وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة يحي فارس بالمدية
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

العتبات النصية في الرواية الجزائرية المعاصرة
"الأنماط والوظائف"

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة الدكتوراه (ل م د) في اللغة والأدب العربي

تخصص: الخطاب السّردي المعاصر

إعداد الطالب:
سلامي العيد

إشـــــراف:
أ.د. بسرة شهاب

لجنـــة المناقشـــة:

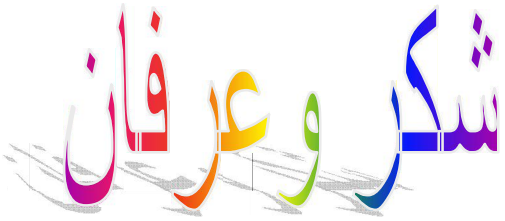
الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
بن مرزوقة محمد	أستاذ التعليم العالي	جامعة يحي فارس المدية	رئيسا
بسرة شهاب	أستاذ التعليم العالي	جامعة يحي فارس المدية	مشرفا ومقررا
خشاب الصادق	أستاذ التعليم العالي	جامعة يحي فارس المدية	عضوا مناقشا
عقال فاطمة الزهراء	أستاذ محاضر "أ"	جامعة يحي فارس المدية	عضوا مناقشا
بوعمارة بوعيشة	أستاذ التعليم العالي	جامعة زيان عاشور الجلفة	عضوا مناقشا
موساوي فرحات	أستاذ محاضر "أ	جامعة زيان عاشور الجلفة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2021/2020



أهـدي هذه الدراسة:

- ❖ إلـى الوالدين الكريمين أطال الله عمرهما في طاعته.
- ❖ إلـى رفيقة الدّرب زوجتي الغالية.
- ❖ إلـى زهرتي البيت، أشواق، سمية.
- ❖ إلى قرة عيني ابني حمزة.
- ❖ إلى إخوتي وأخواتي وأبنائهم وبناتهم.



إلـــــــى:

- ❖ الأستاذ الدكتور المشرف "**بسرة شهاب**" عرفانا بعنايته ومتابعته وتوجيهاته الدائمة.
- ❖ الأستاذ الفاضل "بن مرزوقة محمد" رئيس لجنة التكوين في الدكتوراه، وكل الشكر لأعضائها.
- ❖ أعضاء لجنة المناقشة امتنانا لقبول مناقشة الدراسة.
- ❖ إلى كل من وقف إلى جانبي أثناء هذا العمل، ومدّ لي يد العون والمساعدة وأخص بالذكر الأخ الدكتور "**عبد الحفيظي أحمد**".

لهم منّي جميعا جزيل الشكر والامتنان.

مقـدمـــة

مقدمة:

تعدّ الرواية من فنون الأدب العربي ومن أكثر الأجناس الأدبية تصويرا للواقع، فنسيجها عبارة عن شبكة مؤلفة من شخصيات وحوار وأحداث وأمكنة تلامس الحقيقة الاجتماعية أو تكاد، وهي بهذا تحاول أن تعكس ثقافة الشعوب للارتقاء بالإنسان نحو القيم المثلى، والرواية الجزائرية لم تكن في معزل عن هذه القيم السامية والأهداف النبيلة الرامية إلى ملامسة هموم الإنسان وتطلعاته، فقد شهدت الرواية الجزائرية تطورا كبيرا في العصر الحديث سواء على مستوى الإخراج (الإطار الخارجي من حيث الشكل) أو على مستوى المضمون(الإطار الداخلي من حيث المحتوى)، حيث أخذت لها مكانة مرموقة في خارطة الرواية العربية لا يمكن إغفالها، وهذا التطور الذي عرفته الرواية الجزائرية رافقته نظريات ودراسات نقدية متباينة ترصد ما يطرأ عليها من تغيرات وتحولات والتي يمكن أن نتوصل من خلالها إلى قراءة نقدية موضوعية، على غرار ما نشهده من دراسات تحليلية مكثفة في ساحة الرواية العربية والعالمية.

حيث نالت الرواية النصيب الأكبر في الدراسات الأدبية والنقدية بكلِّ أطيافها، فقد أخذت الدراسات تتوالى حولها منصبة عليها بالنقد والتحليل، غير أن هذه الدراسات أغفلت جانبا مهما نرى أن له دورا مهما في إيضاح النصوص الروائية وفهمها، ألا وهي عتباتها ومفاتيحها، والتي لم تأخذ حقها من الدراسة مقارنة مع الدراسات النقدية الأخرى.

إن المتأمل في العمل الروائي كرسالة فنية وخطاب موجّه، يدرك بداهة وجود عملية تخاطبية تحدُث عن طريق تحريك وتداول العتبات النصية التي تمثل في حقيقة الأمر حقلا دلاليا ثريا يتضمن علامات لغوية والمتمثلة في العنوان والمقدمة والإهداء والعناوين الداخلية والهوامش والمقتبسات، وغير لغوية والمتمثلة في الصورة أو الأيقونة والغلاف الخارجي للرواية يستدعي الإلمام بها والوقوف على مدلولها، هذا ما يجعل منها فضاء

للتواصل نستقبل فيه هذه العتبات والإشارات ونقوم بتأويلها للوصول إلى أغوار النصوص، إنها بتعبير أدق الفخ السيميائي الذي يصعب الخروج منه إلا بعد القراءة الفاحصة.

والعتبات النصية تعتبر مفاتيح العمل الروائي، توحي إلى ما تتضمنه النصوص باعتبارها نصا مكثفا يحوي ما بداخل العمل الروائي، ولها أنماط ووظائف تجعل من دراستها سبيلا لفهم النصوص بحكم أنها تحوي بين طياتها أبعادا مختلفة.

والعتبات ظاهرة تأبى أن تحصر فقط في التأويلات النصية والنفسية والاجتماعية، بل تمتد لما هو أعمق، ذلك أننا لا نعدم وشائج القربى بين الخطاب الروائي (المتن) والعتبات، ويتجلى ذلك في تماهي هذه في تلك من خلال الحمولة الدلالية وحتى الجمالية التي تشيعها العتبات داخل المتن الروائي، والتي تجعل من النص فضاء رحبا، تتفاعل فيه البنيات، بل وتتيح لبعضها الإفصاح من خلال الأخرى، وعليه فإن العتبات تمنح النصوص مساحة أكبر لممارسة حضورها المعرفي والجمالي.

ومن أهم الأعلام في الدراسات الغربية التي سعت إلى دراسة العتبات نجد جيرار جينيت ولوسيان غولدمان ولوي هوك، أما في الدراسات العربية الحديثة فقد عكف مجموعة من الباحثين منهم عبد الرزاق بلال وعبد المالك أشهبون وعبد الفتاح الحجمري ويوسف الإدريسي وعبد الحق بلعابد ونبيل منصر وغيرهم.

ومنه على الباحث العربي الاجتهاد في إنتاج أبحاث فكرية وأكادمية تهتم بظاهرة العتبات واستثمارها في الأعمال الأدبية (الروائية) العربية.

ورغبتنا في أن نكون من الباحثين في العتبات النصية في الرواية الجزائرية المعاصرة التي تدور أغلب موضوعاتها حول قضايا الإنسان والمجتمع، فالرواية تعد مرآة عاكسة لحياة كل فرد منا باعتبارها أكثر ملامسة لقضايا وهموم وتطلعات الأشخاص، وهذا ما نجده ماثلا في العديد من متون روايات بل بين عتباتها النصية.

ولما كانت الرواية الجزائرية متعددة ومتنوعة، آثرنا أن نختار رواية "**الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**" للطاهر وطار، والتي تعد شاهدا عن واقع الأزمة الجزائرية بعد

الانتخابات البرلمانية سنة1991، حيث استطاعت أن تعبر بصدق عن ذلك الواقع المرير الذي عانى الفرد الجزائري منه إبان سنوات الجمر الماضية.

وكذا رواية "**سرادق الحلم والفجيعة**" لعز الدين جلاوجي، التي عالجت موضوع الحياة السياسية والاجتماعية والأنظمة الفاسدة، وكشفت عما تعانيه الطبقة المثقفة من انسلاخ عن المبادئ والقيم والأحكام التي يعتمدها المجتمع منارة و نبراسا له.

وعليه فقد تم تطبيق الجانب النظري حول أنماط العتبات ووظائفها على المنجز الروائي الجزائري من خلال الروايتين الأنموذجين لاستظهار الدور الحيوي للعتبات في تنويع المعنى وفي تشكيل أبعاد قرائية متعددة لها قيمتها التأويلية، مما يجعل من عملية تلقي العمل السردي تستوجب الوقوف على قيمة العتبات المحيطة الداخلية والخارجية والحفر عموديا وأفقيا في خلفياتها المعرفية وفي حمولتها الدلالية لمنحها الأهمية النقدية اللائقة، ولا يمكن بحال عزلها عن التوجه العام للمتن السردي، بل هي في حدّ ذاتها دلالات متنوعة لها وظائفها السياقية التي تكمّل مساحة الحكي، وتسهم في الوصول إلى المعنى المقصود.

ومنه جاء البحث ساعيا لمعالجة إشكالية رئيسة نصوغها على النحو التالي: **إلى أي مدى يمكن الاعتماد على العتبات النصية في فهم النصوص الروائية؟ ما مدى اهتمام الروائي الجزائري بالعتبات النصية ووعيه بأهميتها في بناء الحكي؟**

ما هي الإستراتيجيات التي اتبعها الروائيان بهذا الصدد من خلال روايتي "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" للطاهر وطار ورواية "سرادق الحلم والفجيعة" لعز الدين جلاوجي؟ وما مدى تجلي الأنماط والوظائف في بناء نصيهما؟

ويتفرع عن هذه الإشكاليات الأسئلة التالية:

- ما هي أنماط العتبات التي تتشكل منها الرواية الجزائرية؟ وما هي الوظائف التي تؤديها؟
- كيف يمكن أن نقرأ النص الروائي من خلال عتباته النصية؟ وما الدور التأويلي الذي تلعبه هذه العتبات؟
- ما هي دلالات العتبات النصية من خلال الروايتين الأنموذجين؟ وما هي أهم الوظائف التي تؤديها؟

وتفريغا لما سبق وللإجابة عن هذه التساؤلات، فقد اخترنا:

العتبات النصية في الرواية الجزائرية المعاصرة "الأنماط والوظائف" موضوعا لبحثنا هذا، ونستعين به لإبراز الجانب الإبستيمي والجمالي للعتبات النصية في الرواية الجزائرية المعاصرة لاستنطاق أنماطها ووظائفها، فالرواية الجزائرية المعاصرة من الروايات التي اهتمت بظاهرة العتبات النصية وأولتها اهتماما بالغا لتكون مجالا خصبا وناضجا لدراسة هذا الموضوع.

ومن أبرز الدوافع التي كانت وراء اختيارنا لدراسة العتبات النصية في الرواية الجزائرية المعاصرة ما يلي:

- اعتبار الرواية – في رأينا على الأقل – من أكثر الأجناس العربية تمثيلا للواقع الاجتماعي.
- الرغبة في أن أتناول موضوعا في إطار الأدب العربي الجزائري.
- محاولة تطبيق بعض النظريات النقدية الحديثة على الأعمال الروائية الجزائرية المعاصرة، التي ذاع صيتها بما احتوته من خصائص ومميزات فنية راقية، تجعلها فضاء معتبرا من الإبداع العربي.

- الوقوف على المفاهيم العامة للعتبات.
- التعرف على مختلف أنماط ووظائف العتبات.
- اقتفاء الدور الذي تساهم به العتبات النصية في بناء الخطاب الروائي الجزائري.
- جدة الموضوع –في رأينا– وقابليته المطلقة للتأويل، وكذا مرونته، وانفتاحه.
- أما اختيارنا للرواية الجزائرية المعاصرة فيعود لما تتضمنه من عتبات نصية تنتمي إلى مجالات متنوعة، لتشكل بذلك فضاء خصبا لدراسة أنماط ووظائف العتبات النصية.

وكانت غايتنا من تبني هذه المقاربة محاولة توخي الأهداف التالية:

- ❖ إبراز دور العتبات النصية في فهم وتأويل النصوص.
- ❖ البحث عن القيمة المضافة التي تقدمها لنا العتبات النصية عند قراءة النصوص الروائية.
- ❖ إبراز اهتمام الروائيين الجزائريين بالعتبات النصية، وإعطائها دورا هاما في بناء الهيكل العام للعمل الروائي.

كما حاولنا أن نستجمع ما لدينا من معارف وأفكار حول هذا الموضوع في بعده النظري، باحثين عن مدلول ومفهوم العتبات النصية في حقول معرفية مختلفة، مركزين على آراء المنظرين والمفكرين في التراث العربي وفي التنظير الغربي، ومن ثمّ تطبيقها على الرواية الجزائرية المعاصرة، من خلال البحث عن الدور الذي تؤديه هذه العتبات قصد الوصول إلى قراءة نقدية، قد تفيد الباحثين في هذا المجال.

والعتبات النصية ليست موضوعا بكرا، ونقرّ منهجيا بأن مدارسة الموضوع والرغبة في معالجة تمفصلاته، سبقنا إليه بعض الباحثين، ممن وقعت أيدينا على رسائلهم التي نذكر منها على سبيل المثال: رسالة دكتوراه الموسومة بـ: "شعرية العتبات النصية في الدفاتر

الغيطانية" للعموري زاوي، ونصيرة لكحل في دراستها المعنونة بـ: "شعرية العتبات في النص الروائي– مقاربة تحليلية لنماذج مغربية معاصرة–".

وما يميز بحثنا عن سابقيه أنه منصب على دراسة جانب نراه ذا أهمية بالغة لكونه يتعلق بالعتبات النصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، من خلال أنماطها ووظائفها، وعليه كان لزاما علينا أن نبحث في هذا الموضوع من وجهة نظر تختلف عن الدراسات السابقة التي تناولت موضوع العتبات النصية.

إنّ الإجابة عن الأسئلة السالفة الذكر أتاحت لنا تقسيم البحث إلى مقدمة وخاتمة يتوسطهما فصل تمهيدي وثلاثة فصول منتظمة على النحو الآتي:

- **مقدمة:** احتوت سيرورة البحث وإشكاليته ومنهجه وأهدافه.
- **فصل تمهيدي: في الرواية الجزائرية المعاصرة:** وخصصناه للحديث عن الرواية الجزائرية المعاصرة، نشأتها وتطورها بصفة عامة، ومكامن التحديث في الرواية الجزائرية.
- **الفصل الأول: المفهوم اللغوي والنقدي للعتبات:** تطرقنا فيه إلى مفهوم العتبات بين المدلول اللغوي والمعنى الاصطلاحي، ومن ثم رصد مفهومها وتطورها في التنظير العربي والغربي.
- **الفصل الثاني:أنماط العتبات النصية في الرواية الجزائرية المعاصرة:** جاء ليؤسس لأنماط العتبات النصية في الخطاب الروائي، تطرقنا فيه إلى عتبات المحيط الخارجي للرواية (الغلاف، اسم المؤلف، العنوان، التعيين التجنيسي)، وكذلك عتبات المحيط الداخلي للرواية (الإهداء، التصدير، خطاب المقدمة، العناوين الداخلية، الهوامش والحواشي)، وبعدها حاولنا إبراز دور ودلالات أنماط هذه

العتبات في روايتي كل من "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" للطاهر وطار و"سرادق الحلم والفجيعة" لعز الدين جلاوجي.

- **الفصل الثالث: وظائف العتبات النصية في الرواية الجزائرية المعاصرة:** في بدايته، تطرقنا إلى الوظائف التي تؤديها العتبات النصية في الخطاب الروائي، وذلك من خلال تقسيمها إلى وظائف عتبات المحيط الخارجي للرواية، وكذلك إلى وظائف عتبات المحيط الداخلي للرواية، كما حاولنا إبراز وظائف هذه العتبات في روايتي كل من "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" للطاهر وطار و"سرادق الحلم والفجيعة" لعز الدين جلاوجي.
- **خاتمة:** تم فيها رصد لأهم النتائج التي توصل إليها البحث.

واستنادا إلى طبيعة الموضوع ستتبع الدراسة بنسبة كبيرة خطوات المنهج السيميائي الذي يتماشى مع دراستنا، مما يتيح لنا دراسة عتبات النص شكلا ومضمونا، وكذا دراسة كل التفاصيل التي بإمكانها أن تصبح علامات قابلة للقراءة، ذلك أن المقاربة السيميائية تهتم بدراسة العلامات اللغوية وغير اللغوية المحيطة بالنص بغية الكشف عن الدلالات والمعاني العميقة التي يحملها النص في ثناياه.

وأما عن المصادر والمراجع التي اعتمدنا عليها وفتحت لنا باب البحث في هذا المجال فقد تنوعت مشاربها ومذاهبها وذلك راجع لطبيعة الموضوع، ونذكر منها على سبيل المثال لا الحصر ما يلي:

كتاب "مدخل إلى عتبات النص" لبلال عبد الرزاق.

كتاب "عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر" ليوسف الإدريسي.

كتاب "عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص" لعبد الحق بلعابد.

كتاب "الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة" لنبيل منصر.

كتاب "عتبات النص البنية والدلالة" لعبد الفتاح الحجمري.

كتاب "عتبات الكتابة في الرواية العربية" لعبد المالك أشهبون.

- *Palimpsestes. La Littérature au second degré* : Gérard Genette.
- *Seuils* : Gérard Genette .
- *La marque du titre* : *Dispositif sémiotique d'une pratique Textuelle*: Leo Hoek.

وككلّ بحث، لم تخل هذه الدراسة من صعوبات، والتي من بينها مشكلة أزمة المصطلح وضبطه وتحديده، وهناك صعوبات أخرى تجاهلناها بمجرد تذليلها.

ولا يسعني في الأخير إلا أن أتقدم بالشكر والامتنان للأستاذ الدكتور المشرف: "**بسرة شهاب**" على صبره، وثانيا على إرشاداته وملاحظاته القيمة، حتى نضج واكتمل على صورته النهائية، كما لا ننسى في هذا المقام كل من شجعنا من قريب أو بعيد، فلهم منا أسمى معاني الشكر والعرفان.

كما نرجو أن نكون قد وفقنا ولو بشكل بسيط من خلال هذا الجهد في إماطة اللثام عن جانب من جوانب الدراسة النقدية.

فصل تمهيدي:

في الرواية الجزائرية المعاصرة

1. الرواية الجزائرية وأفق العصرنة:

لم تشذ الرواية الجزائرية في خطواتها الأولى عن المسار العام للرواية العربية، من حيث البدايات المتعثرة في رسم ملامح قريبة من معالم الفن الروائي، وكذا من حيث الخلفيات والروابط المتعلقة بالاتكاء على الإرث السردي العربي المشترك، فنهلت في بنائها من القصص القرآني واغترفت في نسجها من السيرة النبوية ومن فنون النثر الأخرى كالرسائل والمقامات وأدب الرحلات.

وجسد التأصيل للرواية الجزائرية المنحى التصاعدي للجانب الفني للرواية منذ بدايتها الأولى، فغدت المتون السردية تحكي تجربة إنسانية إبداعية متزايدة في تحديث آلياتها نحو تقديم نماذج متراكمة، تنشد مسايرة التطور المتنامي للوعي النقدي الغربي للفن الروائي.

واعتبرت الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية السباقة إلى اقتفاء الأثر الروائي، مع ما أثارته مسألة الأولية الروائية بين الرواية المكتوبة بالعربية أو بالفرنسية من جدال بين النقاد، كما تعد "حكاية العشاق في الحب والاشتياق" لـ "محمد بن براهيم سنة 1847 أول عمل جزائري ذا منحى روائي، تبعته محاولات أخرى في شكل رحلات ذات طابع قصصي منها:"ثلاث رحلات جزائرية إلى باريس سنوات 1852،1878،1902"[1].

وتوالت المتون الروائية كـ"غادة أم القرى" لأحمد رضا حوحو عام 1947، و"الطالب المنكوب" لعبد المجيد الشافعي عام 1951، و"الحريق" لمحمد ديب عام 1954، و"صوت الغرام" لمحمد منيع عام 1967. دون أن نغفل عن الإشادة بالدور الثوري والأدبي للرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية في سنوات الخمسينات والستينات، أين بلغت درجة من الوعي بالواقع الثائر ومن حيث القيمة الجمالية السردية في توظيف التقنيات

[1] عمر بن قينة، **في الأدب الجزائري الحديث – تاريخا وأنواعا وقضايا إعلام**– ، ديوان المطبوعات الجامعية ، بن عكنون، الجزائر، 1995، ص 197–198.

القريبة من ألوان الحداثة الثورية، ومن روادها "كاتب ياسين(1929-1989)"، "محمد ديب(1920-2003)"، "مولود معمري(1917-1989)"، "مولود فرعون (1962-1913)"، و"مالك حداد (1927-1978)"، فقد بقيت أعمالهم خالدة رغم كتابتها بلغة المستدمر، لأن مبررات الكتابة لم تكن من فراغ لغوي في الكتابة، وإنما هي تجارب نوعت في اللغة ولم تحد عن جوهر المبادئ الجزائرية في تلك الفترة الحساسة من مواجهة التفكير الاستعماري الهمجي، بل زادت هذه المضامين من وضوح المطامح والأهداف التي يناضل من أجلها الجزائري، فهي نوع آخر من الكفاح الأدبي والفني الذي يجسد فكرة الانتماء للوطن الواحد، ومواجهة العدو بلغته التي ينطقها ويفهمها، فقد قال "مالك حداد" عن نفسه:"أنا الإنسان المنفيّ في اللغة الفرنسية"، ويرى "كاتب ياسين" بأن "الفرنسية غنيمة حرب".

لقد بلغت هذه الروايات من الرقي الموضوعاتي والإشادة النقدية ما جعلها نوعا خالدا من السرد باللغة الأجنبية ، لانفتاحها على الكتابة الروائية الجديدة في الأدب الغربي ومجاراته دون عقدة نقص، وعلى رأي شيخ المؤرخين الجزائريين "أبو القاسم سعد الله" في حديثه عن رائعة "نجمة" لـ"كاتب ياسين" بقوله :"إنّ (نجمة) ليست مهمة فقط لأنها تعرض هذه الصور عن الجزائر بل أيضا لأنها تعتبر تجربة جديدة في شكل الرواية، وهكذا نجد كاتب ياسين كثيرا ما نوقش مع روب-غرييه، ميشال بوتور، ناتالي ساروت، وغيرهم من الذين ينتمون إلى مدرسة القصة الجديدة. إنّ نجمة تذكر القارئ بفولكنر وطريقته الخاصة في تناول الوقت، وذلك بعودتها المتتابعة إلى الماضي وافتتانها بالمنابع الأولى للإنسان"[1].

2.مراحل تطور الرواية الجزائرية المعاصرة:

إن التطور الذي عرفته الرواية الجزائرية على مراحل لا ينفي عنها حداثة النشأة على اعتبار المقاييس الدقيقة للجانب البنائي والفني للرواية، وكذا الخصوصية الحيوية التي

[1] أبو القاسم سعد الله، **دراسات في الأدب الجزائري الحديث** ، دار الآداب، بيروت ، ط1، 1966، ص102-103.

تميز السرد كفاعل متغير ومؤثر في رصد الحياة العامة والخاصة للإنسان وحضارته، وهو ما جعل الدارسين يقسمون مسيرة الرواية الجزائرية المعاصرة إلى مراحل زمنية، تشكل الصورة الواضحة لتطور السرديات الجزائرية وهي :

أ. الرواية الجزائرية في السبعينات:

عرفت سنوات السبعينيات ظهور روايات جزائرية، وصفها النقاد بأنها بداية الاستواء والرسو على جادة القيمة الفنية للسرد الحداثي، واعتبرها البعض أنموذجا جديدا للسرد الجزائري، كرواية "ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة، و"اللاز"و"الزلزال" للطاهر وطار، ولعل تحولات الحياة وتحرر الذهنية الجزائرية من ترسبات الماضي المنغلق والمحدود، نظرا لحداثة الاستقلال وما صحبه من اضطرابات خيمت على الفرد والمجموعة، فكانت فترة السبعينيات تأسيسا لواقع جزائري بدأ يبني ذاته، ويشخصن خصوصياته.

وما يبرر هذا الطرح، هو احتفاء الرواية الجزائرية برصد الواقع السياسي والاجتماعي، ومناقشة ثنائية الثورة والاستقلال كون الروائيين الأوائل عايشوا المرحلتين، وكانوا طرفا في النضال فجعلوا سرودهم وتخييلاتهم تمزج بينهما وتستنطق خلفياتهما، "فقد كان ابن هدوقة ممثلا لحزب أنصار الديمقراطية وحركة الطلاب بتونس أثناء دراسته، كذلك كان منخرطا في حزب جبهة التحرير، اشتغل في الإذاعة بعد الاستقلال، وكان الطاهر وطار عضوا في جبهة التحرير إبان تأسيسها، كما أنه اشتغل بالسياسة والصحافة التونسية، وبعد الاستقلال تفرغ للعمل السياسي بجبهة التحرير كمراقب للجهاز المركزي للحزب"[1]، وهو ما جعل البعد السياسي يغلب على رواية السبعينات، فأسهم ابن هدوقة "برواياته في إثراء الحركة الروائية من حيث أن مواجهة الحياة ومشاكلها، التعبير عن قضايا المجتمع وطموحاته، ونشر الوعي السياسي وتدعيم آمال الطبقة الكادحة "[2]، فجاءت روايته "ريح

[1] بوجمعة بوشوشة، **الرواية العربية الجزائرية أسئلة الكتابة والصيرورة** ، دار سحر للنشر، تونس، ط1، 1988، ص15 .

[2] عمار عموش، **دراسات في النقد والأدب**، دار الأمل، د-ط، الجزائر، 1988، ص47.

الجنوب" عام 1971 تدعيما للمنحى الذي اختارته الدولة الفتية في السعي نحو بناء مجتمع نواته الأولى تطوير الأرياف وتحرير الفلاح من أغلال الاستغلال المجحف، وإضفاء صورة العدالة الاجتماعية على كامل مكونات المجتمع الجزائري، "وهذا ما تجسد في الخطاب السياسي لقانون الثورة الزراعية الصادر رسميا في 8نوفمبر 1971، وهذا هو الوسط الذي ولدت فيه "ريح الجنوب" التي جرت أحداثها في الريف بالهضاب العليا بين جنوب الوطن وشماله"[1].

وسارت رواياته الموالية كـ "نهاية الأمس" في تشخيص الراهن المضطرب، ومناقشة الصراع الدائر في لب المجتمع المنقسم بين مناهض لسياسة الإصلاح الزراعي ممثلا في الطبقة البرجوازية التي رأت في نهج الاشتراكية تهديدا لامتيازاتها وقلبا لنمط حياتي موروث، وبين غالبية مؤيدة للتجديد ولتجريب نمط كان في تلك الحقبة الحل الناجع لمختلف الأزمات والعراقيل التي تواجه المجتمعات الفتية.

أما "الطاهر وطار" فمثلت رواياته كرونولوجيا للمجتمع الجزائري إبان الثورة وما بعدها، فتناولت روايته "اللاز" مناقشة الثورة التحريرية بصفته شاهدا على الأحداث، وبصفته مناضلا مقربا من الإستراتيجية ومن الأهداف المتوخاة من الكفاح والبناء، وسلط الضوء على زوايا مخبوءة منها وإخراجها إلى العلن، ومثلت روايته "الزلزال" رؤيته لما بعد الثورة وللسياسة الاجتماعية والاقتصادية التي اختارها الواقع الجزائري المستقل.

والأمر نفسه بالنسبة لـ"مرزاق بقطاش" في روايته "طيور في الظهيرة" فقد جاءت مسايرة في أحداثها لما يعايشه المواطن الجزائري البسيط في يوميات أنهكها الاستعمار، ويثني في شق آخر على "إنجازات الثورة الوطنية، ويرسم بريشة دقيقة معاناة الطبقة المسحوقة إبان الاستعمار الفرنسي، والهموم الكبيرة التي يعيشها الأطفال"[2].

---

[1] عمر بن قينة، **في الأدب الجزائري الحديث –تاريخا و أنواعا و قضايا إعلام–**، ص 198–199.

[2] واسيني الأعرج، **اتجاهات الرواية العربية في الجزائر**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص90.

وعلى كل، فالرواية الجزائرية في سبعينيات القرن الماضي حكت بالمناقشة و بالتحليل وقائع حقيقية كانت حاسمة في عديد الميادين ورسمت حدود حياتية جزائرية، تراوحت بين نقل لظروف صعبة في فترة الاستعمار، وبين تصوير لجدال ساخن حول اختيار النهج الأسلم للمجتمع الجزائري المتحرر من قيود الاستعمار، والطامح لإقامة دولته الحديثة على قواعد لا مكان فيها للاستغلال ولا فراغ فيها للتمييز بين مختلف مكوناته. حتى سميت ألوان الأدب في هذه المرحلة بأدب الواقعية الاشتراكية النقدية. ويمكن إجمال خصائص الرواية الجزائرية في هذه الفترة في النقاط التالية :

- التركيز على المنحى الفكري الموجه على حساب الثقل الفني للنص الروائي.
- توظيف الأدب وفق التوجه الإديولوجي للكاتب.
- بداية إدراج مفاهيم القومية لحساسية الفترة على الصعيد العربي.
- توظيف المواضيع المستمدة من أرشيف التاريخ الجزائري القريب، وخصوصا مواضيع الثورة الكبرى.
- التنويع اللغوي والمزج بين العامي والفصيح .
- حضور الشخصية الغربية الممثلة للأجنبي السلبي في تأطير الأحداث الروائية.
- الانسياق وراء خطاب السلطة وتزكيته إبداعيا ضمن المتن الروائي.
- سيطرة فضاء الريف على مساحة الفضاء الجغرافي في جل الروايات.
- تبرير وقوع الأحداث وتغييب عنصر المفاجأة في تقديمها.
- حضور الطبقة الفقيرة من المجتمع الجزائري بقوة في تعداد الشخصيات.

ب. الرواية الجزائرية في الثمانينات:

واصلت الرواية الجزائرية في الثمانينات محاكاة الواقع الجزائري الفتي، وتوالت الروايات التي راحت تطرح تقييمات لمستجدات الثورة السلمية في المناحي الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي سلكتها الجزائر، وما حدث من تجاذبات بعد الاستقلال في تسيير البلد، فكانت الرواية ملاذا لنقد السياسة العامة والانحرافات التي ميزت المرحلة الحساسة من

تاريخ الجزائر، وظهر ما سمي بالنزعة النقدية السياسية "التي بلور معالمها الأديب الطاهر وطار في روايته "الحوات والقصر" سنة 1980 و"تجربة في العشق" سنة 1988، حيث تناول فيهما السلطة القمعية والوصولية والانتهازية التي تحكم جزائر الاستقلال، وهذا في صيغة جزئية لم تنهب في المحظور السياسي"[1].

كما ميز هذه الفترة دخول جيل جديد من الروائيين يكتب الرواية بنوع من المغايرة المقصودة، و"يلجأون إلى أساليب تعبيرية مختلفة كانت تبدو من قبل غريبة، ولا يمكن أن تكون مادة للرواية، كتوظيف القصص الشعبي والأمثال، واللغة العامية والأساطير والخرافات، وما إلى ذلك من الأنساق الثقافية التي تهدف إلى توليد الدلالات المعبرة عن الحياة، والتي تولد في الوقت نفسه لذة خاصة عند القارئ المتعطش لتذوق الجميل"[2]، ويحاول أن يركب موجة التجديد عن طريق اتباع أساليب مختلفة في الحكي، تستلهم من التراث العربي الزاخر بصنوف من القصص التي يمكن توظيفها بالتخييل المنفتح على الماضي والحاضر، وتأخذ من التحديثات التي جاءت بها الرواية العالمية الجديدة، وتناقش الحاضر برؤية منعكسة على حدود الزمان والمكان المشتركين، على غرار "روايات "واسيني الأعرج" مثل "وقع الأحذية الخشنة" سنة 1981، و"أوجاع رجل غامر صوب البحر" سنة 1983، ورواية "توار اللوز" أو"تغريبية صالح بن عامر الزوفري" سنة 1982، التي يستثمر فيها التناص مع تغريبية بني هلال"[3]. وفي نفس الاتجاه التجديدي المنفتح على التراث العربي، يستثمر "عبد الحميد بن هدوقة" سيرة بني هلال في روايته "الجازية والدراويش" سنة 1983، من خلال إسقاطات على الثورة في حاضر الاستقلال، وما حدث من إخفاق في تسيير للحياة الاجتماعية والاقتصادية، وما صاحبه من انحرافات

---

[1] بوجمعة بوشوشة، **التجريب والحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية**، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط1، 2005، ص10 .

[2] يوسف الأطرش، **محاضرات علم السرد**، مصلحة الدراسات العليا، شعبة السرديات، قسم اللغة العربية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ص8.

[3] بوجمعة بوشوشة، **التجريب والحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية**، ص9.

صارخة عن المبادئ السامية للثورة الكبرى، وانسياق العديد من الممثلين وراء الطموحات الشخصية الضيقة.

وهناك من الروائيين من رأى أن التجديد يكمن في الاشتغال على اللغة الروائية، عن طريق اللعب بأوتار المعاني والمباني والتنويع في الصيغ واللهجات، "وتحويلها إلى فضاء إبداع وتعقيد السرد، السبيل الأمثل القادر على تحقيق التغيير وإدخالها إلى عالم جديد وتجارب وسمات جديدة وتجاوز ما هو سائد في الرواية التي سبقتهم، مثلما تجسد في تجربة رشيد بوجدرة وجيلالي خلاص وغيرها"[1]، ومن هذه العناوين الروائية نذكر روايتي "جيلالي خلاص""رائحة الكلب" عام 1985 ، و"حمام الشفق" عام 1988، وروايات "رشيد بوجدرة""التفكك" عام 1982، و"الموت" عام 1984، و"ليليات امرأة آرق" عام 1985، و"معركة الزقاق" عام 1986.

وما يلاحظ على الرواية الجزائرية في الثمانينات هو وحدة الموضوع المتناول، والغالب عليها حضور موضوع الثورة بعدة تشكلات، تنظر إليها من وجهة تعالقها بموضوع الاستقلال تارة ، وتارة تتعمق في تصوير منجزات الثورة وصانعيها بتمثلات خارقة، تمجد السنوات الثماني الخالدة، وتخلد ذكرى صانعيها في أرقى المشاهد والأوصاف في قوالب سردية تحاول التجديد في تقديمها للحكي. ومن هذه الروايات التي سارت في خط واحد مع سياسة السلطة المحتكرة لأمجاد الثورة ولتوجيه الحياة الجديدة بعدها نجد رواية "الألواح تحترق" لمحمد رتيلي عام 1982، ورواية"تتلألأ الشمس" لمحمد مرتاض" عام 1982، ورواية "الضحية" لحيدوسي رابح عام 1984، وروايات "محمد مفلاح" "الانفجار" عام 1984، و"هموم الفلاذي" عام 1985، وروايتي"زمن العشق والأخطار" و"خيرة والخيال"عام 1988.

[1] بوجمعة بوشوشة، **التجريب والحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية**، ص 10.

ت.الرواية الجزائرية في التسعينيات:

إن تسارع الأحداث بعد تحقيق الاستقلال عرى الشعارات وكشف السياسات المغشوشة، وانعكست أصداؤه على حياة الفرد الجزائري البسيط، الذي أضحى يحس بالفوارق الاجتماعية والاقتصادية يوما بعد يوم، ولم يعد يؤمن بما يرى ويسمع من سلطته المغلوبة على أمرها، وهو ما تجسد في أحداث أكتوبر 1988، التي بدأت أزمة اقتصادية واجتماعية محتقنة، كشفت عمق الهوة في النسيج الاجتماعي الجزائري، الذي راحت أطراف الصراع فيه تطالب بشروط العدالة والهوية والانتماء، وتتمرد على أواصر الوطنية والدين.

جاءت سنوات التسعينات امتدادا لما قبلها بالنسبة للرواية الجزائرية، التي استمرت في التجريب محاولة للتجديد في سرودها وفي مواضيعها، التي لم تخرج عن التأريخ للماضي القريب وأمجاده المتعلقة بالثورة، والاستشراف للحاضر القريب المرتبط بمصير الدولة الفتية، وما ستؤول إليه الأحداث المتسارعة في اختياراتها للنهج القويم في إدارة شتى الميادين. حيث بقيت الثروة محتكرة في يد فئة محدودة العدد، وغرقت غالبية الشعب البسيط في متاهات الفقر وغياهب الحرمان.

إن الأزمة التسعينية هي انفجار جراء احتقان سنوات عجاف من غياب العدل والنزاهة في جزائر الاستقلال، وأغلبها مشاكل مست المواطن البسيط في حياته اليومية من أزمة السكن والشغل والنقل إلى أزمة في التموين بضروريات الحياة من غذاء وشراب، مما أدى إلى بروز الروح الانتقامية من الواقع المتعفن في كل الأرجاء، وظهرت حقيقة العنف السياسي والاجتماعي، بدخول البلاد في دوامة ما يسمى بظاهرة "الإرهاب" حتى سميت الفترة بـ "العشرية السوداء" أو "عشرية الدم"، التي حصدت العديد من الخسائر البشرية والمادية، "وهذا لا يعود فقط بسبب ما طبعها من عنف سياسي، يعبر عنه بعشرية الدم، بل لأنها كانت عشرية التحول نحو اقتصاد السوق وتسريح العمال، وإلغاء انتخابات

1992 وانتشار ظاهرة الانتحار بين الجزائريين"[1]، وكأنها ثورة ثانية ومخاض متجدد لميلاد حياة أكثر عدلا وأكثر تحررا وانفتاحا على تطلعات المواطن البسيط، فلاحت رياح التغيير السياسي في الأفق بضرورة الانفتاح السياسي والاجتماعي، فجاءت التعددية الحزبية وحرية الرأي والصحافة ...

في سياق التطورات في الفترة التسعينية، واكبت الرواية الأحداث حتى سميت روايات هذه الفترة بروايات الأزمة، لأنها تعاطت موضوع العنف السياسي ومخلفاته الاجتماعية والاقتصادية والثقافية، "فقد تناولت وأشارت في نصوصها إلى عنف السلطة الحاكمة مثلما نجده في رواية "دم الغزال" لمرزاق بقطاش، و"كراف الخطايا" لعبد الله عيسى لحيلح، و"امرأة بلا ملامح" لكمال بركاني، و"ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي، و"الشمعة والدهاليز" للطاهر وطار، وغيرها من الروايات الأخرى التي تطرقت إلى وصف السلطة وأعمالها المشينة"[2]، وناقشت عن قرب الحقائق بالتلميح أكثر من التصريح لخطورة المرحلة، وتجنب الروائي الدخول في صراعات واتهامات وحتى تهديدات قد تطاله إذا لم يستعن بالإشارة والضمائر الغائبة، "فالرواية الجزائرية المعاصرة، لا تعمد إلى تأصيل الأمور أثناء حديثها عن فساد السلطة، فهي تعطي لمحة وصورة عن هذا الفساد وتكتفي بترك المجال للقارئ ليبحث عن هذا الموضوع باعتبار أن موضوع الفساد معروف في المجتمع"[3].

ومع الانفتاح الذي أتاحته الظروف المفروضة على الواقع الجديد، تحولت الرواية إلى صورة للواقع وصوت للطبقة المثقفة، التي بدأت تعبر عن أفكارها ورؤاها دون ارتباك أو عقدة من تناول موضوعات مسكوت عنها في الماضي القريب، كتلك الحقائق المتعلقة بالسلطة أو التاريخ أو الدين، "ليواكب المثقف الجزائري مواجهة أزمة حقيقية تتمثل خاصة

---

[1] إبراهيم سعدي، **تسعينات الجزائر كنص سردي "مجموع محاضرات الملتقى الدولي السادس عبد الحميد بن هدوقة"**، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج، ط6، 2003، ص23.

[2] الشريف حبيلة، **الرواية والعنف**، جدار للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2010، ص165.

[3] المرجع السابق، ص 167.

في الحرية، فهو إما أن تتلقفه الحياة اليومية المزرية، فتغتال فيه شعلة التفكير والإبداع، أو يأخذ بناصيته زبانية الموت وعصابات السياسة، فلا يجد مجالا للنشر وترويج أفكاره، فيستسلم للشكوى والعزلة"[1]، لتكون الرواية واسطة موضوعية بين الكاتب والقارئ في فهم الواقع، حيث تستلهم من اهتمامات الناس ومن أسرار المجتمع الكبير"معتمدة على مواقف نقدية أسهمت في تكوين المفاهيم الفكرية الجادة بخصوص القضية الاجتماعية، مما دفع ذلك الكاتب لخوض تجربة الالتزام بالهموم الأساسية للشعب"[2].

فعلى الرغم من سطوة معاني العنف ضمن الرواية التسعينية إلا أن صورة الحب ظلت تقاوم العتمة المطبقة عليها، فلاحت مساحات معتبرة لمعاني الحب في زمن الكراهية، لتناقش مصير التطرف وتستدرج حدوده وما قد تسفر عنه من مصائر مجهولة لمكونات المجتمع، فقرعت مواضيع متقاطبة تنوعت بين موضوع جدلية العلاقة بين الرجل والمرأة، بالإضافة إلى موضوع الثالوث الاجتماعي (الجنس، السلطة، الدين) وكذلك موضوع صراع القيم.

وما يجاري هذه النزعة السلمية في زمن عنيف هو ولوج أسماء نسوية أسهمت بإيصال صوت الأنثى وتوضيح رؤيتها إزاء الوضع العام للبلاد، بوعي ينم عن مستوى رفيع في تدوير أحداث قريبة، وسردها في قوالب أحسنت استعمال المفاهيم المتعلقة بمعاناة المرأة والرجل في زمن لا يفرق بين الجنسين ولا يعترف بالانتماءات ومن أهم هذه الأسماء النسوية "زهور ونيسي" في "مذكرات مدرسة" و"أحلام مستغانمي" في"ذاكرة الجسد"، و"فضيلة الفاروق" في "مزاج مراهقة" و"زهرة ديك" في "بين فكي وطن"، و"فاطمة العقون" في "رجل وثلاث نساء" وغيرها.

---

[1] حفناوي بعلي، **عرس الدم واحتفالية الموت في روايات "تيميمون–الدهاليز–الجنائز"**، مجلة عمان، العدد125، ص5.

[2] مصطفى بلمشري، **الرواية الجزائرية ومعايشتها للأزمة الوطنية**، مجلة عمان، العدد 114، ص12.

وما يميز الرواية الجزائرية في هذه الفترة هو استمرارها في محاكاة الواقع ، وتخليها عن المنحى الإديولوجي الضيق، ومحاولتها تشريح الأحداث في النصوص الروائية، ولا ينفك الكاتب أن يكون شخصية ضمن نصه يتفاعل مع قصدية الأفكار المبثوثة في مساحات نصه، لتتحول العلاقة بين الكاتب ونصه إلى علاقة أفقية مفتوحة ومباشرة، بعدما كانت علاقة عمودية ضيقة يتحكم فيها التوجه الإديولوجي المحدود.

ويمكن أن نجمل مميزات الرواية الجزائرية المعاصرة في النقاط التالية:

1- مزامنة هذه الروايات للواقع الجزائري القريب، وتدوينها لأحداثه وتطلعاته، بقوالب سردية تجنبت المباشرة في التسجيل، واعتمدت توظيف تقنيات فنية لاحترام التوجه الأدبي للرواية.

2- اعتماد التحليل الرمزي والمشاركة التخييلية في رسم الوعي الجديد في مختلف ميادين الحياة.

3- تجريب العديد من الآليات الجديدة في إخراج السرد، ومحاولة التطوير في مباني اللغة ومعانيها، وتوظيف أشكال حكائية تغترف من التراث وقولبتها بما يجاري أحداث الواقع.

4– ظهور مواضيع حداثية جديدة عكست الانفتاح الذي عرفه السرد الجزائري، وتأقلمه مع ثورة المفاهيم التي خلفها تلاشي الحدود الجغرافية في خارطة العالم بفعل تداعيات العولمة على مختلف الميادين. فـ"الروائيون مقتنعون بأنهم يستفيدون من الإبداعات الغربية، يعرفون السرد من خلال قراءة الأعمال الأمريكية والأوروبية والهالات العالمية. هناك بدائل عينية تدعمهم وتسهم في تقوية المتخيل السردي لديهم، وأفضل طريقة هي القراءة والاستيراد وغربلة المستورد لتوطينه. أما الأشكال السردية فتكتسب بالتجربة والممارسة،

بالمحاكاة والتجاوز والمراجعة المستمرة لما تم إنجازه في سياقات تاريخية فرضت خيارات سردية لها ما يبررها اجتماعيا وذاتيا"[1].

3.مكامن التحديث في الرواية الجزائرية:

إن الحيوية التي شهدتها الرواية الجزائرية في سنواتها المتأخرة أحال القراءات النقدية إلى الاعتراف برواية جزائرية مغايرة، لاعتمادها التجريب في البناء السردي، وهذا مسايرة للحقب المتعاقبة في المشهد العام لظروف الجزائريين، فالرواية أنفاس وزفرات وأفكار تنبت في تربة الأرض البيضاء وتسقى برذاذ الحبر الأسود، فهي نتاج حياة وروح ودم، إذ كل النضالات المشهودة من عمر الجزائر مسجلة بتقنيات روائية قصدت رواية الأحداث وتغيراتها بآليات حداثية، وواكبت مستجدات الحياة العصرية المضغوطة والمنبهرة بتصورات فرضتها رياح الانفتاح وتلاشي الحدود المغلقة وغذتها سرابيات العولمة. فمن هذا المنطلق لم تخرج الرواية الجزائرية من حدود الحركية التي عرفتها الرواية العالمية مع حفظ الخصوصية الذاتية والموضوعية ، فقد اتخذت من "انهيار منظومة القيم المعتمدة خلفية كرؤية للعالم من غير أن تعوضها رؤية بديل، بالأحرى هي بصدد التكون من تشظي الواقع، والإحساس بالانكسار. تفكيك البنية السردية التقليدية جزء وكلا، وتعويضها ببنية التفكك والتشظي. اهتزاز مفهوم التخييل السردي الموضوعي بقوة، وتعويضه بنموذج وأسلوبية التخييل الذاتي، كشكل بديل للرواية بنسقها وقواعدها المتداولة. يمكن القول بأن هذه القواسم تتخلل الأعمال السردية التي كتبت في الجزائر ابتداء من العقد التسعيني، وهي تزداد تصاعدا وتبلغ أوجها في السنوات الأخيرة إلى حد أنها أضحت خاصيات بارزة، لا طارئة أو تجريبية وغيرها التقليدي المنسحب إلى الماضي هو المتراجع"[2].

---

[1] السعيد بوطاجين، **السرد وهم المرجع –مقاربات في النص السردي الجزائري الحديث–**، منشورات الاختلاف، ط1، 2005، ص87.

[2] أحمد المديني، **تحولات النوع في الرواية العربية بين مغرب ومشرق**، دار أحمد المديني ودار الأمان، الرباط ، المغرب، ط1، 2012، ص89.

فالرواية العالمية التي جسدت العصرنة في أركانها وبنيتها، والتي كسرت النمط التقليدي، الذي لم يواكب الحركية المتسارعة التي عرفتها حياة الإنسان الحديث بعد الحرب العالمية الثانية، فكانت الدعوة صريحة من الروائيين والنقاد إلى تفعيل أساليب جديدة في الكتابة الروائية وفي القراءة النقدية، "ومن هؤلاء نذكر ناتالي ساروت فرجينيا وولف ومارسيل بروست الذين رأوا ضرورة استجابة الكتابة الروائية للهموم الحضارية المشتركة"[1]، والتعبير عن الأزمات والخيبات المتتالية التي هددت الوجود الإنساني، وأرقت التفكير في استعادة أمل البناء والتشييد لحضارات بديلة، تستوعب الطموحات وتحتوي الإمكانات غير المحدودة واللامتناهية، وقد أشارت "ناتالي ساروت" إلى أهم التغييرات التي جدت على فن الرواية في العناصر التالية[2]:

* جريان المونولوج الداخلي يجعلها نوعا من فيض الحياة النفسية، وتعبيرا عن مناطق لا شعورية واسعة لم تكشف بعد.

* سقوط الحواجز التي كانت تفصل بين الشخصيات .

* تحول البطل إلى صورة للعالم.

* توصيل القارئ إلى تركيز انتباهه على حالة نفسية جديدة، ناسيا الشخصية الثابتة التي كانت دعامة للرواية الكلاسيكية .

* فقد الفعل الإنساني دوافعه العادية ومعانيه التقليدية.

* ظهرت بعض المشاعر المجهولة وتغير شكل المشاعر المعروفة وأسسها، فالكاتب الروائي إذ قرر اليوم الحديث عما يهمنا، ويدرك أن النبرة اللاشخصية التي كانت تتفق واحتياجات الرواية القديمة، لا تناسب الحالات الحديثة من الرقة والدقة، بحيث لا يمكن

---

[1] محمد أحمد شومان، **قراءة في اتجاهات الرواية الحديثة**، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2003، ص41.

[2] سامية أحمد أسعد، **ناتالي ساروت**، مجلة عالم الفكر، دار وزارة الإعلام، الكويت، المجلد السابع، العدد1 ، 1976، ص235.

أن يضيئها شعاع من نور إلا إذا غيرها وشوهها، لذا يخيل إلى الكاتب حالما يحاول وضعها أن يكشف عن وجود المتكلم، إنه يسمع القارئ ينحو نحو ذلك الطفل، الذي كانت أمه تقرأ له حكاية لأول مرة، ويوقفها ويسألها من قال هذا؟.

وعلى الصعيد الروائي الجزائري بدأ الروائيون في التجريب كونه بداية الاستقرار على تقنيات جديدة ومنها المزج بين الأحداث التاريخية القريبة وأهمها الثورة الكبرى بما يماثلها من أحداث في التاريخ العربي أو العالمي، والاستلهام من جعبة التراث العربي والإسلامي، ومنه "أصبح توظيف التراث ينحو منحى جماليا بما ينطوي عليه هذا التوظيف من بعد أيديولوجي سياسي. وانطلاقا من القراءة التي يتبناها الكاتب وظف التراث المتعلق بحرب التحرير ثم التراث العربي الإسلامي ثم التراث السردي"[1].

فالروائي "الطاهر وطار" على سبيل المثال يوظف الأسطورة في رواياته بشكل مكثف، مما جعل رواياته تنفتح على عوالم ومعاني جديدة، وفنيات لغوية مبتكرة، وقد ضمنها في رواياته "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" من خلال توظيفه الموروث الديني متمثلا في استشهاده بآيات من القرآن الكريم وبعض الأدعية، بالإضافة إلى استحضاره شخصيات إسلامية، وكذا انفتاح روايته"الحوات والقصر" التي "لم تقتصر على الناحية الموضوعاتية كي تقدم الجانب الرمزي وتبين أبعاده في ضوء التجريب الروائي، الذي سعى الكاتب لبلورته فحسب، بل كانت الدلالات الرمزية فيها تنبع أيضا من اللفظة الواحدة، أو من التركيبة اللغوية المنفردة عن النص"[2].

ومن جهته "واسيني الأعرج" الذي يعتبر من الجيل الثاني لكتاب الرواية، يوظف معرفته بالتراث العربي والتراث الغربي ويمزج التقاء الحضارتين في محطات تاريخية مشتركة في

---

[1] عامر مخلوف، **توظيف التراث في الرواية الجزائرية (بحث في الرواية المكتوبة بالعربية)**، منشورات دار الأديب، ط1، الجزائر، ص105.

[2] فهيمة زياد يشيبان، **التجريب والنص الروائي الحوات والقصر أنموذجا**، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد6 ، 2006 ، ص2.

رواياته "طوق الياسمين" التي قرن فيها بين السرد الروائي والسير ذاتي، وصولا إلى رواياته الأخرى "نوار اللوز" "وقع الأحذية الخشنة" "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" مداعبا فيها التراث العربي من خلال شخصيات عريقة في تدوين التاريخ العربي الإسلامي، وتجسدت قمة التجريب الروائي عند "واسيني الأعرج" في كتاب "الأمير" الذي برع فيه الروائي في تقديم نموذج روائي صريح، يخترق فيه السرد الروائي طبيعة التاريخ المنتظمة، ليخرج توليفة حكائية أثارت جدلا واسعا في القراءات النقدية العربية ، لتجاوزها حدود الكتابة الروائية العربية المشتغلة في حقل التاريخ، مما يجعل القارئ يقر بأنّ "تجربة واسيني الأعرج الروائية تعكس هذا التقاطع بين سؤال المثاقفة وسؤال التأصيل، وهي تمارس مغامرة التجريب، بحثا عن المغامرة من أشكال الكتابة وأدوات السرد، مما جعلها تكون تجربة المغامرة الباحثة عن مختلف الأنساق الجمالية، القادرة على صياغة إشكاليات الجزائر في تاريخها الحديث والمعاصر"[1].

إن إصرار الروائي الجزائري على الاشتغال في مضامينه الروائية على عنصري التاريخ والتراث فيه دلالة واضحة على تعلقه الواضح بانتمائه للأرض وماضيها، في زمن يصعب فيه مواجهة مغريات الحداثة، ويندر فيه تفادي غزو العولمة للمفاهيم والعادات والتقاليد الموروثة، لكن الأصالة المتجذرة في أعماق الأشكال السردية التراثية حتمت على الأشكال السردية الجديدة التعامل بمغايرة في مستوى البناء، والحفاظ على نسائم من عبق الروح المبثوثة في الأفكار والمعاني، "فتورطت الرواية الجديدة في الوقوع في حتمية الإفادة من مكون نصي(سردي) تراثي يضمن سمة الاستقلالية، بالقياس مع نصوص تشاركه الجنس، وتختلف عنه في طبيعة المعالجة"[2]، ومع هذا التجديد في الشكل الروائي يبقى التعلق بالتراث والنهل من مضامينه إضافة نوعية تكتب الماضي بنفس من الحاضر، ليخرج

[1] بوشوشة بن جمعة، **التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي**، المغاربية للنشر، تونس، ط1، 2003، ص123.

[2] فائز الشرع، **استدعاء الموروث وإنتاج النص**، مجلة الموقف الأدبي، ع392، دمشق، 2003، ص181.

سرودا تناقش مسائل سكت عنها التاريخ، وتقرب مسافات في التاريخ والجغرافيا باعدت بينها الصراعات والأحقاد الظرفية، وتفتح نقاشات إنسانية و حضارية قد لا تتحقق في الواقع المعيش.

ومع الظروف الجديدة في المجتمع الجزائري المنفتح على عالمه، والراغب في الوصول إلى الحقيقة والحرية الفكرية والثقافية، وجد الفن الروائي المتصف بدوره بالانفتاح والرافض للحدود والقيود نفسه في حتمية مسايرة الحركية الجديدة بطرق متحررة من اشتراطات التقعيد النقدي المكبل والمضيق على أنفاس الإبداع، وفي توجيهه نحو الانتظام السلبي والروتيني، وهذا لا يتلاءم مع طبيعة الفن الروائي في خرقه للمسلمات وفي كسره للقيود والحدود، على رأي "إبراهيم سعدي" في قوله :"لا توجد هناك قواعد مكرسة يتعين على الروائي الالتزام بها قبليا اللهم إلا الشرط الجمالي الذي يمنح لعمله (العمل الروائي) الشرعية، أو يحرمه منها"[1].

وعلى غرار الطبيعة المرنة للفن الروائي، اشتغل الروائيون الجزائريون على تنويع إنتاجهم، وكذا تفعيل عنصري الاختلاف والاستقلالية بنسق إبداعي لا يشبه غيره، مما أضفى صفة الحيوية والتنوع الأسلوبي في الكتابة والإبداع الروائي، وزاد من الغزارة في الكم والنوع، ومن جهة أخرى زاد من نسبة المقروئية والتفاعل النقدي للمنتج الروائي الجزائري محليا وعربيا، وأدخل الكثير من المبدعين بفعل الترجمة إلى الأدب العالمي، ومن خلالهم قرّب الأدب الجزائري إلى القارئ والقراءات النقدية التفاعلية لتسهم بدورها في الوقوف على تثمين التقنيات الروائية المستحدثة، ومن جهة أخرى استنهاض المكنونات التي قد تسهم في تقديم الإضافة، والتي يمكن توظيفها في بناء سرود أخرى، تتماشى وتطورات القارئ ومعه فعل القراءة، بالإضافة إلى ملاءمة طبيعة الفن الروائي لآليات التواصل المتعددة

[1] إبراهيم سعدي، **دراسات ومقالات في الرواية**، منشورات السهل، الجزائر، 2009، ص112.

كالمسرح والسينما والأنترنت وغيرها من الوسائط، التي تقربه من كل أطياف المجتمع، وتسهم بذلك في التقييم والتقويم الإبداعي على مدار الساعة .

ويمكن أن نجمل خصائص الرواية الجزائرية الجديدة في النقاط التالية :

– التركيز على تطوير آليات فعل الكتابة والتخلي عن إملاءات المرجعية.

– تغليف المضامين الإديولوجية بمسحة إبداعية وفنية، تغطي على لعبة المزج بين الإديولوجي والروائي.

– اللعب على وتر التفاعلية بين الكاتب والقارئ.

– تفعيل المؤثرات القرائية وإشراك القارئ دون عقدة في التطوير والتنظيم.

ويبقى النص الروائي الجزائري في مرحلة التجريب بغية التحديث للوصول إلى تقنيات مختلفة عن السائد، تساير مجريات الفعل السردي للرواية العالمية، وتواكب متطلبات القارئ وعالم القراءة في حيزه العام، لتجسيد فعل التجديد والابتكار في الفن الروائي.

الفصل الأول:

المفهوم اللّغوي والنقدي للعتبات

قبل الخوض في غمار تحديد ماهية العتبات، وددنا أن نقف عند مفهوم النص، نظرا لأنه ومن الواجب البحث في هذا الإطار كون أن النص هو بوابة البحث واللبنة الأساسية في هذه الدّراسة، كما أن كل مقاربة نقدية تحتاج إلى الانطلاقة من مفهوم النص.

لقد أشار ابن منظور في لسان العرب إلى مادة (نصص) وهي بمعنى الظهور والرفع والانكشاف والبروز وغاية الشيء ومنتهاه وأيضا معنى الاستقصاء، جاء في قوله: "النص: رفعك الشيء، نصّ الحديث ينصه نصّا: رفعه، وكلّ ما أظهر فقد نصّ، وقال عمرو بن دينار: ما رأيت رجلا أنص للحديث من الزهري أي أرفع له وأسند...ونصّت الظبية جيدها: رفعته.

وَوُضِع على المنصة أي على غاية الفضيحة والشهرة والظهور.

والمنصة: ما تظهر عليه العروس لترى...وأصل النص أقصى الشيء وغايته.

ونصّ الرّجل نصّا إذا سأله عن شيء حتى يستقصي ما عنده ونصّ كل شيء منتهاه"[1].

أما النص **Text** في اللّغات الأجنبية مشتق من الاستخدام الاستعاري في اللاتينية للفعل **Textere** الذي يعني: يحوك، أو ينسج.

وفي قاموس **Robert** الفرنسي: النص مجموعة من الكلمات والجمل التي تشكل مكتوبا أو منطوقا، وفي قاموس **Larousse** الفرنسي: النص مجمل المصطلحات الخاصة التي نقرؤها على كاتب[2].

وإذا عرّجنا إلى مفهوم النص في اصطلاح القدماء يتبين لنا أنه لم يوله اهتماما يذكر إلا ما جاء به علماء الأصول، فعلى سبيل المثال الإمام الشافعي –رحمه الله– كان من

[1] أبو الفضل جمال الدّين محمد بن مكرم ابن منظور، **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، لبنان، المجلد السابع، ط1، 1990، ص 97–98.

[2] محمد عزام، **النص الغائب: تجليات التناص في الشعر العربي**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص13–14.

الأوائل الذين تطرقوا إلى مفهوم النص في نظريته عن البيان، فيعرّف النص على أنّه: "ما أتى الكتاب على غاية البيان فيه، فلم يُحْتَجْ مع التنزيل فيه إلى غيره"[1].

ما نخلص إليه من هذا التعريف أن مفهوم النص يتحدد بالمعنى دون تأويل ولا حاجة إلى الغير في إيصاله.

وعرّف الشريف الجرجاني النص بقوله:"النص ما ازداد وضوحا على المعنى الظاهر لمعنى في نفس المتكلّم وهو سوق الكلام لأجل ذلك المعنى"[2].

هنا يؤكد الجرجاني على المعنى الواضح للنص وأنه لا يحتمل التأويل.

غير أننا لا ننكر أن العرب القدماء لم يعرفوا النص، ولم يكن لهم تصورا حوله، فالمتصفح لمؤلفات الأدب العربي سيقف حتما عند مختلف الممارسات النصية، فلقد عرف النحاة العرب المسلمون النص وتعمقوا في تحليلاته وفق نظام مفاهيمي متناسق ومنسجم ومثال ذلك: الجملة والكلام والاتساع في الكلام والبيان بأنواعه، والخطاب والتبليغ.

وبالنسبة إلى مفهوم النص في اصطلاح النقاد العرب المحدثين، نجد مجموعة من الباحثين تعمقوا في دراسة مصطلح (النص)، ولعلّ أبرزهم عبد المالك مرتاض الذي يعرف النص بأنه: "نسج أنيق من الألفاظ الصامتة التي تحتمل المعاني في ذاتها، فهو كتابة سحرية، أو كتابة كأنها السحر، النص هو نسج الألفاظ بجمالية الانزياح، وأناقة النسج، وعبقرية التصوير"[3].

ما نلحظه على تعريف مرتاض للنص أنه ربطه بالاستخدام الاستعاري في اللاتينية للفعل **Textere** الذي يعني: ينسج، وأن النص ما يقدم للقارئ من صور جميلة تسحر العقول.

---

[1] محمد ابن إدريس الشافعي، **الرّسالة**، تحقيق وشرح: أبي الأشبال أحمد محمد شاكر، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ط1، 1938، ص32.

[2] عياد عبد الله، زينة العبيدي، **مفهوم النص في التراث العربي: خطوة في تكامل المنهج النقلي والعقلي**، مجلة العبقري، جامعة ساينز إسلام، ماليزيا، العدد10، 2017، ص120.

[3] عبد المالك مرتاض، **نظرية النص الأدبي**، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2010، ص47.

ويعرّف سعيد يقطين النص بأنه:"بنية دلالية تنتجها ذات (فردية أو جماعية)، ضمن بنية نصية منتجة، وفي إطار بنيات ثقافية واجتماعية محددة"[1].

وهناك تعريف آخر يقارب تعريف يقطين ما جاء ضمن مشروع بناء تعريف للنص الأدبي لمحمد عزام في وضعه لتعريف أقرب إلى الشمولية:" إن النص الأدبي هو وحدات لغوية، ذات وظيفة تواصلية –دلالية، تحكمها مبادئ أدبية، و تنتجها ذات فردية أو جماعية"[2].

نخلص من هذين التعريفين أن النص بنية لسانية تنتجه ذات متعددة، يقوم بوظيفة تواصلية –دلالية، ويخضع لمجموعة من المبادئ تحقق الأدبية.

ومن الدّراسات التي ساهمت في هذا المجال ما قدمه محمد مفتاح في كتابه"تحليل الخطاب الشعري" من خلال استخلاصه لمجموعة من المقومات الجوهرية الأساسية للنص انطلاقا من أن للنص تعاريف عديدة تعكس توجهات معرفية ونظرية ومنهاجية مختلفة فهناك التعريف البنيوي، وتعريف اجتماعيات الأدب والتعريف النفساني الدلالي، وتعريف اتجاه تحليل الخطاب، والتي تمثلت في أن النص:

- **مدونة كلامية:** يعني أنه مؤلف من الكلام وليس صورة فوتوغرافية.
- **حدث:** إن كل نص هو حدث يقع في زمان ومكان معينين.
- **تواصلي:** يهدف إلى توصيل معلومات ومعارف ونقل تجارب إلى المتلقي.
- **تفاعلي:** في أنه يقيم علاقات اجتماعية بين أفراد المجتمع وتحافظ عليها.

مغلق من حيث له بداية ونهاية وتوالدي فهو متولد من أحداث تاريخية ونفسانية ولغوية.

إذن فالنص عنده هو مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعددة[3].

---

[1] سعيد يقطين، **انفتاح النص الروائي: النص والسياق**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001، ص32.

[2] محمد عزام، **النص الغائب: تجليات التناص في الشعر العربي**، ص26.

[3] محمد مفتاح، **تحليل الخطاب الشعري(إستراتيجية التناص)**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985، ص 119-120.

ويعرّف حسين خمري النص بأنه:" بناء وتفكيك، وعملية البناء تتمثل في صياغته لبنيته الخاصة وعالمه وذلك من خلال أداة مشتركة التي هي اللّغة تستلهم بنياتها ومنظوماتها من النموذج الثقافي في فترة زمنية معينة، أما العملية الثانية التي يقوم بها النص فهي عملية التفكيك ومن خلالها يقوم النص بتفكيك البنية النصية الموجودة ليطرح خصوصيته باعتبارها تنويعا للبنية السابقة أو تجديدا لها"[1].

وإذا انتقلنا إلى الحديث عن مفهوم النص عند النقاد الغربيين وبحث كيفياته وصيغ تشكلاته، تعين علينا البحث في تاريخيته، فالنص بما هو صيغة من صيغ اشتغال اللّغة، فقد شكّل موضوعا للتحديد المفهومي في فرنسا، خلال سنوات الستينيات، حول مجلة "تال كال" مع رولان بارت وجاك دريدا وفيليب سولرز وخاصة جوليا كريستيفا.

إذا فهو مفهوم معاصر رسمت حدوده جوليا كريستيفا في مجلة "تال كال" وبعدها في كتابها "سيميوتيكي"، وهذا في إطار السيميائية ونظرية اللّغة، وقد وضعت الإطار المنهجي لهذا المفهوم واتخذت من النموذج اللساني والسيميائي نموذجا للنص[2].

وتعرّف جوليا كريستيفا النص بأنه:" جهاز عبر لغوي، يعيد توزيع نظام اللغة، بكشف العلاقة بين الكلمات التواصلية، مشيرا إلى بيانات مباشرة، تربطها بأنماط مختلفة من الأقوال السابقة والمتزامنة معها"[3].

نجد أن النص في نظر كريستيفا يتشكل من ظواهر عبر لغوية ويرتبط بمجموعة من الممارسات اللّغوية.

أمّا فان دايك فيعرّف النص بأنه:" بنية سطحية توجهها وتحفزها بنية عميقة دلالية"[4].

---

[1] حسين خمري، **نظرية النص: من بنية المعنى إلى سيميائية الدال**، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص56.

[2] المرجع السابق، ص 43.

[3] صلاح فضل، **بلاغة الخطاب وعلم النص**، عالم المعرفة، الكويت، 1978، ص 211-212.

[4] زتسيسلاف واورزنياك، **مدخل إلى علم النص: مشكلات بناء النص**، تر: سعيد حسن بحيري، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003، ص56.

فهذا التعريف يرتكز على مقولات النظرية التوليدية التحويلية ويذهب فان دايك إلى أن التفريق بين البنية السطحية والبنية العميقة له أهمية محورية للنصوص.

