الجمهورية الجزائرية الدمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي: ...../.....

رقم التسجيل ط1: 1535113976

رقم التسجيل ط2: 1535112668

مذكرة مكملة لنيل شهادة ماستر تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

بعنوان:

# العتبات السردية في رواية "كن خائنا تكن أجمل" لعبد الرحمان مروان حمدان

إعداد الطالبتين:

بن شويخ سمية

حجاب تركية

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة الأساتذة:

| اسم ولقب الأستاذ: | الرتبة: | الجامعة: | الصفة: |
|---|---|---|---|
| بوزيد رحمون | أستاذ محاضر أ | جامعة المسيلة | رئيسا |
| العايب عبد العزيز | أستاذ محاضر ب | جامعة المسيلة | مشرفا ومقررا |
| السحمدي بركاتي | أستاذ محاضر أ | جامعة المسيلة | مناقشا |

السنة الجامعية: 1440-1441هـ / 2019-2020م

بسم الله الرحمن الرحيم

بسم الله الرحمن الرحيم

# شكر وتقدير

الحمد والشكر والثناء لله الواحد الأحد الذي وفقنا في مسارنا الدراسي، وأعاننا على أداء واجبنا فيه، وبارك لنا في مجهودنا . . . له كل الفضل والمنة .

أما بعد :

فإننا نتوجه بخالص الشكر والتقدير إلى أستاذنا الكريم "**العايب عبد العزيز**" الذي أشرف على عملنا المتواضع، والذي بالرغم من الظروف الصعبة التي واجهتنا لم يتوانى في تقديم المساعدة وعلى النصائح القيمة التي أفادنا بها، نشكره كذلك على صبره الجميل علينا .

كما لا يفوتنا شكر أساتذة كلية الآداب واللغات قسم أدب عربي ممن ساهموا في نجاحنا بينابيع عطائهم .

وفي الأخير نشكر كل من ساعدنا على إنجاز دراستنا من قريب أو بعيد ولو بكلمة .

# الإهـــداء

الحمد لله حمدا طيبا مباركا فيه وصلي اللّهم وسلّم على سيدنا وحبيبنا خاتم الأنبياء والمرسلين محمد صلى الله عليه وسلم تسليما .

أهدي هذا العمل المتواضع إلى:

المعلم الأول في الحياة "أبي"

إلى الشمعة التي تنير درب أبناءها "أمي"

إلى السند والرفيق والصديق والحبيب والزوج "عبد مالك"

إلى أُنس البيت وبركته "ميمة"

إلى من أنجبت أمي وربت فصاروا قدوة بالعلم والأخلاق

"إخوتي وأخواتي"

إلى عائلتي الثانية التي ساندتني في إنجاز هذا العمل

"قسم التربية البدنية"

إهداء خاص وشكر خالص إلى زميلتي المجتهدة "حجاب تركية" جعل الله اجتهادها في ميزان حسناتها .

-سمية-

# الإهـــداء

الحمد لله حمدا كثيرا الذي أنار لي درب العلـم والمعرفة ووفقني على إنجاز هذا العمل المتواضع .

أهدي ثمرة مجهوداتي طيلة مراحل دراستي منذ أن خطيت أولى الخطوات في سبيل العلـم إلى

الوالدين الكريمين الذي يعود لهـم كل الفضل بعد الله _ عزّ وجل _ في ذلك

"أبي وأمي"

كما أهدي هذا العمل إلى من تقاسمت معهـم أفراح الحياة وأحزانها ، شدائدها وآمالها

"إخوتي وأخواتي" .

إلى كل هؤلاء أهدي لهـم هذا العمل .

-تركية-

# مقدمـــــة

**مقدمة:**

عرفت الرواية العربية انتشارا في العالم الأدبي، واحتلت الصدارة مقارنة بالأجناس الأدبية الأخرى، فكانت ملجأ الكتاب للإفصاح والتعبير عن أحاسيسهم ومكبوتاتهم وقضايا مجتمعهم.

ولذا فإن الرواية العربية المعاصرة تعتبر من أكثر الروايات التي استقطبت قراء وجماهير ونقاد ودارسين ذلك لأنها فن مرن يمكن أن تتداخل فيه مختلف الأجناس الأدبية الأخرى كالشعر والقصة، والموروث الشعبي، والسيرة...الخ كما أضحت تمثل فضاء مغري خاصة بعد تطورها إذ أصبح لديها مكانة في العالم الرقمي فيما يعرف الآن بـ "**الأدب الرقمي أو الإلكتروني**".

وقد وقع اختيارنا على رواية عربية إلكترونية معاصرة وهي "**كن خائنا تكن أجمل**" للكاتب **عبد الرحمان مروان حمدان** حيث كتبها على شكل سيرة غيرية يروي فيها قصة صديقه الذي عاش تجربة زواج فاشل وتأثر بها، وذلك لأسباب ذاتية وأخرى موضوعية نذكر منها:

- ✓ رغبة منا في تسليط الضوء على الأدب الإلكتروني فكانت رواية "**كن خائنا تكن أجمل**" أنموذجا عنه.
- ✓ إعجابنا الشديد برواية "**كن خائنا تكن أجمل**" فهي رواية مؤثرة لأنها واقعية.
- ✓ قلة الدراسات حول الدب الإلكتروني عامة وحول رواية "**كن خائنا تكن أجمل**" خاصة.

ومن هنا وجب علينا طرح الإشكالية التالية:

**هل العتبات السردية كانت مفاتيح لقراءة رواية "كن خائنا تكن أجمل"؟**

وقد تفرعت عن هذه الإشكالية المطروحة مجموعة تساؤلات فرعية من بينها:

- ✓ هل تتوفر الرواية الإلكترونية على عتبات الرواية الورقية؟
- ✓ ما علاقة الأبعاد الدلالية للعتبات بالنص؟

- ✓ كيف ساهم تداخل الأجناس الأدبية في بناء النص؟

وللإجابة على هذه التساؤلات اعتمدنا على خطة مكونة من مقدمة وفصلين ثم خاتمة.

- ✓ وكان المدخل بعنوان: "قراءة في مفاهيم ومصطلحات الأدب الإلكتروني" وتناولنا فيه مفهوم الأدب الإلكتروني في الشرق والغرب، انتقال النص الأدبي من الورقية إلى الإلكترونية، والتمظهر الرقمي في الأجناس الأدبية.
- ✓ أما الفصل الأول فهو بعنوان "العتبات السردية وتجلياتها عند الغرب والعرب" يندرج ضمنه عنصران: أحدهما بعنوان "العتبات السردية" والآخر بعنوان: "تداخل الأجناس الأدبية".
- ✓ بينما الفصل الثاني المعنون بـ"دراسة العتبات السردية في رواية كن خائنا تكن أجمل" ويحتوي هو الآخر على عنصران أيضا الأول وعنوانه "العتبات المحيطة الخارجية في رواية كن خائنا تكن أجمل" والثاني عنوانه "العتبات المحيطة الداخلية في رواية كن خائنا تكن أجمل"
- ✓ ثم اختتمنا بحثنا بخاتمة وهي عبارة عن مجموعة استنتاجات لأهم النتائج التي توصلنا إليها.
- ✓ وأخيرا قدمنا ملاحق وفيها سيرة الكاتب، وملخص الرواية.

**معتمدين في إنجاز بحثنا على مجموعة من المصادر والمراجع إضافة إلى دراسات سابقة:**

- ✓ بن خرارة صورية، بنية الشخصية في رواية "كن خائنا تكن أجمل" لعبد الرحمان مروان حمدان، مذكرة لنيل شهادة الماستر، – جامعة محمد خيضر– بسكرة.
- ✓ إبراهيم أحمد ملحم، الأدب والتقنية "مدخل إلى النقد التفاعلي".
- ✓ عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص.
- ✓ عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص – دراسة في مقدمات النقد العربي القديم –، تقديم: إدريس نقوري.

وقد اتبعنا المنهج **السيميائي** الذي ارتأينا أنه الأنسب في تحليل نص الرواية في دراسة عتباتها السردية.

كما واجهتنا الكثير من الصعوبات في إنجاز عملنا المتواضع، والمتمثلة في الصعوبة التي واجهت جميع طلبة هذا العام حيث أن جائحة **كورونا كوفيدا 19** حالت بيننا وبين الإمكانات التي كانت متوفرة من ذي قبل حيث صعب علينا إيجاد المراجع لغلق الجامعة والمكتبات ولم يبقى لنا سوى حل الأنترنيت الذي لم تتوفر فيه إلا قلة قليلة مما كنا نحتاج إليه من كتب وغيرها. إضافة إلى التواصل الغير مباشر مع الأساتذة المشرفين أهم العوائق، كما لم يتسنى لنا العمل انا وزميلتي في الدراسة معا إذ أن كل واحد منا عمل على حدا عن الآخر.

وفي الأخير نحمد الله – عز وجل – الذي وفقنا وبارك لنا برحمته جهودنا حتى استطعنا إنجاز عملنا المتواضع الذي بين أيديكم، كما نتقدم بالشكر الجزيل لأستاذنا الكريم " **العايب عبد العزيز**" الذي لم يبخل علينا بالرغم من العوائق التي واجهتنا بنصائحه وتوجيهاته.

# مدخـــل

## قراءة في مفاهيم ومصطلحات الأدب الإلكتروني

**إشكالية مصطلح الأدب الإلكتروني:**

**1- في الغرب:**

يشيع في الدراسات الأجنبية مصطلح الأدب الرقمي أو الأدب الإلكتروني ويدل على النص الذي احتل مكانا على صفحة الأنترنيت من جهة أولى وعلى النص المترابط أو التشعبي من جهة أخرى.

وهذا الخلط بين المصطلحات نابع من الحداثة النسبية في الغرب لهذا الشكل من الأدب ويشير **كاندل** إلى التغير الحاصل الآن فيقول: «تقنية الكتابة تغيرت في عصر وسائل الإعلام الإلكترونية، والأدب تغير معها».

وفي مستهل أطروحتها تعترف **كوسكيما** بصعوبة تحديد معنى المصطلح وأن شقها هذه الطريق الصعبة ستمهد للآخرين استخدامها فترى أن: «الأدب الرقمي غامض جدا وعسير جدا على التحديد ووفقا لصيغة العمل فإن التوضيح الآتي يمكن أن يستعمل»[1].

أما تعريف **جوزيف تابي:** «الأدب الإلكتروني هو مشاركة المجتمعات المدفوعة إلى تحديد ووصف الأعمال الأدبية الإلكترونية التي تظهر في الكون بتزايد من حيث كونها من الوسائط الرقمية بعض الأعمال تبدو للوهلة الأولى بحاجة إلى التعريف بنفسها على أساس أنها أدبية والبعض الآخر يظهر فقط بعد قراءة متأنية وبعناية النتيجة الكبرى هي أن العرض الضوئي وحده هو شيء من صورة مصغرة عن الكون الأكبر من الذي يوجه ذلك وهو تجمع مترامي الأطراف وتركيب من أصوات مكتوبة للتعبير عن ارتياح أو اضطراب في العمل الأدبي على حد سواء».

[1] ابراهيم أحمد ملحم: الأدب والتقنية "مدخل إلى النقد التفاعلي"، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2013م، ص13.

ونلاحظ أن **الأدب الإلكتروني** عند **كاندل** هو نفسه **الأدب الرقمي** عند **كوسكيما** وأن **النص التشعبي** تحصيل حاصل للأدب الإلكتروني من غير الحاجة للفصل بينهما، أما **كوسكيما** فإنها تفصل بينهما على أساس أن ليس كل **أدب رقمي** هو **نص تشعبي** فتتبنى تعريف **نيلسون** للنص التشعبي وهو أن: «النص الذي يتشعب ويسمح بخيارات للقراء هو أفضل قراءة على شاشة تفاعلية ترتبط كما تصور شعبيا المتتاليات من أجزاء النص بوصلات تقدم للقارئ بطريقة مختلفة»[1].

ما يزال معنى **الأدب التفاعلي** من خلال ما سبق ضبابيا ولكننا نعثر في تعريف **جوزيف تابي** السابق للأدب الإلكتروني على عبارة: «هو مشاركة المجتمعات المدفوعة إلى تحديد ووصف الأعمال الأدبية الإلكترونية» لكن طبيعة هذه المشاركة التي قد تحمل معنى التفاعل ليست تمكننا من القول: إن تعريف **تابي** للأدب الإلكتروني كان تعريفا للأدب التفاعلي في الوقت نفسه، فطبيعة المشاركة قد تقتصر على الإحساس بجمالية العمل[2].

بينما يرى **لويس أراتا Luiso. Arata** أن معنى (**التفاعلية Interactivity**) الذي يسيطر على الوسائط الرقمية يتمدد إلى الخلف حتى يمكننا من رؤية جذور الإبداع الإنساني إذ يذكر في مقالة له بعنوان "**انعكاسات حول التفاعلية**"، أن مفهوم **التفاعلية** يظهر في مفهوم (**التطهير المأساوي – Tragic Catharsis**) عند **أرسطو طاليس– Aristotle** وفي متعة المحاكاة التي أشار إليها في كتاب (**فن الشعر – Poetics**)

ولا يخفى أن **أراتا** يحاول أن يؤصل للمصطلح، وأن يبين المصدر الذي انحدر منه إذ يرى أن هذا المفهوم الذي يعمل على غمر الحدود التقليدية بين النصوص يستدعي فعليا

[1] ابراهيم أحمد ملحم: الأدب والتقنية، المرجع السابق، ص14.

[2] المرجع نفسه، ص15.

خصائص إبداعية كانت موجودة من قبل ولكنها إما أن تكون قد توقفت عن النمو أو أنها أهملت حينا من الدهر والآن عادت إلى السطح مرة أخرى في حلة جديدة[1].

ولكن ما يمكننا الآن قوله: إن الأدب الرقمي والأدب الإلكتروني واحد وإن النص التشعبي هو جزء من تقنية الأدب الرقمي والأدب الإلكتروني معا وغياب التشعبي لا يلغي كونه رقميا أو إلكترونيا.

وإن الأدب التفاعلي يكتسب صفة التفاعل حقا، حينما يشارك القارئ ليس في تذوقه فحسب بل في إتاحة المجال لإنتاج شيء منه أو نقده.[2]

**2- أما في الشرق:**

انتقلت إشكالية المصطلح من الغرب إلينا في الشرق، ولكن بتعقيد أكبر فمسألة لم تعد متعلقة بطبيعة هذا النمط من الأدب بل بترجمة المصطلحات أيضا وفي لغة الخطاب التي تدعو إلى التعرف إليه والمشاركة في الكتابة فيه في مقالة عنوانها: "**نحو تأسيس اصطلاحي لمعجم الأدب التكنولوجي**" ترى **فاطمة البريكي** أن مصطلح **الأدب التكنولوجي** ما يزال مجهولا عند العرب إلى حد كبير برغم وجود عدة محاولات تعريفية جادة من قبل فئات مختلفة من المهتمين وأن الحضور النقدي العربي في هذا الإتجاه لم يتجاوز حدود التعريف لملامح هذا العالم ولم يتغلغل بعد إلى آفاق الدراسات النقدية التطبيقية على نصوص إبداعية بنيت وفق مقومات هذا النمط الجديد من الكتابة الأدبية وذلك لسبب بسيط هو ندرة النصوص العربية الإبداعية المقدمة في هذا الإتجاه وتشير في هامش المقال إلى صعوبة تحديد معنى كل مصطلح يستخدم في هذا النوع من الأدب فتقول: «حاولت البحث عن

[1] فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2006م، ص63.

[2] إبراهيم أحمد ملحم: الأدب والتقنية "مدخل إلى النقد التفاعلي"، المرجع السابق، ص15.

تعريفات مناسبة للمصطلحات: الرقمية، الإلكترونية، الإنترنتية، التكنو- أدبية ولكنني لم أجد ما يعبر بدقة عن المفاهيم التي أتوخاها، لذلك قمت بوضع التعريفات وصياغتها»[1].

وبناء على هذا تصبح التعريفات للمصطلحات محور الدراسة على النحو الآتي:

**النص الرقمي:** هو نص يقدم من خلال جهاز الحاسوب، ويعتمد الصيغة الرقمية الثنائية (1/0) في التعامل مع النصوص أيا كانت طبيعتها.

**النص الإلكتروني:** هو النص المقدم عبر جهاز الحاسوب أيضا ولكنه يكتسب صفة الإلكترونية بحسب طبيعة الوسيط الإلكتروني الحامل له ويحمل هذا المصطلح مقارنة ضمنية بين النصوص المقدمة عبر الوسيط الإلكتروني وتلك التي تقدم عبر الوسيط الرقمي.

**النص التفاعلي:** هو النص المقدم إلكترونيا، بالاتصال بالشبكة أو دون الاتصال بها بالإضافة إلى الاستعانة بالصوت والصورة والوسائط المتعددة ويشترط فيه الحضور التام للقارئ الفعال والمتفاعل[2].

ونلاحظ من خلال هذه التعريفات للمصطلحات التي قدمتها **فاطمة البريكي** أنها أرادت تحديد معاني لهذه المصطلحات منها: الرقمية، الإلكترونية، التفاعلية، وكذلك تحديدها للنص المتغير المعنى سواء أكان هذا النص رقميا أو إلكترونيا أو تفاعليا.

أما **جميل حمداوي** في كتابه "**الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق**" يؤكد على أن هناك مصطلحات كثيرة يزخر بها المجال الإعلامي فيما يتعلق بالأدب الذي ينتج عبر الحاسوب أو الكمبيوتر أو الهواتف الذكية منها: "**الأدب الإلكتروني – Littérature électronique**"[3] ومصطلح الأدب الإلكتروني قد انتشر كثيرا في الساحة الثقافية

---

[1] ابراهيم أحمد ملحم: الأدب والتقنية، المرجع السابق، ص18.

[2] المرجع نفسه، ص 19.

[3] جميل حمداوي: الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق (نحو المقاربة الوسائطية)، ج1، مكتبة المثقف، المغرب، ط1، 2016م، ص09.

والإعلامية الفرنسية ما بين 1980 و 1990 وفي هذا الصدد نميز بين القصيدة الرقمية والقصيدة الإلكترونية، فالأولى خاضعة لبرمجة حاسوبية دقيقة وهندسية برمجية معقدة وصعبة في حين ترتبط الثانية بالنشر الإلكتروني السطحي المباشر.

وقد يتخذ الأدب الإلكتروني عدة قنوات لتوصيل مختلف الرسائل مثل: الإيميلات (E-mails) والرسائل (SMS) والبلوجات (Blogs) والفلاش (Flash) والبريد ( Les Courriels) .....[1]

كما نجد أن **فايزة يخلف** تقدم تعريفا مفصلا ودقيقا للأدب الإلكتروني «إذ ليس هو الإتيان لحالة نقل المادة، شعرا كانت أو نثرا بوسيلة إلكترونية وبهذا يظل الأدب أدبا كما هو معروف مهما تعددت أشكال وسائل نقله للمتلقي ومضامينها»[2].

إن هوية الأدب الإلكتروني تكمن في المزج بين الواقعي والإفتراضي/الرقمي وهكذا يخلق هذا الأدب خصائص شخوصه وعوالمهم وربما إبراز مشاعر وإيهامات أكثر تأثيرا عما هي عليه في الأدب الورقي بفضل الصورة والعناصر المضافة إلى الكلمة[3].

كما أن للأدب الإلكتروني تسميات مختلفة ومصطلحات عديدة منها:

**الأدب الرقمي:** يقصد به ذلك الأدب السردي أو الشعري أو الدرامي الذي يستخدم الإعلاميات في الكتابة والإبداع أي: يستعين بالحاسوب أو الجهاز الإعلامي من أجل كتابة نص أو مؤلف إبداعي[4].

---

[1] المرجع نفسه، ص10.

[2] فايزة يخلف: الأدب الإلكتروني وسجالات النقد المعاصر، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، ع09، جامعة بسكرة، الجزائر، 2013م، ص100.

[3] المرجع نفسه، ص101

[4] جميل حمداوي: الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق، المرجع السابق، ص15.

**الأدب التفاعلي: (Littérature interactive)** هو الأدب الذي يوظف معطيات التكنولوجيا الحديثة في تقديم جنس أدبي جديد يجمع بين الأدبية والإلكترونية، ولا يمكن أن يتأتى لمتلقيه إلا عبر الوسيط الإلكتروني، أي من خلال الشاشة الزرقاء ولا يكون هذا الأدب تفاعليا إلا إذا أعطى المتلقي مساحة تعادل أو تزيد عن مساحة المبدع الأصلي للنص[1].

أما مصطلح "النص المترابط" أو **النص المتشعب/ Hypertexte**[2] هو ذلك النص الذي يتحقق من خلال الحاسوب، وأهم ميزاته أنه غير خطي لأنه يتكون من مجموعة من العقد أو الشذرات التي يتصل بعضها ببعض بواسطة روابط مرئية ويسمح هذا النص بالانتقال من معلومة إلى أخرى عن طريق تنشيط الروابط التي بواسطتها تتجاوز البعد الخطي للقراءة لأننا نتحرك في النص على الشكل الذي نريد ولقد اتسع نطاق استعمال النص المترابط مع ظهور الإنترنيت والأقراص المدمجة التي تتضمن برامج تثقيفية أو ترفيهية،...[3]

**الأدب الإعلامي: (Littérature informatique)** فهو الذي يعتمد على خصوصية الوسيط الإعلامي.[4]

نلاحظ من خلال هذا الزخم من التسميات والمصطلحات أن مصطلح الأدب الإلكتروني تعددت تسمياته وكثرت تعاريفه فكل باحث أو ناقد يطلق عليه تسمية أو مصطلحا آخر بما يتناسب مع رؤيته ومعرفته أو خلفيته الثقافية، إضافة إلى توسع دائرة الدراسات الغربية حول الأدب الإلكتروني وانتقالها إلى الدارسين العرب مما دفعهم إلى الاهتمام به وإرساء مفاهيمه الجديدة ومحاولة ضبط مصطلحاته.

---

[1] فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، المرجع السابق، ص49.

[2] جميل حمداوي: المرجع السابق، ص11.

[3] المرجع نفسه، ص12.

[4] المرجع نفسه، ص13.

