# شعرية العتبات الداخلية في روايات هدية حسين

# The poetics of internal thresholds in Hadiya Hussein's novel

علي كاظم تايه أ.د. اسراء حسين جابر

Ali Kazem Tayeh Prof. Dr. Israa Hussein Jaber

ali_kazem@uomustansiriyah.edu.iq Israahussan987@gmail.com

الجامعة المستنصرية كلية الآداب قسم اللغة العربية

Al-Mustansiriya University, College of Arts, Department of Arabic Language

## ملخص

تعد عتبات النص من العناصر المهمة في المتعاليات النصية التي تحيط بالنص الرئيس بكل أنواعه من عنوان وغلاف واسم روائي ومقدمة واهداء وتصدير واستهلال وغيرها من العتبات التي تصاحب النص، إذ تشكل نقطة دخول أساسية في قراءة النص الأدبي، فهي أداة تعريف توصل المتلقي إلى أسرار ومتاهات ومواطن الجمال، حيث إن هناك علاقة وطيدة تربط بين العتبة النصية والنص الأدبي، توحي بدلالات وإيحاءات واشارات تمكن المتلقي من تسهيل مهمته للولوج في مكامن النص، واقتحام اسراره والكشف عن مكنوناته، وقد تأتي هذه العتبات موافقة لأفق التوقع لدى المتلقي، فيحدث الاستباق من المتلقي للنص الأدبي، أما في حال حصول العكس وكسر أفق التوقعات فعند ذلك يبرز عنصر

الجمال والمفاجئة التي تهيمن على النص وتجذب القارئ أكثر للغوص في أغواره، لذا نجد أن محطة العتبات من أهم المحطات التي يقف عندها المتلقي لما تحمله من معاني مختزلة ومختصرة للنص الروائي، فهي ذات معاني تحمل دلالات مكثفة للنص، يصرح بها المؤلف ليستفيد منها المتلقي، وفي الوقت نفسه تمثل العتبات عنصر إثارة وتشويق يختزل مضمون النص، لذا لا تعد العتبات مجرد محطة يمر بها الكاتب لتكملة أركان النص الأدبي فحسب، بل هي اليوم أحد أهم الظواهر النصية التي تحيط بالنص الأدبي، وسرها يكمن في تكوينها لما توحي به من دلالات ومعاني كامنة.

**الكلمات المفتاحية:** الشعرية، العتبات، التصدير، الاستهلال، هدية حسين

**Summary**

The thresholds of the text are among the important elements in the textual transcendences that surround the main text with all its types, including the title, cover, novel name, introduction, dedication, introduction, opening, and other thresholds that accompany the text, as they constitute a basic entry point in reading the literary text, as it is an identification tool that leads the recipient to secrets, mazes, and places. Beauty, as there is a close relationship between the textual threshold and the literary text, suggesting connotations, revelations, and signals that enable the recipient to facilitate his mission to enter into the depths of the text, penetrate its secrets, and reveal its components. These thresholds may come in line with the recipient's horizon of expectation, and the recipient anticipates the literary text. But if the opposite happens and the horizon of expectations is broken, then the element of beauty and surprise emerges that dominates the text and attracts the reader more to delve into its depths. Therefore, we find that the threshold station is one of the most important stations that the recipient stops at because of the concise and brief meanings it carries for the narrative text. It has meanings. They carry intense connotations for the text, declared by the author so that the recipient can benefit from them. At the same time, thresholds represent an element of excitement and suspense that summarizes the content of the text. Therefore, thresholds are not just a station that the writer passes through to complete the pillars of the literary text, but today they are one of the most important textual phenomena that surround the literary text. Its secret lies in its composition because of the connotations and latent meanings it conveys.

**Keywords:** poetics, thresholds, export, initiation, Hussein's gift

**مدخل**

تعد العتبات المحطة الأولى قبل الولوج إلى بؤرة النص، وهي من الاشتغالات المهمة بالنسبة للمبدع من جهة وبالنسبة للناقد من جهة أخرى؛ لما لها من دور في كشف خبايا النص.

وللعتبات مسميات عدة هي: "**عتبات النص، النصوص المصاحبة، المكملات، النصوص الموازية، سياجات النص، المناص**" (بلال، ٢٠٠٠، صفحة ٢١).

ومن الذين اهتموا بالعتبات النصية ميشيل فوكو الذي يُعد من أوائل الذين أثاروا قضية العتبات في كتابه(حفريات المعرفة) فهو يرى أنَّ: "**حدود كتاب من الكتب ليست أبداً واضحة بما فيه الكفاية، وغير متميزة بدقة. فخلف العنوان، والأسطر الأولى، والكلمات الأخيرة، وخلف بنيته الداخلية وشكله الذي يضفي عليه نوعاً من الاستقلالية والتميز، ثمة منظومة من الإحالات إلى كتب ونصوص وجمل أخرى...**" (فوكوه، ١٩٨٦م، صفحة ٢٣).

كذلك يعد (لوسيان كولدمان) واحدا من الذين اهتموا بالعتبات النصية، فقد حث النقاد والدارسين الغربيين على العناية بها، واعطائها الأولوية في الدراسة (الحجمري، ١٩٩٦م، صفحة ٤٧).

كما إن (ليو هويك) اهتم بالعتبات فوضع لها تعريفاً بأنها "**مجموعة من الدلائل اللسانية... يمكنها أن تثبت في بداية النص، من أجل تعيينه والإشارة إلى مضمونه الإجمالي ومن أجل جذب الجمهور المقصود**" (السامرائي، ٢٠٢٠م).

وقد انتقل موضوع العتبات نقلة كبيرة على يد جرار جينيت لا سيما بعد أن أصدر كتابه (عتبات النص) الذي عد فيه العتبات جزء من التعالي النصي وسماها بالمناص وهي "**كل ما يجعل من النص كتاباً يقترح نفسه على قراءه أو بصفة عامة على جمهره**" (بلعابد، ٢٠٠٨م، صفحة ٢٦).

وبهذا يكاد يتفق النقاد على أن العتبات هي مفتاح النص والخطوة الأولى التي تمكن المتلقي من تخطي الحدود الأولى للدخول إلى عالم النص بكل ما فيه من عمق دلالي وتعالق نصي.

**أما العتبات في الدراسة العربية** فقد أكدت أن المصطلح كان حاضراً قديماً وحديثاً وعند الكثير من الكتاب، غير إنه لم يحمل الاسم نفسه(عتبات)، وإنما جاءت بمسميات مختلفة، فمنها من حظي بالصدارة كالعنوان، نذكر على سبيل المثال ما اشار إليه ابن عبد ربه الأندلسي(ت٣٢٨هـ) في كتابه العقد الفريد إلى أولية تدوين العنوان فهو **يقول: "وأما ختم الكتاب وعنوانه فإن الكتب لم تزل مشهورة، غير معنونة، ولا مختومة، حتى كتبت صحيفة المتلمس، فلما قرأها ختمت الكتب وعنونت، وكان يؤتى بالكتاب فيقول من عنى به فيسمى عنوانا"** (الأندلسي، ١٩٦٢م، صفحة ١٥٨).

ومن العتبات التي لاقت اهتماماً واسعاً في أدبنا العربي القديم **التوقيعات وهي: "اقتباس أو شعار قصير في صدر كتاب أو فصل منه له صلة بموضوعه"** (وهبة و المهندس، ١٩٨٤م).

فمن التوقيعات ما جاء عبارة عن جملة، ومنها ما جاء آية قرآنية أو مقطع من قصيدة أو بيتاً شعرياً، **"ومن التوقيعات ما يوجد منقوشا على مبنى معماري أو متحف أثري أو معلمة حضارية..."** (بلال، ٢٠٠٠، صفحة ٣).

وهناك عتبة أخرى كانت موجودة في كتب النقد قديماً وهي **الختم أو الخاتمة**، فقد ذكر الجاحظ أن العرب قديما كانوا لا يرضون بالكتاب إذا لم يكن مختوما فهو **يقول: "وقد يكتب بعض من له مرتبة في سلطان أو ديانة إلى بعض من يشاكله، أو يجري مجراه، فلا يرضى بالكتاب حتى يخزمه ويختمه، وربما لم يرض بذلك حتى يعنونه ويعظمه"** (الجاحظ، ١٩٦٨م، صفحة ٧٨/ ج١).

لعل مقولة الجاحظ هذه واضحة الدلالة، فهي تشير إلى عتبتين مهمتين من عتبات النص وهما: العنوان والخاتمة، هذا ما يخص كتب النقد العربي قديماً.

**أما عند النقاد العرب المحدثين** فعبد الملك أشهبون يطلق على مصطلح(paratext) النص المحاذي محاولاً إعادة تعريفه، بينما يجد ما هو شائع في المعطى النقدي عن هذا المصطلح(paratext) هو

عدم الدقة في تحديد مفهومه، غير أن بعض الباحثين لا يحددون المقصود من النص المحاذي: أهو النص المحيط أم النص اللاحق؟ حيت أن هناك فرق جوهري بين المصطلحين فالمصطلح الأول يشير "**إلى مجموع المعطيات التي تسيج النص وتحميه وتدافع عنه وتميزه عن غيره وتعين موقعه في جنسه، وتحث القارئ على اقتنائه، وهي العناوين، والمقتبسات، والاهداء، والايقونات، وأسماء المؤلفين والناشرين...**" (جينيت، ١٩٩٧م، صفحة ١٥).

في حين إن المصطلح الثاني يشير إلى " **كل الخطابات الموجودة خارج الكتاب فتكون متعلقة في فلكه، كالاستجوابات، والمراسلات الخاصة، والتعليقات، والمؤتمرات والندوات... الخ** " (بلعابد، ٢٠٠٨م، صفحة ٥٠).

**وهناك الكثير من النقاد العرب المحدثين الذين تطرقوا لمصطلح العتبات أمثال(بلقاسم خالد، وغسان السيد، ووائل بركات، وجميل حمداوي وغيرهم).**

وبناءً على ما ذكر فان مصطلح العتبات لم يكن غائبا عن محور اهتمام النقاد العرب؛ بل كان موضع اهتمامهم فدرسوه بتمعن، مع أن هناك اختلافات في بعض الترجمات، الا ان المصطلح خضع للكثير من الدراسات النقدية الغربية التي حفزت النقاد العرب للحاق بعجلة التطور النقدي.

وإن أغلب النقاد العرب كانوا مؤيدين لما جاء بكتاب العتبات لجيرار جينيت، لأنهم اعتبروها نصوصا قادرة على انتاج دلالة خاصة بها، من خلال تفاعلها مع النص.

**المبحث الأول: شعرية العنوان في روايات هدية حسين**

يعد العنوان الوجه الثاني للنص، فهو يحمل دلالات النص بشكل مكثف فقد عرفه (ليو هوك) مؤسس علم العنونة بأنَّه: "**مجموع العلامات اللسانية التي يمكن أن ترسم على نص ما من أجل تعيينه، ومن أجل أن تشير إلى المحتوى العام، وأيضاً من أجل جـذب القارئ**" (حسين، ٢٠٠٨م، صفحة ٤٧).

وذهب البعض إلى عده "**نظاماً سيميائياً ذا أبعاد دلالية وأخرى رمزية تغري الباحث بتتبع دلالاته ومحاولة فك شفراته...**" (قطوس، ٢٠٠١م، صفحة ٣٧)، أي أنه رسالة مشفرة يفككها المتلقي ويؤولها بلغته.

