وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

**جامعة محمد بوضياف–المسيلة –**

**كلية الآدب واللغات**

**قسم اللغة والأدب العربي**

الرقم التسلسلي: .....

رقم التسجيل: ط1: 4093621

رقم التسجيل: ط2: 35080737

**مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر تخصص أدب عربي حديث ومعاصر**

**بعنوان:**

# الموازيات النّصّية في المجموعة القصصيّة "دو، يك" لـ "روعة سنبل"

**إعداد:**

**عزيزة أحمد الطيب**

**الزهرة مهدي**

**أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة الأساتذة:**

| اسم ولقب الأستاذ | الرتبة | الجامعة | الصف |
|---|---|---|---|
| **هشام ميداقين** | **أستاذ التعليم العالي** | **المسيلة** | رئيسا |
| **سعدية بن ستيتي** | **أستاذ التعليم العالي** | **المسيلة** | مشرفا ومقررا |
| **مولود قاني** | **أستاذ التعليم العالي** | **المسيلة** | مناقشا |

**السنة الجامعية:**1445–1446 هـ الموافق لـ 2024–2025.

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة محمد بوضياف – المسيلة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

جامعة محمد بوضياف - المسيلة
Université Mohamed Boudiaf - M'sila

# تصريح شرفي

## (خاص بالتزام بقواعد النزاهة العلمية لانجاز البحث)

أنا الممضي أسفله السيد(ة) : محمدي البشير ..... الصفة: طالب

الحامل لبطاقة التعريف رقم: 208826561 .....

الصادرة بدائرة : بئر العاتر ..... بتاريخ: 2023.08.08

المسجل بكلية الآداب واللغات قسم اللغة والأدب العربي والمكلف بإنجاز عمل بحث

مذكرة ماستر عنوانها: الموازيات البنيوية في المجموعة .....

القصصية "حوار لـ" روحة بسيل" .....

من إشراف الأستاذ: معيزية بشير .....

**أصـرح بشرفي أنني ألتزم بالمعايير العلمية والمنهجية والأخلاقية والنزاهة الأكاديمية**

**في إنجاز البحث المسجل أعلاه ، وأتحمل مسؤولية مخالفة ذلك.**

مصادقة البلدية

التاريخ: .....

إمضاء المعني

15 جوان 2025

عن رئيس المجلس الشعبي البلدي
المكلف

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة محمد بوضياف – المسيلة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

جامعة محمد بوضياف - المسيلة
Université Mohamed Boudiaf - M'sila

# تصريح شرفي

## (خاص بالتزام بقواعد النزاهة العلمية لانجاز البحث)

أنا الممضي أسفله السيد(ة) : ...أحمد الطيب عزيزة... الصفة: طالب

الحامل لبطاقة التعريف رقم: 219395237/11986100100000100003.

الصادرة بدائرة : ...أولاد دراج..... بتاريخ: 2024/04/09م.

المسجل بكلية الآداب واللغات قسم اللغة والأدب العربي والمكلف بإنجاز عمل بحث

مذكرة ماستر عنوانها:...الموازيات التصحيفية في المجموعة

.....القصصية زدوه بكاء لروعة سنبل...

من إشراف الأستاذ: ...سعدية بن ستيتي

**أصـرح بشرفي أنني ألتزم بالمعايير العلمية والمنهجية والأخلاقية والنزاهة الأكاديمية**

**في إنجاز البحث المسجل أعلاه ، وأتحمل مسؤولية مخالفة ذلك.**

مصادقة البلدية

التاريخ: ...15 جوان 2025...

إمضاء المعني

قسم رئيس المجلس الشعبي البلدي
و بتفويض منه الموظف المختص
بشيري عبد الباسط

نظر وصدق على توقيع
السيد(ة) 15 جوان 2025
المسيلة في

# شكر وعرفـان

إلهي لا يطيب الليل إلا بشكرك ولا يطيب النهار إلا بطاعتك ولا تطيب اللحظات إلا بذكرك ولا تطيب الآخرة إلا بعفوك ولا تطيب الجنة إلا برؤيتك لك الشكر والحمد حمدا كثيرا كما ينبغي لجلال وجهك وعظيم سلطانك

الحمد لله الذي اختارنا لنكون لعباده مددا وأرادنا لنكون للعلم سندا وسدد خطانا وقبل دعائنا

الحمد لله الذي وفقنا لإتمام هذا البحث الحمد لله الذي به نبدأ وبه نستعين.

نقدم شكرنا الجزيل وامتناننا الكبير

الأستاذة الدكتورة " **سعدية بن ستيتي**" التي لم تبخل علينا بإرشاداتها ونصائحها وتوجيهاتها وعلى صبرها وسعة صدرها وحثها المستمر ومتابعتها الدائمة لإتمام هذا البحث في أحسن صورة ونرجوا من الله عز وجل أن يمن عليها بدوام الصحة والعافية ويديمك لنا أستاذة نافعة ومرشدة متواضعة ورافدة من روافد العلم فجزاك الله خير جزاء وجعلك فخرا لكل طلبة العلم

وفي الأخير يجدر بنا التوجه بأسمى وأبلغ عبارات الشكر والتقدير إلى كل أساتذتنا الكرام الذين أشرفوا وساهموا وشاركوا في تكويننا طيلة مسارنا الجامعي.

# مـــقدمـة

**مقدمة:**

يشير مفهوم "الفضاء النصي" في الدراسات السردية الحديثة إلى ذلك الحيز الذي تتحرك فيه مكونات النص وتتفاعل داخله سواء على المستوى الدّلالي أو الشّكلي. وهو عند جيرار جينت الفضاء الذي تشغله الكتابة على صفحة الورق أي مجمل العلامات الطّباعية والتّنظيمات البصرية التي ترافق النّصّ. وتوجّه تلقيه مثل تصميم الغلاف وتوزيع العناوين وتسلسل الفصول وتنوّع الخطوط والبياضات وغيرها مما يعرف بالموازيات النّصية أو "العتبات".

وقد حظي هذا المفهوم باهتمام كبير في الدّراسات المعاصرة خصوصا في سّياق تحليل النّصوص التي تنفتح على أبعاد ثقافية وبصرية متعددة لما تحمله هذه العتبات من أدوار في توجيه القراءة وإنتاج الدلّالة.

وانطلاقا من هذا الإطار النّظري وجدنا أن مجموعة "دو، يك"للكاتبة روعة سنبل تقدّم نموذجا سرديا غنيا بتوظيف الفضاء النّصّي من خلال حضور مكثّف للموازيات النّصّية الخارجية والدّاخلية التي أسهمت في بناء المعنى وتوجيه التأويل. لذا ارتأينا الاشتغال على هذه المجموعة بالكشف عن مكونات الفضاء الطباعي ودوره في تشكيل الرّسالة النّصية والبحث عن أهميته في فهم النّصوص الحديثة التي تعتمد بشكل كبير على المكونات الشكلية، كما أن هذا النّوع من الفضاءات يطرح صعوبات تأويلية متعلّقة بتشابك الأبعاد الطّباعية مع الرّمزيات الثّقافية والبصرية مما يتطلّب من القارئوالباحث مخزونا معرفيًّا معيّنًا وقدرة على تفكيك الطبقات المعنوية للنّص، ومن ثمّ تمّ ضبط العنوان بـ" **الموازيات النّصّية في المجموعة القصصيّة** "**دو، يك**" **لـ** "**روعة سنبل،** ومنه نصل إلى طرح السؤالين الآتيين:

– ماهي الموازيات النّصية التي اشتغلت عليها الكاتبة"روعة سنبل" في نصوص مجموعة"دو، يك"؟ وكيف وجّهت الموازيات النّصية تأويلات مضامينها؟

أمّادواعي اختيارنا للموضوع فمنها ماهو موضوعي يتمثّل في مغامرة البحث في مجال الفضاء الطباعي باعتباره بعدًا معرفيًّا متميزا مغايرا يجعل الدّراسة الأدبية تتخطّى العلامة اللّغوية إلى العلامة غير اللّغوية، وكذلك باعتباره بعدًا شكليًّا جماليًّا خطيًّا يؤطّر الفضاء لما يحتويه من طاقة دلالية تسهم في توجيه التأويل وتوسيع أفق التّلقي.

أمّا ما يتعلّق بالدّواعي الذّاتية؛ فقد كان إعجابا بكتابات الكاتبة روعة سنبل دافعًا أساسيًّا لهذا الاختيار لما تحمله نصوصها من عمق دلالي وتوظيف واعٍ للموازيات النّصية يخدم البناء الفني والموضوعاتي. وكذلك أن ميولاتنا الخاصة لهذا النّوع من الكتابات التي تمزج بين الفنّي والدّلالي زاد من تحفيزنا لاكتشاف الموازيات النّصية.

وبناء على هذه الدّواعي، فإنّ هدف هذه الدّراسة هو تحليل دور الفضاءات النّصّية والطباعية في تشكيل دلالة نصوص مجموعة"دو، يك" وبيان كيفية توجيهها لفهم القارئ وتأويله.

اقتضت طبيعة الموضوع أن نعتمد على المقولات السّيميائية التي تهتم بالبعد البصري للنّصّ لاسيما تلك التي تتناول العلاقة بين الشّكل والمضمون وما تعلّق منها بالعلامة اللّغوية وغير اللّغوية. كما استعنا بعدد من المفاهيم المستمدّة من تحليل الخطّاب والنّصّ الموازي بغية الإحاطة بالظاهرة المدروسة من زوايا متعدّدة معتمدين في ذلك على تقنيتي الوصف والتّحليل.

ولتجسيد هذه الدّراسة اقترحنا خطّة عمل ضمّت ثلاثة فصول، أحدهم نظريّ والآخران تطبيقيان، وأنهينا العمل بطبيعة الحال بخاتمة ضمّنّاها أهمّ ما توصلنا إليه من نتائج تعلّقت بالجوانب الإجرائية للبحث.

وقد خصّصنا الفصل الأوّل للإطار النّظري، حيث تناولنا فيه المفاهيم المتعلّقة بالموازيات النّصّية، وقسّمناه إلى ثلاثة مباحث، المبحث الأوّل؛ تناول نشأة مصطلح النص الموازي في

النقدين الغربي والعربي، أمّا المبحث الثّاني فتطرّقنا فيه إلى مفهوم النص الموازي، في حين كان المبحث الثالث خصصناه للعتبات النصية.

أما الفصل الثاني؛ فعنوناه بتشكلات الموازيات النصية في المجموعة القصصية "دو، يك"، حيث قمنا بتحليل نصوص مختارة من المجموعة مركزين على مفاهيم نظرية وتطبيقية، وقد قسّمنا هذا الفصل بدوره إلى مبحثين، المبحث الأوّل بعنوان "العتبات الخارجية وتجلّياتها في المجموعة القصصية "دو، يك"لروعة سنبل" وتضمّن العناوين الفرعية التالية:(عتبة الغلاف في المجموعة دو، يك (العلامات الأيقونية – العلامات التشكيلية)، – أقسام الغلاف – مكوّنات الغلاف (اسم المؤلف – دار النشر – المؤشر التجنيسي– لوحة الغلاف) – عتبة العنوان – عتبة العنوان الرئيسي"دو، يك" في المجموعةالقصصية.

والمبحث الثّاني تحدّثنا فيه عن العتبات الدّاخلية وتجلّياتها في المجموعة القصصية "دو، يك"، وتضمّن بدوره: – عتبة الاهداء، – عتبة التّصدير، تعالق العناوين الفرعية مع العنوان الأصلي.

أمّا الفصل الثّالث فكان بعنوان التّشكيل البصري في متن المجموعة القصصية "دو، يك"؛ فتطرقنا في المبحث الأوّل إلى لعبة البياض والسّواد في المجموعة القصصية "دو، يك"، وفي المبحث الثاني تحدّثنا عن الكتابة ونوع الخطّ في المجموعة، وفي المبحث الثالث، حاولنا الكشف عن أهم علامات الترقيم في متن المجموعة القصصية.

لقد اعتمدنا في دراستنا على مجموعة متنوعة من المراجع غذّت مسالك البحث بما يلزم من مفاهيم نظرية وكذلك بعض الإجراءات التطبيقية، لعلّ أهمها كتاب "عتبات جيرار جنيت"لـ "عبد الحق بلعابد" والذي أفدنا منه كثيرا في تحديد مكونات الفضاء الموازي ومفاهيمها، وكذلك نذكر المؤلف "عتبات النّصفي الرواية العربية" دراسة سيميولوجية سردية لصاحبه "عزوز إسماعيل"

الذي دعمنا كثيرا في فهم كيفية استثمار مقولات "جيرار جنيت" في النّص الموازي في مجال النّص السردي العربي.

وأخيرا نتقدم بجزيل الشكر والامتنان إلى الأستاذة المشرفة الدكتورة "سعدية بن ستيتي" على ما بذلته من جهد وما منحته من توجيهات دقيقة وملاحظات بناءة، إذ كان لها بالغ الأثر في تطوير هذا البحث وإنجازه في صورته النهائية. فكل التقدير والاحترام لها على دعمها المتواصل وتشجيعها الصادق.

كما لا ننسى أن نتوجه بالشُّكر والتقدير إلى لجنة المناقشة على قراءتهم المتأنية وملاحظاتهم القيّمة التي أغنت هذا العمل.

وختاما، نقدم خالص الشكر لقسم اللغة والآداب العربي، ومن يؤطّره من أساتذة وإداريين وموظفين، على ما قدموه لنا من تسهيلات منذ منحنا فرصة مواصلة دراسة الماسترإلى غاية إنجاز هذه المذكرة.

تم بحمد الله يوم 2025/06/12

# الفصل I

## مفاهيم حول الموازيات النصية

1- النّصّ الموازي في النّقد الغربي والعربي.

2- النّصّ الموازي"le paratexte".

3- العتبات النّصّية.

نال النّص الموازي الحظّ الوفير في الدراسات الحديثة عامّة والسيميائية على وجه الخصوص، فهو مفتاح الدّخول إلى أعماق النّص والولوج داخله، وهو أوّل ما يعترض القارئ قبل الدّخول في المتن، لمعرفة كل الأسرار التي تحيط به، لذلك فإن دراسة النّصّ الموازي تساعد المتلقي على فهم خصوصية العمل الأدبي من كل جوانبه، والعوامل التي أثّرت في المؤلف لكتابة النّصّ.

## 1- النّصّ الموازي في النّقد الغربي و العربي :

لم يكن الالتفات إلى العناصر المرافقة للنّص الأدبي أمرا شائع في الدّراسات النّقدية التقليدية، لكن مع تطور النّظريات النّصية في النصف الثاني من القرن العشرين ، بدأ يُنظر إلى هذه لعناصر بوصفها مكونات فاعلة في انتاج المعنى ومن هنا نشأ مصطلح النّصّ الموازي، ليعبّر عن تلك العناصر التي تحيط بالنص وتساهم في تشكيل أفق قراءته ، وفيما يلي سنحاول تتبّع نشأته في في النّقد الغربي والعربي.

### 1-1- النّصّ الموازي في النّقد الغربي:

يعد النّصّ الموازي مصطلح مرتبط بالناقد الفرنسي "جيرار جنيت" الّذي نظّر وضبط مفهومه من خلال كتابيه "عتبات" "Seuils" و"أطراس""Palimpsester" وكشف على أنّ أهمّيتها لا تقل عن النّصّ ذاته.

غير أن إرهاصات هذا العلم قد ظهرت في كتابات وإسهامات باحثين ونقّاد سبقوا "جنيت" في التّنظير له "**وإن لم يفصّلوا فيه بالقدر الذي يسمح للمصطلح بالاستقرار تسمية ومفهوما، مما يعني أنّ التّفكير في العتبات انشغال قديم وهاجس مقيم، ومسألة واردة على تفاوت المهتمين بها من حيث التّخصّص العلمي والمعرفي**"[1].

[1] لعموري زاوي، شعرية العتبات النصية في الدفاتر الغيطانية (مذكرة دكتوراه)، 2009، ص100.

ومن الّذين اهتموا بالموازيات النّصّية أو النّصّ الموازي أو النّصّ المحيط نذكر "ميشال فوكو"* في كتابه "حفريات المعرفة" إذ يعدّ أوّل من تطرّف إلى النّص المحيط أثناء حديثه عن حدود الكتاب وأبرز أهميته في عملية دراسة النّصوص وتحليلها "**وحدود كتاب من الكتب ليست أبدا واضحة بما فيه الكفاية، وغير متميّزة بدقة، فخلف العنوان والأسطر الأولى، والكلمات الأخيرة، وخلف بنيته الدّاخلية، وشكله الذي يضفي عليه نوعًا من الاستقلالية والتّميّز ثمة منظومة من الإحالات إلى كتب ونصوص وجمل أخرى**"[1]. بمعنى أنّه هناك موازيات نصية تحيط بالنّص وتجاوره كالعنوان، الاستهلالات، والهوامش، تساعد على فهم النص وتفسيره.

وتحدّث "جاك دريدا" "J. Derrida"* في كتابه"التشتيت"les dissémination، عن مصطلح خارج الكتاب"Hors–livre" حيث بيّن بأنه "**يأخذ على عاتقه تحليل المقدّمات والاستهلالات، والتّنويهات، وهو يؤكد أن التّمهيدات، والتّدخلات لطالما انكتبت لتشبه محوها الخاص وحررت لكي تنسى، لكن هذا النّسيان لا يكون كلّيا، بل يترك أثره ليلعب دورًا مميّزًا فهو يتقدم(préceder) النّص ليقدم النّص (Présenter) لجعله مرئيا قبل أن يكون مقروءا**"[2]، ويستشف من هذه الافتتاحية أن هناك نصوص موازية تمهد للنّصّ أو الكتاب، تستميل القارئ لاقتناء الكتاب وتحفّزه على قراءته.

* ميشال فوكو M. Foucault ولد 1926 هو مؤرخ أفكار فرنسي، ومنظر ما بعد بنوي، شدد على العلاقات السلطوية، وسعي إلى تحديد ضروب الخطاب المسيطرة في سباقات تاريخية واجتماعية معينة (دانيال تشارلي...).

[1] عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص27.

* جاك دريدا J. Derrida من مواليد 1930، هو فيلسوف وألسني فرنسي، ما بعد بنيوي، أسس تقنية التفكيك النقدية: (دانيال ميشال).

[2] لعموري زاوي، شعرية العتبات النصية، ص101.

كما لا ننسى اسهامات "هنري ميتران"* في الكشف عن إستراتيجية المصطلح وحركيّته الإجرائية من خلال مقاله عن "العنونة" حيث قال: "**يوجد حول الرّواية أمكنة معروفة أو موجّهات تُسْعِفُ القارئ في الحال، تعينه وتوجّه نشاطه القرائي، وتشمل كل مقاطع النّصّ الّتي تقدّم الرّواية للقارئ، تحددها، تَسِمُها وتعلّق عليها وتصلها بالعالم، وتُعنى بها الصّفحة الأولى للغلاف، وظهر صفحة العنوان ...**"[1].

وقد برز "ليو هوك""Leo Hook" الّذي خصّ العنوان باعتباره من أهم ركائز النّصّ الموازي، إذ يعدّ "**كرائد من الرّواد المؤسسين لهذا العلم، بفضل مقالاته المنشورة في عدد من المجلّات، وبفضل كتابه "علامة العنوان" الذي أصبح مرجعية معتمدة**"[2]. ويكون "هوك" في كتابه قد حدد وظائف العنوان. ولم يكن وحده المهتم بعلم العنوان بل "**ظهرت إرهاصات هذا العلم سنة 1968 من خلال دراسة للعالمين الفرنسيين فرانسوا فروري وأندري فونتانا تحت عنوان "عناوين الكتب في القرن الثامن عشر" (...) ثم ظهر بعد ذلك سنة 1973 كتاب شارل جريفال الموسوم بـ: "إنتاج الاهتمام الرّوائي" والّذي يضم فصلاً مخصّصا لـ "قوة العنوان"**"[3].

بالرغم من كل هذه الجهود المبذولة والدّراسات المتعاقبة حول الموازيات النّصّية، إلّا أنّه يبقى "جيرار جنيت" هو المنظّر الفعلي لهذه الاستراتيجيات ألا وهي خطاب العتبات (النّص الموازي)

* هنري ميتران .H مواليد 1925، أكاديمي ومؤلف وناقد ومحرر فرنسي كان متخصصا في أعمال إميل زولا، أحد مؤسسي النقد الاجتماعي في فرنسا (ويكيبيديا Wikipedia، الموقع: http://en.wikipedia.org تاريخ الولوج: 2025/05/12 الساعة: 17:38.

[1] لعموري زاوي، شعرية العتبات النصية، ص101.

[2] الطيب بودربالة، قراءة في كتاب سيمياء العنوان (الملتقى الوطني الثاني، السيمياء والنقد الأدبي، 2002، ص28.

[3] المرجع نفسه، ص28.

ف"جنيت" هو من عمق وضبط مفاهيم النّصّ الموازي كمصطلح نقدي، وعلى يده تبلور ونضج واكتمل.

## 1-2- النّصّ الموازي في النّقد العربي:

لقيت الموازيات النّصية اهتمامًا كبيرًا من طرف علمائنا العرب قديما وحديثا، فقد عرفت الدّراسات العربية اهتماما منقطع النظير حول العنوان إذا "**حظي العنوان في التّراث العربي بعناية خاصّة، لكونه من أهم العناصر الّتي تتصدّر الكتاب وتسبق متنه لتكشف عن مجاله المعرفي وطبيعة موضوعه وتسهم في فمك رموزه**"[1]. ومن الّذين تنبهوا إلى ذلك نذكر أبوبكر الصاولي الذي تحدث عن التّصدير والعنوان والحواشي في كتابه "أدب الكاتب" حيث قال في أهمية العنوان: "**والعنوان علامة كأنك علّمته حتى عُرِف بذكر من كتبه ومن كُتِب إليه ... والأحسن في عنوان الكاتب إلى الرئيس أن يعظّم الخطّ ويفخّمه إذا ذكرت كنيته أو نسبته إلى شيء وأن تلطف الخطّ في اسمك واسم أبيك وتجمعه**"[2]. وعلى الرّغم من تفطّنه إلى تلك العتبات (العنوان، الحواشي، التصدير) إلا أنّه لم يتناولها كما هي عليه من شعرية في النّقد الحديث، وإنّما تناولها من باب الاهتمام بها من طرف الكاتب ولفت انتباهه إلى قيمتها أثناء كتابة النّصّ.

في حين أكّد "ضياء الدّين بن الأثير" في كتابه "السّائر في أدب الكاتب والشّاعر" على أهمية حسن الافتتاح، كون هذا الأخير يترك أثرا على نفوس المستمعين فيقول: "**وإنّما خصّصت الابتداءات بالاختيار لأنّها أوّل ما يطرق السّمع من الكلام، فإذا كان الابتداء لائقا بالمعنى**

[1] يوسف الادريسي، عتبات النقد الأدبي القديم، ص43.

[2] أبو بكر الصاولي، أدب الكاتب، تحق: محمد بهجة الأثري، المكتبة العربية بغداد، المطبعة السلفية، د. ط، مصر، 1441،ص143-144.

**الوارد بعده، توفّرت الدّواعي على استماعه، ويكفيك من هذا الباب الابتداءات الواردة في القرآن"[1].**

فالكاتب عند ابن الأثير هو من يجيد الافتتاح ويحسنه، واستنكر أن تحتوي الافتتاحية على ما يُتطيّر منه لأن هذا الابتداء كفيل بأن يُنفّر الأذواق والأسماع. ولعل هذا ما ذهب إليه "ابن طباطبا العلوي" في كتابه " عيار الشّعر" حيث استنكر أن تبدأ القصيدة بإيماء مشكل أو شيء يُتَطَيَّرُ منه لأن ذلك "**يشين شعره عند متلقيه. ويجلب له العيب، فلا يظفر شعره بالمنزلة التي أرادها"[2].** ومن هنا كان ابن الأثير وابن طباطبا قد مهدا لما يعرف اليوم بالمقدمة.

وتناول الكُلاعى في كتابه "أحكام صنعة الكلام" العتبات من خلال حديثه عن "**الخطّ وقوانين الكتابة وآدابها بين المرسل والمرسل إليه (...) العنوان والاستفتاح وصدور الرسالات"[3]،** فالاهتمام بالخط عند القدماء من العرب يعد ملمحا يكشف جذور الموازيات النّصية في النّقد العربي القديم.

ويعدّ المقريزي أوّل من تنبّه إلى الموازيات النّصّية في كتابه "الاعتبار بذكر الخطط والأثر" من خلال حديثه عن شروط التأليف في قوله: "**أعلم أن عادة القدماء من المعلمين قد جرت أن يأتوا بالرّؤوس الثمانية قبل افتتاح كل كتاب وهي الغرض، العنوان، والمنفعة، والرّتبة، وصحّة الكتاب، ومن أي صناعة هو، وكمفيه من أجزاء، وأي أنحاء التعاليم المستعملة فيه"[4]**، والرؤوس الثمانية لها صلة بالموازيات النّصية وهي ما تجعل المُؤَلَّفَ كتابا مهمّا.

---

[1] ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، د. ط، 1939، ج2، ص237.

[2] حنينة طيبش، النص الموازي في الرواية العربية، ص13.

[3] عزوز إسماعيل، العتبات في الرواية العربية، ص34.

[4] يوسف الادريسي، عتبات النقد الأدبي القديم، ص33.

أمّا في العصر الحديث فقد أخذ النّصّ الموازي حيّزا كبير في الدّراسات النّقدية حيث طرقه الكثير من الباحثين العرب والمغاربة على وجه الخصوص، أمثال "جميل حمداوي"، و"سعيد يقطين"، و"حميد لحمداني" وغيرهم من الباحثين العرب والمغاربة.

