النّصوصُ الموازيةُ (غلافُ مجموعةِ النَّدَّاهة) ليوسف إدريس أنموذجًا

Para textual Elements (Cover of Al-Naddaha) by Yusuf Idris as a Model

ربا وليد خالد العسكري [1] عبد الباسط أحمد محمد مراشدة [2]

Mahmoud Saleh Suleiman Oweidi [1] Raghda Ali Mohammad AlZbon [2]

DOI: 10.15849/ZJJHSS.251130.04

الملخص

تُعدُّ قراءةُ النّصوصِ الموازيةِ منْ محاورِ الحداثةِ، إذْ يهدفُ البحثُ إلى قراءةِ المهمّشِ لتوضيحِ الأساسيّ ضمنَ إطارٍ منْ تلقّي النّصوصِ الموازيةِ مثلَ العتباتِ والأغلفةِ والألوانِ لفهمِ الأساسيّ وهوَ النّصُّ الرئيسُ بغيةَ تجليةِ دلالاتِهِ. حيثُ اتّكأَ البحثُ على السّيميائيّاتِ لبيانِ دلالاتِ الألوانِ والطّباعةِ والفاعليّةِ البصريّةِ وغيرَ ذلكَ لفهمِ النّصّ والنّصوصِ الموازيةِ ولتبيانِ العلائقِ بينهُمَا.

وعليهِ، خلصَ البحثُ إلى نتائجَ عديدةٍ ومنها:

- شكّلتِ النّصوصُ الموازيةُ المفاتيحَ الأولى للولوجِ إلى النّصوصِ.
- هناكَ نصوصٌ موازيةٌ متنوّعةٌ للمجموعةِ القصصيّةِ (النّدّاهة) ولكلّ نصٍّ دلالةٌ.
- للفاعليّةِ البصريّةِ دورٌ مهمٌّ في تجليةِ دلالةِ النّصوصِ.

فالبحثُ الحاليُّ قامَ في قراءةِ النّصوصِ الموازيةِ وعلاقتِها معَ النّصّ الرئيسِ (المجموعةُ القصصيّةُ النّدّاهة) ليوسف إدريس منْ خلالِ دراسةِ أغلفةِ المجموعةِ والعنواناتِ الخارجيّةِ والدّاخليّةِ وسيمياءِ الألوانِ والرّسوماتِ... إلخ.

الكلمات المفتاحية: العتبات، يوسف إدريس، النّدّاهة، النّصوص الموازية، العنوانات.

Abstract

Reading parallel texts is regarded as one of the foundations of modern literary studies. This research seeks to examine the marginal elements in order to shed light on the essential, within the framework of engaging with paratexts - such as thresholds, covers, and colors - as a means of deepening the comprehension of the main text and clarifying its intended meanings.

Adopting a semiotic approach, the study explores the significance of colors, typography, visual dynamics, and related elements, with the aim of interpreting both the principal text and its accompanying paratexts, and of uncovering the interrelations between them.

The findings of the study may be summarized as follows:

- Paratexts functioned as the initial gateways to accessing and interpreting the texts.
- The short story collection (Al-Naddaha) incorporates diverse paratexts, each conveying distinct meanings.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والإبتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2025

– Visual dynamics play a pivotal role in elucidating the meanings embedded within the texts.

Accordingly, this research investigates the paratexts and their relationship with the main text (Al-Naddaha short story collection by Yusuf Idris), through an analysis of the collection's covers, external and internal titles, as well as the semiotics of colors, illustrations, and related visual devices.
Keywords: Paratexts, Yusuf Idris, *Al-Naddāha*, Semiotics, Titles, Visual Analysis.

[1] قســم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنســانية، وزارة التربية والتعليم، النقد الأدبي الحديث والمعاصر، الأردن
[2] قســم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنســانية، جامعة آل البيت، أدب حديث ونقده، الأردن
*للمراسلة: rubaalaskari97@gmail.com
تاريخ استلام البحث: 2025/07/02
تاريخ قبول البحث: 2025/10/14

[1] Department of Arabic Language and Literature, collage of Arts and Humanities, Ministry of Education, Jordan
[2] Department of Arabic Language and Literature, collage of Arts and Humanities, AL al-Bayt University, Jordan

*Corresponding author: rubaalaskari97@gmail.com
Received: 02/07/2025
Accepted: 14/10/2025

المقدمة

لم تكتف الدّراسات والبحوث الحديثة بتفسير النصوص الأدبية شعرًا كانت أم نثرًا أو تأويلها، بل أولت، أيضًا، اهتمامًا بكل ما ورد من إصدارات هذه النصوص، فقد سعى النقد المعاصر اليوم إلى العناية تنظيرًا وتطبيقًا بما يسمى (النص الموازي، أو عتبات النص، أو المتعاليات، أو خطاب المقدمات، أو سياجات النص)، بعد أن ظل النص الموازي إلى وقت قريب من الجوانب المهمشة.

فالنصوص الموازية هي العتبات التي تحيط بالنص الرئيسي الإبداعي من جميع جوانبه، وتشمل الغلاف والإهداء والعنوان الرئيسي والعنوانات الفرعية والحواشي والإحالات التوضيحية والمقدمة والخاتمة، كما تشتمل النصوص الموازية على بيانات النّشر والحوارات الصحفية والمقالات النّقدية التي تكتب عن المؤلف، والعتبات مهمة في مجال تحليل النص الأدبي؛ لأنها تسعف الباحث، أو الناقد، أو المحلل في فهم النص الأدبي وتفسيره وتأويله، أو تفكيكه وتركيبه. ولعل في تسميتها بالعتبات أو الهوامش النصية ما يشير إلى ذلك ويبوح بكونها محض نقط للعبور والولوج إلى عوالم أرحب وفضاءات متمفصلة بقوة وبكيفية أكثر تعقيدًا.

وبهذا، فالعتبات في الرؤية النّقدية هي نصوص أساسية لكنها لا تدرس منفصلة عن النص المركزي؛ فهي تبقى نصوصًا مساعدة في فهم النص، بالإضافة إلى بعدها الوظيفي المتمثل في الشق التّداولي الاستعمالي كونها نصوصًا إخبارية تحمل رسالة تبليغية للمتلقي.

ولعل كتاب (العتبات) لـ(جيرار جينيت – Gerard Genette) من أهم الكتب التي أسهمت في تنامي الوعي بالقيمة الجمالية للخطابات الموازية للنص أهميتها الدّلالية والإيحائية، فالنص الموازي يعد من أبرز الظواهر الأدبية التي أشغلت الساحة النّقدية، إذ عد النّقّاد أن الأعمال الأدبية ليست إبداعات ولدت متفردة، وإنما هي حصيلة قراءات سابقة امتزجت وأسلوب المبدع لينتج عملًا أدبيًا ذا لمسة أسلوبية خاصة.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والإبتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2025

كما كان السبق لنقاد كثيرين عالجوا أدب يوسف إدريس، إذ استقيت المؤشرات والدّلالات منهم، إلا أن اهتمامهم بالنص الموازي لم يكن عميقًا، وكانوا قد عرجوا بإشارات بسيطة على عتبات يوسف إدريس.

لذا أفاد هذا البحث من السيمياء في محاورة النصوص الموازية وذلك بتشكيل المعاني وتوليد الدّلالة من خلال فك الشفرات والإشارات، مما يسهل التّفاعل مع النصوص الأدبية المختارة، كما أفاد أيضًا من نظريات السرد.

وفي سبيل الكشف عن العتبات النّصيّة في المجموعة القصصية "النّدّاهة" برزت أمامنا إشكالية مفادها، كيف تجلت العتبات النّصية في مجموعة "النّدّاهة"؟ وقد تفرعت عن هذه الإشكالية أسئلة نوجزها فيما يأتي:

- كيف تجسدت العتبات النصيّة في المجموعة القصصية "النّدّاهة"؟
- ما دلالات العنوان في مجموعة يوسف إدريس، وما علاقته بالغلاف وعنوانات النّصّ الدّاخلية؟
- كيف يكون لاسم المؤلف وعنوان النّصّ دور في إيصال رسائل نصيّة من خلال تموقعها في الغلاف؟
- لماذا يوظف الكاتب ألوانا معينة برسمات محددة ومواقع تختلف حجما وانزواء؟
- كيف تسهم العتبات في إثراء النّصّ وتكثيف دلالاته وإيحاءاته عند المتلقي؟

ومن الفرضيات التي افترضتها الباحثة للإجابة عن هذه الإشكالية ما يأتي:

- شكلت النّصوص الموازية المفاتيح الأولى للولوج إلى تحليل النّص الأساسي وفهم دلالته.
- هناك نصوص موازية متنوعة للمجموعة القصصية "النّدّاهة".
- هذه النصوص الموازية تجلّي معاني القصص الموجودة وتبرز دلالتها.
- للفاعلية البصرية (الصورية) دور في تحليل النصوص وفهم دلالتها.

تعد العنوانات عتبة من عتبات النص، ولا شك أنها لم توضع اعتباطياً من قبل المؤلف، فالعنوانات عبارة عن أنظمة دلالية سيميائية تحمل في طياتها قيما أخلاقية، واجتماعية، وأيديولوجية، وهي رسائل مسكوكة مضمنة بعلامات دالة، مشبعة برؤية العالم، يغلب عليها الطابع الإيحائي.

ومن الدّراسات التي اطلعنا عليها في هذا المجال دراسة موسومة بـ"**البحث عن اليقين المراوغ: قراءة في قصص يوسف إدريس**" لفاروق عبد القادر في دار الهلال المصرية، القاهرة، 1998. ودراسة "**لذة القص في روايات يوسف إدريس**" لمجدي العفيفي في الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 2014. ودراسة "**سيميائية النّص الموازي قراءة في رواية (زقنموت)**" لتحسين كرمياني في مجلة الجامعة الألمانية الأردنية، عدد 3، 2017. ودراسة "**مستويات الخيال في القصة القصيرة – قصة النداهة (ليوسف إدريس) نموذجا**" لأحمد كريم بلال في المجلة العربية مداد، المؤسسة العربية للتربية والتعليم والآداب، عدد 2، مصر، يناير– أبريل 2018. ودراسة "**شعرية النّص الموازي في الإبداع القصصي الحائلي**" لأحم شتيوي في مجلة كلية اللغة العربية بإيتاي البارود، مج5، عدد 33، 2020. ودراسة "**أنماط القهر وتشكلاته الفنية في قصص يوسف إدريس**" لمحمود مصطفى حسن، أطروحة دكتوراه في جامعة المنيا في مصر، 2021. ودراسة "**القضايا المجتمعية في الأعمال الروائية والقصصية ليوسف إدريس دراسة تحليلية**" لشرين سمير محمد طه، أطروحة دكتوراه في جامعة بورسعيد في مصر، 2022. ودراسة "**النّص الموازي في رواية باب الطباشير لأحمد سعداوي**" لرشاد كمال مصطفى في مجلة آداب البصرة، عدد 99، 2022. ودراسة "**اللغة في أدب يوسف إدريس**" لشرين سمير طه، مجلة كلية الآداب جامعة بورسعيد، عدد 22،

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والإبتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2025

مصر، أكتوبر 2022. وأخيرا دراسة "**أزمة وعي الشخصية النسائية في قصص يوسف إدريس، القصة القصيرة النداهة نموذجا**" لمحمود معروف، الجمعية المصرية للقراءة والمعرفة، 2023.

ومما ذكرناه سابقا فتلك الدراسات تتفق مع هذا البحث بجزئية معينة إما أن يتفق بعضها في الموضوع الأساس وهو النّص الموازي، وإما أن يتفق بعضها الآخر في اختيار يوسف إدريس تحديداً، إلا إن هذا البحث ربما اتفق وإياهم في الموضوع (النّص الموازي)، أو اختيار الأديب (يوسف إدريس) لكن لعله يختلف معه في منهج الدّراسة وعينتها.

العتبات النصيّة (الفاعليّة البصريّة)

عتبة الغلاف

بعد دراسة مفهوم النصوص الموازية وأقسامها رأى الباحثان أن لا شيء مما وظف في هذه المجموعة وضع عبثًا، ورغم زعم بعضهم أن الكثير من تلك العناصر وضعتها دور النشر عشوائيًّا لأهداف تجاريّة كإشهار الكتاب وبيعه، إلا أنّ الباحث يزعم أن لا شيء عبثي ولا بدّ من ترابط هذه النصوص الموازية وتعالقها مع النص الأصلي.

ولما كانت النصوص الموازية سبيلًا في الولوج إلى أغوار النص واقتحام أسواره، كانت الدّراسة والتحليل لمجموعة قصص "النذّاهة" ونصوصها الموازية سبيلًا يسلكه الباحث في جلي بعض الجوانب المعتمة، وإظهار حقيقة ترابط النصوص التي أنكرها بعض الزاعمين؛ من خلال كشف الأدلة وإبانتها. ومن هنا، كان على الباحثين الوقوف على العتبة الأولى (عتبة الغلاف) التي تواجه القارئ والمتلقي فور رؤيته للكتاب.

فالغلاف هو ما يغلف النص ويلفّه، ويُعد بمنزلة قوسين دلاليين[1]، وعلامة تهدف إلى تبئير انتباه المتلقي[2]، فهو ليس "حلية شكليّة بقدر ما يدخل في تضاريس النص الأم، بل أحيانًا يكون هو المؤشر الدّال على الأبعاد الإيحائية للنّص"[3].

