الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة جيلالي ليابس *سيدي بلعباس*
كلية الآداب و اللغات و الفنون
قسم اللغة والأدب العربي

تخصص: الرواية المغاربية و النقد الجديد

رسالة مقدمة لنيل درجة دكتوراه (ل.م.د) و الموسومة بـ:

الخطاب المقدماتي
في الرواية المغاربية المعاصرة
البناء و الدلالة -

من إعداد الطالبة:
طالبي ايمان

إشراف:
أ. د عقاق قادة

أعضاء لجنة المناقشة

✓ أ.د منصوري مصطفى	جامعة سيدي بلعباس	رئيسا
✓ أ.د عقاق قادة	جامعة سيدي بلعباس	مشرفا و مقررا
✓ أ.د بوخاتم مولاي على	المركز الجامعي عين تموشنت	مناقشا
✓ د.دايري مسكين	جامعة سعيدة	مناقشا
✓ د.سعيداني يوسف	جامعة سيدي بلعباس	مناقشا

2018/2017

﴿و ما توفيقي إلا بالله عليه

توكلت و إليه أنيب ﴾

(سورة هود :الآية 88)

الإهداء

قال تعالى :﴿**قل اعملوا فسيرى الله عملكم ورسوله والمؤمنون**﴾صدق الله العظيم

باسم الخالق الذي أضاء الكون بنوره له وحده نسجد خاشعين شاكرين لنعمه وفضله، ثم الصّلاة والسلام على صاحب الوسيلة الأعلى وسراج الأمة المنير وشفيعها النذير البشير .

- ✓ إلى والدي الغاليان برا وتكرما وحبا: نصيرة و محمد(رحمه الله).
- ✓ لى رفيق دربي وشريك حياتي أبو أولادي: حجاج محمد.
- ✓ إلى ثمار أسرتي قرة عيني أولادي:رؤى عطر الندى،أريج نور اليقين،محمد سراج منير،تقى منةالله.
- ✓ إلى إخوتي حفظهم الله.
- ✓ إلى كل عشيرتي.
- ✓ إلى كل من أعانني بجهد أو بكلمة طيبة أو بدعاء.
- ✓ إلى كل من علّمني حرفا جزاكم الله كل خير.
- ✓ إلى كل الشموع التي تحترق لتضيء للآخرين.

أهدي هذا العمل المتواضع راجية من المولى أن يجد القبول .

طالبي إيمان

شكر و عرفان

الحمد الله رب العالمين والصلاة والسلام على أشرف المرسلين سيدنا محمد وعلى آله و صحبه أجمعين .

يطيب لي أن أتقدم بالشكر والعرفان والتقدير إلى أستاذي الجليل حفظه الله فضيلة الدكتور **عمّاق قادة** علي ما قدّمه لنا من علم نافع بإذن الله ولا أملك إلّا أن أسأل الله سبحانه وتعالى أن يجعل هذا العمل الصالح في ميزان حسناته إنّه وليّ ذلك والقادر عليه.ولا أنسى النصح و الإرشاد اللذين قدّمهما لي الأستاذ منصوري مصطفى و الأستاذ شعيب حليفي (المغرب)لإنجاز هذه الرسالة .

كما أتقدم بالشكر لأعضاء لجنة المناقشة الموقرة لقبولها تقويم هذا البحث و مناقشته فجزاهم الله كل خير.

مقدمة

تلتقي النصوص باعتبارها بنيات لغوية ودلالية موسعة ومعها مقدّمات أو عتبات نصيّة تحدّد هويّتها، تسمها وتميّزها داخل الثقافة المؤطّرة التي تتداول من خلالها إلى جانب عدد هائل من المظاهر التواصلية الأخرى.

إلاّ أنه مع تطوّر الخطاب الرّوائي أضحت هذه المقدّمات ظواهر نصيّة معقّدة وملتبسة لا تبوح بكل مدلولاتها ولا تجلي ماهي حاملة إياه، فمدلولها كامن في منطق تكوينها وفي ما تشي به من معان ودلالات كامنة غير تلك الظّاهرة، من هنا طفت فكرة مشروع الأطروحة إلى السّطح حيث كان هدفنا إعطاء صورة مغايرة عن طبيعة هذه العتبات عند تشريحها، ولأجل ها المسعى كان لابدّ من أن نقتنص العناصر الفاعلة فيها باعتبارها موضوع معرفة أولا، ثم مادّة لقراءة تحليلية ثانيا، لأجل استخلاص ما يمكن استخلاصه في مراحل لاحقة من مسار هذا البحث.

لقد اخترنا موضوع المقدّمات بهذا العنوان:"**الخطاب المقدِّماتي في الرّواية المغاربية المعاصرة– البناء والدّلالة–**" لعدّة أسباب، يأتي في مقدّمتها أن هذا الموضوع يندرج ضمن ما اخترناه في دراستنا السابقة في مرحلة **الماستير**، والتي كانت تهتمّ بالتّناص في الرّواية بكل تجليّاته، فهي ضمن ما نادى به جيرار جينت من (المناص، التناص، الميتانص ...)، **و**ثانيها أن عتبات النّصوص هي مفاتيح العمل الرّوائي، لأنها تدلّ وتشير إلى ما في النّصوص، باعتبارها نصّا مكثّفا يهضم ما بداخل العمل، ولها إشاراتها ووظائفها التي تجعل من دراستها طريقا لسبر أغوار النصوص، بحكم أنّها تحتوي بين طياتها أبعادا مختلفة، مثل البعد الاقتصادي والذي يتمثل في العنوان والمقدّمة، والبعد الإعلامي والبعد الايحائي والبعد الجمالي في الغلاف وإشاراته، ومعرفة كل ذلك سيفتح المجال للوصول إلى آفاق بعيدة نجد صداها في غاية الإبداع الأدبي، خاصة في مرحلة التطور الرّوائي الراهن، فالرّواية العربية في نهاية الألفية الثانية وبداية الألفية الثالثة استطاعت أن تقفز قفزة نوعية في طرائق كتابتها وتطوير تقنياتها الفنيّة عموما، وشهدت في هذه المرحلة التّاريخية انفجارا على مستوى تعدّد الأصوات وعدد الكتّاب .

وعلى هذا فللمقدِّمات بمختلف مستوياتها شأن كبير في تجلية النص وسبر بعض أغواره، ممّا دعانا إلى الاهتمام بها ودراستها في الرّواية العربية والمغاربية خاصة- بحكم جغرافيتنا- فهي الحارسة والحافظة والمحافظة على كيان النّص الرّوائي من الضّياع والإهمال، وكأنّها جوهرة في نفسها لحفظ محتواها لقيمتها العالية، وإذا تعرّى النّص منها يكون قد فقد أغلي ما يملك وأصبح جسدا بلا روح. ولما اخترنا العنوان والمقدّمة مقارنة بكل تلك المقدّمات أو العتبات فلأن العنوان ينزع إلى توجه بلاغي يكسر هيمنة العنوان الكلاسيكي الحرفي والاشتمالي، ويؤسّس لمعان منقطعة بين ما هو ظاهري وباطني، ويغذي القراءة والتّأويل، باعتباره علامة ثقافية ومعرفية ودليلا يحقّق للنّص جنسه ضمن المؤسّسة الأدبية.

أما عن الخطاب فلأنه يسعى إلى تكييف أفق انتظار القارئ وتغذيته، وإيجاد ملامح فهم ما في النّص، وإذا كان هذا الخطاب مسألة ضرورية في مرحلة التّأسيس، فهو اليوم وثيقة ليس على الجنس فحسب، إنما على الوعي النّقدي وحمولاته المعرفية عند الروائي، باعتباره مرآة كاشفة للتّحولات في فهم الرّواية كتابة وتنظيرا .

و لاستجلاء مكامن هذا الموضوع واستقراء مختلف أبعاده،انتهجنا خطة منهجية تمثلت فيما يأتي:

مدخل وثلاثة فصول، في حين احتفى **المدخل** الموسوم ب:**قضية المقدمات(العتبات) وعلاقتها بالخطاب الروائي**، وقد عالج البحث إشكالية مصطلح العتبات من خلال رصد بعض من مقاربات النّقد العربي الحديث والمعاصر،ثم علاقة العتبات بالبنى السّردية، وختمنا فيه بماهية الخطاب الرّوائي،ثم تلاه **الفصل الأول** المعنون ب:**في نظرية العنوان**، إذ تضمّن التّعريف بالعنوان وأهميته وعنونة الحداثة، ثم علاقته بالنصوص الموازية الأخرى، إضافة إلى طريقة اختياره وصياغته حداثيا، أما **الفصل الثاني** والموسوم ب:**خطاب العنوان (رواية مدار البنفسج أنموذجا)**، فضم وظائف العنوان وسيميائته وشعريته ومكوناته وبنائه وأصنافه، وعلاقته بالمتن مسقطين جل هذه

الدراسة تحليلا وتطبيقا على رواية "مدار البنفسج لمحمد زراولة"2002، وهو روائي جزائري لم يحظ بمكانة كبيرة في السّاحة الرّوائية، إلاّ أن روايته شدّت انتباهنا منذ الوهلة الأولى، ولأن جلّ دراسات المنجز النّقدي الجزائري كانت حول روايات لها صيت على السّاحة الأدبية نظرا لشهرة كتّابها، ارتأينا أن تكون هذه الدّراسة حول رواية ليس لها كل ذاك الصيت، حتى لا نقع في فخ التّكرار وحتى تكون لنا الأسبقية في دراسة هذا النّوع من العناوين، أما **الفصل الثالث** والمعنون ب:**خطاب التقديم ومرتكزاته (مقدمة رواية مجنون الأمل أنموذجا)** فكانت الدّراسة فيه عن المقدّمة الروائية، حيث رصدنا فيه تعريفها وتاريخ نشأتها، ولماذا تكتب، ثم استراتيجية التقديم و الخطاب التقديمي وقضايا التلقي فيه، ثم مواصفاته وكيفية مقاربته، ثم أنواع المقدّمات ووظائفها، وركّزنا فيها على أحد نصوص المنجز الرّوائي المغربي وتحديدا رواية مجنون الأمل لعبد اللّطيف اللّعبي2009، وأخيرا علاقة مقدمتها بالمقاطع السّردية واعتمدنا في هذا كلّه آلية الوصف والتّحليل من خلال رصد الظّاهرة وتجلّياتها واستقراء أبعادها مستعينين في ذلك بما جادت به النّظريات الغربية الحديثة ذات العلاقة بموضوعنا من سيميائية ولسانية وغيرها.

و استندنا في انجاز هذا البحث على مجموعة من الدّراسات الحديثة من المنجز النّقدي العربي والأجنبي من أجل رصد الخطاب العنواني والخطاب المقدّماتي رصدا سياقيا ونسقيا، مركّزين على نشأتهما وبنائهما ودلالاتهما والوظائف التي قاما بها، بغية فهم خصوصية النّص الأدبي، وتحديد الجوانب المهمّة في مقاصد الرّسالة الموجّهة إلى القارئ ضمن هذا العنوان وهذه المقدمة، فكانت أهم هذه الدّراسات الأجنبية والعربية متمثلة في:

- عتبات"seuils" 1987
- أطراس palimpsestes 1982.
- العنوان في الرواية العربية2011.
- عتبات الكتابة في الرواية العربية 2009 .

- العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي 1998.
- سيمياء العنوان2001 .
- في نظرية العنوان2007 .
- عتبات النص البنية والدّلالة 1996.
- عتبات النص المفهوم والموقعية والوظائف 2003.
- عتبات النص في الرّواية العربية "دراسة سيميولوجية سردية"(من عام 1990 إلى 2010) 2013 .

وهي أهم المقاربات التي تناولت الخطاب المقدّماتي بالتّحليل والتّعليل في المنجز النّقدي الحديث والمعاصر .

لكن قبل الإنتهاء من هذا التقديم كان لابد لنا من ذكر العوائق التي واجهتنا في إتمام هذا البحث والتي كان من أهمها صعوبة الحصول على المادة العلمية الأجنبية التي تخصّه بالإضافة إلى ندرة بعض المصادر والمراجع ذات الصلة باللغة العربية، والتي توفرت لنا عناوينها فقط وهي مذكورة في الرسالة، ناهيك عن القسم الثاني من المذكرة الذي كانت فيه الدراسات قليلة مقارنة بالأول نظرا لحداثتها في التناول والطرح، لذا نرجوا أن تأخذ هذه المعوقات في الحسبان أثناء تقييم البحث.

في الأخير نتمنى أن تلقى هذه الدّراسة استحسانا لدى الأساتذة والطلبة ونكون من خلالها قد حاولنا إيفاء شروط هذا البحث العلمي راجين من المولى عز وجل التوفيق لما يحبه ويرضاه .

سيدي بلعباس يوم2016/11/20.

طالبي إيمان

المدخل

قضية العتبات

وعلاقتها بالخطاب الروائي

I. قضية العتبات و إشكالية المصطلح

II. العتبات في النقد العربي الحديث و المعاصر

III. علاقة عتبات النص بالبنى السردية

IV. ماهية الخطاب الروائي

I. قضية العتبات(المقدّمات) وإشكالية المصطلح :

1 مفهوم العتبة لغة:

" العتبة في لسان العرب هي أُسكفة الباب التي توطأ: وقيل العتبة العليا والخشبة التي فوق الأعلى: الحاجب، والأسكفة السفلى، والعارضتان والعضادتان، وبالجمع، عتبٌ وعتبات والعتب: الدرج وعَتَبَةُ الدرج: مراقيها إذا كانت من خشب أو كل مرقاة منها عتبة ...و عتب الجبال: الحزون ومراقيها وتقول عتِّبْ لي عتبة في هذا الموضع إذا أردت أن ترقى به إلى موضع تصعد منه، وعتبُ العود: ما عليه أطراف الوتار من مقدمة... وقيل العتبُ: العيدان المعروضة على وجه العود: منها تمُد الأوتار إلى طرف العود، وجاء في قول الأعشى"عتب" وهو العود[1] :

وَثَنَّى الكَفَّ عَلَى ذِي عَتَبٍ صَحِلِ الصَّوْتِ بِذِي زِيرٍ أَبَحّ

ومن المعنى المعجمي للفظة عتبة نجدها تنطوي على بعض المعاني وهي:

1- العتبة هي بوابة لشيء آخر نعبرها من أجل هذا الآخر لنتعرف عليه ونستكشف معالمه.

2- المكانة أي أنّ العتبة هي المكانة التي ينالها صاحبها.

3- هي طرف لا غنى عنه لإكمال شيء لم يكتمل .

4- هي الممهدة للهدف .

لذلك نرى أن جل المعاجم مثل معجم نور الدين الوسيط يترجم seuil من الفرنسية إلى العربية بالمستهل أو العتبة،الأسكفة مدخل، مستهل أول"[2].

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، دار نوبليس، بيروت، ط1، 2006، مج18 مادة عتب، ص32.

[2] محمد على بيضون،معجم نور الدين الوسيط(فرنسي-عربي)، ط9، 2007، ص952.

2 مفهوم العتبة اصطلاحا:

أما العتبة في النّص فهي الفاصل بين شيئين شتان ما بينهما، بين الخارج بثقافته المتنوعة والدّاخل المحصور في متقلباته النّصية، وهما مرتبطان بالخطاب النّقدي بوجه عام، حيث أنّ تركيب الخطاب من تركيب الحكاية، لذلك فإنّ بدايات النّصوص ومداخلها الرّوائية ونهاياتها ليست إعتباطية أو بنيات مجرّدة، بل إنّها ترتبط بالمتن الحكائي المرتبط بفضاء النّص، بحيث تساعدنا على فهم خصوصية النّص وتحديد مقاصده وتلعب دورا مهما بين المتلقي والمرسل .

ففي النّقد الحديث نجد أنّ عتبات النّصوص قد خصّها النقّاد بالدّرس والتّحليل، فقد تناولها "**جيرار جينيت**" مثلا في أهم كتبه "**عتبات** Seuils" و" **أطراس**palimpsestes"، **وغيره** من النّقاد نحو "**هنري ميتران**" و"**لوسيان غولدمان**" و"**شارل غريفل**" و"**روجر روفر**" و"**ليو هوك**" ومنهم من اهتم بعتبة بعينها نحو "**ليوهوك**" لما اهتمّ بالعنوان في كتابه"la ùarque du titre" وقد عدّد جيرار جينيت العتبات في "العنوان، الفرعي،العناوين الدّاخلية، المقدّمات، الملحقات التّنبيهات، التّمهيد، الهوامش، المقتبسات، التّزيينات، الرّسوم، عبارات الإهداء، التّنويه، الشّكر، وأنواع أخرى من الإشارات الثّانوية والكتابية"[1]، وكل ما يسبق المتن حتىّ الإشارة التّجنيسية للعمل .

و ما دامت ترجمة المصطلح في نقدنا العربي ما تزال تلاقي بعض الصّعوبات، لم يستطع النّقاد توحيد توجّههم في ترجمة المصطلحات الأجنبية والاصطلاح عليها.

3 تعدّد ترجمة مصطلح العتبات:

تناول النّقاد (مصطلح العتبات) بعدة ترجمات مختلفة والذي تناوله **جيرار جينيت** بـ Le Paratexte، والذي ترجم إلى النّص **الموازي** عند بعضهم، حيث استخدم "لطيف زيتوني" تلك اللّفظة

[1].G.Genette,palimpsestes,la litérature au second,ggréEd du seuls,paris,1987,p9.

(عتبات) بمعنى **لوازم النّص**، وجعلها سببا في معرفة النّاس بالكتاب، حيث يقول:"يتكوّن الأثر الأدبي من نص هو عبارة عن جمل متتالية لها معنى، هذا النّص لا يظهر عاريا بل ترافقه دائما مجموعة من اللّوازم المساعدة التي تحيطه وتعرفه، وتسهّل استقباله واستهلاكه لدى جمهور القرّاء، فلوازم النّص هي ما تجعل النّص كتابا بنظر الجمهور"[1]، مادام هذا الجمهور تختلف معارفه وتوجهاته من شخص لآخر.

وقد جاء المصطلح عند "سعيد يقطين" **بالمنّاصات** أو **المناصّصات**، حيث أرجع المتعاليّات النّصية إلى ثلاثة: المنّاصة، التّناص والمتناصيّة" في كتابه انفتاح النّص الرّوائي[2].

بينما ردّد"جميل حمداوي" مصطلح النّص **المحيط** حين أتى إلى ترجمة مصطلح"عتبات" فحذى حذو جينيت وقال:" النّص المحيط يتضمّن فضاء النّص من عنوان ومقدّمة وعناوين فرعية داخلية للفصول، بالإضافة إلى الملاحظات التي يمكن للكاتب أن يشير إليها وما يتعلّق بالمظهر الخارجي للكتاب، كالصّورة المصاحبة للغلاف، أو كلمة النّاشر على ظهر الغلاف، أو مقطع من الحكي"[3]، ولم يختلف بذلك عن "جينيت" بل اختصرها حتى تكون أشمل.

ونجد"مصطفى الشاذلي" قد ترجمها ب:**المكمّلات** حين تحدث عن الخطاب المقدّماتي، وهي برأيه تكمل العمل الأدبي فقال:"إن خطاب المقدّمات هذا ليس إلا جزءا من نظام معرفي عام هو ما يمكن أن تصطلح عليه بـ"المكملات"، والتي يمكن مقاربتها بمصطلح Paratexte، وتعني مجموع النّصوص التي تحيط بمتن الكتاب من حواشي وهوامش وعناوين رئيسيّة وأخرى فرعية وفهارس

---

[1] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، بيروت،لبنان، ط1،2002، ص139-140.

[2] ينظر:سعيد يقطين، انفتاح النّص الروائي،المركز الثقافي العربي، ط2، دار البيضاء، المغرب،2001، ص98.

[3] جميل حمداوي، السيموطيقا والعنونة، ص109، مجلة عالم الفكر، المجلة 25،ع3، الكويت1997، ص109.

ومقدّمات وخاتمات وغيرها من بيانات النّشر المعروفة التي تشكّل في الوقت ذاته نظاما إشاريا ومعرفيّا لا يقل أهميّة عن المتن الذي يحيط به، بل أنّه يلعب دورا مهما في نوعية القراءة ويوجّهها"[1].

ثم نجد"رشيد بن حدّو"ترجمها في كتاب النّص الرّوائي تقنيّات ومناهج "لبرنار فالين" **بالنّص المحاذي والنّصية المحاذية**[2].

كما نجد "أحمد يوسف" في مقال له بعنوان :"سيميائية العتبات النصية" يستخدم مصطلح **محيط النّص** كترجمة له، إذ يقول:"أشار جينيت في كتابه تطريسات palimpsestes إلى محيط النصparatexte الذي سيضعها فيما بعد عتبات، وهو يشكل مظهر من مظاهر النصية المتعاليةtranstextualité التي تتضمن جامع النّص arelitexte وتتجاوزه في الآن نفسه"[3].

من خلال هذا التضارب الحاصل في ترجمة المصطلح نجد أكثر الترجمات استعمالا هي **موازيات النّص** أو **مصاحبات النّص** أو **عتبات النّص**، وبالتالي فهذه الوفرة في ترجمته ناجمة عن زخم استعمالها في الدّرس النّقدي الحديث .

في الأخير نقول إنّ العتبات مصطلح ظهر في عصر الحداثة وأثار جدلا فكريا كبيرا لدى الدّارسين والنّقاد والأدباء على حدّ سواء، ما جعلهم يتناولونه بالتّحليل والمقاربة باستعمال مناهج عدة، إذ إنّ العتبات تنبه المتلقي إلى ما بداخل النّص، فهي الومضات التي تنبئ بما سيكون عليه حيث تمهّد له بإيحاءها وإيماءها وإشارات لتفسيره والإحاطة بمحتواه، وتجعل منه قوّة متعدّدة الدّلالات والأبعاد تختلف أو تتّفق فيها رؤية متلقّ عن متلقّ آخر ومن زمن إلى زمن آخر .

---

[1] مصطفى الشاذلي، مقاربة أولية لكيفية اشتغال المقدمة في الخطاب النقدي القديم،مجلة علامات في النّقد السعودية،مجلد7،ج29 1998، ص279.

[2] برنار فاليت، النّص الروائي(تقنيات ومناهج)، تر:رشيد بن حدو، منشورات المجلس الأعلى للثقافة، مصر1999، ص36.

[3] احمد يوسف، سيميائية العتبات النصية،مقاربة في خطاب الإهداء(شعر اليم الجزائر أنموذجا)، ملتقى علم النص، معهد اللغة العربية وآدابها، الجزائر، العدد 15 افريل2001، ص17.

II. العتبات في النّقد العربي الحديث والمعاصر:

عرف النّقد العربي خلال العقود الماضية انشغالا كبيرا بالمؤثرات الخارجية للممارسة الإبداعية عموما، ونظر إلى الأثر الأدبي على أنّه عملية إسقاط لما هو خارج أدبي(مؤثرات اجتماعية ونفسية وتاريخية وسياسية). وبالرّغم من تعدّد مناهج هذه الممارسة النّقدية، إلا أنّها ظلّت تلازمها الحيرة الدّائمة في وصف مكوّنات الأثر الأدبي الدّاخلية وعلاقة بعضها ببعض، مع تحديد نوعية تلك العلاقات التي تربط تلك المكوّنات ببعضها.

ولعل ما زاد من أمر النّاقد والنّقد تعقيدا هو إهمال النّاقد التّقليدي لدور المقدّمات (العتبات) في ظل استفحال ربط الأدب بإطاره الخارجي مع تعصّبه لبعض الإيديولوجيات المفروضة عليه إلى حين، إلى أن تحوّل هذا الإهمال إلى اهتمام، وأصبح هاجس النّاقد وشغله الشّاغل هو ربط العمل الأدبي بما هو خارج نصّي.

غير أنّه لا يمكننا الجزم بأن الممارسات النّقديّة الجديدة في عالمنا العربي نجحت في تقديم إجابات شافية وشاملة عن أسئلة النّص الأدبي –خاصة نصوصه المحيطة–الأمر الذي يجعل منه حقلا بكرا في النّقد العربي، ولا يزال في طور الاستكشاف من قبل النّقاد، لذا فإن قلق مرحلة الصّيرورة النّقديّة الحديثة لم يحسم بعد في النّقد العربي أمام اختبارات جديدة تتطلب من الناقد أحيانا تعديل جوانب رؤياه النّقديّة في كل مرة[1]، وبات حريّ بهذا النّاقد أن ينفتح على مجالاتّ العلوم الإنسانية الأخرى، ليعطي لنفسه مساحة أوسع لتناول تلك القضايا (المقدّمات) بالتّحليل والاستقراء في ظلّ انفتاح النّص على ما هو خارجي عنه .

[1] ينظر، عبد المالك اشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، 2009، ص24.

فبعد تبلور الوعي النّقدي الجديد كشفت الدراسات الحديثة عن الجدل الدّائر في قلب كل عمل فنّي بين مفاصله الدّاخلية ومكوّناته المحيطة به ، وفُتح الباب أمام المقاربات النّقديّة الفاعلة حول هذه العلاقة وهذا الجدل، حيث أصبحت قضية المقدّمات مكوّنا بنائيّا نصيّا له خصائصه الشّكلية ووظائفه الدّلالية، ما يفرض علينا إيلاء أهمية للقيمة الفنيّة والجمالية لها، والتي يمكن أن تستثمر أنماطا متباينة من التّحليلات الأيقونية (الرّسوم والصّور والأرقام والعلامات ...) ما يزيدها تعقيدا وانفتاحا[1] لما يمكن أن تحوزه من دلالة في تأليف الكتاب وتلقّيه على حدّ سواء، خاصة إذا كانت هذه العتبات من اختيار الكاتب نفسه لا غير .

و على إثر ذلك سنجد هناك تنويعا مهما في تناول المقدّمات المحيطة في نقدنا العربي المعاصر فقد خص"عبد الفتاح الحجمري"(المغرب) بدراسات مهمة الخطاب الإفتتاحي لأعمال الباحث عبد "الفتاح كليطو" النّقديّة في كتابه "عتبات النّص:البنية والدّلالة (1996)"،كما قارب"عمر حلي"(المغرب) أهمية العتبات في مجال السّيرة الذاتية في مؤلّفه" البوح والكتابة، دراسة في السّيرة الذّاتية في الأدب العربي 1998".

في حين انكبت "السّعدية الشاذلي"(المغرب) على خطاب المقدّمات الرّوائية في أطروحة دكتوراه:"مقاربة الخطاب المقدّماتي الرّوائي" (دون تاريخ)، أما "عبد النّبي ذاكر"(المغرب) فتوقّف عند خصوصيّة العتبات في خطاب الرّحلة:"عتبات الكتابة، مقاربة لميثاق المحكي الرّحلي (1998)" واهتم "عبد الرزاق بلال"(المغرب) على دراسة العتبات في النّقد القديم مركّزا على أهميّة الخطاب الافتتاحي وذلك في كتابه:"مدخل إلى عتبات النّص، دراسة في مقدّمات النّقد العربي القديم 2000"[2]، ونجد أيضا كتاب "عتبات النّص في الرّواية العربية، دراسة سيميولوجية سردية "لعزوز علي إسماعيل"

---

[1] ينظر: المرجع نفسه، ص35.

[2] ينظر، عبد المالك اشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، 2009، ص25،26.

(مصر)(من عام1990-2010)2013"، وكتاب "عتبات النّص المفهوم والموقعية والوظائف" "لمصطفى سلوي"(المغرب) 2003.

و هناك أيضا من النّقاد والأدباء من اهتم بجانب معين من العتبات"خاصّة العنوان"، إذ هيمن لفترة ولا زال على حقل الدّراسات النّقدية، وفي ذات الصّدد نجد هذه العناوين الآتية :

"محمد فكري الجزار"(مصر) وكتابه:"العنوان وسيموطيقا الاتّصال الأدبي 1998"،وكتاب"في نظريّة العنوان، مغامرة تأويليّة في شؤون العتبة النّصية"للكاتب"خالد حسين حسين" (سوريا2007) وكتاب"علم العنوان" "لعبد القادر رحيم"(الجزائر) 2010"، أيضا كتاب"العنوان في الرّواية العربية "لعبد المالك أشهبون" (المغرب)2011"، وكتاب"شعرية النّص التّفاعلي،آليات السّرد وسحر القراءة" "للبيبة خمّار"(المغرب) 2014"،حيث تتحدّث في أحد فصول كتابها عن النّص والمتناص، أيضا نجد كتاب"البداية والنّهاية في الرّواية العربية""لعبد المالك أشهبون" 2013"، وكتاب "العنوان في الثّقافة العربية، التّشكيل ومسالك التّأويل"لمحمد بازي"(المغرب)"، وكتاب"صورة الأنا والآخر في السّرد 2013""لمحمد الدّاهي"(المغرب).

ونجد أيضا كتاب"هويّة العلامات في العتبات وبناء التّأويل"لشعيب حليفي"(المغرب) 2014"، حيث يتحدث في فصول كتابه عن الخطاب المقدّماتي وإيحائية العنوان والنّصوص الموازية...، وكتاب" الكشف عن المعنى في النّص السّردي "لعبد الحميد بورايو"(الجزائر) دون تاريخ" حيث يتحدّث في أحد فصول كتابه عن وظائف العنوان، وكتاب"بداية النّص الرّوائي2011""لأحمد العدواني"(الكويت)، وكتاب"أعشاب المستنقع لمجموعة من المؤلّفين2013"، إضافة إلى دراسات أخرى لن يتسنى لنا سردها لكثرة عددها.

وإلى جانب الدّراسات النّقديّة السّردية أيضا، هناك دراسات نقديّة اهتمت بالشّعر في مجال العتبات، فنجد "الشّعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النّصّي 1998" لرشيد يحياوي(المغرب)"

وكتاب"جمالية العنوان، مقاربة في خطاب محمود درويش الشّعري للكاتب"جاسم محمد جاسم "(العراق) 2013".

إضافة إلى بعض الأطروحات الجامعية(ماجستير ودكتوراه) التي جعلت من المقدّمات موضوعا لها ومنها:

- ✓ بيانات الشّعرية العربية من خلال مقدمات المصادر التّراثية، رسالة ماجستير تخصص: نقد وبلاغة، من تقديم الطّالبة:نورة فلّوس،إشراف:د أمينة بلعلى، جامعة مولود معمري (تيزي وزو،2013/2012).
- ✓ المقدّمات النّقديّة القديمة في الشّعرية العربية(دراسة وتحليل)، رسالة ماجستير تخصص: شعرية عربية، من تقديم الطّالبة:نبيلة أعيس، إشراف:د إسماعيل زردومي، جامعة العقيد الحاج لخضر،(باتنة 2010/2009).
- ✓ العتبات النّصية في التّراث النّقدي العربي(الشّعر والشّعراء لابن قتيبة أنموذجا)،رسالة ماجستير تخصص:نقد عربي قديم من تقديم: سعيدة تومي وإشراف:د مصطفى درواش جامعة محند اولحاج، (البويرة 2009/2008).
- ✓ شعرية العتبات في ديوان أسفار الملائكة لعز الدّين ميهوبي، مذكّرة ماجستير تخصّص نقد أدبي من إعداد:حبيبي بلعيدة وإشراف:د بن غنيسة نصر الدين، جامعة محمد خيضر (بسكرة2014/2013).
- ✓ فعالية العتبات النّصية ودلالتها، قراءة في الخطاب الرّوائي الجزائري(رواية الورم لمحمد ساري أنموذجا)، أطروحة دكتوراه في النّقد العربي الحديث والمعاصر من تقديم مهاجي فايزة إشراف د عقاق قادة، جامعة الجيلالي اليابس (سيدي بلعباس 2015/2014).

- ✓ النص الموازي، مقاربة تحليلية في قضايا العتبة النصية(المنجز الشعري والسردي العربي أنموذجا)، أطروحة دكتوراه في النّقد الأدبي الحديث والمعاصر، من تقديم مصابيح العربي إشراف:د عقاق قادة، جامعة الجيلالي اليابس(سيدي بلعباس2014/2013).

و يتمثل فضل هذه الدراسات في مزية تحقيق السبق في عرض هذه الأفكار النّقديّة الجديدة وتوسيع المفاهيم حولها، خاصة للباحث الطالب والدارس الأكاديمي.

III. علاقة عتبات النّص بالبنى السّردية :

إنّ المتتبع لقضية العتبات وأنواعها ووظائفها وطريقة تقديمها، يجد أن النّقاد الدّارسين لم يقدموا على دراستها وتحليلها بعيدا عن السياق الذي وضعت فيه ولأجله، وإنّما كانت دراستهم قائمة على استنطاق جوهر العلاقة القائمة بينهما وفق مناهج ومدارس عديدة، ذلك لأنّها تنطوي على شيء غير يسير من اللّبس والغموض الذي لا ينجلي إلا بربطها بمتنها، إذ تعرف بأنّها سياج أمني يحيط بالرّواية ويحافظ على كيانها من الضّياع، فهي المدخل العام المؤدي إلى ذلك البناء المشيّد في تفاصيل الرّواية .

فلكل رواية خصوصيّتها من ناحية اختيار أبنيتها السّردية، لأنّ الرّوايات لا تسير وفق وتيرة واحدة ولا تستمد سلطتها من روافد معينة، بل إن كل رواية تختار ما يناسبها من عناصر البناء القصصي ما يعطيها خصوصيتها، لذلك فإن دراسة العلاقة بين العتبات والأبنية السّردية فيهما من الصّعوبة والتّعقيد الشيء الكثير، ما يستلزم على الباحث الحرص وتوخي الحيطة مع النّصوص المراد تحليلها، لأنّ اكتشاف تلك العلاقة القائمة بينهما يدخل في التّأويل التّكاملي للنّص من خلال الإشارات والعلامات التي تدلّ على أشياء أخرى، لأنّ التّماسك النّصي ليس مجرد خاصية تجريدية للأقوال ينبغي أن نعالجها في علم الدّلالة أو نظرية الخطاب أو في نحو النّص، ولكنّه ظاهرة تأويلية ديناميكية من الفهم المعرفي تدخل ضمنه أنواع عديدة من المعارف الذّاتية.

لذا وجب على الباحث تفحص الشبكة التي تضم المقاطع السردية التي تنتمي إلى حقل العتبة المراد البحث فيها والتي ترتبط أساسا بالعمل الرّوائي ككل، والتعرف على ذلك النسق الفكري الرابط بين العتبة والبناء النصي العام والجزئي .

و لما كانت الأبنية السردية تتداخل في دراستها مناهج متعددة نحو اللسانية والبنوية والسّيميائية وغيرها، فإنّ دراسة العتبات سوف تتوسل نفس المناهج إن لم تكن أعمق وأكثر لمعرفة ذلك النسق الفكري الكامن ضمنها، والذي يمتد أثره إلى تلك المقاطع السردية في كل عمل على حدة، وتبيان العلاقة التي تربطهما، وبالتالي فإن الانسجام والتناسق البنائي والفني والجمالي الرابط بين العتبات ومتنها، والشعرية القائمة بينهما ستتجلى بعد دراسة الباحث لأي عتبة على حدة، ثم بتتبع دلالات تلك العتبات داخل المقاطع السردية للمتن ومدى تعالقها به وتعانقها معه، وبالتالي سيكشف عن ذلك التفاعل النصي القائم بينهما، وكيف كان ذلك التّناص سواء في المعنى أو في المبني خادما لكليهما في نهاية قراءته لهما وتحليله إيّاهما .

IV. ماهية الخطاب الرّوائي :

إن الخطاب الرّوائي كغيره من الخطابات، هو رسالة موجهة من المرسل إلى المتلقي، لها وظيفة وهدف تريد تحقيقهما، وهو قبل كل شيء هو خطاب لغوي، فاللغة أداة الرواية، والرواية ظاهرة لغوية قبل أي اعتبار، إذ هي(اللغة) أداة الأدب بشكل عام، وهي نتاج اجتماعي بحكم المرسل والمتلقي والرسالة، إذ للخطاب الرّوائي فنية خاصة تحكمه أيضا، هو نص لغوي يتألف من مجموعة من الرموز اللغوية التي صيغت بطريقة معينة لتتناسب مع الرسالة المراد نقلها للمرسل إليه أو المتلقي بهدف التأثير فيه.

وفي دراسة الخطاب الرّوائي سوف تدرس الطريقة المقدم بها هذه المادة، وأهميته تكمن في شكل التعبير الذي يبرز من خلاله الاختلاف، فقد تكون المادة الحكائية واحدة ومع ذلك نجد كل كاتب يقدمها في خطاب خاص [1].

وفي الرّواية خصوصا نجد أن العلاقة وثيقة بين لغة الخطاب والفكر الذي يعبر عنه، فاللّغة وعاء الفكر ولا يمكن فصل الدّلالة الفكرية عن الأسلوب الفني،كما أنّه لا يمكن للكاتب أن يتخذ موقفا معينا دون أن يجسّد ذلك في روايته، ولا يقتصر دور اللّغة على أنها أداة تنقل الأفكار أو تعبّر عن الانطباعات، بل هي مخاض الفكر الذي يتبلور ويتجلّى في اللّغة ومن خلالها، وعلى هذا نجد غاية تحليل الخطاب الرّوائي هو تحديد ميزاته اللّسانية والأسلوبية والسيميائية والبنوية، بدراسة وحداته الخارجية المشكلة لعلامته، بدءا من العنوان الذي يبرز أول شيء فيه إلى آخر فقرة، ووحداته الداخلية من المتن، وكل ما يحتويه من شخوص وعلاقات وزمن وأحداث وأمكنة وغيرها من المكونات النصية التي تتضمنها الرواية.

ونظرا لما للعتبات من أهمية في حقل الدراسات النّقديّة الحديثة والمعاصرة، فقد أولاها الخطاب النقدي أوفر الاهتمام، وباتت حقلا خصبا للدارسين، فصار للخطاب المقدّماتي أو العتباتي مكانة بارزة في النّقد، وبات رواده على لسان العام والخاص، في حين لم تحض كل العتبات بنفس الاهتمام لدى الدّارسين، إذ أنّ بعضا منها لم ينل حقّه بعد، لذلك فجال البحث فيها مازال بكرا، وما يزال يختص البحث الأكاديمي العلمي فيها من خطاب العنوان وآخر للمقدّمات وثالث للإهداء وهلمّ جرّا من أنواع الخطابات التي تتجلّي في الرّواية، كون مقروئيتها أصبحت أوسع من نظيرها الشّعر لواقعيتها واقترابها من الذّات .

---

[1] ينظر:سعيد يقطين،تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1،1989 ، ص382.

الفصل الأول

في نظرية العنوان

I. تعريف العنوان

II. أهمية العنوان

III. عنونة الحداثة

IV. العنونة و النّص الموازي

V. العنوان بين الذرائعية و الجمالية

VI. اختيار العنوان و صناعته

VII. صياغة العنوان الحداثي و أفق التلقي

تمهيد :

تنبثق أهمية العنوان من حيث هو مؤشر تعريفي وتحديدي، ينقذ النّص من الغفلة، لكونه الحد الفاصل بين العدم والوجود، الفناء والامتلاء، فأن يمتلك النّص عنوانا هو أنّ يحوز كينونته، والاسم (العنوان) في هذه الحالة هو علامة هذه الكينونة "يموت الكائن ويبقى اسمه"، من هنا تبدأ المشقة التي ترمي بثقلها على المسمى أو المعنون وهو يقف إزّاء النّص بقصد عنونته وتسميته، كونه من أخطر البؤر النصية التي تحيط بالنص، إذ يمثّل العتبة التي تشهد عادة مفاوضات القبول والرّفض بين القارئ والنّص، فإما عشق ينبجس وتقع لذة القراءة، وإما نكوس ليتسيّد الجفاء مشهدية العلاقة، فالعنوان هو الذي يتيح الولوج إلى عالم النّص والتموقع في دهاليزه لاستكشاف أسرار العملية الإبداعية وألغازها، هكذا يعرف العنوان النّص بتسميته وتحديد تخومه ومجاله[1] .

[1] ينظر: خالد حسين حسين، في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، دار التكوين،د ط، 2007،ص6.

I. تعريف العنوان:

1 لغة: يهيئ لنا هذا الفضاء المعجمي بحرا تعريفيا دلاليا واسعا للفظة العنوان المنجز في موسوعة ابن منظور اللغوية في ثلاثة مواد هي: مادة عنن، مادة علن، مادة عنا، إذ سوف نعرج على كلّ مادّة على حدة بتصرف، لأن هدفنا ليس عرض كلّ ما جاء في كتاب ابن منظور في هذه اللفظة، بل هدفنا هو محأو لة الاقتراب أكثر من اللفظة ومعناها في آدابنا السالفة وسياقاتها الثقافية.

مادّة "عنن":

"عن الشيء ويعنّ عنًا، وعنْونًا،: ظهر أمامك وعَنَّ، يعِنُّ، ويَعَنُ، وعُنُونًا، واعتنَّ:ظهر واعترض وعننت الكتاب وأعننته لهذا أي عرَّضته له وصرفته إليه، وعَنَّ الكتاب تَعُنُّه عنًا وعَنَنْتهُ: كعنونة، وعَنْوَنْتُهُ، عَلَوَنتُه بمعنى واحد، وقال اللحياني:عننت الكتاب تعنينا، وعَنَّيتُهُ تَعْنِيَة إذا عنونته، وسُمّي عنوانا لأنّه يَعُنُّ الكتاب من ناحيته، ويقال للرجل الذي يعرض ولا يصرّح: قد جعل كذا وكذا عِنُوانًا لحاجته وأنشد[1]:

وفي جَوْفها صَمعَاءُ تَحْكِي الدَّوَاهِيا وَتَعْرِفُ فِي عُنْوانِها بَعْضَ لَحْنِها

قال ابن بري: والعنوان االأثر،وقال سوّار بن المضرّب:

وحَاجَةٍ دُونَ أُخْرَى قَدْ سَنَحْتُ بِهَا جَعَلْتُهَا للّتِي أَخْفَيْتُ عُنْوَانَا

قال: وكلما استدللت بشيء تظهر على غيره، فهو عنوان له كما قال حسّان بن ثابت يرثي عثمان بن عفان(رضي الله عنهما):[2]

ضَحُّوا بِأَشْمَطَ عُنوانِ السُّجُودِ بِهِ يُقَطِّعُ اللَّيْلَ تَسْبِيحًا وقُرْآنَا

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، دار نوبليس، بيروت، ط1، 2006، مج18 مادة عنن ، ص 538.

[2] ابن منظور، لسان العرب، مج 19، مادة عنن، ص538.

ويمكن أنّ نجمع من مادة "عنن" لكلمة عنوان المعاني التالية: "الظهور، الاعتراض، التعريض، المعنى"[1] وتبقى هذه المادّة أكثر المعاني صلة بالعنوان كمصطلح.

ويهمنّا مما سبق التّأكيد على القيم الاصطلاحية الواردة في كلام ابن بري في عملية الاستدلال التي تمنح الشيء عن سواه اسم عنوان.

مادّة "عنا":

في هذه المادّة تبرز الدّلالات التالية:

ومعنى كلّ شيء حاله التي يعير إليها أمره، وروى "الأزهري عن أحمد بن يحي" قال: المعنى والتفسير والتأو يل واحد، وعنيت بالقول هذا: أردت، ومعنى كلّ كلام ومعنيّته: مَقْصِدُهُ، والاسم العناء. يقال: عرفت ذلك في معنى كلامه، ومعناة كلامه وفي معيني كلامه، وعنوان الكتاب مشتق فيما ذكروا من المعنى عنونتُ وعنَنْتُ، قال الأخفش:عَنَوْتُ الكتاب واعنُّهُ، وانشد يونس[2] :

فَطِنِ الكِتَابَ إِذَا أَرَدْتَ جَوَابَهُ واعْنُ الكِتَابَ لِكَيْ يُسَرَّ وتُكْتَمَا

قال "ابن سيدة": العنوان والعِنوانُ سِمَةُ الكتاب، وعَنْوَنتهُ عنونةً وعنونا وعنّاه، وعَنْوَنْتُ الكتاب وعلونته، قال أيضا: وفي جبهته عنوان من كثرة السجود أي أثره، حكاه الحياني وأنشد[3]:

وأَشْمَطَ عُنْوانٌ بِهِ مِنْ سُجُودِهِ كَرُكْبَةِ عَنْزٍ من عُنُوزِ بَنِي نَصْرِ

تجمع إذا كلمة عنوان من مادة "عنا" الدّلالات التالية: معنى القصد والسّمة والأثر، بما لا يخرج عما وردت لها في مادّة "عنن".

---

[1] محمد فكري الجزّار، العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص16.

[2] ابن منظور، لسان العرب، مج 19، مادة عنن، ص 392.

[3] المصدر نفسه،ص393.

ولا يختلف الأمر في القاموس المحيط مما سبق عنه في لسان العرب إلاّ حين ألحق صاحب القاموس فعل العنونة بمادة "عنن"، أمّا مصدره فوضعه تحت مادة عنا، وأمّا فيما عدا هذا فثمة تطابق كامل بين الاثنين[1].

ويحسب"محمد فكري الجزار أنّ الكلمة بكامل تقليباتها الصّرفية لا يجب أنّ توجد تحت مادّتين مختلفتين، خاصة إذا ما كانت الدّلالة المعجمية هنا هي نفسها هناك[2].

ولوعدنا لمعنى الأثر فيه، فلأنّ العنوان أثر في مقدمة الكتاب يشبه أثر السجود في مقدمة الرأس ومنه قوله تعالى:"**سِيمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِمْ مِنْ أَثَرِ السُّجُودِ**"[3]، فيكون بذلك أثر السجود في الوجه علامة لمن كثرت صلاته في الليل[4].

مادة "علن":

وتُظهر مادة "علن" المعاني التالية:

"وعلوان الكتاب: يجوز أنّ يكون فعله، فعَلونت من العلانية، يقال: عَلْوَنْتُ الكتاب إذا عنونتهُ، وعلوان الكتاب عنوانه"[5].

إنّ التّمعن في البيانات المعجمية السابقة يتبين أنّ هناك جذر دلالي واحد تنتمي اليه لفظتي العنوان والعلوان، وذلك في أنساق تنتظم فيها الدّلالات الأساسية على النّحو التّالي[6]:

---

[1] الفيروزابادي،القاموس المحيط، ناشرون، مؤسسة الرسالة،تح: مؤسسة الرسالة للدراسات وتحقيق التراث، ط3، 2012، باب النون، فصل العين، ص 1217.

[2] ينظر:محمد فكري الجزار، العنوان وسميوطيقا، الاتصال، ص17.

[3] سورة الفتح، الآية 29.

[4] ابن كثير، تفسير ابن كثير، دار الحديث القاهرة، مصر، الكويت، الجزائر، ط1، ص94.

[5] ابن منظور، لسان العرب، مج 19، مادة علن،ص 396.

[6] خالد حسين حسين، في نظرية العنوان، ص58.

- الظهور، العلانية :مادة عنّ، علّن.
- الإرادة، القصد، المعنى: مادة عنّ، عنا.
- الأثر، السمة: مادة عنّ، عنا.

وسوف نفصل في المعاني السابقة.

عند الوقوف عند معنى الظهور والعلانية ونربط بينهما، نلاحظ أنّ الجذرين اللّغويين "عنّ" و"علّن" ينكبان في دلالة الانبثاق، انبثاق الشيء ظهوره والإعلان عن كينونته[1]:

عنّ الشيء ظهر أمامك، وعن واعتنّ: اعترض وظهر[2].

أمّا في كتاب "مواد البناء" فنجد المعنى التالي: يقال عنوان، علوان والجمع: علاوين، فالعنوان من عنّ يعنّ إذا بدا، والعلوان من العلانية لأنّه خط ظاهر على الكتاب[3].

فالعنوان: ظهور واعتراض وإعلان وسبق، وهذه الدّلالات تجعل العنوان قابلا للرؤية عبر منحه سمة مكانية أو فضائية، وبذلك يغدو متمايزا أو مختلفا عما حوله، وهو بهذا التموقع يؤسس لسميوطيقا المرئي، أي يهب الفراغ معنى، وهذا يعني أنّ النّص يكون تحت طائلة العدم أنّ لم يعنون، فبالعنوان يتمفصل النّص عن فضاء مجهول ليتواصل مع العالم، ذلك أنّ العنوان حيز لظهور النّص وانكشافه وانفتاحه[4].

---

[1] خالد حسين حسين، في نظرية العنوان، ص58.

[2] ابن منظور، لسان العرب، مج 19، مادةعنا، ص392.

[3] علي بن خلف الكاتب، مواد البيان، تح: حسين عبد اللطيف، طرابلس، منشورات جامع الفاتح، د.ط، 1982، ص 496.

[4] ينظر: خالد حسين حسين، في نظرية العنوان، ص59.

نجد أنّ هذا المعنى يحدد حقل اشتغال المتلقي عليه بتحديد حقل اشتغال المرسل، وهو علاقة بين خارج لغوي وداخل لغوي، هذا ما ينم عن عدم قابليته للتصورات البنيوية المجردّة والمنغلقة مادام أنّه يحقق إنتاجيته الدلالية[1].

أمّا عند معنى الإرادة، القصد، المعنى: فتشترك مادّة"عنن" و"عنا" في النواة الدّلالية التّالية: "المعنى" بوصفها نوية من النّويات الدّلالية للعنوان، في حين تنفرد مادة عنا بالثلاثية الدلالية:"الإرادة، القصد، المعنى"، وهذا إنّما يكشف عن التماسك الذي تنتظم به هذه الدلالات[2].

وباعتبار العنوان قصدا للمرسلة، فإنّه يؤسس لعلاقة العنوان بخارجه، سواء كان هذا الخارج واقعا اجتماعيا عاما أو سيكولوجيا، ويؤسس أيضا لعلاقة العنوان ليس بالعمل فحسب بل بمقاصد المرسل من عمله أيضا، وهي مقاصد تتضمن صورة افتراضية للمستقبل، على ضوئها يتشكل العنوان لا كلغة ولكن كخطاب بوصفه فعلا لغويا اجتماعيا [3]« Socio-linguistics ».