## 2- النّصّ الموازي"le paratexte":

لقد ارتبط مصطلح le paratexte بالنّاقد الفرنسي "جيرار جنيت"*"Gérard Génette"، فهو الذي عرّفه وضبط مفهومه، بعد أن راجع تصوراته لمقولة الشعرية سنة 1982 في كتابه "أطراس""Palimpsestes""**الذي تجاوز فيه معمارية النّصّ كمجموعة من المقولات العامّة في أنماط الخطاب والصّيغ القولية والأجناس الأدبية، ليتحول موضوع الشّعرية عنده إلى جملة من المتعاليات النّصّية**"[1]، وتنضوي تحت هذه المتعاليات خمسة أنماط من بينها هذا المصطلح الذي نتحدث عنه، فضلا عن التناص، الميتانص، النّصّ اللّاحق والنّص الجامع.

وقد عرفت ترجمة المصطلح الأجنبي le paratexte إلى العربية اضطرابا بين المشارقة والمغاربة، والسّبب في ذلك يعود إمّا للترجمة القاموسية / الحرفية للمصطلح، أو اعتماد المعنى الوارد في السياق الّذي وظّف فيه في اللّغة الأصلية.

فقد استعمل "سعيد يقطين"*"Saeidyaqtin" مصطلح "المناص" كترجمة للمصطلح " le paratexte" وعرّفه بأنه: "**البنية النّصّية الّتي تشترك وبنية نصّية أصلية في مقام وسياق**

---

* جيرار جنيت "Gérard Génette" 1930، ناقد وباحث فرنسي، مدير الدراسات في المعهد التطبيقي للدراسات العليا في باريس، مدير مساعد لمجلة (الشعرية) من أهم ممثلي التحليل البنيوي ونظرية الأشكال الأدبية من مؤلفاته: العتبات 1987، أطراس 1982، جامع النص 1979.

[1] لعموري زاوي، في تلقي المصطلح النقدي الإجرائي، أشغال الملتقى الدولي الثالث في تحليلات الخطاب، ص24، الموقع http://dspace.univ-ourgla.dz تاريخ الولوج للموقع 2025/05/06 الساعة: 19:41.

* سعيد يقطين: ناقد وباحث مغربي، ولد في مدينة الدار البيضاء في 8 ماي 1955، حاز على جائزة الشيخ زايد للكتاب، 2016.

**معينين وتجاورها محافظة على بنيتها كاملة ومستقلة**"[1]، فالبنيتين الأصلية والموازية تشتركان دلاليا لخدمة المعنى العام للعمل الإبداعي.

واستعمل "محمد بنّيس" في كتابه "الشعر العربي الحديث" مصطلح "النّص الموازي" محددا بذلك العناصر الأولية للتسمية "... **العناصر الموجودة على حدود النّصّ داخله وخارجه في آن، تتّصل به اتّصالا يجعلها تتداخل معه إلى حدّ تبلغ فيه درجة من تعيين استقلاليته، وتنفصل عنه انفصالاً يسمح للدّاخل النّصّي كبنية وبناء، أن يشتغل وينتج دلالته**"[2].

أمّا "عبد المالك أشهبون" فقد أطلق على المصطلح الأجنبي السابق لفظة "النص المحاذي" محاولة منه لإعادة تعريفه، إذ يجد أنّ ما هو سائد في المعطى النّقدي مع مصطلح paratexte هو عدم الدّقة في تحديد هذا المفهوم.

في حين "عبد الفتاح الحجمرى" و"جميل حمداوي"* استعملا كترجمة لمصطلح leparatexte لفظ "النّصّ الموازي"، وقد عرفه "جميل حمداوي" بأنه: "**عبارة عن عتبات مباشرة، وملحقات، وعناصر تحيط بالنّصّ سواء من الداخل أم من الخارج، هي تتحدث مباشرة أو غير مباشرة عن النّصّ، إذ تفسره ويضيء جوانبه الغامضة وتبعد عنه التباساته وما أشكل على القارئ**"[3].

ويعدّ هذا التعريف، تعريفا شاملاً للنّصّ الموازي بيّن فيه دور النّصّ الموازي في تفسير وإضاءة جوانب النّصّ الغامضة، وقد بيّن "جميل حمداوي" فيما بعد الأهمية البالغة التي يحتويها

[1] سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء، 2001، ص99.

[2] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها التقليدية، ط2، الدار البيضاء، 2001، ص76.

* جميل حمداوي: باحث مغربي من مواليد مدينة الناظور سنة 1963، حاصل على إجازتين الأولى من الأدب العربي، والثانية من الشريعة والقانون.

[3] جميل حمداوي، لماذا النص الموازي، http://www.arabicnadwah.com تم الولوج إلى الموقع في 2025/05/04 الساعة 17:08.

النّصّ الموازي، فهذا الأخير "**بأنماطه المتعددة ووظائفه المختلفة هو كل نصّية شعرية أو نثرية تكون فيها العلاقة، مهما كانت خفية أو ظاهرة، بعيدة أو قريبة بين نصّ أصلي هو المتن ونصّ آخر يقدّم له أو يتخلّله مثال العنوان المزيف والمقدمة والإهداء والتنبيهات (...) سواء لبيان بواعث إبداعية أو غايته أو لإرشاد القارئ وتوجيهه حتى يضمن له القراءة المنتجة**"[1]. ومنه يمكن القول أنّ النّصّ الموازي عبارة عن مجموعة نصوص مجاورة ترافق النّصّ في شكل عتبات من وظائفها تفسير النّصّ من جوانبه المختلفة.

وعلى الرغم من اختلاف وتباين وجهات النّظر في ترجمة المصطلح عند النقّاد العرب إلّا أن مصطلح "النص الموازي" قد نال شبه إجماع بين النّقاد كترجمة لمصطلح le paratexte ، ليدل بذلك على عالم النّصوص والخطابات التي يتعالق معها العمل الأدبي بشقيه (النّص المحيط) و(النّص اللّاحق).

أما "جيرار جنيت" فيعرّف "النص الموازي" في كتابه "أطراس" بأنّه نمط ثانٍ من التّعالي النّصّي."**يتكون من علاقة هي أقل وضوحا وأكثر اتّساعا ويقيمها النّصّ في الكل الّذي يشكّله العمل الأدبي، مع ما يمكن أن نسميه بالنّصّ الموازي أو الملحقات النّصية leparatexte كالعنوان، والعنوان الفردي والعناوين الداخلية والمقدمات(...) مما يوفر للنّص وسطا متنوعا...**"[2]. ومنه فإن النّص الموازي نصّ يساعد على فك الشفرات والغموض الذي يكتنف النّصّ المتن.

وعليه يمكن القول أنّ للنّصّ الموازي جملة من المهام التي يقوم بها، نذكر منها:

[1] المرجع نفسه.

[2] جميل حمداوي، لماذا النص الموازي.

- أنه يساهم في فهم خصوصية النّصّ.

- يدعو المتلقي لأن يقيم حوارا مع النّص لاستجلاء العوامل التي أثرت فيه.

- ينقل تفكير المتلقي من متن النّصّ إلى النّصّ الموازي.

- يوسع أفق المتلقي في البحث عن عتبات النّصّ ويسير له الانتقال من عتبة إلى أخرى إلى أن تكتمل عنده الصورة النهائية للنّصّ.

## 2-1- أقسام النص الموازي:

قسّم "جنيت" في كتابه "عتبات"، "suils" النّصّ الموازي le paratexte إلى قسمين رئيسيين[1] هما:

### 2-1-1- النّص المحيط "Péritexte":

وتعني السّابقة اليونانية (Péri) "**حول، أو كل نصّ مواز يحيط بالنّصّ أو المتن (النّصّ المحيط) أو النّصّ الموازي الدّاخلي أو المصاحب والمجاور**"[2]. والنّصّ الموازي الدّاخلي هو ما يدور بفلك النّصّ من مصاحبات منها اسم الكاتب، العنوان، والعنوان الفرعي، الإهداء والتصدير والتنبيه، والاستهلال والغلاف، وكلمة الناشر ...، وهذه المصاحبات الخطابية تعود مسؤوليها بالأساس إلى الكاتب.

وينقسم النّص المحيط بدوره إلى قسمين:

[1] ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص)، الدار العربية للعلوم ناشرون منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2008، ص49.

[2] جميل حمداوي، لماذا النص الموازي.

- **النص المحيط النشري péritexte Editorial:**

ويتعلق الأمر بـ "**الغلاف، الجلادة، كلمة الناشر، السلسلة**"[1].

- **النص المحيط التأليفي péritexteauctorinal:**

ويضم كل من: اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي، العناوين الداخلية، الاستهلال، التصدير، التّمهيد ... الخ.

**2-1-2- النص الفوقي "épitexte":**

وتعني "**(Epi) "على السّابقة اليونانية" أي النّصّ الموازي الخارجي أو الرّديف أو النص العمومي المصاحب**"[2]، **وتندرج تحته كل الخطابات الموجودة خارج الكتاب ولكنها متعلقة به "كالاستجوابات، المراسلات الخاصة، التعليقات، المؤتمرات والنّداوات ...**"[3]،وعليه فإنّ النّصّ الموازي الخارجي هو نصّ مكتوب أو مسموع أو مرئي عن العمل الأصلي (النّصّ)، غير أنّبينهما بعد فضائي وأحيانا كثيرة بعد زماني أيضا.

وينقسم هذا النوع بدوره إلى قسمين وهما: النّصّ الفوقي النشري، والنّصّ الفوقي التأليفي.

- **النص الفوقي النشري "épitexteEdito":**

ويندرج تحته "الإشهار، قائمة المنشورات، الملحق الصحفي لدار النشر ..."[4].

- **النص الفوقي التأليفي "épitexteauctorial":**

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرارجينت من النص إلى المناص)، ص49.

[2] جميل حمداوي، لماذا النص الموازي، www.arabicnadwah.com تاريخ دخول الموقع 2025/05/04 الساعة 17:08.

[3] عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرارجينت من النص إلى المناص)، ص50.

[4] عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينت من النص إلى المناص)، ص50.

ويقسمه جنيت إلى:

– نص فوقي عام épitexte public: لقاءات صحفية، إذاعية،تلفزيونية، التي تقام مع الكاتب ...

– نص فوقي خاص épitexteprivé: مراسلات، مسارات، المذكرات الحميمية، النصالقبلي ...

وبالتالي فإنّ النوّع الثّاني، أكثر خصوصية من الأوّل، وربّما لا يكون متاحا لجميع القرّاء والدّارسين إلّا بعد فترة زمنية معتبرة.

**2- 2- أهمية النّصّ الموازي ووظائفه:**

تباينت الآراء وتعدّدت حول وظائف النّصّ الموازي le paratexte بين النّقاد والدّارسين، ومن أبرز هذه الوظائف نذكر الوظيفة التّقديمية الّتي أبرزها "لعموري زاوي" في قوله: "**من هنا انبعث الاهتمام بضرورة البحث في السّرادقات والبوابات المحكمة للنّصّ بقصد استفتاح مغاليقها واستجلاء مكنوناتها، فعنوان النّص مثلا صنو دلالاته وهو المكثف لها، والعنوان الفرعي قسيم العنوان الأساس والمترجم له، والعناوين الدّاخلية هي المُشكّلة لحلقة انتظام النّصّ في دلالاته، (...)،وكذلك هي جل العلامات المسيّجة للمتن الأدبي (النّص) لا يمكننا إغفال أهميتها ونجاعتهاالتّداولية في وصل النّص بقرائه**"[1]، فهذه الوظيفة تجعل من النّص المحاور بمثابة جسر يمّكن القارئ من الولوج إلى عالم النّصّ وفهمه، فهذه الوظيفة هي من يكفل للنّص استقبالا جيدا.

[1] لعموري زاوي، في المصطلح النقدي الاجرائي، ص23.

أما "جميل حمداوي" فيرى أن للنّص الموازي وظيفتان أساسيتان هما:"**وظيفة جمالية تتمثل في تزيين الكتاب وتنميقه، ووظيفة تداولية تكمن في استقطاب القارئ واستغوائه**"[1].

والمظهر الوظيفي لهذا النّصّ المجاور يتلخّص في كونه خطابا أساسيا ومساعدا، مسخّرا لخدمة النّصّ الأصلي مما يكسبه – تداوليا– قوّةانجازية.

وفي ذات السّياق يذهب "جنيت" في كتابه عتبات "seuils" أن النّصّ الموازي هو الّذي "**يجعل النّص كتابا ليُقدَّم إلى القرّاء بصفة خاصة والجمهور بصفة عامة**"[2]. بمعنى أن النّص الموازي يقترح نفسه على القارئ كمنظومة فكرية، أو ثقافية أو إيديولوجية ...إلخ.

أما "محمد قاضي" فأقرّ بالوظيفة المرجعية للنّصّ الموازي، وذلك لما تقدّمه للقارئ "**من معلومات عن النّصّ ومؤلفه، فيمكن أن تُعرِّف بالكاتب اجتماعيا وأدبيا وتاريخيا وأن تحدّد جنس النّصّ وقضاياه العامّة وشكل كتابته**"[3]، وهذه الوظيفة قد تكون هي الوظيفة التّقديمية الّتي تحدّث عنها "لعموري زاوي".

في حين "عبد المالك أشهبون" لخّص وظائف النّصّ الموازي في عدة نقاط هي: وظيفة تسمية النّصّ، أما الثّانية في وظيفة تعيين الجنس للنّصّ، والثالثة تتمثل في وظيفة تحديد مضمون النّصّ والغاية منه في حين تضمن الرّابعة تحقيق عبور القارئ من خارج النّصّ (اللّانص أو الواقع الخارجي) إلى داخله (النّصّ باعتباره لحظة تخييل)[4].

---

[1] جميل حمداوي، شعرية النص الموازي، جامع الكتب الإسلامية، المجلد 1، ص11،
ketabonline.com|av|book:|96841|area تاريخ الولوج 2025/02/13 ساعة 15:10.

[2] جميل حمداوي، شعرية النص الموازي، ص10.

[3] حنينة طبيش، النص الموازي الرواية الجزائرية، واسيني الأعرج نموذجا، أطروحة دكتوراه، العلوم في الأدب العربي، كلية اللغة و العربي، الجزائر، (2015–2016)، ص10.

[4] ينظر:عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص45.

وفي السّياق ذاته يرى "عبد الواسع الحميري" أنّ المناص بحدّ ذاته يحقق جملة من الأغراض البلاغية والجمالية وأهمها: "**المماثلة، المعارضة، التّفسير، فضلاً عن إسهامها في تعميق تفاعلنا مع النّصّ، واستيعابها له عن طريق الانزياح عن التّعبير المباشر في مجمل السّياقات التي ترد فيها، هذا إضافة إلى دورها الّذي تلعبه في تعميق دلالة النّصّ**"[1]. أمّا المماثلة فهي ما يكفل للنّصّ الموازي المحافظة على معناه دون تأويل مغاير للمعنى الوارد في النّص الأصلي، والمعارضة هي: "**التّناقض الّذي يتحقّق بين النّصّ الأصلي والنّصّ الموازي من أجل هدم المعنى الأول لموازي النّصّ وتحميله معنى جديد آخر**"[2].وأيضا التّفسير، والذي يتحقق مع العنوان وواجهة الغلاف.

إن وظائف النّصّ الموازي قد تعدّدت مسمياتها بين الدّارسين والنّقاد وتنوعت فمنها: الوظيفة التقديمية، الوظيفة الإفهامية، وظيفة التّسمية، الوظيفة المرجعية ووظيفة تحقيق العبور من خارج النّصّ إلى داخله.

وتأسيسا على ما سبق يمكن اعتبار النّصّ الموازي بقسميه (المحيط واللّاحق) يشكل نقاط تماس أساسية للتأثير على الجمهور الجاهز لتأمين استقبال لائق للنّصّ، والعمل على توجيهه نحو قراءة أكثر ملاءمة.

### 3- العتبات النّصّية:

انفتحت الدّراسات النّقدية الحديثة على عوالم النّصّ، خاصة تلك التي تمهّد لدخول النّصّ أو التي تضيء الطّريق للتغلغل في أعماق النّص، "**وما النّصّ إلّا مجموعة من العتبات لها قوتها**

[1] حنينة طبيش، النص الموازي الرواية الجزائرية ، ص11.

[2] روفيدةبوغنوط، شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمادي، مذكرة ماجستير، البلاغة وشعرية الخطاب ، كلية الآداب و اللغات، قسنطينة ، (2006-2007) ، ص 42 .

**في النّهوض به"**[1]. ومن ثم فإنّ المعرفة الدّقيقة لعتبات النّصوص سيساعد بلا شك النّقاد والكتّاب والباحثين في سبر أغوار النّصّ.

ويعد مصطلح "العتبات" كمقابل لما يطلق عليه في الاصطلاح الفرنسي paratexte، ويفضله الكثير من الدّارسين والنّقاد كترجمة للمصطلح الذي وضعه "جنيت"، أما "عبد الرزاق بلال" فقد آثر استخدامه بلفظه الأجنبي في مقدمة كتابه "مدخل إلى عتبات النص" غير أنه كان يفهم إلى أنّه يميل إلى مصطلح "العتبات" أكثر من ميله إلى مصطلح "النص الموازي" خاصّة وأنه عنون كتابه بهذا العنوان، الأمر الذي جعله "**لا يفرق بين النّص المحيط الّذي هو "العتبات النّصّية" وبين النّصّ الموازي الّذي هو أعم منه على اعتبار أن الأوّل جزء من الثاني**"[2].

وقد جاء في المعنى الاصطلاحي للعتبات بأنها "**مجموع المداخل اللّغوية وغير اللّغوية التي تحيط بمتن الكتاب من جميع جوانبه: لوحة الغلاف، وعناوين رئيسية، وأخرى فرعية، وإهداء، وتنويه، ومقدّمات، وهوامش، وخاتمة، وغيرها من الإشارات، والرسومات، وبيانات النشر المرفقة، التي تشكل نظاما إشارياً ومعرفيًا، لا يقل أهمية عن المتن** ..."[3]. ومن هنا كانت العتبات بمثابة بوابات للدخول إلى المتن للتّعرف على محتوياته، فهي عبارة عن علاقات حوارية معه، يحيل كل منها على الآخر، وعلى اعتبار العتبات مداخل للنّصوص فهي أوّل ما يقع عليه بصر المتلقي وتدركه بصيرته.

[1] عزوز علي إسماعيل، المعجم المفسر لعتبات النصوص، موسوعة فكرية في الفنون والأدب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، القاهرة، 2019، ص9.

[2] سهام حسن جواد السامرائي، معاينة مصطلح العتبات في الدرس النقدي لحديث،2020، الموقع: https://www.daadjournal.com ، تاريخ الولوج:2025/01/12.

[3] محمد مصطفى كلاب، عتبات النص في رواية ستائر العتمة لوليد المودلي، دراسة سيميولوجية سردية، 2017، ص4.

ويعرفه"عزوز علي إسماعيل" العتبات بأنها " **تتمثل في العنوان: الإهداء، الاقتباس، التوطئة والتمهيد أو المقدّمة، والتذييل، والخاتمة، (...) وما دام المتن هو ذلك القالب الأدبي الروحي الذي يشرح العتبات، أو يشرح ما بدء به من عتبات، فإنّه لا انفصام بين الأدب والعلم**"[1]. بهذا اعتبر العتبات بنية ثابتة في معظم النّصوص الرّوائية، بينما المتن الدّاخلي أو القالب الأدبي المكتوب بين دفتي الرواية، يمثل الرّوح، لأنه يخاطب الوجدان.

في حين يعرّفها – عزوز– في مقدمة كتابه "المعجم المفسّر لعتبات النّصوص" بأنها: "**مجموعة من النّوافذ والتّنبيهات، والخادمات، والإضاءات والمقدمات التي تقضي إلى نتائج حتمية، نتيجة التّلاقح بينها وبين النّصّ، وهي أيضًا الرّسائل الّتي تطوف باستمرار حول جسد النّصّ، محدثة به تغييرًا** ..."[2]، ويرى أن هذا التغيير تحكمه المقاربات التّفسيرية للعتبات وما يقوم به المتلقي لفك شفراتها.

أما "عبد الرزاق بلال" فعرّف العتبات بأنّها:"**مجموع النّصوص التي تحيط بمتن الكتاب من جميع جوانبه: حواش وهوامش وعناوين رئيسية وأخرى فرعية** ..."[3]، والعتبة حسب رأيه هي كلّ شيء يحيط بالنّص، وكل خطاب يسبقه، والعتبة بوصفها خطابا "**قد تكون صورة مثل: صورة الغلاف ونوع الخط، وحجم الخطّ، وقد تكون كلاما مثل: العنوان، والإهداء**"[4].

[1] عزوز علي إسماعيل، عتبات النص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د. ط، القاهرة، 2012، ص53.

[2] عزوز علي إسماعيل، المعجم المفسر لعتبات النصوص، ص10.

[3] عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، إفريقيا الشرق، د.ط، الدار البيضاء، 2000، ص16.

[4] شريف محمد شريف، شعرية النص الموازي في شعر نزار قباني في ديواني قصيدة بلقيس وأشهد ألا امرأة إلا أنت، اقتباس للنشر المجاني، ط1، 2021، ص3.

ويؤكد "عبد الرزاق بلال" على أن المؤلَّف / الكاتب أيًّا كان "**لا يمكن تقديمه عاريًا من هذه النّصوص التي تسيّجه، لأن قيمته لا تتحدّد بمتنه وداخله، بل أيضا بسياجاته وخارجه**"[1]، واستثنى من ذلك حالات قليلة، كأن ينتمي النّصّ إلى مرحلة الرّواية والمشافهة، فالعتبات حسب "عبد الرزاق بلال" تساعد على فتح مغاليف المخطوطات وتساعد على قراءتها وتحديد قيمتها المعرفية والتاريخية وما إلى ذلك.

ومصطلح "العتبات" من المصطلحات الحديثة، التي حظيت باهتمام كبير لدى نقاد الغرب في نهاية القرن العشرين، خاصّة عند "جيرار جنيت" في كتابَيْه "عتبات" "Seuils" و"أطراس" الّذي أظهر فيهما اهتمامه الواضح بالعتبات، والتي تتمثل في "**العنوان، والعنوان الفرعي، والعناوين الدّاخلية، والمقدمات والملحقات، والتنبيهات، والتمهيد، والهوامش في أسفل الصّفحة أو في النّهاية، والمقتبسات، والتّزيينات، والرّسوم، وعبارات الإهداء، والتّنويه والشكر وأنواع أخرى من العلامات الثانوية والإشارات الكتابية أو غيرها، مما يوفر للنّصّ مكانا متنوعا، وقد يكون في أحيان أخرى شرحا، أوتعليقًا رسميًا، أو شبه رسمي**"[2]. وبذلك تكون العتبات عبارة عن بدايات وإضاءات جمالية، تضيء الطّريق أمام المتلقي، وتعينه على الدّخول إلى النّص، لفك شفراته وفهم حمولاته الدّلالية والكشف عن أبعاده الجمالية.

### 3-1- وظيفة العتبات النّصية في البنية السّردية:

لا شك في أن للعتبات النّصية أهمية ووظائف تحققها في البنية السّردية، وقد أشار "عزوز علي إسماعيل" إلى أنّ الباحث يقوم بدراسة وظيفة عتبات النّص في البنية السّردية، بعد دراسة إشارة ووظيفة كل عتبة على حدة، فإذا كانت المقاطع السّردية قائمة داخل الرّواية معًا في سياج

[1] عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، ص22.

[2] محمد كلاب، عتبات النص في رواية ستائر العتمة، المرجع السابق، ص4.

تناسقي رائق، فإنّ العتبات تدخل أيضا في هذا التّناسق وذلك أن العتبات ما هي إلّا حواجز أمنية بجسد الرّواية أو المؤلّف عمومًا[1].

بمعنى أنّ العتبات النّصية هي الّتي تحافظ على المؤلّف من الضّياع وعدم الفهم، بحكم أنّها المدخل والممرّ على حدّ تعبير "عزوز إسماعيل" المؤدي إلى ذلك التّناسق والانسجام البنائي.

وقد أبرز"عبد الفتاح الحجمرى" دور وأهمية العتبات النّصية في كتابه "عتبات النّص، البنية والدّلالة" في كونها عناصر مؤطّرة لبناء الحكاية وأنّها أساس "**كل قاعدة تواصلية تمكن النّص من الانفتاح على أبعاد دلالية تُغْني التّركيب العام للحكاية وأشكال كتابتها**"[2]. بيد أن عتبات النّص لا يمكنها أن تكتسب أهميتها بمعزل عن تصورات المؤلف للكتابة واختياراتها التّصنيفية المحددة لقضاياها الأجناسية وبمعزل عن طبيعة الخصوصية النّصّية.

ومن خلال ما سبق يتضح أنّ الاعتناء باختيار العتبات النّصية يُمَكّن من اكتساب بنية دلالية منفتحة على مواضعات كتابة تخييلية تشكل بؤرة الحكي وأساسه، بل تتعداها إلى أبعد من ذلك، حيث تصير قراءة المتن مشروطة بقراءة هذه العتبات (النصوص الموازية)، كونها تقوم بدور الوشاية والبوح ومن شأن هذه الوظيفة أن تساعد في قراءة سليمة للكتاب.

[1] ينظر: عزوز علي إسماعيل، عتبات النص في الرواية العربية، ص55-56.

[2] عبد الفتاح الحجمرى، عتبات النص، البنية والدلالة، ص16.

# الفصل II

## تشكلات الموازيات النّصّية في المجموعة "دو، يك"

1- العتبات الخارجية وتجلّياتها في المجموعة القصصيّة "دو، يك".