وبما أن الهدف من نشر الكتاب وتسويقه الوصول إلى المتلقّي فكريًا وماديًّا، كان على الكاتب الحرص في اختيار الغلاف بدقة بما يحويه من عنوان رئيس ورسومات وألوان؛ ليتسنى إلى مخيال القارئ الدخول إلى بوتقة النص المنغلق، وتمكينه من نسج خيوط أولية للنّص. فالغلاف "يتضمن الإجراءات كلها المتعلقة باختيارات الكاتب الطّباعيّة والرّقميّة والتي تكون أكثر دلالة في مكونات الكاتب مثل: أشكال الخطوط، ونوعية الورق، والألوان المختارة، وهكذا حيثما نرى الكاتب يسعى إلى الإفادة من الإمكانات الكتابيّة والطّباعيّة المتاحة، فإنه من المناسب أن نعتبر هذا التّوظيف جزءًا لا يتجزأ من النص"[4]، حتى وإن كان الغلاف وغيره ليس من اختياره.

---

(1) انظر: العلاق، علي جعفر، **الدّلالة المرئيّة (قراءات في شعرية القصيدة الحديثة)**، د. ط، دار الشروق، عمان، الأردن، 2002م، ص58.

(2) انظر: حليفي، شعيب، **هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل**، ط1، دار النايا للدّراسات والنّشر والتوزيع، دمشق، سوريا، 2013م، ص11.

(3) مبروك، مراد عبد الرحمن، **جيوبوليتكا النص الأدبي (تضاريس الفضاء الروائي نموذجًا)**، ط1، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، 2002م، ص124.

(4) بلعابد، عبد الحق، **عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)**، ط1، تق: سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، 2008م، ص53.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والإبتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2025

ولا شك في أن للغلاف أهمية كبيرة في تحفيز ذهن المتلقي وجذب انتباهه فهو "العلامة الأولى حيث يقدم النص نفسه لمتلقيه عبر طرح بصري يتمثل في لوحة الغلاف التي تنتمي بالأساس إلى الفن التشكيلي"[1]. وعليه، يعدّ الغلاف فضاء ماديًا بصريًا مهمًا للتعريف بالعمل الأدبي، والنص الأصلي المراد إيصاله إلى المتلقي؛ إذ يساهم في تقديم فكرة أولية عن موضوعات النص الداخلي ورسائله، كما يترجم للمتلقي العلاقة والترابط بين عناصر العتبات الموجودة من اسم الكاتب، والصورة، والألوان، ودار النشر وتعالقها مع النص الرئيسي.

لا شيء محايد في الغلاف أو عفوي أو مهمل أو ثانوي، أو قليل الأهمية مهما كان جنسه ونوعه وطبيعته فإن الغلاف الذي يضمّ المحتوى الكتابي للكتاب بين جناحيه ويعرّف به بصريًا، فإن هذا يمثل عتبة مهمة لا بدّ من إلقاء النّظرة عليها ومقاربتها وإخضاعها للقراءة والبحث والتأويل"[2]. إذن، فعناصر الغلاف تشكل خيوطًا خامًا لا تفيد إلا بعد نسجها وتفاعل بعضها مع بعض، فهو شبكة منسوجة متكاملة لا نستطيع الاستغناء عن أحد خيوطها، كما أن هذه العناصر تتغيّا جذب اهتمام المتلقي من خلال ترجمة أفكار الكاتب.

يلاحظ بوضوح هيمنة العنوان المكتوب بالبنط العريض بخط أسود بارز في أعلى الصفحة، تصاحبه صورة أيقونية ذات رموز ودلالات تسهم في خلق تصور دال في مخيال المتلقي، وبما أن الندّاهة الأسطورة تعتمد على الفاعلية البصرية بشكل قطعي، فهي فائقة الجمال تجذب إليها كل من رآها، كان على الكاتب أيضًا، أن يتبنى عنوانه بعناية وأن يبذل جهده في جذب المتلقي بالطريقة ذاتها؛ وهذا ما يفسر هيمنة الصورة الدالة على مساحة واسعة من الغلاف، فالعنوان (الندّاهة)، والصورة ندّاهة، ويوسف إدريس ندّاهة يأخذنا إلى سبر لجته العميقة.

وقد ذهب **حميد لحمداني** إلى أن اختيار مواقع هذه العناصر والإشارات لها وظائف جمالية ودلالية، فوضع اسم الكاتب في أعلى الصفحة لا يعطي الانطباع ذاته الذي يعطيه إن وضع في أسفلها[3]. كذلك العنوان، فالمكان الذي يشغله له دلالة، وحجم خطه له دلالة، ولون خطه كذلك له دلالة. وعليه، وجب على الباحث التفصيل في دراسة وتحليل عناصر النصوص الموازية في المجموعة القصصية (الندّاهة) وإثبات تعالقها مع النص الأصلي.

يعدّ العنوان عتبة نصيّة مهمة في الدراسات النقديّة واللغوية والنصيّة، باعتباره نصًّا موازيًا يسهم في فهم النصوص الأدبية وتقديم صورة لها قبل الولوج إلى اقتحام النص، فهو جسر تواصلي بين النص ومتلقيه. إذ إن العنوان يشكّل مدخلًا أساسيًّا في دراسة العمل الأدبي وتحليله؛ نظرًا إلى مكانته الاستراتيجية، وقدرته على حمل خصائص تركيبيّة ودلاليّة ومجازيّة مختلفة، ولعله الأهم بين العتبات؛ لما يمنح النص من وجوديّة ويخرجه من حيّز الغيب إلى حيّز المعلوم.

ولا شك أن العنوان هو العتبة الأولى للنص وبدايته، والسمة التي تصف العمل الأدبي وتسميه وتميزه عن غيره؛ لذا كان هو الحجر الأساس الذي يبنى عليه بقيّة النص، فالعنوان سؤال يطرحه النص ويجيب عنه إجابة

---

(1) غيتري، كريمة، تداخل الأنواع الأدبية في الرواية العربية المعاصرة قراءة في نماذج، **دكتوراه علوم في النقد الأدبي المعاصر**، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، الجزائر، 2017/2016م، ص121.

(2) بلعيدة، حبيبي، شعرية العتبات النصيّة في ديوان "أسفار الملائكة" لعز الدّين ميهوبي، **ماجستير في الأدب واللغة العربية (نقد أدبي)**، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، 2014/2013م، ص78+79.

(3) انظر: لحميداني، حميد، **بنية النص السردي من منظور النّقد الأدبي**، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1991م، ص59.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والإبتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2025

مؤقتة للمتلقي مع إمكانية التأويل. ونظرًا لمدى أهمية العنوان في تأويل النص وتقديم فكرة أولية للمتلقي وعدّه العتبة الأولى، كان على الباحث جعله عتبة أولى في البحث كذلك.

عتبة العنوان

عرّف **(جيرار جينيت Gerard Genette)** العنوان بأنّه: "عبارة عن كتلة مطبوعة على صفحة الغلاف الحاملة لمصاحبات أخرى، مثل: اسم الكاتب، أو دار النشر وغيرها، ولكنه هو الذي يسيطر ويفرض وجوده من بين جميع المصاحبات"[1]. فالعنوان عند (جينيت) هو عتبة ظاهرة للعيان على صفحة الغلاف، مصاحبًا لعتبات أخرى إلا إن عتبة العنوان تعد العتبة المسيطرة والأقوى؛ لما تحمله من دلالات.

وقد عدّ **جميل حمداوي** العنوان "من أهم العناصر التي يستند عليها النص الموازي، وهو بمثابة عتبة تحيط بالنص، فضلًا عن كونه يقتحم أغوار النص وفضاءه الرمزي الدلالي"[2].

وجاء في حديث **سعيد الكرمي** أن العنوان: "هو الدليل يكون ظاهرًا فيدلّ على ما هو في الباطن أو غائب، ومنه قولهم الظاهر عنوان الباطن، والعنوان جملة من الكلمات تكون مقدمة لبحث أو لقصة أو مفتاحًا لعلم من العلوم، أو مدخلًا له. وعنوان الموضوع في المنطق هو مفهوم الموضوع ووصفه، والموضوع في القضية المنطقية هو المسند إليه"[3].

وعليه، فإن العنوان يرفع الحجاب عن المستور، ويعدّ مدخلًا للنص في مختلف تضاريسه وحيّزاته الدّقيقة، كما يقدم فكرة عن النص يكسر فيها الخطوط الجامدة والمرمر الصلب.

ويؤكد كل من **محمد مفتاح وعبد الفتاح الحجمري** على العلاقة الوطيدة والمتينة التي تربط العنوان بالنص والنص بالعنوان، فالعنوان هو خلاصة مكثفة للنص بينما النص هو أجزاء العنوان المفككة، فهو "المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه"[4]، "وفق تمثلات وسياقات نصيّة تؤكد طبيعة التعالقات التي تربط العنوان بنصّه والنص بعنوانه"[5].

أما **(ليو هويك Leo hoek)** فعرف العنوان بأنه: "مجموعة العلامات اللسانية التي تندرج على رأس نص لتحدده وتدل على محتواه العام، وتغري الجمهور المقصود بقراءته"[6]. حيث أكد (هويك) أن العنوان علامة دالّة على محتوى النص، كما أكد أن العنوان عتبة تسعى إلى جذب القارئ وتحفيزه، وحك ذهنه وإغرائه.

كما أكد على ذلك أيضًا **القرطوسي** إذ قال: "العنوان نافذة تطل على المعنى الدّلالي الأول للنّص"[7]. بينما يرى **(رولان بارت Roland Barthes)** أن العنوانات عبارة عن "أنظمة دلالية سيميائية تحمل في طيّاتها قيمًا

---

(1) بلعابد، عبد الحق، **عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)**، مرجع سابق، ص67.

(2) حمداوي، جميل، السيموطيقا والعنونة، **مجلة الفكر**، مج25، عدد3، الكويت، يناير 1997م، ص102.

(3) الكرمي، سعيد، **الهادي إلى لغة العرب**، ط1، دار لبنان للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 2021م، ج3، ص282.

(4) مفتاح، محمد، **دينامية النص تنظير وإنجاز**، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1987م، ص72.

(5) الجحمري، عبد الفتّاح، **عتبات النص البنية والدلالة**، ط1، تق: إبراهيم نقوري، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، المغرب، 1996م، ص19.

(6) المطوي، محمد الهادي، شعرية العنوان في كتاب الساق على الساق في ما هو الفارياق، **مجلة عالم الفكر**، مج28، عدد1، الكويت، 1990م، ص456.

(7) القرطوسي، عبد الهادي أحمد، **سيميائية النص السردي**، ط1، منشورات الاتحاد العام للأدباء في العراق، بغداد، العراق، 2007م، ص15.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والإبتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2025

أخلاقيّة واجتماعيّة وأيديولوجيّة، وهي رسائل مسكوكة مضمنة بعلامات دالّة مشبعة برؤية العالم يغلب عليها الطابع الإيحائي"[1].

إذن، فالعنوانات كالنص الأدبي، فلا بد من ارتباطها بالنصوص من جهة، وارتباطها بالكاتب من جهة ثانية، وارتباطها بالمتلقي من جهة أخرى، إذ إن الكاتب يقوم باختيار عنواناته اعتمادًا على الفئة المقصودة من القراء، بالإضافة إلى أن العنوانات تتضمن علامات دالّة موحية لمضمون النّص ومجتمعه.

وأكد على ما سبق **خالد حسين** فقال: "العنوان علامة لغوية تتموقع في واجهة النص لتؤدي مجموعة من الوظائف تخص أنولوجية النص ومحتواه وتداوليته في إطار سوسيو ثقافي خاص بالمكتوب، وبناء على ذلك فالعنوان من حيث هو تسمية للنّص وتعريف به وكشف له يغدو علامة سيميائية تمارس التدليل وتتموقع على الحد الفاصل بين النص والعالم ليصبح نقطة التقاطع الإستراتيجية التي يعبر منها النص إلى العالم والعالم إلى النص لتنتهي الحدود الفاصلة بينهما ويحتاج كل منهما للآخر"[2].

كذلك نجده عند **جميل حمداوي** في قوله: "يعد العنوان علامة لسانية، وسيميولوجية بامتياز، وغالبًا ما تكون تلك العلامة في بداية النص، لها وظيفة تعيينية ومدلولية، ووظيفة تأشيريّة في أثناء تلقي النص، والتلذذ به تقبلًا وتفاعلًا"[3].

بينما يذهب **بسام قطوس** إلى أن العنوان قبل كل شيء هو "علامة أو إشارة تواصليّة له وجود فيزيقي/ مادّي وهو أوّل لقاء مادّي محسوس يتمّ بين المرسل (الناص) والمتلقي"[4].

وعليه، يخلص الباحثان إلى أن العنوان هو علامة لسانية وسيميولوجية دالّة، يحمل في ثناياه إشارة واضحة ومكثّفة تسهم في توقع محتوى النص، كما تسهم في جذب المتلقي ولفت انتباهه، غير أن العنوان يعد إجابة عن سؤال يتلجلج في صدر القارئ ويدور في خلده. بيد أن العلاقة التي تربط بين العنوان والمتلقي هي علاقة وطيدة ومتينة؛ لذا وجب أن يكون العنوان وليد المجتمع ويحمل أيديولوجية كاتبه وأخلاق متلقيه، فالعنوان نافذة للنّص على العالم، ومفتاح لفتح مغاليق النص وكشف أسراره.

وظائف العنوان

لعل أهمية العنوان المنبثقة من اختزاله للنص، وفك مغاليقه، ودوره في إغواء المتلقي وإغرائه أكدت وجود وظائف له، وإنه لم يكن اعتباطيًا أو عن طريق الصدفة المحضة؛ بل إن الكاتب ينقب في ثنايا الذّاكرة لانتقاء عنوانات ذات دلالات قابعة في أعماق النص، ومن خلاله تتحقق وظائف مقصودة من الكاتب، حيث قسم (جينيت Gerard Genette) وظائف العنوانات إلى "أربع وظائف: إشارية، ووصفيّة، وإيحائيّة، ثم إغرائيّة"[5]، وجاء هذا التقسيم بعد أن قسّم (ليو هويك) و(شارل غريفل Charles Grivel) الوظائف إلى: تسمية النص، وتعيين مضمونه،

---

(1) الأحمر، فيصل، **معجم السيميائيات**، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، 2010م، ص226.

