مجلة الآداب
للدراسات اللغوية والأدبية

OPEN ACCESS
تاريخ الاستلام: 2023/05/22م
تاريخ القبول: 2023/07/18م

العتبات النصية في أعمال عبده خال الروائية

د. ياسر بن تركي آل مدعث*
yshawan@kku.edu.sa

الملخص:

يهدف البحث إلى دراسة العتبات النصية في أعمال عبده خال الروائية، وقد اعتمدت على المنهج السيميائي بوصفه منهجاً يطرح ضرورة اكتشاف المعاني وتقصيها في أشكال نظامها التعبيري السطحي والعميق. وقد جاء البحث في تمهيد، ومبحثين، وخاتمة. فكان التمهيد عرضًا لمفاهيم العتبات النصية. ثم تناول المبحث الأول العتبات الخارجية كالعنوان والأغلفة والصور. وفي المبحث الثاني العتبات الداخلية، كالإهداء والتقديم والنصوص الاستهلالية. وتوصل البحث إلى أن العتبات لدى عبده خال شكّلت شبكة من التقنيات التشكيلية البصرية والفنية، ساعدته لغته الجمالية على إدخال المتلقي إلى عوالم النص الروائي، كتعدد البنى في العناوين، وحسن انتقاء ألفاظها، وإيقاع تراكيبها، مما يجعلها تعيش في ذاكرة المتلقي. والأغلفة التي لم تخل من دلالة رمزية إيحائية تتناغم مع عناوين الروايات، وترتبط ارتباطًا وثيقًا بالمتن سواء من حيث تكرار العنوان لفظًا، أو من حيث الإبلاغ وتلخيص محتوى النص، والإهداءات التي شكلت أيقونة إعلامية إخبارية إنسانية، وأخيرا بالاستهلال الذي تنوعت أنماطه ما بين الوظيفي والوصفي والانفعالي والإبلاغي الإعلامي.

الكلمات المفتاحية: العتبات النصية، المنهج السيميائي، الرواية السعودية، التقنيات البصرية.

* أستاذ الأدب الحديث ونقده المساعد - قسم اللغة العربية وآدابها - كلية العلوم الإنسانية - جامعة الملك خالد - المملكة العربية السعودية.

للاقتباس: آل مدعث، ياسر بن تركي، العتبات النصية في أعمال عبده خال الروائية ، مجلة الآداب للدراسات اللغوية والأدبية، كلية الآداب، جامعة ذمار، اليمن، مج5، ع3، 2023: 480-525.

© نُشر هذا البحث وفقًا لشروط الرخصة Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)، التي تسمح بنسخ البحث وتوزيعه ونقله بأي شكل من الأشكال، كما تسمح بتكييف البحث أو تحويله أو الإضافة إليه لأي غرض كان، بما في ذلك الأغراض التجارية، شريطة نسبة العمل إلى صاحبه مع بيان أي تعديلات أُجريت عليه.

OPEN ACCESS
Received: 22-05-2023
Accepted: 18-07-2023

مجلة الآداب
للدراسات اللغوية والأدبية

Textual Thresholds in Abduh Khal's Novels

Dr. Yasser Bin Turki Al Madaith *

yshawan@kku.edu.sa

Abstract:

This study aims to investigate the textual thresholds in Abduh Khal's novels. For the purpose of identifying and analyzing meaning in both surface and deep structures, the semiotic approach was employed. The study is divided into an introduction, two sections, and a conclusion. The introduction reviewed the concept of textual thresholds. Section one dealt with external thresholds such as titles, covers, and images. Section two discussed internal thresholds, including dedications, prefaces, and introductory texts. The study revealed that Abduh Khal's textual thresholds formed a network of visual and artistic techniques coupled with aesthetic language, immersing his works receptors into the world of the narrative text. These thresholds included title diverse structures, careful selection of words, and their rhythmic compositions, making it more reader-friendly and memorable. Novel covers, which carry symbolic and suggestive connotations, came in harmony with the novel titles, closely interconnected with the content of the text through repetition or communicating and summarizing its essence. The dedications served as informational and humanistic icons, while the introductory texts varied in their functional, descriptive, emotional, and informative roles.

Keywords: Textual thresholds, Semiotic approach, Saudi novel, Visual techniques.

* Assistant Professor of Modern Arabic Literature and Criticism, Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Humanities, King Khalid University, Saudi Arabia.

Cite this article as: Al Madaith, Yasser Bin Turki, Textual Thresholds in Abduh Khal's Novels, Journal of Arts for linguistics & literary Studies, Faculty of Arts, Thamar University, Yemen, V 5, I 3, 2023: 480 -525.

© This material is published under the license of Attribution 4.0 International (CC BY 4.0), which allows the user to copy and redistribute the material in any medium or format. It also allows adapting, transforming or adding to the material for any purpose, even commercially, as long as such modifications are highlighted and the material is credited to its author.

(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508
https://doi.org/10.53286/arts.v5i3.1572

مقدمة:

تشكل العتبات النصية استراتيجية فاعلة في فهم النص وإضاءة عوالمه وإدراك هويته ووجوده، وعلى هذا الأساس شغلت حيزًا كبيرًا من الدراسات النقدية العربية المعاصرة، نظرًا لما تحمله من غايات قرائية ذات أبعاد تأويلية في قراءة الأثر الأدبي والكشف عن دلالته الجمالية، وقد اهتم الأدباء بالعتبات المصاحبة للنص في كتاباتهم الشعرية والنثرية على السواء، بدءًا باختيار العناوين بدقة وتصميم الغلاف بصوره الأيقونية الإبداعية وألوانه الدلالية المعبرة، مرورًا بالإهداء والمقدمة والاستهلال وغيرها، فهذه "المرفقات النصية المحيطة بالنص التي تعد مفاتيح إجرائية أساسية يستخدمها الباحث لاستكشاف أغوار النص العميقة قصد استنطاقها وتأويلها، أي المداخل التي تتخلل النص وتتممه"[(1)] نتيجة لتكثيف البنية اللغوية التي تحيط بالنص لتمنحه أبعادًا دلالية، وفي الوقت ذاته تعد خطابات مستقلة لها وظائفها ودلالاتها.

ومما لا شك فيه، أن هذه الاستراتيجية تحمل جانبين: الأول ظاهري يرتبط بالتشكيل اللغوي ومدى اختيار الكلمات والعناوين بالدقة التي تنسجم مع موضوع النص. والثاني خفي يتعلق بالمعنى العميق الذي تحيل إليه تلك العتبات، بوصفها بنيات نصية ذات علامات سيميائية دالة تجذب القارئ وتدفعه إلى قراءة النص الإبداعي لاكتشاف أسراره، ومن ثم إنتاج معانيه وتشكيل دلالته.

ويعد جيرار جنيت من الأوائل الذين أثاروا سؤال العتبات، وذلك في معرض مقترحاته حول موضوع الشعرية، المشروع "الشعري الضخم الذي كرس له "جنيت" حياته العلمية والمعرفية، بحيث يحتاج منا الكثير من التدبر القرائي، والصبر العلمي لتأمله، وأرضنة مفاهيمه ومصطلحاته في المؤسسة النقدية العربية"[(2)]، حيث حاول من خلاله تطوير آلياته النقدية الإجرائية؛ وذلك بالانتقال من مجال النص المغلق إلى مفهوم النص الشامل.

والسيميائية بوصفها منهجًا يطرح ضرورة اكتشاف المعاني وتقصيها في أشكال نظامها التعبيري الظاهر، فإن إجراءات تحليلها ومقترحاتها لم تنظر إلى النص الأدبي على أنه مدونة خاضعة لمقاربة معرفية واحدة؛ بل يمكن أن يكون تجليًا لكل ما ينتمي إلى معارف التجربة الإنسانية العامة.

وبناء عليه، تعتبر السيمياء العتبة عنصرًا لا يمكن الاستغناء عنه؛ حفاظًا على هوية النص، وضمان حسن تلقي النص الرئيسي، وتوجيه المتلقي نحو أفق محدد من القراءة. فهي لاعتنائها بدراسة الإطار الذي يحيط بالنص كالعنوان والغلاف والصور والإهداء والتقديم والجملة المفتاحية

أو الاستهلال إلخ، وغير ذلك، مما أُطلق عليه "النصوص الموازية"، التي تقوم عليها بنيات النص، ويأتي الدور المباشر لدراسة العتبات متمثلًا في نقل مراكز التلقي من النص إلى النص الموازي، وهو الأمر الذي عدته الدراسات النقدية الحديثة مفتاحًا مهمًا في دراسة النصوص المغلقة.

لذا حاولت من خلال هذه الورقة دراسة العتبات النصية والكشف عن تمظهراتها الدلالية في أعمال عبده خال الروائية معتمدًا على المنهج السيميائي، في محاولة لتتبع دور العتبات عند أحد الروائيين السعوديين، من خلال طرح عدة تساؤلات أوجزها فيما يلي:

- هل كان للعتبات أهميتها الاستراتيجية عند المبدعين السعوديين؟
- هل كان لها دورها الفاعل الحيوي في العملية الإبداعية؟ أم أنها كانت من قبيل الترف الفكري والزخرفة اللفظية؟
- هل أدرك عبده خال مدى أهميتها، ومدى إسهامها في تشكيل أعماله الروائية؟

وقد جاء هذا البحث في مقدمة وتمهيد وفصلين وخاتمة.

في **التمهيد** إضاءة مفاهيمية للعتبات النصية.

المبحث الأول: العتبات الخارجية:

المطلب الأول: استراتيجية العنوان.

المطلب الثاني: الأغلفة والصور.

المبحث الثاني: العتبات الداخلية

المطلب الأول: الإهداء والتقديم.

المطلب الثاني: النصوص الاستهلالية.

ثم تأتي **الخاتمة** وفيها أهم النتائج التي توصل إليها الباحث، وأهم الأفكار التي نوقشت في هذا البحث.

تمهيد: إضاءة مفاهيمية للعتبات النصية:

يعد جيرار جانيت من الأوائل الذين أثاروا سؤال العتبات، في مشروعه النقدي المتميز حول المتعاليات النصية في كتبه: "مدخل إلى النص الجامع" الصادر عام 1979م، و"أطراس" عام 1982م، و"عتبات" عام 1987م، ساعيًا إلى الكشف عن حدوده وضوابطه المعرفية، وذلك باهتمامه الكبير بالشعرية وتوسيع مفهومها الذي لا يقتصر على معمار النص فحسب، أي البحث عن الصيغ القولية

وأنماط الخطاب والأجناس الأدبية الموجودة في النص، بل من خلال تعالق وتداخل هذا الأخير بصورة مباشرة أو ضمنية مع نصوص أخرى، محدثًا انتقالًا واضحًا من الاهتمام بشعرية النص إلى شعرية المناص[3]، ليعرف هذا الأخير عنده بأنه "كل ما يجعل من النص كتابًا يقترح نفسه على قرائه أو بصفة عامة على جمهوره، فهو أكثر من جدار ذي حدود متماسكة، نقصد به هنا تلك العتبة، بتعبير (لوي بورخيس) البهو الذي يسمح لكل منّا دخوله أو الرجوع منه"[4].

فعتبة النص شبيهة بعتبة الدار التي لا يمكن تجاهلها عن الدخول، وعليه لا يمكن الولوج لعوالم النص دون المرور على عتباته التي تعد مفتاحًا إجرائيًا لتحليل الخطاب، وتتجلى قيمتها المعرفية في الكشف عن مسالكه وأسراره، فهي كالبهو "الذي ندلف منه إلى دهاليز النص لنتحاور فيه مع المؤلف الحقيقي والمتخيل داخل فضاء تكون إضاءته خافتة، والحوار قائم على شكليه العمودي والأفقي حول النص ومكوناته المتعددة التي نربط من خلالها مع المحكي علاقات عدة"[5].

صنف جيرار جنيت المتعاليات النصية في خمسة أنماط تظهر في[6]:

- التناص: أي تداخل النصوص فيما بينها بصورة جزئية أو كلية عبر آليات الاجترار والامتصاص، الاستدعاء، الحوار والتفاعل، باعتبار النص شبكة لغوية متعالقة ومتداخلة تحمل العديد من الخبايا التي تجعله مدارًا للتأويل وقابلًا لأكثر من قراءة.

- المناص: الذي يتجلى في العلاقة القائمة بين النص وما يحيط به من عتبات تشكل فضاءه كالعناوين، العناوين الفرعية، الإهداء، الاستهلال، المقدمة... إلخ.

- الميتانص: وهو علاقة التعليق الذي يربط نصًا بآخر يتحدث عنه دون أن يذكره أو يستحضره، ويقوم على أساس النقد والمعارضة.

- النص اللاحق: وهو نوع من التماهي والترابط الذي يحدث بين نصين، أي العلاقة الكلية التي تربط النص اللاحق بالنص السابق وتمظهره في ثلاثة أشكال: المحاكاة، والمعارضة الساخرة، والتحويل.

- النص الجامع (معمارية النص): هو النمط الأكثر تجريدًا وتضمنًا، يحدد نوعية النص الأدبي (شعر، رواية، قصة...)، وهو علاقة صماء يأخذ بعدًا مناصيًا.

مما سبق، نرى أن العتبات النصية تلعب دورًا مركزيًا في تشييد النص ومعرفة نوعيته وطبيعة خصوصيته، وعليه أصبحت هذه العتبات "تشكل في الوقت الحاضر نظامًا إشاريًا ومعرفيًا لا يقل

أهمية عن المتن [...] لأنه لا يمكن أن يقدم عاريًا من هذه النصوص التي تسيجه، لأن قيمته لا تحدد بمتنه وداخله، بل أيضًا بسياجه وخارجه"[7]، كما أن العتبات لا تتحدد أهميتها وقيمتها إلا من خلال تعالقها مع النص وهذا ما ذهب إليه عبدالفتاح الحجمري مؤكدًا على العلاقة الكلية بينهما؛ حيث "تبرز عتبات النص جانبًا أساسيًا من العناصر المؤطرة لبناء الحكاية ولبعض طرائق تنظيمها وتحققها التخييلي، كما أنها أساس كل قاعدة تواصلية تمكن النص من الانفتاح على أبعاد دلالية تغني التركيب لعام للحكاية وأشكال كتابتها، بيد أن عتبات النص لا يمكنها أن تكتسب أهميتها بمعزل عن طبيعة الخصوصية النصية نفسها، وبمعزل أيضًا عن تصورات المؤلف للكتابة واختياراتها التصنيفية المحددة لقضاياها الأجناسية"[8].

نخلص مما سبق، إلى أن العتبات تمثل الإطلالة الأولى للمبدع على المتلقي؛ ليساعده للولوج إلى المتن؛ لذا فهذه الإطلالة تأتي مرتبة مدروسة من قبل المبدع وذلك للأسباب التالية:

1. العتبات تعكس الوعاء المعرفي والثقافي والخبرات المختزلة ورؤية المبدع للعالم والآخر.
2. العتبات تدشن ميثاق الشرف الفني بين المبدع والمتلقي، وتومض العتمة معلنة بداية الإيهام الفني.
3. العتبات توطد علاقة التواصل بين المبدع والمتلقي من ناحية، والمتلقي والنص من ناحية أخرى.
4. العتبات تعين المتلقي على فهم خصوصية النص الفني، والوصول إلى مقصديته.

