

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

كلية الآداب و اللغات

قسم الآداب واللغة العربية

رقم التسجيل :

الرقم التسلسلي:

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة قسنطينة 1

العتباتُ النصيَّة في الرواية الجزائرية

أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث

إشراف الأستاذة الدكتورة :

عليمة قادري

إعداد الطالب :

فريد حليمي

أعضاء لجنة المناقشة

- | | | | |
|-------------|-------|-------|-------------------------|
| رئيسا | | جامعة | (1) أ. د يحي الشيخ صالح |
| مشرفا ومقرا | | جامعة | (2) أ. د عليمة قادري |
| عضوا مناقشا | | جامعة | (3) أ. د العزيز لعكايشي |
| عضوا مناقشا | | جامعة | (4) أ. د الطيب بودربالة |
| عضوا مناقشا | | جامعة | (5) أ. د الطاهر رواينية |
| عضوا مناقشا | | جامعة | (6) أ. د أمال لواتي |

السنة الجامعية 2014 – 2015

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

كلية الآداب و اللغات

قسم الآداب واللغة العربية

رقم التسجيل :

الرقم التسلسلي:

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة قسنطينة 1

العتباتُ النصيَّة في الرواية الجزائرية

أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث

إشراف الأستاذة الدكتورة :

عليمة قادري

إعداد الطالب :

فريد حليمي

أعضاء لجنة المناقشة

- (1) جامعة رئيسا
- (2) أ.د. عليمه قادري جامعة مشرفا ومقرا
- (3) جامعة عضوا مناقشا
- (4) جامعة عضوا مناقشا
- (5) جامعة عضوا مناقشا
- (6) جامعة عضوا مناقشا

السنة الجامعية 2014 – 2015

العتبات النصية في الرواية الجزائرية

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

إهداء

إلى من ربياني و علماني مهد الحنان

أمي و أبي

و إلى روح زوجتي الطاهرة

و إلى فلذتي كبدي معتر بالله و نهال

و إلى إخوتي ...

و إلى كل من ساعدني في إنجاز هذا البحث

و إلى أصدقائي و زملائي.....و إلى كل الأحباب....

فريد

شكر و تقدير

الحمد لله ربّ العالمين و الصلاة و السلام على طه الأمين محمد صلى
الله عليه و سلم، و بعد

جاء في الأثر عن النبي صلى الله عليه و سلم
" لا يشكر الله من لا يشكر الناس " لذلك

أتقدم بالشكر و التقدير و الاحترام لكل من قدّم يد العون لي في
إنجاز هذا البحث و أخص بالذكر الأستاذة المشرفة
"علمية قادري" التي كانت توجّه و تنير خطواتي نحو الصواب و إلى
كل الأساتذة و الزملاء .

المقدمة

المقدمة :

ظل النقاد البنيويون ردحا من الزمن ينظرون إلى النص نظرة داخلية باعتباره بنية مغلقة يحكمها رباط ممتد من علاقات متداخلة تنشأ من خلال الشمولية و التحوّل والتحكم الذاتي، فانصبت اهتماماتهم حول الانزياح، والتبئير ، والنظم والبحث في تمفصلات الزمن، وتداعيات المكان .

فكان النص من أوّله لآخره امتدادا كاملا للحرف ، لهذا كان البنيويون يرفضون تسمية النص بالعمل، لأنّه معزول عن أي سياق، أو تداخل نصي، وعليه كانت نظرته للنص نظرة علمية بامتياز، لأنها نزعّت الروح من الجسد، فروح النص في شعريته، ولعودة الروح إلى الجسد لابدّ من البحث في التفاعلات النصية وفي العنّبات التي تدعم النص، وتكمّله، فهي نصوص لنص واحد، تمشي معه جنبا إلى جنب ، فتحويه حين تعطيه ذلك البعد التداولي ، وتفعله حين تربطه بشتّى السياقات الخارج نصيّه التي تساهم جميعها في صناعته .

كما لها خصوصيتها النصّوية التي تجعلها نصوصا تحكمها علاقات وتشكّلها ميكانيزمات دلالية تمثّل اللعبة الإبداعية التي تستدعي فعالية قرائية ، لا تتأتّى إلاّ بتشغيل آليات التأويل وفكّ التفسير.

لذلك فإنّ السبيل لإدراك هذا التوجّه هو التغمّغ من خطاب الشعرية لبلوغ هذا المنحى التطويري لمفهوم النص ، كما الوعي بكل جزئياته وتفصيله .

ومنه فتحوّل نظرة النقاد البنيويين أدنت بميلاد علم جديد، علم يقول إنّ مخاض النص هو نتاج جملة من عناصر ملتقّة حوله تشكّل فضاء نصيا يحيل إلى مجموعة من نصوص موازية تحفز المتن وتحيط به ؛ هي " نصوص محيطيّة " و" نصوص فوقية " تتراوح بين المبدع و الناشر .

ومن هذا الاختلاف تتباين الوظائف، و الأدوار في علاقتها بالنص، حيث تجعل من الشعرية ملاذها لما يختارها المبدع، و من الواقعية سبيلها لما يختارها الناشر، و من العتمة محظورها لما يخطئ القارئ في مقاربتها فيربطها بالإبداع في بعده التأويلي الذي يشتغل على المسكوت عنه، وهذا نوع مرتبط بالعتبة التي يختارها أو يضعها الناشر، أو التي لا ندري واضعها.

إنّ هذا التوجّه النقدي الجديد دعا إلى الاهتمام بالكتاب بدل التوقع حول مجموعة من الكلمات، و الجمل المترابطة، التي تسبك النص، و تنسجه، هو توجّه غربل مفهوم الإبداع، ووضع يده على مرتبط الفرس (الشعرية)، فروّضه وأجمه (النص).

يعتبر موضوع العتبات إذن موضوعا موجّها للمبدع، و المتلقي معا، فعلى المبدع توزيع نفسه الشعري حول هذه العتبات، وعلى النص، و حول المتن وعلى المتلقي التنقيب، في هذه الشعرية لكن بحذر شديد...

ومن هنا تطرح إشكالية البحث التي اخترنا لها مدونة، احتضنت الحداثة و ما بعدها بكل مرونة؛ إنّها الرواية الجزائرية؛ هذه الرواية التي شهدت تحولات في مضامينها، وفي بنياتها ممّا جعل لها مخزونا ثريا، وأكسب أصحابها تجارب وخبرات، فأصبحت بذلك خطابا نقديا في حد ذاته ف:

- هل وظفت العتبات النصية باعتبارها نصوصا موازية تكمل وتغذي النص؟
- هل رؤية المبدع لروايته تقتصر على المتن؟ أم تشمل الكتاب؟
- ما مدى شعرية العتبات النصية؟ و ما مدى قصديتها؟
- هل كان للناشر حضور، ومساهمة في صناعة هذه العتبات؟
- هل كل العتبات تنسم بالشعرية؟ أم هناك عتبات واقعية؟

● ما الخطر الذي يجب على القارئ تفاديته وتجنّبه في مقارنة هذه العتبات؟

● هل هناك تركيز على عتبة دون أخرى؟ ولماذا؟.

هي مجموعة من الإشكالات العلمية التي يسعى البحث لدراستها وصفا وتحليلا و موازنة ؛ لتبيين مدى تمثل هذا الخطاب النقدي في الرواية الجزائرية ومدى إدراك المبدع الجزائري لقضايا النقد المعاصر ، باعتماد آليات المنهج السيميائي .

وليتسم هذا البحث بالانسجام ، وليصطبغ بالهوية العربية كانت الانطلاقة من التراث العربي ، إلى الدرس الغربي تطبيقا على الإبداع الجزائري ، وذلك وفق الخطة التالية:

- مقدّمة منهجية.
- الباب الأول : العتبات النصية في النقد العربي القديم
- الفصل الأول: الشعرية العربية القديمة، ومفهوم النص
 - I. الشعرية العربية القديمة "الشعرية البيانية"
 - أ- ضبط منهجي
 - ب- مقارنة المفهوم
 - ج- قضايا الشعرية العربية القديمة
 - II. مفهوم النص عند القدماء

ليست الغاية من هذا الفصل هي التأسيس للدرس النقدي الحديث و المعاصر على اعتبار أن الشعرية العربية القديمة على درجة من الوعي ، و المعرفة بقضايا العتبات النصية ، و ما تبعها من تطور في مفهوم الشعرية، و مفهوم النص، بل هذا ضرب من الانسجام بالعودة إلى التراث العربي الممتد عبر العصور و الذي شهد

تنوعاً إن على مستوى الكم، أو الكيف، ولما ارتبطت العتبات بالكتاب ، و هذا معطي ثقافي ومعرفي عرفته الذهنية العربية خصوصاً عند بداية عصر التدوين، و لما كان هناك بعض من العتبات التي تلزم أي كتاب ، كان من الضروري مقارنة الدرس النقدي من الإبداع ، و كذلك معرفة مدى تنظير هذه الشعرية البيانية و مدى اهتمامها بموضوع العتبات ، و البحث في مفهوم النص ومدى علاقته بالعتبات النصية ، لضبط منهجي يضع الحدود بين القديم والحديث ، و يبرر استعمال بعض العتبات التي ترتبط بقضايا الشعرية العربية ، و بالاهتمام بالكتابة وأدائها دون تعصب ، ولا تنكّر.

ولرصد هذه العتبات في المدونة العربية القديمة كان الفصل الثاني الموسوم بـ

● مقارنة العتبات النصية في المدونة العربية القديمة وهذه

عناصره

1. من الشفوية إلى الكتابية .

2. التدوين نقطة انطلاق وتحول.

أ- العتبات والقرآن الكريم

ب- العتبات والشعر

ج- العتبات والنثر

إنّ فهم كثير من قضايا الإبداع الشعري ، أو النثري العربي القديم مرتبط بمرحلة المشافهة التي سبقت عصر التدوين، كما أنّ عصر التدوين شهد جملة من التغيرات والتطورات على مستوى الإبداع الشعري، أو النثري ، لذلك كان لزاماً المرور عبر هاتين المرحلتين اللتين تبرران كثيراً من استعمالات تلك العتبات الموظفة في كتاباتهم كما أنّ ارتباط العتبات بمفهوم الكتاب يجبر أي باحث في التراث العربي القديم على رصد هذه الظاهرة في القرآن الكريم باعتباره أول نص يُدخل للذهنية العربية معنى الكتاب.

وبعد هذه الخلفية التاريخية الواجب استحضارها في أية دراسة عربية ننتقل إلى الباب الثاني ، و الذي يخوض في دراسة الظاهرة من منطلق نقدي حديث و معاصر، و ليكون هناك انسجام في هذا البحث يتقابل الباب الأول ، و الباب الثاني ضدياً لأنّ الأول يمثل القديم ، و الثاني يمثل الحديث ، و تتمثل خطة الباب الثاني في:

الباب الثاني : العتبات النصية في النقد الحديث و المعاصر .

● الفصل الأول: الشعرية الحديثة ومفهوم النص

- أ- تمهيد.
- ب- إشكالية المصطلح.
- ج- تأثير الخلفيات التأسيسية في مفهوم الشعرية .
- د- النص عتبة الشعرية .
- هـ- شعريات غربية.

إن ارتباط الدراسة بالنقد الحديث و المعاصر في البحوث العربية تطرح إشكالية المصطلح بحدّة لأنّ المناهج النقدية هي منتج غربي بامتياز، و بالتالي لمّا تدخل الساحة النقدية العربية تخضع لترجمة مصطلحات هذه المناهج، التي استمدت شرعيتها من نظريات أدبية معينة ، لذلك بعد التمهيد لموضوع الشعرية ، و الإشارة لخلفياتها المعرفية و بوادرها الأولى كان لزاماً الإشارة للمصطلح في النقد العربي لتحديد واحد من المصطلحات؛ للاشتغال عليه.

وبعد ضبط المصطلح كان البحث في مدى انفتاح الشعرية على المعارف والمناهج النقدية الأدبية والعلوم الأخرى كالبلاغة و التاريخ، و الأدبية و الأسلوبية ،... الخ لتخلص الدراسة إلى أنّ النص عتبة الشعرية ، وأرضه التي لا تبور، فكان بذلك البحث في مفهوم النص وأصل تسميته في الثقافة الغربية ، حيث يتتبع البحث بعدها المسار النقدي الذي تغذى من اللسانيات ، والسيميائيات أين تحوّل

مفهوم النص وانتقل من الجملة إلى النص، ومن النص المغلق إلى النص المفتوح ولتفعيل هذا التطور كانت الإشارة إلى شعرية خالدة في النقد الغربي ؛ إنها شعرية مثلها نخبه من النقاد و الباحثين انطلاقا من الشكلايين الروس ، إلى "جيرار جينيت" هذا الذي استفاد كثيرا ممّن سبقوه ، وراح بحس نقدي ، وجرأة فكرية يطرح موضوع العتبات النصية التي تمخّضت من تطور مفهوم النص وانفتاحه على مجموعة من العلاقات سماها "المتعاليات النصية" "Transtextualité"، فأخذت بذلك الشعرية عنده منحى جديدا ، وتوجّها مغايرا.

وبعد تهيئ أراضية البحث ، وإعداد أدواتها الإجرائية ، صارت الرواية الجزائرية مستعدّة للتطبيق عليها ، ورصد الظاهرة فيها ، وهذا ما يمثّله الفصل الثاني من الباب الثاني و الموسوم بـ "عتبات ولوج النص الروائي الجزائري"

وينقسم هذا الفصل إلى مبحثين يتصدرهما مدخل و هما:

- مكونات الغلاف (بين العتبة و العتمة)
- العتبات النصية (بين الواقعية و الشعرية)

يُفصّل المدخل الحديث في موضوع العتبات برصد أنواعها ، و فروعها الكبرى التي تتوزع بين المؤلف، و الناشر، و بعد ضبط هذه الأنواع و تحديدها تضبط المصطلحات المتاخمة لهذا الدرس النقدي ، و التي تسمى بعضا من أدواتها الإجرائية ثم يُرسم مخططها التواصلي ، و بعدها التداولي ، و تُسطّر آليات مقاربتها و قراءتها.

و بعد هذا المعطى التنظيري نجد أنّ قضايا العتبات النصية مترامية بين العتبة و العتمة ، و بين الواقعية ، و الشعرية.

و قد اختصّ المبحث الأول بمكونات الغلاف التي قد تخدم النص و تهيئته للقراءة أو تكون مجرد بضاعة للزينة ، و الإشهار دونما اختزال لدلالات النص

أو قبولٍ للتأويل ، و فك التشفير، و هذا مرتبط بالألوان ، و الصور، و الأيقونات و نوع الخط ،وكلمة التصلية أو التقديم الصغير واسم المؤلف ،والمؤشر الجنسي و غيرها من مكونات صفحات الغلاف الأربعة ، التي قد يختارها المؤلف أو الناشر و هذا مكنم الخطورة في مقاربة العتبات النصية ، لأنه لما يختارها الناشر، و يسعى القارئ لتأويلها و ربطها بدلالات النص تغدو عتمة لا تضيء شيئاً في أغوار النص.

أمّا المبحث الثاني فقد ارتبط بعتبات المؤلف بدرجة كبيرة و التي قد تشارك النص في شعريته أو قد تتخذ منى تقريرياً، توضيحياً مباشراً غايته نقل معلومة معينة أو حقيقة مرتبطة بحياة المؤلف ، أو بطروف كتابة النص، أو ما يحيط به من خطاب واصف و تتمثل هذه العتبات في العنوان ، الإهداء ، المقدمة ، و التصدير.

و قد اختارت الدراسة مجموعة من الروايات الجزائرية لروائيين مشهورين لهم باع طويل في مجال الإبداع الروائي، كالطاهر وطار، و واسيني الأعرج و غيرهما ، مع بعض النصوص لروائيين مغمورين إلى حدّ ما ، و قد كانت النصوص الروائية هي المعيار الأول في اختيارها كمدونات للبحث قبل الروائي و هذا مطلب النقد المعاصر.

و تختم الدراسة بخاتمة مرفقة بأهم النتائج التي توصل إليها البحث، و هي نتائج تدخل في مجال القراءات، لا في خضمّ الأحكام و المسلمات ، و بعدها ثبت لأهم المصطلحات النقدية التي وردت في البحث ، و قد تم ذكرها حسب ظهورها في النص و ليس حسب ترتيب ألفبائي ، كي لا يفصل هذا الثابت عن البحث و يُحوّل إلى نوع من المعاجم.

و في الأخير و رغم الصعوبات التي تواجه كل باحث في مجال هذه الدراسات النقدية الحديثة ، و المعاصرة، لحدائثة الموضوع، و قلة المراجع فيه ، إلا التي وردت في بطون بعض المراجع التي تجنح نحو الإجراء، و التحليل في خضم

الدراسات السيميائية ، مع جهود بعض الباحثين العرب، و كانوا في مجملهم من بلاد المغرب العربي نحو "شعيب حليفي، مصطفى سلوي ، محمد مفتاح ، عبد المالك أشهبون و عبد الرزاق بلال ... " و لعلّ السبب في ذلك هو إتقان اللغة الفرنسية و الانجليزية ، و هذا مطب آخر في هذا البحث لأنّ المراجع المتخصصة كانت باللغة الفرنسية نحو كتاب "Seuils" لـ"جيرار جينيت" "G.Genette" أو " La marque de titre" لـ"Leo H Hoek" و غيرها ممّا يستوجب الترجمة ، و ما أدراك ما الترجمة

إلا أنّ جهود الأستاذة المشرفة "عليمة قادري" كانت تذللّ كل الصعوبات و تمكّني من التكيّف مع المواقف العلمية و الاستمرار الدائب في البحث، ناهيك عن التزامها اللامتناهي في الوقوف على كل صغيرة، و كبيرة في البحث، فهي جهود أم لابنها قبل أستاذة مشرفة لطالب عندها و هذا ما نتج عنه إتمام الرسالة في آجالها المحدّدة.

و ممّا يشفي غليل كل باحث جدّ، و اجتهد، و أضناه البحث هو احتضان كلية الآداب ، و اللغات ، قسم اللغة و الأدب العربي بجامعة منتوري قسنطينة واحد لهذا البحث فهذا شرف عظيم لأنّه قسم عتيق ، عريق ، يُسيّره كوكبة من الأساتذة والباحثين.

و الشكر موصول أيضا للجنة العلمية الموقرة التي تكرّمت ، و قبلت مناقشة هذا العمل لإضاءة بعض عتماته التي غفلت عنها ، و فاتني الوقوف عندها ، فما هذا إلا جهد مقلّ ، و بحث مبتدئ يتوسّم الخير كلّه في هذه اللجنة الموقرة لتساهم في إخراج هذا العمل إلى بر الأمان.

الباب الأول :

العتبات النصية في النقد
العربي القديم

الباب الأول : العتبات النصية في النقد العربي القديم

1- الفصل الأول : الشعرية العربية القديمة و مفهوم

النص

2- الفصل الثاني: مقارنة العتبات النصية في المدونة

العربية القديمة

الفصل الأول:

الشعرية العربية القديمة

و مفهوم النص .

الفصل الأول: الشعرية العربية القديمة و مفهوم

النص .

I- الشعرية العربية القديمة " الشعرية البيانية " .

1- ضبط منهجي .

2- مقارنة المفهوم .

3- قضايا الشعرية العربية القديمة .

II- مفهوم النص عند القدماء

I- الشعرية العربية (البيانية):

1) ضبط منهجي:

يجنح كثير من الدارسين المشتغلين على قضايا نقدية حديثة و معاصرة إلى تأصيل و تأسيس ما يبحثون فيه بدافع التعصب للذات و الهوية لكن هناك من الدارسين من يرى في هذا النوع من التأثيل ضربا من الذاتية و الانطباعية لأن العرب القدماء لم يقفوا عند هذه القضايا النقدية الراهنة وقفة واعية ، سمتها العلمية و المنهجية و الضبط الاصطلاحي و« لأنّ أجدادنا القدماء لم يكونوا مطالبين بالإجابة المتقدمة على الأسئلة التي يطرحها عصرنا»¹ .

أمّا الفئة الأولى فتؤمن بأن لهؤلاء إدراكا ، ووعيا فنيا حيث إن آراءهم النقدية تتلاقى ضمنا مع النظريات و المناهج النقدية المعاصرة ، أي إنّ بينهما تواصل و بناء ، لذلك فالبحث في الشعرية العربية القديمة هو « إعادة بناء من مكان يتقاطع فيه التأمل الفكري الفلسفي مع الاجتهاد النقدي لشاعرين عرب قدماء و معاصرين و مكان هذا التقاطع و إن استند إلى خلفيات متباينة من شأنه أن يجنح بالشعرية العربية القديمة جهة تصور تركيب يلائم أكثر أسسها الاستيمولوجية»² لكننا نمسك العصا من وسطها فلا تعصّب ولا إنكار.

وعليه فإنّ الاشتغال على الموروث النقدي القديم ليس مرافعة لتبيين مكانته على الساحة النقدية الراهنة ، فهو ليس إثباتا للذات ، و خوفا من الآخر كما فعلت حركات اليقظة العربية الحديثة ؛ هذه الحركات التي « تبنت خيار التراث بباعث

1- يوسف و غليسي : إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد ، الدار العربية للعلوم ناشرون - الجزائر - ط1 ، سنة

2008 ، ص 292.

2- نبيل منصر : الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء - المغرب - ط1 ، سنة 2007 ،

خوفها من الحضارة الغربية الوافدة آنذاك بقوة شديدة ، فلم تكن الأصول آنذاك وسيلة لنقد الماضي والحاضر ، و الوثوب نحو المستقبل ، و إنّما كانت هذه العودة من أجل تدعيم الحاضر و تأكيد الذات و هذا ما جعل السمة العاطفية الوجدانية هي الطاغية على هذه الدراسات التي صار التراث فيها أقرب إلى الذات من الراهن الذي نعيشه»¹ ، و لتفادي هذه السمة العاطفية الوجدانية لأبد من تقصي الموضوعية والعقلانية للتواصل ، و الاستمرارية ، و الموضوعية هي « جعل التراث معاصرا لنفسه ، الأمر الذي يحتم فصله عنّا ، أمّا المعقولية فتعني جعله معاصرا لنا ، أي إعادة وصله بنا»² فجعل التراث معاصرا لنفسه يحيلنا لموقف من أنكروا على أجدادنا مسؤولية الإجابة عن الأسئلة التي يطرحها عصرنا لأننا بهذا لا نحمل النص فوق طاقته الدلالية .

أمّا جعله معاصرا لنا ، فهو جعله « موضوعا قابلا لأن نمارس فيه و بواسطته عقلانية تنتمي إلى عصرنا»³ ، و لا يتأتى لنا هذا إلا إذا اجتنبنا أن نكون أحد اثنين أولهما ناقل وثانيهما ناشر ؛ ناقل للفكر الغربي ، و ناشر للفكر العربي القديم ، فكلتا الوسيّلتين لا تصنعان مفكرا عربيا معاصرا ، لأنّ نقل الفكر الغربي يفقدنا عنصر " العربي " ، و نشر الفكر العربي القديم يفقدنا عنصر " المعاصرة " فالمطلوب إذن هو أن « نستوحي لنخلق الجديد سواء عبرنا المكان لننقل عن الغرب أو عبرنا الزمن لننشر عن العرب الأقدميين»⁴ و لتطبيق هذا

1- محمد سالم محمد الأمين الطلبة : مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر (دراسة نظرية تطبيقية في سيميائيقا السرد) ، مؤسسة

الانتشار العربي ، بيروت - لبنان - ط 1 ، سنة 2008 ، ص 43

2- المرجع نفسه : الصفحة نفسها

3- المرجع نفسه : الصفحة نفسها

4 - عبد السلام المسدي: التفكير اللساني في الحضارة العربية ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، بيروت - لبنان - ط 3 ، سنة 2009

المبدأ على موضوع الشعرية ؛ هذه الظاهرة النقدية التي تسعى لتقنين و ضبط معايير نحكم من خلالها على نص ما بالشعرية أي إنه ينتمي إلى مجال الأدب ، يطرح البحث مجموعة من الأسئلة .

1- هل كان للعرب القدماء حسُّ منهجيُّ ، و رغبة في ضبط مصطلحاتهم ؟

2- هل كانوا يقننون و يشترطون معايير معيّنة يميّزون بها النصوص من حيث جودتها و رداؤها الفنية ؟

3- هل كان تركيزهم على الشعر فقط ؟ أم لكل مدونة شروطها و قوانينها ؟

تعتبر قضية المصطلح قضية حسّاسة و شائكة لأنها تعتبر سمة فارقة و علامة مميزة تعطي العمل أو النص تأشيرة تدخله مجال العلمية و الأكاديمية و المنهج السليم و المصطلح في واقعنا النقدي اليوم صار معضلة لا شيء سوى لدافع الترجمة لأن النقد الحديث و المعاصر صار مستوردا في غالبيته ، و النظام الألسني يستدعي الاجتهاد و الاختلاف للقبض على الروح الموضوعية للمصطلح الغربي الذي يظهر فضاضا تارة ، و محدودا تارة أخرى ، أما عند العرب القدماء فكانت لديهم محاولات كان الهدف منها هو البحث عن الصبغة العلمية ، و تقديم أدوات إجرائية يستعملها الدارس بكل أريحية ، فسموها " مفاتيح العلوم " على مذهب " الخوارزمي " و " مفاتيح العلوم " عند " السكاكي " و " التعريفات " للجرجاني ، و " كشّاف اصطلاحات الفنون " لـ " التّهانوي " لكنها تبقى في حدود الذهنية العربية آنذاك فكتاب " مفاتيح العلوم " للخوارزمي مثلا كان في مجمله أسماء و ألقاب اخترعت و أفاظ من كلام العجم عربّت¹ لكن و أمام هذه العدة اللوجيستكية استطاع كثير من الدارسين الغوص بمفهوم الشعرية الحديث و المعاصر في أغوار هذه الآراء النقدية القديمة فوجدوا ما يشع دلاليا بهذا المفهوم

1- يوسف و غليسي : إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد ، ص 24-25.

و إن كان نسبيا ، و محدودا حيث اعتبروا هذه المقولات النقدية قد « أصبحت في زمننا هذا مقولات أساسية قامت عليها حادثتنا النقدية و استمدت منها رحيقها الفأض »¹ ، فهناك من اقترح الإنشائية بديلا عربيا لمفهوم الشعرية ، و من هذا تفوح رائحة " القلقشندی " من خلال " صبح الأعشى في صناعة الإنشا " ² ، ومنه فالمنظومة الاصطلاحية موجودة بقدر استعملت للبيان و التبيين ، و الإرشاد والتدليل

و عليه فمن من أجدادنا النقاد نظّر و قنّن ، ليسمو بالإبداع ويميّز شعره من نثره؟

و أيّ من هؤلاء كانت آراءه دانية و مسقّة من آراء النقاد المعاصرين من الغربيين و الشرقيين حول مفهوم الشعرية ؟

1- بشير تاويريريت : الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة و النظريات الشعرية " دراسة في الأصول و المفاهيم "

عالم الكتب الحديث ، إرد - الأردن - ط1 ، سنة 2010 ، ص 20

2- يوسف و غليسي : إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد ، ص 292

(2) مقارنة المفهوم:

يعتبر الحديث عن الشعرية العربية القديمة حديثاً عن الكتابة و التأليف و التدوين و هذا عند العرب زمن محدّد و خاص ، لأنّ التأليف و التدوين في مجال الأدب و اللغة كان نادراً عند العرب ، فالشعر كان متفشياً عند أهل البادية ، و أهل البادية كانوا يتسمون بالأمية فمنذ العصر الجاهلي كانت الكتابة و التدوين مقتصرين على قضايا الحياة الاجتماعية الهامة نحو كتابة الصكوك ، و العهود و المواثيق¹ لذلك كانت وسيلتهم في نقل المنتج الأدبي هي الرواية ، و المشافهة ، فكان بذلك للصوت قيمة فنية فهو معيار لتحسين هذا ، و تقبيح ذاك « ومن ثم كان الذوق الأدبي في هذا العصر الأدبي ذوقاً يقوم على حسن تقدير الأصوات المسموعة المعبرة عن الشاعر تعبيراً صوتياً موسيقياً جذاباً »² ، فبها يشتهر الشاعر أو الخطيب .