2- العتبات الداخلية وتجلياتها في المجموعة القصصية "دو، يك".

يشكل الفضاء النصّي الموازي للنّصّ السردي – بما يحتويه من عتبات نصّية–عنصرا أساسيا في بناء المعنى وتوجيه فق القراءة. فهذه المكوّنات، الّتي تسبق المتن القصصي أو تحيط به، لا تعدّ مجرد عناصر تزيّينية، بل تلعب دورا دلاليّا وتأويليّا فاعلا في الكشف عن خبايا النّصّ، واستثارة انتباه القارئ، وتحفيزه على التّفاعل مع العالم السّردي المقترح. وتندرج هذه العتبات ضمن ما يعرف بـ " النّصوص المحيطة " وفق تصنيف جيرار جينت، وتشمل في دراسنا كلا من الغلاف، العنوان، التصدير والإهداء وغيرها من المكونات.

وفي المجموعة القصصيّة "دو، يك" لروعة سنبل، تحضر هذه العتبات بقوّة، لتؤسس لجماليات خاصّة، وتفتح للقارئ منافذ متعدّدة لفهم الخطاب القصصي.

وعليه سنعمد في هذا الفصل لمقاربة العتبات الخارجيّة وما تحمله من رموز بصريّة ودلالات أولية، ثمّ العتبات الدّاخليّة وما تتيحه من مفاتيح تأويلية تسهم في تشكيل المعنى الكلّي للمجموعة.

## 1- العتبات الخارجية وتجلّياتها في المجموعة القصصيّة "دويك".

تعدّ العتبات الخارجية جزءا أساسيا من البنية الموازية للنّصّ الأدبي، إذ تسهم في تشكيل أفق توقع المتلقي قبل الولوج إلى المتن. فهي تقدّم مفاتيح أولية لفهم العمل، سواء من خلال الغلاف بما يحمله من عناصر بصريّة وطباعيّة، أو من خلال العنوان بوصفه أوّل نقطة تماس بينه وبين القارئ والنّصّ. وفي مجموعة "دو، يك" لروعة سنبل، تَحضُر هذه العتبات بحمولة دلالية وجمالية لافتة، توجّه القراءة وتمهّد لتجربة قصصيّة مغايرة. ومن خلال هذه الجزئية سنقف عند أبرز تجليات هذه العتبات بدءا بالغلاف ومكوناته وصولا إلى العنوان الرئيس للمجموعة، باعتباره مفتاحا تأويليا محوريا.

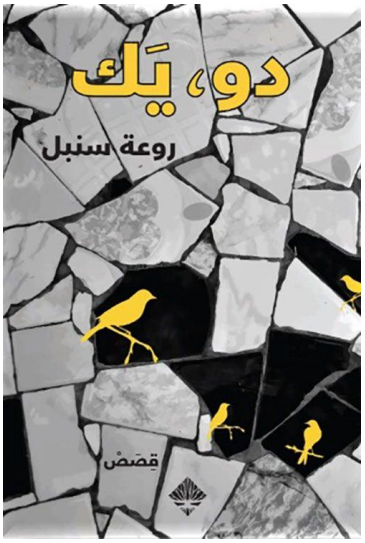
## 1-1- عتبة الغلاف:

يمثّل الغلاف عتبة نصية بالغة الأهمية في العمل الأدبي، حيث يجمع بين الوظيفة الإعلامية والدّلالية، أي هو أول ما يصادف القارئ، ويظلّ راسخا في ذاكرته بعد الانتهاء من قراءة كامل النّص السّردي، لذا يحرص المؤلفون على اختيار غلاف دقيق يعكس جوهر النّص، مما يجعله بوابة رمزية للدّخول إلى عالم الرّواية. فإذا أتقن القارئ فك شفراتها انفتحت له أبواب العالم السّردية على مصراعيه، فالغلاف "**أيقونة إعلامية، وقوّة نصيّة تسلط الضوء على ما يموج بداخل المتن الرّوائي، فهو أوّل ما تقع عليه العين، وآخر ما يبقى في الذّاكرة بعد الانتهاء من قراءة العمل الأدبي**"[1]. لذلك يجب على الكاتب اختيار أغلافه لكتابه. وتجدر الإشارة إلى أن الصّورة البصرية على الغلاف قد تفوق أحيانا الكلمات في قوة تأثيرها، مما يؤكد دور الحواس في عملية التّلقي والتّأويل.

إن عتبة الغلاف واحدة من أهم العتبات النّصية الّتي تتدرج ضمن ما سماه "جيرار جنيت" بـ"النّص المحيط" وتشمل الصّفحة الأولى للغلاف، الجلادة، وصفحة العنوان وغيرها من المكونات البصرية التي تسبق النّص الأدبي، يوضح "جنيت"، "**أنّ الغلاف في شكله المطبوع الحديث، لم يكن معروفا في الكتب الكلاسيكية القديمة، بل تطور لاحقا مع ازدهار الطّباعة ودور النّشر، فأصبح جزء أساسيا في تقديم الكتاب إلى القارئ**"[2]، كما يبيّن أنّ الغلاف لم يعد مجرّد غلاف مادي، بل مكوّن دلالي له دور في التّوحيد والتّأويل.

[1] محمد مصطفى كلاب، عتبات النص في رواية (ستائر العتمة ) لوليد الهوديلي، دراسة سيميولوجة سردية ، 2017، ص6.
[2] ينظر: بلعابد عبد الحق، "عتبات"، (جيرار جنيت من النص الى المناص)، ص46.

- **العلامات الأيقونية في غلاف المجموعة القصصية "دو، يك":**




تصور لنا هذه الأيقونة الغلافية، فسيفساء بيضاء مكسورة، تتناثر على خلفية سوداء حالكة، في مشهد بصري يوحي بالتّشظّي والتّمزق، ومحاولة إعادة التكوين من جديد.

إن غلاف كتاب "دو، يك" لا يقدّم صورة مكتملة، بل يكتفي بالإيحاء شأنه في ذلك شأن القصص الواردة فيه، حيث تنكسر الحكايات وتتناثر مثل تلك القطع تاركة القارئ في مساحة من التأويل.

كما أنّ الخلفية السّوداء ليست فراغا بل عمقارمزيا يعكس العتمة الدّاخلية، أو صمتا يغلّف التّجربة الإنسانية، تماما كما تفعل "سنبل" في قصصها، حيث الغياب حضورٌ والسّكوت لغة، كل قصّة تبدو وكأنّها قطعة من تلك الفسيفساء، متفردة ناقصة بذاتها، لكنها حين تُجمع مع غيرها تشكل نسيجًا متواترًا ومكتملاً بوعيه الذاتي.

والفسيفساء بتكوينها من قطع صغيرة متجاورة تمثل الوحدة في التّنوع، وعندما تكون مكسورة أو غير مكتملة؛ تعكس حالة من التّشظّي والانكسار وهو ما يتناغم مع الثيمة المركزية في المجموعة "دو، يك"، حيث تتناول القصص، مفهوم الخسارة؛ باعتبارها جزءا لا يتجزأ من التّجربة الإنسانية، وتصور الحياة كلعبة حظّ قد لا تكون عادلة، كما تعكس الفسيفساء المكسورة أو غير المكتملة

موضوعات النّصوص القصصيّة والمتمثلة، إلى جانب الخسارة، في الأمل، التّجربة الإنسانية المعقدة، فمثلما تتطلّب الفسيفساء صبرًا ودقة في تجميعها، فإن قصص المجموعة؛ تتطلّب تأملاً لفهم عمقها ومعانيها المتعدّدة.

وقد وضع مصمّم الغلاف طيورا باللّون الأصفر على خلفية سوداء داكنة مما يضفي تباينا لونيا يشد انتباه القارئ / المتلقي من الوهلة الأولى حيث يعتبر "**الأسود مع الأصفر أحسن الألوان حين يكون المراد لفت الانتباه السّريع، وحينما يكون النّظر إلى الشيء من بعد ...**"[1].

واختار المصمم اللّون الأصفر لما يحمل من دلالات متناقضة، فهو بالإضافة إلى كونه يحمل معاني "**الحزن، والهمّ، والذّبول، والكسل، وكذلك الموت والفناء**"[2]، حيث ترتبط هذه الدّلالة بالخريف وموت الطبيعة إضافة إلى الاصفرار الّذي يعتلي وجوه المرضى، وهي معانٍ مشتركة مع معاني اللّون الأسود ودلالاته.

كذلك يحمل اللّون الأصفر معاني الفرح والأمل وغيرها من الدّلالات الايجابية وهي المعاني الّتي أكدّتها اختصاصية الألوان الدّولية "ليتريسآيزمان" في كتابها "اللّون: الرّسائل والمعاني" من:"**أن اللّون الأصفر هو اللّون الأقوى من النّاحية النّفسية ... وأن شرائط اللّون الأصفر مستخدمة منذ القرن التّاسع عشر للدّلالة على التّفاؤل والأمل ..**"[3].

وهذا التّباين اللّوني بين الأسود والأصفر إنما يبرز التّناقض بين الانكسار والأمل، بين القيد والتّحرر .. إلخ.

---

[1] أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب، ط2، 1997، القاهرة، ص157.

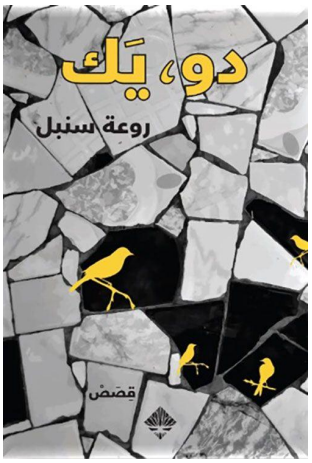
[2] دلالة اللون الأصفر، http://mawdoo3.com، 2025/05/31، تاريخ الدخول: 22:30.

[3] سيكولوجية اللون الأصفر وتأثيره على حالتك المزاجية، http://www.alarabiya.net، تاريخ الدخول: 2025/06/01، 8:48.

أمّا الطّيور فغالبا ما ترمز إلى التّحرر والرّغبة في الانطلاق كما قد ترمز –الطيو–برقتها إلى هشاشة الشّخصيّات أو إلى الأحلام داخل القصص.

إن الغلاف بشكل عام يشير إلى "**رؤية الفنان للعالم الذي تموج به الرّواية، حيث أنّه قد يُشير إلى ما بداخل الرّواية بكل ما تحمله من إشارات**"[1]، ومن هنا يمكن القول أن غلاف المجموعة القصصية "دو، يك"، قد جسّد بصريا موضوعات النّصوص داخل المتن، والّتي تنم عن ثيمات الفقد، والتّفتت، والخسارة، والأمل والبحث عن الذّات، فهو يكمّل نصوص المجموعة ويمهّد للقارئ الأجواء النّفسية والسّردية.

- **العلامات التشكيلية:**



ترَوّجتُ أغنية. فعلتُ هذا سراً منذ خمسة أعوام تقريباً. حين سمعتُها كانت الشمس تميل إلى الغروب، وكنتُ في فسحة سماويّة لبيت قديم جدرانه بلون الحليب. عرفتُ منذ أوّل إيقاع أنّها هي، أغنية عمري، ترَدّدتُ قليلاً فقط، ولأنّني لم أسمع من قبل عن حُكم شرعيّ، أو سبب أخلاقيّ يمنع أن تتزوّج امرأةٌ بأغنية، حسمتُ أمريَ وتزوّجتُها.
كلّ ليلة أضع سمّاعتين في أذنيّ، يغنّي ياس خضر لي "حن وانا أحن"، أضبطُ ارتعاشات روحي مع ارتجافات اللّحن العراقيّ الحزين، وأشربُ صوت ياس عبر مسامي كلّها، تكوي الأغنية قلبي، فيذوب، ويسيل دموعاً، وقطرات مطر، وحبّات ندى، ثمّ ثلجٌ رحمي برفقٍ، فأنجبُ فراشاتٍ، وزرازير، وزهرات نرجس.
أبتسم قبل أن أنام، وتبتسم معي نساءٌ كثيرات، لا أعرفهنّ رسْما، لكنّني أعرف أنّهنّ مثلي، قد تحييهنّ أغنية، وقد تقتلهنّ أغنية.


- **الخطوط :**

كتبت كل العلامات اللسانية الموجودة في الغلاف من عنوان المجموعة "دو،يك" وصولا إلى التعيين التجنيسي (قصص) بخط مستوحى من الخط الهندسي؛ الّذي يتميز بالزّوايا الحادة نسبيا والخطوط المستقيمة ، كما يتميّز بقلة الانحناءات وانعدام الزخرف ، ما يمنحه طابعا معاصرا .

[1] عزوز علي إسماعيل، عتبات النّصّ في الرّواية العربية، ص221.

يوحي هذا النّوع من الخطوط إلى الحياد والجفاف العاطفي ما نستشف منه قوة وصلابة الكاتبة في تناولها لموضوعات قصصها بأسلوب حداثي جريء. ويمكن أيضا أن يوحي إلى التّوازن بين البساطة والعمق فيعكس التداخل بين الواقع والمتخيل الذي انبنت عليه المجموعة القصصية " دو، يك".

إنّ وضوح الخط واتّزانه بصرياّ يكشف عن جوانب من شخصية الكاتبة الّتي تتطلّع إلى إيصال رسائلها بقوة الصّراحة والوضوح دون زخرفة مفرطة، مما يميّز ذلك كتابات "سنبل" التي تعتمد على المواجهة والسّرد المباشر بلا تلطّف، فهي تميل إلى تعرية الذّات، وتحليل الوجود، وتفكيك المفاهيم الاجتماعية.

وهكذا يتضح أن الخط ليس مجرد عنصر جمالي أو تقنية زخرفية، بل أداة تعبير بالغة الحساسية تعبر عن تفاعل الفنان العميق من نصّه، وانفعالاته الدّاخلية تجاه مكنونه فـ "**الخط أداة التعبير عند الفنان نابعة من ارتباطه بمكنون مشاعره تجاه النّص الّذي يرسم عنه** "[1]، وهو ما يجعل من اختيار الخطوط وتشكيلها جزءا لا يتجزأ من بنية المعنى، ووسيطا بصريّا يجسّد العلاقة بين الفنان والنّص.

- **الألوان:**

جاءت أيقونة ( رمز ) دار النّشر في أسفل صفحة الغلاف باللّون الأسود، إلى الأعلى قليلا باتجاه اليسار وضع التّعيين الّتجنيسي (قصص)، وتصدّر العنوان "دو، يك" لوحة الغلاف بخطّ بارز، واضح، وعريض (سميك)؛ باللّون الأصفر، هذا اللّون الّذي يحمل عدّة دلالات ، كالغيرة والتوتر الّتي تستشف في المجموعة القصصية من خلال المقطع السّردي في قصّة "**لم يرجع**

[1] عزوز علي إسماعيل، عتبات النّص في الرواية العربية، ص230.

**بعد"[1]: "... وتجلس في مقعد لراكبين تشغله وطفلها لا حرصا على راحتها بل بسبب غيرته العابرة للمسافات ، و الّتي صارت مرضيّة منذ سفره ... انقبض صدرها حين تذكّرت الهوّة الّتي تتّسع بينهما..."**.

ومن الدلالات الكثيرة للّون الأصفر؛ التّضحية والزّيف الّذي هو بمثابة قناع وجودي تلبسه الشّخصيات أو يفرض عليها من قبل البنية الاجتماعية والنفسية المحيطة بها، حيث نستشف هذا الزيف من ازدواجية الهوية، حيث أنّ الشخصيات تعيش بين صورتين؛ ما تظهره وما تخفيه، ما تؤمن به وما تضطرّ لقبوله، وهذا الزيف يمارس تحت غطاء التّضحية والتّنازل. كم قد يوحي الأصفر إلى الهدوء، الدفء، التأمل، الحنين، الوحدة وربما يوحي، ويمكن أن نلمس هذه المعاني من المقطع السّردي من قصة " **ليس لدى العجوز من يحادثه**"[2] " **كانت شمعة وحيدة تضيء غرفة النوم حين قال أمين هذا لابنه في عطلة نهاية الأسبوع، تمنى كالعادة أن يحكي له أشياء كثيرة، لكنّه يريد أن يتفهّم أن الشاب عملي ومشغول ... وعلى الرّغم من الضوء الشحيح للشمعة استطاع أن يميّز بعض التفاضيل**". وضوء الشّمعة الشحيح هنا بوصفه تمثيلا للإضاءة الصفراء فانه يوحي إضافة إلى الهدوء والوحدة والحنين فأنه يعتبر مزاجا نفسيا ومعنى رمزيا يكشف عن التّرقب والتّوجس والانتباه الحذر.

ووضع اسم الكاتبة "روعة سنبل" أسفل العنوان مباشرة إلى جهة اليسار مع تعديل في سماكة الخطّ ومسافاته، وبلون أسود. فكتبت كلّ العلامات اللّسانية –باستثناء العنوان الذي كتب بالأصفر– باللون الأسود وخلفية بيضاء.

[1] روعة سنبل، دو، يك، ص61.

[2] المصدر نفسه، ص47.

وأما اللّون الأبيض فيحمل دلالات كثيرة كـ " البراءة والنقاء، التّجدد والإشراق كما يحمل معاني السّلام والهدوء والتّصالح مع الذّات والآخرين "[1]. وللون الأبيض في المجموعة القصصية نستشف أكثر من دلالة نذكر منها: لون الكفن لجميع الناس مثلما يفصح عنه المقطع السردي من قصة "**الرأس على الرأس**"[2] : " **وبكفين متهيبتين أبعدت أطراف القماش الأسود ، ثمّ رفعت الآخر الأبيض، فانكشف وجه جدّتي الثمانيني، بصمت انسكبت دموع الخالة ومن حولها على النواح، بدت جدّتي غافية بسلام...** ". كما قد يرمز اللون الأبيض إلى الأبيض إلى الأمل و البراءة و التفاؤل وهو ما تحمله نصوص المجموعة القصصية ، فالأبيض ليس لونا فحسب بل فضاء مفتوح على التفاؤل و الأمل ، وهو مقابل للسواد الذي يرمز للكبت والعجز و الألم ، فينبثق لحلم و الأمل غالبا من بين ثنايا الألم و الانكسار و الصّمت ، والكاتبة تعتمد على أسلوب إيحائي فتجعل الأمل يبرز كإمكانية كامنة ، حيث تبرز هذه الدّلالة في لمقطع السردي من قصة " **يجب ن ينتهي كل هذا**"[3] " **أجلس في مقعدي قرب النافذة ،أحني رأسي وأضغطه بكفّيّ بعنف ، يجب أن أستيقظ، ... ينجح الأمر دوما و أستيقظ، وهذا ما سأفعله الآن**". **وفي هذا لمقطع تتمنى الكاتبة أن يكون هذا الواقع مجرّد حلم وتأمل في الاستيقاظ منه.**

أما اللون الأسود والّذي كتب به العلامات اللّسانية يحمل دلالات كثيرة ومتنوعة الخوف ، الكبت ، الألم ،الفقد، والخوف من المجهول وهي في عمومها دلالات سلبية والدلالات والإيحات التي يؤديها اللون الأسود؛ معاني الموت المعنوي أو الانفصال الداخلي التي تستشف في المجموعة القصصية من خلال المقطع السردي من قصة " **عواء**"[4] " **كان قد مر أسبوعان تقريبا حين**

[1] دلالات اللون الأبيض ، الموقع: https://:mawdoo3.com ، تاريخ الولوج: 2025/06/12 الساعة 12:54.

[2] روعة سنبل ، دو، يك، ص19.

[3] المصدر نفسه، ص47.

[4] روعة سنبل ، دو، يك،ص90.

**تأكدت أن الآخرين يرون ظلّها طبيعيا وأن اللّهاث موجود فقط في رأسها، لا يسمعه سواها...".** فالشّخصية في هذه القصّة تعيش انفصالا عن ذاتها .

والأبيض و الأسود لونان متضادان ارتبطا معا " **فوظّف اللّون الأسود في المناسبات الحزينة والمواقف غير المحبوبة فيما استأثر اللّون بالمناسبات المفرحة و الموقف المحبوبة لدى الإنسان**"[1]. فللبياض والسّواد دلالات لونية متضادة كـ النور/ الظلمة ، الوضوح / الغموض، الأمل/ اليأس، هذه الدلالات تستشف من المجموعة القصصية "دو، يك" حيث تتمظهر في الفوضى واختلاط الأمور وعدم الاستقرار وكذا غموض مستقبل ومصير شخصيات المجموعة القصصية "دو، يك" .

ويفصح الغلاف الخلفي عن مضمون المجموعة القصصية و أفكارها ، حيث يعمل على تيسير فهمها ومعرفة مقاصد الكاتب، فالغلاف عنصرا أساسيا يوجه القارئ نحو فهم أولي لمحتوى الكتاب و يهيئ القارئ نفسيا وفكريا إلى عالم النّصّ ومضامينه .

والغلاف الخلفي أو الخارجي هو ذلك " **هو ذلك الذي يحوي كلمات النّاشرين أوالمؤلفين، وغالبا ما يكون عليه علامة دار لنشر، وعلامة التّرقيم الدّولي فضلا عن توقيع المؤلف أو صاحب الدّار إذا ما كان يتولى النّشر من أجل التّجارة...**"[2]،

ومن هنا أنه من بين أهم وظائف الغلاف الخارجي هو وضع كلمة المؤلف أو الناشر عليه، أو وضع ملخص للعمل شرط أن يكون مكثفا أن يجتزئ جزءا معبرا من العمل نفسه، الأمر الّذي جسدته الكاتبة " روعة سنبل" حين اختارت نصّا من المجموعة القصصية " دو، يك" ومنه المقطع السردي: "**تزوجت أغنية، فعلت هذا سرّا منذ خمسة أعوام تقريبا.**

[1] الدلالة السيميولوجية للأيقونة اللونية المتضادة (الأبيض و الأسود)، العلامة دراسات أدبية، العدد4، جوان 2017،ص302.

[2] عزوز علي اسماعيل، المعجم المفسّر لعتبات النّصوص، ص275.

**حين سمعتها كانت الشمس تميل إلى الغروب، وكنت في فسحة سماوية لبيت قديم جدرانه بلون الحليب، عرفت منذ أول إيقاع أنها هي، أغنية عمري..."[1]**

وهذ المقطع التي اختارته الكاتبة يتقاطع من مع أيقونة الغلاف الأمامي في طريقة السرد؛ فالقصّة مكتوبة بشكل غير تقليدي ولا تسير في خط زمني مستقيم، بل تتكون من مقاطع صغيرة،كل واحدة تعبّر عن شعور أو لحظة خاصّة، لكن عند قراءتها معا نشعر وكأننا أمام لوحة متكاملة تماما كما تركّب الفسيفساء من مقاطع صغيرة ومختلفة لتكوّن صورة جميلة.

فالكاتبة استخدمت هذا الأسلوب لترسل أن الحياة مليئة باللحظات المتقطّعة منها ما هو مؤلم ومنها ما هم جميل، لكن في النهاية هذه التفاصيل هي من تصنع حياتنا ومشاعرنا.

وقد اختار المصمم لهذا المقطع السردي خلفية باللّون الرّمادي لما له من دلالات مختلفة، فاللون الرّمادي يحمل معنى مزدوج، على الجانب الإيجابي، يرتبط عادة بالتوازن والحيادية والهدوء والرّقي، وعلى الجانب السلبي ، يعدّ اللون الرماديّ لونا للانفصال ونقص العاطفة والملل والحزن[2]، واللّون الرّمادي مزيج يتساوي فيه الرمادي مع الأسود، يرمز إلى الضجروالكآبةو اليأس، والانزعاج و الخسارة والإحباط ، في حين إذا كانت درجته داكنة فإنها تعبّر عن القوة المستمدّة من رمزية الأسود ، لكن بطريقة أقل سلبية منه ، أما إذا كان فاتحا بسبب زيادة درجة الأبيض، فقد يحمل بعض صفاته بالمقابل أيضا.

ومن الإيحاءات والدّلالات التي جسدتها في المجموعة القصصية ما نستشفه من المقطع السردي من قصة " مقبرة العصافير"[3] "لاتغرد العصافير البرّية في مدينتنا "إيبئإيبئ" تكتفي بترديد

---

[1] روعة سنبل، دو، يك، ص 32_33.

[2] دلالات اللون الرمادي، تاريخ الولوج: 12/06/2025 https //:pandaify .com الساعة 15:00.

[3] روعة سنبل، دو، يك، ص83 .

هذه اللّازمة بسذاجة وتطير بأجسادها الرّمادية الضئيلة، ومع أنها شبه خرساء، وبمظهر كئيب، لكنني أحرص على إطعامها...". التي توحي باليأس من هذا الواقع الصعب وكثرة الموت والخسارة، وقد يوحي أيضا الى الرؤية المضببة والمصير المجهول والآفاق المستقبلية الغامضة لشخصيات النصوص القصصيّة في المجموعة.

وقد وظّفت الكاتبة اللّون الرّمادي كرمز للغموض وعدم الوضوح والضبابية والارتباك والكآبة، كما قد يوحي بالتآكل و الذبول والموت البطيء والتي نستشفها من المقطع السردي من قصّة " يجب أينتهي كل هذا "[1] : " تلفت حولي، عتمة رمادية ثقيلة كانت تلفّ كلّ شيء ، احتجت إلى بضع لحظات لأعتادها ، ميّزت أولا الأجساد المتزاحمة ، ثمّ بصعوبة تبيّنت الوجوه الكالحة التي بدت متشبهة بشكل غريب، كأنّ ممحاة مرت بملامحها وتركتها باهتة بعيون شاحبة يابسة..." فاللون الرمادي في المجموعة القصصية "دو، يك" يعكس بشكل مركب عالما فاقدا الهوية ، قاتما ، مشوشا ، وميّتا من الدّاخل ، فهو ليس مجرّد لون بل مزاج عام ورؤية وجودية بل يمكن اعتباره مجازا لحالة الشخصية النفسية أو حتى تعبيرا عن طبيعة مجتمع كامل.