المبحث الأول: العتبات الخارجية

يقصد بالعتبات الخارجية صفحة الغلاف الخارجية وتسبق بداية النص، وفي هذه الصفحات يوجد العديد من العناصر، التي تختلف من نص إلى آخر، منها: التذكير باسم النص، ونوعه، واسم المبدع، وصفحة الإهداء والاستهلال، والتقديم من صاحب النص أو من شخصية اعتبارية أو نقدية، وغيرها من العتبات التي تعبر عن خصوصية النص وصاحبه. وقد تشكل الخطاب الموازي من عتبات عدة في روايات خال، منها التذكير باسم الرواية مرة أخرى، واسم المبدع والناشر، ورقم الطبعة، مع ذكر تواريخ الطبعات السابقة.

وسيكون الحديث عما تميزت به روايات خال، وسجلت حضورًا مهما على صعيد الروايات السعودية، وهو: الإهداء والتقديم، والمقدمات الاستهلالية.

المطلب الأول: إستراتيجية العنوان

في فعل الحكي تولد الذات في صوت الراوي،" تولد في فعل الشخصيات، تولد في العالم المتخيل الذي يوازي عالمنا ويقاطعه، يدانيه ويفارقه، يحاكيه فيحرره حينما يضعه في مدى الرؤية العينية والذهنية. واختيار العنوان بصفة خاصة يرجع إلى الخطورة الفنية للعنوان في مخاطبة مواطن الحس والذوق والجمال والعقل عند المتلقي، ومن ثم السيطرة عليه، وتأهيله للانخراط في فتنة النص الروائي هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى لفت الانتباه إلى جانب من تحليل النص الروائي لا يزال في الظل"[9].

ولما للعنوان من أهمية بالغة للدلالة على متن العمل أيًا كان ذلك العمل، "إلا أنه أُهمل كثيرًا سواءً من قبل الدارسين العرب أم الغربيين قديمًا وحديثًا، باعتباره هامشًا لأنهم اعتبروا العنوان هامشًا لا قيمة له وملفوظًا لغويًا لا يقدم شيئًا إلى تحليل النص الأدبي؛ لذلك تجاوزوه إلى النص كما تجاوزوا باقي العتبات الأخرى التي تحيط بالنص"[10].

وأهمية العنوان تتطلب أن تفرد له الدراسات الخاصة، التي تكشف وتحلل العلاقة بين العنوان والعمل الفني، كونهما طرفين يكمل أحدهما الآخر، ويتجلى ذلك في عملية التلقي إذ يبدأ التلقي من العنوان مستقلًا عن العمل على نحو من الأنحاء، ويحظى العنوان بقدر متفرد من التأمل العميق للوقوف على أبعاد مدلوله من ناحية، والمضي على طريق التماس الصلات التي تجمعه بالعمل من ناحية أخرى.

ففي العنوان يحتاج المبدع إلى شفرة خاصة،"تشكل قناة اتصال تفتح بينه وبين العالم الفني من جهة، وبينه وبين المتلقي من جهة أخرى، هذا هو الباب الفاصل بين الواقع والفن، وخلف هذا الباب يتشكل العمل الروائي من تقاطع وتداخل وتلاقٍ وتماس بين مستويات بنائية متعددة: (أشخاص/ أحداث/ أيديولوجيا.....)، لكل منها عناصره التي تحكم بناءه، وتحدد علاقته بغيره من مستويات هذا العالم؛ كي تتشكل صورة ذهنية من التجربة الإنسانية عبر تكوين لغوي خاص، تضيف إلى رصيد الصور الذهنية لدى المتلقي والمستقبل لهذه الصور رغبة حميمة وفضولا لا ينتهي"[11].

وقد حاولت من خلال هذا الفصل الكشف عن صلة العناوين عند عبده خال بالمتن الروائي، وذلك أن العنوان يمثل العتبة الأولى التي يتلقاها القارئ وتجذبه لمعرفة مضمون النص من خلال

تأويل تلك الرسالة اللغوية المشفّرة التي تختصر في بضع كلمات تحمل معاني عميقة تحدد هويته، وهو بحسب جيرار جنيت "فاتحة الفواتح النصية لاحتلاله الواجهة المركزية للغلاف، باعتباره نصًا موازيًا يندرج ضمن النص المحيط"[12].

ووضع العنوان على الواجهة يستوجب الدقة في انتقائه، لما له من تأثير كبير على المتلقي مما يدفعه إلى قراءته وإنتاجه من جديد، وهذا ما ذهب إليه لو هويك في كتابه "سمة العنوان" حين لاحظ " أن العناوين التي نستعملها اليوم لها وقع بالغ في تلقي كل من القارئ والجمهور والنقد والمكتبيين"[13]، وعلى هذا الأساس يعرفه بأنه "مجموعة العلامات اللسانية، من كلمات وجمل، وحتى نصوص، قد تظهر على رأس النص لتدل عليه وتعيّنه، تشير لمحتواه الكلي، ولتجذب جمهوره المستهدف"[14].

ويعتمد بشكل خاص على خصوصية المبدع النفسية، وقدراته اللغوية والتخيلية التصورية، التي يصوغ وفقها عالمه الفني. فالعنوان يعلن تدشين النص من حيث هو ميثاق تواصلي من نوع خاص، يجري التوقيع عليه بين الكاتب والمتلقي، هذا الميثاق الضمني تحدد بنوده كيفية تلقي النص الأدبي، والتعامل معه في مستوى القراءة والتأويل؛ ولهذا تصبح عملية القراءة مشروطة بإدراج المتلقي بطريقة غير مباشرة في النسق المعرفي العام للنص، الذي يشكل العنوان أحد مداخله الأساسية، والبوابة الرئيسية لفهم النص. فلا شك أن العنوان يغري بولوج النص، ويعين جنسه، ويوحي ببعض غاياته، ويصف بعض محتواه، والعنوان – على قصره وإيجازه بالمقارنة بالنص – يعكس الخلفية الثقافية والسياق التاريخي الذي يصدر عنه.

وثمة زاويتان نرصد عبرهما علاقة العنوان بالملتقي؛ هما التأثير الجمالي الذي يحدثه العنوان، ومدى قدرته على الإثارة والجذب والتشويق من ناحية، ودوره في الكشف عن الجوانب المختلفة في النص من ناحية أخرى، أو بمعنى آخر دوره في إضاءة النص.

فالعنوان ذو تأثير فعال على المتلقي. كل نص له مفتتحه الذي يتسلط على المتلقي تسلطًا لا يستطيع الفكاك منه. فالعنوان يتحول إلى أداة مصاحبة تأخذ بيد القارئ. وطبيعة العلاقة بين الطرفين – العنوان والمتلقي – تحيل العنوان مفتاحًا للنص، وتأتي المشابهة بين العنوان والمفتاح في الوظيفة، فكما أن المفتاح تلك الأداة الصغيرة التي تمكنك من فتح الباب الضخم، والولوج إلى

البيت، ولولاه لتعذر ذلك، وأصبح البيت حصنا منيعًا يصعب اقتحامه، كذلك العنوان يتيح للقارئ الدخول إلى عالم النص دخولًا شرعيًا.

والمنطلق الذي يحكم تحرك المتلقي صوب الدلالة اعتمادًا على العنوان، هو قدرة العنوان على أن يثير في الملتقي كمًا هائلًا من التحفز الاستطلاعي، الذي يتبلور في أبسط صورة في تساؤلات: ماذا يقصد المبدع بهذا العنوان؟ لماذا اختار هذا العنوان بالتحديد؟ وما صلته بالنص؟ هذه التساؤلات تمثل أولى مراحل النظر المتأمل للنص، الذي لا يكتفي منه القارئ بالوقوف على ظاهر ما يهبه النص، بل يطمح إلى التفكير في أعماقه وأبعاده.

إن استراتيجية العنونة لدى أي مبدع تعتمد على رؤاه الفكرية، وعلى مرجعيته الأيديولوجية، فالعنوان هو الوعاء المعرفي والأيديولوجي الذي يختزن ويختزل رؤية المبدع، وموقفه تجاه الآخر، وتجاه المجتمع الذي يعيش فيه. "وصدور العنوان عن قصدية المبدع أمر يحيلنا إلى ارتباط هذه القصدية بدورها برؤية المبدع للواقع المحيط به، إن العنوان بوصفه قصدًا للمرسل يؤسس:

أولًا: لعلاقة العنوان بخارجه سواء كان هذا الخارج واقعًا اجتماعيًا عامًا أو سيكولوجيًا.

ثانيًا: لعلاقة العنوان ليس بالعمل فحسب، بل بمقاصد المرسل من عمله أيضًا، وهي مقاصد تتضمن صورة افتراضية للمستقبل على ضوئها كاستجابة مفترضة تشكل العنوان لا كلغة ولكن كخطاب"[15].

وعبده خال بوصفه أحد المبدعين السعوديين الذين تمرسوا بالإبداع الروائي لمدة ليست بالقصيرة، لا يبتعد عن واقعه وبيئته، فإنتاجه الإبداعي عامة والروائي بصفة خاصة، صورة واقعية، ومرآة صادقة لهذه البيئة ما دامت هي المكون للمخزون الثقافي.

لهذا فالمبدع يعول في إبداعه على ما اختزنه وجدانه من قيم ومفاهيم وأعراف شكلتها البيئة، فالبيئة شاخصة واضحة جلية في إبداعه الروائي من خلال عناوينه الروائية:

(فسوق - ترمي بشرر - الموت يمر من هنا - الطين - مدن تأكل العشب - نباح). هذه المنظومة أصيلة متغلغلة في أعماق خال.

وإذا كان للعنوان هذه الأهمية في الخطاب الأدبي عامة، فإنه أكثر أهمية في الخطاب الروائي خاصة، فهو البنية المركزية المكثفة، والخيط الذي ينساب فيشكل الخطاب الروائي، والتشكيل

المستقر في الذهن أثناء استقبال الخطاب، وبعد عملية التلقي، ومن ثم فهو الذي يجعل للخطاب الروائي حضورًا مستمرًا في وعي الملتقي، وفي السياق الثقافي.

وعنوان الرواية هو عتبة الدخول إليها، أو الشفرة الخاصة التي تنقل المتلقي في رفق من عالم الواقع إلى رحاب التجارب الفنية، ومن ثم فهو لا يمثل حلقة منفصلة عن النص، بل يعد جزءًا من استراتيجية النص، ونسيجًا من أنسجته الإبداعية والفكرية والتكنيكية، فالعنوان يحمل الدلالة الكلية للنص، فهو يشكل الرؤية العامة التي يسعى المبدع إلى بثها لدى الملتقي، وهو سلطة النص، وواجهته الإعلامية، يكشف عن طبيعته، ويسهم في فك غموضه، ويعين مجموعه، ويكشف محتواه.

فالعنوان هو فاتحة الفاتحة النصية، واختصار الاختصار، فطبيعة التلقي للنص الروائي تضاعف أهمية العنوان في دراسة هذا النص؛ فهو نص مكتوب، وثمة غياب كامل لسياق الموقف، بل لا وجود له أساسًا في الاتصال الكتابي، حيث تنكسر الدائرة الاتصالية لنصبح بإزاء جزأين يقوم كل منهما تقريبًا بذاته؛ وهما المرسل - الرسالة - المستقبل، وتخلق هذه الدائرة المكسورة الشروط اللازمة لمسافة فضائية وزمانية وثقافية..... إلخ بين المرسل ومتلقيه[16]. وبالنظر إلى عناوين عبده خال موضوع دراستنا، فهي علاوة على كثافتها الدلالية، تتمحور حول ثلاثة أنواع أساسية هي ما يأتي:

البنية الأحادية، والبنية الثنائية، والبنية الثلاثية. وقد تنوعت هذه البنى بين العناوين المباشرة مثل: (فسوق، ونباح، الطين)، ومجازية مثل: (الموت يمر من هنا، ومدن تأكل العشب)، أو بنية تناص مثل: (ترمي بشرر).

العناوين الأحادية:

وهي البنية الغالبة على استراتيجية خال الروائية، فقد بلغ عدد الروايات التي عُنونت بكلمة واحدة خمس روايات، وجاءت عناوينها على النحو الآتي: (الطين – فسوق – نباح – أنفس – الصهريج).

تعرف الكلمة بأنها "وحدة لغوية بسيطة، تتميز باستقلال تام، وتقبل الإضافات، وتتمتع بوجود في المعجم، أي أنها تفيد معنى"[17]، وهي التي تحمل رسالة المبدع إلى المتلقي، ولها دورها الكبير في إنتاج الدلالة؛ لأنها تحوي أنماطًا من التفكير، وطبقات من تصور الإنسان للأشياء، "وليست دلالة الكلمات على شيء كدلالة الدخان على النار، أو السحاب على المطر، فهذه خارجية ينفصل فيها الدال عن المدلول، أما دلالة الكلمة على الشيء فكامنة فيها، مبناها على تصور الإنسان للأشياء،

فالدوال الطبيعية تقتصر على محض الإشارة، والدلالة اللغوية مثقلة بالفكر الذي ينقله القائل على المخاطبين عن الشيء"[18]، فالكلمة من أهم وسائل المبدع في إبداعاته، بوصفها المجسد المادي لكل المعاني لتي تختلج في صدره، وهي الصورة التي تتمتع بمرونة فائقة، وتكون منطوقة ومقروءة، ومسموعة، ويتغير موقعها، وليس أدل على أهميتها من أننا عندما نقرأ أي معنى نفسره بالكلمة، أي أن كل لغة تعتمد على العلاقات اللغوية سواء في التواصل، أو عندما تنحرف وتخرج عن المعيارية، لتؤدي الوظيفية الشعرية، كما نراها هنا عند عبده خال في إبداعاته لعناوينه الأحادية.

يقوم الاسم بدور التعيين والتمييز والتخصيص. لذا فالعنوان في الرواية هو ما يميزها وما يخصها، فلكل رواية عنوان، وعليه فإن كل رواية مختلفة ومتميزة عن الأخرى؛ لذا لزم عند تعيين العنوان أن يكون دالًا عن محتوى الرواية، ويمكن عده مصطلحًا "إجرائيًا ناجحًا في مقاربة النص الأدبي، ومفتاحًا أساسيًا يتسلح به المحلل للولوج إلى أغوار النص العميقة، قصد استنطاقها"[19].

ومن هنا فإن الأسماء بالنسبة للإعلام تختلف عن العناوين بالنسبة للروايات، ذلك أن أسماء الأعلام في الحياة اليومية لا علاقة لها بمسمياتها إلا بشكل اعتباطي في حين أن العلاقة بين العناوين والروايات هي علاقة مسند ومسند إليه. وقد وضح (جون كوهن) هذا الأمر حينما اعتبر العنوان مظهرًا للإسناد والوصل، فذكر أن "طرفي الوصل ينبغي أن يجمعهما مجال خطابي واحد، يجب أن تكون هناك فكرة هي التي تشكل موضوعها المشترك وغالبًا ما قام عنوان الخطاب بهذه الوظيفة، إنه يمثل المسند إليه أو الموضوع العام، وتكون كل الأفكار الواردة في الخطاب مسندات له، ونلاحظ مباشرة أن كل خطاب نثري علميًا كان أم أدبيًا، يتوفر دائما على عنوان"[20] يقصد من ورائه مزيدًا من الدلالات والإضاءات التي تسهم في فك رموز نصوصه سواء أكان ذلك في صياغتها وتركيبها، أم في دلالاتها وتعالقها بالنصوص اللاحقة.