ويعرّف بارت النص بأنه:" نَسِيج من الكلمات، ومجموعة نغمية وجسم لغوي" هذا التعريف اللّغوي، ثم يعود بارت إلى مفهوم النص ويعرّفه في إطار السيميائيات لأن التعريف الأول لا يعطي صورة عن المفهوم ويرى:"أن النص نسيج من الدوال التي تكون العمل"[1] لأن النص هو التساوي مع اللّغة ذاتها.

وبالنسبة للعالم اللّساني هلمسليف فيعني النص عنده:" الملفوظ اللغوي المحكي أو المكتوب"[2].

وعند تودروف:" النص إنتاج لغوي منغلق على ذاته، ومستقل بدلالاته، وقد يكون جملة، أو كتاب بأكمله"[3].

هذه مجموعة من التعريفات الشائعة للنص والتي تؤكد على أنه ليس هناك تعريف جامع ومتفق عليه لمفهوم النص.

ومن بين الإشكالات المطروحة على المستوى النقدي ارتباط مصطلح النص بمصطلح الخطاب، فهناك تداخل بين المفهومين، "حتى أن محرري (المعجم الموسوعي للسيميائية) يضعانهما في فقرة مشتركة، ويذهب بعض النقاد إلى قصر مفهوم النص على المظهر الكتابي، بينما يقتصر مفهوم الخطاب على المظهر الشفوي"[4].

ونجد أن "فان دايك" يميز تمييزا دقيقا بين النص والخطاب إذ " أن الخطاب هو عملية الإنتاج الشفوية ونتيجتها الملموسة، أما النص فهو مجموع البنيات الآلية التي تحكم هذا

---

[1] حسين خمري، **نظرية النص: من بنية المعنى إلى سيميائية الدال**، ص44.

[2] محمد عزام، **النص الغائب: تجليات التناص في الشعر العربي** ، ص14.

[3] المرجع السابق، ص14.

[4] المرجع السابق، ص15.

الخطاب، وبتعبير آخر، فإن الخطاب ملفوظ (أو تلفظ) ذو طبيعة شفوية لها خصائص نصية...بينما النص هو الشيء المجرد والافتراضي الناتج عن لغتنا العلمية"[1].

أما رولان بارت فيرى بأن هناك علاقة تشابه بين النص والخطاب، في كون أنهما يقومان على شيء واحد، وهذا الشيء قد يكون جملة أو كتابا، واعتبرهما ممارسة دلالية خصبة تبعث اللذة والمتعة[2].

ويسوّي محمد عابد الجابري بين الخطاب والنص ويجعل منهما مفهوما واحدا، "النص رسالة من الكاتب إلى القارئ، فهو خطاب...الخطاب باعتباره مقول الكاتب...هو بناء من الأفكار...يحمل وجهة نظر"[3].

من خلال ما تقدم من تصورات حول تحديد مفهوم النص، يتضح لنا أن تعريف النص من الأمور الشائكة والمعقدة التي عرفها النقد الحديث ما يجعل منه مفهوما إشكاليا ومرنا بحكم تعدد المراحل النقدية التي مرّ بها فهو يختلف من منهج نقدي إلى آخر.

1. العتبات بين مدلول اللّغة ومفهوم الاصطلاح:

أ.المعنى اللّغوي: يقصد بالدّراسة المعجمية "دراسة معنى المصطلح في المعاجم اللّغوية، ومن أي المعاني اللّغوية أخذ، وبأي التفسيرات فسّر، وذلك لتمهيد الطريق إلى فقه المصطلح وتذوقه"[4].

وتمثل الدّراسة المعجمية الركن الثاني من أركان منهج الدّراسة المصطلحية، والعرض المصطلحي، وحفظ رتبتها واستيفاء شروطها أمران حتميان، إذ بهما تتحقق منهجية المنهج، وعلمية الدّراسة المصطلحية، وصحة النتائج[5].

---

[1] حسين خمري، **نظرية النص: من بنية المعنى إلى سيميائية الدال**، ص60.

[2] نور الدّين السد، **الأسلوبية وتحليل الخطاب**، دار هومة، الجزائر، ج2، 1997، ص30.

[3] حسين خمري، **مرجع سابق**، ص60.

[4] الشاهد البوشيخي، **نظرات في المصطلح والمنهج**، مطبعة أنفو، بريت، ط1، 2002، ص23-24.

[5] مصطفى اليعقوبي، **الدّراسة المعجمية للمصطلح**، مجلة دراسة مصطلحية، المغرب، العدد5، 2006، ص32.

ولا شك في أن كل لفظ يتضح من قرائن استعماله أنه جاء من المجال اللّغوي العام، ليعبّر به عن معنى ما مجال لغوي خاص، ولذا ضبطها في مرحلة الوصف ضروري ودراستها من أوجب الواجبات وأسبقها[1].

وبما أن مفهوم العتبات ذاع صيته في الدّراسات الأدبية والنقدية الحديثة، وجب التعرف على معانيه في المعاجم اللّغوية العربية والغربية.

عند تتبعنا لمعنى «عتب» ومشتقاتها في المعاجم العربية، تبين أننا لا نجد في أي من المعاني ما يدل على معنى العتبة بالمفهوم النقدي الحداثي الدقيق، والاشتقاق اللّغوي الحديث للفظة.

فعلى سبيل المثال الخليل بن أحمد الفراهيدي في "كتاب العين" يقول:"العتبة: أسكفة الباب، وجعلها إبراهيم عليه السلام كناية عن امرأة إسماعيل إذ أمره بإبدال عتبته.

وعتبات الدّرَجة وما يشبهها من عتبات الجبال وأشراف الأرض، وكلّ مرقاة من الدّرج عتبة، والجميع العتب.

وتقول: عتب لنا عتبة، أي: اتخذ عتبات: أي:مرْقيات.

والعتب ما دخل في أمر يفسده ويغيّره عن الخلوص.

وحمل فلان على عتبة كريهة، وعلى عتب كريه من البلاء والشّر.

والعتب: التواء عند الضريبة"[2].

وجاء في لسان العرب لابن منظور"العتبة: أسكفة الباب التي توطأ، وقيل: العتبة العليا. والخشبة التي فوق الأعلى: الحاجب، والأسكفة: السفلى، والعارضتان: العضادتان، والجمع: عتب وعتبات.

---

[1] الشاهد البوشيخي، **مصطلحات نقدية وبلاغية في كتاب البيان والتبيين للجاحظ**، دار القلم للنشر والتوزيع، الصفاة، الكويت، ط2، 1995، ص13-16.

[2] أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي، **كتاب العين**، تح: مهدي المخزومي، إبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال، ج2، د ط، 2008، ص 75.

والعتب: الدّرج، وعتّب عتبة: اتخذها. وعتب الدّرج: مراقيها إذا كانت من خشب؛ وكل مرقاة منها عتبة. وعتب العود: ما عليه أطراف الأوتار من مقدّمه، وعتب البرق عتبانا: برق برقا ولاءً.

ويقال: ما في طاعة فلان عتب أي التواء ولا نَبْوَة، وما في مودته عتب إذا كانت خالصة، لا يشوبها فساد، والعتب: ما بين السبابة والوسطى، والعتب: ما بين الجبلين"[1].

أمّا الصّاحب إسماعيل بن عباد في "المحيط في اللّغة" يقول:" العتبة: أعلى الباب مقابلا للأسكفة، والجميع: العتب والعتبات، وما عتبت بابه ولا سكفته ولا تعتّبته ولا تسكّفته: أي لم أطأ أسكفته ولا عتبته، ويكون ذلك في الدخول والخروج. وتعتّب: لزم عتبة الباب لا يبرح.

وكلّ مرقاة من الدّرج: عتبة، يقال: عتّبت عتبات: أي اتخذت مرقيات، ويشبّه بذلك ما يشبهه من عتبات في الجبال وأشراف الأرض.

وعتبة الوادي: أقصاه، ويقال: عتبت إلى عتبة الوادي.

والعتب: ما دخل في الأمر يفسده.

والاعتتاب: أن تعلو فوق الشيء المرتفع، والاختصار في الطريق، جميعا، يقال: عتب في الحديث واعتتب: أي حدّث بما احتاج إليه واختصره"[2].

وأحمد بن فارس في معجمه(مقاييس اللّغة)"العتبة: وهي أسكفة الباب، وإنما سميت بذلك لارتفاعها عن المكان المطمئن السهل، وعتبات الدّرجة: مراقيها، كل مرقاة من الدّرجة عتبة.

---

[1] أبو الفضل جمال الدّين محمد بن مكرم ابن منظور، **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، لبنان، المجلد العاشر، ط1، 2000، ص 21-23.

[2] الصاحب إسماعيل بن عباد، **المحيط في اللّغة**، تح: الشيخ محمد حسن آل ياسين، عالم الكتب، ج1، ط1، 1994، ص 445-446.

ويشبّه بذلك العتبات تكون في الجبال، والواحدة عتبة، وتجمع أيضا على عتب. ويقولون: حمل فلان على عتبة كريهة وعتب كريه من بلاء وشرّ، ويقال عّتِب لنا عتبة، أي اتخذها"[1].

وورد في "تاج العروس" لصاحبه الزبيدي:" العتبة: أسكفة الباب التي توطأ أو العتبة العليا منهما، والخشبة التي فوق الأعلى: الحاجب، والأسكفة السفلى، والعارضتان: العضدتان، والجمع: عتب وعتبات، والعتب أيضا الدّرج، وعتّب عتبة: اتخذها. وعتب الدّرج، مراقيها إذا كانت من خشب، والعتبة: الشدة والأمر الكريه، ويقال: ما في هذا الأمر رتب ولا عتب، أي شّدة، والعرب تكني عن المرأة بالعتبة، والنعل، والقارورة، والبيت، والدمية، والغل، والقيد، والريحانة، والشاة، والنعجة. ومنه حديث إبراهيم عليه السلام غير عتبة بابك"[2].

من خلال التعاريف السابقة نلاحظ أنها تتوافق وأجمعت في أن مفهوم العتبة يقصد به أسكفة الباب وهي ذلك المكان المرتفع على الأرض، كما تبين لنا أن هذه المعاجم اشتركت في مجموعة من المعاني لمادة «عتب» من الإخلاص والوضوح، ومقدمة الشيء، وتعني العلو والدنو، والتدرج، والاختصار، والسرعة، بالإضافة إلى معنى الدخول والخروج، وأيضا العرب تكني المرأة بالعتبة، وتدل على اللوم والعتاب.

ويمكن القول إن المتطلع إلى الحقل المعرفي قد يستخلص من هذه المفاهيم المعجمية" أن المصطلح في أصله اللّغوي لم يكن ثابتا بل كان حرّا طليقا، ويشكل متعاليا عن المعاني التي تنسب إليه"[3].

---

[1] أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، **مقاييس اللّغة**، تحقيق وضبط: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، ج4، 1979، ص225-226.

[2] محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، **تاج العروس**، من جواهر القاموس، تح: عبد الكريم العزباوي، مطبعة حكومة الكويت، ج3، ط2، 1987، ص 306-307.

[3] نصيرة لكحل، **شعرية العتبات في النص الروائي (مقاربة تحليلية لنماذج مغربية معاصرة)**، رسالة دكتوراه في اللّغة والأدب العربي، جامعة عمار ثليجي، الأغواط، الجزائر، 2017/2016، ص13.

ومن جهة أخرى عند تصفحنا لبعض المعاجم اللّغوية الغربية لمادة "عتب" ووقوفا عند الدلالة اللّغوية الأصلية للفط فهي تقابل كلمة "**seuil**" في اللّغة الفرنسية و" **THresholed**" في اللّغة الانجليزية.

جاء في قاموس "لاروس **la rousse**" في تعريفه للفظة "العتبة **seuil**" بأنها:"لوح "بلاطة" من الحجر أو من الخشب تغطي الجزء الأسفل من فتحة باب"[1].

وفي قاموس "روبار، **robert**" يقصد بها "بلاط أو قطعة من الخشب تشكل الجزء السفلي من ممر الباب، عتبة من الحجارة البالية جدّا، مدخل منزل، سطح أرضي يحيط بمدخل الباب"[2].

أما قاموس "هاشيت **hachette**" فتعني "الجزء السفلي من فتحة باب مشكلة على العموم من بلاطة من الحجر أو قطعة من الخشب، مدخل منزل، موقع أمام الباب في المنطقة المجاورة له مباشرة «يتلقى الشمس على العتبة»"[3].

وبالنسبة للفظة العتبة **THresholed** في اللّغة الانجليزية نأخذ على سبيل المثال قاموس "أوكسفورد **oxford**" الذي يعرفها بأنها:"الفسحة الموجودة عند أسفل المدخل لمبنى أو غرفة"[4].

نخلص من هذه التعاريف أنها تتقارب في مفهومها لمادة "عتب" واتفقت على أنها ذلك الجزء الأسفل للباب أو الفسحة الموجودة أمامه.

ب.المعنى الاصطلاحي:

أولت الدّراسات الحديثة ولاسيما في مجال السرديات اهتماما بالغا بخطاب العتبات أو ما يعرف بالنصوص الموازية المحيطة بالنص.

---

[1]Pluridictionnairelarousse, Larousse, paris, 1977, P: 1273.

[2] Petit Robert, Dictionnaires le Robert, paris, 1984, P: 1808.

[3]Dictionnaire Hachette de la langue francaise, (Hachette), Hérissey, 1980, P: 1465.

[4] Oxford Advanced Learner's Dictionary, Edition Low Priced, P: 1336.

وتعتبر العتبات من أبرز المصطلحات النقدية الحديثة التي تروج الآن في سوق التداول النقدي، والتي استرعت اهتمام الباحثين منذ اكتشافها والتنظير لها، وتشير العتبات إلى حقيقة مفادها أن العتبات من أهم العناصر التي تدخل في تركيب المؤلف الأدبي، فهي سلطة النص وجزءه الدّال، إذ تسهم في تفسير رموزه وفك شيفراته وإزالة الغموض عنه، فهي بذلك المفتاح الإجرائي الذي تفتح به مغالق النص.

والمتأمل في مفهوم العتبات وإستراتيجيتها يجعلها واقعا مشروعا لامناص منه، حيث لا يمكن أن نتصور نصّا بريئا من العناصر المحيطة به، ذلك أن هناك تداخل وتعالق بينهما، والتي تتمثل إراديا أو لاإراديا.

وقد أثار هذا المصطلح جدلا واسعا في الدّراسات النقدية العربية والغربية، واختلف في تسميته ومن ثم تفسيره، لكن يبقى مصطلح العتبات هو الأكثر شيوعا نظرا للدراسات الأولى التي قدمت في هذا المجال واستعمالها لمصطلح العتبات.

العتبات هي أول ما يواجه بصر القارئ من إشارات وعلامات تتراءى في منظوره قبل تلقي النص[1] وهي:" العناصر الموجودة على حدود النص، داخله وخارجه في آن، تتصل به اتصالا يجعلها تتداخل معه إلى حد تبلغ فيه درجة من تعيين استقلاليته، وتنفصل عنه انفصالا يسمح للداخل النصي، كبنية وبناء، أن يشتغل وينتج دلاليته[2].

وتعرّف عتبات النص بأنها:" بنيات لغوية وأيقونية تتقدم المتون وتعقبها لتنتج خطابات واصفة لها تعرف بمضامينها وأشكالها وأجناسها، وتقنع القراء باقتنائها، ومن أبرز مشمولاتها: اسم المؤلف، والعنوان، والأيقونة، ودار النشر، والإهداء والمقتبسة، والمقدمة...تحكمها بنيات ووظائف مغايرة له تركيبيا وأسلوبيا ومتفاعلة معه دلاليا وإيحائيا،

---

[1] لطروش عائشة، **عتبات رواية "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف-رمل الماية" للروائي واسيني الأعرج"**-، مجلة البدر، المجلد09، العدد10، 2017، ص406.

[2] محمد بنيس، **الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها التقليدية**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001، ص76.

فتلوح بمعناه دون أن تفصح عنه، وتظل مرتبطة به ارتباطا وثيقا على الرغم من التباعد الظاهري الذي قد يبدو بينهما أحيانا"[1].

أما حميد لحميداني فيعرفها بـ:"مجموع العناصر المحيطة بالنص كالعناوين، والإهداءات، والمقدمات، وكلمات الناشر وكل ما يمهد للنص للدخول إلى النص أو يوازي النص"[2].

بناء على ما سبق يمكن القول أن العتبات هي مجموعة من العناصر تفسح الطريق أمام القارئ وتمهد له فهم النص وتأويله وتكشف عن كثير من مضمرات المتن، ومن الركائز المهمة في بناء النص.

وما تجدر إليه الإشارة في الأخير من خلال ما تقدم حول العتبات بين مدلول اللّغة ومفهوم الاصطلاح يتبدى لنا أن هناك توافق بين المعنيين، فالعتبات هي مجموع العناصر المحيطة بالنص التي تجعل منه بنية نصية أصلية مليئة بالحياة والحيوية، فهي تشبه عتبات الدار، وأول ما نمر به قبل الوصول إلى الداخل، ولا يمكن لذلك الداخل أن يطأ كل جوانبه حتى يثبت دخوله فيه، فكذلك لا يمكننا الدخول في عالم المتن قبل المرور بعتباته، وبالتالي تلعب عتبات النص دور عتبات الدار.

ويشبهها حافظ المغربي: "بالمصباح المعلق في الغرفة موازيا –على نحو من الأنحاء– لكل جنباتها، بحيث لا تكون له قيمة في ذاته إلا إذا ملأ إشعاع ضوئه كل جنباتها مبددا فيها جوانب معتمة"[3].

ويدفعنا هذا الكلام إلى البحث عن مفهوم العتبات في الدّراسات النقدية، ونتصور الإجابة عن هذا تبدأ من خلال استقراء أهم الاجتهادات التي قدمت في هذا المجال، وبالتالي لا

---

[1] يوسف الإدريسي، **عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر**، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2015، ص 21.

[2] حميد لحميداني، **عتبات النص الأدبي: بحث نظري**، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المجلد 12، العدد46، 2002، ص08.

[3] حافظ المغربي، **عتبات النص والمسكوت عنه: قراء في نص شعري**، مجلة قراءات، مخبر وحدة التكون والبحث في نظريات القراء ومناهجها، جامعة بسكرة، العدد 2011، ص04.

يمكن الاستغناء عن اجتهادات النقاد والباحثين، أي أولئك الذين اهتموا بدراسة العتبات ودورها في بناء النص، ولا نجاة كذلك من طرح أهم إسهامات النقاد العرب والغربيين.

2.العتبات في التنظير العربي:

أ.العتبات في التراث النقدي العربي:

إن الاهتمام بظاهرة العتبات النصية ليس غريبا على ميدان الدراسات العربية القديمة، غير أن ما يعوز الخطاب العربي هو التنظير له، وكانت البدايات الأولى للاهتمام بالعتبات في الدرس العربي فيما يتعلق بالحفاظ على النتاج الأدبي.

فإذا ما تتبعنا طبيعة التأليف العربي قديما نجد أن ما وصلنا منه كان عبارة عن مرويات شفوية ينقلها طلبة العلم عن شيوخهم وعلمائهم، وهذه المرويات كثيرا ما أخذت طابع الحوار الذي يعتمد السؤال والجواب أو طابع الصراع بين نمطين ثقافيين هما المشافهة والكتابة الذي انتهى برجحان كفة الكتابة على المشافهة كما جاء في رسالة الفحولة للأصمعي التي ينقلها تلميذه أبو حاتم سهل بن محمد بن عثمان السجري:"سمعت الأصمعي عبد الملك بن قريب غير مرة يفضل النابغة الذبياني على سائر شعراء الجاهلية، وسألته آخر ما سألته قبيل موته: من أول الفحول؟ قال: النابغة الذبياني، ثم قال: ما أرى في الدّنيا لأحد مثل قول امرئ القيس:

وقاهم جدهم ببني أبيهم وبالاشقين ما كان العقاب

قال أبو حاتم: فلما رآني اكتب كلامه فكر ثم قال: بل أولهم كلّهم في الجودة امرؤ القيس، له الحضوة والسبق وكلّهم أخذوا من قوله واتبعوا مذهبه"[1].

وأيضا في رجحان كفة المكتوب عن المروي ما ورد في رسالة بشير بن المعتمر:"مرّ بشر بن المعتمر بإبراهيم بن جبلة بن مخزمة السكوني الخطيب وهو يعلم فتيانهم الخطابة،

[1]عبد الرزاق بلال، **مدخل إلى عتبات النص: دراسة في مقدمات النقد العربي القديم**، تق: إدريس نقوري، أفريقيا الشرق، المغرب، 2000، ص 26-27.

فوقف بشر فظن إبراهيم أنه إنما وقف ليستفيد أو ليكون رجلا من النظارة، فقال بشر: أضربوا عما قال صفحا واطووا عنه كشجا، ثم دفع إليهم صحيفة من تحبيره وتنميقه"[1].

يتضح لنا من هذا أن النتاج الأدبي قديما كان عبارة عن مرويات شفوية، وهي وسيلة حافظت على انتشاره، كون أن العرب لم يعرفوا الكتابة إلى أن ظهرت حركة التدوين، ورجحت كفة الكتابة على المشافهة.

ولقد تطابقت العديد من أحكام العرب وتصوراتهم قديما لأفانين الكتابة وطرائق صناعة المؤلفات وتقديمها للقراء مع جملة من المنطلقات النظرية التي قامت عليها أدبيات "عتبات النص" في اللّغات الواصفة الحديثة، ومع شيوع الكتابة وتنامي حركة التأليف المنظم، ونتيجة بروز الحاجة إلى تحديد ضوابط الكتابة وقواعد التأليف، لتكون عمادا للأدباء والكتاب الناشئيين في صناعة مؤلفاتهم وتفصيل أبوابها ومباحثها، تشكل وعي العرب بالاختلافات البنيوية والوظيفية بين هذه العناصر والمتن[2]، حيث قال العلماء في هذا الشأن:" من صنف فقد استهدف، فإن أحسن فقد استعطف وإن أساء فقد استقدف"[3].

وحرص العلماء حرصا شديدا في تصانيفهم شعورا منهم بعظمة المسؤولية الملقاة على كاهلهم فهم فاتحة عهد جديد في تصانيف العلوم العربية، ولا سبيل لهم عن تجاهل ما عرف بالرؤوس الثمانية في التأليف التي صنفها المقريزي في كتابة المواعظ إذ قال:

"اعلم أن عادة القدماء من المعلمين قد جرت أن يأتوا بالرؤوس الثمانية قبل افتتاح كل كتاب وهي الغرض والعنوان والمنفعة والمرتبة وصحة الكتاب ومن أي صناعة هو وكم فيه من أجزاء وأي أنحاء التعاليم المستعملة فيه"[4].

---

[1] عبد الرزاق بلال، **مدخل إلى عتبات النص: دراسة في مقدمات النقد العربي القديم**، ص 27.

[2] يوسف الإدريسي، **عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر**، ص 27.

[3] عبد الرزاق بلال، **مرجع سابق**، ص27.

[4] المرجع السابق، ص28.

ويقصد بالرؤوس الثمانية كما جاء في كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم للتهانوي" الغرض من تدوين العلم أو تحصيله، أي الفائدة المترتبة عليه لئلا يكون تحصيله عبثا في نظره، والمنفعة هي ما يتشوقه الكلّ طبعا وهي الفائدة المعتد بها ليتحمل المشقة في تحصيله، ولا يعرض له فتور في طلبه، والسمة وهي عنوان الكتاب ليكون عند الناظر إجمال ما يفصله الغرض، وأمّا المؤلف وهو مصنف الكتاب ليركنّ قلب المتعلّم إليه في قبول كلامه والاعتماد عليه، ومن أي علم هو، أي من اليقينيات أو الظنيات، من النظريات أو العمليات، من الترغيبات أو غيرها، ليطلب المتعلم ما تليق به المسائل المطلوبة، ومن أية مرتبة هو، أي بيان مرتبته فيما بين العلوم، والقسمة، وهي بيان أجزاء العلوم وأبوابها ليطلب المتعلّم في كلّ باب منها ما يتعلق به، ولا يضيع وقته في تحصيل مطالب لا تتعلق به، وآخرها الأنحاء التعليمية وهي أنحاء مستحسنة في طرق التعليم، أحدها التقسيم، وثانيها التحليل"[1].

وبتوافر هذه الرؤوس الثمانية يكون الكتاب أهلا بالثقة والذيوع والانتشار وتمنحه المصداقية والشرعية، ما يوصلنا إلى أن هناك علاقة بين مقولة "الرؤوس الثمانية" وخطاب العتبات بما يعرف به في الدّراسات النقدية الحديثة.

وجعل الجاحظ شروطا للكتابة في قوله:"وقد يكتب بعض من له مرتبة في سلطان أو ديانة، إلى بعض من يشاكله أو يجري في مجراه، فلا يرضى بالكتاب حتى يخزمه ويختمه، وربما لم يرض بذلك حتى يعنونه ويعظمه"[2].

ما يقرّ هنا بأهمية العنوان والختم كعتبتين من عتبات النص عند العرب قديما.

---

[1] محمد علي التهانوي، **كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم**، تح: رفيق العجم، علي دحروج، مكتبة لبنان، ج1، 1996، ص 14-15.

[2] أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، **الحيوان**، دار الفكر، بيروت، لبنان، ج1، د. ط، د. ت، ص 98-99.

حظي العنوان في التراث العربي بعناية خاصة، لكونه من أهم العناصر التي تتصدر الكتاب وتسبق متنه لتكشف عن مجاله المعرفي وطبيعة موضوعه وتسهم في فك رموزه[1].

ويعدّ العنوان من دعائم الخطاب العربي، وقد قيل في شأنه:" إن العنوان مشتق من العناية، لأن الكتب في القديم كانت لا تطبع فلما طبعت وعنونت، جعل القائل يقول من عنى بهذا الكتاب؟ ولقد عنى كتابه"[2]

فالتأليف العربي القديم تغلبت فيه عناوين مؤلفات العلماء على أسمائهم، واشتهرت الكتب بعناوينها دون مؤلفيها.

مما سبق يتبين لنا أن العنونة قديما عرفت مرحلتين، مرحلة العنونة الشفاهية التي طغت على حقبة ما قبل التدوين، والعنونة الكتابية وبرزت مع مرحلة التدوين[3].

ولعلّ قارئ الشعر العربي القديم يلحظ بوضوح غياب العنونة لقصائده إلى فترة زمنية طويلة، إلا ما كان يذكر من عنونة القصائد صوتيا أي حسب قافيتها أو رويها[4]، فعبد الله الغذامي يرى أن :" العناوين في القصائد ما هي إلا بدعة حديثة، أخذ بها شعراؤنا محاكاة لشعراء الغرب –والرومانسيين منهم خاصة– وقد مضى العرف الشعري عندنا لخمسة عشر قرنا أو تزيد دون أن يقلّد القصائد عناوين، ومن النادر أن تحدد هوية القصيدة بعنوان، وإذا حدث ذلك فإن العنوان حينئذ يكون صوتيا –لادلاليا–"[5].

ونجد أن الشعر الجاهلي أفضل مثال للتجربة الثقافية الشفاهية، فقد احتمى الشعر العربي بخصائصه الإيقاعية والصوتية من قافية أو استهلال لفظي ليصنع منها عنونته، سواء

---

[1] يوسف الإدريسي، **عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر**، ص 43.

[2] عبد الرزاق بلال، **مدخل إلى عتبات النص: دراسة في مقدمات النقد العربي القديم**، ص30.

[3] خالد حسين حسين، **في نظرية العنوان: مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية**، دار التكوين، دمشق، 2007، ص109.

[4] بسام موسى قطوس، **سيمياء العنوان**، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2001، ص34.

[5] عبد الله الغذامي، **الخطيئة والتفكير: من البنيوية إلى التشريحية نظرية وتطبيق**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط6، 2006، ص235.

وهي تنسب إلى شاعرها فيقال مثلا ميمية عنترة، أو بائية النابغة: أو هي تشير إلى مكانتها فيقال: لامية العرب، أو بفرادتها وهي اليتيمة[1].

وقد تتحول تلك النسبة إلى العنوان الموضوع فتغدو خمرية أو غزلية، وكلّ ذلك خاضع لعوامل مختلفة شهدها النص خلال تحولاته من الشفاهي إلى الكتابة[2].

ما يلاحظ هنا أن العرب القدماء ابتعدوا بالإجمال عن تسمية القصيدة "فلم يعلقوا في سقفها ثريا تسرق من القصيدة فضاءها أو تفتحه، كانوا يتركونها حرة في اختيار مسار رحلتها، مهما كان هذا المسار محددا بمعايير النقاد، هي القصيدة جغرافية متعددة المواقع والأضلاع، لها كل الأسماء والعناوين الممكنة"[3].

ولمّا كان الشعر العربي القديم في جلّه شعر أغراض ومناسبات، فيلاحظ أن المناسبة أو الموضوع الذي كانت تقال فيه القصيدة ربما كان يشكل إطارا لعنوان لم يسمّ، وكان المطلع يسدّ مسدّ العنوان، فإذا تأملنا العتبة في القصيدة الجاهلية نجدها متبلورة في اتجاهين أحدهما يتصل بالشاعر، والآخر يتصل بالنص الشعري، فما يتصل بالشاعر تقنية سردية يستخدمها الراوي تتمثل في بنية موازية نحو: قال الشاعر، أما ما يتعلق بالنص الشعري "فيمكن عد المطلع الشعري في القصيدة الجاهلية عنوان القصيدة".

ولا عجب حينئذ أن تتوحد كل العناوين الشعرية تحت مظلة النص الطلعي الذي غلب على معظم المطالع الشعرية القديمة[4].

---

[1] لعلى سعادة، **العنوان في ثقافتنا العربية**، مجلة كلية الآداب واللّغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد12، جانفي 2013، ص 12.

[2] معجب العدواني، **تشكيل المكان وظلال العتبات**، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، ط1، 2002، ص13.

[3] محمد بنيس، **الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها التقليدية**، ص102.

[4] معجب العدواني، **مرجع سابق**، ص09.

ومن هنا فقد كان النقاد العرب القدامى يطالبون الشعراء بتحسين مطالعهم لتكون قوية تشدّ إليها الأسماع وتستميل الأفئدة مشكلة حالة إغراء تشد المتلقي لمتابعة القصيدة.

وكانت النصوص العربية الأولى خاصة أشعار الجاهليين والإسلاميين تتخذ من مطالعها، وهي مكوّن من مكوناتها النصية، عناوين تعرف بها، فنقول مثلا قصيدة "لخولة أطلال" لطرفة بن العبد أو "بانت سعاد" لكعب بن زهير غير أن ذلك انعكس فيما بعد على البنية التركيبية لعناوين المؤلفات الأولى، التي اتخذت من أسماء مؤلفيها عناوين لها، كما هو الشأن بالنسبة إلى المختارات الشعرية التي صنفها المفضل الضبي(ت168ه) والأصمعي (ت216ه)، والتي اشتهرت باسم المفضليات والأصمعيات[1].

يتضح من هذا أن العرب لجأوا واعتمدوا في تسمية قصائدهم والتعريف بها إلى العنونة غير المباشرة، ذلك" أن الشاعر ينشد قصيدته إنشادا، وفي هذا الإنشاد إعلام وعنونة ذاتية غير مباشرة، خاصة إذا عرفنا أن الشاعر قد يرتدي زيّا بعينه حين يريد إنشاد قصيدة بعينها في موضوع بعينه، مثل قصائد الهجاء، وهذا الزي يعد شبيها بالعلم أو الراية التي تعنون شيئا مميزا، وكان الشاعر في كثير من الأحيان ينشد القصيدة في محفل من محافلهم أو مجلس من مجالسهم، وقد يلقيها في سوق من أسواقهم الأدبية مثل سوق عكاظ، ومن ثم يوفر لها هذا أو ذاك تعريفا كافيا بها وبقصيدته وهو تعريف يؤدي هدفا من أهداف الغاية من العنوان في القصيدة المعاصرة، إضافة إلى ذلك فإن الشاعر يعلم أن المتلقين يعتمدون على سماع إنشاده للقصيدة"[2].

ومن بين العوامل الذي له أثره في عدم ظهور العنوان المباشر في القصيدة العربية المنشدة هو"تعدد الموضوعات الشعرية في القصيدة الواحدة وتعدد الموضوعات يؤدي إلى صعوبة اختيار عنوان واحد للقصيدة، فكيف يمكن تحديد عنوان واحد للقصيدة من

[1] يوسف الإدريسي، **عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر**، ص 46.

[2] محمد عويس، **العنوان في الأدب العربي: النشأة والتطور**، مكتبة الأنجلو مصرية، ط1، 1988، ص49.

القصائد ذات الموضوعات المتعددة من مثل معلقة: زهير بن أبي سلمة المطولة وما شاكلها من قصائد في العصر الجاهلي"[1].

ومن الدّارسين من أرجع إغفال العناوين عن القصائد الشعرية إلى" كون القدماء كانوا يستعجلون سماع القصيدة أولا فلهذا جاراهم الشعراء وأعفوهم من مشقة الوقوف عند العناوين الشعرية"[2].

ويظلّ تعدد الموضوعات في القصيدة الواحدة العامل الأساسي في عدم ظهور العنوان المباشر للقصيدة.

غير أنه لا يمكن أن نتغافل عن تسمية بعض الشعراء القدماء لنصوصهم، فهذا بروكلمان يثبت لنا في كتابه تاريخ الأدب العربي تسميات بعض الشعراء لقصائدهم التي نورد نماذج لها حسب الترتيب الزمني لوفاة أصحابها[3]:

1. القصيدة الفزارية، لأبي القاسم محمد بن عبد الله الفزاري، القرن الرابع الهجري/القرن الخامس الميلادي.
2. القصيدة المنفرجة أو الفرج بعد الشدة، لأبي الفضل يوسف بن محمد التوزري، 513هـ.
3. القصيدة البسامة (البشامة) بأطواق الحمامة، لأبي المجيد ابن عبدون، 520هـ.
4. القصيدة النثرية، لأبي الحسين أحمد بن منير الطرابلسي الرفاء، 548هـ.
5. معرة البيت، لأبي الحكم عبيد الله الباهلي المري، 549هـ.
6. الخمارطشية، لأبي الحسين بن أحمد خمارطش، 544هـ
7. صفوة المعارف، لأبي المعالي سعد بن علي الخطيري، 568هـ.

---

[1] محمد عويس، **العنوان في الأدب العربي: النشأة والتطور**، ص51.

[2] رشيد يحياوي، **الشعر العربي الحديث: دراسة المنجز النصي**، إفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 1998، ص107.

[3] محمد بنيس، **الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها التقليدية**، ص103-104 .

8. بستان العارفين في معرفة الدّنيا والدين، لمجد محي الدين جمال الإسلام محمد بن أبي بكر الوتري، 662هـ.

9. تذكرة الأريب وتبصرة الأديب، لمحد الدّين محمد بن أحمد بن الظهير المراكشي الأربلي، 676هـ.

10. القصيدة الألفية المقصورة، لأبي الحسن حازم القرطاجني، 684هـ.

11. الكواكب الدرية في مدح خير البرية (وتسمى البردة)، لشرف الدّين أبي عبد الله أبي علي محمد بن سعيد البوصري الصنهاجي، 694هـ.

12. الصارم القرضاب في نحر من سب أكارم الأصحاب، لعثمان بن سند المكي، 1217هـ.

وعرف العنوان مرحلة التقدم بظهور الإسلام، وذلك بعد جمع القرآن الكريم وتدوينه، "فكان نقطة بارزة في تطور العنوان العربي وطبعه بطوابع عربية إسلامية خاصة، تظهر عليها سيطرة الاسمية على العنونة، وجاء هذا التحول من وجهتين: إحداهما التطور في صياغة العنوان تتسم بالإيجاز والإعجاز، والثانية اختيار العنوان المناسب لمضمون "نص العنوان"، وأما الوجهة الأولى فتتمثل في عنونة القرآن الكريم، والثانية تتمثل في عنونة سوره الكريمة"[1].

ولا يوجد نص عربي أو غير عربي قبل أو بعد ظهور الإسلام يحمل عنوان "القرآن الكريم" فهو كتاب الله –عز وجل– إذ أن الله سبحانه وتعالى سماه اسما مخالفا لما كان يألفه العرب في عنونة كلامهم، يقول الجاحظ "سمى الله كتابه اسما مخالفا لما تسمي العرب كلامهم على المجمل والتفصيل، سمى جملته قرآنا، كما سموا ديوانا، وبعضه سوره كقصيدة، وبعضها آية كبيت، وآخرها فاصلة كقافية"[2].

---

[1] محمد عويس، **العنوان في الأدب العربي: النشأة والتطور**، ص84.

[2] المرجع السابق، ص 84.

وبذلك سمى الله عز وجل كتابه، كما جاء في محكم تنزيله: ﴿ إِنَّهُ لَقُرْآنٌ كَرِيمٌ فِي كِتَابٍ مَكْنُونٍ لَا يَمَسُّهُ إِلَّا الْمُطَهَّرُونَ﴾[1].

كما أن القرآن الكريم عرف بعدة أسماء، تدل على عظمته، وعلو منزلته، كالفرقان والكتاب المبين، التنزيل، الذكر، التذكرة، البيان...

وما يتعلق بعناوين السور القرآنية كان"من المحادثات التي كرهها العلماء أول الأمر ثم انتبهوا إلى إباحتها أو استحبابها أخيرا بدعة كتابة العناوين في رأس كل سورة، ووضع رموز فاصلة عند رؤوس الآي، وتقسيم القرآن إلى أجزاء، فالعناوين التي كانوا يكتبونها في فواتح السور منوهين فيها بأسمائها وما فيها من الآيات المكية والمدنية، كانت لابد أن تثير معارضة عنيفة في الأوساط المحافظة، لأن كثيرا من العلماء بل عامة الناس كانوا يعتقدون أن هذه الأمور ليست توقيفية، بل للصحابة فيها نصيب غير قليل من الاجتهاد"[2].

غير أنه مع وعي الناس بضرورة معرفة أهمية عناوين السور وأسمائها ما لبثت أن خفت حدة المعارضة "فلم يقنع الناس بكتابة تلك العناوين بل طفقوا يتفننون في تنميقها وتذهيبها حتى أو شك الجهال أن يعتقدوا أنها جزء لا يتجزأ من الوحي القرآني ثم تجرؤوا حتى على كتابة العناوين في رؤوس السور"[3].

وكان اختيار اسم السورة أي عنوانها مؤسسا على ما تضمنته من مضمون أساس كثر ذكره فيها، أو على ما ورد فيها من نادر أو مستغرب، وهذا أو ذاك يحقق الصلة بين

---

[1] **سورة الواقعة**، الآية 77، 78، 79.

[2] صبحي الصالح، **مباحث في علوم القرآن**، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط10، 1977، ص97.

[3] المرجع السابق، ص 98.

عنوان السورة وما جاء في سياقها من بعض الدلالات التي يمكن إبرازها من خلال العنوان، ومن ثم ورد لبعض السور أكثر من عنوان[1].

وقد أثار هذه المسألة الزركشي بقوله:" ينبغي النظر في وجه اختصاص كلّ سورة بما سميت به، ولا شك أن العرب تراعي في الكثير من المسميات أخذ أسمائها من نادر أو مستغرب يكون في الشيء من خلق أو صفة تخصه، أو تكون معه أحكم أو أكثر أو أسبق لإدراك الرائي للمسمي، ويسمون الجملة من الكلام أو القصيدة الطويلة بما هو أشهر فيها، وعلى ذلك جرت أسماء سور الكتاب العزيز، كتسمية سورة البقرة بهذا الاسم لقرينة ذكر قصة البقرة المذكورة فيها وعجيب الحكمة فيها، وسميت سورة النساء بهذا الاسم لما تردد فيها من كثير من أحكام النساء، وتسمية سورة الأنعام لما ورد فيها من تفصيل أحوالها، وإن قد ورد لفظ الأنعام في غيرها"[2].

ومحصل القول فيما سبق أن عناوين السور تستند إلى إشارات ودلالات بعينها في سياق السور، وهذا يعد علامة بارزة في صياغة بنية العنوان.

وإذا عرّجنا إلى الحديث باعتباره المصدر الثاني في الشريعة الإسلامية، فإن العنونة عرفت تطورا بتطور التدوين، فالتطور مسّ مضمون المصنفات وبدوره أثر تأثيرا مباشرا على العنونة، وتجلّى ذلك في العديد من عناوين المدونات، ومن نماذج هذه العناوين ما ذكره محمد عويس في كتابه "العنوان في الأدب العربي"[3]:

- الصحيفة "الصادقة" لعبد الله بن عمرو بن العاص.
- صحيفة سمرة بن جندب.

---

[1] محمد عويس، **العنوان في الأدب العربي: النشأة والتطور**، ص88.

[2] بدر الدين الزركشي، **البرهان في علوم القرآن**، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار التراث، القاهرة، مج1، 2008، ص270.

[3] محمد عويس، **مرجع سابق**، ص114-115.

- صحيفة همام بن منبه.
- حديث الزبير بن عدي.
- حديث أبي العثراء الدرامي.
- كتاب "الجهاد" وكتاب "المسند" وكتاب "البر والصلة" لعبد الله بن المبارك.
- كتاب "الدعاء" وكتاب "الزهد" لأبي عبد الرحمن محمد بن فضل.
- سنن ابن ماجة، وأبي داود والترميذي، والنسائي.
- "الجامع الصحيح" و"التاريخ الكبير" و"التاريخ الوسط" للإمام البخاري.
- كتاب السنن "لابن جريج.

ما يلاحظ عن بنى عناوين هذه المصنفات أنها جاءت بلغة بسيطة ومباشرة وتعّبر عن مضمونها.

ومع تطور أساليب الكتابة ونضج أدبياتها في الثقافة العربية وذلك بفعل التحولات التي نتجت عن شيوع عملية التدوين وتنامي حركة التأليف، عرف العنوان تطورا ملحوظا وأصبح الاهتمام ينصب أكثر على المجال المعرفي للكتاب، فصار المؤلف يعلن من خلاله عن موضوعه، فباستقراء عناوين الكتب العربية القديمة يلاحظ أن الإسناد الذي كان جزءا من العنونة سيتراجع لصالح بنيات تركيبية جديدة تقوم على تحديد موضوع الكتاب والكشف عن مجاله المعرفي، وكان هذا التحول قد بدأ في الهيمنة بفعل تحولات ثقافية وفكرية متعددة منذ القرن الثالث للهجرة[1].

[1] يوسف الإدريسي، **عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر**، ص 47.

من هذا يتبين لنا أن العناوين في عصر التدوين اتخذت تمظهرات مختلفة، "فتتشكل من كلمة، أو كلمتين أو ثلاث قبل أن تتطور بشكل مختلف فيما بعد فيدخلها التصنع، وتغرق في توظيف المحسنات البديعية من جناس وسجع وغيرهما..."[1].

ومن الكتب القديمة التي اعتمدت في عنوانها على السجع[2]:

- حماسة الظرفاء، من أشعار المحدثين والقدماء، لأبي محمد عبد الله بن محمد العبد لكافي الزوزني.
- مقتضى السياسة في شرح نكت الحماسة، ليوسف بن قزغلي.
- عنوان النفاسة في شرح(ديوان) الحماسة، لمحمد بن قاسم بن محمد بن عبد الوحيد بن زاكور الفاسي.

وبالنسبة للختم كعتبة من عتبات النص أنّه روي عن رسول الله صلّى الله عليه وسلّم اتخذ خاتما من ورق نقش عليه «محمد رسول الله» فكان في يده صلّى الله عليه وسلّم حتى مات، وفي يد أبي بكر حتى مات، وفي يد عمر حتى مات، وفي يد عثمان ست سنين، فلما كثرت عليه الكتب دفعه إلى رجل من الأنصار ليختم به، وقيل أنه سقط من يد عثمان رضي الله عنه فالتمسوه فلم يجدوه، فاتخذ خاتما من ورق ونقش عليه«محمد رسول الله»[3].

ولم يتخذ صلّى الله عليه وسلّم الخاتم حتى احتاج إلى مكاتبة الملوك في صلح الحديبية، سنة ست فقيل له إن الملوك لا تقبل الكتاب إلا أن يكون مختوما فاتخذ خاتما من فضة ونقش عليه«محمد رسول الله».

---

[1] يوسف الإدريسي، **عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر**، ص47.

[2] محمد عويس، **العنوان في الأدب العربي: النشأة والتطور**، ص137-138.

[3] أبو بكر محمد بن يحي الصولي، **أدب الكّتاب**، المطبعة السلفية، القاهرة، مصر، 1341هـ، ص139.

وقيل أن رسول الله صلّى الله عليه وسلّم كتب إلى ملك الروم فكتب إليه ملك الروم، لا نقبل كتابا إلا مختوما.

ويروى عن ابن عباس أنّه قال كل كتاب غير مختوم فهو أقلف وكان محمد بن عبد الملك الزيات إذا أراد أن يختم الكتب دعا بدرج فيه الخاتم فإذا جيء به وهو خاتم الملك قام قائما فأخذه إجلالا له، ثم جلس فأخرجه وختم الكتاب به ورده إلى الدرج وختم[1].

فالختم إذا هو من خطط الكتابة السلطانية، يستعمل في الوظائف الملوكية، وهي علامة تدفع عن الكتاب العاهات وتحفظه من الضياع أو انتساب مغلوط فيه، أو أي آفة من التأليف[2].

ويكون الختم بوضع نقش على الكتاب، جاء في المعجم الوسيط: "ختم الشيء وطبعه وأثر فيه بنقش الخاتم"[3].

وأيضا ما جاء في أهمية الختم ما أورده ابن خلدون في مقدمته:« وكان الكاتب يصدر السجلات مطلقة، ويكتب في آخرها اسمه ويختم عليها بخاتم السلطان، وهو طابع منقوش فيه اسم السلطان أو شارته يغمس في طين أحمر مذاب بالماء ويسمّى طين الختم، ويطبع به على طرفي السجل عند طيّه وإلصاقه، ثم صارت السجلات من بعدهم تصدر باسم السلطان، ويضع الكاتب فيها علامته أولا أو آخرا، على حسب الاختيار في محلّها وفي لفظها»[4].

---

[1] أبو بكر محمد بن يحي الصولي، **أدب الكّتاب**، ص139-141.

[2] فتيحة حسيني، **عتبات النص في التراث العربي**، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، جامعة الوادي، الجزائر، المجلد06، العدد06، 2014، ص272.

[3] إبراهيم أنيس، **المعجم الوسيط**، مجمع اللّغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، ط4، 2004، ص 218.

[4] محمد ابن خلدون، **مقدمة ابن خلدون**، تح: عبد الله محمد الدرويش، دار يعرب، دمشق، ج1، ط1، 2004، ص429-430.

ومن هذا اعتبر الختم ملزما في المكاتبات واستحق أن يكون أحد العناصر الأساسية في العتبات.

ومن خطط الكتابة، التوقيع، وهو"اقتباس أو شعار قصير في صدر كتاب أو فصل منه له صلة بموضوعه"[1].

ووضع ابن خلدون في مقدمته تعريفا لها بقوله:" وهو أن يجلس الكاتب بين يدي السلطان في مجالس حكمه وفصله، ويوقع على القصص المرفوعة إليه أحكامها والفصل فيها، متلقاة من السلطان بأوجز لفظ وأبلغه، فإما أن تصدر كذلك، وإما أن يحذو الكاتب على مثالها في سجّل يكون بيد صاحب القصّة، ويحتاج الموقع إلى عارضة من البلاغة يستقيم بها توقيعه"[2].

وجاء عن أحمد بن محمد بن إسماعيل ابن صبيح قال كان أبو سلمة يوقع في الكتب« آمنت بالله وحده»[3].

كما كان جعفر بن يحي يوقع في القصص بين يدي الرّشيد، ويرمي بالقصة إلى صاحبها، فكانت توقيعاته يتنافس البلغاء في تحصيلها للوقوف فيها على أساليب البلاغة وفنونها[4].

---

[1] عبد الرزاق بلال، **مدخل إلى عتبات النص: دراسة في مقدمات النقد العربي القديم**، ص30.

[2] محمد ابن خلدون، **مقدمة ابن خلدون**، ص430.

[3] أبو بكر محمد بن يحي الصولي، **أدب الكّتاب**، ص134.

[4] محمد ابن خلدون، **مرجع سابق**، ص430.

وقد جعلوها أنواعا متعددة فمن ذلك التوقيعات التي تكون عبارة عن جملة، ومنها ما يأتي بالحرف الموحد، ومن التوقيع ما يكون بالآية القرآنية، أو البيت الشعري، ومنها ما يوجد منقوشا على مبنى معماري أو متحف أثري أو معلمة حضارية[1].

يتبين من هذا إلى أن التوقيعات إحدى عناصر عتبات النص، وحرص فيها العلماء على الدقة والإيجاز.

وإذا انتقلنا إلى عتبة اسم المؤلف، فإننا نجد أن الخطاب النقدي القديم اهتم بها واعتبرها أحد المحددات الأساس للنص التي تلازمه وتتعالق معه، وتميزه عن "اللانص"، حيث يقول عبد الفتاح كيليطو في كتابه "الكتابة والتناسخ": "في الثقافة العربية الكلاسيكية، لا يكفي لقول ما أن يتوفر على (انتظام خاص) كي يعتبر نصّا، ينبغي فضلا عن ذلك، أن يصدر عن، أو أن يرقى به إلى قائل يقع الإجماع على أنه حجّة، حينئذ يكون النص كلاما مشروعا ينطوي على سلطة وقولا مشدودا إلى مؤلف حجّة"[2].

ولذلك فالنص هو الخطاب الصادر عن مؤلف حجة، أي معترف بمكانته الأدبية وسلطته الرمزية.

وتعتبر قضية إسناد النصوص إلى أصحابها ليست من الأمور المستعجلة عند العرب، ذلك أنها لم تعرف مع ظهور الإسلام وبسبب تطور حركة الإنتاج الأدبي والتأليف العلمي، بل ظهرت من قبل في الجاهلية وتنامت عبر أزمنتها، واتخذت وجوها متعددة نتيجة تأثر العرب بعوامل مختلفة[3].

---

[1] عبد الرزاق بلال، **مدخل إلى عتبات النص: دراسة في مقدمات النقد العربي القديم**، ص30-31.

[2] عبد الفتاح كيليطو، **الكتابة والتناسخ: مفهوم المؤلف في الثقافة العربية**، تر: عبد السلام بن عبد العالي، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص13-14.

[3] يوسف الإدريسي، **عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر**، ص 36.

غير أن "الأمر الذي يكاد البحث العلمي الدقيق يجمع إلى ترجيحه أن الإسناد في الرواية الأدبية والشعر خاصة، شيء قد كان، وأن العلماء الرواة من رجال الطبقة الأولى أخذوا الشعر الجاهلي بالرواية عمن قبلهم، وإن كان تلامذتهم من بعدهم قد أغفلوا النص على الإسناد قبل هذه الطبقة الأولى، ومنها أن الأصمعي أورد شعرا هُذَليّا ثم قال:« سألت ابن أبي طرفة عن هذا فلم يعرفه، ولم يكن عند أبي عمرو فيها إسناد»[1].

ما يلاحظ هنا أن عتبة اسم المؤلف كانت حاضرة في الخطابات القديمة وأولوها عناية خاصة في نصوصهم.

ومن مكونات العتبات في القديم، تصدير النص الذي هيمن على نحو لافت في نصوص الرعيل الأول من الكتاب، فكان يطلق في أحيان عديدة على فواتح النصوص سواء أكانت أشعارا أم رسائل أم كتبا، ويكفي للتأكد من ذلك العودة إلى البيان والتبيين (ت255هـ)، أدب الكتاب للصولي (ت335هـ)، الأغاني للأصفهاني (ت356هـ) جريدة القصر وجريدة العصر للعماد الأصفهاني (597هـ)[2]، التي وظفته لتعيين استهلال المصنفات وتسميتها. والقدماء كانوا يسمون صدور مؤلفاتهم بالخطبة والاستفتاح أو الفاتحة (فاتحة الكتاب) والمقدمة أيضا، وهذه التسميات عندهم تؤدي معنى واحدا وتشير جميعها إلى أول الكتاب. ويلاحظ على تصديرات المسلمين لكتبهم تأثرها بالخطاب الديني، وذلك من خلال العناصر الأولى التي تستفتح بها، ومن أبرزها: البسملة والتصلية والحمدلة، حتى قبل بداية حركة التأليف، دأب الكتاب على استفتاح كتبهم بالبسملة[3]، وهذا ما جاء في "أدب الكتاب" للصولي يقول:" سألت أبا خليفة الفضل بن حباب الجمحي عن ابتداء الكتاب ببسم الله الرحمن الرحيم فقال سأل ابن عائشة عبيد الله بن محمد بن حفص عن ذلك فقال

---

[1] ناصر الدّين الأسد، **مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية**، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط7، 1988، ص275.

[2] يوسف الإدريسي، **عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر**، ص 29.

[3] المرجع السابق، ص30.

حدثني أبي أن قريشا كانت تكتب في جاهليتها « باسمك اللهم» وكان النبي صلّى الله عليه وسلّم كذلك ثم نزلت سورة هود وفيها « بسم الله مجراها ومرساها» فأمر النبي صلّى الله عليه وسلّم بأن يكتب في صدر كتبه« بسم الله»... فجعل ذلك في صدر الكتب إلى الساعة وكتب بسم الله الرحمن الرحيم في أول كل سورة من القرآن إلا في أول سورة التوبة"[1].

ولعلّ أهم مظاهر العتبات عند العلماء قديما "ما تعلق بالمقدمة والخاتمة، لما لهما من خصوصيات مميزة، ولارتباطهما بأصول دينية، وتطورت فيما بعد لتأخذ أبعادا فنية وبلاغية"[2].

فالمقدمة تعتبر المدخل الرئيس والطبيعي إلى أغوار النص، فضلا عن كونها تمثل كلاّ جامعا لعناصر وجزئيات عديدة، وأن القيمة الأساس للمقدمة في التراث العربي تهم – بالدرجة الأولى– المجال الدلالي للنص، ومستويي إنتاجه وتلقيه[3].

والمتعارف عليه أن ثمة نصوص كثيرة حددت المكونات الموضوعية للمقدمة، وعينت وظائفها في التراث العربي ومن أشهرها ما تناوله التهانوي في "كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم" في شرحه للرؤوس الثمانية وهذا ما تم تناوله سابقا.

والعلماء العرب قديما لم يكونوا يطلقون على مقدمات كتبهم مصطلح مقدمة بل ما ثبت عنهم هو مصطلح "خطبة" للدلالة على المقدمة[4].

---

[1] أبو بكر محمد بن يحي الصولي، **أدب الكّتاب**، ص31–32.

[2] عبد الرزاق بلال، **مدخل إلى عتبات النص: دراسة في مقدمات النقد العربي القديم**، ص31.

[3] يوسف الإدريسي، **عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر**، ص 47.

[4] عبد الرزاق بلال، **مرجع سابق**، ص38.

وكان المصنفون العرب واعين، أشد ما يكون الوعي بأهمية المقدمة ووظائفها وأدوارها المتميزة وسلطتها الخطابية الإقناعية، واتفقت مقدماتهم على احترام كثير من القواعد التي تبدو أساسية في بناء ومعمارية المقدمة ومنها[1]:

- الحرص على حسن الصياغة والديباجة.
- عدم الإطالة في المقدمة.
- الحرص على ضرورة انسجام ما تحتويه المقدمة من معلومات مع موضوع الكتاب.

أما الخاتمة فاشترطوا أن تكون حسنة جيدة بليغة هادفة لأنها آخر ما يعلق بالأسماع، ويقول في ذلك ابن رشيق: "خاتمة الكلام أبقى في السمع وألصق بالنفس لقرب العهد بها، فإن حسنت حسن، وإن قبحت قبح"[2].

وأيضا جاء في هذا: "يجب على الشاعر والناثر أن يختما كلامهما بأحسن خاتمة، فإنها آخر ما يبقى في الأسماع، ولأنها ربما حفظت من دون سائر الكلام في غالب الأحوال، فيجب أن يجتهد في رشاقتها، ونضجها، وحلاوتها، وجزالتها"[3].

وما ينبغي الإشارة إليه في الأخير أن العرب اهتموا بمفهوم المصطلح قديما وعرفوا قيمته، فكان في البداية على شكل إشارات وتوجيهات متناثرة في مصنفات عامة، ولكن بعدها إذا تصفحنا كتب لنقد العربي القديم في المشرق والأندلس سنجد مصنفات كثيرة تهتم بعتبات النص الموازي وتحدد قواعد كتابة النصوص، وضوابط تفصيل خطاباتها، لاسيما عند الكتاب الذين عالجوا موضوع الكتاب والكتاب كابن قتيبة في مصنفه أدب الكاتب

---

[1] عبد الرزاق بلال، **مدخل إلى عتبات النص: دراسة في مقدمات النقد العربي القديم**، ص39-41.

[2] أبو علي الحسن بن رشيق القيراوني، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه**، تح: محمد قرقزان، دار المعرفة، بيروت، لبنان، 1988، ص389.

[3] الهاشم أسمهر، **عتبات المحكي القصير في التراث العربي الإسلامي(الأخبار والكرامات والطرف)**، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص45.

والكلاعي وابن وهب الكاتب وابن الأثير ومحمد علي التهانوي، والصولي مثلا في كتابه "أدب الكتاب" : "ركز كثيرا على العنونة، وفضاء الكتابة وأدوات التحبير والترقيش، وكيفية التصدير والتقديم والتختيم"[1].

ما يبين هنا على أن العرب قديما اهتموا بالمفهوم رغم عدم ورود مصطلح العتبات.

من خلال ما سبق تقديمه حول العتبات في التراث العربي وعلى أهم أشكال العتبات قديما، سنحاول فيما يلي الوقوف على مفهوم العتبات عند النقاد العرب المحدثين من حيث استفادتهم من الدّراسات الغربية التي تعدّ اللبنة الأولى في هذا المجال.

ب.العتبات في النقد العربي الحداثي:

حاز المصطلح النقدي مكانة أساسية في حقل الأبحاث والدّراسات النقدية العربية الحديثة، لدوره الفعّال في تأطير مقاربة النصوص وعلمنة تحليلها، فلا يكاد يخلو أي منهج من عدة إجرائية مصطلحية ومفهومية يستند إليها في بناء طرحه وتشييد بنائه، فالمصطلح هو جوهر المنهج ونتاج إسهامات الدّارسين، ونجاحا لأفكارهم وجهودهم.

حيث تشهد الساحة النقدية العالمية عامة والعربية على وجه الخصوص"با بلا مصطلحيا، وتململا منهجيا، أدخلها في دوامة ضبط مرجعيتها المعرفية وكفاءاتها العلمية، وأجهزتها المفاهمية، وآلياتها التحليلية، قصد تتبع ذاكرة المصطلحات والحفر في منابتها الأصلية، قصد وضع مقابلات ترجمية لها، تقدرنا على فهمها وتفهيمها، وتوصيل معناها للمخاطبين بها، والمشتغلين عليها"[2].

[1] جميل حمداوي، **شعرية النص الموازي: عتبات النص الأدبي**، شبكة الألوكة، الإسكندرية، ط2، 2016، ص07.

[2] عبد الحق العابد، **عتبات: جيرار جينيت من النص إلى المناص**، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص19.

ولعل من أبرز هذه المصطلحات النقدية التي لقيت اهتماما واضحا في الساحة النقدية العربية، نجد مصطلح عتبات (seuil)، أو ما عرف في الاصطلاح الفرنسي بـ: paratexte.

فقد اهتم النقد العربي الحديث بموضوع العتبات، نظرا لأهميتها في إضاءة وكشف أغوار النص، وباعتبار أن النص ليس إلا نتيجة تفاعل مجموعة من المكملات المتمة لنسيجه، وأن كل نص بحاجة إلى ظل، ثم أن العتبات تحقق للنص جزءا كبيرا من جمالياته.

وحظيت العتبات باحتفاء نقدي كبير مع جملة ما انتقل إلينا من ظواهر أدبية ونقدية غربية ضمن الاحتكاك الثقافي.

فإذا تتبعنا الساحة النقدية العربية، نلحظ ما أحدثه مصطلح **paratexte** المطصلح الذي يستظل بالمجاز (عتبة **seuils**) من اضطرابات في الترجمة، ما تولد عنه فوضى مصطلحية. ونشير إلى أن مشكلة تحديد المصطلح لا تقتصر على اللغة العربية فقط، وإنما شملت كل اللّغات لكون المصطلح مرنا وسريع التطور.

ويعود هذا الاضطراب في الترجمة إلى مجموعة من العوامل نذكر منها:

- الاعتماد على الترجمة القاموسية الحرفية.
- اعتماد المعنى وروح السياق الذي وظف فيه في اللغة الأصلية.
- اختلاف المرجعية الثقافية التي ينهل منها بلدان المشرق العربي وبلدان المغرب العربي.
- انعدام التواصل والتنسيق بين النقاد العرب في نقل المصطلحات الدخيلة.
- غياب التنسيق بين الهيئات والمجامع اللغوية ومؤسسات التعريب.

وحسب رأي لعموري زاوي أن المصطلح ومنذ "أن نظر له جينيت، ونزله في مقولاته، بعد أن بسط مفهومه، وبين تمفصلاته الإجرائية ما يزال يتأرجح اصطلاحا عند الاشتغال النقدي حال ترجمته وتلقيه في المنظومة النقدية العربية"[1].

وقد عرف المصطلح الفرنسي"**paratexte**" في النقد العربي الحديث بتسميات عديدة، والتي سنتعرض لها في العديد من المؤلفات منها:"خطاب المقدمات، عتبات النص، النصوص المصاحبة، المكملات، النصوص الموازية، سياجات النص، المناص، ملحقات النص، المحيط النصي، أهداب النص..."، وهي:" أسماء عديدة لحقل معرفي واحد أخذ يسترعي اهتمام الباحثين والدّارسين في غمرة الثورة النصية التي تعتبر إحدى أهم سمات تحولات الخطاب الأدبي بشكل خاص، والخطابات المعرفية التي تقتسم معه إشكاليات القراءة والتفاعل والإقناع والتواصل بشكل عام"[2].

ويشير لعموري زاوي في مقاله"في تلقي المصطلح النقدي الإجرائي" إلى إن التعدد في وضع المقابلات الترجمية للمصطلح مرده ذلك التحصيل المتنوع لجملة المعاني التي تحيل إليها كلمة (**para**) بين مواز، وشبيه، ومماثل، ومحيط، ومحاذ، ومصاحب...، فانسجت هذه الدلالات على الصياغة المصطلحية عند فعل الترجمة، ولذلك وجدنا بعض هذه الترجمات عند عدد من النقاد المعاصرين دائرة بين الاتفاق والاختلاف"[3].

ويعدّ الباحث سعيد يقطين من أوائل الباحثين العرب الذين تعرضوا لمفهوم العتبات ووضع حدّ له، ويترجم مصطلح "**paratexte**" بـ"المناصصات" في كتابه "القراءة والتجربة" ويقصد بها:"تلك التي تأتي على شكل هوامش نصية للنص الأصلي، بهدف التوضيح أو التعليق

---

[1] لعموري زاوي، **في تلقي المصطلح النقدي الإجرائي**، مجلة الأثر، جامعة ورقلة، المجلد 10، العدد11، جوان 2011، ص24.

[2] عبد الرزاق بلال، **مدخل إلى عتبات النص: دراسة في مقدمات النقد العربي القديم**، ص21.

[3] لعموري زاوي، **مرجع سابق**، ص 29.

أو إثارة الالتباس الوارد، وتبدو لنا هذه المناصصات خارجية ويمكن أن تكون داخلية غالبا"[1].

ويستعمل مصطلح "المناصة" في كتابه (انفتاح النص الروائي) "وهي البنية النصية التي تشترك وبنية نصية أصلية في مقام وسياق معينين، وتجاورها محافظة على بنيتها كاملة ومستقلة، وهذه البنية النصية قد تكون شعرا أو نثرا، وقد تنتمي إلى خطابات عديدة، كما أنها قد تأتي هامشا أو تعليقا على مقطع سردي أو حوار وما شابه"[2].

فسعيد يقطين هنا يستدرك الأمر في استعماله لمصطلح "المناصصات" وتبنيه لمصطلح "المناص"، وهذا ما جاء في قوله:«تحدثنا عن المناصات الداخلية والخارجية بإشارات سريعة وكنت قد سميتها "المناصصات"، وفككت إدغامها لتشخيص التمايز بين المصدر واسم الفاعل على الرغم من أنني كنت أعي أنّه لا يجوز فك الإدغام، ونبهني الأستاذ أحمد الإدريسي مشكورا إلى عدم الجواز، ولما عدت إلى كتاب (علم الصرف) تبين لي أن صيغة (فاعل) تأتي لإفادة الاشتراك والجوار بين النصين وأن مصدر "ناص" هو "مناصة"، وأن اسم الفاعل منها هو "مناص"»[3].

وبعد ذلك يوظف مصطلح "المناص" في كتبه اللاحقة فمثلا في كتابه"من النص إلى النص المترابط" يذكر ذلك عند تحديده للمتعاليات النصية، ثم يعود إلى استعماله عندما تكلم على الأنواع المتعددة التي رصدها الباحثون التي تتحقق في أي نص، وتشارك في تفاعله[4].

---

[1] سعيد يقطين، **القراءة والتجربة**، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985، ص208.

[2] سعيد يقطين، **انفتاح النص الروائي: النص والسياق**، ص99.

[3] المرجع السابق، ص 102.

[4] سعيد يقطين، **من النص إلى النص المترابط: مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005، ص 96-106.

وفي كتابه "الرواية والتراث السردي" يستعمل مصطلح "المناص" بصورة خاصة، وهذا عند تطرقه ودراسته لرواية "نوار اللوز" لواسيني الأعرج ووقوفه على عناوينها ومقدمتها[1].

كما وظف محمد عزام (مصطلح المناص) في كتابه(النص الغائب) للدلالة على مصطلح "**paratexte**"، وذلك عند تحديده لأنماط التعالي النصي، ويجده في العناوين، والعناوين الفرعية، والمقدمات، والخواتيم، والصور، وكلمات الناشر[2].

ويتبنى عبد العالي بوطيب نفس المصطلح (المناص) في مقاله ("برج السعود" وإشكالية العلاقة بين الروائي والتاريخي) في قوله :" وتأتي أهمية هذا المناص (**paratexte**) الضروري لقراءة الرواية..."[3].

ويستخدم هذا المصطلح كذلك عبد الحق بلعابد في عنوان كتابه ("عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص")[4].

ويعود إلى نفس الاستعمال ضمن دراسة له عنوانها "قصد رفع قلق المصطلح النقدي" في أحد عناصر هذه الدراسة[5].

من جهة أخرى نجد مجموعة من الباحثين يقابلون مصطلح (**paratexte**) بمصطلح (النص الموازي)، وهي من الترجمات الشائعة، ومنهم الناقد محمد بنيس الذي استخدم هذه

---

[1] سعيد يقطين، **الرواية والتراث السردي: من أجل وعي جديد بالتراث**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1992، ص50.