(2) حسين، خالد، **في نظرية العنوان مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصيّة**، دار التكوين، دمشق، سوريا، 2007م، ص96.

(3) حمداوي، جميل، **شعرية النص الموازي (عتبات النص الأدبي)**، ط1، منشورات المعارف، الدار البيضاء، المغرب، 2014م، ص67.

(4) قطوس، بسام، **سيمياء العنوان**، ط1، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، 2001م، ص36.

(5) الإدريسي، يوسف، **عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر**، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، 2015م، ص67.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والإبتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2025

ووضعه في القيمة الاعتبارية، أما (ميتران Henri Mitterand) فقد جاء تقسيمه إلى: وظيفة تعيينية، وظيفة تحريضية، وظيفة أيديولوجية[1].

ولما عدّ اختيار العنوان بهذه الدّقة والحذاقة لما يحمله من وظائف تضمن نجاح العمل الأدبي، اقتضى الكاتب اختيار عنواناته بعناية إذ قال **إدريس الناقوري:** "صياغة عنوان أي عمل إبداعي جزء من الكتابة الفنيّة؛ نظرًا لما للعنوان من أهمية على مستوى الإشهار أولًا، وعلى المستوى الفكري ثانيًا، وعلى المستوى الجمالي أخيرًا، ونظرًا إلى كل هذه الاعتبارات، فإن العنوان ذو أهمية خاصة بالنسبة للمؤلف والمتلقي على السواء؛ لأنه جماع النص وملخصه"[2].

دلالة العنوان في المجموعة القصصية "النذّاهة"

تقع المجموعة القصصية "النذّاهة" في مئة وست وستين صفحة، تضم فيها ثماني قصص تعالج قضايا متنوعة إلا إن جلّ القصص الثمانية تصب في مستنقع واحد، فمنها ما يطرح قضية سياسية، ومنها ما يحمل قضية إنسانية، ولعل أغلبها يدور في فلك الثورة.

إذن، لا بد من رابط بين عنوان المجموعة "النذّاهة" والذي يترأس نصها الأول مع باقي نصوصها السبعة، كذلك بين كل عنوان داخلي ونصه.

جاء عنوان المجموعة "النذّاهة" في أعلى صفحة الغلاف الأولى بخط عريض أسود، مهيمن، واضح، يجذب كل عين نظرت إليه كأسطورته، العنوان "النذّاهة" وتأثيره نذّاهة. فما هي النذّاهة؟ وما علاقتها بالنص الموسوم بها؟ وما علاقتها بباقي نصوص المجموعة التي تستحوذ هي عليها؟

النذّاهة هي أسطورة ريفية مصرية، حيث يزعم الفلاحون أنّها امرأة جميلة جذابة تظهر في الليالي الظلماء في الحقول النائية، لتنادي اسم شخص معين حيث يصبح مسحورًا ويتبع النّداء إلى أن يصل إليها ثم يجدونه ميتًا في اليوم التالي. ويمكن أن يقتصر ضررها على الجنون، ويقال أيضًا عن تلك الأسطورة أن النذّاهة تقع في حب أحدهم وتأخذه معها إلى العالم السفلي وتتزوج منه، وفي هذه الحال يختفي الشخص كليًّا. وتعدد هذه الأقاويل يجعل نهاية الأسطورة مفتوحة قابلة لتعدد التأويلات، فمستقبل المسحور غير معلوم.

1. النذّاهة

تدور أحداث هذه القصة حول (فتحية) المرأة الريفية التي تفضل الزواج من (حامد) الكادح الذي يعمل بوابًا في مباني القاهرة؛ آملة بذلك العيش في المدينة الحلم، إلى أن سقطت بين يدي ذئب من ذئاب المدينة يدعى (الأفندي). حيث جسدت المدينة هنا النذّاهة التي تجذب إليها كل بريء من أبناء القرية مسحورًا بجمالها ومالها وتطورها، ولعل شخصية الأفندي في هذه القصة تجسد (البرجوازية) التي تقوم بكل وسائل الغواية والإغراء لجذب أصحاب الثورة والقائمين عليها وعادة ما يكونون من الطبقة الكادحة (البروليتاريا) التي تجسد في شخصية حامد، وشخصية فتحية في بادئ الأمر.

---

(1) انظر: بلعابد، عبد الحق، **عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)**، مرجع سابق، ص74.

(2) الناقوري، إدريس، **لعبة النسيان (دراسة تحليلية نقدية)**، ط1، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، المغرب، 1995م، ص51+52.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والإبتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2025

فالأفندي (البرجوازية) يلعب مع فتحية شتى أنواع الغواية بهدف الانقضاض عليها وافتراسها كما تفترس البرجوازية البروليتاريا للقضاء عليها والاستحواذ على الثورة الوطنية، ويحدث كما يحدث في الأسطورة فالأفندي ينجح في جذب فتحية واستسلامها بين أحضانه، إلا أن هذا الاستسلام لم يكن إلا مرة واحدة قبل اكتشاف حامد وأخذه زوجته وأبناءه عائدًا إلى القرية، وهنا تركت النهاية مفتوحة كالأسطورة تمامًا فلا نعلم مصير من سحرته النذّاهة، كذلك لا نعلم مصير فتحية حين قررت الفرار من زوجها والعودة إلى صخب المدينة بإرادتها المحضة تاركة وراءها زوجها وأولادها، لنغدو جاهلين ما آلت إليه الثورة.

وعليه، فإن أحداث النص وشخصياته تؤكد ارتباطه بالعنوان، حيث أسقط الكاتب أسطورة النذّاهة بما فيها من سحر وجاذبية ثم ضياع على نصّه الأدبي، الذي يطرح قضية الانجذاب والافتتان بالأضواء وبالمال وبالرغبات والشخصيات الأساسية في إحداث الثورة والتغيير.

فتحيـة	الأفنـدي	حـامـد	الأبنـاء
الثـورة	البرجـوازيـة	البرولـيتاريـا	الرؤيـة والمستقبـل

2. مسحوق الهمس

تروي القصة أحداث سجين نقل إلى زنزانة انفرادية يفصل بينها وبين زنزانة النساء جدار لا غير، فراح السجين المكبوت الظمآن إلى النّساء وإلى غرائزه الطبيعية يعبر عن أحاسيسه وانفعالاته. فالإحباط الجنسي القائم في حياة السجين هو الموضوع الأساسي في قصة (مسحوق الهمس)، ولعل هذه القصة تمثل تمثيلًا واضحًا أن الكبت والاضطهاد يلاحقان المثقفين؛ الذي يفترض أن يكونوا نخبة المجتمع ورأس الثورة وحزّابها.

نلاحظ في هذه القصة أن العاشقين (السجين/ المثقف، فردوس/ الثورة) لا يستعملان اللّغة اليوميّة، ولا الصوت التقليدي المرتفع، بل ذهبا إلى اقتناء لغة خاصة نموذجية لا يفهمها إلا العاشقان، فإن همهمة الأصوات تدعم الاتصال عوضًا عن إعاقته. ورغم عدم سماع السجين إلا مسحوق الهمس؛ لكنه لم يجد معضلة في ترجمة الهمهمة، فلم تكن العقبة إلا في اللقاء الذي يفصله جدار، فهذا المثقف السجين لا يمنعه من إحداث الثورة ولقاء آماله في التغيير وتطلعاته إلا تقييد حريته وسلبها وهذا يتناسب مع (السحق).

وهذا ما ينسجم مع مضمون القصة القائمة أحداثها على سجين سياسي مثقف كانت جريمته الكبرى كلمته التي كان لها أثرٌ وقوة؛ مما أدى إلى سجنه، وتقييد حريته، وتحجيم فكره، ودق كلمته الواضحة القوية لتصبح مسحوق همس بالكاد يسمع.

السجــين	فـردوس (الامرأة)	الجــدار
المثقف، رائد الثورة	الثـورة وما يصاحبها من آمال وتطلعات	الكبت الاضطهاد القيود وفقدان الحرية

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والإبتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2025

3. ما خفي أعظم

تدور أحداث هذه القصة حول الشيخ رابح الذي أصبح ينادى بالشيخ فقر بعد أن تعدى على شيخه في الأزهر، فسافر إلى الإسكندرية باحثًا عن العمل والرزق ليعود بعد مدة وقد تزوج من امرأة سمينة ملثمة ومغطاة بالسواد من رأسها حتى أسفل خنصر قدمها، تُضحك كل من تخيّلها بسرير الشيخ رابح العبوس.

ولعل هذه القصة تلخيص لحرب حزيران، الحرب التي جلبت اليأس والكآبة على كل من شهدها كما كانت نقطة مفصلية في حياتهم، إذ عدت هذه الحرب عاصفة تقشّع الحقيقة. فالمرأة في الحكاية قد تكون مصر المثقلة بالنزاعات، المتهالكة التي يسعى زوجها إلى سترها وإبعاد الناظرين عنها محاولًا إبعاد أهل القرية وردهم إظهارًا لقوته، وبؤسه، وتحكمه، وسلطته، إلا أن ما حدث في تلك الليلة استعمر مركزيته وأطاح بطشه؛ ليستنجد بأهله في إبقاء طفله وزوجه على قيد الحياة؛ لتتكشف عورتها ويراها من لا يرى.

وهذا ما حدث عندما أذاع عبد الناصر نبأ انتصاره على الأعداء على الرغم من هزيمته، إذ بقي يكابر لستر ما وقع فيه من هزيمة شنعاء حتى كاد يقضي على دولته وشعبه بتصرفاته الرعناء فأخذ يتذلل المساعدة ويترجى العون في إغاثة دولته وإنعاشها والحفاظ على سيناء الطفل الذي كاد أن يموت، إلا إن هذه المساعدة قد كشفت المستور وأسقطت الأقنعة فما خفي كان أعظم.

كانت هذه الحرب وسيلة في كشف الغطاء وإزالة الحجاب عن التهالك والفساد الذي وصلت إليه مصر، فهي غير قادرة على الحرب وغير مجهزة للمقاومة، كما أن المرأة المسنة كانت دلالة على الثقل وعدم القدرة على الإنجاز والحركة، وربما استخدم الكاتب لفظ (تسمينها) في الحكاية دلالة أنّ هناك مسؤول عن مرضها وتهالكها الذي أخفي عن الناس.

الشيخ رابح	الزوجة	أهل القرية	الطفل
قائد مصر	مصر	الشعب، الدول الشقيقة	سيناء

4. المرتبة المقعرة

نعلم أن هذه المجموعة كانت قد نشرت في عام 1969م للمرة الأولى تحت عنوان (مسحوق الهمس) وقد نشرت دون قصة ما خفي أعظم، إلا إن بعد صدور طبعة 1970م أصبحت تحت عنوان (النذّاهة) وضمت قصة ما خفي أعظم؛ هذا يوضح لنا الترابط بين قصة مسحوق الهمس التي جاءت ثاني قصص المجموعة وقصة المرتبة المقعرة التي جاءت ثالث القصص في المجموعة الأولى (مسحوق الهمس) ورابعها في (النذّاهة).

ما جاء سابقًا في قصة (مسحوق الهمس) أن الكاتب أراد الثورة وكسر القيود والاحتجاج والمظاهرة ولو بمهموس الكلام بل حتى مسحوقه، فالثورة أيضًا كانت مدانة سجينة تجسدت في شخصية المرأة، لكن هل الثورة وحدها المدانة؟ لا، بل الشعب والأجيال مدانون أيضًا.

هذا الزوج الذي بقي مستلقيًا في مرتبته (فراشه) بعد أن تزوج وبقي يسأل زوجته وهي تقف عند النافذة هل تغير شيء؟ وتجيبه هي بكل استسلام وخضوع أن لا شيء تغير، حتى عاد إلى سباته، فيعيد السؤال مرة ومرات أخر ويعود إلى النوم مرات أيضًا، فقط حينذاك "حينذاك وبعد أن شاهدت سقوط المرتبة اللحد حتى مستقرها الأخير،

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والإبتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2025

نظرت الزوجة من النافذة وأدارت بصرها في الفضاء وقالت: يا إلهي... لقد تغيرت الدّنيا"[1]. إذن، فلن تتغير الدنيا ما لم يمت جيل الخضوع والاستسلام والإذعان والامتثال، ليبدله جيلًا جديدًا يؤمن بأن التغيير بالعمل والنضال، فهذا السبيل الوحيد إلى الثورة الجذرية والتغيير الشامل.

الشخصية الرئيسية في هذه القصة انصاع وراء ندّاهة الراحة والاستلقاء والنوم، ومن خلال تلك الشخصية أراد السارد أن يشير إلى أن الشعب لا يمتلك القرار، ولا يستطيع إلا أن يكون متفرجًا خانعًا يواؤم الحياة كما هي.

ربما اختار الكاتب المرتبة المقعرة لتصوير وضعية الاستلقاء البعيدة كل البعد عن التأهب والاستعداد، وكأن الزوج نائم في الليالي الظلماء يسأل زوجته هل تغيرت الدنيا؟ هل ذهب الليل؟ هل طلع الفجر؟ هل حان وقت الذهاب إلى العمل؟ لتكون إجابة الزوجة أن الدنيا كما هي ظلمًا قاحلة. ومع إن إجابتها طالت واستمرت إلا إن الزوج لم يشعر بالريبة ولم ينهض من مرتبته أبدًا ليتحقق، فقد حفر لحده في مرتبه ومات. فلا شك أن ندّاهة الراحة والتواكل سحرت الزوج وأبعدته عن العمل والتغيير والثورة حتى بقي مسحورًا يتبعها إلى أن أخذته معها ومات.