فالعنوان اصبح نظاماً دلالياً رمزياً له بنيته السطحية ومستواه العميق مثله مثل النص تماماً (قطوس، ٢٠٠١م، صفحة ٣٧)، فهو نص مصغر يختزل النص الرئيس ويفك بعضاً من استغلاقاته (جلاب، د.ت، صفحة ١٢٧).

هذه الدلالات التي يحملها العنوان هي رسائل يشير من ورائها الكاتب إلى أمورٍ عدة: منها تواصلية . وهي الأهم–، وأخرى أدبية جمالية، يسعى من خلالها الكاتب إلى جذب المتلقي واستفزازه وزجه في غياهب النص تاركاً إياه بين القراءة والتأويل.

لقد اصبح العنوان "**مرجعاً يتضمن بداخله العلامة والرمز وتكثيف المعنى بحيث يحاول المؤلف أن يثبت فيه قصده برمته كلياً أو جزئياً، إنَّه النواة المتحركة التي خاط المؤلف عليها نسيج النص...**" (حلفي، ٢٠٠٥م، صفحة ١٢)، وهذا يدل على أن العنوان يمثل رسالة لغوية تواصلية تُعرّف بهوية النص وتحدد مضمونه وتجذب القارئ إليها وتغريه بقراءتها، فهي الظاهر الذي يدل على الباطن **ومحتواه** (البستاني، ٢٠٠٢م، صفحة ٣٤)، وبسبب هذه الأهمية عَدَّ كثير من الدارسين العنوان هو الأصل والنص فرع منه.

ولكن الغذامي خالف هذا الطرح، فهو يرى أن النص ليس من مولدات العنوان بل العنوان هو ناتج من النص لأنَّ الكاتب . فيما يراه الغذامي – يكون العنوان آخر **انفعالاته** (الغذامي، ١٩٨٥، صفحة ٢٦١)، ولعل الغذامي في نظرته هذه يقصد المبدع وليس المتلقي، ففي الوقت الذي يكون فيه العنوان آخر تحركات المبدع فهو أول عتبات القارئ ومنه يبدأ التأثير ويشرع التأويل، ولا نبتعد إذا ما قلنا أنَّ "**الدلالات المتكونة في النص إنَّما هي امتداد لتمطيط فكرة ومفردات العنوان...** (ناهم، ٢٠٠٤م، صفحة ٧٧)، لذا بات العنوان المفتاح الأهم في فتح مغاليق النص وفهم ما غمض منه وفك شفراته، بوصفه ضرورة **كتابية** (مفتاح، ١٩٩٠م، صفحة ٧٢)، ومن هذا المنطلق لا يمكننا عد العنوان عنصراً

طارئاً على النص، بل على العكس من ذلك فهو يمثل الأداة التي يمتلكـها المتلقي، والتي يتمكن من خلالها إلى فهم النص فهماً **صحيحاً** (بلعابد، ٢٠٠٨م، صفحة ١٤)، فهو العتبة الأولى التي يبدأ منها إلى سبر اغوار النص.

لقد ذهب أغلب الباحثين والدارسين إلى أنَّ العنونة لم تكن محط أنظار النقاد واهتمامهم إلا في بعض الدراسات **المعاصرة** (رحيم، ٢٠١٠م، صفحة ٧)، في حين أنَّ هذا القول لا يخلو من بعض الحيف والتجني؛ لأنَّ في تراثنا العربي النقدي إشارات بينة ومهمة توضح أهمية العنوان، فقد أولى الكثير من نقادنا القدماء العنونة مساحة لا يُستهان بها في شغلهم النقدي، ومنهم الجاحظ(ت ٢٥٥هـ) الذي يقول: "**قد يكتب من له مرتبة أو سلطان أو ديانة إلى بعض من يشاكله أو يجري مجراه، فلا يرضى بالكتاب حتى يختمه، وربما لم يرض بذلك حتى يعنونه ويعظمه...**" (الجاحظ، ١٩٦٨م، صفحة ٩٨/ ج١)، فهنا منزلة العنوان واضحة لدى الجاحظ حتى قرنه بـ(العظمة) هذا من جهة، ومن جهة أخرى يربط الجاحظ بين العنوان والجمالية والحسن، وهذا يعد أهم ما أشار إليه المتقدمون في تبيان الوظيفة الجمالية للعنونة، وكذلك يقول الجاحظ: "**إنَّ لافتتاح الكتاب فتنةً وعجباً...**" (الجاحظ، ١٩٦٨م، صفحة ٩٨/ ج١)، وهي اشارة اخرى لما تفعله العنونة بالمتلقي من شد انتباه واثارة.

وتتمثل أهمية العنونة ايضا في قول ابن دريد(ت ٣٢١هـ) الذي يعلل عنونة كتابه(جمهرة اللغة) بهذا العنوان في قولـه: "**وإنَّـما أعـرناه هذا الاسم لأنَّنا اخترنا لـــه الجمهور مـن كـلام العرب، وأرجـأنا الوحشي المستنكر...**" (بن دريد، ١٩٨٧م، صفحة ٤٠)، وكذلك الفيروز آبادي الذي يقول في عنونة كتابه: "**وأسميته القاموس المحيط؛ لأنه البحر الأعظم لما رأيت إقبال الناس على صحاح الجوهري وهو جدير بذلك، غير أنه فاته نصف اللغة وأكثر...**" (آبادي، ١٩٩٨م، صفحة المقدمة)، يتضح مما تقدم من نصوص عناية النقاد المتقدمين للعنونة وإيلائها أهمية كبيرة، ليس الغاية هنا تتبع كلام العرب القدماء ورصده فيما يخص العنوان بقدر ما هو سعي لإثبات أحقية السبق بدافع من الموضوعية البحثية والأمانة العلمية ليس إلا، ومما لا يقبل الشك أنَّ لنقادنا المتقدمين آراء كثيرة ومهمة في هذا الشأن لا يتسع المقام لذكرها.

بدأ العنوان يأخذ مع الوقت مداه الأرحب بين أنماط الخطاب الأخرى وتوسعت **شعريته** (رحيم، ٢٠١٠م، صفحة ٨٤)، وتجسدت أهميته في أنـه يأخـذ على عاتقه عملية دفع القراء إلى التوغل في اعماق النص الإبداعي، والعمل على الغوص في بواطنه وفحص مكوناته، على النحو الذي يساعد المتلقي في إدراك جوهر النص وفهم خصائصه **الأسلوبية** (عبيد، ٢٠١١م، صفحة ١٢٩)، لذا صار للعنوان هذه الوظيفة المتمثلة في كونها المادة المشعة التي تلقي الضوء على النص وتقود إلى إمكانية فك رموزه وكشف غموضه.

ويرى (تشارل قريفل) أنّ النص والعنوان يدخلان في علاقة تكاملية، إذ إنَّ الواحد يعلن عن الآخر **ويفسره** (رماش، ٢٠١٢م، صفحة ٢٣٦)، فالعنوان هو عبارة عن نص قصير يختزل النص الطويل، لذا صارت أهميته تتجسد في فهم تجليات النص من **خلاله** (البستاني، ٢٠٠٢م، صفحة ٧٣)، فهو كالرحم الذي تولد منه عناصر النص ودلالاته وانفعالاته؛ ومن هنا صار العنوان أهم المتعاليات النصية، وذلك لما يخلقه من تقنيات تواصلية تأخذ بيد النص وتوضح رموزه واسراره وتجلياته وما خفي عن المتلقي، فهو الكاشف عن عناصر النص البنائية والشعرية على حـد **سواء** (الجزار، ١٩٩٨م، صفحة ١٠٥)، من هنا توجه العنوان ليكون علامة دالة تلخص مدارات التجربة وأبعادها الرمزية، أي إنَّ العنوان والتجربة يدوران في فلك شعري واحد.

فالعنوان "**يجمع ما تفرق فيها... ويسبقها فكرة ويستقر المبدع على صورته النظمية متى رأى تناغماً بين شموليته وتمثيله لروح الخطاب ويتوقع أن يكون حيلةً ولعباً لغوياً يكمل النص ويختمه...**" (الخطابي، ١٩٩١م، صفحة ٤٩).

ولعل رشيد يحياوي من أوائل من تحدث عن شعرية العنوان، الذي قال عن هذا الأمر: "**أصبح بالإمكان أن نتحدث عن شعرية العنوان، كحديثنا عن شعرية النصوص المعروضة بعد العنوان...**" (يحياوي، ١٩٩٨م، صفحة ١١٠)، ومما لا شك فيه أنَّ هذه النظرة متأتية من أنَّ النص الكاشف عن شعرية نص آخر هو نص شعري أيضاً.

وقد ذهب بسام قطوس إلى الرأي نفسه، بقوله " **أنَّ شعرية العنوان ربما بدأت موازية لشعرية النص...**" (قطوس، ٢٠٠١م، صفحة ٥٧)، وهذا عينه مما أسسه جينيت عندما جعل من العتبة خطاباً يوازي خطاب النص عبر ثنائية القراءة **والتأويل** (بلعابد، ٢٠٠٨م، صفحة ١٩).

وهناك من ذهب إلى أبعد من هذا حينما عدَّ العنوان أكثر شعرية من النص **نفسه** (الجزار، ١٩٩٨م، صفحة ٤٦)، وعلى وفق ذلك يكون النص مديناً للعنوان بسبب طغيان دلالته على مجمل النص، فحينما يسعى المتلقي لاستنباط شعرية النص يلجأ أول الأمر إلى شعرية العنوان.

وللعنوان وظائف عدة حددها(لوي هوك) ضمن تعريفه للعنوان بأنه: " **هو مجموعة من العلامات اللسانية التي تظهر على رأس نص ما قصد تعيينه وتحديد مضمونه الشامل، وكذا جذب جمهوره المستهدف...**" (بلعابد، ٢٠٠٨م، صفحة ٧٤)، وهذه الوظائف تتضح بصورة أكثر عند جينيت، الذي حددها بأربع وظائف **هي** (بلعابد، ٢٠٠٨م، الصفحات ٨٦-٨٨): **التعينية، والوصفية، والإيحائية، والإغرائية.**

وكذلك فصل جيرار جينيت الكلام في أنواع العنوان فقسمها إلى عدة أنواع، نذكر **منها** (بلعابد، ٢٠٠٨م، الصفحات ٧٩-٨٠):

**١- العنوان الأدبي: وهو العنوان الذي تتركّز فيه الثيمة الرئيسة للحكاية*.**

**٢ - العنوان المجازي: وهو العنوان الذي يعتمد على المجاز والكناية.**

**٣- العنوان الرمزي: هو العنوان الذي يقوم على الإيحاء ويكون مشحوناً بالطاقات الدلالية**

**٤- العنوان الساخر: وهو العنوان الذي يكون مفارقاً لفحوى النص.**

* بمعنى أن يكشف العنوان ثيمة الرواية وشخصياتها وفضاءاتها بشكل تقريري مباشر

ومن خلال استقرائنا لروايات الكاتبة وجدنا أنها تجسد أغلب الأنواع والوظائف التي ذكرها جنيت في عتباته، كما نلاحظ ان الكاتبة انتهجت نهجا واحدا واتخذته استراتيجية موحدة تتمثل في بناء عناوينها على الجمل الاسمية، لذا سنحاول الوقوف عند عتبة عنواناتها بحسب صدورها لبيان دور العنوان في شعرية النص.