[2] محمد عزام، **النص الغائب: تجليات التناص في الشعر العربي**، ص41.

[3] عبد العالي بوطيب، **برج السعود وإشكالية العلاقة بين الروائي والتاريخي**، مجلة المناهل، وزارة الشؤون الثقافية، المملكة المغربية، العدد 55، 1997، ص63.

[4] عبد الحق بلعابد، **عتبات: جيرار جينيت من النص إلى المناص**، ص28.

[5] عبد الحق بلعابد، **قصد رفع قلق المصطلح النقدي**، مجلة علامات في النقد، النادي الثقافي بجدة، السعودية، المجلد 15، الجزء 58، 2005، ص 186.

الترجمة في كتابه الموسوم (الشعر العربي الحديث: بنياته وابدالاتها التقليدية)، ونشير إلى أنه تم التطرق لهذا المفهوم سابقا[1].

واستعمل الباحث رشيد يحياوي أيضا هذا المصطلح (النص الموازي) في كتابه (الشعر العربي الحديث: دراسة في المنجز النصي)[2].

كما تبنى نبيل منصر مصطلح (النص الموازي) في قوله:"لقد اخترنا مواجهة الشعر العربي المعاصر من مكان النص الموازي"[3].

نبقى مع مصطلح (النص الموازي) الذي تبناه أحمد المنادي في دراسته الموسومة (النص الموازي: أفاق المعنى خارج النص) وهذا ما جاء في قوله:"يطلق هذا الاصطلاح «النصوص الموازية» على جملة عناصر تحيط بالنص أو المؤلف، بمثابة بيانات، إما توضيحية أو توجيهية أو مرجعية أو تجنيسية، ويدخل فيها العنوان، والمقدمة وبيانات النشر[4].

واختار جميل حمداوي مصطلح (النص الموازي) وذلك بعد طرحه لمجموعة من المصطلحات عند مجموعة من الباحثين في مقاله (لماذا النص الموازي؟) ويقول في ذلك:"لذا أفضل مصطلحي النص الموازي لترجمة (**le paratexte**)، أو الملحقات النصية على غرار ترجمتي، محمد بنيس، ومحمد خير البقاعي، وإن كان النص الموازي أفضل.

---

[1] محمد بنيس، **الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها التقليدية**، ص77.

[2] رشيد يحياوي، **الشعر العربي الحديث: دراسة المنجز النصي**، ص 13.

[3] نبيل منصر، **الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007، ص01.

[4] أحمد المنادي، **النص الموازي: آفاق المعنى خارج النص**، مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي بجدة، السعودية، المجلد 16، الجزء 61، 2007، ص139.

فالنص الموازي عبارة عن عتبات مباشرة، وملحقات وعناصر تحيط بالنص سواء من الداخل أم الخارج، وهي تتحدث مباشرة أو غير مباشرة عن النص، إذ تفسره وتضيء جوانبه الغامضة، وتبعد عنه التباساته وما أشكل على القارئ. وتشكل العناصر الموازية في الحقيقة نصوصا مستقلة، فالخطاب المقدماتي ما هو في الحقيقة إلاّ نص مستقل بذاته له بنيته الخاصة ودلالات متعددة ووظائف"[1].

كذلك استعمل عبد الفتاح الحجمري مصطلح (النص الموازي) حيث يقول:"من المؤكد أن تحليل العتبات يرتبط بالاختبارات التي يقدمها تصور النص الموازي **le paratexte**، ولذلك فإن التوجه العام لهذا التصور يأخذ بالاعتبار خاصية التجنس كمدخل أولي لتقريب علائق النص بالموازي النصي وفهمها في إطار شمولي"[2].

أمّا الدكتور أحمد سماوي فتجده في كتابه "الأدب العربي الحديث: دراسة أجناسية" يقابل أيضا مصطلح (**paratexte**) بـ (النص الموازي) في قوله:" أن تشغيل مفهوم النص الموازي الذي لم تكن شعرية أرسطو، ولا شعرية العرب لتأخذ به"[3].

ويترجم حميد لحميداني مصطلح (**paratexte**) في مقاله"عتبات النص الأدبي" إلى مصطلح (النص الموازي) حيث يقول في هذا:"إن مصطلح النصوص الموازية الذي وضعه جيرار جينيت يتضمن إشارة تبعد إلى حدّ ما فكرة التفاعل بين العتبات والنصوص المرتبطة بها، فالموازاة تحمل معنى الانفصال، أي أنّها تقصي فكرة الاتصال، ولذلك فاستعمالنا للمصطلح لا ينبغي أن يؤخذ بحرفيته فالعلاقة القائمة بين العتبات، والنصوص

---

[1] جميل حمداوي، **لماذا النص الموازي؟ (مقال رقمي)**، مجلة ندوة الإلكترونية، ت.ق: 2019/09/16، 15:00. https://www.arabicnadwah.com/articles/muwazi-hamadaoui.htm

[2] عبد الفتاح الحجمري، **عتبات النص: البنية والدلالة**، شركة الرابطة، الدار البيضاء، ط1، 1996، ص09.

[3] أحمد السماوي، **الأدب العربي الحديث: دراسة أجناسية**، مركز النشر الجامعي، تونس، 2003، ص35.

التي تنتمي إليها هي على الأصح علاقات تفاعلية، دون أن ينفي ذلك وجود استقلالية نسبية لكل جانب"[1].

ومن الترجمات التي عرف بها مصطلح (paratexte) مصطلح (الملحقات النصية) عند الناقد السوري محمد خير البقاعي فهو يعتبر العتبات حواشي وهوامش وملحقات نصية تحيط بالنص المركزي وتتصل به من الداخل ومن الخارج[2].

ويفضل وليد الخشاب ترجمة أخرى لمصطلح (paratexte) وهي "محيطية النص" يقول في هذا:" العلاقة بين النص والنصوص المحيطة به في الوسيط الواحد، كالكتاب(أو العرض المسرحي)، يشمل محيط النص، العنوان والعناوين الجانبية أو التحتية، المقدمات والتمهيد والخاتمة، وما قد يوجّه الخطاب للقارئ معنونا إلى القارئ أو قبل أن يقرأ هذا الكتاب، كما يشمل الهوامش والاهداءات والغلاف والرسوم".

فهنا وليد الخشاب يعطي مفهوما شاملا لمصطلح (paratexte) وهو حسب رأيه يتضمن كل ما يحيط بالنص وما هو خارج عنه، ما جعله يختار مصطلح (النص المحيط) مقابلا لمصطلح (paratexte)[3].

ويقابل الباحث أحمد يوسف مصطلح (paratexte) بمصطلح "محيط النص" وهذا ما جاء في مقال له تحت عنوان "سيميائية العتبات النصية" أشار جيرار جينيت في كتابه "تطريسات" إلى محيط النص (paratexte) الذي سيصبح فيما بعد "عتبات" وهو يشكل- في نظره- مظهرا من مظاهر النصية المتعالية التي تتضمن جامع النص وتتجاوزه في الآن نفسه ...إنه مفهوم مازال يلتبسه الغموض، لأن المحيط (para) أقرب إلى الدقة من

---

[1] حميد لحميداني، **عتبات النص الأدبي: بحث نظري**، ص23.

[2] محمد خير البقاعي، **أزمة المصطلح في النقد الروائي العربي**، مجلة الفكر العربي، بيروت، العدد 83، 1996، ص84.

[3] وليد الخشاب، **دراسات في تعدّي النص**، المجلس الأعلى للثقافة، الإسكندرية، مصر، د ط، د ت، ص17.

(seuil) حتى وإن كان يوحي لنا مفهوم المحيط بما هو هامشي ومقابل لما هو مركزي، وذلك بخلاف ما هو عليه محيط النص من أهمية ولا سيما ما تعلق بعلم العنوان[1].

ويقدم لنا عبد الرحيم العلام مقابلا آخر لمصطلح **(paratexte)** في كتابه "الفوضى الممكنة) وهو (الموازيات النصية) ويقول في هذا: "نعمد في هذه المرة إلى اقتراح ترجمة مصطلح**(le paratexte)** بالموازيات في صيغة الجمع، مثله في ذلك مثل ما تم اقتراحه بالنسبة لمصطلح اللسانيات والسرديات وذلك بناء على كون مفهوم **(le paratexte)** يبقى عبارة عن مجموعة من العناصر الموازية والمحيطة بالنص، ومن ثمّ فهي "موازيات" نصية: (اسم المؤلف، العنوان الفرعي، الميثاق، اسم السلسلة، اسم الناشر، تاريخ النشر، المقدمة، التذييل، كلمة الغلاف، الاستجوابات، الحوار، الإهداء)"[2].

ويضعنا محمد يحياتن في ترجمته لكتاب"دومينيك ما نغونو" (المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب) أمام مصطلح النص المصاحب(المتن) مقابلا للمصطلح**(paratexte)** وهو ما جاء في قوله:"يطلق لفظ النص المصاحب على مجموعة الملفوظات التي تحيط بالنص:العنوان، العنوان الفرعي، التقديم، فهرس الموضوعات...إلخ، إن النص المصاحب مجعول لإجلاء حضور النص وضمان حضوره في العالم وتلقيه واستهلاكه"[3].

---

[1] أحمد يوسف، **سيميائية العتبات النصية: مقاربة في خطاب الإهداء**، مجلة اللّغة والأدب، معهد اللّغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، العدد 15، أفريل 2001، ص170.

[2] عبد الرحيم العلام، **الفوضى الممكنة:دراسات في السرد العربي الحديث**، دار الثقافة، المغرب، ط1، 2001، ص17.

[3] دومينيك ما نغونو، **المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب**، تر: محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص91.

ومع الكتب المترجمة دائما وهذه المرة مع "رشيد بنحدّو" في ترجمته لكتاب "برنار فاليط" (النص الروائي تقنيات ومناهج) يقابل مصطلح(**paratexte**) بالنص المحاذ[1].

ويرى في ذلك:"أن الدّخول إلى عالم المتخيل والحبكة يتطلب مراعاة جملة من الطقوس ومجاوزة عدد من المنافذ، كالعنوان وربما العنوان الفوقي، ثم العنوان التحتي، فالتوطئات ونصوص الإهداء والإشارات الاستهلاكية، ولا تكون العودة إلى عالم الواقع إلا بعبور مخارج، كالملاحق وغيرها من النصوص التي تذيل بها الكتب"[2].

وفضّل عبد المالك أشهبون استعمال نفس المصطلح "النص المحاذي" مقابلا لمصطلح(**paratexte**) وجعل هذا من بين أسئلة العتبات الروائية المتنوعة في النقد الحديث ويسأل: "ما المقصود بـ النص المحاذي(**paratexte**) بصفة عامة؟"[3].

واستخدم عبد العزيز شبيل مصطلح "النصية المصاحبة" في ترجمته لكتاب "جيرار جينيت" (مدخل إلى النص الجامع)[4] كمقابل لمصطلح(**paratexte**).

ويترجم فريد الزاهي مصطلح(**paratexte**) بـ "المحيط الخارجي" وأطلق عليه أيضا "محيط النص الخارجي"[5].

---

[1] برنار فاليط، **النص الروائي: تقنيات ومناهج**، تر: رشيد بنحدّو، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، مصر، د ط، 1999، ص146.

[2] المرجع السابق، ص36.

[3] عبد المالك أشهبون، **عتبات الكتابة في الرواية العربية**، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط1، 2009، ص08.

[4] جيرار جينيت، **مدخل إلى النص الجامع**، تر:عبد العزيز شبيل، مر: حمّادي حمود، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، مصر، د ط، 1999، ص 71.

[5] فريد الزاهي، **الحكاية والمتخيل: دراسات في السرد الروائي والقصصي**، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 1991، ص 85.

واستعمل محمد الهادي مطوي مصطلح الموازية النصية أو الموازي النصي للدلالة على مصطلح (**le paratextualite**) وهذه الترجمة جاءت حرفية، فترجم (**para**) بالموازي بمعنى المحاذاة، حتى يصبح له معنى الموازي للنص، ويقصد بالموازي النصي ما يرتبط بالنص الداخلي والنص الفوقي الخارجي الذي قد يكون شهادة أو تعليقا أو توضيحا، إذا جاء متأخرا عن طبعه ونشره[1].

ويقابل لطيف زيتوني مصطلح(**paratexte**) بمصطلح "لوازم النص" في معجمه "مصطلحات نقد الرواية" حيث يرى بأن النص لا يمكن أن يظهر عاريا بل لابد أن يحاط بمجموعة من اللوازم المساعدة التي تحيطه وتعرّفه وتسهل استقباله واستهلاكه لدى جمهور القرّاء، فلوازم النص هي ما يجعل النص كتابا بنظر الجمهور.
ثمّ أن هذه اللوازم ليست ثابتة بل متغيرة بتغير العصر والجنس الأدبي وثقافة الكاتب وتطور أساليب النشر، فالكتاب في الماضي كان مخطوطا بسيطا، ثمّ أحيط بالحواشي والتعليقات، ثمّ أصبح كتابا مطبوعا، وظهرت عليه عناصر جديدة كالغلاف، واسم الكاتب والعنوان والعنوان الفرعي ونوع النص واسم دار النشر وعنوانها وتاريخ النشر والإهداء والمقدمة والمراجع والملاحق[2].

وفي الأخير سنقف عند أهم وأبرز الترجمات المقابلة لمصطلح (**paratexte**) والتي ذاع صيتها في الكثير من الأبحاث والدّراسات النقدية العربية وهو مصطلح "العتبات النصية" أو "عتبات النص" فنجد مجموعة من النقاد قد تبنوا هذا ونذكر على سبيل ذلك بعض الدّراسات المتداولة في الساحة النقدية العربية:

---

[1] محمد الهادي المطوي، **في التعالي النصي والمتعاليات النصية**، المجلة العربية للثقافة، تونس، العدد 32، 1997، ص 196.

[2] لطيف زيتوني، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص139-140.

دراسة الناقد عبد الرزاق بلال في كتابه الموسوم بـ: "مدخل إلى عتبات النص: دراسة في مقدمة النقد العربي القديم" وهذا ما جاء في قوله: "أشكال عتبات النص كثيرة ومتنوعة"[1].

غير أن عبد الرزاق بلال لم يقتصر مؤلفه هذا على نفس المصطلح وأشار إلى مصطلحات أخرى مقابلة لمصطلح (**paratexte**) تنتمي إلى نفس الحقل المفهومي.

كما وظف عبد الفتاح الحجمري نفس المصطلح "عتبات النص" في دراسته الموسومة بـ" عتبات النص: البنية والدلالة" والتي يقول في تقديمها: "يندرج الاهتمام بعتبات النص ضمن سياق نظري وتحليلي عام يعتني بإبراز ما للعتبات من وظيفة من فهم خصوصية النص وتحديد جانب أساسي من مقاصده الدلالية"[2].

مع أنه –أشرنا سابقا– إلى أنه استعمل أيضا مصطلح "النص الموازي".

وتبنى يوسف الإدريسي مصطلح "عتبات النص" في مؤلفه "عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر"[3]، ويتبدى هذا جليا من عنوان مؤلفه وفصول هذه الدّراسة.

ونجد أيضا حسين الخمري في كتابه "نظرية النص: من بنية المعنى إلى سيميائية الدال" قد استخدم مصطلح "عتبة النص" في دراسته واعتبرها من المهام الأساسية في دراسة النص[4].

---

[1] عبد الرزاق بلال، **مدخل إلى عتبات النص: دراسة في مقدمات النقد العربي القديم**، ص 17.

[2] عبد الفتاح الحجمري، **عتبات النص: البنية والدلالة**، ص 07.

[3] يوسف الإدريسي، **عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر**، ص 21.

[4] حسين خمري، **نظرية النص: من بنية المعنى إلى سيميائية الدال**، ص 115.

واختار أسامة الملا مصطلح "العتبات النصية" مقابلا لمصطلح(**paratexte**) في مقاله الموسوم "من الأزرق إلى الأزرق: قراءة في عتبات العصفورية"[1].

ونخلص من خلال هذا الطرح لمختلف المقابلات (الترجمات) التي عرف بها مصطلح (**paratexte**) في المقاربات النقدية العربية، أن المصطلح شهد الكثير من الفروقات وخاصة في التسميات التي أطلقت عليه، وإن كان هذا الأمر أيضا مسّ المفهوم جزئيا، ويعود ذلك إلى السياق الذي ورد فيه المصطلح مما تولد عن ذلك بابلا مصطلحيا يصب في نفس المفهوم، كما تبين لنا أن مصطلح العتبات شكل تحديا وإشكالية عويصة، في ضبط وتحديد مصطلح متعارف ومتفق عليه بين النقاد العرب، وتوصلنا أيضا إلى أن مصطلح "العتبات النصية" هو الأكثر تداولا وشيوعا في المقاربات النقدية العربية، لهذا فقد تم اختياره وتبنيه في دراستنا هذه كمصطلح رئيسي وأساسي نشتغل عليه في أطروحتنا، غير أننا لا ننكر توظيف مصطلحات أخرى تنتمي إلى نفس الحقل المفهومي، اقتضتها الضرورة كالمناص والنص الموازي.

ونضيف إلى أن من بين الدوافع إلى تبني مصطلح "العتبات النصية" أنّه مصطلح فرض حضوره بقوة بين بقية المصطلحات ويتميز بمجازيته وثرائه وعموميته وشحنته الدلالية هذا من جهة، ومن جهة أخرى نجد أن الدّارسين استمدوا مصطلح (العتبة) من المعنى اللغوي المحيل على درج الباب، ومدخل البيت أو الدار، الذي ليس من البيت لكنه ضروري له، وشديد الارتباط به، ومنه يولج إليه، وهي بذلك تؤدي دلالة المصطلح، فعتبات النص تساعد في فهمه وتيسّر متنه، ويقول في ذلك عبد الرزاق بلال: "وتكمن أهميتها في كون

[1] أسامة الملا، **من الأزرق إلى الأزرق: قراءة في عتبات العصفورية**، مجلة علامات في النقد، النادي الثقافي بجدة، السعودية، المجلد 07، الجزء29، 1998، ص204.

قراءة المتن تصير مشروطة بقراءة هذه النصوص، فكما أننا لا نلج فناء الدّار قبل المرور بعتباتها، فكذلك لا يمكننا الدخول في عالم المتن قبل المرور بعتباته"[1].

من هذا نجد هناك توافق بين الترجمة العربية مع الاصطلاح الفرنسي، ونشير أيضا إلى أن اللبنة الأولى والمصدر الأساسي لمصطلح "العتبات" كتاب جيرار جينيت "**seuils**" يعد محطة رئيسية هامة للتنظير لهذا المصطلح وأن مختلف الأبحاث قابلت عنوان كتابه بمصطلح "عتبات".

وفي ختام محطتنا هذه نقول بأن المصطلح النقدي هو القاعدة الأساسية في مقاربة النصوص، لذا لابد من ضبطه وتحديده وتوحيده حتى يؤدي وظيفته.

3.العتبات في التنظير الغربي:

أ.إرهاصات تطور مفهوم العتبات قبل جيرار جينيت:

مما لا شك فيه أن مفهوم العتبات عرف نضجه على يد الشعري الفرنسي جيرار جينيت من خلال ما قدمه من دراسات معمقة على مستوى التنظير، غير أن هذا النضج والكمال كان نتيجة لمجموعة من المقاربات والإشارات المتناثرة التي لم تخصص له كتابا كاملا ولم تعتني بتقسيماته أو فهم مبادئه ووظائفه،وتجلت ملامستهم في كتاباتهم وأبحاثهم ومقالاتهم المنشورة في المجلات والجرائد العلمية المتخصصة، ولا ننكر دورها الفعال حيث كانت بمثابة المحفزات التي انطلق منها جينيت في مقاربته.

ومن البديهي أن لكل علم أو منهج أو نظرية جذور قبل أن يصبح قائما ذاته، هذا الأمر دفعنا إلى الوقوف والبحث على الإرهاصات الأولى لمفهوم العتبات في الدّراسات والأبحاث الغربية وصولا إلى تبلورها عند الناقد جينيت.

---

[1] عبد الرزاق بلال، **مدخل إلى عتبات النص: دراسة في مقدمات النقد العربي القديم**، ص23.

فمصطلح عتبات النص "بدأت عناية النقد الغربي الحديث تنصب على دراسته وتحليل عناصره وبنياته مع بداية النصف الثاني من القرن العشرين، وذلك بظهور مجموعة من المقاربات التي اهتمت بدراستها وتتبعها، وإن أجمعت كلها على التمييز بين مستويين من الخطاب في أي مؤلف، هما النص وعتباته، وكشفت أنهما مكونان يختلفان في الدرجة والطبيعة، ويعود هذا إلى أن لكل منهما وظيفته الخاصة، وشكل اشتغاله، وطبيعة تمظهره وموقعه في فضاء النص، ونوعية الحمولة الإيديولوجية التي ينطوي عليها"[1].

ومن خلال ترصدنا لمختلف هذه الإرهاصات التي كان السبق والفضل في الإشارة لهذا العلم وجدنا:

- دراسة كلود دوشي الموسومة بـ:"من أجل سوسيو – نقد" والتي نشرت في مجلة الأدب سنة 1971، حيث تطرق لمصطلح المناص ويرى بأنه: "منطقة مترددة...أين تجمع ضفتين من السنن، سنن اجتماعي في شكلها الإشهاري، والسنن المنتجة أو المنظمة للنص"[2].
- كتاب جاك دريد **Jacques Derrida** المعنون بـ: "التشتيت **La Déssémination**" سنة 1972 عندما أشار بدقة إلى خارج الكتاب وحلل العناصر المحيطة بالنص من استهلال ومقدمة وتمهيد وديباجة وافتتاح ورأى بأنها عناصر دائما تكتب وتنتظر محوها ومن الأحسن نسيانها جزئيا والإبقاء على بصماتها لتجسد قيمتها المميزة[3].
- جون دوبوا تناول مفهوم العتبات عند تحليله لمصطلح الميتانص مبينا حدوده وعتبته وذلك في كتابه:

---

[1] يوسف الإدريسي، **عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر**، ص 54.

[2] عبد الحق بلعابد، **عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص**، ص29.

[3] Derrida, Jacques, *La Dissémination*, Seuil, Paris, 1972, P09.

"**Lassommoir d'E. ZOLA: société, discours Idéologie**" سنة 1973[1]. "خمارة إيميل زولا، مجتمع، خطاب إيديولوجي".

وقد عرّف المناص في معجمه اللساني موضحا امتداده وتشعب مسالكه التحليلية، بقوله:" نسمي **paratexte** نصا موازيا ذلك المجموع من النصوص التي تكون على العموم مقتضبة ومصاحبة للنص الأصلي، ففي حالة كتاب ما: يظهر النص الموازي في صفحة العنوان، التمهيد، التوطئة، الاستهلال أو المقدمة، ومن الصفحة الرابعة للغلاف، ومن مؤشرات مختلفة".

أمّا في حالة مقال ما: يتجلى النص الموازي في الملخص، وفي النقاط والفهرس.

وإذا تعلق الأمر بمسرحية ما: يظهر النص الموازي في قائمة الشخصيات والتوجيهات المشهدية، ووصف الديكور، تأثيث الركح، والفضاء السينوغرافي..."[2].

- تعرض فيليب لوجان في كتابه" الميثاق السير الذاتي" سنة 1975 لما يسميه بحواشي أو أهداب النص في إطار العناصر المقصودة بالقراءة والتحليل العتباتي مع مجموعة من الأماكن المحيطة بالنص من(اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي، اسم السلسلة، اسم الناشر، وقوفا عند اللعب الغامض للاستهلال) ويرى بأن هذه الهوامش المطبوعة هي في الحقيقة تتحكم بكل القراءة[3]
- جهود مارتان بالتار في كتابه المشترك حول:

"L'ecrit et les écrits، problèmes d'analyse et considération didactiques"

سنة 1979، "كتابات، مسائل التحليل وتأملات تعليمية"، المعد للبرنامج الأوربي لتعليم اللّغات الحيّة، وتكلّم في مستهله عن النص وموضوعاته مركزا على الدعامة المادية وهي الكتاب، ثم يتكلم عن الفضاء الحر الذي تشكله النصوص بأنواعها القائمة على دعامة المناص ويعرفه بأنه:" مجموع تلك النصوص التي تحيط

---

[1] عبد الحق بلعابد، **عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص**، ص29.

[2] لعموري زاوي، **في تلقي المصطلح النقدي الإجرائي**، ص26.

[3] Lejeune, Philipe, *Le pacte autobiographique*, Seuil, Paris, 1975, p 45.

بالنص أو جزء منه، تكون مفصولة عنه، مثل عنوان الكتاب، وعناوين الفصول والفقرات الداخلة في المناص".

ولم يتجاهل جينيت ما جاء به" مارتان بالتار" في طرحه واستند عليه في دراسته لعتباته وأضاف له الطرح النقدي والإبستمولوجي للمناص، رغم أنه كان طرحا تعليميا بيداغوجيا.

- دراسة أنطوان كومبانيون (**A.compagnon**) حول الاقتباس المسرحي سنة 1979 وهو يحاول ضبط مصطلح الكتابة المحيطة كمنطقة تواسط بين خارج النص والنص، فهنا يشير إلى عناصر المناص[1].
- كتاب "**la marque du titre** " سمة العنوان[2] لـ "ليوهوك" أحد الأسماء البارزة في علم العنونة، فدراسة العنوان، لقيت حظا وافرا في الدّراسات والأبحاث الغربية لكونه أحد العتبات النصية التي تحيل إلى متن النص، فكانت هذه الدّراسة من الإرهاصات المهمة التي سبقت موضوع العتبات عند جينيت.
- ما جاء به بورخيص في كتابه المقدمات "**Livre de prefaces**" حيث توصل إلى أن الدّراسات الأدبية ما زالت تشتكي من نقص يتمثل في عدم ظهور قاعدة تقنية لدراسة المقدمات[3].
- ما ورد في دراستي هنري ميتيرون حول "العنونة 1979" وفي كتابه اللاحق "خطاب الرواية" 1980، وذلك في حديثه عن المناطق المحيطة بالرواية أو تلك الأماكن الموسومة التي تثيرنا لقراءة الرواية، وتقودنا على فهمها، وخاصة ما يأتي في أول صفحة الغلاف (اسم الكاتب، والناشر، صفحة العنوان، الصفحة الأخيرة

---

[1] عبد الحق بلعابد، **عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص**، ص30-31.

[2] Hoek, Leo, *La marque du titre : Dispositif sémiotique d'une pratique Textuelle*, Ed. Lahaye (New work) ; Mouton (Paris), 1981.

[3] عبد الرزاق بلال، **مدخل إلى عتبات النص: دراسة في مقدمات النقد العربي القديم**، ص24.

للغلاف، ظهر الغلاف...) هذه الأمكنة لها دور كبير في تعيين الكتاب كمنتوج سلعي قابل للشراء والاستهلاك من طرف القارئ والاحتفاظ به[1].

- تطرق ميشال فوكو في كتابه المعنون بـ: "حفريات المعرفة" لمفهوم العتبات حيث يقول: "وحدود كتاب ما من الكتب، ليست أبدا واضحة بما فيه الكفاية، وغير متميزة بدقة: فخلف العنوان، والأسطر الأولى، والكلمات الأخيرة، وخلف بنيته الداخلية" وشكله الذي يضفي عليه نوعا من الاستقلالية والتميز، ثمة منظومة من الإحالات إلى كتب ونصوص وجمل أخرى، مما يجعله ككتاب، مجرد عقدة داخل شبكة، أو مجرد جزء من كل، وهذه المنظومة من الإحالات تختلف بحسب الأوضاع والمقامات، وبحسب ما إذا كان الأمر يتعلق بكتاب في الرياضيات أو بتفسير النصوص أو بالسرد التاريخي أو بحلقة من مسلسل روائي"[2] فميشال فوكو يجعل من هذه العناصر المحيطة بالنص خاصية تميزه وتمنحه الاستقلالية.

نتوصل من خلال مختلف هذه المقاربات والتي مثلت الإرهاصات الأولى لمفهوم العتبات أن المصطلح عرف مفاهيم عديدة وذلك بحسب السياق الذي ورد فيه مما نجم عنه اختلاف في المفاهيم وهذا ما يبين أن إشكالية المصطلح لم تقتصر على الدّراسات العربية فقط؛ بل مست الساحة النقدية الغربية.

كما خلصنا إلى أنّ التفكير في العتبات انشغال قديم وهاجس مقيم، ومسألة واردة على تفاوت المهتمين بها من حيث التخصص العلمي والمعرفي، وإن لم يفصّلوا فيه بالقدر الأوفى الذي يسمح للمصطلح بالاستقرار تسمية ومفهوما، واستطاع الناقد جيرار جينيت

---

[1] عبد الحق بلعابد، **عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص**، ص32.

[2] ميشال فوكو، **حفريات المعرفة**، تر: سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1987، ص23.

بعد هذا المخاض المعرفي الذي شهده المصطلح وهو يتخلق مفهوما وموضوعا، أن يعير له اهتمامه ويصرف له كامل جهده واشتغاله[1].

ب.إسهامات جيرار جينيت في التنظير للعتبات:

لقد أثبتت الدّراسات الحديثة أن الناقد والشعري الفرنسي جيرار جينيت هو رائد علم العتبات والمنظر الفعلي لهذه الظاهرة (النص الموازي **paratexte**)، وخير دليل على ذلك أن أغلب المقاربات والأبحاث تنطلق مما جاء به جيرار جينيت من جهود في هذا المجال، من خلال ما قدمه في كتبه الثلاث المعنونة بـ:

- النص الجامع **L'architexte** سنة 1979.
- أطراس* **palimpsestes** سنة 1982.
- عتبات **seuils** سنة 1987.

هذه الدّراسات تعبر عن تطور مفهوم العتبات لدى جينيت وتُمثل الإطار النظري له.

كانت انطلاقة جيرار جينيت في البداية في التوصل إلى ما يجعل من نص ما نصّا أدبيا، انطلاقا مما يصنع شعرية المحكي، وما يميز المحكي عن غيره، مستفيدا من إرهاصات سابقيه، وأيضا من إسهامات معاصريه من النقاد والدّارسين، وتبدى هذا جليّا من تنوع المراجع والمصادر المستعملة وكذا الإحالات والشواهد المستعملة.

في كتاب (مدخل إلى النص الجامع سنة 1979) بدأ من التمييز القائم في نظرية الأجناس الأدبية متتبعا حضورها في التصور الشعري الأرسطي وتقسيماته لصيغ القول وتمظهرات الخطاب، ولم يكتفي بهذا التمييز بل تجاوزه إلى ما جاء به هوراس وأفلاطون والشعرية اليونانية القديمة، منتقلا إلى تصورات نورثراب فراي، وفيليب لوجون.

---

[1] لعموري زاوي، **شعرية العتبات النصية في الدفاتر الغيطانية**، أطروحة دكتوراه علوم، قسم اللّغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، 2009/2008، ص 100-101.

*__الطرس__: يتمثل في صحيفة جلدية يمحى ويكتب عليها من جديد، فتبقى آثار كتابة النص القديم التي لا يستطيع النص المكتوب حديثا محوها.

وما يهمنا الوقوف عنده في هذه الدّراسة ما نادى به جينيت واعتبره نمطا من التعالي النصي وهو "النص المصاحب" فقد أظهر حيطة كبيرة في تعامله مع المصطلح، ويقول في هذا: "سأسميها هكذا لأنّي لم أجد تسمية أفضل".

غير أن الأمر ظهر بصورة مغايرة في كتابه (أطراس **palimpsestes** سنة 1982) حيث عاد إلى ما جاء في دراسته السابقة "النصية المصاحبة **La paratextualité**" حيث يقول:"إن موضوع هذا العمل هو ما سميته في موضع آخر النصية المصاحبة في غياب مصطلح أحسن... لتعيين شيء آخر" وبهذا نجد أن جيرار جينيت وسعّ موضوع الشعرية بعدما كان مقتصرا على النص الجامع وصار أكثر امتدادا واتساعا ليتحول إلى مظهر من المظاهر المجسدة لمقولة كبرى تبرز أشكالا عديدة لتحدد التعالق والارتباط بين النصوص[*1].

وتعد العتبات النصية /المناص/ **paratexte** "إحدى الأنماط الخمسة التي أشار إليها جيرار جينيث في كتابه "أطراس **palimpsestes**" والمحددة للمتعاليات النصية والشعريات بصفة عامة.

ونشير إلى أن جيرار جينيت كان يعتبر موضوع «البويطيقا» سنة 1977 هو معمارية النص، غير أنه عدل عن هذا التوجه سنة 1982، واتخذ من المقولات العامة أو المتعالية في أنماط الخطابات والأجناس الأدبية، وأنواع التلفظات موضوعا للشعرية ويعني

[*] لعموري زاوي، **شعرية العتبات النصية في الدفاتر الغيطانية**، ص 102-104.

[1] سليمة لوكام، **شعرية النص عند "جيرار جينيت" من الأطراس إلى العتبات**، مجلة التواصل، المجلد 15، العدد01، جانفي 2009، ص 32-33.

بالتعاليات النصية كل ما يجعل نصّا يتعالق مع نصوص أخرى، بطريقة مباشرة أو ضمنية، وبهذا يتجاوز التعالي النصي، المعمارية النصية[1].

وقد قسم جيرار جينيت المتعاليات النصية إلى خمسة أشكال أو أنماط تتمثل في:

أ. **التناص(Intertextualité):** ورد هذا النمط في بداية الأمر ضمن الحديث عن الدّراسات اللسانية عامة، والنصية خاصة، وانطلاقا من تعريفات النص الكثيرة ظهرت بعض الإرهاصات المبشرة بالتناص بادية في جهود السيميولوجيين – لاسيما– (ميخائيل باختين)[2]، وتلميذته البلغارية (جوليا كريستيفا) التي وجدت الأرضية ممهدة بجهد أستاذها الذي عرّفه ووضع قواعده في كتابه "الماركسية وفلسفة اللّغة"[3] كما أضاف: رولان بارت أبعادا جديدة لهذه النظرية وطوره وعمقه وكثف البحث فيه.

فالتناص من المفاهيم النقدية الأساسية التي تنتمي إلى مرحلة ما بعد البنيوية وبالتحديد إلى النقد التفكيكي[4]، وتتمثل هذه الظاهرة في تداخل النصوص بعضها بالآخر بعلاقات وكيفيات مختلفة، سواء أوعى الكاتب ذلك أم لم يع.

أما جيرار جينيت فانطلق من توجهاته الشعرية ويعرّفه بأنه:" علاقة حضور متزامن بين نصين أو عدد من النصوص بمعنى الاستدعاء، وفي الكثير يتمثل في

---

[1] جميل حمداوي، **السيميوطيقا والعنونة**، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دولة الكويت، المجلد 25، العدد03، مارس1997، ص103.

[2] نبيل علي حسنين، **التناص: دراسة تطبيقية في شعر شعراء النقائض جرير والفرزدق والأخطل**، دار كنوز المعرفة، عمان، الأردن، 2009، ص32.

[3] سعيد سلام، **التناص التراثي: الرواية الجزائرية أنموذجا**، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، ط1، 2010، ص119.

[4] عبد القادر بقشي، **التناص في الخطاب النقدي والبلاغي: دراسة نظرية وتطبيقية**، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، د.ط، 2007، ص17.

الحضور الفعلي لنص في نص آخر" وحدّد جينيت التناص في ثلاثة مظاهر هي[1]:

- الاستشهاد (**La citation**) يتمثل في حضور فعلي داخل النص الأصلي.
- السرقة الأدبية (**plagiat**) تتمثل في حضور غير مصرّح به.
- التلميح (**L'allusion**) يتمثل في حضور تلميحي يستدعي الوعي النقدي.

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

ت. **الميتانص**(**Métatexte**): وحدده جينيت بأنه:" علاقة التفسير والتعليق التي تربط نصّا بآخر يتحدث عنه دون أن يستشهد به ويتعدى الأمر إلى حدّ عدم تسميته[2].

ث. **التعلق النصي (النص اللاحق، Hypertexte)**: فهذه العلاقة تقوم بين نصين متكاملين أولهما سابق (أصل) وثانيهما لاحق (فرع)، وبتعبير آخر هناك نص متعلق به ونص متعلق.

ج. **النص الجامع(معمارية النص، L'architexte)**: وهو آخر الأنماط التي عدّها جيرار جينيت في تقسيماته ويقصد به الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه المؤلف كأن يكون: قصة، رواية، مسرحية، قصيدة شعرية...[3] وخصص له جيرار جينيت كتابا أسماه بـ: النص الجامع (**L'architexte**).

نخلص إلى أن هذه الأنماط تتداخل فيما بينها وتتعدد العلاقات التي تشوبها وتجمعها[4].

---

[1] Genette, Gérard, *Palimpsestes : La littérature au second degré*, Seuil, Paris, 1982, P08.

[2] سعيد يقطين، **انفتاح النص الروائي**، ص97.

[3] نعيمة فرطاس، **نظرية المتعاليات النصية عند جيرار جينيت وتطبيقاتها لدى بعض الدّارسين العرب المحدثين**، أطروحة دكتوراه علوم، قسم الآداب واللّغة العربية، جامعة بسكرة، الجزائر، 2011/2010، ص 08.

[4] سعيد يقطين، **الرواية والتراث السردي**، ص23.

كما تبين لنا أنها:" تمثل نمذجة تجريدية وصفية للموضوع الجديد للشعرية البنيوية"[1].

وبعد طرحنا لمختلف المتعاليات النصية، سنركز ونقف بالتفصيل والتدقيق عند المتعالي النصي الثاني والمتمثل في نمط العتبات (المناص**paratexte**) باعتباره مشروع ومحور دراستنا ولبّها.

فالعتبات من أكثر المفاهيم شيوعا وذيوعا، حيث خصصت لها مجلّة «بويطيقا» عددا خاصا، وكتب جينيت عنها كتابا سمّاه "عتبات **seuils** "[2].

فلقد استرعى هذا المصطلح النقدي اهتمام الباحثين والدّارسين، لاسيما الشعرية منها والسيميائية، كونه يشكل مدخلا جوهريا رئيسيا لكشف أغوار النص ومضامينه.

إن هذا النوع من الشعرية، لم يتأسس إلاّ في النصف الثاني من عقد الثمانينيات، وهذا بعد أن أشبع خطاب الشعرية وصف المقولات الجوانية «الجوهرية» لمفهوم النص، في تجريده أو تجنيسه الشعري أو السردي، تلك المقولات التي تجلى في النهاية أنها لا تصف كفاية الكلية النصية، أي كل العناصر المحايثة أو المفارقة، التي لا تؤمن فقط نصية النص بل أيضا تداوليته، وكذلك حتى أدبيته المشروطة بلذة القراءة ضمن نسق ثقافي محدد[3].

وإذا أردنا أن نقف عند تركيبة هذا المصطلح الغربي(**paratexte**) وجدنا أنه يتكون من مقطعين[**para - texte**]:

- **المقطع الأول (para)**، صفة حاملة لعدة معاني في اليونانية واللاتينية[4]:

---

[1] نبيل منصر، **الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة**، ص21.

[2] جميل حمداوي، **السيميوطيقا والعنونة**، ص104.

[3] نبيل منصر، **مرجع سابق**، ص25.

[4] عبد الحق بلعابد، **عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص**، ص41-43.

- معنى الشبيه والمماثل والمساوي.
- معنى المشابهة والمماثلة والمجانسة والملائمة.
- معنى الظهور والوضوح والمشاكلة.
- معنى الموازي والمساوي للارتفاع والقوة.
- معنى الزوج والقرين والوزن بين مقدارين، والعدل والمساواة بين شخصين.
- معنى تحاذي الجمل بين بعضها البعض.

المقطع الثاني (texte): أصل هذه الكلمة يوناني، والتي تعني النسيج، والثوب، وتسلسل الأفكار وتوالي الكلمات، وهذا موجود في مجال التداولي للثقافة العربية الإسلامية، حاملا لمعنى البروز والظهور، وغاية الشيء ومنتهاه. ومقطع" **texte**" من المفاهيم التي طرحت باستمرار وتباينت المواقف منه بحكم ارتباطه بمجالات عديدة ومختلفة واستوعبتها أغلب العلوم الإنسانية وحتى الاجتماعية.

ونذكر أنه تم التطرق في بداية الفصل إلى مجموعة من المفاهيم التي تناولت تعريف النص.

من هنا نجد أن معنى الموازي هو أكثر المعاني شيوعا وذيوعا، وهذا ما تبنته أغلب المقاربات الحديثة في الأخذ بمصطلح" النص الموازي" مقابلا لمصطلح **"paratexte"**.

ويعرّف جيرار جينيت العتبات"**paratexte**" بأنها:"مظهر من مظاهر النصية المتعالية"[1] ويضيف جينيت بأن العتبات: "تتشكل من علاقة هي عموما أقل وضوحا وأكثر بعدا، ويقيمها النص في الكل الذي يشكله العمل الأدبي، مع ما يمكن أن نسميه بالنص الموازي، والملحقات النصية، ويمثله في: العنوان، والعنوان الفرعي، والعناوين الداخلية،

[1] أحمد يوسف، **سيميائية العتبات النصية: مقاربة في خطاب الإهداء**، ص170.

والمقدمات، والملحقات، والتنبيهات، والتمهيد، والهوامش في أسفل الصفحة، أو في النهاية، والمقتبسات والتزيينات، والرسوم، وعبارات الإهداء والتنويه والشكر، والشريط، والقميص، وأنواع أخرى من العلامات الثانوية والإشارات الكتابية أو غيرها مما توفر للنص وسطا متنوعا، وقد يكون في بعض الأحيان شرحا أو تعليقا رسميا أو شبه رسمي"[1].

في هذا التعريف يحدد لنا جيرار جينيت مجموع العناصر التي تحيط بالنص والتي تجعل منه وسطا حيويا.

أما بخصوص الانطلاقة الممنهجة والفعلية لمفهوم العتبات عند جيرار جينيت فكانت من خلال كتابه (عتبات **seuils**) الذي يعدّ "أهم دراسة علمية ممنهجة في مقاربة العتبات بصفة عامة، والعنوان بصفة خاصة، لأنها تسترشد بعلم السرد، والمقاربة النصية في شكل أسئلة، ومسائل، وتفرض عنده نوعا من التحليل"[2] ويمثل هذا الكتاب وعدا قطعه جينيت على نفسه، وذلك بأن يخصص لنمط (النص الموازي) كتابا مستقلا يتناول فيه جميع جوانبه، منهيا بذلك تصوره النقدي الذي بدأ فيه حول تأسيسه لموضوع الشعرية.

في دراسته هذه يضع لنا جينيت تعريفا واضحا ودقيقا ويقول بأن: "النص الموازي هو ذلك الذي يجعل من النص كتابا، فيقترح نفسه بتلك الصفة على قرائه، وعلى الجمهور بصفة عامة"[3]

يتبين لنا من هذا التعريف أن العتبات عبارة عن ملحقات نصية يقف عندها القارئ قبل الخوض في متن النص، وتتحكم في فهمه لمعنى النص، وقد ميز جيرار جينيت بين قسمين رئيسيين من العتبات هما:

---

[1] Genette, Gérard, *Palimpsestes : La littérature au second degré*, op cit, P09.

[2] فيصل الأحمر، **معجم السيميائيات**، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص224.

[3] Genette, Gérard, seuils, Ed: du seuil, paris,1987, P07.

1. النص المحيط (peritexte):

أخذ هذا القسم أحد عشر فصلا من كتاب" (عتبات **seuils**) وهو ما يحيط بالنص من مصاحبات من اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي، الإهداء، الاستهلال، المقدمة، الحواشي... ويدخل في ضمنه ما يسميه بـ:

أ- النص المحيط النشري(peritexte Editorial):

يسمي" جينيت" النص المحيط النشري، كل هذه المنطقة الخاصة بالنص المحيط التي تتواجد تحت المسؤولية المباشرة الأساسية للناشر، ولكنها ليست حصرية، وبتعبير أكثر تجريد لكن دقيق، تتعلق بالنشر، معناه أنه من قام بنشر كتاب أو إعادة نشره عند الاقتضاء. ويندرج ضمنها كل من الغلاف، صفحة العنوان وملحقاتها، والإخراج المادي للكتاب.[1]

ب- النص المحيط التأليفي(peritexte auctorial):

ويندرج تحته كل من العناصر الآتية: اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي، العناوين الداخلية ، الاستهلال،التصدير، التمهيد،...[2]

2. النص الفوقي(Epitexte):

فتندرج تحته كل الخطابات الموجودة خارج الكتاب متعلقة به، وتدور في فلكه، مثل الاستجوابات، المراسلات الخاصة، والشهادات، والتعليقات، والقراءات التي تصب في هذا المجال.[3]

ويدخل في ضمنه ما يسميه بـ:

---

[1] نعيمة فرطاس، **نظرية المتعاليات النصية عند جيرار جينيت وتطبيقاتها لدى بعض الدّارسين العرب المحدثين**، ص 08.

[2] عبد الحق بلعابد، **عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص**، ص49.

[3] شعيب حليفي، **النص الموازي للرواية: إستراتيجية العنوان**، مجلة الكرمل، العدد16، 1992، ص82.

أ. النص الفوقي النشري (Epitexte Editorial):

ويضم تحته كل من الإشهار، قائمة المنشورات، والملحق الصحفي لدار النشر...

ب. النص الفوقي التأليفي (Epitexte auctorial):

وبدوره هو الآخر قسمه جينيت إلى:

- **النص الفوقي العام (Epitexte public):** ويتمثل في اللقاءات الصحفية، والإذاعية والتلفزيونية التي تدار مع الكاتب، وكذلك المناقشات والندوات التي تعقد حول أعماله، إلى جانب التعليقات الذاتية التي تكون من طرف الكاتب نفسه حول كتبه.
- **النص الفوقي الخاص (Epitexte privé):**

ويضم تحته كل من المراسلات، والمسارات، والمذكرات الحميمية والنص القبلي[1].

نخلص من هذا التقسيم للنص الموازي أنه بالرغم من اختلاف مكونات هذين القسمين وتباين بنياتهما وتشكلاتهما ومواقعهما وأزمنة إنتاجهما وسياقاتهما، إلّا أنهما يلتقيان في كونهما يمثلان جملة من العناصر التي تسيج النص وتعين حدوده وموقعه وتشهر سمته وبعض خصائصه، وتبرمج لدى الملتقي نوعية القراءة المناسبة له[2].

وذهب جيرار جينيت إلى أن كل من النص المحيط والنص الفوقي يشكلان الحقل الفضائي للنص المصاحب وهذا ما جاء في قوله: "من الآن فصاعدا سيتقاسم النص

---

[1] عبد الحق بلعابد، **عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص**، ص50.

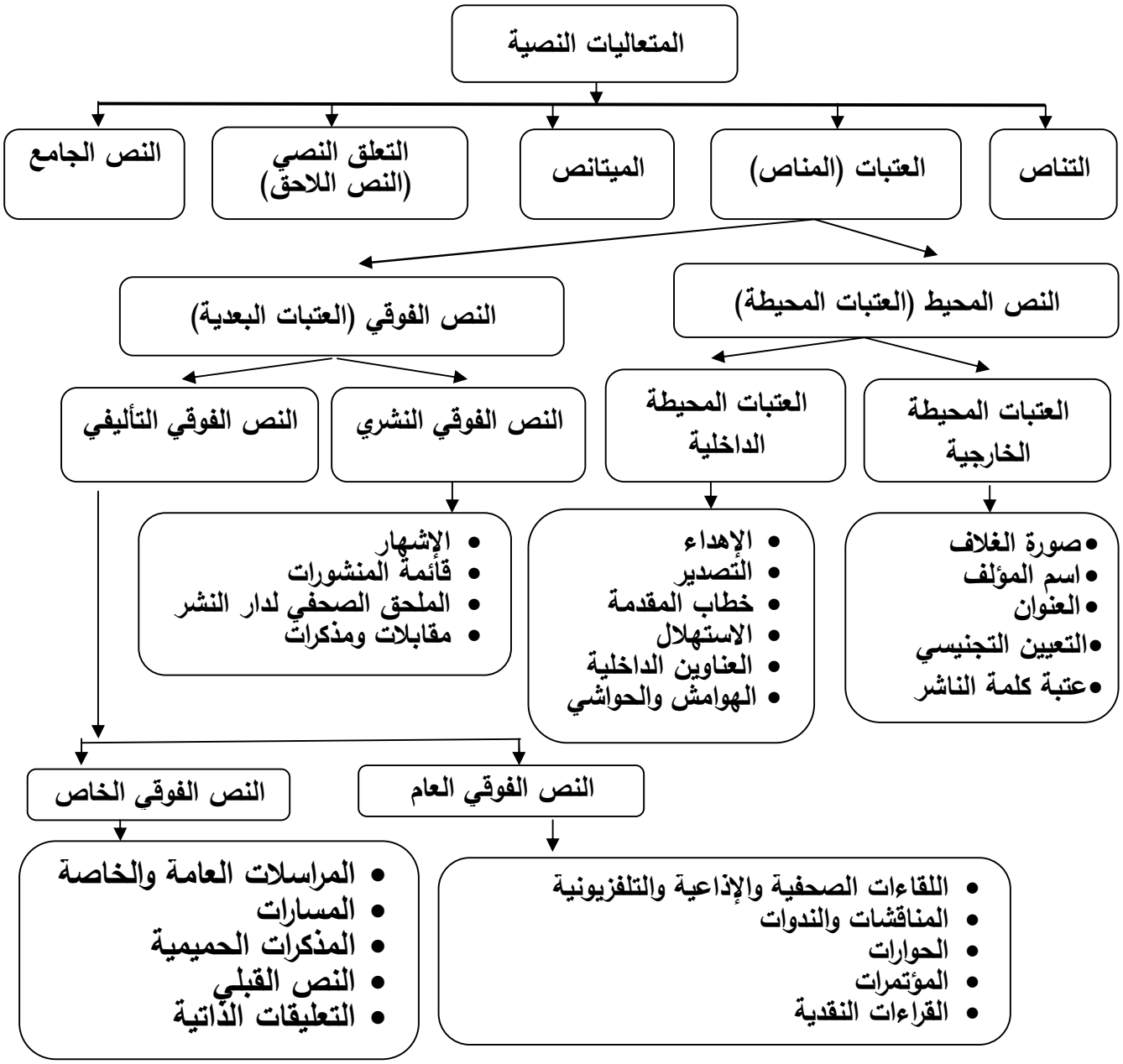
[2] يوسف الإدريسي، **عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر**، ص 56.

المحيط والنص الفوقي بالتمام الحقل الفضائي للنص المصاحب، بطريقة أخرى ولمحبي المعادلات الرياضية:

النص المصاحب= النص المحيط+ النص الفوقي"[1].

ويمكن توضيح ما سبق من تقسيمات للمتعاليات النصية والعتبات وفق المخطط التالي:

الشكل(01): تقسيمات المتعاليات النصية والعتبات



[1] Genette, Gérard, seuils, op cit, P11

وما تجدر إليه الإشارة في نهاية هذا الفصل أن العتبات النصية إستراتيجية فنية، تتميز بخصوصيتها ومكوناتها، وتساعد على الكشف عن مختلف الجواهر والمضامين التي تضمرها النصوص الأدبية، وهي ظاهرة غربية محظة تبلورت على يد الناقد الفرنسي جيرار جينيت.

وقد عرف هذا المفهوم فوضى في المصطلح في النقدين العربي والغربي بالإضافة إلى تقسيماته المتعددة.

ونذكر بأن دراستنا ستقتصر على الفئة الأولى أي ما يتعلق بالنص المحيط (العتبات المحيطة) وهذا من خلال تقسيمها إلى نصوص محيطة خارجية (عتبات خارجية) ونصوص محيطة داخلية (عتبات داخلية).

وتم استبعاد الفئة الثانية من دراستنا إلاّ ما جاء كومضات قدمناها للدّارس للإحاطة بموضوع العتبات النصية، وهذا نظرا لأن العتبات البعدية لها خصوصيتها كما أنها منفصلة عن النص زمكانيا، وأنها مجال واسع ومتشعب وليس متوفرا للجميع خاصة مع النموذجين الروائيين اللذين تم اختيارهما للدراسة في الجانب التطبيقي، فالروائي الطاهر وطار وعز الدين جلاوجي علمين بارزين في الخطاب الروائي الجزائري المعاصر ذاع صيتهما في الجزائر والوطن العربي ولقيت أعمالهما دراسات عديدة مست العديد من المجالات، وعقدت حولهما الكثير من اللقاءات الصحفية والمذكرات والمراسلات والاستجوابات والشهادات والتعليقات والقراءات النقدية وللإحاطة بمختلف هذه الأنماط نحتاج إلى وقت طويل.

من خلال هذه المعطيات سنركز في دراستنا على القسم الأول للعتبات النصية ووظائفها بداية بالجانب النظري ثم الانتقال إلى الدّراسة التطبيقية.

الفصل الثانـي:

أنماط العتبات النصية في الرواية الجزائرية المعاصرة

1.مدخل نظري: في الحقل المفهومي لأنماط العتبات النصية

أ.العتبات المحيطة الخارجية:

هي مجموعة العناصر المحيطة بواجهتي الغلاف الخارجي (الأمامية والخلفية)، كالعنوان واسم المؤلف والتعيين التجنيسي وصورة الغلاف، وسنفصل في هذه العناصر انطلاقا من عتبة الغلاف باعتبارها من الفواتح النصية التي نلج من خلالها إلى أعماق النص.

***الغلاف:** يعتبر الغلاف أول العناصر المحيطة بالنص التي نقف عندها، والوجه الأول الذي نراه، وآخر ما يبقى في ذاكرة القارئ، فهو"العتبة الأولى التي تصافح بصر المتلقي"[1]، لذلك اكتسب أهمية بالغة في العديد من الجوانب، إذ يشكل البوابة الأولى بالنسبة لقراءة مضمون النص، وهذا ما ذهب إليه محمد الصفراني بقوله: "إن الإخراج الطباعي يمارس الضغط على الدلالة البصرية لتكون سندا للدلالة المضمونية/ الداخل وليس مغيبا لها"[2].

وأيضا الشيء الذي يلفت انتباهنا بمجرد حمل الرواية، إنه العتبة الأولى من عتبات النص (الغلاف)، تدخلنا: "إشاراته إلى اكتشاف النص بغيره من النصوص"[3].

كذلك أصبح الغلاف محل عناية من طرف المؤلفين والناشرين لأهميته في المجال الاقتصادي (التسويقي) والإشهاري والفنّي، وحتى الاجتماعي والثقافي، فلم يعد

---

[1] محمد الصفراني، **التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (2004/1950)**، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2008، ص133.

[2] المرجع السابق، ص131.

[3] عمار بن لقريشي، **عتبات النص في رواية "لاروكاد" لعيسى شريط مقاربة سيميائية**، مجلة الحقوق والعلوم الانسانية، جامعة الجلفة، المجلد 05، العدد 03، نوفمبر 2012، ص74.

"تصميم الغلاف حلية شكلية بقدر ما هو يدخل في تشكيل تضاريس النص، بل أحيانا يكون هو المؤشر الدال على الأبعاد الإيحائية للنّص"[1].

يتبين لنا من هذا أن عتبة الغلاف واحدة من أهم محطات مقاربة النصوص، وعنصر مهم للدخول إلى دهاليز النص بغية تذوق متنه، والوقوف على أبعاده الجمالية، والفنية، وحتى الإيديولوجية، كما أنه يعدّ نقطة بداية لتشريح العمل الأدبي وتحليله، وتجميعه وفق مجموعة من المعطيات والاعتبارات في شكل استنتاجات تقويمية.

ويرى جينيت أن ظاهرة الغلاف المطبوع لم تعرف إلاّ في القرن 19م، وذلك أنّه في العصر الكلاسيكي كانت الكتب تغلف بالجلد ومواد أخرى، فكان اسم المُؤَلِف والمُؤَلَف يتموقعان في ظهر الكتاب، لكن مع التطور الذي عرفته الطباعة الإلكترونية والرقمية أخذ الغلاف أبعادا وآفاقا أخرى[2].

وقد حدّد جينيت صفحة الغلاف في أربع صفحات تحتوي الأولى على مجموعة من البيانات كاسم المؤلف أو المؤلفين (حقيقيا أو مستعارا)، وعنوان العمل، والتعيين الجنسي، واسم أو أسماء المترجمين أو المقدمين، ودار النشر وعنوان وعدد الطبعة، وأحيانا نجد ثمن الكتاب، وبالنسبة للصفحة الثانية أو الثالثة، فهما صفحتان داخليتان لا تتضمنان بيانات كثيرة في غالب الأحيان، أما الصفحة الرابعة فهي من الأماكن الإستراتيجية في التعريف بالكتاب، وعادة يتم التذكير فيها بالمعلومات التي ذكرت في الصفحة الأولى من الغلاف[3].

---

[1] مراد عبد الرحمن مبروك، **جيوبوليتيكا النص الأدبي: تضاريس الفضاء الروائي نموذجا**، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2002، ص124.

[2] عبد الحق بلعابد، **عتبات "جيرار جينيت من النص إلى المناص"**، ص46.

[3] Genette, Gérard, seuils, op cit, P26-27

من هذا فإن صفحة الغلاف تتكون من واجهتين:

-**الواجهة الأمامية للغلاف:** ويندرج ضمنها:

+صورة الغلاف (الأيقونة).

+اسم المؤلف.

+العنوان الخارجي (الرئيسي).

+العنوان الفرعي.

+التعيين التجنيسي.

+دار النشر.

-**الواجهة الخلفية للغلاف:** تتنوع العناصر الموجودة في خلفية الغلاف الخارجي ونذكر منها:

+صورة فوتوغرافية للمؤلف.

+حيثيات الطبع والنشر.

+مقطع من النص.

+شهادات إبداعية أو نقدية.

+إصدارات المؤلف.

+كلمات للناشر.

+ثمن المؤلف.

نتوصل مما سبق إلى أن الغلاف يتكون من علامات لغوية وبصرية، والتي تشكل أيقونا علاماتيا يحمل الكثير من الدلالات والإيحاءات، وهذا الجميع يعمل بشكل متجانس ومتكامل ليجسد لوحة فنية جمالية تعرض على المتلقي المبدع.

وسنرصد على مستوى دراستنا أهم العناصر المصاحبة للنص والمتمثلة في العناصر العتباتية التي تشكل فضاء صفحة الغلاف الخارجية الأمامية.

***صورة الغلاف (الأيقونة):**

تعد الصورة المصاحبة للغلاف الخارجي (الأيقونة) مفتاحا إجرائيا وعتبة سيميائية مهمة للخوض في غمار النص، فهي بمثابة عنوان بصري حاملا في طياته أبعادا دلالية ورمزية يختلف تلقيها من قارئ إلى آخر.

فوظيفة الصورة هي جذب انتباه المتلقي وإثارته لكشف مجاهل النص ودلالاته العميقة، ذلك أن صورة الغلاف "إضافة إلى كونها وسيلة من وسائل الإشهار وجذب القراء عن طريق الألوان والتعابير، تمدنا ولو بنظرة مختصرة حول النص"[1].

وذهب شارل صندرس بورس إلى تحديد الأيقونة بوصفها "دليلا يحيل إلى الموضوع الذي لا يدل عليه إلا بمقتضى الخصائص التي يملكها، سواء أوجد هذا الموضوع فعلا أم لم يوجد. صحيح أنّه إذا لم يوجد حقا، فإن الأيقونة لا تتصرف بوصفها دليلا، لكن لا علاقة لهذا بخاصيتها كدليل، فإن أي شيء صفة أو فردا موجودا أو قانونا، هو أيقونة شيء ما شريطة أن يشبه هذا الشيء، وأن يتخذ دليلا لهذا الشيء ويضيف بأن الصفة الدليلية للأيقونة القائمة على التشابه أساسا، تلزمها بأن تنتج فكرة مؤولة"[2].

نخلص من هذا الكلام بأن الأيقونة (الصورة) وضعها ليس اعتباطيا بل يحمل أبعادا وآفاقا أخرى، تتجسد في حمولتها الدلالية وفك شفراتها.

---

[1] قدور عبد الله ثاني، **سيميائية الصورة: مغامرة سيميائية في أشهر الإرسالات البصري في العالم**، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 2005، ص134.

[2] يوسف الإدريسي، **عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر**، ص70.

وإذا أردنا أن نعرّج على تاريخ الصورة ونشأتها، فإن خير ما نبدأ به حديثنا قوله عز وجل في هذه الآيات الكريمة، قال الله تعالى في محكم تنزيله: ﴿ هُوَ الَّذِي يُصَوِّرُكُمْ فِي الْأَرْحَامِ كَيْفَ يَشَاءُ ۚ لَا إِلَٰهَ إِلَّا هُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ ﴾[1].

وفي آية أخرى يقول الله تعالى: ﴿ هُوَ اللَّهُ الْخَالِقُ الْبَارِئُ الْمُصَوِّرُ ۖ لَهُ الْأَسْمَاءُ الْحُسْنَىٰ ۚ يُسَبِّحُ لَهُ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ ۖ وَهُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ ﴾[2].

وفي آية ثالثة:﴿خَلَقَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ بِالْحَقِّ وَصَوَّرَكُمْ فَأَحْسَنَ صُوَرَكُمْ ۖ وَإِلَيْهِ الْمَصِيرُ﴾[3] .

في هذه الآيات يبين الله سبحانه وتعالى بأنه هو المصوّر، وهو الذي خلقنا في أحسن صورة، كما أنه هو الذي أنعم على عباده في هذا الكون بجمال صوره.

ولقد ارتبط وجود الصورة بوجود الإنسان على هذه الأرض، بداية من حياته في الكهوف، وصولا إلى حياة المدينة، فاتخذ الإنسان الصورة وسيلة للتعبير عن آلامه وآماله، وسايرته في الكهوف والمغارات، ومرد ذلك إلى أسبقية الصورة عن الكتابة، وتمظهراتها في الحياة اليومية للإنسان قديما.

والمتتبع للتاريخ الإنساني يلحظ الاهتمام الذي حظيت به الصورة على مر العصور، حيث عبدت، وعدت رمزا من رموز الخلود.

ونشير إلى أن أغلب الحضارات اهتمت بالصورة ودورها في حياتهم اليومية، فمثلا الحضارة الفرعونية يعود سر خلودها وعظمتها إلى السلطة الرمزية (الصورة).

---

[1] **سورة آل عمران**، الآية 06.

[2] **سورة الحشر**، الآية 24.

[3] **سورة التغابن**، الآية 03.

وامتد هذا الاهتمام إلى الحضارة الإغريقية التي كانت تقدس الثقافة البصرية، وكانت الصورة ملازمة للإغريقي في حياته.

وبالنسبة للدولة الرومانية فإننا نجد تقديس للصورة والأيقونة، ونالتا مكانة عظيمة في حياتهم[1].

هذه بعض الإشارات المقتضبة حول نشأة الصورة.

ولقد أخذت الصورة منحى آخر نتيجة تطور وسائل الطباعة وتنامي الوعي بقيمة العتبات وأهمية استثمار التقنيات الحديثة في التواصل والتعبير، وأصبح الكتاب والناشرون يستغلون تقنية التعبير بالصورة فيوظفون الأيقونات في الصفحات الأولى للأغلفة، وهذا ليس بدافع الزخرفة، أو ملء فراغ فيها، بل لكونها تنطوي على خطاب حول النص وحول العالم أيضا[2].

وإذا انتقلنا إلى تعريف الصورة فهذا المصطلح يعود إلى الكلمة اليونانية **(icon)** وتقابل في اللّغة اللاتينية كلمة **(Imago)** أو **(Image)** والتي تعني التشابه والمحاكاة.

أما عن تعريفها في المعاجم العربية فقد جاء في لسان العرب لابن منظور: "وتصّورت الشيء: توهمت صورته فتصور لي، والتصاوير: التماثيل، وفي الحديث: أتاني الليلة ربي في أحسن صورة، قال ابن الأثير: الصورة ترد في كلام العرب على ظاهرها وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته وعلى معنى صفته، فيكون المراد بما جاء في الحديث أنّه أتاه في أحسن صفة"[3] .

---

[1] مونية مكرسي، **تحديد البدايات الأساسية للصورة**، مجلة فتوحات، جامعة خنشلة، الجزائر، المجلد 02، العدد03، جوان 2016، ص41-42.

[2] يوسف الإدريسي، **عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر**، ص70.

[3] أبو الفضل جمال الدّين محمد بن مكرم ابن منظور، **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، لبنان، المجلد الرابع، دط، دت، ص 473.

من هذا التعريف يتبين لنا أن الصورة لغة يقصد بها التماثيل وهيئة الشيء وصفته.

أما اصطلاحا فقد وردت تعريفات عديدة للصورة نظرا لتعدد أنواعها ومجالاتها، وسنتطرق لبعض منها:

-"الصورة وسيلة تعبيرية، واتصالية تربطنا بتقاليدنا القديمة والغنية بثقافتنا"[1].

-ويعرّفها سعيد بنكراد بأنها:" نص، وككل النصوص تتعدد باعتبارها تنظيما خاصا لوحدات دلالية متجلية من خلال أشياء أو سلوكات أو كائنات في أوضاع متنوعة"[2].

-وعرفها سعيد علوش في معجمه بأنّها: "تمثيل بصري لموضوع ما، وإنتاج للخيال المحض، وهي بذلك تبدع اللّغة، وتعارض المجاز، الذي لا يخرج اللغة عن دورها الاستعمالي"[3].

-"الصورة ظهور مرئي لشخص أو شيء بواسطة بعض الظواهر البصرية، أو هي مجموعة من العلامات البصرية المنظمة كليا أو جزئيا بالقصد"[4]

نتوصل من خلال هذه التعاريف المتنوعة للصورة أنها من العتبات التي تحمل دلالات مختلفة والتي يستعين بها القارئ لكشف مغاليق النص باعتبارها صورة لغوية مليئة بالإيحاءات والإشارات القابلة لقراءات مختلفة ومتعددة.

---

[1] Martine, Joly, *L'image et les signes*, Armand Colin، Paris, 2011, P26.

[2] سعيد بنكراد، **سميائيات الصورة الإشهارية: الإشهار والتمثلات الثقافية**، أفريقيا الشرق، المغرب، دط، 2006، ص31.

[3] سعيد علوش، **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص136.

[4] إبراهيم محمد سليمان، **مدخل إلى مفهوم سيميائية الصورة**، المجلة الجامعة، المجلد 02، العدد 16، أبريل 2014، ص166.

وبالنسبة إلى أنواع الصورة، وجدنا أنواعا عديدة لها، ومن أهمها[1]:

1.الصورة الإشهارية:وهي صورة إعلامية وإخبارية تستعمل لإثارة المتلقي ذهنيا ووجدانيا، وإثارة عواطفه لشراء بضاعة أو منتج تجاري.

2.الصورة السينمائية: تتمثل في الصور المصاحبة للأفلام، والتي مهمتها نقل الواقع للمشاهد حرفيا أو باستخدام الخيال، وتخضع لمجموعة من العمليات الإنتاجية الفنية والصناعية.