**إنتقال النص الأدبي من الورقية إلى الإلكترونية:**

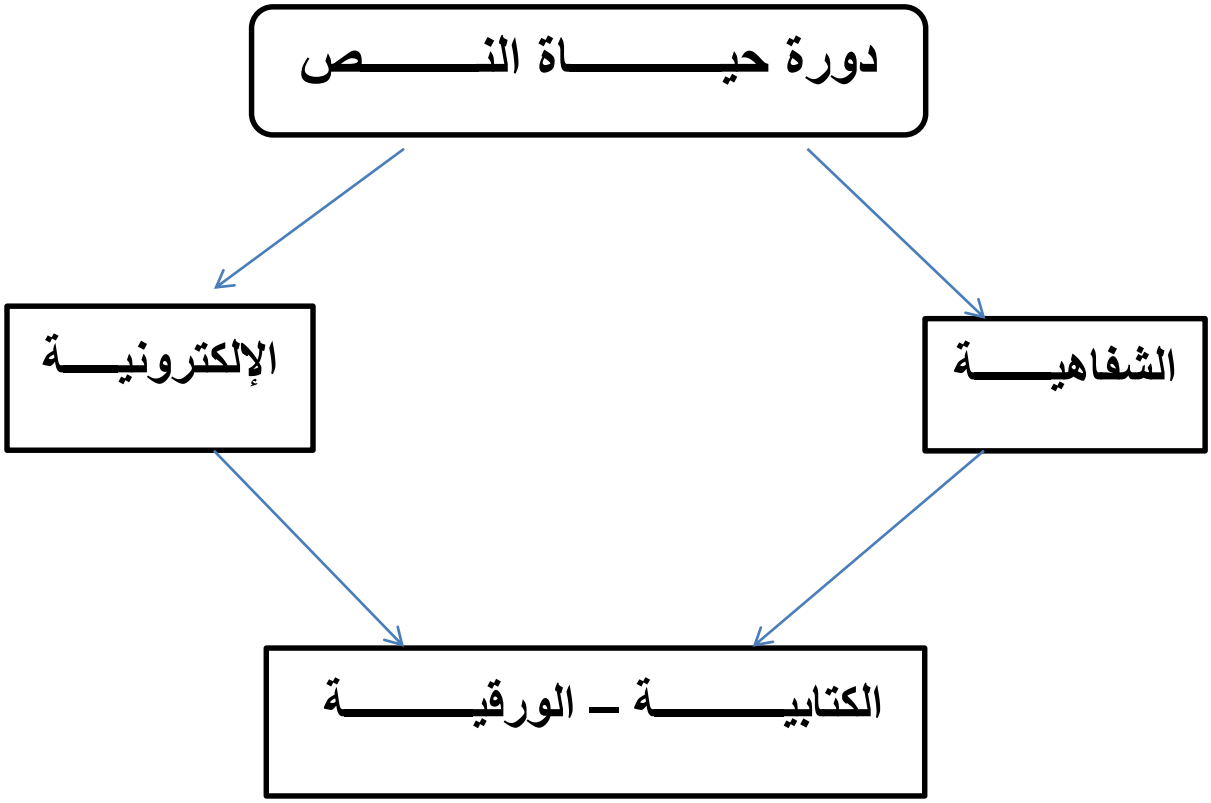
كانت المرحلة الأولى التي بدأ بها النص دورته مرحلة **الشفاهية** وهي مرحلة لها ظروفها وطبيعتها الخاصة التي استمرت حينا من الدهر إلى أن حان وقت الانتقال إلى المرحلة الثانية نتيجة لعوامل مختلفة انتقل النص إثرها إلى المرحلة **الكتابية**[1]حيث شهدت هذه المرحلة انتقال وتطور من الحجر واللوحات الطينية إلى أوراق البردي ثم إلى لحاء الشجر وغير ذلك من المواد التي استخدمت للكتابة إلى أن اخترع الورق وانتشر استخدامه بين الناس الذين استقروا على هذه المادة لأسباب تعود إلى سهولة التصنيع وسهولة الاستخدام وقلة التكلفة وغير ذلك، وأصبح النص المقدم على صفحات الورق هو النص المستخدم منذ عرف الورق في كافة أرجاء المعمورة إلى اليوم.

وبناء على هذا يمكن أن نطلق صفة **الورقية** على المرحلة **الكتابية** التي أعقبت مرحلة **الشفاهية** وبهذا تكون المرحلة الثانية من دورة حياة النص ذات اسمين هما:

- الكتابية، في مقابل الشفاهية
- الورقية، في مقابل الإلكترونية[2]

[1] فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، المرجع السابق، ص17.

[2] المرجع نفسه، ص18.




**[شكل رقم (01): مخطط يوضح دورة حياة النص]**

إن هذه المرحلة **الإلكترونية** في حياة النص الأدبي تمثل انتقالا من عهد إلى عهد وتشبه الانتقال من حضارة المشافهة إلى حضارة الكتابة قديما وقد شهد القرن العشرين انتقال آداب الإنسانية من حضارة الورق إلى حضارة التكنولوجيا والإلكترونيات التي أخذت تتغلغل في مختلف جوانب الحياة دون حد أو قيد، ولابد أن تكون مثل هذه الطفرة ذات أثر بالغ ليس فقط على نوع النصوص المقدمة **ورقية** أو **إلكترونية** إنما على طبيعتها ونوعية الأفكار التي تطرحها ومدى تواؤمها مع معطيات العصر والتغيرات التي تطرأ عليه خلال فترات زمنية قصيرة ومتقاربة زمنيا بحيث لا تترك مجالا لاستيعاب ما قبلها إلا أنها فاجأتنا بمستجدات قد تكون أكثر تنوعا وتعقيدا.[1]

[1] فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، المرجع السابق، ص19.

في خضم هذا الزخم الإلكتروني الذي تعيشه الإنسانية في العصر الحالي ورغم الاختلاف في الطبيعة بين التكنولوجيا والأدب إلا أن هذا الأخير أوجد لنفسه مكانا ضمن هذا العصر وذلك حينما اعتمد في بنائه على الرقمنة والتي تقوم على مفهوم بسيط مفاده: إمكان تحويل جميع أنواع المعلومات إلى مقابل رقمي، فحروف الألفباء التي تصاغ بها الكلمات والنصوص ويعبر عنها بأكواد رقمية تناظر هذه الحروف رقما بحرف والأشكال والصور يتم مسحها إلكترونيا لتتحول إلى مجموعة هائلة من النقاط المتراصة المتلاحقة يمكن تمثيل كل نقطة من هذه النقط رقميا سواء بالنسبة إلى موضعها أو لونها أو درجة هذا اللون، فتخرج الكلمة والصورة واللون عن طبيعتها الورقية لتغدو أرقاما دالة في فضاء افتراضي واجهته شاشات الحواسيب[1].

**التمظهر الرقمي في الأجناس الأدبية:**

لقد استطاع التطور التكنولوجي أن ينتج أجناسا أدبية رقمية وهذا من خلال الاعتماد على التقنيات الحاسوبية في تطوير الأجناس الكلاسيكية من (شعر، رواية، ومسرح) ولهذا نجد:

1- **القصيدة (الإلكترونية، الرقمية، التفاعلية):** من خلال امتزاج التكنولوجيا بالأدب عامة وبالشعر خاصة ظهرت ثلاثة مصطلحات وهي كالآتي:

**1-1- القصيدة الإلكترونية: (Poéme électronique)**

إذ انتقل النص من عالم النشر الورقي إلى عوالم النشر الإلكتروني بلا تعديل أو إضافة حيث تبقى تلك القصائد نفسها لا يطرأ عليها أي تغيير لا شكلا ولا مضمونا، فتقرأ

[1] منال بن حميميد: النظرية النقدية المعاصرة والأدب الرقمي، كتاب الأدب الرقمي أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية لزهور كرام – أنموذجا – ، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، 2018/2017م، ص15.

قراءة خطية متسلسلة كما على الورق ونماذجها عديدة منشورة عبر فضاءات شبكة الأنترنيت في عديد المنتديات والمجلات الأدبية[1].

### 1-2-القصيدة الرقمية: (Poéme numérique)

فمصطلح الشعر أو القصيدة الرقمية يشير إلى النص الذي يستثمر تقنيات بسيطة مما تتيحه التكنولوجيا، حيث يستعين بعناصر حركية ومؤثرات صورية أو صوتية لكنه يفتقد التشعب أو الترابط الذي يمنحه القدرة على تجاوز النمط الخطي، فهو يمثل المرحلة الثانية من مراحل احتضان النصوص بواسطة الحاسوب وتعد قصائد الشاعر المغربي **منعم الأزرق** خير مثال على هذا النوع من الكتابة الشعرية[2].

### 1-3-القصيدة التفاعلية: Poéme interactif

تعرف **القصيدة التفاعلية** بأنها ذلك النمط من الكتابة الشعرية الذي لا يتجلى إلا في الوسيط الإلكتروني، معتمدا على التقنيات التي تتيحها التكنولوجيا الحديثة ومستفيدا من الوسائط الإلكترونية المتعددة في ابتكار أنواع مختلفة من النصوص الشعرية تتنوع في أسلوب عرضها وطريقة تقديمها للمتلقي/ المستخدم الذي لا يستطيع أن يجدها إلا من خلال الشاشة الزرقاء وأن يتعامل معها إلكترونيا وأن يتفاعل معها ويضيف إليها ويكون عنصرا مشاركا فيها[3].

ومن **القصائد التفاعلية** التي قدمها **روبرت كاندل – Robert Kendall** قصيدة: "**In the garden of recounting**" المميزة جدا في أسلوب عرضها للمتلقي/ المستخدم وطريقة تشجيعه على ولوج النص وسبر أغواره[4].

---

[1] فطيمة ميحي: البنية الدلالية للشعر التفاعلي الرقمي "تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق" – أنموذجا– ، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 1434,1433هـ/2012،2013م، ص29.

[2] المرجع نفسه، ص30.

[3] فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، المرجع السابق، ص77.

[4] فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، المرجع السابق، ص81.

**2. الرواية الرقمية:**

تختلف الكتابة الرقمية عن الورقية في كون الأولى تعتمد على بنيات خطابية متنوعة تقدم من خلالها المادة الحكائية على أن هذه البنيات نصية بالدرجة الأولى لكن يمكن أن تأخذ أيضا بعدا صوريا أو صوتيا وترتبط هذه البنيات فيما بينها يمكننا الإنتقال بينها عن طريق النقر أي أن كل بنية لها طبيعتها النحوية والدلالية والعلاماتية الخاصة ويستدعي ذلك جعل هذه الشذرات / البنيات مختصرة ولا تتعدى في أحسن الأحوال "صفحة الشاشة"، وأبرز مثال لا على سبيل الحصر رواية "**شات**" لـ: **محمد سناجلة** فهي كتبت بلغة الصورة والمشهد باستخدام الروابط[1].

3. **المسرح الرقمي:** نمط جديدة من الكتابة الأدبية يتجاوز الفهم التقليدي لفعل الإبداع الأدبي الذي يتمحور حول المبدع إذ يشترك في تقديمه عدة كتاب كما يدعو المتلقي/ المستخدم أيضا للمشاركة فيه وهو مثال للعمل الجماعي المنتج الذي يتخطى حدود الفردية وينفتح على آفاق الجماعية الرحبة[2]

ويعتبر **محمد حسين حبيب** أول عربي وضع مشروع **المسرح الرقمي** عام **2005م**[3].

أما في الأدب الغربي فإن **تشارلز ديمرCHARLES,DEEMER** هو رائد المسرح الرقمي الغربي ألف أول مسرحية تفاعلية عام **1985** مما يدل على أنه كان من أوائل من كتب في هذا الجنس الأدبي الإلكتروني[4].

---

[1] سمية معمري: الأدب الرقمي بين إشكالية المصطلح وخصوصيات المبدع، مجلة العلوم الإنسانية، ع46، مج "أ"، جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2016، ص546.

[2] سمية معمري: الأدب الرقمي بين المفهوم والتأسيس – مقاربة في تقنيات السرد الرقمي –، بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه، جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة، 2017/2016م، ص46،47.

[3] المرجع نفسه، ص48.

[4] سمية معمري: الأدب الرقمي بين المفهوم والتأسيس، المرجع السابق، ص49.

# الفصل الأول: العتبات السردية وتجلياتها عند الغرب والعرب

## أولا–مفهوم العتبات السردية

## ثانيا–تداخل الأجناس الأدبية

**أولا –مفهوم العتبات السردية:**

**1–مفهوم العتبة**

**أ–لغة:**

نجد أن مصطلح العتبة له العديد من الدلالات المعجمية حيث ورد في لسان العرب في مادة {**عتب**} بمعنى: «**العتبة** أسكفة الباب التي توطأ ، وقيل: العتبة العليا والخشبة التي فوق الأعلى: الحاجب، والأسكفة: السفلى والعارضتان: العضادتان، والجمع: عتَبُ وعتبات.

و**العتب**: الدرج، و**عتّب** عتبة: اتخذها

و**عتب** الدرج: مراقيها إذا كانت من خشب، وكل مرقاة منها عتبة.

و**عتب** العود: ما عليه أطراف الأوتار من مقدمة وقيل: **العتب**: العيدان المعروضة على وجه العود، منها تمد الأوتار إلى طرف العود يقال في العظم المجبور: **أعتب** فهو معتب.

وأصل **العتب**: الشدة

وحمل على عتب من الشر و**عتبة** أي شدة»[1]

ما نستنتجه من خلال هذا المفهوم أن مادة {**عتب**} التي وردت في معجم "**لسان العرب**" عند **ابن منظور** أنها تحمل عدة معاني منها: عتبة الباب، الدرج، العود، والشدّة.

**أما في معجم "أساس البلاغة" للزمخشري فقد وردت مادة {عتب} بمعنى:**

«**عتب**: "بدل عتبة بيتك": جعلها ابراهيم صلوات الله عليه كناية عن الإستبدال بالمرأة

ويقال: حمل فلان على **عتبَة** كريهة وهي واحدة عتبات الدرجة والعقبة وهي المراقي.

[1] ابن منظور: لسان العرب، مادة {عتب}، تح: عبد الله علي الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي، دار المعارف (1119 كورنيش النيل)، القاهرة ج.م.ع، ط1، ص2791.

وما سكفت باب فلان ولا **عتبته** وما تسكفته ولا **تعتبته** أي ما وطئته.

و**تعتب** فلان: لزم عتبة الباب لا يبرح....»[1]

من خلال هذا المفهوم نجد أن مادة {**عتب**} التي وردت في هذا المعجم تحمل عدة معاني منها: المرأة، الدرجة، عتبة الباب.

إذن نستنتج أن هذين المعجمين العربيين قد اتفقا على مفهوم العتبة وما يحمله هذا المصطلح من معاني متعددة منها: عتبة الباب، الدرج، المرأة، الدرجة.....وغيرها

**ب-إصطلاحا:**

نجد مصطلحات **عتبات** "**Seuils**" الذي أفرد له **جيرار جينيت** كتابا كاملا سماه بهذا الاسم، جاعلا منه خطابا موازيا لخطابه الأصلي وهو النص[2].

كذلك نجد أن العتبات هي: « مجموع النصوص التي تحفز المتن وتحيط به من عناوين وأسماء المؤلفين والإهداءات والمقدمات والخاتمات والفهارس والحواشي وكل بيانات النشر التي توجد على صفحة غلاف الكتاب وعلى ظهره».

ومصطلح العتبات له تسميات عديدة ومتنوعة منها: خطاب المقدمات، عتبات النص، النصوص المصاحبة، المكملات، النصوص الموازية، سياجات النص، المناص.....الخ، أسماء عديدة لحقل معرفي واحد[3].

---

[1] الزمخشري: أساس البلاغة، مادة {عتب}، تح: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ج1، ط1، 1419هـ/1998م، ص632.

[2] عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، تق: سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1429هـ/2008م، ص19.

[3] عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص – دراسة في مقدمات النقد العربي القديم- ، تق: إدريس نقوري، أفريقيا الشرق، المغرب، 2000م، ص21.

أما ما أثار الإشكال الإصطلاحي، وزاد الأمر تعقيدا فهو الفرق بل هي الفروق المتعلقة بترجمة المصطلح الفرنسي"**Seuil**" إلى اللغة العربية ولعل ذلك راجع أساسا إلى طرح **جيرار جينيت** لمصطلح (**Le para-texte**) أو (**Le para-textualité**) كمرادف لمصطلح (**Seuils**).

فمن الدارسين من ترجم المصطلح (**le para–texte**) بـ"**المناصصات**" شأن الناقد **سعيد يقطين** في كتابه "**القراءة والتجربة**" وكذلك في كتابه المعروف "**الرواية والتراث السردي**" حيث استعمال مصطلح "**المناص**" بعد إدغام صرفي لكلمة "**مناصصات**".

أما الناقد "**محمد بنيس**" فنجده هو الآخر، يستعمل مصطلحا قريبا في المعنى بعيدا في التركيب من مصطلح (**para – texte**) الذي اقترحه جينيت فقد ترجم المصطلح السالف الذكر بـ "**النص الموازي**" وذلك في كتابه الموسوم "**الشعر العربي الحديث، بنياته وابدالاته التقليدية**" حيث يرى **بنيس** أن النص الموازي هو تلك «العناصر الموجودة على حدود النص داخله وخارجه في آن»[1].

وبالتالي فالنص الموازي – بالنسبة إليه – هو نص مرافق يمشي جنبا إلى جنب مع النص المركزي ولهذا اعتمد في ترجمته صفة الموازاة استنادا إلى السابقة (**préfixe**)، (**para**) التي تعني المحاذاة.

كما تبنى الناقد **محمد خير البقاعي** مصطلح "**النص الموازي**" أيضا كترجمة للمصطلح (**para – texte**) لأن النص الموازي في نظره «عتبات وملحقات تحيط بالنص من الداخل أو من الخارج»[2]

[1] فوزية بوالقندول: خطاب العتبات في روايات واسيني الأعرج، شهادة مقدمة لنيل الدكتوراه، جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة، 1436،1437 هـ/2015،2016م، ص13.

[2] فوزية بوالقندول: خطاب العتبات في روايات واسيني الأعرج، المرجع السابق، ص13.

فهو مصطلح متكون من مقطعين **(para/texte)**: أما مقطع **(para)** فنجده في اليونانية واللاتينية صفة حاملة لعدة معاني:

– معنى الشبيه والمماثل والمساوي، والتي لها علاقة بالأبعاد الكمية والقيمية، بحيث نجد الكلمة اللاتينية (توازي) الكلمة اليونانية.

– معنى المشابهة والمماثلة والمجانسة والملاءمة، وكذلك معنى الظهور والوضوح والمشاكلة

– بمعنى الموازي والمساوي للارتفاع والقوة

– بمعنى الزوج والقرين والوزن بين مقدارين، والعدل والمساواة بين شخصين.

– بمعنى تحاذي الجمل بين بعضها البعض[1].

أما مقطع **(texte)** فقد كثرت تعريفاته حتى تكاثرت دلالاته في علم النفس، وعلم الإجتماع واللسانيات والسيميائيات وتحليل الخطاب إلا أن أصله التاريخي في الثقافة اللاتينية يرجع إلى كلمة **(textus)** والتي تعني النسيج والثوب وتسلسل الأفكار وتوالي الكلمات....

وهذا ما وجدناه في مجال التداولي للثقافة العربية الإسلامية حاملا بمعنى البروز والظهور وعناية الشيء ومنتهاه، والمدقق في التعريفين سيجد تقاربا واضحا بينهما حيث تقر كلا الثقافتين بأن النص هو بلوغ الغاية واكتمال الصنع[2].

وأخيرا يمكننا القول أن مصطلح **(le para – texte)** يحمل العديد من المصطلحات منها: المناص، النص الموازي، .... وغيرها، وهذا راجع إلى تعدد الترجمات التي قدمها الدارسون حول هذا المصطلح، إضافة ما يحمله مصطلح العتبات **(Seuils)** من اشكاليات الترجمة.

[1] ينظر، عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، المرجع السابق، ص41،42

[2] المرجع نفسه، ص43

**2- مفهوم السرد:**

لقد أصبح السرد عبر العصور علما له قوانين وأسس ومكونات مما أثار اهتمام الدارسين والباحثين فظهرت بذلك عنها الكثير من المصطلحات منها مصطلح "**القص**" و"**الحكي**" وأخرى "**الخطاب**"، وما يشغلنا هنا المفاهيم المتعددة للسرد انطلاقا من أصله اللغوي الذي سنتناول بعضا من تعاريفه.

**أ- السرد لغة:**

«السرد في اللغة: تقدمة شيء إلى شيء تأتى به منسقا بعضه في إثر بعض متتابعا

سرد الحديث ونحوه يسرده سردا إذ تابعه. وفلان يسرد الحديث سردا إذا كان جيد السياق. له وفي صفة كلامه، صلى الله عليه وسلم لم يكن يسرد الحديث سردا أي يتابعه ويستعجل فيه. وسرد القرآن: تابع قراءته في حذر منه، والسرد: المتتابع»[1].

« سرد، سردا: صار يسرد صومه.

السارد: الخراز

أسرد الشيء: ثقبه وخرزه

سرد الحديث: أتى به على ولاء، جيّد السياق

تسرد الشيء: تتابع»[2].

«السرد: هو المصطلح العام الذي يشتمل على قص حدث أو أحداث أو خبر أو أخبار سواء أكان ذلك من صميم الحقيقة أم من ابتكار الخيال»[1].

[1] ابن منظور: لسان العرب، مادة {سرد}، المرجع السابق، ص1987.

[2] المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مادة {سرد}، جمهورية مصر العربية، ط4، 1426هـ/2005م، ص426.

وأما **عبد الله ابراهيم** فيعرف السرد قائلا: «اقترنت دلالة السرد في اللغة العربية بالنسج، وجودة السبك، وحسن الصوغ، والبراعة في إيراد الأخبار، وفي تركيبها.... وقد كرس القرآن الكريم هذا المعنى في قوله تعالى: { أن اعمل سابغات وقدر في السرد} (سورة سبأ / الأية: 11)»[2]. «أي اجعل المسامير على قدر خروق الحلق، لا تغلظ فتنخرم، ولا تدق فتقلق، والسراد، والزراد والمسرد: المثقب»[3].

ومن خلال التعريفات السابقة يتبين لنا ان السرد يعني: التتابع، والنسج والسبك، والخرز أو الثقب، وكذلك يعني جيد السياق والبراعة في حبك الأخبار.

**ب- السرد إصطلاحا:**

باعتبار أن السرد علم ظهر منذ القدم في المجتمعات، وذلك لأهميته البالغة في نقل وتسجيل الأحداث والمواقف وإعادة حكيها، فهو يقوم على بنية خطابية لها مكوناتها وفضاءاتها المتنوعة التي تدور حولها القصة، أو الحكاية. ومنه فمن الدلالات الإصطلاحية التي من شأنها توضيح مفهوم السرد نجد:

**عبد الله ابراهيم** قد اشتق من الدلالة اللغوية الدلالة الاصطلاحية للسرد إذ يقول: «ومن المعنى اللغوي جرى اشتقاق الدلالة الاصطلاحية للسرد الذي يحيل على الإجادة في حبك الكلام، ومراعاة الدقة في بنائه... فهو يؤتي الكلام متتابعا لا خلل فيه، أي أنه نظم

---

[1] مجدي وهبة، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيرت، ط2، 1984م، ص198.

[2] عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، ج1، قنديل للطباعة والنشر والتوزيع، الإمارات العربية المتحدة، دبي، ط1، 2016، ص11.

[3] الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، مادة {سرد}، مج2، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1424هـ/2003م، ص235.

الكلام على نحو بارع تتلازم عناصره، والسارد هو من يجيد صنعة الحديث ويكون ماهرا في نسجه....»[1]

وهو بذلك يرى أن المعنى الإصطلاحي للسرد أقرب إلى المعنى اللغوي الذي يدل على أن السرد هو إجادة الحبك وهو التتابع كما سبق وعرفناه لغة.

وفي تعريف آخر للسرد هو: «أي شيء يحكى أو يعرض قصة أكان نصا أو صورة أو أداء أو خليط من ذلك وعليه فإن الروايات والرسوم الهزلية.... هي سرديات»[2].

أي أن السرد لا يقتصر فقط على فن الكتابة كالرواية والقصة والحكاية بل يشمل العديد من الفنون السمعية والبصرية فهو علم واسع تعتمد عليه الفنون من أجل التعبير عن ذاتها.

وفي تعريف آخر نجد أن السرد هو: «مصطلح نقدي حديث يعنى بنقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية»[3]. وهو تعريف نقلته **د.آمنة يوسف** عن الناقد **عز الدين اسماعيل** في كتابه **(الأدب وفنونه،** ص187**)**.

وفي كتاب **(معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب)** نجد تعريفا أكثر شمولية للسرد ومعناه: «قص حدث أو أحداث، أو خبر أو أخبار سواء كان ذلك من صميم الحقيقة أم من ابتكار الخيال»[4]. فالسرد هنا هو عملية نقل الأخبار والأحداث مهما كان نوعها أو صفتها.

---

[1] عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، المرجع السابق، ص11.

[2] يان منفريد: علم السرد – مدخل إلى نظرية السرد – ، تر:أماني أبو رحمة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، دمشق، 2011، ص51.

[3] آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، منتديات مجلة الإبتسامة، المؤسسات العربية للدراسات والنشر، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2، 2015م، ص38.

[4] مجدي وهبة، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، المرجع السابق، ص198.

أما **سعيد يقطين** فقد عرف السرد على أنه: «هو الطريقة التي تحكى بها القصة بداية من الراوي وصولا إلى المروي له مرورا بالقصة المحكية، أو هو ذلك المعنى الذي أراده بعض النقاد والذي يعني الكيفية التي تروى بها القصة عن طريق الراوي والقصة المروى له، والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها»[1]. وهنا يشير **سعيد يقطين** إلى أن السرد يختلف من راو لآخر ومن قصة لأخرى ومن مروي له من غيره.

