

العتبات النصية في الرواية النسوية الجزائرية – نماذج مختارة -
Research Title: Textual Thresholds in the Algerian Feminist Novel -
-Selected Models

تاريخ الاستلام: 2021/09/25 تاريخ القبول: 2021/12/09 تاريخ النشر: 2022/01/02

أ. شفيقة طلحي 1 *

جامعة 20 أوت 1955 – سكيكدة (الجزائر)

Email : Chafika.talhi@gmail.com

أ. د. وليد بوعديلة 2

جامعة 20 أوت 1955 – سكيكدة (الجزائر)

Email : Bouadilawalid76@gmail.com

ملخص:

يهدف هذا المقال إلى البحث في العتبات النصية في الرواية النسوية الجزائرية، وأهميتها بالنسبة للنص السردي، وفعاليتها في محاورة أفق انتظار القارئ وإثارة اشتهاؤه لقراءة النص المركزي، ونظرا لوعي الكاتبة بأهمية وضروية هذه العتبات ومدى تأثيرها في سياق المتن النص. فقد أولتها عناية فائقة واهتماما بالغاً باعتبارها بمثابة مفتاح القراءة تمكن القارئ من الولوج إلى أعماق النص ودلالاته.

ومن بين النتائج التي تم استخلاصها من خلال هذه الدراسة هي: أنّ الروائية الجزائرية أدركت البعد الدلالي والإيجابي للعنوان، وإن كانت معظم عناوين الروايات لا تحمل طاقة تخيلية ولا انزياحا دلاليا يحيلنا إلى تأويلات تفتح النص السردي وتحيله إلى رؤى عميقة الدلالة. كذلك اهتمت الكاتبة بغلاف الرواية واعتبرته كلاً متكاملًا وذلك من خلال وقوفنا على نمط التشكيلية التي تتكون من أربع وحدات جرافيكية (الصورة، اللون، المؤشر التجنيسي، العنوان) باعتبار الغلاف فضاء من العلامات والدلالات حيث يمارس وظيفة اغرائية تعمل على جذب الذات المتلقية.

الكلمات المفتاحية: الدلالة؛ التأويل، النص الموازي، الرواية النسوية، القارئ.

Abstract

This article aims to examine the text thresholds in the Algerian feminist novel, its importance to the narrative text, its effectiveness in discussing the horizon of the reader and its tendency to longing for the reading of the central text, and because of the writer's awareness of the importance and the necessity of these thresholds and their impact in the context of the text body. The novelist attached a great importance to it as the key of reading, enabling readers to get inside the depths of the text and its significance.

Among the conclusions drawn from the study we can cite: that the Algerian novelist realized the semantic and positive dimension of the title, and in spite of the fact that most of the titles of novels do not carry imaginative energy and do not have semantic displacement that convey us to interpretations that open the narrative text and turn it into visions brimful of deep significance. The writer took the cover of the novel and considered it an integral whole by looking at the pattern of four different graphic units (image, color, gender marker, title). considering that the cover as a space of signs and connotations where it exercises seductive function that serves to attract the receiving self.

Keywords: Indication, interpretation, parallel text, feminist novel, reader.

* المؤلف المرسل

المقدمة

تحتل العتبات النصية* مكانة بارزة وأهمية بالغة في الدرس النقدي العربي والغربي على حدّ سواء. فمرحلة ما قبل النص تعدّ مرحلة جدّ مهمة بالنسبة للكاتب الذي يولي لكل عنصر من العناصر المكونة لعمله اهتماما مركزا. بحيث يفرز رسالة يرسلها إلى القارئ عبر نظام علاماتي متراس يسند بعضه بعضا تركيبا ودلاليا. فيظهر المتن محاطا بعتبات نصية تتكاثف معه سيمائيا. حيث تلعب العتبات النصية دورا كبيرا في إبراز جانب أساس من العناصر المؤطرة لبناء الحكاية ولبعض طرائقها وتحققها التخيلي.

لقد اهتمت الدراسات النقدية المعاصرة بهذه القيمة الدلالية والبنائية نظرية وتطبيقا، وعلى اختلاف اصطلاحاتها. إلا أنّها ضمينا تبقى مرتبطة بما يحيط النص ومن الذين اهتموا بهذه العتبات الناقد الفرنسي جيرار جينيت (Gérard Genette) الذي أولى أهمية كبيرة للنص الموازي و الذي يقصد به العنوان الأساسي، العنوان الفرعي، العناوين الداخلية، المقدمات، الملحققات أو الذيل، التنبيهات، التوطئة، التقديم، الفاتحة، فكرة الكتاب (وهي عبارة توضع في صدر الكتاب وتلخص فكرة المؤلف)، الأمثلة، الشروح، الإهداءات، وأيضا الأنماط الأخرى من العلامات والإشارات الثانوية مثل المخطوطات المنسوخة أي توقيعات المؤلف وكتابته الخطية الأصلية كل هذه المعطيات تحيط بالنص من الخارج أكثر من الداخل.

فقد برهنت الدراسات على أن عتبات النص الروائي هي جملة من الوحدات الإيقونة واللغوية والإشارية والرموز المشكلة للخطاب الروائي والتي تدفع القارئ بقوة لقراءة النص السردى. وهذا ما خلق وعيا بأهميتها لدى الكاتبة الجزائرية وضرورتها ومدى تأثيرها في سياق المتن النصي، خاصة وأنّ الرواية تملك هويتها الخاصة ولغتها

المميزة من خلال هذه المرفقات النصية المحيطة به. باعتبارها مفاتيح سحرية للدخول قرائيا إلى النص الروائي النسوي وإدراك مواطن الجمال فيه.

انطلاقا مما سبق نجد أنفسنا أمام جملة من التساؤلات تطرح نفسها عن مدى استغلال الكاتبة الجزائرية لهذه العتبات النصية، وهل تمكنت فعلا من توظيفها توظيفا جماليا ودلاليا؟ ثم هل أولت عنايتها واهتمامها بعتبة دون أخرى؟ وعلى أي العتبات كان التركيز أكثر؟.

إننا نسعى من خلال هذا المقال إلى تسليط الضوء على النص النسوي الجزائري من خلال دراسة العتبات النصية المحيطة به وهل كانت فعلا لها دور في استقطاب القارئ وتحفيزه لقراءة النص الروائي. باعتبارها من المحطات المركزية في تجربة العبور من خارج الكتاب إلى داخله، والتي نروم بواسطتها البحث عن طبيعة توظيف هذه النصوص المحاذية وأشكال تمظهراتها في بعض النماذج الرواية النسوية الجزائرية المختارة.

1. عتبة العنوان:

يعدّ العنوان من العناصر المهمة الموازية التي تسهم بشكل كبير في تلقي النصوص وفهمها وتأويلها داخل فعل قرائي شمولي باعتباره عتبة قرائية وهو عند جيرار جينت "مجموعة من العلاقات اللسانية (.....) التي يمكن أن توضع على رأس النص لتحده وتدل على محتواه لإغراء الجمهور المقصود بقراءته" (محمد بازي، 2012) ويحدّد العنوان هوية النص ويسير إلى مضمونه، كما يغري القراء بالاطلاع عليه، على أنّ وظيفة التحديد تظل هي الأهم من غيرها. فالعنوان المشرق لا يربطه بما يعنون أيّ رابط، كما أنّ العلاقة بين مادة العنوان، ومواد

النص ليست دائما مرآوية بحيث يكشف ظاهر العنوان بواطن الكتاب إذ من الممكن أنّ نجد عناوين فارغة أو دالة على الشكل أكثر ممّا تدل على المضمون. لذلك فالعنوان باعتباره اسماً للكتاب. فهو أهمّ محدّد ومميّز له عن هويات أخرى، وإن كنا نجد بعض العناوين مبنية بطريقة رمزية أو مجازية ممّا يدفعنا إلى التأويل لإيجاد ألوان من التطابق أو شبه التطابق بين النص وعنوانه. والعنوان في كل الأحوال علامة دالة محيلة على شيء أو موحية به. فإذا كان النص هو المولود "فإن العنوان هو المولد الفعلي لتشابكات النص وأبعاده الفكرية والإيديولوجية" (جميل حمداوي، 1997 ص 105)، لذا يبدو العنوان استفزازياً حاثاً على مغامرة القراء يفتح الأنساق الدلالية على وسعها ويبعدها عن الإنغلاق، بل ويدفع القارئ إلى اختيار أسئلة و تأويلها من عمق النص ذاته من خلال التفصيل والوقائع والتمثيل الذي ينجزه بصره وأناه، ولذلك نجد أحد أقطاب العنونة ليوهوك (Leo Hoke) يقف عند العنوان مفرّياًه قائلاً: "إنه مجموعة العلامات اللسانية من كلمات و جمل و حتى نصوص قد تظهر على رأس النص لتدلّ عليه وتعيّنه وتشير إلى محتواه ويحد جمهوره المستهدف" (عبد الحق بلعابد، 2008)، ولتقربه من مكوّنات النص وتفتح له باب بناء آفاق تخيلية في إطار هذه العتبة وصورتها وطبيعة علاقتها بالنص في ظل الإنفتاح الدلالي للعنوان، ولهذا يكون العنوان بمثابة بوابة العمل ومكوناته الأساسية وهو مصطلح إجرائي في نطاق السيميائية في مقارنة النص الأدبي "ومفتاح أساسي يتوسل به المحلّل للولوج إلى أغوار النص العميقة قاصداً استنطاقها ويستطيع العنوان أن يقوم بتفكيك النص من أجل تركيبه عبر استكناه بنياته الدلالية والرمزية وأن يضئ لنا في بداية ما شكل من النص و غموضه" (جميل حمداوي، 1997، ص 96).

