وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة 20 أوت 1955 –سكيكدة–
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

عنوان المذكرة

شعرية العتبات في رواية "هجرة الينابيع الحارة" لعبد الرزاق بوقطوش

مذكرة ضمن متطلبات الحصول على شهادة ماستر أكاديمي في الشعبة النقدية
تخصص: نقد حديث ومعاصر

إعداد الطلبة:
– روفية شوية
– كريمة زعلاني

إشراف:
– هشام لعور

أعضاء لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة	الصفة	الجامعة
وليد بوعديلة	أستاذ	رئيسا	جامعة 20 أوت 1955 سكيكدة
هشام لعور	أستاذ مساعد "أ"	مشرفا	جامعة 20 أوت 1955 سكيكدة
رشيد العامري	أستاذ محاضر "أ"	ممتحنا	جامعة 20 أوت 1955 سكيكدة

السنة الجامعية: 2023/2022

شكر وتقدير

"لئن شكرتم لأزيدنكم" سورة إبراهيم (07)

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على سيدنا محمد الهادي الأمين وبعد:

بعتباتنا انشغلنا وحارت أفكارنا، وكنتم أنتم لنا العون والهادي، الشكر لله أولا الذي منّ علينا بالصبر والتوفيق لإتمام هذه المذكرة، ونتقدم بمنتهى الشكر والامتنان لأستاذنا الدكتور المشرف **"هشام لعور"** الذي جسد العنوان الأكبر الذي ظللنا نتناظر معه، ونتحاور، ونحتاج إليه كعلامة تهدي إلى السبيل، فمنح عتباتنا الكثير، بعلمه الغزير، وسعة الصدر، ووفرة التأويل.

فله منا وافر الشكر على إرشاداته وملحوظاته العلمية الدقيقة والقيّمة، وعلى حسن التوجيه والإفادة، وأسأل الله أن يبارك له في علمه، وينفع به، وأن يجزيه خير الجزاء، ويمنحه أحسن الثواب.

كما نتقدم بجزيل الشكر وفائق الاحترام والتقدير لأستاذتنا الدكتورة **"سماح طاجين"** التي أمدتنا بالزاد الذي نقتات منه في رحلة البحث عن عوالم العتبات، فقد زودتنا بأهم المراجع التي تصب في محور الدراسة، فلها كل الامتنان فعسى أن نكون عنوانا لرد الجميل.

ونتقدم بأسمى معاني الشكر والتقدير إلى الدكتورة الفاضلة **"صبرينة بوسحابة"** التي ساعدتنا بتوجيهاتها ونصائحها القيمة، وإمدادها يد العون لنا بمساعدتنا ببعض المراجع القيمة.

ولأن سماء العلم والمعرفة زاخرة بالنجوم المضيئة، قد قيّض الله لنا الدكتور الفاضل **"عبد الرزاق بوقطوش"** الذي رافقنا في رحلة البحث والتحليل، وتحمّل معنا مشاق المذكرة وتقلباتها، فله منا أصدق مشاعر العرفان بالجميل وفائق الشكر والتقدير، علنا نوفيه ولو جزء يسير.

كما نتقدم بشكرنا الجزيل إلى اللجنة المناقشة المكونة من الدكاترة المحترمين الذين كلفوا أنفسهم عناء قراءة هذه المذكرة تحليلا ونقدا وتصويبا، ولإبداء ملاحظاتهم العلمية القيمة ن فجزاهم الله خير الجزاء، ولهم منا أسمى معاني الشكر والاحترام.

نضع هذا الجهد المتواضع بين أيدي الباحثين والطلاب على أن يكون عونا لهم في تحقيق مشاريعهم العلمية والبحثية.

فشكرا لهؤلاء جميعا، وإلى طلبة الأدب تخصص نقد حديث ومعاصر تمنياتنا لهم بالتوفيق والنجاح والتألق.

إهداء

"وقل اعملوا فسيرى الله عملكم ورسوله والمؤمنون "

إلهي لا يطيب الليل إلا بشكرك ولا يطيب النهار إلا بطاعتك ...ولا تطيب اللحظات إلا بذكرك ...ولا تطيب الآخرة إلا بعفوك ... ولا تطيب الجنة إلا برؤيتك.

إلى من بلغ الرسالة وأدى الأمانة ونصح الأمة إلى نبي الرحمة سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم.

إلى من كلله الله بالهيبة والوقار ...إلى من علمني العطاء دون انتظار ... أرجو من الله أن يمد في عمرك لترى ثمارا قد حان قطفها بعد طول انتظار، إلى من نبض قلبه لي بالدعاء ولسانه بالثناء والحنان المتدفق، إلى من سعى لأجل راحتي ونجاحي ... إلى مدرستي الأولى في الحياة، إلى من رباني أحسن تربية ورواني من بحر الأخلاق الفاضلة، وستبقى كلماتك نجوم أهتدي بها اليوم وفي الغد وإلى الأبد، حفظه الله ومتعه بطول العمر والصحة والعافية والدي العزيز" محمد".

إلى من خلقت من جوفها وارتويت من حبها وحنانها وغمرت بعطفها، إلى من أنارت لي الدرب بدعائها، إلى معنى الحب والحياة والتفاني، إلى بسمة الحياة وسر وجودها إلى من كان دعائها سر نجاحي وحنانها بلسم جراحي، إلى شمعة تنير ظلمة حياتي، إلى من منحتني القوة والعزيمة لمواصلة الدرب وعلمتني الصبر والاجتهاد إلى الغالية على قلبي حفظها الله ورعاها أمي الكريمة " شهرزاد ".

إلى من جعلها اختي بالله، إلى من تذوقت معها أجمل اللحظات، إلى من تحلت بالإخاء وتميزت بالوفاء إلى ينبوع الصدق الصافي، إلى القلب الرقيق والنفس البريئة إلى ريحانة حياتي أختي الوحيدة الغالية "رنيم" حفظها الله ومتعها بطول العمر والصحة والعافية، مع تمنياتي لها بالنجاح الدائم.

إلى عماتي وأعمامي وزوجاتهم وخالاتي وأزواجهم وأخوالي وزوجاتهم حفظهم الله.

إلى من رافقتني في إنجاز هذا العمل المتواضع الطالبة النجيبة ذات الأخلاق الرفيعة "كريمة".

كما أتقدم بجزيل الشكر إلى الأستاذ الفاضل " هشام لعور" على حسن إشرافه وتشجيعه المتواصل لنا في مضمار البحث العلمي، والذي لم يبخل علينا أبدا في مد يد المساعدة والإرشاد طول فترة إنجاز هذا البحث، فقدم لنا النصح فأحسن، ووجه فأصاب، جعله الله لنا سندا وقدوة فبارك الله فيه.

إلى المثال العالي في الأخلاق والسامي في العلم، أستاذي الفاضل "حسين زويد" رحمه الله، إنه كان أستاذ صالح، وترك في قلوبنا وعقولنا علم عظيم ننتفع به، فاجعل اللهم كلّ كلمة تعلمناها منه، اللهم أنزله منازل الأنبياء والصديقين والشهداء وحسن أولئك رفيقا، اللهم أنزله منزلا مباركا وأنت خير المنزلين، اللهم اجعله في زمرة العلماء، اللهم أرزقه أعلى عليين يا رب العالمين

إلى كل أساتذتي الأفاضل بقسم اللغة والأدب العربي بجامعة 20 أوت 1955سكيكدة.

إلى كل من وسعتهم ذاكرتي ولم تسعهم مذكرتي.

روفية ♡

إهداء

بسم الله الرحمن الرحيم

أهدي نجاحي المعبق بأريج النقد الحديث والمعاصر إلى نفسي التي قاومت الظروف رضاء بقضاء الله وقدره وثقة بكرمه الواسع ويقينا بأنه جلّ جلاله سيكلل سبيلي بتاج النجاح ...كان سبيلا مشرقا بالعلم غطى اشراقه عتمة الأيام...كان نورا يرافقني طيلة هذه السنوات ونبراسا يشع قلبي فرحا وسرورا في كل مجلس من مجالس الأدب والعلم...كان جهادا بالقلم يخط حروف الأمل والحياة ويفتح أبواب النجاح ...

أهدي نجاحي وشهادتي إلى من برضاهما ستفتح أبواب الجنة لي ...

إلى من أخذت منهما الصبر والجهاد ودروس الجد والاجتهاد والطيبة والكرم إلى الوالدين الكريمين حفظهما الله ورزقهما بركة العمر ومتعهما بالصحة والعافية.

إلى مصدر ابتسامتي لؤي تاج الإسلام وقصي.

إلى الإخوة الأعزاء، إلى كل الأحبة والأساتذة الكرام ...

إلى كل من علمني حرفا ...إلى كل من آمن بالكلمة الطيبة وعمل بها.

إلى أجمل مكان كلية الآداب واللغات التي أتنفس هواءها حبا وآمال.

كريمة ♡

مقدمة

مقدمة:

يسعى الخطاب النقدي المعاصر إلى الاهتمام بما يسمى" النص الموازي" أو عتبات الكتابة" بعد أن ظل إلى وقت قريب يولي اهتمامه بالنص على حساب القارئ، ويرجع هذا الاهتمام إلى ما تشكله هذه النصوص من أهميته في قراءة النص والكشف عن مفاتنه ودلالاته الجمالية.

ولقد اعتبرت الدراسات النقدية الحديثة العتبات النصية من المحطات الأولى التي تروج للنص، نظرا لقيمتها ودورها في استكشاف عوالم النص وخباياه، فهي المدخل الرئيسي والأساسي للدخول إلى أعماق المتن النصي، فكل إقصاء لها هو خارجي يجعل من العمل الإبداعي ناقصا مليئا بالثغرات.

فالعتبات النصية تحمل في جوهرها دلالات مباشرة وغير مباشرة لها صلات وثيقة بمضمون النص. فهي تمثل مفاتيح تأخذ بيد القارئ إلى ولوج أغوار النص، واستكناه مجاهيله وفك مغاليقه، لمد جسور التواصل للقارئ حتى يمسك بالخيوط الأولية لمتن النص.

ومن بين النقاد الذين أولوا الاهتمام والعناية الكبيرة بهذا المصطلح، نجد الناقد الفرنسي "جيرار جينيث" من خلال انتقاله من النص إلى المناص في مؤلفه " عتبات seiuls"، فقد كان له الفضل الكبير في دراستها، حيث قام بدراسة العناصر المحيطة بالنص ومكنوناته دراسة معمقة مفصلة، فهي تتيح المجال أمام القارئ في عالم النص وبالتالي استقطابه وخلق نوع من من الفضول والاستكشاف لديه.

لذا جاءت مقاربتنا للنص الروائي كمحاولة نبتغي من ورائها تقديم تصور أولي يسعف النص الموازي من البقاء في دائرة المسكوت عنه في النقد العربي، معتقدين أننا لكي نسبر أغوار النص لابد من أن نضع أقدامنا الثابتة على مداخل النصوص وعتباتها.

فكانت رواية "هجرة الينابيع الحارة" للروائي عبد الرزاق بوقطوش فضاء لاستنطاق العتبات وفق الطروحات التي قدمها الناقد الفرنسي "جيرار جينيث" للعتبات النصية " seiuls "، ولذلك ارتأينا أن تخصص بحث في شعرية

العتبات النصية، وكان موضوع البحث موسوما ب: "شعرية العتبات في رواية هجرة الينابيع الحارة" عبد الرزاق بوقطوش – أنموذجا-.

وللعتبات النصية أهمية بالغة في النص الروائي لما تحمله من أبعاد دلالية جمالية، فهي من أهم مكونات الفضاء النصي في فتح مغالق النص وسبر أغواره بوظائفها المشتغلة على تمهيد أفق القراءة العام، باعتبارها همزة وصل بين الخارج والداخل النصي، كما تساعد الباحث على اكتشاف العمق النصي بما يعطيه نظرة مسبقة عن مقصدية المؤلف، ويمنحه دلالة أولية تؤهله لخوض غمار النص، فهي إحالة مرجعية إيحائية تتكثف في ثنايا المعاني وتفصح عما أراد الكاتب بثه في الداخل.

ومن بين الأسباب والدوافع التي دفعتنا لاختيار هذا الموضوع هي دوافع ذاتية وأخرى موضوعية، فالذاتية تمثلت في رغبتنا واهتمامنا في التطرق إلى دراسة عمل أدبي لأديب جزائري "عبد الرزاق بوقطوش" لهذا اخترنا هذه الرواية لأنها تعد جديدة الدراسة والبحث.

أما الموضوعية فتمثلت في التعرف على ما هو جديد في قراءة النصوص الروائية من خلال هذه العتبات وما تضفيه من أبعاد جمالية، وتحقيق للعملية التواصلية والإشهارية التي تسهم في جذب القارئ وتعميق فهم النص.

ومن هنا يتسنى لنا طرح الإشكالية والتي سنجيب عنها في عملنا هذا: ماهي الدلالات التي تحملها العتبات النصية في رواية "هجرة الينابيع الحارة"؟

أما فيما يخص هذا النوع من الدراسة فقد اعتمدنا على المنهج السيميائي، من أجل الكشف عن الدلالة الخفية و العميقة لهذه العتبات، لأنه الأنسب في فك شفرات و رموز العتبات النصية وتأويلها، وقراءة دلالاتها واستنباط جمالياتها، وبيان وظيفتها في إضاءة النص الروائي ولا يمكن أن تكون هناك دراسة إلا ولها دراسة سابقة ومن الدراسات السابقة التي تناولت موضوع العتبات النصية نذكر منها: "شعرية العتبات في ديوان "أسفار الملائكة" للكاتب عز الدين ميهوبي للباحثة حبيبة بلعيدة، وشعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمادي للباحثة روفية

بوغنوط، والعتبات النصية ودلالاتها في النص الروائي للطاهر وطار للباحثة أسماء بن عيسى".

وقد اعتمدنا هذا على الخطة الآتية: مقدمة وفصلين وخاتمة، وجملة من الفهارس إضافة إلى ملحق لملخص الرواية ونبذة عن الروائي، وكذلك قائمة المصادر والمراجع، جاءت المقدمة كتمهيد للموضوع مبرزين أهمية شعرية العتبات النصية ودورها كعلامات دلالية وإيحائية في عملية القراءة والتأويل والتفاعل بين العمل الإبداعي أو المتلقي والقارئ.

أما فيما يتعلق بالفصل الأول والذي ورد تحت عنوان "الشعرية، العتبات النصية، المفاهيم والمرجعيات" والذي تطرقنا فيه لمصطلح الشعرية والعتبات النصية وأقسامها، ومبادئها ووظائفها.

وعنونّا الفصل الثاني ب: "شعرية العتبات النصية في رواية هجرة الينابيع الحارة" وقد ركزنا فيه على الجانب التطبيقي، حيث تناولنا أهم العتبات الخارجية في الرواية، مثل: عتبة الغلاف، عتبة العنوان، عتبة المؤلف، عتبة المؤشر الجنسي. أما العتبات الداخلية في الرواية فتتمثل في: عتبة الإهداء، عتبة التصدير، عتبة الحواشي والهوامش.

وقد جاءت خاتمة البحث إلى تحقيق عدة أهداف أساسية تمثلت في إلقاء الضوء على أهم العتبات البارزة في رواية عبد الرزاق بوقطوش، وبيان أهميتها في فهم النصوص والوقوف على مقاصدها.

وتسعى هذه الدراسة الى تحقيق أهداف أساسية تمثلت في القاء الضوء على أهم العتبات البارزة في الرواية وبيان دورها وأهميتها في النص الروائي ومدى تسهيلها لعملية القراءة بالنسبة للمتلقي.

وبطبيعة الحال لا يمكن لأي بحث أن يستقيم من غير الاستعانة بمصادر ومراجع ونذكر على سبيل المثال: عبد الحق بلعابد جيرار جينيث من النص الى المناص، عبد المالك أشهبون عتبات الكتابة في الرواية العربية، نبيل منصر الخطاب الموازي في القصيدة العربية المعاصرة...

ولا أدعي أننا سلمنا من الأخطاء وأننا قدمنا افتتاحية لقراءة العتبات النصية المحيطة فإننا وفقنا بتقدير من العلي القدير وإن أخطأت فعلينا وزر الخطأ وحسبنا أننا اجتهدنا.

الفصل الأول

الشعرية، العتبات النصية، المفاهيم والمرجعيات

المبحث الأول: الشعرية

1.مفهوم الشعرية:

يعد مفهوم الشعرية من المسائل التي عني بها الدرس النقدي واللساني القديم والمعاصر حتى تعدّدت مفاهيمها ومدارسها، لكن قبيل رصد مدلولها الاصطلاحي لابد من البحث في الجذر اللغوي لكلمة شعرية، فهناك عدّة مفاهيم تناولها النقاد والأدباء حول الشعرية منه اللغوية والاصطلاحية ورغم ذلك ما تزال غامضة ومتعدّدة وهذا ما دفعنا للبحث عنها.

أ. لغة:

يتضح مفهوم الشعرية في أنها «اسم مشتق من كلمة "**شعر**"، وقد أضيفت لها اللاحقة "**ية**" لإضفاء الصفة العلمية عليها»[1]، تماما كما لو يقال: علم الشعر.

أمّا من الناحية الشكلية فنجد اختلاف بسيط بين الفرنسيين **(Poétique)** وعند الإنجليز **(Poetics)**، وإذا عدنا إلى مصطلح **(Poétics)** على أنّه مفهوم لساني حديث: «يتكون من ثلاث وحدات:

Poeim : وهي وحدة معجمية (**Bexeme**) تعني في اللاتينية "الشعر".

Ic : وهي وحدة مورفولوجية (**Morpheme**) تدل على النسبة ، وتشير إلى الجانب العلمي لهذا الحقل المعرفي

S : الدالة على الجمع»[2].

وإذا ربطنا هذا المصطلح بأصله اللغوي العربي وجدناه يعود إلى الجذر الثلاثي "**شعر**" بحيث ورد في مقاييس اللغة لابن فارس (**ت 395هـ**) بأنّ: «الشين والعين والراء أصلان معروفان يدل أحدهما على الثبات والآخر على علم (...) شعرت بالشيء إذا علمت وفطنت له»[3]. فتكون دلالتها بذلك معنوية مأخوذة من العلم والفطنة والعقل.

---

[1] محمد مصابيح، الشعرية بين التراث والحداثة – مقالات أدب وفن، دار ناشر للنشر الإلكتروني، 02 يناير 2009.

[2] رابح بوحوش، الشعريات والمناهج اللسانية، مجلة الموقف الأدبي، الجزائر، العدد 414، 2005، ص 38.

[3] أحمد بن فارس، مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام هارون، اتحاد العرب، مصر، 2002، مادة (شعر)، ج3، ص 209.

ونجد في لسان العرب لابن منظور (**ت 711هـ**): «الشعرية من شعر، يشعر، شعرا وشعرة، ومشعورة، وشعورا كلّه: علم ما شعرت بمشعوره حتى جاء فلان، وأشعر لفلان ما علمه (...) وليت شعري أي ليت علمي وليتني علمت»[1].

لهذا جاء ت تسمية الشعر بهذا الاسم، فالشعر عندهم: «القريض المحدود بعلامات لا يجاوزها، والجمع أشعار وقائله شاعر، لأنّه شعر ما يشعر غيره أي يعلم»[2]، أي أنّ الشعر يختص بسمات تميّزه عن باقي الأجناس الأدبية من وزن وقافية، والشاعر هو المترجم لتلك الأحاسيس.

أمّا في معجم الصحاح للجوهري نجده في: «وشعرت بالشيء يشعر شعرا وبالكسر فطن له ومنه قولهم: ليت شعري أي ليتني علمت، قال (سيبويه) أصله شعره لكنهم حذفوا الهاء كما حذفوها من قولهم بعذرها وهو أبو عذرها»[3]، فالشعر هو العلم والفطنة، لذا كان العرب قديما يفتخرون كون الشاعر من قبيلتهم، لهذا أطلق عليه لقب "**الشاعر**" لفطنته، والقصد من ذلك ان الشعراء كانوا سريعي البديهة والذكاء والفطنة ويتميزون بما لا يتميز به عامة النّاس، ونلاحظ من خلال التعريفات السابقة للشعرية في المعاجم العربية المختلفة، أنّ لفظة (**شعر**) تعني العلم، والفطنة، والإجادة .

ب. اصطلاحا:

تعتبر الشعرية من المصطلحات التي تطرقت إليها الدراسات النقدية القديمة والحديثة وأثارت جدلا واسعا، حيث يعود هذا المفهوم إلى أرسطو ونقده للشعر، ولا يمكن دراسة النظرية الشعرية وأسسها دون إلقاء نظرة على آراء أرسطو، فهو يعتبر الشعر نوعا من المحاكاة مثله مثل باقي الفنون الأخرى، تستمد مادتها من الطبيعة، فهو يعد أول من استخدم مصطلح "**الشعرية**" في كتابه "**فن الشعر**" حيث استقصى الخصائص الفنية للأجناس الأدبية التي

[1] جمال الدين بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ج8، 2000، ص 88.

[2] المصدر نفسه، ص 89.

[3] الجوهري، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق عبد الغفور العطار، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط2، 1979، ص 143.

شكلت حضورا متميزا في عصره، "ولم يتم تداول هذا المصطلح في النقد العربي إلا بعد مرور بمراحل ثلاث[1]:

1) **مرحلة التقبل**: وفيها تم تعريب المصطلح إلى (بويطيقا).

2) **مرحلة التفجر**: وتمت ترجمته إلى (فن الشعر).

3) **مرحلة الصياغة الكلية**: وتم تداوله كما هو الآن (الشعرية).

في حين أكد "تودوروف Todorov" أن الشعرية علم مستقل بذاته وموضوعه الأدب حين قال: «إننا إذ نؤسس الشعرية فنّا مستقلا موضوعه الأدب من حيث هو أدب، فإننا نعلن من باب المصادرة عن قيام هذا الموضوع بذاته – فإذا لم تكن هذه الاستقلالية كافية فإنها لن تسمح بتكوين خصوصية الشعرية»[2]، بمعنى أن الشعرية لا تكون علما مستقلا بذاته إلّا بارتباطها بالأدب وجعله موضوعا للمعرفة واستقلالها عن باقي العلوم كعلم النّفس وعلم الاجتماع.

ويعرفها "**كوهين**" بأنّها: «الإحساس الجمالي الخاص الناتج في العادة عن القصيدة»[3]، إذن شعرية "**كوهين**" ترتكز على الإحساس الجمالي الذي تصاغ من خلاله العناصر المشكلة للنص الروائي والمنبعثة من القصيدة كالإنزياح والذي يعني الخروج عن المألوف في حين آخر فصل "**ابن رشيق القيرواني**" في عهدته على أن الشعر كلام موزون مقفى يدل على معنى، مع القصد والنية إليه فقال: «الشعر يقوم بعد النية من أربعة أشياء، هي اللفظ والوزن والمعنى والقافية، فهذا هو حد الشعر»[4].

فمن خلال كلام ابن رشيق القيرواني فإن الشعر ليس بالكلام العادي فهو يقوم على الوزن والقافية والمعنى، كما يعتمد القصد والنية.

[1] جاسم خلف إلياس، شعرية القصة القصيرة جدا، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، دمشق، د.ط، د.ت، ص 13.

[2] تريفيتان تودوروف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 1990، ص 84.

[3] جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر ن الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص 09.

[4] ابن رشيق القيرواني، العمدة، تح. محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ج1، 1972، ص 119.

ولقد صرح "**كمال أبو ديب**" أن الشعرية تعتمد على مفهومين نظريين هما: العلائقية والكلية حيث يقول: «الشعرية خصيصة علائقية، أي أنها تجسد في النص شبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أن كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا.

لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركتها المتواجشة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها»[1].

فالشعرية عنده تحدد بوصفها بنية كلية على أساس ظاهرة مفردة، فهي تتم من خلال العلاقات النصية والمكونات الأخرى على كافة المستويات (الدلالي، التركيبي...) فشعريته هي شعرية لسانية.

2.الشعرية في النقد الغربي والعربي القديم:

1.2. الشعرية في النقد الغربي القديم:

احتلت الشعرية حيزا كبيرا في الساحة الأدبية ففي الغرب بدأت الشعرية منذ العصور القديمة اليونانية، ومن بين الذين اهتموا بالشعرية عند الغرب نجد:

أ) الشعرية عند هوميروس:

هو الذي تطرق للشعرية في ملحمته والتي خص فيها شخصياته «بصفات جمالية عظيمة فأخيل بماء الألوهية وهيلين ذات قوام لين ورشيق وأوليس صاحب الحنكة والحيلة والذكاء والصبر، وبينلوب واندروماك مثالان للوفاء والصبر على الشدائد»[2].

فالنص الشعري يتصف بالطابع الجمالي الذي يمثل مفهومه للشعرية، لذلك لا تنحصر الجمالية على الشخصيات بل تنطبق على النص الشعري أيضا.

[1] كمال أبو ديب، في الشعرية، دار الأدب، بيروت، 1987، ص 14.

[2] أحمد الجوة، بحوث في الشعريات، مفاهيم واتجاهات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، صفاقس، د.ط، 2004، ص 56.

ب) الشعرية عند هيراقليطس:

يحصر مفهومه للشعرية بالثنائيات الضدية القائمة على الجدل، لأنه ينزع للفلسفة المادية لذلك نجد:

«الانسجام الجمالي عند هيراقليطس ديناميكي، وهو نابع من وحدة الأضداد المتصارعة وفاق، واختلاف أصوات عالية ومنخفضة، هذه الأضداد التي يظن كثير من الناس أنها تنفي بعضها بعضا بشكل مطلق، تشكل في الواقع وحدة ن كلا متناسقا، إنها الانسجام الخفي»[1]، وعلى هذا الأساس فالشعرية عنده تقوم على المفارقة الضدية لخلق الجمال وتحقيق التناسق والانسجام للنص الشعري.

ج) الشعرية عند سقراط:

جعلت المثالية سقراط لا يولي الحواس والفلسفة الطبيعية اهتماما لأنه يقف «منها ومن مبدأ السببية موقفا سلبيا، ويهتم بمبدأ الغائية **(Principe de finalité)**، ولذلك كانت جمالية هذا الفيلسوف نفعية من جهة، ومثالية من جهة ثانية»[2]، وعلى هذا الأساس فالشعرية عنده تعد منزعا مثاليا لأنّ الجمال عنده مستقى من الطبقة الأرستقراطية، التي تجتمع فيها الصفات الخَلقية والخُلقية في الشخص نفسه، وعليه فهي بعيدة كل البعد عن وجودها في الطبيعة.

د) الشعرية عند أفلاطون:

ينتمي أفلاطون إلى الطبقة الأرستقراطية باعتباره فيلسوفا مثله مثل أستاذه سقراط، حيث جاء مفهوم الشعرية عنده انطلاقا من فكرة المحاكاة التي يراها كاملة لا ينبغي على الشاعر أن يزور حقائق ملموسة، والمحاكاة في نظره «لا تولد إلا أوهاما بل إنها تصرف الانتباه عن الواقع المحسوس»[3].

لذلك «تعود حملة أفلاطون على الشعر إلى ابتعاده على عالم المثل الذي يمثل جوهر الحقيقة من جهة، وابتعاده عن

[1] هيراقليطس، جذور المادية الديالكتيكية، ترجمة حاتم سلميان، دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط1، 1987، ص 231.
[2] خليل الموسى، جماليات الشعرية، ص 33-34.
[3] أحمد الجوة، بحوث في الشعريات، ص 56.

المعايير الأخلاقية للمدينة الفاضلة من جهة ثانية»[1]. وعليه فمفهوم الشعر عند أفلاطون يرتبط بعالم الأخلاق وذلك عندما اعتبر المحاكاة تشويها لعالم الحقيقة.

«تحدث أفلاطون عن الشعر إلا أنه بدا رافضا للشعر التمثيلي الذي لا يتماشى والمبادئ المثالية... لكنه لم يرفض الشعر ككل بل أبدى إعجابه بالشعر التعليمي لما يحمل من قيم في محتواه: ولم يحكم عندئذ برفض الشعر كله من الجمهورية بل اعترض على الشعر التمثيلي الذي وصفه بأنه شعر المحاكاة»[2].

ومن هنا فهو لم يعر أهمية كبرى للفن كفن، فقد كان مرحبا بالجانب الموضوعي للشعر دون سواه، لذلك كان يحافظ على جمهوريته ويبحث عن كل ما يخدم مصالحها ويتلاءم مع مبادئها الفاضلة، وعليه فمفهوم الشعر عند أفلاطون يرتبط بعالم الأخلاق وذلك عندما اعتبر المحاكاة تشويها لعالم الحقيقة.

هـ) الشعرية عند أرسطو:

يتجسد مفهوم الشعرية عند أرسطو من خلال كتابه " فن الشعر " حيث يقول: «لقد شغلت الشعرية دارسي النقد الأدبي قديما وحديثا، ولعل أرسطو أول تناول في كتابه هذا الموضوع النقدي مبينا مجالات الشعر التي تتجسد في النص الأدبي بكل مكوناته اللغوية والصوتية والدلالية»[3].

ويقول أيضا: «ومن هذا المنطلق سنواجه أقدم كتاب بهذا الصدد هو كتاب أرسطو " فن الشعر " الذي ترجمه العرب القدماء تحت عنوان **"أبوطيقا"**، وتطرق فيه بصورة خاصة بقدرة الشعر على أن يولد أو يحاكي المواقف الإنسانية والوقائع، وفرضيته الأساسية – طوال كتابة الشعرية – هي أن الشعر أكثر فلسفة وصرامة من التاريخ»[4].

وعلى هذا الأساس يكون أرسطو قد ميّز بين الأدب والآداب، كما ربط أرسطو الفن بالمحاكاة فيقول: «إن الفن عند أرسطو محاكاة، والمحاكاة أصلا نظرية أفلاطونية، (...) ويطرح أرسطو المحاكاة بوصفها قانون للفن بشكل

[1] عبد الرحيم وهابي، القراءة العربية لكتاب فن الشعر لأرسطو طاليس، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، ط 1، 2011، ص 25.

[2] ابن سعيد مها، مفهوم الشعرية في الثقافة الغربية، جلة جامعة ابن رشد في هولندا، المجلد 2016، العدد 19، 31-01 -2016، هولندا، ص 88.

[3] محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية، دراسات في النقد العربي القديم، دار جرير للنشر والتوزيع، ط1، 2010، ص 11.

[4] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمناهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص 21.

عام، غير أن الاختلاف بين الفنون يكمن في الخصائص التي تنطوي عليها المحاكاة ذاتها حسب أرسطو – (...) كما هو الحال في تشابه محاكاة موفوكليس وأرسطو فانس»[1].

لقد جعل أرسطو الفن مرتبط بالمحاكاة، وقد حذا في ذلك حذو سقراط وأفلاطون ويعتبر كتابه **"فن الشعر"** من أثمن المراجع في هذا المجال.

2.2. الشعرية في النقد العربي القديم:

اهتم النقاد العرب بالشعر وحاولوا تمييزه عن النثر، وقد حاولوا الوصول إلى نظرية متكاملة في الشعر، وقد حاول كل ناقد تقديمها في مراحل إنتاجه النقدي، حيث حرصت هذه المحاولات على تقصي ماهية الشعر من خلال تعريفه وضبط خصائصه النوعية فكيف كانت نظرة النقاد لمفهوم الشعرية؟

أ) الشعرية عند عبد القاهر الجرجاني:

«وأما العالم الثاني الذي كان له كبير الفضل في إرساء معالم الصورة فهو عبد القاهر الجرجاني (**ت471 هـ**)، وقد درس هذا الشيخ الجليل التراث الشعري والنقدي عند العرب، واستلهم منه نظريته الشهيرة **"نظرية النظم"** التي فسّر بها إعجاز القرآن الكريم.

وقد اطّلع عبد القاهر على مشكلة اللفظ والمعنى التي كان قد أبدى فيها الجاحظ رأيه، وكان له الفضل والمزية في أنّه فصل في القضية وفرى فريه ووقفوا وقفا عادلا ووسطا بين أنصار اللّفظ وأنصار المعنى.

وقد أكّد عبد القاهر من جهته – وبعد مضي قرنين – ما قاله الجاحظ نفسه فيما يخص قيام الشعر على التصوير، وضرورة توافره على صور شعرية يحكم عليها بالجودة أو الرداءة حين قال: «ومعلوم أنّ سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة، وأنّ سبيل المعنى الّذي يعبر عنه، سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه، كالفضة والذهب يصاغ منهما خاتم أو سوار، فكما أنّ محالا إذا أنت أردت أن تعرف مكان الفضل والمزية في الكلام، أن تنظر في

[1] ابن سعيد مها، مفهوم الشعرية في الثقافة الغربية، ص 89.

مجرّد معناه»[1].

يرى عبد القاهر الجرجاني أنّ للتصوير الأدبي قيمة كبيرة، حيث اتجه إلى نظرية النظم ليسد بها المسالك ويفند آراء المختلفين ويوقف طعنات الحاقدين.

وإنّ رغم أنّه ذم الشعر من حيث هو موزون مقفى، حتّى كأنّ الوزن عيب، وحتّى كأنّ الكلام إذا نظم الشعر، اتضع في نفسه، وتغيّرت حاله، فقد أبعد، وقال قولا لا يعرف له معنى، وحالف العلماء في قولهم: «إنما الشعر كلام فحسنه حسن، وقبيحه قبيح»[2].

فالشعر موهبة من الله عزوجل على الإنسان، وهذا الشعر يكون حكمه بحسب الموضوع الذي قيل فيه هذا الشعر، فإن كان الموضوع موضوعا جيدا ومن المواضيع النافعة فالشعر حسن فيها، وإن كان الموضوع موضوعا تافها فالشعر فيه مثله، فالشعر بمنزلة الكلام.

«وإنّ رغم أنّه إنما كره الوزن، لأنّه سبب، لأن يتغنّى في الشعر ويتلهّى به، فإنّ إذا كنا لم ندعه إلى الشعر من أجل ذلك، وإنما دعوناه إلى اللفظ الجزل، والقول الفصل، والمنطق الحسن، والكلام البيّن، وإلى حسن التمثيل والاستعارة، وإلى التلويح والإشارة، وإلى صنعة تعمد إلى المعنى الخسيس فتشرّفه، وإلى الضئيل فتفخّمه، وإلى النّازل فترفعه، وإلى الخامل فتنوّه به، وإلى العاطل فتحلّيه، وإلى المشكل فتجلّيه... فليقل في الوزن مشاء، وليضعه حيث أراد، فليس يعنينا أمره، ولا هو مرادنا من هذا الذي راجعنا القول فيه.

وإذا نحن أرجعنا إلى ما قدّمنا من الأخبار، وما صحّ من الآثار، وجدنا الأمر على خلاف ما ظنّ هذا السائل، ورأينا السبل في منع النبي صلى الله عليه سلم الوزن، وإنّ ينطلق لسانه بالكلام الموزون، غير ما ذهبا إليه وذاك أنه لو كان منع تنزيهه وكراهة، لكان ينبغي أن يكره له سماع الكلام موزونا، وأن ينزّه سمعه عنه كما نزّه لسانه،

[1] طانية حطاب، الصورة الشعرية في تصور الجاحظ وعبد القاهر الجرجاني، مجلة جسور المعرفة، العدد العاشر، جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم، الجزائر، جوان 2017، ص 119.

[2] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، دار المدني بجدة، القاهرة، مصر، ط3، 1922، ص 24.

ولكان صلى الله عليه وسلم لا يأمر به ولا يحث عليه»[1].

وبهذا يعد عبد القاهر الجرجاني علامة مميزة في تاريخ النقد العربي، لأنه أثبت ذلك وبجدارة، وتمكن من أن يضرب قصب السبق في ذلك مقارنة ممن سبقه ومن عصره وحتى من أتى بعده واستطاع أن ينظر لمسائل بلاغية تنازع حولها النقاد ولم يجدوا لها مخرجا ولعل أشهرها ثنائية اللفظ والمعنى.

ب) الشعرية عند حازم القرطاجني:

تقوم الشعرية عند حازم القرطاجني على التخييل الذي يقوم عليه الشعر حيث: «عرّف حازم الشعر على أنه كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصدت تحبيبه إليه، ويكره إليها ما قصد تكريهه»[2]، ويقصد بذلك ارتباطه بالمتلقي وما يحدثه في نفسه من إقبال أو نفور أي تحبيبه أو تكريهه.

«فالشاعرية عند حازم مزاج من الطبع الجيد والثقافة والدربة والممارسة، فالشاعر عند حازم يختلف عن الإنسان العادي، فالمبدع هو الذي يتمتع بالطبع الجيد في محاكاته للمحسوسات، كما يتمتع بالخبرة والثقافة الموسوعية، لذا نجده يرفض الشاعر الدخيل على ملكة الشعر»[3].

فحازم يرى أنّ «الشاعر الحقيقي هو الذي لا يورد المعاني العلمية في كلامه قصد التمويه بأنه شاعر عالم»[4]، فالذي يصدر غالبا من الوجدان يصل إلى المتلقي خاصة إذا تضمن الصدق والحكمة.

ج) الشعرية عند ابن سلام الجمحي:

يعد ابن سلام الجمحي من نقاد الشعر المبرزين وصاحب أول كتاب نقدي ممنهج في الأدب العربي وهو كتاب **"طبقات فحول الشعراء"** بعدما كان النقد ذوقيا يعتمد على الفطرة، ويفتقر إلى وجود منهج علمي حيث

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 26.

[2] غنية بوضياف، الشعرية ونظرية التواصل الأدبي في "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" لحازم القرطاجني، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه في تخصص الأدب القديم – قسم اللغة والأدب والفنون، جامعة قالمة، 2017-2018، ص 154.

[3] المرجع نفسه، ص 155.

[4] المرجع نفسه، ص 156.

يقول: «ففصلنا الشعراء من أهل الجاهلية والمخضرمين الذين أدركوا الإسلام فنزلناهم منازلهم... فاقتصرنا من الفحول المشهورين على أربعين شاعرا ... فوجدناهم عشر طبقات، أربعة رهط كلّ طبقة، متكافئين معتدلين...»[1].

فنجده هنا يفاضل بين الشعراء ويضع شروطا لهذه المفاضلة ومنها كثرة شعر الشاعر وتعدّد أغراضه وجودته.

وقد كان لابن سلام منهج في ترتيب طبقات الشعراء بقوله «ففصلنا الشعراء من أهل الجاهلية والإسلام والمخضرمين الذين كانوا في الجاهلية وأدركوا الإسلام، فنزلناهم منازلهم واحتججنا لكل شاعر بما وجدنا من حجة، وما قال فيه العلماء»[2]، ومن هنا يتضح أن ابن سلام قد قسم الشعراء إلى عشر طبقات في الجاهلية، وأخرى في الإسلام وكل طبقة إلى أربعة شعراء متكافئين معتدلين، وقد وزعهم حسب الجودة الفنية وكثرتهم والطاقة الشعرية.

3.الشعرية في النقد الغربي والعربي الحديث:

1.3. الشعرية في النقد الغربي الحديث:

إنّ مصطلح الشعرية يعود وجوده إلى العصر القديم مع "**أرسطو**" في كتابه "**فن الشعر**" وكذلك "**أفلاطون**"، أمّا في العصر الحديث فقد جاءت محاولات تحمل المصطلح ذاته، وكان "**تودوروف**" هو أول المهتمين به وجاء بعدهم "**جاكبسون**" و"**كوهين**" وغيرهم، حيث نجد بأن لكل من هؤلاء مفهوما خاصا به، ونفصل أكثر في الحديث عن مفهوم الشعرية عندهم.

1.1.3. الشعرية عند تودوروف:

تودوروف من بين النقاد الذين يتميزون بالدقة في اللغة والأسلوب وقد اكتست دراساته للشعرية قيمة كبيرة لكونه نظر بتفحص وشمولية ودقة للدراسات الأدبية بشكل عام، ويرى بأنّها مجموعة الخصائص التي تجعل من العمل الأدبي جماليا، وتعطيه الفرادة والتميّز وذلك من خلال قوله: «ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعري،

[1] ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء ن دار المدني بجدة، المؤسسة السعودية بمصر القاهرة، ص 142.

[2] سمير سوالمية، مفهوم مصطلح الطبقة "عند ابن سلام الجمحي"، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، مجلد 11، عدد 01، جامعة تامنغست، الجزائر، 2022، ص 1011.

فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي. وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلاّ تجليا لبنية محددة وعامة، ليس العمل إلا إنجازا من إنجازاتها الممكنة، وبعبارة أخرى يعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية»[1].

ومن خلال هذا القول نرى بأنّ الشعرية عند **"تودوروف"** موضوعها الخطاب الأدبي باعتباره عددا لا متناه من النصوص الشعرية وليس العمل الأدبي موضوعها لأنّها تبحث في القوانين التي تضع الخطاب الأدبي.