5. معجزة العصر

تطرح هذه القصة قضايا أخلاقية وسياسية حيث تبدأ القصة وتنتهي بمشهد هياج جماعي يراه السارد ناجمًا عن النظام الرأسمالي، فالشخصية الرئيسية في الحكاية الرجل الصغير في حجم نصف عقلة الإصبع، واسمه النص نص، هو طالب ذكي نابغة استطاع الحصول على درجة الدكتوراة في أربعة عشر فرعًا مختلفًا، ورغم عبقريته إلا أنه فشل في الحصول على وظيفة بسبب حجمه، وربما تدل كلمة حجم على الحجم الاجتماعي للفرد، فحجمه يُضائل فرصه في الحصول على العمل والاشتهار، حتى محاولاته الدائبة واستكشافاته العلمية الفريدة قوبلت بالاستخفاف والاستهزاء. إلى أن كاد يصبح طعامًا لحمار فلاح لولا أن أخذ نفسه وهرب، ليجزم قراره بترك كوكب الأرض والسفر إلى كوكب آخر يقطنه أناس من حجمه في سفينة فضائية بناها بنفسه، ليجد تقديرًا وتعزيزًا على اكتشافات ربما تنقذ العالم.

يشير السارد في هذه الحكاية إلى الحاجة للإصلاح الأخلاقي وإظهار الفرق بين خلاص الأمة وتقدمها أو عدمه في حال بقيت المنافسة الجائرة بغير حق، أو ساد التعقل الإنساني والعدل. فالجزء الرئيسي في القصة يدور حول سعي النص نص في الحصول على اعتراف به وإنجازاته ثم توظيفه وتعيينه، ليعطي هذا السعي المؤلف فرصته في إدانة أنماط اجتماعية، كالرأسماليين، وأصحاب الأملاك المستغلين، والمثقفين المتعالين.

فالقصة تصور النص نص بوصفه العضو الإبداعي الإنساني المكبوت والمحبط داخل معظم الأشخاص فهو "معجزة العصر... الشيء الصغير الكائن والموجود في حياتنا منذ وجودها الأول، إنما لكونه صغيرًا فالجميع يعبرون به دون أن يتفاعلوا معه"[2].

إذن، عندما ينشغل الأفراد في حياتهم للبحث عن نجاتهم من جحيم صنعته الرأسمالية والبيروقراطية يغفل الناس أنفسهم ومشاعرهم وحتى ذبذبات عقلهم "أننا لم نعد أحرارًا في رؤيتنا.. أصبحت أنظارنا قصيرة موجهة إلى ما تعرفه أو إلى ما تود معرفته... أي أننا لم نعد نرى ما ينعكس من داخلنا إلا ما يعكس اهتماماتنا وتفكيرنا وأحلامنا، فقدرتنا تلك القدرة البكر على تلقي ما هو خارج النفس كما هو... لا نرى إلا لكي نثبت أو نبرهن أننا

---

(1) إدريس، يوسف، **النّدّاهة**، مكتبة مصر، القاهرة، مصر، 1970، ص77.

(2) إدريس، يوسف، **النّدّاهة**، مصدر سابق، ص83.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والإبتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2025

على صواب"[1]. ومن هذا المنطلق تكتسب الكلمات الأخيرة في القصة معناها كاملًا "ربما في جيبك أنت... وأنت لا تدري"[2].

فمعجزة العصر هي القدرة على الإبداع والإنتاج والتغيير القابع في ثنايا الفرد، لكن ندّاهة الرأسمالية والبروقراطية والقشور الاجتماعية تجذبه وترمي به في غيابة الجب؛ ليغدو باحثًا عن طوق نجاته غير آبهٍ بأي معجزة عصر، فمعجزة العصر أن نجد معجزة عصر.

6. النقطة

بعد اليأس المسيطر على أحداث القصص السابقة، وضياع الثورة والاستحواذ عليها، وفساد القيم الإنسانية والاجتماعية، أراد الكاتب التمسك بالأمل في قصته النقطة، مؤكدًا أن الإنسان مهما كانت متاعبه وصعابه وعقباته إلا أن لا بد أن يتمسك بالأمل والثقة وإلا فقد نفسه في ظلمات الليالي الخاوية.

فدائمًا يبدأ الأمل بنقطة تظهر في مكان مظلم خاوٍ تكون سببًا في تشكيل مشهد جديد يؤدي إلى التغيير والانتقال والخلاص، وهذا ما وصفه إدريس عند تحول النقطة إلى شرطة، والشرطة إلى خط، والخط إلى قطار لا يأخذ معه إلا من وثق بقدومه وانتظره.

7. العملية الكبرى

تصور لنا قصة العملية الكبرى اليأس إثر الاستجابة إلى الغرائز، واللهو بين الطبقات الذي بدوره أدّى إلى إغفال الثورة والتغيير، والخنوع إلى الأمر الواقع. حيث تدور أحداث القصة حول (عبد الرؤوف) الطبيب الذي ينتمي إلى الطبقة البرجوازية، و(انشراح) الممرضة ذات الأصول الشعبية التي تنتمي إلى طبقة البروليتاريا، ومع ذلك يمارسان الجنس بنهم شديد في غرفة العمليات في المستشفى حيث جلسا يسهران على سيدة مريضة تحتضر بعد أن أصبح جسدها عرضة للتجارب والعمليات الجراحية، التي لا يبررها إلا رغبة الأستاذ الجراح (أدهم) في إثبات تفوقه ومقدرته.

قد تكون المرأة هي مصر المريضة التي تحتاج إلى عملية جراحية قد أجريت لها؛ والبرجوازية، والبروليتارية من شعبها لا تأبهان بها بل تلهوان عند شفير مصيرها البائس الهالك.

فتلك الطبقة الكادحة التي تنهض منها الثورة انصاعت لإغراء الطبقة البرجوازية وإغوائها، فلا تكاد تداعبها حتى تسرع في الاستجابة والاستسلام، أما قيادتها فقد تمثلت في شخصية طبيب يمارس العمليات بدافع الاعتداد بالنفس، والرغبة في إثبات مهارته، وممارسة سلطته على الفقراء والمحتاجين؛ وغالبًا ما تفشل العمليات وتؤول بهم إلى الهلاك والموت، ورغم ذلك لا يجرؤ أحد على معارضته أو حتى سؤاله أو محاسبته. فهذا الطبيب (قيادة مصر) يهرول وراء ندّاهة السلطة، والمال، والنرجسية، وإثبات الذات مغفلًا قيمة مرضاه (دولته وشعبه) وحاجتهم في الإغاثة والإنعاش.

---

(1) **المصدر نفسه**، ص83.

(2) **المصدر نفسه**، ص104.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والإبتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2025

8. دستور يا سيدة

تدور أحداث القصة حول امرأة خمسينية قامت بتربية أبنائها حتى تسلموا المناصب وحصلوا على الثروة فأصبحوا بغير حاجة لها، لتدخل المرأة في وحدة قاتلة حتى أقامت علاقة مع شاب يافع سرعان ما انتهت حتى يصبح الشاب مع فتاة في نفس عمره.

الأم (الثورة) التي تحتاج إلى من يسليها بعد أن أهملها أولادها وأغفلوها، ولعل السارد مثل طبقات المجتمع في تلك الشخصيات فالأبناء الذين هموا بأنفسهم وأعمالهم ومناصبهم ومالهم دون الالتفات ولو لحظة إلى الثورة والتغير الحقيقي. إلى أن جاء الشاب الكادح الذي يمثل الطبقة العاملة الكادحة، إذ كان شابًا يافعًا متعطشًا إلى إقامة الثورة وإحداث التغيير الجذري، إلا إن سرعان ما انساق خلف غرائزه الإنسانية لتنسيه بالفعل القضية الجوهرية.

ما كان على الأم الوحيدة بعد ذلك إلا أن تذهب إلى مقام السيدة التي ستسلي وحدتها وتكون سندًا وعضدًا وأرضًا ثابتة تقف عليها، ولعل اختيار السارد لمقام السيدة زينب تحديدًا رغبة منه في الإشارة إلى أن الثورة الحقيقية والأرض الثابتة التي وقفت عليها منتصبة إنما كانت ثورة الإخوان المسلمين الذين كانوا ثورة حقيقية في إزالة الحكم الفاسد في مصر آنذاك، إذ كان مقر الإخوان السري في شارع السيدة زينب. وهذا ما يتفق مع مجريات ثورة يوليو عند قيام الثورة على نظام الملك فاروق التي تكللت بالنجاح.

بعد دراسة قصص المجموعة سابقًا تلخص بأن العنوان هو علامة لسانية وسيميولوجية دالّة، يحمل في ثناياه إشارة واضحة ومكثفة تسهم في توقع محتوى النص، كما تسهم في جذب المتلقي ولفت انتباهه، غير أن العنوان يعد إجابة لسؤال يتلجلج في صدر القارئ ويدور في خلده. بيد أن العلاقة التي تربط بين العنوان والمتلقي هي علاقة وطيدة ومتينة؛ لذا كانت عنوانات المجموعة وليدة المجتمع وتحمل أيديولوجية السارد وأخلاق متلقيه، فالعنوان نافذة للنّص على العالم، ومفتاحًا لفتح مغاليق النص وكشف أسراره.

فالعنوانات كالنص الأدبي هي مرآة للمجتمع وانعكاس له، فلا بد من ارتباطها بالنصوص من جهة، وارتباطها بالكاتب من جهة، وارتباطها بالمتلقي من جهة أخرى، حيث اختار السارد عنواناته اعتمادًا على الفئة المقصودة من القراء، إضافة إلى أن العنوانات تتضمن علامات دالّة موحية لمضمون النص ومجتمعه، وهذا ما يؤكد أن العنوانات في المجموعة القصصية "الندّاهة" هي نتاج مكثف لمحتوى النصوص.

عتبة اسم الكاتب

تعد عتبة اسم الكاتب من العتبات الرئيسية المهمة في النص الموازي بشكل عام والغلاف بشكل خاص، فاسم الكاتب علامة مهمة في إثبات هوية المؤلف وملكيته للعمل الأدبي، غير أن اسم الكاتب من العلامات والدلالات الإيحائية المهمة في بيان مسار النص وتوضيح أيديولوجيته التي تكون نتاج أيديولوجية الكاتب وبيئته. "فهو في كثير من الأحيان ما يتصدر واجهة الغلاف في إشارة إلى تحديد نسبة ذلك العمل إلى صاحبه، وهذا من دون شك سيزيح العديد من الأسئلة الشائكة التي سيجدها القارئ في انتظاره حينما يحاول استكناه مضامين النص وأبعاده الفنيّة والأيديولوجية والجمالية"[1].

(1) الشعبة، نجاة عرب، قراءة في عتبة اسم المؤلف نجيب محفوظ في ليالي ألف ليلة أنموذجاً، **مجلة حوليات جامعة قالمة للغات والآداب**، عدد12، الجزائر، ديسمبر 2015م، ص78.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والإبتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2025

يتسم اسم الكاتب بأهمية بالغة في جذب القارئ وتوجيهه، فمن خلال تلك العتبة يستطيع المتلقي توقع مسار العمل الأدبي من خلال تجاربه السابقة المكنونة في باطنه، بذلك يستطيع تحديد أسلوبية العمل الأدبي وقوته، خلافًا عن استطاعته في تحديد جنس العمل الأدبي؛ حيث يمكن أن يكون علامة فارقة مميزة عند الكاتب، فمحمود درويش شاعر، ونجيب محفوظ روائي، ويوسف إدريس قاص من الدرجة الأولى. "فلا يمكننا تجاهله أو مجاوزته لأنه العلامة الفارقة بين كاتب وآخر، فبه تثبت هوية الكاتب لصاحبه، ويحقق ملكيته الأدبية والفكرية على عمله، دون النظر للاسم إن كان حقيقيًا أو مستعارًا"[1].

وربما جنس العمل الأدبي الذي بين أيدينا "مجموعة قصص النّدّاهة" يوحي لنا ارتباط المؤلف به ارتباطًا عميقًا، إذ يزعم الباحث أن شخصية الكاتب قد تجسدت في شخصيات مختلفة ضمن قصصه، فترك تلك الشخصيات تبوح بمكنوناته ورغباته كاشفة عن أيديولوجيته.

فهذا يوسف إدريس الكاتب الطبيب الذي تخرج في كلية الطب عام 1951م، بعد أن عاش وترعرع في القرية، أخذ يتحدث عن حياتهم ومشكلاتهم واستخدامها كثنائية ضدية (المدينة، القرية) ليجسد من خلالها القضايا والموضوعات السياسية والاجتماعية والإنسانية التي تغلغلت فيه وتغلغل فيها طوال أيامه، فنجد في مجموعتنا هذه، النّدّاهة انعكاسًا واضحًا لمجريات الأيام في تلك المدة الواقعة منذ حبس إدريس في السجون عام 1954م حتى انتكاسة حزيران الواقعة عام 1967م.

المجموعة القصصية مليئة وثرية بالأحداث الإنسانية المصاحبة للمدة التي قضاها إدريس في السجن، من تقييد حريات، وطمس شخصيات، وسحق كلمات، التي ربما نجد ملامحها في قصته (مسحوق الهمس)، كذلك الأحداث السياسية التي صاحبت حرب حزيران من هزائم وتكشّف خبايا المستنقعات المستورة؛ التي آلت إليه بعد فرض أحكام خاطئة وقرارات نرجسية بحتة إذ نلمح تلك الأحداث في قصة (ما خفي أعظم) وقصة (العلمية الكبرى).

