج" فهي تخلو من العنونة الداخلية ، وتكتفي أقسامها السردية بالتمفصل عبر علامات طباعية تعلن عن النهايات الفرعية أو الصغرى، أما العنوان الداخلي فكان العتبة الفارغة التي تواجه القارئ بالبياض، فقد سكتت الكاتبة عن عناوين فصولها، إسراعا نحو القارئ بالسرد ، وتوجيها نحو صوت العنوان الرئيس .

- في رواية "الورم" تم استبدال العناوين الداخلية ذات الطبيعة التيماتية، بترتيب عددي تصاعدي ، يعلن كل فصل عن وجوده الخاص وعن حدوده، كما تعلن إستراتيجية التتالي العددي لعنونة الداخل ، وعن رغبة الكاتب في ترسيخ ترتيب الحكاية وفق منظور خاص، ينسجم مع متطلبات السرد الواقعي التسجيلي، فالعناصر كلها منخرطة في القصة، لكنها مرتبطة أكثر بمرجعها.

- تأخذ العنونة الداخلية في رواية " أشجار القيامة" **لبشير مفتي**، و" البيت الأندلسي " **لواسيني الأعرج** منحى تجريبيا، عكس وعيا فنيا لأهمية تلك الخطابات المصاحبة، وأبان عن انخراط العنونة الداخلية ضمن فعلي الكتابة والقراءة.

- يمتد جهاز العنونة ليشمل العنونة الداخلية ، غير أن هذه العناوين تكتسب وضعا اعتباريا خاصا لتموضعها داخل النص ، فهي موجهة أساسا لقارئ فعلي ، تحضر العنونة الداخلية في رواية " أشجار القيامة" لتستكمل بناء اللبس الذي فرضه العنوان الرئيس، وستتضاعف حيرة القارئ حين يواجه الأقسام سردية كلها من خلال عنوان مفرد بصيغة الجمع، إذ تتكرر صيغة واحدة للعنوان الداخلي . وهي (بلسان..) وهي صيغة ذات دلالة تجنيسية حرة تموضع الأقسام السردية ضمن الأجناس الحكائية كلها دفعة واحدة.

- استعار **واسيني** معجم الموسيقى الأندلسية ليبني من خلالها العنونة الداخلية لرواية البيت الأندلسي، خلقت هذه الإستراتيجية معمارية رواية تشاكل معمارية نوبة أندلسية.

- تنظم البداية السردية إلى العتبات الداخلية للرواية وهي إذ تفتتح التخييل ، فإنها تحتفي بالقارئ، وتستهدفه في آن.

خـاتمة

- تصنف البداية الروائية الرئيسة لرواية "الورم" ضمن صنف بدايات الحساسية التقليدية لانشغالها بتحديد المكان والزمن المرجعي، والنزوع إلى تقديم تفاصيل عن الشخصيات بهدف الإيهام بواقعية السرد، تكاثرت البداية الرئيسة عبر البدايات الفرعية وتنوعت إمعانا في متابعة التفاصيل، وتقديم تأطير شامل للكون الروائي.

- أما بداية رواية "وطن من زجاج" فهي من صنف البدايات الدرامية الفورية التي تبدأ من حدث وسطي يفاجئ القارئ ، وعوضا عن تقديم إخباري تتعمد بناء الغموض ، واستجابة لمعماريتها التي تبنيها قصة واقعية ،وأخرى تاريخية ، مخترقتان بقصة ثالثة، ومن هنا تقدمت البداية الروائية إلى القارئ من ثلاثة مواقع.

- اختار **بشير مفتي** تقنية ما وراء السرد ليجرب كتابة بداية سردية واعية بمسألة البداية ذاتها ، فيما جاءت بداية رواية "البيت الأندلسي" كبداية النوبة الأندلسية مفتتحة بعزف مفرد، اختار **واسيني** صوت (ماسيكا) لكي تعزف الاستخبار ، فيما يرد عليها (مراد باسطا) في التوشية.

- أما عن العتبات الخارجية وسؤالها ، فقد حاولنا تقديم مقاربة للتشكيل المرئي للخطاب المصاحب للروايات المدروسة، من خلال منظور الفضاء الدلالي، والفضاء النصي لخطاب (التصدير والإهداء)، و هذه بعض الخلاصات .

- فيما لم تصدّر روايتي "الورم" و"وطن من زجاج" بأية نصوص ذاتية أو غيرية، كان التصدير إستراتيجية نصية فارقة عند **بشير مفتي** و**واسيني الأعرج** أظهرت وعيا بأهمية هذه العتبة ، وتمكنا فنيا جعل من التصدير خطابا مصاحبا بامتياز.

- من ناحية بناء الفضاء الدلالي اختار **بشير مفتي** تصديرا غيريا يتمثل في استشهادين من روايتين منفصلتين للروائي العالمي **ج.م. كويتزي** يتعالق مع رواية "أشجار القيامة" دلاليا، ويحقق تمثل التجربة الروائية العالمية، أما **واسيني** فقد اختار تصديرين ذاتي مسند إلى شخصية تخييلية هي غاليليو الروخو(**سيدي أحمد بن خليل**) البطل / والسارد في رواية البيت الأندلسي، المشاكل للبطل والسارد (**سيدي حامد ابن الأيلي**) في رواية **سيرفانتس** الخالدة

(دون كيشوت)، وتصديرا غيريا مقتبسا من مرثية الأندلس الشهيرة للشاعر الأندلسي **أبي البقاء الرندي**، يبني التصديران فضاء دلاليا موازيا لمصير "البيت الأندلسي".

- يحتفي التصدير في الروايتين بالمؤلف، وطالما كان التصدير معبرا يستحضر من خلاله الكاتب أنداده، وأشباهه ، ونظائره.

- من ناحية بناء الفضاء النصي للتصدير فهو لم يخضع للتجريب على مستوى نوع الخطوط أو اتجاه الكتابة، وإنما تأسس الفضاء النصي على تصالب المستويين الأفقي والعمودي وما تولد عنه من بنينة تفضية للسواد والبياض المنتجة للأشكال أي للفضاء الصوري العام المشاكل للفضاء الدلالي .

