الجمهوريـــة الجزائريـــة الديمقراطيـــة الشعبيـــة

وزارة التعليـم العالـي و البحـث العلمـي

جامعـــة تبســـة

كلية الآداب و اللغات و العلوم الاجتماعية و الإنسانية

قسم اللغة و الأدب العربي

مدرسة الدكتوراه في النقد و الدراسات الأدبية و اللغوية

تخصص: الأدب الحديث و المعاصر

قطب: تبســة

شعرية العتبات في النص المترجم

روايتي "بم تحلم الذئاب" و "الصدمة" لياسمينة خضرا نموذجا

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الحديث و المعاصر

إعداد الطالبة:

بسمة جديلي

إشراف الدكتور:

رشيد رايس

لـــجنة المناقشة

الأستـــــاذ	الجـــامعة الأصليـــة	الصفـــة
الدكتور: مختار قطش	جـــامعة تبســـة	رئيـــسا
الدكتور: رشيد رايس	جـــامعة تبســـة	مشرفا و مقررا
الدكتور: عمر عيلان	المركز الجامعي خنشلة	عضوا منـــاقشا
الدكتور: لعلمي لراوي	جـــامعة أم البواقـــي	عضوا منـــاقشا

السنة الجامعيـــة:

2011/2010

﴿سبحانك لا علم لنا إلا ما علمتنا

إنك انت العليم الحكيم﴾

البقرة الآية (32)

إهداء خاص

إلى امرأة تعلمت منهـا كيف تأخذ العزيمـة طريقهـا إلى المجـد.....

إليك أمي...

إلى عزيز فقدناه لنعيش أبدا على ذكراه ما بقي في القلوب نبض...و ما بقي في الأسماع صوت...

إليك أخي الغالي "فيصل"...

إلى معين لاينضب من الحنان..وأب تفانى في رعايتي حتى بتّ أرى فيه مدرسة للأبوّة.....

إليك أبي....

شكر وعرفان

إلى كل من ربا ني.....

ود رّسني.....

...

وعلمني.....

مقدمـــة

"اعلم أن عادة القدماء من المعلمين قد جرت أن يأتوا بالرؤوس الثمانية قبل افتتاح كل كتاب، و هي الغرض و العنوان و المنفعة و المرتبة و صحـــة الكتاب، و من أي صناعة هو، و كم فيه من أجزاء، و أي أنحاء التعاليم المستعملة فيه ".

المقريزي "المواعظ"

مقدمة :

لعلنا لم و لن نخالف القدماء في عادة هي الأكثر إلزامية و أهمية في افتتاح أي كتاب، باعتبارها النافذة الأوسع التي نطل منها على عالم الكتاب و تضاريسه المختلفة بل و كل ما يحمله في جعبته من رؤوس الأخبار وخبايا الأفكار، ولهذا يمكننا أن نعتبر كل كتاب مفتقر لمقدمته هو بمثابة الشخص الفاقد هويته. لذلك لن نرضى لدراستنا هذه أن تكون فاقدة لهويتها بل سنسعى فيما يأتي من أسطر على العمل بقول المقريزي، فنبدأ بالتعريف بصناعة كتابنا لننتقل بعدها إلى الكشف عن بقية الرؤوس الثمانية.

قد يكون من السهل على كل مطلع –و لو من بعيد– على ساحة الدراسات الأدبية الغربية و لاسيما في مجال السرديات ،أن يلاحظ أنها خصت عناية معتبرة لما يعرف بالنص الموازي و الذي أطلق عليه الناقد الفرنسي جيرار جنيت (G.Genette) اسم العتبات (Seuils)، لتدخل بذلك في حيز الدراسات الشعرية، علما أن هذا النوع من الشعرية لم يتأسس إلا في النصف الثاني من الثمانينيات ليترسخ و يتكرس بشكل خاص سنة 1987 و هو تاريخ صدور كتاب عتبات (Seuils) لجنيت (G.Genette)، و قد جاء كل هذا في مرحلة لاحقة لما عرفه خطاب الشعرية من وصف مستفيض للمقولات الداخلية لمفهوم النص في تجريديته أو تجنيسه الشعري أو السردي، ليتبين بعد ذلك عدم كفاية هذه المقولات التي لم تستوعب في النهاية الإحاطة بالكلية النصية بل تم من خلالها ممارسة نوع من "الإقصاء" في حق عناصر بالغة الأهمية تعد من الموجهات القرائية التي لا يمكن أن يكتمل فهم النص في ظل تجاوزها، ولعله لهذا نجد جنيت يقول بل ويؤكد: "احذروا العتبات!"

إذا فالمقولات الداخلية لم تؤمن اهتماما بكل العناصر المحايثة أو المفارقة التي لا تضمن فقط للنص نصيته، بل أيضا تداوليته بل و حتى جماليته و شعريته المشروطة بلذة القراءة، ضمن إطار أو نسق ثقافي معين.

-أ- روايتي "بم تحلم الذئاب" و "الصدمة" نموذجا

وإذا كانت شعرية "ياكسبون" قد توجهت بالدراسة و المساءلة بشكل خاص للعناصر الضرورية التي من شأنها أن تجعل من ملفوظ لغوي نصا أدبيا، فإنها تعتبر بذلك قد غضت الطرف عن مجموع الملفوظات التي من شأنها أن تدخل النص في إطار صفته ككتاب متداول في الأوساط الثقافية، و نعني هنا العناصر التي ترافق النص و تصاحبه و تمده بهوية ثقافية و تكسبه حضورا تداوليا يجعله ينخرط ضمن المؤسسة الأدبية و الثقافية و يتخذ له مكانا في سوق التبادل الثقافي.

وهكذا و من هذا المنطلق سجلت نظرية الأدب المعاصرة تحولا نوعيا لوجهة سؤال الشعرية البنيوية؛ فبعد أن كان السؤال المركزي هو سؤال النص، فإنه قد تحول الآن إلى ما يوازي النص، لينتقل بذلك مركز الاهتمام و زاوية النظر النقدية من ياكسبون إلى جنيت، هذا الأخير الذي مارس نوعا من "الفبركة" المعرفية على سؤال ياكسبون ذاته ليدفع به إلى جهة إشكالية جديدة هي جهة "العتبات" التي تحيط بالنص من كل جوانبه لتجعل منه كتابا و خطابا مندمجا ضمن حقل المؤسسة بكل ما يمثلها من تعاقدات ثقافية و اجتماعية و حتى قانونية مكرسة و محمية، و من أجل الخروج بجواب ملائم للطرح الذي قدمه جنيت نجده يترجم لنا مخططه من خلال تقديم خارطة عامة للنص الموازي دون الاستغناء عن وصلها بما يلزمها من القطع التاريخية المحددة التي من شأنها تقريب و توضيح نمط اشتغال العتبات المؤسسة لعالم النص الموازي، و لعل هذا كان حرصا من جنيت على اقتناص الثراء التاريخي القادر على قياس تحولات النص الموازي.

و في إطار بسط منهجي لمشروعه الشعري الجديد، نجد جنيت و بعد أن قدم شرحا لماهية النص الموازي، يميز فيه بين قسمين كبيرين هما: النص المحيط و النص الفوقي:

فأما النص المحيط (Peritexte)، فإنه يشمل كل خطاب مادي يأخذ موقعه داخل فضاء الكتاب، مثل: العنوان و التمهيد، و يكون أحيانا مدرجا بين فجوات النص مثل عناوين الفصول أو بعض الإشارات، الإهداء، التصدير...

وأما النص الفوقي (Epitexte)، فإنه يشمل كل عناصر النص الموازي التي تتموضع بصفة دائمة أو مؤقتة خارج الكتاب و ترتبط معه بعلاقة شرح أو تأويل أو تعليق أو حوار، أو غيرها من أنواع الإضاءة المعرفية الموجهة لقراءة النص ضمن مرجعية قرائية محددة، مع العلم أن النص الفوقي يحتفظ دائما بحقه في الالتحاق بالنص المحيط.

وهذا الأخير (النص المحيط) هو ما أرادت دراستنا هذه تخصيصه بالمناقشة و المساءلة علما بأنه باب واسع كثير التشعبات و التضاريس متعدد الوجهات و الآفاق التي قد تضيق بها دراسة بكر كهذه و تعجز عن الإلمام بمعظم عناصرها المتجزئة، لذلك سنركز في فصلنا التطبيقي على ما أتيح لنا الإحاطة به من عناصر **النص المحيط** ،خصوصا تلك التي نراها قد سجلت حضورا بارزا ملفتا للانتباه كموجهات قرائية في متنينا الروائيين.

وأما مبررات توجهنا لمثل هذا الموضوع بالذات (العتبات)، فلعلها كثيرة، أولها قناعتنا القوية بكونه موضوعا جديرا بالاحتفال و مادة خصبة للنقد، و كذا كونه بدأ مؤخرا يلفت انتباها قويا في الساحة النقدية الغربية و لعل هذا كان أكثر ما شجعنا على ارتياد هذا الموضوع؛ فالنص المعاصر بات اليوم لا يبني نصيته التي تسمح له بالتداول بهذه الصفة في المجتمع الثقافي المعاصر إلا انطلاقا من هذه العتبات النصية الداخلية.
و يضاف إلى مجموع الدوافع المؤدية لاختيارنا لهذا الموضوع كونه مازال في ثقافتنا العربية بكرا و في حاجة ماسة إلى من يروي ظمأه نقديا و يعيد النظر في دراسته و وصفه؛ ففي أغلب الأحيان نجد أن الدراسات النقدية كانت تكتفي بمتون النصوص متجاوزة بذلك الالتفات إلى عتباتها، فأغفلت بذلك خطابا مميزا في نوعية كتابته و تشكله و وظائفه الإستراتيجية كموجه قرائي ذكي.

إضافة إلى كل هذا كانت لدينا رغبة جامحة لإيجاد أجوبة لكم من التساؤلات التي كانت عالقة لدينا و التي من بينها: هل عتبات النصوص هي حقا جزء عضوي منها أم

أنها مجرد ذيول و هوامش و زوائد لتكميله؟ ثم هل هي جزء من الفضاء الداخلي للنص أم أنها مجرد كلام يتموضع على حدوده؟ هل هي (العتبات) دليل دال أم مدلول؟ كل هذه التساؤلات و غيرها ستحاول هذه الدراسة الإجابة عنها من خلال اختبارها بدراسة تطبيقية اخترنا أن ينصرف فيها جهدنا لعتبات نصين روائيين مترجمين للروائي الجزائري ياسمينة خضرا، و هذا نظرا لما وجدنا فيهما (الروايتين) من عتبات تستحق أن نتوقف عندها بالدراسة و التحليل و المناقشة، و لعل أكثر ما شجعنا على الخوض في غمار عتبات خضرا، هو ما احتوت عليه أعماله من غواية فتحت لدينا شهية قرائية لأسباب عدة، لعل من أهمها اسمه المستعار و ما أثاره و يثيره من ضجة، و كذا تميز عناوينه التي لمسنا فيها تركيزا و عناية شديدين في انتقائها، بحيث تكون حاملة لشحنات إغرائية ذات صبغة سينمائية، هذا دون انتفاء هذه الصفة عن باقي عتباته شكلا و دلالة، يضاف إلى هذه الأسباب أننا توجهنا لهذين النصين نظرا لكونهما مترجمين؛ فإذا كانت ترجمة النصوص الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية إلى العربية تروم في معظمها تعريف القارئ العربي و إطلاعه على مضامين هذه النصوص، فإن مساءلة هذه النصوص و إخضاعها لآليات إجرائية قرائية قد يكون من شأنه جعل القارئ العربي يتنقل في خباياها و يطلع على أسرارها و هذا طبعا ليس من شأن ولا من وظيفة الترجمة كشفها و لا الاشتغال عليها.

أما عن المنهج المتبع فربما لن نجد صياغة أكثر ملاءمة للعتبات النصية من شعرية جيرار جنيت؛ فهذا الأخير ينتهج إستراتيجية تحليلية ينعقد داخلها النظري التاريخي و النصي؛ فالنص عند جنيت لا يمكن أن يعبر طريقه في الدلالة في "أصالة و نقاء مطلقين خارج مقولات المتعالية النصية و ما تكشف عنه من قوانين مادية تفاعلية للإنتاجية النصية. و لن نفشي سرا إذا قلنا إن هذه الدراسة سارت في شقها التطبيقي على نهج الرواد الأوائل الدارسين للعتبات و هم: حليفي، منصر، حمداوي...و استفادت من مناهجهم.

وأما عن إستراتيجيتنا المتبعة في هذه الدراسة، فقد تم رسمها من خلال مدخل تمهيدي و فصلين، أحدهما نظري، و الآخر تطبيقي.

فأما المدخل، فقد أردنا من خلاله إعطاء القارئ لمحة عامة عن المتعاليات النصية عند جيرار جنيت، حرصا منا على وضعه (القارئ) في السياق العام و الوجهة السانكرونية الصحيحة إلى غاية انتهائنا به للحديث عن موضوع الدراسة (النص الموازي) و الذي كان امتدادا لمراحل نقدية سابقة عنه، فنكون بهذا قد وفرنا نوعا من السلاسة في العرض و من ثمة فهما أقوم لموضوعنا.

وحرصا منا على عدم إقصاء الشق الثاني من عنواننا "النص المترجم"، فقد خصصنا له جانبا من المدخل تطرقنا فيه لأهم القضايا السياقية و اللغوية للنص المترجم، لنردفه بالحديث المخصص عن الإشكالات المرافقة لترجمة النص الجزائري المكتوب بالفرنسية إلى العربية.

وأما فصلنا الأول (النظري) فقد احتوى على عرض يميل إلى التفصيل لمجموعة لا بأس بها من العتبات أو المصاحبات النصية التي حددها جنيت مع وصلها بإضافات رأى فيها بعض النقاد العرب استدراكات لما قد يكون جنيت قد غفل أو سها عنه أو ربما لم يقتنع به. و هكذا فقد اقتضى منا موضوع دراستنا (شعرية العتبات)، جرد المكونات العتبية المصاحبة للنص (العناوين، المقدمات، الإهداء، التصديرات، الهوامش...) و عرضها بما يلزم من الوضوح حتى نترك فرصة للعتبات لتعرفنا بنفسها بكل الدقة اللازمة فنكون بذلك قد هيأنا الطريق لتحليلها و مساءلتها في دراستنا التطبيقية.

وقد انتهجنا في عرضها الترتيب الذي حدده لها جنيت في كتابه (Seuils)، فكانت أول عتبة وطأناها هي **علامات الناشر**، فوجدنا أنها تنفتح على آفاق لا حصر لها، و لهذا اخترنا أن نركز على أهم ما فيها، و من ذلك تفضية العمل، و هذا ما نجد تركيزا و التفاتا له في الدراسات الحديثة و لاسيما السيميائية، فعرضنا لها أصواتا نقدية من هنا و هناك، منها صوت اللساني، الغراماتولوجي و كذا الغرافولوجي، كما حاولنا رصد

مظاهر تشكيل الفضاء النصي مركزين فيه على الظواهر التي سجلت حضورا متكررا في النصوص الإبداعية على غرار تقنية البياض و تكسير مسار السطر في الكتابة، و أما العتبة الثانية و المتعلقة بعلامات الناشر فتمثلت في عتبة **الغلاف** فخصصنا لها قسطا من الاهتمام من صفحته الأولى و حتى صفحته الرابعة، لننتقل بعدها إلى عتبة **اسم المؤلف** و التي لا ننكر أنه كان لدينا تجاهها نوعا من الاهتمام المضاعف المتأتي أصلا مما بثه فينا الاسم المستعار (ياسمينة خضرا) من شهية و لهفة قرائية جعلتنا نتسلح لها بجهاز نظري حصين من أجل الكشف عن هذه العتبة و تقصي خباياها، فاستفتحناها بالتفاتة تاريخية وسمناها ب "اسم المؤلف من الاغتيال الديني إلى الاغتيال النقدي في الغرب"، و انتقلنا بعدها للحديث عن وظائف اسم المؤلف و من ثمة عن الحالات التي يمكن له أن يظهر من خلالها، لنصل بهذا إلى العتبة النواة و التي هي طبعا **العنوان**، فتوقفنا لديه مطولا لنرصد مفهومه و أماكن ظهوره و أقسامه، كما ركزنا على وظائفه، و لم نهمل الحديث عن العناوين الداخلية و أيضا الفهرسية، لنصل إلى عتبة **الإهداء** و التي ركزنا فيها بشكل خاص على عناصرها التواصلية، لننتقل بعدها إلى عتبة **التصدير** و نقدم لها توضيحا من جوانب عدة (المفهوم، الأنواع، المؤلف، المرسل، الوظائف)، و هذا أيضا ما وضحناه في عتبة **المقدمة**، مع إضافة عنصر تساؤلي بعنوان: غياب المقدمة؟. لننتقل بعدها إلى عتبة الهوامش و الحواشي و التي توقفنا عندها هي الأخرى من جوانب عدة منها: مواضعها، مرسلها، مستقبلها، و أيضا وظائفها لنصل بذلك إلى العتبة "الدخيلة" على عتبات جنيت و هي عتبة **البداية** و التي اقتنعنا بانتمائها العتبي لكونها ممرا مفصليا بين خارج النص و داخله، و لذلك اخترنا إدراجها ضمن العتبات و من ثمة ترسيخها و تكريسها لنعطي بذلك نوعا من الإصغاء و الامتداد لطرح شعيب حليفي الذي كان هو من ألفت انتباهنا إليها من خلال كتابه "هوية العلامات".

كما نلفت إلى أن دراستنا هذه لا تدعي أنها خصت جانبا منها للحديث عن التفات موروثنا العربي القديم لموضوع العتبات،-فهذا موضوع قائم بذاته يستحق بحثا مطولا

و تنقيبا دقيقا* - لكنها (هذه الدراسة) لم تفوت فرصة التعقيب كل ما أتيح الأمرو ذكر بعض ما أدلى به النقاد و الباحثون العرب في هذا الجانب.

هذا إذا عن فصلنا النظري و أهم ما جاء فيه، أما فصلنا التطبيقي، فقد حاول ممارسة كل التصورات النظرية و المنهجية الواردة في فصلنا السابق لإضاءة عتبات روايتي: "بم تحلم الذئاب"، و "الصدمة"، وركز بشكل خاص على: اسم المؤلف، العنوان، الغلاف، المقدمة، الإهداء، كلمة الناشر، الفضاء النصي، و قد سعى (فصلنا التطبيقي) إلى بيان خصائصها الدلالية و الإيحائية و إبراز وظائفها الجمالية و التداولية في علاقتها بالمتن.

ولا يخفى على الباحث في موضوع العتبات أن هناك مجموعة كبيرة من الصعوبات و التحديات المعترضة؛ فقد بدأت رحلة هذه الدراسة بخطوات متعثرة مترددة، فهذه الطريق قليلة السالكين وعرة المسالك، لذلك تراوحنا فيها بين الإقدام و الإحجام، فلازمت كل خطوة عثرة؛فالمادة النظرية الأصلية كتبت بغير العربية، وقد كثر نقل النقاد العرب عن كتاب "عتبات" لجنيت، ولم تفلح الجهود بالحصول على ترجمة عربية رسمية له، و مع ذلك فقد تيسر القبض على قواسم مشتركة بين مجموعة من المراجع التي أمكننا الاقتداء بها، وندين بشكل خاص في هذه الدراسة لمرجعين كانا بمثابة بوصلة الأمان التي اقتدينا بها في رحلة بحثنا ووجدنا فيهما ما نذلل به الكثير من الصعاب، هذين المرجعين هما: عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص) للباحث الجزائري عبد الحق بلعابد، و الآخر هو الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة للباحث المغربي نبيل منصر، فقد لمسنا فيهما دقة في التقصي و اجتهادا في مقاربة المصطلح و تفصيلا في شرحه و تقليبه على كل وجوهه و جوانبه، فإذا كنا قد وجدنا عند الأول (بلعابد) دقة و اجتهادا و أمانة في النقل عن جنيت مع السعي إلى تقديم شروحات في كل مرة، فإننا على الجهة الأخرى قد وقعنا على جرأة صارخة بناءة عند

* لعل كتاب"عتبات المحكي القصير" للباحث المغربي الهاشم أسمهر يعتبر مرجعا قيما خص هذا الموضوع بالكثير من العناية والشرح.

منصر هذا الأخير الذي لم يكتف و لم يسلم لكل ما جاء به الطرح الجينيتي، بـل راح يشرحه حينا و يسائله و يضيف عليه أحيانا، فبدا واضحا عليه موقفا نقديا فيه نهم شديد للمساءلة، و من ثمة للإثراء و التوسع الذي أغدق علينا في النهاية بدرر كنا في أمـس الحاجة إليها خاصة في ظل ندرة المراجع المتخصصة في هذا الموضوع.

هذا وأتوجه بشكر كبير موصول بأسمى عبارات الامتنان والتقدير إلى الدكتور رشيد رابس وهو من أشرف على تأطير هذا العمل ودعمه بمساعدات ومراجع معتبرة تقدمت به خطوات عديدة إلى الأمام فشكرا لك أستاذي.

كما أدين بشكل خاص جدا لأستاذتي الفاضلة سليمة لوكام التي رعت هي الأخرى هذا العمل بتوجيهاتها المنهجية السديدة ونصائحها القيمة وشاركتني بصبر واهتمام مشـاق هذه الرحلة فشكرا لك أستاذتي وشكرا لكل من ساهم في إخراج هذا العمل ولو بكلمـة نصح أو تشجيع وشكرا إلى كل من أدين له بالفضل من الذين تفضـلوا بتقـويم هـذه الرسالة ومناقشتها.

المـــــدخـــــل

المدخل :

1- المتعاليات النصية عند جيرار جينيت.

2- أقسام النص الموازي:

2-1- النص المحيط.

2-2- النص الفوقي.

3- إشكالية النص المترجم

3-1- مفهوم الترجمة.

3-2- القضايا السياقية و اللغوية للنص المترجم.

3-3- مترجم النص الأدبي.

3-4- ترجمة النص الجزائري المكتوب بالفرنسية إلى العربية.

1- المتعاليات النصية عند جيرار جينيت:

لقد شهد مشروع الشعرية عند جنيت (G.Genette) و الذي بدأه منذ ستينيات القرن الماضي نقطة تحول نوعية؛فبعد أن كانت أعماله الأولى تنطلق من النص كبنية مغلقة مركزة على الكشف عن آليات استخدامه و تحديد المفاهيم التي تمكن من تهيئ المقولات النموذجية- تلك المقولات التي يستقيم بها كل نص فردي- أصبح اهتمامه منصبا على ما يعرف بـ**التعالي النصي "Transtextualité"** و بالتالي البحث في علاقة النص بالنصوص الموازية له و المتقاطعة معه؛ أي أنه اتجه للبحث في طبيعة العلاقات الكامنة بين النصوص ليخرج في النهاية بنظام علائقي ينفتح برؤية الدرس النقدي و آلية فهمه للنص على نحو يقلل من سلطة نظرية التناص التي شكلت معيارا نقديا في فهم طبيعة النصوص و آلية تشكلها منذ ستينيات القرن الماضي.

و لأن مصطلح **التناص Intertextualité** هو الذي استعمل في البداية لإظهار مختلف العلاقات بين النصوص يحسن بنا التوقف عنده قليلا قبل أن نعرج -باقتضاب- على المتعاليات النصية ككل عند جنيت.

- التناص:intertextualité

مر التناص في الغرب بمراحل في عملية صيرورته و استقراره أولها مرحلة ولادة الفكرة، و هذه الفكرة يجسدها **(ميخائيل باختين Michael Bakhtine)** في حواراياته في معرض دراسته للخطاب الروائي، و قد كان للتزمت البنيوي الذي دعا إلى عزل النص عن المجتمع أثرا وردة فعل في ظهور هذه الفكرة؛ إذ ما بدأت البنيوية التكوينية في إضفاء بريقها على النقد **"بخروجها من بوتقة النص المغلق إلى اهتمامها بالرؤية للعالم في مضمون و شكل العمل الأدبي"**[1] حتى ساد نوع من القناعة بأن العلاقة بين النص و المجتمع علاقة لا يمكن إقصاؤها بشكل تام عند قراءة المنتج الأدبي، فجاء **(باختين BAKHTINE)** لينقل هذه العلاقة إلى النصوص نفسها **"أما مرحلة المصطلح فلم يستعمل باختين مصطلح التناص، و لكنه أسس له نظريا في كتاباته، و**

[1] جيرار جنيت: أطراس (الأدب في الدرجة الثانية) ،ترجمة و تقديم المختار حسني، فكر و نقد (مجلة ثقافية شهرية)، دار النشر المغربية، فبراير 1999، ص 129 (من مقدمة المترجم).

خاصة في كتابه شعرية دوستويفسكي ProblemyPoetriki DOSTOIVOSKOVO و تكلم كثيرا عن مصطلح آخر هو "الحوارية" ، و هو ما ستقوم "كريستيفا" بالتقاطه و تطويره و إعطائه اسما جديدا هو: التناص "l'intertextualité" [1] وكان هذا في كتابها ثورة اللغة الشعرية سنة 1974 La révolution de language Poétique.

أما مرحلة تبني المصطلح و استقراره نقديا فقد تميزت بتنوع المصطلح في الأبحاث و الدراسات النقدية بعد أن احتضنته الأبحاث البنيوية الفرنسية و ما تبعها من اتجاهات سيميائية و تفكيكية؛ "فقد تناول هذا الموضوع بموازاة مع جهودها أو بعدها كثير من النقاد و السيميائيين نذكر منهم رولان بارث Roland Barthes في مقاله موت المؤلف، و كتابه "S/Z" على الخصوص و ميكائيل ريفاتير Michael Riffaterre".[2]

إلا أن مرحلة جنيت (G.Genette) مثلت نقطة تحول هامة في موضوع التناص، ذلك أنه جاء بما يعرف بالمتعاليات النصية التي تتشكل من خمسة عناصر يشكل التناص عنصرا واحدا منها، و هنا يحدثنا (سعيد يقطين) عن سبب تطوير جنيت (G.Genette) لنظرية التناص فيقول: "إن التمييز بين الأنماط الخمسة هو الذي مكن جنيت من تطوير "نظرية التناص" و توسيع أنماطها بتمييز بعضها عن بعض، و إبراز نقط تقاطعها و تداخلها. و هذا هو ما دفعه إلى استعمال مفهوم أوسع و أشمل من التناص هو "المتعاليات النصية" لأنه يفتح أمامه إمكانيات واسعة للبحث في مختلف أنماط التعالي النصي".[3]

و تتمثل هذه الأنماط الخمسة في: التناص، المناص، الميتانص، النص اللاحق، النصية الجامعة.

و فيما يلي عرض مقتضب لهذه الأنواع الخمسة:

---

[1] جيرار جنيت: المرجع نفسه، ص 120.
[2] جيرار جنيت، المرجع نفسه،الصفحة نفسها.
[3] سعيد يقطين: الرواية و التراث السردي، رؤيا للنشر و التوزيع، القاهرة، 2005، ص 40.

1-1- التناص: Intertextualité:

و هو إحياء أو استدعاء نص أو عدة نصوص سابقة في نص لاحق، و تختلف الآليات و الكيفيات من استدعاء كلي أو جزئي، و يشرحه لنا جنيت في كتابه أطراس فيقول: **"علاقة حضور متزامن بين نصين أو عدة نصوص بمعنى عن طريق الاستحضار Edetiquement، و في غالب الأحيان بالحضور الفعلي لنص داخل آخر، بشكلها الأكثر جلاء و حرفية و هي الطريقة المتبعة قديما في الاستشهاد Citation (بين مزدوجتين، بالتوثيق أو دون توثيق معين)، أو بشكل أقل وضوحا و أقل شرعية Moins Canonique (في حال السرقة الأدبية "Plagiat" كما عند لوتريامون مثلا و هو اقتراض غير مصرح به، و لكنه أيضا حرفي، أو بشكل أقل وضوحا، بعد، و أقل حرفية في حال مصرح "التلميح l'Allusion" ؛ أي في ملفوظ لا يستطيع إلا الخيال الحاد تقدير العلاقة بينه و بين ملفوظ آخر، لما يلاحظه فيه من نزوع نحوه بشكل من الأشكال".**[1]

و من خلال تعريف جنيت للتناص يمكننا أن نميز فيه بين مستويين:

أ- مستوى الحضور الفعلي لنص داخل نص حضورا حرفيا و جليا مثل الاستشهاد ثم حضورا غير مصرح به و لكنه حرفي كذلك مثل السرقة الأدبية.

ب- مستوى الحضور التلميحي الذي يستدعي الوعي النقدي الحاد القادر وحده على كشف التداخل الحاصل في النص.

1-2-المناص: Le Paratexte:

و قد تحدث عنه جنيت في كتابه(**أطراس** palimpseste) قبل أن يخصص له كتابا بعنوان **عتبات** Seuils سنة 1987 ،و قد أخبرنا في كتابه **أطراس** بأن المناص **"مكون من العلاقة الأقل وضوحا، بصفة عامة ، و الأكثر بعدا عن المجموع الذي يشكله العمل الأدبي، و يرتبط النص بهذا المعنى بما أسميه نصه الموازي Paratexte و يمثله (العنوان، العنوان الفرعي، العنوان الداخلي، الديباجات، التذييلات، التنبيهات،**

[1] جيرار جنيت: المرجع السابق، ص 130.

التصدير، الحواشي الجانبية، الحواشي السفلية، الهوامش المذيلة للعمل، العبارة التوجيهية، الزخرفة، الأشرطة (تزيين يتخذ شكل حزام) الرسوم، نوع الغلاف، و أنواع أخرى من إشارات الملاحق، و المخطوطات الذاتية و الغيرية، التي تزود النص بحواش مختلفة و أحيانا بشرح رسمي و غير رسمي".[1]

1-3- الميتانص: Metatextualité:

يتمثل في علاقة التعليق (النقد و التفسير و التحليل...) التي تجمع بين نص و آخر يتحدث عنه دون أن يذكره بالضرورة، أي أنها العلاقة النقدية.

و نجد أن(**سليمة لوكام**) تحدد حالين للميتانص[2]، إحداهما **النصية الواصفة الخارجية**؛ و هذا عندما يستقل التعليق النقدي بجنس مخالف للنص الذي ينقده و يستقل بمؤلفه، و حتى دار نشره، و الأخرى هي **النصية الواصفة الداخلية**،و هذا عندما يكون النقد مندمجا في نصه الإبداعي، و هو ما ينهض به المبدع نفسه، و حينئذ يكون من قبيل التعليق على النصوص أو نقدها، و هذا ما يقرب الميتانص من التناص.

1-4- النصية اللاحقة: Hypertextualité:

و يتمثل هذا النمط في "**كل علاقة تجمع بين نص لاحق "ب" (hypertexte) و نص سابق "أ" (hypotexte) اشتق منه و يمثل جنيت لذلك بالمحاكاة الساخرة (la parodie) و التحريف الهزلي (le travestissement) و المعارضة (le pastiche).**[3]

إذا فالنصية اللاحقة هي عبارة عن علاقة تحويل تتحكم في النص (ب) كنص لاحق بالنص (أ) كنص سابق.

1-5- النصية الجامعة: l'Architextualité: و هي العلاقة التي تحدد الجنس الأدبي الذي يندرج النص في إطاره "**و تتحدد في الأنواع الفنية و الأجناس الأدبية،**

---

[1] جيرار جينيت، المرجع السابق،ص 131.

[2] سليمة لوكام: شعرية النص عند "جيرار جنيت" من الأطراس إلى العتبات، مجلة التواصل، العدد 23، جامعة باجي مختار، عنابة –الجزائر، جانفي 2009، ص 38.

[3] شرفي عبد الكريم: مفهوم التناص من حوارية ميخائيل باختين إلى أطراس جيرار جنيت، مجلة دراسات أدبية، دار الخلدونية للنشر و التوزيع، الجزائر، العدد التالي ، جانفي 2008، ص 66.

شعر- رواية- بحث...إنه تنميط تجريدي يستند إلى تحديد خصائص شكلية و قوالب بنيوية للأنواع الأدبية".[1]

أي أن هذه العلاقة قائمة بين النص و جنسه الذي سيشار إليه بإشارة بسيطة مدونة على ظهر الغلاف من أجل تحديد النوع الأدبي الذي ينتمي إليه النص، "**و لكن هذه العلاقة هي في الغالب علاقة بكماء تماما حيث لا تتقاطع على الأكثر إلا مع إشارة واحدة من إشارات النص الموازي التي لها طابع تصنيفي كما في: أشعار، دراسة، رواية...أو تتقاطع مع عنوان صغير كالإشارة إلى الكتاب رواية أو قصة أو مجموعة قصائد...و كون هذه العلاقة بكماء راجع ربما إلى رفضها إظهار أي وضوح أو على العكس لأنها تتجنب و تدفع كل انتماء".**[2]

تلكم إذا نظرة موجزة عن المتعاليات النصية الخمس عند **جيرار جنيت** و التي تعتبر من أهم ما ميز مشروع الشعرية لديه، و ذلك من خلال ما أعطاه لنظرية التناص من آفاق واسعة تؤدي كلها إلى الكشف عن تضاريس و تشعبات المنتج الأدبي، على أن المتعاليات النصية عند **جنيت** لا تخلو من وجود تواشج و علاقات دموية فيما بينها؛ "**فما يقوم بين التناص و "الميتانص" لا يمكن أن ينكر، و ما يوجد بين "النصية المصاحبة" و "النصية الجامعة" لا يجحد أما دلالات الاحتواء و الانتماء فهو ما تشيد عليه البحث أساسا".**[3]

و من مجموع خطاب المتعاليات النصية يهمنا تخصيص القول في شعرية النص الموازي، هذا الأخير الذي خصه جنيت (G.Genette) بكتاب قائم بذاته سنة 1987 أطلق عليه اسم عتبات Seuils، و نحن بدورنا سنخصص الحديث عن إحدى قسميه و هو "النص المحيط" في فصلنا النظري، إلا أننا سنتوقف في هذا المدخل قليلا للحديث عن النص الموازي (le paratexte) بشكل عام.

---

[1] جميل حمداوي: السيميوطيقا و العنونة: مجلة عالم الفكر، المجلد الخامس و العشرون ، العدد الثالث، تصدر عن المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، 1997، ص 104.

[2] شرفي عبد الكريم: المرجع السابق، ص 65.

[3] سليمة لوكام: المرجع السابق، ص 38.

2-النص الموازي عند جيرار جنيت:

في ظل مصطلح Paratexte:

لقد أثار مصطلح Paratexte جدلا ترجميا واسعا فاختلفت بذلك اتجاهات النقاد في اختيار المصطلح العربي المناسب له، و إذا بحثنا عن معنى Paratexte في قاموس "le petit robert" مثلا فسنجد أن السابقة "Préfix" "Para" و هي يونانية الأصل تنفتح على العديد من المعاني و التي منها "المصاحبة، المجاورة، القرابة، الوقاية و المشابهة"[1]، أما كلمة texte فتعني النص.

و قد عكس هذا التعدد الواسع في معنى السابقة (Para) العديد من الوجهات الاجتهادية في الوسط النقدي العربي من أجل مقاربة هذا المصطلح في اللغة العربية، و قد تواصلت هذه الترجمات في تنوعها و تعددها إلى حد التضارب أحيانا، و فيما يلي عرض لبعض هذه الترجمات:

- سعيد يقطين: المناصصات.
- جميل حمداوي: النص الموازي.
- عبد الحق بلعابد: المناص.
- نبيل منصر و محمد بنيس: النص الموازي.
- محمد خير البقاعي: الملحقات النصية.
- فريد الزاهي: المحيط الخارجي.
- سليمة لوكام: المصاحبة النصية.
- عبد العزيز نبيل: النص المحاذ.
- المختار حسني: النص الموازي.

نستشف من كل هذه الترجمات مدى الاضطراب و التخبط الحاصلين في ضبط موحد لهذا المصطلح ، و مهما يكن من أمر فيبدو أن المصطلح الذي حظي بشبه إجماع – مقارنة ببقية المصطلحات– هو مصطلح النص الموازي، و هو ما سنعتمده في دراستنا هذه.

[1] Le petit-Robert.S.N.I ،Canada، 1987.p65.

و نجد **جيرار جنيت** يعرف النص الموازي في كتابه عتبات Seuils بقوله: "**إن النص الموازي هو الذي يجعل من النص كتابا ليقدم إلى القراء بصفة خاصة و الجمهور* بصفة عامة**".[1]

نفهم من هذا بشكل مبدئي أنه في غياب النص الموازي لا يمكن أن يكتمل أي كتاب ليكون قابلا للاستهلاك.

كما نجد الناقد (**سعيد يقطين**)يعرفه بقوله: "**إن المناصة (Paratextualité) هي عملية التفاعل ذاتها، و طرفاها الرئيسيان (هما) النص و المناص (paratexte) ، و تتحدد العلاقة بينهما من خلال مجيء المناص كبنية مستقلة و متكاملة بذاتها، و هي تأتي مجاورة لبنية النص الأصل كشاهد تربط بينهما نقطة التفسير، أو شغلهما لفضاء واحد في الصفحة من طريق التجاور، كأن تنتهي بنية النص الأصل بنقطة و يكون الرجوع إلى السطر لنجد أنفسنا أمام بنية نصية جديدة لا علاقة لها بالأولى إلا من خلال البحث و التأمل**".[2]

فسعيد يقطين إذا يرى في علاقة المتن بنصه المحيط علاقة تفاعلية و هذا من ناحية كون الثاني (النص المحيط) شاهدا، أي مؤكدا لمعنى الأول (المتن)، فيكون بذلك معينا للمتلقي في مقاربته أو تفسيره للنص ككل.

مصطلح عتبات:seuils

إذا التفتنا للبحث في مصطلح عتبات (Seuils) فسنجد أنه عبارة عن لفظ مجازي أطلق على النص المحيط (Peritexte) ؛ حيث شبه هذا الأخير بالعتبة انطلاقا من الناحية الوظيفية؛"**فكلود دوشيه C.Duchet يسميها بالمنطقة المترددة (Zone indécise) بين داخل النص و خارجه**".[3] إذا فالنص المحيط هو بمثابة المنطقة البرزخية بالنسبة لـ**كلود دوشيه**؛ حيث أن هذه المنطقة تنتمي للنص/ المتن و تنفصل عنه في آن، حيث تنتمي إليه انتماء سياقيا و تنفصل عنه فضائيا.

---

[1] Gerrard Genette:seuils: ed.seuil، paris، 1987p21.

[2] سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي (النص-السياق)، المركز الثقافي العربي، ط 1، 1989، ص 111.

[3] سليمة لوكام: المرجع السابق، ص 38.

فنقول بهذا أنها منطقة متردة بين الداخل/السياق و الخارج/الفضاء.

كما أن جنيت "**قد أحسن استثمار مفهوم المنطقة على ما نعت بـه العتبـة/..../فقـد استنتج أنها يمكن أن تكـون منطقـة منفصـلة و ممتـازة لتسـوية صـفقة une transaction ، بكل ما تحمله هذه الكلمة من دلالات البراغماتيـة و الإسـتراتيجية التي تحكم صلة النص بجمهوره و تحدد شكل التلقي و توجه طبيعة القراءة.**[1]

و نرى أن هذه الصفقة تعتبر ذات جوانب متعددة، فمنها ما هو متعلق بالجانب التجاري ، فنجد أن الناشر مثلا يسعى جاهدا لتفعيل الجانب الدعائي للكتاب سواء أكان هذا مـن الناحية الإخراجية (طريقة الكتابة، شكل الحروف، صورة الغلاف، كلمة الناشر...)، أو من الناحية الإعلانية (يتعلق الأمر هنا بالمصاحب النصي الذي يكون خارج الـنص)، كالترويج للكتاب في مختلف وسائل الإعلام السمعي و البصري.

و نضيف أيضا أن هذه "الصفقة" تكون من ناحية أخرى بين الكاتب و قرائه أو متلقـي عمله، و هذا من ناحية كونها (العتبات) تعتبر مدخلا لا غنى عنه في رسـم الخطـوط العريضة للعمل في ذهن المتلقي.

و الآن و بعد هذه الوقفة عند مصطلحي العتبات و النص الموازي سنعرج بشـيء من التفصيل على أقسام النص الموازي:

2- أقسام النص الموزاي:

قد يبدو لأي منا في بداية تعرفه على موضوع النص الموازي أن هذا الأخيـر يمثـل عناصر بسيطة تعد على أطراف الأصابع كأن نقول مثلا إنها عبارة عن: اسم المؤلف، العنوان، الإهداء...و غيرها من عناصر النص المحيط، و أنها عبارة عن المقابلات و الحوارات و غيرها مما هو خارج عن الكتاب أو النص أو ما يشكل النص الفوقي، إلا أن من ينعم النظر و يتقصى هذا الموضوع، سيكتشف أن عناصر النص الموازي هي كثيرة و متعددة، بل ومتجددة عبر العصور و الثقافات و الأجناس الأدبية و المؤلفين و المؤلفات.

[1] سليمة لوكام: المرجع السابق، ص 38.

و هذا ما جعل **جنيت** G.Genette يقوم بجهد كبير في سبيل تقديم دراسة تصنيفية لأقسام هذا النص الموازي، فوجد أن هذا الأخير يندرج ضمن قسمين كبيرين هما: النص المحيط (le Peritexte) و النص الفوقي (l'epitexte) كما أن هذين القسمين تندرج تحتهما تفريعات أخرى.؛ فأما **النص المحيط** فينقسم إلى النص المحيط النشري و النص المحيط التأليفي، و الأمر نفسه بالنسبة **للنص الفوقي** الذي ينقسم هو الآخر إلى نص فوقي نشري و نص فوقي تأليفي و فيما يلي سنأتي على إدراج هذه التقسيمات:

2-1- النص المحيط le Peritexte:

تتكون كلمة Peritexte من السابقة اليونانية التي معناها (حول) كما أنها تحيل إلى معاني أخرى منها المصاحبة ،المجاورة... و بتعدد معانيها من حول إلى المصاحبة و المجاورة و المحيطة، هي بذلك تعني الملحقات النصية و تشمل كل ما ورد محيطا بالكتاب من الغلاف، اسم المؤلف، الإهداء...و قد خصص لها جنيت إحدى عشر (11) فصلا من كتابه و هي تنقسم إلى:

2-1-1- النص المحيط النشري: Peritexte éditorial:

تندرج ضمن هذه العناصر عتبات نصية تنتسب في إنتاجها و إخراجها إلى الناشر أو دار النشر التي يتعامل معها المؤلف؛ أي أنها "**كل هذه المنطقة (zone) الفضائية و المادية من النص المحيط التي تكون تحت المسؤولية المباشرة و الأساسية للناشر أو أكثر دقة للنشر**".[1]

غير أن هذا لا ينفي عن هذه العتبات سلطة المؤلف كطرف مؤثر بل و متحكم في عملية إنتاجها، و هذا على اعتبار وجود علاقة تعاقدية (فنية و تجارية) بين المؤلف و ناشر أعماله؛ حيث يتبادلان الرؤى حول طبيعة النصوص الملحقة و مدى مناسبتها للنص/ المتن جماليا و تجاريا؛ أي من كل النواحي التي تزكي الفاعلية التداولية للكتاب كأشكال الخطوط المستعملة في الكتابة، و الصور المرفقة بالغلاف، ، نوعية الورق،

[1] عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص)، تقديم: سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، 2008، ص 44.

حجم الكتاب...و كل المعطيات الطباعية التي تؤهل الكتاب لكي يكـون منتجـا قـابلا للاستهلاك و الحفظ في المكتبات.

و في مقام حديثنا عن **النص المحيط النشري** تجدر الإشارة إلى ثلاثة مظاهر[1] عادة ما تفرض تواجدها كعناصر دالة في إطار النص المحيط النشري، و أول هذه المظـاهر "**طبعات الجيب**" و كما يدل عليها اسمها فهي كتب يختار الناشر أن تكـون ذات حجـم صغير، حيث يتسنى للقارئ التنقل بها في كل مكان، و هذه الخاصية الحديثة قد تعكس نزوع الكتاب إلى غزو أوسع شريحة ممكنة من القراء خاصة في ظل وجـود بـدائل تنافسية في الوسط التداولي على غرار الإنترنت...

أما المظهر الثاني فيتمثل في علامة **السلسلة** "Collection" التي تتخذ طابعا تصنيفيا من جهة قيامها بإعطاء القارئ فكرة بخصوص نوع المعرفة التي يختص الكتاب بهـا، و هي الأخرى تحمل دلالات يجدر بالقارئ عدم تجاوزها.

أما المظهر الثالث فيتمثل في "**تفضية العمل**" أو "التوزيع البصري للمكتوب" ،فلا يخفى مدى أهمية الخاصية البصرية في تكوين الدلالة و تقريب المعنى.

إذن فهذه المظاهر الثلاثة تشكل محطات لا يجب على القارئ تجاهلها خاصـة إذا أدرك دورها في "**إنعاشها للذة القراءة و إحالتها على شعرية النص**"[2] و بالتالي فهـي تستوجب من القارئ وقفة متبصرة من أجل الكشف عن الشحنات الدلالية الكامنة فـي طياتها.

2-1-2- النص المحيط التأليفي: Peritexte anctorial:

و يتمثل في المصاحبات النصية "**التي تعود في مسؤوليتها بالأسـاس إلـى الكاتـب /المؤلف**"[3] و قلنا بالأساس لأن هذه المصاحبات قد يحيل المؤلف كتابتها إلى أطـراف خارجية -سنأتي على شرحها- لكن يبقى محركها الرئيس و الأصـلي هـو صـاحب الكتاب (المؤلف)، و تندرج ضمن هذا القسم مجموعة كبيرة من العتبات مثـل: اسـم

---

[1] ينظر: نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر ، الدار البيضـاء، المغـرب، 2007، ص 33-34.

[2] نبيل منصر: المرجع نفسه، ص 34.

[3] عبد الحق بلعابد: المرجع السابق، ص 48.

الكاتب، الجهاز العنواني، الاستهلال، المقدمة، الإهداء، التصدير، الحواشي و الهوامش....) و نجد أن كل واحد من هذه العتبات أو المصاحبات النصية له تفريعات خاصة بها سنأتي على ذكرها بالتفصيل في فصلنا النظري.

2-2- النص الفوقي: l'epitexte:

تعني السابقة اليونانية "épi" كل نص من غير النص الأول يكون بينه و بين الكتاب بعدا فضائيا، و في أحيان كثيرة زمنيا، لذلك نجد أن هناك من يسميها بـ **"العتبات المفارقة"**[1]، و تندرج في إطارها الاستجوابات و الشهادات و الإعلانات...و قد خصص له جنيت فصلين من "عتبات".

و يشمل النص الفوقي **"جملة من النصوص الموازية التي لا تلحق ماديا بالنص بل تتحرك بشكل ما في محيطه"**[2]. فهي إذا عبارة عن نصوص مفارقة فضائيا للنص أو الكتاب و تنقسم إلى:

2-2-1- النص الفوقي النشري: epitexte éditorial:

و هو الذي ينهض بوظيفة ترويجية و إعلانية للكتاب، فيسعى بذلك إلى إحراز أكبر عدد ممكن من القراء، و يندرج تحته كل من: (الإشهار، قائمة المنشورات، الملحق الصحفي لدار النشر...).

2-2-2-النص الفوقي التأليفي: epitexte anctorial:

و ينقسم إلى نص فوقي عام، و نص فوقي خاص:

2-2-2-1-النص الفوقي العام: epitexte public:

و عادة نجده يتوجه إلى عموم الجمهور من القراء، و يكون ذلك عبر وسيط معين كالمقابلات الحوارية مع المؤلف في حصة تلفزيونية أو إذاعية مثلا و قد ذكر جنيت مجموعة من التصنيفات للنص الفوقي العام منها:

---

[1] هذا المصطلح استخدمه الهاشمي أسمهر في كتابه : عتبات المحكي القصي في التراث العربي والإسلامي"الأخبار والكرامات والطرف" الشبكة العربية للأبحاث والنشر بيروت- لبنان 2007، ص 76.

[2] نبيل منصر: المرجع السابق، ص36.

- **الردود أو الإجابات العامة و النقدية: Réponses publiques:**

يؤديها المؤلف مع محاور عادة ما يكون صاحب تخصص في الميدان الذي ينتمي المؤلف إليه، و في مثل هذه الردود يناقش المؤلف مع محاوره بخصوص أعماله فيجيب على النقد الذي تثيره هذه الأعمال ، حيث تطرح الآراء بكل حرية لمعرفة قيمة و أهمية الكتاب عند تلقيه لأول مرة "**كما أن الرد مكفول قانونا للكاتب لأن هذه الردود من المبادئ المتعارف عليها**"[1]. و قد تأخذ هذه الردود أيضا صيغة مقدمة لاحقة أو رسالة خاصة أو مقالة منشورة بإحدى الجرائد أو المجلات المتخصصة.

- **الوساطة: Médiation:**

و تكون من خلال كافة أنواع الصحافة السمعية و البصرية و المكتوبة، و التي من خلالها يكشف الكاتب عن آرائه حول الكتاب.

و يمكن أن تتجسد الوساطة من خلال ثلاث حالات هي: المقابلة و المحاورة و التعليق الذاتي المتأخر.[2]

2-2-2-2-النص الفوقي الخاص:

و ينقسم بدوره إلى نص فوقي حميمي و نص فوقي سري:

- **النص الفوقي الحميمي: epitexte intime:**

النص الفوقي الحميمي هو "الذي يتوجه فيه الكاتب إلى ذاته محاورا إياها"[3]، و هذه النصوص يمكن أن تتجسد إما في شكل مذكرات يومية أو في شكل نصوص قبلية.

- **النص الفوقي السري: epitexte confidentiel:**

و يشمل نصوصا موازية يتوجه عبرها المؤلف إلى متلقي خاص جدا، و عادة ما يأخذ هذا النوع من النصوص صيغة خطاب مكتوب (رسالة) أو خطاب شفوي، و زيادة على الرسائل نجد أن النص الفوقي الخصوصي يضم ما يعرف **بملفات ما قبل النص**[4]، و هي عبارة عن مخطوطات خلفها مؤلفوها بعد موتهم، و هذه المخطوطات قد

---

[1] عبد الحق بلعابد: المرجع السابق، ص 137.
[2] ينظر: نبيل منصر: المرجع السابق، ص 101.
[3] عبد الحق بلعابد: المرجع السابق، ص 139.
[4] نبيل منصر: المرجع السابق، ص 107-108.

تروي جوانب هامة من حياة عمل الكاتب الذي يحرص على إطلاع الأجيال اللاحقة عليها، و هنا نجد أن الأمانة تقتضي توخي الحذر في التعامل معها، و عدم المساس بها أو التصرف في مضمونها حرصا على عدم تحويره.

إذا و بعد هذه الإطلالة الموجزة و المبدئية على عتبات جيرار جنيت، رأينا بخصوصها أنها ليست سوى جزء من نظام معرفي يطلق عليه النص الموازي، و قد كان مصطلح عتبات لفظا مجازيا قصد به النص المحيط ليعني مجموعة نصوص يرتبط وجودها و دلالتها بوجود نص رئيس، فتعمل العتبات على التفاعل مع هذا النص فتستمد فاعليتها بالاتكاء عليه كما أنها تؤثر فيه في الوقت نفسه فتعمل على توجيه دلالته: كالعناوين بأنواعها و الإهداءات و المقدمات...، فأما الفرق بين كل من النص المحيط و العتبات فيكمن في كون العتبات مصطلح تشبيهي لمفردات النص المحيط مركزا على جانبها الوظيفي و إمكانها العلائقي مع النص الرئيس، في حين أن المصطلح الثاني (النص المحيط) يركز على موقع تلك العتبات من ذلك النص، و هو موقع يؤثر في تلقي العمل من جهة و تمييزه عن غيره من النصوص الموازية من جهة أخرى كالنصوص الفوقية التي تكون عبارة عن كتب تتحدث عن الكتاب من بعيد، أو المقالات النقدية التي تتحدث عن الكتاب مع عدم اتفاق صدورها معه زمانيا و مكانيا.

و بما أن موضوعنا في هذه المذكرة هو "شعرية العتبات في النص المترجم" فإنه يجدر بنا أن نعرج بالمثل على الشق الآخر من الموضوع، و هو **النص المترجم** لتكتمل بذلك صورة العنوان في ذهن المتلقي و لو بشكل مبدئي.

لذلك فإننا سنخصص لموضوع النص المترجم صفحات من بحثنا هذا نخصص فيها الحديث عن النص الأدبي المترجم بشكل خاص، فنبين باختصار خصائص هذا النص و طبيعة نظرة النقاد و المترجمين له، و بشكل أخص للنص الجزائري المكتوب بالفرنسية و ترجمته للعربية و ما يطرحه من قضايا و إشكالات عديدة.

3- إشكالية النص المترجم:

3-1- مفهوم الترجمة:

ينفتح موضوع الترجمة على إشكاليات عديدة ابتداء من مفهومها ، و انتهاء بمدى احترافيتها، و تضارب التوجهات النقدية بين مؤيد للترجمة الحرفية و معارض لها مؤيد للترجمة بالمعنى، و غيرها من الإشكالات.

و نجد أن كلمة "**ترجمة**" قد تعني في مواقع "التفسير و الشرح" حتى عندما نريد التعريف بعالم معين أو شخصية معروفة نقول عن هذا التعريف "ترجمة"؛ حيث نتطرق لسيرة المترجم له، فنبين معالم شخصيته و نذكر إنجازاته عبر تاريخ حياته، و قد تعرض العرب الأقدمون إلى مادة "ترجمة" و شرحها أكثرهم بأنها تعبير، و منهم الفيروز آبادي، و ابن قتيبة و اختلف على أصلها، و فيما إذا كانت عربية أو معربة و في ذلك يقول التهاوني "إن معناها في الفارسية "بيان لغة ما بلغة أخرى"[1].

أي أن الترجمة حسب التهاوني هي عبارة عن لغة تبين و توضح لغة أخرى و تشرحها.

و لكن يبقى كل تفكير في الترجمة هو تفكير إشكالي "**فلفظ ترجمة يعني النص المترجم الناتج عن عملية الترجمة و يعني كذلك هذه العملية نفسها، أي الممارسة الترجمية الملموسة، و يعني كذلك حقلا ثقافيا خاصا خلقه الواقع اللساني البشري المحكوم بتعدد اللغات و اختلافها و تبيانها، و في الآن ذاته بضرورة التواصل و التفاهم و التبليغ**".[1]

أي أن كل هذه المفاهيم الكثيرة و المتعددة توحي بها و تدل عليها لفظة واحدة "ترجمة" لتعكس لنا مدى تداخل هذا الحقل و اتساعه في آن، إلا أن ما يعنينا في كل ما ذكر آنفا هو النص المترجم الناتج عن عملية الترجمة.

---

[1] محمد الديداوي:منهاج المترجم بين الكتابة والإصطلاح والإشراف،الدار البيضاء المغرب –المركز الثقافي العربي- بيروت،لبنان ،2005

2عبد الكبير الشرقاوي: شعرية الترجمة (الملحمة اليونانية في الأدب العربي)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 2007، ص 18.

3-2- القضايا السياقية و اللغوية للنص الأدبي المترجم:

يعتبر النص المترجم من القضايا الشائكة التي تناطحت فيها الآراء و تقاطعت فيها المسارات النقدية المهتمة و المتخصصة بالترجمة، و لعل ذلك راجع لكون هذه الفئة من النصوص "**متميزة بوضعها الخاص سواء في مصدرها (لأنها نتيجة لعملية تحويل نصي يفترض نصا مصدرا و نصا هدفا) أو في تلفظها و كتابتها، إذ هي تلفظ ثان و كتابة ثانية بالنظر إلى عملية الترجمة و هي في الآن ذاته نص أدبي مكتوب يمتلك موقعه ضمن نسق الأدب في اللغة –الهدف**".[1]

و لعل كل هذا يلفت انتباهنا إلى وجود قضايا عديدة و مختلفة يطرحها حقل الترجمة، و لعل أبرز هذه القضايا ما يتعلق منها باللغة و خصوصياتها أولا ثم بالسياق و ما يطرحه من تعددية و اختلاف من ثقافة لأخرى ثانيا.

و عندما يتعلق الأمر بالترجمة الأدبية بشكل خاص فإننا نجد أنفسنا أمام كم من القضايا الشائكة و التوجهات النقدية العديدة كما أنه سرعان ما يتبادر إلى أذهاننا عبارة "المترجم خائن" و هو ما يعبر عنه بالإيطالية بـــ "**traductor-traducttor**"[2]، فالترجمة بشكل عام و الأدبية منها بشكل خاص تتجاوز النظرة التبسيطية التي تحيلها مجرد قناة لغوية لنقل النصوص الأدبية من لغة لأخرى لتصبح فعلا منتجا و عملا إبداعيا عادة ما يكون حاملا لنفس المترجم ناقلا و لو جزءا يسيرا من بصمته الخاصة، سواء تعمد المترجم وضع هذه البصمة أو التجأ إليها مرغما بإحراجات الترجمة و منزلقاتها العديدة؛ حيث يجد مترجم النص الأدبي نفسه مرغما في الكثير من الأحيان على إجراء تحويلات في سمات النص و مكوناته أثناء صياغته من جديد في وضعية لسانية مختلفة في مميزاتها الزمنية و الثقافية للنص المترجم.

و لعل كل هذا جعل مجموعة من المترجمين و نقاد الترجمة يعتبرون النص المترجم ذو استقلالية خاصة تتطلب التعامل معه كنص ثان، و لعل (**هنري ميشونيك Henri meschonik**)هو أبرز من يمثل هذا الاتجاه،حتى أنه كشف عن نظرته كناقد للنص

---

[1] المرجع نفسه، ص 43.

[2] حسين خمري: نظرية النص"من بنية المعنى إلى سيميائية الدال"، الدار العربية للعلوم ناشرون (منشورات الاختلاف)،الجزائر،2007، ص 92.

المترجم حين قال: "**إن المترجم لا يترجم اللغة و لا بنياتها اللسانية، بل يترجم خطابا (النص المصدر) له فرادته التلفظية النصية و تاريخيته المطلقة و يكتب في اللغة الهدف خطابا ثانيا (النص الهدف) له نفس الفرادة التلفظية و النصية**".[1]

نفهم من قول ميشونيك "له نفس الفرادة" أنه يعتبر النص المترجم نصا له استقلاليته و كيانه الخاص بمجرد انتقاله للثقافة الهدف أو المستقبلة أو المترجم لها، و على هذا الأساس فقط ينبغي -حسب رأيه- التعامل مع هذه الفئة من النصوص.

لنا أن نقول إذا إن هذا التيار يعتبر الترجمة هي بطريقة أو بأخرى نوع من إنتاج النصوص، نظرا لصعوبة أو استحالة تطابق النصين في ظل اختلاف السياق الذي يندرج تحته كل واحد منهما.

و لعل الأمر يزداد تعقيدا كلما اتخذ النص طابعا أدبيا؛ حيث يضطر المترجم-و الحال هذه- لمواجهة العديد من المصاعب التي تتأتى في الكثير من الأحيان من كون النص الأدبي ينماز عن بقية النصوص بمجموعة من الخصائص تجعله يكلف المترجم عناء شديدا في سبيل محاولة تقريبه من نصه المصدر و لعل من بين هذه الخصائص:[2] سيطرة الوظيفة التعبيرية و القدرة الإيحائية كما أن أهمية النص الأدبي هي في كثير من الأحيان متعلقة بشكله و قيمته الجمالية التي يجب ألا تفقد نهائيا في حال ترجمته، كما أن المشكل الرئيس الذي مازال يحير كل مترجم للنصوص الأدبية هو كون هذه النصوص و نظرا لطابعها التخييلي عادتما تكون قابلة لتعدد بل للانهائية التأويل.

و بتصفحنا لكتاب **نظرية النص** للناقد الجزائري **(حسين خمري)** وجدنا في مواضع عدة منه مناقشة و اهتماما بإشكالية ترجمة النص الأدبي؛ فنجده في أحد المواضع يذهب مذهب **(هنري ميشونيك** HENNRI MESCHONNIK) عندما يعتبر(خمري) الترجمة نوعا من إنتاج النصوص حيث يقول: "**يمكن عد الترجمة كصيغة من صيغ إنتاج النصوص، و ذلك لأنه يستحيل وجود ترجمة دقيقة و كاملة**

---

[1] Henri Meschonnic: Poétique du traduire, la grasse, Verdier, 1999, p23.
نقلا عن عبد الكبير الشرقاوي: المرجع السابق، ص 44.

[2] يتظر : رحمة زقادة "منهجية الترجمة الأدبية عند إنعام بيوض (ترجمة رواية l'écrivain لياسمينة خضرا نموذجا)، دراسة تحليلية نقدية"، مذكرة ماجستير في الترجمة ،جامعة قسنطينة، 2008، ص 51-52.

لنص أدبي يتميز بكثافة معينة لأن لكل لغة نظامها اللغوي و دلالتها الخاصة التي تتجاوز الدلالات المعجمية، و كذا ارتباط الترجمة بالنظرة للعالم و موقف الجماعة اللغوية التي تنقل إليها الترجمة من العالم و اللغة، كما أن البنيات الشعرية لا يمكن نقلها من لغة لأخرى".[1]

يبدو جليا هنا أن **حسين خمري** يعتبر الترجمة نوعا من إنتاج النصوص،و من ثمة فهو يؤكد على استحالة وجود ترجمة بالمعنى الكامل، و يرجع هذه الأمور لقضية الخصوصية التي تتميز بها كل لغة عن الأخرى؛ حيث لا يتوقف الأمر حسبه عند استبدال مفردة بنظيرتها في اللغة المترجم إليها (أي المعنى المعجمي)، إنما يتدخل السياق باختلاف مناحيه لتعقيد عملية الترجمة و جعلها من العسر بمكان.

و هنا نجد أن **(جورج مونان)** يخبرنا في كتابه "المسائل النظرية في الترجمة" أن **مالينوسكي"...كان يرى أن السياق الثقافي مهم للغاية في عملية تفسير الرسالة Message، و أنه يستلزم وجود عوامل تتراوح بين العوامل الخاصة بالطقوس (أي التي تعير اهتماما كبيرا لتقاليد المجتمع)، و العوامل الأخرى الأقرب إلى الحياة اليومية".**[2]

و هذا يزيدنا يقينا أن الجهل بالسياق الاجتماعي و الثقافي العام المحيط بالنص الأدبي المراد ترجمته يشكل إحدى أهم القضايا التي تواجه الترجمة الأدبية "**خاصة و أن الترجمة كأي فعل ثقافي تستدعي الإنسان كله، تستدعي الفعاليات الثقافية كلها/..../فالمترجم الذي يجهل السياق الثقافي للنص الأدبي المترجم قد يواجه صعوبات الترجمة، أو بالأحرى قد يسيء إلى النص المترجم".**[3]

و نجد **حسين خمري** من خلال حديثه عن قضية القناة التواصلية في الترجمة يعتبر أن اللغة هي الوعاء الحامل للسياق الثقافي للنص الأصلي و عندما نقول السياق الثقافي فإننا نعني كل ما يحمله هذا السياق من ثقل الخصوصيات الحضارية و الاجتماعية، بل

---

[1] حسين خمري: المرجع السابق، ص88_89.

[2] باسل حاتم و غيان ميسون :الخطاب و المترجم، ترجمة عمر فايز عطاري، مطابع جامعة الملك سعود، المملكة العربية السعودية، 1998، ص 54.

[3] عبد الرحمان التمارة:سؤال الترجمة من نقطة التحويل إلى دائرة المثاقفة-http:www.aljabriabed.net/n86-04tamanai.htm(08/06/2010).

و حتى الميثولوجية التي تعمل في كل مرة على تضييق الخناق على المترجم لتزيد من شروط كفاءته و سعة إطلاعه، بل و تجعل من الترجمة الدقيقة ضربا من المستحيل فـ"**تتعذر الترجمة الدقيقة لكون كل كلمة في النص الأدبي تخفي بين ثناياها، و على أكثر من صعيد نوعا من الميثولوجيا التي تعكس البنية الذهنية لمستعمليها، فكل كلمة بشكل ما مشحونة بسياق حضاري و ثقافي و اجتماعي و تختزن مجموع اللحظات التي مرت بها منذ استعمالها الأول إلى آخر سياق وردت فيه**".[1]

هذا و في موضع آخر من كتابه "**نظرية النص**" اعتبر **حسين خمري** أن "**انتقالنا من نموذج ثقافي و نظام لغوي إلى آخر يضعنا في مواجهة نصين مختلفين**".[2]

و لعل هذه المقولة تعتبر تلخيصا ذكيا دالا على كل ما سبق و أن قلناه بخصوص إشكالية النص الأدبي المترجم.

لكننا نرى أن كل ما سبق و أن عرفناه عن التحديات المختلفة التي تواجه عملية الترجمة يلزمنا بعدم تجاوز الحديث أيضا عن القائم بهذه العملية؛ أي **مترجم العمل الأدبي** و هو الذي يكون في مواجهة كل مصاعب الترجمة و تحدياتها و التي جعلتنا ندرك يقينا عظم المسؤولية الملقاة على عاتق المترجم عامة و مترجم النص الأدبي خاصة. و لعل هذا يقودنا إلى التوقف قليلا عند بعض المواصفات التي ينبغي توفرها في مترجم النص الأدبي، فهل كل متقن للغة مختلفة عن لغته الأم بإمكانه أن يكون مترجمالها؟

3-3- مترجم النص الأدبي:

يفيدنا صاحب البيان و التبين بشيء من التبصر عن حقيقة الترجمة و المترجم حيث يقول: "**لا بد للترجمان من أن يكون بيانه في نفس الترجمة في نفس وزن علمه في نفس المعرفة، و ينبغي أن يكون أعلم الناس باللغة المنقولة و المنقول إليها حتى يكون فيها سواء و غاية**".[3]

---

[1] حسين خمري: المرجع السابق، ص89.