إنّ الشعرية عموما هي: «محاولة وضع نظرية عامة ومجردة ومحايثة للأدب بوصفه فنّا لفظيا، إنما تستنبط القوانين التي يتوجه الخطاب اللغوي بموجبها وجهة أدبية، فهي إذن تشخص قوانين الأدبية في أي خطاب لغوي وبغض النظر عن اختلاف اللغات»[2].

فقد جعل **"تودوروف"** الشعرية تتمحور حول قوانين الأدب الداخلية إثر تحليله لشعرية الخطاب الأدبي وتحديده لجوانب العمل الأدبي التي يمكن الاشتغال عليها للوقوف على مغزى الشعرية فيها، فهو يثبت انّ الشعرية تقوم على هذه القوانين الظاهرة والخفية والمنسجمة والمتراكبة التي بدونها لا يمكن للنص أن يحقق وجوده.

2.1.3. الشعرية عند رومان جاكبسون:

فقد خص **"جاكبسون"** الشعرية حينما ربطها بوظائف اللغة معتبرا إياها: «ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقتها مع الوظائف الأخرى للغة، وتهتم بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشعرية، لا في الشعر فحسب حيث تهيمن هذه الوظيفة على حساب الوظائف الأخرى للغة، وإنما تهتم بها أيضا خارج الشعر حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية»[3]، ومن هذه المقولة نستنتج أنّ الشعرية فرع من فروع اللسانيات وهي تعالج الوظيفة الشعرية وعلاقتها بالوظائف الأخرى والذي يقصد بها البنيوية والأسلوبية

[1] ترفيتان تودوروف، الشعرية، ص 23.

[2] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة الأصول المنهج والمفاهيم، ص 30.

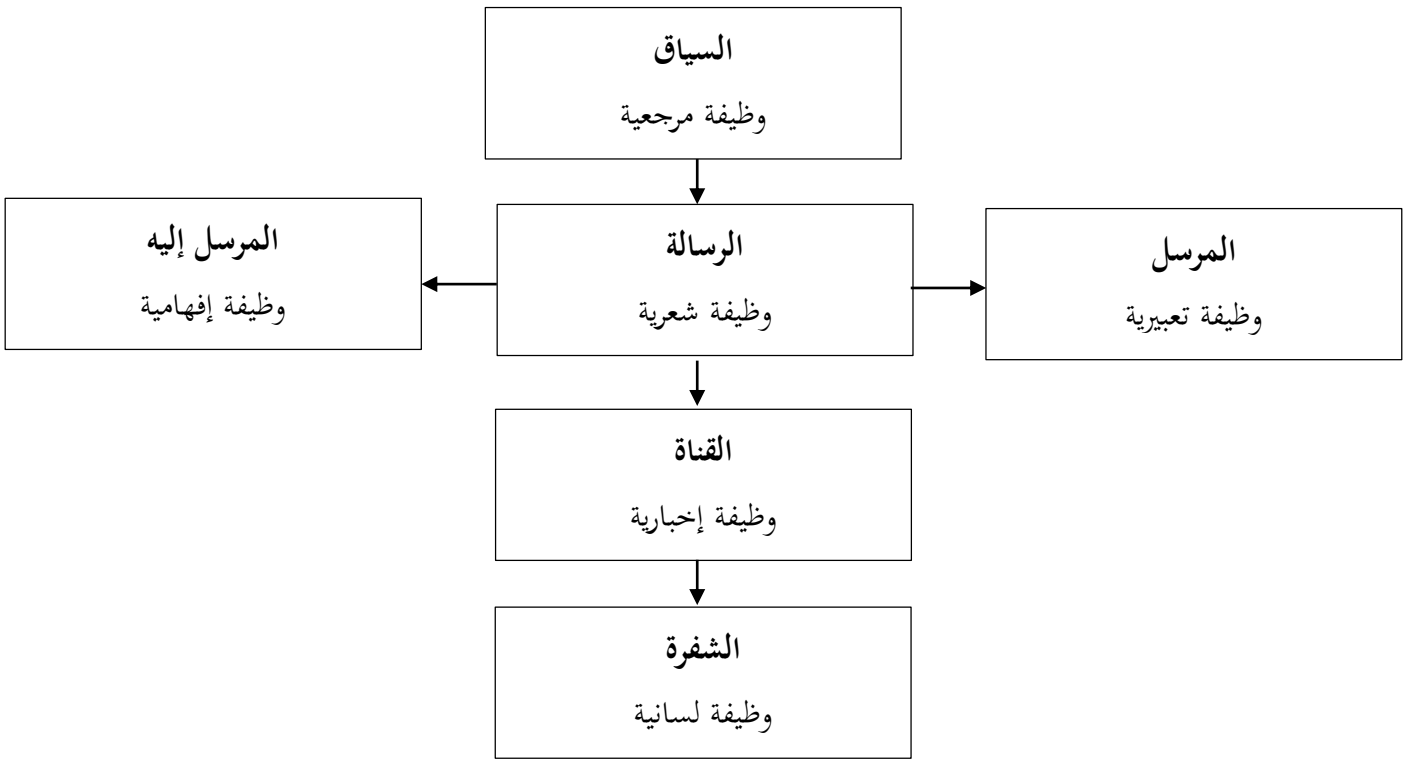
[3] رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988، ص 35.

والسيميائية وغيرها من علوم اللغة، كما أن الشعرية ليست مرتبطة بالشعر فحسب بل حتى بالنثر.

وفي تعريف آخر يقول "**جاكبسون**": «أن الشعرية مرتبطة بعلم اللسانيات معتبرا أنّ مجال الشعرية هو الاستعمال الخاص للغة بحيث تخرج الكلمات فيها عن دلالتها المعجمية لتؤدي دورا يضفي على العملية الشعرية قيمة فنية وجمالية»[1].

معنى هذا أنّ الشعرية هي جزء لا تتجزأ من اللسانيات فاللغة الشعرية تخرج عن مدلولاتها المعجمية لتضيف قيمة جمالية وفنية للشعرية، كما أطلق عليها "**علم الأدب**" حيث يرى بأنّ: «موضوع الشعرية هو قبل كلّ شيء الإجابة عن السؤال التالي الذي يجعل من رسالة لفظية أثرا فنيا»[2]، فالشعرية حسبه لا تقتصر على الشعر وحده إنّما تشتمل كل الخطابات اللغوية، بالإضافة إلى وظائف العملية التواصلية المتمثلة في المرسل، المرسل إليه، الرسالة السياق، وسيلة الاتصال، الشفرة، بحيث كل عنصر له وظيفة، وهذا ما يوضحه المخطط الآتي:

وظائف الاتصال عند رومان جاكبسون



[1] محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية، دراسات في النقد العربي القديم، ص 27.

[2] المرجع نفسه، ص 24.

3.1.3. الشعرية عند جون كوهين:

يعد "**جون كوهين**" من أفضل النقاد الفرنسيين الذين تناولوا الشعرية في أدق تفاصيلها وتميز بدقة التعبير ووضوح الرؤية وصرامة المنهج، حيث عرف الشعرية بقوله: "**الشعرية علم موضوعه الشعر**"[1]، فهو يخصها في الشعر فقط لأنّه يقوم على الانزياح والشعرية تبحث فيه.

يعقد كوهين مقارنة بين النثر والشعر ويعتبر لغة الشعر تمثل الانزياح عن السائد والمتداول في اللغة العادية، فالقيمة الجمالية للشعر تتعلّق بالمجاوزة وخرق المألوف، ويكون هذا على مستوى الصياغة واللغة والمضمون، فهو يهتم بالشعر ويوليه أهمية كبرى واعتبر أنّ الشعرية يجب أن تعنى بالشعر فقط، فلغة الشعر لغة راقية وموحية إذ أنّ الشاعر يعيد تشكيل اللغة وبناءها من جديد.

وقد حصر "**كوهين**" الشعرية في ثلاثة أنماط معتمدا في ذلك على مستويين من مستويات التحليل اللغوي وهما الصوتي والدلالي، وهناك مستوى آخر هو المستوى التركيبي والذي ربطه "**كوهين**" بالانزياح، أمّا الأنماط التي وضعها للشعرية هي: «الجنس والصوتية والدلالية، فالنسبة للجنس نجد القصيدة الشعرية تحمل صفة الدلالية التي تخلق الجمالية وهناك صنف آخر وهو قصيدة صوتية لتضمنها الوزن والقافية، فالشعر يتحقق عندما تتوحد الدلالية والصوتية في خلق النص، ويسمى هذا بالشعر الصوتي الدلالي وهذا الأخير هو الذي تبنى عليه شعرية كوهين»[2].

ومن خلال ذلك نتوصل إلى أنّ شعرية "**كوهين**" تقوم على مبدأ الانزياح اللغوي، هذا الأخير يقوم على ثلاثة مستويات كبرى المستوى التركيبي، والصوتي، والدلالي، وقد ركز على الشعر في تحديده لمفهوم الشعرية، ولأنّ الشعر يتوفر على كل عناصرها، ويبقى الانزياح هو العنصر الأساسي الذي يولد الغموض في الشعر ويحدّد مفهوم الشعرية عند "**كوهين**". وهكذا يتضح أنّ الشعرية عند "**كوهين**" هي شعرية أسلوبية تقوم على منطق الانزياح «انزياح لغوي يمس ثلاث مستويات التركيبي والصوتي والدلالي، مع تظافر المستويين الصوتي والدلالي في الحكم على شعرية

[1] جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري، ص 10.
[2] المرجع نفسه، ص 12.

النصوص، حيث لم يستند إلى التمييز بالنثر مع القصيدة استنادا إلى الوزن بل استنادا إلى تظافر هذين المستويين»[1].

4.1.3. الشعرية عند جيرار جينيث:

إنّ شعرية **"جيرار جينيث"** تشكل معمارية النص أو جامع النص، هذا على الأقل ما صرّح به غاية 1982، ثم عاد واعتبر المتعاليات النصية والتعالي النصي، أي «كل ما يجعل النصّ في علاقة ظاهرة أو خفيّة مع باقي النصوص»[2]، والتي تتحدد في خمسة أنماط هي: التناص، المناص، الميتانص، النص اللاحق، النص الجامع. فكان كتاب **"أطراس"** بحق الكتاب الجامع للجهاز المفاهيمي للشعرية عند **"جينيث"**.

ليحقّق **"جينيث"** في كتاب **"عتبات"** ما كان أجله في كتاباته السابقة بتوسيعه لدائرة الشعريات وتنويعه لمداخلها، بتخصيص هذا الكتاب لأحد المواضيع المعقدة للشعريات المعاصرة، وهو **"المناص Para texte"** الذي يدور بفلك النص وما يحيط به.

فالمشروع الشعري لجنيث ذو فضاء واسع وآني، فهو من جهة عمل نقدي (**لانتسابه للنقد الأدبي**) ومن جهة عمل تطبيقي (**لاشتغاله على أعمال محددة ومختارة**)، ومن جهة أخرى إبستيمولوجي (**لأنّه يفتح بفضل النص جدلية العام والخاص**)، لنجد بدورنا أنّ الشعرية عند جينيث هي دائما في خلق معرفي ومنهجي جديدين، لهذا نجد عنده هذه الإرتحالات الشعرية من النص إلى المناص، والشعرية عند **"جيرار جينيث"** امتازت بالبعد العلائقي.

2.3. الشعرية في النقد العربي الحديث:

1.2.3. الشعرية عند كمال أبو ديب:

يعد كمال أبو ديب من أهم نقاد العرب الذين تناولوا الشعرية بإسهاب بمنظور جديد، نجد شعرية أبو ديب تستند إلى «الفجوة: مسافة التوتر، التي هي فاعل أساسي في التجربة الإنسانية بأكملها، ويحدّدها بأنها الفضاء

[1] بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2008، ص 56.

[2] نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر، قرطبة، الدار البيضاء، ط1، 2007، ص 20.

الذي ينشأ من إقحام مكونات الوجود ن أو اللغة أو لأي عناصر تنتمي إلى ما يسمّيه ياكبسون نظام الترميز»[1].

ويقصد بالفجوة أي مسافة التوتر، تلك المسافة الناتجة عن اللغة المترسبة واللغة المبتكرة من حيث صورها الشعرية ومكوناتها الأولية وتركيبها، حيث نجد كمال أبو ديب أعطى للشعرية اسم الفجوة أو مسافة التوتر التي هي نتاج العلاقة بين اللغة العادية واللغة الإبداعية المبتكرة.

ويتبيّن من خلال ذلك أنّ الفجوة مسافة التوتر، وهي الخروج عن الدلالات القاموسية المعجمية المتجمّدة التي لا تنتج الشعرية.

ويرى أيضا أنّ الشعرية عبارة عن «خصيصة علائقية، أي أنها تجسد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية، أنّ كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا، لكنّه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكوّنات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها، يتحوّل إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها»[2].

في هذا التعريف تركيز على أهمية العلاقات بين مكونات الإبداع الأدبي في إضفاء هذه الشعرية على هذا العمل فالشعرية لا تميّز اللحظة وهي منفردة وإنما تكمن في النّص باعتباره بنية متجانسة مكونة من مجموعة أجزاء مترابطة فيما بينها وتساهم من خلال علاقاتها ببقية الأجزاء في إنتاج صفة الشعرية وهنا تكمن الخلفية البينوية لتعريف أبو ديب للشعرية.

وإن الجديد في رؤية أبو ديب للشعرية يكمن في اعتبارها «إحدى وظائف الفجوة أو مسافة التوتر»[3].

وهي في معناها العام خروج الإبداع الأدبي عن كل ماهر متوقع من طرف القارئ وهو ما سمي ب "**خيبة أفق المتلقي**" وهذا هو سر جمالية الإبداع الأدبي.

[1] مشري خليفة، الشعرية العربية مرجعياتها وإبدالاتها النصية، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2011، ص 32.

[2] كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 14.

[3] المرجع نفسه، ص 20.

2.2.3. الشعرية عند أدونيس:

يعدّ أدونيس من النقاد العرب المحدثين الذين أولوا اهتماما كبيرا بموضوع الشعرية وتجلي ذلك في كتابه "**الشعرية العربية**" الذي ربط فيه الشعرية بالفضاء القرآني: «من حيث أن الشعرية الشفوية الجاهلية تمثل القدم الشعري، وأنّ الدراسات القرآنية وضعت أسسا نقدية جديدة لدراسة النص، بل ابتكرت علما للجمال جديدا، ممهدة بذلك لنشوء شعرية عربية جديدة»[1]، تحدث أدونيس في قوله هذا عن واقع الشعرية العربية في ماضيها الجاهلي وفي مجيء القرآن حيث وضعت أسسا نقدية لدراسة النص، كان لها الدور الهام في نشوء شعرية جديدة، وهذا ما أكده في قوله: «حصر القول الشعري في قواعد نظمية معينة، بدلا من أن يظل حرا، يتحرك مرتبطا بالفاعلية الإبداعية، ونحن اليوم إذا نقرأ ماضيهم الشعري، فليس لكي نرى ما غاب عنهم، وما لم يروه، نحن اليوم نقرأ الفراغ أو النقص الذي تركوه، فهكذا اللغة – تظل في توهج، وتجدد وتظل في حركية وفجر»[2]، يقف هذا القول حول الشعرية في الماضي وقراءتها في الحاضر وفق آليات جديدة وذلك لملأ الفراغ الذي تركه السابقون والتجديد في اللغة وجعلها لغة الجمال والإبداع كما أن تأثره بالشعرية العربية القديمة كان واضحا من خلال طرحه لقضايا نقدية مع قضية اللفظ والمعنى إذ نجده يقول: «إنّ الشعرية ليست في المعنى، وإنما في اللفظ، ومن هنا تنبع القيمة الشعرية مما هو مقصور خاص اللغة، إذ لا سبيل إلى أن نعرف امتياز شعرها وتفرّده إلاّ بمعرفة الشيء الذي يفرده عن سواه»[3].

فهنا أدونيس يرفع من قيمة اللفظ ويسمو به ويحط من قيمة المعنى فالمعاني موجودة بكثرة، أمّا الألفاظ فينتقيها بعناية ويتضح أن أدونيس يتفق مع "**الجاحظ**" في تفضيله للفظ على المعنى إذ نجد الجاحظ يقول في كتابه "**الحيوان**": «المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخيّر اللفظ»[4].

---

[1] أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط3، 2000، ص 51.

[2] المرجع نفسه، ص 31.

[3] المرجع نفسه، ص 32.

[4] الجاحظ، الحيوان، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مطبعة البابي الحلبي، ط2، ج3، د.ت، ص 131.

كما كانت الشعرية العربية «فرعا من الدراسات اللغوية المتمركزة حول تفسير النص القرآني، وإبراز لغته المعجزة التي لا قدرة لنص غيره على التشبيه بها»[1]، فأدونيس أراد لشعريته الغوص في آفاق جديدة تبعدها عن النموذج الثابت ويدخلها مجال الإبداع وذلك بإرساء قواعد يجب على الشاعر والناقد التحلي بها، بالإضافة إلى إدخال عناصر ومكونات من شأنها إضفاء جمالية على النص الشعري أهمها الغموض والرؤيا والخيال.

أمّا فيما يخص باقي المكونات نجد عنصر الشعرية والحداثة، حيث حاول من خلاله بسط أفكاره فهو يرى أن الحداثة تمثل ذلك الخروج عن السائد المألوف سواء كان سياسيا أو أخلاقيا أو ثقافيا، كما تكمن في تجاوز القديم الذي ترك فراغات دون سدّها، كما يرى أيضا أنّ الحداثة ليست انغماسا في الماضي بقدر ما هي إبداعا واكتشافا.

أما تجليات الحداثة عند أدونيس يصرح ويعترف بأنه كان ممن أخذوا بثقافة الغرب، يقول: «أحب أن أعترف أيضا أنني لم أتعرف على الحداثة الشعرية العربية من داخل النظام السائد وأجهزته المعرفية، فقراءة بودلير هي التي غيرت معرفتي بأبي نواس وكشفت لي عن شعريته وحداثته، وقراءة ملارميه هي التي أوضحت لي أسرار اللغة الشعرية وأبعادها الحديثة عند أبي تمام وقراءة النقد الفرنسي الحديث هي التي دلتني على حداثة النظر النقدي عند الجرجاني خصوصا في كل ما يتعلق بالشعرية وخاصيتها اللغوية التعبيرية»[2]، هذا القول يمثل رؤية شاملة للحداثة الشعرية العربية بكل حيثياتها، وذلك عندما قال بفعل المشافهة والمزاوجة بين الحداثتين العربية والفرنسية، والاطلاع على حداثتهم فسح له المجال لإعادة النظر في حداثة شعرائنا ونقادنا العرب فقد جاء اطلاعه خدمة للشعر العربي بدليل أنّه لم ينبهر بحداثتهم التقنية أو الاستهلاكية، وإنما همّه كان منصبا على الجانب الإيجابي الذي يثري جوهر الحداثة العربية، فقراءة النماذج الفرنسية جعلته يقدم نظرة شاملة وإبداعية لموروثنا القديم حيث أصبح قابلا للكشف والتحليل لما فيه من قضايا تحتاج لإعادة النظر و تحليل أفكارها.

[1] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث وإبدالاتها التقليدية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 2001، ص 43.
[2] أدونيس، الشعرية العربية، ص 86 – 87.

المبحث الثاني: العتبات النصية

1.مفهوم العتبات النصية (seuils):

تعد العتبات النصية المصاحبة للنص الأدبي بمنزلة المفاتيح التي تفتح مغاليق النص، وتضيء المناطق المعتمة منه، فهي «أول لقاء مادي ومحسوس بين الكتاب والقارئ التي تراهن استراتيجية الكتابة على حسه وحدسه الإبداعيين، اللذين يشفان عن أفعال قرائية تتعامل إيجابيا مع هذه العتبات، وذلك من خلال ما تقترحه تلك القراءات من اجتهادات وتأويلات وتنظيرات تزيد من غنى تلك العتبات وتفتح آفاقا متعدّدة للحوار النقدي»[1].

فالعتبات تشكل نصا موازيا للنص الروائي يتعامل معه المتلقي والناقد يتحاور معه، فالنص بناء ولكل بناء باب، ولكل باب عتبة، ومن دونها لا يمكن الولوج إلى البناء، كذلك الحال مع العتبة النصية التي تمثل مسلكا من مسالك قراءة النص، وسبر أغواره، وبما أن النصوص تتباين، فإن العتبات تتباين أيضا، وأهميتها تتفاوت حسب أنماط النصوص وأنواعها وأهدافها.

أ. لغة:

تعددت التعريفات واختلفت بتعدد الترجمات وهذه الأخيرة سببها يعود للدلالة المتعدّدة للسابقة (Para)، في المصطلح الأجنبي (Para texte) وقدمت عدة مصطلحات كترجمة لهذا المصطلح إذ يترجمه محمد بنيس بالنص الموازي، «وهذا يعود لتعدّد دلالة الجزء الأول من مصطلح (para) فنجده في اليونانية واللاتينية صفة حاملة لعدة معاني معنى الشبيه والمماثل والمساوي»[2].

فإذا بحثنا في الاستعمالات القديمة لهذه السابقة (Para) في اللغات القديمة كاليونانية واللاتينية نجد أن معانيها تتعدّد غمرة نجدها بمعنى «الشبيه والمماثل والمساوي (Pareil, égal) وأحيانا بمعنى المشابهة والمماثلة والمجانسة والملائمة وكذلك معنى الظهور والوضوح والمشاكلة Compagnon, convenable, apparie, semblable

[1] عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2009، ص 47 – 48.

[2] عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيث من النص إلى المناص)، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2008، ص 41.

«ومرة بمعنى الموازي والمساوي للارتفاع والعدل والمساواة بين شخصين والقوة وأخرى بمعنى الزوج والقرين والوزن بين مقدارين، ومعنى تحاذي الجمل بين بعضها البعض»[1].

أما مقطع (Texte) «يرجع إلى الكلمة (Textus) والتي تعني النسيج والثوب وتسلسل الأفكار وتوالي الكلمات»[2]، وهذا ما وجدناه في مجال التداولي للثقافة العربية الإسلامية، حاملا لمعنى البروز والظهور وغاية الشيء ومنتهاه، حيث تقر كلا الثقافتين بأنّ النّص هو بلوغ الغاية واكتمال الصنع.

ولقد تناولت معظم القواميس والمعاجم العربية مادة "**عتب**" فتباينت واختلفت الصيغ والتعاريف، لكنها كلها تصب في معنى واحد وهذا ما سنوضحه بإيرادنا لهذه التعاريف، وقد جاء في "**لسان العرب**" في مادة "**عتب**" لفظة "**العتبة**" بمعنى: "أسكفة الباب توطأ وقيل العتبة العليا، والخشبة التي فوق الأعلى، الحاجب والأسكفة السفلى، والعارضتان العضدتان، والجمع عتب وعتبات والعتب هو الدرج وعتب عتبة أي اتخذها»[3]، ومن خلال هذا التعريف يتضح لنا أنّ العتبة هي درجة نطؤها قبل اقتحام أي فضاء، كالدرجة الموجودة داخل المنزل.

وجاء في "**قاموس المحيط**" لفظة عتبة: «العتبة أسكفة الباب أو العليا منها والشدة، كالعتب محرك، والمرأة، والعتب ما بين السبابة والوسطى أو ما بين الوسطى والبنصر، والفساد، والعيدان المعروضة على وجه العود، والغليظ من الأرض، وجمع العتبة، والملامة، كالعتبات والمعاتبة، والظلم والمشي على ثلاث قوائم من العقر، وأن تثب برجل وترفع الأخرى[4].

كما ورد في كتاب "**العين للفراهيدي**" مادة (عتب) كما يلي: «عتب، العتبة، أسكفة الباب وجعلها إبراهيم عليه السلام كناية عن امرأة إسماعيل إذ أمره بإبدال عتبة. عتبات الدرجة هي ما يشبهها من عتبات الجبال»[5].

---

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيث من النص إلى المناص)، ص 41 – 42.

[2] المرجع نفسه، ص 43.

[3] ابن منظور، لسان العرب، ص 948.

[4] الفيروز آبادي، قاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط8، 2005، ص 111.

[5] الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العالمية، لبنان، ط1، ج3، 2002، ص 90 – 89.

انطلاقا من هذه التعاريف نجد أنّ المعاجم العربية القديمة وعلى اختلاف توجهاتها ومنابعها اتفقت جميعها على أنّ لفظة (**عتبة**) تعني في مفهومها أسكفة الباب وهي ذلك المكان المرتفع على الأرض وتسمّى أيضا مرقاة.

ب. اصطلاحا:

إنّ العتبات النصية هي «مجموعة النصوص التي تحفز المتن وتحيط به من عناوين وأسماء المؤلفين والإهداءات والمقدمات والخاتمات والفهارس والحواشي وكل بيانات الشرح التي توجد على صفحة غلاف الكتاب وعلى ظهره»[1].

وهنا تتمثل أهمية العتبات النصية في التعرّف على الأطر المكونة للنص، وغايات الكاتب ومحدودات تلقي نصوصه، فهي عن مرفقات أولية لبعض عناصر الإنتاج يطؤها القارئ قبل ولوج أي فضاء داخلي.

ومن هنا اكتست العتبات أهميتها البالغة من كونها أصبحت نصا موازيا ينافس المتن في جذب المتلقي، وتتمثل في الملحقات النصية سواء كانت داخلية أو خارجية، بصرية أو لغوية، وهي مفتاح مهم للنص تكشف سره لأنها المدخل المنطقي وللتواصل والتحاور معه.

العتبات النصية هي ذلك النص المصاحب أو النص الموازي المطوق للنص الأصلي والتي تعني «ملحقات وعناصر تحيط بالنص سواء من الداخل أم من الخارج، وهي تتحدث مباشرة أو غير مباشرة عن النص، إذ تفسره وتضيء جوانبه الغامضة، وتبعد عنه التباساته، وما أشكل على القارئ تشكل العناصر الموازية في الحقيقة نصوصا مستقلة»[2].

إذن فالعتبات النصية خطاب رئيسي وثانوي في آن واحد سخر لخدمة شيء آخر وهو النص، من خلال اختزالها لجملة التصوّرات والرؤى المرصودة في النّص، ضمن علامات لها طريقتها في التعبير التي تشيّد النّص وتقوده إلى غايته.

[1] عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، دار إفريقيا للشرق، المغرب، ط1، 2000، ص 21.

[2] ياسمين فايز الدرديسي، العتبات النصية في شعر إبراهيم نصر الله، رسالة ماجستير، اللغة العربية وآدابها، جامعة الأزهر، غزة، 2015، ص 25.

2. مفهوم النص:

أ. لغة:

إذا أردنا أن نبحث عن مفهوم النّص في معاجمنا اللغوية العربية فسنجد أنه يدور حول عدة معان أهمها: الظهور والارتفاع والتحديد والاستقصاء إذ نجد في: **"معجم لسان العرب"** أن معنى النص هو «ما دل على الرفع بنوعيه الحسي والمادي، فالنص رفعك الشيء نص الحديث ينصه نصا رفعه وكل ما أظهر فقد نص، وقال عمرو بن دينار ما رأيت رجلا أنص للحديث عن الزّهري أي أرفع له وأسند، يقال نص الحديث إلى فلان... أي رفعه... ونص المتاع نصا جعل بعضه على بعض ونص القرآن ونص السنة أي ما دلّ ظاهر لفظها عليه من الأحكام»[1]، ممّا يعني أن النص هو الرّفع والإسناد، وورد في معجم **"العين"**: «نصصت الحديث إلى فلان نصا، أي أرفعته...»[2]، بمعنى أنّ كلمة نص تؤول إلى معنى الرّفع، ومنه نستنتج أنّ معنى النّص في اللغة هو الرّفع البالغ، وبمعنى آخر هو الاستقصاء والأحكام، إي استقصى عليه وناقشه.

ب. اصطلاحا:

إنّ الحديث عن مفهوم محدد للنص يقودنا إلى مجموعة تعريفات التي تعكس وجهات نظر متعددة ومختلفة بتعدد وتباين المدارس التي تنتمي إليها المرجعيات الفكرية التي تؤطها حول مفهوم النص.

كما يعرف **"لويس يامسلاف" (Louis Hjelmslev)** النص على أنّه: «أي ملفوظ سواء أكان منطوقا أم مكتوبا، طويلا أم مختصرا، قديما أم حديثا، فكلمة قف **(Stop)** مثلا هي نص، كما أنّ **"رواية الزهرة أو الوردة" (Le roman de la roze)** تعتبر نصا كذلك هي الأخرى»[3]، ومما تجدر الإشارة إليه هو أنّ النص يطلق على المكتوب كما يطلق على الملفوظ فقط، فهو أعطى للنص نظرة شمولية، فجعله يتلخص في كلمة أو جملة كما قد

[1] ابن منظور، لسان العرب، ص 271.

[2] الخليل بن أحمد الفراهيدي، معجم العين، ص 228.

[3] أيوب لعدودي، المتعاليات النصية في روايات واسيني الأعرج، أطروحة دكتوراه، الأدب الجزائري الحديث و المعاصر، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2020، ص 12 - 13.

يكون رواية كذلك.

غير أن "**فيليب لوجان**" **(P.H lejeun)** يرى أنها: «نص هامشي يوجه القراءة بصفة عامة ابتداءا من اسم الكتاب، والعنوان الرئيسي، والعناوين الفرعية، حتى لعبة المقدمة المبهمة»[1]، إلا أنّ العتبات تبقى إشارات دالة على النص، وخطابا قائما بذاته، كونها شبكة دلالية يفتتح ويختتم بها النص، فهي إذن مرجع يتضمن بداخله العلامة وتكثيف المعنى، بحيث يحاول المؤلف أن يثبت فيه قصده برمته كليا أو جزئيا.

ويرى "**حميد لحميداني**" في كتابه "**بنية النص السردي**" أنّ العتبات هي ذلك: «الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها، باعتبارها أحرفا طباعية على مساحة الورق ويشمل ذلك نظرية تصميم الغلاف، ووضع المطابع وتنظيم الفصول، وتغيرات الكتابة المطبعية وتشكيل العناوين وغيرها»[2]، أي أن العتبات تشمل كل ما يحيط بالنص أو بالكتاب من جوانبه الداخلية والخارجية مثل: العنوان، اسم الكاتب، الفصول، الهوامش... إلى غير ذلك من الأيقونات التي تمهّد للدخول للنّص والولوج في أعماقه وفضاءاته الرمزية المتشابكة.

يتبيّن ممّا سبق أنّ عتبات النّص تمثل أداة أساسية تمهد للدخول إلى النص، لذا لابد من اجتيازها، ومتاحا مهما من مفاتيح النّص لابد من التسلّح به قبل خوض غمار هذا المعمار الأدبي، وإلاّ يرفض هذا النص استقبالنا كضيوف في معماره الفني.

ويرى "**برينكر**" (brinker) أنّ النص: «تتابع متماسك من علامات لغوية، لا تدخل تحت أية وحدة لغوية أخرى أشمل، فهو بنية كبرى تحتوي على وحدات أخرى متماسكة ليست جملا وإنما أجزاء متوالية»[3]، نستخلص من هذا الطرح أنّ "**رينكر**" يجعل من النص جملة كما يمكن أن يكون كلمة شريطة الوضوح ووجود التماسك بين أجزائه.

[1] أيوب لعدودي، المتعاليات النصية في روايات واسيني الأعرج، ص 25.

[2] حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص 55.

[3] المرجع نفسه، ص 13.

أمّا مفهوم النّص عند "**هالداي**" **(M. A . Halliday)** و"**رقية حسن**" فهو: «تستخدم في اللسانيات لتشير إلى فقرة مكتوبة أو منطوقة مهما كان طولها، بشرط أن تكون وحدة متكاملة»[1]. إنّ النص عندهما قد يكون منطوقا، كما يكون مكتوبا، مع ضرورة أن يكون وحدة متكاملة.

أما "**جوليا كريستيفا**" **(Julia kréstiva)** فقد عرفت النص على أنّه: «جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان **(Langue)** عن طريق ربطه بالكلام **(Parol)** التواصلي، راميا بذلك إلى الإخبار المباشر مع مختلف أنماط الضغوطات السابقة والمعاصرة فالنص إذن إنتاجية»[2]، فمن خلال قولها ترى أن النص وعلاقته باللسان أو اللغة يقوم على التفكيك وإعادة التصميم الهيكلي من جهة كما تناولت أن تتعدى كون النص خطاب يحمل أقوال فهو ممارسة إنتاجية قائمة على التواصل المباشر بينه وبين المتلقي.

أما "**سعيد يقطين**" فيعرفه بقوله: «إنّ النص هو الخطاب المكتوب أو الشفوي الذي من خلاله تتمكن من قراءته، وبما أن النص هو الخطاب فلابد له من كاتب أو متكلّم، لذلك فإنّ فعل أو عملية الإنتاج هي التي يمكن اعتبارها الجانب الثالث أي السرد، ومن خلال النص تتعرف على القصة باعتبارها موضوعه والسرد باعتباره عملية إنتاجية»[3]، فمن خلال تعريفه للنص نرى أنّه لا يفرق بين النص والخطاب، فالنص عنده خطاب مكتوب أو شفوي من جهة أخرى نرى أنّه حصر تعريفه في مفهوم النص السردي أو الروائي.

أما "**محمد مفتاح**" فيعرف النص على أنّه: «مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعدّدة، مدونة كلامية، يعني أنّه مؤلف من الكلام وليس صورة فوتوغرافية أو رسما أو عمارة، وإن كان الدارس يستعين برسم الكتابة وفضائها وهندستها في التحليل»[4]، فقوله حدث فيعني أنّ كل نص هو حدث يقع في زمان ومكان معينين، أمّا الوظائف المتعدّدة للنص فمنها:

---

[1] حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدب، ص 14.

[2] سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط 1، 2001، ص 19.

[3] المرجع نفسه، ص 42.

[4] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1985، ص 120.

- **تواصلي**: يهدف إلى توصيل معلومات ومعارف، ونقل تجارب إلى المتلقي.
- **تفاعلي**: حيث يقيم النص علاقات اجتماعية بين أفراد المجتمع.
- **توالدي**: حيث أنّ النص متولد من أحداث تاريخية، ونفسية ولغوية وتتناسل منه أحداث لغوية أخرى لاحقة به.

3.العتبات النصية من منظور النقد الغربي:

1.3. قبل جيرار جينيث:

يتعامل النقد الأدبي مع النص باعتباره بناء له مداخله ومخارجه التي تشكل محيطه، فمفهوم العتبات عرف في الثقافة العربية الإسلامية وكذلك في الثقافة الغربية، فالعتبات هي علامات دلالية تفتح أبواب النص أمام المتلقي للولوج إلى أعماق النص الأدبي وسبر أغواره واكتشاف عوالمه الخفية، فهي تضيء الزوايا المظلمة للقارئ وتساعده على القراءة والتأويل والفهم.

وبمراجعة ذاكرة المصطلح لابد من البحث عن تمظهراته المفاهيمية والمصطلحية قبل **"جيرار جينيث"** ممّن سبقوه من كتّاب، ولم يخصصوا له كتابا كاملا، ولم يهتموا بفهم مبادئه ووظائفه، ومن بين الذين تطرّقوا لموضوع المناص أو العتبات نوجزهم فيما يلي:

أ) كلود دوشي (Claude Doshi):

ذكر في مقالته في مجلة الأدب سنة 1971 مصطلح المناص بكونه: «منطقة متردّدة... أين تجمع مجموعتين من السنن: سنن اجتماعي، في مظهرها الإشهاري والسنن المنتجة أو المنظمة للنّص»[1]. فالمناص يجمع بين جانبين، الأول الإشهاري لتسويق الكتاب والإشهار له من خلال اختيار عناوين مغرية، صور غامضة تثير انتباه القارئ، ألوان موحية... إلخ، والجانب المنتج للنص والذي يخص المناص التأليفي والنشري.

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيث من النص إلى المناص، ص 29.

ب) جاك دريدا (Jacques Derrida) :

تمحورت فكرة " جاك دريدا " في كتابه التشتيت **"Disperion"** 1972 حول: «خارج الكتاب **(Hors livre)** الذي يحدد بالإستهلاك والمقدمات والتمهيدات، والديباجات والافتتاحات محلّلا إياها، فهي دائما تكتب لتنتظر محوها، الأفضل لها أن تنسى، لكن هذا النسيان لا يكون كليا فهو يبقي على أثره **(Trace)**، وعلى بقاياه ليلعب دورا مميزا وهو تقديم **(Précéder)**، وتقدمة **(Préseter)** النص لجعله مرئيا **(Visible)**، قبل أن يكون مقروءا **(Lisible)**»[1].

ج) جون ديبوا (Jean Dubois):

تعرض " جون ديبوا " في كتابه **"L'assmmoir d'E. zola: société, discours"** لمفهوم المناص، وهو يدفع بالتحليل لمصطلح الميتانص **"Meta – Texte"**، معيّنا حدوده وعتبته»[2]، ونجده هنا يستوضح تعريف المناص وامتداداته وتشعب مسالكه التحليلية.

د) فيليب لوجان (Philippe Lejeune):

أشار في كتابه **"الميثاق السير ذاتي"** 1975: «لما سماه حواشي أو أهداب النص، فحواشي النص المطبوعة، هي في الحقيقة تتحكم بكل القراءة من اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي، اسم السلسلة، اسم النّاشر، حتى اللعب الغامض للإستهلال»[3]. فهو يرى أنّ النص المطبوع هو الذي يتطلّب كل قراءة.

هـ) مارتان بالتار (Martins baltar):

في كتابه المشترك حول كتابات مسائل التحليل وتأملات تعليمية، الخاص بالمقرر الأوروبي لتعليم اللغات الحية، 1979، إذ نجده قد استعمل: «مصطلح المناص لأول مرة بالدقة المنهجية والسعة المفاهيمية التي سيعالجه بها

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيث من النص إلى المناص، ص 29.

[2] المرجع نفسه، ص 29.

[3] أسماء بن عيسى، العتبات النصية ودلالاتها في النص الروائي للطاهر وطار، أطروحة دكتوراه، لسانيات عامة، جامعة بلحاج بوشعيب، عين تموشنت، 2020، ص 27.

"**جينيث**" في كتابه "**عتبات**"، ففي معرض حديث "**مارتان بالتار**" عن النص وموضوعاته، خاصة تمظهراته على الدعامة المادية وهي الكتاب، نجده يتكلّم عن ذلك الفضاء الحر الذي تتخذه النصوص بأنواعها على تلك الدعامة وهو المناص، ليحدده بدقة فهو مجموع تلك النصوص التي تحيط بالنص او جزء منه، تكون مفصولة عنه، مثل عنوان الكتاب، وعناوين الفصول والفقرات الداخلية في المناص»[1]، ويكون ذلك على اختلاف أنماط هذه النصوص سواء رواية أو قصة أو مسرحية.

و. هنري ميترون (Henri mitterand):

تطرق في كتابه "**خطاب الرواية**" 1980 إلى الحديث عن: «المناطق المحيطة بالرواية أو تلك الأماكن الموسومة التي تدفعنا لقراءة الرواية وحملنا على فهمها بخاصة ما يأتي في «أول صفحة الغلاف، اسم الكاتب، النّاشر، صفحة العنوان، الصفحة الأخيرة للغلاف، ظهر الغلاف...»[2]. هنا اهتم بالمناصات الخارجية والتي يرى أنها تساعد على التسويق للكتاب والدعاية له لاقتنائه من طرف القرّاء.

2.3. عند جيرار جينيث:

يعتبر كتاب "**جيرار جينيث**" (Seuils) " عتبات" مصدرا أساسيا بكل البحوث التي تهدف إلى فك وتحليل شفرات النص "**عتبات النص**"، فقد احتوى الكتاب في ثناياه الكثير من أشكال العتبات النصية التي تتمثل في مجموع اللواحق النصية المحيطة بمتن الكتاب من مختلف جوانبه، وتتمثل هذه العتبات في العناوين والمقدمات، اسم المؤلف وأشكال أخرى حلّلها "**جيرار جينيث**".

كما يعد كتاب "**جيرار جينيث**" "**أطراس**" **(Palimpsesles)** من بين المؤلفات التي أشار فيها إلى العتبات النصية ضمن الإطار المنهجي العام الذي تمثل في عرض أشكال المتعاليات النصية.

[1] أسماء بن عيسى، العتبات النصية ودلالاتها في النص الروائي للطاهر وطار، ص 27.
[2] المرجع نفسه، ص 27.

كما تم انتقاء مؤلفات بكاملها لدراسة العتبات النصية بكل أصنافها وأنواعها من مقدمات وإهداءات وعناوين وملاحق، ولا جدال في أنّ أهم مؤلف يمثل هذا الاتجاه هو كتاب **"Seuils"** عتبات لجيرار جينيث الذي يعد مصدرا رئيسيا لكل باحث في هذا الموضوع.