وقد وضع المصمم في أسفل الغلاف الخارجي اسم دار النشروعلى يساره شعار المؤسسة المدعمة لهذا المشروع.

### 1-1-2-أقسام الغلاف حسب "جيرار جنيت":

قسّم "جيرار جنيت" الغلاف إلى أربعة أقسام[2]:

الصّفحة الأولى للغلاف، وأهم ما نجد فيها:

[1] المصدر نفسه، ص69.

[2] ينظر: بلعابد عبد الحق، المرجع نفسه، ص46،47.

- الاسم الحقيقي أو المستعار للمؤلف أو المؤلفين.
- عنوان أو عناوين الكتاب.
- المؤشر الجنسي.
- اسم أو أسماء المترجمين.
- اسم أو أسماء المستهلّين.
- اسم أو أسماء المسؤولين عن مؤسسة النّشر.
- الإهداء.
- التصدير...

أما الصّفحة الثّانية والثّالثة للغلاف –وتسمّى كذلك الصّفحة الدّاخلية–حيث نجدهما، وهناك استثناء نجده فيما يخص المجلات.

أما الصّفحة الرّابعة للغلاف فهي بين الأمكنة الإستراتيجية للغلاف خاصّة، والكتاب عامة، يمكن أن نجد فيها:

- تذكر باسم المؤلف وعنوان الكتاب.
- كلمة النّاشر.
- كما نجد ذكرا لبعض أعمال الكاتب.
- ذكر بعض الكتب المنشورة في نفس دار النّشر.

وهكذا تصبح عتبة الغلاف أكثر من مجرد مظهر خارجي، إنّها فضاء تواصلي واستراتيجي، يسهم في توجيه أفق التّلقي وتكوين الانطباع الأول حول العمل.

### 1-1-3- مكونات الغلاف:

يعدّ الغلاف بوابة أولى للنّصّ الأدبي، تتقاطع فيه الصّورة والعنوان لتشكّلا معاً خطابا بصريّا دالا.

ويمثل بتكوينه لعام عتبة تمهيدية توجه فق القارئ وتستثير تأويلاته قبل الدّخول إلى المتن.

- **اسم المؤلف:**

يُمكّن الغلاف القارئ من تَوليد تأويلات أولية مهمّة، تُنشئ ثقلا معرفيا يوجه كيفية تعامل القارئ مع النّصّ.

وقد لا يغيب عنا أن سبب شهرة بعض الأعمال الأدبية، هو اسم مؤلفيها، لا أصالتها الأدبية، ولا جمالياتها الفنية[1].

من هذا المنطلق، فإن ظهور اسم المؤلف على الغلاف سواء أكان هذا الكتاب أدبيا أم غير أدبي، له أهمّية من حيث الملكية أو النّوعية وحتّى التّجاريّة.

يعد اسم الكاتب من العناصر المتاحة الأساسية التي لا يمكن تجاهلها أو القفز عليها، إذ يشكل العلامة الفارقة بين كاتب وآخر، فهو "**هويّة الكتاب لصاحبه، ويحقق ملكيته الأدبية والفكرية على عمله، دون النّظر للاسم إن كان حقيقيا أو مستعارا**"[2]. وهو ما يبرز أهمّية الاسم في منح النّصّ بعدا قانونيا وهويّة خاصّة بصاحبه.

تعتبر العناوين وأسماء المؤلفين، وكل الإشارات الموجودة على الغلاف الأمامي جزءا من المظهر الخارجي للرّواية، كما أن ترتيب هذه الإشارات واختيار مواقعها لا يكون من دون معنى،

[1] ينظر: سهام السامرائي، العتبات النصية في رواية الأجيال العربية، ص44، http://books.google.com

[2] بلعابد عبد الحق، "عتبات"، (جيرار جنيت من النص الى المناص)، ص46.

بل يحمل دلالات جمالية أو قيمة. إذ أنّ موقع الاسم في أعلى الصّفحة، لا يعطي الانطباع نفسه الّذي يعطيه تموقعه في أسفلها، ولهذا نلاحظ أن أغلب الكتب الحديثة تقدّم الاسم في الأعلى.

وفي المقابل، يبقى من الصّعب ضبط كلّ التأويلات الممكنة، أو معرفة ردود فعل القراءاتّ ، ونفس الشّيء بالنّسبة للتّأثيرات الحقيقية الّتي قد يسببها توزيع العناصر في الغلاف، إلا في حال قام الباحثون بدراسة ميدانية[1].

كما أنّ اسم الكاتب –كعنصر بصري على الغلاف–لا يقتصر على شكله الخارجي فقط، بل يؤثر في قابلية اقتناء المؤلَّف لأوّل وهلة، فالعنوان نصّ مكثّف، موجز، مغرٍ، وتموقعه في صفحة الغلاف له أهمّية فيما يتركه من أثر لدى المتلقي، سواء بالإقبال عليه لاقتنائه أو العزوف عنه، أو اختيار عمل فنيّ آخر.

وهذا ما يجعل من اسم المؤلف جزءا فاعلا في تكوين البعد الجمالي والتّواصلي للرّواية.

**– وظائف اسم المؤلف:**

يعد اسم المؤلف عنصرا أساسيا في بنية العمل الأدبي، إذ يؤدّي جملة من الوظائف المتنوّعة يمكن تصنيفها إلى قسمين:

**أولا: الوظائف الشّكلية لاسم المؤلف:**

أما الوظائف التي تبحث في كيفية اشتغال المؤلف على المستوى الخارجي للنّصّ فنذكر منها[2]:

[1] ينظر : حميد الحميداني، بنية النص السردي(من منظور النقد الأدبي)، الدار البيضاء، ط1، المركز الثقافي المغرب، 1991، ص60.

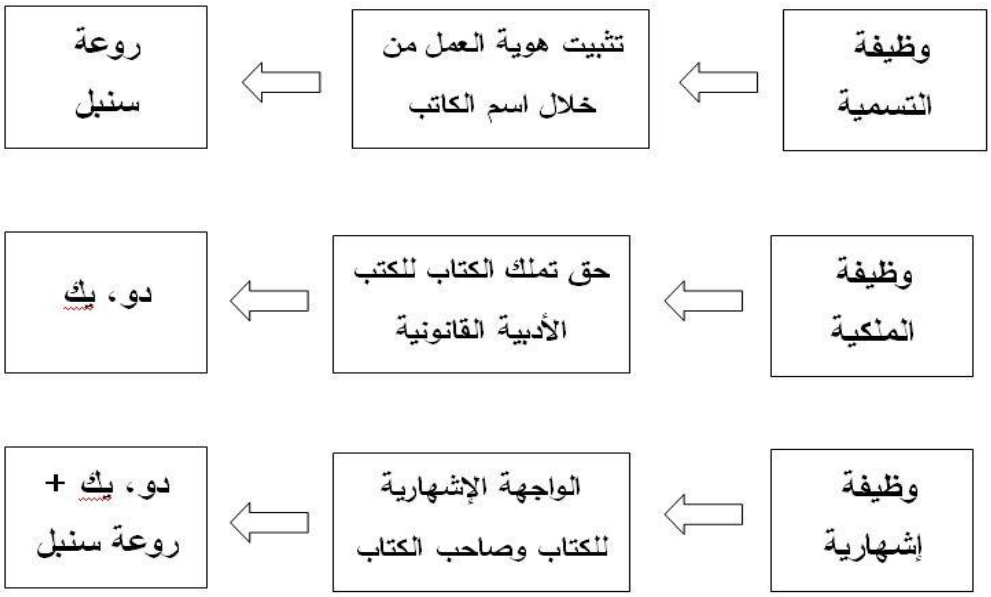
[2] ينظر: بلعابد عبد الحق، "عتبات"، (جيرار جنيت من النص الى المناص)، ص64–65.

- **وظيفة التّسمية:** تعمل على تثبيت هوّية العمل وربطه بالكاتب الّذي أبدعه من خلال إعطائه اسمه.

- **وظيفة الملكية:** تمنح المؤلف حقه في ملكية النّصّ قانونيا وأدبيا، فاسم المؤلف هو العلامة التي تقف دون التنازع على أحقيته في تملّك الكتاب.

- **وظيفة إشهارية:** يظهر اسم المؤلف على صفحة العنوان، الّتي تعدّ واجهة إشهارية للكتاب والمؤلف أيضا، مما يمنحه حضورا بصريا يسهم في ترويجه وجذب القارئ.

ويتضح ذلك أكثر في الوظائف المذكورة من خلال المخطط الآتي حسب دراستنا التّطبيقية للمجموعة القصصيّة "دو، يك".



من خلال هذا المخطّط، يمكننا القول أنّ "عتبة المؤلف" تعدّ من أهم العتبات في العمل الأدبي لما لها من دور بارز في جذب القارئ، فهي ثاني عنصر يواجه المتلقّي بصريا بعد العنوان وتوجّهه في تحديد الجنس الأدبي الّذي يشتغل فيه الكاتب.

إضافة إلى ذلك، تمنح المؤلف صفة الملكية الأدبية والقانونية للعمل، مما يجعلها عتبة نصّيّة أساسية تربط بين النّصّ وصاحبه.

**2- الوظائف التّأويلية والدّلالية لاسم المؤلف:**

تورد "باسمة درمش" جملة من الوظائف التي يؤديها اسم المؤلف على مستوى التّلقي والتّأويل من بينها[1]:

**أولا،** يوجه سلطة المتلقّي/ القارئ في تحديد العلاقة الجدلية التي تربط المؤلف بنصه.

**ثانيا،** انطلاقا من اسم المؤلف، يستطيع المتلقّي أن يعدّد الخصائص الأسلوبية والفكرية لهذا المؤلف أو ذاك، لا سيما إذا كان اسم المؤلف معروفا وله حضورا في السّاحة الثّقافية والأدبية.

**ثالثا،** فضلا على ما قد يحمله اسم المؤلف من تعالقات ذهنيّة من هوّية المؤلف الجغرافية والتّاريخية والجنسوية (ذكرا أو أنثى)، وما يمكن أن يستحضره المتلقّي القارئ عن المؤلف من بيئته وانتماءاته وكتاباته، لأنّها حتما ستؤثر في النّصّ المنتج.

نستنتج مما سبق أن اسم المؤلف لا يؤدي الوظيفة الشّكلية فقط، بل يسهم في توجيه المتلقّي من خلال العلاقة التي تربط المؤلف بنصه.

[1] ينظر: باسمة درمش، عتبات النص، مجاة علامات، ج61، مج16، مايو 2007، ص74، ت د: 13:00، 2025/05/13، http://oxchiveolshorekh.org .

ويساعد على تحديد الجنس الأدبي والخصائص الأسلوبية والفكرية التي تميّزه، فالأسماء ليست مجرد مرآة تعكس أشياء، بل هي تمثيلات تحمل دلالات ومدلولات تجاوز المعنى الظّاهر، وتؤثر في تلقي النّصّ وتأويله.

- **أشكال اسم المؤلف:**

حسب ما جاء به جيرار جنيت، يمكن أن يأخذ الكاتب ثلاثة صيغ أساسية، وهي[1]:

**الاسم الحقيقي (onxmat):** ويستخدم إذا دل على الحالة المدنية للكاتب.

**الاسم المستعار (pseudonxmat):** ويستخدم إذ يدل على اسم غير حقيقي، كأن يكون اسما فنيا أو اسما لغرض الشهرة.

**الاسم المجهول (anonymat):** ويستخدم إذ لم يدل على أي اسم، فتظل هوية الكاتب مجهولة.

ومن خلال هذه التّصنيفات، يتضح أن اسم المؤلف ليس مجرد إشارة اسمية، بل هو من الحقوق المرتبطة بشخصيته، حيث يعكس حضوره داخل النص، ويعزز من حقيقته متى ترتبط بالنص، تأليفا وإخراجا ومضمونا.

- **دار النشر:**

تعد بيانات النّشر هي العتبة الثّانية التي تصافح بصر المتلقي، وقد ظهرت عتبة بيانات النشر بظهور صناعة الطباعة وأنظمة تصنيف المكتبات وما تبعها من قوانين حقوق الملكية الفكرية.

[1] ينظر: بلعابد عبد الحق، "عتبات"، (جيرار جنيت من النص الى المناص)، ص64.

ويفترض أن تتمثل قيمة عتبة بيانات نشر في تحديد مستوى أهمية الديوان[1].

إن عتبة النّشر مؤشر على الملكية الخاصة للمؤلف، كما تحمل قيمة رمزية تمنع القارئ انطباعا أوليا عن أهمية العمل الأدبي، إلى جانب دورها في حفظ الحقوق الفكرية والأدبية

إن وجود جهة النّشر على غلافالكتاب لا يخلو من قصدية أو دلالات معنية، إذ قد تحمل هذه الإشارة بعدا تجاريا، خصوصا إذا كانت الجهة النّاشر تنتمي إلى مؤسسات معروفة بجودة الإخراج ودقة التصميم، أو بشهرتها العلمية والثقافية من خلال ما تصدره من أعمال. كما قد تحمل هذه إشارة دلالة إعلامية تخدم مصلحة الجهة الناشرة، لا سيما إذا كان المؤلف شخصية بارزة في مجال التأليف. له مكانة راسخة في السّاحة العلمية والثّقافية، وجمهور واسع يتابع أعماله ويترقب صدورها[2].

يتّضح من ذلك أن جهة النّشر أصبحت تلعب دورا مهما، إذ لا ينظر إليها فقط كطرف تقني في إخراج الكتاب، بلكعلاقة دالة على العمل وجودته، وقد ينعكس ذلك بشكل مباشر على المتلقي الّذي بات يعير أهمية لاسم الجهة الناشرة.كمؤشّر أولي على القيمة العلمية أو الثقافية للكتاب.

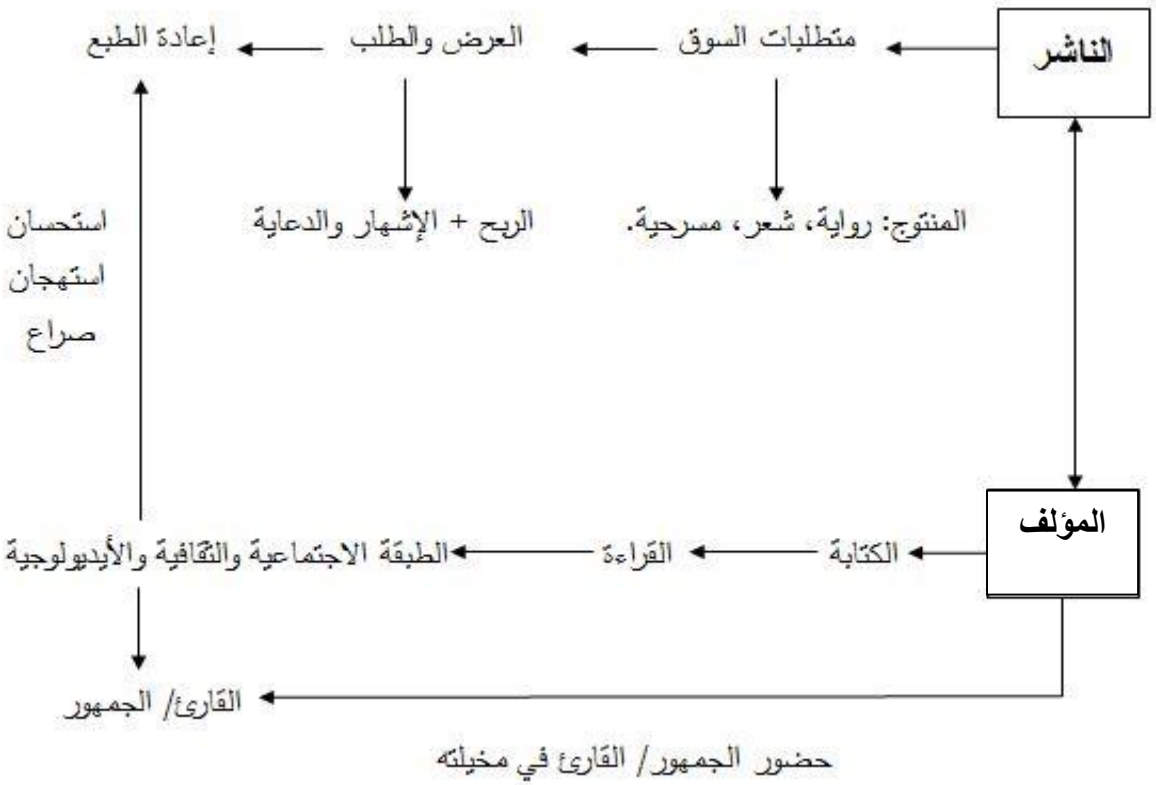
تجسد عتبة النّاشر السلطة الاقتصادية للعمل الإبداعي أي إن السّلطة المالية المتحكمة في إيصال العمل الإبداعي إلى الجمهور القارئ، وتخضع عملية نشر نظرية التواصل عامة بأطرافها المختلفة المؤلف، النّاشر، القارئ.مما يجعل عملية القراءة تسردوفق مقتضيات المخطط التالي[3]:

[1] محمود الصفراني، التشكيل البعدي في الشعر العربي الحديث، (1950-2004)، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 2000، ص140.

[2] ينظر: سهام السامرائي، العتبات النصية في رواية الأجيال، ص45، http://books.google.com .

[3] رفيدة بوغنوط، شعرية النصوص الموازية في دواوينعبد الله حمادي، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة قسنطينة،1442هـ/2008م، ص187.

نلاحظ من خلال المخطط أن العمل الأدبي لا ينتج ولا يقرأ في فراغ، بل يخضع لتفاعل معقد بين المؤلف، النّاشر والقارئ، فالنّاشر يوجّه النّشر حسب منطق السّوق، والمؤلف يكتب وهو يستحضر القارئ، أما القارئ فيتفاعل مع النّص انطلاقا من خلفيته الثقافية، مما يجعل القراءة مرتبطة بعوامل اقتصادية واجتماعية تؤثر فيتلقي النّصّ وتوجيه معانيه.




حضور الجمهور/ القارئ في مخيلته

**- وظيفة كلمة الناشر:**

تعد وظائف كلمة النّاشر غير ثابتة، ويرى "جنيت" بأنّها "**ليست واضحة ولا سهلة الضّبط في ظل هذا العالم المتعدّد الوسائط، لذا يمكنها أن تنخرط في وظائف المناص عامّة مراعية في ذلك مستهدفيها**"[1].

من خلال هذا الرأي يوضح "جنيت" أن كلمة النّاشر لا تتسم بوظائف ثابتة أو محددة بخامة في ظل تطور الوسائط وتعدد قنوات التواصل، ومع ذلك يمكن اعتبارها جزء من عتبات النص (المناص) تؤدي دورا تواصليا مرتبطا بطبيعة الجمهور المتلقي.

- **المؤشر الجنسي:**

يعتبر التّجنيس "**وحدة من وحداته الجرافيكية أو سلكا من بين المسالك الأولى في عملية الولوج في نص ما، فهو يساعد القارئ على استحضار أفق انتظاره، كما يهيئهلتقبّل أفق النص**"[2].

يدل هذا على أن المؤشر الجنسي يمثّل نقطة البداية الّتي من خلالها يتعرّف القارئ على نوع النّصّ. فيهيّئ ذهنه لاستقبال المحتوى بطريقة معينة، فهو لا يترك النّصّ بدون إطار بليحدّد له حدودا مبدئية تساهم في فهمه واستقباله.

وفي هذا السّياق، تعدّ عتبة الجنس الأدبي إحدى العتبات الظاهرة في غلاف العمل، تسهّل على القارئ عملية تلقي النّصّ الأدبي، وتعرفه بجنس العمل، "**فهو ذو تعريف خبري تعليقي، لأنّه يقوم بتوجيهنا قصد النّظام الجنسي للعمل أي يأتي ليخبر عن الجنس الّذي ينتمي إليه هذا**

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جنيت من النّص إلى المناص)، ص93.

[2] نعيمة سعدية، التحليل السيميائي والخطاب، عالم الكتب الحديثة للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2016، ص32.

**العمل الأدبي أو ذاك"**[1]، ومن هنا فإن عتبة التجنيس تعدّ ضرورية في العمل الأدبي، لأنّها تمكّن القارئ من التّعرف على طبيعة النّصّ والجنس الّذي يندرج ضمنه(شعرا، قصة أو رواية) مما يساعد على تحديد أفق التّلقي منذ البداية.

**- وظائف التّجنيس:**

من بين الجوانب المهمّة التي تستوجب الوقوف عندها أثناء الحديث عن عتبة التّجنيس، هي الوظائف التي تؤديها، والّتي يمكن إجمالها في وظيفتين أساسيتين؛ الإخبارية والتوجيهية.

فأما الوظيفة الإخبارية، أو ما يعرف بالتواصلية، فتكمن في إعلام القارئ بجنس العمل الّذي هو بصدد قراءته، سواء كان رواية قصّة، أو شعرا، في حين تتجلى الوظيفة التّوجيهية في توجيه أفق التّلقي.حيث تساعد القارئ على اختيار المنهجية المناسبة، مقاربة النّصّ وتحليله تبعا لنوعه الأدبي فمقاربة الرّواية تختلف بطبيعة الحال عن مقاربة الشّعر أو القصّة[2].

وانطلاقا من هذه الوظائف، يمكن القول أنّ عتبة التّجنيس تعدّ بمثابة تعاقد أولي بين الكاتب والقارئ، يضع هذا الأخير في إطار تجنيسي مسبق يسمح له بفهم النّصّ وتأويله بناء على خصائص الجنس الأدبي الّذي ينتمي إليه.

- **لوحة الغلاف**

تعتبر لوحة الغلاف جزءا مهما من الغلاف، لأنّها تحمل رموزا وإيحاءات ترتبط بمحتوى الرّواية وتوجه خطابها إلى القارئ بطريقة بصرية، فهي مشحونة بدلالات سيميائية تفتح المجال

[1] بلعابد عبد الحق، "عتبات"، (جيرار جنيت من النص الى المناص)، ص9.

[2] ينظر: أسماء بن عيسى، العتبات النصية ودلالاتها في النص الروائي، للطاهر وطار ، مذكرة الدكتوراة، قسم اللغة والأدب العربي، معهد الآداب واللغات، المركز الجامعي بلحاج بوشعيب، عين تيموشنت، مخبر الخطاب التواصلي الجزائري الحديث، 2020، ص67.

لتأويلات وقراءات متعددة. كما تعدّ بمثابة مدخل أوّل يشدّ انتباه المتلقي لأنّها تخاطب حاسة البصر لديه، وتربط بشكل ذكي بين الصّورة والمضامين الأساسية للرّواية، مما يجعلها تساهم في تشكيل فهم أولي للنّصّ انطلاقا من المعاني البصرية[1].

نعتقد أن لوحة الغلاف عنصر مهم، لأنّها تلفت انتباه القارئ وتثير فضوله، قبل أن يلج نص الرواية، إذ أنه من خلال رموزها وأشكالها وألوانها، وطريقة رسمها، ونوعية الرسم، وخاماته، كل ذلك يسهم في تمثّل بصري لتأويلات ميدانية لدى المتلقي قبل قراءته العقلية للنّص الروائي.

يعتمد "نمط اللوحة التشكيلية على وضع لوحة تشكيلية مختارة بعناية على الصّفحة الخارجية للغلاف الأمامي"[2].

هذا النّمط يعدّ وسيلة فنية للتأثير على المتلقي بصريا، وخاصة في الدّواوين الشّعرية، حيث تهدف اللوحة إلى جذب القارئ وإثارة اهتمامه وتوجيهه نحو التفاعل مع النّصّ من خلال البعد البصري، مما يساهم في إيصال الإحساس العام للنّص.و بفتح المجال لتفاعل التأويلي أعمق.

نرى أن استخدام لوحة تشكيلية يزيد.من جمالية الغلاف يمنح العمل عمقا بصريا، حيث تكمل الصّورة الإحساس الذي ينقله النّصّ من خلال ما يحدث من انسجام، بينهما في ضبط بعض التّأويلات وإسقاطها على النّصّ لدى المتلقي.

[1] آسيا بوعزيز ، عتبات النّص في رواية اختلاط المواسم أو وليمة القتل الكبرى ، لبشير مفتي، مقاربة سيميائية ، مجلة قراءات، مجلد 19، العدد1، 2022، ص194.

[2] محمد الصفراني، التشكيل البحري في الشعر العربي الحديث، ص135.

## 1-2- عتبةالعنوان:

إنّ العنوان هو أولى العتبات النّصّية الّتي يطالعها متلقي الكتاب، فبواسطته يلج عالمه المتخيّل، ويكشف مغاليقه ودلالاته العميقة، فهو "**نصّ مختصر يلخّص كل الوقائع والأحداث والقضايا ويختزلها في كلمة أو جملة قد تطول وقد تقصر، وكلما كان العنوان مختصرا اتسعت دلالته وقويت طاقته الإشعاعية وامتد فضاءه الإيحائي وانفتحت آفاقه الرّمزية ...**"[1].

ودلالة العنوان تكمن في كونه يحمل الصّورة الكلية عن المضمون، فهو يختزل النّصّ الواسع ويختزن فيه بنيته أو دلالته أو كليهما في آن، وإن كانت القراءة الفاحصة لهذه البنية المختزلة، والاستقراء الدّاخلي للوظائف التي يؤديها في النّصّ قد لا تمكننا بسهولة من فهم دلالة العنوان وحسم مغزاه، بل لابد أحيانا من العودة إلى قراءة النّصّ حتى تفك شفرته، والعودة إلى العنوان من ثم لمساءلته هو الآخر في ضوء ما تحصل لنا من معرفة النّصّ[2].