و عليه فمعايير النقد في العصر الجاهلي تعتمد على الصورة الصوتية أكثر من اعتمادها على الصورة البلاغية ، ولعلّ هذا ما حدا بالدراسات النقدية فيما بعد إلى الاهتمام بعلم الأصوات في اللغة العربية و مقارنتها بغيرها من اللغات الأخرى التي تظهر لها هذه الدراسات الصوتية متأخرة ، كما أن الدين الإسلامي كان يحث على التعامل مع القرآن الكريم بنظام صوتي محكم ، ودقيق سموه بـ " علم التجويد" هذا العلم الذي يدخل ضمن فن الإلقاء ، حيث تزداد دلالات المعاني قوة من خلال تلك القراءة التي تحكمها قوانين صوتية ، تعتمد أساساً على معرفة مخارج الأصوات و صفاتها ، و عكس هذا كله يُسمّى " الهدّ " حيث لا يراعى فيه أي سمة

1- عبد اللطيف صوفي : مصادر الأدب في المكتبة العربية ، دار الهدى ، عين مليلة - الجزائر - ط 1 ، 1994 ، ص 09

2- محمد عويس : العنوان في الأدب العربي " النشأة و التطور ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة - مصر - ط 1 ، سنة 1988 ،

من سمات الأداء الشفهي ، فتميز بالسرعة في الإلقاء دون توقف معنوي ، ودون انفعال وجداني يظهر في النبر و التنغيم.

فكان من سمات هذا النقد العفوية ، وتعميم الأحكام ، و الارتجال ، دونما تحليل للأحكام النقدية الصادرة في قصيدة ما ، و يرجع سبب هذه الانطباعية إلى بعد النقاد عن دراسة القصيدة ، و تحليلها مما جعل أحكامهم تتسم بالإيجاز الشديد في وصف الأشعار و الحكم عليها فهي تركّز على ناحية معينة من نواحي القصيدة و الاكتفاء بالمحة¹ ثم تجدهم يلقّبون الشعراء أو القصائد بألقاب تكون متداولة و معروفة في الساحة الأدبية حيث تبنى على الأفضلية و « التراتبية فقالوا شاعر خنذيذ و هو أعلى الشعراء درجة في سلم القيم الشعرية ، ثم يليه الشاعر الفحل ثم يليه الشويعر ، ثم يأتي الشعورور في آخر التصنيف »² كما كانوا يسمّون القصائد الراقية بالمعلقات و المذهّبات ، و السبع الطوال ، و سموط الدهر و البتّارة ، فكان بذلك هذا النقد مربكا للأدباء لأنه نقد يعلّق الأوسمة ، و يرفع المنزلة لذلك « يخشاه الشاعر أشدّ الخشية فيعتمد على تجويد شعره حتى لا تصيبه سهام النقاد التصنيفيين»³ ، لكن هذا النقد الذي يستند إلى أحكام ارتجالية كانت له معايير و نماذج يستند إليها ، لأنه من غير المعقول أن تحكم لهذا بالأفضلية على الآخر دون مبرر ، فهذا ضرب من الديماغوجية و الحمق ، و لا يصح أن نحكم بهذا ، و لنا في تراثنا الأدبي أسوة حسنة لما يحتويه من قصائد شعرية طافحة بالجمال فقصة التحكيم المشهورة بين علقمة و امرئ القيس ، و التي حكمت فيها زوجة هذا الأخير و التي

1- قصي الحسين : النقد الأدبي عند العرب و اليونان " معالمه و أعلامه " ، المؤسسة الحديثة للكتاب ، طرابلس - لبنان - ط 1 ،

سنة 2003 ، ص 25

2- عبد المالك مرتاض: قضايا الشعرية " متابعة و تحليل لأهم قضايا الشعر المعاصر " ، منشورات دار القدس العربي ، وهران -

الجزائر - ط 1 ، سنة 2009 ، ص 373

3- قصي الحسين : النقد الأدبي عند العرب و اليونان ، ص 60

تسمى " أم جندب " لم يكن الحكم فيها اعتباطا بل كان هناك أنموذج يجب الاقتداء به، والنظم على منواله فالمتأمل في طلب "أم جندب" من الشعارين ، و هي تختار لهما موضوعا مشتركا يتمثل في وصف فرسيهما على روي واحد ، و قافية واحدة يستنتج أن هناك صورة نمطية في ذهن هذه الناقدة ،ومن خلالها تقارب بين القصيدتين و تلحظ أي القصيدتين قريب من هذه الصورة النمطية التي تعتبر أنموذجا « و بقدر ما يحسن الشاعر من محاكاة الصورة النمطية ، بقدر ما يعتبر شعره فنيا راقيا »¹ ،والصورة النمطية في العصر الجاهلي هي صورة حسية ملموسة مستوحاة من البيئة و الواقع ف « عند استقرار المشاهد التي قدمها الشعر الجاهلي (...) لا نجد أكثر من الواقع الصحراوي العيني و قد خالطته بعض الرؤى الذاتية و الأحاسيس المتولدة من التجارب الفردية التي يملها الطبع و تضاف إليها ألوان الدربة و المراس »²

و عليه فالمعيار المحدد هنا خاص بالمعنى و بالصياغة أي إن « مطالبة الشاعر بمطابقة النموذج و عدم الشذوذ عنه تؤدي إلى المطالبة بعلاقة مباشرة حرفية بين الفكر و الواقع بين اللفظ الدال و المعنى المدلول ، أي بين العبارة و ما تعبر عنه أو بين الاسم و المسمى»³ ، كما أن هناك معيارا آخر يمكن استنتاجه مع النابغة الذبياني حيث دلّه أهل يثرب على خطأ موسيقي في قافيته الدالية ، و هذا الخطأ يتمثل في "الإقواء" و الإقواء عيب من عيوب القافية ، و يدرج ضمن الجانب الموسيقي لأن له علاقة بالحركات بين ضمة و كسرة فحيث يكون الروي مجرورا في بيت ثم مرفوعا في الذي يليه يحدث نشاز صوتي لا تستصيغه الأذن ، وقد تنبه النابغة لهذا

1- المرجع السابق : ص 25

2- حبيب مونسي : شعرية المشهد في الإبداع الأدبي ، دار الغرب للنشر و التوزيع - وهران - 2003 ، ص 173،174

3- أدونيس : الثابت و المتحول " بحث في الإبداع و الاتباع عند العرب " ، الأصول ،ج1، دار الساقى ، بيروت ، لبنان ، ط 7 ،

الخطأ سماعاً عن طريق " قينة " طلب أهل يثرب منها غناء هذه القصيدة المشتملة على الإقواء لأنهم هابوا النابغة و لم يتجرؤوا على نقده فتركوه لنفسه ، فهو ناقد و شاعر و هذا ما يميز شعراء العصر الجاهلي لذلك لم نسمع نقدا مهولاً ، هول الشعر الجاهلي ؛ و لما وعى بخطأه قال قولته الشهيرة « إن في شعري لعاهة ما أقف عليها وردت يثرب وفي شعري بعض العاهة ، فصدت عنها و أنا أشعر الناس»¹ و عموماً فإنّ هذه المعايير لم تتسم بالنضج و الاستقرار و الثبات لأنّها لم تقنن ، ولم تدوّن.

فهذا العصر كان شفويّاً بل إن العصرين التاليين – الإسلامي و الأموي – لم يختلفا في كونهما اقتصرّا على المشافهة دون تدوين في مجال الأدب لأن التدوين كان في المجال الديني فقط حيث « تعد كتابة القرآن الكريم فاتحة لمهد التدوين عند العرب (...) و هكذا يكون الرسول الكريم- صلى الله عليه و سلم – قد دشّن حركة التدوين الأولى بنفسه»² لذلك لم يكن هناك اهتمام بمعايير فنية تضمن الشعرية و ماكان منها كان محدوداً ، ففي صدر الإسلام كان الدين بتعاليمه السمحة هو المنهل ، و الملاذ الذي عاد إليه النقاد لضبط هذه المعايير و محاولة تقنينها ، خاصة و أن الشعر الجاهلي يشتمل على موضوعات يرفضها الدين ، كالغزل الماجن و الهجاء فارتبط الشعر ، و النثر بالدعوة المحمدية ، فكان التجديد على مستوى المضمون ، بينما هيكل القصيدة و بناءها فبقي على ما كان عليه في العصر الجاهلي .

إنّ توجيه المضمون في هذا العصر يشبه إلى حدّ ما نظرية الالتزام في المذهب الواقعي حيث كان الشعراء في صدر الإسلام يلتزمون بـ « استدعاء الشعر

1- قصي الحسين : النقد الأدبي عند العرب و اليونان ، ص 46، 45

2- عبد اللطيف صوفي: مصادر الأدب في المكتبة العربية، ص 10

المؤمن الذي يؤيد الدعوة الإسلامية ، ويكافح عنها ، استدعاء الشعر الذي يرفض دورة الظلم ، و لا يجاريه مطلقا، تحرّي دورة العدل أثناء عملية الإبداع الشعري عند الشعراء المعادلة بين الفعل و القول ، أن يحمل الشعر في ثناياه روح الانتصار الإسلامي ، أن يكون مناقضا للإثم و الغواية و الضياع «¹ فهذه المعايير و الضوابط تدخل نص شاعر ما ضمن مجال الشعر .

ومن النقاد الذين كان لهم معايير نقدية توجيهية -علي كرم الله وجهه - حين فصل القول في من يكون أشعر الناس لمّا سأله عمر بن الخطاب حيث قال هو من « أحسن الوصف ، و أحكم الرصف ، وقال الحق »²

و المتأمل في هذا القول يستنتج ما يلي :

- دقة الصورة الشعرية .
- اللغة السليمة و القدرة على الصياغة .
- صدق التجربة و قول الحقيقة .

فالصورة الشعرية في الأدب القديم كانت تتخذ من الوصف وسيلة و آلة تحركها ، لذلك كانت له أهمية و مكانة جليظة تتمثل في « مهمة نقل القارئ إلى حضرة الموضوع نقلا يتخطى الزمان و المكان ، ويتيح المعاينة التي لا تغيب عنها الحركة الدقيقة التي تنتاب الموضوع الموصوف »³ فمن يحسنه سما شعره ، و علا شأنه ، و ذاع صيته لكن الوصف وحده غير كاف لأنه قطعة قماش ، و اللغة تمثل تصميمها و تفصيلها لذلك اشترط " علي " كرم الله وجهه " إلى جانب حسن الوصف ، التحكم في الرصف

1- قصي الحسين : النقد الأدبي عند العرب و اليونان ، ص 71،72.

2- المرجع نفسه : ص 84.

3- حبيب مونسى: شعرية المشهد في الإبداع الأدبي ، ص 219

أي يجب أن يكون الكلام فصيحاً ، بليغاً ، لا ركاكة فيه ، وسبيل ذلك يكمن في تخير اللفظ المناسب القوي الإيحاء و الدلالة ، فقيمة اللفظة «تتحدّد في ذاتها و في الاستقلال عن غيرها»¹ فهي لبنة رئيسة «تقام عليها العمارة الشعرية ، فإذا كانت سالمة سلم البناء ، وإذا كانت واهية ضعف»² ، لكن هذه اللغة المنسوجة بصورة شعرية ليست حرة في التعبير و صناعة المعنى ، فالإمام علي - ض - يصنف معياراً ثالثاً يخرج صاحبه من زمرة من وضعهم القرآن في قوله تعالى «... ألم تر أنهم يقولون ما لا يفعلون»³ ، وهذه قضية أثارها النقاد و المبدعون فيما بعد ؛ لأن من الشعراء من يرى الكذب طبيعة في الشعر ، فالإمام " علي " يشترط الصدق وقول الحق ، و الحق هنا من الحقيقة ، و الحقيقة «تعني في كل الحالات تطابقاً للعقل البشري مع الخالق وأيضاً توافق الموجودات فيما بينها ، و الذي يتأسس بدوره على توافق الموجودات فيما بينها ، و الذي يتأسس بدوره على توافق المخلوقات وتلاؤمها مع خالقها»⁴

و عليه فإن المتأمل في هذا المعيار يجده ذا صلة وطيدة بالجانب الأخلاقي وهذا عند الإمام علي - ض - معقول و منطقي لأنّ الشعر في صدر الإسلام كان وسيلة دعوية و رسالة تربوية.

أمّا في العصر الأموي فالحياة الاجتماعية و السياسية ، و الفكرية و الأدبية قد تغيّرت حيث بُعثت العصبية القبلية من جديد في ذهنيات الناس لأنّ حب الخلافة و السلطة تربّع على طموحات الناس ، و أمانيتهم ، فكانوا بين مؤيد و معارض و بين هذين الموقفين برز تياران فكريان متأثران بهذا التوتر السياسي و كان لكل تيار

1- عبد القادر الغزالي : الشعرية العربية التاريخية و الرهانات ، دار الحوار ، اللاذقية - سورية - ط 1 ، سنة 2010 ، ص 138.

2- خليل موسى : جماليات الشعرية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق - سنة 2008 ، ص 87.

3- الشعراء : الآية 226

4- بشير تاويريريت : الحقيقة الشعرية ، ص 11.

مدرسة تقيم عضده ، و تنشر أفكاره ، فكانت واحدة في الحجاز و وأخرى في البصرة و قد نهضت الأولى على خلفية فن الغزل و الثانية على شعر الهجاء¹

و عليه فاهتمامات النقاد و توجيهاتهم ستتركز على هذين الغرضين الشعريين حيث يسعى كل ناقد إلى إعطاء معايير فنية تجعل من القصيدة الغزلية أو الهجائية أنموذجية .

ومن أبرز الشعراء الذين التفّ حولهم النقاد تقييما و تقويما " عبد الله بن ربيعة " رائد مدرسة الغزل الحضري بالبصرة ، و من النقاد الذين حاولوا التقويم و التقنين " ابن أبي عتيق " الذي كان صديقا لـ " عبد الله بن ربيعة " و كانت آراءه النقدية تتسم بالتذوقية تارة ، و طابع السخرية تارة أخرى و من معايير النقدية²:

- الدعوة للوضوح و عدم الغموض: و دليل ذلك أنه حين سمع بيتا لـ " عبد

الله بن قيس الرقيات " يقول فيها :

تقدت بي الشهباء نحو ابن جعفر* سواء عليها ليلها و نهارها**

ظن أن دابته عمياء لأنّ الليل و النهار لا يستويان إلا عند الأعمى ، فسماه "فارس العمياء و لما التقى به ، استنكر هذا الوصف ، و شرح للناقد مقصوده الذي يعني تعب دابته فردّ "ابن أبي عتيق " بوجوب وجود ترجمان لشرح البيت.

كما كان يرفض الغلو في المعاني " ، و دليل ذلك تعليقه على بيت لنصيب مولى عبد العزيز بن مروان " حيث قال :

وكدت- و لم أخلق من الطير – إن بدا * لها بارق نحو الحجاز أظير .**

1- قصي الحسين : النقد الأدبي عند العرب و اليونان ، ص، ص 109،110.

2- المرجع نفسه: ص، ص 146-147

فردّ عليه " ابن أبي عتيق" ساخرا قل " غاق " فإنك تطير ، فالناقد هنا يستنكر هذه المبالغة التي تبتعد عن الحقيقة ، التي صارت بمجيء الإسلام شرطا لأنّ الكذب كان من سمات القصيدة في العصر الجاهلي

يمكن أن نستخلص من هذين المعيارين النقديين " لأبن ابي عتيق " أنه يركز على المضمون ، فيشترط الوضوح، و المعاني المناسبة للسياق و المقام ، و قول الحق و الابتعاد عن المبالغة و العجائبية .

و من المعايير النقدية التي ظهرت في هذا العصر، و التي ارتبطت بالغزل لانتشاره في تلك البيئة الأدبية ؛ نبذ الخلاعة ، و التحلّي بالأخلاق الرفيعة في الغزل

فاشترطوا على الشاعر الغزلي ألا يمدح نفسه ، و هو في مقام غزل ، و ألا يصور النساء متيمة به تسعى لكسب ودّه¹ فينبغي « على الشاعر العاشق أن يتذلل إزاء المحبوبة و أن تكون هي المطلوبة ، و الممتنعة ، لا أن تكون هي الطالبة و الراغبة و المخاطبة»² و هذه الآراء لا تخرج عن نقد المعنى و توجيهه ، بحثا عن الأنموذج " فسكينة بنت الحسين " اشترطت ألا يقصر الشعر عن غايته فيجب على المتغزل أن يوفي المحبوبة حقها في رسمها جميلة ، أنيقة تفوح منها رائحة زكية و طيبة ، وهذا الذي جعلها تعيب على " كثير غزة " قوله في محبوبته:

و ما روضة بالحزن طيبة الثرى .: يمج الندى جثائها و عرارها .

بأطيب من أردان عزة موهنا .: و قد أوقدت بالمندل الرطب نارها .

لأن القارئ يفهم من هذين البيتين أنّ على الأرض زنجية منتنة الإبطين توقد بالمنزل الرطب نارها ، " فسكينة " تشترط على الشاعر عدم تفويت المعنى الذي

1- المرجع السابق: ص ، ص 155،156.

2- خليل الموسى: جماليات الشعرية ، ص 90.

ينتظره المتلقي من الشاعر و الذي يجب أن يلامس قلبه ، بواقعية من جهة و بصدق الفني من جهة أخرى¹ .

إن الشعر عند هؤلاء معنى شريف و رسالة نبيلة لذلك كانوا « يتمسكون بنبل الفكرة و جودتها (...) و عندهم أن على الشعر أن يكون عاملاً مساعداً على انتشار الأخلاق و القيم»²

هذا جانب من المعايير الفنية المرتبطة بغرض الغزل المنتشر في بيئة الحجاز ، أمّا بيئة البصرة فقد اهتم نقادها بغرض الهجاء الذي تفرّع من غرض آخر سموه النقائض ، وراحوا يبحثون عن أنموذج ، و معيار فني يؤهل النص لقصيدة هجائية أو نقائضية و قد كان لسوق المربد دور فعال في تنشيط الحركة النقدية في العراق حيث كانت تعقد « مجالس العلم و الأدب ، و حلقات المناشدة و المفاخرة (...) و قد عرفت في هذا السوق حلقة خاصة للفرزدق»³ و غيره من الشعراء حيث إن هذه المجالس و الحلقات النقدية كانت مبنية على المفاضلة بين الشعراء فيقولون هذا أفضل من هذا وهذا أشعر من هذا فهو نقد ممتد بحبال فولاذية مع النقد في العصر الجاهلي لذلك « في أواخر العهد الأموي ارتفع صوت الشاعر الكميت بن زيد الأسدي داعياً إلى الاهتمام بالإنسان و قضاياه»⁴

و لعلّ المميز للنقد في هذه المرحلة هو ظهور طبقة من النحاة و اللغويين اشتغلوا على استنباط قواعد عامة يسير عليها الأدباء و الشعراء ، ف « علم النحو علم ضروري لا يمكن الاستغناء عنه لأنه يمثل قاعدة أساسية لاكتشاف وجود البيان

1- قصي الحسين : النقد الأدبي عند العرب و اليونان ، ص 162،163.

2- خليل موسى : جماليات الشعرية ، ص 92.

3- قصي الحسين : النقد الأدبي عند العرب و اليونان ، ص 170.

4- خليل موسى : جماليات الشعرية ، ص 20.

في الكلام «¹ و من اللغويين الذين برزوا في هذا العصر " يحيى بن يعمر البصري"، و " عنبسة الفيل" و " عبد الله بن إسحاق الحضرمي" و " أبو عمرو بن العلاء"، فكل هؤلاء كانت لهم جهود حثيثة في تقويم لسان الأديب و الشاعر الذي لا يستطيع قول الشعر دون إدراك لقواعد اللغة فالشعر مثلما يقول " عبد المالك مرتاض" «لعبة لغوية قبل كل شيء»²، فنتج عن معايير هؤلاء صراع دخل فيه الشعراء و الخطباء ضد هؤلاء اللغويين، حيث كانوا لا يحبّذون آراءهم، ويعتبرونهم بعيدين عن مجال الشعر و الخطابة، فالفرزدق مثلا كان يضيق بآراء " عنبسة الفيل"، و بآراء " عبد الله الحضرمي" فيهجوهما، لأنهما كانا يلاحقانه، و يقوّمان ما في شعره من لحن³ فقال مرة في " عبد الله الحضرمي" قصيدة يهجوها لكثرة انتقاده بتصحيح أخطائه اللغوية.

فلو كان عبد الله مولى هجوته .: و لكن عبد الله مولى مواليا

فلم سمع " عبد الله" هذا البيت غظ الطرف عن معناها الهجائي، وراح يصحّ خطأ نحويا في قوله " مولى مواليا" فالصحيح " مولى موال" ⁴، و لم يكتف هؤلاء اللغويون بنقد الشعراء من عامة الناس، بل تعدوهم إلى الخلفاء و الأمراء فهذا " عبد الله الحضرمي" أيضا ينتقد "الحجاج بن يوسف الثقافي"، و يصحّ له قراءته لآية قرآنية، حيث رفع " أحب" في قوله تعالى «قل إن كان أباؤكم و أبناءكم وإخوانكم، و عشيرتكم، و أموال اقترفتموها، و تجارة تخشون كسادها و مساكن ترضونها أحب إليكم...»، فالحجاج، و هو صاحب سلطة، و عنهجية لم

1- عبد القادر الغزالي : الشعرية العربية ، ص 134.

2- عبد المالك مرتاض: قضايا الشعرية ، ص 288.

3- بشير تاوريريت : الحقيقة الشعرية ، ص 18.

4- نقلا عن قصي الحسين : النقد الأدبي عند العرب و اليونان ، ص 185.

يرض بهذا النقد ، و رآه تجاوزا في حقه ، و مكانته فقال له لا تساكنتي ببلد أنا فيه و نفاه إلى خرسان¹ .

و عموما فإنّ الإبداع في العصر الأموي كان تحت لواء قضية " اللفظ و المعنى " و إن كانت المعايير و المقاييس انطباعية ، و غير مدوّنة ، لكنّها تعتبر أرض أساس للمرحلة الأكثر أهمية في الشعرية العربية القديمة ؛ هذه المرحلة التي تعتبر زما معرفيا و إيديولوجيا فهي « الزمن الذي شرط بناء الشعرية البيانية و قوانين اشتغالها فهي شعرية منبثقة من حاجيات التدوين ، و التعقيد لدائرة الخطاب العربي »² ، هذا الخطاب الذي اتّسع ليتدعى دائرة الشعر و يشمل فنونا نثرية متباينة فمقومات الشعرية البيانية « لم تنحصر في الشعر بمفرده ، فهي توجّهت أيضا لقراءة النص القرآني ، و الخطابة و الكتابة »³

و من هنا تكاتفت الأيدي بين اللغويين و البلغاء لقراءة هذه النصوص و ضبط معايير تقويمها و تقييمها ، حيث إن مرجعية هذا التكاتف تعود الى مراتب علوم اللسان التي ذكرها " ابن خلدون " و هي النحو، اللغة ، البيان ، و الأدب⁴ لأنّ هذه المراتب تشكّل ثنائية " اللفظ و المعنى " أو " الشكل و المضمون " التي صارت فيما بعد أهم مواضيع الشعرية العربية القديمة ، لذلك فتحليل كل لبنة من لبنات علوم اللسان مثلما سطرّها " ابن خلدون " يدل على مدى فاعليتها في بناء النص ، و صناعة شعريته ، ف " علم النحو " يعتبر قانونا و منهجا يضمن نسج

1- نقلا عن المرجع السابق : ، ص 184.

2- نبيل منصر : الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة ، ص 110.

3- محمد بنيس : الشعر العربي الحديث " بنياته و إبدالاته " ، ج1 ، " الرومانسية العربية " ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء

- المغرب - ط 2 ، سنة 2001 ، ص 47.

4- عبد الرحمن بن محمد: مقدمة ابن خلدون، اعتنى به : مصطفى شيخ مصطفى ، مؤسسة الرسالة ناشرون ، بيروت - لبنان - ط

الأولى ، سنة 2007 ، ص 612.

و صياغة المعاني صياغة صحيحة ، يقول " ابن قتيبة " في تبرير الغاية من تأليف الكتب « و ليست كتبنا هذه لمن لم يتعلق من الإنسانية إلا بالجسم ، و من الكتابة إلا بالاسم ، و لم يتقدم من الأداة إلا بالجسم ، و من الكتابة إلا بالاسم ، و لم يتقدم من الأداة إلا بالقلم ، و الدواة ، و لكنّها لمن شدا شيئاً من الإعراب فعرف الصدر و المصدر ، و الحال ، و الظرف ، و شيئاً من التصاريف ، و الأبنية ، و انقلاب الياء عن الواو ، و الألف عن الواو ، و أشباه ذلك »¹ فالمتأمل في قول " ابن قتيبة " عن النحو يجده قد جعله بمنزلة الروح من الجسد ، و الملح في الطعام أي إننا لا يمكن إغفاله أو إبعاده ، لأنه الوسيلة المثلى لضبط و فهم المعنى و عليه فإن « علم النحو علم ضروري لا يمكن الاستغناء عنه ، لأنه يمثل قاعدة أساسية لاكتشاف وجوه البيان في الكلام و لذلك يأتي في مقدمة العلوم التي من الواجب على المتعلم و المعلم التفقه فيها »²

لأنّ التفقه في علم النحو يمكّن من معرفة اللغة ؛ هاته التي جعلها " ابن خلدون " لبنة ثانية في بناء و تشكيل علوم اللسان، فلتذوق نص ما فنيا لا بد من أن يكون للقارئ رصيد لغوي معتبر يمكنه من الفهم للوهلة الأولى ليستطيع بعدها إدراك الظاهر و المخفي من المعاني ، و القصدي ، و المجازي من أوجه الكلم ، فالقارئ هنا أمام لعبة لغوية « و الذي لا يعرف قواعد هذه اللعبة قد يعسر عليه فهمه ، و من ثم تذوقه لأنّ الفهم يسبق التفهم و اكتساب الذوق يسبق التذوق »³ ، و بهذا نكون أمام مكونين – النحو و اللغة - بينهما تكامل وظيفي ، و تسلسل منطقي ، و لضمان هذا التسلسل و التكامل جعل " البيان " لبنة ثالثة ، فإذا كان النحو و اللغة يمثلان الشكل

1- أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري : أدب الكاتب ، اعتنى به و راجعه : درويش جويدي ، المكتبة العصرية ، صيدا

- بيروت - ط الأولى ، سنة 2002 ، ص 19.

2- عبد القادر الغزالي : الشعرية العربية ، ص 135.

3- عبد المالك مرتاض : قضايا الشعرية ، ص 288.

فالبيان يمثل المضمون، و الحديث عن المضمون حديث عن المعاني ، و عن البديع و عن الأسلوب أي استحضر للفصاحة و البلاغة العربية ، و علم البيان مثلما يقول " ابن خلدون " « من العلوم اللسانية لأنه متعلق بالألفاظ وما تفيده»¹ حيث إن هذه الإفادة تتعدى الحقل المعجمي الذي تسطره اللغة بقانون من النحوي لتصل إلى فائدة تنتج عن علاقة خاصة تكون بين الدال و المدلول ؛ فهذه العلاقة « تتجاوز الاصطلاح و الوضع إلى التفنن، و البراعة لتغليف الرسالة اللغوية بمسحة جمالية

لا تكتفي بجعل الدلالة في متناول المتلقي بل يهدف صاحبها إلى إخراجها في حلة جميلة رائعة»² ، و عليه فلعلم البيان دور فعّال في المعرفة ، لذلك فإن الشعرية العربية القديمة كانت شعرية بيانية تتركز الممارسة النظرية داخلها على وضع قوانين لتفسير الخطاب الشعري أو النثري ، فهذه القوانين تتركز على معطيات البلاغة العربية فمنها ينهل النقاد آراءهم ، و قوانينهم ، « فالذي لا يعرف أركان التشبيه ، وأنواعه و لا الاستعارة و ضروبها ، و لا الكناية و تجلياتها ، و لا المجاز في أطواره المختلفة لا يستطيع فهم الشعر فهما عميقا دقيقا»³ ، و لا يستطيع صنع صورة متينة محكمة مشعة بالجمال الفني ، فالبلاغة مطلوبة في كل سياق أدبي لأنها تتوحيّ الجمال الفني بوصفه مطلبا جوهريا في عملية الإبداع ، و من شروط إتقان آلة البلاغة ؛ التوسع في معرفة العربية ، و معرفة طرق الاستعمال و مقامات الاختيار و التجاور و التأليف و حسن التمييز بين الألفاظ⁴ ، و لعلّ هذه الشروط تحيلنا إلى مكون مهم يمشي جنبا إلى جنب مع البلاغة بل إن بينهما تداخلا كبيرا إنها الفصاحة

1- عبد الرحمن بن محمد : مقدمة ابن خلدون ، ص 617.