فالمناص هو نمطا من أنماط المتعاليات النصية، والشعرية عامة، فالنص في الواقع لا يمكننا معرفته وتسميته إلا بمناصه، فنادرا ما يظهر النص عاريا عن عتبات لفظية أو بصرية مثل (اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي، الإهداء، الاستهلال، صفحة الغلاف...)، فالمناص هو «كل ما يجعل من النص كتابا يقترح نفسه على قرائه أو بصفة عامة على جمهوره، فهو أكثر من جدار ذو حدود متماسكة، نقصد به هنا تلك العتبة، بتعبير **(بورخيس)** البهو الذي يسمح لكل من دخوله أو الرجوع منه ...»[1]، وهو البهو الذي نلج إليه لنتحاور فيه مع المؤلف الحقيقي أو المتخيل، ويمكن تقسيم العتبات عند **"جيرار جينيث"** إلى عتبات داخلية وعتبات خارجية.

ومن هذ المنطلق تمكن العتبات النصية القارئ من التوغل في النص وفهمه، فهي تمنحه فرصة للتعرّف عليه وإعطاءه فكرة أولية، وتعد أول لقاء بينهما، وتلم بالنص إلماما كليا شاملا من الداخل والخارج.

المناص أو النص الموازي حسب **"جيرار جينيث"** مجموعة من الافتتاحات الخطابية المصاحبة للنص تجعل من هذا الأخير كتابا مقترحا وموجها لفئة المتلقين والقراء قصد استقباله واستهلاكه، فهذه العتبات النصية أو ما عرف بالمناص لا يكاد يخلو منها أي عمل أدبي، فهي عناصر تحيط بالنص – داخليا وخارجيا – وترافقه في رحلة اكتساب الحضور والهوية الثقافية، وتمكن القارئ من فهم النص وتحديد معانيه المصاحبة له وأبعاده الرمزية والدلالية.

فالعتبات لم تعد ترفا فكريا أو لغويا بل أصبحت تمثل جسرا تواصليا بينها وبين المتلقي حتى غدت تستأذن من أجل الولوج عبر مداخلها ومنافذها، فهي بمثابة عتبة الدار أو المصدر الرئيسي الذي لا يمكن تجاوزه بسهولة والنفاذ من خلاله.

[1] أسماء بن عيسى، العتبات النصية ودلالاتها في النص الروائي للطاهر وطار، ص 44.

4. العتبات في النقد العربي:

1.4. في النقد العربي القديم:

نستقي اهتمام النقد العربي القديم بالعتبات من خلال قوله: «وقد يكتب بعض من له مرتبة في سلطان أو ديانة، إلى بعض من يشاكله أو يجري مجراه، فلا يرضى بالكتاب حتى يخزمه ويخدمه، وربما لم يرضى بذلك حتى يعنونه ويعظمه[1]»، وهو هنا يبين أهمية العنوان والختم كعتبة من عتبات النص الأساسية.

أمّا "**الكلاعي**" فقد تناول العتبات في كتابه "**أحكام صنعة الكلام**" فأدرج مجموعة من المصطلحات النقدية، التي تعتبر أساسا لكثير من الدراسات النقدية والبلاغية، مهد لنظرية التلقي وتناول الخط وجماله على اعتبار أنّ الكتابة آنذاك تعتمد على المخطوطات، كما تناول كذلك الحديث عن العنوان والاستفتاح وصدور الرسالات ويرى بأنّ العنوان يختلف باختلاف الزمان والمكان، فكانوا فيما مضى لا يزيدون عن قولهم: «من فلان، فهم يسمون الأشياء بمسمياتها، مرتبطا بالمراسلات بين الكتاب وبعضهم أو بين الخلفاء»[2]، وبالتالي فإن دراسة العنوان في بداياته كانت بسيطة، ثم أخذ في تجاوز البساطة إلى التركيب، وذلك لتطور الحياة الفكرية والاجتماعية واتساع الفنون والآداب، ومما تم توضيحه "**الكلاعي**" في قوله السابق نجد أنه وضع درسا لدراسة عتبات النصوص ومهد لها، ويذهب "**الصولي**" في كتابه "**أدب الكتاب**" الذي يعد من خيرة الكتب الثمينة التي تملكها مكتبتنا العربية، للحديث عن: «بعض العتبات المهمة مثل لفظة (**أمّا بعد**) فهي تأتي دائما بعد الكلام الذي يبدأ به للانتقال إلى الإخبار عما سبق من الكلام نحو البسملة والحمد لله»[3]، وبالرغم من أنّه انتبه إلى هاته العتبات وأهميتها إلاّ أنّه لم يشر إلى شعريتها ووظائفها.

والملاحظ هنا أنّ كتب النقد العربي القديم قد جاءت بإشارات مهمة في مجال العتبات النصية ولكن على الرغم من هذا لم يتمكنوا من تشكيل جهاز نظري واضح المعالم، وأن ما ورد لنا لم يكن بالمفهوم الحداثي الممنهج.

---

[1] الجاحظ، الحيوان، دار الفكر للنشر والتوزيع، لبنان، ط5، ج1، ص 98.

[2] عزوز علي إسماعيل، عتبات النص في الرواية العربية، دراسة سيميولوجية سردية، مطابع الهيئة المصرية، مصر، ط1، 2012، ص 34.

[3] المرجع نفسه، ص 33.

2.4. في النقد العربي الحديث:

للمصطلح الفرنسي **(Paratexte)** ترجمات عديدة عند النقاد العرب المحدثين، ويظهر ذلك من خلال كتبهم ومقالاتهم المنشورة منها: عتبات النص، المناص، المحيط النصي، النص الموازي... وكلّها أسماء عديدة تنتمي إلى حقل معرفي واحد يعنى بما يحيط بالنص ويحدّه ومن أبرز النقاد نجد:

أ) محمد بنيس:

ترجم "**محمد بنيس**" مصطلح (**Paratexte**) بالنص الموازي في كتابه (الشعر العربي الحديث بنياته وإبداعاته التقليدية) فهو يرى أنه: «العناصر الموجودة على حدود النص، داخله وخارجه في آن تتصل به اتصالا يجعلها تتداخل معه إلى حدّ تبلغ درجة من تعيين استهلاليته، وتنفصل عنه انفصالا يسمح لداخل النص كبنية وبناء أن يشتغل وينتج دلاليته والإقامة على الحدود وإشارة للعابر أمام الكتاب – النص –، ومصاحبته لمزيد القراءة وإرشاد للمسالك»[1]، بمعنى أنها تلك الأيقونات التي تتمثل في العناوين والمقدمات داخل النص، أمّا خارجه فهي كل ما يحيط بالنص من عنوان رئيسي واسم المؤلف... وغيرها.

صوّر"**بنيس**" العتبات النصية على أنها ذلك الإطار المحيط بالنص الذي يساهم في توضيح دلالاته واستكشاف معانيه الخفية، لسبر أغواره والتعمق في شعابه والسفر في دهاليزه الممتدة، كما أنها تجعل من المتن ذلك الكتاب المفتوح الواضح المعالم أمام قارئه.

ب) سعيد يقطين:

من بين الدراسات التي اهتمت بالعتبات النصية دراسات الباحث المغربي "**سعيد يقطين**" الذي لم يختلف كثيرا مع "**جيرار جينيث**" في تصوره للعتبات، فقد تطرق في كتابه "**انفتاح النص الروائي**" لمصطلح "**التناص**" ولم يتنكر للدراسات التي سبقته في هذا المجال بل قام بمحاولة وضع مصطلح جديد وبديل عن مصطلح "**التناص**".

[1] جميل حمداوي، شعرية النص الموازي (عتبات النص الأدبي)، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، المغرب، ط2، 2020، ص 08.

وهو ما يعرف "**بالتفاعل النصي**" فيجده أعمّ من التناص والمتعاليات النصية وهذا لدلالاتها البعيدة والإيحائية وهذا بقوله: «إننا نستعمل التفاعل النصي مرادفا لما شاع تحت مفهوم التناص أو المتعاليات النصية كما استعملها جينيث بالأخص، نفضل التفاعل النصي لأن التناص في تحديدنا الذي ننطلق فيه من جينيث – ليس إلاّ واحدا من أنواع التفاعل النصي»[1].

فالتناص حسب "**يقطين**" ما هو إلا عنصرا وواحدا من أنواع التفاعل النصي، ويقول أيضا: «فبما أنّ النّص ينتج ضمن بنية نصية سابقة، فهو يتعالق بها ويتفاعل معها تحويلا أو تضمينا أو خرقا، وبمختلف الأشكال التي تتم بها هذه التفاعلات»[2].

ويقصد هنا أنّ النص يتفاعل مع بقية النصوص الأخرى ويكون حسب طبيعة هذا التفاعل الذي يكون تحويلا أو تضمينا أو خرقا لها، ويقع هذا بأشكال مختلفة حسب النص نفسه كما يقوم بالبحث أيضا في أنواع التفاعلات من خلال أشكالها واشتغالها داخل النص وذلك في بعدها الجمالي وأبعادها الدلالية.

وأشار كذلك إلى المتعاليات النصية أو التعالي النصي في تعريفه لها قائلا: «كل ما يجعل نصا يتعالق مع نصوص أخرى بشكل مباشر أو ضمني، وهكذا فالتعالي النصي يتجاوز إذن معمار النص»[3]، فالمتعاليات النصية هي كل ما يجعل نصا يدخل في علاقة وحوار مع نصوص أخرى ويكون بشكل مباشر أو ضمني، فالتعالي النصي يتجاوز معمارية النص.

فاستعمل "**يقطين**" التفاعل النصي كمقابل للمتعاليات النصية عند "**جينيث**" لأنّ هذا المفهوم مفتوح على كل العلاقات الكائنة والممكنة، فمصطلح "**التفاعل**" أكثر دلالة وملائمة من المصطلحات المستعملة للدلالة على التناص والمتعاليات النصية.

[1] سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص 92.
[2] المرجع نفسه، ص 98.
[3] المرجع نفسه، ص 97.

5.أنواع العتبات النصية:

تنقسم العتبات النصية حسب "**جيرار جينيث**" إلى نوعين مختلفين هما: مناص نشري ومناص تأليفي.

1.5. المناص النشري الإفتتاحي (مناص الناشر) (Paratexte Editorial):

ويقصد به كل ما تعود مسؤوليته للناشر الذي له لمسته في صناعة الكتاب وطباعته ويضم تحته قسمين هما:

أ) **النص المحيط النشري: (Péritexte éditorial)**: «ما يحيط بالكتاب من سياج أولي»[1]، ويشمل كل من الغلاف، صفحة العنوان، الجلادة، كلمة الناشر...

ب) **النص الفوقي النشري (Épitexte éditorial)**: ويشمل كل من الإشهار، قائمة المنشورات، الملحق الصحفي لدار النشر...

2.5. المناص التأليفي (مناص خاص بالمؤلف) (Paratexte Auctorial): ويقصد به كل ما تعود مسؤوليته للكاتب / المؤلف، وينقسم بدوره إلى قسمين هما:

أ) **النص المحيط التأليفي (Péritexte éditorial)**: ويشمل اسم الكاتب، العنوان، المقدمة، الإهداء، التصدير، الملاحظات، الحواشي.

ب) **النص الفوقي التأليفي (Épitexte auctorial)**[2]: وينقسم إلى قسمين:

- ✓ عام **(Public)**: ويتمثل في اللقاءات (الصحفية، والإذاعية التلفزيونية)، الحوارات، المناقشات، الندوات، المؤتمرات، القراءات النقدية.
- ✓ خاص **(Privé)**: ويتمثل في المراسلات (العامة والخاصة)، المسارات، المذكرات الحميمية، النص القبلي، التعليقات الذاتية ...

[1] نعيمة السعدية، استراتيجية النص المصاحب في الرواية الجزائرية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي للطاهر وطار، مجلة المخبر، جامعة محمد خيضر، بسكرة، العدد 05، 2009، ص 225.

[2] المرجع نفسه، ص 225 – 226.

6.أقسام العتبات النصية:

ويقسم "**جيرار جينيث**" العتبات كنصوص إلى قسمين هما: النص المحيط والنص الفوقي.

1.6. النص المحيط (Péritexte):

وهو ما يدور بفلك النص من مصاحبات من اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي الإهداء، الاستهلال...، أي المقصود هو كل «ما يتعلق بالنص ونشر معه في زواياه مثل عناوين الفصول، وما يوجد داخل الكتاب»[1]، وهذا يعني أنّه بكل جوانب النص أو الكتاب وينشر معه وينشر في زواياه سواء ما تعلق بالفصول أو العناوين الداخلية والخارجية أو ما كان على ظهر الغلاف من مقدمات وإهداءات، والهوامش والتصديرات.

إذا فالنص المحيط يضم تحته كل من اسم الكاتب، العنوان، المؤشر الجنسي، كلمة الناشر، الإهداء، التصدير، الاستهلال، العناوين الداخلية، الهوامش والحواشي.

1.1.6. اسم الكاتب:

يعد اسم الكاتب من الإشارات المهمة المشكلة لعتبة الغلاف الخارجي، إذ يمثل عتبة قرائية مهمة تمهد للقارئ تعامله مع النص، فلا «يمكننا تجاهله أو مجاوزته لأنه العلامة الفارقة بين كاتب وآخر، فيه تثبت هوية الكتاب لصاحبه، ويحقق ملكيته الأدبية والفكرية على عمله، دون النظر للاسم إن كان حقيقيا أو مستعارا»[2]، فأهميته من أهمية الكتاب، فلا يمكن أن يخلو أي عمل أدبي من اسم صاحبه والذي بواسطته يثبت أصل ومنبع ذلك الكتاب وإلى من يعود، فلا أحد يجهل أن بعض الأعمال وفنيتها، فكل عمل أدبي دون اسم صاحبه «فله سلطة عليه – النص – وما على القارئ سوى البحث عن الدلالة، ويعتبر الكاتب تبعا لذلك هو المالك لحقيقة النص»[3].

وظهور اسم المؤلف على غلاف أي كتاب أدبي أو غير أدبي، يمثل أهمية بارزة من خلال الملكية أو النوعية

[1] خالد حسين حسين، في نظرية العنوان (مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية)، دار التكوين، دمشق، 2007، ص 37.

[2] عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيث من النص إلى المناص)، ص 63.

[3] سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005، ص 118.

وحتى التجارية، ويمنح سلطة توجيه المتلقي، اذ يستطيع القارئ أن «يحدد الخصائص الأسلوبية والفكرية لهذا المؤلف أو ذاك لا سيما إذا كان اسم المؤلف معروف وله حضور على الساحة الأدبية، فضلا على ما يمكن أن يشير إليه هذا الاسم من تعالقات ذهنية مع هوية المؤلف الجغرافية والتاريخية والجنسوية (ذكر أو أنثى) وما يمكن أن يستحضره المتلقي عن المؤلف من بيئته وكتاباته لأنها حتما ستؤثر في النص المنتج»[1]، ومن هنا فإن الاسم علامة ذات دال ومدلول، إذ تعرف الأشياء بالأسماء، وتكتسب الأسماء وجودها من خلال مسمياتها.

فمثلا حين يقرأ اسم "**نزار قباني**" فإن الذهن يستحضر مباشرة هوية الاسم: إنّه شاعر يكتب شعرا حداثيا أو ما يسمّى بشعر التفعيلة.

كما يتخذ ترتيب واختيار الموقع المناسب للذات المبدعة بعدا دلاليا «فوضع الاسم في أعلى الصفحة لا يعطي الانطباع نفسه الذي يعطيه وضعه في الأسفل»[2].

ولذلك غلب تقديم الأسماء في معظم الكتب الصادرة حديثا في الأعلى، فهو يدل على إعلاء الكاتب بنفسه وإعطاء قيمة لنفسه، وغالبا ما يتموضع اسم الكاتب في صفحة الغلاف وصفحة العنوان وفي باقي المصاحبات المناصية «ويكون ذلك في أعلى صفحة الغلاف بخط بارز وغليظ للدلالة على هذه الملكية والإشهار لهذا الكتاب»[3]، فوجود اسم الكاتب في أعلى الغلاف وبخط بارز يسهل جلب القارئ ولفت انتباهه ويثبت ملكية الكتاب لصاحبه كما أنّ اسم الكاتب يساهم في الإشهار للكتاب.

كما يمكن لاسم الكاتب أن يتخذ عدة أشكال وذلك يعود إلى رغبة الكاتب واختياره، فهناك من يضع اسمه الحقيقي وهناك من يفضّل في وضع اسم فنّي أو اسم شهرة وذلك يكون اسما مستعارا **(Pseudoymat)** ، أمّا إذا لم يدل على أي اسم فتحت أمام حالة الاسم المجهول أو ما يعرف ب (**Anonymat**).

أمّا الوظائف التي تبحث في كيفية اشتغال اسم الكاتب، فنجد من أهمها:

[1] باسمة درمش، عتبات النص، مجلة علامات، مجلد 16، ج 61، العدد 07، ص 74.

[2] حميد لحميداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991، ص 60.

[3] عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيث من النص إلى المناص)، ص 64.

- **وظيفة التسمية:** أي تحديد هوية العمل للكاتب بإعطائه اسمه.
- **وظيفة الملكية:** فهو ملكيته الأدبية والقانونية.
- **وظيفة إشهارية:** وهذا من منطلق وجوده على صفحة العنوان التي تعد الواجهة الإشهارية للكتاب، وكأنه يخاطبنا بصريا لشرائه.

2.1.6. العنوان (Titre):

عتبة العنوان من أهم القضايا النقدية التي تطرق لها النقد المعاصر في مسألة قراءة النص الأدبي وعليه كانت مقولة العنوان مدخلا مهما، وعتبة حقيقية تفضي إلى غياهب النص وتقوده إلى فك الكثير من طلاسمه.

ويعدّ العنوان من العلامات الجوهرية وأهم العتبات والفواتح النصية التي يطؤها الباحث السيميولوجي وتشدّ انتباهه، ومن خلاله يمكن له أن يكوّن نظرة عامة أولية عن النص حيث «يختصر الكل ويعطي اللمحة الدّلة على النص المغلق ويصبح نصا مفتوحا على كافة التأويلات»[1]، فهو يشكل مرحلة مهمة من التشكيل النصي إذ يمثل بؤرة وتيمة النص التي تجتمع عندها الدلالات، وهنا تكمن أهمية العنوان بوصفه المشارك الفعلي لدلالة النص وانفتاحه، فالعنوان من أهم العتبات النصية التي يقف عليها القارئ قبل الدخول إلى غمار النص، وغالبا ما يأتي العنوان عل شكل صغير إلا أنّه يحمل في طيّاته العديد من الإيحاءات و الرموز والتأويلات.

أ) لغة:

كلمة «Le titre في الفرنسية أو **"Title"** في الإنجليزية أو "Titro" في الإسبانية، تحمل معنى واحدا وذلك لاشتقاقها من كلمة (تيتولوس- **Titulus**) اللاتينية والتي تعني اللافتة المعلقة على الدكان، والملصقة التي توضع على قارورة لتبين محتواها كما تعني المعلقة في عنق العبد المعد للبيع»[2].

[1] فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2010، ص 266.

[2] غريس خيرة، العتبات النصية في رواية الطوفان لعبد الملك مرتاض (عتبة العنوان، النص المقتبس، التهميش)، رسالة ماجستير، في سيميائية الخطاب الروائي في الرواية الجزائرية المعاصرة، جامعة أحمد بن بلة، وهران 01، ص 61.

ويضيف "أدمس **Adams**" استعمالات تاريخية عديدة لكلمة **Title** الإنجليزية يتناسب مع الاستخدام المعاصر لهذه الكلمة ومنها: «الكلام الذي يقف على رأس كل جزء أو قسم صغير في الكتاب، الكلام الذي يقف على رأس وثيقة قانونية أو عادية، أو على رأس رسالة، الكلام المكتوب في بداية كتاب لغرض وصف موضوعه، محتوياته وطبيعته»[1].

أمّا في المعاجم العربية فنجد معجم لسان العرب لابن منظور يعرفه على النحو الآتي: «في باب العين وفي مادة عنن: عَنَّ الشيءُ يَعِنُّ ويَعُنُّ عَنَناً وعُنُوناً: ظَهَرَ أَمامك؛ وعَنَّ يَعِنُّ ويَعُنُّ عَنّاً وعُنوناً واعْتَنَّ: اعتَرَضَ وعَرَض، وعَنَنْتُ الكتابَ وأَعْنَنْتُه لِكَذَا أَي عَرَّضْتُه لَهُ وصرَفْته إليه. ... وعَنْوَنْتُه وعَلْوَنْتُه بِمَعْنًى وَاحِدٍ، مُشْتَقٌّ مِنَ المَعْنى.

وقال اللحيتان: عنّنْتُ الكتاب تعنيناً، وعنّيْتُه تعنيةً: إذا عنوَنتَهُ، أبدلوا من إحدى النونات ياء، وسمي عنوانا لأنه يَعُنُّ الكتاب من ناحيتيه، وأصله عَنّان، فلما كثرت النونات قلبت إحداها واوا، ومن قال عُلوان الكتاب جعل النون لاما لأنه أخف واظهر من النون، ويُقال للرجل الذي يُعرّض، ولا يصرّح: قد جعل كذا وكذا عنواناً لحاجته»[2].

ب) اصطلاحا:

يعد العنوان في الأعمال الإبداعية بمثابة الرأس للجسد أو البوابة للمنزل، وهو في الدراسات السيميائية عنصر أساسي ومركزي في عملية القراءات النقدية، إذ لا يمكن للقارئ الولوج إلى النص وفك مغاليق العمل الإبداعي إلا عبر المرور أولا بعتبة العنوان، كون هذه الأخيرة تعدّ نصا مكثّفا موازيا للنص الأدبي الكلي.

ولقد تعددت مفاهيم العنوان، بتعدّد النقاد والدارسين، حيث يعرفه "**نوي هويك**" **"Loe Hoek"** بقوله: «مجموعة العلامات اللسانية، من كلمات وجمل وحتى نصوص، وقد تظهر على رأس النص لتدل عليه وتعنيه، وتشير لمحتواه الكلي و لتجذب جمهوره المستهدف»[3]، وهذا يدل عل أن العنوان هو ذلك الشفرة التي تلخص مضمون النص و تشير لمحتواه الكلي وذلك لجذب انتباه الجمهور ليغوص في هذا النص، وهذا وإن يدل على شيء فهو يدل على أن

[1] غريس خيرة، العتبات النصية في رواية الطوفان لعبد الملك مرتاض (عتبة العنوان، النص المقتبس، التهميش)، ص 61.

[2] أبو الفضل جمال الدين ابن منظور، لسان العرب، ص 315.

[3] عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيث من النص إلى المناص)، ص 67.

العنوان بنية لغوية قد تكون طويلة، يسهل على القارئ فك شفراتها، وقد يأتي العنوان في كلمات قصيرة مكثفة تتطلب وعيا خاصا وقدرة متميزة على تحليله.

ويعرفه "**كلود دوشي**": «كرسالة سننية في حالة تسويق، ينتج عن التقاء ملفوظ روائي بملفوظ إشهاري، وفيه أساسا تتقاطع الأدبية والاجتماعية، إنه يتكلم / يحكي الأثر الأدبي في عبارات الخطاب الاجتماعي، ولكن الخطاب الاجتماعي في عبارات روائية»[1].

ونفهم من هذا القول إن العنوان باعتباره وسم للعمل الإبداعي فهو يقوم كذلك بالترويج له وإشهاره، لجلب القراء إليه، وبقوله رسالة سننية يجعل العنوان إشارة وعلامة سيميائية موجهة للتلقي، حاملة لدلالات متشابكة تحيل إلى واقع اجتماعي.

أمّا "**عبد الفتاح الحجمري**" فيعرف العنوان على أنّه: «المحور الذي يتوالد ويتناهى ويعيد إنتاج نفسه وفق تمثلات وسياقات نصية تؤكد طبيعة التعالقات التي تربط العنوان بنص والنص بعنوانه»[2]، فمن خلال هذا التعريف نستنتج أنّ هناك علاقة وطيدة متبادلة بين العنوان والنص، وبين النص والعنوان، فالنص عبارة عن تفكيك للعنوان والعنوان عبارة عن طابع اختزالي للنص.

أمّا "**عبد الرزاق بلال**" فيعرف العنوان بقوله: «أمّا العنوان فمعناه من وظيفته لأن عنوان الشيء دليله، ووضعه أن يكون في بداية المصنف لأنّه خير من يساعدنا في كشف غرض المؤلف»[3]، أي أنّ العنوان هو الذي يحيلنا على ما يوجد في الكتاب، وموضعه أن يكون في بداية الكتاب لكونه خير مساعد على كشف غاية النص الأصلي.

1.2.1.6. أنواع العنوان:

تتعدد أنواع العناوين بتعدد النصوص ويمكن أن نجمل أهمها فيما يلي:

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيث من النص إلى المناص)، ص 68.

[2] عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص البنية والدلالة، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996، ص 19.

[3] عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، دراسات في مقدمات النقد العربي القديم، ص 29 – 30.

أ) العنوان الحقيقي Le titre principale:

ويسمى العنوان الحقيقي أو الأساسي أو الأصلي والذي يعتبر «بطاقة تعريف تمنح النص هويته الحقيقية»[1]، حيث أنّ العنوان الأساسي أو الرئيسي هو ذلك الذي يكون في الغلاف الأمامي للكتاب وأول ما يلفت انتباه المتلقي، والعنوان الأصلي هو الذي يميز النص عن غيره من النصوص الأخرى.

ب) العنوان الفرعي Sous titre:

يطلق عليه العنوان الثانوي أو العنوان الثاني لأنّه يأتي مباشرة بعد العنوان الرئيسي وهو «عنوان شارح ومفسر لعنوانه الرئيسي يأتي بعده لتكملة المعنى»[2]، فيكون عنوانا لفقرات أو مواضيع أو تعريفات داخل الكتاب.

ج) العنوان المزيف Faux titre :

ويأتي مباشرة بعد العنوان الحقيقي ويكون على شكل «اختصار وترديد له، وظيفته تأكيد وتعزيز للعنوان الحقيقي ويأتي غالبا بين الغلاف والصفحة الداخلية»[3]، دور هذا العنوان هو تعويض أو استخلاف للعنوان الحقيقي حيث إذا ضاعت صفحة الغلاف لن يكون الأمر بالشيء الصعب في التعرف على عنوان الكتاب، فيكفي العودة إلى الصفحة الداخلية حيث نجد فيها عنوان الكتاب فمهمته إذا حفظ العنوان من الضياع.

د) العنوان التجاري Le titre courant:

ويقوم أساسا على «وظيفة الإغراء لما تحمله هذه الوظيفة من أبعاد تجارية تهدف لترويج الكتاب، ويكثر غالبا في الصحف والمجلات أو المواضيع المعدة للاستهلاك السريع»[4]، بمعنى هو عنوان فرعي مطبوع في أعلى الصفحة أو أسفلها وظيفته لفت انتباه القارئ وهدفه الترويج للكاتب وتجده بكثرة في المجلات.

---

[1] شادية شقروش، سيميائية العنوان في "مقام البوح" لعبد الله لعشيبي، الملتقى الوطني الأول، السيمياء والنص الأدبي، باتنة، 1998، ص 270.

[2] المرجع نفسه، ص 270.

[3] عبد القادر رحيم، علم العنونة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2010، ص 50.

[4] عبد القادر رحيم، العنوان في النص الإبداعي، أهميته وعنوانه، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة (الجزائر)، العدد 02 - 03، جانفي – جوان 2008، ص 15.

2.2.1.6. وظائف العنوان:

إنّ الموقع الاستراتيجي الذي يتمتع به العنوان خوّله لأداء أدوار وظائفية متنوعة ن لذا حظيت وظائف العنوان بأهمية كبيرة، وقد حدّد "**جيرار جينيث**" في كتابه "**عتبات**" "**Seuils**" أربع وظائف له وهي: الوظيفة التعيينية، الوظيفة الوصفية، الوظيفة الإيحائية، الوظيفة الإغرائية.

أ) الوظيفة التعيينية Lajonction désignative :

إنّ الوظيفة التعيينية أو ما يطلق عليها مصطلح الوظيفة التسموية أو التمييزية هي التي من خلالها يعطي الكاتب اسما للكتاب يميزه بين الكتب الأخرى، فإن: «العنوان يهب النص هويته، أو مكانه في الوجود، يخرجه من العماء إلى فضاء التمييز والاختلاف، إذ بالاسم يحوز الكائن هويته واختلافه»[1].

وبالتالي فهو يمنح النص هوية وقيمة تهيئ له المجال للظهور والتميّز والتألق وهذا إما يجعله قابلا للقراءة والحوار لأنه أعلن عن وجوده وكينونته.

ب) الوظيفة الوصفية La jonction déxriptive:

ويسميها البعض بالوظيفة التلخيصية أو الوظيفة اللغوية الواصفة وهي: «الوظيفة التي يقول العنوان عن طريقها شيئا عن النص، وهي الوظيفة المسؤولة عن الانتقادات الموجهة للعنوان»[2]، فهي تتعلق بمضمون الكتاب، وتتمثل كذلك في وصف النص إمّا موضوعيا أو إخباريا، أي وصف لمحتوى النص أو إخبارا بالجنس الأدبي للنص.

ج) الوظيفة الإيحائية La jonction connotative:

الوظيفة الإيحائية هي أشد صلة بالوظيفة الوصفية فلا يستطيع الكاتب التخلي عنها، كما تعتمد على مقدرة المؤلف وذكاءه في انتقاء عتبة "**العنوان**" وفق تراكيب لغوية وشحنها بمختلف الإيحاءات والتلميحات، وهذا يفسح المجال لتعدّد الدلالات، فهو يخفي أكثر مما يظهر، وأن يسكت أكثر مما يصرح ليعمل أفق المتلقي على استحضار

[1] خالد حسين حسين، في نظرية العنوان، (مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية)، ص 106.

[2] عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيث من النص إلى المناص)، ص 87.

الغائب.

د) الوظيفة الإغرائية La jonction seductive:

وهي الوظيفة التي يكون فيها العنوان فيها لافتة إشهارية لكيان النص، إنّه البداية الكتابية التي تظهر على صدر الكتاب كإعلان إشهاري ومحفّز للقراء، حيث تنحو عتبة العنوان منحى إغرائيا وإشهاريا لهذا نجد العديد من الكتاب يحسنون انتقاء عناوينهم ويتفنّنون في صنعها وفق أسس وأساليب فنية وجمالية قصد إثارة انتباه القارئ وإغرائه وتشويقه ودفعه على القراءة والتأويل.

3.1.6. المؤشر الجنسي:

المؤشر الجنسي هو إحدى العتبات المصاحبة للنص، ويكون موضعه على الأغلب في الواجهة الأمامية لغلاف الكتاب، وبفضله يتبيّن للقارئ قبل تفحصه للكتاب هوية وجنس العمل الأدبي، إذ يعد من العتبات الضرورية قبل الدخول إلى النص، ذلك أن غياب علامة التجنيس – شعر، رواية، مسرحية – تجعل مجال التأويل مفتوحا لعدد من القراءات.

كما أنّه يشتت ذهن القارئ وفكره، لكن وجوده يساعده ويهيّئه إلى الولوج الصحيح للنص ويسهل عليه عملية تلقي العمل الأدبي، لأنّه يعدّ مبدأ تنظيمي للخطابات الأدبية، ومعيارا تصنيفيا للنصوص الإبداعية مؤسسة تنظيرية ثابتة، تسهر على ضبط النص، أو الخطاب وتحديد مقوماته ومرتكزاته وتقعيد بنياته الدلالية والفنية، والوظيفية، ويكون التجنيس ملحقا بالعنوان، ويعبر رسميا عن «مقصدية كل من الكاتب، والناشر لذلك لا يستطيع القارئ تجاهله أو إهماله باعتباره أداة توجيه قرائية لهذا العمل الأدبي»[1].

وهكذا يكون المؤشر الجنسي عبارة عن «وحدة من الوحدات الجرافيكية، أو مسلكا من بين المسالك الأولى في عملية الولوج إلى نص ما... يفيد عملية التلقي بتحديد استراتيجيات آليات التلقي»[2]، أي أنّه من البداية يحدّد

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيث من النص إلى المناص)، ص 89.

[2] نعيمة سعدية، استراتيجية النص المصاحب في الرواية الجزائرية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي للطاهر وطار، ص 155.

للقارئ نوعية النص ولعلّ أهم وظيفة له تتمثل في إخبار القارئ وإعلامه بجنس العمل / الكاتب الذي سيقرأه، بمعنى أنّه مؤشر توجيهي بامتياز.

ومما لا شك فيه أنّ المكان العادي والمعتاد للمؤشر الجنسي هو الغلاف كما يمكنه أن يتواجد في أمكنة أخرى مثل وضعه في قائمة كتب المؤلف بعد صفحة العنوان، أو في آخر الكتاب، أو في قائمة المنشورات، أي أن الكاتب يشير إليه لا محالة في أي موضع من هذه المواضع نظرا لأهمية الوظائف التي يؤديها.

4.1.6. كلمة الناشر (Le priere d'insérer):

تعد كلمات الناشر واستشهاداته من أهم العناصر للنص الموازي، وتعتبر أيضا من «أهم ملحقات النص المحيط، فهذه الكلمات المناصية توجز لنا مضامين الإبداع، ولهذه الكلمات أهمية كبيرة، لأن اختيارها واقتباسها يخدم أطروحة النص، ويؤكد مقصديته العامة ومن ثم تضيء كلمة الناشر في الغلاف الخارجي الخلفي الكون الإبداعي في شكل عبارات منتقاة، وشهادات مركزة ومقتبسات مقطعية هادفة.

إذن نستنتج أنّ الناشر هو الذي يقوم بإثبات كلمات الغلاف بمفرده، أو باشتراك المبدع أو الناقد، أو مصمم الغلاف، أو الفنان التشكيلي أو التقني، وغالبا ما توضع الكلمات في الغلاف الخارجي من الناحية الخلفية، وقد تكون هذه الكلمات في أعلى الصفحة أو في وسطها أو في أسفلها ، وتكون الكلمات المثبتة في الغلاف الخارجي هي إما قراءات نقدية وأحكام وصفية ذات مصدر خارجي، وإما مقاطع إبداعية ذات مصدر داخلي، وتتراوح هذه الكلمات المثبتة في الغلاف الخارجي الخلفي بين أحجام : حجم صغير وحجم متوسط، وتتنوع كلمات أغلفة الأعمال الإبداعية من حيث التلوين فهناك كلمات مكتوبة بخط أسود و كلمات مكتوبة بخط ملون»[1].

وتظهر كلمة الناشر كباقي عناصر النص المحيط في الطبعة الأصلية، أي الطبعة الأولى التي يصدر فيها الكتاب ثم تتوالى في الطبعات اللاّحقة التي ربما تتغير فيها كلمة الناشر كتفويض كتابتها لشخص آخر أو للكاتب نفسه، أما التوجه المعاصر الذي تتخذه كلمة الناشر فهو استهدافها بطرق إقناعية وتداولية وجمالية للقارئ الممكن الذي تضمن

[1] جميل حمداوي، شعرية النص الموازي (عتبات النص الأدبي)، ص 121 – 122 – 123.

من خلاله شراء الكتاب / المنتوج لتحقق قارئها الواقعي المعول عليه.

ويرى الباحث "**نبيل منصر**" أنّ هذا الجنس: «ينهض بوظيفة إشهارية وتجارية لترويج الكتاب، وتنمية مبيعاته، ومن ثمة لا يستدعي هذا النص الموازي مسؤولية المؤلف إلا بدرجة محدودة بالرغم من وضعية التوافق القائمة أو المفترضة بينه وبين ناشر أعماله»[1].

5.1.6. الإهداء (Dédicace):

تعد عتبة الإهداء من مكونات محيط النص أو نصا موازيا للعمل الأدبي، ويندرج ضمن خطابات المجاملات، ويفترض أن يتضمن لونا من ألوان الاعتراف والبوح والتقدير لفرد أو جماعة أو هيئة واقعية أو رمزية، حيث يمثل الإهداء فسحة واعية يستغلها الكاتب للبوح بما يريده، إذ يهدي نصه المكتمل إلى شخص معلوم أو مجهول أو أي وجود ما.

إنّ الإهداء هو الرسالة الثانية التي تواجه القارئ بعد العنوان، ولأنّه نص مختزل ومكثف، فإنه لابد أن يكون حمالا لكلّ الدلالات الممكنة التي يريدها المرسل.

ولقد كان الإهداء في أول ما بدأ يقدم لأصحاب السمو والأمراء ووظيفته في ذلك «إعلان الولاء إلى المهدي إليه، ولكنه لم يبقي على هذه الصفة بل أخذ يتطوّر حتى وصل إلى إهداء الكتب بعد أن كان الأدب لا يعبّر في تلك الأزمنة القديمة حرفة، والكاتب لا يتمتع بحقوق التأليف»[2]، فهو يعتبر بوابة حميمية من بوابات النص الأدبي وقد يرد على شاكلة اعتراف وامتنان، شكر وتقدير، رجاء والتماس، فعتبة الإهداء ترتبط ارتباطا وثيقا بالمتن النصي، وقد تمثل أحيانا مفتاحا قرائيا يمكن من خلاله فك شفرات النص، وعادة يوضع الإهداء بعد صفحة الغلاف الأولى أو في الصفحة الثانية أو الثالثة للغلاف وغالبا ما يكون موجها إلى شخص أو أشخاص، وتأتي صيغ الأنماط على الآتية[3]:

[1] نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص 99.

[2] المرجع نفسه، ص 48.

[3] باسمة درمش، عتبات النص، ص 78 – 79.

أ) **إهداء عام:** يتوجه به الكاتب للشخصيات المعنوية كالمؤسسات والهيئات والمنظمات والرموز.

ب) **إهداء خاص:** وهي الإهداءات التي توجه إلى شخصيات ذات علاقة حميمية بالمؤلف (الأب، الأم، الحبيب، الزوج).

ج) **إهداء مشترك:** ويعني هذا النمط من الإهداءات بالتوجه إلى شخص أو أشخاص محدّدين، كما يعني بتواشج الإهداء مع العنوان أو العناوين الداخلية، وللإهداء وظائف حصرها جينيث في وظيفتين أساسيتين[1]:

أ) **الوظيفة الدلالية:** وهي البحث في دلالة هذا الإهداء وما يحمله من معنى للمهدي إليه والعلاقات التي سينسجها من خلاله.

ب) الوظيفة التداولية: وهي وظيفة مهمة لأنها تنشط الحركة التواصلية بين الكاتب وجمهوره العلام والخاص من خلال التفاعل بين المهدي والمهدي إليه.

وخلاصة القول، فإنّه يتبيّن لنا من هذا كله أنّ الإهداء عتبة ضرورية في قراءة العمل الإبداعي، فهو من أهم المصاحبات النصية التي تسعفنا في تفكيك النص وتركيبه أو فهمه أو تأويله.

6.1.5. عتبة الاستهلال:

تميل استهلالات الفن الروائي إلى السعة والتنوع وغالبا ما يستغرق الفصل الأول منهما كله لأنّه يتعامل مع كلية العمل، حيث يجد القارئ مسحا أوليا لكل عناصر البناء من شخصيات وأفكار وأحداث، وللاستهلال الروائي عدة أنواع أهمها:

أ) الاستهلال السردي الروائي الموسع:

«ونختار له التطبيق رواية الرجع البعيد لفؤاد التكرلي، تمتلك الرجع البعيد شروط الرواية الفنية الناجحة، فهي كلاسيكية البناء واقعية – رمزية الأحداث، ذات بنية داخلية متماسكة ومنضبطة المفاصل، تعتمد على الحس الدرامي

[1] مصطفى أحمد قنبر، الإهداء دراسة في خطاب العتبات النصية، المركز الديمقراطي العربي، برلين، ألمانيا، ط 1، 2020، ص 37.

من خلال تعدّد شخوصها المحورية، إلا أنّ هذه الشخوص وهذا الحس مبنيان على تنامي حدث مركزي واحد وعلى بعد مكاني محدد ما يجعل كل مفاصل الرواية تنطلق منه وتعود إليه»[1].

«والميزة الجوهرية للاستهلال الروائي الموسع أنّه لا يكتفي بحجم الفصل الذي يحتويه، بل يمتد على شكل خيوط متشعبة إلى مداخل الفصول الأخرى، ولذلك عمد فؤاد التكرلي إلى بناء صليبي متصاعد الأرقام»[2].