وقد شهدت الدّراسات العربية اهتمامًا كبيرًا بالعنوان حيث كان يشير في الأدب العربي القديم إلى دلالتين رئيسيتين: "**دلالة قصدية تحدد مضمون الكتاب وتلخص فكرته العامّة، ودلالة إرسالية تسمى المرسل والمرسل إليه**"[3].

بمعنى أن العنوان يوضع لغرضين، الأوّل أنّه يدل على مضمون الكتاب وإيحاءاته وغرضه، والآخر يدل على الكتاب ممن هو وإلى من هو موجّه ومرسل.

---

[1] فطيمة الزهراء بايزيد، التّشكيل الجمالي لصورة الغلاف والعنوان، تاريخ الولوج: 8جوان 2025https://asjp.cerist.dzدراسةسيميائية، ص140.

[2] ينظر: بسام موسى قطوش، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، ط1، عمّان، 2001، ص39-43.

[3] يوسف إدريس، عتبات النّص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، ص43.

ويذهب جميل حمداوي إلى أن "**العنوان يعتبر مفتاحا إجرائيا في التّعامل مع النّصّ في بعدَيْه الدّلالي والرّمزي**"[1]، وهذا لأهميته في دراسة النّص الأدبي، ولوظائفه الأساسية المرجعية والافهاميةوالتّناصية الّتي تربطه بالنّصّ والقارئ.

وقد أدرك "جيرار جينيت" صعوبة تحديد تعريف للعنوان نظرا لتركيبته المعقدة، وذلك حين قال: "**يُعَدُّ العنوان من بين أهمّ عناصر المناص، النّصّ الموازي، لهذا فإنّ تعريفه يطرح بعض الأسئلة ويلحّ علينا في التّحليل، فجهاز العنونة كما عرفه عصر النّهضة (...) مجموع معقد أحيانا أو مُرْبك وهذا التّعقيد ليس لطوله أو قصره**"[2]، وقد أرجأ جينيت سبب التّعقيد إلى صعوبة تحليله وتأويله.

وعليه يمكن القول أنّ العنوان هو الّذي يسم النّصّ، ويصفه ويؤكّده، والّذي يحقّق للنّصّ اتّساقه وانسجامه ويزيل عنه الغموض والإبهام.

وقد قسّم "جيرار جينيت" في كتابه عتبات (seuils) العنوان إلى العنوان الأساسي، والعنوان الفرعي، التّعيين الجنسي، كما يحدّد للعنوان أربع وظائف هي الإغراء، والإيحاء، والوصف والتّعيّين[3].

### 1-2-1- وظائف العنوان:

بعدما فصل "جينيت" في الوظائف المهمّة للعنوان تاريخيا واشتغالا وإجراء أعاد ترتيبها

[1] جميل حمداوي، سيميائيات العنوان، عتبة النص الموازي، مجلة أيقونات، المجلد 3، ص30.

[2] عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت من النّصّ إلى المناص، المرجع السابق، ص65.

[3] ينظر: محمد الهادي مطوي، شعرية عنوان كتاب السّاق على السّاق في ما هو الترياق، مجلة غالم فكر، العدد 1، يوليو 1999، ص3.

ونمذجتها على النّحو التالي:[1]

- **الوظيفة التعيّينية:**

وهي الّتي تعيّن اسم الكتاب وتعرّف به للقرّاء بكل دقة وبأقل ما يمكن من احتمالات اللّبس، والوظيفة التّعيّينية هي الوحيدة الإلزامية والضرورية إلّا أنّها لا تنفصل عن باقي الوظائف لأنّها دائمة الحضور ومحيطة بالمعنى.

- **الوظيفة الوصفية:**

وهي الوظيفة الّتي يقول العنوان عن طريقها شيئا عن النّصّ، وهي الوظيفة المسؤولة عن الانتقادات الموجهة للعنوان وهي نفسها الوظيفة (الموضوعاتية، الخبرية والمختلطة) كما ضمنها من قبل الوظيفة الإيحائية.

- **الوظيفة الإيحائية:**

وهذه الوظيفة أشدّ ارتباطا بالوظيفة الوصفية أراد الكاتب ذلك أم لم يرد، فلا يستطيع التّخلي عنها لهذا دمجها "جينيت" في بادئ الأمر مع الوظيفة الوصفية ثم فصلها عنها لارتباكها الوظيفي.

- **الوظيفة الإغرائية:**

يكون العنوان مناسبا لما يغري قارئه المفترض، وينجح لما يناسب نصّه، غير أن جينيت يرى بأن هذه الوظيفة مشكوك في نجاعتها عن باقي الوظائف.

ولهذا يطرح جنيت تساؤلا، أيكون العنوان سمسارا للكتاب، ولا يكون سمسارا لنفسه؟، فلابد من إعادة النّظر في هذا التّمادي الاستلابي وراء لعبة الإغراء الّذي سيبعدنا عن مراد العنوان،وسيضر بنصّه.

[1] ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت، ص86-87-88.

وفيما يلي سنتناول دراسة العنوان في المجموعة القصصية "دو،يك" للكاتبة والقاصّة "روعة سنبل"، قصد الكشف عن أبعاده الجمالية والرّمزية.

### 1-2-2- العنوان الرئيسي: (الأصلي):

العنوان الرئيسي "**هو ما يحتل واجهة الكتاب، ويبرزه صاحبه لمواجهة المتلقي، ويسمى العنوان الحقيقي، أو الأساسي، أو الأصلي، ويعتبر بحق بطاقة تعريف تمنح النص هويته**"[1]. فمن خلاله تتولد لدى القارئ أو الباحث نظرة عامة أولية عن النّصّ حيث "**يختصر الكلّ ويعطي اللّمحة الدّالة على النّصّ المغلق ويصبح نصّا مفتوحا على كافة التّأويلات**"[2].

وتلك النّظرة الأولية الّتي تتكون لدى المتلقي، تلعب دورا مهمّا في إزالة الغموض والإبهام عن النّصّ، حيث يظهر النّصّ في قالب جديد ملخص ومترجم لما تحتويه الرّواية، فـ"**العنوان إشارة إلى ما تحتويه الرّواية وفق رؤية الكاتب وأهدافه، وتختلف الرّؤية مع اختلاف الهوية الثّقافية، وبالتالي فإنّ النّصّ إشارة ومشار إليه، يخضعان للتّحليل السّيميولوجي، أي مقاربة الإشارات والعلامات، والّتي تحيل إلى أشياء بعيدة عن الإفهام لأوّل وهلة**"[3].

لا يخرج مفهوم العنوان عن كونه يعبر عن محتوى ومضمون ما هو مدون بين دفتي الكتاب وفق رؤية الكاتب وما يريد أن يصل إليه من أهداف وغايات من وراء نصّه، هذه الأهداف تكون ضمنية، غير مصرح بها وعلى المحلل السّيميولوجي فك رموز وشفرات النّصّ حتّى يصل إليها أو يفسرها وفق مقاربة العلامات والإشارات.

---

[1] عبد القادر رحيم، العنوان في النص الإبداعي، أهميته وأنواعه، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، العدد الثاني والثالث، جانفي جوان 2008، ص14، الموقع: http://asjp.cerist.dz ، تاريخ الدخول:2025/05/23.

[2] فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون – منشورات الاختلاف، ط 1، بيروت، 2010، ص 226.

[3] عزوز علي إسماعيل، عتبات النص في الرواية العربية، ص75.

ومن المهمّ بمكان أن نقف عند العنوان الرّئيسي للمجموعة القصصيّة "دو، يك" لروعة سنبل، والّذي من خلاله يمكننا أن نلج عالمها المتخيّل، حيث سنحاول الكشف عن مدى حضوره في كامل المجموعة القصصيّة، ومدى قدرته على إثارة التّساؤلات سعيا لتحصيل دلالته في مجموع العمل الإبداعي، استنادا إلى كونه "**مفتاحا أساسيّا يتسلّح به المحلّل للولوج إلى أغوار النّصّ العميقة قصد استنباطها وتأويلها**"[1]، وبهذا يصبح العنوان سؤالا إشكاليا ينتظر حلا، والمجموعة القصصيّة الّتي بين أيدينا بمثابة الإجابة عنه، فإلى أي نطاق يأخذنا العنوان "دو، يك"؟

- **عتبة العنوان الأصلي "دو، يك" في المجموعة القصصية:**

العنوان الأصلي هو المفتاح الأول الذي يفتتح به العوالم المغلقة، فهو عبارة عن رسالة لغوية تعرف بالنص، وتحدد مضمونه وتجذب القارئ إليه.

ولأن العنوان الروائي في العصر الحديث بات "**ينزع إلى توجه بلاغي يكسر هيمنة العنوان الكلاسيكي، الحرفي، الاشتمالي، ويؤسس لمعاني متقاطعة بين ما هو ظاهري و باطني، يغذي القراءة والتأويل**"[2]، فإن روعة سنبل اختارت العنوان "دو، يك" كعنوان يميّز مجموعتها القصصيّة،

[1] جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم فكر، ع3، يناير 1997، ص96، الموقع:http://katebonline.com، تاريخ الدخول: 2025/05/19.

[2] بن دحمان الزهرة، العتبة النصية في حروف الضباب للروائي الجزائري الخير شوار، مجلة تاريخ العلوم، العدد 3، ص130، الموقع:http://asjp.cerist.dz، تاريخ الدخول: 2025/05/03، 17:58.

حيث يتكوّن من لفظتين قصيرتين، الأولى "دو" وتعني **اثنان** في قانون لعبة رمية النّرد (طاولة الزهر)، و"يك" تعني **واحد**.

و"دو، يك" لفظة ترتبط برمية النّرد حيث الخسارة وسوء الحظّ، وهو الهاجس الأساسي للمجموعة القصصيّة بأكملها، على فرضية أن العشر سنوات الّتي مرّ بها بلدها سوريا ثقيلة ومنهكة وكافية ليكون الجميع خاسرين حتّى من نجا منهم، وهو ما يستشف من المقطع السردي في قصة "دويك"[1]:"**دو، يك، قال بخيبة... ولأنني ألفت الخسارات، مثل الجميع هنا فقد رحت أبتلعها بمهارة وأنا أضحك...**".

وتستخدم الكاتبة "روعة سنبل" ثيمات مختلفة تدور في فلك الخسارات، حيث الحياة بمثابة لعبة نرد يكون فيها الربح والخسارة محكومين بالحظّ والمصادفات.

المجموعة تشتمل على مائة وأربع صفحات (104)، ضمت خمسة عشر (15) نصا (قصة)، بعدد الأحجار المخصصة لكل لاعب نرد.

جاء العنوان الرئيسي "دو، يك" متربعا على صفحة الغلاف الأمامي باللّون الأصفر، وهو لون قوي، عنيف، حاد إلى درجة تمكّنه أن يكون ثاقبا... واللّون الأصفر "**هو اللّون الأكثر دفئا، والأكثر بوحا، والأكثر تأجّجا واتّقادا من بين الألوان، يصعب إخماده أو تخفيفه**"[2]، الأمر الّذي يتناسب والحالة الشّعورية الّتي تمرّ بها الكاتبة، وهي حالة البوح والرّغبة في كشف حقائق الأمور والكتابة عنها بكل شجاعة، وأن لا شيء يستطيع إيقافها أو إخماد ثورتها على هذا الواقع، وهذا الفساد الاجتماعي والأخلاقي وحتى السّياسي الّذي يتخبّط فيه الجميع في بلدها.

[1] روعة سنبل، دو يك، دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع، ط1، دمشق، سوريا، 2023، ص35.

[2] كلود عبيد، الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها ودلالتها)، تقديم: محمد حمود، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 2013، بيروت، ص107.

ويمثل اللّون الأصفر الذّهبي في الموروث العربي الإسلامي "**العقل والحكمة والنّصيحة الجيّدة**"[1].

والكاتبة وصلت إلى درجة من الحلم والحكمة ما جعلها قادرة على تمييز الأمور وفحص الحقائق ووزنها، والكتابة عنها.

ولأنّ الأصفر "**مرتبط بالتّحفيز والتّهيؤ للنّشاط، وأهم خصائصه اللّمعان والإشعاع والإثارة...فهو أميل إلى الإيحاء منه إلى إثارة الانفعال**"[2]، بمعنى أن الأصفر يرتبط بالشّمس، بالنّور، بالحياة، ما يجعله يدلّ على الوضوح واليقظة والتّحفيز العقلي، كما أنّ الأصفر لا يعد علامة على الانفعال بقدر ما يحمل السطلة الإيحائية، فاللّون الأصفر في الثّقافة البصريّة والنّفسيّة غالبا ما يرتبط بالإشراق والتّحفيز الذّهني، والتّهيؤ للحركة والنّشاط، إنّه لون الضّوء الأوّل قبل الانفجار، وإشارة الانتقال من السّكون إلى الفعل.

وفي المجموعة القصصية "دو، يك" تبرز حالة من التّأهب الدّاخلي والانبعاث الذّاتي لدى الشّخصيّات.

القصص تتحرك في مناطق التّوتّر والانتظار والانعتاق، حيث نجد الذّات في مواجهة متكررة مع القيود، سواء كانت مجتمعية أو ذاتية، ثم يبدأ التّحول التّدريجي نحو التّحرّر، نحو الفعل، نحو صوت الذّات الحقيقية، فشخصيّات "دو، يك" تقف على حافة الفعل بين وعي القيد والرّغبة في الانطلاق، وهي لحظة التّهيؤ النّفسي الّتي تسبق التّغيير.

[1] نوال زويدي، الألوان في التراث العربي، الحوار المعتمد،http://ahowar.org، تاريخ الدخول: 2025/05/03، 14:22.
[2] أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، ط2، 1997، القاهرة، ص229.

والكاتبة من خلال طريقة سردها تحفّز القارئ على التّفكير مثلما يحفّز الأصفر العقل على الانتباه، فكل قصة بمثابة ومضة تضيء زاوية معتمة في الحياة اليومية أو في الذّات الأنثوية المنهكة.

كما قد يرمز اللّون الأصفر إلى الجوع والفقر والجنون تارة، وإلى الثّورة تارة أخرى، وهي معان متضاربة ومتناقضة تعكس مشاعر القاصّة/الكاتبة المتضاربة بين الرّغبة في البوح والكتابة والتّحرر من القيود المفروضة عليها، وبين العجز والخوف اللّذان يمنعانها من ذلك.

ويُحفّ العنوان باللّون الأسود الّذي يُثبِّت الفكرة ويعطيها معنى ودلالة، فالحبر الأسود يثبت المفاهيم المجردة، وكأنّه مساحة حرة للهروب بالفكرة والعودة بها، وينقلها من اللّاشيء ليتّجه بها نحو اللّامتناهي.

واللّون الأسود "**رمز الحزن والألم والموت، كما أنه رمز الخوف من المجهول أو الميل إلى التّكتّم**"[1].

فاللون الأسود الذي يحيط بالعنوان يمهد لمضمون مأساوي أو جوّ سوداوي يخيم على القصّة، ويعكس ربما مصير شخصيات المجموعة القصصيّة، ويخلق نوعا من التّوتر والغموض وكأنّ سرّا سيُكشف تدريجيّا في النّصّ.

ويستعمل "**اللّون الأسود مع الأصفر... حين يكون المراد لفت الانتباه السّريع**"[2]، فيصبح العنوان هنا كأنّه لوحة تحتاج تأمّلا، وهنا يصبح اللّون وسيلة لتعظيم وقع العنوان، مما يدفع القارئ لتأمله وربط رمزيته بمحتوى النّصوص اللّاحقة.

[1] أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص129.

[2] المرجع نفسه، ص157.

وباعتبار العنوان "**علامة للكتاب**"[1] فإنّه يعتبر في المجموعة "دو، يك" علامة تسويقية ليس للعمل الأدبي فحسب، بل للخطاب الاجتماعي وما هو سائد في سوريا من حرب وفقر وفساد أخلاقي، حيث انسلخ الفرد عن طبيعته وكيانه الإنساني وحتى الأخلاقي، نتيجة للظروف الاجتماعية والسياسية الصّعبة، وانعدام الأمن والذي يعتبر أحد أسس العيش الكريم.

فالعنوان بهذا وإن كان "**إعلانا عن طبيعة النّصّ، فهو في الوقت ذاته إعلان عن القصد الذّاتي الّذي انبثق فيه، إما واصفا بشكل محايد، أو حاجيا لشيء خفي، أو كاشفا غير آبه بما سيأتي، لأن العنوان يظهر معنى النّصّ ومعنى الأشياء المحيطة به**"[2].

إذا، العنوان بهذا يلخّص مضمون النّصّ من جهة، ويشير إلى مقاصد الكاتب ونواياه من جهة أخرى، و"دو، يك" كشف أن الحياة مجرد لعبة يخسر فيها الإنسان أحلامه التي دفنت، كما يخسر فيها كل ما يتعلق بالذاكرة، سواء طوعا للتخلّص من عبئ ما حملوه، أو كرها لأنّ هناك من يشوّهها أو يطمسها.

كما كشف عن الأزمات الوجودية لشخصيات خسرت ذواتها، وتحولت إلى كيانات أخرى لا تشبهها أو خسرت كرامتها التي هدرت في طوابير انتظار كفاف يومها، أو دفعت ثمنا للخوف الّذي يتنفّسه الجميع.

ويمكن القول أن الفقد والوحدة والاغتراب هي الثيمات الحاضرة في أجواء المجموعة، وأن الحكات تشكل عناصر تضمينية متلاحمة مع السّرد.

[1] يوسف الادريسي، عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، ص43.

[2] المرجع نفسه، ص62-63.

## 2- العتبات الداخلية وتجلياتها في المجموعة القصصية "دويك".

تشكل العتبات الدّاخلية مكونات تمهيدية فاعلة في توجيه القارئ نحو عوالم النّص ومضامينه الأولى وتساهم في توجيه القراءة وتعميق الفهم وتأطير التأويل. فإذا كانت الخارجية كالغلاف والعنوان والصورة، تعمل على استقطاب القارئ وتهيئته للدخول في عوالم النّصّ، فإن العتبات الدّاخليةتتموضع في داخل العمل الأدبي. ومن خلال هذا الجزء سنتناول أبرز هذه العتبات في المجموعة القصصيّة "دو، يك".

### 2-1- عتبة الإهداء:

يعدّ الإهداء من العتبات النّصّية الأساسية الّتي تسبق المتن في أغلب الأعمال و يكتسي هذا العنصر أهمية متزايدة في ضوء الدّراسات النّصّية الحديثة لما يحمله من دلالات شعورية و تواصلية تعبر عن نوايا المؤلف و موقفه العاطفي تجاه المهدى إليه، و غالباً ما يصاغ الإهداء بأسلوب نثري أو شاعرية إيحائية، و يوجه إلى مختص معروف أو مجهول، أو إلى جماعة معينة أو غير محدّدة و قد يطبع ضمن النّسخة الرّسمية، أو يخطّه المؤلف يدويا في نسخة خاصّة، ما يمنحه طابعاً شخصية.

من هنا فإنّ الإهداء لا يعدّ مجرّد عنصر شكليّ بل يؤدي وظيفة دلالية تمهّد لولوج العالم النّصّي كما "يعتبر الإهداء تقليداً ثقافيا عريقا، ولأهمية وظائفه وتعالقاته النّصّية، فقد حظي أيضا بالدّراسة والتّحليل...، حيث يتخصّص الإهداء باعتباره عتبة نصّية لا تخلو من قصدية، سواء في اختيار المهدي إليه/ إليهم أو في اختيار عبارات الإهداء"[1]، حيث يعكس بوضوح أنّ الإهداء لم يعد مجرّد تفصيل شكلي، بل هو عنصر ذي قصدية ومعنى مهم داخل البناء النّصّي.

[1] عبد الفتاح الجحمري، عتبات النص البنية والدلالة، شركة الرابطة، دار البيضاء، ط1، 1997، ص26.

يمكن التّمييز بين نوعين من الإهداء؛ خاص وعام.

فالإهداء الخاص يُوجّه إلى شخصية تربطها بالمهدي علاقة شخصية،سواء أكانت معروفة أو غير معروفة لدى جمهور و تكون هذه العلاقة ذات طابع وجداني كالصّداقة أو القرابة أمّا الإهداء العام فيقدّم إلى شخصّيةذات شهرة أو إلى جهة معينة، و تَقومُ العلاقة بين المهدي و المهدى إليه على أساس ثقافي أو فنّى أو سياسي ، وهو ما تؤكده بعض التّصنيفات الّتي توضّح طبيعة هذا التّمييز، منها ما يذهب إلى أن "**المهدى إليه الخاص شخصّية إمّا معروفة أو غي معروفة لدى العموم و الّتي يهدي العمل باسم علاقة شخصيّة: ودّية، قرابة أو غيرهما... أما المهدى إليه العام أو العمومي فهو شخصيّة أكثر أو أقل شهرة و الّتي يبدي المؤلف نحوها، وبواسطة إهدائه، علاقة ذات رابط عمومي : ثقافي، فنّي، سياسي أو غير ذلك**"[1].

هذا التّمييز يبيّن كيف يعكس الإهداء طبيعة العلاقة بين الكاتب والمهدى إليه، مما يضيق بعدا شخصيا أو اجتماعيا للكتابة.

ومن الملاحظ أنّ الإهداء غالبا ما يدرج في الصّفحة الّتي تلي الغلاف الخارجي، وهو ما يتوافق مع التّقاليد الأدبية المتعارف عليها فكما هو معروف ومألوف، فإنّ الإهداء " **تقليد عريق عرف على امتداد العصور الأدبية بأشكال مختلفة من ارسطو إلى الآن، موطّدا مواثيق المودّة والاحترام والعرفان، حق الولاء**"[2]. وهذا ما يبرز عمق ارتباط الإهداء بالتّقاليد الأدبية والثّقافية، ويضفي عليه بعداً رمزيا واجتماعيا لا يمكن تجاهله.

وفي إطار تأكيد أهميّة هذا العنصر، يرى "جيرار جنيت" أنّللإهداء وظيفتين أساسيتين تتسحبان أيضا على إهداء النّسخة من الكتاب، وهما: الوظيفة الدّلالية، والوظيفة التّداولية، حيث أنّ "الوظيفة

[1] عبد الفتاح الجحمري، عتبات النص البنية والدلالة، ص 26-27.

[2] عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص)، ص94.

الدّلالية هي الباحثة في دلالة هذا الإهداء وما يحمله من معنى للمهدىإليه ... أمّا الوظيفة التّداولية، وهي وظيفة مهمّة لأنّها تنشّط الحركيّة التّواصلية بين الكاتب وجمهوره الخاص والعام، محققة قيمتهاالإجتماعية[1].

يتضح إذن أن الإهداء ليس مجرد كلمات، بل هو وسيلة تعبير حيوية تعزز التواصل والارتباط بين الكاتب وقارئه، ما يضفي عليه قيمة اجتماعية وثقافية حقيقية.

يمكن القول أنّ الإهداء يؤدّي وظائف متعددة تتجاوز مجرّد التّعبير عن المودة والاحترام، فهو يحمل دلالات ثقافية واجتماعية، ويعمل كآلية تواصلية بين الكاتب وجمهور كما أنه يمكن المؤلف من بناء روابط وجدانية أو عامة، من خلال اختيار المهدى إليه ونوعية العلاقة الّتي يرغب في إبرازها لهذا فإنّ الإهداء يعدّ عنصرا ذا أهميّة كبيرة في البناء النّصّي، يعكس أبعادا شخصيّة واجتماعية، ويضفي على العمل الأدبي بعدا إنسانيا وثقافيا وفنيا.

وبالعودة إلى المجموعة القصصيّة"دويك" نجد الكاتبة "روعة سنبل" وجّهت إهدائها إلى سوزانا حيث تقولّ " ها أنا مرّة أخرى أفشل في الكتابة عنك، بعض الخسارات يا صديقي لا تكتب"[2]

يمثل نصّ الإهداء " ها أنا مرة أخرى أفشل في الكتابة عنك، بعض الخسارات يا صديقتي لا تكتب"

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص)، ص99.

[2] روعة سنبل دو، يك، ص7.

