



وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الشهيد حمة الأخضر - الوادي



كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

عتبة التصدير في الرواية النسوية الجزائرية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي و"امرأة افتراضية" لليلي عامر

مذكرة معدة ضمن متطلبات شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب حديث ومعاصر

إشراف الأستاذ:

أ.د يوسف العايب

إعداد الطلبة:

• نصيرة عبيسي

• ابراهيم تواتي

• صلاح الدين كينة

لجنة المناقشة

رئيسا	جامعة الشهيد حمة الأخضر بالوادي	أ.د العيد حنكة
مشرفا ومقررا	جامعة الشهيد حمة الأخضر بالوادي	أ.د يوسف العايب
مناقشا	جامعة الشهيد حمة الأخضر بالوادي	أ.د السعيد قرفي

السنة الجامعية: 2020م-2021م

شكر وعرفان

يقول عمر بن عبد العزيز "كن عالما فإن لم تستطع فكن متعلما، فإن لم تستطع فأحب العلماء، فإن لم تستطع فلا تبغضهم" بعد رحلة بحث واجتهاد تكلفت بإنجاز هذا البحث أحمد الله عز وجل على نعمه فاللهم لك الحمد حتى ترضي ولك الحمد إذا رضيت ولك الحمد بعد الرضا.

ولا يسعني إلا أن نخص بعبارات الشكر والتقدير إلى الأستاذ الفاضل الدكتور "يوسف العايب" لقبوله الإشراف على بحثنا الذي يرجع له الفضل بعد الله تعالى-على البحث بعدما كان الموضوع عنوانا وفكرة إلى أن صار مذكرة وبحثا قيما، فله منا جزيل الشكر والتقدير.

كما نتقدم بالشكر إلى الدكتور "إبراهيم شرايطة" لما قدمه لنا من دعم ونصائح لنجاح هذه الدراسة فله منا كل الشكر والامتنان. ويسرنا أيضا أن نتقدم شكرنا واعتزازنا بإدارة ومكتبة كلية الآداب واللغات بجامعة الشهيد حمه لخضر بالوادي، لما أبدوه من استعداد ومرونة أسهمت في إتمام هذه الدراسة. وفي النهاية نتقدم بجزيل الشكر لكل من ساهم في إعداد هذه الدراسة من قريب أو بعيد.

المقدمة

المقدمة:

تعد العتبات النصية من أهم القضايا التي يطرحها الوعي النقدي الجديد، نظرا لفعاليتها وقيمتها المعرفية وأهميتها في إضاءة النص وكشف أغواره، حيث أضحت هذه العملية سواء في المنجز النقدي الغربي أو العربي حقلا معرفيا قائما بذاته.

لقد كان لظهور الدراسات اللسانية وتأثير المنهجيات النقدية الحديثة التي أظهرتها كشوفات "جيرار جينيت" وبقية النقاد المحدثين الأثر الأكبر في تسليط الضوء على العتبات والالتفات إليها، وباعتبارها جسرا للدخول إلى فضاء النص ونوافذ تطل عليه، فقد حظيت بالاهتمام البالغ في الدراسات النقدية الحديثة، بهدف التفاعل مع مستجدات النظريات النقدية الحديثة والاستفادة من منجز النقد الغربي الذي اهتم بعتبات النصية كما أن أشكاله تتعدد وكذلك قضاياها.

ويعتبر (جيرار جينيت) من الاوائل الذين أثاروا ظاهرة العتبات وذلك في مقترحاته النظرية حول موضوع الشعرية، عندما حاول تطوير أليات النقد الاجرائية بالانتقال من مجال النص المغلق إلى مجال النص الشامل، والنظر في خطاب العتبات من منظور جمالي.

والمتتبع لأعماله سيجد أفق واسعة في هذه الدراسة، مما جعلنا نقوم باختيار عنوان بحثنا موسوما بالعتبات النصية، على رأسها عتبة التصدير ألا وهي الركيزة التي توصلنا إلى المتن ومعرفة خباياه.

فجاء عنوان بحثنا كآتي عتبة التصدير في الرواية النسوية الجزائرية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي و"امرأة افتراضية" ليلى عامر أنموذجا.

وقد وقع الاختيار على موضوع العتبات النصية في الروايتين "الاسود يليق بك" و"امرأة افتراضية" لعدة أسباب ودوافع حفزتنا على البحث في هذا المجال.

■ اختيارنا للروائيتين الجزائريتين لان كل من أعمالهما تعبر عن الواقع الذي نعيشه.

■ المكانة التي تحظى بها أحلام مستغانمي كونها من الاوائل الذين كاتبوا في الرواية الجزائرية.

■ رغبتنا في دراسة عتبة التصدير التي هي من العتبات النصية وفق منهج وصفي تحليلي ورؤية فنية حديثة وتجليتها في العمل الادبي.

■ كون أن موضوع عتبات التصدير ثري وحديث النشأة.

■ كون أن الروائيتين تحتوي على مجموعة من عتبات التصدير.

■ ندرة الابحاث وغياب الاهتمام بهذا النوع من الدراسات المتخصصة وكذا عدم زخر مكتبتنا الجامعية بمثل هذه الدراسة.

■ اختيارنا لنص الروائي النسوي الجزائري له ميزة وخصوصية في مضمونه وتلقيه وتداوله، وهذا ما دفعنا لدراسة وتحليل لكشف عن دلالاته واستنطاقه وتفكيك آلياته، وتحديد الوظائف الموجودة بداخله وإبراز خصوصية عتبة التصدير في هذا النص.

فهذه الاسباب حفزت رغبتنا للاجتهاد في هذا المجال، بالاستفادة من دراسات سابقة والتي تعد شبه نادرة، وتركيز على عتبة التصدير وأننا سنحاول أن نعطي قراءة عامة لكل من النموذجين منطلقين من إشكال جوهري مفاده:

ما مدي أهمية عتبة التصدير في الرواية النسوية الجزائرية؟

-ولا شك أن كل بحث يحتاج إلى عمود فقري يسنده، ويسند بنياته، والمتمثل في الخطة التي تحدد اتجاه الدراسة ومعالمها، لذا جاءت خطة البحث كالآتي:

مقدمة، مدخل، فصلين أحهما نظري والآخر تطبيقي، خاتمة، وقائمة مصادر ومراجع. اذ تطرقنا في المدخل في الحديث عن الرواية النسوية، أما الفصل الاول فقد تناولنا فيه في ماهية العتبات النصية بدءا بمفهوم المتعاليات النصية للانتقال الى العتبات النصية عند الغرب ثم العرب لننتقل في الخير الى مفهوم العتبة وانواعها واقسامها ومبادئها والتركيز في الأخير علي عتبة التصدير التي هي محور بحثنا.

ثم خصصنا الفصل الثاني للدراسة والتحليل انطلاقا من عتبات التصدير للروائيتين المختارة مستنطبقها لكشف عن الياتها وابرار أهم الوظائف الموجودة داخل المتن معتمدنا في تحليلنا على المنهج السيميائي القائم على التأويل وكشف عن الدلالات والاشارات، وفك الشفرات مع الاستعانة بالمنهج الوصفي النقدي الذي يصف متن الروائيتين انطلاقا من عتبات التصدير، لنصل في الخير الى الخاتمة التي جاءت كحوصلة لاهم النتائج المتوصل إليها. وقد اعتمدنا في بحثنا على مجموعة من المصادر والمراجع أهمها:

- الرواية القطرية خطاب العتبات بين رهان الكتابة وإرتهان القراءة عبد الحق بلعابد.
- عتبات جيرار جينيت من النص الى المناص عبد الحق بلعابد.
- عتبات النص في نماذج من الرواية في الجزيرة العربية 1990-2009، حصة بنت زيد المفرح. وغيرها من المراجع التي افدتنا في هذا البحث.

وكغيرنا من الباحثين واجهتنا صعوبات عدة أهمها صعوبة جمع المادة العلمية، وكما نشكر الدكتور المشرف على تواضعه معنا ونصائحه القيمة لنا التي بفضلها خرج هذا البحث للوجود كما أتوجه بالشكر إلى الأستاذين اللذان ساعداني دكتور "ابراهيم شرايطة" و"خالد كار" ودكتور "جمال مباركي" من جامعة بسكرة. والى كل من مد الى يد العون والمساعدة. أمني أن يكون هذا البحث ذا فائدة لي ولغيري ولا أزعم أننا أحطنا بالموضوع من جميع جوانبه أو استوفينا كل مسألة، إنما هو خطوة تتبعها خطوات أخرى لتكمل ما فيه من نقص أو تضيف إليه وما توفيقنا إلا بالله.

-وفي الاخير نرجو أن نكون قد وضعنا بصمة جديدة في دراستنا لعتبة التصدير في الرواية النسوية الجزائرية، وما كان توفيقنا إلا بالله العلي العظيم، الذي منحني القوة والارادة لاستكمل هذا البحث، كما نتقدم بالشكر الجزيل والكبير للأستاذ المشرف "يوسف العايب على صبره الجميل ورعايته الطيبة التي كانت سببا في انجاز هذا العمل.

المدخل

يعاني مجتمعنا الجزائري كبقية المجتمعات العربية الأخرى عدة مشاكل اجتماعية،
تعرض سيل تقدمه جملة من عوارض التخلف ومظاهر الظلم والحيث، ومن جملة المشاكل
المطروحة قضية المرأة هذه القضية القديمة المتجددة أنها قضية (ملحة ومفتوحة).¹

فالنقد النسوي من المصطلحات التي تردت كثيرا في الساحة الأدبية منذ بداية القرن
العشرين كانت المرأة موضوعا محوريا من موضوعات الحداثة. ففي ظل التغيرات التي
شاهدها العالم في شتى المجالات كان لازما على المرأة أن تخوض غمار البحث عن الهوية
وإثبات الذات.

ناضلت المرأة في مجال الأدب والنقد 'متحديتا بذلك هيمنة الذكورة والسلطة الأبوية'
ليشكل الأدب النسوي ثم النقد النسوي بعده المؤسسة الأدبية التي تعد صياغة تاريخ النساء
وثقافتهن.

ظهرت الكتابة النسوية في ظل الحركات النسوية التي مثلت أفكار هذه الفئة بامتياز
وشكلت منظومة نقدية تستدعي النقاش والتحليل 'فدخول المرأة عالم الكتابة كان في حد ذاته
انتصارا لها إلا أنها لم تسلم من النقد وهذا لم يوقف نشاطها الإبداعي في مجال الأدب والنقد
وإنما زادها عزيمة وإصرار لمواصلة الكتابة والإبداع'.²

وهناك من ينظر الي النسوية ' وكل ما يتعلق بمسار النظرية النسوية باعتباره مفهوما
غربيا مستوردا 'وقد تطرقت المؤرخة الأمريكية جوان سكوت Jaan Scott الي مشكلة "وصم
النسوية بأنها من البضائع التي تحمل علامة صنع في الولايات المتحدة الأمريكية" فناقشتها
وفضحت مزاعمها في مؤتمر عقد في نيويورك حول "تاريخ النساء" في يونيو من عام
2002 أن الخطير في النظر الي النسوية من هذا المنطلق انه يطرح عددا من الأسئلة
الشبيهة حول ما إذا كانت هذه النظرية تلعب دورا في تأكيد السيطرة الغربية على العالم
واستمراريتها... وهو السؤال الذي يورق العديد من القراء 'وبعض المدافعين والمدافعات عن

(1) المرأة في الرواية الجزائرية، مفقودة الصالح، جامعة محمد خيضر بسكرة، ط2، 2009، ص5 .

(2) لغضب الناعم الرواية النسوية بين العربية والإنجليزية - دراسة مقارنة العنود محمد الشارخ المركز القومي للترجمة ' ط1
2008، ص7-8.

حقوق المرأة في العالم الثالث ' بل أن ذلك قد يدفع بعض هؤلاء الي الدفاع عن المجتمع والثقافة يقفون ويقفن ضدها بالأساس في صورة رد الفعل النفسي لدرء سوء الظن لأكن الافتراض المؤلم هنا هو أن هذه النظرية التي أنتجتها الثقافة العربية القارة والساكنة عبر مئات السنين والتي على ثنائية ثابتة تضع الغرب في مقابل الشرق والنحن مقابل الآخر والمعاصر مقابل الأصالة والعلمانية في مقابل الدين و لا تتخيل حين نطرح مثل هذه الأسئلة سوى أن العالم الثالث كان ومزال حبيس الإرث الاستعماري وان شعوبه ومنقفيه ليسوا سوى متلقين سالبين لكل ما ينتجه الغرب.

أن هذا النوع من الأسئلة والهواجس تفترض التسليم بمفاهيم جامدة غير قابله لتتنوع وفق للمتغيرات الثقافية والمكانية والزمانية التي تلعب دورا موضوعيا في إنتاج الأفكار الإنسانية وطرائق تلقيها أو التفاعل معها عبر احتمالات عديدة معقدة قد تنتج فكرة أخرى مستترة.

وما من شك في أن المتابع المتأمل للنظرية النسوية في العالم سوف يجد أصداء متنوعة لمثل هذه الأسئلة في أي خطاب أنثوي وان كان بدرجات نوعية مختلفة من بلد لآخر.

أنها الوضعية التي تفرض علينا تجنبنا لمثل هذا المأزق ضرورة التعامل مع الخطابات النسوية كل على حدا حسب السياق الثقافي والتاريخي الذي أنتجت فيه هذا الي جانب أهمية التوصل الي مترادفات جديدة مرتبطة بمصطلح " الوعي النسوي " ¹.

كما نجد أن علم الأدب المقارن ومناهجه يتيح للباحثين إمكانية دراسة الظروف القومية كافة المتعلقة بتجارب خبرات إحدى الكاتبات النسويات في بلادها ' والبحث في العلاقات النصية الداخلية وهو المخرج الذي اتبعته هذه الدراسة معتمدة على الفحص الدقيق للنموذج الانجليزي الثلاثي الذي يصنف وفقا له النشأة ومسار التطور النسوي في الغرب مع مقارنته بنموذج نشاء وتطور الحركات العربية المماثلة وهو ما أمكن معه الوقوف على مفهوم عام

(1) الغضب الناعم، الرواية النسوية بين العربية والإنجليزية - المرجع السابق، 2008 ص 9-10.

لنشأة الوعي النسوي من خلال الدراسة الدقيقة لأعمال كاتبات عربيات وإنجليزيات كان لروائتهن وأعمالهن دور رئيسي في تأكيد وعي المرأة بحقوقها في المجتمعات التي عشنا فيها.

فالنظرية الانجلو امريكية لها أهمية ودور كبير في انتاجات الغربية وتركز هذه النظرية "على النساء" بوصفهن كيانات بيولوجية حقيقة ' وهي تقوم حالياً بصياغة سياسات تقوم على التجربة والاحتياجات المشتركة وعندما يستخدم النقاد الانجلو أمريكيون مصطلح "أنثوي féminine" فإنهم سيرون الي الشكل الثقافي نمط التقليدي الذي يمليه مجتمع الرجل بوصفه النموذج المناسب لسلوك المرأة.

وقد سيطرت خصوصية كتابات المرأة واستكشاف ثقافة خاصة بها على النقد الانجلو أمريكي منذ منتصف السبعينات ويسعى النقاد النسويون لتوصل الي فهم هوية المرأة من خلال دراسة دقيقة لمؤلفات وشخصيات روايتهن في معركة تحقيق الذات والهوية التي تؤدي جمعيتها في النهاية الي تحقيق الاستقلال.¹

حيث نقد المؤلف الي القارئة حقيقة موضوعية تستند الي تجربتها الشخصية ك امرأة وبعد ذلك تستأثر القارئة بهد العمل الأدبي وتربطه بحياتها الشخصية وبالتالي تتخذ الكتابة والشخصية والقارئة في استكشاف معنى أن تكون امرأة مما يمثل تأكيداً جماعياً² لهوية "المرأة" وبالتالي يعبر عن رضا القارئة عن المؤلفة وتأكيد الرواية لغضبها وتجاربها وأعمالها فالحركة النسوية نشأت، كظاهرة اجتماعية مرتبطة بنمو المرحلة الرأسمالية، عقب النهضة في البلدان الأوروبية فمع انطلاق الثورة الصناعية وتضاعف الحاجة لليد العاملة جذب النظام الرأسمالي المرأة الي المدينة ليسخرها في آلة العمل الطاحنة في ظروف مجحفة مما جعلها تعاني استغلالاً.....وبعد اندلاع شرارة الاحتجاج سرعان ما تصاعدت وتيرة المطالبة بالحقوق، وشرعت النساء في الغرب في تأسيس الجمعيات والنقابات وإصدار

(1) المرجع نفسه ص 10 - 11 - 116 .

(2) الجسد في "أوراق حياتي «لنوال السعداوي كوثر السماوي دار ميارة للنشر والتوزيع، تونس 2017، ط1، تونس 2018، ص 49-5-51 .

المجلات النسائية المعبرة عن التطلع للمساواة مع الرجل في الأجر وعرفت أول حركة للمنظمات النسائية باسم **Feminism** أو "الحركة النسوية" هذا في ما يخص الخلفية الاقتصادية والسياسية التي أحاطت بهذه الحركة.

أما عن الجذور الثقافية والدينية التي ساهمت في اندلاعها فتعود أساسا إلى صورة المرأة في التراثين اليهودي والمسيحي بما هي رمز لأصل الخطيئة وما ترتب عن ذلك الاعتقاد.

إن الجدل السياسي، الثقافي، الاجتماعي الذي كان يعتمل في أتون العالم الغربي إبان الحرب الباردة أفرز تجاذبات حادة، وظف فيها كل من المعسكر الشرقي والغربي القيم الاجتماعية والفلسفات الإنسانية كأداة دعائية لتسويق إيديولوجية سياسية والاقتصادية وجند لاستراتيجياته تلك كل قوى المجتمع بما فيها المرأة وانعكس ذلك في تفرع الحركات النسوية إلى عدة نظريات ومدارس.

النظريات النسوية وأهم مدارسها:

ليست النسوية حركة صماء موحد، بل هي خلايا متعددة المذاهب والاتجاهات تلتقي أحيانا في أسس مبدئية وتفترق في فروع منهجية أو حتى في المبادئ المؤسسة ويمكن تصنيف أهم مدارس الحركة النسوية إلى ما يلي:

أ/النسوية الليبرالية: وهي أقدمها وتعتمد في معالمتها للمسألة النسوية الفكر الليبرالي عامة متخذة من الفلسفة الفردية وما تبشر به من تنافسية بين الأفراد مرتكزاتها فهي بذلك تتمسك بشعار المساواة بين الرجل والمرأة وكل البشر في تكافؤ الفرص وتقسيم الأعمال دونما تفرقة على أساس اللون أو النوع مائلة في ذلك إلى معالجة المسائل من وجهة واقعية دون الخوض في أصول التفرقة ومسبباتها.

ب/النسوية الماركسية: ويستند هذا الاتجاه على البعد الاقتصادي في التفضيل النوعي، إذ يري أن النظام الرأسمالي يستغل المرأة بالتعلييل بعدم كفاءتها لتسخيرها أو تسريحها من سوق العمل بسهولة فيجب بالتالي قرن النضال من أجل المساواة بالنضال ضد الفقر والتهميش

والعنصرية، كما يرى أن دور المرأة كزوجة وأم يهدف إلى تسخيرها للعمل بالمنزل دون أجر وبهذا وجب أن تكون الشراكة الكاملة بين الجنسين في النطاقين العام والخاص ويعتبر هذا الاتجاه المهد الفكري والإيديولوجي الذي احتضن أغلب أفكار نوال السعداوي ومواقفها النسوية.

ج/النسوية وما بعد النيوية: يرى هذا الاتجاه أن التفرقة النوعية لا هي بالبيولوجية ولا بالاقتصادية، وإنما هي "لغوية" أساسا فاللغة هي التي تقوم بعملية التأنيث والتذكير لكل شيء بما في ذلك الصفات والجماد والمجردات. وينبني على هذا الانقسام اللغوي وعلاقات القوة وهو يعتقد أن القسمة اللغوية الثقافية للصفات التي اصطلحنا على تأنيثها أو تذكيرها كالذكاء والحساسية مثلا ودرجنا على إلصاقها بالرجل أو النساء إنما هي نسق قهري يدمر جوانب شخصية كل منهما. وبهذا يخلص هذا التيار إلى الانعتاق من ثنائية الرجل/المرأة إلى فضاء ثالث يعترف فيه بكل الصفات دون تمييز لأن التميز النوعي ما هو إلا نسق ثقافي ذهني لا بيولوجي، ومن أبرز ممثلات هذا الاتجاه "جوليا كريستيفا" و"هيلين سكسوس".

ولقد مرت الكتابة النسوية بعدة مراحل يمكن أن ندرجها ليتمكن تحديد مرورها بثلاثة مراحل

1/مرحلة التأنيث (1840-1880) Féminine

وفيها قلدت النسويات الرجال بتمثل المعايير الجمالية المهيمنة أو ما يسميه البعض (بالمحاكاة للأشكال الأدبية السائدة)

2/مرحلة النسوية (1880-1920) Féministe

وفيها طالبت المرأة بالمساواة بين الجنسين ومنح النساء حقوقهن المدنية والسياسية أو ما يصطلح عليه بمرحلة "الاعتراض والاحتجاج"

3/مرحلة الأنوثة (1920-فصاعدا) Femelle

وفيها تمايز الوعي والتجربة النسويتين عن مثيلهما الذكوريين وركزت النسوية على الفروق بين الجنسين وإسهامات النساء المميزة، وخصوصية كتاباتهن ولذتهن، لا على أساس

الاختلاف البيولوجي أو النفسي عن الرجال، بل على أساس الاختلاف في التجارب وهي مرحلة "اكتشاف الذات"

نجد أن النقد الغربي قد حاول إزاحة الكثير من اللبس بين بعض الدلالات لهذا المصطلح فميز¹ بين "الكتابة النسائية" -Ecriture Féminine- نسبة إلى المرأة وتطلق على كل ما تكتبه بغض النظر عن نوعية موضوعاته، وبين "الكتابة النسوية" -Féministe- نسبة إلى الاتجاه المناصر.

والجدير بالملاحظة أن الحركة النسوية رافقتها حركة أخرى هي حركة "النقد الأدبي النسوي" وقد حاول هذا النقد التوسع في هذا الاتجاه. وقد أرتبط الظهور الأول للنقد النسوي بنشأة الموجة الأولى من الحركة النسوية في الولايات المتحدة في أواخر الستينات، وقد ظهرت حينذاك دعوات تطالب بمنح المرأة دوراً أكثر فاعلية في النتاج الأدبي كتابة وقراءة، كما وظفت المصطلحات جديدة في توصيف العلوم الإنسانية وفي إظهار التجربة النسوية في المجالات السياسية والاجتماعية والثقافية وأصبح النقد الانجلو أمريكي يهتم بدراسة إيداع المرأة وتجريده من كل ما كان يلتصق به من تهم العرضية والسطحية والهامشية والبعد عن الجوهرية.

وتعد الناقدة الأمريكية "إيلين شوالتر" Shwalter Elaine من أكبر من كان له الفضل في إيجاد مصطلح "النقد النسوي" في كتابها "نحو شعريات نسوية" سنة 1979 وقد بحثت فيه في هامشية الأدوار النسائية في ضل أبوية الخطاب الأدبي تأسيساً لكتابة نسائية مستقلة أسمتها «القارة المفقودة».

كما يعتقد البعض أن رائدة النقد النسوي الغربي هي "فرجينيا وولف" في كتابها "غرفة خاصة بالمرء وحده" عام 1919 لأنه كان لها فضل تحديد مفاهيمه الأولى وقد دعت النساء إلى شروع في تأسيس هوية خاصة بهن والخروج عن البنية الاجتماعية القائمة لأنها بنية سلبية تجاه المرأة وهي المتسببة فقدان الموهبة لدى النساء، كما حدثتهن على معالجة

(1) ينظر، الجسد في "أوراق حياتي" لنوال السعداوي، كوثر السماوي المرجع السابق، ص 52-53.