فإذا كان العنوان علامة من العلامات الكتابية فإنها "تنسق السياق الحواري بين المرسل والمرسل إليه الذي كان يضمن تطابق القصد الذاتي المتكلم ومعنى الخطاب، بحيث يصير ما يعنيه المتكلم وما يعنيه الخطاب أمرا واحدا"[4]. كما أنّ السياق الشفاهي يوحد الحدثين: المؤلّف بوصفه منتجا للخطاب والخطاب بوصفه منتجا دالّا على المؤلف قصدا أو معنا، غير أنّ هذا الإتّحاد سرعان ما ينهار بفعل الكتابة، ما يعيد النظر في مفهوم التواصل communication ،لأنّ العلامة الكتابية لا تعترف بأبوّة المؤلف أي بمرسلها، لأنّها تمارس تأثيراتها المختلفة بعيدا عن المرسل وحضوره ومقاصده، فالحديث عن

---

[1] ينظر: محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال لأدبي، ص22.

[2] ينظر: خالد حسين حسن، مرجع سابقي نظرية العنوان، ص60.

[3] ينظر: محمد فكري الجزائر، العنوان وسيميوطيقا الاتصال لأدبي ، ص21.

[4] بول ريكو، نظرية التأويل (الخطاب وفائض المعنى)، تر: سعيد الغانمي، بيروت المركز الثقافي العربي، ط1، 2003، ص61.

قصد المرسل وتوقيف العلامة الكتابية على معنى محدد ضرب من الخيال، وبذلك يذوب مقصد المرسل في ثنايا الخطاب ويصبح جزء من مقصد الخطاب أو النّص[1].

من هنا يصير معنى المؤلف بعدا من أبعاد النّص بقدر ما يكون من المتعذر استحضار مؤلفه لاستجوابه، فقصد المؤلف ومعنى النّص يكفّان عن التطابق والتمازج في الخطاب المكتوب، وهذا الانفصال بين المعنى اللفظي للنص والمقصد الذهني للمؤلف يضفي على مفهوم التسطير دلالته الحاسمة، من هذا تفلت وظيفة النّص من الأفق المحدود الذي يعيشه مؤلفه ويصير ما يعنيه النّص الآن مهمًّا أكثر ممّا كان يعنيه المؤلف حين كتبه[2]، ذلك أنّ العلامة الكتابية تتحرر من سياقها المحدد بمؤلف وقارئ مقصودين، وسرعان ما تتنكّر لبروتوكولاتها ومواثيقها، وتفتح آفاقا غير محددة التأويلات والمراوغات، وهذا الانفتاح لا يتحقق إلاّ لأنّها—العلامة– تتمتع بآليات التناص Intertextualité والاختلاف Différence، التكرار Instabilité، والتّبعثر Dissémination 3.

وفي معنى الأثر والسّمة يمكن أنّ تكشف عن دلالتين: "العلامة والتأثير، أمّا العلامة فترسم أفقا للعلاقة بين العنوان والنص، فتخص العنوان والقارئ، والعنوان تبعا للعلاقة الأولى يعد علامة للنص أي سمّة له وأمارة عليه ودليلا إليه، وهذا يعني أنّ إنجاز النّص لأنطولوجيته واختلافه لا تتحقق إلاّ بالعنونة من حيث هي عملية إنتاج لاسم النص، فالعنوان للنص بمنزلة الاسم للكائن لأنّه يسمي ويصف ما قد كتب، ومن هنا كان المكتوب يرفض المجهولية وينزاح عنها بالتسمية، كما لو أنّ إنتاج النّص لا يكون إلاّ بقصد التسمية"[4]التي سوف تلازمه وتصفه، مادام هذا النّص لن يفقد حضوره على مرّ الزّمان.

---

[1] ينظر،خالد حسين حسين، في نظرية العنوان، ص62.

[2] ينظر، بول ريكو، نظرية التأو يل، ص62.

[3] ينظر، خالد حسين حسين، في نظرية العنوان، ص63.

[4] المرجع نفسه، ص65.

أمّا تبعا للعلاقة الثانية (عنوان، أثر)أو تأثير، فيقع فعله هنا على المتلقّي من حيث أدائه لجملة من الوظائف التي تأسر القارئ في لذة قراءة النص، وهنا تكمن أسرار البنية الأدبية لخطاب العنوان[1].

*من هنا نجد أنّ الدّلالات الحافلة للعنوان في تأدية مهامه تنطوي على الإرادة والقصد والمعنى والأثر والسّمة والتّسمية، والتي تندرج ضمن العلامة أو الأيقونة الكتابية التي بدورها تؤسس لخطاب متعدد التأويلات ضمن المرسلة القائمة فيه غير مقتصر على زمان معين، وبالتالي سوف تتحقق كينونته طالما ظلّت وبقيت تلك الرسالة(العنوان) .

2 العنوان اصطلاحا:

ترجع أصول لفظة العنوان في الطرح الغربي إلى الكلمة اللاتينية Tutulus والعنوان في اللغة الفرنسية هو titre، وفي اللغة الانجليزية title، وفي اللغة الإيطالية titro، وفي اللغة الاسبانية titolo، وكلّ هذه التسميات ذات معنى واحد والتي ترجع أصولها إلى كلمة "تيتولوس" titulus المأخوذة من اللغة اللاتينية، إذ جاءت بمعنى اللافتة المعلقة على الدّكان، أو الملصقة التي توضع على قارورة ما لتبين محتواها، أو المعلقة التي هي في عنق العبد المعد للبيع إشارة له[2]... وعلى الرغم من اختلاف اللّسان إلاّ أنّها جميعها تلتقي في الدّلالة نفسها، إذ لا تخرج عن سياق ما يتقدم الشيء أو يعلوه[3]، أو هو كلّ ما يسعى إلى تعيين ما هو مكتوب. « mot expression, phrase, etc… servant à désigner un écrit »

نجد أنّ تاريخ العنونة مرتبط بتاريخ الكتابة، مثله مثل الانتقال من فضاء الصوت إلى فضاء الحرف، أو من الشفهي إلى الكتابي، لأن الصّوت يتلاشى ويختفي في الهواء، أمّا الحرف فيفرض نفسه

[1] ينظر: المرجع نفسه، ص66.

[2] Nouveau larousse encyclopédique, Koudratiev-system- V2 , Paris France, p..1546.

[3] برقية نادية، العنونة الروائية المترجمة، رسالة ماجستير في الترجمة، جامعة وهران، 2005، ص 11.

ويضمن بقاءه عبر الأزمان، من هنا جاءت الكتابة كوسيلة تسمو على كلّ ما هو شفهي في سياق لغوي[1].

وقد واكبت استراتيجية العنونة هذا التحول الحاصل عبر تاريخها، حيث كانت النصوص القديمة تفتقر إلى العنونة، إلى أنّ جاء النّص القرآني الذي فصل في هذه القضية، وقد ذهب المؤرخون إلى القول بأنّ العنونة تطورت تدريجيا مميز بثلاثة مراحل، أوّلها العنونة الشفهية التي انتشرت بشكل ملحوظ في حقبة ما قبل التدوين، فكانت النّصوص تعرف بالتّداول دون عنوان، تليها العنونة الكتابية التي انتشرت بعد مرحلة التدوين وارتبطت بالقرآن الكريم خاصة من خلال سوره، ومرحلة ثالثة وأخيرة تمثلها العنونة الطّباعية التي تتصف بها جل المؤلفات المكتوبة، حيث ظهرت على أغلفة الكتب بجميع أنواعها وبين فصولها، فالعنوان بمثابة الواجهة التي يتطلع إليها المتلقي[2].

بعد التّعرف على الدّلالات الحافة للعنوان كالقصد والإرادة كما سبق وأنّ أشرنا، نؤكّد أنّ كلّ عملية اتصال تنبني على قصد تحمله الرسالة بين ثناياها سيتمثل في التبليغ والإبلاغ، لكن الأمر في الواقع أكثر تعقيدا بالنسبة للعنوان الذي لا يصرّح مباشرة بمحتوى الرسالة، وإنّما يشير إليها إشارة خاطفة، والأكثر من ذلك فإنّه في بعض الحالات يحيل إلى عكسها تماما، إذ نجد العديد من العناوين تتصدر روايات تتناول موضوع بعيد كلّ البعد عما يشير إليه العنوان.

أما فيما يخص مصطلح خطاب، يعد العنوان خطابا للنص[3]، فهو يتوجّه إلى القارئ من أجل التّحاور مع أفكاره والتأثير فيه واستمالته، ويقتضي الأمر الإشارة إلى الفارق الموجود بينه وبين اللغة باعتبارها موضوع اللسانيات بجميع مستوياتها، أمّا الخطاب فهو الكلام والرسالة يشترط فيه توفر كلّ من الباثّ والرسالة والمستقبل، وذلك من خلال الأخذ بعين الاعتبار آليات اشتغاله لحظة التواصل،

---

[1] ينظر: المرجع نفسه، ص11.

[2] ينظر: خالد حسين حسين، في نظرية العنوان، ص181.

[3] Voir : Carlos Bregman, le titre comme unité shetorique de narration. Université de Québec, Mai 1993- p63.

كما عرّفه "جورج مونان" une unité discursive restreinte [1]، أي أنّ الملفوظ وحدة خطابية محدودة أو ألفاظه محدودة، بل قد يأتي حرفان في بعض الأحيان، ما يزيده غموضا، وهو ما ينطبق عليه لأنّه وضعية لسانية جد محدودة، أو ما يعرف بالنص المضغوط (micro-texte).

إذن يتم تلخيص العنوان وتكثيفه في ضوء المضمون ولا يتعدى حدود الجملة إلاّ نادرا، ومنه يصبح بنية نصية على الرّغم من هذه المحدودية في التركيب، إلاّ أنّه جدير بإقامة علاقة اتصال وتواصل بين الباثّ والمستقبل على أرضية المتن، أي بين صاحب النّص والقارئ.

II. أهمية العنوان:

يعتبر تحليل العنوان ذا أهمية بالغة لما له من وظائف دلالية وجمالية وشكلية ذات علامات لغوية، ما يعطيه دورا علاماتيا مهمّا، ودلاليّا أساسيّا بالنسبة للعمل الذي يتصدّره، كما أنّه يشكّل صعوبة من حيث التّعريف، ولأهميته والإشكاليات والقضايا التي يثيرها، خُصص له علم جديد، له أصوله ونظرياته ومناهجه، وحقل نقدي جديد يتّصل اتّصالا وثيقا بعلوم النّص وهو علم العنوانTitrologie .

وممن اختصوا بهذا المجال نذكر:"كلود دوشيهClaud Ducheh" و"ليوهوك Leo hoek" و"شارل غريفل CH Grivel" و"روجر روفر Reger Rofer" و"جرار جينيت G Genette" الذي خصّه بفصل في كتابه "عتبات" Seuils، وتناوله من حيث هو نوع من أنواع التّعالي النصّي باعتباره أحد عناصر النّص الموازي، ويظل "ليوهوك" هو المؤسّس الفعلي لعلم العنونة، فقد قام بدراسة العنونة من منظور مفتوح مستندا إلى العمق المنهجي والإطّلاع على اللّسانيات ونتائج السّيميوطيقا وتاريخ الكتاب والكتابة، حيث رصد العنونة رصدا سيموطيقيا من خلال التركيز على بناها ودلالتها ووظائفها[2]، لأنه في رأيه اللّجوء إلى العنونة غاية للتعريف في الرّواية ومشاركة في إحداث تفاعل اجتماعي.

---

[1] Voir : George Mounin , dictionnaire de la linguistique.ed. cadriage PUF. Presse unité de France.Paris 1974,p75.

[2] ينظر: جميل حمدأو ي، صورة العنوان في الرّواية العربية، http://www.arabrenewal/info/html

قدّم "ليوهوك" مداخلة خاصة بالرواية الجديدة ركّز فيها على صيغ العنونة التي تميزت بها ومنها فيما يخص البنية الصرفية والنحوية، حيث لم تعد تستمعل الجمل الاسمية فقط بل حتى الجمل الفعلية وأشباه الجمل وتصريف الفعل إلى ماض ومستقبل وأمر، وقلّ استعمال الأعلام والنعوت في تشكيل العنوان، وأيضا البنى الأسلوبية، فقد حل محل العنوان التقريري المباشر عنوان حداثي متعدد الصيغ البلاغية والأسلوبية[1] .

ونجد أنّ جان ريكاردو—Jean Recardou– تعامل مع العنوان من منطلقين: الأوّل هو العمل التّنظري، والثاني العمل التّطبيقي أو الإبداعي، فعرض في مقالاته النّقدية مشاكل مستجدة للرواية

«" Nouveaux problème du roman" بعض أسبابه في الكتابة، خاصة ما تعلّق بالعنوان وبالتّحديد عنوان روايته *prise de Constantinople *، فمن وجهة نظره يعدّ العنوان أداة كتابية مناسبة لزعزعة أسس النّص الكلاسيكي، وذلك بخلق حالة من الشّقاق والفرقة ما بين النّص والنص وقرينه العنوان الذي يدعوه تارة بـ Surtexte وتارة بـ l'onomatexte أي (النّص – التسمية)»[2].

بهذا أصبح الاشتغال على العنوان ينطوي ضمن برنامج تحديثي للكتابة، إذ كان الانشغال في المرحلة الأولى بالجانب السّردي وتحليل منطق سياقه الأفقي المعتاد، والمرحلة الثّانية اهتمّت ببنية العنوان، وصولا إلى المرحلة الثّالثة، والتي اهتمت بجانب الإخراج والمطبوع وإعادة النّظر في شكله الخارجي ومواصفاته الطّباعية.

ومن حيث أنّ العنوان تسمية للعمل وتعريف به، يصبح علامة سيميائية تمارس التدليل وتقع عند الحد الفاصل بين العمل والعالم لتصبح نقطة تقاطع إستراتيجية التي يعبر منها النّص إلى العالم، ويلج العالم فيها إلى النّص لتنفي الحدود الفاصلة بينهما ويحتاج كلّ منهما إلى الآخر، وعلاقة العنوان

[1] ينظر: ابن عبد الله الاخضر، وفي البدء كان العنوان، وكان فهل غدا سيكون؟،مداخلة خاصة في مؤتمر النقد الأدبي، جامعة اليرموك الأردن، ص9.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص9.

بالعمل هي بالأساس علاقة جدلية، إذ بدون العنوان يكون النّص وحده عاجزا عن تكوين محيطه الدّلالي، وبدون العنوان يكون النّص عرضة للذوبان بالاستمرار في نصوص أخرى[1].

إذن يعد العنوان أكثر من هام باعتباره وسما للعمل وعلامة عليه وله، "كما أنه ينسب إلى القصدية التي مصدرها مرجعية سواء فكرية أو فنية أو سياسية أو مذهبية أو إيديولوجية، والعنوان قبل أي شيء خطاب للنص" [2]، وهو أيضا بمثابة "نص بصدد نص" حسب غريفل[3].

بدون شك أنّ النّص يختفي دون العنوا،ن وأنّه لا وجود للعنوان دون النّص، فمن دون النّص يعجز العنوان عن بناء دلالته، ومن دون هذا الأخير يختفي النّص ويتلاشى ويصبح في طيّ النّسيان، فهو يؤسس لعلاقة تكاملية قائمة بينهما من جهة، وبين النّص والثقافة التي ينحدر منها من جهة أخرى، كما يؤكد "كلود دوشيه" هذا الموقف بقوله "إن العنوان هو نقطة اتصال بين العمل الأدبي والخطاب الاجتماعي" le titre serait la charnière de l'œuvre et du discours social"[4] على اعتبار أنّ العمل الأدبي –خاصة الرواية– يستمد مواضيعه من الأحداث الاجتماعية ويبلورها فنيّا لتصبح لغتها لغة أدبية تحوي كل المقوّمات الجمالية الممكنة.

يمارس العنوان دوره الإغرائي على المتلقّي للدّخول في تجربة تلقّي العمل، أو تكتسيه حالة منع ونفور، فيعدّه الباحثون جزءا من إستراتيجية العمل، لما له من علاقات اتصال وانفصال، وكونه علامة لها مقوماتها الذّاتية مثله مثل غيره من العلامات المنتجة للمسار الدّلالي الذي نكوّنه نحن

---

[1] نعيمة فرطاس وسيمائية العنوان عند طاهر وطار –مجلة أفق الإلكترونية

http // www.ofouq.com/today/modules php.name,news and file,article and sid.2811

[2] Carlos Bergeron,le titre comme unité rhétorique de la narration, université du Québec,mai 1993 ,p65

[3] Charle grivel,production de l'intérét romanesque,ed mouton,france,1973,p173.

[4] Article de Maribel penalver vicea,"le titre est un désignateur rigide", et texto como enrucijada,vol2,universidad de alicante,2003,p252. عن: خالد حسين حسين،في نظرية العنوان، ص 183

ونؤول به العمل والعنوان معا [1]، يعدّ العنوان أيضا مرجعا يحيل على مجموعة من الدّلائل معلنا عن طبيعة العمل، ومن ثمّة عن نوع القراءة التي تناسب هذا العمل.

ويطرح العنوان عدّة إشكاليات على مستوى الاشتغال لصعوبة ضبط وظائفه وطبيعته، فيعدّ نصّا مضغوطا *micro-texte* إذا ما اعتبرنا أنّ الجملة يمكن أن تكون نصّا، فيكون النّص برمّته مكوّنا للجملة[2]، فتصبح جملة العنوان بنية نصيّة *strecture textuelle*، ويعتبر أيضا نصّا قصيرا قائما لوحده ذا نمط خطابي خاص به، يتعالق مع سواه من العناوين[3]، وبوصف العنوان أنه المدخل الأساسي للولوج إلى العمل، يقول فيه "جان كوهن":"يقوم العنوان في الخطاب بوظيفة المسند إليه والموضوع العام، وتكون كلّ الأفكار الواردة في الخطاب مسندات له، إنّه الكلّ الذي يكوّن هذه الأفكار وأجزاءه"[4].

يتّضح لنا أنّ العنوان هو المحور العام الذي يسند إليه كل ما في النّص عن طريق مقاربة العمل بالعنوان، ويذهب"ريفاتير" على أنّ العنوان كعلامة سيعمل على محورين:"تشتغل العناوين على علامات مزدوجة، حيث إنّها في هذه الحالة تحتوي القصيدة وتتوّجها، وفي نفس الوقت تحيل إلى نص آخر ...وبإحالته على نص آخر يوجه العنوان المزدوج انتباهنا نحو الموقع الذي تفسّر فيه دلالية النّص الذي يحتويه"[5]، من هنا يأتي دور نظرية القراءة في تفعيل مكتسبات القارئ وإسقاطها على ما يقرأ في العمل بربطه بعنوانه.

تساهم العناوين في عمليّة التّواصل الثّقافي والحضاري بفعل المثاقفة، فتعتبر اللّغة وسيلة تدخل كإبدال "وهي بمثابة الأنظمة الدّلالية السيميائية، إذ تحمل قيم أخلاقية واجتماعية وإيديولوجية،

---

[1] ينظر بسام قطوس، سيمائيات العنوان، مطبوعات المكتبة الوطنية ،عمان الأردن ،ط2 ص 58.

[2] بوعتوخيرة، جمالية العنوان في السينما الجزائرية بالمهجر، رسالة ماجستير، جامعة وهران 2009، ص 77.

[3] ينظر، ابن الاخضر عبد الله، في البدئ كان العنوان ،ص 10.

[4] جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر:أحمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب ط1، 1986، ص 161.

[5] جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص 162.

فالعناوين عبارة عن رسائل وعلامات دالّة مشبّعة برؤية العالم ويغلب عليها الطّابع الإيحائي"[1] لقصر تركيبها وتكثيفها دلاليا.

فالعنوان يكون تارة جزءا من جزئيات النّص ملتصقا به التصاقا وثيقا، وتارة أخرى ينفصل عنه ليحيل إلى دلالة أخرى بعيدة عن مكونات النّص المنوط به، إذ قد يحيل إلى مرجعيات ونصوص سابقة تتمظهر أمامنا بفعل المتاناصّات المختلفة التي تنسلّ منه، "فالعنوان الذي بدا مدمجا فمنفصلا عن النّص يكون دائما ذا بعد دلالي ملازم له، أضحى عنصرا متصلا منفصلا مع نصّه، وبالتّالي أصبح غير محصور الوظيفة في الدرجة الصفر، أي المهمة التدليلية المباشرة السّطحية، بل نحسبه بات يجمع بين الإيحائية والشّاعرية والقدرة الفائقة على ممارسة الإيهام والتضليل بأساليب شتى، ومن ثم صاحب إيهام مؤكّد في تشكيل أفق انتظار للقارئ"[2]الذي إما يؤكده في نهاية المطاف أو يخيّبه.

نجد أن التّشكيل في العنوان غدا شكلا من الحوارية التّناصّية، كما قلنا سابقا والتي بالإمكان أنّ نطلق عليها التّناصية العنوانية–intertextualité titrique والتي تسعى إلى تشكيل العنوان على نحو يعالق معه النص، لا نصّه تحديدا وإنما عناوين أخرى[3]. وليس بالضرورة أنّ تكون عناوين أدبية محضة، بل على العكس من ذلك.

III. عنونة الحداثة :

إن معظم الأدباء المستحدثين استفادوا من دراستهم للآداب الأجنبية في تطوير النّص الأدبي العربي الحديث بشكليه العنوان والمتن، وارتقوا إلى مستوى النّصوص العالمية، وما يجدر ذكره هو أين موقع العنوان من جغرافية الحداثة باستعمال لغة هي أساس أي عمل أدبي؟.

---

[1] شلواي عمار،مسرحية أهل الكهف،مقاربة سيمائية، الملتقى الثالث"السيمياء والنص الأدبي"،جامعة بسكرة،2005،ص360.

[2] ابن الاخضر عبد الله، في البدء كان العنوان، ص 13.

[3] ينظر: المرجع نفسه ،ص 14.

ولأن العنوان نظام تواصلي وإبداع لغوي يتطلب قدرة من مؤلفه وكفاءة فنيّة تجعله يتميّز عن بقية الأجناس الأدبية الأخرى، بها يتمكّن القارئ من استكشاف ملامح المتن ورؤيته من خلال الدّلالة الظاهرة المحفّزة .

إذن كيف تعامل العنوان مع الفعل الحداثي ؟ أو كيف تعاملت الحادثة مع العنوان؟[1]

بقراءة المشهد الروائي في النصف الثاني للقرن العشرين، نجده يوحي بتجاوز تيارات وأساليب أدبية في النّوع نفسه، وفي أنواع مختلفة، لكنّها من جهة أخرى توحي إلى خفوت اتّجاه ما ونهوض آخر بفعل عوامل مختلفة، هذا ما يُرى للعنونة الرومانسية والواقعية بانبثاق حساسية جديدة، فقد تحوّلت الكتابة الرّوائية من تصوير البنية السّطحية للواقع، إلى التّركيز على البنية العميقة التي تكشف عن تعقده وديناميتة، ما أدّى إلى استبدال الأدوات الرّوائية على مستوى اللّغة والتّقنيات الرّوائية، واستعمال التّجريب على صعيد الأشكال الرّوائية، وقد تجلى هذا التحول في الكتابة الروائية نصا وعنونة في المنجز الروائي بإمضاءات "عبد الرحمن منيف، جبرا إبراهيم جبرا، حيدر حيدر، إدوارد الخرّاط، صنع الله إبراهيم، إبراهيم الكوني، محمد برادة، واسيني الأعرج وغيرهم ..."[2].

ونجد أنّ العنوان في الخطاب الرّوائي الحديث بات يشكّل إستراتيجية خاصة، لها خصوصيات ومكوّنات تدخل في إطار التّجريب انطلاقا من استفادتها من الرّكام الكلاسيكي من جهة، ثمّ الوعي بأهميّة العنوان وتغيّراته من جهة ثانية[3]، وتستند هذه الإستراتيجية إلى آليات التّكثيف الدّلالي والإثارة والمفارقة والتّناص، ثم البعد البصري لمرحلة العنونة، وهي آليات تحضر متفرّدة ومتجمّعة في العنونة الحداثية التي تفجّر بتحليلاتها أسئلة لدى القارئ، وتترك الإجابة للنّص ذاته.

---

[1] ينظر، عبد الرحمن بن يطو، سميائية العنوان،، رسالة ماجستير، جامعة وهران، 2001، ص 28 .

[2] خالد حسين ،حسن "في نظرية العنوان، ص 371.

[3] ينظر:شعيب حليفي، النّص الموازي للرواية ،(استراتيجية العنوان) مجلة الكرمل، ع 46 ،ط 1992 ،ص 88 .

إلى جانب ذلك فقد برز منذ أعقاب سبعينات القرن العشرين منعطف روائي جديد يعمّق من المنجز الحداثي فيما يخص ظاهرة العنونة، ليدفع بها إلى أقصى مراتب الغموض والإثارة على مستويات البنية والدّلالة والمجاز، ويتجلّى هذا المنعطف عنونة ونصّا على نحو واضح لدى« "إدوارد الخراط" في: "اختراقات الهوى والتهلكة: نزوات روائية 1993"، "اسكندريني مدينتي القدسيّة الحوشية: كولاج روائي 1994، مخلوقات الأشواق الطائرة 1990"، ولدى "سليم بركات" حيث يتأجّج العنوان بقدر هائل من الغموض ويكسّر أفق إنتظار القارئ الذي يتفاجئ بعناوين مثل: "فقهاء الظّلام 1985، أرواح هندسية 1987"» [1] وغيرها من العناوين.

إن هذه الطّائفة من العناوين الحداثية وما بعد الحداثية تؤسس لخطاب نوعي بات يحتاز على أعراف وتقاليد تفرض على الخطاب النّقدي استراتيجية خاصّة في قراءة هذا الخطاب، هذا لأن ما لحق النّص العربي من تغيير وإعادة تنظير مسّ العنوان في بنيته اللّغوية والدّلالية، وصارت وظيفته ليست تواصلية فحسب بل جمالية أيضا، لما تثيره من مباغتة ودهشة تشدّ إليها نفس المتلقّي الفاعل، ومن بين بعض مظاهره العنونة الحديثة نمثلها في أربعة عناصر هي :الزمن، الصورة، الإيقاع، الرؤية [2].

أ– الزمن :إن النّص العنواني الدّلالي مجبول على تكسير الزّمن الموضوعي والانفلات بذاته من قبضة الزمن المؤطّر له، وبذلك يتسنّى له حجز فضاء خاص يضمن له البقاء والدّوام، وهو ما نلمسه في العناوين التي لها ظاهر يوحي بالهدوء والسّكينة وباطن متأجج بالحركة والتمرّد بما يعرف بمثنوية الشّكل والمضمون إلى حدّ ما، فكل عناوين "جبران خليل جبران "تكاد تكون موسومة بالحركة والانفعال، نذكر منها:

–"الأرواح المتمردة": فعن الكلمة الأولى يتولّد عنها من دلالة صيغة جمع التّكسير، أي ما يحدث من تغيير في أحوال الكلمة المفردة، والكلمة الثانية تحمل معنى الفعل وحركة ناتجة عن مقاومة

[1] خالد حسين حسين، في نظرية العنوان، ،ص 73.

[2] ينظر، أدونيس ،الثابت والمتحول ،صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، ط 1983، ص 159.

من جهة، وعن نزعة حب الامتلاك والتّسلط على الآخر من جهة أخرى، ونفس الملاحظة يمكن أنّ ننقلها عن العنوان الدّلالي "للأجنحة المتكسرة".

ومثل هذه العنونة نرى أنها تقاوم التّأطير الزّمني وتتوثّب في انفعال بسبب ثقلها الدّلالي الذي على عاتقها، فعدم انقياد هذا المؤشّر وإذلاله زمنيّا هو في حدّ ذاته ظاهرة حداثية تبنّاها الحداثيون العرب في أعمالهم الأدبية، وقد نخلص إلى أنّ "جبران" له فضل السبق في وضع اللمسات الأولى للحداثة العربية، وهذا بشهادة "أدونيس" نفسه حيث يشير في كتابه "صدمة الحداثة"[1] إلى ذلك، وحذت حذوه "خالدة سعيد" في قولها:"جاء جبران كريح تهب معاكسة للتّيار النهضوي، ذلك التيار الذي كان إلتفاتا نحو نقطة مضيئة من الماضي التفات قبول فتقديس فتقليد"[2].وعليه نجد أنّ هؤلاء وغيرهم يعترفون لجبران بأنه حداثي قبل الحداثة.

ب–الصورة: قال أحد النقاد المحدثين":...الصورة الشعرية هي جوهر التّعبير الفنّي"[3]، أي الحالة الدّاخلية التي تترجمها العبارة الخارجية الجاهزة، ونقصد بذلك الإحساس والمشاعر والعواطف الكامنة في ذات المبدع، فتأتي في كلمات مفتعلة مشحونة في عناصر دقيقة متآلفة فيما بينها تؤهّلها لإثارة أكثر من معنى واقتحام وعي الآخر.

ونعود هنا لمفهوم "محمد لطفي اليوسفي":"والصورة هي الشّكل الذي يستجيب للرّؤى، ذلك أنّ العبارة الخبرية تقف قاصرة ولا تحيط بالرّؤية، فيقوم الشّاعر بتفجير العبارة من الدّاخل، فتأتي الصّورة بمثابة الصّدى المباشر لهذا الانفجار، انفجار اللّفظ العاجز عن استيعاب التّجربة المتفرّدة التي تصدم ذهن المتلقّي وتدفعه للبحث عن الرّابطة بين الألفاظ...وهي تعتمد على التّشبيه لكنّها تلغي جميع أطرافه، إذ بدون التّشبيه تصير لغوا، وقد يستعين الشّاعر بالصّورة التّقليدية للتّقليل من حدّة

---

[1] انظر:أدونيس، الثابت والمتحول، صدمة الحداثة، ص159.

[2] خالدة سعيد، حركية الإبداع، دار العودة، د ت، د ط، بيروت197.

[3] أحمد المعداوي، أزمة الحداثة في الشعر العربي، دار الآفاق الجديدة، الرباط 1993، ص 93-94

الغموض"[1]، والأمر نفسه فيما يتعلق بقدرة الرّوائي في تقويض سلطة الواقع النّصي وإعادة تشكيله مختزلا وفق رؤية جديدة .

ج–الإيقاع : وما يعنينا هنا الإيقاع الدّاخلي الذي يتولّد عن بنية النّص العنواني، وما يحدثه من أثر في نفس القارئ الفاهم، وفي هذا الصّعيد تقول "يمنى العيد":"...وأرى أنّ الإيقاع الدّاخلي قائم في حركة مكوّناته، صحيح أنّ لكلّ نص مكوّناته الأساسيّة أي دعائمه أو ما تنهض به بنيته وهوجذر مشترك تلتقي فيه دلالات عدة في النّص ويخلق حقلها الذي فيه تنمو وفيه تتحرّك ...تسري هذه الدّلالات في النّص وتغور، وتدعونا لأن نجول ببصرنا بحثا عنها، هكذا حين نقرأ عبارة أو مقتطفا تصلنا الدّلالة ولا تصلنا، تصلنا لأنها حاضرة، ولا تصلنا لأن حضورها يسري، يغور ويغيب...وعلينا أنّ نراه في غيابه أو في إسرائه في الظلمة التي تغيّبه "[2] .

إلا أنّ الإيقاع المقصود هنا يختلف من النّثر إلى الشّعر، والذي أصبح يسمى فيما بعد بالشّعرية التي لم تقتصر على الشّعر فحسب، والتي تبعدنا عن موسيقى القافية الرّتيبة وعن الموازين الخليلية التقليدية[3]، فنجد هناك عناوين ذات شعرية إلى أقصاها وأخرى تخفت فيها، وهو الأسلوب الذي أطلق عليه فيما بعد بالنّثر الشّعري.

د–الرؤية : وهي عنصر لا يقل أهمية عن العناصر الثلاثة الأخرى ليكتمل مشهد الحداثة العنوانية، ولكن هل العناوين الحديثة نصوص محايدة بإمكاننا قراءتها قراءة مسالمة لا تغدر بنا؟ أم هي حبلى بالدّلالات لا يتسنى لنا معرفتها إلا باختراقها لمعرفة الرّسالة الحقيقيّة التي تختفي وراءها هذه العلامة؟ .

---

[1] محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، نبراس للنشر، تونس 1985، ص 29-30

[2] يمنى العيد، في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت 1983 ،ص 101 .

[3] ينظر: طنسي زكا، بين نعيمة وجبران، مكتبة المعارف، بيروت 1979 ،ص 68.

جوابا عن ذلك نقول: من خلال العنوان نستطيع أنّ نتوسم رؤية صاحب النّص، ونتوجّس ميله واتجاهه في الحياة في معظم الأحيان، ومثال ذلك نجد "محمد حسين هيكل" ورواية "زينب" عام 1914 في زي تنكّري تفاديا لاصطدامه مع المجتمع، وحرصا على واجهته الموروثة تحت عنوان "مناظر وأخلاق ريفية"، وبتوقيع مستعار "مصري فلاح"، ثم بعد أنّ تبوأ مكانته التي يطمع إليها، وتحصّن موقعيا وربّما لنضج المجتمع العربي في مصر وتطوّره، أعاد طبعها بعنوانها المتعارف عليه زينب وبتوقيعه الشخصي سنة 1929، في مجتمع محافظ كان يرى العلاقة بين الرجل والمرأة من الطّابوهات وضربا من الكفر.

ونفس الشيء حدث مع "طه حسين" في كتابه "في الشعر الجاهلي"، الذي يقول عنه "محمد بنّيس":" بهذا العنوان ظهر كتاب طه حسين أو ل مرة سنة 1926 عن مطبعة دار الكتاب المصرية، ثم غير الكتاب بعد سنة على إثر ضجة أثارها، فأصبح "في الأدب الجاهلي" الذي صدر للمرّة الأولى عن مطبعة الاعتماد بالقاهرة سنة 1927،ولم تصدر الطبعة ثانية إلا سنة 1958 عن دار المعارف بالقاهرة"[1].

نجد كذلك أنّ العنوان الروائي الحديث ضمن التّحولات البنيوية التي طالته، هو كذلك ضمن مجال الكتابة، ولعل الخصائص التي حدّدها "شارل غريفيل" بالنسبة للعنوان الرّوائي بخصوص القرن التّاسع عشر تنطبق إلى حدّ كبير على العنوان الصّحفي الذي عليه أنّ يكون مكوّنا للنّص ونوعيّا، واضحا ومثيرا يجلب انتباه المتلقّي، مع خصوصية انتقال هذا العنوان وتحديد درجة وضوحه والمناخ العام الذي يظهر فيه[2].

من هذا المنظور إنّ عنوان المحكي لا يسعى إلى أنّ يصير حقيقة ثابة، بل فتحا للباب أمام سؤال تتقاطع في رفده عدّة حقول معرفية تجاه العنوان الذي يشكّل تساؤلا ويخلق انتظار من نوع

[1] محمد بنيس، الشعر العربي المعاصر بنياته وابدالاته: الرومانسية العربية، دار توبقال،الدار البيضاء المغرب، ط 1990، ص 53.

[2] ينظر ،عبد الفتاح الحجمري ،عتبات النّص البنية والدلالة ،الدار البيضاء منشورات الربطة، ط 1996 ص 81.

خاص تشوبه الحيرة والتّردّد[1]، كذلك العنوان في الرّواية الحديثة فإنّه لا يكون بالضّرورة حرفيّا أو ينبغي عليه إعطاء حقيقة، فالمتخيل الذي أصبحت جذوره شيئا مشروعا في ذاكرة ما هو مكتوب وشفوي، بات يشكل مهيمنا ديناميا داخل النّص، سيطال العنوان الذي يقدّم الحقيقة من جانبيها، حقيقة النّص كونه محكي من جهة، وحقيقة الوصف المطابق للشّيء الموصوف من جهة أخرى [2].

بالتّالي إنّ نضوج العنوان واحتيازه على النّصية يوحي بتجاوزه للوظيفة الإحالية، إلى تنمية النّص والتّحرّك نحو الاستقلال النّصي بنية ونصّا وتناصّا ليحقق بذلك بعده الأدبي.

IV. العنونة والنّص الموازي:

نلاحظ في السنوات الأخيرة للأبحاث والدراسات السّردية اهتماما كبيرا بالمقدّمات، فهي **عتبات** عند جينيت، و**هوامش النّص** عند هنري ميتران، أو **العنوان** بصفة عامة عند شارل غريفل، أو ما يسمى اختصارا **بالنص الموازي**، إذ أثار هذا المصطلح(le paratexte) أو (La para-textualité) عندما استُعمل عند جينيت اضطرابا في الترجمة بين ساحة المغاربة والمشارقة، والسّبب في ذلك هو الاعتماد على الترجمة القاموسيّة الحرفيّة، أو اعتماد المعنى وروح السّياق الذي وُظّف في اللّغة الأصلية.

ولوعدنا إلى ترجمة "سعيد يقطين" نجده يترجمه ب:**المناصات** وهي في كتابه(القراءة والتّجربة):" التي تأتي على شكل هوامش نصيّة للنّص الأصل، يهدف إلى التوضيح أو التعليق وإثارة الإلتباس الوارد، وتبدولنا –يقول الباحث– هذه المناصصات خارجيّة ويمكن أنّ تكون داخلية"[3]، وفي كتابه "انفتاح النّص الروائي" يستعمل **المناص** بعد عملية الإدغام الصّرفية ويجمعها على صيغة **المناصّات**،

---

[1] ينظر، Leo hoek,la marque de titre,ed mouton,1973,p21نقلا عن: شعيب حليفي، هوية العلامات في العتبات وبناء التأو يل،ص 46 .

[2] ينظر:المرجع نفسه ،ص 22.

[3] سعيد يقطين، القراءة والتجربة ،دار الثقافة ،دار البيضاء، ط1 1985 ،ص 28.

فالمناص اسم فاعل من الفعل ناصّ مناصّة[1]، معلّلا اختياره بما يجد في هذا الفعل من دلالة على المشاركة والجوار، ثم يوظّف الكاتب المناص في كتبه اللاحقة ولاسيما في الرّواية والنّص السّردي[2].

وعند "محمد بنيس" نجد مصطلحا آخر هو النّص **الموازي**، ويقصد به "الطريقة التي بها يضع من نفسه كتابا ويقترح ذاته بهذه الصفة على قرائه وعموما على الجمهور"[3].

ولو نعود إلى هذا المصطلح نجد له أحد أهم هذه المقابلات التي صيغت له: (عتبات النص، نصوص مصاحبة، مكملات، نصوص موازية، مصاحبات النص، المحيط النصي، المناص...)[4]، وهي مسمّيات لحقل معرفي واحد أخذ يستقطب النّقاد والباحثين، وأهم من ارتبط به هذا المصطلح هو النّاقد الفرنسي جيرار جينيت، فهو الذي عرف وضبط مفهومه في كتاب seuils، وهو على حد قوله:"ما يحيط بالكتاب من سياج أوّلي وعتبات بصرية ولغوية"[5]، إذ يضم هذا المفهوم في داخله جملة من النّصوص هي"العنوان، العناوين الفرعية، العناوين الدّاخلية، المقدّمات الذّيول، الصّور وكلمات النّاشر، بالإضافة إلى الملاحظات التي يشير إليها الكاتب والتوجيهات الهامشية" [6]، فالّنص الموازي يعتبر بنية نصّية لغوية وأيقونية .

من هنا تبرز الوظفية التداولية التي تستقطب القارئ، والوظيفة الجمالية الشّكلية التي يمثّلها الغلاف الخارجي الذي يزيّن الكتاب من خلال اللّون وطريقة الكتابة، أو بعبارة أدقّ كل ما فيه من رموز وإيحاءات تشكل في مجموعها خطابا[7]، إذ يقصد جنيت بالخطاب كل ما يشكل الغلاف ويتوجه إلى القارئ بغية استمالته، وبهذا لا يمكن بأي حال من الأحوال أنّ نتنّكر أو نتجاهل فضل

---

[1] سعيد يقطين،انفتاح النّص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1989، ص102.

[2] سعيد يقطين،الرواية والنص السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1992،1، ص50.

[3] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وابدالاته التقليدية، ص77.

[4] عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص،دراسة في مقدمات النقد العربي القديم،افريقيا الشرق، المغرب،ط 2000،ص 21.

[5] G.Gennette : seuils Ed du seuils 1987, page 7.

[6] G.Genette :Palimpsestes, Ed seuils ,1982 p9.

[7] voir: i bid ,1982, p16.

النّص الموازي في تلقي العمل الأدبي، وفعاليته في تشييد الرّسالة ضمن فضاء الغلاف الذي قد يبعد عن القارئ الغموض أو يكون السّبب فيه.

فالنص الموازي يعتبر بنية نصّيّة لغوية وأيقونة ذات دلالات تتقدم النّص المتن وتتوسّطه وتعقبه، لتنتج خطابات واصفة له، تتميز بدلالات ووظائف وتراكيب وأشكال وأجناس مختلفة تدفع القارئ لاكتشافها ومعرفة أثارها، ومن أبرز هذه النّصوص الموازية: العنوان، وهو بحكم وظيفته الاستهلالية يختلف عن المتن وتحكمه بنيات ووظائف مغايرة أسلوبيّا وتركيبيّا، متفاعلا مع النّص دلاليّا وإيحائيّا، فيلوح بمعناه دون الإفصاح عنه، ويظلّ مرتبط به ارتباطا وثيقا على الرّغم من التّباعد الظّاهري الذي قد يبدو بينهما أحيانا [1].

وكون العنوان أوّل نص موازي يقابله القارئ، يلعب دورا رئيسا في أفق انتظاره، لينعقد أمامه عقد القراءة، فيعتبر جزء من المناص وهو ما يجعل من الكتاب كتابا ويقترح نفسه على هذا النحو للقرّاء، وبشكل عام للجمهور[2].

وبالتالي يسعنا القول أنّ العنوان ينتمي إلى النّص الموازي paratexte كموطن عام والنص المحيط péritexte كموطن خاص، هذا ما يجعلنا نبني علاقات متنوعة مع المكوّنات المشكّلة للنّص المحيط التي من شأنها أنّ تثري المكوّن الدّلالي للعنوان والنّص معا، فيستدرج بها وبغيرها القارئ لكي يقع في عشق النّص[3].

ثم أنّ العلاقة الأخرى التي نستشفها من خلال تحالف العنوان بالنص الموازي، نجد العنوان واسم المؤلف يجسّدان علاقة تعاضد لتمنح النّص مشروعية الكينونة والهويّة في العالم، إذ بهما يمتلك النّص درع الحماية لأية تزوير وسطو من الممكن أنّ تنهك ملكيّة النّص، بحيث يفيد اسم المؤلف في

---

[1] Voir: G.Genette, Palimpsestes,p19

[2] مصابيح العربي، النص الموازي، مقاربة تحليلية في قضايا العتبات النصية، المنجز الشعري والسردي أنموذجا، رسالة دكتراه جامعة سيدي بلعباس، 2013، ص 25.

[3] ينظر خالد حسين حسين، في نظرية العنوان ،ص 381.

تشخيص صيغة معينة لوجود الخطاب الذي لا يستهلك بالطرق السّريعة، بل على العكس، هو كلام لابدّأنّ نتلقّاه بطرق معيّنة، وفي ثقافتنا لابدّ له من احتلال مكانة معينة [1].

نلفي جرار جينيت أنه جعل من النّص الموازي منجما ثريّا من النّصوص والمؤشّرات النّصية، حيث جعله مطيّة للنّص وتابعا وخادما له، إذ يقول:"النّص الموازي نجده على الدوام خاضعا لنصّه، وهذه الوظيفة تحدّد أساسيّات مظاهره ووجوده...ويكون على نحو أساسي عنصرا تابعا إضافيا وخطابا مكرّسا لخدمة شيء آخر"[2]، هذا يعني أنّ النّص الموازي بقدر ما يخدم النّص الدّاخلي أو المتن بقدر ما يؤسس لنفسه بدئ تلك المغامرة في الكشف عن السّر الذي ينطوي عليه المتن، والذي يتقن (النص الموازي) إخفاءه بمتعة ولذة.

وفي هذا الصدد يحيلنا الباحث المغربي "جميل حمداوي" إلى الرّبط بين العنونة وفضاءاتها فيقول:"لا يمكن فهم العنونة إلا من خلال مجموعة من العتبات أو ما يسمى بالنّص الموازي أيضا لأنّها تتكامل وتتلاقح من أجل توفير دلالة حقيقة للنّص"[3]، وهذا ما يعزّز علاقة العنوان ببقيّة العتبات أو بقية النّص الموازي كونها أهم مكوّن له.

إضافة إلى ذلك نجد علاقة أخرى تتجسّد بين العنوان واللّوحة المرافقة التي تتحقق من خلال الحوار بين خطاب لغوي وخطاب تشكيلي (العنوان/اللّوحة الفنية)، واللّذان سوف يتعاضدان ليشكّلا في الأخير ذلك النّص الفوقي، غير أنه في نهاية قراءة المتن سوف ينعكس كلّ منه ومن العنوان داخل تلك اللّوحة المرافقة، إذ في كثير من الأحيان تكون الصّورة المرافقة أهم مشهد من مشاهد المتن حتى وإن لم تكن مطابقة له بما فيها من رسوم، إلا أنّ الرّمز الذي تحيل إليه يكون بؤرة تلك الأحداث التي

---

[1] ينظر:مشيل فوكو، ما معنى المؤلف ؟ ضمن كتاب القصة ،الرواية ،المؤلف (دراسة في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة) تر وتح: خيري دومة ،مرا سيد البحرأو ي، دار الشرقيات، القاهرة ط1 1997، ص172.

[2] G. Genette : Introduction to the paratext ,p 269.

[3] جميل حمداوي، السميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، مج 25 ،ع 3 الكويت 1997، ص 109.

في النّص، وأحيانا أخرى ترتبط بالعنوان أكثر كونه المعبّر الأوّل للنّص، وبالتالي تتجسّد الرّسالة ضمن هذا المخطط:

لوحة مرافقة ⟵ عنوان ⟵ نص (متن)

والذي في الأخير سوف تنعكس من خلال المفاهيم عبر :

النّص ⟵ العنوان ⟵ لوحة مرافقة

1- قراءة للّوحة المرافقة في رواية مدار البنفسج:

وإسقاطا لهذه القراءة على روايتنا مدار البنفسج، نجد اللّوحة المرافقة تتموقع أسفل الغلاف قبل دار النشر وبعد اسم المؤلف والتّجنيس الأدبي وعنوان الرّواية، وحدّدها الكاتب بثلاثة أزهار للبنفسج غير متفتحة تتجه كلّ إحداها إلى اتجاه معين وغير مكتملة السّاق الذي يربطها بالأرض، وهذا إنّ دلّ على شيء إنما يدلّ على التّيه والتّشتّت الذي صُبغ بهما بطل القصّة الفاقد لذاكرته وغير المتأكد ممّا فيها، إذ تتقاطع اللّوحة مع العنوان، كون أنّ المدار هو عبارة عن حركة منتظمة غير منتهية تبدأ من نقطة وتعود إليها دائما،وهي ما يدور عليه الشيئ[1] كالمتاهة التي لها بداية وليس لها نهاية، وعوّضت كلمة البنفسج تلك الأزهار غير المنفتحة، ومن خلال هذا وذاك تتجسّد العلاقة بينها لتفيض اللّوحة بتقاطعها مع العنوان في تيمة التّيه والتّشتّت واللّامعرفة أو المعرفة غير الكاملة، والتي سوف تكشف لنا حدود الفضاء الرّوائي المحصور داخلها.

وربما سيكون من الصّدفة أنّ نجد حوارا دلاليّا بين اللّوحة ودار النّشر التي تقوم عادة بوظيفة قانونية، غير أنّ الأمر تجاوز ذلك، فالدّار النّاشرة للرواية هي منشورات الاختلاف، وقلنا في الأوّل أنّ الأزهار التي في اللّوحة أزهار مختلفة التّموقع، وكلّ منها متوجه إلى وجهة مختلفة فيها، وهذا ما سيحيلنا إلى نقطة الالتقاء التي سوف تجتمع فيها حالة بطل الرّواية بهذه الزهور، إذ ستختلف حالته من مرحلة إلى أخرى وهذه الأزهار الثّلاثة دلّت على الحالات الثلاثة التي تمثّلها البطل في الرّواية.

---

[1] معجم نورالدين الوسيط، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص1011.

حيث في البداية يتدخّل الرّاوي الذي هو في نفس الوقت البطل الفاقد لذاكرته، يريد أنّ يبحث عن ذاته المفقودة في "الدّوار" الذي غادره ويبين ملامح أهله فيه، ثم يعود ويروي لنا قصته مع هذا "الدّوار" وأهله، ليتبين لنا في الأخير أنّه غير متأكد من أنّه هو ، وهو ما يبحث عنه، أي أنّه لم يتأكّد من عودة ذاكرته إليه، والتّحقق من هويّته، أو أنّه سيلتبس عليه الأمر في ذلك.

ولعلّ ما يربط لوحة الغلاف بالعنوان هو كلمة البنفسج وزهرة البنفسج، وهو لون الرومانسية والإثارة وضجة العواطف، غير أنّ زهرة البنفسج تدل على الهدوء والنرجسية، وهو لون الروحانيات واحترام الذات والشرف[1]، هذا ما انعكس على حالة البطل في طور من أطوار الرواية، إذ ظل هادئا يحاول اكتشاف حقيقة تدهور حالة أهل القرية، وهو في نفس الوقت يحاول بهدوء استرجاع ذاكرته وهويّته ومكانته في هذا "الدّوار" الذي أنشد إليه منذ وصوله.