أما صراع الطبقات في تلك المدة والتي كانت سببًا رئيسيًا في عدم ردع القيادات التي أخذت تصول وتجول من دون خوف من رقيب ولا حسيب، فيا فرعون أسألك من الذي جعلك فرعونًا ظالمًا مستبدًا؟ – لم أجد أيًا كان لردعي ومحاسبتي.

إذن، صراع تلك الطبقات وانصياع العمال والكادحين أصحاب الثورة والتغيير للطبقة البرجوازية وذهولهم بمخدر المال والأضواء والملذات، جعلت من الثورة امرأة تائهة، مدانة، متهالكة، وحيدة. فلا شك أن تلك الأحداث سبق ورأيناها في قصص المجموعة (النّدّاهة، ما خفي أعظم، العملية الكبرى، دستور يا سيدة).

وعليه، فإن اسم الكاتب (يوسف إدريس) أرسى لنا سفننا وبنى لنا جسرًا تواصليًا مكننا من الوصول إلى غاياته وقصديته من العمل الأدبي، من خلال قراءة اسمه على غلاف الكتاب، ومعرفة أحداث المرحلة التي عاشها إدريس عند كتابته للمجموعة، تلك الأحداث التي ساهمت في خلق أيديولوجية فكرية وسياسية واجتماعية عند الكاتب. "إذ يأخذ الشخص اسمًا فمعناه أن يعرف ويميز في المجتمع على باقي أفراد الجماعة التي ينتمي إليها، فالتسمية ميثاق اجتماعي يدخل بموجبه المسمى دائرة التعريف التي تؤهله لاستغلال ذلك الاسم في التعاملات الخاصة مع الأشخاص الطبيعيين أو الاعتباريين، فلكل اسم دلالة اجتماعية"[2].

---

(1) بالعابد، عبد الحق، (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، مرجع سابق، ص63.

(2) فيلالي، حسين، **السمة والنص السردي– مقاربة في شفرة اللغة–**، ط1، موفم للنشر، الجزائر، 2008م، ص76.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والإبتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2025

من هنا يظهر لنا واضحًا أن استخدام يوسف إدريس الجنس في قصصه لم يكن إلا وسيلة للتعبير والبوح في ذاته، إذ إنه لم يذهب مع ذاك التابو إلا لتعبير عن تابو مهم في الحديث عن الجنس، فربما القضايا التي تبناها في تلك المجموعة عامة، وفي القصص التي تتمثل لوحتها في الجنس.

أما تموضع اسم الكاتب على صفحة الغلاف فلا شك أن لها وظيفة دلالية وإيحائية خاصة، "فوضع الاسم في أعلى الصفحة لا يعطي الانطباع نفسه الذي يعطيه وضعه في الأسفل، وذلك غلب تقديم الأسماء في معظم الكتب الصادرة حديثًا في الأعلى"[1].

مجموعة (النذّاهة) نجد أن الكاتب اختار في جميع طبعات كتابه تموضع اسمه أسفل الصفحة لا أعلاها، وبخط أصغر من الخط الذي خصص لعتبة العنوان، ويدل هذا على الترابط الوثيق والعلاقة الوطيدة بين الغلاف كنص موازٍ والعمل الأدبي كنص أصلي، فالكاتب أراد أن يظهر تواضعه وأن يزهد بالأضواء والشهرة، ذلك بأن يسخرها كلها في خدمة قضاياه على العنوان الرئيسي الذي أخذ الحجم الأكبر والتموضع البارز في أعلى الصفحة.

ولو أن الكاتب اختار أن يكون اسمه الأعلى والأبرز لأصبحت قضيته في الأسفل، وسارت أيديولوجيته في طريق الازدواجية، إذ إن جميع قصصه تتحدث عن اليأس والصعاب التي سيطرت على مصر بفعل المتغطرسين والنرجسيين واتباع الهوى والشهرة والمال والمناصب، فكيف له أن ينتقد وأن يوجه أصابع الاتهام لهؤلاء لو كان يتحلى بتلك الصفات. فتلك دلالة على ذكاء الكاتب وبراعته، ولا شك أنها سياسة لجذب المتلقي لا لشراء الكتاب وقراءته فحسب، بل بالتبني لقضاياه والتأثر بأيديولوجيته.

أما الطبعة الأخيرة للكتاب وهي طبعة مكتبة هنداوي التي صدرت عام 2021م أي بعد وفاة يوسف إدريس، توسط اسم الكاتب فيها العنوان (النذّاهة) والصورة التي كانت صورة يوسف إدريس نفسه، وبالرغم من استخدام خط أكبر للعنوان إلا إن ارتفاع اسم الكاتب من أسفل كما في الطبعات السابقة إلى أعلى وتغير صورة الغلاف الموحية إلى صورة يوسف إدريس دلالة قطعية على رغبة دار النشر في التكسب باسم إدريس واستغلال اسمه وصورته في جذب المتلقي والاستحواذ عليه لشراء الكتاب، وهذا يؤكد لنا أن الطبعات السابقة التي صدرت في حياة إدريس إنما كان له رأي وقرار في تصميم أغلفتها ليحرص على وجود الترابط والإيحائية للعمل الأدبي.

وتموضع اسم الكاتب على الغلاف الخارجي يكون على البصري والمعنوي فهو"من الوحدات الدالة والعلامات المكونة يحاور أفق انتظار القارئ وجذبه إلى استكناه مضمون النص إنه – المؤلف– يملك القدرة على توفير عناصر الانسجام والتكامل بين النص والنصوص المصاحبة الأخرى، ونقل أفكاره بوسائل أسلوبية تثير انفعالات متعددة"[2].

وعليه، فإن الوظائف التي يتعين على اسم الكاتب القيام بها حسب ما ذهب إليه (جينيت): وظيفة التسمية، وظيفة الملكية، وظيفة إشهارية[3]، فضلا عن ذلك فهي "تربط صورة المؤلف بالنص الإبداعي ارتباطًا مباشرًا عبر جدلية الإضاءة والتفاعل الدلالي. ومن ثم، فاسم المؤلف يزكي شرعية النص إذا صح التعبير، فالنص الذي لا يعلن

---

(1) لحميداني، حميد، **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، مرجع سابق، ص60.

(2) عائشة، لطروش، عتبات رواية "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف –رمل الماية–"، **مجلة البدر**، مج9، عدد 10، وهران، إيران، 2017م، ص412.

(3) انظر: بلعابد، عبد الحق، **جيرار جينيت من النص إلى المناص**، مرجع سابق، ص63+64.

عن صاحبه أو مؤلفه أو قد يكون موقعًا من لدن كاتب مغمور، فإن ذلك لا يساعد القارئ أو المتلقي على الإقبال عليه؛ لأن الأسماء اللامعة للكتاب المشهورين لها دورها الرئيس في استقطاب أذهان القراء، واستغوائهم وجدانيا. فهي بمثابة الإعلان الذي يكسب رهانه مسبقًا. ومن ثم، فاسم الكاتب يؤدي وظيفة تعيينية وإشهارية، تكمن في نسبة العمل أو الأثر إلى اسم ذائع الصيت، معروف بأبحاثه الوصفية أو الإبداعية، ويدل على حضوره المكثف في الساحة الثقافية المحلية والوطنية والدولية ورقيًا، ورقميًا، وإعلاميًا"[1].

أما الصفحة الثانية من الغلاف والتي تسمى الغلاف الداخلي أو الثانوي فنجد أن اسم الكاتب يوسف إدريس ارتفع من أسفل الصفحة إلى أعلاها، فما دلالة تغير موقعه؟ وهل يعد هذا التغير تناقضًا، في خياراته ورغباته؟، نرى في تلك الصفحة أن العنوان ما زال يستحوذ على بصر المتلقي، فهو يتوسط اسم الكاتب ودار النشر بخط عريض أسود مهيمن، يفرض نفسه على المتلقي، وبما أن دار النشر تتموضع في تلك الصفحة فلا بد أن تكون الأهمية للكاتب لا لدار النشر، ولما أخذت دار النشر مساحتها أسفل الصفحة، ارتفع اسم الكاتب أعلى الصفحة مع الحفاظ على ضآلة حجمه مقارنة بالعنوان. إلا إن هذا القرب الذي حدث بين اسم الكاتب والعنوان بعد اختفاء الصورة يوحي إلى شدة الترابط بين الكاتب وعنوان مجموعته أي بين الكاتب وقضيته المحورية.

إذن، فالغلاف الرئيسي يهدف في المقام الأول إلى جذب المتلقي نحو القضية الأساسية، وحك ذهنه بأسئلة جمالية ودلالية تناديه لامتلاك الكتاب للإجابة عنها، ولما حقق الغلاف الرئيسي هدفه أصبحت وظيفة الغلاف الثانوي تسعى إلى تمسّك الكاتب بقضيته وترابطه معها، فالندّاهة تعني إدريس وإدريس ابن الندّاهة.

عتبة المؤشر الجنسيّ ودلالته

إن "المؤشر الجنسي ملحق بالعنوان الرئيسي، وهو ذو تعريف خبري تعليقي؛ لإنه يقوم بتوجيه القراء لمعرفة نظام العمل، أي يأتي ليخبر عن الجنس الذي ينتمي إليه هذا العمل أو ذاك"[2]. فهذه العتبة تعد عنصرًا من عناصر النص الموازي تهدي إلى نوع الجنس الأدبي الذي بدوره يحفز المتلقي استرجاع معلوماته السابقة وخبراته المحفوظة التي تخص جنسًا أدبيًا معينًا دون غيره، وبطبيعة الحال يؤول ذلك إلى إدراك المتلقي لخصائص العمل الفني وأسلوبه إضافة إلى تقنياته وعناصره، فالمقال يختلف كليًا عن القصة في الأسلوب، واللغة، والتقنيات. وهذا التحديد ربما يحدد بطبيعة الحال الفئة المستهدفة من تلقي الخطاب أو العمل الأدبي.

فالمتعارف عليه أن المؤشر الجنسيَّ عادة يتموضع في صفحة الغلاف مصاحبًا للعنوان، واسم الكاتب، والصورة، ودار النشر "إذ المكان العادي لظهور المؤشر الجنسيّ، هو الغلاف أو صفحة العنوان أو هما معًا، كما يمكنه التواجد في أمكنة أخرى مثل وضعه في قائمة كتب المؤلف، بعد صفحة العنوان، أو في آخر الكتاب"[3].

والمطّلع على غلاف المجموعة (الندّاهة) يلاحظ أن الغلاف خال من المؤشر التجنيسي الأدبي، وبعد البحث في جميع مؤلفات الكاتب (يوسف إدريس) يلاحظ أيضًا أن الكاتب لم يضع المؤشر الجنسي في صفحة الغلاف الأولى على أي من أعماله، إلا أن هذا المؤشر قد تموضع آخر الكتاب في قائمة كتب المؤلف، فما دلالة هذا التموضع؟

---

(1) حمداوي، جميل، **شعرية النص الموازي**، مرجع سابق، ص17.

(2) بلعابد، عبد الحق، **جيرار جينيت من النص إلى المناص**، مرجع سابق، ص89.

(3) بلعابد، عبد الحق، **جيرار جينيت من النص إلى المناص**، ص89+90.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والإبتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2025

لعل الكاتب (يوسف إدريس) أراد تأخير وضع المؤشر الجنسي لأعماله، وهنا لا نقول دار النشر أرادت ذلك؛ لأن جميع أعمال الكاتب التي نشرت في دور نشر متنوعة تتبع الأسلوب نفسه في تموضع عناصر الغلاف، إذ ربما يكون تأخيره رغبة في جذب جميع فئات المتلقين، على أن المتلقي الباحث عن رواية سيذهب مباشرة نحو الروايات، كذلك الباحث عن مقالات أو قصص أو مسرحيات، ومع غياب هذا المؤشر عن صفحة الغلاف المتموضع عليه اسم الكاتب والعنوان والصورة الموحية ووجوده في آخر الكتاب يجعل القوة الصارمة والسيطرة البحتة للعنوان واسم الكاتب، وربما هذا ما أراده إدريس حيث أعطى عنواناته صفة القوة والبروز لجذب القراء نحو القضية بغض النظر عن جنسها الأدبي الذي تجسدت فيه، لتأتي التوقعات على ذهن المتلقي من خلال العنوان ورمزيته ودلالته، إضافة إلى اسم الكاتب وتأثير أيديولوجيته على مضمون العنوان، فالنّداهة عند إدريس تختلف دون شك عن غيره من الكتاب، وعندما ينجذب المتلقي للعنوان أو اسم الكاتب حتى لو كانت غايته شراء رواية سوف يشتري قصة، لكنه بعد انجذابه للعنوان وتصفح الكتاب والغلاف الأخير سيجد قائمة بمؤلفات الكاتب وأجناسها لتمنحه رؤية كاملة.

دار النشر

تعد عتبة دار النشر لا تقل أهمية عن غيرها من العتبات في إشهار الكتاب وجذب القارئ إليه، بل إن تفاصيل النشر بما تحويه من اسم دار النشر وعنوانها تلح على المتلقي باقتناء الكتاب أو تركه، فمن شأن دور النشر أن تحدد مستوى أهمية العمل الأدبي. ولما أخذت دور النشر نصيبها من البروز والظهور على الغلاف الداخلي أو الثانوي للمجموعة كذلك تفردها على الغلاف الخلفي وجب إيضاح دور هذا العنصر ووظيفته.

