

العتبات النصية: رواية "أوراق معبد الكتبا" لهاشم غرابية نموذجاً

نزار قبيلات*

ملخص

يعدُّ هذا البحث محاولة للكشف عن سيميائية العتبات والفاحة السردية من خلال رصدهما في رواية الكاتب هاشم غرابية "أوراق معبد الكتبا"، وذلك بعد أن تتم مقارنة مصطلحي الاستهلال والفاحة السردية مقارنةً نقدية، فالبحث يحاول تبيين الدور الذي تلعبه الفاتحة السردية حين تتضافر مع العتبات النصية الأخرى ومع كل ما يدخل تحت مفهوم النص الموازي؛ كالغلاف والعنوانات الفرعية والمقولات التقديمية والإهداء والهوامش... إذ تؤدي العتبات دوراً مهماً يكمن في إضاءة الطريق التي سيسلكها القارئ وتقريبه من مركز الرواية ومن مضمونها الخطابي، إذ سيُسلط الضوء على دلالة تلك العتبات والفاحة السردية وعلاقة كل منهما في البناء المعماري للرواية وأثر ذلك المحورين في النص والخطاب؛ من حيث كونهما يرتبطان ارتباطاً وثيقاً بالفعل السردية وبالواقع الحكائي للرواية؛ فهما معبرٌ استراتيجي يُعنى به المؤلف والمتلقي. فهاشم غرابية من أصحاب الرؤيا التي تنظر إلى الماضي بوصفه صيرورة تاريخية قابلة للتشكل في نص إبداعي.

الكلمات الدالة: أوراق معبد الكتبا، هاشم غرابية.

العنوان

يصف بعض الباحثين علاقة العنوان بالنص "بعلاقة المبتدأ بالخبر؛ إذ الخبر هو قفل الجملة ومتممها الدلالي، وبفناء أحدهما تبقى الدلالة ناقصة ومبهمة، وقد تُشبه أيضاً بعلاقة السؤال والجواب حين يتلو أحدهما الآخر، فيزيل الغموض والعجبة عنه، أو علاقة الرأس بالقلب، وكأنَّ العنوان سؤال يطرحه الإبداع ليكون النص إجابةً لهذا السؤال، "ففي بعض النصوص يتحول العنوان (تعويذة) سحرية يرددها القارئ حتى تتفتح مغاليق النص بوصفه نصاً سحرياً⁽¹⁾، في حين يذهب بعض النقاد إلى أن العنوان "علامة لغوية فارقة بالدرجة الأولى وهو مصطلح إجرائي ناجع في مقارنة النص الأدبي ومفتاح أساسي يتسلح به المحللون للولوج إلى أغوار النص العميقة قصد استنطاقها وتأويلها، ويستطيع العنوان أن يفك النص من أجل تركيبه عبر استكناه بنياته الدلالية والرمزية. وهكذا فإن أول عتبة يطوُّها الباحث السيميولوجي هو استنطاق العنوان واستقراؤه أفقياً وعمودياً⁽²⁾".

وبما أنَّ تلك العتبات⁽³⁾ والفاحة السردية⁽⁴⁾ تُشكِّلان

نصوصاً موازية يستطيع المتلقي من خلالها تفكيك النصِّ الروائي وتحليل مدلولاته، ويقدر من خلالها على إنتاج رؤية بأبعاد دلالية تشير بجلاءً إلى المضمون الخطابي، فقد سعت هذه الدراسة إلى الوقوف على مفهوم الفاتحة السردية وعلى تلك العتبات وتحليلها واستكناه بواطنها، مفسرة إياها تفسيراً سيميائياً من خلال ربطها بالمدلول داخل النص الروائي والتي أشارت إليها العتبات بجلاءً؛ ذلك أنَّ الخطاب في الرواية قيد الدراسة تاريخيٌّ بامتياز.

وعليه فقد أسس البحث على إبانة نقدية لمفهوم الفاتحة السردية والعتبات النصية، وتجليه لنقاط الاتفاق والافتراق بين مفهومي الاستهلال والفاحة السردية، ومن ثمة تناول استنطاقاً للفاحة السردية وللعنوان الرئيس ولعناوين الفصول وعتبة المقولات التقديمية والإهداء وذلك في دراسة تطبيقية لرواية هاشم غرابية⁽⁵⁾ (أوراق معبد الكتبا).

أولاً: الاستهلال في النقد القديم والمعاصر

لا غرو أنَّ الشعراء والخطباء العرب القدامى قد عنوا بالاستهلال في أشعارهم وخطبهم أيَّ عناية، وإن نحن رمنا تفصي مكامن ذلك ألفينا له أسباباً وعللاً ترتكز في جملتها على لفت ذهن المتلقي وتحفيزه للبقاء في جو النص المُلقى إليه، ولهذا اعتمدوا ركائز من مثل التشبيب بالنساء والغزل والوقوف على الأطلال ديدنا لهم في مقدماتهم الشعرية⁽⁶⁾.

* مركز اللغات، الجامعة الأردنية، عمان. تاريخ استلام البحث 2013/12/10 وتاريخ قبوله 2014/1/13.

أساسي لولوج عالم الرواية الحكائي إذ يرتبط به من خلال علاقة تواصلية استراتيجية، كذلك فيسهم في استكناه النص الروائي: تشكيلا ودلالة، فهو يضطلع بمهمة التمهيدي للحدث والتقديم لعالم الرواية بغية تحفيز القارئ أيضاً وتأطير الرواية وتحبيكها من جهة أخرى.⁽¹²⁾

ومن أهم مقومات الاستهلال الروائي الحديث وفق النصير: "قوة الأشياء وحضورها الفاعل والعمل الميثولوجي للشعب، والبعد الأسطوري للحياة المعاصرة، والشاعرية الغامضة في الأسلوب، ووحدة الزمن الإنساني، واعتماد الحس التطوري في صياغة مشروعات الغد، والرؤية الشاملة للعالم والعمق الرمزي والكثافة الواقعية⁽¹³⁾"، وهذا النوع من الروايات لا ينجح الاستهلال فيه "إلا متى كانت الحاجة إلى مفرداته وأفكاره مستمرة داخل العمل، عندئذ يبنى كيانه اللغوي والمعرفي على شيء من تأريخية العلاقات الداخلية للنص، لا تأريخية المكان العامة أو جغرافيته⁽¹⁴⁾".

ويقسم جيرار جينيت الاستهلال إلى نوعين، أولهما "تكون فيه الشخصية الروائية غير معروفة من القارئ أي مقدمة من الخارج ومن ثم يأتي تعريفها، وهو النوع الذي ساد تقريباً حتى نهاية القرن التاسع عشر. وثانيهما الذي يفترض أنّ الشخصية معروفة من القارئ بتقديمها باسمها الأول أو بالضمير، وهو ما ينطبق هنا على رواية الغرابية قيد الدراسة، كما ويعدّ جينيت الضمير "أنا" حالة خاصة تجمع بين النوعين معاً ما دنا نعرف على الأقل أنه يدل على السارد⁽¹⁵⁾".

وبناءً عليه، فأهمية الاستهلال متأتية من كونه "عنصرًا له تأثيره الذي يتوزع على مدارين: الأول: نفسي استقبالي، على اعتبار القص الأدبي رسالة (مروياً) صادرة عن مرسل (راو) قاصداً (مستقبلاً) مروياً له، وهذه هي أركان الرسالة الأدبية، فمن منظور الاتصال يتحتم النظر إلى أدبية القص أو شعرية (من خلال أركان الرسالة) وبين كل من المرسل والمستقبل سياق مشترك تقع الرسالة على مسافة منه، المسافة تشغل آليات تحويلية من السياق إلى المرسل فيما يخص المرسل إبداعياً، ومن المرسل إلى النص، عبر السياق فيما يخص المستقبل تأويلياً⁽¹⁶⁾".

من هنا "تبرز أهمية الاستهلال ودوره في الجذب، والاستقطاب اللذين يمارسهما تأثيراً في ذات المتلقي ووعيه وإدراكه وذوقه⁽¹⁷⁾".

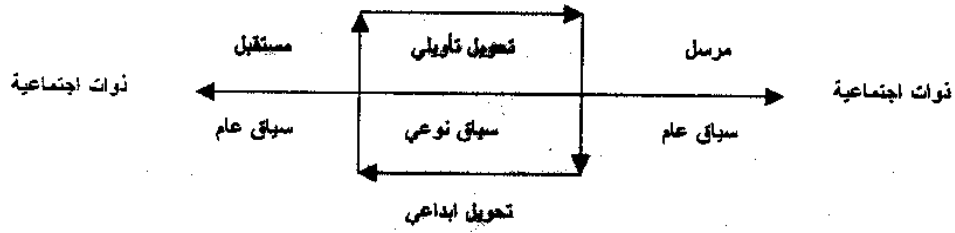
وقد شكل الاستهلال أو حسن الابتداء عندهم هاجساً مافتيّ يشغل بالهم ولما يزل حتى وقتنا الحاضر. وفي الرواية الحديثة بقي ذلك الهاجس مسيطراً على الكتاب فتخبروا عتباتهم ونمقوها وحسنوها جذبا للمتلقي وتسويقا لأعمالهم الأدبية.

وتعدّ (براعة الاستهلال) عند البلاغيين قديماً محسناً بديعياً متفرعاً عن اصطلاح آخر عندهم يُشار إليه بـ(حسن الابتداء)، على أنّ كلا من ذينك الاصطلاحين متصل مطلع القصائد وأول الكلام، فإذا جاء مطلع القصيدة أو أول الكلام حسناً بديعياً، ومليحاً رشيقاً، صار داعية إلى الاستماع لما يجيء بعده وصف بـ(حسن الابتداء)، "وإذا جاء بداية الكلام أو مطلع القصيدة دالاً على ما بُنيت عليه مُشعراً بغرض الناثر أو الناظم من غير تصريح، بل بإشارة لطيفة تعذب حلوتها في الذوق السليم، ويستدل المستمع من ذلك على ما يتصل به الكلام أو القصائد من مدح أو تهنئة أو عتاب، أو رثاء أو هجاء، وصف بـ(براعة الاستهلال)⁽⁷⁾".

وعليه فإذا جمع الناظم بين (حسن الابتداء) و(براعة الاستهلال) صار من فرسان البلاغة، وإن لم تتسن له في كلامه (براعة الاستهلال) فليجتهد في سلوك ما يقوله في (حسن الابتداء) فإن في ذلك إشارة إلى حسن بيانه، ومن الأقوال المأثورة: "أحسنوا معاشر الكتاب الابتداءات فإنهنّ دلائل البيان⁽⁸⁾". "وسئل بعضهم عن أحذق الشعراء، فقال: من يتفقد الابتداء والمقطع⁽⁹⁾". ويقول أبو هلال العسكري: "الابتداء أول ما يقع في السمع من كلامك، والمقطع آخر ما يبقى في النفس من قولك، فينبغي أن يكونا جميعاً موثّقين⁽¹⁰⁾".

ويمتلك الاستهلال الروائي توازناً داخلياً إن فقدته الروائي أو لم يُحسن بناءه تخلخل العمل، وله قدرة على التركيز والإيحاء والتأويل بحيث لا يضعك الاستهلال دفعة واحدة في صلب العمل ولا يحوم كذلك حول العمل؛ وإنما يمهّد لك الطريق إلى أسرار العمل الداخلية، إنه أشبه بمفتاح باب البيت الكبير. إلا أن الاستهلال الروائي يمتلك خصوصية: إنه يوجد في كل بناء فني كبير، فهو موجود في المسرحية وفي القصائد الدرامية؛ ذلك لأن الصفة الروائية له، تعني تعدداً في أصواته وتشعباً في عناصره وبناءاته⁽¹¹⁾".

ويعد الاستهلال من أهم عتبات النص الموازي التي تحيط بالنص الأدبي خارجياً، وهو أيضاً من أهم عناصر البناء الفني سواء في الشعر أم الرواية أم الدراما. ويعدّ كذلك بمثابة مدخل



عالم آخر يصنعه الروائي من جديد بخياله⁽²²⁾.

ثانياً: الفاتحة السردية

إنّ العتبات النصية علامات دلالية تحفّ النص وتشرع أبوابه أمام القارئ/المتلقي، وتشنحه بالدفعه الزاخرة بروح الولوج إلى أعماقه⁽¹⁸⁾، وقبل الفاتحة السردية حُدد تعريف دقيق لمفهوم المقدمة الافتتاحية لكونها نقطة انطلاق السرد وحده الأول، وذلك حين أُسميت بالفاتحة السردية ذات البداية والنهاية المحددتين، بالإضافة لوظائفها الإبلاغية والشعرية التي تتشابه إلى حدٍ كبيرٍ مع وظائف الاستهلال المعهودة⁽¹⁹⁾، غير أن مفهومنا للفاتحة السردية يأتي بوظائف وأدوار نصية تجعلها نسفاً داخلياً مكتمل الحدود ولا يقل أهمية عن أي مكون آخر من مكونات السرد، إذ لا تعنى الفاتحة السردية بالجمال الافتتاحية وبيدعية الابتداء وحسب؛ فقد رأى الناقد الفرنسي "اندرو دي لونج" أن الفاتحة النصية - حسب تسميته - لها حدودها وقياساتها الخاصة التي تحدد نهايتها وتعيينها؛ إذ لم يترك الأمر مفتوح الحدود كما جاء في تعريف النقاد السابقين للاستهلال و حسن الابتداء. وفي ذلك يقول الناقد المذكور: "إن الفاتحة النصية قطعة نصية تبدأ من العتبة المفضية إلى التخيل (وتفترض إسناد الكلام إلى سارد خيالي يوازيه متقبّل سرديّ يصغي إليه، وهو الآخر متخيل) وتنتهي بحدوث أول قطعة هامة في مستوى النص"⁽²⁰⁾؛ إذ الفاتحة هنا ذات نسق تحديدي منعزل داخل البناء السردية الفعلي وهي بذلك تتطوي وظيفياً مع العتبات الأخرى - وأهمها العنوان - على مدلولات سابقة عن الزمن السردية وتعود إلى زمن الحكاية إذ تمثل استرجاعاً سردياً يمهد للقارئ أرضية للدخول إلى عالم النص وفضائه، كما ويفصلها هذا النسق الخاص عن النسق النصي الروائي تبعاً لمقاسات محددة سيردفاً تأطيرها في الإبان. فالفاتحة السردية تمر بمخاضات ولادة عسيرة عند الكاتب؛ إذ هي اللحظة الأولى التي ينهض فيها السرد وتستيقظ فيها نوابع الكتابة عند صاحبها، "فلحظة البدايات هي من أعسر وأشق لحظات الإبداع الفنية، لأنها لحظة الاعتباط القصوى التي يخرج فيها النص من طور الإمكان إلى طور الإنجاز وفق نواميس وشروط ليست دائماً قابلة للفهم والتقنين المدركين⁽²¹⁾". فهي لحظة الخروج من العالم الفيزيائي بسطوته وقسوته إلى

ثالثاً: دور العنوان السيميائي

أما العنوان باعتباره أول وأهم عتبة تتشارك مع الفاتحة السردية والعتبات الأخرى مشكلين نصاً موازياً يعرف بالبهو - وفق تعبير لوي بورخيس⁽²³⁾ - وهو الذي يصل له القارئ فيتجاوز حينها مع المؤلف الحقيقي والمتخيل، وذلك داخل فضاء تكون إضاعته خافته. على أن مسألة استقلال العنوان بمسافة مائزة عن الفاتحة السردية شكلياً فقط، وإن كان للعنوان اشتغاله الدلالي الخاص؛ ذلك لأن للعنوان مكانة خاصة من حيث أنه "يضمّر كنزاً إشارياً يجعله يشرف تأويلياً على دروب المتن النصي ومثاهاته"⁽²⁴⁾، بيد أنّ هذا الانفصال الشكلي والمبدئي لا يعيق توافق دورهما معاً في نص محيط وفق تعبير جيرار جينيت⁽²⁵⁾؛ فبين العنوان والفاتحة السردية فوارق تنقني حين تدرك تماماً أهميتهما معاً.

وعليه، ندرك أن للعنوان "وظيفة إغوائية غير نصية؛ فهو فضلاً عن جسر التواصل بين الرواية والقارئ يجذب فضول المتلقي لشراء العمل والإقبال عليه قراءةً وإنتاجاً⁽²⁶⁾ وتتمركز أهميته لكونه "شيفرة رمزية يلتقي بها القارئ الذي يُشد انتباهه وتركيزه"⁽²⁷⁾ عندما يواجه القارئ على غلاف الكتاب، في حين تتبع أهمية الفاتحة السردية فضلاً عن دورها المشترك مع العنوان وفق مفهوم النص الموازي من كونها تضطلع "بوظيفة درامية لا تتأتى للعنوان؛ فالفاتحة نقطة انطلاق مهمة في زمني السرد والحكاية، وقد تكون هذه النقطة لحظة حكاية حاسمة يعرضها السرد للقارئ ثم يعود إلى تفسير حيثياتها وأسبابها فيما بعد"⁽²⁸⁾، في حين يبقى العنوان خارج زمن السرد وتقنياته من مثل الاستباق والاستشراف والاسترجاع والتذكر والتداعي، بل وخارج لعبة النص ودراميته ولو إلى حين.

رابعاً: حدود الفاتحة السردية ووظائفها

تتبع أهمية الفاتحة السردية كما ذكر آنفاً من كونها تضعنا في مواجهة السرد، "فهي مفتتح الخطاب الروائي الحقيقي، وبناء عليها تتحدد عناصر ومفردات كثيرة في العمل كله"⁽²⁹⁾ و"تشي

والانقطاع ومن ثم النفور. من أمثلة ذلك الرواية التي تحمل عناوينها أسماء شخصيات روائية معينة، فقد يحدث أن تبدأ الفاتحة السردية بالحديث عن شخصية أخرى لم يُشر إليها العنوان، أو مكان آخر... وهو ما يجعل القارئ مشتتاً وغير مُثار. ويضيف الناقد الفرنسي "لونج" وظيفة أخرى للفاتحة السردية وهي (الوظيفة الإخبارية) التي تركز على كيفية تنظيم الراوي للعملية السردية وتنسيقها وتكوينها ومدى الإشباع الإخباري الذي تقدمه الفاتحة ثم الإمساك عن الإخبار والتقديم⁽³⁵⁾. وهذا ما يجعلنا ننسب بمفهوم الفاتحة السردية أكثر من مفهوم الاستهلال الذي عُرف بلاغياً أكثر من كونه اصطلاحاً سردياً يتمحور حول سارد ورؤية سردية وإخبار، ناهيك عن أن الفاتحة السردية تسمح بالتوسع والتمدد كأن تكون فصلاً كاملاً لا مجرد استهلال يُفهم على أنه افتتاحية قصيرة أشبه بالترحيب.

أما الوظيفة الأخيرة التي تحققها الفاتحة السردية فهي الوظيفة الدرامية وفق الناقد الفرنسي لونغ، ويُقصد بها دخول الفاتحة معترك السرد فتكون نقطة انطلاق لا تسخين أو ترحيب، فقد تكون "الفاتحة سابقة على الحكاية أو لاحقة لها في مجرى السرد ومنطقة المفترض"، وقد تكون الفاتحة صادمةً درامياً ومفعمة بالأحداث وتكون مُفتحةً متوتراً لدرجة تضمن انجذاب المتلقي وتحمسه للولوج إلى مكامن الرواية ومتابعة القراءة.

خامساً: في شعرية العتبات والفاتحة السردية: رواية "أوراق معبد الكتبا" نموذجاً

تنتبع هذه الرواية أسرة الوزير النبطي سفيان الكتبي وهي أسرة مُناط بها حفظ حضارة دولة الأنباط العربية وتاريخها وعاصمتها (بترا)، إذ كُلف سفيان بمهمة صعبة تقضي بإعادة بنت الحارث الرابع (سعادت) التي تزوجها أحد أمراء الروم، وهو ما حصل فعلاً. وعليه فتتكي الرواية على مستند تاريخي هو حقبة الأنباط العرب وصراعهم مع الجوار، وللإحاطة بهذا التاريخ الطويل لجأ مؤلفها "الغرابية" إلى اعتماد تقنية تعدد الأصوات الساردة في الرواية؛ إذ ينهض السرد بأكثر من صوت لشخصية تحمل وجهة نظر خاصة، وهو ما جعل من الرواية متعددة الرواة، وبالتالي متعددة الآفاق والرؤى؛ ذلك لأن "العمل السرد التاريخي لا يهتم فقط بسرد الأحداث الشخصية بقدر اهتمامه بالإيقاظ الشعري للناس الذين برزوا في تلك الأحداث، وما يهم هو أن نعيش مرةً أخرى الدوافع الاجتماعية والإنسانية التي أدت بهم إلى أن يفكروا ويشعروا كما فعلوا ذلك تماماً في الواقع التاريخي"⁽³⁶⁾.

بما سيأتي في اللاحق دون أن تصدنا عن التعامل مع النص بكامله⁽³⁰⁾؛ ذلك لأنها تعنى بالحيثيات الدقيقة أكثر من العنوان، وتحاول أن تقدم توضيحاً وتأطيراً أدق من ذلك الذي قد يكون قدمه العنوان بوصفه اسم الرواية وهويتها، وقبل الحديث عن وظائف الفاتحة لا بد من تبيين حدود الفاتحة السردية؛ متى تبدأ وأين تنتهي، فالفاتحة نسق مكتمل البنيات يشتمل على وجهة نظر معلنة غالباً لذا فإن تسمية الاستهلال لا تشمل مؤدداً خطابياً كاملاً بقدر ما تُعنى بلغة البدء وبالجمال الافتتاحية عينها.

وعليه فإن بداية السرد هي الكلمة الأولى في متن الرواية بعد تجاوز العنوان الرئيس والعنوان الفرعي - إن وجد - وتجاوز كافة المقولات التقديمية وما يحيط بها من فضاء بصري يحمل سيميائية ما قصدها المؤلف. غير أن المشكلة تكمن في تحديد نهاية للفاتحة السردية وليس بداية لها؛ إذ لم يوفق المنظرون للاستهلال الروائي حين جاؤوا بمعيار غير دقيق يحدد ما أسموه بالاستهلال من حيث كان معيارهم كمياً؛ وذلك بأن يستغرق فقرة أو فقرتين وأحياناً الفصل الأول من الرواية، ومنهم من رآه ضعيفاً حين يطول كثيراً⁽³¹⁾. ولعل التغلب على هذه الإشكالية ليس صعباً، فحين يبدأ السرد بالتغيير أو حين تبدأ التقنيات السردية بالتنوع من أجل كسر الرتابة، أو حين يطرأ تغيير في وجهات النظر أو حدوث تحول أسلوبى كأن يخرج النص من أسلوب الوصف إلى السرد أو الحوار أو العكس⁽³²⁾، وكل ما يعني أن فاتحة السرد قد انتهت ودخلت الرواية فصلاً آخر كالنقاط أو الرموز أو الفواصل أو أي علامة ترفيحية من شأنها أن تفصل الفاتحة وتحدها، "وقد يُستدل على نهاية الفاتحة السردية في بعض الحالات من خلال تخصيص بياض أو فراغ من شأنه أن يفصل بين بداية السرد وما يليه فصلاً ضمناً، أو أن يلجأ المؤلف إلى طرائق أخرى أكثر وضوحاً وصراحة؛ وذلك عندما تمحّض بعض سياقات السرد للإعلان عن نهاية البداية في صيغ أو كلمات لافتة للانتباه من نوع: وهكذا... وإن... وبعد هذه المقدمة... أو أن يتغير صوت السارد وينتقل من زاوية نظرٍ إلى أخرى⁽³³⁾.

أما وظائف الفاتحة السردية فلعل الوظيفة الإغرائية ألحها؛ إذ هي تعمل على حفز القارئ وحمله التواصل والديمومة وتأمين عدم انقطاعه⁽³⁴⁾، فالفاتحة السردية يجب أن ترغّب القارئ وأن تحافظ على زمن القراءة لديه دائماً غير متقطع، لذا فإنه يستوجب على العنوان والفاتحة السردية كليهما أن يكونا ضمن حقل دلالي واحد منسجم فيشيران اعتبارهما الدال على المدلول (المتن النصي)، وأن ينسجما معا في حالة توافق ثنائي، فلا يكونان من حقلين مختلفين فيصيان القارئ بالتشتت

الأخرى وجعلها الغواية الأولى للقارئ، فكانت في عين اهتمام المؤلف ورعايته، وفي صلب اهتمام الأصوات الساردة الأخرى. فالعنوان - أوراق معبد الكتبا - كان قد شكّل لافتة طريق ترشد القارئ وتدله على نقطة (التبئير) في الرواية وفي مدار سياقها⁽³⁹⁾، فلا يمكن تجاوز العنوان أو عزله عن النسق العام؛ لما تربطه بالنص من علاقات هي هنا علاقة مصير (بترا) المدينة وأبنائها، فقد أشار العنوان إلى أوراق محفوظة في معبد، ولم يشير لعنوان كلي كأن يكون العنوان البتراء نفسها مثلاً أو أحد ملوكها أو شخصياتها البارزة، فهو عنوان ذو "دلالة حرفية تعيينية"⁽⁴⁰⁾ يسهل على القارئ مهمته ويربته من عناء التأويل وغربة الرصد الدلالي للعناصر الغائبة؛ فكان بمثابة ملخص تقديمي لمكان الرواية وزمانها وليلتها الكاتب النبطي معاً، وبشكل مختزل يبتعد عن التفاصيل أو رموزها التاريخية.

أما بالنسبة للمؤلف فإن العنوان لعب دوراً استراتيجياً في بناء المنظور الأيديولوجي لديه⁽⁴¹⁾، وعكس - بالتوازي مع الشخصيات الورقية في الرواية - وجهة نظره، ليس في مدلول العنوان وحسب بل عكس وجهة نظره "الخاصة حول منظومة القيم العامة لرؤية العالم ذهنياً"⁽⁴²⁾؛ فالغرابية بهذا العنوان ووفقاً لدلالاته وتداوليته الفنية يتمسك بمنجز الإنسان البدائي ويرى أنه يؤثر في الزمن الراهن فلا يجب ما قبله، بل السابق يطبع أثره باللاحق والحاضر يتزوج الماضي لينجب شيئاً جديداً للغد⁽⁴³⁾، ممّا يجعل هاشم غرابية من أصحاب الرؤيا التي تنظر إلى الماضي بوصفه صيرورة تاريخية قابلة للتشكّل في نص إبداعى.

العتبات الأخرى: (العنوان البصري، عناوين الفصول، الإهداء)

لعلنا نقصد بالعنوان البصري هو كل ما يدخل تحت مفهوم النص الموازي؛ فبجانِب العنوان الخارجي (الرئيس) ثمة علامات حافة تشكل إيقونة سيميائية تصدر عن: لون الغلاف وشكل الخط فيه ولونه أيضاً، والإيحاء المنبعث من الرسم الخارجي الذي يكسني به الغلاف، فينقاطع اللغوي المجازي مع البصري التشكيلي في تدبيج الغلاف وتشكيله وتبئيره وتشفيره خالقا بذلك أفق انتظارٍ للمتقبل ومسافة توتر تجذبه وتبعث الدفق الأول من التأويل.

فقد ظهر على الغلاف صورة لصخور البتراء الوردية تلفها العتمة، غير أنّ ضوءاً تسلل من السماء إلى أرضية البتراء أمام الصخور كشف الظلام عنها وبصرها، ولعل هذا الضوء هو ذاكرة مؤرخي عصر الأنباط التي تآبى أن تُنسى، والتي استرجعتها ذاتُ الغرابية الكاتبة ثانياً تذكيراً بأجداد الأجداد وبما شيده عماراً وحضارة. وعليه، فسيميائية الصخر في الغلاف

ففي التشكيل السردي للرواية اعتمد مؤلفها على استثمار موضوع العتبات باعتبارها شرافتٍ تضيء للقارئ دربه وتقدم المعلومات الكافية له لتجعل زمن القراءة لدية مشوقاً، فقط اعتمد الغرابية في الرواية على عنوان تقريرى هو (أوراق معبد الكتبا) وعلى فهرس وشكر - وهما سابقتان في حقل الروايات التاريخية - بالإضافة إلى مقولات تقديمية وُسّحت بها عنوانات الفصول، وعلى غير العادة يختتم هاشم غرابية روايته بإهداء أقرب ما يكون إلى وصية يتلقاها (فينان) من (سفيان) أحد أهم مؤرخي التاريخ النبطي العريق.

استراتيجية العنونة في الرواية

تتطلب الكتابة التاريخية اندفاعاً حميمية من المؤلف تسوّغ كتابته لمحكيّ تاريخي يعيد خلاله صياغته وفق رؤية لاحقة تحاول إحياءه وبث الروح والمجد فيه من جديد، لذا فإن العنوان في هذه الرواية لم يُشر إلى مدلول مخفي يلهث القارئ خلفه محاولاً استجلاءه واستنطاقه، فقد جاء العنوان "طوبلا ليساعد على توقع المضمون الذي يتلوه"⁽³⁷⁾، وهذا شأن العنوانات الطويلة كما هو عنوان الرواية هنا؛ فأوراق معبد الكتبا هي الكنز الذي حفظ تاريخ هذه المدينة وأنقذها من الأفول، فجاءت مفردات العنوان الثلاثة منسجمة الدلالة من حيث وحدة مرجعيتها التاريخية التي تصدر عنها:

أوراق + معبد + الكتبا

فالمفردات الواردة في العنوان مترابطة دلاليّاً، ويمكننا تلمس فهم لذلك من خلال تأويل ذي فرعين، يصار إلى أولهما من حيث كونها عائدة إلى حقل زمني واحد يشير إلى عصر الأنباط القديم. أما ثانيهما، فمن حيث كونها تشير إلى ماهية التدوين والكتابة وطرق تداولها المعهودة في العصر النبطي المذكور؛ إذ أشارت لفظة معبد التي توسطت العنوان إلى قداسة ومنزلة الكتبي عند الأنباط، ممّا أشاع مدلولات باعتقاد ديني تحيط عمل الكتبي بالقداسة والمكانة المهمة وقتذاك، وبذلك ظل العنوان حاضراً في الرواية بدلالته وبتقله اللفظي، مقصياً بذلك أية دلالة أو أهمية أخرى سوى عمل المؤرخين في المعبد، ليكون العنوان قد حقق أيضاً وظيفةً وصفية⁽³⁸⁾ وذلك بإشارته لموضوع الرواية مسبقاً وإطارها التاريخي زماناً ومكاناً.

فقبل أن تستقر هذه الأوراق وتصل إلى يد المؤلف فتتعالق مع ذاكرته ويسترجعها هو بلحظة كتابة فنية استجاب لها، تظلّ الأوراق الدليل الوحيد الذي يؤرخ لزمان سفيان الوزير وحتى حفيدته (بنت نسرو) التي استلمت الأمانة (الأوراق) الحاملة تاريخ الأنباط ومنجزاتهم. ولما لهذه الأوراق من أهمية فقد حُفّظت في وعاء العنوان الذي فصلها عن العنوانات الفرعية

وضمن المنطق الحوارى الجمعى ومبدأ التساوى الذى يعنى عدالة التمثيل السردى فى المساحة والمقصد؛ فشخصية الوزير سفيان الساردة مثلاً تبدو أقرب لبؤرة الأحداث من غيرها بل وظلت حاضرة فى جميع الأصوات؛ فى حين قد يكون هناك شخصيات أخرى هامشية -كالكتبي مثلاً- دورها ثانوى غير نامٍ، لكن صوتها حاضر ينقل ما يدور فى فلك الرواية من زاوية نظره تبعاً للركائز التى تبنى وفقها الرواية متعددة الأصوات⁽⁴⁴⁾.

على أن اللافت فى الأمر هو تأخير عتبة كنا نحسبها غاية فى الأهمية؛ إذ هى شرفة دلالية تنبجس منها نوايا المؤلف ومسكواته الدفينة، إنها عتبة الإهداء؛ فعادة ما يكون الإهداء فى مطلع الرواية، غير أن الغرابية كان قد ذيل به الرواية؛ وهو بذلك يحدث سابقة سردية حيث جعل الإهداء خاتمة للسرد تؤذن بنهاية الرواية فقد قصد من جعلها خاتمة سردية أن تاريخ بتر وأوراقها التى حفظتها هذه العائلة النبطية سلّمت تالياً إلى الأجيال القادمة لكي تضطلع بمهمة حفظ تاريخ بتر بعد أن أنجز السابقون المطلوب منهم:

"ها هي أوراق مدينتي العظيمة التي حملت اسمها بكبرياء وحزن أقدمها إلى أخي فينان في يوم ترسيمه كاتباً فى دار الكتبا، أملاً أن يتناقلها الأحفاد من جيل إلى جيل، وليعرف الناس بأن أحلامنا وأحزاننا؛ هي التي جعلت بتر عجيبة من عجائب الدنيا"⁽⁴⁵⁾.

وتشى هذه المقدمة بأن الغرابية وشخصيات الرواية سلموا الأمانة وأنها المهمة التى أوكلت إليهم، وعلى الجيل العربى القادم تسلمها وصونها من الفقد، فقد أشرك الغرابية نفسه فى السرد حين ظهر صوته هو؛ وقد أظهر نفسه ليس كمؤلف وحسب؛ وذلك حين برز صوته بالرواية من خلال ظله الفنى (الراوى العليم) ومن خلال تصويره لنفسه وهو يؤرخ لبتر ويشارك كتبتها المهمة.

"...فأريت فيما يرى النائم "كمبيوتراً" مفتوحاً بجانب سريري على حروف تضيء وتغمز لي كالنجوم، رحت اتهجاها بفرح غامر، وأقرأ:

أوراق معبد الكتبا

الآن هنا... لا أدري من منا نحن الاثنين، يكتب الرواية⁽⁴⁶⁾؟"

فالغرابية -وللمرة الأولى- يكتب اسمه من ثلاثة مقاطع على الغلاف الخارجى للرواية (هاشم بديوى غرابية) وكأنه بذلك يوثق اسمه أيضاً ويضمه للأصوات الساردة الأخرى فى الرواية، إنه تضافرٌ بصريٌّ وحدّ المكتوب والمرئي، إذ حاول

تدليل على الحفر التاريخى بقدمه وعراقته، وهنا يتمثل كلٌّ من العنوان البصرى والخارجي ويستجيبان للنمط التاريخى للرواية، ويندغمان معاً دون أطروحات أو افتراضات تبتعد بالقارئ عن مجرى الرواية ومقصدتها.

وإذا ما انتقلنا إلى الغلاف الخلفى فإننا نجد فيه ما يرتبط بوضع الرواية ومسوغات كتابتها عند المؤلف والجهة الداعمة لهذا العمل، بغية تقريب عالمها من القارئ المحتمل والكشف عن طبيعة سياستها التداولية ومنشأ وجودها، وهو ما يجعل منها نواة أخرى أو نصاً يكثف خبر الرواية ويعرضه من وجهةٍ مختلفة، فعادة ما تكون كلمة الغلاف بنية تساؤلية مركبة تبرز مركبات عنوان الرواية، وقد تأتي بجمل على لسان إحدى الشخصيات الرئيسة/ الراوى وكأنه شخصية تخاطب المتلقى الفعلى للنص دون غيره، لكن المفاد والغرض من الكتابة التاريخية كان قد أبرز حاجة المؤلف هنا لإظهار مدارات أحاطت بدافع الكتابة والتسهيلات التى قدمت للمؤلف.

أما العنوانات الفرعية (عنوانات الفصول) فى هذه الرواية، فقد اتسقت مع النسيج الروائى وكادت أن تكون مجرد فواصل سردية لا تؤدى دور العتبات فى المؤدى الخطابى، وذلك على النقيض من العنوان الخارجى الذى قد وشى -إلى حد ما- بأفكار الكاتب وانتماءاته، فالعنوان الذى يطرحه المؤلف فى داخل الرواية له غرض بنائى يخص نسيج الرواية لا رؤيتها بالمجمل، وعليه كان أن قُسمت الرواية إلى فصلين؛ عنوان الأول ب"مناهة الكتبي" وعنوان الثانى ب"أحزان أليسار" زوجة نسرو ابن الوزير النبطى سفيان، وهى شخصية تلعب دور راوٍ من جهة مشكلة بذلك ثنائية جندرية فى عنوانى الفصلين اللذين وردا فى الرواية.

وفى الفصلين اللذين قسمت على أساسهما الرواية إذ عنونت مرةً أخرى من جانبين: أليسار والكتبي، تعددت الأصوات الساردة الناقلة للحدث الروائى فيهما، وبالتالي تعددت زوايا النظر والرؤى، ف تقنية تعدد الأصوات تفرض شكلاً سردياً يقسم السرد تبعاً لأسماء الشخصيات وعددها دون أن يلعب اسم الشخصية دور العتبة (العنوان) التى تقول جزءاً من المضمون بشكل استباقى، سوى أنها تشير إلى أن السرد هنا سينهض من خلال هذه الشخصية وينقل للمتلقى تبعاً لأيدولوجياً هذه الشخصية الساردة وخصوصيتها ومكانها من بؤرة الأحداث فى الرواية، إذ إن هكذا نمط سردى يتنوع من الأفكار ودراما الحدث بل ويفعل فعل القراءة لدى القارئ ويزيد من حماسه له، ولتكون تقنية تعدد الأصوات فاعلة فى البناء الروائى لا بد من "ركائز تركز إليها الشخص الساردة أهمها؛ التوافق الزمنى فتسرد الأصوات منطلقة من نقطة زمنية واحدة مشتركة

فوبيا المستقبل والخوف على إرث بتر؛ بتر المنجز الحضاري والإنساني القيم هي ما يشغل بال الزعيم ويؤثر حس المسؤولية فيه، فتنبجس منها خلاصات خبرة حياتية تقاطعت فيها كل القيم منتجة حفرا عميقا في تاريخ إنساني اسمه البتر، وهذه الحكمة هي إفرار الخير في وجه طغيان النسيان الذي لن يحو بتر من عالم التاريخ البشري، من حيث لا يعرف صانعه أن مجدهم قد يضيع إن لم تحفظه الأجيال العربية القادمة.

استراتيجية الفاتحة السردية في الرواية

علنا ألفينا في العنوان إشارة صريحة إلى زمن تاريخي مثل حقبة مزدهرة من تاريخ العرب، فكان العنوان بمثابة إضاء عقدي بين القارئ والمؤلف، يمكّن القارئ ويسهل له دخول الفضاء الروائي، في حين كانت العتبات الأخرى المذكورة آنفا تُذكر بمضامين وتعريفات أخرى لذلك العقد، "في حين أسست الفاتحة السردية لشعرية نصية خاصة تقع في فلك الاتصال/ الانفصال بما سبقها وبما سيحف بها"⁽⁵⁰⁾، فهي الولوج الأول والدهشة الأولى التي سيتلقاها القارئ / المتلقي، "وستبني له عالما تخيليا وستوفر معلومات أولية زخمة عن الحكاية المروية"⁽⁵¹⁾، وتبعاً لذلك جاءت الفاتحة السردية في رواية الغرابية هذه لتُطيء اللثام عن العنوان "أوراق معبد الكتبا"؛ وقد عززت الفاتحة من سطرها الأول وأكدت على دلالة العنوان:

"أنظر إلى كل شيء، وكأنني أراه لأول مرة..."

تجولت في شوارع بتر، وسرت في الهواء مثل المجاذيب⁽⁵²⁾.

فهنا تكون الفاتحة السردية قد أنجزت الفعل الإخباري وأتمت توصيله للطرف الآخر (القارئ)، إذ العنوان لا يأتي بالخبر وافيًا، وقد عمدنا سابقاً إلى تحليل مفاده أن العنوان يشكل المبتدأ ويشكل النص خبره، كما أن العناونات تعمل على إثارة المتلقي وحفزه على دخول النص، لذا على العنوان "أن يخبر وأن يبقى محدود الإخبار في الوقت نفسه"⁽⁵³⁾، فمهمة إكمال الخبر وتوصيله مهمة تضطلع بها الفاتحة السردية كونها مفتاحاً لشفرة العنوان وقفله، فالعنوان هنا (أوراق معبد الكتبا) لم يكن مبنياً على الاستعارة أو الدلالة المغيبيّة بقدر ما كانت كوامن مفرداته تشير إلى عصر زمني قديم أكد لاحقاً من خلال الفاتحة السردية التي كرست وحدت هوية الزمان والمكان الذي أشير إليهما في العنوان، لتكون الفاتحة متممة لما جاءت به الإشارة الأولى باعتبار العنوان لم يحسم بعد مكان واصحاب هذا الأوراق.

وعليه، فقد اتخذت الفاتحة السردية شكل تقرير منزل عُنوت به، مؤدية بذلك وظيفتين هما: الإخبار والإغواء معاً،

العنوان البصري جلب صورة التاريخ النبطي ولصقها أمام ناظري القارئ.

عتبة المقولات التقديمية

يريد المؤلف وبأي شكل من الأشكال أن تكون عتباته وفتاحته السردية غير منفرة، فيحاول "استقطاب القارئ وإثارة فضول القراءة لديه من خلال موجّه يعمل على حل مشكلات النص من خلال تقديم مفاتيح دلالية كاشفة تسهم في كشف إمكانات مهمة في فهم النص وتأويله"⁽⁴⁷⁾. ولعل المقولات التقديمية التي يبدجها المؤلف قبل انطلاق السرد وتحت عنوانات الفصول هي مقولات تشع دلالة استباقية أحياناً، وأحياناً تشكل بحد ذاتها متنا منفصلاً يترك ذهن القارئ ويدير اهتمامه لغرض قد يغيب عن القارئ فيؤكده للمرة الثانية من خلال إعادة كتابته كمقولة تقديمية كانت جزءاً من نسيج النص الداخلي.

في الفصل الأول وتحت عنوانه "مناهة الكتبي" يضع غرابية مقولة مقتبسة من حديث (نسرو) وهو شخصية ابن الوزير النبطي، فنسرو هو الأولى بأن يبرز صوته ويطفو على سطح الحكاية النبطية التي استثمرت النصر النبطي واستعادته من مخزن النسيان، وأولوية نسرو تكمن بخسارته استمرار الحب بالزواج من سعادات، وكذلك من قلقه على مصير رحلة والده.

"الغيوم التي تنبجس داخلي... بودي لو أزيحها بعيداً. أن أبني منها بيتاً أختبئ فيه، فلا يفتح الباب لأحد"⁽⁴⁸⁾.

شاعرية السرد تصدر من صوت يمثل صاحبه بالهموم والهواجس التي تتعلق بالمستقبل الغامض وتخاف منه، وهو نسرو الذي يخاف على أبيه ومصير عائلته، ويخاف أيضاً من أن يغدو هو تائهاً، فجاء صوته مترامناً مع صوت الفوبيا من المستقبل، وهو الصوت النموذج لشخصيات معبد الكتبا جميعها.

أما الفصل الثاني الذي عنون بـ "حزان أليسار" فقد وضعت فيه مقولة مقتبسة أيضاً وبصوت الحارث الرابع الذي أسس دعوة نبيلة لقيم المحبة والسلام بوجه قيم الاستبداد والتأمر والنثار التي كان يبطنها ملك اليهود هيرودوس، فكان انتصاره الحارث الرابع في معاركه انتصاراً لتلك القيم التي تؤرخها أليسار وباقي الشخصيات وتحفظها، فصوت الحارث في الرواية نموذج لصوت الحكمة، وهو المنبع الأبوي والقيادي الذي نهلت منه أسرة الأنباط كل هذه المعاني وحرصت عليها، وفي هذه المقولة تشع الحكمة بنفس القائد والأب؛ إذ يقول:

"إنما نمتح من عالم معتم لنعطي ما أخذناه لعالم آخر لا نعرفه...."⁽⁴⁹⁾.

المونولوج عن حجم المسؤولية التي تتحملها هذه الشخصية وعن سعة الإدراك لديها، وبمقارنة هذه الفاتحة السردية عند سفيان بالفاتحة السردية عند الكتبي مثلاً نجد أنها تخلو من الشعرية لا بل إن بعضهم - أي بعض الأصوات الساردة - تدخل السرد المتزامن من دون فاتحة سردية أو حتى بجملته استهلال واحدة حيث يقول الكتبي هنا:

"...أثناء المسير الطويل لا أجد حيلة أفضل من أحلام اليقظة"⁽⁵⁶⁾.

وهنا دخل الكتبي السرد دون فاتحة سردية واضحة الحدود ومنعزلة عن الفقرة التالية لها، وذلك إذا قورن سرده بسرد سفيان الوزير، إذ إن الفاتحة السردية في رواية تنتهج من تعدد الأصوات/ الرواة أسلوباً لها تلعب دوراً جلياً في رسم الشخصية الروائية وتقديمه، وهو ما تجلّى هنا في مقارنة السرد بصوتي سفيان الشخصية المركزية في الرواية والكتبي الشخصية الثانوية.

أخيراً: الخاتمة

توصلت الدراسة إلى أن البحث في أمكنة مثل العتبات والفواتح السردية بوصفها مداخل للنص يكشف خفاءً دلاليًا يعزز من الخطاب الروائي ويمهد له بل ويثير بدوره من فعل القراءة عند القارئ، فوظيفة الفاتحة السردية لا تلتزم بالتقديم والتمهيد للعملية السردية وحسب، والعنوان مثلاً لا يتوقف دوره عند إضاءة الطريق أمام القارئ، وعند التخيل أو الإحالة المقامية التي يوميئ إليها العنوان، بل إن لكل منهما شأنه في لعبة النص؛ فللعتبات والفواتح السردية إجمالاً إسهام إشاري مرتبط بمكونات السرد وجوانباته فيعبر المتن النصي وينفذ منه إلى خاتمة نصية جاءت هنا متوائمة مع الفاتحة ومحدثة مفارقة فقد جاء الإهداء في آخر الرواية وليس في أولها، وذلك في محاولة للإحاطة بالخطاب الروائي وتأطيره، فقد لمسنا مدى انسجام العتبات والفواتح مع أبعاد المضمون التاريخي لرواية ترصد المنجز الحضاري لمدينة الأنباط (بترا)، فقد دُعِم المضمون بها فأظهرت تحاوراً وانسجاماً مفضيين إلى المتن (النص)، وقد كانت العتبات والفواتح السردية مرتبطة ارتباطاً دالاً بالمكان الروائي (بترا) وبالزمان الحكائي (العصر النبطي) وبشخصه التاريخية ك(الحارث الرابع) والوزير سفيان، وهو ما أفضى إلى خاتمة سردية مقصودة أبرزت من مراد المؤلف هاشم غرابية في حرصه وتمسكه بمجد العربي، وهذا ما جعلها وصيةً وخاتمة سردية تحفظ انتصارات الأنباط ومنجزاتهم الحضارية وليست مجرد إهداء ضمني يُحدد أصحابه ويوضع في مقدمة الرواية.

فقد امتدت الفاتحة السردية على مدار خمس صفحات معنونة بـ "تقرير"، ابتدأها الغرابية بـ "أنظر إلى كل الأشياء، وكأنني أراها لأول مرة"، فقدم خلالها وصفاً مبدئياً للمكان ورسمياً استبطانياً لنفسه كونه سارداً مشاركاً، واستباقاً زمنياً يروي فيه بواعث هذا العمل الروائي مخففاً بذلك عبء السرد التاريخي وتقله على القارئ، فقد مزج الغرابية في هذه الفاتحة بين شيئين هما: الواقعية والعجائبية، وهو ما يُشعل دراما الرواية ويثورها في نفس القارئ فنقرأ في نهاية الفاتحة:

"فرايت فيما يرى النائم "كمبيوتر" مفتوحاً بجانب سريري على حروف تضيء وتغمز لي كالنجوم.. رحت أتهدجها بفرح غامر و أقرأ:

"أوراق معبد الكتب

الآن هنا... لا أدري من منا نحن الاثنين، يكتب هذه الرواية؟.

هاشم غرابية

بترا/ الخميس/ 26/6/2008⁽⁵⁴⁾

هنا تكون الفاتحة السردية قد وطدت العنوان وأقرته في ذهن القارئ، وقدمت للقارئ تصوراً مبدئياً وخلفية معلوماتية تكاد تُجزئ عن فضاء الرواية وأبطالها ومضمونها، ولأن هذه الرواية هي رواية مبنية وفق تقنية تعدد الأصوات الساردة التي تجعل منها مجزأة تبعاً لعدد الأصوات الساردة فيها حين تنطلق من نقطة زمنية واحدة، فإننا سنكون أمام تعدد في الفواتح السردية، وهذا التقسيم يراعي خصوصية الراوي وفرادته من حيث: الجندر والأيدلوجيا وزاوية النظر الخاصة بحامل الصوت أيضاً، وهنا فإن انطلاق السرد من خلال شخصيات روائية ووجهات نظر متباينة يكاد يشي بتنوع في بنية الفواتح السردية وشعريتها لديهم؛ وذلك لكونهم ذواتاً مستقلة ومحركة للحدث الروائي، وتأسيساً عليه، تلعب الفاتحة السردية هنا دوراً في رسم الشخصيات وتقديمها للقارئ، فبعض الشخصيات تظهر الشعرية في خطابها من خلال ما تبرزه فواتحها السردية كما هي هنا عند سفيان الوزير:

الخريف يطلق نبضه بالأشياء

تهب رياح آخر الخريف مثيرةً الزوابع والإشاعات في شعاب بترا...⁽⁵⁵⁾

فقد كشفت الفاتحة السردية القصيرة "الخريف يطلق نبضه بالأشياء" التي ظهرت بصوت سفيان عن فاعلية هذه الشخصية في السرد وأهميتها، فهي شخصية مركزية وبطلة وتكاد تكون الأهم نظراً لأنها قامت بأكثر مهمة؛ إذ كُلف الوزير سفيان من قبل الحارث بمهمات أبرزها إعادة الأميرة (سعدات) بالإضافة للمهمة التاريخية التي يقوم بها مع آخرين، إذ كشف هذا

الخاص بالسرد، في حين تبقى بعض المفاهيم النقدية الأخرى كالاستهلال مفاهيم أصيلة لها مفادها ضمن سياقها التراثي النابع من حاجة الزمان له، فمفهوم الفاتحة السردية يحيل لمرجعيتها السردية الحديثة والمتعلق بزمن نشوء السرد الروائي.

وقبل كل هذا رأيت الدراسة أن مفهوم الفاتحة السردية مفهوم حديث ومحدد الوظائف والحدود، وهذا يجعل في الاقتراب منه في دراساتنا النقدية للروايات غنى معرفياً يوحد التسميات السردية التي تراعي الجنس الأدبي ويزيد المعجم النقدي

الهوامش

- ص160.
- (14) المرجع السابق، ص129.
- (15) جبرار جينيت، عودة إلى خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم، ص89-90.
- (16) الجزائر: العنوان وسيموطيقا الاتصال، الطبعة الأولى، ص111.
- (17) ستار، بنية السرد في القصص الصوفي، المكونات، والوظائف، والتقنيات، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، ص85-86. وتجدر الإشارة أن الباحث اعتمد على مصطلح الفاتحة السردية لا الاستهلال في بحثه هذا لاعتقاده بأن مصطلح الفاتحة السردية مصطلح نقدي محدد الوظيفة ويمكن تأطيره وتحديد بدايته ونهايته، على النقيض من تعريفات الاستهلال التي اقتصر على وضع تعريف للمفهوم من دون تحديد مقاييس ومعايير تحدد بداية الاستهلال ونهايته وتحدد وظائفه بدقة على غرار تعريف النقد الحديث للفاتحة النصية وتأطيره لها.
- (18) درمش، عتبات النص، مجلة علامات. مج 16، ع 61، ص40.
- (19) ينظر: الطريطر، في شعرية الفاتحة النصية: حنا مينة نموذجاً، مجلة علامات في النقد، مج29، ع8، ص145.
- (20) المرجع السابق، ص148.
- (21) الرواشدة، منازل الحكاية: دراسات في الرواية العربية، ص142.
- (22) ينظر: حمداوي، السيموطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، مج25، ع3، ص96 وما بعدها.
- (23) عبيد، تأويل متاهة الحكى في تمظهرات الشكل السردى، ط1، ص131، ص82. ينظر: حليفي: النص الموازي للرواية (استراتيجية العنوان)، مجلة الكرمل، قبرص، ع46.
- (24) وينظر أيضاً تعريف جبرار جينيت للمتعاليات النصية في كتاب: عبدالحق بلعابد "عتبات" جبرار جينيت من النص إلى المناص) منشورات الاختلاف ط1، 2008 ص27 وما بعدها.
- (25) ينظر: حمداوي، السيموطيقا والعنونة.
- (26) قطوس، سيميائية العنوان، ص117.
- (27) الطريطر، جميلة: في شعرية الفاتحة النصية: حنا مينة نموذجاً، ص152.
- (1) ينظر: عبدالمطلب، بلاغة السرد، ص18-24.
- (2) حمداوي، السيموطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، مج25، ع3، ص96. وينظر أيضاً مفتاح: دينامية النص (تنظير وإنجاز)، ص72. فقد شبه العنوان برأس الإنسان وهناك القلب وهو ما اصطلح عليه باسم البؤرة أو بيت القصيد.
- (3) العنوان كعتبة متصدرة.
- (4) مال الباحث إلى مصطلح الفاتحة السردية وليس الفاتحة النصية وهو مصطلح ترجمته جميلة الطريطر عن الناقد اندرو لونج وذلك بسبب الجنس الأدبي الذي يدرسه وهو الرواية وذلك لكي لا يقال بأن الباحث يخلط بين مسميات الخطاب و مسميات النص.
- (5) ولد هاشم غرايبة في بلدة حوارة إربد عام 1953 حيث درس في مدارس مدينة إربد لينتقل بعدها إلى بغداد فدرس فيها "مختبرات اسنان: ولبتخرج منها عام 1973. وحصل كذلك المر على بكالوريوس في الإدارة من جامعة اليرموك عام 1990 عمل محرراً لعدة مجلات ثقافية، من أعماله: ثلاث مسرحيات أردنية. وزارة الثقافة 1984 والمقامة الرملية/رواية، والشهبندر/رواية، وهموم صغيرة. رابطة الكتاب، 1991 وحكاية بتر.
- (6) ثمة مؤلفات عديدة تطرقت للمقدمة الطللية في الشعر العربي القديم منها: المقدمة الطللية من العصر الجاهلي حتى نهاية العصر الأموي: دراسة أسلوبية. سعيد محمود بایونس. وينظر عطوان: مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي.
- (7) طبانة، معجم البلاغة العربية، الطبعة الثانية، المجلد الأول، (براعة الاستهلال) ص85، (حسن الابتداء) ص197.
- (8) العسكري، كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر، الطبعة الثالثة، ص489.
- (9) المرجع السابق، ص493.
- (10) العسكري، كتاب الصناعتين، ص494.
- (11) ياسين النصير، الاستهلال الروائي، ديناميكية البدايات في النص الروائي، مجلة الأعلام العراقية، العددان، 11-12، ص39.
- (12) العروي، أوراق، الطبعة الأولى، ص7.
- (13) النصير: الاستهلال، فن البدايات في النص الأدبي،

- (28) الرواشدة، سامح: منازل الحكاية: دراسات في الرواية العربية، ص141.
- (29) نور الدين، صدوق: البداية في النص الروائي، ص15.
- (30) ينظر الاستهلال الروائي: ياسين النصير، ص33 وسامح الرواشدة: منازل الحكاية، ص142.
- (31) الطريطر: في شعرية الفاتحة النصية، ص147.
- (32) المصدر نفسه، ص147.
- (33) المصدر نفسه، ص150.
- (34) في شعرية الفاتحة النصية، الطريطر، ص152.
- (35) في شعرية الفاتحة النصية، الطريطر، ص152.
- (36) لوكاتش: الرواية التاريخية، ترجمة صالح جواد الكاظم، ص46.
- (37) مفتاح، دينامية النص (تنظير وإنجاز)، ص72.
- (38) انظر: المطوي، شعرية عنوان كتاب الساق على الساق في ما هو الفاريق؟ مجلة عالم الفكر، مج28، ع1، 1999، ص459.
- (39) يقصد بمدار السياق: النواة الدلالية المسؤولة عن موضوعات الخطاب وسيناريوهات انظر: عبداللطيف محفوظ: آليات إنتاج النص الروائي: نحو تصور سيميائي. منشورات الاختلاف، ط1، ص191.
- (40) انظر أقسام العنوان، حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، ص85.
- (41) العاني، رواية الرجوع البعيد: الرؤيا والبناء، مجلة الأقلام، ع7، ص35.
- (42) العاني، البناء الفني في الرواية العربية في العراق، ص391.
- (43) ينظر غرابية: المخفي أعظم: قراءات ورؤى، ط1، ص19.
- (44) انظر: البوليفونية في الرواية الأردنية: قبيلات، ط1، ص61-64.
- (45) رواية "أوراق معبد الكتبا"، غرابية، ص324.
- (46) أوراق معبد الكتبا، ص11.
- (47) ينظر: عبيد، تأويل متاهة الحكي في تمظهرات الشكل السرد، ط1، ص130-131.
- (48) الرواية، ص13.
- (49) الرواية، ص175.
- (50) في شعرية الفاتحة النصية: حنا مينا نموذجاً، الطريطر، ص158.
- (51) ينظر: أندري دي لنجو: في إنشائية الفواتح النصية، مجلة نوافذ، ع10، ص20.
- (52) الرواية، ص7.
- (53) يحيوي، الشعر العربي الحديث: دراسة في المنجز النصي، ط1، ص113.
- (54) الرواية، ص11.
- (55) الرواية، ص15.
- (56) الرواية، ص37.

المصادر والمراجع

- العربية، عمان، دار الشروق.
- ستار، ناهضة، 2001، بنية السرد في القصص الصوفي، المكونات، والوظائف، والتقنيات، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.
- طبانة، بدوي، 1982، معجم البلاغة العربية، الطبعة الثانية، دار العلوم، الرياض، المجلد الأول.
- الطريطر، جليلة، 1998، شعرية الفاتحة النصية: حنا مينة نموذجاً، مجلة علامات في النقد، مج29، ع8.
- العاني، شجاع مسلم، 1989، رواية الرجوع البعيد: الرؤيا والبناء، مجلة الأقلام، ع7.
- العاني، مسلم شجاع، 1994، البناء الفني في الرواية العربية في العراق، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د. ت.
- عبد المطلب، محمد، 2001، بلاغة السرد، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط1.
- عبداللطيف محفوظ، 2008، آليات إنتاج النص الروائي: نحو تصور سيميائي، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1.
- عبيد، محمد صابر، 2007، تأويل متاهة الحكي في تمظهرات
- أندري دي لنجو: في إنشائية الفواتح النصية، ترجمة: سعاد بن إدريس نبيغ، مجلة نوافذ، ع10، جدة.
- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر: البيان والتبيين، الجزء الأول، بتحقيق وشرح عبد السلام هارون، الطبعة الرابعة، دار الفكر، بيروت.
- الجزار، محمد فكري، 1998، العنوان وسيموطيقا الاتصال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الأولى.
- جيرار جينيت، عودة إلى خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم، 2000، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.
- حليفي، شعيب: النص الموازي للرواية (استراتيجية العنوان)، مجلة الكرمل، قبرص، ع46.
- حمداوي، جميل، 1997، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، مج25، ع3، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.
- درمش، باسمه، 2007، عتبات النص، مجلة علامات، مج16، ع61.
- الرواشدة، سامح، 2005، منازل الحكاية: دراسات في الرواية

- الشكل السردي، اللانثوية، دار الحوار، ط1.
- العروي، عبدالله، 1989، أوراق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى.
- العسكري، أبو الهلال الحسن بن عبدالله: كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الثالثة 1404هـ-1984.
- غرابية، هاشم، 2008، رواية "أوراق معبد الكتبا"، وزارة الثقافة، الأردن.
- غرابية، هاشم، 2002، المخفي أعظم: قراءات ورؤى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، ص19.
- قطوس، بسام، 2001، سيميائية العنوان، جامعة اليرموك، مطبعة كنعان، إربد.
- قبيلات، زار، 2012، البوليفونية في الرواية الأردنية، وزارة الثقافة، عمان، الأردن.
- لوكانش، جورج: الرواية التاريخية، ترجمة صالح جواد الكاظم، 1978، منشورات وزارة الثقافة والفنون، الجمهورية العراقية.
- المطوي، محمد الهادي، 1999، شعرية عنوان كتاب الساق على الساق في ما هو الفاريق، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج28، ع1.
- مفتاح، محمد، 1987، دينامية النص (تنظير وإنجاز)، المركز الثقافي العربي، المغرب.
- النصير، ياسين، 1986، الاستهلال الروائي، ديناميكية البدايات في النص الروائي، مجلة الأقطام العراقية، العددان، 11-12.
- النصير، ياسين، 1993، الاستهلال، فن البدايات في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية، بغداد.
- نور الدين، صدوق، 1994، البداية في النص الروائي. دار الحوار للنشر والتوزيع، اللانثوية، ط1.
- يحياوي، رشيد، 1998، الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي، الدار البيضاء، افريقيا الشرق، ط1.

The Semiotics Introductions "Hashem Gharaibeh As A Sample"

*Nizar Qbelat**

ABSTRACT

This paper is an attempt to reveal the semiotics, thresholds and narrative introductions as well as approaching the latter to the concept of prologue. Furthermore, this paper sheds the light on the role played by the narrative introduction as it cooperates with other textual thresholds and with all that which falls under the umbrella of the concept of parallel text such as hard covers, subtitles, introductory statements, dedications, subtitles and margins. Moreover, this paper investigates the significance of those thresholds and narrative introductions as well as their relationship within the structure of the novel and their impact on the text and on the content of discourse. Both are strictly related to the act of narration and to the narrative reality since both of them create a strategic entrance to the novel. Gharaibeh was one of the writers who believe that the past can be formulated in the literature again.

Keywords: Semiotics, Thresholds, Introductions.

* Language Center, The University of Jordan, Amman. Received on 10/12/2013 and Accepted for Publication on 13/1/2014.