V. العنوان بين الذرائعية والجمالية :

تتميز المراسلات اللّغوية سواء المكتوبة أو المنطوقة بأنّها تقع بين حدّين:الذرائعي والجمالي، ومن طبيعة العنوان أنه يتبع عمله ذرائعيا أو جماليا، "وهذا التّشاكل النّوعي بين العنوان وعمله يؤدي إلى التّشاكل في الإنتاجية الدّلالية بين الإثنين"[2]، فالأوّل سيفضي إلى الثّاني بالضّرورة والعكس.

ومن الجدير بالذكر أنّ ما يصف العمل وعنوانه بالذّرائعية أو الجمالية لا ينحصر داخل المراسلة كما جاء في الخطاب النقدي لرومان جاكوسيون، وإنّما يظهر في كيفية اتصال المرسل والمستقبل على قاعدة المرسلة، فاتّصال يطبع عمل المستقبل بالسّلبية في مواجهة المرسلة هو اتصال ذرائعي بامتياز تحيد فيه فعالية اللّغة المرسلة لصالح مقاصد المرسل أيّا كانت، واتّصال يوقف إنتاجية المرسلة دلاليّا

[1] ينظر: اياد محمد الصقر، فلسفة الألوان، الاهلية للنشر والتوزيع،الأردن، ط1، 2010، ص34.

[2] محمد فكري الجزار، العنوان وسيموطوقيا الاتصال الأدبي، ص 30.

على تفاعل المستقبل معها فهما وتعبيرا بشكل يغيب عنه –تماما– شخص المرسل ومقاصده، هو اتصال جمالي بامتياز[1] .

هذا يعني أنّ العمل الذّرائعي تكشف فيه المرسلة عن مقاصد المرسل، وتحيد تماما فعالية المتلقّي أما في حالة عنوان هذا العمل فإنّ مقاصة المرسل لا تسكن لغته، يعني أنّ لغة العنوان لن تكشف عن عملها، بمعنى أخر تحمل عملها حملا دلاليّا، ويكون في هذه الحالة مختزلا أشدّ الاختزال ونصيته أيضا نصية مختزلة لنصية العمل.

أما في حالة العمل الجمالي فإنه يتوازى العنوان وعمله، فيصبح لكل منهما استقلاليته الخاصة وإن دخلت عناصر من أحدهما في بناء الآخر بحسب تأويلات المتلقّي للاثنين، فإنّ اللّغة في هذا العمل تلغي كل أثر للمرسل ومقاصده، منتظرة منتجها الفعلي، ألا وهو المستقبل الذي تتوقف إنتاجيته الدّلالية على فعالية تأويله، ويصبح العنوان مرسلة مستقلة مثلها مثل العمل الذي يعنونه، بل وربّما كان العنوان أشدّ شعريّة من عمله في بعض الأحيان.[2]

ويصنف الباحث "جميل حمداوي" في مقالة له العنوان من حيث الشّكل والموضوع إلى عناوين خارجية، وعناوين داخلية، وأخرى فرعية وفهرسية ... [3]

1– العنوان الخارجي :

يعتبر العنوان الخارجي أهم عناصر النّص الموازي وملحقاته الأساسية، إذ يتوسّط الغلاف الأمامي للعمل الأدبي، وهو أو ل عنصر يصطدم به القارئ أثناء تفاعله مع النّص الرّوائي، ولا يعتبر إشهاريّا أو إغرائيّا سيثير عواطف المتلقي فحسب، بل يرمي به إلى نار النّص للإمساك بالمعنى المقصود بين يديه، فله طاقة توجيهية كبيرة تجسّد سلطة النّص وواجهته الإعلامية، والتي تمارس على القارئ

---

[1] محمد فكري الجزار، العنوان وسيموطوقيا الاتصال الأدبي ، ص 31.

[2] المرجع نفسه ، ص 31.

[3] جميل حمداوي، صورة العنوان في الرّواية العربية، مجلة التجديد العربي 2006/07/22، ص 21 .

إكراها أدبيا في صبر أغواره والكشف عن خباياه داخل النّص، وتمثل أيضا الجزء الدّال على النّص والرّامي إلى إخضاع المرسل[1].

ثم يشير جيرار جينيت إلى العلاقة الدّالة التي تربط العنوان بالنص: "العنوان إسم الكتاب، ومن حيث هو كذلك فهو سيستخدم لتسميته أو لتعيينه بأكبر قدر ممكن من الدّقة، لتفادي أي خطر في الخلط، ولذلك من الضرّوري معرفة تبريرات استخدامه"[2]، وبتالي قد يتردد الكاتب في اختيار اسم من الأسماء التي تراوده أثناء تثبيت العنوان الخارجي، لينتقي منها في آخر المطاف ما هو ملائم ودالّ، ثم يصوغه بدقة وإحكام لأنه سيضطلع بمهام حاسمة تجعل الجمهور يفتتن به أو يتطيّر منه، لأنه في الأخير يقوم على تقديم العمل الإبداعي والتعريف به وتوسيمه دلالة وبناءا وتصوّرا، وقد يعكس أحيانا جزئيا أو كليا، وقد لا يعكس بطريقة مباشرة إذا كان العنوان يحمل أبعادا رمزية وشحنات إنزياحية.

VI. اختيار العنوان وصناعته :

يقول جينيت:"من الضروري أنّ يكون واضع العنوان هو الكاتب، الكاتب فقط" le destinateur du titre est toujours et nécessairement l’auteur et l’auteur seul"[3]

لأنه أدرى بما كتب، فهو يبحث دائما عن عناوين تطابق مضامين ما تعنون، وهو ما يجعل لحظة وضعه أصعب اللّحظات على الإطلاق بالنّسبة لكل من الكاتب أو دار النّشر (حينما تتدخل في ذلك).

ومن الأفضل أنّ يكون الكاتب المسؤول الوحيد على اختيار أنسب العناوين لأعماله، فتختلف بذلك قصّة اختياره من روائي لآخر، لأن اختيار الرّوائي عنوانا لرواية لا يتم عفو الخاطر، إنّما هو مسألة أصبحت تحتاج من الرّوائي نظرا دقيقا وتأمّلا طويلا قبل أنّ يغامر ويطرح اسم عمله، إذ

[1] جعفر العلاق، شعرية الرواية، مجلة علامات في النقد جزء23، مجلد 6 السعودية مارس 1997 ،ص 201.

[2] G.Genette, seuils,op cit ,p 77.

[3] i bid,p 71.

يقول "محمد الباردي" وهوروائي وباحث:"أن العنوان كان دائما مشكلا بالنسبة إلي، أتساءل كيف يعثر الكتّاب بسهولة عن عناوين أعمالهم الإبداعية"[1]، ويقول في ذات الصدد"جبرا إبراهيم جبرا" :العنوان مهم جدا عندي، فإذا كنت محظوظا وجاءني أثناء الكتابة فإنه يساعدني على الاندفاع به "[2]، هذا على اعتبار أنّ معظم العناوين التي تسبق الكتابة الفنية ستستبدل أثناءها أو عند الانتهاء من العمل.

ويؤكد بدوه "واسيني الأعرج"قضية العنونة حين يقول:"فالعنوان لا يلامس تاريخا فقط، بل يلامس صيرورة من خلال الخطابات المنجزة والمفتخرة بكمالها الوهمي، ولكن من خلال مساءلة ما لم يقله هذا الخطاب"[3]، لأنّ العنوان في نظره يفتح الدّلالة على وسعها ويبعدها عن الإنغلاق، بل ويدفع القارئ إلى اختيار أسئلته وتأويلاته من عمق النّص ذاته، من خلال التّفاصيل والوقائع والتّاريخ والمتخيّل الذي ينجزه بصبر وأناة، وكأنه يوجهّه ويحيد به عن الوقوع في الزّلل تبعا لذلك، لأن الذي يخفيه أهم من الذي يفصح عنه[4].

يشير في ذات الصّدد الرّوائي"محمد العيد بهلولي":"أن سحره ضروري، ووضعه ليس بالأمر الهيّن... فكثيرا ما أتردّد بين عدة اختيارات، للموازنة أو للمقارنة بين من يعبر على المضمون وبين من هو بعيد عنه... وفي زمن الانتظار هذا تحضر الصدفة في التّسمية، هكذا دون استئذان يقفز العنوان إلى الذهن، وإذا به يؤدّي المقصود الذي عبّرت عنه الرّواية أو النّص القصصي." [5]

---

[1] محمد الباردي، "طموحي هو أنّ أكتب للناس جميعا" في كتاب عمان، حوارات ثقافية في الرّواية والنقد والقصة والمسرح، د ت، ص146، عن:عبد المالك أشهبون، العنوان في الرّواية العربية، ص 45.

[2] جبرا ابراهيم جبرا،معايشة النمرة،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1992، ص282، عن:عبد المالك أشهبون، العنوان في الرّواية العربية، ص 45.

[3] واسيني الأعرج ،مدارات الشرق،بنيات التفكك والاحتراق،مجلة نزوى، ع9، يناير1997، ص52.

[4] ينظر:المرجع نفسه، ص46.

[5] محمد العيد بهلولي،، كيف يضع الكتاب العناوين، حاورته نوّارة لحرش، استطلاع في جريدة النصر الالكترونية،2017/02/13.جزايرس http://www.djazairess.com/annasr/166055

ونجد"ادوارد الخياط" يولي أهمية كبيرة لمسألة الصوغ العنواني في مشروعاته الأدبية بصفته مكونا مضيئا أساسيا في صيرورة إنتاجه السردي عامة إذ يقول:"لعل شيئا ما في الرّواية قبل أنّ تكتب عادة يفرض علي عنوانها ذلك أني قبل أنّ أخطّ الكلمة الأولى في السّطر الأو ل من العمل أكون قد فكرت فيه وقلّبت احتمالاته في ذهني وفي روحي لفترة قد تقول... ومن خلال ذلك التأمل والاحتشاد ينبثق أو يسطع العنوان الذي غالبا ما يظهر في نهاية الأمر على غلاف الكتاب كما هو وإن بتعديل طفيف"[1] .

يقول الروائي "أحمد طيباوي":"لا أحدّد عنوانا لرواية أكتبها من البداية، ولا أجهد نفسي في ذلك كثيرا، فالعنوان يأتي بالتّزامن مع كتابة النّص أو أثناء مراجعته، أو حتى بعد الانتهاء منه"[2]، معتبرا بذلك أنّ عملية صوغه تأتي آلية أثناء أو بعد الإنتهاء من العمل.

ويعدّ"صبري موسى" من الرّوائيين الذين يصرّون على إيلاء العنوان أهمية خاصّة، هذا ما يظهر في قوله:"إن العنوان مهمّ بالنّسبة إليّ ولطريقتي في الكتابة...بدون العنوان لا أشعر أنّ الأساس الرّوائي الذي سأقيم عليه البناء قد اكتمل"[3]،على أساس أنه يختار العنوان ثم يبني على دلالاته المتن، و"يؤكد الباحثون أنّ العنوان الحقيقي هو ذلك العنوان الأصلي الذي اختاره كاتب النّص نفسه، ذلك لأنّ هذا العنوان هو الوحيد الذي يضيف معاني إلى النّص ويرشد القارئ في عملية التأويل[4].

---

[1] إدوارد الخراط،النصوص المحاذية بالنسبة لي نصوص اساسية وليست محاذية فقط، حوار وتقديم: عبد المالك اشهبون، جريدة: السياسة الجديدة، ع 377، 815مارس2002، ض11عن:عبد المالك اشهبون، العنوان في الرّواية العربية، ص46.

[2] أحمد طيباوي،كيف يضع الكتاب العناوين، حاورته نوّارة لحرش، استطلاع في جريدة النصر الالكترونية،2017/02/13.جزايرس http://www.djazairess.com/annasr/166055

[3] إدوارد الخراط،النصوص المحاذية بالنسبة لي نصوص اساسية وليست محاذية فقط، حوار وتقديم: عبد المالك اشهبون، جريدة: السياسة الجديدة، ع 377، 815مارس2002، ض11عن:عبد المالك اشهبون، العنوان في الرّواية العربية، ،ص48.

[4] ينظر،نريمان الماضي، مقال العنوان في شعر عبد القادر الجنابي،ص25.

أما الرّوائي "نبيل سليمان" فيجعل من اختيار العنوان المناسب ذا صلة وطيدة بما يسميه بـ "طقوس الكتابة" التي لا تقل أهمية عن الكتابة نفسها، فقد يتوفّق الرّوائي في اختيار العنوان المناسب للرّواية وقد يخفق في ذلك، وهذا ما حصل له مع عنوان رواية قيس يبكي 1988[1].

ويضيف الشّاعر"خالد بن صالح":"شكّل عنوان الكِتاب بالنسبة لي ولا يزال هاجسا إبداعيا لا يقل أهمية عن محتوى ما أشتغل عليه من قصائد ونصوص... إذ أستطيع وأنا أختصر بعض اللّحظات التي شكلت ملامح عناوين كتبي، أنّ أجزم بأنّ اختيار العنوان يخضع عندي للمعايير الفنيّة وفقط"[2]، مشيرا إلى أنّه لم يخضع لسلطة النّاشر في نشر أعماله بالعناوين التي اختارها منذ البداية.

وعليه نجد لكل كاتب وروائي قصصا لعناوينه التي توصّل إليها والتي اقتُرحت عليه، والتي اختارها غيره في أحيان أخرى، وفي الصّدد نفسه يذكّرنا الرّوائي"سعيد بوطاجين " بهذا الخصوص أنه يفكّر مليا في العنوان المنتخب، حيث يقترح على نفسه مجموعة عناوين وفي النّهاية يعثر على عنوان آخر لم يفكّر فيه من قبل، فهو يحدد ماهية العناوين التي يختارها ووظيفتها ولا يميل إلى فضح النّص بعنوان يلخّصه، ويشير أنّ عنوانا مثل "مذكرات الحائط القديم" لا يكشف عمّا سيأتي، ولا أعتقد أنّه بإمكان القارئ معرفة الموضوع إلّا بنسبة ضئيلة، وهذا الأمر يعنيني من حيث أني لا أرغب في أن تكتشف العلاقة بين العنوان والحكاية من خلال التّحليلات الأولى[3].

---

[1] ينظر:عبد المالك اشهبون، العنوان في الرّواية العربية،ص46..

[2] خالد بن صالح، كيف يضع الكتاب العنأو ين، حاورته: نوارة لحرش، استطلاع في جريدة النصر الالكترونية،2017/02/13.جزايرس http://www.djazairess.com/annasr/166055

[3] ينظر: سعيد بوطاجين، "فشل عنوان الكتاب قد يؤثر على النص"(حاوره: بشير مفتي)، جريدة القدس العربي2006/08/22 ص11، ص نقلا عن عبد المالك اشهبون، العنوان في الرّواية العربية، ص49.

أما فيما يتعلق بزمن وضع العنوان وعلاقته بكتابة النّص يستطرد"سعيد بوطاجين"في الأمر قائلا:"في العادة يأتي العنوان بعد إتمام النّص بأيّام وقد يأتي مصادفة بداية من السّطور الأولى، وما يحصل لاحقا يتمثّل في بعض التّعديلات الجزئية، لكن ذلك أمر نادر"[1] .

هي آراء حول طبيعة اختيار الرّوائي عناوين لروايته، اهتم بها النقاد المتتبّعين للنشأة العنوانية في الرّوايات الجديدة، ومن النّقاد من يشدّدون في الغالب على الطّابع الانزياحي للعنوان في الرّواية الجديدة، الأمر الذي أكّده "أحمد اليابوري" مشيرا إلى أنّ أوّل ما يواجه المتلقّي لهذه الروايات ذات الاتّجاه الحداثي هو لعبة العناوين التي تجاوزت الحدّ المألوف في الرّوايات التّقليدية، التي تحيل عادة وبصفة مباشرة إلى أحد مكوّنات النّص ...وهذا الانزياح عن المألوف عن مقصديّة تبدو وكأنها تسعى إلى إرباك المتلقي وتكسير أفق انتظاره[2].

وربّما هذا التّصور الجديد على المستوى النّقدي لمفهوم العنونة هو انعكاس مواز للمتغيّرات الحاصلة في بنيات الرّواية العربيّة، عامة سواء على صعيد المبنى أو المعنى، إذ وتبعا لهذا التّصور الجديد أصبح العنوان أكثر عمقا من ذي قبل، وغدا مكوّنا نصيّا دالاّ ينطوي على أكثر من مدلول.

ويقول "واسيني الأعرج" في ذات السياق:"العنوان تختبئ تحت كلماته المباشرة طبقات متعدّدة من المعاني والدّلالات التي تحتاج حتما إلى قراءة أخرى غير القراءة المباشرة، فالبعد التّكثيفي داخل صوغ العنوان إذا وظيفته الكشفية لفتح أفق القراءة بشكل أكثر اتساعا وإغناء لبروتوكولها الذي تجاوز الحدود المباشرة، ويشيّد سيميائيته الخاصّة وإمكاناته التّأويلية"[3]، وعلى هذا الأساس فإنّه لا يمكن أنّ نغضّ الطّرف عن أهمية العنوان، بل الأنسب أنّ نعدّه مدخلا ضروريّا لدراسة الفاتحة النّصية وإشارة مختزلة إلى كيفيّات الدّخول إليها وتأويلها[4] .

---

[1] المرجع نفسه، ص49.

[2] ينظر:أحمد اليابوري، دينامية النّص الروائي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، الرباط 1993، ط1، ص109.

[3] واسيني الأعرج، مدارات الشرق، ص50.

[4] ينظر:جليلة الطريطر، في شعرية الفاتحة النصية حنا مينا انموذجا، مجلة علامات في النقد 19 سبتمبر 1923، ص155.

وبالعودة إلى العلاقة الزمنية القائمة بين العنوان والنّص أي لحظة كتابة كلّ منهما على حدة، فهل يسبق النّص العنوان أم يلحقه ؟ وهل النّص امتداد للعنوان أم هو تقليص وتكثيف له ؟.

إن الإجابة عن الأسئلة هذه ترمي إلى تحديد العلاقة بين النّص وعنوانه أو العنوان ونصه، وتقتضي الوقوف عند الدّراسات التي اهتمت بقضايا العنوان والعنونة حيث ترجّح معظمها أنّ النّص يستبق العنوان دائما، لذلك اعتبر العنوان نصّا مصغّرا أو مضغوطا، أي أنّ دلالة العنوان تتولّد من النّص مهما كان جنسه الأدبي، فقد يرد اسم علم الشخصية البطلة في الرّواية أو اسم مكان أو حرف أو رقم وغيرها من الأشكال والرّموز التي تجاوزت أعراف وضع العناوين، باعتبارها مركّبات تساهم جميعها في بناء النّسيج النّصي ،فالنّص إذا ينتج بُعد العنوان استنادا إلى قول "ابن منظور"حينما قال: "فجمعت هذا الكتاب سميته لسان العرب"[1].

أما نقيض هذا الموقف فيرجّح فرضيّة استباق العنوان النّص، أي الفكرة النّص هي في حدّ ذاتها العنوان، حيث تتولّد في ذهن الكاتب ثم يبلورها ويوسّعها، أو بعبارة أخرى أنّ النّص توسيع للعنوان وتحفيز للكتابة، فتتناسل الأفكار منه الواحدة تلوى الأخرى مشكلّة النّسيج الكلّي للنّص، والأرجح أنها قضيّة نسبيّة تختلف من كاتب لآخر ومن دار نشر لأخرى حسب المقاصد والأهداف .

وعليه تؤكد غالبية الأبحاث أنّ العنوان يضاف إلى النّص بعد الانتهاء من كتابته، إذ يتم وضعه على ضوء العناصر والمركّبات التي تشكّل فضاءه، وتتمّ العملية باختزال النّص وتقليصه في لفظة أو جملة واحدة، أما إذا سلّمنا بالفرضيّة الثّانية واستباق العنوان للنّص، فإنّ الكاتب ينتقل من عنوانه إلى توسيعه وتوسيع دلالاته إلى أنّ يصير نصّا، وقد يكون قد انتقل من نص كبير إلى نص صغير حسب الدّلالة التي يولّدها [2].

---

[1] ابن منظور لسان العرب، المجلد الأو ل ن، دار الكتب العلمية،، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص24.

[2] ينظر: جميل حمدا ي، صورة العنوان في الرّواية العربية، ص53.

1 –الوسط المحيط بالكاتب وتغيير العنوان الأصلي :

مما لا شكّ فيه أنّ وضع العنوان المناسب للرّواية مسألة تخصّ الكاتب نفسه قبل كل شيء، كما أنّها تتحكم في هذا الإجراء الفنّي الدقيق مجموعة من الإكراهات المجتمعية(سياسية أو دينيّة أو اجتماعية أو أخلاقية أو تجارية...) والجمالية (جمالية تلقي العنوان) التي تعمل معا بالنهاية على فرض شروط صوغ العنوان النّهائي الذي يقترحه الرّوائي على الجمهور، قد يغيّر الروائي عنوان روايته اقتناعا منه بعدم جاذبيّته وخلوّه من الإثارة انطلاقا من تأمله الشّخصي له، أو بناء على توصيّات النّاشر أو إشارات المقرّبين إليه من ذوي الاختصاص أو إلى اعتبارات أخرى .

ومن هنا سنقف عند الوضع الملتبس الذي واكب إعادة صيغ بعض العناوين بالتعديل الجزئي أو الكلي الذي يمت بصلة لمجموع الإكراهات التي رأيناها سابقا، وإلى سلسلة القيود التي ما فتئت تتنوع وغيرها من القيود التي تحول دون تمتع المبدع في عالمنا العربي بقدر كاف من الحرية الأدبية.

وفي ذات السّياق نشير إلى أنّ "نجيب محفوظ" مثلا لم يسلم من شرّ هذه الإكراهات التي لم تكن لتجيز عناوين جل رواياته، فقد كان العنوان الأصلي لروايته"القاهرة الجديدة" هو"فضيحة القاهرة"، وقد منعت روايته من الخروج بهذا العنوان لأسباب سياسية وأخلاقية، ذلك أنّ العنوان الجديد أقلّ تأثيرا على البعد الفضائحي[1]، بل وأراد بالعنوان الجديد تخفيق وقع العنوان الأوّل الشّديد على مسامع المتلقي الذي تدخّلت فيه الرّقابة الدّولية والتي لم تستسغ العنوان، كون الرّواية في المجمل تسلّط الضّوء على حيثيات المجتمع الجديد للقاهرة، والذي يحمل في طيّاته منافقين ووزراء مرتشين يعتدون على زوجات الموظفين...)[2] الأمر الذي يعكس العنوان بشكل مباشر.

أما عند"صنع الله إبراهيم" وقصة تغير عنوان روايته الشهيرة:"تلك الرّائحة" بعدما كانت "الرائحة النّتنة في أنفي"، قد اعترضه أوّلا "يوسف إدريس" واعتبرها مغالات في التّجديد، حيث اقتنع "صنع

---

[1]. ينظر: محمود أمين العالم، عبد العليم أنيس، في الثقافة العربية، دار الآمان، الرباط، ط2، 1988، ص106.

[2]. ينظر: المرجع السابق، ص 107 .

الله" بنقلها إلى داخل النّص، وبعد اخذ وردّ بينه وبين الكاتب توصّل الطّرفان إلى عنوان توافقي بموجبه أصبحت الرّواية بعنوان "تلك الرائحة"[1].

ونلفي "نبيل سليمان" يعتبر العنوان بمثابة عتبة من العتبات الكتابية التي قد تضطرّه إلى الاستعانة بآخرين لوضع صيغة نهائية له، فبفضل "كامل لخطيب" استطاع أنّ ينحت عنوان روايته "هزائم مبكرة 1985"، وكما كان أيضا مع وضع العنوان الرئيسي لأجزاء"مدارات الشّرق"، فقد كان العنوان "مدار الشرق" إلا أن" عبد الرحمن منّيف" اقترح عليه مدارات الشرق فقبل باقتراحه [2].

ويعد"واسيني الأعرج" أنّ الإحساس بالعنوان يظل دائما قاصرا، فيعتبره عمل بتري ذو طابع اختزالي، فتختزل ثلاثمائة أو أربعمائة صفحة في كلمة أو كلمتين أو جملة حتى، فهل هذه الكلمات قادرة على اختزال مداليل النّص وعوالمه فعلا ؟[3].

فحسب رأي بعض النقاد يفشل بعض الكتاب في اختزال مكامن النّص في عنوان روائي يحمل كل أو جزء من الدّلالات المحتملة له من قبل القرّاء، حتى أنّه عندما يعمل هذا الأخير على فك أواصر العنوان، يشعر أنّ هناك نقائص وأشياء لم تظهر فيه بالشّكل الذي كان ينويه، وهذا المشكل يتكرر ويتفاقم خاصة عندما يراد ترجمة العمل الأدبي، وعلى سبيل المثال لا الحصر، نجد أنّ روايته "سيدة المقام" عندما ترجمت إلى الفرنسية احتار كل من الكاتب والمترجم في اختيار العنوان المناسب إلى أنّ اهتديا إلى عنوان Le sang de la vierge "دم العذراء"، وأخذ واسيني بهذا العنوان حتى تمنى أنّ يغير العنوان العربي به لأنه دالّ أكثر من العنوان العربي[4] .

---

[1] ينظر: صنع الله ابراهيم،تلك الرائحة، مقدمة الرواية، ط1، 1986.

[2] ينظر: عبد المالك اشهبون، العنوان في الرّواية العربية،ص57.

[3] ينظر:واسيني الاعرج، مع دون كيشوت الرّواية الجزائرية،حاوره: كمال الرياحي في كتاب عمان(1): حوارات ثقافية في الرّواية والنقد والقصة والفكر والفلسفة، د ت،، ص21عن: عبد الملك اشهبون، العنوان في الرّواية العربية، ص58.

[4] ينظر: المرجع السابق، ص59

عرفنا من قبل أنّ العنوان يخضع في وضعه النّهائي لتعديلات لها علاقة بأكثر من طرف، ومن بين هذه الأطراف الأساسية نجد سلطة النّاشر التي قد تحول بينها وبين الكاتب في نشر العمل بعنوانه الأصلي، من هنا قد يبدو للنّاشر عنوانا آخر للعمل الأدبي أكثر لفتا للانتباه وجلبا للأنظار في نظره عن عنوان الكاتب الأصلي، إذ لا نخفى أنّ هدف الناشر الأوّل والأخير هو نشر وبيع أكبر عدد من النّسخ وبالتّالي هدفه تجاري بحت.

وفي نفس السياق يشير "عبد الكريم ينينة/(قاص وناشر)" أنه:"كثيرا ما يقترح النّاشر عنوانا للكِتاب من زاوية تقنية بحتة، كأن يكون العنوان غامضا أو طويلا فوق اللّازم، أو غير معبر أو يكون مسبوقا، وأحيانا يفعل ذلك من منطلق تجاري، فيقترح عنوانا يدور في فلك «الطابو» لإدراكه بأن كلّ ممنوع مرغوب، ولكي يضمن بعض الرواج للكتاب تجاريا"[1]، لذا يعمل العامل الإشهاري دوره الأكبر هنا بهدف التّرويج للمنتوج الأدبي، فتصبح الغاية من العنوان هنا والوظيفة الأولى له هي التّسويق من بعد الإغراء، وهذا أمر وارد إذ يقول جينيت في ذات الصدد:

"La responsabilité du titre est toujours partagée entrel'auteur et l'éditeur".[2]

من هنا يضع النّاشر العنوان نصب عينيه متجاوزا تلك العلاقة (نص/عنوان)، فلا يهتمّ أبدا بالمضمون، بل يراعي وظيفة العنوان وما تحدثه من تغيير على القرّاء، لأنّه بذلك يضمن رواجا وربحا لنفسه من جهة، وشهرة للرواية من جهة أخرى، ويرى بذلك الباحثين أنّ العنوان الأصلي الذي اختاره الكاتب بنفسه هو العنوان الحقيقي للعمل، لأنّه الوحيد الذي يصف معاني النّص ويعبّر عنها كما أنه يرشد القارئ في عملية التأويل .

---

[1] عبد الكريم ينينة،، كيف يضع الكتاب العناوين، حاورته:نوارة لحرش، استطلاع في جريدة النصر الالكترونية،2017/02/13.جزايرس http://www.djazairess.com/annasr/166055

[2] G.Gennette ,seuils ,op cit .P71 .

إن أو ل خاصية ينبغي أنّ تتوفر في العنوان أنّ يكون مؤثّرا ومغريا على حدّ تعبير جينيت الذي اعتبره الدّليل الحقيقي للنص : le titre est le vrai proximité d'un livre[1]، أي أنّه يحيل إلى ما تضمنه النّص من أفكار وآراء، فهو المرآة العاكسة للنص لا يخرج عن عالمه، وهذا أمر طبيعي، كما يضيف أنّ العنوان الجيّد هو الذي يثير فضول القارئ ويشوّش أفكاره، ويؤيّده في ذلك "امبيرتوايكو" من خلال تحديد شروط وضع العنوان التي تتمحور حول كونه عنصرا يساهم في تضليل القارئ وتشويش أفكاره وليس ترتيبها إذ يقول :

Un titre doit embrouiller les idées , non les embrigader »

« Un titre doit pas etre comme un menu , moin il en dit sur le contenue, mieux il vaut »[2]

ينبغي على العنوان أنّ يشوش الأفكار لا أنّ يرتبها ويضيف : لا يجب أنّ يظهر العنوان وكأنه قائمة إذ كلما كان غامضا كلما كان أفضل، والعنوان الجيد بالنسبة إليه هو الذي لا يصرّح مباشرة بمضمون النّص بحيث يكون قادرا على جلب أكبر نسبة من القراء الذي يتوجه إليهم، وهنا يبرز الجانب الإغرائي والشعري على حد سواء عندما يلجأ واضع العنوان إلى اتخاذ الشعرية وسيلة لممارسة عملية الإغراء بغية استمالة القارئ، حيث يتخذ عناوين غامضة يقف أمامها القارئ مجهدا نفسه في تفسيرها ومحاولة فهمها .

VII. صياغة العنوان الحداثي وأفق التلقي :

إن الحديث عن العنوان الحداثي بات ذات اهتمام بالغ من طرف النّقاد من جهة، ومن طرف المتلقّين من جهة أخرى، إذ أخذ الصّوغ العنواني الجديد منعرجا هاما وحاسما في تاريخ العنونة، واستحوذ على دراسات الأكاديميين ومازال لحدّ السّاعة، نظرا لما يثيره من حوله من تساؤلات، هذا على اعتبار أنّنا لا نبحث عن المدلولات المعجمية في تحليل العنوان، ولا عن المعاني الدّقيقة حسب المفهوم الشّائع لثنائية (دال/مدلول)، بل نبحث عن الإمكانات التي يتيحها لنا العنوان من خلال

[1] G.Gennette ,seuils , p87.

[2] I bid, P88.

مبناه ومعناه (بنية/ معنى)، وذلك حسب ما تسمح به طاقة التأويل لدى القارئ على المستوى الجمالي بالدرجة الأساسية، وبالتالي فإذا توسّعنا في هذا النطاق-المنطق التأويلي- فإنّنا لا نستطيع التّوقف عن معنى مكتمل ومحدّد ودقيق للعنوان كما قد نجده في المعجم، نظرا لتعدّد القراءات حسب الدّلالة التي يولّدها والتأويلات الممكنة.

وعليه يعتبر العنوان دائما مشروع قراءة استكشافية جديدة يقوم بها القارئ في زمان ومكان معينين، زيادة على ذلك فإنّ الكتّاب في روايات "الحساسية الجديدة" يبتعدون على أنّ يكون العنوان مرآة تعكس موضوع الرواية، ولا مفتاحا ميسرّا للولوج لعوالمها بقدر ما يغدو موضوعا إشكاليّا، لأنه يخلق لدى المتلقّي انتظارا من نوع خاص حيث تكتسيه الحيرة والتّردّد، كما تلتبسه المفارقة التي ينتجها تساؤل المتلقي في بداية القراءة، وتساؤله من جديد عند نهايتها، لأنه في الأخير سوف يفاجئه ويحيّر معرفته[1].

نجد إثر ذلك العناوين الحداثية مثيرة للجدل، وإعدادها أصبح أكثر مكرا ودهاء، وعليه فهي تحتاج إلى دراسة متخصّصة، إذ لا يمكننا القفز عليها بدون إيلائها الأهمية التي تستحقها في بلورة مفاهيم النّص ككل، فهي إذن عتبات مفخخة وسميكة يتعذّر تفكيكها أحيانا دون الرجوع إلى مجموعة الإحالات والمرجعيات المختلفة، وهذا التّوازي والتّقاطع والتّقابل والتّضاد الذي يخلقه العنوان بنصّه يجب أنّ نتعامل معه بخلفية جمالية وثقافية [2] .

من هنا نجد أنّ الرّواية الجديدة يفتح عنوانها الدائرة التّأويلية على مصراعيها، حسب تعدّد أنماط القرّاء بحد ذاتهم، وحسب تعدّد أنماط القراءة نفسها لدى القارىء الواحد، ومن خلال تأويل العنوان كنص مصغّر خارج علاقته النّصية في الوهلة الأولى، ومن ثم يتم تمطيط هذا الإجراء التأويلي عبر

[1] ينظر:عبد المالك أشهبون، العنوان في الرّواية العربية، ص69.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص69.

ربط الصّلة بين العنوان كنص من جهة، وبين العنوان في علاقته بالنّص المركزي من جهة ثانية[1]–داخل علاقته النصية– وهنا يكون لدور القارئ أهمية قصوى للانخراط في الدّائرة التأويلية الممتدّة يمينا وشمالا

إنّ هذه الصّورة الجديدة للعنوان نأت بالعنوان الرّوائي الحداثي عن كونه مجرّد عنوان مفتاح، وقرّبته من أنّ يكون صورة رمزية[2] بالمعنى الفنّي لهذا الاصطلاح .

لكن العنوان لا يكتسب معناه الشمولي إلا بعد الانتهاء من قراءة الرّواية بأكملها، إذ ستوضح أو تعدّل أو تقلب المعنى الذي ارتسم في الذّهن قبل القراءة، وتدفع القارئ إلى المقارنة بين المعنى المقدّر قبل القراءة والمعنى المستخلص في النّهاية من أجل اكتشاف المزيد من إمكانات الدّلالة [3]، من هنا تأتي القراءة المتعدّدة للنّص الرّوائي في علاقته بالعنوان واختبارا لتوقّعات القراءة، واستكشافا للمواقع التي يتعالق فيها النّص وعنوانه ويتفاعلان، وعن طريق ذلك نستطيع اكتشاف باقي الآليات التي اتبعها العنوان في إنتاج دلالاته.

وفي ذات الصّدد يشير "امبيرتوايكو" إلى قضية الاختلاف بين العناوين التي توفّر التّيمة النّصية thème textuel، وأخرى مخادعة للقارئ Titre trompeurs تمنحه حرية اختيار التّأويل المناسب لها [4].

من خلال ما سبق نجد أنّ العنوان في الرّواية الحديثة أصبح له سمات حداثية خاصة به مغايرة للعنوان الواضح البسيط الذي اتسمت به جل الأعمال السابقة للعصر الحديث والمعاصر للرّواية العربية، فقد أصبح يخلق انزياحا فنيا وفكريا في علاقته مع النّص، باحتوائه على الوظيفة الرّمزية التي تثير القارئ وتدفعه للقراءة وتحرّضه عليها، وعليه وردت معظم إن لم تكن كل الرّوايات الجديدة لها

---

[1] ينظر،المرجع السابق، ص 70

[2] ينظر:لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، بيروت، ط1، 2002، ص125.

[3] المرجع نفسه،ص126.

[4] Voir:Umberto Eco,lector in fibula,Ed crasset,paris, 1979,p107. نقلا عن عبد المالك أشهبون، العنوان في الرّواية العربية،ص75.

عناوين لا تقدّم معنى محدد حول متنها، وهكذا أصبح العنوان يؤسس لشعرية نصية خاصة به، تنفرد بميزاتها عمّا ساد من عناوين روائية تقليدية فيما سبق، فهي إذن تعبر عن شعرية الانفصال عن المتن إلى حين، ما أكده جاك ديريدا في قوله:"لكل عصر عنونته أو صيغه في ديباجة العنوان"[1].

1- من مظاهر التركيب في الصوغ العنواني في الرّواية الجديدة:

وعلى ضوء هذا التّجاذب والتّنافر في أصناف العناوين، نسرد بعض أنواع الصّوغ العنواني لبعض الرّوايات الحديثة .

- نجد في الأول عناوين قصيرة جدا ومختصرة أحيانا في حرف أو رقم، وهنا نحن لسنا بحاجة إلى تحليل وتوضيح المعنى من هذه العناوين، بل إلى عدّها وإحصائها على سبيل المثال بنوع صياغتها وتراكيبها فحسب، فمثلا رواية "هاشم القروي" "ن" وبالعنوان نفسه وبالحرف نفسه رواية سحر الموجي كذلك "ن"[2]، ومن خلال الدّلالات المختلفة لهذا الحرف، يسلّط كلا الرّوائيين المعنى المراد والخفي له في متن الرّواية ،كل حسب طبيعة رؤيته.

وأيضا "واو الصّغرى 1997""لإبراهيم الكوني"، فالواو هنا له وصف معيّن مثله مثل ما جاء في "تاء الخجل" عند "فضيلة الفاروق"، وهي رواية تحكي بألم معاناة النّساء المغتصبات في فترة العشرية السّوداء، ورواية "عو" "لإبراهيم نصر الله"، وله أيضا "مجرد 2 فقط"1992 وله أيضا "ذات"،" شرف "،"وردة" .

- ثم نجد العناوين الطّويلة مثلا عند "واسني الأعرج"، "الطّاهر وطار"، "جبرا إبراهيم جبرا"وغيرهم، فمثلا عند هذا الأخير نجد:"صراخ في ليل طويل 1955" ،"صيّادون في شارع ضيق1980" "البحث عن وليد مسعود 1987 "، و"للطاهر وطار": "العشق

---

[1] Henri Mitterand : le discours du roman,Ed P.U.F.,paris,1980,p 16 نقلا عن: عبد المالك اشهبون، العنوان في الرّواية العربية، ص74.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص76.

والموت في الزّمن الحرّاشي"، "الولي الطّاهر يعود إلى مقامه الزّكي 2000"[1]، و"ليوسف صواق" "موعد في بهو الانتظار 2009" .

- ثم من خلال هذه العناوين الطّيلة ظهرت ظاهرة ردّ الاعتبار للعنوان الفرعي أو التّحتي للنّص، فمثلا عند "واسني الأعرج "نجد "البوّابة الزّرقاء، وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر 1980"، و"فاجعة الليلة السابعة بعد الألف ،رمل الماية" 1990"سيدة المقام مرثيات اليوم الحزين"199 و"ذاكرة الماء، محنة الجنون العاري1997 " "حارسة الضلال دون كيشوت، في الجزائر1999".
- ونجد بعد ذلك بعض العناوين المركّبة وغير المألوفة على المستوى التركيبي، مثل "وعاد الزورق إلى النّبع لعبد الكريم غلاب 1989"،و"نصيبي من الأفق 1970" "لعبد القادر بن شيخ "، و"لمحمد برادة" "مثل صيف لن يتكرر 1999 "،و"للحبيب السائح" نجد "ذلك الحنين" و"تلك المحبة"، و"ذاكرة الوشم" لباديس فوغالي"، "أنا أيضا لشعيب حليفي" وله أيضا : "مجازفات البيزنطي 2006، مساء الشوق 1992، زمن الشاوية 1994، رائحة الجنة "1996، و"لرابح بوكريش" نجد "الوصب المخيف2009"و"دليلة والأزرق"2010 ،ونجد"وعد الياسمين" "لرابح فيلالي2012"، "لابس الليل" "لابوبكر العيادي 2000"، "، "موانئ لامين معلوف "2001، "مدار البنفسج" لمحمد زراولة".
- وأخيرا و ليس آخرا، نجد تلك العناوين المتعارضة الأجزاء في تجلّي للعبة التّضاد الدّلالي والتي تمتلك شعرية خاصة بها، فنجد الروائي "أحمد الفقيه" له روايات بعنوان "البحر لا ماء فيه"، "حقول الرماد"، "فئران بلا جحور" و"لنبيل سليمان" "ثلج الصيف" ،و نجد

[1] ينظر،عبد المالك اشهبون، العنوان في الرّواية العربية،ص 79.

أيضا"انتحار رجل ميت" لحنان الشيخ" و"الشّظايا والفسيفساء لمحمد زفزاف"[1]، وغيرها من العناوين التي تواجدت على السّاحة الأدبية، إذ لا يسعنا رصدها كلها.

كانت هذه بعض من مظاهر التركيب في الصوغ العنواني الذي صبغت به الروايات الجديدة في الحقل الأدبي خاصة، والتي لا تلبث حتما أن تكون معتمدة في حقول معرفية أخرى.

[1] ينظر: عبد المالك اشهبون، العنوان في الثقافة العربية،ص 85.

الفصل الثاني

خطاب العنوان

I. وظائف العنوان

II. أصناف العناوين

III. سيميائية العنوان

IV. شعرية العنوان

V. مكونات العنوان

VI. بنية العنوان

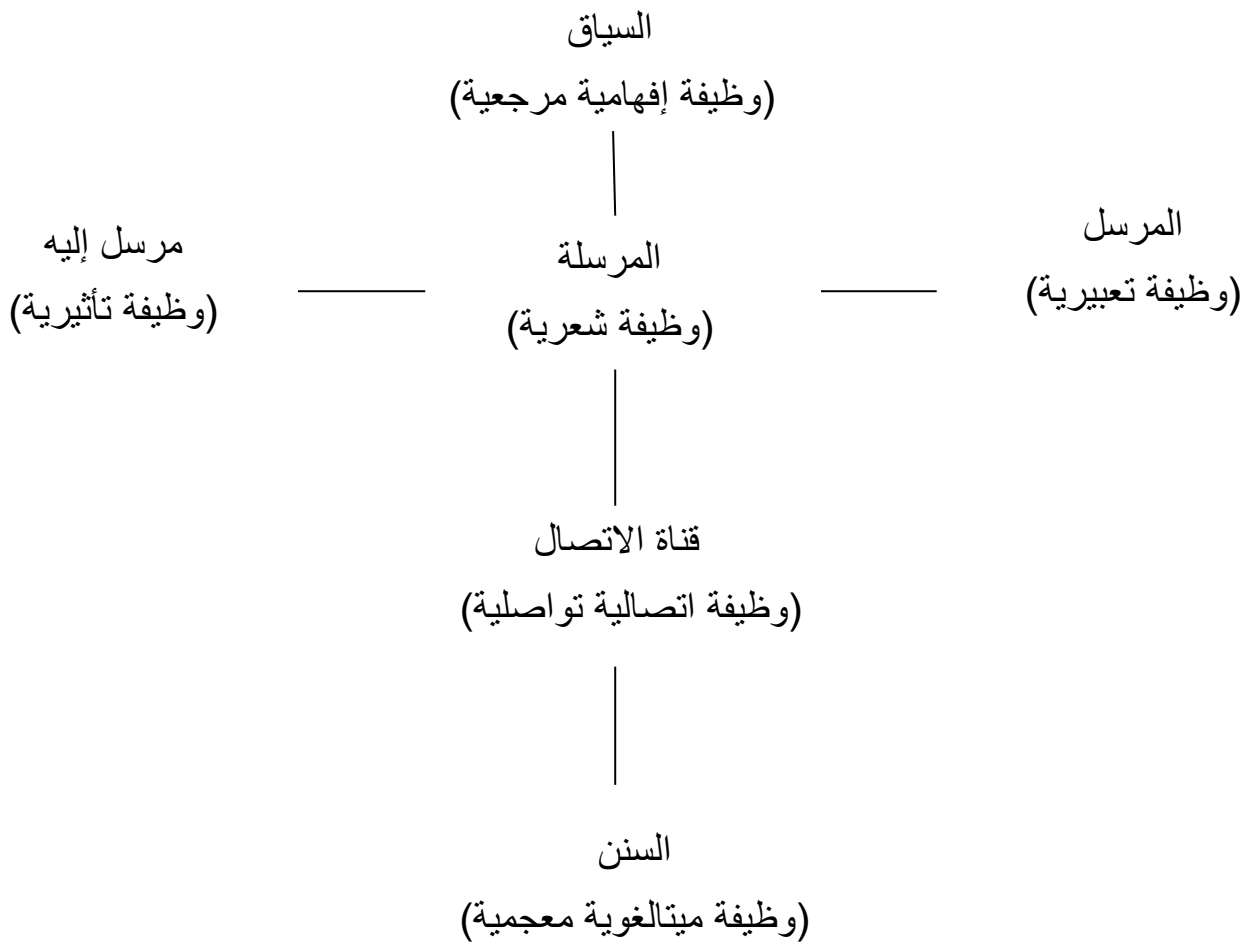
VII. مظاهر التعالق بين العنوان و الرواية.

تمهيد:

ينطوي العنوان كمرسلة كتابية على وظائف وأصناف وطريقة بناء تجعله يبرز من خلال كل هذه المقوّمات، ليرسم تجليّات دراسته سيميائيا وشعريا داخل النّص المعنون وخارجه، وبالتّالي سوف يخضع لأغلب أنواع التّحليل والتّدقيق حتى نكتشف العلاقة الكامنة وراء صوغه بهذه الطريقة مقابل نصّه الذي يعنونه، لنستنتج في الأخير مدى تعالقة مع نصّه تسمية و مضمونا أوّلا، وثانيا لنرى مدى إمكانات التّأويل التي حضيها في تخييب أفق انتظارنا من عدمه.

I. وظائف العنوان :

لاحظنا فيما سبق أن العلاقة بين العنوان والنّص، معقدة جدّا، ويتفاوت هذا التعقيد من مرسل عنوان إلى آخر أو داخل عناوين نفس المرسل، إلاّ أنّ تحديد وظائف للعنوان يبقى مرحلة تحتاج إلى تمعّن كبير وتحليل دقيق للعنوان في حدّ ذاته، وبما أن العنوان رسالة لغوية في بادئ الأمر، فهو بالضرورة سوف يخضع إلى وظائف اللغة التي ضبطها "رومان جاكوبسون"Roman Yackopson وهي ستة وظائف تتجه كل واحدة منها إلى عنصر من عناصر التواصل اللغوي كما توضحه الخطّاطة التّالية[1]:



[1] جاسم محمد جاسم، جمالية العنوان(مقاربة في خطاب محمود درويش الشعري)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الاردن، ط1، 2013، ص95.

وعليه نجد بعض الباحثين قد اعتمدوا على هذه الوظائف الستّ لجاكوبسون في مقاربة العنوان باعتباره مادّة كلامية وأدبية، وبالتّالي تتعدد وظائفه بتعدد عناصر جهاز الكلام .

إنّ العنوان في ضوء نظرية التّواصل رسالة مسننة ومشفّرة من قبل المرسل (المبدع)، تتّجه إلى المرسل إليه(المتلقي)محكومة بسياق، وترسل عبر قناة وظيفتها المحافظة على الاتّصال بين المرسل والمرسل إليه[1].

ورغم هذا كله ينبغي التّنبّه إلى ملاحظتين في فهم العنوان داخل إطار وظائف اللّغة، الأولى: هي أنّ العنوان وإن كان حدثا لغّويا غالبا، إلاّ أنّه يوجد اختلاف بين لغته واللّغة بمفهومها العام، إذ يخرج بذلك قانون لغة العنوان ويمنح لنفسه خصوصية كما يذهب إليه "محمد فكري الجزار"، الذي يؤكّد أنّ العنوان يعتمد على الوظيفة الإحالية إلى ما يعنونه، بينما العناصر اللغوية كافّة تعتمد على اكتمالها التركيبي[2]، وهذا ما أوضحه كنتيجة لغياب السياق في توجيه الدلالة، الأمر الذي يؤدي إلى ضعف الوظيفة الإفهامية المرتبطة بالسّياق، وهذا يستدعي ضرورة البحث على بديل له، وعليه يصبح النّص، بديلا له بوصفه معطى تأويلي يوجه عملية القراءة [3].

أمّا الملاحظة الثّانية: فتتعلّق بطبيعة قناة الاتّصال في المرسلة العنوانية، باعتبار أنّ العنوان ضرورة كتابية، نجد أنّه ثمّة فارق كبير بين ما هو منطوق وما هو مكتوب، والذي يعود بدوره إلى طبيعة قناة الاتّصال في كلّ منهما، إذ نجد أنّ علاقة المرسل بالمرسل إليه تكون ذات سياق خارجي في الاتّصال الشفهي، أمّا في الكتابي فتتحوّل إلى سياق لغوي موجود في المرسلة العنوانية –في بنائها– والذي سوف يؤثر في تأويلها[4].

ويؤسّس الدكتور خالد"حسين حسين" في كتابه "في نظريّة العنوان" وظائف متعدّدة للعنوان استنادا إلى وظائف جاكوبسون في بنية تواصلية قائمة على المرتكزات أو العوامل التّالية: الكاتب

---

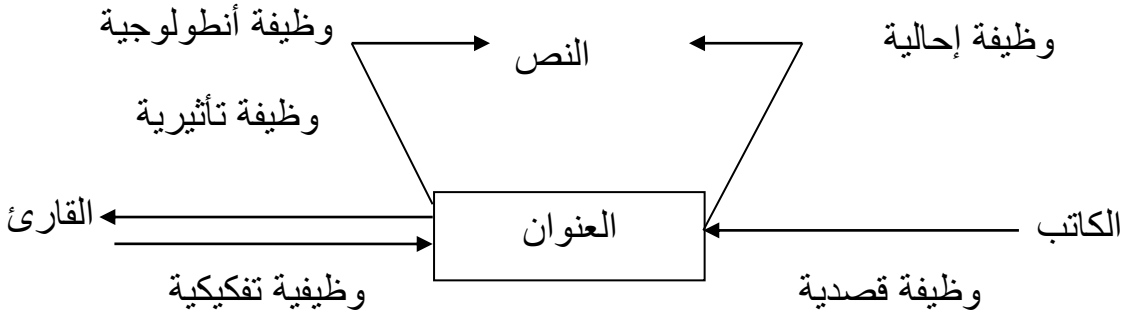
[1] ينظر:جاسم محمد جاسم،جمالية العنوان،ص96.