١-**(بنت الخان)** (حسين، ٢٠٠١م)

على المستوى السياقي النحوي يؤلف الدال(بنت الخان) خبراً لمبتدأ محذوف تقديره(أنا)، فالجملة اسمية، ومما لاشك فيه تمثل الثبات والقوة، فالقارئ من خلال هذا التركيب يستطيع أن يقبض على بعض دلالات النص، لكنه حين يغوص في اعماقه سوف يمسك بشتى الدلالات المؤلمة الممزوجة بخيبة الامل، فالعنوان يوحي بأن الرواية قائمة على سرد احداث لها علاقة بشخصية فتاة تنسب إلى مكان(الخان) وليس الى اشخاص، وقد أبقت دلالة المحذوف مفتوحة للتأويل، فالعنوان على المستوى الظاهر يبدو بسيطا بتلك الألفاظ السهلة المأنوسة، إلا إنَّ الكاتبة أرادت أن تعالج قضية مهمة تتعرض لها النساء في المجتمع الذكوري، وتكاد تمثل شخصية(هدى) الفتاة العراقية التي عاشت معاناة بين أب متعلق بامرأة ثانية تعمل موظفة خدمة في مدرستها عندما كانت تلميذة، وأم لا تظهر لها اي مشاعر، وأخت صغيرة وافتها المنية وهي طفلة، لتصبح البنت الوحيدة للأبوين.

وهي أحداث جعلتها تكتفي بذاتها وبذلك الخان الذي احتضن خيباتها وخيبات العديد من النساء المخذولات ومنهن والدتها.

فالمكان/ الخان: يرمز للوطن الحاضن لكل الشخصيات التي تبحث عن ملاذ امن، فهو لم يكن، "**خاناً كما تفترض التسمية... إنه مساحة من الأرض بلا سياج.... منسية في الزمن، لا تعني غير ناسها المنسيين... أما الحاج محسن فلا اعرف عنه سوى إنه مالك الأرض التي أقيمت عليها البيوت الطينية المسقفة بالجينكو أو البواري وجذوع النخيل... والأكواخ المصنوعة من الحصران والبواري قبل عشرات السنين... وقليل من بيوت الخان مبنية بالطابوق والجص... تلك هي قصور الخان كما كنا نعتقد...**" (بلعابد، ٢٠٠٨م، الصفحات ١٩-٢٠).

وقد ظل هذا الخان قائماً لسنوات طويلة حتى ستينات أو سبعينات القرن الماضي، وكانت هذه الطبقة تعيش حياة فقيرة بائسة قد ضاقت بهم سبل العيش في مدنهم الصغيرة أو قراهم فلاذوا بزوايا مهملة من زوايا بغداد آنذاك ومنها هذا الخان، وكذلك عكست هذه الرواية طبيعة حياتهم البسيطة وترابطهم الأسري، علاوة على كشفها عن مدى الفقر والشقاء التي تكابده هذه الشريحة، لذا فقد بلور هذا العنوان ثيمة هذه الحكاية بشكل مباشر.

٢-**رواية(ما بعد الحب)** (حسين، ٢٠٠٣م)

على المستوى النحوي يؤلف الدال**(ما بعد الحب)** مبتدأ(اسم موصول وصلته) وهو تركيب يبحث عن خبره، فالعنوان يوحي بوجود فاصل زمني وانفصال عاطفي بين اثنين، وكانه يتضمن إشارة لانتهاء وقت السعادة، وبحسب جنيت فقد اسهم العنوان في تشويق المتلقي وحقق الوظيفة الإغرائية لتتبع مضمون الرواية والهيمنة على دلالاته التي غابت عنه، وقد حذر(جينيت) في هذا المقام من تحول العنوان إلى سمسار على حساب النص **ومضمونه** (بلعابد، ٢٠٠٨م، صفحة ٨٢)، فقد جاء العنوان مشوقاً للقارئ، فهو يحكي أحداثا وقعت لفتاة عراقية تجاوزت سن الزواج ولم تتزوج، واضطرت للخروج من العراق هاربةً خوفاً من هاجس الاعتقال لكونها لم تصوت بـ(نعم) للدكتاتور في الاستفتاء.

فالرواية صورت أحداثاً حقيقية مر بها الشعب العراقي في فترة التسعينات من القرن الماضي، وهي فترة مشؤومة كلها خوف، وجوع، وأمراض، وبؤس وتخلف، فما بعد الحب جاءت الوحدة والغربة والشتات والحنين إلى الوطن الذي تراه برغم قساوة النظام آمناً ببركة أوليائه الصالحين التي تؤمن بالنجاة على أيديهم، وهذا ما أشارت أليه في حلم راودها أثناء نومها، " **رميت جسدي على الفراش دون إحساس بالروائح.. ثمة فراغ هائل يحيطني.. وجدت نفسي اسير في طرقات الكاظمية.. أدلف إلى الأزقة الضيقة المتعرجة، أرى النساء على عتبات البيوت يحدقن بي ويتهامسن... اشتري أعواد بخور وادخل حـــــضرة (موسى الكاظم . ع .).. امسك شبابيكه الفضية واشم عطوره الغارقة في روحانياتها.. تغسلني صلوات وتكبيرات الزوار فتمنحني بعض السكينة... أرى وجه يــوسف يخطف مثل ومضة.. أدس جسدي بين الصــفوف للامساك بــه.. أصرخ ملء فمي.. يوسف.. يوسف..**

**وأفيق لا ادري إن كنت ما شاهدته رؤيا منام أم حلم يقظة** " (حسين، ٢٠٠٣م، الصفحات ٢٥-٥٤).

فالنص يمثل صورة من صور الحنين لكل المعالم التي تبعث على الأمان، لاسيما لدى النساء اللواتي يجدن ملاذهن في زيارة العتبات المقدسة لتفريغ طاقتهن السليبة ورغبة في الحصول على كراماتهم الإلهية، ويبدو ان الحبيب من ضمن تلك المعالم التي تتمنى أن تعود إليه.

**٣-رواية(ليل صاخب جداً) (حسين، ٢٠١٩)**

عندما تحدث جرار جنيت عن العنوان جعله من أهم عناصر النص الموازي، لكونه الدال الكثيف أو الأساس الذي يحيل إلى النص الأصلي فيتوافق اللفظ مع المعنى، فالعنوان جاء خبر لمبتدأ محذوف وقد تألف من ثلاث كلمات نكرة، الكلمتين الأخيرتين تصف هوية الكلمة الأولى(ليل) وتحدد هوية المحذوف(هو او ذاك) أي إن العنوان جسد **الوظيفة الإغرائية** كالعنوانين السابقين، إلا إن في هذه الرواية نجد إشارة إلى إنها رواية زمن، إذ شكل مفارقة على مستوى الأحداث والشخصيات فلمَ صاخب ولمَ جدا؟

فقد عمدت الكاتبة إلى جعل عنوانها مشوقاً مغرياً فاسحة المجال أمام القارئ ليفترض هو بنفسه تكملة لهذا العنوان، ويمكن القول إنَّ وظائف العنوان تدرك من خلال النص، فالنص هو الذي يحدد ماهية الوظيفة وطبيعتها، لأن المتلقي قد لا يفقه دور العنوان ما لم ينته من قراءة النص وفك شفراته (الغذامي، ١٩٨٧م، صفحة ١١٠)، وعندها يتوصل إلى فهم متكامل للعنوان.

وعلى المستوى البلاغي فإن العنوان يحيل إلى مجاز مشحون بحمولات دلالية، فالليل عادةً ما يوصف بالهدوء والسكينة في حين أنه وصف في هذه الرواية بانه صاخب بل وصاخب جداً، والمفارقة الأخرى أن كلمة صخب*، تطلق في أغلب الأحيان على البحر، غير إن الكاتبة أخذت هذه الصفة من البحر

* الصخب: الصوت العالي

واطلقتها على الليل الذي من صفاته الهدوء، لذا يسهم كل من المجاز والمفارقة التعبيرية في تأسيس شعرية العنوان، فالكاتبة تعي أن مثل هذا العنوان سيعمل على استفزاز ذهن المتلقي ويخلق في داخله فضولاً لا يهدأ إلا بعد افتحام النص، وهذه هي فلسفة العنوان في كونه سمة تعبيرية تواصلية تضع النص بيد المتلقي وتمكنه منه عبر الانفتاح على دلالات تغني التركيب العام (بلعابد، ٢٠٠٨م، صفحة ١٣).

ففي الرواية هيمنت إشكالية وجود زوج واحد لامرأتين تعرفتا صدفة في سوق الغزل، وخلفت صداقة من نوع خاص على الرغم من التناقض الموجود في شخصيتيهما، فالأولى رصينة وأقرب إلى الحكمة، والثانية ثرثارة متهورة، والرواية لا تقف عند حدود هذه العلاقة بل تأخذنا الكاتبة من خلالهما إلى سنوات الحروب الطائفية والقتل على الهوية والمتغيرات التي طرأت على المجتمع العراقي وهجرة الشباب بعد عام ٢٠٠٣.

**٤-رواية(زجاج الوقت)** (حسين، زجاج الوقت، ٢٠٠٦م)

اجد ان الكاتبة قد ابدعت في توظيف التركيب اللغوي المتمثل بالجملة الاسمية المجازية التي تتضمن ايحاءات متباينة تتعالق بشكل او باخر مع فضاءات النص وتسهم في توليد المعنى وتحقيق قصدية الكاتبة.

ف(زجاج الوقت) يتضمن اشاره ايحائية لحساسية الوقت والذي يعكس ثيمة الرواية التي صورت الوجع العراقي ومأساة الشعب الذي وقع بين المطرقة والسندان، بين سلطة القمع والخوف والجنون.

وقد اثار العنوان تصور المتلقي وحرك في داخلة رغبة معرفة المزيد، فقد اكد النص على التعامل مع الوقت بحذر؛ لأنه الوقت الاصعب، وقت النفاق والغش والافتراءات والاتهامات الكاذبة التي يلقي بها كل مَنْ هب ودب على الأبرياء من أجل التقرب إلى السلطة، ونيل المكاسب المادية والمعنوية، وقت لا يسلم فيه الإنسان الشريف إلا بشق الأنفس، هـو وقت من زجاج، لا يعرف الإنسان البسيط كيف يحافظ عليه، ويجنبه الانكسار.

تتحدث الرواية عن الوجع العراقي لتكشف لنا عبر تفاصيل حية مخزونة في الذاكرة مدى معاناة ومأساة شعب مارست فيه السلطة أبشع وسائل القمع والاضطهاد والخوف ضده.

ليس هذا فحسب بل ان دلالة(زجاج الوقت) تحمل دلالة الوهم او المتخيل الذي لايدوم بسبب هيمنة الواقع وهذا ما لمسناه من مضمون الرواية كما في حكاية العمة أو السيدة هداية مع عابر السبيل "**يونس**" الذي يظل وجوده بين الحقيقة والوهم، فالعمة تتوهم وجود رجل أحبته في الماضي منذ أعوام غابرة وها هو يعود ليسأل عنها، هذه الحقيقة التي تؤكدها وحدها ولا يشاركها في تأكيدها أي حدث واقعي بل تنطلق من فعل متخيل، فتفترض أنه رجل من زمن غابر رجع من عالم الأرواح وها هو شخص يتحاور معها: " **وما جئت بتمام شكلي، ولا أنت الآن على ما كنت عليه كل ما أدركه أنني ذلك الرجل الذي أحبك في زمن مضى، ولا تسألي كثيراً عن التفاصيل الموت مادة قديمة تتسر بل هيئة جديدة، والروح تظل كما هي يقذف بها من مسكن إلى مسكن وفي ثوب مغاير والشكل فقط هو الذي يفقد** " (حسين، زجاج الوقت، ٢٠٠٦م، صفحة ١٩).