ب) الاستهلال الروائي، المتعدد الأصوات:

«ويخص هذا اللون من الاستهلالات الأعمال الروائية التي تتوازى فيها الشخصيات أو الأحداث، فتصبح روايتها هي الكيفية البنائية لها، كل شخصية تروي كل الأحداث من وجهة نظرها، كما يصحب هذا الاستهلال الأعمال الروائية التي تتعدّد محاورها الفكرية عندما يصبح التداخل بين الخطوط الفكرية تعدّد المستويات القص ومستويات الزمان والمكان، فيأتي الماضي ليتداخل مع الحاضر ويتقاطع معه، كما يصلح هذا الاستهلال لروايات الحقب التاريخية حيث تداخلتها تنوعات الفن القصصي وكشوفات متعدّدة لزوايا الرؤية»[3].

ج) الاستهلال الروائي، المحوري البنية:

«ويتحدّد معنى هذا اللون من الاستهلالات بأنّه ثمة فكرة أو محورا واحدا يتكرّر داخل الصفحات الأولى من العمل، فهو أما أن يكون حال معينة، أو مكان ، أو موقف ، أو زمن ما و يضمن الاستهلال إشارة مركزة و قوية لهذه البنية المحورية ثم تتكرّر في مقاطع عدة من الرواية ، لتغذي مفاصل الرواية و تمدّها بتصورات كلية لاحقة ، و غالبا ما يحيط الغموض و الإبهام و التعمية المقصودة هذه البنية المحورية كجزء من زيادة التأكيد عليها»[4].

د) الاستهلال الروائي الحديث:

«ونعني بهذا النوع من الاستهلالات تلك التي رافقت موجة التحديث في الرواية، فرواية الواقعية السحرية في

[1] ياسين نصير، الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، 2009، ص 145.
[2] المرجع نفسه، ص 145.
[3] المرجع نفسه، ص 149.
[4] المرجع نفسه، ص 153.

أدب أمريكا اللاتينية مثلا تعتمد العمق الميثولوجي للشعب، والحكاية الأسطورية وقد أضفت عليها سمة المعاصرة.

والرواية الواقعية الاشتراكية مثلا تعتمد قوة الفعل الإنساني المعاصر، مستثمرة الإرث الروحي والمادي لحياة الشعب العامل وهو ينشئ كيانه الاجتماعي والفكري، معمقة إنجازاتها برؤية شاملة للعالم.

والرواية الحديثة في أوروبا تعتمد قوة الأشياء كجزء من مخيلة كاتب فقد الإيمان بالإنسان وبلغات العصر، وكإفراز واقعي لضخامة الحضور التكنولوجي في حياة المجتمعات بحيث بدت الرغبات الصغيرة مغربة أمام الإنتاج السلمي الاستهلاكي.

وتعتمد الرواية الحديثة العربية، خاصة على إمكانية حركة الواقع السياسي والاجتماعي مستثمرة الإرث الأدب الحكائي منه والموروث اللغوي والتراث وقد أشبعت بمناخ رمزي وواقعي، وعموما فالرواية الحديثة بكل ما تمتلكه من سبل تنوع اكتسبت خصوصيتها»[1].

7.1.6. عتبة التصدير:

أ) الاستشهاد كمصاحب نصي:

«الاستشهاد هو ما تعيد (**اليد الثانية**) تدوينه بين مزدوجتين، من كتابة تطرح إشكالية الكلام المنقول سلفا، إنّه أحد قوانين البناء النصي والثقافي الذي يهمنا باعتباره مصاحبا نصيا.

ماهية الاستشهاد حيث يعتبره حركة ثقافية ونصية توضح القول وتعززه، إنّ الذات في خطاب الاستشهاد معقدة... ينهض الاستشهاد بوظيفة أساس في بناء الخطاب وتداوله الثقافي وهو حتى وإن كان يمتلك قيمة استيهام فإنّه ينبغي أن يقرأ أو يفهم كإذن، ومن ثمة فهو يعطي تقديرا للمؤلف ويمنحه القدرة، بالمعنى القانوني، على القول والكتابة»[2].

ب) التصدير مصاحب نصي:

من جنس خطاب الاستشهاد، بل إنّه الاستشهاد بامتياز على حد تعبير أنطوان كومبنيان، ويوضع على رأس

[1] ياسين نصير، الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي، ص 158.

[2] نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص 56 – 57.

عمل (**نص أو مجموعة نصوص أو جزء من عمل متسلسل**) لأجل توضيح بعض جوانبه، وهو بهذا المعنى يتموضع خارج العمل النص ويكون محاذيا لحافته، أي في موقع قريب جدا منه، بعد الإهداء (**إذا كان موجودا**) وقبل التمهيد أحيانا، يمكن أن نميز في التصدير، من حيث بنيته المكانية، بين نوعين كبيرين يختلفان من حيث الأهمية:

أ) التصدير الاستهلالي L'épigraphe luminaire :

«ويأتي على رأس عمل مفرد مجموعة من الأعمال المنتظمة في كتاب مفرد أو جزء من كتاب متسلسل، ولما كان هذا التصدير استهلاليا، فهو يساهم، يتضافر مع عناصر أخرى من النص الموازي، في توجيه أفق انتظار القارئ، وتوسيع أفقه الثقافي في انسجام مع أفق النص.

ب) التصدير الختامي L'épigraphe terminal :

وهو تصدير يأتي، على غير العادة، في خاتمة العمل، وموقعه هذا لا يسمح له بعقد علاقة أكثر تحرّرا في صلته بالقارئ، بحيث لا يساهم في توجيه أفق انتظاره، إلاّ بمقدار ضئيل، مادام، مبدئيا، يأتي بعد القراءة الفعلية للنص»[1].

8.1.6. المقدمة (Préface):

تعتبر عتبة المقدمة عتبة نصية تحيط بالنص ولا تختلف عن أهمية عتبة العنوان وغيره من العناصر الأخرى، وقد يطلق عليها عدّة مسميات: تمهيد، مدخل، ديباجة، توطئة... فهي بمثابة تمهيد أو مدخل للعمل الأدبي، والمقدمة ليست نصا عاديا يمكن تجاوزه بسهولة، فهي إحدى العتبات التي تشدّ انتباهنا ن وتحملنا إلى فضاء المتن الذي لا تستقيم قراءتنا له إلاّ بها، وهي قراءة يمارسها المؤلف على نصه ليوجه القارئ إلى استراتيجيات الاستقبال لديه، ويحدد مسارات تلقيه، ويمكننا القول أنّ «المقدمة التفريظية هي كل نص يتموقع في صدارة الكتاب، ويمكن أن يكون من وضع الكاتب نفسه أو من وضع غيره»[2].

[1] نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص 58.

[2] عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص 68.

ونفهم من هذا القول أنّ المقدمة تكون في العادة على نمطين: مقدمة ذاتية بقلم المؤلف نفسه، ومقدمة غيرية بقلم شخصية أخرى، وتشكل عتبة المقدمة باعتبارها نصا ملحقا مدخلا مهما لاقتحام النص الأدبي، فهذه العتبة تحملنا إلى فضاء المتن الذي لا تستقيم قراءتنا له إلاّ بها.

تكمن أهمية المقدمة في تسهيل عملية الولوج إلى فضاء النص، وكذا إرشاد القارئ وتوجيهه نحو فهم الكتاب وعنوانه والكشف عن دلالاته ومعانيه المختلفة، كما تعمل على استقطاب القارئ وتشويقه من أجل مواصلة قراءة الكتاب أو الرواية وجعله يقبل على إتمامها، كما يمكن أن تكون صفة المقدمة أو الخطاب المقدماتي على: «كل نص استهلالي ذاتي أو غيري يصاحب النص ويؤطره ضمن تداولية ثقافية مرجوة»[1].

ونفهم من خلال هذا القول أنّ كتابة المقدّمة تكون من قبل المؤلف نفسه، وفي بعض الأحيان يسند الأمر لشخص آخر يتولى كتابتها له بتوقيع منه، بالإضافة إلى هذا فالمقدمة تحمل بعدا تداوليا ومرجعية ثقافية وفكرية قصدها الكاتب أو لم يقصدها يرجو تحقيقها ومشاركتها مع القارئ.

1.8.1.6. أنواع المقدمات:

تنقسم المقدمة في الخطاب النصي إلى عدة أنواع وهي:

أ) «**المقدمة الذاتية**: وهي التي يكتبها الكاتب أو المبدع بنفسه.

ب) **المقدمة الغيرية**: وهي التي يكتبها الآخر، وغالبا ما يكون ناقدا أو باحثا.

ج) **المقدمة المشتركة**: وهي التي يشترك فيها الكاتب مع الغير.

د) **المقدمة الأصلية**: فهي التي تلتصق بالكتاب منذ الطبعة الأولى.

هـ) **المقدمة اللاحقة**: وهي تلك المقدمة التي تلحق بالكتاب في الطبعة الثانية أو الثالثة أو الرابعة.

و) **المقدمة المتأخرة**: فهي التي تكون في الطبعة الأخيرة او في الطبعة النهائية»[2].

[1] نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص 62.

[2] جميل حمداوي، شعرية النص الموازي (عتبات النص الأدبي)، ص 186.

ز) **المقدمة التقريظية:** فيها نوع من الثناء والشكر والصداقة والعاطفة وهي «مقدمة تجارية وإشهارية تتوفى توجيه القارئ مع إعطائه حكما مسبقا على قراءته، هذا "[2]، النوع من المقدمات يحول دقة المعنى الذي قد يؤوله المتلقي إلى الجهة التي يريدها المؤلف، وهو النوع الذي يكتبه الناشر في غالب الأحيان»[1].

ح) «**المقدمة النقدية:** هي خطابا وصفيا تقويميا موضوعيا، عبارة عن قراءة تحليلية تركيبية، تمس الجوانب الدلالية والشكلية والفنية والمقصدية.

ط) **المقدمة المتصلة:** فهي التي توجد في متن الكتاب أو في بدايته، كما يتجلّى ذلك واضحا في الملاحم اليونانية، فتكون جزءا من النص الرئيس.

ي) **المقدمة المنفصلة:** تكون مستقلة عن الكتاب، وتوضع خارج النص أو المتن، باعتبارها خطابا مستقلا له خصوصياته الدلالية والفنية والوظيفية»[2].

2.8.1.6. وظائف المقدمة:

يمكننا ذكر وظائف المقدمة في العناصر الآتية:

- السعي إلى تنبيه القارئ وتوجيهه وإخباره بأصل الكتاب وظروفه ومراحل تأليفه ومقصد مؤلفه وهذا ما يمكن أن نصطلح عليه باستراتيجية البوح والاعتراف ويمكن اعتبارها الوظيفة المركزية.
- أنّ المقدمة من خلال هذه الاستراتيجية تسعى إلى توجيه القراءة وتنظيمها.
- قد تتحوّل المقدمة إلى نوع من الميتا لغة للنص المقدّم له، تختزله وتكثفه دون أن يفي ذلك قراءتها قد تغني عن قراءة المتن، بل إنّ قراءة المتن تصير مشروطة بقراءة المقدمة.
- في بعض الأحيان تسعى المقدمة إلى مصادرة الانتقادات التي قد تمس الكتاب وبذلك تتحول إلى خطاب دفاعي حجاجي.

[1] شعيب حليفي، هوية العلامات، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005، ص 64.
[2] المرجع نفسه، ص 187.

- وفي بعض الأحيان تتحول إلى شرح وتحليل مطولين للعنوان.

وفي الأخير ما يمكننا قوله أنّ المقدمة ليست ذلك النص الذي يمكن تجاوزه بسهولة، بل إنّها العتبة التي تحملنا إلى فضاء المتن الذي لا تستقيم قراءتنا له إلا بها، إنّها نص جد محمّل ومشحون، إنّها وعاء معرفي وأيديولوجي تختزن رؤية المؤلف وموقفه من إشكاليات عصره، ونستطيع القول أنّ المقدمة تهيأ القارئ لاستقبال النص وبذلك تصبح شرح موجز للنّص.

9.1.6. الحواشي والهوامش (Les notes):

تلحق الهوامش بالنص الإبداعي بصفة عامة والنص الروائي بصفة خاصة، في أسفل الصفحة تهميشا وتذييلا وإلحاقا، لإضاءة المتن المركزي، فهو يعد من عناصر النص الموازي، ومن أهم ملحقاته الداخلية التي تحيط بالنص الأساس، ويعتبر كذلك خطاب الهوامش من المداخل الأساسية للإمساك بدلالات النص السطحية والعميقة، فضلا عن كونه من العتبات المهمة للولوج إلى العمل الإبداعي قصد تطويقه من جميع النواحي النصية، والإحاطة به بناء وموضوعا ورؤية.

ويعدّ الهامش حسب **"جيرار جينيث"**: «ملفوظ متغير الطول مرتبط بجزء منتهي تقريبا من النص، إما أن يأتي مقابلا له **(En regard)** وإما أن يأتي في المرجع»[1].

علاوة على ذلك، فالهوامش عبارة عن نقط تفصيلية، وملحقات توضيحية لها هو عام ومجمل وغامض داخل النص، وقد يرد الهامش في أسفل الصفحة في شكل أرقام، وحروف، وأيقونات، وكتابات، وملاحظات، وعلامات تقنية وفنية وجمالية، إما بشكل مختصر وإما بشكل مفصل وموضح بدقة وللتوضيح أكثر، فالهوامش عبارة عن إحالات مرجعية، «يراد من استعمالها والاستعانة بها إمّا للتوثيق البيبليوغرافي والتثبت العلمي، وإما الشرح والإضاءة والتوضيح، وغالبا ما تفصل منطقة الهامش عن منطقة المتن بخط متصل أو منفصل»[2].

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيث من النص إلى المناص)، ص 127.

[2] جميل حمداوي، شعرية النص الموازي (عتبات النص الأدبي)، ص 143 – 144.

وللهامش دور كبير في إثراء قاموس القارئ بمفردات لم يكن له أن يطلع عليها لولا تدخل المؤلف بالشرح والتعليق خارج النص الحكائي أي محيط النص.

1.9.1.6. أنواع الهوامش:

يمكن الحديث عن أنواع عدة من الهوامش التي يمكن حصرها في الأنواع التالية: هوامش التفسير، هوامش التعليق، وهوامش التوثيق، وهوامش الشرح، وهوامش النقد...

أما "**جيرار جينيث**" فيرى أنّ ثمة أربعة أنواع من الهوامش أو الملاحظات وهي[1]:

- الهوامش الأصلية أو الهوامش المتعلقة بالطبعة الأولى للعمل الأدبي.
- الهوامش اللاحقة أو هوامش الطبعة الثانية.
- الهوامش المتأخرة التي تلتصق بالكتاب أو العمل في آخر طبعاته.
- الهوامش التي تظهر وتختفي ويعني ذلك أن هناك ملاحظات هامشية تظهر مع نص إثر طبعة معنية، وبعد ذلك تختفي في طبعة أخرى.

2.9.1.6. وظائف الهوامش:

أما عن وظائف الهوامش فيمكن أن نحصر أهمها[2]:

أ) **الوظيفة التفسيرية التعريفية:** تأتي للتفسير أو الشرح بالمصطلحات الموجودة داخل النص.

ب) **الوظيفة التعليقية:** أو ما يطلق عليه بالتوثيق الهامشي أي أنّ الهوامش والحواشي اللاّحقة تتخذ سبيلا لفهم النص.

ج) **الوظيفة الإخبارية:** يسميها البعض الشرح الهاشمي فهي تقدم معلومات بيبليوغرافية وتجنيسية للنص.

[1] جميل حمداوي، شعرية النص الموازي (عتبات النص الأدبي)، ص 148.

[2] عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيث من النص إلى المناص)، ص 131.

وفي الأخير ما يمكننا قوله أنّ الخطاب الهامشي عبارة عن نص مواز ومكمل للنص الإبداعي، يقوم بدور الشرح، والتفسير، وإضاءة النص، سواء أكان النص المشروح أو المفسر أو المضاء نصا شعريا أم روائيا أم دراميا، وهي أيضا مظهر من مظاهر التجريب والحداثة فهو يسعى إلى خلق نص مجاور يتفاعل مع المتن النصّي.

2.6. النص الفوقي (Epitexte):

يحدد النص الفوقي بأنه تندرج تحته كل الخطابات الموجودة خارج الكتاب فتكون متعلقة بالاستجوابات والمراسلات الخاصة والتعليقات والمؤتمرات والندوات.

يعتبر النص الفوقي ثاني أهم أقسام المناص إلى جانب النص المحيط، فهو ينقسم إلى نص فوقي تأليفي تندرج فيه الاستجوابات والحوارات والمراسلات والتعليقات الذاتية واللقاءات الصحفية، ونص فوقي نشري نجد فيه الإشهار، قائمة المنشورات، والملحق الصحفي لدار النشر، فهذا التقسيم هو تقسيم **"فليب لان"**، أما **"جنيث"** فقد فرعه لنص فوقي عام وخاص، وينقسم النص الفوقي إلى قسمين:

1.2.6. النص الفوقي العام (Epitexte public):

وهو «كل العناصر المناصية التي نجدها ماديا ملحقا بالنص في الكتاب نفسه لكنها تدور في فلك حر داخل فضاء فيزيقي واجتماعي يفترض أنّه غير محدود»[1]، ويتجلّى النص الفوقي العام في مجموعة من المظاهر نذكر منها:

أ) الردود أو الإجابات العامة والنقدية (Réponses publiques):

وهي مفيدة للكاتب والكتاب تطرح فيه الآراء بكل حرية لمعرفة مدى أهمية هذا الكتاب عند تلقيه لأول مرة، كما أنّ الرد مكفول قانونيا للكاتب، لأنّ هذه الردود من المبادئ المتعارف عليها.

ب) الوساطة (Médiations):

وهي من أبرز مظاهر النص الفوقي تختلف أطرافها من حين إلى آخر وتكون عبر «قنوات عدة نجدها في

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيث من النص إلى المناص)، ص 135.

الحوارات التي تجري مع الكاتب حول كتابه أو النقاشات التي تدور حوله سواء كانت صحفية أو إذاعية خدمة لقارئ أو متلقي هذا الكتاب»[1].

ج) الملتقيات والندوات (Colloques et débats):

وهذه الملتقيات تعقد لاحقا حول أعمال الكاتب ويحضرها جمع من الأساتذة والباحثين لتدارس هذه الأعمال الأدبية وقد تكون مسجلة أو غير مسجلة، فهي عبارة عن حالة حوار مع الكاتب ومؤلفاته من طرق عدة متلقين أو مشاركين في هذا الملتقى أو المنتدى.

د) التعليق الذاتي المتأخر (Auto commentaires tardifs):

إنّ هذا المظهر يكون من وضع الكاتب، يصف المرحلة الجينية للكاتب أو النص «حيث يراد به الكشف بدقة وتفصيل عن المراحل التي يمر بها الكاتب أثناء كتابته لأعماله الأدبية»[2].

2.2.6. النص الفوقي الخاص (Epitexte privé):

النص الفوقي الخاص يختلف عن النص الفوقي العام في الطرف الثاني المرسل إليه، حيث في النص الفوقي العام يتوجه إلى الجمهور المحتمل عن طريق وسيط وهو الكتاب.

أما النص الفوقي الخاص فيتوجه قبل كل شيء إلى المؤتمن الواقعي أي المرسل إليه الواقعي، ونجد **"جينيث"** يقسم النص الفوقي الخاص إلى قسمين:

أ) النص الفوقي السري (Epitexte confidential):

ويتكون من المراسلات بين الكاتب وقرائه وويتكون من المراسلات بين الكاتب وقرائه وإما رسالات مكتوبة أو شفوية.

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيث من النص إلى المناص)، ص 137.

[2] المرجع نفسه، ص 138.

ب) النص الفوقي الحميمي Epitexte intime[1]:

هو الذي يتوجه فيه الكاتب إلى ذاته مجاورا هو الذي يتوجه فيه الكاتب إلى ذاته مجاورا إياها وهذه الواجهة الذاتية تأخذ شكلين هما:

- شكل المذكرات اليومية.
- شكل النصوص القبلية.

7.مبادئ العتبات النصية:

المبادئ العتباتية هي: «الخصائص المادية والوظيفية والبراجماتية لكل عنصر عتباتي على حدة كمجال للتساؤلات النقدية الساعية لتحديد خصائص العتبة بموضوعية وتكامل، وتتوفر أيّ من العتبات في حد ذاتها، وفي علاقتها بالنص على قيم وخصائص مكانية وزمانية، وتداولية، وكيفية ووظيفية في موازاة الأسئلة: أين؟ متى؟ كيف؟ وممن؟ وإلى من؟ لماذا؟»[2]، ومن أهم هذه المبادئ:

1.7. المبدأ المكاني:

يقصد به «التموضع المكاني للعتبة في خارطة العمل، وموقعها بالنسبة إلى النص وإلى العتبات الأخرى»[3]، من خلال ذلك يمكن توزيع العتبات حسب مبدأ المكان إلى مقدمات وتصديرات وتمهيدات أي أبنية وسوابق للنص، ولواحق له، وهوامش له.

إنّ كل العناصر العتباتية المتوقعة مكانيا في الكتاب، تشكل كتلا عتباتية منفردة، ما أسماها "**جينيث**" ب "**النص المحيط**" في مقابل "**النص الفوقي**" الذي قصد به الخطابات العتباتية المتعلقة بالنص، والكائنة خارج الكتاب

[1] عبد الحق بلعابد، مكونات المنجز الروائي: تطبيق شبكة القراءة على روايات محمد برادة، أطروحة دكتوراه، قضايا الأدب ومناهج الدراسات النقدية والمقارنة، جامعة الجزائر، 2008، ص 61.

[2] صادق القاضي، عتبات النص الشعري في: المعاصرة الشعرية، وشعرية المعاصرة، مؤسسة وراقة للدراسات والترجمة والنشر، القاهرة، ط1، 2014، ص 21.

[3] المرجع تفسه، ص 21.

كالإعلانات والمسودات والمقابلات والتصريحات الإعلامية.

2.7. المبدأ الزماني:

متى وجدت العتبة مع النص؟ «فهو يستهدف تاريخ ظهور أو اختفاء العتبات النصية»[1]، أي متى كانت طبعته الأولى أو الأصلية، وهو ما يعرف بالمناص الأصلي أو المناص السابق، أما إذا أعيد طبع النص / الكتاب طبعات أخرى فنصبح أمام مناص متأخر، وهناك المناص الحي وهو نشر النص / الكتاب في حياة كاتبه وعلى هذا الأساس يمكننا القول أنّ هذا المبدأ يكون الجواب فيه على سؤال (متى)؟ والذي تتجلى في الطبيعة الآنية للعتبات، فهذا المبدأ يبين الحالة الزمانية للمناص.

3.7. المبدأ الكيفي: (كيف)؟:

يندرج هذا المبدأ في الإجابة عن سؤال كيف؟ وهو «سؤال الكيفية عن ماهية المناص»[2]، ويقصد بذلك الكيفية الشكلية للعتبة وتشمل الإجابة عليه تناول العناصر العتباتية اللغوية كالعنوان والمقابلة والاستهلال، والعناصر العتباتية المادية والتي تتضمن كل الإجراءات المتعلقة باختيارات الكاتب الطباعية، والرقمية، أما العناصر الأيقونية فهي تظهر في النص / الكتاب، وبدقة أكثر في الرسوم الموجودة على الغلاف، والعناصر العتباتية الفعلية وهي عتبات معنوية تتعلق بمعرفة الجمهور للمؤلف، فيما يتعلق بجوانب الشخصية الإنسانية و المهنية والاعتبارية التي تؤثر على الجمهور، وتمثل دافعا لقراءة النص وموجها لتأويله .

4.7. المبدأ التداولي (ممن وإلى من؟):

هو سؤال (ممن؟ وإلى من؟) والذي يرصد أركان العملية التواصلية للعتبات «وتحديد طبيعة هذه العملية وأهدافها، وكفاءتها، وأشكالها، بوصفها جزءا من الاستراتيجية الفنية، والتواصلية، والاقتصادية والإبداعية الشعرية»[3].

---

[1] عبد الحق بلعابد، مكونات المنجز الروائي: تطبيق شبكة القراءة على روايات محمد برادة، ص 58.

[2] ماجد قائد قاسم مرشد، جمالية التلقي في الكتابة الشعرية العربية من العتبات إلى النص، مقاربات للنشر والصناعات الثقافية، فاس، المغرب، ط1، 2018، ص 65.

[3] صادق القاضي، عتبات النص الشعري في المعاصرة الشعرية، وشعرية المعاصرة، ص 24.

أ) **المرسل:** وهو المسؤول عن إرسال العتبة شريطة موافقة صاحب النص، وغالبا ما يكون صاحب النص واضعا لمناصه، وبناء على ذلك فالعتبات تتوزع على النحو التالي:

- **عتبات ذاتية:** وهي كل العتبات التي يضعها المؤلف، كالعناوين والمقدمات وتوزيعات البياض والسواد وغيرها.
- **عتبات غيرية:** وتقع مسؤولياتها على الناشر، كالجوانب المادية والفنية للعمل وكلمة الناشر والحجم وبيانات النشر... وهي في العادة تهدف إلى الترويج للعمل.
- **عتبات تفويضية:** وهو الحديث عن أطراف أخرى تقع عليها مسؤولية أو جزء من مسؤولية إرسال بعض العتبات. كالتصميم والإخراج، واختيار لوحة الغلاف، أو كتابة بعض المقدمات والخاتمات النقدية، والهوامش، بتفويض من المؤلف أو الناشر أو المحقق، أو المترجم.

ب) **المرسل إليه:**

يعد المتلقي محور العملية النصية فهو الشخص الذي يتلقى الأثر ويتفاعل معه، ومن ثم يفك شفراته بالفهم والتأويل، لهذا فقد بدأ «الاهتمام المطلق بالقارئ والتركيز على دوره الفعال كذات واعية، لها نصيب الأسد من النص وإنتاجه وتداوله وتحديد معانيه»[1]، وهنا تتوزع العتبات على شريحة من القراء.

فهناك العتبات العامة التي تتوجه إلى الجمهور العام بشرائحهم التي يمكن قياسها عمليا بشريحتين متداخلتين وغير متطابقتين وهما شريحة المشترين والقراء، مع كونها متاحة لهم، بل إلى فئات معينة بالشأن الأدبي والتي يندرج ضمنها النخبة الأدبية، وتجار الكتب ومن ضمنها أيضا عتبات حميمية وهي رسائل عتباتية ذات طابع شخصي، وموجهة إلى أفراد لهم أهميتهم أو علاقتهم المباشرة بحياة المؤلف، وتتوزع على العتبات الغيرية كرسائل الشكر والعرفان والإهداءات التي يوجهها الشاعر إلى من يشعر بالامتنان لهم، أو الإعجاب بهم، والعتبات الذاتية التي يوجهها الشاعر لنفسه كبعض الإهداءات.

[1] فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص 170.

ج) درجة السلطة والمسؤولية:

ويقصد بذلك أنّ العتبات التأليفية تكون دائما تحت مسؤولية الكاتب أو أحد شركائه، وإذا عهد بهذه العتبات إلى طرف آخر، فلا بد أن يتحمل هذا الشريك مسؤولية انخراطه في هذه المهمة، وتنقسم هذه المسؤولية والسلطة إلى نوعين رئيسين هما: المسؤولية الرسمية فهي «كل رسالة تكون بفعل سلطة الكاتب/ الناشر، لا يستطيعان التنصل عن مسؤوليتهما، كالعنوان، والمقدمة الأصلية، أو التعليقات التي تكون بقلمهما»[1].

أما المسؤولية غير الرسمية فهي موجودة وبشكل كبير في العتبات الخارجية التأليفية كالحوارات واللقاءات التي يمكن للكاتب دائما التهرب من مسؤوليتها بالإنكار.

د) القوة ا لإنجازية للرسالة:

يعتبر هذا العنصر التداولي من أهم العناصر المناصية التي أخذها **"جينيث"** عن فلاسفة اللغة، «فأي مبدأ من مبادئ المناص يمكنه أن يوصل أخبارا خاصة، مثل اسم الكاتب، أو تاريخ النشر، بحيث يمكنهما تعريفنا بالقصد أو بالتأويل التأليفي / النشري، فهذه الوظيفة الرئيسية نجدها كذلك في المقدمات والإشارات الجنسية التي تحملها بعض الأغلفة في صفحة العنوان»[2].

5.7. المبدأ الوظيفي (ماذا نفعل به؟ / ماهي وظيفته؟):

يرتكز هذا المبدأ على الإجابة عن سؤال ماذا نفعل بها؟ ما هي وظيفتها؟ وهو سؤال وظيفي يبحث عن الجدوى والأهمية والضرورة، والفائدة للقيمة العملية للمصاحبات العتباتية، واختبار فاعليتها في تحويل المتن إلى عمل، «فالمتن بدون العتبات كيان هلامي لا يمكن تصوره»[3]، فهي التي تجعل منه كيانا قابلا للتداول، فالعتبات هي التي تهب المتن كيانه المادي وتجعله قابلا للتلقي، وهي بذلك تفتح عالم النص على عالم التلقي.

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيث من النص إلى المناص)، ص 55.

[2] المرجع نفسه، ص 56.

[3] صادق القاضي، عتبات النص الشعري في المعاصرة الشعرية، وشعرية المعاصرة، ص 28.

8.وظائف العتبات النصية:

للعتبات النصية أهمية عظمى في الدراسات الأدبية والفكرية، حيث نعمل على توجيه القارئ وتمنحه فكرة عامة وفرصة للتعرف على معاني النص، فوظيفتها الأولى تكمن في المساعدة على فهم النص وتحليله وتفسيره من جميع الجوانب داخليا كان أم خارجيا، كما أنّ العتبة النصية هي تأشيرة الدخول إلى المتن وكلمته السرية التي تحقر القارئ على القراءة أولا، وتسهل التنقل بين افكار النص ثانيا.

ولا شك أنّ العتبات النصية تمثل التعبير عن موقف ما، وتضطلع بدور أساسي في ولوج القارئ إلى عالم الكتاب وتوغله التدريجي فيه، لأنّها تحدد ملامح هوية النص، بالإضافة إلى ذلك فالعتبات تلعب دورا أساسيا في تجسير العلاقة بين خارج النص (**الواقع الخارجي**) وداخله (**الواقع النصي**)، فالعتبات إذا «فضاء بينيّ تجسيري بالدرجة الأولى»[1].

والمقصود بذلك أنّها تمكن القارئ من العبور السري من عالم اللانص (**الخارج**) إلى عالم النص (**الداخل**)، وتشتمل العتبات على وظائف أساسية كوظيفة أي مطبوع، ولا يمكنها أن تكسب وظائفها إلا في سياقها، لتشكل رؤية مؤيدة للنص، وتحديد مضمونه، والعبور السري من اللاّنص إلى النص، ومن أهم هذه الوظائف:

أ) وظيفة جمالية:

هي وظيفة إغرائية بالدرجة الأولى، تتمثل في تزيين الكتاب وتنميقه، إذ تضيف العتبات المحيطة بالنص على المظهر الخارجي للكتابة جمالا وزينة، تعمل على لفت انتباه المتلقي وتستميله وتغريه من خلال «العنوان الجميل، والمقدمة المثيرة، والصورة، والألوان الجميلة على الغلاف، وطريقة رصف العناوين وربما شكل الطباعة ورسم الكلمات»[2].

[1] عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص 44.

[2] آمنة محمد الطويل، عتبات النص الروائي في رواية المجوس لإبراهيم الكوني (العنوان، الغلاف، المقتبسات)، المجلة الجامعية، جامعة الزاوية، العدد 16، المجلد 03، يوليو 2014، ص 51.

وكل ذلك يزيد في عملية إغراء المتلقي بشكل تلقائي، وتكوين صورة جميلة عن الكتاب مما يزيده شغفا وحبا للقراءة.

ب) وظيفة التعيين الجنسي للنص:

وهي التي يتم من خلالها تحديد جنس العمل الأدبي، أي وضع النص ضمن سلسلة محدّدة كان تكون رواية، أو تكون مسرحية، أو مجموعة قصصية، أو مجموعة شعرية، أو نقد، أو مسرح.

ج) وظيفة تحديد مضمون النص ومقصديته:

مهمتها تعيين مضمون النص والغرض المقصود منه، وهي تمثل مجموع النصوص التي تحيط بمتن الكتاب من جميع جوانبه «صفحة الغلاف، العناوين الداخلية، المقدمة»[1]، قصد إبراز الغاية من تأليف الكتاب.

د) وظيفة تسمية النص:

فالعنوان «عتبة أساسية، ونصا صغيرا داخل نص كبير، يحيل على اسم الكتاب»[2].

هـ) وظيفة إخبارية:

تتمثل هذه الوظيفة في الإشارة إلى معطيات غلاف الكتاب المتمثلة في اسم الكاتب، ودار النشر من جهة والإحالة على مقصديته أو على سيرورة تأويلية معيّنة متصلة بالكاتب من جهة أخرى»[3]، فهذه الوظيفة تشتمل «على كل ما يشير ويدور في فلك النص من مصاحبات من اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي، الإهداء، الاستهلال»[4].

أي كل ما يتعلق بالمظهر الخارجي للكتاب كالصورة المصاحبة، الغلاف، كلمة الناشر، وهي موجهات توشي ببعض أسرار النص، وتخبر القراء الذين يمارسون فتح الكتاب، والشروع في قراءته.

[1] ماجد قائد قاسم مرشد، جمالية التلقي في الكتابة الشعرية العربية من العتبات إلى النص، 65.

[2] عبد المجيد علوي إسماعيلي، عتبات النص: مقاربة نظرية، مجلة رابطة الأدب الإسلامي العالمية، العدد 27، 2013/07/25.

[3] المرجع نفسه، https://www.adabuslami- org/ 02/03/2023

[4] ماجد قائد قاسم مرشد، جمالية التلقي في الكتابة الشعرية العربية من العتبات إلى النص، ص 65.

و) وظيفة العبور السري للقارئ من اللانص إلى النص:

ويقصد بهذه الوظيفة هي أن العتبات النصية بمختلف أدوارها ووظائفها تجسر التواصل بين خارج النص وداخله، فهي فضاء بيني تجسيري بالدرجة الأولى.

ز) وظيفة تداولية:

تكمن في استقطاب القارئ واستغوائه للولوج إلى عالم الكتاب بشكل تدريجي، فليس العنوان فقط من يجذب القارئ، لأن المؤلف كذلك بإمكانه أن يجذب أو ينفر الجمهور حسب شعبيته ونسبة مقروئية مؤلفاته، ولهذا يعد اسم الكاتب من أبرز العتبات وأشدّها وقعا على نفسية المتلقي.

ح) وظيفة إغرائية:

هي وظيفة «تسعى إلى إغراء القارئ باقتناء الكتاب أو قراءته»[1]، وذلك بجذب انتباه القارئ وتشويقه وتحفيزه على اقتناء الكتاب، لذلك يجب أن يكون العنوان فيها لافتة إشهارية لكيان النص، لأنّه أول شيء يصطدم به القارئ، وتلفت انتباهه وبالتالي فهذه الوظيفة تسعى إلى إغراء القارئ من أجل تحقيق دعم إشهاري، «فكم من عنوان كان سببا في كساد وموت نصوص كان ينبغي لها أن تحيا»[2]، لهذا يجب أن يكون العنوان جذابا لافتا للقارئ، يعبر عن مضمونه، فكلما كان العنوان قويا ومغريا، زاد ميل القارئ وجذبه لاقتناء الكتاب أسهل.

ويتضح من خلال ما سبق أنّ العتبات النصية تمكن من الوقوف على الأسس الجمالية التي تحتويها النصوص، ومن ثم فهم معانيها فهما عميقا، ومن خلال شحن القارئ بشوق دفين يجذبه نحو النص للوقوف على أسراره التي لن يبوح له بها إلا بمحاورته ومحاورة عتباته.

نستنتج من خلال ما سبق ذكره في دراستنا لموضوع العتبات النصية (**مفهومها، أنواعها، أقسامها، وظائفها، مبادئها**)، نقول أن هاته الأخيرة لها دور كبير وفعال في الدراسة الأدبية والنقدية معا، فهي مفاتيح للقارئ للغوص في

[1] عبد المالك أشهبون، العنوان في الرواية العربية، دار الناشر، لبنان، ط1، 2011، ص 20.

[2] شادية شقروش، سيميائية العنوان في الرواية العربية، دار الناي للنشر، لبنان، ط1، 2011، ص 20.

النص وكشف خباياه وفك شفراته، وتعد من الضروريات لكل كتاب ولا يخلو أي عمل منها ، حيث يعطي حضورها للكتاب قيمة جمالية و فنيّة، حيث أنّ وجود العتبات بمختلف أشكالها لم يكن هباء ولا تزيينا أو تنميقا للكتاب، وإنما وجودها يؤدي وظائف مختلفة تساهم كلّها في تكوين و تأويل صورة عامة عن العمل الأدبي وخباياه،

كما تساعد على إغراء القارئ ولفت انتباهه في كل زاوية من زوايا العمل، ودعوة السيميائيين للاهتمام بالعتبات لم تكن هباء ولا اعتباطا، وإنما لمعرفتهم بأنّ العتبات تمثل المفتاح الأول للدخول إلى غمار النص، كما تمثل العلامة الأيقونية التي يجب استنطاقها قبل الولوج إلى رحاب النص.

ولهذا أولها الدارسون والكتّاب اهتماما كبيرا لما لها من تأثير على المتن المركزي للكتاب، فالغرب اهتموا بهذه العتبات وكان كتاب **"جيرار جينيث"** أكبر دليل على اهتمامهم بهذه الأخيرة ومن أهم الكتب في هذا المجال، والعرب كذلك منحوا للعتبات النصية اهتماما كبيرا مع بداية الكتابة لديهم وظهور دور الطباعة والنشر، ولهذا أثارت فينا العتبات فضولا للغوص فيها ومعرفة تأثيرها في النص الموازي لكل كتاب.

الفصل الثاني

شعرية العتبات النصية في رواية

"هجرة الينابيع الحارة"

تمهيد:

تعد العتبات النصية المدخل الأساسي والوحدات الدالة التي تحيط بالنص الأدبي، فهي بدورها تساعد القارئ على فهم النص وشرحه، وهذا ما سنقوم بدراسته في رواية **"هجرة الينابيع الحارة"** من أجل فك اللبس الموجود في الرواية ولتوضيح معانيها ودلالتها، ولكن قبل الغوص في مضمون المتن النصي وجب علينا الوقوف عند العتبات الحاضرة في الرواية فهي «بأجناسها الخطابية أول ما يشد البصر وقد تكون آخر شيء يبقى في الذاكرة»[1]، الأمر الذي جعلنا نتطرق إلى مبحثين في الجانب التطبيقي حيث تضمن المبحث الأول العتبات الخارجية والمبحث الثاني العتبات الداخلية.

المبحث الأول: شعرية العتبات الخارجية

تعتبر العتبات الخارجية من أهم العتبات المتمثلة في العمل الأدبي باعتبارها أول ما يلفت انتباه القارئ، فهي ضرورية للولوج إلى أعماق النص قصد استكناه مضمونه، فالعتبات الخارجية أول ما تواجه القارئ قبل عملية القراءة والتلذذ بالنص وتنمي فيه روح المعرفة والبحث، وتتمثل فيما يلي: (عتبة الغلاف، عتبة العنوان، عتبة المؤلف (اسم الكاتب)، عتبة التجنيس).

1.شعرية عتبة الغلاف:

يعتبر الغلاف العتبة الأولى التي تواجه بصر المتلقي، ومن أهم عناصر النص الموازي التي تساعدنا على فهم الأجناس الأدبية بصفة عامة، والرواية بصفة خاصة، إذ لم يعد مجرد وسيلة تقنية جاهزة لحفظ وحمل المادة الطباعية فحسب، بل تحول إلى فضاء من الموجهات والمحفزات التي تساعد القارئ على تلقي هذه النصوص والغوص في أعماقها، واكتشاف أبعادها الفنية والجمالية، وهذه الرؤية تجعله يمارس على المتلقي سلطة الإغراء والإغواء.

وينظر إلى الغلاف في النظرة السيميائية، بوصفه لوحة **(Tableau)** ضمن معمار النص، تشتغل باعتبارها

[1] يوسف الإدريسي، عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، بيروت، ط1، 2015، 119.

صفحة تتميز عن الصفحات المشكلة للنص المتن بطابعها الدلالي الأيقوني، وإن صفحة الغلاف هي العتبة الأمامية للكتاب، وهي أول ما يقرأ كنص قبل قراءة النص الأم وأحيانا يكون فضاء علاماتيا ذا دلالات: «يحمل رؤية لغوية ودلالة بصرية، ومن ثم يتقاطع اللغوي المجازي مع البصري التشكيلي في تشكيل الغلاف وتشفيره»[1]،

أي أن هذه العناصر اللغوية والعلامات البصرية تسهم في تشكيل فضاء الغلاف، وتزيينه وتمارس عملية تواصلية مع المتلقي.