3.الصورة الرقمية: هي صورة مولدة من خلال الكمبيوتر، وتستمد قيمتها لسهولة الوصول إليها، والتعامل معها، أو معالجتها، وتخزينها في الكمبيوتر أو على الإنترنيت عن طريق إنزالها.

4.الصورة الأيقونية: وتعبر الأيقونة عن الصورة القائمة على التماثل بين الدال والمدلول، وتشتمل على الرسومات التشكيلية والمخططات والصور الفوتوغرافية، وتتخذ الأيقونة حسب "بيرس" ثلاثة أشكال إما رسما بيانيا أم صورة أم استعارة.

ونشير إلى أن الأيقونة (الصورة) تتخذ وضعيات عديدة ومختلفة ونذكر على سبيل المثال ما ذكره يوسف الإدريسي من تمظهرات ومنها أن توظف في صفحة الغلاف الأولى، فتتوزع في فضاء محدود منه، وهو مثال شائع في أغلب الكتب، وقد تتوسع من صفحة الغلاف الأولى إلى صفحة الغلاف الرابعة، فيكون هذا الامتداد كليا وشاملا، أو يكون جزئيا، وقد تتكرر في صفحة الغلاف الأولى وصفحة الغلاف الأخيرة، وهناك نوع آخر يتمثل في الكتابة الأيقونية للدليل اللّغوي، وفي هذه الحالة يتوحد العنوان ويتشاكل معها، ويندرج ضمن هذا النوع

[1] مونية مكرسي، **تحديد البدايات الأساسية للصورة**، ص46-47.

مستوى آخر والتي يعمد فيها الكاتب إلى وضع صورة فوتوغرافية أو رسم تقريبي للشخصية التي يتناولها كتابه[1].

وإذا تطرقنا إلى مسألة قراءة صورة الغلاف وفك رموزها وتحليلها، فهذا الأمر يحتاج إلى مجموعة من التقنيات يمتلكها المتلقي، ومن مثل هذه الإجراءات التي يجب مراعاتها عند عملية التحليل ثقافة الألوان ودلالاتها، فهذه العملية أولاها المؤلفون والناشرون في السنوات الأخيرة أهمية واضحة، وذلك باختيار الصورة المصاحبة للغلاف والألوان المناسبة لها، فتوظيف الألوان يلعب دورا كبيرا للتأثير في المتلقي وجذب بصره لاقتناء العمل الأدبي "فالملاحظة والتجربة أثبتت أن للألوان دخلا في زيادة الإنتاج، أو نقصه، وأنها تؤثر على نفسية الشخص إيجابا أو سلبا حتى لو لم ينتبه مطلقا إلى وجود اللون، ولهذا ينصح العلماء بمراعاة طبائع الألوان في المكاتب"[2]، بالإضافة إلى ذلك الحمولة الدلالية التي تختزنها الألوان في طياتها ويتم اكتشافها عن طريق تأويلها "فتأويل الألوان والإثارة، كتأويل الأشكال ذو بعد أنتروبولوجي، يحيل في العمق على خلفية سوسيوثقافية محددة، رغم ما قد تكتسيه أحيانا من مظهر طبيعي، يخفي أبعادها التعبيرية المعروفة ويطمسها، بدليل ما تحدثه في المشاهد من آثار نفسية مختلفة تعيده لنفس إحساس التجربة الأولى"[3].

ومنه فالألوان وسيلة للتعبير عن المشاعر والأحاسيس وحتى الحالة النفسية التي يعيشها المؤلف.

---

[1] يوسف الإدريسي، **عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر**، ص71.

[2] عبد العالي بوطيب، **آليات الخطاب الإشهاري: الصورة الثابتة أنموذجا**، مجلة علامات، المغرب، العدد 18، 2002، ص121.

[3] أحمد مختار عمر، **اللّغة واللون**، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط2، 1997، ص148.

والمتتبع للرواية الجزائرية المعاصرة يلحظ تجسيد العديد من الألوان على أغلفتها وفي مقدمتها اللونين الأبيض والأسود.

فالألوان عتبة تضيف على أغلفة الأعمال الأدبية (الروائية) قيمة جمالية وفنية، مفعمة بالعديد من المعاني والدلالات ومن هذا فمقاربة الصورة وقراءتها يفرض أيضا على القارئ الإحاطة بعلم السيمياء حتى يتسنى له تحويل ما تبوح به الصورة إلى مفردات لغوية لها علاقة بالمتن الروائي، وهذا من خلال إجراءات هذا المنهج معتمدين في كل هذا على ما قدمته اللسانيات والسيمياء في مجال العتبات.

***اسم المؤلف:** يشكل اسم المؤلف عتبة نصية مهمة في مقاربة الخطاب الأدبي، فهو محدّد جوهري للنص وقيمته الدلالية، بالإضافة إلى أنه من الخطابات الضرورية المصاحبة للنص والمشكلة للغلاف الخارجي، فوجود اسم المؤلف على واجهة الغلاف يرشدنا إلى حق ملكية هذا العمل لصاحبه، وهذا الأمر سيزيل الكثير من الغموض على المتلقي عند استكناه مضمون النص والوقوف على مختلف أبعاده، "فلهذا لا يمكننا تجاهله أو تجاوزه، لأنه هو وحده من يثبت هوية الكتاب (الرواية) لصاحبها، وبه يحقق ملكيته الفكرية والأدبية، سواء أكان هذا الاسم حقيقيا أو مستعارا"[1].

من هذا فظهور اسم المؤلف على واجهة الكتاب، يجعله محميا من كل انتحال أو سرقة أدبية أو علمية.

[1] عبد الحق بلعابد، **خطاب العتبات في رواية زينب**، مجلة منتدى الأستاذ، المدرسة العليا للأساتذة في الآداب والعلوم الإنسانية، قسنطينة، الجزائر، العدد الخامس والسادس، ماي 2009، ص28.

واسم المؤلف كنص مواز يحيلنا مباشرة إلى الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه مضمون النص "وذلك من خلال القوة التعاقدية التي تتصل بالجنس الأدبي الذي يكتب فيه"[1].

وما زاد من أهمية عتبة اسم المؤلف في مقاربة النص الإبداعي تلك الحركة التي قادها الطلبة في فرنسا سنة 1968، بدعوتهم إلى سقوط البنيوية لكونها تقتل الإنسان، وتقصي التاريخ لحساب النص والنسق والنظام، زيادة عن الأوهام التي وقعت فيها لما اقتصر عملها في التقعيد والوصف الموضوعي المجرد للبنية الداخلية للنص، ذلك أن البنيوية اعتبرت النص نظاما مغلقا لا علاقة له بالكاتب المبدع، ولا بالتطور التاريخي...ما جعل مجموعة من النقاد يرون خلاف ذلك، لأن القول بموت الإنسان هو ضد النزعة الإنسانية، فهناك من النقاد البنيويين من ساير هذا الرأي، وهذا ما جاء على لسان ميشال فوكو الذي أكد أنّه:"من العبث أن ننكر وجود الكاتب أو المبدع، ودعا إلى وجوب التفريق بين الذات الفردية للمؤلف، والذات المعرفية"[2].

انطلاقا من هذا يتبين لنا أهمية اسم المؤلف كعتبة نصية ضرورية لا يمكن الاستغناء عنها، وهذا أيضا ما ذهب إليه جيرار جينيت بقوله أن: "الاهتمام باسم المؤلف ينحدر من عمق أنثروبولوجي بعيد يتصل بحاجة المجتمعات الدينية الغربية إلى معاقبة الخطابات الانتهاكية، التي تخترق قطب المقدس والشرعي، لتتغرس بحكم قوتها الانتهاكية تلك، هذا ما جعل تقييم مثل هذه الخطابات، يحمل مؤسسة الأدب فيما بعد، على الاهتمام بالمؤلف كطرف مسؤول عن نظام خطابه وقيمه"[3].

---

[1] نبيل منصر، **الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة**، ص38.

[2] جميل حمداوي، **شعرية النص الموازي:عتبات النص الأدبي**، ص30.

[3] Genette, Gérard, seuils, op cit, P42-43

هذا الكلام جعل اسم المؤلف يتحول مع نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين إلى قوانين صارمة لحقوق المؤلف.

ونشير أيضا فيما يتعلق بأهمية اسم المؤلف أن الدّراسات الحديثة التأويلية (الهرمنيوطيقية) جعلت معرفة صاحب النص شرطا لفهمه.

ويأخذ اسم المؤلف ثلاثة أشكال حسب جيرار جينيت:

1.الاسم الشخصي (الحقيقي): ويتحدد هذا في حالة توقيع المؤلف بالاسم الذي يحمله في سجل الحالة المدنية[1]، وهنا نكون أمام الاسم الحقيقي للمؤلف، وهذه الحالة الأكثر ذيوعا وانتشارا.

2.الاسم المستعار: ويتحقق هذا إذا دلّ على اسم غير الاسم الحقيقي، كاسم فنّي أو اسم للشهرة[2]، ذلك أنه كلّما كان المؤلف مشهورا ذاع صيته ولمع اسمه.

3.الاسم المجهول (الغفل): ويتحدد هذا إذا لم يدل على أي اسم "فيكون العمل غفلا عندما يفتقر إلى التوقيع، لداع من الدواعي"[3]، غير أن هذا الأمر نادرا وقليل الحدوث في العصر الحديث.

نستخلص مما سبق ذكره أن عتبة اسم المؤلف محطة تمهيدية للتعامل مع العمل الإبداعي، ذلك أن اسم المؤلف له دلالات متعددة تثير المتلقي وتشحنه إلى تلقي هذا النص للوقوف على مكنوناته.

---

[1] نبيل منصر، **الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة**، ص39.

[2] عبد الحق بلعابد، **عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص**، ص64.

[3] نبيل منصر، **مرجع سابق**، ص40.

*** العنوان:**

يعد العنوان أهم العتبات النصية، وأبرز عناصر النص المحيط، وهو يمنح المتن نصيته، وقد اعتبر جميل حمداوي أنه:"من أهم العناصر التي يستند عليها النص الموازي، وهو بمثابة عتبة تحيط بالنص، فضلا عن كونه يقتحم أغوار النص وفضاءه الرمزي الدلالي"[1]، فهو أول ما ينظر إليه القارئ، أو المتصفح للكتاب في الوقت الذي يكون متنه مجهولا بالنسبة إليه.

ويحيل المعنى اللغوي لكلمة (عنوان) على دلالات عديدة، وسنأخذ منها الأقرب إلى المفهوم الاصطلاحي، وهو المعنى الأول لجذر(عنّ) بمعنى ظهر، وعرض أو اعتراض، يقول ابن فارس: "(عنّ) العين والنون أصلان، أحدهما يدُل على ظهور الشيء وإعراضه"[2]، ثم ذكر معاني أخرى تدل على التقدم والظهور، فعنان السماء ما ظهر منها للناظر إليها، والْعَنُون من الدواب المتقدم في السير، إلى أن قال:"ومن الباب: عنوان الكتاب، لأنه أبرز ما فيه وأظهره"[3]، وهذا كلّه يوافقه بروز العنوان واعتراضه لنظر القارئ واهتمامه.

وما يمكن الإشارة إليه أن أغلب المعاجم العربية أجمعت على أن العنوان يحمل مجموعة من الدلالات كمعاني القصد، والخروج، والظهور، الوسم، الاستدلال، الإفصاح، السمة، البيان، الأثر...

أما في الاصطلاح فالعنوان بنية لغوية مختصرة تحمل دلالات متعلقة بالمتن الذي أطلقت عليه قد تأتي مفردة أو مركبة، وقد تطور مفهومه من مجرد عنوان، إلى مفهوم البنية الواصفة، ثم العلامة الدالة، ثم توسع ليأخذ بعد العتبة النصية، أو

---

[1] جميل حمداوي، **السيموطيقا والعنونة**، ص102.

[2] ابن فارس، **مقاييس اللّغة**، تح: محمد عبد السلام هارون، دار الفكر، ج4، د.ط، 1979، ص19.

[3] المصدر السابق، ص20.

النص المحيط، وتبعا لهذا تعددت تعاريف العنوان، فهناك من يعرّفه من حيث تكوينه، يقول عبد الحق بلعابد: "العنوان عبارة عن كتلة مطبوعة على صفحة العنوان الحاملة لمصاحبات أخرى مثل اسم الكاتب أو دار النشر.."[1]، أو أنه:"مقطع لغوي أقل من الجملة يمثل نصّا أو عملا فنيا"[2]، ومن حيث البنية:"فهو من جهة سياق ذاته، ومن جهة ثانية لا يتجاوز حدود الجملة إلا نادرا، وغالبا ما يكون كلمة، أو شبه جملة"[3]. وهناك من يجمع في تعريفه بين البنية التكوينية والوظائف التي يؤديها العنوان معا، فيعرفه لوي هوك بأنّه:"مجموعة العلامات اللسانية، من كلمات وجمل، وحتى نصوص، قد تظهر على رأس النص لتدل عليه، وتعينه، وتشير لمحتواه الكلّي، ولتجذب جمهوره المستهدف"[4]، ومثل ذلك نجده عند جميل حمداوي في قوله:"يعدّ العنوان علامة لسانية، وسيميولوجية بامتياز، وغالبا ما تكون تلك العلامة في بداية النص، لها وظيفة تعيينية ومدلولية، ووظيفة تأشيرية في أثناء تلقي النص، والتلذذ به تقبلا وتفاعلا"[5]، من جهة أخرى يعرفه شعيب حليفي:"العنوان علامة دالة"[6]، كما يعرّف العنوان:"بأنه نظام سيميائي ذو أبعاد دلالية ورمزية وأيقونية"[7]، أما محمد فكري الجزار فيقول بأن:"العنوان للكتاب كالاسم للشيء، به يعرف وبفضله يتداول، يشار به إليه، ويدل به عليه،

---

[1] عبد الحق بلعابد، **عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص**، ص67.

[2] سعيد علوش، **معجم المصطلحات المعاصرة**، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص155.

[3] محمد فكري الجزار، **العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د. ط، 1998، ص21.

[4] Hoek, Leo, *La marque du titre : Dispositif sémiotique d'une pratique Textuelle*, op cit, P17.

[5] جميل حمداوي، **شعرية النص الموازي: عتبات النص الأدبي**، ص66.

[6] شعيب حليفي، **هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل**، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005، ص11.

[7] بسام موسى قطوس، **سيمياء العنوان**، ص06.

يحمل وسم كتابه، وفي الوقت نفسه يسمه العنوان علامة ليست من الكتاب جعلت له، لكي تدل عليه"[1].

من خلال هذا الطرح تبين لنا أن هناك توافق بين المفهوم اللّغوي والمفهوم الاصطلاحي، وهذا ما ذهب إليه محمد فكري الجزار بقوله أن هناك دلالات معجمية حافة بالدلالة الاصطلاحية، لخصها في معاني القصد والإرادة والظهور والاعتراض والوسم والأثر[2]، وخلصنا أيضا إلى أن العنوان هو مجموعة من الرموز قابلة للتأويل هدفها إثارة المتلقي لفك شفراته.

وللعنوان أقسام منها العناوين الفرعية الثانوية التي تتخلل النص الروائي، والعناوين الجنسية التي تتموضع في مكان ما أسفل من العنوان الأساسي، وهناك العناوين الحقيقية والعناوين المزيفة، بالإضافة إلى العناوين التجارية، من جانب آخر هناك العنوان الرئيسي ويسمى الأساسي والأصلي والحقيقي، وهو العنوان البارز على صفحة غلاف الرواية معبرا عن محتواها، ومغريا بقراءتها، ومشبعا لفضول القارئ، أو مخيبا لتوقعه، وقد برزت تصنيفات للعنوان الرئيسي كالعنوان الذاتي والعنوان الموضوعي، وكذلك من حيث دلالته فكان العنوان الحامل لبنية شخص(البطل)، والعنوان الحامل لبنية زمن الرواية، والعنوان الحامل لبنية مكانها.

وقد قسم جيرار جينيت العنوان إلى ثلاثة أقسام تمثلت في العنوان الرئيسي والعنوان الفرعي والمؤشر الجنسي.

إن هذه الزوايا المختلفة في النظر إلى العنوان مفهوما، وتصنيفا جعلته يستعصي عن التعريف، وقد أشار الدارسون إلى صعوبة حدّه حتى الرواد في الدّراسات

---

[1] محمد فكري الجزار، **العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي**، ص15.

[2] **المرجع السابق**، ص 21-22.

السردية، وفي علم العنونة، يقول جميل حمداوي:"لقد أحس جينيت بصعوبة كبيرة حينما أراد تعريف العنوان نظرا لتركيبته المعقدة والعويصة عن التنظير"[1].

ولمّا كان العنوان بهذا التعدد لأقسامه وتصنيفاته، وهذه الأهمية على مستوى العمل السردي خاصة وجب التدقيق في مقاربته، والتأني في اختياره، وتخصيص الوقت الكافي لوضعه لأنه ركن أساسي في نجاح النص السردي: يقول إدريس الناقوري: "صياغة أي عنوان عمل إبداعي جزء من الكتابة الفنية، نظرا لما للعنوان من أهمية على المستوى الإعلامي (الإشهار) أولا، على المستوى الفكري ثانيا، وعلى المستوى الجمالي ثالثا، ونظرا إلى كلّ هذه الاعتبارات، فإن العنوان ذو أهمية خاصة بالنسبة للمؤلف والمتلقي على السواء، لأنه جماع النص وملخصه"[2].

وفي هذا الصدد يجب مراعاة شروط تتعلق بالحجم الذي له حدود معينة، والمعنى الذي يغطي العمل الروائي كلّه، يقول: "وإذا كان العنوان آخر ما يضعه الكاتب عند استكمال حلقات نصه لِيَسِمَ إبداعه، ويصفه إذ يقف مطولا قبل أن يختاره مستشعرا ثقله واكتنازه الدلالي وحمولته الترميزية التي تتطلب أن يكون مقتضبا مكثفا ملبيا لحاجة النص"[3].

ما نخلص إليه في الأخير أن عتبة العنوان نالت اهتماما كبيرا، وبات من المتعارف عليه عند الدّارسين والنقاد أنها مكوّن أساسي من مكونات الرواية، وعامل مهم في تحديد توجهها ودلالاتها، وفي تقديم أبعاد عميقة لقراءتها، فالعنوان "مفتاح تأويلي"[4]، وهو بمثابة همزة وصل بين المتلقي والنص، وقد طال العنوان حقولا مختلفة أخرى، وفي هذا يقول يوسف الإديسي عن العنوان: "صار موضوعا

---

[1] جميل حمداوي، **السيميوطيقا والعنونة**، ص106.

[2] إدريس الناقوري، **لعبة النسيان: دراسة تحليلية نقدية**، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، ط1، 1995، ص 51-52.

[3] لعموري زاوي، **شعرية العتبات النصية في الدفاتر الغيطانية**، ص132-133.

[4] صدوق نور الدين، **البداية في النص الروائي**، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط1، 1994، ص70.

للساني والسيميوطيقي وعالم النفس وعالم الاجتماع والمنظر للأدب والناقد باعتباره مقطعا أيديولوجيا"[1].

ونشير في الأخير إلى أنه تم التطرق إلى تطور العنوان في التراث العربي القديم في الفصل الأول.

*** التعيين التجنيسي:**

عتبة التعيين التجنيسي من العلامات البارزة التي يتشكل منها الغلاف الخارجي للكتاب، فهي إحدى العتبات النصية الرئيسية التي تسمح للمتلقي باب الخوض في غمار النص، وتفك عنه باب الحيرة عن نوعية النص الذي هو بصدد تلقيه.

فالمؤشر الجنسي نظام ملحق بالعنوان، وقليلا ما نجده اختيارا وذاتيا، وهذا بحسب العصور والأجناس الأدبية حسب جيرار جينيت فهو:"ذو تعريف خبري تعليقي لأنه يقوم بتوجيهنا قصد النظام الجنسي للعمل، أي يأتي ليخبر عن الجنس الذي ينتمي إليه هذا العمل الأدبي"[2].

هذا ما يؤكد أن هذه العتبة لا تخلو من مقصدية دورها توجيه المتلقي لقراءة هذا العمل.

كما تبين لنا أنه ضرورة وحتمية في صفحة الغلاف لها جذورها، هذا ما ذهب إليه جيرار جينيت بقوله:"أنه عادة كتابية قديمة منذ زمن الكلاسيكية الفرنسية وكان يخص الأجناس الأدبية الكبرى، وخاصة المقاطع المسرحية، الكوميديا أو التراجيدية"[3].

---

[1] يوسف الإدريسي، **عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر**، ص61.

[2] عبد الحق بلعابد، **جيرار جينيت: من النص إلى المناص**، ص89.

[3] فريد حليمي، **مكونات الغلاف ومدى قابلية القراءة والتأول: بين العتبة والعتمة**، مجلة منتدى الأستاذ، المجلد 15، العدد 02، جوان 2019، ص90.

وبالنسبة لتموضع هذه العتبة فعادة ما تظهر على الغلاف أو صفحة العنوان أو في كليهما، وقد تتواجد في أمكنة أخرى مثل قائمة كتب المؤلف، أو بعد صفحة العنوان، وفي بعض الأحيان تظهر في آخر الكتاب، أو في فهرس إصدارات دار النشر[1].

ما يمكن الخلاص إليه من خلال ما تقدم أن عملية التحديد التجنيسي تبقى من المحددات الأساسية في توجيه المتلقي لقراءة النص إلى جانب العتبات الأخرى.

ب.العتبات المحيطة الداخلية:

وتشمل كلاّ من الإهداء والخطاب التقديمي والنصوص التوجيهية والعناوين الداخلية والحواشي، علاوة على التذييل، ولهذه العتبات علاقة وطيدة بداخل الكتاب، أي بالمتن المركزي، فهي تشكل علامات عبور هامة إلى أفضية النص الداخلية[2]، وسنفصل في هذه العناصر العتباتية انطلاقا من عتبة:

* **الإهداء:** يعتبر الإهداء من أهم العتبات النصية في مقاربة النص الإبداعي لما يحمله في طياته من دلالات عميقة وتأويلات تسعف المتلقي للخوض في غمار النص انطلاقا من بنياته، والإهداء ظاهرة أدبية قديمة، وفي ذلك يرى جيرار جينيت: "أن جذور الإهداء تعود على الأقل إلى الإمبراطورية الرومانية القديمة، فقد عثر الباحثون على نصوص وأعمال شعرية مقترنة بإهداءات خاصة وعامة، ولا سيما إذا تحدثنا عن إهداء النسخة"[3].

---

[1] عبد الحق بلعابد، **جيرار جينيت: من النص إلى المناص**، ص89-90.

[2] عبد المالك أشهبون، **عتبات الكتابة في الرواية العربية**، ص39-40.

[3] جميل حمداوي، **شعرية النص الموازي**، ص86.

ففي الأزمنة السالفة، وعندما كان الكاتب يتوجس خوفا أو قلقا من جراء ما قد ينجر على نشر عمله، خاصة إذا كان يعالج قضايا حساسة ومصيرية، فعادة ما كان يلجأ إلى الاحتماء بدعم أحد النبلاء الذي يحتضن عمله، وهذا الدعم يكون ماديا من جهة، ومعنويا لدعم أفكار وآراء مؤلفه من جهة ثانية[1].

كما أن الإهداء تقليد عرفه الشعر العربي القديم، "فقد كان الشعراء يهدون القصيدة إلى هذا الأمير أو ذاك طلب للتكسب من جهة، أو كان مدحا خالصا من جهة أخرى"[2].

ويعرّف الإهداء بأنه:"تقدير من الكاتب وعرفان يحمله للآخرين، سواء كانوا أشخاصا، أو مجموعات (واقعية أو اعتبارية)، وهذا الاحترام يكون إمّا في شكل مطبوع (موجود أصلا في العمل /الكتاب)، وإما في شكل مكتوب يوقعه الكاتب بخط يده في النسخة المهداة"[3].

ويعرفه حسن محمد حماد بأنه: "أحد المداخل الأولية لكل قراءة ممكنة للنص"[4].

كما يقصد بالإهداء: "ما يرسله الكاتب أو المبدع إلى الصديق، أو الحبيب، أو القريب، أو الزميل، أو المبدع، أو الناقد، أو إلى شخصية هامة، أو مؤسسة خاصة أو عامة، في شكل هدية، أو منحة، أو عطية رمزية أو مادية، والهدف من ذلك تأكيد مجموعة من العلاقات"[5].

---

[1] عبد المالك أشهبون، **عتبات الكتابة في الرواية العربية**، ص200.

[2] جميل حمداوي، **شعرية النص الموازي**، ص87.

[3] عبد الحق بلعابد، **عتبات: جيرار جينيت من النص إلى المناص**، ص93.

[4] حسن محمد حماد، **تداخل النصوص في الرواية العربية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د. ط، 1997، ص64.

[5] جميل حمداوي، **مرجع سابق**، ص84.

ما نخلص إليه من خلال هذه التعاريف أن الإهداء علامة لغوية ذات قيمة، ولها أهمية في فهم النص وتفسيره، والوقوف على مختلف أبعاده، حيث يرى عبد الفتاح الحجمري: " أن الإهداء عتبة نصية لا تخلو قصدية سواء في اختيار المهدى إليه،أو في اختيار عبارات الإهداء"[1].

ويرد الإهداء بصيغتين عامتين[2]:

- صيغة خطاب رسمي مطبوع يتصل بطبعة الكتاب ذاتها.
- صيغة خطاب ظرفي (مخطوط)، موقع بخط المؤلف، ويتصل بنسخة واحدة من الكتاب المطبوع.

وعليه فإن الإهداء يقسم إلى[3]:

-**الإهداء الخاص:** وهو الذي يوجهه صاحبه إلى شخصيات ذات علاقة حميمية بالمؤلف، كالأب، والأم، والزوج، الحبيب، الصديق.

-**الإهداء العام:** وهو الذي يوجه إلى المتلقي (القارئ)، أو الذات، أو النص.

-**الإهداء المشترك (عام وخاص):** تعنى صيغ الإهداءات المشتركة بالتوجه إلى شخص أو أشخاص محددين، كما تعنى بتواشج الإهداء مع عنوان المجموعة أو نصوصها، وهنا يشكل الإهداء وجهتي نظر متكاملتين، أو وجهة نظر واحدة.

---

[1] عبد الفتاح الحجمري، **عتبات النص: البنية والدلالة**، ص26.

[2] نبيل منصر، **الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة**، ص48.

[3] باسمة درمش، **عتبات النص**، مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي بجدة، المجلد 16، الجزء 61، 2007، ص 76-78.

وهناك من يقسم الإهداء إلى نوعين[1]:

-**إهداء العمل:** وأهم ما يميزه أن الإهداء فيه يكون مطبوعا ومندرجا فيه بعد صفحة العنوان وقبل الاستهلال، ويكون ثابتا وإن سحبت عدة نسخ من الكتاب.

-**إهداء النسخة:** فهو إهداء بخط يد الكاتب نفسه للقارئ أي (المهدي إليه/ من يشتري نسخة من الكتاب)، ويطوله التغيير بتغير المهدي إليه، كما يمكن أن ينتقل إهداء النسخة ليصبح إهداء في الكتاب.

وبالنسبة لبنية الإهداء فيتمظهر بأشكال مختلفة، فقد يصاغ في شكل شبه جملة، وقد يتمظهر في شكل جملة اسمية أو فعلية، وقد يرد على شكل فقرة مشكلة من مجموعة من الجمل المترابطة، وقد يأتي على شكل نص أدبي طويل يشبه المقدمة أو الاستهلال، كما أنه قد يتمظهر على شكل نص شعري.

ما توصلنا إليه من خلال هذا الطرح أن خطاب الإهداء مكوّن أساسي في النص ووضعه ليس اعتباطيا لكونه يساهم في إنتاج دلالة النص ولا يقف عائقا أمام العملية التواصلية (الكاتب والقارئ).

*** التصدير (Epigraphe):**

يعد التصدير عتبة من العتبات النصية التي تحمل في ثناياها خفايا وأسرار لها علاقة بمتن النص، فهو ليس مجرد مكونا زائدا كما يعتقد البعض، ذلك أن هذا العنصر حظي باهتمام من طرف النقاد والباحثين لما له من أهمية في فك شفرات العمل الإبداعي، وتغيير سبل التأويل والفهم، كما أننا لا نعدم وشائج القربى بين

[1] عبد الحق بلعابد، **عتبات: جيرار جينيت من النص إلى المناص**، ص100.

نص التصدير ومتن الكتاب (الرواية) بالإضافة إلى أن هذه العتبة تثير فضول وشغف القارئ للغوص في أعماق النص وثناياه.

يعرّف التصدير بأنه:"اقتباس يتموضع عامة على رأس الكتاب أو في جزء منه"[1].

أما نبيل منصر فيرى: "أن التصدير مصاحب نصي من جنس خطاب الاستشهاد، بل إنّه:" الاستشهاد بامتياز"، ويوضع على رأس عمل لأجل توضيح بعض جوانبه، والاستشهاد هو ما تعيد (اليد الثانية) تدوينه بين مزدوجتين"[2].

وعادة ما يأخذ التصدير شكل فكرة أو حكمة نثرية أو شعرية، أو قول مأثور، أو عبارة لشخصية مشهورة، أو مثل، كما يمكن للتصدير أن يكون إيقونا مثل الرسوم والنقوش والصور، ونشير أيضا إلى أن هذه الأشكال تختلف من حيث مضمونها، بدليل أن النقاد العرب اعتنوا بهذه القضية "حيث ميزوا بين أشكال الاستشهاد التالية: الاقتباس، وهو التمثل بنص قرآني أو بحديث نبوي، التضمين، وهو الاستشهاد ببيت أو بعدة أبيات من الشعر، الحل، وهو نثر بيت من الشعر، العقد، وهو عكس الحل، التلميح ويعني إشارة إلى قصة مشهورة أو اسم معروف"[3].

وبالنسبة للمكان الأصلي لتصدير الكتاب هو المكان القريب من النص، عامة ما يكون في أول صفحة بعد الإهداء وقبل الاستهلال، وهناك مكان آخر محتمل للتصدير يشبه الإهداء، بأن يأتي التصدير في نهاية الكتاب، أي في آخر سطر من النص، وهنا نكون أمام تصديرين[4]:

---

[1] Genette, Gérard, seuils, op cit, P147.

[2] نبيل منصر، **الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة**، ص56-58.

[3] عبد الفتاح كيليطو، **الأدب والغرابة: دراسة بنيوية في الأدب العربي**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2006، ص87.

[4] عبد الحق بلعابد، **عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص**، ص108.

- **التصدير البدئي (الاستهلالي):** ويأتي لتنشيط أفق انتظار القارئ، بربط علاقة هذا التصدير بالنص المنخرط فيه قراءة.
- **التصدير الختامي (النهائي):** وهذا يكون بعد قراءة النص، ليقدم للقارئ تأويلات مبنية من خلال قراءاته لدلالات النص.

وهناك تصديرات تأتي في فصول وأجزاء الكتب والروايات وتأتي في بدايتها.

وما يتعلق بتاريخ عتبة التصدير يقول نبيل منصر في هذا الشأن: "يبدو التصدير ممارسة أكثر حداثة، لا تتجاوز آثارها الأبعد القرن السابع عشر، حتى وإن كان من المتيسر أن نجد لها سلفا في ممارسة خطابية أكثر قدما، تتمثل (في حديث المؤلف)"[1].

ويرد التصدير على أنواع عدة نذكر منها[2]:

1.التصدير الذاتي: وفيه يعمد الكاتب إلى إدراج نص من نصوص سابقة له أو تأليف نُصَيص أو عبارة أو جملة نثرية من عمله الأدبي الخاص به ويموضعها ما بين العنوان والمتن النصي.

2.التصدير الاقتباسي (الغيري): يعمد فيه الكاتب إلى استعادة نص أو مجموعة نصوص لكاتب آخرين ليموضعها ما بين العنوان والمتن لدعم المقولة الروائية وإضاءتها.

3.التصدير المزدوج: وذلك بتوظيف النوعين السابقين من أنواع التصدير فالأول للكاتب نفسه والثاني لغيره من الأدباء.

---

[1] نبيل منصر، **الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة**، ص58.

[2] سهام السامرائي، **العتبات النصية في رواية الأجيال العربية**، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2016، ص107-108.

4.التصدير المتعدد: ويرد هذا التصدير مفردا ويدرج في أعلى النص وغالبا ما يأتي هذا النوع في بداية الكتاب أي قبل مقدمته.

وهناك تصدير آخر يتمثل في التصدير الإيهامي الذي يصنع فيه الكاتب عبارة له وينسبها إلى كاتب آخر معروف أو مجهول.

نستخلص مما تقدم أن عتبة التصدير تشكل مدخلا تمهيديا رئيسيا تمكن المتلقي من الخوض في دهاليز النص والتبحر في مكنوناته، كما أن هذا العنصر يحتل مكانا استراتيجيا في الكتاب(الرواية) وبالتالي لا يمكن تجاوزه والاستغناء عنه من قبل القارئ.

*** الخطاب المقدماتي:**

يشكل خطاب المقدمة عتبة أساسية مهمة في تلقي النص الإبداعي وفهمه وتفسيره وتأويله، فالمقدمة من العتبات النصية التي لا يمكن تجاوزها والاستغناء عنها، فهي من العناصر العتباتية الأولى المحيطة بالنص، ذلك أنها تمنح المتلقي العزيمة والإرادة لقراءة النص وتحفزه إلى اقتحام أغواره ودهاليزه.

ويتداخل الخطاب المقدماتي مع مصطلحات أخرى، كالتمهيد، والمدخل، والتصدير، والفاتحة والمطلع والاستهلاك، والخطبة، وغيرها من المصطلحات الأخرى، غير أنه لا يوجد في معاجم اللّغة وقواميسها ما يدل على الفارق الحاسم بين هذه المصطلحات، ما عدا فيما يتعلق ببعض الاستعمالات التي تتبدى كأنها مختصة بحقل معرفي معين، كمصطلح "الفاتحة" يختص بالدّراسات القرآنية، ولفظة "المطلع" و"الاستهلال" تكاد أن تكون مصطلحات تقنية أكثر ارتباطا

بالنصوص الشعرية العربية التقليدية، ومصطلحات "التمهيد، المدخل، التصدير" فعادة ما تجيء متلازمة، ولا تخرج في معناها العام عن مفهوم المقدمة[1].

وهذا التداخل لم يقتصر على الدّراسات العربية فقط، بل مسّ أيضا الأبحاث الغربية بدليل أن جيرار جينيت رأى بأن مصطلح المقدمة في اللّغات الواصفة لعتبات النص يشمل "المدخل والتوطئة والدّيباجة والحاشية والملخص والتمهيد والتقديم والاستقصاء والاستهلال والفاتحة والخطاب التمهيدي والقول الأمامي"[2].

كما أن جاك دريدا اعتبر أن المقدمة تتميز عن المدخل لأن "للمدخل موقعا أكثر نسقية، وأقل تاريخية وظرفية لمنطق الكتابة، أما المقدمات، فتتعدد من طبعة إلى أخرى، وتأخذ في الاعتبار تاريخانية أكثر اختيارية إنها تجيب عن ضرورة ظرفية"[3].

يتضح لنا من هذا أن خطاب المقدمة عرف بابلا مصطلحيا وهذا من خلال مختلف التسميات التي عرفها في النقد العربي والغربي.

وعتبة المقدمة تقليد أدبي قديم عرفها تراثنا العربي وحازت اهتماما واسعا من طرف علمائنا العرب قديما نظرا لوظائفها وأدوارها المتميزة وسلطتها الخطابية الإقناعية، ونشير إلى أنه تم التفصيل في هذا العنصر في الفصل الأول (العتبات في التراث العربي).

ويعرّف جيرار جينيت المقدمة بأنها:"كل أنواع النصوص الاستهلالية التي تشكل خطابا سابقا أو لاحقا لنص ما"[4].

---

[1] عبد الرزاق بلال، **مدخل إلى عتبات النص: دراسة في مقدمات النقد العربي القديم**، ص35-36.

[2] يوسف الإدريسي، **عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر**، ص74.

[3] **المرجع السابق**، ص75.

[4] Genette, Gérard, seuils, op cit, P156.

وتعرّف أيضا المقدمة بأنها:" قطعة من الكلام تحضر في بداية كل مؤلف، فهي عتبة من عتبات أخرى يستغلها المؤلف لتوجيه القارئ، عن طريق مجموعة من المكونات التي تكون مرتبة ومنظمة لتحقيق مقاصد عند المتلقي"[1].

هذا ما يؤكد أن قراءة المقدمة تقودنا إلى أخذ لمحة حول مضمون النص.

وتكمن أهمية الخطاب المقدماتي في كونه "أحد أشكال الخطاب الافتتاحي الأكثر تداولا في العديد من أنماط الكتابة السردية والتاريخية والفلسفية، ولكونه، كذلك بات حقلا جديدا للبحث والتحليل في الدّراسات النقدية المعاصرة"[2].

وتتنوع المقدمة بحسب مؤلفها إلى:

-**المقدمة الذاتية:** ويتكفل بكتابتها المؤلف نفسه، بحيث يقدم عمله على شكل إشارات أو تنبيهات أو عن طريق مقدمة مفصلة، ولا يشترط أن تظهر في الطبعة الأولى بل بإمكانها الظهور بطبعات لاحقة.

-**المقدمة الغيرية:** ويتكفل بكتابتها شخص غير صاحب النص، قد يكون ناقدا متخصصا أو أديبا متذوقا أو روائيا، وعادة ما تكون من شخصية من نفس انتماء العمل المبدع لإعطاء مصداقية للعمل.

-**المقدمة المشتركة:** وتأخذ شكل حوار وجواب بين المؤلف وناقد آخر، وذلك بهدف إيصال وجهات تخدم القارئ، يستطيع الوصول إليها إلا من طرف الكاتب، كما أن لهذه المقدمة وظيفة إشهارية.

من جهة أخرى يميز عبد الكبير الخطيبي بين ثلاثة أنماط من المقدمات[3]:

---

[1] مصطفى سلوي، **عتبات النص: المفهوم والموقعية والوظائف**، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة عمر الخامس، وجدة، ط1، 2003، ص23-24.

[2] عبد المالك أشهبون، **عتبات الكتابة في الرواية العربية**، ص59.

[3] عبد الفتاح الحجمري، **عتبات النص: البنية والدلالة**، ص46.

-**مقدمة تقريظية:** هذا النوع من المقدمات عادة لا تضيف شيئا إلى الكتاب المقدم، والغاية منها تجارية وإشهارية، فهي تعطي حكما مسبقا على قراءة المتلقي.

-**مقدمة نقدية:** تدخل في حوار مع الكتاب المقدم، تحلله لفائدتها الخاصة مع مساءلته وعدم الاستسلام لما يقدمه.

-**مقدمة موازية للنص:** وتكون مستقلة تماما عنه، إنها مقدمة جد غير مباشرة، هذه المقدمة مع احتفاظها بحريتها، يتحتم عليها أن توجه انتباهها للتيمات والأسئلة المطروحة، فلا نص الكاتب يحب أن يلحق بصاحب التقديم، ولا المقدمة تعود إلى الكاتب: فكل واحد منها يعمل لحسابه الخاص.

وبالنسبة لجيرار جينيت، فقد ميز بين أربعة أنواع من المقدمات[1]:

-**مقدمة حوارية:** تأخذ شكل الحوار والإجابات، والغاية منها إزالة اللبس والغموض، الذي يتبادر في ذهن القارئ، والمقدمة هنا دورها التكفل به.

-**مقدمة شعرية:** وتأخذ المقدمة شكل بيت شعري أو مجموعة من الأبيات الشعرية، وقد تكون ذاتية أو غيرية.

-**مقدمة تفسيرية:** وهنا تقوم المقدمة بتفسير مواقف البطل ورؤيته.

-**مقدمة سردية:** هذا النوع من المقدمة يتضمن بعض العناصر السردية في مكوناتها التي تعتمد على السرد كالاستهلال ببعض أقوال المفكرين، والعلماء، ورجال الأدب، والفلاسفة.

من خلال هذا الطرح يتبين لنا أن الخطاب المقدماتي يأخذ أشكال عديدة ومختلفة في النص الإبداعي، وتوصلنا أيضا إلى أن عتبة المقدمة تعد مفتاحا قرائيا يضفي لمحة جمالية على الخطاب الروائي، ما يجعل الفرصة أمام المتلقي للإحاطة بجميع جوانب النص وأبعاده.

---

[1] شعيب حليفي، **هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل**، ص66-67.

*** العناوين الداخلية:**

عتبة العناوين الداخلية كباقي العتبات النصية الأخرى لها دلالاتها ودورها المنوط بها، فهي لا تقل أهمية عن وظيفة العناصر الأخرى المحيطة بالنص، ذلك أنها تساهم في كشف مغاليق النص والوقوف على مختلف مضامينه.

وعادة ما نلحظ أن هناك انسجام بين العناوين الداخلية والعنوان الرئيس، قصد تيسير عملية تلقي النص وفهمه، وتحقيق العلاقة التواصلية بين العناوين.

ويشكل العنوان الداخلي موقعا متميزا ومركزيا في اعتلاء فضاء النصوص الأدبية، حيث أضحى يمارس حضورا كبيرا وهيمنة واسعة في مساحة المنجز الإبداعي[1].

والعناوين الداخلية "عناوين مرافقة أو مصاحبة للنص، وبوجه التحديد في داخل النص كعناوين للفصول والمباحث والأقسام والأجزاء للقصص والروايات والدواوين الشعرية، وهي كالعنوان الأصلي غير أنه يوجه للجمهور عامة، أما العناوين الداخلية فنجدها أقل منه مقروئية تتحدد بمدى إطلاع الجمهور فعلا على النص، أو تصفح وقراءة فهرس موضوعاته"[2].

وبالنسبة لمكان ظهور العناوين الداخلية فيمكن أن نجدها على رأس كل فصل أو مبحث، إما مستقلة عن العنوان الأصلي وإما مقابلة له، كما يمكن تواجدها في الفهرس أو قائمة المواضيع.

---

[1] هناء جواد عبد السادة، أسعد مكي داود، **عتبة العنوانات الداخلية: أسماء السور**، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية، جامعة بابل، العدد 20، 2015، ص299.

[2] عبد الحق بلعابد، **عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص**، ص124-125.

وفي ما يتعلق بوقت ظهورها فعامة ما تظهر في الطبعة الأصلية، أي في الطبعة الأولى للكتاب، لتستمر في الظهور في الطبعات اللاحقة، مع إمكانية اختفائها في طبعات لاحقة، بإرادة من الكاتب"[1].

ما توصلنا إليه في الأخير أن هذه العتبة لا تخلو من قصدية في وضعها مع أن جيرار جينيت اعتبرها غير إلزامية أو ضرورية لكونها أقل مقروئية إذا ما قورنت بالعنوان العام.

*** الهوامش والحواشي (Les notes):**

الهوامش والحواشي من العناصر المهمة المصاحبة للنص، والتي حظيت باهتمام من طرف النقاد والباحثين في مجال العتبات، فهي عتبة نصية وجودها في العمل الإبداعي له دلالاتة وتأويلاته، كما أنها تمكن المتلقي من اقتحام النص والإحاطة به من جميع جوانبه.

وتعدّ الهوامش من التقنيات الجديدة التي وظفتها الكتابة الإبداعية للتعبير عن مضامينها.

ويعرّف جيرار جينيت الهوامش والحواشي بأنها:" ملفوظ متغير الطول مرتبط بجزء منته تقريبا من النص، إما أن يكون مقابلا له، وإما أن يأتي في المرجع"[2].

إذا تأتي هذه العتبة من أجل فك غموض في النص أو تفسيره والبحث في تاريخيته وثبته وذلك بذكر المرجع أو المصدر الذي أتيت منه، وفي هذا يقول خليل قطناني بأن :"الهامش إضاءة تنويرية، وعتبة توضيحية ذات طبيعة إخبارية، ومعرفية،

---

[1] عبد الحق بلعابد، **عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص**، ص126.

[2]Genette, Gérard, seuils, op cit, P293.

وتفسيرية، فإنها يمكن أن تدخل في صلب المتن السردي، وعلى المتلقي تداولها في سياق سلطة القراءة التحليلية للمتن"[1].

وأيضا ما جاء في دور هذه النصوص المصاحبة للنص (الحواشي) "أنها من صنع مؤلف الكتاب ويدرجها في متن نصه من أجل إضافة تفسير أو استطراد أو تعليل"[2].

وتتميز عتبة الهوامش والحواشي عن غيرها من العتبات بكونها تخدم النص وتسانده وتدعمه من الداخل على عكس بعض العتبات التي يكون جوهر عملها هو خدمة النص من الخارج، فتمركز هذه العتبة في حاشية النص يسهم في توضيحه وتفسيره وإضاءته لغويا واصطلاحيا ودلاليا[3].

مما تقدم ذكره يتبين لنا مدى فاعلية هذه العتبة في النصوص السردية.

وتتخذ الهوامش والحواشي أمكنة مختلفة ومعقدة نذكر منها[4]:

-أسفل صفحة النص/الكتاب (وهذا المعمول به غالبا).

-أن تحشر بين أسطر النص (كثيرا ما نجده في الكتب التعليمية والمدرسية).

-في آخر البحوث والمقالات.

-في آخر الكتب عامة.

-يمكن أن تجمع الهوامش والحواشي في مجلد أو كتاب خاص بها.

-يمكن أن تكون في الصفحة المقابلة للنص.

---

[1] خليل قطناني، **عتبة الهامش وفاعلية الخطاب السردي في رواية "برقوق نيسان" للكاتب غسان كنفاني**، مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية)، المجلد 33، العدد01، 2019، ص30-31.

[2] فرانتز روزنتال، **مناهج العلماء المسلمين في البحث العلمي**، تر: أنيس فريحة، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1961، ص111.

[3] سهام السامرائي، **العتبات النصية في رواية الأجيال العربية**، ص161.

[4] **المرجع السابق**، ص162-163.

-يمكن أن نجد ما يعرف بالحاشية عن الحاشية وهذا ما نجده في كتب القدماء أصحاب الحواشي.

-كما يمكن أن في بعض الكتب هوامش الكتب، هوامش الكاتب توضع في أسفل الصفحة وهوامش الناشر توضع في آخر الكتاب.

وفي ما يتعلق بوقت ظهور الحاشية والهامش فهي تظهر في الحواشي والهوامش الأصلية الخاصة بالطبعة الأولى للعمل، كما أنه هناك الحواشي والهوامش اللاحقة وهذا يخص الطبعات اللاحقة، بالإضافة إلى الحواشي والهوامش المتأخرة وتأتي في الطبعات المتأخرة عن الطبعة الأصلية، في حين هناك هوامش وحواشي تختفي في إحدى الطبعات، وتظهر أو لا تظهر في طبعات أخرى[1].

ما توصلنا إليه في الأخير أن عتبة الحواشي والهوامش آلية من الآليات التي يستطيع من خلالها المتلقي الوقوف على مختلف المضامين والأبعاد التي يحملها النص في طياته.

من هذا المنطلق ومن خلال ما تقدم حول الإطار المفاهيمي لأنماط العتبات النصية، يتبادر في أذهاننا الإشكالية التالية:

ما طبيعة هذه الأنماط في الرواية الجزائرية المعاصرة ؟

وللإجابة على هذه الإشكالية اخترنا كأنموذج روايتي "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" للطاهر وطار، ورواية "سرادق الحلم والفجيعة" لعز الدين جلاوجي في الجانب التطبيقي.

[1] عبد الحق بلعابد، **عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص**، ص129.

2. أنماط العتبات النصية ودلالاتها في رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" للطاهر وطار:

تتمثل هذه العتبات في المساحة الخارجية للعمل الروائي، وما تشتمل عليه من إخراج نهائي لواجهة الغلاف، والتي عادة ما يحتفي بها الروائيون كونها دلالة إضافية، وامتداد موازي لتركيبة العملية السردية، ويتعلق الأمر بالعنوان، واسم المؤلف، والتعيين الجنسي ، وصورة الغلاف وغيرها"[1].

وهذه العناصر مجتمعة في رسمها وخطّها هي كتابة أوّلية لروح العمل الروائي، وخطاطة سحرية تعبر بالقارئ إلى أغوار بعيدة ومجاهيل صعبة، ويمكن أن تشكّل هذه العناصر تلميحا لأسرارها ومفاتيحا لمغاليقها.

وما نستشفّه في روايات الطّاهر وطّار عموما وفي روايته "الولي الطّاهر يعود إلى مقامه الزكي" نلمس العناية الفائقة في تخريجها بأشكال محمولة بمقصديات فلسفية وتراثية تتعالق مع فحوى المضمون السّردي، وتشير إلى مكنوناته بصورة مباشرة وغير مباشرة، مما يفتح باب التأويل في قراءتها على عدد واسع من المعاني والمدلولات. وهذا ما يعكس وعي الروائي وإحاطته بتقنيات السرد وتمرّسه في التنويع في إخراجها من طبعة إلى أخرى، وإدراكه بأنّ الكتابة الروائية تبدأ من أول صفحة في الغلاف كونها بداية القراءة عند المتلقي، فهي على حد تعبير"هنري ميتران":"أنّه لا وجود لشيء محايد في الرواية"[2].

أ.العتبات المحيطة الخارجية ودلالاتها في رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي":

*** الغلاف:**

يشكّل الغلاف في الرواية أول عتبة تستقبل القارئ وتستدرجه لولوج عوالم المتن الروائي، وما تتيحه صفحة الغلاف في مساحتها المحدودة من مدلولات مقصودة، تزيد من عمق

---

[1] ينظر الموقع : www.dades-infos.com/?p:17989

[2] عبد الملك أشهبون، **عتبات الكتابة في الرواية العربية**، ص35.

العمل السردي وتفتح نهم القراءة وشوق اللقاء بين الإبداع والمبدع من جهة والمتلقي من جهة ثانية، وهذا ما يجعل اعتناء الروائي في إخراج عمله للقارئ لا يغفل عن عنايته بمساحة الغلاف كونه البوّابة التي لها دور حاسم في إنجاح تلقي الإبداع الروائي، وإنجاح عملية التسويق ككل في نهاية المطاف للعمل الأدبي وسط كمّ هائل من المنافسة الإبداعية .

وما نلمحه في رواية "الولي الطّاهر يعود إلى مقامه الزكي" هو العناية بمساحة الصورة في إدراجها بشكل يبعث على الوضوح والغموض في آن واحد، مما يتشاكل على القارئ السهل الممتنع في التعبير عنها وتفسير كنهها، وهو الأمر نفسه بالنسبة لإخراج الخط والألوان، وهنا تبدأ الإيحاءات القريبة من خلال الصورة المباشرة المستمدة من أشكال مألوفة من عالمنا الطبيعي كرسم فارس يمتطي جواده وسط تراكم للون الأحمر الفاتح، وهو يتجه من اليمين نحو اليسار، ولعلها الإشارة إلى رحلة العودة بعد الغياب أو بعد السفر، أو بعد الضلال وهنا اختار الروائي راحلة الفرس وما تمثّله من رمزية في تراثنا العربي، بما يعرف بالجواد العربي الأصيل وهي عودة ورجعة فوق محمول غني بالرسائل المموهة، وهو ما جعل العارفين بقيمة التعابير الخارجية من رسم وألوان وخط يعتبرونها مكوّنا من مكونات خطاب العتبات الذي يربط الخارج بالداخل، أو السابق باللاحق بغاية التوضيح، وتأكيد قوّة العلاقة بين النص الحاف ومتن الرواية، وفي هذا المعنى يقول السارد:"**لا يدري الولي الطاهر كم استغرقت هذه الغيبة، فقد تكون لحظة وقد تكون ساعة، كما قد تكون قرونا عديدة**"[1] .

[1] الطاهر وطار، **الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**، منشورات التبيين الجاحظية ، سلسلة الإبداع الأدبي، الجزائر، 1999، ص13.

- دلالة اللون:

إنّ دلالة الألوان في العمل الروائي هي ذاتها لغة أولية، تحاور المتلقي وتختبر حدسه لاختراق مساحة المعنى العام للرواية، وتختلف في توظيفها بين المباشرة والتلميح، وقد تعتمد التعتيم للمعاني البعيدة والمتوالدة التي تتجدّد مع الزمان والمكان المختلفين، ولهذا كان"للألوان دلالاتها ولغتها، فلم يعد اللون أمرا هامشيا أو مجرد لطخة من الصبغ توضع على ثوب أو قرطاس، وإنّما أصبح كل لون يرمز إلى عالم خاص من الرموز"[1]، في رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" ارتأينا محاورة ألوان الطبعة الأولى لسنة 1999، لأنها الأصل لميلاد العمل وخروجه للقارئ في حلته النهائية المفعمة برائحة الزمن التسعيني المخوّل باحتضان أحداث الرواية .

-اللون الأحمر:

وفي استقراء للألوان المعتمدة في مساحة الغلاف نلمح تلك الروح المبثوثة في اعتماد اللون الأحمر الأرجواني بشكل مهيمن على الصورة وحتى في الكتابة وكأنها إشارة مباشرة لتلك السنوات الحمراء التي غلب فيها لون الدماء في رسم معالم الحياة في جزائر العشرية الحمراء، وما عرفته من تغييرات مسّت حياة الأفراد والجماعات، وأرّقت زوايا الأمكنة وأرعبت الكبير قبل الصغير، إنها صورة الموت المرعبة التي لا يعبّر عنها سوى اللون الأحمر، فـ"اللون جزء من العالم المحيط بنا، وهو يلازمنا في حياتنا، ويدخل في كل ما حولنا في روعة بارعة لا يدركها إلا من أوتي إحساسا مرهفا ونفسا ذوّاقة وعقلا متدبّرا في هذا الصّنع البديع"[2].

فدلالة اللون الأحمر التي ترمز إلى النار وتؤشر على الاضطراب والثورة، ماانفكت تستقر عند معضلة التحول الجذري لمختلف الميادين التي بدأت اقتصادية وقبلها احتقان

---

[1] نعيمة العقريب، **قصيدة حيزية –دراسة تحليلية**، دار الفيروز للإنتاج الثقافي، الجزائر، 2009، ص 195.

[2] عبيده صبطي، نجيب بخوش، **الدلالة والمعنى في الصورة**، دار الخلدونية، الجزائر، ط1، 2009، ص32.

اجتماعي وسياسي منذ استقلال البلاد ونهجها سبلا شتى لم تصفر عن شفافية الحقيقة واتجهت دوما نحو التعتيم واللاعدالة، يقول السارد :"قرأ الفاتحة، وسورة الأعلى، وتوقّف عند الآية"**سيذّكر من يخشى ويتجنّها الأشقى الذي يصلى النّار الكبرى ثم لا يموت فيها ولا يحي..**"[1] .

إنّ اللون الأحمر الدموي جعل الغلاف كأنه قد سقط في بركة من الدماء أو وسط تراكم للجثث، أو كأنه كتب بحبر من الدماء أو بيد ملطخة بالخطيئة، إنها آثار الرصاص على القتلى والجرحى وضريبة التغيير والثورة على الراهن المفروض، وهي أيضا آثار الدماء في معاني الحروف داخل الرواية يقول السارد:"**ارتفعت الحناجر، تكبّر وتهلّل، وامتلأ النهر بالجثث حيّة وميّتة، ودكن لون الماء، واسودّت السماء**"[2].

فاللون الأحمر الدموي لم يغلب على رسم الإطار الذي توسّط بياض مساحة الورقة وكان أكثر دكنة في رسم معالم الفارس العائد فوق صهوة جواد سابح بكل ثقة واتّزان فوق مساحة من الحمرة، فقد تكون العودة إلى الرّشد بعد الضياع، وقد تكون علامة على الفارس المنقذ العائد من معركة الفتح الأكبر إلى موطنه المستلب في غياهب التيه والسراب.

إنّ اللون الأحمر الذي كان مركزيا في رسم لوحة الغلاف وفي الكتابة على ظهر الرواية دون غيره من الألوان يؤشر إلى العتمة التي تركّزت في الواقع الجزائري التسعيني المغمور في بركان من التناحر مع الذات ومع الآخر في نفس الوقت، ولا نخال أنّ هذه الأزمة قد اختفت آثارها إلى أيامنا هذه، فهي جملة من التداعيات ومن الهزات الارتدادية التي غيّرت من تركيبة الفرد الجزائري ومن مكونات المجتمع المدني الذي بدوره انقسم إلى فئات وإلى تيارات فكرية متناحرة ومضطربة في توجّهاتها، لا يهمها سوى الوصول إلى مبتغاها بأي

---

[1] الطاهر وطار، **الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**، ص12.

[2] **المصدر السابق**، ص33.

وسيلة كانت، وبهذا فهي تخرج عن النظريات الوطنية التي كانت سائدة في اعتبارها مصلحة الوطن مشترك نضالي وهدف مقدّس لا يترك للذاتية والأنانية الفردية مجالا يذكر. فالرواية التي جاءت امتدادا للمتون السابقة للروائي الذي يعد أب الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية كان لها السبق في التعبير عن مرحلة تاريخية وحاسمة من واقع جزائر الانفتاح والتعددية، وما عرفته من نضالات ومآسي كادت تعصف بالدولة الفتية، وتعيد إلى الأذهان جملة الأحداث.

-اللون الأبيض:

جاء البياض في الغلاف محيطا بالإطار الأحمر الذي رسم معاني الرواية، وارتسم في شكل خلفية مفتوحة الحدود أو جداريّة احتضنت حمرة الواقع الأحمر، فاللون الأبيض عادة ما يستعمل للهدوء والوضوح ويعنى الصفاء والنقاء، وعندما يتوسطه اللون الأحمر يظهر في صورة ثوب أبيض ملطّخ بالدماء، ولعلّها الصورة الكاملة لحيثيات الرواية وهي كذلك المعاني الكامنة في صدور سطورها قبل الخروج من سطوة الحقيقة ومن ميزان العدل والمساواة إلى ضفاف العالم المتحول إلى غير المألوف واللامنطقي من تسجيلات الأقدار على صحائف الأوطان والشعوب.

إنّ البياض في قمة دلالته ومحمولاته يصدح بمعنى الطّهر، ويتلوّن بالشفافية في صراعها مع معاني الظلام، والانقياد للمجهول في مصائر الشعوب والأفراد، يقول السارد:"**وقد جاءه صوت يعرفه جيّدا، يقول له:**

- يا مولانا الولي الطاهر. الشيطان من نار، والوباء الذي هربنا منه، مس من الشيطان، لعل أحدنا بالمقام الزكي مصاب بهذا الوباء.

إذا ما مس الوباء الروح ، فلا علاج غير الاستحمام بالذكر"[1].

[1] الطاهر وطار، **الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**، ص68.

وحتى مساحة البياض جاءت محمولة في محيط الحصان الذي يشغلها داخل إطار الصورة مع طيف داكن لفارس فوق ظهرة في دلالة على طهارة الحامل دون المحمول، فالرواية تحكي صفة العضباء التي حملت الولي الطاهر في رحلته والتي نعتها بالأتان وبالمعجزة الخارقة وشبهها في قداستها تيمّنا بناقة رسول الله صلى الله عليه وسلم، يقول الراوي:"**لا يمكن أبدا الفصل بين العضباء وبين صاحبها سيدي الولي الطاهر. قال الأوّلون الذين رأوهما، كما قال الأخيرون الذين لمحوهما أو بلغهم أمرهما.**

والمؤكّد لدى الأوّلين والأخيرين من الأتباع، أنّ العضباء إحدى كرامات الولي الطاهر وإحدى معجزات وخوارق هذا الزمن"[1].

إنّ اختيار اللون الأبيض كخلفية للإطار في الرواية كان له قيمة إضفاء التضاد على طول الرسم العام للغلاف، فالأبيض هو الأصل قبل الخطيئة، وهو المنطلق في كل بداية جديدة بعد التوبة منها، والحفاظ على البياض هو تحدّي كل مخلوق منذ كلّف باحترام الضوابط والحدود ومختلف الشرائع، عندها سيتضاعف الذنب بعد كل اختراق أو انزلاق بلا رحمة أو شفقة .

وقد يكون البياض هو تلك الجزائر البيضاء في أصل جلدتها، جزائر تعايشت على أديمها حضارات وثقافات، وتلاقحت على مساحتها الشاسعة روايات وأساطير، كلها تثبت الطهر للجزائر العذراء من كل ذنب دنّس تربتها، وطفق يخصف من بهته و رميه لها.

إن غلبة البياض على واجهة الغلاف تؤشر على روح التسامح التي تغلب على غيرها من الصفات في قلب كل جزائري، فهي الدواء الشافي لكل ما تربص بالجزائر من أقدار قاسية، وهو ما يحيلنا على مقولة الرجل الجزائري الصالح "عبد الرحمن الثعالبي" في حق تحديات الجزائر لكل المصاعب والمتاعب على طول تاريخها العريق:

---

[1] الطاهر وطار، **الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**، ص15.

إن الجزائر في أحوالها عجب ** ولا يدوم بها للناس مكـــــــروه**

ما حلّ بها عسر أو ضاق متّسع** إلاّ ويسر من الرحمن يتلـــوه**

- الصورة:

تعتبر الصورة في غلاف الرواية مفتاحا متاحا، للغوص في متاهات السرد، ولذا يختارها الروائي بعناية فائقة، تجعل من الصورة هي الإلهام الأوّلي لكتابة الأحداث، لما للصورة من بلاغة صامتة ولما لها من أسبقية في الإعلان عن مجريات الحكي ولو بصورة غير مباشرة، ولما لها أيضا من قوّة جذب في تسويق العمل الأدبي قرائيا كون الاهتمام بالصورة ينمّ عن صرامة وجدية في إنتاج الحكي.

ولذا نجد الكثير من المتون الروائية تعتمد وتقصد إلى اعتماد مقاربة متوازية بين محتوى المتن الروائي من جهة، وبين الإشارة المباشرة في إخراج الصورة إلى مرتكزات السرد، مما يوجب قراءة الصورة من خلال المرور على مجمل الحكي، وهذه الحركة تحوّل الصورة إلى عتبة أولى وثانية في نفس الوقت، فهي المدخل للنص في لقاء الرواية بالقارئ، وفي نفس الوقت هي الفكرة التصميمية بالنسبة للمؤلف من جهة أخرى.

وتختلف الصور في تشكيلها واختياراتها بحسب النزعة التي ينتمي إليها العمل الأدبي، ولذا فهي "تتمظهر فيه من مثل الصورة الفنية، الصورة الكاريكاتورية، الصورة الفوتوغرافية، الصورة السينمائية، والصورة الإشهارية ... "[1].

وفي خضم هذا التنظير، فقد جاءت الصورة في رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" موازية لمحتوى الرواية، وفي توصيف لها عبرت الصورة التي وظفت في قالب إطار أحمر فاتح يحتلّ مساحة معتبرة من الغلاف دون أن تغطي المساحة الكلية للواجهة الأمامية، وهي عبارة عن لوحة فنيّة من إبداع الفنان "عبّو" وهي من ممتلكات الجاحظية، وقد يكون رسمها بطلب من الروائي على حسب مدى التلاؤم الكبير بين الرواية واللوحة،

[1] عبيده صبطي، نجيب بخوش، **الدلالة والمعنى في الصورة**، ص77.

وجاءت الصورة في إطار مربع الشكل، تتداخل فيها الألوان بين الحمرة الفاتحة ومساحة الفضاء المحدود برسم العضباء كما سماها الروائي، وهي ذلك الشبيه بالجواد العربي الأصيل، وهنا يأخذ معنى البياض سمة الطهر التي يجلبها العائد فوق صهوته، محاولا إزاحة اللون الأحمر الغالب على مساحة الصورة، ليفتح فراغا أبيضا هو في حدّ ذاته رمزا لعودة الأمل وسط مساحة المستحيل.

ولا تختلف سمة العتمة التي شكّلت رسم الفارس، فهو في إخراجه في قمة السرعة وقمة الانطلاق إلى الأمام، ويشتد معه لون الأحمر القرميدي فلا يستطيع الرائي تمييز لونه ولا جنسه، وقد يكون هذا الغموض وليد معنى العودة من مكان مظلم، هو تكامل مع معنى الضلال نحو مكان أكثر طهارة ووضوح هو معنى الرجوع إلى طريق الصواب والاستقامة، ولعل تلك السرعة هي معنى الإصرار والعزم على ركوب الإصلاح الذاتي وحتى نشر أضواء البيان على كل مساحة في رقعة الظلام الدامس.

فالصورة المحاطة بإطار أحمر مستقيم كأنها إطار في جدار أبيض هي دلالة على رحلة بين الذهاب والإياب هي تصوير لحياة فرد أو مجتمعات تتأرجح بين الفطرة السليمة البريئة الطاهرة، وبين السقطات والخطيئات والكبوات التي قد تطرأ على مسار الحياة، وعرض لمنحنى العودة إلى الأصل الذي هو سمة البداية في الخلق والمجتمعات وكشف لمبادرات الانتهاء إلى الاستقرار والهدوء وسط ركام النتائج الفادحة لمجرد فتنة بدأت محدودة لتأتي على الأخضر واليابس في محيط ينتمي إليه الروائي والسارد معا، واحتضن مجريات الأحداث بكل تفاصيلها.

فجاءت صورة الغلاف في شكل خلاصة لما سترويه الرواية في متواليات القراءة، لتطرح فضولا قرائيا هو في حد ذاته قصدية معرفية إشارية لمقتطفات من وجهة السرد، "فعتبات النص بنيات لغوية وأيقونية تتقدم المتون وتعقبها لتنتج خطاب واصفة لها تعرف

بمضامينها وأشكالها وأجناسها، وتقنع القراء باقتنائها"[1]، وفي روايتنا الأنموذج نوع من المباشرة في رسم الصورة، فذالك الفارس الطّاهر في رسمه الممسوح من تحديد هويته، يسبح بسرعة جواده في مسلك من اليمين إلى اليسار، مما يوحي بمعنى العودة من توجّه فكري إلى آخر أكثر إقناعا أو أكثر اعتدال، أو عودة من ذنب إلى طريق الهداية، أو الارتقاء إلى مقام أعلى وأسمى، وهي كلها تقلبات ثنائية تتراوح بينها دواخل النفوس وظواهرها، وهي دول تتقلب في تموجاتها الأمم والشعوب، في مسيراتها في فلك الزمان الذي لا يملك أحد خباياه، ولا ينجو فرد أو جماعة من تحوّلاته .

إنّ العودة على صهوة جواد يسمّيه السارد بالعضباء، وهي مؤنث أعضب وفي دلالتها ضمن المعجم العربي العضب الذي يعني القطع، ويشبهه بناقة نبي البشرية صلى الله عليه وسلم، وهنا يوظف الروائي منطلقات السرد وتناصه الحكائي مع السيرة النبوية التي هي المعنى الأسمى للتحول الكوني من الجهالة إلى نور الإيمان، ومن ظلام الظلال إلى نور الهداية، وهي الرمزية الخالدة لمعنى الهجرة إلى المدينة المنورة على صهوة الإبل والجياد في سبيل تأسيس الدولة الإسلامية، وهي السفرية التي أحيت الدعوة إلى الحق بعد محاولات الوأد في المهد، وكثيرة هي السرود التي تربط بين دور تغيير المقام وبين تحوّل الحال من الفقر إلى الغنى.