ولكن على الرغم من هذا الحدث الوهمي والمتخيل إلا أنه يبدو له مبرراً عندما ننظر إلى جانب آخر من الرواية تبدأ به(حذام) ابنة أخ هداية إذ تكشف حذام أن عمتها تمارس الكتابة وتحكي عن تفاصيل حياتها وعلاقتها بها، وكيف تولت رعايتها وهي طفلة.

وهكذا تمنح الكاتبة للقارئ متعة التضليل والتفتيش من عدة أوجه للحكاية خاصة مع دخول حذام في عالم التخيلات والأوهام، حذام التي تغرق في وحدتها أيضاً يتم استدراجها رويداً رويداً من قبل الكاتبة إلى عالم شجي يبث في داخلها الرعب، كما لو أنها امتداد لشخصية العمة.

لقد فسحت رواية(زجاج الوقت) المجال للقارئ ليتلمس الأوجاع العراقية بشكل غير مباشر من دون الحديث عن سجون ومعتقلات وتعذيب، لأن السرد كله يتم عبر شخصيات نسائية تقدم للقارئ رؤيتها الخاصة للواقع، ومن هنا حملت الرواية كثيرا من التأويل وتضمنت الكثير من العلامات التي تم توظيفها وتقديمها للقارئ بأسلوب شيق بعيدا عن الرتابة.

٥-**رواية(صخرة هيلدا)** (حسين، صخرة هيلدا، ٢٠١٣م)

لقد مال أغلب الروائيين العراقيين ومنهم الكاتبة هدية حسين إلى استعمال الرمز والإيحاء في رواياتهم، فكانت هذه الرواية واحدة منها، إذ يعد الرمز واحداً من بواعث الشعرية المهمة بل ومن أهم حوافزها؛ لأنَّه يدفع بالمتلقي إلى التأمل والأبحار في النص لتتولد الدلالة في ذهنه، وهذا التأمل يبعث الإعجاب ويحرك العاطفة في نفس المتلقي، فالرمز – يعمل على الإثراء الدلالي للكلمة، مما يجعلها تتجاوز قيمتها المعجمية، فالرمز هو "**عبارة أو كلمة تعبر عن شيء أو حدث يعبر بدوره عن شيء ما، أو يشتمل على مدى من الدلالات تتجاوز حدود ذاتها**" (العلاق، ١٩٩٠م، صفحة ٥٥).

فحين نلجأ الى قراءة اولية للعنوان يتبادر الى الذهن اننا امام شخصية نسائية تتسم بالقوة على اعتباران الصخرة هي رمز للقوة وحين نتوغل في عمق النص نجد الشخصيات النسوية على الرغم من مرارة الاحداث التي يمرون بها الا انهن شخصيات قوية سواء نورهان ام الام وحتى سارة.

لكن بعد قراءة النص نجد ان صخرة هيلدا هي صخرة تقع على ساحل بحيرة في كندا كُتب عليها اسم لفتاة متوفاة من قبل حبيبها لأجل تخليد ذكراها، تعثر عليها البطلة اثناء تجوالها في المنفى بعيداً عن الوطن، تشكل رمزا لخلود الحب من ناحية ومن ناحية اخرى تمثل الاذن الصاغية التي تمنح زائريها الوقت لافراغ معاناتهم، فتحاول البطلة(ورهان) التخلص مما في رأسها من مكنونات الصندوق بالتحدث إليها بعيدا عن التحاور او ايجاد حلول.

وهذا ما يثير التساؤل: لما لجأت الشخصية للصخرة لمناجاتها والبوح لها؟ وكما ارى ان في ذلك فقدان واضح للامان سواء من السلطة او من الاشخاص المحيطين بها، او بسبب فقدان من تثق بهم، فهي لا تبحث عن حلول او صخب الحوار وانما تبحث عن اذن صاغية لاتخاف منها، تريد مستمعا كاتما تنتهي عنده كل الاعترافات.

ومن بين الاشخاص الذين تتعلق ذاكراتها به حبيبها شاهين الذي لا تستطيع التخلص من صورته، ذلك الحبيب المعشوق التي تتوق الروح لذكره والذي لم تتوقع في يوم أنها ستفارقه أو سوف تحول

الأيام بينها وبينه، الحبيب الذي امتهن الحرب والحرب آلت إلى حروب أخرى لا أول لـها ولا آخر، ذلك الحبيب هو العراق الذي اختارت له اسم(شاهين) وهو اسم يدل على العلو والرفـــعة والشموخ، والتي تقول عنه: "**يخيل لي أحياناً أ، الرجل الذي أحببته أول الصبا قد لا يكون على الشاكلة التي رسخته بها في ذاكرتي، لقد بعدت المسافة بين زمن القداح وما تلاها من أزمان قـحط وتـشرد، أقول له، لشاهين الذي احببته في ذلك الزمن: سواء كنت كما أراك فـــي ذاكرتي أم لم تكن فسوف تبقى أنت** " (حسين، صخرة هيلدا، ٢٠١٣م، صفحة ٩٩).

"**واعرف انني لا أجانب الحقيقة عندما ابعد الرجل الثاني فيك، ذلك الذي استبدل القصائد بزخات الرصاص، ولا أرى إلا شاهين المفعم بالجمال والامنيات.. الرجل الثاني هو الطارئ عليك، وقد يعود جوهرك الذي اعرفه ذات يوم، على الأقل لتدرك أن الحياة ليست تحت ظلال السيوف بل في قلب الزهرة وفي رقة الفراشة وعلى جناح طير يشدو للجمال** " (حسين، صخرة هيلدا، ٢٠١٣م، صفحة ٩٩).

ومما يؤكد رمزية شاهين قولها " **وحده شاهين يستقر في رأسي... اختفى الرجل الأول فيه، ذاك الذي احببته في زمن القداح، وبقي الرجل الثاني الذي عادت انتاجه الحرب في زمن العوسج... بملامح مشوهة** " (حسين، صخرة هيلدا، ٢٠١٣م، صفحة ١٧٦).

فعنصر الرمز يتضح هنا وبكل وضوح وجلاء، فالكاتبة تقول أنت الحبيب ولا حبيب للقلب غيرك مهما عصفت فيك الرياح، ومهما، كانت قسوتك على شعبك، ورغم تغربنا وهجرتنا، لم نعشق غيرك، وجمال البلاد الغربية ورياضها لا يعوض نسمة من نسيمك العذب، وأرني اخيلها تقول:

**بلادي وإن جارت عليَّ عزيزةٌ وقومي وإن شحوا عليَّ كرامُ***

* البيت يُنسب لأبي عزيز قتادة بن إدريس بن مطاعن الينبعي المكي الحسني الهاشمي(٥٢٧ –٦١٧هـ) حاكم مكة في القرن السادس الهجري.

٦-رواية(**ريام وكفى**) (حسين، ريام وكفى، ٢٠١٤م)

إذ يحكي هذا العنوان الحدث الأهم والأبرز في هذه الرواية وهو اسم(ريام) بطلة الرواية التي أطلق عليها والدها اسم(كفى) لأنها البنت الثالثة له وكانت رغبته بولد يحمل اسمه من بعده، بعد أن كانت لديه بنتان أكبر منها هما(هند وصابرين) فا نجبت زوجته أبنة ثالثة؛ لذا أطلق عليها اسم(كفى)، في حين أطلقت الأم عليها اسم(ريام)، حيث أن الأب بعد هذه الطفلة تزوج امرأة ثانية رغبة منه وإلحاحاً من والدته المرأة العجوز(مسعودة) بصبي يحمل اسمه، وهذا ما تم له فعلاً في الزيجة الثانية حيث انجبت له ولداً أطلق عليه اسم(سعيد).

فكان عنوان الرواية يمثل الوظيفة الوصفية والتي هي الوظيفة " **التي يقول العنوان عن طريقها شيئاً عن النص...**" (بلعابد، ٢٠٠٨م، صفحة ٨٧)، في رواية(**ريام وكفى**) وعندما اطلعت على العنوان للوهلة الأولى بأن الرواية تتكلم عن رجل كان زير نساء وقلبه يتنقل من فتاة لأخرى دون أن يقع في غرام واحدة على الخصوص، ولكنه بعد أن رأى(ريام) والذي خلتها فاتنة الجمال، جميلة القوام، مياسة القد، وسقط في غرامها من فوره ولم يستطع مقاومة مفاتنها، قرر أن تكون هي الحبيبة المتربعة على عرش قلبه دون غيرها من النساء؛ لذلك اطلق صرخته قائلاً:(ريام وكفى)، وهذا ما تبادر لذهني للوهلة الأولى عندما قرأت عنوان الرواية، غير أني بعد قراءتي للرواية وجدت أنَّ ريام وكفى هما اسمان لفتاة واحدة اختار كل من أبويها اسماً مغايراً للآخر لتحمل الفتاة الاسمين، وتستقر على احدهما نهاية المطاف، ولعل هذا يفسر ما أشار إليه جيرار جينيت في عتباته بأن لهذه الوظيفة ارتباط وبقوة بالوظيفة الوصفية، كما موضح أعلاه.

وتتصف رواية(**ريام وكفى**) كذلك بأنها ذات عنوان **أدبي**، فالعنوان يجسد الثيمة الأساس التي تضمنتها الحكاية، بؤرة النص تتجسد في ضياع الذات، تربت(ريام) الشخصية الرئيسة في الرواية في أسرة تتكون من أب وأم وأختين وجدة من الأب وزوجـة أب ثانية، وهي البت الثالثة بعد هند الأكثر شبهاً بملامح امها، وصابرين ذات المزاج الرائق والطبع المرح، وكانت(ريام – كفى) ذات عينين ماكرتين، وسلوك حير الأب واتعب الأم.

وأن عنوان الرواية جاء جملة اسمية فهو خبر لمبتدأ محذوف تقديره(**أنا**)، ومما لا شكَ فيه أن الجمل الاسمية تحمل معنى الثبات والقوة، على العكس من الجمل الفعلية؛ لذا شكل العنوان الثيمة الأساس التي تضمنتها الرواية.

**المبحث الثاني: شعرية التصدير والاستهلال**

**أولاً/ شعرية التصدير:**

التصدير هو اقتباس يتموضع قريباً من المتن، ويأتي به الكاتب ليتماهى مع بؤرة النص، فهو مفتاح له دال **عليه** (بلعابد، ٢٠٠٨م، صفحة ١٠٧)، وهذا الاقتباس هو تركيب لغوي يُنقل عادةً من ثقافة معينة بنص أو نصين، يتكئ عليه المتن في الكشف عن **دلالته** (جاسم، ٢٠٠٧م، صفحة ١٣٢)، وتتحقق هذه الوظيفة من خلال "**تنشيط أفق الكاتب بربط علاقة هذا التصدير بالنص المنخرط فيه...**" (بلعابد، ٢٠٠٨م، صفحة ١٠٨)، وبالإضافة إلى هذه الفائدة الدلالية فإن لهذا النوع من الاستهلال فائدة أخرى تتمثل في منح النص بعض شهرته وشهرة **قائله** (بلعابد، ٢٠٠٨م، صفحة ١١٢)؛ لذا يعد التصدير أعلى درجات التناص.