تحدث الباحثان سابقًا أن المجموعة القصصية (النّداهة) قد طبعت أكثر من مرة، ففي سنة 1969م نشرت المجموعة لأول مرة تحت عنوان (مسحوق الهمس) في دار الهلال المصرية التي تأسست في مصر سنة 1892م إذ كانت أقدم مؤسسة ثقافية صحافية مصرية، وفي سنة 1970م نشرت تحت عنوان (النّداهة) في دار الطليعة التي تأسست في بيروت سنة 1960م ونشرت بعض أبرز الكتب العامة في الحياة الفكرية والثقافية العربية كما طبعت المجموعة أيضا في العام نفسه في دار مكتبة مصر التي تأسست سنة 1932م وكانت من أكبر دور النشر وأبرزها في الوطن العربي، إضافة إلى غزارة إنتاجها خلال فترة الأربعينيات والخمسينيات والستينيات، كما نشرت سنة 1977م في مكتبة غريب في القاهرة أما عام 1986م نشرت للمرة الثانية في دار الشؤون الثقافية العامة في بغداد ونظرًا إلى أهمية المكتبات ودور النشر التي أسهمت في إنتاج العمل الأدبي وطرحه ونشره، كما أسهمت في رفع قيمة الكتاب وتبني قضيته ونشرها، فالمتلقي حينما يقف على اسم دار نشر معروفة يضمن أهمية الكتاب وأهمية اقتنائه.

عتبة الصورة والفاعليّة الصّوريّة ودلالته

لغــة

فالصورة لغة كما جاءت في لسان العرب من المادة اللغوية (صور): "الصورة هي الشكل، والجمع صُوَر وصَوَر، وقد صوّره فتصور، وتصورت الشيء: توهّمت صورته فتصوّر لي، والتّصاوير: التماثيل"[1].

[1] ابن منظور، **لسان العرب**، مرجع سابق، مج4، ص474. مادة (صور).

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والإبتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2025

وقال **ابن الأثير**: "الصورة ترد في كلام العرب على ظاهرها، وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته، وعلى معنى صفته. يقال: صورة الفعل كذا وكذا أي هيئته، وصورة الأمر كذا وكذا أي صفته"[1].

أما في المعجم الوسيط فجاءت الصورة على أنها: "الشكل والتمثال والمجسم، وفي التّنزيل العزيز: ﴿ٱلَّذِي خَلَقَكَ فَسَوَّىٰكَ فَعَدَلَكَ (7) فِيٓ أَيِّ صُورَةٖ مَّا شَآءَ رَكَّبَكَ﴾ [الانفطار: 7-8]. والصورة المسألة أو الأمر يقال: هذا الأمر على ثلاث صور، وصورة الشيء ماهيته المجردة وخياله في الذهن والعقل"[2].

أما في قاموس المصطلحات "الصورة لها معانٍ شتّى، وهي عند الفلاسفة جسميّة ونوعيّة والنّوعيّة تمام حقيقة الشيء وماهيته، ومن أقوالهم: صورة الشيء هي ماهيته التي بها هو ما هو. ولنا أن نعطف عليه: الهيولي في البدن، والصورة هي الروح"[3].

إذن، عندما يفكر الفرد في أي شيء يرسم في مخياله صورة للشيء الذي يفكر فيه، وتكون هذه الصورة نتاجًا لرؤيته السابقة حيث تتشكل من مجموعة صور عالقة في ذهنه، فيقوم هو بهدمها وإعادة تركيبها بشكل وهيئة مختلفة.

فاستدعاء الفرد إلى ثقافته السابقة وإسقاطها على الصورة أو الأيقونة التي يراها السبيل في الولوج إلى إدراك رمز الصورة وفهم دلالتها باعتبار أن "ما تدركه العين هو علامة وليس موضوعات معزولة، والعالم تسكنه العلامات وليس خزانًا للأشياء، كما أن العلامة الأيقونية لا تدل من تلقاء ذاتها، فالمعنى داخلها يستدعي استحضار التجربة الثقافية كشرط أولي للإمساك بممكنات التدليل"[4].

فالصورة تعد عنصرًا مهمًا من عناصر النص الموازي وحجرًا أساسًا له، حيث يعبر بها الفنان عن قضية النص نفسه دون كلمات مكتوبة، فأهمية الصورة من أهمية النص الأصلي المكتوب. وعليه، فالصورة أيقونة إيحائية ذات دلالة رمزية تعبر عن حدث أو قضية عجزت الكلمات في التعبير عنها.

"وتمتد كلمة صورة Image إذن بجذورها إلى الكلمة اليونانية القديمة أيقونة icone والتي تشير إلى التشابه والمحاكاة، والتي ترجمت إلى imgo في اللاتينية وimage في الإنجليزية"[5].

وقد ذكر **محمد الصفراني** نوعًا من الرسم التجسيدي وهو "الرسم الذي يجسد أبعاد النص بتشكيل بصري محسوس من خلال محاكاة مضمونة ببنية تخطيطية تجسد بنيته اللغوية"[6]، والرسم الرمزي وهو الرسم الذي يرمز إلى النص برمز بصري يعادل إبداعيًا دلالته المحورية[7]. وهذا ما يتفق بأن الصورة البصرية لغلاف المجموعة (النّداهة) ولدت من أحضان النص ولبّه، وبأنها ذات دلالة رمزية موحية تحمل في طياتها قضية محورية تدور في فلك النص، فهي أيقونة ترميزية تعمل على إيجاز وتكثيف محتوى العمل الأدبي.

---

(1) **المصدر نفسه**، ص473.

(2) الزيات، أحمد حسن آخرون، **المعجم الوسيط**، ط3، مطابع الدار الهندسية، القاهرة، مصر، 1985م، ج1، ص548، مادة (صور).

(3) مغنية، محمد جواد، **مذاهب فلسفية وقاموس المصطلحات**، د. ط، دار مكتبة الهلال، دار الجواد، بيروت، لبنان، ص214، مادة (صور).

(4) إيكو، أمبرتو، **سيميائيات الأنساق البصرية**، ط1، تر: محمد التهامي، ومحمد أودار، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، 2013م، ص8.

(5) عبد الحميد، شاكر، **عصر الصورة السلبيات والإيجابيات**، د. ط، عالم المعرفة، الكويت، 2005م، ص7.

(6) الصفراني، محمد، **التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث**، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2008م، ص87.

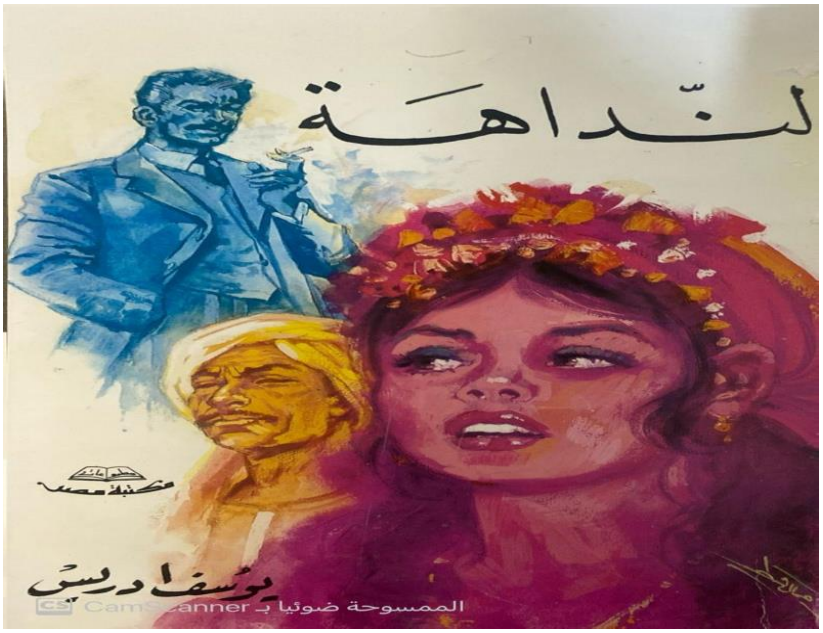
(7) **المرجع نفسه**، ص89.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والإبتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2025

قد يظن بعضنا أن صورة الغلاف اختيرت لأسباب جمالية فحسب، لكن الحقيقة أنّ بعض قراءة النص المصاحب للصورة يجد تلاحمًا وتعاضدًا قويًّا بين هذه الرسومات والنصوص الأدبية المندرجة تحت عنوان النّدّاهة حتى وإن كان من رسم تلك اللوحات فنانًا تشكيليًّا غير المؤلف، لكن من الواضح أنه تعمق بالنصوص وفهمها فهمًا دقيقًا حتى وصل إلى تلك الرسومات التي تتناسب دلالة ورمزًا مع النص الأدبي. أما السبب وراء اختلاف صورة الغلاف للمجموعة الواحدة من طبعة لأخرى قد يكون للجانب الجمالي كي يجذب المتلقي إلى اقتناء الكتاب وقراءته، إلا إن هذا الاختلاف يصب في موضوع واحد.

وهذا ما يفسر فهم القارئ لمجريات النص الأدبي من خلال نظره إلى لوحة الغلاف دون قراءة النص، ويدل هذا على دقة اختيار هذه الرسومات وارتباطها الشديد بمضمون النص، وبعد قراءة مجموعة إدريس (النّدّاهة) والتنقيب فيها لم يجد الباحثان خلافًا وتناقضًا بين الرسم والنص، فالصورة هي اختزال للنّص؛ إذ تقدم للمتلقي فكرة النص وقضيته بطريقتها وأسلوبها القائم على الفاعلية البصريّة. "كما تعد وسيلة اتصال ناجحة وفعالة حيث تعد الصورة أسرع علامة تجذب القراء، وتساعدهم في فهمها بمساعدة المضامين التي تحملها، كما تصل إلى أكبر عدد من المتلقين والمشاهدين، إضافة إلى وقع التأثير العميق في القارئ نتيجة لما تتمتع به من إمكانيات تخاطب به الجانب النفسي"[(1)].

من الملاحظ أن المجموعة القصصية (النّدّاهة) قد جاءت في أكثر من صورة يختلف بعضها عن بعض، وعليه، فوظيفة المتلقي في هذا المحور دراسة لوحات أغلفة الطبعات المتنوعة للمجموعة وتحليلها، وبيان مدى ارتباط كل صورة بالعمل الأدبي، كذلك إثبات فرضية مفادها أن جميع اللوحات بالرغم من اختلافها شكلًا إلا أنها تصب في موضوع واحد.



الغلاف الأول

(1) انظر: ثاني، قدور عبد الله، **سيميائية الصورة – مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم**، ط1، مؤسسة العراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2008م، ص154+155.

بعد النظر في لوحة الغلاف وهي من توقيع الفنان التشكيلي (جمال قطب) نلحظ أن اللوحة حاولت أن تترجم إلى حد بعيد ما هو موجود في أغوار النص أو العمل الأدبي المكتوب، كذلك حاولت أن تسلط الضوء على القضية الأولى والمحورية في المجموعة والتي تتألف من ثلاثة عناصر: المرأة (الثورة)، الطبقة الكادحة العاملة وغالبا تجسدت في شخصية رجل (البروليتاريا)، الطبقة البرجوازية حيث نجد تلك العناصر الثلاثة أو ما يرمز إليها في جميع قصص المجموعة، ولا نغفل دقة اختياره للألوان ذات الوقع على نفسية المتلقي وإدراكه.

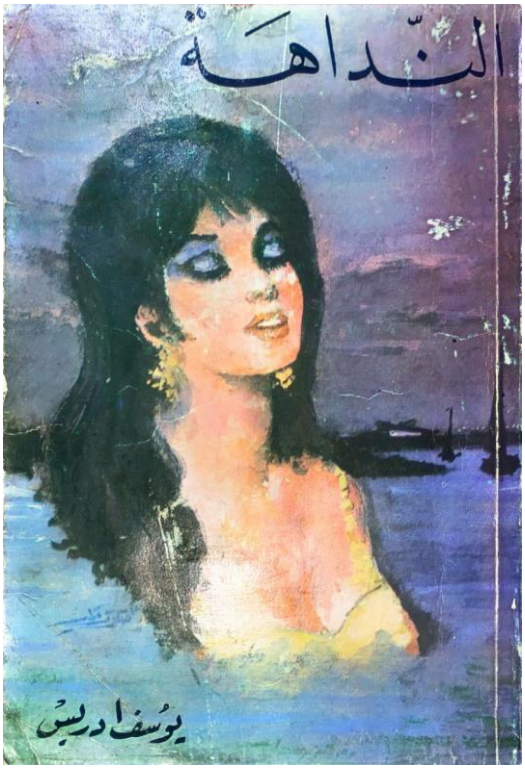
نلاحظ أن الفنان منح المرأة المساحة الأكبر من اللوحة دلالة على أهميتها ومحوريتها في القصة، فقد اختار ملامح شابة جميلة بوجه طفولي دالٍ على النشأة وعدم النضوج، غير أن نظرتها التي رسمها الفنان تدل على الاندهاش والرغبة، ولما كانت تلك النظرة جانبية لا بشكل مستقيم دل ذلك على رغبتها بشيء بعيد لا تملكه. أما اختيار الفنان للون الوردي المحمر المزيج من اللون الأحمر الذي يرمز للافتتان والغواية، والأصفر الذي يرمز إلى الغضب والغيرة والخيانة، والأبيض الذي يرمز إلى الصمت والاستسلام والهزيمة، فالمزيج لهذه الألوان الثلاثة وتضامن رمزيتها حاكى شخصية بطلة قصة النذّاهة خصوصًا، الفتاة الريفية التي نبتت من حقول البروليتاريا وقد دل على ريفيتيها اختيار الفنان شيئًا من اللون الأصفر في غطاء رأسها، اللون ذاته الذي اختاره في رسمه لشخصية زوجها حامد الذي نبت أيضا من أحضان البروليتاريا ليجسد شخصية الزوج الذي كان سبيلًا لزوجته في القدوم إلى المدينة والعيش فيها، ليتقاطع هذا مع مضمون القضية التي طرحها إدريس بأن البروليتاريا كانت الطبقة التي تنبع منها الثورة للمطالبة بالتغيير. فاللون الأصفر يدل على الغضب يرمز إلى الشيخوخة والضعف والذبول والمرض، وهذه كلها صفات العامل الكادح الفقير الذي جسد شخصيته (حامد).