[2] محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي،ص36.

[3] المرجع نفسه،ص97.

[4] ينظر:المرجع نفسه، ص98.

القارئ، النّص، العنوان، وهذا الأخير يعتبره البؤرة في هذه البنية التّواصلية، وبالعودة إلى خطاطة جاكوبسون وإلى هذه العناصر الأربعة يرصد لنا الدكتور "خالدحسين" هذه الخطاطة التالية[1] :



1-الكاتب ⟵ العنوان=وظيفة قصدية

2-العنوان ⟵ القارئ=وظيفة تأثيرية

3-القارئ ⟵ العنوان=وظيفة تفكيكية

4-العنوان ⟵ النص=وظيفة انطولوجية + وظيفية إحالية.

5-العنوان ⟵ العنوان=وظيفة شعرية

نلاحظ عند قراءتنا لهذه الخطاطة ولهذه الوظائف نجد أن الباحث قد أخذ بالحسبان طبيعة العنوان الكتابية، فهو سليل شرعي للحدث الكتابي بامتياز، وهذا له تأثير على مجمل العلاقات في البنية المذكورة أعلاه، وسوف نشرع في قراءة هذه الوظائف الواحدة تلوى الأخرى .

1-الكاتب ⟵ العنوان=الوظيفة القصدية

حدد الكاتب"خالد حسين حسين" هذه الوظيفة في خطاطة"جاكوبسون" بالوظيفة الإنفعالية، إذ تنبثق عن علاقة العنوان بالكاتب قصدية تتضمّن أبعادا ذاتية للمؤلّف بما تنطوي عليه هذه

[1] خالد حسين حسين،في نظرية العنوان، ص98.

القصدية من إيديولوجيا وانفعالات وأحاسيس[1]، تنسل بطريقة أو بأخرى عن مقصدية الكاتب، غير أن طبيعة العنوان الكتابية سوف تلغّم هذه القصدية بالشك حين تستبدل قناة الاتصال(الكلام بالكتابة)، وعليه سوف تتغير العلاقة بين الرّسالة والمرسل(كاتب–عنوان) بغياب المرسل إليه بالنظر إلى زمكانية الاتصال، الأمر الذي سوف يغير هذه القصدية إذا تواجد المرسل إليه في غياب المرسل (المؤلف، المبدع) [2].

2–العنوان ←——— القارئ= وظيفة تأثيرية

يعتبرها "جاكوبسون "وظيفة عامة لكل حدث لغوي ينطلق من مرسل إلى مرسل إليه، إذ يقول عنها "محمد فكري الجزار":"هي وظيفة تحدد العلاقة الموجودة بين الرّسالة والمتلقي، حيث يتم تحريض المتلقي بإثارة انتباهه"[3]،كما تتجسد عند "ليوهوك"و"جيرار جينت" بالوظيفة الإغرائية، وهذا ما سنلحظه لاحقا، وتعتبر هذه الوظيفة مصيدة مفخخة للقارئ إذا كان لنص العنوان صورة مرافقة أو لوحة تشكل فضاء بصري يمارس إغراءه وتأثيره على القارئ، على اعتبار أن الصورة المرافقة أو اللوحة تكون في علاقتها مع النّص، إما إضافة أو تفسير"[4]، وهي إستراتيجية إغوائية يتبعها العنوان في الأجناس المعاصرة ليفتح ثغرة في أفق انتظار المتلقي .

3–القارئ ←——— العنوان=وظيفة تفكيكية

في البدء لابد من لإشارة إلى أنّ الوظيفة الإغرائية أو التأثيرية تنطوي بالضرورة على فعل القراءة والذي يعد بشكل من الأشكال ممارسة تفكيكية من حيث هي قراءة في دوال العنوان، لذلك يحتاز العنوان على أهميته في استراتيجية القراءة، بحيث يتفكّك بذلك النّص، في العنوان وبه والعكس، ومن خلاله نستطيع تفكيك النّص، إلى بنيته الصّغرى والكبرى قصد إعادة تركيبيه من جديد نحوًا ودلالةً

---

[1] خالد حسين حسين،في نظرية العنوان، ص99.

[2] المرجع نفسه، ص100.

[3] محمد فكري الجزار ،العنوان وسيميوطيقا الاتصال الادبي، ص25.

[4] محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي ،عن: خالد حسين حسين، في نظرية العنوان،ص 104.

وتداولاً[1]، وبالانطلاق من الخارج إلى الدّاخل ومن الدّاخل إلى الخارج بقدر ما ينفتح العنوان على النّص، والنّص ينفتح على العنوان، فهو يتولى وظيفة الثّريا على النّص .

4-العنوان ←——— النص= وظيفة انطولوجية + احالية

العنوان يهب النّص هويته ومكانه في الوجود، وبهذا يعتبر تعينا للنّص في الكينونة، به يعرف ويختلف عن نصوص أخرى، ويكون النّص قابلا للحوار معه ومن خلاله، هذا يكمن في الوظيفة الأنطلوجية، أمّا في الوظيفة الإحالية تحدّد العلاقة بين الرّسالة والشّيء أو الغرض الذي ترجع إليه وبهذه الوظيفة يصبح العنوان إعلانا عن محتوى النّص ومضمونه، إذ كلّ منهما يحيل على الآخر، وهنا تكمن أهمية الوظيفة التفكيكية للعنوان[2].

5-العنوان ←——— العنوان = وظيفة شعرية

على ضوء الوظيفة الشعرية يقول"جاكوبسون":"إنّ استهداف الرّسالة بوصفها رسالة، والتركيز على الرّسالة لحسابها الخاص هو ما يطبع الوظيفة الشعرية للغة"[3]، حيث من خلال هذه الوظيفة يعبث العنوان الأدبي بالأعراف اللّغوية السّائدة خاصة تلك المألوفة بين الدّال والمدلول، ما يجعله يكتسب قوة مضاعفة على الإيحاء. وتغدو نصّيته أكثر قوة على إخراج النّص، من لغة الثنائيات المتضادة المتعارفة، ويبدأ يتّسم بلا نهائية التأويل، أين الدال لا يكف عن الانزلاق فيتحول كل مدلول إلى دال جديد يستمر في خرق العادة والعرف[4]، ومثالا عن ذلك نجد الكاتب الفرنسي "برنانوس bernanos" يعنون كتابا له اسمه الفرح إذ قال عنه:" قد تعثر في كتابي هذا على كل شيء عدا

---

[1] خالد حسين حسن، في نظرية العنوان، ص104.

[2] ينظر:جمال بوطيب،العنوان في الرواية العربية (حداثة النص،حداثة محيطه)، مجموعة مؤلفين الدار البيضاء،دار الثقافة، ط،1996، ص32.

[3] رومان جاكبسون، قضايا. الشعرية تر: محمد ولي مبارك حنون، الدار البيضاء،دار توبقال،ط1، 1988، ص31.

[4] ينظر: محمد الهميسي، براعة الاستهلال في صياغة العنوان، ص44.

الفرح"[1] وهذا ما عناه "امبيرتو" بالجمالية، لكن هناك بعض الآراء التي تتوافق وتتعارض أحيانا مع ما سردناه من وظائف للعنوان وسنعرضها فيما بعد.

يقول "هنري متران" في ذات الصدد بالاعتماد على مجموعة متميّزة للعنوان، والتي استعار منها المنهج والمصطلح نظريته في تحليل العنوان ليعيّن أهم الوظائف التي يضطلع بها والمتمثلة في[2] :

أ-الوظيفة التعيينية (التسمية).

ب-الوظيفة التحفيزية : وفيها يتحدث "ليوهوك عن الوظيفة الذرائعية.

ج-الوظيفة الإيديولوجية: بتقديم شبكة قراءة تساعد على تحديد البعد الإيديولوجي الذي يوحي به العنوان،إذ يرى"رولان بارت"حسب"حميد لحميداني" أن العنوان وظيفته فتح شهية القراءة [3].

ويرى"شارل غريفل" أن العنوان يقوم بدور تعريف الكتاب والإشارة إلى محتواه، ويبرز قيمته كما يتحدث "ليوهوك" عن نفس العناصر، إذ يعتبره مجموعة دلائل لسانية تأتي عادة في بداية النّص، من أجل تعيينه مشيرة إلى محتواه العام، وقاصدة إثارة الجمهور المستهدف[4]، فنجده هنا قد أشار إلى وظيفة التعيين أو التسمية لا غير.

يقول "صلاح فضل" عن العنوان:"بأنه عنصر بنوي يقوم بوظيفة جمالية محددة مع النص، أو في مواجهته أحيانا "[5].

أما "جميل حمداوي" فيرى أن العنوان يؤدي وظيفة تناصية إذا كان العنوان يحيل إلى نص خارجي يتناسل معه ويتلاقح شكلا وفكرا[6].

---

[1] ينظر: محمد الهميسي، براعة الاستهلال في صياغة العنوان، ص120.

[2] بن عطية آمال،شعرية العنوان في روايات عبد الحميد بن هدوقة،رسالة ماجستير،2007-2008،جامعة وهران،الجزائرص 18.

[3] حميد لحميداني،عتبات النص، مجلة علامات، مج46، مجلة12 شوال1423، ديسمبر2002-ص34ص،35.

[4] ينظر:حميد لحميداني،عتبات النص-مجلة علامات،مج46، مجلة12 شوال1423، ديسمبر2002، ص36.

[5] صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، دار المعارف، القاهرة، ط1، ص32.

[6] ينظر:جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة-مجلة عالم الفكر، المجلة 25، لكويت1998، ص102.

وعدد جيرار جينيت وظائف العنوان بعد أن تناول فيه المتوازيات النّصية بصفة عامة، وعالج فيه العنوان بعمق بصيغة منهجية انطلاقا من تحديد موقعه وتاريخ ظهوره وصيغة وجوده وخصائصه وطبيعته التواصلية، وبالتّالي حدّد له وظائف أربعة التقى بعضها في تلك الوظائف التي سردناها سابقا عند كل الذين أبدوا آراءهم في وظائف العنوان وهذه الوظائف الأربعة هي[1]:

1- وظيفة تعينية : F.désignation

2- وظيفة وصفية :F.déscriptive

3- وظيفة إغرائية :F.réductive

4- وظيفة إيحائية :F.connotative

1-**الوظيفة التعيينية** : وتعتبر من أهم الوظائف التي يقوم بها العنوان، حيث يقوم بتسمية النّص، وتعيينه ومباركته مانحا للمتلقي فرصة التعرف على النّص، بكل دقة وصرامة، وبأقل ما يمكن من احتمالات اللبس، لأنه اسم العمل تماما مثل اسم العلم، لكن هذه الوظيفة متفاوتة بين الأجناس الأدبية إذ هي أقرب للنشر أكثر مما هي عليه في الشعر[2]، كما تحدث عنها "ليوهوك"، ففي الرواية مثلا قد يكون التعيين بتوجيه القارئ صوب الشخصية الرئيسية، ونستحضر هنا رواية زينب"لمحمد حسن هيكل"، والتي يشير عنوانها مباشرة إلى الأحداث التي تلتف جميعها حول البطلة.

أما في حالات أخرى فيشير العنوان إلى المكان كما هو الحال في رواية القاهرة الجديدة أو زقاق المدق "لنجيب محفوظ"، وما أكثر هذا النوع من العناوين ومثل هذا الصنف يحصر الموضوع ويشير إليه مباشرة، مما يقيد حرّية التّأويل ويحدّ من تعدد القراءات فيتّسم بالموضوعية في التّعيين، ما يكسبه مشروعية البقاء، أما العناوين الإيحائية الغامضة فتدغدغ فضول القارئ وتؤجج رغبة الاستطلاع لديه في اكتشاف ما يقبع وراء هذه العناوين، وهنا تكمن قدرته في التلاعب بأفكار متلقّيه والسيطرة عليها.

---

[1] Voir : G.Gennette,seuils,p88,89.

[2] Voir : I bid,p89.

2-**الوظيفة الوصفية**: إذ تصلح هذه الوظيفة لوصف النّص، بواسطة ملمح من ملامحه، والتي قد تتعلّق بالمحتوى أو بالموضوع أو بالشّكل والمحتوى، إذ سمّاها "غولدانشطاين" وظيفة تلخيصية سيميائية، أما "كونتودويس" فسماها بالوظيفة اللغوية الواصفة[1]، ويتحقق ذلك من خلال إعطاء فكرة مسبقة عن النّص، قبل الولوج إلى عالمه، وكأنه كلمة السر التي تسمح بالمرور والتعرف على ما تبقى من تفاصيل يتناولها الكاتب بالتفصيل والتحليل في نصّه والتي يختصرها في العنوان .

3-**الوظيفة الإغرائية**:باختلاف العناوين وطريقة صياغتها تختلف بدورها وسائل الإغراء والإثارة، ويرجع ذلك إلى شروط تاريخية واجتماعية وثقافية، هذا ما يجعل لحظة اختياره اللحظة الأصعب لأنها تؤسس لإستراتيجية إغرائية قادرة على شدّ الانتباه والحمل على المتابعة والولوج إلى عالم النص، ما يترك انطباعا أو أثر لدى المتلقي[2].

تكمن بلاغة العنوان في عدم التصريح به مباشرة وعدم إظهار ما يخفي وراءه من معاني، لأنّ العنوان الجيّد هو الذي يثير الفضول لدى المتلقي، إذ كلّما اختُصِر زادت جودته، وهذا حسب طبيعة الأعمال الأدبية التي تقوم على الخيال والإيحاء والترميز، فتبدأ عملية الأخذ والرّد انطلاقا مما تقدمه هذه العتبة من إيحاء يستبق القراءة فاتحا بذلك أبواب التأويل على مصراعيها[3] .

لكن يطرح جينيت هذا التّساؤل المحفز: أيكون العنوان سمسار للكتاب ولا يكون سمسارا لنفسه؟ فلابدّ من إعادة النّظر في هذا التلاعب والتّمادي وراء لعبة الإغراء التي ستبعدنا عن مراد العنوان فأن يكون المتن أغرى من عنوانه أحسن من أن يكون العنوان أغرى من متنه[4].

4-**الوظيفة الإيحائية** :وهي أشد ارتباطا بالوظيفة الوصفية، إذ تنهض على الإيحاء بالمعنى فالكاتب يخاطب في القارئ ثقافته وملكاته ويستعمل من اللّغة طاقتها في الترميز وليس همّه التّوصل

---

[1] Voir : G.Gennette,seuils , p87.

[2] بسام قطوس، سيمياء العنوان، مطبوعات المكتبة الوطنية،عمان الأدرن،ط1، 2001،ص30.

[3] ينظر:عبد الحق بلعابد،عتبات،من النّص إلى المناص، ص 88

[4] المرجع، نفسه، ص 88.

إلى المضمون أو الشكل بقدر ما تعنيه مفاجأة القارئ، وتدخل في هذا الباب العناوين القائمة على الاستعارة إذ بهذه الوظيفة يتولّد المعنى في ذهن القارئ أكثر من قيامه بتوضيحه، فهو ليس كشّافا للمعنى بل كشّاف له[1].

ومن هنا يمكن جدولة وظائف العنوان حسب تصور جينيت لها باعتبار الوظيفة وما ترتكز عليه وآلية التركيز ممثلة في الشكل التالي[2]:

	الوظيفة	نقطة التركيز	آلية التركيز
1	تعينية	النّص، المعنون	التسمية
2	وصفية	النّص، المعنون	وصف أحد الأنساق
3	الإيحائية	العنوان نفسه	اعتبار إيحائية العنوان
4	الإغرائية	المرسل إليه (المتلقي)	حيازة الوظيفة الشعرية

وعليه إن وصف العنوان بوظيفة من الوظائف السابقة لا يعني خلوه من باقي الوظائف، ما يستدعي هيمنة وظيفة على أخرى، هذا الأمر الذي يخضع لتوجيه المتلقي ويبقى مركز الفتنة والجاذبية في العناوين، يكمن في براعة الانزياح والانحراف الذي يثير فينا مجموعة من الأسئلة لا نلقى لها إجابات إلا بعد الانتهاء من قراءة النص، فالانزياح في العنونة يبعث في نفس المتلقي قلقا سيميولوجيا لا يمكن التخلص منه إلا بالوقوف على النّص، .

هي وظائف تتكامل فيما بينها، يؤديها العنوان بطريقة أو بأخرى، لذا آثرنا البدء "برومان جاكبسون" وانتهينا عند "جينيت"، ثم حاولنا الدمج بين الوظائف العامة والخاصة للعنوان، فضلا عن إضافة البعد التفكيكي له، إذ تنبثق هذه الوظائف من خلال تعدد القراءات والقرّاء، ومن ثمّة يمكن

---

[1] ينظر:عبد الحق بلعابد،عتبات،من النّص، إلى المناص،89

[2] جاسم محمد جاسم، جمالية العنوان، ص 100.

اعتبارها علامة متعددة كونها ذات وظائف متعددة، إذ ينفرد العنوان الروائي الحديث بمجموعة من الخصائص المتعددة والوظائف النوعية التي يشغلها لتحقيق جدلية بين المتخيل والواقعي، وهي عملية تركيبية صعبة تتطلب تحقيق ما يلي[1] :

1-انزياح العنوان عن التقليد.

2-الايهام الذي يؤسس غواية وتأويلا مغايرا

3-شاعرية تنقلت من الجملة ومدى اتساعها الدلالي

من هنا نجد أن العنوان تتجاذبه جدلية قائمة على مخيلة شديدة الحذر ذات حساسية عالية والقدرة على المجازفة الدلالية في أن واحد .

أ-وظيفة عنوان مدار البنفسج :

نلاحظ أن عنوان روايتنا مدار البنفسج قد أدّى وظائف عدة استنطقناها تباعا منذ الوهلة الأولى إلى غاية قراءتنا للمتن. فكانت له هذه الوظائف:

1- **الوظيفة التعيينية:** حين أخذ على عاتقه تسمية النص، (مدار البنفسج).

2-**الوظيفة الوصفية:** تكمن في وصف أحد أنساق النص، وهو ذلك الحزن والتيه والتشتت والإستفهام الذي خيّم على تفاصيل الرواية وعلى بطلها منذ قدومه إلى نقطة البداية، وهي نقطة البحث عن شخصيته وكينونته.

3- **الوظيفة الإيحائية:** حين لم يوحي العنوان مباشرة إلى الحزن الذي سيخيم على تفاصيل أحداث الرواية، والدّوران في نفس الدائرة منذ البدء (دائرة التيه والتشتت)، بل ترك لنا اكتشاف ذلك حتى نهاية قراءة المتن.

[1] شعيب حليفي، هوية العلامات في العتبات و بناء التأويل، ص 39.

4- **الوظيفة الإغرائية والوظيفته الشعرية:** تكمن في إستقطاب المتلقي لتلقي العمل وممارس لعبة الانزياح عن المألوف من خلال تركيبة العنوان، وعبر خطاطة جاكبسون يضيف العنوان لنفسه (مدار البنفسج)الوظيفة القصدية.

5- **الوظيفة القصدية** :حيث عبّر الكاتب "محمد زروالة" عن متنه هذا بهذا العنوان لا آخر والذي يوحي بالإنفعالات والأحاسيس التي اختلجت قلب الكاتب أثناء كتابته لهذه الرواية، وعبر تمريره لبعض الإيديولوجيات التي مارسها علينا في متنه، وهي أن البقاء في العالم يكون للأقوى وأصحاب النفوذ والسلطة، وكل أنواع الخبث والحيل والكذب والخداع والنذالة في البلاد، لكن الحق أبدا لن يموت ما دام صاحبه يطالب به أو يسعى وراءه لتحقيقه، مثل ما حصل له في أحداث الرواية.

7- **الوظيفة التأثيرية أو الإغرائية:** وهذا ما قلناه سابقا عنها، والتي تؤدي بالضرورة إلى الوظيفة التفكيكية لأننا بعد قراءتنا للمتن فككنا العنوان وأسقطنا دلالته على المتن فكان ما استنتجناه سابقا صحيح (دلالة التيه والتشتت والحيرة والحزن والعشق والتكرار....) .

من هنا نعي بأنّ البحث السيميولوجي الحديث أولى أهمية بالغة للعنوان في دراسة النّص، الأدبي وذلك للوظائف التي حددها له وهي (الافهامية، المرجعية، التّناصيّة) التي ترتبط بالنّص، وبالقارئ، بيد أن هناك خصوصية لكل عمل على حدة مرتبطة بإشارة العنوان، وكذا بهدف الكاتب من العنوان حيث نجد في الآونة الأخيرة أن بعض الروائيين يسعون إلى وضع بعض العناوين المثيرة والتي ينقصها تكملة معناها [1]، وذلك بهدف إشراك المتلقي في عمله "المتن"عن طريق القراءة النموذجية من قبل القراء النموذجيين، ومن هنا تكون دائرة التواصل قد اكتملت بين المرسل (المبدع) الرّسالة (العنوان العمل)، المرسل إليه(المتلقي)، وقد أدّت الرّسالة بكل ما تحمله من أسئلة واستفسارات دورها في التلقي .

[1] عزوز علي اسماعيل، عتبات النّص،في الرواية العربية (دراسة سيميولوجية سردية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب،2012،ص253

II. أصناف العناوين :

إن العنوان غير ملتزم على مستوى التركيب بقاعدة تحدد شكله، إذ أن إمكانات التركيب التي تقدمها اللغة كافّة قابلة لتشكيل العنوان دون أية محظورات، فيكون كلمة أو مركبا أو جملة، وقد يكون أكثر من جملة، وذلك يعني أننا مقابل العنوان من الناحية التركيبية أمام نوعين من العناوين، العنوان المفرد بتفريعاته (حرف، كلمة، اسم علم، ظرف زمان، ظرف مكان، صفة ...) والعنوان المركب بتفريعاته (جملة، شبه جملة، أكثر من جملة).

هذا التّنوع ناتج عن الاختيارات التي تقدّمها اللّغة للمبدع والقابلة للبناء كعنوان، ما يلزم المؤلف اعتماد آلية معينة في صياغته، فقد يطول وقد يقصر بحسب ما يراه مناسب، وهذا الكلام نجده عند "الهادي المطوي" حيث يقول:"وأما تركيبا فيتراوح وضع العنوان بين الجملة(اسمية كانت أو فعلية) وبين التركيب الجزئي والاسم، علَمًا كان أو شيئا أو ظرفا مكانيا أو زمانيا، أو صفة أو حرف أحيانا"[1]، وإن دل هذا إنما يدل على الحرية المنوطة باختيار التسمية المناسبة للعنوان حسب رغبة مؤلفه.

1-**تصنيف العناوين خارج السياق** (في ضوء امتلاكها لنصيتها المستقلة):

هذا التصنيف يذهب بالعنوان كونه يؤسس لنفسه نصية مستقلة عن النّص، المعنون له، حسب زاوية النظر إليه، إذ نجد "حاتم الصكر" يقول:"... إن دراسة العنوان يمكن أن تتم بكونه نصا لا معبرا لغويا، فيدرس بكونه طويلا أو قصيرا، اسما، صفة، نكرة، معرفا، مفردا، جمعا، زمانيا، مكانيا"[2].

من هذه المقولة نجد أنّه بإمكان تصنيف العنوان بتعدد زوايا النظر إليه، فالعنوان بوصفه تعبيرا لغويا له زاوية نظر تأخذ في الاعتبار علاقة العنوان بنصه من جهة، وإمكانية امتلاكه لنصيته المستقلة من جهة أخرى، وبوصفه نص مصغر سيفضي إلى نص آخر[3].

---

[1] محمد الهادي المطوي، شعرية عنوان كتاب الساق في ما هو الفارياق، مجلةعالم الفكر، مج28، ع1، 1999، ص41.

[2] حاتم الصكر، الألسنية وتحليل النصوص الادبية، مجلة آفاق العربية، ع3، 1992، ص95.

[3] ينظر:المرجع نفسه، ص96.

ويرصد "جيرار جينيت" تصنيفا آخر للعناوين في ضوء استقلالها عن نصوصها بتميزه بين العنوان الرئيسي والعنوان الفرعي الذي يأتي كبنية شارحة للأول، وسمّاه "دوشيه" العنوان الثاني، أما "ليوهوك" فسماه العنوان الثانوي، و"شارك غريفل" سماهما بالعنوان المركزي والعنوان التابع[1] .

وثمة من يسميهما بالعنوان الفني والعنوان الرّديف، وجدير بالذكر أن العنوان الثانوي بات يشكل ظاهرة بارزة تميز عناوين الروايات والكتب النقدية، خاصة منها الذي يقوم فيه العنوان بدور جمالي يعتم على المدلول المتني للكتاب[2]، وتفصيلا لهذا التصنيف سنقول عنه التالي :

1-العنوان الحقيقي أو الرئيسي:

وهوما يحتل واجهة الكتاب، ويبرزه صاحبه لمواجهة المتلقي، وسمي الحقيقي أو الأساسي أو الأصلي أو الرئيسي، ويعتبر بطاقة تعريفية تمنح النّص، هو يته[3] فتميزه عن غيره، ونضرب بذلك مثال بعنواني (المقدمة) "لابن خلدون" وأحاديث "لطه حسين" فكلاهما عنوان حقيقي لهذين الكتابين

2-العنوان (الثانوي . الثاني، الفرعي):

ويتسلسل عن العنوان الحقيقي ويأتي بعده لتكملة المعنى، وغالبا ما يكون عنوان لفقرات أو مواضيع أو تعريفات داخل الكتاب، وينعته بعض العلماء بالثاني أو الثانوي[4]، مقارنة بالعنوان الحقيقي أو الرئيسي، وسنبقى عند نفس المثالين السابقين حتى نفسر ذلك، فنجد العنوان الرئيسي للابن خلدون المقدمة له عنوان فرعي مطول أسفله (كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر،في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر)، أو عناوين المباحث والفصول في متنها (المقدمة)، فصل في البلدان والأمصار وسائر العمران، فصل في أن الدول أقدم من المدن والأمصار[5].

---

[1] ينظر: محمد الهادي المطوي، شعرية عنوان كتاب الساق على الساق في ما هو الفارياق، مجة عالم الفكر، مج 28، ع1، 1999، ص457.

[2] سوادي فرج، نبوءة العراف،قراءة في العنوان الفني للدراسة النقدية، مجلة أقلام، ع6، 2000، ص 31.

[3] محمد الهادي المطوي، شعرية عنوان كتاب الساق على الساق في ما هو الفارياق، ص458..

[4] محمد الهادي المطوي،شعرية عنوان كتاب الساق فيما هو الفاريافص 457.

[5] ابن خلدون، المقدمة،ج1،ص. 413

أما العناوين الفرعية لكتاب أحاديث "لطه حسين" عديدة نذكر منها : (صريع الحب والبغض فجأة فاجعة ...)[1]

ونجد بين هذا الأول وذاك الثاني نتيجة أخرى لأحد تصنيفات العنوان، وهو العنوان المزيف.

3-العنوان المزيف :

ويأتي مباشرة بعد العنوان الحقيقي، وهو اختصار وترديد له، ووظيفته تأكيد العنوان الحقيقي وتعزيزه، ويأتي غالبا بين الغلاف والصفحة الداخلية[2]، وتعزى إليه مهمة استخلاف العنوان الحقيقي إن ضاعت صفحة الغلاف، ولا حاجة للتمثيل له لأنه مجرد ترديدي، وهو ظاهرة طباعية توفرت عليها ظاهرة طباعة الكتب الجديدة[3].

4-العنوان التجاري :

ويقوم أساسا على وظيفة الإغراء لما تحمله هذه الوظيفة من أبعاد تجارية، وهو عنوان يتعلق غالبا بالصحف والمجلات أو المواضيع المعدة للاستهلاك السريع، وتنطبق كثيرا على العناوين الحقيقية لأن العنوان الحقيقي لا يخلو من البعد ألإشهاري [4].

وهناك تصنيفين آخرين يندرجان ضمن التصنيف خارج السياق، وهما كما طرحهما "محمود عبد الوهاب"العنوان التأويلي والعنوان الجمالي، إذ يقول: "العنوان التأويلي بدا يزيح الجمالي ليحل محله[5]

---

[1] طه حسين، أحاديث،دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط10، 1982، ص25.

[2] محمد الهادي المطوي،شعرية عنوان كتاب الساق فيما هو الفارياف،ص.478

[3] جاسم محمد جاسم،جمالية العنوان، ص52.

[4] شادية شقروش، سيميائية العنوان في ديوان مقام البوح، الملتقى الوطني الاول السيمياء والنّص، الادبي ص270، عن:عبد القادر رحيم،علم العنونة،ص52.

[5] محمود عبد الوهاب،ثريا النص،مدخل لدراسة العنوان القصصي،سلسلة الموسوعة الصغيرة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1. 1995، ص86، عن: جاسم محمد جاسمن جمالية العنوان، ص53 .

وذلك لتطور العنوان من المستوى الدلالي إلى الانسحاب نحو العناوين الشعرية بالانتقال من مستوى البناء الشكلي إلى مستوى العمق[1] .

2-تصنيف العناوين داخل السياق (في ضوء علاقتها بنصوصيتها)

فيما يخص تصنيف العناوين باعتبارها جزء من نصوصها في ضوء العلاقة التي تقيمها العناوين مع تلك النصوص فنلمح عند "جينيت" و"ليوهوك" ما يسمى (بالعناوين الخطابية)، والتي تحيل على النّص، في ذاته وعلى موضوعه في أن واحد، ناهيك عن ما يسميانه العناوين الموضوعية التي تحيل على موضوع النص، وبهذا يكون العنوان جزء من بنية النّص، وعنصرا مهيمنا فيه وينطوي بدوره تحت العناوين الخطابية [2].

1-العناوين الموضوعاتية :

إن صفة الموضوعاتية تستعمل للدلالة على موضوع النص، فالعنوان لا ينفصل عن عالم الأفكار، ذلك أنّه يعد في حد ذاته فكرة من مستوى الصفر لدى الإمساك بالعمل الأدبي[3]، أي أننا بقراءة العنوان لأول وهلة تتكون لدينا فكرة أو لية عن الموضوع وهي فكرة لم تتولد إلا بعد القراءة فسرعان ما تتبلور إلى مجموعة أفكار تكتسي حلة الموضوع.

ويعتبر "جينيت" أن هذا النوع من العناوين يأتي في أغلب الأحيان عبارة عن أسماء أعلام أو أماكن، أو أنها لا ترقى إلى أن تكون موضوعا، فهي لا تتعدى كونها عناصر تدخل ضمن عالم المؤلفات التي تعنونها[4]، فمثلا رواية "روميو وجولييت"، "الجميلة والوحش"، أو غيرها من الأسماء تمثل شخصيات تصنع عالم الرواية وأحداثها، وبالإضافة إلى نوع آخر من العناوين التي لا تظهر ما تعنون

---

[1] ينظر، جاسم محمد جاسم، جمالية العنوان، ص53.

[2] المرجع نفسه، ص54.

[3] عبد المجيد حنون،نسيمة عيلاني، ما الأدب المقارن، منشورات الأدب العام والقارن، جامعة عنابة، 2005، ص202، نقلا عن:برقية نادية، العنونة الروائية المترجمة، رسالة ماجستير، 2008-2009، ص 36.

[4] Voir : G G enette , p , 78

مثل رواية "العقل والسعادة" أو غيرها من العناوين التي لا تعكس فعلا مضمون ما تعنونه، إنما تشير إلى قضية أخرى دارجة ضمن النّص، أو المتن تُكشف بعد قراءته.

كما أنّه فيما سبق كانت أغلب العناوين الروائية عناوين مجازية لا تبوح بما تحمل، وإنما ترمز إليه برموز أو ألوان يصعب تفكيكها إلا بعد الانتهاء من قراءة العمل الأدبي واستيعابها ،كما هو الحال في رواية Le rouge et le noir لصاحبها "ستاندال"، فتوظيف اللون الأحمر والأسود هنا للدلالة عن رموز ثقافية وأحداث اجتماعية داخل النص[1]، وهناك نوع آخر يضاف إلى العناوين الموضوعاتية تمثلها **العناوين الاستهزائية** التي تخفي الموضوع في قالب تهكمي، أو تظهر عكسه، وتعتمد هذه العناوين لشدّ انتباه القارئ وحثّه على الاطّلاع أكثر وشدّه إلى عالم الرواية.

2-العناوين الريماتية :

هذه العناوين لا تصف المحتوى ولكنها تكتفي بالجانب الشكلي، وقد سماها "ليوهوك" بالموضوعية Objectaux ،لها هدف تعيين جنس العمل أو نوعه فيما إذا كان شعرا أو رواية أو قصة، بل أحيانا أكثر من ذلك إذ كانت الرواية رواية حب أو خيال أو دراما، إذ يوافق "جينيت" "ليوهوك" هذا التصنيف ويقول عنها أنها قد لا تتضح في أحيان كثيرة إلا بعد الانتهاء من قراءة النص[2].

ويشير الهميسي في هذا الصدد إلى أن هذه العناوين ليست جريئة دائما، بل هي في الأغلب تعكس طرفا من الصراع بين التقليد والتجديد، فتسعى الرومانسية إلى زعزعة مكانة الكلاسيكية بدءا من العنوان[3] .

---

[1] G.G enette ,seuils, 78.

[2] Voir : ibid ,p 78.

[3] ينظر: محمد الهميسي، براعة الاستهلال في صناعة العنوان،ص 120.

3-العناوين الإيحائية :

تتعدد معاني لفظة الإيحائية عند"جينيت"بين التناصية أو الاحالية[1] وفي مقابل الإحالة، نجد أن العديد من المختصين يعتبرونهما مرادفا للاستحالة، ويقصد بذلك أن العنوان لا يحيل بالضرورة إلى مرجعية معروفة دائما، وإنما يقيم القطيعة مع إحالته ولا يبقي إلا صيغة رمزية تلتف حوله .

قد تكون العناوين الروائية صورة كلية شاملة تحدد هو ية الإبداع، وتعرف به وبجميع أشلائه وتفاصيله في بنية مختصرة،كما أنها قد لا تتعدى كلمة واحدة وتعتمد أسلوب الترميز، فهي الصيغة المطلقة للرواية يتقاطع فيها المجاز بالواقع، فالعنوان صورة متكاملة يستحضرها القارئ أثناء تذوقه العمل الفني، تندرج ضمن علاقات المشابهة بينهما في إطار السياق الكلي، ويرجع أسلوب الترميز وتحميل العنوان شحنة مجازية إلى التلاعب بالقارئ واختبار قدراته في فك طلاسم هذا النوع من العناوين التي يصعب الوصول إلى التعرف على الموضوع فيها من الوهلة الأولى .

يبدو أنّ فهم العنوان وتفسيره ليس بالأمر الهين لأن فهمه مرهون بفهم الرواية، هذا ما ينفي ما ذهبت إليه بعض الدراسات التي اعتبرت العنوان مجرد مكمّل شكلي للكتابة الإبداعية، وأن كل ما هو خارجي يبقى خارجا عنها.

تتفاوت درجات الإيحائية من عنوان إلى اخرر، فمنها ما يكون أسماء علم ومنها ما يكون تعابير جاهزة تقوم على الاستعارة والتلميح إلى موضوع الرّواية، فما يميّزها عن غيرها أنها تعكس مفاهيم ثقافية محضة تنتمي إلى قيم ثقافية تختلف عن أخرى، مما يفرض الحفاظ على نفس الشحنة الدلالية كما هي عليها في الأصل[2] .

ومن بين تصنيفات العناوين التي تندرج ضمن سياقها من خلال علاقتها بنصوصها، نجد التصنيف الذي تناولته "نريمان الماضي" في مقال لها عن بعض الباحثين والذي انقسم إلى مجموعتين:

[1] Voir : G.G enette, seuils, p 78

[2] Voir : ibid, p 85.

المجموعة الأولى هي العناوين المؤشرة والمجموعة الثانية هي العناوين الدلالية[1]، وما يلي سيشرح هذين التصنيفين .

1-**العناوين المؤشرة** :تكون هذه العناوين قصيرة بصورة عامة، بحيث تتألف من كلمة أو عبارة وتعرض الموضوع المعالج بشكل موضوعي وحيادي، دون الإفصاح عن رسالة العمل وينقسم هذا النوع إلى ثلاثة أقسام :

-عناوين عبارة عن أرقام عددية أو ترتيبية مثل : القصيدة الأولى ، القصيدة الأخيرة، عناوين ذات صلة بمكان الكتابة أو بتاريخ معين .

- العناوين التي تعتمد على الكلمة الأولى أو القريبة من الأولى، أو على مجموعة الكلمات الأولى من العمل.

-إشارة نجمة أو ثلاث نجمات توقع على رأس العمل.

إذ ترى الباحثتان "**باروخ وبروخطمان**" أن النوعين الأول والثاني يشيران إلى موضوع مضمون القصيدة أو جودتها، وذلك لأن القارئ يميل إلى الافتراض بأن العنوان غير اعتباطي، وإنما هو حكم خفي من الشاعر، فمثلا قد يفسر العنوان: القصيدة الأولى بأنها أفضل أو أهم قصيدة في المجموعة وكذلك الأمر بالنسبة للعنوان الذي يتألف من مجموعة الكلمات الأولى من النص، مما يجعل القارئ يستند إليها في توقعاته، لكن بعد قراءته للقصيدة يتضح له أن العنوان إرشادي فقط.

أما النوع الثالث من العناوين المؤشرة فيعد حسب الباحثتين إشكاليا أكثر من سابقيه، إذ لا يمكنه الإشارة إلى النّص، أو التمييز بين نتاج وآخر مما يعني أنّه لا يؤدي حتى الوظيفة الإشارية[2] .

---

[1] ينظر نريمان الماضي، مقال العنوان في شعر عبد القادر الجنابي. http://www.ElaphWeb/elaphLibrary/2005/12/115872.htm

[2] ينظر المرجع نفسه، http://www.ElaphWeb/elaphLibrary/2005/12/115872.htm

2-العناوين الدلالية :

هي مجموعة من العناوين تهدف إلى الإشارة إلى مضمون العمل الأدبي، بالإضافة إلى أنها تقوم بالوظيفة الإشارية أيضا، لذلك هي تستهدف القارئ منذ الوهلة الأولى وتجعله يبني فكرته الأولى عن العمل الأدبي، أحيانا تخيب أفق انتظاره وأحيانا أخرى توافقه، وبدورها العناوين الدلالية تنقسم إلى ثمانية أقسام استقتها لنا نريمان الماضي من مراجع عبرية، تناولت أصناف العنوان في الأدب العبري عموما وفي الشعر العبري خصوصا سنعرضها كالتالي[1]:

1-العنوان الاختصاري : هذا النوع يلخص فكرة العمل الأدبي ويحمل بصورة عامة تلخيصا قصيرا له من وجهة نظر الكاتب . فهو عنوان يثير التوقعات عند المتلقي ثم يقوم بتحقيقها، إذ كلما كانت الروابط بين تفاصيل العمل وهذا العنوان أكبر كلما ازدادت قوته الاختصارية، وفي مجال هذا الصنف من العناوين نجد أسماء مجردة أو محسوسة يعتبرها الكاتب مركز العمل .

2-**العنوان الساخر** : يقوم بتوجيه توقعات المتلقي لموضوع معين إلا أن هذه التوقعات تسقط بمجرد تلقي العمل، فيخيب أفق انتظاره وهذا ما قلناه عن خصائص العناوين الدلالية .

3-العنوان المتمم : يعتبر هذا العنوان جزء متمما للنص قد لا يفهم بدونه لأنه يحوي مركز العمل وغالبا – ليس دائما- ما يلعب هذا العنوان دور افتتاحية العمل ويكون له ارتباط مباشر بالسطر الأول منه مما يجعله جزء لا يتجزأ منه .

4-العنوان المحيط : هو عنوان تعميمي بدرجة كبيرة لعدم التزامه بمضمون العمل يمكنه أن يخلق عدة توقعات وقد يكون ذا علاقة بتفاصيل مختلفة في العمل كما قد يوجه المتلقي لموضوع معين إلا أنّه يمكنه من تفسير الأمور بأشكال مختلفة، وتكون العناوين المحيطة عبارة عن أسماء وعلى الغالب أسماء مجردة لا تلزم المتلقي بأي تأويل، لأن هذه الأسماء لا تملك صفة معينة .

[1] ينظر نريمان الماضي، مقال العنوان في شعر عبد القادر الجنابي
.http://www.ElaphWeb/elaphLibrary/2005/12/115872.htm

5–العنوان الاتجاهي : وهو يشير إلى موقف الكاتب فيما يتعلق بموضوع معين بقصد التأثير في رأي الجمهور من خلال الإقناع، النقد، التحذير، التشويق أو مساندة موقف معين، كما أن اتجاهية هذا العنوان قد تكون واضحة غامضة أو واقعة بين الغموض والوضوح .

6–العنوان المثير : يهدف إلى جذب القارئ من خلال إبراز الجانب المسلي للعمل سواء بواسطة التضاد أو التأكيد على أمر شاذ .

7–العنوان الموجه : يأتي مفسر بعض الشيء ويوجه المتلقي، كما يمكن أن يعبر عن موقف قصد أو ادعاء، أو يلخص مجموعة من الأفكار أو يطرح سؤالا مبدئيا، وهذا النوع يدخل في إطار العناوين الواضحة في توصيل رسالة العمل للمتلقي .

8–العنوان الاهدائي: وهو نوع معروف في الأدب والفن يكرس لشرف شخص ما قد يكون له علاقة بالعمل أو لا تكون.

وفي نفس المقال الذي آخذنا منه هذه التعريفات "لنريمان الماضي" نجدها تلجأ إلى تصنيف العناوين في الأعمال الفنية والتي نادى بها "ليفنسوف" والتي تشترك مع بعض الصفات السابقة في عدد من المميزات كما أن لها ميزات إضافية، هي استحالة خلو العنوان من القدرة الجمالية، والتي بفضلها يمتلك العنوان قوة معينة ويسهم في عملية قراءة العمل، وهي سبعة أصناف كالتالي[1]:

1–**العناوين المحايدة:** شبه العناوين المؤشرة إلى حد ما وتعتبر لديه ابسط أصناف العناوين لكون عملية اختيارها تتم بطريقة آلية عادة، كما أنها هامشية بالنسبة للعمل وتكون هذه العناوين عادة عبارة عن أسماء شخصيات، أغراض وأماكن تظهر بشكل بارز في محتوى العمل، ومن هذه

---

[1] Levinson J, "Titles", The Journal of Aesthetics and Art Criticism 44, 1985, p. 29-39نقلا عن: نريمان الماضي، مقال العنوان في شعر عبد القادر الجنابي
http://www.ElaphWeb/elaphLibrary/2005/12/115872.htm

العناوين المحايدة أيضا ما تكرره الأسطر الأولى من العمل بحيث لا تؤثر في محتواه بل تمنحه اسما وذاك وفق عادة منح العمل عنوانا.

2-**العناوين المشددة**:هي عناوين تضيف معنا إضافيا على محتوى العمل أو تشدد على موضوع يعتبر جزء منه ،كما أن هذه العناوين تؤكد وتثبت ما يقوله العمل بشكل مستقل وهي بذلك تشبه العناوين الإختصارية إلى حد ما .

3-**العناوين المركزة**: أما هذا النوع فله دور فني بشكل كبير، بحيث ينتقي موضوعا واحدا من المواضيع الرئيسية للعمل، ويقترح هذا النوع تيمة من بين التيمات المتنازعة وإعطائها مكانة مركزية في علمية تأويل العمل، ويشير "ليفنسوف" إلى أن العناوين المركزة لا تقوم بهذه الأمور بشكل مطلق وإنما بنسبة معينة، ومنه نوع من العناوين كشّاف لكنه لا يكشف عن زمان أو مكان أو شخصية، بل يكشف عن الحل حتى قبل انطلاق الأحداث، ويكون العمل معه حامل لخاتمته في عنوانه، وتعد عناوين من هذا النوع أقصى أنواع الاستباق، فمثلا رواية موت"ايفان ليتش"la mort d'Ivan illich" "ليتولستوي "إنما تضم انفراجها في عنوانها[1] .

4-**العناوين المقوضة**: وتشبه إلى حد ما العناوين الساخرة والجزئية، وهذا هو مضمون هذه العناوين مضاد لما تقصده وعندما تستخدم في عناوين الأفلام تعتبر ساخرة cronique لأنها تعني عكس ما تصرح به، وبعض العناوين المقوضة لا تعد على أنها ساخر بل كمؤكدة من خلال تقويضها على فكاهة أو حيرة .

5-العناوين المربكة:فبدل أن تؤكد هذه العناوين أو تحصر شيئا ما في محتوى العمل، فإنها تنحرف تماما عن المحتوى ويعد هذا الصنف المفضل لدى السرياليين مثل عناوين بعض اللوحات السريالية التي لا توجد بينها وبين اللوحة التي تحملها علاقة واضحة تدفع المتلقي إلى اكتشاف وإيجاد الصلة بينهما .

---

[1] محمد الهميسي ،براعة الاستهلال في صناعة العنوان ،ص119.

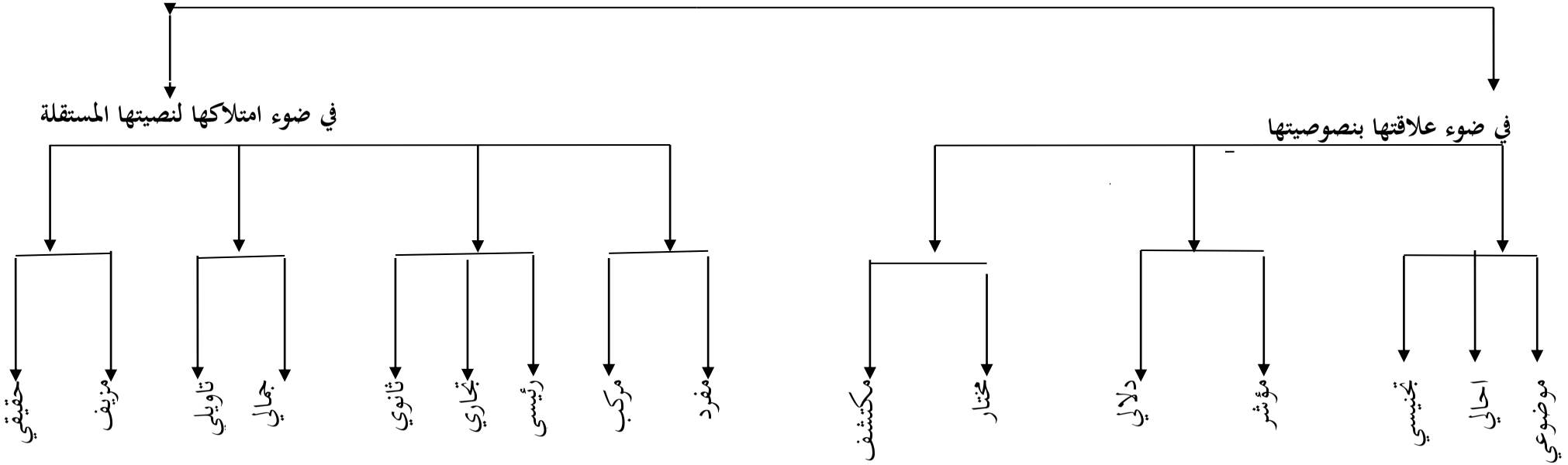
6-عناوين غير ملبسة:وهي تقوم بتحديد محتوى العمل بشكل واضح خصوصا إذا كان العمل يبدوغامضا وهي تشبه إلى حد ما العناوين المتممة .

7-العناوين التلميحية:تربط هذه العناوين العمل بأمور خارجية محددة وبإمكانها أن تعمل على محتوى العمل بطرق الأصناف السابقة، فتستطيع أن تشدد، تبشر، تعوض وتخصص محتوى العمل، فعلاقة العنوان بأمور خارج العمل تمنحه أهمية فنية معتبرة .

مهما تمن التصنيفات السابقة الذكر فإنها تتكامل فيما بينها كما أنها تختلف وتتمايز، إلا أنها جميعا متناولة سواء في الأدب أو الموسيقى أو الرسم أو السينما، وهناك بعض هذه الأصناف تظهر في مدارس أو مذاهب أدبية وتندر في أخرى، وتسود في اتجاه وتتراجع في آخر .

وكاختصار لكل هذه التصنيفات ندرج هذا المخطط الشامل الذي يحوي جل أصناف العناوين التي تطرقنا إليها:

أنواع العناوين



تصنيف عنوان روايتنا مدار البنفسج :

بعد هذه التصنيفات التي قدمناها للعناوين سنحاول فيما يلي أن نجد تصنيفا محددا لروايتنا مدار البنفسج :

1- (مدار البنفسج) هو عنوان رئيسي ليس له عنوان فرعي، يبرز في واجهة الكتاب بخط مختلف عن باقي الخطوط (فيما تعلق بالتجنيس واسم الكاتب ودار النشر)، يمنح النّص، هو يته ويميزه عن غيره.

