عتبات النص وتقنيات التمثيل الفني في نماذج من روايات أنيسة عبود (مقاربة تطبيقيّة)

*محمود الخضر. **د. رشا العلي.

الملخص

يتناول هذا البحث العتبات النصية في نماذج مختارة من روايات الدكتورة أنيسة عبود، ولعلّ وجهة النظر النسائيّة إنما تتجلّى من خلال الغوص على المركزيات النسقية التي جسدتها عتبات النص الروائيّ النسائيّ على الصعيد الفني، ولا نغفل أن فن الرواية إنما يتميّز بأنه نتاج نثري يعمل على رصد تفاصيل الواقع، ولا ينفصل عنه، وتستمد الرواية النسائيّة خصوصيتها من كونها تنطق بلسان المرأة ذاتها، ولذلك فمن المهم أن نحاول الإلمام بمعطيات تلك النصوص عبر تركيب الأجزاء الفنية لها، وإذا أردنا النفاذ إلى مقولة النصّ، فإنما ننطلق من حقيقة أنّ دلالة النصّ لا تكتمل إلا عبر تناول ما تحمله تلك العتبات من عناصر توجه قراءة النص الأدبيّ، والحمولة المكثفة لمضامين النص إنما تتجلى عبر العتبات النصيّة التي تغري الباحث فيسعى إلى فك تلك الشيفرات وتتبع دلالاتها، ولا يجوز لأي باحث أن يتجاوز تلك العتبات أو أن يتجاهلها إذا أراد أن يتوخى الدقة والتأويل العلميّ الذي يضمن لنا انسجام العمل البحثيّ، واستجلاء الدلالات النصية عبر النص الموازي، فنستطيع استكناه ما هو داخل النص من خلال البنية الدلالية لمقدمات ذلك النصّ مجسدةً بالعتبات، فالعتبات هي مفاتيح إجرائيّة تفتح المجال للتعامل مع النص ذاته على الصعيدين الدلاليّ والرمزيّ، إذ يشكل النصّ في كثير من الأحيان الرسالة التفصيليّة للعتبات، وتغدو العتبات بمثابة العلامات الدالة، والمدلول هو حصيلة نهائيّة للتفاعل بين النص من ناحية والعتبات من ناحية أخرى، فلا يقتصر تفسيره على النص وحده بمعزل عن العتبات، ولذلك فلا بد من الوقوف على الدلالات السيميائيّة لعتبات النصّ الروائيّ، إذ إنّ تلك العتبات تخلق عالما يخاطب حس المتلقي، وذلك من خلال شكل لوحة الغلاف وألوانها، وطريقة صياغة العنوان الرئيس والعناوين الداخلية، والرواية برمتها عمل فني، فكيف للعمل الفني أن ينجح إذا لم تكتمل دلالة العناصر الفنية داخل النص وخارجه، ولا ندعي أننا بذلك إنما نمسك بتلابيب النص ونقدم قراءة نهائيّة لا تقبل النقاش.

الكلمات المفتاحية: العتبات النصية، أنيسة عبود، الثقافة، جندر، أيديولوجيا.

* طالب دكتوراه . قسم اللغة العربية وآدابها . كلية الآداب والعلوم الإنسانية . جامعة البعث.

** أستاذة النثر العربي الحديث . قسم اللغة لعربية وآدابها . كلية الآداب والعلوم الإنسانية . جامعة البعث.

مقدمة :

ينهض بحثنا هذا على حواملَ منهجيةٍ رئيسةٍ تجسد خطوط عمله وإطاره العام، إذ إنَّه يعمل على استكشاف الرواسب الثقافية واستقصاء الندوب العميقة التي تركتها الثقافة في الوعي الجمعي، ثمَّ تكرَّس ذلك في لاوعي الفرد فيما بعد، وإنّ دراسة العتبات النصيّة إنما تنبئ الكثير عن التراكمات الثقافية التي لا تجد قوةً فرديَّةً قادرةً على ردعها، وتستوجب الكشف عنها.

مشكلة الدراسة :

تتجلّى مشكلة الدراسة في دراسة العتبات النصية في روايات الدكتورة أنيسة عبود، وفي تشريح وفضح بنية التفكير الاجتماعيّ، ولعلّ ذلك يتطلب الإجابة على عدد من الأسئلة، ومنها:

أولا: ما ماهية المرجعيّة التي تتأسس عليها العتبات النصية؟

ثانيا: كيف تنسحب التراكمات الثقافيّة على روايات الدكتورة أنيسة عبود؟

هدف الدراسة :

تشكل العتبات النصية مفتاحا مهما من مفاتيح فهم النص الأدبي بأجناسه المختلفة؛ سواء أكان رواية أم شعرا أم مسرحا، ولذلك فإنّ الدراسة إنما تهدف إلى تقديم مقاربة تطبيقيّةٍ للعتبات النصيّة.

أهميَّةُ الدِّراسَة :

تكمنُ أهميَّةُ الدِّراسةِ في عملها على مقاربة العتبات النصيّة على صعيد التشكّل والمرجعيّات، وذلكَ علّها تضيفُ إلى المكتبةِ العربيَّةِ ودراساتهَا النَّقديَّةِ ما يرفدها، ويشكّل بصمة على صعيديّ التنظير والتطبيق.

حدودُ الدِّراسَة :

تتحدَّدُ هذهِ الدِّراسةُ بتناولِ العتبات النصيّة في روايات الدكتورة أنيسة عبود دراسة نظرية وتطبيقية، ولا تقارب الدراسة أي مصطلح آخر، وهي تعمد إلى استقصاء مرجعيّات تلبك العتبات التي تحمل دلالة ثقافية مهمّة.

منهجية الدراسة :

ستعتمدُ الدِّراسةُ التحليل الوصفي وستستعين بالتَّفكيكِ والتَّأويلِ في سبيل الوصولِ إلى المركزيَّاتِ الثقافية التي شكلت مرجعيات تلك العتبات.

هيكليَّةُ الدِّراسَة :

تتشكَّلُ هيكليَّةُ الدِّراسةِ مِنْ أفكارٍ رئيسةٍ تتمحورُ حولَ دراسة مفهوم العتبات وأبرز المؤثرات، وذلك من الناحيتين النظريّة والاصطلاحيّة، وتتناول دراستنا العتبات النصيّة عبر هيكليّة محددة، ولكن لا بد لنا بداية من الإحاطة بمصطلح عتبات النص والمصطلحات الأخرى التي تناولتها الدراسات النقدية على صعيد التنظير قبل الشروع في عملنا التطبيقي على النصوص الروائية موضوع الدراسة:

أولا: عتبات النص وتعدد المصطلحات:

يتوجب علينا قبل البداية بالعمل التطبيقيّ أن نعرف مفهوم العتبة على الصعيد اللغوي وعلى الصعيد الاصطلاحيّ، وبذلك فإننا نجيب على التساؤلات الآتية: ما المعنى اللغوي للعتبة؟ ما المعنى الاصطلاحيّ

للعتبة؟ جاء في لسان العرب: "عَتَبَ: العتبَة: أسكفة الباب التي تُوطَأ، والجمع عتبٌ وعتبات، والعتب: الدرج... وعتب الدرج: مراقيها إذا كانت من خشب"[1]، وقد قال (ابن فارس) عن العتبة في مقاييسه أنَّها إنما سُمِّيت بهذا الاسم "لارتفاعها عن المكان المطمئنِّ السَّهل"[2]، فالعتبة هي أسكفة الباب، وهي أول ما يعتليه ويتجاوزه من يدخل إلى البيت، وتأسيسا عليه فإن عتبات النص إنما تشكل بوابة الدخول إلى النص، وقد تفاوت النقاد في اعتمادهم مصطلحا موحدا للعمل الإجرائيّ، ولذلك يجب أن نحيط بالمصطلحات الإجرائيّة على اختلافها:

أولا: مصطلح (النصُّ الموازي Para Texte):

نشأ ذلك المصطلح من الترجمة الحرفية لمصدره الأساس في اللغة الفرنسيّة، فهو مصطلح يعود إلى الترجمة، وهو في اللغة الفرنسية الأم (Para Texte) "في اللغة الفرنسيَّة يتكوَّن من جزأين، فالجزء الأوَّل يرتبط في الأصل اليوناني بعدَّة معانٍ، كالمشابهة والملاءمة والموازاة والمجانسة، أما الجزء الثَّاني فهو النَّصُّ ويعود أصله عموماً إلى بلوغ الغاية واكتمال الصُّنع، والرَّبطُ بين الجزأين يدلُّ على كلِّ ما يوازي، ويماثل النصَّ بطريقةٍ أو بأخرى"[3]، وتأسيسا على ذلك فإن هناك نصين، النص الأول هو النص الرئيس (المحتوى – ما داخل النص)، والنص الثاني هو النص الثانويّ (ما هو خارج النص)، وقد اعتمد (محمد بنّيس) مصطلح (النص الموازي) في عمله النقديّ[4]، بالإضافة إلى (عبد الفتاح الحجمري) الذي اعتمد مصطلح (عتبات النص) على صعيد عنوان الكتاب، في حين اعتمد مصطلح (النص الموازي) في المتن[5]، كما اعتمد الناقد (جميل حمداوي) المصطلح ذاته، وقد علل اعتماده مصطلح النص الموازي قبل أن يشرع في عمله النقديّ[6]، وأشار إلى عدد من المصطلحات التي اعتمدها النقاد الآخرون في سياق التأصيل الاصطلاحيّ، والمصطلح الآخر هو مصطلح العتبات النصية، وهو المصطلح الثاني في سياق هذا التأصيل الاصطلاحيّ.

ثانيا: مصطلح العتبات النصية:

يمكن القول إن هذا المصطلح هو أكثر المصطلحات استخداما وأكثرها شيوعا لدى النقاد والدارسين، وقد استخدم الناقد (عبد الرزَّاق بلال) مصطلح العتبات في كتابه (مدخل إلى عتبات النَّص)، وقد ربط فيه بين

---

[1] ابن منظور، جمال الدين بن محمد، لسان العرب، المجلد الأول، دار صادر، بيروت، 1968، 576.

[2] ابن فارس، مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الفكر، بيروت، ج4، لا رقم طبعة، 1979، 255.

[3] بلعابد، عبد الحق، عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، الدار العربية للعلوم –ناشرون، ط1، 2008، 43.

[4] فقد عرف محمد بنيس النص الموازي بقوله: العناصر الموجودة على حدود النص، داخله وخارجه في آن، تتصل به اتصالا يجعلها تتداخل معه إلى حد تبلغ فيه درجة من تعيين استقلاليته، وتنفصل عنه انفصالا يسمح للداخل النصي كبنية وبناء، أن يشتغل وينتج دلاليته، للاستزادة ينظر: بنيس/ محمد، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها – 1– التقليدية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 2001، 76.