إذن، لعل هذه الفتاة الريفية التي نهضت من البروليتاريا بغضب وثورة عبّر عنه الفنان باختيار اللون الأحمر صاحب الدلالة المتناقضة، ليدل في بادئ الأمر عن الثورة الغاضبة التي تسعى إلى التغيير، ثم ينتهي في الغواية والافتتان، وهذا حال فتحية بدأت ثورية وانتهت فريسة لغواية الأفندي وألاعيبه.

فالأفندي الذي جاء يجسد الطبقة البرجوازية في الحكاية (النذّاهة) كان الوحيد في اللوحة الذي رسم بهيئة كاملة دلالة على السلطة والتجبر، ليأتي اللون الأزرق معززًا لهذه الدلالة حيث استخدم اللون الأزرق دلالة على الأرستقراطية والنبل كما يدل على الفتنة والجاذبية، ونلحظ أن الكاتب استخدم هذه الألفاظ في حكايته معبرًا عن انجذاب فتحية إلى حياة البرجوازية والافتتان بها، أما النظرة التي اختارها الفنان لشخصية الأفندي هي نظرة مسلطة على المرأة للإيقاع بها. كما أن الفنان اختار ظلًا لعيون الفتاة كاللون الذي اختاره للأفندي فهذا اللون الأزرق ربما يدل على نظرها إلى شيء يفتنها ويجذبها، واختياره للون الأفندي ذاته لم يكن عبثيا فهي منجذبة إلى المال والصخب والأضواء أي منجذبة إلى البرجوازية (فهي منجذبة إليه).

من خلال هذه اللوحة نستطيع القول إن الصورة كانت أيقونة تحمل دلالة رمزية لفحوى النص، كما أنها اختزلت النص الأدبي وعبرت عنه بدلالة بصرية، كما نزعم على ترابطها مع النص وعلاقتها الشديدة به، وأنها ربما تكون اختيارًا مدروسًا.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والإبتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2025



الغلاف الثاني

اكتفى الفنان في هذه اللوحة على اختيار شخصية واحدة وهي الشخصية المحورية البحتة وقد صور فيها التناقضات والرموز المتضادة التي تعبر عن الحالة التي تجسدت فيها المرأة في جميع نصوص المجموعة، فامرأة النذّاهة ثائرة تريد التغيير لكنها تقع فريسة لإغواء المدينة وإغراء المال، وقد عبر الفنان عن هذه الشخصية (فتحية) من خلال اختيار لباس أصفر فيه شيء من الجرأة والذي يعبر عن الخيانة، والضعف، والغيرة، ففتحية امرأة غيور أوقعتها غيرتها في الضعف والخيانة، ففي الحكاية هي امرأة خائنة خضعت لإغراء الأفندي وألاعيبه، وفي قضية السارد هي طبقة البروليتاريا التي انصاعت لرغباتها ونزواتها تحت تأثير فتنة البرجوازية.

اختار الفنان المرأة للتعبير عن كل الحالات، أي اختارها للتعبير عن النذّاهة التي تجذب وتسحب معها كل من يقع في شر ألاعيبها وقد تجسدت النذّاهة في أكثر من صورة في القصص السابقة إلا إن المتفق عليه أنها رغبات متعددة تجذب كل فرد بما يستهويه، فاختياره السماء والماء باللونين الأزرق والرمادي دلالة على اليأس والوحدة حيث يجسد البحر الخوف والضياع والغربة.

أما زينة عينيها فكانت باللون الأزرق دلالة على الفتنة لكنها على خلاف الغلاف الأول فهي مغمضة العينين دلالة على أن من يراها يفتن بها وليس ما تراه هي تفتن، فهي كالأسطورة تمامًا جميلة وجذابة تجذب كل من يستهويه اللهو وتغويه الغرائز، كما نجدها تتزين بأقراط ذهبية لتجذب كل من يستهويه المال حيث عدت الأقراط قديمًا رمزًا للثروة والرخاء، أما شعرها الأسود فكان رمزًا للمستقبل غير المعلوم، والعدمية، والفناء، فكما ذكرنا سابقًا أن النذّاهة أسطورة مفتوحة كثرت تأويلاتها، كذلك قصص النذّاهة فأغلبها نهايات مفتوحة لا مستقبل معلوم فيها، إي إن مستقبل الثورة غير معلوم طالما اتبع الأفراد أهواءهم، غير أن ظهور النذّاهة الأسطورة كان محصورًا في المناطق الريفية حيث تنادي على أهلها من الطبقة الكادحة العاملة الريفية، فالنداهة وإن اختلفت صورها تسعى إلى لفت انتباه من

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والإبتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2025

لديه ذرة قابلية للثورة والتغير وكل بما يستهويه، فاللوحة تعبر عن النذّاهة التي تجذب إليها كل ثائر؛ ليقع في قعر محيط داكن الزرقة تعبيرًا عن اليأس والخوف والكآبة المصاحب لتلك الرموز التي استخدمها الفنان في لوحته الداكنة.

الغلاف الثالث

إن الناظر للوحة الغلاف هذه يظن لوهلة أنها مجرد لوحة عشوائية لا تعبر عن المضمون إلا باختيار جنس المرأة فيها، الذي اتفق مع باقي الأغلفة حيث المرأة (الثورة) هي القضية المحورية في المجموعة وغلبت على أغلب القصص إلا القليل، لكن بعد إعادة النظرة فيها ربما نجد أن اللوحة موظفة، فالمرأة في الصورة كأنها محبوسة تطل على المتلقي من خلال نافذة صغيرة غير واضح منها سوى عينيها المترقبة المنتظرة، وغطاء رأسها الدال على طبقتها، فالزي يوحي لنا بأن هذه المرأة ربما تكون فقيرة قروية، أما عدم رسم فمها ربما له دلالة على صمتها وعدم قدرتها على إحداث التغيير ولقاء حريتها.

أما ما يحيط المرأة في الصورة كأنها سجينة هي أشكال هندسية لها دلالة رمزية في الفن التجريدي التي تنتمي تلك اللوحة إليه، فالصورة تحيطها المثلثات القائمة والمثلثات المقلوبة، والمثلثات الحمراء والدائرة الحلزونية، وخطوط الطول وخطوط العرض.

فلعل استخدام المثلث في يسار الصورة دلالة الخطر فالمثلث هو الشكل الهندسي الأكثر ارتباطًا بالخطر والمحرمات، كما أن اللون المختار كان عونًا في تحقيق هذه الدلالة؛ ذلك أن من دلالة اللون الأحمر الخطر كذلك الافتتان والغواية، ولعل هذا الخط من المثلثات الحمراء الذي كان أحد أجزاء الخطوط الحابسة لتلك المرأة (الثورة)،

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والإبتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2025

فهذه المخاطر والمحرمات والافتتان تعمل على تقييد حرية الثورة وبقائها محبوسة فلا تحرر لها ولا تغيير إلا بعد اختفاء تلك العناصر الحابسة لها.

أما الخطان المتوازيان القائمان في يسار اللوحة لهما دلالة الاتباع؛ فعادة ما يشكل الناس تجمعات في اتباع شيء ما كالحشرات والنمل، أما مخرج أو انفتاح هذا العمود القائم لم يكن من الأعلى أي أنه مغلق تمامًا من الأعلى فمسار هذا الاتباع سيكون إلى أسفل ليلتقي إذن مع الخطين أو العمود الأفقي الذي يعبر عن الراحة إذ يوحي بالاستلقاء والنوم، وهذه إشارة أخرى من قصة أخرى في المجموعة وهي (المرتبة المقعرة) إذ يشير الكاتب أن لا ثورة ولا تغيير إن بقي الفرد يتبع هواه وراحته واستلقاءه من العمل والجهد والقيام لإحداث التغيير.

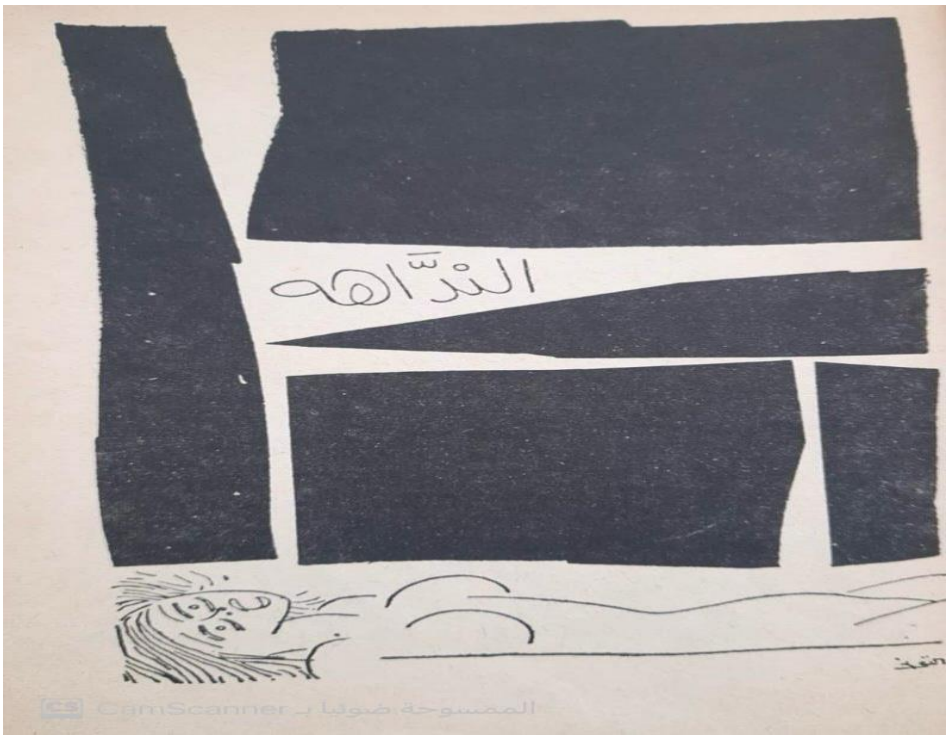
أما المثلثات القائمة والمقلوبة فربما تعبر عن الطبقتين اللتين في اتفاقهما ولقائهما حبس لتلك الثورة، فالمثلث القائم عادة ما يمثل أو يرمز به إلى النار وهذا يتقاطع مع صفات طبقة (البروليتاريا) فهي طبقة ثائرة ذات روح قتالية تطمح إلى الثورة والتغيير لتبدأ بالصعود في الشكل المرسوم حتى يعيق ارتفاعها إلتقاؤها بالمثلث المقلوب؛ الذي يمثل الماء فبطبيعة الحال رمز به الفنان إلى الطبقة البرجوازية التي تقف دائما في أغلب قصص المجموعة في وجه من يريد التغيير بإغوائه وافتتانه؛ ليغفل عن الثورة وتبقى حبيسة، أما تلك المثلثات فتركها الفنان دون لون وهذا دلالة على ما سبق، فلو اختار الفنان اللون الأحمر ذاته لعاقتا عن ذاك التفسير، بينما اختيار مثلثات ترمز إلى نار وماء وتأخذ من تلك الرموز ألوانًا لها، فالنار تأخذ اللون الأحمر، والماء يأخذ اللون الأزرق. وهذا لا يتقاطع مع النص المكتوب فحسب، إنما يتقاطع أيضًا مع غلاف المجموعة الأول حيث أسقط الفنان اللون الأزرق على شخصية الأفندي (البرجوازية)، بينما أسقط اللون الأحمر على شخصية فتحية المرأة الكادحة التي تضل قضيتها بعد انبهارها بالمال.

أما المنحنى الذي وقع بين خط الدائرة الحلزونية والعمود القائم فهو الأمل الذي عبر عنه الكاتب بعمق يأسه وإحباطه في قصة (النقطة)، فالمنحنى هو دلالة على القوة والحركة وعدم السكون الذي عبر عنه الكاتب أيضا بالدائرة الحلزونية، فالمنحنى دائم الحركة والتغيير بينما الدائرة الحلزونية تبدأ بالتغير والنمو إلى أن تصل إلى متاهة لتصبح أقرب إلى السكون، وكأن الفنان يجسد مراحل الثورة حيث المنحنى يعبر عن الطبقة العاملة الكادحة بالعمل والثورة والتغيير، لتبدأ بعد ذلك الدائرة الحلزونية لتخفض من تلك الهمة شيئًا فشيئًا حتى تصل إلى السكون عند الانتقال إلى تلاقي المثلثات القائمة بالمقلوبة ليتوقف التغير.

ليبدأ بعد ذلك حيز المربعات الذي يدل عادة على الرتابة والحصار، فلعل هذه المربعات بما تحويه من خطوط طولية تعد تجسيدًا للسجن الذي كان أحد الأسباب في تقييد حرية من يسعى إلى إحداث ثورة وقمع أفكاره، وهذا ما عبّر عنه الكاتب في نصّه المكتوب (مسحوق الهمس). أما الأقواس المرسومة في الأسفل ربما ترمز إلى الأنفاق، فالأنفاق عادة مظلمة لكن الفنان استعاض عن ذلك بجعلها أنفاقًا مضيئة، ربما لأن الأمل الذي نص عليه السارد كان من خلال نفق القطار المكان الذي يكون بداية كل تغيير.