الإهداء

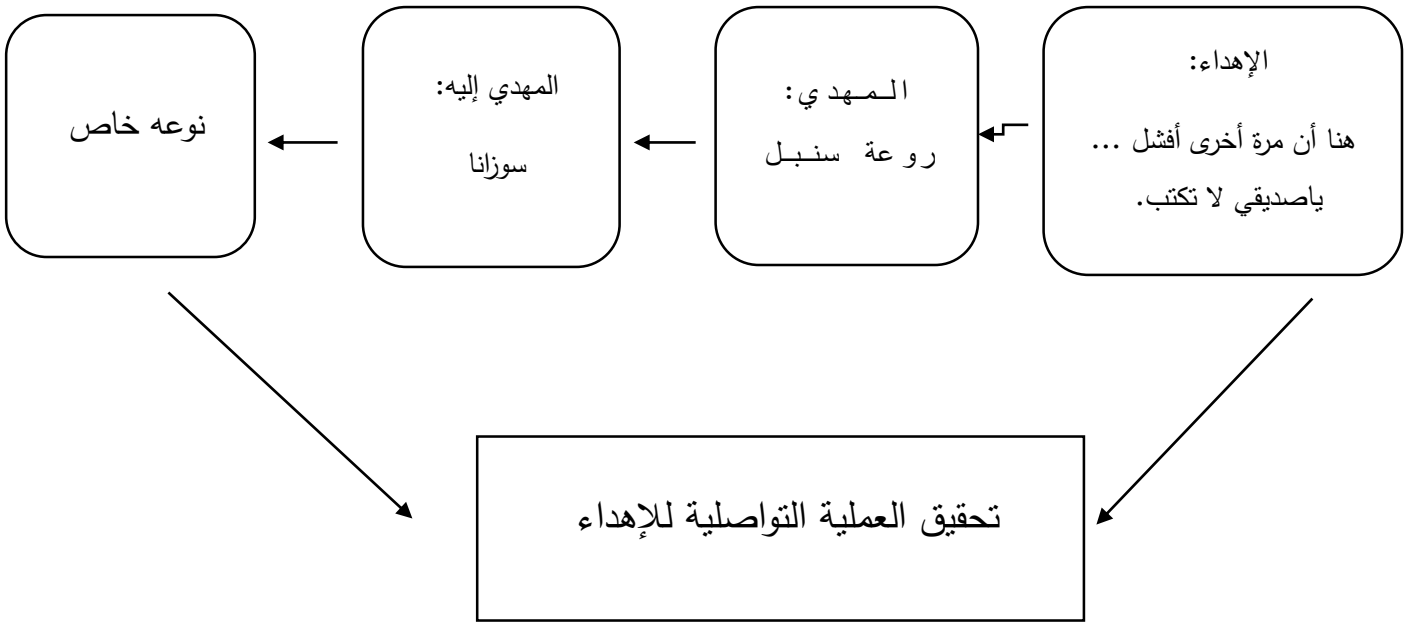
إلى سوزانا:
ها أنا مرّة أخرى أفشل في الكتابة عنكِ، بعضُ الخساراتِ يا صديقتي لا تُكتَب.

نموذجية للإهداء الخاص الّذي يرتبط بعلاقة وجدانية بين الكاتبة والمهدى إليها، كما بيّن ذلك الجحمري في تصنيفه.يتوجه النّصّ الإهدائي إلى "سوزانا" شخصيّة ذات مكانة عاطفية عميقة في حياة الكاتبة، ما يجعله إهداء حميميا وشخصيا بامتياز.

ومن هنا نلاحظ أن هذا الإهداء يُعَدُّ من الإهداءات الخاصة، حيث قصدت الكاتبة شخصا مقربا منها جداً وهي صديقتها "سوزانا" فجاءت كلمات الإهداء في شكل رثاء وجداني صامت أو محاولة للتعبير عن الفقد والعجز عن إيجاد الكلمات الّتي تفي بوصف عمق الخسارة. وبهذا، يعكس قصر الإهداء حجم الخسارة، وتشبه من حيث الإيجاز بعض القصص الّتي تكتفي بالإيحاء وتترك أثر عميقا.

إنّ لكل إهداء دلالته الخاصّة الّتي تتشكّل وفقا لشخص المهدى إليه وطبيعة العلاقة الّتي تربطه بالمهدي، إذ يتم وضع الإهداء بقصدية واعية من طرف الكاتب تجاه من يختارهم لتلقي العمل. ورغم اعتقادالبعض أنّ الإهداء مجرّد حشو زائد لا طائل منه، إلا أنّ حضوره يساهم فعليا في تعزيز جمالية العمل الأدبي، ومنحه بعدا شعوريا وتأمليا يثري المتن ويعمق معاينة.

كما ذكرنا فإنّ الإهداء يساهم في العملية التواصلية والدّاولية، ومن خلال المجموعة القصصيّة "دويك" نجد زوعة سنبل (المهدي) توجه إهداءها إلى "سوزانا" (المهدي إليه) وهو إهداء خاص يقدّم إلى أشخاص من العائلة أو الأصدقاء، المقربين يمكن توقيع ذلك من خلال المخطط التالي:




ومن النّاحية الدّلالية، يحمل الإهداء شحنة شعورية مكثّفة، إذ يفصح عن عجز لغوي أمام الخسارة وهو ما يمنحه بعدا إنسانيا يتجاوز الوظيفة الشّكلية. يمكن القول أنّ الكاتبة لم تكتف بمجرد ذكر اسم المهدى إليه، بل اختارت صياغة إهداء في هيئة اعتراف أدبي، ما يضفي عليه قيمة فنية وطابعا من الحميمية الإبداعية.

أمّا من زاوية الوظيفة التّداولية، فإنّ هذا الإهداء ينفتح على القارئ أيضا، إذ يثير التّساؤلات حول طبيعة العلاقة وحول "الخسارة" المشار إليه، مما يشكل مدخلا شعوريا ونفسيالعالم المجموعة القصصيّة وعليه، يجسّد هذا الإهداء الوظائف الّتي تحدّث عليها "جيرار جنيت" سواء على مستوى الدّلالة أو التّواصل، ويبرز كيف يمكن للإهداء أن يكون "نصا" قائما بذاته داخل بنية العمل الإبداعي.

وفي الختام، نستنتج أن عتبة الإهداء تمثّل عنصرا مهما في العمل الأدبي، فهي من أهمّ العتبات المصاحبة، لما تحمله من دلالات ووظائف تساهم في جمالية العمل الحكائي. ووضعها

يتمّ بقصدية تامة من المؤلف تجاه أشخاص معيّنين، لما تحمله من مشاعر حب و امتنان، مما يجعلها لا تقلّ أهمّية عن باقي العتبات النّصّية.

## 2-2- عتبة التّصدير:

تعتبر عتبة التّصدير من بين العتبات النّصّية، ومن أهمّ المفاتيح الّتي تمكّن القارئ من الولوج إلى عالم النّصّ وفهم دلالاته، لأن التّصدير الّذي يقدمه الكاتب يُعد مؤشراً على مضمون العمل نفسه. إذ من المتعارف عليه:"أن التصدير الذي يأتي به الكاتب هو دليل على ما في هذا العمل، فهو مرتبط به إشارياً ودلالياً؛ ذلك أن التصدير موجه إلى القارئ أولاً حتى يستطيع من خلاله فك طلاسم النَّص بحكم أنه مرتبط بهذا النص."[1] ويُفهم من هذا أن التصدير يحمل دلالة تمهيدية توجه القارئ نحو تأويل أولي للنص، كما يفتح أفق الفهم منذ البداية ويمهّد للمضامين التي سيطرحها المتن لاحقًا. وفي هذا السياق، يُعد التصدير "جملة توجيهية يوظفها الكاتب في الصفحات الأولى لمؤلفه التي تسبق عادة متنه لتوضيح القصد العام منه."[2] وهذا يعني أن التصدير لا يأتي بشكل اعتباطي، بل يُعد أداة توجيهية يُقحم بها الكاتب قارئه في الجو العام للنص، ويقوده بشكل ضمني نحو تأويل أولي ينسجم مع الرؤية التي يُراد تمريرها منذ البداية.

[1] عزوز على اسماعيل، عتبات النص في الرواية العربية دراسة سيميولوجية سردية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2012، ص387.

[2] عزوز علي اسماعيل، المعجم المفسر لعتبات النصوص موسوعة فكرية في الفنون ولاداب، الهيئة المصرية العامة للكتاب،ط1، القاهرة 2019، ص89.

### 2-2-1-وظائف التصدير عند جيرار جينيت:

يُعد التصدير "لحظة صامتة"، لا تُفهم إلا عبر التأويل الذي يمنحها معناها. وقد حدد "جيرار جينيت" أربع وظائف أساسية للتصدير: اثنتان منها مباشرتان، واثنتان غير مباشرتين (منحرفتان):[1]

- **وظيفة التعليق على العنوان:**

وهي وظيفة تعليقية تُبرز علاقة التصدير بالعنوان أكثر من ارتباطه بالنص، إذ يعمل التصدير أحيانًا على توضيح العنوان إذا كان مشفرًا أو مشكَّلاً بأسلوب الإحالة أو التلميح أو التناص الساخر. وقد كانت هذه الوظيفة شائعة خصوصًا خلال ستينات القرن الماضي.

- **وظيفة التعليق على النص:**

وتُعد الوظيفة الأكثر استقرارًا وانتظامًا، حيث يُقدَّم التصدير كمفتاح قرائي يساعد على تأويل النص أو فهم دلالته المباشرة، من خلال بناء علاقة واضحة بين التصدير والمتن.

- **وظيفة الضمان غير المباشر (الكفالة):**

وهي وظيفة منحرفة، لأن التصدير يُستدعى هنا لا بسبب مضمونه، بل بسبب مكانة القائل. إذ يستعين الكاتب باسم مرجعي معروف (فيلسوف، كاتب، شاعر...) ليمنح عمله نوعًا من الشرعية أو الهيبة الثقافية. وقد تحوّل هذا الاستخدام إلى موضة، ما أفقده فعاليته في كثير من الحالات، بل صار أحيانًا يضعف دلالة النص إن لم يكن موفقًا سياقيًا.

[1] ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص الى المناص) ص111،112.

- **وظيفة الحضور والغياب:**

وهي الوظيفة الأكثر انحرافًا، حسب جينيت، حيث يكون مجرد وجود التصدير أو غيابه علامة لها دلالة ثقافية أو جمالية، تدل على نوع النص أو انتمائه لمذهب أدبي معين. إذ إن حضور التصدير يمكن أن يُعدّ بمثابة "جواز تثاقفي" يضعه الكاتب على عتبة نصه.

ويحذر "جينيت" في النهاية من الاستخدام الاعتباطي للتصدير، إذا لم يكن منخرطًا ضمن مشروع دلالي وثقافي منسجم، لأن عدم التناسق بين التصدير والمتن قد يُفقد النص تماسكه، ويشوّش على القارئ.

## 2-2-2 تجليات التصدير في قصص دويك (مقاربة دلالية):

عند دراسة أي نص أدبي، يمثل المدخل أو ما يُعرف بـ عتبة التصدير نقطة الانطلاق الأولى التي تفتح أمام القارئ آفاق فهمه وتفسيره للنص. ويُعرّف التصدير بأنه: "اقتباس أو شعار قصيرٌ في صدر كتابٍ أو فصلٍ منه له صلة بموضوعه"[1]، ما يجعله أداة تأطير دلالية، تساعد القارئ على الغوص في النص عبر إشارات أولية تُمهّد لفهم مضامينه الأساسية.

في هذا السياق، نعرض هنا مدخلين مختلفين للمجموعة القصصية: المدخل الأول من قصيدة "لاعب النرد" للشاعر محمود درويش:

"ولست سوى رمية النرد

ما بين مفترس وفريسة

ربحت مزيداً من الصحو

[1] عزوز اسماعيل، المعجم المفسر لعتبات النصوص موسوعة فكرية في الفنون والآداب، ص 93.

لا لأكون سعيداً بليلتي المقمرة

بل لكي أشهد المجزرة"[1]

مدخل أوّل :

ولستُ سوى رميةِ النّردِ
ما بينَ مفترسٍ وفريسةْ
ربحتُ مزيداً منَ الصّحو
لا لأكونَ سعيداً بليليتيَ المقمرةْ
بل لكي أشهدَ المجزرةْ
لاعبُ النّرد– محمود درويش

أما المدخل الثاني فهو مقتبس من رواية "بلاد الأشياء الأخيرة" للكاتب بول أوستر:"من أجل أن تعيش، ينبغي أن تجعل نفسك تموت، ولهذا استسلم كثيرون، لأنهم مهما ناضلوا بشدة، فإنّهم يعرفون أن الخسارة أمر محتوم."[2]

مدخلٌ ثانٍ :

من أجل أن تعيش، ينبغي أن تجعلَ نفسَك تموت، ولهذا استسلم كثيرون، لأنّهم مهما ناضلوا بشدة، فإنّهم يعرفون أنّ الخسارة أمرٌ محتوم.

في بلاد الأشياء الأخيرة– بول أوستر

[1] روعة سنبل، دو، يك، ص 09.

[2] المصدر نفسه، ص 11.

- **تحليل المدخلين وفق مفهوم عتبة التصدير:**

هذان المدخلان ينجحان في أداء وظائف التصدير الأساسية التي تحددها الدراسات النقدية، حيث يمثلان بوابة الدخول إلى نصوصهما، ويوجهان القارئ نحو تأويل أولي يُمهد لاستقبال المضمون الكلي.

في المدخل الأول (محمود درويش)، نلحظ استخدام صورة "رمي النرد" التي ترمز إلى الصدفة والحتمية، وتعكس موقفًا وجوديًا بين القهر والاختيار، بين "مفترس وفريسة". هذه الصورة تضع القارئ في حالة تأملية، تمهيدًا لفهم الصراع الذي سيكشف عنه النص، وتعمل كـ"مفتاح قرائي" لفهم التوتر والازدواجية التي يعيشها المتكلم.

أما المدخل الثاني (بول أوستر)، فيعبر عن فكرة تناقضية وأسطورية حول الحياة والموت، ويكشف عن فلسفة قاتمة حول النضال والخسارة الحتمية. هذا التصدير لا يقتصر على تقديم فكرة فقط، بل يوجه القارئ إلى السياق الوجودي العميق الذي يتناول النص، موضحًا أن المعركة من أجل الحياة تستوجب قبول الموت بطريقة أو بأخرى. بهذا، يحق لنا أن نرى أن كلا المدخلين يمارسان الوظيفة التوجيهية للتصدير، التي تجعل القارئ يدخل النص من بوابة تأويلية معينة، تتوافق مع الرؤية العامة للعمل. كما أنهما يحققان وظيفة التعليق على النص من خلال تقديم إشارات دلالية تساعد في فهم الخطاب الأدبي، ويبعثان أجواءً محددة تمهد لتلقي المضامين الكبرى التي سيطرحها المتن.

- **تحليل علاقة التصدير الأول بمجموعة "دو، يك":**

يفتتح التصدير الأول، المأخوذ من قصيدة محمود درويش، أفقًا دلاليًا عميقًا تتسلل من خلاله مضامين مجموعة "دويك" لروعة سنبل. يقول درويش:

"ولستُ سوى رميةِ النرد ما بين مفترسٍ وفريسةٍ ربحتُ مزيدًا من الصحو لا لأكون سعيدًا بليلتي المقمرة بل لكي أشهد المجزرة"[1]

هذا التصدير لا يُقرأ بوصفه مقطعًا شعريًا معزولًا، بل بوصفه مفتاحًا تأويليًا يضيء تمثلات الذات في قصص سنبل. فشخصيات المجموعة، لا سيما النسوية منها، تبدو في الغالب "رمية نرد" في عالم لا يتّسق مع طموحاتها أو أحلامها، بل يغمرها بالعجز، والتكرار، والخذلان.

ويمكن القول إنّ هذا التصدير يلخّص بدقّة الجوهر الوجودي لمجموعة "دويك": الإنسان، وخاصة المرأة، ليست بطلة تقود الحدث، بل شاهدة، مرهفة، واعية، ومكسورة. مثل "رمية نرد"، شخصيات سنبل تتأرجح بين الألم والذاكرة، ولا تملك إلا أن ترى، وتسرد، وتُصغي، دون قدرة على الفعل. ويظهر هذا بوضوح في قصص مثل "حكايات لجدتي" و"أحدهم يحاول أن يخبرنا شيئًا"، حيث تحضر الساردة بصفتها راوية للمأساة أكثر منها فاعلة في مساراتها.

يُبرز التصدير بهذا المعنى جدليّة "الصحو المؤلم"، حيث لا تكون المعرفة أو الإدراك بوابة للخلاص، بل بوابة أخرى للخذلان. فتتحوّل القصص إلى مساحة للانكسارات الصغيرة، والمراقبة الصامتة، والتوثيق الشخصي للخراب، بعيدًا عن الشعارات الكبرى أو البطولة السردية.

- **تحليل علاقة التصدير الثاني بمجموعة قصصية" دو، يك":**

"من أجل أن تعيش، ينبغي أن تجعل نفسك تموت، ولهذا استسلم كثيرون، لأنهم مهما ناضلوا بشدة، فإنّهم يعرفون أن الخسارة أمر محتوم."[2]

(من رواية في بلاد الأشياء الأخيرة – بول أوستر)

[1] روعة سنبل، دو، يك، ص 09.

[2] المصدر نفسه، ص11.

هذا التصدير يفتح الباب على فلسفة الانهزام الهادئ أو النجاة المشروطة بالموت الرمزي، وهو مضمونٌ يُجسَّد بوضوح في شخصيات مجموعة "دويك" التي كتبتها روعة سنبل.

في أغلب القصص، نرى شخصيات أنثوية تعيش في حالة من الانكسار الداخلي الهادئ، والانطفاء الوجودي البطيء، نساء محاصرات بالخوف، الحزن، المرض، والذاكرة.

لا يصرخن، لا يثورون، بل يستسلمن في صمت، وكأنهن يعلمن أن النضال–رغم ضرورته– لا يفضي إلى النجاة، بل إلى خسارات جديدة.

كما جاء في التصدير: "ينبغي أن تجعل نفسك تموت"، فشخصيات "دو، يك" تنجو أحيانًا فقط حين تتنازل عن جزء من ذاتها: عن صوتها، عن دورها، عن قدرتها على المقاومة. إنها تتأقلم عبر الصمت أو عبر الحكي المؤلم الذي لا يُطلب فيه تغيير، بل مجرد البوح أو التوثيق أو التذكّر.

الحياة عندهن ليست أملًا بالمعنى الكلاسيكي، بل هي استمرارٌ هشّ، قد يتحقق فقط حين تتخلى الذات عن وهم الانتصار أو العدالة.

ونستنتج مما سبق أن التصدير الثاني يؤسس لمناخ وجودي قاتم، يتقاطع تمامًا مع مناخ "دو، يك"حيث تبدو الحياة مشروطة بتقبّل الخسارة، وتبدو النجاة مرتبطة بشكل من أشكال الموت الداخلي أو الرمزي.

من خلال هذه العتبة، تهيئ الكاتبة القارئ لولوج عالم قصصي يتسم بالهشاشة، الانكسار، والنجاة الناقصة، وهي سمات جوهرية لشخصياتها الأنثوية في المجموعة.

### 2-3- تعالق العنوان الرّئيسي "دو، يك" مع العناوين الدّاخلية:

تدور أحداث المجموعة القصصيّة "دو، يك" للكاتبة "روعة سنبل" في ثلاثة فضاءات هي: "ذاكرة"، "دروب" و"ليل"، وقد اعتمدت الكاتبة على تقنيات متنوعة في القصّ من دون أن تنتمي بصرامة إلى الواقعية، في محاولة منها لمجاراة الرّاهن وغرائبيّته، وقد خصّصت لكلّ قسم خمس (05) قصص.

- **القسم الأول "ذاكرة":**

يحمل هذا القسم قصصا من ذاكرة الكاتبة، الّتي اشتاقت وحنّت إليها كما يبدو من طريقة سردها للحكايات الخمس، ففي القصّة الأولى "**أحدهم يريد أن يخبرنا شيئا**"[1]، تتجلى رغبة الكاتبة السّاردة في البوح والتّدوين والمشاركة والكتابة وإلا سوف يصيبها الجنون "**الآن فقط عرفت كل شيء، الآن فقط صرت شجاعة بما يكفي، أريد أن أحكي، أن أصرخ، لكن لا صوت لي**". فهذه العبارة تصور صراعا داخليّا عميقا لحظة وعي مؤلم بالحقيقة، ورغبة قويّة في التّحرّر، لكنّها تصطدم بالعجز والصّمت القاسي، أو أنّ الخوف القديم لا يزال يمنعها من التّعبير بصوت مسموع، أو ربما أنّه لا أحد مستعدّ لسماعها.

وما يمكن أن نلاحظه أيضا هو تكرار شخصية "الجدة" في ثلاث (03)* قصص من أصل خمسة (05)، مما يبرزها كرمز ثقافي يجسّد الحكمة، التّراث، واستمرارية الذّاكرة الجماعية.

[1] روعة سنبل، دويك، ص15.

* القصص الثلاث التي تكررت فيها شخصية الجدة هي: الرأس على الرأس، حكايات لجدتي، خمسة مشاهد من أرشيف الأغنيات، (ينظر: روعة سنبل، دو يك، ص19-30).

في المجتمعات التّقليدية، تعتبر الجدة حافظة للقصص والعادات، مما يجعلها تمثل جسرا بين الماضي والحاضر، هذا التّكرار يضفي على الجدة طابعا أسطوريا، حيث تتجاوز كونها شخصيّة فردية لتصبح رمزا يعبّر عن تجارب متعدّدة.

وتختم الكاتبة هذا القسم بقصة "دو، يك"[1] وهو العنوان الّذي تحمله المجموعة القصصيّة ككلّ، تسرد فيها الكاتبة تفاصيل علاقة متينة تربط والدها بطاولة الزّهر، هذه اللّعبة الّتي تجري في روحه مجرى الدّم في العروق، حيث يجتمع سهرة كل اثنين بأصدقائه حول طاولة الزّهر.

- **القسم الثاني "دروب":**

وفي هذا القسم نقرأ قصصا عن أخريات، ونبتعد عن الذّاتية لتقربنا أكثر من أماكن المدينة المهمّشة، وقد استلهمت الكاتبة قصصها مما تعيشه مدينة دمشق من حرب وقمع وغربة ووحدة وفقر وفقدان.

بالنّسبة لشخصيّات القصص فهي متنوّعة وتلعب أدوارا مجتمعيّة مختلفة، حيث نجد الابنة، الأمّ، المرأة، الجدّة، العاملة المنزليّة، المسافرة، العجوز المتقدّمة في السّن، الثّكلى، الأرملة، الصّيدلانية.

تنوّع الكاتبة في شخصيّاتها وتقدّم وجهة نظرهنّ عن مواضيع متعددة، والتّحدّيات الّتي تواجههنّ في ظلّ الفقر والقمع وسوداوية الواقع.

ويشير عنوان القسم "دروب" إلى المسارات والطّرق الّتي نسلكها في حياتنا، المليئة بالاختيارات والتّجارب، غير أنّه في هذه القصص، نجد أنّ دروب الشّخصيّات كانت مفروضة عليهم فرضا بفعل الظّروف الاجتماعية القاسية، فلم يكن لها خيارا غير الخضوع والاستسلام لواقعها المأساوي،

[1] روعة سنبل، دو، يك، ص35.

والرّضا به، وهو ما نجده في القصّة الأولى من هذا القسم" **عيوش**"[1]، "**عيوش اليوم امرأة سعيدة، أخبركم هذا بيقين تام** ..."، فرغم الفقر والحرمان،ورغم أن "عيوش" مجرد عاملة منزلية بأجرة زهيدة، غير أنّها تشعر بالسّعادة حين تستطيع أن توفّر لعائلتها ولو شيئا بسيطا كـ "كيس شيبس" وهو ما يمثّله المقطع السّردي التّالي "**عيوش اليوم امرأة سعيدة جدا، وقد أضفت "جدا" حرصا على التزام الدّقة، فسعادتها زادت بعد شراء (الشيبس) لأطفالها** ..."، وهذه القصّة تعكس مدى سعادة المرأة العربية عموما والدّمشقيّة على وجه الخصوص حينما تتمكّن من إدخال شيء من السّعادة على أهلها وعائلتها.

وتشترك جميع قصص هذا القسم في أنّ الشّخصيّات تعيش لحظات السّعادة رغم عدم امتلاكهم لأدنى شروط الحياة، فنجد "أمين" في قصة "***ليس لدى العجوز من يحادثه***"[2]، يحلم فقط بشراء قبر يحمل رفاته بعد موته، حيث يسعد كثيرا يوم تجسّد حلمه على أرض الواقع، وهذا المقطع يبين مدى سعادته حين تمكن أخيرا من شراء قطعة أرض صغيرة: "**وأخرج بسعادة الورقة الّتي تحصّل عليها بعد جولة طويلة بين السّماسرة وأصحاب الوكالات العقارية**"

وما يميّز هذا القسم أيضا هو وحدة الحدث في جميع القصص، وهو ما عدّه "إيف ستالوني" في كتابه "الأجناس الأدبية" واحدة من جماليات القصّة القصيرة حيث أقرّ أن "**موضوع القصّة القصيرة حادث مفرد، أحيانا فريد، ينتظم حوله الحكي...**"[3]، ووحدة الحدث، صفة مجمع على الاعتراف بها للقصّة القصيرة.

[1] روعة سنبل، دويك، ص41-46.

[2] المصدر نفسه، ص47-53.

[3] ايف ستالوني، الاجناس الأدبية، تر: محمد الزكراوي، توزيع مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت، 2014، ص140.

- **القسم الثالث "ليل":**

تأخذنا قصص هذا الجزء إلى العالم اللّيلي لدمشق، لتزداد القصص سوداوية وقسوة، فنعيش تفاصيل شخصيّات مدينة دمشق المهمّشة، حيث تدور أحداث قصّة ***"أميرة الّتي تعرف"***[1] حول يوميات عجوز سبعينية وحيدة، تعيش وتعتني بأحد الحمامات العموميّة في المدينة، وهي تعرف الجانب المظلم من المدينة وقصص نسائها وبناتها اللّواتي يتّخذن أحيانا من الحمام ملاذا آمنا للهروب من الفضيحة: "**تعرف أنّ الجوع يخرجهنّ من بيوتهنّ، وأنّ ليل المدينة يغريهنّ، فيتغلغلن في حارات الحي الضّيّقة المعتَمة، وأنّ الصّباح يتنكّر لهن...**".وتكشف هذه القصّة عن جانب من انتشار الرّذيلة والفساد الأخلاقي نتيجة الفقر والحاجة.

وفي القصّة الثالثة "صبي المشنقة"[2] تسرد لنا الكاتبة/القاصّة، قصّة صبيّ مشرّد يزعج المارّة، ويحاول أن يلفّ حبلا حول رقبة ضحاياه كنوع من المزاح الثّقيل، يمسك به أحد الرّجال ويبرحه ضربا لتتحول مشاعر المارة إلى تعاطف معه بعد أن يقول جملته الّتي وقعت على مسامعهم كالصّاعقة "**شنقوا أمي، شنقوها**".

وبالإضافة إلى تنوع الشّخصيّات، يظهر أيضا تنوع الأمكنة والفضاءات، إذ نجد في القصص ذكرا لأماكن عامة، وسائل نقل، حمامات عامة، مطارات وشوارع المدينة، بل نجد أن الأماكن المهمشة والعامة هي الّتي تتواجد فيها غالبية شخصيات القصص.

وما يمكن ملاحظته هو أن العناوين الفرعية تتجانس دلاليا مع العنوان الرئيسي، وبناء عليه فإن العنوان الرئيسي استطاع اختزال العناوين الدّاخلية فـ "دو، يك" اختزل خسارات الانسان أمام واقعه، وأحيانا أمام نفسه، فاعتبرت الحياة بمثابة لعبة تقوم على الرّبح والخسارة، غير أنّ هذا

[1] روعة سنبل، دو، يك، ص77-82.

[2] المصدر نفسه، ص87-90.

المجتمع الدمشقي. قد خسر جميع حظوظه وكل فرصه في تغيير واقعه السّوداوي والمظلم، فرضخ واستسلم لهذا الواقع، ولم يجد غير المونولوج الدّاخلي طريقة للبوح تارة، والذّكريات والأحلام تارة أخرى.

وإذا ما تأملنا العناوين الدّاخلية (عناوين القصص) من حيث علاقتها بالعنوان الرئيسي للمجموعة القصصية "دو، يك" لروعة سنبل نجده يشترك دلاليا مع عناوين القصص الخمس عشرة (15) في تمحورها جميعا حول صوت خفي أو ظاهر يحاول الإفصاح عن قلق وجودي والكشف عن معاناة إنسانية كامنة خلف تفاصيل الحياة اليومية، فالعنوان "أحدهم يحاول أن يخبرنا شيئا" يبدو كإشارة موحدة تنعكس في كل قصّة، وقصّة "الرأس على الرأس" ترمز إلى صدامات أو مواجهات، و"حكايات لجدتي" تستدعي الذّاكرة الشّفوية كوسيط للحقيقة، "خمسة مشاهد من أرشيف الأغنيات" تحمل دلالة صوتية واضحة، كما قد ترمز للصدى البعيد لأغنية قديمة لا تزال تعيش في الذّاكرة، أما "دو، يك" و"عيوش" فتحملان في طياتهما صوت الهويّة والآخر المهمّش، وتتابع القصص مثل "ليس لدى العجوز من يحادثه"، و"لم يرجع بعد" و"عواء" بإبراز وحدة الانسان وصراخه المكبوت، في حين "مقبرة العصافير" ،"صبي المشنقة" فترمز إلى صوت البراءة المكلومة.. إلى الفقد والحزن والظلم، أما "خبزنا الّذي تنجبه" فترمز إلى صعوبة العيش، إلى الكد، التعب والألم في تحصيل لقمة العيش، حيث نأكل لنعيش، ونعيش لنكد، ونكد لنأكل.

وفي الأخير نقول إنالعنوان يحمل روح المجموعة القصصية ككل، فهو يرمز إلى الدوامة الوجودية، التّكرار، العيش، الدوران بين الألم والأمل، والقصص كلها تتقاطع معه من زوايا مختلفة، سواء بالتّمرّد عليه، أو بالغرق فيه، أو بإبراز نتائجه القاسية على الإنسان.

يتّضح من خلال ما سبق أنّ العتبات النّصّية، سواء الخارجية منها أو الدّاخلية، تؤدي دورا جوهريّا في تشكيل المعنى داخل مجموعة " دو، يك " لروعة سنبل، إذ تعدّ مدخلا تأويليا يوجه القارئ

ويؤطّر أفق قراءته. فالغلاف بما يحمله من رمزية بصريّة والعنوان بما فيه من دلالة، ثمّ التصدير والإهداء بما يحتويانه من شحنات فكرية وعاطفيّة، كلّها تشكّل شبكة من الإشارات الموازية للنّص، تساهم في بناء تجربة قرائيّة متكاملة.

ويمكن القول أنّ هذه العتبات –في مجملها–لا تنفصل عن المتن السّردي ، بل تتفاعل معه في اسجام دلالي، مما يعكس وعي الكاتبة بأهمّية النّص الموزي في إنتاج الدّلالة وتوجيه القارئ.

# الفصل III

**تقنية التشكيل البصري في متن المجموعة القصصية "دو، يك"**

1- لعبة البياض والسّواد في التشكيل البصري لـ"دو، يك".

2- الكتابة ونوع الخط.

3- علامات التّرقيم في المجموعة القصصيّة "دو، يك".

أصبح التّشكيل البصري اليوم أحد المرتكزات الأساسية في العمل الأدبي؛ إذ لم يعد النص الأدبي يعتمد على لغته ومضمونه فحسب، بل صار الشّكل البصري جزءا لا يتجزأ من بنيته الدّلالية والتّعبيرية. وقد غدا هذا التّشكيل مهارة ضرورية لكل مبدع، لما له من أثر في تحويل النّصّ إلى تجربة بصرية تستثمر الفضاء الطّباعي وعناصره، لاسيما عنصري السّواد والبياض، مما يعزز من تفاعل المتلقي مع النّص ويمنحه أبعادا تأويلية أعمق.

وقد أوجد النّقاد –وبإيعاز من الكتّاب أنفسهم–مداخل جديدة لقراءة النّصوص السّردية، تمزج بين داخل النّصّ وخارجه، وبين شكله ومحتواه، حيث تُعنى هذه القراءات بدرجة أولى بدراسة هندسة النّصّ الخارجية أو هيكلته البصرية، سعيا إلى الوقوف على المقاصد والدّلالات التي ضمّنها المؤلف عمله، سواء بطريقة جليّة أو خفيّة.

وانطلاقا مما سبق، سنحاول في هذه الجزئية من البحث تتبع دلالات عنصري السّواد والبياض إلى جانب علامات الوقف بوصفها جزءا من التّشكيل البصري، في المجموعة القصصية "دو، يك" لاستكشاف الأبعاد الجمالية والتأويلية التي تطرحها هذه العناصر من خلال تفاعلها مع بنية النّصّ السّردية والطّباعية، وما تفتحه من إمكانيات قراءة تتجاوز المعنى الظاهر إلى المعنى المشفّر والمضمر.

**1- لعبة البياض والسّواد في التشكيل البصري لـ"دو، يك":**

يشكّل الفضاء النّصّي في كلّ عمل، سواء أكان أدبيا أو غير أدبي، مجالا تنتظم فيه الأحرف والكلمات والأسطر والفقرات بصورة تسهم في تحقيق الانسجام بين المضمون وشكله الطباعي، ويتم تفريغ النّصّ على الصّفحة تفريغا خطيا يعتمد على تشكيلات محدّدة في كتابة الحروف والعناوين، وبما يوازن البياض مع السّواد ليشكل هندسة بصرية خاصة بالنّص، وفي هذا السّياق

يجد القارئ نفسه أمام نصين، "**نصّ حاضر في الكتابة ونصّ غائب في البياض**"[1]. ودلالة كل منهما تتحدّد وفق قدرة المتلقي وكفاءته على فهم النّصّ الموزع بين المكتوب (اللّغة) وبين الفراغ (الصّمت)[2].

ومساحات البياض في المجموعة القصصية "دو، يك"، تشغل حيّزا واسعا، حيث تجسّد نهايات النّصوص القصصيّة سواء ما كان منها بين السّطور أو الفقرات أو بين الأقسام أو حتى بين كلمات وجمل الفقرة الواحدة، فهذه المساحاتتدعو إلى: "**إثراء العلاقة المعقدة بين الشّكل الصّوري والقارئ الضّمني، الّذي ينبغي أن يدرك جمالية القراءة الشّكلية**"[3].

والبياض أحد التّقنيات البصرية التي يوظّفها الكاتب في الكتابة السّردية عموما والقصصيّة على وجه الخصوص، والملاحظ في المجموعة القصصية "دو، يك" أنّه ورغم السّواد الكثيف، إلا أن الكاتبة "روعة سنبل" قد استخدمت تقنية الصّفحة البيضاء الّتي تحيل إلى الانتقال من قسم إلى آخر، نسجل فيها حضور اللّون الأبيض والغياب التام للون الأسود كمؤشر للأمل والبداية والتجدّد، فأتى البياض هنا "**نتيجة تقسيم العمل الروائي بوصفه نصّا مكتوبا إلى وحدات متفاوتة الحجم سواء كانت أجزاء أو فصولا أو مقاطع أو فقرات، أين يتم الفصل بين كل وحدتين بفراغ**

[1] بومدين ذباح، تقنيات التشكيل البصري في النص الشعري المعاصر، مجلة آفاق علمية، المركز الجامعي تمنراست، المجلد 13، العدد 1، 2021، ص365.

[2] ينظر: رياض بوعافية، تقنيات التشكيل البصري في القصة القصيرة جدا، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، مجلد 11، عدد 1، 2022، ص769.

[3] أمال مكناسي، شعرية الفضاء الطباعي وتمثلاته البصرية في رواية سيرك عمار سعيد علواش، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، المجلد 13 العدد 3 التاريخ 2021/11/4، ص 1077.

**كتابي/طباعي، ونظرا لدلالته على نقلات زمنية ومكانية يُعدّ البياض في الرّواية فعلاً سرديا لهذا يسمى البياض السّردي ..."[1].**

والكاتبة "روعة سنبل" تركت مساحة بيضاء فاصلة بين نهاية قسم وبداية آخر، وهذا الانتقال يكون دالا على مرور زمني أو حدثي أو ما يتبع ذلك من تغيرات مكانية على مستوى القصّة ذاتها[2]، مشكّلة بذلك فترة من الاستراحة البصرية لعين القارئ إضافة أنّها جاءت للتعبير عن أشياء محذوفة ومسكوت عنها.

ومنه فالبياض يأتي ليعلن عادة "**عن نهاية فصل أو نقطة محددة في الزّمان والمكان، وقد يفصل بين اللّقطات بإشارة دالة على الانقطاع الحدثي والزّماني كأن توضع في بياض فاصل ختمات ثلاث كالتالي: (***) على أن البياض يمكن أن يتخلّل الكتابة ذاتها للتعبير عن أشياء محذوفة أو مسكوت عنها داخل الأسطر، وفي هذه الحالة تشغل البياض بين الكلمات والجمل نقط متتابعة قد تنحصر في نقطتين وقد تصبح ثلاث أو أكثر**"[3].

ويعد الحذف في القصة القصيرة نصّا مجاورا للنّصّ الملفوظ كتقنية غالبة على كثير من قصص الكتّاب والمبدعين، و"روعة سنبل"، كواحدة من هؤلاء، قد وظّفت تقنية الحذف باستعمال النّقاط المتتابعة (..) في كثير من المواقع ومثال ذلك: "**لكن .. ماذا سيقول الناس حين يعرفون**

[1] زوليخة حنطابلي، دلالة الفضاء النّصي في الرّواية الكنفانية / قراءة في التشكيل الطباعي البياض السردي، مجلة الآداب، المجلد21، العدد 1، ديسمبر 2021، ص82.

[2] ينظر: حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص58.

[3] المرجع نفسه، ص58.

**أنني أحببت شابا بعمر ابنتي؟"**[1]، وقولها: "**وأتخيل أشياء اللّيل فيرتعش جسدي لكن ..مهلا .. ماذا لو أراد!" ؟"**[2]،

وقد استعملت الكاتبة النقاط المتتابعة (..) لتعويض المحذوف، وغرضها في ذلك ترك فراغ للقارئ ليقوم بعملية تأويلية، ويصبح مشاركا في إنتاج النّصّ، إذ يحاول فهم ما يخفيه الحذف من خلال تخيّله للنّصّ بصريا، وكأن هناك لعبة تفسير تدور بين النّصّ وبين المتلقي حيث "**تبدأ متعة القارئ حين يصبح هو نفسه منتجا، أي حين يسمح له النص في إظهار قدرته في فهم النص والغوص فيه، وهكذا يتم الافصاح عن التأويلات الناقصة الناتجة عن الحذف**"[3].

والكاتبة "روعة سنبل" نوّعت من التّقنيات البصرية حيث استعملت البياض الفاصل بالختمات الثلاث (***)، والبياض المرقم (1، 2، 3)، وهو بياض مقصود هدفه الانتقال الحدثي والزماني، مما يضفي على السّرد سلاسة ورشاقة من جهة، ويوكل للمتلقي مهمّة التأويل والتّفسير من جهة أخرى، ومن أمثلة ذلك استعمال البياض المرقم في عدّة قصص، كقصة "عيّوش"، قصة "خمسة مشاهد من أرشيف الأغنيات".

أما في قصة "ليس لدى العجوز من يحادثه" فقد استعملت البياض الفاصل بختمات ثلاث (***)، وهذا النّوع من البياض يوحي بوجود أشياء محذوفة أو مسكوت عنها "**يتركها المبدع في نصّه لغاية هي تعويض المحذوف وغرضها ترك فراغ للقارئ ليقوم بعملية تأويله، وهذا هروبا من الرقابة أو لسبب من الأسباب ولغرض دلالي**"[4]، وبفضل نقاط الحذف(..) أو (...) يصبح القارئ مشاركا في إنتاج المعنى من خلال استنطاق النّصّ وسبر أغواره.

---

[1] روعة سنبل، دو، يك، ص 58.

[2] المصدر نفسه، ص 59.

[3] رياض بوعافية، تقنيات التشكيل البصري في القصة القصيرة جدا، ص770.

[4] بومدين ذباح، تقنيات التشكيل البصري في النصّ الشعري المعاصر، ص371.

في المجموعة "دو، يك" يتجلّى تكثيف السّواد على حساب البياض وهو ما يترجم من خلال تزاحم الأحداث والأفكار والشّخصيات في ذهن السّاردة. هذا التوتر الدّاخلي ينعكس بصريا على الورق عبر هيمنة المساحات السّوداء، وتقلص الفراغات البيضاء في الصّفحات، وكأن السّاردة تعلن بذلك رفضها للصّمت، وتعبر عن رغبتها العميقة في البوح، والسّعي لتغيير الواقع، وكسر حالة الانغلاق الوجودي التي تطغى على عالمها.

إن ما تقدّمه المساحات السّوداء يعتبر ميزة عكسية على ما تقدّمه المساحات البيضاء، فالسواد يدل على حالة النّشاط والحركة داخل البناء النّصّي السّردي، وهو ما عبّر عنه محمد الماكري بقوله: "**المساحات السّوداء الأفقية مناطق نشاط يتم فيها خلق الأشكال، لأنّها مشكّلة من الحركة البانية المسجّلة. أمّا المساحات البيضاء العمودية فتعتبر مساحات سكون لأنّها تقدّم مناطق منفتحة لا تشهد أيّة عملية بناء، وهذا يعني أن المنقطع هو من مبدأ سكوني، في حين أن المتّصل هو من مبدأ دينامي...**"[1]، ومن هنا كانت المجموعة "دو، يك" تحتكم لمبدأي الحركة والسّكون، من خلال تنظيم الفضاء الطّباعي والبصري للنّصّ. فالمساحات السّوداء (كالنصّوص والعلامات) تعبر عن الحركة والامتلاء، بينماالمساحات البيضاء لحظات سكون وفراغ. هذا التّوازن البصري يعكس توترا دلاليا بين الحضور والغياب، والفعل والانقطاع.

إذا، يمكن القول أنّ في "دو، يك" يتحول البياض إلى طاقة إيحائية، ووسيلة دينامية للنّص؛ حيث لا يقال كل شيء، بل يلمّح إليه عبر صمت مشحون بالمعنى.

الكاتبة "روعة سنبل" بالغت نوعا ما في استعمال البياض، وحالها في ذلك حال الكثير من المبدعين، مما جعلهأي ;البياض، يتخذ من البصر طريقا لتفكيك النّصّ، الذي أدى إلى سكون فعلي في الحركة السردية، هذا السّكون، وإن كان مقصودا، فقد جاء على حساب التوتر الدّرامي،

[1] محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 1991، ص102.

فتحوّل من مساحة تأمل إلى فراغ بنائي، فالبياض استفزّ القارئ لا عبر التّفاعل، بل عبر التّردّد، حيث بات ملزما بإعادة بناء المعنى من مقاطع متناثرة تفتقر إلى الوضوح الحاسم.

## 2- الكتابة ونوع الخط:

تطرقنا في العنصر السّابق إلى البياض والسّواد ودلالة كلّ منهما وكيف كان التّشكيل الطّباعي في صفحات المجموعة. والآن سنقف مع السّواد دون البياض لنتعرف على نوع الكتابة وحجم الخط في المتن.

تعد الكتابة شكلاً من أشكال التّواصل البشري وهي "**نظام يتكون من الرّموز المرسومة والّتي يمكن استخدامها للتعبير عن المعنى ونقله**"[1].

وسنحاول التّعرف على نوع الكتابة والخطّ في متن المجموعة انطلاقا من العناوين الفرعية للقصص ووصولا إلى الكتابة داخل النّصوص.

إن المتصفّح للمجموعة القصصيّة "دو، يك" يعرف من الوهلة الأولى أن نوع الخط الّذي كتبت به عناوين الأقسام والعناوين الدّاخلية للقصص وكذا المتن هو خط النّسخ العربي الّذي "يجمع بين الرّصانة والبساطة"[2]، وهو من الخطوط التي تمتاز بجمالها وسهولة قراءتها، أما سمك الخط فلم يتغير إلا عند عناوين الأقسام والعناوين الدّاخلية للقصص، متسما بذلك بنوع من البساطة التي فرضت على النّص جوّا من السّلامة والانسيابية بسبب خلوه من كل ما قد يستوقف القارئ ويدفعه نحو التأمل والتّفكير.

[1] مفهوم الكتابة، http://mawdoo3.com 16:45، تاريخ الولوج: 30/05/2025.

[2] خط النسخ، http://ar.widipedia.org تاريخ الولوج: 30 /05/2025 الساعة 17:00.

إن الحيز الورقي هو المساحة التي تتجسد فيها أحداث القصص، والصّفحة تحمل طول وعرض، وعند الوقوف للنّظر إلى هندستها نجدها تختلف من كتاب إلى آخر.

وسنركّز في دراستنا على هيكلة الكتابة في المجموعة القصصية " دو، يك" حيث تتوزّع الصفحات بين مساحات من البياض والسواد، يمثل البياض فراغا دلاليا، في حين يشيرالسّواد إلى امتلاء النّصّ بالكتابة، فالكتابة " **ليست تنظيما للأدلة على أسطر أفقية ومتوازية فقط، إنّها قبل كل شيء توزيع لبياض وسواد على مستند هو في عموم الحالات الورقة البيضاء، إنّ الفضاء الخطي مساحة محدّدة وفضاء مختار ودال بمجرّد أن نترك حرّية الاختيار للشّخص الّذي يكتب**"[1]. إذا، الكتابة تقنية من تقنيات السّارد، يتخذها بشكل مناسب لبناء الفضاء الّتي تدور فيه الشّخصيات والأحداث القصصيّة.

فنجد من القصص في عموم هجاء وفق هيئة طباعية عادية خالية تماما من كل ما قد يثير انتباه القارئ في لحظات التواصل الأولى بينه وبين هذه المتون كمجموعة من السّطوح الخطّية، باعتبارها قد حافظت على نسق واحد في كتابة الكلمات ضمن أسطر أفقية انتظم تداخل فقرات متوازية ومتشابهة، حيث "**تعد الكتابة الأفقية الطّريقة العادية التي يلجأ إليها الكاتب عندما يبدأ سطر الصّفحة بالجهة اليمنى وينتهي عند اليسرى، وهذا النّمط شائع في معظم الكتب النّثرية الأدبية وغير الأدبية**"[2].

في متن المجموعة القصصية "دو، يك"، يظل الخط ثابتا من حيث الحجم و النّوع و اللّون، ما يعكس حيادية طباعية مقصودة تضع القارئ في مواجهة مباشرة مع النّصّ دون وسائط بصرية

[1] زوليخة حنطابلي، دلالة الفضاء في الرواية الكنفانية، قراءة في التشكيل الطباعي والبياض السردي، ص73.
[2] المرجع نفسه، ص75.

موجّهة. هذا الثّبات الطباعي يحمل دلالة على رغبة الكاتبة في نزع أي سلطة بصرية قد تؤثر على تأويل القارئ، مما يمنح الكلمة وحدها سلطة المعنى.

ولم تخل المجموعة من الكتابة العمودية (الانفصالية) حيث تجلت في المقطع الحواري في قصّة "**لم يرجع بعد**". والكتابة العمودية هي "**استغلال الصّفحة بطريقة جزئية فيما يخص العرض كأن توضع الكتابة على اليمين أو في الوسط أوفي اليسار وتكون عبارة عن أسطر قصيرة لا تشغل الصفحة كلها، وتتفاوت في الطول بين بعضها البعض وعادة ما تستغل لتضمين النص الروائي اشعار نمط الحديث وقد يقدم الحوار التسريع في الجمل القصيرة فنحصل على كتابة عمودية**"[1].

ويبرز ذلك في المقطع التالي:

- "أين أبوك؟
- أبي في ألمانيا، تعرفين ألمانيا؟
- لا، لا أعرفها.
- حلوة جدا، سافر إليها لكنه لم يرجع بعد، وأنت أين أبوك؟"[2] (...)
- بابا مات.
- "مات؟" (...)
- إي مات
- ولم يرجع؟ (...)

[1] حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص56-57.

[2] روعة سنبل، دو، يك، ص66.

– ولم يرجع؟"

وقد جاءت هذه المقاطع الحوارية في شكل كتابة قصيرة الطول في شكل عمودي، وقد ميّزت الكاتبة جُمل الحوار بوضع شرطات تحدد مواضع الحوار.

وقد جاءت مقاطع الحوار في متن المجموعة "دو، يك" محصورة في المقطع السّالف الذّكر مما يفسّر كثافة السّواد داخل متن المجموعة.

وما يمكن أن نخلص إليه أن متن المجموعة القصصيّة "دو، يك" ذو خصوصية لافتة تميّز بناءه النّصي تتجلى في سمات ثلاثة وهي: كثافة السواد، قلة الحوار، واعتماد الكتابة الأفقية. إذ تتوزع قصص المتن على مساحات يطغى عليها السّواد طباعيا، بما يحاكي الجو الداخلي لشخصيّات مأزومة تعيش في ظلال العتمة.

والغياب شبه كلي للحوار يضع القارئ في مواجهة سرد ذاتي، مكتوم، يختزل العالم في صوت داخلي واحد، مما يحيل إلى عزلة السّارد وانغلاقه داخل مونولوج داخلي لا يحتاج إلى الآخر. فالصّمت هنا ليس فراغا بل امتلاء للدلالة، فهو صمت وجودي يمارس حضوره بوصفه خطابا مضادا للضجيج.أما على مستوى التوزيع النّصي، فالكتابة الأفقية تشير إلى انسياب داخلي مواز لحركة الوعي، يضفي على النّص بعدا تأمليا متواصلا.

**3– علامات التّرقيم في المجموعة القصصيّة "دو، يك":**

تأخذ علامات التّرقيم دورا طباعيّا مهمّا في النّصّ القصصي مقارنة بأيّ نصّ عاديّ آخر لكونها "**تأتي لوظيفة مركزية. فهي نصّ موازٍ مكتمل، يؤثر في سيرورة المعنى وتخصيب الدّلالة، ويثير القارئ لأنّه يتحمّل تكملة المعنى أثناء تراجع سواد الكتابة ويكسب النّصّ شيئا من الغموض ويقرّبه من روح الشّعرية أمّا في الأقوال الأخرى، فتحافظ العلامات على دورها اللّغوي**

**العادي في النّصّ، بحيث تساعد الكاتب في تبليغ رسالته"**[1]. وهي ضرورية في الكتابة الأدبية، إذ تعدّ بمثابة علامات يتوقف عندها القارئ، "**توضع بين أجزاء الكلام، تيسيرا للقارئ لمعرفة مواضع الفصل والوقف والتنويع في التّنغيم والنّبرات الصّوتية أثناء القراءة**"[2].

وتستعمل الكاتبة علامات التّرقيم بهدف التّفصيل والتّفسير وإبراز الانفعالات، وكذا من أجل خلق تناغم بين أجزاء الكلام، وتيسير عملية الفهم والإفهام، حيث أخذت بعدا بصريّا في الأعمال الرّوائية والقصصيّة المعاصرة، فنجد الكاتب يعتمد النّقطة والفاصلة والفاصلة المنقوطة، ونقطتي التفسير ونقاط الحذف، والأقواس، وعلامات الاستفهام وعلامات التّعجب وعلامات التّنصيص ...إلخ، لما لهذه العلامات من أهمية بالغة في تنظيم النّص الرّوائي.

وقد امتازت المجموعة القصصيّة "دو، يك" باستعمال واستخدام علامات الترقيم بشكل ملفت للانتباه، وهذا لما تضفيه على السّرد من وضوح واسترسال للأفكار والأحداث بطريقة منظّومة، سنقف على أهم علامات التّرقيم وكيفية توظيفها في المجموعة.

- **النقطة (.):**

"وتشير إلى نهاية الكلام وانفصاله واستغلاله عما بعده معنى وإعرابا"[3]، بمعنى تستعمل لإنهاء جملة متكاملة من حيث قواعد اللغة سواء كانت اسمية أو فعلية، تفيد معنى مستقلاً عما بعدها، وتستعمل في نهاية فقرة ومثال ذلك قصة "أحدهم يحاول أن يخبرنا شيئا"[4]:

– "ليست هلاوس، أحدهم يحاول أن يخبرنا شيئا".

[1] رياض بوعافية، تقنيات التشكيل البصري في القصة القصيرة جدا، ص172.

[2] أمال مكناسي، شعرية الفضاء الطباعي وتمثلاته البصرية في رواية سيرك عمار لسعيد علوش، ص1078.

[3] محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث(1950–2004 م)، ص202.

[4] روعة سنبل، دو، يك، ص15.

– "يجب أن تساعدي نفسك".

جسدي المتفحم مسجّى منذ زمن تحت التراب،أما روحي، فما تزال ... أن أصرخ، لكن لا صوت لي.

وتجدر الإشارة إلى أنّ متن المجموعة مليء بعلامة النّقطة لما لها من دور في عملية القراءة، فهي تسمح للقارئ "**بوقفة يتزوّد أثناءها بالنّفس الضّروري لمواصلة القراءة**"[1].

- **نقطنا التوتر (..):**

ونعني بها "وضع نقطتين أفقيتين بين مفردتين أو عبارتين أو أكثر من مفردات أو عبارات النّصّ، بدلاً من الرّوابط النّحوية"[2].

وفي متن المجموعة "دو، يك" نسجل عددًا من نقطني التوتر،نذكر على سبيل المثال لا الحصر،في قصة "**ترانزيت**"[3]، قول السّاردة:

"يجب أن أتصرف أنا، أليس هذا الوسيم ماهر في التحديق؟ حسنًا إذن.. أقف، أسحب حقيبتي الكبيرة من تحت الكرسي ..."

وقولها في موضع آخر من القصّة:

"لكن.. ماذا سيقول النَّاسُ حين يعرفون أنني أحب شابا بعمر ابنتي؟"

وقد استخدمت الكاتبة نقطتي التّوتر في المواضع التي تدل على وجود حالة من التوتر الدّاخلي، عاشتها السّاردة في هذه القصّة.

[1] محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص202.

[2] المرجع نفسه، ص204.

[3] روعة سنبل، دو، يك، ص55.

- **علامة الحذف (...):**

وتسمى أيضا نقط الاختصار وهي "**ثلاث نقط لا أقل ولا أكثر توضع على السطور متتالية أفقيا لتشير إلى أن هناك بترا أو اختصارا في طول الجملة**"[1].

وقد ورد الحذف في المجموعة القصصيّة "دو، يك" لغرض تقطيع الكلام أو نقصه وتعطي بذلك فرصة للقارئ ليؤول ويتخيّل الكلام المحذوف واستكماله بطريقته الخاصة، ومن أمثلة ذلك في قصة" **ليس لدى العجوز من يحادثه**"[2]في المقطع السردي التالي:

"**يوجد في (مقبرة الدحداح) مكتب دائم فيه مستلزمات الميت كافة إضافة إلى سيارة لدفن الموتى** ...". وقد استخدمت الكاتبة الحذف للاختصار وعدم الإطالة في ذكر كل المعدات والمستلزمات.

وفي قصة"**يجب أن ينتهي كل شيء**"[3]في المقطع التالي:

"**أختنق، أختنق، يسري خدر في جسدي، وتعجز قدماي من حملي، وحده الحبل الآن يحمل ثقل جسدي، لا ألم، ولا خوف، فقط أختنق، أخـ** ..." وقد استعملت السّاردة الحذف للدّلالة على عدم قدرتها على الكلام والإفصاح.

- **الفاصلة (،):**

وتوضع الفاصلة بين الجمل المتّصلة المعنى، وبين أقسام الشّيء الواحد، وبين المعطوفات[4].

---

[1] محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص205.

[2] روعة سنبل، ص47.

[3] المصدر نفسه، ص69.

[4] علامات الوقف، http://ksu.edu.sa ، تاريخ الدخول 2025/05/31 الساعة 13:30.

استخدمت الفاصلة في المجموعة القصصيّة"دو، يك" في الفصل بين الجمل المعطوفة على بعضها البعض والّتي لها معنى مستقلّ عن الآخر مثل ما ورد في قصّة الأولى "**أحدهم يحاول أن يخبرنا شيئا**": "**ألفت أحاديث الرجال، وخبرت حِيَل ألعاب الورق، ومازلت بارعة في ألعاب طاولة الزهر: (المحبوسة) و(المغربية)، يخفق قلبي كلما سمعت أحجار الطاولة، ...**"[1].

الفاصلة موجودة بكثرة في هذه القصّة وقصص أخرى، وقد وظّفتها الكاتبة من أجل الفصل بين الأفكار والأحداث بغية التّوضيح والاسترسال، وهو ما يتجسّد في المقطع السّردي من قصّة "خبزنا الّذي ننجبه"[2]: "**أرضعته أيضا في اليوم الموالي، مفترضة بسبب سذاجتي، أنّ بضع رضعات صغيرة كل يوم لن تضر، وفي الحقيقة فقد أفهموني فيما بعد أن أمومتي اللّعينة هي الّتي جعلتني ضعيفة، وأغرتني لأطيل عمري ابني ولأضمّه إلى صدري أطول وقت ممكن.**" والفاصلة من أهم علامات التّرقيم في اللّغة العربية مثلها مثل النّقطة حيث لا يمكن الاستغناء عنهما.

- **الفاصلة المنقوطة (؛):**

يوضع بين جملتين إحداهما سبب حدوث الأخرى[3]، أو"**فصل الجمل المستطيلة المتتابعة التي ترتبط بمعنى واحد أو بموضوع واحد**"[4].

وقد استعملت الفاصلة المنقوطة ضمن دلالتها في المجموعة "دو، يك" ونسجلها في القصة الأولى "**أحدهم يحاول أن يخبرنا شيئا**"[5]. على سبيل المثال لا الحصر في قول السّاردة:

---

[1] روعة سنبل، دو، يك، ص35.

[2] علامات الوقف،http://ksu.edu.sa ، تاريخ الدخول 2025/05/31 الساعة 13:30.

[3] علامات الوقف،http://ksu.edu.sa ، تاريخ الدخول 2025/05/31 الساعة 13:30.

[4] محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 216 .

[5] روعة سنبل، دو، يك، ص15.

"**اكتشفت أول رسالة مصادفة؛ أحضر زوجي يومها حصّتنا الحكومية نصف الأسبوعية من الخبز، أخرجت الأرغفة السّاخنة من الكيس الرقيق، ووزعتها على ...**".

فالكاتبة استعملت الفاصلة المنقوطة من أجل الفصل بين جمل مستطيلة متتابعة ذات معنى متصل بمعنى الجملة الأولى، والمعنى المشترك في هذه الجمل هو"اكتشاف وجود رسالة".

كذلك المقطع الموالي "**جسدي المتفحم مسجّى منذ زمن تحت التراب؛ أما روحي، فما تزال مضطربة تتخبط هنا في الفرن، داخل بيت النار ...**".

فالفاصلة المنقوطة هنا تفصل بين جمل مستطيلة متتابعة تشترك في معنى واحد هو وصف حالة هذا الجسد المتفحم".

وفي المقطع السّردي من قصّة "**عواء**"[1] "**تابع الجري، قرر أن يصرخ ليحرر دفعة أخرى من غضبه، صرخ فجفل دهشة؛ إذ سمع صرخاته عواءً، وعلى الفور ردّت عليه أصوات عواءٍ أُخرى كثيرة قريبة وبعيدة، فتبدّدت وحشته، وراح يعدو أسرع**" وهنا استعملت الكاتبة الفاصلة المنقوطة، للفصل بين الجمل ذات المعنى المشترك (صوت العواء).

- **علامة الاستفهام (؟):**

وهي علامة توضع في نهاية الجمل الاستفهامية سواء كانت أداة الاستفهام مذكورة أو محذوفة، وسواء كان الاستفهام غرضه السّؤال عن جهل أو سؤال غرضه استنكار الفعلّ على ارتكابه.

[1] روعة سنبل، دو، يك، ص 96.

في قصة "عيوش"[1] استعمل الاستفهام في أكثر من موضع فمثلاً "ماذا لو لم يسعفها الوقت لتغسل وجوههم وأيديهم، وتبدل ثيابهم؟ ماذا لو أنهى عدنان، زوجها، غسيل السيارات قرب البناء، ووصل قبلها؟"

"تريدين أن تبهدليني أنت وأولادك؟ ها؟ تريدين أن يطردونا؟".

إن استطراد السارد في طرح هذه الأسئلة دفعة واحدة إنّما يدلّ على القلق والحيرة على "عيوش" حينما تتأخر في الرّجوع إلى البيت والمشاكل التي ستواجهها مع زوجها ويعكس هذا الاستطراد في طرح الأسئلة، عبر إيقاعه السّريع وتقطيعه، اضطرابا نفسيّا حادا، وبذلك تتحوّل اللّغة إلى مرآة لواقع هشّ تحكمه السّيطرة والخوف من الطّرد والعار.

وظّفت الكاتبة الاستفهام في قصّة "لم يرجع بعد"[2] في الحوار الّذي دار بين الطّفلين، كالتالي:

- "أين أبوك؟

- أبي في ألمانيا، تعرفين ألمانيا؟

- لا، لا أعرفها؟

- حلوة جدا، سافر إليها لكنه لم يرجع بعد، وأنت أين أبوك؟ ..."

والغرض من هذا الاستفهام هو التّساؤل والرّغبة في المعرفة.

إن علامات الاستفهام المتوفّرة في المتن وظّفتها الكاتبة قصد توضيح الكلام وتنظيمه. وتعدّدها إنما يدلّ على وجود حالة من الغموض والإبهام.

[1] روعة سنبل، دو، يك، ص41.

[2] المصدر نفسه، ص61.

- **علامة التعجب (!):**

تستخدم علامة التعجب للتعبير عن الانفعالات النفسية تجاه الأشياء غير المتوقعة أو المستنكرة، وقد يكون إعجاب أو فرح أو حزن. تحذير.. في المجموعة "دو، يك" لم يوظف التعجب بشكل كبير إلا في بعض المواضع في عدد من القصص كقصة "ترانزيت"[1]:

"يا الله! أنا اليابسة سيسقي بساتيني نهرٌ فَتِيٌّ، يبدو هذا مبهجا لدرجة تجعلني أبتسم، وأتخيلأشياء اللّيل فيرتعش جسدي، لكن .. مهلاً .. ماذا لو أراد!".

والغرض من هذا التعجب هو الانبهار والدّهشة من تحول غير متوقع في حياة السّاردة، وهو معنى يحمل فرحا ممزوجا بالذّهول من حصول أمر عظيم كانت تظنه بعيدا، وفقد شبّهت نفسها بـ "يابسة" كرمز للعقم أو الجذب وتندهش من أن نهرا "فتيًّا" سيمنحها الحياة، لتأتي جملة "لكن .. مهلا .. ماذا لو أراد" كصيغة توقف مفاجئ وتأمل مقلق الغرض يظهر صراعا داخليا بين الأمل والخوف.

- **علامات التّنصيص (" ") والشرطة (–):**

تستخدم علامة التنصيص لتمييز العبارات منقولة حرفيا، وقد كون هذه العبارات نصًا، أو كلمة، أو عبارة، أو جملة، أو عنوانا، أواسما.

وقد استخدمت الكاتبة علامة التّنصيص عند نقل الكلام المباشر على لسان الشخصيات، وغالبًا ما كان ذلك النّقل في مطلع السّطر، مما استدعى استخدام الشرطة (–) إلى جانب علامة التّنصيص لتمييز الحوار وتنظيمه ضمن السّياق السّردي.

[1] روعة سنبل، دو، يك ، ص55.

ومن أمثلة ذلك ما ورد في قصة "أحدهم يحاول أن يخبرنا شيئا"[1]

– "ليست هلاوس، أحدهم يحاول أن يخبرنا شيئا"

– "يجب أن تساعدي نفسك"

كما استعملت الشرطة (–) في مواضع الحوار وهو ما نجده في قصة "لم يرجع بعد"[2] مثلما يوضحذلك المقطع التالي:

– "أين أبوك؟

– أبي في ألمانيا، تعرفين ألمانيا؟

– لا، لا أعرفها.

– حلوة جدا، سافر إليها لكنه لم يرجع بعد، وأنت أين أبوك؟

استعملت هنا الشّرطة في التّحاور، تظهر في بداية السّطر من أجل التّوضيح للقارئ على وجود حوار بين شخصيات القصّة.

هكذا نكون قد حاولنا أن نقف عند أهمّ علامات التّرقيم الّتي وظّفتها الكاتبة في المجموعة القصصيّة "دو، يك" فاخترنا بعض القصص كنماذج على تنوّعها وتوفّرها، وإن دلّ هذا فإنّه يدلّ على حرص الكاتبة على حسن استخدامها لهذه العلامات، لها من أهمّية بالغة في النّص الأدبي؛ كونّها تساعد القارئ على تنظيم وفهم النّصّ، ثم قراءته بنفس متقطع غير طويل، ومجهد، أين

[1] روعة سنبل، دو، يك، ص15.

[2] المصدر نفسه، ص61.

يمكنه الوقوف متى لزم ذلك، للفصل بين الأفكار ومواضع انتهائها، ثم مواصلة القراءة باسترسالية منظّمة، حتّى لا يقع في تغيير أو اضطراب في المعاني.

ونخلص في الأخير إلى أن التّشكيل البصري في المجموعة "دو، يك" لروعة سنبل يُظهر انخراطا جماليا دلاليا عميقا في بناء النّصّ، إذ تتفاعل عناصر البياض والسّواد، ونمطالخطّ، وعلامات الترقيم لتوجيه القراءة وتكييف المعنى. فالبياض ليس فراغا، بل مساحة تأمل، والسواد المكثّف يعكس توترا داخليا وصراعا نفسيا يطفو على سطح الصفحة.

ومن خلال اعتماد بسيط وواع لنمط الكتابة، تثبت روعة سنبل كيف للشكل أن يشارك في إنتاج المعنى لا خدمته فقط، فالنّص هنا لا يقرا فحسب، بل يشاهد ويحس، مما يجعل التّجربة السّردية ذات طابع بصري ووجداني معا.

# خـــــاتمة

**خاتمة:**

لقد أسفرت دراستنا للموازيات النصيّة في المجموعة القصصية "دو، يك" على جملة من النتائج، يجملها فيما يلي:

– يعد تحليل الموازيات النّصية في المجموعة القصصية "دو، يك" للكاتبة"روعة سنبل" والوقوف عند الموازيات الخارجية والدّاخلية، بالإضافة التّشكيل البصري داخل متن المجموعة، تبيّن لنا أنّ هذه العناصر لا تمثل مجرّد ملحقات شكلية للنّص السّردي، بل تتداخل معه لتصنع دلالة موازية تسهم في تعميق القراءة وتوجيهها.

– وقد استند هذا التحليل إلى المنظور الذي قدّمه "جيرار جنيت" في كتابه"عتبات" حيث عرّف الموازيات النّصية بوصفها كل ما يحيط بالنّص ويمهّد له، سواءا كان خارجيا كالعنوان والغلاف واسم المؤلف ... أو داخلياكعناوين الفصول والتقديم، والاهداء، والتقسيمات البصرية. وبناء على هذا المفهوم ظهر"دو، يك" كنصّ سردي يتقاطع فيه البعد التخييلي مع بنية موازية بصريًا ودلاليًا.

– وقد كشفت الموازيات الخارجية عن توتر بصري ودلالي ينسجم مع المناخ العام للمجموعة، في حين ساهمت الموازيات الدّاخلية في تكوين خريطة تأويلية متشظية، تعكس التمزق النفسي والهواجس الفردية التي تعبر عنها الشخصيات.

– وجاء التشكل البصري لداخل المتن، ليؤدي دورًا فاعلًا في بناء الإيقاع الدّاخلي للنّصوص والتعبير عن حالاتها الشعورية، والمزاجية حيث تحوّل النّص إلى مساحة تداخل فيها الشكل والمحتوى البصروالمعنى، ومن أبرز النتائج المتواصل إليها

– أن الموازيات النّصية في "دو، يك" ليست إضافات تجميلية بل بنيات فاعلة تؤسس لمعنى مواز يثري المتن القصصي.

– إن "روعة سنبل" تحول العناصر البصرية من وظائفها التقليدية إلى أدوات تعبيرية تخدم الجو النفسي للنّصّ.

– أن القراءة لا تكتمل دون وعي القارئ بهذه الموازيات التي تعد مفاتيح تأويلية ضرورية لفهم العمل في شموليته.وبذلك يثبت هذا العمل السّردي أن النّص لا يكتفي بذاته بل يتفتح من خلال موازياته النّصية والبصرية على فضاء تأويلي رحب يراهن على قارئ متفاعل، لا يقرأ التطور فحسب إنما يقرأ ما حولها، وما خلفها من إشارات وشرات.

وفي الأخير نسأل الله التوفيق والسّداد، وأن يكون هذا البحث ثمرة مفيدة لنا ولغيرنا وأن يكون لبنة تضاف إلى خزانة مكتبة جامعتنا الموقرة.

تمّ بحمد الله

# قـائمة

# المصادر

# والمراجع

## قائمة المصادر والمراجع:

### I. المصادر:

**1.** روعة سنبل، دو يك، دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع، ط1، دمشق، سوريا، 2023.

### II. المراجع:

### 1.II المراجع باللغة العربية:

1. أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 1997.

2. حميد الحميداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي المغربي، الدار البيضاء، ط1، 1991.

3. سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2001.

4. ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، دون طبعة، 1939.

5. عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص، الدار العربية للعلوم – منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

6. عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص: دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، دون طبعة، 2000.

7. عزوز علي إسماعيل، "عتبات النص في الرواية العربية"، مجلة الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2012.

8. عزوز علي إسماعيل، عتبات النص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2012.

9. كلود عبيد، الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها ودلالتها)، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2013.

10. محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004)، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2000.

11. محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1991.

12. محمد الهادي مطوي، شعرية عنوان كتاب الساق على الساق في ما هو الترياق، مجلة عالم فكر، العدد 1، يوليو 1999.

13. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها التقليدية، الدار البيضاء، ط2، 2001.

14. محمود الصفراني، التشكيل البعدي في الشعر العربي الحديث (1950-2004)، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2000.

15. نعيمة سعدية، التحليل السيميائي والخطاب، عالم الكتب الحديثة للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2016.

16. يوسف الإدريسي، عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، د.ن، د.ب، د.ط، د.س.

## II.2 المراجع المترجمة إلى العربية:

1. إيف ستالوني، الأجناس الأدبية، ترجمة: محمد الزكراوي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2014.

## III. المعاجم:

**1.** عزوز علي إسماعيل، المعجم المفسر لعتبات النصوص: موسوعة فكرية في الفنون والآداب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 2019.

2. فيصل الأحمر، معجمالسيميائيات، الدار العربية للعلوم – منشورات الاختلاف، بيروت، ط1، 2010.

## IV. رسائل الدكتوراه والماجستير:

1. رفيدة بوغنوط، شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمادي، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة قسنطينة، 2008.

## V. المجلات والمقالات:

1. آسيا بوعزيز، "عتبات النص في رواية اختلاط المواسم أو وليمة القتل الكبرى لبشير مفتي: مقاربة سيميائية"، مجلة القراءات، المجلد 19، العدد 1، الجزائر، 2022.

2. أمال مكناسي، "شعرية الفضاء الطباعي وتمثلاته البصرية في رواية سيرك عمار لسعيد علوش"، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، المجلد 13، العدد 3، الجزائر، 2021.

3. باسمة درمش، عتبات النص، مجلة علامات، ج61، مج16، مايو 2007.

4. بومدين ذباح، "تقنيات التشكيل البصري في النص الشعري المعاصر"، مجلة آفاق علمية، المركز الجامعي تمنراست، المجلد 13، العدد 1، الجزائر، 2021.

5. جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم فكر، ع3، يناير 1997.

6. جميل حمداوي، سيميائيات العنوان، عتبة النص الموازي، مجلة أيقونات، المجلد 3، دون سنة.

7. رياض بوعافية، "تقنيات التشكيل البصري في القصة القصيرة جداً"، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، المجلد 11، العدد 1، الجزائر، 2022.

8. زوليخة حنطابلي، "دلالة الفضاء النصي في الرواية الكنفانية: قراءة في التشكيل الطباعي والبياض السردي"، مجلة الآداب، المجلد 21، العدد 1، الجزائر، 2021.

9. الطيب بودربالة، "قراءة في كتاب سيمياء العنوان"، أعمال الملتقى الوطني الثاني: السيمياء والنقد الأدبي، الجزائر، 2002.

10. عبد القادر رحيم، "العنوان في النص الإبداعي: أهميته وأنواعه"، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، العدد الثاني والثالث، الجزائر، 2008.

11. عبد القادر رحيم، "العنوان في النص الإبداعي، أهميته وأنواعه"، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، العددان 2 و3، الجزائر، 2008.

12. فطيمة الزهراء بايزيد، "التشكيل الجمالي لصورة الغلاف والعنوان: دراسة سيميائية"، مجلة العلامة، العدد 4، الجزائر، 2017.

13. محمد مصطفى كلاب، عتبات النص في رواية "ستائر العتمة" لوليد المودلي: دراسة سيميولوجية سردية، 2017.

## VI. المواقع الالكترونية:

1. "خط النسخ"، ويكيبيديا العربية.
http://ar.wikipedia.org، تاريخ الولوج: 2025/05/30، الساعة 17:00.

2. "دلالات اللون الأبيض"، موقع موضوع.
https://mawdoo3.com، تاريخ الولوج: 2025/06/12، الساعة 12:54.

3. "دلالة اللون الأصفر"، موقع موضوع.
http://mawdoo3.com، تاريخ الولوج: 2025/05/31، الساعة 22:30.

4. "سيكولوجية اللون الأصفر وتأثيره على حالتك المزاجية"، العربية نت.
http://www.alarabiya.net، تاريخ الولوج: 2025/06/01، الساعة 8:48.

5. "معاينة مصطلح العتبات في الدرس النقدي الحديث"، مجلة الداد.
https://www.daadjournal.com، تاريخ الولوج: 2025/01/12.ع
pandaify.com، تاريخ الولوج: 2025/06/12، الساعة 15:00.

6. "مفهوم الكتابة"، موقع موضوع.
http://mawdoo3.com، تاريخ الولوج: 2025/05/30، الساعة 16:45.

7. ketabonline.com|av|book:|96841|area تاريخ الولوج 2025/02/13 ساعة 15:10.

8. جميل حمداوي، "لماذا النص الموازي"، الندوة العربية.
http://www.arabicnadwah.com، تاريخ الولوج: 2025/05/04، الساعة 17:08.

9. جميل حمداوي، شعرية النص الموازي، جامع الكتب الإسلامية، المجلد 1.

10. موقع ketabonline.com،

https://ketabonline.com|av|book:|96841|area، تاريخ الولوج: 2025/02/13، الساعة 15:10.

11. موقع ksu.edu.sa،

http://ksu.edu.sa، تاريخ الدخول: 2025/05/31، الساعة 13:00.

# فهرس المحتويات

## فهرس المحتويات

شكر وعرفـان

مقدمة: ..... أ

الفصل الأول : مفاهيم متعلقة بالموازيات النصية

1- النّصّ الموازي في النّقد الغربي و العربي : ..... 9

2- النّصّ الموازي"le paratexte": ..... 14

3- العتبات النّصّية: ..... 21

الفصل الثاني: تشكلات الموازيات النصية في المجموعة القصصية "دو يك"

1- العتبات الخارجية وتجلّياتها في المجموعة القصصيّة "دويك". ..... 28

2- العتبات الداخلية وتجلياتها في المجموعة القصصية "دويك". ..... 59

الفصل الثالث: تقنية التشكيل البصري في متن المجموعة القصصية "دو يك"

1- لعبة البياض والسّواد في التشكيل البصري لـ"دو، يك": ..... 79

2- الكتابة ونوع الخط: ..... 84

3- علامات التّرقيم في المجموعة القصصيّة "دو، يك": ..... 87

خاتمة: ..... 98

قائمة المصادر والمراجع: ..... 101

I. المصادر: ..... 101

فهـرس المحتويات ..... Erreur ! Signet non défini.

الملخص: ..... 109

**الملخص:**

سعينا من خلال هذه الدراسة الموسومة بـ: " الموازيات النصّية في المجموعة القصصية دو، يك" لـ "روعة سنبل" إلى الكشف عن تجليات العتبات النصية الخارجية والداخلية، بوصفه نصوصا موازية ترافق المتن السردي وتساهم في توجيه تأويله وبناء دلالاته.

وتتمثل الموازيات النصية في العتبات الخارجية بدءا بالغلاف والعنوان، والعتبات الداخلية ممثلة في الإهداء، التصدير وكذا تعالق العنوان الرئيسي والعناوين الفرعية، وكذا التشكيل البعدي داخل متن المجموعة.

**الكلمات المفتاحية:** الموازيات النصية–عتبة –العنوان– الغلاف– دو، يك.

**Abstract**

This study, entitled 'Paratexts in the Short Story Collection 'Do, Yek' by Rou'aSanbal", aims to uncover the manifestations of external and internal textual thresholds, considering them as paratextual elements that accompany the narrative body and contribute to guiding its interpretation and constructing its meanings. The paratextsare represented in external thresholds such as the cover and the title, as well as internal thresholds including the dedication, the preface, the interrelation between the main and sub-titles, and the post-typographical layout within the body of the collection.

**Keywords:** Paratexts – Threshold – Title – Cover – Do, Yek.