فالغلاف هو أول ما يقابل القارئ إذ يعمل على جعل الكتاب عنصرا للتشويق، مما يخلق الفضول لدى القارئ ويزرع فيه حب الاطلاع واكتشاف ما بداخله، ليقف هذا الأخير «وقفة تمحص فيكشف عن طريقة علاقته بالنص وبغيره من النصوص»[2]، وذلك لأن الغلاف هو الذي يحيط بالنص الروائي ويغلفه ويحميه ويوضح بؤره الدلالية من خلال عنوان خارجي مركزي، أو عبر عناوين فرعية تترجم لنا أطروحة الرواية أو مقصديتها أو تيمتها الدلالية العامة.

حيث يمكن تصنيف عناصر الغلاف على أنها عناصر لسانية للخطاب، فهي تحمل دلالة لغوية سيميائية «ويتكون الغلاف الخارجي للعمل الأدبي والفني من واجهتين أساسيتين: أمامية وخلفية، حيث نستحضر في الغلاف الأمامي اسم المبدع، والعنوان الخارجي، والتعيين الجنسي، والعنوان الفرعي، وحيثيات النشر، والرسوم والصور التشكيلية.

أما فيما يخص الغلاف الخلفي، فنجد الصورة الفوتوغرافية للمبدع، وحيثيات الطبع والنشر، وثمن المطبوع، ومقاطع من النص للاستشهاد، أو شهادات إبداعية أو نقدية، أو كلمات للناشر»[3].

---

[1] أبو المعاطي خيري الرمادي، عتبات النص ودلالتها في الرواية العربية المعاصرة "تحت سماء كوبنهاغن" أنموذجا، مجلة مقاليد، جامعة الملك سعود، العدد 07، ديسمبر 2014، ص 293.

[2] أمال محمد علي أبو شويرب، سيميائية العنوان والغلاف في رواية إبراهيم الكوني "الدمية"، المجلة الجامعة، جامعة صبراتة، ليبيا، العدد 21، مجلد 05، أغسطس 2019، ص 182.

[3] جميل حمداوي، شعرية النص الموازي (عتبات النص الأدبي)، ص 110.

مما يعني أن الغلاف هو جملة من الأيقونات التي تعطي صورة تمهيدية لمضمون النص، فهو يشكل الباب الأول للقراءة، ثم تليه القراءة التي تجعل المتلقي يعمل على المقارنة بين المضمون وما يؤول إليه الغلاف، ويتكون غلاف روايتنا من غلافين: الغلاف الأمامي والغلاف الخلفي،

- **الغلاف الأمامي**: ويحمل اسم المؤلف، العنوان الرئيسي، المؤشر الجنسي، الصورة، دار خيال للنشر والترجمة.
- **الغلاف الخلفي**: يحمل صورة المؤلف، التعريف بالمبدع، مقتطف من المتن النصي، دار النشر، كلها تدفع القارئ إلى الدخول إلى عالم النص وفك شفراته.

1.1. الغلاف الأمامي للرواية:

إن الغلاف الأمامي هو العتبة الأمامية للكتاب التي تقوم بوظيفة عملية هي: «افتتاح الفضاء الورقي»[1]، وهو الواجهة الأكثر استهلاكا من طرف القراء، والمؤشر الدال الذي يهدد بإفشاء سر أو مشهد يريد الكاتب أن يوصله من خلال أبعاده الإيحائية، ويحتوي الغلاف الأمامي على أهم العتبات في الكتاب، اسم المؤلف، العنوان، المؤشر الجنسي، الصورة، بالإضافة إلى الألوان الإيحائية.

ونجد في الغلاف الأمامي "**هجرة الينابيع الحارة**" اسم الكاتب أعلى الصفحة وتوسطها، كما كتب بخط أقل من خط العنوان واختير له اللون الأبيض الذي يدل على الاستقرار والنقاء والطمأنينة.

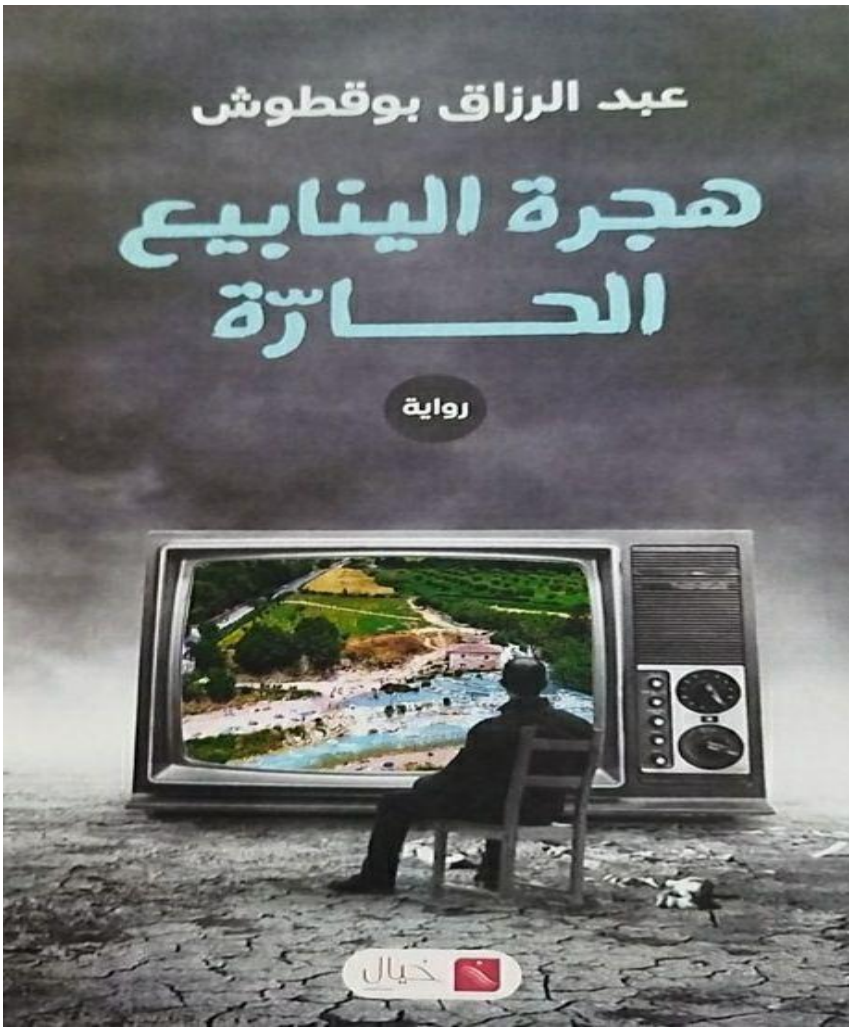
كما يتموضع العنوان أسفل اسم الكاتب والذي يتحكم على الواجهة الأمامية للغلاف وقد كتب بخط غليظ وبلون أزرق فاتح الذي يرمز إلى الحيوية والنشاط وحب الحياة والتفاؤل، فنجد تحته مباشرة المؤشر الجنسي "**رواية**" بلون أبيض، وتحت التجنيس تأتي الصورة والتي تعتبر علامة أيقونية تضم مختلف الألوان والأشكال، وأسفل كل هذا نجد دار النشر.

وقد كتب أيضا بخط متوسط، وبلون أحمر فاتح (**الزهري**) في إطار أبيض، وهذا يدل على العلاقة الجيدة

[1] محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004)، المركز الثقافي العربي، لبنان، بيروت، ط1، 2008، ص 134.

والوطيدة الموجودة بين المؤلف ودار النشر، ودلالة على مكان نشر الرواية، لأنها أخذت طابعا تجاريا وإشهاريا، وكأن ذكرها شكرا وعرفان على مشاركتها في إصدار هذا العمل الأدبي.

الصورة رقم 01: تمثل الغلاف الأمامي للرواية.



1.1.1. عتبة الصورة:

لازمة الصورة الإنسان منذ بداية عهده بالحياة، وشكل ذلك بعد إنسانيا في تطور نشاطه الفني وتعدد معانيه ودلالاته، فالصورة أيقونة محملة بأحداث تاريخية، ومعالم حضارية وثقافية وإنسانية، ومن المعلوم أن الصورة: «الصورة خير من ألف كلمة على مستوى التبليغ، والتواصل، والإفهام»[1].

وتحمل الصورة الخارجية للغلاف دلالات بصرية حيث يقوم "**سعيد بنكراد**": «إن للصورة مداخلها

[1] جميل حمداوي، السيميولوجيا بين النظرية والتطبيق، مطبعة الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011، ص 368.

ومخارجها، لها أنماط للوجود وأنماط للتدليل. إنها نص، وككل النصوص تتحدد باعتبارها تنظيما خاصا لوحدات دلالية متجلية من خلال أشياء أو سلوكات أو كائنات فب أوضاع متنوعة، إن التفاعل بين هذه العناصر وأشكال حضورها في الفضاء وفي الزمان يحدد العوالم الدلالية التي تحيل لها الصورة»[1].

فيفهم أن الصورة عبارة عن ترجمة لمضمون النص، تتضمن دلالات بصرية تعمل على توضيح العمل الإبداعي وتفسيره، وغالبا ما تشخص الصورة الغلافية الخارجية القصد العام للمؤلف، وتختزل دلالات النص ومضامين العمل المعطى، علاوة على ذلك، «قد تكون الصورة لوحة مرافقة للعنوان، أو عنوانا بصريا ثانيا للعنوان اللغوي الأول الذي يتمثل في العنوان الخارجي، لأن الأيقون البصري يترجم ما هو لغوي، ويحوله إلى لغة مشخصة مرئية، يسهل على القارئ رصدها وتمثلها وبناءها من جديد.

وهكذا، يختزل العنوان الغلافي، ببعديه البصري –الأيقوني– واللغوي»[2]، بمعنى أن الصورة المصاحبة للغلاف تحمل رسالتين للمتلقي الأولى تقريرية، والثانية لما هو موجود في النص.

فاللغة البصرية: «هي لغة بالغة التركيب، كما أنها تعمل على نقل الأفكار والدلالات من لغة إلى أخرى، لأنها تحكي الفكرة بلغة الشكل، الخط، اللون، الظل، الملامح والاتساق البصري والتنوع لتضعها في سلم القراءة تنتهي بها إلى الفهم والإدراك عبر تحريك وإعمال للعقل ومهاراته»[3]، أي أن الصورة رسالة بصرية كالكلمات إضافة إلى أنها وسيلة تعليمية تعمل على تقريب المفاهيم لذهن المتلقي.

وفي دراستنا السيميائية للصورة المتواجدة على غلاف الواجهة الأمامية للرواية **"هجرة الينابيع الحارة"** نلمح لوحة فنية شكلت مشهد لرجل ينظر للتلفاز من الطراز القديم متأملا فيما تبرزه الشاشة، حيث تتجلى الينابيع الحارة في ألفة زرقاء متناغمة، ومساحات خضراء شاسعة وأشجار شامخة تبعث على الأمل والتفاؤل.

[1] سعيد بنكراد، سيميائيات الصورة الإشهارية (الإشهار والتمثلات الثقافية)، دار إفريقيا الشرق، المغرب، 2006، ص 31-32.

[2] جميل حمداوي، شعرية النص الموازي (عتبات النص الأدبي)، ص 116.

[3] سعدية نعيمة، استراتيجية النص المصاحب في الرواية الجزائرية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي للطاهر وطار–أنموذجا–، ص 227.

كما يظهر بين عتيق سقفه من قرميد، كأنها سفينة تموج في الينابيع الحارة وتبدو الأرض كأشكال هندسية متباينة الألوان والأحجام، وعلى طرف هذه الأشكال يظهر طريق طويل ويعد مفتاح العبور سياح الينابيع.

ومن خلال النظر إلى صورة رواية "**هجرة الينابيع الحارة**" نلاحظ رجل جالس على مقعد خشبي مر عليه الزمن، كما يقال أكل عليه الدهر وشرب يتأمل في صورة الينابيع التي يظهرها التلفاز، مرتديا لباسا أسود ذو الشعر الأسود، كما نلاحظ فقد متدرج للشعر.

فهذه اللوحة التشكيلية هي انعكاس لمضمون الرواية التي تتحدث عن الحنين والاشتياق إلى أيام الطفولة التي تعج بالذكريات منها الجميلة، ومنها المضحكة والمؤلمة التي سافرت معه عبر الزمن وغاصت في كيانه، تعبر عنها الرواية في كل تفاصيلها.

فالذكريات المضحكة التي عاشها البطل تتمثل في: «لابد أن أحكي حكايتنا نحن الثلاثة خلال الثانوية في موقف الحافلات أثناء الانتظار... كان صديقي له من الشقاوة والذكاء ما يجعل من صديقنا المترهل الذي كان يتصرف تصرف البهاليل المعتوهين ضعاف العقول... تظاهرت أمامه أنني أستطيع أحسب لعشرة بكف يدي اليمنى أرفعه مبسوطا عموديا وأعد عشرة بيدي صعودا ونزولا بيدي بين يديه المتقابلتين أمامه وأغمض عيني دون ملامسة يديه المتوازيتين، وفعلت ذلك سريعا، لكنه تحت وقع الحماس والاندفاع ودون أن يدري وقع في الفخ، تركناه هناك واختفينا نرقبه يلوح بيده صعودا ونزولا أمام مرأى هذا الكم الهائل من التلاميذ كالمجنون»[1].

فهنا برع الروائي في وصف اللعبة والفخ الذي وقع فيه صديقه مما يجعل القارئ يضحك لا إراديا ودون توقف لهول الموقف بالنسبة للمخدوع فقد كانت في غاية الحبكة والحنكة والتصوير.

وأما الذكريات السعيدة فتتجلى في قوله: «فرحت بالشفاء وكانت أكثر من فرح بي... وطبخت وهي تبكي أمام الجيران... تعجن الغرايف، ولا يقدم مثل هذا الغرايف عادة إلا في الأفراح... كانت أمي رحمها الله كثيرا ما تفعل هذا عند السرور ولها في الطبخ آيات للاعتبار ولها مع الكسرة التي تخبزها حكايات التحدي، فمازلت لحد الساعة لم

[1] عبد الرزاق بوقطوش، هجرة الينابيع الحارة، دار خيال للنشر والترجمة، برج بوعريريج، الجزائر، ط1، 2021، ص 203.

أتذوق كسرة ككسرة أمي...»[1]، فهنا يروي البطل ذكريات الفرح بالشفاء من مرضه الذي أصاب رأسه، وكانت أمه -رحمها الله - أكثر فرحا به حيث طبخت الغرايف ووزعتها على الجيران، وهنا يتضح جليا سمة الجود والكرم لأهل الريف وتمسكهم بالعادات، فالغرايف تطبخ في الأفراح والمناسبات.

فالذكريات المؤلمة تتمثل في: «بدأت الحالة مع نهاية الفصل الأول عندما عاد إلى البيت إلى أمه يشكوها بقعة في رأسه بحجم قطعة الخمسة دنانير أعلى الرأس، تساقط منها الشعر دفعة واحدة ولم يدر سببها...كانت أمه تعالجه وهي التي تحلق رأسه، فقد كان الشعر الذي ينبت بين تلك البقع المتقرحة هو الذي يؤلمه ويزيد من عظم مأساته... وأخبرت أمي أنها النار الفارسية، هكذا كان يسمى المرض»[2]، فهنا يسرد الراوي أحداث مؤلمة تتعلق بالمرض الذي أصابه في رأسه ومعاناته الكبيرة مما دفعه إلى لبس القبعة على الدوام، فكره الدراسة وقرر الخروج من البيت. وتحتوي رواية "**هجرة الينابيع الحارة**" على مجموعة من الصور تتمثل في:

❖ **صورة الكوخ**: وتتمثل هذه الصورة في فضاء الريف وتمظهرات العيش فيه، وذلك باستدعاء نموذج تمثله قرية "**لعلامة**" من قرى مدينة قالمة، باعتبارها تحيل على الريف الجزائري، فصورة الكوخ في الرواية تمثل أيام بيت الصبى.

❖ **صورة الينابيع الحارة**: تعتبر الينابيع الحارة مياه الشباب عند اليابانيين، فهي التي تعيد البريق للجلد المتآكل وهي مضاد ممتاز للأكسدة، وبالعودة إلى الرواية نجد أن الروائي اختار مدينة قالمة المتواجدة بالشرق الجزائري وذلك من أجل رسم أهم مواطن الصراع ومسرحة الأحداث، حيث أن مدينة قالمة حارة جدا بالينابيع، إذ تنام على سبعة عشر منبعا حمويا، الكثير منها غير مستغل.

❖ **صورة الأشجار**: فهي تدل على أن مدينة قالمة مولعة بالحدائق، تعشق الخضرة الداكنة، وتهوى المساحات الواسعة المهيأة، حدائق واسعة بخضرة معتقة.

❖ **صورة الرجل**: فهي تدل على أن الرجل شارد الذهن يتأمل الذكريات التي عاشها مع أهله وأصدقائه، التي ظلت

[1] عبد الرزاق بوقطوش، هجرة الينابيع الحارة، ص 202.
[2] المصدر نفسه، ص 195-198.

عنده مقرونة بأرض الينابيع التي خلفها ورائه أثناء هجرته من الريف إلى المدينة، أما دلالة صلع رأسه فهي تدل على المرض الذي أصابه في صغره.

ومما سبق نستنتج أن صورة رواية "**هجرة الينابيع الحارة**" صورة مركبة تركيب سيميائيا مزجيا متكاملة دلاليا، حيث غلب عليها اللون الرمادي العميق حول الرجل وسماء رمادية أيضا ما يمثل الواقع غير البارزة ملامحه وأفقه ولا مستقبله، الواقع المعيش يشوبه الغبش، أما النظر في الماضي الذي يمثله النظر في التلفاز فيظل الألق والوضوح والزهو به والانتعاش بتذكره، فجادت قريحته وخطت كلماته عبق الحنين الذي لا يفارق وجدانه.

2.1.1. عتبة الألوان:

تعتبر عتبة الألوان عنصرا أساسيا يركز على الجانب البصري للغلاف الخارجي حيث «تقوم الألوان مجتمعة بإضاءة الغلاف وإثارة المتلقي، واستقراره ذهنيا ومعرفيا ووجدانيا، وتجسيد لعبة التناقضات الجدلية والسيميائية... وتتأرجح الألوان البصرية فوق الغلاف بين ألوان باهتة وألوان ثرية وخصبة، أو تتأرجح أيضا بين الإضاءة والتعتيم»[1]، وبما أن الألوان هي أول ما يلفت انتباه المتلقي، فإن اختيارها ووضعها ليس اعتباطيا وإنما لكل منها إيحاءات ورموز لها دلالتها الخاصة، «فاللون هو تفاعل بين الأشكال والأشعة الضوئية الساقطة عليها، فيؤلف بذلك المظهر الخارجي لهذه الأشكال، وأن الألوان في اللوحة بانسجامها وترابطها تتحقق الوحدة الجمالية»[2].

مما يعني في القول السابق أن الألوان بصفة عامة تحقق مظهر جماليا للغلاف، وتقدم من ناحية أخرى دلالات ترمز وتوحي لأحداث المتن الروائي.

وتعد الألوان من أهم الأيقونات التي تكشف عن محتوى النص، فقد احتلت الألوان منزلة مميزة منذ القدم، فكانت هي الأساس لكل الأعمال الفنية والتي تصور حياة الناس في مختلف ميادينهم، حيث يعبر فيها عن انفعالاته وقيمه وذلك يكسبه دلالات معينة ويجعلها في شكل رموز متنوعة، إذ تنوع بين آلامه وأماله نذكر منها: «الحياة

[1] جميل حمداوي، شعرية النص الموازي (عتبات النص الأدبي)، ص 116.

[2] قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة (مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم)، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2008، ص 142.

والموت، الحنية، الحزن والفرح، الهزيمة والنصر، النور والظلام، الرحمة والقسوة، الرضا والغضب...»[1]، معنى هذا أن لكل لون دلالة خاصة به حسب قراءة الشخص ورؤيته .فالألوان تنقل في غالب الأحيان الحالة النفسية والمزاجية والذوقية للشخص، كما أنها تعبر عن مزاج الروائي ومدى حكمه على الأشياء.

وإذا أمعنا النظر أكثر في غلاف رواية **"هجرة الينابيع الحارة"**، نجد أنه تشكل من ألوان منسجمة فيها ترابط وتداخل نذكر منها: اللون الأسود، اللون الأبيض، اللون الأزرق، اللون الأخضر، اللون البني، اللون الزهري، اللون الأصفر، فقد يراها الفنان التشكيلي بأنها لوحة فنية تجذب المتلقي وتحمل في طياتها العديد من المعاني والدلالات، وقد تختلف وجهة النظر عندما يراها غيره على أنها لوحة فيها نوع من الألوان الباهتة، فهنا تختلف أوجه النظر فتلك الألوان لم توضع من فراغ بل لكل نوع بعد نفسي واجتماعي، وسنقوم بتوضيح دلالة كل لون في روايتنا فيما يأتي:

أ) **اللون الأبيض**:

لقد اقترن اللون الأبيض باسم الكاتب والواجهة الخلفية للرواية، فاللون الأبيض «يرمز إلى الطهر والصفاء والبراءة والحرية والسلام والاستقرار»[2]، كما يدل على التفاؤل والصدق، ويعتبر من الألوان الساطعة الواضحة، فهو يبعث الطمأنينة والسكينة في النفس، ويرمز إلى السعادة والفرح أحيانا.

إذ يرمز في متن الرواية على الود والمحبة، حيث يقول البطل: «تجاوزت في عشقي لأمي عقدة أوديب... أمي كائن من ربي، تدب حياتي وسريان الدم في عروقي تسمعه أوردتها وشرايينها قبل أن تسري في عروقي... تمرض وتتألم وتلازم الفراش قبل أن تصل الآلام إليك... وتظل شفتها تدعو لك وتهدئ من روعك وتنسى نفسها من أجلك كنز من العطاء هدار، وبحر من الجود جرار، وقلب من الحنان جبار، وبال أوسع من بحار الأرض»[3].

[1] كلود عبيد، الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها ودلالتها)، تقديم محمد حمود، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 2013، ص 10.

[2] قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة (مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم)، ص 143.

[3] عبد الرزاق بوقطوش، هجرة الينابيع الحارة، ص 92.

فهذه الفقرة يوضح فيها الروائي أن الأم منبع العطف والحنان، ملاك الأرض وبراءة السماحة ودعة الرقة والسكون، فهي نغمة الود ولحن النبض.

ب) اللون الأزرق:

«يعد الأزرق من أعمق الألوان، يدخله النظر دون آية عوائق، ويسرح فيه إلى مالا نهاية، فهو لون أثيري، والأكثر تجريدا بين الألوان، تقدمه الطبيعة بشكل عام كمظهر للشفافية، وللفراغ المتراكم، فراغ الهواء، فراغ الماء، فراغ الكريستال أو ألماس، فراغ صحيح، صاف وبارد، وهو الأبرد بين الألوان والأنقى»[1]، يتضح لنا أن اللون الازرق من أكثر الألوان نقاء وشفافية فهو مثل لون البحر من جهة ومن جهة أخرى فهو يدل على الغموض والهيجان والاضطراب.

ج) اللون الأخضر:

يعتبر اللون الأخضر لون الطبيعة والأمل ويعبر عن السلام والسرور في الحياة، يرمز إلى التجديد والنمو، ويرتبط هذا اللون بالثقة والتأثير.

سيطر اللون الأخضر على الأشجار والمساحات الخضراء في اللوحة التشكيلية من الواجهة الأمامية للغلاف فهو يرمز إلى الهدوء والاستقرار والسلام عند تذكر البطل للحظات التي عاشها مع أسرته أيام بيت الصبى ويتمثل ذلك في وصفه لشجرة الزيتون التي كانت سببا في استرجاعه لذكريات الماضي والحنين والشوق إليها ويظهر ذلك في: «عريضة مكتنزة، بجذع قصير جذاب، وارفة الخصائل والنوال، يانعة من كلها، خضراء منسدلة، خضراء طول الدهر، ساكنة كل العهود، صابرة محتسبة، لا تقهرها الرياح العاتية... إنها شجرة الزيتون وما أدراكم ما شجرة الزيتون... تذكرت عندها الناس، وتذكرت أهلي وأصحابي وجيراني، وتذكرت معلمتي وتذكرت ولي الدين، ومرت سريعا خيوط الذكرى للصبي، وتذكرت أمي وأبي وإخوتي وأخواتي، وحضرت أكواخ الريف تنازعني، ورأيت قيوش في الساحة تتمايل

[1] كلود عبيد، الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها ودلالتها)، ص 81.

بذات الفستان، ولمحت موريس كلب الوالد الوفي... أن أقف وأجري خلف بقرتنا الجموح وإكسيل خلفها بعصاه»[1].

وتجلى اللون الأخضر أيضا في حدائق ولاية قالمة وما تتمتع بها من مساحات خضراء ترتاح لها القلوب، وتحس بالطمأنينة والراحة في زيارتها. ويظهر ذلك من خلال الرواية: «قالمة مدينة مولعة بالحدائق، تعشق الخضرة الداكنة، حدائق واسعة بخضرة»[2].

وارتبط كذلك اللون الأخضر بالمناظر الطبيعة ويتجسد في شجرتان للسدر اللتان كانتا علامتي قاصد " دوار العلامة" فهما يرمزان إلى البسمة والتفاؤل بتفتحهما: «تنحرف باتجاه الدوار إلى درب الحقول، ولك في انحرافك علامتان تدلانك للدرب، شجرتان للسدر... حتى إذا اخضرتا... أطلقتا البسمة»[3].

د) اللون الأصفر:

فهو يرمز إلى «السرور والابتهاج والذبول والنور والإشعاع»[4]، ويعتبر من أكثر الألوان كراهية وهو يرتبط بالمرض والسقم والجبن والغدر والخيانة. و....في الرواية على المرض، مرض البطل ونستدل على ذلك من الرواية «بدأت الحالة مع نهاية الفصل الأول عندما عاد إلى البيت إلى أمه يشكوها بقعة في رأسه بحجم قطعة الخمسة دنانير أعلى الرأس، تساقط منها الشعر دفعة واحدة ولم يدر سببها... وما أن بدأ في التداوي بالأعشاب في تلك الأثناء حتى اهترأت البقعة وسرعان ما اهتاجت والتهبت ثم انتقلت العدوى إلى بقع أخرى... كانت أمي هي التي تعالجه وهي التي تحلق له رأسه، فقد كان الشعر الذي ينبت بين تلك البقع المتقرحة هو الذي يؤلمه... إن هذا المرض يسمى النار الفارسية»[5].

وهنا يتضح لنا المرض الذي أصاب البطل في رأسه مما دفعه إلى لبس القبعة الدوام وتعرضه إلى السخرية والتهكم من طرف زملائه في المدرسة.

---

[1] عبد الرزاق بوقطوش، هجرة الينابيع الحارة، ص 07-08-09.

[2] المصدر نفسه، ص 12.

[3] المصدر نفسه، ص 30.

[4] المصدر نفسه، ص 143.

[5] المصدر نفسه، ص 195-196-197.

هـ) اللون الزهري:

وهو لون تختلف انطباعاته من حالة إلى أخرى، قد يعبر عن حالة من «التهور والعصبية وعدم النصج»[1]، وهذا ما نجده في شخصية البطل كما جاء في الرواية: «أحضرت الوالد–رحمه الله– يومها وغيبته عن عمله، ونحن عند المدخل، نقابل مجموعة من التلاميذ يدرسون في الثانوية، من أبناء الميسورين... رمق أحدهم أبي بتلك الحالة وابتسم ابتسامة صفراء تنم عن سخرية... استدرت أمامه نصف دورة ثم هوية عليه ناطحا بجبهتي بقوة بين عينيه فأصبته بهذه الجبهة العريضة عند منطق حاجبيه ومرتفع أنفه، فتطاير الدم من أنفه وسقط على الأرض تحت الصدمة وقوة الضربة... ومن يومها لم أره حتى خرجت من الثانوية وإلى يومنا هذا... فقد راودني ذنبي كثيرا وكنت أود أن ألقاه ولربما استسمحته وأطلب منه العفو... لم أره إطلاقا رغم بحثي الطويل عنه»[2].

وهنا يتضح لنا تهور وعصبية البطل في تهجمه على ابن المدينة سخريته واستهزائه على والده أثناء تسوية أمر الغياب، يمكن للون الزهري أيضا أن يعيدنا إلى ذكريات الطفولة والحنين إليها والتفكير في الأم، وهذا ما عبر عنه الكاتب في المقطع الآتي في قوله: «كنت أستحضر في رمضان عمي المودع في الريف وأستحضر معه صورة النار التي لازمتنا أزمنة الإفطار»[3]، ويقصد بذلك تذكره لرمضان الذي قضاه في الريف واستحضاره لعمي المودع الذي يسكن في أعلى التلة وهو الوحيد الذي يشعل النار إيذانا بالإفطار في رمضان وذلك لعلو مسكنه، أما التفكير في الأم فيتمثل في: «أحن إلى صوت أمي المخزن في أعماق أذني ومداخلي، أحن إلى بهجتها وضحكتها وثغرها وبسمتها... أحن إلى وشم في يديها وبين عينيها ووشما في ساعديها»[4].

ويدل أيضا على الإبداع والتميز والإلهام وخلق ما هو جديد وفريد من نوعه فهو لون ينبض بالحيوية والانتعاش والراحة والإلهام: «الحاج مصطفى سريدي سليل هذه الأسرة وأحد أعلامها...كان الرجل صنيعا وحده،

[1] أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1982، ص 185.
[2] عبد الرزاق بوقطوش، هجرة الينابيع الحارة، ص 205–206.
[3] المصدر نفسه، ص 97.
[4] المصدر نفسه، ص 95.

تلك البسمة البريئة على محياه...كان رحمه الله آية في التواضع على ما أوتي من علم غزير من فنون العربية والفرنسية... يستحضر أمامك الآية القرآنية والتخريج البديع للمعاني والتفاسير والتاريخ والأشعار»[1]، هذه الفقرة يوضح فيها الكاتب حديثه عن الحاج مصطفى سريدي وماله من حمولة ثقافية من متعة أدبية وطرفة شعرية وعبرة تاريخية ونصيحة سخية.

و) اللون الرمادي:

إن اللون الرمادي قد فرض سيطرته على غلاف الرواية من الواجهة الأمامية للغلاف وهو يرمز إلى «التداخل والنفاق والضبابية في كل شيء»[2]، يشكل اللون الرمادي ضبابا كثيفا تعيشه شخصيات الرواية في الحاضر وفي الوقت نفسه تسترجع الماضي وتستحضر تفاصيل الزمان والمكان، إن اللون الرمادي تمكن من رسم شخصيات الرواية من الجانب النفسي فهو يوحي إلى اليأس والقنوط والحزن، تولد الرمادية في بعض الأوقات المعتمة شعورا بالحزن والانزعاج والضجر ويسمى هذا الوقت بالوقت الرمادي، ويتجسد ذلك في الرواية من خلال الواقع غير بارز الأفق، فأحيانا الهجرة من فضاء إلى آخر يبرز واقع متأزم وصعوبة العيش اليومي في مدينة جديدة غير متعود عليها.

فالحزن واليأس يتمثل في هجرة البطل وارتحاله عن الريف الذي ترعرع فيه والذي كان يكن له العديد من المشاعر والأحاسيس وذكرياته التي كانت تجمعه بأهله وأصدقائه وخلانه أيام بيت الصبا.

ز) اللون البني:

هو من الألوان المحايدة حيث يشير إلى الاستقرار والأمان والقيم الراسخة، وهو لون الأرض الثابتة، وقد يشير إلى الحكمة والدعم والتوجيه، وبالتالي فقد يستخدم للتعبير عن العائلة والأخلاق والمتوارثة والمتأصلة التي تستمد الحكمة منها، ونجد في رواية هجرة الينابيع الحارة عدة دلالات لهذا اللون[3].

[1] عبد الرزاق بوقطوش، هجرة الينابيع الحارة، ص 14.

[2] قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة (مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم)، ص 143.

[3] عبد الرزاق بوقطوش، هجرة الينابيع الحارة، ص 364-120-91-92.

- **التراب والأرض والطبيعة:** ويتمثل في الفصول: "خرجت من البيت أطلبه في أمسية خريفية صافية"، ولون التراب "سكنا بيتنا الجديد في المدينة كان واسعا له ساحة واسعة وسط الدار".
- **الخشب:** ويتمثل في: "وقفت أحي أعتاب المدينة على أخشاب تنسمت الحدائق والبيادر والكروم..."
- **الحكمة:** وتتمثل في: "وكان سراج شاهين صديقنا هذا من أطيب خلق الله نفسا وأعقل الناس بالحكمة والأناة والتدين الصحيح" فشاهين هو قمة المعاملة الحسنة والمزاج البريء والوجه البشوش.
- **لون القهوة:** ويتمثل في: "ومازال تعليقي بفطور الصباح من جلساتها ومن رائحة قهوتها التركية التي ذهبت معها...، فقد اكتنزتها الذاكرة ولم أذق من يومها قهوة تركية"، وكما يرمز إلى الطهي ولون الطعام: "ومع أنفاس أذان الفجر الأول غمرت جوانب الكوخ رائحة الخبزات الأولى... رائحة كسرتها على طاجين فوق الجمر مازالت الدنيا لم تصل أن نعرفها"

ح) اللون الأزرق الفاتح:

يبعث «على الانطلاق والانفتاح والنشاط والحيوية وحب الحياة والتفاؤل والهدوء»[1]، ونجد في الرواية ما نستدل به على حب الحياة والتفاؤل والهدوء حيث يقول الروائي: «وصحا من غفوة طالت لياليها وعاد يحب الحياة من جديد، وأقبل عليها بنهم، صحا وعادت إليه نفسه التي يعرفها تلك المنطلقة إلى حب المغامرة والتحري والشغف بالجمال»[2].

ط) اللون الأسود:

هو «رمز المناسبات الحزينة، والموت والظلام والخوف والخيانة والخوف والإجرام وسوء الحظ»[3]، ونجد في الرواية الموت ويتجلى في: «مات الوالد بلقاسم وهم صغار وتركهم تحت كفالة أخيه الأكبر المتزوج وملبتث أمهم حتى

[1] مأمون المومني، حازم بدراته، دلالات سيكولوجية الألوان لدى عينة من أولياء أمور طلبة المدرسة النموذجية في جامعة اليرموك، المجلة الأردنية للفنون، الأردن، مجلد 02، العدد 01، 2009، ص 57.

[2] عبد الرزاق بوقطوش، هجرة الينابيع الحارة، ص 200.

[3] مأمون المومني، حازم بدرانة، دلالات سيكولوجية الألوان لدى عينة من أولياء أمور طلبة المدرسة النموذجية في جامعة اليرموك، ص 50.

لحقت بأبيهم... وبقوا أيتاما تحت كفالة أخيهم ...»[1]،

أما دلالة الحزن فنجدها متمثلة في «لوعة الحرمان من القسم والدراسة لا تفوقها لوعة أخرى غير لوعة اليتم في سن التمييز أو في سني الرشد قبيل التأهب لمقارعة شظف الحياة»[2].

2.1. الغلاف الخلفي للرواية:

يعتبر الغلاف الخلفي مكملا للغلاف الأمامي، كونه العتبة الأخيرة للكتاب أو بمعنى آخر خاتمة العمل الأدبي، وإن خلفية الغلاف لا تعد من أولى العتبات النصية التي يستقبلها المتلقي لأول مرة، لكنها مهمة في توجيه تلقيه فهي خاتمة لكل ما سيتلقى القارئ، «فالغلاف الخلفي هو العتبة الخلفية للكتاب التي تقوم بوظيفة عملية هي إغلاق الفضاء الورقي»[3].

إذ يضم الغلاف الخلفي –غالبا– صورة الكاتب أو الكاتبة إن وجدت، وإعادة شعار دار النشر، كلمة الناشر، التعريف بالمبدع، أو مقتطف من المتن النصي، وكذلك الشهادات التي تصدر غالبا من نقاد لهم سمعة ومكانة علمية تجعل من ثنائهم على عمل ما شهادة على نجاحه وتألقه.

وفيما يخص الغلاف الخلفي لمدونة الدراسة **"هجرة الينابيع الحارة"** نجده يضم كلا من: صورة المؤلف، التعريف بالمؤلف، مقتطف من النص، دار النشر.

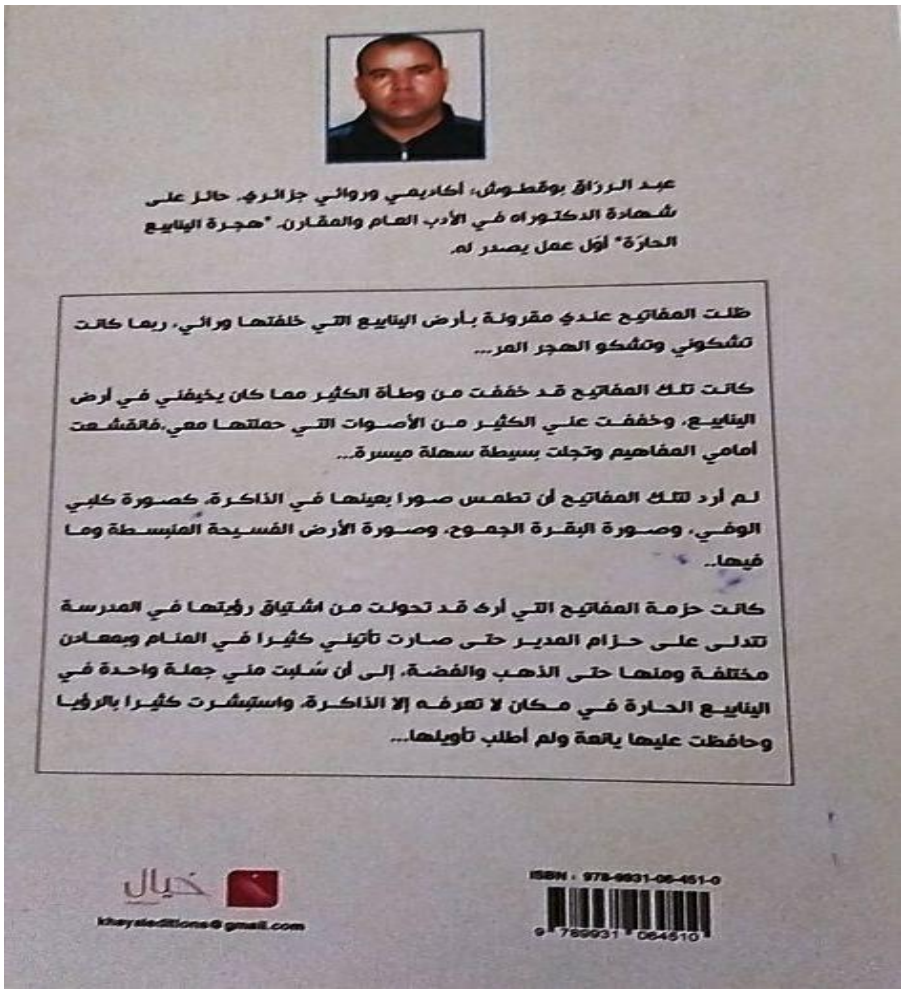
لقد جاء الغلاف الخلفي لرواية **"هجرة الينابيع الحارة"** باللون الأبيض والذي يعبر على الصدق والتفاؤل وهو «رمز الطهارة والنقاء والصدق»[4]، وهو لون يدل في الرواية على الراحة والطمأنينة والسلام التي كان يشعر بها الروائي في المنطقة الريفية التي ولد فيها.

وفي أعلى الغلاف الخلفي نجد صورة الروائي الجزائري **"عبد الرزاق بوقطوش"** مرفقة بلمحة موجزة عن سيرته

[1] عبد الرزاق بوقطوش، هجرة الينابيع الحارة، ص 51-120.
[2] المصدر نفسه، ص 116.
[3] محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004)، ص 137.
[4] أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص 229.

الذاتية، والتي جاءت من أجل التعريف بنفسه للقارئ ولكي ينهي الفضول الذي بداخله عند معرفته لصاحب النص (الرواية) والاطلاع على شخصيته من جهة، وليبين انتساب العمل الأدبي له بغية الترويج والإشهار.

الصورة رقم 02: تمثل الغلاف الخلفي للرواية.



كما يتوسط الغلاف الخلفي نصا اختاره الكاتب من رواية "**هجرة الينابيع الحارة**" وسبب انتقاء الروائي لهذا المقطع تحديدا هو أنه نال إعجابه وترك في مخيلته أثرا عظيما وهو مقطع مشفر له أبعاد فكرية ودلالية وإيديولوجية في النص ربما تتجلى فكرة الرواية في هذه الأسطر، التي تجلب المتلقي لقراءة متنها.