ففي رواية "**الطين**" يرشدنا هذا العنوان إلى طبيعة العالم الذي تبحر هذه الرواية في فضائه، فبطل الرواية إنسان غريب في تشكيله النفسي، كالطين تمامًا، غريب في لزوجته وصلابته، وتشكله وثباته، ووجوده وعدمه. ولد من رحم الموت، ولم يأتِ من نطفة، ولم يعايش رحم أمه. يعيش حياتين معًا: حياة واقعية، وحياة أخرى يصرُّ -بطل الرواية- على وجودها، تسير الحياتان متزامنتين في خطٍ متوازٍ، يجعلنا أمام نمط جديد من هذا الجنس الروائي، لتقدم سرًا جديدًا من أسرار الحياة مع ولادة هذا الطين، فيقول:

"هاتان الصورتان (لي ولمريضي) هما اللتان كانتا تتقابلان في ظلمة النفس، وكل منهما تحاول زحزحة الأخرى من موقعها (...) الغريب والمقلق في آن أنه حينما كان يتحدث عن بيئته وحياته الأسرية كان ثمة شيء يُلتَقَطُ من أغوار ذاكرتي ويلامس جوانحي. شيء ما يؤكد لي أن ما يتحدث عنه إنما رجع صدى لحياة عشتها في زمن ما لا أستبينه. كان يتحدث عني بشكل ما. هذه أولى الكوارث التي أحسست بها، فالأب هو الأب، والأم هي الأم، كل شيء كان متطابقًا مع حياة عشتها في زمن ما"[21].

أما عنوان الرواية التالية "**فسوق**" التي تعكس التلاحم بين العنوان والمتن الروائي، وتحكي عن عالم يعيش هامش العالم، عن شفيق حارس المقبرة، التي وقعت داخل أسوارها حادثة هروب الفتاة جليلة من قبرها، فهو يصور لنا عالم الفسوق، وما قيل في هذه الحادثة من الأقاويل المختلفة، وحركة المجتمع في رأيه العام، ليتبين أخيرًا أن شفيقا نبش قبرها وسرق جثتها ليضعها في جهاز التبريد.

لقد وظف خال أحداث الرواية وشخصياتها لخلق دائرة اجتماعية، تحلّقت حول عنوان الرواية، ليكون الفسق هو مصدر أفكار وآراء مجتمع الرواية، فيقول: "نُعتت بعد موتها بأوصاف لا تليق بعاهرة، وكلٌ ناعت جَدَّ في البحث في سيرتها عما يدلل به على صدق نعته. لم تكن لدى أحد منهم بيِّنة تحمل صدق الشمس، لكن الأقاويل تحتاج مفاتيح احتياطية مزورة"[22].

وفي راوية "**أنفس**" يصور لنا العنوان حالة من تعدد الرواة، واختلاط ما تبوح به أنفسهم، فتظهر لنا شخصية "وحي" الحاضر الغائب في الراوية، فهو شخصية سرمدية غامضة كالطين تمامًا، يصعب الإمساك به فهو غريب في لزوجته وصلابته، تشكله وثباته، وجوده وعدمه. رغم أنه الشخصية المحورية. رواية تخلط بين عوالم متعددة، يشارك في سردها علماء نفس واجتماع وتاريخ وفيزياء وشعر وسحرة ودجالون.

تعد الرواية بحثًا مضمنًا في كثير من مفردات حياتنا اليومية لتتحول إلى كابوس يجعلنا نعيد التفكير في حقيقة وجودنا البشري.

وفي رواية "**نباح**" يمثل العنوان عتبة مهمة تلخص أحداث الراوية، التي تدور حول خيبات الحب والحرب، هزائم متعددة للذات والوجود، فقد كُتبت الراوية بعد ثلاثة عشر عامًا من غزو العراق للكويت، والراوية تعد من الأعمال النادرة – عربيًا – بتسليطها الضوء على موضوع الغزو وإفرازاته، حيث صورت الرواية دور الغزو وأثره في الانقسامات ونمو بذور الأحقاد والفرقة التي عانتها المنطقة العربية، وقد دارت أحداث الراوية بين جدة في المملكة العربية السعودية وعدن اليمنية.

فكان تعيين موضوع الراوية إسقاط على الأصوات الظاهرة في تلك الفترة، وعدم الاستقرار السياسي في المنطقة العربية، الذي مما لا شك فيه أنه كان عدوانًا واضحًا ومباشرًا.

الروايات ذات العناوين الثنائية:

شكلت هذه البنية الثنائية حوالي ثلاث روايات، تمثلت في كل من: (لوعة الغاوي، وصدفة ليل، ووشائج ماء).

يمعن خال في المحافظة على البقاء في وعي المتلقي عبر عناوين ثنائية سهلة التردد على الألسنة، وسهلة التذكر، ومن ثم يضمن لها الشيوع والشهرة، والرواج والقبول لدى المتلقي.

والعنوان بوصفه عتبة مباشرة تحقق تلك الغاية، وترتكز عناوين خال الثنائية على الوصف، وباعتبار خال أحد أبناء هذه البيئة العاشقة للوصف، عكست إبداعاته الروائية حالة التماهي والانسجام بين عناوين رواياته، التي تفيض باللوحات التشكيلية، فتحقق هذا التوافق الدقيق بين الروايات ومفاتيحها، فهو الرسام الذي يمزج بين الوصف الحسي والابتكاري، حين يغوص في أعماق شخصياته الإنسانية.

ففي رواية "**لوعة الغاوية**" يصور معاناة "جبرانة" في رحلة بحثها عمن يغض الطرف عن عيبها الخلقي، في قوله: "تتبسط جبرانة مع الرجال ويتبسطون معها، فهي تبحث فيهم عمّن يغض الطرف عن عيبها الخلقي ويعمق النظر إلى شغفها برجل يأوي إلى حضنها كطائر ملت أجنحته من الخفقان طوال اليوم. رغبتها في إيواء رجل بين أحضانها تأجّجت وتجاوزت مخيلتها إلى التفكير في كيفية تنفيذ تلك الرغبة"[23].

(وشائج ماء / صدفة ليل / لوعة الغاوية) هذه العناوين المكونة من البنيات المجازية، تعكس التلاحم بين العنوان والمتن القصصي، بمعنى أن المتن يكون الإطار الموسع للعنوان، وإدراك العنوان على هذا الأساس يؤدي بالضرورة إلى إدراك المتن، ومن الممكن هنا أن ننظر إلى العنوان بوصفه إشارة محدودة، لكنها إشارة تمتلك القدرة على استحضار المتن كدلالة الاسم على المسمى، والدال على المدلول، فنجد العنوان في رواية "لوعة الغاوية" يحيل إلى انعكاسات شخصية "جبرانة" التي لم تجد مبتغاها بسبب عيبها الخلقي، فـ"رجال الحيّ يشيحون بنظرهم عن وجهها متحاشين رؤية فكها السفلي المعوج والكاشف عن لهاتها المدلاة والمبللة برذاذ فمها المتجمع بين فرجات أسنانها المبعثرة على فكيها وعدم انطباقهما. ذلك الانحناء المشين تسبّب بانزواء وانكماش عينها اليمنى"[24].

إن هذا الوصف الدقيق لوجه الشخصية، يعيدنا إلى العنوان الذي يحدد توجهها الأخلاقي، وانجرافها تجاه أي رجل مهما كانت حالته، فـ"مُضي الوقت وانتظارها الطويل حرّضاها على الإفصاح عن مكنونات صدرها، فعرضت قبول أيّ رجل حتى وإن كان راحلًا إلى قبره أو نائمًا بين ثلاث زوجات. ومع عروضها المبذورة في كل بيت لم تفسق أي بذرة منها فأعادت ترتيب خططها مستهدفة اقتناص الغرباء"[25].

ينقل خال المتلقي في رفق من العالم الواقعي إلى رحاب عالم الراوية حيث تجري الأحداث، فالعنوان كان العتبة المؤدية إلى المتن، ليكشف مضمونها، ويبلور أحداثها؛ ذلك أن المبدع هنا يكاد يحصر همه في إبراز شخصية "جبرانة"، ووصف هيئتها وانفعالاتها وطريقة تفكيرها التي تتسم مع الإغواء الذي تمارسه.

ولا شك أن عنوان الراوية الوصفي له خصوصية في تشكيل النص، حيث إنها الرواية الوحيدة لخال المتسمة بالطابع الوصفي، فكان العتبة الأولى، أو المدخل الذي يعبر من خلاله المتلقي إلى بنية العمل الإبداعي، فهو يعطي الانطباع الأول في نفسه قبل القراءة، ولا نبالغ إذا قلنا هو الذي يدفع المتلقي دفعًا ويجذبه للتواصل مع العمل الروائي، لذلك عمد خال إلى شحذ أدواته، وتركيز رسالته في بنية العنوان، ذلك أنه يتضمن المعنى الكلي لنص الرواية، ويتضمن المطابقة أيضًا بين التشكيل الوصفي للنص، والشفرة الوصفية للعنوان، والتي بمقتضاها ينفتح النص على العنوان، ويسهل التواصل معه، وبمقدار ما يكون الوصف نافعًا للعنوان، ملقيًا عليه شيئًا من الضياء، فإنه يمكن العنوان من الاتصاف بالجمال الفني، بحيث يأخذ صبغة لوحة جميلة من الوصف القائم على اصطناع لغة غالبًا -وبحكم الطبيعة والوظيفة معًا- ما تكون جميلة أنيقة.

بنية العنوان الوصفية في رواية "**لوعة الغاوية**" تنتمي إلى البنية الاسمية، حيث تعد خاصية مميزة في بنية العنوان وجملته، وتكاد تكون الخاصية الأساس في العنونة، لثبات دلالة الاسمية على المسمى، وهذا ما يوفر المقصدية من العنوان، فالبنية الاسمية تبرز قيمة المعنى وهي أكثر تمكنًا، وهذا التوجه الوصفي في استراتيجية العنونة عند خال عبارة عن "إجراء أسلوبي يسعى إلى تبيان صفات الموصوف عبر نص أدبي كيما يغتدي بديعًا يشبه اللوحة الفنية الزيتية الجميلة، تنهض اللغة فيه بوظيفة جمالية، يتلاشى معها كل شيء خارج حدود هذه اللغة الوصفية"[26].

فالتصوير أداة تشكل صورة المكان، فكأن عناوينه بنكهتها التجسيدية التصويرية تمثل نقطة الصمت، أو لحظة التأمل التي تفجر بعدها أصوات الشخصيات، ويرتفع ضجيج القرى والمدن والبيوت، فالتصوير يجسد الشخصيات والأماكن، فتصبح قريبة منا، وكأننا نعايشها ونتعايش معها وفيها، بعدما كانت خيالًا، فجمالية العناوين الروائية عامة، والعناوين المصورة للحيز والمكان خاصة تتمثل في الإيحاء والتكثيف، دون الإطناب، فكأنها تتكفل بالتصريح بنصف ما تريد بثه، وتترك النصف الآخر للمتلقي فيكتمل العمل، ويتم التضافر والشراكة والتماهي بين المبدع والمتلقي.

يشرك خال المتلقي في التجربة الإبداعية من خلال المباشرة في هذين العنوانين، فهذه المركزية المكثفة بخيوطها التي تنساب منها، توضح مدى قدرتها على الإضاءة أو التعتيم للنص الروائي، وتكشف عن التشكيل المستقر في العقل الجمعي أثناء استقبال العنوان، وبعد عملية التلقي له، ومن ثم فهو الذي يجعل للعنوان حضورًا مستمرًا في وعي المتلقي، وفي السياق الثقافي.

ففي رواية "**وشائج ماء**" في قوله: "عندما نكبر نقف على اكتشافات وجودنا الأول، شذرات من المرويات نقتنصها من أفواه آبائنا وأمهاتنا، وأحيانًا تلفق حكايات على أنها حقيقة تواطأت الأسرة على غزل خيوطها، وصك عملة دُمغت بالرضا، وعلقت على مسامعنا كأقراط من الذهب الخالص"[27].

وفي رواية "**صدفة ليل**" يصور مدى شقاء بطله بقوله: "كان ذلك في منتصف أغسطس العابسة بقيظها وسمومها اللاهبة حينما وصل البيشي بسيارته الأجرة إلى أولى محطات الوقود في مركز ظلم. كانت سمته التباطؤ لنشوء خصام بين رغبتين: المكوث أو المواصلة. كانت نزعته الأولى التزود بكمية كافية من الوقود توصله إلى مركز الحوية، ونازعته خاطرة الكشف على علّة محرك سيارته الذي أظهر إعياءً غير معهود، فصفح عن عهدٍ كان قد قطعه على نفسه بزيارة صديق قطن في قرية وادي النمل جمعتهما رحلات الذهاب والإياب قاطعين المسافات الطويلة في طريق شاخ عبر ملايين المسافرين ولم يترحموا على ذكراه في مرحلة شيخوخته"[28].

ونخلص من وراء ذلك إلى أن التوجه الوصفي في عناوين خال الثنائية ليس مقصودا لذات العناوين، وإنما بما تحمله من دلالات خاصة وشفرات وإسقاطات جوهرية على مجتمعه، فالوصف مجرد أداة أو تقنية، انتقاها المبدع بعناية كي يكون المسرح الخصب الذي يصلح للتعبير والترويج لأفكاره وقيمه التي يود بثها إلى المتلقي، وليس الوصف هو الغاية في حد ذاته بل هو أحد وسائل المبدع الفنية، وإحدى استراتيجيات خال الجمالية.

الروايات ذات العناوين الثلاثية:

تنحصر هذه البنية عند خال في ثلاثة عناوين: "**الموت يمر من هنا - مدن تأكل العشب - الأيام لا تخبئ أحدًا**". ولعل طول العنوان يثير حفيظة القارئ، وتكثر تساؤلاته الذهنية حول دلالاته، مما يدفعه إلى قراءته، ومحاولة تفسير طبيعة النص، وأعتقد أنه تمهيد للمتلقي لقراءة النص والولوج في عوالمه.

ففي رواية "**الموت يمرُّ من هنا**" يأتي العنوان محملًا بالبؤس ونظرة التشاؤم عند الكاتب، فالموت يخيم في داخل الرواية، يتخطف أرواح الشخصيات واحدة تلو الأخرى، دون أن يمس الجبروت أو الظلم أو يدنو منه، ولعل خال نجح في استقطابنا من خلال تعيين هذا العنوان المثير، فالرواية تقع في 512 صفحة، ولكنه وظف عنصر التشويق بدءًا من عنوان الراوية، حتى نهايتها المأساوية. فرواية "الموت يمر من هنا" تصور طيف الموت الكبير، والقريب، الماثل أمام العيان.

وفي رواية "مدن تأكل العشب" نجدها تسيل من ذاكرة التيه المشبعة بالاغتراب، يكون وقودها الناس وأوهامهم المشروعة في زمن عانوا فيه من ويلات الجوع، والخوف، والحرب. فيحيى بطل الراوية يعبر عن حالته التي يمر بها، فيقول: "فجأة وجدت نفسي وحيدًا تائهًا وسط وجوه تائهة. كلنا كنا غرباء تجمعنا الدهشة وحلم صغير بالعودة السريعة. ويهرب ذلك الحلم كلما أوغلنا في المسير"[(29)]. فتظهر ذاكرة البطل المغترب "يحيى الغريب" متأزمة ثقافيًا، إثر علاقتين واهمتين، كانتا السبب في اغترابه الشديد، العلاقة الأولى بجدته التي استعجلت إنضاجه ودفعه إلى الرجولة، والعلاقة الثانية بجمال عبدالناصر الذي تلاعب بمشاعره وقلبه من خلال خطاباته القومية التي أنتجت حربًا مدمرة في اليمن.