2- عبد القادر الغزالي : الشعرية العربية ، ص 135.

3- عبد المالك مرتاض : الشعرية العربية ، ص 311.

4- عبد القادر الغزالي : الشعرية العربية ، ص 132.

فإذا كانت البلاغة تختص بالسياق فالفصاحة تختص باللفظ الذي يشترط فيه التداول بين الناس ، أي لا يكون غريبا مستنكرا ، في بناءه نشاز، و تباعد صوتي

و عليه فإنّ هذه اللبّات الثلاث التي ضبطها " ابن خلدون " تعتبر وسائل إجرائية لها أدواتها و مقاييسها لضبط الإبداع ، و تقنيته ، و هذا ما حذا بالنقاد إلى استثمارها في ميدان الشعرية العربية ؛ التي تختص بالمنتوج الذي يتجسّد في اللبنة الرابعة التي تسمى " الأدب " و المقصود به هو الإجابة « الإجابة في فني المنظوم و المنثور على أساليب العرب و مناحيهم ؛ فيجمعون لذلك من كلام العرب ما عساه تحصل به الملكة من شعر عالي الطبقة ، و سجع متساو في الإجابة ، و مسائل من اللغة ، و النحو مثبتة أثناء ذلك ، متفرقة يستقري منها الناظر في الغالب معظم قوانين العربية »¹ فالأدب من هذا المنطق هو ميدان رحب ، تظهر من خلاله كفاءة و براعة الأديب شاعرا كان أم ناثرا ، كما أنّ هذه الكفاءة لم تقتصر معايير ضبطها على النحو و اللغة و البيان فقط بل تعدتها إلى جوانب أخرى فالنقاد القدامى نظروا إلى الأدباء من خلال الجانب الاجتماعي ، الأخلاقي ، و الثقافي لدرجة أن بعضا من النقاد فاضل بين الشعراء بحسب مهنتهم ، ف " ابن بسّام " كان ينتقد شعر العلماء من اللغويين و النحويين² ، أمّا الجانب الأخلاقي و الذي كثر في العصرين السابقين الإسلامي و الأموي ، ففي عصر التدوين ، و مع ميلاد الشعرية العربية البيانية عاد النقاد و أكّدوا على ضرورة الأخلاق ، و وجودها في خلال الأديب ، يقول " ابن قتيبة " في " أدب الكاتب " « و نحن نستحب لمن قبل منا و ائتم بكتبتنا أن يؤدب نفسه قبل أن يؤدّب لسانه و يهدّب أخلاقه قبل أن يهدّب ألفاظه ، و يصون مروءته عن دناءة الغيبة ، و صناعته عن شين الكذب ، و يجانب قبل مجانبته اللحن و خطل

1- عبد الرحمان بن محمد : مقدمة ابن خلدون ، ص 620.

2- أحمد بيكيس : الأدبية في النقد العربي القديم " من ق 05 حتى ق 08 ، عالم الكتب الحديث إريد - الأردن - سنة 2010، ص

القول شنيع الكلام ، و رفث المزح «¹ ، فمن خلال هذا الرأي نستشف مدى ضبط الأولويات فقد جعل الأخلاق و سبل تقويمها ، قبل تهذيب اللغة ، و تصحيح الأخطاء و مجانبتها، و بعد تجمل الأديب بهذه خلال يجب أن يكون مثقفا له باع في كل مباح يقول " ابن شيق " « و الشاعر مأخوذ بكل علم مطلوب بكل مكرمة لاتساع الشعر و احتماله كل محمل ، من نحو و لغة ، وفقه ، وجبر ، و حساب وفريضة «² فإذا كان نقدنا المعاصر يطلب من القارئ أو المتلقي أن يكون معاصرا ، فمن خلال هذا القول " لابن رشيق " نرى دعوة صارخة لكي يكون الشاعر أو غيره من المبدعين معاصرا ملما له من كل بستان زهرة خاصة ، و هذا أمر ممكن في زمن قدمائنا لأنّ المعارف عندهم محدودة ، فالواحد منهم موسوعة يستطيع أن يخوض في كل العلوم ، بل إنهم ألفوا كتباً سموها "الكتب الجامعة" تجمع النحو الطب ، الفلك ، الموسيقى و غيرها.

هذه إذن خليفة الشعرية العربية و أرض أساسها ، و عدتها ، وزادها الذي زاد نماء و ثراء حيث تفتّح على الثقافات الأخرى ، مستثمرا و محاورا ، و محاكيا و نعني بهذا الثقافة اليونانية بخاصة هاته التي حاورها النقاد القدامى و راحوا ينهلون من ينابيعها الفيّاضة ، عن طريق الترجمة ، و النقل اللذان انتشرا في تلك الفترة و التي ركزت على أعمال " أرسطو " و أعمال " أفلاطون " ، أما " أرسطو " فمن خلال كتابيه اللذين نظرا لفني الشعر و الخطابة اليونانيتين أعطى للنقاد العرب عدة لوجيستيكية تضيء رؤاهم ، و تساهم في ضبط معايير الشعرية ، و قوانينها « ففي كتاب فن الشعر يضع أرسطو القواعد و القوانين الأولية للنقد الأدبي أو في مجال التنظير للأدب أما كتاب الخطابة فقد قدم فيه أرسطو تحليلا مستقيضا عن جميع

1- ابن قتيبة : أدب الكاتب ، ص 20

2- أبو علي الحسين بن رشيق ، العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده ، ج 1، تح ، عبد الحميد هندواي ، المكتبة العربية ، صيدا

- بيروت - ط 1 ، سنة 2001 ، ص 177.

الوسائل التي يصبح فيها الكلام مقنعا «¹، و هذه مجتمعة تسعى لضبط الإبداع وصبغه بالصبغة الأدبية كما أن أفلاطون صاحب المدينة الفاضلة و من خلال آراءه النقدية حول الشعر، و النثر كان مرجعا، و مذهبيا فكريا تأثر به النقاد العرب فرغم إبعاد الشعر ، و الشعراء عن جمهوريته إلا أنه كان مهتما بشعر " هوميروس" ويدعوا إلى شعر الفضيلة و الصلاح، و التسبيح و التمجيد للآلهة ، أما النثر فكان لأفلاطون رأيه الحازم فيه خاصة وقد ازدهرت الخطابة في عصره مع السفسطائيين هؤلاء الذين انبرى لمواجهتهم و رد أفكارهم ، فكان يهتم بالخطابة من حيث موضوعها ، و يجعل قضية تنميق اللفظ أمرا ثانويا ، لأن الخطبة من النثر وليست من الشعر²

و من هنا ، و مع هذه المقومات ، و المرجعيات تأسست الشعرية العربية وعبّدت الطريق لتحديد قضاياها و مجالات بحثها موزعة على مذاهب النقاد وخلفياتهم المعرفية .

1- قصي الحسين : النقد الادبي عند العرب و اليونان ص 263.

2- المرجع نفسه: ص، ص 258 - 260.

3) قضايا الشعرية العربية:

تجدر بنا الإشارة أولاً قبل الحديث عن قضايا أو مواضيع الشعرية العربية إلى جملة من النقاد الذين نظّروا للشعرية العربية .

(1) أبو عثمان عمرو بن بحر (الجاحظ) : يتناص اسم " الجاحظ " عند كل باحث في مجال النقد الأدبي مع مقولته الشهيرة في قضية " اللفظ و المعنى " حيث قال في كتابه "الحيوان " « و المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجميّ والعربيّ ، و البدويّ ، و القرويّ ، و المدنيّ ، و إنّما الشأن في إقامة الوزن وتخيّر اللفظ ، و سهولة المخرج ، و كثرة الماء ، و في صحة الطبع و جودة السبك فإنما الشعر صناعة ، و ضرب من النسج ، و جنس من التصوير »¹ فالمتأمل في هذا الخطاب يجد أن عبارة " و إنّما الشأن " عبارة مفتاحية تفصل الخطاب ، و تحدّد و جهته الدلالية ، و مقصده البياني حيث إنها توحى بأن الذي يأتي بعدها معيار أو قانون يضبط الإبداع ، و يشرطه ليتسم بالشعرية ، و البيان ، لذلك يعتبر الجاحظ « من أهمّ الشاعريين البيانيين الذين دشّنوا القول في إشكالية اللغة و المعنى و طبعوها بميسمهم الخاص »² فهو أب روعي يأنس الدارسون برؤاه ، و مرجعية ينهلون منها و قاعدة يتكئون عليها ، لذلك « يعتبر الجاحظ مؤسس علم البلاغة العربية ، إذ توسّع في دراستها ، و قدّم الكثير من النشاطات الأدبية و الفكرية فجمع ما كان يتّصل بها من آراء و علوم سابقه و معاصريه ، و شرحها ، و عمل على

1- أبو عثمان عمرو بن بحر (الجاحظ) : الحيوان ، تحقيق و شرح : عبد السلام محمد هارون ، ج 3 ، شركة و مكتبة و مطبعة

مصطفى البابي الحلبي و أولاده ، - مصر ، - ط2 ، سنة 1965 ، ص 32 ، ص 33.

2- نبيل منصر : الخطاب الموازي للقصيد العربية المعاصرة ، ص 144 .

تقديم الكثير من الآراء و الأفكار الشخصية التي تتمحور حولها «¹ ، فلو عدنا لكتابه القيمّ " البيان و التبیین " الذي يعتبر رحيقا أفرزته تجربة عميقة و طويلة ، هذا الذي يدور مضمونه « حول شروط المفهم و شروط المتفهم ، و الكلام من حيث ألفاظه و معانيه و حسن المقاطع و المخارج و الألفاظ و فصاحتها ، و المواضيع التي يستحسن أن يطيل فيها الأديب ، و الخطيب و المواضع التي تستدعي الإيجاز «² فنجده قد ذكر تعريفات مختلفة و متباينة لحضارات مختلفة حول مفهوم البلاغة و من ذلك مفهومها عند الفرس ، و اليونان و الرومان ... الخ ³ حيث إنّ هذه المفاهيم مجتمعة تعتبر عدة لوجيستيقية و خلطة معرفية تزيد من رصيد الثقافة و الإبداع العربي، و عليه فكتاب " البيان و التبیین " ، و من عنوانه يوحي بدور البلاغة ، و غاياتها ، عند الجاحظ ، و التي تكون مشتركة بين الأديب و القارئ فالبيان من الأديب ، و التبیین من القارئ « لأن مدار الأمر و الغاية التي إليها يجري القائل و السامع ، إنما هو الفهم و الإفهام «⁴ .

و عليه فالبلاغة هي البيان و التبیین حيث تكتسي صبغتها الفنية أين تتحول إلى خطاب يجعل صناعة الذوق الفني مشتركة بين الأديب و القارئ أو المرسل و المرسل إليه أو المفهم و المتفهم .

1- قصي الحسين : النقد الأدبي عند العرب ، و اليونان ، ص 307.

2- إبراهيم صدقة :النص الأدبي في التراث النقدي و البلاغي ، عالم الكتب الحديث ، إريد - الأردن - ط1 ، سنة 2011 ، ص 176.

3- أبو عثمان عمرو بن بحر (الجاحظ) ، البيان و التبیین : دار إحياء التراث العربي ، بيروت - لبنان - م 1، ج 1

سنة 1968، ص 64

4- المرجع نفسه: ص 55 .

كما يشترط " الجاحظ " لتحقيق البلاغة ، و إظهار المعنى « وضوح الدلالة و صواب الإشارة و حسن الاختصار، و دقة المدخل «¹ أي يجب أن يكون الكلام أو الخطاب وفق ما يتطلبه المقام أو مقتضى الحال ، كما أشار إلى دقة المدخل و هذا إحياء إلى حد ما بالاهتمام بالاستهلال كعتبة نصية ، تساهم في بناء الدلالة ، كما عدّ أنواع الدلالات على المعاني فمنها خاص باللفظ ، و منها من غيره و هي « خمسة أشياء لا تنقص و لا تزيد أولها اللفظ ثم الإشارة ، ثم العقد ، ثم الخط ، ثم الحال الذي يسمى نصبة و النصبة هي الحال الدالة التي تقوم مقام تلك الأصناف «² ومن هذه الخمسة نجد إيمان الجاحظ بالمرئي أو المكتوب ، و المنطوق ، أو الملفوظ فالمرئي من خلال الإشارة و المكتوب والمنطوق من خلال استعمال اللفظ كتابة أو مشافهة هذا الاستعمال الموازي لوتيرة و سيرورة المجتمع « فهو يرى أن الناس تضع من الألفاظ ما يكفي لحاجيات حياتها و على هذا فإننا نطور لغتنا ، و تتطور معنا بالسرعة التي يتطور بها مجتمعنا «³ كما أن الاهتمام بالمنطوق توطيد للعلاقة بين دور الصوت و علاقته باللفظ يقول " الجاحظ " « الصوت هو آلة اللفظ و الجوهر الذي يقوم به التقطيع ، و به يوجد التأليف «⁴ و هذا إحياء قوي بدور هذا الأخير في عملية النظم لأنّ « النظم لدى الجاحظ هو بمعنى التأليف و الإنشاء «⁵ .

و عليه فإن قضية " اللفظ و المعنى " جعلت " الجاحظ " يجتزئ منها أطروحات هي من صميم العملية الإبداعية ؛ لأنه بين ماهية المعاني و مكنها حيث

1- المرجع السابق : الصفحة نفسها.

2-المرجع نفسه : ص 56.

3- محمد بن عبد الغني المصري : نظرية أبي عثمان عمر بن بحر الجاحظ في النقد الأدبي ، دار خدلاوي للنشر و التوزيع ، عمان - الأردن - ط1 ، سنة 1987 ، ص 82.

4- الجاحظ : البيان و التبیین ، ج1 ، ص 58.

5- قصي الحسين : النقد الأدبي عند العرب و اليونان ، ص 310.

قال « المعاني القائمة في صدور الناس المتصورة في أذهانهم و المختلجة في نفوسهم ، و المتصلة بخواطرهم و الحادثة عن فكرهم مستورة خفية »¹ ، و هذا تصوّر يحملنا لاستشعار معنى التخييل و إن كان استشعارا باهتا ، كما تحدّث عن اللفظ ، و دوره في صياغة و نسج هذه المعاني ، كما دعا إلى ملاءمة الألفاظ للمعنى ليتحقق التأليف أو النظم كما اشتغل بقاموس معجمي أعطى لنظريته صبغة علمية و قرّبها من مفهوم الشعرية التي تبقى دائما تحت ظلال البيانية ، و من معجمه (إقامة ، تخير ، سهولة ، صحة ، جودة ، صناعة ، النسج ، التصوير ، الغاية ، الفهم الإفهام ، وضوح ، صواب ، حسن ، دقة ، آلة ، الجوهر التأليف ،.....) .

يبقى الجاحظ إذا ، و من خلال أطروحاته لتحقيق القيمة الفنية عمدة في الشعرية العربية البيانية .

1- الجاحظ : البيان و التبیین ، ج1 ، ص 55.

(2) ابن رشيق القيرواني :

وقع اختيار " ابن رشيق " المسيلي أو الجزائري أو القيرواني في هذه الدراسة لغاية معرفية و ليس لغاية إيديولوجية تعصبية ، لأنه بحق ، و من خلال كتابه " العمدة في محاسن الشعر و آدابه " نظّر ، و قنّن ، و حاول ضبط معايير الإبداع في الأدب بمنهج موضوعي عرض من خلاله آراء من سبقوه ، و عاصروه ليصطبغ بحثه بالعلمية و الأكاديمية ، يقول "محمد مرتاض " « يصعب بل يستحيل أن يتناول أحد الدارسين النظرية الشعرية و نشأتها و الخلاف فيها من غير أن يشير إلى هذا النابغة المغربي »¹ و عليه " فابن رشيق " دلى بدلوه في قضايا عصره ، و تميّز برأيه ، فكان من المرافعين عن الشعر، معتبرا إياه أفضل من النثر لأنّ النثر كلام مرسل متحرّر و الشعر موزون محكم ، و ليزيد هذه الفكرة قوة مثل لها بالجواهر التي لا تكتسب قيمتها إلاّ في نظمها.

كما أنّ ما فقد من النثر عند العرب أكثر ممّا فقد من الشعر لاهتمام الناس بهذا الأخير² فكان في كل مرة « يخوض في السّجال و الجدل مرافعا عن الشعر فيعرض لحجج المدافعين عن النثر حجة حجة محاولا دحضها ، و تبديدها »³ فكانت حجة مستوحاة من المجتمع ، و ذهنياته، و توجهاته ، لأنه يرى الشعر « ممارسة لفظية راسخة في الثقافة العربية، أصبحت بموجب التراكم و التنوع من أسباب التقديم و الأفضلية »⁴ ، و يبنى الشعر عنده على « أربعة أشياء و هي اللفظ والوزن ، و المعنى ، و القافية فهذا هو حدّ الشعر لأنّ من الكلام موزون مقفى

1- محمد مرتاض : النقد الأدبي القديم في المغرب العربي " نشأته و تطوره " (دراسة تطبيقية) ، منشورات إتحاد الكتاب العرب ،

سنة 2000 ، ص 53.

2- أبو علي الحسين بن رشيق : العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده ، ص 12.

3- عبد القادر الغزالي : الشعرية العربية ، ص 53.

4- المرجع نفسه : ص نفسها.

و ليس بشعر لعدم الصنعة و البنية «¹ و " ابن رشيق " من خلال هذا المفهوم متأثر بآراء من سبقوه يقول " عبد المالك مرتاض « يتكئ ابن رشيق في تعريفه الشعر ، و تمثله للشعريات بعامة ، على قدامة بن جعفر بحكم سبق قدامة التاريخي إلى معالجة المفهمة الشعرية لأول مرة في تاريخ النقد العربي «² و منه فتعريف الشعر عند " ابن رشيق " يبقى محدودا بحدود الزمان و المكان ، لكن هذا لا يعني أن " ابن رشيق " لم يهتم بقضايا تحمل الإبداع على الجودة و التميز ، فالمتأمل في قوله هذا و هو يصف و يتبين ماهية الشاعر حيث يقول :

« و إنما سمي الشاعر شاعرا ، لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره ، فإذا لم يكن عند الشاعر توليد معنى ، و لا اختراعه ، أو استظراف لفظ ، أو ابتداعه أو زيادة فيما أجحف فيه غيره من المعاني ، أو نقص ممّا أطاله سواه من الألفاظ أو صرف معنى إلى وجه عن وجه آخر ، كان اختلاف اسم الشاعر عليه مجازا لا حقيقة ، و لم يكن له إلا فضل الوزن ، و ليس بفضل عندي مع التقصير «³

يمكن أن نستنتج من هذا القول ما يلي :

- 1- تعتبر عبارة " فإذا لم يكن عند الشاعر " عبارة مفتاحية توحى بأن ما بعدها ضبط و تقنين للإبداع ، أي إن ما يأتي بعدها يعتبر معايير إبداعية .
- 2- الابتعاد عن الاجترار و النمطية ، و توليد معاني جديدة .
- 3- ضرورة إحكام الصياغة اللغوية ، و الدعوة للفصاحة و البيان.

1- أبو علي الحسن بن رشيق : العمدة ص 108

2- عبد المالك مرتاض: ، قضايا الشعريات ، ص 46.

3- أبو علي الحسن بن رشيق : العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده ، ج 1 ، ص 104.

4- يجب أن تتلاءم الأفكار مع اللغة أي إنه « يبحث في ما له علاقة بالتواؤم في المعنى ، و التناسق في المباني الإفرادية »¹ ، و هذا ضرب من النظم و التأليف.

5- لا يعتبر الوزن سمة فارقة للشعر بل هو مجرد نسيج لغوي فقط.

أما إذا تفحصنا موقفه من الكذب في الشعر نستنتج نظرية أخرى حيث يعتبر الكذب في الشعر إبداعا ، و في الكلام العادي قبحا ، و هذه العملية تجعل الشعر ذا طبيعة تحويلية ، أي إنه يحوّل المبادئ و المسلمات ، فما هو قانون في الخطاب العادي هو اختيار في الخطاب الشعري².

و منه فإن " ابن الرشيق " ناقد عربي كان يبحث في سبل تحقيق الإبداع و إن كانت له مأخذ أو نقائص ، فهي منطقية يرصدها الدارسون اليوم لأن مرجعيتهم المعرفية أكثر نضجا من مرجعيته ، لكنّه رغم ذلك ساهم في بلورة و نشر الوعي النقدي في زمانه ، و أراد البحث في معايير الجمال و الشعرية و خير دليل على ذلك هو كلمة " آدابه " في عنوان كتابه " العمدة في محاسن الشعر و آدابه " فهي كلمة توحى بالإجابة على سؤال " ما الذي يجعل القصيدة شعرا ؟ " أو الإبداع أدبا ؟

1- محمد مرتاض : النقد الأدبي القديم في المغرب العربي ، ص 214.

2- عبد القادر الغزالي : الشعرية العربية ، ص 56.

(3) عبد القاهر الجرجاني :

يعتبر الحديث عن " عبد القاهر الجرجاني " حديثا عن نظرية النظم و حديثا عن موقفه من اللفظ و المعنى ، و عن معنى المعنى ، و تشكّل الصورة ، و مفهوم الفصاحة و البيان ، و مكن الإعجاز في القرآن ، و غيره من القضايا النقدية .

فما فحوى هذه النظرية ؟ ، و ما الذي يجعلها تنظيرا للإبداع ، و بحثا في ضبطه و تقنينه ؟

نظرية النظم مخاض ، و جد من تزواج ثقافتين مختلفتين ؛ ثقافة عربية نهل الجرجاني من رحيق بيانها ، و جمال لغتها ، فتكوّن على أيدي علمائها ، و أساطين بيانها ، نحو أبي علي الفارسي خاله ، و سيبويه ، و الجاحظ ، و ابن قتيبة ، و قدامة بن جعفر و الأمدى و القاضي الجرجاني¹ ، و غيرهم ، و من ثقافة يونانية تغدّى من مخازنها المعرفية حيث أثبت من خلالها مدى نزعة الحداثيّة و إيمانه بجدوى التأثير و التأثير و هذه خلفيات فكرية منتجة ، و ليست عقيما ، فهو من هذه الوجهة يماثل الناقد حازما القرطاجني خاصة في مفهوم الشعر ، فتعريف الشعر « بالتخييل مع الجرجاني و المحاكاة مع حازم القرطاجني قد يكون موحيا دونما إلغاء للأثر الأرسطي² ، و مع تفاعل هاتين الثقافتين ، سطعت رؤى متميزة في معالجة قضايا راهنة في زمن الناقد ف « نظرية عبد القاهر الجرجاني الأصيلة في الشعرية العربية تستقي مرتكزاتها من حقول معرفية أصيلة وثيقة الصلة بالممارسة الكتابية شعرا و نثرا³ ، أي إنّها لا تختص بالمدونة الشعرية فقط ، بل تتعداها إلى النص القرآني و النص النثري ، كما أن عمودها الذي يقيم عضدها هو علم النحو ، لذلك يقول " عبد القاهر الجرجاني " « أعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي

1- قصي الحسين : النقد الأدبي عند العرب و اليونان ، ص 437

2- محمد بنيس : الشعر العربي الحديث " بنياته و أبدالته " ج 2 ، " الرومانسية العربية " ، ص 48.

3- عبد القادر الغزالي : الشعرية العربية ، ص 113.

يقتضيه علم النحو، و تعمل على قوانينه، و أصوله، و تعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيع عنها، و تحفظ الرسوم التي رسمت لذلك فلا تخلأ بشيء منها (...). فلا ترى كلاماً قد وصف بصحة نظم، أو فساد، أو وصف بمزية، و فضل فيه إلا أنت تجد مرجع تلك الصحة، و ذلك الفساد، و تلك المزية، و ذلك الفضل إلى معاني النحو و أحكامه¹، و لكنّ المهم في هذا النص هو معرفة علم النحو الذي يحتاجه الأديب المبدع، ففي هذا السياق « ينبغي التدقيق في قوانين و أصول علم النحو بغرض تمييز الإنجاز اللغوي المتداول في لغة التواصل اليومية، و الإنجاز اللغوي الفني و الأدبي² أي إن معنى النظم لا يعني تأليف الكلام العادي الرامي إلى التواصل لتبادل الأفكار بين الناس بل هو معنى فني يجعل من التخيل لبنة أساسية في بناءه لذلك فالنظم لا يخص الألفاظ وحدها لأنها « لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة، و لا من حيث هي كلم مفردة، و أن الألفاظ تثبت لها الفضيلة وخلافها في ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها³ لذلك كان "الجرجاني" يحمل على النقاد الذين ينحازون إلى المعنى على حساب اللفظ، و على الذين ينحازون إلى اللفظ على حساب المعنى، فهو يؤمن بالصورة مجتمعة بين اللفظ، والمعنى ويشبّهها بعملية الصياغة أو الوشي⁴، و عليه تكون « عملية التأليف و النظم هي عصب الإنشاء و الكتابة، و ركن الإجابة و الإفادة، و من ثمة فإن إدراك أسرارها ودقائقها لا يحصل إلا بالمعرفة و العلم و الثقافة⁵، و عليه و مادامت هذه هي فعاليته جعل "الجرجاني" النظم سرا في فهم الإعجاز القرآني، حيث يقول « طالب

1- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني، تح: ياسين الايوبي، المكتبة العصرية، صيدا- بيروت- ط1، سنة

2000، ص 28

2- عبد القادر الغزالي: الشعرية العربية، ص 115.

3- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الاعجاز في علم المعاني، ص 99.

4- قصي الحسين: النقد الادبي عند العرب و اليونان، ص 439، 440.

5- عبد القادر الغزالي: الشعرية العربية، ص 118.

دليل الإعجاز من نظم القرآن إذا هو لم يطلبه في معاني النحو و أحكامه ، ووجهه وفروقه (...). غار نفسه بالكاذب من الطمع ، و مسلّم إلى الخدع «¹ ، فهذا الإيمان بدور النظم و قدسيته ، و إعجاز القرآن الكريم ، جعل " الجرجاني " حين يتطرق لقضية القرآن و الشعر لا يخوض فيها خوض الذين يرافعون عن القرآن و يبعدهونه عن الشعر ، و يرفضون المشابهات بينهما ، بل يرى أنّ الشعر بخصائصه حجة تثبت إعجاز القرآن ، و تقرده ² ، و حين يتطرق للنثر يضع حدا بين النثر و القرآن لأنّ القرآن يعتبر أقصى و أعلى درجات النظم ³ فالقرآن معجز لا بالصرفة أي إنّ الله من صرف العرب عن مضاهاته ، بل إعجازه في فصاحته و بلاغته ⁴ .

و من هنا نجد « تقاطع النظم و الشعرية في جملة من النقاط المشتركة كتجاوز التجزيء إلى الخطاب الشامل ، و تعالق البنى و تهميش العنصر الخارجي المفرد (...) و توخي التركيب النحوي في التأليف «⁵ ، كما أن هناك من يرى في ألفاظ " الجرجاني و مصطلحاته الإجرائية نحو المزية ، الشرف ، النبل ، الفضل النمط العالي ، الباب الأعظم ، محاسن ، دقائق ، السحر ، الروعة ، يجد وصفا لنوع من الأدب الراقي الذي تحققت فيه عناصر الشعرية ⁶ لكنّها تبقى في حدود مناخها و بيئتها الثقافية و الحضارية .

1- عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز في علم المعاني ، ص 40.

2- عبد القادر الغزالي: الشعرية العربية ، ص 118

3- المرجع نفسه : ص 122.

4- قصي الحسين : النقد الأدبي عند العرب و اليونان ، ص 438 ، 439.

5- يوسف و غليسي : إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد ، ص 293.

6- أحمد بيكيس : الأدبية في النقد العربي القديم ، " من ق 5 هـ حتى ق 8 هـ " ، ص 12

(4) أبو الحسن حازم القرطاجني :

يمثل " حازم القرطاجني " نموذج الناقد الناقل للثقافة اليونانية لأن آراءه النقدية و من خلال كتابه « مناهج البلغاء و سراج الأدباء » يعكس تأثرا بليغا بفلسفة " أرسطو " ، و منطق ، و هذا ما حدا بكثير من الدارسين إلى اعتباره منطلقا للتأسيس ، و التأصيل للشعرية العربية يقول " عبد القادر الغزالي " في كتابه " الشعرية العربية " إن « النظرية النقدية التي يسعى حازم القرطاجني إلى تأسيسها بما تختزنه من وعي أصيل بالمنجز النقدي و الإبداعي من الشعرية العربية ، وما تدل عليه من تمثّل رصين لخلاصات التفكير اليوناني الأرسطي بخاصة تعتبر بحق نظرية تأسيسية »¹ ، هذه النظرية التي بنيت على الفلسفة و المنطق ، و لم تعوّل على نظريات النقاد العرب و من أدلة ذلك حسب تحليل " عبد المالك مرتاض " استشهد " حازم القرطاجني " في كتابه " مناهج البلغاء و سراج الأدباء " برأي " ابن سينا " في بحور الشعر ، و علاقتها بالأغراض الشعرية ، حيث يرى " حازم " أن كل غرض شعري ينسجم مع وزن من الأوزان العروضية ، و من هنا يقول « و هذا الذي ذكرته من تخييل الأغراض بالأوزان قد نبّه عليه ابن سينا في غير موضع من كتبه »².

يناقش " عبد المالك مرتاض " هذا الرأي و يصفه بالبعيد عن الواقع الشعري العربي لأن المدونة الشعرية العربية تطفح بقصائد شعرية في أغراض تنسم بالرصانة كالرثاء مثلا لكنها نظمت على أوزان عروضية خفيفة ، و بسيطة ويعتبر " عبد المالك مرتاض " مردّ هذا الموقف النقدي من " حازم " اشتغاله على الحقل

1- عبد القادر الغزالي : الشعرية العربية ، ص 66.

2- أبو الحسن حازم القرطاجني : مناهج البلغاء و سراج الادباء ، تح : محمد الحبيب بن الخوجة ، دار الكتب الشرقية - تونس -

الفلسفي الذي يجنح للتجريد و البحث في الميتافيزيقا¹ كما أن الحديث عن هذا الناقد يجر الباحثين من أمثال " عبد الله الغدامي " إلى استحضار النظرية النقدية التي قال بها الناقد البنيوي " رومان جاكبسون " ، " ROMAN JAKOBSON " والتي تدور حول الوظيفة الأدبية في نظرية " الاتصال اللغوي " لأنّ "حازما القرطاجني " و هو يتحدّث عن جهات و مذاهب الأقاويل الشعرية بحسب الحيل الشعرية فيها سطر أربع جهات « و تلك الجهات هي ما يرجع إلى القول نفسه أو ما يرجع إلى القائل ، أو ما يرجع إلى المقول فيه ، أو ما يرجع إلى المقول له »² ثم أعطى لكلّ جهة خصائصها و كيف يجب أن تكون ، لأنّ نجاعتها تضمن تحقيق الحيلة الشعرية « التي هي عمدة في إنهاض النفوس لفعل شيء أو تركه ، أو التي هي أعوان للعمدة »³ من هنا يرى " عبد الله الغدامي " أن هذه الجهات الأربع تلتقي دلاليا بالوظائف الأربعة التي حدّدها " ر. جاكبسون R.JAKBSON " و يكون هذا التجاذب أو الالتقاء الدلالي فيما يلي :

1- عبد المالك مرتاض : قضايا الشعرية ، ص56، 57، 58.

2- أبو الحسن حازم القرطاجني : منهاج البلاغ و سراج الأدباء ، ص 346.

3- المرجع نفسه: ص نفسها.

الجهات (حازم)	جهات الاتصال (جاكبسون)
- ما يرجع إلى القول نفسه.	- الرسالة
- ما يرجع إلى القائل.	- المرسل
- ما يرجع إلى المقول فيه	- السياق
- ما يرجع إلى المقول له	- المرسل له

و عليه فهذه الجهات التي يراعيها الشاعر أثناء قوله الشعر توحى بمدى اهتمام " حازم القرطاجني " باللغة ، واعتبارها جوهر التجربة الأدبية¹ أي إنه يهتم ببناء القصيدة و نسقها الخارجي ، مثلما يهتم الشكلاونيون ، و البنيويون في النقد الحديث لكنه اهتمام يرجع لطبيعة الدرس النقدي السائد في زمن الناقد ، و المتمثل في التنظير لقضية " اللفظ و المعنى " ؛ أي لا وجود لوعي فني و منهجي بمعطيات النظرية البنيوية التي ظهرت في الستينيات بفرنسا بعدما انتشرت أفكار الشكلانيين الروس فيها ، حيث كان لـ "رومان جاكبسون" R.JAKBSON " دور فعال في ذلك ، ولا يمكننا أن نجعل آراء " القرطاجني " أصلا فيها .

أمّا عن جوهر نظرية " حازم القرطاجني " ، و التي تعتبر مفهومة ، و توجهها نقديا للإبداع و شروطه ، فتتمثل في قضية التخيل و المحاكاة في الشعر العربي هذه القضية التي كانت نواة في مبادئ " أرسطو " ، فالقرطاجني يستثمر هذه النظرية و يطبقها على الشعر العربي و على القصيدة الخليلية حيث ميّز بين الصناعة الخطابية و الصناعة الشعرية ، فهذه الأخيرة تعتمد على « تخيل الأشياء

1- عبد الله الغدامي :الخطيئة و التكفير (من البنيوية إلى التشريحية) ، نظرية و تطبيق ، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء

التي يعبر عنها بالأقاويل ، و بإقامة صورها في الذهن بحسن المحاكاة «¹» ، و عليه فلتخييل منزلة عليا في الشعر ، فهو سمته و جوهره فعن طريقه نمايز بين الأقاويل لتوسع الدلالات ، و تباينها أين يتحقق الإبداع ² ، و التخيل لا يعني الكذب فالشعر ليس « من حيث هو صدق ، و لا من حيث هو كذب بل من حيث هو كلام مخيّل »³ كما أنّ التخيل، و المحاكاة العربية الحازمية تختلف عن الأرسطية في ضبط معنى المحاكاة ، فإذا كان " أرسطو " يضبط المصطلح بوصول الشاعر إلى نموذج يماثل الأصل أي الاهتمام بالحمولة الدلالية ، فهو يحصر المحاكاة في ثلاث طرائق ؛ و هي تصوير « الأشياء إما كما كانت أو كما هي في الواقع ، أو كما يصفها الناس و تبدوا عليه ، أو كما يجب أن تكون »⁴ فإنّ " حازما " يهتم بالطريقة الفنية في المحاكاة فعلى الشاعر إضفاء لمسته الفنية البيانية التي تفصل الشعر عن الكلام العادي ، و كأن "التخييل" عنده روح فهو سمة فارقة في الإبداع ، و هذا المعنى يدنو متواضعا من مفهوم الشعرية اليوم ، لأن الوزن قد يغيب و يحضر التخيل ، فيكون الكلام من الأقاويل الشعرية أي إنّ التخيل هو الشرط الضروري في الإبداع ⁵ ، و ليتحقق التخيل فإنّ " للمخيلين " أحوالا تخص المعنى ، و تخص المبنى ، فعلى الشاعر أولا تخيّل الغرض العام من القصيدة ثم يتخيّل أسلوبا و لغة متجانسة ملائمة لذلك الغرض ، و أن تكون له قدرة على التخلص و الاستطراد كما يتخيّل الوزن

1- أبو الحسن حازم القرطاجني : منهاج البلغاء و سراج الادباء ، ص 62.

2- عبد القادر الغزالي : الشعرية العربية ، ص 69.

3- أبو الحسن حازم القرطاجني : منهاج البلغاء و سراج الادباء ، ص 63.

4- نقلا عن خليل موسى : جماليات الشعرية ، ص 57.

5- يوسف و غليسي : إشكالية المصطلح النقدي ، ص 294.

العروضي الملائم لذلك¹ ، وقد سبق عرض موقف حازم القرطاجني " من الأوزان الشعرية و علاقتها بالأغراض و المقاصد الدلالية .

و من هنا نستنتج أن " حازما " ، نفذ بتجربته المستوحاة من النقد اليوناني في طبيعة الذهنية العربية ، فاستطاع تبييئ و تكييف ما استنبطه و استوحاه ليفهمه أترابه و أقرانه ، و تلامذته من بني جلدته ، و في هذا نزعة حدائية طمّاحة و متفائلة .

و بعد عرض آراء هؤلاء النفذة قد يسأل سائل " لماذا هؤلاء الأربعة ؟ " .

وقع اختيار هؤلاء الأربعة لأنهم يمثلون و ينوبون عن كثير ، ناهيك عن تميزهم و وعيهم ، " فالجاحظ " أقدمهم ، و ملهمهم ، ثم يأتي البقية ، وفق تدرج معرفي و نضج فني ، كان أبرزه و أنضجه في موضوع الشعرية البيانية ما جادت به القريحة النقدية الفذة ، " لحازم القرطاجني " ، و لعلّ السؤال الذي يطرح ويفرض نفسه يدور حول مواضيع و قضايا الشعرية العربية ففيما اتفق ، وفيما اختلف النقاد العرب قديما لتبيين الأحسن و الأسوأ في الإبداع ؟ .

تتلخص مواضيع الشعرية العربية – و التي وسمت بالبيانية – عند النقاد القدماء في ثنائيات مضادة ، حيث إن لكل حد من حدود هذه الثنائيات روادا و مرّيين ممّن ينبرون دفاعا عنه لتبيين أفضليته مقارنة بالحد الثاني ، و تتمثل هذه الثنائيات في ثنائية (الشعر و النثر) (اللفظ و المعنى) ، (الطبع و الصنعة) (الصدق و الكذب) و (القديم و الحديث) ، كما طرحوا قضية السرقات الشعرية و التي استنسخوا منها جملة من المصطلحات نحو الاقتباس و التضمين ، العقد التلميح ،

فتجلّت هذه الثنائيات في آراء و مذاهب النقاد الأربعة الذين سبق ذكرهم.

1- أبو الحسن حازم القرطاجني : منهاج البلغاء و سراج الادباء ، ص 109 ، 110 .

فقضية (الشعر و النثر) أسهب فيها النقاد القدماء ، بداية من " ابن سلام الجمحي " فبينوا المفهوم ، و الخصائص ، كما طرحوا قضية الأفضلية ، فمنهم من أرجعها للشعر مثلما وجدنا مع " ابن رشيق " ، و منهم من أرجعها للنثر نحو " أحمد بن علي الفلقشندي " الذي أضاف « نوعا ثالثا مضافا إلى النوعين السالفين هو الكتابة »¹ ، كما أضافوا للدراسة " القرآن الكريم " ، فابن خلدون يعتبره من المنثور « إلا أنه خارج عن الوصفيين (الشعر و النثر) ، و ليس يسمى مرسلا مطلقا و لا مسجعا »² و من قضايا الإبداع أيضا ناقشوا قضية إمكانية المبدع الإجابة في فني المنظوم و المنثور ، أي هل يستطيع المبدع أن يحسن نظم الشعر ، و كتابة النثر معا؟ يقول " ابن خلدون " « لا تتفق الإجابة في فني المنظوم ، و المنثور معا إلا للأقل و السبب في ذلك أنه كما بيناه ملكة في اللسان فإذا سبقت إلى محله ملكة أخرى قصرت بالمحل عن تمام الملكة اللاحقة »³ أي إن من جرى لسانه على النظم جبل عليه و على خصائصه و مميزاته التي لا تستقيم ، و لا تصلح للنثر و في النثر و العكس صحيح ، لكنّه رغم ذلك يقر بإمكانية الجمع بينهما ، و الإجابة فيهما و هذا في عرفهم يحفظ و لا يقاس عليه .

أمّا قضية (اللفظ و المعنى) فقد « ظلت على امتداد القرن الثالث و الخامس للهجرة »⁴ فمن النقاد و المبدعين من يرى الإبداع في اللفظ ، و منهم من يراه في المعنى « مما أنجرّ عنه تكوين طائفتين إحداهما تجنح لجمال البنية ، و بنية الإيقاع و صورة التشكيل في العمل الشعري ، و أخرى تهمل هذا الجانب ، و لا تهتم إلا بما يحتوي عليه الموضوع من حكمة بليغة ، و مآثرة خالدة ، أو معنى سام لم يطرقه أحد

1 - نقلا عن عبد القادر الغزالي : الشعرية العربية ، ص 35.

2- عبد الرحمان بن محمد : مقدمة ابن خلدون ، ص 634.

3- المرجع نفسه : ص 646.

4- نبيل منصر : الخطاب الموازي للقصيد العربية المعاصرة، ص 113.

من قبل «¹ كما أنّ هناك من يراها - اللفظ و المعنى - وجهان لعملة نقدية واحدة لا يمكن فصل إحداها عن الأخرى ، و مع ضرورة الإجابة فيهما معا ، " فابن خلدون " مثلا يرى أن صناعة الشعر، و النثر تكون في الألفاظ ، لا في المعاني لأن « المعاني موجودة عند كل واحد ، و في طوع كل فكر منها ما يشاء و يرضى »² لكنه يقرّ بأنّ السر في العبارة و الخطاب إنما هو في المعنى فد « إذا كان مهملًا فهو كالموات الذي لا عبرة به »³ أي إن " ابن خلدون " يدعو للجمع بينهما ، و الاهتمام بكليهما ، لأنّ الجمال الفني يتّخذ منهما وسيلة لا غاية ف « كمال الإفادة هو البلاغة »⁴ و هذا أمر سبقت الإشارة عليه ، كما أن هذه القضية ، و خاصة الحد الأول من هذه الثنائية - اللفظ- يحيلنا إلى موضوع آخر شغل النقاد ، و كان لبنة من لبنات الشعرية العربية .

إنّه موضوع أو قضية " الطبع و الصنع " أو " المطبوع و المصنوع " هذه القضية التي مثلتها مدرستان ؛ مدرسة المطبوعين ، و قد ترأسها " البحتري " و مدرسة الصنعة اللفظية ، و قد ترأسها " أبوتمام " ، و قد تفرّعت آراء النقاد من هاتين المدرستين فكان فريق يرى الإبداع في الطبع ، و آخر يراه في الصنع ، لذلك راحوا يشترطون معايير و سمات تؤهل النص للانتماء لإحدى المدرستين.

يعرّف " ابن خلدون " الكلام المطبوع فيقول هو « الكلام الذي كملت طبيعته و سجيّته من إفادة مدلوله المقصود منه لأنّه عبارة و خطاب ليس المقصود منه النطق فقط بل المتكلم يقصد به أن يفيد سامعه في ضميره إفادة تامة »⁵ أي إنّ

1- محمد مرتاض : النقد الأدبي القديم في المغرب العربي ، ص 71.

2- عبد الرحمان بن محمد : مقدمة ابن خلدون ، ص 646.

3- المرجع نفسه : ص 650.

4 - المرجع نفسه : الصفحة نفسها.

5- المرجع نفسه : ص 651.

الكلام المطبوع يرمي لنقل الفكرة نقلة جيدة تضمن فهم المتلقي ، دون تكلف ، فهو كلام سمته العفوية و التلقائية ، و عليه فالطبع يكون ب « التدافع في التأليف والصفاء في التركيب و الاتساق في البنى الإفرادية و التركيبية ، و تمازج الإيحاء المذاب مع الحقيقة الشعرية أو الأدبية »¹ أما الصنع ، أو الصنعة اللفظية ، فهو كلام يختلف عن الطبع اختلافا جذريا ، فهو ضده و نقيضه لأنه يهتم بالصياغة ، و يسعى لانتقاء الألفاظ و العبارات و الصور و الأخيلة ، أي نقل الفكرة في حلة أنيقة ممّا أظهر مصطلحات جديدة في قاموس النقاد نحو " التحكيك " و هو « مصطلح عربي قديم قصدوا به الصنعة من أجل العناية باللفظ و التركيب البلاغي »² لكن التحكيك أو الصنعة لها ضوابطها و شروطها فمما لا شك فيه « أن الصنعة تتطلب ثقافة متينة و إماما شاملا بالقواعد التي تفضي إليها »³ ، و من شروطها أيضا مثلما قال " ابن خلدون " « أن تقع في غير تكلف و لا اكتراث في ما يقصد منها »⁴ ، و هذا يعني أن الصنعة لا تلغي المعنى ، بل غايتها هي تحسينه ، و تجميله دون تكلف يجعل الكلام جعجة بلا طحين « لأنها إذا برئت من التكلف سلم الكلام من عيب الاستهجان »⁵ و هذا هو الفيصل بين الكلام المطبوع و المصنوع ، أي إنّ " الكلام المطبوع " يصبح أفضل ، و أسمى من الكلام المصنوع إذا تكلف المصنوع و عانى في رصف الألفاظ المسجوعة أو المتجانسة لإحداث نغم موسيقي يعبر عن معنى سامج ، يقول

1- محمد مرتاض : النقد الأدبي القديم في المغرب العربي ، ص 114.

2- محمد نجيب التلاوي: القصيدة التشكيلية في الشعر العربي ، ص 41.

3- محمد مرتاض : النقد الادبي القديم في المغرب العربي ، ص 113.

4- عبد الرحمان بن محمد : مقدمة ابن خلدون ، ص 652.

5- المرجع نفسه : الصفحة نفسها .

" ابن خلدون " إنّ « الكلام المصنوع بالمعانة و التكليف قاصر عن الكلام المطبوع لقلّة الاكتراث فيه بأصل البلاغة »¹.

و عليه فالطبع و الصنع يشتركان في الاهتمام بالمعنى و يختلفان في الاهتمام بالمبنى .

و بعد هذه القضايا أفرز مناخ الذهنية العربية قضية ترتبط نوعا ما بالإيديولوجيات.

إنها قضية " القديم و المحدث أو الحديث " ، و هي ترتبط بالإيديولوجيات لأنها تسعى للترتيب ، و المفاضلة ، و البحث عن الملاذ الذي يقدم الأنموذج ، هي قضية ذهنيات لأنها تقاس بمدى التفتح أو الانعتاق ، ممّا نجم عنها « أنصار آمنوا بما تركه القدامى فدافعوا عنه باستماتة ثم آزروه و أيّدوه ، و آخرون و قفوا موقف التشدد من هذا القديم فاعتبروه عظاما نخرة أتى عليه البلى ، و أكله الدهر فنبنوه ، و ألقوه جانبا »².

و هذا في تركيب ذهنية الناس طبيعي ، و منطقي ، و يمكن تعليقه بموقف الناس عبر كل الأزمنة من الأنبياء و الرسل ، بغض النظر عن الصحيح و الخاطيء ، لكن الأساس هو المنطلق ؛ أي وجود فكر قديم و حديث ، فكل حديث في زمانه قديم في زمان غيره مثلما يقول " ابن رشيق " عن الشعراء « كل قديم من الشعراء فهو محدث في زمانه بالإضافة الى من كان قبله »³ ، لكنّ " القديم و الحديث " لا يؤخذان على أنّهما ضدان لا يلتقيان لأنّهما إذا تفرّقا أحدثا القطيعة أو بترا الهوية ، لذلك فهذه الثنائية يجب أن « تنبثق من قلب التفكير الاستمولوجي الذي جعل منها مدللاً لرهانات التأويل القرآني و حاميا للذاكرة الجماعية المهددة في وحدتها و نقائها

1- المرجع السابق : ص 653.

2- محمد مرتاض : النقد الأدبي القديم في المغرب العربي ، ص 71.

3- أبو علي الحسين بن رشيق: العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده ، ج 1 ، ص 80.

باختراقات الثقافات الأخرى الدخيلة»¹ ، و عليه فالإبداع ، و التميز يكمن في الجمع بينهما فالقديم قاعدة ، و أساس ، و الحديث هيكل ، و بناء

لكن النقاد القدماء حين طرحوا هذه القضية كانوا بين متعصب لما مضى ، و منبر ضاق ذرعا بما مضى.

كما طرحت الشعرية البيانية قضية أفرزتها الذهنية الدينية لأنّ طرح قضية (الصدق و الكذب) تحيلنا لموقف الإسلام من الكذب ، و وجوب قول الصدق فالكذب محرّم وإن كان بداعي الدعاية ، و من هنا ظهرت فئة تشترط الصدق في الإبداع و فئة تفصل الأخلاق عن الإبداع ، حيث ترى قيمة الإبداع في الأخيلة المتمردة والرافضة ، و الباحثة دون قيد اسمه الحقيقة أو الواقع أو الصدق ، لأنّ هذه مجالات خاصة بكل ماهو منطقي ، و موضوعي ، و من هنا نستحضر نظرية " حازم القرطاجني " حيث رأى الشعر « مجالا لفعالية تخيلية قد تكون صادقة أو كاذبة »² فالمغزى الفني هو تحقيق الجانب الفني ناهيك عن موقف " ابن رشيق " من الكذب حيث اعتبره من مميزات الشعر و خصائصه فقال « و من فضائله أن الكذب – الذي اجتمع الناس على قبحه – حُسن فيه »³ .

و عليه فهذه القضايا التي رصدناها في ثنائيات تعتبر هيكلًا رسم مبادئ الشعرية العربية ، و منطلقاتها ، و لعلّ المتأمل في هذا كلّه يلمس اهتمام الدرس النقدي القديم بالمعايير، و القوانين ، دون عزل و لا فصل في كثير من المواطن فكانوا يشتغلون على المدونة الإبداعية شعرا أم نثرا ، اشتغالا يسيّج المناخ الفكري و محدودية البديهة و الوعي الفني عند القدماء مقارنة بالنقد الحديث و المعاصر لكنّ

1- نبيل منصر : الخطاب الموازي للقصيد العربية المعاصرة ، ص 115.

2- محمد أدبوان : قضايا النقد الأدبي عند حازم القرطاجني ، منشورات كلية الآداب و العلوم الإنسانية ، مطبعة النجاح الجديدة -

الدار البيضاء - ط 1، سنة 2004 ، ص 385.

3- أبو علي الحسن بن رشيق : العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده ، ج 1 ، ص 14 •

الوقوف عند الشعرية العربية القديمة هو وقوف لغاية حددتها طبيعة الدراسة و البحث ؛ و هذه الغاية هي التوطئة لموضوع العتبات النصية ، و مدى اهتمام الدرس النقدي العربي بها بحثا عن التواصل لا التأصيل . لذلك فإلى أي مدى اهتمت الشعرية البيانية بموضوع العتبات النصية ؟ و هل فاضلت بين عتبة دون أخرى ؟ و أي العتبات كان أظهر في المدونة الإبداعية عندهم ؟

و لدراسة هذه الاشكالات كان لزاما رصد موضوع نقدي غاية في الأهمية لأنّ الحديث عن العتبات النصية ، مرتبط منطقيا ، بمفهوم النص أو العمل الأدبي فمعرفة مفهوم النص عندهم ، يعلّل ويفسّر كثيرا من قضايا العتبات النصية في الشعرية العربية القديمة .

و عليه فما هو مفهوم النص عند العرب قديما ؟ .

I- مفهوم النص عند القدماء :

يعتبر الحديث عن مفهوم النص عند القدماء ضرباً من التأويل و التوقع ، لأن هذا المصطلح مرتبط بمفهومه بالنقد الحديث « و هذا ما يجعل البحث عن أصول هذا المصطلح في التراث الفكري العربي ، و ربط ذلك بما يدل عليه في وقتنا الحاضر ضرباً من التحمل الذي لا ترجى منه فائدة »¹ ، لذلك فالبحث عن مفهومه عند القدماء سيكون محدوداً بنظرتهم و أفق تطلعاتهم النقدية ، و هذا ما حدا بالدارسين في هذا المجال الى اعتبار ما ورد في المعاجم العربية – على أساس أنّها ملاذ يفسر كل ما نطق به الفرد العربي قديماً – مجرد تعاريف لغوية « لا تتأى عن الرفع و الإظهار بالمعنى الحسي ، و الرفع و الإسناد بالمعنى المجرد ، و لكن لا موقع للنص بمفهومه المعاصر في المعاجم العربية القديمة »² ففي " لسان العرب " مثلاً نجد مادة " نص " تعني أقصى الشيء و غايته ، و منه نص الناقة ، أي استخراج أقصى سيرها ، و نص الشيء ، منتهاه³ ، و من هنا استنبط " محمد مفتاح " في كتابه " المفاهيم معالم " من المعنى اللغوي للنص ، و الذي يعني الظهور ، و البروز و غاية الشيء و منتهاه معاني تتلاقى ضمناً مع هذا المعنى اللغوي ، نحو معنى الفصاحة و البيان ، و الوحي ، و الكلمة و الخطاب ممّا جعله يصل الى معنى مهم في مجال العتبات النصية و يتمثل هذا المعنى في معنى " الكتاب " ، فمثلاً كان لمعنى النص علاقة بمعنى و مفهوم الفصاحة و غيرها ، فللنص علاقة « مع كلمة الكتاب ، فهذه الكلمة لا ريب أشمل فالكتب أو الكتاب هو ما أدى الى وجود النص ، و منحه وظائفه

1- محمد الأخضر الصبيحي : مدخل الى علم النص و مجالاته التطبيقية ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، منشورات الاختلاف ،

- الجزائر - ط1 ، سنة 2008 ، ص 18.

2- عثمان أبو زيد : نحو النص " إطار نظري و دراسات تطبيقية " ، عالم الكتب الحديث - الأردن - ط1 ، سنة 2010 ، ص 12.

3- ابن منظور : لسان العرب ، دار صادر ، بيروت - لبنان - ط6 ، سنة 2008 ، مادة نص ، مجلد 14 ، ص 271.

من تثبيت المعلومات و تجذير التقاليد و ضبط المعاملات»¹ و عليه فلفهوم النص عند القدماء خصوصية تميزه عن مفهومه عند الغرب ، و يكمن هذا التمييز و الاختلاف في الظاهر من المعنى لا في أبعاده الدلالية التي نصل إليها بالتأويل و التدبر ، لأن « الأصل اللاتيني يحيل على النسج و يوحى بالجهد ، و القصد ولعله يوحى أيضا بالاكتمال و الاستواء»² ، بينما الأصل العربي فيحيل على الظهور والبروز لكن عند الغور في المفهومين نجد مثلما يرى " محمد مفتاح " قاسما مشتركا بينهما ، يتمثل في الدلالة الثابتة و القارة التي نتوصل إليها عن طريق التأويل أو التي تظهر بأسلوب مباشر لكن هذا الاشتراك بين المفهومين لم يتأت لمفهوم النص العربي إلا بعد ظهور علمي الأصول ، و التفسير و غيرهما من العلوم الشرعية ، ناهيك عن بداية التدوين ، و الترجمة³ ، و منه فمفهوم النص عند العرب باعتباره بنية لها معنى محدد ببداية و نهاية ، ارتبط بجهود الفقهاء و المفسرين لأن العرب لم يعرفوا في تاريخهم ممارسة نصية كاملة إلا مع القرآن الكريم⁴ و من هنا بدأ البلاغيون ممارستهم النقدية لـ « فهم و دراسة الكلام العربي في مختلف تجلياته انطلاقا من الدراسات التي تم إنجازها في هذا السياق و المتعلقة بالنص القرآني باعتباره معجزة لغوية بيانية»⁵ ، و من هذه الممارسات النقدية استطاع الدارسون استنباط بعض المفاهيم الخاصة بالنص بالرجوع إلى أصول التفكير عند

1- محمد مفتاح: المفاهيم معالم " نحو تأويل واقعي " ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء - المغرب - ط1 ، سنة 1999 ، ص 20.

2- عبد القادر شرشار : تحليل الخطاب السردى و قضايا النص ، دار القدس العربي ، وهران - الجزائر - ط1 ، سنة 2009 ، ص 33.

3- محمد مفتاح : المفاهيم معالم ، ص 19.

4- عبد القادر شرشار : تحليل الخطاب السردى و قضايا النص ، ص 32.

5- حسين خمري : نظرية النص " من بنية المعنى الى سيميائية الدال " ، الدار العربية للعلوم ناشرون منشورات الاختلاف ،

الجزائر ، ط1 ، سنة 2007 ، ص 325.

النقاد و البلاغيين و المتكلميين و الفلاسفة ، حيث إنّ المقصود بأصول التفكير مثلما يقول " إبراهيم صدفة " « تلك المرجعية الفكرية للناقد في تعامله مع المادة الأدبية فهذه المرجعية هي التي تحدّد قواعده الإجرائية و أهدافه ، و تصوره لموضوع دراسته ، وخاصة تلك الآراء التي تتعلّق بشروط صانع النص و قارئه»¹ و من هنا يكون اختلاف المفهوم باختلاف المرجعية ، فالنقاد ، و البلاغيون القدامى كانوا يهتمون كثيرا بالنظم و التآلف و التعالق و السعي لتحقيق التجانس و الانسجام بداية من الكلمة إلى النص كـله² كما أدركوا قيمة المجاز و اعتبروه مصدر ثراء للنص و رحابة أفقه .