[2] المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

[3] الجاحظ: الحيوان، تحقيق فوزي عطوي، الشركة اللبنانية للكتاب، بيروت، 1968، ج1، ص 55.

ف**الجاحظ** هنا يشترط في المترجم أن يكون ذا دراية تامة بأمور الترجمة و كل ما يتعلق باللغتين المترجم منها و إليها، هذا زيادة على ضرورة الإلمام بموضوع النص المراد ترجمته، و كذا اكتساب ثقافة موسوعية حيث نجده يضيف قائلا: "**و كيف يقدر على أدائها و تسليم معانيها و الإخبار عنها على حقها، و صدقها إلا أن يكون في العلم بمعانيها و استعمال تصاريف ألفاظها و تأويلات مخارجها مثل مؤلف الكتاب و واضعه**".[1]

و لعل الجاحظ هنا يعتبر أن المترجم الكفء فعلا هو الذي ينجح في تقمص نفس و شخصية المؤلف الحقيقي، حتى يكون المترجم و كأنه هو ذاته المؤلف يعيد كتابة نصه من جديد بلغة أخرى ؛ أي أن ترجمة النص الأدبي تعتمد بقدر كبير "**على مدى قدرة المترجم على تقمص شخصية المؤلف من خلال نصه حتى يكون قادرا على محاكاته و التعبير عن أفكاره و يكون ذلك بالغوص في الأثر الأدبي و معايشته له في كل لحظاته**".[2]

و في المقام نفسه يفيدنا (**بتر نيومارك** Peter New Mark) بشرح ما يعرف "بالنص الباطن" في الإبداع و وضعيته الخاصة في علاقته بالترجمة، و يعتبر **نيومارك** أن "من أسباب هجر الترجمة الحرفية البحث عن "الضالة المنشودة" و ملاحقة النص الباطن"؛ فالنص الباطن حسب **نيومارك** يتمثل في "ما هو متضمن و لكن لم يقل"، و ندري جميعا أن هذا الأمر هو أصلا من خصوصيات الأعمال الإبداعية و التخييلية التي تعتمد في معظمها أسلوب التلميح و المراوغة لإيصال المعنى بطريقة غير مباشرة.

و هذا طبعا ما يزيد في تعقيد مهمة المترجم الأدبي الذي يكون مطالبا بقراءة أفكار الشخوص الروائية مثلا، و هنا يعتبر **نيومارك** أن (مايكل ماير Michael Meyer) (1974) قد بالغ بمعنى مفهوم "النص الباطني" عندما قال ماير: "**يعد إبسن سيد النص الباطني، جميع شخصياته تقريبا أناس مكبوتون، و وقت أزمات معينة يكرهون على الانزواء مع مخاوفهم و التحدث مراوغة، إذ يقولون شيئا و يعنون آخر. بالنسبة**

---

[1] المرجع نفسه، ص 76.

[2] ينظر: رحمة زقادة، المرجع السابق، ص 78.

لقارئ نبيه المعنى الحقيقي وراء المعنى واضح، و على المترجم أن يختار الجملة على نحو يوضح فيه النص الباطني في الإنكليزية بالمثل".[1]

لكن و بالرغم من كل ما هو مطلوب من المترجم من الدقة و الموضوعية و الاجتهاد في نقل المعنى الحقيقي إلا أن الترجمة تأبى إلا أن تحتفظ بصفتها الملازمة لها، و هي "الخيانة"، و ذلك لاعتبارات تجل ربما عن الحصر، منها ما ذكرناه سابقا، كما أن تاريخ الترجمة لا ينفي أيضا أن الكثير من المترجمين يلجؤون طوعا أو كرها إلى بث شيء من ذواتهم في النصوص التي يترجمونها، و هذا طبعا ما سيحيد بالنص المترجم عن نصه الأصلي، و لعله من المفيد أن نسوق هنا رأي المترجمة الجزائرية **(إنعام بيوض)** التي تقول: **"لا يستطيع المترجم مهما توخى الموضوعية إلا أن يترك بعضا من ذاته في الترجمة نتيجة لفعل الالتحام و الاندماج (بين الكاتب و المترجم) الذي يحدد الإستراتيجية أو الخطة التي سيتناول بها المترجم نصه المعد للترجمة".**[2]

نرى هنا أن **إنعام بيوض** كمترجمة للعديد من النصوص الأدبية تعتبر أن فعل تقمص المترجم لشخصية الكاتب في حد ذاته يعتبر سببا في ترك المترجم شيئا من ذاته في النص المترجم. و لعل هذا راجع لكون الالتحام التام هو أمر مستحيل،بل إن الالتحام لا يؤدي في كثير من الأحيان إلا لنوع من الخليط المزدوج بين الشيئين الملتحمين، و لعل هذين الشيئين في الترجمة هما صوت المؤلف الحقيقي و معه شيء من صوت لسانه الثاني الذي هو المترجم.

4-3- ترجمة النص الجزائري المكتوب بالفرنسية إلى العربية:

يتوجب علينا هنا و نحن مقبلون على الحديث في هذا العنصر أن نستحضر كل ما سبق و أن أوردنا من آراء و أفكار حول الترجمة و إشكالياتها العديدة والمتنوعة و كذا أن نستحضر بشكل خاص ما سبق و أن قاله **حسين خمري** بان "انتقالنا من نموذج ثقافي و نظام لغوي إلى آخر يضعنا في مواجهة نصين مختلفين".

---

[1] بتر نيومارك: الجامع في الترجمة، ترجمة و إعداد حسن غزالة، ص 101.

[2] إنعام بيوض: الترجمة الأدبية" مشاكل و حلول" ، دار الفارابي، بيروت-لبنان، 2003، ص 49.

و نحن بدورنا سنضع كل هذا في مواجهة تساؤلات وجيهة متعلقة بالوضعية الخاصة التي تميز النصوص الجزائرية المكتوبة بالفرنسية و ترجمتها إلى العربية، حيث تحيط بهذه النصوص هالة من الجدل القائم حولها من جوانب متعددة منها: إذا كانت ترجمة نص أجنبي الأصل -لغة و مؤلفا- تضعنا أمام منزلق الإحراجات المتعلقة خاصة باختلاف السياق الثقافي من اللغة المترجم منها و اللغة المترجم إليها -بسبب ما كنا قد فصلنا فيه الحديث من قبل- فكيف يكون الحكم في حال ترجمة الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية التي تكتب و تترجم عادة -من طرف كاتب جزائري ؟ أي أنها في الأخير منبثقة من سياق ثقافي واحد؟ ثم هل يمكن أن تكون ترجمة هذا النوع من النصوص هي بمثابة النص الأصلي-بحكم أصل كاتبها- على خلاف بقية النصوص التي تختلف في سياقها الثقافي من النص المصدر إلى النص المترجم؟

في سبيل إجابتنا على هذه التساؤلات سنقوم بعرض جملة من الآراء المختلفة في هذا الموضوع و التي اختلفت في تفسيرها لهذه الظاهرة من جوانبها المتعددة ،كما أنها انقسمت بين مدافع عن هذه الرواية بدعوى أنها حتى و لو كتبت بالفرنسية إلا أنها تترجم فكرا و ثقافة جزائريين، و بين معارض لها معتبرا أنه لا يمكننا في النهاية أن نكتب بلغة و نفكر بأخرى.

لعله هنا ونحن على بينة بطبيعة الخلفيات التاريخية المتسببة في هذا الإشكال المطروح على مستوى اللغة ،لا يفوتنا أن نستحضر شيئا من رأي(**مالك حداد**) الذي يقول عن نفسه :"**أنا الذي أغني بالفرنسية أنا الشاعر يا صديقي ،يجب أن تفهمني جيدا إذا ما كانت لغتي تثيرك ،لقد أراد الاستعمار ذلك أن يكون عندي هذا النقص ألا استطيع أن أعبر بلغتي** "[1]بيد ان حداد وهو يسلم بهذه الحقيقة التاريخية نجده وفي موضع آخر وفي مقولته الشهيرة يقر بحقيقة لعلها تمس وبشكل مباشر لب التساؤلات التي طرحناها سابقا حيث يقول: "**حتى و هم يعبرون باللغة الفرنسية فإن الكتاب الجزائريين يترجمون فكرا جزائريا محضا، كان بإمكانه أن يبلغ أوج تعبيره لو أنه كان بلغة و كتابة عربيين**".[2]

---

[1]- عز الدين المناصرة:المثاقفة والنقد المقارن (منظور إشكالي) ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت_لبنان،دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان _الأردن،ط2 ،1996،ص90.

2-المرجع نفسه،ص95.

ما لا يختلف فيه اثنان فيما قاله **مالك حداد** آنفا هو كون الكتابات الجزائرية باللغة الفرنسية تترجم فكرا جزائريا هو ليس بالأجنبي أو الغريب على السياق الثقافي الجزائري، إلا أن **حداد** كان لديه نوع من الاستدراك في إصدار حكمه ،و ذلك حين اعتبر أن هذا الفكر يشوبه شيء من "القصور" المتأتي من صياغته بلغة مغايرة لفكره الأصلي، و بالرغم مما يبدو من إيجاز فيما قاله حداد إلا أنه في الحقيقة أشار بشكل جلي إلى الإشكال الرئيس بخصوص الترجمة، و هذا الإشكال هو اللغة و خصوصياتها طبعا، و ذلك حين اعتبر أن هذا التعبير "كان بإمكانه أن يبلغ أوج تعبيره لو أنه كان بلغة و كتابة عربيتين"، و ما نفهمه هنا هو أن اللغة هي الوعاء الذي لا ينفصل أبدا عن الفكر، فإذا ما حملنا هذا الفكر من وعائه الأصلي إلى وعاء آخر، فلا شك أنه سيشوبه نوع من التغيير بل والنقص أيضا، ذلك أن لكل ثقافة خصوصيتها التي تعجز أية لغة أجنبية عن استيعابها بشكل مطلق أو نقلها بأمانة مهما كانت براعة المترجم و كفاءته.

و نجد من المفيد هنا أن نورد ما تم تداوله من آراء في يوم دراسي نظمه المجلس الأعلى للغة العربية بالجزائر تحت عنوان: "**هل تعبر الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية عن الهوية المحلية؟**"

هنا أكد **عبد الله العشي** في مداخلة له بعنوان "هوية واحدة و روايتان أية علاقة؟" أن الحديث عن الهوية في الرواية الجزائرية قد تأخر كثيرا،و أن التعبير عن هوية واحدة بلغات متعددة يصيبها بالتمزق، و أن اللغة الفرنسية ليست غنيمة حرب، و لا يمكن أن تعبر عن الهوية باعتبار أنها ليست لغة الجزائريين ، و أضاف **العشي** أن اللغة تشكل بعدا أساسا من أبعاد الهوية و تنتمي إلى خصوصيات المجتمع الدينية و الأخلاقية و الاجتماعية و الثقافية متسائلا في الصدد نفسه: كيف أفكر بلغة و أكتب بلغة أخرى؟[1]

و إذا كان **العشي** يعتبر أن اللغة الفرنسية ليست غنيمة حرب فإن السيدة **جناس** لا تشاطره الرأي بل تعتبر "**أن الفرنسية التي يكتب بها الجزائريون لا تشبه فرنسية الفرنسيين ، فهي لغة تحمل ذاكرة و روح المكان الجزائري، مما يجعلها لغة الكتابة و غنيمة حرب طوعها الروائيون الجزائريون بما يخدم واقعهم و جعلوها أكبر من أن**

[1] Http//www.el massa.com/ar/content/view/33457/47/(07/03/2010)

تكون لغة سياسة".[1] وإذا كانت جناس تعتبر اللغة الفرنسية تحمل ذاكرة وروح المكان الجزائري فإننا نجد **(عز الدين المناصرة)** وفي أطار حديثه عن إشكالية النص الجزائري المكتوب بالفرنسية يرى في خاصية "روح النص"الحكم والفيصل في أصل انتماء النص ونسبه (جزائري أم فرنسي) حين يقول:"**و إذا قلنا إن اللغة هي روح الشعب وروح الحضارة فنحن نعني ليس فقط لغة النص الأدبي، اللغة خاصية عامة،في حين نجد أن استخدامها في النص الأدبي له خاصية خاصة جدا تتعلق بروح النص أكثر من تعلقها بالروح العامة للغة".**[2]

هذا و نجد الباحث **(حفناوي بعلي)** هو من بين الذين تطرقوا إلى إشكالية اللغة في حديثه عن النص الجزائري المكتوب بالفرنسية؛ حيث اعتبر أن "**الأديب الجزائري الذي يكتب بالفرنسية أحب أم كره، يفكر بلغته الأصلية لغة الأم و الطفولة، و الميثولوجيا و الدين، و يكتب بلغة ثانية لها انتماء آخر و منطق آخر، أي لغة الإبداع".**[3]

أما عن واقع الترجمة في الرواية الجزائرية فقد تحدث **(محمد تحريشي)** في مداخلة له بعنوان "ياسمينة خضرا مترجما، خرفان المولى نموذجا"، فقال "**إن الترجمة ليست سهلة باعتبار أن هناك ثلاثة مستويات للغة العربية و هي لغة البيت و لغة الشارع و لغة المدرسة مضيفا أن محمد ساري وجد صعوبات في ترجمة رواياته و بالأخص عندما يتعلق الأمر بالحكم و الأمثال و التراكيب اللسانية الخاصة بكل لغة".**[4]

و في المقام نفسه و بخصوص إشكالية هذا النوع من الترجمة نجد عند **(الطيب بودربالة)** تجسيدا و توضيحا لمركز هذه الإشكالية؛ حيث أفادنا بأن ترجمة الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية إلى العربية "**هي ترجمة من الدرجة الثانية، لأن هناك**

---

[1] -زهية منصر:جناس تؤكد ان الفرنسية التي يكتب بها الجزائريون لا تشبه فرنسية الفرنسيين ،جريدة الشروق،العدد2851،الثلاثاء 16فيفري 2010،ص23.

[2] عز الدين المناصرة: المرجع السابق، ص62.

[3] حفناوي بعلي: ترجمة الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية، الملتقى الدولي التاسع للرواية عبد الحميد هدوقة، دراسات و إبداعات الملتقى الدولي الثامن، دار هومة، بوزريعة-الجزائر، 2006، ص 125.

[4] Http//www.el massa.com/ar/content/view/33457/47/(07/03/2010)

ترجمة أولى سمحت للأديب الجزائري أن ينقل ثقافته الأصلية إلى فضاء اللغة الفرنسية ، و عودة النص إلى منبعه هي عودة أسطورية".[1]

و من خلال هذا الرأي **لبودربالة** ندرك بشكل عميق مدى التوتر و التعقيد اللذين يحيطان بترجمة الرواية الجزائرية من نواحي شتى، لعل أهمها ما كان قد أشار إليه بودربالة، و هو أن صاحب النص الأصلي في حد ذاته قد قام بنوع من "التحريف" اللاإرادي ، و ذلك عندما ترجم فكره إلى لغة مغايرة له تماما، أي أنه قام بما يشبه ترجمة فكره الحامل لخصوصياته إلى لغة لها منطقها الخاص بها، فإذا كان الأمر كذلك، فكيف للمترجم "الثاني" أن يفلح في تنقية ما خلفه هذا النقل من شوائب ليعيده إلى منبعه الأول؟،

هنا يتأكد لنا صعوبة –إن لم نقل استحالة– المهمة الملقاة على عاتق المترجم إلى العربية؛ فحتى يقوم بهمته بشكل مطلق فعليه أولا أن يتخلص بشكل نهائي من رواسب اللغة الأجنبية و ما أعطته لنص الكاتب الأول من تعابير هي في الحقيقة واردة على مقاسها الخاص و بما يتلاءم و خصوصيتها في التعبير...وأنى له ذلك في ظل التحديات التي كنا قد عرفناها؟!

إذا، و بعد هذه الإطلالة الموجزة على بعض الآراء من هنا و هناك فيما يتعلق بإشكالية ترجمة الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية إلى العربية، نكون قد توصلنا إلى نتيجة مفادها أن ترجمة هذا النوع من الروايات بالرغم من كونها تمثل حالة خاصة من ناحية كونها صادرة من كاتب جزائري هو من سياق و ثقافة جزائرية، و كذا هي مترجمة في الكثير من الأحيان من طرف مترجم جزائري، إلا أن هذا لا يعني مطلقا أن هذه الترجمة هي بمثابة النص الأصلي، و ذلك أن الترجمة قوامها اللغة أولا و قبل كل شيء، و اللغة ليست مجرد وعاء حامل للفكر بل إنها أكثر من هذا بكثير ، فاللغة هي ذاكرة حاملة لثقافة بأسرها، و طبعا فإن عزل هذه اللغة عن ذاكرتها هو أمر

[1] الطيب بودربالة: ترجمة الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية إلى العربية، أهمية الترجمة و شروط إحيائها، المجلس الأعلى للغة العربية، دار الهدى، الجزائر، 2007، ص 93.

مستحيل تماما كاستحالة ترويض هذه اللغة لصالح فكر أجنبي عنها و جعلها على مقاسه الخاص.

لكن على الرغم من كل هذا يتوجب علينا أن نقول إن ترجمة الرواية الجزائرية من طرف مترجم جزائري تبقى دائما أقرب و أقرب بكثير من النص الأصلي إذا ما قارناها بترجمة لمترجم مشرقي مثلا، ذلك أنه إذا كان المترجم الجزائري هو طبعا منحدر من سياق ثقافي جزائري، و عارف بدقائق الحياة اليومية المحلية و المخيال الجزائري، فإن "**الثقافة و المخيال الجزائريان مجهولان لدى المترجم العربي المشرقي، في ترجماته للأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية، و كذا الروح الجزائرية المبثوثة في اللغة الشعبية، التي يستند إليها الكاتب من خلال ارتباطه بالمجتمع**".[1] ولعل هذا الأمر الأخير هو ما نجد تأكيدا له عند **أمين الزاوي** الذي يقول: "**أعتقد أن هناك فرنسية إفريقية وفرنسية خاصة بالجزائريين. قوة الفرنسية في أنها استطاعت أن تكون في كل مكان وبألوان مختلفة. أكثر من ذلك، أشعر بأنها لغة مضيافة، تستوعب موسيقى لغات أخرى كالعربية ومخيالاتها. لغتي الفرنسية إذن لغة خاصة، وأنا لا أريد مطلقا أن أكتب مثل أديب باريسي. لست أديبا باريسيا، ويجب أن يكون في كتابتي بالفرنسية أثر من محيطي الجزائري**"[2]

إذا فهذه المقولة تختزل لنا موقف "**الزاوي**" من الكتابة باللغة الفرنسية من ناحية كما أنها تكشف لنا عن "الرابطة الدموية" للأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية بجذوره الأولى التي تمتص أمصالها من منابع جزائرية محضة لتؤكد لنا مرة أخرى عن خصوصية ترجمة هذا النوع من النصوص (ذات الأصل الجزائري) وهذا كله من منظور كاتب جزائري باللغة الفرنسية ومترجم منها إلى العربية ويعتبر الفرنسية مستعمرته الجديدة*.

---

[1] حفناوي بعلي: المرجع السابق، ص 127.

[2] ياسين تملالي الكاتب الجزائري أمين الزاوي أنا أكتب بالعربية والفرنسية مستعمرتي الجديدة (2010/12/22) http://matarmatar.net/vb/t16532

* كان الكاتب الجزائري الكبير كاتب ياسين يقول إن "الفرنسية غنيمة حرب"، أما بالنسبة لجيلي، فهي مستعمرة جديدة، وأنا شخصيا أمارس عليها عملية "استعمار".حاوره ياسين تملالي ،الموقع الإلكتروني السابق.

الفصل الأول

الفصل الأول:

الخطاب النظري للعتبات النصية

1- علامات الناشر:

1-1- عتبة الغلاف:

1-1-1- الصفحة الأولى للغلاف (الغلاف الخارجي).

1-1-2- الصفحة الثانية و الثالثة للغلاف.

1-1-3- الصفحة الرابعة للغلاف.

1-2- عتبة الفضاء النصي.

1-2-1- نظريات الفضاء النصي.

1-2-1-1- الكتابة و اللسانيات.

1-2-1-2- علم الكتابة (الغراماتولوجيا).

1-2-1-3- علم الخط (الغرافولوجيا).

1-2-2- مظاهر تشكيل فضاء النص.

1-2-2-1- الكتابة الأفقية البيضاء.

1-2-2-2- الكتابة العمودية.

1-2-2-3- البياض.

1-2-2-4- التشكيل التبوغرافي.

1-2-2-4-1- سمك و حجم الحروف.

1-2-2-4-2- تكسير مسار السطر.

2- عتبة اسم المؤلف:

2-1- اسم المؤلف بين الاغتيال الديني و الاغتيال النقدي في الغرب.

2-2- انبعاث اسم المؤلف من جديد.

2-3- وظائف اسم المؤلف.

6-2- أنواع المقدمة.

6-3- مؤلف المقدمة.

6-4- متلقي المقدمة.

6-5- وظائف المقدمة.

6-6- غياب المقدمة.

7- عتبة الهوامش و الحواشي:

7-1- مواضع الحاشية و الهامش.

7-2- مرسل الهامش (المهمش).

7-3- مستقبل الهامش (المهمش إليه).

7-4- وظائف الحواشي و الهوامش.

8- عتبة البداية:

8-1- مفهوم البداية.

8-2- تحولات البداية في النص الروائي.

8-3- أنواع البدايات.

8-4- وظائف البداية.

1- عتبة الغلاف: couverture

"الغلاف هو عنوان الرسالة و ليس قبرا باردا، داخله ورقة أو مجموعة من أوراق بالحروف المرتبكة و حدائق الشوق، الغلاف هو اللغويات الأولى ..."

واسيني الأعرج "شرفات بحر الشمال".

يعتبر الخطاب الغلافي من أهم عناصر النص الموازي التي تساعد على فهم الأجناس الأدبية بصفة عامة و الرواية بصفة خاصة على مستوى الدلالة و البناء و التشكيل و المقصدية، و من ثم فإن الغلاف عتبة ضرورية للولوج إلى أعماق النص قصد استكناه مضمونه و أبعاده الفنية و الإيديولوجية و الجمالية، و هو أول ما يواجه القارئ قبل عملية القراءة و التلذذ بالنص؛ لأن الغلاف هو الذي يحيط بالنص الروائي و يغلفه، و بالتالي يمكن النظر إليه على أنه " **قوسان دلاليان**"[1] يحتضنان المتن فيحميانه و يوضحان بؤره الدلالية من خلال عنوان خارجي مركزي أو عبر عناوين فرعية تترجم لنا أطروحة الرواية أو مقصديتها أو قيمتها الدلالية العامة.

و لهذا فإن غلاف الرواية ليس قشرة صلبة لحفظ صفحات النص فقط بل إنه يساهم أيضا في إضفاء جاذبية إلى الكتاب، و يشكل إضافة لما تريد الرواية أن تقوله، و قد قسم جنيت (G.Genetta) الغلاف إلى أربعة أقسام هي:[2]

1-1- الصفحة الأولى للغلاف: و عادة نجد فيها: اسم الروائي و عنوان روايته، و جنس الإبداع و حيثيات الطبع و النشر علاوة على اللوحات التشكيلية، و اسم المترجم إن وجد.

1-2- الصفحة الثانية و الثالثة للغلاف: و تسمى كذلك الصفحة الداخلية؛ حيث نجدهما صامتين، و هناك استثناء نجده فيما يخص المجلات.

[1] علي جعفر العلاق: الدلالة المرئية (قراءات في شعرية القصيدة الحديثة)، دار الشروق، عمان-الأردن، 2002، ص 58.

[2] G. Genette: seuils,op.cit. P 28-29-30.

1-1-3- الصفحة الرابعة للغلاف: يمكن أن نجد فيها: كلمة الناشر أو المبدع أو الناقد تزكي العمل و تثمنه إيجابا و تقديما و ترويجا كما يمكن أن يوضع فيه تذكير باسم المؤلف و عنوان الكتاب.

و سنخصص القول هنا للحديث عن كل من الصفحة الأولى للغلاف و الصفحة الرابعة أي ما يسمى ب " الغلاف الخارجي" و الآخر يسمى بالغلاف الأخير.

1-1-4- الغلاف الخارجي (الصفحة الأولى للغلاف):

و نقع فيه على اسم المبدع و العنوان الخارجي و التعيين الجنسي للعنوان، و حيثيات النشر ، كما نجد أهم ما يميزه هو احتواؤه -عادة- على أيقونات بصرية و علامات تصويرية و تشكيلية و رسوما كلاسيكية واقعية و رومانسية، و أشكالا تجريدية و لوحات فنية لفنانين مرموقين في عالم التشكيل البصري أو فن الرسم للتأثير على المتلقي و القارئ المستهلك، و يرى **حميد لحميداني** أن كل هذه الإشارات التي يحتوي عليها الغلاف الخارجي داخلة في " **تشكيل المظهر الخارجي للرواية، كما أن ترتيب و اختيار مواقع كل هذه الإشارات لا بد أن تكون له دلالة جمالية أو قيمة؛ فوضع الاسم في أعلى الصفحة لا يعطي الانطباع نفسه الذي يعطيه وضعه في الأسفل، و لذلك غلب تقديم الأسماء في معظم الكتب الصادرة حديثا في الأعلى ، إلا أنه يصعب على الدوام ضبط التفسيرات الممكنة و ردود فعل القراء و كذا ضبط نوعية التأثيرات الخفية التي يمكن أن يمارسها توزيع المواقع في التشكيل الخارجي للرواية إلا إذا قام الباحث بدراسة ميدانية**"[1].

نفهم من هذا أن أهم ما يؤكد عليه حميد لحميداني هنا هو التنبيه لأهمية الالتفات إلى" جغرافية" الإشارات البصرية و اللغوية كونها هي الأخرى بعيدة عن الوضع العشوائي إنما هي مرتبطة بمقصديات و مرام لها صلتها الوثيقة بالنص.وقد تيسر لنا رصد أنواع عديدة من الأغلفة منها:

[1] حميد الحميداني: المرجع السابق، ص59.

- الغلاف الفاخر:

وهو الذي لا يحوي أية لوحة؛ حيث تكتب البيانات بماء مذهب، و في مثل هذا الغلاف التقليدي الذي ساد في الكتب القديمة نلاحظ طغيان الكتابة و حجمها على فضاء الغلاف الأول، و لكي تملأ الكتابة الحيز يلجأ الناشر إلى التعريف بالكاتب و الإشادة به و الترويج له بشتى أساليب المدح و الإطراء، و غلب هذا الشكل للغلاف على الكتب القديمة، أما في غلاف الرواية الحديثة فغالبا ما تشغل الغلاف الأول لوحة فنية.

- لوحة غلاف تجريدية:

و تهدف إلى التعبير عن الشكل النقي المجرد من التفاصيل المحسوسة، و هذا الشكل لا ينطوي على أية صلة بشيء واقعي، و يتطلب الرسم التجريدي الذي تعج به الأغلفة التي تتصدر الأعمال الروائية " **خبرة فنية عالية و متطورة لدى المتلقي لإدراك بعض دلالاته و كذا للربط بينه و بين النص، و إن كانت مهمة تأويل هذه الرسوم التجريدية رهينة بذاتية المتلقي نفسه، فقد يكتشف علاقات تماثل بين العنوان أو النص، عند قراءته له، و بين التشكيل التجريدي و قد تظل هذه العلاقة قائمة**"[1] و نجد أن هذا النمط من الأغلفة يطبع أكثر أغلفة الرواية المعاصرة و هذا نظرا لموجة التجريب التي مست جميع تفاصيل الرواية و منها الغلاف طبعا الذي أصبح يواكب "جنون" الرواية المعاصرة و نزعتها الكبيرة إلى التلغيز و التشفير.

- لوحة غلاف واقعية:

إن التشكيل الواقعي للوحة الغلاف يشير بشكل مباشر إلى " **أحداث القصة أو على الأقل إلى مشهد مجسد من هذه الأحداث و عادة ما يختار الرسام موقفا أساسيا في مجرى القصة يتميز بالتأزيم الدرامي للحدث**"[2] و نستطيع القول هنا إن الرسم الواقعي للغلاف هو على النقيض من الغلاف ذي الرسم التجريدي؛ فإذا كان المتلقي يجهد كثيرا من أجل فهم ما يريد الغلاف التجريدي قوله و ربطه بالتالي بأحداث النص، فإن المتلقي لا يجد كثير عناء في فهم معطيات الغلاف الواقعي الذي ينأى في أغلب الأحيان

[1] حميد لحميداني: المرجع نفسه: ص 59-60.
[2] المرجع نفسه: ص60.

عن الغموض و التداخل ليسعف المتلقي بمعطيات تربطه مباشرة بأحداث النص الـذي سيقبل على قراءته " و يبدو أن حضور هذه الرسوم الواقعية يقوم بوظيفة إذكاء خيال القارئ لكي يتمثل بعض وقائع القصة و كأنها تجري أمامه، و قد تحتـوي صـفحات الرواية الداخلية على رسومات مماثلة إما بموازاة كل فصل أو عند فصول بعينها، و تكون هذه الرسومات الداخلية عادة بالأبيض و الأسـود، بينمـا تسـتخدم الألـوان المختلفة في التشكيل الخارجي و تعتبر روايات نجيب محفوظ مثلا نموذجيا لاستغلال الرسم الواقعي في تشكيل فضاء النص بلوحات ذات طابع مشهدي[1]"

- لوحة غلاف فوتوغرافية:

هنا تطبع على لوحة الغلاف صورة فوتوغرافية، و هذا النمط من الأغلفة قليل بـل نادر في الروايات بشكل عام؛ فغلاف كهذا يذكرنا بالدراسات الجغرافية أو السكانية أو التاريخية و تمثل اللوحة أحد مكونات العنوان الساكنة فتحجب ديناميكية العنوان الـذي يحمل في طياته حركة متوترة لا يمكن للصورة تجسيدها.

- لوحة غلاف تحمل صورة المؤلف:

يكثر في المؤلفات أن توضع صورة المؤلف في الأخير؛حيث أن صورة المؤلـف لها وقعها الخاص في نفس المتلقي، و ذلك من خلال كونها بمثابة الوجـه للشـخص؛ حيث أن وجه أي شخص –نقابله لأول مرة خاصة– يمكن أن يعطينا انطباعا أوليا على جوانب افتراضية من شخصيته استنادا إلى مجموعة مـن ملامحـه، هـذه الجوانـب "الافتراضية" تبقى قائمة إلى غاية تحدث هذا الشخص/النص إلينا و حينهـا يمكـن أن تصح تلك الانطباعات الأولية و تعضد، كما يمكن لها أن تسقط تماما.

وهذا الأمر ينطبق –من بعض جوانبه– على الصورة الفوتوغرافية للمؤلف عنـدما توضع في الكتاب، كما أنها توفر تكريسا أكثر لحضور المؤلف باعتباره صاحبا للعمل و محركا رئيسا له ليس من خلال اسمه المدون بالحروف الطباعية فحسـب، و إنمـا كذلك من خلال صورته الفوتوغرافية التي تميزه كشخص.

[1] حميد لحميداني: المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

- لوحة غلاف خطية:

و هنا يرسم العنوان بخطوط عادية و يبقى وحيدا يحتل فضاء لوحة الغلاف، فقيرا إلى مؤازرته من عناصر النص الموازي، و أحيانا يتم التلاعب بالخط ليقدم إيحاء للمتلقي من خلال تمطيط الحروف مثلا.

- لوحة غلاف سريالية:

في مثل هذا النمط تزين لوحة الغلاف بمجموعة من الألوان المتمازجة و الخطوط المتقاطعة و الأشكال المتداخلة، و هنا تظهر اللوحة معزولة عن العنوان و لا تخدم دلالته المباشرة.

إذن ،ومن خلال هذا العرض المحتشم لبعض أنواع الأغلفة في الرواية نجد أن الغلاف الأمامي يمثل عتبة أساسية لفهم العمل الأدبي و تفسيره و خطوة ضرورية لتفكيك المنتوج الفني و الروائي و تركيبه في مقولات ذهنية نقدية أو وصفية أو في شكل خلاصات تقويمية مكثفة دلاليا و شكليا و تداوليا، خاصة و نحن في عصر بأتت تلعب فيه الصورة دورا حاسما **"خاصة أن إيقاع هيمنتها على حياتنا المعاصرة و توجيهاتها لأهم استراتيجيات التواصل الإنساني يجعلانها بؤرة إنتاج المعنى في الثقافة المعاصرة، فمن يملك القدرة على المناورة بالصورة و التحكم في إنتاجها و تسويقها يستطيع إدارة الموقف لصالحه"**[1]

1-1-5_الغلاف الأخير (الصفحة الرابعة):

لا بد و أن أحدنا عندما يمسك كتابا بين يديه لأول مرة و يبدأ في تصفحه فإن أول ما يلفت انتباهه هو الغلاف الخارجي، و بعدها يقلب الكتاب ليطلع على غلافه الخلفي طمعا في أن يعينه على تكوين تصور مبدئي للعمل الذي سيقبل على قراءته، خاصة و أن البيانات المرفقة في الغلاف الخلفي لا تقل في أهميتها عن نظيرتها في الغلاف الأمامي هذا الأخير الذي **" لا يكتفي بذاته، رغم احتشاده بالتفاصيل، بل يرتبط بالغلاف الخلفي ارتباطا عميقا، و بذلك يكون الغلاف الأخير امتدادا للغلاف الأول و**

[1] ينظر: صلاح فضل: قراءة الصورة و صورة القراءة، دار الشروق، القاهرة، 1997، ص5.

إكمالا له"[1] و ذلك من خلال ما يحمله من بيانات تستدعي وقفة عندها خاصة من القارئ النبيه الذي لا يمر عليها باستعجال و لا ينظر لأي معطى في الكتاب نظرة بريئة أو ساذجة.

و هذه بعض البيانات التي قد نجدها على الغلاف الخلفي:

- توثيق لما صدر للمؤلف من أعمال تعلوها صورة شخصية أحيانا.
- ملخص سيرة ذاتية لأهم المحطات الثقافية و النضالية في حياة الكاتب.
- إشادة بالعمل من قبل ناقد أو كاتب أو ناشر.
- مقاطع من النص للاستشهاد.
- إشارات دالة على نصوص الرواية أو عقدتها أو أهم نصوصها أو أية ميزة فنية.
- فضاء أبيض خال من أية إشارة.

و يمكن تصنيف مجموع هذه النصوص في نمطين، الأول توثيقي موضوعي، يسعى إلى التعريف بالمؤلف بالدرجة الأولى، و تلك مقدمات مهمة لأصحاب مدارس معينة في النقد تهتم بالكاتب و بيئته، و الثاني تحليلي ذاتي يحاول تقديم وجهة نظر في الرواية و مكانتها و قيمة هذا النص تعتمد على موقعه بالدرجة الأولى، و لا ريب أن الملاحظات النقدية التي ملأت الغلاف الأخير لرواية "**الصدمة**" تثير شهية القارئ للإطلاع على هذا العمل و سبر أغواره.

تلكم إذا نظرة موجزة على عتبة الغلاف، إلا أننا لن نفارق هذه العتبة لنطأ عتبة أخرى قبل أن نأتي على ذكر بعض الوظائف التي يضطلع بها الغلاف. و لعل **(علي جعفر العلاق)** قد لخصها في قوله " الغلاف بوجهيه الأول و الأخير يتجاوز وظيفته التداولية التي تعني التسمية و التصنيف و نسبة النص لصاحبه و توثيق النص زمانا و مكانا،/.../ إنه يقوم بمهمة إيجابية: يعد المتلقي منذ البداية لقراءة الكتاب قراءة محددة، و يهيئه منذ العنوان، لأفق تأويلي خصب"[2]

---

[1] علي جعفر العلاق: المرجع السابق، ص 62.
[2] المرجع نفسه، ص 64.

و نجد من خلال هذه المقولة أن أهم ما يؤكد عليه **علي جعفر العلاق** من بين كل ما ذكره للغلاف من وظائف (التسمية، التصنيف، بنية النص لصاحبه، توثيق النص،....) هو الوظيفة "التهييئية" أو الإعدادية التي يوفرها الغلاف للمتلقي قبل ولوجه إلى عـــالم المتن ليكون الغلاف بذلك بمثابة علامات الطريق التي تمد القارئ ببيانات ضرورية قد تضمن له السير الحسن في مشوار تلقيه للنص و تنقله عبر مساراته المختلفة.

1-2- عتبة الفضاء النصي: Espace textuel

" الخط هندسة روحانية و إن ظهرت بآلة جسمانية"

*إقليدس**

- تعتبر حاسة البصر عند المتلقي من أهم الرهانات التي باتت تعول عليها الكتابات الأدبية - الحداثية خاصة- في إعطاء الخطاب قوة دلالية و تبليغية، و هذا طبعا في عصر أصبحت فيه الصورة من أهم الرموز التي تنازع اللغة في إيصال الدلالة، بل إن اللغة في أحيان كثيرة باتت تتوسل الصورة من أجل إعطاء الدلالة قوة إقناعية، حتى أن النظريات الحديثة " **منحت منطقة البصر في القراءة دورا لا يقل أهمية عن المنطقة الذهنية، و لم تعد الأخيرة المرجع القرائي الحاسم في تقرير مصير القراءة؛ فبدخول القراءة عصرا جديدا على وفق النظريات الحديثة و لاسيما السيميائية و التلقي، أصبحت لمنطقة البصر فاعليتها المتميزة مانحين إياها بطاقة السفر إلى طبقات النص و حرية التحرك فيها و ذلك من أجل التعرف السليم على حيواته و استكناه معانيه**"[1]

و بالتالي فإن ما يبرر التفات النقد الحديث للشكل البصري للنص هو كونه (الشكل البصري) لم يبق عنصرا محايدا يمكننا أن نحيله إلى صورة أخرى دون أن يتغير المعنى، و نظرا لكون الشكل أو الفضاء البصري أصبح يعضد اللغة و يعطيها جواز سفر إلى مملكة التلقي فإنه " **من الطبيعي أن تتعدد مجالات اشتغال السيميوطيقا في الحقل البصري ذاته بحيث تتراوح بين دراسة المعطيات البصرية الثابتة خصوصا ذات السمة الأيقونية الخالصة، و دراسة المعطيات البصرية المتحركة (صور السينما، التلفزيون، و الصور المتحركة)، و دراسة المعطيات البصرية اللغوية (الخطوط ،التنضيد الطباعي للصفحة...)**»[2] و بما أننا نشتغل في دراستنا هذه على العتبات النصية فإننا سنخصص الحديث في العنصر المذكور أنفا فيما قاله **محمد الماكري** أي "المعطيات البصرية اللغوية" في النص، و عادة ما يعرف هذا المعطى بـ " **الفضاء**

---

*أبو بكر الصولي:أدب الكاتب،ت:محمد بهجت الأثير،دار الباز للطباعة والنشر،د.ت.،ص41.

[1] محمد صابر عبيد : المغامرة الجمالية للنص الشعري، دار الكتب الحديث، إربد، دار جدار للكتاب العالمي، عمان، 2007، ص 102.

[2] محمد الماكري: الشكل و الخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، المركز الثقافي العربي، بيروت-لبنان، 1991، ص41-42.

النصي" (espace textuel) و الذي يقصد به: " الحيز الذي تشغله الكتابة – باعتبارها أحرفًا طباعية- على مساحة الورق و يشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف، و وضع المطالع، و تنظيم الفصول، و تغيرات الكتابة المطبعية و تشكيل العناوين و غيرها"[1].

لذا ستقوم دراستنا لعنصر الفضاء النصي هنا من منطلق تسليمنا وقتا عتنا بكون الفضاء النصي ليس بالعنصر المحايد الصامت حتى في النصوص التي لم تتحكم في إنتاجها مقصدية توظيف و تقصيد عنصر الفضاء.

و بما أن « المثال يوضح المقال» فلا بأس هنا أن نعقد علاقة تشبيهية –قد تكون معقولة إلى حد ما- بين كل من الإخراج السينمائي أو التلفزيوني للأفلام مثلا، و الإخراج الطباعي للكتاب الأدبي، و ذلك على اعتبار أن السينما تعتبر من أقرب الفنون و الميادين إلى عالم الأدب، و مفاد فكرتنا أن أحداث أي فيلم أو عمل سينمائي أو تلفزيوني تبقى « خارج دائرة الضوء» أو مجرد أحداث ورقية معزولة في فضاء داخلي إلى أن يتم إخراجها أو تحويلها إلى فيلم سمعي بصري ناطق بعدة لغات « صوتية و بصرية» ، على أن ما يهمنا هنا هو أن عملية الإخراج هذه –بداهة- لا يمكن لها أن تكون بأي حال من الأحوال معزولة بشكل تام عما يخدم رؤيا أو فكرة الموضوع المطروح أو لنقل مقصدية صاحب العمل؛ فلباس الممثلين مثلا و شكل الفضاء الجغرافي الذي يتحركون فيه و طريقة حركتهم في هذا الفضاء و حتى الألوان المستعملة، و كل المعطيات الإخراجية و غيرها تعتبر أيقونات دالة و أرضا خصبة للتأويل خاصة بالنسبة للاتجاهات النقدية المهتمة بنقد الثقافة و الصورة*، خاصة و أن المعطيات الإخراجية التي تحدثنا عنها و غيرها نادرا و نادرا جدا ما تكون محايدة أو مجانية أو غير مقصودة، بل على العكس من ذلك نجدها تلتحم، بل " تنصهر " مع الموضوع (أو السيناريو) الخاضع لتوجه مرسله مانحة إياه قوة إبلاغية لما يود المؤلف

---

[1] Mitterrand: le discours du roman, France, ed, P.U.F (écriture) 2 ed 1986

نقلا عن:حميد لحميداني:بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء– المغرب ،ص55.

* للتوسع: ينظر: عبد الوهاب المسيرى: دراسات معرفية في الحداثة الغربية، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، مصر 2006.

إيصاله أو الإقناع به، لنقول بذلك إن هذه المعطيات تمد السيناريو بأمصال خاصة إذا تعلق الأمر بالسينما الحديثة التي باتت تستهدف العين قبل الأذن لما لذلك من تأثير على المتلقي، يسعفها في ذلك التطور الهائل الذي عرفته وسائل الإخراج، و لعل كل ما سبق و آن قلناه ينسحب على علاقة المتن بفضائه النصي (أو جغرافيته)، كيف لا و مجال الاتصال الأدبي " **لم يكن بمعزل عن هذا التطور الذي احتلت معه القناة البصرية الإدراك و التواصل مقدمة الاهتمامات**"[1]. فكلما كان الناشر (أو المؤلف) ذكيا في إخراج عمله إلى جمهوره كلما عزز تداولية أوفر لعمله و فهما أسلم له، خاصة و أن " **وسائل الطباعة و التصنيف، و التصوير و النسخ وفرت جميع أسباب انتشار الخطاب المطبوع و المصور في شكل جيد يوفر لقطبي التواصل إمكانات تنويع تعبيري بمراعاة أبسط جزئيات العرض و تفاصيل القناة المعتمدة للعرض سواء في مجال الطباعة و النشر، أو في مجال الإعلان التجاري و الفنون المستغلة للقنوات السمعية البصرية**"[2] لنقول بذلك إن هذا الوضع التقني الجديد بات متكأ قويا يستند إليه كل مؤلف لأجل إحراز أكبر نسبة تأثير و تفاعل مع المتلقي ليكون الخط بذلك " **ليس مجرد زخرف أو ديكور خارجي، بل هو تشكيل منغرس في بنية اللغة المنغرسة**"[3]

و نحسب أن حديثا هنا عن الكتابة و الفضاء النصي سوف يغلب عليه نوع من التعميم الذي قد يكون مخلا –ما لم نأت على شيء من التعقيب السريع على بعض النظريات التي اهتمت بالكتابة أو الفضاء النصي و قيمته التعبيرية، على أن اختيارنا للعرض المحتشم لهذه النظريات نابع من رغبتنا في إعطاء القارئ – الذي لا نعتقد أن هذه الأمور تشكل شيئا جديدا لديه– فكرة و لو جزئية عن ارتباط الكتابة بجذور تنظيرية لمجموعة من الباحثين و النقاد و اللغويين و حتى الفلاسفة بل و حتى علماء الإثنولوجيا؛ و ذلك أنه من الباحثين من يرى ضرورة تناول موضوع الكتابة من منظورات إثنولوجية، بدعوى ارتباط الكتابة بمجالات السحر، و الدين، و حتى

[1] محمد الماكري: المرجع السابق، ص 5.
[2] المرجع نفسه، ص 6.

التصوف*، أكثر من ارتباط اللغة بباقي المجالات، لذلك فنحن نؤكد مرة أخرى على أن هذه الوقفة ليست سوى مختصرات أو ومضات جد خافتة لا تتعدى كونها مجرد إحالات للقارئ للإطلاع الموسع عليها، خاصة و أن اعتمادنا للتفصيل هنا سيغرقنا في مسارات لغوية و تاريخية و نقدية و فكرية و فلسفية بل و إثنولوجية، لا يدعي بحثنا أنه في قدرة أو استعداد للمغامرة معها خاصة و أنها ستحيد بنا كثيرا عن اتجاه موضوعنا الرئيس.

و قد اخترنا هنا الحديث عن ثلاث نظريات تطرقت – من قريب أو بعيد– لموضوع الكتابة و الفضاء النصي، و اهتمت به لكن هذا الاهتمام و درجته المتفاوتة من نظرية إلى أخرى و كذلك زوايا النظر، هو ما يمثل نقاط اختلاف بين كل نظرية و أخرى و أول ما سنبدأ حديثنا به هنا هو اللسانيات.

1-2-1-1- الكتابة و اللسانيات:

إن اللسانيات على الرغم من إعطائها مركزية كبيرة للدليل الصوتي على حساب الدليل اللغوي، إلا أننا لا نستطيع القول إنها قد غضت الطرف بشكل تام عن الدليل اللغوي البصري بل إنها عالجته من منظور خاص متحكم في تحديدها لموضوع استعمالها، و ذلك أن عمدة اللسانيات (فرديناند دي سوسير.ferdinan de saussur) يعتبر أن أهمية الكتابة تتمثل بالنسبة لبحث اللساني فيما هو كوني مشترك بين أكبر عدد ممكن من اللغات التي تلزمه معرفتها و التي تتأتى في الغالب عبر الكتابة إذ يقول:

---

* و هذا تقريبا ما نجد تبريرا له من أحد جوانبه عند ابن خلدون في مقدمته، حيث حدثنا عن ارتباط حروف الكتابة بمعتقدات معينة، و يعزو هذا إلى جماعة المتصوفة (الغلاة منهم) الذين ربطوا كل حرف بما يعتقد أنه دال عليه، و قد تحدث ابن خلدون عن هذا في إطار ما سماه " فصل في علم أسرار الحروف" معتبرا أن هذا الأخير هو " من تفاريع علم السيمياء" و لنقرأشيأ من رأيه بخصوص علم أسرار الحروف الذي يقول عنه: « هو المسمى بهذا العهد بالسيمياء، نقل وضعه من الطلسميين إليه في اصطلاح أهل التصرف من المتصوفة، فاستعمل استعمال العام في الخاص، و حدث هذا العلم في الملة بعد صدر منها، و عند ظهور الغلاة من المتصوفة و جنوحهم إلى كشف حجاب الغيب و ظهور الخوارق على أيديهم و التصرفات في عالم العناصر، و تدوين الكتب و الاصطلاحات، و مزاعمهم في تنزل الوجود عن الواجد، و زعموا أن الكمال الأسمائي مظاهره أرواح الأفلاك و الكواكب، و أن طبائع الحروف و أسرارها سارية في الأسماء، فهي سارية في الأكوان على هذا النظام و الأكوان من لدن الإبداع الأول تنتقل في أطواره و تعرب عن أسراره، فحدث لذلك علم =أسرار الحروف، و هذا من تفاريع علم السيمياء لا يوقف على موضوعه و لا تحاط بالعدد مسائله، تعددت فيه تآليف اليوني و ابن العربي و غيرهما ممن اتبع آثارهما. و حاصله عندهم و ثمرته تصرف نفوسهم الربانية في عالم الطبيعة بالأسماء الحسنى و الكلمات الإلهية الناتشة عن الحروف المحيط بالأسرار السارية في الأكوان»

ابن خلدون: مقدمة ابن خلدون، دار الشرق العربي، بيروت-لبنان، حلب-سوريا، 2004، ص 47

" لا إننا نعرفها (اللغات) عموما إلا عبر الكتابة، و حتى بالنسبة للغتنا الأم فتدخل الوثيقة في كل وقت و حينما يتعلق الأمر بقول متكلم من مسافة ما، يكون من الضروري أيضا الرجوع إلى الشهادة المكتوبة"[1].

لكن على الرغم من كون **دي سوسير** يعتبر الدليل الخطي "الكتابة" مهمة في مواضع معينة، إلا أن الأهم بالنسبة إليه يبقى دائما هو الدليل الصوتي لتبقى اللسانيات البنيوية بذلك متمركزة حول الدليل الصوتي (Phonocentrisme) على حساب الدليل الخطي؛ **فدي سوسير " يرى أنه إذا كان الحرف المكتوب سندا ضروريا بالنسبة للسانيين الذين يجهلون كل شيء عن فيزيولوجيا الأصوات المتلفظة، فإن ترك الحرف المكتوب يمثل بالنسبة له الخطوة الأولى نحو الحقيقة، لأن دراسة الأصوات ذاتها هي التي تمنحنا السند الذي نبحث عنه"[2].**

هذا إذا عن **دي سوسير**، و إذا ما انتقلنا إلى لساني آخر هو (بلومفيلدBloom field) فسنجد أن رأيه لا يختلف عن سابقه " **فهو يرى أن دراسة الكتابة تقتضي معرفة باللغة في حين أن العكس ليس صحيحا، فالاهتمام الذي يوليه الفيلولوجي للنصوص الأدبية و الدلالات الثقافية يختلف عن اهتمام اللساني بلغة الجميع، من هنا يبدو لديه من الأنسب أن تتم دراسة الخطاب العادي قبل الانصراف إلى الاهتمام بالكاتب و الأدب "[3]**

وعموما فقد بقي طرح مشكل الكتابة في الأدبيات اللسانية في أوروبا و أمريكا مرتبطا بالوجهة السوسيرية التي عرف معها الدليل الصوتي هيمنة كبيرة في النظر إلى الخطابات، لكن يبقى هناك تباين في وجهات النظر مردها إلى تباين المرجعيات و المنطلقات التي أطرت مسار الدرس اللساني في مرحلة ما بعد سوسير.

---

[1] F.de saussur, cours de linguistique général, édition critique, préparée par Fullio de Mauro, ed (3), Payot, 1980, P 44.

[2] محمد الماكري: المرجع السابق، ص 75.

[3] المرجع نفسه، ص 79.

1-2-1-2- علم الكتابة (الغراماتولوجيا):

عمل منظرو هذا الاتجاه على تجاوز المرحلة التاريخية في التعامل مع موضوع الكتابة، و ذلك من خلال الكشف عن القوانين التطورية إضافة إلى تقديم تعريف مستفيض لواقعة الكتابة نفسها بين باقي الفعاليات السميوطيقية الأخرى.

إلا أن هذا العلم شهد أقصى مداه في مرحلة لاحقة عند ما لبس لبوسا نقديا فلسفيا مع التفكيكي المعروف (جاك دريدا Jaques Derrida) الذي ارتبط علم الكتابة باسمه، على الرغم من أنه استعاره (المصطلح) من (جلب.ج.J.Geleb) الذي ألف كتابا بعنوان " **نظرية الكتابة أسس الغراماتولوجيا**"، و كان عمل **جلب** حجر أساس في هذا الاتجاه الذي شهد أقصى استنفاذ له مع **جاك دريدا** الذي كان أهم ما قدمه هو " **نقده الهدمي الصارم للطروحات السوسيرية التي وجهت البحث اللغوي بعيدا عن الصنف المكتوب من الأدلة اللغوية**"[1]

و نجد أن **محمد الماكري** يصوغ نقاطا يختصر فيها انتقادات **جاك دريدا** للطرح السوسيري و تتمثل في:

1- وجود تعارض في صلب نظرية سوسير بين الأطروحة العامة حول اعتباطية الدليل و الفكرة الخاصة القائلة بالتبعية الطبيعية للكتابة.

2- لا يمكن التفكير في الدليل إلا عبر مؤسسة دائمة تبرز حضوره الدائم أو المستمر أي عبر حضور الأثر (trace) أو البصمة التي يحفظها فضاء الكتابة و تتضمن في المكان و الزمان (هنا و الآن)، مجموع الاختلافات القائمة، بصورة قبلية، و هذا يعني أن الكتابة تقتضي في الوقت نفسه موضعة فضائية، و موضعة زمانية، و علاقة بالآخر.

و كان هذا النقد الذي وجهه **دريدا** للطرح السوسيري مرده الرغبة في إعادة الاعتبار للدليل الخطي ليؤكد بذلك أن " **الكتابة هي إشارة و آليات لإنتاج قراءات**

[1] المرجع نفسه، ص 82.

مختلفة، تختلف باختلاف الأزمنة و ما تسمح به من معارف و علـوم و أيضـا فـي كيفية استعمال هذه الأدلة/ الإشارة لتوليد الدلالات"[1]

1-2-1-3- علم الخط (الغرافولوجيا):

كانت بدايات هذا العلم تتعلق بالاعتماد على شكل الخط من أجـل الكشـف عـن السلوكيات و الطبائع، و ذلك من خلال إقامة شبه مماثلة بين تفاصيل الوجه و الخط في كونه يكشف مورفولوجيا الوجه عن جوانب من شخصية كل إنسان، و قد عرف هـذا الاتجاه مع (**لافاتير** (LAVATER) خاصة في بداية القرن التاسع عشر ليشهد الربع الأخير من القرن نفسه و بالتحديد سنة 1975 ظهور أول عمل جاد (**للقس ميشون**) بعنوان " **نظام الغرافولوجيا**"؛ حيث قام **ميشون** بدراسة و تحديد (129) صيغة خطيـة في كتابات مجموعة من الأشخاص ليؤسس بذلك مصطلحية الغرافولوجيا الفرنسية التي عرفت امتدادا لها حتى خارج فرنسا، أما عن كيفية دراسته للصـيغ الخطيـة فتكـون بدايتها أولا بتفكيك و تجزيء الكتابة حسب صيغتها أو شكلها من أجل الإحاطة بطريقة كتابة كل حرف، و منه يتم تحديد دلالة لصيغ الكتابة بالانطلاق من هذه الحـروف، و مثال على ذلك فقد " **كانت الكتابة السميكة و الكتابة التي تصعد فيها الحروف تدريجيا إلى أعلى من بداية الكلمة حتى نهايتها دليلا لديه على الصراحة و السذاجة، في حين أن الكتابة المتشابكة التي تتشابك فيها الأجزاء العليا من الحروف بالأجزاء السـفلى فيما بين السطور، تعتبر دليلا على الغموض و خطأ التقديرات**"[2]

وإلى جانب الغرافولوجيا الفرنسية التي استهدفت الحرف بالدراسة بالدرجة الأولى و جعلت منه منطلقا للكشف عن العديد من الدلالات المتعلقة بصاحبه، فقد ظهر من اهتم بشكل السطر أيضا، و هذا ما استهدفته الغرافولوجيا الألمانية التـي اهتمـت بمرونـة السطر و الإيقاعات و الحركة، كما اهتمت بعلاقات الشكل الناتج بالحركة التي أنتجته و هذه الطريقة ساعدت في استكشاف الدينامية الغريزية للفرد و كذا حوافزه و إمكانـات تكيفه و مشاركته.

[1] حسين خمري: المرجع السابق، ص 311.
[2] محمد الماكري: المرجع السابق، ص 84.

1-2-2- مظاهر تشكيل فضاء النص:

بعد عرضنا المقتضب لما سبق من نظريات متعلقة بالكتابة و الفضاء النصي سنلتفت الآن إلى عرض بعض ما وقع بين أيدينا من مظاهر تشكيل الفضاء النصي، و قد وجدنا أن الباحثين و الدارسين قد رصدوا لنا مجموعة لا بأس بها من المظاهر التي قد يكثر مصادفتها في النصوص الروائية، و قد اخترنا أن نتطرق هنا لأهم هذه المظاهر:

1-2-2-1- الكتابة الأفقية البيضاء:

وهي الكتابة المعهودة و الطبيعية و الشائعة التي تكتب من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار في اللغة العربية و من أقصى اليسار إلى أقصى اليمين بالنسبة للغات الأجنبية؛ حيث تكون متتابعة تتابعا خطيا و يسمي **حميد لحميداني** هذه الكتابة عندما تكون غير مبرزة " **بالكتابة الأفقية البيضاء**"، و يرى " **أن هذه الطريقة في الكتابة تعطي الانطباع بتزاحم الأفكار في ذهن البطل الرئيسي في النص الروائي أو القصصي كما أن المساحات السوداء الأفقية تعتبر مناطق نشاط يتم فيها خلق الأشكال لأنها مستقلة عن الحركة البانية المسجلة**"[1]؛ إذن فـ**حميد الحميداني** يرى أن الكتابة الأفقية تعني حركة و تزاحم الأحداث في حين ذهب **محمد الماكري** إلى تأويل ذو وجهة قريبة من علم النفس و ذلك من خلال ربطه لغلبة السواد في الصفحة بالفراغ الداخلي و الرغبة في ترجمة هذا الفراغ على بياض الصفحة حيث يقول: " **إن اكتساح السواد (تواصل، سمك الخط، ضيق الفواصل) يبرز الموقف الانفتاحي و الحاجة إلى ملء الزمان و المكان بأشياء خارج الذات، كما يبرز فراغا داخليا يتم التعبير عنه**"[2]

1-2-2-2- الكتابة العمودية:

يشتغل هذا النوع من الكتابة على عرض الصفحة؛حيث يكون غير مستغل بشكل تام كما هو الشأن في خطط الكتابة الأفقية، و إنما يتم استغلاله بشكل جزئي بحيث لا يكون هناك تساو في طول الأسطر و إنما تتفاوت هذه الأخيرة من حيث الطول و

[1] حميد الحميداني: المرجع السابق، ص 56
[2] محمد الماكري: المرجع السابق، ص 104.

القصر، و قد يكون اللجوء إلى هذا النوع من الكتابة في حال الحوار الذي يستوجب طرفين، و حتى يتم التفريق بين كل منهما عادة ما يلجأ إلى تخصيص سطر لكل ما يتم تداوله في الحوار بين أخذ و رد حتى لو كان الكلام عبارة عن "نعم" أو "لا"، كما قد يتم استغلال عرض الصفحة بشكل جزئي في حال الحاجة إلى " **تضمين النص الروائي أشعارا على النمط الحديث**"[1] كما أن هناك من يعتبر أن " **المساحات البيضاء العمودية تعتبر مساحات سكون لأنها تقدم مناطق متفتحة لا تشهد أية عملية بناء**"[2]

إذن بخصوص كل من الكتابة الأفقية و الكتابة العمودية يمكن أن نسلم مبدئيا بأن "**المتقطع هو مبدأ سكوني في حين أن المتصل مبدأ دينامي**"[3]، لكن يبقى هناك نوع من التردد في إصدار هذا الحكم بشكل مطلق و عام على كل النصوص خاصة عندما يتعلق الأمر بنص أدبي فإننا لا نستطيع إصدار أي حكم تعميمي ؛لأن الأدب ينفلت بسرعة من هذه الأحكام على اعتبار أن لكل نص خصوصياته و مقصدياته التي لا تعلن عن نفسها بشكل تام، و التي تعتبر كل تأويل لها مجرد مقاربة لا أكثر لنقول بذلك إنه في عالم الأدب يبقى كل شيء نسبي.

1-2-2-3- البياض:

يعتبر البياض من الاستراتيجيات السردية التي يلجأ إليها الكاتب لخلخلة مسار التلقي و إحراج القارئ، و نجد لهذه الإستراتيجية عدة أشكال، منها أن يحذف الكاتب عبارة أو كلمة و منها أن يقوم بحذف صفحة بكاملها كما يمكن أن يتخلل البياض بين كل فصل و فصل من الرواية، أما فيما يتعلق بالحذف المعروف بثلاث نقاط مثلا (...) فنجد(**سامح الرواشدة**) يلخص أسباب لجوء المؤلف للحذف في سببين[4] أولهما حسب رأيه متعلق **بالرقابة** في الدولة التي أجازت العمل من خلال إعطائه رخصة الصدور و النشر، و عليه يكون المؤلف مضطرا إلى التخلي -مكرها- عن العبارات أو الجمل التي رفض نشرها لسبب من الأسباب، فيلجأ المؤلف هنا إلى الاستعاضة عن المحذوف

[1] حميد الحميداني: المرجع السابق، ص57.
[2] محمد الماكري: الشكل و الخطاب، ص 102.
[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[4] سامح الرواشدة: إشكالية التلقي و التأويل، جمعية عمال المطابع التعاونية، عمان-الأردن، 2001، ص108_109.

بنقاط موضوعة بين قوسين أو حتى منفردة، و يكون هذا من أجل لفت انتباه المتلقي؛ حيث تكون الجزئية التي حذفها المؤلف مكرها بالغة الأهمية مما يستوجب على القارئ بذل جهده التأويلي من أجل محاولة استحضار المحذوف، و هذا طبعا ما يختلف من قارئ لآخر فيؤدي في النهاية إلى تعدد الدلالات و الرؤى، و قبل أن ننتقل إلى السبب الثاني فيما ذكره **الرواشدة** نجد حسب رأينا أن الرقابة التي تكون سببا في الحذف لا تتوقف فقط عند الرقابة الخارجية المفروضة بل تتعداها إلى ما يعرف **بالرقابة الذاتية** التي يمارسها المؤلف على نفسه بنفسه تجنبا لما قد يلحقه أو يلحق عمله من ضرر جراء ما قد يبثه من آراء أو أفكار في روايته أو شعره، فيفضل بذلك رمي الكرة في ملعب المتلقي من خلال ممارسة الحذف ليوكل إليه (المتلقي) مهمة استرجاع المحذوف الذي قد يفلح أو لا يفلح في النهاية في القبض عليه.

هذا إذا فيما يتعلق بالسبب الأول الذي هو الرقابة، أما **السبب الثاني** وراء لجوء المؤلف إلى الحذف فإنه يكون من تلقاء نفس المؤلف دون أية رقابة خارجية أو ذاتية؛ حيث يفضل المؤلف حذف كلام معين رغبة في جعل القارئ في موقع المنتج للدلالة؛ أي " قارئ إيجابي" يشارك في " ملء الفراغ" حسب ما تتيحه إياه قدراته التأويلية.

هذا إذا فيما يتعلق بحذف الكلمة أو العبارة المعبر عنها بثلاث نقاط أو أكثر، و لكن ظاهرة الحذف قد تتعدى الكلمة أو العبارة إلى صفحة أو صفحات بأكملها، و هذا ما يسميه **(كمال الرياحي)** بـ " **صدمة البياض**"[1]؛حيث يحدث أن يفاجأ القارئ في بعض النصوص الروائية بحدوث نوع من التجاوز؛ و ذلك عندما يكتشف فجأة و هو يقرأ النص بفراغ يفاجئه و يصدمه، كأن يقرأ مثلا في الصفحة رقم ثمانين(ص80) لينتقل بعدها إلى الصفحة التي تليها (ص81) فيصدم بكونها بيضاء تماما و مرقمة فقط أو قد يحذف منها حتى الترقيم ليحال القارئ بذلك مباشرة إلى الصفحة الثانية و الثمانين(ص82) " **فهكذا يفكر القارئ و هو يواجه البياض معتقدا للوهلة الأولى أنه أمام أخطاء الطباعة الشهيرة التي يحدث أن تشتهي – و لأمور تبقى مجهولة- شنق**

[1] كمال الرياحي: حركة السرد الروائي و مناخاته (في استراتيجيات التشكيل)، دار مجدلاوي للنشر و التوزيع، عمان-الأردن، 2005، ص 88.

صفحات من كتاب، غير أن الخروج من لحظة الارتباك و التردد و العودة إلى آخر الصفحات المكتوبة و نقصد صفحة الإعلان عن نية الدخول في مغامرة الاختباء تكشف عن خيبة الظن التقليدي و ظلمنا لفن الطباعة"[1].

و نجد من بين ما يبرر هذا التجاوز المفاجئ أنه قد يوظف لغرض التنبيه على انتهاء أو مرور في الزمن أو الحدث كما قد يدل أيضا على " **تغيرات مكانية على مستوى القصة ذاتها"[2].**

و طبعا فإن هذه التأويلات تبقى مجرد " تخمينات " تكاد تكون غير محدودة، حتى أن هناك من يعطي هذا البياض أبعادا نفسية و يعتبره بمثابة ترجمة لما يختلج في نفسية صاحبه من أفكار و أحاسيس فيكون " **اكتساح البياضات للصفحة (انقطاعات، دقة الأسطر الأفقية، اتساع الفواصل،...) تأكيدا للموقف الانطوائي و الحاجة إلى الوحدة و إلى زمان و فضاء ثابتين تملأهما أشياء نابعة من الذات.... "[3]**

و يحسن بنا في مقام حديثنا عن البياض كعتبة دالة ألا نغيب صوت أحد أبرز المنظرين للتجربة الفضائية في صيغتها العربية، و هو المغاربي (**محمد بنيس**) الذي كان له رأيه الخاص في قضية الفراغ، فلنقرأ ما يقول: " ....**علاقة الخط بالفراغ لعبة، إنها لعبة الأبيض و الأسود، بل لعبة الألوان، و كما أن لكل لعبة قواعدها فإن الصدفة تنتفي، و من لم يؤكد الكتابة على صناعيتها و ماديتها، و عدم الاحتفال بالفراغ يسقط في الكتابة المملوءة التي لا تترك مجالا لممارسة حدود الرغبة، إذ أن كل كتابة مملوءة هي كتابة مسطرة لحد واحد يدعي تملك الحقيقة ليوجد ضمن خط الحياة الميتافيزيقي ببدايته و نهايته المعلومتين....."[4]**. إذن فإلى جانب تنبيهنا إلى عدم مجانية الفراغ و تأكيده على أن " الصدفة تنتفي" فيه،نجد **بنيس** يدعو الكتاب إلى " الاحتفال بالفراغ"، و ذلك في رأيه تجنبا للكتابة المملوءة؛ حيث يرى أن لعبة الفراغ

---

[1] المرجع نفسه: ص 89.
[2] حميد الحميداني: المرجع السابق، ص58.
[3] محمد الماكري: المرجع السابق، ص237.
[4] محمد بنيس: حداثة السؤال (بيان الكتابة)، دار التنوير، بيروت-لبنان ،1985، ص 29-30.