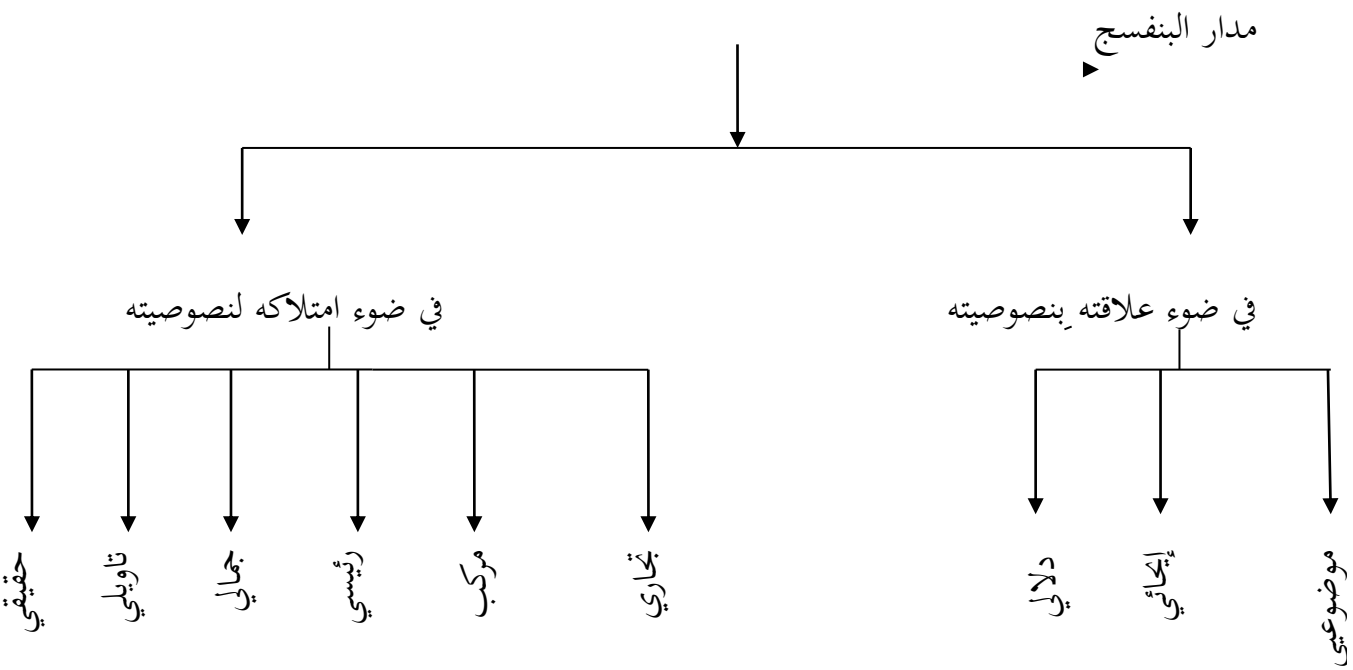
2- هو عنوان تجاريا يلفت انتباه القارئ منذ الوهلة الأولى.

3- هو عنوان موضوعاتي لأنه يحمل إسم (مكان)، هذا المكان خارج نطاق الجغرافيا المعروفة لدينا، هو مكان تخيّلي، يقصد به فكر وذهن البطل أثناء بحثه عن لخضر الجبايلي(نفسه) في أحداث القصة، وهو من الأنواع التي رصدها جيرار جينيت .

4- عنوان ريماتي لا يتضح إلا بعد قراءة المتن وهذا ما حدث فعلا معنا أيضا .

5- عنوان إيحائي، حيث التقى فيه الخيال بالواقع في تتبع معاني العنوان وعلاقته بنصه، معتمدا أسلوب الترميز وإكسابه شحنة مجازية منذ البدء .

6- عنوان ساخر يكسر أفق الانتظار .



III. سيمياء العنوان :

رأينا أن العنوان أصبح من أهم حقول الدراسات التي اهتم بها كل من (بارث اغريفل، دوشي، ميتران، هو ك، جينيت ...)، وصار موضوع اللساني والسيميائي والشعري والمنظّر الأدبي وعالم الاجتماع، وعالم النفس والبلاغي من قبلهم، وأبرز ما قال فيه مؤسس العنوانيات "ليوهوك" "أنه مجموعة من العلامات اللسانية من كلمات وجمل وحتى نصوص قد تظهر على رأس النّص، لتدل عليه وتعينه وتشير لمحتواه الكلي، أو لتجذب جمهوره المستهدف" [1]، ويقول فيها "دوشي":"رسالة سننية في حالة تسويق تنتج عن لقاء ملفوظ روائي بلمفوظ إشهاري، تتقاطع فيه الأدبية بالاجتماعية، يحكي

[1] Leo Hoek,la marque de titre, dispositifes sémiotique d'une pratique textuelle,ed la haye-mouton,paris,1981,p17 نقلا عن:عبد الحق بلعابد ،سيمياء العنونة،مجلة سيميائيات، ع2006،2 ،ص98.

العمل الأدبي في عبارات الخطاب الاجتماعي فقط لكن هذا الخطاب الاجتماعي يرد في عبارات روائية "[1] .

وبما أنّ العنوان نعتبره رسالة تواصلية وتداولية تقوم حسب مخطط تواصلي عام "لجاكبسون" بين المرسل والمرسل إليه والرسالة، يعد أيضا علامة سيميائية في هذا المخطط العام للتواصل ونظام سيميائي له بعد دلالي وآخر رمزي، كما أنّ له بعد إشهاري باعتبار الرواية منتوج تجاري، وقد اهتمت السيمياء بدراسته في النّص، الأدبي لأنه أوّل عتبة للباحث السيميائي الذي لا يعتبره مجرد تنميق لفضاء الغلاف وعالم الرواية،كما أنّه ليس زائدة لغوية، بل على العكس هو جزء مكمّل للنص وموازياته والذي يحفي أيضا بتشكيل الدّلالة وتفكيك كل ما يحيطها موضحة الخارج بغية إضاءة الداخل[2]

وعلى ضوء الدراسات والأبحاث التي قام بها كل من "بيرس" و"دي سوسير" في الكشف عن مبادئ السيمياء وغايتها والميادين التي تبحث فيها، لاحظ هذان العالمان أنها تلامس كل العلوم الإنسانية منها والطبيعة ولا حدود لها، هي بحث موسع ومجال فسيح ومنهج شامل، وبالتالي غدت بعد ذلك سيميائيات وليست سيميائية، وانبثق عنها عدة تفرعات كل فرع ومؤسسيه وأنصاره، ومن أشهر الاتجاهات السيميائية الثلاثة[3] :

1-سيمياء التواصل وأهم روادها "بريتو" Pruto و"جورج مونان" G.Mounin و"بويسنس" Buyessns.

2-سيمياء الدّلالة وتعزى إلى رولان "بارت" R.Barthes إضافة إلى "جاك لاكان" J.Lacan.

---

[1] Christien Achour Simon Rezzoug,Convergences critiqyes(introduction à la lecture de littéraireà, OPU Alger,janvier,1990,p28.نقلا عن:، عبد الحق بلعابد ،سيمياء العنونة، مجلة سيميائيات، ص98.

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

[3] ينظر ،عبد القادر رحيم ،علم العنونة ،ص 28.

3-سيمياء الثقافة وعلى رأسها "يوري لوتمان" Y.Lotman و"أوسبانسكي"Ouspensky و"ايفانونف" Ivanov و"توبوروف" Toporov.

بهذه الاتجاهات أسهمت السيمياء في تسيير سبل قراءة النصوص الأدبية واستجلاء الغامض من علاماتها بدءا بالعنوان وعودة إليه .

هذا البعد السيميائي الذي يطال العنوان يؤهّله إلى الدّخول في نسق معين مع نصّه الذي يكفل له هذه القيمة الدّلالية، إذ يقول "رشيد بن مالك ":"حتى تتحقق هذه القيمة الدّلالية، نسلم بدءا أن مضمون العنوان ليس ثابتا ولا يمكن أن نحدد تفرعاته دلاليا في استقلاليته، ذلك أن قيمته الدلالية في علاقته البنائية التي تقيمها معه عناصر النص"[1]، وهذا الأمر يتجلّى عند تقصي مدى تناص العنوان بالمتن.

ومهما يبدو للقارئ أن العلاقة بين النّص وعنوانه علاقة تنافر أو تناقض، فإنّ عملية الحفر في موضوعه بأدوات إجرائية أكثر دقّة قد تفضي إلى نتائج لا تقل إبداعا عن النّص، الأصلي فكلّما حاول القارئ الخروج بالكلمة من معناها اللّفظي القاموسي إلى المعنى الإحالي الخفي زاد إنتاجها الدلالي وفرة، فرغم أن العنوان إذا ما قورن بنصّه هو شديد الفقر على مستوى اللغة وأكثر غنى على مستوى الدّلالة، هذا يعود إلى البنية التي تشكله وما تختزنه في ثناياها من أبعاد دلالية وإحالية قد لا يضطلع بها غيره من الأشكال الأدبية الأخرى، ولكن يتوقف كل ذلك على مدى قدرة من سيساءل النّص، ويبحث عن جوهره النصّي ويكشف عن طاقته الجمالية الكامنة فيه، هذا ما أكده أحد النقاد حين قال: خلف العنوان والأسطر والكلمات الأخيرة تقف منظومة من الإحالات[2].

هذا يعني وجود نصوص ومعاني ترتبط أو تحيل إلى نصوص أخرى، سواء كانت بصفة مباشرة أو خفية، وعليه يطرح المتلقي جملة من الأسئلة عند أو ل احتكاك له بالعنوان بغية التفاعل معه ومعرفة ما يخفيه أو ما يصرح به، فتثير حيرته وتبث فيه روح المعرفة، خاصة وأن العنونة قد تجاوزت

---

[1] رشيد بن مالك نالسيمياء السردية، دار ماجدلاوي، للنشر والتوزيع، عمان الاردن ،ط2006،1،ص81.

[2] ينظر: بسام قطوس ،سيميائيات العنوان ،ص30.

مرحلة الوضوح ودخلت ما يعرف بالغموض الواضح أو الوضوح الغامض، وهي طريقة تسعى إلى إرباك القارئ وخدش فضوله وحثه على مواصلة القراءة، بالتّالي يصبح ذو وظيفة رمزية مسننة بنظام علاماتي وأسلوب بلاغي، ليصبح بذلك خطابا قويا وعنيفا يتألف من صورة في مجمل الأحيان والألوان التي تشكل حيز الغلاف، فتتعدد الدّلالات والتّأويلات حسب القراءات التي إما يوضحها العنوان أو يزيدها غموضا، كما أن الصورة تشكل خطابا اجتماعيا تستقي ترميزها من الثقافة التي تنتمي إليها وهذا ما نجده في روايتنا مدار البنفسج .

1-سيمياء عنوان رواية مدار البنفسج:

عند استقرائنا لسيمياء عنوان هذه الرّواية وربطها بصورة الغلاف وعلاقتها بنصّها، نجد مجموعة من الدّلالات والإيحاءات رصدها العنوان والغلاف معا على ضوء القراءة التي قرأناها للرّواية:

فكلمة مدار تعني تلك الدائرة المغلقة التي يدور فيها الشيء من نقطة بداية ليعود إليها ثانية وهي بهذا تحيل إلى التيه والتشتت والانغلاق والدوران، وتميل أيضا إلى تكرار نفس العمل لكن ليس في نفس الوقت، غير أنها أيضا توحي إلى الانتظام والتتابع في فعل العمل حتى وإن كان تكرارا، لكن إذا ربطنا ما جاء في النّص، من معاني لهذه الكلمة نجدها في حركية البطل والسارد في نفس الوقت في المعاني الأولى التي رصدناها لها (التيه، التشتت، الانغلاق، الدوران، دوامة، التكرار...) إضافة إلى الانتظام في الأفعال التي كان يقوم بها البطل في محاولة الكشف عن كينونته وهو يته (لخضر الجبايلي).

وبعد أن قدّم لنا الكاتب بعض البدايات قبل الولوج إلى عنصر الحكاية في الرواية قال:"في البدء حيث عدت إلى هذا الدوّار"[1]، العودة هنا توحي بأنه كان هناك ويعرف المكان والعودة للمنطلق الذي انطلق منه الدوار ثم يقول:" شيء ما كان يحدث وأني عشته قبل أن أجيء"[2]، وهي دلالة على تشتت أفكار السارد البطل وتيهانه في معرفة الحقيقة، -حقيقته هو لخضر الجبايلي- على اعتبار أنّه قد فقد ذاكرته إلى حين وعاد ليسترجعها في خضم أحداث هذه الرواية .

---

[1] محمد زراولة، مدار البنفسج، ص8.

[2] المصدر نفسه ،ص09.

أما عن محاكاة دلالة الانتظام فتمثلت في تسلسل أحداث الرواية وأفعال البطل السارد، حيث أراد اكتشاف ما حصل للخضر الجبايلي الذي هو نفسه من بدايتها إلى نهايتها، إلاّ أنّه يعود للمعنى الأول أو للمدار نفسه في الأخير ليسأل من جديد من هو لخضر الجبايلي؟ أهو شخص آخر غيره؟ ليعود بذلك إلى الدوران والتشتت .

أما عن البنفسج فقد ورد من قبل في غلاف الرواية عبارة عن زهرة البنفسج المنغلقة على نفسها مرسومة بثلاث مواقع واتجاهات[1]، ولوعدنا إلى اللّفظة نفسها نجدها عبارة عن زهر من الزّهور الذي أنبتها الله في الطبيعة، لها عطر زكي ولون مميز، وجاءت تسميتها بالبنفسج نتيجة للونها، وعليه وجب علينا البحث في سيمياء لونها وما الدّلالة التي تضيفها على الرواية ؟.

بهذا سوف نصل إلى رصد التّقاطع بين سيمياء العنوان وسيمياء الغلاف بالحديث عن سيميولوجية الصورة، إذ تندرج ضمن المناص الأيقوني، وهي خطاب بصري ذي طبيعة أيقونية تتشكل من دلالات ومدلولات توجه فعل القراءة والتلقي لتنسجم في الأخير مع أفق انتظار القارئ[2]. لذا وجب علينا فهم صورة الغلاف وأهم ما في الغلاف والذي يجمعه بعنوان الرواية وهو لون البنفسج

- **سيمياء الصورة واللون :**

عند تحليلنا لغلاف الرّواية نجد أن صورتها قد رُسمت بطريقة شبه هندسية، إذ أن أزهار البنفسج فيها تبدو جافة منكسرة لا حياة فيها، ليس كالرسم المشع الذي يبعث في النفس ارتياحا، تكثر فيها الخطوط المنحنية في سيقانها وفي بتلاّتها دلالة عن انكسار نفسية البطل داخل هذه الرواية، إضافة إلى أن لون البنفسج فيه غير واضح (ربما نتيجة للطبع المتكرر).

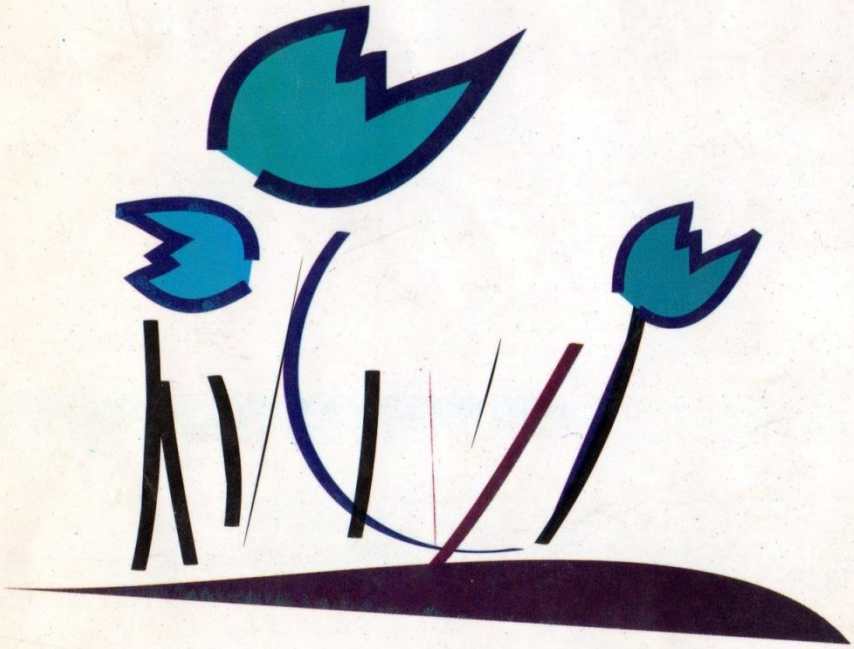
[1] محمد زراولة ،مدار البنفسج،غلاف الرواية.

[2] ينظر ،مجموعة الباحثين، اعشاب المستنقع،مطبعة الامنية،الرباط، المغرب، ط1، 2003، ص37.

محمد زراولة

رواية

مدار البنفسج



منشورات الاختلاف

ولسنا ندري إن كان هذا مقصد الروائي أو دار النشر، فيبدو اللّون يميل إلى الزرقة القاتمة وليس إلى البنفسج، إلا أننا يمكن أن نرجعه إلى أثر الطبع المتكرر، لكن بما أن اللون البنفسجي هو من انحدارات اللون الأزرق فهذا لن يضر بقراءتنا لسيميائيتها، حتى أن الألوان في بعض الأحيان تعطينا "إحساسات غامضة، ولذلك لا يمكننا استخدامها استخداما منطقيا، بل نضطر إلى توظيفها بطريقة رمزية"[1]، ما جعلنا نبحث في الدّلالة المتولّدة عنها بربطها بمعاني النّص، بعد قراءته، وعليه سوف نذهب إلى دلالة لون البنفسج لفهم إيحاءاته .

أ-سيمياء اللّون :

نلاحظ أن بخلاف التسميات العلمية للألوان توجد ألفاظ متداولة للون الأصلي ومشتقاته ودرجاته فمثلا الألوان تشتق إسمها من[2]:

1-الأزهار مثل: الوردي، البنفسجي .

2-الفواكه : البرتقالي، الليموني، المشمشي .

ومن أشياء وأسماء علم أيضا لا يهمنا الآن ذكرها، فاشتقاق الأسماء ومقارنتها بالألوان يعطي صورة واقعية إلى حد ما لها، وقيمتها ودرجة تشبّعها، وهذا ما نجده في لون البنفسج المشتق من زهرة البنفسج، ما يعرف بكنه اللّون وهي صفة تميزه عن باقي الألوان ونسميه بها .

إن الألوان تؤثّر على النفس فتحدث فيها إحساس يوحي لنا بأفكار تهبنا الفرح والمرح أحيانا والحزن والكآبة أحيانا أخرى، هذه كتأثيرات مباشرة، أما عن غير المباشرة فهي تتغير حسب الأشخاص، ويرجع مصدرها للروابط العاطفية والانطباعات المتولدة عن تأثير اللون بحد ذاته[3].

---

[1] ينظر: مجموعة الباحثين، اعشاب المستنقع،مطبعة الامنية،الرباط، المغرب، ط1، 2003،، ص 39.

[2] ينظر: إياد محمد الصقر، فلسفة الالوان، الاهلية للتوزيع، بيروت لبنان، ط1 ،2010 ،ص52.

[3] ينظر:المرجع نفسه،ص75.

يقول بعض العلماء في التأثير اللوني للون البنفسج أنّه يؤثر على القلب والرئتين والأوعية الدموية كما يزيد من مقاومة الجسم[1]، ويقول فيه آخرون أنّه لون العظمة والفخامة والتميّز، فمن يحب هذا اللون فهو ذوشخصية صعبة وثقة عالية بنفسه، وحلّله آخرون بأنه لون الهدوء وكثرة التّعرض له يزيد الشعور بالحزن والأسى، وهو لون الروحانيات واحترام الذّات والشّرف وهو لون نرجسي[2].

في خضم هذه التحليلات نسعى إلى إسقاط ما جئنا به من تحليل على قراءتنا لغلاف الرواية والمتن معا، فنجد أنّ لون البنفسج يأخذ صيغة ميتافيزقية معلنة [3]كالموت الحافر في الرواية، وصريحة في تجليات البطل وهو يبحث عن حقيقة هذا الموت من عدمه، فلا يلبث أن يتشكل في وجهين ليخدع المعنى الأول(موت لخضر الجبايلي)، المعنى الثاني(حياة لخضر الجبايلي) المكتشف في نهاية الرواية.

بالتّالي فالحزن والكآبة اللّذان من مميزات زهرة البنفسج قد طغيا على أحداث هذه الرواية خاصة عندما أراد البطل معرفة ما جرى"للدّوّار" من بعده، وماذا حلّ بحبيبته وكل الأحداث التي تلت، وهو إسقاط مقنع من قبل الروائي في اختياره لهذا اللون ليميّز به صورة غلاف روايته وعنوانها وبالتالي نجد أن العلاقة الكامنة بينهما (الغلاف والرواية) علاقة تكامل دلالي بين المناص الأيقوني ومحفل الكتابة[4] اللّذان أنتجا لنا صورة منسجمة مع مضمون النّص، وسياقه وتفاعل اللون معه.

بعد دراستنا لموقع اللّون في جملة العنوان الذي يربط بين اللفظ وموقعه في السّياق والدّلالات الموغلة في النّص، ذاته، جعلنا لا نستطيع إبعاد رمز اللّون عن السّياق العام للنّص، وبالتّالي إن التوافق العام لغلاف الرواية والعنوان والنّص، جاء بيّنا بعد قراءتنا للمتن واستنطاق لما قبله.

---

[1] ينظر:إياد محمد الصقر، فلسفة الالوان ،ص 77

[2] المرجع نفسه،ص35.

[3] ينظر:صلاح فضل، شفرة النص، دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيدة، دار الاداب، مصر ،ط1،2001،ص 72.

[4] مجموعة مؤلفين، اعشاب المستنقع ،ص42.

IV. شعرية العنوان :

إنّ الظاهرة العنوانية التجريبية في المتن الروائي لدى الروائيين الجدد أصبحت تعنى بلعبة العنوان التي تجاوزت الحد المألوف في الرّوايات التقليدية، والتي تحيل عادة وبصفة مباشرة على أحد مكونات النص: المكان أو الشخصية الرئيسية أو الحدث العام أو الفكرة التي تتمحور حولها الرواية. لكن هذا الإنزياح عن المألوف ينطلق من مقصدية تسعى إلى إرباك المتلقي وتكسير أفق انتظاره [1]. وهنا يجدر بنا الحديث عن شعرية العنوان لكن قبل ذلك نعرج ولو قليلا إلى الشعرية.

يرى بعض النقاد أنّها صفة نطلقها على قدرة ذلك العمل على إيقاظ المشاعر الجمالية وإثارة الدهشة وخلق الحس بالمفارقة وإحداث الفجوة بمسافة التوتر والانحراف عن المألوف[2]،ثم يراها نقاد آخرون "محاولة وضع نظرية عامة ومجردة ومحايثة للأدب بوصفه فنا لفظيا فهي تستنبط القوانين التي يتوجه الخطاب اللغوي بموجبها وجهة أدبية"[3]،بهذا تعد الشعرية نظرية شاملة تحدد مسار الأدب عموما شعره ونثره وفق قوانين خاصة نابعة من الأدب نفسه، فهل من هذا المنظور يصدق ثبوتها على العنوان ؟.

بداية يمكن أن نجد اختلاف بعض النقاد حول وضع العنوان بين الشعرية والمنطقية، نظرا لموقعه وجغرافيته، ونظرا لظروف صناعته والمؤثرات الخارجية التي يمكن أن تسيطر على إنتاجه، إلاّ أنّنا سوف نميل إلى الرأي الأول الذي يدعو إليه معظم النقاد، وهو أن العنوان ينطوي على قدر من الشعرية قلّت أو كثرت[4].

يعد عنوان أي عمل أدبي من المقومات الجمالية والفنية التي تستطيع أن تكشف عن مدى تمكن المبدع من موضوعه ومدى تحكم الأثر في إنتاج النّص، وإبداعه، وهو من الأسس المؤثرة في

---

[1] ينظر جميل حمداوي، شعرية العنوان في رواية سالم حسين، مقاربة مناصية محلية سيميائيات،ص83.

[2] بسام قطوس،استراتيجيات القراءة،التأصيل والاجراء النقدي،عن عبد القادر رحيم،علم العنونة،دراسة تطبيقية،دار التكوين،دمشق،سوريا،ط1-ص84

[3] بسام قطوس،استراتيجيات القراءة،التأصيل والاجراء النقدي،عن: عبد القادر رحيم،علم العنونة، ص84 .

[4] ينظر:محمد فكري الجزار،العنوان وسيموطيقا الاتصال ، ص45.

إحداث المتعة والجمال واللذة "لذة القراءة والاستمتاع بها"، ولم يعد العنوان دالاّ أو بوّابة الدّخول إلى النّص، فحسب، بل بات رمزا موحيا أو استعارة دالة أو صورة مخيلة أو مطابقة ذات تفجّر إيقاعي أو تدفق صوتي [1].

وتعد شعرية العنوان من سمات الشعرية في الرواية الحديثة، وقد يوظّف المبدع كل تقنيات التّعبير وجمالية اللغة المعبر بها في سبيل ربط النّص بعنوانه، وقد يرتقي العنوان جماليا ليصبح هو نفسه نصا يتشاكل مع نص المتن ويتقابل معه، وقد ينافسه في إحداث الأثر المناسب باعتماده على الاقتصاد في اللّفظ والتّوسع في الدّلالة، وقدرته على توظيف الرّمز والإيحاء والإشارة بالقدرة نفسها التي يوظّفها النّص، على الرّغم من قصره وتكثيفه قياسا على المتن، وكأنّه يعتصر التجربة الإبداعية في كلمة أو مجموعة كلمات[2].

إذ تتحدد شعرية العنوان من خلال قدرته على اختراق العادي وتجاوره بعلاقات إسنادية تبيح المحظور، وتجد له مصوّغا فنّيا جماليا بالتّركيز على قدرته في إحداث الأثر المناسب وصولا إلى المتعة الفنية واللذَة الجمالية، ومن ثمة يتلقى القارئ النّص، ويصل إلى الأثر الذي وراء إنتاجه، ويشعر بالفرح نتيجة لذلك، خاصة إذا وصل إلى جمالية العنوان التي تتشاكل مع جمالية النّص، في رسم أفق الكتابة عند القاص في عالم التجريب من خلال كل هذه الإضاءات سوف نعرج إلى رصد شعرية عنوان روايتنا "مدار البنفسج".

1-شعرية عنوان مدار البنفسج:

رأينا أن بنية العنوان التركيبية تتكون من جملة إسمية أصابها حذف (مدار البنفسج أصلها –هذا مدار البنفسج)، إذ غالبا ما تكون كذلك للتّقرير والإثبات قصد تأكيد مضمون النّص، وتحقيقه، وهذا الحذف النحوي الذي أصابه جاء بغية إزالة كافة الزّوائد منه حتى لا يبدو كلاسيكيا .

[1] ينظر:محمد تحريشي،في الرواية والقصة والمسرح،قراءة في المكونات الفنية والجمالية والسردية،دار حلب للنشر،الجزائر،ط2007،ص152.

[2] ينظر:المرجع نفسه، ص138.

هذا الحذف النحوي أدَى بدوره إلى تمييز العنوان بشيء من الغموض، ما يعطيه فرصا عدة للتّأويل، وهذا الغموض مقصود من قبل الكاتب حتى يتيح للقارئ أو يدفع به إلى قراءة العمل كاملا ثم لو لاحظنا في البعد الدّلالي للعنوان (مدار البنفسج) سوف نحاول العثور على كل معنى يربط العنوان بالنّص، ويقرّبه به .

فكلمة مدار تحيل إلى ذلك الحيز الدائري الذي يدور في كنفه أو حوله شيء ما، فإما أن يكون ملموسا يرى بالعين، وإما أن يكون محسوسا يعاش أو يُتَخَيّل عن طريق تكرار بعض الأفعال أو تكرار بعض الأسئلة أو الوقوع في نفس الفخ وغيرها...

أما كلمة بنفسج توحي إلى تلك الزهرة الزكية الرائحة البهية اللون، هذا في الوهلة الأولى، أما في استقراء كنه هذا اللّون أو أثره على الإنسان، فسوف نجده يوحي إلى الحزن والألم والعشق والأمل، هو لون الرّوحانيات واحترام الذات والشرف وهذه هي المفارقة التي أرادها الكاتب من خلال عنوانه، ما من شأنه أن يزيد حيرة القارئ وينزاح به إلى قراءة النّص، قراءة مختلفة.

أما عند الانتقال إلى بلاغة العنوان، وجدناه ذا بنية استعارية من خلال ما يرمي إليه الكاتب، إذ كيف للبنفسج "كزهرة" أن تكون لها مدار؟ وهل هذا المدار تدور حوله أو تنبت فيه أو عليه؟ بالتالي بلاغته ترمي بالقارئ عبر فوضى تركيبية توحي له بالتشتت والتيه. وهذا البنفسج يوحي إلى ذات البطل العاشقة الحزينة النرجسية.

قد نرى أن هذا العنوان امتاز بالشاعرية والانزياح بين الحسّي والمادّي، لذا قد نحدّد بعض سمات عنوان مدار البنفسج في هذه النقاط:

1-بنيته التركيبة بنية إسمية محذوفة قائمة على الإفراد (مدار وليس مدارات) والتعريف (البنفسج) وليس (بنفسج).

2-بنيته الدلالية مبنية على الغموض لإثارة المتلقي وإرباكه.

3-بلاغته قوامها الاستعارة والمجاز .

4-له بعد رمزي.

5-له خاصية الخرق والانزياح على العناوين الكلاسيكية.

6-له خاصية الإختصار والتركيز.

7-العنوان ذا شاعرية بالغة تؤسس تأويلا مغايرا

وبالتالي نستطيع أن نقول أنّ عنوان رواية مدار البنفسج يحضى بقدر من الشعرية ما يخوّله أن يكون من الرّوايات التي تستمتع بدراستها وتحليلها واكتشاف جماليتها وتقنيات التعبير فيها .

V. مكونات العنوان :

يعد العنوان علامة تعيينية لكل خطاب روائي يسعى إلى تميزه عن النصوص المتعددة، وطبيعته تؤشر لهوية الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه، فقد يكون كجملة مكونة من اسم علم أو أحياء أو أمكنة أو أرقام أو تواريخ يتم الربط بينها بأدوات الربط، وقد يكون أيضا حرفا أو رقما فقط، الأمر الذي تبرزه التّعدديّة داخل حداثة العنوان الروائي ومكوناته من حيث التركيب، لكن المهم في ذلك هو أن لكل رواية عنوان رئيسي ضروري يشكل نقطة البداية وسمة الهوية الأولية لها، كما أن هناك عناوين رئيسية تستتبع بعناوين ثانوية فرعية تؤدي وظائف أخرى من بينها الإيضاح والتلغيز[1].

إلاّ أنّه بالنسبة لأغلبية النصوص الرّوائية العربية في الأعم تخلو من عنوان ثانوي أو عنوان فرعي أو أية إشارة تهدف إلى شرح العنوان، وهو الأسلوب الذي كان سائدا في البدايات الأولى للرّوايات، إلاّ أن العنوان الروائي الحديث عمد إلى الحذف، وهو خاصية تسم العنوان الذي يعتمد على مثل هذه التقنيات، وإن اختار الدّقة والكثافة عبر كلمات محدودة، وهذا الحذف قد يكون اعتمادا على حس المتلقي في استكمال المعنى والمفهوم. وهو أنواع:

[1] ينظر: شعيب حليفي، هوية العلامات، ص26.

أ –حذف مضموني :

حيث يكون مضمون العنوان الروائي يتراوح بين البوح والكتمان، فمثلا رواية (طرف من خبر الآخرة) و(دوائر عدم الإمكان) "لمجيد طوبيا"، و(ديك الشمال) "لمحمد الهرادي"، هي عناوين تفصح بعد تمحيص عن حذف مضموني، خاصة أن هناك محكيات روائية جديدة ذات توجه بلاغي نحو الاستعارة يتم ضبط دلالتها عن طريق ضبط الصّورة البلاغية، والتي تكون مشحونة بما هو نفسي واجتماعي وثقافي[1] في آن واحد.

ب–الحذف النحوي :

وهذا النوع من الحذف يعود إلى الإسهام والغموض الوظيفي المقصود من طرف الكاتب، ويكون غموضا لازما يعدّد المعنى ويعطيه فرصا للتأويل، مثلما هو الحال في رواية "دوائر عدم الإمكان" و"رامة والتنين"، فغموض عناوينها مبني على وجه بلاغي يدمّر المعنى القاموسي ويكون أيضا غموضا غير لازم لا يعطي فرصا للتّأويل ويحصر المعنى منذ البداية، ونجده في العناوين الكلاسيكية وبعض الروايات التسجيلية الحديثة[2]، إذ يشتغل الحذف على المستوى التركيبي للعنوان، أما الغموض يشتغل على المستوى الدلالي.

إن الحذف النحوي أو لا نحوية العنوان تؤسس لتلقيه متّكأ تأويليّا من سيميائية العنوان الناتج النهائي مع فعل القراءة، إذ هي قائمة على اختزال التركيب مع تكثيف الدّلالة المتولّدة عنه، ويمكن اعتبارها خاصية بناء عنواني تؤسس لعلاقة وثيقة بين بنية العنوان وما يتوفر عليه من شعرية [3]، وما تستدعيه من تفاعل قرائي بين العنوان والمتلقي وحث آليات التأويل لديه وملء الفجوة فيه.

إذ أن القاعدة التركيبية للعنوان على فقرها من حيث الدّوال لا تشكل عائقا دون امتلاك العنوان نصية مستقلة، بل قد تساهم في تحفيز فعل القراءة على الصعود به إلى مستوى النّص المستقل

---

[1] ينظر: شعيب حليفي، هوية العلامات ،ص 27.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 29.

[3] ينظر: محمد فكري الجزار ،العنوان والسيميوطيقى الاتصال ،ص 40.

على أساس أن نصية العنوان تبنى على هيئة مظهره اللغوي وما يزدحم به فضاؤه كله، والذي لم يحتم عليه في النهاية أن يكون دلالة قصوى محملة بالكثير من الإيحائية والتعبيرية المكثفة، وهي سمة تجعله يتوفر على قدر كبير من الإيجاز بالمفهوم البلاغي[1].

نوع الحذف في رواية مدار البنفسج:

فيما يتعلق بأمر روايتنا"مدار البنفسج" فالحذف فيها حذفا نحويا أدى إلى غموض لازم، فأصل الجملة: هذا مدار البنفسج، حُذِف اسم الإشارة "هذا" حتى لا يحيل إلى مكان ما بعينه، والغموض كان بارزا فيما تبقى من العنوان "مدار البنفسج"، فكيف يكون للبنفسج كزهر مدار ؟ وكيف يكون المدار بنفسجيا ؟ وغيرها من التساؤلات التي يطرحها العنوان في البداية والنهاية،كما أنّه يحوي معنى المكان كفضاء مفتوح لا يرتبط بجغرافية معينة، بل بالمعنى الذي تحيل إليه الأحداث التي عاشها البطل في الرواية.

ج–البنية الصوتية :

قد يضطر الباحث عند تتبعه لمعاني ودلالات الألفاظ إلى الانطلاق من الصوت اللغوي الذي هو "أصغر وحدة صوتية وأساس اللغة، ولا تعرف اللغة إلا من خلاله" على حد تعبير "ابن جني"[2] ومبحث الأصوات هو المستوى الأول في مستويات التحليل اللّساني لما للصوت من قيمة تعبيرية تنطلق منه ثم تطغى على اللفظة التي تحويه، وقد يتعداها ليعمّ التركّيب كلّه، فيشعر المتلقي بقوة اللّفظة أو ضعفها وكذا جهرها أو همسها من خلال أصواتها[3].

وما دام العنوان كما رأينا قد اتخذ لنفسه مكانا بين أشكال الخطاب الأخرى وأصبح يعامَل معاملة النص، فإننا سنحاول إسقاط الدراسة الصوتية على عنوان روايتنا "مدار البنفسج" التي أدت

---

[1] ينظر: جاسم محمد جاسم، جمالية العنوان ،ص 30

[2] ابن الجني، الخصائص، تح: محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، مصر ط1 ج1، ص 33.

[3] عبد القادر رحيم، علم العنونة ،ص96.

فيها الأصوات بعض دلالاتها، إذ ستُقسَّم الأصوات حسب صفاتها مع اختيار الأصوات الأكثر وضوحا وجلاء في تأدية المعنى.

البنية الصوتية لرواية مدار البنفسج: حتى يسهل علينا تتبع صفات أصوات عنوان الرواية وضعنا الجدول الآتي ليوضحها:

الصفات / الاصوات	مجهورة	مهموسة	شديدة	رخوة	منحرفة	شديدة بغنة	مكررة	هاوية	صفيرية
م	"					"			
د	"		"						
أ	"		"					"	
ر	"						"		
ا	"								
ل	"				"				
ب	"		"						
ن	"					"			
ف		"		"					
س		"							"
ج	"		"						

من خلال هذا التصنيف لأصوات روايتنا سوف نحاول إيجاد دلالتها وإيحاءاتها في أحدث المتن

1-**الصفات الأصلية :**

أ-**الأصوات المجهورة** : نلاحظ أن عدد حروف عنوان روايتنا إحدى عشر حرفا والأصوات المجهورة فيه هي تسعة حروف، ما يعني أن صفة الجهر طاغية عليه، وكأن الكاتب يحاول أن يصرخ وهو يقول هذا العنوان ويردده على مسامعنا .

"يكون الصوت المجهور قويا في موضع حدوثه ظاهرا في نقطة انطلاقه وعاليا في وقعه"[1]، ويحاول الكاتب أن يلفت انتباهنا إلى أقصاه، وفعلا هذا ما حدث في الرواية من خلال تكرار الجمل *أيها السادة والسيدات،أيها السادة الأعزاء، أيها السادة، أيها السادة الأوفياء *. وهي عبارات كرّرها للقارئ حتى لا يتشتت انتباهه مثلما تشتت هو في بحثه عن ذلك الذي يدعى "لخضر الجبايلي" في خضم أحداث الرواية . مثله مثل المجنون الذي يسأل نفسه —من أنا- بصوت عال ومرتفع .

وهذه القوة وهذا الجهر تجسّدت أيضا في بعض أحداث الرواية وسنرى فيما يلي الصفات الثانوية الأخرى لبعض هذه الأصوات .

ب- الأصوات المهموسة: هي حرفان من بقية أصوات عنوان الرواية، وهي قليلة مقارنة بالمجهورة، ويكون الصوت المهموس خفيا لأنه نفسٌ تتفاوت درجات الاهتزاز فيه على ضعفها وقلتها[2]، ويبدأ الهمس في روايتنا حين أراد الراوي أن يحكي لنا قصته مع حبيبته مرجانة ابتداء من المقطع 3:"أذكر أن تلك الليلة لم تكن كباقي الليالي...مرجانة هي، هي الحاضرة دوما في دمي ونبضي، كانت تحبني وتهواني"[3]

---

[1] سميرة رفاس، نظرة الأصالة والتفريع الصوتية في الاثار العربية، تحليل وتعليل، دار ام الكتاب للنشر والتوزيع، ط1، 2014،مستغانم،الجزائر، ص65.

[2] ينظر: المرجع نفسه،ص 65

[3] محمد زروالة،مدار البنفسج،رواية،ص75.

"عشقنا أيها السادة لم يكن مجرد وصية، عشقنا كان انتماء شرعيا...كنت أحمل عطرها في دمي دون أن أخشى عليه من الفقدان"[1].

وهذه الأحداث والعبارات التي تبادلها بطلنا مع حبيبته لم تكن تستدعي الجهر في الفعل أو القول لأنها لحظات رومنسية جمعته بها، فالهمس هو الأفضل لتلك الأحداث، غير أنها لم تكن هي الأحداث الطاغية على محفل الرواية، وكانت هذه الحالة من الرومنسية قد تحدث عنها البطل ابتداءا من ص75 إلى ص84،من ص93 إلى ص 96، من ص104 إلى ص106، من ص112 إلى ص116، من ص120 إلى ص123، من ص132 إلى ص136.

ثم تمثل الهمس في الحدث الذي رواه صالح بن ساعد أبولخضر الجبايلي له عندما كان مقبل للذهاب إلى تأدية واجبه في الخدمة الوطنية:

"في تلك اللحظة كان يهمس لي في أذني كأنه يقول سرا باهرا:

-شوف يا ولدي لخضر لقد أخفيت عنك شيئا مهما لا يعرفه أحد من أهل الدوار

قلت له :

-قل أرجوك كي أرتاح واذهب مطمئن البال

رد علي :

-تعرف عمك النمس

-أعرفه قتل البلاندي ومات في الجبل

-قال لي مضيفا :

-عمك النمس عمروما كذب... قال لي بالحرف الواحد أن البلاندي الذي إسمه الحقيقي فرموزة" قد هتك عرض شيخ لعرايش "والد الخيثر" عن طيب خاطر...فجاء هذا الذي يدعى باسم "اللعنة"

[1] محمد زراولة،مدار البنفسج، ص78.

الخيثر...وهونفسه الذي صب ليسانس على جسد عمك رابح الهواوري وأشعل النار فيه"[1].

إذن لو تتبعنا لحضات الهمس التي وردت في الرواية لوجدناها في(32) إثنان وثلاثون صفحة فقط، وهي تمثل سدس عدد صفحات الرواية، وهذا ما تجسد في عدد حروف الهمس في العنوان، إذ كانت تمثل خمس ونصف عدد أحرف العنوان وهي مماثلة تقريبا لما قلناه في الأول، وهذا الإسقاط جاء موفقا متناغما بين العنوان ومتنه .

2-الصفات الثانوية :

أ-**الشدة في الصوت** : هي أصوات تتميز بقوتها وامتناع مد الصوت معها، سميت كذلك نظرا لصعوبة حالتها النطقية التي تقضي بعدم جريان الصوت فيعا أثناء النطق بها [2]، وكانت الأصوات الشديدة في العنوان أربعة (د، المد(ا)، ب، ج)

وعند إسقاط دلالة قوة وشدة الصوت على أحداث الرواية وتفاعل أبطالها نجدها في :

* مواجهة "لخضر الجبايلي" لابن شيخ العرايش "الخيثر" حينما عرض عليه الوظيفة :

-"كنت أبحث عنك بالمجهر – وفي كل فرصة يقولون لي أنك غائب، قلت له:

-خير يقاطعني.....

-ألا ترغب في العمل : كنت أضنك تقبل، احتقن وجهي فصعقت.

-... لن تساومني في كرامتي أبدا...اسمع ذا رأيتك في الدوار مرة أخرى سأذبحك ...

وطرحته أرضا : بصقت في وجهه ثم أحسست بأيدي الفلاحين تنتشلني من فوقه

فصرخت فيهم : أغواكم ولد الحرام..."[3]

*المهمة التي أو كلها المجاهدين للعم أحمد النمس لقتل فرموزة:

---

[1] محمد زراولة،مدار البنفسج، ص139.

[2] ينظر: سميرة رفاس، نظرية الأصالة والتفريع الصوتية في الآثار العربية، ص61.

[3] محمد زروالة، مدار البنفسج، ص118-119.

-"تسلسل العم "أحمد النمس" إلى مكان.إقامة "فرموزة" ليقتله، وكانت تلك المهمة التي أو كلها إليه "الخاوا" المجاهدين في إحدى الليالي

-جر عمي النمس رجليه في اتجاه المجهول وهو لا يريد لنباح الكلاب أن يشغله عن التفكير والمشي ... الطريق الترابي الممتد في اتجاه الفيرمة ... تحت قدميه لم يكن يعرف أبدا كيف أنّه قطع كل تلك المسافة ... وقف عمي أحمد تلك الليلة أمام الفيرمة، وجها لوجه تذكر وعد الذين كانوا عنده ليلة ذاك الأمس البعيد " (أنت فحل أحمد... لهذا لنا فيك ثقة عظيمة...لذلك نكلفك بهذه المهمة وتذكر جيدا كيف أحرقوا جسد رابح الهواوي وموح العربي تذكر جيدا...) [1].

-كان هذا الحدث قد امتد في الرواية من ص 170-178.

* أيضا تمثلت هذه القوة والشدة في تسلل لخضر الجبايلي إلى مسكن الخيثر أين كانت مرجانة حبيبته"، وهو يقتل الخيثر بغل وشراسة، وهروبه من المنزل متأثرا بطلق ناري من قبل أب الخيثر الشرعي شيخ لعرايش :

-"أسرعت مرة أخرى...لم أخف أبدا...سأقتله كبعوضة... رفعت يدي اليمنى، طرقت النافذة طرقا خفيفا...لمحت الوجه...هي وجهها مرجانة...فتحت النافذة على مصرعيها، أدخلتني إليها...

-أين الخيثر؟

-ردت مرجانة وكلام شفتيها يرتجف

-مع والده يخطط لموسم الحرث والبذر...

-رأت مرجانة دمك وهو يسيل صرخت هي الأخرى لخضر يا لخضر ما تموتش الله يخليك....."[2].

وامتدت هذه الأحداث من 184 إلى 186.

---

[1] محمد زروالة، مدار البنفسج، ص171، 172.

[2] المصدر نفسه،ص184-185-186.

ب–الرخاوة والانحراف :الرخاوة هي عكس الشدة، واتصفت الأصوات بالرخاوة لانبساطها وجريانها داخل الجهاز النطقي وخارجه، نظرا لسهولة النطق بها[1]، والحرف الوحيد الذي ورد بصفة الرخاوة في العنوان كان حرف (ف)،أما الانحراف ورد في الصوت الوحيد في العنوان وهو (اللام) (ل) ، وهما صفتان تخالفان الشدة[2].

وتمثل دلالة صوت الرخوة والانحراف في أحداث الرواية حين أقفلت الأبواب في وجه لخضر الجبايلي بطل الرواية ولم يجد وظيفة وظل يتسكع هائما، مستسلما لأفكاره السلبية، مرة يفكر في الانتحار ومرة أخرى يفكر في سب وشتم أصحاب مكاتب التوظيف، ومرة ثالثة حين كان ينهزم أمام نفسه ويعتكف للتدخين وشرب الخمر، بهذه الأحداث يكون البطل قد استلم وارتخى لأحزانه وسلم نفسه لها، وانحرف عن جادة الصواب مرتميا بين أحضان قارورات الخمر يحتسيها الواحدة تلوى ى الأخرى، وتوزعت هذه الأحداث في صفحات الرواية معظمها.

ج–الصوت المكرر :وردت هذه الصفة في صوت واحد ووحيد هو حرف (د) وسمي كذلك لتكراره عند النطق به وهو "شديد يجري فيه الصوت لتكراره، ويتمثل التكرار في ضربات اللسان فيه أثناء النطق به"[3]، أما عن دلالة التكرار في الرواية فوردت في عدة مقاطع وعدة أحداث، وهي ما يبينه الجدول الآتي:

العبارة أو الحدث	عدد التكرارات	الصفحة
أيها السادة والسيدات	08	28، 64، 73، 141، 161، 192
أرجوكم رجاءا صادقا	03	07، 63، 192
أيها السادة	56	موزعة على امتداد صفحاتها

[1] ينظر: سميرة رفاس، نظرية الاصالة والتفريع الصوتية،ص68.

[2] التواتي بن التواتي، مفاهيم في علم اللسان، ص125.

[3] سميرة رفاس، نظرية الاصالة والتفريع الصوتية،ص 69.

حين عدت إلى هذا الدوار في البدء	02	08، 09
لست أنا الشاهد الوحيد على اغتيال الحب لست أنا الشاهد الوحيد على اغتيال الفرح والأرض	2	08، 08
كنت قد أتيت لا أدري من أين جئتوإلى أين أذهب	03	10، 17، 73
إله المطر والعشب غضب على هؤلاء الفلاحين غضبته الأخيرة	03	08، 09، 11
سيداتي الأعزاء	02	29، 51
الأوفياء لي	03	36، 47، 141
عراجين دم	04	39، 75، 146، 192

كانت هذه أهم صفات الأصوات ودلالتها التي وردت في العنوان وانعكست على المتن في الأحداث والإنفعالات والتفاعلات في شخوص الرواية ككل .

وبالتالي نستطيع أن نقول أن عنوان روايتنا "مدار البنفسج" يحضى بقدر من الشعرية ما يخوله أن يكون من الروايات التي تستمع بدراستها وتحليلها واكتشاف جمالياتها وتقنيات التعبير فيها .

VI. بنية عنوان الرّواية :

حاول "جيرار جينت" في كتابه "عتبات" العودة ببنية العنوان إلى صورتها المختصرة فيه، أو العنوان مصاحبا بإشارات تاريخية أو تجنيسية أو غير ذلك، وتقوم هذه الإشارات في كثير من الأحيان مقام العنوان الثاني حين تكون لفظية دلالية، ومقام العنوان الثانوي حين تكون رقمية يعمل من

خلالها المؤلف على حصر حقبة تاريخية أو الإشارة إليها بعينها، إذ في الوقت الذي يتم فيه تحديد العنوان الرئيس الأول والعنوان الثانوي بصورة قاطعة، وصريحة تأخذ الإشارة التجنيسية بعدا وظيفيا لا غير[1]، فهي إما عنصر مصاحب مستقل مثل قولنا (رواية، قصة، ديوان ....) وإما أن تقوم بمهمة العنصر الموظف للعنوان الرئيسي أو العنوان الثانوي[2] .

وحين يتعلق الأمر بالجمع داخل تركيبة العنوان بين عنوان رئيس وعنوان ثانوي الذي لا يكون إشارة تجنيسية فالجدير بالملاحظة أننا أمام أمرين اثنين: إما أن يكون الطرفان متعالقان لفظا ودلالة وإما أن يكونا متنافرين لا تجانس بينهما سواء من جهة اللفظ أو الدّلالة .

ومثالا عن كل ذلك نسرد بعض الإصدارات التي يخرج فيها العنوان الرئيس بإشارات تجنيسية : (الطريق–رواية) "لعبد الله العروي"، (الغربة–رواية) للكاتب نفسه، (خرائط بلا بحر–رواية) "لأحمد زيادي"، (الحديث والشجن) "لحسن أريد"، (القطاف –رواية) "لحنا مينة"، (سلالم الشرق–رواية) "لأمين معلوف"، (خطوات في التيه–مجموعة قصصية) "لمحمد زنير"، (الفارس والحصان –مجموعة أقاصيص) ل"محمد إبراهيم بوعلو"[3].