أمّا البديع فقد اعتبروه صفة و قانونا و معيارا يميزون به بين النص الأدبي ، و غير الأدبي³ كما ميزوا بين النص الشعري و النص النثري من حيث المبنى و من حيث المعنى⁴ ، لأنّ غايات الشعر عندهم تختلف عن غايات النثر ، فالشعر شعور و عاطفة و خيال أكثر منه فكر و تحليل و شرح كما أنه مقيد بوزن و قافية بينما النثر ففكر و تحليل و شرح ، و إقناع بكلام مرسل ، لكن رغم هذه المحاولات والآراء فهذا المشروع البلاغي قدم جهازا مفاهيميا متكاملا من الناحية النظرية فقط لكن من جانب التطبيق فقد حول هذا المشروع إلى ركام لأنه لم يتعامل مع نصوص كاملة ، فكل الذي تم تحليله لا يتعدّى أبياتا قليلة⁵ ، لأنّ هذه الممارسات النقدية كانت

1- إبراهيم صدفة : النص الأدبي في التراث النقدي و البلاغي ، ص 11 .

2- أحمد بيكيس : الأدبية في النقد العربي القديم ، ص 194 .

3- إبراهيم صدفة : النص الادبي في التراث النقدي و البلاغي ، ص 116 .

4- المرجع نفسه : ص 118 .

5- أحمد بيكيس : الأدبية في النقد العربي القديم ، ص 142 .

كانت تهتم بالجانب الإجرائي من البلاغة أي كيفية تطبيق هذا التنظير ، أو ذاك على جملة أو كلمة أو أكثر دون الاهتمام بالنص كاملاً¹.

يحلل " صلاح فضل " هذه الظاهرة قائلاً « يلاحظ أن البحوث البلاغية القديمة في علم المعاني كانت تقتصر في جملتها على هذا المستوى من الترابط القائم بين وحدتين من القول فحسب ، وذلك عند تحليل مشكلات الفصل و الوصل لا تكاد تتعدى هذا النطاق الجزئي مما جعل جهودهم ينصب على المستوى النحوي أو التركيبي دون أن يتجاوزوه إلى النطاق الدلالي للفقرة الكاملة أو المتتالية النصية»² و من الذين حاولوا التعامل مع النصوص بنظرة شاملة " أبو بكر الباقلائي " حيث مارس تحليلاً نصانياً على جزء كبير من معلقة " امرئ القيس " ، و جزء كبير من قصيدة " المتنبي " " أهلاً بذككم الخيال " ³ ، كما يستثني " صلاح فضل " تحليل " حازم القرطاجني " لقصيدة المتنبي " أغالب فيك الشوق و الشوق أغلب " ، و التي اعتبرها حالة فريدة من بلاغي مغربي ، حيث قال عن تحليله لهذه القصيدة « يوردها كاملة محللاً العلاقة بين أجزائها و وحدتها المكونة على هذا الأساس الدلالي الذي لا يقف عند حدود التعالق النحوي بين الجملتين»⁴ ، و عليه فالمميز في تحليل " حازم القرطاجني " أنه نظر للنص على أنه دلالة و جب البحث في انسجامها و في مدى اتساق لغتها دون فصل و لا عزل لدلالاتها ، فالنص صورة دلالية مجملة

و منه فالنص في الثقافة العربية القديمة هو صناعة ، و بناء يخص اللفظ والمعنى أما الممارسة النقدية فهي نظرة إجرائية تحليلية جزئية تفتقر للشمول إلا في

1- حسين خمري : نظرية النص ، ص 325.

2- صلاح فضل: بلاغة الخطاب و علم النص، دار الكتاب المصري - القاهرة- دار الكتاب اللبناني - بيروت - ط1، سنة 2004،

ص314

3- حسين خمري : نظرية النص ، ص 325.

4- صلاح فضل: بلاغة الخطاب و علم النص، ص 315.

القليل النادر و هذا ما يجعل اهتمامهم بالعتبات النصية اهتماما غير واع في كثير من المواطنين و إذا كان لديهم بعض الوعي فقد تمخض عند بداية التدوين ، الذي نقل معه ثقافة التأليف و الكتاب فهذان مجتمعان تعبدان بعض الطريق لتوظيف بعض من العتبات النصية نحو العنوان ، و المقدمة ، و لتأكيد هذه الأحكام ، و جب – مثلما سبق الذكر- رصد هذه العتبات في القرآن الكريم و في المدونة العربية القديمة شعرا ونثرا.

الفصل الثاني:

مقاربة العتبات النصية

في المدونة العربية القديمة

الفصل الثاني : مقارنة العتبات النصية في المدونة العربية القديمة

- 1- من الشفوية إلى الكتابة
- 2- التدوين نقطة انطلاق و تحول
 - أ- العتبات و القرآن الكريم
 - ب- العتبات و الشعر
 - ج- العتبات و النثر

مقاربة العتبات النصية في المدونة العربية القديمة:

1- من الشفوية الى الكتابة:

يعتبر الحديث عن العتبات النصية باعتبارها درسا نقديا حديثا في النقد العربي القديم أو في المدونة العربية القديمة ضربا من التأويل و التحليل الذين يعتمدان طبيعة المنتج الأدبي الذي لم يكن التدوين نقطة انطلاقه ، لأنّ هذا المنتج سار في الذهنية العربية ردحا من الزمن معتمدا المشافهة و الإنشاد ، لذلك فالمراحل الأولى لعصر التدوين كانت تجسّد ثقافة المشافهة على النص المكتوب ، فاختيار نظام الشطرين في القصيدة هو في الحقيقة محاكاة لطريقة الإنشاد و المشافهة التي تعتمد الانطلاق في الصوت ثم التوقف لأخذ النفس ثم الانطلاق مرة أخرى مع مراعاة نفس كمية الهواء المنبعث و هذا يعكسه في النص المكتوب الصدر، ثم ذلك الفراغ ثم يليه العجز ، أمّا كمية الهواء المتساوية في الشطرين فتحققها التفعيلات المتساوية¹

XXXXXXXXXXXXXXXX

XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

و الحكم نفسه ينسحب على الحكي الذي ظل « محافظا على أغلب مكونات النص الشفوي باستثناء ما اتصل منه بنبرات الصوت و تغيير إيقاعه و العناصر الذاتية المتعلقة بالراوي»² و عليه فهذه الذهنية المتعلقة بطريقة المشافهة و الرواية كانت سببا في غياب العتبات النصية عن الشعرية العربية ، يقول "محمد عويس " عن غياب العنوان في القصيدة العربية عند بداية عصر التدوين « كان لنشأة الشعر في المجتمع العربي قبل الإسلام ، حيث الاعتماد على المشافهة و الإنشاد السبب

1- محمد نجيب التلاوي : القصيدة التشكيلية في الشعر العربي ، ص 37.

2- سعيد يقطين : النص المترابط و مستقبل الثقافة العربية (نحو كتابة عربية رقمية) ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء -

المغرب - ط1 ، سنة 2008 ، ص 68.

المباشر في ظهور عدم الحاجة إلى عنونة القصيدة لأن الإنشاد يستدعي نوعاً من التمثيل في محافل معينة يكون لباس الشاعر فيها مميزاً و خاصاً بغرض ما كالهجاء فهذا عندهم خير عنوان و تعريف للقصيدة»¹ ، فغياب هذه العتبات هو غياب وظيفي فجمهور المتلقين يهتمون بالشاعر فهو الأيقونة الدالة على عمله أمّا مضمون القصيدة فتحده المناسبة التي ينشد فيها ، و منه ف « التحرير الكتابي لم يؤت ثماره المرجوة على القصيدة العربية لأنّ الشفوية بتبعاتها الإبداعية و النقدية قد فرضت نفسها على القصيدة العربية ، و ظلت العملية التحريرية هامشية الى أبعد الحدود»² ومن العوامل التي أدت الى غياب العتبات النصية أيضاً تعدد الموضوعات الشعرية في القصيدة حيث لا يمكن عنونة القصيدة بعنوان يختزل كل مضامينها التي تتميز بالاختلاف، و التباين لذلك فإن كانت هناك ذهنية تؤمن بالتسمية كعنوان وظيفته التمييز و الكشف فهذه الذهنية تستعمل عناوين غير مباشرة ، نحو اسم الشاعر أو كنيته أو لقبه ، فهذا عندهم عنوان لشعره و قصائده ، لذلك نجد أنّ النقاد عند بداية عصر التدوين جمعوا شعر الشعراء استناداً الى ألقابهم ، و كنياتهم نحو كتاب "من اسمه عمرو من الشعراء " لأبي عبد الله محمد بن داود بن الجراح " ، و كتاب " ألقاب الشعراء و من يعرف منهم بأمه " لـ " محمد بن حبيب " ، و من مظاهر العنونة أو التسمية أيضاً تسمية القصائد المتميزة بسمة ما نحو " المعلقات " و " المطولات " كما ظهرت عناوين لمدونات شعرية في عصر التدوين لم تكن عناويناً أدبية أو شعرية بل كانت لغاية التدوين فقط³ ، فالوظيفة هنا وظيفة بيبليوغرافية تعيينية فقط لكن عند بداية عهد التدوين و تطوره و نضج أدواته ، بدأ الوعي بقيمة هذه العتبات النصية و عي نسبي كانت مجمل اهتماماته منصباً على العنوان و المقدمة ، فالاهتمام بالعنوان لأجل التمييز ، لأنّ الموضوعات كثرت

1- محمد عويس : العنوان في الأدب العربي " النشأة و التطور " ، ص 49.

2- محمد نجيب التلاوي : القصيدة التشكيلية في الشعر العربي ، ص 39.

3- محمد عويس : العنوان في الأدب العربي " النشأة و التطور " ، ص 53 ، 54.

و لا بدّ من تصنيفها ، و الاهتمام بالمقدمة لأنّها مرتبطة بالذهنية العربية التي تؤمن بالتدرج ، و وجوب تهيئة النفس و لفت انتباهها .

2- التدوين نقطة انطلاق و تحوّل :

يعتبر التدوين مثلما يقول " سعيد يقطين " كلمة « تجتمع فيها عمليات عديدة و ممارسات متعددة أدّت إلى إحداث تحولات جمّة على النص العربي ، تتمثّل في بروز اختصاصات ما كان لها لتكون لولا الانتقال الذي تحقق مع الكتابة¹ ، و عليه فتطور التدوين و توسع اهتماماته رهين بتطور الكتابة و الكتاب ، حيث ينتقل الاهتمام بالفضاء المرئي في الصفحة أو الورقة ، ليصل إلى الاهتمام بالكتاب ككل باعتباره نصا تحكمه نصوص موازية و عتبات تيسّر ، و تتمكّ الدخول و الولوج في عوالمه فسار الاهتمام إلى الأدوات و الأقلام ، و الأحبار حيث أصبحت هناك مؤلفات تهتم بأداب التدوين ، و تبين كيفية « استخدام أدوات الكتابة ، و تنوعها و تنوع الخطوط ، و تنوع استعمالاتها حسب تنوع مضامين المدونات² فأصبح للتشكيل البصري دور فعّال في الذهنية العربية ، باعتباره وسيلة إغرائية و إشهارية و لعلّ الوسيلة الأكثر فعالية في هذا الميدان هي « الخط العربي الذي استمد شرعيته التشكيلية من الدين الاسلامي الحنيف³ ، و من هنا أصبح الخط و حسن تعلمه شرطا ضروريا للكاتب أو المدوّن و في هذا ذكر " ابن عبد ربه " في كتابه " العقد الفريد " ما ينبغي للكاتب فذكر قول " إبراهيم الشيباني " الذي قال « أوّل ذلك حسن الخط الذي هو لسان اليد و بهجة الضمير ، و سفير العقول ، و وحي الفكرة ، و سلاح المعرفة ، و أنس الإخوان عند الفرقة ، و محادثتهم على بعد المسافة ، و مستودع السر

1- سعيد يقطين : النص المترابط و مستقبل الثقافة العربية ، ص 146.

2- محمد عويس : العنوان في الأدب العربي " النشأة و التطور " ، ص 141.

3- محمد الصفرائي : التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004) " بحث في سمات الأداء الشفهي " علم تجويد

الشعر " النادي الأدبي بالرياض و المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء - ط1 ، سنة 2008 ، ص 100.

و ديوان الأمور»¹ فالخط إذا وسيلة روحية ، و عقلية و مما زاد في فعالية هذه الوسيلة ، تنوعها و تباينها حيث يرى دارسوا علم الخط أن الخط العربي ينقسم الى ستة أقسام ؛ الثلث ، و النسخ و الرقعة ، و الديواني ، و الهمايوني ، و الفارسي والإجازة و التوقيع ، فهذه مجتمعة يعبر عنها الخطاطون بـ " بشش القلم " و هي كلمة فارسية تعني الأقلام الستة التي يجب أن يعرفها الخطاط معرفة تامة ، و يعتبر خط الثلث أم الخطوط ، و أصعبها و يليه صعوبة النسخ و الفارسي و لكل خط سمة و ميزة تجعله في مجال معين من الكتابة فالنسخ مثلا سمي كذلك لكثرة استعماله في نسخ الكتب و نقلها² كما أنّ الخط العربي مرّن يقبل التجديد ، و الإجازة ، حيث يخضع لطبيعة المجتمع ، و مستواه الفكري فهو « كائن حي ذو طبيعة سوسولوجية ولد في الكوفة ، و تنتقل مع الفاتحين إبان عصر الفتوحات الإسلامية و دخل معهم الأمصار الجديدة ، و صاهر أهلها و اتخذت سلالاته سحن أهل تلك الأمصار مشكلة أنواعا خطية متعددة»³ ، من شأنها تمثيل ، و تجسيد شتى الدلالات و الأفكار فالخط الكوفي الذي يعتبر أصل الخطوط العربية ، خط بلغ منزلة رفيعة في العصر العباسي حيث تفنّنوا في تجميل رسمه و شكله و أدخلوا عليه كثيرا من فنون الزخارف⁴ ممّا جعله خطأ لا يصلح لكتابة المتون ، و الرسائل و النصوص التعليمية لبهائه و زخرفته فهو خط يصلح للتعيين ، و التبيين ، و الإشهار و التزيين فيكون للعناوين و الإهداءات ، و التشكرات و غيرها من النصوص الموازية التي تسيج النص

1- أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي : العقد الفريد، تح : محمد عبد القادر شاهين ، المكتبة العصرية، صيدا - بيروت-2004 ج4

“ص 222

2- حمد طاهر بن عبد القادر الكردي : تاريخ الخط العربي و آدابه ، المطبعة التجارية الحديثة ، السكاكي ، ط1، سنة 1939 ، ص

100 101.

3- محمد التونسي جكيب : إشكالية مقارنة النص الموازي ، و تعدد قراءاته " عتبة العنوان أنموذجا " ، مجلة جامعة الأقصى ، مؤتمر

الآداب ، العدد الأول ، سنة 2000 ، ص 557.

4- محمد طاهر بن عبد القادر الكردي : تاريخ الخط العربي و آدابه ، ص 111.

وتضيء عتباته ، و عليه « فأهمية الخط و قيمته تأتي من بعده الفني و الجمالي والثقافي ، و الاجتماعي »¹ ، و من هذا كله فقط تطورت الكتابة و نضج الوعي بماهية التدوين ، و انتقلت الرؤيا من النص إلى الكتاب حيث كان كل باحث في هذه النقطة يدرك دور القرآن الكريم في تجسيد معالم النص ، و مدى الإيمان بدور الكتاب حيث يرى " سعيد يقطين " أن نقل القرآن الكريم من الشفوي إلى الكتابي استدعى بناءات عديدة تنطلق من الكلمة الى النص فبناء الكلمة بالتدقيق في رسمها ، و وضع النقاط على حروفها ، و اعتماد الإعراب ثم المرور إلى الجملة باستعمال الوقف و وضع علامات بين الآيات ثم الانتقال إلى الخطاب بتحديد الآيات داخل السور و تحديد السور بناء على ما تضمنه من آيات انتهاء بالنص من خلال ترتيب السور و تقسيم النص إلى أحزاب و أجزاء² ، فالقرآن الكريم أول نص يحمل معنى الكتاب في الذهنية العربية ، لذلك فالباحث عن العتبات النصية في المدونة العربية القديمة يستدعي تقسيم البحث إلى ثلاثة حقول تتمثل في القرآن ، و الشعر ، و النثر .

1- محمد التونسي جكيب ، إشكالية مقاربة النص الموازي ، و تعدد قراءاته ، ص 557.

2- سعيد يقطين : النص المترابط ، ص 114 ، 115.

أ- العتبات و القرآن الكريم :

يعتبر القرآن الكريم الملهم الأول للنقاد و الدارسين ، و الكتاب لموضوع العتبات و دورها في خدمة النص لأنّ القرآن- مثلما سبق الذكر - أول نص عربي يحمل و يمثّل معنى الكتاب ، حيث إنّ هذا المعنى يحيل على أنّ القرآن الكريم مسيِّج بـ « مجموعة من النصوص الموازية التي بها يتحوّل الوحي إلى كتاب معجز »¹ و لعلّ أبرز هذه النصوص و العتبات هو العنوان ، فعنونة القرآن الكريم أعطت الشعراء ، و الكتاب و عيا فنيا بظاهرة العنوان لما تحمله من سمات فنية تحملها على التميّز ، فمن مظاهرها الفنية سيطرة الاسمية و جنوحها للإيجاز ، و الإعجاز و اختيار العنوان المناسب لمضمون النص المعنون ، فمن دواعي الإعجاز في عنوان هذا الكتاب المقدّس تفرده و خصوصيته ، فالعرب لم تستعمل لفظة قرآن و لم تسمع بها عند الأمم الأخرى² .

و لدراسة العنوان في القرآن الكريم محطتان ؛ محطة تقف عند العنوان الرئيسي المتمثل في لفظة " قرآن " ، و محطة تقف عند عناوين السور القرآنية .

ذكر الله سبحانه و تعالى لكلامه المنزل أسماء و عناوين كثيرة جعلها مبنوثة في آياته و سوره نحو " الفرقان " ، الشفاء ، الذكر ، الحكيم ، أحسن الحديث ، العروة الوثقى لكن العنوان الأكثر شيوعا هو " القرآن " هذا الذي يعتبر وحدة عنوانيه مركزية و قد اختلف الدارسون حول هذا الاسم ، فمنهم من رآه مشتقا من الفعل قرن ، نحو قرنت الشيء بالشيء لضمه السور و الآيات و الحروف إلى بعضها ، و منهم من رآه مشتقا من القرائن ، و آخرون رأوه مشتقا من " القرء " بمعنى الجمع ، و فريق آخر يرى أنّ القرآن اسم جامد فهو اسم غير مهموز يدل على مسمى نحو تسمية

1- نبيل منصر : الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة ، ص 118.

2- محمد عويس : العنوان في الادب العربي ، ص 84.

التوراة و الإنجيل و غيرهما¹، فالتأويل الأول يدل على عنوان يختزل مضمون الكتاب فهو عنوان مباشر بحث في ميزة المسمى ومن خلالها حدد الصياغة فالقرآن بتعدد تأويلاته الاشتقاقية يدل على الجمع و الربط ، أما التأويل الثاني فهو عنوان يحمل صفة الاعتبارية لأنه جامد يعلن التميز لتبين الهوية فقط فهذا الكتاب اسمه " القرآن " فالوظيفة هنا تمييزية تعيينية ، لا علاقة لها بمضمون الكتاب ، أما باقي العناوين فهي عناوين في أصلها صفات لماهية و قيمة القرآن الكريم ، و لعلّ الاسم الذي ارتبط بالمرجع و الثقافة هو كلمة " مصحف " ، فهذا الاسم نسبة الى « ما جمع من صحائف القرآن الكريم في عهد أبي بكر الصديق – ض- و هو عنوان وافد على العربية من إخوانها الساميات ، و من الحبشة بخاصة² ، و عموما فعناوين القرآن الكريم على اختلافها في البيئة و اشتراكها في المدلول ، فهي عناوين وجهت انتباه المبدعين من أدباء و نقاد لقيمة العلاقة بين العنوان و النص.

ينقسم مضمون القرآن الكريم إلى مائة وأربع عشرة سورة تبدأ من الفاتحة إلى سورة الناس وفق ترتيب تنازلي يبدأ من السور الطوال الى السور القصار يرى " نبيل منصر " ، أن هذا التقطيع يمثل نصا موازيا وظيفته تمكين الناس من تداوله و فهمه ببسر أي نو وظيفة تعليمية ،ومن وظائفه أيضا ؛ الوظيفة الإعجازية و المتمثلة في ذلك التنوع في طول و قصر السور ، فالطويلة تامة المعنى و القصيرة كذلك كما له الوظيفة الوصفية حيث يحمل تحديدا تيماتيا وظيفته التميز و تحديدا خطابيا وظيفته نقل الخطاب و توصيله³ ، و مع هذا التقسيم وضع رسول الله صلى الله عليه و سلم – لكل سورة عنوانا لها يسميها و يمثلها ، و هذه

1- محمد بازي : العنوان في الثقافة العربية " التشكيل و مسالك التأويل " ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، دار الاختلاف ، الجزائر

العاصمة – الجزائر - ط1 ، سنة 2012 ، ص 28-29.

2- محمد عويس : العنوان في الادب العربي ، ص 108.

3- نبيل منصر : الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة ، ص 123، 124.

الأسماء أو العناوين الموجودة بين دفتي المصحف هي عناوين توقيفية غير تواضعية و لا وضعية لا تقبل الزيادة و لا النقصان ، و لا التحريف ، فهي مقدسة قداسة الأجزاء الأخرى من القرآن الكريم ، فهي من وضع النبي - ص -¹ ، وقد كان في وضع هذه العناوين مبادئ مستوحاة من مضامين السور ، من ذلك اعتماد مبدأ النذرة ، نحو سورة " هود " حيث إننا لا نقرأ قصة " هود " عليه السلام إلا في هذه السورة التي سميت باسمه ، فوجودها نادر

و اعتماد " مبدأ الهيمنة " ، فسورة " نوح " مثلا غطت و هيمنة على مضمون السورة كله و اعتماد " مبدأ الشهرة " أيضا نحو سورة البقرة ، فهذه القصة اشتهرت بين الناس ، إضافة الى اعتماد " مبدأ الشمولية " فسورة الفاتحة اشتملت على معاني القرآن كلها² ، و حين استبدّ القرآن بذهنيات الناس ، و غاروا في معانيه تأثروا به و تفننوا في تسمية سورته انطلاقا من معانيها ، و قيمتها ، و مكائنها ف " البقرة " و " آل عمران " سميتا بـ " الزهراوين " ، و " النحل " بالنعم لتعدد النعم فيها ، و " يس " بقلب القرآن ، و " الرحمان " عروس القرآن الخ³ كما أن المتأمل في بنية القرآن الكريم ككتاب يجدها بنيتين بنية خارجية تبدأ من سورة " الفاتحة " إلى سورة " الناس " ، و بنية داخلية تختص بها كل سورة على حدة و لكل بنية نصاب موازيان ؛ أولهما المقدمة ، و ثانيهما الخاتمة ، فسورة " الفاتحة " في البنية الخارجية تعتبر مقدمة لكتاب الله الذي يبدأ بها و ينتهي بسورة " الناس " فالمعروف و المتداول أن المقدمة تشتمل على ملخص الكتاب الذي تصدره ، فإن المتأمل في سورة " الفاتحة " يجدها عتبة لقراءة القرآن و فهمه ، فأياتها تشتمل على معالم كبرى ، و قضايا مهمة كانت جميعها ماثورة في آيات القرآن الكريم ، فقوله

1- محمد بازي : العنوان في الثقافة العربية ، ص 31.

2- نبيل منصر : الخطاب الموازي : للقصيدة العربية ، ص 122.

3- محمد بازي : العنوان في الثقافة العربية ، ص 33 ، 34 ، 35.

تعالى « رب العالمين الرحمان الرحيم » إشارة إلى علوم الأصول لمعرفة الذات الإلهية و صفاتها ، و " أنعمت عليهم " إشارة لعلم النبوات ، و " يوم الدين " إشارة لليوم الموعود ، و " إياك نعبد " إشارة لعلم العبادات و " إياك نستعين " إشارة لعلم السلوك ، و قوله " صراط الذين أنعمت عليهم غير المغضوب " إشارة للقصاص و أخبار السابقين¹ ، و عليه فإن القارئ المؤول يدرك أن سورة الفاتحة استهلال بديع ، و قوي ، يشعّ بالمعالم الكبرى التي يتضمنها القرآن الكريم ، لذلك فهي عتبة نصية توطن العلاقة بين القارئ و النص حيث تفتح له أفق القراءة الصحيحة والواعية ، أما سورة " الناس " فهي خاتمة تؤكد وجوب التوكل و الاستعانة بالله عز و جل ناهيك عن عنوانها الذي يوحي بأن هذا القرآن ، و هذا الدين لأجل الناس وفلاحهم عربا و عجماء ، أما البنية الداخلية للنص القرآني ، و التي تحددتها بدايات السور القرآنية و نهاياتها فيمكننا أن نستنتج منها ملامح عتبات نصية لها فضل الدخول للنص و الخروج منه ، فكثيرة هي السور التي تبتدئ بآيات هي حروف نحو " ألم ، حم ، أزر ، كهيعص... " فهذه الحروف الآيات إعجاز ربّاني أعطت لبداية السور زخرفا و نمقا ، و فتحت الباب واسعا للتدبر في معاني القرآن الكريم ، كما أنّ نهايات السور تختم بآيات تعطي القارئ صورة كاملة لا نقص فيها ، فسورة " البقرة " مثلا تختم بدعاء و محاكاة لها تختم الخطب الدينية ، و سورة " آل عمران " تختم بتوجيه يرمي إلى أخذ العبرة و الموعدة ممّا ذكر في آيات هذه السورة و مثلها كثير نحو سورة " هود " و " القمر " ، و هناك سور ختمت بوصف الجزاء و الثواب نحو سورة " المائدة و الكهف " ، و هناك سور ختمت بوصف قوة الله عزّ و جلّ نحو " الأنفال ، النساء ، الأنعام " ، و ممّا تجدر الإشارة إليه أيضا الأنماط العنوانية للسور القرآنية ، فهي أنماط مختلفة و متباينة اتخذت دلالتها من الواقع و الوجود لبنة رئيس لصياغتها ، و هذه الأنماط تتمثل في :

1- محمد بازي : العنوان في الثقافة العربية ، ص 37 ، 38.

اسم علم	- يونس-هود- إبراهيم- لقمان- مريم-يوسف- محمد- نوح
اسم جماد أو آلة	المائدة- الحديد- القلم
اسم حيوان	- البقرة- الأنعام- النحل- النمل- العنكبوت- الفيل
ع.تدل على زمن	-القيامة- الجمعة- الفجر- الليل- العصر
على مكان	- الكهف- البلد
اسم نبات	- التين
على مظاهر طبيعية	- النور- الدخان- النجم- القمر- الشمس

تعتبر هذه الأنماط الأكثر شيوعاً في عنونة السور القرآنية لأن هناك أنماط أخرى غير متكررة و فريدة ، فالمتمأمل في هذه الأنماط يجد الإنسان هو المحور الأساسي فيها لأن أسماء الأعلام و حتى أسماء الجمع الدالة على نكرة تدل على ذلك نحو سورة " الإنسان ، النساء ، الناس ، الكافرون " ¹

و عموماً فإن للقرآن الكريم عتبات نصية محدودة و معللة لا يمكننا مقارنتها بموضوع العتبات في الدرس النقدي الحديث ، و لكن في التراث النقدي القديم يمكن أن تجعل تدوين القرآن الكريم و جمعه في مصحف خطوة أساس في ظهور عنونة المؤلفات ، و الدواوين أما ما ذكر من عتبات أخرى نحو المقدمة و الخاتمة فهي قراءات تأويلية اعتمدت المغزى من نزول القرآن وسيلة للتعليل و التفسير ، و عليه فالقرآن الكريم نقل للنقد العربي القديم من خلال تمثله لموضوع الكتاب ، و هذا الأخير هو المرحلة الأساسية لظهور العتبات النصية في الأدب و نقده .

1- أنظر القرآن الكريم : رواية ورش عن نافع .

ب- الشعر و العتبات النصية :

خرج الشعر العربي القديم إلى زمن التدوين بخلفية شفوية حيث مازالت طريقة المشافهة مسيطرة على صياغته و بنيته ، و قد أصبح نصا مكتوبا ، لذلك مثلما سبق الذكر – فإنّ العتبات النصية في القصيدة بدأت هشة ثم بدأت في التطور و الصلابة فالعنوان في القصيدة العربية القديمة كان غائبا « فمن النادر أن تحدد هوية القصيدة بعنوان ، و إن صدق ذلك فإن العنوان حينئذ يكون صوتيا لا دلاليا كأن يقال لامية العرب »¹ ، حيث إنّ قارئ الدواوين الشعرية القديمة يجدها مرتبة ترتيبا أبجديا اعتمادا على رويها ، مع الإشارة إلى المناسبة التي قيلت فيها ² ، و دليل ذلك أنّ كبار المحققين أمثال " عبد السلام هارون " ، و " محمود شاكر " يصنفون القصائد حسب الروي و القافية و المطلع ³ ، و إن حدث و سميت بعض القصائد فلميزة بنوية فيها ، نحو تسمية تلك القصائد الطويلة بأسماء مختلفة هي صفات شكلية لا تمت لمضمونها بصلة ، فمن أسمائها " السبع الطوال " ، و هي تسمية وضعها " حمّادة الراوية " تأثرا منه بالقرآن الكريم الذي يعتبر أول كتاب عند العرب و " السبع الطوال " محاكاة لقوله – صلعم- « أعطيت مكان التوراة السبع الطوال »⁴ و سميت " المعلمات " و " المذهّبات " ، و كلّها عناوين شكلية لا ترتبط بالمضمون فأساس عنونها هو مبدأ الاختيار و المفاضلة ، و مع ذلك فقد كان لهذه التسميات أو العناوين وظيفة إخبارية وصل مداها إلى غير العرب من المستشرقين الذين يهتمون بالتراث العربي ، و من مظاهر العنونة في القصيدة العربية إبان عصر

1- مج من الأساتذة و النقاد : سلطة النص في ديوان البرزخ و السكين للدكتور عبد الله حمادي ، منشورات إتحاد الكتاب العرب

الجزائريين دار هومة – الجزائر - ط1 ، سنة 2002 ، ص 310

2- محمد بازي : العنوان في الثقافة العربية ، ص 48.

3- مج من الأساتذة و النقاد: سلطة النص في ديوان البرزخ و السكين ، ص 308.

4- نبيل منصر : الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة ، ص 127.

التدوين ظهور ثقافة جمع المختارات الشعرية " نحو " ديوان الحماسة " ، وهو عنوان لا يختزل مضمون القصائد المجموعة في ذلك الديوان فقد سماه " أبو تمام " بالحماسة إحساسا منه بأن هذا الغرض هو أكبر أبواب الشعر العربي ، فهذه العملية عملية الجمع و الاختيار كانت سببا في ازدهار هذه المدونة الموسومة " بالحماسة " حيث لا بد من عنوان لكل مدون ، فالغاية إذن هي التدوين و ليس الشعر¹ ، أي إن اعتبار العنوان إبداعا ثانيا ، ونصا موازيا و عتبة نصية تفتح شهية القراءة ، وتزيد من شبق الكتابة ، و التأويل أمر مستبعد في عنونة القصائد ، و الدواوين ، وعليه فإن العنوان الأدبي الغير مباشر، و الرمزي و الإيحائي الذي يعتبر توأم النص دلاليا مُغَيَّب في الثقافة الشعرية و الظاهر من هذا أنّ الاهتمام كان منكبا على مطالع القصائد و بداياتها ، لذلك كانت هناك شروط و قوانين سطرّها النقاد في تلك الفترة – عصر التدوين - ، و ضبطوا من خلالها الصورة النموذجية لبداية القصيدة و كيف يجب أن تكون ؟ و ما هي الصياغات المكروهة و المبتذلة ؟

يقول " حازم القرطاجني " « و تحسين الاستهلايات و المطالع من أحسن شيء في هذه الصناعة إذ هي الطليعة الدالة على ما بعدها المتنزلة من القصيدة منزلة الوجه و الغرة »².

فبداية القصيدة و مطلعها سر جودتها ، و تميزها ، لأنها تترك انطبعا حسنا عن القصيدة و تجذب القارئ للدخول إلى باقي أبيات القصيدة ، فابن رشيق يرى أن شهرة الشعراء و سر حذاقتهم يكمن في مدى تمكنهم من تحسين الفواتح³ ، فلفواتح أو المطالع بعد نفسي ، فالشعراء يبحثون في نفسية المتلقي ، و يركزون اهتمامهم على ما يستهويه و يتجنبون ما يحمله على الضجر و الملل « فإن النفس تكون

1- محمد عويس : العنوان في الأدب العربي ، ص 55.

2- أبو حسن حازم القرطاجني : منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، ص 309.

3- أبو علي حسن بن رشيق : العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده ، ج 1 ، ص 195.

متطلّعة لما يستفتح لها الكلام به ، فهي تنبسط لاستقبالها الحسن أولا ، وتنقبض لاستقبالها القبيح أولا أيضا¹ ، و عليه فالاهتمام بالمطالع و الاستهلايات جعل الشعرية البيانية تعتبرها جزء لا يتجزأ من النظام الداخلي للقصيدة ، بيد أنها مستقلة استقلالاً تيماتياً ، فهي تعتبرها عتبة ولوج في بنية القصيدة² ، و على هذه الخلفية شرط النقاد القدماء قوانين لتجويد و تحسين المطالع و الاستهلايات " فالقرطاجني " يشترط « أن تكون العبارة فيه حسنة جزلة ، و أن يكون المعنى شريفاً تاماً ، و أن تكون الدلالة على المعنى واضحة ، و أن تكون الألفاظ الواقعة في مقطع المصراع مستحسنة غير كريهة من جهة مسموعها و مفهومها³ ، أمّا " ابن رشيق " فقد حذّر من استخدام بعض الأدوات التي يستعملها الشعراء مفاتيحاً لقصائدهم فقال « و ليجتنب " ألا " و " خليلي " و " قد " فلا يستكثر منها في ابتدائه فإنها من علامات الضعف و التكلان⁴ ، و عليه فشرط الابتداء تعتمد حسن الرصف ، و قوة المعنى ، و تمام الدلالة و مع هذا و رغم إلحاح النقاد و اهتمامهم بالمطالع ، و وجوب تجويدها ، هناك ضرب من الشعراء رغم اقتدارهم على قرض الشعر لكنهم لا يولون المطالع و الاستهلايات اهتماماً كبيراً لكنك ترى شعرهم يزداد متانة و جمالا كلما تعبر أجزاء القصيدة ، و يعلل النقاد علة هذا المذهب بأن هؤلاء الشعراء يريدون بذلك تبين قدرتهم على قرض الشعر المطبوع دون تكلف و لا روية و لا تنقيح⁵ ويمثّل " ابن رشيق " لهؤلاء بالبحثري⁶ ، و منه نستنتج أنّ للمطالع و الاستهلايات قيمة ووعياً فنياً يقربها من العتبات النصية أكثر بكثير من العنوان في القصيدة العربية كما

1 - أبو حسن حازم القرطاجني : منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، ص 282.

2- نبيل منصر : الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة ، ص 133.

3- أبو الحسن حازم القرطاجني : منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، ص 282.

4- أبو علي حسن بن رشيق: العمدة في محاسن الشعر و آدابها و نقده ، ج 1 ، ص 195.

5- أبو حسن حازم القرطاجني : منهاج البلغاء و سراج الادباء ، ص 285 ، 286.

6- أبو علي حسن ابن رشيق : العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده ، ج 1 ، ص 206.

أن الحديث عن المطالع يستحضر لنا الحديث عن الخواتم ، فلكل بداية نهاية ، فما هو حال الخواتم في القصيدة العربية ؟

لحديث عن الخواتم لا بد من الحديث عن أجزاء القصيدة باعتبار أن الذهاب من البداية إلى النهاية رحلة في بناء القصيدة ، فقبل الوصول إلى النهاية هناك محطات أخرى تفرضها الصياغة و البناء ، و تعدد الأغراض الشعرية ، فالانتقال من غرض إلى غرض عند القدماء عملية لغوية ، و فنية لا تكون اعتباطا ، لذلك كانت لديهم مصطلحات بلاغية ، و لغوية في هذا السياق ، فقالوا بالتخلص والاستطراد و الخروج فالتخلص « هو انتقال الشاعر من المقدمة إلى الغرض الأساس من القصيدة ، معه تعرف القصيدة تحولا بنيويا تنتقل فيه من رحلة شد مسامع المتلقي ، إلى مرحلة تمرير الخطاب المقصود»¹ و القصيدة العربية القديمة تشتمل على خطابات عدة ، فنهاية الابتداء بداية لأغراض شعرية متتالية و هذه النقلة تسمى " الخروج " ، « و أهل البديع يسمون ما كان الخروج فيه بتدرج تخلصا وما لم يكن بتدرج و لا هجوم و لكن بانعطاف طارئ على جهة من الالتفات استطرادا»² و لهذا الخروج آداب تراعى فعلى الشاعر «أن يوطئ المقصود الأول و معانيه إلى أن يناسب المقصود الثاني و يبعد الكلام عن التنافر»³ ، فتكون القصيدة كاللبنة الواحدة التي تمثل الجدار كاملا ، فالأصل في الجدار مجموعة لبنات لكن البناء الماهر و بعد وضع الطلاء يظهر الجدار لبنة واحدة ، و بعد هذه المرحلة تأتي المحطة الأخيرة إنها الخاتمة أو النهاية « إذا كان أول الشعر مفتاحا له و جب أن يكون الآخر قفلا عليه»⁴ ، لذلك فللخاتمة آداب يجب أن تتبع ، و ضوابط يجب أن

1- أحمد بيكيس : الأدبية في النقد العربي القديم ، ص 133.

2- أبو حسن حازم القرطاجني : منهاج البلغاء و سراج الادباء ، ص 316.

3- عبد الرحمان بن محمد : مقدمة ابن خلدون ، ص 637.

4- أبو علي حسن بن رشيق : العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده ، ص 210.

تطبق ، لهد يقول " ابن رشيق " « و أما الانتهاء فهو قاعدة القصيدة و آخر ما يبقى منها في الأسماع ، و سبيله أن يكون محكما لا تمكن الزيادة و لا يأتي بعده أحسن منه »¹ ، أي إنّ الخاتمة كالمسك يعطر المكان ، و يبعث على الارتياح ، فقارئ القصيدة يتعلّق قلبه ، و يسجل ذهنه ، و تحفظ ذاكرته ما تقوله الخاتمة فإذا كانت القصائد تسمى بمطالعها فهي تُحب بخواتمها .

هذا إذن حال الشعر الذي يمكننا أن نقول بمحدودية عتباته و فقرها الفني فقد حرمت القصيدة من وهج و جمال هذه العتبات ، و خاصة عتبة العنوان و إذا كان هناك اهتمام بالبداية و النهاية فهي من دواعي الشعرية البيانية .

1- المرجع السابق: الصفحة نفسها

د- النثر و العتبات النصية :

و المقصود بالنثر في هذا العنصر كل ما هو غير شعري من سرد و خطبة و رسالة و مقامة و حتى المؤلفات ، و الكتب النقدية ، فإن كانت العتبات في الشعر العربي القديم هشة إلا ما نتج عن تطور العنوان ، محاكاة و تأثرا بالقرآن الكريم فإنّ النثر على اختلاف مدوناته كان أكثر توظيفا لموضوع العتبات ، لكن تبقى هذه العتبات دائما تتراوح بين العنوان و المقدمة ، و قد نزيد على هاتين العتبتين ظاهرة تأريخ الكتب.

فالعنوان حين شهد ذلك التطور مع ازدهار ، و تطور عصر التدوين طال السرد و الرسالة ، و الخطبة ، و المعاجم ، و المقامات ، و مختلف الكتب و المؤلفات في شتى التخصصات.

عرف العنوان في المحكي القديم تطورا و تقدما كان سببه استثمار معطيات الواقع الثقافي و الاجتماعي ، هذين اللذين يعتبران منهلا و ملاذا يستسقي منه العنوان دلالاته ، التي هي في الأصل دلالات و إحياءات النص السردية ، الذي بدوره يصل و يجول حول معطيات المجتمع و أفكاره ، و على هذا الأساس قام " شعيب حليفي " بدراسة في عناوين المحكي القديم من حيث خصائصها و دلالاتها ، فتوصل إلى أن هذه العناوين تحيل على المؤلف و الجنس الأدبي ، كما أنّها تختزل مضمون النص ، و لها قدرة على دفع القارئ و لفت انتباهه ، أما من حيث دلالاتها فلها دلالتان ؛ أما الأولى تدل على الزمن نحو " ألف ليلة و ليلة " ، أما الثانية فهي تدل على الأسماء البطولية نحو " عنتره و بنو هلال " ، و لهذه الدلالتين بنيتان أو مكونان ؛ تميزها بالطول ، فهي عناوين طويلة و تميزها بالتسجيع نحو " عجائبية المخلوقات و غرائب الموجودات " ¹ ، و هذه الخاصية هي في الأصل عادة سردية

1- شعيب حليفي : النص الموازي للرواية ، استراتيجية العنوان ، مجلة الكرمل ، عدد 46 ، سنة 1993 ، ص 25-26.

تعكس الذوق العربي الذي يميل للعبارة المشرقة ، و اللغة المترنمة فمهما اختلفت المتون فللشعر سلطة على ذهنية الفرد العربي ، فهو دائما النموذج الدال على ذوقه و ميولاته ، و من خصائصه يستثمر ما يريده في النص السردي ، فالتسجيع يضيف نغما موسيقيا كالذي يضيفه حرف الروي في القصيدة أو كالتصريح في مطلع القصيدة و لعلّ المميز في العناوين السردية اختزالها لمضمون النص لأن النص الحكائي يشتمل على موضوع واحد و بالتالي هذا يزيد من حظوظه في الحضور و الظهور على نقيض العنوان في القصيدة حيث وجدناه غائبا ، و إن حضر ، هذا في السرد ، أما الخطبة ، فلم يكن للخطبة عنوان لمشافهتها ، و ارتجالها ، و إن كانت هناك أسماء لخطب نحو " البتراء " أو " الشوهاة " أو " الجذماء " فهذا لنقص في مقدماتها ، فهذا ضرب من النقد يحكم به جمهور الناس من المتلقين و ليس لصاحب الخطبة شأن فيه ، كما كانت تصنف الخطب تصنيفا مناسباتيا

فيقولون خطبة دينية أو سياسية و من خلال بداية المقدمة أو صدرها يتبين الخطيب مضمون خطبته فكأن صدر الخطبة عنوان لها¹، فخطبة الرسول صلى الله عليه وسلم الأخيرة كانت مناسبتها شعيرة الحج، أين وقف الرسول صلى الله عليه وسلم في الحجيج خطيبا، وواعظا فسموها خطبة حجة الوداع و من المتون النثرية التي كان للعنوان مكان فيها، و دور في اختزال مضمونها على غرار النص السردي المعاجم العربية فكل المعاجم العربية كانت تعنون من لدن أصحابها، وكان في هذه العناوين حرص كبير على تبين قيمة هذا المعجم و ما يقدمه للغة العربية نحو " القاموس المحيط "

" تهذيب اللغة " ، " جمهرة اللغة " "الفيروزآبادي" يعلّل تسمية معجمه قائلا « وأسميه القاموس المحيط لأثّه البحر الأعظم، لما رأيت إقبال الناس على صحاح

1 - محمد عويس: العنوان في الأدب العربي، ص58،57

الجوهري، وهو جدير بذلك، غير أنه فاته نصف اللغة، أو أكثر¹ «
 أمّا " الأزهرى" فيقول عن علّة هذا العنوان « وكان من النصيحة التي ألزمتها
 توخيا للمثوبة من الله عليها أن أنضح عن لغة العرب ولسانها العربي الذي نزل به
 الكتاب وجاءت السنن والآثار، وأن أهدبها بجهدى غاية التهذيب، وأدل على
 التصحيف الواقع في كتب المتحاذقة والمعور من التفسير المزال عن وجهه لئلا يغتر
 به من يجهله، ولا يعتمد منه من لا يعرفه»² أما " ابن دريد " فيقول عن عنوان
 معجمه « وإنما أعرناه هذا الاسم لأننا اخترنا له الجمهور من كلام العرب، وأرجأنا
 الوحشى المستنكر»³ فالمأمل في هذه العناوين يجدها نصوصا موازية لها كثافة
 دلالية تمكنها من اختزال متنها، كما أنها بحق عتبات نصية تحمل للنص دعاية
 وبهرجة، وإشهارا، وإغراء من شأنه جلب القارئ لأنها تشع بالمعاني الإيجابية التي
 يبحث عنها قارئ اللغة العربية، فـ " القاموس المحيط " يدل على كثافة وشساعة
 معانيه فهو ملاذ فقير اللغة، أما " تهذيب اللغة " فيدل على التصحيح والتقويم فهو
 ملاذ أعجمي اللغة، أما " جمهرة اللغة " فيدل على المشهور والمعروف، فهو ملاذ
 الغريب عن اللغة، وعليه فهذه العناوين تعكس نضجا ووعيا فنيا بقيمة العنوان، وما
 يقدمه للنص وهذا الذي يسمى تقريبا، كما أن العنوان لم يعد مجرد اسم قد يحمل
 صفة الاعتباطية، فقد صار له علاقة وطيدة بالمجتمع والثقافة الفكرية الرائجة بين
 العلماء، والمناطق، والفلاسفة، فهو يعكس محاور اهتماماتهم، فانتشار علم الكلام
 مثلا وانتصارهم لأفكار معينة، ودحضهم لأخرى ظهر في عناوينهم نحو انتشار
 كتب المفاضلات ومن عناوينها " بين الشعر والنثر " أو " بين النحو والمنطق " أو
 " بين العرب والعجم " أو " بين العقل والشرع " أو " بين السيف والقلم "

1- مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزآبادي: القاموس المحيط، دار إحياء التراث العربي، بيروت-لبنان، ط1، سنة 1998، المقدمة

2-أبو منصور محمد بن أحمد الأزهر الأزهرى الهروي: تهذيب اللغة، تح: أحمد عبد الرحمان، ج1، منشورات دار الكتب العلمية،

بيروت - لبنان - سنة 2004، ص 21.

3- ابن دريد: جمهرة اللغة، تح: رمزي منير بعلبكي، دار العلم للملايين - بيروت - ط1، سنة 1987، ص 40.

أو " بين الشعراء " أو " بين اللفظ والمعنى " إلى غير ذلك من المفاضلات¹، فصار للعنوان إذن علاقة، وصلة وطيدة بالعصر أو المجتمع الذي تمخض عنه، وهذا تطور يعكس تطور الأدب في حد ذاته، ومثلما كان للعنوان دور في الكتب والمؤلفات والمعاجم كان له دور أدبي وفني في فن المقامات، فمن خلال دراسة سيميائية قام بها " رشيد الإدريسي " لمقامتين للحريري الأولى عنوانها " عمان " والثانية " البصرة " توصل إلى نتائج إيجابية من خلال تعامله مع هذين العناوين برؤية متفتحة لا ترى هذين العناوين مجرد اسمين لمكانين، لأن في ذلك قتل، وانتهاك لدلالات كثيرة ومختلفة في هذا النص العنوان، حيث يقول « إن وضع العناوين بالنسبة للحريري ليس اعتباطاً، بل إنه يخضع لعدة اعتبارات لا يجيب النص عنها مباشرة بل على القارئ القيام بجهد لإدراكها، أو على الأقل إدراك بعض منها »² أي إن للعنوان والنص علاقة جدلية، فهما نسان، وخطابان مفكر فيهما، لغاية إبداعية وأدبية وللوصول لهذه العلاقة لا بد من فتح مجال التناص عن طريق التأويل والقراءة، كما شهدت إلى جانب هذه النصوص النثرية عنونة الرسائل تطوراً، وتميزاً فكانت مخالفة لعنوانات الكتب المصنفة يقول " القلاعي " في كتابه " أحكام صنعة الكلام " « ونظرت – أعزك الله- العنوان فوجدته يختلف باختلاف الأزمان، فكانوا فيما مضى يزيّدون على قولهم من فلان وفي الكتاب العزيز " إنه من سليمان " ثم زادوا بعد ذلك " من فلان إلى فلان " وبهذا كان يكتب نبينا الأمي صلى الله عليه وسلم ويكتب إليه بعد ذلك ثم تفننوا بعد ذلك وتعمقوا »³ وعليه فتتعدد النصوص النثرية بين عنوان مباشر دال دلالة مباشرة على متنه، نحو عنوان المعاجم والكتب

1- محمد بلاجي: توظيف العناوين في تأليف المصنفات، المبادئ، والأهداف، ندوة الأدب القديم أية قراءة؟ جامعة الحسن الثاني

، عين الشق، الأدب و العلوم الأنسانية – الدار البيضاء – 12-13-14 شباط، سنة 1993 ص 141.

2- رشيد الإدريسي: سيمياء التأويل " الحريري بين العبارة والإشارة " شركة النشر و التوزيع، المدارس – الدار البيضاء، ط 1،

سنة 2000، ص 194.

3- نقلا عن محمد عويس: العنوان في الأدب العربي، ص 142.

والمصنفات، وعنوان أدبي غير مباشر يحتاج التأويل والتفسير نحو عنوان النصوص السردية، أو فن المقامات، ولكل عنونة مبرراتها التي تعود لطبيعة المعنون ومجالات البحثية.

إذا كان هذا حال العنوان فما هو حال المقدمة في هذه النصوص النثرية؟

ترتبط المقدمة عند القدماء ارتباطاً وثيقاً بالكتب والمؤلفات والمصنفات لأنها تقديم لمحتوى الكتاب، وتعريف بخصائصه، ودواعي تأليفه لذلك، ولاشتمالها على مجموعة من الأجزاء قسمت إلى ثلاثة أنواع: مقدمة موسّعة، ومقدمة مضيقة ومقدمة مضافة، فالمقدمة الموسّعة هي التي تشتمل على جميع مكونات الخطبة حيث تبتدئ بالبسملة والحمدلة والتصلية، والتسليم، ثم تنتقل للتبرير أين توضح مقاصد المؤلف وخطته وجنس مؤلفه ومصادره التي اعتمد عليها، ومكان وزمان ميلاد هذا المؤلف ليختم بالحمد، ومثل هذه المقدمات ظهرت، وتطورت مع بداية التأليف في القرنين الثاني والثالث للهجرة، لأن العرب في هذه الفترة صاروا على دراية بصناعة التأليف وشروطها، وقواعدها، أما المضيقة، ومن اسمها فهي تختزل في تبين دواعي التأليف وجنسه، وخطته، وهناك من استغنى عن الخطة وهذا النوع ظهر في المراحل الأولى لحركة التأليف عند العرب القدامى، كما ظهر عند كثير من المتأخرين الذين جنحوا للإيجاز، فكان إيجازهم مخلاً، أما المقدمة المضافة فقد سميت مضافة لأنها ضيفت لكتب هي في الأصل دروس ومحاضرات كان يلقيها العلماء مشافهة أو إملاء على طلبتهم، وبعد موتهم جمع هؤلاء التلاميذ هذه الدروس والمحاضرات في كتب وصدروها بمقدمات من صناعتهم، وأسندوا الكتب لمشايخهم¹، وعليه فالمقدمة، وعلى اختلاف أنواعها تشتمل على أجزاء، وعناصر مشتركة لا توظف اعتباطاً، فالجزء الأول من المقدمة والمتمثل في البسملة

1- مصطفى سلوي: عتبات النص " المفهوم والموقعية والوظائف " منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية - وجدة- ط 1 ، 2003 ،

والحمدلة، والتصلية، والتسليم تعتبر بمثابة منبه ومهيء للقراءة لأنّ « المؤلف الفعلي في جمل الوصل بين الحمد والصلاة والسلام مثبت في البسمة، فالحمد والصلاة والسلام هي من نتاج مؤلف متعال على النتاج الفردي وملتصق بالوعي الجمعي، ونسقه الثقافي الإسلامي»¹، وبالتالي هنالك عملية إشراك للقارئ عن طريق استثمار المرجع الديني وعلى هذا الأساس كانت الخطب التي لا تبتدئ بهذا الجزء تعتبر خطبا شوهاة أو بتراء، ومثلما كانت المقدمة مهمة في الكتب والمؤلفات والمصنفات فهي في فن المقامة عمدة لا فضلى، فقد كانت لغايات علمية تعليلية فحين كان القدماء لا يهتمون بالمقدمات، ويرونها فضلى لا تضيف جديدا لم يقدم " بديع الزمان الهمداني " رائد فن المقامة لمقامته، لكنّ " الحريري " و الذي اقتفى أثره قدّم لمقامته دفاعا وردا على الذين شنّوا حملة مسعورة ضد هذا الفن حيث اعتبروه نوعا مذموما لأن المقامة تخيل مرتبط بالكذب، فهي بعيدة عن الشرع والدين فـ " الحريري " كتب ليرد هذه الانتقادات ، و " بديع الزمان " لم يكتبها لأنه لم يواجه هذه الانتقادات²، فالمقدمة إذن نص، وعتبة موطن للقراء ومحامية ترفع وتزود عن مضمون النص، كما أن المقدمة في النص السردي سارت على المنهج نفسه لأنّ « المقدمات السردية ليست جزءا من القصة وأحداثها، وإنما هي مقدمات تؤسس لموقف معرفي من الجنس الأدبي الذي ينتج القاص في قصته، فيتبين موقفه النقدي ومنهجه، واستراتيجيته الشاملة، ويكشف عن المعنى النصي، وقد يشير إلى النص الأقصى، وربما يدعوا إلى تأويل نصه»³، وعليه فهذه المقدمات هي مقدمات منهجية تنظم وتهيء القارئ للاستعداد لقراءة النص، فهي بمثابة الرأس من الجسد فقد ربطوا غيابها بالجانب الجمالي، فالنص الخالي من مقدمة فهو نص مشوه وهذا

1- يوسف اسماعيل : محكيات السرد العربي القديم " مقاربة الأدبيات العلاقة بين السلطة و المثقف " دراسة في البنية الحكائية

لحكاية الأسد و الغواص ، إتحاد الكتاب العرب - دمشق ، سنة 2008 ، ص 102.

2- رشيد الإدريسي : سمياء التأويل ، ص 91.

3- يوسف إسماعيل : محكيات السرد العربي القديم ، ص 99.

دليل على قيمة المقدمة ومدى اعتبارها عتبة نصية مريحة، ومهيئة لقراءة النص كما أن هذا الاهتمام بالجانب الجمالي لم يقتصر على العنوان والمقدمة فحسب بل يتعداه إلى الجانب الشكلي المتمثل في كيفية إخراج الكتاب، ووضع اللمسات الأخيرة عليه "la finition"، فقد شرطوا تأريخ الكتب حيث يقول " ابن عبد ربه " « لا بد من تأريخ الكتب لأنه لا يدل على تحقيق الأخبار وقرب عهد الكتاب وبعده إلا بالتأريخ »¹، وهذا ضرب من العتبات النصية التي تعتبر نصوصا فوقية لها وظيفة الإعلان والتعريف، وإلى جانب هذا الشرط اهتموا بغلاف الكتاب ودفتيه وكيف يجب أن يكون، ويقول صاحب " العقد الفريد « ولا تجعل سحاة كتابك غليظة إلا في كتب العهود والسجلات التي يحتاج إلى بقاء خواتمها وطوابعها (...) ولا تعظم الطينة جدا وطن كتبك بعد كتبك عناوينها، فإن ذلك من أدب الكاتب، فإن طنت قبل العنوان فأدب منتحل »²، وعليه فللقدماء اهتمام بالفضاء الخارجي للكتاب، هذا الفضاء الذي يعتبر إشهاريا إلى حد كبير، وهذا من دواعي العتبات النصية في الكتاب العربي القديم، شعرا كان أم نثرا.