تفسح مجالا للكاتب لممارسة الرغبة التي تصنعها لعبة الفراغ و تفسح لها مجالا واسعا، خاصة و أن الفراغ في حد ذاته هو من أقوى صناع الدلالة في النص.

1-2-2-4- التشكيل التبوغرافي:

لقد أتاح تطور وسائل و مقتنيات الطباعة -كما سبق و أن تحدثنا عنها- مجالا واسعا في جعل المؤلف أو الناشر يختار ما يشاء من أشكال طباعية حسب ما يراه خادما لنصه سواء من الناحية التداولية (التجارية و الإشهارية خاصة) أو من الناحية التأويلية (النقدية)، و بالتالي فقد أصبحت هناك خيارات عديدة للكاتب من الناحية الطباعية، و التي نذكر منها الكتابة المائلة و الممطوطة، و كذلك الكتابة البارزة، تكسير مسار السطر المكتوب، التنويع في سمك و حجم الحروف و الأسطر....، و لكن ما يبقى ثابتا هو أن كل هذه التنويعات لا تكون منفصلة عن الدلالة التي يروم النص تبليغها، بل إنها تتماهى معها لتعضدها و تزيدها قوة إبلاغية أكثر.

و سنعرج باختصار فيما يلي على مظهرين طباعيين هما: سمك و حجم الحروف، و كذلك تكسير مسار السطر:

2-1-1-4-1- سمك و حجم الحروف:

يحدث أن نلاحظ و نحن نقرأ نصا معينا تباينا في كتابة الكلمات أو بعض الأسطر من حيث سمك حروفها، فتكون أحيانا بارزة و غليظة و كأنها تريد أن تقول ما لم تقله بقية الكلمات أو الأسطر العادية، و هذا المظهر يعتبر من المنبهات الأسلوبية؛ إذ هو نبر خطي بصري يأتي لتأكيد كلمة أو عبارة، و لا يختلف دوره الإيجابي عن دور النبر الصوتي في الكلام.

2-2-2-4-1- تكسير مسار السطر:

يعرفه **محمد الماكري** بأنه " **إجراء ينتج عنه مباشرة تغيير لمسار حركة العين على المسند، تغيير يخرق الخطية المألوفة في تقديم أسطر الفضاء النصي و في قراءتها**"[1]؛ ذلك أن الكتابة الخطية لا تمثل شيئا جديدا للقارئ الذي يرى فيها أمرا جد طبيعي، و قناة تواصلية مألوفة دون أية التواءات أو مفاجآت، و على العكس من ذلك

[1] محمد الماكري: المرجع السابق، ص 234.

فإن تكسير مسار السطر يحدث خلخلة لدى المتلقي الذي لم يألف مثل هذه الألاعيب الكتابية التي تضطره إلى إنعام النظر و البصر و البصيرة لأجل استنطاقها و الكشف عما تود قوله بطريقة مخاتلة حيث أن " **القوة التصويرية للسطر تبطئ سير العين و ترغم الذهن على التوقف أمام المحسوس، و هذا البطء ناتج عن كون التصويري يلزم الذهن بمبارحة خطاب المعنى في السطر التي اعتادها الفكر الذي دجنته مواضعات اللغة و الخطاب –إلى جهد بصري غير محدود، يفترض من أجل أن تؤخذ العين بالشكل لذاته**"[1]

نفهم من هذا أن طريقة تشكيل الكتابة، و كيفية توزيع البياض و السواد على الصفحة أصبح يمثل بؤرة تأويلية لا يستهان بدورها في تحديد مسار و وجهة القراءة، و بالتالي أصبح لزاما على القارئ الوقوف عندها بكثير من التدبر و التأني و إنعام النظر من أجل استنطاقها و كشف مخبوئها الذي قد لا يتأتى للقارئ فهم النص دونه، و ذلك أن تجاوز مثل هذه الموجهات القرائية سيعرض القراءة لنوع من " السذاجة التأويلية" التي قد تحيد به عن مقاربة النص.

و لعل خير ما نختتم به حديثنا في موضوع الخط و الكتابة هو ما جاء به(**ابن خلدون**) الذي على الرغم من اعتباره للخط " ثاني رتبة عن الدلالة اللغوية" إلا أنه يعتبر الخط و الكتابة بيان عما في النفس و الضمير" من جهة كونه (الخط) أولا " بيان عن القول و الكلام"؛ حيث يقول: " **اعلم: بأن الخط بيان عن القول و الكلام، كما أن القول و الكلام بيان عما في النفس و الضمير من المعاني**"[2]

[1] المرجع نفسه، ص 112.
[2] ابن خلدون: المرجع السابق، ص383.

2- عتبة اسم المؤلف: nom d'auteur

"إن اسم المؤلف هو اسم علم، و هو يطرح المشاكل التي يطرحها اسم العلم....إن اسم العلم (و مثله اسم المؤلف) له وظائف أخرى غير التعيين، إنه أكثر من تعيين، و من حركة، من إصبع موجه نحو أحدهم، إنه إلى حد ما معادل لعملية وصف"

"ميشال فوكو"(*)

يمثل اسم المؤلف إحدى العتبات النصية التي تتوقف عليها إلى حد بعيد طبيعة سير قراءة النص و مقاربته، و ليس هذا الحكم متأتيا من باب تمجيدنا لمعزوفة ارتباط النص بمؤلفه، و ما يتبعها من أحكام و إسقاطات تاريخية و نفسية و اجتماعية و غيرها مما هو غني عن التعريف في هذا المجال، و إنما جاء رأينا هذا، نابعا من استشعارنا للوظائف المركزية التي يقوم بها اسم المؤلف، وهذا فضلا عن قناعتنا بما ذهب إليه(**نبيل منصر**) الذي يعتبر أن اسم المؤلف " **هو العلامة المعقدة التي تبين وجود مجموعة من الخطابات من خلال خيوط دقيقة تشكل صراحة أو ضمنا، مبدأ وحدتها الكتابية**"[1]؛ أي أن اسم المؤلف من شأنه أن يكشف لنا عن "مبدأ وحدة أعمال الكاتب"، و هذا المبدأ – و ما ينطوي عليه من أهمية- يختلف طبعا من كاتب لآخر حسب توجه كل مؤلف، و بالتالي تعتبر الوظائف الإستراتيجية لاسم المؤلف زيادة على ما ذهب إليه نبيل منصر مبررا قويا للالتفات لهذه العتبة ومنحها قسطا من التقصي و الاهتمام.

على أن ما ينبغي علينا عدم تجاوزه هنا، قبل حديثنا عن وظائف اسم المؤلف و غيرها مما سيأتي ذكره، هو التوقف قليلا عند بعض المراحل التي مر بها اسم المؤلف -في الغرب خاصة- و زوايا النظر إليه في كل مرحلة من تاريخه.*

(*) ميشال فوكو:ما المؤلف ،الفكر العربي المعاصر،العدد المزدوج (6و7) ،ص117.نقلا عن نبيل منصر المرجع السابق ،ص 37.

[1] نبيل منصر: المرجع السابق، ص 37-38.

* إن الحديث عن المؤلف و تاريخه و قضاياه المختلفة لطالما أسال حبر العديد من الكتاب و النقاد (على اختلاف توجهاتهم و مشاربهم و مرجعياتهم النقدية و الإيديولوجية و الفلسفية) على مر التاريخ لذلك فإن الاستطرادات الطويلة (التاريخية منها خاصة) لهذا الموضوع قد تقودنا إلى غياهب و تشعبات قد تحيد بنا و تبعدنا عن مرامي بحثنا، لذلك نكتفي هنا بالمرور على قضايا قد نراها خادمة لموضوعنا جارية في مجراه، و ذلك لاعتبارات عديدة، أهمها أن دراستنا هنا لاسم المؤلف متعلقة بالدرجة الأولى بالجانب الوظيفي لهذه العتبة (كما سبق الذكر) كما حدد وجهتها جيرار جينيت.

2-1- اسم المؤلف بين الاغتيال الديني و الاغتيال النقدي في الغرب:

أما عن المرجعيات الأولى للاهتمام باسم المؤلف في الغرب فنجد نبيل منصر يقول عنها " **ينحدر الاهتمام باسم المؤلف و من ثمة بسؤاله من عمق أنتروبولوجي بعيد يتصل بحاجة المجتمعات الدينية الغربية إلى "معاقبة" الخطابات الانتهاكية التي تخترق قطب المقدس و الشرعي لتنغرس بحكم قوتها الانتهاكية تلك في أرض المدنس و التجديفي، إن الحاجة إلى تقييم مثل هذه الخطابات هي التي حملت مؤسسة الأدب فيما بعد على الاهتمام بالمؤلف**"[1]

نفهم من هذا أن أولى الشذرات للاهتمام باسم المؤلف لم تكن حديثة النشأة و إنما هي تضرب بجذورها في أعماق التاريخ الأوروبي بخلفية دينية متعلقة بالعصور الوسطى [500-1500م] و على وجه الخصوص بعصر آباء الكنيسة* غير أن ما يهمنا في هذه القضية ليس هو تقديم سرد لتاريخ الاهتمام باسم المؤلف بقدر ما هو محاولة تقصي تبريرات هذا الاهتمام، لنجد أن اسم المؤلف مر بمرحلة زجر عنيف حفلت بشتى أنواع التعقبات و المطاردات، و أن المؤلف كان شخصا" مغضوبا عليه"، لا لشيء إلا لأنه "مرق" عن تعاليم الكنيسة التي تفننت في تسليط أنواع العقوبات و التعقبات و محاكم التفتيش على المؤلفين، و ذلك أن الكنيسة لا ترضى أن يسمع صوت غير صوتها و لا أن يقرأ كتاب غير كتابها، و من هذا المنطلق كان مبرر تعقب المؤلف باعتباره طرفا مسؤولا عما يصدر عنه من آراء و أفكار و قيم في خطابه.

ولكن الطريف في الأمر هو أن ما كان مدانا و مغضوبا عليه بالأمس، بات اليوم صاحب سلطة و محل تقدير و شرف؛ فالتاريخ الذي أدان المؤلف بالأمس، بات اليوم

---

[1] نبيل منصر: المرجع السابق، ص 36.

* سميت المرحلة الأولى من العصور الوسطى بعصر آباء الكنيسة (و هناك من يسميها العصور المظلمة)، لأن السيطرة الكاملة فيها كانت لرجال الدين، و طول عصر آباء الكنيسة كانت حملات الاضطهاد الديني وسيلة تقويم الفكر، و كان الجدل يتم عن طريق التعذيب و الإحراق، و تولت (محاكم التفتيش) ملاحقة المارقين الهراطقة، و كان المتهم محروما من الدفاع عن نفسه، و كان دليل الاتهام مجرد وشاية من مجهول أو سوء ظن، ووصل الأمر إلى حد محاكمة الموتى و نبش قبورهم و مصادرة ما تركوه من أموال.
- ينظر: حسام الخطيب: محاضرات في تطور الأدب الأوروبي و نشأة مذاهبه، و اتجاهاته النقدية، مطبعة طيرين، دمشق-سوريا، 1975، ص 61.

يوفر له الحماية القانونية* بل إن المؤلف أصبح صاحب مرجعية يستند إليها في كثير من الأمور " **و مع كلا الموقفين (الإدانة و التمجيد) انبثقت الحاجة إلى اسم المؤلف لتتحول مع نهاية القرن التاسع عشر و بداية القرن العشرين إلى قوانين صارمة لحقوق المؤلف**"[1]، هذه القوانين التي بلغت في حزمها و صرامتها درجة تسليط غرامات مالية، بل و عقوبة السجن على من يلحق المساس بحقوق المؤلف، لكن ما نعرفه جميعنا، هو أن هذا الاعتراف بحقوق المؤلف من الناحية القانونية، قابله من الجهة الأخرى تنكر نقدي (بمرجعيات فلسفية)، لنقول بذلك إن المؤلف قد تعرض في تاريخه لاضطهادين أولهما ديني (كنسي)، و ثانيهما نقدي بمرجعية فلسفية قوامها العبارة الشهيرة "موت الإنسان" عند (**ميشال فوكو** Michel Foucault) لتتبعها مقولة موت المؤلف عند (**رولان بارث** Roland Barth) هذه القناعة الفلسفية التي تبنتها العديد من المناهج الشكلانية التي أشهرها طبعا (البنيوية) "**التي أعدمت -مع اللسانيات- المؤلف عندما ركزت على الدال و المدلول، و أقصت المرجع و كل ما هو مادي خارجي عن المعطى اللغوي، و قد مكنت عملية تقويض المؤلف من أداة تحليلية ثمينة و ذلك عندما بينت بأن عملية القول و إصدار العبارات عملية فارغة في محمولها و أنها يمكن أن تؤدي دورها على أكمل وجه دون أن تكون هناك ضرورة لإسنادها إلى المتحدثين**"[2]

إذا فالبنيوية نظرت إلى الخطاب أو النص على أنه سيد نفسه و ليس مفعولا به و ذلك عندما تنكرت للمؤلف و اعتبرت أنه لا يقدم شيئا للنص، و تكون البنيوية بذلك قد " **كشفت عن نزعة لا إنسانية، بمعنى أنها لم تؤمن بقدرة الإنسان على التأثير في التاريخ، و الواقع الاجتماعي بوصفه ذات فاعلة، بل نظرت إليه بوصفه منعزلا و**

---

*لقد عمل المجتمع الرأسمالي على تثبيت هوية المؤلف بشتى الوسائل (تشريع حقوق المؤلف، و تحديد العلاقات بين المؤلفين و الناشرين و ضبط حقوق إعادة الطبع...)، حتى أن الاتفاقية الموقعة بجنيف (6 أيلول 1952)، و المعدلة في باريس (24 تموز 1971)، تنص في مادتها الأولى على اتخاذ كل التدابير اللازمة لضمان حماية كافية و فعالة لحقوقهم. ينظر: جميل حمداوي: هل عتبة اسم المؤلف ضرورية لمقاربة النصوص الأدبية؟(17/03/2010) http//www.arabiancreativity.com/j-hamdaoui4.htm

[1] الموقع الإلكتروني نفسه.

[2] الموقع نفسه.

خاضعا لهيمنة الأنموذج اللغوي و الأنساق البنيوية، و بذا جردته من أية حرية أو قدرة على ممارسة الإرادة الإنسانية"[1].

و تكون البنيوية بهذا الحكم "الإقصائي" للمؤلف و دوره في عملية التواصل قد"تحدت بعض المفاهيم التقليدية التي تبناها النقد لفترة طويلة، مثل القول بأن النص هو طفل المؤلف، و أنه يعبر عن ذاته،" **فالبنيويون يصلون في رفضهم لذات المؤلف أصلا إلى القول بأن المؤلف قد مات، و هذا ما يؤكده رولان بارث الذي يعتبر أبرز أقطاب البنيوية و التفكيك على السواء؛ فالكتاب من وجهة نظر بارث أناس يملكون موهبة المزج أو خلط كتابات موجودة بالفعل و هم لا يستخدمون الكتابة للتعبير عن أنفسهم و ذواتهم، بل للاستفادة من قاموس اللغة الذي كانت قد تمت بالفعل و من مفردات الثقافة القائمة"[2].**

إذا فالبنيوية أدارت ظهرها للمؤلف، بل قذفته وراء الشمس معتبرة أن دوره لا يزيد عن مجرد "مزج أو خلط كتابات موجودة بالفعل"، بل اعتبرت أن الكتابة عندهم (المؤلفين) لا تعدو كونها "مطية" للاستفادة من قاموس اللغة.

2-2- انبعاث اسم المؤلف من جديد:

كما عودنا عالم النقد في الغرب، فإنه لا يقر له قرار و لا يفتأ يرسي قواعد نظرية أو منهج نقدي معين بيد، إلا و سارع إلى تقويضها وهدمها باليد الأخرى و التطلع إلى البحث عن بديل لها، و عادة ما يكون هذا التقويض نابعا من كشف التناقضات القابعة بداخلها، ليؤكد بذلك بأن "كل منهج يحمل بداخله بذور فنائه"؛ فإعلان البنيوية لموت المؤلف سرعان ما قوبل بأصوات تندد بهذا الإقصاء و تستنكره، و لعل من بين ما يترجم هذا التنديد هو " **تلك الضجة التي أحدثها الطلبة في فرنسا سنة 1968 بدعوتهم إلى سقوط البنيوية لكونها تقتل الإنسان و تقصي التاريخ لحساب النسق و**

---

[1] فاضل ثامر: اللغة الثانية (في إشكالية المنهج و النظرية و المصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث)، المركز الثقافي العربي، بيروت-لبنان، 1994، ص 144.

[2] عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة (من البنيوية إلى التفكيك)، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت ، ص 163.

النظام"[1]، و لكن ما يهمنا هنا هو ما جاء به(**ميشال فوكو Michel Foucault**) ، هذا الأخير الذي أراد أن يتخذ مما ذهب إليه الفكر البنيوي (موت المؤلف) منطلقا من أجل إحياء مفهوم المؤلف و العمل على إعادة بنائه من جديد، معتمدا في ذلك على نقد مفهوم "النتاج" و هذا بعد نقده لمفهوم "الكتابة" ليجد أن النتاج الذي يوحي بدوره بغياب و موت المؤلف لا يمثل أكثر من "وحدة شكلية" هذه الوحدة الشكلية التي لا يمكنها بأي حال من الأحوال أن تكون قادرة على التحول إلى معيار للجمع و النمذجة لنجد **ميشال فوكو** يتساءل هنا: "**إذا لم يكن الفرد مؤلفا فهل يمكن القول بأن ما كتبه أو قاله أو تركه على أوراقه أو ما أتيح نقله من أحاديثه يمكن أن يدعى نتاجا**"[2]

و كنتيجة لنقد مفهوم كل من الكتابة و النتاج " ينبعث مفهوم المؤلف من "**رماد البنيوية" لينهض اسمه بوظيفة أساس تبقى شاغرة لا محالة مع كل غياب يطوله** "[3]

و هذه الوظيفة التي يضطلع بها اسم المؤلف هو ما أردنا الوصول إليه و هو أساسا جوهر ما شيدت دراستنا لاسم المؤلف لأجله، و ذلك طبعا لكون هذه الوظيفة تمثل إحدى أهم مؤثثات العتبات النصية كما صنفها **جنيت**، هذا الأخير الذي نظر لاسم المؤلف على أنه وظيفة بالدرجة الأولى، و من هنا يكون تركيزنا فيما يلي -بشكل خاص- على اسم المؤلف من ناحيته الوظيفية، دون أن نلغي بعض الإشارات و الاستطرادات التي تصب في مرمى الموضوع.

إن وجود اسم المؤلف على غلاف الكتاب يعني حضوره و التعريف بالعمل و توقيعه تجنبا لكل ادعاء و انتحال و سرقة أدبية أو علمية، وعادة ما يتموضع اسم المؤلف " **في أعلى صفحة الغلاف بخط بارز و غليظ للدلالة على هذه الملكية و الإشهار بهذا الكتاب**"[4]، و بالتالي فإن اسم المؤلف كعتبة بات من أهم مكونات الخطاب الغلافي على مستوى التشكيل المعنوي و البصري (إذا كان اسم المؤلف مصحوبا بصورته الفوتوغرافية)، و ترتبط بالنص الإبداعي ارتباطا مباشرا عبر جدلية الإضاءة.

---

[1] جميل حمداوي:اهل عتبة المؤلف ضرورية لمقاربة النصوص الأدبية؟ .

[2] ميشال فوكو: ما المؤلف، الفكر العربي المعاصر، العدد المزدوج (6 و 7)، ص 117، نقلا عن: نبيل منصر المرجع السابق، ص 36.

[3] نبيل منصر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] عبد الحق بلعابد، المرجع السابق، ص 64.

و التفاعل الدلالي، كما أن اسم المؤلف يزكي "شرعية النص" و ذلك لكون عملية تأليف الكتب و نشرها أصبحت محكومة (كما رأينا سابقا) بقوانين صارمة من أجل سلامة التداول الثقافي، و لنا هنا أن نفتح قوسين لنقول فيهما إن هذه القوانين بالرغم من كونها حديثة نسبيا إلا أنها ليست غريبة تماما عن الثقافة العربية الكلاسيكية حتى و لو كانت الآليات مختلفة عن بعضها، إلا أن الهدف –حسب رأينا– هو واحد و هو كما أسلفنا ضمان سلامة التداول الثقافي و الحفاظ على حقوق التأليف؛ فالثقافة العربية الكلاسيكية لطالما حاربت كل أنواع و مظاهر السرقات الأدبية و الإنتاحالات حتى و لو كانت مظهرا من مظاهر التناص، بل زيادة على هذا، فإن الثقافة العربية تنظر إلى المؤلف الذي يجهل صاحبه على أنه " **مصدر خطورة و يصير أرضا غريبة تحار فيها الأقدام و تختلط الاتجاهات لغياب نقطة مرجعية مضمونة**"[1] هذا فضلا على أن عملية تأليف كتاب ليست بالأمر الهين و لا المتاح إلا لمن هو أهل له " **فلكي يعتبر النص نصا ينبغي أن يصدر عنه أو أن يرقى إلى قائل يقع الإجماع على أنه حجة، حينئذ يكون النص كلاما مشروعا ينطوي على سلطة و قولا مشدودا إلى مؤلف-حجة**" [2]

2-3- وظائف اسم المؤلف:

بما أن عتبة المؤلف من الوحدات الدالة المشكلة لتداولية الخطاب، و كما أنها من أهم العلامات المكونة للخطاب الغلافي على مستوى النص، فإن **جيرار جنيت** حدد لها مجموعة من الوظائف التي تختص بها :

2-3-1- الوظيفة التعاقدية:

يرى **جنيت** أن اسم المؤلف ينهض بهذه الوظيفة بحسب طبيعة النصوص الأدبية (الخطابية) و خصوصيتها؛ حيث "**يمكن أن تضعف هذه الوظيفة أو تتحيد إلى درجات أدنى في الأجناس التخييلية بل و حتى الشعرية، و يمكنها بالمقابل أن تصبح ذات فعالية أكثر في الكتابات المرجعية، حيث مصداقية الشهادة أو النقل ترتكز بقوة على**

[1] عبد الفتاح كليطو: الكتابة و التناسخ، مفهوم المؤلف في الثقافة العربية، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، دار التنوير، بيروت-لبنان، 1985، ص 75.
[2] المرجع نفسه: ص 13-14.

هوية الشاهد أو الناقـل"[1]، فأن نقوم بقراءة رواية تاريخية لجورجي زيدان مثلا لـيس كأن نقرأ كتابا تاريخيا لمؤرخ معروف.

2-3-2- وظيفة التسمية:

وهي التي تعمل على نسبة الكتاب لصاحبه بإعطائه اسمه، لنقول بـذلك إن علاقـة المؤلف بمؤلفه، هي بمثابة علاقة الوالد بمولوده، فمثلما نقول فلان بن فلان مثلا بالنسبة للأشخاص، نقول كذلك "البيان و التبيين" للجاحظ أو "الكتاب" لسيبويه أو "ريح الجنوب" لابن هدوقة.

2-3-3- وظيفة الملكية:

وهي الوظيفة التي تقف دون التنازع على أحقية تملك الكتاب؛ فاسم الكاتـب هـو الفيصل بين الكتاب و هو العلامة الفارقة على الملكية الأدبية و القانونية لعمله.

2-3-4- وظيفة إشهارية:

وهذا لوجوده على صفحة العنوان التي تعد الواجهة الإشهارية للكتـاب و صـاحب الكتاب أيضا الذي يكون اسمه عاليا يخاطبنا بصريا لشرائه، و تجدر الإشارة إلـى أن الأسماء اللامعة للكتاب المشهورين لها دورها الرئيس نحو استقطاب أذهان القـراء و استغواء وجدانهم، فهي بمثابة الإعلان الذي يكسب رهانه مسبقا.

2-4- حالات اسم المؤلف:[1]

كما هو معروف فإن المؤلف لا يكتب دائما باسمه الحقيقي المسجل في سجل الحالة المدنية بل إنه قد يختار لنفسه أسماء أخرى لغايات في نفسه، و هذا ما تحـدث عنـه **جنيت** في إطار تقديمه لنمذجة وصفية لثلاث حالات أساسية لاسم المؤلف:

2-4-1- الاسم الشخصي: L'Onymat:

وتتحقق هذه الحالة عندما يوقع المؤلف باسمه الحقيقي الذي يحمله في سجل الحالـة المدنية.

[1] نبيل منصر: المرجع السابق، ص 38.

2-4-2- الاسم الغفل: Anonymat:

يكون العمل غفلا في حال افتقاره لتوقيع المؤلف؛ حيث يحرم لسبب من الأسباب من ممارسة الوظيفة – مؤلف، و إذا كان اسم المؤلف يتحول إلى مرجعية خطابية فإن أي خطاب في حال افتقاره لاسم المؤلف من شأنه أن يكون مصدر خطورة (كما سبق).

2-4-3- الاسم المستعار: Pseudonymat:

وهو على النقيض من الحالة الأولى (الاسم الشخصي) يكون محاطا بهالة من الغموض نظرا لكونه غير معروف لدى المتلقي، كما أنه عادة ما يكون مستوحى من إحدى الحقول المعرفية (تصوف، فلسفة، أسطورة...)، منحصرا في مجرد اختيار حر أو متصلا بظروف قاهرة كما هي الحال في الإكراهات السياسية، و لكن عادة ما يكون للاسم المستعار عمرا محدودا و تاريخ صلاحية يتم بعده الكشف عن الهوية الحقيقية لصاحبه "**فكيفما كانت دوافع اختيار الاسم المستعار، فإنه يكف أن يكون خادعا Pseudonymat كلما اتجه المؤلف نحو التكريس، حيث يجهد النقد و تاريخ الأدب في استرداد و كشف القناع و عادة ما يكون هذا القناع حافزا وراء مراكمة سرود ذات طبيعة بيبليوغرافية**"[1].

أي أن سيرة المؤلف هنا مثلا من شأنها أن تكون- إلى جانب معطيات أخرى- مرجعا قويا يثلج صدر المتشوق لإسقاط الحجاب عن الاسم المستعار، و الكشف بذلك عن الاسم الحقيقي ليبدد كل غموض يحيط به، و يكون هذا خاصة في حال تعلق الأمر بالإكراهات السياسية التي قد يتعرض إليها المؤلف.

و نجد أن مؤلفنا الذي سنقوم بدراسة روايتيه، يعتبر أرضا خصبة لتفجير شحناته الدلالية و غذرفة خيطه الخفي فيما يتعلق باسمه المستعار (ياسمينة خضرا).

هذا إذا بخصوص الحالات التي يمكن أن يظهر بها اسم المؤلف " **و لما كانت العملية الإبداعية تواصلية في المقام الأول، فإنها تسير وفق محور أفقي، مدماكاه و نقطتا امتداده الكاتب من جهة و المتلقي من جهة أخرى**"[2]، و نظرا لهذا، فإننا لا نريد

---

[1] المرجع نفسه، ص 39.

[2] الهاشمي أسمهر: المرجع السابق، ص 59.

مفارقة الحديث عن اسم المؤلف قبل أن نصله قليلا بطرفه التواصلي الآخر الذي هو المتلقي الذي يعتبر القطب الجمالي الذي يعول على تفاعله في ترهين جمالي محدد للنص.

وبالتالي لا يمكن لنا أن نتحدث عن العملية التواصلية في ظل غياب المتلقي، و ما نريد قوله هنا هو إن عملية التلقي لا تكون واحدة عند كافة القراء، بل إنها تختلف من قارئ لآخر بحسب معرفة القارئ، أو جهله للمؤلف الذي سيقرأ له، و هذا طبعا لما لهذا الإطلاع المسبق من أثر في تحديد أفق التوقع (كما سبق و أن تحدثنا عن هذه النقطة فيما يتعلق بالوحدة الكتابية للمؤلف) و بالتالي نستطيع القول بأن لاسم الكاتب دور فعال في الطريقة التي سيستقبل بها المتلقي النص، و يمكن أن يكون هذا التلقي على النحو التالي:[1]

القراءة الأولى:

و تعتمد على مدى معرفة القارئ بالمؤلف؛ فهذا الأخير قد يكون معروفا لدى القارئ بالموطن أو بالجنسية دون المعرفة الإبداعية أو التأليفية، و هنا يتحرك حافز التخمين عند المتلقي من أجل التعرف على العمل، و هذا بالاعتماد على المعرفة التي قد تساهم أو لا تساهم في معرفة المطبوع قبل قراءته.

كما أن المتلقي قد تكون المعرفة لديه غير محققة بالمرة و هنا يتجه (المتلقي) إلى المادة التي يحملها بحثا فيها عن إضاءة لاسم المؤلف الذي سيقرأ له.

القراءة الثانية المتكررة:

وهي التي يكون فيها المتلقي على إطلاع مسبق على أعمال المؤلف، و هذا الأمر يساعده على إضاءة النص، و فتح آفاق جديدة لولوج عالمه بوصفه نظاما قوليا يكتسب مصداقيته أو كذبه من مصداقية صاحبه أو كذبها.

[1] ينظر: مصطفى الضبع: المغيب و المجسد (دراسة في قصص الدكتور: سليمان الشطي)، سلسلة كتاب الرابطة(V)، الكويت، 2000، ص 28.

3- عتبة العنوان: Titre

" إن اللغة تتدخل دائما كأبدال و خصوصا في أنظمة الصور، و كعناوين مفاتيح و بنود، و لهذا نخالف الصواب، بالقول إننا نعيش حضارة للصورة و حسب"

"رولان بارث"*

3-1- مفهوم العنوان:

يخبرنا لسان العرب أن الأصل المعجمي لكلمة عنوان تعود إلى مادتين مختلفتين: الأولى (عنا) و الثانية (عنن)، و نجد أن للمادة الأولى جملة من المعاني منها: معنى الظهور، نقول:عنا النبت يعنو إذا ظهر، و كما نجد لهذه المادة معنى الخروج فنقول : عنوت لشيء و أخرجته، و نجد أيضا معنى القصد، و منه قولهم: إياك أعني و اسمعي يا جارة، و عنيت بالقول كذا: قصدت.

و قال ابن سيدة: و في جبهته عنوان من كثرة السجود، كما قال ابن سيدة: العنوان و العنوان: سمة الكتاب، و عنونه عنونة و عنوانا كلاهما و سمه بالعنوان.[1]

أما مادة (عنن) فنجد لها في اللسان المعاني التالية: الأول: الاعتراض: عننت الكتاب و أعننته لكذا: أي عرضته له و صرفته إليه.

و الثاني: الاستدلال، و كلما استدللت بشيء تظهره على غيره فهو عنوان له.[2]

تزود هذه المحاورة المعجمية لمادتي (عنا) و (عنن) الباحث بمرجع أساسي في دراسة العنوان و تحديد وظائفه؛ فالمؤلف يظهر مادته بالعنوان، و يخرجها لنا، و العنوان يشير إلى قصد الكاتب من خلال التسمية التي عرف الكاتب بها، و هو كذلك سمة الكتاب أي علامته التي يعرف بها و تميزه عن غيره من الكتب لتدل عليه، و السمة تكون في وجه المرء؛أي في مكان ظاهر بارز، فهي في الموضوع بأعلاه، و في الكتاب على غلافه، تمتلك الظهور الأوضح و المكان الأسمى، و في العنوان استدلال، فهو يدل على النص، و الدلالة قد تكون مباشرة أو بالتعريض، لذا يقال للرجل الذي

---

*رولان بارث:المغامرة السيميولوجية،تر:عبد الرحيم حزل،مراكش،ط1993،1،ص38.نقلا عن جميل حمداوي: السيميوطيقا و العنونة:ص99.

[1] لسان العرب، مادة عنا.

[2] المرجع نفسه، مادة عنن.

يعرض و لا يصرح ، قد جعل كذا عنوانا لحاجته، و في ذلك إشارة لمخاتلة العنوان، و وجوب إشغال الفكر في فهم مقصديته. كما أن العنوان معترض، اعتراضا يستدعي التوقف، و في الاعتراض مفاجأة و العنوان لكي يدهش و يفاجئ عليه أن يتصف بتركيب فيه تشويق بشكل ما.

هذا إذا فيما يتعلق بالمعنى اللغوي أو المعجمي لكلمة عنوان. و قد وجدنا أن هذه الكلمة تزخر بالعديد من المعاني و الدلالات التي تفتح شهية الباحث للتقصي أكثر على وظائف هذه العتبة في مختلف النصوص.

فالعنوان هو مفتاح تقني يجس به الدارس أو الناقد نبض النص و تجاعيده و ترسباته البنيوية و تضاريسه التركيبية على المستويين: الدلالي و الرمزي، و للعنوان وظائف كثيرة تحديدها يساهم في فهم النص و تفسيره و خاصة إذا كان نصا معاصرا غامضا يفتقر إلى الانسجام و الوصل المنطقي و الترابط الإسنادي.

و على الرغم من كون العنوان يحتل الصدارة في قائمة العتبات من حيث أهميته و وضعه الاعتباري، فيجب ألا نتفاجأ إذا عرفنا أن صفحة العنوان "**لم تظهر إلا في السنوات بين [1475-1480م] ، و بقيت لمدة طويلة حتى تطورت صناعة الكتاب ليظهر الغلاف المطبوع**"[1]؛ حيث كانت المخطوطات قبل ظهور الطباعة لا تحمل صفحة العنوان لهذا يبحث عن العنوان في نهاية المخطوط مع اسم الناسخ و تاريخ نسخه.

"**و قد بدأت أهمية العنوان تبرز من خلال بحث الكاتب عن اسم لمؤلفه، حتى يميز عن غيره من المؤلفات، كما أن أسفار الكتاب المقدس سميت بأسماء الأنبياء في غالبيتها مثلما عنونت العديد من سور القرآن الكريم بعناوين تحمل بعض أسماء الأنبياء و أخبارهم**"[2] لتصبح العناوين اليوم بأنواعها المختلفة تشكل مادة معرفية يشتغل بها علماء العناوين ضمن مشتغل جديد هو (titrologie) أو علم العنونة، الذي يؤكد التحول الذي شهدته حواشي النص من مستوى الحضور الزخرفي المصطنع إلى مستوى العناصر

[1] عبد الحق بلعابد: المرجع السابق، ص 69.
[2] شعيب حليفي: هوية العلامات، في العتبات و بناء التأويل،دار الثقافة،الدار البيضاء-المغرب،2005، ص 13.

البنيوية الفاعلة في تشكيل الخطاب و تحديد سمات النص و هندسته، و هي صيرورة منطقية و ضرورية ما دامت العناوين تنهض بأكثر من وظيفة.

والعنوان هو أول عنصر يواجه القارئ أثناء تفاعله مع النص الروائي؛ فهو ليس مجرد صفحة إشهارية تستهدف استمالة انتباه المتلقي و إغراءه "**إنما هو عنصر تسلطي يمنهج القراءة، و إن هذه السيطرة الفعلية تؤثر في تأويل النص**"[1]، فللعنوان طاقة توجيهية هائلة، فهو يجسد سلطة النص و واجهته الإعلامية التي تمارس على القارئ إكراها أدبيا، و يمثل أيضا الجزء الدال على النص و الرامي إلى إخضاع المرسل إليه، كما أن هناك مجموعة من التقنيات التي تساهم في إعطاء العنوان بعدا إيحائيا آخر كتقنية الغرافيك و الحيز...

3-2- أماكن ظهور العنوان:

هناك مواضع مختلفة من الكتاب يمكن للناشر أو الكاتب أن يختار وضع عنوانه فيها:

1- الصفحة الأولى للغلاف.

2- في ظهر الغلاف.

3- في صفحة العنوان.

4- في الصفحة المزيفة للعنوان.

3-3- أقسام العنوان:

انطلاقا من استقراء الدارسين للكثير من الأجهزة العنوانية وجدوا بأنها تنقسم من الناحية التركيبية إلى ثلاثة أقسام هي: العنوان الرئيس، و العنوان الفرعي و المؤشر الجنسي.

3-3-1- العنوان الرئيس: titre principal

وهو الذي يقوم بمهمة تسمية الرواية، مكانه على الغلاف الخارجي، و قد عمد الناشرون أيضا لوضعه في صفحة داخلية بين الغلاف و صفحة العنوان، و هذه الصفحة تعرف بالصفحة المزيفة للعنوان، و هي تحمل العنوان فقط دون اسم المؤلف و

[1] عبد النبي ذاكر: عتبات الكتابة، مقاربة لميثاق المحكي الرحلي العربي، مجموعة البحث الأكاديمي في الأدب الشخصي، كلية الآداب و العلوم الإنسانية، أكادير، المغرب، 1998، ص 13.

تاريخ النشر و مكانه، و العنوان الرئيس يكون عادة مكتوبا بأحرف بارزة كبيرة دلالة على أهميته و بعده الأيقوني و مركزيته في تبئير دلالات الرواية.

و قد نجد أن العناوين الرئيسة تكون في بعض الحالات متبوعة بعنوان ثانوي (second titre) غالبا ما يفصل بينه و بين العنوان الرئيس بـــ (أو)، و نجد في العنوان الثانوي محاولة لإزالة الإبهام أو الغموض الرئيس، خاصة إذا كان هذا الأخير ذا دلالة عامة.

3-3-2- العنوان الفرعي: sous titre

وهناك من يسميه بـــ "**النص التمييزي**"[1]، و هو "**عنوان شارح و مفسر لعنوانه الرئيس**"[2]، و نجد أن الباحث (**محمد فكري الجزار**) يستعين بميدان النحو من أجل توضيح أوفى للعلاقة الموجودة بين كل من العنوان الرئيس و عنوانه الفرعي؛ فنجده يشبه هذه العلاقة بالعلاقة الرابطة بين طرفي "عطف البيان" في النحو، و هذا التشبيه جاء بالانطلاق من اشتراك طرفي التشبيه (العنوان الفرعي و عطف البيان) في سمات معينة هي التبعية و التوضيح و التخصيص؛ فالعنوان الفرعي يقع في الدائرة الدلالية للعنوان الرئيس، كما أنه يتمتع بمحمول إعلامي مغاير له، و عطف البيان في النظام النحوي هو تابع غير صفة يوضح متبوعه أو يخصصه.[3]

وعلى الرغم من أن العنوان الرئيس قد سمي كذلك نظرا لكونه أساسي، و لا يمكن الاستغناء عن وجوده، إلا أنه قد يحدث في حالات معينة أن تقلب الأدوار ليحتل العنوان الفرعي محل الرئاسة، و يتراجع العنوان الرئيس ، و قد نجد مثل هذه الحال في بعض الكتابات الحداثية، و هنا قد تسعفنا دراسة الناقد الجزائري (**عبد الملك مرتاض**) في التعليل على هذا الأمر؛ حيث أن مرتاض وسم إحدى مؤلفاته النقدية بعنوان: "ألف-ياء": "دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي".

---

[1] عبد النبي ذاكر: المرجع السابق، ص 14.

[2] عبد الحق بلعابد: المرجع السابق، ص 68.

[3] ينظر: محمد فكري الجزار: العنوان و سميو طيفا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب،مصر، 1998، ص 55-56.

و كما هو واضح هنا، فإن العنوان الفرعي قد عمل -من خلال تفصيلاته و الدلالات التوضيحية التي قدمها- على حجب عنوانه الرئيس، هذا الأخير الذي اتسم "**بالفقر اللغوي**"[1] أو الاقتصادية اللغوية الشديدة (ألف-ياء) التي وصلت به إلى درجة الإبهام مما أدى إلى تهميشه حتى أنه لا يمكننا قراءته مفصولا عن البيانات المكملة له بل لا يمكننا حتى نسبته إلى نمط خطابي معين، "**و من وجهة نظر التفكيكية فإن العنوان الفرعي قد عمل على سلب سلطة العنوان الأصلي و فكك هيمنته و عنفه فأحاله بذلك إلى مجرد زخرف**".[2]

هذا فيما يتعلق بجزأين من الجهاز العنواني ككل، إلا أنه يبقى من الأهمية أن لا نهمل اللبنة الثالثة من الجهاز العنواني، و هذه اللبنة هي "**المؤشر الجنسي**" الذي يمثل عتبة لا تقل في أهميتها عن العنوان الرئيس أو الفرعي.

3-3-3- المؤشر الجنسي: Indication générique

إذا تأملنا النصوص الروائية مثلا فسنجد أنه غالبا ما يسجل العنوان الرئيس على ظهر الغلاف و تحته تعيين لطبيعة الكتاب (رواية، قصص، تاريخ، مذكرات...)، و يكون هذا التعيين مكتوبا بأحرف صغيرة، "**و هو بيان إيضاحي يؤكد مدى احترام العمل الإبداعي لخصائص الجنس الروائي و سماته بطريقة جمالية و فنية**"[3]؛ فالمؤشر الجنسي هو بمثابة الهوية/الجنس، التي تحدد سلفا إطار النص الأدبي و انتماءه، و لعله أول ما يثير القارئ، قبل أن يلج عالم النص، متبنيا هوية العمل الذي بين يديه -و لأن العنونة و اسم المؤلف وحدهما إضافة إلى باقي البيانات لا تكفي منفردة لتحديد جنس العمل الأدبي بمعزل عن طبيعة الخصوصية النصية نفسها، و بمعزل أيضا عن تصورات المؤلف للكتابة و اختياراتها التصنيفية المحددة لقضاياها الأجناسية فإن جنيت يعتبر أن" **الإشارة التجنيسية indication générique التي يعلن من خلالها**

---

[1] ناصر يعقوب: اللغة الشعرية و تجلياتها في الرواية العربية (1970-2000)، دار الفارس للنشر و التوزيع، (د ت)، ص125.

[2] حسين خمري: المرجع السابق، ص 379.

[3] ليلى ايت سعيد:عتبات النص:العلاقة بين النص والنص الموازي،قراءة في"الخبز الحافي" للكاتب المغربي محمد شكري (2010/06/03) http//www.seeeen.net/nenes.php?action=view&id=270

المؤلف أن نصه ينتمي إلى جنس الرواية أو القصة أو الشعر عنوانا آخر للنص "[1] أي شأنه شأن كل من العنوان الرئيس والعنوان الفرعي؛ فالإشارة إلى جنس العمل تساعد على جلاء الإبهام الحاصل في تصنيف العمل الأدبي و يساعد القارئ على التعامل معه وفق المعايير التي يحددها جنس العمل، و عدم الضياع في تأويلات أخرى قد يكون العمل الأدبي في غنى عنها.

و على الرغم من هذا إلا أننا نجد في بعض الكتابات نوعا من "التمويه" الذي قد يمارسه المؤلف على المتلقي من خلال إقحامه "**في تجربة لا يمكن الخروج منها بفكرة واضحة عن هوية النص و ذلك حين يأتي المؤشر الجنسي مؤسسا لهوية أخرى لا علاقة لها بالنص و بباقي النصوص الموازية**".[2]

3-4- وظائف العنوان:

يضطلع العنوان كأهم عتبة في النص بمهام و وظائف حاسمة، و لعل الوضع الاعتباري لهذه الوظائف هو ما يبرر تهاطل الدراسات النقدية المهتمة بعتبة العنوان. حتى أن هذه العتبة"**أصبحت جسرا أساسيا لابد من المرور عليه بتؤدة و حذر قبل ولوج عالم المتن**"[3] لكن الأهمية التي يتربع عليها العنوان قد تتباين من نوع أدبي لآخر، كما أن طبيعة الجنس الأدبي للنص من شأنها أن تجعل هذه الأهمية تتضاءل كما من شأنها أن تفرض استحداث وظائف جديدة للعنوان، و هذا ما أثقل على الدرس السيميائي فيما يتعلق بتحديد وظائف العنوان، فعد هذا الأخير ذا وظائف تجل عن الحصر و ذلك من منطلق أن العنوان متعدد المكونات كثير الأنماط، متغير متجدد عبر الأزمان، و يسمي أجناسا أدبية كثيرة التنوع، كما أن الأنواع الأدبية ذات طبيعة توالدية أحيانا و اندماجية أحيانا أخرى، و عنوان الرواية يواجه أكثر هذه التعقيدات و الامتدادات "**لأن الرواية جنس أدبي من أوسع الأنواع الأدبية قابلية لاستيعاب الأجناس الأخرى، و إن كان السرد عمودها الفقري و شكلها الفني**".[4]

---

[1] الموقع الإلكتروني نفسه.
[2] الموقع نفسه..
[3] جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، ص 108.
[4] المرجع نفسه ،الصفحة نفسها.

و يجد الدارس لوظائف العنوان في أبحاث كثيرة أن معظم هذه الدراسات تكرر الوظائف ذاتها بشكل عام، و لا تحدد وظائف معينة لجنس أدبي ما، كما أنه يستوجب أحيانا في دراسة العنوان التركيز على بعض الوظائف دون الأخرى، و هذا حسب القيمة الوظيفية الغالبة على العنوان.

و الآن سنحاول تقديم عرض لأهم ما تم تحديده من قبل الدارسين من وظائف للعنوان:

3-4-1- الوظيفة التعيينية: Fonction désignative

وهي أبسط وظيفة يؤديها العنوان للنص، "**إذ يعين العنوان النص اللاحق له ويميزه عن سواه**"[1] و هذه الوظيفة تشترك فيها كل العناوين، و ذلك للتمييز بين النص و غيره من النصوص، و يصير هذا العنوان خاصا بتلك الرواية.

ومن النقاد من جعل العنوان "**مرادفا للاسم المؤشر لطبيعة الأشياء/.../ فلو لم يكن كل شيء له اسم يخصه لكانت هذه الأشياء ذات طبيعة تشابهية فاقدة لخصائصها**"[2]، و تعتبر الوظيفة التعيينية "**هي الوظيفة الوحيدة الإلزامية و الضرورية، إلا أنها لا تنفصل عن باقي الوظائف لأنها دائمة الحضور و محيطة بالنص**".[3]

و قد يحدث أن يفقد العنوان شيئا من هذه الوظيفة إذا ما صادف أن حملت روايتان أو أكثر العنوان نفسه "**و هذه الملاحظة حتى و إن كانت تبدو سطحية، تنبه إلى تنسيب إنجازية الوظيفة التعيينية، و هنا أيضا ينتصب مبدأ الوظيفة الشاغرة الذي يعمل اسم المؤلف و دال الجنس الأدبي و غيرهما من عناصر النص الموازي على ملئها**"[4]، و مثال على هذا نجد أن هناك روايتين لكاتبين فلسطينيين تحملان العنوان نفسه و هو "الحصار ؛"فالأولى لأديب رفيق محمود (1980) و الثانية لعلي حسني خلف (1983)، فهنا يعجز العنوان على تأدية وظيفة التسمية، و يجب إلحاقه باسم المؤلف، و قد نجد لهذه الظاهرة شبيها في العناوين الأدبية بشكل عام، و لكن حين نعرف أن كل هذه

---

[1] يوسف الإدريسي: عتبات النص (بحث في التراث العربي و الخطاب النقدي المعاصر)، منشورات مقاربات، المغرب، ،ص 51-52.

[2] سليمان كاصد: دراسة بنيوية في الأدب القصصي "فؤاد التكرلي نموذجا"، دار الكندي الأردن، 2003، ص 15.

[3] عبد الحق بلعابد:المرجع السابق نص86.

[4] نبيل منصر: المرجع السابق، ص46.

العناوين تمثل جنسا واحدا، في قطر واحد، و في فترة زمنية متفاوتة، فتلك إشارة قد تكون إلى حد ما سلبية بالنسبة للنص اللاحق و قد تصمه بقلة الإطلاع.

3-4-2- الوظيفة الوصفية: Fonction descriptive

على الرغم من كون العنوان "**يتقدم في البداية بوصفه سندا مستقلا لا يملك من مضمون دلالي سوى ما يحدده له القاموس**"[1] إلا أنه يقدم بشكل أو بأخر وصفا أو إشارة إلى المحتوى؛ إذ إن للعنوان وظيفة دلالية، فالعنوان نص قائم يشير إلى نص يكتب، فهو اعتصار و اختصار مكثف لنص قائم و هناك من يطلق على هذه الوظيفة (الموضوعاتية، الخبرية، المختلطة)، و قد تأتي دلالة العنوان رمزية أو إيحائية يحتاج معها المتلقي إلى حسن تلطف في فهم العنوان، و تعتبر الوظيفة الوصفية ذات طابع موضوعي معرفي تتمركز في المرجع النصي و تركز على موضوع الرسالة، و يحقق العنوان هذه الوظيفة نظرا لوجود الملاحظة الواقعية، و النقل الصحيح و الانعكاس المباشر.[2]

3-4-3- الوظيفة الإيحائية:

وهي أشد ارتباطا بالوظيفة الوصفية، لهذا دمجها جنيت في بادئ الأمر معها ثم فصلها عنها لارتباكها الوظيفي "**و كما يرى جنيت فإن الجمهور المعاصر أصبح يستهويه الإيحاء الأسلوبي للعنونة (connotation stylistique) أكثر من التعيين التقني للعنونة (dénotation technique) ، الذي بدأت تتزحزح قيمته أو لنقل قاربت على الانتهاء أمام العنونة الإيحائية**"[3] و لعل السبب في ذلك هو ميل القارئ دائما للمشاركة في لعبة الغموض التي تحركها اللغة و يتفاعل معها المتلقي عبر محاولاته الدائمة في الظفر بالمعنى "**و إذا كانت وظيفة العنوان الأهم-حسب رأي السيميولوجيين- الإيحاء، فإن ذلك يتداخل مع رؤية الشعرية لوظيفة اللغة، و هي الإيحاء -حسب رأي "كوهن"- فالعنوان جزء من التشكيل اللغوي للنص**".[4]

---

[1] رشيد بن مالك: السيميائيات السردية، دار مجدلاوي، عمان-الأردن، 2006، ص 81-82.
[2] جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، ص 108.
[3] -عبد الحق بلعابد :المرجع السابق، ص83.
[4] جميل حمداوي المرجع السابق،ص109.

3-4-4- الوظيفة الإغرائية: Fonction seductive

عادة ما ينهض العنوان في الأعمال الأدبية بوظيفة إغرائية تتعضد أكثر كلما ابتعد عن التصريح ليقترب من أسلوب التلميح الذي يعمل على لفت انتباه المتلقي و إغوائه من أجل إشباع شعور ما بالفضول تجاه هذا العنوان، و هنا يقول (**الطيب بودربالة**) "**إن العنوان هو بمثابة التسمية التي تلصق بسلعة أو بضاعة ما، و يجب أن تكون لهذه التسمية قوة إشعاعية إشهارية جارفة، لأن الهدف من العنوان هو الإبهار و التأثير لحمل القارئ على اقتناء الكتاب-السلعة**".[1]

فالعامل الإشهاري (الاقتصادي) يكون عادة حاضرا بقوة وقت اختيار المؤلف لعنوان كتابه، فلا يتوقف اختيار هذا العنوان على الجانب التعييني أو الوصفي بل إن فاعلية العنوان قد تكون أحيانا مرهونة بمدى جاذبيته و إغرائه، لذلك نجد أن هناك من يؤكد الوظيفة الإشهارية و القانونية للعنوان و يرى أن "**دلالته تتجاوز الدلالة الفنية و الجمالية لتندرج في إطار العلاقة التبادلية الاقتصادية و التجارية تحديدا، و ذلك لأن الكتاب لا يعدو كونه من الناحية الاقتصادية منتوجا تجاريا يفترض فيه أن تكون له علامة مميزة، و بهذه العلامة بالضبط يحول العنوان المنتوج الأدبي أو الفني إلى سلعة**".[2]

و هذا يعني أن العنوان يقوم مقام العلامة التجارية التي لا تختلف من الناحية الترويجية عن باقي السلع الاستهلاكية الأخرى، و هنا تبرز الوظيفة الإغرائية للعنوان من أجل جذب أكبر شريحة ممكنة من المستهلكين "**فهو النواة المتحركة التي خاط المؤلف عليها نسيج النص، و هذه النواة لا تكون مكتملة، لذلك فهو يأتي لتساؤل يجيب عنه النص إجابة مؤقتة للمتلقي، كإمكانية الإضافة و التأويل**".[3]

هذا و كما نعرف جميعا فإن الناحية التجارية لا تنفصل عن شقها القانوني و هنا نجد أن العنوان ينهض بدور قانوني من خلال كونه يمثل "سندا شرعيا يثبت ملكية الكتاب

---

[1] الطيب بو دربالة:قراءة في كتاب "سيمياء العنوان"للدكتور بسام قطوس،مقالة ضمن محاضرات الملتقى الوطني الثاني"السيمياء والنص الأدبي"،دار الهدى للطباعة والنشر،عين مليلة-الجزائر، أفريل، 2002 ،ص29.

[2] المرجع نفسه ص31.

[3] جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، ص 108.

أو النص و انتماءه لصاحبه و لجنس معين من أجناس الأدب و الفن"[1]، و تعد وظيفة الإغراء وظيفة انفعالية "**و هي وظيفة ذات طابع ذاتي تحمل في طياتها انفعالات ذاتية و قيما و مواقف عاطفية و مشاعر يسقطها المتكلم عن موضوع الرسالة المرجعي فتحسه سننيا جيدا [معجميا] جميلا أو قبيحا مرغوبا فيه أو مذموما محترما أو مضحكا**".[2]

و بالرغم من كل ما سبق ذكره من عديد خدمات تؤديها الوظيفة الإغرائية للمؤلف إلا أن جنيت يشكك في مدى فاعلية هذه الوظيفة، و هذا من منطلق قناعته بالطبيعة المتباينة و المختلفة التي يتم بها استقبال هذا العنوان من الأشخاص أو المتلقين "**الذين لا تتطابق قناعاتهم و أفكارهم دائما مع أفكار (المرسل/المعنون) الذي يريد المرسل إليه (المعنون له) حملهم عليه**".[3]

و نجد أن وظيفة الإغراء قد تتحقق من طريق تحريض المتلقي و إثارة انتباهه و إيقاظه عبر الترغيب و الترهيب، و قد تتحقق بطرق مختلفة (مجتمعة أو متفرقة) منها:

- الغرابة اللفظية: مثل (نسيان كوم) لأحلام مستغانمي.
- المأساوية: مثل: "دنيا التعساء" لياسمينة خضرا.
- التساؤلية في العنوان مثل:بم تحلم الذئاب؟ لياسمينة خضرا.

3-4-5- الوظيفة البصرية أو الأيقونية:

تتمركز هذه الوظيفة في الفضاء المكاني أو الطباعي "**و تهدف إلى تفسير البصريات و الألوان و الأشكال و الخطوط الأيقونية للبحث عن المماثلة أو المشابهة بين العلامات البصرية و مرجعها الإحالي**"[4]؛ أي أن شكل كتابة العنوان أحيانا يكون له علاقة كبيرة بمرجعيته الدلالية، ""**حتى أن وظيفة العنوان مرتبطة جدلا بوظيفة**

[1] ينظر: المرجع نفسه، ص 101.
[2] المرجع نفسه،الصفحة نفسها.
[3] عبد الحق بلعابد: المرجع السابق، ص 88.
[4] جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، ص 101.

الملصق(AFFICHE) و الصورة التي يحملها، و الممكن اعتبارها عنوانا بصريا بينما يبقى العنوان الآخر صورة لغوية".[1]

و ذلك مثلا كعنوان رواية "الميراث" حيث رسمت ألف المد شكل مفتاح، لنقول هنا إن الشكل الطباعي للعنوان يعكس بطريقة مباشرة مضمونه أو دلالته.

تلكم إذا نظرة موجزة عن بعض الوظائف التي يكثر وجودها في العناوين الأدبية، و نقول هنا إن العنوان الروائي قد يؤدي هذه الوظائف مجتمعة و لكن بتفاوت في الدرجة و المستوى، إن كل الوظائف التي حددناها سابقا متمازجة "إذ **يمكن معاينتها مختلطة بنسب متفاوتة في رسالة واحدة. و تكون الوظيفة منها غالبة على الأخرى حسب نمط الاتصال**"[2]، وقد قدم **(جاكوبسون) مفهوما شاعريا و هو القيمة المهيمنة لأن العنوان في نص ما قد تغلب عليه وظيفة معينة دون أخرى**"[3]، و هذا التفاوت له مستويان: الأول ابتدائي يجد تعبيره في وظائف التسمية و الإغراء و الجمالية البصرية، و ذلك لأن هذه الوظائف أولية تنظر إلى العنوان بوصفه نصا متجسدا بذاته و الثاني تناصي، يتمثل في وظائف التعيين و الدلالة و التواصلية؛ حيث لا يمكن تقييم النجاح في تحقيق هذه الوظائف إلا بعد دراسة العلاقة الجدلية بين العنوان و النص الرئيس المتمثل في جسد النص، هنا يتحول العنوان إلى نص ثان تكشفه القراءة.

3-5- العناوين الداخلية: intertitres

وهي العناوين التي يمكن أن نجدها على رأس كل فصل أو مبحث إما مستقلة عن العنوان الأصلي أو مقابلة له، هذا و كثيرا ما توضع العناوين الداخلية في فهرس الكتاب.

و نجد أن العناوين الداخلية تختلف عن العنوان الرئيس من جهة كون هذا الأخير إلزامي الوجود؛ فلا نكاد نتخيل مؤلفا غير موسوم بعنوان يميزه و يعطيه هوية يعرف بها ، في حين يكون الأمر مختلفا بالنسبة للعناوين الداخلية التي يبقى الخيار للمؤلف (أو

---

[1] -يوسف الإدريسي ، عتبات النص (بحث في التراث العربي و الخطاب النقدي المعاصر)، منشورات مقاربات، المغرب، ،ص48.

[2] جميل حمداوي، السميوطيقا و العنونة، ص 102.

[3] المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

الناشر) في وضعها أو التخلي عنها. هذا إضافة إلى كون العنوان الرئيس موجه للجمهور عامة، أما العناوين الداخلية فنجدها أقل مقروئية، "**و تتحدد بمدى إطلاع الجمهور فعلا على النص/الكتاب، أو تصفح و قراءة فهرس موضوعاته باعتبارهم من يرسل إليهم/يعنون لهم النص، و المنخرطون فعلا في قراءته**"[1].

هذا و تجدر الإشارة إلى كون العناوين الداخلية لا تعتبر ظاهرة كتابية حديثة تماما، إلا أنها في الكتابات الحداثية أصبحت تختلف عن باقي الكتابات الكلاسيكية التي كان العنوان الداخلي فيها عادة عبارة عن اسم بطل رئيس أو اسم البلد الذي هو فيه، أو اسم المغامرة البارزة التي يقوم بها "**أما في الحقبة المعاصرة فيرى "جنيت" أنها أحدثت تغييرات فيها تماشيا مع تطور الأجناس الأدبية، منها الرواية و الرواية الجديدة خاصة التي تكون بعض فصولها مرقمة أو تحمل عنوانا أو حرفا أبجديا، إلى غير ذلك من التقنيات الكتابية الجديدة**".[2]

3-5-1- وظائف العناوين الداخلية:

فيما يتعلق بوظائف العناوين الداخلية، نستطيع القول إن هناك نوع من التقاطع فيما بينها و بين وظائف عنوانها الرئيس؛ أي أن ما أوردناه سلفا من وظائف لهذا الأخير، تنسحب -تقريبا- على العناوين الداخلية ؛فالعناوين الداخلية مثلها مثل العنوان الأصلي تعمل إما على تكثيف فصولها أو نصوصها عامة، و إما تفسيرها، و إما وضعها في مأزق التأويل، هذا طبعا مع التنويه إلى وجود خصوصيات تمييزية بين العنوان الرئيس و عناوينه الداخلية، حيث يرى **عبد الحق بلعابد** "**أن الوظيفة الرئيسية التي تتخذها العناوين الداخلية هي الوظيفة الوصفية عند "جنيت"/..../لأنها تمكننا من ربط العلاقة بين العناوين الداخلية و فصولها من جهة، و العناوين الداخلية و عنوانها الرئيسي من جهة أخرى**".[3]

فيعمل كل واحد منهما على إعطاء إضاءة للآخر؛ أي أن العناوين الداخلية تعتبر بمثابة النواة المركزية للفصل الذي تسمه هذه النواة التي قد تساعد القارئ بالانطلاق منها

[1] عبد الحق بلعابد: المرجع السابق، ص 125.
[2] المرجع نفسه: الصفحة نفسها.
[3] عبد الحق بلعابد: المرجع السابق، ص 128.

على بناء تأويله للفصول من خلالها، كما أنها من جهة أخرى تحيلنا إلى "العتبة الأم" أي العنوان الرئيس، و هذا نظرا للعلاقة "الدموية" الرابطة بينهما، هذه العلاقة التي تعضد الخاصية التكاملية -من ناحية التفسير- التي يشترك فيها العنوان الرئيس مع عناوينه الفرعية فيعمل كل واحد منهما على تقريب فهم الآخر، مما يؤدي إلى دفع عجلة التأويل إلى الأمام في سبيل مقاربة وجيهة للنص، مبنية على سياق محدد "**و ذلك أن العنوان ليس زائدة لغوية، و لا هو عنصر انتزع من سياقه، و إنما يمثل مرسلة كاملة من الإنتاجية الدلالية، فهو يقع كاملا على محور الاختيار**".[1]

ومن خلال كل ما سبق نعرف أن العناوين الداخلية تمثل عتبة ذات صلة وشيجة بمحورها الرئيس (العنوان) هذا الأخير الذي "**يقدم لنا معونة كبرى لضبط انسجام النص و فهم ما غمض منه، إذ هو المحور الذي يتوالد و يتنامى و يعيد إنتاج نفسه**"[2]، و لعل العناوين الداخلية تمثل أقوى مثال على توالد العنوان الرئيس و تناميه في سبيل إعطاء وجهة دلالية (أو وجهات دلالية) معينة للنص محصورة في سياق محدد.

3-6- العناوين الفهرسية:

لعل أول ما يقوم به كل واحد منا قبل قراءته لأي كتاب هو المسارعة لتصفح فهرس المحتويات، والاطلاع على العناصر التي يضمها الكتاب، أما إذا صادف و لم نجد هذا الفهرس، فسوف نصاب بنوع من القلق و الانزعاج المتأتيين من وجوب قلب صفحات الكتاب الواحدة تلو الأخرى من أجل معرفة عناصره و محتوياته، و لعل هذا من بين الأمور التي تؤكد الوضع الاعتباري الذي يحتله الفهرس في سلسلة العتبات المحيطة بالنص؛ حيث من شأنه توفير مشقة كبيرة على القارئ، و ذلك حسب متطلبات "سوق القراءة"، فكل قارئ مثله مثل أي مستهلك لديه حاجاته القرائية التي يود إشباعها، و يكون أول ما يجذبه عند إرادة اقتناء الكتاب المناسب له، هو عنوان الكتاب الذي يضعه بشكل مبدئي في حيز المعرفة التي هو مهتم بها، و لكن العنوان الرئيس أو

[1] ناصر يعقوب: المرجع السابق، ص 106.
[2] محمد مفتاح: دينامية النص، المركز الثقافي العربي، الرباط، المغرب، 1987، ص 72.

الخارجي يبقى مجرد محطة أولية تحيلنا إلى الفهرس الذي قد يجد فيه الباحث ضالته من خلال ما يمده به من تفاصيل بالرغم من كونها قد لا تعكس دائما حقيقة ما ينطوي عليه النص، بل إنها قد تكون عناوين "مفرغة" من محتوياتها الظاهرية، مملوءة بمحتويات مغايرة تماما، لنقول هنا إن القرار النهائي يبقى في المحطة الأم، التي هي المتن، و لكن هذا لا يعدم أبدا ما يقدمه الفهرس من إضاءات تشبه إلى حد بعيد "الدليل السياحي" الذي يوفر على القارئ مسالك قد يكون في غنى عنها، و كل هذا الكلام قد ينطبق بشكل أدق على الكتابات العلمية أو التاريخية، و لكن الكتابات الأدبية هي الأخرى ليست بمعزل عن هذا الأمر؛ فغالبا ما يلحق النص الروائي مثلا بفهرس يأتي بعد خاتمته، أو قد يرد في بعض الأحيان في بدايته أو وسطه، فيضم محتوياته و عناوينه الداخلية و الفرعية و تسميات المقاطع و الفصول و الأبواب و كيفية تنظيم المؤلف أو العمل الإبداعي، إذن فالفهارس أو **الفهرست "عبارة عن مجموعة من التسميات و العناوين و رؤوس الأقلام التي تضيء العمل و توضحه و تنظمه"**[1] ميسرة على القارئ عملية التصفح و القراءة و البحث المنهجي، و هي مع كل هذا وثيقة الصلة بباقي عناصر النص "**فغالبا ما تتناص عناوين المشتمل• أو تتصادى مع عنوان المؤلف، ميسرة عملية تأويله و تفكيك مكوناته، داخلة في علاقة جدلية مع بنياته الدلالية و التركيبية، و منغمسة معه في سياقه النفسي و الاجتماعي و الإدراكي و الثقافي**".[2]

3-6-1- وظائف العناوين الفهرسية:

قد تكون أولى الوظائف التي يفيدنا بها الفهرس -كما سبق الذكر- هي إعطاؤنا معرفة أولية بطبيعة المراحل أو القضايا المعالجة في الكتاب، غير أن دور الفهرس لا يقتصر على هذا الأمر، و إنما يتعداه للقيام -تقريبا- بالدور نفسه و الوظائف ذاتها التي تقوم بها العناوين الأخرى، و هذا زيادة على اضطلاعه بالوظيفة الببيولوجية، كالوظيفة التعاقدية و الإقناعية، فهي من جهة أخرى تعمل على تذكيرنا بعقد العنوان حيث تقوم

[1] -جميل حمداوي:صورة العنوان في الرواية العربية -
http//Gilabdulhadi.mktoobblog.com/3513/.(20/03/2010)
[2] عبد النبي ذاكر: المرجع السابق، ص 61.