وهذا الأسلوب المتبع في طريقة كتابة العنوان (عنوان+إشارة تجنيسية) ما هو إلا ردّة فعل عن التأثر بحركة التأليف والنشر عن الغربيين، خاصة فيما يخص منطقة المغرب العربي التي تعد أكثر انفتاحا على الدراسات الغربية مما هو عليه في المشرق .

غير أن "ليوهوك" ميّز بين نوعين من العناوين: العنوان والعنوان الثانوي، في حين رأى "كلود دوشيه في العنوان ثلاثة أقسام : العنوان والعنوان الثاني والعنوان الثانوي"[4] .

---

[1] ينظر مصطفى سلوي ،عتبات النّص، ،ص203.

[2] G Genette ;seuils ;p56-57.

[3] مصطفى سلوي ،عتبات النّص، ،ص 199.

[4] G Genette ,seuils ,pp55 -. 56

بالرغم من ذلك، لا أثر لهذا التميّز الثاني في التأليف العربي القديم الذي اعتمد كتابة صيغة العنوان التام الذي لا تحتمل بنيته اللفظية والدلالية التقسيم إلى عنوان أو ل وثانوي، فكتاب (الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين البصريين والكوفيين)"لكمال الدين أبي البركات عبد الرحمن بن محمود"، (والسيرة النبوية) "لابن هشام"، و(الإمتاع والمؤانسة) "لأبي حيان التوحيدي" (والبيان والتّبيين) "للجاحظ"، و(الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها) "لاحمد بن فارس" وغيرهم مما لم نذكره، هي مؤلفات جاءت بعنوان مفرد البنية لا يمكن أن نميّز فيه بين ما هو رئيس وما هو ثانوي، أو في رتبة العنوان الثاني، بمعنى أن القاعدة اللغوية التي بنى عليها العنوان قاعدة متماسكة يقتضي كل لفظ فيها اللفظ الذي يليه بغية تشكيل الدّلالة المقصودة.

ويظهر هذا الاختلاف إذا ذكرنا بعض نماذج العناوين عند المؤلفين العرب المحدثين الذين سايروا الغربيين في صوغ عناوين مؤلفاتهم، والتي تنطوي في بنياتها إلى ما أشار إليه(كلود دوشيه)، فكتاب (الجاحظ:حياته وآثاره) "لطه الجابري" يتكون من عنوان أو ل رئيس هو (الجاحظ)، وعنوان ثانوي (حياته وأثاره)، وهناك أمثلة عدة تبين فيها نظام العنونة الذي يمكن أن نميز من خلاله بين ما هو رئيس وما هو ثانوي، ومن ذلك نجد (جدلية الخفاء والتجلي:دراسات بنيوية في الشعر) "لكمال أبوديب"، و(بشار بن برد : شخصيته ومنهجه الشعري) "ليوسف الصميلي"، و(الحصيلة اللغوية : أهميتها –مصادرها–وسائل تنميتها)، و(الحكاية والتأويل: دراسات في السرد العربي) "لعبد الفتاح كليطو"[1].

كذلك خرجت بعض الإصدارات الإبداعية الحديثة بعنوان أو ل رئيس مصاحب بعنوان ثان كما هو الحال في (الفضيلة أو بول وفرجيني)ل"مصطفى لطفي المنفلوطي"،(أطياف الأزقة المهجورة) "لزكي محمد"، –(الرحلة الأخيرة–ذاكر الحاضر) "لهشام شرابي"[2]، ولواسني الأعرج الأسبقية في هذه الطريقة في وضع العناوين فنجد لديه :

---

[1] ينظر:مصطفى سلوي ،عتبات النّص، ، ص 197.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص199.

-حارسة الظلال(دون كيشوت الجزائر)

- الليلة السابعة بعد الألف (رمل الماية)

-الليلة السابعة بعد الألف (المخطوطة الشرقية)

-كريماتوريوم (سوناتا أشباح القدس)

-رماد الشرق (خريف نيوورك الأخير)

-طوق الياسمين (أحلام مريم الوديعة).

وعلى ضوء هذا كله نستنتج أن العنوان الروائي الحديث(خاصة) يندرج ضمن التحولات البنيوية التي طالته في مجال الكتابة، إضافة إلى التقنيات التي تساهم في إعطائه بعدا إيحائيا آخر، كتقنية الغرافيك واللّون والحيّز، فلا يكون بالضرورة حرفيا أو يسعى لعرض حقيقة، فالمتخيّل أصبحت جذوره شيئا مشروعا في ذاكرة ما هو مكتوب وشفوي، والذي بات يشكل مهيمنا ديناميا داخل النص، ولهذا لا يسعى إلى أن يصير حقيقة ثابتة، بل فتحا للباب أمام سؤال تتقاطع في رفده عدة حقول معرفية تجاه العنوان الذي يخلق انتظارا من نوع خاص، على اعتبار أنّه يفاجئ القارئ ويحيّره ويزعزع قناعاته التي كانت إلى وقت قريب بديهيات.

لا يجب بالضرورة في الرواية الحديثة أن يجيب النّص، عن التساؤلات الممكنة التي يطرحها العنوان، ولا أن يحقق انسجاما فنيا، ولا علاقة تجاذب، بل بالعكس كلما كان العنوان يشكل مفارقة مع النص، كان أكثر شعرية وفنية، وبعد قراءة النّص، يمكن أن يجيب العنوان على التساؤلات التي طرحها في بادئ الأمر، أو يبقى غامضا لتعدد الإمكانات والأطروحات والمعاني حوله .

1-بنية عنوان روية مدار البنفسج:

نلاحظ أن عنوان الرواية جاء بخط بارز وواضح باللون البني ويختلف عما جاء في غلاف، حتى يميزه عن باقي المكوّنات المقدّماتية، بعد ما أُشير إلى صاحب العمل ثم الإشارة التجنيسية، إلا أنّه كان أكثر شيء ظاهر وبارز في الغلاف، ولا ندري هل كان هذا قصد المؤلف أم دار النشر، ثم أرفقه

بصورة لثلاث زهرات لزهرة البنفسج المغلقة البتلات، وكان رسمها لا يلفت الانتباه ولا يظهر جليا، حتى أن القارئ لا يكاد يميز آن هذه الزهور للبنفسج مثل ما هو الحال في العنوان، لأنه قد نجد في بعض الروايات مثلما يركز فيها على العنوان يركز أيضا على اللوحة المرفقة له، ثم نجد أن العنوان لم يرفق بعنوان ثاني أو ثانوي، لأنه كان دالاّ وكافيا مقارنة بالمتن، حتى وإن لم يبح به أو يصرّح به مباشرة، فاكتفى المؤلف أو دار النّشر بالإشارة التجنيسة مثلما هو سائد في الساحة الأدبية فيما يخص طبع الروايات .

VII. مظاهر التعالق بين العنوان والنّص، (الحوار بين العنوان والنص)

على صعيد هذا العنوان ستبحث قراءتنا في مختلف العلاقات القائمة بين العنوان والنص، فلن يكون مهامنا مقتصر على مطاردة الحضور اللّفظي للعنوان في النّص، فحسب، بل سنحاول الإمساك بأشكال الحضور المختلفة لفظا ودلالة وعلاقته بتيمات النّص، ثم سنبحث في كيفية إنتشاره وارتداده حتى نستطيع أن نحضر التّناص الداخلي بين العنوان والنّص، وأشكال التلاقي بينهما.

فأهمية العنوان لا تتجلى في قراءته بمعزل عن المتن، بل يتعدى مقاربته حدود الصفحة الأولى لتحليل تجلياته من أجل تغيير العلاقة الظّاهرة والخفيّة بينهما، فهو في كل الأحوال مفسِّر للرواية ومفسَّر بها في آن واحد.

فكيف يتحدّث المتن الروائي عن العنوان؟ وما هي التجليات والأبعاد الدلالية التي يتمظهر بها العنوان في المتن الروائي؟.

استقصاءا لذلك، يبين الجدول الآتي عملية إحصاء للفظتي "مدار "و"بنفسج" في الرواية وحتى الدلالات المحتملة لكليهما :

كلمة مدار	ص	كلمة بنفسج	ص	معاني "مدار	ص	معاني بنفسج	ص
البنفسج يكمل في مداره	44	البنفسج يكمل في مداره	44	أيها السادة والسيدات(تكرار)	07	ما زالت تنبض بالعشق	07
		بنفسج وغبار كثيف	12	أرجوكم رجاء صادقا(تكرار)	07	إنما لست أدري مدارك حزني	08
				أن تختموا أفواهكم وعيونكم بالنعاس(تكرار)	07	موغلة في العشق والتوحد بالصمت	16
				أرجوكم مرة أخرى أيها السادة(تكرار)	07	وجهه مختوم بالحزن	30
				أكذب إن قلت أعرفه، وقد أكذب إن قلت لا أعرفه	07	يخرج على جيل من الحزن	39
				أرجوكم يا سادتي وسيداتي(تكرار)	08	مازال ذلك القمر يطلع...أينما كان حزينا	52

						مثلي	
				08	حين عدت إلى هذا الدوار (في البدء)(تكرار)	طيبا ورائعا أبدا..إنما كان حزينا وتعيسا	58
				09	في البدئ حين عدت إلى الدوار	تدس تحت سعفها عراجين دم	73
				09	شيء ما قد حدث أو عشته من قبل	محملا بالغبن والحزن	75
				09	لست أدري (تكرار)	أخاف أن تأخذك مني المدن	76
				10	كنت قد أتيت دون أن أدري من أين جئت وإلى أين أنا ذاهب	أخاف أن تأخذك مني بنات المدن	76
				11	عهدي بكم تثرثرون في كل شيء (أنا لا أعرفهم)	في كل سنبلة كنا اثنين وثالثنا	76

						العشق	
				12	أنا لست منهم على كل حال	كنت حزينا في كل المدن	77
				13	كأنهم يعرفوني حقا وكنت بينهم ذات عام	تبيت تعيسا وحزينا	82
				16	لا أدري كم عمري هل أنا في الثلاثين أو الأربعين	مرة بلغ بي الحزن أشده	85
				17	أتيت دون أن أدري من أين وإلى اين	لهذا أنت خجول وحزين	87
				19	لكأنما تعارفنا منذ أعوام	جدار صيني من بنفسج	97
				19	جئت غريبا دونما هدف واضح	ترتيبك في الحزن جاء الأول في دفعتك	99
				59	نحن(لخضر جبايلي) واشهد-لا اصدق-لا لا أنا لا أعرفك	هذا التابوت الطيني كان في قمته	116

					القصية من الحزن والتعب		
				60	بل أنت أنا واحلف لك؟ أين دليلك	وأنا مع أحزاني أراقصها	125
				73	أي لم أكن أدري من أين جئت بالضبط	تدس تحت سعفها عراجين دم	166
						الأكواخ الريفية الحزينة	168
						كيف أفتت زهرة العشق وأنسى	179
						نخلة مباركة دون عراجين دم	192

يبين لنا الإحصاء الذي قدّمناه كيف أن العنوان قد امتدت دلالته داخل النّص، على طول صفحات الرواية وتعالق معه تعالقا ظاهرا وضمنيا، وإنما يدّل هذا على توفيق الكاتب في اختيار عنوان روايته إلى حد كبير، فلم يرد عبثا وإنما جاء تابعا للنص والنّص، تابعا له أيضا، غير أنّه لم يوحي

في البداية إلى تلك المعاني التي رصدناها، وكان إيحائيا دلاليا مارس فيه لعبة الانزياح عن المألوف والمتوقع وخيّب أفق انتظارنا منذ الوهلة الأولى .بهذا نعتقد أن الكاتب وفق فيما كان يصبوه من وراء هذا العنوان وهذه الرواية على حد سواء.

إضافة غالى هذه الدلالات التي رصدناها، نلاحظ أن الكاتب استعمل بعض الألوان والأزهار مثل ما صبغ به عنوانه(البنفسج اسم لزهرة وتحمل لونها في اسمها) كدلالة تارة على الأمل المشتت حوله والذي لم يستطع الإلمام به، وعن الضعف والخوف أحيانا، وتارة أخرى تأكيدا على هو يته الوطنية، حيث استعمل ألوان العلم الوطني وفيما يلي عرض لكليهما :

أقمشة خضراء وحمراء وبيضاء	42
قناديل خضراء مضاءة	49
كأوراق زهرة برية	63
أكره اللون الأصفر	85
قطعة قماش خضراء أو بيضاء أو حمراء	85
نموت معا زنبقتين اثنين	95
أطل فاتحا مواسيمي لعيون الأقحوان	126
جلست والعشق في عينها بستان من الخضرة	132
غرسنا الورود البيضاء والخضراء والحمراء	145

هذا أهم ما جاء في مضاهر التعالق بين عنوان رواية مدار البنفسج ومتنها، بهذا نستطيع أن نقول أنّ العنوان والمتن قد تعالقا فيما بينهما تعالقا شديدا رغم افتقار الأول للألفاظ، إلا أن التّناص حضر بينهما حضورا تُحْليه الدّلالة التي رصدناها سابقا، وبالتالي كان العنوان خادما للنص والعكس أيضا.

ملخّص رواية مدار البنفسج :

تقابلنا صفحة الغلاف في البداية بعنوان بارز بخط غير محدد النوع باللّون البنّي، ثم يعلوه التجنيس بخط أيضا غير محدد باللّون الأخضر ثم اسم المؤلّف باللّون الأزرق القاتم و بخط من أنواع الخطوط العربية ويصبغه الروّاية في الأسفل ثلاث زهرات للبنفسج كل واحدة تتجه إلى وجهة تختلف عن الأخرى تليها دار النشر.

تبدأ أحداث رواية "مدار البنفسج" بمجيء شخص غريب يدعى وحيد إلى الدّوّار، يصوّره الرّاوي على أنه شخص ضائع، تائه لا يدري من أين أتى ولا إلى أين يذهب ، كما يصّور لنا الرّاوي إحساس هذا الغريب بمعرفته للمكان وكأنه عاش فيه زمنا طويلا، يسمع صدفة عن بطل أسطوري لهذا الدّوّار وكيف سوف تذبح الذّبائح من أجل عودته، فيصبح شغوفا لمعرفة القصّة الكاملة.

يقابل وحيد هذا والد البطل الأسطوري، فيأخذه معه إلى بيته، يطلب هذا الرّجل الغريب من الوالد أن يحكي له عن قصة ابنه لخضر الجبايلي فلا يخبره، إلّا أنّه مات، يطلب منه وحيد زيارة قبره فينادي الأب خالد بن ساعد لقرجاج كي يرافقه إلى القبر.

في الطريق إلى القبر، يطلب وحيد من قرجاج أن يحكي له قصة لخضر البطل الأسطوري المنتظر رغم أنه ميت، فيقوم قرجاج بإخباره القصّة الكاملة، كيف أن أهل الدّوّار خانوا وصية الهواوري والد مرجانة، مرجانة التي كان لخضر متيّما بحبها، وكيف أنّهم لم يزوّجوا لخضر بمرجانة، فحلّت بأرضهم اللّعنة،كما يخبره قرجاج بأن لخضر لم يمت ولم يدفن، بل إن القبر ما هو إلا رمز لذكراه الذي ينتظر أهل الدّوّار عودته بشغف.

بعد ذلك يعود وحيد إلى بيت خالد بن ساعد والد لخضر ويدخل إلى غرفة هذا البطل الأسطوري المنتظر، فيصوّر لنا السّارد حالة وحيد و هو في هذه الغرفة من خلال مناجاته لنفسه، لنكتشف بعد هذا أن وحيد هو نفسه لخضر الجبايلي لكنه فاقد الذاكرة، ويسترجع بعد ذلك لخضر الجبايلي ذاكرته ويبدأ بحكاية ما حدث له بعدما أطلق عليه الرصاص وفقد، وكيف أنه تاه في المدن وكيف ظنّ النّاس أنه مجنون.

ثم يحكي عن حبيبته مرجانة، الذي يكنّ حبّه لها مجرد وصيّة تركها والدها، وكيف أنه تعلّم وتعب ليجد نفسه عاطل بدون وظيفة، لا يستطيع الزّواج من مرجانة رغم أنه كان متفوق في دراسته في حين أن الخيثر زميله في الدّراسة و الذي تخرّج من الجامعة بشقّ الأنفس وجد عملا فور تخرّجه لأن أباه "بولعراش" له نفوذ كبير، و قد كان الخيثر يغار من لخضر الذي كان أهل كل قريته الذين ساعدوه لإكمال دراسته من أجل أن ينشلهم من الفقر، ولكن لخضر لم يقدر على فعل شيء ليرد به جميل أهل الدّوّار طالما أنه بدون وظيفة، فيأتي الخيثر و يأخذ مكانته لأنه يستطيع تحقيق المشاريع التي حلم بها لخضر لأهل دوّاره، ولم يكتف الخيثر بهذا، بل كان يريد أخذ مرجانة أيضا، فعلم لخضر بما كان ينويه الخيثر وهدّده بالقتل إذا لم يبتعد عن هذا الدّوّار.

ذهب الخيثر عند أبيه الذي له معارف، فدبّرا له مكيدة للتّخلّص منه وإبعاده، فكانت المكيدة استدعاء لخضر للخدمة الوطنية، فوجد لخضر نفسه مجبرا على آدائها، رضخ لخضر للأمر الواقع، وترك مرجانة راغبا في العودة إليها ضابطا و يتزوّجها و هي أيضا وعدت بأن لا تكون لسواه.

بعد ذهاب لخضر، وجد الخيثر أمامه السّاحة فارغة كي يحقّق ما أراده، فقام باغتصاب مرجانة كي يجبرها على الزّواج منه، وتحت ضغط أمّها تزوّجت مرجانة بالخيثر غصبا عنها.

يحلم لخضر حلما مزعجا عن مرجانة، ثم يعود إلى الدّوّار ليكتشف ما حدث لحبيبته مرجانة، فيفكّر و يتذكّر قصة حكاها له أبوه عن عمّه الشّهيد الذي قتل الأب الغير الشرعي للخيثر، باعتبار أن بولعراش ليس الوالد الشرعي للخيثر، كون أن زوجته كانت تخونه مع صديقه فرموزة الذي قام عمّ لخضر الجبايلي بقتله بسبب تعاونه مع الاستعمار في وقت الثورة، فيفعل لخضر مثلما فعل عمه النّمس فيدخل البيت الذي ينام فيه الخيثر خفية، يرى مرجانة ويخبرها عن الخيثر على أنه ابن غير شرعي، يتسلّل إلى غرفة نومه، يقتله ثم يفّر مع حبيبته، يراه بولعراش فيلحق بهما و يطلق الرّصاص عليه، فيصاب لخضر.

يظن أهل لخضر أنه مات و يجعلوه بطلهم الأسطوري، لكنّه يتعافى من جراحه ويفقد الذاكرة، يذهب إلى المدن يتسكع في الشّوارع، يبقى وحيدا، فسمّوه وحيد، ثم تقوده رجليه إلى الدّوّار، يسترجع ذاكرته ثم يخرج إلى أهل الدّوّار الذين كانوا يذبحون الذّبائح و يسيلون الدّماء من أجل عودته.

الفصل الثالث

خطاب التقديم و مرتكزاته

I. تعريف المقدمة

II. تاريخ المقدمة

III. لماذا المقدمة؟

IV. إستراتيجية التقديم

V. خطاب التقديم و قضايا التلقي

VI. مواصفات خطاب التقديم و قضايا التلقي

VII. أنواع المقدمة

VIII. وظائف المقدمة

IX. علاقة المقدمة بالمقاطع السردية

تمهيد :

لخطاب المقدّمة ما لخطابي العنوان والنّص، إذ كلّ يسعى إلى الإنباء وفق لعبة التّشاكل والاختلاف،كلّ يُرِى المشهد الكتابي وفق وظائفه وطرائقه مدفوعا لشهوة عارمة من التّأويل، لهذا لا ترضى المقدّمة أن تكون تكملة أو إضافة تلصق بالأثر، أو تكون تكرارا له، بل ضرورة واختلافا، بمعنى أن كينونة الأثر لا تكتمل إلاّ بالمقدّمة بوصفها المعبر من العنوان إلى النّص والفضاء المدجّج – فضلا عن التأويل– بالتّسويغ: تسويغ التّسمية(العنونة) والمنهجية، وفعالية القراءة وتصوّرات المؤلّف وغاياته وأسئلته، لهذا تكتسب المقدّمة –بصفتها موازيا نصيّا–قوّة لتوجيه القارئ وهو يمضي نحو تضاريس النّص وفظاءاته الوعرة، هكذا يغدو خطاب المقدّمة مصيدة للمتلقي في غفلة منه ليقع في لذّة القراءة ،وإذا كان الأمر كذلك فلتكتمل صورة الأثر بما تهبه المقدّمة له[1] .

[1] ينظر: خالد حسين حسين، في نظرية العنوان،مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، ص،12،11.

I. تعريف المقدّمة :

اعتاد المؤلفون التّقديم لمؤلفاتهم بخطب يذكرون فيها الأسباب التي حملتهم على التّأليف، ويطرحون من خلالها خطّتهم في عرض الموضوع الذي هم مقبلون على الخوض فيه. من هنا شكّلت المقدّمة أو باصطلاح القدماء "الخطبة" إحدى عتبات النّص الممهدة لقراءته، إذ لطالما حملت مجموعة من العناصر المعرفية والمنهجية والأخلاقية التي لا غنى عنها للقارئ في فهم المتن .

جاء في لسان العرب لابن منظور قالوا:القَدَم والسَّابِقَة:"ما تقدموا فيه غيرهم، وقدّام نقيض وراء، والقدمة من الغنم:التي تكون أمام الغنم في الرّعي ،وقَيدوم كل شيء وقَيدَامُه أي أو له، وقيدوم الجبل أنفه يتقدّم ويقال:ضُرب فركب مقاديمه:إذا وقع على وجهه، وواحدها مقدّم، ومقدِّم الجيش بكسر الدّال:أوّله، وقد استعير لكل شيء فقيل:مقدِّمة الكتاب ومقدِّمة الكلام بكسر الدّال، وقيل مقدّمة كل شيء:أوله"[1].

أما في معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، فقد فُصل القول في لفظة مقدّمة:"فهي الفصل الأول من كتاب يتناول شيء من الإجمال الأسس التي يقوم عليها الكتاب، والتي بدونها لا يمكن أن يفهم تخطيط التّأليف"[2]، فالمقدّمة هنا تحمل معنى الإجمال الذي يسبق التّفصيل، وقد فصل هذا الكتاب ماهيتها (المقدمة) عند كل من الجرجاني وابن جني، فهي عند هذا الأخير:"قول يوجب شيئا أو يسلب شيئا عن شيء، وعند الأول تطلق المقدّمة تارة على ما تتوقف عليه الأبحاث الآتية أو الموالية، وتارة تطلق على قضية جعلت جزء القياس، وتارة تطلق على ما يتوقف عليه صحة الدليل،وقد يقصد بالمقدّمة مقال طويل يقدّم به المؤلّف أهم المبادئ والمناهج التي يقوم عليها مؤلّفه فيما بعد"[3].

---

[1] لسان العرب، ابن منظور، مج 22، مادة قدم.ص47.

[2] مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب، مكتبة لبنان، ط2، لبنان 1986، ص380.

[3] مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب ، ص380.

*وجاء في معجم مصطلحات نقد الرّواية "للطيف زيتوني" تعريفا للمقدّمة يقول فيه:"المقدّمة هي نصّ يتصدر الكتاب، يكتبه المؤلّف أو شخص آخر، ويتوجه الكلام فيه إلى القارئ" [1].

فالمقدّمة تأتي في بداية الكتب العلمية أو الأدبية لتبيان الهدف من المؤلّف، إذ هناك تعريف آخر للمقدّمة يميل إلى الناحية الفلسفية والمنطقية، يقول:"المقدّمة هي التي نصل من خلالها إلى نتائج، فالمقدّمة المنطقية هي قضية تدعم أو تساعد على تدعيم نتيجة معينة وهي افتراض أو أساس ينطلق منه الاستدلال"[2]. من هنا نجد أن تعريف المقدّمة يخضع لمنهج كل كاتب سواء كان فلسفيا فهو يخضع للفلسفة أو منطقيا فهو يخضع المنطق أو اجتماعيا فهو يخضع لعلم الاجتماع .

نستنتج مما سبق أن المقدّمة هي أساس لأي عمل لكنها شيء اختياري في الآن نفسه، تأتي دائما لتبيان الهدف والغاية من العمل نفسه. فمنذ بدايات القرن الماضي ومع بدايات الفن الروائي وجدنا مقدّمات تتعدى المائة صفحة كما هو الحال عند "عادل كامل" في "الملّيم الأكبر"1994 و"العنقاء أو تاريخ حسن مفتاح لدكتور لويس عرض"1966، وهو ما نستنتج من خلاله أن القرن الروائي في بداياته كان يتطلب التوضيح كما في رواية "زينب لهيكل"1914، وكلما ازدادت السنون وازداد الإهتمام بالفن الروائي قل وجود المقدّمات فيه، وذلك يعود إلى أن الفنّ قد ارتسمت معالمه والأعمال التي لا يوجد فيها مقدّمة تمثل رؤية خاصة للأديب نفسه[3].

إلاّ أنّه في كتاب "عبد المالك أشهبون" حين يوضح أهمية المقدّمة من عدمها عند "فلوبير" في رسالته "لزولا" يقول على لسانه:"لا ألوم إلاّ المقدّمة، فحسب رأيي (فلوبير) المقدّمة تفسد

[1] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية،دارالهدى للنشر مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 2002، ص156

[2] ابراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، مكتبة التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، تونس، 1986، ص242نقلا عن: عزوز علي إسماعيل، عتبات النّص في الرواية العربية،دراسة سيميولوحجية سردية، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة2013،ص370.

[3] ينظر: عزوز علي إسماعيل، عتبات النّص في الرواية العربية، ص371.

عملك الذي يتّصف بالحياد والسّمو، إنّك تفشي سرّك، الأمر الذي يبدو ساذجا، وتعبّر أيضا عن رأيك، هي الشّيء الذي من منظور رؤيتي الشّعرية الخاصّة لا يحق لروائي أن يقدم عليه"[1]

إنّ المقدّمة في الرّواية تعمل على استقطاب المتلقّي لقراءة العمل وإعطائه المفاتيح التي تتيح له الولوج إلى عالم المتن، فكلّ باب في الرواية وله مفتاح خاص به، وعلى القارئ أن يجيد استعمالها ويدخل غمار التجربة الإبداعية فيها حتى يستطيع أن يصل إلى المنفذ ويتخلص من أسر الإبداع وما يحمله من إيحاءات ومواقف، وتجارب وخيال وفكر وغيرها من الأدوات التي يستعملها الكاتب في نصّه .

وباعتبار أنّ المقدّمة نصّ مضاف إلى النّص المركزي، قد يشكّل اشتغالا في بعض الأحيان حينما يتعدى المجال المعقول من عدد الصفحات التي تخصص لها، وبالتّالي تعود سلبا على تحفيز القارئ لقراءة المتن، وقد يتجاوزها البعض لذلك، ناهيك أن هذه المقدمات يراد بها شرح النّص أو تسليط الضّوء على مناطقه المعتمة، وهذا ما لا يقتضيه الإبداع، لأن أصل الإبداع هو اختراق مغاليق الكتابة بدون توجيه خارجي أو أخذ فكرة مسبقة عن فحوى الموضوع[2]، "وهي في نفس الوقت تعتبر وعاء معرفيا وإيديولوجيا يختزن رؤية المؤلّف وموقفه من العالم"[3]، هذا في حالة ما إذا كان مقدّم النّص هو كاتبه، وهذا التّعريف لا ينطبق على الأنواع المتعدّدة للمقدّمات التي سنراها في مبحث لاحق.

ونجدها بتعبير "فيليب لوجو"الذي اعتمده"أحمد المنادي" في مقال له:"أنّها تصنع ميثاقا تمهيديا يعطي للنّص بعده التّداولي وتنشئ له محيطا تنتظمه إيضاحات وشروح يعسر على القارئ العادي الإحاطة بها"[4]،هذا إذا وجهت المقدّمة إلى القارئ العادي، أما إن وجّهت إلى القارئ

---

[1] G.Gentte,seuils,p213.

[2] ينظر:عبد المالك اشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، دار الحوار للنشر، اللاذقية،سوريا، ط1، 2009، ص53.

[3] المرجع نفسه، ص57.

[4] احمد المنادي، النّص الموازي،آفاق المعنى خارج النص، مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي بجدة، جمادى الأولى1428، مايو2007، ص148.

النموذجي فسيعرض مقدّم النّص(ذاتي أو غيري أو مشترك) إلى التّقديم له آخذا في ذلك اعتبارات أخرى قد تكون نقديّة في معظم الأحيان، وقد تكون إشهارية بسيطة تروّج للعمل ولصاحبه فحسب.

إذ على ضوء مضمون هذه العتبة المهمة سنوضّح فيما بعد وظيفتها وإستراتجيتها في تقديم النّص

تاريخ المقدّمة :

إنّ وجود الخطاب المقدّماتي ليس وليد العصر، بل هو موجود وحاضر بقوانين ووظائف متعدّدة في الآداب القديمة، ولو وجد كخطاب مواز للنّص فذلك لكي يدافع عن تصوّره وحتى يقول الشيء الذي لم يقله النّص، كما أن هذا الخطاب المقدّماتي الكلاسيكي كانت تحكمه بنى أساسية تضبطه وتجعله محكوما بقوانين كان لها بالغ الأثر في تحديد النّصوص.

وقد حفلت الآداب العربية الكلاسيكية بخطاب مقدّماتي يشكل لوحده تصورا أكثر إشراقا وقد توزع بين ما هو أدبي وما هو علمي[1]، لانشغال الكتاب بكلا الأمرين آنذاك وفي مجالي النّثر والشّعر، ففي النّثر توجد محكيات التّعجيب والخوارق حيث خطابها هو شهادة على الذّاكرة والماضي بذكر الانتصارات على الشّر والشّرك، كما فعل "ابن المقفّع" أو صاحب المقامات، إضافة إلى الكتابات ذات المنحى الدّيني ،أما الخطاب المقدّماتي الأدبي كان حاضرا بشكل مكثّف في المؤلّفات النّقدية باعتبارها واجبة لها ضروراتها وشروطها، فيما كان الخطاب التاريخي كما عرف عند "ابن خلدون" و"الطّبري" و"المسعودي" يلتبس شكل المدخل[2].

[1] ينظر:شعيب حليفي،هوية العلام في العتبات وبناء التأويل، ص54.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص55.

في حين كانت المقدّمة في الخطاب العلمي ترد في مؤلفات الفلك والفلسفة وكتب الرّياضيات والفيزياء والطّب وباقي العلوم المجرّدة التي كانت تعتمد الاختصار والتّدقيق مثل كتب "ابن سينا"، "الرازي"، "ابن طباطبا"، "ابن الهيثم" [1]وغيرهم إضافة إلى التّرجمات

بدأ التّصدير في الثّقافة العربية مع انتشار الكتابة وازدهار التّأليف في العصر العبّاسي منذ القرن الثّالث هجري، وقد كانت المقدّمة تسمى خطبة وديباجة وفاتحة وتمهيدا واستهلالا وتصديرا وغير بعيد عن الدّارسين، إن بعض مقدّمات التّأليف طبقت شهرتها الآفاق، حتى أنّ الإهتمام بها طغى على اهتمام القرّاء بالمتن الذي جاءت للتّقديم له، وكان "ابن خلدون" قد رأى يوما ما أن عمدة الأدب أربعة:الكامل في اللغة والأدب "لأبي عباس المبرد" (285هـ)، وكتاب البيان والتّبين "لأبي عمرو عثمان بن بحر الجاحظ" (255هـ)، وأدب الكتاب "لابن قتيبة" (276هـ)، وكتاب الآمالي "لأبي علي القالي" (356هـ)[2].

ومن أهم الكتب التي كانت تتضمنها مقدّمات افتتاحية شغلت الدّارسيين نذكر منها :مقدّمة طبقات فحول الشعراء "لمحمد بن سلام الجمحي"[3]، ومقدّمة الشّعر والشّعراء "لابن قتيبة" [3،4] ومقدمة كتاب شرح ديوان الحماسة"لأبي علي المرزوقي"[5]، ومقّمة "ابن خلدون" لتاريخه المسمّى كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيّام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السّلطان الأكبر [6] .

---

[1] الصديق بوعلام، قراءة في كتاب: مقدمة الكتاب في التراث الاسلامي وهاجس الابداع،لعباس ارحيلة، موقع مغرس، 04/08/ 2011

http://www.maghress.com/alalam/39986

[2] ينظر: مصطفى سلوي، عتبات النص، المفهوم والموقعية والوظائف، ص23.

[3] محمد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، شرح محمود محمد شاكر، دار المعارف للطباعة، القاهرة، مصر،دط، دت.

[4] ابن قتيبة، الشعر والشعراء، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط4، 1980

[5] المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، لابي تمام، تح،احمد امين وعبد السلام محمد هارون، دار الجيل بيروت، لبنان،ط1991،1.

[6] ابن خلدون، مقدّمة ابن خلدون، المطبعة البهية، مصر،دط، دت.

لو تبعنا مسار خطاب المقدّمة الذي كتبه العلماء المسلمون القدامى نجده ينقسم إلى قسمين إثنين:

القسم الأوّل ويتكوّن من خمسة مكونات هي: البسملة، الحمدلة، التصلية والتسليم، بالإضافة إلى التّشهد، ويعتبر هذا كلّه تمهيدا بالنّسبة لنص المقدّمة الذي سيأتي بعد ذلك، والمعروف لديهم أن مكوّنات هذا القسم واجبة بحكم الشرّع، إذ لا يمكن المؤلّف المسلم أن يتركها كلها أو بعضها على الرغم من تغييب بعض مكوّنات هذا القسم لبعض المؤلفين[1].

وحين نأتي إلى ممارسة المحدثين، سنلاحظ أنّ أكثر المؤلّفين يتجاوز هذه المكوّنات الخمسة، ولو رددنا هذا إلى شيء فإنّنا نرده إلى أن القدامى كانوا متعلّقين أشّد التّعلق بالدّين ونواهيه وأوامره، وكان منهم ألفقهاء المفّسرون وعلماء أصول الكلام.

أما القسم الثّاني من المقدّمة فهو جسد التّقديم المعوّل عليه في تعريف القارئ بما يشتمل عليه الكتاب، وهو يقوم على ثمانية مقومات هي:التّعريف بدواعي التّأليف، جنس التأليف، خطّته، تقريض الكتاب، مصادر التأليف(مصادر سابقة ومعاصرة للكاتب)، الإشارة إلى زمن التّأليف ومكانه ونقد المصادر السّابقة أو المعاصرة للكتاب، ثم الختم بالحمد والشكر والدعاء[2].

ومن هنا لاحظنا أيضا اختلاف العلماء في الإلمام بهذه المكوّنات كمّا وكيفا تبعا لطبعة التّأليف واهتمام صاحبه.

على إثر ذلك تواجدت بعض المؤلّفات ذات مقدّمات مجحفة لا تكاد تصف الكتاب وشروط كتابته، في حين وجدت كتب أخرى بسطت القول فيها، واستوفت شروط التّقديم على حسب قواعد الأدباء القدامى[3]، ومن ثم استقطبت مقدّمة القصائد والنّصوص الشّعرية العربية

[1] ينظر: مصطفى سلوي، عتبات النص، المفهوم والموقعية والوظائف، ص26.

[2] ينظر: المرجع نفسه،ص61.

[3] ينظر: المرجع السابق،ص58.

القديمة عناية كثيرة من الدّارسين العرب والمحدثين والمعاصرين، فانبروا للحديث عن أسسها وأشكالها وغوايتها ومتغيّراتها وأبعادها النفسية والاجتماعية والفنّية.

والواقع أن الكلام عن مقدّمة القصائد العربية القديمة كلام ينفتح على إشكالية كبرى، مؤدّاها أن المقدّمة الشّعرية بقدر ما هي جزء من النّص، بقدر ما يجوز كذلك النّظر إليها بوصفها عتبة له، أمّا كونها جزء من المتن فلأنّها البداية الفعلية الطّبيعيّة للقول الشّعري حين تبدأ الرؤية الشّعرية بالتّنامي والتّطور، أمّا كونها عتبة له، فلأنّها كثيرا ما تكون بيانا تمهيديّا يعرض فيه الشّاعر مجمل الموقف الشّعري الذي سيسود نصّه [1].

والمتفحّص لتطوّر حركة التّأليف التي صاحبت هذه المقدّمات، يلاحظ أن العلماء القدامى كانوا دائما يتابعون باهتمام ما جدّ من شروط وقواعد منهجية تتعلّق بخطاب المقدّمات لعلّهم يستفيدون من ذلك لصالح قرّائهم، إذ اهتم المؤلّفون بشخصية القارئ في هذه المساحة الكتابية التي تتراوح بين الطّول والقصر تبعا لاهتمامات المؤلّف، ومهما يكن من أمر فإن العلماء القدامى لم يقصروا اهتمامهم تنظيرا وتطبيقا على عتبة المقدّمة، بل وقفوا عند عتبة العنوان الرّئيس للكتاب والعناوين الدّاخلية وتوزيع أقسام الكتاب وفصوله، بالإضافة إلى مقوّمات الخاتمة والهوامش التي عرفوها تحت إسم الحواشي والذيول وغير ذلك[2].

هكذا مارس العلماء المسلمون صنعة المقدّمات التي طبعوا بها مؤلّفاتهم، ولا أحد يشك في أنّهم كانوا على وعي تام بأهم الوظائف والمقاصد التي تؤديها مكونات خطاب المقدّمة فيما كانوا بصدد إبلاغه إلى شخص المتلقّي الذي كان يقرأ لهم .

إلا أن"جرارجينيت" في كتابه عتبات قال:"بأنّ المقدّمة لم تظهر إلاّ في القرن السّادس عشر ميلادي، ومن ثمّ فإنّ ما كتب من مقدّمات قبل هذه الفترة وذلك من "هوميروس" إلى "رابليه"

---

[1] ينظر: حسين عطوان،مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الثاني،دار الجيل،بيروت1982، ص21.

[2] ينظر مصطفى سلوي، عتبات النص، ص60.

يشكّل جزءا من المتن، لذا تسمى هذه الافتتاحية الدّاخلية بالمقدّمة المدمجة أو المقدّمة المتّصلة، بمعنى أنّ المقدّمة هي تلك الأسطر الأولى أو الصّفحات الأولى من النّص أو النّص الرّئيس، وإن تصفّحنا بعض الملاحم اليونانية أو الرّومانية مثل الإلياذة أو الأوديسة"لهوميروس" أو الإنياذة"لفرجيل"، نجد مقدّمات نصوصها مدمجة داخل النّص الكامل أو المتن الإبداعي، كما كانت لرواية "التّحولات" أو "الحمار الذهبي" "لأفولاي" تمزج داخل المتن بين التصدير والسرد"[1].

وفي هذا الصّدد يقول شعيب حليفي:" أن الخطابات المتصلة ترتبط بظهورها المبكر مع الملاحم والكتابات الأولى التي كانت توجد فيها المقدّمة باعتبارها نصّا لغويا مرتبطا، ولكن هذا النّوع سرعان ما تلاشى وصارت شيئا منفصلا شكلا،كما ظلّت في عمقها مرتبطة بالنّص، وقد أتاح لها هذا الإنفصال إمكانية توسيع الخطاب..."[2]، بغية التّفريق بين ما هو داخلي وما هو خارجي حتى ولو كان ذلك الخطاب الخارجي قد يحيل إلى الخطاب الداخلي لكن لا يفصح عنه، ولا يقول ما يقول وإن اقتضى الأمر أن يكون هناك تناقض بين الخطابين، أو أن ينير الخطاب المقدّماتي ويضيء على حساب المتن، لكن في نقاط معينة فقط حتى لا يطغى على أهمية المتن، إذن هو اختلاف وظيفي جوهري بين المقدّمة والنّص الذي تقدم له شهادة على الجنس الأدبي متصلة بالمادة التي تقدم لها .

من هنا جاءت بداية الوعي بالجنس الرّوائي عربيّا كتابات ظهرت في منتصف القرن التّاسع عشر حتى أو اخر الأربعينات من القرن العشرين، ورافق هذا الإنتاج خطاب مقدّماتي كان يراهن على أشياء عديدة، منها تطوير بنية الوعي النّقدي نتيجة افتقاد النّاقد آنذاك لعدة شروط موضوعية فيما يقدّمه من نقد، إلا أن صيرورة هذا الخطاب المقدّماتي الذي رافق المحكي ظلت سيرته متقطعة ليكشف عن الوعي النقدي المنتج للنّصوص، لكن سرعان ما تبلور بشكل مغاير مع الرّواية الحديثة

[1] G. Genette,seuils, p152

[2] شعيب حليفي، هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، ص55.

التي تفرّعت وأفرزت بدورها خطابات مقدّماتية تختلف عن بعضها من حيث المكوّنات والأهداف، وأصبحت الرّواية العربية تملك خطابا خاصا بها[1].

II. لماذا المقدّمة :

عكف الدّرس النّقدي العربي والغربي على حدّ سواء على موضوع الخطاب التّقديمي، والذي يعدّ أحد أشكال الخطاب الإفتتاحي الأكثر تداولا في العديد من الكتابات (سردية، تاريخية، اجتماعية، فلسفية...)، وأصبح حقلا جديدا للبحث والتّحليل في الدّراسات النّقدية المعاصرة، وللكشف عن مكوّنات هذا الخطاب وآلياته، دفع حرص النّقاد إلى تناولها بالبحث من عدة جوانب(أدبية، نقدية، نفسية...)، وبعدّة مناهج (سيميائية، لسانية، بنيوية...) للوصول إلى الإجابات الممكنة التي قد يطرح أسئلتها الدّارسون عند قراءة مقدّمات الكتب، خاصة فيما يتعلّق بجنس الرّواية الذي بات حقلا خصبا للدّراسة والتّمحيص.

إن المقدّمات تدخل في نطاق أنواع النّصوص الإفتتاحية (ذاتية، غيرية أو مشتركة)، ذات الخطاب المشارف على النّص الذي سبقه، "والتي تخبر القارئ عن أصل الأثر الأدبي والظروف التي أحاطت به، وخطوات تشكيلية"[2]. وهي أيضا المكان الذي يشرح فيه المؤلّف الهدف الذي اقترحه والسّبب الذي قاده إلى الكتابة .

المقدّمات هي خطاب يتم إنتاجه بشأن النّص، في الرّواية هي خطاب داخلي حولها أو حول كاتبها أو رؤيته النّقدية عما كتب، "لكنها تختلف من حيث الطّرح المضموني والشّكل الذي تأتي فيه، كونها تنهض مرة بوظيفة شكلية وأخرى ظرفية"[3]، وقد تنطوي على كلا الوظيفتين في آن واحد حسب مقاصد كاتبها.

---

[1] ينظر: شعيب حليفي،هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل،ص56،57.

[2] G. Genette,seuils,p195

[3] Ibid,p150

كانت المؤلّفات الكلاسيكية تلتزم بهذين الوظيفتين، إلاّ أنها اختلفت في الأعمال الرّوائية الحديثة التي تأتي دون هذه الوظائف الشّكلية، ولو كانت مضمونيّا حاضرة كخطاب حامل لتصوّرات الكاتب، وباتت من منظور آخر تحمل وعيا نقديا يقدم للقارئ ما يتسلّح به قبل أن يقرأ النّص، إذ تحث في نفس الوقت على القراءة وتدافع عن المقروء وعن الجهاز النّظري الذي أنتج هذا العمل[1].

إن المقدّمة في الرّواية كما هو الحال عند الكثيرين، تعمل على استقطاب المتلقّي إلى قراءة العمل، ولا تكمن فقط في ذلك الاستقطاب التّجاري فحسب كما هو الحال بالنّسبة للعنوان والغلاف، ما دام القارئ قد انغمس في قراءة التّقديم وخطى خطوات مهمة تبدأ بالحصول على النّسخة، بل يتجاوز الاستقطاب ذي الإغراء والاستدراج إلى نوع آخر يتعلّق بتغيير الخلفية النّظرية والوجهة النقدية التي يحاول المؤلّف تمريرها عن طريق متنه[2]، وعليه يجب أن تطرح بعض الأسئلة حول ذلك:

إلى أي حد يمكن أن يؤسّس الخطاب المقدّماتي قوانينه التي تتوازى أو تتعارض مع المتخيل؟ وهل تختلف داخل الأشكال السردية؟ وهل يأتي الخطاب المقدّماتي في الرّواية العربية ليبرز المتخيّل ويوطّد مشروعيته؟.

في الأخير هل استطاع الخطاب المقدّماتي أن يبلور تصوّرا نظريا حول الرّواية؟ هذا ما سنحاول البحث عنه فيما سيأتي من البحث.

III. إستراتيجية التّقديم :

إنّ التّقديم هدفه استدراج القارئ لعقد صفقة قد تبدأ بالتّرغيب وتنتهي بالإذعان، وبالتالي سوف يكون له آثار تحكيميّة خاصّة عندما تكون القراءة نموذجية فعلا من لدن قارئ نموذجي،

[1] ينظر: شعيب حليفي ،هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل ، ص52،53.

[2] ينظر: عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص89.

فتصبح بذلك مرجعا معتمدا، كما يمكن أن يحوي التّقديم تقييما أو تقويما حسب إرادة الكاتب، ومن ثمّ قد يجمع بين التّحكيم والتّنظير والبيان والإشهار، إذ لطالما استهدف التّقديم نوعا معينا من القرّاء، لهم استعدادات ومؤهّلات تجعلهم قادرين على التّعامل معه ومع ما يقدّم له[1]، ذوي تركيبة ثقافية واجتماعية وتاريخية خاصة بهم، والذين لطالما حسب التّقديم لهم ألف حساب في عملية تلقّيهم له أثناء عمليّة التّواصل، لذا نجد التّقديم ينشّط الحوار المفترض بين أطراف عملية التّواصل في سلاسة وإغراء، لتقريب مستويات التّقاطع والمفاهيم المشتركة.

لهذا نجد أنّ الكاتب الذي يقدّم لنفسه ليس كمثل الكاتب الذي يقدّم لغيره في صناعة التّقديم، فالأوّل يكون كاتب مزدوجا أو مضعّفا في شخصه، لأنّه يبدع لغيره ويقدم لما أبدعه، هذا ما يجعل من عمله(المتن) والتّقديم عملان متمايزان، لأنّه يخلق بذلك وضعيتين مختلفتين للخطاب، وكأنّه يبعث برسالة تستقبل على مرحلتين:مرحلة التّقديم التي تعتمد التّشويق والمراوغة، ومرحلة النّص الذي يكون ربما قد عُرف إلى حدّ ما قبل أن يقرأ، لأنّ صاحبه وشى به حين أراد دعمه وحمايته، في حين أن الكاتب الذي يقدّم لغيره كمن يدعى لتكريم صاحب العمل والإمضاء له، فيكون بذلك قد نال بعض الاشهار الذي لم يكن يخطط له.

IV. الخطاب التّقديمي وقضايا التّلقي :

نستطيع القول أنّ تاريخ الأدب هو سلسلة من التّلقيات التي تتّسم بالاستجابة أو بالتخييب أو بالتّغيير، فإذا كانت رواية ما خيبت أفق انتظار القارئ في الزّمن الاشتراكي، فإن تلقّيها في فترة لاحقة سيطرأ عليه الكثير من التّغيير من لدن القارئ الذي تعوّد على شبيهاتها شكلا ومضمونا[2].

هذا يدلّ على أنّ القارئ هو الذي يضع قوانين أفق التّلقي وقواعده، ذلك أن التّغيرات التي تطرأ على العالم سياسيا واقتصاديا واجتماعيا وحتى جماليا ستصيب هذا القارئ بدوره وسيتفاعل

[1] ينظر: محمد خرماش، استراتيجية التقديم، قراءة في خطاب المقدمات، مجلة سيميائيات، مخبر السيميائيات، تحليل الخطاب، جامعة وهران، الجزائر، ع2،2006، ص150.

[2] ينظر: عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص115.

معها، وما كان من الطّابوهات سابقا سيصبح أمرا عاديّا الخوض فيه، شأن الدّين والسّياسة والجنس، وغيرها من المواضيع التي كانت من المحظور الكتابة فيها .

ثم إن عنصر الإثارة اختلف عما كان عليه سابقا، إذ أن قارئ اليوم أصبح أكثر استئناسا لما كان يشكّل خروجا عن المألوف في ما سبق. فالمتلقي المحافظ سابقا جعل من الرّواية عملا غريبا وغير مألوف على جميع الأصعدة، سياسيا وأدبيا وأخلاقيا، هذه العوائق قاومت كل أشكال إعادة إدماج الرّواية على الصّعيد التّداولي، وذلك بغية مواجهة الأنساق المعيارية السّائدة التي تعتبر العنصر المحدّد للتّلقي.

وعلى سبيل المثال لا الحصر، رواية "تلك الرّائحة" "لصنع الله إبراهيم" عندما كتب في مقدّمتها عن الصّعوبات التي واجهته في كتابتها، وكيف تصدّى لها المسؤولون وأصحاب القرار في البداية بدءا بعنوانها الذي كان "تلك الرائحة النتنة"، وما فعلوه نقّاد المؤسّسة السّياسية الرّسمية من محاولة منع نشرها أو تغيير شيء من مضمونها[1]، لأنّها كانت تفضح القوى الفاعلة في البلاد وبساط الحكم آنذاك، وقدّم أيضا تبريرا على كتابة تلك الرّواية، وما تحويه من أحداث عدّة وشخصيات عديدة. إلاّ أنّها وفي نفس التّوقيت استسيغت في الجهة الثّانية من الوطن العربي، وبالضّبط في المغرب الذي كان متلقّيه قد تجاوز تلك الطّابوهات وتغيّر أفق انتظاره بعد أن فهم مضمونها وتفهّم جماليتها .

من هنا نستنتج أن مهنة الكاتب في العالم العربي تغيّرت عما كانت عليه سابقا، بعدما كانت تشكّل شكلا من أشكال المحن في ظل شروط إبداعية غير كافية، واختلاف أنواع الممانعة ضد كل ما هو سائد، سواء كان المعيار أدبيا أو سياسيا أو إيديولوجيا، صارت بابا مفتوحا على مصراعيه – بتحفظ وإن كان قليلا– على كلّ الممكنات الكتابية الإبداعية، وتركوا حرية الاختيار للمتلقي في تلقي العمل الذي يريده، سواء تلاءم مع معتقداته وديانته وأخلاقه أو تنافى معها.

ولأنّ الانفتاح على العالم الغربي صار أكثر وأعمق عمّا كان عليه سابقا، وصار العالم قرية صغيرة

[1] ينظر: عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص113.

يتجوّل فيها المبدع وغير المبدع دون تكلفة كبيرة-الأنترنيت سببها-ما استطاع منعه المسؤولون سابقا

في نشر بعض الأفكار في المجتمع صار هيّنا الوصول إليه، وعليه حتى أفق الانتظار الآن اختلف من شخص لآخر، وبات على المبدع التّحلي بالمراوغة والخداع والفطنة والذّكاء في كتاباته، حتّى لا يصبح عمله عملا كلاسيكيا قد يتجاوزه القارئ بمجرّد قراءته الأسطر الأولى من العمل.

نجد أن هذا المبدع صنع قوانين كتابية جديدة تلاءم هذا القارئ وظروف تلقي عمله وحتى أفق انتظاره في كل مرة راح يبدع فيها، وقد نجد من الروايات إذا قرأناها المرة الأولى سوف تختلف قراءتنا لها في المرة الثانية، ذلك أن البؤرة المضيئة التي نتتبّعها في الأوّل وجذوة الإثارة التي أثارتنا في البداية سوف تتغير في القراءة الثانية لما يحمل النّص من تكثيف في المعاني والأفكار والمصطلحات والبنى الحكائية، التي قد تتناقض في بعض الأحيان لتخلق في نفس القارئ ذلك التخبّط الذي يزيد من لذّة قراءته واستكماله للمتن، والذي يبعث فيه روح قراءته من جديد.

للمقدّمة دور هامّ في استفزاز المتّلقي وحثّه على قراءة المتن، فراح المبدعون يبدعون فيها، وتعدّدت تلك المقدّمات بين النّقد والإفصاح عن ظروف العمل.

من هنا نجد أن جهود عدّة قد تضافرت في تأسيس وتكوين وعي نقدي، لأن التحوّلات العميقة في الفكر والرّواية قد امتدّت إلى كافّة الأجناس، وصارت للقضايا الرّوائية مناقشات فلسفيّة قد تعلو عن النّقاش الأدبي، ومن بين هذه القضايا قضية الخطاب المقدّماتي الذي صار بدوره يحمل خطابات تهدف إلى تأكيد شيء ما أو نفي لآخر، ولم تعدّ عملا للتّسلية، أو وسيلة لتمرير خطاب يكرّس قيما كلاسيكيّة تأتي عن طريق الوعظ، بل صارت معنى لتأكيد الهويّة، هوية الكاتب والجنس الرّوائي أيضا.

لذا عرف الخطاب المقدّماتي تحوّلا سريعا بالمقارنة مع قضايا الرّواية الأخرى، كما شكّل مادّة لتعقّب شكل تلك النّصوص والجهاز النّظري الذي يقف خلفها، حيث أن الرّوائي أصبح يعرف

قيمة الوصف وأهمّيته في لحظات دون أخرى، ثم وضعية السّار دفيها[1]، فضلا عن استفادتها من العلوم الأخرى كالرّسم والموسيقى والسّينما التي صار لها خطابها المقدّماتي المحايث ، فصار لكل عمل خطابه الأمر الذي أفرز وعيا نقديا لتحليله والذي يتفرّع إلى مسالك عدّة.

V. وظائف المقدّمة :

بالعودة إلى الدّراسات السّابقة الخاصّة بالعتبات، نجد أن خطاب المقدّمة التي اعتاد العلماء المسلمون القدامى أن يقدموا بها مؤلفاتهم يعكس ثلاثة وظائف أساسية هي :

-الوظيفة التأصيلية، الوظيفة الإيصالية، الوظيفة التفصيلية.

أ-الوظيفة التأصيلية :

وهي التي نتجت عن السؤال، لماذا ألَف المؤلّف هذا الكتاب ؟ ونظيره في زمن التلّقي: لماذا نقرأ هذا الكتاب؟ وهي وظيفة تأصيلية لأنها تتّصل بالأصول الأولى التي كانت وراء التأّليف في زمن الكتابة، ووراء القراءة في زمن التّلقي، لماذا هذا النّص أو هذا الكتاب؟. سؤال يطرحه الكاتب والقارئ معا كلّ وزمنه وظروف اهتمامه بمحتواه، ومن خلال هذه الوظيفة يذكر المؤلّف الدّواعي الذّاتية والموضوعية التي دفعته إلى الكتابة، وجنس التّأليف وزمانه ومكانه وأصوله ومصادره، والإشارة إلى أهميّة موضوع التّأليف وجدّته[2].

ب-الوظيفة الإيصالية :

وهي الوظيفة التي يقوم عليها فعل التّواصل بين المؤلّف والمتلقّي، وهذا المتلقّي نوعان:قريب عاصر زمن كتابة الكتاب، وبعيد وهو الذي ورث بعد فترة قراءة الكتاب واهتم بموضوعه، وتدور هذه الوظيفة حول السؤال: لمن ألَف المؤلّف الكتاب؟ كما تظهر هذه الوظيفة من خلال أمر آخر

[1] ينظر: شعيب حليفي، هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل ، ص59.

[2] ينظر: مصطفى سلوي، عتبات النص، ص27.

اهتم بإيراده كثير من العلماء المسلمين القدامى في مقدّماتهم، وهو بعض التّوجيهات التي كان يأتي بها المؤلّف يثير من خلالها انتباه القارئ إلى بعض الخصوصيّات التي ينطوي عليها كتابه[1].

ج-**الوظيفة التّفصيلية** :

وتسمّى أيضا بالوظيفة التّنظيمية أو التّفسيرية، والتي يعرب عنها السّؤال:كيف ألَف المؤلّف هذا الكتاب؟.ونظير هذا السّؤال في زمن القراءة:كيف نقرأ هذا الكتاب؟. وهي وظيفة تفصيلية، لأنّ المؤلّف يجنح يفيها إلى تفصيل أغراض الكتاب ومقاصده وكيفيّة تأليفه، إذ يضع مجموعة من مفاتيح القراءة التي تساعد القارئ على حسن التّتبع والإدراك السّريع للفوائد التي ينطوي عليها الكتاب[2] .

وعلى سبيل تبسيط هذه الوظائف سوف نقول أنّ وظائف المقدّمة و أهدافها تكمن في :

1-الحصول على القراءة.

2-أن تكون القراءة ملائمة.

3-استقطاب القارئ.

وهي أهداف تمكّن أو لا من جعل الأثر الأدبي نصّا مقروءا être lu، وأن تكون قراءته قراءة جيدة bien lu ، وكأن النّص معرض لأخطار القراءات المغرضة أو المغلوطة mal lu [3].

أما بالنسبة لقضية استقطاب القارئ، فلا تكمن وظيفتها في ذاك الاستقطاب التّجاري المألوف كما هو الشأن بالنّسبة للعنوان والغلاف، ما دام هذا القارئ قد انغمس في قراءة التّقديم وقطع خطوات هامة من خلال اقتناء العمل، بل يجب النّظر إلى مفهوم الاستقطاب بالمعنى الذي

[1] ينظر: مصطفى سلوي، عتبات النص ، ص28.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص28.

[3] G. Genette,seuils,p183

يتجاوز الإغراء والاستدراج إلى نوع آخر يتعلّق بتغيير الخلفية النّظرية التي يحاول المؤلّف تمرير تقاطيعها العامة من خلال المقدمة[1] .

ومن خلال هذا، نجد أن المقدّمة تعمل عمل البوصلة الموجّهة يهتدي بها القارئ إلى القراءة الجيّدة التي تجنّبه التّأويل الخاطئ، لأنها عادة ما توجه القراءة، كما يمكن أن تكون مساعدة في تفكيك وتركيب المتن[2]، ومع ذلك تظل بعض المتون تفتقر من كل تقديم وبظل انفتاحها خارجا عن انغلاق المقدمات.

وعليه يرى جينيت بأنّ للتّقديم الأصلي وظيفة مركزيّة تتمثل في ضمان قراءة حسنة للنص، هي الوظيفة السّاذجة أعقد مما يمكن تخيلها لأنّها تسمح بالتحليل إلى فعلين: أو له يشرط من غير ضمانة، والثّاني كشرط أساسي وليس كاف وهما[3] :

1-الوصول إلى القراءة

2-الوصول إلى أن تكون هذه القراءة حسنة

من هنا نجد أّن وظيفة التّقديم هي ضمان القراءة الحسنة والجيّدة للمتن، فهي توجه القارئ مسبقا مقدّمة له إشارات دلاليّة قد تسعفه في فهم النّص والإحاطة بجمالياته وفنيّاته، وبهذا تقدّم لنا وظيفة أخرى هي الوظيفة التّكوينية؛ بها تقدّم لنا نظرة شاملة مقتضبة أو موسّعة لنشأة العمل وأصله والإشارة إلى مراحل تكوينيه إلى أن يصير عملا حقيقيّا مجسّدا في الواقع .

في حين أنّه عندما يكون للتّقديم دور النّقد، فهنا تكون وظيفته تقويمية منصبة على جوانب النّص دلالة وشكلا ووظيفة، بالقراءة والوصف والتّحليل والتّوجيه، غير أنّ هناك وظيفة أخرى للمقدّمة ألا وهي الوظيفة التّوثيقية، حينما تتّخذ طابع شهادة، أو تحمل علامات سياقية، كأن

[1] Genette,seuils,p184

[2] ينظر: عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابةص74.

[3] i bid,p183

تشير إلى تاريخ الكتابة ومكانها، وهذا ما عكف المؤلفون القدامى على ذكره في مقدماتهم، وصار قانونا عندهم.

ناهيك عمّا يمكن أن تقدّمه لنا المقدّمة من وظائف عدّة أخرى كالوظيفة التّفسيرية للعمل الأدبي، والوظيفة الإيديولوجية، والوظيفة الجمالية التي تبحث عن المقوّمات الفنّية، إضافة إلى الوظيفة التجنيسية والتي يكون الهدف منها تجنيس النّص والتعريف به[1]، وتوصف هذه الوظائف المندرجة في الوظيفة التّفصيلية على أنّها وظائف ضمنية[2]، إذ يمكن أن تجتمع هذه الوظائف في مقدّمة واحدة تفضي بنا الإيضاحات السّابقة إلى أن الخطاب التقديمي هو[3]:

1-استباق خطابي:فالمقدّمة عبارة عن تعليق سابق على محتوى لاحق لم تتمّ معرفته بعد، كما أنّها جواب ضمني عن سؤال مفترض يشغل بال الكاتب في علاقته بمحفل القراءة،وهو لم القراءة ؟

2-خطاب مساعد: هو عبارة عن تعاقد قبلي ضمني أو صريح بين المؤلّف وقارئه من أجل ضمان حدّ أدنى من الفهم المناسب للعمل .

3-خطاب متعدّد الأغراض: متّنوع الأهداف والأصناف، فأحيانا يكون مقالة، رسالة، بيان أدبي رؤية نقدية ...

4-نصّ واصف يختزل النّص ويكثّفه دون أن يعني ذلك أن قراءته قد تغني عن قراءة المتن .

ويمكن أن يرد البعض منها فقط، لكن أن تخلو منها جميعا فهو أمر مستحيل.

[1] ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات،الدار العربية للعلوم، ناشرون،بيروت،لبنان ومنشورات ،الاختلاف الجزائر،ط1-2004 ،ص111.

[2] ينظر: مصطفى سلوي، عتبات النص، ص31.

[3] ينظر:عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة،ص75.

1. وظائف مقدمة رواية مجنون الأمل لعبد اللطيف اللعبي:

من خلال التّنظير السّابق، سوف نبحث في الوظائف التي قدّمتها رواية "مجنون الأمل"لعبد اللّطيف اللّعبي:

نلاحظ أنه بعد قراءتنا لمقدمة رواية "مجنون الأمل "والتي قدّمها له "إلياس خوري"(هو روائي وقاص ومسرحي وناقد لبناني) تنطوي على الوظائف الثّلاثة التي فصّلناها فيما سبق، فنجده قد عرضها في أربعة صفحات بعدّة فقرات متتالية متناولا في كل فقرة تفصيلا من تفاصيل الرّواية، وكقراءة أوليّة للمقدّمة هذه قبل أن نلج إلى الوظائف التي أدتها بالتفصيل نجدها تتمحور حول ما يلي:

* تأكيد (من قبل المقدم) على أن الرّواية شبه رحلة في أحداثها فهل ستكون فعلا مبنية على رحلة؟ وهل السّفر فيها سيكون عبر الزمن أو الأمكنة ،أو عبرهما معا؟

*العلاقات القائمة فيها والأحداث تكون بين السجن، المجتمع والمرأة،فكيف ستكون هذه العلاقات؟ علاقة انفصال أو اتصال أو كلاهما معا؟

*إعادة معرفة العالم من قبل البطل بشكل صلب وقاس عبر كل تلك التّجارب التي سيواجهها، فهل معرفته هذه سوف تنفي ما سبقها ؟أو ستأصّلها وتزيح الشّوائب عنها؟

*يؤكد المقدّم هنا على أن الرّواية ليست تقليديّة، فهل كان ذلك من خلال الطّرح أم من خلال الموضوع المتناول أو بكليهما؟

إذن الإجابة على هذه الأسئلة سوف يكون من خلال استقراء وظائف المقدّمة في رواية مجنون الأمل كالآتي:

1-الوظيفة التّأصيلية لرواية مجنون الأمل:

ينتج عن هذه الوظيفة السّؤال التّالي: وهو لماذا ألّف المؤلّف هذا الكتاب؟ ولماذا نقرأ هذا الكتاب؟ وإجابتنا عن هذا السّؤال كشفناها بعد أن أتممنا قراءة الكتاب كاملا، حيث نجد أنّ الكتاب عبارة عن رواية ولكن ليست رواية تقليدية، بل على العكس مثلما يقول مقدّمها "إلياس خوري":"هي ليست رواية تقليديّة، كما إنها ليست سيرة شخصيّة لسجين، إنها مزيج بين الشّعر والسّيرة والشّهادة...يقدم وثيقة أدبيّة وفكرية عن مرحلة في تاريخ المغرب الحديث وعن تحولات أساسيّة تحدث في جسد الثّقافة العربية "[1].

من خلال هذا الوصف نجد أن الرّوائي والقاصّ المسرحي "إلياس خوري" قد أقرّ بجنس تأليف هذا الكتاب، إذ لم يعتبر الرّواية رواية فحسب كما هو مبين على غلافها، بل قال عنها أنها مزيج بين السّيرة والشّعر والشّهادة، وهذا تصريح منه على أن الرّوائي عبد اللّطيف اللّعبي شاعر قبل أن يكون روائيا،"الملفت أن الشّاعر يشهد على نفسه أو لا ..."[2] .

أما عن ذكرى زمان ومكان أحداث هذه الرواية، فقد قال عنهما المقدّم:"مرحلة في تاريخ المغرب الحديث"[3]، وهي إحدى المراحل النّهضوية التي مر بها بلد المغرب الشقيق، وقد حدّدها في نهاية رواية في:"الرّباط، نوفمبر 1980، ديسمبر 1981 "[4]، وهذا إن دلّ على شيء فإنما يدّل على أهمية الزّمن والمكان اللذين أحاط بهما الكاتب في روايته.

أما عن الإشارة إلى موضوع التّأليف أو جدته فنجده (المقدم) يصرّح مرة أخرى ويقول عن الرواية: "...لعل هذا الكاتب يضيف جديدا على أدب السّجون العربية...هذا الأدب كان ينموا في اتجاهين: اتجاه أدبي يقوم بدفع التّجربة في سياق روائي...واتجاه تسجيلي يركّز على

---

[1] عبد اللطيف اللعبي،مجنون الأمل من رواية تر:علي تزلكاد،ورد للطباعة والنشر، دمشق، سوريا،ط2،2009، ص5.

[2] المصدر نفسه ص5

[3] المصدر السابق، ص5.

[4] المصدر نفسه ص166

التّجربة عارية...اللّعبي هنا يقوم بدمج الاتجاهين...فتأتي كتابته الرّوائية وكأنّها نقطة تقاطع السّيرة بالرّواية...."[1]

في بداية قوله نجد إلياس خوري يضيف هذه الرواية ضمن أدب السّجون العربية ويستطرد بأمثال عن مؤلفي هذا النوع في قوله: "طاهر عيد الحكيم، فاضل العزّاوي، عبد الرحمن منّيف، مصطفى طيبة[2]، على اعتبار أنّ أدب السّجون له ميزة خاصة به، إذ يجسّد الواقع المرّ الذي يحاكي تجربة المبدع أو القاصّ بشعريّة تميزّه عن غيره من الأجناس الأدبية، وقوله:"لعلّ هذا الكتاب يضيف جديدا على أدب السجون"، إذ يقرّ بأنه ليس جنسا أدبيّا جديدا على السّاحة الأدبيّة، بل هو إضافة إليه وجديد في طرحه فقط بمزجه بين السّيرة والرّواية .

أما عن الدّواعي الذاتية الموضوعية التي دفعت باللّعبي إلى كتابة هذا النّص، رأيناها خفية في أقوال وإقرارات المقدّم إلياس خوري، والتي تكمن في تعلّم كيف يستفيد الإنسان من تجاربه المريرة والمرعبة في بعض الأحيان، ويخلق من ألمه أملا ينحدر في كل إشراقة شمس يوم جديد، وفي هذا الصدد يقول إلياس خوري:" الكتابة هي لحظة تغريب...الذّكريات تختلط بالوقائع المعاشة...ليس الأساس هو في مزج لحظات السّجن بمخاطبة المرأة...كأنّ السّجن كان نافذة لفهم الأشياء التي تقع خارجه أو كان مدخلا إلى إعادة اكتشاف العالم..."[3].

بهذا يكون المؤلّف قد قذف تجربته للقرّاء للتّعلم منها ويقول فيها المقدّم أيضا:" مجنون الأمل يصل فيها إلى نقد الذّات من خلال إعادة اكتشافها، أي أنه لا يكبل تجربته بمسبّقاتها، بل يندرج منذ البداية في قهر العام ليبحث من خلال أمله عن أمل عام"[4]، وكأننّا به يريد أن يقول أن الأمل الذي كان يبحث عنه ليس خاصّا به فقط، بل كان الوضع العام الذي يريده

[1] عبد اللطيف اللعبي، مجنون الأمل، ص8.

[2] المصدر نفسه ص08.

[3] المصدر السابق، ص7.

[4] المصدر نفسه، ص8.

الناس في تلك الحقبة، وهو العيشة بسلام والإدلاء بآرائهم دون قيد أو تكبيل لأصواتهم وخنقها داخل صخب السّلطة التي تمنع أو ترفض أو تعاقب.

وفي نقد الذّات سيوف ينطلق من النّظر إلى الأشياء بزاوية مختلفة عن التي سبقتها، وبالتّالي سوف يصل إلى ما يريده وإن طال الزمن.

2-الوظيفة الايصالية لمقدّمة مجنون الأمل:

تدور هذه الوظيفة حول لمن ألّف المؤلّف هذا الكتاب؟ وهي حلقة التّواصل بين المؤلّف والمتلقي، وإجابة عن هذا السّؤال، سنعتبر أن هذا الكتاب أو هذه الرّواية مثلها مثل كتب التّاريخ التي تدوّن حقائق تاريخية لمجتمع ما في حقبة ما، على اعتبار أن بعض المؤرّخين يطمسون بعض الحقائق التّاريخية حتى لا تشوّه صور زعمائهم أو بلادهم فيه (التّاريخ)، يقول "إلياس خوري" عنها:"الشّاعر يشهد على نفسه أو لا، وفي شهادته هذه يقدّم وثيقة أدبية وفكرية عن مرحلة في تاريخ المغرب الحديث"[1]، كأنه بشهادته هذه يؤرّخ الأحداث واللّحظات والتّجربة التي عاشها داخل السّجن، إذ على طول الرّواية نجده يرجع بذاكرته للأحداث التي جرت في السّجن وكيف خلّفت أثرها في جسده وذهنه، وكيف غيرت من نظرته للحياة عامة وللمرأة خاصة، وعليه يريد أن يجعلها وثيقة رسمية تدوّن ضمن تاريخ المغرب الحديث، وتشهد على بعض تحوّلاته الفكرية داخل المجتمع نفسه، إلاّ أنّها جاءت بصيغة أدبية أنيقة بعيدة عن كونها وثيقة رسمية تسجّل في الأرشيف التّاريخي للبلاد.

وبهذا فإنّ الكاتب يريد للأجيال القادمة أن تتعلّم من الأديب وتكتشف منه ما لا يمكنها أن تتعلّمه وتكتشفه من التّاريخ.

[1] عبد اللطيف اللعبي، مجنون الأمل، ص5

3-الوظيفة التّفصلية لمقدّمة رواية مجنون الأمل:

والتي تندرج ضمنها عدة وظائف ضمنية يمكن أن تؤديها المقدّمة الرّوائية، وعليه سوف نبدأ من آخر نقطة ونقول: الوظيفة الضمنية الأولى التي تنطوي عليها هذه المقدّمة هي الوظيفة التّوثيقية حيث اتّخذت طابع الشّهادة باعتراف المقدّم لها كما رأينا ذلك سابقا، إضافة إلى أنّ الكاتب أشار في نهايتها إلى زمن ومكان كتابتها، ما يعطيها نمط التّوثيق، إضافة إلى وظيفة ضمنية أخرى تمثّلت في الوظيفة التّفسيرية، حيث فسّر المقدّم المجرى العام أو السّياق الذي سوف تتّخذه أحداث الرّواية أو السّيرة الرّوائية، وكيف أنّ المؤلّف انتقل من الزّمن العام إلى الزّمن الخاص الموجود في ذهنه من خلال استرجاع ذكرياته، مسلطا إيّاها في واقع آخر بعينه في تلك اللّحظة.

ثم نجد الوظيفة الجمالية التي نتجت عن المقوّمات الفنّية للنّص، فنجد"إلياس خوري "يقول:" إنّ اللّعبي يقذف بالكتابة النّثرية إلى الفضاء الشّعري، يقوم بشعرنة تفاصيل الحياة اليومية ...شعرية النّص هي المدخل إلى هذه المصالحة ...والشّعري هنا هو مجموعة من التّفاصيل لكنّه أيضا موقف ...ربّما لأنّه يأتي كإضافة للمقاطع الشّعرية المنشورة في الكتاب..."[1]وهنا إقرار من أنّ حالة الشّاعر الرّوائي تطغى على حالته روائيا شاعرا، لأن النّص يتضمن شعرية تتخلّل جميع مقاطع الرّواية، إضافة إلى تلك المقطوعات الشّعرية التي خدمت فصولها وأحداثها، وأعطتها حدّة في بعض الأحداث ورخاوة ورومانسية في أخرى.

وكمثال عن ذلك يقول اللّعبي:

عودة

ها نحن في قارّة

[1] عبد اللطيف اللعبي، مجنون الأمل، ص7، 8

الأمل الشّاق

هذا الصّباح ملك لنا

والشّمس التي تنضج من أجلنا

خلف النّافذة إنّنا

أحياء أليس كذلك؟

هيا

أمسكي يدي[1].

ويقول أيضا:

منذ الرحلة

اضطراب الجذور هنا

جنون الهويّة

هاهي المحنة تدجّجني

ضد ثغور التّاريخ العمياء

أتسلّق منحنى الأزمنة اللّعينة

أنهش قبر الذّاكرة الرّاسخة

أتمثل الموت

[1] عبد اللطيف اللعبي، مجنون الأمل ،ص53.

بين أهلي

أستعد للتآكل المبجّل

الذي سينبتني في التّربة[1]

هذان المقطعان الشّعريّان تأكيد على ما قاله المقدّم عن شعريّة الرّواية وعن الشّعر فيها أيضا .

ونجد أيضا الوظيفة النّقدية التي تمثّلت في تقييم النّص شكلا، حيث قال إلياس خوري:" مجنون الأمل "في ترجمتها إلى العربية تفقد بعض توهّجها اللّغوي والشّاعري، لكن اللّعبي وهو يساهم في ترجمة روايته استطاع مع "علي تزلكاد" أن يحافظ على إيقاع الشّعر الذي يغمر النّص ويجعله امتدادا لمعانات المثقّف العربي وهو يبحث عن صوته في أصوات الآخرين في أحزان شعب مكبل"[2]، وهذا إقرار منه على أنّ ترجمة بعض النّصوص تفقدها سحرها مما هي عليه في الأصل، إلا أن مشاركة مؤلّفها قد يمنحها تلك المصداقية المتوخّاة وراء ترجمتها، ويسعى كل من المؤلّف والمترجم على أنّ لا تفقد لمعانها وإشراقاتها بعد التّرجمة .

من خلال كل هذه الوظائف الضّمنية التي انطوت عليها المقدّمة في رواية عبد اللّطيف اللّعبي، نجد أن مهمّتها ووظيفتها الرّئيسية كانت ذات صلة وطيدة بالمتن، وهي أن تكون البوصلة الموجّهة التي يهتدي بها القارئ لقراءة المتن قراءة جيدة تجنّبه من التّأويل الخاطئ، ونرى ذلك بوضوح، إذ نجدها عبارة عن خطاب يصف النّص قبل الولوج فيه، وسعى فيه المقدّم إلى تبيان موضوع الرّواية وهو البحث عن الأمل من وراء الألم في خضمّ أحداثها، بالانتقال من البطل وذهنيّته وشخصيّته إلى البطل وعلاقته بما يحيط به من أحداث وأشخاص، وبهذا يكون المقدّم قد كثّف شيئين:الأول هو تجربة البطل الرّوائي داخل السّجن، والثّاني هو انعكاس هذه التّجربة في

[1] عبد اللطيف اللعبي، مجنون الأمل ،ص 125.

[2] المصدر نفسه، ص 8.

محاولته ليعيش ما تبقى له من أيّامه وإعادة بلورة مفاهيمه التي كانت مغلوطة في بعض الأحيان، وتغيير زاوية نظره للأشياء.

VI.مواصفات خطاب التّقديم وكيفية مقاربته :

يعد التّقديم كتابة فنيّة لا تقلّ أهميّة عن كتابة النّص، مغايرة له لكنّها قد تكون أصعب منه، بحيث تمثّل القراءة الأوّلية والمركّزة للمتن والمغرية له، إلا أن خطابه قد يكون ذا مستويات عدة بحسب الزاوية المنظور منها إليه، ذلك أنه موجه لقراء تتعدد معارفهم واستعداداتهم، وهو ما يتطلب مهارة وحنكة في رسم معالم التّقديم وخطته[1].

على الرّغم من أنّ مساحة التّقديم قد تكون أصغر بكثير من مساحة المتن، إلا أن دلالته تكون مكثّفة، وبالتّالي يقدّم النّتائج المرجوّة منه كما هي مرجوّة من المتن تقريبا، إذ هو دراسة تقتصر على ذكر النّتائج وبعض الإستشهادات، وتبقى مصداقيّته متوقّفة على ما يتمتّع به المقدّم من رصيد ثقافي كي يستطيع انتزاع اهتمام جمهور المتلقّين، إذ يتميّز خطاب التّقديم في الإبداع الأدبي بتصريح المتكلّم في زمن الحاضر حيث يتحدث التّقديم عمَن يقدّم وينظّر له[2].

هذه المواصفات التي يتميّز بها خطاب التّقديم تجعل منه أداة متميّزة لتواصل متميز، لأنّ الأطراف المشتركة فيه تكون متفاعلة ضمنيّا من خلال الإجابة على الأسئلة التالية: لمن يقدّم؟ وكيف يقدّم؟ وما الهدف من التّقديم؟. وعليه حين يلزم منّا تحليله لابدّ من إتباع منهجية معينة واستعمال خطوات رئيسية لقراءته ألا وهي: البنية، الدّلالة، الوظيفة، القراءة السّياقية، تحديد زمن التّقديم ومكانه إن وجدا وحجمه وطبيعته ومرسله ومتلقّيه، ثمّ الإشارة إلى ظروف كتابته عبر تحديد عناصر التّواصل المقدّماتي.

[1] ينظر محمد خرماش، استراتيجية التّقديم، ص149.

[2] Voir : G.Genette, seuils, p218.

تحوي بنية النّص المقدّماتي شكله وصيغته وجنسه وبناءه التركيبي والخطابي، بينما تحيل الدّلالة فيه إلى مختلف المعاني والقضايا التي يحملها، مباشرة وغير مباشرة، لكن لا ننسى أن هذه المقدّمة تحيل إلى النّص، لذا وجب علينا مقاربتها كونها من المناصات para-textualité حتى وإن كانت المقدّمة مقدّمة نقدية، إلاّ أنّ النّتائج التي تسعى إليها هذه المقاربة لا يمكن أن تكون حتمية ونهائية بل نسبية ما دام اليقين نسبيّا حتى في العلوم الدّقيقة[1].

لهذا تعتبر المقدّمة موقعا رئيسيا لملامسة التّشابك القائم بين الفعلين القرائي والكتابي، وقد تنبّه الخطاب الفلسفي الحديث إلى أهميّة هذا العنصر البنائي والقرائي في آن، وهو ما استثمره الخطاب النّقدي فيما بعد.

وإذا كان الخطاب النّقدي الحديث يعتبر المقدّمة مدخلا منهجيا للقراءة و ينصّ على عدم نسيانها بناءا على الإبدال الذي تحقق في مفهومي المركز والهامش في المعرفة الحديثة، فإنّ هذا المدخل تحوّل مع تنامي الوعي المنهجي إلى موضوع للقراءة، وخصّته بعض الدّراسات بتأمّل مستقلّ على نحو سمح بتعدّد جهات مقاربته[2]، إذ تخلق للنّص محيطا وتقدّم حوله إيضاحا يعسر على القارئ العادي الإحاطة به، كما توفر له بعدا تداوليّا، فهي تشكل بما يسميه (ف.لوجون) الميثاق التمهيدي (PACT GENERIQUE)[3].

طالما أنّ كل المصاحبات النّصية أو الموازيات النّصية تتعالق مع النّص بشكل أو بآخر، فإنّ مقاربتها ستكون مقاربة مناصيّة عبر التّشابكات البنوية والسيميوطيقية، إذ تعد المقدّمة خطاب مستقل بذاته بموازات مع نص آخر، وخطاب سابق لآخر لاحق في الوقت نفسه، حيث تنشأ بينهما علاقة عموم وخصوص، كلّ وجزء، إجمال وتفصيل من حيث التّداول . وقد يتّخذ هذا الخطاب المقدّماتي صيغة سردية أو درامية أو شعرية أو نقدية أو حوارية، فالمقدّمة أنواع عدّة،

---

[1] مصابيح العربي، النّص الموازي،مقاربة تحليلية في قضية العتبات النصية،رسالة دكتوراه، جامعة سيدي بلعباس، ص109.

[2] خالد بلقاسم،الرؤيا في الخطاب المقدّماتي لتأليف بن العربي، مجلة البيت-بيت الغرب،الغرب،ط2003، ص80.

[3] Voir : G.Genette, seuils, p.9

فهناك المقدّمة المتّصلة المنفصلة، والمقدّمة الذاتية، والمقدّمة الغيرية، والمقدّمة المشتركة، والمقدّمة التّقريضية والمقدّمة النّقدية، والمقدّمة الموازية، ومقدّمة الشّهادة والسّجال .

I. أنواع المقدمات :

ليست المقدّمة على عكس النّصوص الموازية الأخرى مثل اسم المؤلّف وعنوان الكتاب وغيرهما –شيئا ضروريا– لكنّها تمثل ظاهرة كتابية قديمة وإن لم تتّخذ شكلها الحديث إلاّ مع القرن السادس عشر فقد، أصبحت نوعا خطابيا يسمّى اليوم في حقل النّقد الأدبي بالخطاب المقدّماتي، وتشكّل وثائق ذات أهميّة في مجال نظريّة النّوع الأدبي الذي ينتمي إليه هذا الأثر، أو تتضمّن بعضا من عناصر هذه النّظرية كتعريف الجنس وتحديد تقنيّات الكتابة وإستراتجيتها وتجربة الخلق ذاتها ووظيفة الأدب وموقعه الاجتماعي والتّاريخي، وهذا ما نجده في روايات القرن التّاسع عشر، فتساعد دراسة المقدّمات على التّعرف على الشّروط الإيديولوجية للإنتاجات الأدبية وتتسم بكل سمات الخطاب، والتي هي[1]:

1-يبرز كل خطاب مقدّماتي الدّور المتميز للأدب باعتباره الموضوع لهذا الخطاب.

2-تكتب المقدّمة غالبا بعد النّص، وبذلك تكون بالأحرى تذييلا لا تقديما له.

3-يزخر كل نص مقدّماتي بملفوظات للتّعيين وأيضا بكلمات تعبّر بطريقة أو بأخرى عن موقف المتلفّظ بالنّسبة لموضوع ملفوظاته، والعلامات الكلامية تضع الملفوظ في زمان ومكان مشتركين بين واضع المقدّمة وقارئه، لأنهما ينتميان معا لنفس الإطار المرجعي.

تهدف كل مقدّمة إلى تقديم نموذج لإنتاج النّوع الأدبي الذي تتحدّث عنه ونموذج لقراءته، وبذلك فهي تفتح الباب لتدخّل الإيديولوجيات بسبب الحيّز الذي تتحدث منه وطرائق الخطاب التي تستعملها.

---

[1] H.Mtterand,le discours du roman,paris :P.U.F,1980,pp23,24نقلا عن: عبد الواحد بن ياسر،الخطاب المقدماتي،مجلة البحرين الثقافية،مجلد9، ع23، افريل2002،ص57.

إن خطابها تقريري لا يضع أي شيء موضع تساؤل، واعتمادها فن الإقناع واستعمال عناصر معينة

في التلفّظ تجعل من الخطاب المقدّماتي خطابا تعليميا أي إلزاميا يستخدم صيغة الوجوب، من هنا يظهر الفرق بين خطاب المقدّمة والخطاب النّقدي الذي يشكّل أكثر مما يؤكّد، وتتضافر في تحديد نمط المقدمة عوامل شكلها ومكانها أو موضعها وسياقها الزّمني ومرسلها، فأن تكون المقدّمة تذييلا أو تمهيدا فهذا ليس مجرد اختيار اعتباطي، لأنّ الحديث عن موقع المقدّمة من الأثر يفتح إمكانية الحديث عن موقعها في الزّمن من طبعة إلى أخرى، ممّا قد يغيّر من طبيعتها، كأن تصبح فصلا من الكتاب المقدّم له.

هناك ثلاث لحظات أساسيّة في وضع المقدّمة تتحكّم بالنّتيجة في تحديد طبيعتها، إذ نجد (المقدّمة الأصلية– preface original)، (المقدّمة اللاّحقة –preface uterieure)و(المقدّمة المتأخّرة – preface tradive) التي تتميّز عن غيرها بكونها تشكّل مناسبة لتأملات ناضجة[1]

أما فيما يتعلق بواضع المقدّمة (المرسل) فان هناك ثلاثة أنواع من كتاب المقدمات[2] :

1- قد يكون صاحب المقدّمة هو المؤلّف نفسه ويسمى جينيت المقدّمة في هذه الحالة بـ preface autographe-auctorial

2- قد يكون احد شخصيات الفعل في الأثر الروائي preface-actorial

3- قد يكون صاحب المقدّمة شخصية أخرى preface-alhorgraphe

بات الخطاب المقدّماتي يبني خطابه انطلاقا من قناعات تختلف عن تلك التي كانت في الماضي فتسعى إلى تقويضها عن طريق خطاب مقدّماتي ذي حسّ نقدي وانتقادي، إذ يقول في ذات الصّدد "حيدر حيدر":بعض الرّوائيين العرب يستعيدون الآن أشكال ألف ليلة وليلة

[1]Voir : G.Genette, seuils ,p163.

[2]I bid,p167.

والمقامات إردادا إلى الأصول كما يتوهّمون"[1]، وأصبح الخطاب المقدّماتي يأتي منسجما مع مسار الحكي في المتن، ذلك أنّ المؤلّف لا يريد خلق بعد فكري أو سردي أو حكائي أو بنائي بين ما يقدّمه والمقدَّم له، لأن التّقديم

بالضرورة سيحيل على العمل حتى وإن كان ينتقده، ولا بدّ لنقطة التقاء بينهما. ويدخل هذا التّنويع في إطار المقدّمة، ويشتمل على التّنبيه والإشارة والشّهادة وكلمة النّاشر أو الحوارات، مما يفرز ثلاثة أنواع من الخطاب المقدّماتي:ذاتي، غيري، مشترك .

1–خطاب مقدماتي ذاتي :هي المقدّمة التي يكتبها المؤلّف، يقدّم بها عمله الرّوائي وتقوم في مضمونها على أمور ثلاثة [2]:

– إما أن يكتب المؤلّف مقدّمة تعريفية يعرّف فيها بإنتاجه تعريفا يقرّبه من القارئ المهتمّ ومن الجمهور بصفة عامة .

– وإما أن يختارا لمؤلّف كتابة مقدّمة تحليلية نقدية عن عمله.

–وإما أن يكتب المؤلّف مقدّمة تأخذ صورة المقدّمة البيان، وهي المقدّمة التي يؤسس فيه ا المؤلّف لظهور نوع جديد من الكتابة الأدبية".وليس بالضرورة أن تلحق هذه المقدّمة بالطّبعة الأولى، ولكنّها بالإمكان أن تلحق بطبعات جديدة مشكّلة بذلك صيرورة فكرية .

وعلى سبيل المثال لا الحصر كتب "مبارك ربيع" مقدّمة لروايته "الريح الشتوية" في طبعتها الصادرة 1997(المغرب)، وهي ليست الطّبعة الأولى، بل الثّانية تضمّنت الثّناء على الرّواية والإشادة بها دون أن يميل إلى تعريفها أو الحديث عن مضمونها، إنّه تقديم شبيه بذلك الذي يضعه

[1] حيدر حيدر، حوار، مجلة أدب ونقد، القاهرة، ع15سبتمبر1985،نقلا عن: شعيب حليفي هوية العلامات في العتبات و بناء التأويل، ص61..

[2] مصطفى سلوي، عتبات النص، ص71.

النّاشرون، إذ يقول فيها:"يسعدني غاية السّعادة وأنا أقدم هذه الرواية...أن أعبّر عمّا كنت أشعر به دائما من أن "الرّيح الشّتوية" من أهمّ ما يجب أن يوضع بين أيدي الطّلبة للدّراسة والتّحليل"[1]، وهناك أيضا مقدّمات أخرى لروايات ترد في شكل أقوال مجتزأة من سياقاتها لمفكرين أو أدباء أو غيرهم، فتصبح تلك الأقوال خطابا مقدّماتية ذاتيا بصيغة من الصيغ،كون الرّوائي قد تبنّى تلك الفكرة (الأفكار) وقدّم بها عمله.

هناك ضرب آخر من المقدّمات الذّاتية، إذ تأتي وصفيّة تحليليّة، ويمكن أن تعرّف بالجنس الإبداعي الذي يكتب فيه المؤلّف، كما يتّحدث فيه عن تجربته الإبداعية ويعرّفها للقارئ.

يوجد أيضا نوع آخر من المقدّمات تدعى المقدّمة البيان، وهي التي يكتبها المبدعون في شأن التّأسيس لنوع جديد من الكتابة، أو ما يستحقّ أن يكتب في شأنه بيان، والمعروف أنّ هذا النّوع من المقدّمات لا يكتبها إلى صاحب الإصدار ما دام مؤهّلا أكثر من غيره لبسط القول في ذلك الأمر، ومن أهم المقدّمات البيان التي نعرفها في كتب القدامى نجد: مقدّمة (طبقات فحول الشعراء) "لمحمد بن سلام الجمحي"، مقدّمة كتاب (الشّعر والشّعراء) "لابن قتيبة"، مقدّمة كتاب (عيار الشعر) "لابن طباطبا العلوي"، ومقدمة (شرح ديوان الحماسة للأبي تمام) "لأبي علي المرزوقي"، ومقدمة (المقدمة) "لابن خلدون"، إنّها البيان التّأسيسي لظهور مجموعة أدبية أو اتجاه أو مدرسة أدبية، وقد ينزلق التّقديم إلى المقدّمة البيان حين يناقش اصطلاحا من المصطلحات الرّائجة، أو موقفا من المواقف التي من شأنها قلب أوضاع الكتابة أو إعادة الرّأي فيها[2].

وهذا النّوع بالتّحديد رائج عند الأدباء الغربيين المحدثين، والذين تبنّوا إحداث مدارس واتّجاهات أدبية أو فنيّة أو فكرية، فكانت مقدّمات كتبهم المساحة التي طرحوا من خلالها قواعد ذلك الاتّجاه أو تلك المدرسة، وكان تأثر العرب بارزا فيما فعله الغربيون في مقدّماتهم خاصة في عصر

[1] ينظر المرجع نفسه، ص78.

[2] ينظر: مصطفى سلوي، عتبات النص، ص87.

النّهضة إبان التّأثر المباشر وغير المباشر بنسمات التّحول في أوروبا، ومن كان سبّاقا في ذلك هو "جرار جينيت" حين أشار إلى هذا النّوع في كتابه عتبات[1].

2-خطاب مقدماتي غيري:

وهي مقدّمات يكتبها غير المؤلّف من أدباء أصدقاء (شعراء أو روائيّون)، نقّاد، ناشرون، لكن مقدّمات النّقاد هي الأكثر شيوعا في المقدّمات الغيرية، إذ ستطرح هذه المقدّمات رؤية جمالية فنيّة للمتن، فيغيّر بذلك صميم العمليّة الإبداعية، وهذه المقدّمات تحوي ثلاثة أمور:أولها وهو الحديث عن المؤلّف والتّرجمة للمؤلّف، والثّاني هو الحديث عن الجنس الإبداعي ولو بالإشارة إليه، والثّالث هو الحديث عن موضوع النّص. وقد يزيد المقدّم ذكر الخصائص الفنيّة للغة المؤلّف وتفصيل تجربته الكتابية، ومقارنتها بأعماله الأخرى.

إلا أنّ النّاقد المتخصّص في المرتبة الأولى في تصنيف هذه المقدّمات، لأنّه سينجز بحثه حول الرّواية ويتفحّصها، ليس كالذي سيقدّم إطراء أو إهداء لصاحب الرّواية، مثل ما نجده في روايات (لعبة النسيان)، (الضوء الهارب)، (إمرأة النّسيان)، (مثل صيف لن يتكرر) "لمحمد برادة"(المغرب)، إذ تعتبر كلّها دراسات لنّقاد متخصّصين في السّرد شكّلت خطابا موازيا غيريا يحفّز المتلقّي المتميّز ويعطيه إشارات في الفهم والتّركيب[2]، نجد أيضا مقدّمة (الزمن المقيت)"لإدريس الصغير"(المغرب) قدّمها له "محمد زفزاف" (المغرب)، فنجده يستعرض فيها الحديث عن الرّواية المغربية وأجيال الرّوائيين ابتداء من عبد الكريم غلاّب[3].

---

[1]Voir : G.Genette, seuils ,p160.

[2] ينظر:شعيب حليفي، هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، ص63.

[3] ينظر: المرجع نفسه،ص64.

وتأتي هذه الخطابات الغيرية مرفوقة بالنّص الرّوائي سواء بعد بداية النّص أو قبله، والأمر الأكثر تداولا أن ترفق هذه الخطابات في الإصدارات الثّانية للنّص (طبعات موالية للطّبعة الأولى) مثلما فعل "سعيد يقطين"(المغرب) مع رواية (الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي) "للطاهر وطار"(الجزائر)[1].

أما الرّوايات التي يقدّم لها روائيّون فلا يكون الخطاب فيها بأدوات نقديّة صارمة، وإنّما يعتمد فيها الرّوائي على حسّه الجمالي، يقف فيه على مواطن الجمال في الرّواية كما فعل القاص "أحمد بوزفور"(المغرب) مع نصوص قصصية روائية مغربية عديدة[2].

ونجد أيضا ضمن هذه الأنواع من المقدّمات، مقدّمة النّاشر ذات المضمون الإستعراضي الإشهاري، بخلاف مقدّمة المؤلّف وغير المؤلّف الذي يختاره صاحب النّص بغية تقديم إصداره، إذ توجد أغلب هذه المقدّمات في المؤلّفات ذات الطّابع الأكاديمي أكثر من وجودها في المؤلّفات الإبداعية، والمتتبّع لهذه الأنواع من المقدمات يجد أنّ الخطاب المقدّماتي فيها كالواجب في الإصدارات غير الإبداعية، وكالمستحب في النّصوص الإبداعية، إن جاء بها المؤلّف أفاد وأغنى، وإن لم يأت بها لم يكن لذلك الغياب تأثير على حياة النّص [3].

نجد أيضا المقدّمة الموازية للنص والتي تكون مستقلة ومباشرة ،توجه انتباهنا للتّيمات والأسئلة المطروحة، إذ تملك أدوات تقترب بشكل مباشر من المتلقّي، بحيث أن المقدّمة التي يكتبها ناقد ما وتكون مفصولة عن الرواية لا تبحث عن غير النّص [4].

---

[1] ينظر:شعيب حليفي، هوية العلامات في العتبات وبناء التأوي ، ص 65

[2] ينظر:المرجع نفسه، ص65.

[3] ينظر مصطفى سلوي، عتبات النص، ص126.

[4] ينظر شعيب حليفي،هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، ص64.

3-خطابات مقدماتية مشتركة :

يكون هذا النّوع من المقدّمات على شكل حوار أو استجواب بين الرّوائي وناقد آخر، فيجتمع الذّاتي بالغيري في حوار موضوعه الرّواية، فيعمد الرّوائي في هذا النّوع إلى أن يستعرض بعض البؤر في الرّواية ويسلّط عليها الضّوء كي تنير سبيل المتلقّي، إذ يحقّق بذلك وظيفتين: أوّلها الإشهار، ثانيها تسليط الضّوء (وظيفة إشعاعية) لبعض جوانب الرّواية، والتي لا يعرفها سوى الكاتب.

ومن خلال الجدولين الآتيين سوف نستعرض كلّ أنواع المقدّمات:

النوع / المقدمة	خطاب مقدماتي ذاتي	خطاب مقدماتي غيري	خطاب مقدماتي مشترك
الروائي	+		
الناقد		+	+
الروائي الناقد			+

النّوع / الهدف	تقريضية (إشهارية)	نقدية	موازية للنص
تجارية	+		
حوارية		+	
مستقلة			+

وكمثال عن الجدولين السّابقين، سوف نستعرض جدولا آخر يضمّها في محاولة تصنيف

نوع المقدمة	ذاتي	غيري	مشترك	متصل	منفصل	تقريضي	نقدي حواري	مواز للنص	شهادة
الضوء الهارب محمد برادة،المغرب)	−	+	+	−	+	−	+	−	+
سلستينا (يوسف فاضل، المغرب)	−	+	−	+	−	−	−	−	−
وردة للوقت المغربي (أحمد المديني، المغرب)	−	+	+	+	+	−	+	−	+
عرس بغل(الطاهر وطار،الجزائر)	−	+	−	+	−	+	−	−	−
رائحة الدم(محمد الجزائري، الجزائر)	−	+	−	−	+	−	−	+	+

بعض مقدّمات الرّوايات كالتالي[1]:

[1] ينظر:شعيب حليفي في العتبات وبناء التأويل ، ص66، 67.

فرسان الاحلام القتيلة (ابراهيم الكوني،ليبيا)	−	+	−	+	−	+	+	+	+

هناك نوع آخر من الخطابات المقدماتية تكون مزجا بين مقطع شعري وآخر نثري، مثل ما هو الحال في رواية (شبابيك منتصف الليل)" لابراهيم درغوثي" (تونس)، حين يفتح مقدّمته بفاتحة شعرية ويعقبها بنص نثري، وكلاهما ضمن خطاب مقدّماتي واحد يقدّمان لما سيأتي من أحداث في الرّواية[1].

ناهيك عن نوع آخر من المقدّمات والتي تحوي مقاطع سرديّة ما يجعلها تشبه المدخل، تحوي العديد من العناصر السّردية، وأيضا المقدّمة التي تأتي تفسيريّة لبعض أحداث الرواية، أو بعض الرّؤى التي تبنّاها البطل في مواقفه، على اعتبار أن التّخييل يتضمّن غموض فنّي يستعصى فكّه في البداية، فيعمد المؤلّف إلى تقديم المفتاح للقارئ حتى لا يتيه في متاهة التّخييل.

من خلال هذا التّعداد والإحصاء لأنواع المقدّمات المتوفرة عليها بعض النّصوص الإبداعية المغاربية يتّضح لنا أنّ الرّواية العربية تتوفّر على ميزات خطابية مقدّماتية تختلف عن الخطابات الأخرى(الأجنبية)، فهي بذلك تؤسّس لنفسها خصوصيّة قائمة بذاتها، وتفتح المجال للتّجريب والبحث، خاصّة ما تشهده السّاحة الأدبية الحديثة من تطوّرات على المستوى الفنّي والجمالي والشعري والبنبوي والتخييلي للرواية.

[1] ينظر شعيب حليفي، هوية العلامات، ص68.