مشكلاتهن الاجتماعية والاقتصادية بأنفسهن والتغلب عليها في سبيل تحرير طاقتهن الإبداعية.¹

أما عن نشأة النسوية العربية ومراحل تطور الكتابة النسوية والنقد النسوي العربي:

غالبا ما يحدد التاريخ لاندلاع النسوية العربية بالظاهرة التي قادت بها "صفية زغلول" وسط القاهرة، وقامت هي ومن معها برفع الحجاب وإلقائه تحت أقدمهن وإحراقه في مظاهرات 1919، كما أنه يغلب الإقرار بأن الرائدات النسويات العربيات إنما اقتفين أثار الرواد المنادين بتحرير المرأة من الرجال إثر ما يصطلح عليه "بصدمة الحداثة" في عصر النهضة العربية عقب حملة نابليون على مصر من أمثال "رفاعة الطهطاوي" و"قاسم أمين" و"بطرس البستاني" و"خير الدين التونسي" و"الطاهر الحداد" وغيرهم....²

غير أن الراصد لتاريخ المدونات النسائية يلحظ أن البواكير الأولى تعود الى تاريخ أكثر قدما دشنته رائدات سابقات بأعمال أدبية متنوعة بالتوازي مع الأدب الرجالي أنه لم ينقل الأسبقية عنه على الأقل فيما يعلن أنه التاريخ الرسمي لبداية الكتابة الأدبية ولا أدل على ذلك أن الأدبية والشاعرة "مي زيادة" لم³ تكتف بنشر مقالاتها حول قضية المرأة بل كتبت عن سبقتها أو عاصرتها من الرائدات ومنهن "وردة اليازجي" و"عائشة تيمور" و"ملك حفني ناصف"

وقد تنامت الحركة النسوية بعد ذلك باطراد، إذ أسست "هدى الشعراوي" الاتحاد النسائي المصري سنة 1924م ثم ستتوالى إصدارات النساء حتى تبلغ خمسة وعشرون مجلة تملكها وتحررها النساء في كل من القاهرة ودمشق وبيروت وبغداد وستتعدد الجمعيات النسائية كجمعية "التربية النسائية" بمصر و"يقظة الفتاة العربية" بيروت و"النهضة النسائية" ببغداد، وسيعقد في سنة 1922 أول مؤتمر نسائي في بيروت بدعوة من "الاتحاد النسائي اللبناني" وسنة 1938 سيعقد "المؤتمر النسائي العرب الأول".

(1) الجسد في "أوراقي حياتي" لنوال السعداوي، كوثر السماوي، المرجع السابق، ص54-55.

(2) المرجع نفسه، ص59.

(3) الجسد في "أوراقي حياتي" لنوال السعداوي، كوثر السماوي، المرجع السابق، ص.

يقسم بعض الناقدين الكتابات العربية النسوية إلى ثلاثة مراحل على غرار تقسيم "رامان سلدن" و"جوليا كريستيفا" لمراحل الكتابة الغربية وهي وفق الآتي:

1/ كتابة المرأة بوعي قلم الذكورة في عصور ما قبل النهضة: الخنساء، ليلى الأخيلية وولادة بنت المستكفي ...

كتابة الأنثى الباحثة عن التحرر والمساواة، ومن أمثلتها رائدات النهضة من الروائيات والشاعرات فيما بين الحربين وقد أبرزت فيها الكتابة النسائية معاناة المرأة ومطالبتها بحقوقها برومانسية متأدبة متحفظة.

2/ الكتابات النسوية المتمردة على السلطة الأبوية: ومثالها كتابات "كوليت خوري" و"غادة السمان" و"سحر خليفة" و"فاطمة المرنيسي" و"نوال السعداوي" وأما فيما يخص النقد فنجد أنه يمضي في حركة موازية لهذه الكتابات وهو ينقسم بدوره إلى ثلاثة أنماط كبرى:

نقد المرأة المتمائل مع النقد الذكوري: وتمثله أغلب الدراسات النقدية الأكاديمية والرسائل الجامعية.

النقد الأنثوي المساواتي: ويرى خصوصية المرأة في بعض قضاياها الذاتية والمساواة فيما عدا ذلك وتمثله غالبا الكتابات المبدعات المناديات بالتوحد إنسانيا وجماليا أو بوحدة اللغة. النقد النسوي الإيديولوجي الجمالي: وهو الذي يقر بانفصال الكتابة النسوية عن الكتابة الذكورية.¹

ويمكننا تصنيف كذلك مواقف الكاتبات العربيات من مصطلح "الكتابة النسوية" إلى ثلاثة مواقف:

-الموقف الراض قطعا للمصطلح ومن ممثلاته «غادة السمان» رفضت عادة هذه التسمية ومعها رفضت هذا النمط من "النقد الرجالي" للأدب وبرفضها هذا مهدت السبيل أمام كثير من الأصوات النسوية الراضة ومنها أسيمة درويش التي ترى أن مصطلحات (الأدب

(1) الجسد في "أوراق حياتي" لنوال السعداوي، كوثر السماوي المرجع السابق، ص.

النسائي الكتابة النسائية، إبداع المرأة) هي من قبيل الكلام الدارج أو الخطأ الشائع لأن الأدب في نظرها "فعل إنساني" لا يقتصر على عرق أو جنس وكذلك "سهام بيومي" التي ترى في مصطلح (الأدب النسائي) وسيلة ذكورية لعزل المرأة لأن في ذلك "اعترافاً ضمنيًا بأن الأدب السائد هو أدب رجالي وعلى المرأة أن تطرح أدباً آخر في مواجهته" وهذا الوضع يجعل النسوة كما لو يطرقن مجالا ليس لهن¹..

-الموقف الوسطي إذ يقر بخصوصية تجربة المرأة التاريخية والاجتماعية التي حكمت وضعها لكن مع رفض الإقرار أن هذه الخصوصية ذات أصل طبيعي ومحددة للأدب الذي تكتبه، وهو المذهب الذي ينطلق أساسا من خلفية إيديولوجية ماركسية.

-الموقف المتهافت على تبني المصطلح وإدماجه في الثقافة والأدب العربيين أحيانا دون رؤية منهجية ونظرية واضحة محددة، وهي الحركة التي تشكلت في نهاية الستينات.

وفي الأخير يمكننا القول أن الرواية النسوية العربية والغربية لها مكانة كبيرة في الوسط الأدبي وخاصة الرواية الجزائرية وما حضيت به في وسط الأدبي من مكانة وتجاوب من قبل القراء للرواية النسوية لأنها تكشف لنا مشاكل الحياة وما يعانيه الفرد في الوسط الاجتماعي، وما تكشفه وتجعل من المتلقي يتشوق الي معرفة هذه الرواية.

(1) خطاب التأنيث دراسة في الشعر النسوي الجزائري، يوسف وغليسي، جسور للنشر والتوزيع، ط1، 2013، ص30.

الفصل الأول:

العتبات النصية المهاد النظري.

أولاً: في ماهية العتبات النصية.

1- مفهوم المتعاليات النصية

- التناص
- النص الجامع
- الميقتناص
- النص اللاحق
- المناص

2- العتبات النصية في النقد الغربي

- أ- في النقد الغربي.
- ب- في النقد العربي
- ت- آراء النقاد من العتبات

3- مفهوم العتبات النصية

- أ- لغة
- ب- اصطلاحاً

4- أقسام العتبات النصية

1- النص الفوقي

2- النص المحيط

5- مبادئ العتبات النصية

6- أنواع العتبات النصية

أ/الخارجية:

1/عتبة العنوان

2/عتبة المقدمة

3/عتبة الغلاف

4/ عتبة اسم المؤلف

5/ عتبة دار النشر

ب/ الداخلية

1/ عتبة الإهداء

2/ عتبة الاستهلال

3/ عتبة الحواشي والهوامش

4/ عتبة الخاتمة

5/ عتبة التصدير

تعد العتبات النصية ضرورة قصوى في الأعمال والأبحاث السردية نظرا لدورها ووظيفتها للدخول إلى النص دون المرور على العتبة ونظرا لهذه الأهمية للعتبة وجدت هذه الظاهرة اهتماما بالغا من طرف نقاد الغرب والعرب ولهم دراسات عديدة.

مفهوم المتعاليات النصية:

اتجه وعي جرار جينيت نحو حقل المتعاليات النصية باعتبارها موضوعا جديدا للشعرية وسيأخذ هذا الموضوع في البداية عنده اسم جامع النص **ويقصد بها كل** ما يجعل النص يدخل في علاقات ظاهرة أو خفية مع باقي النصوص الأخرى والواقع أن العلاقات الخفية وخاصة في أشكال الكتابة الأدبية المعاصرة هي أهم من العلاقات الظاهرة واعتبار أن النص يظهر دائما من خلال تعاليه النصي يعني ذلك أن الكتابة لا يمكن أن تنتقل من صاحبها إلى مستوى القراءة إلا من خلال ربط علاقة نصه مع نصوص وأنواع أدبية سابقة.

« وقد كرس جرار جينيت كتابا بأكمله للبحث في المتعاليات النصية وهو كتاب أطراس حاول من خلاله رصد مختلف أوجه التفاعل النصي وأنماطه وإذا كان في كتابه السابق مدخل إلى جامع النص سعى إلى التمييز بين الأجناس الأدبية فإنه في كتابه المذكور يبرز أن موضوع الشعرية ليس النص في تفردته وإنما هو دراسة معماريته أو نصيته الجامعة وعندما تعمق في تحليل العلاقات الرابطة بين الآثار الأدبية أنتهي إلى أن الشعرية تتفتح على مجال أرحب من ذلك المجال الذي رسمه لها وفي ضوء تلك النتائج أقر بأن موضوعها أي الشعرية هو التعالي النصي أي أنه يشمل جميع العلاقات الظاهرة والخفية التي يقيمها نص معين مع نصوص أخرى وعلى ذلك الأساس غير جرار جينيت جميع مصطلحاته وبين أن النصية الجامعة ليست إلا علاقة من علاقات التعالي النصي»⁽¹⁾.

«وقصد فهم مشروع (جينيت) الشعري لبد من فهم هذه الإستمرارية والإنتظام في جهازه المفاهيمي والمصطلحي وهذا ما لاحظناه في تتبعنا للبنية المفاهيمية لمصطلح المناص في

(1) الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصر، نبيل منصر، دار قرطبة الدار البيضاء 1997، ط1 2007. ص20.

جل كتاباته خاصة في كتبه (مدخل إلى النص الجامع 1979، أطراس 1982، عتبات 1987).

وإذا انطلقنا للتدليل على ما قلناه من خلال كتابه العمدة حول المناص وهو عتبات فسنجده يحيلنا في أول هوامشه وبهذا يكشف الدور المناص الهام للهامش إلى كتابه "أطراس" والذي يحيلنا هو الآخر في هامشه مدخل إلى النص الجامع وهذا ما أسميناه بالإستمرارية والإنتظام المعرفي والمصطلحي لدى جرار جينيت ويرجعنا إلى كتابه النص "الجامع" نجده يؤرضن لمشاريعه الشعرية والمصطلحية القادمة مثل عرضه لمفهومه للشعرية والمتعاليات النصية، والتناص والميتناص والمناص مدخلا هذه المصطلحات في علاقات حوارية ظاهرة وخفية بقوله: « سأضع مصادرة أخرى لهذه العلاقة وأنا أفكر أساسا في التقليد والتحويل أين يمكن للمعارضة والمحاكاة الساخرة أن تقدم فكرة أو فكرتين أكثر إختلافا وإن كانتا مبهمتان وغير مميزتان- والتي سميتها لعدم وجود الأفضل المناصية (ولكنها أيضا بالنسبة إلى المتعاليات النصية بامتياز) التي يمكن أن نهتم يوما، فالمصادقة هي التي تجعل من العناية مقبولة...»¹

وعلى الرغم من طول الشاهد إلا أنه مهم لفهم ذلك القلق المصطلحي الذي يصطرع فيه (جينيت) خاصة في التداخل المصطلحي والمفاهيمي بين كل من التناص، والتعالي النصي والنص الجامع والميتناص والمناص فهي مصطلحات ما إن تقترب مفاهيمها حتى يتباعد، لهذا أراد أن يعيد نظم هذا السلك المفاهيمي بوضع تحديد لكل مصطلح منها، فنجد مثلا يشير إلى مصطلح المتعاليات النصية كمصطلح جامع للتناص الذي يأخذه بمعناه الضيق الكلاسيكي وكما تحقق عند ج كريستيفا « يجعله نمطا من أنماط هذه المتعاليات النصية إلا أنه ما يزال يعتقد في النص الجامع أنه موضوع الشعرية الذي يكون فوق وتحت وحول النص»⁽²⁾.

(1) عتبات (جيرار جينيت من النص الى المناص)، عبد الحق بلعابد، دار العربية للعلوم ناشرون، ط2008، 1م، ص 33/32.

(2) المرجع السابق، ص33.

«وعندما نتفحص أعمال جيرار جينيت، ندرك أنه كلما تحرك النص تحركت الشعرية بمفاهيم جديدة، وبالتالي تتحرك نظريات جينيت محاولة التوسع والتعمق والتتصيد لمشروع شعرية التي حدد مفاهيمها ومصطلحاتها وأهدافها الجديدة في كتابه «أطراس» عام 1982. وفي أجزاء من كتابه نجده يعدل عن إقتراحاته في الشعرية التي كانت منحصرة في معمار النص إلى إقتراحات موسعة تهتم بالعلاقات النصية التي حددها في المتعاليات النصية. وهذه الأخيرة إنبثقت من تطور نظرية التناص وتوسيع أنماطها وتميز بعضها عن بعض وإبراز نقاط تقاطعها وتداخلها وهو ما دفعه إلى إستعمال مفهوم ومصطلح أوسع وأشمل من نظرية التناص أسماء بالمتعاليات النصية، «وذلك لأن هذا المفهوم يفح أمامه إمكانيات واسعة للبحث في مختلف أنماط التعالي النصي». ونجد أن جينيت يركز إهتمامه على شعرية هذه المتعاليات، وبالتالي تغدو الشعرية عنده كما يقول: عبارة عن مقولة أكثر تجريدا، تهتم بالمتعاليات النصية أو بأكثر دقة بالتعالي النصي للنص، أي كل ما يجعل من النص داخلا في علاقة ظاهرة أو خفية مع باقي النصوص»⁽¹⁾.

«وقد حدد جينيت هذه المتعاليات في خمسة أنماط: «التناص، والمناص، والميتناص، والنص اللاحق، والنص الجامع».

1- التناص: وهو المصطلح الذي لقي رواجاً واسعاً في المدونة النقدية المعاصرة بما فيها العربية. وقد اشتغل على هذا المصطلح بالشغف وكثافة، وذلك لوجود صدى له في الدرس النقدي العربي القديم كمقابل جزئي للسرقات لكنه إستورد بعد أن ذاع عن طريق واضعته جوليا كريستيفا بعد أفول بنيوية المستولدة منها أساساً ويظل التناص آلية إجرائية صالحة لا يطالها الصدى مادام الإنسان يكتب الإبداع أو يبدع الكتابة، وهو ما جعل جينيت يعده نمطا من أنماط العلاقة بين النصوص.

⁽¹⁾ الرواية القطرية خطاب العتبات بين رهان الكتابة وإرتهان القراءة، عبد الحق بلعابد، دار الكتب القطرية، دار لوسيل 2018، ط1 2018، بيروت لبنان، ص 17.

والتناص في مفهومه الواسع، قراءة ثانية لنص ما وهو ما يظهر في ذلك التداخل النصي الذي يبدع داخل النص الواحد، بالنسبة للذات المبدعة أي كما يقول السماوي: «الحضور الفعلي للنص داخل نص» ويذهب جينيت إلى أن التناص هو العلاقة الظاهرة أو المضمرة لنص مع نصوص أخرى، في بدء تشريحه النظري ونستشف من مقاربة جينيت أن التناص خاصية تشير إلى التعدد النصي في الملفوظ الواحد/ النص الواحد⁽¹⁾.

2- **النص الجامع:** هو النمط الذي تبرز فيه الصيغ القولية، والمميزات التي يتميز بها كل جنس أدبي، ومن خلال تلك المميزات يمكننا تحديد أنواع الإبداع عامة وأيضا من خلال المؤشرات الخارجية، أو التي تحيد بالنص كالعنوان مثلا فنعرف عندها أن النص رواية أو مسرحية وهو يحيل على العلاقة التي تجمع بين النص وبنيته الفوقية الافتراضية التي تقرنه بمختلف أجناس الخطاب التي ينتمي إليها، ويتشكل النص الجامع عن طريق المحاكات ففرجيل مثلا يحاكي هوميروس لإبداع نص آخر على غرار نص هوميروس، ومن ثم يندرج النسان ضمن نسق لجنس أدبي معين.

3- **الميتناص:** هو النمط الذي تظهر فيه نصوص تحيط بالنص، أو تعلق عليه إذ نجدها ترد في المقدمات أو الملاحق، وهي في هذا التردد تشكل نصا داخل نص، وقد يحيل الميتناص إلى ذكر جنس النص وقد لا يذكره. ويظهر الميتناص في ذلك الإسهاب للمقدمات في بعض الأعمال الأدبية، مما يجعل تلك المقدمات عبارة عن نصوص مفردة ترد تعليقا على النص/المتن، وبالتالي تظهر كبنية نصية مستقلة ومتكاملة. وقد يظهر هذا النمط في بعض النصوص، التي تمثل غالبا الكتابات الأولى للكتاب حيث يسعون إلى دعم المتن/النص بالمقدمات⁽²⁾.

4- **النص اللاحق:** النص اللاحق يسمى أيضا بالتعالي النصي ويظهر هذا النمط من خلال علاقة المحاكاة أو التحويل أو العارضة بين نصين محددين، ويسمى النص الأول سابقا

(1) الرواية القطرية خطاب العتبات بين رهان الكتابة وارتهان القراءة، عبد الحق بلعابد، المرجع نفسه ص 18.

(2) المرجع نفسه، ص 19.

والنص الثاني لاحقاً. فمثلاً يغدو نص هوميروس الإلياذة سابقاً ونص فيرجيل الإلياذة لاحقاً والعلاقة بينهما علاقة تعلق».

5- **المناص:** هو النمط الذي يشمل النص الموازي بفرعي المحيط والفوقي والذي يشمل الجلالة والمؤشر والصورة الموحية والعنوان بفرعيه: الرئيسي والفرعي والعناوين الداخلية والإهداء والملاحق والحوارات

العتبات النصية في النقد الغربي

العتبات النصية من حيث أنها تعد هاجسا ملحا في الأعمال والأبحاث السردية، نظرا لما لها من دور ووظيفة إغوائية للدخول الى النص بحيث لا يمكن الولوج الى عالم النص دون اجتياز هذه العتبة، ونظرا لهذه الأهمية وجدت هذه الظاهرة اهتماما بالغا من طرف نقاد الأدب الغرب والعرب وكل منهما أقام دراسات ومجهودات جادة في مجال دراسة العتبات النصية.

1- في النقد الغربي:

لابد من ذكر أن مصطلح المحاذي قد تمت ملامسته من نقاد كثر في الحقل النقدي الغربي، بحيث في تمظهراته المفاهيمية وتجلياته المصطلحية وإن لم يخصصوا له كتابا كاملا، ولم يعنوا بتقسيماته أو فهم مبادئه ووظائفه قبل أن تتوج في كتاب عتبات لجيرار جينيت. أ- **ميشال فوكو:** من أوائل النقاد الغربيين الذين أثاروا قضية (النص المحيط) في معرض حديثه عن حدود الكتاب إذ يقول: " حدود كتاب من الكتب ليست أبدا واضحة بما فيه الكفاية، وغير متميزة بدقة فخلف العنوان والأسطر الأولى والكلمات الأخيرة، وخلف البنية الداخلية وشكله الذي يضيفي عليه نوعا من الاستقلالية والتميز ثمت منظومة من الاحالات الى كتب ونصوص وجمل أخرى....."¹

(1) ينظر، العتبات النصية في رواية الأجيال العربية، سهام السامرائي، عمان دار غيداء للنشر والتوزيع 2010، ط 1 2016، ص23.

ب- **فيليب لوجان**: تعرض في كتابه (الميثاق السير الذاتي) 1975 م لما سماه حواشي النص أو أهداب النص وهي التي تتحكم بكل القراءة وإسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي، إسم السلسلة، إسم الناشر، حتى اللعب الغامض للاستهلال.

ج- **مارتان بالتار**: ففي كتابه المشكل حول "l'écrit et les écrit Problèmes d'analyse et considération didactiques" الخاص بالمقرر الأوروبي لتعليم اللغات الحية 1979 م فيجد عبد الحق بلعابد أن (بالتار) قد استعمل مصطلح النص المحاذي فيه لأول مرة بالدقة المنهجية نفسها التي سيعالج بها جينيت في كتابه العتبات إذ حدد بالتار بدقة النص المحاذي بقوله: "مجموع تلك النصوص التي تحيط بالنص أو جزء منه تكون مفصلة عنه، مثل عنوان الكتاب وعناوين الفصول والفقرات الداخلية في المناص.....".

- كما وضع **عبد الحق بلعابد** أنه ما من فارق بين ما سيقدمه جينيت من تحديد مصطلحي للنص المحاذي وما قدمه بالتار الذي تتبع بالبحث أقسام النص المحاذي ومجالات اشتغاله، حينما تطرق لمواضيع النص الداخلية والمحيط به، وكيف يكون الموضوع جزءا من النص أو من النص الكامل، وبين أنه تكلم على الموضوع داخل النص المحاذي وما تأخذ أقسامه من أشكال في الغلاف، العنوان المزيف المقدمة، الدباجة، التصدير، الذيل، الفهارس، الفواتح، الخواتم، دور النشر، الملاحق الثقافية النقد.....

الذي يتخذها العديد من النصوص /الكتب على اختلاف أنماطها " الرواية، القصة، المسرحية، المجلة، الجريدة، القواميس، الشهادات، الرسائل والملصقات الإشهارية¹ بعد ذلك يذكر بلعابد أن الفرق الوحيد الذي ميز طرح جينيت عن بالتار هو أن طرح بالتار كان طرحا تعليميا بيداغوجيا، أما جينيت فقد كان طرحه طرحا نقديا وأبستمولوجيا كما أنه لم يغفل الطرح التعليمي أيضا، وتشير المصادر الى أن مجموعة من الباحثين في الحق الأدبي قد اتخذوا من النصوص المحاذية موضوعا لانشغالهم إذ تشير المصادر الى أن جماعة مجلة

(1) العتبات النصية في روايات الاجيال العربية، سهام السمارني، المرجع نفسه، ص25.

أدب الفرنسية أصدرت عددا خاصا محوره الرئيس كيفية تحليل البيانات بوصفها خطابا فقرابتها مقارنة لسانية وايدولوجية وكذلك فعلت جماعة (الشعرية) في ثمانيات القرن الماضي.¹

د-لوسيان قولدمان: من الذين دعوا الى الاهتمام بالعتبات النصية، إذ دعا الدارسين والباحثين الغربيين الى ايلائها أهمية بالغة في عملية دراسة النصوص، وأكد على العنوان بصفة خاصة، ومدى تعلقه مع المتن النصي لرواية.