ونجد **عبد المالك مرتاض** يتفق معه في تعريفه للسرد إذ يقول: «هو الطريقة التي يختارها الروائي أو القاص أو حتى المبدع الشعبي **(الحاكي)** ليقدم بها الحدث إلى المتلقي، فكأن السرد إذن هو نسج الكلام ولكن في صورة حكي»[2]، ومنه فقد أصبحت هنا العملية اختيارية بالنسبة للراوي والقاص في طريقته لسرد ونسج كلامه.

ومن خلال مجموعة التعريفات التي سبق ذكرها نستنتج أن السرد في معناه الإصطلاحي له علاقة وثيقة بالمعنى اللغوي فهو يدل على إجادة سبك الكلام ونسج سياقه وتتابع أحداثه، والسرد له مكوناته وعناصره وهو يختلف من مروي أو سارد إلى آخر كما أن السرد لا ينحصر على ما هو شفوي أو مكتوب وإنما يمتد أيضا إلى الصور التي من خلالها يحلق المروي له أو المتلقي إلى عالم الخيال الذي يحققه براعة السارد في طريقته لنقل الأخبار والأحداث.

[1] مراد عبد الرحمان مبروك: آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة، دار الوفاء، مصر، ط1، 2002م، ص32.

[2] عبد المالك مرتاض: ألف ليلة وليلة – تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية "حمال" – ، ديوان المطبوعات الجزائرية، الجزائر، 1995م، ص84.

## 3- العتبات السردية من المنظور الغربي والعربي

### أ- عند الغرب:

يعتبر كتاب **جيرار جينيت** "**عتبات**" محطة رئيسية لكل عمل يسعى إلى فك شفرات خطاب عتبات النص فقد ضم الكثير من أشكال هذه النصوص/العتبات منها: بيانات النشر، العناوين، الإهداءات، التوقيعات، المقدمات، الملاحظات،... الخ

وتكمن أهميتها في كون قراءة المتن تصبح مشروطة بقراءة هذه النصوص، فكما أننا لا نلج فناء الدار قبل المرور بعتباتها فكذلك لا يمكننا الدخول إلى عالم المتن قبل المرور بعتباته لأنها تقوم من بين ما تقوم به بدور الوشاية، والبوح ومن شأن هذه الوظيفة أن تساعد في ضمان قراءة سليمة للكتاب وفي غيابها قد تعتري قراءة المتن بعض التشويشات[1].

لقد انخرط **جينيت** كباقي السيميائيين والشعريين في مساءلة النص ومكوناته السردية، وكيفية بنيتها منطلقا من تعاريفه اللسانية والسيميائية من كونه مجموعة من الملفوظات اللسانية الدالة، وكمنطقة قابلة للحفر والتأويل. إلا أنه أراد أن يوسع من منطقة هذا الحفر والتأويل إلى مناطق حافة ومتاخمة للنص[2].

واستطاع أن يضع مصطلح "**المناص**" **(para texte)** أي ذلك النص الموازي لنصه الأصلي[3].

إذا أردنا مراجعة ذاكرة مصطلح "**المناص**" قبل **جينيت** فلابد علينا من البحث عن تمظهراته المفاهيمية، وتجلياته المصطلحية عند كتاب سبقوا **جينيت** في ملامسة هذا المصطلح، وبعد البحث وجدنا من بينهم:

---

[1] ينظر، عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص، المرجع السابق، ص23-24.

[2] عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، المرجع السابق، ص27.

[3] المرجع نفسه، ص28.

**ك. دوشي** في مقالته بمجلة (**الأدب1971**): "**من أجل سوسيو- نقد**" حيث تعرض لمصطلح المناص، كونه «منطقة مترددة... أين تجمع مجموعتين من السنن: سنن إجتماعي في مظهرها الإشهاري، والسنن المنتجة او المنظمة للنص».

أما **دريدا** في كتابه (**التشتيت** 1972) فهو يتكلم عن خارج الكتاب (Horslivre) الذي يحدد بدقة الإستهلالات والمقدمات والتمهيدات، والديباجات، والافتتاحيات محللا إياها.

وكذلك **ج. دوبوا** في كتابه (**L'Assommoird :Société,discours,Idéologie E.Zola 1973**): نجد أنه قد تعرض لمفهوم المناص، وهو يدفع بالتحليل لمصطلح **الميتا نص** (**meta-texte**) معينا حدوده وعتبته[1].

بينما **فيليب لوجان** في كتابه (**الميثاق السير ذاتي 1975**): فيعرض فيه لما سماه **حواشي** أو **أهداب النص**، فحواشي النص المطبوعة هي في الحقيقة تتحكم بكل القراءة من "اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي، اسم السلسلة، اسم الناشر، حتى اللعب الغامض للاستهلال)

وحتى **مارتان بالتار** في كتابه المشترك حول" **L'écritettes,écrits,problémes d'analyse et confidération didactiques**" الخاص بالمقرر الأوروبي لتعليم اللغات الحية، إذ نجد هذا الكتاب قد استعمل مصطلح (**المناص**) لأول مرة بالدقة والمنهجية، والسعة المفاهيمية التي سيعالجه بها **جينيت** في كتابة (**عتبات**)"[2] .

وما جاء في مقالة **هـ.ميتيرون** حول (**العنونة 1979**) أو في كتابه اللاحق (**خطاب الرواية 1980**)، لما تكلم عن تلك المناطق المحيطة بالرواية أو تلك الأماكن الموسومة التي تدفعنا لقراءة الرواية وحملنا على فهمها، بخاصة ما يأتي في أول صفحة الغلاف (إسم

[1] عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، المرجع السابق، ص29.

[2] المرجع نفسه، ص30.

الكاتب، والناشر، صفحة العنوان، الصفحة الأخيرة للغلاف، ظهر الغلاف،...) وهي التي تعين الكتاب كمنتوج سلعي قابل للشراء والإستهلاك من طرف القارئ.

أما بالعودة إلى **جينيت** فهو يعيد نظم هذا السلك المفاهيمي بوضع تحديد لكل مصطلح منها: التناص، التعالي النصي، والنص الجامع، والميتا نص، والمناص، فنجد مثلا يشير إلى مصطلح المتعاليات النصية كمصطلح جامع للتناص الذي يأخذه بمعناه الضيق الكلاسيكي[1].

أما **سعيد يقطين** في كتابه **(انفتاح النص الروائي):** النص والسياق يؤكد على المتعاليات النصية "**Transtextualité**" أو التعالي النصي للنص ومعناه: « كل ما يجعل نصا يتعالق مع النصوص الأخرى بشكل مباشر أو ضمني» ويحدد تبعا لهذا التعريف خمسة أنماط من التعاليات النصية وهي:

- **التناص:** وهو يحمل معنى التناص كما حددته **كريستيفا** وهو خاص عند **جينيت** بحضور نص في آخر الاستشهاد والسرقة وما شابه.

- **المناص (Paratexte):** ونجده حسب تعريف **جينيت** في العناوين والعناوين الفرعية والمقدمات والذيول، والصور وكلمات الناشر...

- **الميتا نص (méta texte):** وهو علاقة التعليق الذي يربط نصا بآخر يتحدث عنه دون أن يذكره أحيانا.

- **النص اللاحق:** ويكمن في العلاقة التي تجمع النص "**ب**" كنص لاحق **(hyper texte)** بالنص "أ" كنص سابق **(hypo texte)** وهي علاقة تحويل أو محاكاة.

- **معمارية النص:** إنه النمط الأكثر تجريدا وتضمنا، إنه علاقة صماء تأخذ بعدا مناصيا وتتصل بالنوع: شعر، رواية، بحث...

[1] عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، المرجع السابق، ص[32-34].

إن هناك علاقات وطيدة، بين هذه الأنماط، بل إن هذا التعالي مظهر من مظاهر نصية النص وأدبيته[1].

**ب- عند العرب:**

لقد كان التأليف قديما عند العرب يعتمد على المشافهة عن طريق «الحوار بين طلبة العلم وشيوخهم وعلمائهم»[2]، فنبغوا في فن الشعر والخطابة ولكن سرعان ما لبثت الكتابة في الظهور ونجد ذلك « بداية مع تلميذ الأصمعي أبو حاتم سهل بن محمد بن عثمان السجري الذي نقل عنه رسالته: سمعت الأصمعي عبد المالك بن قريب غير مرة يفضل النابغة الذبياني على سائر شعراء الجاهلية، وسألته آخر ما سألته قبيل موته: من أول الفحول؟ قال النابغة الذبياني ثم قال: ما أرى في الدنيا لأحد مثل قول امرئ القيس:

وقاهم جدهم ببني أبيهم* * * وبالأسقين ما كان العقاب»[3]

حيث صارت بعدها تقيد التصانيف إعتمادا على مجموعة من المبادئ وهي ما أطلقو عليها تسمية: «**الرؤوس الثمانية** في التأليف التي أوردها **المقريزي** في كتابه المواعظ إذ قال: "اعلم أن عادة القدماء من المعلمين قد جرت أن يأتو بالرؤوس الثمانية قبل افتتاح كل كتاب وهي الغرض والعنوان والمنفعة والمرتبة وصحة الكتاب ومن أي صناعة هو وكم فيه من أجزاء واي أنحاء التعاليم المستعملة فيه"، فهذه العناصر الثمانية تجعل المؤلف أهلا بالثقة والذيوع والانتشار وتمنحه المصداقية والشرعية»[4]. ومن خلال هذا التعريف يتبين لنا أن شروط الكتابة كانت تنحصر في ثمانية مبادئ وهي كالآتي: الغرض، العنوان، المنفعة، المرتبة، صحة الكتاب، من أي صناعة، عدد الأجزاء، وأخيرا تعاليمه وهي شروط تشكيل أي كتاب آنذاك لما فيها من أهمية فهي تثبت مصداقية وشرعية المؤلف، ثم تطور هذا التشكيل

[1] سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي – النص والسياق – ، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2001، ص96،97.

[2] عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص، المرجع السابق، ص26.

[3] المرجع نفسه، ص27.

[4] المرجع نفسه، ص28.

لأن المؤلفات أصبحت تتميز عن غيرها من السجلات لذا فقد أخذت هيكلا خاصا بها فتخلصوا من الرؤوس الثمانية لتظهر عتبات أخرى للنص والتي لابد من إحترامها وعدم الخروج عنها: «وتكلموا عن أنواع الكتابة ورتبة الخط واستقامة الأسطر والفصل بينها، وكانوا لا يرضون بالكتاب إلا إذا كان مختوما ومعنونا»[1] وهذه العتبات بحسب رأي **عبد الرزاق** تتمثل في: العنوان والختم والتوقيع.

أما "**الختم**" فيتمثل فيما له من أهمية بالغة ذلك لأن « خاتم أو طابع المصنف على مصنفة مأمنه له من الضياع أو الإنتساب المغلوط أو ما شاكل ذلك من آفات التأليف المعروفة»[2]. أي أنه يقصد بذلك حفاظا على الأمانة العلمية لكل كتاب.

وبالنسبة لـ: "**العنوان**" « فيعرف من وظيفته لأن عنوان الشيء دليله ووضعه أن يكون في بداية المصنف لأنه خير من يساعدنا في كشف غرض المؤلف إذ كثيرا ما يحملنا إلى العلم المصنف فيه»[3] ذلك أن قديما كان المصنف يشتهر بعنوانه لا بصاحبه.

وكذا "**التوقيعات**": والتي « تعد إحدى عناصر عتبات النص حرص فيها العلماء على الدقة والإيجاز وعرفها ابن خلدون بقوله: "ومن خطط الكتابة التوقيع..."

... ومن التوقيع ما يكون بالآية القرآنية أو البيت الشعري، ومن التوقيعات ما يوجد منقوشا على مبنى معماري أو متحف أثري أو معلمة حضارية»[4].

ومن خلال التعريف الموجز للتوقيعات يتبين لنا أن القدماء كانوا يولون أهمية للتوقيع في الكتاب وأن التوقيعات كثيرة ومختلفة.

---

[1] عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص، المرجع السابق،، ص29.

[2] المرجع نفسه، ص29.

[3] المرجع نفسه، ص29.

[4] المرجع نفسه، ص30،31.

ولذلك فالعرب قديما جعلوا من المقدمة والخاتمة أهم مظاهر العتبات النصية لما فيها من أبعاد فنية وبلاغية وجعلوا لهما شروطا وقواعد كانت ولازالت تعنى بها إلى يومنا هذا.

**ثانيا- تداخل الأجناس الأدبية في الرواية**

تولدت الأجناس الأدبية في حضن الأدب من شعر وقصة ورواية وسيرة وغيرهم نتيجة ظروف اجتماعية وسياسية وأخرى إستعمارية شهدتها الشعوب العربية وفرضتها عليه متغيرات حضارية. ومع ذلك لم يتفق الدارسون بعد عن مسببات ظهور الأجناس الأدبية، ليس هذا فحسب بل وقفوا أيضا عند تداخل الأجناس بين من يرى أنها تعود إلى طبيعة الفنان فهي ذات طابع فردي ذاتي وبين من يعتبر أن لسيرورة العصر سبب في ظهور هذا التداخل، ولكنهم اتفقوا على أن تداخل الأجناس في أي عمل أدبي يدل على القدرات الإبداعية للكاتب وكذا التخيلية والتصورية وذلك من خلال التكثيف في اللغة والصور البلاغية والرموز والإيقاع اللفظي.

**1- شعرية السرد في الرواية:**

تعد الشعرية مصطلح معاصر أخذ اهتمام النقاد، واتسع ليشمل دلالات عديدة على غرار الشعر هناك فنون أخرى تغلغلت في أعماقه وسمحت بمحو الحدود الفاصلة التي كانت حاجزا بين النثر والشعر قديما وألغت تمايز الأخيرة عن غيرها من الأجناس بل أصبحت جزءا منها.

**أ- مفهوم الشعرية:**

**لغة:**

في معجم **الرائد:** « شعر يشعر وشعرى ومشعورة ومشعوراء يعني به: أحس به، وللأمر فطن له»[1]. أي بمعنى الإحساس والإدراك.

وفي معجم **المنجد:** « شعر شعرا قال الشعر وشعورا أي أحس وأدرك بإحدى الحواس الظاهرة أو الباطنة وشعرية صفة ما تثير الأحاسيس وشعور: حالة عاطفية تكون تعبيرا عن ميل أو نزعة»[2].

فالشعرية هنا تعني كل ما يرتبط بالحالة النفسية من إحساس وإدراك وكذلك تعبيرا عن الرغبة والنزعة العاطفية.

**إصطلاحا:**

تعد الشعرية من النظريات التي ظهرت في النقد الحديث، وهي ترتكز على تحليل بنية النص بعيدا عن السياقات الخارجية سواء كانت تاريخية أو إجتماعية أو تتصل بشخصية المؤلف وسيرته، وقد ظهرت أول مرة عند **الشكلايين الروس،** الذين بدؤوا ببلورة مفاهيم كلية تنطوي على قوانين الخطاب الأدبي[3].

[1] جبران مسعود: معجم الرائد، دار العلم للملايين، لبنان، ط1، 2001، ص784.

[2] المنجد في اللغة العربية المعاصرة، مادة {شعر}، دار المشرق، بيروت، ط1، 2000، ص773.

[3] حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، ط1، 1994، ص05.

فالشعرية لها مفاهيم متعددة فكان لكل من العرب والغرب مفهومه الخاص حولها:

## 1/ مفهوم الشعرية عند الغرب:

يرى **تودورف (Todorof)**: «أن الشعرية ليست مجرد وصف عام عابر لهيكلة النص، وإنما هي أسلوب خاص في بناء اللغة وتشكيلها وهي لا تسعى إلى تسمية المعنى بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل»[1] بمعنى أن الشعرية تدرس الجانب الداخلي للنص في لغته والقوانين التي تنظمها فهي لا تعتني بالشكل الخارجي له.

ويعتبر **جان كوهن (Jean Kohan)**: «أن الشعرية هي علم الأسلوب الشعري والأسلوب هو كل ما ليس شائعا ولا عاديا ولا مطابق للمعيار العام المألوف بمعنى أن اللغة الشعرية تأتي مفارقة للغة النثر المتعارف عليها لأن جوهرها يتمثل في انتهاك قوانين اللغة وانتهاك الشعرية لقوانين العادة ينتج عن تحويل اللغة من كونها انعكاسا للعالم أو تعبيرا عنه أو موقفا منه إلى أن تكون هي نفسها عالما آخر أو ربما بديلا عن ذلك العالم»[2]. إذن فإن **جان كوهان** يرى هنا أن اللغة الشعرية تختلف عن لغة النثر في أسلوبها الخاص بها وفي مفارقاتها التي تكون لها عالمها الفريد.

## 2/ مفهوم الشعرية عند العرب:

«الشعرية عند **أدونيس** حسبما يقول: فالجمالية الشعرية تكمن بالأحرى في النص الغامض المتشابه أي الذي يحتمل تأويلات مختلفة ومعان متعددة، وبهذا يلاحظ الدارس أن المرجع الفكري **لأدونيس** في هذا الصدد هو **عبد القاهر الجرجاني** ونظريته "**النظم**"، حيث عدّ **أدونيس** "**المجاز**" السر الحقيقي لنظرية "**النظم**"، وبالتالي للشعرية، حيث يمنح المجاز بضروبه المختلفة النص احتمالات التأويل المتعدد بقوله: « إذا كان النظم سر الشعرية، فما

[1] لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، ط1، 2002م، ص115.

[2] هيام شعبان: السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، دار الكندي للنشر والتوزيع، 2004م، ص21.

يكون سر هذا النص»[1]، فالشعرية هنا عبارة عن نص غامض له تأويلاته المختلفة ومعانيه ويعتمد على سر وقد يكون بذلك **أدونيس** متأثرا بنظرية "**النظم**" **لعبد القاهر الجرجاني**.

ويرى **كمال أبو ديب** أن: «الشعرية خصيصة علائقية، أي أنها تجسد في النص لشبكة من العلاقات، التي تنمو بين مكونات أولية سماتها الأساسية أن كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر، دون أن يكون شعريا في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى، لها السمة الأساسية ذاتها، يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها»[2] يعني أن الشعرية لها خاصية العلاقات التي تتكون داخل النص حيث ترتبط مكوناها ببعضها البعض حتى تخلق بذلك فاعلية التي تثبت وجوده في الفن.

كما أن الشعرية في مفهوم كمال أبو ديب: « تستند الفجوة، مسافة التوتر، التي هي فاعل أساسي في التجربة الإنسانية بأكملها، ويحددها بأنها الفضاء الذي ينشأ من اقتحام مكونات للوجود، أو اللغة، أو لأي عناصر تنتمي إلى ما يسميه **جاكبسون** " **نظام الترميز (code)**»[3] أي أن الشعرية عنده تعتمد على الفجوة ومسافة التوتر وما يؤكد ذلك هو: « مبدأ التنظيم الذي يميز لغة الشعر، فالفجوة تميز "**الشعرية**" تمييزا موضوعيا لا قيميا، إن خلو اللغة من فاعلية مبدأ التنظيم، لا يعني سقوطها أو أصوليتها، أو انحطاطها بالنسبة للغة التي تتجسد فاعلية التنظيم»[4].

---

[1] محمود درابسة: مفاهيم في الشعرية، دراسات في النقد العربي القديم، دار جرير للنشر، ط1، 2010، ص88.

[2] بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج المعاصرة – دراسة في الأصول والمفاهيم –، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010م، ص343.

[3] مشري بن خليفة: الشعرية العربية مرجعياتها وإبدالاتها النصية، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011، ص32.

[4] بشير تاوريريت: المرجع السابق، ص343.

إن مسافة التوتر هي: « نتاج للفجوة، أو نتاج لكسر بنية التوقعات، ولهذا فهي ضرورية على مستوى المصطلح والمفهوم»[1]، وبالتالي فإن **أبو ديب** لم يختصر مصطلح الفجوة وإنما أسند إليها ما يسمى بمسافة التوتر.

ومن خلال المفاهيم المتعددة لمصطلح الشعرية ذات الدلالات اللغوية والإصطلاحية نستنتج أن الشعرية تولد أساسا من شعور صاحب النص فهو ومن خلال لغته الشعرية يصور لنا حالته الشعورية أو العاطفية، لذا لا يمكننا فصل الشعرية عن الخطاب ذلك لأنه عبارة عن بنى داخلية للنصوص الأدبية، يستند على مبدأ العلائقية بين مكونات النص الذي يحمل في طياته مجموعة من التأويلات والاحتمالات.

**ب– علاقة الشعرية بالرواية:**

ارتبطت الشعرية بأنواع من النصوص والخطابات، فانبثقت في السرد لتضفي عليه جمالية وإبداعية من الكاتب وذوقا رفيعا للقارئ حين اجتمعا في عمل أدبي، وخير ما يدل على هذا الكلام: « أن الممارسة الإبداعية منذ القدم أثبتت التفاعل بين الشعر والسرد ذلك أن الملاحم نظمت شعرا، فهذا يمثل خرق الشعر للسرد أما فيما يخص العصر الحديث نجد هناك تعارض بين الشعر والسرد في القرن التاسع عشر فقد نشأت أجناس أدبية تأخذ من الشعر بعض خصائصه، ومن النثر بعض مميزاته مثل: "**قصيدة النثر**" أو"**القصة الشعرية**"، ونلخص من هذا أن رغم الحدود الصارمة التي وضعتها الإنشائية الغربية استطاعت خرق الحدود، فاجتمع الشعر والسرد في خطاب واحد»[2].

« وكذلك نجد النقاد العرب، الذين وضعو خطين متوازيين لا يلتقيان بين الشعر والنثر، فقد أسهموا في تشويش عملية تلقي هذا الاتجاه "**شعرية النثر**"، وأصبحت السرديات

[1] بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج المعاصرة، المرجع السابق، ص345.

[2] سناء غضبان: شعرية السرد في رواية "بروج الغدر" لآسيا مشري، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في الآداب واللغة العربية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2014/2013م، ص16.

مولودا علميا تبنته الشعرية وصار صلبها فأصبحت لغة الشعر في الكتابة السردية والنثرية عموما»[1].

وبهذا يتضح لنا ارتباط الشعرية بالسرد، وهو ما سنكشف عنه من خلال دراستنا لرواية "**كن خائنا تكن أجمل**".

## 2- الموروث الشعبي في الرواية

ومن الأجناس الأدبية التي تتداخل مع الرواية نجد الأمثال الشعبية، فالرواية جنس مفتوح بإمكانه أن توظف فيه بقية الأنواع الأخرى حتى تحقق بذلك ثراءا فنيا وهو ما يجعلها في تحول وتطور عبر الزمن، حيث أننا نلمس في أغلب إن لم نقل كل الروايات موروثا شعبيا، ومنه لابد لنا من تقديم تعريف موجز حول الموروث الشعبي، وذلك لفهم العلاقة التي تربطهما.

### أ- مفهوم الموروث:

**لغة:**

التراث مشتق من مادة **{ورث}**

وفي "**لسان العرب**" لـ**ابن منظور**: «هي صفة لازمة من صفات الله عز وجل وهو الباقي الدائم الذي يرث الخلائق ويبقى بعد فنائهم، ويقال: ورثت فلانا مالا أرثه ورثا...وورثت في ماله: أدخل فيه من ليس من أهل الوراثة»[2].

فمعاني هذه المفردات تشير إلى ما يكسبه الإنسان من نصيب مادي أو معنوي باعتباره ميراثا يتركه سابق هم المقربون، إذ تخوله صلة القرابة الحصول على ذلك.

---

[1] سناء غضبان: شعرية السرد في رواية بروج الغدر لآسيا مشري، المرجع السابق، ص16.

[2] ابن منظور: لسان العرب، مادة {ورث}، المرجع السابق، ص4808.

أما في "**القاموس المحيط**" **للفيروز أبادي:** تضمنت معنى « ورث أباه منه بكسر الراء، أي يرثه أبوه، وورثه جعله من ورثته، والوارث: هو الباقي بعد فناء الخلق وفي الدعاء، (أمتعني بسمعي وبصري واجعله الوارث مني)، أي ابقه معي حتى أموت»[1].