إنّ اشتغال الخطاب المقدّماتي للرّواية العربية هو اشتغال مكوّن له بنية ذات عمق وحساسيّة لا تنفصل عن ذاكرته الرّوائية والنّقدية وحسّه الرّوائي الذي تضافرت لأجله مجموع قراءات سابقة، ممزوجة برؤية وتصورات كاتب هذا الخطاب، لذا أصبح الخطاب المقدّماتي في الآونة الرّاهنة محلّ اهتمام ودراسة وتحليل من قبل الباحثين والدّارسين والنّقاد على حدّ سواء، وباتت أرضه خصبة لاغتراف المعارف والمقولات، ولا زال مجال البحث فيه قائما لحدّ السّاعة.

أ–تصنيف مقدّمة روائي مجنون الأمل لعبد الّطيف اللّعبي:

قبل أن نصنّف مقدمة الرّواية ونبحث عن نوعها، لابدّ لنا أن نعرّج عن ترجمة صغيرة لكاتبها فمن هو إلياس خوري؟.

إلياس خوري:قاصّ وروائي وناقد ومسرحي لبناني، ولد في العاصمة اللبّنانية بيروت عام 1948، كتب عشر روايات ترجمت إلى العديد من اللّغات، وثلاث مسرحيات، وله العديد من الكتابات النّقدية، درّس في عدّة جامعات منها، الجامعة اللّبنانية والجامعة الأمريكية في بيروت، جامعة كولومبيا في نيويورك، ويدرّس حاليا في جامعة نيويورك مادة الدّراسات الشّرق أوسطية والإسلامية[1].

إذن في البداية، نجد أن مقدّم الروائية ليس مؤلّفها، وهي بذلك تعتبر مقدّمة غيرية، إلاّ أنّ المقدّمات الغيرية الأكثر شيوعا هي مقدّمات النّقاد، لكن مقدّم روايتنا "مجنون الأمل" يحمل صفة النّاقد والرّوائي والمسرحي، وبالتّالي قد جمع في مقدّمته بين النّقد والإطراء، واستطاع أن يقدّم رؤية فنيّة جمالية للمتن فيها، ونجد أنّ هذا النّوع من المقدّمات يحوي ثلاثة أمور:

أوّلها هو الترّجمة للمؤلِّف، لكن مقدّم الرّواية لم يشير إلى هذا أبدا واكتفى بما تعلّق بالمتن.

[1] http://www.goodreads.com/author/show/1446383

ثانيها هو الحديث عن الجنس الإبداعي الأمر الذي ركّز عليه المقدّم في عدّة مقاطع في مقدّمته، وحدّدها بالتّفصيل بقوله:"ليست رواية تقليديّة،...بينما هي مزيج من الشّعر والسّيرة والشّهادة"[1]، ويضيف:"..وكأنّها نقطة تقاطع السّيرة بالرّواية"[2]، وأيضا حين قال عنها ما يلي:"لعلّ هذا الكتاب يضيف جديدا على أدب السّجون العربية"[3].

وثالثها هو الحديث عن موضوع النّص، ويمثّل معظم ما جاء به إلياس خوري في هذه المقدّمة ذاكرا بذلك الخصائص الفنّية لها ومقوّماتها وطريقة بنائها، واستعرض أهم العناصر المحورية التي ركّز عليها الكاتب في روايته، وقد شكّلت بهذا خطابا موازيا غيريا يحفّز المتلقّى المتميّز ويعطيه بوارق الفهم والتّركيب فيها، إضافة إلى أنّه قد قدّم عنها شهادة و نقدا بعد أن ترجمت، حيث قال:"مجنون الأمل في ترجمتها إلى العربية تفقد بعض توهجها اللّغوي والشّاعري، لكن اللّعبي وهو يساهم في ترجمة روايته إلى العربية استطاع مع "علي تزلكاد"(المترجم) أن يحافظ على إيقاع الشّعر الذي يغمر النّص..."[4].

وهذه الشّهادة تفيد من يتقن اللّغة الفرنسية حين يقرأ الرّواية الأصلية دون ترجمة، ويكشف الفوارق الفنّية والجمالية التي بينها وبين نظيرتها في العربية، وبالتّالي أكّد الرّوائي مرّة ثانية مصداقية مقدّمته لهذه الرّواية.

ولكي نصنّف مقدّمة رواية "مجنون الأمل" وفق التّطبيق الجامع الذي طرحناه فيما سبق، ندرج هذا الجدول الذي يلخّص مقوّمات هذه المقدّمة بالتّفصيل:

---

[1] عبد اللطيف اللعبي ، مجنون الأمل، ص5

[2] المصدر نفسه ص8

[3] المصدر السابق ،ص8.

[4] المصدر نفسه، ص8

نوع المقدمة / الرواية وصاحبها	ذاتي	غيري	مشترك	متصل	منفصل	تقريضي	نقدي	موازي للنص	شهادة
مجنون الأمل(إلياس خوري)	−	+	−	+	−	+	−	+	+

ب–علاقة مقدّمة "مجنون الأمل" بالمقاطع السّردية:

قدّم "إلياس خوري" لرواية "عبد اللّطيف اللّعبي" مجنون الأمل" مقدّمة ارتبطت بالرّواية ارتباطا وثيقا، ولخّص فيها ما يمكن أن يقوله من خلال خطاب المقدّمات، وبما أن دراسة المقدّمة تهتم بالدّرجة الأولى بالمجال الدّلالي للنّص ومستويي إنتاجه وتلقّيه، كان لابّد لهذه المقدّمة من أن تمتلك سلطة البداية التي تنتج الخطاب الواصف لمتن العمل نفسه، فصارت بهذا الشّكل تمثّل ذلك الامتداد الحاصل لها في العمل ككل، وكأنّ المقدّم تكلّم فيها بلسان كاتبها فعلا.

فالمقدّمة باعتبارها نصّا موازيا للعمل هي أداة إيديولوجية للوصول إلى العمل نفسه، حيث سعى كاتبها من خلالها لتكون جانبا محمّلا بالتّأويلات والإشارات على العمل، وأصبح نص المقدّمة متعالقا مع نصّ المؤلّف وحاملا للعديد من القرائن الموجّهة للقراءة والمساعدة على الفهم والاستيعاب.

اختزلت المقدّمة الأحداث، لكن ذكرها للشخصيات اعتمدت فيها على الشّخصية البطلة بالأساس لأنّها محور الرّواية ككلّ، وأشار باقتضاب إلى"عودة"حبيبته التي كان يحاورها من حين إلى حين، أراد أن يشير إلى أن اسمها يحمل دلالتين معا، دلالة اسمها كونهما امرأته، ودلالتها في العودة والرجوع إلى الحرية التي سلبت منه إلى حين، وعودته إليها محملا بكل تلك التّساؤلات التي ملأت دماغه.

تبدأ المقدّمة في وصف الرّوائية على أنّ فيها ما يشبه الرّحلة، وكذلك المقاطع السّردية تبدأ بوصف البطل على أنّه سندباد:" ها أنت حرّ يا سندباد القلاع المظلمة، أنت حرّ الآن"[1]، وكانت كلمة المقدّم في البداية(مايشبه الرّحلة) تنطبق على كلمة الرّاوي حيث قال:"سندباد القلاع المظلمة"، فكيف يكون سندبادا إذا أحيط بقلاع؟ وهذا يدلّ على أنّ الرّحلة كانت في الزّمن الافتراضي في ذهن البطل وليست رحلة في الزّمن الحقيقي، ورحلته هذه بدأت بخروجه من السّجن، ثم أعاد صياغة الأحداث التي عاشها مقارنا إياها بواقعه بالعودة بالزّمن إلى الوراء.

فالمقدّمة بهذه الصّيغة كانت عبارة على جزء لكن أريد به الكلّ المختزل، ونجد أنّ النّص الذي جاء به إلياس خوري في مقدّمة الرّواية لا يطابق البناء الفنّي للمقاطع السّردية، وذلك لأن الكاتب مزج في محتوى الرّواية بين لحظات حقيقية بعينها ولحظات حقيقية أخرى لكنّه عاشها من قبل وباتت في ذاكرته.

لم يسرد الكاتب الأحداث بطريقة مستقيمة وعلى وتيرة واحدة في النّص، أي أنّها لم تكن كلاسيكية أو تقليدية في طرحها، الأمر الذي أشار إليه أيضا المقدِّم، فجاءت أحداثها عبارة عن كليشيهات سينمائية تومض وتنطفئ بين الواقع والذّكريات، إلاّ أنّها شهدت(المقدمة) على التّرابط بينها وبين المؤشّرات النّصية وتماسكها الوظيفي من خلال فكرة العمل الكليّة، والتي قامت على أبعاد ثلاثة أدرجها وفسّرها المقدّم حين قال:"رحلة اللّعبي تتم داخل خريطة مثلّثة الأبعاد، البعد الأول هو السّجن، وتجربة السّجن لا تؤخذ هنا بوصفها تجربة قمع فقط، بل يوصفها تجربة حياة...البعد الثاني هو المرأة، "عودة" في الرّواية ليس مجرد اسم، إنه كاسم يحمل دلالة مزدوجة، العودة إلى الحياة، والمرأة الرفيقة، الأم من جهة والانطلاق في رحلة اكتشاف جديد للواقع"[2]، وفي

[1] عبد اللطيف اللعبي، مجنون الأمل، ص13

[2] عبد اللطيف اللعبي، مجنون الأمل، ص6

هذا البعد يقيّم المقدّم العلاقة بين السذجن والعالم الواسع من خلالها، وبعد خروجه من السّجن "تصير المرأة أكثر من مجرد لحظة التحام، تصير مدخلا إلى إعادة اكتشاف العالم"[1].

أمّا البعد الثّالث هو اكتشاف المجتمع من جديد، حيث الرّاوي وهو البطل نفسه يخرج "من السّجن ليقوم برحلة استكشاف لوضعه الاجتماعي، ويخرج وكأنّه ولد لتوّه..."[2].

لكن هذا التّسلسل في الأبعاد الذي أورده المقدّم لم يكن بهذا الترتيب في الرّواية، وقام الرّواي بالمزج بينهم دون ترتيب محدّد، فمرة يقدّم البعد الأول، ومرة أخرى يلجأ للبعد الثاني، وثالثا للبعد الثّالث في تناول هذه الأبعاد بالواقع المعاش وإسقاطها عليه، وبالتّالي لا نستطيع تحديدها بدقّة لأنّها جاءت متناثرة في أجزاء الرّواية ككل.

وبما أن المقدّمة تبيّن الفكرة العامة للرّاوية من خلال نصّها، فإنّ للقراءة والتّأويل دورا في ذلك، فنجد أن العلاقة القائمة بين الجمل والعبارات في نصّ المقدّمة تركز على الدّلالات التي أرادها المقدّم، وهي تبيان العلاقات الدّاخلية في النّص(علاقة البطل بأفكاره أو بذاته)، وترتبط أيضا بالعناصر المشار إليها والدّلالات الكامنة في محتوى الأحداث، وهي العلاقات الخارجية (علاقة البطل بالسّجانين والسّجناء، علاقته بعودة، علاقته بأهله وعلاقته بمحيطه الخارجي ككل (طفولته، مسقط رأسه، أشخاص يعرفهم ولا يعرفهم).

ويؤكد لنا بدوره المقدّم "إلياس خوري" أنّ الرّواية تمتلك شعريّة خاصّة بها تمثّلت في تلك التّفاصيل الدّقيقة التي ركّز عليها الرّاوي، إضافة إلى شعرنة بعض تفاصيل الأحداث، مختزلا إيّاها في مقاطع شعرية محمّلة بالدّلالات المكثفة، وهو بذلك لا يستطيع التّحرّر من وجهه الآخر كشاعر في روايته هذه، مؤكّدا مرّة أخرى أنّ هذا النّص عبارة عن سيرة روائية، الأمر الذي لخّصه المؤلّف في

[1] المصدر نفسه ،ص6

[2] المصدر السابق، ص6.

نهاية الرّواية بمقطع خاص عنونه ب:"ما بعد الكلام"[1] وهو يحاور نفسه بنفسه داخل هذا المقطع، ويبين سبب كتابته لهذه الشّهادة ذات الطّابع الرّوائي، سائلا نفسه عن الطّريقة التي سيتلقى قراؤه بها العمل وعن ردود أفعالهم، وعن الأفكار التي هُدّمت وأخرى بُنيت في ذهنيّتهم، وعن القصد الخفيّ من وراء هذه الرّواية بصفة عامة، ألا وهي كسر حاجز الصّمت وفكّ القيد عن الحريّة الفكريّة.

يقول الكاتب في هذا المقطع:"في نهاية هذا الكتاب، هاهي هموم أخرى تنتظرك، فالسّيل الذي استطعت تفجيره لقهر الصّمت بدأ ينفلت من قبضتك ويجرفك معه...هل حقّا استطعت أن تتجاوز مفارقة "الأعمى الرّسام"،"العازف الأصم" و"الرّاقصة المشلولة"...يبقى مصدر آخر لقلقك ويعود إلى مايلي: هذا ال(أنت) المخاطب الذي نصّبته بطلا أو شخصيّة أساسيّة من سيتوهم أنه تعبير عن مفرد؟ ألن يفهم على أنّه نحن؟....أنت تعلم من أنت وتعلنه للملأ: إنّك مجنون الأمل....إنّك تخاطب أولائك الذين مازالوا قادرين على سماع صرخة الإنسان"[2].

بهذا الملّخص نجد أنّ اللّعبي ينقد نفسه وذاته الكتابية قبل الآخرين، وبالتّالي سوف لن يترك مجالا للشّك في مصداقيته لسبب نشر هذه الشّهادة الرّوائية، وهذا الزّخم الفنّي المتناثر عبر صفحات هذه الرواية.

ج–ملخّص رواية مجنون الأمل لعبد اللّطيف اللّعبي

قبل الشّروع في قراءة الرّواية، نتحسّس الغلاف (مجنون الأمل) بخط بارز مموج بالأسمر والأرجواني، نتأمّل لوحة الغلاف التي تتسم بالغموض: ثمة حيوان وشبه إنسان أحمر أو بحر،ثم للخضار حضور واضح، ثم قدّم الإهداء لاثنين من الرّفقاء اللّذين ما يزالان يعيشان المحنة (على حد تعبير الكاتب).

[1] عبد اللطيف اللعبي، مجنون الأمل، ص165.

[2] عبد اللطيف اللعبي، مجنون الأمل، ص165،166

يسبق كل فصل من فصول الرّواية لوحة شعرية بارعة الرّهافة والأناقة، وبعد القراءة سيفاجئ القارئ بأنّ الرّواية كلّها تشبه الشّعر، فاستهلال الرّواية قد يصيبنا بالصّمت والتّوقف(فراغ واضح في بدايتها أو قول مسكوت عنه).

تبدأ الرّواية بهذا المقطع:(ها أنت حر يا سندباد القلاع المظلمة، أنت الآن حرّ) يحكي الرّوائي أو البطل أو الكاتب حكايته مع المنفى أو السّجن، ويبدأ من لحظة خروجه لحظة تخطّي العتبة وصوت إطباق الباب، لحظة التّحرر والارتطام بهواء الخارج، يصف لنا الكاتب دخوله لزنزانته للمرّة الأخيرة، يلملم أمتعته، ذكرياته، أوراق منفاه، صوره، يودّع رفاقه، كلّ شيئ إلاّ النّسيان، كلمة أخيرة يلقيها وترتد، يودّع النّخلة التي لطالما ناجاها وتحدّث معها، والتي في بعض الظروف قد تصبح الشّجرة إنسان، هل من السّهل توديع القيد واستقبال الحرية؟ لا يجيب الرّاوي(الكاتب)، مستحيل هذا الانفصال بعد هذا العمر وهذه السّنوات التي سرقت من حياة البطل (في رأيه) فالحرية المبتذلة مهدّدة وجزئية وسط التّعسف والبؤس اليومي وقمع كلّ قوّة حيّة، ثم يهنئونه بالخروج، وجوه مجهولة أو معروفة، عناق شديد، كان على البطل أن يتعلّم المشي مرّة أخرى، ثم يحاور نفسه ويطالبها بسرد حكايته في المنفى وداخل السجن قبل أن تنهشه وتستفزّه دوّامة الحرّيّة.

يستجمع الرّاوي اللّحظات الأشدّ ألفقا وتوهّجا، لحظة القبض عليه، ومداهمة فضاء حرمة البيت، الإهانة، التّحقيق معه، استنطاقه بالضّرب والتّعليق من قدميه، يحكي لنا عن زيارته الأسبوعية، تلك التي تمدّه بالذّخيرة المطلوبة من الصّور والأحاسيس التي سيعيش عليها، مقاوما مرارة الحياة السّجنيّة، يحكي لنا عن الرّسائل كتبتها ابنه الرّائعة في نظارتها السّوريالية أو رزانتها التّقريرية، ثم يحكي عن المطر والاستمتاع بمشاهدته من فتحة جدار المرحاض، وشمّ رائحة الخصب من الأرض، يحكي عن المرض والدّواء، وعن الأحلام، أحلامه الهائمة المزروعة بالحواجز.

ويحكي عن وحدته ،ففي رأيه عندما يكون المرء وحيدا يكون مجنونا بشكل ما، يحدث أن تنفلت منه ملاحظة دون أن يبالي، أو ضحكة، يمكنه أن يغنّي دون اضطرار أو رخصة، يتحدّث

بجديّة مع نفسه أو مع مخاطب متخيّل، الوحدة حالة جدّ مأهولة، كان يضطرب أحيانا عن القراءة، يحكي أيضا عن أمسيات السّهر والضّحك، لحظة نطق المحكمة بالحكم، والنّشيد الذي ألّفه وأنشده مع رفاقه:

لنا يا رفاق لقاءا غدا.

سنأتي ولن نخلف الموعدا

فلا السّجن يوقفنا والخطوب

وليس يهدم عزم الشعوب

طغاة الشعوب مضى عهدهم

وشمسهم آذنت الغروب[1]

ثم يحكي لنا عن لحظة إخباره نبأ وفاة أمّه، وبكاءه وحده في عتمة الزّنزانة، وعن أوّل صباح في غرفته بعد خروجه وقياسه كلّ شيء بأبعاد زنزانته، فسقف الغرفة ليس أعلى من سقف الزّنزانة، السّقف الذي جعله مسرحا يعرض عليه شريط يومه الاعتيادي، ولطع الرّطوبة على جدران الغرفة تذكّره بتلك التي كانت على جدران زنزانته، حيث تستحيل صورا وخرائط جغرافية ولوحات، ثم زيارته لفاس مسقط رأسه، حيث تعقيدات الجذور ومملكة الطّفولته، ثم يحكي أيضا عن زيارته لقبر أمّه، ثم يحكي لنا أيامه التي توالت بعد خروجه وكيف أصبح يفكّر وينظر للأمور التي كانت تبدوا له لا أهمية لها إلى حين.

في آخر الرّواية يقدم لنا الكاتب خلاصة تجربته هذه التي دوّنها، وبعض الأسئلة التي لازالت تراوده، يذكر لنا الأمل المنشود الذي لا يجب تركه للأحزان والمآسي، ويحدّد سبب سرده لهذه الأحداث بالذّات وبهذه الصّيغة أيضا.

[1] عبد اللّطيف اللّعبي، مجنون الأمل، ص104.

خاتمة

لقد باتت دراسة عتبات النّصوص أمرا مهمّا وضروريّا لمعرفة الأسس الجمالية والفنية لها بكل حمولاتها، سعيا إلى معرفة شعريّتها ووظائفها وعلاقة تلك العتبات بالنّصوص نفسها، وللتّأكيد على أهمية ذلك نطرح سؤالا ذا أهمية، وهو ماذا لو عرّينا النّص من عتباته؟ بالتأكيد سيختلف علينا الأمر والذي يحتاج إلى دراسات بعينها كما فعل البنيويون من خلال موت المؤلف وهو عتبة وحيدة، فماذا لو ماتت كل العتبات؟.

ولأنّ العتبات هي الممهّد والمعرّفة للنّص، وبدونها لا نعرف خريطة الطّريق للولوج إليه، لذا كانت أهميتها تأخذ بيد المتلقي للكشف عن غموضها من خلال مدى ارتباطها بالنّص، وقد رأينا في بحثنا هذا مقالات ودراسات وأبحاثا مختلفة في العالم العربي بشأنها، الأمر الذي يؤكّد على وعي ويقظة لافتة في دراستها.

نجد أنّ السّيمائية الحديثة قد أولت اهتماما كبيرا بالعنوان بعد أن كان نسيا منسيّا في الحركة الكلاسيكيّة القديمة، والتي كانت منصبّة على دراسة المتن، على اعتبار أن النّص هو نسق إشاري أو نتيجة طبيعية له ، فالنص يفضي إلى العنوان ،كما أن العنوان يفضي إلى النّص، وإذا كان العنوان يمثّل نوعا من الهيمنة على النّص، فإنّ ذلك راجع إلى الشّرعية التي أعطته نقطة الانطلاق ومفتاح العمل الأدبي، ومن ثم أخذ العنوان يتمرّد على حاله بعد أن كان مهمّشا، فاشتدّ عوده وانتبه إليه الأدباء صناعة والنّقاد طرحا وتفحّصا، وصار وجوده مؤكّدا من خلال علاقته الحميمة بالنّص بنشر عبقه في كلّ ركن من أركان الرّواية.

بهذا صار للعنوان إشاراته التي تؤكّد على وجوده من خلال مرسلة تستدعي وجود متلقي يحاول فهم أبعادها، وكذلك له وظائفه المختلفة، وهي في تفاعل سيموطيقي دائما عن طريق مقصديّة منتج العنوان التي تتحكم في صنعه من خلال ثقافته، وبالتّالي يصبح هناك عقد اتّفاق بين المنتج والمتلقي من خلال العنوان الذي هو في الأساس مرسلة كلامية، حيث اضطلع بوظائفه العصرية، والتي

أهمّها جذب المتلقّي للرّواية من خلال الدّقة في اختيار اللّفظة العنوانيّة ومدى حضوره وقوّته، ثم الالتفات إلى الخطوط المختلفة لرسم العنوان مع تدخل علم الكمبيوتر، إضافة إلى لوحة الغلاف التي تشير إليه من قريب أو من بعيد.

من بعد العنوان أصبحت المقدّمة أو التّمهيد بمثابة خطوات أولى لتلبية حاجات العمل نفسه، بعد ما كانت هذه المقدّمات أو الافتتاحيات طويلة يملّ الباحث من قراءتها، فيضطر إلى تجاوزها في بعض الأحيان، وأصبحت مقصورة على تبيان موضوع الرّواية وأهمّ ما جاء فيها، حتى إن بعض الرّوايات في الوقت الحاضر لا يوجد لها مقدّمات، واكتفى كتّابها بتصدير روايتهم ببعض الحكم أو الأبيات الشعرية تخص الرواية بأكملها.

كان القول المقدّر به للرواية هو بمثابة نافذة تعليمية وأيقونة جديدة تأخذ حيّزا في مقدّمة الرواية، ثم صارت المقدّمة تميل إلى وظيفتها الحقيقيّة والتي تكمن في إلقاء الضوء على العمل نفسه، بعد أن كانت في الماضي تخاطب المتلقّي لإرضائه بالعمل، وأصبحت تضمّ رؤية كاتبها التي تختلف عن الرّوائيين والنّقاد الآخرين فيها، ومن ثم فإنّ النقد الأدبي في وقتنا الحاضر يسعى إلى استنطاق تلك المقدّمات لإعمال وظيفة النّقد من خلالها كعتبة من عتبات النّصوص، لها خطابها الموجّه للمتلقّي للإقناع والبرهنة واجتراح مسارات أخرى.

وإذا كان هناك من يرفض المقدّمة، فإنّ الباحث يرى أنّها في أي عمل أدبي شيء ضروري لعدم تضليل المتلقّي، وحتّى يكون على بيّنة من الأمر في البداية، وهي في الوقت ذاته تكريم للكتابة لا للكاتب، حتى ولو كانت مقدّمة غيرية، والتي تحتاج هي الأخرى إلى دراسات بعينها من خلال النّص الموازي الخارجي.

و لعلّ الجهد المبذول في تقصّي حقيقة وكنه عتبتي العنوان والمقدّمة في بحثنا هذا سيكون عند حسن ظن الطلاب والأساتذة المقيّمين للعمل ككل، على اعتبار أننا حاولنا جاهدين الإحاطة بكل ما يشملهما من دراسات تتيح لنا الحصول عليها من عدة أقطار من وطننا،و من المغرب الشقيق أيضا

إلّا أن الملاحظة التي يجب التنويه إليها، هو أن عدد المراجع التي توفّرت لدينا بخصوص العنوان كانت أكثر عددا ونمطا من نظريتها بخصوص المقدّمة، ذلك لأنّ هذه الأخيرة باتت تشغل بال النّقاد مؤخّرا فقط، وبالتّالي كانت الدّراسات بشأنها مقتضبة مقارنة بالعنوان، لهذا نأسف على عدم تمكّننا من إيفائها حقّها بالكامل والكمال لله وحده.

لكن قبل أن نختم يجب أن ننوّه إلى بعض الاستنتاجات فيما يخص دراسة عتبتي المقدّمة والعنوان، والتي تفتح آفاق وأبواب أخرى للبحوث الأكاديمية اللاّحقة وهي كالتّالي:

- ✓ مذ صار العنوان عتبة مهمة في الصّناعة والتّحليل بات يأخذ نمطا مغايرا في الدّراسة، وأصبح حريّ بنا أن نتقصّى دلالاته المختلفة باستخدام مناهج عديدة لاكتشاف أسراره التي لا يمكننا في الأخير الإحاطة بها كلها ، وأسراره تبقى دفينة في صدر كتابه أوّلا وأخيرا.
- ✓ بات أيضا من الضّروري التّوقف عند عناوين روايات المبدع الواحد ومقارنتها ببعضها في سياقاتها المختلفة، حتى نكشف في الأخير مدى تواصل المبدع مع إبداعاته السابقة من خلال عناوين نصوصه اللاّحقة ، وكيف له أن يبعث بتجربته الإبداعية جديدة كلّيّا خالية عن أي تناصّ دلالي أو غيره، سواء في العناوين أو في المتون، ثم مقارنة هذه العناوين وسمات عنونتها في النتاج الثّقافي المعاصر لهذه العناوين ودراسة ما المهيمن عليها.
- ✓ البحث عن التكثيف الدّلالي الذي تؤدّيه تلك المقدّمات التي تكون إما مقاطع شعرية أو حكمة أو أقوال فلاسفة، وهل فعلا تخدم المتن أم هي تنميق ليس إلا، وفاتحة غيرية تغري المتلقّي.
- ✓ لا يجب علينا أن نكتفي بدراسة عتبة العنوان مثلا فقط في الرواية، على اعتبار غزارتها وأهميتها في السّاحة الأدبية، بل يجب علينا الالتفاف إلى عنونة أدب الأطفال، فهل من الممكن أن تحتوي عناوين قصص الأطفال على تلك المراوغة والتّضاد الدلالي؟ ذلك لان طفل اليوم ليس كطفل الأمس الذي بات يسأل وينقّب ويكشف بدوره أمورا قد يغفل

عنها الكبار أنفسهم، وذلك راجع إلى التّطوّر التّكنولوجي، وتعلّق الطّفل بعالم الكمبيوتر والخيال، خاصة الخيال العلمي(مثلا قصة جزيرة الكنز التي تحولت إلى مسلسل كرتوني يُكتشف في الأخير أن لا كنز فيها، و إنما كان الكنز في الرّحلة التي قام بها أبطال العمل وعلاقتهم التي توطّدت، والاكتشافات التي وقفوا عندها في كل مرحلة).

- ✓ أيضا الالتفات أيضا إلى عناوين القصص الشعبي الذي هو وثيق الصلة بالمجتمع والواقع المعيش لاكتشاف أسراره هو أيضاّ، لأن هذا النّوع من الأدب أصبح في طي النّسيان نظرا للتطور الحاصل في المجتمع.
- ✓ يجب أيضا أن نلقي الضوء على تلك العناوين الروائية التي تصبح عملا فنيا سينمائيا أو تلفزيونيا، وكيف أن صورة غلافها سوف تختلف بعد أن تُختار لهذا النوع من الأعمال، وعن الدّلالة الثّانية التي سوف تحققها بعد ذلك، لنكتشف الاختلاف الباني بين عتبات العمل المكتوب والعمل المصوّر،و هل يسقط شيء من شعرية العمل وفنيته بعد هذا التصوير أم تعزّز؟.
- ✓ ثم إن مقدّمات الأعمال الأدبية تختفي بعد أن يتحوّل العمل المكتوب إلى عمل مصوّر فهل هذا ينقص من دورها و أهميتها في العمل؟و بالتّالي هل العزوف عن كتابتها مردّه إلى هذا الجانب؟ أم هناك اعتبارات أخرى يتكئ عليها الكاتب لكي يحيد عن كتابة مقدمات لأعماله؟.
- ✓ رأينا أن كل الدّواوين والقصائد تعنون بجمل نثرية ، فهل يمكن أن تعنون الرّواية بعناوين تكون عبارة عن بيت شعري؟ وكيف يكون ذلك ممكنا ؟ وهل حدث هذا فعلا ؟ سؤال تجيب عليه البحوث اللاحقة.
- ✓ يجب أيضا أن نخرج من نطاق المحلية من خلال دراسة الأعمال الإبداعية، خاصة فيما يخص دراسة عتبات النّصوص، حتى نجد مكانا على الخريطة الثّقافية للعالم من خلال الجانب الذي لم يدرس دراسة كافية من قبل، وإذا ما ألقينا الضّوء على هذه الجزئية وقام

غيرنا ليلقي الضوء على أخرى للعمل الإبداعي، فإنّ ذلك يؤدّي حتما إلى النّهوض بالأمة التي ما زالت تنتظر ذلك الفجر البعيد التي لم تشرق شمسه، بعد أن كانت شمسها ساطعة وفي مقدّمات الأمم الأخرى في جميع المجالات وليس الأدب فقط.

في الأخير نأمل من المولى عزّ وجل أن نكون قد وفّقنا في بحثنا هذا واتّخذ جهدنا مساره في التّكفل بتغطية عتبتي المقدّمة والعنوان وما يلحقهما من دراسة، راجين من الله التوفيق والسّداد في خطواتنا القادمة إن شاء الله.

ملحق مصطلحات

العتبات

Citations	Quotations	المقتبسات
Correspondance titrologique	Entitling correspendence	مرسلة عنوانية
Discours accompagnateur	Accompanying discourse	خطاب مساعد
Discours anticipatif	Anticipative discourse	استباق خطابي
Discours auto-introductif	Auto-introductive discourse	خطاب مقدماتي ذاتي
Discours autre introductif	Other introductive discourse	خطاب مقدماتي غيري
Discours introductif	Introductive discourse	الخطاب المقدماتي
Discours inaugural	Inaugural speech	خطاب افتتاحي
Discours socio introductif	Socio-introductive discourse	خطاب مقدماتي مشترك
Fonction affective	Cosmic function	وظيفة تأثيرية
Fonction alternative	Alternative function	وظيفة تداولية
Fonction anthologique	Anthlogic function	وظيفة انطولوجية
Fonction basique	Root function	وظيفة تأصيلية
Fonction conductrice	Conductory function	وظيفة إيصالية
Fonction critique	Critical introduction	مقدمة نقدية
Fonction décomposante	Decomposed function	وظيفة تفكيكية
Fonction descriptive	Descriptive function	وظيفة وصفية
Fonction désignante	Designing function	وظيفة تعينية
Fonction détaillante	Detailed function	وظيفة تفصيلية
Fonction documentaire	Documentary function	وظيفة توثيقية
Fonction esthétique	Aesthetic function	وظيفة جمالية
Fonction explicative	Explicative function	وظيفة تفسيرية
Fonction idéologique	Ideologic function	الوظيفة الإيديولوجية
Fonction informative analytique	Analytic informative function	مقدمة تعريفية تحليلية
Fonction intentionnelle	Intentional function	وظيفة قصدية
Fonction intertextuelle	Intertextual function	وظيفة تناصية
Fonction motivante	Motivating function	الوظيفة التحفيزية
Fonction poétique	Peotic function	وظيفة شعرية
Fonction séduisante	Seducting function	وظيفة إغرائية
Fonction suggestive	Indicative function	وظيفة ايحائية
Information et rapport	Report and information	التبليغ و الابلاغ

Introduction	Introduction	المقدمة
Introduction		مقدمة تقريضية
Introduction critique	Critical introduction	مقدمة نقدية
Introduction descriptive	Descriptive introduction	مقدمة وصفية
Introduction soumise	Introduction statement	المقدمة البيان
L'appellation	The naming	التسمية
L'environnement textuel	Textual environment	المحيط النصي
L'attraction	Te attraction	الاستدراج
L'exportation	The export	التصدير
L'intention	The intention	القصد
La fonction désignante	Designing function	الوظيفة التعيينية
La nature	The nature	السمة
La présentation	The presentation	التقديم
La Science de la titrologie	Entitling science	علم العنونة
La séduction	The seduction	الإغراء
La source	The source	الأثر
Le commencement	The beginning	الاستهلال
Le faux titre	The fake headline	العنوان المزيف
Le second titre	The second headline	العنوان الثاني
le texte entourant	The surrounding text	النص المحيط
Le texte externe	The external title	العنوان الخارجي
Le texte limitrophe	The adjacent text	النص المحاذي
Le texte parallèle	Parallel text	النص الموازي
Le titre	The title	العنوان
Le titre commercial	The commercial headline	العنوان التجاري
Le titre réel	The real headline	العنوان الحقيقي
Le titre secondaire	The secondary headline	العنوان الثانوي
Les accompagnateurs du texte	The text's accompanying	مصاحبات النص
Les annexes	Annexes	الملحقات
Les dessins	Draws	الرّسوم
Les embellissements	Ornaments	التّزيينات

Les intertextuelles	The intertextuals	المناصّات
Les mots de dédicace		عبارات الإهداء
Les notes de bas de pages	Foot notes	الهوامش
Les outils du texte	The text's supplies	لوازم النص
Les titres internes	Internal titles	العناوين الدّاخلية
Marges de texte	Text margins	هوامش النص
Note	Appreciation	التنويه
Notifications	Alerts	التّنبيهات
Omission contextuelle	Contextual omission	حذف مضموني
Omission grammaticale	Grammatical omission	حذف نحوي
Pacte introductif	Introductive charter	ميثاق تمهيدي
Pied de page	Appendix	تذييل
Préambule	Preamble	التّمهيد
Présentateur du texte	Text presentator	مقدم النص
Remerciements	Acknowledgments	الشّكر
Seuil	threshold	عتبة
Structure sonore du titre	Sounding structure of the title	بنية صوتية للعنوان
Suppléments	Supplements	مكملات
Texte inaugural	The inaugural text	نص افتتاحي
Textes accompagnateurs	Accompanying texts	نصوص مصاحبة
Titre à sens opposés	Titles of opposed senses	عنوان متعارض الأجزاء
Titre attirant	Attractive title	عنوان مثير
Titre complémentaire	Complementary headline	عنوان متمم
Titre concentrant	Concentrative title	عنوان مركز
Titre contemporain	Modern title	عنوان حداثي
Titre dédiant	Awarding title	عنوان اهدائي
Titre embarassant	Confusing title	عنوان مربك
Titre enveloppé	Candied headline	عنوان ملبس
Titre intensif	Intensive title	عنوان مشدد
Titre miné	Defective title	عنوان مقوض
Titre neutre	Neutral title	عنوان محايد

Titre orientant	Directing title	عنوان موجه
Titre secondaire	Secondary titles	العنوان الفرعي
Titre sensitif	Sensitive title	عنوان اتجاهي
Titre signalisant	Enlightening title	عنوان تلميحي
Titre sommatif	Sommative headline	عنوان اختصاري
Titres à sens opposés	Opposed meaning titles	عناوين متعارضة الأجزاء
Titres composés	Compouned titles	عناوين مركبة
Titres courts	Short texts	عناوين قصيرة
Titres curseurs	Headers headlines	عناوين مؤشرة
Titres d'objectivité	Objectivity headlines	عناوين موضوعاتية
Titres discursifs	The discursive headlines	عناوين خطابية
Titres expressifs	Expressive headlines	عناوين دلالية
Titres expressifs laconiques	Expressive headlines	عناوين دلالية ين اختصارية
Titres longs	Long headlines	عناوين طويلة
Titres rhymaniques	Rhymanic headlines	عناوين ريمانية
Titres satiriques	Satiric titles	عناوين استهزائية
Titres suggestifs	Indicative titles	عناوين ايحائية
Un texte réduit un autre	A Text downloads a text	نص يختزل نص
Un titre composé	Compouned headline	عنوان مركّب
Un titre court	Short headline	عنوان قصير
Un titre long	Long headline	عنوان طويل
Un titre périphérique	The peripheric text	عنوان محيط

المصادر والمراجع

القرآن الكريم:برواية ورش عن نافع ،دار الرشيد ،مؤسسة الإيمان،ط3 ،2012.

المصادر والمراجع:

1- أحمد المعداوي،ازمة الحداثة في الشعر العربي،دار الافاق الجديدة،الرباط 1993.

2- أحمد اليابوري ،دينامية النّص الروائي،منشورات اتحاد الكتاب العرب،الرباط 1993.،ط1.

3- أحمد يوسف ،سيميائية العتبات النصية،مقاربة في خطاب الإهداء(شعر اليم الجزائر أنموذجا)،ملتقى علم النص،معهد اللغة العربية و آدابها ،الجزائر،العدد 15 افريل 2001.

4- أدونيس، الثابت و المتحول،صدمة الحداثة،،دار العودة،بيروت،ط1983.

5- إياد محمد الصقر،فلسفة الألوان الأهلية للتوزيع ،لبنان ط1 ،2010.

6- بسام قطوس،سيميائيات العنوان،مطبوعات المكتبة الوطنية ،عمان ،ط2.

7- جاسم محمد جاسم،جمالية العنوان (مقاربة في خطاب محمود درويش الشعري)،دار مجدلاوي للنشر و التوزيع،عمان،الاردن،ط1، 2013.

8- جان كوهن، بنية اللغة الشعرية ،تر :احمد الولي و محمد العمري،دار توبقال للنشر،المغرب،ط1، 1986.

9- جمال بوطيب،العنوان في الرواية العربية (حداثة النص،حداثة محيطه)،مجموعة مؤلفين الدار البيضاء،دار الثقافة،ط 1996.

10- جميل حمداوي،السيموطيقا و العنونة،مجلة عالم الفكر،المجلة 25،ع3،الكويت 1997.

11- ابن جني، الخصائص،تح محمد علي النجار، دار الكتب المصرية ،مصر ط1. د ت

12- حسين عطوان، مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الثاني، دار الجيل، بيروت، 1982

13- خالد حسين حسين،في نظرية العنوان،مغامرة تحليلية في شؤون العتبة النصية،دار التكوين،دط2007.

14- خالدة سعيد،حركية الابداع،دار العودة،دت،دط،بيروت 1997.

15- ابن خلدون ،المقدمة، المطبعة البهية، مصر، د ط، د ت .

16- رشيد بن مالك،السيمياء السردية ،دار مجدالاوي للنشر والتوزيع،الأردن ط1 ،2006.

17- رومان جاكبسون ،قضايا الشعرية تر: محمد ولي مبارك حنون،الدار البيضاء،دار توبقال،ط1،1988.

18- سعيد يقطين:- تحليل الخطاب الروائي،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،ط1، 1989.

- القراءة و التجربة،دار الثقافة،دار البيضاء،ط1 ،1985.
- انفتاح النّص الروائي،المركز الثقافي العربي،ط2 ،دار البيضاء،المغرب،2001،ص98.

19- سميرة رفاس، نظرة الاصالة و التفريع الصوتية في الآثار العربية، تحليل وتعليل، دار ام الكتاب للنشر، ط1، الجزائر 2014.

20- شعيب حليفي: - هوية العلامات في العتبات و بناء التأويل،الدار العربية، ناشرون،ط3 ، 2014.

- شفرة النص، دراسة سيميولوجية في شعرية القص و القصيدة ،دار الاداب ،مصر ط1 ،2001.

21- شلواي عمار،مسرحية أهل الكهف،مقاربة سيميائية،الملتقى الثالث"السيمياء و النص الادبي" جامعة بسكرة،2005.

22- صلاح فضل، بلاغة الخطاب و علم النص ،دار المعارف ،القاهرة ط1، 2006.

23- صنع الله إبراهيم ،تلك الرائحة، ط1، 1986.

24- طنسي زكا ،بين نعيمة و جبران،مكتبة المعارف،بيروت 1979.

25- طه حسين ،أحاديث، دار العلم للملايين ،لبنان ط10 ،1982.

26- عبد الحق بلعابد،عتبات، من النّص إلى المناص، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف ، الجزائر، ط1، 2004.

27- عبد الرزاق بلال،مدخل الى عتبات النص،دراسة في مقدمات النقد العربي القديم،افريقيا الشرق،المغرب،ط2000.

28- عبد الفتاح الحجمري ،عتبات النّص البنية و الدلالة ،الدار البيضاء ،منشورات الربطة،ط 1996.

29- عبد اللطيف اللعبي،مجنون الأمل، دار ورد للطباعة، المغرب، 2009.

30- عبد الله الاخضر،و في البدء كان العنوان،و كان فهل غدا سيكون؟ مداخلة خاصة في مؤتمر النقد الادبي،جامعة اليرموك الاردن.

31- عبد المالك أشهبون،عتبات الكتابة في الرواية العربية،دار الحوار للنشر و التوزيع،ط 1 2009.

32- عزوز علي إسماعيل ،عتبات النّص في الرواية العربية(دراسة سيميولوجية سردية)،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،2012.

33- علي بن خلف الكاتب ،مواد البيان،تح:حسين عبد اللطيف،طرابلس،منشورات جامع الفتح،دط،1982..

34- ابن قتيبة، الشعر و الشعراء،دار الثقافة، لبنان، ط4، 1980.

35- ابن الكثير ،تفسير القرآن،دار الحديث القاهرة،مصر،الكويت،الجزائر،ط1.

36- محمد الهميسي ،براعة الاستهلال في صياغة العنوان.

37- محمد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، شرح، محمود محمد شاكر، دار المعارف للطباعة، مصر، د ط، د ت.

38- محمد بنيس ،الشعر العربي المعاصر بنياته و ابدالاته:الرومانسية العربية،دار توبقال ،الدار البيضاء المغرب،ط1990.

39- محمد تحريشي، في الرواية و القصة و المسرح، قراءة في المكونات الفنية و الجمالية و السردية ،دار حلب للنشر الجزائر 2007.

40- محمد زراولة ،مدار البنفسج ،منشورات الاختلاف ،الجزائر ط1، 2002.

41- محمد فكري الجزّار ،العنوان و سيموطيقا الاتصال الادبي،القاهرة،الهيئة المصرية العامة للكتاب،1998.

42- محمد لطفي اليوسفي ،في بنية الشعر العربي المعاصر،نبراس للنشر،تونس 1985.

43- محمود امين العالم،عبد العليم أنيس،في الثقافة العربية،دار الآمان،الرباط،ط1 ،2005.

44- مصطفى سلوي، عتبات النص،المفهوم والموقعية والوظائف، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، وجدة، المغرب، ط1، 2003.

45- ميشيل فوكو،ما معنى المؤلف؟ضمن كتاب القصة،الرواية،المؤلف(دراسة في نظرية الانواع الادبية المعاصرة)تر و تح:خيري دومة،مراسيد البحراوي،دار الشرقيات،القاهرة ط1،1997.

46- يمني العيد،في معرفة النص،دار الافاق الجديدة،بيروت 1983.

المعاجم:

1- الفيروزابادي ،القاموس المحيط ،ناشرون،مؤسسة الرسالة ،تح:مؤسسة الرسالة للدراسات و التحقيق التراث،ط3، 2012.

2- لطيف زيتوني ،معجم المصطلحات نقد الرواية،دار النهار للنشر،بيروت،لبنان،ط1 2002

3- محمد علي بيضون ،معجم نور الدين الوسيط(فرنسي-عربي)،ط9 ،2007

4- ابن منظور ،لسان العرب ،دار نوبليس،بيروت،ط1،بيروت ،2006 ،مج18 مادة عتب.

المجلات والدوريات والرسائل الجامعية:

1- مجلة آفاق العربية،العراق، 1992.

2- مجلة أقلام، العراق، 2000.

3- مجلة التجديد العربي ،2006

4- مجلة البحرين الثقافية،البحرين، 2002

5- مجلة البيت، المغرب، 2003

6- مجلة سيميائيات، مخبر السيميائيات و تحليل الخطاب، جامعة وهران،2006

7- مجلة عالم الفكر ،الكويت، 1997

8- مجلة عالم الفكر،الكويت، 1999.

9- مجلة علامات في النقد،المغرب،1997.

10- مجلة علامات في النقد، المغرب،1998

11- مجلة علامات في النقد، المغرب، 2002

12- مجلة نزوى،عمان،1997

13- برقية نادية ،العنونة الروائية المترجمة،رسالة ماجستير في الترجمة،جامعة وهران،2005.

14- بوعتو خيرة ،جمالية العنوان في السينما الجزائرية بالمهجر،رسالة ماجستير ،جامعة وهران 2009.

15- عبد الرحمن بن يطو،سيميائية العنوان،رسالة ماجستير ،جامعة وهران 2001.

16- مصابيح العربي: النص الموازي،مقاربة تحليلية في قضايا العتبات النصية ،المنجز الشعري و السردي انموذجا،رسالة دكتوراه جامعة سيدي بلعباس 2013.

17- بن عطية امال ،شعرية العنوان في روايات عبد الحميد بن هدوقة،رسالة ماجستير، جامعة وهران 2007.

المواقع الالكترونية :

1- http://www.arabrenewal/info/html

2- http//www.ofouq.com/today/modules php.

3- http://www.djazairess.com/annasr/

4- http://www.,agrhress.com

5- http://www.goodreads.co,/author/show.

مراجع باللغة الأجنبية :

1-G.Genette,palimpsestes,la litérature au second,ggréEd du seuils,paris,1987

- G.Gennette : seuils Ed du seuils, 1987

2-Nouveau larousse encyclopédique, Koudratiev-system- V2 , Paris, France.

3- Carlos Bregman, le titre comme unité shetorique de narration. Université de Québec, Mai 1993.

4- George Mounin , dictionnaire de la linguistique.ed. cadriage PUF. Presse unité de France.Paris 1974

5- Carlos Bergeron,le titre comme unité rhétorique de la narration, université du Québec,mai 1993.

6- Charle grivel,production de l'intérét romanesque,ed mouton,france,1973.

فهرس

	الصفحة
الاهداء	
مقدمة	
مدخل : قضية العتبات وعلاقتها بالخطاب الروائي	02
I. قضية العتبات(المقدّمات)وإشكالية المصطلح	03
1- مفهوم العتبات لغة	03
2- مفهوم العتبات اصطلاحا	04
3- تعدد ترجمة مصطلح العتبات	04
II. العتبات في النقد العربي الحديث و المعاصر	05
III. علاقات النص بالبنى السّردية	11
IV. ماهية الخطاب الرّوائي	12
الفصل الاول : في نظرية العنوان	
تمهيد	16
I تعريف العنوان	17
1- لغة	17
2- العنوان اصطلاحا	23
II اهمية العنوان	25
III عنونة الحداثة	29
IV العنونة و النّص الموازي	35
V العنونة بين الذرائعية و الجمالية	40
1- العنوان الخارجي	41
VI اختيار العنوان و صناعته	42

1- الوسط المحيط بالكاتب و تغيير العنوان الأصلي	48
VII صياغة العنوان الحداثي و افق التلقي	51
1- من مظاهر التركيب في الصوغ العنواني في الرّواية الجديدة	54
الفصل الثاني : خطاب العنوان	
تمهيد	59
I. وظائف العنوان	60
• من منظور رومان جاكوبسون	62
• من منظور جيرار جينيت	66
أ –وظيفة عنوان مدار البنفسج	69
II. أصناف العناوين	71
1- تصنيف العناوين خارج السياق	71
2- تصنيف العناوين داخل السياق	74
تصنيف عنوان روايتنا مدار البنفسج	83
III. سيمياء العنوان	84
1- سيمياء عنوان مدار البنفسج	87
IV. شعرية العنوان	92
شعرية عنوان مدار البنفسج	93
V. مكونات العنوان	95
أ- البنية الصوتية في رواية مدار البنفسج	98
VI. بنية عنوان الرواية	105
1- بنية عنوان رواية مدار البنفسج	108
VII. مظاهر التعالق بين العنوان و النّص (الحوار بين العنوان و النص)	109
VIII. ملخص رواية مدار البنفسج(115ص)	115
الفصل الثالث: المقدمة:المفهوم،الموقعية و الوظائف	

تمهيد	120
I. تعريف المقدمة	121
II. تاريخ المقدمة	124
III. لماذا المقدمة	129
IV. إستراتيجية التقديم	130
V. الخطاب التقديمي و قضايا التّلقي	131
VI. وظائف المقدمة	134
أ- وظيفة تاصيلية	134
ب- وظيفة ايصالية	134
ج- وظيفة تفصيلية	135
1- وظائف مقدمة رواية مجنون الأمل لعبد اللطيف اللعبي	138
مواصفات خطاب التقديم و كيفية مقاربته	145
أنواع المقدمات	147
1- خطاب مقدماتي ذاتي	149
2- خطاب مقدماتي غيري	151
3- خطاب مقدماتي مشترك	153
أ- تصنيف مقدمة رواية مجنون الأمل	156
ب- علاقة مقدّمة مجنون الأمل بالمقاطع السّردية	158
ج- ملخص رواية مجنون الامل	161
الخاتمة	165
ملحق خاص بمصطلحات العتبات	171
المصادر و المراجع	176
الفهرس	

تم بحمد

الله