يفتح العنوان آفاقًا واسعة، ويمنح المتلقي في عتبته الأولى فرصة التعامل من منطلقات وزوايا مختلفة مع النص، مما يجعله متلقيًا فعالًا يسهم في إنتاج الدلالات والرؤى المتعددة.

ويأتي عنوان رواية "**الأيام لا تخبئ أحدًا**" للكشف عن الحياة البائسة، في مكان كانت المكاشفة فيه ألزم ما تكون، في (السجن)، فلا أحد يختبئ من خيباته في ذلك المكان، حيث يلتقي الراوي بشخصيتين هما: أبو مريم، وأبو حية. ليستدر منهما شذرات مبعثرة من حياتهما، ليخرج الراوي من السجن، ويبدأ بلملمة أحاديث وروايات أهل الحارة عنهما، ممن عايشوهما، في محاولة لربط هذه المِزق بعضها ببعض. وبدلًا من أن يسرد لنا حكايته -كما كان ينوي- وجد أن "حكاية هذين البائسين

أحرق وأشد لوعة"، فراح يبحث في ماضيهما لعله يجد تفسيرًا لكل ما جرى لهما، رغم إدراكه أن الماضي "غرف مغلقة على حرائق بالية"، ورغم معرفته بأن الأماكن المغلقة تزيّف ما تقع عليه العين.

المطلب الثاني: الأغلفة والصور

يمثل الغلاف الأمامي العتبة الأولى التي تواجه المتلقي، وربما كانت سببًا لدى المتلقي إلى الولوج في عالم النص، أو طرحه جانبًا. ويمكن عدّ الغلاف الأمامي اللحظة الأولى الفعلية لالتقاء المتلقي بالنص، وهنا تكمن أهميته، إذ يحصل الانطباع الأول عن النص. ولقد أولى النقد الغربي المعاصر النص المصاحب اهتمامًا بالغًا، واعتبر الوقوف عنده عملًا ضروريًا ينبغي القيام به؛ لتسهيل الولوج إلى عالم النصوص ولا سيما المعاصرة منها، بما يحكمها من تداخل، وما يكتنفها من تعقيدات شتى في طرائق الكتابة، بوصفها أكثر النصوص استدعاءً لكم هائل من المصاحبات النصية الجامعة بين المكتوب والمرسوم، وبين المقروء والمرئي بكيفية لا تخلو من مقصدية - بمعنى أن هذا الجمع ليس مجرد حلية خارجية، بل خادم للنص بنية ودلالة - تحدد كيفيات تلقينا لمتن يحكمه التعدد والاختلاف والتضاعف، تشي بذلك عتباته، وتفصح عن طبيعته قبل الولوج داخله[30].

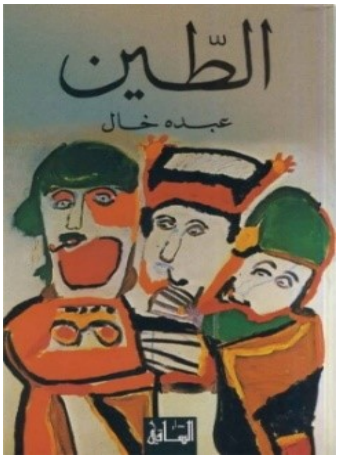
لا شك أن الغلاف بشكل ما يومئ إلى رؤية الفنان التشكيلي للعوالم الفنية التي تموج بها روايات عبده خال، فهناك علاقة تواصل وتفاهم وانسجام من نوع رفيع بين المبدع والفنان التشكيلي؛ كي يعيش ويعايش الحالة الفنية التي وصل إليها المبدع، ومن ثم يستطيع الفنان انتقاء الخطوط والألوان والظلال الملائمة لهذه التجربة أو تلك. وكل هذا يدفعنا إلى الاقتناع التام بل والتسليم بالعلاقة الوطيدة بين اللوحة التشكيلية واللوحة اللغوية. يؤكد ذلك نبيل منصر الذي يرى أن "للرسم الحديث وشائج قوية تشده إلى البيان كممارسة خطابية مخصوصة، تروم تفكيك مؤسسة الرسم، وإعادة بنينة قيمتها الأستطيقية، وتوسيعها باجتراح قيم أخرى مستمدة من تفاعل إبداعي مع الزمنية الثقافية الكبرى للعصر"[31].

الغلاف في اللغة: جاءت لفظة غلاف في لسان العرب من الفعل غلف، والغلاف: الصوان وما اشتمل على الشيء كقميص القلب، وغلاف السيف، فقميص القلب هو ما يغلف القلب، وعليه فإن لفظة الغلاف هي تغليف الشيء ورعايته وصونه[32].

الغلاف في الاصطلاح: يقصد به هنا اللوحة التشكيلية المرسومة على الصفحة الأولى للكتاب، والتي تشي من قريب أو من بعيد بالعالم الفني الذي يموج به. ولا شك أن لوحة الغلاف عبارة عن تواصل بصري يترجم واقع العمل الفني الداخلي عند كثير من المدارس الفنية التشكيلية، ولا بد أن

نعترف بأن العين تستحوذ على القسط الأكبر من الأنشطة الإدراكية، ولاسيما في حالة فاعليتها ونشاطها وتركيزها ورصدها؛ لذا فالصور أو الغلاف أقرب للنظر من الخط المكتوب، فالرسمة أسرع في الوصول إلى المتلقي من العنوان، فهي تطبع وتختزل على صفحة العقل؛ لكي تُستدعى في أي وقت، بينما يُنسى العنوان، ويُطوى من الذاكرة، فلا غرو أن نرى البدايات الأولى للكتابة لدى بعض أهل الحضارات القديمة تتمثل في الصور كما هو الحال في الحضارة الفرعونية. وإذا توقفنا عن أغلفة الأعمال الروائية عند عبده خال، وجدناها حافلة بالنصوص المحيطة المهمة، يأتي العنوان في مقدمتها من حيث الأهمية، وقد تحدثنا عن ذلك في المبحث السابق.

والعتبة الثانية التي نطالعها على صفحة الغلاف الأمامية، تمثلت في اللوحات التشكيلية الموجودة على الروايات، فكل رواية لها لوحة تمثلها وتعبر عما بين طياتها، فاللوحة الموجودة على غلاف رواية "الطين" للفنانة التشكيلية المغربية الشعيبية طلال الهزليون[33]. هي صورة لثلاثة أشخاص هم: رجلان وامرأة. متباينون في الهيئات والأزياء، يركز الرجلان نظريهما في المرأة.

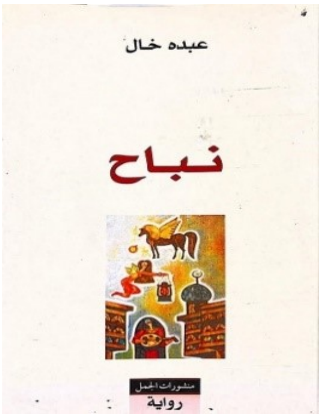


رُسمت هذه اللوحة بناء على أسس مدرسة "الفن الفطري"[34]. فنلحظ في الصورة الضبابية المخيمة عليها، ونقص التفاصيل، مما يؤثر على المنظور الهندسي للوحة، مع تناسب أجزاء اللوحة والخلفية لونًا وحجمًا وبعدًا.

ولعل الهدف الأول من اختيار هذه اللوحة هو البساطة، والعودة إلى أصل الأشياء؛ لذا نلحظ تقاطع اللوحة مع عنوان الرواية ومحتواها. وقد جاءت ألوان اللوحة متناسقة منسجمة، نقسّم اللوحة إلى قسمين: هيئة الشخصيات، والخلفية.

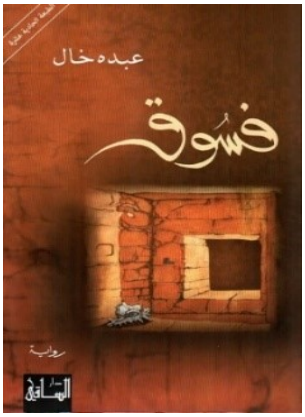
إذا ما نظرنا إلى هيئة الأشخاص، وجدانا أن نظر الرجلين متوجه إلى المرأة بزاوية جانبية، تحمل نظراتهما دهشة واستغرابا وتأملا عميقا، مع شيء من الإعجاب. والمرأة يافعة جاءت بثلثي جسدها الأعلى، مشبكة يديها على صدرها، تحمل ملامح باردة، تلبس زيًا أحمر، وبقع حمراء متفرقة على وجهها. مع اتسام الخلفية المباشرة للأشخاص بإضاءة أكثر من بقية الخلفية على امتداد الغلاف.

وفي رواية "نباح" يظهر الغلاف دون تدوين اسم الفنان التشكيلي القائم بتصميم هذا الغلاف، وقد كان عبارة عن خلفية فاتحة اللون على امتداد الغلاف، مع صورة صغيرة الحجم متوسطة في الثلث الأسفل من الغلاف، حوتها خلفية من ألوان متعددة: الأخضر الفاتح المائل إلى الذهبي، وتميل إلى البياض في الجزء الأيسر الأعلى من الصورة. مع احتوائها لمجموعة من المكونات التي تحمل معالم إسلامية وأساطير إغريقية هي: مبنى وقبة إسلامية تحمل هلالًا، وامرأة تعزف على آلة العود الموسيقية، وامرأة أخرى على هيئة ملاك بجناحين تطير حاملة فانوسًا، وحاصانًا مجنحًا[35] في أعلى هذه المكونات، يتصل برقبته قرص منير متجه للأسفل.



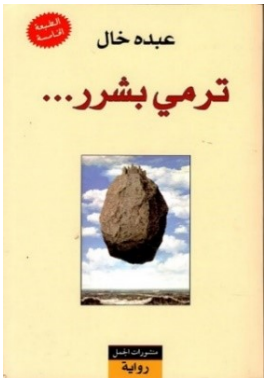
يتضح من الغلاف إبهام الصور غير المتناسقة بمكوناتها، ولعل ذلك يعود إلى محاولة مبدئية لفتح عوالم النص للقارئ، ومحاولة جذبه إلى ما بداخل الراوية، واختلاط الأصوات بعضها ببعض، حتى أشبه النباح. وبالنظر إلى الصورة نجدها تحمل من عمق الدلالات والمعاني الشيء الكثير، فالمتأمل لهذه الصورة لا يعدم عنصر الحركة متمثلًا في طيران عنصرين (الخيل - المرأة حالمة الفانوس)، وعنصر الحركة الثاني المرأة التي تعزف على آلة العود. هذا التداخل في عناصر الصورة من ألوان وحركة ربما يعكس تعدد الأفكار وتنوعها في نصه الروائي.

وفي رواية "**فسوق**" جاء الغلاف باللون الممزوج من الأحمر والبرتقالي على كامل الغلاف، بما فيه من سوداوية وكآبة، من تصميم الفنانة التشكيلية "أوريدا منيمنة" ربما كان هذا اللون من الألوان الدالة على العذاب، ويعكس قصة شفيق مع محبوبته.



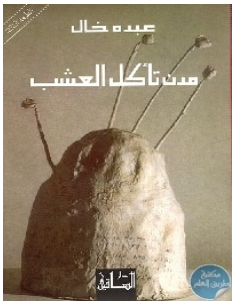
داخل هذا اللون نافذة لمبنى من الحجر ثلاثي الأبعاد، يظهر عليه أثر العمر المديد، يقع تحت الزاوية اليسرى من النافذة صدفة بحرية. هذا التشكيل الفني لألوان الغلاف، أو هذا الهارموني البديع يعكس قدرة الفنان التشكيلي على رسم هذا الإيهام الفني للمتلقي، فإذا كان المضمون هو جوهر الرؤية الفنية، فإن فعل الفن ذاته يتجسد في الشكل، وذلك الشكل ينبني على تنظيم لعلاقات الإيقاع والتناسب والتباين بين العناصر الجمالية المشكلة للوحة والمضمون الفني[36].

جاء الغلاف في رواية "**ترمي بشرر**" أصفرَ موحّدَ اللون على كامل الغلاف، تتوسطه في الجزء الأسفل منه صورة فوتوغرافية، لمنظر مهيب، عبارة عن أرض ممتدة، فوقها سماء زرقاء ملبدة بالغيوم، ويتعلق بين السماء والأرض صخرة عظيمة، يعلوها قصرٌ عظيم.



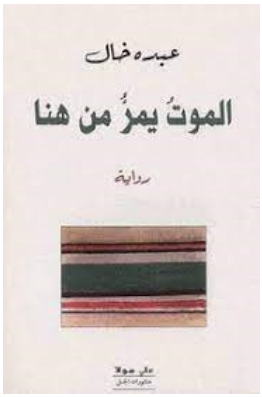
ولعل الرواية تبرر بروز القصر في اللوحة التشكيلية، فيقول خال في وصف القصر: "من أي جهة تدخل إلى المدينة يظهر القصر، ويستطيع أي شخص أن يراه من بعد إلا أن رؤية صاحب القصر يحظى بها قلة قليلة من البشر، ويعدون من المحظوظين لنيلهم هذا الشرف"[37]. يسعى خال من خلال لوحته التشكيلية المختارة إلى أن يفتح للمتلقي نافذة على شخصيات الرواية وأحداثها، الغارقين في دوامة القصر المنيف، مثيرًا بهذه اللوحة التشكيلية أسئلة ملحّة لا يتوانى المتلقي عن طرحها حين تلقّي الغلاف للمرة الأولى: فمن هو صاحب هذا القصر؟ ولماذا هذا الارتفاع الشاهق والبعد عن الأرض؟ يجعلنا الغلاف نمضي وقتًا طويلًا للتأمل في ماهيته، ولكن مع التوغل في النص، لا يدعنا الراوي نمضي وقتًا طويلًا في التفكير، إذ سرعان ما يكشف لنا الستار عن شخصية السيد؛ رجل فاحش الثراء، يبحث طوال اليوم عن إشباع رغبات لا تعرف لإشباعها سبيلًا، وإنما تنمو وتتعاظم كلما استغرق السيد في تجربتها واحدة تلو الأخرى، حتى لو بلغ به الأمر إلى سفك الدماء.

وفي رواية "**مدن تأكل العشب**"[38] يظهر الغلاف عملًا واقعيًا للفنان التشكيلي المعاصر "سي تومبلي"[39]. حيث ظهر فيه تل صغير من الطين، تعتليه أربعة براعم، يعلو كل برعم وردة مفعمة بالحياة، مع وجود كتابات على جانب الشكل الطيني. في اهتمامٍ بالأصل الطبيعي، ورؤيته من زاوية هندسية.



غلاف الراوية جاء في معظمه باللون الرمادي الفاتح، خاليًا من الألوان الأخرى، ولعل وجود هذه البراعم دلالة على رغبة تغيير واقع الراوية، إلا أن اكتساح اللون الرمادي المخيم على كامل الغلاف يعكس مآلات الأحداث ومأساويتها. وقد جاء اسم المبدع أعلى الغلاف في وسطه باللون الأبيض، وبخط أصغر من العنوان، ربما يعكس تواضع المبدع أمام عنوان روايته، الذي أخذ الحيز الأكبر من الغلاف، ولا نبالغ إذا قلنا إنه استحوذ على أعلى الغلاف، "ويقصد بعد الاصطلاح سيطرة الخطوط بدلًا من سيطرة الكتلة في تحديد الشكل"[40]. وجاء اسم دار النشر بخلفية سوداء أسفل الغلاف، داخل إطار صغير.