يتموضع العنوان على غلاف الرواية ويتشكل في الغالب من بنية لفظية مختصرة لكنها موحية كاشفة عن مضمون النص وأبعاده الدلالية، بحيث تمثل كل من تركيبة العنوان ولواته مستويين لا بدّ أن يقف عندهما كل دارس متأمل فيهما ومحلّلا لفهم هذه الرسالة الملفوظية القائمة على مستوى سطحي هو التركيبة النحوية والصرفية، ومستوى عميق هو المعنى المحمل فيها، وبإلتقائهما يؤسّس لعلاقة تواصلية بين القارئ والنص المنضوي تحته بقصد إرسالي يؤسّس أولا: لعلاقة العنوان بخارجه سواء كان هذا الخارج واقعا اجتماعيا أو سيكولوجيا وثانيا: لعلاقة العنوان ليس بالعمل فحسب، بل بمقاصد المرسل من عمله أيضا ، وهي مقاصد تتضمن صورة افتراضية للمستقبل على ضوءها كاستجابة مفترضة يتشكل العنوان "لاكلغة ولكن كخطاب" (مُجد فكري الجزار، 1998، ص08)، وفي التشكيلين مقاصد ترتب مسبقا للتبشير لهذا العمل الإبداعي الذي يمكن تتبعه على المستوى التركيبي والدلالي والمعجمي وما بينهما من صلة يؤسّس لخطابيته.

في هذا الشأن يطرح السؤال نفسه ويالحاح كبير هو إلى أي مدى تساهم بنية العنوان في تحديد ماهية النص النسوي الجزائري؟ وهل ما تنتقيه الروائية من صيغ لفظية كعنوان لنصها الإبداعي له دور في رواجه؟ وهل كل الروائيات يتبعن نفس الإجراء؟.

توفر اللغة إمكانيات تمكن للعنوان أن يتشكل من أي بنية لغوية يشاء والروايات -قيد الدراسة- نجدها تتمظهر بتركييب مختلفة من رواية إلى أخرى متأرجحة تركيبيا بين اسمية وفعلية الجملة، وبين جمالية ومفردية الصيغة أو مركبا وصفيا أو مركبا إضافيا. لكن ما يثير الانتباه هو ذلك التشابه في اختيار العناوين ذات صيغة تركيبية مكونة من جزئين (مسند ومسند إليه)، مما ولد لدينا تساؤلات

عديدة نريد لها بالتأكيد جوابا. منها لماذا جمعت عناوين الروايات بين هذين الجزئين بالذات؟ وهل هذه التقنية تنطبق على جميع عناوين روايات الكاتبات بمعنى هل هي ظاهرة عامة، أم هي مجرد صيغة ثقافية لا أكثر؟.

فمن خلال تصفحنا لجملة العناوين التي تحملها النماذج الروائية - قيد الدراسة- نجد أنها كلّها تتغذى من ذات الخصوصية الأنثوية. فهي تحمل ملامحها وتعكس أفكارها على نحو مطلق. فكلّها تؤشّر لهوية البصمة الأنثوية.

تقدم الكاتبة "بشرى بوشارب" رواية تحت عنوان "المهاجرة" والمتكون من مفردة وحيدة معرفة في صيغة المفرد المؤنث لفظيا عبر جملة اسمية مكونة من مسند إليه محذوف مقدرا بضمير المؤنث الغائب (هي كمبتدأ) وبحضور المسند في لفظ (المهاجرة) كخبر. ليكون تقدير العنوان كاملا (هي المهاجرة) وهو عنوان "ذو وظيفة تشويقية، لأنه يمثل فخا سرديا هدفه الإيقاع المبكر بقارئه من خلال ما يحتزنه من طاقة إغراء وجذب" (محمد فكري الجزار، 1998، ص83). ويردّ هذا التشويق إلى الضمير الغائب المكمل لبنية الجملة نحويا "حيث يجهل القارئ منذ الوهلة الأولى على ماذا أو على من يعود هذا الضمير" (محمد فكري الجزار، 1998، ص83)، الذي قدر بصيغة المؤنث الغائب (هي) التي دلت على قرينة معنوية يكشف لنا المتن الروائي بعض مكنوناتها وخبائرها.

يمكننا تقديم قراءة مغايرة إذا اعتبرنا ملفوظة المهاجرة مبتدأ والخبر محذوف، وهذا لاستدراج المتلقي لمعرفة تفاصيل الأحداث التي مرت بها هذه المهاجرة التي يمكن أن تكون المهاجرة الصامدة، الصابرة، الجريحة، المتمردة.

فكل ملفوظة من هذه الملفوظات يمكن إسقاطها على كلمة المهاجرة وبالتالي تحفز القارئ أو المتلقي وتغريه بقراءة الرواية؛ لأن فضوله يدفعه إلى معرفة أحداث

الرواية وهل ما أفترضه من خبر لهذا المبتدأ يعكس الواقع الروائي وبناء عليه يكتشف دوافع الروائية لاختيارها العنوان الذي يبدو مثيرا يأخذنا إلى عالم تخيلي يمكننا تصوره انطلاقا من تلك المفردة الوحيدة المهاجرة التي منحت العنوان تكتيفا دلاليا.

تجسد الكاتبة أحد أهم قوانين العنوان الناصة على اقتصاد المعجم "إذ كلما تقلص المستوى المعجمي للعنوان أضحى دال العنوان حرا في الانزلاق وإنتاج الدلالات، فيغدو العنوان محفزا للقارئ إلى محاولة حسم دلالي عبر قراءة النص والبحث في القوانين اللفظية والدلالية للعنوان" (خالد حسين حسين، مجلة الرافد عبر الأنترنت).

فغموض العنوان وما أثاره لدينا من قراءات يساعدنا على اتخاذها كجسر نمرّ عبره إلى النص لاستقصاء مدى توافق هذه القراءات الاستباقية أو تعارضها، إذ وجدنا في أكثر من موضع ذكر للعنوان بدلالات وليس الكلمة بخدافيرها، أو ما يدل عليه ضمن سياقات نصية مختلفة بحيث تحضر دلالة هذه الكلمة لتفرض بذلك وجودها على المستوى الداخلي في حين غاب وجودها على المستوى الخارجي. ومن المشاهد السردية التي تحضر فيها دلالة كلمة (المهاجرة) باستباقاتها اللغوية الخادمة للعنوان الرئيسي والواصلة النص به قول الذات الساردة "رحلت سلمى لتذهب إلى أرض أخرى و قد كتب عليها الرحيل من أرض لأرض كرحالة و لكن أيّ رحالة" (بشرى بوشارب، 2016، ص56).

كما تطالعنا الروائية "ياسمينه صالح" برواية عنونها ب "وطن من زجاج" هذا العنوان الذي جاء من العناوين غير المباشرة ذات التركيب المجازي الذي يستدعي

قراءة المضمون لفك شفرات العنوان باعتباره فاتحة نصية بامتياز تنقل القارئ من الدال إلى المدلولات التي قد يكتنزها المتن الروائي.

ورد العنوان مركبا من ثلاث مفردات مهمة تشجع جميعها على التدبر، أولاهما اسم مفردة نكرة ثابت هو وطن؛ لأن النكرة أخف على الذوق العربي من المعرفة يقول سيبويه: "وأعلم أنا النكرة أخف عليم من المعرفة وهي أشد تمكنا؛ لأن النكرة أول ثم يدخل عليها ما تعرف به، فمن تم أكثر الكلام ينصرف إلى النكرة " (سيبويه، 1975 ، ص21)، وثانيهما حرف الجر (من) وهو يأتي هاهنا لبيان الجنس جنس الوطن وتركيبته أي الزجاج التي هي ثالث مفردات العنوان، والتي وردت بدورها خالية من أداة التعريف وتأتي شبه الجملة من الجار والمجرور لتضفي على هذا الوطن صفة تميزه عن غيره من الاوطان فيكون وطن من زجاج.