و-ليو هيوك: غير أنه في الحقيقة من يعد المؤسس الفعلي لعلم العنوان، لأنه قام بدراسة العنوان من منظور مفتوح، يستند إلى العرف المنهجي والاطلاع الكبير على اللسانيات ونتائج السيميوطيقا، وتاريخ الكتاب والكتابة، فقد رصد العنونة رسدا سيموطيقيا من خلال التركيز على بنائها ودلالاتها ووظائفها، بعد أن عرفها بوصفها: "مجموعة من الدلائل اللسانية يمكنها أن تثبت في بداية النص من أجل تعيينه والاشارة إلى مضمونه الاجمالي، ومن أجل جذب الجمهور المقصود " ومن هنا نلمس الاهتمام الواضح من قبل ليو هيوك بالمتلقي من خلال أهمية النص المحاذي ودوره في عملية جذب المتلقي الى المؤلف.

ي-جاك دريدا: فإنه لم يغب النص المحاذي عن فكره ففي مقدمة كتابه المعنونة hars-livre انصرف للحديث عن المقدمة الفلسفية، فهو يشير الى أن البناء الفني والفكري والوظيفي والاهتمام بالملفوظات والمستوى الأيديولوجي جي في المقدمة ووظائفها، اذ يعدها عوامل محفزة في تنبيه القارئ ودفعه للولوج إلى عالم النص.

ه-هنري ميتيران Henri Mitteerand: اهتم بالمقدمة أيضا في مقدمة كتابه discous du roman أعتنى فيها بالقوانين العامة المنظمة لكتابه المقدمة بوصفها خطابا، فاهتم بالملفوظات والضمائر وتنظيم الكلام على وفق أصناف المتلقين والعبارات/النواة والمستوى الإيديولوجي في المقدمة ووظائفها، وعندما نعود الى كتاب جيرار جينيت (عتبات) نجده قسم النص المحاذي على قسمين هما:

(1) العتبات النصية في رواية الأجيال العربية، سهام السامرائي، المرجع نفسه، ص24.

1-النص المحيط: peritexte¹

2-النص الفوقي: Epitexte

وتنطوي تحت كل منهما عناصر محاذية منهما:

1-النص المحيط **peritexte**: ونعني بهم ما يدور بفلك النص كله من مصاحبات من العنوان، إسم الكاتب، العنوان الفرعي، الإهداء، الإستهلال أو ما يتعلق بالمظهر الخارجي للكتاب كله كالصورة المصاحبة للغلاف، كلمة الناشر الخ.

ويقسم جينيت النص المحيط الى قسمين هما:

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

ب-النص المحيط **التألفي**: peritexte auctorial ويضم تحته (إسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي، العناوين الداخلية، استهلال، التصدير والتمهيد).

2-النص **الفوقي**: Epitexte وتندرج تحته الخطابات الموجودة خارج الكتاب كلها فتكون متعلقة في فلكه: كالاستجابات، المراسلات الخاصة، التعليقات، المؤتمرات والندوات

ويتفرع بدوره النص الفوقي الى قسمين هما:

أ-النص **الفوقي النشري**: Epitexte Editorial ويضوي تحته (الإشهار، وقائمة المنشورات، الملحق الصحفي لدار النشر)

ب-النص **الفوقي التألفي**: Epitexte ouctorial ويقسمه جينيت بدوره على قسمين هما:

1-النص **الفوقي العام**: public Epitexte ويتمثل في اللقاءات الصحافية والاذاعية والتلفازية التي تقام مع الكاتب، المناقشات والندوات التي تعقد على أعماله الى جانب التعليقات الذاتية التي تكون من طرف الكاتب نفسه على كتبه².

(1) العتبات النصية في رواية الأجيال العربية، سهام السامرائي، المرجع نفسه، ص25.

(2) العتبات النصية في رواية الأجيال العربية، سهام السامرائي، المرجع نفسه، ص. 2 .

2-النص الفوقي الخاص Epitexte prive وينضوي تحته المراسلات، المسارات، لمذكرات الحميمة النص القبلي، فالنص المحاذي بحسب ما يراه جينيت هو مزيج من النص المحيط+ النص الفوقي، ويمكن تمثيل مكونات النص المحاذي النشري والتألفي بالجدولين الآتين:

أنموذج (أ) جدول مكونات النص المحاذي التألفي:

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

أنموذج (ب) جدول مكونات النص المحاذي النشري:

النص المحيط النشري	النصر الفوقي النشري
الغلاف	الإشهار
صفحة العنوان	قائمة المنشورات Catalogues
الجلادة jaquettes	الملحق الصحفي لدار ال نشر Presse dedication ¹
كلمة الناشر	

2- في النقد العربي:

يمكن النظر الى مفهوم العتبات النصية من زاويتين: الأولى بوصفها مصطلحا حديثا يستقطب اهتمام الدرس النقدي بعد التطور الهائل في مجال الطباعة أما الثانية فهي النظر إليه بوصفه وعيا ساير الخطابات الفكرية دون أن يفرض نفسه بوصفه مفهوما ووظيفة توفر عليها الخطاب الفكري العربي خاصة في المدون منه، ونحن إذا كنا نعتزف للدرس الغربي بالأسبقية كما أشرنا إليه سابقا على يد جرار جينيت منهجة وموضوعة والعتبات النصية خاصة والسعي الى تنظيمها نظرية وتطبيقا، فإن ذلك لا ينفي وجود التفاتات عربية دقيقة تتركز على تلك الموضوعية لكنها متناثرة هنا وهناك، وأن مطالعة النتاج الفكري العربي توقفنا على الجانب الوظيفي للنص الموازي وأثره في شرح وتفسير النص الاصلي، اذا طالما كان الشعر بوصفه ديوان للعرب نصا موازيا في فهم ما استعصى من اي الذكر الحكيم، يقول محمد بدري عبد الجليل: "وأنت واجد مفسري القرآن الكريم قد افعمت كتبهم باستشهادات من الشعر الجاهلي على ما يتعرضون له من نص "ويورد في هذا الإطار قول الرسول (ص) "إذا اشتبه عليكم شيء من القرآن فاطلبوه في الشعر" ولم يقتصر الامر على الشرح، بحيث باتت تشكل ظاهر

(1) العتبات النصية في رواية الأجيال العربية، سهام السامرائي، المرجع نفسه، ص 28/27.

لا تخفى على طالع للتراث الفكري العربي¹ وبالطريقة نفسها يمكن قراءة كتب الحديث بوصفها نصا واصفا للقران الكريم ،وعلم اسباب النزول ما هو الا السياق الذي لا بد منه مفتاحا قرائيا لفهم الآية وهو بذلك يمثل الدور الوظيفي للعتبات النصية بالمفهوم الحديث ،وثمة من ينظر إلى سورة الفاتحة على أنها مقدمة للقران الكريم ربما بحكم موقعها واضطلاعها بمهمة تهيئة القارئ لفهم معاني القران والتي تكثفها هذه السورة المباركة إن جذور النص الموازي والعتبات الافتتاحية في النتاج الفكري العربي يمكن رصدها في النثر بصورة اسهل مما هي عليه في الشعر، وبناءا على ذلك يمكن سحب كل كتب الموازنات ك (موازنة الصولي) والمقدمات ك(مقدمة ابن خلدون) وما يشبهها من كتب في طبيعة التأليف ككتب الشروق والحواشي والسرقات الى دائرة النص الموازي إذ لا تخرج هذه الكتب عن دائرة ما أوضحه (جينيت) في تقسيمه لأنواع النص الموازي، وربما كان ذلك ناتج من الطبيعة الكتابية (التدوينية) للنتاج النثري فالمقدمة والشرح والتعليق والعنوان والواصف النصي بمفهوم (جينيت) كلها عتبات افتتاحية وضرورات كتابية تقتصر على المدون دون الشفاهي²

إذا ما تأملنا طبيعة التأليف العربي التراثي، نجد أن أول ما وصلنا منه عبارة عن مرويات شفوية ينقلها طلبة العلم عن شيوخهم وعلمائهم، وغالبا ما أخذت طابع الحوار الذي يعتمد على السؤال والجواب³.

إلا أنه مع شيوع الكتابة وتنامي حركة التأليف المنظم في الثقافة العربية الإسلامية منذ منتصف القرن الثاني للهجرة، ظهر وعي العلماء العرب بضرورة تحديد ضوابط الكتابة ووضع قواعد التأليف لتكون عمادا للعلماء والأدباء والكتاب والناشئين في إنتاج مؤلفاتهم، قد عملت العديد من الكتب منذ القرن الثالث للهجرة وهي لحظة تاريخية حاسمة ودقيقة في مسار الثقافة العربية الإسلامية على تحديد تلك الضوابط والقواعد.

(1) ينظر، جماليات العتبة النصية في شعر نزار قباني، جاسم محمد جاسم، دار غيداء لنشر والتوزيع، ط2017،م، ص15/14.

(2) المرجع السابق، ص15.

(3) مدخل الى عتبات النص، عبد الرزاق بلال، إفريقيا الشرق للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1 2000، ص26.

إذا تصفحنا كتب النقد التراثي في المشرق والمغرب نعثّر على مؤلفات تعني بـ"العتبات النصية" ولاسيما عند الكتاب الذين عالجوا موضوع الكتابة والكتاب كالصولي وابن قتيبة، "فأدب الكتاب" للصولي يعد من نفائس مكتبتنا العربية لما يحويه من إشارات ثمينة ومعلومات وافية يحتاجها الكاتب الحاذق كما يحتاجها المتعلم، وهي بمجالاتها تعد مما لا غنى عنه لأهل الكتابة.

ويمتاز الكتاب بإيجاز البليغ ووضوح الأفكار إذ اشتمل على طائفة من الموضوعات الخاصة بأدب الكتاب: التصدير، الخط، ما قيل في القلم، الخطأ في الكتاب، المحو في الكتاب، عرض الكتاب، اللحن في الكتاب، العنوان، التقديم والتختم، تحرير الكتاب، قراءة الكتاب بعد كتابته وما جاء في ذلك.....¹

تدخل عناصر "العتبات النصية" في انشغالات محققي النصوص وناشريها إذ أنها تساعد على فتح مغالق المخطوطات وفي قرائتها وتحديد قيمتها حيث: {تظم المخطوطات أحيانا إلى جانب المتن تعليقات مفيدة توجد على الحاشية وملاحظات هامة تتضمنها مقدمة الكتاب أو خاتمته وقد نجد شيئا منها على الغلاف الداخلي أو الخارجي للمخطوطة، وهذه الملاحظات تعين على تقويم آراء المؤلف أو الأديب أو العالم كقولهم "رحمة الله" أو "غفر الله له" أو "أطال الله عمره وأمدّه بالقوة" لأنها تتضمن ما إذا كان الناسخ قد خط الكتاب في زمن المؤلف أو بعد وفاته }²

غنى عن البيان أن كتاب عبد السلام هارون الموسوم "تحقيق النصوص ونشرها" يعد أول متن عربي حديث في هذا الفن (تحقيق المخطوطات) ضم بين دفتيه كثير من الإشارات المتعلقة بتحقيق عنوان الكتاب وتحقيق اسم المؤلف وتحقيق نسبة الكتاب إلى مؤلفه كما يشير إلى مكملات الحديث ويخص بالذكر:

1- العناية بتقديم النص ووصف مخطوطاته.

(1) أدب الكتاب، أبو بكر الصولي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1998، 1، ص3.

(2) دراسة في مصادر الأدب، الطاهر أحمد مكي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1999، 8، ص71.

2- العناية بالخارج الطباعي.

3- صنع الفهارس الحديثة.

4- الاستدراكات والتذييلات¹.

كل هذه العناصر تتدرج - كما سبق أن أوضحنا- ضمن " العتبات النصية" هذا ما يؤكد أن الكاتب العربي التراثي أو الحدائي يعي ضرورة الحاق المتن بعناصر أخرى تأطره وتوجهه وتحدد طبيعته موضوعه وتعين مجاله المعرفي إنما سبق من هذه الرؤية المعرفية التي وردت في مؤلفاتنا العربية عن " العتبات النصية وان لم تكن بالمفهوم الحدائي من حيث التنظيم والتخطيط المنهجي الى أن { كل ذلك يقيم الدليل على أهمية خطاب عتبات النص ويؤكد أن الانفكاك منه ومن شروطه الشكلية والمعرفية ومن وظائفه بل و من سلطته}² هذا ما يدفعنا الى اكتشاف مفهوم "العتبات النصية " عند نقادنا العرب المحدثين في ضوء استفادتهم من الاسهامات الغربية .

وسنعمل على رصد بعض من إسهامات الدارسين المسلمين العرب وعلى راسها:

أ/ **العنوان:** حذى العنوان أكثر من غيره مكانة في الخطاب الاسلامي العربي الحديث والمعاصر عن العتبات، ولعل هذا يبرز مركزيته ولا غرابة أن يكون الدارسون الأوائل الذين رصدوا أشكاله وطرق استغلاله قد ابتدأوا بالشعر لأنه أقدم خطاب إبداعى أدبي أنتجه أسلافهم ثم أنهم مزال يحتل مكانة متميزة في الحقل والوجدان الأدبيان لدى المسلمين العرب الى اليوم³.

ب/ **اسم المؤلف:** ليست سلطة اسم المؤلف وليدة ظهور الطباعة ودور النشر وتسويق الكتب ذلك أنه {في الثقافة العربية الكلاسيكية لا يكفي لقول ما أن يتوفر على انتظام خاص كي يعتبر نصا، يجب فضلا عن ذلك أن يصدر عن، أو أن يرقى به إلى قائلا يقع الاجماع على

(1) تحقيق النصوص ونشرها، عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط7، 1996، ص84-83.

(2) مدخل الى عتبات النص، عبد الرزاق بلال، ص23.

(3) عتبات المحكي القصير في التراث العربي والاسلامي الأخبار والكرامات والطرف، الهاشم أسمر، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، ط1، بيروت، 2008 م، ص59.

أنه حجة. حينئذ يكون النص كلاما مشروعا ينطوي على سلطة وقولا مجدودا الى مؤلف حجة} وهكذا فان معيار النصية يرتبط أساسا بالمؤلف المشهود له بالكفاءة.

ج/ الإهداء: يعد الباحث محمد أمين البنهاوي أول من تطرق الى موضوع عتبة الاهداء في المؤلفات العربية وذلك في مقالة سريعة عنوانها (صفحة الاهداء) تعكس حالة نفسية عند المفكرين).

د/ الشاهد الاستهلاكي: إن الشاهد الاستهلاكي يحتل مكانا منعزلا في المؤلف، ويبدو خارجا عن الأثر إلا أنه منغرز فيه حتى النخاع، بل هو مرآته الأسلوبية والإيديولوجية.

هـ/ المقدمة: استقطبت مقدمة القصائد والنصوص الشعرية العربية القديمة عناية الكثير من الدارسين العرب المحدثين والمعاصرين، فأنبروا للحديث عن أسسها وأشكالها وثوابتها ومتغيراتها وأبعادها النفسية والاجتماعية والفنية¹.

وبقدر ما نعتبر المقدمة جزءا من النص بقدر ما يجوز النظر إليها بوصفها عتبة له.

ومن خلال ما تعرضنا إليه أنفا عن العتبات النصية في النقد العربي نجد أنها كان لها حضور ومكانة ودورا فعالا، خاصة في ديوان الشعر العرب لأنه كما ذكرنا أنه "ديوان العرب" وهناك اختلافات طفيفة في المصطلحات وتغيرها فقط وخير مثال عن ذلك "التناص" في السابق كان يعرف "بالسرقات الادبية" وعلى لرغم من المجهودات الكتاب والنقاد العرب إلا أنه كانت له فعاليته في الأدب عربي.

آراء النقاد من العتبات

اختلفت آراء النقاد والمبدعين حول دراسة العتبات النصية فهناك من رآها أنها عنصرا فاعلا ومؤثرا في بناء النص، لا يمكن الاستغناء عنه ومنها من يراها عكس ذلك، ويكمن ذلك بعدة أسباب من بينها:

(1) عتبات المحكي القصير في التراث العربي والاسلامي الأخبار والكرامات والطرف، الهاشم أسمهر، المرجع نفسه،

1-الحفاظ على هوية النصوص المركزية: وهذا ما يضطلع به العنوان عادة وذلك لارتباطه الوثيق بحاجة النص الداخلية بوصفه خطابا.

2-الحفاظ على حسن تلقى النص المركزي: وهذا ما ينهض به الخطاب التقدمي وكذا الاحترسات التي نجدها في النصوص التوجيهية.

3-توجه القارئ نحو نموذج محدد من القراءة وهذا ما يطلع به التعيين الجنسي واسم العلم والمقدمة.

اما الفريق الثاني فلا يتورع قسم منهم في عدها ترفا فكريا. اما الفريق الثالث فيري ان جزءا من هذه العتبات يضل في النهاية مجرد مكملات ليس الا، يمكن الاستغناء عنها من دون ان يحدث اي خلل في نسيج النص وبناءه، ذلك لأنها لا تخضع لرؤيا الكاتب الشخصية مقصديته، وهذه العتبات اختيارية.

ويمكن القول إن العتبات وان كانت تسهم اسهاما فاعلا في صناعة الخطاب وبناء شعرية، الا ان ذلك كله لا يغنى عن قراءة المتن النصي بل ان قراءة العتبات لا تكتسب مشروعيتها الا من الوقوف عند المتن ذاته بوصفه غاية البحث الاساسية لذا فإن (دور هذه العتبات لا يمكن أن يكون بديلا عن دور اللقاء الفعلي بين القراءة والنصوص نفسها).¹

فالعتبات مما لا يمكن لها الا أن تكون مصباحا ينيير الطريق الا المتن.

نستنتج في الاخير أن العتبات النصية في النقد الغربي لقيت اهتماما ورواجا من خلال الكتاب الغربيين وعلى راسهم (جيرار جينيت) الذي كان أول من أوجد عنده مصطلح العتبات النصية الذي أفرد له كتابا عام 1987م ومعظم الارهاصات الغربية كانت نظرية تسعى الى عقلنة هذا المصطلح كما تعمل العتبات النصية على فتح مساري القارئ فهي تتمثل في العلاقة القائمة بين العتبات والنصوص التي تنتمي اليها فهي على الاصح علاقة تفاعلية.

(1) ينظر، العتبات النصية في رواية الأجيال العربية، سهام السامرائي، المرجع نفسه، ص. 30/29 .

العتبات النصية

أ- لغة: ورد في المحيط في اللغة للصاحب بن عباد مايلي: العتبة: أعلى الباب، مقابلاً للأسكفة، والجمع: العتب العتبات وما عتبت بابه ولا سكفته ولا تعتبته ولا تسكفته: أي لم أطأ أسكفته ولا عتبتة، ويكون ذلك في الدخول والخروج، وكل مرقة من الدرج عتبة. عتبة الوادي: أقصاه، ويقال عتبت إلى عتبة الوادي، والاعتتاب: أن تعلو فوق الشيء المرتفع، والاختصار في طريق جميعاً، ويقال عتب في الحديث واعتتب: أي حدث بما احتاج إليه واختصره والاعتتاب: الرجوع¹.

نخرج من هذا الجرد اللغوي التداولي بما يأتي: تحمل مادة (عتب) المعاني التالية: -العلو والدنو -الولوج والمغادرة -التدرج -الحد الاقصى -الا يجاز -الحاجة والضرورة -الانتهاء والعود.

وهي كما يتضح معان عامة وحسية ترتبط بما هو عملي ويومي وتواصلية كذلك²

ب- اصطلاحاً: ومن اللافت للنظر تعدد المفاهيم والمصطلحات لكلمة paratexte مما تسبب في إشكالية مصطلحية ومفاهيمية في النقد الغربي، وانعكس بدوره على الساحة الثقافية العربية مما حدا بجيرار جينيت بالقيام بمحاولة لضبط المفهوم والمصطلح، فكلية paratexte كلمة منحوتة فكلمة: texte تعني النص، بينما كلمة para أعطت عدة معان في اللغة الفرنسية، عند ترجمتها من اللاتينية واليونانية مما أحدثت إشكالية، إذ قام جينيت بإعطائها كلمات عديدة مترادفها:³

1- معنى المشابهة والمماثلة والمجانسة والملائمة وكذلك معنى الظهور والوضوح والمشالكة.

(1) المحيط في اللغة، أبو القاسم اسماعيل الصاحب بن عباد، محمد حسن آل ياسين، عالم الكتب، بيروت، ج1، ص 446/445.

(2) عتبات المحكي القصير في التراث العربي والاسلامي الاخبار والكرامات والطرف، الهاشم أسمهر، المرجع السابق، ص 28.

(3) العتبات النصية في روايات واسيني الأعرج، إلهام عبد الوهاب، فضاءات لنشر والتوزيع، الأردن عمان، ط 1 2019، الصفحة 15.

2- معنى الشبيه والمماثل والمساوي (pareilegal) التي لها علاقة بالأبعاد الكمية والقيمة اذ توازي الكلمة اللاتينية الكلمة اليونانية.

3- بمعني التوازي والمساوي للارتفاع والقوة.

4- معنى الزوج والقرين والوزن بين مقدارين، والعدل والمساواة بين شخصين.

5- بمعني تحاذي الجمل بعضها البعض الآخر.

وما نستنتجه عند ربط العلاقة بين المعنى المعجمي والاصطلاحي للعتبات النصية.

نرى أن كل مفاهيم تدور حول المتن النص الأصلي وما يحيط به من نصوص أخرى مشحونة دلاليا اذ تعتبر نصا مضغوطا، يعتبر نقطة ولوج لنص الأصلي وبهذا يشبه النص البيت اذ تعتبر العتبة نقطة الدخول إليه، فمن خلالها نعرف البيت وأهليه وكذلك من خلال العتبة النصية يتبادر لنا مضمون النص ودلالته¹

وهناك من يعرف العتبة النصية كذلك بأنها «كل ما يجعل من النص كتابا يقترح نفسه على قارئه أو بصفة عامة على جمهوره فهو أكثر من جدار ذي حدود متماسكة» وهو تلك النصوص الموازية للنص / المتن والمتمثلة في النصوص الفوقية والمحيطية من فضاء الغلاف، وإسم الكاتب والعناوين بأنواعها والملاحق والحوارات والذبول وكل ما يدور في فلك المتن ويعمل كدلالة تسهم فب تأويل النص/ المتن، وإنتاج معانيه وهو مترجم من المصطلح المركب PARATEXTE وهذا المصطلح قليل الشيوخ في المؤسسة النقدية العربية.

ويعد سعيد يقطين من أوائل الذين تداولوا هذا المصطلح واستخدموه وإن كان في تداوله لهذا المصطلح لم يتقيد بترجمة واحدة وإنما اشتغل عليه بعدة ترجمات حتى استقر إلى ترجمته بالمناص في كتابه « انفتاح النص الروائي» مازجا بينه وبين المناصية كمقابل للمصطلح وبين المتعاليات النصية وفي هذا الكتاب يتبع جينيت في تعريفه للمناص الوارد في كتابه "أطراس" إذ يقول يقطين في تعريفه للمناصية: «إنها بنية نصية تشترك وبنية نصية أصلية في مقام وسياق معينين» ونراه في كتابه اللاحق يحدد مصطلح المناص ويستعمله كمقابل لمصطلح

(1) عتبات جيرار جينيت من النص الى المناص، عبد الحق بلعابد، المرجع السابق، صفحة 41.