وقد أجمع اللغويون على أن التراث هو ما يخلفه الرجل لورثته: « تاؤها أصلها الواو، أي الوارث وله نظائر في كلمات أخرى منها: التجاه أصلها الوجاه أي الجهة ومنها التكلان أصلها الوكلان أي الاعتماد على وكيل»[2].

في حين تذهب السياقات اللغوية والفكرية في حقل الدراسات النقدية والإنسانية المعاصرة، إلى اعتبار التراث « ذلك الموروث الذي تركه الأسلاف لخلائفهم من بعدهم وهو موروث ذو طابع فكري وثقافي أكثر منه مادي، أو هو تراكم خلال الأزمنة من التقاليد والعادات والتجارب والخبرات وعلوم وفنون شعب من الشعوب، وهو جزء أساسي من قوامه الاجتماعي والخلقي، يوثق علائقه بالأجيال الغابرة التي عملت على تكوين هذا التراث وإغنائه»[3] وبهذا أضحت لفظة التراث من أهم المصطلحات ذيوعا في حقل الدراسات النقدية والإنسانية المعاصرة وذلك لأسباب مختلفة، تتعلق أغلبها بمسائل التحرر والنهوض، «فالتراث هو كل ما وصل إلينا من الحضارة السائدة»[4].

فالتراث إذن في المدلول اللغوي هو الثقافة الشعبية، أي هو أحد روافد ثقافة الأمة وخلاصة الحياة المتوارثة وحصيلة المعرفة والتجارب، وهو مرجعية عامة تتفرع عنها شعب كثيرة، تشمل الأدب الشعبي من حكايات وأمثال وألغاز وخرافة وأسطورة...الخ، وبهذا خرج

---

[1] الفيروز أبادي: القاموس المحيط، مادة {الثاء}، تح: محمد نعيم العرقسوسي، مكتب تحقيق التراث في مؤسسسة الرسالة، دمشق، 1998م، ص177.

[2] عبد السلام هارون: التراث العربي، دار المعارف – 1119 – كورنيش النيل، القاهرة، ص05.

[3] جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1986م، ص63.

[4] حسن حنفي: التراث والتجديد – موقفنا من التراث القديم –، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط5، 2001م، ص13.

التراث من تلك المحددات المعجمية الضيقة إلى مفهوم أوسع، إذ أضيفت له صفة الفاعلية والتأثير والشمول.

**إصطلاحا:**

تعددت دلالات مصطلح التراث ذلك لكونه يمتلك معنى حديث حيث ظهر داخل الفكر المعاصر العربي، فتباينت مفاهيمه بين النقاد والباحثين وهذه بعض من دلالاته الإصطلاحية.

نجد رأي الدكتور **حسن حنفي** حول الموروث الشعبي على أنه: «... مجموعة التفاسير التي يعطيها كل جيل بناء على متطلباته، خاصة وأن الأصول الأولى التي صدر منها التراث يسمح بهذا التعدد، لأن الواقع هو الأساس الذي تكونت عليه»[1] أي أن الأمثال الشعبية هي عبارة عن نتاج المجتمع حيث يترجم حياتهم ويفسر توجههم الفكري ويعبر عن واقعهم الاجتماعي لذا فللموروث الشعبي جذور عميقة في أي مجتمع.

ويرى **محمد عابد الجابري** أن التراث يمثل: « الجانب الفكري في الحضارة العربية الإسلامية، العقيدة، الشريعة، اللغة والأدب، والفن والكلام، والفلسفة، والتصوف»[2] وهنا فإن **الجابري** يقوم بتعداد أصول التراث الذي يساهم في انتاجه

كما قدم الدكتور **جبور عبد النور** تعريفا أشمل وأوسع من ذلك حيث قال: «هو ما تراكم خلال الأزمنة من تقاليد وعادات وتجارب، وخبرات وفنون، وعلوم، في شعب من الشعوب، وهو جزء أساسي من قوامه الإجتماعي، والإنساني، والسياسي والتاريخي يوثق

[1] حسن حنفي: التراث والتجديد، المرجع السابق، ص13.

[2] محمد عابد الجابري: التراث والحداثة، دراسات ومناقشات، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 1991،م ص45.

علائقه بالأجيال الغابرة التي عملت على تكوين هذا التراث»[1]. وهذا التعريف يوضح لنا أكثر من التعريف الذي سبقه عن نشأة هذا النوع الأدبي وعن أسباب تكوينه.

ولهذا الفن الأدبي أهمية بالغة، ذلك أنه يوصف بهوية الأمة وكيانها « فالتراث بكل أبعاده ومساراته يشكل قضية أساسية لا يمكن تجاهلها، وبناءا ضخما لا يمكن تجاوزه عند دراسة أي قضية، أو ظاهرة اجتماعية»[2] فالتراث يعبر عن حياة مجتمع ويكشف عن قضاياه وذلك من خلال أبعاده ومساراته.

ومن خلال هذه الدلالات الإصطلاحية نستنتج أن الموروث الشعبي أدب عريق تولد منذ القدم لحاجة الأجيال إليه من أجل التعبير عن قضاياهم وإيجاد حلول لها قد تكون هزلية في روحها، تطورت عبر الأزمنة وحتى الأمكنة لذا: « فقد مر بمرحلتين وربما يجوز لنا أن نسمي المرحلة الأولى بمرحلة "**الريادة والتدوين**"، والمرحلة الثانية التي بدأت منذ فترة لا يزيد عمرها على أربعين سنة، بمرحلة "**الأبحاث والدراسات**" التي عالجها ولا يزال يعالجها الكثيرون»[3].

**ب- الموروث الشعبي في الرواية:**

إن استخدام الموروث أو التراث الشعبي عامة والأمثال الشعبية خاصة في الرواية مع حسن استخدامه دون إفراط فيه أو تفريط يعد أمرا مهما وذلك لحاجة تعزيز الروائي دلالاته الإنتمائية والقيم الدينية والأخلاقية المعبرة عن الحالات النفسية والاجتماعية وكذلك من خلال ربط الحاضر بالماضي وأيضا إظهار العادات والتقاليد.

[1] جبور عبد النور: المعجم الأدبي، المرجع السابق، ص63.

[2] حمودي العودي: التراث الشعبي وعلاقته بالتنمية في البلاد النامية – دراسة تطبيقية عن المجتمع اليمني –، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1981م، ص101.

[3] روزلين ليلى قريش: القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، 2007م، ص22.

لذا فقد لجأ العديد من الروائيين للإستعانة بالموروث الشعبي في كتاباتهم، حيث أنهم من خلاله استطاعوا التعبير عن جراح الذات والأمة العربية وتشخيص حالة الواقع المعيشي بما فيه من فساد وظلم وأزمات مست حياة شخوصهم وبذلك اقتربوا أكثر من الواقع وأحداثه ومجرياته اليومية مما أدى إلى إحداث تشابه بين الرواية والواقع، ولعل هذه إحدى أسباب اهتمام القراء بالرواية أكثر من أي جنس أدبي آخر، لذا لابد من الحفاظ على التراث الشعبي من خلال توظيفه وتوثيقه في الأعمال الأدبية وترسيخه في عقول الأجيال وتربيتهم عليها، فالموروث الشعبي هو إثبات للهوية الوطنية التي حاول الإستعمار بكل أشكاله طمسها، حيث يقول **كاملي بلحاج:** «لابد من مراجعة التراث وتنميته، وحسن محاورته لاستجلاء ما فيه من قيم وقوى بغية توظيفها جماليا وفكريا، وذلك بربطها بالزمان والمكان، فالتراث زينة النص ولبنة تحكم فيه بناءه وروح تعمق فيه الوجود»[1].

ومن هنا لابد من التعرف على الأسباب التي دفعت بالروائيين من توظيف الموروث الشعبي في الرواية « والتي هي عبارة عن بواعث تقسم إلى ثلاث وذلك بحسب رأي **د/محمد رياض وتار:**

**البواعث الواقعية:** تعود البواعث الواقعية التي أدت إلى إرساء التراث في الرواية العربية المعاصرة بحسب منظور **د/ محمد رياض** إلى "**حرب حزيران 1967**" والتي هزمت فيها الأمة العربية ليس من الجانب العسكري فحسب وإنما اقتصاديا واجتماعيا وثقافيا، وهو ما دعى المثقفون العرب إلى النظر في ضرورة العودة إلى الجذور ليس من أجل الانغلاق على الذات وتقديس الأجداد، وتمجيد الماضي والحنين إليه بل لمساءلة الذات من خلال مساءلة الماضي والوقوف على الخصائص المميزة، والهوية الخاصة.

[1] كاملي بلحاج: أثر التراث في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة، اتحاد الكتاب العرب، 2004م، ص31.

وبالتالي استجابت الأجناس الأدبية من رواية، شعر، مسرح... بالعودة إلى التراث وهذه الظاهرة عرفت حتى قبل حرب حزيران ولكن بعدها أخذت طابع آخر حيث تميز بالخصوصية لم يكن معروفا به من ذي قبل.

**البواعث الفنية:** من أهم البواعث الفنية هي علاقة الرواية العربية بالرواية الغربية والتأثر بها والتأثير فيها ومثال ذلك: تأثر الروائي الكولمبي **غابرييل غارسيا ماركيز** بحكايات "**ألف ليلة وليلة**".

**الحركة الثقافية:** وتتمثل في الجهود التي بذلها بعض النقاد والباحثين في العودة بالرواية العربية إلى الأصول والجذور التراثية بدلا من ربطها بالرواية الغربية»[1].

ومن خلال هذه البواعث التي أدت إلى ارتباط التراث الشعبي بالرواية أصبحت لا تخلو رواية من موروث تراثي وذلك إما عن طريق التضمين أو المحاكاة أو الإستعارة أو التعبير عن التشابه الحاصل بين حياته وحياة من سبقه.

### 3- السيرة الذاتية والسيرة الغيرية في الرواية

تعد الرواية فنا مرنا يتسع لكثير من الأجناس الأدبية، وها هي السيرة أحد الأجناس التي تنبثق في محتواها أو ربما تتحول إليها، فكثيرا ما نجد أن السيرة قد تحولت إلى رواية ومن ذلك أمثلة كثيرة ولعل من أشهرها: رواية **الأيام لطه حسين،** ولكن هذا لا يعني أن كل سيرة يمكن لها أن تصبح رواية.

ومن أجل أن نتعرف على علاقة السيرة بالرواية لابد لنا أولا من تقديم تعريفات لغوية وأخرى اصطلاحية لها.

[1] ينظر، محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة – دراسة –، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002م، ص[14-17].

**أ- المفهوم اللغوي والإصطلاحي للسيرة:**

**السيرة في اللغة:** حيث تعددت مفاهيم السيرة نذكر منها:

في "**لسان العرب**" **لابن منظور**: « السيرة في اللغة هي الطريقة أو النسبة، أو الهيئة، ويقال سار الوالي في الرعية سيرة حسنة، والسيرة الهيئة، وسيرّ سيرة حدث أحاديث الأوائل، وفي التنزيل العزيز: {سنعيدها سيرتها الأولى} (سورة طه، الآية/21)، يقصد بلفظة سيرتها حالتها التي كانت عليها »[1].

وجاء في معجم "**ألفبائي في اللغة والأعلام**": « جمع سِيَّر، 1- سنة، 2- طريقة، 3- مذهب، 4-هيئة، 5- حالة يكون عليها الإنسان: (هو ذو سيرة صالحة)، 6- سلوك، 7- في الأدب: تدوين تفاصيل حياة أحد المشاهير وأعماله»[2].

وفي معجم "**مصطلحات نقد الرواية**" **للطيف زيتوني:**

« **سيرة (Biographie,Biograpy )** كتاب يروي حياة صاحبه **(سيرة ذاتية Autobiographie)** أو حياة غيره **(سيرة غيرية: Biographie)**، أما وقائع السيرة فقد تكون حقيقية، أو تختلط فيها الحقيقة بالوهم والسيرة، وقد تكون أحيانا مجرد إطار فني لحوادث خيالية وهمية بكلتيها»[3].

ومن خلال هذه التعاريف نستنتج أن مصطلح السيرة إنما يدل على الطريقة أو الهيئة أو الحالة التي كان عليها الإنسان أو الشيء من قبل سواء كانت حقيقة أو تداخلت في أحداثها ضرب من الخيال.

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، {مادة سير}، المرجع السابق، ص2170.

[2] جبران مسعود: معجم ألفبائي في اللغة والأعلام، دار العلم للملايين، ط3، 2005م، ص508.

[3] لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، المرجع السابق، ص97.

**السيرة في الإصطلاح:**

بعد تمكننا من التعرف على السيرة لغة وجدنا أنفسنا كذلك أمام مجموعة تعاريف إصطلاحية للسيرة وقد تعبر جلها عن أهميتها في تسجيل الأحداث التي دارت في حياة شخصية استحقت حكايته أن تروى وتخلد عبر التاريخ من خلال التأليف وتناقلها عبر عصور من الزمن، فالسيرة تعد من أقدم الفنون الأدبية التي عرفت، لذا فقد عرفها **لطيف زيتوني** على أنها: « نص سردي يتميز عن الرواية المروية بضمير المتكلم، بأنه لا يقدم متخيلا وهميا بل يعرض الأحداث الحقيقية التي وقعت للراوي»[1] وكأن **زيتوني** يريد أن يوضح لنا أوجه الإختلاف بين ما يروى عن شخصيات وهمية وعن شخصيات أخرى حقيقية ومجريات وقعت فعلا إضافة إلى وجه تشابه وهو أن كلاهما يتميز بأنه نص سردي يرويه المؤلف.

كما نجد تعريفا آخر **لساميا بابا** على أنه: « يكتب المرء بنفسه تاريخ نفسه، فيسجل حوادثه وأخباره، ويسرد عالمه، ويذكر أيام طفولته وشبابه وكهولته، وما جرى له فيها من أحداث تضمئل تبعا لأهميتها»[2]. ومن هذا التعريف يتبين لنا أن السيرة هي عملية سرد منذ ولادة الشخصية إلى غاية وفاتها ولكن يقوم الروائي فيها فقط بتسجيل الأحداث الهامة التي حدثت خلالها.

ولا يمكن أن ننكر فضل السيرة العربية القديمة التي بفضلها وصل إلينا ما وصل من قصص وحكايا ومرويات حول أبطال وتاريخ حضارات تركت آثارا عميقة في خلفياتنا وهو ما سمح بتطور السيرة العربية الحديثة الذي أصبح يتشكل من خلال الحس الجمالي العربي مترجما علاقة الإنسان العربي بغيره، فالسيرة كغيرها من الأجناس الأدبية تطور وارتقى بتطور العصر ومتطلباته « السيرة الذاتية العربية الحديثة لا يمكن فهمها حق الفهم، ولا

[1] لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، المرجع السابق، ص98.

[2] ساميا بابا: مكون السيرة الذاتية في رواية حكايتي شرح يطول لحنان الشيخ، دار غيداء، ط1، 2012م، ص29.

التعمق في تحليل أبعادها وخلفياتها الفكرية والجمالية إذ نحن فضلناها أولا عن كل الكتابات العربية القديمة، التي كان الكتاب العرب أدباء ومفكرين يعنون فيها بتصوير حياتهم ونقل تجاربهم الخاصة، وجعلها مدار الحديث (المرجعية) الكلام فيما وصلنا من آثارهم وكل هذه الآثار تمثل في نظرنا الخلفية التي تنشد إليها الممارسات السير ذاتية الحديثة، هذا بالإضافة إلى سائر أجناس الأدب الأخرى، التي لا نشك في أنها ساهمت إلى حد كبير في تشكيل الحس الجمالي العربي، والكتابة العربية وأثرت التصورات التي تحكمت في تحديد طبيعة العلاقة الكائنة بين الإنسان العربي والعالم»[1].

فالسيرة الذاتية هي مرآة تعكس حياة ما في فترة زمنية معينة ولشخصية متميزة ومهما كانت ما تحويه من قصة حقيقية أو يخالطها بعض الخيال والإضافات الإبداعية فالمهم أنها تنقل للقارئ بأمانة صدق المشاعر وخصال يحملها بطل الرواية التي قد تكون وفي أغلب الأحيان أسطورية، فأيا يكن نوع السيرة ذاتية أو غيرية واقعية أم وهمية فإن للمؤلف الدور في انتاجها الذي يعد تعبير عن وجهة نظره وهذا التعريف يوضح ذلك، فالسيرة: « تعني حرفيا ترجمة حياة إنسان كما يراها هو»[2]، ولذلك فهي: «غاية يهدف صاحبها من وراء كتابتها إما توكيد للذات أو تنفيسا عن انفعالات أو حالة نفسية ألمت به، أو تبرير الموقف غير مستساغ صدر منه أو دفاعا عن قضية فكرية او إجتماعية آمن بها»[3].

ومنه فهذه التعاريف توضح لنا المغزى من السيرة والدواعي في تأليفها، فالسيرة ليست مجرد تسجيل لأحداث شخصيات وإنما هي عملية تثقيفية لأخذ العبرة والقدوة الحسنة من أعظم الشخصيات التي شهدها التاريخ وترسيخها في ذهن الفرد والمجتمع لأنها تتسم بالإنسانية والأخلاقية وهو ما سنكتشفه من خلال دراستنا لرواية "كن خائنا... تكن أجمل".

---

[1] جليلة طريطر: مقومات السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، ج1، مركز النشر الجامعي، مؤسسة سعيدان للنشر، 2004م، ص80.

[2] محمد عبد الغني: حسن التراجم والسير، دار المعارف، ط3، 1980م، ص25.

[3] شعبان عبد الحكيم: السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، رؤية نقدية، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، م2009، ص10.

**ب- أنواع السيرة:**

السيرة نوعان: سيرة ذاتية وأخرى غيرية ولكل منهما مفهوم وسمات معينة تخص بها

**السيرة الذاتية:**

حيث **عبد الدايم** على أنها: « هي الترجمة الذاتية الفنية التي يصوغها صاحبها في صورة مترابطة على أساس من الوحدة والإتساق في البناء والروح... وفي أسلوب أدبي قادر على أن ينقل إلينا محتوى وافيا كافيا عن تاريخه الشخصي على نحو موجز حافل بالتجارب والخبرات المتنوعة الخصبة وهذا الأسلوب يقوم على جمال العرض وحسن التقسيم وعذوبة العبارات وحلاوة النص الأدبي»[1]. فللسيرة الذاتية أبعاد فنية تكمن في مجموعة صور ينسجها صاحبها بإحكام لتنقل إلينا وفيها ما فيها من أحداث حافلة بالتجارب والأخبار بطريقة تتسم بجمالية العرض متناسبة التقسيم وعذبة الذوق.

وفي تعريف آخر: «السيرة الذاتية عبارة عن حكي إستعادي نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص وذلك عندما يركز على حياته الفردية وعلى تاريخ شخصيته»[2] أي أن السيرة الذاتية يسردها صاحبها في طابع نثري مع استعادة ذكرياته الواقعية الخاصة به.

ويضيف **عبد الدايم:** «السيرة الذاتية سيرة إنسان من "**الداخل**" هو في تواصل مع "**الخارج**"، وإذا كان من الحق أننا في العادة محبوسون خارج ذواتنا، فإنه لابد للتأمل الباطني من أن يجيء فيحررنا من هذا السجن الخارجي»[3]، إذا فالسيرة هنا تعبير عما يختلج الباطن وما يدور فيه من أسرار ومن خلال السيرة يمكننا إخراجها والإفصاح عنها وهنا يتحرر المرء من قيود الخوف عند كشفها للغير وحتى من مجتمعه فتتحرر ذاته بإعلانها.

---

[1] يحي ابراهيم عبد الدايم: الترجمة الذاتية في الأدب العربي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1974م، ص10.

[2] فيليب لوجون: السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي، تر: عمر الحلبي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994م، ص08.

[3] يحي ابراهيم عبد الدايم: المرجع السابق، ص18.

ومن خلال هذه التعريفات لنوع السيرة الذاتية نستنتج أنها فن من الفنون الأدبية القديمة تعتمد أساسا على علاقة الكاتب بالقارئ مما يجعلها تتسم بصدق المشاعر، كما تتعدد موضوعاتها ومضامينها فهي ليست مجرد مذكرات أو يوميات يعرضها أي شخص ليعبر بها عن ذاته وإنما تعدت ذلك إلى معالجة قضايا اجتماعية وسياسية وحتى إقتصادية، لذلك نجد: « **إحسان عباس** يرى أن السيرة ليست حديثا ساذجا عن النفس ولا هي تدوين للمفاخر ومآثر، وفرق بين المتحدث عن نفسه وكاتب السيرة الذاتية، فالأول لا يزال كلما أمعن في تيار الحديث يثير شكنا والثاني يستخرج الثقة الممنوحة له منا»[1].

فالسيرة الذاتية جنس أدبي له ما يميزه من خصائص وأنواع عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى التي بإمكانها أن تتداخل معه وتحويه فكذلك هي جنس مرن مثله مثل الرواية ذلك أن كلاهما يخضع لبناء سردي.

**السيرة الغيرية:**

إن كانت السيرة الذاتية كما سبق وأشرنا هي سرد الفرد لحكايته وما يرى فيها من أحداث وظروف لابد أن تعرض وذلك وفق خصائص ومميزات هامة، كذلك فالسيرة الغيرية لها ما يشبهها وما يميزها عن السيرة الذاتية في بعض النقاط ولعل من أبرزها: أن السيرة الغيرية هي سرد المؤلف حكاية شخصية واقعية يعرفها أو تعرف عليها، كأن يحكي عن أحد الملوك أو السلاطين أو فرد من مجتمعه، كما أن السيرة الغيرية أسبق ظهورا من السيرة الذاتية وغيرها من النقاط فيما هو ملخص في التعريف الآتي: « والسيرة الغيرية أسبق زمنا من السيرة الذاتية لأنها ظهرت مع ظهور التأريخ والأدب فمنذ ظهور الحضارات، فظهر الكثير من الرجال الذين يعيشون في بلاط الحكام والسلاطين فراحو يدونون ما كان يحدث

[1] صلاح عثمان فايز: السرد في رواية السيرة الذاتية العربية، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، الجامعة الأردنية – عمان –، ط1، 2014م، ص29.

في زمانهم من تطور ونماء فأرخوا للسلاطين والملوك وللحروب وللمحاربين ورجالات الدول وإن معظم هذه الأعمال تنطوي تحت مفهوم السيرة الغيرية»[1].

ويعرفها **الحديدي** على أنها: « بحث يعرض فيه الكاتب حياة أحد المشاهير، فيسرد في صفحاته حياة صاحب السيرة أو الترجمة ويفصل المنجزات التي حققها، وأدت إلى ذيوع شهرته وأهلته لأن يكون موضوع دراسة»[2] ومنه فهذا التعريف يقر بأن السيرة الغيرية عبارة عن موضوع بحث ودراسة يقوم بها الباحث وذلك لاهتمامه بشخصية ما تستحق أن تبرز كأحد المشاهير والأعلام.

ومن هنا نكون قد عرفنا أنواع السير الذاتية والغيرية وأوجه الإختلاف بينهما.

**ج- علاقة السيرة بالرواية:**

السيرة والرواية كلاهما فن من الفنون الأدبية يقومان على السرد قد يكون لكل منهما خصائصه التي يختلف فيها عن الآخر إلا أنهما يشتركان في غاية واحدة وهي سرد الحادثة ومعالجة فكرة ما أو قضية، حيث نجد **جورج ماي** يقول: « ما يميز موقفنا عند قراءة سيرة ذاتية عن موقفنا عن قراءة رواية، ليس كون الأولى حقيقية والثانية خيالية، وإنما كون الأولى تظهر لنا في لبوس الحقيقة والثانية في لبوس الخيال»[3] لذا فنحن عند قراءة سيرة ذاتية نربطها دائما بالحقيقة ونصدقها على أنها حدثت فعلا، بينما عند قراءة رواية فإننا نربطها بالخيال فلا نصدق مجرياتها، كما يرى **لوجون:** « أن رواية السيرة الذاتية قد استوعبت بالتدريج الأساليب الفنية نفسها، الراسخة في عالم الأدب الروائي»[4] أي أن السيرة أصبحت

---

[1] ندى محمود مصطفى الشايب، فن السيرة الذاتية في الأدب الفلسطيني، درجة الماجستير في اللغة العربية، كلية الدراسات العليا، نابلس، فلسطين، 2006م، ص07.