بما يشبه "الوظيفة التلخيصية" للنص من خلال اختزالها لهذا الأخير في مجموعة من العناوين ذات اللغة الاقتصادية، فتعمل بهذا على توليد الصور بأقل تكلفة كلامية"، فالعناوين الفهرسية "**هي جزء من النص لها به علاقة عضوية، بحيث تدخل هي الأخرى في علاقة استبدالية مع مفاصله (فصوله و أبوابه)، مشكلة بذلك خلاصة –و لو جزئية– لمعاني هذه الأخيرة، فهي توجه النص بقدر ما توجه فصوله ، تستقل عنه لتربض على عتبات أبوابه، متسللة إلى أعماقه و محددة لآفاق انتظاراته**".[1]

إذا فالعناوين الفهرسية تعد من أقوى العتبات تكوينا لآفاق الانتظار عند القارئ، فهي من ناحية تعد تفصيلا للعنوان الرئيس، و من ناحية أخرى تعد تلخيصا لمجمل النص أو المتن.

و سنقدم الآن مجموعة من الاستنتاجات الخاصة بالفهرس و التي توصل إليها الباحث **عبد النبي ذاكر** من خلال استقرائه لفهارس مجموعة من الكتابات الرحلية، و نحن نرى أن هذا لا يمنع إسقاطها على أنواع أخرى من النصوص الأدبية كالرواية مثلا، خاصة و أن هذا الباحث يرى أن الفهارس الحداثية عرفت تطورا أسلوبيا و تجديدا دلاليا –تركيبيا يمتاز بالقصر و النفحة الروائية، هذا إضافة إلى مجموعة أخرى من الخصائص و الاستنتاجات أهمها:[2]

1- الفهارس أو المحتويات أداة للتذكير بعتبة النص الأولى: العنوان، و لذلك فهي منسجمة مع الميثاق العنواني و تتصادى معه.

2- الجهاز الفهرسي تعداد جنيني لمادة الكتاب و محتوياته: (مفاصله و تفاصيله).

3- المسرد يضطلع بعدة وظائف: تيمائية، إقناعية، إخبارية، استطيقية، إشهارية، تعاقدية، تسموية، إشتراطية، ببليوجية، إشارية، استبدالية.

4- الفهرس يوجه النص و يحدد آفاق انتظاره، و يدخل في علاقة جدلية مع بناه الدلالية و التركيبية.

---

[1] عبد النبي ذاكر: المرجع السابق، ص 61.
[2] المرجع نفسه ، ص74.

الفهرس ينغمس في السياق السيكو-اجتماعي و الإدراكي و الثقافي للنص، و يتكون به.

4- عتبة الإهداء*: dédicace

يكثر أن تصدّر الأعمال الروائية بالإهداء إلى جهة معينة، و غالبا ما يكون الإهداء موجها إلى شخص أو أشخاص، و قد يعتقد البعض أن الإهداء علامة لغوية لا قيمة و لا أهمية لها في فهم النص و تفسيره، بل هي إشارة شكلية مجانية أو ثانوية لا علاقة لها بالنص، بل إنها مساحة لحرية الكاتب في تحديد جهتها، بيد أن كل كلامنا هذا يكون مجانبا للصواب إذا ما عرفنا أن الشعرية الحديثة أعادت الاعتبار لكل المصاحبات النصية أو العتبات المحيطة بالنص، و منها طبعا الإهداء؛ ذلك أن المؤلف قد يتوجه بإهدائه إلى شخصية لها اعتبار خاص لديه فيكشف من خلال إهدائها له كنه العلاقة بينهما (المهدي و المهدى إليه) بتفاوت واضح ما بين إهداء شخصي أو رمزي ذلك أن " **الإهداء في بعده التداولي تكريم للمتلقي و احتفاء به، و تعبير عما يحظى به من اعتبار و تقدير من قبل المؤلف**"[1]، و نجد أن الإهداء غالبا ما يقدم خدمة ما لدلالة العنوان أو مقصدية النص بشكل عام فيكون الإهداء بذلك " **واحدا من هذه العناصر (العتبات) التي تشير إلى مرور رسالة مقصودة من الأنا إلى الآخرين بصورة عامة و إلى المهدى إليهم بصورة خاصة**"[2] و لعل ما يبرر أكثر اهتمام الشعرية الحديثة بعنصر الإهداء كعتبة دالة هو كونه عادة ما يترجم و يكشف عن جوانب من الأبعاد النفسية و المعرفية و الاجتماعية فهي " **تزخر بتلوينات سيكولوجية و إدراكية و سوسيولوجية معينة لها مقصديات يمكن استيعابها ضمن الإطار العام للنصوص الملحقة المباشرة**"[3]

---

* خصص جنيت للإهداء 23 ص من P110-P133.

[1] عبد النبي ذاكر: المرجع السابق، ص 131.

[2] سلمان الشطي: المرجع السابق، ص 30.

[3] عبد النبي ذاكر: المرجع السابق، ص 131.

غير أن السؤال الذي يلح بنفسه على طرحه هنا هو: هل الإهداء هو ظاهرة أو ممارسة كتابية حديثة أم أنه كان معتمدا في الكتابات القديمة؟ و هذا ما سنحاول إيجاد أجوبة له من خلال العنوان التالي:

4-1- الإهداء و تغير الأهداف بين زمنين (قديم و حديث):

إذا أردنا تقصي الإرهاصات الأولى للإهداء فسنجد أن هذا الأخير هو ظاهرة قديمة قدم الكتاب ذاته (مخطوطا و مطبوعا)، و لعل ما يؤكد هذا هو قول جيرار جنيت " **إن جذور الإهداء تعود على الأقل إلى الإمبراطورية الرومانية القديمة، فقد عثر الباحثون على نصوص و أعمال شعرية مقترحة بإهداءات خاصة و عامة**"[1]،

نفهم من هذا أن الإهداء كان معروفا منذ زمن قديم، مع أن غلاف الكتاب شهد مرحلة طفولة تمثلت في عدم احتوائه على الكثير من البيانات التي لم يكتب لها حجز مكانها على صفحة الغلاف إلا مع القرن السادس عشر، حيث أصبح الغلاف " **يتضمن بالإضافة إلى اسم المؤلف و عنوان الكتاب و مكان الطبع و سنة الطبع بعض المعطيات الأخرى كاسم موزع الكتاب و بعض الإهداءات الطويلة و التفسيرات المختلفة تحت العنوان و الرسوم التي كانت تزداد غنى مع الوقت، و إشارة الطابع أو إشارة الناشر.**"[2]،

إذا فكما هي حال العديد من الأمور و الأشياء فإن غلاف الكتاب – و معه الإهداء– شهد مرحلة طفولة لينتقل بعدها إلى مرحلة نضج غير مكتمل أبدا ما دام كل عصر يأبى إلا أن يخرج عن جلباب العصر السابق له ليتخذ لنفسه لبوسا على مقاسه الخاص في جميع توجهاته و مناحيه على اختلاف تخصصاتها، و هذا الأمر طبعا ليس بالبعيد عن عتبة الإهداء التي كانت تختلف في كل مرة في مقصدياتها و طرائق كتابتها بحسب ما تمليه أبجدية كل مرحلة من تاريخه ؛ فالإهداء كتقليد عربي* حديث مثلا بات

---

[1] G.Genette: Seuils,op,cit P 110.

[2] شربل داغر: الشعرية العربية الحديثة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1998، ص 22.

* يرى عبد الستار الحلوجي "أن الأسرة هي أقوى مراكز الجذب في إهداءات الكتب العربية /.../، و ذلك بحد ذاته دليل على توثق عرى الروابط الأسرية في مجتمعنا العربي لدرجة لا نظير لها في أي مجتمع غربي، و لكن إداءات الكتب العربية لا تعكس أواصر المودة و القربى بين أفراد الأسرة فحسب و إنما تعكس أيضا علاقات اجتماعية

يختلف في مقصدياته و مراميه عن نظيره في الشعر القديم " **فقد كان الشعراء في القديم يهدون القصيدة إلى هذا الأمير أو ذاك طلبا للتكسب أو مدحا خالصا و صار في شعرنا الحديث و المعاصر يحمل دلالات مغايرة، يقدم لرموز سياسية أو اجتماعية أو لأشخاص عاديين و مجهولين و مغمورين**"[1] و لنا أن نقول إن وظيفة الإهداء الكلاسيكي كانت محصورة -تقريبا- في التوجه بأرقى عبارات المجاملة لذوي الحل و العقد و أصحاب المراكز السامية في المجتمع رغبة في كسب الحظوة منهم،" و "**ذلك أن الإهداء عموما حتى بداية القرن التاسع عشر كان إهداء مكافأ عليه سواء بواسطة حماية من صنف فيودالي أو بورجوازي (أو بروليتاري) و كان ذلك مرده إلى غياب حقوق المؤلف هذا الأمر الذي جعل معشر الكتاب لا يتحصلون على مقابل مادي نظير أعمالهم، و هو ما جعل رسالة الإهداء "تمثل بشكل منتظم جزءا من موارد عائدات الكاتب**" [2].

و طبعا فإن الأمور لن تبقى على حالها، ففي بداية القرن التاسع عشر مع المفهوم الحديث للأدب و ظهور حقوق المؤلف، ستتم مراجعة قيم الإهداء الكلاسيكي، باتجاه بناء شروط ثقافية جديدة تعطي للمؤلف وضعا اعتباريا ملائما ضمن قيم التبادل الرمزي تجعله غير مضطر لجعل إهدائه متجها نحو الوظيفة الاجتماعية (الاقتصادية) الأكثر مباشرة في إهدائه، و كذا صيغتها المطورة لرسالة المدح.

و كان للإقرار بحقوق المؤلف وقعه في المساس بمقصدية و طبيعة رسالة الإهداء؛ فبعدما كان المؤلف يتوسل بإهدائه للأشخاص الذين من شأنهم تقديم رعاية (اقتصادية/اجتماعية) له نظير كتاباته أصبح الكاتب ينظر للإهداء على أنه ممارسة رمزية أكثر منها براغماتية (نفعية) إلى درجة أنه قد لا يهدي عمله لأي شخص أو جهة -كأن يضع الكاتب عبارة "هذا الكتاب غير مهدى إلى أحد".

أوسع تربط الصديق بصديقه و التلميذ بأستاذه، و الإنسان بأخيه الإنسان بل إنها قد تعكس ارتباط الإنسان بالأرض التي يعيش عليها".

عبد الستار الحلوجي: دراسات في الكتب و المكتبات (جدة: مكتبة مصباح 1981) ، ص 47، نقلا عن الهاشمي أسمهر: المرجع السابق، ص 63.

[1] جميل حمداوي:مقاربة الإهداء في شعر عبد الرحمان بوعلي
http//www.arabiancreativity.com/j-hamdaoui4.htm (17/03/2010).

[2] ينظر: نبيل منصر: المرجع السابق، ص 52-53.

و ما تجدر الإشارة إليه –في سياق حديثنا عن تطور الإهداء– هو أن الإهداء في القديم كان يتموضع داخل النص في حد ذاته، أما اليوم فقد استقل عنه و أصبح يتموضع –كما نعرف– في المحيط النصي و على وجه الخصوص في الصفحة الأولى التي تعقب صفحة العنوان مباشرة.[1]

تلكم إذا نظرة موجزة عن التغيرات التي طرأت على عتبة الإهداء، و الآن سننتقل للحديث عن أقطاب العملية التواصلية في هذه العتبة.لنبدأها بمرسل الإهداء:

4-2- مرسل الإهداء (المهدي): dédicateur:

قد نعتقد أحيانا أن لا فائدة ترجى من طرحنا لسؤال: من هو مرسل الإهداء؟ و ذلك على اعتبار أن الإجابة ستكون بديهية، و هي أن مرسله هو المؤلف، إلا أن هذه الإجابة قد تكون مضللة و غير مطلقة في كثير من الأحيان، و ذلك أن مرسل الإهداء ليس بالضرورة المؤلف، بل إن الإهداء قد يكون مثلا مرسلا من طرف المترجم – بالنسبة للأعمال المترجمة– حيث " **أن بعض الترجمات مثلا مثلما تحافظ على الإهداء الأصلي، فقد تضيف إليه إهداء جديدا يتم إرساله من قبل الذات المترجمة ضمن سياق ثقافي و اجتماعي مغاير للإهداء الأصلي**"[2].و إذا خصصنا القول في الحديث عن الأعمال السردية فسنجد أن الأمر لا يتوقف في إرسال الإهداء عند المترجم فقط بل إنه يتسع لاحتمالات عديدة لنقول بذلك إن دائرة الاحتمالات تتسع أكثر عندما يتعلق الأمر بالأعمال التخييلية فنجد مثلا أن الكاتب يمكن أن يوكل مسؤولية الإهداء لغيره (و إن كان وراءها ككاتب ضمني) " **كأن تهدي شخصية متخيلة لكاتبها أو العكس أو أن يهدي شخص واقعي صديق الكاتب مثلا بدلا عنه**"[3] فبين أن يكون المؤلف (الواقعي) هو مرسل الإهداء، أو السارد أو الشخصية المتخيلة يبقى السؤال قائما مغريا القارئ لتجنيد قدراته التأويلية لأجل الظفر بالتأويل الأقرب.

[1] عبد الحق بلعابد: المرجع السابق، ص 95.

[2] G.Genette: Seuils, op, cit, p121.

[3] Ibid.p133-134.

4-3- مستقبل الإهداء (المهدى إليه): dédicataire:

نقول في البداية إن الطبيعة التعددية التي يتسم بها مرسل الإهداء لا يحيد عنها المهدى إليه الذي يختلف بدوره بين مهدى إليه خاص و مهدى إليه عام و كذا إهداء ذاتي، و لنبدأ حديثنا بإيضاح الأول :

4-4- الإهداء الغيري: Dédicace Allographe

4-4-1- المهدى إليه الخاص: dédicataire privé

وهو التوجه بالإهداء إلى شخصية مجهولة لدى القارئ فيكون المهدى إليه مثلا " **هم الأشخاص القريبون من الكاتب من أفراد أسرته و أصدقائه الذين تربطهم به علاقة شخصية (ود و محبة)** "[1]، كأن يقول الكاتب في الإهداء مثلا "إلى أبي و أمي أهدي هذا العمل"، و يأتي الإهداء في مثل هذا العمل عتبة تفضي إلى خارج النص، و هامشا محايدا في فهم العنوان؛ فهو يضخم شخصية الكاتب و ارتباطاته الخاصة على حساب المتخيل السردي عنوانا و نصا رئيسا.

4-4-2- المهدى إليه العام: dédicataire public

يتمثل هذا النوع من الإهداء في " **العلاقات العامة التي يربطها الكاتب مع الآخر الاجتماعي و الثقافي و السياسي**"[2]، و بالتالي نجد أن هذا النوع من الإهداء يختلف عن سابقه (الخاص) في كون المهدى إليه يكون عادة شخصية معروفة لدى الجمهور العام، كأن يهدي الكاتب روايته إلى زعيم سياسي يعبر من خلال إهدائه له عن إعجابه به و بتوجهه السياسي أو يرغب من خلالها لفت نظره إلى القضايا التي تناقشها الرواية عله يدعمها و يسهم في تقديم حلول، كماقد تقدم الرواية إلى شخصية نضالية أو ثقافية، أو مجموعة شخصيات «"**و معنى هذا أن خطاب الإهداء يمكن أن يقدم إلينا صورة عن سياق تواصلي/حضاري عام يتخطى حدود الأفراد ليكشف عن علاقة المؤسسة**

[1] عبد الحق بلعابد: المرجع نفسه، ص 97.
[2] المرجع نفسه، ص 97.

الثقافية بـــ « المؤسسة السياسية» مثلا في حالة إهداءات المؤلفين إلى ذوي الحل و العقد"[1].

ويمكن كذلك للإهداءات أن تتسع دائرتها لتشـــمل كيانـــات جماعيـــة (أحـــزاب، جمعيات، منظمات،....)، أو مؤسسات ثقافية و منظمات إنسانية و رمـــوز وطنيـــة أو حتى قيم حضارية (الوفاء، الحرية، السلام،....).

4-5- الإهداء الذاتي: Auto dédicace

يكون الإهداء ذاتيا عندما يتوجه به المؤلف أو المترجم إلى نفسه " **تعبيـــرا عـــن الاستحقاق أو المجد أو السخرية"**[2] و يقول عنه جنيت إنه " **يكـــون غالبـــا النمـــوذج الأكثر صدقا"**[3]، و يمثل له بإهداء **جـــويس** في عمله المعنـــون بـــــ " une brillante carrier"؛ حيث يقول في إهدائه " **إلى خالص روحي أهدي أول عمل في حياتي"**[4]. و لعل هذا النموذج من الإهداءات يعطينا الصورة الأكثر وضوحا للنقلة النوعيـــة التـــي عرفها الإهداء، هذا الأخير الذي بات ينأى بنفسه-إلـــى حـــد كبيـــر- عـــن النزعـــة المادية/النفعية (من ناحية الوظيفة) ليقترب أكثر من النزعة الرمزية (نقصـــد القيمـــة المعنوية) أو لنقل مثلا، إن الكاتب في مثل هذه الإهداءات يهدي قيمة العمل، إذا صـــح التعبير " لذاتها و من أجل ذاتها".

و تجدر الإشارة في سياق حديثنا عن الإهداءين الخاص و العام إلى أن هذين الأخيرين قد يجتمع كلاهما في إهداء واحد، و ذلك في حال وجود علاقة شخصية للمؤلـــف مـــع شخصية عامة، و هنا يعتبر الإهداء خاصا عاما في آن واحد.

4-6- وظائف الإهداء:

يضطلع الإهداء بوصفه إحدى أهم الموجهات القرائية في النص بوظائف مركزيـــة لعل أهمها أنه"**يلتحم ويتشابك ويتعالق مع العنوان،ويغدو كل منهما كتلة نصية مضيئة موازية،تشكل مدخلا إلى بنية النص،فتملك بذلك طاقة توجيهية خصبة تلفـــت انتبـــاه**

[1] الهاشمي أسمهر: المرجع السابق، ص 64.

[2] [illegible]

[3] Ibid,p135.

[4] Ibid,p 136.

القارئ وتساعده على الانطلاق والتوجيه"[1] و في إطار حديثنا عن وظائف الإهداء كعتبة من عتبات النص، تجدر الإشارة أولا إلى كون جنيت قد فرق بين نوعين من الإهداء هما: إهداء الكتاب (la dédicace d'œuvre) و إهداء النسخة (la dédicace d'exemplaire)، كما لم يفوت الحديث عن التنوع الوظيفي لكل منهما، و قد حاولنا تصنيف هذه الفروقات و الوظائف في جدول تقابلي حتى يسهل التماس الفرق بين كل من النوعين، إلا أن هذا لا يمنعنا من التوقف قليلا للحديث -بشكل عام- عن وظائف الإهداء.

و نذكر أولا بأنه عند حديثنا عن الإهداء في السابق، وجدنا أن الغرض المهيمن على عملية الإهداء، كان تقريبا غرضا اقتصاديا نفعيا في معظمه، و ذلك من خلال الدعم أو المقابل المادي الذي عادة ما يلتمسه المهدي من المهدى إليه، هذا الأمر الذي جعل رائحة التكسب تفوح من إهداءات تلك الفترة، و قد ألمحنا إلى أن ذلك قد يكون مرده إلى غياب حقوق التأليف المعروفة في زمننا هذا، و قد يكون هنا شيء من الصواب في قولنا بأن الاعتراف بحقوق المؤلف كان له تأثيره في جعله ينشد الدعم المعنوي بالدرجة الأولى من المهدى إليه، و قد يكون ذلك عند بعض المؤلفين تكريسا لتوجه أو إيديولوجيا معينة، خاصة و نحن في عصر يشهد صراعات التوجهات الفكرية بشكل عنيف، و ما يجب التنويه إليه هنا أن وظيفة التماس السند ترتبط بإهداء الكتاب أما إهداء النسخة فيتعلق بالنسخ التي يوقعها الكاتب لمقتني كتبه الذين قد يلتقي بهم في معارض أو مناسبات ثقافية و " **عادة ما يكون هذا التوقيع* مصاحبا بكلمة احتفاء أو بتعليق موجز على العمل"**[1]

---

[1] عبد الرحيم حمدان:النص الموازي في تجربة فدوى طوقان الشعرية "الخطاب التقديمي نموذجا"،مجلة جامعة النجاح للأبحاث(العلوم الإنسانية) المجلد21 (2) ،غزة، فلسطين2007 ص572.

* كان من الأدق و الأنسب هنا استخدام مصطلح الإمضاء بدل التوقيع (الذي يعني في حد ذاته كلمة الاحتفاء أو التعليق) و ذلك مراعاة للخصوصيات المفاهيمية التي تفرق بين المصطلحين و معهما مصطلح "الختم" و هذه الخصوصيات بين هذه المصطلحات (التي هي من عائلة واحدة) هو ما نجد توضيحا و شرحا له عند صاحب المقدمة في عنصر وسمه بـ « ديوان الرسائل و الكتابة»؛ فأما **الختم** فيخبرنا عنه بأنه مأخوذ من خاتم السلطان " و هو طابع منقوش فيه اسم السلطان أو إشارته، يغمس في طين أحمر مذاب بالماء، و يسمى طين الختم، و يطبع به على طرفي السجل عند طيه و إلصاقه". هذا إذا بخصوص الختم، أما **الإمضاء** فيعتبره ابن خلدون عبارة عن "علامة" حيث يقول في سياق حديثه عن "ديوان الرسائل و الكتابة" بأن الحاجب صار « يرسم للكاتب إمضاء كتابه، ذلك بخط يصنعه، و يتخير له من صيغ الإنفاذ ما شاء، فيأتمر الكاتب له، و يضع العلامة له».

أما الإهداء الخاص للنسخة فيتعلق بخصوصية العلاقة بين المهدي و المهدى إليه (كما سبق ذكرها)؛ حيث يقوم المؤلف بكتابة عبارة تكون موجزة عادة يبث فيها ما يريد أن تقوله الحروف المكتوبة للمهدى إليه " **و هذا التعليق و ما يفصح عنه من معلومات أو تقييم هو ما ينهض وظيفة تجعل الإهداء الخاص يستحق وضعه الاعتباري كنص مواز**"[2].

و الآن و بعد حديثنا عما أمكن التوصل إليه من وظائف الإهداء، سنخصص مساحة من البياض لعرض جدول توضيحي لبعض الفروقات التي يمكن أن نميز من خلالها بين كل من إهداء النسخة و إهداء العمل، على أن هذه الفروقات ليست فقط على مستوى الوظيفة بل تشمل أيضا أمورا أخرى:

أما **التوقيع** فنجد ابن خلدون يقول عنه « و من خطط الكتابة التوقيع، و هو أن يجلس الكاتب بين يدي السلطان في مجالس حكمه و فصله، و يوقع على القصص المرفوعة إليه أحكامها و الفصل فيها، متلقاة من السلطان بأوجز لفظ و أبلغه/.../ و يحتاج الموقع إلى عارضة من البلاغة يستقيم بها توقيعه». ابن خلدون المصدر السابق، ص227.
هذا و نجد في معجم المصطلحات العربية تعريفا للتوقيع على أنه « اقتباس أو شعار قصير في صدر كتاب أو فصل منه له صلة بموضوعه»: مجدي وهبة و كامل المهندس: "معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، بيروت، مكتبة لبنان، ط 2، 1984، ص65"

[1] نبيل منصر، المرجع السابق، ص55.

[2] المرجع نفسه: ص 56.

إهداء النسخة	إهداء الكتاب
- تكون النسخة مكتوبة بيد الكاتب شخصيا للقارئ (المهدى إليه)	- يكون إهداء الكتاب مطبوعا و مندرجا بعد صفحة العنوان.
- يخصص لإهداء النسخة الفعل dédicacer (أهدي...له نسخة بالتوقيع)	- يخصص لإهداء الكتاب الفعل dédier (أهدي...له الكتاب).
- يكون متغيرا من نسخة لأخرى لأن الكاتب يهدى لأكثر من شخص.	- يكون ثابتا في كل الطبعات.
- المهدى إليه يجب أن يكون معروفا إما بذكر اسمه أو التوقيع له أو هما معا.	- يمكن أن يكون مجهولا.
- يكون المهدى إليه شخصا حيا.	- يمكن الإهداء إلى روح شهيد أو وطن أو شخصية خيالية....
- إهداء النسخة يكون دائما وديا حاملا العرفان بالجميل.	- يمكن أن يرتبط فقط بالفعل الرمزي (إلى الوطن، إلى أرواح الشهداء، المؤسسات الثقافية...)
- لا يرتبط فقط بالفعل الرمزي و لكن أيضا بالفعل التأثيري الواقع على المهدى إليه و هذا ما تكرسه الوظيفة التداولية لإهداء النسخة.	- لا يرتبط إهداء الكتاب بالضرورة بإنجاز قراءة فعلية له، خاصة في حال توجهه إلى مهدى إليه رمزي.
- الكاتب ينتظر في المقابل من الشخص المحتمل على النسخة المهداة التكرم بقراءة العمل، و بذلك يصبح تملك العمل مقترنا بقراءته.	

و في الأخير نقول إن شيوع الإهداء كممارسة ثقافية لا يعني أن هـذه الممارسـة تعتبر ديدنا و سنة لا بد منها عند كل المؤلفين، بل إننا قد نلفي العديد من المؤلفات التي تسقط هذا التقليد و تسجل له غيابا ، و لكن هذا الغياب في حد ذاتـه قـد يكـون دالا (خاصة في الكتابات و الأعمال الأدبية التخييلية)، و إن هذا الغياب في نظر جنيـت « **دال مثل درجة الصفر**»، و هو لا يعدو أن يكون أحد أمرين متطابقين رغم صـياغتهما المختلفة « **لا أجد إنسانا يستحق هذا الكتاب**» أو « **لا أجـد إنسـانا يسـتحقه هـذا الكتاب**»[1]

و لكن –حسب رأينا– على الرغم من هذا يبقى هناك احتمال قائم بعدم مقصـدية هذين الاحتمالين؛ فقد يحصل و أن يزهد الكاتب في الإهداء أو يتخلـى عنـه دون أن يعني ذلك بالضرورة أن هذا التخلي يكون وراءه نية عدم الاستحقاق التـي اقترحهـا جنيت.

[1]G.Genette: Seuils,op,cit,p 126.

5- عتبة التصدير:

" ينبغي للتصدير أن يصعّد الحساسيّة و الانفعال لدى القارئ"

"ستندال"*

5-1- مفهوم التصدير:

يعتبر التصدير واحدا من العتبات النصيّة التي أولتها الشعرية الحديثة عناية خاصة، و ذلك لما له من أهمية في توجيه عملية القراءة و التأثير عليها، و نُجد أن [جنيت G.Genette] يعرف التصدير على أنه "**اقتباس يوضع على رأس الكتاب أو في جزء منه**"[1]، نفهم من تعريف جنيت للتصدير أن هذا الأخير يتميز عن المتن من خلال موقعه، فحسب تعريف جنيت فإن التصدير يتموضع على "رأس الكتاب"، و بالتحديد قد يتموضع بعد الإهداء مباشرة، أما قول جنيت "في جزء منه" فيعني به أن التصدير قد يتموضع أيضا بانتظام على رأس فصول أو أجزاء أو مباحث النص، هذا و نجد **الإدريسي** يعرفه بقوله: "**جملة توجيهية يوظفها الكاتب في الصفحات الأولى لمؤلفه التي تسبق عادة متنه لتوضيح القصدالعام منه**"[2]، كما نجد تعريفا آخر للتصدير عند **عبد النبي ذاكر** يقول فيه بأن التصدير هو "**الإحالة أو الشهادة أو الاستشهاد الذي يتصدر مؤلفا ما أو فصوله**"[3]، نجد أن هذا التعريف لا يختلف في مضمونه عن تعريف [جنيت G.Genette]، إلا أننا قبل أن ننتقل إلى معالجة عناصر أخرى يجب علينا أن نتوقف عند هذا التعريف لمناقشته، ذلك أننا نختلف معه في جزئية معينة تتمثل في توظيفه لمصطلح "استشهاد"، و لنوضح ما نذهب إليه علينا أولا أن نقف على ماهية الاستشهاد ثم على الفرق بينه و بين التصدير؛ فالاستشهاد كما يعرفه نبيل منصر هو "**ما تعيد (اليد الثانية) تدوينه من كتابة تطرح إشكالية الكلام المقول سلفا**"[4]، و لعل

---

*Gerrard genette:seuils.p146..

[1] Ibid p22.

[2] يوسف الإدريسي: عتبات النص: (بحث في التراث العربي و الخطاب النقدي و المعاصر)، منشورات مقاربات، المغرب، ص 22.

[3] عبد النبي ذاكر: المرجع السابق، ص 139.

[4] نبيل منصر: المرجع السابق، ص 56.

هذا التعريف بالرغم من اقتصاديته إلا أنه يحمل في طياته العديد من التوضيحات التي تقربنا أكثر من ماهية الاستشهاد، و أول هذه التوضيحات هو أنه (الاستشهاد) ملفوظ مكرر (énoncé répété)، و ملفوظية مكررة (énonciation répétée) ، و لعل هذا الكلام ليس غريبا علينا، فهو يحيلنا مباشرة إلى مفهوم التناص، كما أن ما يميز الاستشهاد عن بقية الكلام في النص هو كونه يوضع بين مزدوجتين "**و هما تعبران في الاستشهاد تحديدا عن "إعادة التلفظ"، و عن "حقوق الكاتب" التي يمكن صياغتها كذلك من خلال الكتابة الإيطاليكية l'italique** "[1].

و في كل حديثنا هذا نقول إن الاستشهاد حتى هذه اللحظة يمكن القول عنه بأنه تصدير، أما إذا أتينا على الفرق بينهما فسنجد أنه يكمن في موضع كل منهما في النص لنجد أن التصدير يختص بميزة أساسية –سبق توضيحها– تجعله مختلفا عن الاستشهاد، و هي أنه بإمكانه أن يكون "**فكرة أو حكمة تتموضع في أعلى الكتاب أو بأكثر دقة على رأس الكتاب أو الفصل ملخصا معناه**"[2]، و ما نفهمه من هذا هو أن التصدير ليكون كذلك يجب أن يكون في الصدارة فعلا، أي أن يتموضع كما وضحنا سابقا على رأس الكتاب أو جزء منه، أما الاستشهاد فلا يرتبط بهذا الشرط، و هذا بالضبط ما أشار إليه عبد النبي ذاكر في قوله "...يتصدر مؤلفا ما أو فصوله"، على أن ما نود توضيحه هنا هو أن التصدير يكون عادة كلاما مقتبسا من مؤلف آخر (غير صاحب العمل)، "**و هو بهذا المعنى و بموجب هذا الشرط يكون استشهادا**"[3] (أي تصدير و استشهاد في آن واحد)، و ما ينبغي التنبيه إليه هنا هو أن المؤلف يمكنه أن يقتبس مقولة له أو يؤلفها ليصدر بها عمله، و حتى لو وضعها بين مزدوجتين فيمكننا أن نقول عنها تصديرا لكن لا يمكننا أن نقول عنها استشهادا لأن هذا الأخير كما سبق و أن وضحنا يتمثل في "تكرار كلمات الآخرين"، كما أنه لا يمكن لنا في النهاية أن نستشهد بأقوالنا الخاصة، و نجعل منها شاهدا على ما نقول، لأن هذا –حسب رأينا– لن يضيف إلى مصداقية النص شيئا، ذلك أن الشاهد أصلا ينبغي أن يكون طرفا خارجيا حتى

---

[1] المرجع نفسه، ص 56.

[2] عبد الحق بلعابد: المرجع السابق، ص 107.

[3] نبيل منصر: المرجع السابق، ص 59.

يتمكن من أداء وظيفة الإقناع المنشودة "**التي تحضر في كل مرة يستعين فيها مؤلف أو كاتب بما قاله آخر مشهود له بالكفاية و عمق الرؤية، و قد تكون هذه الشواهد نصوصا دينية قرآنية أو حديثية أو مأثورا من الكلام يدفع بالتعضيد إلى أقصى مدى ممكن**".[1] إذا فحتى يتوفر "التعضيد" فمن المستحسن أن يكون المعضِّد طرفا خارجيا.

و تلخيصا لكل ما سبق نقول إن التصدير يمكن أن نقول عنه استشهادا فقط في حال واحدة، و هي عندما يكون كلاما مقتبسا من الغير و ليس من تأليف صاحب العمل كما أن الاستشهاد ليس مرتبطا فقط بالتواجد في أعلى الكتاب.

و لعل حديثنا عن موقع التصدير في الكتاب/النص، يقودنا للالتفات إلى بنينة أنواعه بحسب مواقعها:

5-2- أنواع التصدير:

يمكن أن نميز في التصدير من حيث بنينته المكانية بين نوعين كبيرين يختلفان من حيث الأهمية:

5-2-1- التصدير الاستهلالي: Epigraphe liminaire

و هو الذي يحتل مكانه في أعلى النص (المتن)، حيث يفصله عنه مساحة بيضاء من أجل تمييزه كتصدير، و هنا نشير إلى مدى فاعلية هذا النوع من التصدير باعتبار موقعه البدئي، و ذلك لما يمنحه له من قوة توجيهية لعملية القراءة باعتباره أول عتبة يطؤها القارئ بعد عتبة الإهداء "**فيغريه بذلك بمتابعة سبر أغوار النص،والبحث عن إجابات للأسئلة التي بدأت تتناسل في ذهنه**"[2]، حيث يباشر القارئ تلقيه للنص مع استحضاره الدائم لما كان التصدير قد قاله من قبل من أفكار و معاني تنصهر مع المتن في عملية تكامل (intégration) بين نصين (متن و مواز) من أجل إنتاج المعنى النهائي الذي هو فهم النص.

[1] الهاشمي أسمهر: المرجع السابق، ص 64-65.
[2] يوسف الإدريسي: المرجع السابق، ص 57.

5-2-2- التصدير الختامي: Epigraphe terminal

و هو الذي يتموضع في نهاية النص، مع وجود مساحة بيضاء بينهما، و عادة ما يكون لفظا موجزا، و لنا أن نقول إن التصدير الختامي و ما يعرف بالتوقيع في ثقافتنا العربية الكلاسيكية هما واحد، فالتوقيع كما يقول عنه ابن خلدون " **و من خطط الكتابة التوقيع، و هو أن يجلس الكاتب بين يدي السلطان في مجالس حكمه و فصله، و يوقع على القصص المرفوعة إليه أحكامها و الفصل فيها متلقاة من السلطان بأوجز لفظ و أبلغه**".[1]

لعل ما يميز التصدير الختامي عن التوقيع حسب رأينا هو هالة الغموض التي عادة ما تحيط بالتصدير، هذا الغموض الذي أصبح تقريبا من مقتضيات الكتابة الحداثية التي نادرا ما تكون أفكارها مجانية أو تقريرية. أما التوقيع فعادة ما يرد واضحا و مباشرا و محدد الغرض.

أما فيما يتعلق بالفرق بين التصديرين (البدئي و الختامي) من حيث الوظيفة فيتمثل في كون القوة التوجيهية للتصدير الختامي تكون ضئيلة جدا بالمقارنة مع نظيرتها في التصدير البدئي (كما سبق التوضيح).

و ذلك طبعا مرده إلى موقع التصدير الختامي الذي يكون أخر ما يطلع عليه المتلقي بعد فراغه من قراءة المتن غير أن "**خطورة التصدير الختامي على مستوى التلقي تظل قائمة باعتبار الشرخ الذي يمكن أن يحدثه للقارئ، إذا كان يصدر عن أفق غريب عن أفق النص**"[2] خاصة و أن هناك الكثير من التصديرات التي تحدث صدمة للمتلقي، فبعد رحلة القراءة التي يبني خلالها المتلقي فهمه للنص يأتي التصدير الختامي أحيانا ليزرع بذور الشك في كل ما بناه وحينها تختلط عليه الأوراق فيكون مضطرا إلى إعادة ترتيبها و إعادة النظر في كثير من المعطيات في النص، و هذا طبعا ليس غريبا خاصة على الكتابات التجريبية التي تستمد فاعليتها من خلال ما تمارسه على المتلقي من اختبار و استفزاز دائمين لفهمه، هذا الاستفزاز الذي يراد منه

[1] ابن خلدون: المرجع السابق، ص 227.
[2] نبيل منصر: المرجع السابق، ص 58-59.

جعل المتلقي في موقع المنتج للدلالة لا المستهلك لها، و ذلك بإقحامه في لعبة التأويل التي طرفاها المؤلف و المتلقي،و بطلها الوحيد هو اللغة.

لذلك فإننا سنخصص أسطرنا القادمة للحديث عن أقطاب العملية التواصلية في التصدير:

5-3- مؤلف التصدير: l'épigraphé

إن حديثنا عن مؤلف التصدير لن يختلف -تقريبا- عما عرفناه بخصوص مؤلف المقدمة؛ فإذا كانت المقدمة تنقسم من حيث مرسلها إلى مقدمة ذاتية و أخرى غيرية، فإن التصدير هو الآخر ينقسم إلى تصدير غيري و آخر ذاتي:

5-3-1- التصدير الغيري: l'épigraphe allographe

و هذا النوع هو الأكثر شيوعا في التصديرات، حيث يعتمد الكاتب فيه على عبارة أو مقولة لكاتب آخر ليصدر بها نصه، و في هذه الحال يمكن تسمية التصدير هنا "**استشهادا بامتياز**"[1] -كما سبق التوضيح- خاصة إذا قام المؤلف بتدوين اسم صاحب المقولة في نهايتها،و لكن ما ينبغي علينا الحذر منه هنا هو أن نسبة المؤلف للتصدير قد لا تكون حقيقية دائما، و إنما يمكنه إدخالها في لعبة الكتابة التي قد يختار فيها المؤلف إحدى ثلاث حالات:[2]

- أن يصدر بنص من إبداعه (المؤلف) مع نسبته إلى مؤلف آخر (حقيقي أو متخيل) فنقول عن هذا النموذج بأنه "تصدير ذاتي بنسبة غيرية".

- أن يصدر المؤلف بنص غيري لكن مع نسبته لغير مؤلفه فيسمى التصدير هنا "تصديرا غيريا بنسبة غيرية مزيفة"

- أن يصدر المؤلف بنص لصاحبه الحقيقي، لكن مع عدم الدقة و الحرفية في النقل، كأن يصوغه بأسلوبه الخاص أو يستحضره من ذاكرته، فلا يكون "صورة طبق الأصل" عن نسخته الحقيقية، بل قد يشوبه نوع من "التحريف" الجزئي أو حتى الكلي.

---

[1] المرجع نفسه، الصفحة 59.

[2] عبد الحق بلعابد: المرجع السابق، ص 59.

5-3-2- التصدير الذاتي: l'épigraphe privé

كما يدل عليه اسمه ، فإن التصدير الذاتي هو الذي يكون من تأليف صاحب العمل، لكن مع وجود نوع من التحفظ الوارد من عدم تصريح المؤلف دائما بنسبة هذا التصدير إليه، و يكون هذا مثلا بوضع التصدير بين مزدوجتين مع عدم كتابة اسم المصدِّر.

5-3-3- التصدير الغفل:

و هو الذي يكون مجهول النسبة، إما لكونه غنيا عن التعريف بسبب شيوعه و شهرته، و إما لكون قائله مجهولا تماما، مع كون النص معروفا لدى الذاكرة الجمعية للثقافة المصدر لها، و هذا ما نجده عادة في حال الأمثال و الحكم المتداولة.

5-4- مرسل التصدير : l'épigrapheur

و هو الذي يتكفل بوضع التصدير أو بمعنى أدق باختياره، "**و عادة ما يكون مرسل التصدير هو مؤلف الكتاب، حتى في حالة تبنيه لتصدير مقترح من قبل مؤلف آخر**"[1] مع أن التصدير المختار قد يكون أيضا مقترحا من أطراف أخرى كعائلة الكاتب مثلا، أو أصدقاؤه أو حتى الناشر، مع ورود إمكانية إرساله من قبل شخصية متخيلة في عمل المؤلف "**مع تسليمنا بحقيقة مرجعية عامة مفادها أن كل عنصر أو وضع نصي خاضع في النهاية لمسؤولية المؤلف**".[2]

5-4-1- المصدَّر إليه: l'épigraphaire

المصدر إليه هو القارئ المفترض و لكن على مستوى التطبيق هو قارئ واقعي يتخيله الكاتب بأنه سينخرط في فعل قراءة العمل.

5-5- وظائف التصدير:

يختص التصدير كغيره من العتبات النصية بمجموعة من الوظائف المتنوعة التي كانت سببا وراء التفات المؤلفين لمثل هذه الممارسات الكتابية التي أصبحت "بروتوكولات" يراد من خلالها إعطاء النص قوة تداولية تجعل منه جسدا حيا متفاعلا

[1] نبيل منصر: المرجع السابق، ص 60.
[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

داخل الوسط الثقافي، و هنا يرى الباحث عبد النبي ذاكر أن "**الأساس الذرائعي القابع وراء هذا الاستهلال التناصي هو الرغبة المحمومة في ترويج فكرة ما، أو موضوع بعينه له قيمة في ترويج فكرة ما أو موضوع بعينه له قيمة بالنسبة للذات المستشهدة بل به تختط طريقها و تحفر مسلكا (تاريخيا، و نفسيا و لغويا) في أخاديد المتن**".[1]

نفهم من هذا أن التصدير ليس عملية مجانية، بل إنه يسهل على مرسله (المؤلف) تكريس فكرة أو نشر قناعات معينة، و كأننا بالتصدير أصبح مطية لما يريد الكاتب إيصاله للمتلقين من أفكار و إيديولوجيات و آراء، و ذلك طبعا بعد زرع التصدير في سياق جديدو اقتلاعه من سياقه الحقيقي، فيعمل على جعل التصدير و كأنه جزء لا يتجزأ من هذا السياق "**كاستخدامه في عمل تخييلي كالرواية استخداما يخطئ مرجعياته أو يتعارض معها**".[2]

وهذا يتوقف على براعة المؤلف في استخدام الكلام المناسب في موضعه المناسب فيجعل التصدير ينصهر مع المتن فيصبح جزءا متماهيا فيه.

5-5-1- التعليق على العنوان:

وهذه الوظيفة تكون ذات فاعلية أكثر عندما يكون العنوان "**مبنيا على الافتراض (emprunt) ، أو التلميح (allusion)، أو إعادة التشكيل الساخر (déformation parodique)**". أي أن التصدير هنا يقوم بوظيفة توضيحية تعيننا على تفجير الشحنات الدلالية في العنوان.

بل و أكثر من هذا فالتصدير يروم عبر بنيته و تركيبه "**إكمال المهمة التي بدأها العنوان فهي بقدر ما تضيء وتجيب على جزء من الأسئلة التي أثارها العنوان في ذهن المتلقي تثير لديه أخرى أكثر عمقا وتعقيدا،مما يوقعه في الشراك التي نصبها له المؤلف بعنوان كتابته و أيقونته**".[3]

[1] عبد النبي ذاكر: المرجع السابق، ص 140.
[2] نبيل منصر: المرجع السابق، ص61.
[3] يوسف الإدريسي: المرجع السابق، ص 57.

أي أن التصدير هنا يضطلع بأكثر من وظيفة فهو يتجاوز التعليق على العنوان ليتخذ منه منطلقا لغواية القارئ بالمزيد من القضايا التي يثيرها عنده، ليغريه بمواصلة تلقيه للنص و التنقيب بين ثناياه عن إجابات رسم لها التصدير شيئا من الملامح العامة.

5-5-2- وظيفة الكفالة النصية:

يمثل صاحب التصدير (المنقول عنه) بطاقة رابحة للمؤلف الذي يصدر به نصه خاصة إذا كان صاحب التصدير ذا شهرة واسعة، و السبب في ذلك أن الأهمية أصلا في التصدير لا ترتبط بما يقوله (التصدير) بل ترتبط أكثر بمن يقوله؛ فمتى كان صاحب التصدير معروفا و مشهورا انزلقت هذه الشهرة إلى العمل الجديد من خلال "نسب ثقافي كبير"[1] فيكون التصدير بذلك لبنة من لبنات النص تعضده و تسنده أكثر و تدفع عجلته التداولية إلى الأمام أكثر "**بما أنها يد ثانية يتم تشغيلها كمخاطب حجة، شهادته روح تطفو على جسد المتن و تغلفه**"[2] و يرى نبيل منصر أن هذه الكفالة "**عادة ما تكون أقل تكلفة من تلك التي تكون للتمهيد أو للإهداء، إذ بإمكان المؤلف مرسل التصدير الحصول عليها حتى من دون التماس الإذن**".[3]

5-5-3- وظيفة التعليق على النص:

و يكون هذا من خلال ما يحتوي عليه التصدير من قوة تلخيصية بلغة جد اقتصادية، إلا أنها تساعد على تحديد الدلالة القريبة للنص و ذلك من خلال العمل على كشف العلاقة بين التصدير و النص المصدر له، و بالرغم من الخاصية التشفيرية و اللغزية للتصدير إلا أنه يجعل المتلقي يلهث لقراءة النص طمعا في بوحه بما قد يتكتم عليه التصدير، و هنا يعمل على "**تصعيد حساسية القارئ**"[4] و تنشيط حركته التأويلية و بالتالي جعله أكثر تفاعلا مع النص.

وقبل أن نفارق صفحة التصدير لا يفوتنا تدعيمها أكثر بإيراد بعض الوظائف التي استنتجها الباحث عبد النبي ذاكر في كتابه **عتبات الكتابة** حيث رأى أن من أهم وظائف

[1] نبيل منصر: المرجع السابق، ص 61.

[3] نبيل منصر: المرجع السابق، ص 61.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

و استراتيجيات التصدير هي الإقناع و الاستدراج و كسب المصداقية، كما رأى أن التصدير منغرس في النص الذي يشكل امتداده الطبيعي إيديولوجيا (رؤيويا) و أسلوبيات (بنائيا)، كما وجد أن التصدير يموضع النص ضمن إستراتيجية التناص و حوارية المضامين و الأساليب.

6- عتبة المقدمة:

"لا أحد ينبغي عليه أن يتجاوز قراءة المقدمة، فهذه حرية لا يرحب بها المؤلف"

"جيرار جنيت"*

6-1- المقدمة: المصطلح و المفهوم

تشكل المقدمة باعتبارها نصا ملحقا مباشرا بوابة مهمة لاقتحام النص الأدبي؛ فالمقدمة بقدر ما تمثل جزءا من النص بقدر ما تمثل أيضا عتبة مفصلية له، أما كيف ذلك؟ فلأنها تعتبر البوابة الفعلية الطبيعية للمؤلف لقول ما يود قوله، حيث تبدأ الرؤيا بالتشكيل و التنامي، أما كونها عتبة للنص فلأنها في حالات كثيرة تكون بمثابة البيان التمهيدي الذي يعرض فيه المؤلف الموقف أو الرؤيا العامة التي تسود نصه.كما أنها تعتبر **"نوعا من تدقيق وجهات النظر التي ينطلق منها المبدع في إبداعه،توضيحا لرؤياه الفكرية والفنية والبنائية التي يلح على ألا يساء فهمها أو يتم تحريف مسارها".**[1]

و تنسحب صفة المقدمة على **"كل نص استهلالي ذاتي "Auctorial" أو غيري "Allographe" يصاحب النص و يؤطره ضمن تداولية ثقافية مرجوة".2**

وما نفهمه من هذا التعريف هو أن المقدمة من النصوص الاستهلالية كما أنها تنقسم من حيث كاتبها إلى ذاتية و غيرية كما أنها تصاحب النص لهدف محدد و هو إنعاش تداولية ثقافية معينة.

أما(**شعيب حليفي**) فيعرفها بأنها **"أي شيء يقدم النص الذي يعلن عليه العنوان"**[2]

كما نجد هناك من يعتبر المقدمة نصا تبريريا للكتابة من ناحية شرحها لسبب كتابة العمل و الهدف منه أنها " **المكان الذي يشرح فيه المؤلف الهدف الذي اقترحه و السبب الذي قاده إلى الكتابة".**[3]

---

*Gerrard genette:seuils.p10.

[1] عبد الرحيم حمدان: المرجع السابق، ص 586.
[2] شعيب حليفي: هوية العلامات، ص 51.
[3] نبيل منصر: المرجع السابق، ص 61.

كما نجد الباحث (**عبد النبي ذاكر**) يقدم تصورا عاما للمقدمة حيث أعطى لها تعاريف عدة من بينها أن المقدمة "**نص مساعد و إعدادي و تفسيري و خطاب محدد للجنس**"[1] و نلحظ في هذا التعريف أنه شرح المقدمة من خلال الكشف عن بعض وظائفها و التي منها إعداد القارئ لعملية تلقي النص و العمل على تفسيره له كما أنها تعمل على تحديد جنسه.

و نجد **ذاكر** يعطي المقدمة تعريفا آخر فيقول: "**خطاب جدالي (يستثمر آليات الإقناع و الإغراء و الإحالة على مضمون و مرجع لأنه ملفوظ عقيدة، و لأنه ملفوظ مضاعف يمزج بين الخطاب و المحكي**"[2]

هذه إذا بعض التعاريف الخاصة بعتبة المقدمة، أما بخصوص **المصطلح** فإننا نجد تزاحما مصطلحيا كبيرا فيما يتعلق بهذه العتبة حتى أننا نلاحظ من خلال التعاريف السابقة أنها وردت مرة باسم المقدمة و مرة باسم المدخل و مرة باسم الاستهلال...أي أننا لا نقبض على مصطلح واحد للدلالة على هذه العتبة، و قد لا يكون الأمر هنا متعلقا بالترجمة و ما تعرف به من اختلاف و تعدد ترجمي للمصطلحات، و إنما الأمر هنا متعلق بكون الخطاب المقدماتي "**جامع للكثير من الأجناس الخطابية التي تتقاسم الانتماء إلى ذات العائلة الأجناسية الكبرى**"[3]

و نجد من بين هذه التسميات الكثيرة للمقدمة "**استهلال و فاتحة و تنبيه و تدبير و تمهيد و ديباجة و إخبار و إعلام و إشعار و إخطار و تسبيق و مدخل و إرادة قول**".[4]

ولعل هذا هو السبب الذي دفع (كلود دوشي C.Duchet) بتبني مصطلح الخطاب أو الجهاز المقدماتي و هذا لكون هذا المصطلح (الجهاز المقدماتي) جامع لكل ما سبق ذكره من مصطلحات. و لعله من هنا جاء تعريف دوشي (C.Duchet) للمقدمة بأنها "**نوع من الخطابات المصاحبة للنصوص الحكائية المساعدة على تقريب طبيعة الجنس**

---

[1] عبد النبي ذاكر: المرجع السابق، ص 81.
[2] نبيل منصر: المرجع السابق، ص 62.
[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[4] عبد النبي ذاكر: المرجع السابق، ص 81.

الأدبي للمتلقي و إعطائه تصورا عن الكاتب كذات أنتجت النص الروائي من جهة و الكاتب كقارئ لعمله من جهة أخرى".[1]

ولعل ما أضافه دوشي (C.Duchet) هنا هو أنه اعتبر المقدمة من الخطابات المصاحبة التي من شأنها تقريب المتلقي من رؤيا الذات الكاتبة و إعطاؤه تصورا و لو مبدئيا عنه في إطار علاقته بإنتاج النص.

ولعل كل ما ذكرناه سابقا جعلنا نطرح مجموعة من التساؤلات الخاصة بالمقدمة و التي منها: ما هي أنواع المقدمة؟ ما أهميتها؟ ما الوظيفة التي تنهض بها؟ ما هي العلاقة التي تقيمها مع باقي النص؟

6-2- أنواع المقدمة:

يمكننا تقسيم المقدمة إلى قسمين، الأول من ناحية الأسلوب و الثاني من ناحية زمن الكتابة:

6-2-1- من حيث الأسلوب:

عادة ما يأخذ الخطاب المقدماتي صيغة نثرية تكون مهيمنة فيه، لكنه غالبا ما يرد مختلفا في أسلوبه عن نصه المصاحب له، غير أن هذه القاعدة ليست قارة بشكل نهائي، بل كثيرا ما تم تجاوزها من خلال صيغ استثنائية لا تخرج عن واحدة من الأنماط الثلاثة:[2]

- **أسلوب درامي:**

و هي عبارة عن مقدمة حوارية تصاحب النص "و **تتحقق عن طريق إجراء نقاش بين طرفين واقعيين أو متخيلين حول قضية ما**"[3] و في تراثنا العربي مثلا نجد أن أبرز مثال لهذا الأسلوب مقدمة الأموي لكتابه "الموازنة" التي أجراها على شكل حوار بين أنصار أبي تمام و البحتري.

---

[1] شعيب حليفي: هوية العلامات، ص 50.
[2] المرجع نفسه، ص 66-67.
[3] الهاشم أسمهر: المرجع السابق، ص 68.

- **أسلوب سردي:**

و تتصل بسرد ظروف تحرير النص أو بظروف اكتشافه و رفع القناع عن غفليته أو بغيرها من الملابسات التي ترتبط بالنص، و يتدخل المقدم/السارد لأجل بسطها للقارئ.

- **أسلوب شعري:**

وهي التي تتخذ الشعر أسلوبا لها، فكثيرا ما نجدها في الدواوين الشعرية التي يحرص فيها أصحابها على أن يكون التقديم من جنس المقدم له. و لكن هذا لا يعني انعدام هذا النوع من المقدمات في الأعمال السردية، بل قد يحدث أن يقدم العمل السردي بأسلوب شعري.[1]

7-2-2- من حيث الزمن:

لعل الخطاب المقدماتي ينطوي على نوع من المفارقة فيما يتعلق بزمن كتابته، ذلك أن المقدمة "**تعتبر أول مكتوب، لكنها على مستوى الزمن آخر ما يكتب**"[2]، لكن هذا الحكم ليس مطلقا، إذ قد نجد في حالات أخرى، و إن كانت قليلة أن تسبق المقدمة نصها من حيث الكتابة، و هذا الأمر ينسحب أيضا على العنوان و هو ما جعل جنيت لا يغفل في حديثه عن المقدمة جانب الزمن فصنفها من هذا المنطلق إلى مقدمة لاحقة و مقدمة متأخرة.[3]

مقدمة لاحقة: Préface Ultérieure

وهي التي تظهر في الطبعة الثانية من الكتاب، فبإمكانه الاحتفاظ بالمقدمة الأصلية/الافتتاحية بجانب المقدمة اللاحقة أو العكس.

مقدمة متأخرة: Préface Tardive

وعادة ما يختص هذا النوع من المقدمات بالكتب القديمة التي يعاد طباعتها مما يتطلب إعادة التقديم لها، و نجد كذلك أن المقدمة تكون متأخرة عندما يتعلق الأمر بإعادة إخراج الكتاب في طبعة جديدة، أو ما يعرف بالأعمال الكاملة للكاتب.

---

[1] عبد الرزاق بلال: المرجع السابق، ص 44.
[2] المرجع نفسه، ص 42.
[3] عبد الحق بلعابد: المرجع السابق، ص 115.

6-3- مؤلف المقدمة:

يرى (**جيرار جينيت** G.Genette) أن موضوع مؤلف المقدمة يشوبه نوع من اللبس و التعقيد، و مرد هذا الغموض حسب **جنيت** راجع إلى تعدد أنواع المقدمين (Préfaciers)، على الرغم من أن الأصل في كتابة المقدمة أن تكون من طرف كاتب العمل، و لكن قد نجد حالات يوكل فيها الكاتب هذه المهمة إلى أطراف أخرى، لهذا نجد بأن هناك:[1]

6-3-1- مقدمة ذاتية: Préface Auctorial

وهي التي يكتبها المؤلف المباشر الحقيقي أي صاحب المقدمة و المتن معا، "**و في هذه الحال غالبا ما يهيمن ضمير "أنا" المتكلم الذي يعتبر خاصية من مميزات خطاب المقدمة**".[2]

6-3-2- مقدمة عاملية:* Préface Auctorial

وهي التي ينسب فيها التقديم لشخصية تخييلية في العمل، مثل السارد أو أحد شخوص العمل التخييلي.

6-3-3- مقدمة غيرية: Préface Allographe

وهي ألتي يلقي فيها الكاتب بمقاليد الكتابة إلى شخص آخر أو مجموعة أفراد أو حتى مؤسسة ثقافية أو أساسية "**و هم في كل الأحوال ينبغي أن يستجيبوا لميثاق المؤلف، سواء كانوا معاصرين له أو غير ذلك**".[3]

ونجد انه من أعراف و أدبيات التقديم الذاتي خاصة، أن يتحلى الكاتب بسمة التواضع و ذلك حتى لو بلغ عمله مبلغ العبقرية و التميز، و ما ينبغي التنويه إليه هو أن عملية التواضع هي الأخرى، ليست مجانية أو دون غاية، فهي في كل الأحوال خادمة للمؤلف.

---

[1] ينظر: نبيل منصر: المرجع السابق، ص 67.

[2] عبد الرزاق بلال: المرجع السابق، ص 48.

* نجد أن عبد الحق بلعابد يترجمها بـ "الاستهلال التخييلي" (Préface fictive) كما أنه يصنف المقدمات إلى واقعية و تخييلية و يكمن الاختلاف بينه و بين نبيل منصر في كونه يجمع كلا من المقدمة الذاتية و الغيرية فيما [illegible] 117 ،116

[3] عبد النبي ذاكر: المرجع السابق، ص 115.

و في هذا يقول **عبد النبي ذاكر** "**إن اصطناع التواضع في الكتابة و عدم الاستعداد و الأهلية لها، و لا ريب أن ذلك هو جزء من أدبيات الفصاحة و البيان و مسلك مأمون لكسب احترام القارئ و تواطئه**".[1]

ومعنى هذا أن الهدف من خطاب التواضع يكون عادة العمل على انتزاع التسليم المطلق من القارئ و مصادرة الانتقادات الممكن توجيهها للعمل.

و لما كانت المقدمة كذلك فإنها أبعد ما تكون عن السذاجة و الحياد أي أن كل شيء فيها قابل للقراءة والتأويل.

6-4- المتلقي في المقدمة:

إن المتلقي يعتبر أحد أهم أقطاب العملية التواصلية ؛ فهو عنصر بالغ الأهمية في جميع الخطابات، و المقدمة تعتبر "**فرصة لخلق علاقة قوية بين المتلقي و النص، تقدم له آليات مسبقة لقراءته**"[2] و تبدأ علاقة المتلقي بالمؤلف بمحاولة استدراج هذا الأخير للمتلقي لكسب تصديقه و موافقته على ما ورد في المقدمة من أحكام و آراء "**و ذلك لأن إيمان القارئ بحسن نية المؤلف شرط أساسي لنجاح منهجه و بث خطته**".[3]

و يرى **نبيل منصر** أن الخطاب المقدماتي يفترض في متلقيه قراءة أولية **للنص** "**و ذلك لأن المقدمة و التذييل يكفان عن التأثير في صنع تداولية النص و تهيئ حسن استقباله في غياب شرطي المقدرة القرائية و الإنجاز الفعلي لقراءة أولية (جزئية أو كلية) للنص، من قبل قارئ واقعي منغرس في أوضاع تجريبية محددة**".[4]

و من هذا المنطلق نعرف أن المعني الحقيقي بخطاب المقدمة هو المتلقي الذي قام بقراءة فعلية للنص و هنا يظهر لنا الفرق بين القارئ و الجمهور لأن القارئ هو الحائز الفعلي على النص.

---

[1] المرجع نفسه، ص 123.

[2] حسن الرموني:عتبة الخطاب المقدماتي في الشعر المغربي المعاصر.
http/www.anfasse.org/portail/index.php?option=com=content&lask=view&=id=310.

[3] عبد الفتاح بلاع: المرجع السابق، ص 50.

[4] نبيل منصر: المرجع السابق، ص 68.

6-5- وظائف المقدمة:

إن الوظيفة المركزية التي تنهض بها المقدمة كإحدى أهم عتبات النص هي ضمان القراءة الجيدة له؛ ذلك أنه من شأنها إجابة القارئ عن سؤالين محوريين هما: لماذا نقرأ المؤلف؟ و كيف نقرؤه؟، فمن هذين السؤالين استطاع صاحب العتبات (جنيت) أن يستشف مكامن الوظائف الكثيرة التي يمدنا بها الخطاب المقدماتي، و فيما يلي عرض مقتضب لأهم هذه الوظائف:[1]

6-5-1- وظائف لماذا؟

إظهار أهمية المقروء: l'importance

يعمل المقدم على استعراض مواطن الأهمية في مؤلفه؛ حيث تكشف المقدمة عن **"قيمة الكتاب بإبراز أهمية موضوعه و الإشارة إلى إغفال تناوله من قبل الكتاب السابقين أو تقصيرهم في دراسته أو مقاربته"**[2] فأما أهمية الموضوع فيمكن أن تكون ذات طبيعة توثيقية أو فكرية أو دينية أو أخلاقية أو اجتماعية أو سياسية.

الجديد و القديم: Nouveauté, Tradition

وهذا العنصر مرتبط بالمقدمات الخاصة بالمؤلفات القديمة أو الموضوعات القديمة التي تعاد دراستها و طبعها، و هذه الدراسات الجديدة/القديمة تكون خاضعة للخلفيات و المرجعيات المعرفية للكاتب، فتقوم المقدمة هنا بوظيفة إعلام القارئ بسبب إعادة التطرق لهذا الموضوع القديم.

المصعقة*: Paratonnerres

وتكون بتصريح المؤلف بعدم رضاه عما توصل إليه أو كتبه (و هذا معنى صعق المكتوب)، و هذا ما كنا قد أومأنا إليه في حديثنا عن إبداء التواضع في المقدمة؛ فالمؤلف هنا يقيم نفسه ذاتيا، و ذلك من أجل كسب احترام القارئ من ناحية، و من

---

[1] ينظر: بلعابد : المرجع السابق، ص 118-124.

[2] يوسف الإدريسي: المرجع السابق، ص 61.

* حديدة موضوعة للحماية من الصاعقة، و نجد عند منصر ترجمة و فهما مغايرا لبلعابد فمنصر يترجم Paratonnerres بـ "الواقية" و يعتبر أن المبالغة في تقييم الموضوع من طرف مقدم غيري عادة، هو ما ينهض التوجه للقراء باعتراف التقصير في معالجة الموضوع بالإتقان المطلوب فتخفف بذلك التقييمات السلبية للعمل. ينظر: منصر: المرجع السابق، ص 71.

ناحية أخرى لأنه يعرف أن عمله سيتعرض لتقييم النقاد الذين لا بد و أن يكشفوا عن نقائص قد يكون الكاتب قد غفل عنها.

6-5-2- وظائف كيف؟

اختيار الجمهور: Choix d'un public

عادة ما يحتوي الخطاب المقدماتي على تعيين واضح للجمهور الموجه إليه الكتاب و بتحديد أكثر الفئة من القراء الذين تكون لهم الكفاءة و الرغبة في إنجاز قراءة جيدة للعمل "**و تسعى في الوقت نفسه إلى تجنب نوع من القراء لا ترغب فيهم**".[1]

أما الأساس الذي يقوم عليه هذا التعيين فيعود إلى طبيعة المعرفة أو الموضوع الذي يعرضه الكاتب في مؤلفه؛ فبإمكان هذا الأخير مثلا أن يتوجه برواياته إلى فئة النساء أو قصصه إلى فئة الأطفال، و ذلك لأن لكل نوع من الكتابات جمهوره الخاص.

التعليق على العنوان: Commentaire du titre

يعتبر التعليق على العنوان محطة بارزة في المقدمة، و ذلك طبعا لما سبق و أن تحدثنا عنه فيما يخص أهمية العنوان باعتباره مدخلا و بوابة تأويلية واسعة للنص، و بما أن العنوان يعتبر مفتاحا رئيسا لبوابة النص، فالمقدمة تعتبر مفتاحا فاعلا لبوابة العنوان "**حيث يبرز الكاتب لماذا اختار عنوانه من بين كل العناوين**"[2] كما أن المقدمة تقدم بين طياتها شرحا و تفسيرا للعنوان كما أن المقدمة "**قد تظهر بعنوان فرعي يتوازى و عنوان الكتاب لتكون دليلا يشارك العنوان مهمة الإفصاح عن فضاء الكتاب و عالمه**".[3]

و قد يكون الدافع وراء التعليق على العنوان إما:

- دفعا للانتقادات الموجهة للعنوان و الكتاب عامة.
- و إما تبريرا للتغيير الذي حدث للعنوان، كما سبق و أن أعلن عنه في الصحف أو الملاحق الثقافية.
- و إما تصحيحا للعنوان حرصا من عدم الوقوع في الآراء المغرضة.

---

[1] يوسف الإدريسي: المرجع السابق، ص 61.

المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] حسن الرموتي: الموقع الإلكتروني السابق.