- انفردت رواية وطن من زجاج بالاحتفاء بعتبة (الإهداء)، من ناحية بناء الفضاء الدلالي فقد كشف الإهداء عن إيديولوجيا الكاتبة ، وكشف عن توجهاتها الفنية في تحميل الإهداء أدوار البداية السردية ومهمة تعديل دلالة العنوان، أما الفضاء النصي فقد أبان عن هيمنة بنية الاتصال وزمن التوسيع، وغلبة الحركة على السكون، مما يحيل فضاء الإهداء إلى فضاء للبوح والإفضاء .

- مقاربة التشكيل البصري لعتبة الغلاف ومختلف عناصره (اسم المؤلف، التحديد التجنيسي، والصورة)- وهي عتبة تقع تحت مسؤولية مباشرة للناشر -أفضت بنا إلى النتائج الآتية:

- في بناء الفضاء النصي للأغلفة أخذ التشكيل البصري للعنوان مكانة مركزية من ناحيتي الموقع والرسم الكاليغرافي، وفيما استقر اسم المؤلف في رأس صفحة العنوان إعلانا على الملكية والتعالي، جاءت إشارة التحديد التجنيسي أسفلها لتعلن إعلانا صريحا انتماء العمل إلى نوع (الرواية) .

- وقعت كل الروايات المدروسة باسم المؤلف الشخصي، الاسم المسجل في الحالة المدنية لا يحمل أي دلالة في حد ذاته، وإنما يتكرس من خلال التجربة الروائية لصاحبه، فينحرف من كونه علامة فارغة دلاليا ليتحول إلى أيقونة تتقدم حتى على العمل نفسه.

خـاتمة

- أعلنت كل الأعمال المدروسة على أنها تندرج تحت نوع (الرواية)، ما أجمله التحديد التجنيسي فصلته النصوص وكشفت عن وجود أنواع مختلفة ضمن النوع الروائي.

- في مقاربة الصورة المصاحبة للغلاف الروائي التي تباينت أنماطها بين لوحات تشكيلية (تجريدية سريالية وتعبيرية، وانطباعية) وفوتوغرافية، وقد تبينت صعوبات القراءة التأويلية للوحات التشكيلية في علاقتها بالنصوص السردية "الورم" و"أشجار القيامة" و"وطن من زجاج "، حتى مع تعالقهما الظاهر، فيما تحمل الصورة الفوتوغرافية مرجعها معها وتيسر مسالك التأويل في "البيت الأندلسي". ومع ذلك تبقى عتبات الناشر عتبات غير مستقرة، ولا ينبغي الركون إليها تماما .

بهذه النتائج نختم بحثنا ، دون أن نجزم بالنتائج ولا أن نركن إليها ، لأن الخطاب المصاحب خطاب تأويل وليس خطاب تدليل، خطاب لا يقول بنفسه إلا ما قاله القارئ ، ومن هنا فستبقى هذه القراءة ، قراءة محتملة ضمن نسق من القراءات المكنة .

والحمد لله رب العالمين.

ملخص البحث

شهدت الدراسات النقدية في السنوات الأخيرة اهتماما كبيرا بالنص الموازي أو ما يعرف بالعتبات، وحسب تحديدات (جيرار جينيت) فإن النص المصاحب هو أحد وجهي النص الموازي، والنص المصاحب يشمل العتبات التي تتصل مباشرة بالنص وترافقه. تحاول هذه الدراسة الموسومة ب"شعرية الخطاب المصاحب للرواية الجزائرية (من 2000 إلى 2010)" ، مقاربة العتبات كإستراتيجية نصية في أربعة روايات منتخبة لتمثيل الفترة المحددة وهي، "**الورم** " لمحمد ساري، و"**أشجار القيامة**" لبشير مفتي، و"**وطن من زجاج**" لياسمينة صالح، ورواية "**البيت الأندلسي**" لواسيني الأعرج . تهدف هذه الدراسة إلى اكتشاف:

1/ إستراتيجية بناء وصوغ شعرية العنوان الروائي، ومقاربة بنائه النصي ، وحواره مع الرواية .

2/التجريب على مستوى العتبات وشعرية الداخل (العنونة الداخلية والبداية السردية).

3/جماليات الفضاء البصري (الأغلفة)، والفضاء النصي (التصديرات والإهداء).

Résumé :

Au cours des dernières années les études critiques ont vu un grand intérêt dans le paratexte, ou ce qui est connu sous le nom des seuils, en fonction de sélections de Gérard Genette, le pèritexte est l'un deux cotés du paratexte.

le pèritexte comprend des seuils qui sont directement liés au texte et accompagne, cette étude intitulé "la poésie du péretexte du roman algérien(2000-2010)", tend a approcher les seuils comme une stratégie textuelle dans quatre romans choisis pour représenter cette période, Ces romans son : Le roman (**La tumeur**) de Mohammed Sari, le roman(**Arbres de Al kiama**) de Bachir Mufti, le roman (**Patrie de verre**) de Yasmina Saleh, et le roman (la Maison Andalouse) de Wacini Laaredj. Le but de cette étude est de découvrir

1/ la stratégie de construction poétique du titre du roman, son approche textuelle et sa relation au roman

2/L'expérimentation des seuils et la poétique interne dans les romans(les titres internes et l'incipit).

3/L'esthétique de l'espace visuel(les couvertures), et de l'espace textuel(les épigraphes, et les dédicaces) .

قائمة المصادر

والمراجع

- القرآن الكريم برواية ورش.

أولا– المصادر:

أ– مدونة البحث:

1. بشير مفتي " **أشجار القيامة** " : الدار العربية للعلوم –ناشرون الاختلاف ، 2005.
2. محمد ساري "**الورم** ": منشورات الاختلاف، ط1، 2002 .
3. ياسمينة صالح، " **وطن من زجاج**" الدار العربية للعلوم –ناشرون الاختلاف، 2006.
4. واسيني الأعرج " **البيت الأندلسي**" منشورات الجمل ، بيروت بغداد، ط1 ، 2010.

ب – مدونات أخرى:

– العربية:

1. بشير مفتي :**أرخبيل الذباب**، الدار العربية للعلوم –ناشرون الاختلاف ، ط2، 2010.
2. : واسيني الأعرج : **رمل المايا** : (**فاجعة الليلة السابعة بعد الألف**) ، دار كنعان ، سوريا ، ط 1 ، 1993 .
3. : واسيني الأعرج : **كريماتوريوم** (**سوناتا لأشباح القدس**) ، منشورات الفضاء الحر و منشورات بغدادي ، ط 1 ، 2008 .
4. : واسيني الأعرج : **مملكة الفراشة** : دار الآداب ، لبنان ، 2013 .