[2] عبد اللطيف الحديدي: فن السيرة بين الذاتية والغيرية في ضوء النقد الحديث، دار السعادة للطباعة، القاهرة، ط1، 1996م، ص67.

[3] جورج ماي: السيرة الذاتية، تر: محمد القاضي وعبدالله صوله، بيت الحكمة، قرطاج، تونس، ط1، 1992م، ص184،185.

[4] فيليب لوجون: الميثاق والتاريخ الأدبي، المرجع السابق، ص47.

تدريجيا مع تطورها تشبه الرواية في أساليبها الفنية حتى أصبح لا يمكننا في بعض الأحيان التفريق بينهما.

إضافة إلى أن السيرة الذاتية والرواية يشتركان في أن: « الأديب الجيد يستطيع أن يجعل فيها (السيرة الذاتية) عنصر التشويق، فيغري القارئ بإتمام قراءتها إلى النهاية»[1] فعنصر التشويق هنا ميزة يشترك فيها كل من السيرة والرواية معا وذلك من أجل جذب القارئ إليها.

ومن هنا نستنتج أن بالرغم من وجود فروقات عديدة بين السيرة والرواية إلا أن هناك نقاط يشتركان فيها وهما: السرد والتشويق، كما أنه كلاهما يمكن أن يتداخلا معا ليشكلا عملا فنيا إبداعيا وهو ما يسمى ب "**تداخل الأجناس الأدبية**"، فتداخل جنس السيرة بجنس الرواية يولد لنا ما يدعى بـ(**رواية السيرة الذاتية أو الغيرية**) أو (**السيرة الذاتية الروائية**) وغيرهم وبالتالي يمكن لأي عمل أدبي أن يحوي عدة أجناس أدبية ليخلق عملا فنيا إبداعيا متكاملا.

[1] تهاني عبد الفتاح شاكر: السيرة الذاتية في الأدب العربي، دار فارس للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2002م، ص22.

# الفصل الثاني: دراسة العتبات السردية في رواية "كن خائنا تكن أجمل"

أولا–العتبات المحيطة الخارجية في رواية "كن خائنا تكن أجمل"

ثانيا–العتبات المحيطة الداخلية في رواية "كن خائنا تكن أجمل"

## أولا – العتبات المحيطة الخارجية في رواية "كن خائنا تكن أجمل":

### 1- عتبة الغلاف ودلالته

#### أ- مفهوم الغلاف:

**في اللغة:**

جاء في "**معجم الوسيط**": «**الغلاف** يعني: الغشاء يُغشَى به الشيء كغلاف القارورة والسيف والكتاب والقلب»[1].

أما في "**لسان العرب**" **الغلاف** يعني:« غلاف السيف والقارورة وسيف أَغلَفُ وقوس غَلفَاءُ وكذلك كل شيء في غلاف.

وغلف القارورة وغيرها وغلّفها وأَغلَفها: أدخلها في الغلاف أو جعل لها غلافا وقيل: أغلفها جعل لها غلافا، وإذا أدخلها في غلاف قيل: غلفها غلفا.

وقلب أَغلُفُ بين الغُلفَة: كأنه غشي بغلاف فهو لا يعي شيئا. وفي التنزيل العزيز: {وقَالُو قُلوبُنَا غُلفُ} (سورة البقرة/ الآية: 88) وقيل: معناه صُمَّ، ومن قرأ غُلُفُ أراد جمع غلاف، أي أن قلوبنا أوعية للعلم كما أن الغلاف وعاء لما يوعى فيه.»[2]

من خلال هذا الدلالات اللغوية السابقة يتعين لنا أن غلف الذي هو جمع الغلاف وأغلفة يعني الغشاء والغطاء الذي يغشى به الكتاب، والسيف، والقوس والقارورة وحتى القلب.

**في الإصطلاح:**

يعتبر **الغلاف** العتبة الأولى وهيكل خارجي لأي عمل أدبي وأول ما يلفت انتباه واهتمام القارئ، ويدفعه لتصفح النص ومعرفة واستكشاف مضمونه وأبعاده الفنية، فالغلاف

[1] المعجم الوسيط، المرجع السابق، ص659.

[2] ابن منظور: لسان العرب، المرجع السابق، ص3282.

«لم يعرف إلا في القرن 19 إذ أنه في العصر الكلاسيكي كانت الكتب تغلف بالجلد ومواد أخرى»[1].

أي أن الغلاف كان يعتبر وسيلة لضمان وحماية الكتب من التلف.

كما يعد الغلاف من بين: « مجموع اللواحق التي تحيط بالنص وتشارك في مقروئيته والتي لها موقع ضمن بنائه الخارجي الذي يحوي معظم المعلومات، إذ يتضمن عنوان الكتاب، اسم المؤلف، لوحة الغلاف، دار النشر وسنة الطبع والتعيين الأجناسي»[2].

أي أن الغلاف هو الهيكل الخارجي الذي يحيط بالنص، كما أنه يتضمن معلومات ويشتمل على مكونات تساعد القارئ على كشف ومعرفة مضمون النص.

أما حديثا فقد ركزت الدراسات النقدية على تصميم الغلاف الخارجي حيث أصبح يحمل رؤية لغوية ودلالة بصرية.

**ب- أقسام الغلاف:** قسم **جيرار جينيت** الغلاف إلى أربعة أقسام هامة وهي:

**الصفحة الأولى:** وأهم ما نجد فيها:

- ✓ الاسم الحقيقي، أو المستعار للمؤلف أو المؤلفين.
- ✓ عنوان أو عناوين الكتاب.
- ✓ المؤشر الجنسي.
- ✓ اسم أو أسماء المترجمين.
- ✓ اسم أو أسماء المستهلين.
- ✓ اسم أو أسماء المسؤولين عن مؤسسة النشر.

[1] عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، المرجع السابق، ص46.

[2] سوسن البياتي: عتبات الكتابة في مدونة محمد صابر عبيد النقدية، دار وائل للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2011، ص36.

- ✓ الإهداء.
- ✓ التصدير

**الصفحة الثانية والثالثة للغلاف:** وتسمى كذلك الصفحة الداخلية حيث نجدهما صامتتين، وهناك استثناء نجده فيما يخص المجلات.

**الصفحة الرابعة للغلاف:** فهي من بين الأمكنة الإستراتيجية للغلاف خاصة والكتاب عامة، يمكن أن نجد فيها:

- ✓ تذكير باسم المؤلف، وعنوان الكتاب.
- ✓ كلمة الناشر.
- ✓ كما نجد فيها ذكرا لبعض أعمال الكاتب.
- ✓ ذكر بعض الكتب المنشورة في نفس دار النشر...»[1]

**الغلاف الأمامي:** إن الغلاف الأمامي هو« العتبة الأمامية للكتاب التي تقوم بوظيفة عملية هي افتتاح الفضاء الورقي»[2].

فالغلاف الأمامي في رواية "**كن خائنا تكن أجمل**" هو الواجهة الأمامية التي تحمل العديد من الإشارات والعلامات الدالة، وقد استطاع الكاتب أن يضعها بطريقة إبداعية، تدل على أحداث الرواية وتفاصيلها أراد اختزالها في صور وكلمات وألوان موزعة بعناية على غلاف الرواية.

ففي أعلى صفحة الغلاف كتبت كلمة "**رواية**" بلون أبيض في خانة لونها بنفسجي وهذا تحديد أجناسي.

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات (جينيت من النص إلى المناص)، المرجع السابق، ص 46،47.

[2] محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2008، ص134.

وتحت كلمة رواية وفي أعلى وسط الغلاف نجد عنوان الرواية مكتوب في سطرين وبنفس اللون والخط، السطر الأول مكتوب فيه: "**كن خائنا**" بلون البنفسجي وبخط عريض أكثر سمكا أما السطر الثاني مكتوب: "**تكن أجمل**" كذلك بلون بنفسجي وبخط عريض أكثر سمكا، وتحت العنوان وعلى الجهة اليسرى نجد اسم الكاتب: **عبد الرحمان مروان حمدان** مكتوب بخط رقيق وبلون أسود أما أسفل صفحة الغلاف مباشرة نجد صورة لامرأة ورجل، على الجهة اليمنى جسد لامرأة يمثل جزأها السفلي بلون أسود ويقابلها على الجهة اليسرى رجل بلون أسود، فكل واحد منهما متخذ وضعية معينة فهذه الصورة الإبداعية تحمل في طياتها الكثير من المعاني والدلالات وكل هذه الأيقونات تموضعت على خلفية لونها أبيض، إضافة إلى اللون البنفسجي الذي يتمركز في أعلى وأسفل صفحة الغلاف.

وهذا التنويع في الألوان والتفنن والإبداع في رسم صورة الغلاف له دلالاته في توضيح النص والكشف عن معانيه الظاهرة والخفية.

كما نجد أن الكاتب وضع صفحة ثانية لغلاف الرواية حيث يتربع في وسط صفحة الغلاف عنوان الرواية "**كن خائنا تكن أجمل**" الذي ذكرناه سابقا في الغلاف الأمامي للرواية فالعنوان جاء بنفس الخط ولكن بلون أسود وفوقه كتبت كلمة "**رواية**" بلون أسود، وفي أسفل صفحة الغلاف مباشرة نجد اسم الكاتب "**عبد الرحمان مروان حمدان**" حيث جاء بنفس الخط واللون، وكل هذا تموضع في صفحة ذات خلفية بيضاء.

**الغلاف الخلفي:** يمثل الغلاف الخلفي «العتبة الخلفية للكتاب التي تقوم بوظيفة عملية وهي إغلاق الفضاء الورقي»[1]

والغلاف الخلفي لرواية "**كن خائنا تكن أجمل**" جاء بلون أبيض، حيث نجد في أعلى الغلاف ملاحظة موجهة للقراء الذين يريدون التواصل مع الكاتب عبر صفحته الإلكترونية والتي تحمل اسمه "**عبد الرحمان مروان حمدان**" مكتوب بلون أصفر وتحته خط أما في

[1] محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، المرجع السابق، ص137.

وسط الغلاف نجد صورة تتضمن صفحة إلكترونية الخاصة بالكاتب، ففي الجهة اليمنى نجد اسم الكاتب وتقابله في الجهة اليسرى صورته.

والهدف من وضع هذه الملاحظة والصورة التي تشمل الصفحة الإلكترونية للكاتب في الغلاف الخلفي للرواية هو التفاعل مع الكاتب، فالقارئ الذي اطلع على هذه الرواية يستطيع من خلال هذه الصفحة الإلكترونية مراسلة الكاتب والتفاعل والتواصل معه باعتبار أن هذه الرواية **كن خائنا تكن أجمل** تندرج ضمن الأدب الإلكتروني فهي تعتبر رواية إلكترونية.

**2- دلالة الصورة:**

إن التواصل الإنساني لم يقتصر فقط على الخطاب اللغوي بل تجاوز إلى الخطاب البصري، فالصورة أصبحت تحتل مكانة لدى الإنسان المعاصر باعتبارها تحيط به من جميع الجوانب فهي عنصر من عناصر عتبة الغلاف وما تشمله من رموز ودلالات لها دور في تأويل النص: « وما يميز الصورة البصرية في رأي ك. ميتز عن باقي الأنظمة الدالة ومنها اللغة خاصة، هو حالتها – التماثلية – أو أيقونتها في اصطلاح السيميولوجيين الأمريكان أي شبهها الحسي العام للموضوع الذي تمثله.»[1]

فعندما يكون هناك تشابه بين الصورة والموضوع يستطيع القارئ فك رموز الصورة وهذا ما يجعلها تندرج ضمن الفضاء البصري الذي يعتمد عليه الكاتب لتصميم غلاف عمله الإبداعي مع العنوان وباقي العلامات الأخرى.

لقد تضمن غلاف رواية "**كن خائنا تكن أجمل**" صورة مرسومة بدقة فالكاتب **عبد الرحمان مروان حمدان** استطاع من خلالها أن يصور لنا شخصيتين رئيسيتين متواجدتين داخل المتن الروائي هما: شخصية "**روان**" هذه المرأة التي بدت في الصورة ترتدي لباسا قصيرا كاشفا عن الجزء السفلي من جسدها، كما أنها ترتدي حذاء ذو الكعب العالي فهذا

[1] محمد غرافي: قراءة في السيميولوجيا البصرية، مجلة عالم الفكر، مج31، ع1، المجلس الوطني للثقافة والفنون للآداب، الكويت، 2002م، ص222.

المظهر يدل على أنوثتها وجمالها العربي الذي يأسر به كل من يراها، وهذا ما أكد عليه الكاتب في روايته: «جمال عربي يسر الناظرين سمراء جميلة الوجه كحيلة العينين نحيلة الجسم طاغية الأنوثة، منتفخة الصدر والردفين لا هي طويلة ولا هي قصيرة، حسناء في صدها وفي ردها وفي كل حين»[1].

أما بالنسبة للحذاء ذو الكعب العالي الذي ترتديه فهو يرمز للتكبر وهذا يظهر جليا في شخصية ""**روان**" الفتاة المتمردة والمتكبرة، ويتضح هذا في الرواية:« لفتت انتباهه بتمردها وتكبرها وأنفتها، تميزت عن غيرها بالصد والتغلي والابتعاد»[2].

كما أنها اتخذت وضعية الوقوف، وهي وضعية تدل على شخصيتها القوية والجريئة الواثقة بنفسها.

أما بالنسبة للرجل الذي يقابلها على الجهة اليسرى في صورة غلاف الرواية فهو يمثل شخصية عبد الله فمن خلال هذه الصورة يتضح أنه شاب متعلم مثقف ملتزم حيث يظهر هذا جليا من خلال إرتدائه لربطة العنق ولا يرتديها إلا صاحب منصب معين فـ"**عبد الله**" أستاذ موظف في المدرسة الإبتدائية، ويتضح هذا في الرواية « لقد توظفت بارك لي فأنا أسعد إنسان على هذا الكوكب فرد قائلا في مدرسة النشيمة الإبتدائية»[3].

إضافة إلى التزامه وكثرة حياءه، حيث تربى في بيئة محافظة ويتضح هذا في الرواية: «ذاك هو الرجل الشرقي فارس بكلمته، نبيل بأخلاقه، إذا حدّث صدق وإذا وعد أوفى وإذا أؤتمن صان»[4].

---

[1] عبد الرحمان مروان حمدان: كن خائنا تكن أجمل، ص08.

[2] المصدر نفسه، ص07.

[3] عبد الرحمان مروان حمدان: المصدر السابق، ص04.

[4] المصدر نفسه، ص57.

والملاحظ في صورة الغلاف أنه اتخذ وضعية الإنحناء والركوع أمام هذه المرأة التي تعبر عن شخصية "**روان**" فهذه وضعية تدل على خضوع "**عبد الله**" لهذه المرأة وتقديسه وتعلقه بها حيث بدت شخصيته أمامها ضعيفة مستسلمة بعد أن غرته بمفاتنها ومعاملتها الرقيقة واللطيفة حتى بعد الارتباط بها ويتضح هذا في الرواية من خلال «تمر الأيام ويكبر الناس ويمل الأزواج من بعضهم، إلا حب عبد الله لروان كان يكبر ويزيد، لم يتأثر بعوامل الزمان ولم تصبه طلقات الملل»[1].

أما بالنسبة لحركة قدمها البارزة في صورة الغلاف فهي حركة تدل على أنها امرأة متسلطة حيث تدوس على ربطة العنق التي يرتديها وهذا يدل على أنها تدوس على شرف الرجل وكرامته من خلال خيانته له وهو موضح كالآتي: «فأجابته باستهزاء لأول مرة في حياتها: "سأتغدى بك قبل أن تتعشى بي" ألست تريد طلاقي ولم تعد تريدني؟!»[2]

كما دعم الكاتب هذه الصورة المتواجدة على غلاف الرواية باللون السود الذي يبدو طاغيا على كل من شخصية "**روان**" و"**عبد الله**" وهو ما يدل على نهايتهما الحزينة والمأساوية ويتضح ذلك من خلال: «عبد الله مات مرة ولكن روان ماتت ثلاث مرات آخرها حرقا، أتلك هي عقوبة الخيانة.»[3].

عمد الكاتب أيضا إلى وضع صورة للمرأة والرجل على غلاف الرواية أي أنه أراد إيصال فكرة معينة إلى ذهن القارئ وهي الخيانة، خيانة الزوجة لزوجها.

ولذا يمكن القول أن الكاتب **عبد الرحمان مروان حمدان** نجح في الربط بين الصورة البارزة على غلاف الرواية ومتنها.

---

[1] المصدر نفسه، ص95.

[2] المصدر نفسه، ص112.

[3] عبد الرحمان مروان حمدان: المصدر السابق، ص179.

**3- دلالة اللون:**

لقد أصبحت الألوان أيقونة تكشف عن محتوى النص: «وقد احتلت الألوان منزلة مميزة منذ القدم، فكانت الأساس لكل الأعمال الفنية التي تصور حياة الإنسان في مختلف ميادينها عبّر بواسطتها عن انفعالاته وقيمه، فأكسبها دلالات معينة وجعلها رموزا متنوعة تنوع آلامه وأماله: الحياة والموت، الأمل والخيبة، الحزن والفرح، الهزيمة والنصر، النور والظلام، الرحمة والقسوة، الرضا والغضب»[1].

ويشتمل غلاف رواية "**كن خائنا تكن أجمل**" على ألوان شكلت صورة فنية، وهذه الألوان لها دلالاتها ودورها في نقل الأفكار، والتعبير عنها لأن كل لون يعبر عن حدث داخل الرواية.

**أ- اللون الأبيض:**

فقد هيمن على فضاء الغلاف الأمامي والخلفي للرواية اللون الأبيض والذي: «استخدم رمزا للطهر والبراءة وللتفاؤل والرضا»[2].كما أنه: « رمز الطهارة والنقاء والصدق»[3]. حيث يعبر عن براءة قلب **عبد الله** وصدقه وصفاته الحميدة ويتضح هذا في الرواية: «فأدركت روان مدى براءة ذلك القلب الذي تحادثه ومدى عذريته»[4].

**ب- اللون البنفسجي:**

فهو يتمركز في أعلى وأسفل صفحة الغلاف الأمامي وقد كتب به عنوان الرواية، فهذا اللون يرمز « للحواس والروح، الشغف والذكاء، الحب.»[5]، حيث يعبر عن شخصية

---

[1] كلود عبيد: الألوان – دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها ودلالتها –، تق: محمد حمود، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1434هـ/2013م، ص10.

[2] أحمد مختار عمر: اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 1997م، ص205.

[3] المرجع نفسه، ص185.

[4] عبد الرحمان مروان حمدان: المصدر السابق، ص20.

[5] كلود عبيد: المرجع السابق، ص119.

**روان** المتلاعبة والذكية التي أغوت **عبد الله** وتظاهرت بحبه لتنال رضاه ويتضح هذا في الرواية: « فقد كانت روان تتقن فن الطبخ تماما كما تتقن فن الإغراء، وقع عبد الله المسكين في حبها»[1].

**ج- اللون الأسود:**

فقد برز على الغلاف الأمامي للرواية في اسم الكاتب وهذا اللون هو: « رمز للحزن والألم»[2].

فهو يعبر عن الحزن والألم والأسى الذي ألم بالكاتب **عبد الرحمان مروان حمدان** بسبب فقدان وهو موت صديقه "**عبد الله**" ويتضح هذا في الرواية:« مات كل الشرف والشرفاء في عيني بموت صديقي عبد الله مظلوما فما عدت أؤمن بالشرف والوفاء»[3].

ومن جهة أخرى نجد أن اللون الأسود هيمن على صورة الغلاف الأمامي للرواية، فهذا اللون « رمزا للموت والفناء والحزن»[4] وكذلك « رمزا للخيانة الزوجية»[5].

وهو ما يدل على الغدر والخيانة التي لم يكن "**عبد الله**" يتوقعها من طرف زوجته **روان** التي خانته مع المحامي الذي كانت تشتغل عنده سابقا، وما زاد من ألم وحزن ومعاناة "**عبد الله**" دليل الخيانة الذي وجده في هاتفها ويتضح هذا في الرواية: « فتح تلك المحادثة وياليته لم يفتحها حيث كانت تنتظره جمل عاشق ملهوف كتب إليها: وينك؟! ليش بطلتي تردي؟!»[6]. كما أن اللون الأسود يشير إلى النهاية المأساوية التي آلى إليها كل من "**عبد**

[1] عبد الرحمان مروان حمدان: المصدر السابق، ص16.
[2] أحمد مختار عمر: المرجع السابق، ص229.
[3] عبد الرحمان مروان حمدان: المصدر السابق، ص173.
[4] أحمد مختار عمر: المرجع السابق، ص203.
[5] المرجع نفسه، ص202.
[6] عبد الرحمان مروان حمدان: المصدر السابق، ص106.

الله" و"**روان**" كما سبق وأشرنا حيث توفي **عبد الله** وحيدا في بيته بينما توفيت **روان** حرقا: « ...بأن روان ماتت محترقة ولم تمتلك القدرة حتى على تحريك كرسيها لتهرب به خارجا»[1].

**4- عتبة اسم المؤلف:**

لقد أصبحت عتبة المؤلف من أهم عتبات النص الموجودة على الغلاف والتي لا يمكن تجاوزها، فقد اهتم الدارسون والباحثون بدراسة وتحليل هذه العتبة ذلك لأنها «العلامة الفارقة بين كاتب وآخر، فيه تثبت هوية الكتاب لصاحبه ويحقق ملكيته الأدبية والفكرية على عمله دون النظر للإسم إن كان حقيقيا أو مستعارا»[2].

أي أن اسم المؤلف يؤكد هوية العمل الأدبي ويعطيه أيضا حق الملكية التامة.

أما بالنسبة للموقع الذي يحتله اسم المؤلف فله دلالة معينة وقيمة: « فوضع الاسم في أعلى الصفحة لا يعطي الانطباع نفسه الذي يعطيه وضعة في الأسفل، ولذلك غلب تقديم الأسماء في معظم الكتب الصادرة حديثا في الأعلى»[3].

أما الموقع الذي اتخذه اسم المؤلف **عبد الرحمان مروان حمدان** في صفحة غلاف الرواية "**كن خائنا تكن أجمل**" حيث تموضع في وسط صفحة الغلاف تحت عنوان الرواية على الجهة اليسرى فجاء مكتوب بخط رقيق وبحجم أصغر فهذا الموضع يدل على أن المؤلف أراد ترك مساحة كبيرة لعنوان الرواية الذي جاء مكتوبا بخط عريض أكثر سمكا، وهذا من أجل إبرازه ولفت انتباه القارئ لعنوان الرواية، ومن جهة أخرى ظهور اسم المؤلف "**عبد الرحمان مروان حمدان**" فوق صورة الرجل الذي يمثل شخصية "**عبد الله**" في صفحة غلاف الرواية فهذا الموضع يدل على أن هذا المؤلف هو الصديق المقرب لـ "**عبد الله**" ومما

[1] المصدر نفسه، ص179.

[2] عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، المرجع السابق، ص63.

[3] حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1991م، ص60.

يدعم ذلك أن اسم المؤلف جاء بلون أسود فهذا يوحي بالحزن والألم الذي أصاب المؤلف **عبد الرحمان مروان حمدان** عما حلَّ صديقه **عبد الله.**

ولذا يصبح المؤلف عنصرا ضروريا لا يمكن الاستغناء عنه أثناء تحليل النصوص وتأويلها.

**5- عتبة المؤشر الجنسي:**

يقوم المؤشر الجنسي بمهنة الفاصل في طبيعة العمل الأدبي الذي يتلقاه القارئ من حيث كونه رواية أو شعر أو قصة أو مسرحية، ولذا فهو يقوم على تسهيل عملية تلقي العمل الأدبي فهو: « يعد نظاما رسميا يعبر عن مقصدية كل من الكاتب والناشر لما يريدان نسبته للنص»[1].

ويعتبر المؤشر الجنسي إحدى العتبات المتواجدة في غلاف العمل الأدبي.

ففي رواية "**كن خائنا تكن أجمل**" للكاتب **عبد الرحمان مروان حمدان** ورد المؤشر الجنسي في أعلى صفحة الغلاف الأمامي للرواية بلون أبيض وبخط واضح.

**6- عتبة العنوان:**

**أ- مفهوم العنوان:**

**لغة:**

ورد في **لسان العرب** في باب العين وفي مادة **{عنن}:** «عن الشيء الذي يعِن ويعُنُّ عننًا وعنوانا: ظهر أمامك وعنّ ويعِنّ عنًا وعنوانا واعتنّ: اعترض وعرض.

وعننتُ الكتاب وأعننته، أي عرضته له وصرفته إليه، وعنّ الكتاب يعنه عنّاً وعننته: كعنونة وعنونته بمعنى واحد مشتق من المعنى»[2].

[1] عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، المرجع السابق، ص89.

[2] ابن منظور: لسان العرب، مادة {عنن}، المرجع السابق، ص3139.

**اصطلاحا:**

يعتبر العنوان علامة لغوية تسبق النص وتغري القارئ وهو من أهم العتبات النصية التي تعمل على توضيح معاني النص الظاهرة منه والخفية فهو «الذي يتيح (أولا) الولوج إلى عالم النص والتموقع في ردهاته ودهاليزه لاستنكاه أسرار العملية الإبداعية وألغازها»[1]. أي أنه يمثل مفتاحا لفك شفرات النص.

ولقد لقي العنوان اهتماما ودراسة من قبل الباحثين ومن بين المشتغلين عليه "**لوي هويك**" في كتابه "**سمة العنوان**" فعرفه على أنه: «مجموعة العلامات اللسانية، من كلمات وجمل وحتى نصوص، قد تظهر على رأس النص لتدل عليه وتعينه وتشير لمحتواه الكلي، ولتجذب جمهوره المستهدف»[2].

**ب- مكان ظهور العنوان:** يتموضع عنوان الرواية في «أربعة أماكن وهي:

- الصفحة الأولى للغلاف

- في ظهر الغلاف

- في صفحة العنوان

- في الصفحة المزيفة للعنوان (وهي الصفحة البيضاء التي تحمل العنوان فقط، وربما لا نجدها في بعض السلاسل الطباعية).

وقد نجده يتكرر في الصفحة الرابعة للغلاف أو في العنوان الجاري أي في أعلى الصفحة آخذا موضعا مع عنوان الفصل»[3].

---

[1] خالد حسين حسين: في نظرية العنوان – تأويلية في شؤون العتبة النصية دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، 2007م، ص06.

[2] عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، المرجع السابق، ص67.

[3] المرجع نفسه، ص70.

**جـ- أقسام العنوان:**

**يتمظهر لنا العنوان ضمن عدة أنواع:**

- ✓ **العنوان المركزي:** ويتمثل في عنوان الرواية "**كن خائنا تكن أجمل**" ويسمى بالعنوان المركزي أو الرئيس
- ✓ **العنوان الفرعي:** يحد من شساعة أفق التصور التي يخلقها العنوان الرئيس»[1] وقد قسم الكاتب روايته "**كن خائنا تكن أجمل**" إلى ثمانية فصول لكل فصل عنوان وكل فصل يروي أحداث الرواية.

**د- بنية العنوان:**

ويقوم العنوان على تسهيل قراءة النص باعتباره عتبة مهمة كما أنه يمارس لعبة الإغراء والتشويق على القارئ ليأسره في شباك النص إضافة إلى اختيار العنوان فلا يكون اعتباطيا، بل يكون عن قصد وإعداد مسبق فلا يظهر حقيقة النص إلا بعد تفكيكه وتحليله.

**البنية المعجمية:**

نجد أن العنوان "**كن خائنا تكن أجمل**" يتكون من أربعة وحدات (كن، خائنا، تكن، أجمل) ولإيجاد دلالة هذه الوحدات اعتمدنا على معجم الوسيط الذي جاء فيه:

**الوحدة الأولى:**

"**كن**": «كان الشيء كونا، وكيانا، وكينونة: حدث فهو كائن»[2].

[1] محمد بازي: العنوان في الثقافة العربية، التشكيل ومسائل التأويل، منشورات الإختلاف، الدار العربية للعلوم، ط1، 2012م، ص17.

[2] المعجم الوسيط، المرجع السابق، ص805.

**الوحدة الثانية:**

"**خائنا**": « خان الشيء، خونا، وخيانة، ومخانة: نقصه، خان الحق وخان العهد وخانه بسيفه: نبا عن الضريبة، وخانته رجله: لم يقدر على المشي، وخانه ظهره: ضعف، وخانه الدهر: غير حاله من اللين إلى الشدة، وخانته عينه، نظر نظرة مريبة أو مختلفة فهو خائن وتخونّ: صار خائنا»[1]

**الوحدة الثالثة:**

"تكن": نفس التعريف السابق للوحدة الأولى.

**الوحدة الرابعة:**

"**أجمل**": «جمل جمالا، حَسُنَّ خَلقَه وحَسُنَّ خُلُقَهُ فهو جميل، ج: جملاء وهي جميلة، ج: جمائل، أجمل: كثرت جماله»[2]

**البنية التركيبية للعنوان:**

جاء العنوان في هذه الرواية "**كن خائنا تكن أجمل**" جملة فعلية مكونة من:

**كن:** فعل أمر ناقص مبني على السكون واسمه ضمير مستتر وجوبا تقديره (أنت)

**خائنا:** صفة منصوب وعلامة نصبه الفتحة الظاهرة على آخره

**تكن:** فعل مضارع ناقص منصوب بالفتحة واسمه ضمير مستتر وجوبا تقديره (أنت)

**أجمل:** صفة منصوبة وعلامة نصبها الفتحة الظاهرة على آخره.

[1] المعجم الوسيط، المرجع السابق، ص263.

[2] المرجع نفسه، ص136.

**البنية الدلالية:**

يعتبر العنوان الرئيسي للرواية "**كن خائنا تكن أجمل**" عنوانا لفت انتباه القارئ منذ الوهلة الأولى حيث سعى الكاتب **عبد الرحمان مروان حمدان** من خلال هذا العنوان إلى إيصال رسالة اجتماعية للمتلقي فالعنوان في الرواية "**كن خائنا تكن أجمل**" كتب بالخط العريض أكثر سمكا وباللون البنفسجي الذي يوحي دلالته إلى الذكاء والحب فهذا اللون يعبر عن شخصية "**روان**" تلك الفتاة السمراء الفاتنة الجمال، المرأة التي أحبها "**عبد الله**"، المرأة الذكية وصاحبة الحيلة التي تمتلك أساليب ملتوية حيث تظاهرت بالحب والغرام نحو "**عبد الله**" واستطاعت الزواج منه وخيانته لمدة ستة سنوات دون أن يكشف أمرها أو حتى يشك بها « ومرت الأيام والسنين ونحن على حب ووئام وبعد ست سنوات أمسكت هاتفها وتفحصته لأجد أنها على علاقة بشاب يحبها منذ اثنتي عشرة سنة أي قبل أن أخطبها بأكثر من ست سنوات. ضاقت بي الأرض بما فعلت يا شيخ ولم أعلم ماذا أفعل، ولم أفهم كيف استطاعت أن تستغفلني وتضحك علي كل تلك المدة.»[1]، وهذا ما دل عليه عنوان الرواية "**كن خائنا تكن أجمل**".

وبالتالي فإن الكاتب **عبد الرحمان مروان حمدان** استطاع أن يجعل من هذا العنوان تلخيصا لكثير من حالات الخيانة التي تعاش في الواقع.

## ثانيا- العتبات المحيطة الداخلية في رواية "كن خائنا تكن أجمل":

### 1- عتبة التحذير:

تعد عتبة التحذير مظهر نصي مميز من مظاهر التنويع في الخطاب الإفتتاحي للرواية: «هو عبارة عن تنبيه يستوقف القارئ بداية ويدعوه لتأمل فحوى هذا المظهر النصي حتى يتمكن من الحصول على قراءة بعيدة عن كل التأويلات الخاطئة، وكذا تفادي القراءات

[1] عبد الرحمان مروان حمدان: المصدر السابق، ص154.

المغرضة التي تشوه مضامين الرواية وتؤولها على هواها، لا على هوى ما تريد الرواية قوله»[1].

كما أنه يوجد نوع آخر للتحذير على غرار التحذير السابق وهو ما يسمى بالتحذير التمويهي: « بموجبه يتم صرف القارئ عن لعبة التطابق من جهة، كما تصرف في الآن نفسه، كل شبهة تأويل ما يقع على أنه يحيل على شخصيات واقعية بعينها، وهو ما يحمي الكاتب من أية متابعة قانونية في حالة وجود حالات التشابه والتطابق»[2] أي أن هناك روايات يقوم فيها المؤلف بتقديم تحذير يخبر فيه بأن شخصيات الرواية وهمية وأن أي تشابه يكون بمحض الصدفة وأنه بذلك لا يقصد شخص معين أو أية مؤسسة متسلطة سياسية كانت أم اقتصادية، أو اجتماعية، وبذلك يحمي الكاتب نفسه من أية متابعة قضائية.

غير أن المتأمل في مضمون "**تحذير**" رواية "**كن خائنا تكن أجمل**" يجد أن هذين التعريفين لا ينطبقا كثيرا بما يعنيه صاحب الرواية فهو لا يحذر من تعدد القراءات ولا من إمكانية تشابه الأسماء وإنما يحذر فئة من القراء (الشباب المقبلين على الزواج) مما يجري في الواقع الخارجي وينبه من تأثير هذه الرواية عل نفسيته، كما هو موضح في الرواية:

«يمنع قراءة هذه الرواية من قبل الشباب المقبلين على الزواج ومن هم في مرحلة الخطبة، لأن قراءتها قد تتسبب في إنهاء زواجهم قبل أن يبدأ.

وأخلي مسؤوليتي أمام الله من أي تغيير قد يحدث في شخصية كل إنسان يقرأها وما قد تسببه له من هواجس وأفكار شيطانية وعقد.»[3]

وذلك لما تسببه من عواقب وخيمة على مستوى شخصية كل إنسان فقد تؤدي إلى إنهاء علاقات الخطوبة لما تبعثه من أفكار شيطانية ووساوس كما حصل للروائي.

---

[1] عبد المالك أشهبون: عتبات الكتابة في الرواية العربية، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط1، 2009م، ص162.

[2] عبد المالك أشهبون: المرجع السابق، ص163.

[3] عبد الرحمان مروان حمدان: المصدر السابق، ص01.

والتحذير مكتوب باللون الأحمر: وهو اللون الذي يدل على الخطر: «أضاء له الضوء الأحمر: علامة على الخطر وضرورة التريث»[1]

إضافة إلى أنه كتب **التحذير** بالخط العريض ربما حتى يظهر للقارئ جليا، كما نجده في بداية الرواية في الصفحة الأولى تماما بعد الغلاف الثاني للرواية، وهذا إن دل على شيء فهو يدل على مدى أهمية هذا التحذير وضرورية تعريج القارئ له قبل قراءة محتوى الرواية خاصة وأنه قرن كلمة "**تحذير**" بكلمة "**هام**" حتى يؤكد على أخذ التحذير بعين الإعتبار وتذكره خلال قراءة الرواية.

**2- عتبة الإهداء:**

"**الإهداء**" وكما هو شائع ومعروف عنه أنه يتمثل في الشكر والتقدير والعرفان من الكاتب لأناس كانت لهم المساهمة في عمله من خلال مواقفهم ونحو ذلك.

ولذا فإن الإهداء عتبة تندرج ضمن النص الموازي المباشر ولا يقل أهميته عن غيره من العتبات الأخرى فهو حلقة الوصل بين المؤلف والمتلقي للولوج في النص الروائي: «فهو أحد المداخل الأولية لكل قراءة ممكنة للنص»[2] أي لا يمكن كتابة نص روائي دون التخلي عن عتبة الإهداء فهو أحد أعمدة الكتابة الروائية التي لها أسسها ونظامها الذي «تراعى فيها قواعد المجاملة واللياقة واللباقة»[3].

**أنواع الإهداء:** ويميز **جيرار جينيت** بين ثلاث أنواع من الإهداءات:

**إهداء خاص:** وهو إهداء يتوجه إلى شخص معين تربط علاقة حميمية بالكاتب.

[1] أحمد مختار عمر: اللغة واللون، المرجع السابق، ص214.

[2] نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر ، المغرب ط1، 2007م، ص47.

[3] عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، المرجع السابق، ص94.

**إهداء عام:** وهو الذي يتوجه به إلى شخص أو أشخاص غير محددين قد يكون هو المتلقي نفسه كأنه يهدي العمل إلى هيئات ومؤسسات ثقافية أو منظمات إنسانية أو أحزاب سياسية أو رموز وطنية.

وهناك نوع ثالث وهو **الإهداء الذاتي:** وهو نادر الوجود ويعبر عنه **جينيت** أنه أصدق إهداء.[1]

والإهداء في رواية "**كن خائنا تكن أجمل**" هو **إهداء عام** حيث وجه المؤلف إهداءه لفئتين من الناس وهم أشخاص غير محددين وإنما ممن يتصفون بصفة الخيانة والأخرى ممن يتصفون بالنقاء والإخلاص.

وكما نلاحظ فإن الإهداء هنا مختصر فلو لم يكتبه بالخط العريض لما تجاوز سطرين، وقد خرج فيه الكاتب عن قواعد كتابة الإهداء فلم يراعي المجاملة واللباقة فيه بل عبر عن غضبه وحزنه لهذه الفئة من المجتمع.

وقد يكون الإهداء إما مطبوعا أو موقعا بخط اليد، فهو إما:

«إهداء النسخة وتكون بخط يد الكاتب نفسه للمهدى إليه الذي يحدد بدقة بذكر اسمه أو التوقيع له أو هما معا ويشترط في هذا أن يكون إنسانا حاضرا.

إهداء الكتاب وهو إهداء مطبوع ينجم عنه تملك رمزي للعمل برمته أو بجزء من أجزائه يتميز هذا الإهداء أنه إهداء ثابت وعام يتكرر في جميع النسخ ولا يشترط في المهدى إليه الحضور أو الحياة أو التعيين.»[2]

[1] عبد الحق بلعابد: المرجع السابق، ص98.

[2] المرجع نفسه، ص98.

وإهداء الكتاب هو ما خص به الروائي روايته حيث يتميز بأنه إهداء ثابت وعام يتكرر ذلك لأنه عمل غير مطبوع ورقيا وإنما هي نسخة تحمل **PDF** ذلك لأن هذه الرواية "**كن خائنا تكن أجمل**" تندرج ضمن الأدب الإلكتروني فهي تعتبر رواية إلكترونية.

**3- عتبة التصدير:**

**أ- مفهوم التصدير:**

"**التصدير**" أو "**تصدير الكتاب**" وهو كما عرفه جيرار جينيت: « بأنه اقتباس يتموضع (ينقش) عامة على رأس الكتاب أو في جزء منه، وكانت أصلا تعرف في تلك الكتابات التي تنقش على جزء من القلادة، ثم أنسبت على الكتاب لتدل حرفيا على خارجه، لتموضعها في حاشيته (Bond) قريبا من النص وبعدها الإهداء»[1]

فالتصدير عبارة عن اقتباس وهو معروف منذ القدم له مكانه المميز في الكتاب الذي يتموضع فيه ذلك لأن له مدلولات ووظائف خاصة به «بإمكانه أن يكون فكرة أو حكمة يتموضع على أعلى الكتاب، أو أكثر دقة على رأسه أو الفصل، ملخصا معناه، فهو ذو وظيفة تلخيصية ، وقد عرف تطور على العصر الروماني، حتى وجدنا أن بعض الكتب يجعل تصدير الإستشهاد، على رأس كل فصل مثلما يفعل "ستاندال" على الأحمر والأسود، و"والتر سكوت" على رواياته»[2].

إضافة إلى أن "**التصدير**": «عتبة استراتيجية مشحونة بالكثافة اللغوية الدلالية، تلخص فكرة المؤلف، سواء كانت له أو لغيره، وتهيكل مراحل نمو أعضاء الكتابة داخل مسد النص، وتوحي برفعة الشأن والمكانة، فلا يحظى بصدر الكتاب أو النص، ما كان له ذا أهمية، مما لا يبقى مجرد عنصر تزييني يؤتى به لتحليل الكلام وتوشيته، ولا ضربا من الحلي يتضح به صدر النص، كما القلائد تتبرج بها الغوالي، وإنما هي كالمصابيح المتدالية

[1] عبد الحق بلعابد: المرجع السابق، ص107.

[2] المرجع نفسه، ص107.

مع سقف الكلام يهتدي بها السائر على مسالك القول، ومهالكه يبددها ظلمة المعنى، ويعبر بها دروب الفهم والتأويل، ويعبر بها دروب الفهم والتأويل، وهي أيضا كالمفاتيح المعلقة على جدار النص تتفكك بها مغالق الدلالة وتنحل بها عقد الخطاب»[1]

**ب- أنواع التصدير:**

**تصدير ذاتي:** وفيه يعمد الكاتب أو الشاعر إلى إدراج نص من نصوص سابقة له، أو تأليف عبارات أو جمل من عمله الأدبي الخاص به، وموضعها ما بين العنوان أو المتن النصي وغالبا ما تعمل التصديرة الذاتية حمولة دلالية مشحونة بطاقة تعبيرية مكنه، بحيث تفلح أكثر من غيرها على إقامة جسر من التواصل الاجتماعي الإبداعي والفكري ما بينهما وبين المتن النصي.

**تصدير اقتباسي:** وفيه يعمد الكاتب إلى استعادة نص أو مجموعة نصوص لكتابة آخرين، ليموضعها ما بين العنوان والمتن لدعم عمله الأدبي.

**تصدير مزدوج:** يوظف الكاتب فيه كلا نوعين السابقين (الذاتي والغيري) إذ يجمع ما هو له ولغيره أيضا[2].

والتصدير الأقرب من بين هذه الأنواع الذي نجده في رواية "**كن خائنا تكن أجمل**" هو "**التصدير الذاتي**" ذلك لأن العبارات والجمل هي من تأليف الكاتب وإبداعه الخاص، وقد جاء محله بين الإهداء والمتن أو موضوع النص كما جاء بلغة شعرية إبداعية دلالية تحمل طاقة تعبيرية مشحونة تكمن في جسر تواصل بين الكاتب والقارئ.

« فكم من مخمل كنا نظن قبل أن نقترب منه أنه حرير.»[3]

---

[1] عبد المجيد بن بحري،:قراءة في عتبات النص النقدي، بحث في بلاغة التصدير، محنة الشعر لنزار شقرون نموذجا، مجلة الحياة، ع108، تونس، 2005م، ص143.

[2] عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص108.

[3] عبد الرحمان مروان حمدان: كن خائنا تكن أجمل، المصدر السابق، ص03.

وكأن الكاتب اقتبس هذه الجملة من الحكمة المعروفة والمتوارثة "**ليس كل ما يلمع ذهبا**" وهي جملة تحمل في طياتها ألما جراء خيبة أمل مريرة عاشها صاحب القصة، والتي سنتعايشها معه عند تحليل الرواية.

كما أن الروائي قام بالتوقيع باسمه في آخر صفحة في الرواية بخط ضبابي (شفاف) وذلك ليخبرنا أنه صاحب التصدير وهو منسوب إليه لا لغيره من الكتاب وإن قام باقتباسه من حكمة ما.

**جـ – وظائف التصدير**: التصدير في رأي **جيرار جينيت** هو دائما: «حركة صامتة تأويلها موكول للقارئ»[1] ومع ذلك حدد لها أربعة وظائف هي:

**وظيفة التعليق على العنوان:** فهي وظيفة توضيحية تفسر العنوان وتبرره وقد اشتهرت في الستينات من القرن الماضي.

**وظيفة التعليق على النص:** يقوم التصدير في هذه الوظيفة بتدقيق دلالات النص وتقديم تعليقا عليه ليكون أكثر وضوحا وجلاء.

**وظيفة الكفالة النصية (الضمان غير المباشر):** التصدير عادة ما يكون مقتبسا، والكاتب أحيانا عندما يأتي بهذا الاقتباس لا لأجل ما يقوله هذا الاقتباس، بل من أجل من قال هذا الاقتباس، فالأهمية هنا تعود لاسم المؤلف المستشهد به لتنزلق شهرته على المؤلف صاحب التصدير.[2]

**وظيفة الحضور والغياب (أي تصعيد حساسية القارئ):** إن حضور التصدير وحده علامة على الثقافة وكلمة جواز تثاقفي ينقشها الكاتب على صدر كتابه.[3]

---

[1] نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، المرجع السابق، ص60.

[2] المرجع نفسه، ص61.

[3] عبد الحق بلعابد: عتبات (جينيت من النص إلى المناص)، المرجع السابق، ص112.

فهي وظيفة سيكولوجية عاطفية غير مؤكدة في كل الأحيان فحساسية القارئ تختلف باختلاف مراتب القراء ومذاهبهم واحترافيتهم.

كما نلاحظ حضور وظيفة التعليق على النص في تصدير رواية "**كن خائنا تكن أجمل**" وذلك لوجود علاقة بينهما حيث أن التصدير والذي جاء على شكل مجموعة خواطر يتحدث عن كل ما هو مغري ( حرير، أمير، حبيب، جمالا) الذي نجده مزيف عند اقترابنا منه، ومن خلالها أعطى صورة أكثر وضوحا عما سيتطرق إليه موضوع نصه الذي يعالج فيه قضية الخيانة.

## 4- عتبة العناوين الداخلية:

تعد العناوين الداخلية أحد مناصات النص الموازي في الرواية وهي تشكل المحفز الأول لمتابعة النص وسهولة تلقيه من قبل القارئ، حيث تقوم بتحويل النص إلى بنيات صغيرة تتآلف وتتعاضد مع بعضها على مستوى الخطاب لتشكل في النهاية الجسد السردي: «هي عناوين مجاورة للنص، توجد في داخل النص كعناوين للفصول والمباحث والأقسام والأجزاء للقصص والروايات والدواوين الشعرية»[1]، كما أن العناوين الداخلية يمكن الإستغناء عنها حيث نجد كثير من الروايات تخلو منها لعدم الزاميتها والحاجة إليها إلا في بعض الحالات وهو ما عبر عنه **جيرار جينيت** « وحضورها – العناوين الداخلية – ليس ضروريا والزاميا إلا في حالة الحاجة إليها كتبيان الأجزاء والفصول والمباحث وإلا يمكن الإستغناء عنها، فهي إنما تتموضع لزيادة الإيضاح وتوجيه القارئ المستهدف، وقد يعتمدها الكاتب لداع فني وجمالي»[2].

وفي هذه الرواية "**كن خائنا تكن أجمل**" كان من الضروري وضع العناوين الداخلية من أجل تبيان مراحل حياة صاحب القصة "**عبد الله**" التي مرّ بها وذلك منذ حصوله على

[1] عبد الحق بلعابد: المرجع السابق، ص125.

[2] المرجع نفسه، ص126.

الوظيفة التي كانت سببا في تعرفه على الفتاة التي تدعى "**روان**" إلى غاية نهاية حياة كلا منهما.

وتتموضع العناوين الداخلية «على رأس كل فصل أو مبحث، إما مستقلة عن العنوان الأصلي، وإما مقابلة له... كما يمكنها أن تكون في الفهرس أو قائمة المواضيع»[1].