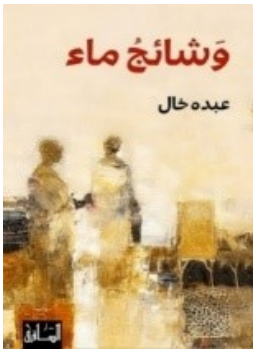
وجاء غلاف رواية "**الموت يمر من هنا**" موحدًا باللون البيج، تتخلله خطوط أفقية بمقاسات متعددة، شبه ضبابية، ويتوسط الغلاف في ثلثه الأسفل لوحة تشكيلية، عبارة عن خطوط أفقية بألوان متعددة: البيج، والأسود، والأحمر، والأخضر الغامق، والأزرق، بمستويات عرض مختلفة. دون ذكرٍ لاسم الفنان التشكيلي، ولعل هذه السمة -عدم توثيق اسم المبدع التشكيلي- اختصت بها منشورات الجمل دونًا عن غيرها من ناشري أعمال المبدع.



وفي رواية "**الأيام لا تخبئ أحدًا**" يأتي الغلاف بلون قريب إلى الصفار موحد ممتد على طيلة الغلاف، يتوسط في ثلثه الأسفل لوحة تشكيلية لمنزل يكون بؤرة التركيز، يخرج منه عناصر مختلفة، فهناك امرأة خارجة من إحدى نوافذ المنزل بطريقة تكاد تقع من شرفتها، وطاووس زاهي الألوان، وديك متجه إلى السماء، ووعاء مزخرف على طرف المنزل من الأعلى، وقط يخرج من خلفه، والعنصر الوحيد المنفصل عن المنزل كان رجلا عربيا يعزف على آلة العود الموسيقية. ويأتي عنوان الرواية بلون أحمر، ويحتل رقعة كبيرة من صفحة الغلاف، ويأتي اسم المبدع في أعلى الصفحة باللون الأسود، ولكن ببنط أصغر من العنوان.

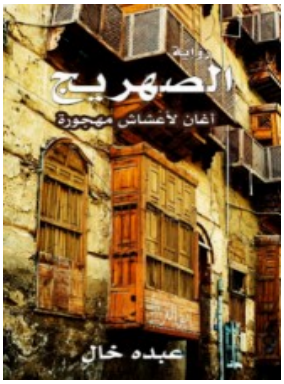
وفي رواية "**وشائج ماء**"[41] تأتي صفحة الغلاف بلوحة زيتية، وبخلفية لونية مائلة إلى اللون الرمادي الفاتح، يتوسطها في الجزء السفلي صورة ضبابية لشخصين متقابلين، يأتي خلفهما أثاث

عتيق، حيث تتموج الصورة حتى تصبح صعبة الملامح في آخر صفحة الغلاف، مطبوع في يسار الغلاف من الأسفل علامة دار النشر. ويأتي العنوان متوسطا مائلًا إلى اليمين في أعلى الصفحة باللون الأحمر، واسم الكاتب بحجم أصغر تحت العنوان مباشرة بلون أسود.



ويأتي غلاف رواية "**أنفس**"[42] بخلفية الرمادي الفاتح، يتوسطها في الثلث الأسفل لوحة تشكيلية زيتية، لثلاثة أشخاص باللون الأزرق، خلفهم غيمة متدرجة الألوان، وقد جاء اسم المبدع أعلى الصفحة، وأسفل منه مباشرة عنوان الراوية باللون الأحمر.

وفي رواية "**الصهريج**" (2020) يأتي الغلاف عبارة عن صورة لمبنى أثري قديم، امتازت به منطقة الحجاز قديمًا، وأصبح رمزًا تاريخيًا لها، ثم جاء العنوان باللون الأبيض، يعلوه تعريف بالجنس الأدبي للعمل الإبداعي، ويأتي بعده نص مواز للعنوان، ثم يأتي اسم المبدع في أسفل الصفحة باللون الأبيض.



وفي رواية "**صدفة ليل**" تأتي صفحة الغلاف بشكل مختلف عن جميع أعمال المبدع، حيث جاءت الصفحة في شطرين بشكل طولي، جاء في الشطر الأول صورة تعبيرية لرجل، وجاء الشطر الثاني بخلفية بيضاء كاملة، يعلوها اسم المبدع، ثم عنوان الراوية، ثم الجنس الأدبي، وأخيرًا اسم دار النشر.

ونخلص من عرض هذه المعطيات إلى أن الغلاف في روايات خال يساعد القارئ في الغوص إلى أعماق تجربته الروائية، الذي يقتضي منه الاستحضار الذهني لجميع هذه المكونات المادية، من أجل استكشاف عالم الرواية الإبداعي.

المبحث الثاني: العتبات الداخلية

يقصد بالعتبات الداخلية الصفحات التي تلي صفحة الغلاف وتسبق بداية النص، وفي هذه الصفحات يوجد العديد من العناصر، التي تختلف من نص إلى آخر، منها: التذكير باسم النص، ونوعه، واسم المبدع، وصفحة الإهداء والاستهلال، والتقديم من صاحب النص أو من شخصية اعتبارية أو نقدية، وغيرها من العتبات التي تعبر عن خصوصية النص وصاحبه.

وقد تشكل الخطاب الموازي من عتبات عدة في روايات خال، منها التذكير باسم الراوية مرة أخرى، واسم المبدع والناشر، ورقم الطبعة، مع ذكر تواريخ الطبعات السابقة، وفي هذا تأكيد على

احتفاء الناشر بهذا العمل الإبداعي. وسيكون الحديث عما تميزت به روايات خال، وسجلت به حضورًا مهما على صعيد الروايات السعودية: الإهداء والتقديم، والمقدمات الاستهلالية.

المطلب الأول: الإهداء والتقديم

أولًا: الإهداء

الإهداء في **اللغة**: الإهداء من الجذر اللغوي (هدى)، وتدور دلالاته في اللغة حول المعاني الآتية: جاء في المعجم الوسيط: هدى الهديَّة إلى فلان، وله: بعث بها إكرامًا له. ويقال أهدى العروس إلى بعلها: زفَّها. (هادى) فلانٌ فلانًا: أرسل كل منهما هديّة إلى صاحبه. - وفلانةُ فلانةَ: جاءت كل منهما بطعامها وأكلتا في مكان واحد[43].

من التعريف السابق يتضح أن دلالات مادة هدى تمحورت في بداية استخدامها عند العرب حول الهدية المادية الحسية التي تقدم للآخر لإسعاده، أو التعبير له عن الحب، وربما لاستمالة الآخر أو مهادنته، كالهدية من بلقيس ملكة سبأ لسيدنا سليمان عليه السلام. ثم ارتقت الدلالة من المعنى الحسي المادي إلى المعنوي الأدبي؛ لتعبر عن خالص التقدير والاحترام والامتنان تجاه الآخر، الذي ربما سانده في حياته العلمية، أو شجعه ودعمه، أو أسدى إليه النصائح المخلصة التي تثبته على الدرب.

والإهداء في **الاصطلاح**: هو إعلان المؤلف أو المبدع على الصفحات الأولى لكتابه، ربما بعد صفحة الغلاف، أنه يهدي هذا الكتاب إلى صديقه المقرب إليه، أو إلى زوجته، أو إلى أولاده، أو إلى شخصية اعتبارية أثرت في حياته، ففيه معنى التقدير والامتنان والعرفان، وقد يكون الإهداء إلى كيانات مجتمعية تولي الكتاب رعايتها، وقد يخرج الإهداء من الداخل إلى الانفتاح على أبناء وطنه، وفي هذه الحالة ينتقل إلى الولاء الكبير، ومن ثم تتضح التأويلات والإشارات، وهذا ما فعله خال.

فهو لا يحلق بإبداعه في سماء الأحلام والمثالية، وإنما ينطلق من واقعه، ويوظف إبداعه للارتقاء بهموم وقضايا مجتمعه، ومن ثم نستطيع أن نتوقع من الإهداء المفاهيم والقيم العليا والمُثل التي يود بثّها فيه عبر سرده الروائي، لا سيما وقد بدأ مسيرته الفنية مع بداية نهضة هذا الجنس الأدبي في المملكة العربية السعودية، فكان على المثقف السعودي أن ينبري لدوره في إرساء القواعد الأخلاقية والقيمية بعيدًا عن النصح المباشر أو الوعظ الذي ربما لا يأتي بثماره المرجوة، ومن هنا ربما كان الإهداء أحد مفاتيح التواصل مع النص، وفهم بعض أسراره التي ربما يجود بها للمتلقي

المستنير الذي يحسن استشراف السرد، ومن ثم فإن مساءلة عتبة الإهداء من الأهمية بمكان؛ لمعرفة مدى تعالقها وتماسكها مع الجوهر السردي من خلال النسق الفكري الرابط بينها.

لقد أُهملت هذه العتبة وتجاهلها الكثير من الأدباء والنقاد؛ حيث يعتقد البعض "أنه حلية شكلية لا أهمية لها في فهم النص وتفسيره"[44]، ويطلق عليه مصطفى سلوى مصطلح (العتبة الفارغة) لأنه يرى أنه "إذا غاب من الكتاب لا يكون لغيابه أثر سلبي سواء من الناحية العلمية أو الجمالية الشكلية أو التجارية"[45]. معنى ذلك أن وجوده في الكتاب ليس ضرورة ملحة على المؤلف، وإنما لهذا الأخير حرية الاختيار في وضعه، كون خلو العمل الإبداعي من الإهداء لا يؤثر عليه.

لكن مع التطور الذي شهدته الدراسات النقدية المعاصرة، أُعيد له اعتباره وأصبح "ممارسة اجتماعية داخل الحياة الأدبية، يستهدف عبرها الكاتب مخاطَبًا معينًا، ويشدّد على دوره في إنتاج هذا الأثر الأدبي قبل وبعد صدوره، وعلى هذا الأساس فإن الإهداء لا يخلو من قصدية سواء في اختيار المهدى إليه أو اختيار عبارات الإهداء وشكل ديباجته"[46]، فإذا ما وجد في الكتاب فإنه لا يقل أهمية في دلالته عن اسم المؤلف أو العنوان، فهو عنصر مساعد في اقتحام عوالم النص، وعتبة من عتبات الولوج إلى داخل المتن.

إن مقصدية الإهداء عند عبده خال تكمن في لفت انتباه المتلقي وإثارته، لا سيما الأجيال المتأخرة المثقفة المعنية برقي المجتمع السعودي، وصقل ذوقه من خلال ما يقدمه من إهداءات تنم عما يختلجه المبدع، وما قد يؤديه عمله الإبداعي من دور إيجابي وفاعل للفنون الراقية، التي يعد عمله السردي من ضمنها، حيث يعد فن السرد من أحب الفنون لدى هذه البيئة بعد الشعر؛ لذلك نجده تارة يوجه كلمته إلى أصدقائه الأدباء، حيث وجه إهداءه إلى صديقه الكاتب هاشم عبده هاشم، في رواية "مدن تأكل العشب"[47]:

"إلى رجل يمد قلبه للآخرين بالحب فتقاسمناه ليغدو قلوبًا ننبض به...

إلى هاشم عبده هاشم.

عبده"

والإهداء -بحكم وظائفه المتعددة- يمثل عنصرًا مساعدًا للولوج إلى داخل النص الإبداعي، وإن كان لا يحمل أهمية ومرتبة العتبات الأخرى الموازية مثل العنوان والغلاف، فإن له أهمية محتّمة؛ نظرًا لأهمية المهدى إليهم؛ بحكم العلاقة التي تجمع بين المهدي والمهدى إليهم، ففي رواية "الموت يمر

من هنا"[48] يقدم إهداء الرواية لمجموعة من الشخصيات والأمكنة التي تهمّ المبدع نفسه، ولشيء يحمله في نفسه من مشاعر حب وامتنان، ونلحظ تقسيم خال للإهداء إلى قسمين: قسم خص به أربع فتيات، وقسم خص به قريته التي يحن إليها. فأهدى إلى كل من الفتيات والقرية أنينه الذي لا ينتهي:

"لحنان... ووشل... ومعد وعذب
تلك الزهرات اليانعات في حوض العمر
وللقرية البعيدة
أكتب هذه الأنين
عبده"

يأتي الإهداء السابق كبوابة حميمية دافئة من بوابات النص الأدبي، حيث ورد محملًا بالمشاعر الجياشة، وكأن المبدع يشعر ببعد وجداني تجاه المهدى إليهم.

وفي رواية "ترمي بشرر"[49] يأتي الإهداء محملًا بالإسقاطات التي قد لا يفك شيفراتها إلا المبدع نفسه، مع شي من الوشي المباح به، والظاهر للقارئ، ولعل إهداء كهذا يفتح آفاق القارئ للتساؤلات الممكنة وغير الممكنة في رواية تحمل كل هذا العذاب:

"التلويحة شارة للبعد، للغياب..
و(هنو) لم ترفع يدها أبدًا..
فأي خيانة اقترفتها حينما لم تلوح من بعد؟!
لها، ولبقية من عصفت بهم في طريقي، ينداح هذا البوح القذر.
طارق فضل"

ويأتي إهداء رواية "صدفة ليل"[50] ليعزز هذا الاتجاه لدى خال، فانطلاقًا من إحساسه بذاته بوصفه أحد رواد فن الرواية، وشهرته في هذا الفن، ومكانته الأدبية والثقافية على الساحة السعودية، نجده يطل علينا بإهداء إلى أسماء ثقافية مبدعة، تجمعهم به وشائج وعلاقة خاصة من نوع رفيع، حيث نلحظ دفء الكلمات، وطيب المشاعر تجاههم:

"أخي محمد مكي الصائغ:
نحن سلالة رحم واحدة، بقيت أنت مظلتنا الكبيرة؛

فكم هي الكلمات غزيرة -يا محمد- وكم هو الامتنان العميق!

وإلى ابنتي آمال هاشم الجحدلي

تأتين مع الصبح شجية فيفيض بك القلب بهجة ويستزيد..."

وفي رواية "فسوق"[51] يقدم مبدعنا إهداءً يوحي للقارئ بأهمية المهدى إليه، الذي نلمس منه توأمة بين المهدي والمهدى إليه، والأرضية الواحدة التي تجمع بينهما، منطلقا منها إلى اقتسام الإيجابيات والسلبيات المحيطة بهما:

"إلى هاشم الجحدلي: نقف معًا

في مكان رثّ لنستنشق هواءً فاسدًا"

وهناك بعض الإهداءات التي نلمس فيها صداقات الطفولة المستمرة، المليئة بالدفء والحنان للماضي، والتمني لطيب الود واللقاء الدائم، حيث يهدي المبدع رواية "الأيام لا تخبئ أحدًا"[52] إلى مجموعة من الأصدقاء:

"إلى شلة تطلب الله:

صالح - حسن - جمال - عمر - عثمان - محمد - علي - باوزير - وعبده حلم شاخ في الأوردة، وضحكة تسري بيننا كلما مضى بنا العمر

عبده".

في رواية "الطين"[53] يأتي الإهداء الوحيد الذي يختص بمكون رئيسي في حياة خال، والممهد لحياته، الذي شكّل شخصيته الأولى، نتحدث هنا عن والدته، ورحيلها الذي جعله وحيدًا هائمًا، لا يعرف كيف يتخلص من براثن الأعداء ونباحهم. أمام هذا الإهداء نجد أنفسنا أمام إهداء خاص ومميز، لم نعهد مثله في أعماله الأخرى:

أمي:

منذ أن رحلت لم أركِ بتاتًا...