– المترجمة:

1. .م.كويتزي: **في انتظار البرابرة** ، ترجمة : ابتسام عبد الله، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، بيروت،المغرب، لبنان ، ط2، 2004.

– باللغة الأجنبية:

2. Waciny Laredj : **la Maison Andalous** , trad. : Marcel Bois, actes sud , sindbad , paris , 2017

ثانيا– المراجع:

1– المراجع العربية:

1- إبراهيم الحيسن: **التربية على الفن (حفر في آليات التلقي التشكيلي والجمالي)**، تقديم : عبد الكريم غريب، منشورات عالم التربية ،المغرب،ط1، 2009

2- أحمد العدواني : **بداية النص الروائي، (مقاربة لآليات تشكل الدلالة)**، النادي الأدبي بالرياض ، المركز الثقافي العربي، السعودية، المغرب، ط1، 2011

3- أحمد فرشوخ : **تأويل النص الروائي**، مكتبة السلام الجديدة، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء ،المغرب، ط1، 2006

4- :أحمد فرشوخ: جمالية النص الروائي (**مقاربة تحليلية لرواية"لعبة النسيان"**)، دار الأمان، الرباط ، ط1998،1

5- أحمد مختار العابدي : **صورة من حياة الحرب و الجهاد في الأندلس**، منشاة المعارف ، مصر، ط 1 ، 2000

6- – أمنة بلعلى: **المتخيل في الرواية الجزائرية (من التماثل إلى المختلف)**، دار الأمل للطباعة والنشر، الجزائر، ط1، 2006

7- أنور المرتجي : **سيميائية النص الأدبي** ، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب ، 1987

8 – إياد محمد الصقر: **فلسفة الألوان**، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان ، الأردن، ط1، 2010.

9- بسام قطوس : **سيمياء العنوان**، وزارة الثقافة ، الأردن،ط،1، 2001 .

10- حسين خالد حسين: **في نظرية العنوان (مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية)**، دار التكوين للتأليف والنشر والتوزيع، سوريا، دط ، 20073.

11- حسين خمري : **فضاء المتخيل**، منشورا ت الاختلاف ، الجزائر، ط1، 2002

12- حسين خمري: **نظرية النص (من بنية المعنى إلى سينمائية الدال)**، الدار العربية للعلوم ناشرون ، منشورات الاختلاف، لبنان، الجزائر، ط1، 2007

13- جميل حمداوي: **دراسات في النقد الروائي(بين النظرية والتطبيق)** ، دار نشر المعرفة ، المغرب، ط1، 2013

14– جميل حمداوي: شعرية النص الموازي(عتبات النص الأدبي) ، دار النشر المعرفة ، المغرب، ط1 . 2014

15- خالد حسين حسين: **في نظرية العنوان (مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية)**، دار التكوين للتأليف والنشر والتوزيع، سوريا، دط ، 2007

16- ابن داود عبد النور: **المدخل الفلسفي للحداثة(تحليل نظام تمظهر الفكر الغربي)**، الدارالعربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، مؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم، لبنان – الجزائر- الإمارات، 2009

17 - سعيد يقطين : **القراءة والتجربة** ، دار الثقافة ، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985 .

18- ـــــــــ: **انفتاح النص الروائي**، المركز الثقافي العربي ؛ الدار البيضاء، المغرب، 1 ط، 1989

19- ـــــــــ : **قضايا الرواية العربية الجديدة (الوجود والحدود)**، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، دار الأمان ، لبنان،الجزائر، المغرب، ط1، 2012.

20- شعيب حليفي : هوية العلامات (في العتبات وبناء التأويل)، دار الثقافة،الدار البيضاء، المغرب،ط1، 2005.

21- صبري حا فظ : **أفق الخطاب النقدي (دراسات نظرية وقراءات تطبيقات تطبيقية)**، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1996.

22- صدوق نور الدين: **البداية في النص الروائي**، دار الحوار للنشر والتوزيع ، سوريا ، ط1، 1994

23- صلاح صالح: **سرد الآخر** ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب، ط 1 ،2003

24- عادل عبد الله : **التفكيكية (إدارة الاختلاف وسلطة العقل)** ، دار الحصاد للنشر والتوزيع والطباعة ، سوريا ، ط1 ، 2000

25-عبد الحق بلعابد: **عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)** ، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف ، لبنان ، الجزائر، ط1، 2008

26- عبد الرزاق بلال: **مدخل إلى عتبات النص (دراسة في المقدمات النقد العربي القديم)**، أفريقيا الشرق ، الدار البيضاء، المغرب، 2000.

27 - عبد العزيز ضويو: **التجريب في الرواية العربية المعاصرة (دراسة تحليلية لنصوص روائية حديثة)**، عالم الكتاب الحديث، الأردن، ط1، 2014

28- عبد الفتاح الجحمري: **عتبات النص (البنية و الدلالة)** منشورات الرابطة ، الدار البيضاء، المغرب ، 1996 ،
29- عبد الفتاح كيليطو: **الأدب والغرابة** ، دار الطليعة لبنان ، ط1 ،1982.
30- عبد القادر رحيم: **علم العنونة (دراسة تطبيقية)** ، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2010

31- عبد المالك أشهبون : **عتبات الكتابة في الرواية العربية**، دار الحوار، سوريا، ط1 2009

32- ـــــــ: البداية والنهاية في الرواية العربية، الناي للدراسات والنشر والتوزيع ، دمشق، سوريا، ط1، 2011.

33-ـــــــ: العنوان في الرواية العربية، رؤية للنشر والتوزيع،القاهرة ، مصر ، ط1، 2013.

34- عبد المجيد الحسيب : **الرواية العربية الجديدة و إشكالية اللغة** ، عالم الكتب الحديث ، الأردن، ط1، 2014

35-علي ناصر كنانة: **إنتاج وإعادة إنتاج الوعي (عناصر الاستمالة والتضليل)**: منشورات الجمل، بغداد، بيروت، 2009

36-عبد الله إبراهيم: **السرد الاعتراف والهوية**..،المؤسسة العربية للدراسات والنّشر، بيروت، لبنان، ط1، 2011

37- ـــــــ : **السردية العربية الحديثة (الأبنية السردية والدلالية)**، ج2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، لبنان، ط1،

38-عبد الله الغذامي: **المرأة واللغة**، المركز الثقافي العربي ، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1996

39-عزوز علي إسماعيل : **عتبات النص في الرواية العربية (دراسة سميولوجية سردية)** ، الهيئة العربية العامة للكتاب القاهرة، مصر، 2013

40- عفيف البوني : **في الهوية القومية العربية** ، ضمن كتاب: **الهوية وقضاياها في الوعي العربي المعاصر**:مركز، دراسات الوحدة العربية ، لبنان،2013 .