[5] ينظر: الحجمري، عبد الفتاح، عتبات النص– البنية والدلالة، شركة الرابطة، الدار البيضاء، ط1، 1996، 9.

[6] يقول جميل حمداوي في كتابه: "فضلنا استعمال مصطلح (النص الموازي) مع توظيف مفاهيم أخرى كالعتبات وهوامش النص والملحقات النصية لتعضيد ها المصطلح الأساسي... ويتكون النص الموازي من ملحقات وعتبات داخلية وخارجية، تتحدث عن النص بالشرح والتفسير، والتوضيح، كعتبة المؤلف، وعتبة الإهداء... إلخ، للاستزادة ينظر: حمداوي، جميل، شعرية النص الموازي – عتبات النص الأدبي، ط1، 2014، 9، شبكة الألوكة على الموقع الآتي عبر الانترنت: www.alukah.net

قراءة متن النص وقراءة عتباته، فتأويل أي نصٍ أدبي وقراءته لا بد من أن تكون "مشروطة بقراءة هذه النُّصوص، فكما أنَّنا لا نلج فناء الدَّار قبل المرور بعتباتها، فكذلك لا يمكننا الدُّخول إلى عالم المتن قبل المرور بعتباته"[1]، وقد أشار (عبد الحق بلعابد) إلى سبب التركيز على ذلك المصطلح في مجال النقد بحثا ودراسة[2]، وقد ذكر (عبد الحق بلعابد) نوعين اثنين للعتبات[3]، موجزا بذلك ما قدمه (جيرار جينيت).

ثالثا: مصطلحات تناولها المترجمون والنقاد:

لقد ذكر غير ناقد اصطلاحات أخرى لمفهوم العتبات الذي نشأ على يد (جيرار جينيت)[4]، وهي اصطلاحات مرتبطة بالترجمة في كثير من الأحيان، فقد ترجم الباحث اللبناني (عبد الوهاب ترو)، مصطلحات (جينيت) بطريقة تختلف عما هو معهود لدى النقاد، وأورد الباحث السوري (محمد خير البقاعي) مصطلح الملحقات النصيّة، وعلل سبب اعتماده ذلك المصطلح[5]، كما أورد الناقد (سعيد يقطين) مصطلح (المناصصات) في كتابه (القراءة والتجربة)[6]، ومن اللافت أن (سعيد يقطين) نفسه أورد فيما بعد مصطلحا آخر أشمل من المصطلح السابق؛ وهو مصطلح (المتعاليات النصية)، وقد عرف التعالي النصي بقوله "كل ما يجعل نصا يتعالق مع نصوص أخرى بشكل مباشر أو ضمني"[7]، وقد مرت تلك الترجمات على تعددها دون

---

[1] بلال، عبد الرزاق، مدخل إلى عتبات النص – دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، إفريقيا الشرق، ط1، 2000، 23.

[2] فقد قال في كتابه: "من بين هذه المصطلحات التي تروج الآن في سوق التداول النقديّ، نجد مصطلح عتبات الذي أفرد له (ج. جينيت) كتابا كاملا سماه بهذا الاسم، جاعلا منه خطابا موازيا لخطابه الأصلي وهو النص... لهذا اخترنا كتاب عتبات لـ(ج. جينيت) للمساءلة البحثية قراءة وتدبرا"، للاستزادة ينظر: بلعابد، عبد الحق، عتبات – جيرار جينيت من النص إلى المناص، مرجع سابق، 19.

[3] أولا: المناص النشري/ الافتتاحي (مناص الناشر): ويتكون من النص المحيط النشري (ويشمل الغلاف، وصفحة العنوان، والجلادة، وكلمة الناشر)، والنص الفوقي النشري (ويشمل الإشهار، وقائمة المنشورات)، ثانيا: المناص التأليفي (مناص المؤلف): وتعود مسؤوليته إلى الكاتب (المؤلف)، وله مكونان: المكون الأول: النص المحيط التأليفي (ويشمل اسم الكاتب، والعنوانين الرئيس والفرعي، والعناوين الداخلية، والاستهلال، والمقدمة، والإهداء، والتصدير... إلخ، والمكون الثاني: النص الفوقي التأليفي: ويتكون من العام والخاص، وله تفصيلاته، ولكن ما يهمنا في سياق البحث الذي نحن بصدده هو النص المحيط التأليفي، وقد حصر (جينيت) عتباته في مناص المؤلف، فمصطلح (عتبات النص) يجسِّد إلى جانب (النصِّ الموازي) الاصطلاحين الأكثر تداولاً وقبولاً لدى النقَّاد، على اختلافٍ في الاصطلاح، ولكن هناك مصطلحات أخرى، وللاستزادة ينظر: بلعابد، عبد الحق، عتبات – جيرار جينيت من النص إلى المناص، 45 – 48.

[4] فقد ظهر المصطلح بالشكل الذي تداوله النقاد عبر كتابات جينيت في كتبه: (مدخل إلى النص الجامع 1979، وأطراس 1982، وعتبات 1987)، وبذلك فقد دخل المصطلح في منظومة الجهاز المفاهيمي والمصطلحي النقدي في مشروع جينيت النقدي، وأثر في كل من جاء بعده، للاستزادة ينظر: بلعابد، عبد الحق، عتبات – جيرار جينيت من النص إلى المناص، مرجع سابق، 32.

[5] فقد أورد مصطلح المتعاليات النصية، ومصطلح النصوصية المرادفة، وما وراء النصوصية، وغير ذلك من المصطلحات، وقال بأن النصوصية المرادفة تقيم علاقة بين النص الأدبي وكل ما يحيط به من عناوين ومقدمات وملاحق، في حين أن ما وراء النصوصيّة فتربط النصَّ بنصٍ آخر يتكلم عنه، كما أورد محمد خير البقاعي مصطلح الملحقات النصية، للاستزادة ينظر: حمداوي، جميل، شعرية النص الموازي– عتبات النص الأدبي، مرجع سابق، 7– 8.

[6] وقال بأنها إنما تأتي على شكل هوامش للنص الأصل، وهدفها هو التوضيح، وقد تكون داخلية أو خارجية، وللاستزادة ينظر: يقطين، سعيد، القراءة والتجربة، منشورات دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1985، 208 وما بعدها، كما أورد مصطلح المناص بوصفه مكوناً من مكونات المتعاليات النصية، ولكن ذلك في كتابه (انفتاح النص الروائي)، للاستزادة ينظر: يقطين، سعيد، انفتاح النص الروائيّ – النصّ والسياق، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 2001، 97.

[7] يقطين، سعيد، انفتاح النص الروائيّ – النصّ والسياق، مرجع سابق، 96 – 97.

مزيد عنايةٍ من النقَّاد والمترجمين والباحثين، ولكنّ ذلك لم يؤثر على مسيرة دراسة العتبات النصية على أي حال، وفي الحقيقة فإنّ دراسة العتبات النصية قد تطورت مع تطور الخطابين الأدبي والنقديّ على السواء، وباتت أكثر أهميةً من ذي قبل "مع تطور الخطاب الروائي أضحت العتبات ظواهر نصية معقدة وملتبسة، لا تبوح بكل مدلولاتها"[1]، وهناك مصطلح أخير نستطيع تناوله، وهو مصطلح (مفاتيح النص)، وقد جاء ذلك المصطلح متطورا عن مصطلح (عتبات النص)؛ فمن يعتمد المصطلح الأخير إجرائياً في تناول النصوص الأدبيّة يحتجُّ لما يذهب إليه بكون القراءة "مشروطةً بقراءة هذه النُّصوص، فكما أنَّنا لا نلج فناء الدَّار قبل المرور بعتباتها، فكذلك لا يمكننا الدُّخول إلى عالم المتن قبل المرور بعتباته"[2]، ومن يعتمد مصطلح (مفاتيح النص) يحتجّ بأنّ العتبة وحدها لا تكفي لدخول البيت، فالعتبة على الصعيد الإجرائيّ لا تعبِّر عن علاقة عنوان النصّ بمتنه وموضوعه "ذلك أن العتبة مقدِّمة الباب، وطالما كان الباب مُغلَقاً، لا يمكن دخول البيت حتَّى لو تخطَّينا العتبة"[3]، ولذلك فإنّ من يعتمد مصطلح (مفاتيح النص) يرى بأنه المصطلح الأنسب والأقدر على التعبير عن الوظيفة المتوخَّاة من المفتاح، وهي تتجسّد في الدخول إلى المنزل، وقياسا على ذلك فإنّ مهمتها على صعيد التطبيق الإجرائيّ في الأدب هي فتح مغالق النصّ، وتشكيل الرؤية التحليليّة المتكاملة، وذلك تأسيساً على حقيقةٍ منطقيةٍ تتمثَّل في كون المفتاح ضرورة من ضرورات دخول البيت، فمن دون المفتاح "لا يمكن دخول البيت والتجوُّل في غرفه وأبهائهِ"[4]، وقياسا على ما تقدّم فإنه لا يمكن لنا أن ندخل إلى عالم النص من دون مفاتيح النص.

وتبقى الحقيقة الثابتة بعد كل ما قدمناه من المصطلحات، هي أنه لا مشاحة في الاصطلاح، ومن الطبيعيّ أن يكون لكلِّ باحثٍ مطلق الحرية في أن يستخدم ما يناسبه من المصطلحات، ولكنّ تلك الحرية مشروطة بأن يكون التطبيق الإجرائيُّ سليماً، ويبقى معيار الحكم على سلامة التطبيق الإجرائيّ هو تحقُّق الفائدة المتوخَّاة من العمل البحثيّ من عدمها، وإننا نعتمد مصطلح عتبات النص في عملنا البحثيّ، وإنّ العمل البحثيّ إبداعٌ ثانٍ يأتي بعد الإبداع الأوّل (العمل الأدبيّ)، وهو يتأسّس عليه، ولا يكتمل نجاح العمل البحثيّ إلا عبر تقديم طروحات فكرية تتسم بالجدة والابتكار، فميزة العمل الأدبي هي المرونة والانفتاح على تعدد القراءات والتأويلات، سواءٌ أكانت من القارئ البسيط أو الناقد المتمرس، فقبوله لتعدد القراءات والتأويلات يؤكد أثره مرة بعد مرة، وإنّ البحث الذي بين أيدينا إنما يعمل على تقديم قراءة موضوعية للعتبات النصية، ويسعى البحث إلى أن يقدّم التحليل الإجرائيّ لعتبات النص.

ثانيا: عتبات النص وتقنيات التمثيل الفني تطبيقيا:

[1] أشهبون، عبد المالك، عتبات الكتابة في الرواية العربية، دار الحوار، ط1، 2009، 10.

[2] بلال، عبد الرزاق، مدخل إلى عتبات النص – دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، مرجع سابق، 23.

[3] العلي، رشا، قراءات تحليلية في النص الروائي والمسرحي، منشورات جامعة البعث – كلية الآداب والعلوم الإنسانية، حمص، ط1، 2015، 26.