بفتح الميم مرة على اعتبار إسم المكان ومرات أخرى برفع الميم على اعتبار صيغة إسم الفاعل، كأن هذا المناص يقوم بفعل إنتاج مشترك مع النص نفسه، فيصبح مناص إسم فاعلمن الفعل المزيد (ناصا) وناصه أي شاركه في النص، وهو تخريج يلائم المواقع الدلالية لمصطلح المناص

وعلى هذا ندرك أن المناص، هو كل ما يجعل من العتبة ناصا يقترح نفسه على قارئه أو بصفة عامة على جمهوره، وبالتالي فهو أكثر جدارة وحدود متماسكة أو بتعبير بورخيس: البهو الذي يسمح لكل منا دخوله أو الرجوع منه، وهو البهو الذي نلج إليه لنتحاور فيه مع المؤلف الحقيقي أو المتخيل ونلاحظ أن لفظة " البهو " البرورخيستي تشير إلى زابقة المناص وحركته.¹

أ- أقسام العتبات النصية:

تنقسم العتبة إلى قسمين أساسيين:

1- **النص الفوقي:** ويظم كل الخطابات التي تقع خارج النص/ المتن والمتكونة خارج الكتاب لكنها تدور في فلك النص/المتن، أي متعلقة به كالأستجوابات والمحاضرات والحوارات والشهادات والتعليقات، وتكون هذه الخطابات بمثابة بنى مساهمة في إنتاج النص وتعد بنية نصية سابقة للبنية المعنية بالأمر «أي أنها كل ما جاء سابقا للنص في ذهن القارئ مما يشتغل عليه الناص في نصه المنتج من أجل حقنه بدلالات جديدة في الإطار العام الذي هو فعل الكتابة».

2- **النص المحيط:** وهو النص الذي يشمل البنى الخطابية المستقبلية عن بنية النص/المتن لكنها تشكل حواش أساسية له، وتظل فضاء مرتبطا يدور ويغني النص/المتن مثل العنوان بفرعه الأساسي والفرعي وفضاء الإهداء وكل أيقونة لفظية تتعلق بصفحة الغلاف ونجد

(1) الرواية القطرية خطاب العتبات بين رهان الكتابة وارتهان القراءة، عبد الحق بلعابد، المرجع السابق، ص 27 .

جينيت في هذا الشأن «يخصص للنص المحيط أحد عشر فصلا في كتابه العتبات» وإلى هنا نعرف أن المناص هو كل النصوص الموازية الفوقية والمحيطية¹.

ب / مبادئ العتبات النصية:

لكي يتم التعرف على أهداف العتبة النصية وظائفها لبد من معرفة مبادئه المشتملة على الوظائف والأهداف، وذلك من خلال طرح بعض الأسئلة ونبدأ بـ:

سؤال المكانية أين؟ والذي يطرح قصد تحديد موضوع المناص وموقعه.

سؤال الزمانية متى؟ وذلك لتحديد وقت ظهور المناص واختفائه متى ظهر؟ ومتى إختفى؟

سؤال كيفية كيف؟ وذلك لتحديد الصيغة التي ورد بها المناص، أيقونة لفظية أو بصرية.²

سؤال التداولية ممن؟ وإلى من؟ وذلك لفك العلاقة التداولية، دائرة التواصل، المرسل، المرسل إليه والرسالة.

سؤال الوظيفة: ماذا نفعل به؟ وبه نحدد الوظيفة الأساسية لرسالة المناص «وللرسالة المناصية» وإلى هنا يمكن الإشارة إلى أن الباحث قد أجاب عن السؤال المعرفي الذي طرحه في بداية الدخول إلى المتعاليات النصية قصد الوصول إلى المناص، وقد بين الباحث كيف خرج المناص عند جينيت أو كيف خرج جينيت إلى المناص من النص بعد رحلة معرفية انتسب فيها إلى العمل النقدي الإستمولوجي، حيث بين من خلاله الدور الفعال للمناص هذا الذي يظل مصطلحا متحركا ومنفتحا لأن النص أبدا في حالة مخاض وولادة وحركية فالمناص يتابع النص ليمنحه دلالة جديدة ونفسا جديدا.³

(1) المرجع نفسه، ص28.

(2) المرجع نفسه، ص30.

(3) الرواية القطرية خطاب العتبات بين رهان الكتابة والارتهان القراءة، عبد الحق بالعابد، المرجع السابق، ص 30.

ج/ أنواع العتبات النصية:

أ/الخارجية:

1/عتبة العنوان:

عندما نريد البحث في مفهوم العنوان فإننا نواجه عدة عناوين متنوعة، وهذا راجع لإشكالية المصطلح الموجود في النقد الغربي المعاصر، ومن بين المفاهيم التي تواجهنا ما يأتي:

العنوان مقطع لغوي أقل من الجملة نصا، ويعد الركيزة الأساسية لمعرفة النص مثلما نسمى الأشخاص فإن العنوان يعني الاسم للكاتب، فالعنوان للكتاب كالاسم الشيء به يعرف ويفضله يتداول يشار به إليه، ويدل به عليه، وهو بما يحمله من قصديه فاعلة لكشف الباطن إرادة ملزمة للبداية وإخراج المعني، فإنه ذو صلة قائم بيم مقاصد المرسل وتجليتها الدلالية في العمل.¹

ويعرف ليو هوك:

العنوان بأنه مجموعة العلامات اللسانية من كلمات، وجمل وحتى نصوص قد تظهر على رأس نص لتدل عليه وتعينه، تشير لمحتواه الكلي، ولتجذب جمهوره المستهدف.²

ويشكل العنوان نصيصا صغيرا على رأس نص كبير (المتن) ليسمه، ويوضحه ويعري المتلقى بقراءته، فالعنوان للكتاب كالاسم للشيء به يعرف ويفضله يتداول.³

2/عتبة المقدمة:

تعمل عتبة المقدمة على التعريف بالمنهج الذي اتبعه القاص في كتابة قصصه وقد يكون هذا من صنع الكاتب نفسه أو من صنع كاتب آخر يدعو القاص للقيام بهذه المهمة أو هو (الكاتب الآخر) يتطوع لذلك حين يجد أنه يمكنه تقديم رؤية جديدة تلقي الضوء على التجربة القصصية،

(1) العتبات النصية في رواية الأجيال العربية، سهام السامرائي، المرجع السابق، ص 60.

(2) عتبات النص في نماذج من الرواية في الجزيرة العربية 1990-2009، حصة بنت زيد المفرح، النشر العربي بيروت لبنان، ط2017.

(3) جماليات العتبة النصية في شعر نزار قباني، جاسم محمد جاسم، المرجع السابق، ص 33.

وخافيتها وفي الأحوال كلها فإن المقدمة تؤدي وظيفة مهمة للغاية لأنها تقدم مفاتيح لفك شفرات النص، وتحقيق تقدم واضح في مسيرة القراءة ونتائجها ومعطياتها المختلفة.

ويسعى القاص أحياناً إلى وضع عتبة تقديم يحاول من خلالها تقديم نفسه عبر رؤية ما أو قضية، وهو هنا يجتهد في أن تكون هذه العتبة على قدر عال من الأهمية في عنايته بها وبمدلولها، وغالباً ما تحظى هذه العتبة عند القاص برعاية فنية وفكرية عالية وتكتب بأسلوب¹ إنشائي على المستوى حتى يكون مؤهلاً لأن يرتقي إلى صعيد التعبير عن وجهة نظر نوعية لا يمكن تجاوز عتبة المقدمة، لأنها العتبة الأساس التي تقودنا إلى فضاء النص المركزي الذي لا يمكن قراءته إلا بالاطلاع على خطاب المقدمة "لأنها وعاء معرفي وإيديولوجي تختزن رؤية المؤلف وموقفه من العالم"²

ويعد خطاب المقدمة أفضل فضاء مناسب للمؤلف أو الأديب ليعبر عن أعماله الفنية أو يظهر ويبين آرائه الإبداعية في كثير من القضايا الفنية والثقافية بالشرح والتفسير والقراءة. إذن المقدمة عبارة عن تعريف وتلخيص لإعمال وأفكار الكاتب أو المؤلف، بحيث يصبح قارئاً ودارساً لآثاره الإبداعية وهي بمثابة تمهيد للموضوع الرئيس الذي ينصب عليه العمل إما استقراء ووصفاً وتفصيلاً، ومن ثم فإن "قراءة المتن تصير مشروطة بقراءة هذه النصوص فكما أننا لا نلج فناء الدار قبل المرور بعتباتها فكذلك لا يمكننا الدخول إلى عالم المتن قبل المرور بعتاته"³

ولقد رصد (عبد الرزاق بلال) وظائف للمقدمة يمكن توضيحها كالآتي:

- الحرص على تنبيه القارئ وتوجيهه وإخباره بأصل الكتاب وظروفه ومراحل تأليفه.
- تهيئة المقدمة القارئ لاستقبال مشروع قيد التحقيق سيكون مجاله متن الكتاب.

(1) عتبات الكتابة القصصية دراسة في بلاغة التشكيل والتدليل، جميلة عبد الله العبيدي، دار غيداء للنشر 2016، ط1، ص121/124.

(2) عتبات الكتابة في الرواية العربية، عبد المالك أشبهون، دار الحوار لنشر والتوزيع، سوريا، ط2009، ص1، ص60.

(3) مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، عبد الرزاق بلال، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2000، ص23.

- في بعض الأحيان تتحول المقدمة إلى خطاب دفاعي أو حاجي من خلال معالجة الانتقادات التي قد تمس الكتاب.

3/ عتبة الغلاف: ليس الغلاف ككيان مادي بالظاهرة الجديدة لكنه أيضا ليس بالظاهرة الموهلة في القدم، كونه في أساسه حلية مضافة إلى الكتاب، ومؤشرا ملموسا لانتقال المؤلف من دائرة المقول إلى دائرة المقروء الذي أصبح له وجود مادي يحتل حيزا من الفراغ، ففي الوقت الذي اختطت الكتابة بمفهومها الآلي لنفسها سبيلا إلى ظهور كانت مكونات الطبيعة الأكثر توفرا كالطين وجلود الحيوانات وعظامها وبعض المعادن هي الأقرب للاضطلاع بمهمة حمل وحفظ المتن المكتوب.¹

وللغلاف أهمية كبيرة إذ يعتبر علامة سيميائية تحمل كل المعلومات عن العمل الأدبي الموجود بين دفتي الكتاب إذ يحوي غلاف الكتاب معظم المعلومات التي تشكل لوحة أولى للنص المحكي، وأول أسس التعامل من المنجز الإبداعي إذ يتضمن: عنوان الكتاب /اسم المؤلف /لوحة الغلاف /دار النشر وسنة النشر والتعدين الاجناسي، وقد يتم الاستغناء أحيانا عن بعض هذه المعلومات: دار النشر وسنته والتعدين الاجناسي على سبيل المثال ولكن لا يمكن الاستغناء عن التفاصيل الأخرى كعنوان الكتاب واسم المؤلف ولوحة الغلاف.²

(1) جماليات العتبة النصية في شعر نزار قباني، جاسم حسن جاسم، المرجع السابق ص 47.

(2) العتبات النصية في رواية الاجيال العربية، سهام السامرائي، المرجع السابق، ص 44.

-أقسام الغلاف: ينقسم الغلاف إلى واجهتين:

أ-الغلاف الأمامي: وهو العتبة الأمامية للكتاب والذي يقوم بوظيفة عملية هي افتتاح الفضاء الورقي ويحتوي على عنوان الكاتب واسم المؤلف والتعريف الاجناسي ودار النشر ولوحة الغلاف.

ب-الغلاف الخلفي: وهو العتبة الخلفية للكتاب، التي تقوم بوظيفة عملية وهي إغلاق الفضاء الورقي ويحتوي الغلاف الخلفي على صورة الكاتب، وسيرته الذاتية ومقطع مختار من نصوص الكاتب.¹

4/عتبة اسم المؤلف:

من المعلوم ان لكل عمل إبداعي في الأدب الرسمي مؤلف انتجه ومن المعلوم ان اسم المؤلف على الغلاف يحيل على قيمة العمل الادبي، فعندما يكون المؤلف كبير معروف في الساحة الادبية يعرف عمله رواجاً كبيراً عكس المؤلف المغمور.

يعد اسم الكاتب من بين العناصر المناصية المهمة، فلا يمكننا تجاهله او مجاوزته لأنه العلامة الفارقة بين كاتب وآخر فيه تثبت هوية الكاتب لصاحبه، ويحقق ملكيته الادبية والفكرية على عمله دون النظر للاسم ان كان حقيقياً او مستعاراً.

مكان ظهوره: اما عن مكان وجوده فغالبا ما يتموضع اسم الكاتب في صفحة الغلاف وصفحة العنوان، وفي باقي المصاحبات المناصية (قوائم النشر، الملاحق الادبية، الصحف الادبية.....).

ويكون في اعلى صفحة الغلاف بخط بارز وجليظ للدلالة على هذه الملكية والاشهار لهذا الكتاب.²

وقت ظهوره (متى يظهر؟)

فظهوره يكون عند صدور اول طبعة للكتاب وفي باقي الطباعات اللاحقة.

(1) التشكيل البصري في الشعر الحديث، محمد الضغراني، المركز الثقافي، الدار البيضاء، المغرب، ط2018، ص1، ص133 .

(2) ينظر، عتبات جبرار جينيت من النص إلى المناص، عبد الحق بلعابد، المرجع السابق، ص 63،64.

أشكاله: يمكن لاسم الكاتب ان يأخذ ثلاثة أشكال ينشرب بها على ما ذكره جبرار جينيت:

- 1- إذا دل اسم الكاتب على الحالة المدنية له فنكون أمام الاسم الحقيقي للكاتب (anynat)
- 2- أما إذا دل على اسم غير الاسم الحقيقي حاسم فني أو للشهرة، فنكون أمام ما يعرف بالاسم المستعار (PSEUDANYMAT)
- 3- أما إذا لم يدل على اي اسم نكون أمام حالة الاسم المجهول أو ما يعرف ب (CANANYMAT)

وضائف اسم الكاتب: أما الوظائف التي تبحث في اشتغال اسم الكاتب فنجد أهمها:

- 1- وظيفة التسمية: وهي التي تعمل على تثبيت هوية العمل للكاتب بإعطائه اسمه.
 - 2- وظيفة الملكية: وهي الوظيفة التي تقف دون التنازع على احقية تملك الكتاب، فاسم الكاتب هو العلامة على ملكيته الادبية والقانونية لعمله.
 - 3- وظيفة اشهارية وهذا لوجوده على صفحة العنوان التي تمد الواجهة الاشهارية للكتاب، وصاحب الكتاب ايضا الذي يكون اسمه عاليا يخاطبنا بقصرها لشرائه¹.
- ان اسم المؤلف باختصار يتحول الى مرجعي خطابية، ان الخطاب ان هو لم يحمل اسم مؤلفه، يكون مصدره حضوره، يصير أرضا غربتا تحار فيها أقدام وتختلط الاتجاهات، لغياب نقطة مرجعية مضمونة.

إن إسم المؤلف بوصفه مرجع أساسيا للخطاب يعد إذا من الدعائم الرئيسية فهو من أكثر مكونات النص الموازي تواترا.²

5/ عتبة دار النشر: دائما ما تكون دار النشر علامة سيميائية تطبع غلاف العمل الأدبي، خاصة إذا كانت دار النشر مشهورة ومعروفة بنشرها للكتب ذات القيمة العلمية والأدبية

(1) عتبات جبرار جينيت من النص إلى المناص، عبد الحق بلعابد، المرجع السابق، ص64.

(2) عتبات المحكى القصير في التراث العربي الإسلامي الأخبار والكرامات والطرف، الهاشم أسمهر، المرجع السابق، ص58.

الكبيرتين، أو تعاملها مع كبار الكتاب والمبدعين وذيوع صيتها في عالم الطباعة من دقة الإخراج والتصميم¹

عتبة العلامة الأجنبية: وذلك من خلال وضع جنس العمل الأدبي في واجهة الغلاف مثل: وضع كلمة شعر، رواية، قصة ... إلخ.

وتعد العلامة الأجنبية من المرفقات النصية التي يمكن أن تؤثر وتوجه عملية التلقي إذ صورها جون ماري شافر " تكون في الغالب إما ضمنية وإما مشار إليها إشارات نصية مصاحبة بسيطة من نوع الرواية، حكاية " وتمثل هذه العلامة ميثاق القرائي وتوجه عملية القراءة وتساعد المتلقي في عملية تحديد موقعها في أفق إنتظاره الأجنبي².

ب/ الداخلية:

1/ عتبة الإهداء: يشكل الإهداء عتبة نصية من عتبات الكتابة التي توجه القراءة بغية الوصول إلى مكامن الانفعال في النص الأدبي، بما له من وظائف سيميائية ودلالية تداولية يمارس من خلالها فعل الإواء والتحفيز على القارئ فيوجه ويرسم آفاق توقعاته للمعنى الذي سيطلعه إن الإهداء مدخل أولي لكل قراءة بنفتح على أبعاد رمزية ويتحرك على أكثر من طبقة وينقسم حسب جبرار جينيت إلى نوعين أحدهما رسمي يطبع العمل والثاني شخص يكتبه المؤلف أثناء تقديم كتابة للمتلقي.

فمن خلال ما ذكرناه يتضح أن الإهداء عتبة ضرورية لاستكشاف دلالات النص الأدبي³.

نجد جينيت يفرق بين إهداءيين:

1- إهداء خاص: يتوجه به الكاتب للأشخاص المقربين منه، يتسم بالواقعية والمادية.

2- إهداء عام: يتوجه به الكاتب للشخصيات المعنوية كالمؤسسات والهيئات والمنظمات

والرموز " كالحرية، السلم، والعدالة... "

(1) ينظر، أسرار الكتابة الإبداعية، محمد صابر عبيد وآخرون، دار صامد للنشر والتوزيع، تونس، 2008، ط1، ص107.

(2) ينظر، سهام السامرائي، مرجع سابق، ص45.

(3) ينظر الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، نبيل منصر، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1 2007، ص58.

وظائف الإهداء:

يجعل جينيت الإهداء عامة وظيفتين أساسيتين وهي الوظيفة الدلالية والوظيفة التداولية:

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

2- **الوظيفة التداولية:** هي وظيفة مهمة لأنها تنشط الحركية التواصلية بين الكاتب وجمهوره.¹

02/ عتبة الاستهلال: هذه العتبة تنير لنا الطريق إلى المتن لنسبح في معاني دلالات النص، ومن هنا تتحقق أهمية هذه العتبة في أنها تشكل " لحضه المواجهة الأولى مع القارئ واقتناصه في شبكة مراوغة حاذقة وغير مرئية حتى تبدأ عملية تحويل الكلمات المرصوصة على الورق إلى عالم حي من الرؤى والأشواق والهواجس إلى كون مزدحم بالشخصيات والأفكار والصراعات "

أما عن وظيفة هذه العتبة الاستهلالية فهي تقوم:

- إدخال القارئ إلى عالم الرواية التخيلي بأبعاده كلها.
 - تقديم الخلفية العامة والخاصة لهذا العالم بكل شخصية.
 - ربط الخيوط والأحداث لاستنتاج ما سيحدث بعد.
- ويمكن القول أنها تسعى إلى إقامة علاقة قوية بين النص والقارئ في سياق اشتراكه-القارئ، في طبقات النص والإحاطة بكل إبعاده التي تتشكل من خلالها بنية النص الداخلية و الخارجية وفي الأخير يمكن أن نقول أن كل كاتب كيف عرف أو رأى عتبة الاستهلال بمنظوره الخاص وخير مثال عن ذلك **سوزان لوهافر** فهي لم تكن مخطئة حينما وصفت جملة الاستهلال، البدايات ب " صدمة وجودية عظمية " فيما وصفها آخر بأنها "مناطق نصية استراتيجية، يتم

(1) عتبات النص في نماذج من الرواية في الجزيرة العربية 1990-2009، حصة بنت زيد المفرح، المرجع السابق،

منها العبور إلى مختلف مسالك التخيلية، وتفترض البدايات اسناد الكلام إلى سارد خائلي يوازيه مسرود له يصغى إليه، وتنتهي بحدوث أول قطيعة مهمة على مستوى النص¹

3/عتبة الحواشي والهوامش: يعطي جيرار جينيت تعريفا للحاشية بأنها ملفوظ متغير الطول مرتبط بمقطع منته تقريبا من النص، إما أن يكون مقابلا له، أو أن يأتي في مرجع لهذا المقطع، وأما عن وظيفتها: فتأتي لتفسير أو الشرح أو التعليق أو الاخبار عن مرجعها ولذا فهي من اهم عناصر النص المصاحب لموقعها بين الداخل والخارج، وتمده بمعلومات تكميلية.²

وللهامش تفاعل دلالي وأسلوبى يسهم في ترسيخ النص قصد تفسيره وتوضيحه، لذلك كانت قديما: تتموضع في جنبات النص لتتوسط الصفحة لكن بعد الثورة الصناعية تطورت صناعة الكتاب وتقنياته الطباعية، فأصبحت تتخذ أماكن مختلفة منها"

- أسفل صفحة النص/الكتاب (وهذا المعمول به غالبا)
- أن تحشر بين أسطر النص/الكتاب كثيرا ما نجده في الكتب التعليمية والمدرسية.
- نجدها في آخر البحوث والمقالات.
- نجدها في اخر الكتب.
- يمكن أن تجمع الحواشي والهوامش في مجلد او كتاب خاص بها.
- يمكن أن تكون في الصفحة المقابلة للنص

وترتكز مقارنة الهوامش في الخطاب الادبي والثقافي أو الفني على مرتكزات أساسية وهي:

أولا: البنية.

ثانيا: الدلالة.

ثالثا: الوظيفة.

(1) رواية ما بعد الحداثة قراءة في شرفات، ابراهيم نصر الله محمد صابر عبيد سوسن البياتي، منشورات ضفاف دار الامان، الرباط، ط 1 2013م، ص44.

(2) شعرية العتبات في ديوان أسفار الملائمة، لعز الدين ميهوبي بلعيدة حبيبي، مركز الكتاب الأكاديمي، عمان، الاردن، ط12016، ص58.

رابعا: القراءة السياقية.¹

أما عن وظائف الهوامش فيمكن أن نحصر أهمها:

1-الوظيفة التفسيرية التعريفية: أي التفسير الهامشي، فالوظيفة الاساسية للحواشي والهوامش الاصلية هي الوظيفة التفسيرية.

2-الوظيفة التعليقية: أو ما يطلق عليه بالتوثيق الهامشي أي أن الهوامش والحواشي اللاحقة تتخذ سبيلا لفهم النص.

3-الوظيفة الإخبارية: يسميها البعض الشرح الهامشي وهذه الوظيفة هي التي تقدم معلومات بيوغرافية وتجنيسه للنص.²

لهذا تعد الهوامش اهم عناصر العتبات كونها تعمل على تفسير النص والتعليق عليه، وهي أيضا مظهر من مظاهر التجريب والحداثه فهو يسعى إلى خلق نص مجاور يتفاعل مع المتن النصي في أسراك القارئ في تفكيك النص وتركيبه.

4/عتبة الخاتمة: تضاربت الآراء حول عتبة الخاتمة فمن النقاد ي من رآها أنها حوصلة للعمل الأدبي ونهاية لهذا العمل الأدبي سواء كانت نهاية مفتوحة ومغلقة، وهناك من لم يعر لها اهتماما كبيرا، وذلك بقوله أن الخاتمة تكون حسب المتلقي وتأويله لهذه النهاية.

ومن هنا يمكننا القول أن عتبة الخاتمة هي عتبة موازية للنص المتخيل، وأنها عتبة خروج من النص وليست بالضرورة علامة نهاية اشتغال النص، فقد يولد النص بعد نهاية فعل القراءة عند المتلقي أفاكا أكثر مما ولدتها الأحداث نفسها. وهذا يقودنا إلى الاعتقاد بأن النصوص لها بدايات ولكن ليس لها نهايات بل خواتم تغلق النص ولا تتجح أبدا في اشتغاله في أذهان القراء.

(1) العتبات النصية في رواية الاجيال العربية، سهام السامرائي المرجع السابق، ص162.

(2) عتبات جيران جينيت من النص إلى المناص، عبد الحق بلعابد، المرجع السابق؛ ص 131.

وتكمن خطورة الخاتمة في أنها تضع القارئ في مواجهة سردية مع النهاية، فالنص ينتهي مع آخر إدراك للمتلقي للكلمة الأخيرة، إلا أنه لا ينتهي على المستوي التداولي فلاحتمالات متعددة على التأويل تبدأ مع نهاية النص.¹

5/عتبة التصدير: التصدير هو أيقونة أو فاتحة لكل فصل من الفصول بها يستهل الكاتب ليدخل إلى المتن، فيعد مقدمة للنص والكتاب عامة، ذو قيمة تداولية.

عرف تطور في العصر الروماني، في البعض من الكتاب جعله استشهاداً على رأس كل فصل مثلما فعل "ستاندال" في "الحمرة والأسود" و"الترسكوت" في روايته.

فهو فاتحة لنص وموازي للنص الأصلي، ويمكن اعتباره كمصاحب نص من جنس خطاب الاستشهاد بل: "أنه الاستشهاد بامتياز" على حد تعبير أنطوان كو منيال.²

يعد الشاعر الأمريكي ت. س. اليوت "T.S.Eliot" من أوائل الذين طوروا استخدام هذه التقنية في الكتابة الأدبية، فقد صدر من أعماله الشعرية باقتباسات تؤدي إلى أدوار مهمة في نصوصه الشعرية، بعد أنى كان الغرض من الاقتباس سابقاً تقديم العمل الأدبي وتهيئة القارئ لما سيقراً. كما أن الكاتب في القرون السابقة كان يستشهد بكلامه الذاتي ليتحول الاستشهاد بالأقوال الآخرين في مستهل أو استهلالات الكتب فيما بعد.

ويضع التصدير في العصر الحديث هذين الشكليين معاً، الخاص والعام محققة قيمتها لاجتماعية

-يعرف جينيت تصدير الكتاب أو العمل الأدبي كإقتباس يقع عموماً على رأس الكتاب أو في جزء منه، حين يرد التصدير في بداية الرواية على صفحتها الأولى أو حين يجعل على رأس كل فصل.

(1) سيميائية العنوان دراسة في شعر، إبراهيم موسى النحاس، مؤسسة أروقة لدراسات والترجمة والنشر، القاهرة مصر، ط1 2017، ص68/69.

(2) عتبات جيران جينيت من النص إلى المناص، عبد الحق بلعابد، المرجع السابق ص93.

فالتصدير اقتباس بجدارة والمكان الأصلي للتصدير هو المكان القريب من النص عامة كأن يكون في أول الصفحة بعد الإهداء، وقبل الاستهلال ويسمى هذا التصدير البدئي الأولي، يوضع لتنشيط أفق الانتظار القارئ ويربط العلاقة بينه وبين النص، وهناك نوع آخر من التصدير وهو قليل، يأتي في نهاية الكتاب أي في آخر سطر من النص مفصلاً ببياض ويسمى التصدير الختامي النهائي وهو يعد كلمة ختامية للخروج من النص.¹

- كما يمكن تصنيف أنواع التصدير بحسب الموقع الذي يحتله النص:

1/ التصدير الاستهلاكي أو الأولي: وهو التصدير الذي يرد قبل الشروع في قراءة النص، فالتصدير الاستهلاكي كما ذكر جينيت يحتل موقعا قريبا من النص وعادة ما يكون على الصفحة الأولى بعد الإهداء إذ وجد، لكن قبل المقدمة أو التمهيد أحيانا، وهذا النوع من التصدير يسهم في توجيه أفق انتصار القارئ، وتوسيع أفقه الثقافي في انسجام مع أفق النص.

2/ التصدير الداخلي، فواتح الفصول: وهو التصدير الذي يسبق الكتابة النصية للفصل، وبغدو دليلا قرائيا إليه تحديدا، إذ يرد في ثلثي النص ومستقل عنه كتابيا، حيث يكون فاتحة الفصل قبل الشروع في قراءته.

3/ التصدير الختامي /الشاهد الختامي: يأتي هذا النوع من التصدير في خاتمة العمل، وموقعه يسمح بعقد علاقة أكثر تحررا في صلته بالقارئ، ولم يرد هذا التصدير إلا في رواية واحدة "الطواف حيث الجمر"

- وحسب اختلاف النقاد في موقع التصدير بين بداية الرواية وداخلها ونهايتها يمكن كذلك تصنفه إلى نوعين وكل نوع يندرج حسب نوع أخرى:

أ/ التصدير الذاتي: هو التصدير المسند إلى صاحب العمل أو مؤلف الكتاب إذ أن الكاتب هو المسؤول عنه بشكل أو بآخر بوصفه هو المصدر الحقيقي له.

ب/ التصدير الغيري: وهو ما يعرف بنص الاستشهاد، وينسب إلى مؤلف آخر غير مؤلف العمل.

(1) عتبات جيرار جينيت من النص الى المناص، عبد الحق بلعابد، المرجع السابق، ص 108 .

ويصبح نص الاستشهاد هنا قابلاً لاستقبال باعتباره يصدر عن الذات مؤهلة ومسؤولة كلياً، مع عدم إغفال مسؤولية الكاتب الذي يقطع هذا النص من جذوره وينقله إلى عالم جديد.¹

وظائف التصدير /التصدير في رأي «جيرار جينيت» هو دائماً "حركة صامتة تأويلها موكول للقارئ" ومع ذلك فقد حددها أربعة وظائف هي:

1/وظيفة التعليق على العنوان: فهي وظيفة توضيحية تفسر العنوان وتبرره وقد اشتهرت في الستينات من القرن الماضي.

2/وظيفة التعليق على النص: يقوم التصدير في هذه الوظيفة بتدقيق دلالات النص وتقديم تعليقاً عليه ليكون أكثر وضوحاً وجلاءً.

3/وظيفة الكفالة النصية: "الضمان غير المباشر": التصدير عادة ما يكون مقتبساً، والكاتب أحياناً عندما يأتي بهذا الاقتباس لا لأجل ما يقوله هذا الاقتباس، بل من أجل من قال هذا الاقتباس، فالأهمية هنا تعود لاسم المؤلف المستشهد به لتتعلق شهرته على المؤلف صاحب التصدير مما يوفر "للمؤلف الجديد" شرفاً وعذوبة ونسب ثقافي كبير.²

4/وظيفة الحضور والغيب: أي تصعيد حساسية القارئ: إن حضور التصدير وحده علامة على الثقافة، وكلمة جواز تتقفي ينقشها الكاتب على صدر كتابه. فهي وظيفة سيكولوجية عاطفية غير مؤكدة في كل الأحيان فحساسية القارئ تختلف باختلاف مراتب القراء ومذاهبهم واحترافهم.³

وفي الأخير ندرك أن التصدير هو عنصر مهم وركيزة فعالة في العتبات النصية فهو العتبة الأساسية للولوج إلى المتن ومن خلال التصدير يكشف لنا أمور كثيرة خفية وغامضة من خلالها نتوسع إلى فهم المتن وتفكيكه.

¹ عتبات النص في نماذج من الرواية في الجزيرة العربية 1990/2009، حصة بنت زيد المفرح، المرجع السابق، ص143/144.

² الخطاب الموازي للقصيدة العربية، نبيل منصر، المرجع السابق، ص60.

³ عتبات جيرار جينيت، عبد الحق بلعابد، المرجع السابق، ص112.

خلاصة:

بعد انتهاء من دراستنا لموضوع العتبات في الفصل الأول وقفنا على جملة من النتائج والملاحظات ننجزها فيما يلي:

1. تكمن أهمية العتبات النصية في إمكانية فهم النص وإستعابه والإحاطة به من جميع جوانبه الداخلية والخارجية وهي مرآة عاكسة للمتن النصي.
 2. غلاف الروائيتين عبارة عن فضاء من العلامات والدلالات لما يمارسه من وظائف جذابة للذات المتلقية.
 3. المؤلف هو منتج النص ومالكه الأول، فهو يشكل مرآة عاكسة لنصه من عدة اتجاهات أما القارئ فهو المنتج الثاني وبذلك يكون هو سيد النص ومالكه الحقيقي.
 4. عنوان الروائيتين هو عبارة عن أيقونة تحمل الكثير من الدلالات، اذ أنها تستدرج القارئ لمطالعة النص.
 5. الإهداء ليس ضروريا وغيابه لا يؤثر في النص لكن من المؤكد أن حضوره له أهمية فهو يزيد جمالا لنص وتألقه
 6. الاستهلال في روايتين يحمل العديد من الإيحاءات والدلالات، وظفه الكاتب حتى يستوقف القارئ ويجبره على قراءته مما يبحث عن معناه داخل النص.
 7. تجنيس النص من قبل المؤلف مفيد لعملية التلقي، بحيث يسهل تحديد جنس العمل.
 8. غياب العناوين الداخلية في الرواية لا يحدث خلا في النص لكن حضورها يساهم في توجيه القارئ.
 9. جاءت الحواشي والهوامش في الرواية شارحة للكلمات الصعبة وللتوضيح والتين.
- لكل ما تقدم نستطيع القول، أن العتبات ظلت كنزا من كنوز النقد الأدبي من عدة زوايا كالتلقي وتحليل الخطاب والتعالى النصي، فإذا كان النص بؤرة من بؤر التأويل والقراءة التحليلية

بوصفه بنية متكاملة أو بنية من بنيات معينة قابلة للتفكيك لإعادة البناء، فإن العتبات وفق كل هذا لم تعد أشياء مهمشة كالسابق لا يلتفت إليها، لذلك جاءت بعض المناهج المعاصرة كالسيمائية والتفكيكية وغيرها لتعيد الاعتبار للهامش الذي ضل لا مفكر فيه بل مسكوت عنه، لتبين أن أهمية الهامش يلعب أحيانا دورا حاسما في إحداث تغيرات دراماتيكية في بنيات المركز ومؤسساته، بل قد تصبح هي الكاشفة في أحيان كثيرة من المسكوت عنه في بني النص الثانوية في تلافيف جمالياته .

الفصل الثاني:

دلالات التصدير ووظائفه في الرواية النسوية
الجزائرية.

الفصل الثاني:

دلالات التصدير ووظائفه في الرواية النسوية الجزائرية.

أولاً: التصدير في رواية امرأة افتراضية "ليلي عامر"

ثانياً: التصدير في رواية الاسود يليق بيك "أحلام مستغانمي"

يأتي هذا الفصل موسوم بـ عتبة التصدير في الرواية النسوية الجزائرية للوقوف على مدى استثمار الروائيتين لهذه العتبة في التعبير عن تجاربهما وانفعالهما وكذا الكشف عن أهميتها في عمليتي الإبداع والتلقي انطلاقاً مما تحملته من طاقات تعبيرية ووظائف إبلاغيه ومما تخلقانه من رغبات وانفعالات لدى المتلقي تدفعه إلى اقتحام عالم النص برؤية مسبقة في غالب الأحيان.

وقد اعتبرنا في صفحات سابقة من هذا البحث أن عتبات النص (paratexte) من أهم عناصر المتعاليات النصية إلى جانب التناص لما لها من دور في إضاءة النص وتوجيه قراءته قصد استعابيه وتأويله والاحاطة به من جميع جوانبه.

لذلك سنسعى من خلال هذا الفصل إلى فك شفرات هذه العتبة المهمة من عتبات النص، وذلك من خلال الروائيتين النسوية "الأسود يليق ببك" " لأحلام مستغانمي وامرأة افتراضية" ليلي عامر، وسنحاول فضلاً عن كل ذلك أن نقف عند دلالة التصدير ووظائف كل منهما في تلك الأعمال الإبداعية وتبين العلاقة الجامعة بينهما وبين المتن الروائي، انطلاقاً من أمر مفاده: لاوجود لشيء عشوائي اعتباطي في العمل الأدبي، ومن قناعة مفادها: إن لكل عنصر من عناصر الكتاب ووظيفته ويؤدي دوراً داخل المتن النصي - صغر هذا الدور أو كبير- في توجيه القارئ والكشف عن دلالة النص، وأن توظيف هذا العنصر أو ذاك لا يعدو إلا أن يكون في الأغلب الاعم توظيفاً واعياً ومقصوداً.

التصدير في رواية امرأة افتراضية "ليلي عامر"

تعدّ عتبة التصدير من العتبات التي يمكن أن تصنع جسراً دلاليّاً وجماليّاً بين القارئ والمتن النصّي، من حيث قيامها بطرح فكرة معيّنة مأخوذة أو مستعارة من كاتب شهير أو مفكر أو شخصية عامة لها حضور وتأثير في مجال من مجالات الحياة الإنسانية، ويمكن أحياناً أن يستعين الكاتب بمقولة تصديرية له مأخوذة من أعمال أدبية أو فكرية سابقة، وينبغي أن تكون المقولة التصديرية بالغة الأهمية أو مشهورة كثيرة التداول بحيث يحصل تأثيرها لدى القارئ منذ أن يقرأها أول مرة، ومن ثم تعلق في ذهنه القارئ كي تستعمل في أثناء قراءة المتن إذ لا بدّ أن تكون لها علاقة بالمتن، وقد يكون هذا المعنى مباشراً وواضحاً وقد يكون مستتراً وغامضاً ويحتاج إلى قدر لا بأس به من التأمل.

لقد وسعت رواية "امرأة افتراضية" من حدود استخدام عتبة التصدير حيث إن أغلب الروايات تستعين بهذه العتبة حين تستعير مقولة واحدة أو اثنتين في بداية الرواية، لكنّ الروائية هنا وضعت عتبة تصدير في بداية كل فصل من فصول روايتها، في كثافة لافتة تجعل من حضور الآخر في العمل الذاتي غزيراً ربما أكثر مما يجب لأنّ القارئ سينشغل بتحليل هذه التصديرات وتأخذ منه وقتاً وجهداً، في حين يجب أن يكون الانشغال بالمتن الروائي أكثر من أي شيء آخر، بحكم أنّ الرواية هي بالدرجة الأساس متن سردي يحمل بين طياته عناصر التشكيل الروائي كلها.

في الفصل الأول الموسوم "رحيق الورد" تضع الكاتبة مقولة تصديرية تقارب بين

الحلم والواقع في تفسير معنى الحياة ونصّها:

" أكبر مغامرة يمكن أن تعيشها، هي أن تعيش الحياة التي في أحلامك " ¹.

هذه المقولة هي لـ"أوبرا وينفري" وهي مقدمة برامج حوارية أمريكية شهيرة، فضلاً عن كونها ممثلة مسرحية وناشطة عالمية، تحظى بالاهتمام الواسع على مواقع الإنترنت

(1) امرأة افتراضية، ليلي عامر، إصدارات إيكوزيوم آفولاي، 2019، ط 1، 2019، ص 12.

والصحف والمجلات وفي القنوات التلفزيونية والإذاعية في العالم، لذا يأتي استعارة مقولة منتخبة منها معقولاً بحكم تجربتها المتنوعة في الحياة القادرة على الصوغ والتأثير.

في هذا الفصل تدخل شخصية "سميرة" مسرح الأحداث وتتعرف بسرعة على عالم الفيسبوك وتقدم نفسها باسم "رحيق الورد"، وتكتشف عالماً مذهلاً ملوناً فيه من التناقضات والتقاطعات ما يحوله إلى مغامرة فعلاً، وتتعرض شخصية "سميرة" في هذا الفصل لجملة تحولات من الولادة إلى الرغبة في العمل بعيداً عن الأهل ومحاولة اكتشاف شخصيتها، وما يحصل لها من مفارقات غامضة تجعل من عبارة وينفري التصديرية هذه حول المغامرة والحياة والأحلام مناسبة لحدث الفصل الأول، ولاسيما حين تقرر "سميرة" العيش في أحلامها الفيسبوكية الملونة لإنجاز مغامرتها الكبرى.

يأتي الفصل الثاني بعنوان "الوجه الآخر" ويتضمن عتبة تصديرية للروائي الفرونكوفوني من أصول لبنانية "أمين معلوف"، استعارتها الكاتبة منه كي تمثل أطروحتها في هذا الفصل:

"أستشعر بداخلي عدّة أشخاص، أحدهم يضحك بصخب، والآخر يبكي بحرقة، والثالث لا يبالي بشيء"¹.

ويتضح من وحي هذه العبارة أن الشخصية الواحدة تتشطر على نفسها أكثر من شطر لتعبّر عن حالات متعددة، في كل حالة تظهر الشخصية بلبوس مختلف عن الحالة الأخرى، وهو ما يتلاءم كثيراً مع شخصيات الرواية التي تدور في هذا الفصل حول شخصية "سميرة" وهي تنتقل مع أكثر من شخصية ذكورية مثل "كريم/حسين/أحمد" ومع مدير دائرتها ومع شخصيات أسرتها ومع صديقتها "إيمان" في أكثر من وجه، لقد تقمّصت شخصيات مستوحاة من الروايات أو الفيسبوك وصارت تتصرف بشيزوفرينيا واضحة من دون أن تعي ذلك، بما يعني أنّ عبارة أمين معلوف المستعارة في هذه العتبة التصديرية تناسب شخصية "سميرة"

(1) امرأة افتراضية، ليلي عامر، المرجع السابق، ص 28.

وهي مرة تضحك وتبكي مرة ولا تبالي مرة ثالثة، وهي عبارة تنطبق على شخصية "سميرة" تمام الانطباق.

جاء الفصل الثالث من الرواية بعنوان "تحت الرماد" وقد استعارت الكاتبة لهذا الفصل عتبة تصدير مأخوذة من إحدى مقولات مولانا جلال الدين الرومي صاحب كتاب "المتنوي" الشهير بالفارسية، وهو متصوف كتب أشعاراً وكتابات مختلفة بالفارسية والعربية والتركية وله سمعة كبيرة في العالم الإسلامي طبقت شهرتها الآفاق، ونص هذه العبارة التصديرية هو:

"إِنَّهُ طَرِيقُكَ وَحَدِّكَ ... قَدْ يُرَافِقُكَ فِيهِ أَحَدُهُمْ لِفَتْرَةٍ مِنَ الْوَقْتِ .. لَكِنْ لَنْ يُكْمِلَهُ أَحَدٌ غَيْرُكَ...¹.

وهي عبارة تشتغل على ثنائية الواحد والمتعدد ذات الطبيعة الصوفية التي ظهرت على نحو ما في هذه الرواية، ففي هذا الفصل تغادر "سميرة" إلى مركز المدينة "تيارت" من دون علم أحد على نحو يثير ضجة كبرى في العائلة تنتهي بموت والدها "عمران"، وحين تعود بسرعة بعد أن انهارت في احد المطاعم وتحاول حضور الجنازة ولا تغلح لأن أخاها "أحمد" يعتفها ويصفها بوصف غير لائق، وهي تشعر أكثر من أي وقت مضى بأنها ليست على ما يرام، وبأن طريقها لن يكون سوى وحدها ولن يكمله أحد غيرها حين تصل شيئاً فشيئاً نحو هذه الوحدة الغامرة، وقد قررت في سرّها الانتقام من الجميع لأنه بحسب اعتقادها المسؤولين عن موت أبيها.

يأخذ الفصل الرابع عنوانه "تزييف الوردية" مستعيراً من الروائي السعودي الفائز بجائزة البوكر العربية عن روايته "موت صغير" عبارة تتعلّق بتساوي المدن حين يكون الإنسان الذي يدخلها حزيناً، وهنا تتجسّد العلاقة بين الشخصية والمدينة والحزن:

"كُلَّ الْمَدَن تَتَسَاوَى إِذَا دَخَلْنَاهَا بِتَأْسِيرَةٍ حُزْنٍ..."².

(1) المرجع نفسه، ص40.

(2) امرأة افتراضية، ليلي عامر، المرجع السابق، ص58.

لا شكّ في أنّ العبارة واضحة المقصد حين ترتبط بطبيعة حياة شخصية "سميرة" في الولاية بعد أن استقرّت في عملها الجديد، وقررت أن تنتقم من كل أولئك الذين ورّطوها في مستنقع الرذيلة من أصدقاء الفيسبوك وهي تتحرّك داخل الحدث السرديّ بشخصيتين متناقضتين، فتنسّى لها في هذه المدينة أن تنتقم من شخصية "عبد القادر" أولاً ومن ثم تخطط للانتقام من شخصية "فريد" بعد ذلك، وهنا تلجأ أحداث هذا الفصل فضاء المقولة التصديرية، حيث تأشيرة الحزن التي دخلت بها "سميرة" أفق المدينة من خلال موت والدها وسعيها للانتقام من الرجال في حالة انفصام لا شفاء منها مع وجود الطبيب النفسي الذي يرافقها في نهاية كل فصل.

يأتي الفصل الخامس من الرواية بعنوان يحيل على دلالة إيجابية لأول وهلة هو "أحلى الأقدار" وقد وضعت الكاتبة له عتبة تصدير مأخوذة من الشاعر الفلسطيني محمود درويش، غير أنّ العبارة التصديرية تذهب نحو الموت وليس الحياة كما يوحي عنوان الفصل، وقد يكون هذا الأمر تعبيراً عن حالة الفصام التي تعيشها الشخصية الرئيسة في الرواية "سميرة"، والعبارة الدرويشية التي استعارتها الكاتبة من إحدى قصائده هي:

"والآن أشهد أنّ حضورك موتٌ

وأنّ غيابك موتان"¹.

إنّ هذه العبارة تقوم على حساسية التداخل الحاصل بين الحضور والموت من جهة والغياب والموتين من جهة أخرى، على نحو يشير إلى حالة الشخصية الرئيسة في الرواية "سميرة" وهي تعاني من مرض الفصام الذي يشطر الشخصية على شطرين متناقضين، وقد توزعت سردية هذا الفصل بين عنوانين لشخصيتين هما "هو" أولاً ثم "هي"، وتلتقي "سميرة" هنا في الولاية بحبيبها القديم "جلال بن موسى"، وتدخل قصة أخرى في هذا الفصل هي قصة الحب بين "سامية" زميلتها في العمل التي تعاني من إحباط وحبيبها "محمد" التي حملت منه ووعدها بالزواج لكنّه تخلى عنها، فتتدخل "سميرة" بطريقة بوليسية وترغمه فيما

(1) المرجع نفسه، ص 94.

بعد على الزواج منها، ومن هنا تتجسّد فعالية حضور الضمائر السردية في علاقة "الحضور موت" و"الغياب موتان" الدرويشية لتجيب عن سؤال الحادثة الروائية في هذا الفصل، مع أنّ "سميرة" تراجع من جديد طبيبة أخرى لعرض حالتها النفسية بين شخصيتين متناقضتين.

وتستعير الكاتبة في الفصل السادس الموسوم "صدى القاع" عبارة من الكاتب المسرحي الإنجليزي الأشهر وليام شكسبير عن ثنائية الصدق والكذب داخل فكرة الحيلة الإنسانية، ولعل معنى العنوان "صدى القاع" يوحي بالمدى الذي بلغه الصوت وهو يهبط عميقاً في القاع فيتتبعه ويضيع بلا أمل أن يعود ولو على شكل صدى يؤكّد وصوله:

"بارعون حين يكذبون، ولكنّي أكثر براعة حين أمثّل بأنني صدّقتهم".¹

يتّضح من نسبة العبارة أنّ المقصود هم "الآخرون" أولاً، و"الرجال" ثانياً، والحالة هي "الكذب"، يعرض هذا الفصل على مستوى الحادثة الروائية تخلي "جلال" عن "سميرة" من جهة كي يكتسب صفة الكذب عليها، ويرغم "محمد" بعد مواجهته بالحقيقة على الزواج من "سامية"، وتحاول "سميرة" أن تنتقم من "فريد" لكنها تفشل، وتأتي أم "سميرة" وأخوها لزيارتها من دون فائدة، فحالة الفصام تتوغّل في شخصيّة "سميرة" إلى درجة لا يمكن علاجها، وتظهر الشخصيات الذكورية بوصفها شخصيات كاذبة لكنّ شخصية "سميرة" وقد قررت الانتقام من الجميع هي التي تمثّل تصديقهم على مساحة الفيسبوك كي توقعهم في فخّ الموت، على الرغم من أنّها طالما تحتقر ذاتها ولا تعرف ماذا تفعل بحالتها النفسية المرضية شبه الميؤوس منها، ولا تتردّد في تطوير حسّ الانتقام في داخلها.

يقدم الفصل السابع الموسوم "فصام *schizophrenia*" حين تتعمّد الكاتبة وضع اسم المرض النفسي الذي تعاني منه شخصيّة "سميرة" بالعربية واللاتينية للتوكيد، وتنتخب عتبة تصديرية خاصة به مأخوذة من "فرانز كافكا" الكاتب الألماني الشهير من أصول يهودية تشيكية، وهو الذي يصف حياته دائماً بالحزن والمعاناة على نحو تكون عبارته التي انتخبها الكاتبة تعبيراً عن أزمته في الحياة، وهو ما يتلاءم مع حياة شخصيّة "سميرة" في

(1) امرأة افتراضية، ليلي عامر، المرجع السابق، ص128.

هذه الرواية التي تتمركز حول المرض النفسي الخطير "الفصام" وتعاني منه شخصية "سميرة"، لذا يمكن القول إنّ هذه العبارة إنما تعني على نحو واضح وراسخ تنازع الشخصيتين في شخصية واحدة تعاني من هذه الحالة:

" اثنان بداخلي يتنازعان , وأنا أتألم من نزاعهما".¹

إن هذه العبارة المأخوذة من فرانز كافكا تدل على حالة الفصام تماماً، ويبدو أنّ كافكا يعاني منها على نحو ما لأنّ هذا القول يعكس إحساساً واضحاً بهذه المشكلة النفسية الصحية القاسية، ولا يمكن لشخص لا يشعر بضغطها عليه أن يتقوّه بها مطلقاً، ففي هذا الفصل تدخل "سميرة" المستشفى في إحدى نوباتها المريضة ويتكشف أحد الأطباء مرضها النفسي الخطير "الفصام" وينصح بأنّ مكانها الطبيعي هو مستشفى الأمراض العقلية، وذلك منعاً لأية تصرفات محتملة يمكن أن تقوم بها في أية لحظة من دون السيطرة على سلوكها، وهو ما يكشف عن حيوية المقولة التصديرية التي تنطبق على حالها انطباقاً شديداً في عملية التنازع بين طرفي الفصام، ومدى الألم الذي تنتجه عملية التنازع التي يشير إليها كافكا في هذه المقولة التي تدخل في جوهر الشخصية.

أما الفصل الثامن من الرواية فيأتي تحت عنوان "عودة الروح" وهو عنوان يذكر بكتاب توفيق الحكيم المشهور بالاسم نفسه، وتستعير الكاتبة عتبة تصدير جديدة لإدوارد غاليانو الكاتب الأرجواني صاحب الضمير الحي الذي يُمثّل جميع المغلوبين والمنسيين في هذه الحياة، وقد اشتهر بمقولات كثيرة يرددها ويستشهد بها كثير من الكتاب والمثقفين، ونصّ هذه العبارة التصديرية التي أخذتها الكاتبة منه لتتقدم هذا الفصل من روايتها هي:

"حتّى حين نعود، نحن لا نعود ، شيء منّا يذهب للأبد".²

وهذه العتبة التصدير تحمل دلالة جديدة على مستوى الفكرة السردية العامة في تطور شخصية البطلة "سميرة" إذ هي تدخل مستشفى الأمراض العقلية، وهناك لا يبقى لها منفذ

(1) المرجع نفسه، ص146.

(2) امرأة افتراضية، ليلي عامر، المرجع السابق، ص160.

سوى الفيسبوك التي تحاول فيه أن تتعرّف على ذاتها المنقسمة على شطرين، وتحاول مرة أن تجمع شتات نفسها لكنها تفرقها في مقام آخر وعلى نحو مرضي واضح، ولا شك في أن عبارة "غاليانو" تؤكد أن الشخصية المركزية فقدت شيئاً مهماً لا يمكنها معه أن تعود إلى سابق عهدها حتى لو عولجت، فعالم الفيسبوك هو البديل لعالمها الحقيقي الذي لم يعد له معنى عندها.

وتستعير في الفصل التاسع الموسوم "خواف مينا" عبارة لتتسي ويليامز الكاتب المسرحي الأميركي الشهير تضعه عتبة تصدير لهذا الفصل، في محاولة للإشارة إلى تحولات ممكنة قد تحصل لشخصية "سميرة" في هذا الفصل وهي تحاول أن تكتب رواية سرعان ما تجد أن أحداثها سخيصة وغير مقنعة، لكنّ عتبة التصدير تعمل على تكريس فلسفة المغادرة التي تحصل في الأحوال كلها حتى ولو كانت بلا مقصد ولا هدف معيّن تسير إليه:

"هناك دائماً وقت للمغادرة، حتّى لو لم يكن لديك مكان تذهب إليه".¹

إن عنوان الفصل يحيل على مكان نوعي له خصوصية في تشكيل البعد المكاني السرد في هذه الرواية، وتعبّر عنه الكاتبة في متن الفصل على النحو الآتي: "هناك على خواف مينا" كانت أحلى الذكريات وأمرّها أيضاً، تتدفّق المياه بسرعة كبيرة، عذبة، صوتهها كما الحياة تماماً في حوض البادية، وتقلّ صيفا حتّى يكاد الوادي يشجّ بمياهه على ساكني القرية الصغيرة، العالم كلّهُ كان محصوراً هناك..."²، فهل هذا المكان "خواف مينا" هو المقصد إذا ما تمّت المغادرة؟ وهل هذه المغادرة تحصل في عالم الواقع أم العالم الافتراضي الذي هيمن على مقدرات السرد في الرواية؟

وثمة حوار ينتهي به الفصل التاسع من الرواية يؤكد معنى الحيرة الوارد في عتبة التصدير لدى الاحتمال القائم أو المعلوم به في إمكانية خروج "سميرة" من المستشفى، حيث تعبّر الحوار عن فكرة تشبه حالة الفصام أيضاً وهي وكأنّها لم تخرج:

(1) المرجع نفسه، ص 170.

(2) امرأة افتراضية:

- حسنا ماذا حصل لـ "سميرة"؟ هل غادرت المستشفى أم لا ؟
- غادرتها و كأنّها لم تغادرها ..
- كيف ذلك؟
- سأخبرك:."

جاء الفصل العاشر بعنوان "تيهرت نبض الروح" وانتخبت الكاتبة عتبة تصدير لهذا الفصل مقولة للكاتب والرسام والروائي الإنجليزي صموئيل بتلر، وهي تروي حكاية القديم بكل مفرداته حين يتمّ الشوق إليه على نحو ينطبق كثيراً على شخصية "سميرة" في هذه الرواية عموماً، ونص هذه المقولة التصديرية التي تحتفي بالقديم بتجلياته الذاتية هو:

"أصعب اشتياق، أن تشاق لنفسك القديمة، ضحكك القديمة، وحتى قلبك القديم"¹.

تظهر علامة الاشتياق بوصفها العلامة الأبرز في هذه المقولة التصديرية المرتبطة بحساسية الشخصية الرئيسة في الرواية "سميرة"، والاشتياق إلى الذات هو اشتياق إلى المكان الذي تعززت فيه جدوى الذات وحيويتها والمكان هنا هو "تيهرت" الواردة في عنوان الفصل: "ما حيرني وأنا صغيرة، كيف أنّ "تيهرت" تعني اللبوة وهي مدينة الفروسيّة، فيها من الأحصنة العدد الكبير ومن السلالات النقيّة أيضاً"، وبوساطتها يتمّ استعادة الأمكنة القديمة والأحاسيس القديمة والروح القديمة "مدينتي الجميلة! يا طفولتي وذكرياتي! أحلامي التي تشدّها يد والدي، أعشق ترابك رغم تمرّدي، رغم جنوني، رغم فصامي، تعرفين إذن بمرضي، تعرفين كم أعاني لأكون البارة بك رغم خيباتي."، حيث يصبح الاشتياق للأشياء القديمة طوق نجاة نفسي حتى ولو كان مؤقتاً من فداحة الراهن.

ويجيء الفصل الحادي عشر من الرواية بعنوان مختلف هو "هذيان" تتصدرها مقولة استعارتها الكاتبة من "ال باتشينو" الممثل والمخرج والمنتج والمؤلف الأميركي، وهي مقولة ذات طبيعة فلسفية تحكي خبرة الوحدة التي يمكن أن تعلّم كلّ شيء إلا القسوة، فهي بحسب رأيه لا بدّ من وجود معلم يعلمك إياها إذ لا يمكن أن يتعلمها الإنسان بمفرده:

(1) المرجع نفسه، 186.

" في هذه الحياة ستتعلّم كلّ شيءٍ وحدك إلاّ القسوة سيقوم شخص آخر بتعليمها لك".¹

ويبدو أنها حكمة متأتية من خبرة كبيرة في الحياة، حيث تستغرق "سميرة" في وضعها الصحي المستمر في الانحدار حتى تصل درجة "الهذيان" التي عبّر عنها عنوان الفصل، فهي تحاور وتحاكي ذاتها الأخرى في متاهة فصامية تتداخل عندها الأشياء ببعضها، فتتعمق حتى الأقرب إليها مثل "جلال" و"سامية" و"إيمان" وتتصور مثلاً أن طفل سامية هو ابنها من جلال ووضعت له مؤقّتاً، بينما هي من أسهمت في إرغام محمد على الزواج من صديقتها في العمل سامية بعد أن كانت حامل بهذا الطفل، لكنّ حالة الفصام الهذيانى اشتدّت عليها أكثر في مستشفى الأمراض العقلية، وتؤكد الكاتبة في عتبة التصدير هذه على أنّ ما تتكشف عنه شخصية "سميرة" من قسوة إنما هو بسبب ما عانته من الآخرين وليس من ذاتها هي.

يحتلّ الفصل الثاني عشر عنواناً متلائماً مع أحداث الرواية تمام التلاؤم وهو "رسائل فيسبوكية"، وتستعير له الكاتبة عتبة تصدير من "جلال الدين الرومي" مرّة أخرى، وهي عبارة شعرية تحيل على حساسية الحبّ في علاقة الأجساد بالأرواح، أو علاقة الصوت بالصمت، وهو ما ينطبق من حيث مع ما تمرّ به شخصيّة "سميرة" من أزمت ومحن شديدة، وهذه العبارة التصديرية هي:

"حتّى وإنّ تناءت أجسادنا، ستبقى نافذة بقلبي تطلّ عليك، منها أمطرك بالرسائل

الصامّة.. تماماً كما يفعل القمر".²

تنسم العتبة التصديرية بقوة تعبير تنتشر دلاليا على مساحات كثيرة متنوعة ولا تقف عند حدّ معيّن، ولأنّ عنوان الفصل "رسائل فيسبوكية" فقد استغرقت المحادثات الطويلة بين شخصية "سميرة" وشخصيات أخرى ذكورية الكثير من مساحة الفصل السردية، والتنائي المعبر عنه هنا يعوضه الفيسبوك بوصفه النافذة التي يجتمع عند سقفها أصدقاء الصفحة،

(1) امرأة افتراضية، ليلي عامر، المرجع السابق، ص200.

(2) المرجع نفسه، ص210.

حيث تتجسّد عبارات جلال الدين الرومي في لقطات سردية كثيرة تصوّر حالات الفصام المدمّرة التي تحيط بشخصيّة "سميرة".

تختار الكاتبة لفصل روايتها الثالث عشر عنواناً متطابقاً مع موضوع الرواية المركزي هو "شجرة افتراضية"، إذ إنّ في عالم الفيسبوك الذي هو محور الرواية كل شيء يصبح افتراضياً بعيداً عن الواقع، بحيث تصل الأشياء المتعلقة بالشخصية الرئيسة فيها شخصية "سميرة" إلى أسوأ حالة ممكنة، على النحو تكون فيه عتبة التصدير المستعارة من الكاتب الروسي الشهير ليو تولستوي معبرة بصدق وتكاملية عمّا آلت إليه الشخصية من استغراق كبير في المحنة، ونصّ التصدير هو:

"لقد تساوى كل شيء في نظري، وأصبحت لا أهتم بشيء، هل هناك أسوأ ممّا أنا فيه؟"¹. يعج هذا الفصل بمجموعة من الحوارات التي تسعى إلى الكشف عن حساسية مرض "سميرة" ومرجعات هذا المرض وتفاصيله، حيث تعبر هذه الشخصية في هذا الخطاب عمّا وصل حالها من سوء بلغ درجة قصوى بقولها: "أيّها السّادة ! أيّها الذين تولدون كلّ يوم في هذا المكان المقرّف، ها أنا بينكم الآن، كلّ ما أحمل من المآسي ألامي، ترون شكلي، ترون ألواني القاتمة، هنا تكمن حكايتي الغامضة، هنا معركتي الأبدية التي أرهقتني وخرجت منها بهذه الخسائر وأولها عقلي ..."، وهنا نجد أن عتبة التصدير جاءت مطابقة تماماً لحال الشخصية وما وصلت إليه من نتيجة.

عنوان الفصل الرابع عشر والأخير هو "إغفاءة الصقيع" تدوّن الكاتبة عتبة تصدير مأخوذة من حالة بالغة الرومانسية والوجدانية تخصّ الكاتب ميخائيل نعيمة أحد أبرز أدباء المهجر، وهي عبارة تصديرية تحكي قصة مأساة الحب الذي لا يكتب له النجاح، ونصّها:

"بعد أكثر من ثمانين عاماً من فراقه عن حبيبته، كتب ميخائيل نعيمة في وصيّته:

" أتركوا باب الضّريح مفتوحاً؛ لعلّها تأتي!"².

(1) امرأة افتراضية، ليلي عامر، المرجع السابق، ص238.

(2) المرجع نفسه، ص252.

تكشف هذه العبارة عن حجم الحب الذي يكنه الحبيب لحبيبته والحبيبة لحبيبها بحيث يستمر الحب حتى بعد الممات على أمل اللقاء في العالم الآخر، ويتمحور هذا الفصل الأخير حول حوارات بين الطبيب ووالدة "سميرة" لمعرفة مزيد من المعلومات عن حالتها المرضية، تعقبها حوارات بين الطبيب و"سميرة" وتحديثه هي عن تهيؤات عجيبة ترى فيها مثلاً أن أباهما حيّ وليس ميتاً، وتتحدث له من دون وعي عن جرائمها وعن أشياء أخرى تتعلق بخيانات أقرب صديقاتها لها، ثم تذهب في إغفاءات كثيرة وتحولات عجيبة يمكن أن تبرّر على نحو ما حضور عتبة التقديم هذه، تعبيراً عن طبيعة التفكير المتداخل الذي هيمن على عقل "سميرة" في نهاية الرواية، بحيث يكون ترك باب القبر مفتوحاً هو أفضل وسيلة لوضع خاتمة لهذه الرواية تصمت فيها كل الأصوات وفي مقدمتها صوت "سميرة".

التصدير في رواية الأسود بليق بك "الأحلام مستغامي":

إنّ التصدير من أهم العتبات النصيّة التي تمهد للقارئ، طريق سبر أغوار النص السردى، وتشى ببعض مكنونات النص السردى، كما أنّ الناص يهدف من خلال هذه العتبة المهمة تسبيح نصّه وتحصينه من التأويلات الممنوعة، كما أنّه يعتبر من الأسلحة التي يمنحها المؤلف للقارئ والتي بدورها يعتمدها كآليات قرآنية قاطعة توجّه بذلك عنده أفق تلقيه للنص¹، فباستثمار القارئ هذه النصوص التصديرية يستطيع أن يكون في هذه نظرة شمولية عن المقطع الذي هو بصدد الولوج إليه.

وبالتالي أدرك الروائيون والروائيات أهمية الخطاب التصديري في بنية الخطاب الروائي، كعلامة على الثقافة، وكلمة جواز ثقافي ينقشها الكاتب على صدر كتابه²، الهدف منها إثراء النص وتوضيح مدى تقاطعه مع نصوص أخرى يحملها التراث أو تقدسها الأفكار لتمنح عمله السردى قاعدة ثابتة ينطلق منها القارئ مستأنساً بتلك المقولات والأفكار التي

(1) ينظر: أنس أمين، جماليات العتبة، مطبعة دار النشر المغربية، الدار البيضاء، ط1، 2005 م، ص32.

(2) شعيب حليفي، هوية العلامات، دار الثقافة، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2005 م، ص52.

اعتمدها الكاتب خطابات تصديرية لعمله السردى، كما يضيف على النص السردى لمحات فنية وجمالية تثري العمل الإبداعي.

ولعل الأهمية الكبرى التي تؤديها الخطابات التصديرية داخل النصوص السردية تعتبر نصوص مركزة وملخصة لما بعدها من متن الرواية، وغالبًا ما تتصدر هذه النصوص الفصول لتعطي نظرة شاملة للقارئ لما يدور داخل المتن المندرج في هذا الفصل.

وقد تنوعت نصوص التصدير في هذه الرواية "الأسود يليق بك" بين النصوص الدينية والتصوف والأدب وغيرها من المجالات، منها المنسوبة لأصحابها وغير المنسوبة لهم، وقد تصدرت الحركات الأربع والمقاطع على مدى الرواية كاملة بمعدل ثلاثة تصديرات في كل حركة، ليكون إجمالي التصديرات اثني عشر تصديرًا، وكانت كالاتي:

- الحركة الأولى: التصدير رقم 01:

عمدت المؤلفة إلى تقديم الحركة الأولى، بمقولة هي أشبه ما تكون عتبة ابتداء للدخول إلى الحركة الأولى، تجمع بين الإعجاب والحب، وهي "الإعجاب هو التوأم الوسيم للحب"¹ يفصح هذا التصدير الجزئي للفصل عن ثلاث ثيمات متداخلة: الأولى أنه نص من نصوص الوجد والعشق الصوفي للرواية، فالنص هنا جاء دون ذكر صاحبه، لذا فهو ليس نصاً مقتبساً من كاتب أو كتاب آخر، بل هو نص منبثق من ثيمة الرواية نفسها ودالا على كل ما فيها، ويشير إلى بعض فصولها، أنه مدخل للمجاز في البيوت القديمة الذي يفصل بين الباب الخارجي للبيت وبين باحة البيت الداخلية للنص. "أخبار الدار على باب الدار، لا يمكن للباب أن يكون دون عتبة، تسلمنا العتبة إلى البيت.."².

وقد جاء النص التصديري هنا ليوحى لنا بالعلاقة الوثيقة المرتبطة بين الإعجاب والحب؛ فالإعجاب هو توأم الحب الوسيم، فكل حب مبدؤه نظرة إعجاب، من هنا أعطت المؤلفة القارئ إشارة عما سيدور فيما يلي هذا التصدير من خلال مقولة يمكن أن نتخذ

(1) الرواية، ص 09.

(2) مدخل إلى النقد الدكتوراة نظيرة الكنز. موقع في الانترنت.

شعارًا، تعلن من خلالها المؤلفة عن أنّ علاقة ستبدأ ملامحها من خلال نظرات الإعجاب التي ستتطلق من أحدهما لتعلن عن هذا الحب.

وبما أنّ أحداث الرواية قد دارت بين "هالة الوافي" و"طلال هاشم" فمن الطبيعي أن تكون نظرات الإعجاب التي ستتحول إلى حب بين هذا الثنائي، وقد أعلنت المؤلفة فيما بعد في متنها الروائي عن ذلك حيث قالت: "علّما كانت التاسعة مساءً حين رآها لأول مرّة. كان في مكتبه، قد انتهى يومها من متابعة نشرة الأخبار... كانت شضايا جمل تصل من كلامها. ثمّ راحت لهجتها المختلفة تستوقف انتباهه. لهجة غريبة، منحدرّة من أزمنة الفلامنكو، توقعك في شرك إيقاعها... راح يشاهد بفضول تلك الفتاة، غير مدرك أنّه فيما يتأمّلها، كان يغادر كرسي المشاهدة، ويقف على خشبة الحب"¹

من هنا نرى أنّ المشاعر التي كان يحملها "طلال هاشم" للبطلة المغنية الجزائرية "هالة الوافي"، من مشاعر إعجاب تحولت فيما بعد لحب بين الشخصيتين، قد تطابق مع تصدير هذا المقطع، لذلك لا تقاطع بين ما صدّرت به الكاتبة مقطعها وبين ما ورد من مقاطع سردية داخل المتن.

بالإضافة إلى هذا المقطع السردى نلاحظ مقطع آخر فيما يلي، حيث تقول المؤلفة: "مصطفى هو الوحيد الذي كان ممكن أن يسعدها. كانت تحبّ طلّته المميّزة، أناقته هيأته، شجاعته مواقفه، طرافته سخريته حين يغازلها بطريقة جزائرية مبتكرة... مصطفى تمنّته زوجًا. الحياة معه لها خفّة دمه، والقلب لا تجايد له"².

فإعجاب "هالة الوافي" هنا "بمصطفى" لم تكن سوى مشاعر حبّ. من هنا نقول أنّ التصدير قد تطابق مع مقاطع سردية داخل متن المقطع الذي جاء متصدّرًا له.

- الحركة الأولى التصدير رقم 02:

جاء التصدير الثاني في الحركة الأولى من الرواية كالتالي:

(1) الرواية، ص14.

(2) الرواية، ص24-25.

تراك استمعت إلى حكايا الناي وأنين اغترابه، إنه يشكو ألم الفراق، (يقول):

«إنّني مذُ قُطعت من منبت الغاب لم ينطفئ بي هذ النواح،

لذا ترى الناس رجالاً ونساءً يبكون لبكائي

فكلُّ إنسان أقام بعيداً عن أصله، يظلُّ يبحثُ عن زمان وصله

إنَّ صوت الناي نار لا هواء، فلا كان من لم تضطرم في قلبه هذه النار»¹.

مولانا جلال الدين الرومي.

أخذت الكاتبة تصديرها هنا من قصيدة (الناي) لجلال الدين الرومي وهي عبارة عن نص صوفي، وتعتبر من أروع القصائد وقد نُقلت لأكثر من لغة، وهي تحكي رمزية الإنسان المقطوع عن أصله السماوي، فيظل يطلق حنينه أنيباً².

وإذا أردنا أن نعرف مدى تطابق نص التصدير مع مقاطع السرد داخل متن الرواية، نحصل إثر ذلك على ما أورده الكاتبة في قولها: "وعندما يرتاح، يأخذ نايه المعلق على ظهر برنسه، ويشرع في الغناء، غناءً كأنه نواح، يفضي به إلى التجلي نشوة كلما عبر صوته الوديان إلى الجبال الأخرى... لعلَّ شجن مروانة جاءها من (القصبة) التي لم تعرف آلة سواها. في النهاية، لكل قوم مزاج ألهم الموسيقى. قل لي ماذا تعزف أقل لك من أنت... لاحقاً أدركت أن غناء رجال مروانة كان امتداداً لأنين الناي، ف(القصبة) آلة بوح لا تكف عن النواح... لذا الناي صديق كل أهل الفراق لأنه فارق منبته"³.

لو نظرنا إلى هذا المقطع السردى دون كثير تمعن نلاحظ أن هناك تطابق تام تقريباً بين نص جلال الدين الرومي وما أورده الكاتبة، فكلاهما يتكلم عن الاغتراب والحنين، كل من فارق موطنه شدة الحنين وأطبق لا شك ألحان الفراق، فهو يشبه الناي الذي يطلق عليه في الجزائر (القصبة) تلك الآلة التي تتبع الرعاة خلال رعيهم ليستأنسوا بموسيقاها.

(1) الرواية، ص 41.

(2) ينظر: صهباء حازم الغنصفرى، شعريّة الخطاب السردى في الرواية، ص 221.

(3) الرواية، ص 63-64.

فالناي الذي يفارق شجرته وإن بدا يطلقُ أَلحانًا ليشدوا بها سامعه، إلّا أنّ هذه الألحان ليست سوى زفرات من نار وصرخات من حنين معبّرًا بها عن أشواقه لأصله.

ولعلّ الناظر هنا يجد تطابقًا بين الناي والبطلّة "هالة الوافي" فكلاهما يطلق أَلحانه ليمتّع السامعين، كما أنّ لكلّ منها قصّة فراق وحنين لأصله، وما هذه الألحان التي تؤدّي على خشبة المسرح سوى أشجان وصرخات تحمل كل دلالات الألم والحنين والفرق.

وفي هذا المقطع الكثير من المقاطع السردية الدالة على الآلام التي كانت تحسّها البطلّة خارج أرضها، وتقول الكاتبة في موضع آخر: "عليها الآن بعد الترقّب المبهج، أنّ تتأقلم مع الغياب الموجد. كانت تحتاج إليه من أجل كل الأفراح التي منّت بها نفسها، والمباهج التي خالت القدر سيهديها إليها أخيرًا. وأيضًا لمواجهة انكسارات الروح، في مدينة زارتها قبل خمس سنوات سعيدة، تعود إليها وحيدة"¹.

فها هي هالة الوافي تعود إلى مدينة باريس وحيدة بعد خمس سنوات من زيارتها لها مع والدها وأخيها علاء، فأبي ألم وأي حنين كانت تُحسّه هالة، ولا شك أنّ هذا المقطع يتطابق مع التصدير.

ومن هنا نلاحظ أنّ كل المقاطع السردية التي تلت التصدير، كانت متطابقة معه؛ فقد كانت تتكلّم عن مقتل الأب والأخ لهالة، وحيثيات مغادرتها لأرضها، لتشقّ طريقها وحيدة داخل زحمة الحياة.

(1) الرواية، ص 60.

- الحركة الأولى التصدير رقم 03:

قد صدّرت الكاتبة المقطع الثالث من الحركة الأولى بتصدير غيري حيث أوردت القول التالي:

«حيثما سأموت، سأموت وأنا أغني»¹

فلاديمير ماياكوفسكي.

جمع هذا التصدير بين الموت والغناء، وقد تلى هذا التصدير مقاطع سردية كثيرة تتطابق معه، حيث قالت الكاتبة: "عجب وهو يراها ترتجل تلك الكلمة، أن يكون الإرهابيون قد منعوها من الغناء. كان عليهم إصدار فتوى تحرّم عليها الكلام، إنّها أخطر وهي تتكلّم!"² وهذا المقطع السردى يتقاطع مع التصدير الذي سبقه، فقد حمل قضية مهمة ذكرها طلال هاشم بينه وبين نفسه، ليعبر للقارئ أنّ البطلة المغنية هالة الوافي تعاني من تهديدات بسبب الغناء الذي اختارته مضمار حياة؛ فهي تعاني من الإرهاب المتطرف الذي عرفته الجزائر إبان هذه الحقبة الذي يرى الغناء من المحظورات التي يحرم إتيانها، إضافة إلى أنّ إهدار دم الخارج عن دستورهم واجب.

بالإضافة إلى الإرهاب المتطرف عانت هالة من سلطة الأقارب التي ترى في خروج المرأة ووقوفها على المسارح عار وإساءة لشرف العائلة الجزائرية المحافظة، التي لا تعترف بالمرأة إلّا داخل أسوار البيت، ولا نجاح لها سوى ما تحققه داخل بيتها من العناية بزوجها وأولادها، هذا النجاح الضيق الذي لا تعترف به سوى عجائز الحي.

ومن المقاطع التي تقاطعت مع التصدير قول الكاتبة: "— لماذا لا تقيمين في فرنسا إلى أن يهدأ الوضع.

— أنا سعيدة مع أمي في الشام...

(1) الرواية، ص 81.

(2) الرواية، ص 83.

- نصف الجزائر انتقلت إلى باريس، معظمهم بملفات ملفقة...منهم من يدّعي أنّ السلطة تهدّده، وآخر أنّ الإرهاب يطارده. أنت يطاردك كلاهما¹

في هذا المقطع كذلك تعبير صارخ يدل على التهديدات التي كانت تلقاها هالة، وهي تمارس نشاطها وتشقّ طريقها بغناها المحظور داخل وطنها، رغم ذلك لم تهجر هالة إلى باريس التي تعدّ منطقة أكثر أمانًا من الشام، معلنة بذلك عن إصرارها وثباتها فيما اختارت. فالتصدير عبّر عن قضية مهمّة، صدّقها أغلب المقاطع السردية التالية له؛ ألا وهي ثقة هالة التام بما اختارته هدفًا، فلن يثنيها شيء عمّا اختارت حتى لو كنا الموت نفسه، فلن تموت إلّا وهي تغني.

- الحركة الثانية التصدير رقم 01:

جاء التصدير الأول من الحركة الثانية كالتالي:

«من أي نجوم أتينا لنلتقي أخيرًا»²

نيتشة لحظة رأى "لو" لأول مرّة

أخذت الكاتبة مستغامي نص التصدير اقتباسًا من نصوص الفيلسوف الألماني نيتشه، ومن خلال هذا النص التصديري وجّهت المؤلفة القارئ نحو وجهة أخرى سيصدّقها ما ورد في المتن بعدها، فهذا التصدير يعبّر عن لقاء أطراف متباعدة، وكان اللقاء بينها شبهه مستحيل ولكنّ الأقدار شاءت أن يجتمعوا، وقد ورد في متن الرواية مجموعة من المقاطع السردية التي تتآلف مع النص التصديري، تقول الكاتبة في ذلك: "كانت تلحق بالنادل حين وجدت نفسها أمام تلك الملامح التي خزنتها ذاكرتها على مدى ساعتين. إنّه (هو) الرجل الذي غنّت له بالأمس... ماذا يفعل هنا؟ أتراها مصادفة؟ أم أنّه هو من ضرب لها موعدًا... قال:

-ما توقّعت يومًا أن يجمعنا هذا المكان:

(1) الرواية، ص 86.

(2) الرواية، ص 101.

زاد شكّها في أنّه قد يكون وجد هنا مصادفة¹

المقطع السردى هنا يتقاطع في قضية مهمة مع نص التصدير، وهو اللقاء بين الطريفيين، اللقاء المفضي للحب، فها هي هالة الوافي بطلة الرواية تتلقى لأول مرة مع طلال هاشم، بعد أن عبّر هذا الأخير عن إعجابه الشديد بها عندما اشترى كافة تذاكر للحفل الغنائي الذي أقامته، ليكون الحاضر الوحيد على كراسي المسرح، ثمّ ها هو يستدعيها لأحد المطاعم ليحصد ما بثّه من مشاعر داخل وجدان هذه المغنيّة.

مغنيّة قادمة من المغرب العربي والجزائر تحديداً تقصد بلاد الشام لتلتقي بذلك المعجب الثري الذي لم يتوانى عن فعل أي شيء يمكن أن يجذب به هذه الفتاة، هنا عبّر التصدير عن لقاء أولي بين فتاة من الجزائر ورجل من الشام، فمن أيّ نجوم أتيا ليلتقيا أخيراً. وأوردت المؤلفة في موضع آخر من روايتها: "سألته نجلاء بلهفة الفضول وقد انتظرت عودتها لتنام:

-هل كان وسيماً؟

-بل كان الوقت وسيماً به.

لم تفهم نجلاء شيئاً من هذه اللغة التي تكلمها بها هالة. عاودت طرح سؤالها:

-طيب، عدا هذا، هل هو جميل؟

-كان كارزماً جيّداً ويعلم جيّداً بذلك. وهذا ما يمنحه جاذبيّة أسرة!²

هنا عبّرت المؤلفة على الحالة الشعوريّة لهالة بعد عودتها من ذلك الموعد، هنا بدأت تلك النجوم تلتقي نجمة جزائريّة ونجم مشرقى شامى، لم يكن اللقاء عادياً بل لقاء يوحى بتوافق وإعجاب شديد، لن تكون حياته قصيرة بل سيمتد عبر أحداث الرواية. لذلك نقول أنّ هناك تطابق وتقاطع بين نص التصدير، ومقاطع السرد التالية له، فمجيء هذه القاطع تصديقاً لما ورد في التصدير وما استقرّ في ذهن المتلقي.

(1) الرواية، ص 118-119.

(2) الرواية، ص 128.

- الحركة الثانية التصدير رقم 02:

أمّا التصدير الثاني من الحركة الثانية فقد جاء كالتالي:

حين تخجل المرأة، تفوحُ عطرًا جميلًا لا يخطئه أنف رجل¹

جاء نص التصدير هنا دون صاحب، وبالتالي فالنص هنا ذاتي لمستغانمي صدرت به هذا المقطع من الحركة الثانية، وجاء هذا التصدير على قضية مهمة عند المرأة ألا وهي الخجل، فالخجل لا شك ييوح بأسرار لن يخطئها أنف الرجل.

للخجل تعابير وإيماءات تنبع من داخل المرأة لتوحي بمدى أهمية ذلك الرجل الذي يقف أمامها، فالمؤلفة هنا ركّزت على قضية مهمة ألا وهي الخجل ودلالته على الإعجاب الشديد، وقد أوردت الكاتبة الكثير من المقاطع السردية الدالة على ذلك، حيث تقول: "أغلقت باب الغرفة خلف ابتسامته الماكرة، ووقعت للحظات مذهولة خجولة كأنه رآها عارية ومضى"²، "كانت الأنفة تزيد من اشتهاؤه لها، فهو يحب تلك اللبوة النائمة فيها"³، "يحب جرأتها في الدفاع عن قناعتها، وهزيمتها حين يجردّها من قراراتها. يحب نقاءها، ويشتهي منذ الآن إفسادها، هو فقط يؤجل أوان امتلاكها"⁴

جاء الخجل في هذه المقاطع بدلالات مختلفة فهو لا يعبر عن المعنى التقليدي فقط (الحياء) بل شمل جميع الحالات التي تعتري المرأة من ضعف واحتياج وربما إحراج، لذلك فقد جاءت دلالات الخجل مختلفة في النماذج السابقة، وكلّها تتفق مع نص التصدير⁵، في كل هذه الحالات الخجولة التي تمرّ بها المرأة، يمتلك بالمقابل الرجل قدرة بالغة في فهم كل تلك الحالات.

(1) الرواية، 143.

(2) الرواية، ص162.

(3) الرواية، ص166.

(4) الرواية، ص171.

(5) ينظر: صهباء حازم الغضنفر، شعريّة الخطاب السردية في الرواية، ص224-225.

من هنا نقول أنّ الكاتبة قد وُفِّقَتْ في توجيه ذهن القارئ نحو الزاوية التي آثرت أن تتطرق لها في هذه الجزئية من الرواية، ألا وهي الخجل بمختلف دلالاته وقدرة الرجل على فهم هذه الحالات.

- الحركة الثانية التصدير رقم 03:

جاء التصدير الثالث من الحركة الثانية كالتالي:

«ذهب الذين أحبُّهم وبقيتُ مثل السيف فرداً»¹

عمرو بن معد يكرب

استعارت الكاتبة نص تصديرها لهذا المقطع من الشاعر عمرو بن معد يكرب؛ وهو فارس وشاعر مخضرم عاش الجاهلية والإسلام، وقد جاءت الكثير من المقاطع السردية التي تدعم النص التصديري الذي اختارته الكاتبة، كمؤنس وموجّه لقارئ هذا المقطع، حيث تقول الكاتبة في أحد المواقف: «لقد تركت البيت (أمّ هالة) لأخي زوجها. ثمة خسارات كبيرة إلى حد لا خسارة بعدها تستحقّ الحزن. قالت أمّها وهي تأخذ قرارها (البيت برجاله لا بجدرانه، ومن كانوا يصنعون بهجة البيت غادروه. فما نفعه بعدهم)²»

«كان عليها أن تعيش فجائعها وهي في كامل وعيها. أن يشرعوا الباب كل مرّة، ليدخلوا عليها تارة بجثة زوجها، وأخرى بجثة ابنها، وأن تواصل الحياة برغم ذلك مع قتلهم. ليس الألم الأعظم أن تدفن أباك بل أن تدفن ابنك»³

هنا عبّرت الكاتبة عن الشعور التي تعانیه هالة وأمّها من فراق أحبّته، لا سيما الزوج والابن لأم هالة، أسفرت هذه الأحداث عن رحيلها مع ابنتها تاركة قتلهم وراءها، فلم يعد يهّمها البيت ولا البلد بعد رحيلهم.

(1) الرواية، ص191.

(2) الرواية، ص193.

(3) الرواية، ص195.

لذلك عبّرت هذه المقاطع السردية عن تطابق بينها وبين نص التصدير الذي اختارته كبوصلة لتوجّه بها قراءة المتلقي إلى ما تريد عرضه فيما بعد.

- الحركة الثالثة التصدير رقم 01:

أمّا الحركة الثالثة فقد جاء أول تصدير لها على الشكل التالي:

<الحب هو عدم حصول المرء فوراً على ما يشتهي>¹

ألفرد كابوس

صدّرت هنا الكاتبة مقطعها بنص غيري مأخوذ من نصوص الكاتب الفرنسي ألفرد كابوس، وربما أول ما يقع في ذهن القارئ عقب تلقّيه لهذا النص، أنّ العلاقة التي بين البطلة هالة الوافي وطلال هاشم، أصبحت علاقة حب صريحة فقد تجاوزت كل نظرات الإعجاب، وقد تلت هذا التصدير مقاطع سردية تصدّقه وتؤيّدّه، ومن ذلك قول الكاتبة: "لكنّها لم تكن قد استوعبت بعد كل ما يحدث لها، ولا فكرة وجودها في بيته وفي مطبخه، واقفة على مقربة منه. ما تريده حقاً هو التهام تلك المسافة اللعينة التي تفصلها عنه منذ أشهر"² "توقعته سيغادر إلى بيته بعد العشاء. لكن، عندما طالت بهما السهرة، بدأت تتأكّد بأن زوجته قد سافرت، وهو حر الليلة.

أسعدتها الفكرة وأريكتها في آن.

مرّ عام مذ تعارفا، الليلة فقط يضمّها إليه في سرير"³

الملاحظ لهذين المقطعين يلحظ أنّهما توافقا مع النص التصديري الذي اختارته المؤلفة، فيها هو طلال هاشم بعد مرور سنة على تعارفهما ينام بجانبها لأول مرة على سرير واحد، لكن لحد الساعة لم يحصل على ما يريده منها، فما أطال عمر هذا الحب هو عدم حصول طلال على ما يريده من هالة، تقول الكاتبة: "أنّى تمر يداه تزهر أنوثتها، لكنّها ترفض أن

(1) الرواية، ص 201.

(2) الرواية، ص 208.

(3) الرواية، ص 217.

يقطفها. ما يُعطى بسهولة يُفقد بسهولة¹، من التصدير أرادت أن توجّه الكتبة المتلقي إلى زاوية معيّنة، أنّ امتداد عمر هذا الحب بين طلال وهالة، لم يكن إلّا لسبب واحد وهو عدم حصول طلال على ما يريده منها، لأنّها تملك ذلك الإحساس الموحى بأنّه لم يحبها بل يريد أن يأخذ منها ما يريد، أوردت الكاتبة على لسان هالة قولها: "كانت تطيل تمنّعا (ماذا لو كان لا يحبّ فيها إلّا ما ترفض أن تعطيه؟)"²

هذه المقاطع السردية كلّها جاءت مصدّقة لما ورد في النص التصديري للمقطع.

- الحركة الثالثة التصدير رقم 02:

أمّا التصدير الثاني من الحركة الثالثة جاء على الشكل التالي:

<لا نراقص عملاقاً دون أن يدوس على أقدامنا>³

كلود لولوش

صدّرت مستغانمي مقطعها هنا بنص غيري مأخوذ من المخرج السينمائي الفرنسي كلود لولوش، ليوجه القارئ إلى زاوية معيّنة تتمّ على أنّ المؤلفة أرادت أن توضّح لنا أنّ الفوارق وعدم التكافؤ بين الطرفين، في الإمكانيات ستكون له نتائج سلبية على الطرف الأضعف، لتأتي بعده المقاطع السردية التالية، مصدّقة لهذا النص التصديري، فقد جاء في هذا المقطع من الرواية ما يثبت ذلك: "زفّت له أخبار حفلاتها القادمة. فجاءها ردّ فعله في تلقي الخبر سألها بلغة أهل الصفقات:

-كم ستجنين من كل هذا؟

وعندما سمع الجواب قال:

-لا تغني في هذه المهرجانات: أنت أكبر من هذا الحدث ومن هذا الجمهور... شعرت بأنّه يريدّها نسخة أنثوية عنه، وأنّها ستخسرّه إن صغرت أو فشلت. عليها أن تختار: أتريد إبرام

(1) الرواية، ص219.

(2) الرواية، ص219.

(3) الرواية، ص225.

صفقة خبز مع الفن أم إبرام صفقة مجد مع الحب؟ لكنّها وقّعت إلزامًا بإقامة حفلين، وإلغاء العقدين يوجب عليها جزاء ليست في متناولها. إضافة إلى عجز في دفع إيجار الشقة في الواقع ما كانت تملك الخيار¹

لعل هذا المقطع يتقاطع في قضية مهمة النص التصديري، ألا وهي قضية عدم التكافؤ بين طلال وهالة، طلال الرجل الثري الناجح في إبرام الصفقات، الذي أصبح يمثل دورًا مهمًا في حياة هالة الفتاة المغنيّة التي لا تزال تضع ركبتها على بساط الأمل علّها تحبو بضع أمتار، قبل أن يشتد عودها لتقف وتخطو خطواتها الأولى، هالة اليوم بين نجاح تصبو إليه وعملاق جذبها بحبه أرواها خاضعة لسطوته، نعم هالة اليوم راقصة هذا العملاق وها هو يدوس على أقدامها كلّما اشتدّ الرقص.

وأوردت الكاتبة في مقطع آخر قولها: "هو لا يشرح ولا يعاتب مثله يعاقب، وعليها الاستعانة بفقهاء الشأن العاطفي ليفسروا لها لماذا أنزل عليها غضب الآلهة"²

مثله لا يعاتب مثله يعاقب؛ نعم نظرة استعلائية يمتلكها هذا العملاق، هالة اليوم بين سندان الزمن وأقدام العملاق الذي أثرت أن تراقصه ليدوس على أقدام كلّما اشتدّ الحدام، من هنا نقول أنّ الكثير من المقاطع السردية بيّنت أنّ الكاتبة لم تختار النص التصديري اختيارًا اعتباطيًا بل أرادت أن توجه القارئ إلى أنّ هناك صراع قائم في هذا المقطع بين عملاق يتمثل في شخص طلال وإنسان عادي مثله البطة هالة الوافي، من هنا سيقوم صراع بين الاثنين سيكون الخاسر فيه الطرف الأضعف.

- الحركة الثالثة التصدير رقم 03:

جاء التصدير الثالث في الحركة الثالثة على الشكل التالي:

<المال لا يجلب السعادة لكن يسمح لنا أن نعيش تعاستنا برفاهية>³

(1) الرواية، ص228-229.

(2) الرواية، ص30.

(3) الرواية، ص239.

جاء هذا النص التصديري غير منسوب لأحد وإنما تصدير ذاتي جاءت به الكاتبة لتوجيه ذهنية القارئ نحو زاوية هي رسمتها من خلال مقاطعها السردية التي أردفتها هذا النص، فقد حصرت الكاتبة القارئ حول نظرة معينة وهي أن المال ليس العامل الأول المسؤول عن سعادة المرء، ولكن يستطيع الإنسان أن يوفر به سعادة مصطنعة، وفي المقاطع السردية التالية تصديق لما جاءت به الكاتبة من خلال تصديرها.

تقول المؤلفة: "ليست اللحظة وحدها، كل شيء كان خرافياً في أبهته وفخامته. كان قد حجز جناحين متصلين بباب، الجناح شقة من عدت صالونات، وسرير ملكي شاسع، ومغطس حمام دائري، وستائر تنزل من علو خمسة أمتار أو أكثر. لاحقاً ستعلم أنه قصر تم تحويله إلى فندق. لكنها قررت أن لا تبدي انبهارها بشيء، وحدهم الفقراء ينبهرون"¹

"بدا لها في وسط تلك الأبهة في أجوائه الطبيعية، لا ينبهر لشيء كما لو أنه دعاها للعشاء في بيته، بينما كانت في دهشة دائمة لعالم لم تشاهده سوى في الأفلام. لاحقاً وهي تكتشف معه بانبهار سرّي عوالم لا عهد لها بها، أدركت أن الفقير غني بدهشته، أما الغني ففقير لفرط اعتياده على ما يصنع دهشة الآخرين"²

في هذه المقاطع السردية تقاطع مع نص التصدير، فطلال رغم غنائه الشديد وثرائه الفاحش، لم يعد هناك ما يثير دهشته، أصبح يعيش مواقف الدهشة باعتيادية تامة وبرودة لا تتم على أنه أمام موقف غير اعتيادي، أليس ذلك من أسباب التعاسة، بطبيعته الإنسان يرغب بالاكشاف، يقصد كل ما يزيد من روعه، كي يشعر بالسعادة الغيبوبة فإذا ما فقد هذا الشغف، واعتدت مدهشات البشر فقد اخترت الحياة الروتينية المملة التي تعدّ والتعاسة وجهان لعملة واحدة.

ربما الشيء الذي لا يزال يمتلكه طلال متعته في ادهاش الآخرين (الفقراء) ليضعهم في موقف الدونية إذا ما قورنوا معه، هنا نستطيع أن نقول نعم طلال فقد الشغف بالكثير من

(1) الرواية، ص 247.

(2) الرواية، ص 50.

المُتَرَفَات ولكنّه لا يزال يعيش حياة الأثرياء، ولكن ذلك الفقير ببساطته المعتادة لا يزال في الطبيعة منبهات لدهشته، يعيشها بسعادة الصبيان.

وجاء في الكثير من مقاطع الرواية أنّ طلال رغم ثرائه إلا أنّه لا يعيشه حياته بتلك السعادة التي ربّما ظنّها من هم دونه وضنّوا بها عليه.

- الحركة الرابعة التصدير رقم 01:

أمّا التصدير الأول من الحركة الرابعة فقد جاء على الشكل التالي:

<لم أنلها مرّة بكاملها، كانت تشبه الحياة>¹

مارسيل بروس

صدّرت مستغانمي هذا المقطع بنص غيري للروائي الفرنسي مارسيل بروس، ليوحى هذا النص بالفكرة المحوريّة للمقطع، وقد تلت هذا النص الكثير من المقاطع السردية التي تصبّ مصبّه، جاء في هذا المقطع قول الكاتبة: "لعلّها ليلة مناسبة لجني متعة تأخّر قطافها، هذه المرّة سيأخذ ما حافظت عليه طويلاً وقد تمنحه لغيره. انتابه هذا الإحساس منذ رآها تحدث ذينك الرجلين على مرأى منه"²

هذا المقطع يحمل الفكرة نفسها التي جاء بها التصدير، فالتصدير كأنّه جاء على لسان طلال الذي كان هدفه الأساس من الأول أن يحصل على هذه الفتاة التي أعجبتة كاملة غير منقوصة كما حصل على مثيلاتها من قبل، ليأتي هذا المقطع مصدّقاً لذلك فطلال أصبح يرغب في الحصول عليها أكثر من ذي قبل، فهو يخشى أن يأخذ ما أراده لأكثر من سنة غيره، خاصة رؤيته لها تقف مع غيره.

كما جاء أيضاً في موضع آخر من هذا المقطع قول الكاتبة: "الآن هو يحاول اجتياحها على السرير. كبركان استيقظ للتو، راحت قبله تتدفّق حمماً على أنوثتها...يوذ الاستحواذ على مباحها جميعاً. تمّنّى لو تنساه في سريرها لأكثر من ليلة...زاد تمنّعها من اشتهاه

(1) الرواية، ص265.

(2) الرواية، ص269.

لها...صبر عليها كثيرًا، وإن لم يقطعها الليلة فسيجني سواه ثمارها...تمتعت وهو يحاول أن يخلع عن الورد أوراقها:

- لا أستطيع...¹

كما أن هذا المقطع كذلك يصب في مصب نص التصدير، فالقضية المحورية في هذا المقطع تقبع في اشتهاه طلال لهالة بعد صبر كبير ليصل إلى ما يريده، وما وصل إليه مع سابقتها من فتوحات سريرية، ربّما ما أطال عمر العلاقة عدم وصوله لمراده ربّما لو حصل عليه من أول لقاء لانتهى كل شيء من لحظته.

فقد نجحت الكاتبة في اختيار نصها التصديري في توجيه المتلقي نحو المقصود الذي حملته المقاطع السردية التي تلتها.

- الحركة الرابعة التصدير رقم 02:

جاء التصدير الثاني من الحركة الرابعة على الشكل التالي:

<أحب من شئت فأنت مفارقه>²

الإمام علي بن أبي طالب

أنت مستغانمي بهذا النص التصديري من مقولة للإمام علي بن أبي طالب (رضي الله عنه)، ليكون كفكرة محورية توجه بها ذهنية القارئ إلى زواياها التي أرادت أنت تلجها من خلال هذا المقطع، فالتصدير هنا جمع بين شيئين هامّين هما الحب والفراق؛ فلعل الحياة تهيء لنا أسباب التلاقي، من أي نجوم أتينا لنلتقي أخيرًا!!!! ولكن الفراق قدر محتوم سواء كان بمشيئة إلهية (الموت)، أو بتعسر مواصلة المسير، وفي المقطع مجموعة من النصوص السردية التي تؤكد سر اختيار المؤلفة لهذا التصدير، تقول الكاتبة: "استفاقت ولا أحد. رجل عبرها كقطار سريع، دهس أحلامها وواصل طريقه بسرعة الطائرات، فالوقت هو أغلى ما يملك. لا وقت له ليرى ما خلفه مروره العاصف بحياتها من دمار. أشجار الأحلام

(1) الرواية، ص 277-278.

(2) الرواية، ص 293.

المقتلعة، أعمدت الكهرباء التي قطع الإعصار أنواراً أضاعت حياتها. سقف قلبها المتطاير قرميده، ونومها في عراء الذكريات¹

جسد هذا المقطع حياة الدمار والألم التي عاشتها هالة بعد حبٍّ غامر عاشته مع طلال، هذا الفراق الذي تبدوا فيه ضعيفة متألمة منهارة، ملقاة وسط هشيم الذكريات، صوّرت لنا الكاتبة هالة في هذا الموقف بلغة فنيّة حافلة بالصور البلاغيّة التي جعلت القارئ يعايش الموقف لحظة بلحظة، لا ينفك هذا المقطع الفني عن نص التصدير فبعد أن وضعت الكاتبة القارئ في زاوية الفراق، أردفت بنصوص تصف لنا فيها حياة هالة، وهي الآن مجرّدة من حب دام فترة ليست بالقصيرة.

كما أوردت الكاتبة في موضع آخر من الرواية قولها: "كان قلبها يأخذ الكلمة عنوة، ويعترف بأنّه مازال يحبّه، كما (يحبُّ القطُّ خانقه)، وكما تحبُّ الشعوب جلاّديها. حتى في انقطاعه عنها كان جلاّداً، في صمته عنف الصمت المخطط له"²

في هذه المقاطع السردية تقاطع كبير بين الفكرة التي تقدّمها والفكرة التي جاء بها نص التصدير، والتي تمحورت حول حتميّة معيّنة ألا وهي حتميّة الفراق، وخاصة آلام الفراق التي تتأتّى عن طريق تعسّر العيش مع الطرف الآخر، لذلك وجّهت المؤلفة القارئ نحو وجهة ثمّ عاجتها وفق أحداث الرواية لتسرد لنا ذلك الفراق والشرخ الذي حدث بين هالة وطلال، فلا يوجد أي انفصام بين التصدير والمقطع الذي تلاه.

- الحركة الرابعة التصدير رقم 03:

جاء التصدير الثالث من الحركة الرابعة على الشكل التالي:

<الموسيقى ألغت أن تكون الحياة غلطة>³

نتشه

(1) الرواية، ص302.

(2) الرواية، ص308.

(3) الرواية، ص317.

صدّرت مستغانمي هنا هذا المقطع بنص غيري استعارته من الفيلسوف الألماني نيتشه، تطرقت فيه إلى فكرة التشابه التام بين الموسيقى والحياة؛ فالموسيقى بناء متكامل متواشج الأطراف نغماته متلاحمة، إيقاعاته مترابطة يؤدي بعضها إلى بعض بانسيابية وتلقائية، ومن ثمة ليس فيها مكان للغلط أو الخطأ، كذلك الحياة التي نعيشها ما هي إلا بناء متكامل يجب على الإنسان أن يعيشها بحلوها ومُرّها لا مكان للصدفة أو الخطأ فيها¹ وجاء في هذا المقطع من الرواية الكثير من النصوص السردية التي تتوافق مع نص التصدير، حيث ذكرت المؤلفة في موضع: "على كل حال أتمنى أن أراك، لديّ الكثير ممّا أقوله لك، ثمة مشروع أردت أن أحدثك عنه منذ فينا. هل هناك مجال لنلتقي؟... كان في هاتفه إشارة من القدر. هي تثق في الإشارات. لعل الله تقبّل دعواتها. لا تدري ما هو المشروع لكنّها تريده. تحتاج إلى طوق نجاة كي تنجو بنفسها من جزيرة الأحزان التي تقيم فيها منذ أشهر"²

نعم هي الحياة لا تختلف عن الموسيقى الفاخرة، ها هي هالة تعلو بها نغمات موسيقاها، تتجاوز مرحلة الخفوت، لتركز في نجاحاتها الفنية من جديد ها هو القدر يرمي في أحضانها فرصه الثمينة، طوت صفحة الماضي بما فيها من حلو ومرارة، وها هي تفتح صفحات الحاضر ليفتح المستقبل لها ذراعيه، مشوراها الفني الذي رسمته يناديها من جديد. كما ذكرت المؤلفة في موضع آخر قولها: "أحبّت رجولته الشامخة في تواضعها الجميل، وغيّرت على اسمها. إحساس الأمان تسرّب إلى قلبها. حمدت الله لوضعه هذا الرجل في طريقها، فما عاد بإمكانها التجديف وحدها"³

لم يأتي المشروع الفني وحده بل هناك بشائر تترأ لهالة تحب حبّا علّه يشعرها بالأمان التي طالما افتقدته، أصبحت تريد رجل يسندها في مواجهة الحياة، الحياة تعلو نغماتها وهالة تعايش هذه النغمات بأهداف جديدة وشعور طالما افتقدته.

(1) ينظر: صهباء حازم الغضنفر، شعريّة الخطاب السردية في الرواية، ص232.

(2) الرواية، ص320.

(3) الرواية، ص320.

ربّما هذا النص التصدير وإن عبّر عن هذا المقطع، فإنّه يعبر أيضا عن كل ما ورد في الرواية من أحداث ومقاطع، فكل ما عشته هالة لا يختلف عن البناء الموسيقي، عاشت علو نغماته وانخفاضها، لتؤسس لنا عمل روائي متكامل عبر سلسلة زمنيّة.

خلاصة

بناء على ما تقدم يمكن القول أن التصدير بنية نصية لا تخلو من قصدية بما تحمله بداخلها من إشارات ذات دلالات توضيحية.

وقد عرفنا في هذا الفصل أن التصدير عتبة ضرورية من العتبات التي ينبغي المرور عبرها للولوج إلى متن النص الأدبي، وليس مجرد تحشية زائدة أو عنصر لا دور له مثلما يعتقد الكثير من الباحثين والدارسين، بل هو من أهم المصاحبات النصية التي تسعف الدارس وتعينه على القيام بعملية تفكيك النصوص وتركيبها وفهمها وتفسيرها وتذوقها، وقد وقفنا من خلال ذلك كله على أهمية وعلى كثير من دلالاته ووظائفه في هذه الروايتين- موضوع الدراسة- التي كاد أن يحل فيها التصدير محل المقدمة وينتحل وظيفتها حين اضطلع في كثير من الأحيان بوظائف البوح وقيامه بمهمة تلخيص النص الروائي والإفصاح عن هويته، وكذا التعبير عن مواقف الكاتبتين ورأيهما ونظرتهم للواقع والمستقبل على حد سواء، فضلا عن قيامه بكثير من الوظائف التداولية التي تتجاوز كونه رسالة من مرسل إلى مرسل إليه بل إلى جمهور القراء عامة.

وهو ما يدعونا للتأكد على أن التصدير ليس وشيا يطرز به المؤلف مخطوطه، أو عتبة اضافية يقحمها الكاتب عن غير قصد أو وعي منه بل عتبة مهمة تساعد على استتطاق النص وتحقيق مقاصده، وتأويل بنياته.

وقد مثل التصدير في الرويتين النسوية -موضوع الدراسة -عتبة نصية مهمة وظيفتها الكاتبتين بطريقة مختارة عن وعي وقصد، وقد جاء لتثير بصر المتلقي بمحتوى ومضمون العمل الإبداعي، وقد وقفنا إلى حد كبير في توجيه أذهان القراء نحو الزوايا التي اثرا أن يتطرقا لها، وقد شكل التصدير لدهما بذلك عامل إغراء، يفتح شهية القارئ للقراءة، ويقوده لا إراديا للدخول في عالم الرواية وما تنطوي عليه من إبداع أدبي، ليعقد مع النص بروتوكولا على الصعيد الدلالي، يجعله بمنزلة النواة الدلالية التي يتكثف فيها النص (وظيفة التكثيف) ليغدو دليلا نقرأ في ضوئه ليل النص فيكتسب بذلك وظيفة تأويلية محددا بذلك تلك العملية التواصلية الفعالة بين النص والقارئ، لأن أي قراءة تتجاهل مثل هذه العتبة تكون منقوصة ولا تنثمر بالشكل الذي يطمح له القارئ والمبدع.

والنتيجة فقد صنعت عتبة التصدير مجعنتين في الروائيتين -موضوع الدراسة- بالاستناد إلى عملية التلقي وبمساعدة القارئ التأويلي نصا احتماليا هو نتاج تفاعل مقصديات كل من الكاتب والقارئ له وظيفتين: أولاهما جمالية وأخرهما تداولية، مكوناته ما مر بنا في ثنايا تلك الاعمال الإبداعية من شخصيات رئيسية وأخرى ثانوية ومن أمكنة أحتظنت أحداث تلك الروائيتين فظلا عن لغة الروايات ومضامينها، ويضل النص -كما ذكرنا- نصا احتماليا لأنه يستمد مشروعيته ووجوده من خلال المتن اللساني القابع خلفه ويظل مرتبطا به لأنه وحده الذي يؤكد صحة معطيات جزئياته وصدق وظيفته أو ينفىها، نص تابع رغم تموقعه على خط بداية القراءة، ناقص رغم اكتمال عناصره.

الخاتمة

شكلت العتبات خطابا أساسيا في الرواية النسوية الجزائرية مما أسهم في إثبات النص وإكسابه بعدا تداوليا وقوة انجازية واختبارية بوصفه إرسالية موجهة للقراءة فضلا عن مساهمتها في الكشف عن إستراتيجية الكتابة في النص. تشير الصياغة اللغوية لعبة التصدير في تمثيلها بصيغة الجملة الاسمية إلى قصدية واضحة في محاولتها خلق رابط لغوي يحيل إلى النص الذي يتفاعل مع المتن، فالدلالة اللغوية كشفت عن بنى النص بإقامتها الجسر دلالي أسهم في فك رموز النص ودلالته.

حرصت الروائيتين على تنظيم عتبات التصدير وتوزيعه على النصوص توزيعا منظما في ضوء الرغبة في تبشير الفكرة الأساسية في النص، فالمستوى التصديري أثبت للمتن خصوصية ولكن هذه الخصوصية تجاوزته إلى العتبات المصاحبة التي تقدم بريقا يرفع روابط التفاعل الثقافي في الواقع ويضمن إقبال المتلقي عليه.

إن أهداف العتبات هي توسيع محتوى الرواية وفي الوقت نفسه دالة على سعة أفق التكثير لخطاب الرواية، وأن تكون العتبات مقتبسة من عتبات أخرى، وألا تدخل العتبات في مفهومي الإستراتيجية والتكنيكية للنص الروائي، مهمتها أن تكون شاملة المعنى.

إن لكل قارئ رؤيته وتحليله الخاص لأي عتبة من العتبات، وهذا ما ظهر جليا في دراستنا لهذه المدونة من خلال هذه القراءة النقدية لعبة التصدير في الرواية النسوية الجزائرية، فالقراءة الجيدة تفتح أفقا جديدة للإنتاج النقدي لهذه العتبة، ودراستها في الروايات النسوية الجزائرية لغزارة منتوجها ووجودها بكثرة في الوسط الأدبي، ومثلما هناك كاتبات روائيات جزائريات نأمل أن تقابلها ناقدات جزائريات لنقد أعمالهن وتقييمهن لنترقى بأعمالنا إلى مستوى راق أولا، وإثراء مكتبتنا الجزائرية بأعمال نقدية قيمة.

تعد كتابات "أحلام مستغانمي" و"ليلي عامر" أنموذجا للإبداع النسائي من الكتابات ذات البعد المرجعي الاجتماعي والثقافي، إذ انها تسقط واقعا اجتماعيا معين دون أن تحاول إفتراض عالم مثالي يعيش فيهما.

تعد كتابات الروائيتين ثورة على واقع اجتماعي تم فيه تهميش المرأة، كما تعد إنعكاسا واعيا لتمردهما وثورتهما على كل ما يمكن أن يقيد حريتهما.

وبعد دراستنا توصلنا إلى مجموعة من النتائج ألا وهي:

1. تعد العتبات نصوصا محيطة بالنص الأدبي إذ لها أهمية بالغة ومكانة مهمة في النص الروائي فهي تساعد القارئ للعبور إلى الفضاء النصي، كونها تقدم خطابا معرفيا لا يقل أهمية عن مضمون النص.
2. عرفت الدراسات العربية القديمة بموضوع العتبات النية، إلا أنها لم توسع نطاقه فكان إهتمامها في هذا المنحى مجرد إرهاب لم يتجذر كما ينبغي في الأرضية العربية، فحملت الدراسات الغربية هذه المسؤولية مبحرة في نواحي المناص وعلى الخصوص مع مباحث وكتابات "جرار جينيت".
3. تحتل عتبة التصدير موقع ذا أهمية كبيرة في العمل الأدبي، فهي تحظى بالأهمية الأبرز في تسلم عتبات الكتابة الروائية.
4. الروائيتين اعتمدتا على التصديرات أغلبها غريبة وذلك لتتوافق مع المتن الذي اعتمدتا عليه في الكتابة من أجل عمل إبداعي مميز.
5. تعمل عتبة التصدير على التعريف بالمنهج الذي أتبع القاص في كتاباته الروائية، وقد يكون هذا من صنع الكاتب نفسه أو من صنع كاتب آخر بدعوة القاص للقيام بهذه المهمة، أو هو كاتب آخر بتطوع لذلك، حين يجد نفسه يمكن تقديم رؤية جديدة تلقي الضرر على التجربة الروائية وخفاياها.
6. اعتماد الروائيتين على هذه العتبة والتركيز عليها لأن الهدف منها إثراء النص وتوضيح مدى تقاطعه مع نصوص أخرى يحملها التراث أو تقدسها الافكار.
7. تمنح من عملهما السردي قاعدة ثابتة ينطلق منها القارئ.
8. الأهمية الكبيرة لهذه التصديرات التي وظفتها الروائيتين هي تصديرات مركزة وملخصة لما بعدها من متن الرواية وغالبا ما تتصدر هذه النصوص الفصول لتعطي نظرة شاملة للقارئ لما يدور داخل المتن.
9. تؤدي عتبة التصدير وظيفة مهمة للغاية إذ انها تقدم مفاتيح لفك شفرة النص وتحقيق تقدما واضحا في مسيرة القراءة ونتائجها ومعطياتها المختلفة.

10. التصدير في بداية كل فصل من فصول روايتها وذلك لتشويق المتلقي لمعرفة مضمون المتن من خلاله.

11. الروايتين بالدرجة الأولى هي الأساس متن سردي يحمل بين طياته عناصر لتشكل كلاهما.

12. كلاهما اعتمدتا على هذه العتبة المهمة "التصدير" باعتبارها سلاح يمنحه المؤلف للقارئ والتي بدوره يعتمدها كآليات قرائية توجهه وفق تلقيه النص، واستثماره هذه النصوص التصديرية يستطيع أن يكون في هذه نظرة شمولية عن المقطع الذي هو بصدد الولوج اليه.

13. التصدير في روايتين يحمل العديد من الإيحاءات والدلالات، وظفتها الكاتبتين حتى يستوقف القارئ ويجبره على قراءته مما يبحث عن معناه داخل النص.

14. كلا الروائيتين دقتا باب التجريب من خلال خلق شكل جديد وهو "التصدير" في الرواية.

حاولنا في هذا البحث مقارنة تلك التعليقات القائمة بين العتبات والرواية النسوية الجزائرية في بعض نماذجها وذلك من خلال الوقوف على وظائفها، وما تحمله من دلالات ومع ذلك لا ندعي أننا أجبنا عن كل هذه الأسئلة لأن الكمال غاية عزيزة، ولكن نرجوا أن ننال أجر المجتهدين.

قائمة

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر.

1. الاسود يليق بك، أحلام مستغانمي، عن نوفل، 2012، ط 2013، 7.
2. امرأة افتراضية، ليلى عامر، إصدارات إيكوزيوم أفلاي، 2019، ط 2019، 1.

ثانياً: المراجع.

3. المحيط في اللغة، أبو القاسم اسماعيل الصاحب بن عباد، ت محمد حسن آل ياسين، عالم الكتب، بيروت، ج 1.
4. أدب الكتاب، أبو بكر الصولي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1998، 1، البيضاء، ط 1 2000.
5. أسرار الكتابة الإبداعية، محمد صابر عبيد وآخرون، دار صامد للنشر والتوزيع، تونس، 2008، ط 1.
6. تحقيق النصوص ونشرها، عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 7، 1996.
7. التشكيل البصري في الشعر الحديث، محمد الضغراني، المركز الثقافي، الدار البيضاء، المغرب، ط 2018، 1.
8. الجسد في "أوراق حياتي" لنوال السعداوي، كوثر السماوي، دار ميارة للنشر والتوزيع، تونس 2017، ط 1، تونس 2018.
9. جماليات العتبة النصية في شعر نزار قباني، جاسم محمد جاسم، دار غيداء لنشر والتوزيع، ط 2017، 1.
10. خطاب التأنيث دراسة في الشعر النسوي الجزائري، يوسف وغليسي، جسور للنشر والتوزيع، ط 1، 2013.
11. الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصر، نبيل منصر، دار قرطبة الدار البيضاء 1997، ط 1 2007.

12. دراسة في مصادر الأدب، الطاهر أحمد مكي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1999.
13. الرواية القطرية خطاب العتبات بين رهان الكتابة وإرتهان القراءة، عبد الحق بلعابد، دار الكتب القطرية، دار لوسيل 2018، ط1 2018، بيروت لبنان.
14. رواية ما عد الحداثة قراءة في شرفات، ابراهيم نصر الله محمد صابر عبيد سوسن البياتي، منشورات ضفاف دار الامان، الرباط، ط2013، 1.
15. سيميائية العنوان دراسة في شعر، ابراهيم موسى النحاس، مؤسسة أروقة لدراسات والترجمة والنشر، القاهرة مصر، ط2017، 1.
16. شعرية العتبات في ديوان أسفار الملائمة، لعز الدين ميهوبي بلعيدة حبيبي، مركز الكتاب الأكاديمي، عمان، الاردن، ط2016، 1.
17. عتبات (جيرار جينيت من النص الى المناص)، عبد الحق بلعابد، دار العربية للعلوم ناشرون، ط2008، 1.
18. عتبات الكتابة القصصية دراسة في بلاغة التشكيل والتدليل، جميلة عبد الله العبيدي، دار غيداء للنشر 2016، ط2017، 1.
19. عتبات الكتابة في الرواية العربية، عبد المالك أشبهون، دار الحوار لنشر والتوزيع، سوريا، ط2009، 1.
20. عتبات المحكي القصير في التراث العربي والاسلامي الأخبار والكرمات والطرف، الهاشم أسمر، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، ط1، بيروت، 2008 م.
21. عتبات النص في نماذج من الرواية في الجزيرة العربية 1990-2009، حصة بنت زيد المفرح، النشر العربي بيروت لبنان، ط2017، 1.
22. العتبات النصية في روايات واسيني الأعرج، إلهام عبد الوهاب، فضاءات لنشر والتوزيع، الأردن عمان، ط 2019.

23. العتبات النصية في رواية الأجيال العربية، سهام السامرائي، عمان دار غيداء للنشر والتوزيع 2010، ط 1 2016.
24. الغضب الناعم الرواية النسوية بين العربية والإنجليزية -دراسة مقارنة العنود محمد الشارخ المركز القومي للترجمة ' ط1، 2008.
25. مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، عبد الرزاق بلال، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2000.
26. مدخل الى عتبات النص، عبد الرزاق بلال، إفريقيا الشرق للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1 2000.
27. المرأة في الرواية الجزائرية، مفقودة الصالح، جامعة محمد خيضر بسكرة، ط2، 2009.

الفهرس

شكر وعرفان

أ - د	مقدمة.....
06	المدخل.....
	الفصل الأول: العتبات النصية المهاده النظري
19	اولا: في ماهية العتبات النصية.....
19	1- مفهوم المتعاليات النصية.....
23	2- العتبات النصية في النقد الغربي.....
23	أ- في النقد الغربي.....
28	ب- في النقد العربي.....
32	ج- آراء النقاد من العتبات.....
34	3- مفهوم العتبات النصية.....
34	أ- لغة.....
34	ب- اصطلاحا.....
36	أ- أقسام العتبات النصية.....
36	1- النص الفوقي.....
36	2- النص المحيط.....
37	ب - مبادئ العتبات النصية.....
38	ج- أنواع العتبات النصية.....
38	أ- الخارجية.....
38	1- عتبة العنوان.....
38	2- عتبة المقدمة.....
40	3- عتبة الغلاف.....
41	4- عتبة اسم المؤلف.....
42	5- عتبة دار النشر.....

43	ب-الداخلية.
43	1-عتبة الإهداء
44	2-عتبة الاستهلال
45	3-عتبة الحواشي والهوامش
46	4-عتبة الخاتمة
47	5-عتبة التصدير
48	1-أنواع التصدير
49	2-وظائف التصدير
50	خلاصة
	الفصل الثاني: دلالات التصدير ووظائفه في الرواية النسوية الجزائرية
55	- التصدير في رواية امرأة افتراضية ليلي عامر
65	- التصدير في رواية الاسود يليق بيك لأحلام مستغانمي
84	خلاصة
88	الخاتمة
90	قائمة المصادر والمراجع