أنا وحيدٌ من غيرك...

كلُّهم يقفون للنباح في طريقي، وابنُك الصغيرُ،

نسي الدمعَ، وهو ينتظرك.

فكيف يتخلّصُ من كل هذا النباح؟

حين نقرأ إهداء خال في روايته "نباح"[54] نجد أنفسنا أمام إهداء خاص ومتميز غير تقليدي، لم نعهد مثله في أعماله الأخرى، لا من حيث طبيعته، ولا من حيث وظيفته، إذ جرت العادة أن يهدي المؤلف إما إلى مهدى إليه/ إليهم خاص، سواء أكان هذا المهدى إليه شخصية معروفة أو غير معروفة لدى العموم، لأن دافع الإهداء هو تلك العلاقة الودية التي تربط بين المهدى والمهدى إليه، سواء كانت علاقة صداقة أو قرابة أو غيرها... وإما أن يهدي المؤلف كتابه إلى شخصية أكثر أو أقل شهرة يبدي المؤلف نحوها وبواسطة إهدائه علاقة ذات ربط عمومي ثقافي وفني أو سياسي، ولكن الخال هنا صاغ إهداءه إلى طغاة العالم، وكأنه يهيدهم هذا النباح، والأزمات التي ولدت نباحهم، ثم ختم الإهداء باسمه كاملًا في خطاب موجه من ند إلى ند، يلعنهم فيه مقابل ما قدموه من ألم للبشرية:

لكل أوغاد العالم.. لعنة كبيرة

عبده خال

وفي رواية "وشائج ماء"[55] يأتي الإهداء إلى شخصية مبهمة، لم يذكر منها إلا اسمها الأول، واصفًا إياها بالعشق، وهي صفة تحمل الوفاء، إلا أنها مهملة من الطرف الآخر:

إلى سلطان

عاشقًا مهملًا

وفي رواية "الصهريج"[56] يأتي الإهداء إلى شخصية مهمة في حياة المبدع، حيث يهديها هذه الرواية، إهداءً يحمل الكثير من الأسى والحزن معلنًا عن رحيله:

أسمهان: بقينا غصنين وحيدين..

سأغدو بعيدًا فلا تحزني.

عبده

وفي رواية "أنفس"[57] يقودنا الإهداء إلى متن الرواية التي تدور حول هذه الأنفس:

إلى امرأة تسللت من بين لجج الطين لتكون هي الحياة.

وحي... د بن ظاهر

وفي رواية "لوعة غاوية"[58] يقدم خال الإهداء لنفسه المجهدة، وهي الرواية الوحيدة من رواياته التي جاءت بهذا الإهداء، وكأنه نادم على ما فرط في الأيام الخوالي، وعاتبًا على الزمن الذي أنهكه:

إلى قلب عبده...

أجهدتك كثيرًا، فهل تقبل اعتذاري؟

نلحظ في مجمل الحديث عن إهداءات خال في أعماله الروائية، أن هناك علاقة تكاملية بين العنوان والإهداء، حيث نجد أن العنوان يمد جسرًا إلى الإهداء في غالب أعماله الروائية، فهذا التآلف بين الألفاظ، وهذه الحميمية بين العتبات؛ توفر لدى القارئ فرضية ألفة وحميمية نابعة من داخل النص السردي.

وتتعدد مواقع النصوص الإهدائية في روايات عبده خال، وتتنوع وتتلون، وتختلف من رواية إلى أخرى، ولكن القاسم المشترك بينها أن كل إهداء يحمل بشكل أو بآخر مسحة حزن عميق وشكلًا من أشكال الأسى، كما لاحظت أن أغلب الإهداءات تجنح إلى الاختصار أكثر من الطول، فتأتي كل كلمة في مكانها المخصص لها، فيحس المتلقي أنه ليس بإمكانه أن يستبدلها أو أن يغير مكانها، كأن يقدمها أو يؤخرها، فهي تؤدي وظيفتها في سياق النص الإهدائي محددة في الإطار الذي حدده لها المبدع.

ثانيًا: التقديم

المقدمة في **اللغة**: المقدمة من الجذر اللغوي قدم، والمقدمة من كل شيء: أوله. ومن الجيش: طائفة منه تسير أمامه. ومنه يقال: مقدمة الكتاب، ومقدَّمة الكلام. وما استقبلك من الجبهة والجبين[59].

المقدمة في **الاصطلاح**: "هي نص يتصدر الكتاب، يكتبه المؤلف أو شخص آخر، ويتوجه الكلام فيه إلى القارئ"[60]. وفي معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب تعرف المقدمة بأنها: "الفصل الأول من كتاب يتناول بشيء من الإجمال الأسس التي يقوم عليها الكتاب، والتي بدونها لا يمكن أن يفهم تخطيط التأليف"[61].

ويكون هذا في الكتب العلمية، التي يأتي فيها الإجمال بعد التفصيل، وفيها المنهج الذي ارتضاه المؤلف لكتابه، وفيها الهدف من تأليف الكتاب، إلخ. أي أن المقدمة خريطة للكتاب تستطيع أن تستشف منها ما يدور في هذا الكتاب، فالمقدمة هنا مطية للمتلقي للتجوال داخل أروقة الكتاب؛ للوصول إلى الرواق المطلوب الذي يعن للمتلقي البحث عن مآرب فيه.

بينما المقدمة في الأعمال الإبداعية تختلف في كثير من الأحيان عن مقدمات الكتب، فمقدمة الأعمال الإبداعية تقوم بفعل الإغراء للمتلقي، ولا تكشف عن أسرار العمل الفني حتى لا يفقد فعل القراءة المتعة التي هي لب عمله الفني؛ ولكن عليه التَّماسّ مع ما يحمل هذا العمل من قضايا جوهرية، والكشف عن رؤية المبدع للعالم الذي يعيش فيه، وموقفه من الآخر، ومدى قبوله له، بل موقفه من الحياة ومدى إقباله عليها أو إدباره عنها، بطريقة تستثير الجوانب الجمالية والوجدانية لدى المتلقي، وتهيئه للتواصل مع النص الفني.

"إن المقدمة باعتبارها نصًا موازيًا للعمل هي أداة أيديولوجية للوصول إلى العمل نفسه، حيث تسعى لتكون جانبًا محملًا بالتأويلات والإشارات على العمل فيصبح نص المقدمة متعالقًا مع النص المؤلف وحاملًا للعديد من القرائن الموجهة للقراءة، والمساعدة على الفهم والاستيعاب"[62].

يبدأ خال في مقدمة روايته "الأيام لا تخبئ أحدًا" بأغنية مضى عليها نصف قرن من الزمان، وما زالت حية في القلوب والآذان، من كلمات الشاعر الأمير عبدالله الفيصل، جالت في وجدان الشعب السعودي لأعوام طويلة، بسبب مقامها الجميل (الراست)، وإيقاعها الراقص، ولحنها الجميل، الذي جعلها تناجي في أرواحهم الحب، مرتبطة بمكان تاريخي عميق بمرجعيته لقبيلة ثقيف المشهورة:

"يا ريم وادي ثقيف لطيف جسمك لطيف
ما شفت أن لك وصيف في الناس شكلك ظريف
غناء طارق عبدالحكيم

بعد أن خرجت من السجن كان لزامًا عليّ أن أستمع إلى هذه الأغنية، فحين كنا ندس أحزاننا بين ممرات الدهاليز الطويلة كان يصلنا صوته حارقًا مترنمًا ملتاعًا يردد مقاطعًا منها. قيل أنه ترنم بها في بداية غرامه"[63].

ثم يُلحق بهذه الأغنية الجميلة التي أضفت سعادة على القارئ، مقطعًا تراجيديًا يذهب بنا إلى بؤس السجن، وأحزانه، ألا إنه سماع مقاطع من الأغنية أحيا فيهم الأمل وبعث فيهم الحياة.

وفي رواية "مدن تأكل العشب" يخاطب الناشر القارئ بشكل مباشر؛ ليوضح له أمرًا مهمًا في صياغة إدارية، وفي ذلك إيهام للقارئ قائم على المفارقة؛ ليكشف الناشر في آخر مقدمته أنها بدعة

مستحدثة محاولًا إضفاء الغموض والغرابة على أحداث الرواية، باستدراج المتلقي إلى مكامن واقعية العمل الإبداعي من خلال إشراكه في هذا الخبر المهم:

"عزيزي القارئ:

ستجد في هذه الرواية أصواتًا متعددة ومتداخلة، ورأينا وجوب تنبيهك إلى أمرين مهمين، فهذا العمل يمثل روايتين متداخلتين، إحداهما لمؤلف مجهول وجدت فصول روايته بطريقة ما، فقمنا بدمجها مع عمل آخر لتكامل العملين بصورة متطابقة، أما الأمر الآخر فنحن نود أن نسجل اعتذارنا للمؤلف ولك على هذه البدعة المستحدثة.

الناشر"[64].

تحمل مقدمة رواية "أنفس"[65] مرجعية دينية مهمة، تمثلت في آيتين من القرآن الكريم، ألا وهي تجنب الشحّ، مخبرة عن حال الزوجين، تارة في حال نفور الرجل عن المرأة، وتارة في حال اتفاقه معها، وتارة في حال فراقه لها. ويرتبط هذا التقديم بعنوان الراوية ارتباط النفس بأطباعها:

أنفس شُحّ

﴿وَأُحۡضِرَتِ ٱلۡأَنفُسُ ٱلشُّحَّۚ وَإِن تُحۡسِنُواْ وَتَتَّقُواْ فَإِنَّ ٱللَّهَ كَانَ بِمَا تَعۡمَلُونَ خَبِيرٗا﴾ [النساء: 128].

﴿وَمَن يُوقَ شُحَّ نَفۡسِهِۦ فَأُوْلَٰٓئِكَ هُمُ ٱلۡمُفۡلِحُونَ ٩﴾[الحشر: 9].

وفي رواية "الموت يمر من هنا" يقدم خال روايته بحكاية منسوبة للعجوز نوار، يلتحم فيها الواقع بشيء من الخيال، مجسدًا فيها بؤس:

"أرض يابسة وقف عليها غراب.. بقرها فتقيحت رجالًا

ونساء، وعشش الغراب على رؤوسهم، وعندما تعب

التقمهم واحدًا واحدًا، وطار.. حط على نبع قد شاخ

وحين غنى هطلت دماؤهم من فمه وفار الماء.

من حكايات العجوز نوار"[66].

المطلب الثاني: النصوص الاستهلالية

الاستهلال في **اللغة**: تدور دلالات الاستهلال في اللغة حول المعاني الآتية: استهلّ الصبي: رفع صوته بالبكاء وصاح عن الولادة. والشهر أهلّ. ويقال: استهللنا الشهر: ابتدأناه، أو رأينا هلاله[67].

من الدلالات السابقة في المعجم الوسيط يتضح لنا أن دلالات الاستهلال تتمحور حول رفع الصوت ولفت الانتباه، وتهلل الوجه وإشراقه، وحسن الابتداء في الكلام. وهذه الدلالات لا تبتعد عن استهلال الأعمال الفنية التي تهدف إلى حسن وجمال الابتداء من أجل جذب انتباه المتلقي لقراءة هذا العمل الفني.

والاستهلال في **الاصطلاح**: هو بداية التّماسّ بين المبدع والنسيج الأول لعالمه الفني من ناحية، ومن ناحية أخرى بداية اللقاء بين المبدع والمتلقي؛ لذلك يستجمع المبدع كل ما لديه من أدوات فنية، بهدف جذب المتلقي موظفًا التشويق والإثارة والإبهار والجذب والغموض، لأخذ المتلقي من أول وهلة إلى قراءة النص الإبداعي.

يشكّل الاستهلال أحد أهم العتبات التي تحيط بالنص الأدبي ومدخلًا أساسيًا للولوج إلى عالم الرواية، فيتوجه به الروائي إلى القارئ المتلقي، الحائز الفعلي على الرواية بقصد تهيئته لخوض مغامرة القراءة، فهو "مفتاح إجرائي وتوجيهي لتقديم الكتابة العامة، وفهم النص وتقييمه من طرف القارئ على وجه الخصوص"[68].

فوظيفة الاستهلال المركزية هي ضمان القراءة الجيدة للنص انطلاقًا من السؤال: كيف تقرأ؟ لذا يؤسس للعمل الروائي من خلال تجهيز الفضاء قبل الحكي، بما يكفي من الكثافة والعمق ليكون للقصة ماض، ونقاط تثبيت وإحالات تضمن الإمساك بالقارئ.

لذلك يشكل الاستهلال الأرضية التي يقف عليها القارئ قبل سبر أغوار عملية القراءة مما يؤهله إلى الاضطلاع بوظائف تتمثل أساسًا في تقديم عالم الرواية التخييلي، وتأطيرها، وحبكها حدثيًا وسردية ومقصدية، إضافة إلى تحفيز القارئ بإثارته وتشويقه، إلى جانب طرح فرضيات الرواية وأطروحتها الدلالية، ومن ثم فهو يعمل على مستويين: "توجيه مسار القراءة والاختزال، وأيضًا احتواء جانب من تصورات المؤلف للكتابة/ الرواية، أو على مستوى اختزال (وأيضًا تلخيص) منطق الحكاية واستحضاره ضمن ملفوظ له نسق خاص في البناء والتركيب والدلالة"[69]، فهو يكشف مجموعة من المكونات، منها: إبراز الشخصيات الروائية الرئيسية والثانوية، وتحديد معالم الفضاء الروائي زمانًا ومكانًا، والتمهيد للحدث الرئيسي الذي ستتمحور حوله الرواية.

وقد اهتم اللغويون والبلاغيون والنقاد منذ القدم بتجويد الاستهلال وإتقانه، واستنّوا فيه سننًا تخص الجانب الفني والبلاغي، كي يكون مثيرًا وقوي الشأن[70]، فاختلفت الأشكال التي يفتتح بها

العمل الروائي بين صيغ سردية، ودرامية، كما يمكن أن تتخذ شكلًا شعريًا، بحسب ما يقتضيه الخط السردي ومهارة الكاتب في نقل القارئ من عالم الواقع إلى عالم الرواية التخييلي، وقدرته على منحه خصوصية تجعله حاضرًا في ذهن القارئ مرافقًا له خلال عملية القراءة، موجهًا وممثلًا للمضمون والفكرة الرئيسية للمتن، وهذا ما يجعله محفزًا مركزيًا لعملية القراءة والتلقي.

وقد تميزت أعمال خال بأكثر من علامة استهلالية ينشئ بها أعماله الروائية، بوضع رموز الاتصال السردي، أي أننا نستطيع أن نميز أنساقًا معينة للاستهلال عند خال منها ما يأتي حسب غزارة هذه الأنساق:

1. الاستهلال الوظيفي: يتمحور هذا النوع من الاستهلالات حول ابتدائه بالفعل الماضي أو المضارع مباشرة، أي أن البداية تكون فعلية تدل على الأحداث مباشرة دون تقديم أو تهيئة، فينقلك المبدع من الواقع إلى داخل ساحة الأحداث مباشرة، وهذا ما نسميه بالاستهلال الوظيفي، حيث تحقق هذه البداية (الوظائف الدرامية)، فأي حكاية تستمد وجودها المتميز من خلال تراكم أحداث معينة، لكل حدث بنيته الفعلية المرتبطة ببنية الحدث التالي؛ ليتشكّل من مجموع الأحداث المرتبطة بنية كلية للمضمون الروائي، يستطيع المحلل من خلالها الكشف عن الطريقة التي يتم بها إنتاج الدلالة في الرواية كونها وحدة لغوية كلية شاملة ذات نظام خاص في تكوين الدلالة وإنتاج المعنى.

ففي "فسوق" يأتي الاستهلال محملًا بالحدث الرئيسي للرواية، وهو قصة هروب فتاة من قبرها، ولعل خال هنا وفق كثيرا في استهلاله، حيث حشد الحدث الرئيسي والمشوق:

"- هربت من قبرها!

وجد أهل الحي هذه الجملة قريبة من أفواههم لتسعفهم في ترتيب أقاويل ملائمة لما حدث، ولتؤكد السيرة السيئة التي تحلت بها الميتة الشابة"[71].

وفي رواية "نباح" يأتي الاستهلال بالفعل الماضي، مشيرًا إلى فعل شنيع لا يعلم القارئ ما مكنونه، يحاول فيه المبدع من جذب انتباه القارئ:

"ها هي الطائرة نفسها تقلع في طريق العودة، ومدينة عدن تنام ملتحفة برداء البحر كعذراء سلبت بكارتها، فلاذت بجمع ثيابها الممزقة لستر عورتها المستباحة"[72].

وفي رواية "لوعة الغاوية" يأتي الاستهلال بالفعل الماضي واصفًا حدثًا مهمًا:

"الفصل الأول

دلف للحي غريبًا، ووقف أمام مخبز سليمان مروعي سائلًا عن سكن يضم غربته.

طقطقة صاجات الخبز المقذوفة بعضها فوق بعض، وصياح الخبازين لإبعاد المتجمهرين عن لهب الفرن واختلاطها بضوضاء المتهافتين لالتقاط أقراص خبز ساخنة، وصرخات آخرين بالمحاسب"[73].

وفي راوية "أنفس":

"60 = ف

ظهرت عارية تمامًا...

... عارية كأنها جذع شجرة أخصب أغصانًا مخضرة هبطت من الجنة.

لم يكن عريها متناسقًا مع البيئة المحافظة التي ظنّ أهلها أنّهم أمام إناء من عسل، الكل مدعو لارتشاف رحيقه"[74].

فنلحظ في النماذج السابقة أن الوظيفة تمثل الفعل بعد تجريده من الشخص الذي يقوم به، فمن الطبيعي إذن أن تكون الجملة الفعلية هي أكثر الوحدات اللغوية الدالة على الوظائف في العمل الروائي[75]؛ لتأتي بعد ذلك القرائن الدالة على الشخصية متضمنة في السياق. وفي حالات كثيرة يقدم هذا النمط بضمير المتكلم، حيث نلمح ذلك من خلال رسم المبدع لبعض أبعاد شخصيات أبطاله.

2. الاستهلال الإبلاغي الإعلامي: يتسم هذا النسق من الاستهلال بأن تبدأ القصة بالإبلاغ والإعلام عن البطل، ومجموعة الصفات التي يتميز بها، ومكان الحدث وزمانه، وكأن المبدع يروج لنصه الروائي عبر تثبيت دعائم المسرح الذي سينطلق فوقه الأحداث، وذلك لإدخال القارئ في حالة من الإيهام لتغريه وتجذبه تجاه النص الفني؛ وعليه فقد رصدتُ روايتين في أعماله افتتحت بهذا النوع من الاستهلال:

في رواية "وشائج ماء" جاء الاستهلال بالإعلام عن مكان الشخصية ووصفها:

"في غرفة رطبة، جاهدت مروحة السقف تبديد الضيف المحشور بين الثنايا فلم تفلح في إزالة أو تخفيف نتح العرق المتصبب.

جسد ممتلئ بكل شيء إلا الصحة، استسلم لرقدته، كأنه صخرة رسبت في قاع بحر ساكن. لم يستجب لأي مؤثرات حوله، ظل يبتعد في غيبوبته تاركًا كراماته سفنًا راسية"[76].

وفي رواية "مدن تأكل العشب" جاء الاستهلال صراحة، بذكره شخصيتين: شخصية عامة معروفة تعبر عن رمز سياسي، والأخرى جدته التي لا يعرفها القارئ، وفي هذه المقارنة براعة من المبدع لجذب القارئ:

استهلال

أنا لا أعرف جمال عبدالناصر وأنتم لا تعرفون جدتي.

جمال رفع شعار الوحدة العربية، وفشل، وجدتي رفعت شعار إغاثة الملهوف وفشلت؛ والاثنان أحمل لهما حقدًا دفينًا وأحملهما مسؤولية ضياعي"[77].

وجاء الاستهلال في رواية "ترمي بشرر":

عتبة أولى

خسئت روحي، فانزلقت للإجرام بخطى واثقة.

ووقفت في غرفة التعذيب، أتامل جسدي العاري الملطخ بآثار آثامه؛ جسد خاض عشرات المهمات التعذيبية، والتأديبية المنتصرة والمهزومة، الفاشلة والمتقنة. كنت أقدم على تعذيب ضحيتي بهمة وإتقان من غير أن تثيرني الصرخات أو الاسترحام المنطلق من أفواه الضحايا"[78].

الملاحظ فيما سبق من الاستهلالات الإبلاغية تكوّن السرد من حكاية بمستويين من الوحدات، مستوى الوظائف، ومستوى القرائن، حيث يرتكز النسق الإعلامي على وصف المكان والشخصية بشكل مفصل وشيق.

3. الاستهلال الوصفي: يتشكل هذا النوع من الاستهلال بوصفٍ للمكان والزمان، وذلك ما نراه في رواية "الصهريج": "أفاق أهل الحي على فجر ارتوى بالاستغاثة، وكلما أفصح الليل عن عجمته، ظهرت كوامن تلك الصرخات عن فجيعة، فتخب الأقدام راكضة، وينتشر في الفضاء زفير صدور لاهثة، وعلى مقربة من مرمى النفايات تجمهر الأهالي لرؤية أحشاء مبثوثة لمولود استباحت الكلاب المتوحشة جثته، وقد ولغت في مائه باشتهاء، وكلما أوغلت في النهش، تريثت تتشمم الهواء الرطب بعواء فترت نشوته، لم تكن ساكنة، فتحسبها أن اقتراب أحد باتجاهها يجعلها في حالة قلق، ومع تلك الحالة المرتبكة، استطاعت تمكين

مخالبها من تقليب الجثة، ونبش أمعائها غارسة قوائمها الأمامية بانفراجة واسعة، ونتش ما تصل إليه أنيابها من لحم غض"[79].

وفي رواية "**الموت يمر من هنا**" يأتي الاستهلال واصفًا الطريق المؤدي لقرية السوادي، في محاولة لإيهام القارئ وإقناعه بخطورة المكان: "الطريق إلى قرية (السوداء) يحتاج إلى مغامرة وشجاعة متناهية فهي تقع في ركن منزو من أرض غبراء انتشرت بها الفاقة، والأمراض الفتاكة، وقبلها أحراج لا يمكن تخطيها إلا لمن وضع عمره على راحة يده وأقدم على الموت مختارًا. فهي قرية -كما يقول كبار السن- اختارها السيد الصالح لتحميه من أعدائه دون سائر القرى، وآخرون يؤكدون أنها كانت أرضًا بلقاء غبراء، وحين سكنها قيّض الله لها من الماء والشجر ما جعلها عسيرة المنال سهلة المسكن، وقد ظل الوادي يخترق جنباتها غدقًا وفيرًا حتى إذا تفاقم القحط غدا المجرى ضامرًا يتلوى تاركًا للريح أن يجتث ترابه ويلقيه بين تلك الحقول الممتدة باستسلام"[80].

4. الاستهلال الانفعالي: في هذا النمط المحدد من الاستهلال يمهد الراوي للحكاية بالتعبير عن انفعاله الخاص بالتجربة محققًا الوظيفة الانفعالية للغة، وذلك من خلال صيغ وأساليب التعجب والتفضيل والمدح والذم.

ومن ذلك ما ورد في رواية "**الأيام لا تخبئ أحدًا**":

" – يا اااالله الطف بها

خرجت دعوته مجلجلة ومفتتحة صمتًا وخيمًا سرى في أذهان الكثيرين، كان كل شخص يخمن، ينازعه سؤال ملح، يردده بينه وبين نفسه:

-ماذا حدث لها؟

كنا ندور حول بيتها كنحل يطوف بزهرة اختبأت وغم علينا مكانها، دوران محموم، لا أحد يحدث من يصادفه نلتقي كنمل ونتعرج في تلك الأزقة من غير أن يلتفت أحدنا إلى الآخر، كلنا يعرف سبب هذا الدوران وإن كان كل منا يفتعل مبررًا لدورانه"[81].

لا شك في أن صيغة التعجب تعبر عن انفعال المرسل أو المبدع، هذا الانفعال الذي يود المبدع أن يشرك القارئ فيه؛ كي يعيش اللحظة الفنية التي يعيشها.

النتائج:

إن بنية العنوان عند عبده خال لها أنماطها المتعددة والمتنوعة بين العناوين الأحادية، مثل: الطين، ونباح، وفسوق، وأنفس، والصهريج. والبنية الثنائية، مثل: وشائج ماء، وترمي بشرر، ولوعة

الغاوية، وصدفة ليل، والبنية الثلاثية، مثل: الموت يمر من هنا، والأيام لا تخبئ أحدًا، ومدن تأكل العشب.

يحمد لخال تنوع البنى، وحسن انتقاء ألفاظها، وإيقاع تراكيبها، في إثارة الخيال، وقدرة هذه العناوين على العيش في ذاكرة المتلقي، بتشكيله الجمالي، فالعنوان عند خال يحقق وظائف متعددة، ويثير أكثر من دلالة، ويفتح للقارئ آفاقًا تأويلية.

ونلحظ أن عناوين خال كانت في غالبها جسرًا مؤديًا للنص الروائي، حيث يبدو العنوان عتبة تربط الخارجي بالداخلي، والواقعي بالمتخيل، فمكنت القارئ من مقاربة النص السردي، فهو – في غالبه – صورة مصغرة عن محتوى الرسالة التي يحتضنها العمل، تتلخص فيه دلالات ووظائف بارزة.

ثم وقفت على عتبات الأغلفة، فحللت الصورة الخارجية للغلاف، نظرًا إلى ما تقدمه من مفاتيح القراءة، التي لم تخل من دلالة رمزية إيحائية تتناغم مع عناوين الروايات، وترتبط ارتباطًا وثيقًا بالمتن سواء من حيث تكرار العنوان لفظًا، أو من حيث الإبلاغ وتلخيص محتوى النص.

ووقفت بعد ذلك على الإهداء عند خال، الذي شكل أيقونة إعلامية إخبارية إنسانية، لإثبات حقوق المبدع الفكرية والأدبية من ناحية، ومن ناحية أخرى تثبت حضوره الإنساني والاجتماعي والثقافي.

وبالنظر إلى مقدمات أعمال خال الروائية، نجدها قد حققت معظم الوظائف التي حددها جانيت من التعليق على النص، والالتفاف حوله من كل الجوانب بصورة تؤكد على العمق الكامل لهذه الأعمال الإبداعية.

وقد تنوعت أنماط الاستهلال عن خال بين الوظيفي والوصفي والانفعالي والإبلاغي الإعلامي.

نخلص في هذه الدراسة إلى حقيقة مؤداها أن العتبات لدى عبده خال شكلت شبكة من التقنيات التشكيلية البصرية والفنية، ساعدته لغته الجمالية على إدخال المتلقي إلى النص الروائي.

الهوامش والإحالات:

(1) عبيد، والبياتي، جماليات التشكيل الروائي: 13.

(2) بلعابد، عتبات: جيرار جنيت من النص إلى المناص: 27.

(3) نفسه: 25، 26.

(4) نفسه: 44.

(5) حمداوي، شعرية النص الموازي: 52.

(6) يقطين، انفتاح النص الروائي: 97.

(7) بلال، مدخل إلى عتبات النص: 16-22.

(8) الجحمري، عتبات النص والدلالة: 19.

(9) كوينه، العتبات ودورها في التشكيل القصصي: 1756.

(10) حمداوي، صورة العنوان في الرواية العربية، متاح على الرابط: https://cutt.us/c7coE

(11) كوينه، العتبات ودورها في التشكيل القصصي: 1756.

(12) بلعابد، عتبات: جيرار جنيت من النص إلى المناص: 65.

(13) نفسه: 66.

(14) نفسه: 67.

(15) الجزار، العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي: 21.

(16) ينظر: ماريا، نظرية اللغة الأدبية: 94.

(17) شعان، علم الدلالة بين النظرية والتطبيق: 56.

(18) عبدالبديع، التركيب اللغوي للأدب: 67.

(19) حمداوي، السيموطيقا والعنونة: 97.

(20) المنادي، النص الموازي: 17.

(21) خال، الطين: 8.

(22) خال، فسوق: 7.

(23) خال، لوعة الغاوية: 8.

(24) نفسه: 9.

(25) نفسه: 9.

(26) مرتاض، في نظرية الرواية: 285.

(27) خال، وشائج ماء: 22.

(28) خال، صدفة ليل: 10.

(29) خال، مدن تأكل العشب: 23.

(30) ينظر: المصعبي، الكتابة والتناص: 69.

(31) منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة: 92.

(32)ابن منظور، لسان العرب: مادة غلف.

(33) الشعيبية طلال الهزليون (1929 – 2004) فنانة تشكيلية مغربية، ولدت بجماعة إثنين اشتوكة بالقرب من مدينة أزمور بإقليم الجديدة. وهي أشهر رسامة مغربية استطاعت أن تحقق شهرة عالمية بفضل لوحاتها التي تنتمي

إلى ما يعرف بـ"الفن الفطري"، حيث عُرضت اللوحات في أشهر المتاحف والمعارض في باريس ونيويورك وفرانكفورت وجنيف، وقد اكتشف موهبتها الناقد الفرنسي المعروف بيير كودير والرسام الألماني فيرنر كيردت، وأقامت أول معرض للوحاتها عام 1966م، ولها ابن وحيد هو الفنان التشكيلي الحسين طلال. راجع: https://cutt.us/nt73b

(34) مصطلح يطلق على أعمال فنية ذاتية التعلم، غالبًا في نطاق الفن التشكيلي، مع اهتمام بالالتزام بالبساطة في الأداء، واسترسال في خيال الصورة. راجع: https://cutt.us/Kc4At

(35) بيغاسوس أو بِغَسُس، وهو الحصان الأسطوري المجنح في الميثولوجيا الإغريقية، أنشأه بوسيدون، وكان له دورًا كبيرًا في الأساطير. حيث ذكره بيجاسوس في أسطورة هرقل بن زيوس، تروي الأسطورة أنه خُلق من جسد ميدوسا بعد أن قطع بيرسيوس رأسها، وأنه ما أن ولد حتى طار إلى السماء. تذهب الروايات المتأخرة إلى أن بيجاسوس كان مطية للشعراء، ولكن يقال أن بيجاسوس ضرب الأرض بحافره فانبثقت "نافورة هيبوكريني" التي أصبحت مصدرًا للإيحاء لكل من يشرب من مياهها، وأن هذه الصلة الوحيدة التي تربط بيجاسوس بالشعر. الجدير بالذكر أن "هيبوكريني" تعني: نافورة الحصان. راجع: https://cutt.us/I6AXt

(36) ينظر: بسيوني، قراءة اللوحة في الفن الحديث: 29.