والتصدير قديم في الثقافة العربية، فقد ذكر لنا الأستاذ يوسف الادريسي: أنَّ التصدير كان له وجود عند العرب القدماء، " **يلاحظ أن القدامى كان يسمون صدور مؤلفاتهم بالخطبة والاستفتاح او الفاتحة (فاتحة الكتاب) والمقدمة أيضاً**"

(الإدريسي، ٢٠١٥م، صفحة ٣٠)

ثم يذكر لنا الإدريسي كيف أخذ التصدير عند العرب بالتأثر بالخطاب الديني وسار مساره قبل بدأ مرحلة التأليف، ومنذ اللحظات الأولى التي بدأت الكتابة عند العرب تأخذ حيزاً كبيراً، " **ويبتدى تاثير**

**الخطاب الديني في تصدير المسلمين لكتبهم من خلال العناصر الأولى التي تستفتح بها، ومن أبرز مثولاتها: البسملة والتصلية، والحمدلة،... "** (الإدريسي، ٢٠١٥م، صفحة ٣٠).

أما مكان التصدير فيذكر جيرار جينيت: " **أن المكان الأصلي لتصدير الكتاب هو المكان القريب من النص، عامة ما يكون في أول صفحة بعد الإهداء وقبل الاستهلال** " (بلعابد، ٢٠٠٨م، صفحة ١٠٧)، إذاً فهو بعد الاهداء وقبل الاستهلال، وقد يأتي التصدير في بدايات الفصول أو مباحث أو أجزاء **الكتاب** (بلعابد، ٢٠٠٨م، صفحة ١٠٨).

ومن خلال اطلاعنا على روايات الكاتبة(هدية حسين) وجدنا أنها قد استخدمت كلا الطريقتين، أي استخدمت في بعض رواياتها تصديراً واحداً جاء قبل الاستهلال، كما في روايتي(ما بعد الحب)، و(ريام وكفى) والمفترض أن يكون التصدير قبل الإهداء ولكن كاتبتنا لم تستخدم عتبة الإهداء كما سنوضحه لاحقاً.

واستخدمت ايضاً الطريقة الثانية: وهي التصدير لكل فصل من فصول الرواية كما في روايـــة(زجاج الوقت)، وإن دل هذا على شيء إنما يدل على تمكنها من أدواتها، وثقافتها الواسعة.

وعليه سنبدأ بالروايات التي وظفت تصديرا واحدا والذي مثلته رواية(ما بعد الحب) اذ جاء التصدير عبارة عن بيت من الشعر للشاعر**(لسان الدين أبن الخطيب ذو الوزارتين)***

**"وكـــنَّا عظاماً فصرنا عظاما**

**وكـــنَّا نقوتُ فصرنا قـــوت"**

(حسين، ٢٠٠٣م، الصفحات ٥-٢٠).

* هو: محمد بن عبد الله بن سعيد بن عبد الله بن سعيد بن علي بن أحمد السلماني الخطيب المعروف ب لسان الدين بن الخطيب، والملقب بـ(ذو الوزارتين، وذو العمرين)،(٧١٣ – ٧٧٦ هـ) شاعر وكاتب ومؤرخ من الأندلس.

اوردته الكاتبة ليتعالق دلاليا مع مضمون النص، فحاولت ان تبين قسوة الحياة وظلمها وما تفعله من تقلبات في مصائر البشر، وماذا تصنع الغربة في الإنسان العزيز الأبي الذي نشأ كريماً شامخاً معطاءً، وأنى له الصبر على ما لم يعهده من قبل، كم هي قاسية الحياة ظالمة متقلبة بأهلها من حال إلى حال، فبعد أن كنا نغيث اصبحنا نبحث عن مغيث، وبعد أن كنا مأوى الضيف، صرنا نبحث عن مأوى، أي قدر هذا وأي ظرف يُسيرنا وإلى أين نُساق، فمن عظماء في أرضنا وبلادنا إلى عظام نخرة بأفواه انصاف الرجال.

ومن كرماء نطعم ونكسي إلى مجاعة وفقر، هذا هو حال العراق أيام الحصار الجائر.

حمل النص المتصدر صورة شعرية تتضمن حكمة تتوافق وطبيعة احداث الرواية وتتناغم مع مبادئ الكاتبة.

حاولت الكاتبة ان تربط بين التصدير وبين معاناة الفرد الذي هو "عزيز قومٍ ذل "، كيف كان يعيش وكيف اصبح، كيف كان سيد قومه وكيف اصبح متشرداً يبحث عن مكان يأويه دون أن يفكر أن كان هذا المكان صالحاً للعيش أم لا، يسعه ويسع طموحه أم مجرد خلاص لينجو بنفسه تاركاً خلفه كل سنين العمر وكل ما حققه وانجزه رغبة منه في حياة هانئة مستقرة، هذا الفرد الذي كان عظيماً عزيزاً مكرماً في أرضه، أصبح عظاماً تريد الكلاب أن تنال منه، كيف كان قوياً وحجراً صلداً لا يُكسر فاصبح اليوم لقمة سائغة سهلة يعيش على المساعدات والمعونات في بلاد الغربة، هذا التصدير وإن كان بكلام قليل لكنه حمل الكثير من المعاني والدلالات التي ميزت شعريته وجماليته؛ لذا اكتفت الكاتبة بهذا التصدير للرواية لم تضف لها تصديرا آخراً.

وفي رواية(ريام وكفى) تنتخب الكاتبة في عتبة التصدير مثلا هنديا " **يحتاج الحجر لكي يصبح منحوتة إلى ضربات كثيرة** " (حسين، ريام وكفى، ٢٠١٤م، صفحة ٢١)، اذ يمثل نصا موازيا يجسد جسرا لفظيا يمهد السبيل للولوج الى داخل النص، فقد حاولت الكاتبة بهذا النص الذي تستهل به روايتها ان تخرج النص من سياقه الاصلي وتخلق له سياقا جديدا له دلالته الخاصة، تتقاطع مع المتن الروائي وهو اساس الاشتغال، فبالنظر الى المحمول الدلالي لملفوظ المثل فانه يعبر عن القسوة التي

تصنع عظماء البشر، ولعل الخيط الرابط بين النص ومتن الرواية، لربما ان استحضار النص كان اشعار القاري بان الكاتبة تمتاز ابنفتاحها على الثقافات العالمية، او انها تتضمن ابعادا دلالية الهدف منها الاخذ بيد المتلقي لتوجيه مسار فاعله مع النص واستيعابه له، فنرى انفتاح محمول التصدير على المتن الروائي يجد مبرره في نقل الواقع المرير الذي تعيشه زوجة ثانية وأم لثلاث بنات خلال حياة زوجها وبعد وفاته، ومعاناتها وتضحيتها الكبيرة من أجل تربية بناتها والحفاظ عليهن في ظروف قاسية وحياة مليئة بالمشاكل والمتاعب، وهي مواقف اكسبتها عظمة المنحوتات، وبذلك يتبين امتداد المحمول الدلالي للتصدير داخل المتن الروائي.

اما في رواية(زجاج الوقت) فنجد الكثير من التصديرات التي عمدت إليها الكاتبة، فقد جعلت فصول روايتها تتصدر بحكمة أو بيت شعر أو مقولة لشعراء وفلاسفة وحكماء، حيث أن كل تصدير حمل معنى مسبق لما تريد أن تقوله لاحقاً، فكانت الشعرية عنواناً لكل فصل. حيث بدأت الرواية بمقطع للشاعر عبد الرزاق الربيعي*

**"بماذا يـــعود الـــغريب**

**إذا عاد من ليله السرمدي؟"**

(حسين، زجاج الوقت، ٢٠٠٦م، صفحة ٥)

أعطى هذا البيت المليء بالشعرية التي استدعته الكاتبة انطباعاً عن موضوع الرواية القائم على فراق الأهل والاغتراب وكيف ستكون العودة واللقاء بعد الفراق، وهذه هي الثيمة الأساسية في هذه الرواية.....

* عبد الرزاق جبار عطية الربيعي: شاعر عراقي معاصر ولد في بغداد عام ١٩٦١م.

أما التصدير الثاني فقد استهلته بمقولة لـ**(فرانسواز ساغان)** *، " **يأتي الحب سراً كما يأتي اللص** " (حسين، زجاج الوقت، ٢٠٠٦م، صفحة ٢٩)، وهو تصدير شعري ينبئ بان الكلام سوف يكون عن قصة حب عاشتها البطلة ولم يكتب لها الاستمرار هو أمر حصل فعلاً.....

وفي التصدير الثالث من الرواية الذي استهلته بمقولة لكاتبة مشهورة هي**(ايزابيل الليندي يونا)***، " **جئنا نبحث عن شيء ووجـــدنا شيئاً آخر** " (حسين، زجاج الوقت، ٢٠٠٦م، صفحة ٥٧)،.....

للرواية فكان من حصة شكسبير هذه المرة، " **ساعاتنا في الحب لها أجنحة ولها فـــــي الفراق مخالب** " (حسين، زجاج الوقت، ٢٠٠٦م، صفحة ٨٧)،.....

ولعلي أجد تشابهاً واضحاً بين هذا التصدير والتصدير الذي بعده وهو لنازك الملائكة

**"وحتى الجبال طوت سره وتناست خطاه**

**وأقـــماره وأناشيده وانـــدفاع مناه"**

(حسين، زجاج الوقت، ٢٠٠٦م، صفحة ١٠١)

وعلى هذا المنوال تسير الكاتبة في تصدير ثيمة الرواية وألم الفراق وضياع الحبيب حتى نهاية الرواية، التي ختمت أخر تصدير الذي هو لـ**(وديع سعادة)*** " **على البشر أن يحتفظوا بأوهامهم أن يداروها فلا تغادرهم سيحتاجون إليها لكي تؤنسهم** " (حسين، زجاج الوقت، ٢٠٠٦م، صفحة ١٦٣)، كشفت هذه الاستهلالات عن بؤرة الرواية وما تخلفه الحروب من دمار جسدي ونفسي لدى المجتمع تجعله بعيد عن الأحاسيس الناعمة التي هي ماء الحياة ونبعها الصافي، بعيد عن كل عاطفة جياشة غير

* كاتبة وأديبة فرنسية، لها العديد من الروايات كان أبرزها " صباح الخير أيها الحزن " عام ١٩٥٤م.

* كاتبة وروائية تشيلية، حصلت على العديد من الجوائز المهمة، كما رشحت أكثر من مرة لنيل جائزة نوبل.

* شاعر لبناني معاصر، من شعراء قصيدة النثر

عاطفة الخوف على الأبناء والمقربين من هذه الحروب والانفجارات والمفخخات التي عاثت بالبلاد والعباد.

**ثانياً/ شعرية الاستهلال**

يُعد أول من أثار الحديث عن عتبة الاستهلال من النقاد المحدثين جيرار جينيت، وعرَّفه بأنَّــه:" **هو ذلك الفضاء من النص الافتتاحي بدئياً كان أو ختمياً، والذي يُعنى بإنتاج خطاب بخصوص النص لاحقاً به أو سابقاً له...**" (بلعابد، ٢٠٠٨م، صفحة ١١٢)، ويكون . حينئذ – نصاً توجيهياً له فائدة دلالية تشير إلى **النص** (الحجمري، ١٩٩٦م، صفحة ٣١)، وتمارس بداية النص –أو عتبة القراءة– " **تأثيراً خاصاً على القارئ وتوجه تصرفاته إزاء النص الذي سوف يقرؤه. وهذا يعني أن البداية المحكمة البناء تشدّ القارئ إلى النص وتجعله يتابعه إلى النهاية. وعلى عكس ذلك فإن البداية الرديئة حتى وإن كانت بقية النص جيدة، فإنها تجعل القارئ يعزف عن النص وتصرفه عنه ليتفادى المسار النصي الشاق** " (خمري، ٢٠٠٧م، صفحة ١١٥).