عقد التخييل: Contrat de fiction

تختص هذه الوظيفة بالأعمال ذات الطابع التخييلي و خاصة بالتخييل الروائي (fiction Romanesque) ، و كما يدل اسم هذه الوظيفة (عقد) فهو يستوجب وجود طرفين هما طبعا المؤلف و المتلقي؛ فالأول يقدم للأخير ميثاقا يتواثق به معه قرائيا و تظهر لنا وظيفتين بارزتين لهذا العقد، الأولى كونه يقوم بحماية الكتاب، و الثانية كونه يدفع المتلقي للبحث عن التطابق و محاولة إسقاط العمل التخييلي على الواقع المعاش، أما كيف يكون هذا؟، فهو من خلال القاعدة القانونية التي يطرحها هذا العقد "**إن كل تشابه في أسماء الشخصيات و أزمنتها و أمكنتها هو غير وارد أو مجرد مصادفة**"

إعلان القصد: Déclaration d'intention

حيث يؤول الكاتب نصه، و يعلن في مقدمته عن نيته و قصده، و هنا نجد أن **(حسن الرموتي)** يعتبر أنه قد يكون في هذا الإعلان "**إساءة حقيقية لجوهر العمل الإبداعي الذي يفترض فيه الانفتاح و تعدد القراءات**"[1] و لكن هذا الأمر (الإعلان بالقصد) شأنه شأن العقد التخييلي يبقى موقع شك من ناحية إمكانية دخوله في إطار العملية التخييلية خاصة و أن من أعراف الأعمال الأدبية التلميح لا التصريح، كما أن المؤلف كغيره من الأقطاب التواصلية لا يملك غير تأويل شخصي يمكن أن يكون مفيدا كلما ساعد على انبثاق تأويلات أخرى منسجمة و ملائمة ناتجة عن تنشيط المقدرة القرائية للقارئ.

هذه إذا أهم الوظائف التي يمكن أن يضطلع بها الخطاب المقدماتي عند **جنيت** (G.Genette) - حسب ما أتاحته الترجمة- و لعل أهم نتيجة نكون قد توصلنا إليها من خلال عرضنا لهذه الوظائف ،هي أن المقدمة تعتبر عتبة محورية و نص محمل و مشحون نظرا لكونها نافذة واسعة يطل منها القارئ إلى عالم النص قبل أن يلج إليه، و لكن الحضور الفاعل للمقدمة كنص مواز حيوي يطرح مسألة غيابها، فهل يعقل أن يوجد عمل دون تقديم؟

[1] حسن الرموتي:الموقع الإلكتروني السابق.

6-6- غياب المقدمة:

إن الدور الفعال للمقدمة كخطاب تهييئي للنص ،لا يعني أنها دائما من مقدسات الكتابة عند كل المؤلفين، بل إننا كثيرا ما نصادف مؤلفات دون مقدمات، و طبعا فإن هذا الإعراض عند بعض المؤلفين عن هذه الممارسة الخطابية له ما يبرره من الأسباب و العلل، كما أن "**غيابها لا يعني جهلا بقيمتها و فاعليتها، بل تحكمه رؤى و مواقف محددة**"[1] ؛فمن الكتاب من يتجنب المقدمة درءا لكشف أسراره الكتابية أو آرائه الفكرية، كما أن (**يوسف الإدريسي**) يزودنا هنا بسبب آخر قد يكون وراء هذا الغياب؛حيث يرى أنه من الكتاب من تكون له القدرة "**على ترويج نصه دون حاجة إلى الاعتماد على بنيات المقدمة و مكوناتها، و لكن بالإستناد إلى السلطة الرمزية لاسمه لدى المتلقين فحسب**"[2] وهذا طبعا في حال كون الكاتب من الأسماء اللامعة في عالم التأليف و النشر، إلا أن **الإدريسي** يرى أنه "**إذا كانت هذه الحالة نادرة ، فإن فيها الكثير من الثقة في النفس و المغامرة بمصير الكتاب**".[3]

هذا و نقرأ رأيا آخر و هذه المرة (**لعبد الحق بلعابد**)؛ حيث يرجع سبب غياب المقدمة عند بعض المؤلفين إلى كونها "**تساعد على تكاسل القارئ عن إتمام العمل ككل بالتوقف عنده فقط، و إن كانت الوظيفة الأساسية للاستهلال هي حمل القارئ على متابعة قراءة الكتاب و إتمامه**".[4]

و مهما يكن من أمر فإن خطاب المقدمة يظل غالبا ديدنا و سنة من سنن الكتابة تواضع عليها معشر الكتاب منذ القديم و جعلوا منها معبرا رئيسا يمر منه القراء إلى مملكة النص.

---

[1] يوسف الإدريسي، المرجع السابق، ص 52.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه، ص 62.

[4] عبد الحق بلعابد: المرجع السابق، ص 124.

7- عتبة الهوامش و الحواشي: notes

يعرف(جنيت G.GENETTE) هذه العتبة بأنها:"**ملفوظ متغير الطول مرتبط بجزء منتهي تقريبا من النص، إما أن يأتي مقابلا له (en regard)، و إما أن يأتي في المرجع**"[1]، كما نجد تعريفا آخر للهوامش و الحواشي يقول بأنها: "**كل ما ورد بموازاة المتون سواء كتب على يمينها أو يسارها أو فوقها أو تحتها أو حتى على صفحات العناوين الخارجية، و هي بهذا تشتمل كل المصطلحات المقاربة من مثل الحاشية و الكوة**".[2]

وانطلاقا من هذين التعريفين نجد أن الهوامش و الحواشي تربط ارتباطا عضويا بالمتن حتى و لو كانت تتموضع على حدوده و تبدو منفصلة "شكليا عنه".و على الرغم من هذا إلا أن هذه العتبة لم تلق كبير اهتمام من قبل النقاد و الدارسين العرب المعاصرين مقارنة ببقية العتبات على غرار العنوان أو المقدمة مثلا، و قد يكون هذا مرده إلى كون الهامش لا يمثل عتبة متواترة أو إلزامية في الأعمال الأدبية، بل يعد حضورها اختياريا بالدرجة الأولى، و هذا حسب حاجة المؤلف إليها و رغبته في إلحاقها بنصه، إلا أن هذا لا يعني أن حضورها يعتبر نوعا من الترف التأليفي، بل إن لها دورها المركزي و الفعال الذي تصل درجة فاعليته إلى توقف فهم النص بأكمله على وجوده و الإطلاع عليه.

هذا و نجد أن ثمة من الدارسين من خصص الهوامش بعلم قائم بذاته هو "الكوديكولوجيا"، و هؤلاء هم علماء المخطوطات أو الكوديكولوجيين.

والكوديكولوجيا أو علم المخطوط (codicologie) "**تعني علم دراسة كل أثر لا يرتبط بالنص الأساسي للكتاب الذي كتبه المؤلف، أي أنه يعنى بدراسة العناصر المادية للكتاب المخطوط و متمثلة في الورق ، الحبر، المداد، التذهيب، التجليد و أيضا حجم الكراسة و الترقيم و التعقيبات، و كل ما دّون من سماعات و قراءات و إجازات، و مناولات و مقابلات، و مطالعات، و تقييدات، و ما يسجل في آخر الكتاب**

---

[1] G.Genette: Seuils،op،cit،p322.

[2] -محمد صابر عبيد:سحر النص (من اجتحه الشعر إلى افق السرد) قراءات في المدونه الإبداعيه لإبراهيم نصر الله"،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت-لبنان2007،ص 65.

المخطوط من اسم الناسخ و تاريخ النشر، و مكانه، و النسخة المنقول عليها، و ما على النسخة من أختام و ما شابه ذلك"[1].

نفهم من هذا التعريف أن علم المخطوط يتابع كل صغيرة و كبيرة من معلومات و بيانات متعلقة بالمخطوط لكن ليس بنصه الرئيس و إنما بكل ما هو مواز له من بيانات تمثل ما يشبه بطاقة تعريفية للنص، هذا الأخير الذي قد يكون فاقدا للهوية في حال افتقاره إليها.

وبخصوص الكوديكولوجيا يفيدنا **(الهاشم أسمهر)** بأن "**استثمار الكوديكولوجي للهوامش ليس هدفا بحد ذاته، و إنما هو وسيلة إلى إدراج المخطوط ضمن سياقه الثقافي و العلمي في زمن محدد**"[2] **كما أنه يعتبر "دراسة الهامش ليست إلا جزءا من مهام الكوديكولوجي".**[3]

ولعل الطبيعة "الشكلية" للحواشي و الهوامش من خلال التعريفين السابقين يحيلنا إلى ضرورة الحديث عن الأماكن التي تتموضع فيها هذه العتبة في النص.

7-1- مواضع الحاشية و الهامش:

إذا التفتنا إلى الوراء قليلا فسنجد أن هذه العادة الكتابية لطالما كانت إجراء لا يستغنى عنه منذ القديم؛ فكان أن اتخذت هذه العتبة لها خصوصيات في كل مرحلة، و بالتالي لا نستطيع القول إن التهميش في السابق هو كنظيره اليوم "**فالنموذج الكتابي القديم modèle livresque ينتهج وضع النص الأساس في وسط الصفحة، و غالبا ما يكون داخل إطار و تحيط به في شكل طبقات حواشي سواء كانت لتفسيره أو لشرحه أو تلخيصه، و قد تكون هذه الهوامش نصا لكتاب آخر، وهذا النموذج الكتابي كان سائدا في القرون الوسطى، حيث يجمع الكتاب الواحد مجموعة من الكتب أو الرسائل التي لها صلة بالكتاب-النواة".**[4]

---

[1] http.//www.arabcin.net/alarabia mag (25/03/2010)

الهاشم اسمهر: المرجع السابق، ص 70.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] حسين خمري، المرجع السابق، ص 107.

و بالإضافة إلى هذا النموذج من التهميش الذي كان معتمدا في السابق، نجد نوعا آخر من التهميش الخاص بالأعمال المترجمة من لغة لأخرى، فعوضا عن تخصيص مؤلف أو كتاب خاص و مستقل بالعمل المترجم، نجد أن بعض الكتب و الدواوين الشعرية المترجمة تكون مزدوجة اللغة؛ حيث يوضع النص المترجم في صفحة و النص الأصلي في صفحة مقابلة له "**و حتى الآن نجد مثلا أن كتاب "فن الشعر" لأرسطو يتبع هذه الطريقة ؛ حيث يوضع النص الأصلي الإغريقي على الصفحة اليمنى من الكتاب، و نص الترجمة الفرنسية على الصفحة اليسرى**"[1]، و نجد أن هذا النوع من الترجمة يكون عادة زاخرا بأنواع الشروحات و التعقيبات التي تمثل تهميشا للترجمة، حيث تحيل القارئ مثلا لمفاهيم بعض المصطلحات التي قد تبدو عصية على الفهم، و غير ذلك مما يخدم عملية الترجمة و لذلك "**فإن هذه الطرائق في تشكيل فضاء النص تعمل على فتح النص –النواة على الفضاء الثقافي و توجد روابط بينه و بين النصوص الثقافية**".[2]

و بهذا يمد التهميش النص بنوع من "التفاعلية" المستمدة من ربط النص و تدعيمه بكل ما من شأنه أن يقربه و يثريه من أفكار و مفاهيم و توضيحات قد تكون عادة مستمدة من مراجع خارجية إلا أنها تتصل بالنص المهمش اتصالا عضويا.

و نقول هنا إن طرائق التهميش هذه كانت تحكمها معطيات مستمدة من السياق التاريخي الذي وجدت فيه، خاصة فيما يتعلق بالسياق التكنولوجي، أما في العصر الحديث فقد شهدت عملية التهميش و طرائقه نقلة نوعية، و هذا طبعا بفعل الثورة الصناعية التي أدت إلى التطور الكبير في صناعة الكتب –كما سبق التوضيح في عنصر الفضاء النصي– مما أدى إلى اختفاء طرائق التهميش القديمة؛حيث أصبحت الإحالات إلى الكتب أو النصوص الأخرى تحتل الهوامش.في أسفل الصفحة مع الإشارة إلى بيانات المؤلف المأخوذ منه أو المنقول عنه من اسم المؤلف و عنوان

[1] المرجع نفسه، ص 108.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الكتاب و رقم الصفحة..."و **هذه الهوامش نجدها خاصة في الخطابات العلمية و الدراسات و الأبحاث الأدبية التي تتحرى الدقة العلمية**".[1]

و يخبرنا (**حسين خمري**) بأن تذييل النصوص الإبداعية بهوامش بدأت "**منذ مطلع السبعينيات /.../تتمثل في بعض الإحالات في بعض القصائد لكي توضح إحالاتها إلى الرموز و الأساطير الأجنبية و بعض التيمات المأخوذة من الثقافات الغربية التي يجهلها القارئ**"[2]؛ أي أن الظواهر التي باتت تصبغ الأدب المعاصر –و خاصة الشعر– من توظيف للأساطير و الرموز الغامضة المستقاة من سياقات منها ما هو غريب تماما عن الثقافة الموجه إليها، كان من بين أسباب إشفاع هذه النصوص ببعض الإحالات و التهميشات التي قد تعمل على جعل المتلقي يتفاعل بصورة أنسب مع النص (المتن)، لكن هذه الممارسة قد لا تكون في كل النصوص و بشكل دائم؛ ذلك أن النصوص الحديثة أصبحت تتخذ من الغموض في حد ذاته ورقة رابحة لإحراز الفرادة و التميز و الدخول بذلك في دائرة الكتابة الحداثية، مع كل ما لهذه الكلمة من وزن عند معشر كتاب الحداثة، و ما هو معروف عندهم من سباق نحو التفرد و الاقتصاد اللغوي و المعنوي في الكتابة من أجل إقحام القارئ "الإيجابي" في الكشف عن المعنى.

و نقول إذا إن التعدد و الاختلاف الذي بات يصبغ عصرنا الحديث في العديد من المجالات، لم يكن مجال التهميش بمعزل عنه، خاصة في ظل تطور الطرق التصنيفية للكتب، و هذه بعض المواضع التي أصبحت تتخذ للتهميش اليوم:

– أن ترد في نهاية الصفحة و النص، و هذه الطريقة هي الأكثر شيوعا في عالم التهميش.

– أن يحشر بين أسطر النص.*

---

[1] المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

[2] المرجع نفسه، الصفحه نفسها.

* هنا يفيدنا الهاشم أسمهر بأن الهوامش في المخطوطات كانت تلابس المتن مما يجعلها عسيرة الفرز و الدراسة للباحثين و مرد هذا الأمر –حسبه– هو خشية مؤلفي المخطوطات من الحذف أو الإقحام الذي قد تتعرض له كتاباتهم [illegible] عجت بها.ينظر الهاشم أسمهر:المرجع السابق،ص72.

- أن يرد في آخر الكتب، كما يمكن أن يخصص للهوامش و الحواشي كتابا قائما بذاته.

- كما يوجد ما يعرف بالحاشية على الحاشية (و هذا ما نجده في كتب القدماء و أصحاب الحواشي).

- و بما أن للناشر أيضا حصته الخاصة ، فإن تهميشه عادة يتموضع في آخر الكتاب، في حين توضع هوامش الكاتب في أسفل الصفحة.[1]

وعموما فإن الهوامش و الحواشي يندر وجودها في النصوص الأدبية على خلاف النصوص العلمية، و الأكاديمية التي تكثر فيها التوثيقات، هذا إضافة إلى الأعمال المترجمة التي يعتمد فيها كثيرا على التهميش.

والآن و بعد حديثنا عن المواضع التي يمكن أن يحتلها الهامش و الحاشية في الكتاب سواء في القديم أو في عصرنا الحديث، سنتوقف مع عنصر آخر نبين فيه طرفي العملية التواصلية في التهميش أي المهمش و المهمش له:

7-2- مرسل الهامش (المهمش):

يذكرنا المرسل في التهميش بما سبق الحديث عنه بخصوص المرسل في عتبة التصدير الذي قد يتعدد فيه المصدر و يختلف بحسب الاختيارات العديدة التي أمام المؤلف. و لعل الأمر سيان بالنسبة لمرسل التهميش الذي "**عادة ما يكون هو الكاتب الواقعي أو التخييلي (ساردا كان أو شخصية يوكل إليهما الكاتب مهمة التهميش)**".[2]

غير أننا إذا أردنا إضفاء نوع من التفصيل على ما نقوله فسنجد أن **جنيت** كان قد أشار إلى وجوه كثيرة قد يظهر بها مرسل التهميش منها:[3]

أ- حواشي و هوامش تأليفية (actorial) أي (للمؤلف) على النص التأليفي و هذا المعمول به في الأعمال الخطابية.

ب- حواشي و هوامش تأليفية على النص السردي (texte narratorial) .

---

[1] عبد الحق بلعابد: المرجع السابق، ص 128.

[2] المرجع نفسه، ص 129.

[3] المرجع نفسه، ص 129-130.

ج- حواشي و هوامش تأليفية على النص التمثيلي (texte actorial) ، أو خطاب الشخصية (discours de personnage).

د- حواشي و هوامش نشرية سابقة (pseudo-éditorial) أي سابقة للناشر على النص التمثيلي (أي للممثل).

هـ- حواشي و هوامش نشرية (للناشر/éditorial) على النص التأليفي و السردي و التمثيلي.

ح- حواشي و هوامش تمثيلية على النص السردي.

هذا إضافة إلى إمكانية وجود حواشي و هوامش يشترك فيها أكثر من مرسل كأن يرسلها كل من الكاتب و الناشر معا.

7-3- مستقبل الهامش (المهمش إليه):

وهو قارئ النص ، و هنا ينبهنا **عبد الحق بلعابد** إلى وجود "النصوص الثواني (au second degré)، و التي تقتبس هوامشها في النص الأول، فالهوامش هنا تكون بالدرجة الأولى إلى قارئ النص المقتبس"

7-4- وظائف الحواشي و الهوامش:

لا يخفى أن الحواشي و الهوامش تضطلع بدور استراتيجي في المؤلفات عامة و الأعمال الأدبية بصفة خاصة، و ذلك لما تقدمه هذه العتبة لأطراف العملية التواصلية من حركية من خلال الإشارات و التعليقات و التنبيهات التي تعد ضرورية من أجل الاستقبال السليم للنص، و عادة ما تكون هذه التنبيهات موجزة و قصيرة، و هذه بعض الوظائف التي تقوم بها الهوامش و الحواشي:[1]

7-4-1- الوظيفة التفسيرية و التعريفية:

وهي الوظيفة الأساسية للحواشي الأصلية؛ حيث تقوم هذه الهوامش بتعريف المتلقي بمصطلح أو تفسيره له، فقد يكون المتلقي جاهلا لهذا المصطلح، ربما لكونه متخصصا و علميا أو لجدته أو حتى لقدمه (كأن يكون نادر الاستعمال)، أو لكونه حديث الترجمة. و في هذه الوظيفة لا يقتصر الأمر على توضيح مصطلح معين بل قد يخصص الهامش

[1] عبد الحق بلعابد،المرجع السابق، ص 131.

أيضا لتفسير فكرة معينة قد يضيق بها المتن فيكون من الأنسب إحالة القارئ إليها في الهامش، و بذلك يستطيع القارئ مواصلة مسار تلقيه للنص دون أن يحدث فيه أي اختلال.

7-4-2- الوظيفة الإخبارية:

و تختص بها الهوامش المتأخرة (notes tardives) ،و هذه الأخيرة تقدم معلومات بيوغرافية و تجنيسية للنص.

7-4-3- الوظيفة التعليقية:

و تختص الهوامش و الحواشي اللاحقة (notes ultérieurs) بهذه الوظيفة ، حيث يقوم المؤلف بالتعليق على عبارة أو فكرة معينة تستوجب منه وقفة عندها من أجل تقريبها لمتلقي.

هذا و تجدر الإشارة هنا إلى مجموعة من الوظائف التي ألفتنا إليها الباحث **الهاشم أسمهر**، و التي كانت عبارة عن استنتاج لما قام به من بحوث و دراسات لمجموعة من المخطوطات و هذه الوظائف هي:[1]

1)_الاستدراك و التصحيح اللغوي و أحيانا المعرفي.

2)_اقتراح عنوان يختزل فكرة أو فقرة.

3)_التنبيه على خطأ لغوي أو معرفي فادح.

4)_الإضافة و الإغناء.

5)_تبئير فكرة أو كلمة و الإشادة بهما.

هذا و يختزل الباحث هذه الوظائف الخمس في ثلاث هي الوظيفة **التوجيهية** و الوظيفة **التقويمية** و الوظيفة **الإخبارية**، فيحيل العنصرين (5,2) في الوظيفة الأولى (التوجيهية) و يرى أن "**أصحاب هذه الهوامش يمارسون نوعا من الوصاية على المتلقي بإرشاده إلى ما يبدو لهم قمينا بالتأمل و الاعتبار**".[2]

[1] الهاشم أسمهر: المرجع السابق، ص 309.

[2] المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

أما الحالتين (3,1) فيصنفهما في إطار ما يسميه بـ "الوظيفة التقويمية"، و نجد أن هذه الوظيفة لا تختلف كثيرا عن سابقتها (التوجيهية)، و ذلك من منطلق أن المؤلف هنا هو من يملي -إلى حد ما- على المتلقي كيفية تلقيه للنص؛ حيث "يمارس واضعو الهوامش سلطتهم اللغوية و المعرفية و يسجلون ما يعدونه صائبا و صادقا"[1]، أما الحالة الرابعة فيحيلها الباحث إلى ما يسميه بـ "الوظيفة الإخبارية"، حيث يرى أن "الهامش هنا يتضمن إضاءات و آراء لا تخلو من اعتبارات فكرية، و أحيانا انفعالية وجدانية".[2]

هذا و ينبهنا الباحث إلى إمكانية اجتماع كل هذه الأبعاد الثلاثة في تهميش واحد.

و تجدر الإشارة هنا إلى أن "**الهوامش النصية يمكن أن تكون فيها حرية المؤلف أكبر بالتعبير عن ذاته و انشغالاته الشخصية، بحيث يمكن أن يتسبب هذا الأمر في حل مشكلة عند المؤلف**"[3]، و يمكن أن يتحقق هذا من خلال اضطلاع الهامش بملء فجوة في فكر المؤلف أو إزالة صعوبة أو غموض قد يؤثر سلبا في تلقي المتن و بهذا لا يكتمل النص إلا بوجود هذه الهوامش المتصلة به و المكملة له.

---

[1] المرجع نفسه، ص70.

[2] المرجع نفسه،الصفحه نفسها.

[3] المرجع نفسه، ص 71.

8- عتبة البداية: incipit

"النصوص التي تتجاوزنا وتأسرنا هي النصوص التي تكون بداياتها عظيمة ومبهرة..."

*حسين خمري**

8-1- مفهوم البداية:

إن المقصود بالبداية هو: **"الجملة العتبة phrase seuil و المرادفة للترجمة الفرنسية Incipit"**[1]؛ فإذا كان العنوان هو الإشعاع الأول للنص فيما الخطاب المقدماتي هو الإشعاع الثاني، فإن البداية هي استجماع كل تلك الإشعاعات الخطابية و النصية في علاقة جدلية تفضي بدورها إلى رحاب التخييل، و تمتد للقارئ كجسر يصله بالنص فهي تضعه" **داخل حساسية الحدث الروائي،وتجعله يشرف على فضائه بشكل أواخر عبر تجلي المكان والزمن والإشارات الأولى لطبيعة الحدث**[2]، ذلك أن الجمل الأولى في المحكي الروائي تتربع على أهمية ازدواجية، "فهي من جهة تمثل معبرا نصيا يتم فيه تهيئة القارئ للانتقال ذهنيا من عالم الأشياء إلى عالم الكلمات، أي من عالم الواقع و الحقيقة إلى عالم التخييل ، و غالبا ما يرافق هذا الانتقال -الذي يمنح الذات القارئ وجودها الفعلي بعد أن كانت موجودة بالقوة فقط- إحساسا غامضا لديها بالعسر و الارتباك قد يثنيها قبل الأوان عن مواصلة القراءة، و يرجع ذلك إلى أن القارئ لحظة بداية اقتحامه للنص يكون مشدودا إلى عالم حياته اليومية، و أن مبارحته لها باعتبارها تخطيا لهوية وجودية حقيقية لن تكون إجراء عاديا و لا بسيطا، و نستطيع القول إن الأمر نفسه بالنسبة للمؤلف و هو مقبل على خط بدايته، حيث تبدو له البداية " **مرعبة إلى حد القلق لأنها يجب أن تكون ضربة سيد ماهر، و تحدد مسار النص منذ بدايته**"[3]

ففي عتبة البداية يتم شروع النص نفسه في التخلق و الوجود كخطاب متصل، أي في المرور من مجال الواقع إلى مجال الخيال.

---

*حسين خمري:المرجع السابق ،ص116.

[1] شعيب حليفي: هوية العلامات، ص 127.

[2] محمد صابر عبيد،شعر السبعين من الحداثة الشعر إلى ما بعد الشعر،الموسوعة العربية للدراسات و النشر،بيروت،دار الفارس للنشر والتوزيع،الأردن،2008.

3_حسن خمري: المرجع السابق، ص 117.

و لعل كل هذا يكون مبررا لتوجه النقد في الأعوام الأخيرة إلى الاهتمام بالجمل الأولى في النص الروائي و هنا يذهب **عبد الفتاح كليطو** إلى أنه " **خلال السنوات الأخيرة في فرنسا ظهرت دراسات انصب اهتمامها على بداية السرد، (الكلمة الأولى، الجملة الأولى، الصفحة الأولى....) و التي تربط بين "عتبة" القراءة بعتبة الحكاية**"[1]

و قد اهتمت هذه الدراسات النقدية بتحديد الأشكال المختلفة للبدايات باختلاف البنية التلفظية الشاملة التي تندرج فيها، كما اهتمت بتعيين وظائفها المتنوعة، بحسب الجمالية الروائية التي يستند إليها هذا النص، لا جمله الأولى فحسب، بل كذلك جمله الأخيرة، بما هي فضاء ختامي يستأذن منه المحكي القارئ في الانصراف عنه فينغلق على صدى و ذكرى نص سيظل عنوانه رمزا كنائيا يشهد عليه.

إلا أن ما يستوقفنا فيما أوردناه ل**عبد الفتاح كليطو** هو قوله « **الكلمة الأولى، الصفحة الأولى.....** » ليكون السؤال الذي يلح بنفسه على طرحه فيما يتعلق بخطاب البداية هو مسألة الحدود أو بتعبير أدق مسألة نهاية البداية أو هل البداية هي الجمل الأولى شكلا أو دلالة؟ و محاولة منها لحل هذا الإشكال قدمت(**أ.د.لونكو Andrea del lungo**) مقترحا قد يمكننا من الكشف عن مكان وضع لافتة نهاية الحدود فيما يتعلق بالبداية و ذلك في ثماني نقط:[2]

1- الإشارة من المؤلف.

2- نهاية السرد الأولى و الانتقال إلى سرد آخر.

3- الانتقال من السرد إلى الوصف أو العكس.

4- الانتقال من الخطاب إلى السرد و العكس.

5- تغيير في الصوت، أو على مستوى السرد.

6- تغيير في التبئير.

7- نهاية الحوار أو المونولوج، أو الانتقال إليهما.

---

[1] عبد الفتاح كليطو: الأدب و الغرابة، دار الطليعة، بيروت-لبنان، 1982، ص 10.

[2] Andrea del lungo: l'incipit romanesque, Paris, ed, seuil 2003, p 179.
نقلا عن شعيب حليفي: الرحلة في الأدب العربي، ص210.

8- تغيير في زمنية النص و فضائه.

إن هذه المجموعة من التحديدات على تنوعها قد تسعف القارئ – و الناقد- في إعطاء منهجية أكثر لطريقة تلقيه للنص، و لعله من المفيد أن نذكر هنا أنه " كثيرا ما تكون البداية في الروايات متعلقة بتقديم المكان أو الزمان أو تقديم الشخصية الرئيسة و في أحيان كثيرة تبدأ الرواية بدخول الشخوص مباشرة في مجرى الأحداث"[1]، على أن أهم ما يميز خطاب البداية هو كونه منطقة تنشأ فيها متعة و لذة القراءة عند المتلقي؛ فمتى كانت بداية النص جذابة و مثيرة و محكمة كانت ذات فاعلية أكثر في شد القارئ إلى النص و زيادة رغبته بل لهفته للاستمرار في القراءة و إنهاء النص بأكمله، و على العكس من ذلك، كلما كانت بداية النص مملة و رديئة و غير مثيرة، كلما جعلت القارئ يزهد في مواصلة القراءة حتى لو كانت بقية النص جيدة، فنقول هنا –إذا صح التعبير- إن البداية تكون بمثابة "المحرك" أو "الدينامو" الذي يشحذ همة القارئ لمباشرة القراءة، لذلك **"فالنصوص التي تتجاوزنا و تأسرنا هي النصوص التي تكون بداياتها عظيمة و مبهرة، و السؤال الذي يطرحه قارئ مفتون بنص معين، من أين جاء هذا النص؟"**[2]

8-2- تحولات البداية في النص الروائي:

إذا أرْدنا الالتفات قليلا إلى الوراء بخصوص بدايات النصوص الروائية القديمة فسنجد أن هناك نوع من النمطية خضعت لها –تقريبا- كل النصوص القديمة التي كانت تكرر البدايات نفسها مثل: المقامات، كليلة و دمنة، ألف ليلة و ليلة.....، فالذي يطلع على بدايات المقامات المعروفة مثل مقامات الحريري أو الهمذاني، سيجد أنها تعتمد تقريبا بداية واحدة باتت تمثل لازمة قارة تفتتح بها المقامة على غرار ما نجده مثلا في مقامات الهمذاني التي تفتتح بعبارة: حدثنا عيسى بن هشام قال، و كذا الأمر بالنسبة لحكايات "ألف ليلة و ليلة" التي نجد فيها البداية الكبرى التي تفتتح بها الحكايات، كما نجد أيضا البدايات الصغرى لكل حكاية أو ليلة و عادة و ما تقابلنا هاتين البدايتين: "قال دبشليم لبيدبا الفيلسوف"، و أيضا "قال بيدبا: زعموا أن".

---

[1] عفاف عبد المعطي: السرد بين الرواية المصرية و الأمريكية (دراسة في واقعية القاع)، 2008، ص 289.
[2] حسين خمري: المرجع السابق، ص 116.

هذا إذا بخصوص بعض أو أشهر أنماط البدايات في السرد القديم، و طبعا فكما عودنا عالم الأدب فإنه لا يفتأ عن التحول و الاستمرارية، هذا التحول الذي لم يستثن بروتوكول البداية التي اختارت لنفسها أن تنفلت من أبجديتها الكلاسيكية لتلج عالم المغايرة و التجريب، كما ولجته الكثير من الميادين الفنية و الإنسانية الأخرى، و لعل أقرب مثال هنا هو ميدان السينما الذي له الكثير من الروابط بعالم الأدب، فالخطابات السينمائية أصبحت فيها البدايات " **مجازية و استعارية و مشهدا تتضافر من أجله التقنية و الفنية كالصمت و الموسيقى المرافقة و المشاهد القريبة أو البعيدة الموحية و كذا زوايا الالتقاط، و الأمر نفسه بالنسبة للبداية الموسيقية الراقية و التي تنبني على الاختلاف و الإبداع للتأثير، ذلك أن تركيب الآلات الموسيقية و البحث في زوايا النوتات صار سبيلا للوصول إلى الخلق الحقيق للإحساس و التعبير الدراميين**"[1]

فإذا كانت هذه هي حال البداية في ميدان السينما مثلا فإن الأمر سيان بالنسبة للبداية في الرواية الحديثة التي باتت تحتفي بكل ما هو مارق عن أدبيات البدايات الكلاسيكية لتتلون بألوان عديدة " **حتى أننا نادرا جدا ما نجد نصين أدبيين لهما بداية واحدة، و حتى لو كتبتا من طرف شخص واحد**"[2] بل إن البدايات الروائية أصبحت تحاول باستمرار " **أن تكون دقيقة تقنيا و تحقق هذه الازدواجية التي تفضي إلى استدعاءات تميز النص الروائي عن غيره، ذلك أن البداية هي مفتاح الخريطة تساهم في عد القارئ بأدوات و فهم جديدين يتملكهما لاستيلاء الجدة من المعاني عن طريق التأويل و القراءة المفككة، لهذا كان اختلاف الرواية داخل التعدد يؤسس لبداية مثقلة بالعديد من مكونات الحدث الروائي تتراكب فيها بوارق ينطوي عليها النص، و على تكثيف لغوي يحيل على الزمن**"[3]

و لعل كل هذا يقودنا للتوقف قليلا للحديث عن بعض أنواع البدايات التي عرفتها النصوص الروائية العربية حديثا.

---

[1] شعيب حليفي: هوية العلامات، ص 95.

[2] حسين خمري: المرجع السابق، ص 95.

[3] شعيب حليفي:هوية العلا مات،ص95.

8-3- أنواع البدايات:

في إطار حديثنا عن أنواع البدايات في النص الروائي يجب علينا أن نستحضر ما سبق الحديث عنه بخصوص التحولات التي عرفتها النصوص السردية لأسباب عديدة لعل أهمها موجة التجريب التي احتضنتها الكتابة الروائية بقوة مما أدى إلى زعزعة الأنماط الكلاسيكية و تجاوزها، و كنتيجة حتمية فإن بدايات هذه النصوص إختارت كسر النمطية و الوحدة لتختار لها أنواعا قابلة للتغيير و التجديد في كل لحظة على نحو يجعل كل نص روائي-تقريبا- يخصص لنفسه بداية خاصة به تجعله منفردا عن بقية البدايات، غير أن هذا لا يمنع من تقديم أمثلة لبعض أنواع البدايات في النصوص الروائية (كما صنفها شعيب حليفي):

8-3-1- البداية من حيث المعنى و الدلالة:

8-3-1-1- بداية عادية:

كما يدل عليها اسمها فإن البداية العادية هي التي لا تستوقف عندها المتلقي بشيء من الدهشة أو الحيرة، بل إنه يواصل عملية القراءة دون أن تتبادر إلى ذهنه أي علامات استفهام أو تعجب، و لعل هذا النوع من البدايات معتمد في الكتابات العلمية " **التي ينصب اهتمامها على التمهيد و النتائج**"[1]، أما في الأعمال التخييلية فقد يختلف الأمر نوعا ما بالنسبة للبدايات العادية فيمكن لها مثلا أن تتخذ من الإيهام سبيلا لاستدراج القارئ في غفلة إلى مجاهيل تفاجئه لتغير فجأة من مسار تلقيه للأحداث.=

8-3-1-2- بداية مثيرة:

و هي التي تضع القارئ في جملة من التساؤلات؛ بحيث تجعله يقبل على القراءة بنهم شديد نظرا للغواية التي تمارسها عليه مجرياتها؛ حيث تشوش عملية استقباله و تستفز فهمه للأحداث و تثير فيه نوعا من القلق و الارتباك يحفزانه عادة على مباشرة عملية القراءة مع الإحساس بنوع من اللذة و المتعة و قد يكون ذلك من خلال " **تكسير السرد و التشويش على الوصف بالتقطيع و اختلاط الأزمنة و تشتيتها داخل الجملة**

[1] شعيب حليفي: المرجع نفسه ، ص 98.

الواحدة"[1] و لعل هذا النوع من البدايات معروف أكثر في الروايات البوليسية و الخيال علمية و العجائبية و أشكال أخرى على غرار ما عودنا عليه مثلا إبراهيم درغـوثي و كذا صنع الله إبراهيم.... " **و عادة ما يتحقق هذا النوع من خـلال اسـتهداف أفـق انتظار المتلقي الذي ينتظر بلهفة مواصلة القراءة من أجل محاولة تفسير ما تمده إياه البداية من معلومات".**[2]

8-3-1-3- البداية الغامضة:

لا يختلف هذا النوع كثيرا عن البداية المثيرة، إلا أنه يتجاوزها مثلا في المحكـي الفانتاستيكي ذي البداية الغامضة المعتمدة على الوصف و الإشارة البعيدة و طبعا فـإن خاصية الغموض هذه تعتبر من أدبيات الحدث العجائبي، كما تفرضها طبيعة الكتابات التجريبية التي عادة ما تراهن على الغموض و تحاشي الأسلوب التقريري في سـبيل مخالفة السائد و المألوف في الكتابة الروائية.

8-3-1-4- البداية من حيث المستوى النحوي:

إذا كانت البداية من ناحية الدلالة تنقسم إلى عادية و مثيرة، فإنها من الناحية النحوية تنشطر إلى قسمين هما: البداية الاسمية و البداية الفعلية:

8-3-1-5- البداية الاسمية:

غالبا ما ترتبط البداية الاسمية بالوظيفة الوصفية و بالتالي فإن جمل البداية الاسمية تحق عن وظيفتها هيمنة الحركة السردية المكثفة لفائدة الوصف المسرد.

8-3-1-6- البداية الفعلية:

عادة ما ترتبط البداية الفعلية في النصوص الروائية بالوظيفة الإخبارية؛ حيث تختار تحديد الزمن العام كبنية للفعل، و لهذا النوع تأثير في مجرى الرواية و بالتالي تقتـرن البداية الفعلية بالبداية السردية.

وعموما فإن طبيعة المحكي الروائي تجعله يزاوج بين البدايتين الوصفية و السردية؛ ذلك أن الراوي يلجأ للابتداء بالسرد لما يكون القارئ في حاجة إلى جرعة من الأحداث

---

[1] المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

[2] المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

يتهيأ بها لما سيأتي، و لعل ما يبرر لجوء الروائي إلى وضع فصول معنونة من أجل مساعدة المتلقي على الولوج إلى دينامية المحكي.

8-3-2- البداية من حيث الترتيب الحدثي:

8-3-2-1- بداية بعدية:

وهي البداية التي يغلب عليها الطابع الاسترجاعي للأحداث، و هناك من يسميها "بداية نهاية"، حيث تفتتح بسرد الأحداث، و تكون للذاكرة في هذه البداية سلطة قوية لأنها تعمل على استرجاع كامل، كالعد العكسي بعد وضع النهاية، فالراوي لديه الحرية الكاملة في اختيار بدايته من الناحية الترتيبية؛فقد يختار أي لحظة للحدث سواء من البداية أو الوسط أو النهاية، و ما تجدر الإشارة إليه هنا هو أن البداية البعدية تسجل حضورها القوي في ميدان الكتابة الروائية و ذلك لكونها تساعد الروائي على تحييز و تخصيص الحدث الذي يهمه ترسيخه في ذهن القارئ و شحنه للاستذكار و الاسترجاع.

8-3-2-2- بداية وسطية:

وهي التي تكون مجزأة من وسط المحكي، و هناك من يرى أن هذا النوع من البدايات يضعف عنصر التشويق من خلال الكشف عن أحداث يفترض أنها ستعرض لاحقا، و كذا القفز على أحداث أخرى يفترض أنها وردت في بداية الحكي، فيعتبر الراوي و كأنه قام **"بعملية بتر تتقدم لعبة الرواية شيئا فشيئا لكنها تتعزز كل حين بمشاهد من الماضي رغبة في بعث الأحداث التي يتم القفز عليها و هذا النوع من البداية يسقط الغموض لأنه يفاجئ القارئ بحدث تبددت منه العديد من المشاهد المكونة له، ثم يزرع النص باسترجاعات للأحداث غير تامروية سابقا و التي خضعت لحذف مؤجل، فيتم تجسير الفجوات المتروكة عمدا من البداية"**[1].

[1] شعيب حليفي: هوية العلامات، ص 106.

8-3-2-3- بداية قبلية:

وهذا النوع يكون في شكل تمهيد يهيئ المتلقي للرواية، و يعطيه انطباعا عن أشياء قبلية حتى تتسع رؤيته لاستقبال الموضوع في صورة واضحة، بالإضافة لوظائف أخرى تريد "البداية القبلية" تحقيقها، كالإيهام بوجود زمن حقيقي سينبلج منه الزمن العجيب.

زيادة على كل هذه الأنواع التي قد يختار الروائي افتتاح نصه بإحداها، نجد دائما أن البدايات في النصوص الروائية تكاد تكون لا متناهية، بل إننا نكاد نتفاجأ مع كل نص روائي بنوع مغاير للبداية، حتى أن هناك ما يعرف "بالبداية الحوارية" التي لم يفوت **شعيب حليفي** لفت انتباهنا إليها ؛حيث يقول: " **أما النوع الحواري للبداية فيمكن تلمسه ضمنيا في كل الأنواع الأخرى التي تفترض مخاطبا تفتتح الحكي لأجله، و تحاوره أما الجانب الصريح في البداية الحوارية، و التي تفتتح بحوار، فذلك نادرا، لأن وظيفة البداية تتغيى الإخبار و التأسيس لجسور و روابط في الجمل الأولى**"[1] و ما نفهمه من هذا هو أن البداية الحوارية هي الأخرى قد تتفرق إلى بداية حوارية ضمنية و بداية حوارية صريحة،؛فأما الأولى فيمكن أن نقبض عليها في كل الأنواع التي سبق ذكرها و لكن بشكل ضمني و أما الثانية (الصريحة) فهي قائمة أساسا على الحوار و تفتتح به مع العلم أننا قليلا بل نادرا ما نجد هذا النوع الأخير.

8-4- وظائف البداية:[2]

يمكن تلخيص الوظائف التي تظطلع بها عتبة البداية فيما يلي:

8-4-1- الوظيفة السننية (Fonction codifiante)

في هذه البداية تجسد نقطة الانطلاق في فضاء لساني جديد يدخل في مواجهة مع المتلقي من أجل إبلاغه و هذه الوظيفة الأولى تحول البداية إلى خطاب يعمل خلاله السارد على ضمان صدق و حقيقة النص و بالتالي توجيه الإدراك و تأطير أفق الانتظار.

---

[1] شعيب حليفي: الرحلة في الأدب العربي، ص 217.

[2] المرجع نفسه ، ص 217_222.

8-4-2- الوظيفة الإغرائية (Fonction seductive)

تفرض الوظيفة الإغرائية حضورها القوي عادة في كل من البداية المثيرة و البداية الغامضة، و نجد أن عامل الإغراء في البداية يعزز الإحساس بالاستمتاع و اللذة عند المتلقي، كما يشده أكثر للتفاعل مع المقروء، لذلك فالإغراء يعتبر "طعما" عادة ما يراهن عليه كل مؤلف « **لتحقيق التواصل الواسع و خلق رغبة القراءة**».

8-4-3- الوظيفة الإخبارية: (Fonction formative)

وهي التي تعمل على تعزيز فهم المتلقي للنص و بدايته؛ و ذلك من خلال ما تمده إياه من أخبار و معلومات " **و وظيفة تقديم الأخبار هي شكل من انبناء التخييل، عبر تلك المعلومات و نقط موجهة و استدلالية للقارئ الذي يطأ المجهول و يرتبط به**"[1]، و قد حددت **سيزا قاسم** وظيفة البداية في الرواية الواقعية مثلا بأنها تعمل على " **إدخال القارئ في عالم مجهول، عالم الرواية التخييلي بكل أبعاده بإعطائه الخلفية العامة لهذا العالم و الخلفية الخاصة لكل شخصية يستطيع ربط الخيوط و الأحداث التي تستنتج فيما بعد**"[2]؛ أي أن البداية هنا تعطي للقارئ ما يشبه بطاقات التعريف التي قد تعمل مجتمعة على تكوين خلفية -سطحية أو عميقة- للتفاصيل التي سيقدمها المتن.

هذا إذا عرض مبسط لما أتيح لنا إيجاده من مفاهيم و خصائص و وظائف لعتبة البداية إلا أننا لن نفارق هذه العتبة قبل أن نعقب على مجموعة من النقاط المختصرة التي حددها الباحث **ياسين النصير** ملخصا من خلالها بعض خصائص البداية مع الإشارة في الوقت ذاته إلى بعض أنواعها:[3]

1- صياغة أسلوبية مبهمة، غامضة، إحالية، منفتحة.

2- الجملة الخبرية متعدية و غير لازمة.

3- كل المفردات الواردة، ستولد مفردات و مشتقات جديدة داخل النص.

4- لها علاقة بنائية بالمتن من خلال فن حسن التخلص و الانسياب.

1-المرجع نفسه،ص224.

2-المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

3- ياسين النصير :الأستهلال(فن البدايات في النص الأدبي)، وزارة الثقافة والإعلام،بغداد،1993،ص113.

5- لها علاقة ممهدة بالنهاية حيث اختتام الخلق التكويني بها.

نجد إذا أن هذه النقاط الخمس تختزل الكثير من الخصائص المميزة لعتبة البداية من حيث غموضها (في الكثير من الأحيان)، إحاليتها على المتن، علاقتها التمهيدية بخاتمة النص أو نهايته....و غير ذلك.

و بعرضنا لهذه الخصائص نكون قد فرغنا من حديثنا عن عتبة البداية، لكن ما نود تأكيده هنا، هو أن كل ما قد بث من آراء أو دراسات نقدية في هذا المجال تبقى دائما غير مسايرة تماما للحركية السريعة التي تتسم بها النصوص الروائية الحديثة، فما يفتأ الناقد أو الدارس يرصد ظاهرة معينة حتى يطلع عليه النص الروائي بأساليب و خصائص جديدة و مغايرة لتؤكد بذلك على كون النص الروائي الحديث هو نص عصي على القولبة و النمذجة و التنميط.

الفصل الثاني

"من شرائع الطبيعة أن التطبيق الفعلي للنظرية

لا يبلغ مبلغ النظرية من الكمال"

"أفلاطون"

الفصل الثاني:

قراءة في عتبات روايتي (بم تحلم الذئاب؟ و الصدمة) لياسمينة خضرا:

1- شعرية الخطاب الغلافي:

1-1-بم تحلم الذئاب:

1-1-1-الغلاف الخارجي:

1-1-1-1-الرسائل اللغوية:

1-1-1-2-الرسائل البصرية:

1-1-2-الصفحة الثانية للغلاف:

1-2-الصدمة:

1-2-1- الغلاف الخارجي (الأمامي).

1-2-1-1- الرسالة البصرية (الأيقونة).

1-2-1-2- الرسالة اللغوية.

1-2-2- الصفحة الثانية للغلاف.

1-2-3- الصفحة الرابعة للغلاف.

2- شعرية الفضاء النصي:

2-1-شعرية تكسير مسار السطر.

2-2-شعرية الصمت/البياض.

3- شعرية اسم المؤلف:

3-1- حياته.

3-2- أعماله.

3-3- اسمه المستعار.

4- شعرية العنونة:

4-1- بم تحلم الذئاب.

4-1-1- دلالة السؤال في العنوان.

4-1-2- دلالة الحلم.

4-1-3- دلالة الذئب من العنوان إلى المتن.

4-2- الصدمة:

4-2-1- قراءة بدئية في العنوان.

4-2-2- حركة العلمنة السينمائية من العنوان إلى المتن.

4-2-3- العنوان و دلالات الرواية الأطروحة.

5- شعرية الإهداء:

5-1- دلالة الإهداء و وظيفته من العتبة إلى المتن.

6- شعرية الخطاب المقدماتي:

6-1- الجهاز العنواني في المقدمة.

6-2- وظائف الخطاب المقدماتي الغيري.

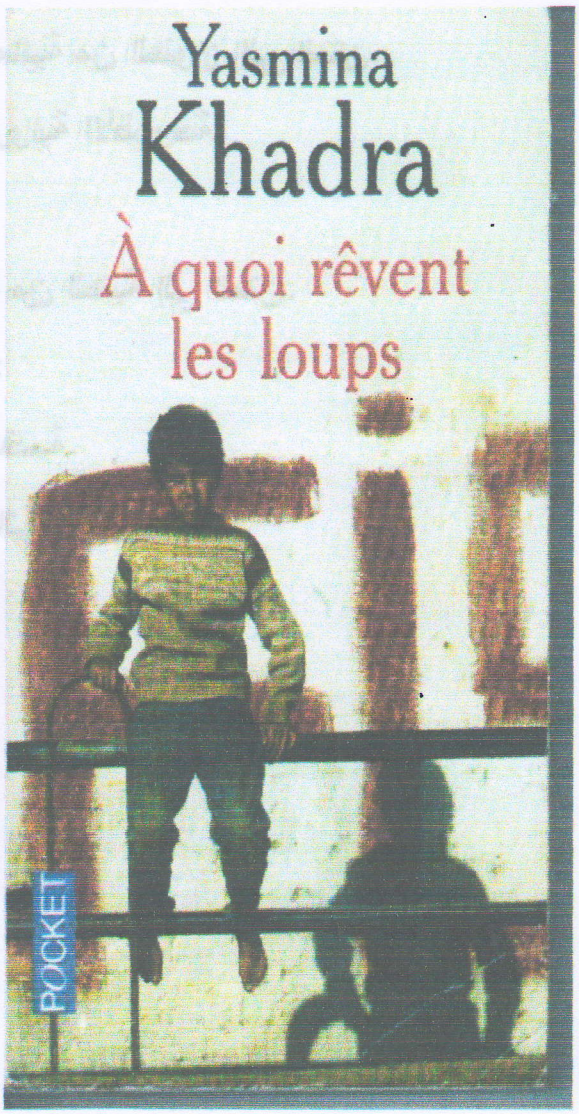
خاتمة عامة.

قائمة المصادر و المراجع.

فهرس الموضوعات.

*

غلاف النسخة الأصلية لرواية بم تحلم الذئاب .



غلاف النسخة المترجمة لرواية بم تحلم الذئاب



*كما يبدو جليا فإننا نقف هنا أمام أيقونتين متناقضتين لا تربط بينهما أدنى علاقة على المستوى البصري أو التشكيلي؛ فإذا كانت أيقونة النص الأصلي قد اعتمدت التصوير الفوتوغرافي بكل أبعاده الواقعية فإننا على الطرف الآخر نواجه أيقونة سوريالية مشفرة تبذل جهدا كبيرا لكسر ملامح الواقعية، و هذا الأمر هو ما يؤكد نزوع النص المترجم بل "رغبته" المحمومة أحيانا في التمرد على نصه الأصلي، هذا التمرد الذي يبدأ بعتبة الغلاف لينتهي ربما بالوجهة الدلالية العامة للنص.

1- شعرية الخطاب الغلافي:

1-1-بم تحلم الذئاب:

1-1-1-الغلاف الخارجي(الأمامي):

يواجهنا الغلاف الأمامي لرواية "بم تحلم الذئاب" بحزمة كبيرة من الإشارات و الدلالات التي يتنازع فيها اللغوي مع الأيقوني لأجل إنتاج دلالة ملائمة للنص و تلخيص مقصدية متنه و اختزال فكرته العامة.

يتكون غلاف الرواية من فضاء ابيض يحتضن التفاصيل كالتالي:

اسم المؤلف، العنوان، اسم الذات المترجمة و المقدمة، جنس العمل، الأيقونة، دار النشر.

1-1-1-1- الرسائل اللغوية:

على الرغم من كون الأيقونة المتربعة على أغلبية مساحة الغلاف قد استطاعت أن تستحوذ على النصيب الأكبر من بصر المتلقي، إلا أن الرسائل اللغوية هي الأخرى أبت إلا أن تفرض حضورها الشكلي و الدلالي معا، و أول هذه الرسائل:

اسم المؤلف الذي يتصدر مقدمة الغلاف "ياسمينة خضرا"، و قد دون بخط غليظ و باللون الأسود ليسجل بالدرجة الأولى انتساب العمل و ملكيته لذات محددة هي "ياسمينة خضرا"؛ أي أن هذا الاسم الذي اخترق الفضاء الأبيض بكثافته السوداء الحادة يعلن بوضوح بارتفاع اسمه و تعاليه على بقية رسائل الغلاف (اللغوية) ليؤكد حضوره الطاغي كمصدر لهذا النص و ربما ليرسخ أيضا حضوره عند القارئ العربي الذي لم يألف أعمال هذا الروائي بالدرجة التي ألفها القارئ الأجنبي نظرا لكونه (خضرا) يكتب باللغة الفرنسية لتترجم أعماله إلى لغات أخرى نادرا ما تكون العربية إحداها.

و نجد أن اسم المؤلف هنا و هو يقف متقدما غير مباشر و لا صريح، ملفوفا بغموض اسمه المستعار، يساهم بشكل كبير في تصعيد حساسية القارئ، هذه الحساسية التي تستوجب رفع مستوى التدقيق في كل التفاصيل من أجل تهيئة الطريق السليم لتلقي النص.

إذا، و بعد اسم المؤلف مباشرة نقرأ عتبة العنوان "**بم تحلم الذئاب**" و التي جاءت على شكل كتلة بارزة ذات حجم كبير، تكاد تمتد عبر عرض الصفحة ككل، فهذا العنوان الذي دون بخط غليظ جدا و بلون بني، يشكل مع اسم مؤلفه سلسلة لفظية شديدة التماسك؛فاسم المؤلف يعتبر بمثابة مبتدأ لخبر هو العنوان، هذا الأخير و الذي وعلى خلاف بقية الرسائل اللغوية كتب بلون مغاير لها، ربما لتميزه عنها و جعله مُخصصا؛ فإذا كانت الملفوظات الأخرى قد دونت باللون الأسود فإن العنوان قد اختار أن يخفف قليلا من حدة هذا السواد، هذا التخفيف اللوني الذي يرافقه نوع من التخفيف الدلالي الذي ربما ليس من شأن بقية الرسائل الكشف عنه بقدر ما يضطلع العنوان بهذه الوظيفة(التعيينية) مهما كانت درجة غموضه ولامباشرته.

إذا و تحت هذا العنوان العريض نقرأ اسم الذات المترجمة و المقدمة "ترجمة و تقديم: أمين الزاوي"، لكن ما يلفت نظرنا في هذا الملفوظ اللغوي، هو كون حجمه يقل عن بقية الملفوظات اللغوية الأخرى، ربما باستثناء دار النشر "دار الغرب للنشر و التوزيع"، قد يبدو هذا الأمر عاديا خاليا من الدلالة و القصد للكثيرين، إلا أنه في الحقيقة و بالرغم مما يبدو عليه من سطحية و بداهة يمثل قضية كبرى لدى البعض الآخر، و ربما نقصد هنا معشر المترجمين على وجه الخصوص؛ فهذه الممارسة الطباعية النمطية لاسم المترجم تجعلنا نتساءل لنقول: مادام الكثير من النقاد اليوم يعتبرون الذات المترجمة ذاتا منتجة للخطاب، كما أنهم يعتبرون النص المترجم هو بمثابة النص الثاني، فلماذا هذا الإلحاح "الطباعي" على تقزيم اسم المترجم وحجبه باسم المؤلف الحقيقي؟ ربما هذا التساؤل يزيد في تأكيده الانحسار الواضح لاسم المترجم أيضا في رواية الصدمة ؛ حيث دون في آخر صفحات الغلاف وبحجم شديد الصغر حتى أنه بالكاد يظهر، بل أكثر من هذا فإننا لم نقع تقريبا في يوم على نوع من المساواة الطباعية و لا الجغرافية على(مستوى الغلاف)لاسم المترجم مع اسم المؤلف الحقيقي، و ربما نجد عند دومنيك أوري تعبيرا جليا عن هذا الانشغال حيث يقول: "**إن المترجمين مشاة جيش الكتاب المكد شبه المجهول في ملاك النشر/.../إذا كان غلاف الكتاب يحمل اسم المؤلف و اسم المترجم، فيجب التفتيش عن اسم المترجم الحقير**

في صفحة العنوان الداخلية، بل في الصفحة التي بإزائها، في أعلاها أو في أسفلها، و بأصغر حروف الطباعة و بأشد ما يكون الخبء و الستر فالعملية التي تجعل النص المكتوب بلغة ما قابلا للقراءة بلغة أخرى تقتضي بأن لا يلاحظها أحد، إن الجميع متفقون على ذلك، و النقاد و القراء"[1] فلربما يكون هذا الولاء الشديد للأب الشرعي للنص هو من يقف وراء هذه النمذجة النمطية حجما و موضعا لاسم المترجم "فما الحب إلا للحبيب الأول"!

إذا و بعد هذا الملفوظ الخاص بالذات المترجمة و المقدمة نقرأ المؤشر الأجناسي للعمل "رواية" كتب في أقصى اليسار و بخط غليظ، و هو يفصح لنا عن الجنس الذي يندرج في إطاره النص للتعامل معه وفق المعايير التي يحددها جنس العمل، و عدم الضياع في تأويلات أخرى قد يكون العمل في غنى عنها.

1-1-1-2- الرسائل الأيقونية:

وسط كل هذه الرسائل اللغوية تبقى حصة الأسد في الغلاف من نصيب الأيقونة التي تربعت في وسطه لتمتد من أقصى يمينه إلى أقصى شماله، و تجعل منه أشبه بشاشة سينما كبيرة أو أشبه بحائط متحف علقت عليه لوحة لفنان سوريالي.

مبدئيا، إذا كانت هذه الأيقونة تبعث انطباعا معينا في نفس المتلقي فإنها توحي له بنوع من القلق و الارتباك الظاهرين، هذا الارتباك الذي ينعكس ربما بشكل مباشر على حاسة بصر المتلقي التي لا تملك و هي تنظر إلى هذه الأيقونة أن تستقر لحظة واحدة، بل إنها تنظر هنا و هناك هنا و هناك دون استقرار و لا هدوء، و لعل هذا التشرد البصري يبرره الإطار الذي تندرج ضمنه هذه الأيقونة، و هو الفن التشكيلي السوريالي الذي وصف النقاد لوحاته بأنها "تلقائية، فنية و نفسية تعتمد على التعبير بالألوان عن الأفكار اللاشعورية و الإيمان بالقدرة الهائلة للأحلام".[2]

إذا فالجو القلق الذي أوحى لنا به العنوان من خلال تيمة "الذئب" و بالموازاة من خلال "اسم المؤلف"، يزيد من توهجه و غليانه، هذه الأيقونة التي تعج بالعديد من التركيبات

[1] جورج مونان: المرجع السابق، ص 43.
[2] مدارس الفن التشكيلي: http//:www.moulin:encyclopedia/ar/%d9%85%

الغريبة لأجسام غير مرتبطة ببعضها البعض تخلق لدينا إحساسا بعدم الواقعية، إذ أنها تعتمد على اللاشعور فهي تبدو غامضة و معقدة و كأنها تخفي الحالة النفسية الداخلية لهذه الأشكال التي تحتشد بها الصورة، و التي يصعب الربط بينها أو ضمها في إطار فكرة واحدة، بل إن التشتت و التداعي اللذان يسيطران عليها يجعلانها تصعد من حدة الارتباك لدى المتلقي، خاصة و أنها (الأشكال) تظهر لنا أمام خلفية أهم ما يميزها هو عنصر الدم الذي يرمز إليه اللون الأحمر الممتد على فضاء الصورة كلها ، و التي يمكننا أن نميز فيها ما يشبه الشخص الذي يرفع رأسه و يديه إلى الأعلى و كأنه يبدو مستغيثا أو مستنجدا، أو في حالة ذعر، هذا الشخص نجد شبيها له ملقى على الأرض، مادا يديه و كأنه ميت أو مغشى عليه، كما نجد أشكالا أخرى كثيرة كرأس ذئب غير مكتمل المعالم يقابله رأس هو أشبه برأس الثور، لكنه مشوه الملامح.

إذا فكل هذه الأشكال تتعاون جميعا فيما بينها لخلق جو من التزعزع و الذعر اللذان يسيطران على هذه الأيقونة و التي يشعر المتلقي إزاءها و كأنه يعيش حلما "أو كابوسا" مرعبا مكتظا بمخلوقات غريبة و كأنها تجتهد في نقل التأزم النفسي الحاد المسيطر عليها إلى ذهن القارئ، لذلك يمكننا القول هنا إن الأيقونة جاءت متناغمة مع عنوانها دالة عليه لكنها لا ترتبط به ارتباطا مباشرا من ناحية كونها على درجة عالية من التعقيد فإذا كانت هذه الأيقونة في حد ذاتها و كأنها مرآة لحلم سوريالي غامض، فإن هذا الحلم السوريالي قد عمل على الأقل على الاضطلاع بدور العنصر الفاتح لشهية المتلقي لاقتحام عالم النص بعد الاستفزاز الشديد و التحدي القرائي الكبير الذي بثته فيه عناصر الغلاف و بشكل خاص أيقونته الملغزة، فإذا كانت هذه الأيقونة تشكل عالم الأحلام بامتياز، فلعل النص الذي تغلفه يمثل تفسيرا لهذا الحلم من أحد أو ربما من جميع جوانبه.

1-1-2- الصفحة الثانية للغلاف:

بانتقالنا إلى الصفحة الثانية للغلاف نقع على إعادة شبه كاملة لما سبق و أن رأيناه في الغلاف الخارجي، لكن مع وجود بعض الحذف و التعديل و الإضافة أيضا.

نقرأ في أعلى الصفحة الثانية إعادة للعنوان، لكن هذه المرة مع إضافة علامة استفهام في آخره، قد تكون هذه الممارسة رغبة من الناشر (أو المؤلف) في قذف نوع من الحيرة و الارتباك لدى المتلقي ليجعله يختبر رصيده من التخمينات و الحلول التي يمكن أن تخرجه من شعور الدهشة لتدفع به مباشرة إلى إعادة النظر في تلقيه للعنوان من جميع جوانبه و احتمالاته.

كما يلاحظ المتلقي أنه من بين ما تم إضافته في هذه الصفحة هو فقرة باللغة الفرنسية لنجد أسفلها ما يشبه الأيقونة التي تداخل فيها اللغوي بالبصري.

فأما الفقرة فتقول:

"cet ouvrage est édité avec le concours du commissariat général de l'année de l'Algérie en France"

"هذا العمل نشر بالتنسيق مع المفوضية العامة لسنة الجزائر بفرنسا"

يمكننا اعتبار هذه الفقرة بمثابة التنويه الذي أراد من خلاله الناشر إعلام القارئ ببعض تفاصيل هذا العمل، هذا الإعلام الذي يدخل في إطاره جوانب عدة منها ما هو قانوني، و منها أيضا ما هو أخلاقي.

فإذا كانت "دار الغرب للنشر" هي من تكلفت بصفة أساسية و "رئيسية" بإخراج هذا العمل، فإن هذه العملية كان من المحتمل لها أيضا أن لا تتم في ظل عدم التنسيق مع هذه المفوضية، و من هذا المنطلق يكون هذا التنويه قد اضطلع بمجموعة من الوظائف؛ فهو من ناحية عكس نوعا من الأمانة و المراعاة لحقوق الجهة المتعاونة في عملية النشر، و هو من ناحية أخرى قام بوظيفة تعريفية إشهارية في آن، فهو قد عرف بهذه الجهة (المفوضية) و هو بهذا يكون قد أعطى دفعا لرصيدها من الشهرة.

كما لا يمكننا أن نغفل هنا حضور الجانب الأخلاقي الذي تجسد بشكل خاص فيما يشبه الشكر المعترف به لهذه الجهة و بهذا يكون هذا التنويه قد أدى العديد من الوظائف الخاصة بالنشر كما أنه فرض حضورها لدى القارئ من خلال موضعتها في الصفحة الثانية للغلاف.

و يضاف إلى المستجدات التي نقع عليها في هذه الصفحة أيقونة تداخل فيها البصري مع اللغوي، هذه الأيقونة جاءت على شكل مستطيل ذو خلفية سوداء قاتمة، لكن في قلب هذا السواد نقرأ كلمة الجزائر كتبت باللون الأبيض.

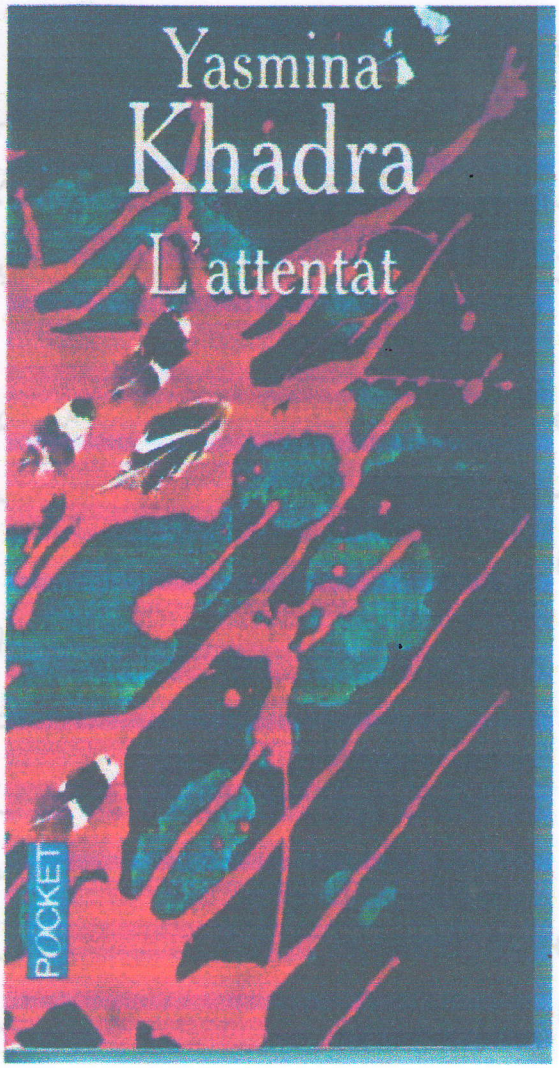
مبدئيا نعرف جميعا أن اللونين الأسود و الأبيض هما لونان متعارضان يقفان على طرفي نقيض؛ فإذا كان اللون الأسود يحيلنا إلى معان ظلامية في معظمها (الظلام، الحقد، الخوف، الغموض، الموت...) فإن اللون الأبيض يزخر في مخيلتنا بشتى معاني السلام (الإشراق، الحب، الأمان، الحياة...)..

إذا سيميائيا يمكننا قراءة سواد هذه الأيقونة على أنه الظلام الذي لف الجزائر طيلة سنوات عشر، هذا الظلام الذي نسج بخيوط الحقد و الخوف و الكراهية، و كان الموت الرهيب هو أكبر ممثل له.