(37) خال، ترمي بشرر: 24.

(38) نفسه، الصفحة نفسها.

(39) فنان وخطاط ورسام أمريكي شهير. يعد تومبلي من أكثر الرسامين الأمريكيين شهرة بين أبناء جيله، عُرف برسوماته التي تعتمد على أسلوب الجرافيتي (الرسومات والكتابات على الجدران) وأعماله التجريدية التي يُستخدم فيها الزيت أو القلم الرصاص أو أقلام الشمع ليخلق خطوطًا متكررة أو خربشات على قماشة اللوحة، حتى اعتبره الكثيرون الوريث الفعلي للرسام الشهير جاكسون ولوك، أحد أبرز ممثلي اتجاه التعبيرية التجريدية في الفن الحديث. راجع: https://cutt.us/xPBTD

(40) بدوي، معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية والفنون: 210.

(41) نفسه، السفحة نفسها.

(42) خال، أنفس: 7.

(43) مصطفى، وآخرون، المعجم الوسيط، مادة هدى: 978.

(44) بوغنوط، شعرية النصوص الموازية: 49، 50.

(45) سلوي، عتبات النص: 255.

(46) أشهبون، عتبات الكتابة: 199.

(47) نفسه، الصفحة نفسها.

(48)نفسه، الصفحة نفسها.

(49)نفسه، الصفحة نفسها.

(50)نفسه، الصفحة نفسها.

(51)نفسه، الصفحة نفسها.

(52)نفسه، الصفحة نفسها.

(53)نفسه، الصفحة نفسها.

(54)نفسه، الصفحة نفسها.

(55)نفسه، الصفحة نفسها.

(56)نفسه، الصفحة نفسها.

(57)نفسه، الصفحة نفسها.

(58)نفسه، الصفحة نفسها.

(59) مصطفى، وآخرون، المعجم الوسيط، مادة قدم: 720.

(60) زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية: 156.

(61) وهبة، والمهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: 380.

(62) الحجمري، عتبات النص البنية والدلالة: 43.

(63) خال، الأيام لا تخبئ أحدًا: 7.

(64) خال، مدن تأكل العشب: 6.

(65) نفسه، الصفحة نفسها.

(66) خال، الموت يمر من هنا: 7.

(67) مصطفى، وآخرون، المعجم الوسيط، مادة هلل: 992.

(68) أشهبون، عتبات الكتابة: 118.

(69) الحجمري، عتبات النص البنية والدلالة: 31.

(70) بلعابد، عتبات: جيرار جنيت من النص إلى المناص: 114.

(71) نفسه: 7.

(72) نفسه، السفحة نفسها.

(73)نفسه، السفحة نفسها.

(74)نفسه، السفحة نفسها.

(75) كوينه، تجليات الإبداع السردي: 157.

(76) خال، وشائج ماء: 11.

(77) خال، مدن تأكل العشب: 7.

(78) خال، ترمي بشرر: 7.

(79) نفسه: 11.

(80) نفسه، السفحة نفسها.

(81)نفسه: 7، 8.

المراجع:

1) أشهبون، عبد الملك، عتبات الكتابة في الرواية العربية، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، 2009م.
2) بدوي، أحمد زكي، معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية والفنون. دار الكتب المصرية، القاهرة، 1991م.
3) بسيوني، فاروق، قراءة اللوحة في الفن الحديث: دراسة تطبيقية في أعمال بيكاسو، دار الشروق، القاهرة، 1995م.
4) بلال، عبد الرزاق، مدخل إلى عتبات النص: دراسة في مقدمات النثر العربي القديم، أفريقيا الشرق، المغرب، 2000م.
5) بلعابد، عبدالحق، عتبات: جيرار جانيت من النص إلى المناص، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008م.
6) الجزار، محمد فكري، العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1998م
7) ابن جعفر، قدامة، نقد الشعر، تحرير عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت.
8) الحجمري، عبدالفتاح، عتبات النص البنية والدلالة، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، 1996م.
9) حمداوي، جميل، السيموطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، لمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج3، 1997م.
10) حمداوي، جميل، شعرية النص الموازي، عتبات النص الأدبي، دار الريف للنشر والطبع الإلكتروني، المغرب، 2020م.
11) حمداوي، جميل، لماذا النص الموازي؟، مجلة دروب، 2023/2/11م، متاح على الرابط: https://cutt.us/b8wjm
12) خال، عبده، الأيام لا تخبئ أحدًا، منشورات الجمل، كولونيا، 2002م.
13) خال، عبده، الصهريج، مركز الأدب العربي للنشر والتوزيع، الدمام، 2020م.
14) خال، عبده، الطين، مج2، دار الساقي، بيروت، 2006م.
15) خال، عبده، الموت يمر من هنا، منشورات الجمل، كولونيا، 2007م.
16) خال، عبده، أنفس، دار الساقي، بيروت، 2019م.
17) خال، عبده، ترمي بشرر، منشورات الجمل، كولونيا، 2009م.
18) خال، عبده، صدفة ليل، دار الساقي، بيروت، 2016م.

19) خال، عبده، فسوق. مج5، دار الساقي، بيروت، 2007م.
20) خال، عبده، لوعة الغاوية، دار الساقي، بيروت، 2012م.
21) خال، عبده، مدن تأكل العشب، مج2، دار الساقي، بيروت، 2008م.
22) خال، عبده، نباح، منشورات الجمل، كولونيا، 2007م.
23) خال، عبده، وشائج ماء، دار الساقي، بيروت، 2022م.
24) زيتوني، لطيف، معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، بيروت، 2002م.
25) سلوي، مصطفى، عتبات النص: المفهوم - الموقعية – الوظائف، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، وجدة، 2003م.
26) شعبان، هويدي، علم الدلالة بين النظرية والتطبيق، دار الثقافة العربية، القاهرة، 1993م.
27) الشعيبية طلال، 2023/2/11م، متاح على الرابط: https://cutt.us/nt73b
28) عبد البديع، لطفي، التركيب اللغوي للأدب: بحث في فلسفة اللغة والأستطيقا، دار المريخ للنشر، الرياض، 1409هـ.
29) بو غنوط، روفيه، شعرية النصوص الموازية في دووان عبدالله حمادي، جامعة منتوري، قسطنطينة، 2007م.
30) كوينه، زكريا، تجليات الإبداع السردي، النادي الأدبي بالباحة، الباحة، 2017م.
31) ماريا، خوسيه، نظرية اللغة الأدبية، تحرير حامد أبو أحمد، مكتبة غريب، القاهرة، 1992م.
32) مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية، عالم المعرفة، الكويت، 1998م.
33) مصطفى، إبراهيم، وآخرون، المعجم الوسيط، مادة قدم، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، إستانبول، 1972م.
34) المصعبي، ضحى، الكتابة والتناص في (كتاب الحب) لمحمد بنيس، مج2، دار الساقي، بيروت، 2008م.
35) المنادي، أحمد، النص الموازي: آفاق المعنى خارج عتبات النصوص، رابطة الأدباء في الكويت، الكويت، 2004م.
36) منصر، نبيل، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2007م.
37) وهبة، مجدي، والمهندس،كامل، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، 1984م.
38) يقطين، سعيد، انفتاح النص الروائي: النص والسياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2001م.

Arabic References

1) Ashhabūn, ʿAbd al-Malik, ʿAtabāt al-kitābah fī al-riwāyah al-ʿArabīyah, Dār al-Ḥiwār lil-Nashr & al-Tawzīʿ, al-Lādhiqīyah, 2009, (in Arabic).

2) Badawī, Aḥmad Zakī, Muʿjam muṣṭalaḥāt al-Dirāsāt al-Insānīyah & al-Funūn. Dār al-Kutub al-Miṣrīyah, al-Qāhirah, 1991, (in Arabic).
3) Basyūnī, Fārūq, qirāʾah al-lawḥah fī al-fann al-ḥadīth: dirāsah taṭbīqīyah fī aʿmāl bykāsw, Dār al-Shurūq, al-Qāhirah, 1995, (in Arabic).
4) Bilāl, ʿAbd al-Razzāq, madkhal ilá ʿAtabāt al-naṣṣ: dirāsah fī muqaddimāt al-nathr al-ʿArabī al-qadīm, Afrīqiyā al-Sharq, al-Maghrib, 2000, (in Arabic).
5) Bilʿābid, ʿbdālḥq, ʿAtabāt: Jīrār Jānīt min al-naṣṣ ilá almnāṣ, al-Dār al-ʿArabīyah lil-ʿUlūm Nāshirūn, Bayrūt, Manshūrāt al-Ikhtilāf, al-Jazāʾir, 2008, (in Arabic).
6) al-Jazzār, Muḥammad Fikrī, al-ʿUnwān wsymwṭyqā al-ittiṣāl al-Adabī, al-Hayʾah al-ʿĀmmah lil-Kitāb, al-Qāhirah, 1998, (in Arabic).
7) Ibn Jaʿfar, Qudāmah, Naqd al-shiʿr, taḥrīr ʿAbd al-Munʿim Khafājī, Dār al-Kutub al-ʿIlmīyah, Bayrūt,N D, (in Arabic).
8) al-Ḥajmarī, ʿbdālftāḥ, ʿAtabāt al-naṣṣ al-binyah & al-dalālah, Manshūrāt al-Rābiṭah, al-Dār al-Bayḍāʾ, 1996, (in Arabic).
9) Ḥamdāwī, Jamīl, alsymwṭyqā wālʿnwnh, Majallat ʿĀlam al-Fikr, li-Majlis al-Waṭanī lil-Thaqāfah & al-Funūn & al-Ādāb, al-Kuwayt, mj3, 1997, (in Arabic).
10) Ḥamdāwī, Jamīl, shiʿrīyah al-naṣṣ al-muwāzī, ʿAtabāt al-naṣṣ al-Adabī, Dār al-rīf lil-Nashr & al-Ṭabʿ al-iliktrūnī, al-Maghrib, 2020, (in Arabic).
11) Ḥamdāwī, Jamīl, Li-mādhā al-naṣṣ al-muwāzī?, Majallat durūb, 11/2 / 2023m, Link: https://cutt.us/b8wjm, (in Arabic).
12) Khāl, ʿAbduh, al-Ayyām lā tukhabiʾ aḥdan, Manshūrāt al-Jamal, kwlwnyā, 2002, (in Arabic).
13) Khāl, ʿAbduh, alṣhryj, Markaz al-adab al-ʿArabī lil-Nashr & al-Tawzīʿ, al-Dammām, 2020, (in Arabic).
14) Khāl, ʿAbduh, al-ṭīn, mj2, Dār al-Sāqī, Bayrūt, 2006, (in Arabic).
15) Khāl, ʿAbduh, al-mawt yamurru min hunā, Manshūrāt al-Jamal, kwlwnyā, 2007, (in Arabic).
16) Khāl, ʿAbduh, anfas, Dār al-Sāqī, Bayrūt, 2019, (in Arabic).
17) Khāl, ʿAbduh, tarmī bshrr, Manshūrāt al-Jamal, kwlwnyā, 2009, (in Arabic).
18) Khāl, ʿAbduh, Ṣudfah Layl, Dār al-Sāqī, Bayrūt, 2016, (in Arabic).

19) Khāl, ʿAbduh, fswq. mj5, Dār al-Sāqī, Bayrūt, 2007, (in Arabic).
20) Khāl, ʿAbduh, Lawʿat al-ghāwiyah, Dār al-Sāqī, Bayrūt, 2012, (in Arabic).
21) Khāl, ʿAbduh, Mudun ta'kulu al-ʿushb, mj2, Dār al-Sāqī, Bayrūt, 2008, (IN ARABIC).
22) Khāl, ʿAbduh, Nubāḥ, Manshūrāt al-Jamal, kwlwnyā, 2007, (in Arabic).
23) Khāl, ʿAbduh, wshā'j Mā', Dār al-Sāqī, Bayrūt, 2022, (in Arabic).
24) Zaytūnī, Laṭīf, Muʿjam muṣṭalaḥāt Naqd al-riwāyah, Dār al-Nahār lil-Nashr, Bayrūt, 2002, (in Arabic).
25) Salwá, Muṣṭafá, ʿAtabāt al-naṣṣ: al-mafhūm-almwqʿyh – al-waẓā'if, Kullīyat al-Ādāb & al-ʿUlūm al-Insānīyah, Wajdah, 2003, (in Arabic).
26) Shaʿbān, Huwaydī, ʿilm al-dalālah bayna al-naẓarīyah & al-taṭbīq, Dār al-Thaqāfah al-ʿArabīyah, al-Qāhirah, 1993, (in Arabic).
27) alshʿybyh Ṭalāl, 11/2 / 2023, Link: https://cutt.us/nt73b, (in Arabic).
28) ʿAbd al-Badīʿ, Luṭfī, al-tarkīb al-lughawī lil-adab: baḥth fī Falsafat al-lughah wāl'stṭyqā, Dār al-Mirrīkh lil-Nashr, al-Riyāḍ, 1409, (in Arabic).
29) Bū ghnwṭ, rwfyh, shiʿrīyah al-Nuṣūṣ al-muwāzīyah fī dwwāyn Allāh Ḥammādī, Jāmiʿat Mintūrī, qsṭṭynh, 2007, (in Arabic).
30) kwynh, Zakarīyā, Tajallīyāt al-ibdāʿ al-sardī, al-Nādī al-Adabī bi-al-Bāḥah, al-Bāḥah, 2017, (in Arabic).
31) Māriyā, José, Naẓarīyat al-lughah al-adabīyah, taḥrīr Ḥāmid Abū Aḥmad, Maktabat Gharīb, al-Qāhirah, 1992, (in Arabic).
32) Murtāḍ, ʿAbd al-Malik, fī Naẓarīyat al-riwāyah, ʿĀlam al-Maʿrifah, al-Kuwayt, 1998, (in Arabic).
33) Muṣṭafá, Ibrāhīm, & ākharūn, al-Muʿjam al-Wasīṭ, māddat qaddama, al-Maktabah al-Islāmīyah lil-Ṭibāʿah & al-Nashr & al-Tawzīʿ, Istānbūl, 1972, (in Arabic).
34) almṣʿby, Ḍuḥá, al-kitābah & al-tanāṣṣ fī (Kitāb al-ḥubb) li-Muḥammad Bannīs, mj2, Dār al-Sāqī, Bayrūt, 2008, (in Arabic).
35) al-Munādī, Aḥmad, al-naṣṣ al-muwāzī: Āfāq al-maʿná khārij ʿAtabāt al-nuṣūṣ, Rābiṭat al-Udabā' fī al-Kuwayt, al-Kuwayt, 2004, (in Arabic).

36) Manṣar, Nabīl, al-khiṭāb al-muwāzī lil-qaṣīdah al-ʿArabīyah al-muʿāṣirah, Dār Tūbqāl lil-Nashr, al-Dār al-Bayḍā', 2007, (in Arabic).

37) Wahbah, Majdī, & al-muhandis, Kāmil, Muʿjam al-muṣṭalaḥāt al-ʿArabīyah fī al-lughah & al-adab, Maktabat Lubnān, Bayrūt, 1984, (in Arabic).

38) Yaqṭīn, Saʿīd, Infitāḥ al-naṣṣ al-riwā'ī: al-Naṣṣ & al-siyāq, al-Markaz al-Thaqāfī al-ʿArabī, al-Dār al-Bayḍā', 2001, (in Arabic).