ومنها قوله تعالى: ﴿هُوَ الَّذِي جَعَلَ لَكُمُ الْأَرْضَ ذَلُولًا فَامْشُوا فِي مَنَاكِبِهَا وَكُلُوا مِنْ رِزْقِهِ ۖ وَإِلَيْهِ النُّشُورُ﴾[2].

وفي معنى السفر في الأرض للاعتبار ومعرفة حقيقة الخلق وغاياته منها قوله تعالى: ﴿قُلْ سِيرُوا فِي الْأَرْضِ فَانْظُرُوا كَيْفَ كَانَ عَاقِبَةُ الَّذِينَ مِنْ قَبْلُ ۚ كَانَ أَكْثَرُهُمْ مُشْرِكِينَ﴾[3].

---

[1] يوسف الإدريسي، **عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر**، ص 21.

[2] **سورة الملك**، الآية 15.

[3] **سورة الروم**، الآية 42.

وأيضا قوله تعالى: ﴿قُلْ سِيرُوا فِي الْأَرْضِ فَانْظُرُوا كَيْفَ بَدَأَ الْخَلْقَ ۚ ثُمَّ اللَّهُ يُنْشِئُ النَّشْأَةَ الْآخِرَةَ ۚ إِنَّ اللَّهَ عَلَىٰ كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ﴾[1].

وعلى رسم الجواد العضباء في وضعية السرعة الفائقة فيها محمولات دلالية وإسقاطات معرفية، نعوزها إلى ما عرفت به ناقة العضباء في السيرة النبوية من سرعة فائقة فقد كانت لا تسبق، كما كانت الرّاحلة التي انتقلت بالرسول ﷺ والرسالة من حدود التضييق ومحاولات الوأد المبكّر لدعوة التوحيد إلى سعة التجسيد والدخول في الدين أفواجا، لتعطي معنى الفتح الأكبر والنور الساطع للهداية على صعيد كل البشرية، وتوظيفها في صورة جواد هو ابتعاد عن المباشرة في بناء صورة الغلاف، وفيه معنى لرمزية الجواد العربي في أصالة الفرس والفارس، ودوره في توسيع مساحة الفتوحات الإسلامية في باقي الأرجاء.

***اسم المؤلّف:**

يعتبر اسم المؤلف"من العناصر المناصية المهمة المشكلة لعتبة الغلاف الخارجي، فلا يمكن أن نتصور أي نص يخلو من اسم صاحبه، كما يأخذ ترتيب واختيار الموقع المناسب للذات المبدعة بعدا إيحائيا وتنسيقا جماليا فوضع الاسم في أعلى الصفحة لا يعطي الانطباع نفسه الذي يعطيه وضعه في الأسفل، لذلك غلب تقديم الأسماء في معظم الكتب الصادرة حديثا في الأعلى"[2].

في رواية "الولي الطاهر يعود إلي مقامه الزكي" كتب اسم المؤلف في أعلى واجهة الرواية، فوق صورة الغلاف في المحيط الأبيض من الغلاف بخط عربي واضح، يبدو بشكل متمايل كأنه خطّ باليد، وهو نفس الخط الذي كتب به عنوان الرواية، واعتمد في

---

[1] **سورة العنكبوت**، الآية 20.

[2] روفية بوغنوط، **شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمادي**، رسالة ماجستير، فسم اللغة العربية وآدابها، جامعة قسنطينة، الجزائر، 2007/2006، ص46.

رسمه تقنية التظليل للحروف بين الأبيض والأسود الذي يبدو كالظل، فيعطي انطباعا كأنه مقابل للشمس.

وفيه دلالات موازية لإخراجه في هذا التمايل بين معنى تبعية الظل للخط في كل الوضعيات، ومنه المثل"لا يستقيم الظل والعود أعوج"، وهنا يظهر توظيف الروائي لفكرته السردية مع خط اسمه والعنوان، ليرسل مدلولات الثنائيات الضدية في تشكيل روح الإنسان بين عدة تردّدات فكرية وعقائدية تؤثّر في تكوين شخصيته وفي نمط عيشه وتؤثّر حتى في خطّ اسمه، وهي الثنائيات التي تركّز بناء الكون على أطرافها بين الخير والشرّ وبين الهداية والضلالة وغيرها.

فهذا التوازي بين الثنائيات يجعل من الروائي يفصح عن اعترافه بضعف الإنسان أمام الأهواء والأهوال، فهو لا يعدو أن يكون مؤشرا لعوامل متحكمة في مصيره، فلا يخرج عنها إلا بإرادة تثبت كينونته، وتفنّد عنه أحكام العجز والاستسلام، ولذا فهو بين مصيرين يختارهما لنفسه، بين بياض البراءة والطّهر وبين سواد الخطيئة والدّنس، وعلى إثرهما تتشّكل شخصيته ويتحدّد مصيره، في التقلّب بينها، فأحيانا يثبت وأخرى ينزلق بغيّه في الأعماق، وكأنّ بالروائي يحاول إعطاءنا خلاصة لسرده في تشكيل الخط، أو لعلّه اختار الرسم بعد الانتهاء من تأليف روايته، وهو ما يعكس اكتمال النّضج في اختيار طريقة الكتابة ووضعيتها.

وهنا تتجلّى الصورة مكتملة بين اسم المؤلّف مع الرسم العام الغلاف، فلم يخرج اسم المؤلّف في تلوينه عن التلوين العام للغلاف، فقد جاء بلون أبيض مائل له ظل أحمر، وهذه الحمرة هي دلالة للعشرية الحمراء التي تلونت بها تلك الفترة من تاريخ الجزائر الحديث، وقد يكون فيه معنى الانتماء لهذه الجغرافيا، والتفاعل معها بعاطفة القرب المكاني والزماني للأحداث.

*** العنوان :**

يعد العنوان من أهم العتبات النصية "فهو يمدنا بزاد ثمين لتفكيك النص ودراسته، ونقول هنا: أنه يقدم لنا معونة كبرى لضبط انسجام النص وفهم ما غمض منه...غير أنه إما أن يكون طويلا فيساعد على توقع المضمون الذي يتلوه، وإما أن يكون قصيرا، وهنا لابد من قرائن فوق لغوية توحي بما يتبعه"[1].

ورد عنوان الرواية في صيغة مركّبة من جملتين، إحداهما مكمّلة لمعنى الجملة السابقة، وهو ما يحيلنا إلى استمرارية نهج العنونة الطويلة في رواية وطّار، مقارنة بالروايات التأسيسية للروائي على غرار رواياته (اللّاز، رمانة، الزّلزال، الحوّات والقصر، عرس بغل)، ولعلّ التوجّه نحو التّجديد في العنونة في الرواية الجزائرية الجديدة عموما، والخروج من العنونة المفردة التي كانت السمة البارزة في المتون المؤسّسة،"لا من حيث كونه يأتي في طليعة الكتّاب الأكثر غزارة وإنتاجا، بل من حيث ممارسته الإبداعية على الوجه الذي أحدث تطوّرا مذهلا في التعاطي السردي في الحقل الروائي"[2].

كما جاء العنوان في الرواية بارزا في خطّه وفي رسمه، مما يعكس اعتناء الروائي في هندسته، حتى يواكب جمالية الأحداث ويرفع من جاذبيتها في اقتناص نهم القارئ، واستيفاء شروط الروح النقدية التي تستقيم العمل وتمنحه مكانة وترتيبا ضمن أعمال الروائي خاصة، والتي بدورها قد تزيد من مقروئية متونه، ومن جهة مكملة ضمن السرد الجزائري عموما، الذي يحتفي بكل مولود أدبي جديد يسهم في إغناء المكتبة المحلية.

وفي قراءتنا للعنوان وتحليل ألفاظه لمحنا النزعة الاشتراكية والعقدية الدينية في تكوينه، إذ يبعث "وطّار" في عناوينه إحياء البساطة وهو الخبير بمكتنزات مجتمعه، حين راح يبعث

---

[1] محمد مفتاح، **دينامية النص: تنظير وانجاز**، المركز الثقافي العربي، ط01، د ت، ص 72.

[2] سليم بوعجاجة، **الروائي الطاهر وطّار وتحوّلات الكتابة: ثبات الرؤية**، مجلة الثقافة، إصدار وزارة الثقافة، الجزائر ،العدد 119، فيفري2004، ص37.

بفيض معانيها في سروده بروح إيجابية وفعالية متجدّدة، تنمّ عن رؤيته البعيدة في استشراف بيئة مغايرة تجعل من حاضرها دافقا، يخترق آفاق المستوى العادي والبسيط، ويطمح نحو اختراق عوالم تتلاءم وطموحات الإنسان وطبيعته الحالمة، وهو ما يؤشّر إليه العنوان في معناه العام.

استقراء ألفاظ العنوان:

الولـــــــي:

توحي هذه اللفظة إلى معنى الولاية، من حيث ارتكازها على إضفاء معنى القوامة، والتي بدورها تتفرّع إلى معاني السلطة والحيازة على مسؤوليات كبرى وصغرى، تجعل من صفة الزعامة بادية على صاحبها، وترفع من مقامه حسب سلطته وصلاحياته.

واسم "الوليّ" من أسماء الله الحسنى فهو "الولي الحميد" وهو عزّ وجلّ "وليّ الذين آمنوا"، وفي هذا المعنى تتحقّق الولاية بكلّ شروطها وتتكامل بكلّ موازينها، وتشير إلى معاني عدّة في القرآن الكريم، فهي الانتصار للحق وهي الولاية على رقاب الإنسان، وهي بالمعنى الروحي الديني الترفّع عن ماديّات الحياة وسفاسفها، والرقي في مراتب الطّهر والتّجلي، وفي شقّ من المعنى الدّيني قد تأخذ لفظة "وليّ" عند صغار الفهم الشّرعي قدسيّة المظاهر من العباد، الذي يصل صفة "الوليّ" ويرفع قدره في نفوس المحبين فيؤخذ ولاية بينهم وبين الله، والولي عند المتصوفة "هو من تولى الله أمره بالخصوصية مع مشاهدة أفعال الحق سبحانه وصفاته"[1].

وفي هذا الشأن يطرح الروائي رأيه في تفسير اختياراته اللفظيّة لكلمة "وليّ"، وينفي عنها البعد الصوفي، ويذكر بأنّها ولاية أدبيّة لا تقرب طهارة الأولياء وعلوّ مقامهم، ولعلّها لعبة سردية أخرى من الروائي حين يلمّح بما لا يصرّح في المتن السردي، الذي جاء مليئا بمفردات التصوّف وبشعائر التقرّب وتقاليد التبرّك، حتى يورّط القارئ في مكيدة التمويه

[1] أيمن حمدي، **قاموس المصطلحات الصوفية**، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د ط، 2000، ص 96.

والتيه في غياهب القراءة، وإن كانت كل القراءات تجعل من "الوليّ" إيحاء مفهوميا حول معاني التبرّك والتقرّب من المادي والروحي في آن واحد.

الطّاهـــــر:

هذا الاسم مألوف كاسم علم في الجزائر وفي بلاد المغرب العربي عموما، ومنها اسم الروائي، وهي صفة معرفة تحمل إشارة إلى ما سيكون عليه المسمى في آخر حياته من معاني النّقاء والوضاءة والبعد عن المعاني المضادة لاسمه، وفي تعريف الطّاهر "الطاهر من عصمه الله تعالى من المخالفات، والطّاهر الباطن من عصمه الله تعالى من الوساوس والهواجس، الطّاهر السر: من لا يذهل عن الله طرفة عين...والطّاهر من عصمه الله تعالى من المعاصي"[1]، وهنا يتّضح المعنى في أنّ الطهارة هي تكامل بين الظّاهر والباطن، بين الرّوحي والمادي في تركيبة الإنسان حتى ينزل إلى مقام الطّهر والنّجاة وانتهاء بدرجة اليقين.

وهنا يدمج الروائي بين العنوان وبين اسم المؤلف في لعبة السرد حتى يجعل القارئ في حيرة من أمره في المطابقة بين بطل الرواية الذي يحمل اسم المؤلف، وبين تفسير الحكي على أنها سيرة ذاتية للروائي، أم مجرّد توظيف ذكي للروائي لصفة الطاهر دون أن يعني نفسه، وإن كان سياق الحكي يحمل آراء الروائي حول أوضاع سياسية واجتماعية متعلقة بوطنه وببلده، الذي لم يفارقه، كما فعل الكثير من المثقفين في هروبهم نحو ضفاف أخرى، لأنّ المثقف كان هدفا مقصودا، وضحيّة إعلامية لها صدى واسع في إدخال الشّك إلى النفوس، وفي كسب المزيد من التأييد لجناح ضدّ جناح آخر.

ولا يمكن في تلك الفترة العصيبة أن يظهر المثقّف بشخصه أو برأيه، لأنّ الصمت مهرب وفرار من عناوين الخوف ولغة التهديد التي كانت سائدة، فكان العزوف عن الإبداع

---

[1] الجرجاني علي بن محمد الحسين، : **كتاب التعريفات**، تحقيق وتعليق نصر الدين تونسي، شركة بن باديس للكتاب، الجزائر، ط1، 2009، ص409.

ضرورة للسلامة من شظايا الأزمة ومن أشباح النّهار، الذين يقطفون الأرواح دون تمييز، ويطبقون الصمت على معالم المدن والأرياف، وفي هذه الظّروف القاسية تعرف البلاد الحرّ من أبنائها من الغثّ، وتتكشف الحجب على المواقف.

يعـــــــود:

العودة بمعنى الرجوع إلى نقطة الانطلاق أو مكان المبدأ أو المنتهى، وقد تكون العودة روحية معنوية في العودة من السلب إلى الإيجاب كالعودة من الذنب إلى التّوبة وقد جاء في الحديث الشريف "التائب من الذنب كمن لا ذنب له"، أو من الظلام إلى النّور ومنها قوله تعالى: ﴿اللَّهُ وَلِيُّ الَّذِينَ آمَنُوا يُخْرِجُهُمْ مِنَ الظُّلُمَاتِ إِلَى النُّورِ﴾،[1] وهي تقاطبات ضمن أعمال ومصائر الجماعات والشعوب في التحوّل من نحو التطوّر بعد التّخلّف أو إلى الله بعد الشّرك، وقد جاء بصيغة المضارع دلالة على تغيير متواصل في الحاضر وفي المستقبل.

وقد تكون العودة إلى الأصل بعد غياب كما يقول المثل:"الرّجوع إلى الأصل فضيلة"، خاصّة إذا ربطنا الفعل بفاعله وما يتّسم به من أوصاف وتقاليد صوفية دينية.

كما سبق للروائي أن استخدم فعل "يعود" في قصّته "الشّهداء يعودون هذا الأسبوع"، وكلّها عودة من الماضي إلى الحاضر، عودة من زمان إلى زمان وتقليب لليل والنهار، وفي الثانية عودة إلى مكان من عائد يمثّل قمّة الطّهر والتّضحية، وهو بعد ثوري وتراثي تصبّ في مجملها في التحوّل نحو الأفضل، وفيها إصرار على العودة حتى في أبشع صور الانقلاب والتأزم، فالشهداء عادوا من دمائهم لتصحيح أخطاء الحاضر، والولي الطّاهر يعود ليقيم برشده المقام والمكان المقدّس والوطن المفدّى الذي يحيلنا إلى استقراء معنى المقام.

---

[1] **سورة البقرة**، الآية 257.

والعودة هنا عودة إلى الرّشد بعد غياب وغيبوبة، وإلى الخلاص فهي تشبه خروج المهدي بعد ضلالة الناس واستفحال الشركيّات والطواغيت، أو تشبه عودة المسيح عيسى عليه السلام إلى الأرض بعد ظهور الدجل والدجّال لتطهير المكان والفضاء من براثن الخطيئة والذنوب ومحاولة تصفية النوايا.

المقـــام :

المقام مفهوم متفرّع ومتعالق في لفظه وفي تحديد مساحته، فاللفظ يحيل إلى انتماء لمكان صوفي يبعث مساحة روحية طاهرة جاذبة للأفراد والجماعات، بغية تصويب الأعطاب والأغلاط الجسدية والروحية، واسترجاع الثقة بالنفس بعد فراغ روحي أو بعد خطيئة، وهذا المعنى جاء صريحا في الرواية "**التحق بالمقام الزّكي خلق كثير، تجلبهم البركات، والكرامات، وحسن العبادة والدّعاء...لم ينتبه أحد ليسألها عن ضالتها، واقتنعنا جميعا أنّها هاربة من الوباء، ساعية إلى ربّها راضية مرضية...**"[1].

وفي تصوّر آخر للمقام بعيد الدّلالة، فهو غاية صوفية يطمح لها كلّ مريد بعد نضال روحيّ وعمق يقيني بعد مكافحة للأهواء والوساوس، وكلّ معنويّات الحياة وشهواتها، واستبدالها بحالة التماهي مع عوالم العشق للمعبود والغوص في الذات الذائبة في المشاعر العرفانية، عندها يتحقّق البوح بالحقيقة المطلقة للخلائق فلا تضاهيها سوى مراتب المقرّبين الأطهار وأصحاب المكان الزّاكي والمقام العالي، فهم يحرصون على دوام الصّفاء والنّقاء لأنّهم قد ذاقوا حلاوة الإيمان في أعلى مراتبه، واشتمّوا رائحة الطّهر والبراءة من الذّنوب والخبائث فلا يرغبون إلا بالحفاظ على مرتبتهم في المقام العالي ونشوتهم بلذة اليقينيّات التي تتحقق معها الكرامات.

إن هذا المكان جاء بتوصيف واضح ودقيق لأنه فضاء جوهري في احتضانه لمجريات أحداث روائية، وكذا باعتباره متعالق بشخصية الحكي المركزية ممثلة في "الولي الطّاهر"،

[1] الطاهر وطار، **الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**، ص24.

ومنه يمكن تقريب صورته للمتلقي حتى يفهم هندسته التي جزء من تدوير السرد وإسناده وفق مقامات المقام المقدّس، فهو تشكيلة عمرانية من سبعة طوابق مفصلة بترتيب يراعي مقام القاطنين لكل طابق، يقول السارد "**الطوابق هي هي، سبعة، بتمامها وكمالها، طابق الزوّار الذي ينفتح عليه الباب الكبير في الأسفل، بجناحيه، جناح الرجال وجناح النساء، والمقصورة التي تتوسّطهما. حيث يتّخذ المقدّم مكتبه وموقع الاستقبال، الطابق الذي يليه،خاص بتعليم القرآن الكريم، والشريعة،...الذي يليه يتشكّل من جناح واحد، هو المصلى، به محراب تغطّيه الزرابي. الطّابق الذي فوقه، مرقد للطلبة والمريدين. الذي فوقه، مرقد الطالبات والمريدات. الذي يليه، نصفه للمؤن ونصفه للشيوخ ينامون فيه يعدّون دروسهم. الطابق السابع خلوتي وطريقي إلى حبيبي**"[1].

وفي هذا القدر من التدقيق في رسم المكان، وتحديد ساكنة أجنحته، لا يجد القارئ صعوبة في الدخول إليه بمخيلته، ويفهم قصد الروائي في اتخاذ المكان مؤشرا لأمكنة وفضاءات أوسع، وقد يكون رمزا للأرض كلها، ليحاول من خلاله طرح حقائق ومسلمات عرفانية، تفتح إشكالات الدين والإنسان، فالدين باعتباره قانونا ومسارا مستقيما موجه لكل العباد، فهذا مقامه في المرتبة العليا وما دونه من مقامات هي مراتب المريدين من كل الفئات وعلى اختلاف درجات الإيمان والإخلاص، وقد جعله الولي مركزا لخلوته وعلاقته بربه، فهو مقام العودة إلى زكاة النفس وطهرها، وما دونه من أجنحة فهي مقامات المقبلين والمريدين في المعراج إليه.

وفي تفسير موازي بطبيعة أكثر واقعية يكون البناء كله كتلة مجتمعية مشكلة من فعاليات مختلفة المشارب، تجسّد تفسيرا روائيا لهيكلة بناء المجتمع الجزائري، الذي تعرّض للعديد من الاهتزازات والصراعات البينيّة، فجاءت الأجنحة لترسم طبقات المجتمع، فالجناح الأعلى يعكس مكانة السلطة الحاكمة والمدبّرة لشؤون الناس، وتأتي مرتبة الفئات الأخرى

[1] الطاهر وطار، **الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**، ص21.

في أسفل الطوابق، فتكون الهوة واسعة بين الحاكم والمحكوم، وهو ما يضع الفراغات سببا في ظهور الاضطرابات والأزمات، ويحوّل النضال التحرّري إلى مجرّد تقرّب من السلطة لنيل مرضاتها وعطاياها، وهو استعباد العصر الحديث، الذي يسوس المجتمعات بعقلية القطيع.

ولعل التفسير الديني يغطي على حقيقة التفسير الواقعي، مما يجعل الروائي في مأمن من سلطته، ومن منتقديه، فهو يبعث بالإيهام الديني في سرده، وفي اختياره لرموز دينية كالرقم سبعة الذي هو رمز ديني يحمل دلالات مستقاة من النص القرآني، خصوصا في هندسة المقام وإلباسه التوجّه المقدّس، فالسموات سبعا في بناء الكون قال تعالى: ﴿الَّذِي خَلَقَ سَبْعَ سَمَاوَاتٍ طِبَاقًا ۖ مَا تَرَىٰ فِي خَلْقِ الرَّحْمَٰنِ مِنْ تَفَاوُتٍ﴾[1]، ولهذا جاء معنى "الزّكي" مكمّلا لمعنى الموصوف وتزكية لمرتبته وتوضيحا لعلوّ مكانته، والزّاكي النّامي والسّامي والعالي، فهي استشارة لكون المقام الطّاهر لا يكون إلّا على مساحة صافية وناصعة البياض حتى تمنح لمعنى الشّموخ والعلوّ المادي علوّا وشموخا روحيّا، يستلهم من قمّته العقلاء والعارفون بجودة الأمكنة، ولذا جاء المثل "لكلّ مقام مقال"، وهي ضرورة مراعاة اعتبارات عدّة في التفاعل على الأمكنة بين مقام المقدّس ومرتبة المدنّس.

ما يمكن استنباطه من خلال تركيب العنوان المعجمي هو وجود تكامل بين الألفاظ، يضمر معنى موحّدا، تلوح في أفقه الإشارة إلى إجازة الترقية الروحيّة والطبيعيّة، انطلاقا من مؤثّرات التّصوّف المبثوث في فراغات العنوان وأصوله، وهي عناية ورعاية مقصودة من الروائي ليحدث توافقا دلاليا بين عتبة العنوان وبين مضمرات المتن الروائي.

***التعيين التجنيسي:**

ينتمي التركيب السردي "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" بشكل مباشر إلى جنس الرواية، الذي دوّن أسفل العنوان، وهو الجنس الأكثر رواجا والأكثر دلالة في تعبيره عن

[1] **سورة الملك**، الآية 03.

مرحلة حاسمة من تاريخ الجزائر المعاصرة، والتي حاول فيها الروائي تجريب عدة آليات سردية، ممتطيا صحوة أحداث قريبة من واقع الروائي والمتلقي في آن واحد، ويوازن بينها وبين مقتطفات تراثية وتاريخية عربية وإسلامية، حتى يبرهن حجم احتواء جنس الرواية لكل الأجناس المعرفية الأخرى، ويواصل متنه الذي بدأه مع روايته السابقة "الشمعة والدهاليز"، في حكي أزمة شاملة لميادين الحياة في الجزائر.

ويستعرض في نص الرواية سلوكيّات وأفكار واقعيّة من وطنه الجزائر، أراد لها الروائي أن تلبس ثوبا فنيّا روائيا، يسلّط الضوء على مسبّباتها العميقة، ويبرّر لبعضها بخلفيات ثقافية وأبعاد تراكميّة لم تأت من العدم، فالاحتقان الاجتماعي والانسداد السياسي في مساحة حسّاسة ومتقاربة الأحداث، كتب على تاريخها وواقعها الاضطراب، ولم تحتمل إلاّ الانتفاض والبوح بآهاتها، ولو بلغة عنيفة كانت نتائجها وخيمة وفادحة على الإنسان الجزائري، وعلى مكوّناته الاجتماعيّة .

إنّ تسريد أحداث واقعيّة قريبة، لا يصعب على القارئ فهمها، بقدر ما يصعب على الروائي إخراجها من الواقع إلى التخييل، فجملة الأحداث التي يألفها القارئ بالترتيب، كخروج الجزائر إلى التعددية السياسية بمخاض عسير، وقبله الاضطراب الاجتماعي والاقتصادي الذي ألغى العدالة والمساواة، التي أضحت مجرد شعارات واهية، وشكّكت في إمكانية تحقيق الطموحات والأحلام التي أخذت تتأجّل منذ الاستقلال.

وبلمسة فنيّة لم تكن صعبة على روائي بحجم "الطاهر وطّار"، في مرحلة بلغ فيها من النضج والمهارة الروائية، أن يحوّل هذه التوليفة من الأحداث المباشرة، إلى شبكة من التعالقات الأجناسية والتقاطبات السردية، بذكاء ودهاء جمع فيهما بين شيطنة السياسة وملائكية الذات البريئة وسط تناقض بين لعنة الفتن وركام الدمار.

فالرواية بأحداثها وبشخصياتها وما شابه من تجريب وتخييل هي صوت مبحوح من عمق وطن جريح، لم يعرف الاستقرار ولا يزال يبحث عن ركن شديد، يعصمه من تقلبّات الزمن

ومن مدلهمات المستقبل، فراح الروائي يقلّب هذه الهواجس على شخصيته المحورية، ويتنقّل بينها بلغة يفسّر وينتقد في بعضها، حتى يشكّل للقارئ رواية تلبي ذوقه أو تثير فيه تساؤلات وآراء قد تولّد تجارب نقدية أو سردية موازية لطرحه، تخدم في مجملها الحوار الفني والثقافي بين أجيال الوطن الواحد، وقد تكون مثالا للأوطان الأخرى في تخليد مآثر واقعها وتاريخها بألوان الجنس الروائي.

ب.العتبات المحيطة الداخلية ودلالاتها في رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي":

***الإهـــــــــــداء:**

يحتلّ الإهداء أهمية بالغة في تخريج العمل الروائي، وفي توجيهه إلى المنحى خارج النص أو ما يعرف بالجانب الاجتماعي، مما يخلق رابطة قرابة وصلة موازية للعمل الأدبي مع محيطه، وموجّها فاعلا في بعث قصديّة مباشرة أو غير مباشرة، يحرص الروائي في بنائها على مدلولات بعيدة وقريبة، قد تستغرق بلورتها بحثا مضنيا أو تفكيرا عميقا في إنشاء كلمات أو جمل تبقى حروفها خالدة، وعليه كان للإهداء مكانته وتأثيره في رفع العمل وفي إضافة روح ثانية وحياة جديدة، تجعل من قراءة الإهداء توجّها ينعكس على حيوية العمل الأدبي، باعتباره البوابة الثانية بعد بوابة العنوان التي تواجه القارئ وتمهّد له الولوج إلى أغوار الحكاية الكبرى، وقد رأى "جيرار جينيت" أنّ الإهداء "ممارسة اجتماعية داخل الحياة الأدبية، يستهدف عبرها الكاتب مخاطبا معيّنا، ويشدّد على دوره في إنتاج هذا الأثر الأدبي قبل وبعد صدوره، وعلى هذا الأساس صار الإهداء لا يخلو من قصدية سواء في اختيار المهدى إليه، أو في اختيار عبارات الإهداء وشكل ديباجته"[1].

يرفع الروائي "الطّاهر وطّار" في إهداء روايته "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" آيات العرفان إلى عملاقي الفكر العربي المعاصر المرحوم الدكتور"حسن عروة" الذي قتل في الحرب الأهلية اللبنانية، والمرحوم الدكتور"محمود أمين العالم" وهما شخصيتين فذتين في

[1] عبد الملك أشهبون، **عتبات الكتابة في الرواية العربية**، ص199.

بلديهما وفي تخصّصهما، فكلاهما ينتميان إلى بلدين عربيين عريقين في الفكر والأدب وهما لبنان ومصر على التوالي، كما ينتميان إلى نفس المذهب الفكري اليساري الشيوعي، وهما رمزان شيوعيان يحيلان على إشارة روائية، تبعث تعلّق الروائي بالواقعية الاشتراكية التي يرى فيها حلاّ لا يزال صالحا لاستيعاب مجالات الحياة، وربما هو تبرير على فاعليته بعد الانفجار الاجتماعي الذي عرفته الجزائر، وتداعيات نتائجه على مختلف الأصعدة، وهو ما جعل الروائي يختار في إهدائه بين مفكرين أحدهما متوفى والثاني على قيد الحياة في فترة كتابة الإهداء وخروج الإبداع، فيه إشارة إلى أنّ أفكار الاشتراكية قد تموت لكنها لا تفنى، وتبقى مسايرة لكل تحوّلات الظروف الاجتماعية وتقلباته، وما حدث في الجزائر إلا دليل على الانحراف عن خطها، والابتعاد عن عرفها.

وجاء مضمون مقولات الإهداء في قسمه التركيبي بتناصين من مقولتين الأولى مأثورة عن أمثال الفلسفة اليونانية في المثل الأول مفاده:"لا يمكن أن نستحمّ بماء النّهر الواحد مرّتين"، وبتحوير نصيّ تقابلي من الروائي في اللفظ والمعنى، يجعل من المرفوض مقبولا في تقديرات الحياة وفي مصادفاتها، فيقول:"**قد نتحايل على النهر، فنحصر ماءه، وإن في بركة، ونستحمّ فيه مرتين**"[1]، وهنا يجعل من قوّة الإنسان وإرادته سيّدا في توجيه ظروفه، وفي التحكّم في منطق حياته، وهو دوما المكوّن الذي يجعل المستحيل ممكنا، وهو الشّعار الذي حملته الرواية في رحلة العودة، التي تكسر الذهاب بلا رجعة، وتجعل من الطريق الشامل للحياة مزدوجا في اتجاهاته، وما ذهب يمكن أن يعود بحيلة من عقل الإنسان المتمسّك بحبال الحياة، والمريد لألوانها.

وفي المثال الثاني المأثور عن الحكمة الهندية:" **ولكن لن نستطيع الاستضاءة بنور الشمعة الواحدة مرتين**"[2].

---

[1] الطاهر وطار، **الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**، ص03.

[2] **المصدر السابق**، ص 03.

يجعل الروائي من تقابل بين رمزية مضمون المثالين في شكل ثنائية بين الماء والنور، فالماء الذي يؤشر على أصل الحياة وبداية الخليقة في الكون، ورمز للصّفاء والنّقاء، ووسيلة للتطهّر والتخلص من أدران الذنوب والخطايا، وطريق للعودة إلى الراحة والطمأنينة.

وفي الشق الثاني يجعل من الضوء رمزا للهداية وعلامة للتخلص من التّيه، وتجذّرا في الإخلاص للمبادئ والشّرائع السمّاوية، كما يبعث بمعاني نكران الذات والتّضحية والإيثار، ومعنى الحياة التي لن تتكرّر مع ذوبان الشمعة وكلا المثالين طرفي الثنائية يعتبران المنطلق والمنتهى لرحلة الوليّ الطّاهر، ووسيلتين مساعدتين لتحقّق العودة إلى المقام العالي.

***الخطاب المقدّماتي:**

اعتمد الروائي "الطاهر وطّار" على الصياغة الذاتية في تقديم عمله الروائي الأنموذج على مساحة ورقية امتدت لستّ صفحات، جاءت تحت عنوان "كلمة لا بدّ منها"، ليخاطب قرّاء روايته على اختلاف مشاربهم ومستواهم النقدي، مفصحا عن توجيهاته القرائية من خلال مرتبته الروائية والنقدية، وينسلخ في مضمونها من حيثيات الرواية ككاتب، حتى لا يفهم من تقديمه معنى امتداده للعملية السردية، وهو بذلك يمدّ المتلقي بعصارة نظرته للكتابة والقراءة معا، فهو في قصدية مقدمته يحاول أن يخرج من ثوب المؤلف إلى ثوب الناقد النافذ تارة، وتارة ثانية يجلس مكان القارئ المألوف، وتارة أخرى يبوح عن ذاته كمؤلف، ويجيب عن تساؤلات نقدية أثارتها روايته السابقة "الشمعة والدهاليز".

فهو كما يقول عن نفسه "**فأنا كاتب تشكّل على مدى ما يقرب نصف قرن، وليس بإمكاني أن أكون غير ما أنا، وغير ما قبلت نفسي وقبلني الناس شرقا وغربا به**"[1]،

[1] الطاهر وطار، **الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**، ص07.

ويمكن أن نقسّم الخطاب المقدّماتي في رواية "الولي الطّاهر يعود إلى مقامه الزكي" "من حيث توجيهه مباشرة إلى فئتين.

خطاب موجّه لفئة النقّاد والقرّاء:

ففي بداية تقديمه يبدأ بعرضه لتوجيهات تخص فئة النقاد وفق نظرة ثاقبة لعملية تقييم العمل الروائي، وما يعانيه الإبداع من أحكام نقدية مسبقة، يعود سببها لعدة عوامل تخص الزخم المعرفي والتوجه الفكري للناقد في عملية وزن النفائس الأدبية، حين يقع التقييم في مطبّة الإلغاء أو التهميش أو التعالي النقدي في تشريحه للعمل الأدبي، فيسقط الإبداع بين أيادي لا تقدّر بريقه، ولا تنصف جهد الأديب ولا حتى سيرته التي تسبقه في سجلات الماضي وقيمته التي أثبتتها كتاباته السابقة، فهو يقرأ العمل معزولا عن معرفة كتابات الروائي وقيمته النقدية عند غيره من النقاد، ويرجع الروائي الطاهر وطّار" هذا التعالي وهذا الإلغاء إلى أسباب حضارية في قوله:"**المسألة ربما تعود إلى مستوى حضاري، فالإنسان في عالمنا العربي والإسلامي ما يزال لم يتخلّص من ذهنية الإقصاء والإلغاء، والدوس على كل قيم ومثل الآخر، بل، ووجود الآخر كليّة**"[1]، وهو في نظر الروائي جريمة نقدية لا تختلف عن جرائم الإرهاب في حقّ الأبرياء، حين لا يتجرّد الناقد من ذاتيته وأنانيته، فيقع في تجريح الإبداع دونما بحث عن ملامح الجمال والإتقان في مضمونه، فهو يمارس القتل في حق المؤلف وعمله الروائي، ويميل بالعملية النقدية إلى خدمة نفسه على أنقاض غيره، ويثبت بذلك عدم درايته بأهداف النقد في خدمة الأدب ولا يملك الآليات الخاصة بها، "**كما لو أنّ الهدف كله من (عملية) النقد هو إثبات وجود الناقد وليس ممارسة مهمة إبداعية أثارها العمل المنقود، وذلك كله في إطار مسار إبداع أمة برمّتها**"[2]. وهذا ما يدفع بالروائي والمؤلف أن يكتب خطابا مقدّماتيا يرد فيه

---

[1] الطاهر وطار، **الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**، ص06.

[2] **المصدر السابق**، ص07.

على منتقصيه، ويبرّر من وجهة فنية اختياراته لمكونات وجوهر عمله الفني، ويجيب على تساؤلات أثارها إبداعه بعد قراءاته النقدية، فيفسّر ويعلّل حتى لا يذهب عمله ضحيّة للتأويلات وضحية للأحكام النقدية المسبقة، ويسهم بردّه في الرفع من مستوى العملية النقدية، فلا يبقى الإبداع مجرد لوحة صامتة مجهولة النسب، فهو حالة استثارة لظواهر مستلهمة من عدة فنون كالتاريخ أو السياسة أو الاجتماع أو الاقتصاد...، ولا يمكن لقراءة نقدية أن تأتي بكل القيم الجمالية فيه، فهو دوما محكوم عليه نقديا مع وقف التنفيذ، نظرا لتعدد الأذواق والخلفيات القرائية التي تستأنف الأحكام النقدية، فتحكم للعمل الروائي أو للمؤلف بدرجات متفاوتة من الانسجام والتألق في إثارة القضايا المقصودة في سرده، وفي بنائها بشكل متناسق أو متداخل على حسب ما يلائم قوانين الوصول إلى الكمال الفني في تأليف أي عمل أدبي.

ويثير "وطّار" مشكلة القصور القرائي لدى الكثير من المستقبلين لإبداعاته، ويرجعه إلى تدني في مستوى فعل القراءة التشريحية وعدم الإلمام بتقنياتها، وكذا عدم التخصّص العميق في تقييم تجارب المبدعين ذاتيا وموضوعيّا، وما تشكله القراءات المبتورة من تغليط وإرباك، كالانفراد بقراءة العمل الأدبي بعيدا عن سياقه وظروف كاتبه، أو نقص في فهم تقنيات الكتابة الإبداعية، وما تبيحه من استثناءات، كتحويل الوقائع التاريخية إلى جدليات درامية بفعل التخييل أو بفعل التمثيل السردي، أو تحريف اللغة الروائية إلى توجهات ملائمة للشخصيات الروائية وأبعادها السياسية والإديولوجية، مما ينغّص على القارئ فهمها والتسرّع في رفضها أو إثارتها بصورة سلبية "**يثير حفيظة (هواة) نقد مثقّفين بالعقد**"[1]، أو اتهام الكاتب بانتماءات ضيّقة وفق ما يبثّه في سرده، أو التعمّد إلى نهش الجمال وتشويهه بفعل العقد والحسابات الخارجة عن مسلّمات الفكر النّقدي واشتراطاته.

---

[1] الطاهر وطار، **الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**، ص08.

ولذا يدفع "وطّار" بالقارئ إلى ضرورة تعميق مستوى قراءاته، حتى يزيد من مساحة الفهم لديه، ولا يستثني مجالا أو تخصّصا إلاّ نهل منه بقدر يحتاط به من مضمرات النصوص الإبداعية، فالأجناس الأدبية لم تعد بينها حدود، والثقافة لا تعترف بالبدايات ولا النهايات، كما يدعو القارئ إلى الانفتاح على فكر الآخر دون عقدة أو حرج، حتى يتجنّب الانغلاق في أحكامه النقدية ويتجنّب الميل إلى خارج الموضوعية الأدبية. ويخصّص "وطّار" أوراق التقديم الأخيرة للإجابة على نقاط اتكأ عليها في بنائه السردي لروايته السابقة "الشمعة والدهاليز"، ليضفي عليها قراءة ذاتية تزيل عنها التعتيم المبطّن في حيثيات أحداثها، ويبدي رأيه في توجهات القراءات النقدية التي تناولتها، ولم يبد قصورها في فهم الغايات المرصودة في مضامينها، ويصنّف روايته في مرتبة من النضج في حبك خطوطها على طريقة الملحمة، لما بذله من تقنيات حكائية متداخلة تحتاج إلى حذاقة نقدية شمولية للإحاطة بكل صغيرة وكبيرة في مؤشرات الحكي، لأنها ولدت في مرحلة من تمكّن الروائي واكتمال تجربته السردية، وتتطلّب أكثر من قراءة وأكثر من تقييم نقدي .

كما يعرّج على نوع من الاستباق السردي لتوضيح مرتكزات بناء روايته "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" التي أعطى نقاطا كانت منطلقا في تخييل التاريخ وتدوير أحداث مستقاة من سجل التراثيات، وتشكيلها في بنية ملحمية يتوازى فيها الحاضر مع الماضي، فالزمن في نظره حالة لولبية لا يمكن إلغاء مرحلة من مراحله، فهي رصيد سردي، تحتاج إلى لمسة فنية لإحيائها، والاستثمار فيها، ويصرّح بالشخصيات التي رسمها بصبغة تختلف عن مألوفها النمطي، ويلوّنها بطيفه الصوفي، "**ولربما لهذا السبب كانت الشخصية الرئيسة في الرواية، صوفية، تعيش حالات تتجسّد في حالة واحدة**"[1]، حتى يتجنّب سوء الفهم من القارئ الناقد، ويسهّل القراءات الصائبة لتوجّهاته الكبرى، على غرار ما حدث مع قراءة متونه السابقة.

---

[1] الطاهر وطار، **الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**، ص09.

خطاب موجّه لفئة الروائيين:

ينافح "الطاهر وطّار" في تقديمه على فئة المؤلفين والروائيين، كونهم يحاولون الابتعاد عن البوح بوجودهم ضمن أعمالهم الروائية، حتى يتركوا الحكم للقارئ، ولذا فإنّه يرى من الضروري توظيف مساحة مستقلة عن الجانب الفني من العمل الإبداعي يسميها "**كلمة المؤلف أو مقدّمة أو ما يشبه ذلك**"[1]، يخصّصها لذاتية المبدع وما يشغله من آراء وأفكار، حتى لا يقعون ضحية أحكام القارئ المتسلّط أو ضحيّة الناقد المبتدئ، ويقترح "وطّار" جملة من الاحتياطات التي وجب على المؤلّف أن يتجنّد بها مسبقا، حتى لا تصدمه الهزّات القرائية لإبداعاته، مع ما يتحكم فيها خلفيات أيديولوجية وتكوينية يضعها ضمن اعتباراته، وهذا ما يبرّر وضع الخطاب المقدماتي في الرواية، في مرتبة مباشرة مع القارئ، وبعيدا عن تشكيل التخييل الروائي، وبلغة الصراحة يرافع عن اختياراته ويوضّح مبهمات الأفكار وتداخلات المضامين، وهنا يستشهد "وطّار" بكمّ من الأدباء ضحايا سلوكات الآخر، "**أيّ فرق بين الإلغاء بالذبح، على حافة النيل، لأديب عالمي، وبين إلغائه بالكلام السهل في صحيفة أو مجلّة؟**"[2] .

وهنا وجب على الروائي بدوره الانغماس في فعل القراءة بشتى مجالاتها، حتى ينمّي من مستوى كتاباته، ويستأنس بحوادث يجمعها من هنا وهناك، ليجعل منها مشاريعا سردية، يسقيها ببراعته حتى تستوي، ولا يقف عند المثبطّات من الأصداء التي يمكن أن يتوقّعها في استقبال إبداعاته، فهو بهذا المسار يكوّن ذاته، ويجمع كتلة من الخبرات تجعل منه اسما ثقيلا في حقل الكتابة مع مرور الثبات على رأيه وفنّه.

كما جسّد "وطّار" انفتاحه على قرّائه من خلال كشفه عبر تقديمه عن معالم روايته، ومساعدته للقارئ للتماهي مع أحداثها السردية، وهي تجربة رائدة في مخاطبة القارئ

---

[1] الطاهر وطار، **الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**، ص07.

[2] **المصدر السابق**، ص07.

ضمن المقدّمة بلغة الوضوح والشفافية، وهي أيضا رسالة للروائيين للتقريب بين قطبي العملية الأدبية، بطرق الحوار الذي لا ينقص من جمالية الفحوى الروائي، ويزيل الضبابية عن مضمون الخطاب، مما يعزّز رابطة عملية القراءة، ويطوّر المنتج السردي إلى ما يطمح إليه أنصار القراءة والكتابة معا.

*** العناوين الدّاخلية:**

اعتمد الروائي تقسيم روايته "الوليّ الطّاهر يعود إلى مقامه الزّاكي" إلى عناوين فرعية تمثّل حكيا إشكاليا جزئيا عن مرحلة من مراحل تطوّر أحداث الرواية، وتختلف هذه التقسيمات في الطّول والقصر بالنسبة لعدد الصفحات وجاءت كالتالي:

رقم المقطع	العنـــــــــــوان	عدد الصفحات	حـــــــــدود المقطع
1	تحليق حر	17 ص	من 11 ص ← ص28
2	العلو فوق السحاب	36 ص	من 29ص ← ص66
3	السّبهللة	26 ص	من 67ص ← ص93
4	في البداية كان الإقلاع	43 ص	من 94ص ← ص147
5	محاولة هبوط أوّلي	01 ص	ص148
6	محاولة هبوط ثانية	03 ص	من 149ص ← ص152
7	محاولة هبوط أخرى	02 ص	من 153ص ← ص155
8	هبوط اضطراري	01 ص	156ص

من ناحية اختيار ألفاظ عناوين المقاطع، فقد جاءت للدلالة على الارتفاع والسمو، والتحليق نحو أفق المدى، وتشترك في كونها محاولات على الصمود في الارتفاع، والرغبة في تحقيق مسافات أعلى من المألوف، وهي أيضا رحلة فلكيّة ممتدّة إلى أعماق الذّات، وجاءت بداية المقطع الأول لتضعنا في العلوّ والارتفاع، وكأنّ الرواية انطلقت من السماء

"**تحليق حرّ**"[1] أين ينفتح المجال أمام شخصيات الرواية للعوم في فضاء فسيح غير محدود، ومعه تتجدّد المشاعر بسلطة الروح وانعتاقها، ومنها تتلاشى سرابيات المدى أمام الوحي الطّاهر في جولته الرّوحية للبحث عن مقامه الزّكي.

في هذا المقطع السّردي يحكي الوليّ الطاهر رحلة ركوب المدى وبداية القصد إلى وجهته المقصودة، وما راق له من تداعيات وبشائر عن أوصاف الفضاء الزّاكي قبل وبعد الوصول إليه، أين يبدأ في توصيف المقام، وما يحيط به من معالم ومقامات، وكذا تحديد صفة المقيمين ومرتبتهم وأدوارهم في سرادق المقام المستنير.

وفي العنوان الموالي "**العلوّ فوق السّحاب**[2]" يرتقي الوليّ الطّاهر إلى مسافة أعلى ومرتبة أسمى تفوق عنان السّحاب إلى أبعد من معنى الضبابية إلى زوايا مشرقة وناصعة من رسم الماضي بأحرف من عبق التراث الشرقي العريق ونفحات من نسائم التاريخ الإسلامي المجيد، ليبدأ في استدعاء أحداث من الزمن البعيد، واستحضارها في تداخل بين الحاضر والماضي الموازي في تسجيلاته، ويبدأ من توظيف الزمن النفسي من خلالها توتّرات في الوعي واللاوعي للولي الطّاهر، الذي تتداخل عليه الأحداث بين الاضطراب النفسي الذي ترتكز عليه جل أحداث هذا الجزء السّردي في صور الأحلام المفزعة، التي تختلط فيها مشاهد المعارك والحروب والتّقتيل وألوان الدماء، دون أن يبرّر الأسباب والخلفيات وراء هذا التناحر، ومع كلّ مرّة يسترجع وعيه ويعود ليغوص في أعماق التراث الإسلامي أين يسرد أحداثا تضمّنتها كتب التاريخ، ويسقطها على حركية سرده، ويوظفها ضمن آنية الحكي في توازي مع مجريات الحاضر.

لذا نلمس ذلك التداخل الأجناسي الذي برع الروائي في تجريبه سرديا، وإدخاله في حكيه بتوظيف علم التاريخ الإسلامي وأحداث الفتوحات الإسلامية، والمضي في استثماره للسيرة

---

[1] الطاهر وطار، **الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**، ص11.

[2] **المصدر السابق**، ص29.

النبوية في حادثة الإسراء والمعراج وتشابهها، وكذا من حادثة الهجرة النبوية في تشابههما في الراحلة، وهو إشارة لبداية تجديد سردي، تلاقحت فيه عدّة فنون، وشكّلت فارقا في التجريب والتحديث السرديين، ومحاولة إيجاد بدائل تدفع بالعنونة إلى إقامة لعبة حكائية تكون امتدادا للبناء العام للرواية من شأنها إثارة القارئ الناقد، وتفعيل دلالات بعيدة محمّلة بجاذبية قرائية، جسّدها الروائي في عنايته بتقسيم الرواية بعناوين محمّلة بخطاطة دلالية في تفاصيل المقاطع ومضامينها، حين يثير أحداثا شكّك فيها التاريخ أو سكت عن التفصيل فيها، ليدفع بالقارئ إلى تفعيل مخياله النقدي والقرائي لإبداء رأيه أو نحو البحث عن التفسيرات الأقرب للحقيقة.

وهو ما توضّحه عنونة المقطع الموالي"**السّبهللة**[1]" الذي يجعل من ركوب اللامعقول والمجهول، سواء من خلال معنى العنوان"السّبهللة" التي هي صفة دخول المعترك دون سلاح، ودون وسائل أو حماية، وهي أقرب إلى معنى الانتحار أو إلقاء النفس إلى التهلكة، وهي قراءة روائية لأوضاع عاشتها الجزائر الفتيّة والمستقلّة حديثا، حين سارت باتجاه عكس التيّار الثوري وعكس طموحات الشعب البسيطة، الذي انتظر تحرّرا تامّا حتى تنجلي أمامه ضبابيات ومعوقات، ليتفاجأ بواقع غلبت عليه الأنانيات وسيطرت عليه أهواء فرديات ضيّقة الأفق.

يركّز الروائي على فترة التّحوّل السياسي وما جاء بعد أحداث 05أكتوبر1988 من كسر للأغلال والقيود في كل ميادين الحياة، وذابت على حدودها قناعات أضحت مجرّد أوهام وأضغاث أحلام، ليجد الجزائري البسيط نفسه أمام كابوس لا يجد منه مفرّا، وكأنّ قدر التوتّر والاضطراب يأبى أن يفارق يومياته، فمن سنوات التأسيس لدولة حديثة الاستقلال إلى العودة مجدّدا إلى لغة العنف ومظاهر الدّم والتناحر بين أبناء الوطن الواحد، والدخول في سنوات تشابه فيها الماضي بالحاضر، فكانت أشبه بحرب الطّوائف حتى قيل عنها

[1] الطاهر وطار، **الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**، ص67.

حرب أهلية لا رابح فيها سوى أعداء الوطن والكل خاسر، فالكل يجد نفسه وسط عاصفة دوّارة ينجم عنها دوّار وصداع يذهب معه الإدراك لآنية الزمن، ويبقى تائها في مدارات وتجاذبات ازدواجية حقيقة الواقع وبين طموح المستقبل.

وفي العنوان الموالي "**في البداية كان الإقلاع**"[1] الذي يعتبر المساحة السّردية الأكبر في الرواية، مما ينفي صفة التوازن بين المقاطع ليعبّر عن فترة سبقت الأزمة وكانت الظروف مواتية لبناء نسيج متكامل أعطى أكله لفترة وجيزة، لكن سرعان ما بدأت الظروف العكسية تعرقل الإقلاع وتميل به نحو السقوط أو على الأقل الهبوط بسلام، وهنا كان التوّجه لتأسيس دولة يبدو من شعاراتها أنّها بديلة لما كان، بشعارات تعاطفت معها الأنفاس والأبدان، وراحت تتآكل فيما بينها لعلها تستيقظ على وطن جديد.

إنّ هذا المقطع كان القلب للرواية من حيث وصول أحداثها إلى استباحة الممنوع والمحرّم من أجل غد أفضل، فلا المبادئ ولا الشرائع احترمت في تحريكها، تحت صوت واحد وشعار الغد الأفضل، هي محاولة للتغيير بكل الوسائل يقول السارد:"**إنّني ما عدت أفرّق بين هاوي سياسة، وهو يطلق آلاف الوعود القزحية، وبين ساحر ماهر يخرج عشرات الأرانب من تحت القبّعات**"[2].

فاللغة الحربية والمصطلحات العسكرية شكّلت زخما ثوريا، جعل من الأحداث كأنها رواية بوليسية أو ملحمة ثورية بين دم واحد ودين واحد وعائلة واحدة، الكل يبحث عن شيء مفقود، ويتفاءل بقرب وجوده، لكن الالتفاف على المطالب، والتنازل عنها لأغراض خاصة، كانت نهاية المشهد، فتعايشت المتناقضات وتآلفت المتضادات، وعادت اللحمة إلى سابق عهدها، راضية بالقليل وعازمة على الثبات عليه.

---

[1] الطاهر وطار، **الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**، ص94.

[2] **المصدر السابق**، ص137.

وفي العناوين الفرعية الأخيرة التي تضمّنت معنى الهبوط بعد الإقلاع والتحليق والتي كانت هبوطا أيضا في وتيرة السرد أين انحصرت مساحة الحكي من صفحة إلى ثلاث صفحات في كل مقطع، انتهت معها حركية الأحداث وانطفأت على حدودها جذوة التحوّل والتغيير وكأن شيئا لم يكن، آخرها "**هبوط اضطراري**"[1] يعود فيه الروائي لطرح مسألة النهاية البداية، أو ما يعرف بالنهاية المفتوحة التي ترفض توقعات القارئ، وتفاجئه بالعودة إلى خط البداية، ليكتشف أنّه في لعبة سردية تفاعلية، بين السارد والمتلقي، وهو ما يصرح به الروائي في تقديم روايته :"**فلم أضع نهاية، إنّما اقترحت نهايات، واكتفيت بخاتمة، هي هبوط اضطراري، ومحطّة لإقلاع جديد**"[2] تفتح للمتلقي لعبة التوقعات السردية، وتمنح الروائي نفسا جديد للتأليف من جديد.

3.أنماط العتبات النصية ودلالاتها في رواية "سرادق الحلم والفجيعة"لعز الدين جلاوجي:

أ. العتبات المحيطة الخارجية ودلالاتها في رواية "سرادق الحلم والفجيعة":

***صورة الغلاف :**

تشكل الصورة الغلافية مكونا سيميائيا مهما لاقتحام النص الإبداعي"فهي ليست حلية شكلية كما يتوقع البعض وإنما هي نص رديف أو محيط بالنص الأساسي يؤثر ويتأثر بما حوله، لتشكل بذلك سندا للدلالة المضمونية"[3].

يتراءى للنّاظر في صفحة الغلاف لرواية "سرادق الحلم والفجيعة" فسيفساء تداخلت في رسمها عدّة لمسات إبداعية، تراوحت بين الوضوح والصفاء، وبين العمق والفوضى في إخراج صورة الغلاف من ناحية تشكيل الرسم والألوان على تقابلات ضدية، مما يجعل المتأمل في الملامح المشكّلة للصورة يغوص في فهم مدلولات متداخلة، وجه امرأة بشقين،

---

[1] الطاهر وطار، **الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**، ص156.

[2] **المصدر السابق**، ص10.

[3] محمد الصفراني، **التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث**، ص131.

شقّ شمل أكثر من نصف الوجه والعنق يحمل لونا مضيئا صافيا، يظهر من حسن المرأة وجمالها،وزاده الوشم أصالة في عراقة الصورة التي ترمز لتقاليد راسخة في الماضي الجميل. وزادها الشعر الغجري المسترسل، والعين السوداء الحوراء يعلوها الحاجب الحاد، والأنف الطويل الممتد في ربط الوجه الوضاء، وأسفله شفتان متقابلتان تركب فما كأنّه يتكلم بدلال، يريد أن يبوح بسرّ أو أمنية.

والجزء المتبقي من الوجه أسود قاتم، يغرق فيه الظّلام في تقابل بين النّور والظّلام في وجه الحسناء المزدوج، قد تكون فيه إسقاطات لمضمون العنوان الذي يتقابل فيه الحلم بما يحمله من بشائر وأفراح وأنوار في ملامح الصفاء في الصورة، وظلمة الفجيعة الدامس بما تحمله من كوابيس وصدمات سوداء، تغرق الذّهن والشعور في كآبة ترى الوجود على شساعته ضيقا، كأنه لا يقوى على استيعاب الخبر الصادم ولا يصدّق حقيقته.

تظهر صورة المرأة المتناقضة ، كأنها تطلّ من بين لفة من الأغصان، وجدار أخضر تتداخل مع جزء من قبّة خضراء صغيرة فوقها هلال، ونافذة مغلقة بإحكام، في توليفة لا تظهر مجتمعة إلا في الأحلام أو في رسم الخيال، قد تكون من جنس المدرسة التجريدية، وكلها إيحاءات بتضارب بين الشعور واللاشعور، وبين الحلم والفجيعة، فمنظر المرأة ومنظر ملامحها يوحي بنوع من الذهول في تركيز نظرتها على شيء ما إلى حدّ جعلها فاغرة الفاه من شدّة الصّدمة أو من شدّة الإعجاب.

وما يحيط بهذه المرأة من ألوان فاتحة وداكنة ورسوم متداخلة ومتضادّة يتناغم مع اتجاه الرواية نحو العجائبية والغرائبية وتلاقت فيها الأضداد، مما جعل اختيار هذه الملامح والألوان مجسّدا لمضمون الرواية، التي تراوحت بين تحقيق الاستقرار والانفجار، وتكثيفها من المنحى النفسي والانطباعات الداخلية في تقييم العالم الخارجي وما يحدث فيه من متغيرات فجائية غريبة، أخلت بميزان التطوّر الطبيعي للفرد والمجتمع، وولّدت حاضرا متوترا سارت في فلكه أحداث الرواية وانعكس على سلوكيات الشخصية الرئيسة فيها. مما

جعل الرواية في مجملها تسير في اتجاه رواية تيار الوعي التي تختص بالجانب الداخلي النفسي للشخصيات، وتبني سردها على توليد الأفكار من العمق الداخلي، ومن خلخلة الزمان والمكان، مما ينعكس على بنية السرد وعلى مجمل الرؤية السردية في طرح المضامين والهواجس، وينعكس أيضا على القارئ الذي تجعله في عملية تدوير قرائي ، ويتحوّل من متلقي مباشر إلى طرف ثاني لإنتاج الأثر السردي في قالب جديد حسب قدرته على إدراك المعاني المرصودة من الفوضى في اللاوعي البعيد، وتتيح له الانفتاح والمبادرة التأويلية للأحداث السرديّة ، ومحاورة الشخصيات التي حاول الروائي أن يرمز لها ويخرجها في قالب المألوف، وصولا إلى شخصنة المعاني والقيم لخلق غواية أكثر فاعلية في مراودة المتلقي، وجعل الصّراع مباشر بين القيم والجمادات كأوصاف ومعاني دون أن يخصّصها بشخوص حقيقيّة.

***اسم المؤلف:**

جاء اسم المؤلف "عزالدين جلاوجي" في أعلى صفحة الغلاف من روايته "سرادق الحلم والفجيعة"بلون أحمر قرميدي وبخط واضح وبارز، يبرز قيمة الروائي في التعريف بمنتوجه الأدبي، لاستظهار القيمة الإشهارية التسويقية للإبداع في أول لقاء غير مباشر مع المتلقي، ولبناء علاقة قرائية مبدئية ، يتسنّى له من خلالها الدخول في نهج بالمصاحبة في تقبّل أفكاره السردية ومشاركتها، خاصة أنّ القارئ يروق له معرفة اسم المؤلف وقيمته الأدبية و الفكرية حتى يستأنس بظلّه في اكتشاف العوالم القريبة والبعيدة لمجريات الأحداث السردية.

وعن علاقته بالمؤلف، فجلاوجي في كتابة المتن يختار دوما الاختفاء عن أنظار المباشرة في الإعلان عن ذاته، واختياره التواري عن الإفصاح عن رأيه حتى في تقديم حكيه، ليترك المجال للقارئ في مساحة واسعة للاختيار بين ثنائيات معلومة في تقديرها ، ويطبع طرحها بتغليب العمق النفسي الذي اتّخذه غربالا في تقييمه ورؤيته للأشياء وللعناصر

التي اختارها في تأثيثه لزوايا روايته، وهو ما جعله يوّح اسمه على غلاف الرواية تعويضا لغموض المتن السردي.

ولعل اختيار اللون الأحمر الفاتح جاء فيه قصدية إبراز اسم المؤلّف، وفيه أيضا دلالات على التوجّه العام للنص نحو سرد فترة حمراء في مخرجاتها على نفسية الروائي وعلى جيله الذي ينتمي إلى مسرح الأحداث، ويدرك جيدا دور هذه المرحلة في إرباك نفسية جيل كامل من أبناء الوطن الجزائر، وحتى زعزعة الهدوء والسكون، والخروج إلى الاضطراب والنفور من مساحات الواقع المعيش بفعل أزمة أتت على معالم الحياة العامة لكل منتمي لهذا الوطن الجريح.

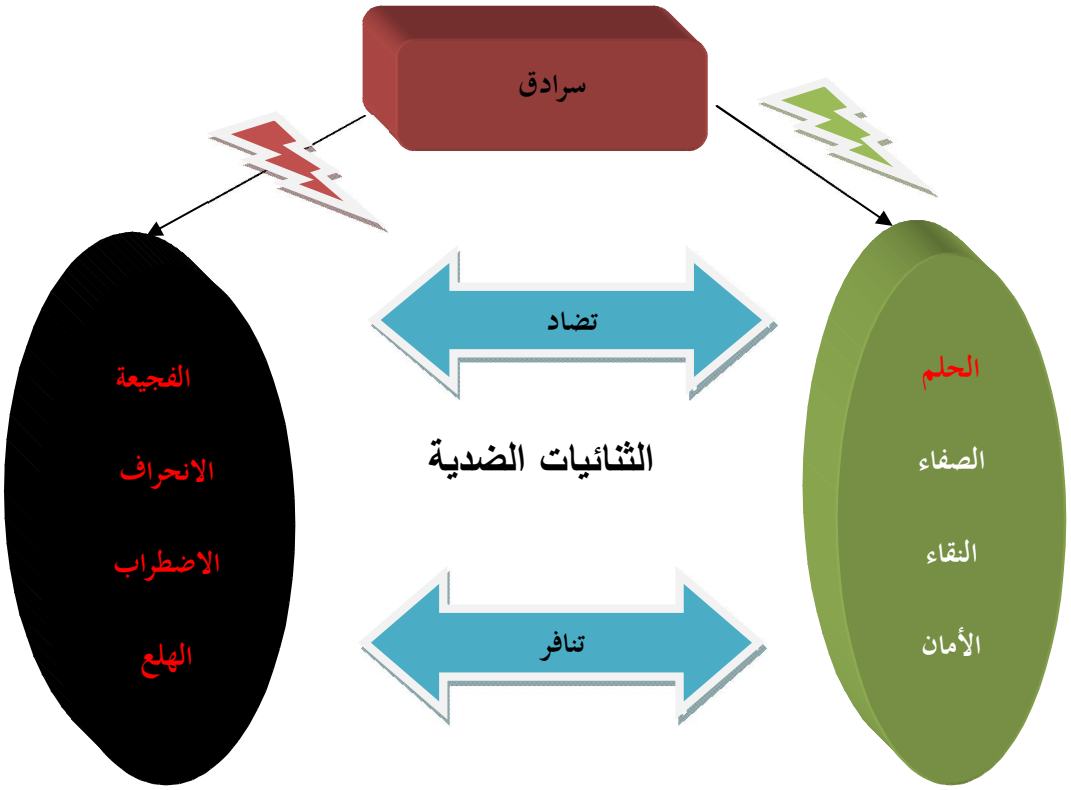
ويتفادى الروائي أن يضع سيرته الذاتية، ويمنح المتن الروائي المساحة الكبرى حين يضع صورته الفوتوغرافية في الجهة الثانية من الرواية محاطة بكم من السرد، حتى يخال القارئ أنّ الصورة هي من تتكلّم ، وكان للصورة كفاية التعريف بالمؤلف، وهي صورة معبرة كونها تظهر الروائي في مكتبة محاط بكمّ من الكتب، قد تكون لحظة مخاض ووحي سردي تؤرخ لميلاد الإبداع في مرحلة من مراحلها.

***العنوان :**

يقوم العنوان في رواية "سرادق الحلم والفجيعة" على طريقة الاختفاء والتجلي، مما يضع القارئ أمام قراءة تأويلية، تقارب للعنوان والمتن حتى يؤدي العنوان دلالته المنوطة في شموله لمجريات المتن بكلّ سياقاته الأفقيّة والعموديّة، فهو مؤشّر عام لمعاني قريبة وبعيدة، تؤهّله لاعتلاء الواجهة الأمامية للرواية، وتختزل مسافات سردية طويلة.

وفي تركيب العنوان نلحظ مبدأ التقاطب الثنائي في إقامة معاني متضادة لتوضيح المعنى المعجمي لثنائية "الحلم" و"الفجيعة"، واستجلاء علاقتها بمعنى ""السرادق". فنضع هذه الخطاطة لتوضيح مبدأ التقاطب في تشكيل ملفوظ العنوان.

"



إنّ هذه الثلاثية من عناصر تركيب العنوان بنيت على جزء محذوف في ملفوظها، يفتح مجالا واسعا لتأويل محمولاته ، فالسرادق لم تأت مكرّرة لتفادي النشاز التكراري، وجمعت بين الأضداد حتى تخترق مبدأ التوازي في العنونة إلى التشاكل الإيجابي في توليد كمّ لا محدود من الحفر.

فالسرادق في المعاجم بمعنى الحاجز أو الجدار، ووردت في النص القرآني في قوله تعالى: ﴿إِنَّا أَعْتَدْنَا لِلظَّالِمِينَ نَارًا أَحَاطَ بِهِمْ سُرَادِقُهَا﴾[1]، أي أحيط الكفار يوم القيامة بحاجز من نار لا يستطيعون منه مفرا.

أمّا الحلم فهو الرؤيا في المنام على اختلاف بين الحلم الذي له تفسيرات نفسية، واعتبارات مرضية، تجعل من تحقّقه في الواقع بعيد المنال، وقد يكون نتيجة تراكمات

[1] **سورة الكهف** الآية 29.

خيالية، جعلت من عالم اللاشعور مساحة للظهور والتجلي على عكس معنى الرؤيا التي هي وحي وإلهام قد يتحقّق في الواقع أو في المستقبل، وفيه نبوءة واستشراف بقادم الأحداث في حياة الروائي.

وقد يكون الحلم لليقظان هدفا وطموحا يعمل على تحقيقه، ويستبشر خيرا في نيل مراده بكل الطرق المشروعة ، ولا يأبه للعراقيل والمثبّطات في سبيل رؤية أحلامه واقعا ملموسا.

والفجيعة من الفجع ومنه المفجوع وهو معنى شامل لمخلفات جملة الحوادث والنزلات والأرزاء والمصائب التي يحملها قادم الزمن للإنسان ، فتنزل فجأة دون سابق إنذار، لتترك أثرا بالغا على نفسية المصاب إلى حدّ الصدمة وفقدان التوازن النفسي.

فهناك قصدية في إيراد تركيب اسمي مباشر يشبه الحكم الثابت على وقائع وأحداث الرواية، فلا يجد القارئ صعوبة في توقّع المضمون السردي، الذي اختار له الروائي الإعلان الصريح في عنونته، ولا يحفر عن جديد في حيثياته دون حدود المعلن عنه، وإن جاء التركيب مضمر المبتدأ المقصود من صيغة الخبر، حتى يشارك القارئ في تحديد القراءات البعيدة، ولا يفصح عن معنى محدّد يقلّص من مساحة الخيال السردي الذي يختلف من متلقي لآخر.

وفي تعريف السرادق التي وردت مضافة إلى ثنائية الحلم والفجيعة ومعطوفتين وجها لوجه رغم تناقض الدلالات وتعالق المحمولات بين طرفي العطف، يشكّل هذا التقابل إعلان للتنافر منذ بداية السرد لوضع القارئ في عوالم مشتّتة بين الاستقرار والاستنفار، وإن جاء الحلم أوّلا قبل الفجيعة فيه نظرة تفاؤلية وأصلية عن روح الأمل والانفتاح على مساحات من التعايش، وكونه الأصل في بدايات خط السرد الذي عادة ما ينطلق من مستويات معتدلة ومتوازنة قبل الغوص في تغييرات طارئة ، تعكّر صفو الصحو وتحوّله إلى ضبابية تقترب شيئا فشيئا من أفق العتمة، وإن كان في إضافة السرادق للحلم تضييق لأفق التفاؤل والتوجّه إلى احتمالات المفاجأة غير المحمودة، وتقترب في زواياها الضيقة

من معنى المعطوف الثاني، ويكون بذلك في أعلى مراتب الفجيعة نتيجة لبشائر الأحلام الضيقة، أو الأحلام والكوابيس المفزعة.