إنّ اختيار الكاتبة هذا العنوان لروايتها المكثف دلاليا جعل القارئ يثير جملة من التساؤلات و الإشكالات التي تخرجه من دعوته للبحث في طاقة الكلمة ودلالاتها التي تكشف عن الأحداث.

فالوطن هو المكان الذي يعيش فيه الإنسان وينشأ، إذ كيف لنا أن نتصور الوطن بكل مفاهيمه ومعانيه التي لا تكاد تغادر تفكيرنا الذهني، والتي جرت العادة على جعلها تحمل معاني الانتماء والاستقرار والوجود الأصلي أن يجتمع مع الزجاج، ذلك الشيء المادي الملموس الشفاف الكاشف الفاضح. فأي علاقة تربط بين الوطن والزجاج؟ وما الشيء الذي يجعل الوطن يجتمع في تركيب لغوي واحد مع الزجاج؟.

إنّ الجمع بين الوطن الشيء الحسي المجرد بالزجاج الشيء المادي المرئي في تركيب لغوي واحد لا ينم إلا على أساس اعتبار الوطن من الناحية الدلالية يلتقي بالزجاج لتجسيد تلك الصفات التي توحى بعدم الثبات والانكسار وشدة الرقة والشفافية. فالكاتبة أعطت للفظه الوطن "بعدا رمزيا ينبني على حمولة دلالية ضمن سلسلة العلاقات اللغوية والرمزية التي تحمل أكثر من معنى على اعتبار التأويلات المحتملة" (عبد القادر فيدوح، 1996، ص80).

فحين نبدأ رحلة القراءة من الإهداء تقول الكاتبة "حين نستيقظ صباحا ولا نجد وطننا نتكئ عليه نكتشف حدة اليتيم والفراغ المهول الذي نجره يوميا في عمرنا الجاهز للانكسار واليتيم والأمل" (ياسمينه صالح، 2006، ص05). إنها كلمات تثبط القارئ وتجعله يشعر بنوع من الخوف والفراغ ثم تصدمنا الكلمة الأولى للرواية "كيف نحب وطننا يكرهنا".

من هنا يفتح النص على مصراعيه للعديد من التأويلات والتساؤلات، هل هناك فعلا وطن من زجاج؟ وإن كان موجودا فأكيد ميزته الانكسار والتهشيم، وإذا لم نجد وطننا فأين هو وطننا؟ فحين يحمل الوطن صفات الزجاج الحقيقية فإنه سيترجم ذلك الشعور الإنساني والتوتر النفسي المفعم بالقلق والخوف والحيرة من الواقع الذي يجعل من إحساس الإنسان اتجاه وطنه مبعثرا و مشتتا؛ لأنه يزرع بداخله الخيبة و الانهزام وتنتصر فيه إدراكات و تأويلات على غيرها، وتراجع تأويلات و احتمالات لصالح غيرها من خلال تفاعل متبادل يضل فيه "العنوان مرسلا لأضوائه التي زودنا بها في البداية" (سامح الرواشدة، 2006، ص99). و هنا تنعكس الرؤية لدى القارئ نحو النص، حيث يحيلنا العنوان إلى تأويلات كثيرة

خاصة، وأن دراسة العنوان تكمن في جعله أداة وظيفية إنتاجية تقوم بتوليد الدلالات الممكنة.

حاولت الروائية من خلال توظيفها لهذا العنوان أن تعكس واقعا أليما تحياه الذات الجزائرية المرهقة من تداعيات بنياته الأساسية التي تعد ركيزته التي يقوم عليها. فخوف الكاتبة واضطرابها لم يكن عن عبث أو مجرد وهم، بل إنها الحقيقة الملموسة التي تؤثر عليها دلالات كثيرة. فتدهور الوضع الاجتماعي والأمني جعل الإنسان يشعر بالفراغ، بالخوف من الانهيار خاصة بعد تأزم الوضع الاقتصادي الذي أثر سلبا على الإنسان الجزائري المهدد في كل لحظة بالانكسار والضياع فكل شيء يبعث على التشاؤم والتوجس والخيفة من فقدان هذا الوطن الذي أضحى رمزا للانكسار والتهشيم، فدعائمه المبتوثة تداعت وانهارت هويته الوطنية والفكرية والعلمية ليغرق في اللأمن والاستقرار الذي ولد لنا وطنا من زجاج عند أول هبة ريح ينهار وينكسر. فأى وطن هذا؟.

لخصّ لنا عنوان وطن من زجاج المحنة التي تعرض لها الوطن بصورة مختصرة. وأعلن عنها في العتبة الأولى التي تمثل مفتاح النص، هذا العنوان الذي أعلن عن انكسار الروح وانحزامها بضياع الوطن الذي سرق اللصوص قلبه "لا شيء يعوض خسارتكم أيها اليتامى في وطن سرق اللصوص والقتلة قلبه" (ياسمينه صالح، 2006، ص24).

الوطن ليس تلك الرقعة الجغرافية التي تضم مجموعة من الناس، لكنه ذلك التكاثف والتضامن بين قاطنيه هو تلك الثوابت الوطنية التي تعد القلب النابض له، فمن يريد أن يستعمر شعبا عليه أن يضرب عمقه الهوياتي، الديني، اللغوي وحتى العرقي. فالوطن أصبح مطية لسياسة وقتلة انعدمت إنسانيتهم وعرفوا من

أين تؤكل الكتف، فراحوا يزيفون التاريخ ويحاولون طمس معالمه وتحريم الدين وتبديله وإيهام المواطن بأن ما يقولونه هو الصواب وهذا ما جعل الشعب يعيش حالة التذبذب والحيرة متسائلا عن أي اتجاه يسلك، ولأي فئة يجب أن ينتمي؟. يحيا المواطن حالة التيهان والضياح التي سمحت لهؤلاء الساسة القتلة أن يضربونه في الصميم حتى يكف قلبه عن النبض، ويلفه الصمت الرهيب الذي حتما ينبئ عن وضع كارثي مشرف على التصدع والضياح. فقلب الوطن هو المواطن الذي أصبح بين ليلة وضحاها يتما ييكي وطننا يفقده وصدرا حنونا يضمه ولا سبيل للنجاة من حصار نفسي واجتماعي واقتصادي ينتظره، ولكن عندما يتوقف القلب تتوقف الحياة. ويأتي عنوان رواية "سأقذف نفسي أمامك" للروائية "ديهية لوز" يحمل شيئا من الإثارة ما سيدفع القارئ إلى البحث عن الأسباب التي دفعت الكاتبة إلى اتخاذ هذا العنوان، فهو عنوان محمل بالغموض ولا تنكشف أساريه إلا بعد المرور إلى داخل النص قصد الكشف عن طبيعة توظيف هذا العنوان المبهم مع فتح أفق القراءة على أكثر من احتمال وتأويل للإحاطة به، ورصد ما يمكن من إضاءة متاهات العنوان المشكلة مسبقا.

من خلال هذه الدراسة وجدنا أنّ هناك حضورا قويا للعنوان الرئيس الذي منحتة مركزية القدرة على مراقبة أطراف العمل الإبداعي وتقيدها في إطاره النسيجي. فجاء محاورا ومعلنا على سلطته وقدرته على احتواء العمل الإبداعي بدءا بعبثاته بنائيا وداليا فكان الصوت الهامس في أذن القارئ والحريص على استمرار العملية الاتصالية به حيثما وقعت عينه أو فعلت حواسه.

2. اسم المؤلف بين التخفي و التجلي:

إن تلقي اسم المؤلف في مجال الكتابة الإبداعية عموماً، لا بد أن يأخذ في الحسبان مجموع الاعتبارات التي تسهم في خصوصية الوقع الذي ينتج عن ذلك التلقي بطريقة تلقائية، وبالتالي تشكيل تصوّر قبلي حول العمل المراد قراءته منذ الوهلة الأولى. لهذا يحضر اسم المؤلف في صفحة الغلاف الأمامية، وهو أول علامة تطالعنا مكتوب بكتابة متوسطة الحجم تتوزع على مناطق مختلفة من الصفحة سواء كانت الجهة العلوية أو السفلية، يمينا كانت أو يساراً، أو وسط الصفحة، وبألوان متباينة بين الأبيض والأزرق، والأخضر والبني أو الترابي والأسود.