وعليه، فإن تحرر الثورة وإحداث التغيير إنما يكون بالإطاحة بكل تلك العناصر التي جسدتها تلك الأشكال والرموز، إذ يجب التغلب على الأهواء والنزوات، وكذلك يجب التغلب على المخاطر والمحرمات، وعلى التقاعس والخمول، ويجب الاستمرار بالعمل مهما واجه الفرد من عقبات وصعاب كما يجب كسر القيود، وأخيرًا يجب التمسك بالأمل، هكذا تتحرر السجينة المدانة الفاقدة لحريتها (الثورة) ويحدث التغيير.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والإبتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2025



الغلاف الرابع

تنتمي لوحة الغلاف إلى الفن التجريدي أيضًا، والناظر إليها ربما يلفته جسد فتاة عارية ملقاة على الأرض غير قادرة على الحراك، وما دل على ذلك أن الفنان لم يرسم يدين للفتاة تساعدها على النهوض وحدها، فلا شك أنها تحتاج إلى أحد يساعدها على النهوض، ويؤكد على ذلك رسم الفنان فم الفتاة مفتوحًا وكأنها تستنجد بأعلى صوتها، وهذا يتفق مع القضية المحورية للمجموعة التي تدور في فلك الثورة ومرضها وسقوطها والتي تحتاج إلى من يحملها ويساعدها على القيام.

إذن، بمن تستنجد الفتاة؟ وما علاقة تلك الأشكال الهندسية السوداء؟ هل هي سواد لملءِ صفحة بيضاء؟ أم هي قطع هدفها تشتيت ذهن المتلقي ودفعه عن القضية ليس إلا؟

تعد تلك القطع السوداء رمزًا للرفض والثورة على القواعد الراسخة في الفن التجريدي، فلربما اختار الفنان تبني قضية (ماليفيتش) في الثورة على المعايير الراسخة وإحداث منقلب في عالم الفن، حيث غيرت تلك الثورة مسار التعبير الفني إلى الأبد، لتتقاطع فكرة الفنان مع فكرة الكاتب، إذ اختار الفنان التعبير عن الثورة وكيفية قيامها ونهوضها واستمرارها من خلال تلك القطع السوداء التي ترمز إليها، لكن ما علاقة تلك القطع وعددها بالمجموعة القصصية؟

احتوت المجموعة القصصية الندّاهة على ثماني قصص هي (الندّاهة، مسحوق الهمس، المرتبة المقعرة، ما خفي أعظم، معجزة العصر، العملية الكبرى، دستور يا سيدة، النقطة) إلا إن القصص التي تبنت قضايا سياسية واجتماعية ذات تأثير قوي على الثورة وإخمادها هي ستة قصص فقط أي جميع القصص باستثناء قصة النقطة التي يطالب بها الكاتب بالتمسك بالأمل، وقصة معجزة العصر التي تناولت قضية العلاقات الإنسانية، أما باقي

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والإبتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2025

القصص فكانت في جوهر القضية ومحورها، بيد أن كل قصة تناولت سببًا مختلفًا في كف نظر البروليتاريا عن هدفها الرئيسي وإخضاعها للبرجوازية.

فالندّاهة وقعت فيها البروليتاريا الثائرة (فتحية) فريسة الانجذاب إلى المال والسلطة، بينما في **مسحوق الهمس** كانت الثورة مدانة سجينة لا يستطيع الثائر الالتقاء بها جراء القيود التي تعرض لها في السجن وأهمها تكميم فمه، وتقييد كلمته التي ربما تحدث تغييرًا، وفي قصة **المرتبة المقعرة** اختفى التغيير بعدم وجود من يقوم به، فجيل الاستلقاء والنوم والتواكل يقتل الثورة ويدفن التغيير، أما قصة **ما خفي أعظم** فكادت دولة كاملة أن تموت ويختفي مستقبلها جراء عنفوان قادتها وانصياعهم وراء السلطة والسيطرة والتكابر.

وفي **العملية الكبرى** كذلك انصاعت طبقة البروليتاريا المتجسدة بشخصية الممرضة لإغواء الطبيب وألاعيبه الذي جسد البرجوازية، مما أدى إلى تجاهلها المريضة التي تعرضت لعمليات كادت أن تقتلها على يد طبيب نرجسي يسعى إلى الاعتداد بالذات وإثبات قدرته على حساب الفقراء، وهذا ما رمز به السارد إلى مصر وقادتها. أما **دستور يا سيدة** فقد عبرت عن وحدة الثورة وتجاهلها مرة من أبناء السيدة الخمسينية أصحاب المناصب والأموال البرجوازيين، ومرة أخرى من الشاب اليافع الفقير الكادح (البروليتاريا) جراء إنصياعه إلى أهوائه.

وعليه، فإنّ الفنان أراد التعبير عن أسباب سقوط المرأة الملقاة (الثورة) في ستة قطع سوداء دالة على ستة قصص ذات علاقة وطيدة بالقضية، وربما أراد أن يعبر أن مساعدة المرأة على نهوضها والاستجابة إلى ندائها يكون بالابتعاد عن الأسباب التي أدت إلى سقوطها. إذن، حتى تنهض المرأة (الثورة) يجب التركيز على التغيير وعدم الانجذاب نحو الملهيات والأضواء.. حتى تنهض يجب كسر القيد والتحرر والصراخ بالكلمات لا همسها.. والعمل وعدم الاستلقاء.. حتى تنهض يجب التعاون وعدم الخضوع إلى ندّاهة السلطة والقوة والجبروت حيث ينتهي بك الأمر متذللًا.. حتى تنهض يجب تجاهل النزوات والمغريات والألاعيب، كذلك الاستغناء عن العنجهية وحب الذات وإلقاء اللوم والأخطاء على الآخرين.. حتى تنهض يجب الالتفات إليها وعدم تركها ملقاة على الأرض وحيدة.

وعلى ما تقدم في تحليل اللوحات الأربعة يخلص الباحثان إلى أن اللوحات كانت أيقونة بصرية ذات دلالة إيحائية رمزية، ترتبط وتتعاضد مع النص المكتوب لدرجة يخيل إلى المتلقي أنها صدرت عن شخص واحد، حيث تبنت اللوحات القضية المحورية وأظهرت تفاصيل تجسدها في قصص المجموعة، فقد عدت تلك اللوحات الأيقونية تكثيفًا للنص المكتوب واختزاله، رغم اختلاف لوحات المجموعة وتنوعها إلا أن جميعها تصب في موضوع واحد كما بينا سابقا.

الخاتمة والنتائج

قام هذا البحث في قراءة النصوص الموازية وعلاقتها مع النص الرئيسي (المجموعة القصصية النداهة) ليوسف إدريس من خلال دراسة أغلفة المجموعة والعنوانات الخارجية والداخلية وسيمياء الألوان والرسومات، وخلص البحث بعد التحليل والتفكيك ورصد النصوص الموازية إلى نتائج عديدة، منها:

- تعد النصوص الموازية عتبات تهيء للمتلقي طريقًا يسلكه في الوصول إلى جوهر النّص وفتح مغاليقه.
- كان للنّص الموازي في المجموعة القصصية "النداهة" دور مهم في إضاءة فضاءات النّص وتحديد مسار القراءة للمتلقي.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والإبتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2025

- استحوذت عتبة العنوان على مساحة كبيرة في تموضعها منتزعة الأهمية من باقي العتبات، كما كان لمكان العنوان دلالة على العمل الأدبي.
- كان لاسم الكاتب أهمية في هداية المتلقي نحو أيديولوجية العمل وأسلوب السرد.
- بالرغم من أهمية عتبة التجنيس في جذب المتلقي وتحديد مساره، إلا إنها غابت عن صفحة الغلاف الرئيسية، لكنها تموضعت في نهاية المجموعة في قائمة أعمال الكاتب الكاملة، إذ لا يخلو هذا التموضع من القصدية والدراسة.
- ارتبطت العنوانات الفرعية كل بحكايته ارتباطا وثيقا دالا على جوهر العمل، كما ارتبطت هذه العنوانات بالعنوان الرئيس والمحوري.
- كان لعتبة دور النشر أهمية في ترويج الكتاب، وبيان أهميته تبعا لأهمية الدار الناشرة.
- اتفقت رسومات الأغلفة مع مضمون النّص بشكل كبير، حتى كاد يخيل للمتلقي أن الفنان الذي رسم تلك اللوحات هو ذاته المؤلف.
- عبرت الرسومات عن اطلاع الفنان على جوهر العمل الأدبي ودراسته جيدا، فالنص عبر عن القضية باللغة واللوحة عبرت عن القضية ذاتها بالرسم والألوان.
- اختلفت رسومات الأغلفة باختلاف طبعات الكتاب، إلا إن جميعها تصب في مفهوم واحد وتأخذنا إلى المعنى ذاته.

وعليه، فإن البحث ليس نهاية حاسمة في موضوع الدراسة، بل نتمنى أن يكون منطلقا جديدا في دراسة أدب يوسف إدريس، وفتح مجالات أكثر تعمقا في قراءة النصوص الموازية، والنداهة على وجه الخصوص.

قائمة المصادر والمراجع

أولًا: المصادر

- إدريس، يوسف، **النّداهة**، مكتبة مصر، القاهرة، مصر، 1970م.

ثانيًا: المراجع

- الأحمر، فيصل، **معجم السيميائيات**، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، 2010م.
- الإدريسي، يوسف، **عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر**، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، 2015م.
- إيكو، أمبرتو، **سيميائيات الأنساق البصرية**، ط1، تر: محمد التهامي، ومحمد أودار، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، 2013م.
- البستاني، بشرى، **قراءات في الشعر العربي الحديث**، ط1، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 2002م.
- بلعابد، عبد الحق، **عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)**، ط1، تحقيق: سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، 2008م.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والإبتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2025

- بلعيدة، حبيبي، شعرية العتبات النصيّة في ديوان "أسفار الملائكة" لعز الدّين ميهوبي، **ماجستير في الأدب واللغة العربية (نقد أدبي)**، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، 2014/2013م.
- ثاني، قدور عبد الله، **سيميائية الصورة – مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم**، ط1، مؤسسة العراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2008م.
- الجحمري، عبد الفتّاح، **عتبات النص البنية والدلالة**، ط1، تحقيق: إبراهيم نقوري، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، المغرب، 1996م.
- حسين، خالد، **في نظرية العنوان مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصيّة**، دار التكوين، دمشق، سوريا، 2007م.
- حليفي، شعيب، **هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل**، ط1، دار النايا للدّراسات والنّشر والتوزيع، دمشق، سوريا، 2013م.
- حمداوي، جميل، السيموطيقا والعنونة، **مجلة الفكر**، مج25، عدد3، الكويت، يناير 1997م.
- حمداوي، جميل، **شعرية النص الموازي (عتبات النص الأدبي)**، ط1، منشورات المعارف، الدار البيضاء، المغرب، 2014م.
- الزيات، أحمد حسن وآخرون، **المعجم الوسيط**، ط3، مطابع الدار الهندسية، القاهرة، مصر، 1985م، ج1.
- الشعبة، نجاة عرب، قراءة في عتبة اسم المؤلف نجيب محفوظ في ليالي ألف ليلة أنموذجاً، **مجلة حوليات جامعة قالمة للغات والآداب**، عدد12، الجزائر، ديسمبر 2015م.
- الصفراني، محمد، **التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث**، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2008م.
- الصولي، أبو بكر، **أدب الكتاب**، تح: محمد بهجة الأثري، المكتبة العربية، بغداد، العراق، 1923م.
- عائشة، لطروش، عتبات رواية "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف –رمل الماية–"، **مجلة البدر**، مج9، عدد10، وهران، إيران، 2017م.
- عبد الحميد، شاكر، **عصر الصورة السلبيات والإيجابيات**، د. ط، عالم المعرفة، الكويت، 2005م.
- العلاق، علي جعفر، **الدّلالة المرئيّة (قراءات في شعرية القصيدة الحديثة)**، د. ط، دار الشروق، عمان، الأردن، 2002م.
- غيتري، كريمة، تداخل الأنواع الأدبية في الرواية العربية المعاصرة قراءة في نماذج، **دكتوراه علوم في النقد الأدبي المعاصر**، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، الجزائر، 2017/2016م.
- ابن فارس، **معجم مقاييس اللّغة**، تح: عبد السلام هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، 1979م، ج4.
- فيلالي، حسين، **السمة والنص السردي– مقاربة في شفرة اللغة**، ط1، موفم للنشر، الجزائر، 2008م.
- القرطوسي، عبد الهادي أحمد، **سيميائية النص السردي**، ط1، منشورات الاتحاد العام للأدباء في العراق، بغداد، العراق، 2007م.
- قطوس، بسام، **سيمياء العنوان**، ط1، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، 2001م.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والإبتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2025

- الكرمي، سعيد، **الهادي إلى لغة العرب**، ط1، دار لبنان للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 2021م، ج3.
- لحميداني، حميد، **بنية النص السردي من منظور النّقد الأدبي**، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1991م.
- مبروك، مراد عبد الرحمن، **جيوبوليتكا النص الأدبي (تضاريس الفضاء الروائي نموذجًا)**، ط1، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، 2002م.
- المطوي، محمد الهادي، شعرية العنوان في كتاب الساق على الساق في ما هو الفارياق، **مجلة عالم الفكر**، مج28، عدد1، الكويت، 1990م.
- مغنية، محمد جواد، **مذاهب فلسفية وقاموس المصطلحات**، د. ط، دار مكتبة الهلال، دار الجواد، بيروت، لبنان.
- مفتاح، محمد، **دينامية النص تنظير وإنجاز**، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1987م.
- ابن منظور، **لسان العرب**، مج13، نشر أدب الحوزة، قم، إيران، 1984م.
- الناقوري، إدريس، **لعبة النسيان (دراسة تحليلية نقدية)**، ط1، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، المغرب، 1995م.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والإبتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2025