وللاستهلال وظائف مهمة لعل أبرزها ضبط مسار القراءة الصحيحة **للنص** (بلعابد، ٢٠٠٨م، صفحة ١١٨)، فهو مؤشر يسلط الضوء على المتن كاشفاً عن فحواه واسراره وما يحمله من دلالات يقع على عاتق القارئ استنباطها ليصل إلى مكنون **النص** (بلعابد، ٢٠٠٨م، صفحة ١٢٤)، وتتمثل أهميته أيضاً في خلقه جواً من الألفة بين المبدع والمتلقي، وأنَّه يكشف عن ثقافة الكاتب **ومرجعياته** (علوش، ١٩٨٧م، صفحة ٢٤)؛ لذا صار الاستهلال " **حافزاً خارجياً لإثارة القارئ المتوهم، يدفعه إلى استدعاء رصيده الفني والثقافي والموروث في قراءة المقروء سلفا، وإعادة القراءة لهذا المقروء في إطار النوع الحكائي...**" (علوش، ١٩٨٧م، صفحة ٣٢)؛ ولهذا السبب يظل القارئ مستحضراً له ومتمعناً بفكرته ومضمونه، حتى يتمكن من اقتحام النص بفكرة **مسبقة** (الحجمري، ١٩٩٦م، صفحة ٣٢).

فالبداية مهمة جداً لكل نص روائي أو غيره لأنها تقوم بوظيفة إخبارية مسبقة عن النص فهي ليست قضية شكلية، " **وبداية النص لا تعتبر قضية شكلية/ بنيوية ولكنها تقوم بوظيفة أخرى تتمثل في إخبار القارئ عن الجنس الأدبي والمتن المرجعي لهذا النص، وتقاليد الكتابة المتعلقة بفترة معينة**

**وكذا حول العلامات الثقافية التي تؤطر النص وتوجه دلالاته، وبالتالي فهي تفتح " أفق الانتظار" كما يقول أصحاب نظرية القراءة.**

**وبهذا المعنى فإن بداية النص " هي مكان الانفتاح الذي لا يتحدد معناه إلا مع العتبة الأخرى(النهاية)، التي تصرفه إلى العالم والتي تغلقه وتفتحه في الوقت ذاته "** (خمري، ٢٠٠٧م، صفحة ١١٥).

فالبداية تحمل دلالة لكل من القارئ والكاتب، فهي تعني وثيقة للقارئ ونظاماً أو دستوراً للكاتب عليه الالتزام بـه،" **تمثل البداية بالنسبة للقارئ عقداً(ميثاقاً)، وبالنسبة للكاتب بروتوكولاً. ومن خلال كل بداية تتحدّد صيغ هذا العقد سواء أكانت أخلاقية أم أدبية أم ثقافية، ومنذ البداية يعرض النص عناصره الأساسية التي تبرمج طريقة تلقيه "** (خمري، ٢٠٠٧م، صفحة ١١٦).

فهوية النص في استهلاله . بداياته . فهي مفتاح الرواية " **إن بداية النص غالباً ما تكون مؤشراً على وجوده وهويته، وتساعد على حل قضايا العملية الأدبية التي يطرحها النص وتجيب عن التساؤل لماذا انتهى النص بهذه الطريقة في حين أنه بدأ بكيفية معينة. وهذا ما يسميه لوتمان بالوظيفة المنمذجة**" (خمري، ٢٠٠٧م، صفحة ١١٦).

وكلما كانت البداية شيقة وممتعة كلما شدت القارئ اكثر إلى النص؛ لأن اكثر ما يشد الانتباه هي المطالع الحسنة المبهرة، كما هو الحال في القصائد فالقصيدة جميلة المطلع تحفز المتلقي لقراءتها أو سماعها، أما القصيدة رديئة المطلع تجعل القارئ يشمئز منها ويدير لها ظهره، **فالنصوص "التي تتجاوزنا وتأسرنا هي النصوص التي تكون بداياتها عظيمة ومبهرة، والسؤال الذي يطرحه قارئ مفتون بنص معين من أين جاء هذا النص؟ ويرى لوتمان أن النص منظم ومتجه ليس باتجاه نهايته، ولكن باتجاه بدايته. إن السؤال الأساسي من أين جاء هذا؟ وليس بأي شيء انتهى؟ وذلك لأن النهاية مرسومة في البداية "** (خمري، ٢٠٠٧م، صفحة ١١٦).

ومسألة الاستهلال قديمة في الكتب العربية حيت تحدث القدماء عنها بأطناب في كتبهم وخاصة كتب البلاغة منها " **وقد تحدّثت كتب البلاغة العربية الكلاسيكية عن هذه القضية وجمالياتها وآثارها على القارئ المتلقي وانتهت إلى إعداد قائمة تتعلق بالبدايات الحسنة والبدايات السيئة، هذه القضايا مطروحة بعمق وإطناب في كل كتب البلاغة** " (خمري، ٢٠٠٧م، صفحة ١١٥).

لهذا فأن العرب القدامى ربطوا الاستهلال بالعصر الذي ينتمون إليه، بأفكاره وقيمه في دراستهم للشعر الجاهلي، حيث وجدوا أن للمقدمة الطللية ارتباطاً جذرياً بتركيبة المجتمع وتقاليده، كما أن لها معاني نفسية **وفكرية** (خمري، ٢٠٠٧م، صفحة ١١٨)، **فـ"الاستهلال ليس عنصراً منفصلاً عن بنية العمل الفني كله، كما يوهم ذلك موقعه في بدء الكلام كما أنه ليس حالة سكونية يمكن عزلها والتعامل معها كما لو كان بنية مغلقة على ذاتها، وإنما هو السرد البنائي والتاريخي المتولد من العمل الفني كله، والخاضع لمنطق العمل الكلي** " (النصير، ١٩٩٣م، صفحة ١٥).

**" وبحسب ياسين النصير فإن للبداية وظيفتان:**

**الأولـــى: جلب انتباه القارئ أو السامع أو الشاهد وشده إلى الموضوع، فبضياع انتباهه تضيع الغاية...، وهذه الوظيفة لا تحمل شيئاً جديداً لأن البلاغة العربية القديمة قد تناولتها بشكل واسع ومفصل ولا نجد كتاب من كتب البلاغة القديمة يخلو منها، ومن الحديث عن(حسن الابتداء).**

**مع ذلك، نجد أن ياسين النصير قد تحدّث عن الاستهلال بطريقة أعمق في سياق آخر عندما قال إنه ما من شيء يحدث في النص إلا وله نواة في الاستهلال. فهو بدء الكلام وبدء التأسيس.**

**أما الوظيفة الثانية: فهي التلميح بأيسر القول عما يحتوي النص... الاستهلال له موقع يرتبط به مع بقية عناصر النص برابط عضوي. وهذه الوظيفة تقترب من تعريف أرسطو لبداية النص باعتبارها تكون هي المبدأ وترتبط بباقي أجزاء النص. وهذه الوظيفة لا يمكن عدها بهذه الصفة، لكنها تعبير وتحديد عن طبيعتها** " (خمري، ٢٠٠٧م، الصفحات ١٢٠-١٢٢).

ومما تقدم يتبين لنا أن بداية كل عمل ادبي هي مفتاح لأسرار العمل وسبر اغوار النص، وهي بمثابة المنتج للدلالات العديدة الممتدة داخل النص، وهي بهذه الصفة تشبه خلية نحل مليئة بـعدد لا يحصى من الدلالات.

ففي رواية(بنت الخان) تعمد الكاتبة إلى أكثر من استهلال، يحمل إشارات تدلل على فحوى ما تريد قوله في فصول الرواية، فجاء اول استهلالاتها متضمنا سردا تعريفيا بالشخصية " **لم يكن يسيراً التقرب من عالمها.. هي امرأة منحتها الطبيعة قدرة الاختباء وراء ستائر صمتها، واشتغلت بحذاقة على أن تحيط نفسها بهالة من الغموض والولع بتقصي أدراج الموتى... حين ادركت نهايتها بعد سبعين عاماً، جهدت كيما تورثني الاحزان والبحث في الزمن المتحلل.. كانت حتى بعد موتها تبتكر طرقاً غريبة للعودة على الحياة عبر حكاياتها المحفورة في قاع الذاكرة... تلك هي أمي...** " (حسين، ٢٠٠١م، صفحة ٢٦).

من خلال النص الاستهلالي القائم على السرد الوصفي بما يحمله من لغة شعرية أراد الراوي ان يعرف المتلقي بشخصية الأم التي كان لها الأثر الاكبير في مسار الأحداث، فهي أم عراقية صبورة، قوية، حريصة كل الحرص على تربية ابنتها الوحيدة تربية صحيحة لتتجنب الكثير من المتاعب، وتعلمها كم هي الحياة قاسية، وكيف تكون الأم مثل نخيل العراق شامخة صابرة.

وفي استهلال آخر من الرواية نفسها تتجلى الشعرية في وصف البطلة للمنزل بعد فقد الام ورحيلها إلى العالم الآخر " **ما بال الأشياء البسيطة المهملة يُصبح لها هذا الوقع في النفس وتقفز إلى دائرة الاهتمام، بل تكتسي حياة نابضة بعد موت أصحابها... سرير ينطق وخزانة تفيض برائحة توقظ الحواس، عباءة تنتظر قامة صاحبتها لتستكين على كتفها وترتاح، وحديث مبتور يبحث عن آخر ما قاله صاحبه ليكتمل المعنى، آخر موصول يتدفق حيوية ويجرح صمت وحدتي... صوت أمي يدوّم في فضاء البيت** " (حسين، ٢٠٠١م، صفحة ٣٩)، لقد كشف هذا النص عن موضوع الرواية القائم على فراق الأم ووحشة المكان بعدها، وهذه الثيمة هي من الثيمات الأساسية في هذه الرواية، وذلك في قولها.

لقد مثلت رواية(**بنت الخان**) وفي استهلال كل فصل من فصولها ثيمة شعرية تتحدث أو تنبئ بالقادم من السرد، فهي تقول: " **لم تفعل الحرب بي ما فعله بالأمهات والزوجات إذ لا زوج لي ولا ولد غير أنني عشت تفاصيلها بهواجس الأمهات وخوف الزوجات ورعب امرأة وحيدة من لحظة خوف مجانية ربما تأتي أثر سقوط صاروخ يهد سقف بيتها فلا تجد من يسحبها من تحت الأنقاض إلا بعد أن تكون قد تفحمت وتشظت...** " (حسين، ٢٠٠١م، صفحة ٧٠). فعندما تريد البطلة التكلم عن مأساتها في هذا الفصل تستهل الفصل بلغة شعرية تتضمن التشخيص والتجسيد موضحة أسرار ما تريد أن تعبر عنه.....

لقد كشفت هذه النصوص المستهلة بانثيالاتها الشعرية ثيمة الرواية القائمة على سرد حكاية في نقل مأساة شعب عاش معاناة حرب لا ناقة له فيها ولا جمل فتحمل ويلاتها وما آلت إليه من أمهات ثكلى أيتام تشردوا وزوجات أرامل...، فمثلت هذه التصديرات بؤرة الروية وجوهرها.