وبالعودة إلى الرواية نجد أن مفاتيح المدير تحمل الذكريات الجميلة التي كان يشعر بها في أرض الينابيع التي خلفها ورائه، والتي تتمثل في صورة كلبه الوفي موريس وصورة البقرة الجموح، وصورة الأرض الفسيحة المنبسطة التي كانت تتمتع بها ولاية قالمة (**الريف**) أرض الينابيع الحارة.

وفي أسفل الواجهة الخلفية نجد دار النشر (**المطبعة**) التي عملت على إخراج العمل الأدبي وهي مطبعة (**دار خيال للنشر والترجمة**) ببرج بوعريريج (**الجزائر**) فوضع دار الطباعة والنشر لإعطاء العمل أكثر مصداقية وجدية، لأن العمل الأدبي ترفع قيمته أو تهمل نسبة لدار الطباعة.

وتحمل كذلك الرواية رقم الإيداع في المكتبات الوطنية وهو رقم دولي موحد للكتاب يتكون من أربعة خانات بينهما خطوط صغيرة أو فراغات، ووجودها في صفحة الغلاف دليل على مدى انسجام العمل الإبداعي مع توجهات السلطات الوطنية في بلد المبدع، ويدل غيابه على عدم الانسجام أو المعارضة .وتحمل رواية "**هجرة الينابيع الحارة**" "**لعبد الرزاق بوقطوش**" الرقم الإيداع القانوني -ردمك (978-9931-06-4510) سبتمبر 2021 مع وضع الإيميل الخاص بدار النشر قصد الترويج والإشهار بها.

ولقد اعتمد الكاتب على اللون الأبيض في خلفية روائية ليدل بذلك على نقاء العلوم والبعد الروحي للرواية الجزائرية، وأن الكاتب يتميز بروح مفعمة بالأمل والتفاؤل ومسيرة علمية صادقة.

إن هدف الكاتب من وضع الواجهة الخلفية حتى يثير انتباه القارئ ويزيد فضوله وحبه للاطلاع، ليلج به إلى أعماق النص الأدبي برغبة وإرادة قوية دون ملل وتودد، ونعتبر الواجهة الخلفية للرواية دلالة على إنهاء العمل وتزيد الرواية جمالية وجاذبية للتأثير على الذات المتلقية ولا يكتمل العمل الأدبي دون وضع خلفية للكتاب .

2.شعرية عتبة العنوان:

تحظى عتبة العنوان في الدراسات النقدية الحديثة باهتمام بالغ لدى المؤلفين والنقاد والدارسين ولاسيما السيميائية، وما العنوان إلا المفتاح الذي يفك شفرات النص وتأويله، حيث أصبح يشكل أبعاد إجمالية ودلالية ومعرفية فلم يعد تشكله يقتصر على الكلمات والألوان فقط، بل أصبح العنوان مرتبط ارتباطا عضويا بالنص الذي يعنونه فيكمله ولا يختلف معه ويعكسه بأمانة ودقة.

فالعنوان يقوم بدور التدشين للنص، فهو تعريف أولي لمضمونه، فيستفز القارئ انطلاقا من طبيعة تركيبه، وتجلبه إليه لتحصل القراءة، «فالعنوان للكتاب كالاسم للشيء، به يعرف وبفضله يتداول يشار به إليه، ويدل به عليه، يحمل وسم كتابه، والعنوان ضرورة كتابية هكذا لغويا وهكذا اصطلاحيا»[1]، أي أن العنوان عتبة مهمة لقراءة النص ودخوله، فهو يشير إلى محتوى النص، ولكن في بعض الحالات يعطي إشارة فقط للمضمون حتى يترك القارئ يقرأ النص ويكشف دلالاته.

ويعد العنوان من أهم العتبات النصية الموازية المحيطة بالنص الرئيسي حيث يساهم في توضيح دلالات النص، واستكشاف معانيه الظاهرة والخفية، فهو «المفتاح الضروري لسبر أغوار النص، والتعمق في شعابه التائهة، والسفر في دهاليزه الممتدة»[2]، أي أن العنوان يقوم بتفكيك النص عبر استكناه بيناته الدلالية والرمزية ويضيء لنا ما أشكل من النص وغمض، فمن الناحية السيميائية هناك علاقة بين العنوان والنص، تتشكل عبر معادلة كبرى هي العنوان النص، أي أن العنوان «بنية رحمية تولد معظم دلالات النص، فإذا كان هو المولود، فإن العنوان هو المولد الفعلي لتشابكات النص، وأبعاده الفكرية والإيديولوجية»[3].

حيث أصبح العنوان في الدراسات النصية المعاصرة يمثل نواة ومركزا للنص الأدبي، فهو الذي «يمدنا بزاد ثمين لتفكيك النص ودراسته»[4]، وقد يمثل بؤرة للنص نستهدي بها على تحديد رسالته، يقدم لنا جوازا أو تأشيرة نعبر بها إلى عالم النص، لنخلص بذلك إلى وجود رابط بين النص وعنوانه.

فالعنوان –إذًا– هو مفتاح تقني يحبس به السيميولوجي نبض النص، ويقيس به تجاعيده، ويستكشف ترسباته البنيوية وتضاريسه التركيبية على المستويين الدلالي والرمزي. وهكذا فإن أول عتبة يطؤها الباحث السيميولوجي هو استنطاق العنوان، واستقراؤه بصريا ولسانيا أفقيا وعموديا، وعلى أي حال، فالعنوان هو الذي يسم النص، ويعينه،

[1] محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، دراسات أدبية، الهيئة المصرية للكتاب، 1998، ص 15.

[2] جميل حمداوي، شعرية النص الموازي (عتبات النص الأدبي)، ص 49.

[3] روفية بوغنوط، شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمادي، رسالة ماجستير، البلاغة وشعرية الخطاب، جامعة منتوري، قسنطينة، 2007، ص 129.

[4] محمد مفتاح، دينامية النص، تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي، بيروت الدار البيضاء، ط2، 1990، ص 191.

ويصفه، ويثبته، ويؤكده ويعلن مشروعيته القرائية. وهو الذي يحقق للنص كذلك اتساقه وانسجامه وتشاكله، ويزيل عنه كل غموض وإبهام، ونجد الروائي **"عبد الرزاق بوقطوش"** هنا في روايته هذه قد عنونها ب: **"هجرة الينابيع الحارة"**، ولا يخفى على أحد ما لهذه العنوان من دلالات، فهو مفتوح على مصراعيه على كل الاحتمالات والتأويلات، ولن تستطيع أن تعرف فحوى الرواية للوهلة الأولى من خلال العنوان، مما يزيدك تشويقا، وغرابة، وتساؤلا عن دلالة العنوان مع ما تضمنته الرواية.

وجاء العنوان بخط غليظ بارز باللون الأزرق الفاتح **"هجرة الينابيع الحارة"** وسط الغلاف ذي اللون الرمادي إلى الأعلى قليلا، حيث أن اللون الأزرق الفاتح يعكس الثقة والبراءة والشباب، وهذا ما يتضح من خلال بداية أحداث الرواية بطفولة الروائي في المنطقة التي ولد فيها والهدوء والاستقرار الذي كان ينعم به ويحس به ضمن عائلته.

أما اللون الرمادي فيدل على الواقع غير بارزة ملامحه ولا أفقه ولا مستقبله، وكأنه يقول لنا أن الانتقال أو الهجرة من فضاء إلى آخر يغلب عليه واقع متأزم غير بارز الأفق والملامح الذي سيعيشه هذا الإنسان، وسنحاول مقاربة العنوان من خلال مستويات باعتباره نظاما لغويا سيميائيا:

أ) المستوى المعجمي:

أما عن دلالة العنوان من الناحية المعجمية، فإنه ينسج ثلاثة مفردات ليشكل بها عنوانه الخاص، منتظمة، مركبة، ووفق رؤية محددة للرواية، وهذه الكلمات وردت معجميا كالآتي :

❖ **مفردة هجرة:** ورد في لسان العرب " **لابن منظور**" في مادة **"الهَجْرُ"**: «ضد الوصل هَجَره يَهْجُرُه هَجْراً وهِجْراناً صَرَمَه، وهما يَهْتَجِرانِ ويَتَهاجَرانِ، والهُجْرَةُ: الخروج من أَرض إِلى أَرض، قال الأَزهري: وأَصل المهاجَرَةِ عند العرب خروجُ البَدَوِيّ من باديته إِلى المِدنِ؛ يقال: هاجَرَ الرجلُ إِذا فعل ذلك؛ وكذلك كل مُخْلٍ بِمَسْكَنِه مُنْتَقِلٍ إِلى قوم آخرين بِسُكناهُ، ولقيته عن هَجْرٍ أَي بعد الحول ونحوه؛

ويقال للنخلة الطويلة: ذهبت الشجرة هَجْراً أَي طولاً وعِظماً. وهذا أَهْجَرُ من هذا أَي أَطول منه وأَعظم،

ونخلة مُهْجِرٌ ومُهْجِرَةٌ: طويلة عظيمة، وقال أَبو حنيفة: هي المُفْرِطَةُ الطول والعِظَم. وناقة مُهْجِرَةٌ: فائقة في الشحم والسَّيْرِ، وفي التهذيب: فائقة في الشحم والسِّمَنِ. وبعير مُهْجِرٌ: وهو الذي يَتَناعَتُه الناس ويَهْجُرون بذكره أَي يَنْتَعِتُونه قال: وسمعت العرب تقول في نعت كل شيء جاوز حَدَّه في التمام: مُهْجِرٌ.

وجَمَلٌ هَجْر وكبشٌ هَجْر: حسن كريم.

والهَاجِرُ: الجَيِّدُ الحَسَنُ من كل شيء»[1].

❖ **مفردة الينابيع**: وورد في لسان العرب **"لابن منظور"**، في **"مادة الينابيع"**: «نبَعَ الماءُ يَنْبُعُ، ونَبِعَ ونَبُعَ، نَبْعاً ونُبُوعاً: تفجر، وقيل: خَرَجَ من العَينِ، ولذلك سميت العين يَنْبُوعاً؛ قال الأَزهري: هو يفعول من نَبَع الماء إِذا جرى من العين وجمعه يَنابِيعُ، وبناحية الحجاز عين ماء يقال لها يَنْبُعُ، والنَّبْعُ: شجر، زاد الأَزهريّ: من أَشجار الجبالِ تتخذ منه القِسِيُّ. وفي الحديث ذكر النَّبْعِ، قيل: كان شجراً يطول ويَعْلُو وجعل النبْعَ مثلاً في قِلّة النار؛ حكاه أَبو حنيفة؛ وقال مرة: النبْعُ شجر أَصفرُ العُود رَزِينُه ثقيلُه في اليد. ونُبايعُ: اسم مكانٍ أَو جَبل أَوْ وادٍ في بلاد هذيل، ونَوابِعُ البعير: المواضعُ التي يَسِيلُ منها عَرَقُه. قال ابن بري: والنَّبِيعُ أَيضاً العَرَقُ؛ واليَنْبُوعُ: الجَدْوَلُ الكثير الماء، والنبع لا نار فيه ولذلك يضرب به المثل فيقال: لو اقْتَدَحَ فلان بالنبْعِ لأَوْرَى ناراً إِذا وصف بجَوْدةِ الرأْي والحِذْق بالأُمور»[2].

❖ **مفردة الحارة**: وورد في لسان العرب **"لابن منظور"**

في **"مادة الحارة"**: الحَرُّ: ضِدُّ البَرْدِ، والجمع حُرُورٌ وأَحارِرُ، والحارُّ: نقيض البارد. والحَرارَةُ: ضِدُّ البُرُودَةِ، والحَرُورُ: الريح الحارَّة بالليل وقد تكون بالنهار، وقال الجوهري: الحَرُورُ الريح الحارَّة، وهي بالليل كالسَّمُوم بالنهار، والحَرِيرُ: المِحْرُورُ الذي تداخلته حَرارَةُ الغيظ وغيره. والحَرَّةُ: أَرض ذات حجارة سود نَخِراتٍ كأَنها أُحرقت بالنار وامرأَة حَرِيرَةٌ: حزينة مُحْرَقَةُ الكبد»[3].

[1] ابن منظور، لسان العرب، ص 4616-4617-4618.

[2] المصدر نفسه، ص 4327-4328.

[3] المصدر نفسه، ص 827-828.

ب) المستوى التركيبي:

فمن الناحية التركيبية يتكون العنوان من ثلاث كلمات وهما: **"هجرة الينابيع الحارة"**، وهو عبارة عن جملة إسمية تدل على التحول والانتقال وقد تعني الضجر والانتفاضة من واقع معين. ولهذا فإن الروائي قد اختار لهذه العملية فضاء خاصا ينتقل فيه بين الحياة وأنماطها في الريف وما يقابلها في المدينة، مبينا كثيرا من العلاقات الاجتماعية عبر مراحل خاصة من تاريخ الجزائر المعاصرة.

كما أن (**هجرة**) جاءت نكرة، أما مفردة (**الينابيع**) و(**الحارة**) وردت معرفة ب (**أل**) التعريف، وهذا يدل على أن الروائي يقصد أن هجرة الينابيع الحارة تسير في المكان وفي الزمان وفي الحدث .وقد هيمن على عتبة العنوان الحذف في بنية التركيبية النحوية:

- **هجرة:** مبتدأ مرفوع وعلامة رفعه الضمة الظاهرة على آخره وهو مضاف.
- **الينابيع:** مضاف إليه مجرور وعلامة جره الكسرة الظاهرة على آخره.
- **الحارة:** صفة مجرورة وعلامة جرها الكسرة الظاهرة على آخره وشبه الجملة من (الينابيع الحارة) في محل رفع خبر المبتدأ.

ج) المستوى الدلالي:

وهو الذي يبرز لنا بوضوح علاقة العنوان بالمضمون أو بالأحرى إلى أي مدى وفق الكاتب في اختيار عنوانه؟ ومن خلال استقراء العنوان ومطابقته بالمضمون اعتمد **"عبد الرزاق بوقطوش"** على عنوان واحد رئيسي دون أن يردفه بعنوان آخر فرعي إيمانا منه بأن العنوان المقترح كاف في توضيح الدلالة المقصودة منه وهو ما ظهر جليا في كلمات العنوان ولونه والعنوان له «الصدارة ويبرز بشكله وحجمه وهو أول لقاء بين القارئ والنص وكأنه نقطة الافتراق حيث صار هو آخر أعمال الكاتب وأول أعمال القارئ»[1].

[1] عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير "من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة، ط4، 1998، ص 236.

وعند مطابقة العنوان بالمضمون يتضح لنا أن الرواية تحكي تحولات كثيرة وتغير قناعات كثيرة وتحكي رفض لبعض الأفكار والقناعات، حيث نجد أن الأحداث تدور في ثلاث مناطق من ولاية جزائرية اسمها قالمة واقعة في شرق البلاد جنوب مدينة عنابة الساحلية، فتبدأ أحداث الرواية بطفولة الروائي في المنطقة الريفية التي ولد فيها والتي سكنت وجدانه وتعلق بها تعلقا شديدا ففاضت أحاسيسه بالود للمكان والوفاء لأهله.

وقد صعب عليه فراقها والهجرة نحو المدينة. ثم تنتقل بنا الأحداث إلى مرحلة الطفولة الثانية في المدرسة في قلب المدينة، وبعد ذلك يرسم القدر انتقال العائلة إلى مكان ريفي آخر يجد فيه الروائي مطلعا لذكريات أخرى، وتضع المنطقة الثالثة في الارتحال محطات للطفل، تكبر معه الطموحات وتتسع لديه الآفاق، ويكتب عن التجارب من الحياة ما ليس بعيدا في المكان والزمان.

وفي الأخير يتضح لنا اختيار الروائي لمسرحة هذه الأحداث فضاء ولاية قالمة، وذلك من أجل رسم أهم مواطن هذا الصراع، لهذا نعثر في هذه الرواية على وصف دقيق للقرية التي عاش فيها الراوي قبل الارتحال إلى المدينة، حيث يصف البيوت ونمط البناء وطريق العيش اليومي وصعوبة المناخ في شتاء وجمال الطبيعة ربيعا... ووصف دقيق لشوارع مدينة قالمة خاصة وسط المدينة، ومعالمها التاريخية وبعدها الرمزي عند أبنائها، لهذا فإن هجرة الينابيع الحارة ترصد عبر هذه التفاصيل أهم التحولات الاجتماعية التي عرفتها المدن الجزائرية.

3. شعرية عتبة المؤلف:

يعد اسم المؤلف علامة مميزة للكتاب، فهو من الإشارات المهمة والمساهمة في تشكيل عتبة الغلاف الخارجي، فلا يمكن لأي عمل أن يخلو من اسم صاحبه أو مجاوزته بأي حال من الأحوال، فعتبة المؤلف تندرج ضمن ملحقات النص الموازي فالمؤلف هو منتج النص ومبدعه ومالكه الحقيقي، ومن ثم فهو يشكل مرآة لنصه من الناحية: البيوغرافية والاجتماعية والتاريخية والنفسية.

إن اسم المؤلف بمثابة المحرك الأساس لأي عمل أدبي إبداعي، فهو الذي يختار الموضوع، ويتحكم في ألفاظه

ومعانيه، ويعمل على تحديد طبيعة النص، ليختار له العنوان المناسب، مما يساعد على استقطاب القراء والاستحواذ على وجدانهم، ذلك أن اسم المؤلف يضمن للعمل الأدبي اتساقه وانسجامه، كما أنه غالبا ما يظهر اسم المؤلف في صفحة العنوان، ثم يتكرر على الصفحة الثانية والثالثة، لكن هذا لا ينطبق على جميع أنواع الكتب، إذ نجده أحيانا يتموضع في الصفحة الأولى ويخلو من الصفحة الثانية، ليكتب مرة أخرى في الصفحة الثالثة مع البيبليوغرافية الخاصة بالناشر والكتاب.

وتعتبر عتبة المؤلف من أهم «العلامات المكونة للخطاب الغلافي على مستوى التشكيل المعنوي والبصري، ولا سيما إذا كان اسم المؤلف مصحوبا بصورته الفوتوغرافية وترتبط صورة المؤلف بالنص الإبداعي ارتباطا مباشرا عبر جدلية الإضاءة والتفاعل الدلالي»[1]، حيث لا يمكننا بأي طريقة تجاهل أو تجاوز عتبة المؤلف لأنه يبرز العلامة الفارقة بين كاتب وآخر.

إن اسم المؤلف هو بلا شك عتبة من عتبات الولوج إلى عالم النص، فهو في كثير من الأحيان ما يتصدر واجهة الغلاف في إشارة إلى تحديد نسبة ذلك العمل إلى صاحبه، وهذا من دون شك سيزيح العديد من الأسئلة الشائكة التي سيجدها القارئ في انتظاره حينما يحاول استكناه مضامين النص وأبعاده الفنية والإيديولوجية والجمالية. وأن تثبيت اسم الكاتب على غلاف عمله الروائي، إنما تأتي لتحفظ حقوق تأليفه من السرقة والانتحال وتعمل على تأكيد أنه منتج النص ومبدعه، هذا من جهة، ومن جهة أخرى وبالاستناد إلى نظرة النقد الأدبي الجديد إلى العمل الأدبي على أنه نسق من العلامات الدالة التي تسهم في إضاءة جوانب من النص.

وما نلاحظه في رواية **"هجرة الينابيع الحارة"** فإن اسم الكاتب **"عبد الرزاق بوقطوش"** اختار وضع اسمه الحقيقي وهذا دليل على تمكن هذا الكاتب من إثبات وجوده وفرض نفسه وجلب القراء إليه، فهو متربع من الوهلة الأولى في أعلى الغلاف وقبل العنوان، وكأنه يعرض نفسه على القارئ مع أولى العتبات التي تصافح بصره فهو مصدر النص ومرسل لتلك الإشعاعات الشعرية التي تثبت الذات، حيث أراد بذلك أن يبرزه للعيان وكأنه يلوح للقارئ يخبره

[1] جميل حمداوي، شعرية النص الموازي (عتبات النص الأدبي)، ص 22.

بأنه هو صاحب العمل، حيث نجد اسم المؤلف في رواية **"هجرة الينابيع الحارة"** لعبد الرزاق بوقطوش يتموضع في بداية واجهة الغلاف، يريد الروائي أن يبرز حضوره المتميز منذ البداية وكأنه يقول أنا هو كاتب هذه الرواية **"هجرة الينابيع الحارة"**.

كما أن ظهور اسم المؤلف **"عبد الرزاق بوقطوش"** أعلى صفحة غلاف رواية «هجرة الينابيع الحارة» بشكل صريح ومباشر له دلالات كثيرة في إضاءة النص وتوضيحه وحضوره يعطي العمل الأدبي مشروعية التوثيق والترويج ويعطيه صفة التميز.

وقد تموضع اسم المؤلف **"عبد الرزاق بوقطوش"** في الواجهة الأمامية للغلاف بلون أبيض بخط متوسط في أعلى الصفحة مباشرة فوق العنوان، حيث جعل العنوان أكبر حجما من اسمه، وربما هذا يدل على تواضع الكاتب أو هي حيلة لجأ إليها ليجلب القارئ إليه وذلك لكي يبحث عن اسمه بشغف وشوق، وكتب بخط يختلف عن خط العنوان والمؤشر الجنسي، وذلك غرضه التشهير بنفسه وإبراز شخصيته وحضوره وتميزه في العالم الروائي والإشهار بروايته.

أما دلالة اللون الأبيض فهو يبعث الأمل والتفاؤل والصفاء والتسامح ويدل على النقاء، كما يبعث على الود والمحبة والسلم والأمن والطهارة، فهو «رمز الطهارة والنقاء والصدق، وهو يمثل (نعم) في مقابل (لا) الموجودة في الأسود، إنها الصفحة التي ستكتب عليها القصة، إنه أحد الطرفين المتقابلين، إنه يمثل البداية في مقابل النهاية والألف في مقابل الياء»[1]، وهذا ما يوحي به اسم كاتب الرواية الواثق من نفسه والمفتخر بشخصيته، والذي يؤمن بإيصال رسالته بصدق، وربما بهذا اللون أراد الكاتب أن يصف الحالة التي عاشتها الرواية.

ويتكرر اسم الكاتب في الصفحة الثالثة للغلاف في أعلى الصفحة باللون الأسود «رمز للحزن والألم والموت»[2]، وهو ما تعكسه الرواية في وقوفها على محطات مفصلية مر بها الإنسان الجزائري خاصة خلال سنوات

[1] أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص 185-186.
[2] المرجع نفسه، ص 186.

الثمانينات والتسعينيات من القرن الماضي.

كما تم إثبات اسم المؤلف "**عبد الرزاق بوقطوش**" في الواجهة الخلفية للغلاف وذلك تعريفا به وبعثا على شهرته وترسيخا لاسمه على مستوى الساحة الأدبية .فنجد كذلك في رواية "**هجرة الينابيع الحارة**" صرح "**عبد الرزاق بوقطوش**" باسمه الحقيقي ولعل المراد من هذه الدلالة على أن الرواية تنتمي إلى المؤلف وأنه هو المحور الأساسي في الرواية وناقل أحداث الرواية.

لذا نستنتج أنه لا يوجد أي عمل أدبي يخلو من اسم صاحبه فهي علاقة تكاملية بين المؤلف والنص، حيث تظهر الدلالة السيميائية لاسم المؤلف في كونه يرسل رسالة للمتلقي أن اسمه سيظل دائما مرفوعا إلى الأعلى، ليتمكن الكاتب من فرض نفسه وجلب القراء إليه.

4.شعرية عتبة المؤشر الجنسي:

المؤشر الجنسي هو إحدى العتبات المصاحبة للنص، ويكون موضعه على الأغلب في الواجهة الأمامية لغلاف الكتاب، وبفضله يتبين للقارئ قبل تفحصه للكتاب هوية وجنس الأدبي، إذ يعد من العتبات الضرورية قبل الدخول إلى النص، ذاك أن غياب علامة التجنيس –شعر، رواية، مسرحية– تجعل مجال التأويل مفتوحا لعدد من القراءات.

كما أنه يشتت ذهن القارئ وفكره، لكن وجوده يساعده ويهيئه إلى الولوج الصحيح للنص ويسهل عليه عملية تلقي العمل الأدبي، ويكون التجنيس ملحقا بالعنوان، ويعبر رسميا عن مقصدية كل من الكاتب، والناشر لذلك لا يستطيع القارئ تجاهله، أو إهماله، باعتباره أداة توجيه قرائية لهذا العمل الأدبي.

ويعد «الجنس الأدبي مبدأ تنظيميا للخطابات الأدبية، ومعيار تصنيفيا للنصوص الإبداعية، ومؤسسة تنظيرية ثابتة، تسهر على ضبط النص أو الخطاب وتحديد مقوماته، ومرتكزاته، وتقعيد الدلالية والفنية والوظيفة»[1].

[1] جميل حمداوي، شعرية النص الموازي (عتبات النص الأدبي)، ص 38.

وهكذا يكون المؤشر الجنسي عبارة عن «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، ويفيد عملية التلقي بتحديده استراتيجيات آليات التلقي»[1]، أي أنه من البداية يحدد القارئ نوعية النص، وبالتالي تبرمج ذهنية المتلقي على الطريقة المناسبة لقراءة هذا العمل الأدبي.

والمؤشر الجنسي في هذا العمل الأدبي متجسد من خلال لفظة: «**رواية**"، وقد كتب بالضبط في وسط صفحة الغلاف بخط واضح في أعلى الصفحة مباشرة تحت العنوان بلون أبيض الذي يرمز إلى النقاء والطهارة والصدق والأحاسيس القوية المتمثلة في المشاعر والأحاسيس القوية التي سكنت وجدان الروائي وتعلقه الشديد بالمنطقة الريفية التي ولد فيها، على مساحة لونها رمادي كأن الروائي يحاول إيصال أن روايته تحمل المتضادات، فهو لا يجسد السعادة التي عاشها في الماضي فقط.

فما هو معروف عن اللون الرمادي أنه لون ثانوي ينتج عن مزج الأبيض والأسود، وهكذا تكون الرواية مزجت بين الأمل والتفاؤل وتغير الأفكار والقناعات، كما نجد أيضا المؤشر الجنسي في الصفحة الثالثة للغلاف يتموضع تحت العنوان مباشرة بلون أسود وذلك للتعريف بطبيعة هذا الكتاب.

أخيرا نستنتج، أن المؤشر الجنسي عنصر هام في كل كتاب يعتبر من العتبات الخارجية المحيطة بالنص المركزي وأحد المسالك التي تسهل الولوج إلى النص.

المبحث الثاني: شعرية العتبات الداخلية

تعتبر العتبات المحيطة الداخلية عتبات موجودة داخل النص وتشمل كلا من الإهداء والتصدير والحواشي والهوامش، وهذه العتبات لها علاقة وطيدة بداخل الكتاب، أي بالمتن المركزي، فهي تشكل علامات عبور هامة إلى أفضية النص الداخلية، فهي تعمل على استنطاقه وفك غموضه للتعرف على مدلولاته.

[1] سعدية نعيمة، استراتيجية النص المصاحب في الرواية الجزائرية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي للطاهر وطار، ص 299.

1. شعرية عتبة الإهداء:

يعتبر الإهداء من بين العتبات النصية التي لم يعرها الخطاب النقدي العربي اهتماما كبيرا ولم يلتفت إلى تنويعاتها وتعددها واختلافها عبر الزمان والمكان، «فالإهداء ممارسة اجتماعية داخل الحياة الأدبية، يستهدف عبرها الكاتب مخاطبا معينا، ويشدد على دوره في إنتاج هذا الأثر الأدبي قبل، وبعد صدوره وعلى هذا الأساس، فإن الإهداء لا يخلو من قصدية، سواء في اختيار المهدى إليه أو في اختيار عبارات الإهداء وشكل ديباجة»[1].

حيث يُشكل الإهداءات افتتاحية مميزة للنصوص، وعلامة بارزة يستدل بها على خارطة الطريق إلى النص ورسم حدوده ومعالمه، فهو يحمل اعترافا واضحا وصريحا من الكاتب بالعرفان والشكر والامتنان لأشخاص مقربين يكن لهم مشاعر المحبة والمودة.

ويندرج الإهداء ضمن لائحة العتبات الأمامية المباشرة، والتي تشكل عنصرا مساعدا لاقتحام النص وإضاءة دروب قراءته، باعتباره جزءا من النص ومكملا له، وخطابا يفسر النص، بحيث أصبح جزءا من النصوص الإبداعية ولم يعد مجرد شكل إخراجي أو تقليد متبع أو تكريم وتقدير لشخص المهدى إليه، بل «رسائل ضمنية ذات دلالة، إنها أشبه بعقد ضمني مع القارئ يعمل على كشف الاتجاه الثقافي وحتى السياسي للذات المبدعة»[2]،

وقد يعتقد البعض أن الإهداء حلية شكلية لا أهمية لها في فهم النص وتفسيره، بيد أنها علامة لغوية ونص مواز أعيد له الاعتبار في الشعرية الحديثة، رفقة المصاحبات النصية أو العتبات المحيطة الأخرى وأصبح من الضروري قبل الدخول إلى عالم النص أن نقف عند عتباته، نسائلها قصد تحديد بنيتها واستقراء دلالتها وأبعادها الوظيفية.

حيث نجد أن عتبة الإهداء نقطة محورية ومهمة ترتكز على العلاقة القائمة بين المهدي والمهدي له، والتي تظهر فيها أجواء المحبة والامتنان والتقدير بين الطرفين.

ومن هذا المنطق يمكن اعتبار الإهداء عنصرا مهما في العمل الروائي، فهو الجسر الذي يربط بين النص

[1] عبد المالك أشبهون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص 199.

[2] روفية بوغنوط، شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمادي، ص 54.

والقارئ، ويبدأ به الكاتب عمله الأدبي، فهو «عتبة لا تخلو من قصدية سواء في اختيار المهدى إليه/إليهم أو في اختيار عبارات الإهداء»[1]، ومن خلال ما سبق نلاحظ أن الإهداء هو عبارة عن بوح واعتراف وتقدير لفرد أو جماعة سواء عائلة أم أصدقاء أم شخصية معروفة يتم توجيه شكر خاص لهم عن طريق الكاتب.

وتعد دراسة عتبة الإهداء من الدراسات المهمة في العتبات النصية حيث تعتبر عتبة الإهداء هي الطريق الأول لدى القارئ أثناء قراءته للنص وهذا ما يهتم به الكاتب بعد المقدمة كونها تسهم في توغل القارئ لفهم خصوصية وشعرية الكاتب .فالإهداء في رواية "هجرة الينابيع الحارة" لم يبرز أي عرفان بالجميل أو الشكر أو التقدير، فقد جاء مطبوعا في الصفحة الثالثة من الرواية ومقصورا على أفراد بعينهم، حيث كان الإهداء على النحو التالي[2]:

إعراب قطر الندى تستقي من الينابيع

ليشرب أسامة محمد عمر

من يدها شربة من إحدى وثلاثين غرفة،

ويعد ساجد خبيب عدد القطران

فيجدها ثمانين وثلاثمئة قطرة

ما مكن أمهم وهيبة أن تشرب من الكأس

وتدركها قبل أن تفيض بالقطرة الأخيرة...

أهدي هذه الرواية بكل الأوجاع وبهذه الأرقام تحت سقف شهر تموز يوليو 2021...

وفي تحليلنا للإهداء نجد الروائي قد بدأ إهداءه بلفظة "إهداء" كعنوان وتحته نص الإهداء الذي لم تكن بدايته بفعل "أهدي"، والإهداء هنا وجه إلى أفراد وكان في سبعة أسطر، وكل سطر ذكر فيه شخصية معينة ولم يذكر أي جهود أو أعمال قامت بها هذه الشخصيات في مساعدة الكاتب **"عبد الرزاق بوقطوش"** على كتابة هذا العمل

[1] عبد الفتاح الحجمري، عتاب النص (البنية والدلالة)، ص 26.

[2] عبد الرزاق بوقطوش، هجرة الينابيع الحارة، ص 05.

الروائي أو نجاحه.

حيث أن الإهداء كان موجه للعائلة بصفة خاصة، وحدد كل شخص من عائلته بذكره لاسم كل فرد على حدى، وهذا لأننا إذا عدنا لمحتوى الرواية نجده عبارة عن سيرة ذاتية لحياة المؤلف ولكن بأسلوب مشوق تتعالق فيها جمالية اللغة بانزياح التخييل.

فقد وظف الكاتب إهداءه مبتدئا بكلمة "إعراب قطر الندى" تعبيرا عن الفرح والسرور بابنته البكر حبا وأملا ويتضح ذلك من خلال قوله: «واستمعت إلى قطر الندى البنت البكر وقد صارت قريبا من امرأة اجتازت التدلل والمداعبة والمناغاة»[1].

وحظي ابنه **"أسامة محمد عمر"** وهو أوسطهم بالذكر الحسن ويتمثل في قوله: «نظرت في عيني أسامة وقد كبر وكنت أحبه أن يظل على طفولته وصغره»[2]، وشربه من إحدى وثلاثين غرفة يقصد بها الروائي إحدى وثلاثين فصلا في الرواية، وذكر بعده الابن الأصغر **"ساجد خبيب"** وهو يعد عدد القطرات فيجدها ثمانين وثلاثمئة قطرة وهي عدد صفحات رواية **"هجرة الينابيع الحارة "** بما فيها من آلام وآمال، مما مكن أمهم **"وهيبة"** أن تشرب من الكأس وتدركها قبل أن تفيض بالقطرة الأخيرة، أي قوة التمكن والتحكم في الظروف قبل أن تفيض الصفحة الأخيرة.

ثم ينهي إهداءه بكل الأوجاع وبهذه الأرقام تحت سقف شهر تموز .يوليو 2021 لتكتمل روايته حبا لذكريات حملته إليها هجرة الينابيع وسافرت معه في خياله وأبت أن تفارقه لا زمانا ولا مكانا وحلق بنا في عالم جميل ساحر.

لقد حقق الإهداء في هذه الرواية وظيفة دلالية بما يحمله من معنى الحب والمودة وكذلك اعترافا بالجميل والتقدير والامتنان لزوجته صاحبة القلب الزكي والبذل والصبر الجميل وحب الخير والعطاء حيث كانت نعم السند في حياته والساهرة على نجاحه، فكانت أبا وأما وصديقا ومؤدبا وكل حياتهم، لذلك قيل وراء كل رجل عظيم امرأة

[1] عبد الرزاق بوقطوش، هجرة الينابيع الحارة، ص 313.

[2] المصدر نفسه، ص 312.

عظيمة، ولم يستثني أولاده فكان لهم نصيب من الشكر باعتبارهم زينة الحياة الدنيا.

ومن خلال ما سبق تظهر أهمية عتبة الإهداء في كونها عتبة أساسية مرتبطة بمضمون الرواية بشكل غير مباشر لما عاشه المؤلف في سنوات حياته، عبر عن امتنانه لعائلته من خلال عتبة الإهداء فهي بذلك (عتبة الإهداء) تعكس جانبا وملمحا إنسانيا يعبر عن العلاقة القوية بين الروائي وأسرته.

2. شعرية عتبة التصدير:

تعد عتبة التصدير من العتبات التي يمكن أن تضع جسرا دلاليا وجماليا بين القارئ والمتن النصي، من حيث قيامها بطرح فكرة معينة مأخوذة أو مستعارة من كاتب شهير أو مفكر أو شخصية عامة لها حضور وتأثير في مجال من مجالات الحياة الإنسانية، ويمكن أحيانا أن يستعين الكاتب بمقولة تصديرية له مأخوذة من أعمال أدبية أو فكرية سابقة، وينبغي أن تكون المقولة التصديرية بالغة الأهمية أو مشهورة كثيرة التداول بحيث تحصل تأثيرها لدى القارئ منذ أن يقرأها أول مرة، ومن ثم تعلق في ذهنه القرائي كي تستعمل أثناء قراءة المتن إذ لابد أن تكون لها علاقة بالمتن، وقد يكون هذا المعنى مباشرا وواضحا، وقد يكون مستترا وغامضا ويحتاج إلى قدر لابأس به من التأمل.

ومن خلال هذا نود أن نلفت انتباه القارئ إلى الحضور الملفت لعتبة التصدير في الرواية العربية، إذ صارت «بمثابة الطقس المقدس الذي لا يكاد يغيب عن فضاء أي رواية من الروايات المعاصرة، حتى أنه صار ينظر إليها على أنها إحدى اللوازم النصية التي لا يكتمل الشكل الخارجي للعمل الروائي إلا بها، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى لفعاليتها الدلالية بوصفها ملفوظات هامة في تأويل النص، وأيضا باعتبارها إحدى مظاهر التحديث والتجريب والتأصيل الذي تنحو الكتابة العربية المعاصرة إلى تحقيقه»[1].

ولنبدأ دراستنا بالمقتبس النصي وهو أحد أنواع التصدير الحاضر بشدة في الرواية العربية المعاصرة، لنسعى في فهمه واستيعاب ظلاله وتبيان دوره في إضاءة النص وتقديمه.

[1] نجاة عرب الشعبة، عتبة التصدير في الرواية العربية المعاصرة قراءة في التعالق النصي مع ألف ليلة وليلة، مجلة النص، جامعة باجي مختار عنابة، الجزائر، المجلد 08، العدد 1، 2022، ص 536-537.

والنص الروائي المعني بالدراسة هنا هو رواية **"هجرة الينابيع الحارة"** لعبد الرزاق بوقطوش، ولقد وسعت هذه الرواية من حدود استخدام عتبة التصدير حيث أن أغلب الروايات تستعين بهذه العتبة، يستعير مقولة واحدة أو اثنتين في بداية الرواية، لكن الروائي هنا وضع عتبة تصدير في بداية كل فصل من فصول روايته في كثافة لافتة، يجعل من حضور الآخر في العمل الذاتي غزيرا، ربما أكثر مما يجب لأن القارئ سينشغل بتحليل هذه التصديرات وتأخذ منه وقتا وجهدا، في حين يجب أن يكون الانشغال بالمتن الروائي أكثر من أي شيء آخر، بحكم أن الرواية هي بالدرجة الأساس متن سردي يحمل بين طياته عناصر التشكيل الروائي كلها.

ولقد بدأ الروائي **"عبد الرزاق بوقطوش"** روايته "هجرة الينابيع الحارة "بالتصدير الاستهلالي وهو الذي يرد قبل الشروع في قراءة النص، ويأتي في بداية العمل الروائي «على رأس عمل مفرد أو جزء من كتاب متسلسل ولما كان هذا التصدير استهلاليا فهو يساهم بتضافر مع عناصر أخرى من النص الموازي في توجيه أفق انتظار القارئ وتوسيع أفقه الثقافي في انسجام مع أفق النص»[1]، حيث يصدر الروائي روايته "هجرة الينابيع الحارة" بمقتبسات جاءت على الصفحة الموالية لصفحة الغلاف الخارجي بعد الإهداء، ولقد استحضر النص هذه المقتبسات وبثها في مستهل نصه عامدا إلى إخراجها من سياق النص الأصلي ليخلق له سياقا جديدا تكون له دلالة خاصة تتقاطع دون شك مع طروحات المتن الروائي نذكر منها: **"نص هودرلين"** و**"نص هنري بوسكو"**.

«لا تطردوا الإنسان باكرا جدا من الكوخ الذي ترعرعت فيه طفولته...»[2]، هذه المقولة هي **"[*]لفريدرش هودرلين"** وهو من بين أشهر الشعراء في تاريخ الأدب الألماني. والذي عرف بتأملاته، وبفكره الثاقب والمخترق لظلام الميتافيزيقا.

فالشاعر هنا يعبر عن شدة تعلقه بالمكان الذي ولد وتربى فيه وقضى طفولته بين أحضانه فهو لا يمكنه العيش في مكان آخر غيره، لذلك وصف الحنين للكوخ الذي ترعرع فيه وأبى نسيانه ولا يريد أن يطرد منه ولا من

[1] نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص 58.

[2] عبد الرزاق بوقطوش، هجرة الينابيع الحارة، ص 06.

[*] فريدرش هو دارلين ولد في 20 مارس 1770 وتوفي في 1843 ميلادي، ويعد من بين أشهر الشعراء في تاريخ الأدب الألماني.

ذكرياته فيه، وهذا ما يتقاطع مع رواية "**هجرة الينابيع الحارة**" التي عبر من خلالها الروائي بنفس الأسلوب عن ذلك الشعور الذي يحتضن الذكريات في مكان ألفه وتعود عليه، كما دل على عمق الفكرة وتوصيلها للقارئ عبر هاته العتبة.

فكما عبر الشاعر "**هودرلين**" الذي يناجي الجدول الرطب، والنهر الذي يهدهد السفن كالأم التي تهدهد أطفالها في المهد، والجبال التي رعته ذات يوم، فهو يصغى في يوم راحته لسكون الزهور وخرير الجداول والينابيع، وهذا ما يتقاطع مع ما ذهب إليه "**عبد الرزاق بوقطوش**" في روايته حيث قام بوصف مدينة قالمة ومعالمها الطبيعية والأثرية وما تحويه من طبيعة ساحرة المتمثلة في الينابيع والأشجار والأنهار والأراضي اليانعة الخضراء.