فأصل الكون قد بني على فسحة من الحلم ومساحة مقابلة له هي نقطة نهاية لحدود الحلم أين تبدأ احتمالات التيه والاغتراب في مضايق المجهول المفزع، يقول السارد:"**ضاقت بي الأرض بما رحبت بعد أن عاداني كلّ شيء فيها الأحياء والجماد على السواء...**"[1].

فهذه الحالة السردية هي نقطة نموذج في معنى التيه والاغتراب النفسي حين تضيق أفق المكان ومساحته رغم وسعه، فتختنق النفس وتفقد وعيها بما يحيط بها، فالحلم في درجة الصفر يعني بداية الانسلاخ من الطمأنينة والانتماء، والدخول في ضبابية الهامش واللامعقول، فتفقد الذات توازنها ويتسرّب إلى دواخلها الفجيعة والتحسّس من أتفه المؤثّرات وتلاشي معالم الثّقة في إقامة خطّ منفرد للمعاني في مجملها .

***التعيين التجنيسي:**

يظهر تحديد نوع المنجز السردي في "سرادق الحلم والفجيعة" محدّدا في زاوية من الغلاف، تعطي للقارئ تصريحا بالنوع الأجناسي الذي اختاره الروائي لإبداعه، وهو ما يدلّ عليه الشكل والمضمون الذي سلكه في إخراج مروياته، ليقيم ثنائية قرائية بينه وبين المتلقي تدور في فلك النص الروائي، ويشكّل هذا الأخير مرتكزا في تدوير الوظائف بين طرفي الثنائية، حتى يتسنى للقارئ ممارسة قراءة واعية ومحدّدة للنوع الأدبي بتطبيق آليات تقنية مناسبة للوصول للدلالات المحمولة والمضمرة في ثنايا الرسالة الموجّهة إليه من مضمون الرواية .

ويتجلى تمرّس الروائي "عز الدين جلاوجي" ووعيه بشروط كتابة النوع الأدبي وتنظيمه، حتى يرفع عنه صعوبة التقدير لإبداعاته، وهو الأكاديمي والمبدع الضالع في متون سابقة بعد تجربته الطويلة، فجاءت هذه الرواية مرتبة لمرحلة النضج الفني و النقدي للكاتب.

---

[1] عز الدين جلاوجي، **سرادق الحلم والفجيعة**، مطبعة هومه، الجزائر، ط1، 2000، ص55.

ومن خلال الإعلان عن النوع الأجناسي يجد القارئ ذاته في غنى عن التأويل أو الاجتهاد، ويتحاور مع محتوى الرواية بفاعلية أكبر على مستوى إخضاع اللغة الروائية، وما يحيط بها من عناصر السرد في فرض أحقيّة الاعتقاد بمكوّن السرد الروائي المبني على عقد متوالدة تؤثّث في كل مرّة لصراع متجدّد بين قوى الخير وقوى الشر في المدينة المومس التي ترفض الاستسلام وتضيّق أفضيتها للغرباء والفئران، وتحاول أن تعطي تأصيلا لصراع أبدي منذ بداية الخليقة لا ينتهي أبدا بتقدير الإنسان الذي يلبس جلد الشيطنة ولا يهاب العواصف وعاديات الزمان.

ويجسّد البطل في الرواية كل التحوّلات التي تطرحها الرواية في توليد صراع الخير والشر، حين يستقبل في أدواره بين البحث عن مساحات فسيحة، تحتضن الغرباء في أرضهم، المقهورين والمظلومين في مدينة سيطر عليها أشخاص محمولين على معاني محوّلة لا تمتّ بصلة إلى حقيقتهم المغشوشة، ويجد البطل نفسه في كلّ مرّة يحتمي بخياله وما يملكه من أماني وحلم نحو المدينة المفضلة والبديلة التي هي مراده الأبدي وعنوان نضالاته، حين يحاول الانتقام من أعدائه، ويدفعهم إلى مغادرة حلمه الجميل.

وتنتهي الرواية بباب مفتوح أمام عدّة تأويلات، تضع القارئ لا يجد حسما واضحا في مسألة تحقّق الحلم وبين حدوث الفجيعة، فتعدّد الروّاة منح أكثر من نهاية بين موت البطل السارد، أو نهاية نجاحه في تحقيق الأحلام المؤجّلة، وانتصر له الطوفان الذي غسل المدينة من أعدائه.

ب.العتبات المحيطة الداخلية ودلالاتها في رواية "سرادق الحلم والفجيعة":

*** الإهداء:**

إلي

إلى الغرباء في المدينة[1]

يرفع الروائي "عزّ الدين جلاوجي" عبارات إهداء روايته "سرادق الحلم والفجيعة" في جملتين منفصلتين، في البداية أهدى الروائي روايته إلى ذاته على نحو مباشر بقوله: "إلي"، فهذا الجزء من الإهداء يدخل في إطار الإهداء الذاتي، وهو أن يهدي الكاتب لذاته الكاتبة، فالإهداء إلى النفس فيه ترويح وهروب من المعاناة، نتيجة ما تعانيه الطبقة المثقفة من انحلال في المبادئ والقيم والأحكام التي يرفضها المجتمع وهذا ما تجلى داخل المتن، كون الإهداء عتبة نصيّة لا تنفصم عن بقيّة مكوّنات العمل الروائي.

ويبرز في الجملة الموالية التحديد العام للمهدى إليهم في قوله :"**إلى الغرباء في المدينة**"[2]، مما يجعل من إهداء الرواية موجّه إلى أشخاص هم جزء لا يتجزّأ من حدود تجربته السردية، وهم فئة همّشت في مساحة المكان الذي ينتمون إليه، بعد أن أتت عليها رياح التغيير السياسي، فوجهت نفسها على هامش من جغرافية الأحداث، وبهذا يتعاطف مع هذه الفئة وقد يكون أحدهم، ويعطيهم جزء من حقّهم، لأنّه في المتن، سيبرّر معاناتهم التي جعلتهم يستحقون الإهداء.

فالمدينة التي كانت عنوانا لبداية المقاطع السردية وفي زواياها وشوارعها تشكّلت الأحداث في أزقّتها تجوّلت الشخصيات، وصورها الوصف السردي بأبشع الصور، لأنّها مدينة المتناقضات ومدينة الغربة لأبنائها، وتحتضن الحمقى والأغبياء ولا مكان فيها للشرفاء النزهاء في حوصلة لفوضى المدينة الحديثة المتملّقة من قوانين الفضيلة والعدالة

---

[1] عز الدين جلاوجي، **سرادق الحلم والفجيعة**، ص5.

[2] **المصدر السابق**، ص05.

الاجتماعية، فهي مولودة من لا شرعية القوانين ومن شذوذ الأحداث وتسلّط الإنسان المعاصر.

فالإهداء أراد أن يعطي الحق لأصحابه وأن يؤنس الغرباء في أوطانهم المسلوبة، فخطيئتهم العظمى لا تغتفر، الوفاء للمبادئ الأصيلة والبقاء على عهد الثبات بدل الانبطاح والانصياع لأصوات الرداءة والشذوذ، يقول السارد:" **وأنا ... وحدي والمدينة ... مدينتي بقايا الآسن بجوف الغدير.... مدينتي مبغى كبير....**

وأنا الغريب ...أجرع الفزع المرير...

أنا الغريب أيها الغرباء ...السعداء...التعساء...

المشرّدون ...الممزقون...البلهاء

يا غرباء الأرض اتّحدوا...

يا غرباء الأرض اتّحدوا..."[1]

والغربة التي اختارها الروائي في غلاف الرواية، فيها إصرار على تحوّل النسيج الاجتماعي للمدينة، ومن ورائها الوطن الكبير، وظهور أنواع بشرية وذهنيّات هجينة أخلّت بالأعراف والتقاليد المؤسّسة للمجتمعات التقليدية، وعاثت في تجسيد شذوذها في أرجاء الأمكنة وعلى كلّ الأصعدة، فتضرّرت كلّ الأطياف وكل المستويات في الحياة الثقافية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية، حتى ضاقت أفق الحلم، وصار الفرد يسير في واقع كأنّه كابوس في عزّ اليقظة، يختنق كلّ ما يوم بما يراه من رداءة ما يعترضه من منفرات أبرزها الكاتب في تأثيث نصّه بالمتناقضات وبالتقابلات والموازنات، حتى يبرّر ذلك التحوّل نحو الأسفل في قيم وقناعات كانت جوهرا ومبادئ لا يمكن أن يتخطّاها أحد ولا في الخيال.

---

[1] عز الدين جلاوجي، **سرادق الحلم والفجيعة**، ص10.

وهذا الإصرار من الكاتب ينمّ عن غصّة تخييلية أبرزها في إحالة الإهداء وانتصارها لفئة يراها بقيت ثابتة على المبادئ والقيم المجتمعية رغم كلّ العواصف وكلّ الحملات التي غيّرت كل شيء عدا إيمانهم الراسخ بأفكارهم وبتوجّهاتهم في تقدير الأشياء، يقول السارد: "**وانتبهت من سرحاتي وأنا أسمع وقع أقدام المدينة توقع بكعبها العالي على الأرض، نظرت خلفي، انسلخ قلبي هلعا وأنا أشهد المدينة تهرول نحوي في ثوبها الشفّاف ...هرولت متناسيا آلام التقرّح في رجلي لن أكون لقمة سائغة لها ولن أحقّق مرادها**"[1].

***التصدير:**

الهوى مركبي...والهدى مطلبي...

فلا أنا أنزل عن مركبي...ولا أنا أصل إلى مطلبي...

أنا بينهما مأخوذ عن حقيقة الخبر بتمويه العبارة...[2] أبو حيان التوحيدي

اختار "عز الدين جلاوجي" في تصدير روايته "سرادق الحلم والفجيعة" عبارات عميقة لأبي حيان التوحيدي، لما تمتاز به خطاباته من العمق والرسوخ الفكري، ولما يمثّله التوحيدي من نزوع إلى إبراز فنّ الاغتراب، والابتعاد عن زخارف الدنيا، والتعمّق في مرافئ الفضيلة، والبوح بوشائج الوجدان ونفائس الروح المطمئنة، والتغني بخلود الوفاء للقيم الواضحة في علوّ الهمّة، والقناعة في استقبال الحوادث والرزايا.

وهذه القصدية في اختيار العبارة يتناغم مع معالم السرد العام للرواية في عدّة زوايا، فالتصدير يرفع عدّة دلالات ومرامي، بدأ بالتقاطب الثنائي بين الهوى والهدى، وهو تعارض بين المركب والمطلب، فلا يتحقّق الوصول إلى المبتغى، ويبقى المهموم بمعرفة الحقيقة عالقا بين هواه وهداه، فيجد أنّ الأمر قد انتهى به إلى نقطة اللاعودة واللاعذر في السقوط في الهاوية، ويلتقي هذا الافتتاح مع بناء السرد في الرواية على مبدأ التقابلات

---

[1] عز الدين جلاوجي، **سرادق الحلم والفجيعة**، ص77.

[2] **المصدر السابق**، ص6.

الثنائية في توليد الحكي، ويتجلّى معها حالة الضياع التي يطرحها الروائي للإنسان الجزائري الذي وجد نفسه تائها بين سجلات ماضيه وبين تحديّات حاضره المستجد، فلا هو حافظ على مقوّماته الأصيلة، ولا هو ركب الواقع الجديد، أو على الأقل تقبّل شكله الجديد دون عقدة مسبقة، مع كل ما حمله من طمس للقيم و المبادئ السامية .

وهنا حاول الروائي أن يبرّر لاختياراته السردية، ويضع القارئ الحاذق في صلب العملية القرائية، ويدعمه من مؤشرات هامة لولوج عالمه السردي، لأنّ التصدير هو نقطة تلاقي بين الكاتب والقارئ وجها لوجه، حتى يمنحه باب التوقّع التأويلي كونه ينتج خطوطا دلالية وعلامات إيحائية لا يمكن أن يتيقّن من كلّها إلا مع استقراء المتن الروائي وموازنته مع النص المدخل، فيتّضح تقارب المنهج الفكري والأدبي لمؤلف التصدير مع اتجاه الروائي ومعتقده النقدي في تقييم تقلبات النفس، وعدم التحكّم في التوازن القيمي في ظلّ تعدّد الشهوات والشبهات والمغريات التي توقع اللبيب في شرك الخطيئة، وتبعده عن مراده في تصفية سجلّه من أدران الذنوب والنفاق.

لقد أدّى التصدير في رواية "سرادق الحلم والفجيعة" عدّة وظائف أهمّها المقارنة بين الهم الفردي، مجسّدا في الرغبة في النجاة، وتحقيق الراحة النفسية المطلقة، وبيان طبيعة الفرد في الوقوع في الخطأ، وعدم تقبّله لمخالفة المبادئ، وبين ما هو حاصل في حياة العامة من تمرّد على الطبيعة، وانتهاك كل الحدود أملا في ملذّات دنيا، وهذا الواقع الملتف والمتداخل يكرّس لجزائر التعدّدية والانفتاح، الذي لم يكن أبدا بريئا من سلوكيات الشذوذ في فرديات نهبت ثروات الوطن الجديد وسرقت أحلامه الجميلة، لتركب الموجة وتحقّق مآرب ضيّقة على حساب فئات أخرى أكثر وفاء لقيم وطنها الشفّاف.

فالروائي من خلال تحريك السرد يلجأ إلى تحوير الملفوظ اللغوي حتى يعبّر عن معاني مخبوءة، تدفع القارئ إلى التعمّق في الفهم ولا يرسوا على معنى مباشر، مما يجعل الولوج إلى المتن الروائي مكمّلا لفهم مضمون التصدير، بشكل متعمّد لتجسيد الغربة على

مستوى البنية السطحية للخطاب الروائي، وارتكاز على تفعيل عنصر المتاهة في وظيفة المتخيّل السردي لاستجلاء مستوى الحيرة والقلق الذي يلفّ ذهن السّارد في بحثه عن مدينته الحبيبة "نون"، وهو لم يصل بعد إلى الخروج من محيط المدينة المومس التي تخنف أفقه، وتقيّد رغبته في تحقيق مراده المأمول.

وبدوره، فالتعمق في طمس المباشرة في تشريح المعاني هو توازي واضح في خلخلة اللغة ومبرّر لاختيار نص "التوحيدي"، لأنّه يخاطب الوجدان ويرتقي به لاستنهاض القوى الجامدة حتى يحدث الاندفاع نحو تحقيق اللاممكن، وتسترجع معه الذات ثقتها وألقها في إمكانية العبور إلى أبعد مما يعتقد الوصول إليه.

***الخطاب المقدّماتي:**

يضع الروائي "عز الدين جلاوجي" مقدمة العمل الروائي بشكل تراثي يتناص مع ألف ليلة وليلة من ناحية صوغها على لسان "دنيا زاد" في قولها :" **أنا أقصّ عليك حكاية لم يسمعها إنسيّ ولا جان ... ولا طائر ولا حيوان فيما غبر وفي هذا الزمان ... مليئة بالعبر... والعظات الكثر... وخشيت أن تكون دنيازاد هي المومس...فلم أثق بها حتى جاءني كليلة ودمنة** ..."[1] في محاولة منه للخروج عن مألوف الكتابة السردية التقليدية، وتوظيف واضح لعبق الحكي المؤسس للسرد العربي، وبعثه بحلّة تتداخل مع سرد الواقع القريب من وجهة تقييم الماضي البعيد، وهي لعبة سردية مبتكرة من الروائي لوضع القارئ في مساحة من الحكي يبذل معها جهدا بمخيلته حتى ترتسم أمامه منطلقات السرد وتتضح له وجهة السارد نحو تركيب أحداث الرواية الكبرى، وفق الترتيب النمطي لعناصر الحكي، حتى لا يظلّ الفهم منذ بداية اللقاء مع تقديم الرواية، التي بدورها شرعت في الحكي من المقدّمة بلغة عريقة وبمعاني ودلالات تقنية وفنية، تثبت مرونة التأليف السردي وقابليته للخروج إلى تشكّلات متجدّدة تجدّد الحياة التي يستلهم عنها أحداثها.

---

[1] عز الدين جلاوجي، **سرادق الحلم والفجيعة**، ص 130.

إنّ النص الروائي لا يمكن أن يحشر في قانون ثابت لترتيب قواعده وأشكاله، خصوصا من البداية والنهاية، فالنهاية المفتوحة هي بداية جديدة لنص سردي جديد، واللعب باحتمالات المتلقي والدّفع به للاجتهاد في تنشيط المقروئية التشاركية، فالمعتاد أن يكون الخطاب المقدّماتي تحاور صريح يرسله الكاتب للقارئ يضمّنه موقفه من جملة الظّواهر والأحداث أو الخلفيات التي تجعله ينفتح على عوالم مخالفة مواكبة منه للمد النقدي.

فالمقدمة هي بداية مناسبة لهذا النوع من الرواية، التي تخاطب وعي الإنسان وعمقه ، فلا يركّز المتلقي على ترتيب أحداثها بقدر ما يسبح في لجج المعاني البعيدة من حيث اغترابها، ولا تشير إلى مجريات الأحداث أو جملة منها لتغري القارئ بالمشاركة في محاورة الأفكار، وتبنّي موقف من البحث عن مرتكزات تحقّق الاستقرار والسكون، وهي رحلة الإنسان المعاصر في رحلة البحث عن ذاته وسط ركام خلّفته متغيّرات سياسية واجتماعية وثقافية، فانقسمت الأذهان والأجساد بين الوفاء للقيم والمبادئ، وبين الانحراف عن خطّها لصالح أنواع بشرية أخرى، تسير مع التيار الجارف فسادت وأفسدت الحرث والنسل، مما يؤجّج دوما الصراع بين الحقّ والباطل، وتمثّلت رحلة الصّراع الأبدي بين هذه الثنائية منذ عهد نوح والقرون الأولى، فاستثمر الروائي في التداخل الأجناسي واتّخذ من صراع البقاء والسيطرة على نهج سفينة نوح التي أنقذت الكائنات والبشر من الانقراض في حملها لثنائيات أسست للحياة من جديد، وفي الرواية كان الغرباء في مدينتهم يركبون سفينة النجاة ويبحثون عن جبل الجودي حتى ترسو حياتهم على واقع أفضل من حاضرهم المشؤوم.

وفي الشق الثاني يبرز ظلامية المدينة المومس حيث الواقع المرفوض، الذي تلاشت في حدوده القوانين والأعراف، وطفت على سطحه سلوكات شاذة وأحكام جائرة، سلوكات ينسبها السارد للغربان والفئران في شكل بحث عن مآلات هذه الوقائع المريرة، ومدى

استمرارية هذه الرداءة والانحطاط في مكونات التمدّن السلبي، الذي لا يخدم الإنسان السوي، ولا يجد في مساحته ما يتقبّله ولا ما يعايشه في الحاضر ولا في المستقبل القريب. وفي إتاحته لاحتمالات تفسيرية للأحداث المتناقضة التي شكّلت مفارقة، قرّبت بين الحقيقة الواقعيّة، وبين أحداث مسجّلة في كتب الأخبار، ومؤشّرة في المخيال التراثي ككتاب ألف ليلة وليلة وشخصية "شهريار"، ليجمع بين حقيقة وثيقة وأكيدة في كتب التاريخ وفي النص القرآني، ممثلة في سفينة نوح عليه السلام، وبين آثار سردية غير مؤكّدة المصدر ممثلة في "ألف ليلة وليلة"، فالجمع بين الأكيد الحقيقي والوهم الخيالي في حكي المفارقة السرديّة يؤكد مسلك التجريب السردي في حوار الفنون الأدبية، ويجعل من الرواية فضاء أرحب، يشمل عوامل وفنون كبرى أثّثها الروائي في إثارة الشكّ حول حقيقة مثبتة وهي الطوفان، وتأكيد هذا الشك في نص بشري خيالي وخرافي مجهول النسب، ويحيي المفارقة السردية في كلّ مرّة، ويجعل من هذه الثنائية مؤشرا جوهريا لعمق التحوّلات التي طرأت على فهم النصوص والحوادث، وإسقاطها على تناقضات في المبادئ والقوانين والمسلّمات المثبتة في الصدور والسطور، يمرّ عليها السالكون كأنّهم لم يروها أو لم يصدّقوا خبرها، فيعملون بنقيضها، مما جعل الواقع يسير عكس الانتظام وعكس عقارب الساعة، ويفرض منطق الغابة في تسيير الحياة الإنسانية.

***العناوين الداخلية:**

تشتمل رواية "سرادق الحلم والفجيعة" على ستّ وثلاثين عنوانا داخليا، تتوزّع على مئة وخمس وثلاثين صفحة، تختلف المقاطع في عدد الصفحات بين نصف الصفحة إلى التسع صفحات، مرتبطة في أغلبها من ناحية معالجة الموضوع الرئيسي، فكانت المقاطع بمثابة فرصة التحوّل إلى تغيير زاوية الرؤيا في معالجة الموضوع الجوهري، والانصراف إلى روتين الإطالة في سرد نفس الأحداث.

العناوين الداخلية في رواية "سرادق الحلم والفجيعة"

ترتيب العنوان الداخلي	العنوان	حدود العنوان الداخلي	عدد صفحات العنوان
01	أنا والمدينة	ص8------ص12	04 صفحات
02	قبحون	ص13-----ص16	03 صفحات
03	في حضرته	ص16-----ص20	04 صفحات
04	الكابوس الجميل	ص21-----ص24	03 صفحات
05	حبيبتي نون	ص24-----ص26	02 صفحة
06	الخطبة العصماء	ص26-----ص34	08 صفحات
07	حي بن يقظان	ص34-----ص42	08 صفحات
08	القارح بن التالف والفاني	ص42-----ص44	02 صفحة
09	عيد الغراب	ص44-----ص45	01 صفحة
10	الصفصافة	ص45-----ص48	03 صفحات
11	في رحاب الصخرة	ص48-----ص51	03 صفحات
12	جحافل الدود	ص51-----ص55	04 صفحات
13	الحلول وحديث الإشارة	ص55-----ص60	05 صفحة
14	الأحذية والفأر	ص60-----ص66	06 صفحات
15	هولاكو والأحذية الخشنة	ص66-----ص68	02 صفحة
16	وكر النسور	ص72-----ص75	03 صفحات
17	الحيرة	ص75-----ص79	04 صفحة
18	الشخير المالح	ص80-----ص83	03 صفحات
19	قصة الغراب والقمل و	ص84-----ص85	01 صفحة
20	البحث عن الحبيبة	ص85-----ص87	02 صفحة
21	تجشؤ السيل	ص87-----ص88	01 صفحة
22	سراب الأبالسة	ص88-----ص88	01 صفحة

23	الارتواء يولد الظمأ	ص89-----ص89	01 صفحة
24	نبأ الهدهد	ص90-----ص93	03 صفحات
25	الشلال	ص93-----ص96	03 صفحة
26	الطّائر الميمون	ص96-----ص98	02 صفحة
27	حكاية السيد نعل	ص98----ص100	02 صفحة
28	الغربة	ص100---ص102	02 صفحة
29	الرسالة	ص102---ص103	01 صفحة
30	الآلهة الحنجرة	ص104---ص108	04 صفحة
31	هئت لك	ص108---ص110	02 صفحة
32	القمر الدري	ص111---ص113	02 صفحة
33	العورة العوراء	ص114---ص114	01 صفحة
34	اللعنة اللعناء	ص115---ص122	07 صفحة
35	المنبع والمجدوب	ص122---ص125	03 صفحة
36	الطوفان والفلك	ص125---ص129	04 صفحة

وقد جاءت هذه العناوين بصيغ مفردة ومركّبة، يغلب عليها التسمية المستقلّة لكلّ مقطع في اختيار العنوان، حتى يظنّ القارئ تجدّد حركية السرد وتحوّل معماريته، ليجد نفسه في تحوّل مكاني جزئي، يعالج تحوّلات المدينة الحديثة، وتقلّبات في موازين القيم والأعراف التي تسيّر المرفق العام، وتغلغلت أفكار مندسّة في زوايا دقيقة من حياة الأفراد، محاولة لطمس البناء الأصلي واستبداله بأبنية هشّة وشعارات جوفاء ، كرّست شعور الغربة في مساحة المكان، وغلّبت الرغبة في النفور إلى فضاءات أبعد منه، فتشكّلت جملة العناوين وصيغتها عبارة عن نتائج حتميّة لمشاعر الحزن والغربة، وانتقاد واستخبار للمدينة المرفوضة وساكنتها المتحوّلين غير الأصليين، الذين أضحوا سادة المكان والزمان، وغزاة لكل الفضاءات.

جاء عنوان المقطع الأول بلفظ "**أنا والمدينة**"[1] الذي يمتدّ لأربع صفحات، ويعتبر العنوان الأكثر قربا من روح السرد العام للرواية، ففيه يلمس القارئ الثنائية التي ستتكرّر في المقاطع الموالية وعلى طول الرواية، وفيه تتبدّى مجريات الأحداث المتوالية مع تحوّل في شاكلة الوقائع مع كلّ عنوان دون أن تخرج عن طرفي الصراع في كلّ مرّة .

ففي مجمل السرد يظهر تشيؤ المكان وتجريب تحويله إلى فعاليات حكائية، يخرج المكان من مجرّد مسرح للأحداث إلى حركية سردية وحيوية حدثية، تتفاعل مع ذاتها ومع مكوّناتها، فيكون لها أثر حاسم في توجيه السرد وفي توليده، والدخول في علاقات تشاركية بروحه وجسده، فينطق الفضاء بكلّ أمكنته، ويفتح للسارد أفقا أكبر في تجميع أحداث جديدة ، فتكون الدلالات بعيدة عن المباشرة، وتكون أكثر عمقا في تعالقاتها بين المدينة المرفوضة "المومس" والمدينة الحلم "نون".

ويجعل من اختيار المدينة مقصد شامل، حين يعتبرها مجهولة النسب، فكلّ قارئ لا يمل في التعمّق في الحكي في مرافئ مضطربة الأحداث، يتجاذبها مدّ وجزر، يتصارعان على تغليب واقع مختلف في أحضان المدينة المتشكّلة والمتكرّرة في جل المقاطع السردية، يقول السارد:"**يا...أيتها المدينة ...المومس تمارسين العهر جهارا دون حياء...؟ إلى متى تعرش فوق مفاتنك الطحالب...الفئران...والخنافس...تعلي قصورا...؟؟**"[2]

وكثيرا ما يكرّر السارد عتابه للمدينة على تحوّلاتها المغشوشة، وعلى احتضان فضائها لشخوص لا تحترم قوانين التمدّن والتحضّر، وهنا يضع أصبعه على الواقع الجديد، الذي فرض على محيط المدينة بعد أزمة خانقة، ممثلة في العشرية السوداء التي أخلطت فهم المبادئ وتساوت في قلقها الممنوعات والمباحات، فساد المكان الخوف والقلق ، وتوقّف الزمن عن تحريك أنامل التسجيل في دفاتر التاريخ.

---

[1] عز الدين جلاوجي، **سرادق الحلم والفجيعة**، ص8.

[2] **المصدر السابق**، ص9.

ويرتفع صوت السارد ليبحث أسباب ونتائج سكتت عنها الكتابات المباشرة، ليحفر عنها بطريقة سردية مركّبة، تجعل المدينة المتحولة إلى نتيجة حتمية لتفاعلات الأزمة ، التي لم تكن سياسية بقدر ما مسّت عمق الإنسان، واستنهضت ذهنيات كانت نائمة في سبات الأمر الواقع، وكلّها يقظة تراوحت بين الإيجابية والسلبية في استيعاب التغيير، وفي رسم معالم الحياة الجديدة، التي كانت المدينة ميدانا لاستظهار مختلف المعاني الجديدة بحلوها ومرّها، الأمر الذي دفع بالسارد أن يجعل منها سببا جوهريا في فرض الحقيقة الواقعة السلبية في مجملها، وتغليبها على بقية الآراء الأخرى.

فحقيقة التحوّلات في واقع الأفراد بدا جليا في تحوير المدينة باتجاه الانحلال من القيود المفروضة سابقا، مما أخلّ بثوابت قيميّة يرفضها الرأي الأصيل لفئة تعارض المظهر الجديد، وتستوحش وجودها في مدينة تستقذر مكوناتها المستحدثة، وهو ما جعل العناوين الموالية تأخذ صفة الردود عن حاضر المدينة، وتحاول توصيف حالتها والحفر عنها لتعريتها من بقايا الستر فيها.

والمتأمل في صيغ العناوين الداخلية الموالية، يجد أنّها عبارة عن عناوين لارتحال السارد في زوايا المدينة، وتسليطه الأضواء على ظواهر مرفوضة في أزمة المدينة وفي سلوكيات قاطنيها، فالمدينة الوطن شهدت حركية حدثية عكستها نسبة الأفعال في الرواية ، فتراوحت دلالات العناوين بين عناوين في شكل انطباعات نفسية وأحكام مسبقة لما يجري في المدينة ، وتوريات ساخرة من واقع غير مقبول على الأقل من قبل السارد، فعلى سبيل المثال في عناوين التي جاءت في شكل الأحكام المسبقة نجد عناوين مثل :"قبحون" ص13، الهبوط ص20، القيلولة ص61.

أما التوريات الساخرة فهي نسبة غالبة على العناوين الداخلية في مثل : "الفأر والحصاة" ص10، "القوال والعناكب" ص11، "الكابوس الجميل" ص21، "الأحذية والموز" ص64، "الشخير المالح" ص80، "القهقهة الحامضة" ص93، "حكاية السيد نعل" ص98.

أما عن الانطباعات النفسية فقد جاءت في عدّة عناوين داخلية في مثل: "دثّريني" ص119، "أغنيتي الجريحة" ص120، "حسنائي" ص120، "سعار العشق" ص118، "الآلهة الحنجرة" ص104، "الغربة" ص100.

ومن خلال التعمق في دلالات العناوين موازاة مع مضامين المقاطع السردية نجد أنّ الروائي تعمّق في اعتماد التجريب السردي في اختياره العناوين و المضامين الدالة عليها، من خلال اختياره عناوين أشبه بالأساطير وبعناوين ألف ليلة وليلة، ومضامين أقرب من تقلّبات نفسية مزاجية، مما يثبت قصدية المزاوجة بين ثنائية التداخل الأجناسي ورواية تيار الوعي، في تركيبة سردية تعتبر إلى حدّ كبير نموذجا مصغّرا لتجسيد التجريب الروائي لإخراج نمط سردي جزائري جديد ومختلف.

أضف إلى ذلك الاشتغال على صياغة العناوين، والتكثيف في عدد العناوين الداخلية وعناوين جزئية للمقاطع السردية، مقارنة بحجمها الضئيل في مساحة السرد، ومقارنة بعدد صفحات الرواية، وقد يكون هذا تأثرا واضحا بكتاب ألف ليلة وليلة في كثافة العناوين، ومن جهة أخرى إعطاء العنوان بعدا دلاليا يخرجه من النظرة التقليدية التي تقزّم حدود العنوان مقارنة بحجم المتن الروائي الذي يحمله، وهذا ما يجسده الروائي في عنونة أسطر معدودة، ومنحها عناوين ذات دلالات أكبر مثل عنونة "الرواية الأولى" و"الرواية الثانية"، "أصح الروايات"، "رواية أخرى"، "رواية ثانية"، "رواية ثالثة"، "رواية رابعة"، "رواية خامسة"، هذه العناوين جاءت متتالية وفي صفحة واحدة، منها ما عنون لسطر، ويمكن أن نعمّم هذا الحكم على أغلب العناوين التي تراوحت بين حجم الفقرة إلى صفحة وصفحتين.

كما وظف الجمل الاسمية التي تناسب العنونة من حيث اتزانها واستقرار معناها، كونها تمنح نوعا من الانسجام والتماهي في تلقي القارئ وتحضيره لمتواليات السرد من أحداث

والتفاعل معها من جهة، ومن جهة ثانية تجعل من ماهية الزمن منعدمة وتعلن الحدث منفردا لاستدعاء التوازن النفسي في مراحل التلاقي الأول بين النص والمتلقي.

الفصل الثالث:

وظائف العتبات النصية في الرواية الجزائرية المعاصرة

1.مدخل نظري: في الحقل المفهومي لوظائف العتبات النصية

العتبات النصية عبارة عن بنيات لغوية وأيقونية لها علاقة وطيدة بالنص، فهذه العناصر المحيطة بالنص ليست زائدة ووجودها ليس اعتباطيا، فلا يمكن أن نتصور نصّا بريئا من هذه المصاحبات النصية، فهي تصاحب النص وترافقه للاضطلاع بمجموعة من الوظائف، إذ تساهم هذه العتبات في مقاربتنا لمختلف النصوص وتحليلها ونقدها، وتشكل رسالة لها دورها المنوط بها، يقول عبد المالك أشهبون:" ما من عتبة إلا وتحمل دلالة ما أو تضطلع بوظيفة من الوظائف، ولا يمكن أن تكون بريئة في وضعها وموقعها وتركيبها، فهي تعمل على تخفيف حدة التوتر الذي يعتري القارئ، وهو يشرع في تلقي الأثر الأدبي، فالقوة التلفظية لهذه العتبات، هي التي قادتنا ضمنيا، نحو الجوهري الذي هو البحث عن بعدها الوظيفي، لأن كل عتبة في جميع تمظهراتها، ما هي إلا خطاب خاضع، مساعد وجاهز لخدمة شيء آخر، تبرر وجوده"[1].

هذا ما يؤكد وجوب تواجد هذه العناصر في النص الإبداعي "فهي تحدد ملامح هوية النص، وتبني كونا تخييليا محتملا، وتقوم بدور أساسي في ولوج القارئ إلى عالم الكتاب وتوغله فيه، وتقدم عنه إشارات أسلوبية ودلالية أولية، كما توفر معلومات في حدّها الأدنى عن النص المرتقب"[2].

يتبين لنا مما سبق أن العتبات النصية بوابة رئيسية للتوغل في عوالم النص، ولا مفر في وجودها، فهي تشكل جسرا تواصليا في عملية تلقي النص (بين خارج النص وداخله).

وتضطلع العتبات النصية عامة (مجتمعة) بمجموعة من الوظائف، يمكن أن نجمل أبرزها فيما يلي:

- **وظيفة جمالية:** وتتلخص في تقديم وعرض النص باعتباره كتابا ضمن قالب جمالي يعنى فيه بالعناصر المحيطة، فيكون العنوان لافتا، والمقدمة مثيرة تستهوي القارئ، كما يكون الغلاف مميزا بصوره المؤثرة وألوانه المتناسقة، إضافة إلى طريقة

[1] عبد الملك أشهبون، **عتبات الكتابة في الرواية العربية**، ص43.

[2] **المرجع السابق**، ص43-44.

استعراض المحتوى وغيرها من المؤثرات التي تمارس سحرها على القارئ فتزيد من شغفه أثناء عملية القراءة.

-**وظيفة إخبارية:** وتتجسد أساسا في الإشارة إلى اسم الكاتب، دار النشر، تاريخ النشر، وغيرها من المعلومات التي من شأنها أن تمنح انطباعا أوليا عن ماهية النص، وبالتالي تتكشف من خلالها كثير من الدلالات التي تصاحب مثل هذاه المعلومات، بالإضافة إلى أنها تحيل على مقصدية ما، أو على سيرورة تأويلية معينة متصلة بالكاتب.

-**وظيفة تداولية:** وهذا من خلال استقطاب وجلب القارئ واستغوائه للولوج إلى عالم الكتاب بشكل تدريجي[1].

-**وظيفة التعيين الجنسي للنص:** لابد للكتاب أن يندرج في سلسلة أدبية معينة، تؤسس تواجده في دائرة الإنتاج الأدبي عامة، في كونه أحد التعيينات الجنسية (رواية، قصة، مسرحية، شعرا...)[2]، ويساهم تحديد الجنس الأدبي للنص في استقطاب نوع معين من القراء الذين تستهويهم أجناس أدبية بعينها، كما يمنح هذا الإدراك المسبق لنوع الجنس الأدبي القارئ مهلة لاستحضار الأدوات الإجرائية المناسبة لمقاربة هذا الأثر، إذ أن لكل جنس أدبي أدواته التي لا تصلح إلا إليه.

-**وظيفة تحديد مضمون النص والغاية منه:** ويضطلع بهذه الوظيفة كل من عنوان صفحة الغلاف والعناوين الداخلية ذات الميسم التيمي، بالإضافة إلى الخطاب التقديمي والتنبيهات، فهذه العتبات هدفها إبراز الغاية من تأليف الكتاب[3].

-**وظيفة تسمية النص:** فالعنوان مثلا هو بمثابة اسم للكتاب ويدلّل عليه.

-وظيفة تحقيق عبور القارئ من خارج النص (اللانص أو الواقع الخارجي) إلى داخله (باعتبار النص لحظة تخييل)[4].

---

[1] آمنة محمد الطويل، **عتبات النص الروائي في رواية المجوس لإبراهيم الكوني: العنوان، الغلاف، المقتبسات**، المجلة الجامعة، المجلد 03، العدد 16، 2014، ص51.

[2] عبد المالك أشهبون، **عتبات الكتابة في الرواية العربية**، ص45.

[3] **المرجع السابق**، ص45.

[4] **المرجع السابق**، ص45.

لقد بات واضحا من خلال ما سبق –على الرغم من كون هذه الوظائف أوردت من باب التمثيل لا الحصر– أن للعتبات أهمية كبرى في فك شفرات النصوص من خلال منحها أدوات إجرائية هامة من شأنها كشف الكثير من الدلالات الثاوية خلف الأطر المحيطة بالنصوص.

وما نخلص إليه أيضا من خلال هذه الوظائف أنّها لا تشترك فيها جميع العتبات المحيطة بالنص، ذلك أن لكلّ عتبة وظيفتها الخاصة بها، وعليه فإن هذا الأمر يتطلب منّا الوقوف على وظائف كل عتبة على حدى، وهذا ما سيتم تناوله بالتفصيل نظريا ثم تطبيقيا من خلال هذا التقسيم:

أ. وظائف العتبات المحيطة الخارجية:

***وظائف عتبة صورة الغلاف:**

ممّا لا شك فيه أن وجود الصورة على واجهة الغلاف له قيمته كباقي العتبات الأخرى التي تظهر على صفحة الغلاف، كاسم المؤلف والعنوان ودار النشر والتعيين التجنيسي، ومن هذا لا يمكن تجاوز هذه العتبة وتجاهلها، نتيجة تطور وسائل الطباعة والنشر، حيث أصبح الكتاب والناشرون يستغلون تقنية التعبير بالصورة، بالإضافة إلى أن خطاب الصورة يحمل في ثناياه خطابا حول النص.

ممّا سبق ذكره، فقد حظيت الصورة بمكانة خاصة في الدّراسات الحديثة، وأصبح وجودها ليس اعتباطيا بل له مقصديته، ما جعلها تضطلع بمجموعة من الوظائف نذكر منها:

–**الوظيفة الإغرائية:** وذلك من خلال إغواء المتلقي من أجل الغوص داخل النص الروائي والبحث عن تلك العلاقات والوشائج التي تقيمها هذه العتبة مع الدلالة العامة للمتن السردي، كما تمارس وظيفة إشهارية/دعائية[1].

[1] حنينة طبيش، **سيميائية الصورة الغلافية: قراءة في مجموعة من روايات واسيني الأعرج**، مجلة فتوحات، العدد 03، جوان 2016، ص98.

-**الوظيفة الجمالية التأثيرية:** لكون الصورة ترداد جمالي رامز يغري طاقة المتلقي[1]، ويدفعه للخوض في غمارها.

-**الوظيفة الاختزالية:** فالصورة اختزال استعراضي يحرج المتلقي ويثير انبهاره[2].

-**الوظيفة الدلالية:** في كون أن الصورة تحمل معان لها علاقة بالمتن في غالب الأحيان.

***وظائف عتبة اسم المؤلف:** اسم المؤلف من العناصر الحيوية التي تثير الفضول لدى المتلقي وتدفعه إلى قراءة النص وتلقيه، وبه تتجسد هوية المُؤَلَّف لصاحبه، فظهور اسم المؤلف على واجهة الغلاف يزيل الكثير من الغموض والضبابية على النص، وبالتالي يتيسر تداوله واقتنائه.

من هذا المنطلق، فاسم المؤلف له دور رئيسي في استقطاب أذهان القراء، واستغوائهم وجدانيا، "فهو يضطلع بوظيفة 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 ورقيا ورقميا، وإعلاميا"[3].

كما تبين لنا أن وجود اسم المؤلف على واجهة الغلاف له دوره وخصوصيته في النص الإبداعي، مما يجعله يضطلع بمجموعة من الوظائف ومن أهمها[4]:

-**وظيفة التسمية:** وهي التي تعمل على تثبيت هوية العمل للكاتب بإعطائه اسمه.

-**وظيفة الملكية:** دور هذه الوظيفة أنها تقف دون التنازع على أحقية تملك الكتاب، فاسم الكاتب هو العلامة على ملكيته الأدبية والقانونية لعمله.

-**وظيفة إشهارية:** وهذا من خلال وجوده على صفحة العنوان التي تعتبر الواجهة الإشهارية للكتاب، وصاحب الكتاب أيضا، الذي يكون اسمه عاليا يخاطبنا بصريا لشرائه.

ما خلصنا إليه أن عتبة اسم المؤلف تعدّ من المحفزات الأساسية في تلقي النص.

---

[1] خلادي محمد الأمين، **المتلقي وبصمة الصورة العنوان: قراءة في خطاب الصورة**، مجلة الصورة والاتصال، المجلد 02، العدد 03، 2013، ص145.

[2] **المرجع السابق**، ص143.

[3] جميل حمداوي، **شعرية النص الموازي: عتبات النص الأدبي**، ص17.

[4] عبد الحق بلعابد، **عتبات: جيرار جينيت من النص إلى المناص**، ص 64-65.

***وظائف عتبة العنوان:**

يعتبر العنوان عتبة نصية مهمة، ونصّا موازيا يساهم في فهم الخطاب الروائي، ويقدم صورة عنه قبل عملية القراءة، ويبعث على مواصلتها.

فقد حظي العنوان باهتمام في مختلف الدّراسات اللسانية، والنصية، والنقدية، نظرا للموقع الاستراتيجي والمكانة التي يحتلها في الأثر الأدبي، هذا الأمر جعل العنوان يضطلع بوظائف كثيرة ومتعددة.

ومن هنا وجدنا أنه من الصعب حصر وظائف العنوان في النص الإبداعي سواء (شعرا، أو رواية، أو قصة).

من هذا المنطلق يتبادر في أذهاننا الإشكالية التالية:

ما هي أهم الوظائف التي يضطلع بها العنوان في النص الإبداعي؟ وللإجابة على هذه الإشكالية، سنحاول أن نتطرق إلى مختلف وظائف العنوان عند مجموعة من النقاد والباحثين والدّارسين في مجال العتبات عامة والعنوان على وجه الخصوص:

في البداية نشير إلى أن وظائف العنوان من المواضيع التي لقيت جدلا واسعا لخصوصيتها المتعددة، ما جعل بعض الدّارسين يتجهون إلى تحليله انطلاقا من الوظائف التواصلية لـ "رومان ياكبسون" سبيلا للمقاربة، فاتحا الباب بعدها أمام السيميائيين للبحث في هذه الوظائف على تعقيدها واختلاف وجهات مقاربتها[1]، وتتمثل هذه الوظائف التي حددها "ياكبسون" في:

-الوظيفة التعبيرية أو الانفعالية.

-الوظيفة التأثيرية.

-الوظيفة المرجعية.

-الوظيفة الانعكاسية.

-الوظيفة الشعرية.

[1] عبد الحق بلعابد، **عتبات: جيرار جينيت من النص إلى المناص**، ص 73-74.

فقد قام بعض الدارسين بتحليل العنوان انطلاقا من تحديد وظائف الشعرية عند "ياكبسون"، وأشاروا إلى أن للعنوان وظائف: انفعالية، ومرجعية، وانتباهية، وجمالية، وميتالغوية[1].

ما يلاحظ على هذه الوظائف أنها اقتصرت على الوظائف الست للغة التي حددها ياكبسون في حين أهملت أنظمة أخرى.

وحدّد شارل غريفل للعنوان مجموعة من الوظائف التي يضطلع بها، وتتمثل في[2]:

-وظيفة التسمية.

-وظيفة التعيين.

-وظيفة الإشهار.

أما هنري ميتران فقد حصر وظائف العنوان في[3]:

-**الوظيفة التعيينية (التسموية):** يكون العنوان في هذه الوظيفة لقبا للنص، يعرف به ويحيل إليه عبر عناصر مشتركة بينه وبين النص.

-**الوظيفة التحريضية (الإغرائية):** تتعلق بالترويج للعمل الإبداعي والحث على تلقيه.

-**الوظيفة الإيديولوجية:** من خلال العنوان كما أنه يمكن أن يكون للعنوان وظيفة بصرية وأيقونية[4].

في حين نجد أن كولدنشتين بلور مجموعة من الوظائف الأخرى، والتي تمثلت في[5]:

-**وظيفة فتح الشهية:** وتتجسد هذه الوظيفة من خلال إثارة انتباه القارئ واستمالته إلى ما سيأتي من بعد.

---

[1] بسام موسى قطوس، **سيمياء العنوان**، ص49-50.

[2] عبد المالك أشهبون، **العنوان في الرواية العربية**، النايا للدّراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، ط1، 2011، ص19.

[3] مختاري زهرة، **خطاب العنوان في القصيدة المعاصرة مقاربة سيميائية**، رسالة ماجستير، قسم اللّغة العربية وآدابها، جامعة وهران، 2011-2012، ص 13.

[4] جميل حمداوي، **السيميوطيقا والعنونة**، ص100.

[5] عبد المالك أشهبون، **مرجع سابق**، ص20.

-**وظيفة تلخيصية:** انطلاقا من عد العنوان تلخيص للنص، وإعلان عن محتواه بدون أن يكشف عنه كلية.

-**وظيفة تمييزية:** يكون العنوان في هذه الحالة، يخصص النص الذي يعلن عنه، ويميزه عن السلسلة التجنيسية للأعمال الأخرى التي يندرج فيها.

ويحدد رولان بارت وظائف العنوان، انطلاقا من تحليله لعنوان نص "الحقيقة عن حالة السيد فالدمار" في[1]:

-**وظيفة الوسم:** حدد رولان بارت هذه الوظيفة بمنظوره إلى الكتاب باعتباره سلعة تجارية، معلّلا ذلك بأن المجتمع، ولدوافع تجارية، ولحاجته إلى مماثلة النص بمنتوج، تلزمه رموز الوسم، أو التسمية.

-**وظيفة فتح للشهية:** في كون أن العنوان يفتح الشهية للقارئ فهي طريقة منتسبة إلى الإثارة والتشويق، ما يجعل السرد سلعة معروضة مسبقا بدعاية منمقة.

وأيضا أضاف جون ريكاردو "الوظيفة الإنسانية" وهي من الوظائف الطريفة التي قد يضطلع بها العنوان.

وجيرار قاقنر يرى أن العنوان يضطلع بأربع وظائف[2]:

-التسمية.

-التعيين.

-الإشهار.

-الشرح.

وبالنسبة لوظائف العنوان عند لوي هوك فقد حددها في:

-التعيين.

---

[1] عبد المالك أشهبون، **العنوان في الرواية العربية**، ص21.

[2] بلقاسم حمام، **وظائف العنوان**، مجلة الآداب واللّغات، العدد 12، أكتوبر 2007، ص10.

-تحديد المضمون.

-جذب الجمهور.

وهذه الوظائف تم استخلاصها من تعريفه للعنوان والذي تم التطرق إليه سابقا.

ويقدّم لنا كلود دوشي ثلاث وظائف للعنوان تمثلت في[1]:

-**وظيفة إغرائية:** تتعلق هذه الوظيفة بالإشهار والتسويق.

-**وظيفة إحالية:** أي مرجعية يحيل فيها العنوان إلى النص من خلال استقراء وحداته التكوينية.

-**وظيفة تداولية:** وتتعلق بالبعد الذرائعي للعنوان من خلالها يتم إسقاط المكونات الروائية/ الأدبية على المكونات الاجتماعية لينتقل الخطاب حينها من الاستعمال القرائي إلى التداول الاجتماعي.

وأخيرا سنعرّج إلى وظائف العنوان عند جيرار جينيت والتي اختزلها في أربع وظائف بعدما وقف على مختلف الوظائف التي أشار إليها كل من لوي هوك وشارل غريفل وكلود دوشي، والتي حصرها في:

-**الوظيفة التعيينية:** ويطلق عليها عبد الحق بلعابد مصطلح "الوظيفة التعنينية" فمصطلح التعنين من مشتقات العنوان ومن مشتقات الفعل (عنن)، والذي يدل في أصل اللّغة على المعنى والوسم، القصد، والتحديد، أو هو سمة للكتاب، والتعنين هو تمييزه عن باقي العناوين بإظهاره، ومنه أطلقت تسمية الوظيفة التعنينية[2].

وتسمى أيضا بوظيفة التسمية (تسمية النص)، فالعنوان هو اسم العمل، مثله كغيره من أسماء العلم وأسماء المواضع في علاقتها بالأشخاص والمواضع التي تعينها، يهدف إلى التعرف على العمل بكل دقة وبأقل ما يمكن من احتمالات اللبس.

---

[1] مختار زهرة، **خطاب العنوان في القصيدة المعاصرة مقاربة سيميائية**، ص10.

[2] عبد الحق بلعابد، **عتبات: جيرار جينيت من النص إلى المناص**، ص 78.

ونشير إلى أن هذه الوظيفة عرفت بعدة تسميات عند مجموعة من الدّارسين، فعرفت بالاستدعائية، والتسموية، والتمييزية، والمرجعية[1].

وتعدّ هذه الوظيفة من أبرز الوظائف وأبسطها وأكثرها ذيوعا وانتشارا ويتجسد من خلالها إعطاء اسما للكتاب يتميز به عن الكتب الأخرى وهي من الوظائف الإلزامية والضرورية، وغير مستقلة عن الوظائف الأخرى فهي دائمة الحضور ومسيجة بالمعنى.

-**الوظيفة الوصفية:** ويطلق على هذه الوظيفة تسميات أخرى منها: "تلفظية، ودلالية، وتلخيصية"[2]، ويسميها "كونتوروويس" بالوظيفة اللّغوية الواصفة، وهي التسمية التي يراها "جوزيب بيزا" تعبر بأمانة عن هذه الوظيفة[3]، وعن طريق هذه الوظيفة يصف العنوان النص ويقول شيئا عن موضوعه ونوعه أو جنسه الأدبي أو كلاهما معا، ويؤكد جيرار جينيت على أنها وظيفة مهمة جدّا في العملية التواصلية ولا يمكن الاستغناء عنها[4].

-**الوظيفة الإيحائية:** تعدّ الوظيفة الإيحائية من الوظائف التي لها علاقة وطيدة بالوظيفة الوصفية، سواء في حضور مقصدية المؤلف أو في غيابها[5]، وهي من الوظائف الضرورية، لأن كل عنوان مثل أي ملفوظ له طريقة في الوجود وأسلوبه الخاص، وتعتمد على مدى قدرة المؤلف على الإيحاء والتلميح من خلال تراكيب لغة العنوان، إلاّ أنها ليست دائما قصدية، لذلك فقد دمجها "جينيت" في بادئ الأمر مع الوظيفة الوصفية، ثم فصلها عنها[6].

---

[1] جوزيب بيزا كامبروبي، **وظائف العنوان**، ترجمة: عبد الحميد بورايو، مجلة سيميائيات، المجلد 04، العدد 01، 2008، ص09.

[2] Besa Camprubi, Joseph, *Les fonction du titre*, presses universitaire de Limoges, Limoges, 2002, P 13.

[3] عبد الحق بلعابد، **عتبات: جيرار جينيت من النص إلى المناص**، ص 87.

[4] Genette, Gérard, seuils, op cit, P85-89.

[5] نبيل منصر، **الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة**، ص47.

[6] مسكين حسنية، **شعرية العنوان في الشعر الجزائري المعاصر**، رسالة دكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، 2014/2013، ص53.

-**الوظيفة الإغرائية:** تشكل هذه الوظيفة نوعا من الإشهار للنص، تروم إلى إغراء المتلقي بشراء الكتاب أو بقراءته، هذا الأمر جعل من هذه الوظيفة تأخذ طابعا استهلاكيا، فالكتاب أصبح مادة تجارية، "ذلك أن قصة الكتاب المطبوع قد تطورت إلى شكل من الاقتصاد الاستهلاكي، وإنّنا لكي نستطيع إنتاج هذه الأشياء وجب علينا اعتبارها مواد استهلاكية شبيهة بالمواد الغذائية"[1].

من هذا يتبين لنا أن هذه الوظيفة دورها التأثير على المتلقي وإثارة فضوله وفتح الشهية لاقتناء الكتاب، فنقول أن دورها تجاري (تسويقي).

ما خلصنا إليه من خلال تطرقنا لمختلف الوظائف العنوانية السابق ذكرها، أن وظائف العنوان متعددة، ويختلف حضورها من نص إلى آخر بدرجات متفاوتة، وهذا راجع -في رأينا- إلى خصوصية هذه العتبة ومرونتها وقابليتها للتغيير والتأويل، بالإضافة إلى أن للعنوان أنواع متعددة ومختلفة، ما أدى إلى تباين بين النقاد في تحديدها، كما نلحظ أن هذه الوظائف تتقارب مع بعضها، ولا فرق بينها إلاّ في التسمية.

***وظائف عتبة التعيين التجنيسي:**

التحديد التجنيسي من العناصر المحيطة بالنص التي لها قيمتها ودلالاتها في تلقي النص، فتجلي عتبة التجنيس على صفحة الغلاف يزيل عن القارئ الحيرة عند تلقيه النص، لذلك نجد "أن الوظيفة الأساسية للمؤشر الجنسي هي وظيفة إخبار القارئ وإعلامه بجنس العمل/الكتاب الذي سيقرأه"[2].

ومن هنا فالقارئ تظهر له ملامح نوع النص الذي هو بصدد تلقيه من الوهلة الأولى من حيث كونه رواية، أو شعرا أو مسرحية، أو قصة... أما إذا غيبت هذه العتبة، فالمتلقي هنا يصاب بالحيرة، وعليه التوصل إلى نوع النص، فالأنواع الأدبية تتداخل مع بعضها، وفي هذا يشير محمد مفتاح إلى أنّ من "أبرز الإشكالات التي تثيرها بعض النصوص

---

[1] ميشال بوتور، **بحوث في الرواية الجديدة**، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط3، 1986، ص112.

[2] عبد الحق بلعابد، **عتبات: جيرار جينيت من النص إلى المناص**، ص 90.

المعاصرة هي إشكال التجنيس، ذلك أن النص القديم يحدد نفسه بنفسه باعتباره شعرا أو نثرا، بخلاف بعض النصوص المعاصرة المركبة التي لا تكون بهذا الحسم"[1].

وعلية فإن التجنيس يعتبر "وحدة من الوحدات الجرافيكية، أو مسلكا من بين المسالك الأولى في عملية الولوج في نص ما، فهو يساعد القارئ على استحضار أفق انتظاره، كما يهيئه لتقبل أفق النص، لأننا نتلقى النص من خلال هذا التجنيس، ونعقد معه عقد للقراءة"[2].

مما تقدم يتبين لنا أن هذه العتبة تشكل سندا للمتلقي تساعده في مواجهة النص.

ب. وظائف العتبات المحيطة الداخلية:

***وظائف عتبة الإهداء:**

يعدّ الإهداء من العتبات الضرورية التي يجب الوقوف عندها قبل الخوض في غمار النص الإبداعي، فهو من العناصر المصاحبة للنص التي لا تقل أهمية في دلالاتها، فهو يمدنا في غالب الأحيان بإشارات ودلالات لها علاقة وطيدة بالنص، وبالتالي تتشكل لدى المتلقي فكرة معينة عن النص الذي بين يديه، هذا ما جعل الإهداء يكتسي أهمية بالغة في مقاربة النص، واضطلاعه بمجموعة من الوظائف والتي من بينها ما جاء على لسان سعيد الأيوبي بقوله:" أن الإهداء تقليد محمود متبع في مجال التأليف والإبداع لما يحققه من وظائف متنوعة أبرزها ما يسفر عنه، كأول ما يحتك به المتلقي، من تحية ود ومشاعر طيبة تعينه على المضي في القراءة، كما أنّه يروم إلى خلق نوع من العلاقة وروابط الصداقة بين الباحث والمتلقي، فلا يكون أول ما يصدمك من المؤلف حقائقه

[1] محمد مفتاح، **المفاهيم معالم: نحو تأويل واقعي، المركز الثقافي العربي**، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999، ص177.

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

العلمية والمعرفية، بل تحية وهدية تشرح النفس، وتهدئ الروع وتعين البال على استقبال وفهم المقال"[1].

في المقابل عدد جميل حمداوي مجموعة من الوظائف للإهداء، إذ يسهم الإهداء في إضاءة النص، وكشف بنياته الصوتية والصرفية والتركيبية والبلاغية، وتحليل آليات النص الدلالية ومقصدياته.

وللإهداء وظائف نصية وتداولية، خاصة الوظيفة العلائقية العامة التي تجمع بين المهدي والمهدى إليه، فتتوزع هذه الأخيرة إلى مجموعة من الوظائف، كالوظيفة الاجتماعية، والاقتصادية، بالإضافة إلى وظائف ثقافية وجمالية وسياسية ودلالية وتأثيرية ورمزية، علاوة عن الوظائف التأويلية والسياقية التي تساعد الناقد والقارئ في تذوق النص، وإعادة بنائه من جديد[2].

كما ذهب جميل حمداوي بأن للإهداء وظائف سيميائية ودلالية وتداولية، والتي حصرها في[3]:

-**وظيفة التعيين:** وتتكفل هذه الوظيفة بتسمية العمل وتثبيته.

-**الوظيفة الوصفية:** في كون أن الإهداء يتحدث عن النص وصفا وشرحا وتفسيرا وتأويلا وتوضيحا.

-**الوظيفة الإغرائية:** وهذا من خلال جذب المتلقي، وكسب فضول القارئ لشراء الكتاب، أو قراءة العمل، أو تلقي النص.

---

[1] سعيد الأيوبي، **عتبات النص في ديوان "آدم الذي..." للشاعرة حبيبة الصوفي**، مجلة علامات، العدد 19، 2003، ص49.

[2] جميل حمداوي، **شعرية النص الموازي: عتبات النص الأدبي**، ص95-96.

[3] **المرجع السابق**، ص96.

كما يؤدي الإهداء وظيفة التلميح، والإيحاء، والأدلجة، والتناص، والتكنية، والمدلولية، والتعليق، والتشاكل، والشرح، والاختزال، والتكشيف، وخلق المفارقة والانزياح عن طريق إرباك المتلقي، فضلا عن الوظيفة التصديرية أو الافتتاحية.

أيضا من بين وظائف الإهداء البارزة سواء للنسخة أو العمل الأدبي أن المهدى إليه يصبح مسؤولا بدوره عن الإنتاج باعتباره طرفا في عملية الإهداء، وهذا يتطلب منه مقابلا ولو في حده الأدنى، والذي سوف لن يكون إلاّ القراءة[1].

من جهة أخرى ذهب عبد الحق بلعابد إلى تحديد وظائف إهداء النسخة القائمة على مدى العلاقة بين المهدي والمهدى إليه والتي حصرها في[2]:

-**الوظيفة الأخلاقية:** من خلال هذه الوظيفة تظهر لنا أصول الاحترام واللياقة الاجتماعية والثقافية المتبادلة بين الكاتب والمهدى إليهم، كما يعبّر فيها عن شعوره بالاعتزاز والاعتراف بالجميل، وحبه لجمهور القراء، فأدبيات إهداء النسخة تقتضي التخلق مع المهدى إليه والسمت الحسن.

-**الوظيفة الإخبارية:** هي تلك الوظيفة الإعلانية الضامنة للعلاقة بين خطاب الإهداء ومتنه، التي تحقق من خلالها شعرية خطاب الإهداء، لأنها تعمل على إخبار المهدى إليه بما يوجد في الكتاب وحمله على شرائه ومن ثم قراءته.

-**الوظيفة التوجيهية:** هي الوظيفة التي تربط الإهداء بالقارئ/ المهدى إليه، أي أن الكاتب يرسل من خطاب الإهداء ومساحته الضيقة خطابا توجيهيا إلى القارئ، ليعمل على تفسيره وتأويله تلميحا أو تضمينا.

---

[1] سعيد الأيوبي، **عتبات النص في ديوان "آدم الذي..." للشاعرة حبيبة الصوفي**، ص50.

[2] عبد الحق بلعابد، **شعرية الإهداء في المنجز الأدبي السعودي: إهداءات الكتب لعبد العزيز القشعمي نموذجا**، مجلة الأثر، العدد27، ديسمبر 2016، ص 268-270.

أما عبد الملك أشهبون فقد توصل إلى مجموعة من الوظائف الخاصة للإهداء من خلال تطرقه إلى مجموعة من النماذج المختلفة للإهداء وخلص إلى أن أهم وظائف الإهداء تتمثل في[1]:

-**غاية أخلاقية تربوية:** وتتجسد في الإهداءات الخاصة التي تستهدف ذوي القربى، ومن لهم حظوة خاصة لدى الكاتب.

-**غاية إيديولوجية:** من خلال تضمين الإهداء حالة الغليان الاجتماعي والمد السياسي، أو حالة الانكسارات التي عاشها ويعيشها الكاتب.

-**غاية البوح والمكاشفة:** حيث تتمكن الذات من التنفيس عما يجيش في صدرها من تناقضات ذاتية، يرتئي الروائي تكثيف مضمونها في خطاب الإهداءات الذاتية على وجه الخصوص.

وبالنسبة لجيرار جينيت فقد جعل للإهداء بصفة عامة وظيفتين أساسيتين هما[2]:

-**الوظيفة الدلالية:** وتبحث في دلالة هذا الإهداء وما يخفيه من معنى للمهدى إليه، وفي العلاقات التي سيكونها من خلاله.

-**الوظيفة التداولية:**من الوظائف المهمة للإهداء كونها تفعّل الحركية التواصلية بين الكاتب وجمهوره الخاص والعام، وبالتالي تحقق قيمتها الاجتماعية وقصديتهاالنفعية.

ما خلصنا إليه من خلال هذا الطرح المتعدد لوظائف الإهداءات أن هذه العتبة تبقى من العناصر الأساسية المساهمة للإبحار في أعماق النص، كما نشير إلى أن وظائف الإهداء لقيت تذبذبا وتباينا في تحديدها عند مجموعة من النقاد والباحثين في هذا المجال.

---

[1] عبد المالك أشهبون، **عتبات الكتابة في الرواية العربية**، ص239-240.

[2] عبد الحق بلعابد، **عتبات : جيرار جينيت من النص إلى المناص**، ص99.

***وظائف عتبة التصدير:**

عتبة التصدير من العتبات الإستراتيجية المصاحبة للنصوص الأدبية، فهي تمدنا بوشائج لها علاقة بمتن النص، وتهيء المتلقي للولوج في عالمه، فهي بمثابة نافذة يطل منها للكشف عن كثير من خبايا وأسرار النص الذي نحن بصدد تلقيه واستنطاقه للوقوف على الحمولة الدلالية التي يحملها النص في طياته.

هذا ما يؤكد أن هذه الخطابات غير بريئة في وضعها كعنصر من العناصر التي تسيّج النصوص الإبداعية، وبالتالي وجودها في النص له مقصديته لكونها تضطلع بمجموعة من الوظائف، وقد حدّد جيرار جينيت للتصدير أربع وظائف، والتي حصرها في:

-**وظيفة التعليق على العنوان:** وهي وظيفة توضيحية خالصة غايتها بالدرجة الأولى تفسير العنوان، ولقد نشطت هذه الوظيفة، بشكل كبير في سنوات الستينات من القرن الماضي، بواسطة مقالات ليتري وروبير، حيث كان المطلوب تمتيع العناوين بدلالة تجمع بين الدقة والعمق، وربما التعدد أيضا[1].

-**وظيفة التعليق على النص:** وهي الوظيفة الأكثر نظامية، بحيث تقدم تعليقا على النص، تحدد من خلاله دلالته المباشرة، ليكون أكثر وضوحا وجلاء، بقراءة العلاقة الموجودة بين التصدير والنص[2].

-**وظيفة تصعيد حساسية القارئ:** وهنا يتعلق الأمر بوظيفية سيكولوجية عاطفية غير مؤكدة في كل الأحيان، ما دامت حساسية التلقي، تجاه مختلف مظاهر النص الموازي، تختلف بحسب مراتب القراء ودرجة احترافيتهم.

---

[1] نبيل منصر، **الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة**، ص60.

[2] عبد الحق بلعابد، **عتبات : جيرار جينيت من النص إلى المناص**، ص111.

-**وظيفة الكفالة النصية:** يعدّ كل تصدير يحتل حيزا في فضاء النص إجازة نصية تسمح لمرسل التصدير بالنهوض بمهمة إنتاج النصوص، من هذا غالبا ما لا ترتبط أهمية تصدير ما بما يقوله بل هوية مؤلفه، وأثر الكفالة غير المباشرة التي يؤمنها حضوره في مقدمة النص[1].

بناء على ما تقدم، يمكننا القول بان وجود التصدير في النص الإبداعي ليس عرضيا بل لغايات متعددة وفي مقدمتها تقديم لمحة عن مضمون النص.

***وظائف عتبة الخطاب المقدماتي:**

الخطاب المقدماتي من أهم العناصر التي تسيج النص وتمهد لمتنه، فهذه العتبة تشكل خطابا افتتاحيا يجرّنا للغوص في أعماق النص، وتعدّ المقدمة -في رأينا- ثاني أهم العتبات النصية بعد العنوان نظرا لكونها:"أحد أشكال الخطاب الأكثر تداولا في العديد من أنماط الكتابة السردية والتاريخية والفلسفية، بالإضافة إلى أنها باتت حقلا جديدا للبحث والتحليل في الدّراسات النقدية المعاصرة"[2].

من هذا المنطق يتبادر في أذهاننا الإشكالية التالية: **ما هي أهم الوظائف التي يضطلع بها الخطاب المقدماتي؟**

أكدّ متيران أن وظائف المقدمة تتعدد وتختلف بحسب تعدد نوايا كتابها واختلاف متونها النصية، وأنها تكون -طبيعيا وبالضرورة- حاملة للإيديولوجيا، نظرا للموقع الذي تتكلم

[1] نبيل منصر، **الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة**، ص61.

[2] عبد المالك أشهبون، **عتبات الكتابة في الرواية العربية**، ص59.

منـه، وأشـكال خطابهـا، مـا جعلـه يؤكـد ضـرورة النظـر إليهـا باعتبارهـا نصـا إيـديولوجيا بامتياز[1].