و لكن إذا كان الظلام الدامس لهذه الأيقونة قد أكد على كل تلك المعاني المأساوية، فإن حضور اللون الأبيض بإشراقته قد استطاع أن يبدد جزءا كبيرا من هذه العتمة، هذا اللون الذي تشكل منه اسم "الجزائر" في لب هذا السواد، خاصة وأن الأبيض في حد ذاته يرمز للجزائر؛ حيث يقال الجزائر البيضاء في مقابل تونس الخضراء و المغرب الحمراء ؛ فهذه الأيقونة قد يكون أريد من خلالها اختزال أمور كثيرة قد تعجز كلمات بل وصفحات عديدة على إيصال خبرها ،لتفسح المجال لرسم صغير ليحتضن بداخله قصة يبدو أنها تتعلق ببلد ومعاناة شعب تصارع مع الظلام طويلا.

. هذه القصة التي ربما لن تجد أفضل من عنصري السواد والبياض معبرا عنها ؛فإذا كان السواد قد جاء ليؤكد كل تلك المعاني الظلامية المذكورة آنفا فإن حضور البياض بكل دلالاته في وسطه قد استطاع أن يدل على معنى واحد من بين العديد من دلالاته فإذا لم يكن بإمكاننا القول أن أحد هذه المعاني هو الانتصار فربما بإمكاننا القول إن دال التحدي والصمود يبدوان الأقرب في سياق هذه الأيقونة التي تكلمت لنا بلغة السواد والبياض لتكون بمثابة النص شديد الاختزال كثير المعاني...

غلاف النسخة الأصلية لرواية الصدمة .



غلاف النسخة المترجمة لرواية الصدمة



*لعل الفرق بين أيقونتي الروايتين واضح جلي، فغلاف النص الأصلي لرواية الصدمة مختلف تماما عن نظيره في النص المترجم، فإذا كان هذا الأخير قد اختار البوح، و لو بنوع من التردد على الجو التيماتي العام لنص الصدمة راسما بذلك على الأقل نوعا من الحدود للناحية التأويلية معينا بذلك العنوان مكملا له، فإن غلاف النص الأصلي بالرغم من كونه "رمزيا" جاء متناغما مع عنوانه مؤشرا عليه فإن هذا لا ينزع عنه عنصر التحفظ التيماتي؛ فإذا كان عنصر الدم في حد ذاته صادم لحاسة بصر المتلقي فضلا عن كونه مشحون بدلالات قاسية كالقتل و الموت و العنف، إلا أنه يبقى مع ذلك منفتحا على دلالات لا حصر لها، و هذا طبعا على خلاف الصورة الفوتوغرافية للنص المترجم و التي حددت له وجهة دلالية معينة و لو من بعيد.

إذا فكل المعاني التي أوحت لنا بها هذه العتبات المكثفة للغلاف و التي اشترك في نسجها اللغوي و البصري قد اشتغلت كجنود مسخرة لبناء الصرح التأويلي و تقريب الفهم للمتلقي حتى في ظل انفتاحها على أكثر من دلالة.-

1-2-1- الغلاف الخارجي (الأمامي):

1-2-الصدمة:

يتكون الغلاف الخارجي الأمامي لرواية (الصدمة) من صورة فوتوغرافية تربعت و استجوذت على معظم مساحة الغلاف من أعلاه إلى ما يقارب أقصاه ،و هذا مع ترك مكان بعدها لاسم المؤلف "ياسمينة خضرا" الذي كتب بخط دقيق باللون الأحمر و تحته مباشرة نجد عنوان الرواية (**الصدمة**) كتب باللون الأسود و بخط غليظ أكبر من الخط الذي كتب به اسم المؤلف. و نقرأ في أسفل الغلاف الإشارة الأجناسية (**رواية**) في أقصى اليمين كما نجد مقابلا لها و في أقصى الشمال العلامة التجارية لدار النشر الفارابي.

1-2-1-1- الرسالة الأيقونية:

والمتصفح لغلاف "الصدمة" سيجد أن أول ما يستوقفه و يحدد وجهة بصره هو الصورة الفوتوغرافية ذات الحجم الكبير، و نحن ندري أن الصورة الفوتوغرافية و على خلاف بقية أنواع الصور تتماز بكونها تعكس المرجعية الواقعية بشكل حقيقي دونما زيادة أو نقصان أو فرصة كبيرة للتمويه أو الغموض و التلاعب الذي قد نلفيه في الفن التشكيلي، خاصة إذا تعلق الأمر ببعض المدارس كالتكعيبية أو السوريالية...، فالصورة الفوتوغرافية، وثائقية و هي أشبه بعين الكاميرا التي ترصد "و تعري" وقائع معينة، فهي ارتبطت في معناها الوظيفي بالصحافة التي غالبا ما تسعى جاهدة إلى نقل الوقائع بعناية و تفصيل، و لعل هذا فيه إشارة واضحة لطبيعة كتابات خضرا و علاقتها بالواقع، خاصة و هو الذي يقول عن نفسه "**كل ما أقوله -في كتبي- هو حقيقي في قالب روائي**".[1]

---

[1] من مقدمة الرواية، ص 10.

ولكن على الرغم من هذا إلا أن غلاف الرواية "صادم" لحاسة بصر المتلقي فيه إرهاق شديد لها، حيث يجد عناء في استنطاقها؛ فالصورة في هذه الرواية تبدو و كأنها تبذل جهدا كبيرا للتخفي أو ربما للظهور الذي تتحداه مجموعة من العناصر و تعمل على حجبه، و أول هذه العناصر هو لونها الشاحب المصفر و المفتقر إلى أدنى ما تطالب به الصورة من حقوق التلوين، و يساعد على هذا الشحوب و يزيد من حدته نوع من الضباب الذي يعمل على تقليص حدود الرؤية و رسم حواجز لما تود الصورة الكشف عنه ،إلا أنه و على الرغم من هذا تبقى هناك مساحة من الحرية للعين لا نعتقد أنها تشفي غليلها إلا أنها تكشف لها عن ملامح و أمارات من شأنها ان تساعدها على فك التشفير عن هذه الصورة لتعرف على الأقل بفكرتها العامة التي قد تنسجم مع فكرة المتن، كما أنه ليس ببعيد أيضا أن تختلف معها، خاصة و أن الغلاف ليس خاصا بالنص الأصلي كما أنه قد لا يكون من وضع المؤلف أو اختياره.

إذا وراء هذه الحجب الكثيفة من الضباب الشاحب أول ما يلتقي و نظر المتلقي هو مجموعة من القضبان الحديدية الغليظة ذات اللون الأبيض و التي تبدو و كأنها قريبة من عين الكاميرا (الصورة) و خلفها ليس مباشرة و إنما على مسافة قليلة يظهر لنا عدد قليل من الرجال يبدو أنهم خمسة و هم محتشدون في مكان لا تبدو معالمه واضحة تماما نظرا لشحوب الصورة.

أما بالنسبة لهؤلاء الأشخاص المتواجدين على الصورة فوجوههم و ملامحهم غير بينة و لا واضحة، لكن مع هذا يمكن لعين المتلقي مع قليل من الجهد أن تسرق من صمت الصورة بعض الكلمات، و لعل أي قارئ يجهل عم تتحدث عنه الرواية يتساءل في الحال عن هوية هؤلاء الأشخاص: من يكونون؟ من أي بلد هم؟ ما قصتهم؟. و هنا يمدنا هندام أحدهم بجواب نجده شافيا، و لعل أبرز هؤلاء الأشخاص هو شيخ عجوز يرتدي قميصا يميل لونه إلى البني كما أنه يضع على رأسه شاشا.

وهذا يكشف لنا على الفور الهوية الفلسطينية لهؤلاء الأشخاص ليخطر على الذهن مباشرة قصة القضية الفلسطينية؛ إذ نجد خلف هذا الشيخ الفلسطيني رجلا عار الرأس

إنما يبدو أنه يضع الشال الفلسطيني حول عنقه، كما نجد أمام الشيخ رجلا يضع على رأسه خمارا.

والآن و بعد هذه البطاقة الدلالية المتمثلة في هندام الشيخ يجد المتلقي و كأن هؤلاء الأشخاص يجيبونه على ما سبق و أن طرحه من تساؤلات: نحن فلسطينيون، قصتنا كيت و كيت و كيت...

ولعل القارئ بعد هذا يجد العديد من المبررات أولا للإصفرار و الشحوب و الضباب المسيطر على الصورة ليحيلها إلى ما يشبه الكتاب الأصفر المهجور الذي تآكل من فرط سخرية الزمن منه، أو أنه يشبه الصورة القديمة المستخرجة من الأرشيف تغطيها طبقة من الغبار الذي لا يرغب معه المتلقي و هو ينظر إليها إلا أن يمد كف يده ليزيله(الغبار) حتى تتضح له الصورة، ليكتشف هذا المتلقي أن هذا الغبار ليس ذو طبيعة مادية يمكن معها مسحه إنما هو ذو طبيعة زمنية متجذرة في التاريخ القديم لفلسطين، و هل يمكن محو الزمن و فعله فينا، أو هل يمكن إزاحة ما خلفه فينا التاريخ و يخلفه من آثار بكفة يد؟

إذا وجدنا كيف أن عنصر الزمن كان حاضرا بقوة في هذه الصورة أو الغلاف، و لعل ما يزيد هذا العنصر حضورا هو ذلك الشيخ الذي لا ندري أين يتجه بصره إلينا أو إلى أفق بعيد؟ هذا الشيخ الذي تظهر ملامح الشيخوخة و فعلتها فيه جلية ؛ فملامح وجهه_ التي رسم عليها الزمن خارطة في جبينه و خديه من خلال التجاعيد تترجم هي الأخرى معاناة شعب ترك الزمن عنوان البؤس جليا في كل ملامحه.

ولعلها بهذا تعكس شيخوخة قضية استطاع الزمن أن يتلاعب بها، فكانت تخفق في كل مرة موعدها مع الانتصار عليه.

إذا لعل هذه الأيقونة تعكس تأزم الواقع و المعاناة النفسية الحادة خاصة في ظل غياب ألوان زاهية تسهم في التخفيف من حدة شحوبها، كما أن هذه الأيقونة بكل ملامحها فيها ما يكفي من أمارات تدفع المتلقي إلى الارتحال بذاكرته في أعماق التاريخ الفلسطيني الذي كتب بالدم و الدموع بدل المداد، فيحس كل عربي و هو يلمح تلقائيا هذه الصورة أنه يستحضر التاريخ الفلسطيني فيما يشبه الكليشيهات السريعة، و

لكن مع هذا يبقى السؤال قائما: هل الغلاف الخارجي لرواية الصدمة يعبر عما ورد في الرواية و يحمل دلالاتها أم لا؟ لعل هذا ما ستكون بقية العتبات كفيلة بتقديم إجابات له.

1-2-1-2- الرسائل اللغوية:

وبالانتقال إلى الرسائل اللغوية في أسفل الصورة مباشرة و ليس بداخلها نقرأ اسم المؤلف "ياسمينة خضرا" كتب بأحرف صغيرة و بلون أحمر، ربما لأن كتابات هذا المؤلف غير معروفة كثيرا لدى القارئ العربي لكونه (المؤلف) يكتب باللغة الفرنسية كما أن أعماله لا تترجم كثيرا إلى العربية، إلا أن جمهور و قراء ياسمينة خضرا و الذين لديهم خلفية معينة على طبيعة و منحى كتاباته سيتمكنون مباشرة من معرفة السبب وراء كتابة اسمه باللون الأحمر الذي يحيلنا في الغالب إلى معنى الدم و القتل و العنف... و لعل هذه التيمات فعلا هي المسيطرة على كتابات خضرا، كيف لا و هو من أطلق عليه اسم (كاتب العنف و الحرب).

إذا تحت اسم المؤلف مباشرة و في مكان قصي من الغلاف نجد العنوان(**الصدمة**) الذي دون بخط غليظ و حجم أكبر من اسم المؤلف، كما أنه كتب بلون أسود، هذا اللون الذي ارتبط في الغالب عندنا بمعاني: الحزن، الظلام، الخفاء، الحقد،....و يبقى تأكيد هذه الدلالات المتعددة أو دحضها راجع إلى المتن الروائي، إلا أن ما يستوقفنا فعلا في العنوان هو تموضعه في مكان قصي من الغلاف أو إنه آخر ما كتب فيه، إذا تجاوزنا **الإشارة الأجناسية**، و لعل مكان تموضع العنوان في الغلاف لا يخلو من دلالة و رسالة لعلها مقصودة، خاصة و قد تعودنا أن العنوان يتموضع عادة إما على رأس الغلاف أو في وسطه.

فلماذا كان العنوان "الصدمة" هو آخر ما كتب على الغلاف؟ هل لهذا علاقة بأحداث الرواية؟

لعل هذا التساؤل هو ما سيجيب عنه المتن، أو لم لا بقية عتباته التي لا يقل شأنها في الكثير من الأحيان عن متنها، لنقول بهذا "يوجد في النهر ما لا يوجد في البحر".فهل هناك فعلا نهر (عتبة) سيكشف لنا عن هذا، أم أن البحر (المتن) وحده هو من سيضطلع بالكشف؟

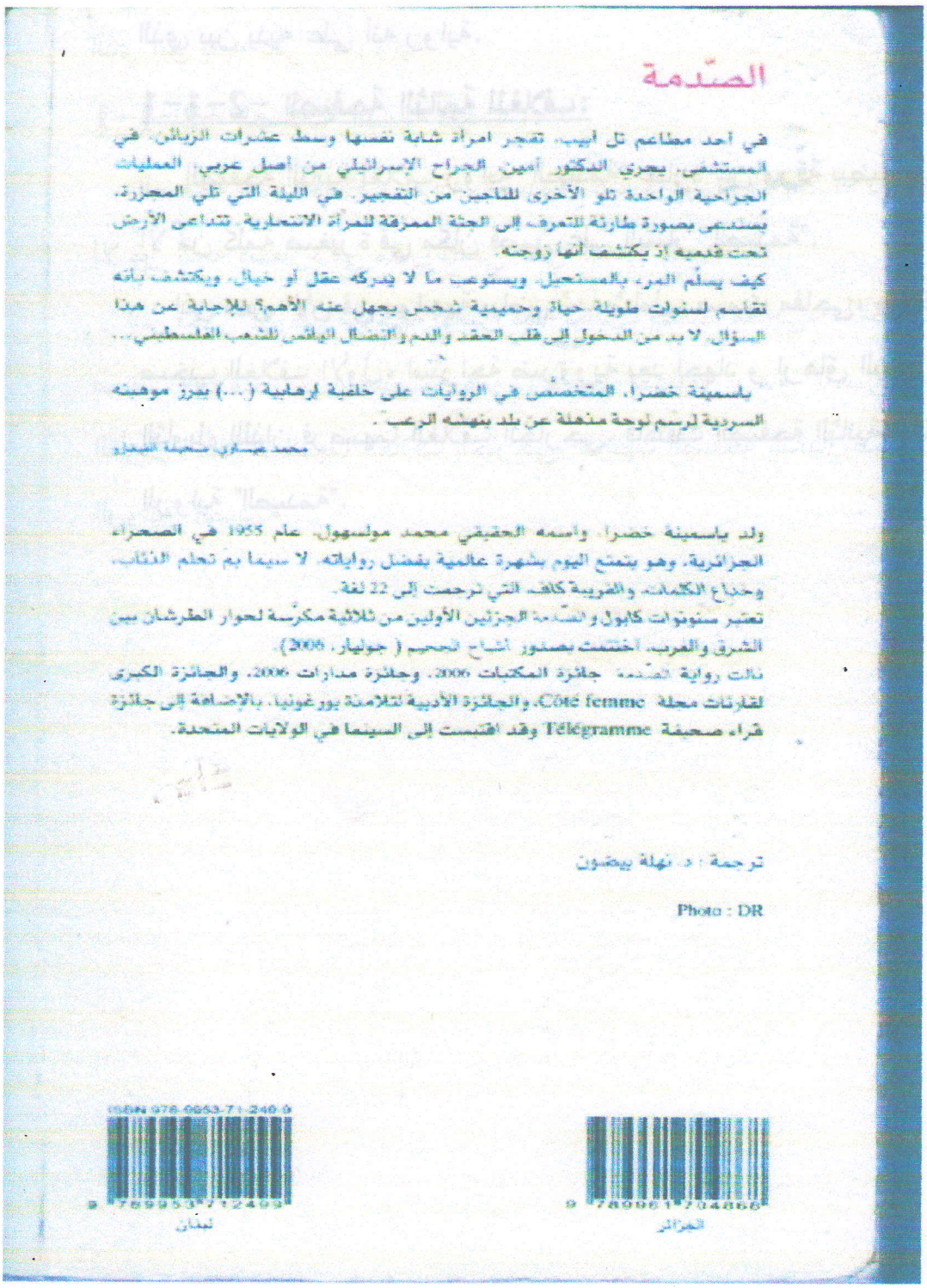
وتحت العنوان مباشرة نلاحظ عتبة **المؤشر الجنسي** و تتمثل في كلمة "رواية" التي كتبت بخط صغير، و نحن نعرف أن المؤشر يعتبر نظاما رسميا يعبر عن مقصدية كل كمن الكاتب و الناشر لما يريدان نسبته للنص، فهو يحدد سلفا إطار النص الأدبي و انتماءه بأنه في إطار الكتابة الروائية و هكذا يلج القارئ عالم النص متبنيا هوية العمل الذي بين يديه على أنه رواية.

1-1-2- الصفحة الثانية للغلاف:

الصفحة الثانية لغلاف رواية "الصدمة" عبارة عن ورقة بيضاء ناصعة، خالية تماما إلا من كلمة صغيرة في مكان قصي على اليسار "الصدمة".

إذن نحن الآن في مواجهة بياض شبه شامل، صمت مفاجئ، ما أكثر حاجتنا إليه بعد صخب الغلاف الأول، استراحة ضرورية بعد إجهاد و إرهاق البصر و طول التفكير و التأويل اللذان فرضهما الغلاف الخارجي. فاكتفت الصفحة الثانية بتذكيرنا فقط بعنوان الرواية "الصدمة".

الصفحة الرابعة لغلاف النسخة المترجمة لرواية الصدمة



الصدمة

في أحد مطاعم تل أبيب، تفجر امرأة شابة نفسها وسط عشرات الزبائن. في المستشفى، يجري الدكتور أمين الجراح الإسرائيلي من أصل عربي، العمليات الجراحية الواحدة تلو الأخرى للناجين من التفجير. في الليلة التي تلي المجزرة، يُستدعى بصورة طارئة للتعرف إلى الجثة الممزقة للمرأة الانتحارية. تتداعى الأرض تحت قدميه إذ يكتشف أنها زوجته.

كيف يسلّم المرء بالمستحيل، ويستوعب ما لا يدركه عقل أو خيال، ويكتشف بأنه تقاسم لسنوات طويلة حياة وحميمية شخص يجهل عنه الأهم؟ للإجابة عن هذا السؤال، لا بد من الدخول إلى قلب الحقد والدم والنضال الدائم للشعب الفلسطيني...

"ياسمينة خضرا، المتخصّص في الروايات على خلفية إرهابية (...) يبرز موهبته السردية لرسم لوحة منهلة عن بلد ينهشه الرعب".

محمد عيساوي، مجلة الجزائر

ولد ياسمينة خضرا، واسمه الحقيقي محمد مولسهول، عام 1955 في الصحراء الجزائرية، وهو يتمتع اليوم بشهرة عالمية بفضل رواياته، لا سيما بم تحلم الذئاب، وخداع الكلمات، والضوية كلاف التي ترجمت إلى 22 لغة.

تعتبر سنوات كابول و الصّدمة الجزائين الأولين من ثلاثية مكرّسة لحوار الطرشان بين الشرق والغرب، اختتمت بصدور أشباح الحجيم (جويلية، 2006).

نالت رواية الصّدمة جائزة المكتبات 2000، وجائزة مدارات 2000، والجائزة الكبرى لقارئات مجلة Côté femme، والجائزة الأدبية لتلامذة بورغونيا، بالإضافة إلى جائزة قراء صحيفة Télégramme وقد اقتبست إلى السينما في الولايات المتحدة.

ترجمة : د. نهلة بيضون

Photo : DR

ISBN 978-9953-71-240-0
9 789953 712409
لبنان
9 789961 704866
الجزائر

1-2-3- الصفحة الرابعة للغلاف:

أول ما يلفت انتباه المتلقي في الصفحة الرابعة لغلاف الصدمة هو إعادة كتابة العنوان دون اسم المؤلف ،و لكن العنوان هذه المرة كتب باللون الأحمر في أعلى الصفحة ذات الخلفية البيضاء(الصدمة)، و هذا على خلاف بقية الرسائل اللغوية التي كتبت بالأسود، و قد يكون المكان الاستراتيجي البارز الذي كتب فيه العنوان هذه المرة الغرض منه أن يرسل إشارة للمتلقي و كأنه يقول له هذا "جوهر ما في الكتاب أو أهم ما يود قوله".

ولعل الناشر أراد من خلال كتابة العنوان بهذه الطريقة تذكيرنا و لفت انتباهنا إلى بعض دلالات العنوان من خلال مكانه و لونه؛ فإذا كان العنوان قد كتب في الصفحة الأولى باللون الأسود ليدل على معاني الحزن و الخوف و الحقد، فهو الآن كتب باللون الأحمر الذي يحيل على الدم و الموت و العنف....و بهذا يلتقي كل من الحزن و الخوف و الحقد و الدم و الموت و العنف في ذهن المتلقي ليكون له بطاقة دلالية مبدئية تجتمع فيها كل هذه المفردات السوداوية المفجعة.

وبعد العنوان مباشرة نجد ما يشبه ملخص النص الذي جاء بسرعة ربما ليؤكد كل هذه الدلالات في ذهن المتلقي الذي يصدم بدوره و هو يطلع على هذا الملخص الرواية الذي فضح مبكرا لعبة الكتابة، و حسب رأينا كان من الأفضل تجنب ذكر كل هذه التفاصيل التي من شأنها أن تقضي على لذة القراءة و فضولها، إلا أن وجهة النظر النشرية تختلف مع هذا الرأي باعتبار أن هذا الملخص قد يكون ورقة رابحة للناشر الذي يكون قد وفرمن خلاله وظيفة إغرائية، و بالتالي لن يدع خيارا للقارئ إلا اقتناء نسخة من الكتاب وإشباع فضوله بقراءته.

ونستطيع القول إن ملخص الرواية هذا يمكن قراءته بداية كأربع فقرات منفصلة و متصلة في آن، نحس و نحن نقرؤها و كأننا أمام بداية فيلم سينمائي بوليسي غامض استخدم فيه أسلوب التشويق من خلال عرض بعض المشاهد المثيرة التي تمثل مراحله الرئيسة، فيكون بذلك قد امتلك نصيبا لا بأس به من اهتمامنا ليحيلنا فيما بعد إلى بداية الفيلم/النص و يقحمنا في اكتشاف عالمه من ألفه إلى يائه.

ونجد أن هذا العرض السينمائي الذي ميز كلمة الناشر هنا قد صاغ (الناشر) ملخصه بطريقة لا تخلو من الغواية و الإغراء للمتلقي ليشده وراءه إلى عالم المتن دون أن يدري، خاصة و أن الكثير من القراء يحرصون قبل اقتناء أي كتاب على قراءة ما هو وارد في غلافه الأخير باعتبار أنه يمثل تلخيصا أو إلقاء ضوء على ما ورد في الكتاب و ما يتناوله من موضوعات أو"أهم ما جاء فيه".

و بالانتقال الآن إلى قراءة تفاصيل الفقرات الأربع لكلمة الناشر سنجد أن البطاقة الأولى (الفقرة الأولى) تضطلع بالكشف عن تيمة الحدث الرئيس في النص و الذي تولدت منه بقية الأحداث "**تفجر امرأة شابة نفسها وسط عشرات الزبائن**" و لكن الملخص استفتح كلمته قبل هذا بإعلامنا بالمكان الذي يمثل موقع الحدث، فإذا كانت الضفة الأولى من الغلاف (الصفحة الأولى) و التي أهم ما يمثلها الأيقونة أو الرسالة البصرية قد استطاعت أن تبوح لنا بهويتها الفلسطينية ، فإن الضفة الأخرى من الغلاف (الصفحة الرابعة) تأتي لتعضد هذه الرسالة البصرية و تصلها بشقها الآخر الذي لا تكتمل صورة واقعها الحالي إلا به "**في أحد مطاعم تل أبيب**" لنعرف بهذا أن ما أرادت الأيقونة (الدال البصري) أن تتكتم عنه قد جاءت كلمة الناشر لتلح عليه بل لتؤكده لنا في الحال، و تقول لنا بأن الأمر متعلق حقا بالصراع الجدلي القائم بين الفلسطينيين و الإسرائيليين، و أن الأمر هنا متعلق بـ "**أحد الانتحاريين فجر نفسه في مطعم، سقط العديد من القتلى و الكثير من الجرحى**" و كل هذا بفعل "**امرأة شابة**" و هذا دون ذكر هويتها الحقيقية، لينتقل بنا الملخص بعدها مباشرة إلى البطاقة الدلالية الثانية "**في المستشفى يجري الدكتور أمين الجراح الإسرائيلي من أصل عربي، العمليات الجراحية الواحدة تلو الأخرى للناجين من التفجير**". هنا يطلع علينا أول اسم علم "**الدكتور أمين**" الذي يقول عن نفسه "**تخليت عن عشيرتي و قبلت الانفصال عن أمي و وافقت على التنازل تلو الآخر من أجل تكريس مهنتي كجراح**" (الصدمة ص191).

إذا "الدكتور أمين" هو الاسم الوحيد المذكور في هذا الملخص ما يعني أنه يشكل ربما بؤرة مركزية لأهم الأحداث و يعتبر الناشر هنا قد مد القارئ بعلامة طريق معتبرة من شأنها أن توفر عليه **عناء القراءة** و أن تجعله يضع نصب عينيه كل ما تجوس به هذه

الشخصية (النواة) من أفكار و مواقف و تطلعات بإمكانه أن يقبض من خلالها على الخيط الرئيس الذي يلملم و يجمع عنده كل حلقات العمل كما أنها تتبلور من خلاله وفيه، و ربما أراد الناشر بترشيح هذه الشخصية بأن تكون مركزية و يجعلها رمزا للكيفية التي ينبغي التعامل بها مع القضايا التي تتناولها الرواية و التي لعل أبرزها إلى غاية الآن هو الصراع الجدلي بين طرفي القضية الفلسطينية.

فالقارئ الذي لا يتجاوز هذه العتبة (كلمة الناشر) باستعجال من المؤكد أنه سيعيد النظر و الوقوف مثلا عند فقرة معينة من بين العديد من الفقرات التي خصصها السارد للدكتور أمين و التي من شأنها أن تكشف -كما سبق القول- عن الكيفية التي ينبغي أن يتعامل بها مع هذه الشخصية و من خلالها مع القضايا المطروحة في الرواية؛ فأمين الجراح الإسرائيلي ذو الأصل العربي يقول عن نفسه في إحدى الجزئيات: "**لم يكن لدي الوقت للاهتمام بالصدمات النفسية التي تقوض الدعوات إلى المصالحة بين شعبين مختارين اختارا أن يحولا أرض الله المباركة إلى ساحة رعب و غضب**"(الصدمة ص191) ،و لعل هذه الملفوظات و التي من المفروض أننا قمنا بقراءتها على خلفية اتخاذنا لأمين كشخصية مركزية، أو لنقل مثلا كجسر ربما لما أراد السارد إيصاله من توجهات و رسائل تكتشف لنا أن أمين (ذو الأصل العربي) يقف ربما من الصراع موقف المحايد الذي اختار لنفسه أن ينبذ الصراع بشتى أشكاله و أن لا ينضم لأي من المعسكرين (حتى و لو تعلق الأمر ببلده الأصلي)، خاصة و أنه يعتبر "**موقفهم جميعا منافيا للعقل**" (الصدمة ص191).

وبالانتقال إلى البطاقة الدلالية أو الفقرة الرابعة سنجد أنها تكتظ بنوع من الإثارة السريعة التي تمد القارئ بما يكفي من أجل "الهرولة" لاقتناء الرواية و الإطلاع عليها، طمعا فيما قد تكشف عنه من تفاصيل من شأنها أن تشبع إحساس الفضول الكبير الذي نجد أن الناشر قد وفق في بثه عند المتلقي، "**في الليلة التي تلي المجزرة، يستدعى بصورة طارئة للتعرف إلى الجثة الممزقة للمرأة الانتحارية، تتداعى الأرض تحت قدميه إذ يكتشف أنها زوجته**".

أول ما يلفت انتباه القارئ هنا هو كون الناشر قد كان ذكيا في الكشف عما يمكن اعتباره حدثا رئيسا ، و ذلك من خلال استخدامه لكم من الملفوظات أو الصفات العنيفة التي أراد من ختام رسالته أو ملخصه بها، فنجده استخدم مثلا: (المجزرة، طارئة، الممزقة، الانتحارية...) هذه الصفات التي تصور الرعب ببشاعته المطلقة و تضع القارئ في جو من الذعر الذي يزيد من تأجيج عنصر التشويق لديه و كأنه مُقبل على مشاهدة فيلم رعب "**ايتشكوكي**" فيدفع به هذا الشعور إلى الدخول في أعماق المتن الروائي ومعايشة تفاصيله و أحداثه الواحد تلو الآخر وصولا إلى هذا الحدث المثير الذي جعل من ملخصه **ورقة رابحة** للمؤلف و الناشر و أيضا للقارئ على حد سواء، خاصة و أن القارئ و بعد إطلاعه على هذا الملخص تكون قد تراكمت في ذهنه العديد من التساؤلات التي لا يستطيع معها إلا أن يبحر في أعماق المتن الروائي و يبحث لها عن إجابات مقنعة، و لعل من بين هذه التساؤلات العديدة التي ولدها هذا الملخص المثير: ما نوع هذه المرأة التي أقبلت على تفجير نفسها بهذه الطريقة؟ ما الذي دفع بها و أقنعها بمثل هذا العمل؟ كيف نجحت فيه؟ ثم كيف كانت علاقتها بزوجها أمين الذي لم يكن يعرف أنها انتحارية؟ كيف تصرف بعد أن قيل له "لقد قتلت زوجتك بسبب الشحنة المتفجرة الملتصقة بجسدها"؟ هل تغيرت حياته؟ خاصة و هو الطبيب ذو الجنسية الإسرائيلية و المقيم "في أحد أرقى أحياء تل أبيب"؟ و باختصار فإن القارئ بعد إطلاعه على هذا الملخص/العتبة ستولد لديه رغبة جامحة في معرفة الحيثيات الكاملة الخفية و الجلية لهذه القضية.

وبهذا يكون هذا الملخص عتبة هي بمثابة المحطة الرئيسة التي توجه القارئ بعلامات طريق مهمة من شأنها أن تضمن له السير الحسن في رحلة تنقله في تضاعيف النص و تشعباته.

إذن و بعد هذا الملخص المفعم بالتشويق، نجد محمد عيساوي -من صحيفة الفيغارو- يردفه (التلخيص) بتعليق موجز عن المؤلف: "**ياسمينة خضرا المتخصص في الروايات على خلفية إرهابية، يبرز موهبته السردية لرسم لوحة مذهلة عن بلد ينهشه الرعب**".

وبعد هذا التعليق نقرأ ما يشبه البطاقة التعريفية بالكاتب أو أهم و أشهر أعماله، و كذا أهم الجوائز التي حازت عليها و عدد اللغات التي ترجمت لها.

ولئن كانت دار النشر تروم من خلال تقديم لائحة بإصدارات المؤلف التعريف بنفسها باعتبارها مثلا وساطة بين المؤلف و قرائه، فنحن نجد أن الصفحة الأخيرة للغلاف لم تكتف بدور الوساطة و إنما تعدته إلى المشاركة في النص من خلال تقديم توجيهات و إرشادات كما رأينا سابقا.

كما أننا نقرأ في (ص295) (ما قبل الصفحة الأخيرة للغلاف)

صدر للمؤلف

في سلسلة فسيفساء

عن دار الفارابي و سيديا

أشباح الجحيم.

سنونوات كابول.

قد يكون واضحا أن الغرض هنا هو دفع بث شعور التلهف لدى القارئ للحصول على أعمال أخرى للمؤلف؛ إذ بعد اللذة التي يفترض أن القارئ عاشها بقراءته للرواية ستكون لديه رغبة قوية في اقتناء أعمال أخرى لهذا المؤلف و اللجوء بالدرجة الأولى إلى دار النشر نفسها، و هذا أمر متعلق بأغراض تجارية تسويقية و أيضا فكرية نجد أن دور النشر تحرص عليها و بقوة.

وبهذا نقول إن التوجه المعاصر الذي تتخذه كلمة الناشر هو "استهدافنا بطرق إقناعية و تداولية و جمالية للقارئ الممكن الذي تضمن من خلاله شراء الكتاب/المنتوج لتحقق قارئها الواقعي المعول عليه".[1]

وختاما يمكننا القول إن عدم احتواء هذه الرواية على مقدمة و الفراغ الذي تركته قد برعت هذه العتبة في ملئه بما لا يقل عما كانت ستمدنا به عتبة المقدمة؛ حيث يمكن اعتبار ما ورد في الصفحة الرابعة للغلاف بمثابة المقدمة اللاحقة(préface ultérieure) التي كشفت لنا عن الخطوط العريضة في المتن.

[1] عبد الحق بلعابد: المرجع السابق، ص92.

2- شعرية الفضاء النصي:

تظهر لنا مراهنة خضرا بشكل واضح على عتبة الفضاء النصي كعنصر قمين بإضفاء قوة دلالية و إبلاغية على النص؛ حيث ألفينا في العديد من المواضع في كلتا الروايتين قوة تصويرية للأسطر و لتوزيع البياض و السواد، هذه القوة التي تبطئ سير العين و ترغم الذهن على التوقف أمام المحسوس و إنعام الفكر فيه من أجل ربط هذه الآلية مباشرة بسياق العمل التأويلي.

ولعل أهم ملاحظة سجلناها و نحن ننعم النظر في تفضية كل من الروايتين (بم تحلم الذئاب و الصدمة) هو الالتجاء الواضح لتقانتين بدتا بارزتين في رسم ملامح الفضاء النصي، و هاتان التقانتان هما: **تكسير مسار السطر** في العديد من الفقرات، و كان هذا بشكل ابرز في رواية "الصدمة"، و أما التقانة الثانية فهي تضمين النصين للعديد من **الصفحات البيضاء**.

لنقول بهذا إنه بين تغيير مسار السطر و بياض الصفحة اختار خضرا بناء شعرية فضائه النصي، هذه الشعرية التي سنحاول اختبارها من خلال استنطاق هذين العنصرين و من ثمة ربط دلالتهما بالسياق الدلالي العام لكلا النصين.

2-1- شعرية تكسير مسار السطر:

بدى جليا استغلال هذه التقانة بشكل واسع في رواية "**الصدمة**"، حيث وقعنا في العديد من فقراتها على تغيير لمسار حركة العين على المسند تغييرا يخرق الخطية المألوفة في تقديم أسطر الفضاء النصي و قراءتها، و قد نجد هذا بشكل خاص من خلال كتابة العديد من الفقرات بالخط المائل "l'italique" و قد رصدنا هذا المظهر في مجموعة من الصفحات، و منها ما هو موجود في الصفحة الخامسة و الثمانين (ص 85) التي جاءت زمنيا بعد تعرض "أمين" لفاجعته في زوجته التي تبين أنها مسؤولة عن التفجير الانتحاري الذي استهدف مطعما بتل أبيب، ليدخل بعدها (أمين) في أزمة نفسية حادة لم يع على إثرها أي معنى للوجود؛ حيث اختلطت عليه الأمور فكان رافضا في بداية الأمر التسليم بهذه الحقيقة، ليكتشف فجأة "**رسالة مقتضبة لا تحمل تاريخا أو**

تصديرا، مجرد سطور أربعة مكتوبة على ورقة ممزقة"(الصدمة ص85)، هذه الرسالة التي كانت طريقة كتابتها على الصفحة كفيلة بالتعبير عما تحمله بداخلها من أوجاع و آهات و "صدمات" لأمين و لتؤكد بهذا للمتلقي قوة حضور العنصر التصويري في جعله (المتلقي) يعيش الحدث قلبا و قالبا. ما نفع السعادة إذا لم يتقاسمها المرء يا حبيبي أمين؟ كنت أراني تخمد كلما كانت أراك لا تجاريها. كنت تزيد اشتعالا كنت أريد أن أستحقك. ما من طفل يملأ حقائبهما بدون وطن.....لا تنتظر علي "

سهام

(الصدمة ص85)

لاحظنا إذا كيف أن حركة الأسطر في مظهرها المقدم أعلاه يعتبر مكونا للفضاء النصي من زاوية تحكمها في توجيه حركة عين القارئ نحو الأسفل بالتحديد و ليس ميلا باتجاه الخلف، و هو الأمر الذي زادنا في شأنه فائدة بعض المنظرين له ومنهم **(حميد لحميداني)** الذي اعتبر أن "حركة الأسطر نحو الخلف تعكس حالة الشموخ و العلو"[1] و بالمقابل فإن حركتها نحو الأسفل " تنتج عنه مراكمة معنى الانكسار و الإحباط" و لعله لا ضير هنا من إضافة كلمة أخرى لتجاور الانكسار و الإحباط و هي "الصدمة"، فإذا ما اتخذنا من هذه القراءة منطلقا و ربطناها بسياق نصنا، فسنجد أنها أصابت الهدف تماما، و أن النص يصدقها بل و يعضدها أيضا، كيف لا و سهام في حد ذاتها هي ما أصبح يمثل كل هذه المعاني بالنسبة لأمين، سهام التي مثلاكتها حياتها و أزالاها مذخسة عشر عاما" (الصدمة ص51) ليكتشف فجأة أنه لم يعرفها و لو للحظة واحدة، و هكذا جاء هذا الدليل الخطي فجأة ليؤجج من صدمته، كما جاءت طريقة كتابته أيضا على الصفحة لترفع من درجة تفاعل المتلقي مع النص وتجعله يشعر و هو ينظر إليه و كأنه يشارك أمين في شعوره بالألم و يتذوق طعم مأساته بل و يعيشها أيضا، و الأهم من هذا أن هذه التقانة تجعلنا نحس بهذا الشعور المأساوي، ، بهذا "الإحباط" و "السقوط" الذي ترجمته لنا الكلمات و طريقة كتابتها على الصفحة، هذه الكلمات التي تبدو هي الأخرى و كأنها تسقط و تنكسر بل و تتهاوى على الأرض و

[1] حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص56.

كأنها أصيبت بإغماءة مفاجئة " **تفلت مني الورقة، تسقط من يدي بهفوة واحدة، ينهار كل شيء** ". (الصدمة ص85).

رأينا إذا كيف وفقت هذه الكتابة المنكسرة و المائلة نحو الأسفل في ترجمة انكسار أمين و انهياره و إحباطه النفسي و الرمزي أيضا.

ولعل هذا الانكسار و الإحباط على قوة دلالته الإبلاغية هنا و حتى خلال ربطه بالسياق ليس وحده فقط ما يبرر هذه الطريقة في الكتابة إنما تجتمع معه قراءة أخرى لتضعنا في الصورة الكاملة و الحقيقية ربما وراء التجاء الكاتب (أو الناشر) لهذه التقانة الكتابية و في هذه الفقرات بالذات، هذا العنصر يتجسد في أسلوب "**الاسترجاع**" الذي أفادنا به و ألفت نظرنا إليه **حميد لحميداني**، هذا الأخير الذي اعتبر أن استغلال هذه الإمكانات في النص الروائي إنما يتم "للتمييز بين الحوار و السرد و الاسترجاعات"[1]، و فعلا فإن هذا بالضبط ما برهن عليه النص الروائي تفضية و سياقا و معنى، و ما لاحظناه بوضوح هنا هو كون الاسترجاع إلى جانب السقوط و الانكسار مرتبط ارتباطا منطقيا بهذه الطريقة في الكتابة؛ فسهام ارتبطت عند أمين بالاسترجاع من ناحية كونها باتت تمثل فصولا من ماضيه الجريح ؛ حيث أننا لم نقع في نص "الصدمة" على فقرات كسر فيها السطر إلا و ارتبطت في دلالتها باسترجاع أمين لماضيه مع صدمته /سهام، ليحيل هذا الماضي/الاسترجاع أمين في لحظات استحضاره له إلى شخصية منكسرة محبطة و متهاوية كتهاوي الأسطر المعبر عنه بجلاء، و تأتي الفقرة في كل من الصفحتين الحادية بعد المائتين (ص201) و الثانية بعد المائتين (ص 202) لتعضد و تؤكد كل هذا من خلال استحضار أمين فجأة لذكرياته مع سهام في المنزل الذي ضمهما معا؛ حيث تذكر حواراته معها في فترة تقاسمهما للأحلام و الأمنيات الجميلة و تقض مضجعه و تجعله شخصا متأزما نفسيا: "كنت أقول لها في مستهل عرس وصلتك: أود أن تنجبي لي بنتا..سألتني و قد احمر وجهها خجلا: شقراء أم سمراء؟..أريدها معلقة جبينها اليمين خيط أزرق عينها وأن شعرها أود أن يكون ليها جو عظمك وعيونك لي تكون

[1] حميد لحميداني: المرجع السابق، ص 59

نسخة طبق الأصل عنك". وهكذا إذا يزيدنا متن "الصدمة" في كل مرة "استرجاعا" و "انكسارا" و "صدمة" عكستها و عبرت عنها و زادتها شعرية و شاعرية تفضية هذه الفقرات لتؤكد في نيتها الصريحة و المعلنة التعبير عن هذه العناصر الثلاثة و التي يزيد من رجحانها السياق العام للنص الذي وجدناه يتجاوب في مقاصده معها بل و يزيدها مصداقية.

ففي موضع آخر و بالذات في الصفحة الثامنة بعد المائتين(ص208) يقع بصر المتلقي على انكسار آخر للكتابة ، و لكن الانكسار جاء هذه المرة ليعكس من خلال عنصر الاسترجاع دائما أشد و أعتى اللحظات تأزما بالنسبة لأمين، هذا الأخير الذي يقترب باسترجاعه هذه المرة من محطة تعتبر هي الفاصلة إلى الأبد ليس بينه و بين سهام فحسب و إنما أيضا بينه و بين حياته، بينه و بين أحلامه و عالمه، بينه و بين نفسه....، اقترب أمين باسترجاعه هذه المرة إلى منطقة هي أشبه بحقل الألغام الذي و في لحظة وصوله إليه لاكتشافه كان قد فاته الأوان للهروب منه لينفجر عليه و يكون صدمته الحقيقية التي مثلت سهام أول و آخر فصولها.

و كانت هذه المرحلة تتمثل في استرجاعه لشهادة سائق الحافلة التي كانت من المفروض أن تقل سهام إلى بيت جدتها، و لكن سائق الطاكسي أفاد بأن سهام ترجلت متحججة بأمر طارئ عند مخرج تل أبيب فاضطر هذا السائق للتوقف بجانب الطريق و قبل أن يعاود الانطلاق لمح سيارة كانت تسير وراء الحافلة تقل سهام و أفاد هذا السائق بأنها مرسيدس قديمة الطراز، و طبعا فإن هذه المرسيدس ليست سيارة زوجها أمين و إنما كانت لعادل هذا الأخير الذي يمثل الجسر الذي مرت من خلاله سهام إلى عالمها الآخر؛ فهو شريك سهام في العملية التي قامت بها و شريكها أيضا في صدمة أمين، كل هذه الأفكار بدأت تتوافد في لحظة واحدة على ذهن أمين لتجعل منه شخصا مفجوعا و هو الأمر الذي نجح عنصر التفضية ببراعة في إيصاله بشكل حي و شعوري و شاعري إلى القارئ: "عادل سهام...سهام عادل...حافلة تل أبيب-

القدس...سائق طاكسي...الحافلة...تل أبيب...مرسيدس...قديمة الطراز...عاجية اللون ...سيارة زوجك...عادل...سهام...الهجوم...بيت لحم...محطتها الأخيرة قبل...صدمة كبيرة تشيء إلى الصدمة".
(الصدمة ص208)

إن من ينعم النظر في طريقة تفضية هذه الفقرة و تداعي بنائها اللامترابط وجملها المبتورة سيحس فعلا بالاضطراب الكبير الذي عاشه أمين و الذي هو أشبه بدوامة تمثل هذه الاسترجاعات المتتالية على ذهنه محركها الذي يزيد من حدتها و قساوتها حتى كادت تقضي عليه.

لنخلص بذلك إلى الاعتراف ببراعة هذه التقانة في إضفاء نوع مميز من الشعرية على النص و تزويده بقوة دلالية بلاغية و إبلاغية هائلة تنم عن وعي مميز بآليات الكتابة الروائية، لنقول بذلك إن استخدام هذه التقانة لم يكن زخرفا طباعيا عشوائيا و لا ترفا كتابيا ساذجا و إنما كان مساعدا قرائيا لديه رابطة "دموية" متينة بالعتبة الأم و التي هي العنوان (الصدمة) ؛حيث تمكنت هذه الطريقة من توجيه عناية المتلقي و استوقافه عند أهم الفقرات التي من شأنها أن تضيء له عتبة العنوان و تفجر شحناته الدلالية، فتمكنه بذلك من وصل خيوطها (التفضية) بخيط عتبة العنوان الذي يعد المتن نصفها الآخر و الذي لا تكتمل أبجديتها إلا به و من خلاله.

2-2- شعرية الصمت/البياض:

تستمر غواية النص و تلاعبه بنا، و تستمر معها لذة القراءة و نشوتها حين يصر النص هذه المرة على نزعته الشديدة للمراهنة على البياض كورقة إبلاغية رابحة أو كدال بليغ من شأنه أن يقول ما سكتت عنه الكلمات أو لم تستطع قوله ربما.

فإن كان للبيان /الكتابة سحره، فللصمت/ البياض رونقه و منطقه و فلسفته الخاصة، ثم ألم نخلد بأنفسنا المثل القائل: "إذا كان الكلام/الكتابة من فضة، فالسكوت/البياض من ذهب"؟ و أن الصمت في كثير من الأحيان أبلغ من الكلام؟.... ثم ما فائدة هذا الكلام إذا تداعت منه الحروف و تشردت في لحظة حيرة و هذيان حارت معها الكلمات أن تختار لها مكانا على صفحة بيضاء فاختارت أن تتراجع و تترك الكلام للمتلقي حتى يخطها من جديد كيفما شاء عله يفلح في ملء فراغ الصفحة و لملمة حروفها من بعيد و إعادة تركيبها و إعطائها صوتا انتزعه البياض منها؟ لعل هذا ما أراد "خضرا"إقحامنا فيه عندما قرر -طوعا أو كرها- أن يجعل البياض يكتسح العديد من صفحات نصه(بم تحلم الذئاب؟) ليحيلها (الصفحات) قبرا للكلمات و يحيل بذلك الكرة

إلى ملعب المتلقي عله يفلح في بعث هذه الكلمات من مقبرتها البيضـــاء و يســـتنطقها طمعا في أن تشي له بما أراد البياض أن يسكتها عنه.

يفاجأ القارئ بحضور كثيف للبياض في صفحات عدة من الرواية، و لعل أغلبهـــا سبق فصولها المرقمة، حيث يصدم المتلقي و هو يقلب الصفحة التاســـعة و الثلاثـــين (ص39) لينتقل بعدها إلى الصفحة الأربعين(ص40) يصدم بالبياض التام لهذه الصفحة و خلوها من الترقيم على الرغم من كون الصفحة التي تليها مرقمة بالرقم الحـــادي و الأربعين (41)، و هي التي تمثل الجزء أو الفصل السادس من الرواية، فتحدث بـــذلك خلخلة متعمدة للقارئ في مسار تلقيه للنص، فكأن سيولة الكتابة قد توقفت من المؤلـــف فجأة.

سرديا، يمكن مقاربة هذا البياض باعتباره إستراتيجية التجأ إليها الكاتب لأغـــراض معينة لعل منها أن يكون هذا البياض" دالا على مرور زمني أو حدثي، و ما ينتج عن ذلك أيضا من تغيرات مكانية على مستوى القصة ذاتها "[1] ، و فعلا فإننا وجدنا التعبير الحدثي قبل البياض و بعده جليا واضحا، و كأننا بهذا البياض جاء فجأة ليؤذن بالانتقال من عالم لآخر، الأول و هو ما شكل تقريبا موضوع الصفحات السابقة للبياض و هو عالم الفن بكل أحلامه و طموحاته و رومانسيته...هذه الأمور التي اغتصبها الواقع بكل ما فيه من مرارة و تردي، و الثاني هو عالم ما بعد البياض و هو عالم المال و السلطة بكل ما فيه من قساوة و طغيان للمادية و المصلحة الفردية، هذا العالم الذي لا مكان فيه لأحلام رقيقة لشاب فنان ك"نافا وليد"، هذا الأخير الذي كان يعتبر نفسه مشروع ممثـــل ناجح و يقول إنه لم يكن "**من أولئك الذين يرغبون في النجاح في حياتهم بسخاء، لـــم يكن أبدا في طموحاتي أن أحصد النصيب الأكبر أو أعتلي منصبا حساسا في الإدارة، كنت أرغب أن أكون ممثلا حتى فوق سرير موتي**"(**بم تحلم الـــذئاب ص38**) ،إلا أن مرارة الواقع الذي يعيشه (نافا) أبى إلا أن يجهض هذا الحلم قبل ولادته و أن يقذف به في عالم آخر يقضي على ما تبقى من حلم فنان.

[1] حميد لحميداني: المرجع السابق، ص 58.

هذا الأمر هو ما التجأ المؤلف للتعبير عنه بطريقة أخرى ،و ما قالته الكلمات التي لم تتكلم أهم مما قالته الكلمات التي تكلمت.جاءت **صدمة البياض** للتعبير ببراعة عن هذا الانتقال الحدثي بين عالمين؛ فهذا البياض يمكننا قراءته سيميائيا على أنه يمثل الكفن الذي لف وإلى الأبد حلم "نافا وليد" ليقبره في عوالم أخرى لم يكن يتوقع أو يحب أن ينتقل إليها، و لكن على الرغم مما يبدو على الكفن من بياض خارجي إلاّ أن كفن نافا يتربع بداخله السواد، سواد فنان استحال حلمه إلى مأساة هي أكبر من أن يلفها البياض بين جنباته. هذه المأساة التي كانت بدايتها في الصفحة الحادية و الأربعين (ص41) حين وجد نفسه مجرد سائق طاكسي لدى عائلة من الأثرياء "**لا يملكون في قلوبهم قرط إنسانية...ما لهم إلا آلة من حديد مكان القلب، لا يلقون أي اعتبار لأي شخص، فالجميع لا يعدو أن يكون مكنة تحت تصرفهم**". **(بم تحلم الذئاب ص41)**

رأينا إذا كيف ساهم هذا البياض إلى جانب الرسائل اللغوية في لعب دور الموجه القرائي الذي زاد من شعرية الخطاب، كما زاد من استفزازه للقارئ من أجل تجنيد قدراته التأويلية للكشف عن دلالاته المتعددة فرجحنا هنا من بين تأويلات عدة و بناء على مجموعة من المعطيات_ ربما كان السياق العام سيدها_ أن البياض لعب دور الفيصل الحدثي من ناحية سردية، كما لعب دور الكفن أو القبر من الناحية السيميائية، و هذا تقريبا ما أوحى لنا به السياق النصي؛ فبعد طول إيمان "وليد نافا" بحلمه في أن يكون ذات يوم فنانا مشهورا، و بعد أن آمن بأن "**روح الأمة تتمثل في فنانيها ضميرها هم شعراؤها قوتها هم أبطالها الرياضيون**"(بم تحلم الذئاب ص71)، و بعد طول معاناة مع التعاسة و التهميش تأكد له بأن "**الموهبة لا تطعم صاحبها في بلد شعاره العلف**" (بم تحلم الذئاب ص71). و ما إن قضى نافا خمسة أشهر .عمل عند آل راجا "**حتى تشتتت أحلام طفولته في عرض المتاعب التي لا تنتهي**" **(بم تحلم الذئاب ص65)** وبذلك شيع حلمه إلى مثواه الأخير و ألقي عليه التراب ليجد نفسه مجرد خادم عند أناس ليس للفن أو الموهبة معنى عندهم فأصبح يرى حاله "**كحال مكان مقدس في قلب وندالي همجي**".**(بم تحلم الذئاب ص74)**.

فاستحال بعد أن كان يحلم بخلود الفنان و رمزيته إلى "**مجرد رقم و أي رقم هيكل و فقط**".(**بم تحلم الذئاب ص77**).

وبالانتقال إلى الصفحة الرابعة و الستين بعد المائة (ص164) سنكون في مواجهة شعرية أخرى و بياض آخر يدعونا لاستنطاقه و فك عزلة كلماته المحبوسة وراء هذا الضباب الأبيض الكثيف. فبياض هذه الصفحة يمكن قراءته سيميائيا على أنه "**بياض استراحة**"، نعم إنها استراحة للمتلقي من عديد الصفحات "السوداء" التي قرأها و أرهقته كثيرا لشدة ما ترجمته من إحباط و مآسي كثيرة لأناس منكسرين اجتماعيا، سياسيا، و حتى ثقافيا و فكريا، لكن هذا البياض بقدر ما يمثل استراحة للمتلقي بقدر ما يؤذن بانتقال حدثي لعله هو الأهم بشكل مطلق في هذا النص، هذا الانتقال الحدثي الذي يبدو و كأن المؤلف دعا بسببه المتلقي أن يمتع بصره و فكره بنقاوته و صفائه (البياض) قبل أن يحيله إلى صفحات أخرى يبدو و كأن كلماتها كتبت "**بالدم**" و" **الجمر**"بدل المداد بسبب ما ستترجمه من أحداث دموية هي الأعنف من نوعها، لتستحيل الكتابة بعد هذا البياض إلى ما يشبه بقع الدم المتناثرة على بياض الصفحة كتناثر أحلام نافا وليد؛ أي أن هذا البياض هو بمثابة "الهدوء الذي يسبق العاصفة"، و هذا الانتقال الحدثي الهام يتمثل في كون نافا الذي كان مشروع فنان حالم بأضواء الشهرة و النجاح لينتقل بعدها إلى مجرد خادم أو "مجرد رقم" "**قد اختار طريقا آخر إلى غير رجعة**"(**بم تحلم الذئاب ص**). و للقارئ أن يخمن ما نوع هذه الطريق و هو يستحضر في ذهنه العتبة الأم في: بم تحلم الذئاب؟

3- شعرية اسم المؤلف:

قد يبدو من الطبيعي _خاصة في وقتنا الراهن_ أن يتخذ أحد المؤلفين لنفسه اسما مستعارا (Pseudonymat) بدل اسمه الحقيقي (المسجل في الحالة المدنية) لينسب إليه أعماله و كتاباته ويحجب بذلك هويته الحقيقية لدافع في نفسه، إلا أنه قد يبدو غريبا أن يقع اختيار المؤلف على اسم نسوي ليربط به مصير جل أعماله، خاصة إذا أخذنا بعين الاعتبار فهم الكثير من الذهنيات لواقع مكانة المرأة مقارنة بالرجل، و لكن هذه هي

حال (محمد مو لسهول) الذي اختار لنفسه اسم "ياسمينة خضرا" ليكون مرافقا له في مشواره الإبداعي، إلا أن الأكيد في الأمر هو أن توجه "مو لسهول" للكتابة باسم مستعار أولا و اسم نسوي ثانيا هو ليس بالأمر العشوائي أو محض الصدفة، إنما تحكمه مقاصد و إواليات و توجهات كانت سببا كفيلا وراء شحذ المؤلف بهذه الرغبة المحمومة في "الخروج من الجلد الحقيقي (محمد مو لسهول) و إعلان أبوةٍ جديدة لأعماله و هو اسم (ياسمينة خضرا) حتى كاد لا يعرف إلا به.

إلا أنه و قبل تخصيص الحديث عن الاسم المستعار لصاحب "بم تحلم الذئاب؟" و "الصدمة" يجدر بنا التوقف عند بعض المحطات التي نجدها أهلا في تقريب الرؤيا لنا فيما يتعلق باسم المؤلف؛ حيث نجد أن "مقاربة الخطاب الحداثي "لاسم المؤلف" تنظر إليه بوصفه رمزا يشكل نقطة الوصل بينه و بين متن النص"[1] و نحن نجد أن ربط نصوص محمد مو لسهول بهذا الاسم المستعار (ياسمينة خضرا) لا يخلو من رمزية إيحائية و دلالة إيديولوجية و التي يمكن الكشف عنها من خلال محطات ثلاث:

3-1- حياته:

ولد ياسمينة خضرا في العاشر من شهر جانفي 1955 بالجزائر، و بالتحديد بمنطقة القنادسة الصحراوية (التي تبعد بحوالي 30 كلم عن بشار) ، والده كان يشتغل ممرضا أما أمه فكانت من البدو، اختار والده الالتحاق بصفوف الجيش الوطني سنة 1956 بقنادسة، و نظرا لكونه كان فاعلا في المعارك تمت ترقيته إلى رتبة ضابط، و بعد الاستقلال اختارت عائلة مو لسهول الانتقال للعيش في مدينة وهران بالغرب الجزائري.

بدأت رحلة ياسمينة خضرا في عالم العسكر في سن مبكرة؛ حيث أدخله والده إلى المدرسة العسكرية –أشبال الثورة– و هو في سن التاسعة و كانت سنة 1966 غير عادية عند ياسمينة خضرا حيث شهد في هذه السنة حدثا أليما بالنسبة إليه تمثل في انفصال والده عن والدته ليترك لها مسؤولية رعاية سبعة أطفال، و هذا في ظل الوضع

[1] يوسف الإدريسي: المرجع السابق، ص44.

المادي الصعب الذي كانت تعاني منه عائلة مو لسهول، إلا أنه في السنة نفسها (1966) برزت لديه موهبة الكتابة التي استطاع أن يتخذها كملجئ يعوضه عن الواقع الأسري الصعب الذي كان يعيشه و يعاني منه.

و كانت رحلة محمد مو لسهول مستمرة مع المدارس العسكرية؛ فبعد نيله لشهادة التعليم الأساسي سنة 1968 انتقل إلى المدرسة الوطنية لأشبال الثورة بالقليعة، إلا أن هذا لم يمنعه أو ينسه الجانب الآخر في شخصيته و هو الكتابة و الأدب، حيث شارك سنة 1970 في مجلة "Promesse" التي كان يديرها مالك حداد آنذاك، و كان العمل الذي شارك فيه بعنوان "المخطوط" "le Manuscrit" و بعد تحصله على شهادة البكالوريا سنة 1975 كانت لديه رغبة كبيرة في الالتحاق بالجامعة لدراسة الأدب أو علم الاجتماع، إلا أن القدر أبى إلا أن يكمل مو لسهول مسيرته في عالم التجنيد حتى و لو كان هذا خارجا عن إرادته، غير أنه خضع في الأخير لإرادة والديه اللذين فضلا أن يتم ابنهما مشواره كضابط في الجيش ليجد نفسه مجندا في وحدات القتال بالجبهة الغربية و إلى غاية سبتمبر من سنة 2000 أمضى ياسمينة خضرا قرابة ست و ثلاثين سنة في صفوف الجيش الذي غادره للأدب و الكتابة، و في السنة الموالية (2001) سافر إلى المكسيك رفقة زوجته و أطفاله الثلاثة ، حيث مكث هناك مدة من الزمن قبل أن يستقر به الحال في مدينة "إيكس أثيروفانس" بفرنسا حيث يقيم إلى غاية الآن و هو يشغل حاليا منصب مدير المركز الثقافي الجزائري بباريس.

3-2- أعماله:

تمكن ياسمينة خضرا في فترات غير متباعدة زمنيا من أن يخرج لنا بكم لا بأس به من الأعمال الأدبية؛ فقد كتب في بداية مشواره باللغة العربية؛ حيث قام باقتباس قصة شارل بير "عقلة الإصبع Petit Poncet" و كان نشر أول مؤلف مستقل له سنة 1984، و كان ديوان شعر بعنوان "أمين Amen" لتتوالى بعده العديد من الكتابات منها "La fille du pont" (1985) و "القاهرة El Kahira" (1986)، و "على الطرف

الآخر من المدينـــة "de l'autre coté de la ville (1988)، و "حظـــوة الفينيقيـــين "Preoibge du phénix (1989).

كما نشر روايتـــين بوليســـيتين: "le digne au bistonri" (1990) و " la foie aux enfoiré" (1993)، كما كتب في إطار ما يعرف بـــالأدب الأســـود " la littérature noir" ثلاثيته:

"Morituri" (1997)، و "Double blanc" (1997)، و " l'automne des chimières" (1998).

كما خصص جانبا كبيرا من الاهتمام في أعماله بقضايا الإرهاب و الانحراف فـــي الجزائر و عبر عن ذلك بشكل قوي في روايتيه "خرفان المـــولى les agneaux du Seigneur" (1998) و "بم تحلم الذئاب A quoi rêvent les loups" (1999)، كما اختار ياسمينة خضرا أن يطلع جمهوره و قراءه على سيرته الذاتية، و كان ذلك مـــن خلال مؤلفه السير ذاتي "الكاتب l'écrivain" و كان هذا سنة 2001 كما نشر بعـــدها كلا من "سنونوات كـــابول les hirondelles de Kaboul" و "العـــم ك cousin K" (2003).كما صدرت روايته " فضل الليل على النهار ce que le jour doit a la nuit"سنة 2008.وكانت اخر إصداراته مؤخرارواية بعنوان"دنيا التعشاء".

و الآن وبعد هذه الوقفة الإحصائية لأعمال و كتابات ياسمينة خضرا يتوجـــب علينـــا الإقرار بكون أي مؤلف "يعلو أن يكون مجرد اسم علم يحيل علـــى شـــخص باتجـــاه تركيب وظيفة بنيوية قائمة في جزء منها على فرضـــية إنجـــازه "لوظيفـــة وصـــفية" متعاضدة مع فرضية إحالته على مبدأ "وحدة كتابته" ".

ونحن من جانبنا، و فيما يتعلق بأعمال هذا المؤلف نرى أن وحدتها الكتابيـــة و إن كانت لا تخفى على القارئ لأعمال ياسمينة خضرا من الناحية الأسلوبية، إلا أن أهم و أقوى ما يعكس هذه الوحدة و يمثلها في كتاباته هو الجانب المضموني أو الموضوعاتي المتمثل في معالجته لقضايا الإرهاب السياسي و كذا التطرف و الإرهاب الديني فنجده يعمل على تقديم تحليل دقيق و عميق لهذه الظاهرة من زاوية نظره كضـــابط ســـابق

بالجيش فيحاول رصد أسباب هذه الظاهرة ، و كذا رصد نتائجها و الحال التي تـؤول إليها المجتمعات التي تعاني منها.

3-3- اسمه المستعار:

ياسمينة خضرا هو الاسم المستعار (Pseudonymat) الذي عرف به و اختـاره محمد مولسهول منذ سنة 1989 لينسب إليه جميع أعماله و كتاباته، و قد أثـار هـذا الاسم و لا يزال يثير حوله الكثير من الجدل المتصاعد هنا و هناك ،خاصـة بعـدما فرضت كتابات خضرا نفسها بقوة في الساحة الأدبية العالمية لتترجم فـي أوروبـا و الولايات المتحدة الأمريكية و سواهما خاصة و أنه قد تخصص في الكتابات المتعلقـة بقضايا عامة تهم الرأي العام على غرار قضايا التطرف و الجماعات الإرهابية.

لذلك فإن هذا الاسم/الظاهرة يثير حوله الكثير من التساؤلات و القضايا التي تتطلب منا مناقشتها من خلال طرح مجموعة من التساؤلات على غرار :لماذا قرر مو لسهول نفي و إقصاء اسمه الحقيقي و استبداله باسم مستعار (ياسمينة خضرا)؟ ثم لماذا كـان هذا القرار في سنة 1989 بالتحديد و ليس في سواها؟ ثم لماذا وقع اختياره على اسـم نسوي هو " ياسمينة خضرا" بالذات؟

ما نود الإشارة إليه أولا هو أن هذا المؤلف لم يبدأ لعبة التخفي وراء اسم مسـتعار سنة 1989 و إنما كان ذلك قبلها بأربع سنوات أي سنة 1985؛حيث استعار اسم "براهم لوب"، و ذلك حين نشر روايتين بوليسيتين هما:

"le digne au bistouri" و "la foie aux enfoiré" و "براهم لوب " هـو اسـم مستوحى من شخوص إحدى روايتيه هاتين، إلا أن مو لسهول قرر الانسلاخ من هـذا الاسم ليغادره إلى آخر أصبح يمثل بالنسبة إليه القرار الأخير؛فبات اسـم (ياسـمينة خضرا) يحتل المرتبة الأولى حتى من الناحية الإعلامية ليتراجع بهذا اسمه الحقيقـي خلف هذا الاسم المستعار الذي قام بحجبه بل حتى و إفراغه من محتواه ليصبح ياسمينة خضرا وعاء حقيقيا لهذا المؤلف صب فيه فكره و روحه خاصة بعد أن بـات يمثـل بالنسبة إليه الاسم –الشهرة أو الاسم– النجاح.

وفي سبيل كشفنا عن الخلفية الواقفة وراء التجاء المؤلف لهذا الاسم النسوي، فنحن طبعا لا ندعي لهذا جوابا نهائيا ، حتى و لو صرح به المؤلف في حد ذاته.

فأما بالنسبة للدافع أو السبب لهذا النوع من التخفي فوجدنا أنه كان متعلقا بإرغامات سياسية؛ فقد قام الجيش الوطني باتخاذ قرار سنة 1989 يقضي و يلزم العسكريين الذين يمارسون الكتابة بضرورة تقديم إنتاجاتهم إلى لجنة رقابة خاصة، و نظرا لكون مولسهول عسكريا فإنه ارتأى أن الأنسب له هو الكتابة باسم مستعار رأى فيه المخلص له من لجنة الرقابة العسكرية و كان هذا الاسم هو اسم زوجته التي رافقته في رحلة العمر بكل مسراتها و أشجانها و تجاربها المختلفة....فكان خضرا يردد ما قالته له زوجته حول اسمه المستعار: "أعطيتني اسمك لأحمله مدى الحياة، و ها أنا أعطيك اسمي لتحمله إلى الأبد".