وفي رواية(صخرة هيلدا)، كشف الاستهلال المفعم بالشعرية عن دلالات توحي بما يدفع الإنسان إلى مغادرة البلد والهجرة الشرعية وغير الشرعية وإلى أي جهة بحثاً عن الأمن والأمان، الذي لم يعد متوفراً في جميع أنحاء البلد، لذلك كانت البداية هي "**دويٌّ.. دويٌّ.. دويٌّ، دويٌّ في السماء، دويٌّ على الأرض، دويٌّ في رأسي، والناس في هياج يركضون ولا يعرفون أين يولون الوجوه والخطى، أصحاب السيارات يغيرون المسالك لعلمه يصلون على أماكن آمنة، ولا أمان، وأنا اصرخ، كأن سياطاً تضربني على ظهري، أو سيوفاً تتسابق لحز رقبتي..** " (حسين، صخرة هيلدا، ٢٠١٣م، صفحة ٢٨).

هنا يستهل الراوي/ الشخصية النص بصورة مشهدية تمهد للموضوع الأكبر المتمثل بمعاناة مريضة مصابة بحالة من الطنين او الرنين التي تصيب الاذن متأثرة بالدائرة الكهربائية للجسم مما ولد اصواتا تشبه يسمعها المريض بشكل مستمر، أصوات رنين أو طنين، تصيب الكثير من البشر لكنها حالة مسكوت عنها خوفا من اتهام اصحابها بالجنون. حالة عاشتها البطلة وحاولت التعايش معها بعيدا

عن الاطباء بادئ الأمر، وبعد أن زاد الوضع سوءاً قامت بمراجعة الطبيب، فتفاجأت بان الطبيب المعالج مصاب بالحالة نفسها التي تعاني منها.

تريد البطلة أن تنزع اردان خزائن العقل من اسمال الماضي كما تقول البطلة ورمي هذا الماضي خارج صندوق العقل للتحقق من وضع الرنين ان كان مرضاً نفسيا ام لا، والذي يتكرر باستمرار دون مقدمات محدثا ازعاجا وضعفاً للبطلة التي تحاول التخلص منه وبأي صورة أو شكل من الأشكال بالتحدث الى صخرة كتب عليها اسم لفتاة متوفاة من اجل الذكرى الطيبة.

فتعالق النص المستهل مع النص الأكبر ليبين العلاقة بين دمار الحروب وما تسببه من أمراض تخريبية بدنية ونفسية.

وفي انثيال شعري آخر تستهل الفصل بقول، " **في مكان ما، على حافة العالم، اجلس وامشي اشعر بنوع من الاستقرار لم اشعر به في بلدي** " (حسين، صخرة هيلدا، ٢٠١٣م، صفحة ١٤)، واستهلال آخر تقول فيه وهي في الغربة " **تحت سماء عريضة، واسعة، غريبة، تجلس الغريبة وتجلس معها حكاياتها** " (حسين، صخرة هيلدا، ٢٠١٣م، صفحة ٢٥)، كما نلاحظ أن الاستهلال قد جسد الثيمة الرئيسة للرواية، فالبطلة تجلس امام صخرة هيلدا وتحكي حكايتها المؤلمة ومعاناتها القاسية، فلن تجد مصغية أفضل من هذه الصخرة، فعند هيلدا تحكي ما تريد دون مقاطعة أو حياء، تحكي وهيلدا تصغي دون استهزاء أو سخرية، " **قرب صخرتكِ يا هيلدا يطيب لي أن احكي كثيراً، اشعر بما يشعر به ذلك المهموم الذي لا يجد في آخر المطاف من يستمع إليه، واتخفف من الكثير مما حملت، غريب أن بعض الحكايات تقفز إلى الذاكرة بهذا الجلاء، مرة أخرى تعود الأصابع وتتقصى جسدي، هي الحكاية التي آثرت عدم البوح بها لسارة بعد أن سخرت من حكاية التحرش الأول** " (حسين، صخرة هيلدا، ٢٠١٣م، صفحة ١٦١).

فالراوي/ الشخصية يسرد قضايا اجتماعية جريئة أهمها قضايا التحرش الجنسي للأطفال المسكوت عنه في بلد . كما تقول . يزخر بالمتناقضات فالذي يشحذ سكيناً ليقتل بها البنت أو الأخت أو الزوجة في الوقت نفسه تجده لا يتوانى من ان يدنس الطفولة ويمرغ براءتها بالتراب، هكذا تروي لنا البطلة

مقتل صديقتها سارة التي قتلها شقيقها خوفا من الخروج عن الطريق لمجرد أنــها امرأة مطلقة، والمطلقة منبوذة في بلد ذكوري مثل العراق، على هذا المنوال وبمثل هذه التبريرات جـاءت استهلالات رواية صخرة هيلدا كلها دلالات عن اضطرار الانسان لترك بلده والهجرة والانسلاخ في كثير من الأحيان من جذوره وأصوله رغم أن هناك ما يجذبه إليها وبقوة، وهذه الدلالات هي بعينها قد لامست الكاتبة جوهرها ومكنونها في سرد أحداث الرواية.

أما رواية (ريام وكفى)، وفي استهلال لأحد فصولها، يعرف الراوي/ الشخصية بنفسه من خلال السرد، فتقول: " **لم اكن مشاكسة كما كانت أمي تقول عني، بل كنتُ وقحة، نعم وقحة، هذه الكلمة الأكثر ملائمة للوصف وإلا كيف أفسر ما تقوم به طفلة لم تبلغ التاسعة من العمر تختبئ تحت السرير وتتلصص على ما يحدث بين أبيها وأمها أو بينه وبين زوجته الثانية بهيجة؟** " (حسين، ريام وكفى، ٢٠١٤م، صفحة ٣٠)، فالنص هنا ينبئ بأن هذا الفصل هو فصل خاص بالشخصية الرئيسة التي تمتاز بتركيبة إشكالية فهي تعرف ذاتها أفضل من الآخرين وتصر على أخطائها طفلة وقحة حتى أن مديرة المدرسة الابتدائية رفضت أن تبقى في المدرسة خوفاً على زميلاتها منها؛ لذا قامت باستدعاء والدها ووبخته وطلبت منه أن يقوم بنقلها إلى مدرسة أخرى.

وفي استهلال آخر تقول " **ركضت الأيام بسرعة كأنها عجلات آلة هادرة لا تتوقف، أمي تعمل طيلة ساعات النهار بالخياطة والتطريز خصصت غرفة واسعة عزلتها عن بقية الغرف، لها باب قريب من الباب الخارجي للبيت واشترت ماكنة خياطة إضافية حديثة الطراز نوع براذر مُبقية على الماكنة القديمة(أم الرجل) تتدرب عليها هند وصابرين أو يصبح العمل عليها لابد منه عندما تنقطع الكهرباء..**" (حسين، ريام وكفى، ٢٠١٤م، صفحة ٣٨)،

يقدم النص حمولات دلالية تتضمن تضحية الام وتعاون بناتها، وكيف كانت الألفة والمحبة تسود العائلة بالرغم من غياب الاب الذي لم تشعر البطلة يوماً أنه يحنو عليها وأخواتها وما هو اتعس من ذلك، إنه لم يتعامل مع أمها كما يتعامل مع الزوجة الثانية(أم الولد).

أما في هذا الاستهلال "**وأنا أقود السيارة عائدة من التسوّق إلى البيت سمعت من ينادي علي التفت ناحية الصوت، ثمة امرأة تسوق سيارة فارهة، امرأة شقراء بعيون ملونة، انعطفتُ إلى شارع فرعي فتبعتني وتقدمتني لتقف على بعد أمتار قليلة ونزلت من سيارتها، ركنت سيارتي ونزلت فردت ذراعيها وصرخت الدنيا صغيرة مهما اتسعت يا صديقتي.. اقتربت مني، امرأة مثيرة تلهث على صدرها البض سلاسل ذهبية وتملأ أصابعها خواتم يبرق منها الياقوت والزمرد وما إن أصبحت قريبة مني حتى عادت بي الذكريات إليها، إنها عزيزة، غريمتي في ريحان، أخذتني بالأحضان وغمرتني بعطورها الفاخرة، بقيت شبه مسمرة وخرساء حتى قالت: – مابك ياريام أنا عزيزة هل فقدت الذاكرة؟** " (حسين، ريام وكفى، ٢٠١٤م، صفحة ١٢٠).

ينبئ النص بالقادم من خلال السرد الوصفي سرد وصفي انتخبت فيه الكاتبة العبارات الشعرية التي لامست فيها الأحاسيس والمشاعر لتؤكد أن مَنْ كانت تربيتها صحيحة لا تغريها كل المغريات مهما كانت رغم الظروف الصعبة والحياة القاسية التي تعيشها – ريام – فلا السيارة الفارهة ولا خواتيم الياقوت والزمرد ولا السلاسل الذهبية تغير من أفكاري واخلاقي، فما يأتي بسهولة ودون تعب يذهب بسهولة ودون تعب أيضاً والأيام دول؛ لهذا قامت البطلة – ريام – برمي كارت عزيزة الذي يحمل عنوانها وأرقام هواتفها رافضة حتى فكرة الاتصال بها، هذا مبدأ اتخذته البطلة كاستهلال لهذا الفصل في الرواية.

أما في الاستهلال الأخير من رواية(ريام وكفى)، فكان "**منذ فترة طويلة لم أتصل بالسيد مختار وانتبهت إلى أنه لم يتصل بي كعادته ليبدي المشورة بعد أن يسأل عن أحوالنا، فرفعت سماعة الهاتف ودوّرت رقمه، جاء صوت آخر قال لي بأنه شقيق السيد مختار، وأين السيد مختار؟ سألت صاحب الصوت فرد بصوت حزين أخي مات منذ ثلاثة أسابيع، اختض بدني وكادت السماعة تسقط من يدي وخرج صوتي باكياً: ماذا تقول؟ أعرف بالضبط ماذا قال لي، لكن تكرار العبارة يجيء في هذه الحالة عندما لا نريد أن نصدق الذي حدث** " (حسين، ريام وكفى، ٢٠١٤م، صفحة ١٣٧)، فقد عادت الشخصية/ الراوي للحزن بعد أن قررت البطلة مغادرته في الفصل السابق مبررة لنفسها أن الحياة يجب ان تستمر وأن فقد الأم والاخت لا يعني انتهاء كل شيء، ويجب مواصلة الطريق، لكن

الكاتبة هنا أرادت أن تقول أن من كانت حياته مشقة وعناء سيبقى فيها مهما حاول الخروج من عنق الزجاجة، فكلما حاولت البطلة الخروج من الأحزان اجبرتها الظروف إلى العودة لها لتفجعها بقد عزيز آخر كان أكثر من أب لها فكان خبر وفاته صدمة للبطلة استوعبتها بصعوبة وألم بالغين، فالنص عبر عن حياة مريرة عاشتها الشخصية داخل منزلها وخارجه؛ لذا فهي تتخذ قراراً جريئاً في نهاية الرواية محاولةً التغيير من واقعها المؤلم، لعل التغيير يجدي نفعاً فتتدارك ما تبقى من شبابها الذي سُرق منها وسط زحمة الحياة.