أشـار عبـد الحـق بلعابـد فـي مقالـه "خطـاب العتبـات فـي روايـة زينـب" إلـى مجموعـة مـن الوظائف التي يختص بها الخطاب المقدماتي والتي تمثلت في[2]:

-**الوظيفة التكوينية:** ومهمتها الكشف عن تكون الرواية ونشأتها.

-**وظيفة اختيار الجمهور**: حيث يمكن للمؤلف أن يحدد جمهوره من خلال الإشارة إليه في مقدمته.

-**وظيفة التعليق على العنوان:** إذ يقوم التقديم بشرح وتفسير ما جاء مجملا وغامضا في العنوان، بغية تهيئة القارئ لتقبله.

-**وظيفة ميثاق التخييل:** وهذا من خلال المفاتيح القرائية التي يتواثق بها الكاتب مع قارئه داخل النص، وتسعفه على تأويل عالمه.

-**وظيفة المؤشر السياقي:** ويقصد به السياق الذي ينخرط فيه هذا النص.

-**وظيفة التصريح بالقصد:** إذ يصرّح الكاتب في مقدمته بما يقصده ويتقصده من عمله الإبداعي.

أما عبد المالك أشهبون فقد حصر الوظائف التي تضطلع بها المقدمة في[3]:

-الحصول على قراءة: وذلك في جعل الأثر الأدبي نصّا مقروءا.

-أن تكون هذه القراءة ملائمة: قراءة الأثر الأدبي قراءة جيّدة.

---

[1] يوسف الإدريسي، **عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر**، ص78.

[2] عبد الحق بلعابد، **خطاب العتبات في رواية زينب**، ص27-28.

[3] عبد المالك أشهبون، **عتبات الكتابة في الرواية العربية**، ص73.

-وظيفة استقطاب القارئ.

وإذا عرّجنا إلى وظائف المقدمة عند عبد الرزاق بلال فقد أجملها في[1]:

-وظيفة تنبيه القارئ وتوجيهه وإخباره بأصل الكتاب وظروفه ومراحل تأليفه ومقصد مؤلفه واعتبرها الوظيفة المركزية.

-وظيفة توجيه القراءة وتنظيمها، وتهييء القارئ لاستقبال مشروع قيد التحقق سيكون مجاله متن الكتاب.

-وظيفة الاختزال والتكثيف.

-وظيفة مصادرة الانتقادات التي تلحق الكتاب وهنا تتحول إلى خطاب دفاعي حجاجي.

-وظيفة شرح وتحليل للعنوان.

في حين حدّد يوسف الإدريسي وظائف المقدمة في[2]:

-**وظيفة التنبيه والإخبار**: فهي تنبئ القارئ وتخبره بطبيعة الكتاب وظروف تحريره، ومراحل تكونه، وهي طريقة مباشرة، وبطريقة أخرى يلجأ المؤلف بالتعبير عن عميق شكره وامتنانه لكل من سانده في إنجاز مؤلفه، أو بالإخبار عن الأشخاص والمؤسسات التي ساعدته في إخراجه.

-**وظيفة ضمان قراءة جيدة للنص**: إذ أن المقدمة تحاول تحقيق شكل الإنتاج الأدبي الذي تتحدث عنه، بالإضافة إلى اقتراح طريقة معينة لقراءة متنها.

-**وظيفة اختيار القارئ**: في كون أن المقدمة تحدد الفئة المستهدفة التي ترغب في وصول النص إليهم، وتتجنب الفئات الأخرى التي لا ترغب فيهم.

---

[1] عبد الرزاق بلال، **مدخل إلى عتبات: دراسة في مقدمات النقد العربي القديم**، ص 51-52.

[2] يوسف الإدريسي، **عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر**، ص78-80.

-**وظيفة تحليل العنوان وتعليله:** وهنا يبرر الكاتب اختياره لهذا العنوان دون غيره من العناوين.

-**وظيفة توكيد التخييلية:** فالمقدمة تشدد على أن شخصيات النص وأحداثه ليست واقعية، بل هي من وحي الخيال، وإذا كان هناك تشابه بينها وبين الواقع فلا يعدو أن يكون محض صدفة.

-**وظيفة تنظيم القراءة وترتيبها:** هناك بعض المقدمات تقوم بتفسير فهرس موضوعات الكتاب وتفصيله، وترتيب المواد التي يتناولها حتى تساعد القارئ المستعجل في التوجه إلى ما يبحث عنه ويرغب في الإطلاع عليه، ويتجاوز ما لا يرغبه.

-وظيفة إخبار القارئ بكتاب جديد سيصدر لاحقا للكاتب له علاقة بموضوع ذلك الكتاب.

-**وظيفة البوح بالقصد:** إذ يؤول الكاتب نصه، ويعلن في مقدمته عن نيته وقصده.

مما سبق طرحه لمختلف وظائف عتبة الخطاب المقدماتي عند مجموعة من الباحثين والدّارسين في مجال العتبات، نلحظ المكانة التي حظيت بها المقدمة كعتبة تمكن المتلقي من الوقوف على مجموعة من مجاهيل ومغاليق النص، حتّى وإن كانت بعض الدّراسات الحديثة ترى بأن المقدمة لا حاجة لوجودها في بعض المؤلفات.

***وظائف عتبة العناوين الداخلية:**

المتأمل والمتتبع للنصوص الإبداعية الحديثة، يلحظ الحضور القوي والمتميز للعناوين الداخلية داخل متونها، لكون أن هناك علاقة بين العناوين الداخلية ومضمون النص، فالعنوان الداخلي من العتبات التي تساعد القارئ في اقتحام أغوار النص والوقوف على مختلف دلالاته.

وتأتي العناوين الداخلية لتؤدي وظائف مشابهة ومماثلة للعنوان الرئيسي، لأن جيرار جينيت لم يتحدث عن وظائفها، غير أنه اعتبرها في الأصل عناوين، وتتمتع بنفس الخصائص التي يتميز بها العنوان الرئيسي، وتضطلع بذات الوظائف التي تؤديها باقي العناوين (الرئيسية والثانوية).

أشار عبد الحق بلعابد في كتابه "عتبات" إلى الوظيفة الرئيسية التي تؤديها عتبة العناوين الداخلية وهي الوظيفة الوصفية التي حقق ودقق فيها "جوزيب بيزا" في الوظيفة اللسانية الواصفة ذلك "أن العناوين الداخلية كبنى سطحية هي عناوين واصفة/شارحة لعنوانها الرئيسي كبنية عميقة، فهي أجوبة مؤجلة لسؤال كينونة العنوان الرئيسي، لتحقق بذلك العلاقة التواصلية بين العناوين (الداخلية والرئيسية) والنص مشكلة سيناريوهات محتملة لفهمه"[1].

ونضيف –حسب رأينا– أن العناوين الداخلية تضطلع أيضا بالوظيفة التعيينية لتوزعها المتعدد داخل المتن، بالإضافة إلى الوظيفة الإغرائية من خلال جذب وتشويق المتلقي للوقوف عندها، كما أنّها تضطلع بوظيفة رئيسية وهي الوظيفة الدلالية.

***وظائف عتبة الهوامش والحواشي:**

عتبة الهوامش والحواشي عناصر مصاحبة للنص تضيء للقارئ الطريق للوصول إلى مضامينه، نظرا لما تحمله من علامات لها علاقة بمحتواه وقد وظفت هذه التقنية بشكل لافت في النصوص الإبداعية الحديثة لكونها تضطلع بمجموعة من الوظائف تساعد المتلقي في الوقوف على مختلف مكنوناته.

[1] عبد الحق بلعابد، **عتبات: جيرار جينيت من النص إلى المناص**، ص 126–127.

تأتي الهوامش للاضطلاع بالوظائف التالية[1]:

-التفسيير الهامشي.

-التوثيق الهامشي.

-الشرح الهامشي.

-النقد الهامشي.

-الترجمة.

وأجمل "جميل حمداوي" وظائف عتبة الهوامش والحواشي في وظيفة التوثيق، والملاحظة، والتعليق، والإضاءة، والتوضيح، والشرح، والتفسير، والإخبار، والإعلام، والترجمة، والتعريب، والتحشية، والتأويل، والتفصيل، والتدقيق، والتوسيع، والأرشفة، والتسوير والإحالة المرجعية، واستكمال البحث، بالإضافة إلى وظيفة التأشير السيميائي، والتخييل، والتأطير، وتبيان السياق الذهني والنصي، وتعميق معلومات النص وحقائقه ومعطياته[2].

أما عبد الحق بلعابد فيرى بأن وظائف الحواشي والهوامش أصلية كانت أو لاحقة، أو متأخرة، "فتأتي للتفسير أو الشرح أو التعليق أو الإخبار عن مرجعها، وبالنسبة للوظيفة التفسيرية والتعريفية تضطلع بها الهوامش الأصلية، أما الوظيفة التعليقية فتجسدها الحواشي والهوامش اللاحقة، في حين الوظيفة الإخبارية تتجسد من خلال الحواشي والهوامش المتأخرة"[3].

وفي الأخير تبقى الحواشي والهوامش من أهم العتبات التي تشكل مدخلا لفهم النص من الداخل.

---

[1] سهام السامرائي، **العتبات النصية في رواية الأجيال العربية**، ص163.

[2] جميل حمداوي، **شعرية النص الموازي: عتبات النص الأدبي**، ص158.

[3] عبد الحق بلعابد، **عتبات: جيرار جينيت من النص إلى المناص**، ص131.

2.وظائف العتبات النصية في رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" للطاهر وطار:

أضحى النص الأدبي في ظل التراكم المعرفي الدائر في فلك اللغة كيانا شديد التعقيد يفرض على من يخوض غماره التسلح بمختلف الأدوات والمناهج التي من شأنها إضاءة كثيرا من الزوايا التي عجزت القراءة التقليدية على تبديد ظلمتها نتيجة اقتصار نظرتها على متن الأثر الأدبي بمعزل عن محيطه، دونما التفات للعتبات المحيطة بالنص والتي من شأنها فتح النص على عوالم دلالية جديدة تمنح القراءة مجسات عالية الدقة تسهم في الكشف عن دلالات النص البعيدة، مانحة بذلك القراءة فاعلية أكبر، لذا فالاهتمام بالعناصر المحيطة بالنص "كالعنوان والاهداءات، والمقدمات، وكلمات الناشر وكل ما يمهد للدخول إلى النص أو يوازي النص"[1]، بات أمرا لا مناص منه في مجال المقاربة النصية، لأن مساءلة هذه العناصر أثناء عملية القراءة يساعد– حتما – على إزالة كثير من اللبس والغموض الذي قد يعتري دلالة النصوص الأدبية إذا ما أفرغت من محيطها، لذا فوظيفة هذه العناصر أو ما يسميه جيرار جينيت بالعتبات ليست شكلية، كأن ينظر إليها على أنها مجرد ديكور تتحدد من خلاله طبيعة الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص، وإنما تضطلع بجملة من الوظائف التي باتت شرطا أساسا تستند عليها عملية القراءة بشكلها الواعي والفعال.

أ. وظائف العتبات المحيطة الخارجية في رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي":

***وظائف عتبة صورة الغلاف:**

تعنى الرواية الحداثية بدراسة تفاصيل صورة الغلاف، وتحاول إخراجها للناظرين في شكل وألوان موحية بمعاني ووظائف مقصودة، لا يستطيع القارئ أن يعبّر عن رسمها دون أن

[1] حميد لحميداني، **عتبات النص الأدبي: بحث نظري**، ص14.

يقف متأملا ومدقّقا في خباياها ومستنطقا لصمتها وقصدياتها، لأنّ الكتابة الروائية لم تعد حكرا على حروف المتن الروائي بمعزل عن العتبات المحيطة، والتي يعدّ فيها الغلاف البوّابة الأولى في مراودة المعاني واستكناه محمولاتها .

وفي رواية "الوليّ الطّاهر يعود إلى مقامه الزكي" تتجلى العناية بتقديم صورة الغلاف من ناحية الشّكل والألوان حتى تؤدي الوظائف المنوطة بها نحو القارئ، بداية بالوظيفة الإغرائية التي جعلت من الغلاف يتراءى في شكل صورة فنيّة بلون يميل إلى حمرة الدّم، وفي وسطها فارس يمتطي صهوة جواد سابح يخترق المدى الأحمر، ولم تفصح الصورة عن تفاصيل وجه الفارس ولا عن تفاصيل الجواد حتى يعطي الصورة نوعا من الإبهام والتعتيم، وهو نوع من الإغراء الذي يمارس على القارئ حتى يسارع إلى العوم في مساحات المتن، ليتمكّن من التواصل مع مكتنزات الصورة المبهمة.

وما يزيد الغلاف إغراء هو موضعة الصورة في شكل إطار وسط بياض حتى يوحي للرائي أنّها معزولة عن محيطها أو في مواجهة معه في كلّ رحلة كرّ أوفرّ سابقة أو لاحقة، وتزيد الحمرة من تعميق الدلالة وتهييج محاولات القبض على نهايتها المقصودة، وكأنّ الغلاف قد بني على ثنائيات متضادة بين البياض والحمرة، وبين الحركة والسكون حتى تؤشّر على الاضطراب والصراع المكثّف في عمق المتن، وعلى ترسيخ الصدمات الداخلية والخارجية في وعي السارد وتحويلها إلى المتلقي في قالب الغلاف المتأزّم.

تأخذ صورة الغلاف إلى كثافة الحركة السردية التي بدورها تدلّ على كثافة الأفعال والأحداث حينما وضعت في شكل متحرّك ومتسارع لتدلّ على سرعة الزمن السردي الذي تسير في خطّه الرواية، وتعكس تداخل الفترات والحقب المشتملة في رسم معالم الحكي، ولا تستثني كم التجريب الذي طال تحوير المدى الزمني وإعادة تدوير حركيّته الدائمة في صلب مقتضيات الحاجة السردية، لتفتح نقاشات بين أزمنة متباعدة في قالب موازنات ومقاربات بينها حتى تفصح عن تجدّد الزمن ورفضه الوقوف على نهاية محدّدة.

وفي الجهة الخلفية للغلاف عرض لمؤلفات الروائي "الطّاهر وطّار" في عدّة فنون أدبية كالمسرح والقصص والروايات، فكانت لها الوظيفة التعريفية بالكاتب وبيان رسوخ قلمه في الكتابة الأدبية بكل صنوفها، وإلمامه بالتقاليد والفوارق التي تحدّ بينها، واختار لها البياض حتى تظهر معلومة واضحة .

***وظائف عتبة اسم المؤلّف :**

كتب اسم المؤلّف "الطّاهر وطّار" في روايته "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" بخطّ واضح في أعلى الغلاف ليؤدي وظائفه المألوفة في إثبات تسمية الرواية بكاتبها، ما يعزّز إضفاء هويّة الإبداع الأدبي من الوهلة الأولى للقائه بالقارئ، بالإضافة إلى إثبات ملكيته للعمل السردي من الناحية الأدبية والفكرية والقانونية، بما يعدّ حماية أوّلية للمضمون، وتسجيلا للفكرة التي بنى عليها أحداث الرواية.

كما أدّت عتبة اسم المؤلّف "الطاهر وطّار" وظيفة الإشهار للعمل الأدبي، إذ عادة ما يقرأ المتلقّي اسم المبدع مع العنوان أو حتى قبله، ليفصل في صفة الاتصال بالرواية وزيادة تعلقه بقراءتها بشوق ونهم لا محدودين من خلال الوزن الأدبي والإبداعي للمؤلف الذي يسبق اسمه أعماله، وهذا ما جعل الروائي "وطّار" يضع اسمه في مرتبة أعلى من غلاف الرواية، مقارنة بالعنوان الذي جاء في أسفل الغلاف، حتى يلتقي بصفة مباشرة مع قارئه منذ أوّل وهلة، يطّلع فيها على واجهة الرواية، مع المحافظة على تناسق الخطّ الذي كتب به اسم المؤلّف مع عنوان الرواية، وفيه دلالة على تكامل بين اسم المؤلّف وإنتاجه الروائي، وهي إشارة لاستمرارية في جودة التأليف، واستمرارية لأحداث الرواية مع كتابات ومضامين سابقة، توجب على القارئ الجديد الالتفات إلى محيط الروائي وإلى مؤلفاته السابقة حتى تكتمل الصورة السردية لديه، ويقترب من فهم الأحداث ويصل السابقة باللاحقة.

ومهما بلغ الروائي من شهرة ومكانة إبداعية، فإنّ وضعه لاسمه بوضوح وفي مرتبة أعلى، يزيد من نسبة مقروئية أعماله، مما يسهّل على القارئ استحضار خصوصيّة الكاتب وتوجّهاته الفكرية والإديولوجية، والتسلّح باستباقات واحتمالات آلية في تشريح العمل السردي، وقراءته بوعي نقدي موجّه، وهو في حدّ ذاته توفير لأجواء التلقي الموضوعي بعيدا عن الأحكام المسبقة، التي قد تأخذ أبعادا تجريحية في خصوصيات المؤلف وهو ما صرّح به "وطّار" في تقديم الرواية من خلال الاتهامات التي وجهت لشخصه في تلقي رواياته، واستنكاره لافتقار بعض المتلقين لأعماله للروح النقدية الشفافة، وعدم استيعابهم لفنيّة الروائي الذي يجعل من عمله الأدبي لوحة فنيّة لها شخصيتها المعنوية، ولها صوتها المستقل عن ذاتيته، وفي نفس الوقت ينفث في عروقها من روحه، مما يجعل القارئ النّاقد يسهب في التّدقيق والتمحيص في إعادة إنتاج وتقييم كل أطراف العملية الإبداعية بصفة متقنة، وإعطاء كل طرف القيمة النقدية اللائقة بمقامه، ليتحقّق التوازن المأمول في استمرار التراسل الإبداعي بين المؤلف والمتلقي خدمة للارتقاء بجودة الأعمال الروائية إلى مصاف الأعمال الروائية العالمية.

***وظائف عتبة العنوان:**

تميّزت رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" بالعنونة المركبة التي أدّت وظيفة وصفية عامة لمحتوى الرواية من خلال توصيف شمل الشخصية البطلة، التي بنيت عليها أحداث المقاطع السردية، فجاءت العنونة بمثابة الحكم المسبق على مجريات الأحداث في اتجاه واحد، مما يجعل المتلقي في إشكالية تدفعه إلى اختراق محتوى الرواية، حتى يجلي عنه ضبابية تركيب العنوان، ويقف على حقيقة الإعلان المسبق، الذي جاءت به الصيغة التفصيلية للعنوان، فينتقل من اللمحة العامة للعنوان إلى حيثيات مخصوصة ودقيقة في عمق النص السردي.

وهنا تظهر حنكة الروائي ورسوخ قلمه في مجال الكتابة الروائية، حين يخرج العنوان إلى فاعلية خارج النص، ومحاورة أفقية للقارئ، باستغلال عتبة العنوان في شاكلة عبارة موازية، تنهل من المضمون الروائي السابق، في متون روائية سابقة وإيحاء أنّ هذه الرواية هي تكملة لحكي سابق ووقائع سردية سابقة. مما يستدعي القارئ إلى الاطلاع على كتابات الروائي السابقة حتى يستوعب الصورة الكاملة لمجريات الأحداث، وتكتمل عنده تجليات المعاني البعيدة، ويصل معها إلى الربط الصحيح والمحكم لفصول الحكي، دون إخلال أو نقص قد يعكّر من تلقي جماليات السرد في الرواية .

كما جاء رسم خط العنوان بنفس نوع خط اسم المؤلف، بما يوحي بتعالق بين العتبتين وتوازي لفظي في اختيار اسم "الطاهر" كاسم مشترك بينهما، وهو ما يضفي صفة الواقعية وصفة السيرة الذاتية على مضمون الحكي، وتقارب واضح بين صوت السارد وتوجيه المؤلف في اختيار صفة الطهر لمراوغة المتلقي في اقتفاء أثر الروائي في مساحة السرد وضمن هيكلة الأصوات السردية في توزيع الأدوار، خاصة أنّ الروائي اختار حدودا زمانية ومكانية مألوفة للمتلقي، وأحداثها مسجّلة في الذاكرة الجماعية ، ولا تزال آثارها النفسية والمادية ماثلة للعيان.

إنّ تخريج العنوان في صيغة يتداخل فيها الإخبار والوصف والاستشراف، يعزّز من تأديته لوظيفة التعيين بشكل يجعل من عتبة العنوان إعلانا واضحا بتحديد نوع المنتج وشاكلته الكبرى، حينما اختار الروائي أن يجعل من العنونة بداية سردية لأحداث الرواية، وانتقى ألفاظها من عمق المتن العام للرواية، ولا يجد القارئ أيّة صعوبة في الدخول إلى غمار الحكي منذ قراءته لجملة العنوان المركبة، وكأنّ الروائي يرمي إلى موضعة القارئ في حكيه منذ العتبة الأولى لروايته.

***وظائف عتبة التعيين التجنيسي:**

تأتي هذه العتبة لتحدّد جنس العمل الأدبي، وترفع عنه لبس التصنيف، حتى أضحت مكانتها في واجهة الغلاف الأمامية إلزامية وعلامة ظاهرة للقارئ، تعرّفه بالطريق الذي سيسلكه، وبنوع القراءة النقدية التي يطبّقها على المنتج السردي.

وفي رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" جاء التصريح بالنوع الأدبي في أسفل الغلاف بكلمة "رواية"، لتقوم بوظيفة التعريف بالنوع الأجناسي، وعندها يستعدّ القارئ ليدخل في مقارباته للمحتوى وقراءته بطريقة واعية بقوانين النوع الأدبي، وبكفاءة عالية بحدود كتابته، ومساءلته عن مدى إلمامه باشتراطات الكتابة الروائية، خاصة أنّ المؤلف يكتب في فنون أدبية أخرى كالمسرح والقصص، فالتحديد لجنس عمله الأدبي هو مساعدة للقارئ على الفهم والتحليل وتوجيه له بطريقة مباشرة للانغماس في الآليات والتقنيات السردية المستعملة في تدوير وإنتاج الحكي بأنواع وصفات متداخلة.

فمساحة الرواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" بما تكتنزه من مدلولات مخفيّة يبثّها الروائي في كل تجدّد سردي وفي كلّ مقطع حكائي كأنها أرواح لا حدود لأنفاسها، يبتغي من ورائها إثارة القارئ وغوايته لاستنطاق أبعادها القرائية، وتقفي مستويات التلقي عنده في شتى الأنواع الأدبية، فهو في رحلة الغوص يقف على حقائق التاريخ بألوانها في صفحات الرواية، ويلمس مقاربة الروائي وموازنته بين حلقات التاريخ القديم وبين وقائع الراهن القريب، تتشابه في تداخلها باللوحة الفسيفسائية متعدّدة الأشكال والألوان، جاء في الرواية:"**إنّ الفنّان فيّ، يقرأ التاريخ ومضة، بل "حالة" بالتعبير الصوفي، ولربما لهذا السبب كانت الشخصية الرئيسة في الرواية، صوفية، تعيش حالات تتجسّد في حالة واحدة**"[1].

[1] الطاهر وطّار، **الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**، ص09.

ولذا كلّما ارتقى القارئ بتلقّيه وحسن استقباله إلى مستوى العمل الأدبي يصل إلى إدراك فنيّات الروائي وإلى أنفاسه العميقة، ويتمكّن من فهم وفكّ جملة العقد التي تتأسّس عليها الرواية، ويسترضي توقّعات المبدع في تقييم أفكاره وخلفياتها المتنوعة.

ولا يقف التنوع الأجناسي في رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" على حضور علم التاريخ فقط، بل يستعرض الروائي موسوعيته في السير والتراجم وفي النص القرآني، وتوظيفه بطريقة تنمّ عن إبرازه البعد الديني وإثارته للإسلام السياسي الذي تمّ استغلاله في فترة الأزمة السياسية في الجزائر بطريقة تخدم أغراضا خاصّة، واستغلال العاطفة الدينيّة للشعب لتغليب جهة على أخرى، وفي تقسيم وتصنيف أبناء الدين الواحد إلى طوائف عقديّة لتعميق الخلاف واستنزاف الدماء والأرواح، جاء في الرواية :"

لا حي في الحي، سوى من يتقرر سبيها.

– لا إلاه إلا الله، أشهد أن لا إلاه إلا الله. أشهد أنّ محمدا رسول الله.

يهوي الساطور. يتدفّق الدم. يتطاير الرأس.

– أنا مسلم أصلّي وأصوم وأحفظ فرجي وعرضي.

يهوي الساطور. يتدفّق الدم. يتطاير الرأس."[1]

فالروائي يوظّف المعتقد الديني الإسلامي، الذي يدعو إلى التوحيد وحفظ النفس بكلّ مقوّماتها، ويدخل معها لغة الدم المتدفق والعنف المستعر، فالساطور الذي يقطع الأعناق البشرية بغير وجه حقّ، إنما هو الأزمة الإنسانية التي أذابت الروابط واستحلّت المحرمات، ولم يبق للإنسان إلا الخوف والفرار من سيء الأقدار.

إنّ هذا التأزّم في الأحداث جعل الروائي يبدع في التنويع اللغوي على وفق مقتضيات الحالة والظروف المسرودة، ليجعل من ملفوظات لغته محمولة بالأحاسيس والمشاعر المتضاربة، ويستغلّها في استثارة نقل الوقائع وجعل القارئ في لبّ الأحداث، مستشعرا

[1] الطاهر وطار، **الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**، ص104.

عمق الجراح ومقدّرا لكنايات السارد، ومبالغته في رسم خطاطة معتّمة لا تبوح بكل أسرارها.

فهذا التعدّد المقصود في تداخل شبكة العقد السردية لهو من خصوصية الفن الروائي، الذي كلما زاد التشاكل والتشابك في بناء الأحداث كلما اتّضحت علامته وتحدّدت ملامحه المعيّنة في خريطة الجنس الأدبي.

إنّ إقامة التّعيين التجنيسي في اللعبة السردية علامة فارقة في تقييد المنتج الحكائي ووسمه، وكذا توجيهه صوب الوجهة الملائمة للمضمون، وهذا التقدير للعمل الفني هو في حدّ ذاته احترام للأعراف والقوانين النقدية، ووفاء لمكانة القارئ في تلقّي واستيعاب المضامين الإبداعية، وتقييمها وفق خصوصيتها.

ب.وظائف العتبات المحيطة الداخلية في رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي":

العتبات النصية الداخلية هي عتبات داخلية أطلق عليها الناقد "جيرار جنيت" النص الموازي **(prétexte)** وتضم كل من: "العنوان، العنوان الفرعي، العنوان الداخلي، التمهيدات التذييلات التنبيهات، التصدير، الحواشي الجانبية، الحواشي السفلية، الحواشي المذيلة للعمل، العبارات التوجيهية، الزخرفة، أشرطة التزيين، الرسوم، نوع الغلاف وأنواع أخرى من إشارات أساسها الملاحق والمخطوطات الشخصية ومخطوطات الغير، التي تزود النص بحواش مختلفة وأحيانا بتعليق رسمي أو غير رسمي"[1]، غير أننا سنكتفي في دراستنا هذه بالتعرض لوظائف أهم العتبات المحيطة الداخلية وهي: عتبة الإهداء، وعتبة المقدمة وعتبة العناوين الداخلية، وعتبة الهوامش والحواشي.

[1] Genette, Gérard, *Palimpsestes : La littérature au second degré*, op cit, , P10.

***وظائف عتبة الإهداء:**

يعتبر الإهداء مساحة مباشرة للمؤلف في بنائها، بحيث يتحرّر بها من عقد وقواعد الإبداع، ليمارس من خلالها وظائف يختارها بعناية، ويتريث في أن يستغلّها لإسماع صوته بطريقة واضحة، ويرفع بها درجة إبداعه إلى قيمة ثمينة يمكن أن يوجّه بها عرفانه وتكريمه للمهدى إليه، مما يؤسّس لقيمة مضافة في إرساء دعائم الودّ والتقدير، وبعث علاقات متجذّرة تعيد أفق القراءة إلى قصديات خارج النص.

وفي رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" جاء الإهداء مباشرا في توجيهه إلى علمين كبيرين في الفكر العربي المعاصر هما المرحوم الدكتور"حسين مروة" والدكتور"محمود أمين العالم"، وهنا تبدأ الوظيفة الأخلاقية للإهداء من حيث الاعتراف بجميل المهدى إليهما في مساحة الفكر العربي، من خلال آثارهما من مؤلفاتهما ورؤيتهما الثاقبة التي طوّرت من حركية الفكر العربي، وزادت من نضج التنظير في مجالاته المتجدّدة مع مرور الأزمنة، فكان الإهداء صريحا في الرفع من سمو المهدى إليهما في عبارة "**عملاقي الفكر العربي المعاصر**"[1].

ومن خلال البحث في مسيرة المهدى إليهما تتجلّى الوظيفة الإديولوجية في اختيار المؤلف للمهدى إليهما من ناحية النضال السياسي الذي أدّته الشخصيتان في مسارهما الفكري والأدبي والسياسي، وخصوصا في التنظير للأزمات والنزاعات الاجتماعية، وتقريرها في كتاباتهم الأدبية والفكرية وأنشطتهم الثقافية، وانشغالهما بقضايا مجتمعاتهم وأوطانهم.

يشترك المهدى إليهما كذلك في الانتماء الأديولوجي للفكر اليساري، من خلال انتماء "حسين مروة" للحزب الشيوعي اللبناني، وكذلك "محمود أمين العالم" المفكر اليساري المصري، وكلاهما له باع طويل في سبيل الفكر التحرري، ولقيا من العنت والتضييق في

[1] الطاهر وطار، **الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**، ص03.

حياتهما بسبب مواقفهما وتوجّهاتهما في رؤية تطوّرات الحياة الاجتماعية والثقافية والسياسية، وانتقادهم للتوجه الواحد المتسلط في تقرير مصير الجميع.

ولعل إسقاط هذه المسيرة من حياة المهدى إليهما على المؤلف وروايته، يجعل الوظيفة الدلالية من التقارب والتداخل في توصيف أحداث الرواية التي جاءت برؤية قريبة من توجّه المهدى إليهما في تقييم راهنهم، وتركيز أحداث الرواية إلى مرحلة التغيّر والتحوّل إلى مرحلة الانفتاح، ومحاولة الخروج من جزائر أحادية النظرة إلى جزائر التعدّد السياسي والفكري، وتقارب مع المؤلف من حيث نضاله الأدبي ومواكبته لمراحل تطوّر المجتمع الجزائري المعاصر، ومحاولته تشريحه بطريقة فنيّة أدبية لم يسلم من أذى الرافضين والمتسلطين في المشهد العام .

وهنا تتضح الغاية الإديولوجية في تجلي النضالات والتضحيات الجماعية وحالة التداخل والصراع الفكري، الذي سبّب حربا ومجازر وضحايا لا يحصون، وكادت أن تعصف بوطن حديث الاستقلال، ولا يزال في رحلة البحث عن أرضية صلبة يؤسّس عليها مبادئ العدالة الاجتماعية، ويضمن بها الحقوق والحريات، ولهذا يرى الروائي نفسه مناضلا شعبيا عاصر عدّة حقب حاسمة في العالم وفي وطنه الجزائر، وحوّل من كتاباته إلى تخييل أظهر فيه نظرته للأوضاع ، وأبرز بطريقة أدبية زوايا مصغّرة لفضاءات كبرى، حتى تتّضح الصورة العامة لمواقفه اتجاه هذه الأحداث التي انعكست على غرار تجارب داخلية في أرجاء المعمورة.

***وظائف عتبة الخطاب المقدّماتي:**

يعدّ الخطاب المقدّماتي عتبة حوار ونقاش بين المؤلف والمتلقي، وفضاء مفتوح للبوح والتبرير والتوضيح، مما يجعل هذه العتبة تؤدّي وظائف عدّة لتقريب القصد وإزالة اللبس وتعميق التوجّه الذي تسلكه الرواية ومدلولاتها القريبة والبعيدة.

وهذا ما وقفنا عليه في الخطاب المقدّماتي في رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" الذي شغل مساحة معتبرة دلّت على محاولة الروائي التفصيل في عدّة نقاط يراها ضرورية لتنوير القارئ وتقويم فهمه، فبدأ الروائي في وظيفة اختيار الجمهور وتحديد نوع القارئ الذي يؤلّف له ويخاطبه في إبداعاته، وشرع في تقييمه لأنواع النقّاد والمتلقفين للرواية وطرق مناقشتهم ومعايير تقييمهم، مبديا رأيه بطريقة تحليلية أدبية لأنواعهم، ومنتقدا للنظرة القاصرة لبعضهم، والتي يمكنها أن لا تخدم تطوّر الرواية الجزائرية، ولذا يرى "**الأخذ بيد من يتعاطى هذا العمل بالقراءة، مهما كانت دوافعه**"[1].

يضع الروائي "وطّار" معالم قرائية وصفات للتلقي يجب على القارئ الناقد أن يتحلّى بها حتى لا يقع في سرابية القراءة الجوفاء أو في أحكام النظرة المتحيّزة، ويرتقي بفهمه إلى مستوى قيمة الإبداع ودرجته الفنيّة، ويحتفي بإتقان الروائي وحسن ظنّه به.

كما يحمل الخطاب المقدّماتي وظيفة ميثاق التخييل الذي أعلنه المؤلّف وبرّر لاختياراته وعملية تأليفه، و بيانه ما اتكأ عليه من اختيارات فكرية وتاريخية، وزاد من إجابته على تساؤلات سابقة طرحتها روايته "الشمعة والدهاليز" التي ستتواصل حكايتها مع "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" واستظهار توجّهها القادم، ويعترف بصعوبة تحويل الأحداث الواقعيّة والحقائق التاريخية إلى حالة سردية تخييلية، وما توجبه هذه العملية على المؤلّف من إتقان وتمرّس من خلال مساحة الخبرة التي يكتسبها من تراكمات معرفية وممارسات إبداعية عبر مساره الأدبي حتى يتمكّن من زمام الفهم والتأويل.

وتأتي وظيفة المؤشّر السياقي التي يبرّر فيه الروائي المجال الذي يحتضن حكيه، ومن خلاله يبرّر فيه الكمّ الهائل من المعاني والدّلالات التي أجهدت أخيلته، وما بذله من اجتهاد في سبيل بناء سرده بصورة مختلفة، حين وظّف الموروث الديني والتاريخي بطريقة تخييلية، تدفع القارئ إلى مواكبة مستوى الروائي وحسن اطّلاعه على الحقائق الواقعية

[1] الطاهر وطار، **الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**، ص07.

التي هي المفتاح لاستخراج الدّلالات البعيدة في الحكي، وبها يمكنه أن يصل إلى الحقيقة المطلقة في فهم الأحداث المقصودة من وراء تخييل الوقائع الحاسمة من تحولات الوطن الجريح، يقول "وطّار" في تقديمه:" **سيجد القارئ الذي ليس له ثقافة تراثية عموما نفسه مضطرّا إلى مراجعة بعض المفردات والاصطلاحات، كما قد يجد صعوبة في العثور على "رأس الخيط"، وعذري، أنّني حاولت تقديم ملحمة وليس قصّة فقط**"[1].

فهي دعوة صريحة للقارئ للتسلّح بثقافة واطّلاع مسبق بذخائر ونفائس التراث، حتى يفكّ خيوط التعالقات والتناقضات في الحبكة السردية، حيث وظّفها الروائي بطريقته الخاصّة في مجمل حكيه، حتى تتضح الصور السردية الخيالية.

وتظهر وظيفة التصريح بالقصد ووظيفة التنبيه والإخبار جليّة في مجمل التقديم، إذ بدأ الروائي في التبرير والتوضيح لاختياراته من حيث دور التاريخ في سرده، والنضج المفتوح في تقسيمه على عدّة نهايات، ليختتم تقديمه ببيان قصدية تأليفه لروايته التي حمّلها توضيحات جديدة لسروده السابقة، وخصوصا روايته "الشّمعة والدهاليز" في قوله :"**لعلّني حاولت الإجابة قدر الإمكان عن أسئلة طرحتها الشمعة والدهاليز، ويطرحها أصدقائي وخصومي حول موقفي من الأحداث منذ انهيار الاتحاد السوفييتي إلى اليوم**"[2]، وهنا تظهر صراحة الروائي في اطّلاعه على استفهامات القرّاء بكلّ مستوياتهم الفكرية وانتماءاتهم الإديولوجية، ومحاولته إزالة اللبس عن أفهامهم لكتاباته ومن بينها اتهاماتهم له، وتشكيكهم في خلفيات سروده .

***وظائف عتبة العناوين الداخلية:**

يولي المبدع "الطاهر وطّار" أهمية بالغة في اختيار عناوين المقاطع السردية الداخلية لروايته "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"، ويقسّمها وفق نسقين متداخلين تصاعديا

[1] الطاهر وطار، **الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**، ص 10.

[2] **المصدر السابق**، ص10.

وتنازليا متداخلين فيما بينهما، مما يجعل القارئ يتفاعل مع العنونة الداخلية للرواية كونها مؤشرا على مسار المضمون الحكائي لكل حلقة سردية في توليد دلالات محدّدة، قد تكمّل المقطع السابق واللاحق وقد تتعارض معهما.

كما تبدأ العناوين الداخلية في الرواية بالوظيفة التعيينية التي تشترك فيها مع العنوان الرئيسي، في ربط القارئ بالمحتوى السردي، وتقديم مؤشرات تقريبية بكل مقطع سردي لغواية المتلقي بارتياد الزوايا السردية المفصلة، والجنوح إلى متابعة تطورات الحكي عبر كل مقطع مستقل، للوصول إلى إلمام بشمولية البنى العميقة المؤدية إلى تركيب جملة العناوين في صياغة نوايا الروائي من وراء تقسيمه لملفوظات العناوين في مساحة الرواية.

وتأتي الوظيفة الوصفية اللسانية مجسّدة في تفصيل العناوين الداخلية للرواية وعلاقتها بالعنوان الرئيسي، فرحلة عودة الولي الطاهر إلى مقامه الزكي عرفت مسارات متعرّجة في اختيار الملفوظات الدالة على معنى السفر والتّرحال، وأكّدت العناوين على دلالة السفر في الفضاء الفسيح، والسباحة في حدود متلاشية، يتضارب فيها الارتفاع والانخفاض، وفي عمق المضمون تتماوج الأحداث، وتستقرّ في انسيابية بدأت من بعنوان "**تحليق حر**"[1] لبداية رحلة الولي الطاهر في معراجه الصوفي ونظرته إلى أحداث وطنه من علوّ السماء، لتتجلى الحقيقة وتتبدّى أمامه أسرار وخلفيات المعاني العميقة، فهذا العنوان وصف بداية رحلة العودة، بما جعل المقطع السردي غنيّ بالأوصاف المادية والمعنوية لمقامات وقصور وهياكل المدينة وتوصيف لوسيلة الرحلة ولقائدها، يقول السارد:"**لا يمكن أبدا الفصل بين العضباء وبين صاحبها سيدي الولي الطاهر. قال الأوّلون الذين رأوهما، كما قال الأخيرون الذين لمحوهما أو بلّغهم أمرهما.**

[1] الطاهر وطار، **الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**، ص 11.

والمؤكّد لدى الأوّلين والأخيرين من الأتباع أنّ العضباء إحدى كرامات الولي الطاهر وإحدى معجزات وخوارق هذا الزمن"[1].

ويأتي العنوان الداخلي الموالي "العلو فوق السحب" مكّملا في وظيفته الدلالية لتطوّر رحلة العودة على مستوى التطور في مدى ارتفاع التحليق في السماء، والرفع من درجة مجريات الأحداث نحو التأزم وتوليد مجموعة من العقد في حبك الرواية، وهي إشارة من الروائي في الرفع من تأجيج الأحداث ومن منسوب الاضطراب لوضع القارئ في مكان التوقعات السردية التي يبدأ في احتمالاته لحدوثها، فيبدأ معها التشويق والاستعداد في عملية التلقي، ويعلن الروائي لعبته الحكائية من خلال تفعيل النسب العالية من الحركات السردية، يقول السارد:"**عند توقّف التبريح، وجدنا أنفسنا هنالك. في الذرى، عند كل نجمة، وعند كل مجرة، وفي كل كوكب، فوق كل كثبان رمل، وفوق كل تلة من طين أو من حجر. فوق كل قمة جبل، في كل فجّ وبرّ، عرض البحار والمحيطات، نغوص في العمق، ونعلو كل موجة.**"[2]

ويستمرّ الروائي في استغلال مصطلحات الطيران والتحليق في عبارات العناوين الداخلية قبل كل تفصيل للحكي، وتحويل القارئ من النظرة الأفقية السماوية للأحداث إلى التفصيل العمودي في كل جزئيات الحكي العام، وهو ما تبرزه العناوين المتتالية "محاولة هبوط أولي– محاولة هبوط ثانية – محاولة هبوط أخرى – هبوط اضطراري" وكل هذه العناوين تشترك في الاتجاه نحو الأسفل في عبارة "محاولة هبوط" التي جاءت مصحوبة بالتوتر والبحث عن الاستقرار بعد عناء السفر الروحي وهول المشاهد السردية المصاحبة للحقائق الموصوفة، ويبقى القارئ ينتظر مع كل مقطع سردي النهاية المتوقعة للأحداث، ولكن الروائي يختار النهاية المفتوحة، التي تبقي باب تحديد النهاية مجهولة في الرواية، ولا

---

[1] الطاهر وطار، **الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**، ص15.

[2] **المصدر السابق**، ص40.

يشفي غليل القارئ في اختياراته المحتملة للنهاية المأمولة، مما يفتح باب التأويل في توقعات نهاية الأحداث، أو لعلها إشارة لاستمرارية إنتاج الحكي دون التقيد بفترة زمنية محدّدة، فيبقي الروائي باب نهاية الأحداث مفتوحا أمام عامل الزمن الذي يحمل توجيهات وحقائق متجدّدة، قد توضح اختيارات الروائي وتوجّهاته السردية.

3.وظائف العتبات النصية في رواية "سرادق الحلم والفجيعة" لعز الدين جلاوجي:

أ.وظائف العتبات المحيطة الخارجية في رواية "سرادق الحلم والفجيعة":

***وظائف عتبة صورة الغلاف:**

لطالما جسدت الصورة الحسية أرقى وسائل الإيضاح، حيث تمارس سلطتها الاغوائية اتجاه المتلقي عن طريق حاسة البصر، حين تدفعه بفضل ما تثيره فيه من فضول للإقبال على العمل الأدبي – لذا لا عجب– أن نرى جل الأعمال الفنية الحديثة تعنى بصورة الغلاف، حيث تعمد إلى تضمينها كثيرا من الحمولات الدلالية التي من شأنها المساعدة في استشراف دلالات النص وفك رموزه، يقول سعيد بنكراد عن الأثر الدلالي للصورة: "إن الصورة كاللغة لها قواعد ثابتة تحكمها، لم توجد اعتباطا، بل أوجدها الإنسان لعدة وظائف منها التعبير عن الشيء للتواصل وللتمثيل بها أيضا"[1]، سعيا إلى تقريب الصورة وتوضيحها.

ونظرا لأهمية عتبة الغلاف باعتبارها أولى العتبات المحيطة التي يصطدم بها القارئ "حيث تعطينا صفحة الغلاف انطباعا أوليا يجعل من العمل الإبداعي نظاما سيميائيا ذا

[1] سعيد بنكراد، **سميائيات الصورة الإشهارية: الإشهار والتمثلات الثقافية**، ص190.

أبعاد دلالية وأخرى رمزية، تغري الباحث بتتبع دلالاته ومحاولة فك رموزه"[1]، كما تفعل صورة الغلاف في رواية "سرادق الحلم والفجيعة" حيث يستطيع المتأمل لصورة الغلاف أن يستشف كثيرا من الوظائف الدلالية التي تؤديها الصورة حتى قبل أن يلج عالم النص، فالحضور الطاغي لصورة المرأة خصوصا بشكله السافر (عينين كبيرتين، الشعر الغجري المنسدل) يمنح انطباعا عن حضور عنصر الغواية، فتستشعر أن البطل سيكون على الغالب ذكرا وستمارس عليه مختلف أنواع الغواية ولعله سيسقط في شباك هذه الفتنة.

هذه الاستفزازات الذهنية للقارئ هي أهم ما تسعى الصورة الحسية لإثارتها مُدْلِيَةً بدلوها في مجال الدلالة، حيث تمنح القارئ انطباعا أولياً عما يمكن أن تسفر عنه أحداث هذه الرواية.

ثم إنّ بروز صورة المرأة بشقين أحدهما أسود والآخر أبيض فيه إشارة لوجود عالمين يمارسان سطوتهما على البطل، أحدهما سلبي تمثله المدينة المومس التي يعيش البطل في كنفها ويمارس اتجاهها نقده اللاذع، من خلال جملة الأوصاف التي يطلقها عليها لاحقا، وعالم إيجابي ممثلا في المدينة الفاضلة التي ينشدها ويهيم في حبها، فكلاهما تمارسان اتجاهه شبقا أنثويا، ما يجعله يعيش تجاذبا نفسيا سينتهي به مستسلما في أحضان المدينة المومس التي بات زوالها أمرا مستحيلا في ظل وجود العراقيل المختلفة.

ومن الدلالات التي يمكن أن نستشفها من خلال صورة الغلاف هي صورة ضبابية لجمع من الناس في جو يوحي بالخنوع والتزلف، مما يترك انطباعا في ذهن المتلقي بوجود قوة ما ضمن الأحداث تستقطب من حولها المتملقين والمتزلفين الانتهازيين، وقد عمدت الصورة إلى إبرازهم بهذا الحجم المقزم في إشارة لحجمهم الطبيعي ضمن العالم الواقعي،

[1] محمد خاقاني، رضا عامر، **المنهج السيميائي: آلية مقاربة الخطاب الشعري الحديث وإشكاليته**، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، سوريا، العدد 02، 2010، ص 78.

باعتبارهم من صغار النفوس طالما يمارسون تزلفهم وتملقهم على حساب كرامتهم، ثم إن بروز صورة المرأة بذلك الحجم المبالغ فيه مقابل صورة هؤلاء يحيل إلى إمكانية كونها تلك القوة التي يتملقونها أو على الأقل هي إحدى الغايات التي يسعون إليها تملقا وتزلفا.

هذا عن صورة الغلاف الأمامية، أما صورة الغلاف الخلفية فالبارز فيها صورة المؤلف، حيث تتموقع أعلى الصفحة في شكل بارز ممارسة دورا إشهاريا باعتبار الكاتب علامة مسجلة بالنظر إلى رصيده في مجال الإبداع الفني، الأمر الذي يمنح قارءه جملة من مفاتيح النص خصوصا في مجال طبيعة اللغة المستعملة والجانب الأيديولوجي وغيرها من السمات الفكرية والأسلوبية الخاصة بهذا الكاتب.

***وظائف عتبة اسم المؤلف:**

يشكل اسم المؤلف على غرار صورته أيقونة دلالية من شأنها منح القارئ الكثير من الأدوات الإجرائية التي من شأنها الكشف عن دلالات النص، على اعتبار معرفة القارئ المسبقة به وبفنيات الكتابة لديه، كما يضطلع بجملة من الوظائف التي تخدم النص وعلى رأسها:

-**وظيفة التسمية:** "وهي التي تعمل على تثبيت هوية العمل للكاتب بإعطائه اسمه"[1]، فعز الدين جلاوجي يعتبر علامة فارقة في مجال الكتابة السردية، حيث يمنحنا اسمه انطباعا أوليا عن ماهية العمل الأدبي، بداية بتوصيف الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص وهو السرد (الرواية)، كما يوحي بماهية اللغة المستعملة والقائمة عادة على الانزياح بالجنوح المكثف إلى الرمز والخيال.

[1] عبد الحق بلعابد، **عتبات: جيرار جينيت من النص إلى المناص**، ص 64.

-**وظيفة الملكية:** وهي الوظيفة التي تقف دون التنازع على أحقية تملّك الكتاب، فاسم الكاتب هو العلامة على ملكيته الأدبية والقانونية لعمله، وهذا ما تبدى جليا في ظهور اسم "عز الدين جلاوجي" بصفة بارزة على واجهة الغلاف.

- **وظيفة إشهارية:** وهذا لوجوده على صفحة العنوان التي تعد الواجهة الإشهارية للكتاب، وصاحب الكتاب أيضا، الذي يكون اسمه عاليا يخاطبنا بصريا لشرائه،[1] فعز الدين جلاوجي من فئة الكتاب الذين استطاعوا ترك بصمة واضحة في مجال الكتابة السردية، حتى أضحى حضوره لافتا عند كثير من القراء خصوصا هواة اللغة الانزياحية من ذوي الاختصاص، كما أن انتشار كثير من أعماله السابقة قد أوجد له مكانا في الساحة الفنية للكتابة السردية، لذا نرى حضور اسمه بالبند العريض على أعلى غلاف الرواية في محاولة من الناشر لاستقطاب القارئ كونه يدرك أثر التسمية في لعبة الإشهار والتسويق.

***وظائف عتبة العنوان:**

يشكل العنوان ركيزة أساسية في مجال الدلالة حيث يعتبر بالنسبة للكتاب "كالاسم للشيء، به يعرف وبفضله يتداول، يشار به إليه، ويدل به عليه، ويحمل وسم كتابه، هذا ولا يمكن مقاربته مقاربة علمية موضوعية إلا بتمثل المقاربة السيميوطيقية التي تتعامل مع العناوين وذلك باعتبارها علامات وإشارات ورموز وأيقونات واستعارات ومن ثم، لابد من دراسة هذه العناوين تحليلا وتأويلا،"[2] بالكشف عن أهم وظائفها على الصعيد الفني عموما والدلالي خصوصا.

-**الوظيفة التعينية:** وهي التي يتعين من خلالها اسم الكتاب، فيستطيع من خلالها القارئ تحديد الاتجاه الدلالي للمضمون وطبيعته، فتقل بذلك احتمالات اللبس، وتعد هذه

---

[1] عبد الحق بلعابد، **عتبات: جيرار جينيت من النص إلى المناص**، ص 65.

[2] جميل حمداوي، **شعرية النص الموازي: عتبات النص الأدبي**، ص 49.

الوظيفة أكثر الوظائف شيوعا وانتشارا، "حيث تشترك فيها الأسامي أجمع، وتصبح بمقتضاها مجرد ملفوظات تفرق بين المؤلفات والأعمال الفنية،"[1]، أي تتحدد من خلالها ماهية العمل الأدبي، على نحو ما يقوم به عنوان روايتنا: "سرادق الحلم والفجيعة"، فهو يمنح الرواية تفردها من خلال تعينيها دون سواها من جملة الروايات خاصة، ومن جملة الموجودات عامة، ولولا هذا العنوان الذي اختاره الكاتب لأصبح تعيين الرواية أمرا مرهقا إن لم يكن مستحيلا.

-**الوظيفة الوصفية:** "وهي الوظيفة التي يقول العنوان عن طريقها شيئا من النص"[2]، حيث تعتمد فاعلية هذه الوظيفة في التعبير عن مضمون النص على براعة الكاتب في الاختيار الدقيق والمركز للعنوان، حيث من شأنه أن يمنح وصفا حقيقيا ومركزا للموضوع، كما من شأنه أن يسيء للكتاب من خلال الإخفاق في اختياراته اللغوية المشكلة لعتبة العنوان، فيظلل القارئ ويوقعه في حيرة، حيث يفاجئ أثناء ولوجه عالم النص بواقع مغاير لما توقعه انطلاقا من إيحاءات عتبة العنوان، لذا نرى الكاتب عز الدين جلاوجي يمنح العنوان في رواية "سرادق الحلم والفجيعة" أهمية بالغة، حيث نستشعر تلكم العناية التي خص بها هذه العتبة، فأول شعور يطالعنا هو الطابع الانزياحي للغة العنوان، بحيث تمنحنا انطباعا أوليا أن الاختيارات اللغوية لهذا العنوان لم تكن اعتباطية وإنما تحمل بين جنباتها كماً دلالياً هائلا من شأنه التعبير عن كثير من دلالات النص، بدءا بلفظة السرادق التي تعني كل ما أحاط بشيء من حائط ونحوه، قال تعالى: ﴿إِنَّا أَعْتَدْنَا لِلظَّالِمِينَ نَارًا أَحَاطَ بِهِمْ سُرَادِقُهَا﴾[3]، قيل في تفسير هذا السرادق بأنه من دخان ونار، لذا فمن الطبيعي أن يكون اختيار الكاتب للفظة السرادق بقصد الدلالة على

---

[1] بسام قطوس، **سيمياء العنوان**، ص50.

[2] عبد الحق بلعابد، **عتبات: جيرار جينيت من النص إلى المناص**، ص 87.

[3] **سورة الكهف**، الآية 29.

الإحاطة والتضييق، لأن لفظة سرادق لم تألف العرب استعمالها فلا نكاد نعثر عليها إلا في ما استعملها القرآن فيه، حيث دلت على حال أهل النار وما يحيط بهم من عذاب وألم، ولعل حضورها هاهنا ضمن العنوان يحيل إلى مدى الألم والعذاب الذي يجتاح البطل نتيجة وقوعه ضحية لتجاذبات الحلم بالعثور على المدينة الفاضلة والتي عبر عنها بالحبيبة: (ن) الذي استحال في كثير من الأحيان إلى كابوس، والفجيعة التي يتجرعها تباعا من خلال ما يكابده من مرارة في واقعه من خلال العيش في كنف المدينة المومس التي بات كل ما فيها مقرفا تستنكره النفس البشرية السوية.

من الواضح جدا أن العنوان هاهنا قد مارس وظيفته الوصفية بامتياز، حيث أمكن للقارئ أن يشرئب بعنقه فيلقي نظرة خاطفة عما يمكن للنص أن يبوح به مستقبلا، حيث يوهمه بوجود منغصات تستبد بالبطل وتحاصره حد الاختناق، لذا فرحلة البطلة سيكون منطلقها الحلم الذي يستحوذ على تفكيره حد التطويق، في حين نستشعر أن النهاية ستكون مأساوية وستنتهي بفاجعة مادام العنوان ينتهي بلفظة الفاجعة، وهو ما تؤكده الرواية عبر فصولها، حيث سيتخلى البطل عن حلمه في لقيا مدينته الفاضلة التي طالما سعى لها، وسيرتمي في أحضان المدينة المومس التي طالما استبشعها وحاول الفرار من براثنها، سيستسلم في ايحاءة منه لمدى تعفن الوضع ضمن الواقع المعاش لدرجة يستحيل فيها التغيير.

***وظائف عتبة التعيين التجنيسي:**

تتأثث الكتابة الإبداعية وفق قوالب فنية تختلف من جنس لآخر، حيث يعمد كل جنس إلى إضفاء صبغته الخاصة على النصوص المنضوية تحت لوائه، سواء على مستوى الموضوع أو على مستوى اللغة، لذا فمن الضروري بل من واجب المبدع أن يمهد الطريق للقارئ من خلال عتبة التعيين التجنيسي للنص الذي يكون بصدد توجيهه له، مانحا بذلك أحد أهم مفاتيح القراءة الواعية، حيث ستساعده هذه العتبة في استشراف كثير

من الدلالات، فمعرفة القارئ لجنس النص الذي يعتزم فك رموزه، "تساعده على استحضار أفق انتظاره، كما تهيئه لتقبل أفق النص"[1]، لذا فمسالة التعيين التجنيسي للنصوص كعتبة استباقية للنص أمر ضروري من شأنه المساعدة في كشف كثير من الالتباسات التي قد تعترض القارئ، كما توفر عليه كثيرا من الجهد الذي قد يبذله بسبب المساءلات التي سيقيمها مع اللغة بحثا عن الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص، فيحيد عن وجهته الأساسية القائمة على محاولة فك رموز النص، إنّ وظيفة المؤشر الجنسي وإن بدت بسيطة قائمة على "إخبار القارئ وإعلامه بجنس العمل/ الكتاب الذي سيقرأه"[2]، إلا إنها تشكل عتبة أساس تتحدد من خلالها كثير من دلالات النص، فلو افترضنا مثلا أنّ قارئا ما حاول اقتحام نص نثري كالرواية مثلا ظنا منه أنه مسرحية، سيحضر نفسه لنص قوامه الحوار بدءا وانتهاءً، فإن عثر على غير ذلك، تحول سعيه من محاولة فك رموز النص، إلى محاولة التوفيق بين اللغة والقالب، أي بين النص والجنس الذي ينتمي إليه، فيضيع الجهد سدىً كمن يطأ عتبة بيت جاره وهو يقصد إلى بيته، وعلى هذا الأساس نرى عز الدين جلاوجي يسعى منذ الوهلة الأولى إلى الإعلان عن جنس العمل الأدبي المقدم بين دفتي كتابه، من خلال عبارة (رواية) التي ضمنها أسفل العنوان، تفاديا لأي لبس قد يقع فيه القارئ بتحديد جنس النص المقدم، إدراكا منه لقيمة هذه العتبة على الصعيد الدلالي، خصوصا وأن طبيعة اللغة المستعملة قريبة من لغة الشعر، حتى ليخيل لك أنها قصيدة من شعر التفعيلة بسبب عناية الكاتب بالجانب الموسيقي، وجنوحه المكثف للخيال.

إنّ مسألة إدراك القارئ للجنس الأدبي الذي يعكف على تناوله منذ الوهلة الأولى أمر في منتهى الأهمية، خصوصا جنس الرواية التي باتت ديوان العرب بسبب ما تتمتع به من

---

[1] حسن محمد حماد، **تداخل النصوص في الرواية العربية**، ص 57.

[2] عبد الحق بلعابد، **عتبات: جيرار جينيت من النص إلى المناص**، ص90.

قدرة على استيعاب باقي الأجناس، "فالطّاقة الاستيعابية التي يتوافر عليها جنس الرّواية – خلاف الأجناس الأخرى– يتيح لها استضافته عناصر متعددة مثل: سرد الكاتب، سرد الشّخوص والشّاهدين، وصف المناظر والطّبيعة والأماكن والأشياء النّادرة، والتّوصيفات المتكّلفة، والاستطرادات المتوخية إتمام المواضيع ...الفلسفية والأخلاقية، وكذلك الأقوال المأثورة، والمحكيات المتخيلة، وحتى لغات الأجناس الأخرى"[1]، ما يجعل القارئ يتحضر لاستقبال هذا التنوع الأسلوبي والأجناسي الذي يفترض أن يستقبله تباعا وفق خطة ونسق يكون قد أعدهما الكاتب، يجيز من خلاله حضور هذا التنوع الأجناسي بشكل منطقي لا يترك عند القارئ حيرة، وإنما يجعله يستصيغ هذا الحضور وفق ما تمليه المواقف والأحداث السردية التي يعرض لها القارئ أثناء اقتحامه لعالم الرواية، على نحو ما تطالعنا به الرواية من حضور لجنس القصة في قصة الغراب والقمل والشياطين:

"**كنت قد حدثتكم عن الغراب وهو طويل نحيل أطرافه ضعف جذعه المتكور ككرة مطاطية كبيرة ... الامتداد فيها إلى الأمام والخلف أكبر بكثير من امتداده وعرضه، يرتدي في العادة لباسا أسود صنع خصيصا من ريش الغربان، يظهر له في بعض الأحيان جناحان يستطيع أن يطير بهما حيث يشاء...**"[2]، لاشك أن اصطدام القارئ بجنس القصة ضمن إيهاب الرواية كان سيولد عنده استغرابا، لولا عتبة التعيين الأجناسي التي وضحت في مطلع النص جنس النص باعتباره رواية، حيث سيتفهم القارئ حضور هذا الجنس الأدبي المغاير، بسبب طبيعة جنس الرواية القائم على استيعاب مختلف الأجناس كما سبقت الإشارة إلى ذلك.

---

[1] بلقاسم طاهري، **مستويات اللغة في الخطاب الروائي الجزائري المعاصر**، أطروحة دكتوراه، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة طاهري محمد بشار، الجزائر، 2019/2018، ص 27.

[2] عز الدين جلاوجي، **سرادق الحلم والفجيعة**، ص84.

هذا ولا تقف وظيفة عتبة التعيين الأجناسي عند حد تبرير حضور الأجناس الأدبية الأخرى ضمن البساط الروائي، وإنما تبرر كذلك التلون اللغوي، والتنوع الأسلوبي للغة النص، حيث تتأرجح اللغة بين اللغة العادية المباشرة واللغة الانزياحية الشعرية وهي خاصية ترفضها أغلب الأجناس الأدبية الأخرى، فلا يعقل للشعر مثلا أن يضم بين دفتيه لغة مباشرة عادية، ولكن ادارك القارئ للجنس الذي يعكف على فك رموز لغته – باعتباره رواية– يجعله يتعامل مع جميع مستويات اللغة وتنوعات أساليبها بشكل عادي انطلاقا من سابق معرفة بماهية لغة الرواية وخصوصياتها القائمة على التنوع والتلون، مثل ما تطالعنا به الرواية قيد الدراسة في إحدى صفحاتها حيث جاء:

"إليك أهرع كطفل صغير أفزعته الذئاب..

ضميني إلى حضنك... هدهديني بجفون عينيك...ضميني إلى القلب الملتهب...

دعيني أكن قطرة حمراء تعدو متوهجة جذلى في شراييينك...

خفقة حبلى في فؤادك... صهيلا في كبريائك...

ذوبيني فيك...

هأنذا أستجديك يا... ضميني إليك...

عطريني من وجنتيك... من سنا شفتيك...

اغمسيني في القلب... اللب... العمق... الجوهر...

امنحيني الحياة...."[1]

لأول وهلة يعتقد القارئ أن المقتطف من قصيدة ضمن ديوان من دواوين الشعر الحر، وهنا تكمن أهمية ووظيفة عتبة التعيين الأجناسي، كونها استطاعت أن تبرر ذلك التناقض المتوهم بين طبيعة اللغة والجنس الأدبي الذي تنتمي إليه، لأنها حين عينت

[1] عز الدين جلاوجي، **سرادق الحلم والفجيعة**، ص89.

انتماء النص باعتباره رواية أزالت ذلك الغموض الحاصل في حضور جنس الشعر، على اعتبار أن الرواية من شأنها استقطاب مختلف الأجناس الأدبية إلى بساطها اللغوي بسبب ما تتمتع به من مرونة لغوية تتيح لها التعبير بمختلف الأساليب وحتى اللغات.

يتضح من خلال ما سبق أن أي قراءة للنص الأدبي، تقصي عتباته الداخلية تجعل من فعل القراءة أمرا شاقا، يستحيل الاطمئنان إلى نتائجه، لأنك حين تدرك أهمية وأثر هذه العتبات في تسهيل الوصول إلى الدلالات المترامية للنص،تدرك أن أي قراءة تقصي هذه العتبات لابد أن يصيبها العور إن لم يكن فيها جميعا فعلى الأقل في جانب منها، وهذا بسبب الأثر البالغ لوظائف هذه العتبات على الجانب الدلالي.

ب.وظائف العتبات المحيطة الداخلية في رواية سرادق الحلم والفجيعة:

***وظائف عتبة الإهداء:**

يعتبر الإهداء من السنن المستحدثة في مجال الكتابة الفنية، حيث "أضحى تقليدا ثقافيا عريقا، نظرا لأهمية وظائفه وتعالقاته النصية، لذا حظي بالدراسة والتحليل"[1]، غير أنه ينبغي هاهنا التمييز بين أنواع الإهداء على اعتبار أن لكل من هذه الأنواع وظيفتها في مجال الدلالة، فهناك إهداء للعمل الأدبي برمته، كإهداء نسخة من كتاب، وهناك إهداء بكتابة عبارات رقيقة، وما يهمنا هاهنا هو الإهداء الذي يستقبلنا مع مطلع صفحات الكتاب، هذا الأخير غالبا ما يوجه إلى فئتين، "الخاصون والعامون، ويقصد بالمهدى إليه الخاص شخصية إما معروفة أو غير معروفة لدى العموم والتي يهدى إليها العمل باسم علاقة شخصية، ودية، قرابة، أو غيرهما... أما المهدى إليه العام أو العمومي فهو شخصية أكثر أو اقل شهرة والتي يبدي المؤلف نحوها وبواسطة إهدائه علاقة ذات رابط

[1] عبد الفتاح الحجمري، **عتبات النص: البنية والدلالة**، ص 26.

عمومي، ثقافي، فني سياسي أو غير ذلك، على أنّ الإهداء يمكن أن يخصص للقارئ أي للمتلقي الحقيقي للعمل، من غير أن ننسى إهداء المؤلف للمؤلف نفسه، أي الإهداء الذاتي"[1] على نحو ما يطالعنا به الكاتب جلاوجي في روايته "سرادق الحلم والفجيعة"، حيث خصص الإهداء لنفسه أولا ثم لفئة الغرباء، حين قال:

الإهـــــــــــــــــــداء

"إلـــيّ

إلى الغرباء"[2]

إنّ المتأمل لمضمون الإهداء سرعان ما يستشعر وجود رسالة ضمنية يحاول الكاتب تمريرها من خلال هذه العتبة التي لا تخلو حتما من قصدية، فالإهداء ليس ديكورا شكليا يستكمل من خلاله النص شكله ضمن دفتي الكتاب، وإنما يضطلع في الغالب بوظيفة دلالية تسهم في فك شفرات النص، فالإهداء إلى النفس فيه تلميح خفي إلى الشعور بالمعاناة حيث يوحي الإهداء بإمكانية حضور هذه المعاناة ضمن النص مستقبلا، كالشعور بالاشمئزاز والغضب اتجاه الوضع السائد، إنها حالة من التعاطف مع الذات المهمشة والمنسية، والتي لم يلتفت إليها أحد، لذا نرى الكاتب يمجدها من خلال مبادرتها بالإهداء أولا، ثم يثني بالغرباء في إيماءة إلى انتمائه إليهم، فالإهداء هاهنا يمنحنا ومضة دلالية خاطفة بحضور تيمة الاغتراب الفكري والنفسي لفئة المثقفين، ضمن عالم مادي صارخ لا يؤمن بالقيم، وهو حقا ما تتكشف عنه أحداث الرواية لاحقا، حيث تبرز من خلال أحداثها "أزمة الذات الواعية في تمثلها لمقتضيات دورها الاجتماعي والثقافي، تتجاذبها قوتان عاتيتان، فهي بين أن تظل صامدة متماسكة متمسكة بالمبادئ السامية

[1] عبد الفتاح الحجمري، **عتبات النص: البنية والدلالة**، ص 26-27.

[2] عز الدين جلاوجي، **سرادق الحلم والفجيعة**، ص 05.

والقيم النبيلة التي هي جسر تعبر عليه لتحقيق الحلم المتمثل في لقاء الحبيبة: (نون) وهي مدينة الأحلام التي يحاول السارد أن يتمسك بذكراها ولقياها، وإما أن يقذف بنفسه في قاذورات المدينة المومس"[1] التي تمثل بالنسبة إليه كل شيء يمقته، في إيماءة للواقع المتردي المعاش، حيث أضحى صوت المثقف نشازا في عالم اختلت فيه الموازين، لذا لا ضير في أن يشعر الكاتب بالاغتراب على الرغم من الحضور الجسدي، فينبري لتكريم نفسه وأمثاله من الغرباء اعتقادا منه أنّ مثل هذا العالم البائس لا يكرم أمثاله من الشرفاء.