[4] المرجع السابق، 26.

لا يمكن أن نغفل أنّ العتبات النصية إنما هي نتاج حسٍّ فنيٍّ، وتوق إلى ترجمة الذات عبر تشكيل العتبات، وتعبر تلك العتبات على صعيد النص الروائيّ النسائيّ عن حساسية الذات الأنثويّة التي تتسم بالاختلاف والمغايرة، ونجد في الرواية النسائيّة منظوماتٍ رامزةً تعكس حرية مرادة لذاتها، ونستطيع تحليل كل ذلك عبر استقراء الفسيفساء التي تتشكل من مكونات العتبات النصية، انطلاقا من الصورة على الغلاف، وصولا إلى الإهداء والتصدير، مرورا بالعنوان، وما يمكن أن تقدمه تلك العتبات من إشارات أو تشكيلات تقيم علاقةً تتواشج مع الكتابة على صعيد المتن النصيّ، ونستطيع أن نعزز توصيفنا للنص على صعيد البنية التشريحية له عبر العمل على تأويل الدلالات التي تقدمها تلك العتبات النصية، ويمكن أن ننطلق في عملنا مما أشار إليه (مصطفى السعدني)؛ فقد ذهب إلى أنّ التأويل إنما يتكوَّن من نمطين رئيسين: فالأول خاصٌّ بالمبدع، والثاني ملكةٌ ذهنيةٌ خاصَّةٌ بالمتلقي، وهذه الملكة لا تجد طريقها إلى التَّطبيق العمليّ إلَّا من خلال تقديم طروحاتٍ فكريَّةٍ تسعى إلى فهم مغزى العمل الأدبي، وفي هذه الحالة نجد أن كلاً من المبدع والمتلقِّي يشتركان في الحدس الذي يستند عادةً إلى رصيدٍ كامنٍ لدى المتلقِّي من تنوُّع الثقافات واليقظة الرُّوحيَّة[1]، فالعمل البحثي إنما يقدم نفسه على أنه فاعلٌ ومشاركٌ في إعادة تشكيل النص على صعيد القراءة المنهجية للنص المفتوح على تعدد القراءات والتأويلات، أو هو النصّ الأدبيّ في الدرجة الثانية، وإنّ انفتاح النصّ يعني بالضرورة أنه عمل مركب يقول شيئا ويخفي أشياء، وتعمل كل قراءة جديدة على إعادة إنتاج النص، وتجدد النص مع تجدد القراءات دليل على قوة النص ذاته "كانت قوة النص المفتوح في إخفاء استراتيجياته ومدلولاته"[2]، وإننا نسير في عملنا التحليليّ لاستكشاف مقولات النص ونجوس فضاءه، ونستقصي مفاصله عبر تناول العتبات الخارجية أولا ثم العتبات الداخليّة للنصوص الروائيّة موضوع الدراسة، ونشير إلى أن موضوع بحثنا هو المناص التأليفي، وما يهمنا من المناص النشري هو الغلاف:

أولا: العتبات الخارجية:

نستهل دراستنا التطبيقيّة للعتبات النصيّة عبر تناول أغلفة الأعمال الروائيّة التي تناولها البحث، والغلاف يندرج تحت عنوان (المناص النشري) أو (النص المحيط النشري)، وبذلك فهو يتعلق بالناشر، ولكن الذات الأنثوية المبدعة ليست بعيدة كل البعد عن الغلاف لأن الغلاف بطبيعته ليس بعيدا عما بين دفتي النص، وتستمر دراستنا التطبيقيّة للعتبات الخارجية عبر العنوان والغلاف الخلفي، ويتطرق البحث أيضا إلى العتبات الداخليّة؛ إذ يشمل: المقدمة والإهداء والتصدير والعناوين الداخليّة، وتأسيسا على ما تقدّم فإنّ بحثنا إنّما يركّز على استكمال القراءة التي قدمها لوجهة النظر النسائيّة وتدعيمها، وينطلق البحث في تركيزه على العتبات النصية من أهمية تلك العتبات ودورها الفاعل في استقراء النص الأدبي، ومن الإيمان بأن تلك العتبات النصية ليست معزولة عن النصّ ومقولاته الأدبية، وليست معزولة عن الممارسة النصيّة ذاتها، بل إننا عبر الاهتمام بالعتبات النصيّة إنما نعمل على أن نمدّ عملنا التحليليّ بأدوات أخرى ربما يكون لها القدرة على التقاط

[1] ينظر: السعدني، مصطفى، تأويل الشعر، توزيع منشأة المعارف، الإسكندرية، ط1، 1992، 5 وما بعدها.

[2] الموسى، خليل، من فضاء التخييل إلى فضاء التأويل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2010، 99.

ما انفلت منا على الصعيد التحليليّ في المبحثين السابقين، فعملنا هنا إنما هو استجابة للوقائع النصيّة لا خروج عليها، فنحن ننتقل من النص إلى المتعالي على النصّ:

- **الغلاف حاملا للمدلول الثقافي:**

يقوم الغلاف بمهمة جذب القارئ، ولكل غلاف خصوصيته التي تنبع من مضمون الكتاب، وللغلاف في فنّ الرواية خصوصيّةٌ تجعله يصدر في كثير من الأحيان عن قراءة متأنية للكتاب، ناهيك عن كون تصميم الغلاف إنّما يحمل خصوصيّة تتعلق بكلّ جنس أدبي على حدة[1]، ولذلك فإن مقاربتنا لأغلفة الروايات لن تقتصر على المقاربة التشكيلية، ونحن نعمل على إجراء مقاربة تحليلية لعتبات الأعمال الروائيّة؛ إذ نتناول أعمال كل روائية ضمن محور يجمعها معا، فلكل روائيٍّ مذهبه الخاص في إبداع لمسته الخاصة على المساحات اللونية البصريّة، ولا بد أن يكون للروائي الرأي الأخير في تبني الغلاف الذي يسم عملا من أعماله، فهو ليس بريئا كلّ البراءة، وليس بعيدا كل البعد عن تكوين الهوية الصوريّة التي تشكل في كثير من الأحيان طرازاً يميز أديبًا ما عن غيره عامة، وعلى صعيد الفنّ الروائيّ خاصةً، فالصورة على الغلاف قد تكون ترجمة بصريّة عميقة لمتن النصّ؛ إذ يشكّل الغلاف موضع تلاقي الأدب والفكر والثقافة، فيعطي الغلاف بذلك مجالا أوسع للتدفق الإبداعيّ على صعيد قراءة الخطاب ونقده، ونبدأ عملنا بتناول أغلفة روايات الدكتورة (أنيسة عبود) لدراسة البنية التحتية للمفردات البصرية على الأغلفة، ونبدأ بغلاف رواية (حرير أسود):

تقدم الصورة البصرية للغلاف مجموعةً من العناصر الغرافيكيّة إضافة إلى العلامة التسويقية لدار النشر، وعند تلقي طريقة تركيب تلك الإشارات البصريّة على الغلاف نجد في منتصف الغلاف صورةً محاطةً بإطار يوحي بأنها أشبه ما تكون بلوحةٍ معلقةٍ في أحد معارض الفنّ التشكيليّ، أو لوحة زيتية معلقة على جدار ما، وذلك ما يجعل تلك الصورة الأيقونيّة تحفز المتلقي من أجل أن يقوم باستقراء المعطيات التي بداخلها، ونستقرئ التشكيل التعبيري على الغلاف بشكل أوسع لنجد أنّ خلفية الغلاف تبدو باللون الأبيض المائل إلى

[1] يقول الفنان التشكيليُّ المغربيّ (عزيز أزغاي): "يُعَد الحرص على تخصيص تصميمٍ عامٍّ موحدٍ لكل جنسٍ أدبيٍّ على حدة، مع بعض الاختلافات البسيطة هو المكوّن الأهم للهويَّة البصريَّة التي تميز ديواناً عن آخر أو روايةً عن أخرى"، للاستزادة ينظر: عابدين، سارة، مقال بعنوان: أغلفة الكتب العربية بين الرؤية الفنية ومتطلبات السوق، صحيفة العربي الجديد، 2018/5/30.

الصّفرة، وهي خلفية اللوحة المؤطّرة، وفي منتصف الوجه الأماميّ للغلاف نجد الصورة المؤطّرة، ويعلوها باللون الأحمر عنوان الرواية (حرير أسود)، وفوقه نجد اسم الكاتبة الروائية (أنيسة عبود) باللون المائل إلى السواد، وعند استقراء عناصر لوحة الغلاف من القاعدة إلى القمة نجد تصميما يتسم بالبساطة والتلقائيّة، فاللوحة المؤطّرة موجودةٌ بين قوَّتين تقترحان الرواية بقوة؛ ففي الأسفل نجد علامة التجنيس رواية باللون الأبيض على خلفية سوداء صغيرة خاصة بعلامة التجنيس، وفي الأعلى نجد اسم الروائيّة، فعلامة التجنيس تقترح العمل على المتلقي بصفته رواية، واسم الكاتبة يقدم الهوية الخاصة بها، فهذه الرواية ليست الرواية الأولى لـ(أنيسة عبود)، إذ يقدم اسم الكاتبة إلى المتلقي الهوية واللمسة الخاصة بها، ونجد بينهما العلامة التسويقية لدار التكوين على خلفية خاصة بها باللون الرمادي، وفوقها نجد اللوحة الرئيسة تحت عنوان الرواية تماما، وللدخول إلى عوالم الرواية التي تتجسد على الغلاف نشرع بقراءة العناصر التجريدية واللونية التي يزعم البحث أنها تقدم الروائيّة على أنها مشاركةٌ في الصيغة الإنتاجية للغلاف على الصعيد الفنيّ، ونستطيع العمل على التفسير الموضوعي لكل ما يقدمه التصوير عبر القراءتين اللونيّة والتجريديّة لمعطيات الغلاف، وذلك عبر الآتي:

أول ما توحي به رسالة لوحة الغلاف للرواية التي بين أيدينا، هو أن العناصر الغرافيكيّة لا تشير إلى غوص وتعمق في تفاصيل الرواية، فللوهلة الأولى يظهر أنّ هناك فقراً دلاليّاً على صعيد التشكيل التجريدي للغلاف، فالرواية التي ترصد ثلاثة أزمنة تاريخية وتحكي واقع النضال الحزبي والعسكري في سورية، وتروي تناقضات المجتمع وعلاقة المرأة بالرجل، وترصد من خلال شرح مجريات ليلة الدخلة بين العروس (هادية) وعريسها(غزوان)، وتفاصيلها المختلفة (بدلة الرقص، وخلع ثوب الزفاف، والويسكي والمرأة)، غريزيّة الوعي الذكوري، لم تحظ بغلاف يعبر عن كل ذلك المحمول متعدد الدلالات، ولكن إذا ربطنا الأحداث التي تتعلق بالوعي الذكوريّ في متن النص بالعناصر على الغلاف سنجد تحولا في الدلالة، وهنا ننطلق في قراءتنا من المتن النصي إلى الغلاف، فالربط بين المتن والغلاف هو الذي يجعل الغلاف ينفتح على مزيد من القراءات، وذلك لأنّ النصّ بطبيعته كما يعبر عنه (إمبرتو إيكو) هو كون مفتوح وتكمن داخله روابط لانهائيّة[1]، وتأسيسا عليه يمكن أن نجد أن هناك بعدا للمسة الأنثويّة يعبر عنه الغلاف، وذلك انطلاقا من كنه النص الروائيّ، فاللون الأبيض المائل إلى الصفرة، وهو اللون الذي يشكل خلفية الغلاف يدل في أحد معانيه على الطَّهارة والنَّقاء[2]، والنقاء في سياق الرواية إنما هو نقاء الجنس الأدبي (الرواية)، وهو النَّقاء الذي يهيئ المتلقي لكسر الدِّلالات القديمة واستقبال دلالاتٍ أخرى تستجيب لإرادة الذات الأنثويّة المبدعة، كما يدل اللون الأبيض على الخروج المؤقت من الجسم الاجتماعيّ[3]، فالرواية في نسقها المضمر إنما تقدم فكرة خارج المنطق الذي يمكن أن يقبله المجتمع الذكوريّ، وإذا أردنا معرفة ماهية تلك الفكرة، نستعين ببعض الدوال داخل إطار اللوحة؛ إذ نجد بداخلها شكل قماشة حريرية سوداء يعلوها ماء البحر وأمواجه، ونجد بعض الخطوط العموديّة التي تظهر أن الماء يخترق السواد من الأعلى إلى الأسفل، ولكنه لا يصل إلى وجه المرأة أسفل وأقصى يسار اللوحة، وهو وجه ذو لون بنفسجي وملامح غير واضحة، وبالعودة إلى الفكرة التي تقدمها الرواية في نسقها المضمر

---

[1] ينظر: إيكو، إمبرتو، التأويل بين السيميائية والتفكيكية، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 2004، 42.

[2] ينظر: عمر، أحمد مختار، اللغة واللون، عالم الكتب – القاهرة، ط2، 1997، 185.

[3] ينظر: عبيد، كلود، الألوان، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2013، 57.

بالاستفادة من القراءة السيميائيّة للعناصر التجريديّة واللونيّة داخل اللوحة نجد أن لون مياه البحر ترمز إلى (غزوان) الذي يعمل بحارا وصيادا، واللون الأسود يرمز من خلال استقراء المتن الروائي إلى لون بدلة الرقص الحريريّة ذات اللون الأسود التي كان (غزوان) يحرص على أن ترتديها زوجته (هادية) له منذ أيام الزواج الأولى، وهو لون الملاءة التي فرض عليها ارتداؤها فيما بعد، وذلك ما يجعلنا نحكم بأن لوحة الغلاف إنجازٌ مشتركٌ بين المبدع والمؤلف، ونستقرئ ما تقوله لوحة الغلاف على النحو الآتي:

يشير اللون المحيط باللوحة وعنوان الغلاف إلى المجتمع وقضاياه الاجتماعية والسياسية الاعتياديّة، ولكنه في النسق المضمر يشير إلى العقلية الذكورية عبر اللون المائل إلى الصفرة خاصة، فاللون الأصفر إنما يشير إلى الزوال والشيخوخة، ويحمل صبغة الكراهية[1]، وتلك الكراهية هي كراهية معتقدات المجتمع الذكوريّ التي تحكم على المرأة وتسيطر عليها، لا سيما وأنّ اللون الأصفر هو لون الذكر، وإذا أردنا تفسير الدلالة المشتركة للون الأبيض المائل إلى الصفرة على الغلاف، واللون الأبيض في أعلى اللوحة المركزيّة نجد أنهما يرمزان إلى القوة والقدرة على نقل الفكر للأبديّة، وترتبط الدلالة بالأبدية الخاصة بتلك المعتقدات الاجتماعية واستقرارها، واللوحة داخل الإطار تشير إلى القضية المركزية أو إلى (لب النص الروائيّ) إن جاز التعبير، فالقضية هي مشكلة المرأة في مجتمع محكوم بالعادات، وهي كشف لعقلية مغرقة في استجابتها للتوظيف الثنائيّ ذكر/ أنثى، وإنّ ما يعزز هذا الاتجاه في التفسير، هو كون الخطوط العموديّة التي تظهر أن الماء يخترق السواد من الأعلى إلى الأسفل، ولكنه لا يصل إلى وجه المرأة أسفل وأقصى يسار اللوحة، فوجه المرأة باللون البنفسجي يرمز إلى قوة الذات الأنثويّة وتوقها إلى مواجهة المجتمع، وذلك بسبب معاناتها من الاستجابة القسريّة لقيود المجتمع، لاسيّما وأنّ اللون البنفسجيّ هو لون الطاعة والخضوع وهو اللون الذي يحمل التحول الشهوانيّ لوجود المرأة في حياة الرجل[2]، ويكسر حدّة اللون الأحمر الذي يحمل معنى الشهوة لدى الرجل، واللون الأحمر هو اللون الذي كتب به عنوان الرواية في الأعلى، فالعنوان يجسد في موقعه في الأعلى سيادة الوعي الذكوريّ وتسلطه بما يحمله من وصف للحرير الذي يشف عن الجسد الأنثويّ، ويجسد لونه الأحمر هياج الشهوة الذي كانت تعاني منه (هادية) مع (غزوان)، وبالمقارنة بين اللونين الأحمر في الأعلى والبنفسجيّ في الأسفل، نجد مقولة النص؛ فالتسلط الذكوريّ والخضوع الأنثويّ هما المحددان اللذان يحاول السرد النسائيّ أن يقول بأنّ الوعي الذكوريّ إنما يراوح بينهما، ويحاول المقارنة بين الفاعلية الأنثويّة الواعية المتزنة، والهياج الذكوريّ الأرعن المدفوع بالشهوة، ويرصد السرد النسائيّ تلك الحقائق عبر سلطة الإبداع ولذا نجد اسم الروائية في الأعلى باللون المائل إلى الزرقة، الأسود في الأعلى يرمز إلى المرجعية والقوة، وذلك المواجهة اللون الأسود الذي ترتديه النساء في السهرات الخاصة للدلالة على الخضوع والانقياد للرجل[3]، وهو لون الحرير داخل

[1] ينظر: المصدر السابق، 108، و112.

[2] ينظر: عبيد، كلود، الألوان، مرجع سابق، 122 – 123.

[3] ينظر: المرجع السابق، 66.

اللوحة، ذلك الحرير الذي يتخلله اللون الأبيض على شكل خطوط عمودية، ودلالة الأبيض هي الحياد[1]، للدلالة على عدم الفاعلية الذكورية التي جسدها (غزوان) فعلا في الرواية، فالألوان تقدم حكاية الرواية، واللون المائل إلى السواد الذي كتب به اسم الروائيّة إنما يجسّد رافعةً رمزيّةً للسلطة الأنثويّة على الوعي الذكوريّ الذي بات مكشوفا بفعل الإبداع الأنثويّ، ولعل الغلاف الخلفيّ يعكس بعدا آخر عبر النص الذي اختير ليكون على الغلاف الخلفي للرواية؛ إذ استدعى المصمم النصّ الذي يعنى بالهم القومي، والتشكيلات الحزبية في سورية في تلك الآونة التي قتل فيها (العقيد عدنان المالكي)، وكان مقتله بمثابة القشة التي قصمت ظهر البعير، فانقسمت الأحزاب في سورية وتأثرت بنية المجتمع بشكل كبير، ووقع الشباب ضحية النزاع الاجتماعيّ، والنص مكتوب على الخلفية باللون الأبيض المائل إلى الصفرة للدلالة على الوضع الذي وصل إليه المجتمع، فهو مجتمع تائه ذو وعي محكوم بأن يكون مأزوما، وعلى يمين اللوحة نجد العنوان يمتد طوليا من الأعلى إلى الأسفل، ونجد اللوحة المركزية في الأعلى وكأنها هوية الرواية.

- **تداخل المتن النصي مع الفن التشكيلي في روايات أنيسة عبود:**

تتداخل أبجدية اللون مع الإبداع الروائي في صياغة وتقديم عملٍ فنيٍّ تتجلى فيه خصوصيّةٌ استثنائية، وتمتاز أغلفة روايات الدكتورة (أنيسة عبود) بأنها تتشابه إلى حد بعيد على الصعيدين التجريدي واللوني، ولا تختلف فيما بينها سوى على صعيد اللوحة المركزية على الغلاف، تلك اللوحة التي تتناول تفاصيل الرواية، وتتعالق دلاليا مع العنوان، ويعود ذلك إلى كون رواياتها صادرة عن (دار التكوين)، ولذلك فإننا نتناول غلافي روايتيها (باب الحيرة) و(ركام الزمن ركام امرأة) اللتين يتداخل الفن التشكيليّ مع العمل الروائي فيهما تحت عنوان خاص يتناول الأغلفة التي كان للفن التشكيلي دور في صياغتها:

مصمم غلاف رواية (باب الحيرة) هو الفنان التشكيليّ اليمني (ياسين غالب)[2]، ومصمم غلاف رواية (ركام الزمن – ركام امرأة) هو الفنان التشكيليّ اليمنيّ (مظهر نزار)[3]، وإذا أردنا استقراء اللوحة على الغلاف، نجد أن الدال الشكلي لدى (ياسين غالب) إنما يعكس في بعديه الشكليّ واللونيّ تفاصيل خاصة تتعالق دلاليا مع المتن الروائيّ، ولكن قبل ذلك يجب أن نجيب على سؤال مهم: ما الدلالة التي يمكن أن نلتقطها من قبول الدكتورة (أنيسة عبود) للأعمال التشكيلية التي أبدعها فنانون رجال على غلاف روايتين لهما محمول نسويّ؟

---

[1] ينظر: المرجع السابق، 64.