**وفي رواية (ما بعد الحب)**، كان الاستهلال " **هذا كل شيء... حقيبة يد من الجلد الصناعي تحتوي على جزدان ذي جيوب متعددة ودفتر صغير بحجم الكف لكتابة الملاحظات السريعة والعناوين... بنطلون جنز، معطف طويل، أربعة بلوزات صوفية.. ثلاثة قمصان.. مجموعة كتب أدبية وأخرى عن العراق أثناء وبعد عاصفة الصحراء.. دفتر كبير لكتابة المذكرات.. طاسة فخارية تحتوي على قواقع وخرز ملونة وحصى غريبة الشكل لا أدري من أين جلبتها نادية...**" (حسين، ٢٠٠٣م، صفحة ٧).

ينبئ النص حزن وفراق عانت منه الشخصية/ الراوي، فقد اشارت الى ان هذا الفصل سيتضمن حادث موت صديقتها(نادية) التي صدمتها سيارة في عمان أمام أنظارها، نادية التي ألتقت بها مصادفة في عمان بعد أن فارقتها في العراق منذ زمن، وهي أقرب صديقة لها، ذلك اللقاء الذي لم يدم طويلاً بسبب موت نادية، فاستهلت الرواية بهذا الاستهلال الذي وصف معاناة نادية ومشاركتها مأساة قصة حب مماثلة عاشتها كل من الشخصية/ الراوي، ونادية كلاً عل حدا، فقد جمعهما عدم وفاء الحبيب.

لقد استخدمت الكاتبة في هذا الاستهلال وعلى غير عادتها مفردات عراقية لتشويق المتلقي مثل (جزدان)، و(طاسة)، هذا بالإضافة إلى أنها اشارت إلى ثقافة صديقتها من خلال الاستهلال فقد ذكرت لنا أن من ضمن ما تركته هو كتب أدبية، وأخرى عن العراق.

**أما في رواية (زجاج الوقت)** هذه الرواية التي تتكون من سبعة فصول، والتي اختلفت في طريقة سردها عن الأخريات موضع البحث، فقد تناصفت فيها البطلة بين الشخصية/ الراوي–هداية)، وبين

أبنة الأخ(حذام)، حيث جاء كل فصل لواحدٍ منهما، فيما عدا الفصلين الأخيرين كانا من نصيب أبنة الأخ(حذام)، فكان الاستهلال الأول للشخصية/ الراوي(هداية)، "**أعرف أنني أقف على شفا زاوية حادة بين الوقت وخارجه. ولكن قبل أن اتوارى عنكم يمكنني قول ما أريد وأنا اتأرجح وأميل قليلاً داخل الوقت... أصدقكم القول: لم يعد أمامكم ما تعيشون لأجله.. إنكم ضيوف مؤقتون على الأرض وستنتهي مدة إقامتكم عما قريب.. لذلك ليس لكم الوقت إلا بما يسمح لمرور هذه الحكاية التي ستحرك الساكن فيكم... لكنني لا أعدكم بأنها ستنتهي كما اشتهي أو تشتهون لأنني لا أملك مفاتيح الحكاية كاملة، سأحدثكم عن جزء منها، واترك(حذام) تروي لكم ما جرى**،..." (حسين، زجاج الوقت، ٢٠٠٦م، الصفحات ٧-٨).

كان هذا الاستهلال الأول الذي أوضحت فيه الشخصية/ الراوي عدة أمور مهمة عن الرواية، شدت المتلقي وحملت به للإبحار معها في عالمها، لقد كانت الشعرية حاضرة في هذا الاستهلال من عدة جوانب منها الاقتباس القرآني(**على شفا**)، والاستعارة(**اتأرجح وأميل قليلاً داخل الوقت**)،(**مفاتيح الحكاية**)، والذي مثلت انزياحاً، فقد كان الوصف لغير ما هو متعارف عليه.

ثم شرعت تبين لنا بأن في الرواية **راوياً مشاركاً**، وهي أبنة الأخ(حذام)، وهذا الشيء لم يكن في الروايات السابقة(بنت الخان، وما بعد الحب، وصخرة هيلدا، وريام وكفى) ذلك أن الراوي كان واحداً.

**الخاتمة**

لقد تميزت العتبات النصية المستشهد بها عند هدية حسين بالشعرية، فقد أوضحت في رواياتها بأن لعتبة العنوان الأهمية البالغة في النص الروائي، والحال نفسه في عتبتي التصدير والاستهلال، فقد أشارت كل عتبة منها على فحوى النص وما سوف يؤول إليه.

لقد حمل كل من عتبتي التصدير والاستهلال الثقافة الواسعة التي تتمتع بها كاتبتنا، حيث كان هذا الشيء واضحاً في استخدامها التصديرات المتنوعة في رواياتها من شعر وحكم وأمثال عربية واجنبية وكذا في الاستهلال، مستدرجة المتلقي من خلالهما للإبحار في خبايا النص، فوجدنا أن العتبات في

رواياتها كانت مشحونةً بالطاقات الشعرية، موحيةً من خلالها إلى ما في داخل النص، مشكلةً أحدى مجالات النص الادبي، ومحققةً أدبية النص.

فقد رتبت عتباتها مع مكونات النصوص ترتيباً تصاعدياً ابتداءً من عتبة العنوان ومروراً بالتصدير فالاستهلال، وخلقت من خلالها تواصلاً بينها وبين القارئ مكنها من تحقيق شعرية النص، سواء أكان هذا على مستوى العتبات الخارجية أم على مستوى العتبات الداخلية؛ لذا جاءت نصوصها الروائية متكاملة مفسرة لمعنى العتبات التي جاءت بها محققة لمبتغاها.

**المراجع والمصادر**


ابن عبد ربه الأندلسي. (١٩٦٢م). *العقد الفريد* (المجلد د.ط). (أحمد أمين وصحبه، المحرر)

أحمد ناهم. (٢٠٠٤م). *التناص في شعر الرواد* (المجلد الاولى). بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

بسام قطوس. (٢٠٠١م). *سيميائية العنوان* (المجلد الاولى). الأردن : وزارة الثقافة.

بشرى البستاني. (٢٠٠٢م). *قراءات في الشعر العربي الحديث* (المجلد الاولى). بيروت: دار الكتاب العربي.

جاسم محمد جاسم. (٢٠٠٧م). *العتبات النصية في شعر عبد الوهاب البياتي ونزار قباني*. جامعة الموصل.

جيرار جينيت. (١٩٩٧م). *خطاب الحكاية بحث في المنهج*. (محمد معتصم وآخرون، المترجمون) المجلس الأعلى للثقافة.

حسين خمري. (٢٠٠٧م). *نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال* (المجلد الاولى). بيروت، لبنان: الدار العربية للعلوم ناشرون.

خالد حسين. (٢٠٠٨م). *شؤون العلامات من التشفير إلى التأويل* (المجلد الاولى). دمشق: دار التكوين للترجمة والتأليف والنشر.

رشيد يحياوي. (١٩٩٨م). *الشعر العربي الحديث*. لبنان: إفريقيا الشرق المغرب .

سعيد علوش. (١٩٨٧م). *عنف المتخيل الروائي في أعمال إميل حبيبي* (المجلد الاولى). بيروت : مركز الإنماء القومي.

سهام حسن جواد السامرائي. (٢٠٢٠م). مصطلح العتبات في الدرس النقدي الحديث. *مجلة ضاد مجلة لسانيات العربية وآدابها* (العدد الأول).

شعيب حلفي. (٢٠٠٥م). *هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل* (المجلد الاولى). الدار البيضاء: دار الثقافة للنشر والتوزيع.

صبيحة جلاب. (د.ت). *التأويل الدلالي للنص الروائي*.

عائشة يوسف رماش. (٢٠١٢م). شعرية العنوان في القصص الموجهة للطفل. *مجلة جامعة دمشق*(٢).

عبد الحق بلعابد. (٢٠٠٨م). *عتبات ( ج. جينيت من النص إلى المناص)* (المجلد الاولى). (تقديم سعد يقطين، المحرر) بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون.

عبد الرزاق بلال. (٢٠٠٠). *دراسة في مقدمات النقد العربي القديم* (المجلد الاولى). بيروت، لبنان.

عبد الرزاق بلال. (٢٠٠٠). *مدخل الى عتبات النص ، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم*. الدار البيضاء: افريقيا المغرب.

عبد الفتاح الحجمري. (١٩٩٦م). *عتبات النص، البنية والدلالة* (المجلد الاولى). المغرب: منشورات الرابطة.

عبد القادر رحيم. (٢٠١٠م). *علم العنونة* (المجلد الاولى). دمشق: دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر.

عبد الله محمد الغذامي. (١٩٨٥). *الخطيئة والتكفير* (المجلد الاولى). جدة: النادي الأدبي الثقافي.

عبد الله محمد الغذامي. (١٩٨٧م). *تشريح النص، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة* (المجلد الاولى). بيروت: دار الطليعة للنشر.

علي جعفر العلاق. (١٩٩٠م). *في حداثة النص الشعري ،دراسة نقدية* (المجلد الاولى). دار الشؤون الثقافية العامة بغداد.

عمرو بن بحر الجاحظ. (١٩٦٨م). *الحيوان.* (فوزي عطوي، المحرر) دار الغد.

لأبي بكر محمد بن الحسن بن دريد. (١٩٨٧م). *جمهرة اللغة* (المجلد الاولى). (رمزي منير بعلبكي، المحرر) بيروت: دار العلم للملايين.

مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي. (١٩٩٨م). *القاموس المحيط* (المجلد الاولى). بيروت : دار إحياء التراث العربي.

مجدي وهبة ، و كامل المهندس. (١٩٨٤م). *معجم المصطلحات الأدبية في اللغة والأدب* (المجلد الثانية). بيروت: مكتبة لبنان.

محمد الخطابي. (١٩٩١م). *لسانيات النص ، مدخل إلى انسجام الخطاب* (المجلد الاولى). بيروت: المركز الثقافي العربي.

محمد صابر عبيد. (٢٠١١م). *تأويل متاهة الحكي في تمظهرات الشكل السردي.* الأردن: عالم الكتاب الحديث.

محمد فكري الجزار. (١٩٩٨م). *العنوان وسيموطيقيا الاتصال الأدبي* (المجلد الاولى). مصر: الهيئة المصرية للكتاب.

محمد مفتاح. (١٩٩٠م). *دينامية النص تنظير وإنجاز* (المجلد الثانية). بيروت: المركز الثقافي العربي.

ميشيل فوكوه. (١٩٨٦م). *حفريات المعرفة* (المجلد الاولى). (سالم يفوت، المترجمون) الدار البيضاء.

هدية حسين. (٢٠٠١م). *بنت الخان* (المجلد الاولى). عمان: مطبعة الجامعة الأردنية.

هدية حسين. (٢٠٠٣م). *ما بعد الحب* (المجلد الاولى). بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

هدية حسين. (٢٠٠٦م). *زجاج الوقت* (المجلد الاولى). عمان، الأردن: دار نارة للنشر والتوزيع.

هدية حسين. (٢٠١٠م). *نساء العبات* (المجلد الاولى). عمان، الاردن: فضاءات للنشر والتوزيع.

هدية حسين. (٢٠١٣م). *صخرة هيلدا* (المجلد الاولى). بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

هدية حسين. (٢٠١٤م). *ريام وكفى* (المجلد الاولى). بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

هدية حسين. (٢٠١٩). *ليل صاخب جداً*. بغداد: دار الذاكرة للنشر والتوزيع.

ياسين النصير. (١٩٩٣م). *الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي*. بغداد: وزارة الثقافة والاعلام.

يوسف الإدريسي. (٢٠١٥م). *عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر ن* (المجلد الاولى). بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون.