

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة مولاي الطاهر - سعيدة-



كلية الآداب واللغات والفنون
القسم اللغة العربية وآدابها



مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة ماستر (LMD) في اللغة العربية وآدابها
تخصص: نقد عربي قديم

تحت عنوان:

سيمائية العنبات النصية رواية "سيده المقام" أنموذجا

تحت إشراف:

أ/ عبيد نصر الدين

إعداد الطالبتين:

فرحاوي أسماء

راقب عومرية

لجنة المناقشة

الأستاذ: دين العربي..... رئيسا

الأستاذ: عبو عبد القادر..... مناقشا

الأستاذ: عبيد نصر الدين..... مشرفا

الموسم الجامعي: 2019-2020

دعاء

اللهم أضئ بالعلم طريقا وقوي به سواعدنا وأشدد به غيرنا ولا
تحرمننا من عزيمة السعي إليه وطلبه من كل مكان والزيادة منه في
كل أن وأعطنا منه نورا نقوي به الإيمان وصلى الله وسلم وبارك
على معدن الحلم محمد صاحب العلم

شكر و عرفان

"كن عالماً.. فان لم تستطع فكن متعلماً.. فإن لم تستطع فأحب العلماء"

من باب الشكر أن يكون أوله لله عز وجل..

فالحمد لله أقصى مبلغ الحمد والشكر لله من قبل ومن بعد

نتوجه بجزيل الشكر والامتنان لأستاذنا المشرف عبید نصر الدين

والى أعضاء لجنة المناقشة الذين تكرموا بقراءة مذكرتنا ومناقشتها

إلى كل أساتذتنا بقسم اللغة والأدب العربي- جامعة سعيدة

ولا ننسى أن نتقدم بأسمى عبارات الشكر والتقدير إلى الذين مهدوا لنا طريق المعرفة..

أساتذتنا العظماء ومعلمينا

الله أكبر كل شيء زانا هذا المعلم فضله قد بان

إهداء

وَقُلِ إِعْمَلُوا فَمَا يَسِيرِي اللَّهُ عَمَلَكُمْ وَرَسُولُهُ وَالْمُؤْمِنُونَ (صدق الله العظيم
الحمد لله الذي أنار لنا درب العلم والمعرفة وأعاننا على هذا الواجب ووفقنا في إنجاز هذا العمل
فكان من دواعي السرور والاعتزاز أن أختتم مشواري الجامعي بهذا الجهد المبارك..
الذي لا يكتمل حتى يكون هدية وفاء
إلى من أحمل اسمه بكل افتخار.. يا من أفتقده منذ الصغر.. يا من يرتعش قلبي لذكراه
أبي الغالي رحمه الله
إلى جنتي في الدنيا والآخرة.. إلى الرضا والنور وطهر الحياة
إلى الأمل الذي ينير المستقبل.. أمي الحبيبة
إلى الذين قاسموني حنان الأم وصلة الرحم.. إلى من هم سندي في الحياة..
إخوتي: محمد وعبد الغاني
إلى صديقات الدرب من تميزن بالوفاء والحب: خيرة وسارة
إلى الروح التي سكنت روحي خطيبي
إلى كل عائلتي.. إلى كل من وسعتهم ذاكرتي ولم يسعهم قلبي

أسماء

إهداء

إلهي لا يطيب الليل إلا بذكرك ولا يطيب النهار إلا بطاعتك
ولا تطيب الآخرة إلا بعفوك ولا تطيب الجنة إلا برويتك
إلى من بلغ الرسالة وأدى الأمانة.. إلى نبي الرحمة سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم
إلى وطني الغالي أرض المليون ونصف المليون شهيد الجزائر
إلى من تحملت من اجلي الكثير من العناء
إلى من علمتني الحب والوفاء إلى الغالية التي لا نرى الأمل إلا من عينها.. أمي الحبيبة
إلى سندي وقوتي وملاذي بعد الله ع ز وجل أخي بن عومر
إلى مصايح قلبي وأنغام حياتي أخواتي: إسراء، حنان وفضيلة
إلى رفيق دربي وشريك عمري مختار

عومرية

مقدمة

مقدمة:

يعد موضوع العتبات النصية من المواضيع التي شغلت النقاد والدارسين المعاصرين، فاهتموا بما سمي **مداخل النص** وهي العتبات النصية، فكل بناء مدخل ولكل مدخل عتبة، ويرجع هذا الاهتمام إلى ما شكلته هذه المداخل من أهمية في قراءة النصوص والكشف عن مفاتها ودلالاتها الجمالية، فهذه العتبات لها وظائف عديدة لأنها تخلق لدى القارئ انفعالات ورغبات تدفعه إلى اقتحام عالم النص، فالعتبات تعتبر أبوابا تفتح أمام المتلقي فتشحنه وتجذبه لقراءة ذلك النص.

فالعتبة النصية كعلامة سيميائية تعتبر الحد الفاصل بين النص وخارجه وجسر واصل بين المتن وقارئه، فمن وظائف العتبات أنها تقدم فكرة جامعة وشاملة عن النص الأدبي لتجعل المتلقي يدرك ويفهم بعض غيبياته من ناحية الموضوع المقصود قبل أن يقرأه وهذا من خلال **سيميائية العتبات النصية**، فهذه الأخيرة تجيب عما يطرحه المتلقي من تساؤل حول النص.

يسعى النقد السيميائي المعاصر اليوم إلى العناية بتنظيرا وتطبيقا بالعتبات النصية وكل ما يحيط بالنص من الخارج، فتندرج هذه العناية بوصف هذه المداخل نصا موازيا يمتلك وظائف وأهداف عديدة تبين الغرض من التأليف وتنظيمه، وبهذا تكون العتبات النصية قد اكتسبت قضية خاصة فأصبحت متعلقة مع النص ومؤلفه، وحاملة لمجموعة من القرائن التي توجه القارئ وتساعد على الفهم والاستيعاب.

من هذا المنطلق كانت محاولتنا في هذا البحث المعنون بـ"سيميائية العتبات النصية في رواية (سيدة المقام) لـ **"واسيني الأعرج"**، لنبين ونوضح دور العتبات النصية في تلقي القارئ للنص واستيعابه، فكما هو معروف أن العتبات هي المرفقات النصية المحيطة بالنص، وتعد المفاتيح الإجرائية والأساسية التي يعتمد عليها القارئ لاستكشاف الأغوار العميقة والمشفرة للنص.

وقع اختيارنا على هذا الموضوع بالذات لعدة أسباب ودوافع منها:

محاولة تطبيق نظرية حديثة على عمل جديد.

قلة الدراسات التطبيقية التي تتعلق برواية (سيدة المقام) لـ **واسيني الأعرج**.

رغبنا في دراسة العتبات النصية وفق رؤية فنية في الرواية الجزائرية.

وهنا يمكن أن نطرح مجموعة من التساؤلات تمثلت في:

ما المقصود بالعتبات النصية؟

ما موضوعها؟ وما مدى تأثيرها على المتلقي؟

كيف تجلت العتبات النصية في رواية (سيدة المقام)؟

كان هدفنا الأسمى من دراستنا هو محاولة تطبيق نظرية العتبات النصية على رواية جزائرية مميزة وهي رواية (سيدة المقام) لـ **واسيني الأعرج**، لأنها جديرة بالاهتمام والدراسة، كما كان هدفنا أيضا تسليط الضوء على أديب وروائي عرف بكتاباته المشوقة والجميلة من ناحية الشكل والمضمون، وهو الروائي الجزائري **واسيني الأعرج**.

إن البحث في العتبات النصية يقتضي أولا -ولضرورة منهجية- الإحاطة بهذا الموضوع مصطلحا ومفهوما ودلالات، لهذا كان لزاما أن نلم بجوانب مختلفة من الإشكالية؛ عمدنا إلى تبني المنهج التحليلي الوصفي في الجانب النظري و المنهج السيميائي في الجانب التطبيقي كأداة لمقاربة فهم وتحليل النص، كان ذلك وفق خطة اشتملت على مدخل وفصلين، كل فصل عرض بجوانب محددة وأضفنا للبحث خاتمة؛ عرضنا فيها أهم ما توصلنا إليه من خلال مسار هذا البحث.

جاء المدخل بعنوان: "مفهوم السيميائية من منظور النقد الأدبي"، تناولنا فيه:

مفهوم السيميائية في النقد لغة واصطلاحا وإشكالية المصطلح، نشأة السيميائية ، مفهوم المنهج السيميائي و اتجاهاته.

الفصل الأول بعنوان: "العتبات النصية في الدرس النقدي"، والذي ضم:

العتبات النصية ومفهومها في اللغة والاصطلاح، العتبات النصية من منظور النقد عند العرب والغرب، أنواع العتبات النصية و عناصرها وأهميتها لدى القارئ.

أما الفصل الثاني فخصصناه للجانب التطبيقي وسمناه بـ "تجليات العتبات النصية في رواية (سيدة المقام) لـ **واسيني الأعرج**"، تم التحدث فيه عن أهم العتبات التي جاءت في النص، وإبراز دلالتها ووظائفها، وهذه العتبات هي: عتبة الغلاف، عتبة الإهداء، عتبة العنوان والعناوين الداخلية.

وختمنا بحثنا هذا بخاتمة تضم أهم النتائج التي توصلنا إليها من خلال دراستنا هذه لموضوع "سيميائية العتبات النصية"، تتبع بقائمة الملاحق ثم قائمة المصادر والمراجع. من أجل تحقيق الأهداف في بحثنا هذا كانت استعانتنا بمصادر ومراجع مختلفة، منها ما يتعلق بالجانب النظري وأخرى بالجانب التطبيقي، من أبرزها كتاب عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص) لـ **عبد الحق بلعابد**، كتاب مدخل إلى عتبات النص لـ **عبد الرزاق بلال**، كتاب عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي لـ **يوسف الإدريسي**.

أما فيما يخص الجانب التطبيقي فقد اعتمدنا رواية (سيدة المقام) لـ **واسيني الأعرج**.

أما فيما يخص الصعوبات التي واجهتنا أثناء انجاز المذكرة فهي قلة المراجع التي تساعدنا في إتمام هذا البحث، وذلك بسبب حداثة الموضوع الذي تناولناه فميدانه يعاني من نقص الكتب وكذلك قلة الدراسات التطبيقية حول هذا الموضوع، لهذا نرجو أن نكون حافزا للباحثين والطلبة الآخرين الذين يرغبون في اختيار موضوع العتبات النصية لأنها مجال جديد وثير بالتساؤلات.

وفي الأخير لا يفوتنا أن نتقدم بالشكر الجزيل إلى أستاذنا المشرف **عبيد نصر الدين**، الذي قبل أولاً الإشراف على هذا البحث ثم إرشادنا بمعلوماته القيمة والمساعدة، كما نتقدم بالشكر إلى أعضاء اللجنة المناقشة لهذا البحث على تحملهم عبء قراءة بحثنا هذا، كما نشكر كل من كانت له مساعدة ما من قريب أو من بعيد.

مدخل

مفهوم السيميائية من منظور النقد الأدبي

تُعد السيميائية طرحاً جديداً في الساحة النقدية المعاصرة والتي مثلت فتحاً جديداً في الدرس النقدي، وقد بشر بها **فرديناند دي سوسير** في كتابه (مُحاضرات في اللسانيات العامة) واعتبرها علماً واللسانيات جزءاً منها، أطلق عليها مصطلح السيميولوجيا. أما الفيلسوف الأمريكي **شارل ساندرس بيرس** أكمل شرح هذا العلم وأطلق عليه اسم **السيميوطيقا**. ثم تفرع هذا أو المنهج إلى فروع معرفية متنوعة من بينها سيمياء الفن، سيمياء الأدب التي بدورها تفرعت إلى سيميائية الشعر وسيميائية النثر...

إنَّ المصطلحات من أهم القضايا التي شغلت اهتمام النقاد قديماً وحديثاً، حيث أنَّها تسهم في تطور العلوم والمعارف سواءً من الناحية النظرية والتطبيقية. فمصطلح السيميائية لاقى اهتماماً كبيراً من الدارسين والنقاد لاختلاف استعمالهم، له لتعدد عند العرب والغرب، ولهذا ارتأينا أن نخرج عن هذا المصطلح من خلال مفهومه اللغوي والاصطلاحي:

1- السيميائية لغة:

تُسبِّر معاجم اللغة العربية إلى أن لفظ "السيمياء" مشتقة من الفعل (سوم)، وهي الرمز أو العلامة التي يُعرف بها الحسن من السيئ.

أما المعاجم الحديثة فهي تعني: البهجة، القيمة، الحسن والجمال.

جاء في (لسان العرب) لـ **ابن منظور** أن (السيمة - السيمياء) العلامة، وسوم الفرس جعل عليها السيمة، وقيل الخيل المُسومة هي التي عليها السيمياء وقال غيره مسومة بعلامة يعلم بها أنَّها ليست من حجارة الدنيا ويعلم بسيمائها أنَّها عذب الله بها، **الجوهري**: مسومة أي عليها أمثال الخواتيم، السومة بالضم، العلامة التي تجعل على الشاة في الحرب أيضاً⁽¹⁾.

السيمياء في الأصل ياؤها واو وهي العلامة التي يعرف بها الخير والشر.

وسم إبل الصدقة أي يُعلم عليها بالكي، واستم الرجل إذ جعل لنفسه سمة يُعرف بها وأصل الياء واو، السمة والوسام ما وُسم بها الغير من ضروب الصور⁽²⁾.

(1) - ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، 2004م، مجلة 15، مادة (س.و.م)، ص 213.

(2) - ابن منظور، المصدر نفسه، ص 214.

فلان موسوم بالخير وقد توسمت فيه الخير أي عرفت فيه سمة أو علامة.
يقول ابن فارس مادة وَسَمَ: الواو والسين والميم. أصلٌ واحد يدلُّ على أثر ومعلم
وسمت الشيء وسمّاً. أثرت فيه سيمةً والوسم أول المطر لأنّه سيمُّ الأرض بالبنات(1).
قال الأصمعي:

وأصبحت كالدوم النواعم غدوة على وجه من طاغي متوسم
ويسمى موسم الحج مؤسماً لأنّه معلم يجتمع إليه الناس وفلانٌ موسوم بالخير
وفلانة ذات ميسم إذا كان عليها أثر الجمال والوسامة والوسامة: الجمال وقوله حياض
عراك هدمتها المواسم فيقال: أراد أهل المواسم، إبلا موسومة... (2)
جاء في (أساس البلاغة) لـ الزمخشري: سَوِّمَ فرسه، أعلمه بسوم وهي العلامة(3).
السيمياء في (المعجم الوسيط): "وسم الشيء وسما وسيمية:" كواه فأثر فيه بعلامة
ويقال وسمه بالهجاء وهو موسوم بالخير والشر: فلانٌ غلبه في الوسامة، وسم (يُوسم)
وسامة وساما، جمل، حسن حسنا وطيبا ثابتا ويُقال وسم وجهه فهو وسيم(4).
وأیضا يقول الفيروز آبادي في قاموسه: الوشم أثر الكي ج: وسوم: وسمه يسمه
وسما وسمة، فاستم والوسام والسيمة بكسرهما، ما وسم به الحيوان: الميم بكسر الميم:
المكواة.
ج: مياسم، مواسم، سيم، توسم الشيء تخيله وتفرسه الوسامة أثر الحُسن وسم: كرم(5)،
فالسمة تعني العلامة لشيء أو شخص ما.
ذكر في (المعجم الوجيز) عن السيمياء: وسم الشيء يسمه وسمّاً: كواه فأثر فيه
بعلامة وفلانٌ بكذا: ميزه به، إتسم صارت له سمة يتميزُ بها يُقال: فلان اتسم بالخير
والشر(6).

(1) - ابن فارس، مقاييس اللغة، ثر: عبد السلام هارون، دار الفكر، لبنان، (د.ط)، (د.ت)، ج6، مادة وسم، ص213.

(2) - ابن فارس، المصدر نفسه، ص214.

(3) - الزمخشري، أساس البلاغة، تحقيق: باسل عيون، دار الكتب العلمية، بيروت، 1998م، ج1، ص587.

(4) - مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط4، 2004م، ص1232.

(5) - الفيروزي آبادي، القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، (د.ط)، (د.ت)، ص1766.

(6) - مجمع اللغة العربية، المعجم الوجيز، وزارة التربية والتعليم، القاهرة، 1994، باب الواو، مادة (وسم)، ص669.

وتشير دائرة المعارف الإسلامية في مادة (سيمياء) أن هذه الكلمة من الكلمات "العربية القديمة التي تعني السمة أو الإشارة أو الإشعار، وتستعمل أيضا للإشارة إلى باب من أبواب السحر، وفي حين تشير الموسوعات العربية إلى أنّ السيمياء هي علم معاني الألفاظ الذي يبحث له في العلاقة بين حروف الكلمة ودلالاتها⁽¹⁾.

كما ذكرت بعض الدراسات: "أن لفظة السيمياء لها أصلٌ مشترك بين اللغة العربية والسريانية واليونانية والعربية، ويمكن افتراض أصل واحد لها ويمكن أن يكون عربي لوجود جذرها في المعاجم القديمة وورودها في القرآن الكريم في أكثر من موضع...

فلفظة "سوم" هي المكرسة لعلم العلامات: فالسيميائيات والسيميائية وعلم السيمياء تُرد كلها إلى الثلاثة المُعجمية التالية: سوم – سما – وسم.

أ. سوم: تعود إلى السمو والغسم بمعنى العلو. الرفعة أو التوضيح.

ب. سما: تشير إلى السومة والسيمة – والسيمياء بمعنى العلامة.

ج. الوسم: الوسام – الميسم – وهو الأثر.⁽²⁾

وبهذا تكون كلمة "السيمياء" تكونت من: و.س.م

أمّا في المعاجم الأجنبية فمصطلح السيميائية يتكون حسن صيغته (*Sémiotique*) أو (*Sémiotie*) من جذرين (*Tique/Semio*): إذ أن الأول واردٌ في اللاتينية بصورتين (*Sema/Semio*) يعني علامة أو إشارة أو ما يُسمى بالفرنسية (*Signe*) وبالإنجليزية (*Sign*)، أمّا الجذر الثاني علم وهو (*Logie*).

وتؤكد الدراسات: "أن الأصل اللغوي لمصطلح (*Sémiotique*) يعود إلى الفترة اليونانية فهي لقطة مُشتقة كما قال برنار توسان: (*Semion*) الذي يعني العلامة و(*Logos*) الذي يعني الخطاب، وبإمتداد أكبر كلمة (*Logos*) تعني العلم فالسيميولوجيا هي علم العلامات"⁽³⁾.

وكذلك وردت في (قاموس مصطلحات التحليل السيميائي) لـ رشيد بن مالك أنّها: "الكلمة في اللغة الإنجليزية تُكتب بهذا الشكل (*Sémiotie*) فهي تماثل نظيرتها في اللغة

(1) - محمد سالم عبد الله، مملكة النص، التحليل السيميائي للنقد البلاغي، جدار الكتاب العالمي، الأردن، 2007م، ص7.

(2) - يوسف و غليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، محمديّة الجزائر، 2007م، ط/3، ص117.

(3) - فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، 2010، ط/1، ص17.

الفرنسية من حيث الأصل وتقابل الكلمة الإنجليزية عربيا في مقدمة ابن خلدون علم السيمياء⁽¹⁾.

فالمعاجم العربية والأجنبية عرّفت السيمياء بعلم العلامة أو الإشارة. من المعلوم أن مادة الفعل (سَوَمَ) جاءت في القرآن الكريم 15 مرة، سيماهم، مسومين، مسومة....

نجد في قوله تعالى: (نُرْسِلَ عَلَيْهِمْ حِجَابَةً مِّن طِينٍ، مَسْوَمَةٌ عِندَ رَبِّكَ لِلْمُسْرِفِينَ)⁽²⁾، بمعنى مُعلّمة وقوله: (مِنَ الْمَلَكَةِ مَسْوَمِينَ)⁽³⁾ أي معلمين بعلامة بياض وحمرة.

قال تعالى أيضا: (تَعْرِفُهُمْ بِسِيمَاهُمْ)⁽⁴⁾ أي تعرفهم بعلاماتهم التي تميزهم من غيرهم سواءً بخير أو شر..

كما قال عز وجل: (سِيمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِمْ مِّنَ أَثَرِ السُّجُودِ)⁽⁵⁾ أي علامات تدل على الحسن والخير.

يقول سبحانه وتعالى: (إِنَّ فِي ذَلِكَ لَآيَاتٍ لِّمُتَوَسِّمِينَ)⁽⁶⁾ الناظرين في السمة الدالة. جاء في قوله تعالى أيضا: (وَعَلَى الْأَعْرَافِ رِجَالٌ يَعْرِفُونَ كُلًّا بِسِيمِيهِمْ)⁽⁷⁾ أي علاماتهم. يقول تعالى كذلك: (وَلَوْ نَشَاءُ لَأَرَيْنَهُمْ فَلَعَرَفْتَهُمْ بِسِيمَاهُمْ)⁽⁸⁾ أي لعرفتهم بعلامات تدل عليهم.

وكذلك يقول الله عز وجل: (يُعْرِفُ الْمُجْرِمُونَ بِسِيمَاهُمْ فَيُؤْخَذُ بِالنُّوَصِي وَالْأَقْدَامِ)⁽⁸⁾. ومن خلال التعريفات اللغوية السابقة لمصطلح السيمياء سواء الواردة في المعاجم العربية أو الأجنبية أو المذكورة في القرآن الكريم، فإنها جميعها تتفق على مفهوم واحد وهو الدلالة على معنى العلامة بمفهومها العام.

(1)- رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي، دار الحكمة، الجزائر، (د.ط)، 2000م، ص174.

(2)- سورة الذاريات، الآية: 33-34.

(3)- سورة آل عمران، الآية 125.

(4)- سورة البقرة، الآية 272

(5)- سورة الفتح، الآية 29

(6)- سورة الحجر، الآية 75

(7)- سورة الأعراف، الآية 45.

(8)- سورة محمد، الآية 31.

(8)- سورة الرحمن، الآية 40.

2- السيميائية اصطلاحاً:

مصطلح السيميائية من أهم المصطلحات الحديثة عند الغرب والعرب تداولاً عُرِفَتْ من خلال مُصطلحي: (*Sémiotique/Sémiologie*) اللذان يدلان على العلم الذي يهتم بدراسة العلامات.

السيميولوجية، السيميوطيقا والسيميائية، ثلاثة مسميات مُعربة لعلم واحد هو علم الخصائص العامة لمنظومات العلامات (جاء من اليونان *Sémiorikon : Semion*: علامة وهو علم يدرس العلامة ومتوماتها (أي اللغات الطبيعية والاصطناعية)) ويدرس أيضاً الخصائص التي تمتاز بها علاقة العلامة بمدلولها⁽¹⁾.

لقد عرف العرب منذ القدم مصطلح السيميائية واختلفوا في أصله ومفهومه، من بينهم ابن سينا الذي تناول مصطلح السيميائية في مخطوطة لها عنوان: (كتاب الدرّ النظيم في أحوال علم التعليم) في فصل علم السيميائية، إذ يقول: "علم السيميائية علمٌ يقصد به كيفية تمزيج القوى التي جواهر العالم الأرضي ليحدث عنها فعل غريب وهو أيضاً أنواع... الأول من هذه الأنواع هو السيميائية الحقيقية والثاني من فروع الهندسية والثالث هو الشعوذة"⁽²⁾.

وتبين من خلال هذا القول أن ابن سينا يعرف السيميائية ضمن علم السحر والتنجيم. وهذا ما ذهب إليه ابن خلدون حينما أثار إلى تسمية السيميائية: "بعلم أسرار الحروف وقد تناولها في حديثه عن السحر وذكر الفلاسفة يدرجونها في باب الشعوذة"⁽³⁾. فكلية سيميائية استخدمت في الأصل للإشارة إلى معاني السحر، فقد أطلقت على علم الطلاسم...

أمّا الدكتور **قدور عبد الله الثاني** فيعرفها: "أنّها علم الإشارة الدالة مهما كان نوعها أو أصلها... وأنّ النظام الكوني بكل ما فيه من إشارات ورموز هو نظام ذو دلالة

(1) - هالة يا ديناه، مجلة الجمعية الإيرانية للغة العربية، سيميائية أسماء الشخصيات. العدد 40- 2016م، ص 22.
(2) - ميشال آيفيه، السيميائية أصولها وقواعدها، تر: رشيد بن مالك، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002م ص 23.
(3) - محمد سالم سعد الله، مملكة النص، مرجع سابق، ص 9.

والسيميائية تُخص بدراسة بنية هذه الإشارات وعلاقتها في هذا الكون وكذا توزيع وظائفها الداخلية والخارجية"⁽¹⁾.

فالمصطلح السيميائي في أبسط تعريفاته وأكثرها انتشاراً: "نظام السمة أو الشبكة من العلامات النظامية المتسلسلة وفق قواعد لغوية مُتفق عليها في بنية مُعينة وهي علم الإشارة الدالة"⁽²⁾.

يقول عنها **فيصل الأحمر** أنها: "علم جديد مستقل تماماً عن الأسلاف..."⁽³⁾ أي أنها منهج حديث.

فالسيميائية أو السيميولوجيا هو العلم الذي يدرس الدلائل والسيميائية أو السيميائية أو علم العلامة أو علم الإشارة أو علم الأدلة... ترجمات كثيرة نتيجة مصطلحين شائعين هما: **(Semion)** من **(Semiologie)** اليونانية حسب العالم اللغوي السويسري **فرديناند دي سويسر** أو **(Sémiotique)** حسب العالم الأمريكي **ساندرس سيرس** فالسيميائية هي التعريف الأوسع على حدّ قول **أمبرتو أيكو**: "تعني السيميائية بكل ما يمكن اعتباره إشارة"⁽⁴⁾.

فرديناند دي سويسر يرى أن السيميائية: "ذلك العلم الذي يدرس العلامات داخل الحياة الاجتماعية سواءً أكانت هذه العلامات لسانية أو غير لسانية"⁽⁵⁾ وبين من خلال هذه أنّ السيميائية هي علم الإشارة أو العلامة.

واعتبر أنّ اللسانيات هي علم يندرج تحت السيميائية بقوله: "عام يدرّس أبجدية الصم البكم والكتابة والطبوس الرمزية وغير ذلك، أمّا علم اللسانيات فهو مجرد علم فرع على هذا العلم العام"⁽⁶⁾.

فالعلامة عنده ثنائية متشكلة من دال ومدلول والرابط بينهما رابط اعتباري، فالعلامة كيان ثنائي، فنقول: "العلامة الألسنية اعتبارية وذلك لتعريفنا العلامة بأنها مجموعة ما ينجم عن ترابط الدال بالمدلول"⁽⁷⁾.

(1) - قدور عبد الله الثاني، سيميائية الصور، مغامرة سيميائية، نكتبة الوراق، ط/1، عمان، 2008م، ص48.

(2) - قدور عبد الله الثاني، المرجع نفسه، ص52.

دانيال تشاندلر، أسس اللسيميائية، تر: طلال وهبة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2008م، ط1، ص28.

(3) - فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، مرجع سابق، ص31.

(4) - دانيال تشاندلر، أسس اللسيميائية، مرجع سابق، ص28.

(5) - دانيال تشاندلر، المرجع نفسه: ص32.

(6) - محمد سالم سعد الله، مملكة النص، مرجع سابق، ص20.

(7) - عز الدين المناصرة، علم الشعرية، دار مجالوي، عمّان، ط/1، 2007م، ص595.

أمّا العالم جورج مونان فيعرف السيميائية أنّها: " العلم العام الذي يدرس كل أنساق العلامات (الرموز) التي بفضلها يتحقق التواصل بين الناس" (1).

هذا ما قاله برنار توسان في كتابه (ما هي السيميولوجيا): "علم العلامات أو العلم الذي يدرس الإشارات" (2). وبهذا فهي علم يهتم بالعلامة.

أمّا بيرس الذي يُعتبر من رواد السيميائية وعُرف بفيلسوف المنطق: " فقد أطلق على هذا المصطلح (السيميوطيقا) التي تقوم على المنطق فقد جعل السيميائية تضم العلوم الإنسانية والطبيعية واعتبرها مرادفة للمنطق، فالعلامة عند بيرس ثلاثية المبنى غير قابلة للاختزال" (3).

سمّى بيرس هذا العلم بالسيميوطيقا رابطاً إياه بالمنطق، " فالمنطق بمعناه العام ليس سوى مرادفاً للسيميوطيقا" (4) وهو مذهب علامات شبه ضرورية.

أمّا العلامة عنده ذات كيان ثلاثي: الماثول، الموضوع، المؤول.

3- إشكالية مصطلح السيميائية:

لقد نشأ لمصطلح السيميائية ترجمات عدة ومفاهيم مختلفة وتعريفات متنوعة ربما كان سببها المقابلات العربية للمصطلح الأجنبي الواحد، فضلاً عن اختلاف مدلول المصطلح من مدرسة أخرى وتداخل القطاعات المعرفية التي أدت إلى اختلاط المفاهيم وصعوبة تحديد معجم لتلك المصطلحات ووقوع إشكالية بينها... فكان تصنيف مصطلح السيميائية وتقسيمها إلى مجموعتين:

- الأولى: مجموعة المصطلح المفهومي (المضمون)

- الثانية: مجموعة مصطلح النقل (الشكل)

المجموعة الأولى مرّت بعملية الترجمة (Translation) أو وضع مصطلح عربي مقابل المصطلح الأجنبي، وقد تمحورت هذه المجموعة حول عدة ترجمات يبدأ من مصطلح (علم العلامات) حيث كانت هذه المجموعة هي اتجاه أغلب المترجمين في

(1)- أنطوان طعمة، السيميولوجيا، تر: عالم الفكر، 1996م، مجلد 24، ص201.

(2)- برنار توسان، ما هي السيميولوجيا، تر: محمد لطيف، إفريقيا الشرق، ط2، الدار البيضاء، 1991م، ص9.

(3)- لكحل العجال، الرؤية من عند رشيد ابن مالك، مجلة الأثر، العدد 26، سبتمبر 2016م، ص137.

(4)- جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، عالم الفكر، مجلد 52، 1997م، ص48.

ترجمت المصطلح (*Sémiotique/Sémiologie*)⁽¹⁾، وبهذا تكون هذه المجموعة اعتمدت على الترجمة بشكل تام.

أمّا المجموعة الثانية: "فاعتمدت على عملية النقل (*Transference*) أي وضع مصطلح عربي مقابل المصطلح الأجنبي بواسطة نقله صوتياً (فونيمياً) و(موفيمياً) وتطويعه لموافقة العرف اللغوي العربي، وتُعد هذه المجموعة أقل تشبهاً من سابقتها وذلك لأنها منحصرة بين مصطلحين اثنين (*Sémiologie/Sémiotique*) وما يقابلها بالفرنسية⁽²⁾.

ويرجع اختلاف الترجمة بين المجموعتين إلى: "اختلاف ثقافة المترجمين أولاً وإقران كل مصطلح بمدرسة معينة (المدرسة الفرنسية، المدرسة الأمريكية) فالسيميوطيقاً وضعت بوصفها مصطلحاً نقلياً عن (*Sémiotique*) فهي عند لوك معرفة العلامات وعند بيوك وظيفة للتواصل"⁽³⁾ وبهذا تكون اختلاف الترجمة نتيجة عوامل معرفية وثقافية.

أمّا السيميولوجيا فقد وُضعت بوصفها مصطلحاً نقلياً عن (*Sémiologie*) وهي مرتبطة بالتيار المعرفي الأنجلوسكسوني، وتبرز بصورة واضحة عند سوسير⁽⁴⁾ وبهذا مصطلح السيميولوجيا جاء من الترجمة التامة للفظه (*Sémiologie*) .

وبالتالي يوجد فرقٌ بين المصطلحيين: "فالسيميوطيقاً مجالها أوسع دراسة من مجال السيميولوجيا والاختلاف يرجع إلى اختلاف في المعنى وهو حصيلة صراع مفاهيم بين سيموطيقا بيرس وسيمولوجيا دي سوسير تكون إتحاد الدال والمدلول بوجود المرجع (*Référence*) في حين العلامة عند بيرس تتكون من وسيلة والتعبير والموضوع⁽⁵⁾، فمصطلح "السيميائية" هو أقرب المصطلحات إلى روح البحث وجمعه (سيميائيات) ونعني به علم العلامات. "وسبب تبيننا لهذا المصطلح الأصل (*Semiotic*) أولاً وتناسقه وانسجامه مع النبر والإيقاع العربيين ثانياً فضلاً أن هذا التوجيه يوافق توجيه الجمعية

(1)- محمد سالم سعد الله، مملكة النص، مرجع سابق، ص24.

(2)- المرجع نفسه، ص25

(3)- نفسه، ص25

(4)- نفسه، ص 48

(5)- نفسه، ص،26

الدولية للسيميوطيقاً والتي أسست في فرنسا سنة 1974¹ مصطلح (Semiotic) للإشارة إلى هذا العلم"⁽¹⁾.

4- نشأة السيميائية:

عرف النقد الأدبي، بل وجد نفسه أمام سيل من النظريات الأدبية تقدّم نفسها على أنّها المحاولة الأمثل للكشف عن خبايا النص وأسراره.

منذ خلق البشرية الأوّل، انصرف الإنسان إلى إنشاء الدلالة، معطياً لكلّ الأشياء التي تحيط به مسمياتها، موظفاً الطبيعة والأشياء، وحتّى تفسير للكشف عن دلالات معينة في مجتمع يفترض قيامه بتبادل الدلائل.

إنّ المتطلّع لتاريخ السيميائيات يجد أنّها علم ضارب في أغوار التراث الفلسفي واللّغوي، لكنّه رغم ذلك يبقى مولوداً حديثاً وثمرتة للقرن العشرين، وهو في سعي دائم للارتقاء، ونذكر بالأخصّ اليونان القدامى مع كلّ من أفلاطون (Platon) وأرسطو (Aristote) والرواقيون التي شكلت الارهاصات الأولى لفلسفة أخذت على عاتقها التأمّل في مسألة اللّغة⁽²⁾.

وما يؤكد ذلك ارتباط السيميائية بمفهوم العلامة في الخطاب الثقافي اليوناني.

لقد شغل المعنى من القديم بالإنسان وفكره، وفي نهاية القرن التاسع عشر، وبداية القرن العشرين ارتبط ظهور علم العلامة بوجود عالمين يرجع الفضل إليهما في ظهوره بالرغم من عدم معرفة كلّ منهما بالآخر⁽³⁾ هما: العالم اللساني اللغوي السويسري فرديناند دي سويسر (F. De Saussure: 1875-1913) والفيلسوف الأمريكي شارل ساندرس بيرس (CS. Peirce: 1839-1914)⁽⁴⁾، وقد اختلفت الآراء في أي من العالمين أسبق إلى اكتشاف هذا العلم، حيث يرى بعض الدارسين أنّ السيميائية بدأت مع العلم، حيث يرى

(1)- عوض بن معيوض الجمعي، التضمين العروضي وأثره في بناء النص، مجلة علامات النقد، جدة، العدد 08، 1998م، ص251.

(2)- أحمد يوسف، السيميائيات الواصفة (المنطق السيميائي وحير العلامات)، منشورات الاختلاف، المركز الثقافي العربي، الدار العربية للعلوم، 16 الجزائر، (1429هـ/2005م)، ص19.

(3)- عصام خلق كامل، الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، دار فرحة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط/1، 2003 ص15.

(4)- عبد الله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط/2، 1996 ص73.

بعض الدّارسين أنّ السيميائية بدأت مع العالم النمساوي دي سوسير الذي تنبأ في محاضراته بميلاد علم جديد يعنى بدراسة العلامات من خلال قوله: " لذلك يمكن أن نؤسس علما يدرس حياة العلامات في صدر الحياة الاجتماعية، فهو يشكّل جانب من علم النفس الاجتماعي وبالتالي جانبا من علم النَّفس العام وسوف نطلق على هذا العلم اسم سيميولوجيا (*Sémiologie*)، وسوف يكون علم اللغة (*Linguistique*) قسماً من السيميولوجيا"⁽¹⁾.

وبهذا كان الفضل لـ سوسير الذي رأت السيميائية النور على يده، وقد أشار إلى أهمّ ما يقوم عليه الدرس السيميائي، وإذا كان دي سوسير أصلاً لسانيا للسيميائية، فإنّ بيرس أصلاً منطقياً لها، إذ أنّه ربط بين السيميوطيقا والمنطق حيث يقول: " ليس المنطق بمفهومه العام إلا اسماً للسيميوطيقا، والسيميوطيقا نظرية شبه ضرورية أو نظرية شكلية للعلامات"⁽²⁾.

5- الأصول الفلسفية للسيميائية:

السيميائية علم موغل في القدم، فهي لها جذور في الماضي، وتعود نشأتها إلى أيام الفكر اليوناني القديم، مع أفلاطون وأرسطو، اللّذين أبدّيا اهتماما واسعا بنظرية المعنى، إذ وجد هذا العلم موجودا كمصطلح سيميوطيقا (*Sémiotiké*) في اللغة الأفلاطونية، إلى جانب مصطلح نحو (*Grammatiké*) الذي يعني تعلم القراءة والكتابة ومندمج مع الفلسفة أو فنّ التفكير⁽³⁾.

ولم يكن التراث العربي بعيدا عن هذه المشاغل، إذ أولى البلاغيون بالأنساق الدلالية تصنيفا وكشفا عن قوانينها، ويتّضح ذلك في أطروحات الفلاسفة الإسلاميين من أمثال: الغزالي، ابن سينا اللّذين تحدثا عن اللفظ بوصفه رمزا، وعن المعنى بوصفه مدلولاً، وعن العلاقة الاعتبارية بين الدال والمدلول.

(1)- منال خليلي، النظرية السيميائية في الخطاب النقدي الجزائري المعاصر (أحمد يوسف أنموذجاً)، جامعة العربي التبسي، تبسة، (2016/2017)، ص27.

(2)- رشيد بن مالك، السيميائية أصولها وقواعدها، منشورات الاختلاف، الجزائر، (د.ط)، 2002، ص.ص:22، 23.

(3)- أحمد يوسف، السيميائيات الواصفة، المنطق السيميائي وحيث العلامات، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، المركز الثقافي العربي، ط/2، ص.ص: 19-34.

وبصفة عامة فإنّ أهم ما يمكن إيرادها في هذا الشأن، أنّ التقسيم الذي وصفه الرواقيون كان بمثابة الأرضية الفكرية التي انطلقت منها السيميائية الحديثة ممثلة في **فارديناك دي سوسير** الذي أعاد الاعتبار لهذا النّص من خلال تقريره بين مصطلحي "الدال والمدلول"، إذ أنّ هناك تشابه بين جهود **دي سوسير** وما قام به الرواقيون القدماء مع اختلاف بينهم في الشيوخ والتأثير في من جاء بعدهم⁽¹⁾.

6- المنهج السيميائي في النقد:

شهدت الساحة النقدية العربية رواج مصطلحين في الدرس السيميائي، على البعدين الإجمالي والنظري (السيميوطيقا) و(السيميولوجيا)، حيث يستخدم الناطقون باللغة الإنجليزية المصطلح الأوّل إتباعاً للعالم الأمريكي **شارل ساندريس بيرس** في حين يستخدم الناطقون باللغة الفرنسية المصطلح الثاني⁽²⁾.

لقد عرف النقد الغربي المعاصر تسرب العديد من المناهج النقدية الغربية عن طريق "الترجمة والمثاقفة"⁽³⁾ والتي ولجت العالم العربي من خلال التغلغل إلى الممارسات التحليلية النقدية المقاربة لمقاربة النصوص الأدبية، ولعلّ إطلاع النقاد المقاربة على الإنتاجات النقدية المنشورة في أوروبا كان له الأثر البارز في التسرب ورواج المناهج وعلى رأسها المنهج السيميائي في الدراسات النقدية العربية. وذلك من خلال الكتابات التأسيسية لهذا الحقل المعرفي الوافد من الغرب على يد ثلة من النقاد أمثال **سعيد بن كراد، محمد مفتاح من المغرب، سمير مرزوقي من تونس، عبد الملك مرتاض، عبد الحميد بورايو، رشيد بن مالك من الجزائر وغيرهم...**

شهد الخطاب النقدي الجزائري في العقدين الأخيرين في القرن العشرين، تحولات كبرى عميقة وبوتيرة متسارعة متداخلة المكونات والرؤى مسّت بيناته وإفتراضاته

(1) - سعيد بن كراد، السيميائيات، مجلة عالم الفكر، المجلد 35، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 2007، ص14.

(2) - يوسف و غليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، دار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1/ 2008، ص228.

(3) - ليلي قالي، المصطلح السيميائي بين الفكر الغربي والفكر العربي، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، (2015/2016)، ص81.

النظرية وطرائقه في التحليل والمقارنة في بلورة قراءة ثانية للنصوص الإبداعية، ومن المؤكّد أنّ الخطاب السيميائي من أهم وأعقد المناهج التي ولدتها الحداثة الغربية⁽¹⁾. إنّ بروز أفلام نقدية يافعة حاولت تبسيط بعض المفاهيم السيميائية وتطويرها أمثال رشيد بن مالك من خلال مشروعه النقدي الذي كان يسعى إلى تأسيس منهج في قراءة النظريات الغربية التي ظلّت في العالم العربي تقرأ متجزأة تقدّم غالباً مفصولة عن إطارها المعرفي وسياقها الثقافي وتدرّجها التكويني ممّا جعلها تخرج في كثير من الأحيان عن أهدافها المنشودة⁽²⁾.

يعدّ هذا الأخير من أكثر النقاد الجزائريين استشعاراً لصعوبة فهم السيميائيات والعمل بها. وقد تنبّه إلى ذلك في مواضيع كثيرة من دراساته وكتبه⁽³⁾.

ويؤكد الناقد على أنّ المنجز النقدي السيميائي العربي على كثرته لا زال بعيداً عن المستوى المطلوب ولم يحقق بعد المرجو منه، وتظلّ تلك الأعمال قاصرة ومضللة أحياناً، لأنها تقدّم مفصولة عن أسسها الإبتيمولوجية وعن المناخ الذي ولدت فيه⁽⁴⁾.

انطلق رشيد بن مالك من مقاربه الدرس السيميائي الغربي كمنهجية جيدة لتحليل الخطاب السردي العربي، وتعميم تقنيات البحث السيميائي في الممارسة النقدية الجزائرية، والهدف الذي لازم الناقد هو "تأسيس قراءة في النظريات الغربية"⁽⁵⁾ التي لا زالت تُقرأ في العالم العربي مفصولة عن هويتها وإرهاصات تكوينها، وسياقاتها الثقافية والإبتيمولوجية.

(1)- منال خليفي، النظرية السيميائية في الخطاب النقدي الجزائري المعاصر (أحمد يوسف) أنموذجاً، جامعة العربي التبسي تيسة، (2016/2017)، ص53

(2)- عبد القادر شرشال، تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، (د.ط)، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2006، ص95.

(3)- صالح الدين ملفوف، التجربة النقدية السيميائية في الجزائر (معالم وأعلام)، جامعة الجزائر، الملتقى الدولي الثامن، ص23.

(4)- المرجع نفسه، ص232.

(5)- عبد القادر شرشال، تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، منشورات مختبر الخطاب الأدبي في الجزائر، وهران، ص98.

لقد سعى **رشيد بن مالك** في مشروعه النقدي إلى التعامل مع نظرية **غريماس** (مفاهيمها وما ترنو إليه)، بما يهيئ أرضية صلبة تمكنه من اختراق الضوابط السيميائية أو تكاثف نصوصها وتراكم مصطلحاتها⁽¹⁾.

ومن الأسماء النقدية الجزائرية المحسوبة على التيار السيميائي نذكر: **سعيد بوطاجين**، هذا الأخير الذي استهل جهوده النقدية السيميائية بعرض العقبات التي واجهته وهو بصدد إرساء معالم سيميائية خاصة به، كما قد تنبه إلى قضية الاختلاف الموجود بين المنظرين الغربيين أنفسهم والترجمات العربية لمصطلحات لم يستقر عليها نظرا لعدم تعقيد العلوم⁽²⁾، ثم إن هذه الترجمات جاءت وفق تفاوت مستويات التلقي، لذلك اتسمت بالتنوع والتناقض أحيانا، وأمام هذا الاضطراب في المصطلحات حاول **السعيد بوطاجين** انتقاء الترجمات التي رآها الأقرب إلى الدقة⁽³⁾.

ولكن مع هذا كله إلا أن الممارسة السيميائية الجزائرية لا تكاد تأخذ طابعها المنهجي المنظم إلا عند الدكتورين **عبد الملك مرتاض** و**عبد القادر فيدوح**⁽⁴⁾.

يعد **عبد القادر فيدوح** من الأسماء التي سجلت حضورا مميزا في الساحة النقدية العربية والجزائرية على حدٍ سواء، وتجربة **فيدوح** السيميائية لا تخرج عن كتابيه (دلالية النص الأدبي) سنة 1993، و(الرؤيا والتأويل) سنة 1994، بعد أن كان في بداياته النقدية من مؤيدي النقد النفساني، وهذا ما أعلن عنه في كتابه (الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي) ومما يبدو فإن **فيدوح** في كتابه مقتنعا بالسيميائية في محاولاتها فك رموز الخطاب، وهو مشروع القراءة السيميائية التي تثير سؤالات النص ولا تجيب عنها ضمن شروط الوصف والتفسير والتأويل⁽⁵⁾.

يعتبر **عبد الملك مرتاض** من أهمّ النقاد العرب من بعد **محمد مفتاح** لأنه اعتمد في مقارباته على المنهج المركب بين السيميائية والتفكيك، ولأن كلّ منهما التزاما التزاماً بيّنا

(1)- صالح الدين ملفوف، التجربة النقدية السيميائية في الجزائر (معالم وأعلام)، مرجع سابق، ص 233.

(2)- المرجع نفسه، ص 237.

(3)- نفسه، ص 238.

(4)- يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، مرجع سابق، ص 134.

(5)- عبد القادر فيدوح، دلالية النص الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، (د.ط)، 1993، ص 33.

بمحاولة نقل المناهج النقدية وخاصة المنهج السيميائي من مهادها التنظيري إلى فعل الممارسة النقدية⁽¹⁾.

يبرز النقد السيميائي الجزائري بنشاط كثيف من الممارسات، جمعت بين تحليل الخطاب الشعري والخطاب السردي، ومن أبرز الممارسات كما أسلفنا الذكر **عبد الملك مرتاض** الذي تميزت دراسته بطابعها المنهجي، مع كتابه (ألف ليلة وليلة) الصادر سنة 1989م، بمنهج سيميائي تفكيكي،... وواصله بكتاب آخر بعنوان (أ/ي)، وكتاب (تحليل الخطاب السردي)⁽²⁾، ويقدم ممارسات أخرى سيميائية تفكيكية للنص السردي مع (حكاية جمال بغداد)، وبذات المنهج في تحليل الخطاب الشعري تحت عنوان (أين ليلاي) لـ **محمد العيد آل خليفة**.

فالممتنع لممارسات **مرتاض** يلمح رفضه المقاربة بالمنهج الواحد، وأنّ تطبيقاته على النصوص تجمع آليات متعدّدة، فلا وجود لمنهج كامل مثالي - حسب تعبيره-، وأنه من التعصّب التمسك بقراءة المنهج الواحد على حساب النص، وما يحمله من خبايا⁽³⁾. إن الحديث عن معالم تجربة نقدية سيميائية جزائرية خالصة لا يتم بمعزل عن الحركة النقدية العربية والغربية، سواء من ناحية المقولات النظرية أو الممارسات التطبيقية، ويتضح هذا الأمر عند الحديث عن النقد العربي الحديث والمعاصر الذي ظلّ رهين التجربة النقدية الغربية⁽⁴⁾.

والمتابع للشأن النقدي الجزائري يكشف بسير تباين النقاد الجزائريين في تلقي المنهج السيميائي، فالنقاد وإن اتفقوا على منهج فإنهم يختلفون في تلقّيه، ناهيك عن اختلافهم في ترجمة مصطلحاته، غير أنهم حاولوا أن يوجدوا لأنفسهم مفاهيمهم الخاصة وآلياتهم وأدواتهم الإجرائية، وهنا تفتنّ النقاد العرب ومنهم الجزائريون إلى ضرورة عدم إسقاط المناهج الغربية على النصوص العربية إسقاطاً تاماً وأعمى، ذلك أنّ هذا النوع من

(1)- مختار ملاس، التجربة السيميائية العربية في نقد الشعر، قراءات في المنهج محاضرات ملتقى السادس السيميائي والنص الأدبي ص 124.

(2)- يوسف وجليسي، النقد الجزائري المعاصر، رابطة الإبداع الثقافي، الجزائر، ط1، 2008، ص13.

(3)- نور الدين كنتاوي، تقويم سيميائية غريماس في النقد الجزائري المعاصر، مجلة آفاق علمية، المجلد 11، العدد 4، المركز الجامعي، تمناست، 2019.

(4)- نور الدين كنتاوي، المرجع نفسه.

الإسقاطات يجعل من العملية النقدية مبتذلة، لا تقف عند جماليات هذه النصوص وفنّياتها التي تتميز بها⁽¹⁾.

وأخيراً، يمكن القول أن الأفكار والتأملات السيميائية المبنوثة في التراث العربي، ظلت في إطار التجربة الذاتية ولم تتبلور كتجربة نقدية علمية موضوعية واضحة المعالم وبالتالي ينقصها الجانب الإجرائي والتطبيقي، وقد وقع النقد السيميائي العربي في عدّة اضطرابات اصطلاحية ومفاهيمية بالإضافة إلى إغفال المرجعيات والمنطلقات الفلسفية والأبعاد الإيديولوجية، ممّا حال بين الرّغبة الجامحة في إنجاز مشروع نظري عربي بحث، قائم على أصول الموروث العربي، والمحافظة على مقومات النص العربي، أي تقويض النص " من خلال تقطيعه وتجزئته وتشظيته إلى إجراءات صغيرة لا رابط بينها"⁽²⁾ ممّا أفقدته هذه المقاربات تلك الخصوصية المتميزة، ولذلك لم تكأل جهودهم بالنجاح لبلورة خطاب نقدي سيميائي عربي متين.

7- اتجاهات السيميائية:

تستمد السيميائية أصولها من اللسانيات والبنوية والفلسفة والمنطق باعتبارها منهجا نقديا للتحليل، وبهذا فهي تنفرع إلى مدارس واتجاهات متعددة ومختلفة:

أ- الاتجاه الأمريكي:

ارتبط هذا الاتجاه بالفيلسوف المنطقي شارل ساندرس بيرس الذي أطلق على علم العلامة مصطلح السيميوطيقا (*Semiotique*)، فتقوم هذه الأخيرة لديه على المنطق والظاهراتية والرياضيات وبهذا فالسيميوطيقا تعد مدخل ضروري إلى المنطق أي أنّه فرعٌ متشعب عن علم عام للدلائل الرمزية ومن ثم يرادف المنطق السيميوطيقا فيقول بيرس في هذا السياق: "إن المنطق بمعناه العام ليس سوى تسمية أخرى للسيميوطيقا..."⁽³⁾.

(1) - صالح الدين ملفوف، التجربة النقدية السيميائية في الجزائر، (معالم وأعلام)، مرجع سابق، ص238.

(2) - عقاق قادة، تلقي المعرفة السيميائية في الخطاب النقدي المغربي، محاضرات الملتقى الدولي السادس، السيميائية والنص الأدبي، ص76.

(3) - أنظر: جميل حمداوي، مدخل إلى السيميوطيقا السردية، ط1، 2015م، ص16.

فالسيميوطيقا عنده " مبنية على الرياضيات (صياغة فرضيات واستنباط النتائج منها) والمنطق والفلسفة والظاهراتية"⁽¹⁾.

فالسيميوطيقا البيرسية هي بمثابة بحث رمزي؛ فهي تبحث عن الدلائل اللسانية أو غير اللسانية، " إن مفهوم الدليل ما كان له أن يكون كذلك لو يوسع الشمل مختلف الظواهر كيفما كانت طبيعتها"⁽²⁾، فقد أكد بيرس أنه لم يكن بوسع أي شيء مثل: "... الرياضيات والأخلاق والميتافيزيقا والجاذبية وعلم الأصوات... إلا بوصفه دراسة سيميوطيقية"⁽³⁾.

وبهذا فسيميوطيقا بيرس ذات وظيفة منطقية فلسفية.

ويمكن اعتبار سيميوطيقا بيرس بمثابة: " سيميوطيقا الدلالة والتواصل والتمثيل في آن واحد، كما أنها اجتماعية وجدلية وتعتمد على أبعاد منهجية ثلاثة: بعدٌ تركيبى وبعد دلالي وبعد تداولي"⁽⁴⁾، وقد سبق بيرس؛ دي سوسير إلى الحديث عن العلامة وأنماطها في كتابه (كتابات حول العلامة).

فالعلامة عنده تتكون من: الممثل، الموضوع، المؤول وتبنى على نظام رياضي قائم على نظام حتمي ثلاثي، فأصبحت ظاهرات بيرس ثلاثية:

- عالم الممكنات (أولانية): الكائن فلسفياً.

- عالم الموجودات (ثانانية): مقولة الوجود.

- عالم الواجبات (ثالثانية): الفكر⁽⁵⁾.

المؤول يمثل الفكرة أو الحكم الذي يساعد على تمثيل العلامة تمثيلاً حقيقياً على مستوى الموضوع، وبهذا "تكون علامة بيرس لغوية وغير لغوية فهي ثلاثة أنواع: الأيقونة والإشارة والرمز"⁽⁶⁾.

أما العلاقة التي تربط الدال والمدلول ضمن الأيقونة فهي علاقة تشابه وتماتل.

(1) - أنظر: جميل حمداوي، مدخل إلى السيميوطيقا السردية، مرجع سابق، ص 17

(2) - حنون مبارك، دروس في السيميائيات، دار توبقال ط 1، 1987م، ص 79

(3) - المرجع نفسه، ص 79..

(4) - جميل حمداوي، مدخل إلى السيميوطيقا السردية، ص 17.

(5) - لكل العجال، الرؤية السيميائية عند رشيد بن مالك، مجلة الأثر، ص 39.

(6) - المرجع نفسه، ص 39.

لكن العلاقة بين الدال والمدلول في الإشارة أو العلاقة تكون سببية عليية ومنطقية أما العلاقة بينهما فيما يتعلق بالرمز فهي علاقة اعتباطية وعرفية غير معللة، فلا يوجد ثمة أي تجاوز أو صلة طبيعية بينهما⁽¹⁾.

ب- الاتجاه الفرنسي:

ويتمثل في:

- فرع دي سوسير:

هذا الاتجاه يمثله العالم السويسري فردينان دي سوسير؛ فهو مؤسس اللسانيات والسيميولوجيا التي يعتبرها علمًا للعلامات وجعل في طياته اللسانيات، يقول: "يمكننا أن نتصور علما يدرس حياة الدلائل داخل الحياة الاجتماعية، علما يكون فرعا من علم النفس الاجتماعي... نطلق على هذا العلم السيميولوجيا (*Sémion*) أي الدليل"⁽²⁾.

فالسيميولوجيا عنده " تدرس الأنساق القائمة على اعتباطية الدليل ومن ثم لها الحق في دراسة الدلائل الطبيعية كذلك، أي أن لها موضوعين رئيسيين: الدلائل الاعتباطية والدلائل الطبيعية. لذلك ينبغي على السيميولوجيا أن تستعير من اللسانيات مبادئها ومفاهيمها كاللسان والكلام... كما فعل رولان بارت الذي يقول: بمثل هذه النظرية أصبحت السيميولوجيا تابعة اللسانيات بل وفرعا منها"⁽³⁾.

أما الدليل عند دي سوسير:

- صورة نفسية مرتبطة باللغة لا بالكلام.
- يستند الدليل إلى عنصرين: الدال والمدلول مع تجنب الواقع المادي.
- اعتباطية الدليل⁽⁴⁾

فقد أغفل سوسير بعض المؤشرات الإشارة والرمز وحصر العلامة في ثنائي قائم على الدال والمدلول التي استفادت من الدراسات السيميوطيقية في تحليل النص.

(1)- جميل حمداوي، مدخل إلى السيميوطيقا السردية، مرجع سابق، ص19.

(2)- حنون مبارك، دروس في السيميائيات، مرجع سابق، ص72.

(3)- جميل حمداوي، مدخل إلى السيميوطيقية السردية، مرجع سابق، ص23.

(4)- المرجع نفسه، ص22.

- فرع اتجاه التواصل:

مثّل هذا الاتجاه كل من بربيطو، مونان، كرايس ومارتينييه، وفكرته "أن الدليل هو أدلة تواصلية أي مقصدية بلاغية، فالعلامة عند أصحاب هذا التوجه هي ثلاثية: الدال والمدلول والوظيفة أو القصد"⁽¹⁾ يعني أن أصحاب هذا الاتجاه خالفوا دي سوسير في العلامة.

- فرع اتجاه الدلالة:

الذي يمثله رولان بارت، حيث أن البحث السيميولوجي عنده هو: "دراسة الأنظمة الدالة فجميع الأنساق والوقائع تدلّ أن هناك من يدل بواسطة لغة وهناك من يدل بدون لغة"⁽²⁾.

فالدليل عند رولان بارت حصره في الثنائيات البنيوية: الدال والمدلول، اللسان والكلام...

واعترض هذا الاتجاه تصوّر دي سوسير للسيميولوجيا حينما " جعلها العلم العام الذي سيضم في طياته اللسانيات، وأكد على قلب الأطروحة حيث جعل من السيميولوجيا فرع من اللسانيات في مفاهيمها"⁽³⁾، وبهذا يكون بارت قد خالف دي سوسير تماما.

- فرع اتجاه مدرسة باريس السيميوطيقية:

الذي يمثله كريماس ميشيل أريفي وجان كلود كوكي، الذي يوضح هذا الأخير - جان كلود كوكي- أعمال هذه المدرسة في كتابة (السيميوطيقا مدرسة باريس 1982م) التي اهتمت بتحليل الخطابات والأجناس الأدبية من متطور سيميوطيقي⁽⁴⁾.

كذلك اتجاه السيميوطيقا المادية واتجاه السيميولوجيا الرمزية التي تبعت المدرسة الفرنسية في نظريتها السيميائية.

(1) - جميل حمداوي، مدخل إلى السيميوطيقية السردية، ص28.

(2) - لكحل العجال، الرؤية السيميائية عند رشيد عبد المالك، مرجع سابق، ص39.

(3) - المرجع نفسه، ص39.

(4) - محمد سالم سعد الله، مملكة النص، مرجع سابق، ص70.

ج- الاتجاه الروسي:

تعتبر الشكلانية الروسية الممهد الفعلي للدراسات السيميوطيقية في غرب أوروبا ولاسيما في فرنسا واسمها الحقيقي جماعة أوبياز (Opiaz)، وقد ظهرت هذه الجماعة كرد فعل على انتشار الدراسات الماركسية في روسيا وخاصة في مجال الأدب والفن، ولقد تحامل على هذه الجماعة كثير من الخصوم فاتهموها بالشكلانية، وأصحاب هذا الاتجاه: فلاديمير بروب وجاكبسون.

وبعد أبحاث كثيرة للشكلانيين الروس " ظهرت مدرسة تارتو (Tartu) التي تعتبر من أهم المدارس السيميولوجية الروسية، ومن أعلامها البارزين: يوري لوتمان أوسينيكي، تريفان تودورف و ليكومتيف، ولقد جمعت أعمال هؤلاء في كتاب جامع تحت اسم (أعمال حول أنظمة العلامات ... تارتو) سنة 1976م⁽¹⁾.

هكذا وقد ميزت هذه المدرسة بين مصطلحات ثلاثة: السيميوطيقا الخاصة وهي دراسة أنظمة العلامات ذات الهدف التواصلي، والسيميوطيقا المعرفية التي تهتم بالأنظمة السيميولوجيا وما شابهها، والسيميوطيقا العامة التي تتكفل بالتنسيق بين جميع العلوم الأخرى، ولكن تارتو اختارت السيميوطيقا ذات البعد الإبستمولوجي المعرفي⁽²⁾.

وكذلك اهتم هذا الاتجاه بسيميوطيقا الثقافة حتى أصبحنا نسمع "اتجاه سيميوطيقي خاص بالثقافة وله فرعان: روسي (تارتو) وإيطالي (موسكو)"⁽³⁾.

د- الاتجاه الإيطالي:

يمثل هذا الاتجاه كل من أمبرطو إيكو (U. ECO) وروسي لاندي (Rossi Landy) اللذين اهتمتا كثيرا بالظواهر الثقافية باعتبارها موضوعات تواصلية، فروسي لاندي يحدد السيميوطيقا من خلال أبعاد البرمجة التي يمكن حصرها في:

- أنماط الإنتاج.
- الإيديولوجيات.
- برامج التواصل.

(1) - جميل حمداوي، مدخل إلى السيميوطيقا السردية، مرجع سابق، ص32.

(2) - المرجع نفسه، ص33.

(3) - نفسه، ص33.

فالسيميوطيقا عنده تعني: " تعرية للدليل الإيديولوجي وفضح له مع كشف البرمجة الاجتماعية للسلوك الإنساني وتحرير الدليل من الاستلاب... وتتسم هذه السيميوطيقا بالنزعة الإنسانية لأنها تركز على الإنسان والتاريخ"⁽¹⁾، ويعرفها أيضا: "علم شامل للدليل والتواصل"⁽²⁾

ونرى أن الاتجاه الإيطالي يتفق مع مدرسة تارتو في التركيز على سيميوطيقا الثقافة، وبهذا يعود التعدد في الاتجاهات والمدارس إلى اختلاف في الروافد والمؤسسين لهذا العلم (الرافد السويسري والرافد البارسي).

(1)- حنون مبارك، دروس في السيميائيات، مرجع سابق.
(2)- جميل حمداوي، مدخل إلى السيميوطيقا السردية، مرجع سابق، ص38.

الفصل الأول

العُتَبَاتُ النَّصِيَّةُ فِي الدَّرْسِ النَّقْدِيِّ

تمهيد:

اهتمت السيميائية الحديثة بدراسة الإطار الذي يحيط بالنص كالعنوان والإهداء والرسومات التوضيحية وافتتاحات الفصول، وغير ذلك من النصوص التي أطلق عليها "النصوص الموازية" والتي تقوم عليها خبايات النص، هذا الأخير الذي يحاول القارئ ملامسة سحره ومقاربة خياله والدخول إلى عالمه والبداية في هذه المحاولة يمثلها عالم البداية في النص...

عتبات النص أو ما اصطلح كثير من النقاد على استخدامه مصطلح النص الموازي (*Paratexte*) نصوصاً حافة بالنص الأدبي، فقد درس الكثير من الباحثين على رصد عدة مسميات لهذه العتبات التي تتداخل مع النص الأصلي في علاقات متعددة بحيث نعتبر العتبة النصّية هي كل ما يقع على مستوى مرأى العين قبل الولوج إلى النص، فهي تشد الناظر إليها وتحفزه على قراءة الكتاب. بمعنى أنّها مدخل كل شيء وأول ما يقع عليه البصر قبل البدء في تناول النص.

1- مفهوم العتبة النصّية:

أ- العتبة لغة:

جاء في (لسان العرب)؛ عتب: العتبة: أسكفة الباب التي توطأ وقيل العتبة العليا والخشبة التي فوق الأعلى، الحاجب، والأسكفة السفلى، العارضتان: العارضتان، والجمع: عُتب وعتبات. والعتب: الدرج.

عتب عتبة: اتخذها وعتب الدرج مراقبها وكل مرقة منها عتبة: عقب العود ما عليه أوتار الأطراف من مقدمة(1). فالعتبة هي مفتاح الدخول لشيء ما. أمّا في (معجم الوسيط)؛ العتبة: خشبة الباب التي يوطأ عليها والخشبة العليا. جمع عتبٌ والشدة. عتبا: اجتاز وانتقل. وفي الهندسة: جسم مجهول على دعامتين أو أكثر. عتبة الباب(2).

نجد أيضا في (معجم العين): أسكفة الباب، وجعلها إبراهيم عليه السلام كناية عن امرأة إسماعيل، إذ أمره بإبدال عتبة بيته، عتبات الدرجة وما يشبهها من عتبات الحيال وأشرف الأرض. وكل مرقة من الدرج عتبة(3). فالعتبة هي الركيزة الأساسية للأشياء.

العتبة في (معجم الوجيز)؛ العتبة ما يوطأ عليه في مدخل الباب، في الهندسة: جسم محمول على دعامتين أو أكثر جمعها: عتب(4).

يقول الزمخشري في (أساس البلاغة): "عتب: أبدل عتبة بابك، جعلها إبراهيم صلوات الله عليه كناية عن الاستبدال بالمرأة يقال: حمل فلانٌ على عتبة كريمة وهي واحدة، عتبات الدرجة والعتبة وهي المراقى.

(1)- ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، ط/4، 2005م، مادة (عتب)، ص2791.
(2)- مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط4، 2004، ص582.
(3)- الخليل ابن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، سلسلة المعاجم والفهارس، الجزء 2، ص75.
(4)- مجمع اللغة العربية، المعجم الوجيز، وزارة التربية والتعليم، القاهرة، 1994م، مادة (عتب)، ص405.

ما سكف باب فلان ولا عتبتة وما تسكفته ولا تعتبتة أي ما وطنته، تعتب فلان، لزم عتبة الباب لا يبرح ولفلان علي معتبة⁽¹⁾.

جاء في (مقاييس اللغة) لأحمد ابن فارس؛ عتب: العين والتاء والباء.

العتبة هي أسكفة الباب: سميت بذلك لارتفاعها عن المكان المطمئن السهل.

عتبات الدرجة (مراقبها). كل مرقة من الدرجة عتبة وشبيه بذلك العتبات تكون في الجبال والواحدة عتبة، وتجمع أيضا على عتب وكل شيء جسا وجفا فهو يشق له هذا اللقط⁽²⁾.

من خلال هذه المعاجم الست المختلفة نجد لقطه "عتبة" تدور حول مفهوم واحد ومعناها عتبة الباب والأسكفة التي توطئ. هذا يعني أنه لا دخول للبحث والدراسة في النصّ إلا من خلال المرور عليها فهي التي يرتكز عليها أي عمل أدبي.

ب- النصّ لغة:

تعددت المعاني اللغوية لمصطلح النصّ:

جاء في (لسان العرب) في مادة (نصّ)؛ النصّ: رفعك الشيء، نصّ الحديث ينصه نصا: رفعه وكل ما أظهره فقد نص نصت الظبية جيدها: رفعته، وضع على المنصة أي على غاية ... الشهرة والظهور.

نصّ المتاع نصاً: جعل بعضه على بعض ونص الدابة ينصّها نصا: رفعها في السير وكذلك الناقة والنصّ النصيص: السيئ الشديد والحث. لهذا قيل: نصت الشيء، رفعته وأصل النصّ أقصى الشيء وغايته.

قال الأزهري: "النص أصله منتهى الأشياء ومبلغ أقصدها ومنه قيل نصت الرجل إذا استقصيت مسألته عن الشيء حتى نستخرج كل ما عنده".

وكذلك النصّ في السير إنّما هو أقصى ما تقدر عليه الدابة⁽³⁾.

جاء في (القاموس الوسيط) مادة (نصّ)؛ النصّ: صيغة الكلام الأصلية التي وردت

من المؤلف.

(1) - أبي القاسم الزمخشري، أساس البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، الجزء الأول، مادة (عتد)، ص 632.

(2) - أحمد ابن فارس، مقاييس اللغة، دار الفكر، الجزء الرابع، مادة (عتب)، ص 235.

(3) - ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، ط/4، 2005م، مادة (نص)، ص 444.

يقال: نصّ فلاناً: استقصى مسأله عن شيء حيث استخرج كل ما عنده.

ناصر غريمه، استسقى عليه وناقشه.

انتص الشيء: ارتفع واستوى واستقام.

يُقال: بلغ الشيء نصّه وبلغنا من الأمر نصّه أي شدته(1)

نقطة نصّ في معجم أساس البلاغة:

نصّ: نصص: الماشطة تنص العروس فتقعدها على المنصة وهي تنتص عليها أي ترفعها وانتص السنام: ارتفع وانتصب.

قال مسكين الدرامي:

حتى علاها تامكٌ شبهته وانتصّ فندا

ومن المجاز: نصّ الحديث إلى صاحبه، قال:

ونصّ الحديث إلى أهله فإنّ الوثيقة في نصّه

ونصّ فلانٌ سيّداً: نصب.

نصت الرجل إذا أحفيته في المسألة ورفعته إلى حدّ ما عنده من العلم حتى

استخرجه وبلغ الشيء نصّه أي منتهاه(2).

في (مقاييس اللغة)؛ النصّ: ناصاً: النصّية من القوم ومن كل شيء: الخيار.

انصيت الشيء: اخترته، هذه نصيتي، خيرتي.

ومنه الناصيّة: سميت لارتفاع منبها والناصيّة: قصاص الشّعر.

نصوت فلاناً: قبضت على ناصيته، ناصيته.

انتصى الشّعر: طال(3).

من خلال هذه المعاجم نصل إلى أنّ النص في معناه اللغوي:

- غاية الشيء ومنتهاه وأقصاه.

- الرفع والظهور والبروز.

(1) - مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مادة (نصّ)، مصدر سابق، ص 926.

(2) - أبي القاسم الزمخشري، أساس البلاغة، مصدر سابق، ص 275.

(3) - أحمد ابن فارس، مقاييس اللغة، مصدر سابق، ص 433.

- الإستقصاء والارتفاع.

ج- النصّ اصطلاحاً:

يعرفه رولان بارت فيقول: "النصّ يأتي في شكل كلمات وجمل معنى معين فهو المساحة الظاهرية للعمل الأدبي، هو نسيج الكلمات المستمرة في العمل الأدبي والمنظمة بالكيفية التي تفرض بها معنى المعنى قدر الإمكان"⁽¹⁾.

في هذا السياق يقول فارتتر: "النصّ يعني البنية السطحية النصّية الأكثر إدراكاً ومعاينة هي متوالية من الجمل المترابطة فيما بينها"⁽²⁾.

هذا يعني أن النصّ عبارة عن كلمات وجمل متسلسلة ومتنافسة فيما بينها وتتوالى على بعضها البعض، وهذا التوالي هو الذي يُحقق إيقاع القراءة.

تنظر جوليا كريستفيا إلى النصّ أنّه: "جهاز غير لساني يعيدُ توزيع نظام اللسان (Longue) عن طريق ربطه بالكلام (Parole) التواصلي رامياً بذلك إلى الإخبار المباشرة"⁽³⁾.

لهذا نقول أن النصّ يتحدّد كإنتاجية.

كما يعرفه هاليدي: "وحدة لغوية في طور الاستعمال وبذلك فهو ليس وحدة نحوية مثل الجملة مثلاً أو شبه جملة... إذ قد يكون كلمة أو جملة أو عملاً أدبياً أو تعبيراً أعمق وأوضح؛ أي النصّ وحدة دلالية"⁽⁴⁾، وبهذا يكون النصّ عند هاليدي لا يتعلق بالجملة إنما يتحقق بواسطتها.

أمّا تودوروف ففي تعريفه للنصّ يقول: "يجب أن يتميز النصّ عن الفقرة التي هي وحدة تصنيفية لعدة جمل، كما يمكن أن يتطابق النصّ مع جملة مثلما يتطابق مع كتاب بكامله"⁽⁵⁾؛ يعني أن مفهوم النصّ يتحدّد في الإطار نفسه كما هو في الجملة.

عرّف النقاد العرب "النصّ" منهم سعيد يقطين الذي يقول في مفهومه للنصّ: "بنية دلالية تنتجها ضمن بنية نصية منتجة... وهذه البنية النصّية نحددها زمنياً بأنّها مسابقة

(1) - أنظر: حسن خمري، نظرية النصّ، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، الجزائر، ط/1، 2000م.

(2) - أنظر: حسن خمري، المرجع نفسه، ص65.

(3) - أنظر: سعيد يقطين، انفتاح النصّ الروائي، النصّ والسياق، المركز الثقافي العربي، ط/2، 2001م، ص19.

(4) - أنظر: سعد يقطين، المرجع نفسه، ص17.

(5) - أنظر: فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، مرجع سابق، ص134.

على النصّ سواء كان هذا السبق بعيداً أو معاصراً، كما أنّنا نراها بنيويًا مستوعبة في إطار النصّ" (1).

يعني هذا أن النصّ يمثل معنى الكاتب ويكون ضمن خلفية نصية.

ونجد أيضاً **عبد المالك مرتاض** يقول عن النصّ: "أداة نسيج وهو مكون من مواد تشبه أدوات النسيج... فالنساج يُبدع فيما ينسج مثلما الذي يكتب كلاماً وهو يبدع فيما يكتب حين يركب الحروف بعضها فوق بعض" (2).

فالنصّ يشبه بكلماته وجمله المترابطة ذلك النسيج المتسلسل والمتصل ببعضه.

أمّا **جزلند** فالنصّ عنده هو: "كل وحدة كلامية تخدم غرضاً اتصالياً يمكن أن تدرج هذه الوحدة من مستوى الكلمة إلى مستوى العبارة إلى مستوى النصّ" (3).

د- العتبة النصية اصطلاحاً:

وردت مجموعة من التعريفات من الناحية الاصطلاحية التي تخص مصطلح العتبة النصية، فهي متعددة المفهوم من ناقد لآخر، فيرادُ بالعتبات النصية: "الخطابات والصور التي تحيط بالنصّ الأصلي، وتشمل العناوين ونوع الغلاف والتذييلات والتصدير والحواشي الجانبية والسفلية... وهي خطابات ناتجة عن تفكير مُسبق للمُبدع ويواجهها القارئ قبل تناوله العمل الأدبي فترسم لديه انطباعاتاً أولياً يثير أسئلة مُسبقة" (4).

أي أن العتبات هي كل ما يتذوقه المتلقي انطلاقاً من الرؤية السطحية والخارجية للعمل الإبداعي، وذلك قبل بدأ قراءة النصّ الأصلي فتترك فيه أثراً نفسياً تجبره على اقتناء الكتاب والتحمس له.

يعرف **جيرار جينيت** العتبات أنّها: "بيانات النشر، العناوين، الإهداءات، التوقيعات، المقدمات، الملاحظات... وغيرها، وتكمن أهميتها في كون قراءة المتن تصوير مشروطة

(1) - سعيد يقطين، انفتاح النصّ الروائي، النص والسياق، مرجع سابق، ص 92.
(2) - حمداني بن عبد الرحمن، إستراتيجية العتبات في رواية المجوس لإبراهيم الكوني، رسالة ماجستير، 2010، ص 4.
(3) - أنظر: يوسف نور عوض، علم النص، نظرية الترجمة، دار الثقة، السعودية، ط 1، ص 38.
(4) - أحمد حيال، العتبات النصية، مجلة كلية التربية والعلوم الإنسانية، المجلد 05، العدد 01، 2005م ص 2.

بقراءة هذه النصوص. فكما أننا لا نلج فناء الدار قبل المرور بعتباتها فكذلك لا يمكننا الدخول إلى عالم المتن قبل المرور بعتباته"⁽¹⁾.

فالعتبات النصّية بمثابة الإيحاء الأولي الذي يريد أن ينقله المُبدع ويوصله للقارئ بصورة مبدئية للمتن الداخلي، حيث لا يمكن الدخول إلى النصّ دون التطلع على ما يحيطُ به من عتبات.

العتبات النصّية: " هي عتبات لغوية وأيقونية تتقدم المتون وتعقبها لتنتج خطابات واصفة لها تعرف بمضامينها وأشكالها وأجناسها، وتقنع القراء باقتنائها، ومن أبرز مسمولاتها: اسم المؤلف، العنوان الأيقونية، دار النشر، الإهداء والمقدمة وهي بحكم موقعها الإستهلاكي المتوازي للنصّ والملازم لتنبه تحكّمها بنايات ووظائف مغايرة له تركيبيا وأسلوبيا ومتفاعلة معه دلاليا وإيحائيا، فتلوح بمعناه دون أن تفصح عنه، وتظل مرتبطة به ارتباطا وثيقا على الرغم من التباعد الظاهري"⁽²⁾.

فهي همزة الوصل بين المتن وما يحيطُ به من عتباتٍ خارجية، فالنصّ مرتبطٌ بالصفحة الخارجية، وغلاف الكتاب ما هو إلاّ تلميح عن ما يوجد داخله لهذا احتلت ميداناً واسعاً في الدراسة النقدية وشدّت انتباه الباحثين.

فالعتبة النصّية كما قال **جيرار جينيت** أنّها: " كل ما يجعل من النصّ كتابا يقترح نفسه على قرائه أو بصفة عامة على جمهوره، فهو أكثر من جدار ذو حدود متماسكة نقصدُ به هنا تلك العتبة بتعبير (**بورخيس**) البهو الذي يسمح لكل منا دخوله أو الرجوع منه"⁽³⁾؛ أي أن العتبة هي التي تمهد لنا الطريق وتمدنا بمفاتيح تحليل النصّ جزئياً أو كلياً. كما يقول أيضاً أنّه: " لا يمكننا فهم النصّ ومعرفته إلاّ من خلال عتباته المحيطة به خارجياً والتي تقدم بدورها فهماً مبدئياً للقارئ لجذبه في قراءة الكتاب"⁽⁴⁾.

(1) - أنظر: عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النصّ إلى المناص)، تقديم: سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط/1، 2008، ص:ص:24.23.

(2) - يوسف الإدريسي، عتبات النصّ في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، الدار العربية للعلوم، ط/1، 2015، ص:21.

(3) - أنظر: عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النصّ إلى المناص)، مرجع سابق، ص:44.

(4) - أنظر: عبد الحق بلعابد، المرجع نفسه، ص:27.

سُميت **بالعتبات** نسبة إلى عتبة البيت التي نمر عليها ضروريا لدخول ذلك البيت، كذلك هي **العتبات النصّية**؛ فهي الأساس والركيزة التي يقوم عليها الناس والتي يميز المتلقي عليها لقراءة نصّية.

إن العتبات النصّية من أهم ما عنت به السيميائية الحديثة، فهي الإطار الذي يُحيط بالنّص كالعنوان والإهداء والرسومات التوضيحية والفصول، وغير ذلك من نصوص أطلق عليها اسم **النصوص المتوازية** والتي يركز عليها العمل الأدبي.

عند **دومينيك مونقانو**: "النّص المصاحب للمتن... الملفوظات التي تحيط بالنّص: العنوان، العنوان الفرعي، التقديم... فهرس الموضوعات..."⁽¹⁾؛ يعني أن كل نصّ يصاحب النّص الأصلي من الخارج هو عتبة.

فالعتبة هي ظلّ مرتبط في الغالب " بكل ما يمهّد للدخول إلى النّص أو يوازيه"⁽²⁾، وهذا التعريف لا يختلف عن التعريفات الأخرى.

في أي عمل أدبي تقوم العتبات النصّية بتحفيز المتن والإحاطة به " من عناوين وأسماء المؤلفين والإهداءات والمقدمات والخاتمات والفهارس والحواشي، وكل بيانات النشر التي توجد على صفحة غلاف الكتاب وعلى ظهره"⁽³⁾، فعتبة النص شأنها شأن عتبة المنزل.

وبالنسبة إلى عتبات النص من متطور عربي؛ فمنذ بداية التأليف حتى بدأ القدامى يتدبرون شكليات النّص المؤلف التي لا تتفصل عن عمق مضامينها، فعرفوا الكتاب وميزوه وتحدثوا عن: "أنواع الكتابات ورتبوا الخط وأكثر ما عنوا به هو العنوان والختم وأهم مظاهر العتبات عند العلماء قديما هي ما تعلق بالمقدمة والخاتمة"⁽⁴⁾.

فبعض النقاد يرى أن العتبات النصّية هي شكل من أشكال التعاون والتفاعل بين الكاتب والمتلقي فتبنى علاقة بين المخاطب والمتلقي.

(1)- أنظر: إبراهيم بن عبد الرحمن إبراهيمي، عتبات النّص في رواية الثلاثة لمحمد البشير الإبراهيمي، مجلة الدراسات اللغوية، العدد 1، 2013م، ص31.

(2)- حافظ المغربي، عتبات النص والمسكوت عنه، مجلة قراءات، العدد 10، 2011م، ص4.

(3)- ينظر: عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، مكتبة الأدب المغربي، المغرب، 2000، ص21.

(4)- إبراهيم بن عبد الرحمن إبراهيمي، عتبات النّص في رواية الثلاثة لمحمد البشير الإبراهيمي، مرجع سابق، ص31.

يقول محمد هشام عبد الله: "العتبات قناة تواصل تتحدث مباشرة أو غير مباشرة من النصّ إذ تفسره وتضيء جوانبه"⁽¹⁾. إذا فالعتبات هي دعامة أساسية لكل نص وما يُحيط به.

العتبات النصّية أو النصّ الموازي هي: "مجموع النصوص التي بمتن الكتاب من حواشي وهوامش وعناوين رئيسية وأخرى فرعية وفهارس ومقدمات، وغيرها من بيانات النشر التي تشكل في الوقت ذاته نظاما إرشاديا ومعرفيا لا يقل أهمية عن المتن... إنّها أول تواصل بين المؤلف والقارئ وأول لقاء بينهما، فهي ذلك النصّ المُصاحب أو النصّ الموازي المجاور للنصّ الأصلي"⁽²⁾.

فالعتبات تمثل حلقة أو جسر تواصل بين المُبدع والمتلقي.

أمّا جميل حمداوي فيُعرفها أنّها: "عبارة عن عتبات مُباشرة وملحقات وعناصر تُحيط بالنصّ سواء من الداخل أم من الخارج، وهي تتحدث مُباشرة عن النصّ إذ تفسره وتضيء جوانبه الغامضة"⁽³⁾.

وقال أيضا: "أنّها مهمة في مجال تحليل النصّ الأدبي لأنّها تسعف الباحث أو الناقد أو المحلل في فهم النصّ وتفسيره وتأويله أو تفكيكه وتركيبه"⁽⁴⁾.

كما يقول السيميوطيقا والعنونة: "العتبات هي المداخل التي تجعل المتلقي يمسك بالخيوط الأولية والأساسية للعمل المعروف"⁽⁵⁾.

فالنصّ الموازي أو العتبات النصّية تتعرف على الأجواء المُحيطة بالنصّ ومقصدية المبدع، فقراءة النصّ ومضمونه مرهونة بقراءة كل ما يُحيط به من عتبات مصاحبة.

نجد أن جيرار جينيت يرى "أن العتبات هي المتعاليات النصّية أو التعليّ النصّي والتي جاءت في خمسة أنماط: التناص، المناص، النصّ اللاحق والنصّ الجامع"⁽⁶⁾.

(1) محمد هشام عبد الله، عتبات النصّ ودلالاتها في الرواية العربية المعاصرة، مجلة ديّالي، العدد 17، 2006م، ص666.

(2) عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النصّ (دراسة في مقدمات النقد العربي القديم)، إفريقيا الشرق، المغربي، 2000، ص16.

(3) جميل حمداوي، شعرية الإهداء، ط1، 2016م، ص11.

(4) جميل حمداوي، المرجع نفسه، ص6.

(5) جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، 2005، العدد 10، ص10.

(6) أنظر: عبد الحق بالعباد، عتبات (جيرار جينيت من النصّ إلى المناص)، مرجع سابق، ص16.

مصطلح العتبات النصّية ورد تسميات كثيرة: "خطاب المقدمات، عتبات النّص، النصوص، المصاحبة، المكملات، النّص الموازي، المناص،... الخ"⁽¹⁾. ونجد من النقاد من يستخدمون مصطلح النص الموازي بدل مصطلح العتبات النصّية.

فالنّص الموازي هو: "مجموع العناصر النصّية، التي لا تندرج في صلب النّص السردي لكنها به متعلقة وفيه تصب ولا مناص له منها، فلا يمكن أن يصلنا النّص السردي مادة خاماً، عارياً دون نصوص وعناصر علاميّة وخطابات تحيط به"⁽²⁾.

كما أنّه: "تلك العناصر موجودة على حدود النّص داخله وخارجه في أن تتصل به اتصالاً يجعلها تتداخل معه إلى حد تبلغ فيه درجة من تعيين استقلالية، وتنفصل عنه انفصالاً يسمح للدخل كبنية وبناء أن يشتغل وينتج دلاليته"⁽³⁾؛ أي كل العناصر التي تتصل بالنّص من الخارج هي النصوص الموازية له.

من خلال هذه المفاهيم والتعريفات نستنتج أن العتبات النصّية بمثابة مفتاح القراءة تُمكنُ القارئ من اقتحام النّص، بحيث لا يمكن تجاهلها فهي عبارة عن رسالة بين المبدع والقارئ، ومن خلالها يتمكن المتلقي من فهم عناوينها دون أي عوائق أو صعوبات، فهي الوسيلة بين الأساسية لفهم النّص ومعانيه الضمنية والمبهمة.

- إشكالية المصطلح وترجمته:

نظراً لتباين الترجمات لمصطلح العتبات التي تحيط بالنّص، فإن الباحث النقدي أثر استخدام مصطلح العتبات على العديد من المصطلحات كالنّص الموازي والنّص المصاحب والنّص المحيط والمناص والمتعاليات النصّية والنصوص المصاحبة، وغيرها... وهنا تكمن إشكالية المصطلح.

فمصطلح النّص الموازي هو المصطلح الأكثر تداولاً في المجال النقدي المهم بالنّص الأدبي، فهو شبكة عناصر نصّية وخارج نصّية تصاحب النّص، وتحيط به. لذلك تعد من أهم المصطلحات والمفاهيم في الدراسات الحديثة السيميائية منها، فقد استعمله

(1) - عبد الرزاق بلال، مدخل إلى العتبات النّص، مرجع سابق، ص26.

(2) - محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي، تونس، ط1، 2010، ص462.

(3) - جريس مخول، العتبات النصّية والنص الموازي، أطروحة مقدمة في نطاق الواجبات لنيل اللقب الثاني في الأدب الغربي، 2009، ص5.

الكثير من الباحثين والنقاد كطريقة لإضاءة النصّ الأدبي ووسيلة المساعدة المتلقي لفهمه بسهولة ووضوح.

استعمل جيرار جينيت مصطلح "المناص" (*Paratexte*) وقدم له تعريفاً، حيث جعله نمطاً من أنماط المتعاليات النصّية يتكون من مقطعين (*Para/Texte*).

مقطع (*Para*) في اليونانية واللاتينية يحمل عدة معاني:

أ. الشبيه والمماثل والمساوي (*Pareil/Egale*): لها علاقة بالأبعاد، الكميّة والقيمية، بحيث نجد الكلمة اللاتينية (توازي) اليونانية.

ب. المشابهة والمماثلة والمجانسة والملائمة، وكذلك معنى الظهور والوضوح والمشاكلّة (*Apparie, Semblable, Compagnon, Convenable*)⁽¹⁾.

ج. الموازي والمساوي للارتفاع.

د. الزوج والقرين العدل⁽²⁾.

نلاحظ أن لقطة (*Para*) إذا اقترنت بأي كلمة حملت عنى المعاني مثلاً: المتوازي (*Parallèle*) المطرية أو الواقية من المطر (*Parapluie*)، الشبه مدرسي (*Parascolaire*)، الشبه عسكري (*Paramilitaire*) والأمثلة كثيرة.

تُعد (*Para*) سابقة ضديّة نقصد بها البُعد والقُرب في آن، الائتلاف والاختلاف، الداخليّة والخارجية...⁽³⁾.

ومن هنا نستنتج أن (*Para*) له عدة معاني: القرب من الشيء – الحماية ضدّ شيء والتماثل والمحاذاة.

مقطع (*Texte*) أصل هذه الكلمة يوناني (*Textus*) تعني: "النسيج والثوب ونسلسل الأفكار وتوالي الكلمات..."⁽⁴⁾، هي حياكة ونسيج للكلمات والألفاظ في ثوب من المرادفات المتسلسلة وتعني "النصّ".

(1) – أنظر: عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النصّ إلى المناص)، مرجع سابق، ص44.

(2) – أنظر: عبد الحق بلعابد، المرجع نفسه، ص45.

(3) – أنظر: المرجع نفسه، ص42.

(4) – أنظر: نفسه، ص43.

هناك عدة مصطلحات وترجمات لمصطلح النّص الموازي أو العتبات النصّية منها: ترجم **سعيد يقطين** المصطلح بالمناسفات في كتابه (القراءة والتجربة)، وفي كتاب (انفتاح النّص الموازي) بـ"المناس"، وكذلك يستعمل **فريد الزاهي** مصطلح المّحيط الخارجي أو محيط النّص⁽¹⁾.

كما ترجم **عبد الرحيم العلام** المصطلح بـ"الموازيات".

عبد الفتاح الحجري و**محمد بينس** ترجم إلى "النص الموازي".

عبد العالي بوطيب يستعمل "المناس".

يترجم الباحث التونسي **محمد الهادي المطوي** مصطلح (*La Paratextualité*) بالموازي النصّي، بمعنى المحاذلة والتفاعل⁽²⁾.

وقد ترجم اللبناني **عبد الوهاب ترو** مجموعة من المصطلحات التي أوردها **جيرار**

جينيت كالآتي:

- المتعاليات النصّية (*Transtextualité*)

- النصّوصيّة المترادفة (*Paratextualité*)

- النصّوصيّة الشموليّة (*Architextualité*)

- النصّوصيّة الشاملة (*Hypertextualité*)

- ما وراء النصّوصيّة (*Métatextualité*)

ثم يقول التناص أو النصّوصيّة المرادفة تُقيم علاقة بين النّص الأدبي وكل ما يُحيط به⁽³⁾.

أمّا ترجمة **خير البقاعي** "الملحقات النصّية"؛ فهي ترجمة دقيقة لأن النّص الموازي عبارة عن عتبات وملحقات تُحيط بالنّص من الخارج⁽⁴⁾.

كما استعمل **المختار حسني** مصطلح "النصّية المتوازية".

(1)- فريد حلمي، خطاب العتبات في رواية ذاكرة الماء، مجلة أبوليوس، المجلد 6، العدد 2، 2019، ص7.

(2)- فريد حلمي، المرجع نفسه، ص7.

(3)- أنظر: جريس مخول، العتبات النصّية والنص الموازي، مرجع سابق، ص6.

(4)- فريد حلمي، خطاب العتبات في رواية ذاكرة الماء، مرجع سابق، ص11.

لكن **جيرار جينيت** ظفر باستعمالات عدة لمصطلح العتبات النصية كمصطلح المناص والنص المحيط والتناص، وغيرها.

ترجمها **كلوريد دوشييه** بـ المنطقة المترددة (*Zone Indecise*) بين داخل النص وخارجه. أما **فيليب لوجين** يصفها بالحاشية المزينة للنص⁽¹⁾.

مصطلح النص الموازي هو أشهر ترجمة للعتبات النصية لأنها تحيلُ لنصوص توازي النص الأصلي لخدمته وتقديمه، حيث نجد من أهم عناصر المتعاليات النصية إلى جانب النص الموازي: التناص، التعلق النصي، معمارية النص، النص الواصف. كلها تحتوي على عتبات دلالية داخلية وخارجية تهتم بالنص وتتحدث عنه بالشرح والتفسير.

2- العتبات النصية من منظور النقد الغربي والتفكير العربي:

أ- العتبات النصية من منظور النقد العربي:

يعتبر مصطلح (العتبات النصية) من المصطلحات التي أثرت جدالاً في الساحات الغربية، فأولت له عناية كبيرة مع بداية النصف الثاني من القرن العشرين، إذ ظهرت مجموعة من المقاربات التي اهتمت بدراساتها وتتبعها⁽²⁾. وهذه المقاربات تمثلت في جهود ودراسات النقاد والأدباء؛ كان لهم الفضل في تتبع مسار هذا الحقل المعرفي، ومن هؤلاء الدارسين نجد:

- **جاك دريدا** (Jaques Derrida) (*): في كتابه (التشتيت) سنة 1972، تكلم على خارج النص الذي يحدّد بدقة الإستهلالات والمقدمات والتمهيدات والديباجات والافتتاحيات محللاً إياها⁽³⁾.

- **كلود دوشي** (Kloud Doshi): في مقالته في مجلة الأدب سنة 1971 "من أجل سوسيو نقدي"، تعرّض لمصطلح المناص كونه منطقة مترددة، أين تجمع مجموعتين من السنن؛ سنن اجتماعية في مظهرها الإشعاري المنتجة أو المنظمة للنص⁽⁴⁾.

(1) - أنظر: فريد حلمي، خطاب العتبات في رواية ذاكرة الماء، مرجع سابق، ص11.

(2) - يوسف الإدريسي، عتبات النص (بحث في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، مقارنات، المغرب، (د.ط)، 2008، ص)

(*) - **جاك دريدا**: (1930-2004) رائد المدرسة التفكيكية، تناولت نظرياته العديد من العلوم المحورية كعلم المعرفة، علم الجمال، من أهم مؤلفاته: الكتاب، الاختلاف، ...

(3) - أنظر: عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، مرجع سابق، ص29.

(4) - أنظر: عبد الحق بلعابد، المرجع نفسه، ص29.

- ميشال مارتان بالتار(*) : نجد في كتابه الخاص بالمقر الأوروبي لتعليم اللغات الحية 1979، قد استعمل مصطلح المناص لأول مرة بالدقة والمنهجية، ونجده يتكلم عن ذلك القضاء الحرّ الذي تتخذه النصوص بأنواعها على تلك الدعامات وهو المناص ليحدده بدقة "مجموع تلك النصوص التي تحيط بالنص أو جزء منه، تكون مفصولة عنه، مثل: عنوان الكتاب، عناوين الفصول، الفرات الداخلية في المناص"(1).
- فيليب لوجان (*) (Philippe Lejenne): يتعرّض لما سماه بحواشي أو أهداب النص "فحواشي النص المطبوعة هي في الحقيقة تتحكم بكل القراءة من (اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي، اسم السلسلة، اسم الناشر، حتى اللعب الغامض للاستهلال)"(2).
- هنري متروز (Henri Metterand): تكلم عن تلك المناطق المحيطة بالنص أو الرّواية، أو تلك الأماكن الموسومة التي تدفعنا لقراءة الرّواية وحملنا على فهمها، "بخاصة ما يأتي في أول صفحة الغلاف (اسم الكاتب، الناشر، صفحة العنوان، الصفحة الأخيرة للغلاف، ظهر الغلاف)... وهي التي تعين الكتاب كمنتوج سلعي قابل للشراء والاستهلاك من طرف القارئ"(3).
- أي أنّ وجود هذه العتبات له أهمية بارزة في الترويج للكتاب، وأنّ أكثر مبيعاته مرهون بمدى امتياز عتباته في شد انتباه القراء لها.
- جون ديبوا (Jean Dubois): ونجده في معجمه اللساني أورد تعريفا للمناص، يستوضح فيه امتداداته وتثقب مسالكه التحليلية، فيقول: "تسمي (Paratexte) نصّا موازيا ذلك المجموع من النصوص التي تكون على العموم مصاحبة للنصّ الأصلي، في حالة كتاب ما يمكن للنصّ الموازي أن يتكوّن من صفحة العنوان، التمهيد،

(*) - ميشال مارتان بالتار (1944): باحث فرنسي ولد ودرس في المدرسة الوطنية العليا للأدب والعلوم الإنسانية بباريس.

(1) - عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، مرجع سابق، ص30.

(*) - فيليب لوجان (1938): من مؤلفاته: السيرة الذاتية في فرنسا (1971)، الأنا هو آخر (1980).

(2) - عبد الحق بلعابد، المرجع نفسه، ص30.

(3) - المرجع نفسه، ص32.

التوطئة، الاستهلاك أو المقدّمة ومن الصفحة الرابعة للغلاف، ومن مؤشرات مختلفة،...

في حالة مقال ما يظهر النصّ الموازي في الملخص وفي النقاط والفهرس، في حالة مسرحية ما نجد النصّ الموازي متمظها في قائمة الشخصيات والتّوجيهات المشهية، ووصف الديكور...⁽¹⁾

كان للدارسين العرب اهتماما كبيرا للعتبات، فتصدروا البحث فيها، وطرحها قضية متداولة، ومن بينهم جيران جينيت فكانت الانطلاقة الفعلية والمنهجية معه، فكان أول من سماها بالعتبات النصّية الذي يعد أهم دراسة علمية ممنهجة في مقارنة العتبات بصفة عامة والعنوان بصفة خاصة، لأنّها تسترشد بعلم السرد، والمقاربة النصّية في شكل الأسئلة ومسائل تفرض عنده نوعا من التحليل⁽²⁾.

لقد ارتبط هذا المصطلح (*Paratexte*) منذ ظهوره بجيران جينيت؛ الذي عرفه وضبط مفهومه بعد أن تجاوز تصوّراته لمقولة الشعرية سنة 1982 في كتابه (أطراس)^(*) الذي تجاوز فيه معمارية النصّ كمجموعة من المقولات العامة في أنماط الخطاب، ليتحوّل موضوع الشعرية عنده إلى جملة من المتعاليات النصّية، وتفرع عنها العتبات، والتي تقصد بها المداخل التي تجعل المتلقي يُمسك بالخيط الأولية والأساسية للعمل المعروض⁽³⁾.

ووسمه بدراسة خاصة ومنفردة له في كتابه (عتبات) عام 1987، من خلال حديثه عن "المتعاليات النصّية"، فقد وسع مجال الشعرية وتنوع مداخلها، حيث ركّز على مصطلح المناص (*Paratexte*) الذي شهد ومزال يشهد حركية تداولية مستمرة في النقد، وشاع لاستعماله في مقارنة النصوص.

(1) - لعموري الزاوي، في تلقي المصطلح النقدي الإجمالي، مجلة الأثر الأدبية، العدد 11، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، الملتقى الدولي الثالث لتحليل الخطاب، 2007، ص.ص: 23-25.

(2) - مهاجي فايزة، فعالية العتبات النصّية ودلالاتها (قراءة في الخطاب الرّوائي الجزائري لرواية الورم أحمد ساري أنموذجا)، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه، بسيدي بلعباس، (2015/2014)، ص.25.

(*) - أطراس: مفردة طرس الصحيفة أو يقال: وهي التي محبت وكتب عليها.

(3) - لعموري الزاوي، في تلقي المصطلح النقدي الإجمالي، مرجع سابق، ص 23-25.

ومن خلال تناسق العناصر الداخليّة والخارجية التي تحيط بالنّص الأدبي "تتمثّل هذه العتبات في العناوين (*Les Titres*) والإهداءات (*Dédicaces*) والتّصديرات (*Les Epigraphes*) والمقدمات (*Préfaces*)، اسم المؤلف (*Le Nom D'auteur*)، وأشكال أخرى حلّها جيرار جينيت في أحد عشر فصلا من مؤلفه النقدي المنهجي⁽¹⁾.
والحقيقة أنّ جهود جيرار جينيت في هذا المؤلف تعدّ تنويجا لبدايات نظرية سابقة تمثّلت في: وجود بعض الملاحظات والإشارات السريعة التي تخدم ثنايا الموضوع مؤكدة أهمية وضرورة العناية به كما في كتاب (المقدمات) لمؤلفه بورخيس (*Borges*)، إذ لاحظ أنّ الدراسات الأدبية، "ما زالت تشكّي نقصا يتمثّل في عدم ظهور قاعدة تقنية لدراسة المقدمات"⁽²⁾.

كما تم تشكيل حلقات دراسية أولت عناية واهتمام بموضوع العتبات النصّية أهمها جماعة (مجلة أدب) الفرنسية، وكذا جماعة (مجلة الشعرية) عام 1987، فقد حرّرت جماعة الأدب عددا خاصا موضوعه الرئيسيّ البيانات، فعنيت بتحليل البيانات باعتبارها خطابا "فقاربتها مقارنة لسانية وإيديولوجية وبحثت في كيفية تحوّل المقدمة إلى بيان، كما اهتمت بالجانب الموضوعاتي فتناولت البيانات السياسية والسّمائية والأدبية والتشكيلية، وتشترك هذه الأبحاث في تحسسها أهمية العتبات في الدراسات الأدبية والفكرية"⁽³⁾.
وفي أواخر الثمانينات أصدر عددا خاصا من طرف جماعة الشعرية محول النّص الموازي (*Paratexte*)، وأواخر هذه الفترة شهد الاستقرار وثباتا نسبيا في دراسة عتبات النّص بعدما كان يعمها ويكنفها الاستقرار في بادئ الأمر، وقد تناول هذا المحور دراسات "كانت أكثر تطورا بفضل استعادتها من هذا التراكم الذي أسسته الجامعة السابقة، فضلا عن الأعمال المتناثرة هنا وهناك"⁽⁴⁾.

كما تم تخصيص بعض الفصول من مؤلفات مستقاة لمعالجة أشكال العتبات النصّية تحديدا، ومعالجة وفق بناءها الفني والفكري.

(1)- سعيدة تومي، العتبات النصّية في التراث النقدي العربي الشعر والشعراء ابن قتيبة، مذكرة لنيل شهادة ماستر، (2009/2008)، جامعة البويرة، ص45.

(2)- أنظر: عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص (دراسة في مقدمات النقد العربي القديم)، مرجع سابق، ص24.

(3)- عبد الرزاق بلال، المرجع نفسه، ص 24-25.

(4)- المرجع نفسه، ص25.

ب- العتبات النصّية من منظور الفكر العربي:

لم يكن النقد العربي القديم يعنى بموضوع العتبات لأنّه إذا ما تأملنا طبيعة التّأليف العربي التراثي نجد أول ما وصلنا منه عبارة عن مرويات شفوية ينقلها طلبة العلم عن شيوخهم وعلمائهم⁽¹⁾، لكن مع ظهور حركة التّأليف والكتابة أدرك الكُتاب والدارسون ضرورة وضع ضوابط للكتابة، وقواعد للتّأليف ليكون ذلك بمثابة مرجع للعلماء. وإذا ما رجعنا إلى تراثنا العربي وجدنا مصطلح (التصدير) قد هيمن على نحو لافت في نصوص الرحيل الأوّل من الكتاب، فكان يطلق في أحيان عديدة على فواتح النصوص سواء كانت أشعار أم رسائل أم خطبا أم كتبا⁽²⁾.

نجد ذلك في كتب كثيرة منها كتاب (البيان والتبيين) لـ**الجاحظ** (ت: 255هـ) و(أدب الكاتب) لـ**الصولي** (ت: 335هـ) وكذا كتاب (الأغاني) لـ**الأصفهاني** (ت: 356هـ)⁽³⁾، ... وبالإضافة إلى هذا فإنّ القدامى قد أطلقوا على صدور مؤلفاتهم الخطبة والاستفتاح أو الفاتحة (فاتحة الكتاب) والمقدمة أيضا⁽⁴⁾.

وهذه التسميات اختلفت باختلاف الأزمان، فمنذ اللّحظات الأولى لاتخاذهم الكتابة وسيلة للتواصل والتعاقد دأب الكُتاب على استفتاح كتبهم بالبسملة⁽⁵⁾، وهذه الأخيرة كانت استفتاحا منذ عرب الجاهلية واتخذت أشكالا مختلفة قبل استقراره على اللفظة المعروفة. لم تتوقف الإستفتاحات أو التصدير عند (البسملة) بل تعددت ذلك إلى الحمدة وبعدها التصلية، وعلاوة على هذه الإستفتاحات كانت النصوص تدرج بعناصر أخرى كالتشهد والدعاء وغير ذلك⁽⁶⁾.

ومن هنا فالملاحظ أن التراث النقدي العربي القديم قد حمل في طيّاته إشارات أو شذرات مهمة جدّا فيما يخصّ مجال العتبات النصّية، غير أنّها لم تؤسس وفق المفهوم الحدائي بمقولات واضحة المعالم.

(1)- عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، مرجع سابق، ص26.

(2)- يوسف الإدريسي، عتبات النص، (في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر)، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط/1، 2015، ص20.

(3)- يوسف الإدريسي، المرجع نفسه، ص20.

(4)- المرجع نفسه، ص21.

(5)- نفسه ص22.

(6)- نفسه، ص23.

لقد واكب المصطلح الفرنسي (*Paratexte*) موجة كبيرة من الترجمات التي أوجدها الباحثون والنقاد العرب المعاصرين، والتي نذكر منها: المحيط النصّي، النص الموازي، المناص، عتبات لنص، وغيرها كثير.

لقد ترجم **محمد بنيس** مصطلح (*Paratexte*) بالنص الموازي في كتابه (الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاته)؛ فهو يرى أنّ النصّ الموازي هو تلك العناصر الموجودة على حدود النصّ داخله وخارجه مرتبطة ومتّصلة به اتصالاً وثيقاً يجعلها تتداخل معه إلى حدّ تبلغ فيه درجة تعيين استقلاليته، وتنفصل عنه انفصالاً لا يسمح لداخل النصّ كبنية أو بناء أن يشغل وينتج دلاليته، فبذلك هي التي تجعل النصّ مغلقاً على نفسه إن كانت غامضة ومبهمّة وقابلة للاستهلاك والهضم، إن كانت معبرة ذات دلالة مثيرة للفضول والانتباه⁽¹⁾.

ومن بين الدراسات التي اهتمت بالنصّ الموازي نذكر على سبيل المثال لا الحصر: دراسات **عبد الرزاق بلال** الذي يسمّيها بالعتبات أو المقدمات في كتابه (مدخل إلى عتبات النصّ)، يقول: "صحيح أن الدرس الأدبي العربي ما يزال يبحث وهو سعي محمود عن أقرب مصطلح يتميز بالدقّة والشمولية لمقاربة هذا الحقل المعرفي الجديد الذي يعنى بمجموع النصوص التي تحفر المتن، وتحيط به من عناوين وأسماء المؤلفين والإهداءات والمقدمات والفهارس والحواشي وكلّ بيانات النشر،..."⁽²⁾.

وكذا دراسات **سعيد يقطين**؛ إذ أنّه لم يختلف كثيراً عن تصوّر **جيرار جينيت** للعتبات، فهو يرى أنّ "العتبات النصّية توجد في العناوين، والعناوين الفرعية، والمقدمات، والذبول، والصور، وكلمات النشر، وقد توسّع أكثر في شرحها عند تحديده لأنواع التفاعل النصّي"⁽³⁾.

فالمناصة (*Paratextualité*)؛ هي البنية النصّية التي تشترط وبنية نصّية أصلية في مقام وسياق معينين وتجاورهما محافظة على بنيتها كاملة ومستقلة، وهذه البنية النصّية قد

(1) - محمد بنيس، الشعر العربي الحديث (بنياته ودلالاته)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط/1، 2001، ص76.

(2) - عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النصّ، مرجع سابق، ص21.

(3) - سعيد يقطين، انفتاح النصّ الرّوائي (النصّ والسياق)، مرجع سابق، ص:96-99.

تكون شعرا أو نثرا، وقد تنتمي إلى خطابات عديدة، كما أنها قد تأتي هامشا أو تعليقا،...⁽¹⁾.

فالمناصة كما عرّفها هي: " عملية التفاعل على ذاتها وطرفاها الرئيسيتان هما: النص والمناص"⁽²⁾.

أما النص الموازي عند نبيل منصر؛ يشمل شبكة من العناصر النصية والخارج نصية التي تصاحب النص وتحيط به، فتجعله قابلا للتداول، فالنص الموازي بهذا المعنى يشمل سياجا أو أفقا يوجّه به القراءة ويحدّد من جموع التأويل من خلال ما يساهم في رسمه من آفاق انتظار محددة⁽³⁾.

كما يرى عمر عبد الواحد أنّ العتبات النصية هي: " العلاقة التي ينشئها النص مع محيطه النصي المباشر: العنوان، العنوان الفرعي، العنوان الداخلي، التصوير التنبيهي، الملاحظة، الحواشي، أسفل الصفحات، الهوامش في آخر العمل، العبارة التوجيهية، الزخرفة، الديباجات، البيان، الرسم، الغلاف، الملاحق،...⁽⁴⁾.

تعدّدت الترجمات واختلّفت لمصطلح (*Paratexte*) بين موازٍ شبيهه، مماثل ومحيط وغيرها،...، وذلك راجع بطبيعة الحال إلى تلقي المصطلح الغربي ونقله إلى المنظومة العربية، ومن بين هذه الأمثلة نذكر:

- رشيد بن حدو: النص المحاذي
- عبد العزيز شبل: النص المصاحب
- محمد يحياتن: النص المصاحب للمتن
- نور الدين السد: المابين نصية
- أحمد يوسف: محيط النص

(1) - سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، مرجع سابق، ص 99.

(2) - سعيد يقطين، المرجع نفسه ص 111.

(3) - نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر والتوزيع، المغرب، ط/1، 2007، ص 21.

(4) - أنظر: أمينة حمداوي، هجيرة بدري، سيميائية العتبات النصية في كتاب (أوراق الورد لمصطفى صادق الرافعي)، جامعة الجليلي بونعامة، خميس مليانة، (2016/2015)، ص 27.

عندما شكّلت العتبات النصّية عمل دراسة عند النقاد الغربيين، فتح المجال أمام الدارسين والنقاد العرب للبحث في هذا المجال، بالرّغم من أنّ هذا الحقل المعرفي جديد عندهم، إلّا أنّهم أولوا اهتماما واضحا به في بحوثهم ودراساتهم، ذلك لما رأوا فيه من أهمية وعلاقة وطيدة بالنص الأدبي للولوج في علاقة ذلك التفاعل النصّي بالمتن، لاستكشاف مكوّنات النص، والغور في أعماقه.

وفي الأخير؛ إن مصطلح العتبات عند العرب والغرب، كلّها تصب في معنى واحد، رغم اختلاف التسميات والترجمات، إذ أنها تعنى بكلّ ما يحيط بالنص من إهداءات وعناوين وغيرها...

3- أنواع العتبات النصّية:

من خلال التعريفات السابقة نستنتج أن العتبات النصّية هي وسيلة القارئ للدخول إلى النصّ واقتحامه، ولا يمكن تجاهلها فهي تساعد على القراءة وفهم النصّ من كل جوانبه، فهي جسر واصل بين المُبدع والمُتلقي... ولهذه العتبات أنواع هي كالتالي:

أ- العتبات النشرية الافتتاحية (*Paratexte Editoriale*):

وهي العتبات التي تمثّل كل ما يحيط بالمؤلف ودار النشر التي تمثّل دورا هاما في ذلك، فهي التي تقوم بنشر الكتاب لكي يكون في المستوى الذي يريده الكاتب والمُبدع "فهي كل الإنتاجات المناصية التي تعود مسؤوليتها الناشر المنخرط في صناعة الكتاب وطباعته وهي أقلّ تحديدا عند جينيت، إذ تتمثّل في (الغلاف، الجلادة، كلمة الناشر، الإشهار، الحجم، السلسلة...)"⁽¹⁾، يعني كل ما يُحيط بالكاتب من خارجه فهي تخص "الناشر الذي له دور مهم في صناعة المؤلف فنقع المسؤولية على عاتقه ومعاونيه"⁽²⁾. كل هذا أسماه جيرار جينيت بالمناص النشرية وقسمه إلى قسمين: النص المحيط والنص الفوقي كما هو موضح في الجدول:

(1)- عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، مرجع سابق، ص45.

(2)- أنظر: عبد الحق بلعابد، المرجع نفسه، ص46.

النصّ المحيط النشرّي	النصّ الفوقي النشرّي
الغلاف (<i>Couverture</i>) صفحة العنوان (<i>Titre</i>) الجلادة (<i>Jaquette</i>) كلمة الناشر	الإشهار (<i>Publicité</i>) قائمة المنشورات (<i>Catalogue</i>) الملحق الوصفي لدار النشر (<i>Presse d'éducation</i>)

ب- العتبات التآلفية (*Paratexte Auctorial*):

هي ثاني أنواع العتبات تأتي بعد المناص النشرّي مباشرة، يقول **جينيت** أنّها: " كل تلك الإنتاجات والخطابات التي تُعوّد مسؤوليتها بالأساس إلى الكاتب المؤلف حيث ينخرط فيها كل (اسم الكاتب، العنوان الفرعي، الإهداء، الاستهلال...) وينقسم إلى قسمين مهمين:

- **النصّ المحيط التآلفي**: يتكون من اسم الكاتب، العنوان (الرئيسي والفرعي)، العناوين الداخلية، الاستهلال، المقدمة، الإهداء، التصديرة، الحواشي والهوامش.

- **النصّ الفوقي التآلفي**: وينقسم إلى:

▪ **نصّ فوقي تآلفي عام**: اللقاءات الصحفية والإذاعية، الحوارات، المناقشات، الندوات المؤتمرات، القراءات النقدية.

▪ **نصّ فوقي تآلفي خاص**: المراسلات (العامة والخاصة)، المسارات المذكرات الحميمية، النصّ القبلي، التعليقات الذاتية⁽¹⁾.

أركان العتبات النصّية:

أ- **النصّ المحيط (*Paritexte*)** :

هو كل ما يتعلق بالمظهر الخارجي للمؤلف من مصاحبات مختلفة يقول **جينيت**: "ما يدور بفلك النصّ من مصاحبات⁽²⁾."

- **عتبة الغلاف (*Couverture*)**: يعتبر الغلاف من أهم عناصر مكونات العتبات النصّية التي تساعدنا على فهم الجنس الأدبي، فهو عتبة ضرورية للدخول إلى أعماق النصّ وله دور مهم لأنّه أول ما يواجهه القارئ قبل بدأ عملية القراءة والاستمتاع بالنصّ، لأنّه يغلف النصّ ويوضح أبعاده الفنية والإيديولوجية، **فجينيت** يرى: " أن الغلاف

(1)- عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النصّ إلى المناص)، مرجع سابق، ص48.

(2)- أنظر: عبد الحق بلعابد، المرجع نفسه، ص49.

المطبوع لم يُعرف إلا في القرن 19م إذ أنّه في العصر الكلاسيكي كانت الكتب تغلف بالجلد ومواد أخرى، حيث كان اسم الكاتب والكتاب يتموقعان في ظهر الكاتب... ليأخذ الغلاف الآن في زمن الطباعة الصناعيّة والطباعة الإلكترونيّة والرقمية أبعادًا وآفاق أخرى"⁽¹⁾.

الغلاف لغة:

جاء في (لسان العرب)؛ غلف: الغلاف الصوّان واشتمل على الشيء كقميص القلب والجمع غلفٌ والغلاف: غلافُ السيف والقارورة وسيفٌ أغلف وقوسٌ وغلفاء وكذلك كل شيء في غلافٍ وغلفٌ القارورة وغيرها، وغلفها: أدخلها في غلافٍ أو جعل لها غلاغا⁽²⁾.

أمّا في (المعجم الوسيط)؛ غلف الشيء غلفاً: جعله في غلاف، جعل له غلاف، يُقال غلف السيف والقارورة ونحوها. غلف غلفاً: كان فيه غطاء.

يقال غلف قلبه أي: لم يع الرُّشد، كأن على قلبه غلفاً.

الغلاف: الغشاء يُغشى به الشيء كغلاف القارورة والسيف والكتاب والقلب⁽³⁾.

فالغلاف الخارجي يعتبر أول ما يلتقي به القارئ بسبب حضوره البارز في الصفحة الأولى، إذ يساهم بصورته وألونه في إقناع القارئ على اقتناؤه للكتاب من عدمه.

الغلاف اصطلاحاً:

يقول جميل حمداوي عن الغلاف: "هو فضاء مكاني لا يتشكل إلا عبر المساحة، أي مساحة الكتاب وأبعاده... مكان تتحرك على الأصح فيه عين القارئ فيعتبر الغلاف الواجهة الإشهارية للكتاب أو الرواية"⁽⁴⁾.

كما أنّ الغلاف: "هو أول ما تقف عند، وهو الشيء الذي يلفت انتباهنا بمجرد حملنا ورؤيتنا للرواية لأنّها العتبة الأولى من عتبات النصّ الهامة، وتدخلنا إشارات إلى

(1) - أنظر: عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، مرجع سابق، ص46.

(2) - ابن منظور، لسان العرب، مصدر سابق، ص3282

(3) - مجمع اللغة العربية، معجم الوسيط، مصدر سابق، ص689.

(4) - جميل حمداوي، بنية النصّ، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط/3، 2000م، ص124.

اكتشاف علاقة النَّصِّ بغيره من النصوص⁽¹⁾؛ أي أنّه الهيكل الخارجي لأي مؤلف أدبي فهو مواجهة أوليّة بين القارئ والمؤلف.

الغلاف يعدُّ: " خلية شكلية بقدر ما يدخل في تضاريس النَّصِّ بل أحياناً يكون هو المؤشر الدال على الأبعاد الإحيائية للنَّصِّ، فيقرأ كنص قبل قراءة النَّصِّ الأم وأحياناً يكون فضاءاً علاماتياً ذا دلالات تحمل رؤياً لغوية ودلالات بصرية"⁽²⁾؛ يعني أنّه أول ما يجذب له القارئ.

لقد قسم جيرار جينيت الغلاف إلى أربعة أقسام:

الصفحة الأولى للغلاف: وأهم ما نجدُ فيها:

- الاسم الحقيقي أو المُستعار للمؤلف
- عنوان أو عناوين الكتاب
- المؤشر الجنسي.
- اسم أو أسماء المترجمين.
- اسم وأسماء المستهلين
- اسم وأسماء المسؤولين عن مؤسسة النشر.
- الإهداء
- التصدير⁽³⁾.

الصفحة الثانية والثالثة: تسمى الصفحة الداخليّة (حيث نجدهما صاميتين وهناك إنشاء نجده في ما يخص المجلات).

الصفحة الرابعة: نجد فيها تذكير باسم المؤلف وعنوان الكتاب، كلمة الناشر.

كما نجد فيها ذكرٌ لبعض أعمال الكاتب وبعض الكتب المنشورة من نفس دار النشر⁽⁴⁾.

(1) - حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، مطابع الهيئة العامة، القاهرة، ص148.

(2) - أنظر، أبو المعاطي خيرى الرمادي، عتبات النص ودلالاتها في الرواية العربية المعاصرة، مجلة مقاليد، العدد 7، 2010م، ص4.

(3) - أنظر: عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، مرجع سابق، ص46.

(4) - عبد الحق بلعابد، عتبات، ص47.

فتمكن جمالية عتبة الغلاف في أن لها دورٌ مهم في جذب انتباه القارئ لمضمون العمل الإبداعي، لما لها من وظيفة إغرائية تجذب المتلقي. لذلك نجد فيه كل مكونات الإثارة للقارئ كالصورة والألوان وحجم ونوعه،... وغيرها.

- **عتبة العنوان (Titre):** العنوان من أهم العتبات المهمة في دراسة النصّ الأدبي والفني فهو المحور الدلالي الذي يدور حوله مضمون النصّ، وتنتضح منه دلالاته لأنّه "العنصر الأساسي من عناصر النصّ كونه مجموعة العلامات اللسانية من كلمات وجمل وحتى نصوص، قد تظهر على رأس المتن لتدلّ عليه وتعيّنه وتشير لمحتواه الكلي ولتجذب جمهوره المستهدف"⁽¹⁾.

العنوان لغة:

في (المعجم الوسيط) مادة عَنَّ؛ عَنَّ الكتاب: كتب عنوانه والمرأة شعرها: شكلت بعضه ببعض.

الفرس أو اللجام: جعل لكل منها عنانا.

عَوَّن الكتاب عنوانه وعنوانا: كتب له عنوانا.

العنوان: ما يُستدل به على غيره ومنه عنوان الكتاب⁽²⁾.

جاء في عنوان في (لسان العرب) لابن منظور؛ عَنَّ: عن الشيء يعنُّ عننا وعنوانا: ظهر أمامك، وعنَّ يعنُّ وعنَّ عنّا عنوانا.

أعتنَّ، اعترض وعرض⁽³⁾.

عَنَّ الفرس وأعنَّه: حبسه بعنان هو عنن الكتاب وأعنته لكذا، أي عرضته إليه وعن الكتاب يعنُّه عنّا وعننه كعنونة، وعنونته وعلونته وقال اللحياني: عنن الكتاب تعنينا وعنيته تعنينة: إذا عنونته⁽⁴⁾.

جاء عند محمد فكري الجزار أنّه يرجع كلمة العنوان إلى مادتين:

عنن: تدل على معاني الظهور والاعتراض.

(1) - عبد الحق بلعابد، عتبات (جبرار جينيت من النص إلى المناص)، مرجع سابق، ص 67.

(2) - مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مصدر سابق، ص 633.

(3) - ابن منظور، لسان العرب، مصدر سابق، ص 3141.

(4) - ابن منظور، المصدر نفسه، ص 3142.

عنا: تحيل إلى معاني القصد والإرادة.

وكلا المادتين تشركان أيضا في الوسم والأثر⁽¹⁾.

العنوان اصطلاحا:

في الجانب الاصطلاحي يعرفه **جيرار جينيت** أنه: "المفتاح الضروري لسير أغوار النصّ والتعمق في شعابه"⁽²⁾.

كما يقول **جميل حمداوي**: "العنوان هو العتبة المفتاحية للتعمق في النصّ والسفر في دهاليزه الممتدة، كما أنه الأداة التي بها يتحقق انساق النصّ وانسجامه وبها تبرز مقروئية النصّ وتكشف مقاصده المباشرة وغير المباشرة، وبالتالي: فالنصّ هو العنوان والعنوان هو النصّ وبينهما علاقات جدلية وانعكاسية أو علاقات تعينية كلية أو جزئية"⁽³⁾.

كما يقول **بسام قطوس**: "العنوان نظام سيميائي ذو أبعاد دلالية وأخرى رمزية تغري الباحث في تتبع دلالاته ومحاولة فك شيفرته الرامزة"⁽⁴⁾ فهو عتبة يقابلها السيميائي قصد استنطاقها وفكّها وقراءتها بصريا محاولا كسر الغموض لفهم معانيه.

ويقول أيضا: "هو علامة أو إشارة تواصلية له وجود فيزيقي/ مادّي، وهو أول لقاء محسوس يتم بين المرسل (المناص) والمتلقي (مستقبل النصّ)؛ يعني أنه إشارة سيميائية تؤسس لفضاء نصي واسع"⁽⁵⁾.

فالعنوان هو العتبة الأولى للولوج لمفاد ومغزى النصّ أو لفهم الظاهر لما يريد الكاتب الحديث عنه أو أنه اللحظة التثويرية لفحوى النصّ، فهو البوابة الرئيسية ذات الجهات الأربع الأصلية اللواتي يضعن المطابقة بين النصّ وشخصية الكاتب والبيئة المحيطة، فدور العنوان هو مساعدة القارئ في تحديد مضمون النصّ وجنسه وطبيعته.

(1) - محمد فكري جزار، العنوان وسيميوطبقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1998، ص.ص: 17.16.

(2) - أنظر: عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النصّ إلى المناص)، مرجع سابق، ص 66.

(3) - جميل حمداوي، سيميوطبقا العنونة، مرجع سابق، ص 13.

(4) - بسام قطوس، سيميائية العنوان، وزارة الثقافة، الأردن، ط1، 2002، ص 33.

(5) - بسام قطوس، المرجع نفسه، ص 36.

أقسام العنوان:

■ العنوان الرئيسي: وهو الذي يتربع فوق صفحة الغلاف الأمامي للكتاب أو العمل أو المؤلف مشبعا بتسمية بارزة خطأ وكتابة وتلوينا ودلالة، سواء أكانت هذه الدلالية حرفية تعينية أم مجازية قائمة على التضمين والإيحاء⁽¹⁾.

■ العناوين الفرعية: وهي التي نجدها داخل النص وغالبا تكون عناوين للفصول⁽²⁾.

وظائف العنوان:

اهتم الدارسين في حقل النقد بسيمياء العنوان ووظائفه وبدورها الكبير في تقديم النصّ الإبداعي باعتباره نصّا موازيا لأنّه علامة، وإشارة جوهرية تحمل شيفرة قابلة للتأويل. وبهذا يؤدي العنوان عدة وظائف حدّدها **جيرار جينيت** كالتالي:

■ الوظيفة التعيينية (Désignation): تُعد هذه الوظيفة أهم وظائف العنوان وأبسطها، فهي تعني تعيين اسم الكتاب (*Nom*)، وتعتبر "الوظيفة الوحيدة الإلزامية والضرورية إلا أنّها لا تنفصل عن باقي الوظائف لأنّها دائمة الحضور ومحيطة بالمعنى"⁽³⁾. ولهذا فلا بد للكاتب أن يُحدد اسما لمؤلفه ليتناوله القراء، فهذه الوظيفة تشترك فيها الأسامي أجمع وتُصبح بمقتضاها مجرد ملفوظات تفرق بين المؤلفات والأعمال الفنية. يعني أن هذه الوظيفة رئيسية لا يمكننا حذفها أو الاستغناء عنها. إذن دورها الأساسي هو التعريف بالكاتب وتسويقه للجُمهور.

■ الوظيفة الوصفية (الموضوعاتية): هذه الوظيفة التي تصف "العناوين التي تعتمد على مضمون النصّ الذي لا عيب فيه لأنّه ليس كل ما في المضمون هو موضوعة أو أحد الموضوعات التي تربطه به"⁽⁴⁾.

لها أسماء أخرى كالوظيفة الإخبارية والدلالية والواصفة وغيرها، أي أن العنوان يكون واصفا ومخبرا عن ما هو داخل النصّ.

(1) - عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، مرجع سابق، ص 49

(2) - أنظر: عبد الحق بلعابد، المرجع نفسه، ص 49.

(3) - أنظر: نفسه، ص 85.

(4) - أنظر: نفسه، ص 80.

■ الوظيفة الإيحائية (Comnostative): هي الوظيفة التي ترتبط بالوظيفة الوصفية وتسمى أيضا بالوظيفة الدلالية الضميمة المصاحبة، " فالكاتب لا يستطيع التخلي عنها فهي ككل ملفوظ لها طريقتها في الوجود"⁽¹⁾. لهذا دمجها **جيرار جينيت** في بادئ الأمر ثم فصلها عنها لارتباطهما الوظيفي.

يؤدي العنوان الوظيفة الإيحائية " بالتلميح والإيحاء والأدلجة والتناص والمدلولية والتعليق والتشاكل والشرح والاختزال والاختصار والانزياح، عن طريق إرباك المتلقي وجذبه لتناول النص"⁽²⁾.

■ الوظيفة الإغرائية (Séductive): تُعدُّ هذه الوظيفة المهمة والأساسية للعنوان، فهي تعمل على "إغراء وجذب القارئ محدثا تشويقا وانتظار لدى المتلقي"⁽³⁾ أي هي وظيفة إشهارية للعمل الإبداعي، فهذه الوظيفة تشتغل على جذب القارئ وتشويقه وقد تكون هذه الوظيفة كافية لجعل المتلقي يتناول هذا النص، "فهي تغرز بالقارئ المستهلك تنشيطها لقدرة الشراء عنده وتحريكها لفضول القراءة فيه"⁽⁴⁾. والقاعدة المنظمة لهذه الوظيفة هي التشويق.

لكن **جيرار جينيت** يرى: "أنها وظيفة مشكوك في نجاعتها عن باقي الوظائف وهي في حضورها وغيابها تستقل بأفضليتها عن الوظائف الأخرى"⁽⁵⁾. هذا يعني أنه يجب على الكاتب أن يضع عناوين مغرية وجذابة قصد ضمان اقتناء المتلقي للكتاب.

- عتبة المؤلف (Le Nom de L'auteur): تعتبر عتبة المؤلف من أهم ملحقات النص ومبدعه ومالكه الحقيقي، وبهذا فهو يشكل مرآة نصّه، فهذه العتبة موجودة على الغلاف والتي يكمن تجاهلها أو تجاوزها.

فعتبة الكاتب حظيت بدراسة وتحليل من طرف العديد من الباحثين لأنها "العلامة الفارقة بين كتاب وآخر، فهي تثبت هوية الكتاب لصاحبه ويحقق ملكيته الأدبية والفكرية

(1)- عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، مرجع سابق، ص87.

(2)- جميل حمداوي، شعرية الإهداء، مرجع سابق، ص25.

(3)- عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، مرجع سابق، ص88.

(4)- عبد الحق بلعابد، المرجع نفسه، ص86.

(5)- أنظر: جميل حمداوي، شعرية الإهداء، مرجع سابق، ص25..

على عمله دون النظر للاسم إن كان حقيقياً أو مستعاراً⁽¹⁾؛ يعني أن اسم المؤلف يثبت هوية العمل الإبداعي الأدبي فيعطيه حق الملكية التامة.

نجد اسم المؤلف غالباً في صفحة الغلاف و صفحة العنوان "ويكون في أعلى صفحة الغلاف بخط بارز و غليظ للدلالة على هذه الملكية"⁽²⁾.

يذكر **جنيت** أن اسم المؤلف بأخذ ثلاث أشكال:

- تكون أمام الاسم الحقيقي (*Anymate*): إذا دلّ اسم الكاتب على الحالة المدنية
 - تكون أمام ما يعرف بالاسم المستعار (*Pseudonyme*): إذا دلّ على اسم غير الاسم الحقيقي كاسم فني أو اسم الشهرة .
 - تكون أمام الاسم المجهول (*Anonyme*): إذا لم يدل على أي اسم⁽³⁾.
- فالمؤلف يعتبر " منبع النص ومالكه الحقيقي ومن ثم فهو يشكل مرآة من عدة نواحٍ لئصه الإبداعي: نفسية، اجتماعية، تاريخية شعورياً ولا شعورياً"⁽⁴⁾.

وظائف عتبة اسم الكاتب:

تبيّن لاسم الكاتب ثلاث وظائف هي:

- وظيفة التسمية: وهي التي تعمل على تثبيت هوية عمل الكاتب بإعطائه اسمه.
- وظيفة الملكية: وهي الوظيفة التي تقف دون التنازع على أحقية تملك الكتاب، فاسم الكاتب هو العلامة على ملكيته الأدبية والقانونية لعمله.
- وظيفة إشهارية: هذا لوجود الاسم على صفحة العنوان التي تُعدّ الواجهة الإشهارية للكاتب وصاحب الكتاب أيضاً⁽⁵⁾.

(1)- عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النصّ إلى المناص)، مرجع سابق، ص63

(2)- عبد الحق بلعابد، المرجع نفسه، ص63.

(3)- أنظر: المرجع نفسه، ص65

(4)- محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مطبعة الهيئة المصرية، القاهرة، 1984م، ص15

(5)- عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النصّ إلى المناص)، مرجع سابق، ص66.

- **عتبة المؤشر الجنسي:** المؤشر الجنسي ملحق بالعنوان (*Anexe du Titre*) يقوم "بتوجيهنا قصد النظام الجنسي للعمل؛ أي يأتي ليُعبر عن الجنس الذي ينتمي إليه هذا العمل الأدبي أو ذلك"⁽¹⁾. فهو يمارس مهنة الفاصل في طبيعة النصّ الأدبي الإبداعي الذي يتلقاه القارئ كونه رواية أو قصة أو مسرحية... إلخ، وبالتالي " فهو يعمل على تسهيل عملية تلقي العمل الأدبي لأنه نظام رسمي يعبر عن مقصدية كل من الكاتب والناشر لما يريدان نسبته للنص"⁽²⁾.

يكون ظهور على المؤشر الجنسي كالعادة "في صفحة العنوان أو الغلاف، وتكمن وظيفة هذه العتبة في إخبار القارئ وإعلامه بجنس عمل الكتاب الذي سيقراه"⁽³⁾.

- **عتبة الناشر:** تعد من أهم عناصر المناص العام خصوبة وحيوية لعلاقتها المباشرة بمناص المؤلف كصفحة تعريفية به وبكتابه، إلا أن تعريفها من التعريفات الكلاسيكية المقدمة لها. يعرفها **جينيت قائلًا:** "هي ورقة مدرجة (*En Cart*) تكون مطبوعة، تحتوي على مؤشرات لعمل ما"⁽⁴⁾.

يعني أن هذه الورقة تقدم ملخصا للكتاب مطبوع يحتوي على مؤشرات متعلقة بالعمل الأدبي... قد تكون في نصّ قصير مختصر في صفحة أو نصّ صفحة قصد تلخيص الكتاب أو التعريف به"⁽⁵⁾.

وتتمثل قيمة عتبة بيان النشر في اكتساب مصداقية أكبر من جهة، وإبراز قيمة العمل من جهة أخرى.

تظهر كلمة الناشر في الصفحة الرابعة للغلاف عكس ما كانت "عليه من قبل في ورقة المدرجة في المطبوعة، كما يمكن ألا نجدها في بعض الكتب أو أن تتغير من طبعة إلى أخرى لنفس الكتاب"⁽⁶⁾، كما تظهر في الطبعة الأصلية أي في الطبعة الأولى التي يصدر فيها المؤلف.

(1) - عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، مرجع سابق، ص 88

(2) - ينظر: عبد الحق بلعابد، المرجع نفسه، ص 89

(3) - المرجع نفسه، ص 89.

(4) - أنظر: نفسه، ص 91

(5) - نفسه، ص 91.

(6) - أنظر: نفسه، ص 90.

يقول **جينيت أن**: "وظائف هذه العتبة ليست واضحة ولا سهلة بالضبط في ظل هذا العالم المتعدد الوسائط"⁽¹⁾. لهذا يمكنها أن تأخذ مكاناً في وظائف المناص العامة.

- **عتبة الإهداء (Les Dédicas)**: الإهداء عتبة من عتبات النصّ ويندرج ضمن النصّ الموازي المباشر لأنّه لا يقل أهمية عن اسم المؤلف والعنوان، لأنّه يشكل عنصراً مساعداً لاقتحام النصّ، إذ هو أحد المسالك المؤدية إلى داخل النصّ. "هو تقدير من الكاتب وعرفان يحمله للآخرين سواء كانوا أشخاصاً أو مجموعات (واقعية أو اعتبارية)، وهذا الاحترام يكون إمّا في شكل مطبوع موجود أصلاً في عمل الكتاب، إمّا في شكل مكتوب يوقع الكاتب بخط يده في النسخة المهداة"⁽²⁾

يقول **عبد المالك أشهبون** عن الإهداء أنّه: "بوابة حميمية من بوابات النصّ الأدبي وقد يرد على شاكلة اعتراف وامتنان وشكر وتقدير ورجاء والتماس"⁽³⁾.

لقد كان إهداء الكتاب تقليداً عريقاً؛ "عرف على امتداد العصور الأدبية بأشكال مختلفة من أرسطو إلى الآن، موطداً موثيق المودة والاحترام والعرفان حتى الولاة"⁽⁴⁾. توجد الإهداءات السلطانيّة والتي تتخذ فيها قواعد المجاملة ومسالك اللباقة واللباقة للمهدى إليه... وهناك الإهداءات العائلية التي تكون من الكاتب إلى أهله وأقاربه، وكذلك الإهداءات الإخوانية التي يكون فيها الإهداء موجهاً للأصدقاء والأصحاب حاملاً لهم الكثير من المودة⁽⁵⁾، وغيرها من الإهداءات العامة التاريخية والثقافية والاجتماعية. هذا يعني أن الإهداء يحمل اعتراف المؤلف بجميل ما قدمه المهدى إليه من عون ومساعدة معنوية أو مادية.

فعتبة الإهداء هي نفسها عتبة الخطاب المقدماتي، أي هي: "نوعٌ من الخطابات المصاحبة للتصوص الحكائيّة المساعدة على تقريب طبيعة الجنس الأدبي للمتلقّي

(1)- أنظر: عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، مرجع سابق، ص 93

(2)- المرجع نفسه، ص 93

(3)- عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، مرجع سابق، ص 93

(4)- عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، مرجع سابق، ص 93

(5)- المرجع نفسه، ص 1.93

وإعطائه تصوّراً عن الكاتب آنذاك، كذلك أنتجت النّص الروائي من جهة والكاتب كقارئ لعمله من جهة أخرى" (1).

يقول جميل حمداوي عن الإهداء: " ما يرسله الكاتب أو المُبدع إلى الصديق أو الحبيب أو القريب أو الزميل أو المبدع أو الناقد، أو إلى شخصية هامة أو مؤسسة خاصة أو عامة، فإهداء تقليدٌ فني يدخل المبدع أو المؤلف بواسطته مع المتلقي أو القارئ في علاقة وجدانية حميمة" (2).

ويكون قوام هذه العلاقة الهادفة إنسانياً سواء كان سيّاسياً أو اجتماعياً أم ثقافياً. وعليه فعنبة الإهداء يؤدي "وظيفة تقديمية، فهو يحل محل المقدمة أو التصدير ويقوم بالوظائف نفسها التي يقوم بها التصدير والمقدمة الافتتاحية...، وقد يتخذ هذا الإهداء مقطعاً سردياً أو شعرياً أو درامياً" (3).

يأتي الإهداء مثبتاً في الصفحة التي تلي العنوان مباشرة (4). وعلى هذا تكون صيغة الإهداء من مجموعة عناصر هي: "المهدي والمهدى إليه، صيغة الإهداء، سياق الإهداء في شكل أسباب ودوافع ذاتية وموضوعية، وعقد الإهداء وعبارات الرقيقة والصيغ الشعرية" (5).

يتعدد نوع الإهداء حسب الشخص الذي يهدى إليه والذي بدوره ثلاث أنواع:

- مهدي إليه خاص: هم الأشخاص القريبون من المبدع من أهله وعائلته الذين كان لهم الفضل في طباعة الكتابة.
- مهدي إليه عام: يتمثل فيما يحيل على جمهور عام، وهو عادة يستهدف جماعةً أو حيزاً مكانياً ويتحدد في علاقات الكاتب مع الآخر الاجتماعي والثقافي والسياسي.

(1) - شعيب حليفي، هوية العلامات (في العتبات وبناء التأويل)، دار الثقافة، دار البيضاء، المغرب، ط1، 2005م ص51

(2) - جميل حمداوي، شعيرية الإهداء، مرجع سابق، ص9.

(3) - جميل حمداوي، المرجع نفسه، ص15

(4) - عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النّص إلى المنصوص)، مرجع سابق، ص94

(5) - جميل حمداوي، شعيرية الإهداء، مرجع سابق، ص16

■ مهدي إليه ذاتي: يرى **جينيت** أن هذا الإهداء هو الأصدق كونه حميمي وخاص ونادر الوجود، فهو أن يهدي الكاتب لذاته الكاتبة أو يُهديه لنفسه(1).

حيث يوجد اختلاف "ما بين إهداء العمل (الكتاب) وإهداء النسخة حيث أن الإهداء الأول يكون مطبوعاً ومندرجاً فيه بعد صفحة العنوان وقبل الاستهلال، أمّا إهداء النسخة من الكتاب فيكون إهداءً بخط يد الكاتب نفسه للقارئ"(2).

- **عتبة التصدير (Epigraphie):** يسعى الكاتب دائماً إلى توظيف كل ما فيه إثراءً لنصه الأدبي ويزيد من قيمته وإبداعه، وعلى هذا فهو يعمل جاهداً على إدراج الكثير من العتبات التي تقوي المتن وتوضح كل غامض فيه؛ من بينها عتبة التصدير الذي هو: "حكمة أو فكرة تتموضع في أعلى الكتاب، وبأكثر دقة على رأس الكتاب أو الفصل ملخصاً معناه"(3)؛ أي أن التصدير يكون اقتباساً ويأتي بعد الإهداء مباشرة.

وفي تعريف آخر؛ فالتصدير هو: "اقتباس قد يكون فكرة أو حكمة يُلخص معنى النص ويبوح ببعض أسراره وقيّماته، فهو يعتبر كمقدمة للنص والكتاب، كما يمكن أن يكون نقوشاً أو رسوماً أو صوراً"(4)، فهو من العناصر المنّاصية التي لها أهميتها، فهو عبارة عن استحضار المقتطفات ونصوص معروفة تكون لها علاقة بالمتن وتوظيفها في أعمال أخرى.

فللكاتب حرية اختيار التصدير الذي يناسبه وتوظيفه في كتاب شرط أن يتبع تقنيات، فيجب عليه "أن يذكر اسم من اقتبس عنه، كما عليه أن يضع الاقتباس بين قوسين وأن يكتبه بخطٍ مغاير لخط للنص"(5).

فالتصدير يمكن دوره بالنسبة للكاتب في أنه أحياناً يأتي لتفسير وتوضيح العنوان وفكّ شيفرته، كما يُعتبر وسيلة لاستقبال وجذب المتلقي أي بمثابة الجسر الواصل بين العنوان والمضمون.

(1) - أنظر: عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المنصوص)، مرجع سابق، ص 97

(2) - عبد الحق بلعابد، المرجع نفسه، ص 100

(3) - أبو المعاطي خيرى الهمادي، عتبات النص ودلالاته في الرواية العربية المعاصرة، مجلة مقاليد، العدد 7، ديسمبر 2017، ص 298.

(4) - أبو المعاطي خيرى الهمادي، لمرجع نفسه، ص 28

(5) - عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المنصوص)، مرجع سابق، ص 107

أنواع التصدير:

- تصدير بدئي (Epigraphie Liminaire): هو التصدير الذي يوضع تنشيط أفق انتظار القارئ بربط هذا التصدير بالنص المنخرط فيه قراءة.
- تصدير ختامي (Epigraphie Terminale): والذي يكون بعد قراءة النص والانخراط فعلا في عوالمه ليقدم للقارئ تأويلات مبنية من خلال قراءاته لدلالات النص، فهذا التصدير يعيدُ كلمة ختامية من النص/الكتاب⁽¹⁾. أمّا التصديرات التي نجدها في فصول وأجزاء الكتاب والروايات والمجلدات فهي تتموضع بانتظام على رأس وأجزاء وفصول ومباحث هذه الأخيرة.

وظائف التصدير:

حدّد جيرار جينيت أربع وظائف للتصدير؛ وهي:

- وظيفة التعليق على العنوان الأولى: وظيفة تعليقية تكون مرة قطيعة ومرة توضيحية ومن هنا فهي لا تبرر النص لكن تبرر عنوانه، وهذه الوظيفة لا تكون إلا إذا كان العنوان مبنيا على الافتراض أو التلميح.
- وظيفة التعليق على النص: وهي الوظيفة الأكثر نظامية بحيث تعليقا على النص تحدد من خلاله دلالاته المباشرة، ليكون الأكثر وضوحا وجلاء بقراءة العلاقة الموجودة بين التصدير والنص.
- وظيفة الكفالة: وهي وظيفة غير مباشرة لأن الكاتب يأتي بهذا التصدير المُقتبس ليس لما يقوله هذا الاقتباس ولكن من أجل من قال هذا الاقتباس لتنزلق شهرته إلى عمله⁽²⁾.
- وظيفة الحضور والغياب للتصدير: "تعدّ هذه الوظيفة الأكثر انحرافا حسب جينيت، لأنّ الواقع الذي يُحدثه حضور التصدير أو غيابه يدلُّ على جنسه أو عصره أو مذهبه الكتابي فحضوره علامة ثقافية، وفي الأخير يحذر جينيت من مغبة استعمال التصدير للزينة والمرأوة"⁽³⁾.

(1) - عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، مرجع سابق، ص111.

(2) - أنظر: عبد الحق بلعابد، المرجع نفسه، ص112.

(3) - أنظر: نفسه، ص112.

وعليه فإن التصدير ليس مجرد ذلك العنصر التزييني الذي يأتي لتحلية الكلام بل يمثل عتبة قرائية، يهتدي بها المتلقي إلى جُل مسالك الإبهام والغموض وظلمة المعنى في المتن النصّي...

- **عتبة الاستهلال:** يعتبر الاستهلال افتتاحية الأعمال الأدبية، وكما نرى العديد من المؤلفين يقومون بإدراج أقوال وشواهد في استهلالات الكتاب، فهو يعمل على الإشارة للنصّ والتمنح، فعتبة الاستهلال من أهم العتبات ذلك لأنّ السطور الأولى من النصّ تمنح المتلقي فرصة للالتقاء بالعمل الإبداعي والاندماج فيه.

فالاستهلال كما يقول **الحجمري**: "اشتفاء موضوع في الحاشية خارج العمل الأدبي وإنما بعد الإهداء إن وجد وقبل المقدمة"⁽¹⁾.

ويعرف **جينيت جيرار** أنّه: "المصطلح الأكثر تداولاً واستعمالاً في اللغة الفرنسية واللغات عموماً كل ذلك القضاء من النصّ الافتتاحي بدنياً كان أو ختامياً، والذي يعني بإنتاج خطاب بخصوص النصّ لاحقاً به أو سابقاً له"⁽²⁾.

وبهذا الصدد يقول **ياسين النصير**: "الاستهلال ليس عنصراً منفصلاً عن بنية العمل، كما أنه ليس حالة سكونية يمكن عزلها والتعامل معها كما لو كان بنية مغلقة على ذاتها وإنما هو السرد البنائي والتاريخي المتولد من العمل الفنّي كله"⁽³⁾.

وهنا فالاستهلال يختزل مضمون المتن (النصّ) حيث يُعطي فكرة عن الشخصيات والأحداث في النصّ أو الرواية، فهو بمثابة البداية الجيدة التي تجذب المتلقي إلى عالم النصّ. وفي هذه السّياق يقول **فيصل الأحمر**: "الاستهلال هو الإطلالة مع الموضوع، يأتي على شكل حكمة أو شعار عبارته موجزة وجذابة وسهلة الحفظ ودعوة ضمنية لمساهمة المتلقي ومساعدته"⁽⁴⁾.

فالاستهلال: يعدّ من أهم عناصر البناء الفنّي فهو بمثابة مدخل أساسي لولوج عالم الرواية الحكائي، إذ يرتبط به من خلال علاقة تواصبيّة إستراتيجية... فهو يصطلح بمهمة

(1) - عبد الفتاح الحجمري، عتبات النصّ- البنية والدلالة، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ط1، 1996، ص31.

(2) - أنظر: عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النصّ إلى المناص)، مرجع سابق، ص113.

(3) - ياسين النصير، الاستهلال فن البدايات في النصّ الأدبي، دار نينوى، دمشق، 2009م، ص104.

(4) - فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، مرجع سابق، ص115.

التمهيد للأحداث والتقديم للرواية، وهذا بُغية تحفيز القارئ وتحريك النَّص من جهة أخرى" (1).

كما لهذه العتبة دور بارز في جذب واستقطاب للقارئ تأثيراً في إدراكه وذوقه لأن الاستهلال يكون إنتاج جذاب بخصوص النَّص يكون في بدايته أو نهايته، ومن الاستهلال الأكثر استعمالاً: المقدمة، التمهيد، التوطئة، المدخل، الديباجة... (2).

يكون شكل الاستهلال (*Form*) كما قال **جينيت** من حيث:

■ **موقعه:** نجده في بدايات النَّص أو في آخر أسطره.

■ **تاريخ ظهوره:** في أول طبعة للعمل الإبداعي.

■ **حدوده وأطرافه:** نجد:

➤ **المرسل:** الكاتب الحقيقي.

➤ **المرسل إليه:** المتلقي أو القارئ الحقيقي (3).

أمّا إذا أتينا على " مشكله النموذجي المتعارف عليه والمتداول فيتخذ شكل الخطاب النثري (*Un Discours en Prose*) في صيغة سردية درامية" (4).

مكان ظهور الاستهلال:

يظهر الاستهلال في موقعين مهمين يمكن الاختيار أحدهما؛ "إمّا في البداية أو بعدها، كما يمكن أن يتموقع في وسط الكتاب وهو استهلال داخلي يتصدرُ مباحث الكتاب مفسراً تقسيماته أو أن يكون مندرجاً بين المباحث يعمل كنص واضح ومُبرر للنص الأصلي" (5).

وظائف الاستهلال:

وضع **جيرار جينيت** سبعة (07) وظائف للاستهلال؛ مركزاً على "الاستهلال الأصلي أي استهلال المؤلف، وهذا الاستهلال يتخذ وظيفة مركزية هي وظيفة ضمان

(1) - نزار قبيلات، العتبات النصّية، العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 41، العدد 03، 2014م، ص 947.

(2) - أنظر: عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناس)، مرجع سابق، ص 113.

(3) - أنظر: عبد الحق بلعابد، المرجع نفسه، ص 114.

(4) - المرجع نفسه، ص 114.

(5) - أنظر: نفسه، ص 118.

القراءة الجيدة للنّص؛ وهذا يكون بشرطين: الأول يحمل ضماناً أي حائز على قراءة، والثاني فضروري ولكن غير كافي بأن تكون هذه القراءة التي حاز عليها النّص جيدة.

- وظيفة اختيار القارئ عن أصل الكاتب وظروف تأليفية وتحريه.
 - وظيفة اختيار القراء والجمهور.
 - وظيفة التعليق على العنوان أي الاستهلال يجيء مفسراً ومشارفاً للعنوان.
 - وظيفة أن يأتي الاستهلال مؤشراً للفهم السياق الذي ينخرط فيه الكتاب (أي وظيفة سياقية).
 - وظيفة التصريح بالقصد من بين الوظائف المهمة للاستهلال؛ أي يقوم الكاتب بتقديم يُعلّى فيه عن قصده.
 - وظيفة التعريف الجنسي وهي وظيفة موضوعاتية وشكلية تعمل على التعريف الجنسي للعمل كله... أكان عملاً تاريخي أو فلسفي أو روائي أو شعري أو مسرحي.
 - وظيفة تملص الاستهلال وغيابه؛ أي أن الوظائف الكثيرة للاستهلال تترك الكتاب يفكرون عن أهمية وجوده وحضوره لأنّه بإمكانه أن يظهر، فكثيرة هي الأعمال التي لا نجد فيها استهلالاً لأن بعض الكتاب لا يرون ضرورة في وجوده⁽¹⁾.
- أمّا ياسين النصير في كتابه (الاستهلال) قد حدّد وظيفتين للاستهلال "أولها جلب انتباه القارئ أو السامع أو الشاهد وشدّه إلى الموضوع وجلبه انتباهه يتم بأدوات كلامية حسنة وبأسلوب تعبير مثير، وثانيها: التلميح بأسر القول عمّا يحتوي النّص. الاستهلال له موقع يرتبط به بقية عناصر النّص برابط عضوي"⁽²⁾.
- إذا فالاستهلال يجذب القارئ أو المُتلقي من خلال العبارات والألفاظ المتميزة بأسلوب إيحائي تلمحي.

- **عتبة العناوين الداخلية (Inter Titre):** العناوين الداخلية: هي عناوين مرافقة أو مصاحبة أو بالتحديد في داخل النص كعناوين الفصول والمباحث والأقسام، والأجزاء للقصص والروايات، والدواوين الشعرية وهي كالعنوان الأصلي غير أنّه يوجد

(1)- أنظر: عبد الحق بلعابد، عتبات (جبرار جينيت من النص غلى المناص)، مرجع سابق، ص120.

(2)- ياسين النصير، الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي، مرجع سابق، ص29.

للجمهور عامة، أمّا العناوين الداخلية فنجدها أقل منه مقروئية تتحدد بمدى إطلاع الجمهور فعلاً على النص أو الكتاب"⁽¹⁾.
أي أن هذه العناوين هي مجموعة العلامات اللسانية توضع في بداية كل فصل أو جزء لتدُل على مضمونه.

هذا يعني أنّها دليل للمتن الروائي حيث تعمل على كشف فصول أو نصوص الرواية لزيادة الإيضاح والفهم.

فالعناوين الداخلية تختلف عن العناوين الرئيسية كون هذه الأخيرة موجهة للجمهور عامة عكس الفرعية، فهي موجهة للقارئ الذي يكون قد بدأ في تصفح الكتاب، " فالفرق بين العنوان الرئيسي والفرعي أنّه ما من ضرورة لوجود العناوين الداخلية في الكتاب على عكس عنوان الأصلي الذي يعتبر حضوره أمرٌ إلزامي في كل الكتب"⁽²⁾. وهنا يكون للكاتب الحرية في توظيفها في كتابه.

العناوين الفرعية هي بمثابة إضاءة أوليّة للمتن لما تحمله من إحياءات وتلميحات تساعدُ القارئ في تناول النصّ، " توضع هذه العناوين لزيادة الإيضاح وتوجيه القارئ المستهدف"⁽³⁾؛ يعني أنها توضح للقارئ مضمون المتن وفي بعض الأحيان يلجئ إليها الكاتب لأغراض جمالية تشويقية.

تظهر العناوين الداخلية على رأس كل فصل أو مبحث، "نجدها على رأس كل فصل أو مبحث، إمّا مستقلة عن العنوان الأصلي وإمّا مقابلة له فيكون العنوان الأصلي على اليمين والعنوان الداخلي على اليسار"⁽⁴⁾، كما نجدها في فهرسة أو قائمة المواضيع.

أنماط العناوين الداخلية:

- النمط التيمائي (Thématique): يعرض فيه العنوان الداخلي لفكرة أو موضوع الفصل، حيث يكون العنوان الداخلي هو عنوان الفصل ذاته.
- النمط التريمائي (Thrématique): ويكتفي فيه الكاتب بذكر رقم الفصل دون عنوانه.

(1) - عبد الحق بلعابد، عتبات (جبرار جينيت من النص غلى المناص)، مرجع سابق، ص125.

(2) - أنظر: عبد الحق بلعابد، المرجع نفسه، ص125.

(3) - المرجع نفسه، ص126.

(4) - نفسه، ص126

■ النمط المزدوج (Mixte): ويذكر فيه عنوان الفصل مع الرقم.

وظائف العناوين الداخلية:

لم يتحدث **جينيت** عن وظائف العنوان الفرعي وهذا دليل على أنّها وظائف العنوان نفس الرئيس مع مراعاة خصوصيات كل واحد منها، " فنجد أن الوظيفة الأساسية التي تؤديها العناوين الداخلية هي الوظيفة الوصفية لأنها تمكننا من ربط العلاقة بين العناوين وفصولها والعناوين الداخلية والعنوان الرئيس، لأنّ هذه العناوين بمثابة بنى وصفية مُفسرة وشارحة للعنوان الأصلي لتحقق بذلك العلاقة بين العناوين (الرئيسية والداخلية) مع النّص" (1).

- **عتبة الحواشي والهوامش:** تعد هذه العتبة وسيلة للتعبير والتعليق لتوضيح فكرة داخل النّص، " فهي ملفوظ متغير الطول مرتبط بجزء منتهي تقريبا ضمن النّص؛ إمّا أن يأتي مقابلاً له أو يأتي في المرجع" (2).

هذا يعني أنّها إضافة للنّص بغية تفسيره أو شرحه لدعمه بالمراجع، وتكون في شكل ملاحظات قصيرة ومختصرة ترد في أسفل الصفحة أو في آخر المؤلف.

أصبحت الحواشي والهوامش تتخذ عدة أماكن حسب **جيرار جينيت** منها:

■ أسفل الصفحة وهذا متداول غالباً.

■ أن تحشر بين أسطر النّص.

■ أن تكون في آخر البحوث، المقالات والكتب العامة.

■ أن تجمع في كتاب خاص بها.

■ أن تكون في الصفحة المقابلة للنّص (3).

وتكون هذه الهوامش مُرقمة أو بأحرف و قصد ضبط المرجع الذي تعود إليه في

النّص.

تظهر الحواشي والهوامش الأصلية (*Hotes Originales*) والتي " نجدها في الطبعة

الأولى للكاتب، كما أنّه هناك حواشي وهوامش لاحقة (*Hotes Ultérieurs*) والتي تكون

(1) - عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص على المناص)، مرجع سابق، ص 127

(2) - عبد الحق بلعابد، المرجع نفسه، ص 127.

(3) - أنظر: عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص على المناص)، مرجع سابق، ص 128

في الطبقات اللاحقة، كما يمكن أن تختفي في إحدى الطبقات لنظر ألا تظهر في الطبقات الأخرى" (1).

وبهذا تكون: " تحمل لنصّها ولقارئها تدقيقاً وتحقيقاً للمرجع الذي انتزعت منه" (2).
تعمل الحواشي والهوامش على التفسير والتعليق والشرح والتوضيح والإخبار عن مرجعها. لذا فهي أهم عنصراً للنصّ المُصاحب والموازي.
وظائف عتبة الحواشي والهوامش:

حدّد جيرار جينيت لهذه العتبة وظيفة؛ سواءً كانت "أصليّة أو لاحقة أو متأخرة فهي وظيفة تفسيرية تعريفية بالمصطلح الموجود في النصّ، أمّا الحواشي والهوامش المتأخرة فتعتمد على الوظيفة الإخبارية التي تقدم معلومات بيوغرافية وتجنيسية للنصّ" (3) لهذا فالحواشي والهوامش من أهم العتبات النصّية، لأنّها تظهر لنا بوضوح تلك المنطقة التي يقع فيها المناص، فهي خارج النصّ الأصلي لكنها تعمل على التعليق تفسيراً وشرحاً.

ب- النصّ الفوقي (Epitexte):

ثاني أهم أقسام المناص إلى جانب النصّ المحيط، وهو ما تندرج تحته كل الرسائل الخطابية الموجودة خارج الكتاب (عامة أو خاصة) فتكون متعلقة به ودائرة في فلكه، وينقسم إلى:

" النصّ الفوقي العام (Epitexte Public): وهو كل العناصر المناصية التي نجدها ماديا ملحقة بالنص في الكتاب نفسه لكنها تدور في فلك حر داخل فضاء فيزيقي واجتماعي يفترض أنّه محدود" (4).

(1) - عبد الحق بلعابد عتبات (جيرار جينيت من النصّ على المناص)، مرجع سابق، ص128.

(2) - المرجع نفسه، ص129

(3) - نفسه، ص129

(4) - نفسه، ص129.

النص الفوقي الخاص (*Epitexte Privé*): يتوجه إلى المؤتمن الواقعي (*Confident Réel*) أي المرسل إليه الواقعي، وله نوعان نص فوقي خاص سري ونص فوقي خاص حميمي⁽¹⁾.

ومما سبق نستنتج العتبات النصّية تعد وسيلة لإظهار هوية النصّ وتحديد معالمه الكبرى وسماته وخصائصه، ومهتم في بلورة معناه تدريجياً في ذهن القارئ الذي ينتقل من عتبة إلى أخرى ليصل نهاية النصّ، وهو محمل بزاد معرفي وتأويل صفحته العتبات في ذهنه وبذلك تحدّد هوية النصّ ومُراد الكاتب، لأنها تلك النصوص المصاحبة التي ترافق النصّ في شكل ملحقات تحيط به لتحقيق من حدة التوتر الذي يعتري القارئ، وهو يشرع في تلقي الأثر الأدبي فتعمل بداية على تهيئة قبل الخوض في غمار النصّ.

(1) - عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النصّ غلى المناص)، مرجع سابق، ص 131.

الفصل الثاني

تحليلات العتبات النصية في رواية (سيدة المقام) - واسيني الأعرج

1- عتبة الغلاف:

إنّ رسمة الغلاف ما هي إلا تواصل بصري يترجم واقع العمل الداخلي في النص الأدبي، فالغلاف يساعد على فهم الجنس الروائي.

للغلاف الخارجي العمل الأدبي واجهتين؛ أمامية وخلفية، نستحضر في الغلاف الأمامي: اسم المؤلف، العنوان الرئيسي، العنوان الفرعي، التعيين الجنسي، وحيثيات النشر، الصورة التشكيلية والرسوم، أما فيما يخص الغلاف الخلفي فنجد الصورة الفوتوغرافية للمبدع وحيثيات الطبع والنشر وكلمة الناشر.

يحمل الغلاف الخارجي أيقونات بصرية وعلامات تصويرية وتشكيلية ولوحات فنية، كما تحمل دلالة بصرية، ويتطلب هذا الرسم التجريدي الذي تعج به الأغلفة التي تصدر الأعمال الروائية "خبرة فنية عالية ومتطورة لدى المتلقي لإدراك بعض دلالاته، وكذا الربط بينه وبين النص، وإن كانت مهمة تأويل هذه الرسوم التجريدية رهينة بذاتية المتلقي نفسه، فقد يكشف علاقات تماثل بين العنوان أو النص عند قراءته له، وبين التجريدي وقد تظل هذه العلاقة قائمة في ذهنه"⁽¹⁾.

وعليه فإنّ الغلاف عتبة أساسية لفهم العمل الأدبي وتفسيره، وخطوة أساسية لتفكيك المنتج الفني والروائي.

غلاف هذه الرواية يتكون من أربع وحدات غرافيكية، تحمل عدة إشارات دالة: الأولى هي الصورة، والوحدة الثانية هي الألوان، والثالثة هي التجنيس أما الأخيرة فهي العنوان.

أ- الصورة:

الصورة هي علامة أيقونية تحرك انفعالات القارئ، صدرّ الفنان الرواية بصورة لفتاة تتألم وبجوارها مجموعة من النسوة اللاتي أتين إليها من أجل الاطمئنان، وعلامات الحزن واليأس بادية على وجوههن، وتظهر خلف الغلاف الرئيسي صورة مائبة تدل على الحزن الذي لفّ بجوار سيدة المقام، وهذه الصورة يتسع مجالها بالنظر من الجزء إلى الكل، لأنها استحوذت على الصفحة بأكملها.

(1) - حميد الحميداني، بنية النص السردية، مرجع سابق، ص 60

ب- الألوان:

لقد اتخذ اللون وظيفة تكنولوجية عندما حل محل اللغة والكتابة، فهو مرتبط بنفسية الكاتب والمتلقي وبالوسط الاجتماعي أو البيئة المحيطة بالفنان. كتب العنوان الأصلي للرواية باللون القريب من الأحمر والذي يدل على لون الدم ليعطي بذلك إشارات الموت، فعند قراءة الرواية تتضح المأساة عند مصرع سيدة المقام.

فخط الكاتب اسمه باللون الأسود بخط واضح أعلى الغلاف، ليعبر عن السواد والحزن على موت مريم، ليس هذا فحسب بل حتى كلمة (رواية) كتبت باللون الأسود، فهي رواية الحزن والألم، كما خط العنوان الفرعي (مراثي الجمعة الحزينة) باللون النيلي القاتم للتأكيد على ذلك القهر والألم والمعاناة التي ألمّت بالجزائريين وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على وعي الناشر بفكرة الرواية المرتبطة بالثورة الجزائرية وبالتاريخ المجيد.

الغلاف الخلفي:

نجد عنوان الرواية والصورة التي جاءت في الغلاف الأول ولكن بشكل أصغر، ثم نجد بعض العبارات المقتبسة من الرواية لتوضع على الغلاف الخلفي "شيء ما تكشر في هذه المدينة بعد أن سقط من علو شاهق لست أدري من يعبر الآخر، أنا أم الشارع في ليل هذه الجمعة الحزينة، الأصوات التي تملأ الذاكرة والقلب صارت لا تعد، ولم أعد أملك الطاقة لمعرفة، كل شيء اختلط مثل العجينة، يجب أن يعرفوا أنني منهك ومنتك وحزين ومتوحد مثل الكآبة"⁽¹⁾.

هذه العبارة مدونة على الغلاف الخلفي لخصت حالة الغضب التي مست الكاتب بسبب المآسي التي ألمت به (موت مريم في تلك الجمعة الحزينة)، كما نجد السيرة الذاتية للمؤلف.

أ- عتبة التجنيس:

يعد التجنيس من الوحدات الأساسية للعتبات النصّية المصاحبة للغلاف، فالمؤشر الجنسي يمثل عتبة ضرورية قبل الولوج إلى أغوار النص، يساعد على تبني نوعية

(1) - واسيني الأعرج، سيدة المقام، دار ورد للنشر، ص8

النص، أي أنه يعمل على تحديد جنس العمل الأدبي باستبعاده للأجناس الأخرى من مسرح، قصة، شعر وغيرها...

فالتجنيس نظام ملحق بالعنوان، يعبر عن مقصدية كل من الكاتب والناشر لما يريدان نسبته للنص، فأينما يظهر العنوان يظهر المؤشر الجنسي، باعتباره هو العنوان⁽¹⁾. تعد كلمة "رواية" على غلاف العمل الأدبي مؤشرا جنسيا (*Indication Générique*)⁽²⁾.

الملاحظ في ما ندرسه أن التجنيس أتى ذكره في أكثر من موضوع: على الواجهة الأولى من الغلاف، وفي الصفحة الثانية بعد الغلاف. في الأعلى، في وسط صفحة الغلاف، تحت العنوان الفرعي مباشرة وبخط متوسط، باللون الأسود كتب المؤشر الجنسي (رواية) تليها مباشرة صورة الغلاف. **ب- عتبة اسم المؤلف:**

يعتبر اسم المؤلف من الإشارات المهمة المشكّلة لعتبة الغلاف الخارجي، إذ لا يمكن لأي عمل أدبي أن يخلو من اسم صاحبه (كاتبه)، فاسم الكاتب عتبة من عتبات النص الموازي التي تساعد على فهم النص وسبر أغواره وتوضيح جوانبه الخفية والغامضة. " إذ أنه لا يمكن تجاهله أو مجاوزته لأنه العلامة الفارقة بين كاتب وآخر، فيه تثبيت هوية الكتاب لصاحبه، ويحقق ملكيته الأدبية والفكرية على عمله دون النظر إلى الاسم إن كان خفيا أو مستعاراً"⁽³⁾، فهو يعد من الدعائم الرئيسية لدوره المهم في تلقي النص الروائي.

(1) - بن عون نجود، سيميائية العتبات النصية في رواية (نساء الجحيم) لعائشة بنور، جامعة الوادي، (2018/2017)، ص 64

(2) - عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، مرجع سابق، ص 89

(3) - عبد الحق بلعابد، المرجع نفسه، ص 63

مكان ظهور اسم المؤلف:

قد يتوضح اسم المؤلف في أكثر من صفحة، في صفحة الغلاف، صفحة العنوان، وفي باقي المصاحبات النصية: قوائم النشر، الصحف الأدبية، الملاحق الأدبية وغيرها...⁽¹⁾.

يظهر اسم المؤلف واسيني الأعرج في رواية (سيدة المقام) في صفحة الغلاف في الوسط، كتب باللون الأسود بخط أقل سماكة من عنوان الرواية، كما يوجد في الصفحة الموالية لصفحة الغلاف.

يشير اسم الكاتب في أعلى الرواية بوضوح إلى حجم المعاناة والمأساة التي يعاني منها واسيني، فالحزن والألم يرافقانه ويدفعان به إلى حالة من اليأس والوحدة؛ اللتان تلازمانه في تنقلاته من البيت إلى الشارع، ويرسم صورة من الزمن الماضي إلى الزمن الحاضر؛ صورة مظلمة "البلاد تموت كل يوم أكثر، وقد لا يجيء هذا الربيع أبدا"⁽²⁾. وهنا تشكل جزء الصورة الأزمنة الثلاثة في ذاكرة البطل.

إن خط اسم المؤلف بهذا اللون الأسود الداكن يحكي بشكل مجمل عن أجواء الموت التي خيمت على الرواية، والتي جعل منها السارد الحدث الأكثر بروزاً طوال فصول الرواية سواء موت مريم أو الموت المعنوي لكل الجزائر. وفي الأخير نستنتج أنه لا يمكن أن يظهر أي عمل أدبي دون ذكر صاحبه، إذ أن هناك علاقة تكاملية بين المؤلف والنص، فلا نص بدون مؤلف، ولا مؤلف بدون نص.

2- عتبة الإهداء:

يعتبر الإهداء من بين عتبات الولوج إلى النص، فكما هو معروف هو شكر و عرفان وتقدير، وتعبير عن امتنان يجعله الكاتب للآخرين، وهو عتبة بارزة من عتبات النص الإبداعي يتموضع في الصفحة الأولى التي تعقب صفحة العنوان مباشرة، وللإهداء دور مهم في العمل الأدبي، وتكمن وظيفته في تقديم الولاء إلى المهدي إليه⁽³⁾.

(1) - صليحة زاوي، العتبات النصية في رواية (مملكة الفراشة) لـ واسيني الأعرج، جامعة أم البواقي، (2016/2015)، ص37

(2) - واسيني الأعرج، سيدة المقام، مصدر سابق، ص18

(3) - نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص48

الإهداء:

في البدء كنت وحدك وكانت الزرقة والماء
إليك أيها البحر المنسي في جبروت عزلتك الكبيرة
يا سيد الأشواق والخيبة.
إليك مريم، يا زهرة الأركيديا ومرتبة الغريب.
يا سيدة المقام والمستحيلات كلها⁽¹⁾.

لقد قسم الروائي واسيني الأعرج الإهداء إلى جزأين اثنتين: الجزء الأول يتمثل في البحر؛ وهو بالنسبة له المكان الذي يعشقه ويهوى الذهاب إليه، حيث يعتبره موطن أسراره وذكرياته، يتوجه إليه البطلان (الأستاذ وسيدة المقام) ليرتويا منه وباحثين فيه عن ومضات الأمل ونسيم الهدوء والسكينة والصفاء، والشعور بالحب، فهو نبض الحياة في تلك المدينة الحزينة.

في الإهداء نجد واسيني الأعرج يذكر الماء، البحر المنسي، سيدة المقام، زهرة الأوركيديا،....
الجزء الأول:

الماء: الماء هو الحياة؛ إذ جعل الله سبحانه وتعالى من كل شيء حي، تنتعش به الأرض وترتوي لتنب لنا زرعاً ونخلاً وأزهاراً وأشجاراً، تثمر به الأشجار وتمتلئ منه الأنهار والوديان، فهو روح الطبيعة وحياة الكون،... ولكن هيهات!!!، فهذا الماء قد تعكر مثلما تعكرت البلاد ولم تعد صالحة للعيش، بسبب الظلم الذي خيم عليها والفساد الذي اجتاحتها مثلما تجتاح النيران الغابات وتلتهم الأخضر واليابس.
البحر: ما يميز البحر هو الزرقة، فهذا إن دل على شيء فإنما يدل على تميز المكان بالنسبة للروائي، حيث نجده قدم الإهداء إلى البحر عن (مريم).

(1) - واسيني الأعرج، سيدة المقام، مصدر سابق، ص 5

الجزء الثاني:

بدأه بـ "إليك مريم"، فنجده لم ينادها بأي حرف نداء، وذلك نظرا لقربها من قلبه، فهي الوطن الذي يعشقه وهي منبع الحنان والسكينة والطمأنينة. إليك مريم: فيها الكثير من الخصوصية أي أنه لم يهد هذا العمل سوى لمحبوته مريم، فهي زهرة عجيبة وفي ذات الوقت هي مرثية الغريب. ويشير في هذا الإهداء على وجه الخصوص إلى محبوبته وتلميذته مريم، الأنثى الجريئة، رمز الشجاعة والصمود، زهرة الأمل حيث خصها بمكانة في قلبه؛ هي عشقه الذي لا تحلو الحياة إلا به، هي نبضه وشريان حياته، هي سيدة المقام والمستحيلات جميعها، هي الوطن والملجأ فلا ريب في أنها تستحق كل هذه المساحة من الإهداء. في هذا الإهداء عمق الإحساس والحب الصادق الذي يكنه الراوي لهذه الفتاة، وهو بإهداءه هذا يحقق وظيفة رئيسية: "أن يقصد بالمهدى إليه الخاص شخصية معروفة أو غير معروفة لدى العموم، والتي يهدى إليها العمل باسم علاقة شخصية ودية، قرابة أو غيرها"⁽¹⁾.

ولقد استمال الكاتب المتلقي بكلمة "الأوركيديا"^(*)، فهذه الزهرة الجميلة التي لا مثيل لها والتي تعيش في أماكن مختلفة، هكذا هي مريم بالنسبة إلى الكاتب؛ هي زهرة مميزة هي صاحبة الوجه الجميل، إذ ارتبطت زهرة الأوركيديا بالجمال بحيث سجل ذلك الصينيون منذ آلاف السنين، واعتبروها خاصة بالملوك وعلية القوم ومن أجل ذلك شبهها الكاتب بتلك الزهرة العجيبة فائقة الجمال والتي لا تضاهيها زهرة أخرى. ومنه نستنتج أن زهرة الأوركيديا هي ثاني أيقونة في الإهداء بعد أيقونة البحر.

3- عتبة العنوان:

بات العنوان أول رسالة رمزية يلتقي بها القارئ، فهو أول ما يشد انتباهه، هو عنصر مهم في تشكيل دلالة النص واستكشاف معانيه الظاهرة والخفية في الخطاب الأدبي عامة، إذ يعتبر العنوان مفتاح النص يحمل في طياته دلالات عميقة تلخص أحداث ووقائع

(1) - عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص البنية و الدلالة، مرجع سابق، ص45
 (*) - زهرة الأوركيديا: هي زهرة دائمة النماء تم تصنيفها ضمن أكبر فصائل النباتات رونقا و جمالا.

وقضايا عولجت في المتن لأنه ضرورة كتابية للولوج إلى أغوار النص، واستضافها في الخطاب الأدبي عامة والرواية خاصة وتحديدا رواية (سيدة المقام) التي لا يكتفي كاتبها بعنوان واحد، بل يضع عنوان رئيسي ويردّفه بآخر ثانوي يأتي في صفحة الغلاف، وحتى تتضح قصديّة الروائي من وراء توظيفه لهذا لا بد من تحليله من عدة نواحي: الناحية المعجمية والتركيبية والدلالية وأيضا دراسة أهم الوظائف التي شغلها.

أ- العنوان الرئيسي: سيدة المقام

- من الناحية المعجمية:

عند ولوجنا باب المعاجم للتعرف على معاني الألفاظ سنجد أن لفظة سيدة من السيدات والجرأة والقيادة.

جاء في (لسان العرب) مادة سيد: السيد: الذئب ويقال سيد رمل وفي لغة هديل: الأسد، الجمع سيدان والأنثى سيدة وفي حديث مسعود بن عمرو: أقبل كالسيد أي كالذئب، وقد يسمى به الأسد، امرأة سيدانة: جريئة.

السيدان: اسم أكمة.

بنو السيد: بطن من ضبة.

سيدان: اسم رجل⁽¹⁾.

وردت لفظة سيدة في معجم الوسيط: السيد: الذئب، ج: سيدان، سيدة (السيدانة)

السيدة والمرأة الجريئة.

على التشبيه ج: سيدان⁽²⁾.

السيد: الذئب، ربما يسمى به الأسد قال: كالسيد ذي اللبدة المتأسد الضاري.

والسيدانة: الذئبة، وامرأة سيدانة جريئة⁽³⁾.

أما في الصحاح: ساد قومهم سيودهم سيادة وسوددا وسيدودة، فهو سيد وهم سادة تقديريه فعلة بالتحريك لأن تقدير سيد فعيل وهو مثل سري وسراة ولا نظير لهما، يدل ذلك على أنه يجمع على سيائده بالهمز مثل: أفيل و أفائلة وتبيعه وتبائعه.

(1) - ابن منظور، لسان العرب، مادة سيد، مصدر سابق، ص2168

(2) - مجمع اللغة العربية، معجم الوسيط، مادة سيح، مصدر سابق، ص467

(3) - الخليل ابن أحمد الفراهيدي، معجم العين، مادة سيد، مصدر سابق، ص284

قال أهل البصرة: تقدير سيد فيعل، وجمع على فعلة كأنهم جمعوا سائدا من قائد وقادة وذائد وذادة، وقالوا إنما جمعت العرب الجيد والسيد على جيائد وسيائد بالهمز على غير قياس لأن جمع فيعل فياعل بالهمز⁽¹⁾.

من خلال هذه المعاجم يتبين لنا أن لفظة "سيدة" لها عدة معاني منها: الجراة، الملك، السيادة، الرفعة، القيادة، المكانة الراقية.

بعد لفظة "سيدة" نجد لفظة "المقام"؛ وهو اسم مكان حيث نجد في (لسان العرب) المقام: موضع القدمين، المقام والمقامة: الموضع الذي تقيم فيه، والمقامة بالضم: الإقامة قيل المقام الكريم هو المبنى وقيل المنزلة الحسنة، المقامة بالفتح: المجلس والجماعة من الناس.

أما المقام والإقامة قد يكون كل واحد منها بمعنى⁽²⁾.

قال تعالى: (لَا مَقَامَ لَكُمْ)⁽³⁾، أي لا موضع لكم

(حَسَنَتْ مُسْتَقَرًّا وَمُقَامًا⁽⁴⁾)، أي موضعا

وجاءت في (الوسيط) كتالي:

المقام: موضوع القدمين، المجلس، الجماعة من الناس

المقامة: الخطبة أو العظة أو نحوهما

المقام: الإقامة وموضع الإقامة

المقامة: المقام⁽⁵⁾.

نجدها وردت أيضا في (العين): قمت قياما ومقاما وأقمت بالمكان إقامة ومقاما، والمقام: موضع القدمين، والمقام والمقامة: الموضوع الذي تقيم فيه⁽⁶⁾. وبهذا فلفظة "المقام" هنا تعني الموضع (المكان).

(1) - إسماعيل ابن حماد الجوهري، الصحاح، مادة سود، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ط/2، 1979، ص 490

(2) - ابن منظور، لسان العرب، مادة قوم، مصدر سابق، ص.ص: 3781.3782.

(3) - سورة الأحزاب، الآية: 13

(4) - سورة الفرقان، الآية: 76

(5) - مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مادة قومت، مصدر سابق، ص 768

(6) - الخليل ابن أحمد الفراهيدي، معجم العين، مصدر سابق، ص 231

- من الناحية التركيبية:

العنوان له الصدارة فيبرز متميزا بشكله وحجمه، لأنه أول لقاء بالقارئ والنص حيث صار هو آخر أعمال المؤلف وأول أعمال المتلقي، فالعنوان هي المفتاح الإجرائي الذي يمدنا بمجموعة من المعاني التي تساعد على فك رموز المتن وتسهيل مأمورية الدخول للنص.

يأتي العنوان كلمة أو مركبا وصفيا أو مركبا إضافيا، كما يكون جملة فعلية أو اسمية⁽¹⁾.

لهذا اعتمد الكاتب في رواية (سيدة المقام) تركيبا إضافيا مكونا من: مضاف + مضاف إليه ليكون الأصل: سيدة مبتدأ أو هو مضاف، المقام مضاف إليه.

لفظة "سيدة" جاءت نكرة وقد كسبت تعريفها من خلال المضاف إليه وهي لفظة "المقام"، فسيدة المقام لها مكانة عالية ورفيعة، ذلك يتضح بوضع "المقام" بعد "سيدة" وكلاهما يؤكد الآخر. بمعنى أن السيدة لها حظوة ومكانة مرموقة ومقام معروف.

وبهذا فعنوان (سيدة المقام) يشير إلى مكانة رفيعة ومرموقة اكتسبتها إحدى السيدات التي تحدث عنها الكاتب في نصه، فالمتلقي حين ينظر إلى العنوان سيقف أمامه مبهورا من أمرين: الأول أن هناك سيدة لها مكانة كبيرة لدى الكاتب، والثاني يشير إلى قدسية الاسم وبالتالي يشترك الأمرين في المكانة المقدسة الرفيعة.

- من الناحية الدلالية:

أول ما نتطرق له في العنوان لفظة "سيدة" التي تشير إلى دلالة دينية، فهذا اللقب كان يطلق على البتول السيدة العذراء مريم التي كانت تتصف بالأخلاق الحميدة كالعفة والطبيرة والحياء، وقد أوردها المؤلف في قوله: "كانت مريم وكانت الدنيا وردة هذه المدينة المسروقة"⁽²⁾، هذا ما نلمسه أيضا في الإهداء: "إليك مريم يا زهرة الأوركيديا... يا سيدة المقام والمستحيلات كلها".

فتوظيف لفظة "سيدة" هنا ليس صدفة بقدر ما هو ممارسة نصية إحالة على اسم بطلة الرواية مريم التي كانت تتصف بالصفات نفسها، ويؤكد لنا ذلك القسم الثاني من

(1)- محمد الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، مرجع سابق، ص39

(2)- واسيني الأعرج، سيدة المقام، مصدر سابق، ص7

العنوان وهو لفظة "المقام" التي تحمل معنيين: أولهما مكان الإقامة الذي تدور فيه الأحداث، وثانيهما يدور في فلك الموسيقى والمسرح والرقعة، فبطلة الرواية مريم راقصة باليه من طراز رفيع وعليه، فالعنوان (سيدة المقام) يطلق على المرأة الأولى سيدة عالم الرقص والتي لم تستسلم للموت أجل تحقيق حلمها، تقول من أجل تقديم عرض رقصة شهرزاد: " سأرقصها ولو قطع رأسي"⁽¹⁾.

" آه لولا هذه الرصاصة الملعونة، لو تسعفني فقط لتقديم باليه شهرزاد"⁽²⁾

" لكن أنا أكبر من بؤس هذه الرصاصة"⁽³⁾.

ب- العنوان الثانوي: مرثي الجمعة الحزينة

- من الناحية المعجمية:

عند ولوجنا المعاجم لمعرفة معاني هذه المفردات نجد أن: مرثي ومرثيٌّ مفردا ما يرثى به الميت من شعر وغيره لإحياء ذكره من خلال ذكر خصاله وأعماله، وتعداد فضائله والثناء عليه.

جاء في (لسان العرب): رثى فلان فلانا يرثيه رثيا ومرثيه، إذا أبكاه بعد موته قال: فإن مدحه بعد موته قيل رثاه يرثيه ترثيه ورثيت الميت رثيا ورثاء أو مرثاه ومرثيه ورثينة: مدحته بعد الموت وبليته، ورثوت الميت أيضا إذا بكيت وعددت محاسنه. إذا نظمت فيه شعرا. امرأة رثاءة ورثاية: كثيرة الرثاء لبعلمها أو لغيره، وفي موضع آخر نجد الرثاء هو: البكاء على الميت⁽⁴⁾.

أما في (معجم الوسيط): رثى الميت رثيا، رثاء، رثاية ومرثاة ومرثية، بكاء بعد موته، رثاء بقصيدة، رثاء بكلمة، رثاه: مدحه بعد موته. الرثاية: النواحة⁽⁵⁾.

أما في (معجم العين) وردت لفظة "رثاء" كالتالي: رثى: رثى فلانا يرثيه رثيا ومرثية أي يبكيه ويمدحه، والاسم: المرثية⁽⁶⁾.

(1) - واسيني الأعرج، سيدة المقام، مصدر سابق، ص154

(2) - واسيني الأعرج، سيدة المقام، ص21

(3) - المصدر نفسه، ص147

(4) - ابن منظور، لسان العرب، مادة رثا، مصدر سابق، ص1582.

(5) - مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مادة رثاء، مصدر سابق، ص329

(6) - الخليل ابن أحمد الفراهيدي، معجم العين، مادة رثي، مصدر سابق، ص234

ومن خلال هذه المعاجم يتضح أن الرثاء يعني البكاء على الميت ومدحه وذكر محاسنه والتفاخر به والحزن عليه، من جهة أخرى وهذا أمر معروف عند العرب القدامى الذين أسهموا لهذا الفن وجعلوا له قصائدا ومعلقات يتباهون بها بين الأمم في الأسواق والنوادي.

بعدها جاءت لفظة "الجمعة"، سميّ في الإسلام يوم الجمعة لأن الناس يجتمعون فيه بالمساجد

نجد لفظة "حزينة" صفة الجمعة التي سبقتها، وردت في (لسان العرب): الحزن: الحزن نقيض الفرح وهو خلاف السرور، الجمع أحزان محزان: شديد الحزن. حرنه الأمر يحزنه حزنا وأحزنه فهو محزون ومحزن وحزين وحزن وحزناء⁽¹⁾. وفي موضوع آخر: حزن الأمر فلانا، حزنا: غمه وفي التنزيل العزيز: (يَأْتِيهَا الرُّسُولُ لَا يُحْزِنُكَ الَّذِينَ يُسْرِعُونَ فِي الْكُفْرِ)⁽²⁾؛ فهو محزون وحزين⁽³⁾.

ومنه نجد أن اللفظ المعجمي "حزن" يقصد به المواجه والمآسي وكل ما يتعس الحياة. بهذا تتضح مقصدية الكاتب لاختيار لفظة "حزينة"، فهي تشكل أحسن توصيف لما حدث ذلك اليوم أي الجمعة من أحزان ومصائب التي كان أكثرها شدة الرصاصة التي شقت رأس مريم، فغيرت مجرى حياتها رصاصة 07 أكتوبر من خريف 1998

- من الناحية التركيبية:

نجد تركيب العنوان الثانوي يتكون من ثلاث وحدات دالة: مرثي (مرثيات): خبر مرفوع لمبتدأ محذوف (مضاف) الجمعة (اليوم): مضاف إليه. الحزينة (الصفة): صفة مجرورة.

(1)- ابن منظور، لسان العرب، مادة حزن، مصدر سابق، ص 861

(2)- سورة المائدة، الآية: 41

(3)- مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مصدر سابق، ص 171

وبهذا العنوان يمكن للمتلقي أن يكشف فضاء الرواية ومحمولاتها ومضامينها من خلال الإحالة التي يحملها العنوان الثانوي بعد التصعيد المسجل في العنوان الرئيس.

- من الناحية الدلالية:

نجد بعض الروائيين والكتّاب أحيانا يروّون أن العنوان الرئيسي لا يمثل العمل تمثيلا كافيا، فيتجه بذلك إلى ردفه بعنوان ثانوي، هذا الأخير بدوره يضاعف من قوة العنوان المركزي فيقرّبه من مرحلة الوضوح والتكامل. هذا ما نجده في هذه الرواية وكأن واسيني الأعرج يتكلم مع القارئ ليقول له أن العنوان الرئيسي يحمل دلالة مكانية أما الثانوي فيحمل دلالة زمنية؛ يدل عن زمن وقوع أحداث روائية، هذا ما أورده في قوله: "كيف تجرأت المدينة على قتل مريم في هذه الجمعة البائسة؟".

وبهذا فوجود العنوان الثانوي دلالة على صورة قدمت الحقيقة الكاملة لأحداث الرواية. يشير عنوان (مراثي الجمعة الحزينة) إلى يوم دموي من أيام الجزائر عند ما خرج الكثير من المواطنين للمطالبة بإصلاح البلاد اقتصاديا واجتماعيا، هذه المظاهرات شملت الكثير من الأحياء؛ "الكثير من الجموع تزحف باتجاه الكوميسارية"⁽¹⁾.

وسط كل هذه الأجواء كانت مريم عائدة من العمل إلى منزلها وجدت في طريقها شابا ملقى على الأرض "تھاويت على جثة كانت عند قدمي"⁽²⁾، فما كان منها إلا الإسراع لإنقاذه في مشهد رائع لا تربطها به سوى الإنسانية التي فقدت عند الكثير من البشر. في هذا الوقت من الزمن جاءت رصاصة طائشة شقت دماغ مريم؛ كانت كافية لتغيير مجرى حياتها في تلك اللحظة "شعرت بحرارة مفاجئة مصحوبة بألم شديد تم لأ داخل دماغي"⁽³⁾، كانت هذه الجمعة الحزينة وللأبد.

إن عنوان (مراثي الجمعة الحزينة) باعتباره عنوانا ثانويا لهذه الرواية يحمل بدوره إشارات أخرى يعزز بها للعنوان الرئيسي مع الترابط بجزئيات الرواية التي هي الامتداد الحقيقي لهذه العتبات، كما يشير العنوان أيضا إلى التاريخ من خلال وصفه ليوم

(1) - واسيني الأعرج، سيدة المقام، مصدر سابق، ص 143

(2) - المصدر نفسه، ص 144

(3) - نفسه، ص 145

من أيام الجزائر الصعبة؛ ذلك اليوم الذي قتلت فيه أرواح البشر وبانت فيه شوارع وأحياء البلاد مملوءة بالرصاص.

عنوان (سيدة المقام) اختزل شخصية الأنثى "مريم"، أما عنوان "مراثي الجمعة الحزينة" أشار إلى حجم الألم الكبير لهذه السيدة ومعها ألم وطن كامل.

وظائف العنوان:

- وظيفة العنوان الرئيسي (سيدة المقام): إذا كان العنوان به إشارات إعلامية وثقافية فكرية، فالعمل نفسه سيكون إعلامي، فمن يقوم بقراءة الرواية ستربطه علاقة بالأنثى التي بدورها مثلت الجزائر بحضارتها وتقدمها، فقد كان لها مكان عال لدى المؤلف، فهو يبكيها ويرثيها طوال مرحلة السرد الروائي ويجعل ليوم الجمعة الحزين أكثر من وجه ووصف، لأن سيدة المقام رمز للفكر والتحرر، ويتجلى ذلك من خلال إصرارها على أن لا تترك الرقص باعتباره مظهرا من مظاهر الحضارة والمدنية، وأنها تقوم بواجبها اتجاه نفسها ووطنها وحبیبها، فالفكر المتدفق من تلك السيدة انعكس أثره على الروائي، كان بارزا في صفحات روايته.

أما من الناحية الثقافية فإن لفظة "سيدة المقام" تجعل من المتلقي يتناولها بشغف من أجل معرفة سر هذه السيدة، ويكشف مكانتها، وهذه فكرة جيدة من واسيني فقد نجح في نشر ثقافة الجزائر فأصبحت تعرف أكثر مما كانت عليه بحكم أنها بلد المليون ونصف المليون شهيد.

من خلال العنوان الأنثوي (سيدة المقام) وتفصيله السردية استطاع الكاتب جذب المتلقي، فالكل يريد أن يعرف من هي سيدة المقام التي عنون بها واسيني روايته، فضلا عن شكل غلافها المميز، فالفن السردى الروائي " في أي أدب من الآداب هو الإحالة على ثقافة والركح على إيديولوجيته"⁽¹⁾.

نجد العنوان (سيدة المقام) أنثوي مكوّن من كلمتين مضاف ومضاف إليه، ليتحدث عن السواد الذي عاشته المدينة بعد موت مريم: " شيء ما تكسر في هذه المدينة بعد أن

(1)- عبد المالك مرتاض، نظرية الرواية، مجلة عالم المعرفة، العدد 240، 1998، ص157

سقطت من علوّ شاهق"⁽²⁾، لأن مريم كانت أنثى تمثل المدينة والحضارة بإنسانيتها وفنّها، وما يشير إلى ذلك العبارات الكتابية في صفحات الرواية التي تدل في الوقت نفسه على المرآتي والتهجين والبكاء من خلال اقتحام ألفاظ فرنسية والاعتماد على اللهجات والخلط بين الفصحى والعامية.

"نقد الفن الكلاسيكي (*Critique de L'art Classique*)"⁽¹⁾، (*Tou s fiat bonne faire*)⁽²⁾.

"يا سيدي خليني من البؤس، عيش تشوف"⁽³⁾.

"روح يا ولد الناس الله يردك للطريق"⁽⁴⁾.

صوّر واسيني من خلال رواية (سيدة المقام) مأساة وطنه والتي رأى أنها لم ولن تنتهي، فسيدة المقام قامت بتحدي جميع العقبات بقوتها وعنادها في مواصلة مشوارها مواجهة بذلك حراس النوايا الذين يرون في ذلك خروجاً عن الدين، فاستحقت لقب سيدة المقام من حينها (السارد).

عنوان (سيدة المقام) هو تكريم للبطلة مريم وإعطائها مكانة عالية من قبل الكاتب، بمعنى أن هذا العنوان قد وظف هذه السيدة أفضل توظيف، فهي في كل الرواية رمز للفكر والتحرر وهذا ما أظهره واسيني أن تلك السيدة راقصة الباليه ناهضت ما اسماء الأصوليين لتحقيق حلمها المراد.

- وظيفة العنوان الثانوي (مراثي الجمعة الحزينة): يحوي عنوان (مراثي الجمعة الحزينة) على وظائف عديدة: وظيفة تعيينية، فهو تعيين وتجسيد ليوم الجمعة دون غيره من الأيام، وفي ذلك مقصدية الكاتب لأن سيدة المقام مرتبطة مباشرة بهذا العنوان فجعله كعتبة يلج من خلالها القارئ لمستوى النص، فقد كانت تجربته الشخصية حاضرة فقد سطر عمله هذا بعد تجربة مؤلمة عاشتها البلاد.

(2)- واسيني الأعرج، سيدة المقام، مصدر سابق، ص 221

(1)- واسيني الأعرج، سيدة المقام، مصدر سابق، ص 10

(2)- المصدر نفسه، ص 71

(3)- نفسه، ص 22

(4)- نفسه، ص 29

امتد هذا العنوان على متن الرواية في كل صفحاتها وخصص له فصلا معنونا بـ"الجمعة الحزينة"، وفي هذا رغبة المؤلف في إبقاء الجرح مفتوحا " لا حزن عنك حتى يفتح جرح القلب عن آخره" (5) وتحويل ألمه ومأساته للمتلقي.

إن توظيف واسيني لهذه العتبة يجعل القارئ متلهفا ومتشوقا لقراءة الرواية والغوص في أغوارها، ومعرفة ما يدور فيها من أحداث وتفاصيل. كما نجد وظيفة الإحالة موجودة أيضا عند واسيني الأعرج، فقد أحال العنوان إلى الرواية، كما أن الرواية أحالت للعنوان أيضا فالكل يوضح للآخر. الجمعة الحزينة قلبت حياة الأستاذ السارد وتلميذته، فالرواية قد تحدثت في جميع تفاصيلها عن مرثي ذلك اليوم المشؤوم.

مرثي الجمعة الحزينة؛ إذا ما نظرنا بتمعن لهذا العنوان نجده من بين العناوين الإغوائية لجلب المتلقي وجذبه للتجاوب معها، والتفاعل بمشاعره مع ما يرمي إليه العنوان من إحياءات ودلالات مشوقة ذات طابع شاعري جمالي. كذلك من بين الوظائف التي ارتكزت عليها هذه العتبة نجد الوظيفة الإخبارية، وهي إخبار القارئ ماذا حدث بذلك اليوم وكيف انتهت، من كان المجرم ومن كان الضحية؟ فالكاتب أحب مريم وعشقها ولكن ذلك اليوم فرق بينه وبين تلميذته وحبيبته وجعله يعيش احتضارها بعذاب كبير، فالكاتب أراد من خلال العنوان أن يرسخ في ذهن القارئ حال الجزائر إبان أحداث 05 أكتوبر 1988 وهذا لإدراك السارد أن الشباب بحاجة لمثل هذه الكتابات التاريخية للوطن، وبهذا يكون العنوان أيضا قد أدى " أحد أهم وظائفه ألا وهي اختيار قراءه وتعيين أولئك الذين يقصدهم بخطابه" (1).

لقد حمل العنوان الثانوي صفة الإغراء من خلال غموضه؛ جعل القارئ في سؤال دائم حول المتن وهذا ما يختاره واسيني في عناوينه، فهذا الأمر هو الذي يجعل الوظيفة الإغرائية تلعب دورا مهما في جذب المتلقي وحثه على القراءة ليبرك القارئ مقصدية الكاتب من خلال العنوان مباشرة.

(5) - نفسه، ص228

(1) - يوسف الإدريسي، النص في التراث العربي القديم، مرجع سابق، ص33

نرى أن عنوان (مراثي الجمعة الحزينة) يوجه المتلقي إلى أبعاد كثيرة ومختلفة، منها السياسية والاجتماعية والدينية للبلاد، منها ما ارتبط بالثقافة في تلك الفترة وكذلك وجهه إلى الإطلاع على مسيرة البطلة "سيدة المقام" وما حدث له في حياتها.

ومن بعد هذا وجدنا عدة وظائف: وظيفة تعيينية عينت اسم الكاتب، هذا ما قامت به سيدة المقام كما لم تكف بتسمية الرواية وتعيينها بل ربطت مضمونها بعنوانها أي الجمع بين العنوان الرئيسي والثانوي، وأيضا العناوين الفرعية.

كذلك وظيفة وصفية وهي وظيفة يصف عن طريقها العنوان شيئا عن مضمون النص، وقد برزت هذه الوظيفة في العنوان الرئيسي بوصف البطلة بالسيدة وفي العنوان الثانوي جاءت وصفا ليوم الجمعة الحزين، فهنا فكرة عامة عن ما يحتويه الكتاب قبل الولوج إلى داخله، وقد تجلت هذه الوظيفة أيضا في العناوين الداخلية وتتمثل في "مكاشفات المكان، ظلال المدينة" التي غلب عليها الحزن والسواد، كذلك فصل الجنون العظيم الذي وصف فيه الكاتب عرض شهرزاد الذي قدمته مريم أثناء تدريبها مجازفة بحياتها، وكذلك في الفصل "فتنة البربرية" كان يصف فيها مريم ورقصها، نجد أيضا من خلال العناوين الوظيفية الإغرائية التي عملت على إثارة فضول القارئ وجذبه، وتجلت هذه الوظيفة في العناوين الرئيسية والثانوي لأنهما يولدان الرغبة في اقتناء الرواية.

وبهذا تكون الوظيفة الوصفية هي التي فرضت سيطرتها على عناوين الرواية تليها الوظيفة التعيينية والوظيفة الإغرائية والإخبارية.

4- عتبة العناوين الداخلية:

بعد أن تناولنا العنوان الرئيسي (سيدة المقام) والعنوان الثانوي (مراثي الجمعة الحزينة) سنتطرق الآن للعناوين الفرعية الداخلية التي تشكل فصول الرواية، لأن وظيفتها لا تقل أهمية عن وظائف العناوين السابقين لكونها تساعد المتلقي على فهم النص وفك غموضه، وتساهم في توضيح معنى الرواية ومقصدية المبدع، فهذه العناوين تشكل دلالات ورموز يجذب إليها القارئ ويتلهم لقراءتها خصوصا مع الجمالية في توظيفها وهذا ما قام به واسيني إلى حد بعيد.

في رواية (سيدة المقام) نجد الروائي يحكي روايته في أحد عشر عنوانا داخليا على امتداد 240 صفحة شكلت العدد الكلي للصفحات، هذا التقسيم جعل للرواية بعدا فنيا وجماليًا لجذب القراء، إذ نجد هذه الفصول تبدأ بعنوان: مكاشفات المكان⁽¹⁾، وتنتهي بعنوان "نهايات المطاف"⁽²⁾ في قالب تنسيقي له نمطه الخاص، ونجد هذه العناوين تتوزع على كل رأس فصل من الفصول كما يلي:

رقم الفصل	عنوان الفصل	الصفحات من ... إلى ...	عدد الصفحات
الفصل الأول	مكاشفات المكان	من 07 إلى 29	23 صفحة
الفصل الثاني	ظلال المدينة	من 31 إلى 50	20 صفحة
الفصل الثالث	فتنة البربرية	من 51 إلى 67	17 صفحة
الفصل الرابع	حنين الطفولة	من 69 إلى 86	18 صفحة
الفصل الخامس	محنة الاغتصاب	من 87 إلى 104	18 صفحة
الفصل السادس	الجمعة الحزينة	من 105 إلى 135	26 صفحة
الفصل السابع	الجنون العظيم	من 136 إلى 157	27 صفحة
الفصل الثامن	البحر المنسي	من 158 إلى 180	22 صفحة
الفصل التاسع	حراس النوايا	من 181 إلى 198	18 صفحة
الفصل العاشر	إغفاءات الموت	من 199 إلى 220	22 صفحة
الفصل الحادي عشر	نهايات المطاف	من 221 إلى 240	20 صفحة

من خلال الجدول التوزيعي للعناوين نجد بعضها أخذ حصة كبيرة في عدد الصفحات، فأول عنوان يظهر لنا هو "مكاشفات المكان" هو العنوان الأول للرواية بـ 23 صفحة، وهذا ما احتاجه الكاتب لوصف كل تلك الأمكنة لأنها هواجس تشغله وتجعله يبحث عن ذاته في كل زاوية من زوايا تلك الأماكن التي ذكرها في هذا الفصل، فلا غرابة أن نجده افتتح روايته بهذا العنوان مثله مثل عنوان "ظلال المدينة" وهو العنوان الثاني الذي أخذ 20 صفحة وهذا يوضح اهتمام الكاتب بهذه المدينة ويفردها في عنوان وفصل خاصان بها، وهذا لحبها من جهة ولارتباطها بمحبوبته من جهة أخرى.

نرى بعد ذلك ثلاثة عناوين متتالية أخذت الحيز الأقل في عدد الصفحات؛ نبدأ مع العنوان الثالث للرواية وهو "فتنة البربرية" بـ 17 صفحة من العدد الإجمالي للصفحات وهو الفصل الأقل بين الفصول الأخرى في عدد صفحات الرواية، وسبب هذه الأقلية أن

(1)- واسيني الأعرج، سيدة المقام، مصدر سابق، ص7

(2)- المصدر نفسه، ص221

هذا الفصل لا نرى فيه أهمية كبيرة مع مجرى أحداث الرواية، ثم يأتي عنوان "حنين الطفولة" وهو الرابع من العناوين بعدد 18 صفحة ففي هذا الفصل يسترجع المؤلف ذكريات "مريم" وطفولتها التي ساهمت في تقوية شخصيتها وتميزها بشكل سريع ومختصر مثل الفصل الذي يسبقه.

"محنة الاغتصاب" عنوان آخر لم يأخذ حيزا كبيرا كسابقه وكأن الروائي أراد أن يمر عليه مرور الكرام لقساوته على البطلة "مريم"، فسور من خلاله الكاتب معاناة محبوبته من الطفولة إلى مرحلة الزواج والاغتصاب.

نجد العنوان السادس هو "الجمعة الحزينة" وهو ثاني أطول العناوين لأن هذه الأهمية التي أعطاها واسيني لهذا الفصل هي بسبب اليوم الذي غير مجرى حياة البطلة بصفة خاصة والرواية "بصفة عامة"، حيث انقلبت حياة البطلة "مريم" رأسا عقب في تلك الجمعة الحزينة عندما سكنت رصاصة طائشة دماغها معلنة بداية العد التنازلي للنهاية. هذا ما جعل لتلك الجمعة مرثيات كثيرة، تأتي بعدها إلى أكبر العناوين بعدد الصفحات بلغ 27 صفحة، وقد خص واسيني هذا العنوان بكل هذه الأهمية لأن الفصل السابع "الجنون العظيم" يحمل في طياته الكثير والكثير من تفاصيل حياة بطلة الرواية محبوبته مريم، في هذا العنوان برز تصوير للتحديات والصعوبات التي واجهتها في رحلتها نحو تحقيق حلمها وفي عنادها وإصرارها وتحديها للموت البطيء وتهديداته الكثيرة وبطش الأصوليين وحراس النوايا، ووقوفهم ضد الفن الذي كان عالمها وعشقها الوحيد ومعها أستاذها وحبیبها في هذه الرواية (الروائي) الذي تعيش مع كل شيء بالتفاصيل؛ قوتها، جنونها، عنادها، تحدياتها وحتى احتضارها، فهذا العنوان يشكل رحلة ذاتية للقارئ وجذبه إلى عوالم أخرى.

يعود بعدها السارد إلى السابق في توزيعه للعناوين بداية من عنوان "البحر المنسي"، وهذا العنوان يوضح حضور البحر ككيان ومكان عشقه الروائي على امتداد نصه، بل وقد خصص له حضورا حتى في الإهداء حيث أشركه مع البطلة مريم، وهذا تقديرا وتمييزا منه للمكانة الكبيرة التي يحتلها البحر في مدينته، فصلة واسيني بالبحر لا

تقل أهمية بصلته بمريم بسيدة المقام، فكلاهما يشكل جزءا من مأساته وجرحه الذي يدمي قلبه فما عاد البحر لسكينته وما عادت مريم لحياتها.

من بين العناوين التي أخذت صفحات قليلة أيضا نجد "حراس النوايا"، هنا نرى أن الروائي أراد أن يمر مرورا عابرا على هؤلاء الأصوليين اشمزازا وتذمرا منهم، غز يحاول بشكل بارز اختصار الحديث عنهم في روايته ولكن مع هذا كان حضورهم قويا في جميع الفصول بصفة خاصة، والرواية بصفة عامة، أما الفصلين الأخيرين نجدهما يدرجان في قالب واحد من حيث النهاية، إلا أن واسيني اختار تقسيمه إلى فصلين متقاربين في التوزيع من ناحية عدد الصفحات (20-22 صفحة)، وبهذا يريد الكاتب أن يطيل من عذاب الأستاذ ومعه القارئ للرواية في معايشة اللحظات الأخيرة لسيدة المقام "البطلة مريم" واحتضارها.

بعد التعرف على أهم العناوين الفرعية التي تتضمنها الرواية، نتطرق إلى تحليلها انطلاقا من:

أولا: البنية المعجمية

1- مكاشفات المكان:

وردت لفظة "مكاشفات" في (لسان العرب) في مادة كشف، كشف، الكشف رفعك الشيء عما يواليه ويغطيه، كشفه يكشفه كشفا وكشفه فانكشف وتكشف. ربط كشيء مكشوف أو منكشف.

كشف الأمر يكشفه كشفا: أظهره وكشف عن الأمر: أكرهه على إظهاره⁽¹⁾.

وبهذا فلفظة مكاشفات تعني الإظهار والتعرية والتوضيح/الإيضاح

كما وردت أيضا في (المعجم الوسيط): أظهره وكشف الله غمه: أزاله في قوله تعالى: "

ربنا اكشف لنا العذاب إنا مؤمنون " سورة الدخان الآية:12

والكواشف فلانا: فضحته، ويقال: كشف عليه الطبيب بمعنى فحص حالته وكشف عن

علته. اكتشفت المرأة: بالغت في إبداء محاسنها. انكشف الشيء: ظهر⁽²⁾.

(1)- ابن منظور، لسان العرب، مادة كشف، مصدر سابق، ص3383

(2)- مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مصدر سابق، ص889

لفظة "المكان" وردت في (المعجم الوسيط) كآلاتي: مكن له الشيء: جعل عليه سلطاناً، الثوب خاطه بماكينة الخياطة. تمكن في الناس: على شأنه. والمكانوية: استمر فيه ومن الشيء قدر عليه وأظهر به⁽³⁾.

2- ظلال المدينة:

وردت لفظة "ظلال" في مادة ظل ف ي (المعجم الوسيط) كآلاتي: ظل الشيء ظلالاً: دام ظله، وظل فلان يفعل هذا، ظلا وظالول فعله نهارا. ويقال: ظل فلان يفعل كذا: دام على فعله. الظلال: ظلال البحر أمواجه، يقال: هو في ظل فلان أي في كتفه⁽¹⁾. لفظة "المدينة": مدن فلان مدونا: أتى المدينة تمدن: عاش عيشة أهل المدن وأخذت بأسباب الحضارة. المدينة: المصر الجامع، ج: مدائن ومدن⁽²⁾. كما وردت في (لسان العرب) في مادة مدن، مدن: مدنّ بالمكان أقام فيه، فعل ممت، ومنه المدينة وهي فعيلة وتجمع على مدائن. المدينة: يثرب، اسم مدينة رسول الله صلى الله عليه وسلم⁽³⁾.

3- فتنة البربرية:

فتن: معنى الفتنة الابتلاء والامتحان والاختبار
الفتن: هو الإحراق لقوله تعالى: (يَوْمَ هُمْ عَلَى النَّارِ يُفْتَنُونَ⁽⁴⁾).
يقال: فلان مفتون: يطلب الدنيا وقد غلا في طلبها
الفتنة: الخبرة، يقال: فتن الرجل بالمرأة وافتنن: وأهل الحجاز يقولون فتنته المرأة إذن أولهته وأحبها.
الفتنة: إعجابك بالشيء، فتنة يفتنه فتنا وفتونا فهو افتنته افتتنا فهو مفتن.
وافتن الرجل وفتن فهو مفتون إذن أصابته فتنة، فذهب ماله وعقله⁽⁵⁾.

(3)- المصدر نفسه، مادة مكن، ص 881

(1)- مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، ص 577

(2)- المصدر نفسه، ص 859

(3)- ابن منظور، لسان العرب، مادة مدن، ص 4161

(4)- سورة الذاريات الآية: 13

أما في (الوسيط): فتن المعدن، فتننا وفتونا صهره في النار ليختبره، يقال: فتن به وفيه والشيء فلانا أعجب به واستهواه. يقال: فتنه المال، فتنه المرأة الرجل ولهته.

افتتن بالأمر: استهواه وفتنه وأعجبه وبالمرأة توله بها⁽⁶⁾.

لفظة "البربرية"، البربر: شعب أكثره قبائل تسكن الجبال في شمال إفريقيا. ج: برابر، برابرة.

البربري: واحد البربر، البربرية: واحدة البربرية⁽¹⁾.

4- حنين الطفولة:

الحنين: الشوق، حنا عليه حنوا: أعطف، والمرأة على ولدها عطف وأشفقت، فلم تتزوج بعد أبيهم.

انح ني: انعطف

تحنى على فلان: تعطف وتحنن⁽²⁾.

أما في (لسان العرب)، الحنان: من أسماء الله عز وجل

قال الأعرابي: الحنان بتشديد النون بمعنى: الرحيم.

ن قول: حنّ عليه يحن حنانا

الحنين: الشديد من البكاء والطرب

الحنين: الشوق وتوقان النفس.

والمعنيان متقاربان: الاستحنان: الاستطراب. يقال: حن قلبي إليه فهذا نزاع واشتياق⁽³⁾.

الطفل والطفلة: صغيران والطفل: الصغير من كل شيء.

بين الطفل والطفالة والطفولة والطفولية. الطفل: المولود⁽⁴⁾.

5- محنة الإغصاب:

وردت لفظوة "محنة" في (اللسان): محن، المحنة: الخبرة وقد امتحنه وامتنح

(5) - ابن منظور، لسان العرب، مادة فتن، مصدر سابق، ص 3345

(6) - مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مصدر سابق، ص 673

(1) - مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مصدر سابق، ص 46

(2) - المصدر نفسه، ص 204

(3) - ابن منظور، لسان العرب، مادة حنن، مصدر سابق، ص 1029

(4) - المصدر نفسه، ص 2682

القول نظر فيه ودبره.

المحنة: واحدة من المحن التي يتمحن بها الإنسان من بلية، المَحْن: النكاح الشديد.

محنته وامتحنته خبرته واحتبرته وبولته وابتليته، وأصل المحن: الضرب بالسوط⁽¹⁾.

لفظة "الاغتصاب"، غصب، غصبا أحدث قهرا وظلما، ويقال: غصب ماله: غصب منه ماله والمرأة زنا بها كرها. وفلان على الشيء قهره فهو غاصب. ج: غصاب، اغتصب الشيء: غصبه⁽²⁾.

6- الجمعة الحزينة:

وردت لفظة "الجمعة في (اللسان) لابن منظور: يوم الجمعة يوم القيامة، وسمي يوم الجمعة لأن الله تعالى جمع فيه خلق آدم⁽³⁾.
لفظة "الحزينة"، أحزنه فراقك وهو مما يحزنك.
له قلب حزين ومحزون. حزين وقد حزن واحتزن
ومن المجاز صوت حزين: رخيم⁽⁴⁾.

7- الجنون العظيم:

في (المعجم الوسيط) لفظة "جنون" تعنتي: جن: جنا: استتر والليل جنا وجنونا
جن: الظلام اشتد، جُن: جنا وجنونا وجنة ومجنة: زال عقله، ويقال: جن جنونه ومنه أعجبه
حتى يصير كالمجنون.

أجن: جن، والشيء عنه: استتر والمرأة جنينا: حملته، الجنون: زوال العقل أو فساد فيه⁽⁵⁾.

لفظة "العظيم"، عظم الشيء: عظاما وعظاما، كبر

الرجل فخم فهو عظيم، ج: عظام وعظاما وهو عظام/عظام

عظم الأمر سار عظيما والشيء فخّمه وكبّره ورآه عظيما. عظمه: فخّمه وكبّره⁽⁶⁾.

(1) - ابن منظور، لسان العرب، مادة محن، مصدر سابق، ص4150

(2) - مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مادة غصب، مصدر سابق، ص654

(3) - ابن منظور، لسان العرب، مادة جمع، مصدر سابق، ص682

(4) - مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مادة حزن، مصدر سابق، ص:140.141.

(5) - أبي القاسم الزمخشري، أساس البلاغة، مادة جن، مصدر سابق، ص187

(6) - مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مادة عظم، مصدر سابق، ص209

8- البحر المنسي:

جاءت لفظة "البحر" في أساس البلاغة، بحر: هو من العبارة وهم الذين يبحرون في البحر.

بحر أذن الناقة: شقها طولاً، هي البحيرة.

من المجاز استبحر المكان: اتسع وصار كالبحر في سعته وتبحر في العلم استبحر فيه⁽¹⁾.
كما وردت في موضع، البحر: الماء الكثير ملحا كان أو عذبا وهو خلاف البر، سمي بذلك لعمقه واتساعه.

جمعه: أبحر، بحور، بحار

إن فلان لبحر: واسع المعروف⁽²⁾.

لفظة "المنسي" مشتقة من النسيان.

ضد الذكر والحفظ: نسيه ونسيانا ونسوة ونساوة ونساوة.

النسيان: الترك، الشيء المنسي الذي لا يذكر والنسي والنسي⁽³⁾.

9- حراس النوايا:

في (الوسيط): حرسه حرسا وحراسة: حفظه وقد يكون بمعنى سرقه تهكما ومن قولهم: "محترس من مثله وهو حارس"، وهو مثل يضرب لمن يعيب الخبيث وهو أخبت منه.

أحرس بالمكان: أقام به حرسا

احترس منه: توقاه.

الحراسة يقال: وضع فلان تحت الحراسة منعه من التصرف.

الحرسى: واحد الحرس و هم الجند يرتبون لحفظ الحاكم و حراسته⁽⁴⁾.

لفظة "النوايا": من النية.

جاءت في (لسان العرب)، نوا: ناء بحلمه ينوء نوءا: نهض بجهد ومشقة وقيل:

أنقال فسقط.

(1)- أبي القاسم الزمخشري، أساسا البلاغة، مادة بحج، مصدر سابق، ص47

(2)- ابن منظور، لسان العرب، مادة بحر، مصدر سابق، ص:215.216.

(3)- المصدر نفسه، مادة نسي، ص:4416.4417.

(4)- أبي القاسم الزمخشري، أساسا البلاغة، مادة حرس، مصدر سابق، ص:181.182.

نوى الشيء نية ونية بالتخفيف قصده واعتقده ونوى المنزل وانتواه كذلك.
والنية: الوجه يذهب فيه

النوى: الدار، الوجه الذي نقصده⁽¹⁾.

10- إغفاءات الموت:

غفاهه: غفا غفوا: نام قليلا

والشيء على الماء غفا فوقه

اغفى فلان: غفا ونام الغفا، الاغفاه: النومه الخفيفة يقال: ألد من اغفاهه الفجر
الغفوة: الحفرة يكمن فيها الصائد⁽²⁾.

جاءت في (مقاييس اللغة)، غفوى: الغين والفاء والحرف المعتل أصيل (غفى)
وهذا يختص بأنه من جنس النوم، من ذلك: أغفى الرجل من النوم يغفى إغفاء والاغفاهة:
المره الواحدة. قال: فلو كنت ماء كنت من غمامة... ولو كنت نوما كنت من اغفاهه الفجر.
ومما شد عن هذا: الغفى وهو الرذال من الشيء، يقال: أغفى الطمام كثر غفاهه أي
الردىء منه⁽³⁾.

لفظة "الموت"، مات الحي موتا: فارقتة الحياة، والشيء: همد وسكن.

امات فلان: مات ولده والقوم: وقع القوم في دوابهم.

الممات: الموت، الموات: ما لا حياة فيه، الموت ضد الحياة، الميت: الذي فارق الحياة، ج:
أموات، موتى⁽⁴⁾.

11- نهايات المطاف:

النهاية: غاية الشيء وآخره من الدار: حدها والعقل والخشبة تحمل عليها الأحمال.
النهي: طلب الامتناع عن الشيء تناهى: الشيء بلغ منتهاه انتهى فلان: قال انته⁽⁵⁾.

(1)- ابن منظور، لسان العرب، مادة نوى، مصدر سابق، ص4589

(2)- مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مادة غفى، مصدر سابق، ص657

(3)- ابن فارس، مقاييس اللغة، مادة غفوى، مصدر سابق، ص386

(4)- مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مادة مات، ص:890.891.

(5)- المصدر نفسه، ص960

أما في (لسان العرب) جاءت لفظة النهاية كالاتي:
 نهى والنهي خلاف الأمر، نهاه فيها نهيا فانتهى وتناهى
 النهاية والنهاية: غاية كل شيء وآخره وذلك لأن آخره ينهاه عن التماذي فيرتدع.
 النهاية كالغاية حيث ينتهي إليه الشيء وهو النهاء.
 يقال: بلغ نهايته وانتهى الشيء وتناهى ونهى، النهي: العقل⁽¹⁾.
 لفظة "المطاف"

طوف: طاف به الخيال طوفا: ألم به في النوم.
 طاف حول الشيء، يطوف طوفا وطوفانا.
 والأصل تطوف تطوفا وطاق طوفا وطوفانا
 والمطاف: موضوع الطواف في الكعبة⁽²⁾.
 الطواف شرعا: الدوران حول الكعبة، المطاف: الطواف وموضع الطواف حول الكعبة⁽³⁾.
ثانيا: البنية التركيبية

من خلال تحليلنا للعناوين الداخلية السابقة نرى أن واسيني اعتمد على نوعين من
 التراكيب في عناوين روايته:
تركيب إضافي: مكاشفات المكان، ظلال المدينة، فتنة البربرية، حنين الطفولة، محنة
 الاغتصاب، حراس النوايا، اغفاءات الموت، نهايات المطاف.
تركيب وصفي: الجمعة الحزينة، البحر المنسي، الجنون العظيم.
 بهذا يبرز التركيز على التركيب الإضافي من قبل الكاتب في اختيار العناوين،
 حيث يمثل هذا التركيب النسبة الأكبر لأنه شمل 08 عناوين من أصل 11 عنوان، أما
 باقي (03 عناوين) فتركيب وصفي، وقد قام الكاتب بذلك نتيجة حاجته الملحة إلى إضافة
 البطلة مريم، التي يشعر أنه سيفقدها لا محالة فهي في النهاية تفارقه.
أ- التركيب الإضافي:

(1)- ابن منظور، لسان العرب، مادة نهى، مصدر سابق، ص3565

(2)- المصدر نفسه، مادة طاف، ص2722

(3)- مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مادة طاف، مصدر سابق، ص581

1- مكاشفات المكان:

- على المستوى النحوي التركيبي، عبارة عن جملة اسمية مكونة من:
- مكاشفات: خبر لمبتدأ محذوف مرفوع وعلامة رفعه الضمة الظاهرة على آخره وهو مضاف (المبتدأ: تقديره هذه).
 - المكان: مضاف إليه مجرور بالكسرة الظاهرة على آخره.

2- ظلال المدينة:

- جاء هذا العنوان جملة اسمية مكونة من:
- ظلال: خبر لمبتدأ محذوف مرفوع وعلامة رفعه الضمة الظاهرة على آخره وهو مضاف (المبتدأ: تقديره هذه)
 - المدينة: مضاف إليه مجرور وعلامة جره الكسرة الظاهرة آخره.
- إن اختيار واسيني (ظلال المدينة) كعنوان لفصه إنما جاء تكملة لسابقه من حيث التركيب، فهو يختلف عن العنوان السابق في كون الوحدة الأولى زمانية والثانية مكانية، فالمدينة مكان والمكاشفة والمكان يربطهما هامش زمني.

3- فتنة البربرية:

- واصل الكاتب على نفس النسق، حيث نجد أيضا هذا العنوان مكونا من جملة اسمية:
- فتنة: خبر لمبتدأ محذوف مرفوع وعلامة رفعه الضمة الظاهرة على آخره وهو مضاف (المبتدأ: تقديره هذه)
 - البربرية: مضاف إليه مجرور وعلامة جره الكسرة الظاهرة آخره.

4- حنين الطفولة:

- جاء هذا العنوان جملة اسمية مكونة من:
- حنين: خبر لمبتدأ محذوف مرفوع وعلامة رفعه الضمة الظاهرة على آخره وهو مضاف (المبتدأ: تقديره هذا)
 - الطفولة: مضاف إليه مجرور وعلامة جره الكسرة الظاهرة آخره.

5- محنة الاغتصاب:

واصل الكاتب على نفس النسق:

- محنة: خبر لمبتدأ محذوف مرفوع وعلامة رفعه الضمة الظاهرة على آخره وهو مضاف (المبتدأ: تقديره هذه)
- الاغتصاب: مضاف إليه مجرور وعلامة جره الكسرة الظاهرة آخره.

6- حراس النوايا:

جاء هذا العنوان الفرعي عبارة عن تركيب إضافي في الكلمة الأولى حراس وهي جمع تكسير لمفرد حارس، وكذلك الكلمة الثانية النوايا مفردا النية وهذا جمع ناقص في شكل رسالة مشفرة لفئة معينة، فالأصل أن تكون الحراسة للممتلكات والأشياء الجامعة والمادية التي يمكن حراستها ومراقبتها، وعليه فهذا العنوان يحمل غرابة في التوصيف لأن الحراسة هنا منصبة على النوايا أي المقاصد وما يجول في النفس، والنوايا لا تحرس.

7- اغفاءات الموت:

في هذا العنوان يشارف النص على محطة قبل الأخيرة، فتبعث مؤشرات الموت المحتم، فالاغفاءة هي الأعراض التي تسبق هذا القادم (الموت)، وهنا يشعر الكاتب بالموت عن قرب وقد وضعنا على حافة التوقع اللاجمیل، التوقع المقطوع من الأمل المحفوف بالحزن، برائحة النهايات والفقدان كما أسر الروائي على تسميتها هكذا.

8- نهايات المطاف:

نهايات المطاف: المطاف واحد والنهاية نهايات، يختم الكاتب روايته بهذا العنوان وهو في بنيتها اللغوية تركيب إضافي حيث يحدد المضاف إليه معنى المضاف، ويكمل معناه وهذا عنوان أنسب وأفضل ما يكون كخاتمة لرواية حزينة تراجمية بكل أحداثها وتفصيلها.

ب- التركيب الوصفي:

1- الجمعة الحزينة:

- يوظف واسيني هذا العنوان تركيبا وصفيا في منحى جديد تأخذ أحداث الرواية، هذا العنوان بنيتها اللغوية تتكون من وحدتين دلالتين:
- الجمعة: مبتدأ موصوف

- الحزينة: خبر صفة

كلاهما معرف بـ أل التعريف وقد كرر السارد العنوان هنا بعدما كان العنوان الفرعي للرواية "مراثي الجمعة الحزينة". هذا يوضح حجم الحدث وتأثيره في نفسية السارد وبطلة روايته التي كان لها النصيب الأكبر من هذا اليوم المشؤوم، وقصد الكاتب توظيف الجمعة بصفته يوماً مفصلياً في حياة الجزائريين بالدين، فهو يوم خلق الكون ويوم القيامة وكذلك هو يوم لم يمر على بطلة الرواية (محبوبة السارد) عادياً بل كان قيامة فتحت جرحاً كبيراً لها.

2- الجنون العظيم:

جاء تركيب هذا العنوان صفياً في جملة اسمية تتكون من مبتدأ (صفة) وخبر (موصوف)، فلفظة الجنون تدل على ذهاب العقل وفقدانه والعجز عن حسن التصرف والفعل. هذا العنوان كان امتداداً لما خلفه يوم الجمعة الحزين فلم يختلف التركيب عما سبقه بل يكاد يكون نفسه تعريفاً وبنية ووصفاً (على وزن فعيل) مما يوضح تلاصق وانسجام الصفة والموصوف وتكاملهما.

فالجنون في رواية **واسيني إرادي** وتعدي جسده البطلة مريم ب طاقة رغم إصابتها الخطيرة في تحد وعناد مسافر للموت، هذا الأخير الذي رسمه اليوم الحزين فلن يكون هذا التحدي إلا عظيماً وكبيراً عظمة صاحبه لهذا أسماه الكاتب بالجنون العظيم.

3- البحر المنسي:

أتى هذا العنوان في تركيب وصفي أيضاً ببنية لغوية جمعت بين الموصوف (البحر) والصفة (المنسي)، هذا العنوان يعود بنا إلى النسق السابق من العناوين والمتعلقة بالأمكنة. هذا ما حرص عليه السارد منذ بداية روايته في مشاهد تثير المتلقي والقارئ حتى يرتبط بكل هذه الفضاءات الجغرافية، فالبحر المنسي فاجعة أخرى تحمل ما تحمل من فضاءات حزينة في نفسية السارد والنسيان صفة ووحدة أنية ولحظية (هكذا كان البحر منسياً في حياة السارد وبطلته).

ثالثاً: البنية الدلالية

1- مكاشفات المكان:

يستهل الكاتب روايته بهذا العنوان الفرعي "مكاشفات المكان"، وصف المستشفى الحزين الذي تجتاحه نوبات الكآبة في كل زاوية منه، اختار المستشفى باعتباره الخيار المحتوم الذي تستمر فيه أحداث البداية، يقول: "بدأت أتأمل حيطان المستشفى، مستشفى مصطفى باشا، عال عال يبحث عن سماء ضيعت ألوانها الأصلية، وحالت فجأة مثل خرق بالية، الأشجار انحنّت وبيست في هذه الساحة الواسعة"⁽¹⁾.

والكاتب يصف المستشفى بكل تفاصيله الدقيقة، لا لغاية إلا لأنه المكان الذي توجد فيه روحه الحزينة على أنين محبوبته التي تحتضر، وهو عاجز عن تقبل فكرة فقدانها، يقول عن ذلك اليوم البائس: "تملؤني الحيطان البيضاء، والألبسة البيضاء والوجوه المرتعشة التي تعلق أحلامها بين شفتي طيب أو طيبية"⁽²⁾.

لن ينس ذلك اليوم أبداً، سيبقى راسخاً في ذاكرته، ذلك اليوم الذي انقلبت فيه حياة سيدة المقام رأساً على عقب، جاءت إليها تلك الرصاصة الطائشة، التي استقرت في رأسها، وأصبحت مريم تدفع ثمن تمردها وكبريائها، ورفضها أن تتخلى عن عشقها للرقص، فتخضع مستسلمة لأوجاعها وآلامها، وتستلقي على السرير في ذلك المشفى الكئيب.

لم يكن المستشفى المكان الوحيد الذي يذكره السارد، بل هناك أيضاً المدينة التي ملأها حراس النوايا فساداً، يقول: "تعرفين أنهم لا يأتون إلا عندما تخسر المدينة سحرها،... كانت تعشق الألوان و قوقان النوارس البيضاء، صحرها بني كلبون، و يجهز عليها الآن حراس النوايا"⁽³⁾.

لقد جمع السارد بين محبوبتيه الإثنتين مريم راقصة البالي سيدة المقام والمستحيلات كلها، وبلده الجزائر البيضاء، المدينة التي يعشقها من صميم قلبه. ولعل ما أشعل في قلبه نار الحزن والأسى هو تشابه النهاية المأساوية لكليهما، وهذا الارتباط بين نهايتهما لا ينفك طوال أحداث الرواية التي لا تحمل سوى القهر وألم الاحتضار وانتظار الموت الذي يلاحق مريم والمدينة بأكملها.

(1) - واسيني الأعرج، سيدة المقام، مصدر سابق، ص7

(2) - المصدر نفسه، ص8

(3) - نفسه، ص12

يتساءل السارد وينقطع التفكير: "نفضت رأسي من الذاكرة المتعبة عندما التفت نحو المستشفى، كان قد غاب بين الأشجار والبنىات، لكن حتى حنين مريم ظل يتبعني كانت هي المدينة هي الأشجار هي البنىات"⁽¹⁾.

وعليه فإن عنوان "مكاشفات المكان" لا يجعل في طياته سوى مرارة الفراق والألم والقهر والأسى بدءاً من حيطان المستشفى الكئيب وصولاً إلى شوارع المدينة الصامتة، وحملت دلالة واحدة هي النهايات التعيسة.

2- ظلال المدينة:

يكشف الكاتب منذ بداية الفصل الأول من بنية السرد الروائي عن انكسار المدينة في خضم التحولات التي حلت بها بعد قدوم الأصوليين الذين أسماهم "حراس النوايا"، وفي تواصل في عرض المأساة الكبرى للمدينة على امتداد المتون السردية للرواية، تلك المدينة التي تهوى إلى عمق الانهيار والضياع والدمار، بسبب الصراع القائم على الحكم، فالعنوان في الأول والثاني كلاهما بدأ بيوم الجمعة وهو يوم الحادث الذي أصيبت فيه مريم أثناء المظاهرات، تلك الحالة المأساوية التي آلت إليها كل من المدينة ومريم، جعلت السارد يصاب بالذهول والذهيان، يقول: "شيء ما تكسر في هذه المدينة بعد أن سقط من علو شاهق، لست أدري من يعبر الآخر، أنا أم الشارع في ليل هذه الجمعة الحزينة، ... كل شيء اختلط مثل العجينة"⁽²⁾.

إن هذا العنوان (ظلال المدينة) يشير بصفة بارزة إلى حالة من الانهيار والضياع والانكسار، هذه الحالة التي أدت إلى تأزم النص، وكل لفظة يقدمها السارد لا تحمل سوى أوصاف لمدينته الحزينة (سارقة، خانقة، كئيبة، جافة، قاتلة، حزينة،...).

وركز السارد على مقارنتها بين ماضيها الزاهي وحاضرها المأساوي، فمنذ أحداث أكتوبر 1988 بدأت المدينة في الانهيار، " كل شيء فيها بدأ يفقد معناه، الشوارع،

(1) - واسيني الأعرج، سيدة المقام، مصدر سابق، ص 18

(2) - المصدر نفسه، ص 48

السيارات والبنائيات حتى الوجوه التي تعودنا على وضاعتها صارت متسخة، الأسواق التي تمثل قلب المدينة لم تعد تحتفل كثيرا بالفرح"⁽³⁾

يذكر الكاتب الأماكن والشوارع التي تدور فيها الأحداث: شارع محمد الخامس، شارع عبان رمضان،... يشير إليها الكاتب إشارات سطحية وخاطفة.

إن هذا العنوان يحمل بين ثناياه صورة سوداء للمدينة وسيدة المقام، بعد انهيارهما واحتضارهما، يزيدان من فاجعة الأستاذ.

ربط السارد بين مريم والمدينة، فأصبحت مريم رمزا لمناجاته لما معادلا لبلده الجزائر، حيث يقول: "كانت مريم وردة هذه المدينة وحلمها، وتفاحة الأنبياء المسروقة في لحظة غفلة، رعشة المعشوق وهو يكشف فجأة خطوط جسد معشوقته"⁽¹⁾.

3- فتنة البربرية:

في هذا العنوان تناص واضح مع موقعة شهيرة في تاريخ الأندلس، وهي فتنة قرطبة أو فتنة البربرية، هذه الفتنة التي حدثت في القرن الرابع هجري، فتن جلبت معها الخراب والدمار لأحد قلاع المسلمين آنذاك، تحدثت عنها الكثير من كتب التاريخ، هذه الفتنة كانت بين عرب بني أمية وبين الأمازيغ حول الحكم.

بدأ السارد فصله بالحديث عن بالي البربرية الذي هو تجسيد وتأليف من الأستاذة أنطوليا لقصة شخصية أمازيغية مشهورة هي فاطمة آيت عميروش، الكاتبة والشاعرة المعروفة والتي حافظت على عاداتها وأصولها "البربرية"،... لا لاشيء آخر، فيها شيء من الوطن... من لغته، من همومه وأشواقه، يجب أن نغير نظرتنا للأشياء أن نكون نحن أولاً"⁽²⁾.

توجد علاقة وطيدة وعميقة بين الاثنين وهي ظروف الولادة، وكونهما غير شرعيان، والنقطة الثانية هي تمرد الاثنين على واقعهما مع التمسك الشديد بعبادتهما ومحافظتهما على الأصالة.

(3) - نفسه، ص52

(1) - واسيني الأعرج، سيدة المقام، مصدر سابق، ص50

(2) - المصدر نفسه، ص54

صارت المدينة كئيبة والشوارع مظلمة، حتى البحر فقد الكثير من جماله ورونقه، ويستمر البحث عن مجال البربرية، " قالت وهي في الصالون: تتفحص اللوحات الحائطية الكبيرة تمعنت في إحداها باهتمام كبير، بعد أن شمت فيها رائحة البربرية كما تقول"⁽³⁾. هذا العنوان هو امتداد للألم والانكسار، وامتداد للذاكرة والتاريخ، إن البربرية ستصبح أكبر فتنة تعصف بالجزائر، كما عصفت الفتنة في بلاد الأندلس، فمن سيدع البربرية لتحقيق أحلامها؟ لا حراس النوايا ولا بني كلبون سيفعلون..

4- حنين الطفولة:

هذا العنوان يحمل في طياته الهروب من الواقع والعودة إلى الزمن الجميل (الزمن الماضي).

أراد السارد أن يلقي بضلاله على بعض تفاصيل ماضيها.

تعد مرحلة الطفولة من أجمل وأبهى فترات الحياة، لما فيها من لعب ولهو وسعادة، بلا حدود في ابتعاد كلي عن مشاكل الكبر وهموم الدنيا، والدخول في فضاء التحرر. في هذا العنوان فصل الكاتب جانب من حياة سيدة المقام، تفاصيل حياتها؛ بما في ذلك نشأتها حتى صارت هي بنفسها تريد العودة إلى الوراء قليلا لتكتشف نفسها من جديد: " يا ولد الناس، أحتاج إلى وجودك المطلق لكي أسمعك الحقيقة"⁽¹⁾. هذه اللحظات الراقية هي التي تحمل الذكريات من الزمن الجميل، بحلوه ومرّه.

سيدة المقام تروي زواج والديها بكل افتخار، زواجا تقليديا حمل معه الكثير من التشويق والإثارة والحماس، ولكن لم يدم طويلا، قرر والدها السفر إلى الجبال ليستشهد على يد المنظمة السرية، وتتورط أمها مع شقيق زوجها، وتأتي سلطة المجتمع لتفرض رأيها على تفكير البشر وعلى اختياراتهم.

(3) - نفسه، ص60

(1) - واسيني الأعرج، سيدة المقام، مصدر سابق، ص69

"حاولت أن أنسى كل شيء سوى أنك بدأت تتحركين في بطني، أهو وهم أم حقيقة، لم أتساءل ولم أشغل بالي"⁽²⁾.

هذه إرهابات قدوم مريم، وتأتي معاناة الأم المسكينة، لتعيش مع عم ابنتها ويدرك هذا الأخير أن مريم ليست ابنته بل هي ابنة أخاه الشهيد، وهنا الصدمة، " قضى ليلة بكاملها يبكي، حتى سمعت نذبه ونحيبه، لم أحركه كان ظاهري في الفراش ملتصقا بظهره، تركته يفرغ كل ما في قلبه من وحدة وحزن"⁽³⁾.

حتى بعد كل هذه الأمور المتعبة، كان على سيدة المقام أن تقحم نفسها في صراع جديد، وهو الزواج برجل لا تعرفه، وكأن المأساة تتكرر مجدداً.

5- محنة الاغتصاب:

يروى لنا السارد في هذه الصفحات مرحلة جديدة في حياة مريم، معركة أخرى سوف تخوضها سيدة المقام، ستصير زوجة، في حين أن فكرة الزواج لا تستهويها ولا تستهوي السارد، يقول: " يبدو لي أن الزواج في هذه المدينة هو إعلان مسبق عن حالة إفلاس باطنية، ومأساة جديدة تضاف إلى عمق الهزيمة التي تكبر فضاءات عيوننا"⁽¹⁾.

سيدة المقام لا تستلطف فكرة الزواج، والتقيّد مع رجل لا يعني لها شيء، ولكن كتب لها أن تعيش هذه التجربة بكل قساوتها وآلامها، فالمجتمع التقليدي لا يسمح لها بالتححرر، خصوصاً وأنها راقصة، وهذا المجتمع لن يرحمها، وهذا ما يزيد الضغوطات عليها وعلى أمها وعمها اللذان يجعلانها توافق رغماً عنها على هذا الارتباط المؤلم، وهذا أسوأ من الاغتصاب.

لم تستطع مريم المسكينة حتى أن ترمق زوجها حتى بنظرة، وتعجز أن تسلم نفسها لذلك الرجل الذي يبحث عن فحولته الضائعة، وهي استمرار من تلك الفتاة الضائعة في الحفاظ على نفسها، تقول: " كل شيء انكسر، صفعته بكل قوة نبشت خديه، لكمني على وجهي حتى شعرت بعيني تنتفخان"⁽²⁾.

(2) - المصدر نفسه، ص77

(3) - نفسه، ص75

(1) - واسيني الأعرج، سيدة المقام، مصدر سابق، ص87

(2) - المصدر نفسه، ص96

فما كان عليها سوى الابتعاد والهرب منه، فكانت الدراسة وحصص الرقص متنفسها الوحيد لذلك.

صور لنا الكاتب اللحظات الأخيرة من مشروع الزواج الفاشل في ظل التعسف اللفظي والجسدي الذي أنهك تلك الفتاة وأرهقها، بعد أن اغتصبها زوجها وجعل حياتها بائسة.

هذا العنوان لم يُعنى باغتصاب مريم بحسب، بل البلد الذي اغتصبته بني كلبون وحراس النوايا وجعلوه ساحة لجرائمهم.

6- الجمعة الحزينة:

ينطلق الكاتب في هذا العنوان الوصفي بالتذكير بالمدينة وجرحها بنفسيته الحزينة التي انهدمت معنوياتها وهو يسير بتناقل بين شوارعها الكئيبة والبالية: " هذه المدينة كانت رائعة لم يبق منها إلا هذه الأصدقاء التي تملأ أحزان المعابر القديمة"⁽¹⁾، ويصف اليوم الأسود والحزين الذي غير حياة محبوبته "الجمعة الحزينة صوت يملأ القلب والذاكرة حكاية الدهشة والخوف"⁽²⁾، ذلك الخوف الذي تجرع مرارته الكثيرون بدون أدنى سبب أو علاقة كانت أول من تجرعه بطلة الرواية مريم.

يحاول السارد الهروب من الواقع المرير خاصة يوم الجمعة الحزينة الذي قال عنه: " أيتها الجمعة الحزينة! ما أوحش فزاعاتك وخوفك من يتذكر الجمعة الحزينة بل من منا لا يتذكره؟"⁽³⁾ الجمعة في موروثنا الديني يوم القيامة لذلك هي تمثل قيامة مريم بعد إصابتها بالرصاصة الطائشة يوم تلك الجمعة اللعينة، ومضيفا إليها الحزينة لما تحمله هذه اللفظة من بعد ودلالة جنائزية ومتشائمة في ذات الروائي وحالته النفسية: " ملعونة الجمعة الحزينة!! ملعون ذلك اليوم لأنه في لحظة من اللحظات سيحرمني منك بفضاعة، كان مؤذيا ذلك الخريف الغاضب"⁽⁴⁾، تتوالى ذاكرة الكاتب المرهقة في تذكر الأحداث الحزينة وتوصيفها واسترجاع تفاصيلها التي تؤلمه وبشدة في كل زاوية من زوايا تلك المدينة وفي

(1) - واسيني الأعرج، سيدة المقام، مصدر سابق، ص 105

(2) - المصدر نفسه، ص 107

(3) - نفسه، ص 107

(4) - نفسه، ص 123

كل تفاصيل حياة محبوبته وتلميذته التي قتلتها الأيام يوم الثلاثاء ذلك يوم زواجها (اغتصابها) ويوم الجمعة هو اليوم الأسود لها حين شقت تلك الرصاصة رأسها. يتحدث الراوي عن شوارع المدينة العاصمة التي مرّ بها في طريقه وعن الأجواء الماطرة التي كانت تعشقها مريم حبيبته: "كنت أمشي أمشي، المطر رائع في هذه البلاد ونادر" (5).

يتذكر السارد آخر اللحظات الجميلة والرائعة مع محبوبته مريم قبل أن يحدث لها ما حدث ذلك اليوم المشؤوم كما سماه الكاتب، كم كانت الحياة بسيطة وهادئة ومريحة قبل أن تتحول في ظرف أسبوع إلى ساحة دم بين سلطة ظالمة وفسادة وبين الأصوليين الذين جعلوا أنفسهم وكونوها وكرسوها لتطبيق أحكام الشريعة وفق أهوائهم وميولاتهم وتوجهاتهم الشخصية في مشهد مليء بالسخرية والغرابة ويثير الاشمئزاز أحيانا. يبدو أن الجزائر عرفت المتنفس الوحيد في الحريات والتعددية بعدما حدث في أكتوبر 1988، قد فهم بشكل خاطئ فالبعض كان ينتظر هذه الفوضى للانقضاض على البلاد والسيطرة على ممتلكاتها مستغلين هذا التوتر عن الشعب بعد سنوات من حكم الحزب العسكري، حيث تكتيم الأفواه والانغلاق الإعلامي الذي لا صوت ولا حركة له مع صوت الدولة، أما الآن فقد تغير الأمر مع حراس النوايا الذين بدؤوا يتحولون إلى جيش منظم يتحكم في عنفوان المدينة... بإمكانهم أن يخرجوا من كأس قهوتك المسائية حيطان حجرة النوم وينصبون مشانقهم ويجهزون النطع لقطع الرأس" (1).

الكاتب عمد إلى التذكير المستمر بذلك اليوم الحزين في تاريخ بلاده: "ما أحزنك أيها الجمعة الحزينة، أيها العشاء الأخير" (2).

يوم الجمعة 07 أكتوبر 1988 استيقظت المدينة رحل البحر واحترقت الطيور ضاقت السماء، لم تستطع مريم البقاء في المنزل: "نزلت أنا وبنيت خالتي في (باش جراح) على الرغم من إلحاحات أمي بعدم الخروج" (3)، خرجت مريم مع بنت خالتها لتجد نفسها أمام طوفان بشري يتبعه إطلاق نار، هجمت الجموع على قوات الأمن "كانت الجموع تزحف باتجاه

(5) - نفسه، ص106

(1) - واسيني الأعرج، سيدة المقام، مصدر سابق، ص118

(2) - المصدر نفسه، ص118.

(3) - نفسه، ص127

الكوميسارية... كانت طلقات النار عليهم لم يتوقفوا قبضوا على مسؤول الشرطة وضعوه داخل إطارات السيارات ثم أشعلوا النار فيها"⁽⁴⁾، كان الرصاص كثير ملاً السماء بالألوان الحمراء، استمر إطلاق النار وامتلاً الجو بالدخان الأسود والرائحة المقرفة لحرق اللحم المشوي شعرت مريم بالصدمة لهول المنظر أعادها صراخ وأنين سائق الشاحنة التي احترقت: "النيران قد بدأت تشتعل في محركها، كان أنين السائق يزداد أكثر فأكثر والدماء تخرج من أبواب الشاحنة، شممت حتى رائحة اللحم البشري المشوي"⁽⁵⁾.

ركضت مريم لمساعدة الشاب، لم تتجح بنت خالتها في إيقافها: "كانت بنت خالتي تصرخ يا مجنونة! ارجعي وين رايحة الرصاص راهم يقتلوك"⁽¹⁾، بينما أرادت أن تنقذ الشاب شعرت بحرارة يصحبها ألم رهيب فملاً الدم رأسها ووجهها: "شعرت بحرارة مفاجئة مصحوبة بألم شديد فملاً داخل دماغي تلمست رأسي كان خيط من الدم ينزل بشكل مستقيم على خدي.. انغلقت على الدهشة لكن الظلام كان قد ملأني عن آخري ولم أعد أرى إلا الوجوه الكئيبة والقوافل العسكرية وهي تغيب تحت خيط مكشف من السراب الذي خطته الأدخنة"⁽²⁾، وقعت مريم على الأرض داخل موجة سوداء.

لاحقا استيقظت مريم بالمستشفى فالوطن أهداها رصاصة بالرأس لا يمكن إزالتها، أبلغها الطبيب الفلسطيني صديق أستاذها أنها محظوظة لأنها لم تمت، لكن مريم لم تشعر أنها محظوظة فلكي تسرق الوقت من الموت يجب عليها أن لا تتفعل ولا تحرك رأسها كثيرا وهذا ما أقرها وأثر في نفسيتها " كل الأطباء يقولون الكلام نفسه صديقك الفلسطيني ساعدني كثيرا بالنسبة للتحليل، يقولون أن الرصاصة ما تزال في مكانها لم تتحرك إنشا واحدا ينصحونني كالعادة بعدم التحرك كثيرا على الأقل بالتقليل من الانفعالات، وهل تتصور رقصا بدون انفعالات؟ بدون تحريك الرأس؟ وحياتك أنتحر"⁽³⁾، هذه الرصاصة الطائشة فجعت البطلة والسارد على حد سواء في هذا اليوم البئيس بعدما غادرت مريم المستشفى بحقيبة مليئة بالأدوية وقائمة من النصائح والممنوعات.

7- الجنون العظيم:

(4) - نفسه، ص127

(5) - نفسه، ص128

(1) - واسيني الأعرج، سيدة المقام، مصدر سابق، ص128

(2) - المصدر نفسه، ص128.

(3) - نفسه، ص117

ظهرت لفظة "الجنون" في هذا الفصل عشرون مرة بشكل يوضح أن واسيني يريد الإفصاح عن حالة من التمرد تعتريه، يتحدث السارد هنا عن آخر الاستعدادات الخاصة بعرض مسرحية شهرزاد: "التدريبات بدأت وربيع الجزائر صار قريباً"⁽⁴⁾، " وهذا هو التدريب الأول، والجدي لشهرزاد"⁽⁵⁾.

كما نرى في هذا العنوان تجسيد لإرادة وتحدي البطلة للخصومة النحاسية في سبيل تحقيق حلمها الوحيد حتى آخر نفس والذي كان غرضها العرض شهرزاد. تقول أيضاً: " لو أنتهي فقط من تجسيد شهرزاد إنها في دمي... أتمنى أن أؤديها لصالح الباليه الوطني"⁽¹⁾، فهي لا تهتم بشيء سوى رقصها لشهرزاد: "شهرزاد أولاً، بعدها صحتي"⁽²⁾.

هنا يكون الجنون بعينه لكنه عظيم ولا نجده سوى عند العظماء أمثال مريم. في هذا الوقت من الزمان وصلت يد أصحاب النوايا القذرة لقاعة الرقص " سمعت بتهديدات البلدية بغلق صالة الرقص... حرب معلنة ضد الفن حالة طوارئ نعيشها بخوف"⁽³⁾. وبعد أن بلغت تهديدات حراس النوايا للقاعة حطمتها وأغلقتها بحجة أنها تصدر الفسق والفجور " عندما يأتون تسبقهم القيامة التي يصفها فقر الناس وبؤسهم"⁽⁴⁾، هذا لأنهم أعداء الفن والأدب يغلقون كل يوم الصالات الفنية يوقفون بقوة المسارح " الصالات تقل بعضها أعطي إلى جمعيات خيرية وبعضها الآخر مجمد. المشرح الوطني، الموفار ابن خلدون حرثة لاكوبول..."⁽⁵⁾.

يبرز هذا العنوان حالة التمرد والعناد والتحدي التي تعلنها سيدة المقام في مواجهة الصعوبات والتحديات خصوصاً ضد الأصوليين الذين يقتلون الفن في البلاد، كما طردوا مدربتها في الرقص "أناطوليا" إلى بلادها: "أناطوليا هددت بالقتل وكسر سيارتها"⁽⁶⁾. بالرغم من هذا كله قاومت مريم كل هذا التوعد من حراس النوايا تقول: " تمجيدا لمقاومة

(4) - نفسه، ص136

(5) - نفسه، ص131

(1) - واسيني الأعرج، سيدة المقام، مصدر سابق، ص122

(2) - المصدر نفسه، ص134

(3) - نفسه، ص137

(4) - نفسه، ص134

(5) - نفسه، ص139

(6) - نفسه، ص137

بسكوف التي أبادها إيفان الرهيب يا حبيبي"⁽⁷⁾، لكن رغم هذا الجنون والعناد إلا أن السارد يعرف أن الموت هو الحقيقة الأقرب للأستاذ وتلميذته.

يكمل السارد دائرة عنوانه في وصف العرض المسرحي الذي يحتوي الجنون العظيم لكل ما تحمله الكلمة من معنى، فالراقصة أبدعت في تجسيد دورها برقصها شهرزاد " مريم كانت مذهلة"⁽⁸⁾ أبهرت مريم الجميع برقصها وحضورها المدهش والمتناسق، عاشت الدور كأنها هي شهرزاد فالسارد أحسن التوصيف وجعل من تلك الحركات الرشيقة تاريخاً لمحبوبته المجنونة: " تتمايل مريم مثل ورقة البلاطان تدور كالنحلة، شعرها الأسيوي الميال نحو زرقة مشعة، الطويل ينحل ويتبعثر في الفضاءات"⁽¹⁾، امتلأت الصالة بسحر مريم وتألقها، يزداد إيقاع الموسيقى ومعه تزداد دقائق قلب الروائي خوفاً على حبيبته مريم فالموت لم يكن بعيداً عنها: " يدي على قلبي كنت خائفاً من أن تموت حقيقة أن يصير ناراً تشتعل في حلقتها بعيداً عن الموسيقى"⁽²⁾.

يشير الكاتب في أكثر من مكان داخل الموت إلى حالة تأثر وانفعال شديدين ارتبطت مع السارد طوال مرحلة حكيه وسرده، فهو يبحث عن ذاته قبل أن يخاطب حبيبته فهو يحتاجها أكثر من ما تحتاجه هي، فأثناء أدائها لرقصة شهرزاد عذابه كان مستمراً طوال عرضها ورقصها: " يكفي مريم! يكفي كدت أصرخ من مكاني ستقتلين نفسك تدرجت الكلمات في أعماقي من غير أن أفتح شفتي"⁽³⁾، واصلت مريم رقصاتها المجنونة والمدهشة لتبين للجميع أنها هنا حاضرة ولن تستسلم فالرصاص لا تخيفها فهي لا تخشى الموت مثلما لا تخشى حراس النوايا.

8- البحر المنسي:

يشير العنوان في هذا الفصل إلى البحر وهو أكثر الأماكن الكونية مهابة وجمالاً ومنظراً، فمن منا لا يحبه؟ فهو مكان لا متناهي من الراحة والسحر الجمالي، فهو مصدر رزق وحياة البشرية، شغل البحر اهتمام الأدباء والشعراء فالتفتوا لسحره وروعته

(7)- نفسه، ص132

(8)- نفسه، ص141

(1)- واسيني الأعرج، سيدة المقام، مصدر سابق، ص145

(2)- المصدر نفسه، ص149

(3)- نفسه، ص152

وعظّمته، كما اهتم به الروائيين أيضا فشكّل لهم هاجسا من هواجس السرد الروائي: "البحر والمطر شيء لا يوجد إلا في الشعر"⁽⁴⁾.

احتل البحر كمكان في متن هذا العنوان حضورا مميزا لأنه مصدر تفرّغ وإفراج كل ما يلوج في الذات الإنسانية بان التدهور الذي تعيشه بلاد الجزائر فقد أصبح البحر جزءا من هذه المدينة الموبوءة بالعنف والموت والحزن فلم يعد مستقلا بخصائصه الجمالية: "ما أوحّدك أيها البحر في عزلتك المفجعة"⁽⁵⁾.

في هذا العنوان يظهر لنا عتاب السارد للجميع لأنهم نسو البحر بعد أن كان إقبال الناس وانجذابهم لسحره وموجه لا ينتهي " يقف العشاق على واجهة البحر... يضعون اليد في اليد"⁽¹⁾.

كيف ينسى هؤلاء العشاق البحر؟ وهم الذين يجولون في شواطئه للبحث عن الراحة النفسية فلا تجدونها إلا في أمواجه الزرقاء وتكسراتها وامتدادات الساحل، وهم يتأملون جمال زرقته، يتذكر السارد، فيترجع ماضيه في هذا المكان: "عمى موح الصياد عندما ألفنا كثيرا، أرواحوا!! يأخذك من يدك وتنزلق في الفلوكا تدخل عمق البحر"⁽²⁾.

يتوجه الأستاذ ومحبوبته إلى البحر بعد طرد حراس النوايا لصديقتهما "أناطوليا"، ذلك لأنه أفضل مكان يلجأ إليه المظلومين والمهمومين كحالتها، فهو أفضل من البيت ومن شوارع هذه المدينة الحزينة والكئيبة كما تقول مريم دائما فهي الآن تلامس بأصابع رجليها الماء وتلتقط قطرات المطر: "كانت الأمواج تتكسر عند أصابعها العارية الرقيقة يبدو أن شيئا ما في داخلنا مثل الشوكة يصعب ترويضه"⁽³⁾، ليصبح ذلك التمازج بين مياه البحر ورذاذات المطر، محطة للنسيان وطريقا للخلاص من الألم والحزن بعد أن توحدت معهما دموع مريم الحزينة، بعدما غادرت مريم وأستاذها البحر ركبا السيارة وصداع رأسها لم يفارقها توجهوا إلى صالة الرقص بالمعهد ركضت مريم فوجدت جموعا غفيرا من الناس لم يسمح لها بالدخول فقد أغلقوا الصالة، استنكرت مريم ذلك وصرخت: "هذه

(4) - نفسه، ص164

(5) - نفسه، ص159

(1) - واسيني الأعرج، سيّدة المقام، مصدر سابق، ص44

(2) - المصدر نفسه، ص45

(3) - نفسه، ص168

الصالة ملك للطلبة والإدارة معندهامش حق أي حق؟" (4) لقد اغتصبوا صالنتها ومع بد رقصها وحلمها " يا الله ألم تجد البلدية إلا هذه الصالة هكذا يبيلد حسن البلاد ويبيلد؟" (5). انهارت مريم بعد هذا فقد قتلها الوطن برصاصة ما زالت تقيم برأسها بعدما فقدت صديققتها الوحيدة وكذلك اغتصاب حلمها في تأدية عرض رقصة شهر زاد: " لقد صار مؤكدا أن عرض شهر زاد لن يؤدي" (6).

9- حراس النوايا:

في هذا الفصل تأخذ الأمور منحى جديد، فعندما يظهر حراس النوايا وهو الأصولي ون المتشددون أو كما أوردهم السارد أنهم من صنعة بني كلبون: " بنو كلبون سحقوا العقول وقالوا رجل يفكر معناه مشكلة إضافية ولكنهم كانوا يعدون الطريق لحراس النوايا" (1).

فقد جاؤوا بخط موازي مع بني كلبون الذين تنحصر مهمتهم في محاسبة الغير سواء بالحق أو بالباطل، أرادوا بناء مجتمع إسلامي على مقاسهم فكانت معاناة السارد شديدة لأنه يعرفهم جيدا فهو يخشى حتى الالتفات نحوهم ويعرف كل خباياهم: " صار مألوفاً أن حراس النوايا لا يتدخلون عادة بعنف إلا عندما يكون الرجل مصحوبا بامرأة... من صفاتهم أنهم يقرؤون في عينيك ما تفكر به ولا يهم إن كان صحيحا أو غير صحيح المهم أنهم فكروا أنك على خطأ" (2).

تحتفي نصوص واسيني دائما بفصول من المأساة الروائية ويبيدوا ذلك ظاهرا في وصفه لحراس النوايا والتحدث عن صراعهم مع الدولة، ومع الشعب بجميع فئاته، فنجد شخصا بسيطا بين صبح ومساء في دوامة الاضطهاد والظلم التي باتت كابوسا أطبق على المدينة بكاملها من كل جانب: " لقد صارت المدينة غابة والمواطن ذئبا" (3)، إنها حالة أشبه بالموت البطيء للمدينة رمت بظلامها على كل شيء جميل فيها. طالت يدهم على الأستاذ

(4) - نفسه، ص176

(5) - نفسه، ص177

(6) - نفسه، ص159

(1) - واسيني الأعرج، سيده المقام، مصدر سابق، ص123

(2) - المصدر نفسه، ص187

(3) - نفسه، ص186

في مهنته وفي الفن الذي عشقه فهو لم يكن بعيدا عن مرمى تهديداتهم، لم تشفع له صفة ابن الشهيد الوطن ومكانته المرموقة كونه أستاذ جامعي، ومن هذا كله فقد كان وجعه الحقيقي في حرمان محبوبته من حلمها في الرقص بعد أن أصبحت حياتها على المحك فهي أصبحت كافرة مرتدة بالنسبة للأصوليين هي وأستاذها وصديقتها "أناطوليا" لا، هم منذ البداية كانوا يستهدفون الفنون الجميلة لأنها مصدر فساد في رأيهم.

حراس النوايا عنوان تهكمي ساخر ومضحك ربما يدل على حالة التكفير في تلك الفترة، الصحفي كافر الفنان كافر حتى الأستاذ الفني كافر، فلا غرابة في استهدافهم المدارس الفنية وقمع الفنانين من بعد غلق الصالة، من بينهم مدرسة مريم التي اضطرت مرغمة على مغادرة البلاد: " طرد أناطوليا بشكل مقرف بعد تلقيها رسالة تنذر بها بانتهاء العقد الذي يربطها بالمعهد العالي للفنون"⁽¹⁾، ونجد أفضل توصيف لهؤلاء الأصوليين عندما التقى بهم الكاتب حين وجد نفسه يوما في داخل محاكمهم يوبخ على أخطاء هو نفسه لم يرتكبها بل لا يعرفها أساسا ولكن لا غرابة في ذلك لأنه كان يعرفهم: " التفت اتجاهه بعنف عرفته من وجهه الذي تغلب عليه بعض السمرة البدوية... تتدلى على خديه لحية كثة كادت تغطي وجهه بكامله يلبس لباسا مدنيا قميصا فضفاضا وقبعة أفغانية بلون كاكي من عينيه عرفت أنه عضو من أعضاء حراس النوايا"⁽²⁾.

إنهم هكذا حراس النوايا: " يأتيك أحدهم وهو لا يعرفك مطلقا يسمع عنك في أحسن الأحوال لا يكلف نفسه حتى بجمع المعلومات عنك كما كان يفعل بنو كلبون سابقا... لأنهم مطلقا إجابتك ومحاولتك لتبرئة نفسك لأن الحكم يكون قد صدر فيك ويطبق عليه شرع الله"⁽³⁾، فهؤلاء سخروا أنفسهم لمراقبة الناس ومحاربتهم على نواياهم ومقاصدهم وكأنهم يملوكن حق الغفران وإصدار الأحكام الجاهزة فهم يزعمون أنهم يريدون تأديب البلاد.

10- اغفاءات الموت:

رأينا أن لفظة "اغفاءات" تحيل إلى النوم الخفيف، أما توظيفها في الرواية كان بصيغة الجمع (اغفاءات الموت) التي وضعها الكاتب عمدا، لأن مريم كانت دائما تغفى

(1)- واسيني الأعرج، سيّدة المقام، مصدر سابق، ص180

(2)- المصدر نفسه، ص187

(3)- نفسه، ص231

من الرصاصة التي تسكن رأسها، فقد كانت بمثابة مؤشرات عن الموت المحتم والقريب لمريم، هذا الموت الذي صرح بحضوره السارد في كل مقاطع الرواية.

اعتمد الكاتب هذا العنوان لأنه دائما يشعر أن موت مريم قريب، فقد كان بين اللحظة والأخرى يتلقى اتصالا من صديقه الطبيب الفلسطيني سيتعجله فيها بأن مريم تريد رؤيته فحالتها كانت تتدهور تدريجيا، الخيوط والأنايب الطبية لم تعد تنفعها أو تنقذها من مصيرها الذي لا مفر منه: "ألو!! ضروري تأتي إلى المستشفى مريم مريضة جدا"⁽¹⁾، "ألو هي تطلبك"⁽²⁾.

يتذكر السارد آخر مرة رأى فيها محبوبته: "البارحة غادرت مريم، وجهها كان ضائعا، وقلبها ممتلئا بالدود الأزرق والأسود كانت الخيبة تملأ عينيها"⁽³⁾.

يبدو أن الاغفاءات لم تكن دائما اغفاءات موت بل في كثير من المواضع كانت اغفاءات أمل وحياء، الأمل الذي افتقدناه طيلة متن الرواية بدءا من الرصاصة وصولا إلى الاحتضار في المستشفى فقد كانت رغبة مريم كبيرة في العيش كما تريد هي لا كما يريد حراس النوايا، الذين خربوا البلاد وجعلوا مدينتها كالحة السواد بلا بالي بلا صالات رقص بلا مسارح بلا أي فن من الفنون الجميلة التي تعشقها هي: "لا تخف لن أموت بسهولة كما يتصور الأطباء"⁽⁴⁾، "إني أحمل في هذا الدماغ المتعب رصاصة ومع ذلك أريد أن أعيش معك"⁽⁵⁾.

لحظات من المودة والحب والانسجام الرائع عاشها الأستاذ مع تلميذته ومحبوبته أخذتهم الأحلام بعيدا: "أذهب معك إلى آخر الدنيا إلى الجنة إلى الجحيم لا يهمني المهم أن أكون معك"⁽⁶⁾.

في المستشفى رائحة الموت والفراق التي يشمئز منها الأستاذ عند السرير الذي ترقد فوقه مريم، كان صعبا عليه أن يدخل الغرفة هذه المرة لأن كل الدلائل تقول إنها اللحظات الأخيرة لمريم يقول: "عندما وصلت المستشفى شعرت به كثيرا على غير العادة ومساحاته تزداد اتساعا وازداد أنا صغرا وسط فضاءاته المليئة برائحة الأدوية التي كنت

(1)- واسيني الأعرج، سيدة المقام، مصدر سابق، ص 199

(2)- المصدر نفسه، ص 204

(3)- نفسه، ص 201

(4)- نفسه، ص 118

(5)- نفسه، ص 122

(6)- نفسه، ص 213

أكرهها منذ الطفولة، العجيب كلما دخلت للمستشفى أشعر أن للموت رائدة للحزن رائحة للدمع رائحة للبكاء لا نشمها إلا بعد زمن بعيد من الفاجعة"⁽⁷⁾ لكن هذه المرة لن يحتاج لزمن بعيد ليتذكر الفاجعة فخطواتها منها تقترب مثلما اقترب هو من غرفة محبوبته التي تحتضر في اغفائها الأخيرة، فهنا لم تعد تنفع النصائح ولا الأدوية لأن مريم نفسها أدركت أن موتها قضية وقت فقط: "للحياة وقت وللموت وقت عندما يأتي علينا أن نتفادى معه قبولا أو رفضا"⁽¹⁾، تقول مريم: "قاومت لكنه الموت أشعر به على رؤوس أصابعي"⁽²⁾، بعدها يسترسل السارد في وصف مشاعره أثناء تحدّثه مع صديقه الطبيب الفلسطيني يسأله في كل مرة نفس السؤال كأنه يأمل نفسه بإجابة غير تلك التي يعرفها ويهرب منها: "هل الوضع خطير يا دكتور؟ يا سيدي تعالا أولا"⁽³⁾، "هل هي في خطر؟"، "واش حالها الآن؟"⁽⁴⁾.

كان يريد فقط كلمات اطمئنان تشجعه على المضي قدما نحو غرفة مريم لكن لم يكن هناك شيء من ذلك حدث، إجابة الطبيب كانت الثابت الوحيد والحقيقي في حياة الروائي، "حتى الآن لا نعرف المشكل إننا لا نستطيع أن نفعل شيئا لقد أرهقت نفسها كثيرا في الأسابيع الأخيرة إنها متعبة جدا"⁽⁵⁾، وكذلك يقول الطبيب: "وضعية الرصاصة تغيرت كثيرا لم تعد في موقعها الأول عندما تتحرك فهي تمزق الكثير من الأنسجة الرقيقة"⁽⁶⁾.

بدأ الأمر هنا يسير من السيئ إلى الأسوأ ولا أمل يلوح في الأفق انقطع الأمل وبدأ العد التنازلي لوداع حبيبته قد شارع على نهايته المحتومة ربما هذه هي الدقائق الأخيرة: "شعرت بالموت قريب مني يكشر بأنيابه الطويلة في شكل ساخر وبأشياء كثيرة تتصدع في داخلي في شكل يشبه تكسر الزجاج الرقيق... أوف الساعات تمر بتناقل مخيف"⁽⁷⁾.

(7) - نفسه، ص 205

(1) - واسيني الأعرج، سيدة المقام، مصدر سابق، ص 204

(2) - المصدر نفسه، ص 209

(3) - نفسه، ص 199

(4) - نفسه، ص 201

(5) - نفسه، ص 206

(6) - نفسه، ص 206

(7) - نفسه، ص 206

بعد أن دخل الأستاذ الغرفة حالة من الصدمة اعترته شعر بالذهول وهو يشاهد حبيبته الممتدة على السرير شبه نائمة: "عندما دخلت إلى القاعة كانت ممتدة على السرير شبه نائمة تعلق وجهها بعض الصفرة تنسحب من رأسها كتلة من الخيوط والأنابيب من عمق أنفها، شفتاها تميلان إلى بياض جاف"⁽⁸⁾، بدأت مريم تشعر باغفائها الأخيرة فيبدأ الأستاذ يرفع معنويات تلميذته الملقاة أمامه ويغير من رائحة الموت التي تملأ الغرفة وأروقة المستشفى فيبدأ يذكرها بالأيام الخوالي وبرنامجهم المستقبلي: "ستشفين وسنعود لممارسة كل الحماقات التي نسيناها"⁽¹⁾.

" غدا سنعبّر كل شوارع المدينة ونتحدى حراس النوايا مع كل عشاق هذه البلاد وأحضر عرض الربيع القادم"⁽²⁾، عاشت معه سيدة المقام هذه الأحلام الجميلة لدقائق معه ولكنها سرعان ما تذكرت واقعها الأليم: "يا راجل خليك شويا موضوعي وشف الحقيقة بعينيك ماتشوفهاش بقلبك فقط"⁽³⁾.

بعد هذا التعب القاتل طلبت منه أن يقرأ لها ما كتبه في روايته الأخيرة " اسمعني ما كتبتة عن تلك الليلة"⁽⁴⁾، أغمضت عينيها وهي تسمعه كانت تلك اغفائها الأخيرة في هذه الحياة، فارقت مريم الحياة: " ماتت قالها الطبيب العجوز، لقد ماتت منذ خمس دقائق"⁽⁵⁾، لم يستوعب الأستاذ موت حبيبته أراد من قلبها أن يدق: " وضعت رأسي على صدرها خيل لي أن أسمع دقات قلبها"⁽⁶⁾، كان يريد من محبوبته أن تتحدى الموت كما كانت تفعل ولكن لا شيء سيغير الآن.

وعليه "فعنوان اغفاءات الموت" يسير بنا إلى اللحظات الأخيرة التي يتنافس فيها الموت مع الحياة، حياة مريم وواقع البلاد والموت الذي لا مفر منه، اغفاءات أراد من خلالها المبدع واسيني أن يصور لنا ألم الفراق وجرحه.

(8) - نفسه، ص 207

(1) - واسيني الأعرج، سيد المقام، مصدر سابق، ص 210

(2) - المصدر نفسه، ص 210

(3) - نفسه، ص 210

(4) - نفسه، ص 215

(5) - نفسه، ص 217

(6) - نفسه، ص 217

ودع الأستاذ كل شيء بعد فراق محبوبته من أمل ومستقبل وتفاؤل، فبعد خروجه من المستشفى الذي ماتت فيه مريم سيبدأ اغفائه الأخيرة هو أيضا.

11- نهايات المطاف:

يختم واسيني روايته بهذا العنوان لأننا أمام كم هائل من الأحداث المأساوية التي عاشها السارد أكبرها مأساة وفراق محبوبته وتلميذته المفضلة التي كان يرى فيها الأمل والحياة والحب وجانبه المشرق من هذه المدينة الحزينة: "موتك صعب علي ابتلاع برودته عفوا مريم فقد كنت مولعا ببهجتك"⁽¹⁾.

انتهى كل شيء مع سحب الأطباء للأجهزة الطبية من مريم وإعلان موتها: "لم أقتنع بحالة الموت إلا عندما بدأت مجموعة من الأطباء... ينزعون من أنفها الأنابيب والخيوط الكثيرة"⁽²⁾، بعدها خرج الأستاذ بخطى مضطرة ومتناقلة بقول أن نهايته ليست ببعيدة عن حبيبته مريم فأى حياة ستكون وراقصته الجميلة غادرتها ولن تعود.

أراد الروائي أن تكون النهاية في مكان جميل ومميز للبطلين فهو مكان يعرفه هو كما تعرفه مريم، جسر تليمي المرتفع الذي عشقه فجأة: "لقد صرت قريبا من جسر تليمي، عجيب هذا الولع الفجائي بالجسر ربما لأنه يربط بشكل وهمي الناس اللي تحت بالناس لي الفوق في المرتفعات"⁽³⁾، فإن اختياره هذا المكان لم يكن مصادفة بل أراد أن يرى المدينة نظرة جديدة: "من يتأمل هذه المدينة من بعيد يشعر بروعتها"⁽⁴⁾، وهذه النظرة ستكون الأخيرة له: "لكن شيئا ما يقودني بهذا الاتجاه بشكل انتحاري"⁽⁵⁾.

تظهر نهايات الطريق متتابعة في متن العنوان فكل شيء يسير للنهاية في سرد واسيني: "وجهك البعيد بين تجايف الذاكرة ورعدة الموت... لكن الفارس في داخلي

(1) - واسيني الأعرج، سيدة المقام، مصدر سابق، ص 235

(2) - المصدر نفسه، ص 218

(3) - نفسه، ص 231

(4) - نفسه، ص 222

(5) - نفسه، ص 222

يحتضر" (6)، تمتد لغة النهاية مع الأستاذ في كل خطوة يخطوها نحو الجسر: "أشعر أن هذا اليوم هو أكثر الأيام كآبة وحزنا" (7)، "إني أموت أو سأموت عن قريب" (8).
يذهب إلى مقصده حيث الراحة التي ينشدها بعد يوم متعب وكئيب فقد فيه كل شيء في طريقه يتذكر مريم بطلته سيدة المقام العظيمة بتفاصيلها وعنادها وجنونها: "مريم يا صوتي المكتوم منذ الطفولة الأولى... صراخك يؤلمني ولون عينيك" (9).

"مريم يا حزني المنسي اخرجي من قبر البرودة وعودي إلي مياهك العذب" (1)
يقول أيضا: "مريم ما أبهجت وأنا داخل آلامك الكثيرة أريد أن أغفو إغفاءة المتصوف الحزين" (2).

لكن لا شيء يتغير؛ أوجاعنا آلامنا تستمر، المدينة سوداء مكتئبة لم تعد تحوينا كما كانت تفعل، أخذ منها بنو كلبون وحراس النوايا كل شيء جمالها بهجتها بياضها وكل شيء.

يمتد عنوان "نهايات المطاف" إلى كل المقاطع السردية في المتن والتي يعبر فيها واسيني عن صعوبة الفراق وألمه، وأنه لم يعد يحتمل ويرغب في توديع كل شيء: "اتأكت على جسر تليمني الحديدي تأملت الفراغ... وداعا يا مدينتي فقد كنت أحبك كثيرا أغادرك وقلبي ما يزال يحمل حنينك وخيبتك وداعا" (3).

سيدة المقام صارت جثة ترقد في المستشفى وهو يترنح كالسكير يهيم ولا يدري ماذا يفعل ولكن بقرار واحد لم يفارقه وهو أنه لا حياة بعد مريم: "أه يا ولد الناس ما أبأسك في هذه اللحظة" (4). كان ارتباطه بمريم كبيرا، فقد مثلت له أكثر من امرأة، كانت رمزا للتحري، للتحدي، للجنون، للعظمة و كانت تمثل له مدينته بكل أوصافها.

(6) - نفسه، ص 222

(7) - نفسه، ص 221

(8) - نفسه، ص 224

(9) - نفسه، ص 223.

(1) - واسيني الأعرج، سيدة المقام، مصدر سابق، ص 226

(2) - المصدر نفسه، ص 226.

(3) - نفسه، ص 236

(4) - نفسه، ص 237

يصل السارد إلى نهاية المطاف إلى جسر تليملي: " وصلت إلى جسر تليملي الذي قادني إليه شيء غامض مثل الدهشة"⁽⁵⁾.

المكان الذي كان يريد فيه معانقة مدينته وبحرها وبنائياتها وقبلها مريم حبيبته لآخر مرة: " سأستمع إلى أصداك التي لا تموت حتى نهاية المطاف"⁽⁶⁾.
مطر من الدم يسقط: " أضع أصبعي في فمي تلتصق الملوحة بحلقي أطل من أعلى الحسر أصعد على المقابض الحديدية الهوة تزداد أكثر فأكثر"⁽⁷⁾.

الموت تلامس الأستاذ وتجعله يتذكر الوطن الجريح وحبيبته مريم: " وأنا بحسدي أتدحرج في الهواء... أغمض عيني ليكون الدنيا تعاش بقوة أو نرمى دفعة واحدة"⁽¹⁾، هكذا كان يريد واسيني وهذا ما حصل ألقى بجسده من الجسر العالي وتدحرج في الهواء وفي مخيلته دائما وأبدا مريم محبوبته سيدة المقام.

(5) - نفسه، ص 230

(6) - نفسه، ص 237

(7) - نفسه، ص 239

(1) - واسيني الأعرج، سيدة المقام، مصدر سابق، ص 240

خاتمة

خاتمة

تعتبر العتبات النصية من أهم الموضوعات التي نالت الحظ الأوفر في الدراسات الحديثة، ولاسيما درس السيميائي وذلك راجع لأهميتها لأنها تساعد على فهم النص بصورة جيدة.

العتبات النصية هي بمثابة مفتاح للقراءة، لأنها تمكن القارئ من الدخول إلى أغوار النص وفهم مقاصده، ذلك لما تحمله من دلالات وعلامات تساعد في عملية التواصل بين المبدع والمتلقي.

العتبات النصية كعلامة سيميائية هي نصوص تحيط بالنص، فترسم ملامح هويته مخففة بذلك من حدة التوتر الذي يعتري المتلقي وهو يشارع في قراءة النص. للعتبات النصية أهمية كبيرة في فك شفرات النص، بالإضافة إلى أنها المنفذ الأساسي للدخول إلى النص والغوص في عوالمه، بحيث تسلط الضوء على جمالية النص الأدبي وبيان جماله ورونقه.

العتبات النصية لها خصوصية قرائية تمتد من الخارج إلى الداخل وهكذا يصبح المتن امتدادا لعتباته.

بعد انتهائنا من دراسة العتبات النصية في رواية (سيدة المقام)؛ توصلنا للنتائج التالية:

- حمل العنوان دلالات لها علاقة وطيدة بمحتوى ومضمون النص الروائي، حيث ساهم في توضيح دلالاته واستكشاف معانيه الظاهرة والخفية.
- العناوين الداخلية تضيء الفصول وتخدم المتن إنها بمثابة الجداول التي تروي النهر الكبير.
- اعتمدت معظم الروايات الجزائية على العناوين الفرعية للمساهمة في فهم العنوان الرئيسي والرواية.
- المؤلف هو منتج النص وهو مالكة الأول، له أهمية بالغة، لاسيما إذا كانت له بصمة خاصة في مجال الكتابة الروائية مثل واسيني الأعرج.

- غلاف الرواية كان صورة مصغرة عن محتواها، ذلك من خلال الألوان والصور التي ساهمت في لفت انتباه القارئ، لأنها عبارة عن فضاء من العلامات والدلالات لما تمارسه من وظيفة إغرائية.
- الواجهة الخلفية عتبة من عتبات النص، وبدونها لا يكتمل العمل الأدبي، وهي لا تقل أهمية عن الواجهة الأمامية.
- الإهداء هو عتبة لا تقل أهمية عن باقي العتبات النصية الأخرى فهو عالم ينتج بدوره تمثلات و سياقات نصية.
- أضافت العتبات النصية في رواية (سيدة المقام) جمالية على النص بصفقتها تساعد القارئ على التسلل إلى داخل النص وفك رموزه وفهمها.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

أ- المصادر:

1. القرآن الكريم برواية ورش عن نافع
2. واسيني الأعرج، سيدة المقام، دار ورد للنشر.

ب- المعاجم والقواميس:

1. أبو الفضل جمال الدين ابن منظور الأنصاري، لسان العرب، دار المعارف، ط/4، 2005م.
2. أبو الفضل جمال الدين ابن منظور الأنصاري، لسان العرب، دار المعارف، 2004م، مجلد 15.
3. أبو القاسم محمود ابن عمرو ابن أحمد الزمخشري، أساس البلاغة، تحقيق: باسل عيون، دار الكتب العلمية، بيروت، ج1، 1998.
4. أبو فارس أحمد ابن فارس بن زكريا، مقاييس اللغة، ثر: عبد السلام هارون، دار الفكر، لبنان، (د.ط)، (د.ت)، ج6.
5. أبو نصر إسماعيل ابن حماد الجوهري، الصحاح، مادة سود، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ط/2، 1979.
6. الخليل ابن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، سلسلة المعاجم والفهارس.
7. الفيروز آبادي، القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، (د.ط)، (د.ت)، ص 1766.
8. مجمع اللغة العربية، المعجم الوجيز، وزارة التربية والتعليم، القاهرة، 1994
9. مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط/4، 2004.

ج- المراجع باللغة العربية:

1. أحمد يوسف، السيميائيات الواصفة (المنطق السيميائي وحيث العلامات)، منشورات الاختلاف، المركز الثقافي العربي، الدار العربية للعلوم، الجزائر، ط/2، 2005.
2. أحمد يوسف، السيميائيات الواصفة، المنطق السيميائي وحيث العلامات، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، المركز الثقافي العربي، ط/2.

3. بسام قطوس، سيميائية العنوان، وزارة الثقافة، الأردن، ط/1، 2002.
4. جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، عالم الفكر، المجلد 52، 1997م.
5. جميل حمداوي، بنية النصّ، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط/3، 2000م.
6. جميل حمداوي، سيميوطيقا العنونة، ط/1، 2015، ص13.
7. جميل حمداوي، شعرية الإهداء، ط/1، 2016م، ص11.
8. جميل حمداوي، مدخل إلى السيميوطيقا السردية، ط/1، 2015م.
9. حسن خمري، نظرية النصّ، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، الجزائر، ط/1، 2000م.
10. حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، مطابع الهيئة العامة، القاهرة.
11. حنون مبارك، دروس في السيميائيات، دار توبقال ط/1، 1987م.
12. رشيد بن مالك، السيميائية أصولها وقواعدها، منشورات الاختلاف، الجزائر، (د.ط)، 2002.
13. رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي، دار الحكمة، الجزائر، (د.ط)، 2000م.
14. سعيد يقطين، انفتاح النصّ الروائي، النصّ والسياق، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط/2، 2001م.
15. شعيب حليفي، هوية العلامات (في العتبات وبناء التأويل)، دار الثقافة، دار البيضاء، المغرب، ط/1، 2005م.
16. عبد الحق بلعابد، عتبات (جيران جينيت من النصّ إلى المناص)، تقديم: سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط/1، 2008.
17. عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النصّ (دراسة في مقدمات النقد العربي القديم)، إفريقيا الشرق، المغرب، 2000.
18. عبد الفتاح الحجمري، عتبات النصّ- البنية والدلالة، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ط/1، 1996.

19. عبد القادر شرشال، تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د.ط)، 2006.
20. عبد القادر شرشال، تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، منشورات مختبر الخطاب الأدبي، الجزائر، وهران.
21. عبد القادر فيدوح، دلالية النص الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، (د.ط)، 1993.
22. عبد الله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط/2، 1996.
23. عز الدين المناصرة، علم الشعريات، دار مجلاوي، عمان، ط/1، 2007م.
24. عصام خلق كامل، الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، دار فرحة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط/1، 2003.
25. فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط/1، 2010.
26. قدور عبد الله الثاني، سيميائية الصور، مغامرة سيميائية، مكتبة الوراق، ط/1، عمان، 2008م.
27. محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي، تونس، ط/1، 2010.
28. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث (بنياته ودلالاته)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط/1، 2001.
29. محمد سالم عبد الله، مملكة النص، التحليل السيميائي للنقد البلاغي، جدار الكتاب العالمي، الأردن، 2007م..
30. محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مطبعة الهيئة المصرية، القاهرة، 1984م.
31. محمد فكري جزار، العنوان وسيميوطبقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1998.
32. نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر والتوزيع، المغرب، ط/1، 2007.

33. ياسين النصير، الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي، دار نينوى، دمشق، 2009م.
34. يوسف الإدريسي، عتبات النص (بحث في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، مقارنات، المغرب، (د.ط)، 2008.
35. يوسف الإدريسي، عتبات النص (في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر)، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط/1، 2015.
36. يوسف نور عوض، علم النص، نظرية الترجمة، دار الثقة، السعودية، ط/1.
37. يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، دار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط/1، 2008.
38. يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر، رابطة الإبداع الثقافي، الجزائر، ط/1، 2008.
39. يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسر للنشر والتوزيع، المحمدية، الجزائر، ط/3، 2007م.
- د- المراجع المترجمة:
1. أنطوان طعمة، السيميولوجيا، تر: عالم الفكر، المجلد 24، 1996م
2. برنار توسان، ما هي السيميولوجيا، تر: محمد لطيف، إفريقيا الشرق، ط/2، الدار البيضاء، 1991م.
3. دانيال تشاندلر، أسس السيميائية، تر: طلال وهبة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط/1، 2008م.
4. ميشال آيفيه، السيميائية أصولها وقواعدها، تر: رشيد بن مالك، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002م.
- هـ المجلات والدوريات:
1. إبراهيم بن عبد الرحمن إبراهيمي، عتبات النص في رواية الثلاثة لمحمد البشير الإبراهيمي، مجلة الدراسات اللغوية، العدد 1، 2013م.

2. أبو المعاطي خيرى الرمادي، عتبات النص ودلالاتها في الرواية العربية المعاصرة، مجلة مقاليد، العدد 7، 2010م.
3. أحمد حيال، العتبات النصية، مجلة كلية التربية والعلوم الإنسانية، المجلد 05، العدد 01، 2005م.
4. أمينة حمداوي، هجيرة بدري، سيميائية العتبات النصية في كتاب (أوراق الورد لمصطفى صادق الرافعي)، جامعة الجبالي بونعامة، خميس مليانة، (2016/2015).
5. بن عون نجود، سيميائية العتبات النصية في رواية (نساء الجحيم) لعائشة بنور، جامعة الوادي، (2018/2017).
6. جريس مخول، العتبات النصية والنص الموازي، أطروحة مقدمة في نطاق الواجبات لنيل اللقب الثاني في الأدب الغربي، 2009.
7. جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، العدد 10، 2005.
8. حافظ المغربي، عتبات النص والمسكوت عنه، مجلة قراءات، العدد 10، 2011م.
9. حمداني بن عبد الرحمن، إستراتيجية العتبات في رواية المجوس لإبراهيم الكوني، رسالة ماجستير، 2010.
10. سعيد بن كراد، السيميائيات، مجلة عالم الفكر، المجلد 35، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 2007.
11. سعيدة تومي، العتبات النصية في التراث النقدي العربي الشعر والشعراء ابن قتيبة، مذكرة لنيل شهادة ماستر، جامعة البويرة، (2009/2008).
12. صالح الدين ملفوف، التجربة النقدية السيميائية في الجزائر (معالم وأعلام)، جامعة الجزائر، الملتقى الدولي الثامن.
13. صليحة زاوي، العتبات النصية في رواية (ملكة الفراشة) لواسيني الأعرج، جامعة أم البواقي، (2016/2015).
14. عبد المالك مرتاض، نظرية الرواية، مجلة عالم المعرفة، العدد 240، 1998.
15. عفاق قادة، تلقي المعرفة السيميائية في الخطاب النقدي المغربي، محاضرات الملتقى الدولي السادس، السيمياء والنص الأدبي.

16. عوض بن معيوض الجميبي، التضمين العروضي وأثره في بناء النَّص، مجلة علامات النقد، جدة، العدد 08، 1998م.
17. فريد حلمي، خطاب العتبات في رواية ذاكرة الماء، مجلة أبوليوس، المجلد 6، العدد 2، 2019.
18. لكحل العجال، الرؤية من عند رشيد ابن مالك، مجلة الأثر، العدد 26، سبتمبر 2016م.
19. ليلى قالي، المصطلح السيميائي بين الفكر الغربي والفكر العربي، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، (2016/2015).
20. محمد هشام عبد الله، عتبات النص ودلالاتها في الرواية العربية المعاصرة، مجلة ديّالي، العدد 17، 2006م.
21. مختار ملاس، التجربة السيميائية العربية في نقد الشعر، قراءات في المنهج، محاضرات ملتقى السادس، السيمياء والنص الأدبي.
22. منال خليلي، النظرية السيميائية في الخطاب النقدي الجزائري المعاصر (أحمد يوسف) أنموذجا، جامعة العربي التبسي تبسة، (2017/2016).
23. نزار قبيلات، العتبات النصية، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 41، العدد 03، 2014م.
24. نور الدين كنتاوي، تقويم سيميائية غريماس في النقد الجزائري المعاصر، مجلة آفاق علمية، المجلد 11، العدد 4، المركز الجامعي، تمنراست، 2019.
25. هالة يا ديناه، سيميائية أسماء الشخصيات، مجلة الجمعية الإيرانية للغة العربية، العدد 40، 2016م.

ملاحق

ملحق رقم (01)

1- التعريف بروائي واسيني الأعرج

روائي جزائري من مواليد 1954/08/08 بتلمسان- الجزائر، خريج جامعة وهران، الليسانس كلية الآداب واللغات، وكذلك خريج جامعة دمشق ماجستير "اتجاهات الرواية العربية وفي الجزائر"، بروفيسور بجامعة السربون بباريس سنة 1994، وأستاذ زائر بجامعة كاليفورنيا بأمريكا سنة 1999، وكذا أسهم في مناقشة العديد من الأبحاث العلمية والفكرية في الجامعات الجزائرية، العربية والأوروبية المتخصصة في السرديات والمسرح والشعر.

2- أهم أعماله الروائية:

- البوابة الزرقاء (وقائع من أوجاع رجل)، دمشق، 1980
- وقع الأحذية الخشنة، قصة مطولة، 1981.
- ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، دمشق، 1982.
- نوار اللوز، بيروت، 1983.
- سيدة المقام، ألمانيا، 1995.
- شرفات بحر الشمال، بيروت والجزائر، 2001.
- كتاب الأمير، دار الآداب، بيروت، 2005.
- أصابع لوليتا، دبي الثقافية، بيروت، 2012.

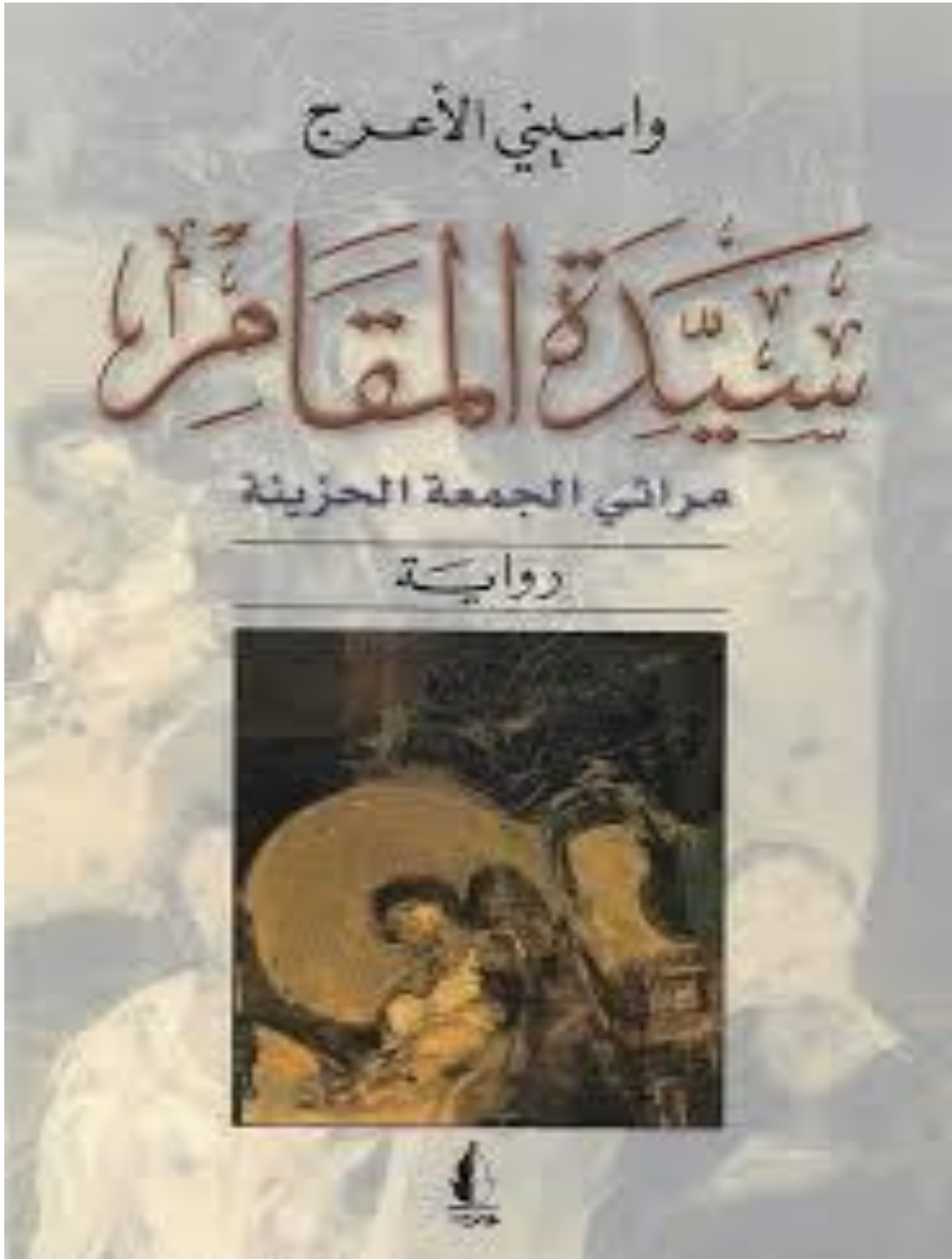
3- أهم الجوائز الأدبية التي تحصل عليها:

- الجائزة التقديرية الكبرى الممنوحة من طرف رئيس الجمهورية سنة 1989.
- جائزة الرواية الجزائرية على مجمل أعماله سنة 2001.
- جائزة الشيخ زايد للآداب عن رواية (كتاب الأمير) سنة 2007.
- جائزة أفضل رواية عربية لسنة 2010 بحسب التقويم الإعلامي والصحفي الوطني والعربي عن روايته (البيت الأندلسي).
- جائزة قطر العالمية للرواية عن روايته (سراب الشرق) سنة 2005.
- الكتاب الذهبي في المعرض الدولي عن روايته (سوناتا لأشباح القدس) سنة 2008.
- ترجمت أعماله للعديد من اللغات الأجنبية، من بينها الفرنسية، الألمانية، الإيطالية، السويسرية، الإنجليزية والإسبانية.

لحق رقم (02) ثبت المصطلحات

المصطلح باللغة العربية	المصطلح باللغة الفرنسية	الحرف
اسم الكاتب	Nom d'écrivain	أ
الإهداء	Dédicace	
الاستهلال	Préface	
عتبة	Seuil	ع
العنوان	Titre	
العنوان الحقيقي	Titre principal	
العنوان الفرعي	Sous-titre	
العنوان المزيف	Faux-titre	
العنوان التجاري	Titre commercial	
العناوين الداخلية	Inter-titres	
الغلاف	Jaquette/Couverture	غ
النص الفوقي	Epitexte	ن
النص الفوقي التألفي	Epitexte-autorail	
النص الفوقي النشرى	Epitexte-éditeurail	
النص الفوقي الخاص	Epitexte privé	
النص الفوقي العام	Epitexte public	
النص المحيط	Péritexte	
النص المحيط التألفي	Péritexte-autorail	
النص المحيط النشرى	Epitexte- éditeurail	
الوظائف	Fonctions	و
الوظيفة الإيحائية	Fonction comnotative	
الوظيفة الوصفية	Fonction descriptive	
الوظيفة الإغرائية	Fonction séductive	
الوظيفة التعيينية	Fonction désignative	

ملحق رقم (03)



فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

شكر وتقدير

إهداء 01

إهداء 02

مقدمة..... أ-ج

مدخل: مفهوم السيميائية من منظور النقد الأدبي

1- السيميائية لغة..... 2

2- السيميائية اصطلاحاً..... 4

3- إشكالية مصطلح السيميائية..... 6

4- نشأة السيميائية..... 8

5- الأصول الفلسفية للسيميائية..... 10

6- المنهج السيميائي في النقد..... 12

7- اتجاهات السيميائية..... 16

أ- الاتجاه الأمريكي..... 16

ب- الاتجاه الفرنسي..... 18

ج- الاتجاه الروسي..... 20

د- الاتجاه الإيطالي..... 20

الفصل الأول: العتبات النصية في الدرس النقدي

تمهيد..... 23

1- مفهوم العتبة النصية..... 24

أ- العتبة لغة..... 24

ب- النص لغة..... 25

ج- النص اصطلاحاً..... 27

د- العتبة النصية اصطلاحاً..... 28

32	- إشكالية المصطلح وترجمته
35	2- العتبات النصية من منظور النقد الغربي والتفكير العربي
35	أ- العتبات النصية من منظور النقد العربي
39	ب- العتبات النصية من منظور الفكر العربي
42	3- أنواع العتبات النصية
42	أ- العتبات النثرية الافتتاحية
43	ب- العتبات التأليفية
43	أركان العتبات النصية
43	أ- النص المحيط
61	ب- النص الفوقي
	الفصل الثاني: تجليات العتبات النصية في رواية (سيدة المقام) لـ واسيني الأعرج
64	1- عتبة الغلاف
64	أ- الصورة
65	ب- الألوان
65	الغلاف الخلفي
65	أ- عتبة التجنيس
66	ب- عتبة اسم المؤلف
67	2- عتبة الإهداء
69	3- عتبة العنوان
70	أ- العنوان الرئيسي: سيدة المقام
73	ب- العنوان الثانوي: مراثي الجمعة الحزينة
79	4- عتبة العناوين الداخلية
82	أولاً: البنية المعجمية
82	1- مكاشفات المكان
83	2- ظلال المدينة

83	3- فتنة البربرية
84	4- حنين الطفولة
84	5- محنة الاغتصاب
85	6- الجمعة الحزينة
85	7- الجنون العظيم
85	8- البحر المنسي
86	9- حراس النوايا
87	10- إغفاءات الموت
87	11- نهايات المطاف
88	ثانيا: البنية التركيبية
88	أ- التركيب الإضافي
88	1- مكاشفات المكان
89	2- ظلال المدينة
89	3- فتنة البربرية
89	4- حنين الطفولة
89	5- محنة الاغتصاب
90	6- حراس النوايا
90	7- اغفاءات الموت
90	8- نهايات المطاف
90	ب- التركيب الوصفي
90	1- الجمعة الحزينة
91	2- الجنون العظيم
91	3- البحر المنسي
91	ثالثا: البنية الدلالية
91	1- مكاشفات المكان

93	2- ظلال المدينة.....
94	3- فتنة البربرية.....
95	4- حنين الطفولة.....
96	5- محنة الاغتصاب.....
97	6- الجمعة الحزينة.....
99	7- الجنون العظيم.....
101	8- البحر المنسي.....
103	9- حراس النوايا.....
104	10- اغفاءات الموت.....
107	11- نهايات المطاف.....
112	خاتمة.....
115	قائمة المصادر والمراجع.....
122	ملاحق.....
126	فهرس المحتويات.....