[2] فنان تشكيلي ومهندس معماريٌّ وشاعر يمنيّ، وأحد أبرز مؤسسي جماعة الفن اليمني الحديث، ولد في تعز عام 1953 وتوفي في القاهرة عام 2022، للاستزادة ينظر: الروحاني، عبد الوهاب، ياسين غالب.. الرحيل المفجع، مقالة منشورة عبر موقع صنعاء نيوز على الرابط الآتي على الشابكة: www.sanaanews.net ، وَ عادل، سماح، ياسين غالب يصنع الجمال من البقايا، مقالة منشورة عبر موقع كتابات على الرابط الآتي على الشابكة: https://www.kitabat.com/

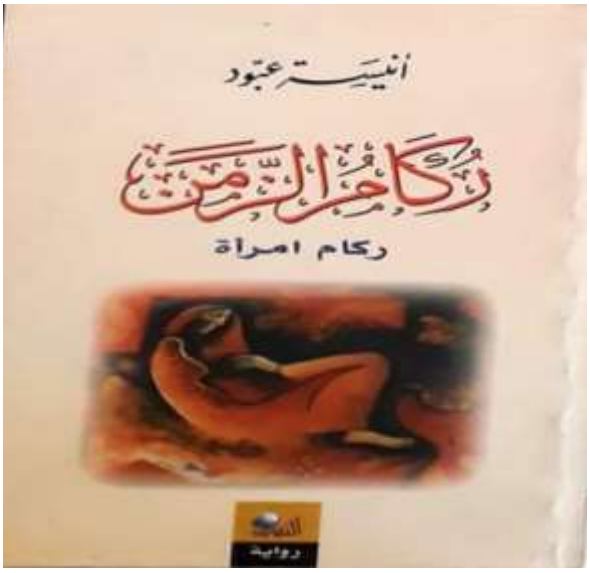
[3] فنان يمني من مواليد الهند عام 1958، تميز على كل مجايليه من فناني اليمن باشتغاله على ثنائية المرأة والتراث، وهو يغوص بمخيلته في دواخل العالم الأنثويّ، للاستزادة ينظر: الأغبري، أحمد، المرأة شاعرة في الأعمال التجريدية لليمني مظهر نزار، مقالة منشورة عبر موقع جريدة البناء على الرابط الآتي على الشابكة: https://www.al-binaa.com

حقيقة، إن الدلالة الشكلية لذلك هي توظيف الفن التشكيلي في سبيل خدمة المتن الروائي، أما النسق المضمر، فإنه انتصار لفعل التمرد الأنثويّ الذي يتأسّس على رغبة في التحرر من قيود المجتمع الذكوريّ، والخروج على ثنائية تبجيل الرجل / تبخيس الأنثى، أو هو تبخيس للأنوثة الضعيفة المهمشة المنقادة الخاضعة، فعندما تكون المرأة صاحبة المتن، والرجل يقدم خلاصة ما لديه من إبداع ليشكل غلافاً يليق بهذا الإبداع، فلا بد أن يشكل ذلك انتصارا للمرأة، في أحد أبعاده، إنها قيمة الانتصار للمهمش، وبصيغة أخرى يمكن القول إن خضوع المرأة لهيمنة النسق الثقافيّ هو نتيجة حتمية لغياب وعيها، ولكن تمردها عليه يعني أنها الفاعلة التي يقوم فعلها على وعي استثنائيّ، وعندما نتناول الجانب الفني وعلاقته بالمتن النصيّ في غلاف الرواية نجد أنّ الحبكة في رواية (باب الحيرة) إنما تقوم على حوامل رئيسة تتجسد في الذاكرة الأنثوية، والفن، والحرية الجنسية، والقمع الذي تحتفظ به الذاكرة الجمعية الأنثوية يتعارض مع الحرية التي تتجسد في الفن والحرية الجنسيّة، وذلك ما تترتب عليه أسئلة وجودية ترافق المرأة فتجد نفسها في مواجهة المجتمع في كل موقف

تعيشه، فتخلق بذلك أزمة بين الحرية الأنثوية والمجتمع المتزمت، ويتجلى ذلك على الغلاف عبر الأشكال والألوان المعتمدة في لوحة الغلاف؛ فاللوحة على الغلاف توحي بأن هناك من ينظر من داخل غرفة (دون أن يظهر شكل الشخص داخل الغرفة)، وذلك الناظر من داخل الغرفة إنما يرى أمامه بابا مغلقا، والطريق إليه يستلزم صعود عدد من الدرجات، وهناك خزانة كتب قديمة مقنطرة بابها يتدلى إلى الأسفل، وتحيط بهما حجارة توحي بأن البناء إنما يعود لعهد قديم جدا، واللون المسيطر على الباب وعلى الخزانة هو اللون الأزرق، أما الحجارة فهي توحي بالثبات والقدم، فالشكل العام يوحي بأن تلك الغرفة إنما هي بيت محصن كأنه السجن يحجب الموجود في الداخل عن العالم الخارجي، وهناك توق كائن لديه للتعرف على ذلك العالم، وذلك توحي به أبعاد المنظور إليه، فكل ما يهتم به هو ذلك الباب، ويمكننا القول إن ذلك التشكيل التجريديّ واللونيّ إنما يرمز إلى القواعد الصارمة التي تهدف إلى ضبط سلوك المرأة وممارسة الرقابة عليها، وهي في حقيقتها ليست سوى تمرير لوجهة نظر المرأة وموقفها من الوعي الذكوريّ، فالقواعد الصارمة التي يتبناها الوعي الذكوريّ ترجع إلى الخوف على المرأة كما تعلن الأنساق الثقافيّة، ولكنها حقيقة الأمر إنما تعكس خوفاً من فاعلية المرأة في نسقها المضمر، فالعناية بالشكل التراثي المقنطر للخزانة والحجارة والتشكيل اللوني إنما يعود إلى سيطرة التفكير

الذكوريّ؛ إذ "يشكل النسق.... جبروتا رمزيا يحرك الذهن الثقافيّ للأمة، ويقوم بتنميط ذائقتها، وطرائق تفكيرها، وميولها، وأحكامها"[1]، ففي الشكل الثقافة تخاف على المرأة، وفي البعد السيميائي تخاف الثقافة من فاعلية المرأة، وتأسيسا على ما تقدم فإنّ غياب حارس الثقافة يحمل بالضرورة زعزعة لاستقرار مسلمات المجتمع، ولذلك فإن المرأة تجد نفسها في تلك الغرفة (سجن المسلمات الذكوريّة)، ودلالة اللون الأزرق تتجسد في معاني ذلك اللون، فهو طريق الهروب الأثيري للانهاية، وهو ينفتح على عالم من الرمزيات، وتترك فيه الفكرة الواعية إلى الفكرة اللاواعية، فهو طريق الحلم، ويجذبك الأزرق إلى المركز الخاص للإنسان، والهروب بعيدا عن الواقع[2]، والفن التشكيلي هو خطاب يحول النسق الثقافي إلى ممارسة ثقافية صامتة، فالمعنى الذي يحمل قيمةً ثقافيّةً يتجلَّى في الدالِّ الخطابيّ التجريديّ الشكليّ واللونيّ على السواء، واللَّون عموماً يحمل معنى التحول ودلالته[3]، وإذا أسقطنا ما تقدم على الشخصيّات النسائيّة في الرواية، نجد أنها تتميز بميول فنيّة، وبالنظر إلى الغلاف الخلفي للرواية نجد أن النص الموجود على الغلاف الخلفيّ مأخوذ من النص الروائي ذاته بشكل يعبر عن آلام كل من زينب ورولا مما يعزز لعبة التماهي بين الشخصيتين، ويستدعي تاريخ القهر في أبعاده السياسية والجنسية والعاطفية وآثار كل ذلك على المرأة العربية، ونجد أنّ النصّ يستدعي الميول العاطفية وما لها من دورٍ كبيرٍ في تكوين شخصية المرأة في تلك الروايات التي يبقى هاجسها الوحيد في النسق المضمر للخطاب هو قتل حارس الثقافة (الرقيب النسقيّ)، ولذلك فقد عزّز النصُّ المأخوذ من المتن على الغلاف سلطة وسيطرة المرأة المبدعة في وجه ثقافة التهميش.

أما لوحة الغلاف في رواية (ركام الزمن – ركام امرأة) لـ(مظهر نزار) الذي تميّز باشتغاله على ثنائية المرأة والتراث، والذي عُرِفَ عنه أنه يغوص عبر فنه في خصوصيات



[1] إبراهيم، عبد الله، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، الدار العربية للعلوم – ناشرون، ط1، 2010، 107.

[2] ينظر: عبيد، كلود، الألوان، مرجع سابق، 81 وما بعدها.

[3] ينظر: الجوهري، إسماعيل بن حماد، تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق أحمد العطار، ج6، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1979، 2197.

العالم الأنثويّ بشكل مبتكر، فقد كان اختيار لوحته لتكون غلافاً للرواية، يتماهى مع عمق المتن النصيّ الذي يتناول قضايا الشرف والتستر على الرجل وتجريم المرأة، وقضية الغيرة بين النساء التي تستجيب بشكل أو بآخر لمقتضيات الوعي الذكوري وتدور في فلكه من خلال محاولات النساء تجريم المرأة ونبذها عبر تلفيق تهم الشرف، وفكرة الاغتصاب، ولجوء النساء إلى المعتقدات الشعبية عن الجن، وحيل وشهوانية الرجال، وربما نخص رجال الدين بالذكر لأنهم يقنعون النساء بضرورة اللجوء إليهم من أجل الحفاظ على الأسرة وتجاوز فكرة الطلاق، وتلازم الذنب والعقاب في جسد المرأة، كل تلك المعتقدات الذكورية تشوّه الوجود الأنثوي وتختزل المرأة في جسدٍ مشوّه، وذلك ما تجسد في اللوحة التي أظهرت جسد المرأة بشكل مشوه محاط بالألوان والأشكال التي توحي بأنه شكل تراثيٌّ على صعيد تشكيل العناصر الغرافيكيّة، ولكن اللوحة في نسقها المضمر تتجاوز حضور النظرة النمطية أو الدلالة الجسديّة لوجود المرأة وتنقلب عليها، بل يمكن القول بأنّ اللوحة خطاب يحارب معتقدات المجتمع الذكوري؛ ذلك أنّ "الدماغ الزاحف الذي يؤثر على غرائز الذكور لتبدو وتتجسد في مخيلتهم الذكوريّة النّمذجة المختلفة والمبعثرة لصورة امرأة تُصنَع في مخيلتهم... فهي صورة يمكن تجاوزها واختراقها، فهي مباحة بمتناول الجميع، أو إنها محصورة في الرسم والتصوير الهابط"[1]، وقد ارتقى ذلك في العقل الجمعي على مر السنين ليشكل عقيدة ثابتة، ويمكن استقراء الخطاب الثقافي سيميائياً، وإنّ العقيدة في العقل الشرقيّ هي جزء لا يتجزأ من الثقافة ككل، وتجسد تلك العقيدة ثقافة خاصة لها سماتها، ولذلك فإن قراءة العلامات السيميائيّة الدالّة عليها لها دور كبير في فهم كنه الخطاب الثقافي، فالغلاف في نسقه المضمر ينقلب على ثقافة التبخيس الأنثوي والتبجيل الذكوريّ[2]، والنص الموجود على الغلاف الخلفي للرواية مأخوذ من اتهامات خال (أمجد) لزوجته (سلوى)، وهي تعكس وصاية الرجل، فالمرأة موجودة في جوهر التشكيل والسياق الفنيّ، فجوهر المعطى التجريدي والفني مثقلٌ بالحمولات الدلالية التي تعكس تشوهات الوعي الذكوريّ، وهي تترجم السياق الدلالي عبر الرؤية الذكوريّة والخصوصية الأنثويّة.

- **استراتيجية العنونة وآليات تجسيد وجهة النظر النسائيّة:**

يكتسب العنوان أهميته الكبرى من كونه أهم عتبات النصّ وأول ما يسهم في فكّ شفراته، والعنوان على الرغم من بساطته الظاهرة إلا أنّه يشكّل بنيةً شديدة التعقيد[3]، وإنّ دراستنا للعنوان إنّما تتأسّس على فهم معناه ووظائفه بالدرجة الأولى[4]، وعلى التفكيك والتأويل بهدف الكشف عن الثقافة التي تقف خلف صياغة العنوان، والدلالات التي ينفتح عليها العنوان، ويذهب (محمد فكري الجزار) إلى أنّ العنوان هو كالاسم الكتاب وهو الدال

[1] البكدش، نور، صورة المرأة في التصميم الغرافيكي، بحث مقدم لنيل درجة الماجستير في الفنون الجميلة – قسم الاتصالات البصرية، إشراف الدكتورة سوسن الزعبي، جامعة دمشق، 2015، 19.

[2] للاستزادة حول ثقافتي التبخيس والتبجيل ينظر: إبراهيم، عبد الله، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، الدار العربية للعلوم – ناشرون، ط1، 2010، 108.

[3] ينظر: عبد المطلب، محمد، بلاغة السرد، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، لا رقم طبعة، 2001، 22.

[4] ويتحدث (عبد المالك أشهبون) عن أربع وظائف رئيسةٍ للعنوان حسب (جيرار جينيت)، وهي: الوظيفة التعيينيّة: إذ يمنح المبدع كتابه اسماً يميزه بين الكتب الأخرى، والوظيفة الوصفيّة: وترتبط هذه الوظيفة بمضمون الكتاب ارتباطاً غامضاً، والوظيفة الإيحائيّة: وهي ترتبط بالطَّريقة التي يُحدَّد بها عنوان الكتاب، والوظيفة الإغرائيّة: وتتجلّى مهمتها في إغراء القارئ باقتناء الكتاب، للاستزادة ينظر: أشهبون، عبد المالك، العنوان في الرواية العربية، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2011، 18 وما بعدها.

عليه، وأنّه يتمتّع بأهميةٍ كبرى تمتدّ على مساحة الأثر الكتابيّ بوصفه ممارسة ثقافيّةً[1]، ويتربع العنوان على المركز المشرق في موقع الإشهار على الغلاف، وتتجسد سلطة العنوان بشكل ينازع الكاتب سلطته في سيطرته على الغلاف، فهو يتوضّع تحت اسم الكاتب في موقع الصدارة بشكل يتفوّق على اسم الكاتب ذاته عادة، ولعلّ ذلك من الأسباب التي تجعل بعض الباحثين يذهب إلى القول بأنّ الآثار الأدبية إنما تأخذ قدرا كبيرا من قيمتها الأدبية والاعتبارية عبر عناوينها[2]، وبالعودة إلى معنى العنوان نجد أنّ هناك بعض المحاولات التي قاربت صياغة تعريف جامعه للعنوان ولعل من أبرزها التعريفات التي قدمها كل من (جيرار جينيت) و(لوي هويك) في كتاب (سمة العنوان)[3]، وتقدّم التعريفات على اختلافها العنوان بصفته ركيزةً مهمةً لأي نصٍ، وأداة من أدوات الاتصال بين المرسل (المبدع) والمستقبل (الجمهور)، ولعلّ لذلك التعريف أثرا يؤكد الدور الإعلاميّ الذي ذكره (محمد فكري الجزار) للعنوان[4]، والعنوان من العتبات التي يكون موقعها خارج النص، وذلك ما يوحي بضعف تأثيره في المتن النصيّ، ولكنّ الحقيقة أنّ العلاقة بين العنوان والمتن النصيّ أعمق من ذلك، فالعلاقة بينهما علاقة تكاملية، وذلك ما يؤكده (د. محمد عبد المطلب) عندما يجعل المتن النصيّ موسّعا للعنوان[5]، فالعنوان نصٌّ صغير يرتبط بالنصّ الأصليّ، ويساعد في تفكيك النص وفهمه، وليس العنوان علامة اعتباطيّةً بل هو مرتبط بقصديّة الذات المبدعة، وباستراتيجية الكتابة لدى المبدع، وله دور كبير في تأويل النص لدى المتلقي، ولذلك فقد غدا العنوان ذا أهمية قصوى في النقد الحديث، وذلك لسببين حسب قول (محمد قرانيا)، فالعنوان في رأيه له فلسفته القائمة على التواصل مع النص من ناحية، ومع المتلقي من ناحية أخرى[6]، ونحن نتبع استراتيجية محددة في دراسة العنوان، وتقوم تلك الاستراتيجية على ركزتين: تتناول الأولى بنية العنوان ذاته، وتتناول الثانية علاقة العنوان بالعناصر الأخرى (المتن النصي، ولوحة الغلاف، والتصدير)، وتلعب تلك العناصر دورا في خلق التلقي المغاير للتلقي الذي يحدثه العنوان منفردا، ولذلك نتناول عناوين الروايات وفق الآتي:

أولا: إغواء العنوان بين الرمزية والوضوح:

---

[1] ينظر: الجزار، محمد فكري، العنوان وسيميوطيقيا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1998، 15.

[2] ينظر: أشهبون، عبد المالك، العنوان في الرواية العربية، مرجع سابق، 13.

[3] ينصّ (لوي هويك) على أن العنوان هو "مجموع العلامات اللسانية، من كلمات وجمل، وحتى نصوص، قد تظهر على رأس النص لتدل عليه، وتعينه، وتشير لمحتواه الكلّي، وتجذب جمهوره المستهدف"، وللاستزادة ينظر: بلعابد، عبد الحق، عتبات – جيرار جينيت من النص إلى المناص، مرجع سابق،67، والتعريف الآخر للعنوان على أنّه "مجموعةٌ من العلامات اللسانية التي يمكن أن تُدرَج على رأس نصٍ لتحدده، وتدلّ على محتواه، وتغري الجمهور المقصود بالقراءة"، للاستزادة ينظر: المطوي، الهادي، شعرية عنوان الساق على الساق فيما هو الفارياق، مجلة عالم الفكر، العدد الأول، المجلد 28، 1999، 456.

[4] إذ يقول بأنّ العنوان إنما يؤكّد محموله الإعلامي بفضل الوظيفة الإحاليّة، وللاستزادة ينظر: الجزار، محمد فكري، العنوان وسيميوطيقيا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1998، 115.

[5] ينظر: عبد المطلب، محمد، بلاغة السرد، مرجع سابق، 20.

[6] ينظر: قرانيا، محمد، الستائر المخملية– ملامح الأنثى في الرواية السورية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2004، 15.

يبدو العنوان الرمزيٌّ واضحا أحيانا وغامضا أحيانا أخرى، ويدخل المعنى الحقيقي الذي يحمله العنوان في لعبة الغواية والانفتاح على المتن النصيّ، فالعنوان هو العتبة الأولى لفهم المعنى، فهل يجيب النص عن غموض الدلالة في العنوان؟

لكلِّ مبدعٍ مذهبَه الخاصّ في صنع العلامة السيميائيّة (العنوان) بشكل يجعل عمله يستجيب للتأويل والتواصل مع القارئ، ويساعد الباحث على تفكيك المتن واستنطاق المعاني، فطبيعة التشكيل والأبعاد البصريّة والفكريّة للعنوان إنما تشكّل مجتمعة البوصلة التي تحرك البحث، وإذا تناولنا العناوين ذات البنية الصياغيّة الثنائيّة نجد عددا من العناوين التي تجسد المنظور النسائيّ، وتتراوح بين الرمزيّة والوضوح.

ويمكن لأيّ متلقٍّ يطلع على الأحداث في رواية (حرير أسود) أن يصل بكل يسرٍ إلى حقيقة مفادها أن العنوان إنما يحيل بشكل رمزيٍّ غير مباشر على سيرورة الأحداث والمضمون الروائيّ، وذلك على صعيد إنتاج المعنى، فالعنوان هو بوابة العبور إلى فضاء المحكيّ الروائيّ، والسياق السرديّ في نسقه المضمر، وإن ما يحكم العلاقة بين العنوان والنصّ هو الوشائج القوية التي تجعل العنوان يدفعنا إلى الاستمرار بالقراءة إن تحققت، أو يجعلنا نحجم عنها إن لم تتحقّق، فالقضية تكمن في أن يتوفر ما يشد العنوان والنص بعضهما إلى بعض، وبالوقوف على عتبة العنوان في رواية (حرير أسود)، نبقى على مسافة بعيدة من المعنى المراد لذاته، فالحرير الأسود لا يشكل دلالةً تحيل بذاتها على المضمون العميق للرواية، وإنما تتكشّف العلاقة بين العنوان ومضمون النصّ شيئا فشيئا، وذلك عبر ما ينطوي عليه العنوان الذي يتفرد بخلق المعنى، وقد تنطوي العتبات والعنوان خاصة على مفارقات وألاعيب فنية تهدف إلى خداع المتلقّي، ولذلك يجب تناولها بعيدا عن معناها الظاهر، ويجب الحرص والاحتراس عند تلقي تلك العتبات[1]، وذلك يتحقق عندما نتقدم في قراءة الرواية، فالحرير الأسود هو لون بدلة الرقص التي ترتديها البطلة (هادية)، فهو هنا ليس رمز السيطرة الأنثوية على الرجل بل هو رمز الخضوع الأنثوي لرغبات الإغواء لدى الرجل، والربط بين العنوان والمتن إنما يقوم على تذكر الحوادث التي يتم الربط بين قديمها وجديدها، ويعكس العنوان أزمة أبطال الرواية، فالعنوان الذي يتميز بالاقتصاد اللغويّ الشديد إنما يحمل مكنونا يحيل على دلالات الولاء والخضوع الأنثويّ للرغبات الذكورية المنقوشة في العقل الجمعيّ، والعنوان الذي بين أيدينا إنما يشكل علامة دالة تلخص مضمون المتن النصيّ، وتتصل اتصالا وثيقا به، ولكن ذلك إنما يتم عبر أبعاد رمزية وإيحائيّة، فالعنوان يشكل المعادلَ الرمزيّ للعمل، العنوان من حيث بنيته إنما يتشكل من مركب اسميٍّ، ولا تتكون الرواية من فصول معنونة، ولذلك لا نجد العناوين الداخلية التي يمكن أن يتكرر عبرها العنوان الرئيس، وإذا أردنا إعادة صياغة العنوان وتأويله بمعنى يجلي لنا وجهة النظر النسائيّة نجد الصياغة تتحول إلى قولنا (حرير أسود يعني الخضوع الأنثويّ، أو حرير أسود يحكي معتقدات الوعي الذكوريّ)، وتبين مضامين المتن الروائي أن العنوان إنما يرصد عمق المعاناة الأنثوية مجسدة في (هادية) في خضوعها للرجل (غزوان)، وذلك العنوان الذي يتشكل من مركّبٍ اسميٍّ ثنائيٍّ إنّما يضمر على اقتصاده اللغويّ محمولاً فكرياً ووجودياً يرتبط بالثقافة الذكوريّة، وفي روايتها الثانية (باب الحيرة) تعمد الروائية (أنيسة عبود) إلى البنية الصياغة الثنائية مرة أخرى، وما تحمله تلك البنية من التقليدية،

[1] ينظر: أشهبون، عبد المالك، العنوان في الرواية العربية، مرجع سابق، 55.

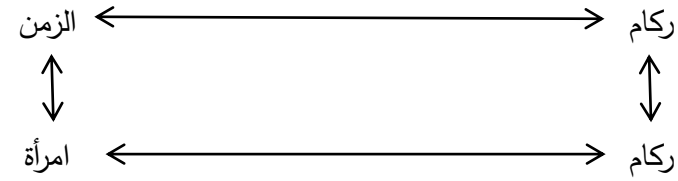
ولكن التركيب الاسمي الثنائي هنا هو تركيب إضافي، والمكون الأول هو كلمة (باب) التي تحيل على اسم نكرة، والمكون الثاني معرف بـ (الـ)، ولكن معناه يحمل ما يحيل على المجهول والمقلق، فالحيرة تحمل معاني التردد، والاضطراب، والتخوف، والارتباك، فالعنوان في نسقه المضمر، إنما يجعل الوعي الذكوريّ المتحكم والمسيطر مجرد بوابة عبور للمؤنث باتجاه احتمالات مفتوحة على مصرعيها وكل ما تحمله هو القلق والخوف من اتهام المجتمع، والرغبة في الاستجابة لكل ما يمليه الوعي الذكوريّ، وإذا أردنا ربط العنوان بالمتن الروائي، نجد أن لعبة التماهي بين الشخصيات حاضرة بقوة، والجامع بين الشخصيات النسائية هو كون تلك الشخصيات هي الغالبة والفاعلة في الرواية، فضلا عن تمتع كل من تلك الشخصيات بالذكاء والطموح والتحصيل العلميّ والأكاديميّ العالي، وقدرتهنّ على النجاح رغم إحباطاتهن الكثيرة، فالمرأة محتارة بين حريتها والموروثات الاجتماعية الضاغطة، والحب الذي يشكل عاطفة يرفضها المجتمع الذكوريّ عندما يتعلق الأمر بالمرأة، فالدكتورة (رولا) تتزوج بالقوة وتعيش بالإكراه مع رجل عنين، وتواجه السؤال المحير: هل تحتفظ بزواج يحافظ على طبقتها الاجتماعية أم تحتار حبا يجعل عائلتها ترفضها؟، والمجتمع الذي يلقي بالمرأة لتكون ضحية العادات والتقاليد إنما يرفض إدانة الرجل، فـ (عائدة) هي الفنانة التي هجرت زوجها بسبب خياناته المتعددة، وباتت منبوذة لأنها مطلقة، وقد باتت تواجه السؤال المحير: هل تحتفظ بزواج عماده الخيانة؟ أم تفضل لقب المطلقة على ذلك الزواج المهين؟ فالحيرة في الرواية هي حيرة رمزية لكنها تحيل على حيرة يومية تعيشها المرأة، تلك الحيرة هي نتاج عمل الرقيب الاجتماعيّ الذي يسنّ القوانين التي تحاصر الوجود الأنثويّ، ويلقي بالمرأة إلى الحيرة والاستسلام والتساؤل المستمر، وإذا أردنا تأويل العنوان لغويا نجده على أحد وجهين؛ فإما أن نقول: هذا باب الحيرة، وذلك يعني انغلاق المعنى واقتصاره على ما يقدمه العمل الروائيّ، ولعلّ ذلك يحمل تقزيما للعمل برمته، وهو ما لا يستساغ منطقا ولا يريده المبدع على أي حال، ولا يمكن لأيّ عنوان أن يكون بريئا كلّ البراءة، ويكاد يجمع النقاد على أن كثيرا من العناوين يكون مواربا وملغزا حين البدء بالقراءة[1]، والخيار الثاني هو أن نقول: باب الحيرة مشرعا أو مفتوحا وذلك يؤدي إلى انفتاح دلالي على النص الروائي يدفع المتلقّي إلى الإقبال على قراءة النص الروائيّ وتناوله.

ثانيا: العنوان وتعدد البنية الصياغيّة:

تقتصر العناوين ذات البنية الصياغية المتعددة في الروايات التي يتناولها البحث على الدلالة المباشرة فقط، إذ نجد أنّ عنوان رواية (ركام الزمن ركام امرأة) يحيل على قصة امرأة ما، وتقتضي مفردة (ركام) أن تكون تلك المرأة قد عانت وجربت وتعرضت للكثير من الضغوط والظروف القاهرة، فقد غدت أشبه ما تكون ببقايا الإنسان أو ركامه، وإذا رجعنا إلى المتن النصي وجدنا أن المتن النصي يصور حياة زوجة (أمجد قاسم) التي راحت تناضل من أجل عودة زوجها إلى منزله بعد أن اقتيد أمامها وأمام أولاده وغاب تماما، ووقعت تحت رحمة معتقدات الوعي الذكوريّ وعانت من جراء تجريم المرأة ونبذها عبر تلفيق تهم الشرف واهتمام الرجل بالجوانب الجسدية في المرأة، وشهوانية الرجال، كل ذلك جعل من زوجة (أمجد قاسم) ضحية تتحول إلى ركام إنسان حقا، وبما أن الاتهام إنما جاء على أساس كونها أنثى، فقد جاء المكون الثنائي الثاني للعنوان (ركام

[1] ينظر: والاس، مارتن، نظريات السرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، د. ط، 1998، 217.

امرأة)، فالمكون الأول (ركام) تكرر مرتين للتأكيد على وقوع القهر، والمكون الآخر قد تغير (الزمن/ امرأة)، ويشكل المتن النصي أداة لفك شيفرة العنوان؛ إذ يتواشج العنوان مع المتن النصيّ لخلق الدلالة وتفسير العنوان وإحالاته، ولعلّ ذلك في حدّ ذاته يشكل تحقّقاً لرؤية (دريدا)، فالنص في حد ذاته يجسّد فاعل إغواء لدى دريدا في تفجير اللغة[1]، والزمن في الرواية التي بين أيدينا هو الوعي الذكوري والظروف التي تعرضت لها بسبب الفساد والوصاية الذكوريّة، ولذلك فإننا نرتب العنوان كما هو موضح بالشكل في الأسفل، فنجد أن مكون (الزمن) يقابل مكون (امرأة)، وأن تكرار مكون (ركام) يؤكد كارثية تأثير الوعي الذكوري على المرأة.



ونجد بعد أن تناولنا عناوين الروايات على اختلاف بنياتها الصياغية أن الترف اللفظي في العنوان لا يعني بالضرورة تعدد الإحالات وتنوع الدلالات، وأن اقتصار العنوان على مكون لفظي واحد أو أن يكون العنوان مؤلفا من مكونين لفظيين لا يعني ذلك قصور الدلالة أو الإحالة المباشرة، بل يمكن القول إن تفاوت الرمزية بين الغموض والوضوح على صعيد الدلالة لا يقلل من فاعلية العنوان على صعيدي الوظيفتين الإغرائيّة والإيحائيّة على وجه التحديد، ولا بد لنا بعد أن تناولنا العتبات الخارجية عبر تناول كلٍّ من الغلاف والعنوان من أن نتناول العتبات الداخلية وأهمها التصدير والإهداء، وذلك بما يخدم توجهات البحث، واستجابة لمؤثر السياق البحثي.

ثانيا: العتبات الداخليّة:

تتجسد العتبات الداخلية في كل ما خلا العنوان والغلاف، ومن ذلك العناوين الداخلية والإهداء والتصدير، وينصرف بحثنا إلى تناول العتبات الداخلية دراسةً وتحليلا وفق الآتي:

- **الإهداء وثقافة الاستقلال الأنثويّ:**

يجسد الإهداء بوابة مهمة من بوابات النص الأدبيّ، وتتسم بنيته اللغوية بالإيجاز والاختزال، وهناك أنواع للإهداء؛ فهناك الإهداء الخاص والإهداء العام والإهداء الذاتي[2]، ولكل من الأنواع السابقة دوافعه وأسبابه التي تدفع المبدع إلى اعتماده في عمله، وذلك ليكون وسيلة للتعبير عن انتماء النص إلى الأدب الذي يعالج القضايا العامة، وتلك القضايا ذات البعد السياسي أو الاجتماعيّ خاصة، وبذلك تتحقق الرؤية النقدية التي تجعل الإهداء معينا على فهم المضمون[3]، ويمكن أن نتناول أنواع الإهداء التي ظهرت في الأعمال الروائيّة موضوع الدراسة على الشكل الآتي:

- **الإهداء إلى غائب مجهول:**

[1] محمود، إبراهيم، الجسد البغيض للمرأة، دار الحوار، ط2، 2019، 23.

[2] ينظر: أشهبون، عبد المالك، عتبات الكتابة في الرواية العربية، مرجع سابق، 214 – 216.

[3] ينظر: المرجع السابق، 204.

لقد اعتمدت الروائية (أنيسة عبود) صيغة تقريرية في كل إهداء جعلته في مقدمة رواياتها، وقد كان الإهداء في كلِّ روايةٍ إلى شخصيات مجهولة على المستوى العام، ومعروفة على المستوى الخاص، وهي شخصيات ذكوريّة غالبا، ولعلّ تلك المعرفة إنما ترتبط بالذكرى الجميلة أو الأثر الحسن الذي أحدثه المهدى إليه لدى المبدعة، وبذلك يكون الإهداء حاملا لمعطى ثقافي يضع طرفي الثنائية الجندريّة على صعيد واحد، وبذلك تتجسد الرغبة الأنثويّة في التغيير "التستر وراء خطاب الذاكرة يهدف إلى إنقاض[1] السارد من تيهه النفسي ويكشف عن رغبته في التغيير الاجتماعي"[2]، ولعلّ الإهداء إلى مجهول في مثل هذه الحال يأخذ طابعاً ثقافياً، إذ إنّه يضمر أكثر مما يصرح؛ فهو ينفلت من التقليد الذي درج الأدباء على اتباعه، فالمعهود أن يهدي الأديب لامرأة يسكت عن تحديدها، وفي روايتها (باب الحيرة) تقدم (أنيسة عبود) إهداءها: "هو جعل حياتي أجمل وأنا سأهدي إليه باب الحيرة"[3]، وفي روايتها الثانية (ركام الزمن ركام امرأة) تقدم إهداءها: "أيضا له وحده"[4]، والإهداء في روايتها الثانية يتفق مع الإهداء في روايتها الأولى في التأكيد عليه مع وجود فارق زمنيٍّ بين الأول والثاني، ولكن الإهداء الأول يحمل عرفانا بالجميل وردا له، فهي تشعر بالحاجة إلى وجود الرجل في حياتها، وهو الذي يجعل حياتها أجمل، كل ذلك يجعل الرجل في المرتبة الثاني؛ فهو المرغوب لا الراغب، فالإهداء هو كسر للقاعدة الثقافية، ويقدم المرأة على الرجل، ولكنّ الإهداء في الرواية الثالثة يحمل مساواة بين طرفي العلاقة التي خلقتها الذات الأنثويّة المبدعة الأول (المرأة) والثاني (الرجل)، وتقدم المبدعة الإهداء بما يوحي بوجود علاقة بين الرجل والمرأة: "لأنه الذي فك الغيم عن معصميها ولأنها سماح التي رممت أشجارها ثم طارت.. له ولها شال الحرير الأسود"[5]، وهي تحدد اسم المرأة في الإهداء، وتترك اسم الرجل مجهولا على عادتها، والإهداء يقدم الحرير الأسود على أنه رابط بين الرجل والمرأة، بمعنى أن الحب ليس إلا رابطا يوحد الرجل والمرأة ويجعلهما على صعيد واحد ويلغي كل الفروق، وبذلك يقيم الإهداء علاقة وفاقيّةً مع العنوان.

يمكن القول بعد الذي تقدم أن الإهداء لم يكن حياديا على أي حال، فقد كان حامل منظومة فكرية وثقافية، وكان فعلا يحمل دلالة من نوع خاص، وهو فضلا عن ذلك يشكل عتبة نصية لا تنفصل دلالتها عن المتن النصيّ على صعيد المرجعيّة الثقافيّة، وربما لا نغالي إذا قلنا بأن الإهداء بات يشكل عتبة ثورية أنثويّة؛ فهو حاشية على النسق المضمر للمتن النصيّ، بل إنه ينازعه الدلالة، فالإهداء ليس سطحيا، بل هو منظومة لغويّةٌ مشحونة بشحنة ثقافيّة مركزة، وقد أعطته الأنثى من ذاتها، وينتقل البحث إلى دراسة عتبة التصدير.

خاتمة البحث:

ونستطيع أن نخلص مما تقدم إلى أنّ دراسة البحث للعتبات النصيّة في النصوص الروائيّة السابقة تجعلنا نقول بأنّ تلك العتبات إنما تقدم المتن النصي إلى المتلقي عبر علاقة لا تقبل الاختلال على صعيديّ الوعي وآليات التلقي، فالعتبات النصية لم تكن خارج مشهد الإثراء، وهي توجّه مقصديّات التأليف في سبيل

---

[1] خطأ من المرجع، والصواب: إنقاذ.

[2] حدور، ربيحة، أركيولوجيا اللاوعي الذكوري الجندري في رواية (قلم مريض نفسي) لأسامة قرينة، مرجع سابق، 398.

[3] عبود، أنيسة، باب الحيرة، دار التكوين، دمشق، ط2، 2009، 5.

[4] عبود، أنيسة، ركام الزمن – ركام امرأة، دار التكوين، دمشق، ط2، 2009، 5.

[5] عبود، أنيسة، حرير أسود، دار التكوين، دمشق، ط1، 2010، 5.

التواصل الأدبي ضمن السياق الثقافيّ، وبذلك فإنّ النصّ الموازي يربط السطح بالعمق، وتتماهى الهويّة الثقافيّة مع النظام الاجتماعيّ، وقد تجلى في الغلاف والتصدير والعنوان وعتبات النص الأخرى ما يحفز المتلقي على استدعاء معطيات المنظومة الفكريّة، فالعلاقة بين المتن النصي والعتبات النصيّة تتأرجح بين الغموض والوضوح، وتمنح الباحث والمتلقي متعة الكشف عنها بعد أن يدفعه إلى ذلك الزخم السلطويّ الذي تحمله تلك العتبات معنى ومبنى، فيحفزه ذلك لالتقاط خيوط المرجعيّة الثقافيّة، ولا يخفى فعل العتبات النصية في إكساب النص قيمةً تداوليّةً.

المصادر والمراجع:

الروايات التي تناولها البحث:

- عبود، أنيسة، باب الحيرة، دار التكوين، دمشق، ط2، 2009.
- عبود، أنيسة، حرير أسود، دار التكوين، دمشق، ط1، 2010.
- عبود، أنيسة، ركام الزمن – ركام امرأة، دار التكوين، دمشق، ط2، 2009.

المراجع العربية:

- إبراهيم، عبد الله، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، الدار العربية للعلوم – ناشرون، ط1، 2010.
- أشهبون، عبد المالك، العنوان في الرواية العربية، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2011.
- أشهبون، عبد المالك، عتبات الكتابة في الرواية العربية، دار الحوار، ط1، 2009.
- بلال، عبد الرزاق، مدخل إلى عتبات النص – دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، إفريقيا الشرق، ط1، 2000.
- بلعابد، عبد الحق، عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، الدار العربية للعلوم –ناشرون، ط1، 2008.
- بنيس/ محمد، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها (التقليدية)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 2001.
- الجزار، محمد فكري، العنوان وسيميوطيقيا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1998.
- الحجمري، عبد الفتاح، عتبات النص– البنية والدلالة، شركة الرابطة، الدار البيضاء، ط1، 1996.
- السعدني، مصطفى، تأويل الشعر، توزيع منشأة المعارف، الإسكندرية، ط1، 1992.
- عبد المطلب، محمد، بلاغة السرد، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، د.ط، 2001.
- عبيد، كلود، الألوان، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2013.
- العلي، رشا، قراءات تحليلية في النص الروائي والمسرحي، منشورات جامعة البعث – كلية الآداب والعلوم الإنسانية، حمص، ط1، 2015.
- عمر، أحمد مختار، اللغة واللون، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 1997.
- قرانيا، محمد، الستائر المخملية– ملامح الأنثى في الرواية السورية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2004.
- محمود، إبراهيم، الجسد البغيض للمرأة، دار الحوار، ط2، 2019.
- الموسى، خليل، من فضاء التخييل إلى فضاء التأويل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2010.
- يقطين، سعيد، انفتاح النص الروائيّ – النصّ والسياق، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 2001.

المراجع المترجمة:

- إيكو، إمبرتو، التأويل بين السيميائية والتفكيكية، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 2004.
- والاس، مارتن، نظريات السرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، د. ط، 1998.

الموسوعات والمعاجم:

- ابن فارس، مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الفكر، بيروت، ج4، د.ط، 1979.
- ابن منظور، جمال الدين بن محمد، لسان العرب، المجلد الأول، دار صادر، بيروت، 1968.
- الجوهري، إسماعيل بن حماد، تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق أحمد العطار، ج6، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1979.

الرسائل الجامعية:

- البكدش، نور، صورة المرأة في التصميم الغرافيكي، بحث مقدم لنيل درجة الماجستير في الفنون الجميلة – قسم الاتصالات البصرية، إشراف الدكتورة سوسن الزعبي، جامعة دمشق، 2015.

الصحف والمجلات:

- حدور، ربيحة، أركيولوجيا اللاوعي الذكوري الجندري في رواية (قلم مريض نفسي) لأسامة قرينة، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، العدد الرابع، المجلد التاسع، 2020، مخبر اللغة وتحليل الخطاب، جامعة محمد الصديق بن يحيى، الجزائر.
- عابدين، سارة، مقال بعنوان: أغلفة الكتب العربية بين الرؤية الفنية ومتطلبات السوق، صحيفة العربي الجديد، 2018/5/30.
- المطوي، الهادي، شعرية عنوان الساق على الساق فيما هو الفارياق، مجلة عالم الفكر، العدد الأول، المجلد 28، 1999.

المواقع عبر الانترنت:

- الأغبري، أحمد، المرأة شاعرة في الأعمال التجريدية لليمني مظهر نزار، مقالة منشورة عبر موقع جريدة البناء على الرابط الآتي على الشابكة: https://www.al-binaa.com
- الروحاني، عبد الوهاب، ياسين غالب.. الرحيل المفجع، مقالة منشورة عبر موقع صنعاء نيوز على الرابط الآتي على الشابكة: www.sanaanews.net ، وَ عادل، سماح، ياسين غالب يصنع الجمال من البقايا، مقالة منشورة عبر موقع كتابات على الرابط الآتي على الشابكة: https://www.kitabat.com/
- حمداوي، جميل، شعرية النص الموازي – عتبات النص الأدبي، ط1، 2014، 9، شبكة الألوكة على الموقع الآتي عبر الانترنت: www.alukah.net

Text thresholds and artistic representation techniques in examples of Dr. Anisa Abboud's novels

(applied approach)

Mahmood Al Kheder. **Dr. Rasha Al Ali.**

Abstract

This research deals with the textual thresholds in selected examples of Dr. Anisa Abboud's novels. Perhaps the feminist point of view is evident only through delving into the stylistic centralities embodied by the thresholds of the women's novel text on the artistic level. We must not forget that the art of the novel is characterized by being a prose product that works to monitor details. Reality is inseparable from it, and the women's novel derives its specificity from the fact that it is spoken by the woman herself. Therefore, it is important that we try to understand the data of these texts by assembling their technical parts. If we want to access the meaning of the text, we start from the fact that the meaning of the text is not complete except through Discussing the elements that these thresholds carry in terms of guiding the reading of the literary text, and the intense burden of the text's contents, is revealed through the textual thresholds that tempt the researcher to seek to decipher these codes and trace their meanings. It is not permissible for any researcher to cross these thresholds or ignore them if he wants to achieve accuracy and scientific interpretation. Which guarantees for us the harmony of the research work, and the clarity of the textual connotations through the parallel text, so that we can discern what is inside the text through the semantic structure of the introductions to that text, embodied by the thresholds. The thresholds are procedural keys that open the way to deal with the text itself on the semantic and symbolic levels, as the text in many ways constitutes Sometimes the detailed message of the thresholds, and the thresholds become like indicative signs, and the meaning is the final result of the interaction between the text on the one hand and the thresholds on the other hand, so its interpretation is not limited to the text alone in isolation from the thresholds, and therefore it is necessary to look at the semiotic connotations of the thresholds of the narrative text, as These thresholds create a world that addresses the recipient's senses, through the shape and colors of the cover plate, the way the main title and the internal titles are worded, and the novel as a whole is a work of art. How can the work of art succeed if the significance of the artistic elements inside and outside the text is not complete, and we do not claim that in doing so we are only holding the strings. The text and we provide a final, non-negotiable reading.

Keywords: Thresholds, Anisa Abboud, culture, gender, ideology.