يتموضع اسم كل من المؤلف ربيعة جلطي، ياسمينة صالح، زهور ونيسي، ديهية لويز، هاجر قويدري، في المستوى العلوي من الواجهة الأمامية لغلاف الروايات متوسطاً بذلك التشكيل الفني للصورة في بعض الروايات أو يميل إلى اليمين قليلاً في الأخرى مكتوب بكتابة متوسطة الحجم، بخط عادي واضح، وطبعاً هذا لا يرد اعتباراً ذلك أن "وضع الاسم في أعلى الصفحة لا يعطي الانطباع نفسه الذي يعطيه وضعه في الأسفل لذلك غلب على تقديم الأسماء في معظم الكتب الصادرة حديثاً في الأعلى" (حميد حميداني، 1993، ص 60). فوضع اسم المؤلف في أعلى صفحة الغلاف يدل حتماً على مكانة الروائية في مجال الفن الإبداعي، وما يتمتع به من صيت ذائع في الساحة الإبداعية مما يمنحه حضوراً قوياً، لهذا فاختيار مواقع الأسماء في الواجهة الأمامية العلوية للغلاف يكون له دائماً قيمة جمالية ودلالية، وله عند المرأة ارتباط وثيق بالهوية الأنثوية التي تحاول من خلاله الإشارة إلى وجودها وكيانها، وبعد ما تعرضت لسنين عديدة للوؤاد

الذكوري الذي لازمها منذ الأزل فكريا وأديبا. خاصة وأن اسمها آنذاك كان نكرة بحكم العادات والتقاليد. هذا ما طبع أو جبل عليه المجتمع العربي حيث قهر المرأة وكبّلها بقوانين وأعراف بالية مما ولّد لديها هواجس ومخاوف خاصة حين ولجت عالم الكتابة، مما أضطرها إلى الاختفاء وراء اسم المستعار تفاديا لأي مواجهة مع المؤسسات الاجتماعية.

ولكنها بعدما فرضت وجودها ورسخت كينونتها وتجدرت هويتها في عالم الكتابة، ولم تعد تلك المجهولة التي تذوب وتنصهر في الصوت الجماعي الذي طمسها وألغى وجودها وحضورها، بل عدّت صوتا فرضيا مدّويا ومجلجلا له نبراته وحدوده وامكاناته التي تدور في فلك الاسم المدني للمؤلفة التي أعلن صوتها "عن حضوره المتناهي بالراهن الثقافي والسياسي والاقتصادي والاجتماعي والمندغم بالواقع الأنثوي القادر على التعبير عن مناهج الأنوثة ومخاوفها خالقا بذلك خصوصية ذات صلة مباشرة بطبيعة الأنثى البيولوجية والنفسية وظرفها الاجتماعي الخاص" (وجدان الصائغ، 2008، ص 90)؛ ولأن المرأة الكاتبة تحرّرت فعلا من عقدة الخوف فقد تحدّت الضغوط الكثيرة التي قهرت لها وتعرض على طول الخط وأعلنت عن ذاتها، عن طبيعتها، عن اسمها، فهي تصبو للإعلان عن رغبتها في الوجود الحر من خلال كتاباتها؛ ولأن كتابة اسم المؤلفة في أعلى صفحة الغلاف له قيمة مادية وجمالية إلاّ أنّ هناك بعض الكاتبات شذذن عن هذه القاعدة وذلك بكتابة أسمائهن أسفل الغلاف متموضعا تحت التشكيلات الفنية والتجريدية التي تزين أغلفة الروايات. حيث يظهر اسم الكاتبة "عبير شهرزاد" مفترشا أسفل اللوحة التجريدية. وكذلك اسم الروائية بشرى

بوشارب. فهل هذا يعني أن اسميهما غير معروف، وبالتالي لا يهم مكان تموضعه؟ أم أن هناك غاية من وراء ذلك؟.

فإعلان الكاتبة أو المؤلفة عن اسمها في واجهة الغلاف العلوية لا يعني كلفة أن المرأة الكاتبة ونخص بالذكر الكاتبة الجزائرية قد تخلصت من أصفاد القهر والضغط، ومن هاجس الخوف الذي يلازمها فبالرغم من نافذة الحرية التي أطلت منها بكتاباتها، إلا أنها مازالت بعيدة كل البعد عن البوح بكل مواجعها وآلامها ولا تمتلك كل الجرأة والشجاعة للقول، لهذا لجأت إلى تقنية التشكيلات الفنية والتجريدية للتعبير عن كل ما يختلجها ويحيرها بغير لغة الكلمات، ولكن بلغة الريشة والألوان لتنتقل لنا كل ما تريد بشكل موارب من خلال اشتغالها على الفضاء الصوري الذي يمنح النص تأشيرة الخروج من النص النموذج ويخلق به "في لازورد في الفضاءات المتناهية وهي زمن اختراق الجاهز" (أحمد دلباني، 2010، ص17)؛ لأنه أصبح من الضروري بما كان أن تصاحب الصور الفوتوغرافية أو الرسومات والتشكيلات التجريدية الرواية من خلال تعالق الرموز والإشارات غير اللغوية الخارجية بأخرى داخلية، وبالتالي تمنح القارئ متسعا من الوقت للتأمل في تلك الرسومات والأشكال والألوان وتأويلها، ومن ذلك اسقاطها على النص ومحتواه. فكيف إذن استغلت الروائية هذه التقنية الفنية؟.

3. هوية الغلاف الأنثوية:

تعدّ صورة الغلاف ضرورية في فهم محتوى النص الروائي، أوتقريب القارئ من مضمون الرواية، أو الجنس الأدبي المراد قراءته بصفة عامة في اللقاء السابق للقراءة باعتبار الغلاف نصا بصريا يفتح على أبعاد جمالية، ودلالية ورمزية تتداخل عبرها العلامات الكاليفغرافية والألوان المتراكبة والصور المحفزة إذ "تدخلنا إشارته إلى اكتشاف علاقات النص بغيره من النصوص" (حسن محمد حماد، دات، ص48). لذلك يتعامل

الناشر والكاتب مع صورة الغلاف من منطق إشهاري إخباري، بحيث يتم الحرص على إخراجه في شكل مثير يتوسل مخاطبة القارئ بلغة غير الكلمات "لأن الغلاف من الكتابة بمثابة الوجه من الجسد، إذ هو الفضاء الذي تتمظهر فيه الملامح البارزة والقسمات والسمات، فهو الباحث على استحداث الخطو والإقبال أو الإعراض" (عبد القادر الغزالي، 2004، ص17)؛ لأن صفحة الغلاف تضم مجموعة من التشكيلات النصية من العناوين، الرسوم، والتشكيلات الفنية، وأسماء المؤلفين وجميع العلامات اللغوية، وغير اللغوية التي تتمظهر في هذه الواجهة والتي يستعين بها المؤلف ويشيّدّها وفق تصوّر محكم بحيث تكون لها نفس الأهداف ذاتها للرسالة المكتوبة، فهي خطاب إشهاري إخباري يستعمل تقنيات دقيقة ومهمة في التأثير على نفسية القارئ، أو يعتمد على الإحالة على مرجعيات لها حظوة في نفس المتلقين.

من هذا المنطلق ازداد وعي المؤلف والناشر بصورة الغلاف، بحيث لم تكتف المبدعة بتزيين غلافها ليظهر جميلا أنيقا يلفت الانتباه. بل تجاوزت ذلك لتجعله يقاسم النص أعباء المعنى التي يحملها في جوفه، وهو يؤكّد القيمة الدلالية التي يكتنزها الغلاف كعتبة ترغم القارئ على التوقف عندها حتى يعطيها حقا من الدراسة، وذلك "باختراق الحدود التقريبية الظاهرة في محاولة الكشف عن الإيحاء الباطن لاستخلاص مختلف العلاقات بين العناصر الشكلية والإيقونة والأنساق التعبيرية، وتتولّد عن ذلك عملية التفكير لكل مركبات الصورة ونسيجها الداخلي بغية استجلاء ما تخفيه من رموز ودلالات، وفي الأثناء تتحد قناة التواصل بين المرسل والمتلقي" (عبيدة صبطي، نجيب بخوش، 2009، ص05).

في الواقع يعتبر الغلاف أول علامة نصية يواجهها القارئ خلال عملية تلقيه النص. بحيث يقدم للقارئ تسهيلات تعينه على قراءته وتحليله، كما تخلق لديه

انطباعاً أولياً يمكنه من معرفة أبعاده الدلالية. وهذا ما شدد عليه جيرار جينت في كتابه "عتبات" حين قال: "إن هّللن الأساسي للنص المحاذي ليس هو تزيين ما يحيد النص، ولكن أيضاً أن يضمن له مصيراً مطابقاً وموائماً لتصميم الكتاب" (G. Genette, 1987, P374).

يمثل الغلاف في المدونات النسوية مساحة تحمّلها الكاتبة كل ما أمكن من وسائل الإغراء والإغواء، من صور لافتة وعناوين مبهمّة وألوان براقة تجعل الأسئلة تتراحم في ذهن القارئ بغية التحليل والتأويل حتى يستكشف خبايا النص الأدبي ودلالاته من خلال التركيز على قراءة العمل التشكيلي، وذلك "بتقريب الأشياء والمواد، وليس تطبيق تصوّر قبلي على اللوحة لا يتأتى ذلك بالإنصات الخلاق للمواد والأشكال والظلال التي تؤثت عالم اللوحة وتسمة ببلاغة خاصة تتعارض مع البسيط والساذج من المقاربات" (عبد المالك اشهبون، 2010، ص 93/92).

وإذا تأملنا النصوص الروائية فغالبا ما نجد على ظهر الغلاف سجل العنوان وتحتة التعيين الجنسي (رواية) على شكل عنوان فرعي مكتوب بأحرف صغيرة على عكس العنوان الأساسي الذي يكتب بأحرف بارزة دلالة على أهميته وبعده الإيقوني ومركزته في تبئير دلالات الرواية، والعنوان الذي يحدّد التعيين الجنسي (رواية) هو بيان إيضاحي يؤكّد مدى احترام العمل الإبداعي لخصائص الجنس الروائي وسماته بطريقة جمالية وفنية.

وفي هذا الشأن تظهر صورة الغلاف في الرواية بما تحتويه من مؤشرات كنص يفرض وجوده في العمل الإبداعي، وفي ظل علاقته بأطراف الرواية بداية من عنوانها إلى مضمونها، ولذا يعتبر الفن التشكيلي أحد الحقول المعرفية التي استثمرتها الرواية لبناء عالم متكامل يمزج بين اللغوي وغير اللغوي، وهو الجانب الذي أولته السيمياء

أهمية كبيرة كونه يمثل خطابات موجهة من مرسل/كاتب إلى مرسل إليه/قارئ لابد من التأثير فيه لتحقيق نجاح العملية التواصلية.

تختلف نوعية اللوحة/الصورة المنتقاة لتتربع على غلاف الرواية من عمل إبداعي إلى آخر. فقد تكون تجريدية هدفها التعبير عن شكل نقي مجرد من التفاصيل المحسوسة ولا تربطها أي صلة بشيء واقعي، أو واقعية تعبر عن حدث أو مجموعة أحداث تقدمها الرواية، وقد تكون لوحة خاضعة لهما فيمزج بين الواقعية والتجريدية في لوحة فنية. هناك من الروائيين من يختار صورة فوتوغرافية لتطبع على الغلاف حيث تبدو الصورة حقيقية، وهذا النمط من الأغلفة قد يحجب حركية العنوان الذي يحمل في طياته حركية متوترة لا يمكن للصورة الفوتوغرافية تجسيدها. أما تلك الألواح التي تلتقي فيها الألوان متمازجة الخطوط ومتقاطعة ومتداخلة الأشكال فتعرف باللوحة السريالية، وهي نمط لا يخدم دلالة العنوان المباشرة إذ تكون معزولة عنه، ومنهم من يفضل أن يقدم عنوان روايته بخطوط عادية.

وبناء على هذا تنتقي الكاتبة لوحة فنية للغلاف لترسل عبرها خطابا يتعالق ومضمون الرواية بطريقة مباشرة أو رمزية مستغلة طبيعة اللوحة/الصورة التي انتقتها لتموضع على الغلاف لتشكيل مع العنوان اللقاء الأولي بين الكاتبة والمتلقي، الذي بالتأكيد تثيره الصورة المنتقاة وتستدعيه إلى تركيب صورة عن طبيعة المشاهد القابعة وراء الغلاف، والتي تسعى الكاتبة لإيصالها من خلال الربط بين عتبة العنوان والمتن المتوالد عنه؛ لأن القراءة الأولية تنطلق حتما من الغلاف من خلال الانطباع الذي يوحى به الشكل واللون والظل وتلاقي الخطوط أو تقاطعها أو توازنها، فهذه التشكيلات التي تظهر على الغلاف تكون أكثر تأثيرا على المتلقي الذي يجد نفسه مطالبا ببذل جهد لتقديم تأويل للوحة/الصورة ووصلها بالنص الأصل.

فكيف إذا اشتغل هذا الخطاب الإيقوني في هذه اللوحات أو أغلفة الروايات؟ لأنه من خلال توقفنا على صور أغلفة الروايات - قيد الدراسة - يتضح لنا منذ البداية على أنها فضاء بصري زاهر بما يحتويه من علامات تؤثته (اسم المؤلف، العنوان، التعيين الجنسي، واللون).

في البدء اختارت الروائية "ديهية لويز" لرواياتها "سأقذف نفسي أمامك" غلافا متميزا معبرا، ففي الصورة علاقة وطيدة بين الأداة والموضوع؛ لأنه عند الرجوع إلى غلاف هذه الرواية أول ما يلفت النظر إليه وجه امرأة شاحب حزين غارقة في دمائها تنظر بعينين ذابلتين يغلب عليهما الحزن الشديد ترمقانك عن كذب فيهما كلام كثير وجهها مصفر مخضر والمعروف عن هذا اللون أنه "بدرجاته المتعددة يرتبط بالمرض والسقم والجبن والغدر والبذاءة والغيرة" (أحمد مختار عمر، 1997، ص184). فمن خلال القراءة السياقية للنص ندرك أن هذا الوجه هو لمريم بطلة الرواية صاحبة المأساة التي لازمتها منذ ولادتها و إلى يوم انتحارها هروبا من هذا الواقع المرير الذي وجدت نفسها تتخبط فيه، حتى دون أن يكون لها دخل في كل ذلك فقررت أن تنهي هذه المأساة القاسية بأن وضعت حدا لحياتها فغرقت في دمائها غير آسفة على شيء.



وهذا ما يبرر كتابة العنوان باللون الأحمر بحجم متوسط متوسط صفحة الغلاف، وفوقه مباشرة يكتب اسم المؤلف باللون الأسود وبخط صغير، وأعلى الصفحة من الجانبين الأيمن والأيسر كتب اسمي دار النشر التي تكفلتا بنشر الرواية. لقد استطاعت فضائية الغلاف تحقيق صورة جيدة للقارئ عند النظر إلى الغلاف، قراءة العنوان و منه تصوّر أفكار أولية عما هو كائن في الرواية.

وفي ذات السياق نجد رواية "مفترق العصور" للروائية "عبير شهرزاد" قد افترش عنوانها لوحة تشكيلية تتداخل فيها الألوان، حيث يلوح اللون الأخضر في اللوحة بمساحته المتمادية في الحضور في المستوى الأخير. إذ نجد في البعد الأول إطار يحتوي لوحة تشكيلية تتداخل فيها الألوان، وأسفلها عنوان الرواية مكتوب بلون أبيض بارز وبخط عريض.



في حين أن اسم الكاتبة كتب في المساحة التي احتلتها اللوحة التشكيلية التجريدية بلون العنوان نفسه ليظهر كل منهما في عالمه الصوري أو البصري، ونجد أسفل العنوان مباشرة التعيين الجنسي (رواية) يتوسط إطارا أسفل الغلاف بلونه

الأبيض الصغير، أما داري النشر قد وضعنا على رأس الغلاف يمينا وشمالا. حيث تحضر في هذا التوزيع القصصية التي تعتمد إليها الكاتبة لتخلط أوراق المتلقي القرائية. فلو كان عنوان الرواية موجودا فوق اللوحة التشكيلية والاسم أسفله بأبعادها الماورائية. لكان تلقي العنوان أكثر، لكن بهذه المنهجية يجبر الناظر للوحة على توزيع بصره على المستويين الفوقي و التحتي اللذين يتقاسمان الغلاف في الأول للوحة و في الثاني العنوان واسم الروائية، وبهذا التوزيع ترغمنا الكاتبة على الوقوف مع العنوان الرئيس وعلاقته بالغلاف.

وفي انتقاء هذه اللوحة لتصدر الواجهة الأمامية للرواية قيمة فنية و جمالية. تبرز ذلك التواشج بين العنوان بتموضعاته والألوان بتشكّلاتهاخالقة ضربا من المراسلات الإيحائية المسطرة لاستقطاب انتباه القارئ واستدراجه لمعرفة ما وراء هذه الصورة المعبرة عن غموضها بوضوحها الذي يمنح المقترّب من حرم الرواية مبدئيا بعض الخيوط المنتشية و المهندسة للإيقاع به.



و تأخذنا "زهور ونيسي" عبر غلاف روايتها "جسر للبوح و آخر للحنين" إلى عالم الزرق، حيث يستحوذ اللون الأزرق على ثلاثة أرباع مساحة الغلاف، بينما يكتفى اللون الأخضر بالربع المتبقي أسفل الغلاف، و الذي تقل درجة تركيزه كلما اتجهنا إلى الأعلى، فيصبح اللون أزرقا قاتما شبيه بسطح البحر الهادي أو عمقه المجهول يتخلله بعض الريش لطائر ربما يكون لطائر الحمام تعبيرا عن السلام، وتفترش علبة زرقاء اللون الجزء الملوّن بالأخضر موشحة ببعض رسومات للأزهار يتطاير منها الريش الذي يملأ فضاء الغلاف.

في حين كتب اسم المؤلفة جهة اليمين أعلى الغلاف بخط صغير وبلون أبيض، ويأتي العنوان أسفله مباشرة لكن جهة اليسار حيث كتب بخط عريض وباللون الأبيض كذلك، إذ يتشكلان معا "سلسلة شديدة التماسك ولا يمكن عزلها قرائيا" (خليل شكري هياس، 2010 ، ص133)، أما أسفل العنوان مباشرة تمت الإشارة إلى جنس العمل الأدبي بكتابة عبارة (رواية)، وكان الغلاف مؤطرا بخط أبيض رفيع ضم جميع العناصر الأخرى بما في ذلك رمز عاصمة الثقافة العربية 2007 الذي احتضنته الجزائر آنذاك وفي الجهة المقابلة كتب عنوان دار الطبع منشورات زرياب.

ومن هذا البدء نستقري كيف يعبر غلاف جسر للبوح و آخر للحنين عن ذلك التواصل بين الذاكرة والشوق في صورة رؤيوية خلعت عليها قيمة الدال المؤلف، يضيف لها دالة تنويعية حصينة و فائضة مما يخضعها للتعدد والتجاوز وما تبعته تفاعيل الأزرق القاني من ميل إلى الحزن والكآبة التي تمتد بشكل عميق من هيئته

الأولى للنص، إلاّ أن أجواء الحزن والغربة والتغيب والحنين، الموت والانكسار لم تمنع الكاتبة من تحديدها ومقاومة التشوية، والسعي الحثيث نحو مقامات إشراقية خلف أمل منشود يعزفه اللون الأبيض الذي يصّر على وميضه حين يتصدر اسم الكاتبة صفحة الغلاف معلنا وصايته على الرواية متلبسا بالأبيض.

لكن ارتداء الخطاب الغلافي للأزرق قد يكون مفيدا في " السيطرة على العواطف وخلق احساس بالقوة والاستقرار النفسي والمعنوي حتى يخفف من وطأة التوتر ويتمكن من مجابهة الصعاب وتصل الذات إلى التوازن والاسترخاء"(عبيدة صبطي، نجيب بخوش، 2009، ص50/51). ولكن رغم ذلك فقد وضعت علبة مستطيلة الشكل زرقاء اللون أسفل الغلاف في إشارة منها لعدم الثبات والاستقرار، وهذا ما تؤكدّه "سوزان ديلنجر" في نظرية الأشكال الهندسية النفسية "أنّ المستطيل يجسد شخصا في مرحلة تشكّل وفترة تغيير وعدم استقرار وهذا الشخص لا يشعر بالرضا اتجاه الطريقة التي تسير بها حياته الآن وهو في بحث عن موقف أفضل" (سوزان ديلنجر، 2005، ص12).

وعند استقراءنا للمتن الروائي نعثر على ما يؤكد هذه النظرية إذ يقول السارد "ها هو يرجع بيته، وقد عفر الغبار وجهه المغترب، حتى وهو جامد في مكانه، كلاهما اغترب اغترابا، لا اسم له ولا صفة، ها هو يملك بيتا يرجع إليه كل مرة. وكأنه محور الأرض في دوامة تحركاتها الكثيرة والشاقة. في الماضي كان يتصوره أجمل البيوت وأنظفها، واليوم لا يدري لماذا يجده وكرًا، لا يليق برجل محترم مثله، زادته التغيرات

الفضية الغزيرة التي تزين شعره وقارا وهيبة وغموضا وأسى". (زهور ونيسي، 2006 ، ص137) .

وكما هو الشأن بالنسبة للصفحة الأولى من الغلاف، كذلك نجد الجهة الخلفية لظهر الغلاف التي تكتسي بدورها أهمية خاصة "حين يُول عليها لإنهاء مرحلي ولإغلاق لحظي للفضاء الورقي ليكتب النص فيما هو أشمل وأعمق وأوسع"(عبد القادر الغزالي، 2004، ص18)، وتكمن أهميتها في إضاءة الكون الإبداعي في شكل عبارات منتقاة أو شهادات مركزة أو كلمات للناسر مثلما هو الشأن في رواية "جسر للبوح وآخر للحنين" أو اقتباسات مقطعية إثبات نص من المتن أو جملا منه كما في رواية "حنين بالنعناع" "الربيعة جلطي"، ورواية "وطن من زجاج" "لياسمينة صالح" وكذا رواية "سأقذف نفسي أمامك" "لديهية لويز" ورواية "نورس باشا" "لهاجر قويدري"، فكل هذه الروايات كانت هناك اقتباسات من نصوصها تموضعت إلى جانب صور الكاتبات الفوتوغرافية ما عدا "لياسمينة صالح" وفي بعض الأحيان تكون صورة المؤلفة ملازمة لكل هذه التفصيلات.





كما قد يكون هذا النص إبداعا أو وصفا أو تعليقا كما نجده في رواية "المهاجرة" لبشرى بوشارب". وقد يستغنى عن كل هذه العناصر والاكتفاء بحيثيات النشر أسفل الصفحة كما نجده في رواية "الخضر" لياسمينه صالح". وهي على اختلاف بنياتها وأشكالها مرحلة "أساسية لرصد العمل الأدبي فهما و تفسيرا و تأويلا، و من جهة شغف الباحث أو الدارس أو المؤلف على إدراك دلالات هذا العمل المعطى واكتشاف دلالاته المباشرة وغير المباشرة، واستقصاء رؤاه المرجعية والإيديولوجية وتذوق مختلف جماليته وفنياته، وإدراك أسرار بناء شكله الخطي" (جميل حمدواي، 2014، ص129).

يجب الإشارة إلى أن النسق الدلالي والإيقوني لصورة الغلاف، يجعل منها وسيلة إيضاح وإفهام لفك مغاليق النص ييسر، لكن في أغلب الأحيان يكون وضعها اعتباطيا وفق ما يتوخاه التأثير التشويقي، وللقارئ أن يعبر عن انطباعاته الرؤيوية حيال جماليته، ولعل أهم ميزة تنفرد بها الصورة دون غيرها من العتبات أنها "لا ترتبط ارتباطا عضويا بالنص إذ من الممكن أن تغيب كلياً أو أن تغير أو تستبدل من طبعة إلى أخرى دون أن يتأثر النص بذلك أو ينقص من قيمته الفنية" (يوسف

الإدريسي، 2008، ص 54). وهذا ما لمسناه فعلا مع روايتي "الخضر" و"وطن من زجاج" "الياسمينية صالح" والتي تغيرت صورة غلافيهما دون أن تؤثر ذلك على المتن.

4. الإهداء/ همسة الأنثى:

يمثل الإهداء عتبة مهمة من عتبات النص تحمل ما يحمله النص الروائي من حسن استهلال إلى نقطة انتهاء، وتحمل ما يحمل النص من تشويق وإثارة. إن وجود الإهداء في النص الأدبي ليس عابرا أو مجرد إضافة تعبر عن شخصية المؤلف بل إنه " يحمل خصوصية وظيفية تبني على قصدية معينة يتوجه نحو بناء دلالات عديدة وأهمية نابعة من قدرته على تزويد الرسالة الإبداعية بوظائف متنوعة بين ما هو دلالي، وما هو تداولي ليصبح الإهداء بهذا المعنى جزءا أساسيا من العملية التواصلية" (عبد الحق بلعابد، 1996، ص 96) ؛ لأنه يمهد الطريق أمام القارئ قبل ولوجه النص وتمنحه استعدادا للتوغل فيه والشرع في القراءة .

وباعتبار الإهداء عتبة نصية وعلامة لغوية دالة تجمع بين الكاتب والقارئ على نص يجتمعان عليه أو يفترقان؛ فإنه يشير إلى التقدير من المهدي إلى المهدي إليه، ومدى صدق المشاعر اتجاه الآخر سواء كان هذا الإهداء مطبوعا على الصفحة، أو أن يقوم المهدي بكتابته على ما يهدي به من كتاب ونحوه.

فالإهداء هو أحد المصاحبات النصية المرتبطة بممارسة اجتماعية لا علاقة لها في الأصل بالبعد الإبداعي والأدبي. فوجوده يبنى على وجود علاقة اجتماعية بين المهدي والمهدي له يحضر فيها العمل الأدبي بوصفه فاعلا آنيا في هذه العلاقة من حيث تعبيره عن مدى الترابط الحاصل بين الطرفين وتقدير الأول للثاني.

تشكل بنية الإهداء في رواية "مفترق العصور" من عدة جمل متتالية على شكل فقرة وهو مقدم إلى عدد من المهدي إليهم اختارت إهداء موجهها إلى كل محارب من

أجل المبادئ السامية كالحرية الوطنية فهي تقدر رجال المعارك الذين يخوضون حروبا من أجل الاستقلال والكرامة. تقول الكاتبة :

"إلى الذين عاشوا يحاربونا من أجل الحرية وماتوا على أيديها..
إلى الذين ظلوا لأجل الوطن المحتل.. و طردوا بعد تحريره..
إلى الذين ابتلعت أجسادهم الأرض.. و ظلت أرواحهم تخلق فوق ترابها..
إلى الذين عادوا فقط.. لأن الوطن يحتاج إليهم..
إلى كل هؤلاء" (عبير شهرزاد، 2008، ص05) .

فكل هؤلاء يعيشون وطنهم ويبدو أنه ليس عموميا مرسلا بل خاصا مقيدا بمهدى إليه بقي مجهول الهوية وهو أمر يتعلق بالمهدي وخصوصيته، ولهذا فإن غاية هذا الإهداء هو شكر هؤلاء الأشخاص وإرضائهم. فهذا الإهداء وضعنا في حقل المعارف والعلاقات لما يحتويه من علاقات عامة لعل قارئ الإهداء سيشعر أنه يوحى إلى مضمون الرواية لإهدائه إلى شخصيات مبهمة وهذا يشير إلى العلاقة المباشرة بالنص، وبالتالي فإنه يشير إلى أن الرواية وطنية بامتياز فيها أسمى معاني التضحية والتسامح.

أما الإهداء الذي صاغته "ياسمينه صالح" في روايتها "وطن من زجاج" يكشف أنها جعلت من ملفوظ الوطن فضاء تتناسل فيه الكلمات لتبوح بحدة الوجد والألم الذي سببه فقدان الوطن باسم مسميات كثيرة ،فالكاتبة تنطلق من لفظة الوطن وتحاول أن ترسم دلالات تنصب كلها في حالة الانكسار والقهر والوجد لحال الوطن لتزج بالقارئ في عوالم شعورية مليئة بالاندھاش والحيرة في أمر هذا الوطن الذي لا

يتوافق مع مفهومنا الذهني للوطن، بحيث تنتاب القارئ حالة من الرعدة الشديدة في دخول النص السردي لفك شفرة اللغة التي جعلت من ملفوظ الوطن ينتقل "من البعد التخيلي الذي ينطوي عليه العنوان إلى بعد واقعي مرجعي تتضمنه صيغة الإهداء في الرواية" (عبد الفتاح جحمري، 1996، ص 17). علّه يستطيع أن يجد مفهوما للوطن الذي أرادته الرواية.

وهناك روايات - قيد الدراسة - تختفي منها عتبة الإهداء الأمر الذي يثير عددا من الأسئلة، وهو كيف تحمل هذه العتبة ولها من الأهمية نصيب وافر والخدمة التي تمنحها للنص لا يستهان بها.

إنّ عدم حضور الإهداء لا يعني غياب الدلالة بل إن هذا الفراغ الدلالي يتطلب دراسة سيمائية تصل الدال (الفراغ / الصمت) بالمدلول (النص) للخروج بمعنى حقيقي لهذا الصمت الذي ينسج مع سبل البيان الأخرى علاقة إبداعية وتضمينية ولزومية. فالصمت خطاب يجانب المباشرة والوضوح ويستلزم التأويل، والبياض بحد ذاته علامة لا تعني قصورا في الكلام ونقصا في بلاغة القول، بل إنها تحمل دلالة تنافس دلالة المحكي، ويرتبط غياب الإهداء بمصطلح (البياض) أكثر من مصطلح (الصمت) الذي يشير إلى رغبة في عدم البوح أو تستر على المنطوق، وكأن الكاتب يشرك القارئ في العملية الإبداعية لهذا يرى جيار جينت " أن غياب الإهداء داخل هذا النظام يكون احتمالا ودلالة على درجة الصفر " (عبد الحق بلعابد، 2008، ص 93) .

فمن بين الروايات قيد الدراسة التي غاب عنها الإهداء رواية "سأقذف نفسي أمامك" للروائية "ديهية لوزير" حيث يتضمن البياض دلالة لا تخفى على قارئ الرواية. فهي رواية مشحونة باليأس والحزن وشخصياتها كان لهم أمل في حياة سعيدة مريحة، ولكن تجري الرياح بما لا تشتهي السفن وتغيرت كل التوقعات حين سيطر عليها الفقر وأرخص سدوله على حياتهم، وما فعلته الرذيلة والشذوذ في تحطيم أسرة كانت تتمنى العيش بسلام.

فالبياض يوحى بالصمت القسري ، فالأحداث موجعة والنهايات مأساوية، وهذا ما حمل الكاتبة على الصمت ولم تهديها لأحد لأنها لا تتمنى أن يحيا أحد مثل هذه الحياة، ربما لأن الكاتبة ارتأت أن موضوع الرواية ليس مناسباً لأن يهدي إلى أحد.

5. الخطاب المقدّماتي، عتبة أم توجيه:

يعتبر الخطاب المقدّماتي من أهم العتبات النصية التي يعتمد عليها الروائي المعاصر في رسم استراتيجيات النص والتصدير له عند المتلقي بوصفه القارئ المُفعل للدلالات الوسيطة بين المعنى المضمّر الذي يحاول القبض عليه من خلال تلك اللواحق النصية الموجهة تارة و المسلطة تارة أخرى.

وبما أن المقدمة نصا موازيا وعتبة قرائية "تضع للنص محيطا وتقدم حوله إيضاحات يعسر على القارئ الإحاطة به دائما كما توفر للنص بعدا تداوليا، وتعمل على التأثير في القارئ مشكلة ما يمكن تسميته الميثاق التمهيدي " (عبد الواحد بن ياسر، 2003، ص 630) وتبث في ذهنه تصوّرا عن هوية النص/سبب كتابته. كما تحدّد له مسارات التلقي معتمدة "استراتيجية البوح والاعتراف" (عبد الرزاق بلال، 2000، ص 51).

ولهذا فالخطاب المقدّماتي لا يخرج عن دائرة التوجيه الفكري والأيدولوجي؛ لأنه "خطاب موجه نحو النص والقارئ قصد بناء أو تحديد نمط القراءة المتوخاة. وهذه الوظيفة التوجيهية جزء من استراتيجية المقدم في تحديد علاقة النص بالقارئ" (أحمد المنادي، 2007، ص 145).

وإذا كان الخطاب المقدّماتي يمثل المرحلة المتأخرة ضمن حركية تسلسل الخطابات العتبية كالعنوان والغلاف والإهداء والفواتح، فإن المقدمة (la préface) تمثل ذلك الخطاب القبلي على مستوى الفضاء النصي عند الكاتب. ولكنه يظل في الوقت ذاته خطابا بعديا إذا ثم النظر إليه من حيث التراتبية داخل خط مسار السرد ذاته، وهي بذلك توجه القراءة كونها نصا استباقيا، وتحملنا إلى فضاء المتن الذي لا تستقيم قراءتنا له إلا بها، إنها نص محمل ومشحون "إنها وعاء معرفي و ايدولوجي تخترق رؤية المؤلّف و موقفه من إشكالات عصره" (عبد الرزاق بلال، 2000، ص 53).

وبناء عليه نجد الروائي خاصة الأكاديمي منه يسعى دوما إلى رسم خارطة قراءة للمتلقي بحثا عن النخبوية فيه، وهي التي ترسم معالم اتحاد رؤيوي حتى ولو كان هناك اختلاف ايدولوجي على مستويات الحضور والغياب

في النص. وتدرّك الروائية خفاءات المقدمة وموقعها الحسي المفتوح على أبجديات الكتابة، ولكننا ومن خلال الروايات، - قيد الدراسة - نجد أن جل الروايات تفتقد لهذه العتبة النصية حيث فضلت الروائيات أن تأتي نصوصهن بلا مقدمات "كالروح، كالمطر، كأني شيء يحمل الفجاءة والانبهار" (مالك بوزية، 1995، ص 05)، لكن الروائية "ضاوية كربوس" لم تتخل عن هذه القاعدة وأثّنت روايتها بمقدمة جنحت فيها إلى وصاية الرجل كي "يحرس عتبات النص المؤنث" (يوسف وغليسي، 2008، ص 96).