أي أن هذا الاسم بات يمثل أبا شرعيا أبديا لأعمال مولسهول حتى بعد كشفه عن هويته الحقيقية (محمد مو لسهول ضابط مستقيل من الجيش) في روايته "l'écrivain" "الكاتب" التي صدرت سنة 2001 و فيها عن تفاصيل كثيرة في حياته.

إذا لعل مو لسهول قد اختار هذا الاسم المستعار بالدرجة الأولى للإفلات من الحصار الذي كانت تضربه عليه قوانين المؤسسة العسكرية خاصة و أنه في مرحلة كان عنوانها الوحيد هو "الموت" كيف لا و هو الذي اختار أن يعالج في رواياته قضايا سياسية و إيديولوجية حساسة تمس بشكل مباشر واقع العشرية الدموية خلال فترة التسعينيات؛ أي أن سبب التقنع بهذا الاسم كان هو الإرغامات و الإكراهات السياسية و الاجتماعية، فكما سبق و أن أومأنا من قبل فإن المنظومة العسكرية بطبيعتها تخضع لضوابط صارمة و الاسترسال في حرية التعبير عن الرأي -خاصة عندما يتعلق الأمر بعشرية من الدم و الفتن- لها شروطها و موانعها القاسية و كذا حدودها الكثيرة، و لأننا نعرف أن الأدب و الحدود لا يلتقيان فقد اتخذ مولسهول من " ياسمينة خضرا" منفذا و منقذا استغله ليجعل منه واجهة و لو مزيفة لكل ما يقوله و يعبر عنه من آراء و أفكار.

4- شعرية العنونة:

4-1- بم تحلم الذئاب:

ينتمي عنوان (بم تحلم الذئاب) إلى فئة العناوين الموضوعاتية باعتباره يشير إلى مضمون النص، غير أن بنيته الاستفهامية المتمحورة حول موضوع "الذئب" و رمزيته تجعل لهذا التحديد الموضوعاتي إشارات خطابية تنبئ بانفتاح النص الروائي على السرد و الحوار في بناء متخيله، و إذا كان اختيار المؤلف مخصوص لتسمية نصه، و تشكيله له بطريقة معينة ليس أمرا بريئا، و لكنه يروم إبلاغ رسالة تطرح نفسها هنا: كيف يشتغل العنوان بوصفه ميسما دالا على الرواية؟ و كيف يجيب النص على الأسئلة المتعددة التي يثيرها العنوان؟ ثم كيف تمطط الرواية و تفصل ما يختزله عنوانها؟ يتبدى من خلال التساؤلات المنهجية أعلاه أننا حددنا على الأقل إحدى أهم وظائف العنوان، ألا و هي وظيفة التسمية، و ذلك أننا أطلقنا عبارة: "بم تحلم الذئاب" و قصدنا بها رواية مخصوصة لمؤلف مخصوص معروف هو: ما ياسمينة خضرا. دون غيرها من رواياته الأخرى أو روايات غيره من المؤلفين.

وقد يكون أول ما يلفت انتباه المتلقي في هذا العنوان هو بنيته الاستفهامية الواضحة و التي سنحاول محاورتها فيما سيأتي:

4-1-1- دلالة السؤال في العنوان:

بم تحلم الذئاب عنوان يقرأ أوليا ثلاث قراءات بناء على تصنيف ما فيه من إمكانات، هذه الإمكانات جاءت انطلاقا من التلاعب الواضح بعلامات الترقيم في العنوان؛ حيث نقرأ في الغلاف الخارجي للعنوان (بم تحلم الذئاب) دون علامة استفهام على الرغم مما يبدو عليه من بنية استفهامية. أما في الصفحة الثانية للغلاف فنجد إعادة لكتابة العنوان و لكن هذه المرة بصيغة تساؤلية واضحة من خلال علامة الاستفهام في آخره (بم تحلم الذئاب؟).

و طبعا وبما أننا أمام عمل تخييلي، فعلينا أن لا نحسب حسابا للعفوية سواء تعلق الأمر بالمتن أو بعتباته و التي من أهمها العنوان الرئيس. لذلك لا يمكننا اعتبار غياب

علامة الاستفهام خطأ مطبعيا مثلا، أو أنه سهو من الناشر خاصة و أن النسخة الأصلية هي الأخرى كتب فيها العنوان دون علامة استفهام " A quoi rêvent les loups" على الرغم من الصفة الاستفهامية الواضحة لهذه البنية اللغوية.

مبدئيا يمكننا القول إن حذف علامة الاستفهام في الغلاف الخارجي قد يكون الغرض منه خبريا، و كأن المؤلف مثلا وضع هذا العنوان على النص ليقول لنا "هنا ستجدون خبرا عن أحلام الذئاب"، خاصة و أن المتصفح للرواية سيجد أن هذا العنوان (بم تحلم الذئاب) قد أدرجت كتابته بخط صغير في أعلى كل صفحة من صفحات الرواية دون استثناء.

و لكن هذه القراءة قد تكون ملغاة تماما إذا ما احتكمنا إلى قواعد اللغة العربية لنرجع بذلك الكفة إلى عنوان الصفحة الثانية للغلاف و الذي وظفت فيه علامة الاستفهام، أما كيف ذلك؟ فإن الأمر سيكون واضحا؛ أولا لجلاء الصيغة الاستفهامية على العنوان و الذي استخدم فيه اسم الاستفهام (بم) و ثانيا لأن (ما) هنا لا يمكن لها إلا أن تكون استفهامية، لا مصدرية و هذا لأن قواعد اللغة العربية واضحة هنا؛ حيث ورد في كتاب مغني اللبيب بهذا الخصوص أنه "يجب حذف ألف ما الاستفهامية إذا جرت و إبقاء الفتحة دليلا عليها، نحو: فيمَ و إلامَ و علامَ [و بمَ] و قال:

فتلك ولاة السُّوءِ قد طالَ مُكثُهُم فحتَّامَ حَتَّامَ العَنَاءُ المطوَّلُ؟

و ربما تبعت الفتحة الألف في الحذف، و هو مخصوص بالشعر كقوله:

يا أبا الأسود لم خلفتني لهموم طارقات و ذكر".[1]

و نقع في المغني على شرح تفصيلي لما يخدم ضالتنا التأويلية بخصوص الغرض النحوي من الاستفهام؛ حيث يقول: "و علة حذف الألف الفرق بين الاستفهام و الخبر، فلهذا حذفت نحو (فِيمَ أنْتَ مِنْ ذِكْرَاهَا) (فَنَاظِرَةٌ بمَ يَرجِعُ المُرسَلُونَ) (لمَ تقُولُونَ مَا لاَ تَفعَلُونَ) و ثبت في (لمَسَّكُمْ فِيمَا أفَضْتُمْ فِيهِ عَذَابٌ عَظِيمٌ) (يُؤْمِنُونَ بِمَا أنْزِلَ إلَيكَ) (مَا

[1]-ابن هشام الأنصاري :مغني اللبيب عن كتاب الأعاريب،تح:محي الدين عبد الحميد،مطبعة المدني، لقاهرة،301-302.

مَنَعَكَ أَنْ تَسْجُدَ لِمَا خَلَقْتُ بِيَدَيَّ) و كما لا تحذف الألف في الخبر لا تثبت في الاستفهام".[1]

نفهم إذا من هذا الشرح أن عدم ثبوت ألف (بما) يعني أنها تعني الاستفهام كما أن عدم حذفها يكون الغرض منه خبريا.

و بهذا يتأكد لنا أن عنوان هذه الرواية أطل علينا منذ الوهلة الأولى بعلامة استفهام كبرى لتحيل الدور إلى مخيلة القارئ حتى يتصور بم تحلم الذئاب؟، أجل إن الأمر المقصود هنا هو التصور فالمعنون هنا يستفهم عن أمر معين، و الاستفهام هو طلب الفهم كما يقولون: و من ثمة فإن جملة الاستفهام طلبية كما أن للاستفهام وظيفتان:

1- طلب التصديق: و هو الذي يسأل عن الجملة التي بعد كلمة الاستفهام أصادقة أم غير صادقة.

2- طلب التصور: و فيه لا يسأل عن صدق الجملة المستفهم عنها، بل يسأل عن تصور المستفهم عنه.[2]

أما بالنسبة لعنواننا هنا فيبدو جليا من خلال صيغته التخييلية أن الاستفهام فيه لم يأت لغرض طلب التصديق و إنما لغرض التصور، ليتم لنا منذ البدء عن ولوج عالم واقعي ربما لكنه بنكهة تخييلية لتنبجس بذلك أسئلة الحيرة تطوق القارئ، و تستفز رصيده من الفرضيات و الاحتمالات ردا على سؤال مركزي (بم تحلم الذئاب؟) يستدعي بدوره تساؤلات ثانوية: ما هي حقيقة الحلم؟ هل هو خير أم شر؟ لماذا استحضر المؤلف هذا الحيوان بالذات(الذئب) ليجعل منه نواة رئيسة لعنوانه؟ ثم حقيقة هذا الحيوان؟ ما أهم صفاته و مميزاته و خصائصه التي دفعت خضرا لوسم عمله من خلاله؟ ثم أي نوع من الذئاب يقصدها النص؟ أهي ذئاب حيوانية حقا أم ذئاب بشرية؟ ثم إذا كانت بشرية فأي أناس خصهم النص بهذه الصفة و لماذا؟

كل هذا الوابل من التساؤلات أوحى إلينا به هذا العنوان /اللغز الذي يكتظ بالشحنات الدلالية العديدة التي منها ما نحاول كشفه من خلال استنطاق بنيته و تركيبه (العنوان) ،

---

[1] المرجع نفسه، ص303.

[2] ينظر: عبده الراجحي: التطبيق النحوي، دار المعرفة الجامعية، مصر، 1999، ص 299-300.

و منها ما هو قابع بأعماق المتن الروائي الذي هو كفيل بتقديم إضاءات كاشفة للعنوان و تفسير دلالاته باعتباره خبرا له.

4-1-2- دلالة الحلم في العنوان:

فأما بالنسبة لتيمة الحلم في هذه العتبة فإنها لا تقل أهمية عن تيمة الذئاب باعتبار كل واحدة ارتبطت بالأخرى، فإذا كان الذئب مبدئيا يستدعي في ذهن كل واحد منا دلالات مرتبطة بالأذى و الدماء و الوحشية و الاعتداء و....، على ما في ذلك من إعادة نظر، فهل يعقل أن يكون الحلم عامة و الحلم الذي اقترن به بشكل خاص فيه دلالات إيجابية غير مستهجنة؟

هنا نرجع طبعا بشكل أولي للمعنى اللغوي لكلمة حُلُمْ حيث يخبرنا صاحب اللسان أن "الحُلْمَ و الحُلُمُ الرؤيا و الجمع أحْلاَمٌ، يقال: حَلَمَ يَحْلُمُ إذا رأى في المنام ابنَ سَيِّدِهِ. حَلَمَ في نومه يَحْلُمُ و احْتَلَمَ و انْحَلَمَ. قال بشر بن أبي حازم *أحقٌّ ما رأيت أم احْتِلاَمٌ* و يُرْوى أم انْحِلاَمٌ. و تَحَلَمَ الحُلْمَ استعمَلَه و حَلَمَ به و حَلَمَ عَنهُ و تَحَلَّمَ عَنه رأى له رؤيا أو رآه في النوم.

و في الحديث: الرؤيا من الله و الحلم من الشيطان و الرؤيا عبارة على ما يراه من الخير و الشيء الحسن و غلب الحلم على ما يراه من الشر و القبيح، و منه قوله أضغاث أحلام".[1]

إذا يأتي لسان العرب ليعضد ما تبادر لنا من قراءة مبدئية و يعلمنا بالفرق بين الرؤيا و الحلم؛ فخص الأولى ببشرى الخير و خص الثاني بأمارات الشر و القبح، و بهذا تسبق تيمة الحلم الذئب بدلالاتها السلبية لتنذر بذلك مخيلة القارئ بأن تأخذ وجهة تأويلية معينة هي على الأقل محفوفة بالرعب و الذعر في مبدئها.

هذا إذا ما استطعنا فهمه من هذه التيمة انطلاقا مما زودنا به اللسان من معان بخصوصها أي على المستوى اللغوي، أما على صعيد آخر و إذا ما قرأنا لغاستون باشلار رأيه -بوصفه أشهر المنظرين للحلم إبداعيا- فسنجد أنه يرى في الحلم

1 بن منظور: مادة (حلم)، ص 34-35.
2.محمد صابر عبيد :سحر النص،ص27

"استثمارا للماضي الذاكراتي لبناء صورة تخييلية للمستقبل تنعتق من أية قيود من الممكن أن تحجم قدرته على التناسل الحر"[2]

إذًا، إذا كان اللسان قد أمدنا بدلالة للحلم هي موصولة في منحاها بالمعنى الديني و مفهومه للحلم (الحلم من الله و الرؤيا من الشيطان) فإن باشلار أمدنا بمفهوم مرتبط في معناه بما يشبه الطوباوية تقريبا؛ فالحلم في رأيه عبارة عن عملية تطلع للمستقبل بالاستناد إلى مؤثثات الماضي، لكن هذا التطلع غير قابل للتقييد أو المنع مهما كانت قوة المانع باعتبار الحلم هنا أصلا يستند إلى الخيال مع عدم إنكار وجود نية في تحقيق هذا الخيال طبعا إذا ما توفرت أسباب ذلك. إذا، إذا كان حلم ابن منظور مرتبط بحال النوم فإن حلم باشلار هو حلم اليقظة و هو يمدنا بوجهة تأويلية أخرى لمعنى الحلم لتجعلنا نساءل العنوان مرة ثانية انطلاقا من فهم آخر طمعا في الظفر ببطاقة دلالية إضافية من الممكن أن تسعفنا في استنطاق أقرب للعنوان، فذئاب نصنا من المؤكد أن لديها –حسب باشلار– ماضيا ذاكراتيا تستثمره هي الأخرى لبناء مستقبل ما.

لكن اللبس دائما يبقى قائما طالما أن حقيقة الذئب و هويته في هذا النص ما زالت مجهولة لنتساءل بهذا: ما نوع هذا الماضي الذاكراتي الذي تحمله ذئاب هذا النص؟ ما نوع و ما طبيعة صورة المستقبل الذي تريد بناءه؟ ثم ما هي القيود و العقبات التي تعترض هذه الذئاب لتحول دون بناء "مستقبلها المنشود"؟ ثم هل نجحت ذئاب هذا النص في تحيين هذا المستقبل و جعله حاضرا معاشا؟

كل هذا الكم من التساؤلات يضعنا الآن أمام خيار واحد مبدئيا لفك شفراتها، هذا الخيار كما هو واضح يتمثل أولا في الكشف عن حقيقة و هوية الذئاب التي يتحدث عنها النص خاصة و قد رأينا كيف أن تيمة الحلم قد زادت من ذئبية الذئب كما هو معروف لدينا.

4-1-3- دلالة الذئب في النص:

نجد أولا أن المؤلف فضل في صياغة عنوانه الجمع لا المفرد (الذئاب)؛ فهو لا يقصد ذئبا واحدا بعينه إنما يقصد جماعة من الذئاب، كما أنه صاغ هذه المفردة بصيغة التعريف أيضا،أي أن ذئابه قد تكون معروفة لا مجهولة، و هذا ما يقضي على

المتلقي الإيغال في حياة الذئاب ككل خاصة و أن هذه مفردة تشكل محور العنوان و نواته الرئيسة التي شيد على أساسها و انطلاقا منها النص الروائي ككل، كما أن هذه المفردة تبدو كبؤرة يتناسل منها النص و تتشابك المحاور حولها.

إذًا فما هو هذا الحيوان؟ و ما أهم خصائصه التي كانت سببا في استعارته لأجل إشفاع العنوان به؟

يبدو جليا الجانب الاستعاري في العنوان، و الاستعارة كما عرفها الامدي:"هي استعارة المعنى لما ليس له إذا كان يقاربه أو يدانيه أو يشبهه في بعض أحواله أو كان سببا من أسبابه".

أي أنها" استعمال اللفظ في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة بين المعنى المنقول عنه و المعنى المستعمل فيه مع قرينة صارفة عن إرادة المعنى الأصلي".[1]

نجد أن الاستعارة قائمة أصلا على التشبيه بين شيئين مع وجود قرينة أو دليل يجعلنا نتنبه فيه إلى هوية المقصود بالتشبيه. و نحن بدورنا نجد أن تيمة الحلم هنا هي القرينة الدالة على عدم قصد الذئب أو الذئاب الحقيقية أو الحيوانية بهذا العنوان أو بهذا النص؛ فاقتران الحلم بالذئاب هو اقتران جدلي فمن المعروف أن الحيوان لا يحلم.

و بما أن الاستعارة ليست إلا تشبيها مختصرا لكنها أبلغ منه فهذا يدفعنا إلى كشف علاقة المشابهة التي أرادها النص، و قد تكون المشابهة هنا بين ذئاب حيوانية و أخرى بشرية، و لعل علاقة المشابهة هذه لن تتأتى لنا دون أن نقف أولا على ماهية الذئب الحقيقي (الحيوان) و الذي سيكون الورقة الدلالية المساعدة و المرشدة في الكشف عن "**الذئاب البشرية**" التي أرادها النص باعتبار علاقة المشابهة بين الاثنين، و انطلاقا من هذا سوف تكون مقاربتنا لذئاب خضرا و الرسالة التي يروم توجيهها من خلال استحضاره لدال الذئب.

فالذئب هو ذلك الحيوان الذي لا يشبهه أي حيوان، و هو كما يعرفه **كمال الدين الدميري** حيوان مشهور بمكره و خديعته و دهائه، و كذا ببطشه و له عدة أسماء منها

[1] عبد اللطيف شريفي و زبير دراقي: الإحاطة في علوم البلاغة، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون- الجزائر، 2004، ص 145.

"الخاطف و السيد و السرحان و ذؤالة و العملس و السلق و هو و إن حسنت كنيته فإن فعله قبيح".[1]

إذا، تظهر علينا أول التعاريف للذئب لتضعه في خانة سلبية تجمع كل صفة خبيثة سيئة، و لكننا مع هذا نجد أن الذئب لا يحتاج إلى أي تعريف، فذاكرتنا الجمعية تختزن بداخلها الكثير من أخبار الذئاب التي تحول دون تعاملنا مع ذئب هذا النص دون خلفية معينة، و هنا تتهافت علينا كلمة الذئب ممزوجة بالعديد من النصوص السابقة عليه و التي أعظمها طبعا هو النص القرآني في سورة يوسف: ﴿**قَالُوا يَا أَبَانَا إِنَّا ذَهَبْنَا نَسْتَبِقُ وَ تَرَكْنَا يُوسُفَ عِنْدَ مَتَاعِنَا فَأَكَلَهُ الذِّئْبُ وَ مَا أَنْتَ بِمُؤْمِنٍ لَنَا وَ لَوْ كُنَّا صَادِقِينَ**﴾ يوسف ، الآية 17.

وقد رأينا كيف كان موقع الذئب في النص القراني مخالفا تماما لما علق و رسخ بأذهاننا من تجريم لهذا الحيوان الذي تبوأ مكانة الضحية لا الجلاد في هذا النص الكريم.

فهل يمكن أن يكون هذا هو حال ذئاب نصنا الروائي أيضا؟ هنا نقول إن كل من لديه خلفية عما تحمله عتبة اسم المؤلف (ياسمينة خضرا) من نزوع نحو دموية الكتابة و عنفها، سيضع نقطة توقف أمام القراءة الأولى (أي تبرئة الذئب) لينتقل مباشرة إلى تجريمه و الزج به في قفص الاتهام، مما يحتم علينا العودة بالذئب إلى ذئبيته و الإيغال في صفاته كمتهم و معتد، كيف لا و نحن بصدد مقاربة نص دموي (تسعيني) تسيل منه أجواء الرعب و تيمات الموت و الإرهاب من كل صوب و حدب كما يسيل لعاب الذئب من أسنانه المخضبة بدماء فريسته على كل تضاريسه.

فالذئب بكل صفاته "الخبيثة" حاضر في جسد الرواية كإسقاط مباشر مبثوث في شخوص و مواقف كثيرة ليعبر عن موقف النص و إيديولوجيته؛ فدلالة الذئب و صفاته تبدو جلية من خلال تداخلها مع السياق الروائي في المستوى الدلالي نفسه و في مواضع كثيرة نستطيع الكشف عنها و تأكيدها من خلال إجراء تقابلي بين كل من **الذئب الحيواني** و **الذئب البشري**. و أول ما نلمسه هنا بخصوص صيغة الجمع

[1] كمال الدين الدميري:حياة الحيوان الكبرى،المكتبة الإسلامية،د ت،1/361 نقلا عن يوسف الأدريسي:المرجع السابق،ص76.

(الذئاب) التي تحدثنا عنها هي أنها كانت مقصودة و عن سابق تفكير و دراية عندما تعلق الأمر هنا بمجتمع الذئاب ،خاصة و أن رائحة الكتابة التسعينية تبدو مكشوفة في هذا النص، كيف لا و هذا المؤلف (خضرا) هو المتخصص في هذا النوع من الكتابات. لذلك فهو كان يعني جيدا صيغة الجمع التي اختارها لعتبة عنوانه؛ فالذئاب تعيش في جماعات أسرية تسمى قطعانا، و معظم القطعان تتكون من ثمانية ذئاب و بعضها قد يضم أكثر من عشرين ذئبا، و يعتقد علماء الحيوان أن أفراد القطيع تبقى معا لوجود عاطفة قوية تجمع بينها كما أن لكل قطيع من الذئاب نظام اجتماعي يسمى "**تدرج السيادة**" فكل فرد في القطيع له مكانة في ذلك التدرج، و يسمى الأفراد المرتفعة المكانة "المسيطرة" و هي التي تهيمن على الذئاب الأدنى منها.

والتي تعرف **بالذئاب التابعة**، و يعلم كل من الذئب المسيطر و الذئب التابع مكانه في القطيع بوضوح في كل مرة يلتقيان فيها تقريبا فالذئب المسيطر الذي يقود القطيع يجب أن يكون قويا و ذو خبرة عالية.

هذا إذًا هو حال مجتمع الذئاب كما نعرفه، و على الرغم مما قد يتبادر إلى أذهاننا جميعا من إسقاط تأويلي على عنوان خضرا في مركز واحد لعله "**مجتمع أو جماعة الإرهاب**" و ما لديها من صفات كثيرة تجمعها بما سبق عرضه، إلا أنه لا غنى لنا دائما عن النص أو المتن لكونه هو الوحيد الذي قد يعضد قراءتنا أو يسقطها، و لكونه أيضا يحمل في طياته أجوبة كثيرة و متعددة لسؤال العتبة الأم، فإذا ما توغلنا إلى عالم المتن فإننا سنقبض على العديد من الخيوط التي تربطه بدلالة العنوان و من ثمة بمجتمع الذئاب و ما تحلم به، بشكل خاص ففي الصفحة الرابعة و الستين بعد المائتين (ص264) نجد المؤلف يقدم لنا وصفا لجماعة الإرهاب هو لصيق في دلالته بمجتمع الذئاب، و هذا فعلا ما أراده النص "**تضم الكتيبة في صفوفها حوالي مائة شخص، يرأسها شخص اسمه "شرحبيل"، و هو أمير ابن هذه المنطقة حيث لا تبعد قريته عن هذا الموقع إلا ببضع خطوات، هناك في الأسفل رجل ذو بنية قوية، مشعر يشبه في ذلك هيدورة خروف ذو قوة عظيمة قادرة على صرع حمار بلكمة من قدماء "المجاهدين الأفغان" قواته المسلحة التي يقودها تتكون في غالبيتها من أقاربه و**

جيرانه، لقد وضع بيده عدة وظائف في الوقت نفسه فهو رئيس البلدية و القاضي و الموثق و الإمام".

"كان سكان البلدة يحترمونه، فبفضله يأكلون حتى الشبع، حين ينقض شرحبيل على مراكز التموين التابعة للدولة".

وبهذا إذا يمدنا المتن الروائي ببطاقات دلالية قد تكون هي الكاشفة لمعنى العنوان؛ حيث بدا جليا أن ذئاب خضرا هي ذئاب بشرية قد يستطيع كل قارئ أن يستكشف هويتها من خلال انبثاق دلالات العنوان عبر عروق النص، هذه الهوية التي اجتهد خضراً في إعطائها قوة إبلاغيبة من خلال قوة الربط التشبيهي بين الاثنين، ليستمر المتن في مواضع عدة في إمدادنا وفي كل مرة بإضاءات كاشفة لعتبة العنوان و التي تنطلق منه الدلالة لتنتقل إلى المتن و تعود إليه لتضيئه. لتبقى الدلالة تدور فيما يشبه المراوحة المكوكية بين العنوان و متنه، فالذئاب موطنها هو الجبل أو الغابة كما نعرف، كما أن المواضع المكشوفة تشكل تهديدا بالنسبة إليها بحكم العداوة الشديدة بينها و بين مجتمع البشر و خاصة منهم أصحاب قطعان الأغنام.

و يأتي النص هذه المرة أيضا ليربط هذا الأمر بنظيره في مخيله وعلى لسان الذي يقول "**إن الواقع المديني ليس كذاك في الجبال حيث تتوفر مناطق لا تحصى للانسحاب أو للاختباء و الغابات في متناول اليد، و في المدينة نحن مجبرون على القيام بعملية فدائية في شارع ثم النزول للاختباء في الجوار، ثم إننا محاطون بأناس ليسوا جميعهم راضين بمحاورتنا لهم....إن أسلحة الحرب التي نستولي عليها عقب كل عملية ترسل و بانتظام إلى الجبل**" (بم تحلم الذئاب ص 184).

إذًا فكما أن ذئاب الطبيعة تتخذ من الجبال مفرا لها و هي بهذا تخشى المدن و تخافها، فإن الذئاب البشرية هي الأخرى لا يمكنها بأي شكل من الأشكال أن تندمج مع مجتمع مدني هي أصلا "مارقة" عنه.

تستمر إذا هذه المراوحة التقابلية في النص بين الطرفين لنقف في كل مرة على كشف جديد و دلالة جديدة وصفات جديدة لذئابه. و يتعلق الأمر الآن بطقوس مجتمع الذئاب و التي كان جليا أن الكاتب عارف بها و قدم من خلالها إسقاطا ينم عن معرفته

و ثقافته الشديدة بمجتمع الذئاب، و كذا ذكائه في استثمار هذه المعرفة في صياغة رسالته من خلالها، و من ذلك مثلا ما يعرف عن الذئاب أنها في حال إرادتها احتلال مقاطعة فإنها تعلمها بترك رائحتها المميزة فيها؛ حيث يقوم قائد القطيع بالتبول على الصخور و الأشجار و أية أجسام أخرى على امتداد حدود المنطقة و بذلك تعرف الذئاب الأخرى موقع هذه المقاطعة و حدودها، و هذا ما نجد له مقابلا أيضاً في المتن في لحظة وصف ممارسات الجماعة التي قد يكون النص قد قصدها "**لم يكن مقام سيدي البشير سوى كومة من الحطام و البقايا بعد أن تم تفجيره بقنبلة تقليدية كان ضريح الولي الصالح مخربا و محروقا. على منصة المقام كتبت أحرف بلون أحمر تعلن أن "الجماعات الإسلامية المسلحة مرت من هنا""** (بم تحلم الذئاب ص 253).

نقبض من خلال هذا الاقتباس على تحديد معين لهوية من قصدهم المؤلف و هم "الجماعات الإسلامية المسلحة" لكننا في المقابل لا نراهن على هذه الجهة بإسقاط الدلالة عليها بشكل نهائي وكلي و خاص، خاصة و أننا نقبض في مواضع أخرى على دلالات مغايرة، تجعلنا لا نعطي انغلاقا لقراءتنا و هذا طبعا ما يجب أن يكون عليه حال العمل التأويلي.

فهل يمكن أن يكون النص قد قصد ذئابا ذات هوية مختلفة ليحملها وزر ضحاياها التي قد تمثل حلمها كما تحلم الذئاب بالتهام الخرفان في ليلة شتاء باردة؟

لم لا، خاصة عندما ننعم النظر في المفردات الذئبية التي لا نعتقد أن الكاتب قد اختارها بشكل عشوائي، فبين هذا الذئب و ذاك يكتمل قطيع الذئاب، و قد تتعدد بل و تختلف أحلامها باختلاف هوياتها و باختلاف مصالحها و طموحاتها "**من جهة أخرى فإن حملات و مداهمات التفتيش أصبحت أكثر جرأة و أصبحوا يردون باستمرار على الاعتداءات، إن نينجا –DZ– نخبة الشرطة بدأو يستولون شيئا فشيئا على الميدان بمنهجية و فعالية، يظهرون في الليل، يعزلون العمارة المشبوهة يقتادون [illegible] و ينسحبون بسرعة البرق**" (بم تحلم الذئاب ص204).

إذًا قد يوحي لنا هذا الاقتباس هو الآخر بهوية لهذه الذئاب لكنها تبدو مختلفة عن سابقتها في هذه المرة.

لكن التردد في إصدار الحكم يبقى قائما خاصة إذا ما عرفنا أن العنوان هنا يظهر في جسد الرواية في ثلاثة مواضع؛ فمن خلال قراءتنا للنص وجدنا أن مفردة ذئاب وردت ثلاث مرات: مرتين كمفردة و المرة الأخيرة تم فيها ذكر العنوان كما هو حرفيا (بم تحلم الذئاب؟). و هذا يدعونا إلى إعادة النظر في كل ما سبق لنستند إلى هذه المواضع الثلاثة و التي من شأنها أن تكون لوحدها كفيلة بتفجير دلالة العنوان، كيف لا و هي في حد ذاتها تمثل العنوان حرفيا:

1- ذئاب الصفحة 102: (الأثرياء/السلطة)

يظهر لنا المقتبس الأول على لسان الشخصية الرئيسية (نافا وليد) " **لقد كنت مع الأثرياء، إنهم أناس بلا إنسانية، بلا رحمة و بدون حياء، إنهم يتزاورون حتى لا يغيب الواحد منهم عن نظر الآخر و لكنهم في الباطن يكنون لبعضهم البعض الكراهية الحارة. إنهم في ذلك يشبهون الذئاب ينفذون عملهم جماعيا حتى تكون لهم الغلبة و القوة و لكنهم في المقابل لا يترددون في التهام الواحد من بني جلدتهم نيئا إذا ما زل**" (بم تحلم الذئاب ص 102)

فإذا كانت الذئاب التي رأيناها فيما سبق تبدو و كأن النص جسدها في شريحة معينة من البشر، فإننا نقول إن قطعان الذئاب متعددة هي الأخرى كتعدد قطعان البشر و لعل ما وصف به النص **الأثرياء/السلطة** في صفحته المقدمة أعلاه يجعلنا نعتبر في لحظة أن هذه الفئة هي وحدها الآثمة دون سواها، و هذا من شدة ما قدمه لها النص من ممارسات ذئبية تمثل صفات الذئب في أعنف صورة لها.

2- ذئاب الصفحة 269 (الجيش الإسلامي للإنقاذ):

نقع في هذه الصفحة على هوية مختلفة لذئاب خضراء؛ حيث تحدث النص عن فئة أخرى و بشكل صريح و هو" الجيش الإسلامي للإنقاذ"و كان هذا على لسان "**يا بني إن "الجيش الإسلامي للإنقاذ" هو عش أفاعي إنهم بغاة يعني راضين و خانعين، يمارسون كل أصناف المؤامرات الدنيئة و يتعاملون مع النظام/الشيطان إذا ما سمح لهم بالوصول و لو إلى ركن من عرشه، هؤلاء الناس متقلبون، وصوليون،**

مناورون، فما هم إلا مجموعة من الانتهازيين مقنعين بطيبة السامريين ذئاب تحت جلد نعاج" (بم تحلم الذئاب ص269).

إذا يكشف لنا النص بشكل صريح مرة أخرى عن قطيع اخر من ذئابه وهو هذه المرة "**الجيش الإسلامي للإنقاذ**"والذي ينضم بدوره إلى الصورة ليشارك في تشكيل ملامحها النهائية، هذه الصورة التي هي ربما محصلة تركيبات عديدة شاء النص أن يختزل أهمها في هذه العينات والشرائح من المجتمع الجزائري.

3- ذئاب الصفحة 311

أما هذا الموضع فنجد فيه ذكرا حرفيا للعنوان مبثوث في أسطر إحدى الفقرات في هذه الصفحة، هذه الفقرة التي لعلها تمثل أهم البطاقات الدلالية على الإطلاق لاحتوائها على النص الكامل للعنوان. وقد جاءت على لسان نافا وليد، هذا الأخير الذي حوله واقع معين من مخلوق بشري إلى ذئب متوحش ضمن جماعة من الذئاب:

"و اندفعنا في الغابات، سرنا ردحا من الليل ثم استرحنا قليلا في واد، و هناك و أنا اسمع طقطقة شفراتنا مع نباتات الأدغال تساءلت بم تحلم الذئاب و هي في عمق وكرها حينما بين هديرين ممتلئين، يتحرك لسانها في الدم الساخن الطري لفريستها المعلقة في أفواهها التي تثير الغثيان، كما تتعلق في أذيال ألبستنا أشباح ضحايانا" (بم تحلم الذئاب ص 311).

يبدو أن هذا الاقتباس يضع المتلقي في جو من التركيز و التدبر و إعادة قراءته أكثر من مرة؛كونه يجعلنا في مواجهة عتبة العنوان بشكل مباشر، كيف لا و العنوان في حد ذاته تم إدراجه في هذا المقتبس كملفوظ سردي على لسان (نافا وليد) الذي تساءل (بم تحلم الذئاب)، لنقول هنا إن هذا الاقتباس قد أسر لنا على الأقل عن هوية السائل أو المستفهم ،و الذي هو هنا أحد شخوص العمل الروائي أي أن مرسل العنوان هنا عبارة عن شخصية تخييلية و بالتحديد هو "نافا وليد" هذا الأخير الذي يمثل اختزالا لفئة "**الكثير من الشباب من أبناء الجزائر الذين انقادوا في ظل الفراغ السياسي و في ظل تفاقم الأزمات الاقتصادية و النفسية و كذا في ظل الفراغ الثقافي و تحجيم و قمع الحريات الفردية و الجماعية/..../ما جعل السقوط في الإرهاب طريقا من طرق**

الانتحار التي يمارضها الشباب كجواب على واقع سياسي لا يسمح بالتفتح و ضمان المستقبل".[1]

نستطيع القول –بلغة باشلار– إن كل هذا الواقع المتردي شكل ماضيا ذاكراتيا بالنسبة لهذا الشاب –و مثله الكثير من الشباب– فغدا بذلك ناقما على مجتمعه المدني الذي كان هو من زج به في أفكار قادته إلى قدر رآه حتميا بعدما أوصدت كل سبل البشر أبوابها في وجهه، فبات يحكم إمبراطورية هو قائدها و هو من يصنع حروفها بيده و هو من يرسم تضاريسها على مقاسه الخاص، و لعل هذا ما يمثل الصورة التخييلية للمستقبل انطلاقا من تعريف باشلار، و لكن هذه الصورة لن تكتمل إلا بعد إزاحة جدار **السلطة** (القيد الذي يمكن أن يحجم قدرتها على التناسل الحر) الذي يمثل بلغة الذئاب قطيعا معاديا لا بد من تصفيته و تصفية كل من يواليه من أجل تحقيق الحلم و تحيينه.

و تظهر لنا كل هذه الأفكار في أحد المواضع من المتن: "....**فالقرى و الأرياف و شبكة الطرقات هي بين أيدي الكتائب، لقد بدأ تشرذم قوات العدو، حيث تراجعت السيطرة و السلطة و مقابلها ازدادت شهية الأمراء توسعا...إذ بدأوا في تطعيم طموحاتهم اللامتوازنة و الحلم بإمبراطوريات خارقة و خرافية**"(بم تحلم الذئاب ص 279).

هكذا إذًا و بين حلم السلطة و حلم الناقمين على السلطة، تولد أفكار و توازيها أخرى لتصنع في النهاية نوعا من التضارب و الصراع الفكري الذي يتطور و ينمو ليستحيل إلى صراع دموي يجعل من الإنسان يستحيل إلى حيوان، و أي حيوان إنه ذئب يحلم في كل ليلة بل و يخطط للقضاء و الفتك بفريسته بريئة أو غير بريئة، حتى أنه مستعد للفتك ببني جلدته إذا ما شكلت له حاجزا/قيدا يحول دون تحقيق حلمه.وهكذا "...**يسحق العرش تحت مراوغات التحالفات و تحت تشنجات الصراعات الداخلية**" (بم تحلم الذئاب ص 279).

[1] من مقدمة الرواية، ص 10.

قد تكون هذه القراءة أو المقاربة هي الأقرب و قد تكون تلك أو تلك.....، إلا أن الأكيد في الأمر أنه بين الواقع بمرارته و الحلم بزيفه، بين مجتمع البشر و مجتمع الذئاب، استطاع ياسمينة خضرا أن يبني صرح متخيله الروائي بعنوان هو بمثابة الجملة النووية التي مثل كامل النص امتدادا لها و تناسلا منها، كما أنه مثل خبرا لها بامتياز.

4-2- الصدمة:

4-2-1- قراءة بدئية في العنوان:

ينتمي عنوان الصدمة إلى فئة العناوين الموضوعاتية المختصرة ذات الكثافة العالية، و التي تحتاج بحكم ذلك إلى تدخل تأويلي يصل وحداتها اللغوية بما تحيل عليه أو تبنيه من متخيل روائي، و ما نلاحظه على هذا العنوان هو تمتعه بالقدرة على إثارة دلالية و إغرائية ذات صفة سينمائية على نحو ما، فحرارة الإفراد و التعريف التي احتوى عليها الدال (الصدمة) تنتشر على مساحة واسعة من حساسية التوقع و الانتظار في منطقة القراءة ، و المرتبطة طبعا بالنص فالعنوان يحيل على النص و النص يحيل عليه و كلاهما بنية مستقلة حتى في المعنى أو الدلالة النحوية، فعنوان الصدمة هو عنوان خال من أية إشارة أو أية ملحقات ثانوية أو فرعية، و قد صيغ عنوان هذه الرواية في كلمة واحدة و هي خبر لمبتدأ محذوف تقديره هذه (الرواية/النص)، و أما إذا بحثنا في اللسان عن المعنى اللغوي للصدمة فسنجد أنه ورد في مادة (صدم): "الصدم ضرب الشيء الصلب بشيء مثله و صدمه صدما ضربه بجسده، فصادمه فتصادما و اصطدما و صدمه يصدمه صدما و صدمهم أمر أصابهم و التصادم التزاحم و الرجلان يعدوان فيتصادمان أي يصدم هذا ذاك و ذاك هذا و الجيشان يتصادمان. قال الأزهري و اصطدام السفينتين إذا ضربت كل واحدة صاحبتها إذا مرت فوق الماء بحموتها و السفينتان في البحر تتصادمان و تصطدمان إذا ضرب بعضها بعضا،

والفارسان يتصادمان أيضا و في الحديث: الصبر عند الصدمة الأولى، أي عند فورة المصيبة و حموتها".[1]

انطلاقا من المعنى اللغوي لكلمة (صدم) يمكننا أن نخرج بكم من القراءات المبدئية و التي بإمكانها أن تعبد لنا الطريق التأويلي لمقاربة هذا العنوان الذي يتسم بالاختصار و الإيجاز و التكثيف و أيضا الجاذبية الموجودة خصوصا في العناوين السينمائية التي تبحث عن وظيفة إشهارية.

فالصدمة تحيلنا أولا إلى معنى سلبي هو ضرب الشيء بالشيء، و منها ما يحيل على أن الصدم هو الضرب بالجسد على وجه الخصوص، كما نقبض هنا على معنى المصيبة. كل هذه المدلولات تحيل على معنى سلبي للصدمة (الضرب، الضرب بالجسد، المصيبة، التصادم...)،فالمدلول الأول (الضرب) يجعلنا نتساءل أولا عن طبيعة هذا الضرب الذي يمثل معنى الصدمة؟ ثم ما علاقة الجسد بهذا الضرب؟ فهل يعقل أن يكون الجسد مثلا هو سبب الصدمة، لأنه هو مصدر الضرب (صدمه صدما ضربه بجسده)؟ فإذا كان الأمر كذلك، فعن أي جسد صادم يتحدث هذا النص؟ هل يكون جسدا بشريا أو جسدا لشيء آخر؟ ثم ما طبيعة هذه المصيبة التي تدل عليها الصدمة؟ ثم إذا كان معنى الصدمة يوحي بتصادم طرفين فمن هما هذان الطرفان المتصادمان؟ من الصادم و من المصدوم؟

تواجهنا إذا كلمة (الصدمة) في العنوان معبأة بهذا الوابل من التساؤلات المختلفة و التي تنتظر منا الإجابة عليها.

يبدو العنوان مبدئيا منغلقا على نفسه بالرغم من المدلول الواضح له، فقد تحيلنا الصدمة إلى حدث حزين أو غير سار لشخص أو مجموعة أشخاص أو حتى لمكان أو بلد معين أو مجتمع معين، فالصدمة في مفهوم علم النفس "**هي حالة من الأذى و الاضطراب في المشاعر غالبا ما تؤدي إلى تأثير عقلي و جسدي ناتج عن رد فعل طبيعي للحدث الصادم.**"[2]

---

[1] – ابن منظور :لسان العرب، مادة صدم.

[2] الصدمة في علم النفس (03/09/2010) http://www.ibtisama.com./vb/showthred-t 8943.htm/

ما نلاحظه حتى الآن هو أن باب الاحتمالات و التخمينات مفتوح على مصراعيه فيما يتعلق بطبيعة هذه الصدمة؛ فقد تكون مثلا هزة أرضية، زلزالا، صدام طائرة، انفجار عنيف، عنف أسري، اغتصاب، حرب،.....إن كل هذه الإمكانات تشبع عتبة العنوان بطاقة حركية على تفعيل حساسية الفلمنة السينمائية في فضاءات العنوان التي تذهب إليها فاعلية القراءة.

4-2-2- حركة الفلمنة السينمائية من العنوان إلى المتن:

تزود عتبة العنوان عبر إحالاتها السيميائية المتنوعة فضاء المتن منذ لحظة افتتاحها الاستهلالي بطاقة تصويرية كبيرة؛ إذ يبدأ الشريط الروائي بلقطة افتتاح تزاحم على الفور عتبة العنوان و تحيله على معبر تأويلي معين "**لا أذكر أني سمعت دويا، ربما كان صفيرا، أشبه بصفير قماش يتمزق**"(الصدمة ص7). نجد أن كلمة "**دوي**" التي ظهرت في أول سطر من الرواية تعطي للقارئ انطباعا فوريا بحرارة و توتر ما سيقرؤه؛ أي أنه باختصار يصدم على الفور منذ التقاط بصره لكلمة "دوي" ؛حيث يشعر و كأن سمعه هو الآخر يشارك بصره فينقله على الفور من جو الاستقرار (ما قبل القراءة) إلى جو مفعم بصخب الدوي الذي لا يحيل إلا على معنى الحرب و الانفجار ليربط بهذا خيطا غليظا مع عتبة العنوان فيتأكد معناها في ذهنه، ليستمر النص في إمداد القارئ ببطاقات ذات صلة وطيدة بالعنوان؛ حيث تطل علينا كلمة "الصدمة" مبكرا في النص و في الصفحة الأولى بالتحديد "**أصابني ارتداد الصدمة إصابة مباشرة مفرقا الجمع الذي أبقاني أسير هيجانه في أقل من ثانية، انهارت السماء و انقلب الشارع الذي كان منذ وهلة عامرا بالورع رأسا على عقب**" (الصدمة ص7). تعرض علينا هذه الأحداث و كأنها فيلم سينمائي تخلى عن مقدمته الهادئة ليصدم المتلقي بعنف بصري سمعي هو أشبه في ملامحه بأحداث حربية أو غارة عسكرية مفاجئة.

و تستمر إضاءة النص الكبير (المتن) لنصه الصغير (العنوان) بالكشف الحقيقي و المباشر عن طبيعة هذه الصدمة، لنتخلى عن الكثير من الاحتمالات و الترجيحات "**...يعتريني إحساس ملتبس بأنني أتنسل و أذوب في لفح الانفجار...على بعد أمتار قليلة أو سنوات ضوئية تشتعل سيارة الشيخ**"(الصدمة ص8).يظهر علينا إذا دال

الانفجـــار ليخفف نوعا ما من ثقل العنوان و انفتاحه على لا نهائية مـــن الاســـتبدالات الدلالية ، ليرسم له حدودا معينة يمثل دال الانفجار احد أهم ممراتها، و لعل القارئ في البدء لا يكاد يفهم شيئا و كأن به هو الآخر حاضر في قلب الانفجار ليدخل بعده في جو من الاستفاقة يتلهف معها لمعرفة المصدوم أو "المفعول به" في هذا الانفجار، ليكشف له الجو الدلالي العام للنص عن احتمال كبير يذهب بذاكرته للانفجار الذي استشـــهد فيـــه شيخ المقاومة الفلسطينية (أحمد ياسين)بفعل الاحتلال الصهيوني بعد مغادرته مســـجد المجمع الإسلامي في قطاع غزة في 22مارس2004 بعملية أشرف عليها شارون؛حيث قامت مروحيات الأباتشي التابعة لجيش إسرائيل بإطلاق ثلاثة صواريخ تجـــاه الشـــيخ ليستشهد في لحظتها كل هذه الأحداث تشدنا إليها ملامح وإيماءات النص، على الـــرغم مما بدى عليه من اجتهاد لإخفاء هوية هذا الشخص(أحمد ياسين) ، لكن هذا التـــرجيح هو ما توحي به مؤشرات كثيرة في هذه البداية الميلودرامية الصاخبة ليظهر علينا دال الطرف الفلسطيني بقوة وجلاء.

وعلى الطرف الآخر و بالموازاة تتحرك بنا الكاميرا باتجاه طرف مقابل ينطوي هـــو الآخر على فضاء دلالي رحب و مفتوح و سلبي في نزعته التشكيلية و الدلالية الأولية، ليجسد دال الصدام الثنائي أبين تجسيد و يكمل لنا دال هذا "الاصطدام" بالصورة نفسها التي ظهر عليها شقها الأول و لكن هذه المرة على صعيد الجبهة الإسرائيلية من خلال وصف أمين لانفجار ضرب أحد المشافي الإسرائيلية في تل أبيب: **"فجأة دوى انفجـــار هائل اهتزت له الجدران و ارتجت الواجهات الزجاجية في المقصف، تبـــادل الجميـــع النظرات و قد اعترتهم الحيرة"** (الصدمة ص19).

4-2-3-العنوان ودلالات الرواية الأطروحة:

هكذا إذا تتوافد الدلالات و تبدأ فسيفساء النص بالاتضاح شيئا فشيئا لترفع الســـتار عن فيلم هوليودي لكن واقعي، طرفاه الرئيسيان أحدهما فلسطيني و الآخر إسرائيلي، و بذلك تتجلى لنا على نحو عميق و فاعل هوية الطرفين المتصادمين فـــي اللقطـــات و المشاهد الروائية لهذا النص، و يتضح لنا أن الدال المركزي و الذي يمثل الحدث النواة في الرواية هو دال **العمليات التفجيرية** و التي قد يكون النص أراد أن يتخذ منها جسر

لأطروحة قد تكون هي التي تمثل مركز ثقل النص و التي وجدنا أن رائحتها تفوح بين تضاريسه و ملامحها قد يمكننا تصويرها على الرغم من الأسلوب المراوغ الذي طبع هذا النص، قد تكون هذه الأطروحة هي الدعوة إلى السلام و التطبيع بين الطرفين المتصادمين، و من ثمة الدعوة الضمنية إلى تعايش الأديان على رقعة واحدة، و على الرغم من هذا فقد يكون هذا الطرح هو احتمال واحد من بين احتمالات كثيرة، لكن على الرغم من هذا فإن جسد النص لا ينكر في الكثير من مواضعه رجحان هذه القراءة أو المقاربة مما يجعلنا نعتبر من هذا المنطلق أن هذه الرواية لخضرا تقترب بل إنها تتبنى جنس "**رواية الأطروحة** (le roman à thèse) و في الاستعمال العام يطلق مفهوم "رواية الأطروحة" **على مجموعة من الأعمال التي تقترب كثيرا من الدعاية و لكنها بعيدة عن الفن**"[1] و تعرف سوزان سليمان جنس الرواية الأطروحة بقولها: **"اعرف الرواية الأطروحة بأنها رواية واقعية/.../ التي تعلن عن نفسها للقارئ بصفة أساسية بأنها حاملة لتعاليم و تطمح إلى البرهنة على حقيقة مذهب سياسي أو فلسفي أو علمي أو ديني"**[2] و لعل هذا ما يرمي إليه ياسمينة خضرا في نصه هذا، و هو ما نحاول من جهتنا البرهنة عليه من طريق الاستعانة بمجموعة من الموجهات النصية التي وجدنا أنها قد تسعفنا في نقل صورة واضحة في هذا النص عن مراكز الصدام و من ثمة غذرفة الخيط الخفي الذي يمثل الأطروحة هنا و الذي نظن أنه –كما أشرنا سابقا– يتمثل في جعل هذا النص يضطلع بدور رسالة السلام بين الطرفين و من ثمة الدعوة إلى التطبيع و التعايش الديني، و قد اخترنا أن تكون هذه الموجهات "المتصادمة" على النحو التالي:

الصادم: سهام ← الرسالة ← العملية التفجيرية ← حركة المقاومة الفلسطينية ← حضور القضية.

المصدوم: أمين ← الأمانة ← الطبيب ← التعايش مع اليهود ← غياب القضية.

---

[1] نقلا عن : حسين خمري :المرجع السابق ،ص416. .1Suleiman.Susan rubin:le ،P.u.f ،1983،p8 roman a these

[2] Ibid p 14.

فأما الصادم فإننا وجدنا أنه يتمثل في عناصر كثيرة قد تشكل في مجملها ارتدادات لصدمة واحدة و هي العملية التفجيرية.

1- سهام: تمثل سهام في هذا النص زوجة الدكتور أمين و هي الأخرى فلسطينية ذات جنسية إسرائيلية، و لكن ينبغي علينا قبل أن نتعامل مع هذا المعطى (سهام) كأحد شخوص الرواية أن نتعاطى معه رمزيا أولا؛ فسهام مفردها سهم وهي آلة صيد تنطلق سريعة لتفاجئ (تصدم) ضحيتها لتصيبها في مقتل أو ترديها جريحة، و لعل اختيار المؤلف لهذا الاسم هنا و من خلال ربط خيوط النص ببعضها يبدو أمرا مقصودا لا عشوائيا و له صلة جلية بعتبة العنوان (الصدمة)، كما أن النص لا يتردد في المصادقة على هذا الطرح من بدايته إلى نهايته، فلعل سهام كدال هنا أتى ليجسد صدمة أمين أقوى تجسيد "تشير الخيوط الأولى للتحقيق إلى أن تقطيع الأوصال الذي أصاب جسد زوجتك يبرز جروحا من تلك التي تصادف على أجساد الانتحاريين الأصوليين" (الرواية ص44).

تمثل سهام إذا احد الدوال المركزية التي تنبثق مباشرة من النص لتضيء عتبة العنوان و تحدد وجهته التأويلية؛ فسهام تمثل الصدمة و الصدمة تتمثل في سهام و لكن يبدو أن الصدمة صدمات في هذا النص على الرغم من تكتلها في نقطة مركزية واحدة و التي هي "العملية التفجيرية الانتحارية"وما تخلفه من تبعات أو صدمات.

2- الرسالة: لعل رسالة سهام التي اكتشفها أمين بعد وقوع العملية الانتحارية يمثل دالا سيميائيا و رمزيا قويا مرتبطا بسهام و يرمز ربما إلى بعد سياسي يتمثل في حضور القضية الفلسطينية عند سهام ،هذا الحضور الذي كان هو العنوان البارز للرسالة "***ما نفع السعادة إذا لم يتقاسمها المرء يا حبيبي أمين؟ كانت أفراحي تخمد كلما كانت أفراحك لا تجاريها، كنت تريد أطفالا كنت أريد أن أستحقهم، ما من طفل بمأمن تماما بدون وطن....لا تنقم علي***".

سهام.

3- المقاومة الفلسطينية: تتلملم دلالات النص من هنا و هناك لتجتمع في أجزاء منها و تمس دال المقاومة الفلسطينية، هذه التيمة التي اعتبرت مصدرا في هذا النص للصدمة من وجهة نظر تبدو صادمة للمتلقي (العربي)؛ حيث يبدو النص و كأنه اختزل جانب المقاومة هنا في مجرد ممارسات إرهابية لا تؤمن إلا بالعنف كلغة للتفاوض. و يزيدها اتهاما و تجريما قساوة الوصف و التصوير الذي أعطاه لها النص المُنطلق من قناعة معينة و الهادف من خلالها إلى تكريسها بشكل أو بآخر، هذا الأمر لن يخفى على المتلقي في مواضع عديدة من النص، و لعل أهمها تجسد في شخصية عادل الذي مثل موضوع صدمة هو الآخر و الذي اختزل النص من خلاله (عادل) و فيه دال المقاومة الفلسطينية كما يراها هو أو يفهمها.

"ليس عادل الذي عرفته الظريف الكريم، الذي عرفته كان شخصا آخر. كان تراجيديا يدفعه طموح ذئب لا يفكر أبعد من وجبته القادمة و فريسته القادمة و مجزرته القادمة التي ما وراءها العدم الأبيض البكر، حيث يبقى كل شيء معلقا أو مرشحا للتخمين" (الصدمة ص268).

هكذا إذا تستمر صدمات النص و تتوالى لتكشف لنا في كل مرة عن مجموعة من الرؤى المتناطحة و المتصادمة فيما بينها و التي تنبثق على شكل الفعل و ردة الفعل، قد يكون الفعل هنا متجسدا في دال الصادم و موضوعه، و قد تتمثل لنا ردة الفعل من خلال الاتجاه المعاكس لها والراغب في إدحاض أسبابها و تفنيدها لتتكون لنا في النهاية الرؤيا الأم التي استطاع المؤلف أن ينسجها من نواة العملية التفجيرية أو سهام أو عادل أو... الذي يمثل بامتياز هنا دال المقاومة الفلسطينية التي شاء السارد أن يشحنها بمدلولات "نشاز" قد يراها الكثير من المتلقين (العرب) على أنها صدمة ثقافية ترسم صورة الفلسطيني للعالم بريشة دموية و تسمع صوت قضية هذا الشعب بالموازاة مع صوت التفجير و القنابل و الحرب؛ فعادل كما تحدث عنه السارد **"اختار لنفسه الوضع الذي يرى أنه أفضل ما يتلاءم مع صورته، وضع الشهيد ، هكذا شاء أن ينهي حياته، أن يلتحم مع القضية التي يدافع عنها تحمل شواهد القبور اسمه أصلا، و تتخلل ذاكرة أهله مآثره الحربية "لا شيء قد يشنف آذانه أكثر من أزيز رشاش، لا**

شيء قد يتوجه على عرش أعلى من وجوده في مرمى قنـــاص منفـــرد" (الصـــدمة ص269).

4- الخلفية الدينية:

تمثل الخلفية الدينية هنا صدمة من نوع آخر، صدمة أولا لأمين/السارد من ناحيـــة كونها تمثل الحقيقة التي توصل إليها بعد بحث شاق ليكتشف أنها هي التي شحذت سهام بهذه القناعات "الإرهابية" لتجعل منها قنبلة و آلة قتل رهيبة، و يشـــكل هـــذا الـــدال صدمة للمتلقي (العربي) من منطلق كون السارد اجتهد بمراوغة تبدو سهلة الكشف في نقل صورة سوداء عن دال المسجد و الإمام من خلال اعتبارهما مصدرا لتدجين القتلة وتجهيز القنابل البشرية المتفجرة و اعتبار هذا الأمر وحده هو ما يعبر عـــن حضـــور القضية في نفس المقاوم الفلسطيني ، خاصة إذا ما أخذنا بعين الاعتبار الكثير المتلقين الأجانب (فرنسيين أو أمريكيين أو...) الذين ليست لديهم خلفية معرفية بحقيقة و واقـــع المقاومة. لنقول إن هذه "الصدمة" جاءت لتضع الفلسطيني بل و العربـــي فـــي دائـــرة الإرهاب و تسوق هذا الأمر للعالم الذي قد يرى في كل ما يقوله هذا النص هو الحقيقة الوحيدة و الصورة الكاملة و "الصادقة" لواقع النضال الفلســـطيني و لواقـــع الذهنيـــة العربية،يصف عادل_أثناء تحاوره مع أمين(عمو)_ وهو مقبل علـــى التوجـــه لتنفيـــذ ممارسات إرهابية" **هز عادل رأسه متأسفا: ما زلت لا تفهم شـــيئا يـــا عمـــو علـــي الانصراف الآن سيصل الشيخ مروان بين لحظة و أخرى سوف يلقي خطبة بعد ساعة في مسجد الحـــي"** (الصدمة ص288).لنكتشف أن الشيخ مروان قد يكون المقصود منه في الحقيقة هو الشيخ أحمد ياسين، لنخرج في النهاية بفكرة مفادها أن احمد ياسين هـــو من كان يمثل دالا للمقاومة الفلسطينية في ذهن العربي، و هو كذلك و بالموازاة يمثـــل مدجنا للإرهاب من وجهة نظر النص لتتشكل لنا صدمة من هنا و صدمة من هنـــاك و تحدث صداما جدليا و لكن الغريب فيه هنا هو أن طرفاه من المفتـــرض أن لا يكونـــا عربيين مسلمين!

إذا و بعد هذه الوقفة المضنية و" الصدمات الكثيرة "التي فاجأنا بها النص مـــن خلال مختلف مساراته الدلالية ،وجدنا أن الصدم و الضرب و المصائب و.... هي كلها

دوال متتالية في كل ممراته السردية، بل إنها دوال استطاعت أن تضع المتلقي في جو مشحون بالرعب و القلق المتأتيين ربما من الدموية الصارخة التي طبعت النص و المتأتية ربما أيضا من طبيعة فهمه(النص) للصدمة، هذا الفهم الذي شكل خرقا لأفق انتظار العديد من المتلقين الذين من المؤكد أن الكثير منهم اقتحموا عالم النص بنفسية و توجه و خلفية مغايرة تماما لما اصطدموا به.

عموما إن كان الصادم –و لو تعددت أشكاله- متمركزا حول دال العملية التفجيرية و ما ينبثق منها و حولها من قضايا شائكة هي تمثل ربما موضوع الرواية الأطروحة "la roman a thèse"، فإن المصدوم هو الآخر قد يتجسد ماديا في شخص المصدوم (أمين)، و لكنه رمزيا يرمي إلى أبعاد أخرى هي أكبر من أن تحصر في شخص أصيب بصدمة جراء عملية تفجيرية، إن المصدوم (المضروب) في الحقيقة في هذا النص له أبعاد أخرى فهو ليس مجرد أشخاص و انتهى الأمر، إنما المصدوم هي قيم سياسية و إيديولوجية و دينية....و أمور أخرى قد يكون تضمينها في هذا المتخيل السردي كمصدومات يرمي في الوقت ذاته إلى إزالة الصدمة عنها من منطلق النظر إليها في_ هذا النص_ كدلالات بريئة بيضاء و نقية و كذا وضعها موضع الضحية، طبيعة هذه النظرة التي تخدم بذكاء أطروحة النص خاصة في ظل الأسلوب الشاعري الميلودرامي الذي حاكه السارد حولها، هذا الأسلوب الذي كان ربما هو قناة السارد إلى ذهن المتلقي بل و إلى قلبه مما يبعث لديه نوعا من التعاطف معها أو على الأقل إعادة النظر في بعض الأمور. لعل هذا ما أريد إيصاله من خلال مجموعة من الدوال التي تمثل في الحقيقة رموزا على القارئ تقليبها من جميع جوانبها و محاورتها بلغات شتى طمعا في استنطاقها:

1- أمين: يمثل أمين واقعيا في النص الروائي مفعولا به أو مصدوما، و هو طبيب فلسطيني الأصل إسرائيلي الجنسية ينتمي إلى عرب 48، و قد استطاع أن يجد له مكانا مرموقا و "محترما" في مجتمع إسرائيلي، فأما على الصعيد الرمزي فنجد أن هذا المسمى لم يوضع اعتباطا خاصة إذا ما أخذنا السياق الروائي العام بعين الاعتبار؛ فاسم

"أمين" يوحي بمدلولات عديدة إيجابية في مجملها فهو يعني: الأمانة (عكس الخيانة) و قد يعني الأمان و الثقة و السلام...و كل ما يمت لهذه المعاني بصلة.

و قد رأينا في السابق كيف أن اسم سهام هو على النقيض من اسم أمين؛ فإذا كانت سهام في معناها قد تحيلنا في النهاية (بما أنه اسم آلة صيد) إلى معنى القتال أو الحرب، فإن اسم أمين يدلنا على معنى السلام والأمان.

فإذا كان أمين (الشخص) هو المصدوم من طرف سهام، فهل يعقل أن يكون المصدوم الرمزي هو كل المعاني التي يعنيها اسم أمين؟

أي أن المصدوم من طرف سهام هو الأمانة و الثقة و السلام و الأمان؟.

ربما هذا ما أوحى لنا به النص في دلالاته العامة و الجزئية لكن دعونا نحتكم أيضا إلى شواهد أخرى قد تعمل على توضيح الرؤيا لنا بشكل أقرب.

2- **الطبيب:** يبدو أن الرموز الاسمية في هذا النص أبت إلا أن تفعل فعلتها و تفرض حضورها لتدخل في لعبة الكتابة بقوة، كيف لا و كنا قبل قليل عند دال اسم "أمين" و الذي وجدنا أنه كان مسايرا لأطروحة النص معضدا لها، و الآن و نحن نقف أمام دال الطبيب سنكتشف نوعا من الإلحاح في هذا النص على المراهنة على دوال الأسماء في بناء متخيله السردي ،هذه الدوال التي يعمل التوسل بها على جعل النص يسير في مسار دلالي واحد قلبا و قالبا يحيل كل عنصر فيه إليه؛ فأما كلمة طبيب كما نعرف جميعا فهي تدل على مهنة أو عمل معين، و هي هنا مهنة أمين زوج سهام، و لكن هذا الفهم السطحي الساذج لكلمة طبيب هنا لا يشفي غليل القارئ الضمني (بلغة أصحاب نظرية التلقي)، بل يدعونا إلى النظر إلى هذه التيمة (طبيب) كشفرة أو كرمز أريد توظيفه لغرض ما، و إذا كان الأمر كذلك فإننا سنجد أن دال الطبيب يوحي لكل من يسمعه بالراحة و الطمأنينة و الشفاء، و تضميد الجراح...، لأن الطبيب هو من يعالج المريض و يكون سببا لشفائه، و من ثمة فمهنة الطبيب هي مهنة الإنسانية بامتياز، هي مهنة الترفع عن كل الفوارق العرقية و الجنسية و السياسية و الدينية في سبيل إنقاذ حياة المريض و فقط، و إلا فلن تكون مهنة الطبيب مكتملة .فكل هذه المعاني الراقية و اللامعة و الشفافة و المسالمة تجتمع في كلمة (طبيب) ، غير أن ما يهمنا هو أنها لا

تتوقف عنده كشخص ذا وجود مادي إذا ما تعلق الأمر بعمل تخييلي" ترميزي"، لـذلك فكل الدلالات التي اجتمعت في دال (الطبيب) نجدها منبثقة في جسد النص متناثرة فيه، و لكن معانيها اختارت أن تمتد إلى آفاق أبعد إنها آفاق العلاقات البشرية و الإنسـانية في أقصى مداها، و إذا رجعنا الآن إلى طبيب نص "الصدمة" فسنجده يحيلنا و يؤكد لنا كل هذه القراءات الآنفة الذكر، فقد حاولنا أن نستنطقه (النص) بما يملا البطاقة الدلالية لـ (الطبيب)؛ فإذا كان دال سهام كما سبق و هي شريكة أمين الطبيب (صادمته) يحيلنا إلى معنى الجرح، فإن الطبيب (كرمز) هو من يعمل على مداواة هذا الجرح، و لكـن هل الجرح هنا هو جرح حقيقي؟ لعل الجرح هنا هو جرح حقيقي و رمـزي أيضـا، حقيقي لأن سهام مثلت هنا (الجسد الصادم) أو القنبلة القاتلة أو الجارحة، و زوجهـا أمين هو من أراد أن يداوي الجرح الذي أحدثته. هذا على مستوى الدلالة الواقعيـة، و نقول هنا إ'ن الجرح هو جرح رمزي إذا ما تعلق الأمر بالبعد الإنساني لهذا الجـرح، إنه جرح العلاقات الإنسانية هنا بين شعبين و ربما يكون هذا هو الجرح الذي يرمـي إليه النص كما قد يكون القصد من الجراح هنا جراح أو طبيب العلاقات بـين هـذين الشعبين؛ أي جراح يحمل الدعوة العريضة لتضميد الجراح/العلاقات بين هذين الشعبين و نبذ كل ما يهددها من معاني الإرهاب و هكذا أيضا قال أمين/النص "..**لا أتماهى مع ما يقتل، فدعوتي إلى جانب ما ينقذ، أنا جراح و عادل يطلب مني أن أتقبـل تحـول الموت إلى طموح، إلى أغلى أمنية، إلى فعل مشروع، يطلب منـي أن أتقبـل فعـل زوجتي أي بالضبط ما تحضره مهنة الطب حتى في أكثر الحالات بأسا، حتى في حالة الموت الرحيم**" (الصدمة ص264).