أما التصدير الاستهلالي الثاني فيتجلى في» :كنت سعيدا جدا، لا شيء كان يفلت من لذتي مما هو مياه شفافة، رجفة أوراق، طبقة عطرة من البخار الفتي، نسائم تلال...»[1]، هذه المقولة ل: "[*]**هنري بوسكو**" روائي وشاعر فرنسي الحائز على جائزة رينودو الأدبية .

وتتجلى هنا سعادة الروائي في روعة وجمال الطبيعة الخلابة من مياه شفافة، وحتى حركة الأوراق تبعث في نفسه الفرح وكذا عطر البخار الذي يتصاعد في الهواء ونسائم تلال تنعش قلبه رونقا وجمالا. فالكاتب رواية "الصبي والنهر "التي تدور أحداثها حول صبي وحيد يسكن بيتا بسيطا مع أسرته وسط الحقول ويحلم برؤية النهر الذي يتحدث عنه الجميع من حوله لآثاره المتنوعة على محاصيلهم وحياتهم، يقرر خوض المغامرة وحده ولكنه يلتقي بصبي آخر في رحلته يساعده ويأنس بصحبته.

البطولة الجماعية في هذه الرواية التي تجري أحداثها في الطبيعة العذراء حيث القمر والنجوم والرياح والأغصان والضفادع والحشرات والحيوانات فتنسج حولها خيوط الرواية، ويشترك الجميع في رسم صورة إيقاعية متحركة.

[1] عبد الرزاق بوقطوش، هجرة الينابيع الحارة، ص 06.

[*] هنري بوسكو ولد في 16 نوفمبر 1888 وتوفي في 04 ماي 1976، ولد في بلدة أفنيون في الجنوب الفرنسي، حصل على إجازة في الآداب، حيث كانت كتاباته تمزج بين الواقع والخيال.

وهذا ما يتقاطع مع رواية **"هجرة الينابيع الحارة"** حيث خاض الروائي مغامرات مع أصدقائه في زمن الطفولة وأنس بهم، وكانت لهم ذكريات شقاوة الطفولة التي تحب المجازفة ومخالفة تحذيرات الأهل حيث كان يرسم لوحات فنية لكل مكان، حيث كانت جاذبية الينابيع الحارة وصوت أوركسترا الطبيعة الخلابة يتردد صدى بين زوايا ذاكرته.

1.2. التصدير الأول:

لقد جاء في الفصل الأول مقولة غيرية للروائي **"أبراهام لينكولن"** يقول: «لو أننا علمنا أولاً مكاننا في الحياة، فيمكننا أن نقرر ماذا سنفعل وكيف نتصرف»[1].

يعتبر الروائي **"*أبراهام لينكولن"** الرئيس السادس عشر للولايات المتحدة الأمريكية، حيث ارتبط اسمه بالحرب الأهلية الأمريكية وبإلغاء الرق في بلاده عام 1863.

حيث يتضح من وحي هذه العبارة أن إدراكه للمكان الذي يقف فيه هو الخطوة الأولى في مسيرته الذي يقوده نحو الهدف المنشود، ولهذا فالشجاعة والوعي لمواجهة الحقائق ضرورة حتى نعي من وماذا نكون وأين نقف حتى نلج إلى المكان الذي نرغب أن نكون فيه، وقد كانت شجرة الزيتون في رواية **"هجرة الينابيع الحارة"** المكان المنشود الذي يحط فيه رحال ذكرياته مع أهله وأصحابه وجيرانه ومعلمته وولي الدين وإخوانه وأخواته، ويستحضر أكواخ الريف وقيوش وموريس كلبه الوفي.

ولا شك أن وضع هذه العتبة في هذا المكان الرئيس يمنحها قوة وفاعلية وتأثيرا بالغ الحضور والتمظهر فيما قبلها (العنوان) وفيما بعدها (المتن النصي، يعكس مدى اهتمام الكاتب بها وتأثره بمعطياتها الدلالية القولية التي ظلت مهيمنة على رؤيته وعالقة بذاكرته، ومدى استثمار طاقتها التعبيرية في سياق نصه الأدبي.

---

[1] عبد الرزاق بوقطوش، هجرة الينابيع الحارة، ص 07.

* أبراهام لينكولن، ولد في 12 فبراير 1809 في كنتاكي الولايات المتحدة الأمريكية، الرئيس السادس عشر للولايات المتحدة الأمريكية، استطاع قيادة الدولة بنجاح حتى تمت إعادة الولايات التي انفصلت عن الاتحاد بقوة السلاح والقضاء على الحرب الأهلية.

حيث يمثل التصدير قوة إضافية تدعم موقف النص ومقولته، وتسهم في تحسين ظروف قراءته وتلقيه على نحو ما، إذ يقول "**عبد المالك أشهبون**". «عادة ما ينطوي الاستشهاد المثبت في فضاء "**ما قبل النص**" على دلالات متميزة، تضفي بريقا خاصا وهيبة استثنائية على الكلمات والأفكار التي تكتنف المقول، فالأسئلة التي يظهرها النص المستشهد به عادة ما تشي بحساسية فكرية وفنية»[1]، ويجب على القارئ أن يشغلها ويفيد من فضائها العام وهو يدخل أجواء النص المقروء ابتداءا من عتبة العنوان.

2.2. التصدير الثاني:

جاء في الفصل الثالث مقولتين الأولى للروائي "**هنري بوسكو**" يقول: «حين يكون البيت قوياً، تكون العاصفة ممتعة»[2].

ويتضح من وحي هذه العبارة، أنه عندما تكون واثقا من قناعاتك التي عرضتها مرارا وتكرارا على الفحص، فستكون سعيدا بكل القراءات النقدية المراجعة، حتى تلك التي قد تسعى لنقض قناعتك، لأنها مجرد عواصف، صحيح أنها قد تكون عواصف قوية.

لكن ما يحدد درجة خطورتها ليس قوتها وقدرتها على التدمير، وإنما الذي يحدد ذلك هو قوة بيتك وقدرته على الصمود، بل إن درجة قوة العواصف هي ما سيمنح بيتك في النهاية شهادة متانة وصلابة، وستشهده هذه العواصف بقدرته على تحمل كل الأخطار، مهما كانت درجتها.

كما ستمنح أهل البيت أمانا أكبر، إذ سيدركون بأن هذا البيت القوي سيبقى قائما بوظائفه التي يحتاجون إليها، رغم ما يكتنفه من أخطار.

أما " المقولة الثانية" للتصدير الثاني لعبد الرزاق بوقطوش يقول: «قيوش 1977 قبل الارتحال بسنتين...»[3].

---

[1] عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص 174.

[2] عبد الرزاق بوقطوش، هجرة الينابيع الحارة، ص 34.

[3] المصدر نفسه، ص 34.

هذا القول بقلم عبد الرزاق بوقطوش، وهو تصدير ذاتي، يكون من طرف صاحب الرواية، حيث يتضح من هذه العبارة أن طريق الدوار الطويل بين الحقول كانت صعبة جدا، وكان بالكاد يتمكن من الوصول إلى السدرتين رفقة أخيه وصديقه إبراهيم وهما لم يتجاوزا الأربع سنوات وكانت الجروح على الوجه واليدين.

وأما القوة فتمثلت في أن الروائي تولى الجمع والقطف من السدر ومن تحته، ويتمثل البيت القوي في الرواية في البرج الكبير لسكان العلامة، البرج الحجري ذو الباب الكبير، ذو القوس الكبير العالي، والعواصف رغم قساوتها ممتعة في صبحة شتوية غارقة في البرودة الشديدة والضباب الكثيف الذي أبرم مع المكان عقودا طويلة الأمد، واحتجبت فيها الشمس تصطك أسنانها مما زاد تضاعف الخوف لدى الروائي وأخيه وصديقه، وتفاقم الخوف أكثر من الأهل وهم يبحثون عنهم وسط الضباب الكثيف إذن قول **"هنري بوسكو"** كان له تآلفا قويا مع أطروحة الروائي من حيث القوة والخطورة والشدة والبأس.

ولا شك في أن من أبرز وظائف عتبة التصدير هي وظيفة التعليق -بحسب جيرار جينيت- التي رأى فيها أنها: «الوظيفة الأكثر نظامية، بحيث تقدم تعليقا على النص، تحدد من خلاله دلالته المباشرة، ليكون أكثر وضوحا وجلاء، بقراءة العلاقة الموجودة بين التصدير والنص»[1].

إذ تتشكل هذه العلاقة من خلال فهم مقولة التصدير والسعي إلى استيعاب دلالتها في حاضنتها الأصلية، ومن ثم إجراء مقاربة سيميائية بينها وبين المحتوى الدلالي للنص الأدبي في وضعه البنائي والتشكيلي.

3.2. التصدير الثالث:

جاء في الفصل السابع مقولتين الأولى تخص المخترع "توماس أديسون" وهو تصدير غيري استعارها الروائي كي يمثل أطروحته يقول:

«عاد توماس أديسون برسالة من مدرسته لأمه.

[1] فاتن عبد الجبار جواد، عتبة التصدير وفاعلية التركيز دراسة في شعر عبد الرزاق الربيعي، مجلة كلية التربية الأساسية، كلبة التربية، جامعة تكريت، العدد الثاني والثمانون، المجلد 20، ص 67.

توماس أديسون مخترع المصباح الكهربائي.

قرأتها أمه وبكت لأجله، وغيرت مضمونها على هذا النحو: إن ابنك عبقري، والمدرسة صغيرة عليه وعلى قدراته، عليك أن تعلميه في البيت»[1].

ويتضح من وحي هذه العبارة، أن والدة "أديسون" سجلت ابنها في مدرسة محلية يديرها قسٌ وخالته، على أمل أن يتلقى ابنها تعليما أفضل، لكنه طرد بعد ثلاثة أشهر فقط، إذ كان معلموه يرون أن لا مكان له في المدرسة، فقد كان فضوليا وكثير الحركة ويطرح الأسئلة باستمرار، كما يشكل ضعف سمع **"أديسون"** في طفولته سببا آخر في طرده، حين تسلمت والدة **"أديسون"** رسالة طرد ابنها من المدرسة وعندما قرأتها قررت أن تكذب عليه، فحرفت معنى الرسالة وهي تنظر لعيون ابنها المترقبة وقالت: «ابنك عبقري، هذه المدرسة متواضعة جدا بالنسبة له، من فضلك علميه في المنزل»، فهذه الكذبة غيرت مجرى حياته وظلت البشرية مدينة لها حتى اليوم بفضل هذه الكذبة، وبفضل أمه البطلة أصبح عبقري القرن.

فعندما وصلتها رسالة المدرسة التي تتهم بنها بالغباء والبلادة، بل شدت على يديه وآمنت بقدراته الإبداعية الأخرى بكل محبة وحنان .أما المقولة الثانية للتصدير الثالث **"لعبد الرزاق بوقطوش"** يقول: «أمي... نغمة الود ولحن النبض»[2].

ويتضح من خلال هذه العبارة، أن الروائي يتحدث عن أمه فهي نبع العطف والحنان، ويسترجع الذكريات الجميلة التي جمعته بها، والمهام التي تقوم بها في المطبخ (الكسرة، القهوة، غسل الملابس)، فهي ملاك الأرض وبراءة السماحة ودعة الرقة والسكون، وهذا ما يتقاطع مع ما حدث مع **"توماس أديسون"** فقد كانت أمه منبع العطف والحنان، فبفضل مجهوداتها أصبح عبقريٌ فذٌ، وذلك كله راجع إلى الكذبة التي غيرت مجرى حياته، وكلتا المقولتان يتقاطعان في أن الأم رمز للمحبة والمودة والحنان.

[1] عبد الرزاق بوقطوش، هجرة الينابيع الحارة، ص 84.

[2] المصدر نفسه، ص 84.

وبذلك فقد عمل التصدير على توجيه القارئ فكرة النص الرئيسة وكشف عن علاقته مع النص البؤري ملخصا لما فيه، فأشار إلى العمل الإبداعي ومكنونه الفكري ومهد له وأنار الطريق لقارئه: ليبرز كعتبة نصية موازية تعود إلى ثقافة الروائي، ولا سيما أن الرواية استرجاع ذاكراته لصور تجربة حياته مرت على الروائي، فعمل على إخراج المكبوت النفسي من دائرة المسكوت عنه حتى أضحى التصدير بمثابة «اللازمة الاستراتيجية التي انعكس صداها في النص البؤري»[1]، ومما يلاحظ ممارسة العتبة لوظيفتين الأولى التعليق على النص الروائي والأخرى التعليق على العنوان.

4.2. التصدير الرابع:

جاء في الفصل الثاني عشر مقولتين الأولى للكاتب الصحفي الأمريكي المسيحي "**روبرت شولر**[*]" يقول: «يولد الإيمان مع وجود الأمل، ومع وجود الإيمان يصبح الحب ممكنا وفي حضور الحب تحدث المعجزات...»[2].

ويتضح من خلال هذه العبارة، أنه يجب أن يكون لديك غاية كبيرة وحلم عظيم تسعى وراء، فإذا كنت تعرف أهدافك جيدا وتعرف ما تريد أن تحققه في هذه الحياة تأكد بأنك ستصبح في يوم من الأيام من عظماء التاريخ.

أما المقولة الثانية للتصدير الرابع لعبد الرزاق بوقطوش يقول: «الصحبة في الصغر كالحديث عن الشعر الجاهلي 1985 في الضواحي البعيدة...

وأناقة القصيدة الغزلية على أعتاب القبيلة والحمامة البيضاء على ظهر خيمة صاحبة الأبيات الأولى التي تلي الوقوف على الأطلال»[3].

فالروائي قدم أنموذجا في التحدي ورسم الأمل بريشة العزيمة والإرادة ليتحقق الحلم المنشود فصديقه ذو الوزن الثقيل أصبح رشيق القوام بفضل إدمانه للرياضة وحقق شخصية مميزة وقوية. وإن تصدير الكتاب على وفق هذا المسار

[1] محمد عبد الحسين هويدي، عتبة التصدير في الرواية العراقية (2003-2017م)، مجلة أوروك للعلوم الإنسانية، كلية التربية للعلوم الإنسانية، جامعة المثنى، العدد 04، المجلد 13، 2020، ص 1627.

[*] روبرت شولر كان كاتب تلفزيوني أمريكي مسيحي ومتحدثا تحفيزي ومؤلف، اشتهر ببرنامج قوة التلفزيون الأسبوعي.

[2] عبد الرزاق بوقطوش، هجرة الينابيع الحارة، ص 168.

[3] المصدر نفسه، ص 168.

هو: «اقتباس بجدارة بإمكانه أن يكون فكرة أو حكمة تتموضع في أعلى الكتاب، أو بأكثر دقة على رأس الكتاب أو الفصل، ملخصا معناه فهو ذو وظيفة تلخيصية»[1].

تسهم على نحو ما في تركيز اهتمام القارئ في بؤر دلالية وعلامية تشكل أفق انتظاره وهو يسعى إلى مواجهة النص بعد استيفاء عتبة التصدير وقراءتها على هذا الأساس، بمعنى أن عتبة التصدير هنا هي عتبة مركزية لا يمكن إهمالها من طرف القارئ طالما أن الكاتب وضعها وسيطا بين نصه وقارئ نصه.

إذ «يعد التصدير كمقدمة للنص والكتاب عامة، ذو قيمة تداولية، واضعة لطريقة تسنن بها القراءة الواقعة في قلب الحوار الناشئ بين النص والحكمة التي رجع إليها الكتاب»[2]،

على النحو الذي يجتهد فيه القارئ ليوجه قراءته في مسار يأخذ بعين الاعتبار طبيعة العلاقة بين الحكمة والنص، أو طبيعة المفارقة بينهما أيضا، أو ما يترشح منها من دلالات وما ينعكس من رؤيات وقيم تعبيرية.

5.2. التصدير الخامس:

وقد جاء في الفصل الثالث عشر مقولتين الأولى للدكتور "[*]إبراهيم الفقي" خبير التنمية البشرية يقول: «جوهر العظمة هو القدرة على اختيار الحب طريقا للحياة...»[3].

ويتضح من وحي هذه العبارة، أن الحياة تتطلب منا أن نحب أنفسنا ونحب الآخرين، فالإنسان لا يستطيع أن يعيش بدون الحب، فالحب هو حاجة ضرورية لا يمكن التخلي عنها.

أما المقولة الثانية للتصدير الخامس لعبد الرزاق بوقطوش يقول: «لخزارة المرأة الجميلة... أو هكذا شرحت»[4]،

حيث برزت هنا شخصية ولي الدين الذي نفر الجميع، وغير الصحبة الأولى فأرادوا نزع الغشاوة عنه وإكسابه نفسية منشرحة وبث روح الأمل وحب الحياة ورفع الجمود الذي غطى الجمال والشاعرية التي عرف بها

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص 107.

[2] المرجع نفسه، ص 107.

[*] إبراهيم الفقي ولد عام 1950 من أبناء محافظة الإسكندرية، خبير التنمية البشرية، والبرمجة اللغوية العصبية، مؤسسة للمجموعة العالمية لشركات الفقي.

[3] عبد الرزاق بوقطوش، هجرة الينابيع الحارة، ص 174.

[4] المصدر نفسه، ص 174.

وأخذوه في رحلة لبلدة لخزارة ليرى إبداع الخالق وقدرته في إخراج أشكال الجمال وسبك آيات الروعة والجلال.

وعلى هذا الأساس فإن عتبة التصدير: «كخطاب مواز للنص فذلك كي يدافع عن تصوره وحتى يقول الشيء الذي لم يقله النص، الأمر الذي جعله ذا أهمية خاصة من حيث ثراؤه وغنى النصوص الأدبية التي كانت دافعا لإنتاج هذا الخطاب»[1]، فهو مكمل للنص يضيف إليه ما عجز النص عن قوله في أية طبقة من طبقاته.

وتعتبر مقولة التصدير نقطة ضوء تنير درب القراءة كلما شعر القارئ بضرورة الاستعانة بها والعودة إليها، من أجل تحسين أداء القراءة وبلوغ أعلى كفاءة ممكنة في تدبير شؤونها وتسيير عجلتها بقوة وانتظام تقود إلى إنجاز حيوي.

6.2. التصدير السادس:

لقد جاء في الفصل الخامس عشر مقولتين الأولى للروائي اللبناني "[*]**أمين معلوف**" فهو واحد من الأسماء الروائية المهمة في الرواية العربية المعاصرة وله كتاب مهم بعنوان "**الهويات القاتلة**".

حيث استعارها الروائي منه ليمثل أطروحته في هذا الفصل: «علمتني حياة الكتابة أن أحذر الكلمات، فتلك التي تبدو أكثرها شفافية هي في أغلب الأحيان أكثرها خيانة أحد هؤلاء الأصدقاء المزيفين هو بالتحديد كلمة "**هوية**"»[2].

ويتضح من هذه العبارة أن الهوية تعد المسألة الأساسية، ومن أجل تناولها يتطلب الأمر كفاءة أكثر مما نمتلك وكذلك المزيد من الجسارة وبذلك نفهم لماذا يرتكب العديد من الأشخاص اليوم جرائمهم باسم هو يتهم الدينية أو الأثنية أو القومية أو غيرها، وهل كان الأمر على هذا النحو منذ فجر العصور.

أما المقولة الثانية للتصدير السادس فهو تصدير ذاتي "**لعبد الرزاق بوقطوش**" يقول:

«أيام الثانوية

[1] فاتن عبد الجبار جواد، عتبة التصدير وفاعلية التركيز دراسة في شعر عبد الرزاق الربيعي، ص 67.

[*] أمين معلوف أديب وصحافي لبناني، ولد في بيروت 1949، ويقيم حاليا في فرنسا، له العديد من المؤلفات في الرواية والتاريخ والمسرح الشعري لكن شهرته كانت في الأعمال الروائية

[2] عبد الرزاق بوقطوش، هجرة الينابيع الحارة، ص 195.

1989 الأولى ثانوي بثانوية محمود بن محمود»[1].

حيث جسدت هذه العبارة خيانة الكلمات التي خانت أصحابها دون علمهم بما يحصل له من أوجاع المرض وألم لا يفارق وجدانه، مما ترك عمق الأثر على نفسية الروائي وأصابه الانطواء والانعزال، حتى أقرب المقربين من الأصدقاء والخلان تهكموا وسخروا من القبعة التي كان يضعها على رأسه بنية إخفاء ما أصابه، حتى لا يروا تلك الحالة البشعة التي صار عليها رأسه.

أما كلمة "**الهوية**" جسدت صورة الأب بالزي الريفي الأصيل وهو يلف الشاش على رأسه، هندام أهل الريف ولباسهم اليومي الذي ينم عن القوة والجسارة، والتمسك بالعادات والتقاليد والمفاخرة بها، فهو رمز قوي للهوية والأصالة الجزائرية.

وبذلك فالتصدير أطلق الجزء وأراد الكل ليكشف عن فكرته ويمهد لها، مما زاد تشويقنا وإثارتنا للغوص في غمار النص البؤري عن طريق شفراته التي حملها، فغدا عتبة مفتاحية إجرائية تعين المتلقي في استكشاف الآلية أو النسق الذي أراده المرسل في النص بغية استنطاقه ومن ثم تأويله، «فالتصدير موشور قرائي تداولي له أثره الفاعل في اغتناء القراءة وزيادة فاعليتها»[2].

وعليه، أضحى التصدير ذا الأسلوب التحذيري يلامس مضمون النص البؤري ويتحد معه، لينشد وظيفة التعليق على النص الروائي وتحديد دلالته، مما يجعله أكثر وضوحا وجلاء بقراءة التفاعل والتعالق المباشر بينهما.

7.2. التصدير السابع:

وقد جاء في الفصل الثامن عشر مقولتين الأولى للروائي "[*]فيكتو هوغو" يقول: «الألم ثمرة، والله لا يضع ثمارا على غصن ضعيف لا يقدر على حملها»[3].

---

[1] عبد الرزاق بوقطوش، هجرة الينابيع الحارة، ص 195.

[2] خليل شكري هياس، عتبة التصدير دالا قرائي (في ثغرها علي منديل)، مجلة سردم العربي، دار سردم، العدد 37، 2013، ص 170.

[*] فيكتور هوغو أديب وشاعر وروائي فرنسي، يعتبر من أبرز أدباء فرنسا في الحقبة الرومانسية.

[3] عبد الرزاق بوقطوش، هجرة الينابيع الحارة، 221.

ويتضح من وحي هذه العبارة، أن ثمار الألم قد ملأت وطننا وقد وهنت الأغصان بسبب تلك الثمار، والتساؤلات متى نقطف تلك الثمار لتشعر الأغصان بالراحة المطلقة، وتبدأ ثمار الرحمة بالظهور؟!. وهذا ما يسعى له الوطن، بتكاثف وتلاحم وحب وروح الجهد الجماعي.

رغم كل العثرات ورغم كل الضغوطات، فالوطن بقوته وبتكاثف أبنائه وحبهم المتبادل وأخوتهم المميزة، وإلى جانب التكاثف الأخوي، يهرع الأصدقاء الأوفياء في الوطن ليزيدوا التلاحم لحمة وليبعثوا ملكة التفاؤل والإصرار على بعث الاستقرار في المنطقة.

هذا ما عهدناه وهذا ما سيحدث عاجلا، ليقوموا بإحياء السنين العجاف بسنين سمان لينعم الوطن بالراحة والطمأنينة، ويتم بذلك قطف تلك الثمار اللعينة التي باتت هاجسا يعاني منه الأخوة.

وخاب وخاب مسعى من يسعى لزرع الفتن والبغضاء والتحريض لفك التلاحم والترابط الأخوي، وقاتل الله المخربين والمدمرين أصحاب الأنفس اللعينة والبغيضة.

أما المقولة الثانية للتصدير السابع لعبد الرزاق بوقطوش يقول:

«روعة الذكر... وقيض الصيف...

1966 بعد التخرج من المعهد التكنولوجي للتربية»[1].

فالروائي هنا تحدث عن تأخره في العودة إلى بلدته، وقد وجد صعوبة في العودة وإيجاد وسائل النقل وطال انتظاره في ذلك البرد الشديد، إلى أن جاء رجل طيب عرض عليه المبيت عنده، فكانت الذكرى تحمل عمق وطيب الأنفس.

وهذه ثمرة الألم التي تقاطعت فيه مقولة "فيكتور هوغو" مع مقولة "**عبد الرزاق بوقطوش**"، حيث يتضح أن مقولة "فيكتو هوغو" كان لها تآلفا قويا مع أطروحة الروائي من حيث سبل الخير وروح الجهد الجماعي، وقوة التكاثف والحب المتبادل والوفاء والإصرار على بعث الاستقرار في النفوس.

[1] عبد الرزاق بوقطوش، هجرة الينابيع الحارة، 221.

وتعد عتبة التصدير عتبة قرائية واستراتيجية نصية مشحونة بالكثافة الدلالية، مما لا يبقيها مجرد عنصر تزييني «يؤتى به لتحلية الكلام وتوشيته ولا ضربا من الحلي يتشبح به صدر النص كما القلائد تتبرج بها الغواني، إنما هي كالمصابيح المتدلية في سقف الكلام يهتدي بها السائر في مسالك القول، ومهالكه يبدد بها ظلمة المعنى، ويغير بها دروب الفهم والتأويل، وهي أيضا كالمفاتيح المعلقة على جدار النص تنفك بها معالق الدلالة وتنحل بها عقد الخطاب»[1]، بمعنى أنها استشهاد في معرض العمل الأدبي، أو قول يتربع رأس النص غير أن استراتيجية المؤلف ومناورات الخطاب تجبرها على الانخراط في النص، وفي رؤية المؤلف وترغمه على عقد وشائج صريحة أو ضمنية مع النص المصدر له.

8.2. التصدير الثامن:

ولقد جاء في الفصل العشرين مقولتين الأولى للشاعر الكبير "[*]**محمد إقبال**" يقول:

إن للعبودية ضحايا وهي عبودية، أفلا يكون للحرية ضحايا وهي حرية؟!»[2]

ويتضح من وحي هذه العبارة، أن أفكار إقبال وأشعاره تقوم على الثورة وتحض على الحرية، حيث كان إقبال وفيا لفكرته ودعوته والحث على الحرية والتحريض على التمرد على الواقع الفاسد والجامد، وبقي يلتمس الحركة والفعل السامي الباحث دوما عن النقاء الروحي، والساعي دوما للتجديد وتحطيم القيود وتحرير الذات وإعادة صياغتها ومعرفة ما ستكون عليه في قادم الأيام.

أما المقولة الثانية للتصدير الثامن "**لعبد الرزاق بوقطوش**" يقول:

«جنة القسم

بعد ثلاث سنوات من التدريس»[3].

---

[1] روفية بوغنوط، شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمادي، ص 85.

[*] محمد إقبال كاتب وشاعر وفيلسوف وسياسي، فقد كان إقبال على إطلاع ومعرفة وافرة بعلوم الإسلام النقلية والعقلية، وكان عميق الفهم لحركة التاريخ.

[2] عبد الرزاق بوقطوش، هجرة الينابيع الحارة، ص 252.

[3] المصدر نفسه، ص 252.

فالروائي هنا عبر عن الحرية بصورة تجعل القارئ يراها بشكل يشبه العبودية، لأن للحرية ضحايا أيضا فقد تحمل الحرية صورا مماثلة للعبودية، تتعلق بالمشاعر والأحاسيس وتكون الصدمة أقوى بكثير، كما حصل في قضية الحب التي عاشها الروائي وتحدث عنها في هذا الفصل.

ويتضح أن مقولة "**محمد إقبال**" تتقاطع مع مقولة "**عبد الرزاق بوقطوش**" في الحرية، ولذلك اعتبر التصدير «حركة صماء لا تفصح عن دلالتها إلا باستدعاء القارئ الذي يقوم بالعملية التأويلية عن طريق حضور نص آخر أو مقطع منه في النص الجديد، مما يفتح البعد التناصي للقراءة الذي يتماشى»[1]، مع الاستجابة لمقولات المحيط النصي لتصب في صميم العطية التناصية، فالتصدير «حركة صامتة... لا يمكن إدراك مغزاها إلا من خلال تأويل القارئ»[2].

لذا توجب على القارئ البحث بين خارج النص البؤري وداخله، ليكون فكرة وانطباعا عنه، ومن ثم قد يفتح المغاليق بقراءاته المحتملة، ويتم ذلك عن طريق علامات وإشارات التصدير الموحية وخلق الحوار والقراءة المتواصلة بين النص الأصل والنص الجديد الذي استدعى النص الأصل واستشهد به ليتم التأويل وإنتاج المعنى.

9.2. التصدير التاسع:

وقد جاء في الفصل الثاني والعشرين مقولتين الأولى للروائي "**دوستويفسكي**"، حيث استعارها الروائي منه كي يمثل أطروحته في هذا الفصل:

«ماذا لو كان العنكبوت الذي قتلته في غرفتك يظن طوال الوقت أنك رفيقه في السفر...!»[3].

إن الروائي "**دوستويفسكي**" يضع الشخص هنا أمام معضلة، ماذا استعتقد لو أنك آذيت بشدة شخص يهتم بك؟

فالعنكبوت ليس سوى شخص في الخلفية، شخص لا يمثل أي ضرر فعلي مقابله يهتم به، العنكبوت أصلا

[1] عبد الرزاق بوقطوش، هجرة الينابيع الحارة، ص 252.

[2] محمد عبد الحسين هويدي، عتبة التصدير في الرواية العراقية (2003-2017م)، ص 1611.

[3] يوسف الإدريسي، عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، ص 72.

كان موجودا في الغرفة طوال الوقت وبما أن الشخص لم يتخلص منه ظن أن هذا ينم عن اهتمام به، ولكن وجود العنكبوت طيلة هذا الوقت مرده إلى عدم انتباه الشخص له أصلا فما إن يراه الشخص حتى يقتله.

والفكرة هي: هل ستشعر بالذنب اتجاه الشخص الذي أذيت والذي اهتم بك، وهل ستشعر بنفس الشعور لو لم يهتم بك؟ وهل يجب أن تتحمل عبء عواطف الآخرين اتجاهك حتى لو لم يكن لك يد فيها؟.

فبعض الأشخاص سيجيب أن مشاعر الآخرين ليست مشكلتي، واهتمام الشخص الآخر بي مخيلا له أني أبادره الاهتمام رغم أني لم أفعل، ليست مشكلتي بل مشكلة الآخر والأذى الواقع عليه ليس بسببي بل بسبب سوء فهمه وتحليله للموقف.

والبعض الآخر سيشعر بالذنب لعدم إدراكه أن هناك من يهتم لأمره وأنه عرض ذلك الشخص للأذى دون اعتذار أو تصريح أو إيضاح للموقف .أما المقولة الثانية **"لعبد الرزاق بوقطوش"** من خلال تصديره الذاتي في هذا الفصل:

«إلى تقرت...

صيف 1997...

رحلة في الذاكرة إلى عمق الصحراء...

الرحلة إجبارية لتسوية وضعية وظيفية»[1]

فالروائي هنا تحدث عن الروعة والإبداع في التأليف، لذلك لا تتعجب من النغم الخالد، ولا تتعجب من السيمفونية العالمية التي ألفها أصم لا يسمع أصوات المغنين من حوله ولا يسمع التصفيق نهاية العرض أو خلاله.

ومن هنا يتضح القصد الذي ذهب إليه الروائي، فهذا الشخص لا يولي اهتماما بمن يهتم به أو لا يهتم، رغم أن إبداعه كان عالميا تتفتق له الأعضاء وتتشبث به الروح، وتتقاطع هذه المقولة في أن الموسيقى الراقية التي

[1] عبد الرزاق بوقطوش، هجرة الينابيع الحارة، ص 261.

تنجذب لها الروح، صاحبها لا يسمع ولا يتكلم، وهذا ينطبق على العنكبوت عند "**دوستويفسكي**"

ولقد كشف التحليل على أن التصدير، كمصاحب نصي، ينهض بوظائف متعددة تبني دلالية النص وتكشف عن رهاناته المعاصرة، بصيغة متواشجة مع الأجناس الخطابية الأخرى للنص الموازي، وهو بهذا المعنى، «ليس ممارسة تزيينية تملأ فراغا نصيا صامتا، بل ممارسة دالة مندمجة في سيرورة بناء الدلالية»[1]، عبر الوصل بين الجهاز العنواني والفضاء النصي.

10.2. التصدير العاشر:

ولقد جاء في الفصل الرابع والعشرين مقولتين الأولى للروائي "[*]**جورج برنارد شو**" يقول:

«حتى لو اعتذرت الريح، سيبقى الغصن مكسورا...» [2].

ويتضح من وحي هذه العبارة، بقدر قوة الريح التي سببت كسر الغصن، يجب أن نكون مثلها في إصلاح الكسور القلبية التي يمكن أن تحدثها تصرفاتنا وأقوالنا الضعيفة في حياة الآخرين، فغالب الناس تدفقهم في الإصلاح عن ضحالة وفي الشر عن غزارة، فمثلا هذا الغصن لن يجبر ويعود كما كان ولو اجتهدت في إصلاحه ولكن لو كسرت خاطر أحد واعتذرت له فقد يعذرك وينسى ولا كأنه شيء حصل.

أما المقولة الثانية "**لعبد الرزاق بوقطوش**" من خلال تصديره الذاتي في هذا الفصل:

«إكسيل وإدير...»[3].

حيث يتضح من وحي هذه العبارة، أن الروائي في هذا الفصل يسعى إلى تبيان شخصية إدير قوي البنية، ضخم الجثة برأس كبير، ملامحه فيها خشونة حاد الطباع، مزاج متقلب، ويتضح ذلك من خلال ما فعله إدير بساعي

---

[1] نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص 344.

[*] جورج برنارد شو مؤلف أيرلندي شهير، أول نجاحاته في النقد الموسيقي والأدبي، ولكنه انتقل إلى المسرح وألف ما يزيد عن ستين مسرحية، أعماله تحتوي على جرعة الكوميديا.

[2] عبد الرزاق بوقطوش، هجرة الينابيع الحارة، ص 279.

[3] المصدر نفسه، ص 279.

البريد من سب وشتم ووصفه بأبشع الأوصاف والنعوت، ووصفه بالجاهل والأمي، حيث تهجم على الرجل ساعي البريد وكاد يضربه، وأحس بعد ذلك ساعي البريد بالخيبة والفشل، وبعد ذلك وبخ إدير من طرف زوجته عن فعله بالمسكين وقالت له ما ذنبه، ثم شعر بالندم وقرر مسامحته.

ومن هنا تتقاطع مقولة "**جورج برنارد شو**" مع مقولة "**عبد الرزاق بوقطوش**" في اشتراكهما في نفس الفكرة ألا وهي لو كسرت خاطر أحد يجب عليك طلب الاعتذار منه فقد يعذرك وينسى كأنه لا شيء حصل.

ولقد استحضر الناصي هذا المقتبس وبثه في مستهل نصه عامدا إلى إخراجه من سياق النص الأصلي، ليخلق له سياقا جديدا تكون له دلالة خاصة تتقاطع من دون شك مع طروحات المتن الروائي لأن التأويل على حد قول أحد الدارسين، هو أساس اشتغال المقتبسات النصية.

وإن أول ما يحدثه هذا المقتبس في القارئ هو استقراره والتشويش على أفكاره من ناحية، وتحفيزه على إدراكه من خلال ملامسة الروابط المحتملة بينه وبين المتن الروائي من ناحية أخرى.

وإن الغرض من استحضار هذا المقتبس هو «استشعار المتلقي بانفتاح المؤلف على الآداب والثقافات العالمية، وقد تكون أبعادها دلالية بحته»[1]، الغرض منها الأخذ بيد القارئ لتوجيه مسار تفاعله مع النص واستيعابه إياه، وبناء على ما تقدم يمكن القول إن التصدير بنية نصية لا تخلو من قصدية بما تحمله بداخلها من إشارات ذات دلالات توضيحية.

ويعد التصدير عتبة ضرورية من العتبات التي ينبغي المرور عبرها للولوج إلى متن النص الأدبي، وليس مجرد تحشية زائدة أو عنصر لا دور له، فهو من أهم المصاحبات النصية التي تسعف الدارس، وتعينه على القيام بعملية تفكيك النصوص وتركيبها وفهمها وتفسيرها وتذوقها، وقد وقفنا من خلال ذلك كله على أهمية التصدير كثير من دلالاته ووظائفه في هذه الرواية، التي كاد أن يحل فيها التصدير محل المقدمة وينتحل وظيفتها، حين اضطلع في كثير من الأحيان بوظائف البوح وقيامه بمهمة تلخيص النص الروائي والإفصاح عن هويته، فضلا عن قيامه بكثير من

[1] نجاة عرب الشعبة، عتبة التصدير في الرواية العربية المعاصرة قراءة في التعالق النصي مع ألف ليلة وليلة، ص 538.

الوظائف التداولية التي تتجاوز كونه رسالة من مرسل إلى مرسل إليه بل إلى جمهور القراء عامة.

وهو ما يدعونا للتأكد على أن التصدير ليس وشيا يطرز به المؤلف مخطوطه، أو عتبة إضافية يقحمها الكاتب عن غير قصد أو وعي منه بل عتبة مهمة تساعد على استنطاق النص وتحقيق مقاصده وتأويل بنياته.

3.شعرية عتبة الحواشي والهوامش:

تمثل الهوامش والحواشي إضافة تقدم للنص قصد تفسيره أو توضيحه، أو التعليق عليه بتزويده بمرجع يرجع إليه، بملاحظاتها وتنبيهاتها القصيرة والموجزة الواردة في أسفل صفحة النص، أو في آخر الكتاب تخبرنا عما ورد فيه.

لقد أعادت دراسة العتبات الاعتبار للهامش الذي ظل لا مفكرا فيه، بل مسكوتا عنه، لنتبين أن أهمية الهامش لا تقل عن أهمية المركز، بل إن الهامش يلعب أحيانا دورا حاسما في إحداث تعبيرات، من شأنها «إضافة الكثير للنص، فهي ترسم ملامحه، وتقدم إشارات دلالية أولية تؤهل القارئ للولوج إلى عالم النص الروائي بشكل تدريجي، فهي إحالة مرجعية»[1]، إيحائية تحيل إلى المتن، واستشهادات قائمة بذاتها داخل المتن، لكنها مساندة به ومدعمة له، ومحققة لدلالته على مستوى حضوره النصي.

لقد أولى **"عبد الرزاق بوقطوش"** لعتبة الهوامش عناية فائقة نظرا لدور هذه العتبة في مرافقة القارئ وتوضيح ما أشكل عليه، وإضاءة زوايا النص المغلقة، كما يرمي إلى الاطلاع والتوسع خارج المتن الحكائي للمؤلف، ويزيد في إثراء القاموس اللغوي والرصيد الثقافي للقارئ بشتى المفردات والكلمات التي تنوعت لتشمل حقولا دلالية ومعرفية مختلفة، فقد عمد الروائي إلى شرح وتفسير بعض المصطلحات والمفردات الصعبة والعامية، والمعربة بهدف جعل لغة الرواية سهلة وبسيطة في متناول الجميع.

وقد جاءت هذه الهوامش على وظيفة أصلية تقوم على الشرح والتعليق وهذا يدل على عبقرية الروائي، ويرتبط قراءة الهامش في أسفل الصفحات من الرواية بمتن النص ومضمونه حتى تترك المجال أمام القارئ على الوقوف أمام

[1] ياسمين فايز الدرديسي، العتبات النصية في شعر إبراهيم نصر الله "دراسة سيميائية"، ص 141.

الأرقام كإحالة يرجع إليها كلما استعصى عليه السياق اللغوي النصي. وهي طريقة اعتمدها "**عبد الرزاق بوقطوش**" لتجبره على الوقوف عند الهامش لإزالة الغموض.

ولعل الهدف من هذه الهوامش –كما سلف الذكر– حماية الكلمات العربية التي يكاد يندثر استعمالها، والجدول الآتي قادر على إثبات هذا التأويل:

الصفحة	رقم الإحالة	شرحها
22	**01**	قبعة الباسك المشهورة (Béret Basque): نوع من القبعات قلنسوة أو قبعة مستديرة لينة ترتدى عادة بتشكيل زاوية من جانب واحد أمامي تمثل عندنا في الجزائر ثقافة معينة ويمثل الشاش أو العمامة ثقافة أخرى.
144	**02**	الكتابة بالريشة كانت ذات رأس يشبه رأس قلم الحبر لكنه كبير وجذع طويل كقلم الرصاص، تشبه إلى حد ما ريشة الطيور الحقيقية، كان نجيب محفوظ يعشق قلم الحبر، وكان أنيس منصور يعشق قلم الرصاص.
201	**03**	الغرايف: عجين طحيني يكاد يكون سائلا ويطرح في طاجين ممسوح فيزهو عند النضج وينعش نبتوءات تكاد تكون ثقوبا صغيرة من كله، ويضاف له السمن والزبدة الحيوانية وبعضهم شهيته بإضافة العسل الحر، ويقدم ساخنا من الطاجين.
375	**04**	فالخنساء هي البقرة قصيرة الأنف، السفعاء وهي السوداء في حمرة، الملاطم الواحد ملطم وهو الخد، المزؤودة، أي: المذعورة المرتعبة الخائفة، والفرقد هو ولد البقرة.