فالمبدعة إجمالاً تعي تماماً أن المقدمة خطاب مساعد ومفتاح قرائي لاستدراج القارئ، ومع ذلك فجّل أعمالها يبشر بها الرجل بعد أن يفتح أبواب نصوصها، لكن ما يثير التساؤل هو لماذا انفصلت الكاتبة عن أناها وارتقت في أحضان الآخر؟. أيعود ذلك إلى نقص ثقة النساء بأنفسهن أم لشعور المرأة الكاتبة بأنها في حاجة لأن تثبت للآخرين أنها تستحق هذه السلطة/الكتابة، لذلك تضطر إلى تبرير هذا العمل بقلم الرجل/الآخر كاعتراف منه بإبداعيتها، أي أنها تستعير صوته وأدواته احتفالاً بامتياز أنوثتها.

الخاتمة

بعد رحلة البحث في خبايا الرواية النسوية عن أهمية العتبات النصية والتي هي بمثابة مفتاح للقراءة، تمكن القارئ من الولوج إلى أغوار النص من خلال علاماته ودلالته. تمكننا من التوصل إلى نتائج يمكن تلخيصها فيما يأتي :

لقد أدركت الروائية الجزائرية أهمية عتبة العنوان ببعديها الدلالي والإيحائي، مما جعلها تتخير عناوين روايتها بدقة فائقة حرصا منها للحفاظ على العلاقة بينها وبين القارئ، كما اهتمت أيضا بصورة الغلاف التي تعدها كلاً متكاملًا، وذلك من خلال وقوفنا على نمط اللوحة التشكيلية التي تتكون من أربع وحدات جرافيكية (الصورة، اللون، المؤشر التجنيسي، العنوان) باعتبار الغلاف فضاء من العلامات والدلالات حيث يمارس وظيفة اغرائية تعمل على جذب الذات المتلقية. وبالمقابل استغنت بعض الروائيات عن عتبة الإهداء بالرغم من أهميتها، وهذا ما يجبر القارئ على التعمق في قراءة النص. وربما هذا إجراء من الروائية لإثارة المتلقي.

وما تمت ملاحظته أن كل الروائيات كتبن أسماءهن المدنية، وابتعدن كلية عن آلية الاسم المستعار الذي كان دارجا في زمن مضى، وهذا بحّد ذاته يعتبر إنجازا كبيرا حققته المبدعة الجزائرية. كما لاحظنا اختفاء الخطاب المقلّماتي من النصوص السردية بالرغم من ادراك الروائية لأهميته حيث يعد مفتاح قرائي لاستدراج القارئ. أخيرا لقد أضفت هذه العتبة النصية لمسة شعرية على أعمال الروائية، وأكسبتها ميزة جعلتها تجبر القارئ على قرائتها والبحث عن معناها داخل النص .

المصادر و المراجع:

* العتبات النصية هي مجموع النصوص التي تحيط الكتاب من جميع جوانبه Paratextes، سواء تعلق الأمر بالنصوص المحيطة الخارجية.

اسم المؤلف، العنوان، صورة الغلاف، التعيين التجنيسي، الصفحة الأخيرة...، أو النصوص المحيطة الداخلية الإهداءات، المقدمات، النصوص التوجيهية، التذييل. للتوسع أكثر ينظر: كتاب عتبات النص الأدبي، بحث نظري ل: حميد حميداني. وكذلك كتاب عتبات النص الأدبي، بحث في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر ل: يوسف الإدريسي.

1. محمد بازي: 2012، التشكيل ومسالك التأويل، ط1، بيروت، الجزائر، العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف.
2. جميل حدادوي: 1997، مارس، السيميو طيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، مجلد 25، ع3، ص105.
3. عبد الحق بلعابد: 2008، عتبات جيران جنيت (من النص إلى المناص)، ط1، منشورات الاختلاف.
4. جميل حدادوي: مرجع سابق.
5. محمد فكري الجزائر: 1998، العنوان سيميو ثقة للاتصال الادني، داط، مصر، الهيئة المصرية للكتاب.
6. المرجع السابق.
7. المرجع نفسه.
8. خالد حسين حسين: داط، خطاب العنوان وانشغالات القراءة الجدلية المستويات التركيب، مجلة الرافد .
9. بشرى بوشارب: 2016، المهاجرة، ط1، مصر، دار النخبة للطباعة والنشر والتوزيع.
10. سيبويه: 1975، الكتاب تحقيق عبد السلام هارون، مج 1، مصر/هيئة الكتاب.
11. عبد القادر فيدوح: 1996، شعرية القص، داط، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية.
12. ياسمينية صالح: 2006، وطن من زجاج، ط1، بيروت، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف.
13. المرجع نفسه.
14. سامح الرواشدة: 2006، منازل الحكاية، دراسات في الرواية العربية، عمان/الأردن، دار الشروق.
15. ياسمينية صالح: 2006، مرجع سابق.
16. حميد حميداني: 1993، بنية النص السردي، ط1، بيروت/الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي.
17. وجدان الصائغ: 2008، شهرزاد وغواية السرد، قراءة في القصة و الراية الأثنوية، ط1، بيروت/لبنان، الدار العربية للعلوم ناشرون.
18. أحمد دلبياتي: 2010، سفر الخروج، اختراق السبات الإيديولوجي في الثقافة العربية، داط، دمشق/سورية، دار التكوين.

19. حسن مجّد حماد: دات، تداخل النصوص في الرواية، دراسات عربية، داط، القاهرة/مصر، مطابع الهيئة العامة للكتاب.
20. عبد القادر الغزالي: 2004، الصورة الشعرية أسئلة الذات قراءة في شعر، حسين نجمي، ط1، الدار البيضاء/المغرب، دار الثقافة.
21. عبيدة صبطي، نجيب بخوش: 2009، الدلالة والمعنى في الصورة، ط1، الجزائر، دار الخلدونية.
22. Gérard Ginette: 1987, ed seuils coll poetique, paris
23. عبد المالك اشهيون: 2010، الحساسية الجديدة في الروايات العربية، روايات ادوارد الخراط نموذجاً، ط1، بيروت الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف.
24. أحمد مختار عمر: 1997، اللغة واللون، ط2، القاهرة/مصر، عالم الكتب للنشر و التوزيع.
25. خليل شكري هياس: 2010، القصيدة السيرذاتية، بنية النص وتشكيل الخطاب، داط، العراق، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع.
26. عبيدة صبطي، نجيب بخوش: 2009، مرجع سابق.
27. سوزان ديلنجر: 2005، التواصل رغم اختلافنا، التعرف على نظام الأشكال الهندسية، داط، المملكة السعودية، مكتبة جرير.
28. زهور ونيسي: 2006، جسر للبوح و آخر للحنين، ط1، الجزائر، منشورات زرياب.
29. عبد القادر الغزالي: 2004، مرجع سابق.
30. جميل حدواي: 2014، شعرية النص الموازي، عتبات النص الأدبي، داط، مصر، منشورات المعارف.
31. يوسف الإدريسي: 2008، عتبات النص الأدبي، بحث في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، ط1، مصر، منشورات مقاربات.
32. عبد الحق بلعابد: 1996، مرجع سابق.
33. عبير شهرزاد: 2008، مفترق العصور، ط1، الجزائر /بيروت، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون.
34. عبد الفتاح جحمري: 1996، عتبات النص البنية والدلالة، ط1، الدار البيضاء/المغرب، منشورات الرابطة.
35. عبد الحق بلعابد: 2008، مرجع سابق.
36. عبد الواحد بن ياسر: 2003، مارس، مجلة علامات ج47، مجلد 12، ص630.
37. عبد الرزاق بلال: 2000، مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، داط، الدار البيضاء/بيروت، إفريقيا للشرق.

38. أحمد المنادي : 2007، مايو، النص الموازي، آفاق المعنى خارج النص، مجلة علامات في النقد الأدبي ج16، مجلد 16، ص145.
39. عبد الرزاق بلال: 2000، مرجع سابق.
40. مالك بوذينة : 1995، أوجاع الصفصاف في مواسم الإعصار ليوسف وغليسي، ط3، الجزائر، دار الهدى، عين مليلة.
41. يوسف وغليسي: 2008، خطاب التأنيث دراسة في الشعر النسوي الجزائري ومعجم لأعلامه قسنطينة/الجزائر، منشورات محافظة المهرجان الثقافي الوطني للشعر النسوي .