41- فريدة إبراهيم موسى: **زمن المحنة في سرد الكاتبة الجزائرية (دراسة نقدية)** ، دار غيداء للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2012

42- كمال الرياحي : الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج (قراءة في التشكيل الروائي لحراسة الظلال) منشورات كارم الشريف تونس .2009 . ط 1

43-لطيفة النجار: **اللغة العربية بين لأزمة الهوية وإشكالية الاختيار**، ضمن كتاب:**اللغة والهوية في الوطن العربي** ، (إشكاليات تاريخية وثقافية وسياسية) ، المركز العربي للأبحاث ودراسات السياسات، قطر ، لبنان،ط1، 2013

44- محرز بن يوسف بودية: **قراءات في عتبات الكتاب**، منشورات مخبر تحليل الخطاب وبلاغة التداول، جامعة منوبة ، تونس، ط1، 2012

محمد فكري الجزار: **العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1 ، 1998

45- مخلوف عامر: **الرواية والتحولات في الجزائر(دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية)**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط2000،1.

46- مصطفى سلوي: **عتبات النص: المفهوم – الموقعية– الشكل**،منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، وجدة، المغرب، ط1 ،2003.

47- محمد أسعد النادري: **نحو اللغة العربية (في قواعد النحو والصرف)**، المكتبة العصرية ، بيروت ، لبنان ، ط2، 1997

48- محمد بازي : **العنوان في الثقافة العربية (التشكيل ومسالك التأويل)** ، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت، الجزائر، ط1، 2012 .

49- محمد برادة : **الرواية العربية و رهان التجديد** ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر ، 2012

50- ـــــــ: **فضاءات روائية** ، منشورات وزارة الثقافة ، الرباط، المغرب، ط1، 2003

51- محمد بنيس : **الشعر العربي الحديث . بنياته و إبدالاتها** . 1ج، (التقليدية)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1989 .

52- محمد داود : **الرواية الجديدة (بنيتها و تحولاتها)** ، ابن النديم للنشر و التوزيع ، دار الروافد الثقافية ، ناشرون ، الجزائر، لبنان ، ط1 ، 2013

53- محمد عزام : **شعرية الخطاب السردي** ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، سوريا ، 2005

54- محمد عويس: **العنوان في الأدب العرب (النشأة والتطور)** ، المكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، 1988

55- محمد فكري الجزار: **العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1 ، 1998

56- محمد الماكري : **الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)**، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط 1، 1991

57- محمد معتصم : **بنية السرد العربي من مساءلة الواقع إلى سؤال المصير**، الدار العربية للعلوم ناشرون ، منشورات ضفاف ، لبنان الجزائر ط1 ، 2010 .

58- ـــــــ: **المتخيل المختلف (دراسة تأويلية في الرواية العربية المعاصرة)**، منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2014.

59- محمود شيت خطاب : **قادة فتح الأندلس** ، مج 1 ، مؤسسة علوم القران ، منار للنشر و التوزيع ، لبنان ، سوريا، ط1 ، 2003 .

60- مهدي صلاح الجويدي: **التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد**، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1 ،2012

61- نادر كاظم : **الهوية والسرد** ، دار الفراشة للنشر والتوزيع ، الكويت ،ط 2 ، 2016 .

62- نبيل منصر: **الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة**، دار توبقال ، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007.

63- نهلة فيصل الأحمد: **التفاعل النصي (التناصية، النظرية والمنهج)** ، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر ، ط1 2010

64- الهاشم أسمهر: **عتبات المحكي القصير في التراث العربي الإسلامي (الأخبار والكرامات والطرف)**، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، لبنان، ط1 ،2008.

65- ياسين النصير: **الاستهلال (فن البدايات في النص الأدبي)**،دار نينوى، دمشق، سوريا، ط1، 2009.

66- يسرى عبد الله : **الرواية المصرية : سؤال الحرية ومساءلة الاستبداد** ، دار الأدهم للنشر والتوزيع ،القاهرة، مصر،ط1، 2012.

67- يوسف الإدريسي:**عتبات النص(بحث في التراث العربي و لخطاب النقدي المعاصر)**، منشورات مقاربات ، المغرب، ط1 ، 2008 .

2- المراجع المترجمة :

1. أيان ألموند : **التصوف والتفكيك (درس مقارن بين ابن عربي ودريدا)** ، ترجمة وتقديم : حسام نايل،، مراجعة: محمد بريري، المركز القومي للترجمة، القاهرة، الطبعة 1، 2011.
2. أمبرتو إيكو: **سيميائيات الأنساق البصرية**، ترجمة محمد التهامي العماري، محمد أودادا، مراجعة وتقديم : السعيد بن كراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا،ط1، 2008.
3. بيرنار فاليط: **النص الروائي (منتج و تقنيات)** ،ترجمة :رشيد بن حدو، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة مصر، دط،1999
4. بينيديتو كروتشه: **علم الجمال**، ترجمة: نزيه الحكيم، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، القاهرة، مصر ، 1963
5. تزفيتان تودروف : **ميخائيل باختين المبدأ الحواري**، ترجمة: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان ط2، 1996
6. ج جينز بروكيير، ودونال كربو: **السرد والهوية (دراسات في السيرة الذاتية والذات والثقافة)**، ترجمة : عبد المقصود عبد الكريم، المركز القومي للترجمة ، القاهرة، مصر ، ط1، 2015.
7. ج س كولان : **الأندلس** ، ترجمة : إبراهيم نورشيد وآخرين ، دار الكتاب اللبناني ، دار الكتاب المصري ، لبنان ، مصر ، ط1 ، 1980 .
8. جوليا كريستيفا: **علم النص**: ترجمة فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991.

9. جون ماري شافر : **من النص إلى الجنس** ، ترجمة:عبد العزيز شبيل ، ضمن كتاب ، نظرية الأجناس الأدبية لمجموعة مؤلفين ، النادي الثقافي بجدة ، السعودية، ط1، 1994

10. جيرالد برانس: **قاموس السرديات** ، ترجمة السيد إمام ، ميريت للنشر والمعلومات ، القاهرة ، ط1 ،2003 .

11. رولان بورنوف وريال أونيليه : **عالم الرواية** ، ترجمة : نهاد التركلي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد – دط – 1991

12. رولان بارت: **الغرفة المضيئة (تأملات في الفوتوغرافيا)**، ترجمة هالة نمر، مراجعة: أنور مغيث، المركز القومي للترجمة، مصر ، ط1، 2010

13. ريجيس دوبري: **حياة الصورة وموتها**: ترجمة : فريد الزاهي، ط2، أفريقيا الشرق ، المغرب ، 2013

14. ميخائيل باختين : **الرواية والملحمة (دراسة الرواية، مسائل في المنهجية)**،ترجمة: جمال شحيذ ، معهد الإنماء العربي ، بيروت لبنان، الهيئة القومية للبحث العلمي ، ليبيا، ط 1 ،1982

15. ميشيل بوتور : **بحوث في الرواية الجديدة**، ترجمة فريد أنطونيوس، منشورات عويدات ، بيروت، باريس، ط3، 1986

16. ميشال فوكو: **حفريات المعرفة**: ترجمة: سالم يفوت، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986.

17. مجموعة مؤلفين ، ترجمة : محمد خير البقاعي: **دراسات في النص والتناصية**، مركز الأنماط الحضاري، سوريا، ط2، 1998

18. مجموعة من المؤلفين : **جماليات ما وراء النص**، ترجمة: أماني أبو رحمة ، دار نينوى ، سوريا ،2010

19. عبد الفتاح كيليطو:**الكتابة والتناسخ (مفهوم المؤلف في الثقافة العربية)** ، ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي، دار التنوير، لبنان، 1985

20. عبد الفتاح كيليطو: **لسان آدم** : ترجمة عبد الكبير الشرقاوي . دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء، المغرب ، ط1 ، 1995

21. عبد الفتاح كيليطو: **المقامات السرد والأنساق الثقافية** ، تر عبد الكبير الشرقاوي ، دار توبقال ، المغرب ، ط1، 1993

22. غاستون باشلار: **جماليات المكان** ، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ، لبنان، ط2، 1984.

23. فريديريك نيتشة:**هكذا تكلم زرادشت** ، تر:فليكس فارس، دار القلم، لبنان ، د.ط، دت.

24. نتالي بييقي غروس: **مدخل إلى التناص**، ترجمة وتحقيق: عبد الحميد بورايو، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع دمشق، سوريا ،ط1 ،2012

3-المراجع باللغة الأجنبية:

1. : Andriéa Del lungo : **pour une poétique de l'incipit**
2. Alain Robbe - Grillet : **pour un nouveau roman** . éditions de minuit , paris
3. Antoine du compagnon: **la seconde main** (**ou la travail de la citation**) , seuil, Paris, 1979
4. Charles Haroche : les langages du roman , les éditeurs français , réunis , paris , 1979
5. Charles Grivel : **la production de l'intérêt romanesque** -un état du texte (1870-1880), un essai de sa théori, la Haye-Paris, Mouton,1973.
6. Georges Lukas : **textes** , édition sociales ; paris , 1985
7. Gérard Genette : **Introduction à l'archétexte**, col poétique, Editions du, seuil, Paris,1982
8. Gérard Genette: **Palimpsestes** (**la littérature au seconde degré**), Edition du seuil, Paris, 1982
9. Gérard Genette : **Seuils**, coll Points Editions du seuil, pars, 1987
10. Henri Mitterand : **le discours du Roman** PVF, Paris 1980,p16
11. Jacques Derrida : la dissémination, éd du seuil , Paris, 1972
12. Jean-Pierre Goldenstein : **Entrées en littérature** , éd Hachette, :coll. F/auto formation, paris , 1990.
13. J.Marie Schaeffer :**qu'est-ce qu'un genre litteraire**, Seuil ,1989
14. : Leo.H Hoek: **la marque du titre**, **dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle**, Mouton ,Paris
15. Michel Butor : **essais sur le roman** , éditons Gallimard , paris , 1969
16. Philipe Lane , **la périphérie du texte**, Paris , Nathan, 1992

4- المراجع التراثية :

1- الأمدي (الحسن بن بشر بن يحي) : **الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري**، تحقيق: أحمد صقر، ج1، دار المعارف، القاهرة، ط 2 ،1972

2- البكري (أبو عبد الله): **جغرافية الأندلس و أوروبا من كتاب المسالك و الممالك** ، تحقيق : عبد الرحمان على الحجي . بيروت ، لبنان

3- التهانوي(محمد علاء بن علي): **كتاب اصطلاحات الفنون** ، تحقيق والحواشي: أحمد حسن بسيج، ج 1، دار الكتب العلمية، لبنان، 1998

4- (علي بن محمد) الجرجاني : **كتاب التعريفات** ، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1989.

5- ابن رشيق (أبو علي الحسن بن علي): **العمدة في محاسن الشعر وأدبه** ، تحقيق: محمد قرقزان، ج1، دار المعرفة. بيروت، لبنان ، 1988

6- الزمخشري (أبو القاسم محمد بن عمر الخوارزمي): **أساس البلاغة** ، دار صادر، بيروت، لبنان

7- السيوطي (جلال الدين): **الإتقان في علوم القرآن**، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2 ، 1991

8- العسكري (أبو هلال) : **الصناعتين (الكتاب والشعر)**، تحقيق: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1981.

9- ابن قتيبة (ابو محمد عبد الله بن مسلم) : **الشعر و الشعراء** ، تحقيق: أحمد محمد شاكر ،2ج، دار المعارف، القاهرة ، ط 2، 1966.

10- قدامة بن جعفر(أبو الفرج)، **نقد الشعر**، تحقيق وتعليق : طه حسين، وعبد الحميد العبادي، القاهرة ، مصر، 1933.

11- القلقشدي (أبو العباس أحمد بن يحي الأزدي) : **صبح الأعشى في صناعة الإنشا** ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة النشر، مصر ، دط، دت.

12- (محمد بن يزيد) المبرد: **المقتضب**، ج4،تحقيق: محمد عبد الخالق عضيمة، عالم الكتب، بيروت، لبنان،دط ،دت

رابعا: المجلات والدوريات:

1- المقالات باللغة العربية:

1. إحسان صطوف: **جدل الجميل والقبيح ومقاربته في العمل الفني المطبوع**، مجلة جامعة دمشق للعلوم الهندسية، سوريا، المجلد الثلاثون، العدد 2، 2014

2. باسمة درويش : **عتبات النص**، مجلة علامات، ج61 ، مج 16 ، النادي الأدبي بجدة ،السعودية ، ماي 2007.

3. جليلة الطريطر: **شعرية الفاتحة النصية (حنا مينة نموذجا)**،علامات في النقد،ع29،النادي الأدبي جدة، السعودية، 1989

4. جمال بوطيب:**العنوان في الرواية المغربية(حداثة النص/حداثة محيطه)، ضمن كتاب: الرواية المغربية (أسئلة الحداثة)**، منشورات مختبر السرديات ،كلية الآداب والعلوم الإنسانية (ابن مسيك) ، الدار البيضاء ،ط 1 ،1996

5. حافظ محمد جمال الدين المغربي : **التناص (المصطلح والقيمة)**، مجلة علامات، ج51 مج 13، النادي الثقافي جدة، السعودية، مارس 2004

6. حسن لشكر : **الرواية العربية والفنون السمعية البصرية (مظاهر التفاعل)**، المجلة العربية الرياض ، السعودية ، 1431

7. ابن ذهيبة بن نكاع : **ترجمة المصطلح المسرحي إلى العربية بين الحضور والغياب**، مجلة علامات ، النادي الأدبي الثقافي جدة ، السعودية، مج 64، ع16 ، فيفري 2008

8- رشيد بن حدو . **حين تفكر الرواية في الروائي** ، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع 67/66،لبنان، أوت 1989

8. سليمة لوكام : **شعرية النص عند جيرار جينيت من (الأطراس إلى العتبات)**، مجلة التواصل ، ع 23 ، جامعة عنابة ، 2009

9. سمحة الخولي : **الارتجال و تقاليده في الموسيقى العربية** ، مجلة عالم الفكر ، الكويت ، م 06 – ع 01 ، 1975

10. شاكر عبد الحميد : **التفضيل الجمالي (دراسة في سيكولوجية التذوق الفني)**، عالم المعرفة، ع267، الكويت، مارس2001

11. شوقي زهرة : هندسة المكان لشعر صالح سعيد الزهراني ، علامات ، ج 52 ، مج 13 ، 2004 .

12. صابر حرابي: **الميتا رواية والسرد على هامش التاريخ في "البيت الأندلسي" لواسيني الأعرج**، مجلة مقاليد،ع09 ، جامعة ورقلة ، الجزائر، ديسمبر 2015

13. صبري حافظ : **البدايات وظيفتها في النص القصصي**، مجلة الكرمل ،ع21-22، 1986.

14. عبد الحق بلعابد: **قصد رفع القلق المصطلح النقدي**، علامات، مج15،ج58.النادي الأدبي، جدة، السعودية 2005،

15. عبد العزيز بن عبد الجليل : **الموسيقا الأندلسية المغربية** ، عالم المعرفة ، الكويت ، 1990

16. عبد الله أبو الهيف : **العتبات النصية في الرواية العربية (عواصف الطيور الجيلالي خلاص أنمونجا)**، مجلة المسار ، ع75/74، إتحاد الكتاب التونسيين، تونس.

17. عبد الوهاب بلال : **المقامات العراقية** : مجلة عالم الفكر، م6 ، ع1 ، الكويت

18. فريد الزاهي: **الصّورة وتحليل الخطاب البصري في العالم العربي (من اللّغة إلى المرئي)**، مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب جامعة تيزي وزو، الجزائر، ع 14.

19.لعموري زاوي : **رواية "برق الليل" بين شعرية العنوان وفتنة الصورة** ، مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب جامعة تيزي وزو، الجزائر، ع 9 ، جوان 2011.

20.محمد أبو رزيق: **النص التشكيلي بين اللغة البصرية والتأويل**، مجلة الصورة، دائرة الثقافة و الإعلام بالشارقة، ع 2، ماي 2003.

21.محمد شوقي الزين : **الخطاب وإعلان الحاضر(تجربة الفكر عند فوكو)**، كتابات معاصرة ،ع 38،لبنان.

22.محمد المنادي : **النص الموازي أفاق المعنى خارج النص**، علامات ،مج16، ج61، النادي الأدبي جدة ، السعودية، ماي 2007

23.محمد الهادي المطوي : **شعرية العنوان في الساق في ما هو الفارياق** ، مجلة علم الفكر، مج 28 ، ع1 ، المجلس الأعلى للثقافة والآداب ، الكويت ، 1999 .

24.محمد وهابي : **مفهوم التناص عند جوليا كريستيفا**، علامات ع 54 ،النادي الأدبي الثقافي جدة- السعودية ، 2004.

25.مختار الحسني : **نظرية التناص**، مجلة علامات في النقد ، مج34 ، ع 9 ، بيروت ، لبنان، ديسمبر 1999

26.نبيل صالح الدراس : **ظاهرة التوزيع في الإيقاعات العربية " دراسة تحليلية "**، مجلة الأردنية للفنون ،ج 06 ،ع 02 2013

27.واسيني الأعرج : **الرواية التاريخية (أوهام الحقيقة)** ، مجلّة الثقافة ، ع:19، وزارة الثقافة، الجزائر، ،2009.

2- المقالات المترجمة:

1. أمبرتو إيكو : **اسم الوردة** ، آليات الكتابة ، ترجمة وتقديم عبد الرحمن بوعلي ، مجلة نزوى ، ع 14 ، أفريل 1998 ،
2. ميخائيل باختين : **المتكلم في الرواية**، تر : محمد برادة ، فصول الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، مصر، م05، ع03، 1985
3. ميشال فوكو : **ما المؤلف** ، الفكر العربي المعاصر،بيروت، لبنان ، العدد المزدوج 6/7، 1980
4. رامان سيلدن : **النظرية الأدبية المعاصرة** ، ترجمة جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ، مصر ، 1998
5. . يوري لوتمان : **مشكلة العمل المكان الفني** . ترجمة سيزا قاسم، مجلة عيون المقالات، ع8 . 1987

3-المقالات باللغة الأجنبية :

1. Claude Duchet : **Pour une socio- critique ou variations sur incipit** ,littérature volume 01 , numéro 01 ,paris ,1971
2. Claude Dauchet : **idéologie de la mise en texte** ; in la pansé, n 215 ;1980

3. M. Heidegger : **batir** . **habiter** . **penser** .in essais et en conférences , les essais LXC,NRF . Gallimard . paris . 1958

خامسا– المعاجم:

1– المعاجم العربية:

1– أحمد بن فارس: **معجم مقاييس اللغة** ، تحقيق : عبد السلام هارون ، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، مصر.

2–الزبيدي (أبو الفيض مرتضى بن محمد): **تاج العروس عن جواهر القاموس** ، المطبعة الخيرية ، القاهرة ، مصر . ط1،

3– الفيروز أبادي (أبو الطاهر محمد بن يعقوب : **القاموس المحيط**، تحقيق مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، إشراف:
4–محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت ، لبنان، ط8، 2005.
5– ابن منظور(أبو الفضل محمد بن مكرم): **لسان العرب**، ، دار صادر، بيروت، لبنان، ط4.

2– المعاجم باللغة الأجنبية:

1.Paul Robert : **Dictionnaire le petit Robert** (Dictionnaire de la langue française) , éd Robert, Paris, 1992, p : 1179

سادسا– البحوث والرسائل:

1. عبد الحق بلعابد : **مكونات المنجز الروائي (تطبيق شبكة القراءة على روايات محمد برادة)**، رسالة دكتوراه مخطوط ، جامعة الجزائر، 2007– 2008، ص189.
2. نعيمة فرطاس : **نظرية المتعاليات النصية عند جيرار جينيت وتطبيقاتها لدى بعض الدارسين العرب المحدثين**، رسالة دكتوراه العلوم ، جامعة بسكرة، 2010–2011.

سابعا– مواقع الشبكة :

1. https://ar.wikipedia.org/
2. محمد بنيس: **بيان الكتابة 1980**، متوفر عبر موقع (جهات)
3. http://www.jehat.com/ar/BayanatShe3reya
4. **تشكيليون فلسطينيون(73) الفنان فلادمير تماري**، خاص بمؤسسة فلسطين للثقافة : الموقع عبر الشبكة: www.thaqafa.org
5. إيلاف : **فنانون من العالم: بشار العيسى**: موقع إيلاف العنوان عبر الشبكة: www elaph.com
6. **ترتهن أعماله لمرجعية القرية ...الفنان التشكيلي العربي بشار العيسى في غاليري يوروبيا بباريس** ، الدستور، عمان، يوليو 2006. العنوان عبرالشبكة :https://www.addustour.com/articles/462881

فهرس

الموضوعات

فهرس الموضوعات

العنوان	الصفحة
مقدمة	أ-ط
الفصل الأول الفصل الأول : بناء النص الموازي في الشعرية	11- 70
أولا- المشروع الشعري لجيرار جينيت :	11
ثانيا -علاقات التعالي النصي وبناء شعرية المتعاليات النصية:	15
1/التناصية	16
1-1 ميخائيل باختين والمبدأ الحواري	16
2-1 جوليا كريستيفا :	20
3-1 التناص عند جيرار جينيت	23
2/النصية الموازية : la paratextualité	29
3-النصية الواصفة La métatextualité	30
4/ النصية الجامعة Architextualité	31
5/النصية المتفرعة hypertextualité:	32
ثالثا/النص الموازي: المفهوم والمصطلح والإجراء	33
1/المفهوم	33
1-1 - النص الموازي قبل جينيت	33
2-1- تحديد جيرار جينيت للنص الموازي	37
2-2/ Le paratexte: إشكالية وضع ونقل المصطلح	47
2-2-1- وضع المصطلح	47
2-2- نقل مصطلح le paratexte	48

3/ مقاربة النص الموازي / قوانين النص الموازي	57
3-1 فضاء النص الموازي	57
3-2 -المظهر المادي للنص الموازي	58
3-3 --زمنية النص الموازي	59
3-4 --وظيفة النص الموازي	61
رابعا: التراث النقدي العربي والعتبات النصية	63
الفصل الثاني: شعرية خطاب العنونة الروائية.	**72-190**
أولا- شعرية النص المصاحب وبناء نظريّة العنوان	72
1/ المعجم وبناء الجذر اللغوي للعنوان	72
2/ جينيت: وبناء نظريّة العنوان	74
3/بناء مقاربة العنوان	76
-4- وظائف العنوان	79
ثانيا - شعرية العنوان في رواية "الورم" لمحمد ساري	84
1- رواية "الورم" من النص الفوقي إلى النص	84
2- البناء النصي لعنوان رواية "الورم" لمحمد ساري	87
3- حوار العنوان / النص في رواية "الورم" واشتغال الدلالة	90
3-1- عنوان "الورم" جارا رمزيا:	90
3-2- عنوان "الورم" كتابة القبيح جماليا	92
3-3- عنوان "الورم" العنوان الوسم	101
3-4- رواية " الورم" واشتغال الوظائف العنوان	102

ثانيا/ شعرية العنوان في رواية أشجار القيامة	105
1- معمارية الرواية ونزعة التجريب	105
2- عنوان " أشجار القيامة" والبناء النصي	106
3/حوار النص العنوان	113
أ/ فعل الكتابة	115
ب/ الحضور الأنثوي/ السرد على لسان الأنثى استرجاع مملكة الحكي	120
4-تشكيلات عنوان أشجار القيامة:	123
أ- تشكلات الأشجار : الشخصيات والنهايات التراجيدية	124
ب- تشكلات القيامة، الإزاحة نحو الهامش:	127
5/وظائف العنوان في رواية أشجار القيامة	133
رابعا- شعرية العنوان في رواية "وطن من زجاج"	136
1- العنوان في رواية " وطن من زجاج" والبناء النصي	136
عنوان " وطن من زجاج " حوار العنوان / النص واشتغال الدلالة	140
2- -1- وطن من زجاج / السلطة ومتخيل الظل	141
2-2- وطن من زجاج/ الكتابة ذاكرة الوطن	146
2-3-وطن من زجاج / امرأة من زجاج	148
خامسا خامسا: شعرية العنوان في راوية " البيت الأندلسي" لواسيني الأعرج	149
1- راوية " البيت الأندلسي " تحبيك التاريخ والهوية	149

2/ العنوان الرئيس في رواية "البيت الأندلسي" والبناء النصي	152
- عنوان " البيت الأندلسي " حوار العنوان / النص واشتغال الدلالة	167
4- العنوان الرئيس واشتغال الوظائف	175
/شعرية العنوان الفرعي	178
5-2- العنوان الفرعي"Mémorium" البناء النصي	179
-3- العنوان الفرعي"Mémorium" حوار العنوان / النص وتشكيل الدلالة	183
5-3-1-(Mémorium) : تأنيث المكان ، تمكين الأنثى وفعل الكتابة	185
5-3-2- تغريبتان.. نوستالجيا أو إزاحة المنفى	186
5-4 -وظائف العنوان الفرعي	189
الفصل الثالث : شعرية عتبات الداخل /العنونة الداخلية وعتبات التخييل	**292-192**
أولا: البناء النظري للعنوان الداخلي	192
1 /العنوان الداخلي في رواية أشجار القيامة: مفرد بصيغة الجمع	149
1-1-/إستراتيجية البناء النصي للعنونة الداخلية في رواية أشجار القيامة	195
أ- آلية التناص	199

ب- الاخ(ت)لاف	200
ج- الانتشار/ التشتيت	204
2/:العنونة الداخلية في رواية (البيت الأندلسي): شعرية معجم الموسيقي الأندلسية	205
أ/استخبار ماسيكا : معزوفة الأنوثة	211
ب/ توشية (مراد باسطا) : معزوفة الموريسكي الأخير	212
ج/نوبة خليج الغرباء :عنوان النوستالجيا	213
د/وصلة الخيبة : عنوان للذاكرة والانكسار	215
ه/إيقاعات الحرف السري : تشفير الهوية والذاكرة	217
و/في مقام الرماد . العنوان المعلق	219
ز/لمسة سيكا الناعمة . في سبيل الختم	220
3- اشتغال الوظائف العناوين الداخلية في "البيت الأندلسي	222
ثانيا / العتبة التخييلية : عتبة البداية الروائية	224
1- تحديد البداية النصية وحدودها	225
1-1 التحديد المعجمي	225
1-2-البداية النصية: التحديد	229
1-3- البداية النصية الحدود	231
1-4-وظائف البداية السردية	234
2- عتبة البداية السردية في رواية" الورم " وتشكيل التخييل	238
2-1- البداية الروائية الرئيسة واقتناص الحدث	238

2-2- أنماط البدايات الفرعية	242
2-3-وظائف البداية السردية في رواية " الورم"	246
3-/البداية السردية في رواية أشجار القيامة	248
3-1-تشكيل البداية المركزية وإستراتيجية التجريب	248
3-2-الميتا روائي ومسائل البداية :	250
3-3-اشتغال الوظائف في البداية النصية المركزية	256
3-4-البدايات السردية الفرعية البناء والتشكل	258
3-5- البدايات الفرعية والتشكيل الوظيفي	264
4- البداية الروائية في " وطن من زجاج" وبناء المعمار الروائي	267
4-1- البداية المركزية الأولى	267
4-2-البداية الروائية الثانية	271
4-3-البداية الروائية الثالثة	273
4-4- البداية الرواية في "وطن من زجاج" واشتغال الوظائف	274
5-عتبة القراءة/ البداية السردية في رواية البيت الأندلسي بداية بإيقاع النوبة الأندلسية	276
5-1-البداية السردية في (إستخبار ماسيكا) التشكل والدلالة	277
5-2-البداية السردية في (توشيه مراد باسطا) التشكل والدلالة	281
5-3-البداية السردية في رواية " البيت الأندلسي " الوظائف والاشتغال	286
الفصل الرابع : التشكيل البصري وبناء الخطاب المصاحب	**374-294**

أولا: عتبة التصدير وتشكيل أفق القراءة	294
1/ أشجار القيامة: التصدير محفل المؤلف	398
1-التصدير، وبناء فضاء الدلالة :	300
1-2-التصدير: وبناء الفضاء النصي	304
1-2-1-مستوى الكتابة الأفقية	305
1-2-2-مستوى الكتابة العمودية	308
1-2-3-علامات الترقيم	309
2/التصدير : عبور الأنا للآخر/ عبور الشعر للسّرد	310
2-1-التصدير وبناء الفضاء الدلالي:	310
2-2-التصدير وبناء الفضاء النصي	313
2-2-1-المستوى الأفقي	314
2-2-2-المستوى العمودي	316
2-2-3علامات الترقيم	317
ثانيا ـ عتبة الإهداء	318
1- الإهداء والتشكيل النصي	320
2-بناء الفضاء النصي	324
2-1-نسيج الخط النمط/ والانزياح	324
2-2- نسيج الخط الانفصال /والاتصال	325

ثالثا/ عتبة الغلاف: التشكيل البصري والبعد التداولي	326
1 اسم المؤلف:	328
التحديد التجنيسي	336
3/تشكيل الغلاف وشعرية خطاب الصورة	243
3-1- في البدء كانت الكلمة، في البدء كانت الصورة	343
3-2- الخطاب المرئي : شروط الإنتاج والتلقي	344
3-3- تشكيل المرئي، التقنية بوصفها شعرية	348
3-4-شعرية تشكيل الغلاف الروائي	350
3-4-1-شعرية تشكيل غلاف رواية "الورم" لمحمد ساري	354
-4-1-1-الفضاء الطوبوغرافي لعناصر الغلاف	350
3-4-1-2- شعرية اللوحة التشكيلية	354
3-4-2-شعرية تشكيل غلاف رواية "وطن من زجاج" لياسمينة صالح	358
3-4-2-1شعرية اللوحة التشكيلية	360
3-4-2-2التوقيع بالاسم الشخصي	360
3-4-2-3-اللّوحة الرّواية / والرّواية اللّوحة	362
3-4-3- تشكيل غلاف رواية " أشجار القيامة" لبشير مفتي	362
3-4-3-1-الغلاف وإشكاليات التأويل	362
3-4-3-2اللوحة التشكيلية	365

3-4-4- تشكيل غلاف رواية "البيت الأندلسي" لواسيني الأعرج	368
3-4-4-1تشكيل الفضاء البصري اللغوي	369
3-4-4-2-شعرية البعد الثالث	371
خاتمة	376
قائمة المصادر والمراجع	386
ملخص البحث	399
فهرس الموضوعات	402