وكذلك في رواية "**كن خائنا تكن أجمل**" نجد العناوين الداخلية على رأس الصفحة بجوار العنوان الرئيسي الذي كتب باللون الوردي أما العناوين الداخلية فقد كتب بخط أكبر حتى يظهر جليا للقارئ وتمثلت في عشرة فصول معنونة بعناوين مختلفة موزعة على 178 صفحة كما أن المؤلف لم يجعل لهذه العناوين فهرس، إذ يمكننا إيضاحها في الجدول الآتي:

| الرقم | العنوان | الصفحة | عدد الصفحات |
|---|---|---|---|
| 1 | اللقاء | 4 | 14 |
| 2 | الإرتباط | 18 | 06 |
| 3 | الخطوبة والزواج | 24 | 46 |
| 4 | سنوات من العيش في الجنة | 71 | 31 |
| 5 | الفاجعة | 102 | 19 |
| 6 | حلم العودة | 121 | 15 |
| 7 | النهاية | 136 | 35 |
| 8 | النهاية الثانية | 171 | 12 |

**1/ اللقاء:**

وهو عنوان الفصل الأول من الرواية وقد جاء واصفا لبداية علاقة بين "**عبد الله**" و"**روان**" في مدرسة كان يدرس بها ثم عين فيها أستاذا، حيث سحر هناك بفتاة تدعى "**روان**" من خلال تصرفاتها المتعمدة في تجنبه قصد جذبه لها: «إلا روان!!! تلك التي كانت أحيانا ترد وأحيانا كثيرة لا ترد السلام.

[1] عبد الحق بلعابد، المرجع السابق، ص126.

لفتت انتباهه بتمردها وتكبرها وأنفتها.

تميزت عن غيرها بالصد والتغلي والابتعاد، بل أشعلت فتيل قلبه بنار الإهمال.»[1]

وبعد أن تجرأ على النظر إليها رأى فيها ذاك الجمال العربي الأصيل ليزداد إعجابه بها، وبعد أن تهيأت الفرصة الذهبية أمام "**روان**" للإيقاع بـ "**عبد الله**" اتصلت به بغية المساعدة وهذا كان السبب الأول في بداية علاقتهما«... ورحل منهيا موعده الغرامي الأول.»[2]

**2/ الإرتباط:**

هذا العنوان يعد تعبيرا غير مباشرا لمضمون الفصل حيث أنهما لم يرتبطا كل من "**عبد الله**" و"**روان**" فعلا وإنما كان بود عبد الله أن يفاتحها بهذا الموضوع ذلك لأنه لم يعد يقدر على العيش من دونها « كان يخشى من أن ترفضه فخطبته هي قبل أن يخطبها، كان خائفا متهيبا لا يعلم كيف يفاتحها بالموضوع، فأنقذته وبدأت الموضوع من نهايته.»[3]

**3/ الخطوبة والزواج:**

ويعد الفصل الأطول بين باقي فصول الرواية ذلك لأن الروائي تحدث فيه عن تفاصيل مشكلة إقدام "**عبد الله**" لخطبة والزواج من روان بدءا من فتح الموضوع مع والدته ثم رفض والده لهذا الموضوع ثم محاربته من أجل الحفاظ على حب حياته الأول إلى غاية تحقيقه الحلم وهو قبول أمه خطبتها له بعدما تخطاه كلا من "**عبد الله**" و"**روان**" من صعوبات وتحديات استطاعا في الأخير النجاح الذي توج بحفلة مميزة لا مثيل لها فكانا « كطيور وجدت موطنها بعد طول عناء.»[4]

---

[1] عبد الرحمان مروان حمدان: كن خائنا تكن أجمل، المصدر السابق، ص07.

[2] المصدر نفسه، ص14.

[3] المصدر نفسه، ص22.

[4] عبد الرحمان مروان حمدان: المصدر السابق، ص68.

**4/ سنوات من العيش في الجنة:**

لقد لخص الكاتب في هذا العنوان الحياة التي عاشها "**عبد الله**" و"**روان**" بعد الزواج واصفا إياها بالجنة « وروان احتضنتهم بحب وسعادة لم تكن يوما تتخيل بأنها موجودة على كوكب الأرض، سعادة كانت تظنها في الجنة ولأهل الجنة فقط.»[1] حيث أنه استمر حبهما حتى بعد الزواج واحترامهما لبعضهما حتى كانا مثالا لكل من حولهم بالرغم من الشكوك التي ساورت "**عبد الله**" اتجاهها طيلة فترة الخطوبة وحتى بعد زواجه منها إلا أن طيبة قلبه وصلاح نيته جعلته يتغاضى عن كل ذلك واعتبارها مجرد وساوس شيطانية وفي المقابل لم تترك له "**روان**" المجال حتى يتغير عنها أو يكرهها، فقد كانت تفعل المستحيل من أجل ارضاءه خاصة بعد أن تعرفت على نقاط ضعفه قبل زواجهما، وسرعان ما انجبت له ولدان: "**خالد**" و"**راشد**" « وإخوان عبد الله أيضا يحسدونه على حبها ودلالها له واستماتتها في خدمته وإسعاده.»[2]

**5/ الفاجعة:**

هذا الفصل الذي اختار فيه الكاتب عنوان يحمل أقصى معاني ما حل بالرجل "**عبد الله**" إنها المصيبة بل الكارثة بل كما سماها الفاجعة التي أصابته وكأنه يلخص بهذا المصطلح المفاجئة الأليمة العظمى التي لم يكن يتوقعها من زوجته وحبيبته "**روان**" « فتح تلك المحادثة ويا ليتة لم يفتحها. فقد فتح أبواب جهنم دون أن يقصد.»[3] إن الروائي يعبر بذلك هول المصيبة التي سقطت على "**عبد الله**"، هنا اشتدت الأزمة التي لا تشبه غيرها من الأزمات التي مرت عليه خلال الفصول السابقة والتي استطاع بمساعدة حبيبته اجتيازها فهذه المرة سيخوضها وحده وضد أقرب وأحب الناس إليه.

---

[1] المصدر نفسه، ص98.

[2] المصدر نفسه، ن ص.

[3] عبد الرحمان مروان حمدان: المصدر السابق ، ص106.

لقد صور لنا الروائي هنا حجم المعاناة التي عاشها "**عبد الله**"، الإنكسار الذي لحقه بسبب الخيانة والغدر « فتودعه روان دون أن تعلم بأن ما تعطل فعليا هو محرك نبضات قلبه. محرك الدم في شرايينه وروحه وحبه.»[1]

### 6/ حلم العودة:

إنه العنوان الذي يدل على رغبة كلاهما العودة إلى بعض بعد الانفصال، تمنوا محو الماضي، تمنى كلاهما لو أن الذي حدث لم يكن، لقد ازدادت أحداث الرواية تعقيدا، هذا الفصل بالذات يصور الحالة الشعورية التي صاحبت كلا من "**عبد الله**" و"**روان**" فهما لأول مرة يفترقا، وأي فراق، إنه فراق أبدي يطفوه حلم جميل يملؤه الإشتياق ورغبة بالبقاء على تواصل معها لعله يجد في ذلك راحة ما لكن لقي غير ذلك: «أدرك عبد الله أن الكلام مع روان لم يعد يخفف عنه كما كان يفعل في السابق، بل سيزيده ألما لأن كل كلمة منها تذكره كم كان أحمقا عندما وثق بها...»[2]

لقد وصف لنا الكاتب في هذا الفصل الحالة الشعورية المختلطة لـ"**عبد الله**" والتي أدت به إلى الإختناق فتارة يلوم نفسه لأنه أعطاها فرصا فأحبها حتى العمى وتارة يلوم "**روان**" عن خيانتها وطعنها في ثقته الغير محدودة وتارة أخرى يلوم القدر والحظ وغيرهم....وأحيانا يتمنى لو يقدر أن يسامحها وأحيانا أخرى يكرهها، حتى جعل القارئ يشعر بتلك اللحظات السوداوية بنوع من الشفقة عليه ويتمنى لو يجد حلا لينقذه مما فيه.

### 7/ النهاية:

من خلال العنوان تبين لنا أن الكاتب هنا يقصد بنهاية الأزمة أو نهاية الرواية ولكن بعد قراءة نص الفصل السابع أدركنا أن المؤلف كان يقصد بذلك نهاية حياة "**عبد الله**" أو وفاته، لقد مات مخلفا دفتر ذكرياته التي بدأت سعيدة وانتهت به نهاية مأساوية، فقد مرض

[1] المصدر نفسه، ص108.

[2] المصدر نفسه، ص124.

عبد الله بمرض في القلب جراء ما حدث له من فقدان زوجته وولديه وحتى والديه اللذين غضبا منه فهما لم يعرفا السبب الحقيقي للطلاق، لذلك فإن قلبه الضعيف لم يتحمل «أتصدق هذا يا عبد الرحمان أبي وأمي غاضبان علي الآن، ويرفضان استقبال أي من مكالماتي لهم، بل ويشكان بأنني خائن وبأنني أحب فتاة أخرى»[1].

**8/ النهاية الثانية:**

هذا عنوان الفصل الأخير من الرواية وهي النهاية الفعلية لها حيث كانت نهاية مغلقة لا تحتاج لمزيد من الأحدث، لقد توفيت "**روان**" أيضا بعد وفاة **عبد الله** فقد انتقم الله – سبحانه وتعالى – منها على فعلتها في الدنيا قبل الآخرة: «فأي انتقام إلهي هو ذلك**!!** عبد الله مات مرة ولكن روان ماتت ثلاث مرات آخرها حرقا وهي على قيد الحياة. أتلك هي عقوبة الخيانة»[2] وهذا كان درس للروائي الذي تغير بعد قراءته لمذكرات صديقه إلى شخص شرير ليعيد مراجعة نفسه ويقينه بأن الله – سبحانه وتعالى – يجزي عباده بعد أن يمهلهم في الدنيا والآخرة و (أنه يمهل ولا يهمل) وهذا ما جعله يصلح ذاته محاولا تصحيح أخطائه مع زوجته والناس.

وقد ختم الروائي الفصل بجملة كتبها بخط ذو حجم كبير يقول فيها: « أرجوكم أحبوا كما أحب عبد الله ولكن لا تموتوا مثله»[3] وهي عبارة عن نصيحة قدمها لجميع الشباب الأوفياء وهذا يدل على تأثره بصديقه كثيرا حتى جعل قصته عبرة للشرفاء والأنقياء فالرواية بمثابة صدقة على روحه الطاهرة.

[1] عبد الرحمان مروان حمدان: المصدر السابق ، ص144.

[2] المصدر نفسه، ص179.

[3] عبد الرحمان مروان حمدان: المصدر السابق، ص182.

**5- تداخل الأجناس الأدبية في رواية "كن خائنا تكن أجمل":**

سبق وأن عرّفنا الأجناس الأدبية في الفصل الأول من الدراسة وكيف تتداخل مع بعضها البعض فتنتج لنا عملا أدبيا إبداعيا، وكذلك الرواية التي نقوم بدراستها نجد أنها تتداخل مع الأجناس الأدبية الأخرى مثل اللغة الشعرية واستخدامها للموروث الشعبي كما أن هذه الرواية عبارة عن سيرة غيرية فالروائي يروي لنا سيرة صديقه "**عبد الله**" كما جرت.

**أ- اللغة الشعرية في الرواية:**

استخدم الكاتب **عبد الرحمان مروان حمدان** في روايته "**كن خائنا تكن أجمل**" لغة شعرية تمثلت فيما يسمى بـ**الخاطرة** وهي:« تعبير عما يتعلق في القلب من رأي أو معنى عند مشاهدة أمر مألوف يوافق رأي الكاتب أو إحساسه بهذا الأمر»[1].

وللخاطرة عناصر هي:

- ✓ الإيجاز.
- ✓ الموقف المألوف.
- ✓ الفكرة الدالة.[2]

فالرواية حافلة بالخواطر ونجدها في كل فصل من فصولها الثمانية على غرار التصدير الذي جاء عبارة عن خاطرة، وقد عبرت كل خاطرة عن الحالة النفسية والشعورية التي تملكت كل من "**روان**" و"**عبد الله**" حيث جاءت مسترسلة تحمل أحاسيس جياشة وصادقة أضافت للرواية جمالية شعرية وكسرت من روتين السرد، فمثلا في الفصل الأول بعنوان اللقاء هناك خاطرة تحت عنوان "**هل تذكر موعدنا الأول**":

---

[1] عمار علي سليم الخطيب: في الأدب الحديث ونقده، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، الأردن، ط1، 2009م، ص140.

[2] عمار علي سليم الخطيب: المرجع السابق، ص141.

« تأملت نفسي بالمرآة لساعات وساعات كما في عمري لم أتأمل.

كان كل ما يشغل تفكيري أن أبدو في عينيك الأجمل

فهل كنت الأجمل؟!

أخبري يا أجمل وجه هل لي أمل في قلبك هل أكمل؟

هل تعويذاتي الأنثوية التي مارستها لأميلك نجحت فيما تعمل!

تحدث لي كلمني غرد يا عصفوري كما تشاء دون أن تسأل.

ولا تنتظر مني كلمة فجمالك عطل في جسدي ما عطل.

ولا تسألني عن اسمي فو الله ما عدت أذكر حتى اسمي الأول.»[1].

والملاحظ أن هذه اللوحة الشعرية ذات الكلمات البسيطة والمباشرة التي تدل على فكرتها دون البحث في إيحاءاتها إنما تحمل في طياتها حبا عميقا وإعجابا كبيرا تبادر في نفس "**روان**" منذ الوهلة التي عرفت فيه "**عبد الله**" إلى درجة أنساها من تكون فلم تعد تتعرف على نفسها في المرآة كما لم تعد تذكر اسمها.

**ب- الموروث الشعبي في الرواية:**

وفي رواية "**كن خائنا تكن أجمل**" نجد المؤلف عبد الرحمان قد استحضر من الموروث الشعبي الأمثلة الشعبية، ذلك لحاجته إليها فهي تعبر عن التجربة التي حدثت في الماضي وإسقاطها على تجارب الحاضر: «المثل (proverbe) هو جملة وجيزة ذات مفهوم

[1] عبد الرحمان مروان حمدان: "كن خائنا تكن أجمل"، المصدر السابق، ، ص15.

عميق، تدل على نتيجة أثر تجربة واقعية» [1].« وهو: إجبار اللفظ وإصابة المعنى وحسن التشبيه»[2].

*حيث استعمل المثل الشعبي: "**ما محبة إلا بعد عداوة**"

وظف الكاتب **عبد الرحمان حمدان مروان** هذا المثل الشعبي في روايته من خلال الفصل الثالث (الخطوبة والزواج) وذلك عندما قرر "**عبد الله**" مفارقة "**روان**" واستسلامه لأمر أبيه محاولا منه ادعاء عداوته لـ "**روان**" ظنا منه أن بإمكانه التخلي عنها بسهولة لكنه لم يستطع فلا قلبه طاوعه ولا "**روان**" تركت له المجال لفعل ذلك، وعندما رجعا لبعضهما ازداد حبهما بعد تلك العداوة لذا فقد ورد هذا المثل من خلال سرد الكاتب له: « وكما يقول المثل "ما محبة إلا بعد عداوة" فعلا تضاعف حب عبد الله لروان بعد ما حدث بينهما، فلا يؤثر في النفس البشرية أكثر من أن تشعر بأنك ستفقد بعض الأشياء التي تحبها، أو تفقدها لبعض الوقت لتعرف قيمتها، ثم بكرم الله تعود إليك.»[3]. ويطلق هذا المثل في الواقع عن أي إثنين سواء كانوا إخوة أم أصدقاء أم زوجان أم حبيبان كانت بينهم عداوة محتدة ولكن بعد الصلح بينهما تعود المياه إلى مجاريها، بل وأكثر من ذلك إذ يزداد الود أكثر مما كان عليه من ذي قبل وربما ذلك لإدراك كل طرف قيمة الآخر.

*كما نجد مثل شعبي آخر في الرواية وهو: "**خير البر عاجله**"

ويقول هذا المثل شخص عنده رغبة كبيرة منه في الإقدام على أمر ما وخوفا أن يضيع من بين يديه فيرجو الإسراع إليه قبل أن يسبقه أحد آخر له ويقال في أمور: الزواج، أو العمل، أو فعل الخير...إلخ ويشيع قول هذا المثل في أمر الزواج أكثر من غيره. ومن أجل تأكد "**عبد الله**" من شكوكه التي كانت تعذبه حتى يرتاح فقال هذا المثل لـ "**روان**": «

[1] محمد بوزواوي: معجم المصطلحات الأدبية، الدار الوطنية للكتاب، الجزائر، ص255.

[2] محمد توفيق بوعلي: الأمثال العربية في العصر الجاهلي، دار النفاس، لبنان، ط1، 1988م، ص36.

[3] عبد الرحمان مروان حمدان، المصدر السابق، ص58.

فقرر أن يضغطها أكثر وقال "خلص معناها بكرا منروح عشان أرتاح من هالشك، وزي ما بحكوا: خير البر عاجله".»[1]

ونجد المثل الشعبي: "**حظ القبايح في السما لايح، وحظ الملايح في الأرض طايح**" وكذلك المثل الشعبي: "**سبع صنايع والبخت ضايع**"

هذين المثلين يتشابها في المعنى والمقصود منهما أن الشخص الذي يمتلك صفات الجيدة والخصال الحسنة لا يملك حظا أو حظه قليل في الدنيا والعكس صحيح.

**القبايح:** هي صفة دنيئة تطلق على الخِلقة والخُلق، فيقال قبيح الشكل والمظهر ، وكذلك يقال قَبُح فعله.

**في السما لايح:** يعني يعلو إلى السماء وهو ما يدل على سمو وارتقاء الشيء

الملايح: يعني الأشخاص الطيبين والجيدين والصالحين من يملكون صفات الحسن والجمال والخصال الحسنة

**في الأرض طايح:** يعني ساقط في الأرض، أو مرمي بها.

ومن خلال هذه المعاني يتضح لنا مغزى المثل الشعبي "حظ القبايح في السما لايح، وحظ الملايح في الأرض طايح" أن حظ من لا حسن ولا أخلاق له يعلو في السماء ويرتقي بينما الأجدر بالحظ تجده في التراث يداس عليه أي أن لا قيمة لحظه.

**وكذلك** "**سبع صنايع**": تعني من يملك مهارات عديدة في مختلف المجالات

"**والبخت ضايع**": والحظ غير متوفر، أو لاوجود له.

ويعني هذا المثل الشعبي "سبع صنايع والبخت ضايع" مثل غيره من المثل السابق من يمتلك مهارات لا يتوفر لديه الحظ .

[1] عبد الرحمان مروان حمدان: المصدر السابق، ص84.

وقد وردت هذه الأمثلة على لسان "**عبد الله**" وهو في حالة نفسية لا يرثى لها بعدما فقد الأمل من الحياة وشعر بالخيبة محاولا لوم حظه من الحياة قائلا: «ولو راجعتم كل الحكم والأمثال القديمة لوجدتموها تدعم "كن خائنا تكن أجمل". فقد قالوا: "حظ القبايح في السما لايح، وحظ الملايح في الأرض طايح" وهذا ليس صحيحا فالحظ لا دخل له بل حتى وإن كنت قبيحا يمكن للحظ ان يرافقك إن تجملت بالخيانة "كن خائنا تكن أجمل". وقد قالوا أيضا "سبع صنايع والبخت ضايع" لا دخل للبخت في الموضوع ولا أحد يحتاج لسبعة صنايع بل تحتاج إلى صنعة واحدة وأن تتقن فن الخبث والخيانة حتى تنجح في تلك الصنعة ويحبك الناس "كن خائنا تكن أجمل"»[1]

وعلى ما يبدو أن هذه الأمثال الشعبية هي من الموروث الشرقي العربي فالرواية أردنية إذ جاءت باللغة العامية الأردنية.

**جـ- السيرة الغيرية في الرواية:**

في رواية "**كن خائنا تكن أجمل**" نجد أن الروائي **عبد الرحمان مروان حمدان** يروي لنا قصة شخصية كانت تربطه به علاقة صداقة حميمية متينة يدعى "**عبد الله**" الذي تأثر بها كثيرا وأراد نشرها ربما انتقاما لصديقه من أية فتاة خائنة على وجه الأرض:« في الحقيقة ما زلت أسأل نفسي إلى الآن: لماذا قمت بكتابة هذه الرواية؟!! هل كتابتي لها هي انتقاما لصديقي من تلك العاهرة التي قتلته بعد أن خدعته بالحجاب أم اعتذار لزوجتي التي تركتني وحيدا أبكي حبها وفراقها بعد أن ظلمتها بخيانتي لها»[2].

وتتحدد السيرة الغيرية في رواية "**كن خائنا تكن أجمل**" على ثلاث عناصر وهي: الميثاق الروائي، الميثاق المرجعي، تجنيس الرواية.

[1] عبد الرحمان مروان حمدان: المصدر السابق، ص134.

[2] عبد الرحمان مروان حمدان، المصدر السابق، ص181.

بداية علينا أن نعرف أولا **الميثاق** الذي هو: «عقد يستتبع ويفترض وجود قواعد صريحة ثابتة ومعترف بها لاتفاق مشترك بين المؤلفين والقراء بحضور الكاتب الشرعي الذي يتم التوقيع عنده على نفس العقد وفي نفس الوقت»[1]. وهنا يعني أن هناك ميثاق بين الكاتب والقارئ على الكاتب الإلتزام به.

أما تعريف **الميثاق الروائي** فهو: «ميثاق عماده نفي التطابق بين اسم المؤلف على الغلاف واسم الشخصية في النص وسناده. الإقرار بالطابع التخيلي للنص كأن يذكر في فرعي أن الكتاب رواية»[2] وهو ما وجدناه على غلاف الكتاب كلمة **رواية** في أعلى صفحة الغلاف ومن خلالها صرح المؤلف أن الكتاب هو **رواية** وليس سيرة وهو ما يعني به حضور الجانب التخيلي في السيرة الغيرية وهو ما يوضحه لنا عدم تطابق المعادلة الآتية:

الشخصية = عبد الله

ومن جهة أخرى

المؤلف = عبد الرحمان مروان حمدان

السارد = عبد الرحمان مروان حمدان

وبالتالي:

الشخصية ≠ عبد الرحمان مروان حمدان

النتيجة: لا تطابق

[1] فيليب لوجون: السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي، المرجع السابق، ص13.

[2] المرجع نفسه، ص39.

وبالرجوع إلى الرواية نجد أن أغلبها جاءت بضمير الغائب "**هو**" حيث يثبت الكاتب بذلك أن الرواية إنما تعني صديقه الذي مرّ بتلك التجربة لا المؤلف من جهة كما أثبت وجوده للمتلقي من جهة أخرى.

وقد اختار الكاتب **عبد الرحمان مروان حمدان** الكتابة بالضمير "**هو**" مستخدما الفعل الماضي "**كان**" حتى يكشف لنا أن هذه الأحداث حدثت لصديقه في زمن الماضي الغير بعيد والذي لا يشبهه أحد في أخلاقه في زمننا هذا: « كان عبد الله مميزا جدا في أخلاقه مع الجميع، فقد كان يحترمه الكبير والصغير، والشباب والنساء على حد سواء. كان يعتذر عن اي حصة أو جلسة أو حتى أثناء قيادة السيارة فور سماعه للآذان ليذهب ويصلي على الفور ...»[1] لقد أعطانا الكاتب مثالا يحتذى به عن جانب من خصاله الحميدة.

أما بالنسبة لعنصر **الميثاق المرجعي** في الرواية فقد عرفه **جابر عصفور** بقوله:« الميثاق المرجعي إنما هو التشابه مع الحقيقي والاقتراب منه إلى درجة تدني بالأطراف إلى حالة من الاتحاد فهذا النوع من الميثاق يحدد ضمنا أو صراحة»[2]. ومن خلال هذا التعريف يتبين لنا أن الميثاق المرجعي يبنى على إشارات واقعية خارجية تؤكد مصداقية السيرة الغيرية.

فمثلا نجد اعتماد الكاتب على ذكر أسامي أماكن كمدرسة النشمية الإبتدائية التي وظف بها أول مرة، ومنطقة في الأردن تسمى بالبقعة، كذلك اسم المطعم الذي ذهبوا إليه أثناء خطبتهما والذي يدعى "مطعم الطلة".

إضافة إلى أسامي أغاني كانت دارجة في ذلك الوقت كأغنية حافية القدمين لكاظم الساهر، وأيضا ذكر أحد البرامج الإعلامية في قناة سعودية تسمى فتاوى على الهواء، وأيضا استخدام أحد تطبيقات الهاتف الذي يسمى الواتس اب.

---

[1] عبد الرحمان مروان حمدان: المصدر السابق، ص140.

[2] جابر عصفور: زمن الرواية المدى، دار دمشق، سوريا، ط1، 1999م، ص219.