***وظائف عتبة الخطاب االمقدماتي:**

لطالما شكل الخطاب المقدماتي أو المقدمة أحد أبرز العتبات النصية التي من شأنها اختزال كثير من الجهد على القارئ باعتبارها أهم المؤشرات الدلالية التي يرتكز عليها الكاتب في توجيه القارئ نحو ما يصبو إليه، "فالاعتبار التصديري والافتتاحي الذي تمتلكه المقدمة، يمنحها سلطة توجيه القراءة"[2]، لأنها عادة ما تحتوي على تصور المؤلف والغاية من التأليف، الأمر الذي يمنح القارئ تصورا واضحا لخط سير الأفكار، فيتهيأ لاستقبالها والتفاعل معها تحضيرا للمعركة الفكرية التي يفترض به خوضها مع ما هو آت، لذا فمن الطبيعي أن يبادر الكاتب إلى استقبال القارئ بها مع أولى صفحات مؤلفه، وهو ما لم نلمسه في رواية "سرادق الحلم والفجعية"، حيث آثر الكاتب عز الدين جلاوجي على غير العادة إرجاء المقدمة إلى آخر الرواية، مخالفا بذلك تقاليد البناء الروائي، وهو أمر لا يخلو من قصدية، فعلى الرغم من حضورها المتأخر إلا أنها استطاعت ترميم كثير

---

[1] أحمد جاب الله، **الرؤية السردية في رواية سرادق الحلم والفجيعة**، مجلة الأثر، جامعة الحاج لخضر، باتنة، العدد 14، جوان 2012، ص 08.

[2] عبد الفتاح الحجمري، **عتبات النص: البنية والدلالة**، ص 40.

من الأفكار السابقة، حيث ضمنها الكاتب إيماءة بواقعية الحدث، من خلال لفت الانتباه إلى أنه على الرغم من أن الراوي كان دنيازاد باعتبارها انعكاس لشخصية شهرزاد في الزمن الحاضر، رمز الأسطورة والحكاية الخرافية، إلا أنّه تدارك الأمر من خلال إقحام شخصيتي كليلة ودمنة مانحا بذلك القصة مصداقية تقربها من الواقع حيث جاء في المقدمة:

"وخشيت أن تكون دنيازاد هي المومس الغاوية... الساهية... اللاهية... فلم أثق بها حتى جاءني كليلة ودمنة وكلاهما استعداد لرواية الحكاية عني... وعن حبيبتي الحسناء نون... وعن حاء ميم وعن المدينة وما وقع فيها من غرائب وعجائب.

قالا: كان يا مكان في قديم الزمان ....."[1]

إن كليلة ودمنة على الرغم من ارتباطهما بكتاب ألف ليلة وليلة الأسطوري إلا أنهما هنا يشكلان شاهدين صوريين يرتكز عليهما المؤلف في إثبات واقعية الحدث، إنها محاولة لتشريح الواقع المرير والمتردي تعجز فيه اللغة المباشرة على الوصف بسبب كثير من الطابوهات، لذا تنوب عنها اللغة الإيحائية بانزياحاتها التي تجعل من الدلالة أمرا ممكنا ولكنه في الوقت نفسه متفلتا يتيح للمؤلف التخفي خلف متاهات اللغة الانزياحية بعيدا عن أي مساءلة ممكنة.

لقد استطاعت المقدمة هاهنا أن تخرج عن وظيفتها القائمة على توجيه دفة القراءة من خلال جملة الإشارات التي يفترض بالمؤلف تضمينها إياها، والتي يفترض أن يتلقفها القارئ مع مطلع النص، تاركة القارئ يسبح في لجج من الأفكار، في محاولة متعمدة من المؤلف، وكأنه يريد أن يرمي به – بداية – في عالم عجائبي غريب، تتبرأ فيه حتى اللغة

[1] عز الدين جلاوجي، **سرادق الحلم والفجيعة**، ص 130.

من دلالاتها المباشرة، مولدا عنده حالة من التيه والضياع، وكأنه يريد أن ينقل إليه ما يستشعره من اغتراب وضياع ضمن عالم متردي تهاوت فيه القيم ولم يعد للشرفاء فيه من مكان، لذا فتأخير الرواية لعتبة مقدمتها لا يخلو من قصدية، تهدف من خلالها دفع قارئها لتلمس دلالاتها البعيدة رويدا رويدا مع تقدم الأحداث، هذا إن كانت له القدرة – طبعا – على فك رموزها وكشف مختلف الدلالات الثاوية خلف حجب الكلمات.

إذن من الواضح أن عتبة المقدمة وان لم تضطلع بوظيفتها التقليدية القائمة على توجيه القارئ بسبب صدورها آخر الكتاب، إلا أنها استطاعت أن تلفت الانتباه إلى واقعية الحدث، حتى لا يتوهم القارئ أن الأحداث مجرد خرافة بالنظر إلى راويها (دنيازاد أو قل شهرزاد).

***وظائف عتبة العناوين الداخلية:**

تعتبر العناوين الداخلية عتبة متجددة عبر مراحل النص، حيث تضطلع بتوجيه القراءة من حين لآخر، باعتبارها مرافقة أو مصاحبة للنص، وبوجه التحديد في داخل النص كعناوين للفصول والمباحث والأقسام والأجزاء للقصص والروايات والدواوين الشعرية..."[1]، حيث يستعين بها الكاتب من حين لآخر للفت انتباه القارئ إلى تغير وجهة الدلالة بتغير مضمون النص، من فصل لآخر، "إذ تظهر في بداية كل نص، وبالضبط في أعلاه، حيث تمثل نصا موازيا آخر للعمل، يعرف به ويحيل إليه ويأتي النص تفسيرا للدلالات التعبيرية واللغوية التي يكون العنوان قد اختزلها ببساطة وتميز، وهذا ما يجعل العنوان خطابا رمزيا يعتمد على ادخاره لمخزون وافر من التأويلات التي تحمل كما من الأفكار

[1] عبد الحق بلعابد، **عتبات: جيرار جينيت من النص إلى المناص**، ص124-125.

والمعاني ذات الصلة الوثيقة بالحمولة الدلالية للنص وجماليته،"[1] على نحو ما نراه في دلالة الاختيارات اللغوية التي تمتاز بها العناوين الداخلية لرواية "سرادق الحلم والفجيعة"، حيث نستشعر ذلك الكم الدلالي المضمن خلف حجب الكلمات.

إنّ أول ما يطالعنا ونحن نتصفح العناوين الداخلية للرواية هو كثافتها، حاول الكاتب من خلاله كشف رؤيته للعالم من حوله، وذلك بتضمينها دلالات استطاعت توصيف فئات المجتمع وطبقاته، وبالتالي الكشف عن الصراع الدائر بين مختلف هذه الطبقات التي نميز منها:

1.طبقة الشرفاء: وهي طبقة مهمشة تعاني اغترابا فكريا، وتضم أصحاب الفكر النير من المبدعين والمثقفين الحقيقيين.

2.طبقة فاضلة: تضم الشيخ، المجدوب، الحبيبة نون، الهدهد، حي بن يقضان، هانايال بن فارض ..... وغيرهم من الشخصيات التي تكشفت عنها الرواية.

3.طبقة حاكمة: تضم أصحاب الحذية الخشنة، الغراب، قبحون، هولاكو، لعن...

4.طبقة خادمة مناصرة للطبقة الحاكمة: وتضم الوصوليون والانتهازيون من المتملقين (الحلزونات، الطحالب الملتصقة بالمدينة المومس، الأخدان، الدود...)

من الواضح أن الرواية قد أوكلت تقديم هذا الكم الهائل من الحضور ضمن أحداث هذه الرواية للعناوين الفرعية حيث جاءت وظيفتها الأساس في تقديم هذه الشخصيات تباعا من خلال العناوين على نحو:

[1] فيروز رشام، **شعرية الأجناس الأدبية في الأدب العربي: دراسة أجناسية لأدب نزار قباني** ، فضاءات للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2017، ص 293.

"قبحون"[1]

"حبيبتي نون"[2]

"حي بن يقظان"[3]

...

هذا ولم تقف وظيفة هذه العناوين عند هذا الحد وإنما عمدت كذلك لتوصيف الوضع المزري والمتردي الذي تعيشه البلاد من خلال ما تضمنته من أوصاف سلبية لمظاهر الحياة، على نحو:

"الكابوس الجميل"[4]

"طقوس المبولة"[5]

"العري والصمت"[6]

فهي كما نرى تحمل نقدا ضمنيا للواقع المعاش من خلال ما تضمنته من دلالات غير مباشرة، عبرت عن تردي الوضع المعاش وانحطاطه لدرجة استحال فيها على الشرفاء مواكبته.

---

[1] عز الدين جلاوجي، **سرادق الحلم والفجيعة**، ص 13.

[2] **المصدر السابق**، ص 24.

[3] **المصدر السابق**، ص 34.

[4] **المصدر السابق**، ص 21.

[5] **المصدر السابق**، ص 30.

[6] **المصدر السابق**، ص 71.

*** وظائف عتبة الهوامش والحواشي:**

خصّصت الرواية في أجزاء منها مساحات للحواشي والهوامش، وجاءت هذه المساحات مكمّلة لحكي المتن السردي، وتؤدّي وظائف متنوّعة، "فتأتي للتفسير، أو الشرح، أو التعليق، والإخبار عن مرجعها"[1]، واستخدمها السارد في تنظيم السرد والتعليق عليه، و في التعقيب على بعض الأحداث المقتضبة وتوضيح وجهتها، وفي مساحات أخرى من الهامش يتناول السارد حكي موازي للسرد الأصلي في شكل بنية مناصية حتى يزيد من قدرته التواصلية والتداولية بين الكاتب والقارئ على نحو يحقّق استيعاب المدلولات القريبة والبعيدة، وتحوّل النص إلى ديناميكية قائمة على الحفر النقدي وجاذبية المنجز الروائي.

ففي وظيفة توضيح الهامش لمعاني الكلمات و التفصيل في قصدية وضعها يقول السارد في توضيح كلمة "غرباء":"**قيل أنّ أول ما أحسّ به أبو الإنسانية لما خرج إلى الوجود هو الغربة الأجاج**"[2]، فأعطي للهامش دورا في تبرير استخدام معنى الغربة التي شكلت مرتكزا بنائيا في إثبات فكرة الاغتراب الزماني والمكاني وعلاقته بالإنسان منذ بداية الحياة على سطح الأرض، في محاورة مباشرة بين القارئ والسارد لتبادل الآراء، كما يبرّر لفئة كبيرة من شخصيات الرواية كان حظها العيش على هامش المدينة المومس، ولم يكونوا أول الغرباء، فكانوا ضحايا تحوّلات الزمن وانقلاب الموازين في حياة المدينة.

وفي هامش آخر عن كلمة "مقهانا" يقول السارد : " **والقهوة شرابهم المفضّل وطعامهم المحبّب المبجّل إذا شربوها قهتهم فخلدوا إلى البلادة..**"[3] ، يتحوّل إلى التعريف بفئة أخرى حظها أوفر من مساحة المدينة وهي الشخصيات المضطربة في سلوكاتها، الخارقة

---

[1] عبد الحق بلعابد، **عتبات: جيرار جينيت من النص إلى المناص**، ص131.

[2] عز الدين جلاوجي، **سرادق الحلم والفجيعة**، ص 10.

[3] **المصدر السابق**، ص11.

للقوانين والمخترقة لفضاء المدينة المتحوّلة. في إشارة إلى نهاية مؤسفة للخلفيات الثقافية والمكونات الإنسانية.

كما كان للحواشي وظائف مباشرة مكمّلة للسرد، وتجلّت في الاعتماد عليها في تزويد المتن بمساحات من الهامش كوظيفة الحوار في قول السارد:"**(قلت له: ما الذي دعاك للخروج؟ قال: الذي دعاك إلى طلب الولوج ، قلت له : هذه أرواح المعاني وأنا ما أبصرت إلا الأواني...)**"[1].

كما أخذت الحواشي وظيفة الوصف والتأثيث للأحداث في كل أزمنتها يقول السارد: "**والعبسي سمي كذلك لطول عبوسه حزنا على ما وقع في المدينة ..ثم خرج منها مغاضبا، فكان بذلك أول من يمارس الصعلكة أقصد المعارضة...**"[2]، فالوصف يجلي ظروف الأحداث، ويزيل مبهمات تعيق اكتمال الوصول إلى استيعاب المحكيات مبتورة من سياقها العام.

وأدّت الهوامش وظيفة الإحالات في مساحات أخرى كقول السارد في الهامش لتوضيح "عسل النحل": "**وكان عسل النحل أشدّنا حبّا للخلوة والترنّم..فإذا غنّى أوّبت معه الأشجار والأنهار وصمتنا جميعا...**"[3]

فالمتلقي يزداد معرفة بتفاصيل لم يذكرها السرد إلا مع السرد الموازي في الهامش، حينها يركّب علاقة اللفظ المضمر بالإحالة فتتضح الصورة كاملة في ذهنه، ويستوعب الأحداث والأوصاف المرصودة معها.

كما عرّفت الحواشي بالشخصيات لأجل تقريب وصفها وخصوصيتها إلى القارئ، يقول السارد:"**وكان سنان الرمح أشدّنا حبّا للنخلة وهياما بها، وكان يقضي معظم وقته عند**

---

[1] عز الدين جلاوجي، **سرادق الحلم والفجيعة**، ص 79.

[2] **المصدر السابق**، ص 29.

[3] **المصدر السابق**، ص 57.

جذعها يتأملها...يعشقها...يهيم بها..."[1] على شكل وصف داخلي للطبائع والأحاسيس النفسية الداخلية، كون الرواية ركزت على تناول دواخل الشخصيات والأمزجة بشكل جعل منها تقلّب في ميولاتها، وتشبهها بطبائع بعض الحيوانات أو الحشرات. حتى تسقط من توجهاتها الثقافية والاجتماعية، وتبرّر لشذوذها عن الواقع الطبيعي. فالمتلقي لا يعرف الكثير عن هذه الشخصيات إلا من خلال السرد الوصفي والإخباري لعتبة الهامش.

ومهما يكن من أمر الحواشي والهوامش على قلة مساحتها في الرواية، فقد وظفت بطريقة متنوعة وشاملة لعدة وظائف تراوحت بين الإخبار والشرح والتأويل والإحالة، بشكل سردي حواري مباشر بين السارد والشخصيات، وبشكل نفسي داخلي، فكانت غاية عتبة الهامش التنويع في بناء السرد حتى يزيد من صلابة المتن السردي، وإبراز الأحداث وتوصيف الشخصيات بصورة مركّبة في ذهن القارئ، وإضفاء حيوية وفعالية في عملية التلقي بشكل عام.

يبقى في الأخير أن نؤكد على الأهمية التي تكتسيها العتبات النصية المحيطة في مجال الدلالة، حيث تسهم كمؤشرات مصاحبة للنص في فك رموزه واستنباط دلالاته، بعيدا عن أي تأويلات من شأنها حرف الدلالات عن مقاصدها التي استعملت لها، وعلى ذلك تبقى القراءة المتفحصة والجادة تقيم لهذه العتبات وزنها فتسائلها وتقيم معها حواراتها الجادة ظنا منها أن إغفالها لمثل هذه العتبات أثناء عملية استنطاقها للنص سيجعل منها قراءة متصدعة لازالت لم تبلغ حد الاطمئنان لها.

---

[1] عز الدين جلاوجي، **سرادق الحلم والفجيعة**، ص 124.

خاتمة

نجمل في ختام البحث أهم النتائج التي استفدناها من خلال رحلتنا في البحث عن ماهية العتبات وفي سبر أغوار دلالات المناصات الروائية ووظائفها في الروايتين الأنموذج في النقاط الآتية:

✓أن العتبات النصية استراتيجية فنية تتميز بخصوصيتها ومكوناتها.

✓تشكل العتبات النصية مكونا أساسيا من مكونات الرواية، وعامل مهم في تحديد توجهها ودلالاتها، وفي تقديم أبعاد عميقة لقراءتها.

✓إنّ وظائف العتبات النصيّة ضمن الأعمال الروائية وتعالقها بالمضامين الروائية أضحى ذا مقصدية وفاعلية دلالية في المنجز الروائي الجزائري، وتتراءى هذه الدلالات من خلال الروايتين الأنموذج "الولي الطّاهر يعود إلى مقامه الزكي"و"سرادق الحلم والفجيعة"، حيث تتجلّى عناية الروائيين في اختيار التراكيب اللفظية والتصويرية للعتبات، والحرص على إدراجها في المساحة المناسبة، والاشتغال على التنويع والانسجام بين العتبة ومحمولاتها حتى تؤدي الوظيفة المقصودة.

✓نلمح إقرارا صريحا في تقديم الروائي "الطاهر وطّار" لروايته "**الولي الطّاهر يعود إلى مقامه الزكي**" بدور العتبات في بناء رابطة متناغمة بين المبدع والقارئ والناقد في بلورة صورة واضحة حول الأفكار المحيطة والضمنية لإزالة الإبهام عن العمل الأدبي، ليكون التقديم مساحة مكملة للمتن الروائي يوضّح فيها الروائي توجّهاته المبثوثة في سرده، حتى يزيل عنها سوء الفهم، وقد تكون فرصة لبعث توجيهات مباشرة للقارئ حتى يحسن الاستفادة من قراءته النقدية، وتفادي خروج القراءة النقدية إلى حدود بعيدة لا تخدم أطراف العملية القرائية ولا تتيه في متاهات لا فائدة منها.

✓هناك اشتغال مقصود وواضح في الروايتين الأنموذج من حيث إخراج صورة الغلاف على شاكلة ملائمة لتوجّهات الفعل الحكائي من خلال العناية بتخريج الألوان والصورة، حتى تعبّر عن تركيب العنوان، وإضفاء إشارات ودلالات إغرائية مساعدة لفعل التلقي، في

منحى يرتسم معه التوازي الواضح بين ملفوظ عنوان الرواية وصورة الغلاف، مما يسهم في إرساء جاذبية في تلقي العمل الروائي وتناغم في إخراج.

✓التكثيف في الروايتين من عتبة العناوين الداخلية لبناء حركية متجدّدة للحكي، والانتقال بين المشاهد بصورة متسارعة، تتلاءم مع تسارع أحداث الحيّز الزماني الذي تتناوله العملية السردية، مما يجعل القارئ يتنقّل بين العناوين والمضامين بسرعة تولّد ذلك الاضطراب الذي يحدث في واقع الأحداث، الذي يصوّر مرحلة انتقالية من تاريخ الجزائر اتسمت بالاضطراب والانقلاب على عدّة مبادئ وثوابت فرضتها فوضى الزمان والمكان.

✓جاء إخراج الإهداء في رواية "**الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**" مباشرا صريحا وموجّها لشخصيتين معروفتين، بينما جاء في رواية "**سرادق الحلم والفجيعة**" مخصصا لنفسه أولا ثم لفئة الغرباء، وهو اختيار تظهر فيه سطوة الروائي في تحديد رفع إنتاجه الأدبي، ومن خلاله يتكشّف للقارئ جزء من توجهاته الحقيقية، حين يبرز اختيار المهدى له، مما يمنح فسحة من الانفتاح والمباشرة في محاورة بين الكاتب والناقد.

✓التركيز في الروايتين على اختيار ألفاظ العناوين بمسحة هزلية واقعية، وموضعتها وفق خيارات دلالية، بما يلائم مضامين الأحداث، وإعطاء نوع من الحركيّة النقدية الساخرة في تشخيص الراهن المضطرب لوطن جريح في مرحلة تحوّله نحو التّعدّدية، وتحويله إلى مادّة خصبة لإنتاج الحكي ومن ورائه تفعيل القراءة النقدية التي تفسّر التناقضات والانتقادات التي تحملها المادة السردية وما يحيط بها من عتبات.

✓توظيف الصبغة العجائبية واللمسة التراثية والدينية على العناوين الدّاخلية في رواية "سرادق الحلم والفجيعة" على نحو يشكّل تنويعا على نطاق اللغة الشعبية التي تجسّد لغة قريبة من الواقع الحقيقي الحاضن للأحداث، مما يسهم في تسهيل مهمّة القارئ في الحفر عن المعاني الخفيّة وتحصيل الإسقاطات الملائمة، وجاءت صياغة العناوين في صورة مستقلة عن بعضها ملمّحة لتعدّد العقد في حبك الحكي، وتجدّد مجرياته مع كل عنوان.

✓التنويع في بناء العناوين وتراكيبها بين اللفظ الواحد وبين الجملة التامة والمركّبة، مما يثري التنويع في القراءات النقدية بعدّة فوارق بين مدلول اللفظ المحدّد والمحصور ومساحة التركيب المفتوح، وتضمينها أحكاما مسبقة عن سيرورة الحكي، وعن توجّهات الشخصيات الحكائية وعلاقاتها بالزمان والمكان الحكائيين اللذين بدورهما كانا معلمين أساسيين في تدوير اختيارات العنونة وإخضاعها للمساهمة في إبراز منحنى السرد وتدرجاته.

✓اعتناء "الطاهر وطّار" بتناغم العناوين الداخلية وتعالقها فيما بينها، كونها تؤشّر على ترابط الحكي بين المقاطع السردية وتكاملها من ناحية الدلالة والقصدية في رسم خطاطة مسبقة لمجريات الأحداث.

✓استعمال الهوامش في وظائف تفسيرية من جهة، ومن جهة أخرى مكمّلة وموضّحة للحكي لبعث ديناميكية على مستوى فعل القراءة بإشراك القارئ في لملمة شتات المعاني، وإعادة بنائها بطريقته الخاصّة.

✓شكّل التجنيس في الروايتين وحدة ثابتة في معيار التصنيف الأدبي، وترسيم النوع الروائي دون مغايرة في التصريح به بصورة مباشرة وواضحة.

✓النهاية المفتوحة جاءت مشتركة بين الروايتين الأنموذج للإشارة إلى مشاريع حكائية ممتدة ومتواصلة، تعد القارئ بالجديد، ولا تفصل في التوقعات السردية التي تبقى احتمالات في انتظار السرود القادمة.

ومنه فإنّ تقصّي أبعاد ودلالات العتبات ووظائفها في الرواية الجزائرية يتّجه صوب حقيقة تثبت اشتغال الروائيين الجزائريين بوعي تام بأهمية العتبات النصية بشكل لا يختلف عن الاهتمام بالمضامين السردية، ومحاولة الاستفادة من وظائفها المتعدّدة في توليد دلالات مكمّلة للمعاني السردية، بما يضفي فاعلية في تلقي الأعمال الروائية المتجدّدة وفق نظرة منفتحة على النظريات النقدية التي تستدعي مواكبة التقنيات الحداثية، وتفعيلها في واقع

الكتابة الروائية وفق خصوصية المبدع والمتلقي، وخدمة لتطوير الإنتاج السردي الجزائري.

وفي الأخير، من الصعب أن نكون قد أحطنا إحاطة شاملة بظاهرة العتبات النصية وتمثلاتها في الرواية الجزائرية المعاصرة، رؤية ومنهجا وتعبيرا، غير أننا نأمل أن نكون قد أبرزنا بعض جوانبها الرئيسية، والمؤكد أن هذه الدراسة تحتاج للمواصلة والاجتهاد.

وأسأل الله السداد والتوفيق

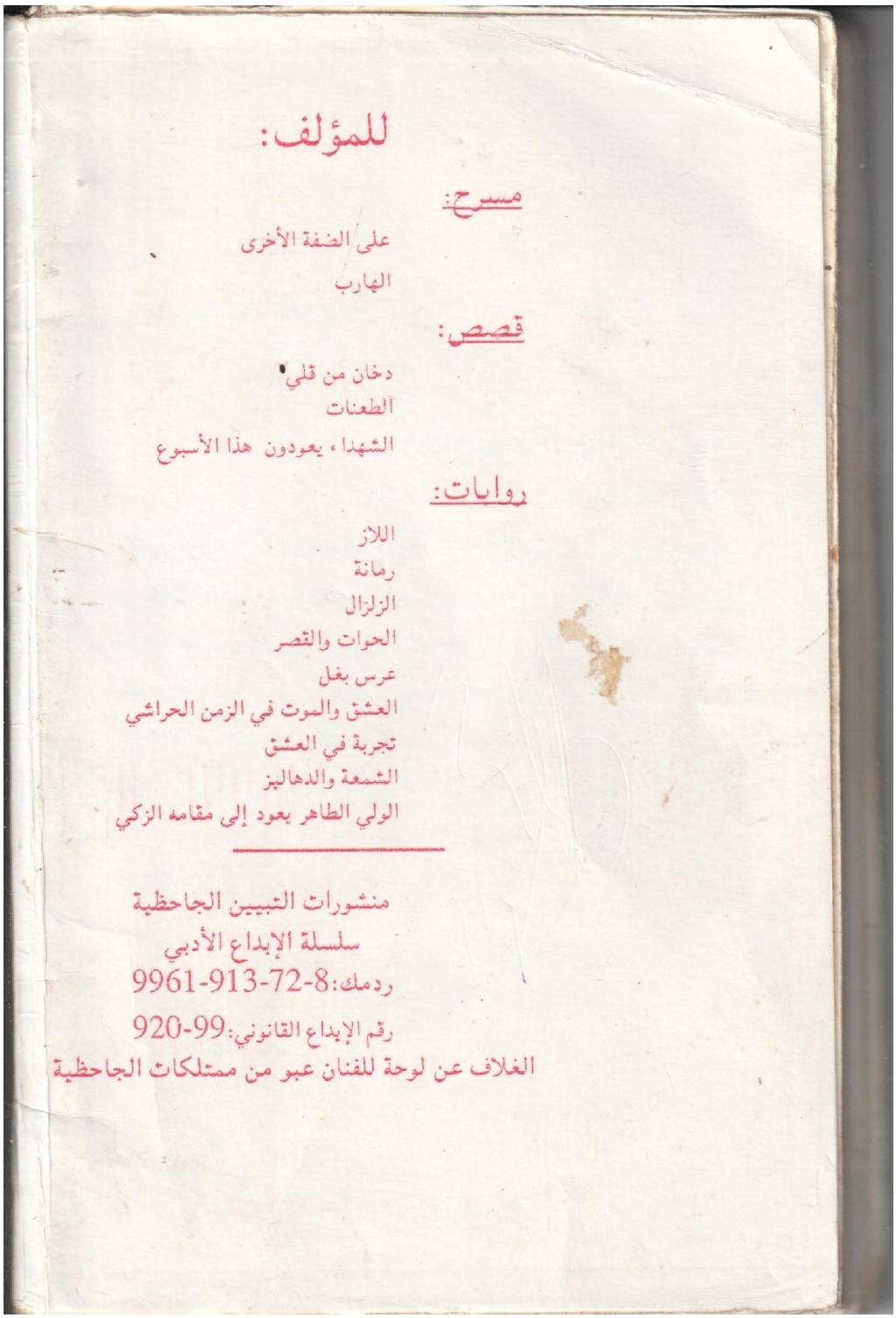
الملاحق

غلاف رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" للطاهر وطار

<u>الواجهة الأمامية للغلاف</u>



الواجهة الخلفية للغلاف



للمؤلف:

مسرح:

على الضفة الأخرى

الهارب

قصص:

دخان من قلي

الطعنات

الشهداء يعودون هذا الأسبوع

روايات:

اللاز

رمانة

الزلزال

الحوات والقصر

عرس بغل

العشق والموت في الزمن الحراشي

تجربة في العشق

الشمعة والدهاليز

الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي

منشورات التبيين الجاحظية

سلسلة الإبداع الأدبي

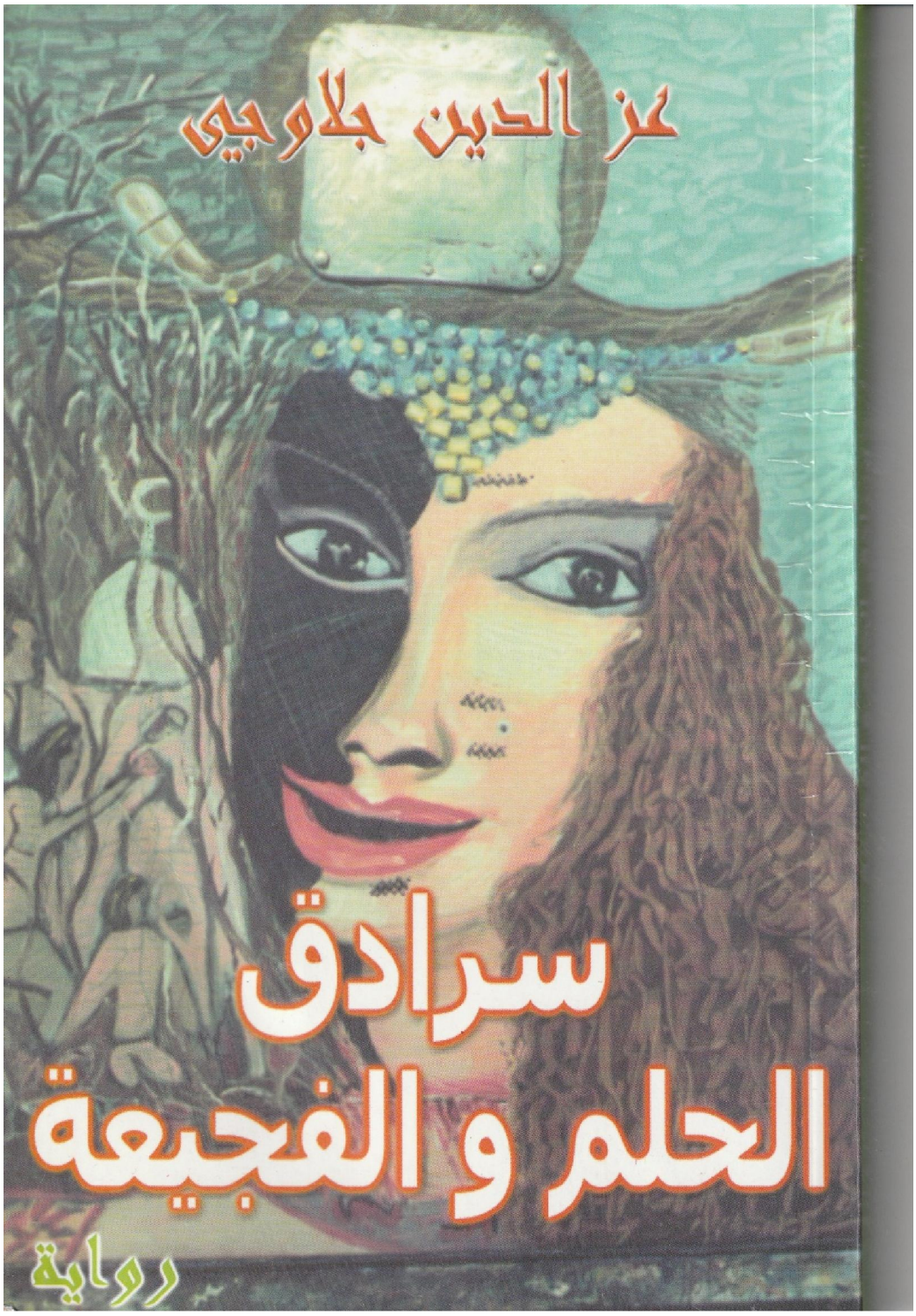
ردمك: 8-72-913-9961

رقم الإيداع القانوني: 99-920

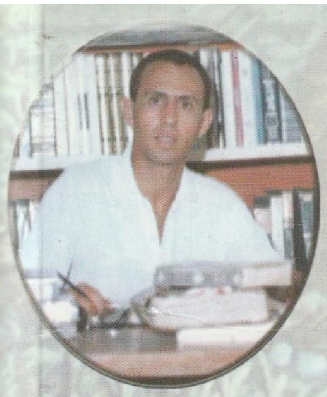
الغلاف عن لوحة للفنان عبو من ممتلكات الجاحظية

غلاف رواية" سرادق الحلم والفجيعة" لعز الدين جلاوجي

الواجهة الأمامية للغلاف



الواجهة الخلفية للغلاف



الغربة

تجشأ كل شيء من حولي . . . يتسربل أسمال

الفجيعة . . . عجلت إلى الشيخ . . . البحر . . .

معذرة كثيـرا ما يختلط الشيخ و البحر

أقصد أنني قصدت الشيخ أي البحر لابد

أن أجد حبيبتي نون هناك . . . لابد أجدها على الشـاطئ تفترش الذهب . . . القوزح . . .

الدفء . . . الإشراق . . . هي هكذا تعودت أن تفعل أو لأغوص خلفها . . . في

أعماق الماء الشفاف . . . الرقراق . . . المتألق . . . حين وقفت على الشاطئ صفعتني

الخيبة . . . انغرزت . . . انغرست مدية صدئة في القلب . . . تذكرت قول المجذوب: في

الرؤية ضيق تعرفه و لا تعبره فإذا جاءك فسح إنما جاءك لذلك.

تذكرت قوله: – حاء . . . ميم . . . النهد رمانة حامضة . . . الحلمة زيتونة مرة . . .

و هي ليست بغيا . . . ليست موسما . . . ليست عاهرا . . .

ثم أردف: – أنت تطلب الارتواء . . . الارتواء ظمأ . . . عطش . . . سغب . . .

و داهمني الساعة موج الرغبة في الهجرة . . . الهجرة وحدها تكشف عن سر

حبيبتي نون . . . خلت شجر شوك الشاطئ و قد عرش أسلا . . . ضغثا . . . يشك حبة

الجوهر ثم تمادى صواعق مركومة فوقي . . . أرعد . . . شخر دياغولا له خوائـير

و قال لي: – تغرب* . . .

عضت السخرية القلب المتورم و قلت: – أنا الآن غريب . . .

* و الغربة كما تعلمتها من المجذوب أن تبحث عن ذاتك فلا تجدها . . . ثم إذا وجدتها فقدت شمسك التي تسبح في فلكها . . .

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم

أولا. المصادر (الروايات):

1.الطاهر وطار، **الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**، منشورات التبيين الجاحظية، سلسلة الإبداع الأدبي، الجزائر، 1999.

2.عز الدين جلاوجي، **سرادق الحلم والفجيعة**، مطبعة هومه، الجزائر، ط1، 2000.

ثانيا.الكتب العربية:

1.إبراهيم سعدي، **تسعينات الجزائر كنص سردي "مجموع محاضرات الملتقى الدولي السادس عبد الحميد بن هدوقة"**، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج، ط6، 2003.

2.إبراهيم سعدي، **دراسات ومقالات في الرواية**، منشورات السهل، الجزائر، 2009.

3.أبو القاسم سعد الله، **دراسات في الأدب الجزائري الحديث** ، دار الآداب، بيروت، ط1، 1966.

4.أبو بكر محمد بن يحي الصولي، **أدب الكّتاب**، المطبعة السلفية، القاهرة، مصر، 1341هـ.

5.أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، **الحيوان**، دار الفكر، بيروت، لبنان، ج1، د.ط، د.ت.

6.أبو علي الحسن بن رشيق القيراوني، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه**، تح: محمد قرقزان، دار المعرفة، بيروت، لبنان، 1988.

7.أحمد السماوي، **الأدب العربي الحديث: دراسة أجناسية**، مركز النشر الجامعي، تونس، 2003.

8.أحمد المديني، **تحولات النوع في الرواية العربية بين مغرب ومشرق**، دار أحمد المديني ودار الأمان، الرباط ، المغرب، ط1، 2012.

9.أحمد مختار عمر، **اللّغة واللون**، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط2، 1997.

10. إدريس الناقوري، **لعبة النسيان: دراسة تحليلية نقدية**، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، ط1، 1995.

11. بدر الدين الزركشي، **البرهان في علوم القرآن**، تح: محمد أو الفضل إبراهيم، دار التراث، القاهرة، مج1، 2008.

12. بسام موسى قطوس، **سيمياء العنوان**، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2001.

13. بوجمعة بوشوشة، **التجريب والحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية**، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط1، 2005.

14. بوجمعة بوشوشة، **الرواية العربية الجزائرية أسئلة الكتابة والصيرورة** ، دار سحر للنشر، تونس، ط1، 1988.

15. بوشوشة بن جمعة، **التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي**، المغاربية للنشر، تونس، ط1، 2003.

16. الجرجاني علي بن محمد الحسين، **كتاب التعريفات**، تحقيق وتعليق نصر الدين تونسي، شركة بن باديس للكتاب، الجزائر، ط1، 2009.

17. جميل حمداوي، **شعرية النص الموازي:عتبات النص الأدبي**، شبكة الألوكة، الإسكندرية، ط2، 2016.

18. حسن محمد حماد، **تداخل النصوص في الرواية العربية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د. ط، 1997.

19. حسين خمري، **نظرية النص: من بنية المعنى إلى سيميائية الدال**، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007

20. خالد حسين حسين، **في نظرية العنوان: مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية**، دار التكوين، دمشق، 2007.

21. رشيد يحياوي، **الشعر العربي الحديث: دراسة المنجز النصي**، إفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 1998.

22. سعيد بنكراد، **سميائيات الصورة الإشهارية: الإشهار والتمثلات الثقافية**، أفريقيا الشرق، المغرب، دط، 2006.

23. السعيد بوطاجين، **السرد وهم المرجع –مقاربات في النص السردي الجزائري الحديث–**، منشورات الاختلاف، ط1، 2005.

24. سعيد سلام، **التناص التراثي: الرواية الجزائرية أنموذجا**، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، ط1، 2010.

25. سعيد يقطين، **الرواية والتراث السردي: من أجل وعي جديد بالتراث**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1992.

26. سعيد يقطين، **القراءة والتجربة**، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985.

27. سعيد يقطين، **انفتاح النص الروائي: النص والسياق**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001.

28. سعيد يقطين، **من النص إلى النص المترابط: مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005.

29. سهام السامرائي، **العتبات النصية في رواية الأجيال العربية**، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2016.

30. الشاهد البوشيخي، **مصطلحات نقدية وبلاغية في كتاب البيان والتبيين للجاحظ**، دار القلم للنشر والتوزيع، الصفاة، الكويت، ط2، 1995.

31. الشاهد البوشيخي، **نظرات في المصطلح والمنهج**، مطبعة أنفو، بريت، ط1، 2002.

32. الشريف حبيلة، **الرواية والعنف**، جدار للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2010.

33. شعيب حليفي، **هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل**، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005.

34. صبحي الصالح، **مباحث في علوم القرآن**، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط10، 1977.

35. صدوق نور الدين، **البداية في النص الروائي**، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط1، 1994.

36. صلاح فضل، **بلاغة الخطاب وعلم النص**، عالم المعرفة، الكويت، 1978.

37. عامر مخلوف، **توظيف التراث في الرواية الجزائرية (بحث في الرواية المكتوبة بالعربية)**، منشورات دار الأديب، ط1، الجزائر.

38. عبد الحق العابد، **عتبات: جيرار جينيت من النص إلى المناص**، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

39. عبد الرحيم العلام، **الفوضى الممكنة:دراسات في السرد العربي الحديث**، دار الثقافة، المغرب، ط1، 2001.

40. عبد الرزاق بلال، **مدخل إلى عتبات النص: دراسة في مقدمات النقد العربي القديم**، تق: إدريس نقوري، أفريقيا الشرق، المغرب، 2000.

41. عبد الفتاح الحجمري، **عتبات النص: البنية والدلالة**، شركة الرابطة، الدار البيضاء، ط1، 1996.

42. عبد الفتاح كيليطو، **الأدب والغرابة: دراسة بنيوية في الأدب العربي**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2006.

43. عبد القادر بقشي، **التناص في الخطاب النقدي والبلاغي: دراسة نظرية وتطبيقية**، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، د.ط، 2007.

44. عبد الله الغذامي، **الخطيئة والتفكير: من البنيوية إلى التشريحية نظرية وتطبيق**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط6، 2006.

45. عبد المالك أشهبون، **العنوان في الرواية العربية**، النايا للدّراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، ط1، 2011.

46. عبد المالك أشهبون، **عتبات الكتابة في الرواية العربية**، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط1، 2009.

47. عبد المالك مرتاض، **نظرية النص الأدبي**، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2010.

48. عبيده صبطي، نجيب بخوش، **الدلالة والمعنى في الصورة**، دار الخلدونية، الجزائر، ط1، 2009.

49. عمار عموش، **دراسات في النقد والأدب**، دار الأمل، د–ط، الجزائر، 1988.

50. عمر بن قينة، **في الأدب الجزائري الحديث –تاريخا و أنواعا و قضايا إعلام–**، ديوان المطبوعات الجامعية ، بن عكنون ، الجزائر، 1995.

51. فريد الزاهي، **الحكاية والمتخيل: دراسات في السرد الروائي والقصصي**، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 1991.

52. فيروز رشام، **شعرية الأجناس الأدبية في الأدب العربي: دراسة أجناسية لأدب نزار قباني** ، فضاءات للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2017.

53. قدور عبد الله ثاني، **سيميائية الصورة: مغامرة سيميائية في أشهر الإرسالات البصري في العالم**، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 2005.

54. محمد ابن إدريس الشافعي، **الرّسالة**، تحقيق وشرح: أبي الأشبال أحمد محمد شاكر، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ط1، 1938.

55. محمد ابن خلدون، **مقدمة ابن خلدون**، تح: عبد الله محمد الدرويش، دار يعرب، دمشق، ج1، ط1، 2004.

56. محمد أحمد شومان، **قراءة في اتجاهات الرواية الحديثة**، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2003.

57. محمد الصفراني، **التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (2004/1950)**، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2008.

58. محمد بنيس، **الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها التقليدية**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001.

59. محمد عزام، **النص الغائب: تجليات التناص في الشعر العربي**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

60. محمد علي التهانوي، **كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم**، تح: رفيق العجم، علي دحروج، مكتبة لبنان، ج1، 1996.

61. محمد عويس، **العنوان في الأدب العربي: النشأة والتطور**، مكتبة الأنجلو مصرية، ط1، 1988.

62. محمد فكري الجزار، **العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د. ط، 1998.

63. محمد مفتاح، **المفاهيم معالم: نحو تأويل واقعي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999.

64. محمد مفتاح، **تحليل الخطاب الشعري(إستراتيجية التناص)**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985.

65. محمد مفتاح، **دينامية النص: تنظير وانجاز**، المركز الثقافي العربي، ط01، د ت.

66. مراد عبد الرحمن مبروك، **جيوبوليتيكا النص الأدبي: تضاريس الفضاء الروائي نموذجا**، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2002.

67. مصطفى سلوي، **عتبات النص: المفهوم والموقعية والوظائف**، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة عمر الخامس، وجدة، ط1، 2003.

68. ناصر الدّين الأسد، **مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية**، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط7، 1988.

69. نبيل علي حسنين، **التناص: دراسة تطبيقية في شعر شعراء النقائض جرير والفرزدق والأخطل**، دار كنوز المعرفة، عمان، الأردن، 2009.

70. نبيل منصر، **الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007.

71. نعيمة العقريب، **قصيدة حيزية –دراسة تحليلية**، دار الفيروز للإنتاج الثقافي، الجزائر، 2009.

72. نعيمة سعدية، **التحليل السيميائي والخطاب**، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2016.

73. نور الدّين السد، **الأسلوبية وتحليل الخطاب**، دار هومة، الجزائر، ج2، 1997.

74. الهاشم أسمهر، **عتبات المحكي القصير في التراث العربي الإسلامي(الأخبار والكرامات والطرف)**، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2008.

75. واسيني الأعرج، **اتجاهات الرواية العربية في الجزائر**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.

76. وليد الخشاب، **دراسات في تعدّي النص**، المجلس الأعلى للثقافة، الإسكندرية، مصر، د ط، د ت.

77. يوسف الإدريسي، **عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر**، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2015.

78. يوسف الأطرش، **محاضرات علم السرد**، مصلحة الدراسات العليا، شعبة السرديات، قسم اللغة العربية، جامعة محمد خيضر، بسكرة.

ثالثا.الكتب المترجمة:

1. برنار فاليط، **النص الروائي: تقنيات ومناهج**، تر: رشيد بنحدّو، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، مصر، د ط، 1999.

2. جيرار جينيت، **مدخل إلى النص الجامع**، تر:عبد العزيز شبيل، مر: حمّادي حمود، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، مصر، د ط، 1999.

3. دومينيك ما نغونو، **المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب**، تر: محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

4. زتسيسلافواورزنياك، **مدخل إلى علم النص: مشكلات بناء النص**، تر: سعيد حسن بحيري، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003.

5. عبد الفتاح كيليطو، **الكتابة والتناسخ: مفهوم المؤلف في الثقافة العربية**، تر: عبد السلام بن عبد العالي، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1985.

6. فرانتزروزنتال، **مناهج العلماء المسلمين في البحث العلمي**، تر: أنيس فريحة، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1961.

7. ميشال بوتور، **بحوث في الرواية الجديدة**، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط3، 1986.

8. ميشال فوكو، **حفريات المعرفة**، تر: سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1987.

رابعا. المعاجم:

1. إبراهيم أنيس، **المعجم الوسيط**، مجمع اللّغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، ط4، 2004.

2. ابن فارس، **مقاييس اللّغة**، تح:محمد عبد السلام هارون، دار الفكر، ج4، د.ط، 1979.

3.أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، **مقاييس اللّغة**، تحقيق وضبط: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، ج4، 1979.

4.أبو الفضل جمال الدّين محمد بن مكرم ابن منظور، **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، لبنان، المجلد العاشر، ط1، 2000.

5.أبو الفضل جمال الدّين محمد بن مكرم ابن منظور، **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، لبنان، المجلد السابع، ط1، 1990.

6.أبو الفضل جمال الدّين محمد بن مكرم ابن منظور، **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، لبنان، المجلد الرابع، دط، دت.

7.أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي، **كتاب العين**، تح: مهدي المخزومي، إبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال، ج2، د.ط، 2008.

8.أيمن حمدي، **قاموس المصطلحات الصوفية**، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د ط، 2000

9.سعيد علوش، **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1985.

10. الصاحب إسماعيل بن عباد، **المحيط في اللّغة**، تح: الشيخ محمد حسن آل ياسين، عالم الكتب، ج1، ط1، 1994.

11. فيصل الأحمر، **معجم السيميائيات**، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.

12. لطيف زيتوني، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2002.

13. محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، **تاج العروس**، من جواهر القاموس، تح: عبد الكريم العزباوي، مطبعة حكومة الكويت، ج3، ط2، 1987.

خامسا.الرسائل الجامعية:

1.بلقاسم طاهري، **مستويات اللغة في الخطاب الروائي الجزائري المعاصر**، أطروحة دكتوراه، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة طاهري محمد بشار، الجزائر، 2019/2018.

2. روفية بوغنوط، **شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمادي**، رسالة ماجستير، فسم اللغة العربية وآدابها، جامعة قسنطينة الجزائر، 2007/2006.

3. لعموري زاوي، **شعرية العتبات النصية في الدفاتر الغيطانية**، أطروحة دكتوراه علوم، قسم اللّغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، 2009/2008.

4. مختاري زهرة، **خطاب العنوان في القصيدة المعاصرة مقاربة سيميائية**، رسالة ماجستير، قسم اللّغة العربية وآدابها، جامعة وهران، 2011-2012.

5. مسكين حسنية، **شعرية العنوان في الشعر الجزائري المعاصر**، رسالة دكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، 2014/2013.

6. نصيرة لكحل، **شعرية العتبات في النص الروائي (مقاربة تحليلية لنماذج مغربية معاصرة)**، رسالة دكتوراه في اللّغة و الأدب العربي، جامعة عمار ثليجي، الأغواط، الجزائر، 2017/2016.

7. نعيمة فرطاس، **نظرية المتعاليات النصية عند جيرار جينيت وتطبيقاتها لدى بعض الدّارسين العرب المحدثين**، أطروحة دكتوراه علوم، قسم الآداب واللّغة العربية، جامعة بسكرة، الجزائر، 2011/2010.

سادسا. المقالات:

1. إبراهيم محمد سليمان، **مدخل إلى مفهوم سيميائية الصورة**، المجلة الجامعة، المجلد 02، العدد 16، أبريل 2014، ص166.

2. أحمد المنادي، **النص الموازي: آفاق المعنى خارج النص**، مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي بجدة، السعودية، المجلد 16، الجزء 61، 2007.

3. أحمد جاب الله، **الرؤية السردية في رواية سرادق الحلم والفجيعة**، مجلة الأثر، جامعة الحاج لخضر، باتنة، العدد 14، جوان 2012.

4. أحمد يوسف، **سيميائية العتبات النصية: مقاربة في خطاب الإهداء**، مجلة اللّغة والأدب، معهد اللّغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، العدد 15، أفريل 2001.

5. أسامة الملا، **من الأزرق إلى الأزرق: قراءة في عتبات العصفورية**، مجلة علامات في النقد، النادي الثقافي بجدة، السعودية، المجلد 07، الجزء29، 1998.

6. آمنة محمد الطويل، **عتبات النص الروائي في رواية المجوس لإبراهيم الكوني: العنوان، الغلاف، المقتبسات**، المجلة الجامعة، المجلد 03، العدد 16، 2014، ص51.

7. باسمة درمش، **عتبات النص**، مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي بجدة، المجلد 16، الجزء 61، 2007.

8. بلقاسم حمام، **وظائف العنوان**، مجلة الآداب واللّغات، العدد 12، أكتوبر 2007.

9. جميل حمداوي، **السيميوطيقا والعنونة**، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دولة الكويت، المجلد 25، العدد03، مارس1997.

10. جوزيب بيزا كامبروبي، **وظائف العنوان**، ترجمة: عبد الحميد بورايو، مجلة سيميائيات، المجلد 04، العدد 01، 2008.

11. حافظ المغربي، **عتبات النص والمسكوت عنه: قراء في نص شعري**، مجلة قراءات، مخبر وحدة التكون والبحث في نظريات القراء ومناهجها، جامعة بسكرة، العدد 2011.

12. حفناوي بعلي، **عرس الدم واحتفالية الموت في روايات "تيميمون–الدهاليز–الجنائز"**، مجلة عمان، العدد125.

13. حميد لحميداني، **عتبات النص الأدبي: بحث نظري**، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي بجدة، السعودية، المجلد 12، العدد46، 2002.

14. حنينة طبيش، **سيميائية الصورة الغلافية: قراءة في مجموعة من روايات واسيني الأعرج**، مجلة فتوحات، العدد 03، جوان 2016.

15. خلادي محمد الأمين، **المتلقي وبصمة الصورة العنوان: قراءة في خطاب الصورة**، مجلة الصورة والاتصال، المجلد 02، العدد 03، 2013.

16. خليل قطناني، **عتبة الهامش وفاعلية الخطاب السردي في رواية "برقوق نيسان" للكاتب غسان كنفاني**، مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية)، المجلد 33، العدد01، 2019.

17. سامية أحمد أسعد، **ناتالي ساروت**، مجلة عالم الفكر، دار وزارة الإعلام، الكويت، المجلد السابع، العدد1، 1976.

18.سعيد الأيوبي، **عتبات النص في ديوان "آدم الذي..." للشاعرة حبيبة الصوفي،** مجلة علامات، العدد 19، 2003.

19. سليم بوعجاجة، **الروائي الطاهر وطّار وتحوّلات الكتابة:ثبات الرؤية،** مجلة الثقافة، إصدار وزارة الثقافة، الجزائر،العدد 119، فيفري2004.

20.سليمة لوكام، **شعرية النص عند "جيرار جينيت" من الأطراس إلى العتبات،** مجلة التواصل، المجلد 15، العدد01، جانفي 2009.

21.شعيب حليفي، **النص الموازي للرواية: إستراتيجية العنوان،** مجلة الكرمل، العدد16، 1992.

22.عبد الحق بلعابد، **خطاب العتبات في رواية زينب،** مجلة منتدى الأستاذ، المدرسة العليا للأساتذة في الآداب والعلوم الإنسانية، قسنطينة، الجزائر، العدد الخامس والسادس، ماي 2009.

23. عبد الحق بلعابد، **شعرية الإهداء في المنجز الأدبي السعودي: إهداءات الكتب لعبد العزيز القشعمي نموذجا،** مجلة الأثر، العدد27، ديسمبر 2016.

24.عبد الحق بلعابد، **قصد رفع قلق المصطلح النقدي،** مجلة علامات في النقد، النادي الثقافي بجدة، السعودية، المجلد 15، الجزء 58، 2005.

25.عبد العالي بوطيب، **آليات الخطاب الإشهاري: الصورة الثابتة أنموذجا،** مجلة علامات، المغرب، العدد 18، 2002.

26.عبد العالي بوطيب، **برج السعود وإشكالية العلاقة بين الروائي والتاريخي،** مجلة المناهل، وزارة الشؤون الثقافية، المملكة المغربية، العدد 55، 1997.

27.عمار بن لقريشي، **عتبات النص في رواية "لاروكاد" لعيسى شريط مقاربة سيميائية،** مجلة الحقوق والعلوم الانسانية، جامعة الجلفة، المجلد 05، العدد 03، نوفمبر 2012.

28.عياد عبد الله، زينة العبيدي، **مفهوم النص في التراث العربي: خطوة في تكامل المنهج النقلي والعقلي،** مجلة العبقري، جامعة ساينز إسلام، ماليزيا، العدد10، 2017.

29.فائز الشرع، **استدعاء الموروث وإنتاج النص**، مجلة الموقف الأدبي، ع392، دمشق، 2003.

30.فتيحة حسيني، **عتبات النص في التراث العربي**، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، جامعة الوادي، الجزائر، المجلد06، العدد06، 2014.

31.فريد حليمي، **مكونات الغلاف ومدى قابلية القراءة والتأول: بين العتبة والعتمة**، مجلة منتدى الأستاذ، المجلد 15، العدد 02، جوان 2019.

32.فهيمة زياد يشيبان، **التجريب والنص الروائي الحوات والقصر أنموذجا**، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد6 ، 2006.

33.لطروش عائشة، **عتبات رواية "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف–رمل الماية" للروائي واسيني الأعرج"**–، مجلة البدر، المجلد09، العدد10، 2017.

34.لعلى سعادة، **العنوان في ثقافتنا العربية**، مجلة كلية الآداب واللّغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد12، جانفي 2013.

35.لعموري زاوي، **في تلقي المصطلح النقدي الإجرائي**، مجلة الأثر، جامعة ورقلة، المجلد 10، العدد11، جوان 2011.

36.محمد الهادي المطوي، **في التعالي النصي والمتعاليات النصية**، المجلة العربية للثقافة، تونس، العدد 32، 1997.

37. محمد خاقاني، رضا عامر، **المنهج السيميائي: آلية مقاربة الخطاب الشعري الحديث وإشكاليته**، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، سوريا، العدد 02، 2010.

38.محمد خير البقاعي، **أزمة المصطلح في النقد الروائي العربي**، مجلة الفكر العربي، بيروت، العدد 83، 1996.

39.مصطفى اليعقوبي، **الدّراسة المعجمية للمصطلح**، مجلة دراسة مصطلحية، المغرب، العدد5، 2006.

40.مصطفى بلمشري، **الرواية الجزائرية ومعايشتها للأزمة الوطنية**، مجلة عمان، العدد 114.

41.معجب العدواني، **تشكيل المكان وظلال العتبات**، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، ط1، 2002

42. مونية مكرسي، **تحديد البدايات الأساسية للصورة**، مجلة فتوحات، جامعة خنشلة، الجزائر، المجلد 02، العدد03، جوان 2016.

43.هناء جواد عبد السادة، أسعد مكي داود، **عتبة العنوانات الداخلية: أسماء السور**، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية، جامعة بابل، العدد 20، 2015.

سابعا.المواقع الالكترونية:

1. جميل حمداوي، **لماذا النص الموازي؟ (مقال رقمي)**، مجلة ندوة الإلكترونية، ت.ق:2019/09/16، 15:00.

https://www.arabicnadwah.com/articles/muwazi-hamadaoui.htm.

2. ينظر الموقع :www.dades-infos.com/?p:17989

ثامنا.الكتب الأجنبية:

1. Besa Camprubi, Joseph, *Les fonction du titre*, presses universitaire de Limoges, Limoges, 2002.

2. Derrida, Jacques, *La Dissémination*, Seuil, Paris, 1972.

3. Dictionnaire Hachette de la langue francaise, (Hachette), Hérissey, 1980.

4. Genette, Gérard, *Palimpsestes : La littérature au second degré*, Seuil, Paris, 1982.

5. Genette, Gérard, seuils, Ed: du seuil, paris,1987.

6. Hoek, Leo, *La marque du titre : Dispositif sémiotique d'une pratique Textuelle*, Ed. Lahaye (New work) ; Mouton (Paris), 1981.

7. Lejeune, Philipe, *Le pacte autobiographique*, Seuil, Paris, 1975.

8. Martine, Joly, *L'image et les signes*, Armand Colin، Paris, 2011.

9. Oxford Advanced Learner's Dictionary, Edition Low Priced.

10. Petit Robert, Dictionnaires le Robert, paris, 1984.

11. Pluridictionnairelarousse, Larousse, paris, 1977.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

الموضوع **الصفحة**

الإهداء

شكر وعرفان

مقدمة ..... أ-د

فصل تمهيدي: في الرواية الجزائرية المعاصرة 10-27

1. الرواية الجزائرية وأفق العصرنة 11

2. مراحل تطور الرواية الجزائرية المعاصرة 12

أ. الرواية الجزائرية في السبعينات.....13

ب. الرواية الجزائرية في الثمانينات 15

ت. الرواية الجزائرية في التسعينات 18

3. مكامن التحديث في الرواية الجزائرية 22

الفصل الأول: المفهوم اللّغوي والنقدي للعتبات 28-87

1. العتبات بين مدلول اللغة ومفهوم الاصطلاح 34

أ. المعنى اللغوي 34

ب. المعنى الاصطلاحي 38

2. العتبات في التنظير العربي 41

أ. العتبات في التراث النقدي العربي 41

ب. العتبات في النقد العربي الحداثي 59

3. العتبات في التنظير الغربي 72

أ. إرهاصات تطور مفهوم العتبات قبل جيرار جينيت.....72

ب. إسهامات جيرار جينيت في التنظير للعتبات 77

الفصل الثاني: أنماط العتبات النصية في الرواية الجزائرية المعاصرة 88-170

1. مدخل نظري: في الحقل المفهومي لأنماط العتبات النصية 89

أ. العتبات المحيطة الخارجية 89

*** الغلاف 89**

*** اسم المؤلف 98**

* العنوان 101
* التعيين التجنيسي 105
ب. العتبات المحيطة الداخلية 106
* الإهداء 106
* التصدير 109
* الخطاب المقدماتي 112
* العناوين الداخلية 116
* الهوامش والحواشي 117
2. أنماط العتبات النصية ودلالاتها في رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" للطاهر وطار..120
أ. العتبات المحيطة الخارجية ودلالاتها في رواية " الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي".. 120
*الغلاف 120
*اسم المؤلف 129
*العنوان 131
*التعيين التجنيسي 137
ب. العتبات المحيطة الداخلية ودلالاتها في رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"...139
* الإهداء.....139
*الخطاب المقدماتي.....141
* العناوين الداخلية 146
3. أنماط العتبات النصية ودلالاتها في رواية "سرادق الحلم والفجيعة" لعز الدين جلاوجي.....150
أ. العتبات المحيطة الخارجية ودلالاتها في رواية " سرادق الحلم والفجيعة".....150
*صورة الغلاف 150
*اسم المؤلف 152
*العنوان 153
*التعيين التجنيسي 156

ب. العتبات المحيطة الداخلية ودلالاتها في رواية " سرادق الحلم والفجيعة".....158
*الإهداء 158
*التصدير 160
*الخطاب المقدماتي 162
*العناوين الداخلية 164
الفصل الثالث: وظائف العتبات النصية في الرواية الجزائرية المعاصرة 171-225
1. مدخل نظري: في الحقل المفهومي لوظائف العتبات النصية 172
أ. وظائف العتبات المحيطة الخارجية 174
* وظائف عتبة صورة الغلاف 174
* وظائف عتبة اسم المؤلف 175
* وظائف عتبة العنوان 176
* وظائف عتبة التعيين التجنيسي 181
ب. وظائف العتبات المحيطة الداخلية 182
* وظائف عتبة الإهداء 182
* وظائف عتبة التصدير 186
* وظائف عتبة الخطاب المقدماتي 187
* وظائف عتبة العناوين الداخلية 190
* وظائف عتبة الهوامش والحواشي 191
2. وظائف العتبات النصية في رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" للطاهر وطار....193
أ. وظائف العتبات المحيطة الخارجية في رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"..193
* وظائف عتبة صورة الغلاف 193
* وظائف عتبة اسم المؤلف 195
* وظائف عتبة العنوان 196
* وظائف عتبة التعيين التجنيسي 198

ب. وظائف العتبات المحيطة الداخلية في رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"..200
* وظائف عتبة الإهداء 201
* وظائف عتبة الخطاب المقدماتي 202
* وظائف عتبة العناوين الداخلية 204
3. وظائف العتبات النصية في رواية "سرادق الحلم والفجيعة" لعز الدين جلاوجي.....207
أ. وظائف العتبات المحيطة الخارجية في رواية "سرادق الحلم والفجيعة" 207
* وظائف عتبة صورة الغلاف 207
* وظائف عتبة اسم المؤلف 209
* وظائف عتبة العنوان 210
* وظائف عتبة التعيين التجنيسي 212
ب. وظائف العتبات المحيطة الداخلية في رواية "سرادق الحلم والفجيعة" 216
* وظائف عتبة الإهداء 216
* وظائف عتبة الخطاب المقدماتي.....218
* وظائف عتبة العناوين الداخلية 220
* وظائف عتبة الهوامش والحواشي 223
خاتمة 226-230
ملاحق 231-235
قائمة المصادر والمراجع.....236-249
فهرس الموضوعات 250-254
الملخص 255-258

الملخص

الملخص:

لقد حاولنا في هذه الدراسة الموسومة بـ: "العتبات النصية في الرواية الجزائرية المعاصرة –الأنماط والوظائف–" أن نستنطق جماليات العتبات النصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، وإظهار وظائفها المتعددة بالنسبة للمؤلف والمتلقي، وقد اخترت روايتي "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" للطاهر وطار، و"سرادق الحلم والفجيعة" لعز الدين جلاوجي كأنموذجين للتطبيق لما تتضمنهما من عتبات متنوعة، لتشكلا بذلك فضاء خصبا لدراسة أنماط ووظائف العتبات النصية.

وجاءت هذه الدّراسة في مقدمة وفصل تمهيدي وثلاثة فصول وخاتمة، أما المقدمة فقد احتوت سيرورة البحث وإشكاليته ومنهجه وأهدافه، وتناولنا في فصلها التمهيدي الحديث عن الرواية الجزائرية المعاصرة، نشأتها وتطورها بصفة عامة ومختصرة، بالإضافة إلى مكامن التحديث في الرواية الجزائرية.

ودرسنا في الفصل الأول المفهوم اللّغوي والنقدي للعتبات، حيث تطرقنا في بدايته إلى مفهوم العتبات بين المدلول اللّغوي لها والمعنى الاصطلاحي، ومن ثم رصد مفهومها وتطورها في التنظير العربي والغربي.

أما الفصل الثاني فقد تناولنا فيه أنماط العتبات النصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، أوردنا فيه أنماط العتبات النصية في الخطاب الروائي كمدخل نظري، وبعدها حاولنا في الجانب التطبيقي إبراز دور ودلالات أنماط هذه العتبات في الأنموذجين المختارين.

ليأتي بعد ذلك الفصل الثالث الذي خصصناه للحديث عن وظائف العتبات النصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، تناولنا في أوله الوظائف التي تؤديها العتبات النصية في الخطاب الروائي، ومن ثم إبراز وظائف هذه العتبات من خلال الأنموذجين اللذين تم اختيارهما في الجانب التطبيقي.

وجاءت الخاتمة لترصد أهم النتائج التي توصلت إليها الدّراسة.

Abstract:
In this study, entitled with: "Textual thresholds in the contemporary Algerian novel - Patterns and Functions -", we tried to tackle the aesthetics of textual thresholds in the contemporary Algerian novel, and to show their multiple functions for the author and the receiver, and I chose my novel "The Immaculate Guardian Returns to His Honorable Standing" by TaherWattar , and "The Pavilion of Dreams and Bereavement" by Izz El-Din Jalaouji as two models of application because of the various thresholds they include, thus forming a fertile ground for studying the patterns and functions of textual threshold.
This study was with an introduction, three chapters and a conclusion. For the introduction, it was about the research process, its problematic, method and objectives. In the introduction, we discussed briefly the contemporary Algerian novel, its emergence and development in general, in addition to the sources of modernization in the Algerian novel.
In the first chapter, we tackled the linguistic and critical pavement of the concept of thresholds. At the beginning, we discussed the concept of thresholds between their linguistic and idiomatic meaning, and then observing their concept and development in Arab and Western theorizing.
In the second chapter, we dealt with the patterns of textual thresholds in the contemporary Algerian novel, in which we included the patterns of textual thresholds in the novelist discourse as a theoretical introduction, and then we tried, in the practical side, to highlight the role and connotations of the patterns of these thresholds in the two chosen models.
For the third chapter, which we take a special mention about the functions of the textual thresholds in the contemporary Algerian novel, we first dealt with the functions performed by the textual thresholds in the novelist discourse, and then highlighting the functions of these thresholds through the two chosen models in the applied aspect.
The conclusion was about the most important findings of the study.

الملخص

résumé:

A travers cette étude intitulée « Seuils textuels dans le roman algérien contemporain : types et fonctions », nous avons tenté d'interroger l'esthétique des seuils dans le roman algérien contemporains et de montrer leur rôles pour l'auteur ainsi que pour le lecteur.

Nous avons choisi le roman *Le gardien immaculé retourne à son honorable station* de Tahar Wattar et *Le pavillon des rêves et du deuil* de 'Izz-Eddine Djlaoudji comme modèles d'application en raison des multiples et différents seuils qu'ils renferment, constituant de la sorte un terrain fécond pour l'analyse des types et des fonctions des seuils textuels.

Comme introduction, nous avons choisi d'évoquer le roman algérien, son émergence et son évolution en général, en plus des sources de modernisation qu'il comporte.

Dans le premier chapitre, nous avons étudié l'alignement linguistique et critique du concept de seuil. Au départ, nous avons abordé cette notion à travers le sens linguistique et le sens idiomatique. Puis, nous avons suivi de près son évolution dans les théories arabes et occidentales.

Dans le deuxième chapitre, nous avons traité les types de seuils textuels dans le roman algérien contemporain. Il était d'abord question de les évoquer inclus dans le discours romancier. Nous avons, ensuite, dans un volet pratique, essayé de mettre en exergue les rôles et les connotations de ces motifs de seuil dans les deux textes choisis.

Le troisième chapitre est consacré aux fonctions des seuils textuels dans le roman algérien contemporain. Nous avons, dans un premier temps, mis la lumière sur les fonctions remplies par les seuils textuels dans le discours romancier. Nous avons, par la suite, mis en évidence les fonctions de ces seuils dans notre corpus.

La conclusion a été de surveiller les résultats les plus importants de l'étude.