و إذا كان دال الطبيب واقعيا يحيل -كما سبق القول- إلى معاني الإنسـانية و إلى كل ما توحيه هذه الكلمة من ترفع عن جميع الفوارق و الحسابات بشتى مفاهيمها، فإن الطبيب_ الرمز هنا هو الآخر قد اختار لنفسه أن يتبنى واقعيا هـذه القناعـات و المفاهيم و التي من أهمها مفهوم الإنسانية و التي ربما تعني في جزء منها هنا كلمـة "الحياة"، فأن يكون الطبيب محايدا على المستوى المهني هو أن لا يميز بين مرضاه و

لا يفرق بينهم(لا إلى هذا و لا إلى ذاك)، حتى و لو كان هذا أو ذاك من صلبه بل إن المرضى و البشر سواسية في عين الطبيب.

و يبدو أن الأمر هو كذلك أيضا بالنسبة لدال الطبيب_ الرمز في هذا النص "**لقد كرست نفسي فقط لمهنتي كجراح لم يكن لدي الوقت للاهتمام بالصدمات النفسية التي تقوض المصالحة بين شعبين مختارين اختارا أن يحولا أرض الله المباركة إلى ساحة رعب و غضب، لا أذكر أنني هللت لمعركة هؤلاء أو شجبت معركة أولئك، فقد اعتبرت موقفهم جميعا منافيا للعقل و مؤسفا**" (الصدمة ص191).

هكذا إذا و في كل مرة يمدنا جسد النص بوابل من التصريحات التي تدعم أطروحة النص/الرسالة، فإذا كانت سهام/الصادم اختارت معركة الكفاح و النضال لأجل قضية شعب "**يعيش في عالم يتناحر في كل يوم يمن الله علينا به، نمضي لياليا نلملم موتانا، و نقضي نهارنا ندفنهم، ...وطننا ينتهك انتهاكا أشبه بخبط عشواء،...مدننا تنوء تحت وطأة المجنزرات**" (الصدمة ص184). إذا فهي معركة الحياة و الحرية بالنسبة لسهام/القضية/فلسطين، حيث "**لا سعادة بلا كرامة، و لا حلم ممكن بدون حرية...**" (الصدمة ص 262).

أما معركة أمين/الطبيب، فكما رأينا فإنها لا تؤمن بكل هذا بل أبت معركته إلا أن تتخذ لها مسارا مغايرا لمسار شعبه و قناعاته، إنها على ما يبدو معركة نبذ كل ما من شأنه أن يسيل قطرة دم واحدة سواء كانت فلسطينية أو يهودية تحت أي ظرف حتى و لو كانت معركة غير عادلة و لا متوازنة القوى و الحجج: "**المعركة الوحيدة التي أؤمن بها و التي تستحق حقا أن ننزف من أجلها هي معركة الجراح الذي أكون، و التي تقوم على إعادة إبداع الحياة حيث اختار الموت أن يتدخل**" (الصدمة ص269).

بهذه الصورة و بهذه المعاني وبهذا الفهم يجتمع حشد من الدلالات ليتمركز جول محور الأطروحة الأم (الحياد و الدعوة إلى السلام و التعايش) و لكن هذه الأطروحة تنكشف أكثر فأكثر و بشكل يبدو صريحا من خلال عنصر التعايش و التطبيع اللذين وجدنا معانيهما في جسد النص:

3- التعايش: إذا كان الجانب الصادم (سهام، عادل...) يرمز و يدل على اللاتعايش و اللاسلام و اللاخضوع، فإن أمين/المصدوم، يحيلنا مباشرة إلى التعايش مع الجانب الذي يحدث الاصطدام معه (اليهود) مما يجعلنا هنا نسير في وجهة واحدة تنم في مجملها عن نوع من التكريس لنمط معين من الأفكار و القناعات، و قد وجدنا أن معنى التعايش و التطبيع في هذا النص قد تم اختزاله و تجسيده في كل من كيم (زميلة أمين) و إيلان روس (صديقه)

"تزعجني فطنتها، و لكنني تعلمت التعايش معها...بقينا صديقين حميمين، و نسجت زمالتنا الوطيدة حولنا انسجاما رائعا" (الصدمة ص16).

"لدينا وفرة من الأصدقاء الذين يحبوننا و نحبهم، غالبا ما نستقبل الضيوف في بيتنا و ندعى إلى سهرات اجتماعية" (الصدمة ص31).

نجد إذا أنه إذا كان النص قد تسلح لأجل دعوة التعايش بمهنة الطب و نبل مقصدها فإنه لم يوفر جهدا لإشفاع نصه بنصوص دينية جعله يتعالق معها و يتوسل بها لأجل إعطاء بعد روحي لما يدعو إليه لنجد أن صوت التوراة ينبعث من بين أسطر النص على لسان أمين في إطار تحاوره مع عجوز يهودي:

"قلت له: سفر أشعيا، 11،1

حرك العجوز حاجبيه مبديا إعجابه:

- عافاك.

فتلوت على مسمعه:

- كيف صارت المدينة الأمينة زانية؟

لقد كانت مملوءة عدلا

و فيها كان مبيت البر

أما الآن فإنما فيها قتلة.

- يا شعبي ، إن مرشديك يضلونك.

و قد أفسدوا سبيل طرقك.

- فكان الشعب مثل وقود النار.

- لا يشفق واحد على أخيه.

فيقطع عن اليمين و لا يزال جائعا.

و يلتهم عن الشمال و لا يشبع.

يلتهم كل واحد لحم مساعده." (الصدمة ص278).

قد يعني استحضار المؤلف لهذه النصوص التوراتية أنه يرمي و "ينادي" إلىٰ إمكانية اجتماع يهودي و مسلم في نفس واحدة و من ثمة فلسطيني و إسرائيلي على رقعة واحدة لهذا فنحن نجد أن التناص أو التعالق النصي هنا جاء هو الآخر ليخدم أطروحة النص. "**فكل يهودي من فلسطين هو عربي بعض الشيء، و ما من عربي من عرب إسرائيل يستطيع الإدعاء أنه ليس يهوديا بعض الشيء**" (الصدمة ص278).

إذا ،كان إذا مفهوم التعايش يبدو مستحيلا على أرض واقع الصراع أو "الصدام" بين الطرفين، فيبدو أنه ممكن في سماء هذا النص التخييلي الأطروحة الذي تنبعث منه نداءات للتعايش و التطبيع و السلام هي أشبه في منطقها بحلم قد لا يكتب له التحقق ما دامت أسبابه غير قائمة.

5- شعرية الإهداء:

يعتبر الإهداء سواء كان عاما أو خاصا عتبة نصية لا تنفصل في دلالتها عن السياق العام للنص الروائي و أبعاده الإيحائية و المرجعية، و لهذا الاعتبار نجد أن المؤلفين عادة ما يصدّرون نصوصهم بهذه العتبة باعتبارها أحد المداخل الأوليّة لمقاربة النص و اكتشافه.

و نجد في رواية (بم تحلم الذئاب) أن الإهداء قد ورد في بدايتها و بالتحديد بعد صفحة التقديم مباشرة "**إلى أطفالي ، و إلى جميع أطفال العالم**" و ما نلاحظه في هذا الإهداء بداية هو حذف المرسل و هذا أمر طبيعي لأن الكاتب معروف و مثبت في الصفحة الأولى من الغلاف الخارجي، و هو ليس مرسلا من طرف الذات المترجمة.

و قد ورد الإهداء في صيغة جملة اسمية مرتكزها الإهدائي حرف الجرّ "**إلى**" الذي يشير إلى المهدى إليه، و قد يكون أول تساؤل يخطر في ذهن المتلقي هنا هو: لماذا خص الكاتب إهداءه لفئة الأطفال؟ هذه الفئة التي تمثل العديد من المعاني النقية (الحلم،

الحداثة، التجديد، اليقين، النور، الصفاء، التوق، البراءة، الحياة، التغيير، المستقبل،...)، إلا أن ما نلاحظه في هذا الإهداء هو كونه ذو شقين؛ فالكاتب أهدى في الحقيقة إهدائين داخل إهداء واحد ، فقد أهدى أولا إلى أطفاله "**إلى أطفالي**" و ثانيا "**إلى جميع أطفال العالم**" لعل المؤلف يكون بقوله "إلى أطفالي" قد توجه بكتابه هذا إلى أطفاله الحقيقيين الذين تربطه بهم عقد و ميثاق الدم و النسب لنقول هنا إن الإهداء ينتمي إلى فئة الإهداء الخاص (dédicace privée) إلا أننا نستدرك قليلا لنتساءل : لماذا لم يقل المؤلف مثلا: إلى أولادي أو إلى أبنائي؟ خاصة و أن الذي يهدي إلى أبنائه عادة ما يذكرهم بأسمائهم؟ هنا تتحرك بوصلة التأويل لترجح ربما الإهداء باتجاه "أطفال الجزائر" على وجه الخصوص و لماذا أطفال الجزائر؟ فلأن المؤلف أولا جزائري و هو يعتبر أبناء الجزائر هم أبناؤه بحكم جزائريته، و ثانيا لأنه كتب درسا يؤرخ فيه للأطفال تجارب أناس جزائريين مقهورين بواقعهم المرّ منمحقين من أمراض و علل اجتماعية كثيرة "**و من هول البطالة و غيرها من قساوة التهميش و الفراغ السياسي حتى أصبح الكثير منهم" مدمنين على المخدرات و سكيرين، فكان مصيرهم السقوط إلى القاع، حيث لا يمكن إنقاذهم و الوصول إليهم حتى بواسطة استعمال صدرة المغطسة**" (بم تحلم الذئاب ص158).

فنجد إذا و نحن نربط خيوط الإهداء بخيوط النص بأن الكاتب قدم تحليلا عميقا لهذا الدرس من جميع جوانبه السياسية و الاجتماعية و الدينية و لعل درسه هذا خص به "الجزائر-الكبرى" أولا، إلا أن المتأمل في بقية الإهداء "إلى جميع أطفال العالم" سيعرف يقينا أن المؤلف يعتبر أن القضايا التي يعالجها و التي من بينها الإرهاب ليست لها جنسية و لا وطن و لا هوية محددة، إنما هي قضية "جميع العالم" و لعله لهذا لم يكتف بالإهداء إلى أطفاله فحسب، خاصة و أن حرف الواو (الواو) نحويا يفيد معنى الاشتراك و الربط مع التساوي.

و ما نلاحظه هو أن الكاتب أراد إقامة تقابل بين عالمين، الأول و هو موضوع الكتاب أو الدرس و هو عالم : (التهميش، الفوضى، الفراغ السياسي، الانحراف، العنف، الحقد...) و الثاني و هو عالم المهدى إليه الدرس و هو عالم (البراءة، النقاوة،

الصفاء، الحب...)، و على الرغم من هذا إلا أننا نجد دلالة الإهداء تبقى غائبة مراوغة عصية على الفهم تحتمل تلك التأويلات العديدة، الأمر الذي يدفع القارئ إلى تحديد دلالته من خلال البحث عن تعالقه (الإهداء) مع النص، و فعلا فإن من ينعم النظر في المعاني و الدلالات التي استكنت في عتبة الإهداء سيجدها متشظية في ثنايا المتن متناثرة في سلسلة من الخطوط و الصور، و بالفعل فإننا وجدنا أن عنصر الطفل كان حاضرا في المتن من خلال حديثه عن الفيلم السينمائي و الذي هو بعنوان "**أطفال الفجر**" و نحن نعتبر هذا العنوان هو بمثابة عتبة داخل المتن و لعل المؤلف أراد أن يجعل منها مفتاحا رئيسا للإهداء؛ فالمتأمل في عنوان الفيلم "**أطفال الفجر**" سيجد أن الطفل و الفجر في الحقيقة هما واحد فهما يتشابهان في أمور كثيرة، فكما أن الفجر يأتي بعد ظلمة الليل ليبدّدها و ينذر ببداية صبح جديد و إشراقة شمس تظل بنورها على الأرض لتضفي عليها نوعا من الشفافية والدفء، فكذلك الأمر بالنسبة للطفل الذي يمثل الولادة الجديدة للإنسان، بكل ما فيها من معاني النقاوة و البراءة و الشفافية التي تمثل الأمل في الإنتصار على هزيمة الأمس و محو خطاياه لتكون هذه الولادة قد أعلنت ربما بداية اليوم الجديد كما أنها تعلن بداية موت الأمس.

إلا أن السارد ركز من خلال حديثه عن قصة الفيلم/الرسالة – و الذي نجد أن له علاقة وجيهة بعتبة الإهداء– عن الرسالة التي أراد أن يوصلها هذا الفيلم لنجد أن ما أراد النص أن يقوله في قرابة ثلاثمائة و عشرين صفحة (320) قد اختزله و بطريقة ذكية في بضعة أسطر لكنها ذات كثافة دلالية عالية، هذه الأسطر جاءت على لسان الشخصية الرئيسة المتمثلة في "نافا وليد" من خلال حديثه عن صديقه مراد بريك "**الذي لعب في الفيلم دور ابن عم تائه أحاول مساعدته و الدفع به للرجوع إلى طريق الصواب، و لكن في النهاية، مخدرا و ساقطا يرمي بنفسه و بأبهة تحت عجلات قاطرة**"(**بم تحلم الذئاب ص145**) و لعلنا جميعا نعرف نوع "القاطرة" التي أرادها الكاتب، فهل هي قاطرة حقيقية فعلا؟.

لعلنا بعد هذا الكشف الذي أعاننا عليه المتن أو السياق الروائي نذهب لنرجح فئة هذا الإهداء إلى المهدى إليه العام (dédicace public) ؛ حيث نحس هنا و كأن

مرسل الإهداء أراد أن يربط هذه القضية "مع الآخر الاجتماعي و الثقافي و السياسي" لنعرف بهذا أن الإهداء/الرسالة لا يستهدف مرسلا إليه واحدا هو المهدى إليه الرسمي فحسب بل إنه يستهدف أيضا القارئ بما أن الأمر يتعلق بعمل عمومي أقحم القارئ على نحو ما في الشهادة عليه "**كل هذا كي يكون عبرة للكبار و الصغار على أن مصير العلاقات السيئة و الفراغ يؤديان إلى الهلاك. و قد أعجب الجمهور بهذه الرسالة و اقتنعت الصحافة على أن هذه هي الطريقة المثلى لتوعية الشباب، و قد خصصت له إحدى الصحف عمودا في صفحتها الداخلية**" (بم تحلم الذئاب ص146).

من هذا المنطلق إذا نعتقد أن الإهداء هنا يعمل على تأدية وظيفة ذات بعد أخلاقي إنساني من ناحية كونه يطمح في إيصال رسالة إنسانية لمكافحة ظاهرة أو قضية معينة، و لعل دال أو رمز **الصحافة** هنا هو خير مرجّح لعمومية هذا الإهداء، و هذا لاعتبار الصحافة هي التي تمثل الصوت المسموع لجميع العالم كما أنها تبث الحياة في الرسالة من خلال نشرها و إسماع كلماتها في كل مكان، و كذلك من ناحية كونها (الصحافة) تمثل السلطة، نعم إنها السلطة الرابعة كما هو معروف عنها (بعد السلطة التشريعية و القضائية و التنفيذية) أي أنها قادرة إلى حد بعيد على التحكم في العديد من الأمور و الآراء التي من شأنها أن تبني قضية معينة أو أن تعمل على تهديمها.

و نخلص بهذا القول إلى أنه إذا كان الإهداء قد أفشى أمورا و تكتم عن أخرى، فإن كلمات النص و صفحاته قد أبت إلا أن تلعب دور المفتاح السحري للعديد من مغاليق العتبة، لنقول بذلك إنه بين التكتم و البوح تبدأ لعبة الكتابة و التخييل، كما أنه بين العتبة و المتن تكتمل معالم الرؤيا و تتضح ملامحها.

6- شعرية الخطاب المقدماتي:

6-1- الجهاز العنواني في المقدمة:

يطل علينا الخطاب المقدماتي لرواية "بم تحلم الذئاب" بجهاز عنواني مثير " **ياسمينة خضرا: جماليات عنف الكتابة بين مرارة الواقع و شهوة المحكي**"، كما أنه مذيل بتوقيع الذات المترجمة (أمين الزاوي) الذي نجده في نهاية المقدمة مع التأريخ لها (أمين الزاوي، وهران في 05 يوليو 2005)، مما يعني أن هذا التقديم يدخل في إطار المقدمة الغيرية (Préface Allographe) و بالتحديد فهو ينتمي إلى فئة التقديم الواقعي (Préface authentique) الذي يكون فيه المقدم شخصا واقعيا و ليس شخصية تخييلية كالسارد مثلا.

فأما الجهاز العنواني فهو بمثابة العتبة داخل العتبة و هو يطل علينا بحزمة دلالية قوية و مكثفة في بضع كلمات تعكس بأسلوب نقدي أدبي أهم ما يميز كتابات خضرا، لذا نجد الذات المقدّمة قد قرنت العنوان باسم ياسمينة خضرا لتعتبره (العنوان) صفة ملازمة لكتاباته التي تبدو دمويتها و عنف موضوعاتها جليّة لكل من اطلع عليها، كيف لا و هو الذي أدلى بدلوه و غرف به موضوعات هي وطيدة الصلة بواقع مجتمعات ينهشها الرعب و العنف بكل أنواعهما.

هذا الواقع الذي فر منه إلى أحضان "**شهوة المحكي**" ليجد فيه ملجأ اتخذ منه متنفسا له من بؤس هذا الواقع، كما أنه وجد فيه "**شهوة**" هي أشبه في نشوتها بالنشوة الكاذبة للخمر التي يلتجئ إليها الهارب من عالمه المهزوم لتبحر به في عوالم يرتب أبجديتها و يركب فسيفساءها بيده و كيف ما شاء، إلا أنه سرعان ما يستفيق منها ليجد نفسه مرغما على التعايش حينا مع "**مرارة الواقع**" (و الذي يمثل الملهم بالنسبة إليه) و آخر في أحضان هذا الملجأ التخييلي، و لعل هذه المراوحة المكوكية بين هذا و ذاك هي ما مثل تجربة الكتابة عند خضرا، هذه المراوحة التي تجسدت و تعضدت من خلال القرار المبكر لهذا المؤلف بأن يحيا في ازدواجية على مستوى كيانه كشخص فاختار أن يكون

شخصين في واحد (محمد مو لسهول/ ياسمينة خضرا)، و لعل اعترافه الـذي وقعنـا عليه في المقدّمة يأتي ليؤكد هذا الطرح:

" Je croyais trouver en la littérature un refuge ou bien une manière salutaire de doublé de la nationalité".1

"أعتقد أنني وجدت في الكتابة ملجأ أوخلاصا لازدواجية الشخصية".

والآن و بعد هذا الدال الموازي المضاعف (عتبة داخل عتبة) يأتي التوقيع لـيعلن عن أمين الزاوي (الذات المترجمة) كمرسل لهذه المقدمة الغيرية و بكل ما يوحي بـه هذا الاسم (أمين الزاوي) من حضور في الوسط الأدبي؛ فهو ليس مجـرد متـرجم أو مقدّم فحسب، فهو مترجم و أديب و روائي عارف بتقاليد الكتابة الأدبية، كمـا أن لـه العديد من الأعمال الروائية باللغتين العربية و الفرنسية*، و هذا فضـلا عـن كونـه جزائري عارف بالسياق الثقافي و الاجتماعي الذي ترجمه و قدم له. كل هذه الأمـور تجعل غواية الخطاب المقدماتي مضاعفة و تزيد من لهفة المتلقي لاكتشاف تضاريسها و تضاعيفها و من ثمة اكتشاف تضاريس و تضاعيف العمل المقدم له.

6-2-وظائف الخطاب المقدماتي الغيري:

بأسلوبها الأدبي و حضورها الإبداعي و زخمها المعرفي الإخباري الذي جعل منها مقدمة إعدادية للمتلقي بامتياز، تعمل مقدمة أمين الزاوي على وضعنا فـي السـياق الحقيقي لما نحن مقبلون على قراءته، لا لهذه الرواية فحسب، بل حتى لباقي أعمـال خضرا ، و لعل أهم ما لفت انتباهنا في هذه المقدمة هو نجاحها إلى حـد بعيـد فـي الاضطلاع بأهم وظيفة حددها جنيت لعتبة المقدمة و هي إنجاز و توفير قراءة ملائمة

* بدأ أمين الزاوي الكتابة بالعربية في الثمانينيات من بين أعماله بالعربية "ويجيء الموج امتدادا"،"كيف عبر طائر الفينيكس البحر المتوسط"،"صهيل الجسد" ولكنه تحول إلى الكتابة بالفرنسية، حينما كان مدرسا في إحدى الجامعات الفرنسية، في التسعينيات، و نشرت أولى كتاباته بهذه اللغة في دار النشر Le Serpent à plumes ، من بين أشهر رواياته بالفرنسيةLa Chambre de la vierge impure ومن بين رواياته المترجمة من الفرنسية إلى العربية الغزوة" (1999) "الاستسلام" (2000)، و"أهل العطر" (2003) وكلها صدرت في فرنسا عن دار النشر السابقة.
الكاتب الجزائري أمين الزاوي "أنا كاتب بالعربية والفرنسية مستعمرتي الجديدة"الموقع الإلكتروني السابق.

للنص، و هذه الوظيفة هي ما سنحاول التركيز عليه و برهنته من خلال جملة من الوظائف كما حددها جيرار جينيت:

6-2-1- إعلان أهمية الموضوع:

اشتغل أمين الزاوي ضمن هذه الوظيفة على إنتاج تقييم إيجابي للرواية عبر توكيده على أهمية موضوعها، و قد أسعفه في ذلك أسلوبه البارع في وصفه للأهمية التي أعلنها للموضوع، و عمقه في تعليل موضوع هذه الأهمية التي يبدو جليا أنها تنتمي إلى الأهمية الاجتماعية و السياسية (utilité social et politique) ، و كان هذا من خلال حديث المقدم عن الرواية المقدم لها بالموازاة مع نص آخر لخضرا و هو (خرفان المولى) (les agneaux du seigneur) ، و ذلك حين اعتبر (المقدم) **أنهما "نصان متميزان قراءة جريئة و مدققة عن أزمة الجزائر مع الإرهاب الذي حول العشرية الأخيرة إلى دم و بكاء و قوة و شجاعة أيضا. إنهما نصان يعتمدان في خلفيتهما الواقع بكل حرفيته، إلا أن الكتابة الروائية على الرغم من أنها توحي و للوهلة الأولى و القراءة الأولى بطابع المباشرة و بالحس الديداكتيكي إلا أنها تعكس بصدق تعقد المجتمع الجزائري و اختلاط الساحة السياسية و تضببها و حجم الهاوية التي تمشي البلاد نحوها".**(المقدمة ص 8_9)

و إلى جانب ما أكد عليه المقدم من أهمية اجتماعية و سياسية لهذا النص تجسدت ربما أكثر في تقديم "قراءة جريئة و مدققة عن أزمة الجزائر مع الإرهاب" نجده يكشف أيضا عن أهمية ذات طابع توثيقي (utilité documentaire) و ذلك من خلال اعتباره لنص الرواية "يعكس الواقع بكل حرفيته" و أنه أيضا "**يعكس بصدق تعقد المجتمع الجزائري...**" و هذا ما يجعل حضور الأهمية التوثيقية حاضرا بقوة في تقديم الزاوي و زيادة على كل هذه الوظائف نجد المقدم يعلم القارئ بأهمية أخرى تتمثل في اضطلاع هذا النص بترجمة فكر و مخيال واحد من الكتاب الجزائريين باللغة الفرنسية؛ فهذه الرواية "**تقدم صورة عن جيل جديد من كتاب الأدب الجزائري باللغة الفرنسية و الذي و مرة اخرى يؤكد ارتباطه ببنية المجتمع الجزائري و بتاريخ البلد الباحث عن**

الحرية و الديمقراطية و الجمال"(المقدمة ص9) و بهذا يكون المقدم قد أحاط النص بنوع من الإغراء للقارئ من خلال هذا "التثمين" الذي خص به الرواية المقدم لها.

6-2-2- الجديد و القديم:

تعتمد هذه الوظيفة على إعطاء تبرير للقارئ عن سبب وضع مقدمة جديدة (سنة 2002) لعمل قديم (سنة 1999)، و لعل الجواب هنا و في حال روايتنا هذه (بم تحلم الذئاب) جلي و لا يحتاج إلى إنعام فكر أو نظر؛ حيث نقول إن هذه المقدمة جاءت بمناسبة ترجمة هذا النص إلى اللغة العربية ، فأرادت بذلك أن تعرف شريحة أخرى من القراء به و هذا بالضبط ما صرح به مرسل المقدمة: "**إذا كانت روايات الكاتب الجزائري ياسمينة خضرا قد ترجمت إلى أكثر و أقوى لغات العالم فإننا بهذه الترجمة الأولى من نوعها لرواية "بم تحلم الذئاب؟" نضع أول نص لياسمينة خضرا بين يدي القارئ بالعربية**"(المقدمة ص9). و هذا يعني إذا أن الغرض هنا من التقديم لهذا العمل هو تعريفي، و لعل هذه هي حال استثنائية خاصة بالترجمة ؛إذ لو كان النص القديم المقدم له عربيا لاختلف الأمر و اختلف المقصد "لأن تناول نفس الموضوع سيختلف حتما و هذا للخلفية المعرفية و التاريخية و الثقافية للكاتب"، ليكون السؤال المطروح من قبل المتلقي: لماذا هذا التقديم الجديد لموضوع قديم؟ إلا أن الغرض من إعادة الطبعة لهذا النص هو ترجمته و بذلك يكون من الطبيعي أن يتم التقديم له و تعريف القراء به.

6-2-3- إعلان القصد و التعليق على العنوان:

تتصل وظيفة إعلان القصد بتقديم شرح أو تأويل للنص من طرف مرسل التقديم، و هي بذلك تنطوي على مضاعفها ممثلا في وظيفة التعليق على العنوان و شرحه، و ما نلاحظه في مقدمة هذا النص هو أن المقدم قد استهلك و استنفذ إلى حد بعيد هذه الوظيفة، و ذلك لما قدمه للقارئ من كشف للتفاصيل الرئيسة للعمل المقدم له و كذا للقصد منه، و هو بهذا ساهم في إعطاء إضاءة للعنوان:

"**إن رواية بم تحلم الذئاب نص أساسا لدراسة و تحليل ظاهرة الإرهاب الديني المسلح في الجزائر**".

و إذا كان الإعلان و الكشف عن مقصد العمل يحتوي على نوع من التعميم، فإننا نقع في موضع آخر من المقدمة على ما فيه تفصيل و تعرية كاشفة لفحوى النص و خطوطه العريضة و الدقيقة كذلك؛ أي ما يريد النص قوله أو "قصده": "....**أعتقد أن القارئ بالعربية سيجد في هذه الرواية الجرأة الكبيرة و التحليل الصادق و الدقيق لمأساة البلاد من خلال تتبع شخصية شاب (نافا وليد) الذي ينحدر شيئا فشيئا إلى هاوية الإرهاب، و تلك حال الكثير من الشباب من أبناء الجزائر الذين انقادوا في ظل الفراغ السياسي ، و في ظل تفاقم الأزمات الاقتصادية و النفسية و كذا في ظل الفراغ الثقافي و تحجيم و قمع الحريات الفردية و الجماعية التي عاشتها الجزائر منذ الاستقلال كل هذا الواقع الكابوسي و القمعي المغلق جعل السقوط في الإرهاب طريقا من طرق الانتحار التي يمارضها الشباب كجواب على واقع سياسي لا يسمح بالتفتح و ضمان المستقبل و انسداد الآفاق...**"(المقدمة ص10).

و هكذا نجد أن المقدم و من أجل إعلان القصد لجأ إلى تلخيص الرواية و إمداد القارئ بالمعلومات الضرورية فيها فقدم هو بدوره قراءته الخاصة محاولا الكشف عن القصد فاعتبر أن القصد في هذا النص متعلق بتحليل ظاهرة الإرهاب في الجزائر، و هذا كله كان بغرض تأمين قراءة ملائمة للنص المترجم.

6-2-4- عقد التخييل:

يرتبط هذا العقد في الأعمال التخييلية عادة بإنشاء مساحة فاصلة بين العمل الأدبي التخييلي و الواقع المعاش، و هذا طبعا لأسباب معينة في نفس المؤلف، إلا أن الأمر في مقدمة (بم تحلم الذئاب) مختلف تماما فعوض أن نسمي هذه الوظيفة عقد التخييل لنا أن نسميها هنا مثلا عقد أو ميثاق الحقيقة أو الواقعية؛ فإذا كان العديد من المقدمين عادة يعلنون في شكل قاعدة قانونية أن "كل تشابه في أسماء الشخصيات و أزمنتها و أمكنتها هو غير وارد او مجرد مصادفة" فإن الأمر يختلف تماما عند من يستند إلى "مرارة الواقع" أي عند خضرا الذي اختار أن يكشف بجرأة عن علاقة الكتابة لديه بالواقع الجزائري: "**كل ما أقوله –في كتبي– هو حقيقي في قالب روائي، إنه نقل حرفي من الحقيقة الجزائرية**"(المقدمة ص8).

و هو بهذا التصريح يمحو عن كتابته الانخراط في العقد التخييلي ليجعل المتلقي ينظر إلى شخوصه الروائية ليس على أنها "شخوص ورقية" و لكنه ملزم بسبب هذا التصريح على التعامل مع هذه الشخوص على أنها من لحم و دم نابضة بالحياة و على أرض الواقع، و هو بهذا يدعو قارئه للولوج إلى عالمه الروائي من بابه الرئيس مباشرة دون إقحامه في متاهة البحث المضني عن التطابق مع الواقع.

6-2-5- تعيين السياق :

- تحديد السياق العام للرواية المقدم لها:

عمد المقدم إلى إطلاع القارئ على المحاور الرئيسة التي تندرج تحتها مجموعة من كتابات خضراء، و هو بهذا استطاع أن يرسم جغرافية حدثية و زمانية و مكانية لهذه الأعمال في ذهن القارئ "**تمركزت هذه الروايات و القصص القصيرة و المنشورة ما بين الجزائر و باريس في مواضيعها حول الثورة الجزائرية و الأمراض التاريخية التي عرفتها الجزائر منذ الحرب العالمية الثانية و حتى مرحلة الاستقلال: الأمراض السياسية و الاجتماعية و النفسية والبيروقراطية التي مثلت عطبا للنمو و المعاصرة في جزائر الاستقلال**".(المقدمة ص5)

و بعد هذا نجد المقدم يبث رؤيته و قراءته الخاصة و التي أراد من خلالها مساعدة القارئ و إرشاده؛ حيث قدم ما يشبه الاستنتاج الذي مفاده أن "**السؤال المركزي في كل هذه الكتب الأدبية الأولى كان يدور حول: معنى الاستقلال الوطني؟**".(الرواية ص5).

و لكن المقدم (الزاوي) يبتعد بكلامه إلى أكثر من استنتاج ليسترسل فيه ،و كأننا به فقد زمام السيطرة على قلمه كمترجم أو كمقدم ليطلق له العنان كروائي ويبث ذاته سياسيا إيديولوجيا و رؤيويا و كان هذا بنفس روائي هو أشبه في أسلوبه بقصيدة نثر تنازلت عن غموضها رثى فيها ما اعتبره "**استقلالا منقوصا و غير كامل، و بالتالي ضاع حلم الجزائريين في "الحرية" و "الديمقراطية" و "الكرامة" لقد احترقت الجزائر المحلومة (l'Algérie rêvée) جزائر العدالة و الحرية، احترقت كفراشة في نور فرحة الاستقلال ، عشية نهاية جحيم الحرب التحريرية ضد الاستعمار الفرنسي ، لقد**

اغتصبت الجزائر من قبل طغمة جديدة استولت على السلطة فبدأت تتصرف في الجزائر و كأنها مزرعتها الخاصة".(بم تحلم الذئاب ص6).

و نقول هنا إن المقدم أراد ربما أن يقول ما لم يقله "خضرا" و أن يترك بصمته الخاصة في صرح هذه الرواية عامة و في مقدمته خاصة كروائي و ليس فقط كشاهد و متفرج على عمل روائي.

- تحديد السياق الخاص للرواية المقدم لها:

يتقاطع تحديد السياق الخاص للرواية بشكل مباشر مع وظيفة إعلان القصد و كذا شرح العنوان و التعليق عليه، و كما رأينا سابقا فإن هذا التحديد يساعد المتلقي و يسعفه في تقديم قراءة ملائمة للنص، و قد سبق و أن ذكرنا المواضع التي تم فيها تحديد السياق الخاص و ذلك من خلال وظيفة إعلان القصد و من ذلك **"أن رواية بم تحلم الذئاب؟ نص مخصص أساسا لدراسة و تحليل ظاهرة الإرهاب الديني في الجزائر".**

- سياق التداخل النصي:

تتواصل مفاجآت التقديم مع (الزاوي) لنجده هذه المرة يكشف لنا إلى جانب كل من السياق العام و السياق الخاص للرواية عن سياق آخر استطاع بذكاء الروائي و حنكته أن يغذرف خيطه الخفي من بين العديد من الخيوط في الرواية ،هذا السياق هو سياق التداخل النصي يقول الزاوي فيما يكشف عن هذا السياق في هذه الوظيفة: **"لقد ذكرتني هذه الرواية حين قرأتها ثم تأكد لي برواية (اللص و الكلاب) للروائي الكبير نجيب محفوظ"** أي أن الزاوي اعتبر حسب أدبيات التداخل النصي أن اللص و الكلاب هي بمثابة نص سابق لنص لاحق هو بم تحلم الذئاب، إلا أن المقدم لم يكتف بهذا الطرح بل إنه راح يبرر لقارئه و يبرهن له سبب هذا الربط العلائقي بين الروايتين: **" "تلتقي بم تحلم الذئاب" بـ "اللص و الكلاب" في الحركة الكبيرة التي تتميز بها الشخصيات الروائية و في إيقاع أسلوب الكتابة المراوح ما بين الأدب البوليسي بكل ما يميزه من تأمل شعري و تحليل نفساني و لغة محلقة تارة و وصفية مباشرة تارة أخرى"**(المقدمة ص9).

6-2-6- وظيفة اختيار الجمهور:

قد يبدو من الصعب علينا (كقراء) أن نحدد فئة معينة قصدها هذا النص دون الأخرى، خاصة و أننا لا نعتقد أن القضايا التي تعالجها و المتعلقة بكل جزائري، بل و بكل إنسان تخص فئة دون الأخرى ، إلا أن هذا لا يمنع أن يكون هناك نوع من التخصيص للجمهور المستهدف لاعتبارات معينة، و لعل هذا ما وجدناه عند أمين الزاوي في مقدمته؛ حيث ركز في حديثه بشكل خاص على فئة الشباب، و نعتقد أن هذا لم يكن من تلقاء نفسه، إنما هو ما أملاه عليه النص الروائي (المؤلف) و كان هذا من خلال حديثه (المقدم) عن الرواية باعتبارها تقدم التحليل الصادق و الدقيق "**لمأساة البلاد من خلال تتبع مأساة شاب (نافا وليد) الذي ينحدر شيئا فشيئا إلى هاوية الإرهاب/..../و تلك حال الكثير من الشباب من أبناء الجزائر...**"(المقدمة ص10).

تلكم إذا نظرة عما استطعنا استخراجه من وظائف وقعنا عليها في مقدمة النص الروائي ، فوجدنا أن هذا الخطاب المقدماتي قد تمكن من تأدية وظيفته كعتبة بامتياز و كما حدد وجهتها جيرار جينيت (G.Genette)، و نعتقد أن هذا الخطاب كعتبة قد أفلح إلى حد لا بأس به في ضمان قراءة جيدة للنص (d'assure au texte un bonne lecture)، كما أنه استطاع بشموليته و نزوعه إلى التفصيل أن يكون من جنس المقدمة الموازية للنص الروائي من ناحية كونه لم يبخل بشيء مما احتواه نصه (المتن)، بل إنه لعب زيادة عن هذا دور الخطاب التقديمي القارئ للنص من خلال الإضاءات الكثيرة الكاشفة التي جاد بها.

خاتمـــــــة

خاتمـــــة:

و الآن، و بعد هذا التنقل المضني، و الذي لم يخل من عثرة رافقت كل عتبة وطأناها، آن لنا أن نضع الرحال عند آخر عتبة في رحلتنا هذه، لنخرج منها محملين بما تيسر لنـــا التقاطه من ثمرات نأمل أن تكون منطلقا و عتبة بداية لدراسات أخرى –و لواطئين جـــدد لسلم عتبات جنيت– تنقل مبحث العتبات إلى مستوى أكثر نضج و احترافية.

و هذه بعض الاستنتاجات العامة التي سجلناها:

– استثمرت مدونتا ياسمينة خضرا المؤثثات العتبية خير استثمار و بطريقة ذكية، باعثة على التدبر و إنعام النظر؛حيث وجدنا أن المرافقات النصية المسيجة للروايتين ساهمت و بقوة في دفع عجلة التأويل خطوات عديدة إلى الأمام، من خلال قيامها بالوظائف المنوطة بها –حسب ما كنا قد رأيناه في الجانب النظري– فوجدنا أنها وفقت إلى حد بعيد في القيام بدور المواجهات القرائية، مما ينم عن دقة في النظر و ذكاء ووعي لا بـــأس بـــه بمـــدى فاعلية هذه الموجهات في إضفاء ديناميكية قرائية للنص لتضمن له بذلك تفاعلا إيجابيا:

– فأما **بيانات النشر** فوجدنا أنها تمثل نظاما إشاريا و معرفيا لا يقل أهمية عـــن المـــتن الذي يسيجه أو يحيط به، بل إنه يلعب دورا هاما في نوعية القراءة و توجيهها.

– و قد رأينا كيف أن عتبة كلمة الناشر في رواية "الصدمة" مثلا قد اضـــطلعت بالقيـــام بدور المقدمة اللاحقة (Préface Ultérieur)، خاصة و هي قد قامت بتعرية العنـــوان و كشف أسراره الدلالية.

– فبيانات النشر ظهرت لنا كجنود مسخرة لخدمة النص من جميع جوانبـــه التداوليـــة، التسويقية و الإيديولوجية و الإقناعية، حيث استجابت من ناحية لضرورة السوق و التسويق من خلال التركيز على الوظيفة الإقناعية و الإغرائية لتدعيم الإقبال على هذا الإصدار، و من ثمة على دار النشر المتكلفة بالترويج، كما أنها أعطت دفعا لشهرة للمؤلف من خـــلال تثمين أعماله، لنقول بذلك إن هذه العتبة أصابت عصفورين بحجر واحد.

– و أما **عتبة الفضاء النصي**، فإنها باتت تستجيب لتغير العادات القرائية و تجددها فـــي عصر هيمنت عليه مؤثرات كبيرة تقنية و تسويقية بصرية، و قد رأينـــا كيـــف ظهـــرت

مراهنة المؤلف بشكل كبير على عتبة التفضية جلية و بقوة من خلال استشعاره لفاعلية هذا العنصر في إضفاء قوة تعبيرية إبلاغية و بليغة لما يود قوله؛ حيث لا يملك المتلقي لهذه العناصر إلا أن يتوقف عندها بتأن و تدبر كما يتوقف سائق الطاكسي عند إشارات المرور لتحفظ له سلامة السير، و هذا يعكس وعيا و ذكاء حادين في الاشتغال على هذا الموجه القرائي.

– و أما **اسم المؤلف**، فقد مكننا التسلح بالزاد النظري لعتبته (اسم المؤلف) من الكشف عن أهم الأسباب المتخفية وراء لا تصريحية الاسم المستعار لمؤلفنا، و كذا عن أهم الوظائف الناتجة عن هذا الاختيار (ياسمينة خضرا)، فوجدنا أنه كان مرتبطا بإرغامات سياسية و اجتماعية اقتضت التقنع وراءه، إلا أن هذا التقنع كان حسنة حسبت للمؤلف من خلال إعانته على تحقيق تداولية واسعة في أوساط القراء المتخصصين و الجمهور العام من خلال الغموض و الجدل الذي أثاره حوله، لكننا وجدنا أن هذا الاسم المستعار قد كف عن مخادعته من خلال تكريسه و إسقاط قناعيته لأسباب عديدة لعل أهمها الاعتراف الشخصي للمؤلف الذي خص لهذا الأمر كتابا قائما بذاته و سمه بـ (الكاتب، l'écrivain)، هذا فضلا عن تراكم السرود البيوغرافية و التي أدت في النهاية إلى إسقاط هذا القناع.

– و أما **عتبة العنوان** فهي تمثل النواة التي تختزل بداخلها هوية النص و ملامحه و دلالاته المختلفة.

ولعل أهم ملاحظة سجلناها و نحن نحاور عتبة العنوان عند خضرا هو النزوع الواضح لديه إلى العنونة ذات الطبيعة السينمائية في منحاها المرعب؛ حيث بدا واضحا انتقاؤه لتيمات عنيفة تترجم باكرا مضمون الرسالة/النص قبل فتحها و الإطلاع عليها، و لعل هذا يعكس ذكاءه (المؤلف) الشديد في اختيار العنوان، ذكاء ينم عن وعي كبير بأصول علم العنونة (titrologie) حيث أخضعنا عنونته لمخبر المساءلة فاكتشفنا أنها بمثابة النص الصغير العاكس و ببراعة لنصه الكبير (المتن)، مستوفيا بذلك جميع الوظائف المسطرة للعنوان (التسمية، التعيين، الإغراء، الدلالة، الإحالة،....).

و لعل خاصية **عنف العنونة** لوحدها قد خدمت النصين من خلال اضطلاعها بأكثر من وظيفة، فهي من ناحية تؤدي وظيفة تأثيرية إغرائية فاعلة في المتلقي، و من ثمة فهي تدعم و تطعم الوظيفة التسويقية و الترويجية للكتاب باعتباره سلعة، كما أنها من ناحية أخرى عكست و بقوة عنصر الجانب التخصصي للمؤلف في حيز معين من الكتابات فكرست بذلك شهرته في هذا المجال، و من ثمة فالعنونة عند خضرا تعتبر من بين أهم الرهانات التي تشتغل عليها كتاباته.

– و أما **عتبة الإهداء** فقد رأينا بشأنها أن الخطاب الإهدائي عند خضرا قد انماز بالاقتصادية اللغوية، لكنه برع في حمل رسائل عديدة بكلمات وجيزة، حيث بدا لنا و نحن نتحاور معه في البداية، أنه مباشر و محدد الوجهة، لكن الاحتكام للنص أثبت عكس ذلك، فوجدنا أن الإهداء اصطبغ بالعديد من التلوينات السيكولوجية و الإدراكية و الاجتماعية للمهدي و المهدى إليه على حد السواء؛حيث عمل الإهداء على تثمين العمل و وضعه في قلب التواصل الاجتماعي من خلال استثمار بعض التفاصيل الديداكتيكية و بعض الملامح الاجتماعية و التداولية لذا نستطيع القول عنه إنه مثل الإهداء–الرسالة، بكل ما يحمله مفهوم الرسالة من معاني.

– و أما **عتبة المقدمة** فقد سجلت حضورا مميزا نظرا لما حفلت به من زخم معرفي للمقبل على نصها الروائي؛ حيث اشتغلت كمقدمة موازية للنص من خلال اضطلاعها بالعديد من الوظائف الخادمة للنص رؤيويا و تجاريا، كما أنها أمنت سيرورة السرد و مهدت المسالك أمام المتلقي ليأخذ مساراته دون صعوبة، فوجدنا أن مقدمة الذات المترجمة قد امتلأت بالعديد من القضايا على اختلاف ألوانها (العنونة، سياقات التأليف و التجنيس،....) كما أنها تضمنت على العديد من الأبعاد: الأدبية و النفسية و السياسية و الاجتماعية، هذا و لم تخل من وظائف التزكية و الإغراء، الأول للمؤلف و الثاني للمتلقي، لنقول هنا إن الخطاب المقدماتي الغيري قد استجاب لميثاق للمؤلف الذي ترجم عمله و قدم له فضلا عن كونه أعطاه دفعة تداولية معتبرة في أوساط القراء المعربين.

– أما **عتبة الهامش** فيجوز لنا اعتبار دورها شبه معطل إلا في حال واحدة تعلقت بشرح الذات المترجمة لمفردة"الكومسمول"بأنها منظمة كانت تتولى الإعداد العقائدي للشبيبة

في الإتحاد السوفياتي و لعل افتقار النص للإحالات على الهامش جاء نظرا لكونه عملا إبداعيا لا يحتاج و لا ينبغي فيه تقديم شروحات إلا عندما تقتضي الضرورة هذا الأمر.

– و قد عرفنا أنه بإمكان عتبة واحدة القيام بوظيفة مزدوجة أو أكثر و مثال ذلك عتبة الناشر التي رأينا كيف استطاعت أن تملا فراغ المقدمة بل إنها استطاعت أن تكون مقدمة بامتياز.

– و أما بخصوص **النص المترجم**، فقد ألفتنا اختيارنا له للعديد من الأمور و القضايا التي لعل أهمها هو إمكانية احتواء هذا النوع من النصوص على عتبات لا يمكن العثور عليها إلا في نص مترجم، على غرار عتبة المقدمة الغيرية الخاصة بالترجمة، و كذا عتبة اسم المترجم، و دار النشر المضطلعة بالترجمة، و ما يتبعها من لواحق و عتبات أخرى، و هو ما يفتح الآفاق و يلفت الأذهان للتوجه بالمساءلة و النقد لمثل هذه المصاحبات النصية التي بإمكانها أن تكون مواضيع جادة لدراسات لاحقة تضعها في مخبر المساءلة و الاستنطاق و تبني لها جهازا نظريا يكون قادرا على تقصي و كشف وظائفها التي لا نظن أنها تقل في أهميتها عن بقية العتبات الملحقة بالنص الأصلي، بل إنها قد تفوقها أهمية، خاصة إذا أخذنا بعين الاعتبار موضوع الترجمة كمفهوم جدلي مرتبط بإواليات و دوافع إيديولوجية بل وحضارية تجعلنا هنا نضع علامة استفهام كبرى أمام عتبة كاسم المترجم مثلا لنسائله عن دوافع انتقاء نص بذاته لنقله من لغة معينة و قارئ معين إلى لغة أخرى و شريحة أخرى من القراء و المتلقين، هل كان هذا مثلا من أجل تكريس توجه أو فكرة ما؟ نشرها؟ دحضها؟ التعريف بها و حسب؟ انتقادها، أو فضحها؟....

كل هذه و غيرها تساؤلات تفضي بنا مباشرة للتوجه إلى عتبات قد تكون مستحدثة، و لعل أهمها هنا عتبة اسم المترجم و كذا عتبة دار النشر المضطلعة بالترجمة.

و إشفاقا منا على تحميل هذه الدراسة البكر ما لا طاقة لها به حاليا فإننا ارتأينا إرجاء التنقيب في هذا النوع من العتبات إلى وقت لاحق –إن شاء الله– قد تكون فيه رؤيانا عرفت نضجا أكثر و فهما أصوب لمشروع العتبات.

اللهم لك الحمد كما ينبغي لجلال وجهك وعظيم سلطانك

وصلى الله وسلم على سيدنا محمد وعلى اله وصحبه تسليما كثيرا.

قائمة المصادر و المراجع

قائمة المصادر و المراجع:

* القرآن الكريم برواية ورش.

أ- المصادر:

1- خضرا، ياسمينة:

- بم تحلم الذئاب، ترجمة وتقديم أمين الزاوي، دار الغرب للنشر و التوزيع، 2002.

- الصدمة، ترجمة نهلة بيضون، دار الفارابي بيروت -لبنان، سيديا (SEDIA)، الجزائر، 2007.

ب- المراجع:

أولا: المراجع باللغة العربية

1- الكتب:

1- ابن خلدون، عبد الرحمان، مقدمة ابن خلدون، دار الشرق العربي، بيروت- لبنان، حلب-سوريا، 2004.

2- الإدريسي، يوسف، عتبات النص (بحث في التراث العربي و الخطاب النقدي و المعاصر)، منشورات مقاربات ، المغرب.

3- أسمهر، الهاشمي، عتبات المحكي القصير في التراث العربي و الإسلامي (الأخبار و الكرامات و الطرف)، الشبكة العربية للأبحاث و النشر، بيروت-لبنان، 2008.

4- الأنصاري، أبي محمد عبد الله بن هشام، مغني اللبيب عن كتاب الأعاريب، تح: محي الدين عبد الحميد، ج1، مطبعة الهدي، القاهرة.

5- بلال، عبد الرزاق، مدخل إلى عتبات النص (دراسة في مقدمات النقد العربي القديم)، نقد: إدريس نقوري، إفريقيا الشرق، المغرب، 2000.

6- بلعابد، عبد الحق، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، نقد: سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008.

7- بن مالك، رشيد، السيميائيات السردية، دار مجدلاوي، للنشر و التوزيع عمان، الأردن، 2006.

8- بنيس، محمد، حداثة السؤال (بيان الحداثة)، دار التنوير، بيروت-لبنان، 2003.

9- بيوض، إنعام، الترجمة الأدبية (في إشكالية المنهج و النظرية و المصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث)، المركز الثقافي العربي، بيروت-لبنان، 1994.

10- الجاحظ، أبو عثمان عمر، الحيوان، تح: فوزي عطوي، الشركة اللبنانية للكتاب، بيروت-لبنان، 1968، ج1.

11- الجزار، محمد فكري، العنوان و سميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998.

12- حاتم باسل و ميسون غيان، الخطاب و المترجم، تر: عمر فايز عطاري، مطابع جامعة الملك سعود، المملكة العربقية السعودية، 1998.

13- الحلوجي، عبد الفتاح، دراسات في الكتب و المكتبات، مكتبة الصباح، جدة، 1981.

14- حليفي شعيب:

- الرحلة في الأدب العربي (دراسة نقدية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب (كتابات نقدية 121)، القاهرة، 2002.

- هوية العلامات (في العتبات و بناء التأويل)، دار الثقافة للنشر و التوزيع، الدار البيضاء- المغرب، 2005.

3- حمودة، عبد العزيز، المرايا المحدبة (من البنيوية إلى التفكيك)، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت.

4- الخطيب، حسام، محاضرات في تطور الأدب الأوروبي و نشأة مذاهبه و اتجاهاته النقدية، مطبعة طبرين، دمشق-سوريا، 1975.

5- داغر، شربل، الشعرية العربية الحديثة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1998.

6- الديداوي،محمد:منهاج المترجم بين الكتابة والإصطلاح والإشراف،الدار البيضاء المغرب –المركز الثقافي العربي-بيروت،لبنان ،2005

7- ذاكر، عبد النبي، عتبات الكتابة (مقاربة لميثاق المحكي الرحلي العربي)، مجموعة البحث الأكاديمي في الأدب الشخصي، كلية الآداب و العلوم الإنسانية، أكادير- المغرب،.1998

8- الراجحي، عبده، التطبيق النحوي، دار المعرفة الجامعية، مصر، .1999

9- الرواشدة، سامح، إشكالية التلقي و التأويل، جمعية عمال المطالع التعاونية، عمان- الأردن، .2001

10- الرياحي، كمال، حركة السرد الروائي و مناخاته (في إستراتيجيات التشكيل)، دار مجدلاوي للنشر و التوزيع، عمان-الأردن، .2005

11- شريفي، عبد اللطيف ودراقي، زبير: الإحاطة في علوم البلاغة، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون- الجزائر، .2004

12- الشرقاوي، عبد الكبير، شعرية الترجمة (الملحمة اليونانية في الأدب العربي)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء-المغرب، .2007

13- الضبع، مصطفى، المغيب و المجسد (دراسته في قصص الدكتور سليمان الشطي)، سلسلة كتاب الرابطة (V)، 2000.

14-العلاق، جعفر علي، الدلالة المرئية المرئية (قراءات في شعرية القصيدة الحديثة)، دار الشروق، عمان-الأردن، .2002

15- عبد المعطي، عفاف، السرد بين الرواية المصرية و الأمريكية (دراسة في واقعية القناع)، .2008

16- الماكري، محمد، الشكل و الخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، المركز الثقافي، بيروت-لبنان، 1991.

17- محمد، صابر عبيد،

- المغامرة الجمالية للنص الشعري، دار الكتب، إربد، دار جدار للكتاب العالمي، عمان، 2007.

_سحر النص من أجنحةالشعر إلى أفق السرد (قراءات في المدونة الإبداعية لابراهيم نصر الله)،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت'دار الفارس للنشر والتوزيع،الأردن،.2007

18- المسيري، عبد الوهاب، (دراسات معرفية في الخدامة الغربية)، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة-مصر، 2006.

19-فضل، صلاح، قراءة الصورة و صورة القراءة، دار الشروق، القاهرة، .1997

20- لحميداني، حميد، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب.

21- كاصد، سلمان، عالم النص (دراسة بنيوية في الأدب القصصي)، فؤاد التكرلي، نموذجا، دار الكندي، الأردن، .2003

22-كليطو، عبد الفتاح، الكتابة و التناسخ: مفهوم المؤلف في الثقافة العربية، تر: عبد السلام بنعبد العالي، دار التنوير، بيروت-لبنان، 1985.

23-لحميداني، حميد، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب.

24- مفتاح محمد:

- دينامية النص، المركز الثقافي العربي، الرباط-المغرب، 1987.

-الزواية والتراث السردي(من أجل وعي جديد باتراث)،رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة،.2006

25-المناصرة، عز الدين، المثاقفة و النقد المقارن (منظور إشكالي)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت-لبنان،دار الفارس للنشر والتوزيع،عمان،ط2،.2006

26- منصر، نبيل، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء-المغرب، 2007.

27- النصير، ياسين،الأستهلال(فن البدايات في النص الأدبي)،وزارة الثقافة والإعلام،بغداد،1993.

28- نيو مارك، بتر، الجامع في الترجمة، ترجمة و إعداد: حسن غزالة،

29-يعقوب، ناصر، اللغة الشعرية و تجلياتها في الرواية العربية (1970-2000)، دار الفارس للنشر و التوزيع.

30-الصولي،أبو بكرمحمد بن يحيى:أدب الكاتب،ت:محمد بهجت الأثيري،دار الباز للطباعة والنشر،د،ت.

31- يقطين، سعيد، انفتاح النص الروائي (النص -السياق)، المركز الثقافي العربي، ط1، 1989.

2- المقالات:

1- بعلي، حفناوي، ترجمة الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية، الملتقى الدولي التاسع للرواية عبد الحميد هدوقة، دار هومة، بوزريعة، الجزائر، 2006.

2- بودربالة، الطيب، ترجمة الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية إلى العربية، المجلس الأعلى للغة العربية، دار الهدى، الجزائر، 2007.

3- المجلات و الدوريات:

1- مجلة فكر و نقد، دار النشر المغربية، العدد ، فبراير 1999.

2- مجلة دراسات أدبية ، دار الخلدونية للنشر و التوزيع، الجزائر، العدد الثاني، جانفي 2008.

3- مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، المجلد 25، العدد 3، 1997.

4- مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية)، دير البلح، غزة، فلسطين، المجلد 21(2)، 2007.

5- مجلة التواصل، جامعة باجي مختار، عنابة-الجزائر، العدد 23، جانفي 2008.

4- الرسائل الجامعية:

1- زقادة، رحمة، منهجية الترجمة الأدبية عند إنعام بيوض (ترجمة رواية l'écrivain لياسمينة خضرة نموذجا)، مذكرة ماجستير في الترجمة، جامعة قسنطينة، 2008.

5- المعاجم و الموسوعات:

1-ابن منظور، محمد بن مكرم بن علي، لسان العرب، دار لسان العرب، بيروت، د.ت.

2-وهبة ،مجدي وكامل ،المهندس :معجم المصطلحات البعربية في اللغـــة والأدب ،بيروت ،مكتبة لبنان ،ط2 ،1984.

3-Le petit-Robert.S.N.I Canada .1987.

ثانيا: المراجع باللغة الأجنبية:

1- Genette, Gerrard, Seuils, ed seuil, Paris 1987.

2- F de saussur, cours de linguistique général: édition critique, préparé par Fullio de Mauro, ed (3), Payot, 1980.

ثالثا: مواقع الإنترنت:

1- http//www.arabiancreativity.com/j-hamdaoui4.htm(consulté le 17/03/2010) .

2- http//www.seeeen.net/nenes.php?action=view&id=270 (consulté le 2010/06/03).

3- http//Gilabdulhadi.mktoobblog.com/3513 (consulté le 20/03/2010).

4- http//www.arabiancreativity.com/j-hamdaoui4.htm (consulté le 17/03/2010).

5- http/www.anfasse.org/portail/index.php?option=com=content&lask=view&=id=310 (consulté le).

6- http.//www.arabcin.net/alarabia mag (consulté le 25/03/2010).

7- http//www.el massa.com/ar/content/view/33457/47/(consulté le 07/03/2010).

8- http//www.el massa.com/ar/content/view/33457/47/(consulté le 07/03/2010).

9-http:www.aljabriabed.net/n86-04tamanai.htm(08/06/2010).

10 http//www.ibtisama.com./vb/showthred-t_8943.htm/(03/09/2010

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات:

آية قرآنية.....

إهداء خاص.....

شكر وعرفان.....

مقدمة.....أ-ح

المدخل

1- المتعاليات النصية عند جيرار جينيت.....11

2- أقسام النص الموازي.....18

2-1- النص المحيط.....19

2-2- النص الفوقي.....21

3- إشكالية النص المترجم.....24

3-1- مفهوم الترجمة.....24

3-2- القضايا السياقية و اللغوية للنص المترجم.....25

3-3- مترجم النص الأدبي.....28

3-4- ترجمة النص الجزائري المكتوب بالفرنسية إلى العربية.....30

الفصل الأول:الخطاب النظري للعتبات النصية :

1-علامات الناشر.....39

1-1- عتبة لغلاف.....39

1-1-1- الصفحة الأولى للغلاف (الغلاف الخارجي).....39

1-1-2- الصفحة الثانية و الثالثة للغلاف.....39

1-1-3- الصفحة الرابعة للغلاف.....40

1-2- عتبة الفضاء النصي.....46

1-2-1- نظريات الفضاء النصي.....49

1-2-1-1- الكتابة و اللسانيات.....49
1-2-1-2- علم الكتابة (الغراماتولوجيا).....51
1-2-1-3- علم الخط (الغرافولوجيا).....52
1-2-2- مظاهر تشكيل فضاء النص.....53
1-2-2-1- الكتابة الأفقية البيضاء.....53
1-2-2-2- الكتابة العمودية.....53
1-2-2-3- البياض.....54
1-2-2-4- التشكيل التبوغرافي.....57
1-2-2-4-1- سمك و حجم الحروف.....57
1-2-2-4-2- تكسير مسار السطر.....57
2- عتبة اسم المؤلف.....59
2-1- اسم المؤلف بين الاغتيال الديني و الاغتيال النقدي في الغرب.....60
2-2- انبعاث اسم المؤلف من جديد.....62
2-3- وظائف اسم المؤلف.....64
2-4- حالات اسم المؤلف.....65
3- عتبة العنوان:.....68
3-1- مفهوم العنوان.....68
3-2- أماكن ظهور العنوان.....70
3-3- أقسام العنوان.....70
3-4- وظائف العنوان.....73
3-5- العناوين الداخلية.....78
3-6- العناوين الفهرسية.....80
4- عتبة الإهداء:.....83
4-1- الإهداء و تغير الأهداف بين زمنين (قديم و حديث).....84

4-2- مرسل الإهداء (المهدي).....86
4-3- مستقبل الإهداء (المهدى إليه).....87
4-4- الإهداء الغيري.....87
4-5- الإهداء الذاتي.....88
4-6- وظائف الإهداء.....88
5- عتبة التصدير.....93
5-1- مفهوم التصدير.....93
5-2- أنواع التصدير.....95
5-3- مؤلف التصدير.....97
5-4- مرسل التصدير.....98
5-5- وظائف التصدير.....98
6- عتبة المقدمة:.....102
6-1- المصطلح و المفهوم.....102
6-2- أنواع المقدمة.....104
6-3- مؤلف المقدمة.....106
6-4- متلقي المقدمة.....107
6-5- وظائف المقدمة.....108
6-6- غياب المقدمة.....111
7- عتبة الهوامش و الحواشي.....112
7-1- مواضع الحاشية و الهامش.....113
7-2- مرسل الهامش (المهمش).....116
7-3- مستقبل الهامش (المهمش إليه).....117
7-4- وظائف الحواشي و الهوامش.....117
8- عتبة البداية.....120

8-1- مفهوم البداية.....120
8-2- تحولات البداية في النص الروائي.....122
8-3- أنواع البدايات.....124
8-4- وظائف البدايات.....127
الفصل الثاني: قراءة في عتبات روايتي "بم تحلم الـذئاب"و "الصـدمة" لياسمينة خضرا:
1- شعرية الخطاب الغلافي.....134
1-1-بم تحلم الذئاب.....134
1-1-1-الغلاف الخارجي.....134
1-1-1-1- الرسائل اللغوية.....134
1-1-1-2- الرسائل الأيقونية.....136
1-1-2- الصفحة الثانية للغلاف.....137
1-2- الصدمة.....141
1-2-1- الغلاف الخارجي (الأمامي).....141
1-2-1-1- الرسالة الأيقونية.....141
1-2-1-2- الرسالة اللغوية.....144
1-2-2- الصفحة الثانية للغلاف.....145
1-2- 3- الصفحة الرابعة للغلاف.....147
2-شعرية الفضاء النصي.....152
2-1-شعرية تكسير مسار السطر.....152
2-2-شعرية الصمت/البياض.....156
3- شعرية اسم المؤلف.....159
3-1- حياته.....160
3-2- أعماله.....161

3-3- اسمه المستعار.....163
4- شعرية العنونة.....165
4-1- بم تحلم الذئاب.....165
4-1-1- دلالة السؤال في العنوان.....165
4-1-2- دلالة الحلم في العنوان.....168
4-1-3- دلالة الذئب من العنوان إلى المتن.....169
4-2- الصدمة.....178
4-2-1- قراءة بدئية في العنوان.....178
4-2-2- حركة الفلمنة السينمائية من العنوان إلى المتن.....180
4-2-3- العنوان و دلالات الرواية الأطروحة.....181
5- شعرية الإهداء.....191
5-1- دلالة الإهداء و وظيفته من العتبة إلى المتن.....191
6- شعرية الخطاب المقدماتي.....195
6-1- الجهاز العنواني في المقدمة.....195
6-2- وظائف الخطاب المقدماتي الغيري.....196
خاتمة.....204
قائمة المصادر و المراجع.....209
فهرس الموضوعات.....217
ملخص باللغة الفرنسية.....223

ملخص باللـــغة الفرنســـية

Résumé :

Poétique des seuils dans le texte traduit
les deux romans **À quoi rêvent les loups** et **L'attentat** de Yasmina Khadra comme un model

La théorie de la littérature contemporaine a permis l'apparition d'une mutation spécifique de l'aspect de la question de la poétique structurelle. Après que la question centrale était d'abord la question du texte, elle s'est transformée à l'heure actuelle en une sorte parallèle avec le texte pour permettre un transport du centre d'intérêt et du point de vue critique de Jacobson à Gennette.

Ce dernier qui a pratiqué une sorte de '' Fabrication '' scientifique sur la question de Jacobson lui –même pour le pousser vers une nouvelle problématique, c'est-à-dire l'aspect des'' seuils'' qui entourent le texte de tous ses cotés pour en faire un livre un discours intégré dans le cadre de l'entreprise avec tout ce qui la représente telles que les transactions culturelles sociales et même juridiques pratiques et protégés. Afin de sortir avec une réponse adéquate à la théorie présentée par Gennette, nous le trouvons, après avoir fourni une explication de ce qu'on peut appeler un para texte distingué entre deux grandes parties qui sont:

Le peritexte: qui englobe tout discours matériel qui prend sa place dans l'espace du livre tel que le titre et la préface et le dédicace….

L'épi texte: comporte dans tous les éléments du para texte qui constituent des thèmes d'une manière durable ou temporaire hors du livre et a lien avec lui à travers une relation d'explication ou d'interprétation ou de commentaire ou de dialogue ou autre.

Notre travail sur les seuils du peritexte des deux romans de YASSMINA KHADRA nous a permis de tirer un certain nombre de

résultats dont les plus saillants démontrent que les seuils constituent un système de signes, et de connaissance qui n'est pas

moins important que le corpus qui l'entoure ou l'enferme, mais il joue un rôle important dans la spécificité de la lecture et son orientation.

En ce qui concerne le texte traduit, notre choix de ce texte nous a permis de prendre en considération un grand nombre de faits et de questions dont les plus importants sont peut être représentés par la possibilité de contenir ce genre de texte sur des seuils qu'on ne peut trouver que dans un texte traduit à l'instar du seuil de la préface d'autrui au sujet de la traduction.

REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE

Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

Université De Tébessa

Faculté de Lettre et de Langue
Des Sciences Sociales et Humaines

Département de Lettre et De Langue Arabe

Ecole Doctorale De Critique et des Etudes
Littéraires et Langagières

Spécialité : Littérature modern et Contemporain

poétique des seuils dans le texte traduit

les deux romans " a quoi rêvent les loups " et " l'attentat " de Yasmina khadra comme un modéle

Mémoire Complémentaire envue de l'opentuon du diplôme de magistère au littérateur modern et Contemporain

Réalise par l'étudiante :

Basma Djedili

Supervisé par :

Dr. Rachid Rais

Gury De Soutenance :

professeur	Université	statut
Dr. Moukhtar Guettech	Université de Tébessa	Président
Dr. Rachid Rais	Université de Tébessa	Superviseur - rapporteur
Dr. Omar Ailén	Centre universitaire de Khenchela	Examinateur
Dr. Lélmi Larawi	Université oum Boighi	Examinateur

Année Universitaire

2010/2011