كما لا يفوتنا أيضا ذكر العادات والتقاليد في هذه الرواية وبعض من المعتقدات مثل: انكسار أحد كأسي العصير الذي شربا منه العروسان يوم الخطوبة والذي يدل على علامة شؤم، إذ يتطيرون من هذا الأمر الذي يعني حدوث أمر سيء كالطلاق.

وأهم ما يدل على مرجعية النص أنه من الواقع هو أغلب الحوارات التي جرت بين عبد الله وروان وكذلك مع والدته ووالده كانت باللهجة العامية الأردنية ومثال على ذلك: «ثم قال مبتسما وهو يوجه حديثه لوالدته "هيو وافق يلا هسه رني على أم روان وحددي معها الموعد هسه هسه"»[1].

وبذلك نلاحظ أن المؤلف اعتمد على مرجعيات من الواقع التي كانت ضمن أحداث الرواية.

أما **تجنيس الرواية** فهو ما نعني به: «امتزاج الجانب التخيلي مع ما هو واقعي في سرد الرواية وهو ما يؤدي إلى تحديد جنس النص»[2].

فمهما يكن ليست الرواية السيرة وثيقة تاريخية، فكل سيرة مروية مهما بلغت دقة صاحبها فلا بد من اشراكها بالخيال، وللكاتب الحق في إطلاق العنان لخياله، فالكاتب المبدع هو الذي يجيد إحداث هذا المزج من الواقع والخيال دون الإخلال في رسم عمله الفني، ففي هذه الرواية لا نكاد نفرق بين الواقع والخيال الذي استطاع الكاتب أن يصوغها في قالب فني ترك أثره على نفس المتلقي الذي جعله يصدق كل ما كتب في الرواية.

[1] عبد الرحمان مروان حمدان، المصدر السابق، ص61.

[2] سعدية بن ستيتي، تجليات السيرة الغيرية في رواية "العلامة" لـ "بنسالم حميش"، مقالة، جامعة المسيلة، ص15.

# خاتمة

**خاتمة:**

وفي الختام استنتجنا خلال دراستنا للرواية الإلكترونية "**كن خائنا تكن أجمل**" للمؤلف **عبد الرحمان مروان حمدان** جملة من النقاط وهي عبارة عن إجابات لتساؤلات كنا قد طرحناها، نلخصها فيما يلي:

– أن الرواية الإلكترونية بالرغم من الجدل الذي لا يزال قائما حولها إلا أنها استطاعت إبراز نفسها ذلك لأنها كغيرها من الروايات الورقية تشتمل على نفس العناصر وتحتوي كغيرها على العتبات النصية ورواية "كن خائنا تكن أجمل" أثبتت لنا صحة هذا.

– من خلال المفاهيم والدلالات عن العتبات السردية التي قدمناها في دراستنا تبين لنا أنها تخدم النص بحيث أننا وجدنا لكل عتبة سردية دورها في ذلك فالعنوان المتألق الذي يجتهد الكاتب في صياغته من أجل جذب القارئ، والغلاف الذي صوره لنا في تركيبه الدقيق إنما لتلخيص محتوى النص، والتصدير هو تمهيد واستهلال يثير تشويق القارئ....إلخ من دلالات تحملها العتبات السردية

– كما أننا ومن خلال دراستنا لرواية "كن خائنا تكن أجمل" اكتشفنا أن العتبات النصية أو السردية لوحدها لا تكفي لإنتاج نص فني إبداعي متميز ولكن لابد من تحقيق جودة في السبك والقدرة على تمازج الألوان الأدبية في جنس واحد والعمل على خلق التخييل الملامس للواقع بحيث لا يقدر القارئ ان يفرق بين الحقيقة والخيال فيه، كل هذا وغيره يساهم في بناء العمل الأدبي الناجح.

– ولقد لاحظنا أن الرواية بإمكانها إستقطاب الأجناس الأدبية كالشعر، والموروث الشعبي، والسيرة، والقصة... فهذا لا يخل بها وإنما يضيف لها جمالية ويعزز نصها بجوانب فنية.

وفي الختام يمكن القول أن رواية "كن خائنا تكن أجمل" رواية من أجمل ما قرأنا من الروايات ذلك لأنها فضلا على ما تحويه من عتبات نصية إبداعية وأجناس أدبية أخرى

زادت في متعتها فهي رواية واقعية لذلك فإنها مؤثرة وتحمل من العبر ما تحمل، كما أنها تشجع على قراءة المزيد من الروايات.

# الملاحق

**السيـــرة الذاتيـــة:**

عبد الرحمان مروان حمدان هو كاتب أردني من مواليد 20 ديسمبر 1984.

**مؤلفاته:**

- ✓ كن خائنا تكن أجمل.
- ✓ إذا غاب القط إلعب يا جار.

**ملخص الرواية:**

رواية "**كن خائنا تكن أجمل**" لـ "**عبد الرحمان مروان حمدان**" هي أجمل الروايات في الأدب الحديث والمعاصر لأنها مشوقة وبسيطة وواقعية فهي رواية مستوحاة من قصة صديق المؤلف ويدعى "**عبد الله**" الذي عاش معاناة بسبب خيانة زوجته له.

فبعد أن تحصل "**عبد الله**" على وظيفة في مدرسة ابتدائية كان يدرس بها هناك جذبته فتاة بجمالها وتميزها عن غيرها وتدعى "**روان**" حتى وقع في شباك حبها، وشيئا فشيئا صار على تواصل معها على الهاتف حتى تعلقا أكثر ببعضهما البعض، وقد حارب من أجل الارتباط بها، ففي بداية الأمر رفضها والده لأن مستواها أدنى من مستواهم فهي تسكن بمخيم "**البقعة**" ووالدها نجار بسيط، حيث لم يستسلم "**عبد الله**" بل استعان بأعمامه لكنه فوجئ بالرفض من قبلهم، وأخيرا وجد حلا إذ كذب على والدته بأن والده موافق على زواجه بها وفعلا انطلت على أمه الكذبة وذهبت لخطبتها له، وبالرغم من شكه في عفتها خلال فترة الخطبة وحتى في ليلة العرس إلا أنه استطاع التغلب على شكوكه واعتبرها مجرد وساوس شيطانية، وقد سامحها وتغاضى عن كل ذلك وأراد أن يعطيها فرصة أخرى لما رآه فيها من أخلاق والتزام ببيتها وصلاتها وقراءة القرآن، كما أن روان كانت تفعل كل ما بوسعها حتى تنال رضاه حيث كانت "**روان**" تدلل "**عبد الله**" بكلامها المعسول وتغريه بحركاتها الأنثوية، وهكذا كان حبهما يزداد يوما بعد يوم.

أنجبت له طفلان خالد وراشد وكان الجميع يحسدهم على السعادة التي يعيشون فيها. وبعد فترة اضطر عبد الله للانتقال إلى المملكة العربية السعودية من أجل حصوله على فرصة عمل أفضل وأخذ معه عائلته الصغيرة.

وهناك فاجأته روان بخبر حملها، فغضب منها لأن وضعه المادي لا يسمح له بذلك، ومنذ ذلك الحين تسرب الشك في نفس "**عبد الله**" متسائلا لماذا تفعل "**روان**" دائما ما تريد؟! ثم تعود للإعتذار، فخمن أنّ من قد يتلاعب بعقلها "**نهاية**" أختها، ومن أجل التأكد من تخميناته راح يفتش في هاتفها النقال (جوالها) ليجد إجابات عن تساؤلاته، ففتح تلك المحادثات ويا ليته لم يفتحها حيث تفاجا برسائل من رجل يقول فيها: «وينك روان؟! ليش بطلتي تردي؟!» وقد أرسلت قبل أسبوعين من تاريخ ذلك اليوم.

وهنا اكتشف "عبد الله" خيانة زوجته وحبيبته له "**روان**" بعد ست سنوات، لم يدرك "**عبد الله**" حينها ما يفعل، وعند مواجهته لها بذلك أنكرت معرفتها بالأمر، ثم أخبرته أن أختها "**نهاية**" كانت تقوم بممازحتها على الهاتف، لم يستطع "**عبد الله**" تصديق تلك الأكاذيب. وكعادته ستر عليها وأراد تطليقها بداعي حملها دون إذن منه وهو السبب الذي لم يقنع والديه فغضبا منه وقررا عدم محادثته هاتفيا حتى يرد زوجته إلى عصمته.

وهنا تكالبت المصائب على "**عبد الله**" الذي بقي في وحشة الغربة وحيدا يصارع أشباح الذكريات الجميلة، حيث اعتقد لوهلة أنه ربما قد يكون أساء الظن بـ"**روان**" فبحث في إحدى التطبيقات عن صاحب الرقم فوجده المحامي الذي كانت تعمل عنده "روان" الذي يدعى "**إياد طريطار**"، وهنا ازدادت معاناة الرجل لطعنة الغدر التي تلقاها من "**روان**" والتي من جراءها فقد أسرته الصغيرة زوجته وولديه، كما فقد والديه اللذين غضبا عليه، وهو ما أدى إلى إصابته بمرض في قلبه وهو فشل في عمل عضلة القلب، ذلك لأن قلبه لم يتحمل شدة الهموم والآلام التي كان يعيشها.

وعند اقتراب **موعد** العملية لزراعة القلب، خشي "**عبد الله**" أن تتوفاه المنية قبل أن ينال رضا والديه فقام بالإتصال على أحد البرامج التي تعرض في قناة من القنوات السعودية

الخاصة فأخبر الشيخ بمشكلته أملا في إيجاد حل له، لكن الشيخ أعجب بكرم أخلاقه وسماه "**صانع المعروف**" وطلب منه أن يتم معروفه لآخر يوم في حياته وألا يفضحها.

كان "**عبد الله**" في أيامه الأخيرة من حياته يكتب خواطر على وسائل **التواصل الاجتماعي** ويرسلها، وفي يوم من الأيام اطلع صديقه "**عبد الرحمان**" على هذه الرسائل التي تأثر بها ليتقين أن صديقه "**عبد الله**" ليس بخير، فذهب مسرعا إلى بيته حيث كسر الباب وبحث في كل ركن من أركانه ليجده أخيرا ملقى ورائحة غريبة تفوح منه، وعندها اكتشف أنه قد توفي.

سقط "**عبد الرحمان**" مغشيا عليه في تلك الأثناء، وبعد عدة أيام ذهب إلى بيت صديقه "**عبد الله**" وهناك وجد دفترا كان يدون فيه مذكراته، كان أنيسه الوحيد في وحشته، فقرأه وقرأه عدة مرات فلم يصدق ما جاء فيه حتى حفظه عن ظهر قلب وبعدها مزقه، وعندها تغير "**عبد الرحمان**" إلى شخص سيء اتجاه زوجته، فكان يريد أن يصبح خائنا حتى يكون أجمل تماما مثل "**روان**"، فراح يستغل الفتيات ويعبث بمشاعرهن انتقاما لصديقه الذي توفي نتيجة الغدر والخيانة.

وفي يوم من الأيام زار "**عبد الله**" صديقه "**عبد الرحمان**" في المنام، فخمن أنه بذلك أراد منه زيارة أولاده، وعندما سافر إلى الأردن وجد أولاده عند أمهم "**روان**"، فتهيأ للذهاب إليها حتى يرى الفتاة التي استطاعت خيانة صديقه المتميز بأخلاقه وعفته وطهارته، وعندما وصل إلى بيتها فتحت أمها له الباب بابتسامة ورحبت به وعندما دخل روت له قصة "**روان**" التي وبعد طلاقها حصلت لها مضاعفات عند ولادة طفلتها مما أدى إلى استئصال رحمها وعندها تدهورت نفسيتها وأصيبت بالإكتئاب، وبعد حوالي سنة أصيبت بحادث سيارة مما سبب لها إعاقة دائمة فقد شلت، وعندما طلب "**عبد الرحمان**" رؤيتها دمعت عين أمها قائلة: لقد توفيت حرقا بالمطبخ إذ لم تتمكن من إنقاذ نفسها.

وهنا اندهش عبد الرحمان من قدرة الله فهو يمهل ولا يهمل، لقد توفي "**عبد الله**" مرة واحدة بينما روان ماتت ثلاث مرات وآخرها حرقا. إن الله يجزي عباده بأفعالهم، فمن يفعل خيرا يلقاه ومن يفعل شرا يجزى به، سبحان الله.

وعندما علم "**عبد الرحمان**" ما حدث لـ "**روان**" قرر أن يصلح أخطاءه، فعاد معتذرا لزوجته وأولاده عما بدر منه من أخطاء، ورغبة في كسب وعفو رضا الله عز وجل وغفرانه عن خطاياه.

كن اجمل
بقلم :
عبدالرحمن مرواه محمداه

كن خائناً تكن أجمل

يمكنكم التواصل مع الكاتب مباشرةً عن طريق
مراسلته على صفحته في الفيس بوك :

عبدالرحمن مروان حمدان

183

# قائمة المراجع

## قائمة المصادر والمراجع:

### المصادر:


1. القرآن الكريم.
2. عبد الرحمان مروان حمدان، رواية "كن خائنا تكن أجمل".


### المعاجم:


3. ابن منظور، لسان العرب، تح: عبد الله على الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، القاهرة، ط1.
4. جبران مسعود، معجم الرائد، دار العلم للملايين، لبنان، ط1، 2001م.
5. جبران مسعود، معجم ألفبائي في اللغة والأعلام، دار العلم للملايين، ط3، 2005م.
6. جبور عن النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1986م.
7. الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، مج2، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1424هـ/2003م.
8. الزمخشري: أساس البلاغة، تح: محمد باسل عيون السود، الكتب العلمية، بيروت، ج1، ط1، 1419هـ/1998م.
9. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، ط1، 2002م.
10. مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984م.
11. محمد بوزواوي، معجم المصطلحات الأدبية، الدار الوطنية للكتاب، الجزائر.
12. المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، جمهورية مصر العربية، ط4، 1426هـ/2005م.

**المراجع:**

**أولا- الكتب:**

**13.** إبراهيم أحمد ملحم، الأدب والتقنية "مدخل إلى النقد التفاعلي"، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2013م.

**14.** أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 1997م.

**15.** آمنة يوسف، تقنيات الرد في النظرية والتطبيق، منتديات مجلة الإبتسامة المؤسسات العربية للدراسات والنشر، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2، 2015م.

**16.** بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج المعاصرة – دراسة في الأصول والمفاهيم –، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010م.

**17.** تهاني عبد الفتاح شاكر، السيرة الذاتية في الأدب العربي، دار فارس للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2002م.

**18.** جابر عصفور، زمن الرواية المدى، دار دمشق، سوريا، ط1، 1999م.

**19.** جليلة طريطر، مقومات السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، ج1، مركز النشر الجامعي، مؤسسة سعيدان للنشر، 2004م.

**20.** جميل حمداوي، الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق، (نحو المقاربة الوسائطية)، ج1، مكتبة المثقف، المغرب، ط1، 2016م.

**21.** جورج ماي، السيرة الذاتية، تر: محمد القاضي وعبد الله صوله ، بيت الحكمة، قرطاج، تونس، ط1، 1992م.

**22.** حسن حنفي، التراث والتجديد – موقفنا من التراث القديم –، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط5، 2001م.

**23.** حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، ط1، 1994م.

**24.** حمودي العودي، التراث الشعبي وعلاقته بالتنمية في البلاد النامية – دراسة تطبيقية عن المجتمع اليمني –، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1981م.

**25.** حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1991م.

**26.** خالد حسين حسين، في نظرية العنوان– تأويلية في شؤون العتبة النصية –، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، 2007م.

**27.** روزلين ليلى قريش، القصة الشعبية ذات الأصل العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، 2007م.

**28.** ساميا بابا، مكون السيرة الذاتية في رواية حكايتي شرح يطول لحنان الشيخ، دار غيداء، ط1، 2012م.

**29.** سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي – النص والسياق –، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2001م.

**30.** سوسن البياتي، عتبات الكتابة في مدونة محمد صابر عبيد النقدية، دار وائل للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2011م.

**31.** شعبان عبد الحكيم، السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، رؤية نقدية، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، 2009م.

**32.** صلاح عثمان فايز، السرد في رواية السيرة الذاتية العربية، مؤسسة الوراق، للنشر والتوزيع، الجامعة الأرنية – عمان –، ط1، 2014م.

**33.** عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، تق: سعيد يقطين، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 1429هـ/2008م.

**34.** عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص – دراسة في مقدمات النقد العربي القديم– ، تقد: إدريس نقوري، أفريقيا الشرق، المغرب، 2000م.

**35.** عبد السلام هارون، التراث العربي، دار المعارف – 1119 – كورنيش النيل، القاهرة، (د ط)، (د س).

**36.** عبد اللطيف الحديدي، فن السيرة بين الذاتية والغيرية في ضوء النقد الحديث، دار السعادة للطباعة، القاهرة، ط1، 1996م.

**37.** عبد الله ابراهيم، موسوعة السرد العربي، ج1، قنديل الطباعة والنشر والتوزيع، الإمارات، العربية المتحدة، دبي، ط1، 2016م.

**38.** عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، دار الحوار للنشر والتوزيع، 2009م.

**39.** عبد المالك مرتاض، ألف ليلة وليلة – تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية "حمال" –، ديوان المطبوعات الجزائرية، الجزائر، 1995م.

**40.** عمار علي سليم الخطيب، في الأدب الحديث ونقده، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، الأردن، ط1، 2009م.

**41.** فاطمة البريكي، مدخل إلى الدب التفاعلي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2006م.

**42.** فيليب لوجون، السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي، تر: عمر الحلبي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994م.

**43.** كاملي بلحاج: أثر التراث في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة، اتحاد الكتاب العرب، 2004م.

**44.** كلود عبيد، الألوان – دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها ودلالتها –، تق: محمد حمود، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان –، 1434هـ/ 2013م.

**45.** محمد بازي، العنوان في الثقافة العربية، التشكيل ومسائل التأويل، منشورات الإختلاف، الدار العربية للعلوم، ط1، 2012م.

**46.** محمد توفيق بوعلي، الأمثال العربية في العصر الجاهلي، دار النفاس، لبنان، ط1، 1988م.

**47.** محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة – دراسة –، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002م.

**48.** محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2008م.

**49.** محمد عابد الجابري، التراث والحداثة – دراسات ومناقشات –، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 1991م.

**50.** محمد عبد الغني، حسن التراجم والسير، دار المعارف، ط3، 1980م.

**51.** محمود درابسة، دراسات في النقد العربي القديم، دار جرير للنشر، ط1، 2010م.

**52.** مراد عبد الرحمان مبروك، آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة، دار الوفاء، مصر، ط1، 2002م.

**53.** مشري بن خليفة، الشعرية العربية مرجعياتها وإبدالاتها النصية، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011م.

**54.** نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2007م.

**55.** هيام شعبان، السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، دار الكندي للنشر والتوزيع، 2004م.

**56.** يان منفريد، علم السرد – مدخل إلى نظرية السرد –، تر: أماني أبو رحمة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سورية ، دمشق، 2011م.

**57.** يحي ابراهيم عبد الدائم، الترجمة الذاتية في الأدب العربي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1974م.

**ثانيا- المجلات:**

**58.** عبد المجيد بن بحري، قراءة في عتبات النص النقدي، بحث في بلاغة التصدير، محنة الشعر لنزار شقرون – نموذجا –، مجلة الحياة، ع108، تونس، 2005م.

**59.** فايزة يخلف، الأدب الإلكتروني وسجالات النقد المعاصر، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، ع09، جامعة بسكرة، الجزائر، 2013م.

**60.** محمد غرافي، قراءة في السيميولوجيا البصرية، مجلة عالم الفكر، مج31، ع1، المجلس الوطني للثقافة والفنون للآداب، الكويت، 2002م.

**ثالثا- الرسائل الجامعية:**

**61.** سمية معمري، الأدب الرقمي بين المفهوم والتأسيس – مقاربة في تقنيات السرد الرقمي–، بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه، جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة، 2017/2016م.

**62.** سناء غضبان، شعرية السرد في رواية "بروج الغدر" لآسيا مشري، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في الآداب واللغة العربية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2014/2013م.

**63.** فطيمة ميحي، البنية الدلالية للشعر التفاعلي الرقمي "تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق" –أنموذجا–، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 1434،1433هـ/ 2013،2012م.

**64.** فوزية بو القندول: خطاب العتبات في روايات واسيني الأعرج، شهادة مقدمة لنيل الدكتوراه، جامعة الأخوة منتوري، قسنطينة، 1436،1437هـ/2015،2016م.

**65.** منال بن حميميد، النظرية النقدية المعاصرة والأدب الرقمي، كتاب الأدب الرقمي أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية لزهور كرام – أنموذجا –، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، 2018/2017م.

**66.** ندى محمود مصطفى الشايب، فن السيرة الذاتية في الأدب الفلسطيني درجة الماجستير في اللغة العربية، كلية الدراسات العليا، نابلس، فلسطين، 2006م.

**رابعا-الملتقيات العلمية:**

**67.** السعدية بن ستيتي، تجليات السيرة الغيرية في رواية "العلامة"، لـ"بنسالم حميش"، جامعة المسيلة.

# فهرس

# المحتويات

# فهرس المحتويات:


| العنـــوان: | الرقم |
|---|---|

الشكر والتقدير

إهداء

مقدمة .....أ، ب، ج

مدخل: .....05

**الفصل الأول: العتبات السردية وتجلياتها عند الغرب والعرب**

أولا-مفهوم العتبات السردية.....17

1-مفهوم العتبة.....17

2-مفهوم السرد.....21

3-مفهوم العتبات السردية من المنظور الغربي والعربي.....25

ثانيا-تداخل الأجناس الأدبية في الرواية.....30

1-شعرية السرد في الرواية.....30

2-الموروث الشعبي في الرواية.....35

3-السيرة الذاتية والسيرة الغيرية في الرواية.....40

**الفصل الثاني: دراسة العتبات السردية في رواية "كن خائنا تكن أجمل"**

أولا-العتبات المحيطة الخارجية في رواية "كن خائنا تكن أجمل".....49

1-عتبة الغلاف ودلالته.....49

2-دلالة الصورة.....53

3-دلالة اللون.....56

4-عتبة اسم المؤلف.....58

5-عتبة المؤشر الجنسي.....59

6-عتبة العنوان.....59

ثانيا-العتبات المحيطة الداخلية في رواية "كن خائنا تكن أجمل".....63

1-عتبة التحذير.....63

2-عتبة الإهداء.....65

3-عتبة التصدير.....67

4-العناوين الداخلية.....70

5-تداخل الأجناس الأدبية في رواية "كن خائنا تكن أجمل".....76

خاتمة.....85

الملاحق.....88

قائمة المراجع.....95

فهرس المحتويات.....103

**الملخص:**

تناولنا في دراستنا نبذة عن الأدب الرقمي أو الإلكتروني، الذي انتشر من خلال تطور التكنولوجيا وذلك حتى يتسنى للقارئ التفاعل والتواصل المباشر مع الكاتب، وكانت رواية "كن خائنا تكن أجمل" إحدى الروايات الرقمية ذلك لأنها لم تطبع ورقيا، فأردنا استخراج العتبات السردية منها لنلاحظ أخيرا أنها تتضمن العتبات كغيرها من الروايات الورقية، وبما أنها سيرة غيرية تتداخل فيها بعض الأجناس الأدبية كالشعرية والموروث الشعبي، اغتنما فرصة دراسة تداخل الأجناس الأدبية في الرواية.

**الكلمات المفتاحية:** الأدب الإلكتروني، التفاعل، العتبات، تداخل الأجناس الأدبية.

**Résumé :**

Dans cette étude, un aperçu de la littérature numérique qui s'est répandue avec le développement de la technologie afin que la lecteur puisse interagir et communiquer avec l'auteur, La roman (Soyez un traitre, soyez le plus beau) est l'un des romans numériques qui n'a pas été imprimé sur papier, il comprend des seuils comme les autres romans sur papier, D'autres races littéraires se chevauchent également.

**Mots-clés:** Littérature électronique, Interction, Seuils, Chevauchement des genres littéraires..