الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أدرار
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي
تخصص الدراسات الجزائرية في اللغة والأدب العربي

النص الموازي في روايتي " تلك المحبة " " وزهوة" للروائي الحبيب السائح

-مقاربة نصية -

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الدراسات الجزائرية في اللغة والأدب العربي

إعداد الطالبة:

فاطيمة الذهبي

إشراف الأستاذة الدكتورة:

إكرام تكتك

أعضاء لجنة المناقشة:

أ – د/ رفيقة بن لباد	أستاذة	رئيسا	حامعة ادرار
أ_د/ إكرام تكتك	أستاذة	مشرفا ومقررا	جامعة ادرار
د/ أحمد بوعافية	محاضر أ	عضوا	جامعة تمنراست
أ –د/ مولاي لكبير	أستاذ	عضوا	جامعة ادرار
د/ بوبكري أسماء	محاضر أ	عضوا	جامعة ادرار
د/ رقاني محمد	محاضر أ	عضوا	جامعة ادرار

الموسم الجامعي: 1444هـ/1445هـ ـــــ 2023م/2024م.

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
People's Democratic Republic of Algeria

Ministry of Higher Education and Scientific Research
University Ahmed Draia of Adrar
Faculty of Arts and Languages

جامعة أحمد دراية - أدرار

رقم: ك.ك../ك.أ.ل../ج.أ/2025 مؤرخ في: 01 جويلية 2025

شهـــادة إداريـــــة

بناء على المحضر رقم:**14** المؤرخ في: **2025/02/24**
المتضمن مناقشة الطالبة: **الذهبي فاطمة** في أطروحتها للدكتوراه.
الموسومة ب:
النص الموازي في روايتي"تلك المحبة" و "زهوة" للحبيب السائح مقاربة نصية.
وبناء على التزام الطالبة باستدراك ملاحظات لجنة المناقشة و القيام بالتصحيحات، و إثباتا لذلك تم تحرير استمارة **رفع التحفظات** و رفعها على منصة (**PROGRES**) بتاريخ **2025/06/30**.
تمنح للطالبة المذكورة سالفا هذه الشهادة بمثابة إشهاد على أنها قامت برفع النسخة المصححة من المذكرة على منصة **PROGRES** ، لاستعمالها في حدود ما يسمح به القانون.

نائب العميد لما بعد التدرج

مقدم صديق
نائب العميد المكلف بما بعد التدرج
البحث العلمي والعلاقات الخارجية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
نيابة العمادة للبحث العلمي والعلاقات الخارجية
جامعة أدرار ★ كلية الآداب واللغات

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

بِسْمِ اللّٰهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيم

قَال تعالى:

﴿الحَمْدُ للّٰه رَبِّ العَالمِين﴾

(سورة الفاتحة الآية2)

إهـــــــــــــــــــــــــداء

إلى والدي الكريمين أطال الله في عمرهما.

إلى من كان دعاؤها سرّ نجـــــــاحي

وحنـــانها بلسم جراحي.. أم الحبيبة.

إلى شريك حيـــــــاتي.. زوجي الغـالي.

إلى نور القلب وفرحة الروح صغاري الأعزاء.

إلى إخوتي وأخواتي وجميع أهلي وصديقاتي.

إلى من كان نعم السند في رحلتي العلمية

الباحثة

الشكر والتقدير

الحمد لله الذي أعانني على إنجاز هذه الدراسة وتقديمها على ما هي عليه.

وبعدها أتقدم بالشكر الجزيل إلى أستاذتي المشرفة الأستاذة الدكتورة إكرام تكتك على التوجيهات التي أفادتني بها وجزاها الله عني خيراً.

. أشكر كل من ساعدني من قريب أو بعيد على انجاز هذه الأطروحة.

.والشكر موصول إلى جميع أساتذة قسم اللغة و الأدب.

الباحثة

مقـــدمـــة

المقدمة :

يطرح الروائي نصه الإبداعي كأيقونة متفردة منغلقة، يحاول الناقد والمحلل الولوج إلى عالم النص، ومحاورة ألفاظه وجمله علّها تبوح له بأسرار ناظمها، فقراءة النص مهمة شاقة وشائقة، دفعت النقاد إلى مقاربتها بشتَّى آليات التحليل والتأويل بدءاً من سياقها وانتهاءً عند عتباتها ونصوصها الموازية .

ويعد النص الموازي من أهم القضايا التي تطرحها الساحة النقدية الجديدة نظراً لفعاليته وقيمته المعرفية، وأهميته في إضاءة النص وكشف أغواره إذ أصبحت هذه العملية سواء في المنجز النقدي الغربي أو العربي حقلاً معرفياً قائماً بذاته إذ أسهم الحقل المعرفي الجديد في إطارة العلاقة الموجودة بين النص الموازي والنص، لتعتمد النص الموازي مكوناً أساسياً وجوهرياً له خصائصه الشكلية، ووظائفه الدلالية التي تعمل على محاورة العتبات ومساءلتها.

إلاّ أنّ النقد العربي القديم لم يول اهتماماً كبيراً للعتبات النصية أو المصاحبات النصية لأن ثقافتنا ثقافة شعرية وما وصلنا من ترانا القديم لم يكن معنونا، إذ أننا لم نجد عناوين للقصائد العربية .

رغم أن العنوان هو أهم عتبات النص التي يمكن من خلالها الولوج إلى معالم النص واكتشاف كنهه، ومن تم تقديم رؤية حداثية نقدية مؤسسة على منهج ومنطلقات نظرية تسهم في كشف معالم النص الخفية .

لذلك أصبحت المؤلفات حديثاً تهتم بكل ما هو خارجي او ما يحيط بمتن النص فلا يمكن تقديم أي أثر أدبي بدون نصوص محيطة أو مجاورة كاسم الكاتب والعنوان، والغلاف، ودار النشر وغيرها من المداخل التي تعد عتبات حقيقة تفضي الى غياهب النص وتقود إلى فك الكثير من طلاسمه وألغازه، لكنها أحياناً قد تلعب دوراً تمويهياً يجعل القارئ في حيرة من أمره فتربكه وتخلق له قلقاً قرائياً منهجياً .

إلاّ أنّ قراءة المصاحبات النصية أصبحت من مستجدات النقد الحديث والمعاصر وذلك من خلال موقعها في فضاء النص باعتبارها نظاماً من العلامات الدالة من جهة، وفي علاقتها بالنص المركزي من جهة أخرى، لتجدد مهمة الناقد في إبراز مظاهر تحقق هذه العلامات ووظيفتها في تقديم قراءة أولية للنص بدءاً من العنوان إلى الصور والرسومات والألوان، خطية الكتابة وحجمها.. وغيرها من الموازيات التي تشكل فضاء النص الأدبي.

وقد سعت هذه الدراسة إلى مقاربة النص الموازي وتحديد مدى فاعليته في قراءة النصوص وذلك من خلال أعمال الروائي الأخضر الحبيب السائح رواية "تلك المحبة" و "زهوة" انطلاقاً من الإشكالية التي بلورها الطرح الثاني:

-هل يمكن للنص الموازي أن يترجم حدود النص الداخلية والخارجية ؟

-هل النص الموازي مفتاح تأويلي كاف ؟

-ما مدى العلاقة بين النصوص المحاذية والمتن ؟

-ما مدى تأثير هذه العتبات النصية في المتن الروائي؟

واعتمد هذا الموضوع لأسباب معيّنة يأتي في مقدّمتها أن النص الموازي، لم يحظ بدراسات شاملة وكافية حوله إذا ما قورن بالدراسات النقدية الأخرى، ممّا يشجّع على خوض غمار النص الموازي في ظل المناهج العصرية، إذ أنّ دراسة المصاحبات النصيّة ستعيد صياغة الشعري التي تتغير وتتطور وفق تغيّر وتطوّر المكان والزمان .

كما أنّنا نجد في الأدب العربي الشذرات الأولى لدراسة العتبات النصيّة ودلالتها، وذلك من خلال مصنّفات البلاغيين القدامى نحو أبي بكر الصولي في كتابه "أدب الكاتب" وابن الأثير في كتابه" المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر" وأبي القاسم الكلاعي في كتابه" أحكام صنعة الكلام" والجاحظ في كتابه " الحيوان".

وجود هذه الشذرات يحيلنا إلى محاولة منهجة الدراسة النصية الموازية للنص، لعلّ الرؤية تكتمل خاصّة وأن الغرب قد انكبوا على النص الموازي بالدراسة والتحليل.

التطور الرّاهن للرواية العربية، الذي عرف قفزة نوعية في طرائق كتابتها وتخريجها وتطوير فنيّات طباعتها، التي واكبت التطور الهائل في الطباعة والرقمنة، وحرصها على توافر العتبات النصيّة، باعتبارها مفاتيح للعمل الروائي، نصوصاً مكثّفة تهضم ما بداخل العمل، لها إشاراتها ووظائفها التي تجعل من دراستها طريقاً لسبر أغوار النص.

الرغبة في مقاربة الرواية الجزائرية من خلال العتبات النصية والاقتراب من العالم السائحي الذي ما فتئت لغته تتطوّر وتتجدّد بين كل عمل وآخر، فقد غدت تعانق الخيال والعجائبية، وتسبح في فضاء الرؤى والأحلام مرتكزة على موروث ثقافي ضخم، تتعدّد مشاربه وتتداخل أبعاده وتقترب لغته من الصوفيّة والشعريّة.

فالغاية إثارة العتبات النصية في سبيل تعميق فهم النص الروائي وتأويله، وكيفية مخاطبة النص ومساءلته وكيفية الامتزاج به لإخراجه من جموده ودفعه إلى إنتاج الدلالات المتوازية والقدرة على تحديد وظيفة تلك العتبات حول الرواية.

وقد اختارت الدراسة مقاربة عتبات الرواية الجزائرية من خلال كتابات الروائي الجزائري الحبيب السائح في مدوّنة " تلك المحبة" و"زهوة"، واستند الاختيار أساساً على قلّة دراسة النص الموازي في هذه المدونات دون غيرها.

فقام البحث على خطّة أساسها مقدمة وأربعة فصول؛ حيث جاء الفصل الأول بعنوان: تجليات النص الموازي في الموروث العربي الإسلامي، وعرضت فيه المبادئ الأوّلية، التي مهّدت لظهور العتبات النصيّة لدى النّقاد القدامى والفكر العربي القديم عموماً، إلاّ انّها تبقى مجرد شذرات لا ترقى إلى مستوى النظرية والتطبيق.

إلاّ انّنا لا يمكن أن نتجاوز عتبة الموروث العربي وإسهاماته في تقديم النصوص الموازية من خلال أشكال تأليفية مختلفة، ونصوص معينة بدءاً من النص القرآني إلى المطلع الشعري،

وصولاً إلى مقدمات المصنّفات العربية، وكلها تحاول أن تؤكد فكرة وجود "النص الموازي" نصاً واشتغالاً، ولكن في حدود ضيقة إلى حد ما، نأتي بها للتنظير والتقنين.

أمّا الفصل الثاني خصّص للنص الموازي وأشكال التعالي النصي ليحدّد النص ونظريته، وكيف استطاع جيرار جنيت الانتقال من شعرية النص إلى شعرية النص الموازي بعد بحثه المطول الذي قاده إلى أعماق البنيات النصية، فأفرز له أليات نقدية متعدّدة تحتفي بأدبيّة النص وجماليته، وتسعى إلى تأويله وفك شفراته. ثمّ تمكنه من تحديد أشكال التعالي النصي والذي يعتبر النص الموازي ثاني شكل منها، وقد حدّده ورصد لنا عناصره، إلى جانب ما عرض في الفصل من أقسام للنص الموازي وأنواعه ومبادئه.

وخصّص الفصل الثالث: لدلالة العنوان في روايات الحبيب السائح لتحديد دلالة العنوان ووظائفه، باعتباره أهم عتبة من العتبات النصيّة، ولها حصّة الأسد بين العتبات من خلال الدراسات النقدية، باعتباره علامة جوهرية للنص الموازي ومفتاحاً أساسياً يتسلّح به المحلّل للولوج إلى أغوار النص العميقة بغية استنطاقها وتأويلها. وتمّت دراسة بنية العنوان معجمياً وتركيبياً ودلالياً لتبيّن أبعاده ومضامينه والوقوف عند إشاراته التي يوحي بها إلينا، وتحديد وظيفته وعلاقته بنصّه الروائي ومدى تطابقه مع مقاطعه السردية.

أمّا الفصل الرابع: فجاء بعنوان دلالة الغلاف في روايات الحبيب السائح، تحديد دلالة الغلاف ووظائفه، باعتباره أوّل عتبة ينتبه إليها المتلقي كونه واجهة إشهارية للرواية،

ويكون سابقاً للنص وحاملاً للعناصر الموازية الأخرى، وداعماً للأيقونة، فهو خلفيتها المثلى، فيقدّم نفسه كموضوع للقراءة والتحليل، لوقوعه في مفترق الطرح اللساني والأيقوني، فيسمح للقارئ بقراءته داخل إطار استراتيجيتي الإنتاج والتلقي.

فتمّت دراسته من خلال الوقوف على وحداته الغرافيكية وقراءة خطّيتها ولونها وفضائها الذي تموقعت فيه وإعطاء كل ذلك أبعاده السيميائية، والتركيز على الصورة المصاحبة للغلاف لما لها من دور كبير في قراءة العتبات، وتحديد إشارات الغلاف ووحداته الغرافيكية ووظيفته، وتحديد مدى علاقته بالمقاطع السردية. وخاتمة ضمّت أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة.

أمّا المنهج النقدي الذي اعتمدته الدراسة فهو منهج وصفي يوظّف أداة تحليلية لمقاربة النص الروائي من منظور العتبات النصّية، بغية الكشف عن الدلالات والمعاني الكامنة بين فجوات النص وفراغاته ممّا يساهم في عملية التأويل، ومساءلة المنهج تبقى نسبية إلى حد ما لأنّ اعتماد منهج معين لا يلغي توظيف آليات سيميائية كونه منهجاً ملائماً لقراءة العلامات، وتحديد إشاراتها ووظائفها من خلال المقاطع السردية للتأكد من دور العتبات في بناء المعنى واختزاله.

وقد اعتمدت الدراسة على جملة من المراجع المتخصّصة في دراسة النص الموازي والعتبات النصية منها:

-كتاب "عتبات" و "وأطرس" و " جامع النص" لجيرار جنيت .

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

-عتبات النص في الرواية العربية، للدكتور إسماعيل عزوز.

-نظرية العنوان مغامرة تأويلية في شؤون العتبات النصية لخالد حسين .

-عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر ليوسف الإدريسي .

-سيميوطيقا العنوان لجميل حمداوي .

-مدخل إلى عتبات النص لعبدالرزاق بلال .

-انفتاح النص الروائي لسعيد يقطين .

-عتبات النص البنية والدلالة لعبد الفتاح الجحمري .

-في التعالي والمتعاليات النصية لعبد الهادي المطوي .

-العنوان في الثقافة العربية لمحمد بازي .

-العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، لمحمد فكري الجزار .

-سيمياء العنوان، لبسام قطوس .

وهذه الدراسات رغم كثرتها، إلاّ أنها أمعنت النظر في معرفة "العنوان" وتحديد دلالاته ووظائفه وكل ما يؤطره. إلى جانب بعض الاهتمام بالغلاف، وإشارات طفيفة إلى بعض العتبات الأخرى كالمقدمات والفواتح، إلاّ انّه لم تتوفر بعد دراسة شاملة للعتبات النصية كلها والوقوف عندها نظرياً وتطبيقياً.

إلى جانب مجموعة من المقالات النقدية والدراسات المتخصصة، وهي أبحاث قاربت النص الموازي بالاعتماد على ما كتبته الأقلام الغربية وترديد أفكار جيرار جنيت وهنري متران ... وغيرهم .

هذا الطرح الجديد للنص الموازي ووجوده بشكل متفرق ومتنوع وموزع على ثلة من المراجع التي تمسك بطرف وتلقي بآخر، صعّب من مهمة البحث، خاصة أنه فكر جديد لازال ينهم من المشارب الغربية، ممّا جعله يدور في فلك التنظير بعيدا عن التطبيق. كما أن مقاربة عتبة واحدة له من الصعوبات ما يكفي فكيف والجمع بينها في دراسة واحدة .

الفصل الأول

تجليات النص الموازي في المورث العربي الإسلامي

1. العنوان في القرآن

2. العنوان في القصيدة العربية القديمة

3. المقدمة في الخطاب العربي القديم

4. المقدمة في المؤلفات النقديّة القديمة

توطئة:

أفرز المشهد السردي النقدي في العقدين الأخير مجموعة من النظريات والمناهج، التي تحاول أن تعيد للنص حضوره وسلطته بعد أن أعيته الدراسات المضمونية والسياقية إلا أن الانفجار الحاصل على المستوى الإعلامي والمعلوماتي قد أغرق الإنسان المعاصر في سيل من الرموز والعلامات التي صارت تحاصره وتقض مضجعه، وتلح على الناقد ليفك رموزها ويتعرف دلالاتها فتبلور في الوجود النص وقد سيج داخله بأيقونات موازية لمدلوله الداخلي، وتلك الأيقونات ما هي إلاّ عتبات مصاحبة للنص، في محاولة إغرائية، إغوائية لجذب انتباه القارئ. واستفزاز فضوله ليقاربها واكتشاف مدلولاتها الإيحائية.

وقبل أن نتطرق للعتبات أو النص الموازي في النقد الحديث جدير بنا أن نتلمسها في الفكر النقدي القديم، إذ هناك من النقاد القدامى من تناول النص الموازي ولكن بطريقة غير منهجية إلى حد ما، ولم يكن لها تطبيق أو نظرية بالمعنى الواضح حالياً ومع ذلك لا يمكن أن نغفل عطاء النقاد العرب قديماً حول العتبات النصية الأمر الذي دفعنا إلى التنقيب عن العتبات النصية في المصنفات العربية فالنقد العربي القديم هو « أول من وضع بذرة العتبات، حيث تناولها كثير من النقاد»[1]

[1] – علي إسماعيل عزوز، **عتبات النص في الرواية العربية**، الهيئة الصرية العامة للكتاب 2010 ص22

وإذا ما تأملنا طبيعة التأليف العربي قديماً نجد أن أول ما وصلنا كان عبارة عن مرويات شفوية ينقلها طلبة العلم عن شيوخهم وعلمائهم، وهذه المرويات كثيراً ما أخذت طابع الحوار الذي يعتمد السؤال والجواب أو طابع الصراع بين نمطين ثقافيين هما المشافهة والكتابة» [1]

وقد كان تناولهم لها من ناحية تبادل المراسلات، كما هو الحال في كتاب " المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر" لابن الأثير. وكتاب "أحكام صنعة الكلام" لابن القاسم الكلاعي الإشبيلي إلى جانب مؤلفات الجاحظ التي يؤكد فيها على أهمية الابتداء (الاستهلال) بقوله: « إن لابتداء الكلام فِتنةً وعجبا » [2] كما يؤكد على ضرورة تنقيح المؤلفات إذ « ينبغي لمن كتب كتاباً ألا يكتبه إلا على أن الناس كلهم له أعداد، وكلهم عالم بالأمور وكلهم متفرغ له»[3]

وقام عبد الله بن أبي الأصبع بالكتابة عن العتبات "في كتابي:" الخواطر السَّوانح في أسرار الفَواتح" والثاني " تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر"

وهذا الكتاب له أهمية كبيرة في تناوله للعتبات، حيث قسمه إلى أبواب «تتناول بدايات العتبات في النقد، نحو باب حسن الابتداء، باب الكتابة، باب الإشارة، باب التذييل، باب حسن النسق، باب رد الإعجاز على الصدور، باب الإمضاء، باب حسن الخاتمة، وهو ما يؤكد على اهتمام النقد القديم بعتبات الكتابة" [4]

---

[1] – عبد الرزاق بلال, **مدخل إلى عتبات النص, دراسة مقدمات النقد العربي القديم**, مكتبة الادب المغربي, إفريقيا الشرق, الدار البيضاء، 2000, ص19 .

[2] – أبو عثمان بن بحر الجاحظ، **الحيوان، تحقيق عبد السلام مُحَمَّد هارون**، دار الجبل، بيروت (د.ط) 1996، ص 88.

[3] – المرجع نفسه، ص 88.

[4] - علي إسماعيل عزوز، **عتبات النص في الرواية العربية**، ص 21.

وكتاب "أدب الكتاب" الذي أورد فيه أبو بكر الصولي فضل الكتابة في قوله تعالى: { ن و والقلم وما يسطرون ما أنت بنعمت ربك بمجنون} [1]

وتحدث عن بعض العتبات الدقيقة في الكتابة نحو، لفظة " أما بعد " وهي لفظة ابتدائية يبدأ بها الكلام للانتقال إلى الإخبار عما سبق من كلام كالبسملة والحمدلة. [2]

وتناول أبو بكر الصولي " عتبة تصدير الكتاب" وما يقع فيها وكذا العنوان والتاريخ والحواشي، إلا أن الصولي، وعلى الرغم من ذلك تنبه إلى تلك العتبات لم يتناول ما نحن بصدده الآن من شعرية تلك العتبات أو وظيفتها، وما ترمي إليه فهو يتناولها من باب توجيه اهتمام الكتاب إليها وأهميتها ليس إلا " [3]

وفي كتاب " أحكام صنعة الكلام" أدرج الكلاعي مجموعة من المصطلحات النقدية التي تعتبر أساساً لكثير من الدراسات النقدية والبلاغية، وقد تناول الحديث عن الخط وقوانين الكتابة وآدابها كما تناول الحديث في العنوان والاستفتاح وصدور الرسالات ويقول عن العنوان " ونظرت أعزك الله، العنوان فوجدته يختلف باختلاف الأزمان فكانوا فيما مضى لا يزيدون على قولهم: من فلان. وفي الكتاب العزيز: " إنه من سليمان" ثم زاد ومن بعد ذلك: من فلان إلى فلان " [4] وهذا يدخل بشكل

---

[1] – سورة القلم، الآية 02.

[2] – أبو بكر مُحَمَّد الصولي، **أدب الكتاب، شرح وتعليق أحمد حسن**، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1994، ص 26.

[3] – علي إسماعيل عزوز، عتبات النص في الرواية العربية، ص 22.

[4] – أبو القاسم الكلاعي الأشبيلي، **أحكام صنعة الكلام في فنون النثر ومذاهبه في المشرق والأندلس**، حققه وقدم له مُحَمَّد رضوان الداية، عالم الكتب، ط2، بيروت لبنان 1985، ص 61.

واضح في مجال العنونة، وتحدث عن الاستفتاح وعن صدور الرسائل فأشار إلى " أما بعد" التي تصدر بها الرسالة بعد الحمد والبسملة يقول: «ونظرت أعزك الله في صدر الرسائل واستفتاحها فوجدتها أيضا تختلف، فكان في الزمان الأول يكتبون في صدور رسائلهم. " أما بعد" وهو فصل الخطاب الذي ذكره الله سبحانه في كتابه العزيز» [1].

ويطالعنا أيضا كتاب « المثل السائل في أدب الكاتب والشاعر" لابن الأثير إذ يقول عن الكتابة: " أعلم أن للكتابة شرائط وأركان »[2] ويتناول أيضاً أهمية البدايات « إنما خصت الابتداءات بالاختيار لأنها أول ما يطرق السمع من الكلام، فإذا كان الابتداء لائِقاً بالمعنى الوارد بعده توفرت الدَّواعي على استماعه » [3]. كما يؤرخ للمقدمة في قوله: «أن يكون الكتاب عليه جدة ورشاقة فإن الكتاب من أجاد المطلع والمقطع، أو يكون مبنياً على مقصد الكتاب، ولهذا باب يسمى باب المبادئ والافتتاحات » [4].

[1] – المرجع نفسه، ص 60.

[2] – ضياء الدين ابن الأثير، **المثل الثائر في أدب الكاتب والشاعر**، تحقيق مُحَمَّد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، صيدا بيروت، 1990،ص 87.

[3] – المرجع نفسه، ص 224.

[4] – المرجع نفسه، ص 27.

وقد احتفى المقريزي بالعتبات بقوله: «أعلم أن عادة القدماء من المعلمين قد جرت أن يأتوا بالرؤوس الثمانية قبل افتتاح كل كتاب وهي: الغرض، العنوان، المنفعة والمرتبة، وصحة الكتاب، ومن أي صناعة هو، وكم فيه من أجزاء وأي أنحاء التعاليم المستعملة فيه » [1]

1- العنوان في القرآن الكريم:

إن النص القرآني هي أعظم نص عرفته البشرية، يضم سوراً ذات أسماء معينة، يمكن أن نعتبرها عناوين نصوص سور يحملها كتاب شامل هو القرآن الكريم، فالسورة قرآن يشتمل على اي دي فاتحة وخاتمة، أقلها ثلاث آيات، فهي خطاب له عنوان، بداية، ونهاية.

فكل سورة سميت باسم « خاص بتوقيف من النبي ﷺ، وقد ثبتت أن جميع أسماء السور بالتوقيف من الأحاديث والآثار» [2]

1-1-العنوان الرئيسي:

القرآن الكريم سمي بأسماء كثيرة كالعروة الوثقى، وفرقانا، قرآنا، كتاباً، كلاما، مبينا، هدى ورحمة، تنزيلا، وحياً، بياناً، حقاً، هادياً... وغيرهن من الأسماء المبثوثة، في ثنايا النص القرآني « دالة عليه وناطقة بما فيه وإطلاق أي منها فيه إشارة إليه، وهو ما يبين تميز هذا النص عن النصوص

[1] - تقي الدين أحمد بن علي بن عبد القادر المقريزي، **المواعظ والاعتبار في ذكر الخطط والآثار**، حققه، أيمن فؤاد، مؤسسة الفرقان للتراث الإسلامي، لندن 2002، ص50 .

[2] - جلال الدين السيوطي، **الإتقان في علوم القرآن**، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1991، مجلد1، ص 115.

البشرية وإعجازه، وسمي القرآن كتابا لجمعه مختلف العلوم والقصص والأخبار، لأن الكتاب في اللغة هو الجمع، وسمي مبيناً لإظهاره الحق من الباطل»[1].

ولفظة القرآن: هي العنوان الأكثر شيوعا لكتاب الله تعالى، وقد اختلفت التأويلات وتباينت في تحديد معناه، فالقرآن لغة مصدره من « قرأ، يقرأ، قراءة وقرآناً بمعنى الجمع والضم، وقرأ الشيء، أي جمعه وضم بعضه إلى بعض » [2].

كما اختلف العلماء في لفظ القرآن بعضهم يقول أنه مهموز، فالقرآن هو عتبة نصية إشارة إلى كتاب الله الشريف، فمحتوى المصحف الشريف يوازيه كبنية عنوانية لفظة القرآن " وهي دالة عليه ومشيرة إلى محتواه، كما أنها أول ما يلمحه القارئ على غلاف المصحف، فهو العنوان الذي كتب عليه ليدلل على التنزيل الشريف.

وحتى أسماء القرآن الأخرى، إذا ما اعتبرت عنوانا لكلام الله الشريف فإنها تشير إليه، وتحمل في ذاتها حمولة دلالية قرآنية تدلل عليه.

وتعدد التسميات يؤكد عنها النص المسمى، «واحتوائه لكل ما من شأنه إقناع المتلقي وهدايته ولفت انتباهه الى شمولية أحكامه واشتماله على أخبار الأمم السالفة والأمور الغيبية» [3] وقد اختار الله تعالى لكلامه المعجز أسماء مخالفة لما سمى به العرب كلامهم جملة وتفصيلاً ، فسماه سبحانه وتعالى

---

[1]- مُحَمَّد بازي، **العنوان في الثقافة العربية التشكيل ومسائل التأويل**، الدار العربية للعلوم ، ص 616.

[2]- لويس معلوف، **المنجد في اللغة**، ناشرون، دار الأمان، منشورات الاختلاف، ط1، 2012، ص 29.

[3]- مُحَمَّد بازي، **العنوان في الثقافة العربية**، 30.

"الكتاب" إشارة إلى ترابط مضامينه ووحداتها لقوله تعالى: { ذلك الكتاب لا ريب فيه هدى للمتقين}. [1]

– والقرآن لقوله تعالى {تبارك الذي نزَّل الفرقان على عبده ليكون للعالمين نذيراً} [2]

" الذكر" لقوله تعالى: { هذا ذكر مبارك أنزلناه} [3]

القرآن لقوله تعالى: {وما كان هذا القرآن أن يفترى من دون الله ولكن تصديق الذي بين يديه وتفصيل الكتاب لا ريب فيه من رب العالمين} [4]

إن هذه الأسماء المتعددة بمثابة « أضواء هائلة تهدي إلى ما حولها من أنواراً قرآنية، وهي توجيهات واصفة تنعت النص كلياً أو جزئياً بما يتضمنه، أو ما يهدف إليه، وإذا ربطنا العنوان الرئيس والأكثر تداولاً ببقية الأسامي فإن التواشج الدلالي يكتمل، ويظهر التناسق في الغايات والمقاصد التي نزل من أجلها»[5]

وإذا كانت وظيفة العنوان تمييز النص وإعطائه قيمة وهوية فإن «لفظة "القرآن" تميز للنص الديني عن عدداً لا متناهي من النصوص، وتضعه في إطار مرجعي وديني موسع، حيث يحمل النطق

[1] – سورة البقرة، الآية 2.

[2] – سورة الفرقان، الآية 1.

[3] – سورة الانبياء، الآية 50.

[4] – سورة يونس، الآية 37.

[5] – مُحَمَّد بازي، **العنوان في الثقافة العربية**، ص 31.

بهذا العنوان معه مختلف المعاني والدلالات والقيم المكونة عنه قبلا لدى المتلقي، "فالقرآن الكريم" أكثر العناوين شهرة وتداولاً في الثقافة الإسلامية والكونية عموماً، لأنه كتاب الله عز وجل، ومعجزة رسوله مُحَمَّد ﷺ، وهو الموجه لحياة المسلمين في كل تفاصيلها والمصدر الأول والمركزي في العبادات، والمعاملات، وقضايا الشريعة، وقوانينها، وبين النص وعنوانه تناسب كلي وانسجام بين أساسه تطابق الدال والمدلول الاسم والمسمى».[1]

وعليه فإن القرآن عنوان شريف كريم لنص معجز بليغ، لا يمكن أن يكون عنواناً لأي نص أخر، فهو عنوان خاص دائم وأبدي لكتاب الله عز وجل.

1-2- العناوين الثانوية:

تنضوي تحت العنوان الكبير " القرآن الكريم" مجموعة من العناوين التي تميز السور وتدل عليها، وهي أسماء توقيفية غير تواضعية ووضعية، لا تقبل التحريف ولا التغيير، لكننا نجد إلى جانب الأسماء أو عناوين الصور في القرآن الكريم أسماء لكثير من السور إلى جانب الاسم الأصلي الخاص بها، والمبثوث في المصحف، ومرد ذلك إلى أمر ما يخص تلك الصورة دوناً عن غيرها، وقد جرت عادة العرب على ذلك بتسمية النصوص والأشياء بما يختص به وتتميز به عن غيرها من ذلك تسمية بعض القصائد بما اشتهرت به كالهمزية للبوصيري والألفية لابن مالك.

[1] مُحَمَّد بازي، **العنوان في الثقافة العربية**، ص 31.

فنجد سورة البقرة يسميها خالد بن صفوان "فسطاط القرآن" وفي حديث المستدرك تسمى "سنام القرآن" وسنام كل شيء أعلاه.[1] وفي صحيح مسلم تسمى سورة البقرة و آل عمران " الزهراويين" والفلق والناس المعوذتين وسميت "المبرئة" و"المقشقشة" و"المنقرة"[2]

ظهور هذه الأسماء الموضوعة من الصحابة يقدم وجهاً آخر للعنونة في الثقافة العربية، إذ نزلت سورة بعنوانٍ واحد لكن « بعد تداولها أصبح لها أكثر من عنوان تعرف به حسب المعاني والقيم التي تحملها حيناً، وحسب فهم الناس وتأويلهم لمضامينها وتنطلق هذه التسميات المختلفة من أوضاع اعتبارية مختلفة لهؤلاء المتلقين، فيما يتعلق بالقدرة على اكتشاف الخاصية الدلالية المميزة للسورة وهي القاعدة الثقافية العامة التي تحكمت في إنشاء تسميات متعددة للنصوص».[3] فقد يلحظ قارئ في المسمى شيئاً بينما يلحظ المتلقي الآخر ملحظاً مغايراً في المسمى نفسه فيسميه به.[4]

إن التسميات المتعددة للنصوص القرآنية (السور) تدليل على تفاعل المتلقين معها بشكل كبير، تفاعلاً أولي أدركوا من خلاله حقيقتها ومعانيها، وتمكنوا من وسمها بالاسم الذي يناسبها لأمر

[1] جلال الدين السيوطي، **الإتقان في علوم القرآن**،ج1، ص 123.

[2] المرجع نفسه، ص 119.

[3] مُحَمَّد بازي، **العنوان في الثقافة العربية**، ص 33.

[4] عبد الكريم مُحَمَّد حسن جبل، **في علم الدلالة**، دار المعرفة الجامعية، 1997م، ص 263.

أمله ما انعكس في أذهانهم من مضامين النص القرآني والتسمية عند العرب تنويه بالمسمى وإشادة بذكره بدليل اشتقاقها من السمو.[1]

كما أن تسمية السور القرآنية من أهم مظاهر التأويل والعنونة في حقل الثقافة العربية الإسلامية في فتراتها المبكرة، وهي ذات تجليين بارزين:

- ✓ العنوان التوقيفي المنزل مع النص والذي يظل ملازماً له في المصحف وفي التداول العام للنص على مدى الزمن.
- ✓ العنوان الموضوع الذي يحدده خصيصة ما في هذه السورة أو تلك وتعكس مدى اهتمام الأولين بالنصوص القرآنية وإدراكهم العميق لميزاتها الدلالية.

ونضيف إليها تجلٍ ثالث وهو اعتماد نص ما كبنية عنوانية لمجموعة كبيرة من النصوص نظراً للترابط الدلالي بينها، وذلك ما يتجلى في العلاقة بين سورة الفاتحة وباقي سور القرآن الكريم، فالفاتحة عنوان للقرآن باعتبارها تكثيف واختزال للكليات الموسعة في ثنيا المصحف الشريف.

فالفاتحة هي البنية النصية التي تتقدم جزئيات نصية موسعة لتدلل عليها وتوجه نحو مضامينها باختزال، فمعاني الفاتحة ومقاصدها الموجزة بمثابة عنوان للمقاصد الكبرى للنص القرآني، وهذا ما أوحت به جهود المفسرين وعلماء القرآن مع سورة الفاتحة، « فقد أنزل الله مئة وأربعة كتب، أودع علومها أربعة منها التوراة والإنجيل والزبور والقرآن، ثم أودع علوم التوراة والإنجيل والزبور، الفرقان، ثم

[1] أبو القاسم الزمخشري، **الكشاف، في حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل**، تحقيق محمد عبد السلام شاهين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1995م، ج1، ص 15.

أودع علوم القرآن المفصل، ثم أودع المفصل فاتحة الكتاب، فمن علم تفسيرها كان كمن علم تفسير جميع الكتب المنزلة».[1]

واستناداً إلى هذا القول الدقيق الذي توصل إليه علماء القرآن بشأن القرآن والفاتحة، فإننا يمكن أن نعتبرها عتبة لقراءة القرآن وفهمه، فآيتها إشارات إلى القضايا والمعارف الواردة في القرآن ككل، إذ تقدم له إشارة ويجتهد المؤول في اكتشاف الفروع وتشيد معاني النص الأكبر الموسع، فتكون بذلك عنوانً يسمح بالعبور إلى بنية موسعة، وإذا كان العنوان هو لفظ مكثف موجز مختزل لمعاني النص الكلية فالأمر نفسه ينطبق على الفاتحة فهي نص مصغر مختزل موجز يصلح عنوانً لبنية نصية كبرى وهذا بتأكيد من علماء القرآن الذين سمو الفاتحة "بأم الكتاب"، و"أم القرآن"، ولم تحصل على هذا الوسم إلا لأنها كذلك، جامعة لتأويلات ومقاصد النص القرآني، وبقدر إطلاع المؤول على سياق النص العام والخاص بقدر ما يتسع له التأويل، فكل اية من أيتها هي علم قائم بذاته:

{ رب العالمين الرحمن الرحيم} إشارة إلى علم الأصول وموضوعه معرفة الله وصفاته.

{ أنعمت عليهم} إشارة إلى علم النبوات.

{يوم الدين}إشارة إلى يوم الميعاد.

{ إياك نعبد} إشارة إلى علم العبادات

[1] جلال الدين السيوطي، **الاتقان في علوم القرآن**، ص 230.

{ إياك نستعين} إشارة إلى علم السلوك الشرعي[1].

وقد رأى علماء القرآن أن المولى عز وجل قد « نبه في الفاتحة على جميع مقاصد القرآن، وهذا هو الغاية في براعة الاستهلال، مع ما اشتملت عليه من الألفاظ الحسنة والمقاطع المستحسنة وأنواع البلاغة».[2]

ولشرف سورة الفاتحة أسماً ونصاً، حظيت على نيف وعشرين اسما، وكثرة الأسماء دالت على شرف المسمى منها: الفاتحة لافتتاح المصحف بها وافتتاح الصلاة بها.

"أم الكتاب" و "أم القرآن" سميت كذلك لأنه يبدأ بها المصحف كتابة أي لتقدمها على باقي السور في المصحف، وقيل أنها سميت كذلك لرجوع معاني القرآن كله إلى ما تضمنته.[3] ولكون العرب كانت تسمي كل أمر مقدم له توابع، "أماً" [4] ، وأم الشيء أصله، وتسمى "أم الكتاب" لاشتمالها على المعاني التي في القرآن من الثناء على الله تعالى بما هو أهله، ومن التعبد بالأمر والنهي ومن الوعد والوعيد، وسورة الكنز والوافية لذلك وسورة الحمد والمثاني لأنها تثنى في كل ركعة وسورة الصلاة لأنها تكون فاضلة أو مجزئية لقراءتها وسورة الشفاء والشافية».[5]

[1] مُحَمَّد بازي، **العنوان في الثقافة العربية**، ص 37-38.

[2] جلال الدين السيوطي، **الاتقان في علوم القرآن**، ص 408.

[3] ابن كثير، **تفسير القرآن العظيم**، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، 1969م، ص 08.

[4] الطبري، **جامع البيان عن تأويل آي القرآن**، دار الفكر بيروت، 1995م مجلد الأول، ص 73.

[5] الزمخشري، **الكشاف**، ج01، ص 23.

وسميت أيضاً "السبع المثاني" و "الوافية" و"الكافية" لأنها تكفي عن غيرها ولا يكفي غيرها عنها و"الشافية" والنور" و"الحمد" وغيرها من الاسماء التي تعكس اجتهادات علماء القرآن واهتمامهم بدراسة قضايا تسمية النص وتأويلها، وايجاد تخريجات لها اعتمدا على البحث اللغوي أو التناسب الدلالي بين النص وعنوانه وهو ما يؤكد وجود مباحث "العنونة" في الكتابات التراثية، ولكن ذلك تم داخل أطر ومباحث تختلف عن الطرح الحديث للمنظرين.

وتعدد التسميات الذي حظيت به سورة الفاتحة وسور القرآن الأخرى دليل على الربط بين الدلالة العامة للنص واسمه، وايجاد تطابق بين التسمية ومسماها، أو التقريب بينهما، فالعنوان لا يؤول بعيداً عن سياقه النصي.

وقد اعتبرت الفاتحة "نصا عنوان " وبنية عنوانية لنص كامل لكونها السورة التي تضمنت « كليات العقيدة الإسلامية وكليات التصور الإسلامي، وكليات المشاعر، والتوجهات ما يشير إلى طرف من حكمة اختيارها للتكرار في كل ركعة وحكمة بطلان كل صلاة لا تذكر فيها ».[1]

فالفاتحة تشير بشكل مختزل مجمل إلى فصل في بقية السور القرآنية ولا شك « أن العرب تراعي في كثير من المسميات أخذ أسماءها من نادرا أو مستعرب يكون في الشيء ... ويسمون الجملة من الكلام أو القصيدة الطويلة بما هو أشهر فيها، وعلى ذلك جرت أسماء سور الكتاب العزيز»[2].

[1] سيد قطب، **في ظلال القرآن**، دار الشروق، القاهرة، الطبعة 07، 1998م، ج01، ص 21.

[2] بدر الدين الزركشي، **البرهان في علوم القرآن**، تحقيق مصطفى عبد القادر، دار الفكر بيروت، 1988م، ج01، ص 340.

وتظهر هذه الانشغالات التأويلية والمتباينة في « اهتمام القدماء بأسرار العنوان والتسمية واجتهاداتهم في ايجاد تخريجات ملائمة عبر نشاط التأويل القائم على تفحص المستوى البنائي أو الدلالي أو الوظيفي أو المقصدي للنص المعنون؛ بحيث يتضح هذا المغزى القرائي الملازم للعنوان وحدودا افعال الفهم والإدراك المتباينة عند المفسرين وعلماء القرآن والتي تحتكم إلى نظام في التأويل يعتمد على التقابل بين ذخيرة المؤول وآلياته اللغوية والنحوية والسياقية لفهم حدود الترابط والتعالق بين الاسم والمسمى، بين العنوان وما يعنونه»[1]

إن الارتباط القائم بين نص الفاتحة وبقية سور القرآن يمكن اعتباره ارتباط عنوان بنص، وعنوان الكتاب هو الذي يجمع مقاصده بشكل موجز في أوله، ومع الفاتحة " العنوان" نكون أمام نمط أخر من العناوين لم تشر إليه نظريات العنونة الحديثة يتجاوز حدود الكلمة أو الجمل ليطول النص، ومن « ثمة فإن استراتيجية دراسة وتأويل المعنى التي لا تتعدى مقاربة جوانب التركيب والدلالة والتأويلية، في أفق قراءة منسجمة تفهم على ضوئها بقية النصوص، وعلى هذا الأساس فالعنوان– النص (الفاتحة) هو المهاد والمقدمة التي تيسر فهم بقية النصوص».[2]

وتتقاطع "الفاتحة" مع القرآن في المقاصد الكبرى، ومقاصد القرآن ستة : ثلاثة مهمة وثلاثة متمة، أولاها: تعريف المدعوة إليه، كما أشير إليه بصدرها "الفاتحة" تعريف الصراط المستقيم، وتعريف حال الرجوع إلى الله، وقد أشير إليه بـ { ملك يوم الدين} والأخرى تعريف أحوال المطيعين

[1] مُحَمَّد بازي، **العنوان افي الثقافة العربية**، ص 43.

[2] المرجع نفسه، ص 44.

لما ورد بقوله تعالى { الذين أنعمت عليهم}، وأقوال الجاحدين في قوله { اياك نعبد واياك نستعين}.[1]

فالعنوان بنية مكثفة لنية نصية موسعة، يتلاقى مع نصه في الخطوط الدلالية الكبرى، محققاً الانسجام والتناسب « فالنص القرآني كل لا يتجزأ لأنه يهدف إلى غاية واحدة، وإن تنوعت مظاهره وينطلق من فلسفة منسجمة وإن تبين للناظر إلى سطح الأمور تنوعاً في القضايا.. أنه وحدة متكاملة رغم سعة فضائه ».[2]

فالانسجام في النص القرآني بين كل السور بين عناوينها وبين البنية النصية العنوانية للنص القرآني أمر حتمي حتمية إعجازيته وبلاغيته، وخصوصية عنونته.

2- العنوان في القصيدة العربية القديمة:

2-1-براعة المطلع:

ظل الشاعر العربي يؤمن بأن « ما يكسب الشعر أسلوبا وكيفية أجود انما هو صفته الخاصة وخبرته؛ أي اللغة»[3] لأن التجربة الشعرية في أساسها « تجربة لغة، فالشعر الاستخدام الفني للطاقات

[1] أبو حامد العزالي، **جواهر القرآن ودرره**، منشورات دار الآفاق الجديدة بيروت، ط05، 1983م، ص 43.

[2] مُحَمَّد مفتاح، **دينامية النص**، المركز الثقافي العربي بيروت، ط02، 1990، ص 72.

[3] ماثيو أرنولد، **دراسة الشعر، النقد، أسس النقد الأدبي الحديث**، ترجمة هيفاء هاشم، وزارة الثقافة، دمشق، 2006م، ص 667.

الحسية والعقلية والنفسية والصوتية للغة، ولغة الشعر هي الوجود الشعري الذي يتحقق في اللغة انفعالا وصوتا موسيقياً وفكراً..»[1].

فبوجود ذلك الفكر العربي المتقدم والشاعرية الفذة والقريحة المتقدة، وهذه « اللغة الشاعرة»[2] أبدع لنا الشاعر العربي نصوصاً شرعية مميزة، إلا أنه لم يضع لنا عنوان خاصة بها، فلو أنه أدرك ذلك وعنون نصوصه الشعرية، لازدان الأدب ببنيات عنوانية رائعة ومتفردة روعة وتفرد القصيد العربي.

وقد عد الافتتاح الشعري عند الناقد العربي القديم سببا في شهرة الشاعر وحذقه في صناعة الشعر، فقد ولع العربي بتحسين المطالع وتجويد الفواتيح وحسن الاختتام.[3]

ويمكننا اعتبار تلك المفاتيح والمداخل الشعرية من قبيل العنوان، هي بنى أولية تحتل صدارة، وتشكل بنى موازية للنص اللاحق، ليصبح البيت الأول مخزوناً لغوياً ودلالية يختصر الكثير من المعارف والدلالات، فالشاعر العربي، كان شاعر بيت لا شاعر قصيدة، وكثير ما فضلة العرب شاعراً ما لبيت قاله، فيغدو البيت الأول فاتحة نصية تنبئ بمعالم الوجود النصي بأكمله.

وقد بلغ اهتمام النقاد والبلاغيين القدماء إلى اعتبار إجاباتهم مقياس بديعيا يسهم في جمالية القصيدة واحلوا البراعة المحل الأول في كل كتب البديع، ولم يكتف علماءالبلاغة بالإشارة إلى قيمة المطلع الشعري بل وضعوا شروطاً ومعايير تحقق له ميزته الفنية، وتطبعه بميسم الشعرية فجعلوا براعة المطلع أهم الشروط وعدوا البراعة في اختيار اللفظ وحسن نظمه وصياغته وتواشجه مع غرض

[1] السعيد الورقي، **لغة الشعر العربي الحديث بمقوماتها الفنية وطاقاتها الابداعية**، دار النهضة العربية، بيروت، ط03، 1984م، ص 05.

[2] عباس محمود العقاد، **اللغة الشاعرة**، دار النهضة مصر، 2004، ص 06.

[3] روز غريب، **النقد الجمالي وأثره في النقد العربي**، دار الفكر العربي بيروت، 1993م، ص 122.

القصيدة مناط لاقتدار الشاعر « و دليلاً على تمكن شاعريته، وطفقوا يشيرون من خلال استقراء النصوص إلى بعض المعايير التي تسلم إلى حسن المطلع أو قبحه وجعلوا له فنوناً من الابداع ترد عندهم في حسن الابتداء وبراعة المطلع، وبراعة الاستهلال بما يتضمنه البحث البلاغي الخالص ».[1]

والمتصفح لمصنفات البديع سيدرك أنَّ البدعيين قد أحاطوا جميع جوانب المطلع بجملة من الخصائص والشروط حتى غدت تقاليد فنيّة . فبراعة المطلع «عبارة عن سهولة اللفظ وصحة السبك، ووضوح المعنى ورقة التشبيب، وتجنب الحشو، وتناسب القسمـــين، وأن لا يكون البيت متعلقاً بما بعده».[2]

كما يجب أن يتوفر في المطلع الترابط العلائقي أي أن يكون له علاقة ببناء القصيدة، وأن يكون وظيفة تمهيدية للنص الشعري، ومن بين المطالع الشهيرة في الأدب العربي القديم، مطالع المعلقات التي تؤكد لنا توافر تلك الشروط المطلعية ما يؤكد أن المطلع ليس مبتور عن بناء القصيدة القديمة وسياقها العام، بل هو في علاقة دلالية إيحائية بجميع أبياتها منها: مطلع قصيدة الشنفرى:

أقيموا بني أمي صدور مطيكم فإنّي إلى قوم سواكم لأميل

- مطلع معلقة عنتر بن شدّاد:

هل غادر الشعراء من متردم أم هل عرفت الدار بعد توهم

- مطلع معلقة زهير بن أبي سلمى:

[1] أحمد سعد محمّد، **نظرية البلاغة العربية، دراسة في الأصول المعرفية**، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2009، ص 174.
[2] صفي الدين الحلي، **شرح الكافية البديعية**، تحقيق نسيب تشاوي، ديوان المطبوعات الجزائرية ، الجزائر، 1989، ص 57.

أمن أم أوفى دمنة لم تكلم فحوماته الدراج فالمتثلم

. مطلع معلقة عمرو بن كلثوم:

ألاهبي بصحنك فاصبحينا ولا تبقى خمور الأندرينا

. مطلع معلقة امرؤ القيس:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل

. مطلع معلقة الأعشى:

ودع هريرة إنّ الركب مرتحل وهل تطيق فراقاً أيّها الرجل

. مطلع النابغة الذبياني:

يا دار مية بالعلياء فالسند أقوت فطال عليها سالف الأمد

لقد حقّقت هذه المطالع فعالية العنوان؛ بسبب أوليتها والدلالات التي قدّمتها للمتلقي من خلال العلامات الأولية لها فقط، المطلع أكثر المقطوعات النصيّة استقبالاً وأعلاها فاعلية.

وتتميز العتبة النصيّة المطلعية بظاهرة التصريع فأثرها الموسيقى علامة نصية فاعلة في التأثير على المتلقي وجذب انتباهه بتأثير الموسيقى الصوتية، والصوت أقرب إلى النفس.[1]

فالبيت الأول محفل لإظهار براعة الشاعر وقدرته على الإجادة في فن الشعر، لكونه يحتل موقع الصدارة من القصيدة العربية حمله مكانة العنوان.

[1] . روز غريب، **النقد الجمالي واثره في النقد العربي**، ص 122.

فلم يحفل النسق الثقافي القديم في المجال الشعري بالعنونة وتداولوا نصوصهم الشعرية دون أسماء وعناوين لقصائدهم «والنقاد القدماء لم يتفقوا على تسمية معينة للبدء الذي تبدأ به القصيدة».[1] وفي غيابها اعتمد على المطالع بديلاً للعناوين، إذ كانت المطالع هي المميزة لقصيدة دون أخرى، لذلك كان الشعراء قديماً يعنون بتجويد مطالع نصوصهم، وبنائها بناءاً إيقاعياً جذاباً لأنه أوّل ما يقرع أذان السامع.

إنّ من البلاغة أن يتأنّق الشاعر في بدايات قصيدته لأنّها أوّل ما يتلقى المتلقي، وهو بذلك يعطي انطباعاً خاصاً للمتلقي يخوله الاستمرار في ذلك النص أو الإعراض عنه، لذلك وجب أن يتخيّر له أعذب لفظ وأجزله وأحسنه نظماً وسبكاً، وأوضحه وأحلاه حتى يغري القارئ ويشدّ انتباهه ويكون بهذه المهمة قد أدّى نفس الوظيفة التي تعزى للعنوان، والابتداء هنا يعزى لنص القصيدة، فالشعر « قفل أوله مفتاحه، وينبغي للشاعر أن يجود ابتداء شعره، فإنّه أول ما يقرع السمع، وبه يستدل على ما عنده من أوّل وهلة».[2]

وقد أكّد النقاد القدامى على أهمية صياغة الاستهلال صياغة دقيقة تميز محتواها الدلالي حتى لا يلتبس بالمدلولات الأخرى المشابهة له، لأنّ « تحسين الاستهلالات والمطالع من أحسن شيء في

[1] . عبد الحليم حنفي، **مطلع القصيدة العربية ودلالته النفسية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1987, ص 11.

[2] . ابن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه**، تحقيق محمّد قرم، دار المعرفة، بيروت، ج 1، ط1، 1988، ص 218.

هذه الصناعة، إذ هي الطليعة الدالة على ما بعدها المتنزلة من القصيدة منزلة الوجه العزة تزيد النفس بحسنها ابتهاجاً ونشاطاً لتلقي ما بعدها.»[1]

2-2- المطلع عتبة نصيّة:

فالشاعر الفذ هو الذي يجتهد في جعل مطلع قصيدته مثيراً أخاذاً وافياً في اختزال فحوى ما يليه أو ملمحاً إليه، ينقل متلقيه إلى أعماق نصه في تقنية عالية، فالعنوان الناجح هو العنوان الإيحائي المغري الذي يشدّ انتباه المتلقي ويشركه في فحوى النص، وهي الوظيفة التي تقوم بها المطالع أيضاً وكثير من القصائد نال شهرة واسعة لروعة مطلعه، وتعنون القصائد القديمة بمطالعها، فالمطلع بنية نصية بديلة في العنوان، بل تمثل عنوان نص القصيدة كونه يراعي التواشج الدلالي والبلاغي للنص الشعري، فيأتي المطلع كأيقونة لامعة تجذب المتلقي جمالياً ودلالياً، وتعكس جمالية النص.

والمطلع الشعري بناء إيقاعي ونحوي وبلاغي ولغوي ودلالي يمثل نمطاً من أنماط العنونة في النسق الثقافي القديم وهو قول وتمهيد لقول آت.و« بناء لشبكة من المعاني مرتبطة بالنواة الدلالية المختزلة في البيت الأوّل، وبين ما قبل القول والقول ستار يحجب أسرار القصيدة، فيكون المطلع العنوان على مستوى التلقي فاضحاً لسرية النص ومؤسّساً لنسق إيقاعي ودلالي وتصويري مطرد في ما يلي من النص، فالوزن والروي والقافية المختارة تظل عناصر ملتزمة في بقية الأبيات، أي أن النفس

[1] . حازم القرطاجي، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق مُحَمَّد الحبيب بلخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط4، 2007، ص 309.

الإيقاعي الذي سار عليه الشاعر في المطلع يظل الاطار الداخلي أو البنية العميقة أو المقاس والهيكل الفارغ الدي يملأ في كل مرة بمضمون تفصيلي لسابق مختزل أو بمضمون جديد تكميلي».[1]

وعليه يشكل المطلع نظاماً إيقاعياً وجمالياً يسير وفقه الشاعر قولاً وإنشاءً والمتلقي سماعاً أو قراءةً، وإذا كان نظام العنونة يعتمد على معايير ضابطة لتأدية دورها في إغراء المتلقي عبر انتقاء الكلمات والألوان والحروف، وجمالية الخط... وغيرها . فإن القصيدة قديماً انتهجت منهج الإثارة بالإيحاء والغرابة، وترك المعنى غامضاً وغير مكتمل، واجتناب الإفصاح ... وبذلك« تجتمع للمطلع المعتبر عنواناً وظائف تحديد البنية الدلالية النواة التي تبدأ في الانكشاف جزءاً جزءاً وشيئاً فشيئاً، حتى يكتمل الفضاء الدلالي عبر التأويل والتخمينات والفروض والحدوس استناداً إلى مواد النص اللغوية والنحوية والبلاغية.»[2]

ورغم اعتبار المطلع عنواناً إلاَّ أنّه يتعذر علينا اعتماد آليات قراءة العناوين عليه لأن العنوان بنية مفصولة عن النص، متموضعة في أعلاه مفصولة عنه خطياً متصلة به دلالياً، لكن المقطع متصل بالنص دلالياً وخطياً، ومنه تتناسل دلالته ومعانيه، ومن حيث الوظيفة يقوم بنفس وظيفة العنوان، فهو في غياب العنوان يمثل وظيفة تحديد قصدية الخطاب إذ أنّه يؤطر الموضوع ويوحي به.

قد تقبل هذه الفكرة إذا كان النص الشعري ذو غرض واحد، فلو كان النص يتضمن أغراضاً متعدّدة تتعذر الاستجابة لهذا الطرح، إذ غالباً ما يكون موضوع القصيدة مدحاً أو وصفاً، ويقدم له بمقدمة طللية أو غزلية، وبالتالي لا يمكن للمطلع أن يساعدنا في اكتشاف مقصدية النص الشعري.

[1] . محمد بازي، **العنوان في الثقافة العربية**، ص 54.

[2] . المرجع نفسه، ص 55.

فعادة الشاعر قديماً أن يبدأ قصيدته بالنسيب، وذلك استناداً للنسق الثقافي السائد آنذاك الذي يتخذ النسيب أسلوباً في ابتداء القصائد « ليميل نحوه القلوب ويصرف إليه الوجوه ويستدعي به إصغاء الأسماع»[1]

وهذا المطلع الغزلي لا يتناسب دائماً مع النص الشعري المتعدد الأغراض. وإذا كان العنوان يحرص على تداول النص ودورانه، فإنّ التسميات المطلعيّة التي تحصل عليها القصائد تساعد على تداول النص ودورانه، خاصةً وأن المطلع قد أخذ موقعه من اهتمام النقاد منذ مرحلة باكرة« حيث عدو البراعة في اختيار لفظه وحسن نظمه وصياغته وتواشجه مع غرض القصيدة مناطاً لاقتدار الشاعر دليلاً على تمكن شاعريته , وطفقوا يشيرون من خلال استقراء النصوص الى بعض المعايير التي تسلم الى حسن المطلع أو قبحه , وجعلوا له فنوناً من الإبداع ترد عندهم في حسن الابتداء وبراعة المطلع »[2]

وقد ذهب النقاد إلى اعتماد شرط في المطلع وذلك بأن يصاغ بناءً على ما تتضمنه القصيدة فمن « شروطه في النظم أن يكون المطلع دالاً على ما بنيت القصيدة عليه من غرض الشاعر »[3] واتفق علماء البديع على ان « براعة المطلع عبارة عن طلوع أهلة المعاني واضحة في استهلالها، وأن لا

[1] . يوسف اليوسف، **مقالات في الشعر الجاهلي**، دار الحقائق، ط 3، 1983، ص 123.

[2] . أحمد سعد محمّد ، **نظرية البلاغة العربية دراسة في الاصول المعرفية** ، مكتبة الآداب ، القاهرة ،ط 1 ، 2009 ، ص 174 .

[3] صفي الدين الحلي، **شرح الكافية البديعية**، تحقق نسيب تشاوي المطبوعات الجزائرية، ، ديوان الجزائر، 1989، ص57

يتجافى بجنوب الألفاظ في مضاجعة الرقة، وأن يكون التشبيب بنسيبها مرقصاً عند السماع، وطرق السهولة متكفلاً لها بالسلامة من تجشم الحزن، ومطلعها مع اجتناب الحشو»[1]

نلاحظ أن علماء البديع قد أحاطوا المطلع بشروط جمالية، الى جانب الرابط العلائقي والدلالي بين المطلع والقصيدة، فبراعة المطلع من براعة الشاعر الذي يحسن ابتداء نظمه، فالميزة الدلالية المشروطة في المطلع تحملنا على الاقتناع بأن المطلع ليس مفصولاً عن جسد القصيدة، بل له علاقة دلالية إيحائية بسائر أبياتها .

ويستشهد صفي الدين الحلي على ذلك بقول أبي تمام الطائي :

السيف أصدق أنباءً من الكتب في حده الحد بين الجد واللعب

وهو مطلع يشير إلى بناء القصيدة على الفتح والتحريض على الحرب . وقول أبي الطيب في مدح أبي شجاع المعروف بالمجنون والاعتذار إليه بسبب العجز عن مكافأته : [2]

لاخيل عندك تهديها ولا مال فليسعد النطق إن لم تسعد الحال

فإذا توافرت تلك الوحدة بين جميع أجزاء النص حق لنا اعتبار المطلع عنواناً للقصيدة، باعتباره دالاً مدلوله القصيدة، «فالخطاب المنسجم هو الخطاب الحامل للمعنى من جهة، وغير المتناقض من جهة

[1] . ابن حجة الحوي ,**خزانة الادب وغاية الارب** ,د اروكتبة الهلال ,بيروت,ط2,1991,ص19.

[2] . صفي الدين الحلي، **شرح الكافية البديعية، ص 57** .

أخرى »[1] حتى يتحقق التعالق بين البنية العنوانية والنص، فارتباط القصيدة بمطلعها ارتباط حيوي إذ «يتعلق مصير القصيدة بمطلعها، فبقدر ما يكون المطلع ناجحا فنيا، تكون القصيدة ناجحة ...»[2]

فرض الذوق القديم على الشعراء توظيف إمكانياتهم لصياغة مطالعهم والاعتناء بها صوتيا وإيقاعيا وبلاغيا، وتركيبيا ودلالياً، وأدرجوا ذلك في نطاق إجادة الشاعرية التي تلزم الشاعر بإجادة مطلعه الشعري، ونعتبرها «اليوم عناوين لقصائد غير معنونة، لقد درج القدماء على الإشارة الى القصائد بمطالعها، أو على الأقل الشطر الأول منها وفي غياب استراتيجية لعنونة الشعر قديما على مستوى الإنتاج والتلقي، فإن شكل تداولية النصوص وتسميتها بمطالعها هو ما جعلنا نعتبرها تجليا من تجليات العنونة في الثقافة العربية القديمة».[3]

فالمطالع كانت وما تزال «مثار معاناة للمبدع، ومثار نظر للمتلقين فهي للمبدع بمثابة الرحم الذي تتوالد فيه معاني النص، ومحاولة اليها تشبه لحظة المخاض بكل ما تحمله هذه اللحظة من قلق وتوتر، يعانيه المبدع حتى يصل عمله الأدبي الى لحظة الميلاد. ومطالع الكلام من جهة أخرى أول ما يصل إلى أذن السامع، وتقع عليه عين القارئ، إذ أنها بمثابة المفتاح الذي يلج به إلى عوالم النص، فينفتح من خلالها على آفاقه الرحبة، ويسهل له سبر أغواره، وفهم مراميه »[4].

[1] ـ خالد بند حمان, **الانساق الدهنية في الخطاب الشعري**, دار رؤية ,القاهرة,ط1,2001,ص11

[2] . عبد الله العيسي, **أسئلة الشعرية**, بحث في آلية الابداع الشعري, منشورات الاختلاف, الجزائر, ط1,2009,ص25

[3] . مُحَّد بازي، **العنوان في الثقافة العربية**، ص 63 .

[4] . أحمد سعد مُحَّد، **نظرية البلاغة العربية، دراسة في الأصول المعرفية**، ص 174 .

والحديث عن "المطلع " و "الابتداء" في النقد الحديث يستدعي الحديث عن إسهام الدرس السيميولوجي، وتحديداً اتجاهه الى الاهتمام بالعنوان والتركيز على أداته المتمثلة في العنوان بمستوياته: «الرئيسي، الفرعي، الثانوي ... إلى فضاء "النصية الموازية" ».[1]

وقد اتخذ الدرس النقدي اجراء منهجيا يتناول به النص بوصفه بنية لسانية وإشارية منغلقة على ذاتها، لا تحيل الى شيء خارجها، فالغاية هي استنطاق الدال بوصفه إشارة ليبوح بالمدلول الذي يسعى المتلقي للوصول اليه، ولعل خلو القصيدة العربية القديمة من "العنوان" كان أحد الأسباب التي جعلت المطلع يستقطب اهتمام النقاد، ودفعت الدارسين إلى اعتباره عنواناً، كمصطلح إجرائي حاسم في مقاربة النص الأدبي، ومفتاحا لابد منه للولوج إلى مغاليق بنية معقدة، وهو دليل القارئ إلى النص إشارة أو تأويلاً، إذ يظل النص طي المجهول إلى أن يعلن عنه بالعنوان».[2]

ولا شك أن النقاد في تناولهم للقصائد العربية احتاجوا الى تسميات تسهل إليهم تمييز القصائد عن بعضها البعض، وتحديدها لسهولة توظيفها، هو ما يقدم العنوان للنص، فاعتمدوا المطلع بديلا عنه، فالنقاد العرب قد «فطنوا إلى أن المطلع يقف بإزاء (عنوان القصيدة) الذي اشتهرت به الكتب والرسائل والقصائد في عهود لاحقة، فكانوا في معرض التعريف بالشاعر والترجمة له، لا يذكرون القصيدة كلها، اكتفاء بدلالة المطلع عليها».[3]

[1] - خالد حسين حسين، **في نظرية العنوان مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية**، دمشق،سوريا،2007،ص35.

[2] . المرجع نفسه، ص.65.

[3] احمد سعد محمّد، **نظرية البلاغة العربية**,ص.174.

وقد حظي العنوان بأهمية بالغة في ضوء المناهج القرائية، لما له من دور أساسي في قراءة النص، ورسم أفق المتلقي وتحقيق التفاعل مع القارئ كونه «العلامة اللغوية التي تتقدم النص وتعلوه، ويجد القارئ فيها ما يدعوه للقراءة والتأمل، ويطرح من خلالها على نفسه أسئلة تتعلق بما هو آت والمبني على ترسبات الماضي، ويصنع منها أفقا للتوقع ».[1]

والعنوان هو أهم عنصر من عناصر النص الموازي، وعتبة مفتاحية إجرائية للنص الذي توازيه «فالمرفقات النصية المحيطة بالنص تعد مفاتيح إجرائية أساسية يستخدمها الباحث باستكشاف أغوار النص العميقة قصد استنطاقها وتأويلها؛ أي المداخل التي تتخلل النص المتن وتكمله وتتمه».[2] وتكاد تكون النصوص الموازية أمرا أساسيا، وكيانا منهجياً ملحاً، فالنص «لا يظهر ثرياً بل ترافقه دائما مجموعة من اللوازم التي تحيطه وتعرفه وتسهل استقباله واستهلاكه لدى جمهور القراء، فلوازم النص هي ما يجعل النص كتابا بنظر الجمهور».[3] فالروائي مثلا يحرص على تقديم رؤيته الروائية بأسلوب راق، وإظهارها بصورة مثلى والتشكيل الفني الأمثل، ومن التقنيات السردية التي يعمل على «إبرازها وتفعيل أدواتها عادة في العتبات النصية».[4]

وإذا ما انعدم العنوان في القصيدة العربية القديمة حل محله "المطلع" واعتبر عنوانا للقصيدة لتضمنه الكلمات الأولى والمفاتيح التي تيسر له الولوج إلى عالم القصيدة فإن كان المقال علميا أو أدبياً

---

[1] . أحمد مداس, لسانيات النص **نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري**, عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2007، ص 40 .

[2] . خليل شكري هياس، **فاعلية العتبات في قراءة النص الروائي** (صخرة الجولان لعلي عقلة عرسان) أنموذجا, منشورات اتحاد كتاب العرب'دمشق,2005,ص299.

[3] .لطيف الزيتوني ,**معجم مصطلحات نقد الرواية**,مكتبة لبنان,ناشرون,بيروت ,ط1, 2002، ص 140.

[4] . مُحَمَّد صابر عبيد, وسوسن البياتي, **جماليات التشكيل الروائي**, دار الحوار, اللادقية ,سوريا,ط,1,2008,ص37.

يحتاج بالضرورة إلى عنوان فإن «القصيدة وحدها هي التي تسمح لنفسها بعدم حمله مع أننا في هذه الحالة نضطر إلى تمييزها من خلال كلماتها الأولى».[1] وبالتالي «قد يكون مطلع القصيدة عنواناً».[2]

وعليه فإن "المطلع" عتبة رئيسية على مدخل النص الشعري، إلا أن اعتماد المطلع عنواناً لا يخلو من إشكال منهجي كما سبق الذكر، ولكون العنوان عتبة نصية مستقلة عن بنية النص لا جزء منه في حين أن المطلع جزء من النص فهل هو دال أم مدلول ؟ كما أن المطلع لا يمكنه ان يضطلع بكل وظائف العنوان الذي «يحمل من الشعرية ما يجعلها نصاً مستقلاً لذاته كما يحمل إضافة الى معانيه الذاتية معاني و دلالات النص الذي يسمه، إذ يحتاج الباحث عن شعرية النص أن يجدها في العنوان أولا».[3]

فالنص وعتباته يستقطبان القارء بجمالية تحرج أفق المتلقي بأسئلة واستفهامات مشفرة تتحدى ذكائه المعرفي والفني، فنحصل على إجابة تختلف «من قارئ الى قارئ وهذا حسب كثافة النص وعمقه، ووفق طبيعة ثقافة القارئ ومنهجه وأدواته المعرفية».[4] وعلى «ضوء الفهم الأول الذي يحمله القارئ الفردي للقراءة»[5]، فالعنوان علامة أفقية تنعش أفق المتلقي، «وتأهل النص والفكر والواقع لقوته ونضجه في قلب الصدام المتصل الذي تعيشه الأشياء والكلمات ».[6]

---

[1] . جان كوين، **بناء لغة الشعر**، ترجمة أحمد درويش، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1993، ص193.

[2] . جميل حمداوي، **السيميوطيقا والعنونة** ، ص 98 .

[3] . عبدالقادر رحيم، **علم العنونة**، دار التكوين، دمشق، ط1 ،2010، ص88 .

[4] . حسن خمري، **سرديات النقد لتحليل آليات الخطاب النقدي المعاصر**، منشورات الاختلاف، دار الأمان، الجزائر،ط1، 2011 ، ص 129.

[5] . إيلرود إبيش، **التلقي الأدبي**، ترجمة مُحَّد برادة، دراسات سيميائية، فاس، العدد6، 1992، ص26 .

[6] . أحمد المديني، **أسئلة الإبداع في الأدب العربي المعاصر**، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1985، ص16.

3- المقدمة في الخطاب العربي القديم:

3-1- المقدمة الدلالة والوظائف:

3-1-1- المفهوم والاستعمال:

يتداخل مصطلح " مقدمة" مع مصطلحات أخرى كالتمهيد والمدخل والتصدير، والفاتحة والمطلع ...إلاّ أنّه كل مصطلح منها له حقل معرفي ومجال خاص به، وبين كل هذه المصطلحات فوارق بينة شاسعة أو ضيقة، فمصطلح " الفاتحة" يختص بالدراسات القرآنية، "**فاتحة القرآن**" و"فواتح السور".

أمّا " المطلع" و"الاستهلال" فهي مصطلحات وطيدة الصلة بالنصوص الشعرية العربية القديمة، وهو البيت الأوّل من القصيدة الذي تميز الشاعر العربي فيها بإجادته لمطلع النص الشعري، وحتى غدا المطلع معياراً نقدياً للبراعة الشعرية.

أمّا "التمهيد" و"المدخل" و"التصدير" فغالباً ما تتداخل هذه المصطلحات مع مصطلح "المقدمة" لأنّه يشترك في الوظيفة نفسها والتموقع نفسه لأنّ كل منها يأتي في بداية العمل ممهداً له، وكلها تتموقع في أوّل الأعمال مقدمة لها، ولكن يمكننا التمييز بينها بالوقوف على معانيها في الموسوعات والمعاجم.

فكلمة تمهيد تعني « تدريب أوّلي ومنهاج تمهيدي ومدخل في علم من العلوم الأخرى التوسع فيه بشكل منهجي موجز والتمهيدات تسبق الدراسة التفصيلية لفرع المعرفة المطابق والمنهاج المدرسي للفلسفة».[1]

أمّا التصدير فهو «كلمة يكتبها المؤلف في أوّل كتابه يعبر فيها عن ملاحظات شخصية موجهة إلى قارئ الكتاب، وينتهي عادةً بفقرة الشكر للأشخاص والفئات التي ساعدت المؤلف في بحثه. لقد جرت العادة أن يكتب تصدير جديد لكل طبعة جديدة لمؤلف ينص فيه على ما في الطبعة الجديدة من اختلاف عن الطبعة السابقة عليها، ولا يتعدّى التصدير الصفحتين أو الثلاث في حين أنّ المقدمة قد تصل إلى طول فصلين من فصول الكتاب».[2]

وكل مصطلح من تلك المصطلحات يمثل عتبة نصية لها ميزاتها المختلفة من العتبات الأخرى، وتحظى المقدّمة باهتمام خاص ضمن خطاب العتبات لاعتبارات شتى منها يخص الشكل وآخر يخصّ البناء والوظيفة.

في المقدمة لابد من التميز بين مستويين:[3]

أ. مقدمة علم: وهي «مقدمة قصيرة لبعض العلوم موضوعها تعرُّف مبدئي على مضامين هذا العلم ومشكلاته ومنهج بحثه، وتعدّ" مقدمة" إلى كل ميتافيزيقا تريد أن تصبح علماً التي كتبها كانط مقدمة لكتابه نقد العقل الخالص وهي في الحقيقة تلخيص صغير لهذا المؤلّف».[4]

---

[1]. روزنتال، **الموسوعة الفلسفية**، ترجمة وتحقيق سمير كرم, دار الطليعة للطباعة والنشر,ط1997,7, ص141.

[2]. مجدي وهبة وكامل المهندس,**معجم المصطلحات العربية**,مكتبة لبنان,بيروت,ط1984,2ص56.

[3]. عبد الرزاق بلال، **مدخل إلى عتبات النص**، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، مكتبة الأدب المغربي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2000، ص 37.

[4]. روزنتال، **الموسوعة الفلسفية**، ص 490.

2. **مقدّمة التأليف:** فهي «كل نص سابق عن متنه أو لاحق قصد تقديمه للقارئ ومده بمنهج صاحبه وخطته في التأليف وقصده منه. وكثيراً ما تدخل في علاقة مع المتن المقدم له. إنّ المقدّمة بهذا المعنى عبارة عن تعاقد ضمني أو صريح بين المؤلف وقارئه».[1]

وقد كان العرب قديماً يستعملون مصطلح " خطبة" للدلالة على المقدمة التي تعتبر مصطلحاً لاحقاً في الثقافة العربية جاء بعد عدّة مراحل تطوّرت فيها أشكال التقديم من " البسملة" إلى "الحمدلة" إلى "الخطبة" التي كان القصد بها " المقدمة" وصولاً إلى المقدّمة.

وقد« كان العلماء يقولون " إصلاح المنطق"كتاب بلا خطبة، وأدب الكاتب تأليف ابن قتيبة خطبة بلا كتاب لأنه طول الخطبة»[2]؛ أي أن إصلاح المنطق كتاب بلا مقدمة و" أدب الكتاب" مقدمة بلا كتاب لأنّ مقدمته كانت طويلة، وهذا ما يؤكّد أن «المصطلح الشائع للمقدمة عند القدامى هو مصطلح الخطبة ويليه المقدمة، ووضع هذين المصطلحين نصاً في بداية مقدمات الكتب كان نادراً جداً إذ كثيراً ما يكتفي المؤلف بالبسملة ثمّ يبدأ بعدها بالدعاء والحمد وينتقل بعد هذا الكلام إلى موضوعه، وما تتضمّنه المقدّمة من معلومات أخرى بعبارة أو لفظة كثر ترددها بين المؤلفين القدامى، وهي قولهم " أمّا بعد" و"بعد" مما يحملنا إلى القول بأنّ البسملة وهذه اللفظة صارت عنصراً أساسياً من عناصر مقدّمات الكتب عند القدامى ودليل على أن الكلام الذي يبدأ بها هو مقدمة الكتاب».[3]

لقد كان للمصنفين العرب وعي شديد بأهمية المقدّمة ووظائفها وأدوارها وسلطتها الإقناعية والخطابية لذلك اتفق أن اجتمعت مقدماتهم على احترام كثير من القواعد الأساسية في بناء معمارية المقدمة [4] من ذلك :

1 – الحرص على حسن الصياغة والديباجة باعتماد أسلوب السجع والمجانسة .

2 _ عدم الإطالة في المقدمة، استهجنوا إطالة المقدمة .

3 _ الحرص على ضرورة انسجام محتويات المقدمة لأنها تقوم مقام العنوان، لكشفها عن خبايا المتن .

---

[1] . عبد الرزاق بلال، **مدخل إلى عتبات النص**، ص 37.

[2] . ابن خلكان، **وفيات الاعيان وأنباء أبناء الزمان**, دار صادر, بيروت,ج6ص400.

[3] . أحمد جاسم النجدي، **منهج البحث الأدبي عند العرب**، وزارة الثقافة والفنون، الجمهورية العراقية، ط 1، 1978، ص ص 227.228.

[4] . عبد الرزاق بلال، **مدخل إلى عتبات النص**، ص 39.

2 – فضاء المقدمة :

تتسم المقدمة بكونها مكانياً تتصدر المكتوب، وتكون في أوله. إلا أنها زمنياً تكون آخر ما يكتبه الكاتب. ومن «تم تتأرجح الملفوظات التي تحتويها بين ما يراد "قوله" وما "قيل" أو ما تمّ إنجازه وما "ينتظر إنجازه" فالعبارات التي تتخلّلها من قبيل: ذكرنا ـ أوردنا ـ قلنا ـ ألّفنا... وما شاكلها تحيلنا على أن المقدمة كتبت بعد الفراغ من كتابة المتن. في حين أنّ الملفوظات من قبيل: سأذكر، سأورد، مبين...إلخ هي ملفوظات دالة على الحال والاستقبال تفيد أن المقدمة جواباً عن سؤال حقيقي أو متخيل تلقاه المؤلف من أحدهم يستحثّه على التأليف في موضوع ما أو قضية معينة».[1]

3– أنواع المقدمة:

الشائع في الأدهان أن المقدمة نص نثري كيفما كان نوع الكتاب الذي تتقدّمه نثراً أو شعراً. إلاّ أنّها قد تعتمد أساليب أخرى كالشعر، والرسائل الجوابية وأسلوب لحوار، والمناظرة وأسلوب المقدمة النقدية.

- **المقدمة الرسالة:** وترد المقدمة هنا جواباً عن سؤال من أحدهم إلى المؤلف، وعلى اساسه ألف المؤلف مصنفه، وقدم له بالجواب على شكل رسالة
- **المقدمة الحوار أو المناظرة** : ويتمثل هذا النوع في كتاب الموازنة للآمدي.
- **المقدمة الشعرية** : غالباً ما ترد في الدواوين الشعرية التي يحرص أصحابها على ان يكون التقديم من جنس المقدم له .[2]

ومن امثلة ذلك مقدمة أحمد رامي لديوانه :[3]

الى محراب أفكاري ومهبط وحي أشعاري
الى القلب الذي حرك بالأشجان أوتاري
اقدم كأس أشعاري وأهدي غض أزهاري

[1] . عبد الرزاق بلال، **مدخل إلى عتبات النص**,ص42.

[2] . المرجع نفسه، ص 44 .

[3] أحمد رامي، **الأعمال الشعرية الكاملة** ، دار العودة، بيروت، 1987، ص14 .

المقدمة النقدية : ترد المقدمة على شكل بيان نقدي لصاحبها، فمقدمة الشعر والشعراء لابن قتيبة هي« بيان بموقفه النقدي عامة، ودستور مستقل بمواده وأحكامه»[1]

فالمقدمة في الثقافة العربية، خطاب رصين وجاد يعرض على توافر عناصر جوهرية في إنشائه نظراً لتناميه وتطوره انطلاقاً من مراحله الجينية الأولى .

وظائف المقدمة :

تتعدد وظائف المقدمة بتعدد طبيعة المقدمة وسياق تأليفها:[2]

1-وظيفة إخبارية : لإخبار القارئ بأصل الكتاب وظروف ومراحل تأليفه ومقاصد مؤلفه، وتعد وظيفة مركزية لأن المقدمة هي «الفصل الأول من كتاب يتناول بشيء من الإجمال الأسس التي يقوم عليها الكتاب، والتي بدونها لا يمكن أن يفهم تخطيط تأليفه ».[3] وهي أيضا «مقال طويل يقدم به المؤلف أهم المبادئ والمناهج التي سيقوم عليها مؤلفه فيما بعد»[4].

2- توجيه القارئ وتهيئته لاستقبال متن الكتاب، فالمقدمة هنا عتبة دالة عن مضمون النص ولا يمكن للقارئ تجاوزها، لأن الوقوف عندها يفتح له أفاق الفهم والتأويل.

3- وظيفة دفاعية وحجاجية، إذا ما تضمنت الانتقادات التي مست المؤلف وصادرتها ووضحت جوانبها ودافعت عن المؤلف ومصنفه حجة وبرهاناً.

4- وظيفة تحليل وشرح لعتبة سابقة لها كالعنوان.

---

[1] . احسان عباس، **تاريخ النقد الأدبي عند العرب**، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان،ط2، 1993، ص 94.

[2] . عبدالرزاق بلال، **مدخل الى عتبات النص**، ص 46.

[3]. مجدي وهبة وكامل المهندس، **معجم المصطلحات العربية**، ص 380.

[4] - المرجع نفسه، ص380.

فالمقدمة إذاً ليست نصاً يسهل تجاوزه، بل «إنّها العتبة التي تحملنا إلى فضاء المتن الذي لا تستقيم قراءتنا له إلاّ بها، إنّها نص جد محمّل ومشحون، إنّها وعاء معرفي وإيديولوجي تختزن رؤية المؤلف وموقفه من إشكاليات عصره. إنّها مرآة المؤلف ذاته.»[1]

4- المقدمة في المؤلفات النقدية القديمة:

إنّ المصنفات النقدية القديمة، تمثل حقلاً غنياً تتجسد فيه جميع تقنيات ومقومات الخطاب المقدماتي التأليفي، كذكر الغرض أو الدافع للتأليف، والمنهج، والإشارة إلى العنوان.. وتخير لذلك ثلة من المؤلفات النقدية القديمة منها:

4-1- مقدمة كتاب "طبقات فحول الشعراء" لابن سلام الجمحي:

يسمها الدارسون بالاضطراب في موضوعاتها، فإذا« ما انتهينا إلى أوائل القرن الثالث واجهنا كتاب ابن سلام طبقات فحول الشعراء وفيه مقدمة طويلة مضطربة الموضوعات لا يمكن أن نعدّها مقدمة بالمعنى العلمي إذ أنّها احتوت على كثير من الموضوعات التي لا علاقة لها بصميم الكتاب».[2]

فسمة الاضطراب وتبعثر الموضوعات أمر قائم في تلك المقدّمة، وهذا يقرّه بعض الدارسين إلاّ أنّهم لم ينفو عنها صفة العلمية والدقة، إذ يؤكّدون أنّها« اتسمت بكل الخصوصيات البنيوية التي تجعل منها مقدمة بالمعنى العلمي الدقيق لمفهوم المقدمة فهي بمثابة العتبة الضرورية لولوج متن الكتاب ولولاها لما أمكننا معرفة المقاييس التي بنى عليها ابن سلاّم تقسيمه لشعرائه المائة وأربعة عشر الذين شملهم الكتاب، بل إنّها تقدّم لنا وجهاً متميّزاً من وجوه ابن سلام الثقافية، فإذا كان متن الكتاب

[1]. عبد الرزاق بلال، **مدخل إلى عتبات النص**، ص 53.

[2]. أحمد النجدي، **منهج البحث الأدبي عند العرب**، ص 230.

يكشف لنا عن وجهه باعتباره رجل اختيارات وتراجم، فإنّ المقدّمة تعكس لنا وجهه باعتباره ناقداً».[1]

فالمقدمة إذاً فاتحة مشروع نقدي، قدّم وأنجز مفصلاً ضمن متن الكتاب، فهي عتبة نصية مناسبة لمتنها.

أمّا مشكل الاضطراب الذي لوحظ على المقدّمة الجمحية، نعزوه إلى العقلية الوسوعية للناقد العربي آنذاك، إذ تميزت مؤلفاتهم بالطرح الموسوعي الذي يغالبه الاطناب والاستطراد من موقف إلى آخر ومن فكرة إلى أخرى وهذا ما انعكس على ترتيب موضوعات مقدّمته، إذ نلاحظ بعد الفقرات الست الأولى منها، والتي خصصت على التوالي لشرح الغرض من التأليف، وذكر قضية الوضع والافتعال في الشعر، ثمّ الحديث عن ثقافة العالم بالشعر، استطرادا في أخبار لغوية ونحوية استعرقت ما يربو على عشرة صفحات ولم يعد إلى موضوعه إلاّ في الفقرة التا سعة والعشرين دلالة على اطنابه واستطراده عن وعي وإدراك، إذ لا يعد أمراً معيباً في ثقافته وثقافة عصره بل هو أمر مقبول ومستحب.

ويشير ابن سلام في مقدمته إلى الغرض من تأليفه لكتابه؛ فقد كان غرضاً موضوعياً صرفاً أملته إشكالية أدبية ثقافية، سادت عصر المؤلف وهي افتقار الساحة الأدبية آنذاك من مصنف يضم شعراء العصر وأخبارهم، لذلك عمد الجمحي إلى ذكر« العرب، وأشعارها، والمشهورين المعروفين من

[1]. عبد الرزاق بلال ، **مدخل إلى عتبات النص**، ص 59.

شعرائها وفرسانها وأشرافها وأيّامها إذ كان لا يحاط بشعر قبيلة واحدة من قبائل العرب وكذلك فرسانها وساداتها وأيامها».[1]

وعليه " فالطبقات" دوّنت استجابة لإشكالية ثقافية وحضاريّة عامّة، وهي« ضرورة تدوين القديم وحفظه وصيانته ممّا لحقه من وضع وانتحال»[2] لذلك كانت الفكرة الأساسية التي هيمنت على المقدمة وصارت بمثابة المفتاح، فكر الأولوية والأسبقية في العلوم والفنون.

-في مجال اللغة العربية« كان أوّل من أسّس العربية وفتح بابها وأنهج سبيلها ووضع قياسها، أبو الأسود الدؤلي.»[3].

. في مجال النحو والقياس« كان أوّل من بعج النحو ومد القياس هو عبد الله بن أبي إسحاق الحضرمي».[4]

. في مجال الشعر« لم يكن لأوائل العرب من الشعر إلاّ الأبيات يقولها الرجل في حاجته، وإنّما قصدت القصائد وطول الشعر على عهد عبد المطلب وهاشم بن عبد مناف.»[5]

فالمقدمة الجمحية طرحت في سلاسة عالية ما تضمنه المتن وتوافقت معه في الطرح الذي قدم لظاهرة التدوين والانتحال، واعتماد الأسانيد.

[1]. ابن سلام الجمحي، **فحول الشعراء، دار الكتاب العلمية**، بيروت، لبنان، 2001، ص4.
[2]. عبد الرزاق بلال، **مدخل إلى عتبات النص**، ص 64.
[3]. ابن سلام الجمحي، **طبقات فحول الشعراء**، ج1، ص 12.
[4]. المرجع نفسه، ج1، ص 14.
[5] المرجع نفسه،ج1، ص 26.

4-2- مقدّمة الشعر والشعراء لابن قتيبة:

عرفت هذه المقدمة بطولها الذي جعل بعض الدارسين يعتبرها كتاباً مستقل بذاته وشكك في كونها مقدّمة لكتاب، واعتبر أنّهما كتابين دمجا معاً ولم تسمح لهما الظروف ليظهرا منفردين، وجمع بينهما رغم اختلاف المنهج والمادة الأوّل مبدع ناقد والثاني رواية مؤرخ، ويعزّز هذا القول أنّه يشير إليه في بعض مؤلفاته باسم كتاب الشعر، ويحيلنا مرة في مؤلف آخر إلى كتاب الشعراء[1].

ولكنها حظيت باستحسان بعض الدارسين ورأوا أنّ« لهذا الكتاب كما لكتاب ابن سلام مقدّمة مسهبة لها مكانتها المرموقة بين آثار النقد الأدبي عند العرب».[2] فكتاب الشعر والشعراء « يبدأ بمقدمة طويلة للمؤلف يبسط فيها آراءه في الشعر والشعراء، ثمّ يتبعها بذكر الشعراء على مختلف طبقاتهم، قدماء ومحدثين، وجاهليين وإسلاميين».[3]

فمقدّمة الشعر والشعراء «بيان موقفه النقدي عامة ودستور مستقل في مواده وأحكامه، وبين طبيعة الكتاب نفسه تباين واضح، فبينما تهدف هي إلى تصوير موقف المؤلف من الشعراء يجيء الكتاب دليلاً موجزاً يستعمله المتأدّبون من طبقة الكتاب كي يتعرفوا إلى أهمّ الشعراء القدماء

[1]. الطاهر أحمد المكي، **دراسة في مصادر الأدب**، دار الفكر العربي، القاهرة، ط 6، 2010، ص 240.

[2]. أمجد الطرابلسي، **نظرة تاريخية في حركة التأليف عند العرب في اللغة والأدب**، دار قرطبة للطباعة والنشر، الدار البيضاء، ط 5، 1986, ص 184.

[3]. مُحَمَّد زغلول سلام، **تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى أواخر القرن الرابع هجري**، منشأة معارف الإسكندرية، ط 3، ص 143.

والمحدثين، وينتظرون الجديد من أشعارهم وبين الغايتين فرق واسع لا يبيح لنا أن نتهم ابن قتيبة لأنّه وضع مبادئ عجز عن تطبيقها».[1]

ويتفق ابن قتيبة مع الجمحي في نقاط معينة منها :

. الغرض من التأليف وهو الإخبار عن الشعر و« الشعراء، وأزمانهم وأقبالهم وأحوالهم في أشعارهم وقبائلهم وأسماء آبائهم...»[2] وقد اعتمد المؤلّفان (ابن قتيبة وابن سلام) على مبدأ الانتقاء القائم على الشهرة...

4-3- مقدمة كتاب "البديع" لابن معز:

تميزت مقدمة " البديع" بتوزعها على فضاءين من الكتاب، فقد شغل جزء منها بداية الكتاب، واستغرق الصفحات الثلاثة الأولى، وورد الجزء الآخر في وسط الكتاب، فقدّم في الجزء الأوّل فنون البديع الخمسة الاستعارة والتجنيس والمطابقة ورد أعجاز الكلام، والمذهب الكلامي، وفي الثاني ذكر محاسن الكلام والشعر وهي ثلاثة عشر فنّاً: الالتفات والاعتراض وحسن الخروج والرجوع وتأكيد المدح ما يشبه الذ، تجاهل العارف، هزل يراد به الجد، حسن التضمين، التعريض، والكناية، الإفراط في الصفة وحسن التشبيه، إعنات الشاعر نفسه في القوافي وتكلفه وحسن الابتداء.[3]

[1] . إحسان عباس، **تاريخ النقد الأدبي عند العرب**، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط 2، 1993، ص 106.

[2] – ابن قتيبة , **الشعر والشعراء**، تحقيق مُحَمَّد يوسف نجم وإحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ص 5.

[3] **-** عبد الرزاق بلال، **مدخل إلى عتبات النص**، ص 71.

هي فنون لا فرق بينها ويستدعى من ابن المعتز أن يفصل بينها و«إذا لم يكن هناك فرق بينها، فالعلة في فصل الفنون الخمسة الأولى وتخصيصها باسم البديع واطلاق محاسن الكلام على الثلاثة عشر فنّاً التي تليها».[1]

ويقدّم لنا ابن المعتز دوافع تأليفه لكتاب " البديع" في مقدمته مؤكداً بأنّه قد قدّم في أبواب كتابه« بعض ما وجدنا في القرآن واللغة وأحاديث رسول الله صلّى الله عليه وسلّم وكلام الصحابة الأعراب وغيرهم وأشعار المتقدمين من الكلام الذي سماه المحدثون البديع، ليعلم أنّ بشاراً ومسلماً وأبا نواس ومن سلك سبيلهم لم يسبقوا إلى هذا الفن ولكنّه كثر في أشعارهم، فعرف في زمانهم حتّى سمّي بهذا الاسم، فأعرب عنه ودلّ عليه».[2]

فالرغبة العلمية والموضوعيّة التي دفعت ابن المعتز إلى تأليف مصنّفه «سيما أنّ الشعر المحدث صار مدعاة للتأمّل والتدبر، لكن ذلك لا ينبغي أن ينسينا أنّ هذه الرغبة امتزجت بها حس آخر هو هاجس السبق إلى التأليف في هذا اللون الجديد، وهذا الهاجس هو الذي يضع أيدينا على الطابع السجالي الذي اتسمت به المقدّمة».[3]

[3]. أحمد بدوي، **البيان العربي، دراسة في تطور الفكرة البلاغية عند العرب ومناهجها ومصادرها الكبرى**، مكتبة الأنجاد المصرية، ط 6، ص 96.

[2]. ابن معتز، **البديع**، تحقيق عرفان مطرجي، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، لبنان، ط 1، ،2012، ص 1.

[3]. عبد الرزاق بلال، **مدخل إلى عتبات النص**، ص 73.

4-4- مقدمة نقد الشعر لقدامة ابن جعفر:

اعتبرت مقدمة " نقد الشعر" من قبل محقّقيها فصلاً لا مقدّمة، إلاّ أن قدامة ابن جعفر يطالعنا في مقدّمة كتابه بين الفينة والأخرى، ويؤكّد بأنّه في إطار "التقديم" أو "التوطيد" كما سميت «وممّا يجب توطيده وتقديمه، قبل الذي أريد أن أتكلّم فيه ...»[1].و« ممّا يجب تقديمه أيضاً ...».[2]

فقدامة أورد عبارات تؤكّد أنّه في نطاق المقدّمة والتي سيفصل ما ذكر فيها في المتن، ومن بين «خصوصيات خطاب المقدّمات توفّره على قرائن شعر القارئ أنّه أمام الخطوط العريضة لمشروع مستقبلي؛ أي مشروع سيحقق على امتداد الكتاب».[3]

وقد أورد قدامة في مقدّمته الغرض من تأليفه لمصنّفه، وذلك رغبة في تأسيس علم النقد الذي يميز جيد الشعر ورديئه، وهو علم غير مسبوق سارع قدامة إلى طرقه، وإبداع مشروعه النقدي.

وتكمن جديّة المشروع النقدي لدى " قدامة" من خلال « تحديده لمفهوم " نقد الشعر" كما يسعى في الوقت ذاته ليعي موضوعه؛ أي مفهوم الشعر، وتتجسد مظاهر هذا الوعي بالمادة وموضوعها الذي تمدنا به المقدمة من خلال التطبيق العلمي الذي انتشر عبر فضاء متن الكتاب، وبذلك فإنّ مقدمة" نقد الشعر" تمثّل نموذجاً لخطاب المقدّمة».[4]

---

[1]. قدامة ابن جعفر، **نقد الشعر**، تحقيق عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص 19.

[2]. المرجع نفسه، ص 19.

[3]. عبد الرزاق بلال، **مدخل إلى عتبات النص**، ص 76.

[4]. المرجع نفسه، ص 78.

4-5- مقدمة "عيار الشعر" لابن طباطبا العلوي:

تحظى هذه المقدمة بلمسة خاصة لأنّ مؤلّفها جامع لموهبتين النظم والنقد، ما يجعله يضفي على مقدّمة مشروعه النقدي ظلال موهبته الشعرية، كما أنّه يشترك مع " قدامة بن جعفر" في إقامة نظرية للشعر وسبل نقده.

ويطلعنا في مقدمته على ما واجهه من صعوبات أثناء التأليف، ومن ذلك ما واجهه في الشعر المحدث و« ستعثر في أشعار المولدين بعجائب استفادوها ممن تقدمهم ولطفوا في تناول أصولها منهم، ولبسوها على من بعدهم وتكثروا بإبداعها، فسلمت لهم عند دعائها للطيف سحرهم فيها وزخرفهم لمعانيها والمحنة على شعراء زماننا في أشعارهم أشد منها على من كان قبلهم، لأنّهم قد سبقوا إلى كل معنى بديع ولفظ فصيح، وحيلة لطيفة وخلابة ساحرة فإن أتوا بما يقصر عن معاني أولئك ولا يربى عليه لم يتلق بالقبول وكان كالمطرح المملول».[1]

إنّ المقدمة في المؤلفات النقدية المدروسة، ونظراً لاعتناء أصحابها بها، وإحكام صياغتها شكلاً ومضموناً تعتبر وعاءً معرفياً وإيديولوجياً يعكس ثقافة الناقد ورؤيته وموقفه من قضايا عصره.

والقضايا النقدية التي تحفل بها هذه المقدّمات لا تمثل سوى جانباً ظاهراً من هذه الرؤية، لأنّ المعايشة العميقة لفقراتها ودلالاتها واصطلاحاتها تفضي بنا إلى الجانب المستتر من الرؤية النقدية.

[1] . ابن طباطبا، **عيار الشعر**، ترجمة زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1980، ص ص 46-47.

فالمقدمة حمولة أدبية تعكس عقلية الناقد الأدبي المشبع بثقافة عصره اللغوية والفقهية والفلسفية والشعرية...ممّا يهوّل مهمة التغيير والتأويل، فتصبح عملية القراءة مشروطة بربط المستوى النقدي بالنسق المعرفي العام الذي تشكل المقدمة مدخله الفعلي.

وعليه فإنّ الكتاب لا يمكن أن يقدّم عارياً من نصوص العتبات التي تسيج النص وتمارس عليه سلطتها الشكلية والمعرفية.

الفصل الثاني

النص الموازي وأشكال التعالي النصي

1. نظرية النص.

2. شعرية المناص عند جيرار جنيت.

3. أشكال التعالي النصي.

4. تحديد النص الموازي.

5. أقسام النص الموازي.

6. أنواع النص الموازي.

7. مبادئ النص الموازي

نظرية النص

إن إسهامات النقد المتميز الجلي منها والخفي و مناهجه المتباينة والتي تتضارب فيما بينها الآراء وتتسابق لإيجاد منافذ سرية و مكامن خفية للكشف عن سحر الإيقونة التي حيرت عقول النقاد بعد إن شدت انتباههم إليها و أثارت فضولهم و أوقدت قريحتهم بكلماتها و جملها المتراصة وأفكارها العامة و الخاصة لتشكل بوتقة بلورية تدعى النص فتنضوي تحتها وتتخامر خصائصها مستدعية الملازم الإبداعي للكشف عن طاقاتها التعبيرية و الجمالية و طرائق تشكيلها فالنص هو الإشكالية التي تقوم على أساسها الساحة الأدبية و النقدية لذلك تباينت الدراسات الأدبية و النقدية في محاولة تحديد مفهوم النص و سماته و كثيرا ما يتداخل مفهوم النص مع الخطاب

ورد في لسان العرب لابن منظور في مادة(نصص) النص "رفعك الشيء نص الحديث ينص نصا رفعه و كل ما اظهر فقد نص وقال مرتين دينار ما رأيت رجلا أنصت من الزهري . أي ارفع له و اسند و يقال نص الحديث أي فلان أي رفعه و كذلك نصصته إليه".[1]

و«الخطاب والمخاطبة مراجعة الكلام، وقد خاطبه بالكلام مخاطبه و خطابا و هما يتخاطبان والخطبة تمثل الرسالة التي لها أول»[2]

- فمصطلح النص مقرون بالرفع و النقل و الإيضاح والإظهار . إما مصطلح الخطاب فقد ارتبط بالكلام عامة . شفاهة أو كتابة في مقابل النص كمادة ملموسة ثابتة و منقولة فخطاب عند

[1] – ابن منظور, **لسان العرب**, دار صادر, بيروت, المجلد الاول,ط,1,1990,مادة نصّ.

[2]- المرجع نفسه، مادة خطب.

روما جاكيسون "عبارة عن منطوق شفهي أو عبارة شفوية في مقابل النص" فجاكيسون يفرق بينهما ويرى إن النص"يختلف عن التعبير الشفوي وعن الخطاب الذي هو جزء من التعبير الشفوي. فالتعبير الشفوي وفقا لجاكيسون هو ظاهرة أولى إما الظاهرة الثانية فهي الكتابة . و النص جزء من الكتابة التي تشنق من الظاهرة الأولى و على هذا فان النص جزء من بنية الكتابة التي هي بنية تشملها بنية أخرى أكثر اتساعا"[1]

-فالخطاب عند **جاكيسون** بمثابة الحدث الأول في مقابل نجد **هيلسليف** لا يفرق بين الخطاب والنص و يعتبر هما مرادفين لبنية واحدة".[2]

-ويعرف (رولان بارق) النص بأنه "سيج من الدول التي تكون العمل الأدبي لأن النص هو التساوي مع اللغة ذاتها و انه من داخل اللغة يجب إن تقاوم اللغة وان تحول و ليس بواسطة الرسالة التي تحملها و التي استعملها كأداة. ولكن عن طريق اللعب بالكلمات التي هي مسرح لها "[3].

-استنادا إلى قوله فان العلاقة بين النص و اللغة علاقة تشابه فالخطاب أو النص ممارسة دلالية خصبة و عملية متجددة تبعت المتعة و اللذة. تعيد توزيع اللغة و تداخلها لا نتاج لغة أو نص أخر[4].والنص عند (بارت) نسيج« دائما و إلى الآن نتاج وستار جاهز يكمن خلفه المعنى و يختفي

---

[1] فاصل ثامر، **اللغة الثانية (في إشكالية المنهج و النظرية و المصطلح النقدي و العربي الحديث)**، المركز الثقافي العربي ، بيروت ،ط1،1994م،ص73

[2] خيرة عون," *التطورات والمفاهيم الاساسية لسيمياء السرد والخطاب*", **مجلة العلوم الاجتماعية والانسانية**, جامعة باتنة, الجزائر,العدد6,2000,ص46

[3] حسن خمري, **بين بنية المعنى إلى سيميائية الدال**, منشورات الاختلاف ,الجزائر,ط1,2007,ص44.

[4] – نورالدين السد، **الأسلوبية وتحليل الخطاب**، دار هومة، الجزائر، 1997، ج 1، ص 30.

بهذا القدر أو ذلك ,نشدد داخل النسيج على الفكرة التوليدية التي ترى إن النص يضع ذاته و يعتمل ما في ذاته عبر تشابك دائم . تنفك الذات وسط هذا النسيج ضائعة فيه . كأنها عنكبوت . تذوب هي ذاتها في الإفرازات المشيدة لنسيجها».[1]

يحيلنا بارت إلى تعريف جوليا كريستيفا للنص فهو "جهاز عبر لغوي يعد توزيع نظام اللغة . وذلك بكشف العلاقة بين الكلمات التواصلية مشيرا إلى بيانات مباشرة تربطها أنماط مختلفة من الأقوال السابقة عليها و المتزامنة معها"[2]فهو جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان بهدف الأخبار المباشر بين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة و المتزامنة لكن النص"ليس مجموعة من الملفوظات النحوية أواللانحوية انه كل ما ينصاع للقراءة عبر خاصية الجمع بين مختلف الطبقات الدلالية، الحاضرة هنا داخل اللسان والعاملة على تحريك ذاكرته التاريخية . و هذا يعني انه ممارسة مركبة يلزم الإمساك بحروفها غير نظرية للفعل الدال الذي يمارس لعبة داخلها بواسطة اللسان. و به المقدار فقط يكون لعلم النص علاقة ما مع الوصف اللساني"[3]

فحدود النص عند كريستيفا تتعين من خلال استخدام اللغة الذي يفتح المجال للقراءة للمتعددة و يحيلنا إلى فضاءات مختلفة و متنوعة.

والجدل القائم حول علاقة النص و الخطاب دفع بعض الباحتين إلى العزوف عن استخدام مصطلح الخطاب في دراستهم اللغوية و الأدبية. وشاع عندهم استخدام مصطلح النص لكن لهذا

[1] رولان بارث, **لذة النص**, ترجمة فؤاد صفا, الحسين سبحان, دار توبقال, الدار البيضاء, ط2,2001, ص63.62.

[2] جوليا كريستيفا ،**علم النص، ترفرين لزاهي**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب ط1997،1,ص2.

[3] - صلاح فضل ،**بلاغة الخطاب و علم النص** ،عالم المعرفة الكويت، 1992، ص230.

اللامز لم يجعلهم بمنأى عن التداخل الحاصل بين المصطلحي .كما نلاحظ ذلك في تعريف مُحَّد مفتاح للنص بأنّه «مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعددة»[1] اي إن النص هو حدث تقع في زمان و مكان معنين وهو تواصل يقوم بتوصيل معلومات و معارف و تجارب إلى الملتقى. كما إن الحدث اللغوي لا ينبثق من العدم بل عن طريق التوالد من إحداث تاريخية و نفسية و لغوية و اجتماعية.[2]

ويحيلنا تعريف مُحَّد مفتاح إلى بعض زوايا النظر النقدية الحديثة المتعارضة حول النص ومنها «السمة اللغوية»[3] التي تجعل منه «مكونا لغويا أفقيا.نهائيا مقصودا به التطابق لواقعه التواصل المختصة يصير من خلال الدمج الإنجازي و أوجه التناظر الدلالية الموضعية والترابطات النحوية تتابعا متماسكا من الجمل »[4]

–و للتأكيد على لغوية النص و اعتبارها الوسيلة الأمثل لدراسة حركية النص يقر الغذامي بأن «النص هو محور الأدب الذي هو فعالية لغوية انحرفت عن مواضعات العادة و التقليد و تلبست بروح متمردة رفعتها عن سياقها الاصطلاحي إلى سياق جديد يخصها و يميز ها ».[5]

---

[1] مُحَّد مفتاح, **تحليل الخطاب الشعري, استراتيجية التناص**, دار توبقال, الدار البيضاء,بيروت,ط1,1995,ص120.

[2] المرجع نفسه ,ص120.

[3] فاضل ثامر, اللغة الثانية, **في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث**,ص73.

[4] زتسيسلان وأوزونياك ، **علم النص، مشكلات بناء النص** ، ترجمة حسن بحري ،مؤسسة المختار ،مصر ،2003،ص43

[5] عبد الله الغذامي, **الخطيئة والتفكير, من البنيوية الى التشريحية**, النادي الادبي الثقافي ,ط1,1985,ص6.

-و يشترط عبد الفتاح كيليطو إن يتوفر في النص عنصر الثقافة إذا لا يمكن لكلام ما إن يكون نصا إلا داخل ثقافة معينة "فعملية تحديد النص ينبغي إن تحترم و جهة نظر المنتمين إلى ثقافة خاصة لان الكلام الذي تعتبره ثقافة ما نصا قد لا يعتبر نصا من طرف ثقافة أخرى".[1]

و«كيفما كان الحال فانه لا يكفي إن تكون هنالك جملة أو مجموعة من الجمل سواء أكانت شفوية أم كانت مكتوبة لنقرر بأنها نص لا بد من شيء اخر لا بد إن تحكم عليه الثقافة المعنية أو نرفعها الى مرتبة النص ».[2]

و بهذا لا تتحقق صيغة النص عند عبد الفتاح كيلوطو إلا بمعيار الثقافة.

و لشدة التداخل بين مصطلحي النص والخطاب هناك من يستعملهما كمصطلحين لمفهوم واحد دون التفرقة بينهما. لكن سعيد يقطين حاول التفريق بينهما «فالخطاب هو مجموع البنيات النسقية التي تتضمن الخطاب و تستوعبه و الخطاب هو الموضوع الأمر يقي أو الاختياري و المجسد امامنا كفعل.أما النص فهو الموضوع المجرد المفترض انه نتاج لغتنا »[3] كما إن الخطاب «هو محور نحوي يتم بواسطة إرسال قصة. و النص مظهر دلالي يتم خلاله إنتاج المعنى من لدن المتلقي ».[4]

---

[1] عبد الفتاح كيليطو, **الادب والغرابة, دراسات بنيوية في الادب العربي** , دار توبقال ,الدار البيضاء, المغرب ’ط2006,1,ص16.

[2] المرجع نفسه ,ص 17

[3] سعيد يقطين، **الرواية والتراث السردي, من أجل وعي جديد بالتراث**,المركز الثقافي العربي,الدار البيضاء,بيروت,ط1992,1,ص23.

[4] المرجع نفسه ,ص16.

وإلى جانب تداخل مصطلح النص مع مصطلح الخطاب. تظهر مصطلحات جديدة تتقاطع وتتشابك مع مفهوم النص و مرد ذلك «انتشار ثقافة النص التي دعمتها المجالات التي تشير بصورة صريحة إلى المفهوم النص أو إلى احد مشتقاته نجد في التفافة الفرنسية و النقد المعاصر بالذات في سياقة البنيوي و السينمائي تكاثر المفاهيم و المصطلحات التي تحيل إليه . و تدل كثرة هذه المفاهيم دلالة واضحة على سيطرة نظرية النص على الحقل النقدي بصفة خاصة . وكل الممارسات الفكرية داخل مجالات معرفية مختلفة المختصة منها و العامة . و بهذا قولنا بانتشار ثقافة النص له ما يؤيده في الحقل الثقافي ».[1] ومن بين تلك المصطلحات النص، الميتانص، التناص، لسانيات النص. وغيرها من المصطلحات التي تؤكد أهمية النص في ظل النظريات النقدية الحديثة والتي تحاول من خلال المنظور السينمائي أن تقصي الفوارق بين النص والخطاب وتجعل اختلافهما شيئا واحد.

كما حظي النص بمكانة خاصة في الدراسات الخاصة بالشعرية و نظرية الأدب, وما يزال يثير الكثير من الاهتمام و يدرس في علاقته بالتأويل, والتناص، والميتانص، والنص الموازي، فالنص «لا يكتفي بالتعبير عن معنى قبلي موجود بشكل قبلي. ولكنه يعمل من خلال أشكال تحققه من العلاقات القبلية للمعنى ليكشف لنا من خلال مكوناته مرة أخرى عن علاقات جديدة تعد إخفاء للمضامين القديمة".[2]

[1] حسن خمري, **نظرية النص**، ص60.

[2] سعيد بنكراد, **النص والمعرفة النقدية**, جماعة من الباحثين, منشورات رابطة أدباء العرب, الدار البيضاء، 2002, ص86.

فالنص «ليس مادة منتهية أو محدودة. والسكونية تجميد للنص, وقتل له وهذا يعني انه لا يوجد فاعل واحد للنص بل فاعلون كثيرون. فالنص صيرورة و تحول ».[1]

- ويتجلى لنا إن تعريف النص وتحديد تصوره أمر نسبي وتقريبي. تتضارب في تحديد المقولات والتنظيرات و لكن لا احد ينكر أهمية النص كمصطلح و مفهوم في الدراسات النقدية الحديثة و المعاصرة. فهو مدونة حازت على ديمومة الكتابة و القراءة في كل زمان و مكان.[2] وهو «قائم على التجديدية بحكم مقروئيته، وقائم على التعددية بحكم خصوصية عطائيته، تبعاً لكل حالة يتعرض لها في مجهر القراءة، فالنص من حيث هو ذو قابلية للعطاء المتجدد يتعدد تعرضه للقراءة»[3] و هذا ما اصطلحت عليه جوليا كريستيفا إنتاجية النص.[4]

لذلك تحددت نظرية النص باعتبارها «مفهوما إجرائيا ومنهجاً تجريبيا يطغي على الساحة النقدية فإنها قد تكلفت برسم حدود الأدب وخصوصياته».[5]

و يقودنا الحديث عن النص ونظريته إلى جهود **جيرار جينت** حول النص ومصاحبات النص لأنه يعد توقفه في «شعريته فترة طويلة عند مقولات النص, انتبه إلى ضرورة مضاعفة درجة التجريد بنقل الاشتغال إلى حقل "المتعاليات النصية"، وذلك دائما بغرض غزو أكثر ملائمة للملفوظات الأدبية, سواء ضمن نظام المحايثة , أوضمن نظام المفاعلة مع غيرها من النصوص, والمتواليات، إن

---

[1] مُحَّد عزام، **النقد والدلالة ,نحو تحليل سيميائي للأدب** ,منشورات وزارة الثقافة, دمشق ,1996ص 62.

[2] بشيرإبرير," *من لسانيات الجملة الى علم النص*" , **مجلة التواصل**, جامعة باجي مختار , عنابة, العدد14,2005, ص93.

[3] عبد المالك مرتاض، **نظرية النص الادبي**, دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع, الجزائر,ط2,2010, ص42.

[4] عبد القادر شرشار, **تحليل الخطاب الادبي وقضايا النص**, منشورات اتحاد كتاب العرب, دمشق, 2006, ص25.

[5] حسن خمري, **نظرية النص**, ص22.

مضاعفة التجريد لم يكن ترفا فكريا ,أو جنوحا نحو التنظير المجاني . بل استجابة للوقائع النصية التي ما فتئت تكشف في ذاتها أو تفاعلاتها عن تعقد بالغ ".[1]

وعليه نقل **جنيت** اهتمامه بشعرية النص إلى أخرى متعالية إذ لا يهمه النص بل تعاليه النصي معرفة كل ما يجعله في علاقة مع غيره من النصوص بشكل جلي أو خفي «فالنص وفق كل هذا المنظور لا يعبر طريقه نحو البناء و الدلالية إلا عبر اجتياز مجموعة من التعبيرات والنبرات والعتبات النصية، التي تصاحبه أوتحيط به في صيغة شبكة معقدة».[2]

وقد أضحت تندرج «ضمن سياق نظري و تحليلي عام يعني بإبراز ما للعتبات من وظيفة في فهم خصوصية النص, وتحديد جانب أساسي من مقاصده الدلالية»[3] و هذا ما سيلي الحديث في محاولة لتحديد عناصر النص الموازي، واكتشاف مدى أهميتها، وقوة تأثيرها أو ما يطلق عليه جيرار جنيت القوة التداولية، ومعاينة انتقاله النوعي من شعرية النص إلى شعرية المناص.

شعرية النص الموازي عند جيرار جينيت :

استطاع جيرار **جينيت** الخروج من شعرية النص الى شعرية الكتابة, بعد البحث المطول والعميق حول شعرية النص التي قادته الى أعماق البنيات النصية فأفرز لنا آليات نقدية متعددة تحتفي بأدبية النص وجماليته، وتسعى شغفا إلى تأويله وفك شفراته.

[1] نبيل منصر، **الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة**، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007، ص 29.

[2] – المرجع نفسه , ص20.

[3]. عبد الفتاح الحجمري, **عتبات النص البنية والدلالة** , شركة الرابطة, الدار البيضاء, ط1,1996, ص7.

فخرج (**ج جينيت**) من تلك المتاهة ليقف عند مداخل النص، مرتحلاً من شعرية النص إلى شعرية المناص، موسعاً بذلك منطقة الحفر والتأويل إلى منطقة متاخمة للنص, وبمساءلته لتلك المنطقة تمكن من تحديد مصطلح المناص، ذلك النص الموازي للنص الاصلي, إذ يحتوي أيقونات تجدب المتلقي نحو النص, وتساعد على فهمه وتداوله, وقد خصص لذلك كتاباً أسماه العتبات.

وقد ظهر المناص مفهوماً ومصطلحاً عند كتاب سبقوا جيرار جنيت إلاّ أنهم لم يخصصوا له كتابا بعينه ولم يهتموا بمفاهيمه ووظائفه كما فعل جيرار جنيت منهم:[1]

-كلود دوشي في مقاله "**من أجل سوسيو نقد**"؛ حيث أشار إلى المناص من حيث مظهره الإشهاري ووظيفته الإغوائية للقارئ.

-جاك دريدا في كتابه "**التشتيت**"ويشير فيه إلى الديباجات والمقدمات في معرض حديثه عن خارج الكتاب.

- فيليب لوجون في كتابه " **الميثاق السير ذاتي**" تعرض لما سماه أهداب النص، أوحواشي النص.

وقد ظهر عملاً جاداً أكثر دقة منهجياً ومعرفياً في اشتغاله بالمناص على النحو الذي اهتم به "جيرار جينت"، وهو ما قدمه "ميشال مارتان بالتار" إذ يتكلم في كتابه "المكتوب والكتابات" عن

[1] - عبد الحق بلعابد، **عتبات جيرار جنيت، من النص إلى المناص**، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف،ط 1، 2008، ص29.

تمظهرات النص على الدعامة المادية ويقصد (الكتاب) «ذلك الفضاء الحر الذي تتخذه النصوص بأنواعها على تلك الدعامة وهي المناص (paratexet) ليقدم لنا تحديدا دقيقا، كونه "مجموع تلك النصوص التي تحيط بالنص أو جزء منه تكون مفصولة عنه، مثل عنوان الكتاب، وعناوين الفصول والفقرات الداخلة في المناص" فما من فارق بين ما قدمه "بالتار" من تحديد للمناص وما سيحدده به "ج. جنيت" مع النظر إلى أقسام المناص وكيفية اشتغالها، والوظائف المحددة لها، ما تجاوز به "ج. جينيت" هو عدم قصوره على الاشتغال على الأجناس الأدبية بل تعداها لأجناس أخرى»[1]

وهذا يؤكد أن دائرة الاشتغال النقدي تجاوزت النص الأدبي إلى غيره من النصوص كالمسرحي والبصري...

إلى جانب هذه الإسهامات نجد ما قدمه "هنري ميتيرون" في مقاله حول العنونة وكتابه "خطاب الرواية" لما تكلم عن تلك المناطق المحيطة بالرواية، أو تلك الأماكن الموسومة التي تدفعنا لقراءة الرواية، وحملنا على فهمها، خاصة ما يأتي في أول صفحة الغلاف، وهي التي تعين الكتاب كمنتوج سلعي قابل للشراء والاستهلاك من طرف القارئ.

لقد بحث (ج. جينيت) مطولاً في مجال الشعرية وتقلبت لديه الأفكار، واختلفت المصطلحات، فانتقل من مؤلف إلى آخر يحاول معالجة إشكالية المناص، «وقصد فهم مشروع "ج. جينيت" الشعري لابد من فهم هذه الاستمرارية والانتظام في جهازه المفاهيمي والمصطلحي، وهذا ما

[1] - عبد الحق بلعابد، **تطبيق شبكة للقراءة في روايات مُحَّد برادة**، رسالة لنيل شهادة دكتوراه علوم، كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر، 2007، ص28.

لاحظناه في تتبع البنية المفاهيمية لمصطلح المناص في جل كتاباته، خاصة في كتبه (مدخل الى النص الجامع 1979، أطراس 1982، عتبات 1987)»[1]

فاعتبر معمارية النص أو جامع النص موضوعاً للشعرية فليس النص هو موضوع الشعرية وإنما جامع النص، وفي مؤلفه "أطراس" الذي أصدره سنة 1982، أجرى تعديلا شاملا على آرائه السابقة، وحدد موضوعا جديدا للشعرية وهو التعالي النصي، وعرفه بأنه «كل ما يجعل نصا ما في علاقة خفية أو جلية مع غيره من النصوص».[2]

وإذا أردنا التدليل عمّا ذكر عن كتابه «العمد ة حول المناص وهو "عتبات" فسنجده يحيلنا في أول هوامشه (وبهذا نكتشف الدور المناصي الهام للهامش) إلى كتابه "أطراس" والذي يحيلنا هو الآخر في هامشه إلى كتابه "مدخل إلى النص الجامع" وهذا ما أسميناه بالاستمرارية والانتظام المعرفي والمصطلحي لدى (ج.جينيت)».[3]

وبالعودة على مؤلفه "النص الجامع" نجده يضع أرضية لمشاريعه الشعرية والمصطلحية كالشعرية والمتعاليات النصية، والتناص، والميتانص، والمناص مُدخلاً هذه المصطلحات في علاقات حوارية ظاهرة وخفية.[4] بقوله: «سأضع مصادرة أخرى لهذه العلاقة، وأنا أفكر أساساً في التقليد والتحويل، أين يمكن للمعارضة والمحاكاة السّاخرة أن تقدما فكرة أو فكرتين أكثر اختلافاً، وإن كانتا مبهمتين وغير

1 – عبد الحق بلعابد، **عتبات جيرار جنيت، من النص إلى المناص**، ص31.

2 - جيرار جنيت، **مدخل لجامع النص**, ترجمة عبد الرحمان أيوب, دار توبقال للنشر,ص80.

3. عبد الحق بلعابد، **عتبات جيرار جنيت**، ص32 33.

4. جيرار جنيت، **مدخل لجامع النص**، ص80.

مميزتين، والتي سميتها لعدم وجود الأفضل المناصية، ولكنها أيضا بالنسبة لي المتعاليات النصية بامتياز التي يمكن أن نهتم بها يوماً، فالمصادفة هي التي تجعل من العناية مقبولة ..."[1]

والشاهد هنا يؤكد ما يواجهه (ج. جنيت) اتجاه القلق المصطلحي والمفاهيمي بين التناص والتعالي النصي، والنص الجامع، والميتانص، والمناص «فهي مصطلحات ما إن تقترب مفاهيمها حتى تبتعد لهذا أراد أن يعيد نظم هذا السلك المفاهيمي، بوضع تحديد لكل مصطلح منها»[2] فنجده مثلاً يشير إلى مصطلح المتعاليات النصية كمصطلح جامع للتناص، الذي يعتمده بمعناه الضيق الكلاسيكي وكما تحقق عند ج. كريستيفا[3] باعتباره نمطا من أنماط هذه المتعاليات النصية.

إلاَّ أن **ج. جنيت** ما يزال يؤكد أن موضوع الشعرية هو النص الجامع الذي يشمل النص ويكون فوقه وتحته وحوله ويقصد به **"المناص"**؛ «أي من بين عناصر النص الجامع، وهذا ما سيتراجع عنه بعد تدقيقه للمصطلح، كما أنّه قدم تعريفاً للمناصية يشبه تعريفه للمتعاليات النصية ولما أحس بهذا القلق المصطلحي أرجأ بحث المناص إلى مشاريع قادمة حتى يضبط قائمته المصطلحية».[4]

[1] - المرجع نفسه، ص 80.

[2] عبد الحق بلعابد، **عتبات جيرار جنيت**، ص 33.

[3] جيرار جنيت، **مدخل لجامع النص**، ص81.

[4] عبد الحق بلعابد، **عتبات جيرار جنيت**، ص 34.

فالتعالي النصي سمو للنص عن نفسه لأنّ النص «معيار وسياق معرفي، وفضاء متعدد الأبعاد ونظام ودلائل أي أنه مبني ومتكامل، تحكمه علائق وروابط منها ما هو نصي، ومنها ما هو خارج نصي، أي جزء من بنية السياق الواسع الحركة المادية والتاريخية»[1].

ويواصل **"ج. جنيت"** تعقب هذا المصطلح، متمِّماً ما أشار اليه في جامع النص، إذ يقول «موضوع هذا العمل، هو ما كنت قد أسميته من قبل، لعدم وجود ما هو أفضل آنذاك بالمناصية فمنذ ذلك الوقت وجدت الأفضل أو الأسوء لأحرك المناصية لتعني شيئا آخر تماما، لذا فمجمل هذا المشروع غير المتبصر يحتاج الى معاودة الطرح»[2].

فالملاحظ أن "جنيت" أعاد تدقيق مصطلحاته من مؤلفه "النص الجامع" إلى "أطراس" فقد «واتته الفرصة التي كان ينتظرها لتفهيم مصطلحاته، فنجده في "أطراس" يفرق بين المناصية وبين المتعاليات النصية التي أصبحت تحد بها الشعرية، وما المناصية والمناص إلاّ أحد أنماطها ليقدم لنا أولى التحديات للمناص في كتابه الذي احتفى فيه بدراسته للتعالقات النصية، بهذا العمل على رفع قلق مصطلح المناص (ومصطلحاته عامة) الذي تتبعه منذ كتابه "مدخل للنص الجامع" وبحثه عن الشعريات عامة»[3].

---

[1] الطاهر روابنية، "*النص الأدبي وشعرية المناصصة*"، **مجلة اللغة والآداب**، ملتقى علم النص، عدد 12، معهد اللغة العربية وآدابها، الجزائر، ديسمبر، 1997، ص 360.

[2] -Gerad Genette, **Palimpsestes (lalittérature au second degré)**, ed. du seuil, paris, 1982, p.7.

[3] عبد الحق بلعابد، **عتبات جيرار جنيت**، ، ص35.

وقد تمكن (**ج. جنيت**) من حصر تلك العلائق النصية في خمسة أنماط، وفق نظام معين من التجريد إلى التضمين الى الإجمال وهي:[1]

1. التناص Intertextualité.
2. المناصة النص الموازي Paratextualité.
3. الميتانصية Métatextualité.
4. التعالق النصي Hypertextualité.
5. الجامع النصي Architextualité.

ويؤكد (**ج. جنيت**) على علاقة التداخل القائمة بين هذه الأنماط الخمسة ويستند في ذلك إلى مجموع حالات التعالي النصي الموجودة بين نص "الإلياذة" لهوميروس ونص"الإنياذة" لفرجيل.

فنجد مثلا «معمارية النّص تتشكل دائماً عن طريق المحاكاة (ففرجيل يحاكي هوميروس) وينتج نصا على صعيد الجنس الأدبي، وهذه المحاكاة علاوة على بروزها على صعيد الجنس تبرز على صعيد النمط الثاني (التعالق النصي) حيث يغدو نص هوميروس (سابقا)، ونص فرجيل (لاحقا)، والعلاقة التي تربط بينهما علاقة تعلق، ونجد التداخل بين معمارية النص والتناص تتحقق عبر كون الإعلان عن جنس النص يظهر من خلال المناص (العنوان)، حيث يأخذ العنوان (الإنياذة) بعداً ملحميا يومئ

[1] المختار حسني، " *نظرية التناص*" ، **مجلة علامات في النقد**، مجلد 10، جزء 34، النادي الأدبي الثقافي، جدة 1999، ص 252.

الى (الإلياذة) كما أن المناص يتحول إلى (الميتانص) حيث يأخذ من خلال المقدمة طابعا تعليقيا ... ويخلص إلى أن الترابط بين مختلف هذه الأنماط تجسيد لمظاهر (نصية) النص باعتبارها تمثل طبقات متشابكة ومتداخلة في النص، وينحي معمارية النص من هذه الخاصية مؤكداً أنها ليست طبقة نصية ما دامت ترتبط بجنس النص، وتتداخل مع مختلف الطبقات الأخرى، لتجعلها أمام ظاهرة أن أي نص كيفما كان جنسه يتعلق بغيره من النصوص بشكل ضمني وصريح».[1]

أشكال التعالي النصي:

1. **التناصية:** يحدد (ج. جنيت) مفهوم التناص بنفس المعنى الذي قدمه كل من ميخائيل باختين وجوليا كريستفا، إذ ارتبط «بالحضور الفعلي لنص ما في نص آخر»[2] وبمجموع التفاعلات القائمة بين النصوص الأدبية عن طريق عدة آليات، كالاستشهاد والسرقة والتلميح وما يشبه ذلك من القضايا الواردة في مباحث جوليا كريستفا والتي أسست على فكرة «تلاقح النصوص عبر المحاورة والاسهام والاستنتاج بطريقة واعية أو غير واعية»[3]

ويندرج ضمن هذه المتعاليات «المتناص مندمجاً ضمن النص بحيث يصعب على القارئ غير المكون أن يستطيع تبين وجود التناص أحيانا، إذا غاب عن تحديد التناص، كبنية نصية مدمجة في

[1]- سعيد يقطين، **الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط 1، 1999،ص23.

[2]– المختارحسني، **"** *نظرية التناص"* ، **مجلة علامات في النقد، ص263**.

[3]- جميل حمداوي، **السيميوطيقا والعنونة**، مجلة عالم الفكر،مجلد 25، عدد 3، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1997، ص 103.

إطار بنية نصية أخرى هي الأصل»[1] والأمر الذي يفتح شهية القراءة الإبداعية، واستحضار المدلولات الخفية، وإعادة انتاج النص المقروء.

وقد جاءت نظرية التناص وليدة البحث النقدي الغربي المعاصر حول مفهوم النص والخطاب عززته الاتجاهات النقدية المختلفة البنيوية واللسانية والشكلانية، والتي انطلقت من مبدأ أن كل نص بحاجة إلى ظل، ولا وجود لنص بريء، فالإنتاج الأدبي لا يدرك إلا بإدراك علاقاته بغيره من الأعمال التي استلهم منها طاقته الفكرية والإبداعية، فالعمل الأدبي ما هو إلا «عملية استعادة لمجموعة من النصوص القديمة في شكل خفي أحيانا وجلي أحيانا أخرى».[2]

وقد حاولت جوليا كريستفا بواسطة مشروعها نمذجة النصوص، وتحديد خصوصية التنظيمات النصية المختلفة، واستنادا كذلك عرفت كريستيفا النص باعتباره ممارسة لسانية لا مجرد خطاب يتألف من أقوال ومتتاليات تؤلف فضاءه.

فالتناص وفق المشروع الكريستيفي يقوم على علاقة انتاجية هدامة بناءة، تعود أساساً إلى أن «النص الأدبي خطاب يخترق حاليا وجه العلم والإيديولوجيا والسياسية، ويتطلع لمواجهتها، وفتحها

[1] - سعيد يقطين، **انفتاح النص الروائي**، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1989، ص 115.

[2] محمد عبد المطلب، **قضايا الحداثة الشعرية عند عبد القاهر الجرجاني**، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، 1995، ص 141.

وإعادة صهرها»[1] فهو «هجرة للنصوص ...وذلك عبر إعادة كتابة ما خطته الريشة سابقاً بقلم الرصاص».[2]

وأطلقت كريستيفا مصطلح الإيديولوجيم، ليترجم العلاقة القائمة بين الانتاجية والتداخل النصي «كتركيب يحيط بنظام النص لتحدد ما يتضمنه من نصوص أخرى، أو ما يحيل عليها منها».[3]

فالنص عند جوليا كريستيفا هو مجموعة من النصوص، ويتواجد كنص عن طريق تحويله لنصوص أخرى، فهو فسيفساء لكوكبة من النصوص، فالتناص تشكيل لنص جديد من نصوص سابقة، وخلاصة لنصوص تماهت فيما بينها طرق مختلفة، «يتفاعل بواسطتها النص مع الماضي والحاضر والمستقبل وتفاعله مع القراء والنصوص الأخرى".[4]

هذه العملية الإنتاجية التي يقوم بها كل نص بتحويله الى عدة نصوص، تضعنا أمام عملية تناقضية بين الإثبات والنفي، فأين الناص وأين النص، ومن صاحب النص، فالمهم في التناص هو تعالي النص، الذي يظهر من خلال العلاقة الخفية والجلية التي تربطه بالنصوص الأخرى «فالناتج

[1] المرجع نفسه، ص 147.

[2] - جوليا كريستيفا، **علم النص**، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997، ص 65.

[3] مُحَمَّد عبد المطلب، **قضايا الحداثة الشعرية عند عبد القاهر الجرجاني**، ص 147.

[4] مُحَمَّد عزام، **النقد والدلالة فجو تحليل سيميائي للأدب**، منشورات وزارة الثقافة، ط1 ، 1996، ص 148.

النصي يكون حصيلة لسلسلة من التحولات النصية السابقة التي تنصهر وتتمازج فيما بينها والتي يظن المبدع أنه صاحبها لكنها تتسلل اليه بطرق لا شعورية فهي عملية كيميائية تتم في ذهن المؤلف».[1]

فالتناصية هي «ذلك الحوار الواقع بين الكتابات المختلفة التي تقع للكاتب قبل وأثناء كتابته لأن الكاتب لا يكتب انطلاقا من عدم، واستعماله للغة مشتركة تتقاطع فيها نصوص لا تعد ولا تحصى تشكل محفوظة الذي يؤسس ثقافته ويهدب ذوقه، ويخلق دراية لسانه، ففي ذلك الزخم الطامي من النصوص تتشكل ملكته، مستفيدة من اجتهادات سابقيه، والكاتب ـ حينها ـ لا يكتب جديدا، وإن ظن أنه يبدع ويجدد لأنه يغترف من المشترك العام للغة والأفكار والأذواق».[2]

فالتناص إذن امتصاص لنصوص سابقة، حيث تتفاعل البنيات النصية السابقة مع بنية النص المبدع، وقد بدت عليه بصمات نصوص سابقة، وقد اعتمدت جوليا كريستيفا في دراستها لمصطلح التناص على «مجمل دراسات باختين في الرواية، حيث أقامته على البناء الباختيني حول مفهوم الحوارية، وخصصت جهدها لتعميقه وفحصه، فانبثق منه كثير من المصطلحات الإجرائية الفرعية المتنوعة».[3]

وقد تبلور مصطلح التناص في شكل نظرية نقدية بعد خضوعه لعدة تعديلات من قبل الباحثين وتجاوزه لجملة من الاضطرابات الاصطلاحية، واختياره كمصطلح يعود لنجاحه كمصطلح

[1] احمد يوسف، **القراءة النسقية ومقولاتها النقدية**، دار الغرب للنشر والتوزيع، ج2، ط 2: 2001/20، ص 125.

[2] حبيب مونسي، **فعل القراءة والنشأة والتحول، مقاربة تطبيقية في قراءة القراءة**، منشورات دار الغرب، 2002- 2001، ص 193.

[3] رولان بارث، **لذة النص**، دار توبقال للنشر، ط1، 1988، ص 14.

نقدي، وأداة مفهومية يخضع بشكل دائم للتأويل، إضافة الى تداخله مع مصطلحات اخرى مثل نشوء النص، أو واصف النص، خارج النص، ما قبل النص.[1]

وتدين كريستيفا في تحديد المصطلح إلى **مخائيل باختين** إذ كان «أول من صاغ نظرية بأتم معنى الكلمة في تعدد القيم النصية المتداخلة، فهو يجزم بأن عنصراً مما نسميه رد فعل على الأسلوب الأدبي السابق يوجد في كل أسلوب جديد، إنه يمثل كذلك سجالا داخليا وأسلبة مضادة خفية، إن صح التعبير لأسلوب الآخرين، هو عادة ما يصاحب المحاكاة الساخرة الصريحة، والفنان الناثر ينمو في عالم مليء بكلمات الآخرين فيبحث في خضمها عن طريقة، إن كل عضو من أعضاء المجموعة الناطقة لا يجد كلمات لسانية محايدة ومتحررة من تقويمات الآخرين وتوجيهاتهم بل يجسد كلمات تسكنها أصوات أخرى».[2]

ويقر **تدوروف** وجود علاقة بين المصطلحين الحوارية والتناص من خلال كتابه ميخائيل باختين، المبدأ الحواري «سوف استعمل لتأدية معنى أكثر شمولا مصطلح التناص الذي استخدمته جوليا كريستيفا في تقديمها لباختين، مدخراً مصطلح الحوارية لأمثلة خاصة من التناص مثل تبادل الاستجابات بين متكلمين او لفهم **باختين** الخاص للهوية الشخصية للإنسان .. والتناص ينتسب الى

[1] مارك انجينو، **مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد، ضمن أصول الخطاب النقدي الجديد**، ترجمة وتقديم: أحمد الميني، ط2، عيون المقالات، الدار البيضاء، 1989، ص 109.

[2] - تزفيطان تدوروف، **الشعرية**، ترجمة: شكري المبخوت، رجاء بن سلامة، ط2، دار توبقال، الدار البيضاء، بيروت، 1990، ص 41.

الخطاب، ولا ينتسب الى اللغة، ولذا فإنه يقع ضمن اختصاص عبر اللسانيات ولا يخص اللسانيات».[1]

ولا يرد مصطلح التناص عند بارث إلا ابتداء من كتابه "لذة النص" ويعرفه بأنه «استحالة العيش خارج النص اللانهائي، وسواء كان هذا النص بروست أوالصحيفة اليومية، أو الشاشة التلفزيونية، فإن الكتاب يصنع المعنى والمعنى يصنع الحياة»[2] ويخلص ميشال أريفي إلى أن دراسة التناص يجب أن تحل محل دراسة النص، بعد أن قرر بأن تعريف النص الأدبي يركز على كونه لغة ايحاء، إلا أن التناص لا يهدف إلا لمعرفة النص استناداً لما يعرضه من خلال تجربته السيميائية الأدبية من تناص داخلي وتناص خارجي في أعمال الكاتب الفرنسي "ألفريد جاري"، والتناص عنده هو «مجموعة من النصوص التي تتداخل في نص معطى»[3] و «إن المادة المعطاة هي النص، وإن المادة البنائية هي التناص، وتماشيا مع مسلمة هيلمسيليف بأولوية البنائية على الموجود، فإننا هنا نعطي اهتمامنا الرئيسي للتناص»[4]

وأمام هذا الزخم من المفاهيم الفضفاضة لمصطلح التناص، يأتي مشروع جيرار جينت النقدي في محاولة لوضع حد لتلك المفاهيم، مستنداً إلى الجهود المعاصرة وتصوراتها النقدية لمصطلح التناص.

---

[1] – تزفيطان تدوروفق، **ميخائيل باختين، المبدأ الحواري**، ترجمة: فخري صالح، ط2، دار الفارسي، عمان، 1996، ص 121.

[2] عمر أوكان، **مدخل لدراسة النص والسلطة**، ط1، افريقيا الشرق، المغرب، 1991، ص 46.

[3] ليون سموفيل، **التناصية ضمن مفهومات في بنية النص**، ترجمة: وائل بركات، ط1، دار معز للطباعة والنشر، دمشق، 1996، ص 91.

[4] المرجع نفسه، ص 91.

وتنحصر أشكال التناص في نمطين «أولهما يقوم على العفوية وعدم القصد إذ يتم التسرب مع الخطاب الغائب الى الحاضر في غيبة الوعي، أو يتم ارتداد النص الحاضر الى الغائب في نفس الظرف الذهني. أما الآخر فهو يعتمد الوعي والقصد بمعنى أن الصياغة في الخطاب الحاضر تشير الى نص آخر، بل وتكاد تحدده تحديدا كاملا يصل الى درجة التنصيص»[1] ونستلهم من هذا القول وجود تناص داخلي وآخر خارجي، فالداخلي يعنى بنية نصية داخل النص الأصل، أما الخارجي فيرتبط بنصوص خارجية عن النص الأصل وهو ما يؤدي الى انفتاح النص على الأعمال النصية السابقة قديمها وحديثها.

2-**النص الموازي**: le para texte، وهو «عملية التفاعل ذاتها، وطرفاها الرئيسان هما النص والمناص، وتحدد العلاقة بينهما من خلال مجيء المناص كبنية نصية مستقلة ومتكاملة بذاتها، وهي تأتي مجاورة لبنية النص الأصلي كشاهد تربط بينهما نقطتا التفسير أو تشغلهما لفضاء واحد في الصفحة عن طريق التحاور».[2]

فالنص الموازي يجسد التفاعل مع النص الأصل بشكل جلي عن طريق «النقطة واستعمال مؤشر جديد مثل الرجوع إلى السطر أو استعمال القوسين أو الهلالين ...»[3] وهذه إشارة الى الفضاء

[1] سعيد يقطين، **انفتاح النص الروائي**، ص 118.
[2] سعيد يقطين، **انفتاح النص الروائي**، ص 118.
[3] المرجع نفسه، ص 113.

النصي، أو الجانب الخطي والصوري المعتمد في عرض «النصوص الشعرية المكتوبة أي تلك المعطيات الناتجة عن الهيئة الخطية أو الطباعة للنص».[1]

وقد اختلفت التسميات والترجمات لمصطلح النص الموازي إلا أنها لا تنأى عن المفهوم الذي حدده جيرار جنيت في كتابه "عتبات seuils" 1987 الذي ألفه خصيصا للمناص الذي حدده بأنه كل «ما يصنع به النص نفسه كتابا ويقترح ذاته بهذه الصفة على قرائه وعموما على الجمهور»[2] فهو مجموع العلامات التي تقحمنا في فضاء النص الرمزي والدلالي، تلك «العناصر الموجودة على حدود النص، داخله وخارجه في آن تتصل به اتصالا يجعلها تتداخل معه الى حد تبلغ فيه درجة من تعيين استقلاليته، وتنفصل عنه انفصالا يسمح للداخل النصي، كبنية وبناء أن يشتغل وينتج دلاليته والإقامة على الحدود وإشارة للعابر أمام الكتاب – النص، ومصاحبة لمريد القراءة وإرشاد للمسالك».[3]

وقد رصد جيرار جينت النص الموازي في(العناوين، المقدمة، الإهداء، التعليق، الحوارات والتصدير... وغيرها)، ويصنفه إلى صنفين:

- النص المحيط Péri texte: ويتضمن العناوين الرئيسية والفرعية، المقدمات والاهداءات، التصديرات، الفهارس، الهوامش.

---

[1] مُحَمَّد الماكري، **الشكل والخطاب نحو تحليل ظاهراتي**، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1995، ص 5.

[2] Gerard genette, **seuils**, coll poétique, seuil, paris, 1987, p7

[3] . مُحَمَّد بنيس، **الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاته التقليدية**، ج1، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء، بيروت، 1989، ص 76.

- النص الفوقي Epitexte: ويتضمن كل الخطابات الموجودة خارج النص من حوارات واستجوابات، ومسودات، مفردات، قراءات نقدية.

وبالرغم من اختلاف مكونات هذين القسمين «وتباين بنياتهما وتشكلاتهما ومواقعهما وأزمنة انتاجهما وسياقاتهما، إلا أنهما يلتقيان في كونهما يمثلان جملة من العناصر التي تسيج النص وتعين حدوده وموقعه، وتشهر سمته وبعض خصائصه، وتبرمج لدى المتلقي نوعية القراءة المناسبة له».[1]

وما نتلقاه «لنقرأه بصريا ليس نصا فداخله يوجد سمك بالتالي اختلاف تكويني ليس معطى للقراءة ولكن للرواية... هذا الممنوح للرواية داخل النص هو فضاءه الصوري في حين أن الفضاء النصي هو الممنوح للقراءة»[2] فالموازيات تشكل «جماع نصوص رسمية أو شعرية، وما هو شعري، يحتوي على نصوص متعددة».[3]

وقد مال ج. هيليس ميل J. Hillis mille بمصطلح النص الموازي نحو مصطلح برزخ من خلال تحليله لكلمة "para"التي رأى أنها «معارضة تعين في الآن ذاته القرب والبعد، التشابه والاختلاف، الجوانية والبرانية ... شيء متواز لا ينتمي في الآن ذاته الجانبي الحد الذي يفصل الداخل

[1] يوسف الإدريسي، **عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر**، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2015، ص 56.

[2] مُحَمَّد الماكري، **الشكل والخطاب**، ص 241.

[3] مُحَمَّد مفتاح، **المفاهيم معالم، نحو تأويل واقعي** ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1999، ص 195.

عن الخارج فحسب إنه أيضا الحد ذاته، الشاشه التي تقيم غشاء شفافا بين الداخل والخارج، إنها تحقق امتزاجا بترك الخارج يدخل والداخل يخرج، إنها تفصلهما وتصلهما».[1]

الأمر الذي دفع البعض كخالد بلقاسم إلى الاعتقاد بأن ترجمة paratexte بالنص الموازي غير صائبة لأن التوازي «لا يتضمن التداخل والتعارض الذي نص عليه هيليس، ثم إن تناول جنيت للمفهوم ضمن قراءته للعتبات "seuils"يرجح هذا الزعم، فالعتبة واصل بين الداخل والخارج فيما هي فاصل بينهما من هنا يكون مصطلح البرزخ بمعنى ابن عربي مسعف في إعادة ترجمة المصطلح».[2]

وقد اعتمد هذا المصطلح (البرزخ) بدلا من النص الموازي، من طرف آمنة بلعلى في تحليلها للخطاب الصوفي في ضوء المناهج المعاصرة، وذلك «تماشيا مع الخطاب الصوفي».[3] إلا أننا نعتمد مصطلح النص الموازي لاشتغاله على إنتاج وظائف ثلاث، كما ذكرها سعيد يقطين وهي:

- المحاكاة أو المماثلة: فيحافظ النص الموازي ويحاكي المعنى الوارد في النص الأصلي.
- المعارضة: لتحقيق التناقض بين النص الأصلي والنص الموازي للحصول على معنى جديد.
- التفسير: الذي يترجم جانبا مركزيا من النص الأصل فيقدم مقروئية له.[4]

---

[1] Gerard genette, seuils, p 7.

[2] خالد بلقاسم، **أدونيس والخطاب الصوفي**، دار توبقال، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2000، ص 125.

[3] آمنة بلعلى، **تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة**، منشورات الاختلاف الجزائر، ط 1، 2002، ص 254.

[4] - سعيد يقطين، **انفتاح النص الروائي، ص 114**.

ويعزز اعتمادنا على النص الموازي وجوده في «منطقة بين الداخل والخارج دون فاصل لا نحو الداخل ولا إلى الخارج»[1] رغم ما لحق هذا المصطلح من اضطراب في الترجمة وانتقاء المفهوم المناسب له إمّا اعتماداً على المعنى والسياق أو الترجمة الحرفية.

2. الميتانص Metatextualite: أو النص الواصف، أو ما فوق النصية وهو «علاقة الوصف النصي التي تقرن التحليل بالنص المحلل، وينتج نقاد الأدب منذ قرون (نصا واصفا) دون علم منهم بذلك»[2] فالتفاعل هنا يقوم على أساس النقد أي أن الميتانص يأتي نقدا للنص، كبنية نصية مستقلة ومتكاملة تتفاعل مع بنية النص الأصلي.

ويعتبر النقد الأدبي مثالاً نموذجا لهذا النوع من المتعاليات النصية، لأن الخطاب النقدي «ينهض بوظيفة تفسير العمل الأدبي، بتحليله، والتعليق عليه، من حيث بنيته وقيمته المعرفية، والجمالية وحتى الأيديولوجية»[3]

ويسعى الميتانص الى ابراز «البعد النقدي تجاه الزمن والتاريخ سواء كان حاضرا أو ماضيا، ما دام هذا الحاضر امتداد للماضي. كما يبرز في الكتابة الأدبية (السوداوية، الالتزام، الذاتية) أو في نقد الإيديولوجيا المعاصرة التي تبررها وسائل الإعلام».[4]

---

[1] Gerard genette, seuils, p12.

[2] جيرار جنبت، **مدخل لجامع النص**، ص99.

[3] نبيل منصر، **الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة**، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2007، ص 22.

[4] سعيد يقطين، **انفتاح النص الروائي**، ص 127.

3. الجامع النصي:Architextualité

ويترجم هذا النمط من المتعاليات بمعمارية النص، والنصية الجامعة، والنص الجامع.. وغيرها من الترجمات ويعرفه جيرار جنيت بأنه «مجموع الخصائص العامة او المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة».[1]

وهذا النوع من المتعاليات النصية هو الأكثر غموضا وخفاء؛ حيث «يتعلق الأمر هنا بعلاقة بكماء تماماً بحيث لا تتقاطع على الأكثر إلا مع إشارة واحد من إشارات النص الموازي التي لها طابع صنافي خالص».[2]

ويرى **جنيت** بأنه أخيراً وضع «ضمن (التعالي النص) علاقة التداخل التي تقرن النص بمختلف أنماط الخطاب التي ينتمي النص إليها، و في هذا الإطار تدخل الأجناس و تحديداتها التي تعرضنا لها و هي المتعلقة بالموضوع و الصيغة و الشكل و غيرها، ولنصطلح على المجموع حسب ما يحتويه الموقف (جامع النص) ».[3]

لذلك كان جامع النص وسيلة جيرار جنيت لإعادة قراءة نظرية الأجناس الأدبية فجامع النص له علاقة بالأنواع الأدبية، فكل نص ينتمي إلى نوع أدبي معين انطلاقا من خصائص تميزه عن غيره من النصوص. و هنالك نظريتين حول الأنواع الأدبية. النظرية التقليدية تفصل و تميز بين

[1] جيرار جنبت، **مدخل لجامع النص**، ص 1.

[2] المختار حسني،" ***أطراس***"، **مجلة فكر ونقد**، ع 16، فبراير 1999، ص 129.

[3] جيرار جنبت، **مدخل لجامع النص**، ص91.

الأنواع الأدبية، فأفلاطون يميز بين السردي و الإيمائي و المزدوج، وأرسطو يميز بين الغنائي والدرامي الملحمي لكن النظرية الحديثة تلغي تلك الحواجز والتصنيفات وترى أن هناك تداخل بين النصوص، فالذاتية التي تتخلل نصاً سردياً تؤكد وجود نفس شعري في الرواية و الحكي الذي يتضمنه النص الشعري ينحو به نحو النثرية[1]

لقد زالت (الفروقات إلى حد ما بين الشعر كما أسسه الأقدمون، والنثر لدرجة أنه صار لا يعبأ بالأجناس وهذا ما يعرف بمبدأ طمس الأنواع في النظرية الأدبية الحديثة، مقابل مبدأ نقاء النوع في النظرية الأدبية الكلاسيكية).[2]

ويذهب جنيت برأيه في ثلاثية تقسيم الأجناس الأدبية ذلك المذهب فقد «يكون من اليسير و غير المجدي أن ننظر بعين السخرية لهذا المشكل التقسيمي الذي لا يتوقف فيه المخطط الثلاثي المغري عن التحول ليستمر على قيد الحياة، وليكون شكلاً مطاوعاً من مختلف جوانبه، و متقبلاً للحدس الجريء، فجميعنا يجهل فعلاً أي الأجناس يسبق الآخر من الناحية التاريخية، لهذا إذاً نحن وجدنا جدوى في هذا التساؤل، و الإسنادات القابلة للتبديل، فإذا افترضنا بصفة اعتيادية أن الغناء هو الصيغة الأكثر (ذاتية) فينبغي أن نسند الموضوعية لجنس من المتبقين وحتما يكون (الاصطلاح المزدوج) من نصيب الجنس الثالث..... »[3] وهذا ما حمله على انتقاد هذه التأويلات ووصفها بعدم

[1] حميد لحميداني، **الواقعي والخيالي في الشعر العربي القديم (الشعر الجاهلي)**، مطبعة انفوبرانت، فاس، ط2، 2016، ص 49.

[2] عبد الرحمان بن ابراهيم ،**الحداثة و التجريب في المسرح**، إفريقيا الشرق،ط1،2014،ص101.

[3] جيرار جنيت، **مدخل لجامع النص**، ص55.

القدرة على التفريق بين الجنس والصيغة رغم أن« الجنس كان يحدد بصفة أساسية تخصص في مضمونه ولا يوجد ما ينص على ذلك التخصص في تحديد الصيغة التي ينتمي الجنس إليها».[1]

وعلى غرار ذلك توصل **جيرار جنيت** إلى حل لفك إشكالية التداخل بين الجنس و الصيغة باعتبار «الأجناس أصناف أدبية صرفة و الصيغ أصناف تنتمي للسانيات أو ما يطلق عليه اليوم التداولية».[2]

و يؤكد **جينت** الطبيعة الاستمرارية الدائرية التي يتصف بها جامع النص فمن « البديهي أن نجد أكبر توسع تاريخي يرتبط ارتباط جزئيا بأكبر توسع مفهومي بيد أنه ينبغي أن نتعامل بحذر مع عنصر الزمن؛ فالحياة الطويلة التي عرفتها الإشكال الكلاسيكية مثل (الملحمة والمأساة) ليست دليلا قاطعا على الاستمرارية التاريخية لها لأنّه علينا أن نأخذ بعين الاعتبار الطبيعة المحافظة للتراث الكلاسيكي الذي استطاع أن يحافظ طيلة قرون على أشكال محنطة، وتعاني ما بعد الكلاسيكية من جراء هذه الاستمرارية من إتلاف زمني ليس من فعلها إنما هو ناتج عن تواتر تاريخي آخر».[3]

فالأجناس الأدبية الثلاثية أصبحت رحماً لتكاثر الأنواع الأدبية الأخرى، ولا يمكن للنص أن ينفلت عن نظرية الأجناس الأدبية، وكل يدخل في حوار مفتوح مع غيره من النصوص.

[1] المرجع نفسه، ص 72.

[2] المرجع نفسه، ص74.

[3] المرجع نفسه، ص 79

ومسألة تحديد الجنس الأدبي ليست مهمة الكاتب وحده، بل للقارئ دور في التحديد إذ لا يكفي أن نسلم بما طرحه الكاتب أو الناشر لأن «تحديد قانون أو معيار النوعية لنص ما ليس من شأن النص وإنما من شأن القارئ، من شأن النقد و الجمهور».[1]

فقد نقرأ كلمة رواية على غلاف عمل ما، وهو مؤشر يؤكد انتماء ذلك النص إلى الرواية لكن ذلك قد يكون« اسماً على غير مسمى ونشازاً لا ينم إلا على تجاوز من طرف الكاتب»[2] وقد يأتي ناقد أخر يرى أنها رواية دون تحفظ.

5- **التعالق النصي** Hypertextaulitè ويعرف هذا النوع من المتعاليات بعدة تسميات النص اللاحق، الاتساعية النصية، التعالق النصي و غيرها، مما يدل على علاقة نص لاحق بنص سابق، و ذلك بإعادة إنتاج الثاني للأول بطريقة جديدة، و قد أفرد له **جنيت** كتابا مستقلاً وهو كتابه أطراس الذي صدر سنة 1982، وأقر بأنّه «كل علاقة جامعة لنص (**ب**) نص لاحق Hypertexte بنص(ا) سابق Hypotexte ، ولا يتحدث للنص (**ب**) عن النص (ا)، ولكن وجوده على حالته المعروفة مرهون بالنص أي بمعنى ينتج عنه بواسطة التحويل Transformation دون أن يذكره أو يصرّح به»[3]

فيتمظهر التعالق النصي من خلال توليد النص لنص آخر، فهو عملية إنتاجية بين نص لاحق يعيد كتابة نص سابق، عن طريق التحويل و المحاكاة، ونجد هنا نوعا من «التماهي الحاصل بين نصين

[1] المختار حسني، أطراس ، **مجلة فكر و نقد** ،ع16

[2] نجيب العوفي، **درجة الوعي في الكتابة**، دار النشر المغربية الدار البيضاء ،ط 1980،1،ص324

[3] Gerard genett, Palimpsestes, p 13.

إما بواسطة تحويل وتغيير نص سابق غبر نص بديل أو الاكتفاء بتقليد نص لنص سابق، وتنتمي لهذا الصنف كل أنواع المعارضات و المحاكاة الساخرة».[1] فالإنيادة وأوليس هما بدون شك، بدرجات متفاوتة. وهما كما نرى بعنوانين مختلفين عملان متفرعان لنص واحد أصل هو الأوديسا»[2]

واستناد لذلك فإنّ ما يربط النص السابق والنص اللاّحق هما علاقة التحويل و علاقة المحاكاة فلا يوجد أثر أدبي لا يتعالق نصيا مع نص آخر، إمّا تحويلاً لنص آخر أو محاكاة. فالتعالق يكشف لنا تعلق الكاتب من خلال قراءته المتعددة لنص ما أو كاتب معين، ويظل يحتديه ويسير على منواله في نسج تجربته.

تحديد النص الموازي:

1- **معجمية المصطلح** يتكون المصطلح النص الموازي من مقطعين (par/texte)

مقطع (par)نجده في اليونانية واللاتينية صيغة حاملة لعدة معاني:[3]

- الشبه والمماثل والمساوي.
- المشابهة والمماثلة والمجانسة.
- الظهور و الوضوح و المشاكلة.
- الموازي و المساوي الارتفاع و القوة وغيرها من المعاني التي تحتملها كالشبه أوالسابقة.

[1] حميد لحميداني، **القراءة وتوليد الدلالة**، المركز الثقافي العربي ،ط1،2003،ص43.

[2] المختار حسني أطراس، مجلة فكر و نقد، ع16، ص129.

[3] عبد الحق بلعابد، **عتبات جيرار جنيت**، ص43.

- أما مقطع(texte)أو (textu) التي تعني النسيج، و توالي الكلمات ,و تسلسل الأفكار. فالنص بلوغ الغاية واكتمال الصنع، إذ أنpar تعني بجانب, وtexte تعني النص.....

2- دلالة المصطلح: يعتبر جنيت النص الموازي من المتعاليات النصية، والنص في الواقع لا يمكننا « معرفته وتسميته إلا بمناصه فنادراً ما يظهر عارياً عن عتبات لفظية أو بصرية مثل (اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي،الإهداء، الاستهلال، صفحة الغلاف ...) وهذا قصد تقديمه للجمهور أو بمعنى أدق جعله حاضرا إلى الوجود لاستقباله و استهلاكه».[1]

فالنص الموازي هو مجموع العتبات التي تؤطر النص كالعنوان واسم المؤلف، والغلاف والإهداء، والتصدير ...وغيرها.

وقد أثار مصطلح(le paratexte) أو(la paratextualitè) في توظيفات جيرار جنيت اضطرابا في الترجمة داخل الساحة الثقافة العربية بين المغاربة والمشارقة، فظهرت عدة مصطلحات لمفهوم واحد(Le paratexte) منها:

-ترجمة مُحَّد بنيس بـ (النص الموازي) و يقصد به ما يمكن أن «يصنع به من نفسه كتابا ويقترح ذاته بهذه الصفة على قرائه وعموما على الجمهور».[2]

وعبارة عن تلك «العناصر الموجودة على حدود النص داخله و خارجه في آن تتصل به اتصالا يجعلها تتداخل معه إلى حد تبلع فيه درجة من تعين استقلاليته وتنفصل عنه انفصالا يسمح

[1] . المرجع نفسه، ص 4.

[2] محد بنيس، **الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته**، ص 77.

للداخل النصي كبنية وبناء، أن يشتغل وينتج دلاليته».[1]

وقد أتبث مُحَمَّد بنيس إن الشعرية اليونانية الأرسطية و الشعرية العربية لم تهتما«بقراءة ما يحيط بالنص من عناصر أو بنيتها أو وظيفتها».[2] وقد وجد «دراسات نصية حديثة في حقل الفلسفة والشعرية خصوصاً. تنصت بطريقتها إلى هذه العناصر كما لعناصر أخرى تشكل معها عائلة واحدة».[3]

-ويترجم مُحَمَّد الهادي المطوي المصطلح بالموازي النص، أي ما يحاديه النص يجاوره و«ذلك حتى يشمل المصطلح الصنفين السابقين من الموازي النصي (النص الداخلي و النص الفوقي الخارجي) و فيهما مالا يجاوز المتن في نفس الأثر كان يكون شهادة أو تعليقا أو توضيحا، إذ جاء متأخراً عن طبعه و نشره».[4]

- أما سعيد يقطين فقد ترجمه بالمناصصات و هي تلك «التي تأتي على شكل هوامش نصية للنص الأصل بهدف التوضيح أو التعليق أوإثارة الالتباس الوارد، وتبدو لنا هذه المناصصات خارجية ويمكن أن تكون داخلية غالبا»[5] ويعود الباحث في مؤلفاته اللاحقة إلى استخدام مصطلح المناص في كتابيه(انفتاح النص الروائي والرواية والتراث السردي).

---

[1] محد بنيس، **الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته**، ص 77.

[2] المرجع نفسه، ص77.

[3] المرجع نفسه، ص77.

[4] - مُحَمَّدالهادي المطوي، **في التعالي النصي والمتعاليات النصية**، المجلة العربية للثقافة، تونس، العدد 32، 1997، ص 196.

[5] - سعيد يقطين، **القراءة والتجربة**، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط 1، 1985، ص 208.

- و يوافق سعيد يقطين في استعماله لمصطلح المناص عبد العالي بوطيب موظفا إياه.[1]
- أما فريد الزاهي فيترجمه بالمحيط الخارجي أو محيط النص الخارجي.[2]
- ويستعمل عبد الرحيم العلام مصطلح (الموازيات).[3]
- أما عبد الفتاح الحجمري فيختار النص الموازي مثل مُحَمَّد بنيس.[4]

وقد قام عبد الله ترو 421 بترجمة مجموعة من المصطلحات التي أوردها جنيت على النحو التالي: [5]

1- المتعاليات النصية trantextualite

2- النصوصية المرادفة paratextualité

3- النصوصية الشمولية architextualité

4- النصوص الشاملة hypertextualité

5- ما وراء النصوصية metatextualité

[1]-عبد العالي بوطيب، **برج السعود وإشكالية العلاقة بين الروائي والتاريخ**، المناهل، العدد 55، 22يونيو، 1979، ص 63.

[2]- فريد الزاهي، **الحكاية والمتخيل**، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1، 1991، ص 85.

[3]- عبدالرحيم العلام، **خطاب المقدمات في الرواية المغربية**، علامات، العدد8، 1979، ص17.

[4]- عبد الفتاح الحجمري، **عتبات النص البنية والدلالة**، شركة الرابطة، الدار البيضاء، ط 1، 1996، ص9.

[5] عبد الله ترو، **تفسير وتطبيق مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر**، الفكر العربي المعاصر، لبنان، ج6، 1989- ص 80.

ونجد عند خير البقاعي مصطلح الملحقات النصية، وتبدو ترجمة دقيقة إلى حد ما كون النص الموازي عتبات تحيط بالنص من الداخل أو من الخارج.[1] وهذا عكس ما وجدناه من اضطراب وغموض عند عبد الوهاب ترو.[2]

أما المختار حسني فاستعمل مصطلح " النصية الموازية"، ووظف المقداد قاسم مصطلح" الترافق" [3]

إلاّ أنّ مصطلح " النص الموازي" ترجمة لـ (Le paratexte) الملحقات النصية، وإن كان « النص الموازي أفضل. فالنص الموازي عبارة عن عتبات مباشرة، وملحقات وعناصر تحيط بالنص سواء من الداخل أم الخارج. وهي تتحدث مباشرة أو غير مباشرة عن النص، إذ تفسره وتضيء جوانبه الغامضة، وتبعد عنه التباساته وما أشكل على القارئ وتشكل العناصر الموازية في الحقيقة نصوصاً مستقلة. فالخطاب المقدماتي ما هو في الحقيقة إلا نص مستقل بذاته له بنيته الخاصة ودلالات متعددة ووظائف»[4]

– ويعتبر النص الموازي ثاني نمط من أنماط التعالي النصي و " يتكون من علاقة هي عموماً اقل وضوحاً وأكثر اتساعاً، يقيمها النص في الكل الذي يشكله العمل الأدبي، مع ما يمكن ان نسميه

[1] مُحَّد خير البقاعي، **أزمة المصطلح في النقد الروائي العربي** ,الفكر العربي, بيروت, العدد 83, 1996, ص84.

[2] المختار حسني، **من التناص إلى أطراس**، علامات في النقد، السعودية، ج25، المجلد7، 1997، ص 178.

[3] تدييه جان إيف، **النقد الأدبي في القرن العشرين**، ترجمة قاسم مقداد، وزارة الثقافة، دمشق، 1993، ص 220.

[4] جميل حمداوي، "*لماذا النص الموازي*"، **مجلة أقواس**، العراق، ص 220.

بالنص الموازي أو الملحقات النصية les paratextes كالعنوان، والعنوان الفرعي، والعناوين الداخلية، المقدمات، والملحقات، والتنبيهات، والتمهيد، والهوامش في أسفل الصفحة أو في النهاية والمقتبسات والتزيينات، والرسوم، وعبارات الإهداء والتنويه والشكر... وأنواع أخرى من العلامات الثانوية والإشارات الكتابية أو غيرها مما توفر للنص وسط متنوعاً. وقد يكون في بعض الأحيان شرحاً أو تعليقاً رسمياً أو شبه رسمي" [1]

إن النص الموازي« بأنماطه المتعددة ووظائفه المختلفة هو كل نصية شعرية أو نثرية تكون فيها العلاقة مهما كانت خفية أو ظاهرة، بعيدة أو قريبة بين نص أصلي هو المتن ونص آخر يقدم له أو يتخلله مثل العنوان المزيف والعنوان والمقدمة، والإهداء، والتنبيهات والفاتحة، والملاحق والذيول، والخلاصة والهوامش، والصور والنقوش وغيرها من توابع نص المتن والمتممات له مما ألحقه المؤلف أو الناشر أو الطابع داخل الكتاب أو خارجه مثل الشهادات والمحاورات والإعلانات وغيرها، سواء لبيان بواعث إبداعه وغاياته، أو لإرشاد القارئ وتوجيهه حتى يضمن له القراءة المنتجة »[2].

فالنص الموازي أيضا عبارة عن نصوص محاذية للنص المتن قد تكون داخلية أو خارجية ولها عدة وظائف دلالية وجمالية وتداولية. إنّه «البنية النصية التي تشترك وبنية نصية أصلية في مقام وسياق معينين، وتجـــــاورها محافظة على بنيتها كاملة ومستقلة وهذه البنية النصية قد تكون شعراً أو نثـراً

[1] - G.Genette. **palimpseste**. P 9

[2] – مُحَمَّد الهادي المطوي، **في التعالي النصي والمتعاليات النصية**، ص 195.

وقد تنتمي إلى خطابات عديدة، كما أنها قد تأتي هامشاً أو تعليقاً على مقطع سردي أو حوار وما شابه »[1].

فالعتبات محفل نصي قادر على إنتاج المعنى وتشكيل الدلالة من خلال عملية التفاعل النصي، ولها دور تواصلي هام في «توجيه القراءة، ورسم خطوطها الكبرى، لدرجة يمكن معها اعتبار كل قراءة للرواية بدونها بمثابة دراسة قيصرية اختزالية من شأنها إلحاق ضرر كبير بالنص، وتشويه أبعاده ومراميه »[2].

وقد أضحى من الضروري أن نضع أقدامنا الثابتة على مداخل النصوص وعتباتها، لنتمكن من تعقب حقائقها. وسبر أغوارها، فالنص الموازي يهدف إلى « تقديم تصور أولي يسعف النظرية في التحليل، وإرساء قواعد جديدة لدراسة الخطاب الروائي» [3] فهو ذلك «البهو الذي منه ندلف إلى دهاليز نتحاور فيها مع المؤلف الحقيقي والمتخيل »[4] ، سعياً إلى " تقشير جيولوجيا المعنى بوعي يحفر في التفاصيل وفي النص الأدبي الذي يحمل في نسيجه تعددية وظلالاً لنصوص أخرى»[5] وتبدو العتبات «موضوعاً جديراً بالاحتفال ومادة خصبة للنقد عموماً والنقد الإيديولوجي بكيفية حصرية

[1] – – سعيد يقطين، **انفتاح النص الروائي**، ص 99.

[2] – عبد العالي بوطيب، **إشكالية العلاقة بين الروائي والتاريخي**، ص 64.

[3] – شعيب حليفي،" *النص الموازي للرواية، استراتيجية العنوان*"، **مجلة الكرمل**، قبرص، ع 46، 1992، ص 82.

[4] – المرجع نفسه، ص 82.

[5] – شعيب حليفي، **النص الموازي للرواية، إستراتيجية العنوان**، ص 83.

وذلك لسببين: أولهما يرتبط بأهميتها المحددة بمواقعها الإستراتيجية وبوظائفها وأدوارها، وثانيهما يعود إلى علاقتها النوعية بالعالم وبالنص الذي تنكتب على مشارفه وتشكل تخومه»[1]

5-أقسام النص الموازي:

يقسم **جيرار جنيت** النص الموازي إلى قسمين هما النص المحيط والنص الفوقي، وتنطوي تحتهما عناصر مناصية هامة:[2]

5-1- النص المحيط: Peritexte

ويتضمن فضاء النص وما يحيطه من ملحقات كاسم المؤلف، والعنوان، والعنوان الفرعي، والإهداء، والتمهيد، والتصدير، والغلاف وكلمة الناشر...وغيرها من مصاحبات تؤطر المظهر الخارجي للكتاب، ويندرج تحته نصوص ثواني هي:

5-1-1- النص المحيط النشري: Peritexte Editorial

ويخص كل ماله علاقة بالنشر ودار النشر كالغلاف، والجلادة، وكلمة الناشر...وقد عرفت تطوراً هائلاً مع تقدم الطباعة الرقمية.

5-1-2-النص المحيط التأليفي: Peritexte auctorial

[1]- عبد الجليل الأزدي، *"عتبات الموت"* - قراءة في هوامش وليمة لأعشاب البحر، **فضاءات المغرب**، ع2و3، 1996، ص 37.

[2]- عبد الحق بلعاب، عتبات جيرار جنيت، ص 49- 50.

ويندرج تحته كل من اسم المؤلف، والعنوان، والعنوان الفرعي، والعناوين الداخلية، والتمهيد، والتصدير...

5-2- النص الفوقي:

وهو نص لا يخص فضائية النص، بل يعنى بكل الخطابات الموجودة خارج الكتاب لكنها متعلقة بالنص، كالاستجوابات، والتعليقات والمراسلات الخاصة، والمؤتمرات والندوات... وتتفرع عنه نصوص ثواني هي:

5-2-1- النص الفوقي النشري: Epitexte Editoial

ويندرج تحته كل من الإشهار والملحق وقائمة المنشورات...

5-2-2- النص الفوقي التأليفي: Epitexte auctorial

وينقسم إلى قسمين هما: [1]

5-2-2-1-النص الفوقي العام: Epitexte puplic

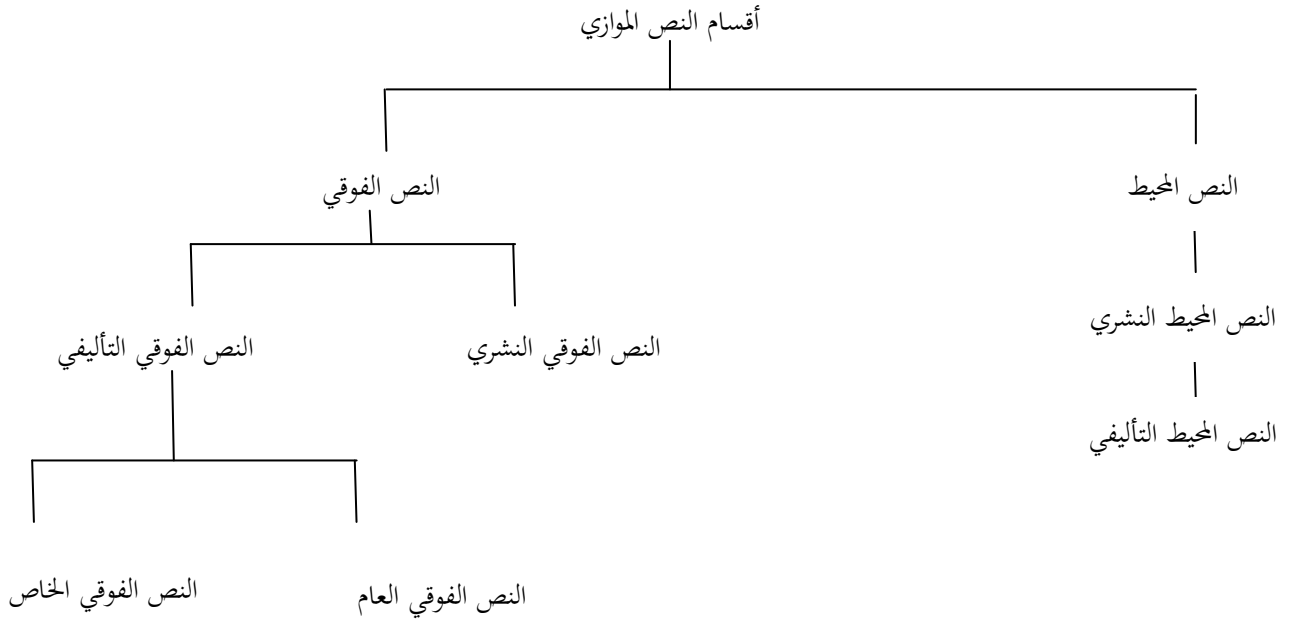
وتمثله اللقاءات الصحفية، والإذاعية والتلفزيونية التي تقام مع المؤلف والمناقشات والندوات التي تعقد حول أعماله، وكذلك تعليقات المؤلف نفسه حول مؤلفاته.

5-2-2-2-النص الفوقي الخاص: Epitexte privé

[1]- عبد الحق بلعاب، **عتبات جيرار جنيت**، ص 50.

وينضوي تحته كل المراسلات والمذكرات .....

- ويمكن أن نلخص أقسام المناص في المخطط التالي:



6- أنواع النص الموازي:

6-1- المناص النشري: Paratexte Editorail

وكل الانتاجات المناصية التي تخصُ جهة النشر والناشر المسؤول عن طباعة الكتاب وتجليده وتتمل في: الغلاف والجلادة، وكلمة الناشر، والإشهار، والحجم، والسلسلة، « وتقع مسؤولية هذا

المناص على عاتق الناشر ومتعاونيه (كتاب دار النشر، مدراء السلاسل، الملحقيين الصحفيين...)

وكل هذه المنطقة تعرف بالمناص النشري/ الافتتاحي» [1]ويضم هذا النوع قسمين هما:

6-1-1- النص المحيط النشري:

ويضم الغلاف، وصفحة العنوان، والجلادة وكلمة الناشر.

6-1-2- النص الفوقي النشري:

ويندرج تحته الإشهار، قائمة المنشورات، والملحق الصحفي لدار النشر...

6-2- المناص التأليفي: Paratexte ouctorial

وهو كل الانتاجات المناصية التي تخص المؤلف، وتتمثل في اسم المؤلف، العنوان، والعنوان الفرعي، والإهداء والاستهلال. وينقسم بدوره الى قسمين هما:

6-2-1-النص المحيط التأليفي:

ويضم اسم المؤلف، العنوان، العناوين الداخلية، المقدمة، الإهداء، الاستهلال...

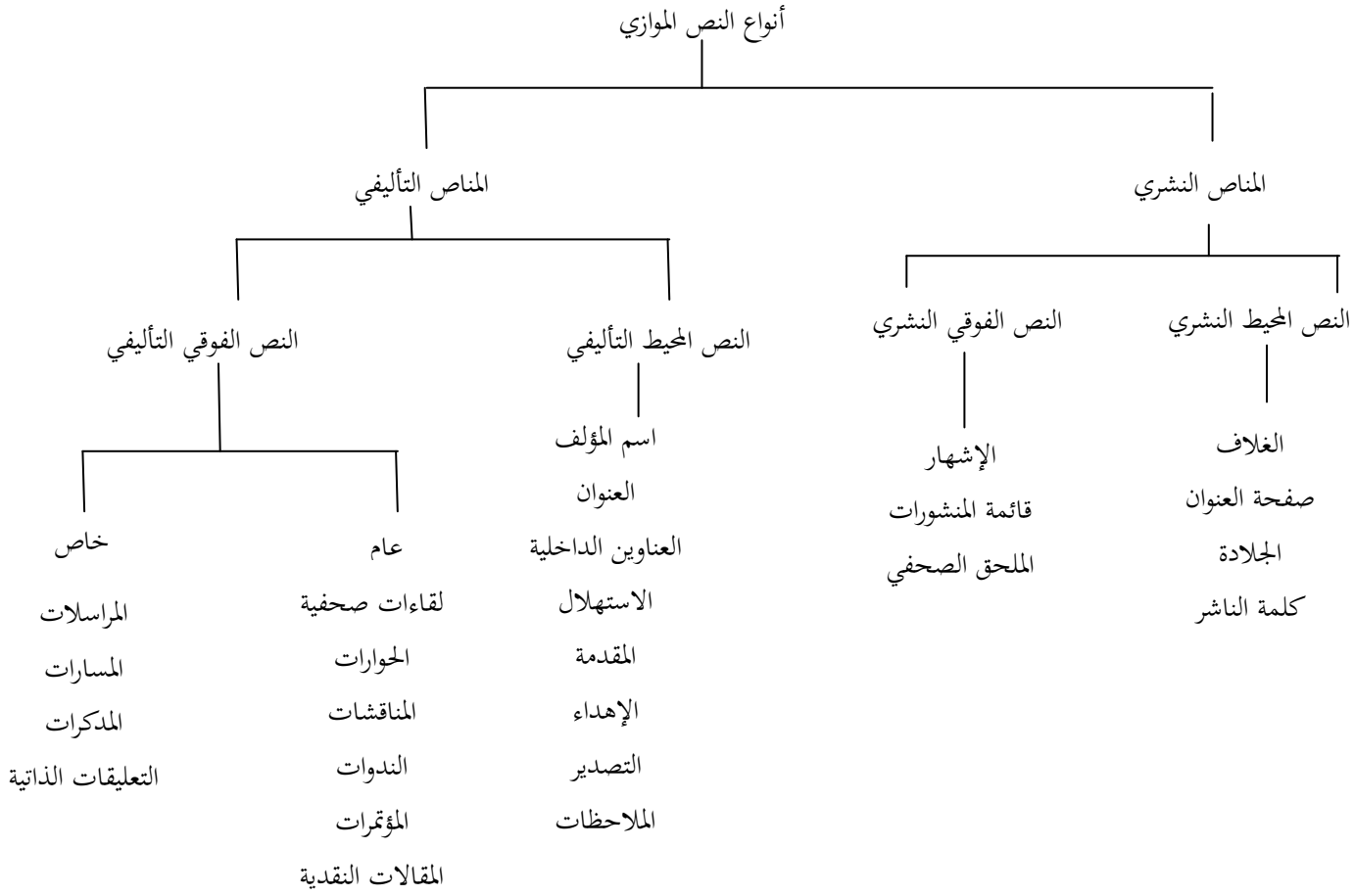
6-2-2- النص الفوقي التأليفي:

العام:يضم اللقاءات الصحفية الإذاعية والتلفزيونية، والحوارات، والمناقشات والندوات والقراءات النقدية.

[1]- عبد الحق بلعاب، **عتبات جيرار جنيت**، ص 48.

الخاص: يضم المذكرات الحميمية، المسارات، التعليقات الذاتية، المراسلات.

ويمكن نلخص أنواع النص الموازي في الخطاطة التالية:



7- مبادئ النص الموازي:

إن فهم مبادئ النص الموازي، يمكننا من تحديد نظام الرسالة المناصية الحاملة لعناصرها الفضائية، والزمنية، والوظيفية والتداولية.

7-1- المبدأ المكاني / الفضائي:

ونشير بذلك إلى الأبنية والخطابات المادية وموقعتها في فضاء النص، كالعنوان، والعناوين الداخلية، والغلاف بصفحتيه، «كما نجد حول النص أيضاً، لكن بمسافة حذرة كل الرسائل المتموضعة خارج الكتاب، من حوارات ولقاءات (صحفية، إذاعية، تلفزيونية) مع الكاتب»[1]

7-2- المبدأ الزماني:

يبين هذا المبدأ الحالة الزمانية للمناص، وذلك لمعرفة: متى ظهر هذا المؤلف، متى طبع أول مرة، متى كانت طبعته الأصلية، وهذا يعرف بالمناص السابق، وإذا أعيد طبع النص طبعات أخرى سمي مناصاً متأخراً، وعند نشر النص في حياة كاتبه سمي المناص الحي. [2]

7-3- المبدأ المادي:

المناص هو نص، وكل المناصات تشتمل على نظام نصي يضم العناوين والمقدمات، والحوارات ... وغيرها، وحفاظاً على القيمة المناصية ما أمكن يمكننا استثمار أنواع أخرى للتمظهرات النصية مثل.[3]

1- المنصات ذات التمظهرات النصية أو اللفظية: مثل: العنوان، والمقابلة والإشهار والتصدير...

[1] -عبد الحق بلعاب، **عتبات جيرار جنيت**، ص 51.

[2] - المرجع نفسه، ص 52.

[3] - المرجع نفسه، ص 52.

2- المناصات ذات التمظهرات المادية: تتضمن كل الإجراءات المتعلقة باختيارات المؤلف الطباعية والرقمية والتي «تكون أكثر دلالة في مكونات الكتاب مثل أشكال الخطوط، ونوعية الورق المطبوع به، والألوان المختارة...»[1]

3- المناصات ذات التمظهرات الأيقونية: وهي تلك التيمات التي تظهر في تصميم الغلاف، من صور فوتوغرافية، وأشكال هندسية، ورسومات.

4- المناصات ذات التمظهرات الفعلية: ويندرج فيها كل ما يتعلق بسِن المؤلف وجنسه والشهادات التي أحرزها، على عكس المناص الذي يشتمل على رسالة ظاهرية.

7-4- المبدأ التداولي:[2]

ويرصد في هذا المبدأ العملية التواصلية بضبط كل من: المرسل، المرسل إليه، درجة السلطة والمسؤولية، والقوة الإنجازية للرسالة المناصية.

- المرسل:

إن الرسالة التي يقدمها النص الموازي للمتن لابد أن يكون هناك مسؤولاً عنها والمسؤول المباشر عنها هو المؤلف الذي يتحمل مسؤولية نصه الموازي التأليفي ويتعاضد معه الناشر ليتحمل نصه الموازي النشري، وقد يفوض المؤلف تلك المسؤولية لغير لكنه يبقى المسؤول المباشر عنها.

[1]- المرجع نفسه، ص 53.

[2]- عبد الحق بلعابد، **عتبات جيرار جنيت**، ص 65.54.

المرسل إليه:

المرسل إليه هو الجمهور عامة، إلا أن هذا التحديد واسع لا يفي بالغرض، لذا نجد أن المناص قد يوجه إلى العامة أو قارئ متخصص، أو قارئ خاص.

1- المناص العام:

أ- موجه للجمهور عامة: فالجمهور لن يولي اهتماما لكل ملحقات النص الموازي، ويكفي أن يقف عند العنوان، والحوارات.

ب- موجه لقارئ النص الفعلي.

ج- موجه للنقد.

د- موجه للمكتبات.

2- المناص الخاص: وهو الذي يوجه إلى أفراد معينين عاديين.

3- المناص الحميمي: وهو مناص أكثر خصوصية وذاتية، ويتجلى في المذكرات الشخصية للكاتب.

4- درجة السلطة والمسؤولية:

لابد من تحمل مسؤولية تحديد النص الموازي لمؤلف، إما أن تقع على عاتق المؤلف **أو** جهة ما ساهمت معه في تحديد النص الموازي، كالمنتج أو دار النشر.

والمسؤولية هنا نوعان:

– مسؤولية رسمية: تقع بشكل مباشر على المؤلف أو الناشر، كالعنوان، والمقدمة، والتعليقات، فهي حطابات مناصية تؤكد مسؤوليتهما.

مسؤولية غير رسمية: وتتجلى في النص الفوقي التأليفي، في « الحوارات، واللقاءات التي يمكن للكاتب دائما التهرب من مسؤوليتها بالإنكار، مثل قوله (ليس هذا بالتحديد ما أردت قوله...)، أو (لم يكن هذا موجه للنشر...)، أو يتكلم ثالث عن الكاتب كالمعلق أو المحاور الذي يقوم بتحوير مضمون الحوار»[1]

5– القوة الانجازية للرسالة:

هي مبدأ البنية الدلالية للفعل الإنجازي، الواصفة لقيمة العمل، فأي مبدأ من مبادئ النص الموازي يمكنه أن «يوصل أخباراً خاصة مثل اسم الكاتب أو تاريخ النشر، بحيث يمكنهما تعريفنا بالقصد أو بالتأويل التأليفي أو النشري، فهذه الوظيفة الرئيسية نجدها كذلك في كل المقدمات والإشارات الجنسية التي تحملها بعض الأغلفة في صفحة العنوان» [2]، مثل كلمة رواية أو شعر لكنها لا تدل على أن هذا المؤلف (رواية أو شعر) إلاَّ أننا نعتمد ذلك الكتاب كرواية أو شعر.

[1] – عبد الحق بلعابد، **عتبات جيرار جنيت**، ص 56.

[2] – المرجع نفسه، ص 56.

5- المبدأ الوظيفي:

وهو الذي يدفعنا إلى التساؤل عن وظيفة الملحقات النصية، التي تعتبر نصوصاً مساعدة لفهم النص، فالعنوان له وظائفه، وللإهداء وظائفه، وللمقدمة وظائف.. فكل عنصر من عناصر النص الموازي إلا وله وظيفة معينة.

وتركز هذه الدراسة على نصوص موازية معينة دون غيرها، أملتها المدونات المدروسة، بدءاً بأهم عنصر مناصي وهو العنوان وما انضوى تحته من عناوين فرعية، ثم الغلاف وما انضوى تحته من اسم المؤلف، والتجنيس، ودار النشر...فأوّل عتبة يطؤها الباحث هي استنطاق العنوان واستقرائه بصرياً ولسانياً، أفقياً وعمودياً.

الفـــصل الثالث

دلالات العنوان في روايات الحبيب السائح

1- العنوان دلالته ووظائفه

2- دلالة العنوان في رواية "تلك المحبة"

3- دلالة العنوان في رواية "زهوة"

1- العنوان دلالته ووظائفه:

1-1-العنوان معجماً واصطلاحاً:

يعتبر العنوان علامة جوهرية للنص الموازي، باعتباره مفتاحاً أساسياً يتسلح به المحلل للولوج إلى أغوار النص العميقة بغية استنطاقها وتأويلها.

فجاءت لفظة العنوان في لسان العرب على مادتين الأولى "عنن" والثانية "عنا" والأولى دارت حول التعريض والأثر والاستدلال، حيث قال « وعننت الكتاب وعننته لكدا أي عرضته له وصرفته إليه وعنَّ الكتَاب يَعُنُّهُ عَنّا وَعَنَّنَهُ كَعَنْوَنه، وَعَنْوَنْتُهُ وعَلْونتُه بمعنى واحد مشتق من المعنى»

ويقال « للرَّجل الذي يُعَرِّضُ ولا يُصَرِّحُ: قد جعل كذا وكذا عنواناً لحاجته وأنشد:

وتَعْرِف في عنوانها بعض لحنِها وفي جوفها صَمعاَءُ تحكي الدَّواهيا

قال ابن بري: والعنوان الأثر، قال سوَّار بن المضَرَّب:

وحاجةٍ دون أخرى قد سَنَحْتُ بها جَعَلْتُها لِلَّتي أَخْفَيْتُ عنوانا.

قال: وكلما استدللت بشيء تُظهره على غيره فهو عنوان كما قال حسان بن ثابت يرثي عثمان رضي الله عنه.

ضحوا بأشمط عنوان السُّجود به يُقطِّع الليل تسبيحاً وقرآناً »[1]

[1] – ابن منظور، **لسان العرب**، الجزء 6، مادة عنن، ص 487.

أما مادة "عنا" فقد دارت حول سمة الأثر أي القصد منه والارادة، فعنوان « الكتاب: مشتق فيما ذكروا من المعنى، وفيه لغات: عنونت وعَنَّيْت.

وقال الأخفش عَنَوْتُ الكتاب واعنه وانشد يونس.

فطن الكتاب إذا أردت جوابه واعنُ الكتاب لِكيْ يُسَرَّ ويُكْتما.

عَنْوَنَهُ عَنْوَنَةً وعنوانا وعنَّاه كلاهما: وسمه بالعنوان. وقال أيضاً: والعُنيان رسمةُ الكتاب، وقد عنَّاه وأَعْناه وعَنْوَنْتُ الكتاب وَعَلْوَنْتُهُ، قال يعقوب سمعت من يقول أطن وأعن أي عَنْوَنْهُ واختِمْه. قال ابن سيده وفي جبهته عنوانٌ من كثرة السجود أي أثر، حكاه اللحياني وأنشد:

وأشمظ عنوان به من سُجودِهِ كَرُكْبَةِ عَنْزٍ من عُنُوزِ بني نصر» [1]

فلفظة (عنن) دارت حول: الاستذلال، الأثر، التعريض والعلامة.

أما لفظة (عنا) فقد دارت حول شيئين: القصد والإرادة (الوسم والأثر).

1- معنى الظهور والاعتراض:

كل ما يجعل العنوان " قابلا للرؤية، عبر منحه سمة مكانية أو فضائية، وبذلك يغدو متمايزاً ومختلفاً عمّا حوله، وهو بهذا يؤسس لسيميوطيقا المرئي: أي يهب الفراغ معنى، فالظهور بوصفة ولادة وتهديد للفراغ وجود في مواجهة العدم" [2]

[1] – ابن منظور، **لسان العرب**، الجزء 6، مادة عنن ، ص 492.

[2] – خالد حسين حسين، **في نظرية العنوان (مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية)**، ص 59.

أما الاعتراض فإنه متعلق بالمتلقي لأنّ « العنوان هو أول ما يظهر له ويعترضه من العمل» [1]

وفي هذا اللقاء بين المتلقي والعنوان يتأسس برتكول القراءة « التي سوف تحمل النص على القول والظهور ليبدأ كينونة جديدة مع القارئ.. وتنبثق إستراتيجية العنوان في ممارسة الغواية والإغراء على المتلقي لأسره في شباك النص، وحتى يكون له ذلك ينبغي أن يحقق أقصى درجات الشعرية بوصفه رسولا لبدايات اللذة المرتقبة، ولهذا فالعنوان إذاً يخلق فرصة التلقي الأوّل، فإنّه يؤسّس في الوجود إطلالة النص على العالم" [2]

2- معنى القصد والإرادة:

تشير (عنّا) إلى معنى القصد والإرادة، عنيت الشيء إذا كنت قاصداً له، يعنيك أي يقصدك، عنيت فلانا... قصدته، وبهذا يغدو العنوان حدثاً كتابياً قصدياً «أي أنه ينتج تحت قوة الإرادة من حيث هي مشيئة وعزم، وما يخالج هذه المشيئة من معاناة في إخراج العلامة التي تتحرّك وفق استراتيجية قصدية من المرسل إلى المرسل إليه، لتبليغ مقصديات متنوعة » [3]

3- المعنى والأثر والوسم:

[1]- محمّد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص 22.

[2]- خالد حسين حسين، **في نظرية العنوان (مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية)**، ص 60.

[3]- المرجع نفسه، ص 61.

الوسم يتجلى في كون العنوان « علامة للنص، أي سمة له وأمارة عليه ودليلا إليه، وهذا يعني أن إنجاز النص لأنطولوجيته واختلافه لا يتحقق إلا بالعنونة من حيث هي عملية إنتاج لاسم النص...فالعنوان للنص بمنزلة الاسم للكائن، لكونه يُسمى ويصف ما قد كُتب» [1]

أما التأثير فهو وقع العنوان على القارئ بوصفة « تأثير يقع فعله هنا على المتلقي من حيث أدائه لجملة من الوظائف التي تأسر القارئ في لذة قراءة النص، وهذا الأمر والاستغراق في لذة القراءة يتوقف إلى حد كبير على الخصيصة الأدبية التي يستند إليها في بنائه » [2]

وقال العكبري: « عنوان الكتاب ما يعرف به...ويقال: عنوان وعنيان وعنوان وعلوان وجمعه عناوين وعلاوين.»[3]

وعليه فإن العنوان إظهار لخفي ووسم لمكتوب، فهو وسْم وإظهار، لمحتوى الكتاب الذي أخضر أسرره، فدلل عليها العنوان وأظهرها، وكشف خباياها وعناصرها بشكل مختزل وموجز.

وعنوان كل شيء " ما يظهره، وينقله من حالة الكمون والاحتجاب إلى حالة البروز والانكشاف » [4] قال النميري: " الشيب عنوان الكبر" [5]

فالعنوان« دَسٌ وإخفاء، ترميز وإسرار وكتمان لمحتوى لا يريد المرسل إطلاع الآخرين عليه إنه بمثابة رسالة مشفرة تضمن التواصل بين الطرفين يتفاهمان بطريقة خاصة، وهو في هذه الحالة لا

---

[1]- المرجع نفسه، ص 65.

[2]- المرجع نفسه، ص 66.

[3]- أبو البقاء العكبري، **التبيان في شرح الديوان**، دار المعرفة، بيروت، (د.ت)، ج3، ص 367.

[4]- مُحَمَّد بازي، **العنوان في الثقافة العربية (التشكيل ومسالك التأويل)**، دار الأمان، الرباط، ط1- 2012، ص 12.

[5]- ابن عبد ربه الأندلوسي، **العقد الفريد**، تحقيق مُحَمَّد سعيد العريان، دار الفكر، بيروت، 1940، ج2، ص 318.

يكون موجها إلى العامة، وإنما إلى مرسل بعينه، وبالتالي فإنه يلعب وظيفة الإخفاء، على أن دلالة الإظهار تظل أكثر التصاقاً به » [1] يقول الشاهد الشعري:

وَرُبَّ جواب عن كتاب بَعَثْتُهُ وعنوانُه للناظرِين قِتامُ

أي " رُبَّ جيش أقمته مقام جواب كتاب كتب إليك، فَصَارَ غُبَارُه يدل عليه كما يدل العنوان على الكتاب...وهذا وعنوان الكتاب ما يعرف به... وكلما استدللت بشيء تظهره على غيره فهو عنوان له " [2]

– فالعنوان تجميع واختزال لنُوى دلالية متناثرة وموسعة في فضاء الكتاب، فهو تكثيف لغوي مختزل يرتبط بموضوعه الكلي الذي يعنونه.« فيجمع مقاصده بعبارة موجزة في أوله » [3] تسهيل لعملية الاطلاع والبحث.

– وهناك من يعرف العنوان من خلال ارتباطه باللغة ثم السياق باعتبار أن « العنوان مقطع لغوي، أقل من الجملة، نصاً وعملاً فنياً، ويمكن النظر إلى العنوان من زاويتين أ. في السياق، ب . في خارج السياق» [4]. حتى يتمكن المتلقي من فك الشفرة العنوانية لإيجاد معنى معين لكل علامة من العلامات التي تكوِّن الرسالة [5]

---

[1] – مُحَمَّد بازي، **العنوان في الثقافة العربية**، ص 12.

[2] – عبد الرحمان البرقوقي، **شرح ديوان المتنب**ي، دار الكتاب العربي، بيروت، 1986، ج4، ص 113.

[3] – السيوطي، **الإتقان في علوم القرآن**، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1991، ج2، ص 231.

[4] – سعيد علوش، **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**، دار الكتاب اللبناني، لبنان، ط1، 2012، ص 12.

[5] – سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد، **أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة**، مقالات مترجمة ودراسات، دار إلياس، القاهرة، ص 1986، ص 22.

– ويعد العنوان من أهم العناصر التي يستند إليها النص الموازي، ويعتبره جيرار جنيت« جنساً أدبياً مستقلاً كالنقد والتقديم إلخ...ويعني هذا أن له مبادئه التكوينية، ومميزاته التجنيسية، ونحن على حق وصواب، حينما كن ندعو، ومازلنا ندعو الى يومنا هذا، إلى دراسة النصوص الإبداعية في ضوء العنوان، ضمن مقاربة نصية منهجية تسمى بـ المقاربة العنوانية . لأن العنوان قادر بمفرده على تفكيك النص وفق بنياته الصغرى والكبرى بغية إعادة تركيبه من جديد نحواً ودلالة وتداولا، سواء أكانت القراءة العنوانية من الأسفل إلى الأعلى أم من الأعلى إلى الأسفل، أم من الداخل إلى الخارج، أم من الخارج إلى الداخل»[1]

– ويبدو أن **جنيت** يجد مشقة في تحديده للعنوان « فربما كان التعريف نفسه للعنوان يطرح أكثر من أي عنصر آخر للنص الموازي، بعض القضايا ويتطلب مجهوداً في التحليل، ذلك أن الجهاز العنواني، كما نعرفه هو في الغالب مجموعة شبه مركبة، أكثر من كونها عنصر حقيقياً وذات تركيبة لا تمس بالضبط طولها »[2]. إنه « عبارة عن كتلة مطبوعة على صفحة العنوان الحاملة لمصاحبات أخرى مثل: اسم الكاتب، أو دار النشر وغيرها لكنه هو الذي يسيطر ويفرض وجوده من بين جميع المصاحبات »[3]

كما أن العنوان عتبة أساسية وأيقونة مهمة من أيقونات النص الموازي يوليهما الباحثون المعاصرون اهتماماً بالغاً بترجمة ظهور«بحوث ودراسات لسانية وسيميائية عديدة في الآونة الأخيرة

[1]– جميل حمداوي، **سيميوطيقا العنوان**، ط1، 2015، ص.

[2]-G.Genette.seuils. Editions seuils.coll.poétique.paris.1987.p 54.

[3]- عبد الحق بلعابد، **عتبات جيرار جنيت** ، ص 67.

وذلك بغية دراسة العنوان وتحليله من نواحيه التركيبية والدلالية والتداولية » [1] فهو حمولة دلالية مكثفة تتطلب وعياً خاصاً، وقدرة متميزة على تحليله.

– وقد توالت الدراسات المتخصصة في(علم العنونة)، ويعد "لوي هويك" أحد أكبر المؤسسين المعاصرين بكتابه "**سمة العنوان**" إلى جانب العديد من الدراسات العربية في مجال العنونة فالعنوان للكتاب« كالاسم للشيء، به يعرف، ويفضله يتداول، يشار به إليه ويدل به عليه، يحمل وسام كتابه وفي الوقت نفسه يسمه، العنوان ـ بإيجاز يناسب البداية– علامة ليست من الكتاب جعلت لكي تدل عليه» [2]

كما أن الأهمية التي حظى بها العنوان في الدراسات النقدية المعاصرة جعلته « مفتاحاً منتجاً ذا دلالة، ليس على مستوى البناء الخارجي للعمل، بل يمتد حتى البنية العميقة، يستفز فواصله ويدفع السلطة الثلاثية (المبدع – النص – المتلقي) إلى إعادة إنتاج تتيح لعوامل النص الانفتاح على أكثر من قراءة »[3]

فضائية العنوان:

لم يكن للعنوان فيما مضى مكان محدد للظهور مع باقي المؤشرات الطباعية وحديثاً خصص له صفحة خاصة، ومن الأمكنة التي يتموضع فيها العنوان وفقاً للنظام الطباعي، أربعة أماكن:

[1] – أبو بكر العزاوي، *"الحجاج والشعر، نحو تحليل حجاجي لنص شعري معاصر"* ، **دراسات سيميائية أدبية لسانية**، فاس، المغرب، العدد7، 1992م، ص 101.

[2] - مُحَمَّد فكري الجزار، **العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدب**ي، ص 15.

[3] – مُحَمَّد لطفي اليوسفي، **لحظة المكاشفة الشعرية والإطلالة على مدار الرعي**، الدار التونسية للنشر، تونس، ط1، 1992، ص 18.

1- الصفحة الأولى للغلاف.

2- في ظهر الغلاف.

3- في صفحة العنوان.

4- في الصفحة المزيفة للعنوان (وهي الصفحة البيضاء التي تحمل العنوان فقط) فالعنوان بارز ينطوي على دلالة بصرية أيقونية «شبه ما يهتم به لنقد الحديث حول الصورة الأيقونية والحيز الذي يشغله من الصفحة في شكله البصري وشكله الهندسي» [1]

- أنواع العنوان:

- يشير " لوي هوك" إلى قسمين: العنوان الأصلي والعنوان الفرعي.

أما "كلود دوشيه" فيقسمه إلى ثلاثة أقسام: العنوان الأصلي، والعنوان الثانوي والعنوان الفرعي.

ويركز **جيرار جنيت** على العنوان الرئيسي وهو عبارة عن: [2]

- عنوان + عنوان فرعي.

- عنوان + مؤشر جنسي

1- العنوان الحقيقي:Le titre principale

[1] - بسام قطوس، سيمياء العنوان، دائرة المطبوعات والنشر، وزارة الثقافة، ط1، عمان، الأردن، 2001، ص 31.

[2] - عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جنيت، ص 68.

وهو البنية اللغوية الأولى التي تواجه المتلقي، وهو العنوان الحقيقي أو الأساسي والأصلي وهو بمثابة «بطاقة تعريف تمنح النص هويته الحقيقية»[1]

2- **العنوان المزيف**: Foux Titre

وهو العنوان الذي يرد في الصفحة البيضاء الداخلية (بعد الجلادة) التي تحمل العنوان وهو تأكيد للعنوان الحقيقي.

3- العنوان الفرعي:

وهو العنوان الشارح المفصل لعنوانه الرئيسي الذي يأتي بعد العنوان مباشرة، وهناك من يقصد به العناوين الثانوية التي تقبع داخل المدونة.[2]

4- العنوان الجنسي:

هو العنوان الذي يميز نوع النص وجنسه عن الباقي، فيحدد طبيعة الكتاب.[3]

5- العنوان التجاري:

وهو العنوان الإغوائي الذي يجذب انتباه المتلقي لما يحمله من « أبعاد تجارية تهدف لترويج الكتاب، ويكثر غالباً في الصحف والمجلات أو المواضيع المعدة للاستهلاك السريع».[4]

وظائف العنوان:

[1]- مُحَمَّد الهادي المطوي، شعرية عنوان الساق على الساق فيما هو الغرياق مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، مج 28، ع01، سبتمبر 1999، ص 475.

[2]- شادية شقرون، **سيمائية العنوان في ديوان مقام البوح** لعبد الله العشي، الملتقى الأول، السيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة، الجزائر، 7- 8 نوفمبر 2000، 270.

[3]- مُحَمَّد الهادي المطوي، **شعرية عنوان الساق على الساق فيما هو الفرياق**، ص 475.

[4]- شادية شقرون، **سيمائية العنوان في ديوان مقام البوح**، ص 270.

للعنوان وظائف كثيرة، وتحديدها يساهم في فهم النص وتفسيره فإلى جانب وظيفة الاتساق والانسجام، والوصل والإسناد، إذ غالباً ما كان عنوان الخطاب يمثل "المسند إليه أو الموضوع العام، وتكون كل الأفكار الواردة في الخطاب مسندات له" [1]

فالعنوان ينطوي على بعض «الوظائف الظاهرة والباطنة، فهناك وظائف عامة تشترك فيها العناوين معاً، وهناك وظائف خاصة بكل عمل على حدة، فالمدقّق للعنوان يجد أنه يضم وظيفة الإشارة؛ أي أنه يشير إلى ما بداخل العمل من أمور دقيقة، ووظيفة الإفهام، فضلاً عن الإثارة فقد يكون العنوان مخالفاً للرواية أو مثيراً كي يجعل القارئ يقبل على العمل...ويضم الوظيفة الاتصالية بين المرسل والمستقبل، بالإضافة إلى وظيفة الإحالة، لأنّ العنوان قد يحيل إلى النص كما أن النص يحيل إلى العنوان.» [2]

ويحدد **جنيت** للعنوان أربع وظائف هي:

1- الوظيفة التعيينية:

وهي الوظيفة التي يعين المؤلف من خلالها اسم المؤلَّف، يميزه عن غيره من المؤلفات الأخرى وهي وظيفة إلزامية وضرورية.[3]

2- الوظيفة الوصفية:

وهي التي يفصح من خلالها العنوان عن النص والتي« تكون مسؤولة عن الانتقادات الموجهة للعنوان، وبمعنى أدق أنّها تتعلق بمضمون الكتاب أو بنوعه أو هما معاً، وترتبط بالمضمون ارتباطاً غامضاً.»[4]

---

[1]- جون كوهن، **بنية اللغة الشعرية**، ترجمة مُحَمَّد الوالي ومُحَمَّد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1986، ص 161.

[2]- عزوز علي إسماعيل، **عتبات النص في الرواية العربية**، ص 55-56.

[3]- عبد الحق بلعابد، **عتبات جيرار جنيت**، ص 86.

[4]- المرجع نفسه، ص 87.

3- الوظيفة الإيحائية:

ذات ارتباط وطيد بالوظيفة الوصفية، وهي «ليست دائماً قصدية لهذا يمكننا الحديث عن لا عن وظيفة إيحائية لكن عن قيمة إيحائية، لهذا دمجها "**جنيت**" في بادئ الأمر مع الوظيفة الوصفية ثم فصلها عنها لارتباكها الوظيفي»[1].

4- الوظيفة الإغرائية: هي الوظيفة المعول عليها لإغراء القارئ واستفزاز فضوله بالقيمة الجمالية التي تميز العنوان، إلى جانب القيمة التجارية السلعية، وهي أهم لغة عصرية، فالعنوان الجيد (المغري) هو أحسن سمسار للكتاب.

وقد تحضر هذه الوظائف أو يغيب بعضها في عنوان معين، إلاّ أن العنوان مهم كان ملتبساً غامضاً، أو مراوغاً، إلا أنّه يظل سمة الكتاب المميزة، دالاًّ على هوية بعينها.

2- دلالة العنوان في رواية تلك المحبة:

2-1- العنوان الرئيس:

2-1-1-البنية المعجمية:

"تلك المحبة": تلك اسم اشارة للمفرد المؤنث البعيد، والكاف للخطاب[2]. فالمحبة : حب الإنسان والشيء حباً. صار محبوباً ويقال حببت إلي، ويقال أيضاً حُب به، ويقال أحب فلاناً: مال إليه فهو محب وهي محبة: حبب الشيء إليه: جعله يحبه، وفي التنزيل العزيز: «ولكنَّ الله حبَّبَ إليكُم

[1]- المرجع نفسه، ص 88.

[2]. ابراهيم مصطفى وآخرون، **المعجم الوسيط**، مكتبة الشروق الدولية، ط 5، 2011، ص 87.

الإيمَانَ... »[1] تحابوا: أحب بعضهم بعضاً. وفي الحديث:« تهادوا تحابوا » تُحبب إليه: تودد وأظهر الحب، الحب: الوداد وعند الفلاسفة ميل للأشخاص أو الأشياء العزيزة .

الحب: المحب والمحبوب أحباب، قال المخبل:

أتهجر ليلى بالفراق وما كان نفساً بالفراق تطيب

جمع أحباء وأحبة وهي حبيبة. المحبة: الميل إلى الشيء السار.[2]

2-1-2- البنية النحوية:

يبدو أن هذا العنوان من خلال بنيته التركيبية عبارة عن جملة اسمية مركبة من مسند والمسند إليه، فتلك: اسم إشارة مبتدأ والمحبة: خبر. وغالباً ما يرد العنوان الخارجي في شكل جملة اسمية، للتقرير والاثبات قصد تأكيد مضمون النص وتحقيقه نصاً.

والسؤال الذي يتبادر للذهن أي محبة تلك، فهي الحمولة الدلالية التي يعكسها هذا العنوان كونه مجموعة من الدلائل اللسانية، تثبت في بداية النص قصد تعيينه، وشد انتباه القارئ إليه، فالعنوان هنا" تلك المحبة" جملة اسمية بسيطة تختزل وتختصر نصاً عميقاً يعرفنا على نوع تلك المحبة التي يشير إليها المؤلف بعنوانه.

2-2- إشارات العنوان:

يشير العنوان إلى ذلك الشعور الرائع الذي يحتويه الإنسان بين جنبات قلبه، ليزداد توتره بوجود من تقدم له هذا الإحساس هديةً وعطاءً دون مقابل، إنّه الحالة الشعورية التي نعنون بها علاقتنا مع بعض الأشخاص المميزين في حياتنا، نعنون بها مواقف حياتية معينة، ذكرياتنا الجميلة التي تفيض

[1] . سورة الحجرات الآية.7.

[2] . ابراهيم مصطفى وآخرون، **المعجم الوسيط**، باب الحاء مادة" حبب وتحابوا"، ص 151.

حباً، نعنون به حاضرنا الذي نرجو منه أن نظل بجانب من نحب أين نحب، نتخذه عنواناً لمستقبلنا حتى نحيا في ظلال الحب مع من نحب.

المحبة هي الثبات واللزوم في الحب، هي ميل النفس لما يسرها ومن يسعدها، وتعلقها به هي الحب الطاهر الذي يجمع الإنسان في علاقة مع ربه. فأسمى حب ومحبة هي حب الخالق، وتلك أسمى محبة قد يصل بها المرء إلى درجات الواصلين، «فالمحبة شعبة من الإيمان بالله، وهو أصل لجميع مراتب الأولياء والأصفياء».[1]

وتتمثل في إيثار ما أحبّه الله من عبده وأراده على ما يحبه العبد ويريده، فيحب ما أحب الله ويبغض ما يبغضه الله ويوالي ويعادي فيه، فالمحبة « شعبة من الإيمان بالله وهو أصل لجميع مراتب الأولياء والأصفياء »

وليس للخلق« محبة أعظم ولا أتمّ من محبة المؤمنين لربهم، وليس في الوجود ما يستحق أن يحب لذاته من كل وجه إلاّ الله تعالى»[2].

ويليها محبة الرسول صلّى الله عليه وسلّم، حيث لا يكتمل إسلام المرء إلاّ بحب الرسول صلّى الله عليه وسلّم.

والمحبة فطريّة كحب الوالدين والأولاد، ومستحبة مكتسبة بين الأزواج والأصدقاء، وكل من تجمع بينهم علاقة كعلاقة المتعلم بمعلمه، ومحبة الإنسان إلى ما يلائم طبعه كمحبة العطشان للماء والجائع للطعام وهي محبة طبيعية محمودة.

[1]. أبو بكر البيهقي، **شعب الإيمان**، تحقيق عبد العلي عبد الحميد حامد، مكتبة الرشد للنشر والتوزيع، الرياض، ط 1، 2003، ص 464.

[2]– ابن تيمية، **مجموع الفتاوى**، وزارة الشؤون الإسلامية، المجلد 10، 2004، ص 649.

وهناك محبة محرمة أو مذمومة كأن يحب أحدهم أمرا يضر بصحته أو عادة تهدم كيانه العقلي والروحي أو تعلق المرء بمحبوب في غير عفة، وإن كانت في محبة عذرية فلها مالها وعليها ما عليها.

فأي محبة تلك التي يطالعنا بها النص الروائي، أي محبة تلك التي يقدمها الحبيب السائح.

قد يعود بنا العنوان إلى عذرية الحب في أحضان الشعر العذري أو الحب الماجن في أحضان شعر المجون في صحراء البوادي التي أوحت بها صحراء أدرار للمؤلف؟ ما الحب الذي عاشه أو تخيله بين قصورها ودورها؟

" **تلك المحبة**" بنية لسانية مختزلة تدفع أفق المتلقي لتوقع الكثير من التصورات حول المحبة القابعة في النص، ويشير إلى آفاق واسعة من الإشارات تدور أساساً حول حقيقة تلك المحبة التي جعلت الرواية حكاية محبين وعشاق أم حكاية ذكرى مكان.

2-3- وظيفة العنوان:

لقد حمل العنوان سمة من خلال الغموض الذي يكتنفه وهي عادة السائح في اختيار عناوين رواياته، فقد يكون العنوان كلمة واحدة مثل " تماسخت " وكلمة واسم إشارة مثل "تلك المحبة" وان كان غموض الكلمة الواحدة محيراً فقد زاده اسم الإشارة غموضاً وحيرة، فالسائح يغريه اختيار اللفظة بقدر يجعل المتلقي في سؤال دائم حولها، الأمر الذي يجعل وظائف العنوان تلعب دورا مهما في إغراء المتلقي على القراءة والدخول في غمار الرواية حتى يتعرف المتلقي المحبة المشار إليها.

وإن كان لفظ المحبة لفظ واضح ومتداول، لا يستوجب على المتلقين أن يستله من المعاجم حتى يدرك معناها فهو ليس لفظاً غامضاً يستعصي على المتلقي فهمه، بل واضح كفاية حتى يتسلل إلى ذهن ووعي المتلقي ويجول في دفاتره الذهنية الماضية لاسترجاع الذكريات حتى يصاب المتلقي حتماً بالدهشة حين يفسر العنوان بعد فهم ما سرده الكاتب فيها، وعليه فإنّ العنوان يحدث أثراً في المتلقي بقدر تحقق وظائفه.

وإذا كان العنوان قد أعطى مرجعية للنص الروائي، فإنّه في الآن نفسه يبرهن على حقيقة الإنسان ووجوده، كونه إنسان محب، فالحب والمحبة هي الإنسان الذي لا يمكن أن يعيش بدونه، وإلا لكان استوحش موطنه. كما استوحش آدم فآنسته المحبة، ولولا المحبة والمِحبة بينهما لما كان الوجود.

فالمحبة رمز للوجود والخلود، رمز الكيان البشري والوجود الإنساني، رمز الإنسان المحب الحاني ولولاها لكان قاسياً ضارياً، "المحبة" لغة القلوب والرأفة والرحمة لغة الصفاء والنقاء والسلام لغة النفس المطمئنة، لغة الشغف والأمل والحياة .

فالمحبة وقود الآمال والحياة، والصراع من أجل تحقيق بقاء سام سمو ذلك الشعور.

"المحبة" قيمة تحيلنا الى شعور جميل، كبلورة نورانية مضيئة تقبع داخل القلوب، وتضيء متاهات العقل والجسد.

هذا الفكر الوجودي الذي أوحى لنا به العنوان يؤكده النص الروائي، الذي اختزل في العنوان الذي يترجم ذكريات المؤلف في أدرار التي احتضنته بكثير من الكرم، وأوقدت شعرية قريحته المبدعة. بفضائها الصحراوي، وشخوصها التواتية، ومعاشهم الأدراري؛ حيث وجد السائح عالماً جديداً يحرر الخيالات والاعتقادات، فتكونت بينه وبين أدرار صلة محبة عميقة، فلم يسعه إلا قلمه ليعبر عن صدق مشاعره بأسلوب درامي مشوق تربطه حكايات العشق والحب والإعجاب فينقل لنا صورة شبه كاملة عن "تلك" التي حظيت بالمحبة .

أ هي المكان ؟ أم الأنثى ؟ أم أنهما واحد خاصة وإن الرواية تتضمن سمة الأنوثة بين ثنايا بدءاً بالعنوان المؤنث، وتوظيفه المتكرر في النص، واعتماد اسم الإشارة المفرد المؤنث (تلك) إلى جانب "**التي**" أكثر من الضمائر والأسماء الأخرى، وتوظيف المرأة الصحراوية كرمز في الرواية واعتماده كمحرك للأحداث، وعليه وجهت الرواية نحو الأنثوية، التي ترمز إلى "أدرار" التي شغفت المؤلف حباً

فطفق يفضي عن محبته لها، بشتى مظاهر التصوير السردي. فالعنوان إذن منطلق مركز نحو قراءة الرواية.

2-4- علاقة العنوان بالنص :

بداية نبحث عن الامتداد الفكري والنسقي للعنوان في طي الرواية، فمنذ أن بدأ السائح الرواية، وتركيزه على "تلك المحبة" فتلون بها مضمونه، إذ نراه يذكر لفظة (المحبة) إما صريحة أو مرادفة في مواطن عديدة من متنه من بدايته حتى آخر لفظة في روايته كانت تلك المحبة .

فآخر فقرة من الرواية :«فضمني إلى صدرك الزاخر بأحلام القمر إني أتوق إلى البحر، وقبليني بشفتيك المعسلتين برحيق الفجر، إن اللّنج يتذكر ثغري وانتشر في جسدي عشقاً مثل ظلك الندي على رملها الظامئ إلى عرقي تتفكره عين بودة يوم فنت فيها برودتي، فإن أدرار لا تسكن قلبي، ها هي بعيدة من أصابعي قابعة في كفك فهب لي حنيناً لا أنسى به أني كنت امرأتها، وارسمني اثراً في مصنفك عنها واشماً أكون حبره، واثعر بقلمك لطفاً ثم ادعو : غفر الله لكاتب المصنف وقارئه ومالكه، وقل تلك هي المحبة! »[1].

ونستشف من تلك الدلالة اللغوية والإيحائية التي قدمت في المقاطع السردية حضور المرأة والصحراء بشكل بارز في الرواية . كما تضم الرواية روح المغامرة والشوق والإشباع بلغة ممتعة مرنة أسطورية وكأنك تقرأ في حكايات ألف ليلية وليلة وتوغل المشاهد أحياناً في المحبة مجسدة الصراع النفسي العميق بين الدين والرغبة وفتنة الجسد .

وظف الروائي ثقافته حول المنطقة موظفاً تقنية الاسترجاع بأسلوب سردي مثير، فيذكر شخصية عبدالكريم المغيلي كشخصية فاعلة في تاريخ أدرار .

[1] . الحبيب السائح، **تلك المحبة** ، دار ريحانة للكتاب، 2007، ص 306.

ويحيلنا العنوان إلى "محبة" الروائي لأدرار، واعجابه بموروثها الثقافي وعاداتها وتفاصيل حياتها ويؤكد أنها لازالت في القلوب حية ذاكرة وحضارة وواقعاً.

فالعنوان بنية نصية استدعائية تجذب القارئ ليستكشف خبايا النص السائحي، الذي يرسم لنا لوحة سردية تزينها صحراء أدرار بنخيلها ومائها وفقّاراتها، وتاريخها العريق.

يعكس العنوان في علاقته بالنص حقيقة "محبة" الروائي لأدرار موطناً وحضارة فهي "المحبة" التي بني عليها هذا النص الروائي بكل تمفصلاتها السردية التي تفضح "محبة" المؤلف لأدرار .

ويعمل السارد في "تلك المحبة" على تحويل الصور الأيقونية للطبيعة الصحراوية "لأدرار" إلى علامات دالة على مخيال سحري وأسطوري، فهي البيت والمستقر، هي الحبيبة المجازية التي أغرقته في شوقها وسكبت في نفسه لوعة فراقها، و«كان ذلك الرجل الدرويش الذي حارت في طبعه العقول يظهر بشراً سوياً ويتحفى تراباً رملياً في العرق يتذرى فيصير ألوانه الغروبية تلبسها تلك من وراء كفى البشر تهبط في خيوط الشمس ذلك الغروب دفقاً من المحبة تغمر قلبه كما في البدء»[1].

"تلك المحبة" تعبير عن شهوة غير عادية لمحيط نفسي وبيئي واجتماعي خاص به، وعن لذة ذاتية ومحبة أدرارية صادقة، تحمل الذات المبدعة إلى الاسترسال في سماء الإبداع .

"تلك المحبة" هي محبة أدرار التي تحتضن بها ساكنيها، فالسارد الذي استقبلته أدرار بالأحضان، ووافقت هواه الذي أنعش برمل الأرض ورحيق النخل المكتنز بآلاف القصص التي تحكي تاريخ المحبة عبر الزمن، لم يجد بداً من التعبير عن محبته لـ"أدرار" التي أحبته بلغته المميزة التي يجيدها فجاء العرفان والحنين والحب على شكل رواية، وشّحها بقلمه الذي غمس في مداد الطبيعة .

«زوابع أدرار شرقية بغضب له صوت من نخير نكاح الغيلان تذارعها سموم الجنوب تحت شمس مسامتة لسبعة أشهر حاسمة من الضوء الوهاج والقيض الملحاح، فتزفر حراً وتمر عججاً ترسلهما

[1] . الحبيب السائح، **تلك المحبة**، ص 7.

على صبر الحجر العاري المقروس بليالي شتائها المصلي بزفير جنوب صيفها فينشطر ويتحصى مثلما قلبي على محبتك يلثم ويتلظى ».[1]

«أنفتح لك كتاب محبة مخبوءاً بين ضلوع تقرئين فيه بحرف الماء وصوت الرمل ما كتبه النور في عيني لأرى ركوم وجهك الجميل مثل إشراق صبح أعارتها ليلة مقمر بقية من ضياء وترصيع».[2]

فالعنوان "تلك المحبة" حمولة دلالية لنص له زخم مرجعي ساحر، يتجلى في أدرار بقصورها وفقاراتها، وعمرانها، وعاداتها وتقاليديها وحاضرها وماضيها، ورمالها وصحرائها.

استحضر الروائي تقنياته السردية، لتتجلى أمامنا ملكته الصحراوية "أدرار" بقدر محبته تلك التي جعلت منها "أوديسا الصحراء".

«أكون بوفاء طائر القرطس الخرافي، فيوم ترفعين عن غلالة محبتك، لأعرى لحزني، أتحول حبة رمل يحملها مجرى الفقارة إلى آخر نخلة في فم السبخة. فإني لا أطيق بقاء في ظلمة وحدي».[3]

فجاءت لغة سرده محملة وممزوجة مزجاً كبيراً وواضحاً بقاموس المصطلحات الأدرارية .

فالرواية تفصح عن "تلك المحبة" التي كثّفها أمامنا العنوان هي محبة الروائي الحبيب السائح في مدينة أدرار حباً خالصاً وعشقاً صادقاً تترجمه تمفصلات الرواية انطلاقاً من عتباتها، ولوجاً إلى الصحراء التي جعلنا ندخلها من خلال وصفه الدقيق واللامتناهي في ذكر التفاصيل التي تأطر الأحداث بسرد منطقي سلس .

فالعنوان/النص بني على ثقافة تؤرخها الصحراء برملها ونخلها وكثبانها أطر حكايتها كاتب الرمال الحبيب السائح .

---

[1]. الحبيب السائح، **تلك المحبة**، ص 11 .

[2] . الحبيب السائح، **تلك المحبة** ، ص22.

[3] . الحبيب السائح، **تلك المحبة** ، ص21.

العناوين الفرعية:

يعد فضاء العناوين الفرعية بمثابة تكملة للعنوان الرئيسي ،و مرايا عاكسة لتشظياته ،و أفرع نصية حاملة لجملة مقولات وأفكار يدعم بها الروائي نظرته، فإذا كان لكل رواية عنوان رئيسي فإن العناوين الفرعية تختلف من روائي لأخر بحسب مقومات كل رواية و منه فالعناوين الفرعية كالعنوان الأصلي غير أن هذا ألأخير يوجه الجمهور عامة، أما العناوين الفرعية تتحدد بمدى إطلاع الجمهور على الكتاب أو المتن.

لكل عنوان علاقة قصدية بموضوعه، غير أن كل العناوين الفرعية تصب في العنوان الرئيسي من حيث ارتباطه بتعين العمل، هكذا تصير العناوين الفرعية ذات بنية دلالية مع الفصول، والكل ذو بنية دلالية كبرى مع النص في تعالقها .

فحضور العناوين الداخلية في عنوان" تلك المحبة" "للحبيب السائح "جاءت في شكل فصول عددها سبعة عشر فصلا مركبا في جملة ذات معاني يمكن فصلها في سياق النص دون أن تحدث خلخلة، فقد يشعر قارئها خارج سياقها على أنها قصة قصيرة، وتكمن عناوين رواية" تلك المحبة" فيما يلي:

1 -خطي بشفتيك على صدري صبر النخيل.

2-كوني لي أندلسا بين توات و القدس.

3-عودي من حفرة الحزن فسريري من ماء.

4-كوني بيضاء أو سوداء فأنا اللون والظل.

5-أنا المصنف وأنت امرأة هي النساء جميعا.

6-لو يبكي سلو لو تغني حسونة فأنت سيدي.

7-بليلو الخلاسي ماريا الرومية، السخرة و المحبة.

8-غواية جبريل فتنة مبروكة اصحاح انجيل.

9-جبريل صليب من خشب مبروكة هلال من نار.

10 -ثمة جبريل ثمة خطيئة و لمبروكة مربع الضوء.

11 -باحيدة الطالب جولييت الراهبة بمحبة النّخيل.

12 -قالت في حي الحطابة بين فقارة و جامع.

13- مكحول لجميلة غدا ندخل في تمنطيط .

14- قالوا ساحرة ؟ قلت أنا الدرويش و البتول فتنة!

15 -اجعلي جنازتي حضرة لأتلو عليك محبتي.

16 -أنت لي، أتملكك أنا السيدة عشيقتك.

17. أدرار لا تسكن قلبي ولكن تلك هي المحبة.

3-دلالة العنوان في رواية"زهوة":

3-1 العنوان الرئيس :

3-1-1 البنية المعجمية :

«"زهوة" من "زهو" مصدر زها .

وزها يزهو زهو زهواً فهو زاهٍ والمفعول مزهو .

زها الرجل: افتخر وتعاظم ، أظهر زهواً .

زها المنظر بعينيك حسن .

ومنظر زهو : جميل .

وزها الوجه، حسنه .

زها الدنيا : زينتها وزخرفتها .

فزهوة : هي المنظر الحسن، من ذلك الزهو وهو احمرار ثمر النخيل واصفراره وحكى بعضهم زها وأزهى، وكان الأصمعي يقول ليس إلا زها .

ولا تقولن زهوا ما تخبرني لن يترك الشيب لي زهواً ولا كبر»[1]

بهذا المعنى يصبح العنوان مرتبط بطبيعة المكان داخل متن الرواية وهي "الزاوية أو المقام" من خلال وصف الكاتب لها ولجمالها وعلو شأنها، ولكن لفظة "زهوة" تحمل معاني الفرح والابتهاج «كل يوم دعوة، فاليوم أكثر، ازه يا قلبي».[2]

3-1-2- البنية التركيبية:

ورد العنوان "**زهوة**" اسماً نكرة مؤنث وهي خبر لمبتدأ محذوف، وتقدير الكلام: هذه زهوة/ هذه اسم إشارة في محل رفع مبتدأ وزهوة خبر.

إنّ العنوان عبارة عن كلمة واحدة تختزل الكثير، وتوحي بالكثير.

. الرواية كلها إخبار عن تلك الزهوة.

ويمتاز هذا العنوان بالغموض الضروري، من خلال الحذف النحوي والحذف المضموني فالعنوان هنا يحقّق مضموناً يتراوح بين البوح والكتمان، إذ لا يمكن للفظة مهما كثف معناها أن تعبر عن أحداث النص الروائي كلّه.

---

[1] . بن الحسين أحمد بن فارس، **معجم مقياس اللغة**، تحقيق عبدالسلام هارون، ج3، اتحاد كتاب العرب، 2002، مادة (زها) ص 32.

[2] . الحبيب السائح، **زهوة** ، ص213.

لقد ورد العنوان كبنية لغوية مركزة مختصرة واضحة ومثيرة.

3-2- إشارات العنوان:

يشير العنوان من خلال تركيبته الصوتية، وعند اقتران أسماعنا به إلى الفرح والابتهاج، وهو ما يؤطر أفق القارئ، عند الوقوف على شفرة العنوان.

فالقارئ يتساءل عن " الزهوة" التي يتضمنها ذلك النص الروائي وتحياها شخوص الرواية عن مصدرها، وحقيقتها، هذا إن كانت"زهوة" الحبيب السائح "زهوة" فرح واحتفال لسبب ما أو مناسبة ما.

جاء العنوان حاملاً لفرضيات متعددة ومتنوعة، فهل يشير إلى زهوة من الزهوات التي عاشها السائح في مقامات أدرار، أم مجرد ذكرى لزهوة مضت وانقضت؟

وللمرأة في روايات الحبيب السائح رمز قوي يحمله الكثير من أفكاره ويضع على عاتقه مسؤولية سردياته المتنوعة، فيجعل منها " زهوة" اسماً لأنثى غذّت خيال المؤلف فأبدع في رواياته التي حملت اسم مهمته.

يمكن للقارئ أن يقف عند حدود المرأة "زهوة" ، وقد يتجاوزها إلى مقام آخر يحمل إليه عنوان " زهوة" .

إشارة هذا العنوان مفتوحة جداً وتشير إلى أفاق متباينة وضيقت الخناق على قارئها الذي سيتلقف الرواية بنهم شديد حتى يتبين حقيقة الزهوة السائحية.

فالإشارة كانت للفت الانتباه، وإنّ لفظة" زهوة" في العنوان هي إشارة إعلامية وفكرية وثقافية.

3-3- وظيفة العنوان:

لقد حمل العنوان سمة الإغراء من خلال الغموض الذي يكتنفه، كونه ورد مفردة واحدة، نكرة مؤنثة "زهوة". وتركنا نسبح في توقعات وافتراضات عديدة، والسائح يغنيه اختيار اللفظة الواحدة إذ تتكرّر في كثير من مدوّناته، فيدخل المتلقي في سؤال دائم متكرّر وحيرة شديدة، فهو عنوان صغير مختزل لرواية طويلة مشبّعة بالصوفيّة.

والعنوان ينطوي على شحنة إبداعية تجعل منه قوة إغوائية لجذب المتلقي وللتجاوب معها ونزوعه إلى التفاعل بأحاسيسه، ومشاعره مع ما يبثّه العنوان من دلالات وإيحاءات، وبذلك يكتسب العنوان دلالات عميقة، تبعده عن التقريرية والمباشرة وتمنحه قدرة الإخصاب وإشاعة اللّذة الجمالية وهذه إحدى وظائف العنوان، الوظيفة الجمالية.

فمن الناحية الثقافية، استطاع الكاتب أن يقدّم للقارئ ثقافة البلد الذي تدور أحداث السرد على أرضه معرّفاً بعاداته وتقاليده وفكره الخاص، من خلال التفاصيل السردية التي يقوم بسردها في الرواية، فضلاً عن عنوانها الأنثوي فالكل يحاول معرفة من هي" زهوة" أو ماهي تلك" الزهوة" التي أثارت الكاتب فعنون بها مؤلفه.

فالفن السردي« في أي أدب من الآداب، هو الإحالة على ثقافة والركح على إيديولوجيا، والركوع من نبع الذاكرة الجماعية لأمة من الأمم، فلا شعب إذن بلا حكي، ولا حكي بلا شعب ولا أدب إذن إلاّ إذا أحال على ذاكرة جماعية».[1]

لقد وظّف الروائي كلمة "**زهوة**" ليدلّ على كثرة الفرح والابتهاج، والزهو، وهو فرح يملأ الفخر والعز، والعنفوان، و" الزهوة" هنا ليست زهوة قصّة أو مقام أو لحظة أو فكرة، بل "زهوة" حياة بأكملها، بنيت أساساً على فكر ثقافي يؤسّس مجتمعاً يقوم على مبدأ النشوة والابتهاج.

[1] . عبد المالك مرتاض، **في نظرية الرواية**، بحث في تقنيات السرد، ص 157.

ومفهوم العلاقة بين العنوان والرواية يعبر عن الحالات التي يستشفّها الروائي « ويعتقدها أكثر قدرة على التعبير عمن مضمون النص وأفكاره، وهذه العلاقات مرتبطة بشروط تفرض صيغاً يلجأ إليها الكاتب دون غيره فقد تكون متعلقة بالنص من حيث المفهومات والمعاني والبنى الفنية أو بالقاص نفسه من حيث التصورات والخيال والرؤى الفكرية».[1]

قد هضم العنوان بداخله مجموعة أفكار ومعان قام بتفريغها الروائي على صفحات روايته حيث «يشكّل العنوان فكرة مختزلة، تسمح بخلق تصور عام عن أفكار وممارسات منسجمة ومنظمة ضمن إطار شامل من الرؤية المعرفية والجمالية. ومن هذا المنطلق فإنّ العنوان يعد نصاً منجزاً بذاته أوّلاً ويفضي إلى غيره ثانياً. من الجانب الأوّل لا يمكن أن يتحقق النص دون الإنجاز اللغوي لذلك فإنّ العنوان هو منجز لغوي، له مفرداته وتراكيبه التي تصاغ في عبارة وشكل خاص تعطي صورة لغوية ملائمة».[2]

3-4- علاقة العنوان بالنص:

اتسم هذا النص الروائي بوجود خيط متصل بين عتباته والمقاطع السردية بدءاً من العنوان ووصولاً إلى المتن، فالرواية من الناحية النسقية الفكرية تدور حول بنيتها الكبرى في ذلك التراث الشعبي الأدراري الصحراوي، واستحضار الماضي، فالروائي له ارتباط عميق وأصيل بأدرار التي كانت ملاذه وملجأه الآمن، الذي احتضنه حتى زوال الخوف والمحنة.

فالعنوان" **زهوة**" استلهام للتراث، وامتداد يتماش مع المقاطع السردية في الرواية، فـ "زهوة" مستقاة من أغنية شعبية يتغنّى بها أهل منطقة أدرار في الحفلات والمناسبات وذكرها الكاتب في متن

[1] . باسمة درمش، "*عتبات النص*"، **مجلة علامات في النقد السعودية**، ص51-52.

[2] . المرجع نفسه، ص 43.

الرواية وفي الغلاف الخارجي لها «كل يوم زهوة، واليوم أكثر، ازه يا قلبي» «كل يوم زهوة، واليوم أكثر، ازه يا حبي».[1]

وهي أغنية يرافقها الطبل والبارود في حفل راقص في مناسبات وحفلات شعبيّة.

وقد تعدّد ذكر" الزهو" بتقلبات مختلفة في مواطن عديدة من المتن منها:« ليرطبا صوتها من منهل الحب والزهو»[2]، وكذلك« قد راحت فقاقيع لرغوة تتفرقع زهواً على بشرتها الملساء»[3]، وأيضاً« حومتها الفرحة على غيمة مزهوة»[4].

"زهوة" هي الحب والفخر والفرح، يحمل الكثير من الأمل والتفاؤل الذي ترجمه الروائي إلى كلمات وجعل منها مرآة عاكسة لوقائع وأحداث تتجلّى داخل الرواية بدءاً بزيارة " عبد النور" "ويوسف" للمقام ورفع الظلم والجور عنه إلى موت " سلطانة".

والعنوان يعلن عن صوفيّة النص وتتجلّى في المتن من خلال مشهد " عبد النور" وهو في الخلوة وقد« وضع عبد النور خلال هجعته الأخيرة في الخلوة القلم والسجل السابع عشر، وأسند ظهره إلى الجدار، منتظراً عودة رضوان فعاودته لسعات سقمه أشدّ وخزاً في أقصى مفصل من جسده»[5].

ف " عبد النور" الرجل المتصوف منقطع في المقام الزاهد في حياة البهرج والصخب مفضلاّ حياة التصوف والتقشف على حياة المدينة وضجيجها.

كما يصوّر لنا هذا المقطع الاستهلالي في الرواية" عبد النور" رجلاً منهكاً في آخر أيامه يستعد لمفارقة هذه الدنيا الفانية، ويتهيأ للقاء ربّه.

---

[1] . الحبيب السائح، **زهوة**، ص 113.

[2] . الحبيب السائح، ز**هوة**، ص

[3] . المرجع نفسه، ص

[4] . المرجع نفسه، ص

[5] . الحبيب السائح، **زهوة** ، ص 5.

فالنزعة الصوفيّة في الرواية تتجلّى من خلال الشخصيات والفضاء الذي تتحرّك فيه، والزمان الذي يؤطر أحداثها، إذ يمثّل ذلك المشهد انطلاقة زمنيّة للرواية، ويسترسل السارد في حديثه الصوفي عن عبد النور وإحساسه بقرب مفارقة الدنيا الفانية و« أصغي راضياً لأصوات مهموسة من حوله: ها هو باب من نور فتح لك، سيعبره روحك إلى ذهابك اللذيذ نحو المنتهى لن تترك خلفك غير رداء الوهم»[1].

هي بشارة لا يخص بها إلاّ الواصلين من المتصوفة والعارفين المطلعون على الخفايا والأسرار « ومن الخفايا ما لو ظهر لكشف اليقين».[2] لأنّ الحقائق النورانية لا تتكشّف إلاّ لصفوة من الصفوة وهبهم الله اليقين والإدراك وقوة النفس الكافية للوصول إلى مقام التجلي.

ثمّ يعود السارد إلى سرد الحكي الذي مهّد له باعتماد تقنية الاسترجاع والتذكّر، كما رأينا في روايته " تلك المحبة" فهي سمة غالبة في أسلوب السائح، فيعود بنا في "زهوة" إلى إحدى الليالي الشتوية، إذ كان عبد النور رفقة يوسف « فغفا على دفء نار الكانون الحطبية، فرأى نفسه دخل في نور كان سيقرأه في ركعته الأولى من صلاة عشائه في ليلة باردة عميقة السكون، فابتهل فألهم رؤية الشجرة المباركة، فتوهم أنّه هز بورقة من غصنها فأضاء له في ظلمة روحه أمان من خوف ما كان سيناديه إليه قدره».[3]

وبهذا النفس الصوفي بدءاً من اسم " عبد النور" إلى النور الذي كان سيقرأه في صلاة العشاء. إلى الشجرة المباركة، يحيلنا السارد إلى آية النور في سورة النور، حيث يقول المولى عز وجل: " الله نُور السّماوات والأرضِ مثَل نوره كمشكاة فيها مصباح المصباح في زجاجة الزجاجة كأنّها كوكب ذري

[1]. المرجع نفسه، ص 7.
[2]. المرجع نفسه ، ص 8.
[3]. الحبيب السائح، **زهوة** ، ص 12.

يوقظ من شجرة مباركة زيتونة لا شرقية ولا غربية يكاد زيتها يضيء ولو لم تمسسه نار نور على نور يهدي الله لنور من يشاء ويضرب الله الأمثال للنّاس والله بكل شيء عليم".[1]

ونجد بعض المقاطع السردية مشحونة بهذا النفس الصوفي، الذي تشبّع من تلك الآيات المباركة إذ «كان إذا مدّ يده إلى مشكاة نحاسية من بقايا أثاث مكتبة والده، مصوغة من تزايين الفوانيس العتيقة فلمّا لمسها بزغ له سطوع كأنّه من شمس أو قمر، لا هو في ليل ولا في نهار كشف عن سبعين ظلاًّ يمشون على سطح زيت الشجرة الوميض الصافي، فهتف له من بينهم صوت جده حسن أولياء ينتظرون عودتك».[2]

فـ"زهوة "هناك هي زهوة النفس الصوفية، "زهوة" الحظوة الإلهية والعطاءات الربانية، والمقامات الصوفيّة، فالنص "زهوة" يجعل العنوان شطحة من شطحات الصوفية تولجنا إلى المقامات والخلوات النورانية.

وقد كان الفضاء الذي يعيش فيه بطل الرواية مناسباً لخلوات الزهد والتصوف، فالصحراء كأرض شاسعة ذات طبيعة صعبة وقاسية موطن مناسب للانعزال والبعد عن الناس، فهي المكان اللامتناهي المترامي الأطراف المحفوف بالسكون والهدوء، إنّها ملاذ التائب للمناجاة الإلهية، وقد كانت مقصد الصوفية منذ القدم يبث فيها أشواقهم ويقيم صلواتهم .

فالصحراء هي الفضاء الذي سحر به الروائي، للغرائبية والعجائبية والقدسية التي تجلّت له فيها فهي مكان للصوفيّة والخوارق والعفاريت وكل العجائب، ففي الرواية السابقة "تلك المحبة " أشار إلى العرق الرملي الذي تتميز به " توات" فـ «ذلك عرق من الرمل يمتد برزخاً كلّما هبّت الريح مرطته فالتقى بعض ذلك ببعض هذا وحدثت الخوارق».[3]

[1] . سورة النور، الآية 35.

[2] . الحبيب السائح، **زهوة**، ص 12.

[3] . الحبيب السائح، تلك المحبة، ص 11.

فالعرق هو الذي يفصل بين عالم البشر الذين يسكنون المدينة وعالم الجنّ الذين ينتشرون في الرق ففيه« العفاريت الكفرة مطرودين من ذلك الوطن إلى الرق يعيشون فيه هائمين عارضين شرّهم على أمثالهم من الإنس الذين عجف في قلوبهم نبت المحبة».[1]

فقد جعل الروائي من أرض توات بيئة خصبة للتصوف والانعزال هي الموطن الضوئي الطاهر الذي لا تغيب عنه الشمس، حيث الفيض الرباني والمعارج الروحيّة.

والقاموس الصوفي كان مرجع الكاتب وهو يتحدّث عن صوفية الصحراء الفضاء الواسع الهادئ المفضّل للخلوات والاتصال بالسماء والمناجاة الإلهية، هي موطن الأسرار الربانيّة الذي لا يدركه إلاّ المصطفون.

[1]. المرجع نفسه، ص 12.

الفصل الرابع

دلالة الغلاف في روايات الحبيب السائح.

1. الغلاف دلالته ووظائفه.

2. دلالة الغلاف في رواية تلك المحبة.

3. دلالة الغلاف في رواية زهوة.

1- الغلاف دلالاته ووظائفه:

إن شكل الغلاف والرسومات والأشكال المصاحبة له مصاحبات نصية هامة، ازدادت أهميتها وضرورتها، بظهور المطبعة العربية الحديثة فانتقل الكتاب إلى عهد جديد في التصميم والتقاليد التبوغرافية.

فأمسى الغلاف وما يحمله من أيقونات، يشكل توصلاً بصرياً يترجم واقع العمل الداخلي وقد « استأثر موضوع التواصل البصري باهتمام الدارسين حيث عقدت لأجله الندوات والملتقيات، ومن بينها الندوة التي عقدت في باريس 1988..ومما تم التأكيد عليه هو أن العين تحوز القسط الأكبر من الأنشطة الإدراكية على أساس أن 80% من الخبرات تصلنا عن طريق الخبرة.»[299]

فالغلاف وما عليه من أشكال وصور ورسومات، يكون أقرب للنظر من الخط المكتوب وليس العنوان « فالرسمة تكون أسرع في الوصول إلى المتلقي من العنوان وعليه فإن الغلاف يساعدنا على فهم الجنس الروائي، وبيان المقصدية منه على المستوى الفني أو الجمالي، وهو ما يمتلك الخطاب الغلافي في تبيان العنوان واسم المؤلف..ويضم الغلاف كذلك

[299]- مُحَمَّد خاين، **العلامة الأيقونية والتواصل الإشهاري**، الملتقى الخامس، السيمياء والنص الأدبي، الجزائر، 2008، ص 204.

في خطابه كلمات الناشر وبعض التعليقات، ومن هنا فإن الغلاف لا غنى عنه في الخطاب الروائي بصفة عامة والغلافي بصفة خاصة.»[300].

والصورة أو الرسومات، والألوان المصاحبة للغلاف أصبحت مناصاً ثابتاً لا يتغير بتغير الزمان أو المكان، بل يتطور بتطور الطباعة والفنون والأجهزة الرقمية ليوثق أكثر الخطاب الذي يعكسه من خلال فضائه الشكلي واللوني، وقد أصبح من الممكن الحصول على أغلفة عدّة لمؤلف واحد «الأمر الذي جعل لكل طبعة كتاب أو رواية صورة غلافية جديدة ليصبح هناك أعداد كثيرة من الأغلفة لرواية واحدة حسب رؤية الدار التي تنشرها.»[301].

والغلاف يجمع بين الفن والأدب، ويدفعنا إلى مقاربة تقنيات التوظيف اللوني والصوري والشكلي، لذلك سنلج عالم الغلاف لنتبين إشارات الأغلفة وما حوته من علامات صورية ولونية.

1-1- الغلاف معجماً واصطلاحا:

وردت لفظة "غلاف" في لسان العرب من الفعل "غَلَفَ" « والغلاف: الصِّوان وما اشتمل على الشيء كقميص القلب وغِرْقِىء البيض وكمام الزَّهر وساهُور القمر. والجمع

[300]- عزوز علي اسماعيل، **عتبات النص في الرواية العربية**، ص 164.

[301]- عزوز علي اسماعيل، **عتبات النص في الرواية العربية**، ، ص 165

غُلْفٌ. والغلاف: غلاف السيف والقارورة، وسيف أغلف وقوس غلفاء، وكذلك كل شيء في غِلاف.»[302]

– تشير لفظة "غلاف" هنا إلى تغليف الشيء وصيانته فقميص القلب هو ما يُغلف القلب وغلاف السيف ما يصونه، « والغلاف وعاء لما يوعى فيه وفي صفاته وعاء لما يوعى فيه وفي صفاته ﷺ يفتح قلوباً غُلْفاً أي مغشاة مغطاة، وأحدها أغلف.»[303]

وعليه فإن لفظة غلاف هي « تغليف الشيء ورعايته، حتى قيل على قلوب الكافرين "قلوبهم غلف": أي مغلفة عن سماع الحق وقبوله» [304]. فالغلاف هو الوعاء الذي يحفظ ويصون ما بداخله.

ويرى جيرار جنيت أن الغلاف المطبوع لم يعرف إلا في القرن 19، ففي العصر الكلاسيكي كانت الكتب مغلفة بالجلد أو مادة أخرى، وكان اسم المؤلِّف والمؤلَّف يتموقعان في ظهر، وكانت صفحة العنوان هي الحاملة للمناص، لكن مع زمن الطباعة الصناعية، والإلكترونية والرقمية أخذ الغلاف أبعاداً وأفاقاً أخرى، وقد قسم جنيت الغلاف إلى أربعة أقسام مهمة:[305]

---

[302]– ابن منظور، لسان العرب، .مجلد 11، مادة غلف، ص 72.

[303]- المرجع نفسه، ص 72.

[304]– عزوز إسماعيل، **عتبات النص في الرواية العربية**، ص 166.

الصفحة الأولى للغلاف: وأهم ما نجده فيها:

- الاسم الحقيقي أوالمستعار للمؤلف أو المؤلفين.

- عنوان أو عناوين الكتاب.

- المؤشر الجنسي.

- اسم أو أسماء المترجمين.

- اسم أو أسماء المستهلين.

- اسم أو أسماء المسؤولين عن مؤسسة النشر.

- الإهداء.

- التصدير.

– **الصفحة الثانية والثالثة للغلاف**: وتسمى الصفحة الداخلية وهما صفحتان صامتتان، وهناك استثناء في ما يخص المجلات.

- **الصفحة الرابعة للغلاف**: هي من بين الأمكنة الإستراتيجية للغلاف خاصة والكتاب عامة، يمكن أن نجد فيها.[306]

- تذكير باسم المؤلف، وعنوان الكتاب.

[306]- عبد الحق بلعابد، **عتبات جيرار جنيت**، ص 49.

- كلمة الناشر.

- ذكر بعض أعمال المؤلف.

- ذكر بعض الكتب المنشورة في نفس دار النشر.

- الوحدات الغرافيكية للغلاف:

الغلاف حامل لمعنى، وموازٍ دلالي للنص، وعتبة قرائية متصدرة، وخالق فضاء تصوري، وأفق توقعي لا تتحد مساحته إلا بالنص الذي يوازيه فهو « العتبة الأولى من عتباته، تدخلنا إشاراته إلى اكتشاف علاقات النص بغيره من النصوص» [307]

فتحمل لنا تشكيلاته ومؤشراته أبعاداً دلالية وجمالية، تحوله من مجرد حلة شكلية إلى فضاء علامي دال يقترح نفسه على القارئ بناء على قصدية الإثارة والإغراء، فإمّا أن يكون مرواغاً سرابياً يعتم النص أو أن يكون دالاً على الأبعاد الإيحائية للنص[308]

- وتتكون لوحة الغلاف من عدة وحدات غرافيكية نرصدها ضمن: الصورة المصاحبة، اللون التجنيس، اسم المؤلف، ودار النشر وهي إشارات دالة تدعم جمالية الغلاف وإيحائيته إلى جانب العنوان كأهم عتبة في النص الموازي وقد سبق الوقوف عندها.

---

[307]- حسن مُحَّد حماد، **تداخل النصوص في الرواية العربية، بحث في نماذج مختارة**، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 1197، ص 118.

[308]- مراد عبد الرحمان مبروك، **جيوبوليتيكا النص الأدبي، تضاريس الفضاء الروائي**، ط1، دار الوفاء، الإسكندرية، 2002، ص 124.

اسم المؤلف:

يتموضع اسم المؤلف في صفحة الغلاف وفي باقي المصاحبات المناصية (قوائم النشر، الملاحق الأدبية، الصحف الأدبية)، ويكون في أعلى صفحة الغلاف بخط بارز وغليظ للدلالة على ملكية الكتاب و الإشهار له.[309]

أشكاله:

ذكر **جيرار جنيت** أن اسم الكاتب يأخذ ثلاثة أشكال:

- **الاسم الحقيقي**: إذا دَلَّ على اسم المؤلف الحقيقي وفق الحالة المدينة.
- **الاسم المستعار**: إذا دَلَّ على اسم فني للشهرة.
- **الاسم المجهول**: إذا لم يدل على أي اسم.

وظائفه:[310]

- وظيفة التسمية: إعطاء الكتاب اسم مؤلفه يثبت العمل لصاحبه.

- وظيفة الملكية: هي الوظيفة التي تحول دون التنازع على أحقية مُؤَلفٍ ما أدبياً وقانونياً.

- وظيفة إشهارية: كون اسم المؤلف يأتي في الواجهة الإشهارية للكتاب.

309- عبد الحق بلعابد، **عتبات جيرار جنيت**، ص 63.

310- عبد الحق بلعابد، **عتبات جيرار جنيت**، 63.

– المؤشر الجنسي:

يتموضع المؤشر الجنسي على صفحة الغلاف ويعد « نظاماً رسمياً يعبر عن مقصدية كل من الكاتب والناشر لما يريدان نسبته للنص، في هذه الحالة لا يستطيع القارئ تجاهل أو إهمال هذه النسبة وإن لم يستطيع تصديقها أو إقرارها، فهي باقية كموجه قرائي لهذا العمل»[311]

فوظيفة التجنيس تحديد طبيعة العمل الأدبي من حيث كونه رواية أو شعر، أو مسرحية.. وهذا مؤشر يخلق تواصلاً أولياً مع المتلقي، عند إخباره عن طبيعة العمل قبل قراءته، وغياب هذا المؤشر يؤدي إلى إرباك المتلقي وحيرته «أثناء التلقي وعليه أن يسعى لحلّها فتكون مهمته في هذه الحالة استنتاجية، إذ يحاول أن يستنتج الموقف التجنيسي للنص الكائن بين يديه»[312].

ولا تغيب تلك الوحدة التجنيسية إلاّ بوعي من المؤلف بغية وضع القارئ في مواجهة مع العتبات النصية حضوراً وغياباً.

[311]– المرجع نفسه، ص 88.

[312]– حسن مُحَّد حماد، **تداخل النصوص في الرواية العربية**، ص 57.

– الصورة المصاحبة:

تقدم لنا فضاءاً بصرياً تتداخل فيه الصورة والرسوم لتقدم لنا أيقونة بصرية تختلف عن باقي الأنظمة الدالة خاصة اللغة وما يميزها عنها «حالتها التماثلية أو أيقونيتها.. شبهها الحسي العام للموضوع الذي تمثله»[313]. لأنه عند « تشابه الصورة بموضوعها يكون في الإمكان قراءة الصورة أو فك رموزها وهي القراءة التي تستفيد هي نفسها من الأسس الداخلة في قراءة الموضوع نفسه.» [314].

فالصورة فضلاً عن الجانب الجمالي الذي تقدمه للكتاب، إلاّ أن لها وظيفة في تجسيد محتوى النص، فهي عتبة نصية موازية لمضمون الكتاب، في حلّة شكلية جمالية تؤكد تعالق الأدب بالفنون التشكيلية.[315]

فالتشكيل البصري للغلاف لم يبقى عنصراً معزولا مكتفياً بمعناه في داخله، بل أقام فضاء يقيم صرحه الدلالي بجوار باقي العلامات والعتبات المجاورة والوحدات الغرافيكية الأخرى فهو لا يمكنه أن يشكل « إمبراطورية مستقلة أو عالماً منغلقاً لا يقيم أدنى تواصل مع

---

[313]– مُحَمَّد غرافي، "*قراءة في السيميولوجية البصرية*"، **مجلة عالم الفكر**، مج31، ع01، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2002، ص 222.

[314]– المرجع نفسه، ص 222.

– عز الدين المناصرة،" *إشكالات التجنيس*"، **مجلة البصائر**، جامعة البثراء، مجلد09، ع2، الأردن 2005، ص 110.[315]

ما يحيط به، إن الصور مثل الكلمات ومثل ما تبقى من الأشياء لم يكن في إمكانها أن تتجنب الارتماء في لعبة المعنى»[316].

وبإمكان الصورة أن تقوم بوظيفة « التذكير أو قد يمكن تزويدها بشفرة تمكنها من أن تمثل بقدر متفاوت من الدقة، الكلمات بعينها.. لكن الصور منططة ومنسقة بطرق معقدة تجعلها بالتأكيد أعقد نظم الكتابة» [317].

– وتسعى اللوحة الغرافيكية للعمل الأدبي لإنتاج نمطين من العلاقة الأول يخلق «تشكيلا واقعياً يشير مباشرة إلى أحداث القصة، أو على الأقل إلى مشهد من هذه الأحداث وعادة ما يختار الرسّام موقفاً أساسياً في مجرى القصة يتميز بالتأزم الدَّرامي للحدث، ولا يحتاج القارئ إلى كبير عناء في الربط بين النص والتشكيل. " [318].

أما النمط الثاني فهو تشكيل تجريدي « يتطلب خبرة فنية عالية ومتطورة لدى المتلقي لإدراك بعض دلالاته، وكذا الربط بينهُ وبين النص، وإن كانت مهمة تأويل هذه الرسومات التجريدية رهينة بذاتية المتلقي نفسه » [319].

316– مُحَّد عزاني، **قراءة في السيميولوجيا البصرية**، ص 222.

317– والترح أونج، **الشفاهية والكتابة**، ترجمة حسن البنا عز الدين، مواجهة مُحَّد عصفور، سلسلة عالم المعرفة رقم 184، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1994، ص 169.

318– حميد لحميداني، **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط2، 1993، ص 59.

319– المرجع نفسه، ص 63.

الناشر: و كلمة الناشر

أو دار النشر وهي وحدة غرافيكية أنتجتها التقنيات الجديدة في طباعة الكتب وإخراجها حيث أصبح من الضروري وجود اسم الناشر على ظهر الغلاف ليعلن عن الجهة المسؤولة عن طبعه ونشره وتوزيعه.

إلى جانب كلمة الناشر التي تظهر كباقي «عناصر النص المحيط في الطبعة الأصلية أي في الطبعة الأولى التي يصدر فيها الكتاب، ثم تتوالى في الطبعات اللاحقة التي ربما تتغير فيها كلمة الناشر، كتفويض كتابتها لشخص ثالث أو للكاتب نفسه » [320].

وظائف الغلاف:

مع التقدم الحضاري وتقدم الطباعة تعددت وظائف الغلاف، فلم يعد الغلاف هو ما يصون الكتاب ويحفظه ويغلف محتواه، بل أصبحت له أهمية كبرى ولوضعه طقوس أكبر، إذ لابد أن يحتوي على وحدات وعتبات معينة، حتى يكون نصاً موازياً للنص، كأن تتوفر صفحة الغلاف الأمامي على اسم المؤلف، والعنوان، والصورة واللون، والتجنيس، أمّا الغلاف الخلفي فيحمل كلمة الناشر أو الكاتب أو تعليقاً نقدياً لكاتب مرموق، أو مقتطفاً هاماً من الرواية أو المقدمة أو أن يكون الغلاف الخلفي جزءاً مكملاً لأيقونة الغلاف الكلية.

فوظيفة الغلاف الأولى حفظ أوراق المتن وتفادي وصول التلف إلى متن الكتاب.

[320]- عبد الحق بلعابد، **عتبات جيرار جنيت**، ص 92.

– كما للغلاف وظيفة إغرائية إذ يجب أن تتوفر فيه التمات الجمالية اللازمة لجذب القراء لاقتنائه. الأمر الذي من شأنه أن « يُحدث تغييراً جديداً في التصميمات الغرافيكية، من خلال ما يعرف "بالقيم التبوغرافية" والتي تعتبر من أجل إجادة وإتقان الحديث من خلال لغة الطباعة؛ حيث تطورت البديهة الثقافية ولم تعد تقبل بأن يكون رسَّام الكتب مجرد حرفي شاطر مسمِّر الكمِين جاهزاً لرسم أية رواية أو قصص أو أيّة قصائد أياً كانت ولمن كانت، فلم يعد أحد يقبل بأن الرسّام الأمين قادر على التعبير على كل النصوص الأدبية مهما تباينت اتجاهاتها وألوانها، وحساسيتها، ولذا تعاظم دور "الغرافيكي" على حساب دور الرسام» [321].

والمعضلة القائمة هنا تتجلى في التعبير بالرسم أو بالمصمم للغرافيك، وهذا يعني أن هناك فرق بين تصميم الغلاف ورسمه، فالرسام كان يعتمد قديما، أمّا الآن في عالم الرقمنة والكمبيوتر لابد من الاعتماد على المصمم لإعداد الغلاف.

والغلاف أيقونة إعلامية وعلامة تجارية وعتبة نصية تسلّط الضوء على النص وهذه من بين وظائف الغلاف، فالغلاف هو أول ما تقع عليه العين وآخر ما يبقى في الذاكرة لذلك وجب على الناشر تخير الغلاف بدقة، جاعلاً منه نافذة حقيقية للدخول إلى النص، لأن الغلاف مرتبط كل الارتباط بمضمون الرواية، بحيث يمكن للمطلع على الغلاف أن يكوِّن

[321]- علي عزوز إسماعيل، **عتبات النص في الرواية العربية**، ص 167.

حصيلة معرفية أولية قبل أن يتطرق إلى الرواية نفسها، وهذه تعد وظيفة معرفية يضطلع بها الغلاف.[322]

فالغلاف بجلادتيه هو الحاجز الذي نستأذن بواسطته للولوج إلى عالم الرواية وأصبحت له وظيفة تمهيدية للعمل حسب رؤية الفنان، غبر عن الرواية أو لم يعبر عنها، والعلاقة التي تربط الغلاف بالمتن هي «علاقة مجازية في المقام الأول؛ حيث العلاقة المحلية التي توطد دور هذا الغلاف مع ما يدور داخل العمل نفسه، ولكن بطريقة مجازية تفهم من خلال القراءة والتفسير وللعمل، وبالتالي فإن إعمال المجاز وعلاقاتها خاصة المحلية تساعدنا إلى حد كبير في الوصول إلى هدف الكاتب من الغلاف أو من أيّه عتبة أخرى» [323].

فالغلاف إذن بوابة رئيسية للنص، من استطاع تجاوزها حمل بالهوية النصية والزاد الثقافي ليسمح له بالتجوال داخل الرواية.

2. دلالة الغلاف في رواية تلك المحبة:

2-1- صفحة الغلاف الأمامي:

2-1-1: لون الغلاف:

[322]- المرجع نفسه، ص 168.

[323]- علي عزوز إسماعيل، **عتبات النص في الرواية العربية** ، ص 169.

جاءت صفحة الغلاف الأمامي موشحة باللون الأحمر بدرجاته من الدرجة الفاتحة إلى الغامقة، وللألوان تأثير قوي على النفس والمشاعر الإنسانية، فتستجيب النفس لأثر دون آخر.

وللألوان ارتباط بالمخزون العقلي للإنسان بوعيه ولا وعيه، فقد يعتمد اختيار للون دون آخر استناداً لمرجعية نفسية أدركها أو جهلها.

وعتبة الغلاف الروائي تترجم قصد المؤلف، والنص، فاختيار اللون ليس اختياراً اعتباطياً فاختياره للون الأحمر القاتم دون مملكة الألوان كلها له دلالات إيحائية.

فالأحمر لون قوي ذو طاقة مشعة لها طول موجي يختلف في تردده وتذبذبه عن أي لون آخر وله تأثير مباشر على تفكيرنا ومزاجنا وسلوكياتنا.

واللون الأحمر الطوبي الذي وشح الرواية يعكس لون أغلفة المنازل الأدراري، فطابعها العمراني يقوم على اللون الأحمر منذ القدم من البناء الطوبي إلى البناء الجديد الذي صبغ باللون الأحمر، فهو لون مميز لمنطقة "توات" دال عليها، فهو أيقونة تشير إلى المكان الذي تتحدث عنه الرواية، وهو من الألوان الحارة الصارخة والزاهية التي تعكس قوة الحب وحرارته.

2-1-2- لوحة الغلاف :

توسطت ذلك اللون الأحمر الغامق صورة لرأس رجل بزي صحراوي، فهو الرجل الأدراري الصحراوي .

فالغلاف هنا يشير إلى رؤية الرسّام أو المصمم اتجاه الرواية وهو ما يدل ويبرهن على مقدرة الفنان في التعامل مع المتن من خلال الشكل، فالغلاف في "تلك المحبة" يشير إلى الطبيعة الصحراوية وما قد يحدث فيها، حتى يشير بكل ما فيه إلى حياة الإنسان وكل ما فيها من أشجار ونخيل وأناس ما زالوا يعيشون حياة البداوة.

وهنا نلمح قدرة الفنان على رسم لوحة تعكس الرواية أو بالأحرى جوهر المضمون الفني في الرواية . فالغلاف رؤية فنية في حد ذاته، فالفن يعمد إلى محاولة هضم الطبيعة والتعبير عنها في شكل فني راق.

لكن الغلاف لا يقدم لنا إشارة عن العنوان "تلك المحبة" لا نستشعره أمام الاحمرار المائل للسواد وصورة الرجل الصامتة، والاصفرار الذي حفّ الغلاف في الجزء السفلي، لتبقى القراءة والملاحظة الدقيقة عاجزة عن الإجابة بشأن الصورة رغم ما تقدمه من عمق دلالي عن الصحراء تبقى مجهولة الهوية، وإجابتها محصورة لدى الفنان، والهدف الأول للوحة التشكيلية، تحفيز المتلقي وتوجهه للتعاطي مع المتن الروائي .

2-1-3- عتبة اسم المؤلف :

كتب اسم المؤلف عند رأس الصفحة الأولى من الغلاف بخط عربي متوسط الحجم، ولون الخط الأصفر إشارة إلى لون الرمال الذهبية، فها هي أدرار بين عمرانها الأحمر ورمالها الذهبية الصفراء.

2-1-4- فضاء العنوان :

ظهر عنوان الرواية في الغلاف الأمامي باللون الأصفر في أعلى الصفحة وسط الاحمرار تحت اسم المؤلف، وقد دون بخط كبير بارز يواجه المتلقي بشكل واضح، ويليه عنوان فرعي كتب بحجم صغير يحدّد أن "تلك المحبة" هي "رائعة من روائع الأدب العربي" .

وللعلامة العنوانية هنا دور إشهاري للترويج للرواية، فإظهار العنوان بهذا الشكل والحجم الكبير يجذب القارئ أو الجمهور المتعطش والمتذوق الذي يحسن قراءة دلالة الألوان، ويتفحص أثره كمعطى جمالي .

وإذا كان اللون الأصفر يشير في التراث العربي القديم إلى المرض والشيخوخة والسقم إلاّ أن هذا المعنى بعيد عن الرواية، فالاصفرار هنا استمده الفنان من اصفرار الشمس الساطعة، والرمال الذهبية الصفراء .

2-1-5- عتبة التجنيس :

وردت كلمة "الرواية" تحديد لجنس العمل الذي بين أيدينا في آخر صفحة الغلاف على الجانب الأيمن من الصفحة بلون أصفر وحجم صغير. وهي إشارة للمتلقي لتخبره بنوع الكتاب الذي بين يديه، فيقرّر الاقبال عليه او الاحجام فتبني على أساسه حرية انتقاء الكتاب أو الإعراض عنه . فقد يعجب المتلقي بالعنوان الخادع، وعندما يبصر المؤشر الجنسي يتراجع عن قراءته بحجة أنّه لا يهوى هذا النوع من المؤلفات .

2-1-6- عتبة دار النشر :

ورد اسم دار النشر مع أيقونته الرامزة له في آخر صفحة الغلاف الأمامي عند الزاوية، إشارة إلى ضعف أهميتها، مقارنة بالعتبات الأخرى التي تعكس جزئيات دلالية إيحائية عن النص، فهي عتبة فوقية خارجية بعيدة عن المتن إلاّ أنّها تساعد على تكوين انطباع أولي للقارئ . فدور النشر لها اسمها البارز وتاريخها العريق في طباعة الأعمال الروائية والشعرية وتعرف "دار الريحانة للكتاب" بمكانتها الرفيعة على مستوى الساحة الثقافية. ولها دور فعال في إبراز القيمة الإبداعية للعمل، لأنها تحتوي العمل الأدبي وتتبناه، وتتحمل مسؤوليات نشره.

2-2- صفحة الغلاف الخلفي :

عتبة خلفية للكتاب، تعطي للمتلقي إشارات أولية حول الرواية، فتزيد من تشويقه وإغراءه ليقتني الرواية ويقرأها إذا ما تضمن الغلاف الخلفي جزءاً من المؤلف كما هي العادات في الروايات الأخرى .

إلاّ أن رواية "تلك المحبة" تَضمن غلافها الخلفي توضيحاً عن كاتب الرواية تتصدره صورته وفوقها اسمه، واسفلها عنوان الرواية "تلك المحبة" ويلي ذلك جميع مؤلفات واصدارات المؤلف .

فوظيفته هنا وظيفة تعليمية تثقيفية؛ حيث يلامس أفق توقع القارئ الذي يتساءل عن صاحب الرواية، وهل له أعمال أخرى .

فيفاجئه نص الغلاف الخلفي بترجمة صغيرة حول المؤلف، وقد يحفز ذلك المتلقي لقراءة مؤلفات أخرى للكاتب .

2-3- وظيفة الغلاف :

إنّ التجربة التي عاشها المصمِّم لهذه الرواية جعله يشارك الكاتب فيما يكتب محاولاً انتقاء صورة تحتوي الرواية ككل؛ حيث أمعن النظر في العنوان أو قرأ الرواية وجسّدها في الصورة وهي من وظائف الغلاف، تجسيد المعنى من خلال التصوير البصري، فالصورة نسق

مؤهل لإنشاء الدلالة كغيره من الأنساق، والغاية من الصورة المصاحبة للنص أن تجاري العمل لكونها صورة غلاف ذو مرجع داخلي، فهي تحيل على الرواية والرواية تحيل إليها وتلك هي وظائف العنوان.

صوة الغلاف في هذه الرواية تضمنت أشياء متعدّدة بدءاً من الأعلى اسم المؤلف، واسم العنوان بارز، ثمّ المؤشر الجنسي ودار النشر. إلى جانب صورة رجل توسط اللون الأحمر المسود، وهذه صورة انتقائية مركزية ينتظم حولها العمل الأدبي.

ذلك الوجه الرجولي يترجم ذكريات المؤلف ورحلة الزمان والمكان ورحلة الأشخاص الذين تركوا له لحظات لا تنساها الذاكرة.

لكن الصورة لم تطرح فكرة الرواية والعنوان طرحاً صادقاً وواضحاً هي صورة سريالية؛ لأنّ الغلاف يجب أن يحيل القارئ بطريقة سلسة إلى النص، أو يقدّم له إشارات أوليّة على الأقل.

كما يجب أن تترجم الصورة العنوان ولا تكون بعيدة عنه، فهي تعرض أمام المتلقي كأنّها شريط سينمائي، فتتقدم الصورة البصرية عن اللغوية، وكل الوحدات الغرافيكية المصاحبة لصفحة الغلاف« فالصورة والكلمة تتناوبان الأهمية والحضور الحواسي بحسب طبيعة كل حاسة وعلاقتها بنوع المتلقي ودرجته إذ أنّ سيكولوجية التلقي في الخطاب السينمائي تقوم أساساً على المشاهدة بمعنى أن المتلقي يستفز بالدرجة الأولى قواه البصرية...

لذلك فإنّ الصورة في علاقتها بالبصر تتقدم على اللغة في علاقتها بالذهن وهي هنا أكثر اتقاناً وإحكاماً في تقديم الفكرة».[324]

إنّ الغلاف في توشيحه وديباجته وارتباطه بالنص الروائي كله، يخضع إلى الفهم والذوق العام فإذا كان الغلاف قد استطاع إغراء الناس لشراء الرواية فلا بدّ أن يتضمّن روح الرواية.

2-4- علاقة الغلاف بالنص:

إنّ الغلاف الطيني الذي يواجهنا في رواية "تلك المحبة" قد يذكرنا بتربة أدرار وبساتينها وألوانه ودررها وبناياتها، إلاّ أنّه حجب بقتامته تلك المحبة التي تتسع من النص، فلقد جاء الغلاف أيقونة صلبة، ومستغلقة، لا تقدم للقارئ ما يعينه على قراءة النص سوى إشارات طفيفة لكون النص يتحدّث عن الصحراء، وقد يكون لهذا إغراء واستفزاز لفضول المتلقي حتى يقبل على النص خاصةً وأنّ النص يعج بالحركة في خضم كم هائل من المشارب المعرفيّة، لكون الرواية نص يحيلك إلى كتب التاريخ والجغرافيا، ويدفعك إلى استقراء الذاكرة الشعبية، لتعرف أسرار المروي الصحراوي الشعبي.

" تلك المحبة" تُصور واقع سكان أدرار وتعيد إنتاج هذا الواقع في جوانبه المتعدّدة الجغرافية والتاريخية والبشرية والاقتصادية بطريقة فنية متميزة، إلى جانب الغوص في أعماق

[324] . مُحَمَّد صابر عيد، **سحر النص من أجنحة الشعر إلى أفق السرد قراءات في المدونة الإبداعية لإبراهيم نصر الله**، المؤسّسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 2008، ص 12.

الشخصيات وتصويرها تصويراً دقيقاً كما أنّ النّفس الصوفي يظهر جلياً في عدّة مقاطع من الرواية، إلاّ انّ الغلاف بقي صامتاً عن ذلك كلّه.

3-دلالات الغلاف في رواية " زهوة":

3-1- صفحة الغلاف الأمامي:

3-1-1- لون الغلاف:

ساد غلاف الرواية " زهوة" اللون الأبيض، وهو فضاء يحيل المتلقي إلى الفرح والأمن والسلام والهدوء والأمل والأنس والغبطة، فضاء يستدعي لأفق المتلقي مدلولات السعادة وقاموس الصفاء والنقاء والفرح لينهل من بحر هذه المصطلحات فالبياض هنا عتبة للزهو والابتهاج، بشرى لزوال الكآبة والحزن.

البياض لون النور الذي يشع من متن الرواية، فالمتلقي عندما يصطدم بهذا اللون سيقدم له جميع إيحاءات النور والصفاء، وهو ما تؤمن عليه المقاطع السردية التي تنفجر نورانية معنوية وروحية وفكرية أضاءت فضاء الرواية.

3-1-2-لوحة الغلاف:

توسطت ذلك اللون الأبيض لوحة بيكاسو لتشكّل لنا نصاً بصرياً يحيل القارئ إلى إيحاءات لونية متناسقة، ومن خلال قرص دائري أصفر تنبعث منه أشكال تشبه حبات

النور، وكأنّ ذلك المركز الأصفر، هو مصدر نوراني يشع وتنبعث منه أجسام نورانيّة يحاول النّاس المحيطين بها التقاطها، هي الأنوار الإلهية التي خص بها صفوة من العباد.

فإشارات الصورة تعكس بصدق الدلالة الإيحائية الكبرى التي بنيت عليها "زهوة" وهي النور الذي نجده في الرواية كسلسلة متكاملة من عتبة الغلاف إلى النص.

كما تكون قرص "الشمس" فالشمس رمز الصحراء فهي الأرض التي لا تغيب عنها الشمس.

3-1-3-عتبة اسم المؤلف:

كتب اسم المؤلف عند رأس الصفحة الأولى من الغلاف بلون أسود بخط عربي واضح في الواجهة اللونية البيضاء، وقد اختير له اللون الأسود المضاد للون الأبيض ليكون أكثر وضوحاً للمتلقي. اثباتاً لهوية صاحب العمل، وملكيته الأدبية والقانونية.

3-1-4-فضاء العنوان:

كتب العنوان بشكل واضح وبخط كبير باللون البني على الواجهة البيضاء التي زينت الغلاف وقد قَدّم بعرضه بهذا الشكل سمة جمالية بارزة، تجدب المتلقي للكتاب. فتتحقّق الوظيفة الترويجية الإشهارية للعنوان.

ويقدم إشارات للقارئ غير كافية للحصول على مفهوم قريب إلى حدّ كبير من النص، ولكنه يقوم بوظيفته الإيحائية والإغرائية حين يخاطب فضول القارئ ليحاول معرفة" الزهوة" التي يرمي إليها الكاتب، خاصة وأنّ الرواية قدّمت في غلاف أيقوني جميل وناجح وظّف وحداته الغرافيكية توظيفاً موحياً.

فالعنوان جاء " مفردة نكرة" لا تحدّد شيئاً بل تترك القارئ عائم في مساحات واسعة من التفكير والتأويل، واضعاً العديد من الفرضيات، ماهي هذه " الزهوة".

. هل هي "زهوة" من الزهوات التي عاشها السائح في مقامات أدرار؟

. هل هي الزهوة التي أثّرت عليه وبقيت قابعة في ذاكرته؟

كل هذه الاحتمالات والافتراضات ستجبر المتلقي على الإقبال على النص وتلك هي الغاية.

3-1-5-: عتبة التجنيس:

وردت لفظة "رواية" أسفل صفحة الغلاف الأمامي قصد توضيح نوع الجنس الأدبي الذي يتضمّنه الكتاب، فيسهل على المتلقي عملية تداوله، وهذا النوع من التحديد الجنسي ضروري ووسيلته تنظيمية وتنسيقية هامّة، فلو عرضت الروايات دون مؤشر جنسي يحدّد طبيعة العمل لوجد المتلقي نفسه مضطرباً أمام ذلك الكتاب. بسبب عدم وجود التجنيس.

3-1-6-عتبة دار النشر:

ورد اسم دار النشر في آخر صفحة الغلاف الأمامي بخط صغير، لكنّها واضحة للعيان وقد اتخذت من العتبات جانباً لأنّها أقلهن أهمية لدى المتلقي، لضعف علاقتها بالمتن كونها عتبة فوقية خارجية، إلا أنها تساعد في إعطاء القارئ إيحاءات أولية بسيطة، فدور النشر لها تاريخها العريق في الطباعة والنشر، وتعرف "دار الحكمة" بمكانتها الرفيعة على مستوى الساحة الثقافية، ولها دور فعال في إبراز القيمة الإبداعية للعمل، إذ تبنت العمل ونشره وتحملت مسؤوليته .

3-1-7- عتبة الغلاف الخلفي :

عتبة الغلاف الخلفي، عتبة إشارية قوية، تقدم له أحياناً فكرة موجزة عن الرواية أو تقدم له بعض النصوص الاختيارية من طرف المؤلف أو الناشر، فتكون فاتحة ابتدائية مغرية للقارئ، تدفعه إلى انتقاء الكتاب ومقاربته .

وتطالعنا صورة ضاحكة للحبيب السائح تساهم هي الأخرى في جو الفرح والسعادة الذي يكتنف الرواية، وأسفل الصورة الفتوغرافية ورد نص مأخوذ من الرواية جاء فيه :«وغداً يدك في يدي راجعين إلى وهران حقيبة واحدة لسفرية شهر بين تاغيت وتيميمون ثم تمنطيط، حيث رضاب الرطب الجني وصمت الوله وضوء الإشراق وليالي الدفء في عز شتاء الشمال القاسي ».

مهدهد المشاعر بطيب من آثار زيارة جامع الشيخ الأكبر في توات كلها إذ صلى نوافل الامتنان في المحراب العطر، خالي الفؤاد إلا من خالقه، فهفا إلى زاوية كنته فرحل فحظي من إحدى خزاناتها بمخطوطة أحد النسابين النادرة في ليلة السبوع الأخيرة فردد، سابحاً مع أصحاب الطبل والبارود المنتشين في الساحة الرملية، لازمة العشق، تحت المنارة الشاهقة :«كل يوم زهوة، واليوم أكثر، ازه يا قلبي» وعلى سطح أحد البيوت الطوبية المحيطة بالساحة نام على رائحة الجلد العتيقة، فرأى ربيعة ووشوشت له على شفتيه ملتحفين للآلئ سماء الأمان :«كل يوم زهوة، واليوم أكثر، ازه يا حبي» .

3-1-8- وظيفة الغلاف :

تتمثل وظائف الغلاف من خلال ما يقوم به من الإعلام والإشهار ومدى ارتباطه بالنص الروائي فإذا كان الغلاف أيقونة بصرية فالأيقونة في أحيان كثيرة تمثل العمل بكل أطيافه وعليه فإن «رؤية أي لوحة فنية هي بالنسبة له عالم خارجي، يمكننا ابتداع معالم عالم جديد، وليس الأمر إذن في التذوق أن نطبق قيماً سابقة على عالم مرسوم بموجبها بل أن نكتشف قيماً جديدة ، ومتعة التذوق بنفسها هي عملية ابتداع بهذا المعنى»[325] واللوحة المرسومة على غلاف الرواية في حد ذاتها إبداع لفنان استطاع هضم النص والتعبير عنه فنياً فالنور الساطع الذي يتناثر من حبات نورانية يتلقفها بعض الناس، لصورة عاكسة للنظرة

[325] .كود عبيد، الفن التشكيلي، **نقد الإبداع وإبداع النقد**، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص 81.

الصوفية التي تعبق بها الرواية، فالروحانية الصوفية ليست معطى لجميع الناس بل هي حظوة خاصة لصفوة من الناس حباهم الله بتلك الصفة التي تمكنهم من الارتقاء إلى مراتب الحب الإلهي والسر الرباني . فالنور الذي يشع من الصورة هو رمز إلى السر الرباني الذي يسعى أولئك البشر إلى الحصول على قبس منه ولا يحصل عليه إلا بعضهم حسب ما تخبرنا به اللوحة فهي علامة تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل صفات خاصة تمتلكها.

والأيقونة تساعد بشكل كبير على جذب المتلقي وإغرائه لشراء الرواية، وبهذا تتحقق غاية الناشر والفنان والمؤلف أيضاً، كما يقوم الغلاف بوظيفة جمالية حين يوشح واجهة الرواية بلوحة جميلة ذات رسومات وألوان جذابة ، ويساعد على فهم مقصدية الرواية والتمهيد لفهمها، وإن كانت مهمة قراءة الغلاف أمراً عسيراً .

3-1-9-علاقة الغلاف بالنص :

غلاف هذه الرواية من الأغلفة التي نجحت في نقل رؤية الفنان الروائي إلى ظهر الغلاف . وذلك لوجود علاقة بين الغلاف والمقاطع السردية، والتي تدل على أن الغلاف كان المدخل الطبيعي للرواية، ولكن هذا لا يعني أنه قد حوى كل مضامين الرواية وأبعادها، ولكنه قدّم الفكرة الأساس التي تقوم على الرواية، فالغلاف يشع بالنور الذي كان يشع من بين طيات الرواية .

فالغلاف نص موازي يقوم بتحقيق تجربة ثانية عن تجربة الكاتب ويلتقى الرسام والروائي عند الحدود الثقافية لكل منها .

ومن النور الذي ورد في الرواية «فغفا على دفء نار الكانون الحطبية، فرأى نفسه دخل في نور كان سيقرأه في ركعته الأولى من صلاة عشاءه في ليلة باردة عميقة السكون فابتهل. فألهم رؤية الشجرة المباركة، فتوهم أنه هز بورقة من غصنها فأضاء له في ظلمة روحه أمان من خوف ما كان سيناديه إليه قدره».[326]

[326] . الحبيب السائح، زهوة، ص 12.

الخـــــاتمـــــــة

خاتمة

احتفى النقاد القدامى بالعتبات النصية، ولكن لم يتجسد نظريةً وتطبيقاً كما هو الحال في العصر الحديث، بل تعتبر بذرة أولية للنص الموازي فمن تركة الأدب العربي التي رسم معالمها الرعيل الأول من الكتاب، في "أدب الكاتب"و "البيان والتبيين" و "البديع" والشعر و"غيار الشعر" وغيرها من النماذج التي كشفت التجليات الأولية لعتبات النص والتي تواضعت على تسميتها بالتصدير أو المقدمة، أو حسن الاستهلال .

1- **كما اهتم النظم العربي** بتجويد المطالع، باعتبارها عتبات نصية للقصائد، وهي أول ما يواجه القارئ .

2- **انهالت الدراسات الحديثة** على تناول المصاحبات النصية، وأصبح لها مخزوناً نظرياً كبيراً، في الساحة النقدية العربية التي تغذت من المشارب النقدية العربية والتي يمثلها "جرار جنيت" في كتابه "عتبات" و "أطراس" .

3- **وقد عرف مصطلح "النص الموازي"** مقابلات مصطلحية كثيرة "كالعتبات النصية" و " المناص " و "المصاحبات النصية" و "المرادفات". وغيرها من المصطلحات التي تؤكد عدم تعريبه تعريباً متفقاً عليه رغم اجتهادات النّقاد في إقناعنا بمصطلحاتهم، كسعيد يقطين ومُحَمَّد بنس وجميل حمداوي وغيرهم .

4- **والنّص الموازي هو**: جملة من التنبيهات والإضاءات والمقدمات، التي تفضي إلى نتائج حتمية نتيجة التلاقح بينها وبين النص، فيسعى المتلقي إلى فك شفراتها، وقد اضطلعت هذه الدراسة بفك شفرتي العنوان والغلاف من خلال روايتي الحبيب السائح. لكون العنوان والغلاف أهم عناصر النص الموازي وأبرزها، لا أدل على ذلك من الدراسات المستفيضة حول العنوان خاصة .

5- **فقد أولت الدراسات الحديثة** اهتماماً بالغاً بالعنوان فهو نسق إشاري يقوم على التبادلية بينه وبين النص، فالنص يفضي إلى العنوان، كما أن العنوان يفضي إلى النص، لكونه مفتاحاً للعمل الأدبي.

6- **فالعنوان أيقونة إشارية** ، تستدعي وجود متلق لها يحاول فهم أبعادها، وله كذلك وظائفه المختلفة والتي هي في تفاعل دائم عن طريق مقصدية المنتج التي تتحكم في وضعه من خلال ثقافة الكاتب، فيصبح هناك عقد اتفاق بين المنتج والمتلقي من خلال العنوان كوسيلة كلامية.

7- **وللعنوان وظائف أساسية** لابد من تحقيقها أهمها: جذب المتلقي وإغرائه للإقبال على العمل بالانتقاء الدقيق للفظة العنوانية والخط المناسب لرسمه وتوشيحه وجودة طباعته .

فنجاح العنوان في قوة تمييزه النص المعنون حتى لا يتماهى مع بقية النصوص، كعنوان "تلك المحبة" و "زهوة"

8- **ففي "تلك المحبة"** إحالة إلى محبة الروائي لأدرار وإعجابه بموروثها الثقافي، وعاداتها وتفاصيل حياتها، فبدأ برسم لوحته السردية حول أدرار وصحرائها بدءاً من العنوان .

إنه حمولة دلالية، ممزوجة بقاموس المصطلحات الأدرارية وبرمالها وصحرائها، متوشحة وشاح نسائها

9- **فالعنوان بني على ثقافة** تؤرخها الصحراء برملها ونخلها وكثبانها. أطّر حكايتها كاتب الرمال فقدم " أوديسا الصحراء ".

10- **كما يتميز العنوان** بسمة غموض اختيار الكلمة الواحدة للعنوان فهي على وضوحها (المحبة) إلاّ أنها تصيب المتلقي بالدهشة والحيرة . وعليه تتحقق وظائف العنوان .

11- **وهو الغموض** ذاته الذي نجده في لفظة "زهوة" التي تصيب قارئها بحيرة بالغة، ولا تفضي بحقيقة العنوان ودلالته، بل يكاد المتلقي يعجز وينزاح بفكره عن حقيقة العنوان، فيشكل العنوان هنا تحدياً للقارئ يجبره على قراءة النص حتى يتبين دلالة العنوان الغامض.

12- **وكلاهما** يحيلنا إلى صوفية المحب "الحبيب السائح"وإلى صوفية الأرض التي عشقها، والبلد الذي آمنه،فكانت بذلك "زهوة" النفس الزاهدة، والخطوة الإلهية، والعطاءات الربانية

13- **وأدرار هي** موطن العزلة والتصوف، والطهر والنور، يشير الكاتب في نصوصه إلى ذلك في غرائبية وعجائبية وقدسية تسحر خيال القارئ وتغوص بقلبه قبل عقله في صحراء أدرار .

14- **. أما دراسة الغلاف** فتضعنا أمام تحديات حقيقية لأن الغلاف يمثل فكر وإيديولوجية رسام أو مصمم وتجربة خاصة بعيدة عن فكر وتجربة المؤلف المبثوثة في النص، فيصبح لنا لونان لوجه واحد فتأتي قراءة الغلاف مشوهة، خائنة غير صادقة، لكون الغلاف لا يمثل تجربة الكاتب، فتأتي النصية الموازية جوفاء.

15- **إلا إذا عاش** المصمم تجربة الراوي، فقدم لنا تجربته الغلافية لتصبح نصاً موازياً للرواية يعبر عن صفحة الغلاف فنياً .

16- . **ومكمن الصعوبة** في قراءة الغلاف حين يقابلك الغلاف وقد هَرْول بعيداً عن النص، ليؤدي وظيفة اشهارية وإعلامية محضة .

17- . **وإذا كان العنوان** قد حظي بدراسات كثيرة، فإن الغلاف يحتاج إلى دراسات عديدة لأنه يستعمل في مقاربته للرواية لغة خاصة، وهي اللغة الفنية

والبصرية، الأمر الذي يجعله أولى العتبات قبل العنوان، إلاّ أنه لا يزال ركناً قصياً في الدراسات النقدية .

18- . **كما يواجه المتلقي** مشكلة تعدد الطبعات للرواية الواحدة، فرواية "تلك المحبة" لها ثلاث طبعات بأغلفة مختلفة تماماً عن بعضها البعض مما يزيد من حيرة الدارس وكيفية اختياره للطبعة المدروسة، وهل يتوجب عليه دراسة كل الطبعات.

19- . **وتعتبر الألوان** شأناً ثقافياً، فالتربة المحلية لها أثر كبير في حمل معاني ودلالات اللون، إذ لا يمكن مقاربة اللون إلا من وجهة نظر المجتمع والحضارة التي نشأ فيها، فقد يحمل اللون دلالة خاصة به، إلا أنه سيحمل دلالة أخرى على صعيد المتخيل الاجتماعي والرمزي. والأمر الذي يضع المحلل أمام تحد قرائي للدوال اللونية .

20- . **وقد أوحت** الدراسة بضرورة قراءة الغلاف وأيقونته قراءة خالصة دون أحكام مسبقة، ودون تحميله أمراً مسبقاً، فالصورة علامة قابلة للتأويل، تنفتح على جميع الأعين التي تنظر إليها، إذا تمنحنا إمكانية الحديث عنها، وتقديم تأويلات متعددة ومختلفة حولها، فبتعدد قراءات الصورة يتعدد متلقيها.

21-. **ومهما اختلفت** مستويات حضور العتبات والنصوص المحاذية، بشقيها المحيطة واللاحقة فإنها تشكل علامات مضيئة للممارسة وهي نوع من الوقع الجمالي والتأثير النفسي والمعرفي على المتلقي لتسهيل التواصل مع النص في أفق قراءة أكثر ملائمة.

. وبهذا يساهم النص الموازي في رسم وتشكيل معالم الكتاب الذي تتداوله السوق الثقافية للإغراء والإغواء، وبهذا الشكل ترسخ هذه العملية للمحافظة على الإبداع والتفكير المعرفي النقدي .

مكتبة البحث

مكتبة البحث

القرآن الكريم

الكتب باللغة العربية

1) ابراهيم مصطفى وآخرون، **المعجم الوسيط**، مكتبة الشروق الدولية، ط5، 2011.

2) ابن تيمية، **مجموع الفتاوى**، وزارة الشؤون الإسلامية، المجلد 10، 2004.

3) ابن حجة الحوي ,**خزانة الادب وغاية الارب** ,د اروم‌كتبة الهلال ,بيروت,ط1991,2.

4) ابن خلكان،**وفيات الاعيان وأنباءأبناءالزمان**,دارصادر,بيروت,ج6.

5) ابن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه**، تحقيق مُحَمَّد قرم، دار المعرفة، بيروت، ج 1، ط1988،1.

6) ابن سلام الجمحي، **فحول الشعراء، دار الكتاب العلمية**، بيروت، لبنان، 2001.

7) ابن طباطبا، **عيار الشعر**، ترجمة زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1980.

8) ابن عبد ربه الأندلوسي، **العقد الفريد**، تحقيق مُحَمَّد سعيد العريان، دار الفكر، بيروت، 1940، ج2.

9) ابن قتيبة ,**الشعروالشعراء**، تحقيق مُحَمَّد يوسف نجم وإحسان عباس، دار الثقافة، بيروت.

10) ابن كثير، **تفسير القرآن العظيم**، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، 1969م.

11) ابن معتز، **البديع**، تحقيق عرفان مطرجي، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، لبنان، ط 1، 2012.

12) ابن منظور, **لسان العرب**,دار صادر,بيروت,المجلد الاول,ط1,1990,مادة نصّ.

13) أبو البقاء العكبري، **التبيان في شرح الديوان**، دار المعرفة، بيروت، (د.ت)، ج3.

14) أبو القاسم الزمخشري، **الكشاف، في حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل**، تحقيق مُحَمَّد عبد السلام شاهين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1995م، ج1.

15) أبو القاسم الكلاعي الأشبيلي، **أحكام صنعة الكلام في فنون النثر ومذاهبه في المشرق والأندلس**، حققه وقدم له مُحَمَّد رضوان الداية، عالم الكتب، ط2، بيروت لبنان 1985.

16) أبو بكر البيهقي، شعب الإيمان، تحقيق عبد العلي عبد الحميد حامد، مكتبة الرشد للنشر والتوزيع، الرياض، ط 1، 2003.

17) أبو بكر العزاوي، *"الحجاج والشعر، نحو تحليل حجاجي لنص شعري معاصر"* ، **دراسات سيميائية أدبية لسانية**، فاس، المغرب، العدد7، 1992م.

18) أبو بكر مُحَمَّد الصولي، **أدب الكتاب**، شرح وتعليق أحمد حسن، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1994.

19) أبو حامد العزالي، **جواهر القرآن ودرره**، منشورات دار الآفاق الجديدة بيروت، ط05، 1983م.

20) أبو عثمان بن بحر الجاحظ، **الحيوان**، تحقيق عبد السلام مُحَمَّد هارون، دار الجبل، بيروت (د.ط) 1996.

21) إحسان عباس، **تاريخ النقد الأدبي عند العرب**، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط 2، 1993.

22) أحمد المديني، **أسئلة الإبداع في الأدب العربي المعاصر**، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1985.

23) أحمد بدوي، **البيان العربي**، دراسة في تطور الفكرة البلاغية عند العرب ومناهجها ومصادرها الكبرى، مكتبة الأنجاد المصرية، ط 6.

24) أحمد جاسم النجدي، **منهج البحث الأدبي عند العرب**، وزارة الثقافة والفنون، الجمهورية العراقية، ط 1، 1978.

25) أحمد رامي، **الأعمال الشعرية الكاملة** ، دار العودة، بيروت، 1987.

26) أحمد سعد مُحَمَّد ، **نظرية البلاغة العربية دراسة في الاصول المعرفية** ، مكتبة الآداب ، القاهرة ،ط 1، 2009.

27) أحمد مداس,لسانيات النص **نحومنهج لتحليل الخطاب الشعري**, عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2007.

28) أحمد يوسف، **القراءة النسقية ومقولاتها النقدية**، دار الغرب للنشر والتوزيع، ج2، ط 2، 2001/20.

29) أمجد الطرابلسي، **نظرة تاريخية في حركة التأليف عند العرب في اللغة والأدب**، دار قرطبة للطباعة والنشر، الدار البيضاء، ط 5، 1986.

30) آمنة بلعلى، **تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة**، منشورات الاختلاف الجزائر، ط 1، 2002.

31) الحبيب السائح، **تلك المحبة** ، دار ريحانة للكتاب، 2007.

32) الحبيب السائح، زهوة، دار الحكمة، الجزائر، 2011.

33) السعيد الورقي، **لغة الشعر العربي الحديث بمقوماتها الفنية وطاقاتها الابداعية**، دار النهضة العربية، بيروت، ط03، 1984م.

34) السيوطي، **الإتقان في علوم القرآن**، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1991، ج2.

35) الطاهر أحمد المكي، **دراسة في مصادر الأدب**، دار الفكر العربي، القاهرة، ط 6، 2010.

36) الطبري، **جامع البيان عن تأويل آي القرآن**، دارالفكر بيروت، 1995م مجلد الأول.

37) بدر الدين الزركشي، **البرهان في علوم القرآن**، تحقيق مصطفى عبد القادر، دار الفكر بيروت، 1988م، ج01.

38) بسام قطوس، **سيمياء العنوان**، دائرة المطبوعات والنشر، وزارة الثقافة، ط1، عمان، الأردن، 2001

39) بن الحسين أحمد بن فارس، **معجم مقياس اللغة**، تحقيق عبدالسلام هارون، ج3، اتحاد كتاب العرب، 2002.

40) تدبيه جان إيف، **النقد الأدبي في القرن العشرين**، ترجمة قاسم مقداد، وزارة الثقافة، دمشق، 1993.

41) تزفيطان تدوروف، **الشعرية**، ترجمة: شكري المبخوت، رجاء بن سلامة، ط2، دار توبقال، الدار البيضاء، بيروت، 1990.

42) تزفيطان تدوروف، **ميخائيل باختين، المبدأ الحواري**، ترجمة: فخري صالح، ط2، دار الفارسي، عمان، 1996.

43) تقي الدين أحمد بن علي بن عبد القادر المقريزي، **المواعظ والاعتبار في ذكر الخطط والآثار**، حققه، أيمن فؤاد، مؤسسة الفرقان للتراث الإسلامي، لندن 2002.

44) . حازم القرطاجي، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق مُحَّد الحبيب بلخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط4، 2007.

45) حبيب مونسي، **فعل القراءة والنشأة والتحول، مقاربة تطبيقية في قراءة القراءة**، منشورات دار الغرب، 2002- 2001.

46) حسن خمري,**بين بنيةالمعنى إلى سيميائية الدال**,منشورات الاختلافالجزائر,ط1,2007.

47) حسن خمري، **سرديات النقد لتحليل آليات الخطاب النقدي المعاصر**، منشورات الاختلاف، دار الأمان، الجزائر،ط1، 2011.

48) حسن مُحَّد حماد، **تداخل النصوص في الرواية العربية، بحث في نماذج مختارة**، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 1997.

49) حميد لحميداني، **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط2، 1993.

50) حميد لحميداني،**القراءة وتوليد الدلالة**، المركز الثقافي العربي ،ط1،2003،ص43.

51) . حميد لحميداني، **الواقعي والخيالي في الشعر العربي القديم (الشعر الجاهلي)**، مطبعة انفوبرانت، فاس، ط2، 2016.

52) خالد بلقاسم، **أدونيس والخطاب الصوفي**، دار توبقال، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2000.

53) خالد بندحمان,**الانساق الدهنية في الخطاب الشعري**,دارررؤية,القاهرة,ط1,2001.

54) خالد حسين حسين، **في نظرية العنوان مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية**، دمشق،سوريا،2007.

55) خليل شكري هياس، **فاعلية العتبات في قراءة النص الروائي** (صخرة الجولانلعلي عقلة عرسان)أنموذجا,منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق,2005

56) روز غريب، **النقد الجمالي وأثره في النقد العربي**، دار الفكر العربي بيروت، 1993م.

57) سعيد بنكراد,**النص والمعرفة النقدية**,جماعة من الباحثين,منشورات رابطة أدباء العرب,الدار البيضاء، 2002.

58) سعيد علوش،**معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**، دار الكتاب اللبناني، لبنان، ط1، 2012

59) سعيد يقطين، **القراءة والتجربة**، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط 1، 1985، ص 208.

60) سعيد يقطين، **انفتاح النص الروائي**، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1989.

61) ـ سعيد يقطين، **الرواية والتراث السردي,من أجل وعي جديد بالتراث**,المركز الثقافي العربي,الدار البيضاء,بيروت,ط1,1992.

62) سعيد يقطين، **الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث،** المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط 1، 1999.

63) . سيد قطب، **في ظلال القرآن،** دار الشروق، القاهرة، الطبعة 07، 1998م، ج01.

64) سيزا قاسم،نصر حامد أبو زيد، **أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة،** مقالات مترجمة ودراسات، دار إلياس، القاهرة، ص 1986.

65) شادية شقرون، **سيمائية العنوان في ديوان مقام البوح** لعبد الله العشي، الملتقى

66) صلاح فضل ،**بلاغة الخطاب و علم النص** ،عالم المعرفة الكويت، 1992.

67) صفي الدين الحلي، **شرح الكافية البديعية،** تحقيق نسيب تشاوي، ديوان المطبوعات الجزائرية ، الجزائر، 1989.

68) ضياء الدين ابن الأثير، **المثل الثائر في أدب الكاتب والشاعر،** تحقيق

69) مُحَمَّد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، صيدا بيروت، 1990.

70) عباس محمود العقاد، **اللغة الشاعرة،** دار النهضة مصر، 2004.

71) عبد الحق بلعابد، **عتبات جيرار جنيت، من النص إلى المناص،** الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف،ط 1، 2008.

72) عبد الحليم حنفي، **مطلع القصيدة العربية ودلالته النفسية،** الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1987.

73) عبد الرحمان البرقوقي، **شرح ديوان المتنب**ي، دار الكتاب العربي، بيروت، 1986، ج4.

74) عبد الرحمان بن ابراهيم ،**الحداثة و التجريب في المسرح**،إفريقياالشرق،ط1، 2096 ع

75) بد الرزاق بلال، **مدخل إلى عتبات النص،** دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، مكتبة الأدب المغربي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2000.ص 14.

76) عبد الفتاح الحجمري,**عتبات النص البنية والدلالة** ,شركة الرابطة,الدار البيضاء,ط1,1996.

77) عبد الفتاح كيليطو, **الادب والغرابة, دراسات بنيوية في الادب العربي** , دارتوبقال ,الدار البيضاء, المغرب 'ط1,2006.

78) . عبدالقادر رحيم، **علم العنونة**، دار التكوين، دمشق، ط1 ،2010.

79) عبد القادر شرشار,**تحليل الخطاب الادبي وقضايا النص**,منشورات اتحاد كتاب العرب,دمشق,2006.

80) . عبد الكريم مُحَمَّد حسن جبل، **في علم الدلالة**، دار المعرفة الجامعية، 1997م.

81) عبد المالك مرتاض، **نظرية النص الادبي**,دار هومهللطباعة والنشر والتوزيع, الجزائر,ط2,2010

82) . عبد الله العيسي,**أسئلة الشعرية**,بحث في آلية الابداع الشعري,منشورات الاختلاف,الجزائر,ط1,2009.

83) عبد الله الغذامي,**الخطيئة والتفكير,من البنيوية الى التشريحية**,النادي الادبي الثقافي ,ط1,1985.

84) . عبد الله ترو، **تفسير وتطبيق مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر**، الفكر العربي المعاصر،لبنان، ج6، 1989.

85) علي إسماعيل عزوز، **عتبات النص في الرواية العربية**،الهيئة الصرية العامة للكتاب 2010.

86) عمر أوكان، **مدخل لدراسة النص والسلطة**، ط1، افريقيا الشرق، المغرب، 1991.

87) فاضل ثامر، **اللغة الثانية (في إشكالية المنهج و النظرية و المصطلح النقدي و العربي الحديث)**، المركز الثقافي العربي ، بيروت ،ط1،1999.

88) فريد الزاهي، **الحكاية والمتخيل**، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1، 1991.

89) . قدامة ابن جعفر، **نقد الشعر**، تحقيق عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.

90) كود عبيد، الفن التشكيلي، **نقد الإبداع وإبداع النقد**، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 2005.

91) لطيف الزيتوني ,**معجم مصطلحات نقد الرواية**,مكتبة لبنان,ناشرون,بيروت ,ط1, 2002.

92) لويس معلوف، **المنجد في اللغة**، ناشرون، دار الأمان، منشورات الاختلاف، ط1، 2012

93) . مجدي وهبة وكامل المهندس,**معجم المصطلحات العربية**,مكتبة لبنان,بيروت,ط2,1984.

94) ـ مُحَمَّد الماكري، **الشكل والخطاب نحو تحليل ظاهراتي**، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1995.

95) مُحَمَّد بازي، **العنوان في الثقافة العربية (التشكيل ومسالك التأويل)**، دار الأمان، الرباط، ط1- 2012.

96) مُحَمَّد بنيس، **الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاته التقليدية**، ج1، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء، بيروت، 1989.

97) مُحَمَّد صابرعبيد,وسوسن البياتي,**جماليات التشكيل الروائي**,دار الحوار,اللاّدقية,سوريا,ط,1,2008.

98) مُحَمَّد صابر عيد، **سحر النص من أجنحة الشعر إلى أفق السرد قراءات في المدونة الإبداعية لإبراهيم نصر الله**، المؤسّسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 2008.

99) مُحَمَّد زغلول سلام، **تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى أواخر القرن الرابع هجري**، منشأة معارف الإسكندرية، ط 3.

100) مُحَمَّد عبد المطلب، **قضايا الحداثة الشعرية عند عبد القاهر الجرجاني**، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، 1995.

101) مُحَمَّد عزام، **النقد والدلالة ,نحو تحليل سيميائي للأدب** ,منشورات وزارة الثقافة,دمشق، ـ مُحَمَّد لطفي اليوسفي، **لحظة المكاشفة الشعرية والإطلالة على مدار الرعي**، الدار التونسية للنشر، تونس، ط1، 1992.

102) ـ مُحَمَّد مفتاح، **دينامية النص**، المركز الثقافي العربي بيروت، ط02، 1990.

103) مُحَمَّد مفتاح,**تحليل الخطاب الشعري,استراتيجية التناص**,دار توبقال,الدار البيضاء,بيروت,ط1,1995.

104) مُحَمَّد مفتاح، **المفاهيم معالم، نحو تأويل واقعي** ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1999.

105) مراد عبد الرحمان مبروك، **جيوبوليتيكا النص الأدبي، تضاريس الفضاء الروائي**، ط1، دار الوفاء، الإسكندرية، 2002.

106) ـنبيل منصر، **الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة**، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007.

107) نجيب العوفي، **درجة الوعي في الكتابة**، دار النشر المغربية الدار البيضاء ،ط 1،1980

108) نورالدين السد، **الأسلوبية وتحليل الخطاب**، دار هومة، الجزائر، 1997، ج 1.

109) يوسف الإدريسي، **عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر**، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2015.

110) ـيوسف اليوسف، **مقالات في الشعر الجاهلي**، دار الحقائق، ط 3، 1983.

الكتب المترجمة باللغة العربية

1) ـ جان كوين، **بناء لغة الشعر**، ترجمة أحمد درويش، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1993.

2) جوليا كريستيفا، **علم النص**، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997.

3) جون كوهن، **بنية اللغة الشعرية**، ترجمة مُحَمَّد الوالي و مُحَمَّد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1986.

4) ـ جيرار جنيت،**مدخل لجامع النص**,ترجمة عبد الرحمان أيوب,دار توبقال للنشر.1991.

5) ـ ليون سموفيل، **التناصية ضمن مفهومات في بنية النص**، ترجمة: وائل بركات، ط1، دار معز للطباعة والنشر، دمشق، 1996.

6) ـ ماثيو أرنولد، **دراسة الشعر، النقد، أسس النقد الأدبي الحديث**، ترجمة هيفاء هاشم، وزارة الثقافة، دمشق، 2006م.

7) مارك انجينو، **مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد، ضمن أصول الخطاب النقدي الجديد**، ترجمة وتقديم: أحمد الميني، ط2، عيون المقالات، الدار البيضاء، 1989.

8) والترح أونج، **الشفاهية والكتابة**، ترجمة حسن البنا عز الدين، مواجهة مُحَمَّد عصفور، سلسلة عالم المعرفة رقم 184، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1994.

الكتب باللغة الاجنبية

1-Gerad Genette, **Palimpsestes** (**lalittérature au second degré**), ed. du seuil, paris, 1982.

2-Gerard genette, **seuils**, coll poétique, seuil, paris, 1987.

المجلات والدوريات

1) الطاهر روابنية، " ***النص الأدبي وشعرية المناصصة***"، مجلة اللغة والآداب، ملتقى علم النص، عدد 12، معهد اللغة العربية وآدابها، الجزائر، ديسمبر، 1997.

2) المختار حسني، **من التناص إلى أطراس**، علامات في النقد، السعودية، ج25، المجلد7، 1997.

3) المختار حسني، " ***نظرية التناص***" ، مجلة علامات في النقد، مجلد 10، جزء 34، النادي الأدبي الثقافي، جدة 1999.

4) المختار حسني، ***" أطراس***"، مجلة فكر ونقد، ع 16، فبراير 1999.

5) . إيلرود إبيش، **التلقي الأدبي**، ترجمة مُحَّد برادة، دراسات سيميائية، فاس، العدد6، 1992.

6) باسمة درمش، "***عتبات النص***"، مجلة علامات في النقد السعودية، السعودية، المجلد 16، الجزء61، ماي 2007.

7) بشيرإبرير," ***من لسانيات الجملة الى علم النص***" ,مجلة التواصل,جامعة باجي مختار ,عنابة,العدد14,2005.

8) جلال الدين السيوطي، **الإتقان في علوم القرآن**، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2.

9) جميل حمداوي، **السيميوطيقا والعنونة**، مجلة عالم الفكر،مجلد 25، عدد 3، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1997.

10) جميل حمداوي، "*لماذا النص الموازي*"، **مجلة أقواس**، العراق.

11) . خيرة عون," **التطورات والمفاهيم الاساسية لسيمياء السردوالخطاب**",مجلة العلوم الاجتماعية والانسانية,جامعة باتنة, الجزائر,العدد6,2000.

12) . روزنتال، **الموسوعة الفلسفية**، ترجمة وتحقيق سمير كرم,دارالطليعة للطباعة والنشر,ط7,1997.

13) رولان بارث,**لذة النص**,ترجمة فؤاد صفا,الحسين سبحان,دار توبقال,الدار البيضاء,ط2,2001.

14) ـ زتسيسلان وأوزونياك ، **علم النص، مشكلات بناء النص** ، ترجمة حسن بحري ،مؤسسة المختار ،مصر ،2003.

15) شادية شقرون ، **السيمياء والنص الأدبي**، منشورات جامعة بسكرة، الجزائر، 7- 8 نوفمبر 2000.

16) شعيب حليفي، "***النص الموازي للرواية، استراتيجية العنوان***"، مجلة الكرمل،قبرص، ع 46، 1992.

17) عبد الجليل الأزدي، ***"عتبات الموت"*** – قراءة في هوامش وليمة لأعشاب البحر، **فضاءات المغرب**، ع2و3، 1996،

18) عبدالرحيم العلام، **خطاب المقدمات في الرواية المغربية**، علامات، العدد8، 1979.

19) عبد العالي بوطيب، **برج السعود وإشكالية العلاقة بين الروائي والتاريخ**، المناهل، العدد 55، 22يونيو، 1979.

20) عبد المالك مرتاض، **في نظرية الرواية**، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، العدد 240، ديسمبر 1998.

21) عز الدين المناصرة، "***إشكالات التجنيس***"، مجلة البصائر، جامعة البثراء، مجلد09، ع2، الأردن 2005.

22) مُحَّدالهادي المطوي، **في التعالي النصي والمتعاليات النصية**، المجلة العربية للثقافة، تونس، العدد 32، 1997.

23) مُحَمَّد الهادي المطوي، "***شعرية عنوان الساق على الساق فيما هو الغرياق***"،مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، مج 28، ع01، سبتمبر 1999.

24) مُحَمَّد خاين، **العلامة الأيقونية والتواصل الإشهاري**، الملتقى الخامس، السيمياء والنص الأدبي، الجزائر، 2008.

25) . مُحَمَّد خير البقاعي، **أزمة المصطلح في النقد الروائي العربي** ,الفكر العربي, بيروت, العدد 83, 1996.

26) مُحَمَّد غرافي، "*قراءة في* ***السيميولوجية البصرية***"، مجلة عالم الفكر، مج31، ع01، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2002.

27) الرسائل الجامعية والاطروحات

28) عبد الحق بلعابد، **تطبيق شبكة للقراءة في روايات مُحَمَّد برادة**،رسالة لنيل شهادة دكتوراه علوم،كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر، 2007.

الملاحـــــــق

التعريف بالروائي الحبيب السائح:

الحبيب السائح هو جزائري من مواليد 1950م بمنطقة سيدي عيسى ولاية معسكر نشأ في مدينة سعيدة، تخرج من جامعة وهران، ليسانس آداب ودراسات ما بعد التخرج 1980م.

اشتغل بالتدريس وساهم في الصحافة الجزائري والعربية، وغادر الجزائر سنة 1994م متجهاً نحو تونس حيث أقام بها نصف سنة قبل أن يشدّ الرحال نحو المغرب الأقصى، ثمّ عاد بعد ذلك للجزائر ليتفرغ منذ سنوات للإبداع الأدبي قصّة ورواية. تحصّل على جائزة الرواية الجزائرية عام 2003م.

صدر له عدّة أعمال أدبية منها المجموعات القصصية التالية:

ـ القرار عام 1979م.

ـ الصعود نحو الأسفل عام 1981م.

ـ الموت يالتقسيط عام 2003م.

ـ البهية تتزين لجلاّدها صدرت في سوريا عام 2000م.

أهمّ أعماله الروائية:

- زمن النمرود صدرت عام 1985م بالجزائر.
- ذاك الحنين صدرت 1997م ، وعن دار الحكمة بالجزائر عام 2007م.
- تماسخت صدرت عن دار القصبة بالجزائر عام 2002م. عن دار فيسيرا للنشر بالجزائر عام 2012م.
- تلك المحبة،دار ريحانة للكتاب، 2007.
- مذنبون لو دمهم في كفي: دار الحكمة الجزائر،2009م.

- زهوة، دار الحكمة، الجزائر 2011م.
- الموت في وهران، دار العين للنشر، 2004.
- كولونيل الزبربر، دار الساقي، بيروت، لبنان، 2015م.

أبرز أعماله المترجمة إلىاللغة الفرنسية:

ذاك الحنين صدرت 1997م ، وعن دار الحكمة بالجزائر عام 2007م.

Un amour de papillon.

تماسخت صدرت عن دار القصبة بالجزائر عام 2002م. عن دار فيسيرا للنشر بالجزائر عام 2012م.

Tamssikht.

تلك المحبة منشوراتANEP ، الجزائر 2002م.

Cet amour la.

مذنبون لو دمهم في كفي: دار الحكمة الجزائر،2009م.

Sur ma main encor le sang des coupables.

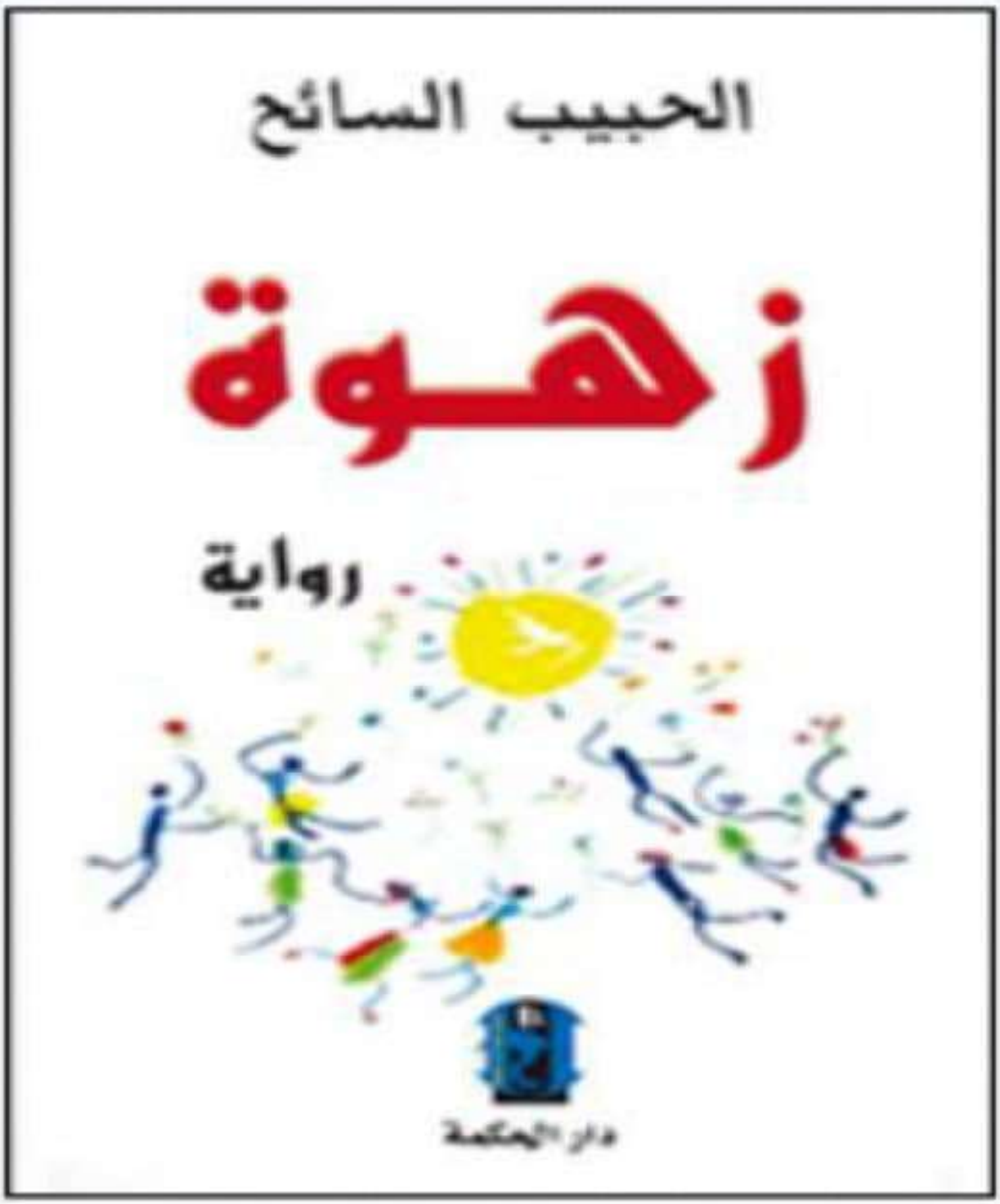
الأعمال التي ترجمها إلى اللغة العربية:

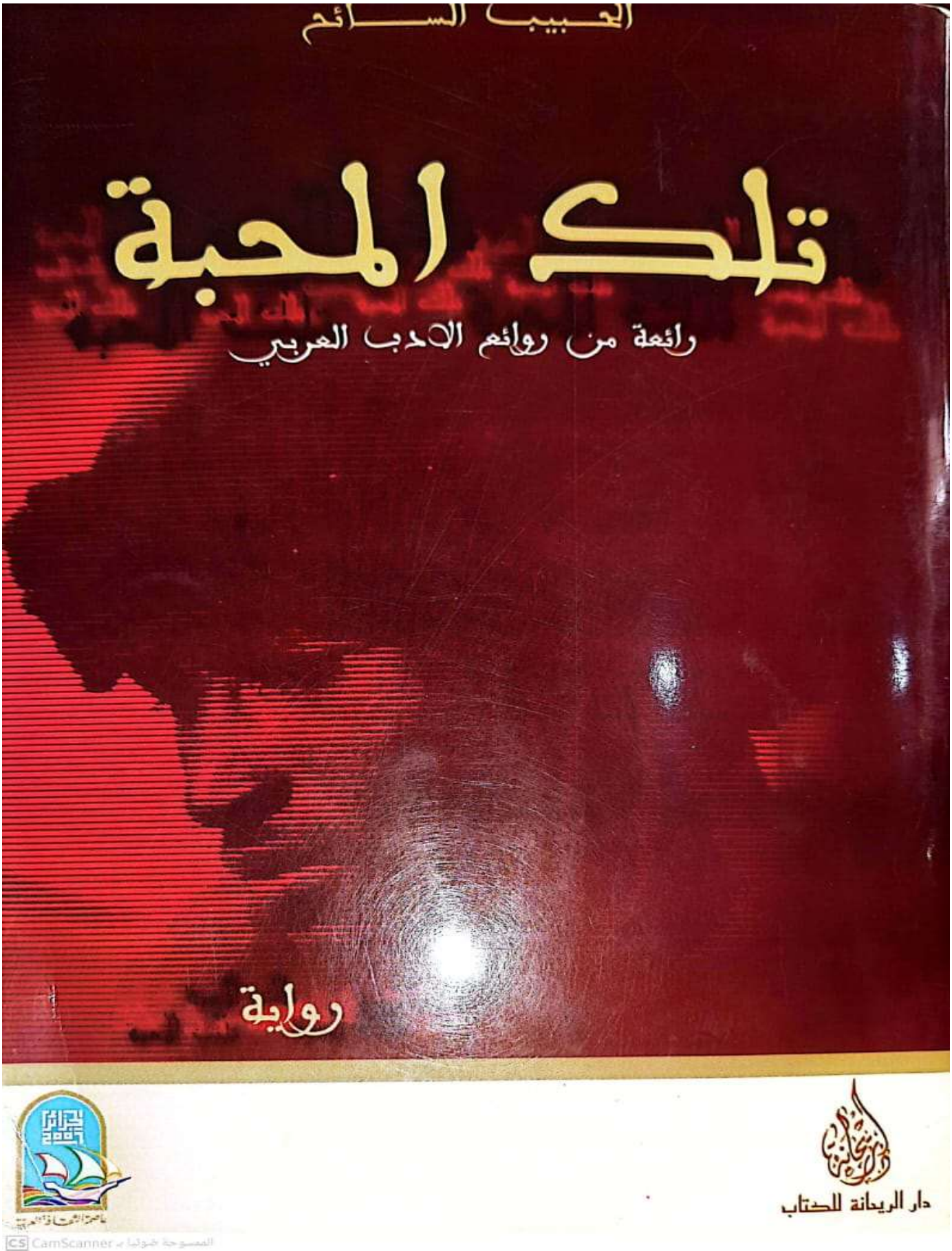
- ✓ شرف القبيلة، رواية لرشيد ميموني، 2005.
- ✓ لا وجود للصدفة، مسرحية لجمال عمراني.
- ✓ شمس ليلنا لجمال عمراني.
- ✓ الحضور المزدوج، مدكرات، بتول فيكار لمبيوت.

بعض أنشطته الثقافية:

- مؤسّس النادي الأدبي في جريدة الجمهورية.
- مؤسّس فرع الرابطة الجزائرية لحقوق الإنسان في سعيدة.

عضو مؤسّس لجمعية الجاحظية.


الحبيب السائح
زهـــوة
رواية
دار الحكمة



الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الحبيب السائح

تلك المحبة

صدر للمؤلف

القرار . مجموعة قصصية اتحاد الكتاب العرب سوريا .1979 . الجزائر م و ك 1985 .

الصعود نحو الأسفل . مجموعة قصصية ENAP الجزائر ط1 ط 2 الجزائر-م و ك 1986 1981

البهية تتزين لجلادها . مجموعة قصصية اتحاد الكتاب العرب سوريا 2000

الموت بالتقسيط . اتحاد الكتاب الجزائريين الجزائر 2003

رمق التمرد . رواية م و ك الجزائر 1985

ذاك الحنين . رواية GMM الجزائر 1997

تماسخت . رواية دار القصبة الجزائر 2002

Oeuvres traduites de l'arabe

Un amour de papillon, romman Casbah edition, Alger 2003

Tamassikht, romman Casbah Edition Alger 2003

9 789961 822722

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

العنـــــــــــاوين	الصفحة
الآية	
الإهداء	
الشكر والتقدير	
المقدمة	أ–ز
الفصل الأول **تجليات النص الموازي في الموروث العربي الإسلامي**	
توطئة	10
1. العنوان في القرآن الكريم	14
1.1. العنوان الرئيس	14
2.1. العناوين الثانوية	17
2. العنوان في القصيدة العربية القديمة	24
1.2. جودة المطلع	24
2.2. المطلع عتبة نصية	29
3. المقدمة في الخطاب العربي القديم	37
1.3. المقدمة الدلالة والوظائف	37
2.3. فضاء المقدمة	40
3.3. أنواع المقدمة	40
4.3. وظائف المقدمة	41
4. المقدمة في المؤلفات النقدية القديمة	42

1.4. مقدمة فحول الشعراء	44
2.4. مقدمة الشعر والشعراء	45
3.4. مقدمة البديع	46
4.4. مقدمة نقد الشعر	48
5.4. مقدمة عيار الشعر	49
الفصل الثاني **النص الموازي وأشكال التعالي النصي**	
1. نظرية النص	52
2. شعرية المناص عند جيرار جنيت	59
3. أشكال التعالي النصي	66
4. تحديد النص الموازي	81
1.4. معجمية المصطلح	81
2.4. دلالة المصطلح	82
5. أقسام النص الموازي	88
1.5. النص المحيط	88
5. 1.1. النص المحيط النشري	88
2.1.5. النص المحيط التأليفي	88
2.5. النص الفوقي	89
1.2.5. النص الفوقي النشري	90
2.2.5. النص الفوقي التأليفي	91
6. أنواع النص الموازي	91
1.6. المناص النشري	92

6. 2. المناص التأليفي	92
7. مبادئ النص الموازي	93
1.7. المبدأ المكاني	93
2.7. لمبدأ الزماني	93
7. 3. المبدأ المادي	93
3.7. المبدأ التداولي	94
4.7. المبدأ الوظيفي	97
الفصل الثالث **دلالة العنوان في روايات الحبيب السائح**	
1. العنوان دلالته ووظائفه	101
1.1. العنوان معجماً واصطلاحاً	101
2.1. فضائية العنوان	106
1. 3. أنواع العنوان	107
1. 1.3. العنوان الحقيقي	107
1. 2.3. العنوان المزيف	107
1. 3. 3. العنوان الفرعي	107
1. 4.3. العنوان الجنسي	108
1. 4. وظائف العنوان	108
1. 4. 1. الوظيفة التعيينية	109
1. 4. 2. الوظيفة الوصفية	109
1. 3.4. الوظيفة الإيحابية	109
1. 4. 4. الوظيفة الإغرائية	109

2. دلالة العنوان في رواية "تلك المحبة"	110
2. 1. العنوان الرئيس	110
2. 1.1. البنية المعجمية	110
2. 1.2. البنية التركيبية	110
2. 2. إشارات العنوان	111
2. 3. وظيفة العنوان	112
2. 4. علاقة العنوان بالنص	114
2. 5. العناوين الفرعية	117
3. دلالة العنوان في رواية "زهوة"	118
1.3. العنوان الرئيس	118
1.1.3. البنية المعجمية	118
2.1.3. البنية التركيبية	119
2.3. إشارات العنوان	120
3. 3. وظيفة العنوان	121
3. 4. علاقة العنوان بالنص	123
الفصل الرابع دلالة الغلاف في روايات الحبيب السائح	
1. الغلاف دلالته ووظائفه	128
1. 1. الغلاف معجماً واصطلاحاً	129
1. 2. أقسام الغلاف	131
1. 1.2. الصفحة الأولى للغلاف	131
1. 2.2. الصفحة الثانية والثالثة	131

1. 3.2. الصفحة الرابعة	132
1. 3. الوحدات الغرافيكية	133
1. 3.1.اسم المؤلف	133
1. 3.2. المؤشر الجنسي	134
1. 3. 3. الصورة المصاحبة	135
1. 3. 4. الناشر.كلمة الناشر	137
1. 4. وظائف الغلاف	137
2. دلالة الغلاف في رواية "تلك المحبة"	140
2. 1. صفحة الغلاف الأمامي	140
2. 1.1. لون الغلاف	140
2. 1.2. لوحة الغلاف	141
2. 1. 3. عتبة اسم المؤلف	142
2. 1. 4. فضاء العنوان	142
2. 1.5. عتبة التجنيس	143
2. 1. 6. عتبة دار النشر	143
2. 2. صفحة الغلاف الخلفي	144
2. 3. وظيفة الغلاف	144
2. 4. علاقة الغلاف بالنص	146
3. دلالة الغلاف في رواية "زهوة"	147
3. 1. صفحة الغلاف الأمامي	147
3. 1.1. لون الغلاف	147
3. 1.2. لوحة الغلاف	148

3. 1. 3. عتبة اسم المؤلف	148
3. 1. 4. فضاء العنوان	149
3. 1.5. عتبة التجنيس	150
3. 1. 6. عتبة دار النشر	150
3. 2. صفحة الغلاف الخلفي	150
3. 3. وظيفة الغلاف	151
3. 4. علاقة الغلاف بالنص	153
الخاتمة	155
المصادر والمراجع	162
الملحق	176
فهرس المحتويات	182