وما ورد في الجدول أعلاه محظ تمثيل وعينات، ولعل ملاحظه يتوصل إلى معرفة عدد إحالات هذه الرواية (04)، وجملة مضامينها، فتكون له فرصة تأييد الفرضية المطروحة حول سبب توظيفها، أو معارضتها.

وبهذا نستنتج أن الحواشي والهوامش تعد عتبة مهمة تساعد القارئ على فك الغموض الذي يشوب بعض المصطلحات، إذ تساهم على تسهيل فهم النص لدى القارئ، فهوامش الرواية جاءت مكملة للمتن ومدعمة له ساهمت في إزالة اللبس على المتلقي.

4.شعرية العتبات النصية في رواية "هجرة الينابيع الحارة":

وفي الأخير نستنتج أن العتبات النصية لها دور بارز في عملية تشييد النصوص الإبداعية وذلك لما تمثله من لوحات إشهارية تسهم في جذب المتلقي وتمسكه بقراءة النص لفك شفراته والبحث عن مضامينه.

- كما تعد العتبات النصية أول العتبات التي تمارس فعل تحفيز وإغراء القارئ على تحريك شهوة القراءة فيه عبر بنياتها الجمالية، فالعتبات النصية من هذه الزاوية تكون أشبه بواجهة إشهارية تصنعها عبقرية المبدع والمتمثلة في قدرته على اختيار العتبات بما يتوافق مع مضامين النص الإبداعي.
- تعتبر العتبات من المفاهيم التي أخذت حظها من الدرس النقدي حديثا، وكان لها أثر كبير في تطوير صناعة النشر، وهي تتمتع بأهمية مزدوجة: الأولى تصب في مجال الدعاية للكتاب وإغراء القارئ بشرائه وقراءته، والثانية أنها نصوص موازية تساعد على فهم النص ومعرفة أغراضه والوصول إلى رسالته بحيث تنفتح طاقات أوسع لفهم النص وتأويله.
- تمارس العتبات دورا انطباعيا ونفسيا وتفاعليا لدى المتلقي، وتعكس رؤى مادية ودلالية وتشارك في تبلور أفكار عما يمكن أن يحتويه الكتاب وما يحمله النص.
- تشكل العتبات علامات مضيئة لممارسة نوع من الوقع الجمالي والتأثير النفسي والمعرفي، وتجسير التواصل مع النص من أجل إضاءة القراءة والدنو من هوية المتخيل وما تستنثره من امتدادات وعلامات، كما تسهم في إثراء المقاربة النقدية للنص وفهم تشكلاته.
- العتبات النصية هي علامات وإشارات دلالية تفتح أبواب النص أمام المتلقي / القارئ، وتزوده بطاقات يكتسح من خلالها ميادين النص، وهي شفرات تفك رموز النصوص، وتجذب القارئ نحو القراءة والولع والعشق بالكتاب.
- كما تعتبر العتبات النصية مرآة عاكسة لما هو موجود في النص، حيث تمكن المتلقي من التوغل في النص بكل معانيه، فهي بوابة للثراء الأدبي من خلال مجمل علاقاتها بالنص.

- يشك غلاف "هجرة الينابيع الحارة" أهمية بارزة في عمليتي الإشهار والإعلان عن متعة النص، وإحياء قراءته وذلك لشد انتباه المتلقي منذ الصفحة الأولى للعمل الإبداعي، حيث تشكل الصفحة الأولى محطة ضرورية في عملية التشييد والبناء وتعد مرآة عاكسة لما أنتجه المبدع.
- عنوان "هجرة الينابيع الحارة " عبارة عن أيقونة تحمل إيحاءات إذ أنها تستدرج القارئ لمطالعة النص بطريقة مثيرة، حيث تشكل هذا العنوان بأبعاده الغشارية المختلفة وما يمثله من صورة مجازية استعارته لها جمالها الخاص، مع ربط الدلالات المتعددة للعنوان بموضوع الرواية وشخصياتها، ومقاصد الكاتب ورؤيته.
- الإهداء غير ضروري وغيابه لا يؤثر في النص، لكن من المؤكد أن حضوره له أهمية فهو يزيد من جمال النص وتألقه.
- تعتبر عتبة التصدير نصا احتماليا هو نتاج تفاعل مقصديات كل من الكاتب والقارئ له وظيفتين: جمالية وأخرى تداولية ومن خلال الاطلاع على عتبة التصدير في الرواية المدروسة يتضح لنا أن الروائي عبد الرزاق بوقطوش قد اطلع على الآداب العربية وعلى الآداب العالمية، ومن هنا يمكن القول إنها دعوة إلى القراءة والمطالعة.
- لقد وفق الروائي الجزائري عبد الرزاق بوقطوش فيما ذهب إليه في روايته " هجرة الينابيع الحارة" من خلال مزج التصديرات الذاتية مع التصديرات الغيرية وذلك بإضفاء جمالية على النص الروائي يأخذ القارئ إلى البحث عن عناصر التقاطع هذه التصديرات وتعد مفاتيح تساعد على فهم النص بطريقة مشوقة تجذب المتلقي وتسهم في إثراء مداركه المعرفية.

تعد اللغة من أهم العناصر التي يبنى بها النص السردي، ويستخدمها الروائي للوصف ولسرد الأحداث ووصف الزمان والمكان ويقدم بها أفكاره ويعبر عن أحاسيسه من خلال عرض الشخصيات والأحداث، ومن خلال اشتغالنا على رواية "هجرة الينابيع الحارة" للروائي الجزائري عبد الرزاق بوقطوش التي تميزت نصوصها بالجمالية اللغوية، حيث جعلت عنصر اللغة يأخذ أبعادا فنية مما اكسب الرواية قالبا روائيا زاخرا فكرا وثقافة.

كما ترتكز جمالية اللغة على جملة من المستويات اللغوية السردية من بينها مستوى العتبات النصية باعتبارها المدخل النصي الأول الذي من خلاله نستطيع أن نلج إلى المستويات الأخرى التي نذكر من أبرزها:

- مستوى اللغة الشعرية أين التبس الأسلوب الشعري بالأسلوب السردي على المتلقي في الرواية، حيث برز فيه رونق اللغة العربية من خلال التكثيف البلاغي.
- أما الأسلوب فيعتبر من العناصر الحيوية في الرواية وهو التعبير الفني عن معنى معين أو هو الطريقة التي يستطيع بها الكاتب أن يصنع الوسائل التي بين يديه لتحقيق أهدافه الفنية. ولقد كان للروائي عبد الرزاق بوقطوش أسلوبه الخاص والمتميز في اختياره الكلمات وترتيب الجمل وتنسيق الأحداث لما له من سعة العلم ورحابة الصدر ورجاحة العقل وكذا خبرته في استعمال اللغة العربية وعمق المعرفة بمكنوناتها ووظائفها وسمو معانيها.

خاتمة

خاتمة:

قد تكون نهاية هذا البحث بداية بحوث أخرى، فالنهاية بداية أخرى في مجال البحث الذي كان هدفه الرئيسي الكشف عن توافق العتبة النصية مع جريان السرد في النص الروائي، لأن آفاق البحث في موضوع العتبات النصية وتجلياتها في رواية "هجرة الينابيع الحارة" لعبد الرزاق بوقطوش رحبة واسعة، ومازال المتن النصي منفتحا على دلالات كثيرة، وقراءات جديدة، تأتلف حينا وتختلف أحيانا أخرى، إلا أن الثابت في هذا كله أن العتبة هي بداية كل شيء، والعتبات النصية هي بداية النص وركيزته، ودونها لا يكون هناك مدخل واضح للنص، كما أن وجودها يسهم في إزالة الغموض عن النص، ويدفع القارئ إلى اقتحامه ومن ثم يمكن اعتبارها همزة وصل بين النص والقارئ، فهي عنصر ضروري من عناصر تشكيل الدلالة ، وإثراء المعنى، لأن استقراءها من قبل المتلقي يسهم في فتح مغاليق النص، وعلى هذا الأساس لن تكون نتائج هذا البحث سوى نتائج أولية، قابلة للنقد من جهة، وللإثراء والإغناء من جهة أخرى، ومن أهم النتائج:

أولا: وظف الروائي عبد الرزاق بوقطوش عتبات رواية بقصدية واضحة أبانت عن إدراك كبير منه لقيمة ما يحط بالمتن وفاعليته في توجيه القراءة، لاسيما وأنها اصطبغت بدلالات ترتدّ إلى نزعته الأيديولوجية.

ثانيا: يتمتع غلاف الرواية بقوة جذب قرائية بناء على الصور والألوان المختارة بدقة، حيث تنسج علاقات رمزية مع المتن النصي.

ثالثا: يستعين عبد الرزاق بوقطوش بالصورة، ويجعلها جزءا لا يتجزأ من النص، فتعمل بمعية العنوان على شد انتباه المتلقي، وتعطيه المفاتيح الأولى للدخول إلى عوالم النص، حيث تضافرت الصورة واسم الروائي على تكريس الجانب الإشهاري للمبدع والإبداع.

رابعا: الغلاف عتبة جمالية تقدم للقارئ، يلتقي فيها الداخل (متن الكتاب) والخارج (أعين القراء)، والغلاف في هاته المدونة كان عبارة عن صورة مصغرة تحيل إلى الفكرة الرئيسية التي يرمي إليها الروائي، عن طريق قناة بصرية غير

لفظية، لتفتح أفق المتلقي لشتى التأويلات وتوليد أنواع من الدلالات الموحية.

خامسا: العنوان أهم عتبة نصية، والتي لا يمكن أن نلج إلى النص دونها، وهو بهذا يكون جسرا ممتدا بين الصمت والكلام، وأيقونة تحمل الكثير من الدلالات، ومنه كان عنوان الرواية " هجرة الينابيع الحارة" عتبة ربطت خارج الكتاب بداخله، وكانت نقطة الانطلاق التي دلت القارئ على فحوى النص، والعنوان إضافة لكونه أداة دالة تحيل المتلقي إلى ماهية النص، هو حامل لإيديولوجية الروائي.

سادسا: المؤلف مالك النص الأول، لأنه المتحكم والمعبر الأول عن فكرته، حيث يؤدي اسم المؤلف "عبد الرزاق بوقطوش" دور إثبات الانتماء وتأكيد الهوية، وإضفاء الانتساب لرواية فضلا عن إسهامه في تحليلها شرحا وتفسيرا من خلال موقعيته.

سابعا: يشتغل التجنيس كمعيار تصنيفي في رواية "عبد الرزاق بوقطوش" من خلال ثنائية الثبات والتغير، أي ثبات الجنس الأدبي، في مقابل تغير حقيقته الموضوعية التي تستند إلى وظيفته التعبيرية الواقعية.

ثامنا: يتسم الإهداء في روايته بكونه خاصا من جهة، ومن جهة ثانية بالثراء الدلالي مما يجعله عتبة محاورة تؤثر في توجيه القراءة لدى المتلقي.

تاسعا: يأتي التصدير في رواية "هجرة الينابيع الحارة" من جنس خطاب الاستشهاد، ليهيئ القارئ إلى كيفية التعامل مع المتن النصي، وبالتالي فتح إمكانيات تأويلية ثرية.

عاشرا: لقد جاءت التصديرات لتكون عونا للقارئ توسع مداركه وتثري ثقافته، وذلك باطلاعه على أمهات النصوص انتقاءها الروائي بعناية من شتى حقول المعرفة والفكر والفلسفة، فجاءت كزهرات زينت متن الكتاب وسيجته لتغري القارئ بالدخول إليه، فيعبق من أريجها ويقتبس من نورها زادا يعينه على فهم مدلولاتها، وتتسم معانيها.

حادي عشر: ترصد عتبة الهوامش بالرغم من أنها مجرد اقتباسات ومعلومات خارج نطاق المتن النصي، إلا أن لها دورا

هاما في الكشف عن الغموض الإبهام الذي يكمن في النص الأدبي، وقد وظف الروائي هذه العتبة بشكل قليل جدا، حيث أضفت لمسة معرفية واصطلاحية.

ثاني عشر: وقد عمد الروائي إلى إضفاء بعض الألفاظ بلغتها العامية من عادات وتقاليد وإيراداتها في نصه بغية التعريف بالأصالة.

وختاما نرجو أن نكون قد أسهمنا في بلورة بعض المفاهيم المتعلقة بمجال البحث في العتبات النصية، وأن نكون قد وفقنا ولو نسبيا في بلوغ الهدف المنشود من هذا البحث، ويبقى باب الدراسة مفتوحا للكشف عن مكنونات العتبات النصية عامة، وعتبات النص الروائي خاصة، هذه العتبات التي تبقى مفتوحة انفتاح النصوص الروائية، كما نتمنى أن يكون هذا العمل بابا يفتح لأعمال نقدية أكثر عمقا، وأدق بحثا.

الملحق

1.التعريف بالروائي "عبد الرزاق بوقطوش":

عبد الرزاق بوقطوش كاتب جزائري معاصر يعد من الجيل الجديد الذي يختار خوض تجربته الأولى في جنس الرواية من خلال نصه الموسوم ب: "هجرة الينابيع الحارة " الصادر عن دار خيال، الجزائر، ط1،سبتمبر 2021.

فهو من مواليد العاشر أفريل عام ألف وتسعمئة وثلاثة وسبعين بسكيكدة، متحصل على شهادة البكالوريا شعبة آداب عام 1994، وشعبة علوم عام 2004، وقد شغل منصب أستاذ التعليم المتوسط للغة العربية وآدابها من سنة 1994 حتى سنة 2009، ومدير متوسطة سنة 2009حتى سنة 2019-حائز على شهادة ليسانس أدب عربي عام 2008 الأول على الدفعة، تحصل على شهادة الماجستير في الأدب العام والمقارن، من جامعة باجي مختار بعنابة، بتقدير مشرف جدا سنة 2010.

تحصل على شهادة الدكتوراه في الأدب العام والمقارن، من جامعة باجي مختار بعنابة، بتقدير مشرف جدا سنة 2016، وهو الآن يدرس مقياس الأدب العربي والاستشراق، رتبة أستاذ محاضر-أ- بجامعة 20 أوت 1955 سكيكدة كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي. له أبحاث في علوم التربية والتعليم ومقالات ومنشورات في دوريات ومجلات وطنية ودولية.

- عضو فريق البحث في مخبر الأدب الشعبي والأدب الهامشي بجامعة 20أوت 1955 سكيكدة.
- عضو هيئة التحرير لمجلة كفاية للغة والأدب بالمركز الجامعي ميلة.
- عضو فريق التحكيم لمجلة البحوث والدراسات الإنسانية جامعة 20 أوت 1955سكيكدة.
- عضو مراجع محكم في مجلة: Al TRAL ang journal محمد بن أحمد وهران 02، الجزائر.

له اهتمامات شعرية، يكاد يطلق ديوانه الشعري الأول، ويعمل على إتمام كتابه في الاستشراق والدراسات القرآنية.

أصدر روايته الأولى " هجرة الينابيع الحارة" عن دار خيال للنشر والترجمة، سبتمبر 2021.

له الرواية الثانية " السفارة ذات السنامين" تحت الطبع.

2. المقالات المنشورة:

- مقال منشور بمجلة البحوث والدراسات الإنسانية (الصنف ج)، الموسوم ب: آليات تطويع التراث الصوفي لتشكيل البنى السردية في رواية صوت صغير، العدد 02، المجلد 15، جامعة سكيكدة.
- مقال منشور بمجلة البحوث والدراسات الإنسانية (الصنف ج)، الموسوم ب: دلالات بعث التاريخ وهاجس الهوية في رواية ديوان الإسبرطي لعبد الوهاب عيساو، العدد 01، المجلد 14.
- مقال منشور في مجلة العلوم الإنسانية لجامعة أم البواقي (الصنف ب) الموسوم ب: جمالية التناغم الدلالي بين الشكل والمضمون في ديوان ابن سنان الخفاجي، المجلد 07، العدد 02، 466-422هـ.
- مقال منشور في مجلة الميادين في العلوم الإنسانية، الموسوم ب: إشكالية المصطلح اللساني والنقدي في اللغة العربية، العدد 03.

3.الملتقيات الدولية:

المشاركة في الملتقيات الوطنية والدولية:

1) الملتقى الدولي: إشكالية المصطلح في النقد العربي، تنظيم جامعة زيان عاشور الجلفة.

- **عنوان المداخلة**: تأصيل المصطلح النقدي في التراث اللغوي العربي.

2) الملتقى الدولي: كتابات الشهداء الأدباء الجزائريين بين الواقع النضالي والهاجس الأدبي، تنظيم جامعة الشاذلي بن جديد الطارف.

- **عنوان المداخلة**: الاتجاه النقدي الاجتماعي والسياسي والإصلاحي في كتابات أحمد رضا حوحو (قراءة في قصص نماذج بشرية ومع حمار الحكيم ورواية غادة أم القرى).

3) الملتقى الدولي: النص التراثي العربي في منظورات الحداثة وما بعدها، الحدود والتصورات والإشكالات تنظيم جامعة الوادي.

- عنوان المداخلة: آليات تأويل الدراسات اللغوية التراثية عند المستشرقين وتفسيرها بتقنتي التوفيد والتسييس.

4) الملتقى الدولي: الإساءة إلى المقدسات الإسلامية بين سياقات حرية التعبير وخطاب الكراهية، تنظيم جامعة الأغواط.

- **عنوان المداخلة:** ردود إبراهيم السكران على المستشرقين والحداثيين العرب من خلال كتابه "التأويل الحداثي للتراث".

5) الملتقى الدولي: اللغة معاملة إنسانية وممارسة وجدانية، تنظيم جامعة مولود معمري، تيزي وزو.

- **عنوان المداخلة:** النظرية الأنثوية عند عبد الملك مرتاض من خلال كتابيه "نظرية اللغة العربية" و "السبع المعلقات".

6) الملتقى الدولي: اللسانيات الدولية ومخبر اللسانيات التقابلية لجامعة الأغواط.

- **عنوان المداخلة:** إشكالية المصطلح في النقد العربي المعاصر بين الترجمة والتأصيل والتأثيل.

7) الملتقى الدولي: عالمية اللغة العربية وأثرها في التواصل الحضاري، تنظيم بيت اللسانيات الدولية

- **عنوان المداخلة:** إشكالية المصطلح اللساني والنقدي في اللغة العربية.

8) الملتقى الدولي: جماليات الثقافة الشعبية ودورها في التنمية – تنظيم جامعة 20 أوت 1955 سكيكدة.

- **عنوان المداخلة:** جماليات الثقافة الشعبية في روايات عبد الملك مرتاض رئاسة جلسة علمية في المؤتمر الدولي حول قضايا اللسانيات العربية بين الأصالة والمعاصرة أيام 21-22-23 نوفمبر المنعقد بجامعة 20 أوت 1955 سكيكدة.

9) الملتقى الوطني: الموسوم ب: المتخيل الإستشراقي وتجلياته في الفكر والأدب والفنون، أيام 27-28 فيفري 2023 المنعقد بجامعة باتنة، بمداخلة موسومة ب: تأويلات المستشرقين للدراسات اللغوية العربية التراثية.

الندوة الدولية حول أدب الطفل: أدب الطفل بين رؤية الماضي والحاضر، بمداخلة موسومة ب: حظ الأدبية في نصوص المقررات الدراسية الجزائرية، التاسعة أساسي والرابعة متوسط، يوم 30 جانفي 2023.

4.ملخص الرواية:

الرواية بعنوان " هجرة الينابيع الحارة" تجري أحداث الرواية في ثلاث مناطق من ولاية جزائرية اسمها قالمة، واقعة شرق البلاد، جنوب مدينة عنابة الساحلية ...

تبدأ أحداث الرواية بطفولة الروائي في المنطقة التي ولد فيها، تبعد عن مدينة قالمة مسافة 30كلم تقريبا، في الريف الذي سكن وجدان الطفل الذي ما فتئ أن يتملك فيه المشاعر بالتعلق، ففاضت أحاسيسه بالود للمكان والوفاء لأهله... ولم يكد الطفل الصغير يشبع بطفولته بالمكان حتى وجد نفسه يهجره نحو قلب المدينة التي بدورها تزاحم مواقع في الذاكرة، لم تزل غظة طرية، تفوح منها علامات الوفاء ...

تتحدث الرواية عن مرحلة الطفولة الثانية في المدرسة في قلب المدينة، وتشاء الأقدار أن تهجر الأسرة إلى بلدة مجاورة، يستقر فيها الجميع على ذكريات أخرى، لا تقل نبضا في الوجدان، يتيه فيها القلم بالوصف، ويحمل للقارئ عبارات التمكن للمكان والزمان في القلب ...

تصنع المنطقة الثالثة في الارتحال محطات للطفل، تكبر معه الطموحات، وتتسع لديه الآفاق، ويكتب عن التجارب من الحياة ما ليس بعيدا في المكان والزمان...

يصير المكان في الرواية، على الرغم من زخم الأحداث، بطلا فيها، ينازع البطولة إكسيلى الشخصية التي ظلت تظهر بهدوء، وتطل على القارئ ولا تفجأه، وهي في حقيقتها شخصية واقعية، أحكم السرد، بشيء من البساطة وأحيانا المباشرة المتعمدة، رسم خيوط تشكلها وتناميها في التفاعل مع محبوبته قيوش ...

قيوش الاسم الذي يظهر غريبا بعض الشيء، يحافظ عليه الروائي بدافع وقوعه في القلب موقع البشر والحبور فلم يكد الرمز في الاسم يعمل عمله فيه، وظل الروائي وفيا للاسم الوردي في الذاكرة ...

كانت الشخصيات قد تلاقت فعلا في الواقع، وسارت في السرد سيرها الذي كاد يكون طبيعيا بلغة رآها صاحبها تليق بالبساطة، بعيدة كل البعد عن الخيال الجانح الذي يفسد الإشعاع المتوهج في الذاكرة الغظة لصاحبها ...

كان مشروع عمار العسكري، المخرج الجزائري المعروف، صحيحا، يمشي في الاتجاه السري نحو بناء فيلمه السنمائي حول الشخصية الثورية (الحواتي) التي نهضت بها الرواية، واستدعتها، وحافظت فيها على الواقعية التاريخية الثابتة، ولم يخرج السرد عن طبيعته في التصوير التاريخي على الرغم من حضور خيال الروائي في البناء السردي العام...

هيا الروائي الشخصيات، وأنضج بطولتهم، وبنى فيهم الإطار الكبير الذي سينهض بالفيلم.

ونعد هذه الرواية على سبيل تكريم الرجلين: العسكري المخرج والحواتي الشهيد... وتكرم الرواية مدينة قالمة بالفخر والانتماء والبر للمكان في الزمان... وتكون الهجرة التي قصدها الروائي أن تكون في الشخصيات كما أن تكون في الذوات وكما تكون في المكان ممثلا في مدينة قالمة، وفي الزمان على الذاكرة بين البرج الأول في الصبى وصولا إلى البرج الثاني عند تمام الصحوة و الهجرة ...

ولعل القدر يعيد بناء المشروع من جديد، فالرواية ترسل بالرسائل للقارئ عساه ينهض واحد فيهم بالعمل وقد وضع العسكري الأسس والقواعد للبناء وهجره على عجل ...

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

أ) المصادر:

1. ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء ن دار المدني بجدة، المؤسسة السعودية، مصر، القاهرة.

2. ابن رشيق القيرواني، العمدة، تح. محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ج1، 1972.

3. الجاحظ، الحيوان، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مطبعة البابي الحلبي، ط2، ج3، د.ت.

4. الجاحظ، الحيوان، دار الفكر للنشر والتوزيع، لبنان، ط5، ج1.

5. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، دار المدني بجدة، القاهرة، مصر، ط3، 1922.

6. عبد الرزاق بوقطوش، هجرة الينابيع الحارة، دار خيال للنشر والترجمة، برج بوعريريج، الجزائر، ط1، 2021.

ب) المعاجم:

7. أحمد بن فارس، مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام هارون، اتحاد العرب، مصر، 2002، مادة (شعر)، ج3.

8. الجوهري، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق عبد الغفور العطار، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط2، 1979.

9. الفيروز آبادي، قاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط8، 2005.

10. الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العالمية، لبنان، ط1، ج3، 2002.

11. جمال الدين بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ج8، 2000.

12. فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2010.

ج) **المراجع:**

13.أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط3، 2000.

14.أحمد الجوة، بحوث في الشعريات، مفاهيم واتجاهات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، صفاقس، د.ط، 2004.

15.أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1982.

16. بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2008.

17. جاسم خلف إلياس، شعرية القصة القصيرة جدا، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، دمشق، د.ط، د.ت.

18. جميل حمداوي، السيميولوجيا بين النظرية والتطبيق، مطبعة الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011.

19. جميل حمداوي، شعرية النص الموازي (عتبات النص الأدبي)، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، المغرب، ط2، 2020.

20. حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000.

21. حميد لحميداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991.

22. خليل الموسى، جماليات الشعرية، موسوعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008.

23. حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمناهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.

24. دور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة (مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم)، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2008.

25. ياسين نصير، الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، 2009.

26. يوسف الإدريسي، عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، بيروت، ط1، 2015.

27. كلود عبيد، الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها ودلالتها)، تقديم محمد حمود، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 2013.

28. كمال أبو ديب، في الشعرية، دار الأدب، بيروت، 1987.

29. ماجد قائد قاسم مرشد، جمالية التلقي في الكتابة الشعرية العربية من العتبات إلى النص، مقاربات للنشر والصناعات الثقافية، فاس، المغرب، ط1، 2018.

30. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث وإبدالاتها التقليدية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 2001.

31. محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية، دراسات في النقد العربي القديم، دار جرير للنشر والتوزيع، ط1، 2010.

32. محمد مفتاح، دينامية النص، تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي، بيروت الدار البيضاء، ط2، 1990.

33. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1985.

34. محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، دراسات أدبية، الهيئة المصرية للكتاب، 1998.

35. محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004)، المركز الثقافي العربي، لبنان، بيروت، ط1، 2008، ص 134.

36. مصطفى أحمد قنبر، الإهداء دراسة في خطاب العتبات النصية، المركز الديمقراطي العربي، برلين، ألمانيا، ط 1، 2020.

37. مشري خليفة، الشعرية العربية مرجعياتها وإبدالاتها النصية، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2011.

38. نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر، قرطبة، الدار البيضاء، ط1، 2007.

39.سعيد بنكراد، سيميائيات الصورة الإشهارية (الإشهار والتمثلات الثقافية)، دار إفريقيا الشرق، المغرب، 2006.

40.سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط 1، 2001.

41.سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005.

42.عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيث من النص إلى المناص)، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2008.

43.عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة، ط4، 1991.

44.عبد المالك أشهبون، العنوان في الرواية العربية، دار الناشر، لبنان، ط1، 2011.

45.عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2009.

46.عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص البنية والدلالة، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996.

47.عبد القادر رحيم، علم العنونة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2010.

48.عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، دار إفريقيا للشرق، المغرب، ط1، 2000.

49.عبد الرحيم وهابي، القراءة العربية لمتاب فن الشعر لأرسطو طاليس، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، ط1، 2011.

50.عزوز علي إسماعيل، عتبات النص في الرواية العربية، دراسة سيميولوجية سردية، مطابع الهيئة المصرية، مصر، ط1، 2012.

51.صادق القاضي، عتبات النص الشعري في: المعاصرة الشعرية، وشعرية المعاصرة، مؤسسة وراقة للدراسات والترجمة والنشر، القاهرة، ط1، 2014.

52.قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة (مغامرة سيمياءية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم)، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2008.

53. شعيب حليفي، هوية العلامات، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005.

54. خالد حسين حسين، في نظرية العنوان (مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية)، دار التكوين، دمشق، 2007.

55. خليل الموسى، جماليات الشعرية، موسوعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008.

د) الكتب المترجمة:

56. جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر ن الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986.

57. هيراقليطس، جذور المادية الديالكتيكية، ترجمة حاتم سلميان، دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط1، 1987.

58. رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988.

59. تريفيتان تودوروف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 1990.

هـ) المجلات والدوريات:

60. آمنة محمد الطويل، عتبات النص الروائي في رواية المجوس لإبراهيم الكوني (العنوان، الغلاف، المقتبسات)، المجلة الجامعية، جامعة الزاوية، العدد 16، المجلد 03، يوليو 2014.

61. ابن سعيد مها، مجلة جامعة ابن رشد في هولندا، المجلد 2016، العدد 19، 31-01 -2016، هولندا.

62. أبو المعاطي خيري الرمادي، عتبات النص ودلالتها في الرواية العربية المعاصرة "تحت سماء كوبنهاغن" أنموذجا، مجلة مقاليد، جامعة الملك سعود، العدد 07، ديسمبر 2014.

63. أمال محمد علي أبو شويرب، سيميائية العنوان والغلاف في رواية إبراهيم الكوني "الدمية"، المجلة الجامعة، جامعة صبراتة، ليبيا، العدد 21، مجلد 05، أغسطس 2019.

64. باسمة درمش، عتبات النص، مجلة علامات، مجلد 16، ج 61، العدد 07.

65. بد المجيد علوي إسماعيلي، عتبات النص: مقاربة نظرية، مجلة رابطة الأدب الإسلامي العالمية، العدد 27، 2013/07/25.

66. طانية حطاب، الصورة الشعرية في تصور الجاحظ وعبد القاهر الجرجاني، مجلة جسور المعرفة، العدد العاشر، جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم، الجزائر، جوان 2017.

67. مأمون المومني، حازم بدراته، دلالات سيكولوجية الألوان لدى عينة من أولياء أمور طلبة المدرسة النموذجية في جامعة اليرموك، المجلة الأردنية للفنون، الأردن، مجلد 02، العدد 01، 2009.

68. محمد مصابيح، الشعرية بين التراث والحداثة – مقالات أدب وفن، دار ناشر للنشر الإلكتروني، 02 يناير 2009.

69. محمد عبد الحسين هويدي، عتبة التصدير في الرواية العراقية (2003-2017م)، مجلة أوروك للعلوم الإنسانية، كلية التربية للعلوم الإنسانية، جامعة المثنى، العدد 04، المجلد 13، 2020.

70. نجاة عرب الشعبة، عتبة التصدير في الرواية العربية المعاصرة قراءة في التعالق النصي مع ألف ليلة وليلة، مجلة النص، جامعة باجي مختار عنابة، الجزائر، المجلد 08، العدد 1، 2022.

71. نعيمة السعدية، استراتيجية النص المصاحب في الرواية الجزائرية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي للطاهر وطار، مجلة المخبر، جامعة محمد خيضر، بسكرة، العدد 05، 2009.

72. سمير سوالمية، مفهوم مصطلح الطبقة "عند ابن سلام الجمحي"، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، مجلد 11، عدد 01، جامعة تامنغست، الجزائر، 2022.

73. عبد المجيد العلوي إسماعيلي، عتبات النص، مقاربة نظرية، مجلة رابطة الأدب الإسلامي، العالمة، العدد 27، 25/07/2023 .

74.عبد القادر رحيم، العنوان في النص الإبداعي، أهميته وعنوانه، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة (الجزائر)، العدد 02 – 03، جانفي – جوان 2008.

75.فاتن عبد الجبار جواد، عتبة التصدير وفاعلية التركيز دراسة في شعر عبد الرزاق الربيعي، مجلة كلية التربية الأساسية، كلبة التربية، جامعة تكريت، العدد الثاني والثمانون، المجلد 20.

76.رابح بوحوش، الشعريات والمناهج اللسانية، مجلة الموقف الأدبي، الجزائر، العدد 414، 2005.

77.شادية شقروش، سيميائية العنوان في "مقام البوح" لعبد الله لعشيبي، الملتقى الوطني الأول، السيمياء والنص الأدبي، باتنة، 1998.

78.خليل شكري هياس، عتبة التصدير دالا قرائي (في ثغرها علي منديل)، مجلة سردم العربي، دار سردم، العدد 37، 2013.

و) الرسائل والأطروحات:

79.أيوب لعدودي، المتعاليات النصية في روايات واسيني الأعرج، أطروحة دكتوراه، الأدب الجزائري الحديث والمعاصر، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2020.

80.أسماء بن عيسى، العتبات النصية ودلالاتها في النص الروائي للطاهر وطار، أطروحة دكتوراه، لسانيات عامة، جامعة بلحاج بوشعيب، عين تموشنت، 2020.

81.ياسمين فايز الدرديسي، العتبات النصية في شعر إبراهيم نصر الله، رسالة ماجستير، اللغة العربية وآدابها، جامعة الأزهر، غزة، 2015.

82.عبد الحق بلعابد، مكونات المنجز الروائي: تطبيق شبكة القراءة على روايات محمد برادة، أطروحة دكتوراه، قضايا الأدب ومناهج الدراسات النقدية والمقارنة، جامعة الجزائر، 2008.

83.روفية بوغنوط، شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمادي، رسالة ماجستير، البلاغة وشعرية الخطاب، جامعة منتوري، قسنطينة، 2007.

84.غنية بوضياف، الشعرية ونظرية التواصل الأدبي في "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" لحازم القرطاجني، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه في تخصص الأدب القديم – قسم اللغة والأدب والفنون، جامعة قالمة، 2017-2018.

85.غريس خيرة، العتبات النصية في رواية الطوفان لعبد الملك مرتاض (عتبة العنوان، النص المقتبس، التهميش)، رسالة ماجستير، في سيميائية الخطاب الروائي في الرواية الجزائرية المعاصرة، جامعة أحمد بن بلة، وهران 01.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

العنوان	الصفحة
كلمة شكر وتقدير	
الإهداء	
مقدمة	ب
الفصل الأول: الشعرية، العتبات النصية، المفاهيم والمرجعيات	
المبحث الأول: الشعرية	06
1.مفهوم الشعرية	06
2.الشعرية في النقد الغربي والعربي القديم	09
1.2.الشعرية في النقد الغربي القديم	09
2.2.الشعرية في النقد العربي القديم	12
3.الشعرية في النقد الغربي والعربي الحديث	15
1.3.الشعرية في النقد الغربي الحديث	15
1.1.3.الشعرية عند تودوروف	15
2.1.3.الشعرية عند رومان جاكبسون	16
3.1.3.الشعرية عند جون كوهين	18
4.1.3.الشعرية عند جيرار جينيث	19
2.3.الشعرية في النقد العربي الحديث	19
1.2.3.الشعرية عند كمال أبو ديب	19
2.2.3.الشعرية عند أدونيس	21
المبحث الثاني: العتبات النصية	23
1.مفهوم العتبات النصية (Seuils)	23
2.مفهوم النص	26
3.العتبات النصية من منظور النقد الغربي	29
1.3.قبل جيرار جينيث	29
2.3.عند جيرار جينيث	31
4.العتبات في النقد العربي	33

1.4.في النقد العربي القديم	33
2.4.في النقد العربي الحديث	34
5.أنواع العتبات النصية	36
1.5.المناص النشري الإفتتاحي (مناص الناشر) (Paratexte Editorial)	36
2.5.المناص التأليفي (مناص خاص بالمؤلف) (Paratexte Auctorial)	36
6.أقسام العتبات النصية	37
1.6.النص المحيط (Péritexte)	37
1.1.6. اسم الكاتب	37
2.1.6. العنوان (Titre)	39
1.2.1.6. أنواع العنوان	41
2.2.1.6. وظائف العنوان	43
3.1.6. المؤشر الجنسي	44
4.1.6. كلمة الناشر (Le priere d'insérer)	45
5.1.6. الإهداء (Dédicace)	46
6.1.5. عتبة الاستهلال	47
7.1.6. عتبة التصدير	49
8.1.6. المقدمة (Préface)	50
1.8.1.6. أنواع المقدمات	51
2.8.1.6. وظائف المقدمة	52
9.1.6. الحواشي والهوامش (Les notes)	53
1.9.1.6. أنواع الهوامش	54
2.9.1.6. وظائف الهوامش	54
2.6.النص الفوقي (Epitexte)	55
1.2.6. النص الفوقي العام (Epitexte public)	55
2.2.6. النص الفوقي الخاص (Epitexte privé)	56
7.مبادئ العتبات النصية	57
1.7.المبدأ المكاني	57
2.7.المبدأ الزماني	58

3.7. المبدأ الكيفي: (كيف)؟	58
4.7.المبدأ التداولي (ممن وإلى من؟)	58
5.7. المبدأ الوظيفي (ماذا نفعل به؟ / ماهي وظيفته؟)	60
8.وظائف العتبات النصية	61
الفصل الثاني: شعرية العتبات النصية في رواية "هجرة الينابيع الحارة"	
تمهيد	66
المبحث الأول: شعرية العتبات الخارجية	66
1.شعرية عتبة الغلاف	66
1.1.الغلاف الأمامي للرواية	68
1.1.1.عتبة الصورة	69
2.1.1. عتبة الألوان	73
2.1. الغلاف الخلفي للرواية	80
2.شعرية عتبة العنوان	82
3.شعرية عتبة المؤلف	87
4.شعرية عتبة المؤشر الجنسي	90
المبحث الثاني: شعرية العتبات الداخلية	91
1.شعرية عتبة الإهداء	92
2.شعرية عتبة التصدير	95
1.2. التصدير الأول	98
2.2.التصدير الثاني	99
3.2. التصدير الثالث	100
4.2. التصدير الرابع	102
5.2. التصدير الخامس	103
6.2. التصدير السادس	104
7.2. التصدير السابع	105
8.2. التصدير الثامن	107
9.2. التصدير التاسع	108
10.2. التصدير العاشر	110

3.شعرية عتبة الحواشي والهوامش	112
4.شعرية العتبات النصية في رواية "هجرة الينابيع الحارة"	114
خاتمة	118
الملحق	122
المراجع	128
فهرس المحتويات	137
الملخص	

الملخص

تعد دراستنا الموسومة ب: "شعرية العتبات في رواية هجرة الينابيع الحارة" لعبد الرزاق بوقطوش – أنموذجا –، إحدى الموضوعات الحديثة في الدراسات النقدية المعاصرة، إذ تشكل مرجعا أساسيا للدخول قرائيا إلى النص الأدبي الروائي، للتعرف على متاهاته والتماس أسراره وإدراك مواطن جماليته.

فالعتبات عبارة عن ملحقات داخلية وخارجية تكون بمثابة فكرة أولية تضع القارئ في الجو العام للنص، كما أنها تفتح للقارئ مسالك وطرق للولوج إلى النص وعالمه والغوص في أعماقه لاكتشاف خفاياه وتفكيك رموزه وشفراته الغامضة. ولقد تناولنا في بحثنا هذا في الفصل الأول المفهوم اللغوي والاصطلاحي للشعرية والعتبات النصية عند الغرب والعرب، وأنواعها، وأقسامها، وظائفها ومبادئها. كما أننا تطرقنا في الفصل الثاني لأهم العتبات النصية التي تتمثل في عتبات خارجية (عتبة الإهداء، التصدير، الحواشي، والهوامش).

الكلمات المفتاحية: الشعرية، العتبات النصية، عبد الرزاق بوقطوش، رواية هجرة الينابيع الحارة.

Abstract

Our study, marked by: »the poetics of thresholds in the novel « hot spring migration » by abdal-razzaq bouqtoush, is considered as model. Is one of the modern topics in cotemporary critical studies, as it constitutes an essential reference for reading the literary / fictional text, to get acquainted with its labyrinths, seek its secrets, and realize its aesthetics.

The thresholds are internal and external extension, which serve as an initial idea that places the reader in the general at mospheve of the text. It also opens up paths and ways for the reader to access the text and its world and dive into depths to discover its, secrets, and dismantle its mysterious symbols and codes.

In our research, in the first chapter, we dealt with the linguistic and idiomatic concept of poetics and tesctual the rscholds for the west and the arabs, and their types , divisions functions , principales, and we also discussed in the second chapter the most important textual phresholds that are represented in the external the esholds that are represented in the external there sholds (cover thresholdes, title, author,…) while the internal thesholds are represented in (dedication , foreword, footnotes,…) we concluded that each of the thersholds has a special rol and function that it performs as it increases the aesthetics of the literary text (the novelist).

Key words: The poetics, The sholed, abd.al Rezzaaq Bouqtosh, Hot spring migration.