ومجمل القول في العتبات النصية في المدونة العربية القديمة، هو أن موضوع العتبات مرتبط بعصر التدوين في مراحلها المتطورة، ولأن بداياته - كما سبق الذكر- كانت رهينة المشافهة والرواية، وبنمط تلقيها، أما العتبات كجمع لا يمكن سحبها على الكتاب العربي القديم، لأنها في الحقيقة عتبتان لا غير، هما من النصوص المحيطة؛ و يتمثلان في العنوان والمقدمة، كما أن الاهتمام بالتدوين وتطور أدواته أدى إلى الاهتمام بالفضاء الشكلي والخارجي للكتاب وهذا مرتبط بأدب الكتاب.

1- أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي : العقد الفريد ، ج4 ، ص 24.

2- المرجع نفسه : الصفحة نفسها.

الباب الثاني:

العتبات النصية في النقد
الحديث و المعاصر

الباب الثاني: العتبات النصية في النقد الحديث و المعاصر

الفصل الأول: الشعرية الحديثة و مفهوم النص

الفصل الثاني: عتبات ولوج النص الروائي الجزائري

الفصل الأول:

الشعرية الحديثة و مفهوم
النص

الفصل الأول: الشرعية الحديثة و مفهوم النص

- أ- تمهيد.
- ب- إشكالية المصطلح.
- ج- تأثير الخلفيات التأسيسية في مفهوم الشرعية.
- د- النص عتبة الشرعية.
- هـ- شعريات غربية.

(أ) تمهيد:

يقول "جيرار جينيت" "G.Genette" « إنَّ الشعرية علم عجوز و حديث السن في الآن ذاته، و القليل الذي تعرفه قد يكون في بعض الحالات جديرا بالنسيان»¹ أي إنَّ الشعرية امتداد تاريخي شهد تغيّرات و تطورات أفرزتها جملة من الظروف التي تجعل الباحث يغض الطرف عن مفاهيم، و يركز على آخر، فإذا كانت الشعرية تعني " نظرية الأدب" كتوجه نقدي فالإشارة هنا تكون للمدارس النقدية، و المذاهب الفكرية، و نظريات النقاد نحو الإشارة إلى "أرسطو" و "أفلاطون" و "الشكلانيين الروس" و "جاكسون" ، و غيرهم، و إذا كانت تعني دراسة الوظيفة الشعرية للنص الأدبي، فتصبح العملية إجرائية تعتمد على جملة من الأدوات التي تبحث في كنه النص للكشف عن شفراته، لاستنكاه جمالها الفني و من هنا تصبح المدونات التي يشتغل عليها الدارسون هي نصوص الأدباء و الشعراء² و يرجّح الدارسون البدايات الفعلية للشعرية باعتبارها قانونا لضبط معايير تسم العمل بالشعرية أو تدخله حيّز الأدب، أو تكون نظرية للأدب إلى "أرسطو" يقول "تودوروف" "t.todorov" « إنَّ مؤلّف "أرسطو" في الشعرية الذي تقادم بنحو ألف و خمس مائة سنة هو أوّل كتاب خُصص بكامله لـ "نظرية الأدب"»³، و إن كان مفهوم النظرية يُذكر بتحفظ لأنّ كتاب "أرسطو" ليس في الأدب بل إنه في المحاكاة و التمثيل و بالتالي فلا علاقة له بنظرية الأدب « فهو غير شامل لكل

1- جيرار جينيت: مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمان أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد- العراق - د.ط، ص 80.

2-فاضل ثامر: اللغة الثانية في إشكالية المنهج و النظرية و المصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث "المركز الثقافي العربي"

بيروت- لبنان- ط1، سنة 1994، ص 103.

3-تزيقتان تودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت و رجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب- ط2 سنة 1990،

أجزاء الأدب فضلا عن أنه يتعلّق بخاصية من خواص إدراكه لا بمفهومه المجرد¹، لذلك فالمفهوم شمل عدة خطابات نظرية، نحو الخطابة ، خطاب الهيرمينوتيك أو نظرية التأويل الذي فرضته الدراسات المتعلقة بالنصوص المقدسة و في هذه مجتمعة لم تكن هناك رؤية لما يجب أن يشتمل عليه الأدب ، و مع بداية عصر النهضة بعثت شعرية "أرسطو" من منطلق قداسة تماثل قداسة الكتاب المقدس و بذلك تكون موضوعات الشعرية مجرد تعليقات على ذلك الكتاب، و صار النص مجموعة أحكام جاهزة، أو كليشيهات تخون فكر صاحبه بعد أن انتزعت من سياقها كما صار هناك اهتمام بالأجناس الأدبية على قدمها فكانت محاكاة لطريقة "أرسطو" في دراسة الملحمة و التراجيدية من حيث وضع القواعد و القوانين و ضبطها للأجناس الأدبية لكن دون تخط لحدود الجنس الأدبي أو الخروج عن مفهومه و خصائصه². وعليه "فأرسطو" هو الأب الروحي للشعريين و معلمهم الأول حتى هذه الفترة و من محاسن العصر الحديث في بداياته ظهور فكرة "وحدة الفنون" حيث بدأت تتبلور نظرية للفنون تهتم بأكثر الفنون ممارسة نحو "الشعر و الرسم" ممّا أدّى إلى ميلاد علم يهتم بالجمال ، إنّه "علم الجمال" الذي ظهر في القرن 18 م هذا الذي عبّد الطريق لظهور "نظرية الأدب"، و من هنا و عبر هذه المحطات تبلورت فكرة "وحدة الأدب" و إن كان جزءا من كيان كبير اسمه "الفن" . لتأتي بعدها المحطة الرئيسية لظهور "نظرية الأدب" إنها "المرحلة الرومانسية" في ألمانيا أين توقفت مفاهيم التقليد و التمثيل عن دورها المهيمن ليحل محلها البحث عن الجميل و عن كل ما ارتبط به ليستقل الأدب عن باقي الفنون و تبدأ دراسته

1- حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول و المنهج و المفاهيم "المركز الثقافي العربي"، الدار البيضاء -المغرب، ط1

سنة 1994، ص9.

2- تزيفيتان تودوروف : الشعرية ص 12، 13 .

و البحث في خصائصه و مميزاته¹ و كان لا ينظر للأدب بمعزل عن صاحبه فلتحليل العمل الأدبي لا بدّ من الجانب السياقي هذا الذي تطوّر إلى سياقات ؛ سياق نفسي، تاريخي و اجتماعي ... لكن مع التطور الفكري الذي شهدته أوروبا و نزوعها نحو العلمية ، والدقة ، ظهرت دراسات تمقت المعيارية و الانطباعية و لجأت إلى الوصفية لتحديد أدبية النص و شعريته، مما أعلى شأن اللغة، و جعلها الوسيلة و الغاية في الآن نفسه، و يعود الفضل كل الفضل لمحاضرات "فرديناند دو سوسير"² "Fer de saussure" هاته التي « أحدثت تحوّلًا خطيرا في العلوم الإنسانية جميعا، فالتفتت إلى اللغة التي تحوّلت من وسيلة لنقل الأفكار إلى عنصر مركزي في إنتاج الأفكار و المعاني و الدلالات، و صار العلماء يدرسون الفكر و السلوك النفسي و الاجتماعي و الثقافي من خلال اللغة². فكانت هذه المناهج النسقية بالنسبة للشعرية خلفيات تأسيسية، تستثمر منها طبيعتها، و تجعلها برودة تكسوها و تميزها، فتصبح بذلك شعريات* و مفاهيم.

لكن الشعرية كمصطلح غربي و كمفهوم شهد تغيرات كثيرة بين الدارسين العرب، و ما دامت هذه الدراسة عربية كان لزاما رصد هذه التغيرات لضبط مصطلح واحد، لأن ضبط المصطلح يعتبر مفتاحا لولوج العلمية ، و الأكاديمية و كي لا تختلط المفاهيم، و يقع اللبس.

1- المرجع السابق : ص 13 . 14

2- خليل الموسى: جماليات الشعرية ص 235

* شعريات : جمع شعرية.

ب) إشكالية المصطلح :

كغيره من المصطلحات الغربية عرف مصطلح "la poétique" ترجمات عديدة لم يكن لها حظ التوحيد ، والتنسيق بين الدارسين لأنّ مناخات البحث مختلفة وجهود الباحثين متنافرة ، حتى إنّنا نجد التضارب بين بلد وآخر ، وبين دارس وآخر وحتى بين الدارس ونفسه ، وهذا كلّه عسر على الباحثين والدارسين وإن كان في الترجمات نزوح نحو مصطلحات معينة يكثر الترجمة إليها، إيماناً منهم بدونها من المفهوم و المصطلح الغربي، و قد ذكر "حسن ناظم" في كتابه "مفاهيم الشعرية" جملة من المصطلحات التي صاغها الباحثون، و النقاد العرب للمصطلح " نحو "الشاعرية" عند "رشيد علوش" و "الغذامي، و "الشعرية" عند "محمد الولي حسين" و "محمد العمري". و "شكري المبخوت" و "رجاء بن سلامة" و "كاظم جهاد" و "عبد السلام المسدي" و "سامي السويديان" و "أحمد مطلوب" و مصطلح "الإنشائية" عند "توفيق حسين بكار" و "عبد السلام المسدي" و "فهد الحكام" و "الطيب البكوش" و "حسين الغزي" و "حمادي صمود" و مصطلح "علم الأدب" عند "جابر العصفور" و "مجيد الماشطة" و مصطلحاً "الفن الإبداعي" و "الإبداع" عند "جميل نصيف" و "محمد خير البقاعي" و مصطلح "فن النظم" عند "فلح الإمارة" و "عبد الجبار محمد" و مصطلح "فن الشعر" عند "يونييل عزيز" و "علية عياد" و "نظرية الشعر" عند "علي الشرع" و "بويطيقا" عند "خلدون الشمعة" و مصطلح "بوتيك" عند "حسين الواد"¹. و قد أضاف "يوسف و غليسي" على هذه مصطلحات أخرى لم يتعدّ مستعملوها الواحد أو الاثنين نحو مصطلح "الشعرانية" و "علم الأدب" و "علم الظاهرة الأدبية" و "التأليف" و "الشعريات" و "الماء الشعري" ، و "الأدبية" الخ²، و هذه الترجمات جميعها ترجمات معلّلة لا اعتبارية

1- نقلا عن حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 18

2- ينظر يوسف و غليسي : إشكالية المصطلح. ص 282، 283، 284

فيها، فلكل دارس حجتة، ومنطقه، "فعبد الله الغدامي" مثلاً يعلّل و يبرّر سبب اختياره مصطلح "الشاعرية" و رفضه "الشعرية" و "الإنشائية"، "فالإنشائية" - حسبه- التي قال بها "عبد السلام المسديّ" تعبير جاف مرتبط بالتعليم المدرسي المحدود و الموجّه لفئة معينة من المتلقين هم متعلمون مبتدئون يكتبون مواضيع إنشائية و "الشعرية" مصطلح مرفوض لدنوه من الشعر و ارتباطه بذهنية عربية قديمة منذ "القرطاجني" و "الفاربي" و غيرهما أمّا "الشاعرية" فهي مصطلح عربي يعني "la poétique" الذي يشتمل معنى "الأدبية" و"الأسلوبية" و يفنّد هذا الاصطلاح بمرجعية اجتماعية متداولة بين الناس حيث إن الناس يسمّون كل جميل و مبدع "بالشاعري"، فيقولون "يوم شاعري"، و "موقف شاعري" و"موسيقى شاعرية"¹ أما "عبد المالك مرتاض" فيختار مصطلح "الشعريات" قياساً على اللسانيات و"السيمائيات" و يقصد به دراسة جنس الشعر من حيث وحده أو الدلالة على الانتماء إليه، فهو يترجم "la poétique" إلى "الشعريات"، بيد إنه يقرّ بترجمته إلى "الشعرية"، و التي يتفرّع معناها إلى النظرية العامة للأعمال الأدبية، ثم يقترح ليغيب اللبس، و تتضح المفاهيم مقابل مصطلح "الشعرية" الذي يعني نظرية الأجناس الأدبية مصطلح "la poéticité" و مصطلح "الشعريات" "la poétique"². لكن الملاحظ ممّا ذهب إليه "عبد المالك مرتاض" أنه يقرّ بشيوع مصطلح "الإنشائية" حيث يقول « و لئن طالعنا مجموعة من المصطلحات المنتظمة في مدار الإنشائية، و من أهمّها الأدبية و علم الأدب، فالمصطلح الرئيسي المزاحم للتسمية المذكورة هو الشعرية»³

1- عبد الله الغدامي: الخطيئة و التكفير، ص 22، 21

2- عبد المالك مرتاض: قضايا الشعريات، ص 17، 18، 19

3- محمد الناصر العجمي: النقد العربي الحديث و مدارس النقد الغربية، دار محمد علي الحامي للنشر و التوزيع-صفاقس، ط1 سنة

و عليه فالشائع و المتداول في الساحة النقدية مصطلح "الشعرية" ، و "الشاعرية" هي "la poéticité" و "الشاعري" هو "le poétique" ، و "المدرسة الشعرية" هي "le poétisme" و "الشعرنة" "la poétisation"¹.

و منه و من خلال هذه المنظومة الإصطلاحية يمكننا الولوج في مباحث "الشعرية" "la poétique" ، و معرفة خلفياتها التأسيسية، و معرفة أشهر الشعريين في النقد الغربي، و معرفة اتجاهاتها التطبيقية.

1- يوسف و غليسي: إشكالية المصطلح، ص 331.

(ج) تأثير الخلفيات التأسيسية في مفهوم الشعرية:

يرى "تودوروف" T.todorove " في مستهل تعريفه للشعرية أن الحديث عنها لا يقتضي ذكر المدارس و التيارات فقط، بل لا بد من الحديث عن المنطلقات و الركائز التي استندت عليها هذه المدارس و التيارات، و التي تتمثل في موقفين أو ركيزتين:

- أولاهما: اعتبار النص موضوعا كافيا للدراسة.
- ثانيهما: اعتبار كل نص تجليا لبنية مجردة للجانب السياقي دور فعال في مقاربتها¹

و عليه "فالنص" و ما يخرج عنه يجعلان الشعرية موضوعا يقبل المقارنة مع العلوم الأخرى التي اختارت مجال الأدب موضوعا للدراسة كالنقد، و التأويل ، و التاريخ الأدبي، و الجمالية و الأسلوبية و البلاغة و غيرها²، و المقارنة هنا تصل لحدود التأثير و التأثير و فيما يلي رصد لأهم العلاقات بين "الشعرية" ، و العلوم الأخرى.

1- تزييفتان تودوروف: الشعرية: ص 20

2- المرجع نفسه: ص 75.

1) الشعرية و البلاغة:

ترتبط البلاغة ارتباطا وثيقا بالأدب، فكل نص « هو بشكل ما بلاغة أي إنه يمتلك وظيفة تأثيرية»¹، و الدرس البلاغي ينقسم إلى قسمين ؛ قديم، و حديث، أمّا القديم فقد امتعضه و انتقده الدارسون ، لأنهم وجدوا أن جهود البلاغيين القدماء انحصرت في التصنيفات و التقسيمات ممّا حوّل البلاغة إلى قوالب جامدة ، ليس للإلهام الفردي حظ فيها². و مادامت الغاية منها هي التأثير، فصلها الدارسون عن الشعرية، "فأرسطو" جعل "البلاغة" ميدانا يختص بالقدرة على الإقناع و جعل "الشعرية" ميدانا يظهر جليا في المحاكاة أو التمثيل³ ، لكن مع تطور مفهوم "البلاغة" و ظهور "البلاغة الجديدة" "N. Rhétorique" أصبح للشعرية حاجة عند "البلاغة" لأن "للبلغة" آليات و أدوات تمكّن الشعرية من تحقيق غاياتها المنشودة في النص .

فالاستعارة مثلا بمدلولها التخيلي الواسع تمثل قطبا من أقطاب المرتكزات الآلية الشعرية⁴، كما أنّ "الاستعارة" تحيلنا للغة المجازية التي تعتبر المخزون الكامن داخل اللغة، و وظيفة اللغة الشعرية في ظل هذا المخزون، هو استخدامه و استثماره كمادة خام تكسر اللغة المألوفة بلغة منحرفة مدهشة⁵، و عليه فللبلاغة

1- هنريش بليث: البلاغة والأسلوبية"نحو نموذج سيميائي لتحليل النص" ،تر:محمد العمري،منشورات دراسات سيميائية أدبية لسالدار البيضاء، ط1، سنة1989، صص16-17

2- الحسن بواجلابين: الإنزياح المنطقي من منظور جماعة "مو"، مجلة"علامات"،"البلاغة و الأسلوب" النادي الأدبي الثقافي-جدة- المجلد 17، الجزء 67، نوفمبر سنة 2008، ص 164.

3- جوناثان كالر: النظرية الأدبية، تر: رشاد عبد القادر، منشورات وزارة الثقافة-دمشق-ط3، سنة 2004، ص85.

4- صلاح فضل: بلاغة الخطاب و علم النص، ص 165.

5- الحسن بواجلابين : الإنزياح المنطقي من منظور جماعة "مو"، ص88.

دور و تأثير في "الشعرية" لكنّ الفرق بينهما يكمن في الغايات و الأهداف، فالبلاغة بحث في الطرائق اللغوية التي تميّز الأدب عن غيره، أمّا الشعرية، فهي معرفة الركائز و النطاقات التي يُبنى عليها النص¹، و بالتالي إذا كانت الشعرية لغوية أو أسلوبية فلا بدّ لها من استثمار الأدوات التي تبني و تكوّن البلاغة.

(2) الشعرية و التاريخ الأدبي:

يشترط "تودوروف" "t.todorov" لمقارنة الشعرية بالتاريخ الأدبي التمييز بين نشأة الظواهر الأدبية، و دراسة التحوّلية الأدبية على مذهب "تينيانوف" "tinianov"، أين توصل إلى العلاقة الوطيدة بين الشعرية و التحوّلية، لأنّ كليهما يشتغلان على المقولات المجرّدة للخطاب الأدبي دون مراعاة الأعمال الفردية، وهذا ما يميّز النشأة عن التحوّلية فالتحوّلية تبحث في التحوّلات التي تطال الأعمال، فالعمل واحد عبر التاريخ، لكن التغيّر و التحوّل يكون في المواضيع و البنى، و غيرهما من المقولات المجردة². و عليه فالتاريخ الأدبي عمل جاف، فهو بالنسبة للشعرية أرضية خصبة تسيّر الشعرية عبرها، لتبحث المؤتلف و المختلف في الأعمال الأدبية، لتمييز الأكثر شعرية، و تبحث مكن السر في ذلك.

(3) الشعرية و اللسانيات:

يجمع كثير من الدارسين أنّ الشعرية ارتبطت باللسانيات، و انطوت تحت لوائها مع بداية الإرهاصات الأولى للشكلايين الروس هؤلاء الذين أرادوا تقنين الأدب و تخليصه من الأحكام الاعتباطية، و زجّه في دائرة العلوم الموصولة باللسانيات³ فتحليل النصوص وفق المنهج اللساني تحليل مقنّن، و مسيّج بجملة من

1- المرجع السابق: ص 167.

2- تيزيفتان تودوروف : الشعرية، ص77، 76.

3- محمد الناصر العجيمي: النقد الأدبي الحديث و مدارس النقد الغربية، ص 230.

الأحكام، و إذا أرادت "الشعرية" أن تتصف بهذه العلمية، يجب أن تبتعد عن الأدب بوصفه واقعة لتقاربه بوصفه منظوميا على قوانين و يكون هدفها هو اكتشاف هذه القوانين ثم استخدام هذه القوانين كمادة أولية، لكنها ليست نهائية في النصوص¹ و عليه على اللساني المشتغل على الشعرية، استنباط هذه الأدوات و التي من أهمها "التوازي" و هو سمة فارقة في الشعر، فالشعر باعتباره لغة يكتسب قيمته بالتوازي الموجود في القصيدة من بدايتها إلى نهايتها من خلال التراكيب النحوية و الوحدات المعجمية و الإيقاعات الموسيقية الناتجة عن التنوعات الصوتية، كما أن للنثر أيضا باعتباره خطابا يتميز بالشعرية توازيا يمكن التمثيل له من خلال ذلك الفن النثري الذي انتشر و ذاع صيته في عصر الضعف، إنه فن المقامة «ذلك الفن الذي جعل اللغة وسيلة مثلى للامتاع و الإقناع»²، و يشترط في هذه القوانين ألا تكون نهائية لأنّ الحكم بالمطلق يقتضي الحكم بوجود بنيات شعرية في كل النصوص، و هذه مجازفة نقدية فقد توجد البنيات الشعرية، و قد لا توجد أو تغيب لأنّ الأدوات المستعملة غير ماهرة لاستنباطها، أو إنها غير لغوية، فيفتح المجال لعلوم أخرى لاستنباطها، نحو السيميوطيقا هاته التي تبحث في المستتر بين ضلوع النسيج اللغوي، و تعتبر فرعا من فروع اللسانيات الأساسية³، و عليه إذا كان بين الشعرية و "اللسانيات" علاقة تسم الشعرية "باللسانية" فعلى اللسانيات لتثبت جدواها أن تكون مرنة مطواعة، تقبل الانفتاح لتحقق كفاية منهجية في حقل الشعرية.

1- حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص69.

2- الطاهر بو مزير: التواصل اللساني و الشعرية "مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكسون"، الدار العربية للعلوم ناشرون منشورات الاختلاف-الجزائر العاصمة-الجزائر، ط1 سنة 2007، ص64،63،62.

3- حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص69.

4) الشعرية و الأدبية:

ارتبطت الأدبية "littérarité" بجهود الشكلايين الروس، و قد نتجت عن وعي فني أساسه توطيد العلاقة بين الأجناس الأدبية، و رفع التأشيرة عن حدودها حيث تكمن وظيفتها في البحث عن الوظيفة الجمالية أو الخصائص التي تصنع من نص ما نصاً أدبياً¹، و عليه "فالأدبية" من الحقول الموازية "للشعرية"، و إن كانت الأدبية أسبق لأنهما يجنحان للغاية نفسها، لكن هناك فوارق جوهرية بينهما "فالأدبية" لا يهّمها الجانب التنظيري بقدر ما هي موضوع لعلم الأدب، فتصبح بذلك موضوعاً "للشعرية" لأن الشعرية تبحث و تستنبط الخصائص المجردة في الخطاب الأدبي و هذه الخصائص هي التي تعطي الخطاب، و تصبغه بالصبغة الأدبية، فتكون بذلك "الشعرية" منها و "الأدبية" موضوعها²، ولكن كونها موضوعاً "لعلم الأدب" فهذا يطرح إشكالا منهجياً مثلما يقول "عبد المالك مرتاض" فكيف يبعد الأدب عن الدراسة و البحث، و هو بيت القصيد من هذا كله؟! حيث إنهم -الشكلايون- يقولون إن موضوع "العلم الأدبي" هو "الأدبية" و ليس الأدب، أي ما يجعل نصاً ما أدبياً أليس هذا تناقضاً منهجياً؟!³ فالمتأمل في هذا الطرح يجد بليّة علمنة الأدب وإرهاق كاهله بالضوابط و القوانين و وضعه في قوالب تتنافى و روح الأدب و ماهيته لذلك فالعلاقة بين "الشعرية" و "الأدبية" مرحلية تبقى رهينة الزمان، و المكان الذي تمخض عنه "مفهوم الأدبية".

1- خليل موسى: جماليات الشعرية، ص 247، 248.

2- حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 35، 36.

3- عبد المالك مرتاض: قضايا الشعرية، ص 88.

5) الشعرية و الأسلوبية:

تعتبر الأسلوبية علماً للأسلوب، و الأسلوب مجموعة تراكيب، نحوية صوتية تركيبية ، و دلالية، و لتكون "الشعرية" أسلوبية عليها انتهاك، و خرق القوانين التي تضبط هذه التراكيب فتصبح الغاية هي البحث عن اللغة الجمالية¹، التي تنتج عن بنى انزياحية، و تناصية و في هذا السياق يعرف "عبد الله الغدامي" "الشعرية الأسلوبية" بقوله « هي فنيات التحول الأسلوبي، و هي استعارة النص كتطور لاستعارة الجملة حيث ينحرف النص عن معناه الحقيقي إلى معناه المجازي »² و من الذين تمثّلوا هذه الشعرية "جان كوهين" "jean cohen" هذا الذي أراد لشعريته أن تصطبغ بصبغة علمية يقرأ من خلالها المنتج الشعري، و ما يكتنزه من جماليات أسلوبية³ تصبح اللغة على إثرها عالماً مستقلاً بذاته بعد أن كانت تعبيراً عن العالم، أو انعكاساً له، أو موقفاً منه⁴، لكن ما يعاب على هذه الشعرية كونها تقتصر على الدراسة الوصفية، فتسعى للكشف عن البيانات الشعرية، دون تبرير الاختلافات الجمالية بين النصوص، و معرفة الخلطة السحرية لخلود كثير من النصوص رغم تغير الظروف المحيطة بها، و مرور حقب تاريخية عديدة عليها⁵ فالدراسة الوصفية إذن جافة لا تذوق فيها تجعل النص الأدبي مجرد وعاء نضع فيه أو نأخذ منه دون البحث في سر حلاوة أو عذوبة ما فيه، لذلك مثلما يقول "جابر عصفور" « ففراءة العمل ليست

1- هنريش بليث: البلاغة و الأسلوبية ، ص13.

2- عبد الله الغدامي: الخطيئة و التكفير، ص 27.

3- بشير تاويريرت : الحقيقة الشعرية، ص 307.

4- عبد الله الغدامي: الخطيئة و التكفير، ص 27

5- حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 134.

فعلا من أفعال الكشف عن بنية فحسب و إنما هي فضلا عن ذلك عملية تثبيت للقيمة»¹.

(6) الشعرية و الجمالية:

يعتبر البحث عن الجمال في النص مطلبا مشتركا بين المناهج كلّها، فكل تحليل يخلو من هذا الجانب، يعدّ تحليلا قاصرا، و غير مرض لأنّ السرّ في خلود النصوص هو مكن الجمال فيها، لذلك سعى الدارسون القدامى لتفعيل هذه المكانة و التنظير لفكرة الجمال² و من الذين نظّروا لهذا العلم "هيجل" و "جورج لوكاتش" حيث ينطلق هذا الأخير من أفكار "هيجل" مستفيدا من إنجازات كثير من العلوم مثل علم الاجتماع، و علم التأويل و غيرهما³، أمّا "الجمالية" "Esthétique" فقد تطوّرت لتصبح مع الفيلسوف الألماني "بومغرتن" مصطلحا، و عنوانا يبحث في "أحداث الفن" و "أحداث الذكاء" و غيرهما أين مزجت بين الفلسفي و العلمي، ثم انتقلت مع "كانط" لتبحث في وضع معايير و قوانين لحكم "الجميل" فتقرّعت عنها جماليات مختلفة ؛ فلسفية، تكوينية، مقارنة، نفسية و غيرها⁴، و من هنا أصبحت "الجمالية" مثلما ورد في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة « نزعة مثالية تبحث في الخفيات التشكيلية للإنتاج الأدبي والفني»⁵

1- جابر عصفور: نظريات معاصرة، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب-مصر- د ط سنة 1998 ، ص 243.

2- تزييفيان تودوروف: الشعرية، ص 79.

3- رمضان بسطاويسي محمد غانم : علم الجمال عند لوكاتش، مطابع الهيئة العامة للكتاب-مصر- د ط، سنة 1991، ص 8.

4- مارك جيمينيز: ما الجمالية؟ ، تر: شربل داغر، المنظمة العربية للترجمة، بيروت-لبنان-ط1، سنة 2009 ، ص 444.

5- سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض و تقديم و ترجمة)، دار الكتاب اللبناني-بيروت، ط1 سنة 1985، ص

و عليه يصبح مفهوم الأدب- مثلما يقول "تودوروف" - ضمن منظور الجميل¹ لذلك كان "لوكاتش" لا يفصل بين فكرة الجميل، و تعريفه للعمل الفني و طبيعته فهذا من ذاك فالجميل عنده هو الذي يعبر عن الأفكار²، و من هنا، و حين طرحت الشعرية باعتبارها بحثا عن مكن الإبداع و عن القوانين التي تسيّره، كان السؤال حول قيمة العمل، هذه القيمة التي كانت تظهر من خلال البنى النحوية، و الانتظام الصوتي لنص ما، حيث كانت لا تمسّ الجمال، و لا تسمّيه، ممّا جعل تثبيت القيمة الجمالية أمرا مغيبا، لكن حين جاءت "الجمالية" صارت « مطالبا لتحقيق الشعرية مهما كان نوعها »³، فصار البحث في الاختلافات الموجودة بين النصوص من حيث شهرتها، و إعجاب المتلقين بها، رغم قدمها، أو إنتاجها في الظروف نفسها التي ظهرت فيها نصوص أخرى لم تلق الرواج نفسه، أين تجلّى دور القارئ الذي يظهر في المستوى الاستهلاكي والحقيقة أنّ المستوى الاستهلاكي يفتقر في كثير من الأحيان إلى معايير علمية صارمة لذلك حين ناقش "جيرار جينيت" "G.Genette" فكرة "الجمال" و "الجمالية" أشار إلى أنّ الأحكام القيمية لا تضيف للنقد شيئا، لأنّ الغاية هي التحليل و الوصف فإذا حكمنا على نص ما أنّ أسلوبه طويل، فهذا لا يعني أنه يروق لي ، أولا يروق لهذا يقول « إنّ ما نسمّيه القيمة الجمالية ليست أبدا محدّدة للعمل الفني و لا للعلاقة الفنية التي تقوم بصورة كلية على معرفة الغاية سواء وصلت هذه الغاية أم لا»⁴، فهو يقرّ بأنّ تعريف العمل الأدبي

1- تزييفتان تودوروف: مفهوم الأدب و دراسات أخرى، تر: عبود كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق-سوريا، د ط سنة 2002،

ص10.

2 - رمضان بسطاويبي محمد غانم : علم الجمال عند لوكاتش، ص 106.

3- حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص41.

4- رولان بارت و جيرار جينيت: من البنيوية إلى الشعرية، تر: غسان السيد، دار نينوي للدراسات و النشر و التوزيع، دمشق-سوريا،

ط1 سنة 2001، ص 93.

كونه موضوعا قوليا ذا وظيفة جمالية تعريف قاصر، ينافي الأصل كما أنه يشتمل على بعض من الذاتية¹

و عليه ليس الحكم على النصوص وحده كافيا لتحقيق الشعرية بل لا بدّ من أدوات إجرائية أخرى تبحث في ما لم يصرّح به النص، هذا الذي يعتبر بيت القصيد فيه و سرّ الجمال الذي يهبه.

1- المرجع السابق: ص، ص 90-91

7) الشعرية و السيميائية:

يتحدّد تاريخ "السيميائية" في الغالب من خلال ما قدّمه كلّ من "دي سوسير" و"بيرس" حيث سمّاها الأوّل "السيمولوجيا" "sémiologie" وسمّاها الثاني "السميائية" "sémiotique" فقد ارتبطت "السيمولوجيا"، بحياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية كما ارتبطت بعلم النفس العام، بينما "السيميائية" فقد ارتبطت بالعلوم كلّها¹، فكان بذلك توجّه "دي سوسير" لسانيا وتوجّه "بورس" فلسفيا ومادام الأوّل فرنسيا والثاني أميركيا « يفهم من ذلك أن "السيميائية" معطى أميركي يحيل على مفاهيم فلسفية شاملة وعلامات غير لغوية بينما "السيمولوجي" معطى ثقافي أوروبي هو أدنى إلى العلامات اللغوية »²، لكن سرعان ما جرى المصطلح النقدي نحو المرادفة بين المصطلحين والجمع بينهما ليدلّ على معنى واحد، ارتبط أساسا بعلم العلامات فتكون بذلك "السميائية" دراسة للأنساق الدالة أو « دراسة للتمفصلات الممكنة للمعنى من خلال رصد "السيرورات" التي تقود مع كل سياق الى الكشف عن صيغة دلالية تمنح الواقعة هوية دلالية هي كذلك فقط ضمن هويات أخرى ممكنة »³، ومن هذا المنطلق تصبح "السيميائية" ممارسة وإجراء لا بدّ لها من الاهتمام بالبنى الاجتماعية وبالتحليل النفسي والشعرية و بنظرية الخطاب⁴، حالها حال اللسانيات بصفة عامة كما، أنّ الحديث عن "السيميائية" كمنهج، وكإجراء يجعلنا نستحضر التأويل "interprétation"، لأنّ بينهما أمورا متشابهات فإن كانت "السميائية" منهجا موضوعيا والتأويل منهج ذاتي

1- سعيد بنكراد: السيميائيات "النشأة والموضوع"، مجلة عالم الفكر، العدد 3، المجلد 35، مارس 2007 ص 16.

2- يوسف و غليسي.. اشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد ص 228.

3- سعيد بنكراد.. السيميائيات النشأة والموضوع ص 29.

4- روبرت شولز.. السيمياء والتأويل. تر.. سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان - الطبعة الأولى 1994،

فالقارئ عندما يدخل حقل القراءة سيقع تحت وطأة الممارسة التقليدية¹، لأنّ القارئ مهما التزم بالقاعدة أو القانون فلنص سلطان عليه قد يثيره ويستهويه، أو ينحت من إيديولوجيته، أو ممّا تضره النفس، فلا تقول به إلاّ عند مساءلة النص، والبحث فيه ومن هنا يأتي فضل "التأويل" على "الشعرية" ف« التأويل يسبق الشعرية ويلبها في الآن نفسه، فمفاهيم الشعرية تمّ نحتها حسب متطلبات التحليل الملموس ولا يستطيع التحليل بدوره أن يتقدم خطوة واحدة إلاّ باستعمال الأدوات التي يصطنعها المذهب²» حيث إن الشعرية لا تستهدف تأويل النص بقدر ما تعنى باستجلاء القوانين التي تولّد تلك الشعرية، لذلك فالشعرية تعنى بالمستوى النظري والسيمائية أو التأويل يعنّيان بالمستوى الإجرائي³ وفي هذا تكامل يعكس مرونة "الشعرية" وانفتاحها على كل العلوم المعرفية واللسانية التي تعنى بالظاهرة الأدبية.

1- المرجع السابق: ص16.

2- تزيڤيثان تودوروف: الشعرية، ص24

3- حسن ناظم : مفاهيم الشعرية ص 38

(8) الشعرية و نظرية القراءة:

تستند "نظرية القراءة" أساساً على محورين رئيسيين هما "النص" و "القارئ" حيث أصبح القارئ أهم من المؤلف فهو الذي يحتل النص ويكتشف فجواته ، أو ثغره أو فراغاته، وهو الذي يسدّ عيوبه، و يكملّ نقصه ،فهو الفاعل،والنص مفعول به¹ ولهذه الغاية يميز "ريفاتير" بين مرحلتين مرحلة أولى تكون غايتها استكشافية لا تتعدّى المعنى السطحي، والظاهر الذي يحقق الكفاءة اللغوية والأدبية وهي مرحلة تمهيدية، أمّا المرحلة الثانية فهي المرحلة المنشودة والفاعلة لبلوغ الأثر الفني لأنها مرحلة القراءة الاستراتيجية أو التأويلية²، والتأويل في هذه المرحلة هو « قراءة من قراءات كثيرة تنتمي الى ما بعد الحداثة، وهي مثل التناص، والتفكيكية وسواهما طريقة لقراءة النص المفتوح أو النص الذي يخبئ أكثر ممّا يظهر،والذي يصمت أكثر مما يتكلم، ولذلك هي قراءة لإخراج المخفي والصامت، والمسكوت عنه من طبقات النص التحتية »³، وعليه يجب أن يكون القارئ هو من يكتب الكتاب فالقراءة لا ينبغي أن تكون استهلاكاً بل إبداعاً فتختص بالإننتاج "la production" لا بالمنتوج "le produit" لأنّ نظرية القراءة خاضعة لنظرية الكتابة فهي إعادة اكتشاف على مستوى الجسد، وليس على مستوى الوعي ولتحقيق هذا المرمى حسب- رولان بارت- طريقتان ؛طريقة تبحث في شعرية العمل الأدبي، وطريقة تبحث في التعدّدية الرمزية للنص من خلال مكامن الانحراف و بالتالي تهتم الطريقة الأولى بتتابع الملفوظات، والثانية بالبيان، حيث إنّ تتابع الملفوظات يهمل لعبة اللغة، و يركز على سطح النص، بينما البيان، فهو

1- خليل موسى :جماليات الشعرية، ص 315

2- حسن ناظم: مفاهيم الشعرية ،ص 136

3- خليل موسى: جماليات الشعرية، ص 336

الاشتغال، و الاهتمام بكل شيء¹ و من الآليات التي تشتغل بها "نظرية القراءة" "أفق الانتظار" هذا المفهوم الذي أسسه "ياوس" "Jauss"، و هو مفهوم مرتبط بهوية القارئ، لأنّ القارئ ينتظر من النص شيئاً ما و الانتظار موقوف على ما يريده المؤلف، فقد يرضي القراء أو يخيب أفق انتظارهم و من البديهي في هذا أن يكون مكمّن الجودة في النص حيث يخالف المؤلف و يكسر نية التوقعات². و من الآليات أيضاً مقولة "الفراغ" التي تقوم عليها نظرية "آيزر"، و "الفراغ" ربط النص بالقارئ، فالنص يجتذب القارئ من خلال فراغاته، و القارئ يحاوره و يعيد إنتاجه و لذلك فإن عملية القراءة تعتمد على ملء الفراغات النصية³.

و لتكون القراءة واعية، يجب أن تكون تكاملية "intergative" على تعبير "رولان بارت" "R.Barth"، و« هي التي تمكّن من الإمساك بالعمل في عمقه»⁴ و هذا أمر مرهون بحال القارئ، لأنّ النص بيد القارئ مادةً يعيد تشكيلها حسب ما يرتئيه من جهة و حسب ثقافته من جهة أخرى، و القراء أنواع، قارئ نموذجي و هو قارئ خبير متمرس و قارئ ضمني يشترك مع المؤلف في صياغة النص، كما أنّ هناك قارئين أسلوبيين: "القارئ المخبر"، و "القارئ الجامع"، أما "المخبر" فقد أشار إليه "ستانلي فيش" "Stanley Fish" و هو قارئ أسلوبية بامتياز يسعى إلى تتبع، و استقراء لأسلوب النص و استخراج أحكام قيمية انطلاقاً من خلفية أساسها أنّ النص لا يشتمل على بنيات أسلوبية و جماليات معينة اعتباراً، فكل حكم معلّل أسلوبياً، و من شروط هذا القارئ المعرفة الفعلية باللغة التي كتب بها النص، و أنّ

1- فانسان جوف: الأدب عند رولان بارت، تر: عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار للطباعة و النشر، اللاذقية-سوريا، ط1 سنة

2004، ص130.

2- حسن ناظم. مفاهيم الشعرية ص 136.

3- خليل الموسى.. جماليات الشعرية، ص320.

4- فانسان جوف: الأدب عند رولان بارت، ص132.

يكون مزوداً بعدة لوجيستية حول هذه اللغة من حيث نشأتها، لهجاتها ... الخ، أما القارئ الجامع فقد بلوره "ريفاتير" و هو قارئ يتعدى حدود المنبه اللفظي بغية الوصول إلى أسبابه، فهو مجموعة مخبرين غايتهم الوصول لرؤية موحدة لهذا النص لتصطبغ القراءة بالموضوعية، فهو يركّز على البنيات اللفظية التي تثير القارئ، أي إن هذه البنيات تحمل في طياتها حالة شعرية و بمفهوم المخالفة فالبنيات التي لا تثير القارئ فهي غير شعرية، و هذا مكنم النقص، في هذا النوع من القراء لأن مسألة التأثير نسبية، فالبنية التي تأثر في القارئ اليوم، تصبح غدا غير مؤثرة لداعي الألفة، و المعرفة بها، كما أنّ القارئ قد يجهل لفظة ما، فيظن الشعرية فيها رغم بساطتها ناهيك عن أن تفتيت النص إلى وحدات أسلوبية، أي مجموعة مخبرين يعرقل الفهم و يزيد من صعوبة التأويل¹، و عليه فالقراءة التي تبحث لتبرّر الشعرية في النص هي قراءة تتعدى حدود البنى اللفظية، أو الأسلوبية فقط لتتأثر بحالة القارئ النفسية و الثقافية، فالقارئ يسقط ما فيه على الذي ينظر فيه، كما يسقط أحوال المجتمع و ما يعانیه، أو ينعم به على تذوقه للنص²، كما أنه « لا يستهلك النص فحسب، و إنّما يشارك بقواه العقلية، و الوجدانية في صناعة النص، و إنتاجه، كما تكون القراءة محكومة بالعقل الذي يضبط توجهات العاطفة، و تكون العاطفة التوجّه الانفعالي المقنن، و ليس المفرط في عملية تلقي النص³، فيكون في هذا تراسل بين الوظائف عماده تأسيس مفهوم جديد للتلقي يكون تمظها من تمظهرات الشعرية.

1- نقلا عن حسن ناظم. مفاهيم الشعرية ص 138، 139.

2- عبد الله الغدامي: الخطيئة و التكفير، ص 80.

3- حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 139.

9) الشعرية و السرديات:

السرديات "narratologie" مصطلح اقترحه "تودوروف" سنة 1969 ليسيّ به علما جديدا لم يكن موجودا من قبل إنه "علم الحكى" "la science de "récit" و إن كانت الدراسات السردية الحديثة توصل لهذا العلم بالجهود التي قدّمها "فلاديمير بروب" في مشروعه البحثي "مورفولوجيا الحكاية" سنة 1928، و قد ظهر بين هاتين الفترتين مصطلح جديد، كان أكثر شيوعا، و تداولا إنه مصطلح "السردية" "narrativité"¹ فتأرجحت الممارسات بين المصطلحين، لكن دون تداخل منهجي، "فالسردية" هي « تلك الخاصية التي تخص نموذجا من الخطابات ومن خلالها نميّز بين الخطابات السردية، و الخطابات غير السردية»² فكانت تمثّل الجانب الإجرائي في تعاملها مع النصوص السردية، أما "السرديات" أو "علم السرد" فهو: « دراسة السرد أي البنى السردية »³، و عليه فإنّ أساس و عماد دراسة النص السردية، هو الاشتغال على مستويين: مستوى يدرس النص باعتباره نظاما خطابيا "discours"، و آخر يدرسه باعتباره نظاما حكايا "Histoire" أي إنّ النص السردية يتميّز بهذين المستويين اللذين يمكّنان من الكشف عن البنية السردية⁴ و بالتالي فإنّ هذه الدراسات وليدة الفكر البنيوي، لذلك فقد حوّلت البنيوية السردية التحليل الأدبي إلى نموذج من نماذج العلوم التجريبية، حيث اشترطت لإصدار أحكام عامة حول جنس أدبي ما أن تكون الدراسة خاصة بالجنس الواحد في الزمن الواحد و المجتمع الواحد لتتسم بالدقة، فيمكن الإلمام بها، و ضبط معايير

1- نقلا عن يوسف و غليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص279.

2- عبد القادر شرشار: تحليل الخطاب السردية و قضايا النص، منشورات دار القدس العربي-وهران-الجزائر، ط1 سنة

2009، ص119، 120.

3- يوسف و غليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص279.

4- عمر عيلان: في مناهج الخطاب السردية، منشورات إتحاد الكتاب العرب-دمشق-سوريا، سلسلة الدراسات(2)، سنة 2008، ص84.

تحليلها، لأنّ الأعمال السردية كثيرة ولا يمكن حصرها دون منهج و طريقة معيّنة لذلك فهذا التحليل يدنو من تحليل اللسانيات للظاهرة الأدبية، فاللسانيات تتعامل مع الملايين من اللغات فلا بدّ من منهج دقيق ليصطبغ العمل بالصبغة العلمية¹ وانقسمت الدراسات السردية إلى لسانية، دلالية، وسيميائية، فاللسانية تعنى بدراسة البنى السطحية التي تتحكم بمظاهر الخطاب و الدلالية تعنى بدراسة البنى العميقة التي تتحكم بمظاهر الخطاب أما السيميائية فموضوع بحثها يتمثل في المحتوى أو المضمون².

ويتمثل المستوى التركيبي في النص السردى في دراسة العلاقة بين الأحداث أمّا المستوى الدلالي و السيميائي فهما المضمون السردى أما اللفظي فيقابله اللغة التي تروي بها الحكايات³، وعليه تسعى الدراسات السردية « إلى تحديد المميزات اللسانية والأسلوبية و الدلالية، وذلك بدراسة وحدات الخطاب السردى الخارجية المشكّلة لعلاميته ابتداء من العنوان إلى آخر فقرة فيه مروراً بدراسة نسيجه اللغوي والأسلوبي وتحديد البنى الزمانية و المكانية فيه إلى جانب تحديد شخصياته ووظائفها، وطبيعة حوارها، و مستويات الكلام في حكيها و من ثم تحديد الرؤية التي يتضمنها الخطاب السردى »⁴ لهذا كان "النحو السردى" باعتباره صيغة بنائية يعتبر منهجاً، و قانوناً لقراءة النص السردى بداية من الكلمة، أو الجملة لينتقل الى المقطع السردى ثم إلى النص⁵، ومن هنا كان لزاماً اتّصال "الشعرية" بالسرديات و "السردية" لأنّ السرد بدأ يتطور في القرن (20 م) أين انتشرت دراسات بعنوانات

1- R.Barthes et autres : poétique du récit. Éditions du Seuil. 1997.p 09 -1

2- عبد القادر شرشال:تحليل الخطاب السردى وقضايا النص، ص 90.91.92

3- عمر عيلان:في مناهج تحليل الخطاب السردى، ص104

4- عبد القادر شرشال:تحليل الخطاب السردى وقضايا النص، ص 170

5- عمر عيلان:في مناهج تحليل الخطاب السردى، ص107

متداخلة نحو "شعرية السرد" و"سردية الشعر " و"شعرية المكان أو الزمان أو الشخصيات وصولاً إلى الفنون الأخرى كالرسم و النحت وغيرهما¹ فسقطت التأشيرة بين الأجناس وصار البحث عن اللغة الشعرية في الرواية فصارت « الرواية تخرج عن جلد السرد الذي قدر لها أن تضرب فيه فتتمرد عليه وتخرج عنه ولو غير بعيد عن أصل مسارها لتقبل على الوصف تعترف من جمالياته فإذا هي تصف مناظراً ، و عواطفاً، وهواجساً وصفاً شعرياً أنيقاً فتقع في سلوك الوجدانيات الشعرية»²، وفي حقيقة الأمر إن للاهتمام "بشعرية السرد" جذور و أصول عبر التاريخ تعود إلى كتاب البلاغي اللاتيني "كينيتيا" حول فن الخطبة حيث أقر هذا الأخير أن السرد يتعدى كونه ناقلاً أو عارضاً لموضوع ما بل هو مستفز مثير لعاطفة المتلقي قصد إقناعها ومن هنا بدأ السرد في التحرر من قيد العرض البرهاني كي يؤدي وظائف جمالية ونفسية تجعله قريباً من نطاق الشعر³، وفي العصر الحديث ظهرت دراسات كثيرة حول "شعرية السرد" والاهتمام بالنص السردى من حيث قوته الجمالية و قدرته التأثيرية ومدى تفتحها على لغة الشعر ومن الدراسات الغربية التي اشتغلت على "شعرية السرد " وفق منظور الألسنية البنيوية دراسة لـ "رولان بارت" تحت عنوان " التحليل البنيوي للحكايات" أين اشتغل على مجموعة من المستويات⁴:

- لغة الحكى بداية من الجمل حيث اعتبر الحكى جملة كبيرة

- مروراً إلى مستويات المعنى حيث تتجلى الجملة في المستوى اللسانياتى

على شتى المستويات ؛ صوتية ، تركيبية ، نحوية وسياقية .

1- خليل موسى:جماليات الشعرية ص 249

2- عبد المالك مرتاض:قضايا الشعريات ص 104

3- صلاح فضل:بلاغة الخطاب وعلم النص ص 329

4- أنظر R.barthes et autres : poétique du récit

- لينتقل بعدها الى الوظائف .

- ثم الأحداث التي تشمل دراسة الشخصيات ومشكلة الموضوع .

- ثم دراسة السرد ووضعية الحكى انتهاء بنظام الحكى

وما لبثت شعرية الخطاب السردى إلى أن تتعدى المستوى اللغوي إلى سائر المستويات الفاعلة و المشكّلة للخطاب السردى بحثا عن عبق ، أو جمال ، أو انفعال في الخطاب دون إلغاء للسرد باعتباره السمة الفارقة ، و النواة المشكّلة للخطاب السردى

وعليه فالسرديات باب من أبواب الشعرية لا يمكن ردّه ولا صدّه لأنّ الخطاب السردى وخاصة الراوية منه قد تربّع على الإبداع فأخذ معه عرش النقد.

(د) النص عتبة الشعرية :

ارتبط النص بالشعرية، لأنّ الشعرية مخاض أفرزته الدراسات الحداثية التي انتقلت من السياق إلى النسق ومن التاريخي إلى الآني لذلك فالبحت عن الشعرية لا يكون إلاّ في النص كمفهوم أكثر نضجا، وتداولاً، لذلك وقبل الوصول إلى هذه المرحلة أي اعتبار النص عتبة الشعرية كان لزاما تتبّع التحوّلات التي طالت النص وساهمت في تبلور مفهومه عبر مراحل، أو ضمن تخصصات شتى.

(1) مفهوم النص وأصل التسمية

عُرف مصطلح "النص" "textus" في الثقافة اللاتينية وهو مأخوذ من الفعل "texere"¹ حيث يأخذ معنى "النسيج" بما توحى به هذه الكلمة في المجال المادي الصناعي فالنسيج يكون من السدى، واللّحمة، والمنوال، أمّا "النص" فمن الحروف والكلمات المترابطة والتماسكة كقطعة قماش منسوجة، لذلك فمعنى "النسيج" يمثّل الشكل الخارجي للنص أمّا المضمون فيأخذ معنى "الوثاق" و ليكون الملفوظ نصا يجب أن يشتمل على معاني قارة و حقيقية ونهائية يمكن بلوغها والإلمام بها. وهذا ما ينتج عنه نصوص مختلفة التخصّص من دينية ، قانونية تعليمية غايتها تثبيت المعلومات و تأصيل المتعارف عليه وترسيخ السلوك وبالتالي يصبح كل مكتوب يشتمل على هذه الصفات نصا سواء كان جملة أو فقرة في كتاب² فهو مثلما يقول "فرانسوا راسيني" « ذو وظيفة مؤسسية في المجتمعات التي تعتمد على القانون المكتوب، وفي الديانات التي تركز على الكتب المقدسة»³ وعليه فظهور المصطلح، و المفهوم كان شديد الارتباط بالديانة، و بالكلام الإلهي

1- محمد الأخضر الصبيحي: مدخل إلى علم النص ص19

2- محمد مفتاح: المفاهيم معالم ص 16.17

3- فرانسوا راسيني: فنون النص و علومه :تر: ادريس الخطاب، دار توبقال للنشر . الدار البيضاء- المغرب- ط01، سنة 2010 ص32

و بالكتابة، لذلك لطلما ارتبطت هذه الكلمة بالنصوص المقدسة، فكلمة نص في الثقافة اللاتينية تعني « المقطع من الكتاب المقدس الذي يفتح به واعظ موعظته و الذي يشكل مصدر إلهامه الأول»¹، و من هنا ارتبط ظهور المصطلح- النص - بظهور عدد من المؤسسات في المجتمع البشري نحو ظهور الكتابة باعتبارها قيدا و ضبطا لكل منطوق، فوظيفتها الحفاظ عليه من الضياع، أو التحريف، فبات النص مطلبا، و حاجة للعديد من التخصصات و المجالات²، و لمّا ارتبط بالموروث الديني و النصوص المقدسة كان حضور "فقه اللغة" أو " الفيلولوجيا" ضروريا، فصار النص هو رهان الفيلولوجيا الأول³.

و عليه فإنّ مفهوم النص، مثلما قال "رولان بارت" « يرتبط تاريخيا بعالم بأكمله من النظم في القانون، و الدين، و الأدب، و التعليم»⁴ ، لكن مع بدايات الدراسات الحداثيّة و بتغيّر الإجراءات، ارتبطت "ممارسة النص" بالمناهج النّسقيّة التي تشغل على النص في حدوده الأنطولوجية، و ذلك باستثمار ما توصلت إليه اللسانيات و السيميائيات، و ما أفرزه المنهج البنيوي من أدوات، و مفاهيم تمكن من التحليل حيث تنظر هذه المناهج إلى النص باعتباره الوسيلة و الغاية في الآن نفسه⁵ فكان له بذلك مفهوم ، و وظيفة تعكس المبدأ، و المنطلق في الدراسة، فارتبطت الدراسات البنيوية بقضايا الظهور، و الشكل و البنية، و لعلّ أبرز هذه الخلفيات

1- بول آرون و آخرون: معجم المصطلحات الأدبية، تر: محمد حمود، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات، النشر و التوزيع ، بيروت - لبنان- ط1 ، سنة 2012، ص1180.

2- الأزهر الزناد: نسيج النص، بحث في ما يكون به الملفوظ نصا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، سنة 1993، ص13، 12.

3- بول آرون و آخرون: معجم المصطلحات الأدبية، ص 1181.

4- رولان بارت: نظرية النص، ضمن كتاب "أفاق تناصية" " المفهوم و المنظور"، تر: محمد خير البقاعي، جداول للنشر و الترجمة، لبنان، ط1، سنة 2013، ص 38.

5- حسين خمري: نظرية النص، ص363.

تركيز الاهتمام على "الكتابة" و في هذا الصدد يعرّف "رولان بارت" النص قائلاً « إنّه السطح الظاهري للإنتاج الأدبي بنسيج الكلمات المنظومة في التأليف و المنسقة بحيث تفرض شكلاً ثابتاً، و وحيداً ما استطاعت إلى ذلك سبيلاً»¹ فالملاحظ لهذا يجده تعريفا لغويا صرفا لا يتعدّى الشكل الخارجي، و الظهور المرئي للنص الذي يجسّد ظاهرة أدبية ما، لذلك يقول في السياق ذاته « ليس النص في نهاية الأمر إلاّ جسماً مدركاً بالحاسة البصرية (...) لكنّه ضروري يشاطر الأثر الأدبي حالته الروحية و هو مرتبط تشكيميا بالكتابة»² ، وهذا امتداد يحيل للأصول اللغوية للنص لأنّه يعتبر النص مجموعة خطيّة من العلامات اللغوية تهدف إلى إنتاج دلالة محدّدة و مقصودة من خلال أثر معين، و هي رؤية تقلص نظرية النص إلى النموذج النحوي للجملة³.

نستنتج ممّا سبق أنّ الاهتمام بالنص بالغ في القدم خاصة في الدراسات اللغوية حيث ظهر مصطلحا "تحليل النص" و "تفسير النص" أين انصبّ الاهتمام كلّه على النصوص الأدبية فقط « إلى أن حان عقد السبعينات فأسس البروفيسور "فان دايك" "van digk" علم النص الذي استوحى أدواته من المعارف الجديدة مثل السيميائيات، و اللسانيات، و النحو التوليدي، و بذلك بدأ يتأسّس هذا العلم تدريجياً»⁴ لكن قبل هذا تعود الإرهاصات الأولى لهذا العلم مع بداية النصف الثاني من هذا القرن، حيث أنجز "هاريس" دراستين في مجال اللسانيات الحديثة كانتا تحت عنوان "تحليل الخطاب"، أمّا "فان دايك" فهو الذي وضع تصورا كاملا "لعلم النص" منذ بداية 1976 حيث تخطّى الآراء التي كانت مطروحة حول هذا العلم محاولا تسطير

1- رولان بارت: نظرية النص، ص 37.

2- المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

3- حسين خمري: نظرية النص، ص 54، 55.

4- المرجع نفسه: ص 18.

مفاهيم جديدة، و ذلك من خلال كتابه "بعض مظاهر نحو النص" و قد قارن بين الخطاب، و النص في معنى واحد ، و في عام 1977، و من خلال كتابة "النص و السياق" فصل المفهومين، و فرّق بينهما ليربط دراسة النص بالأبعاد البنيوية و السياقية، و الثقافية¹ « إذ إنه استطاع أن يخرج من دائرة التأمل الفلسفي و التطبيقات الفجّة إلى التجريب العلمي، و قد اعتمد على اللسانيات البنيوية و تحديداً على النحو التوليدي مصبا اهتمامه على علم قديم هو البلاغة التي اتّخذ منها نموذجا لبناء علم النص»²، لذلك "فعلم النص" علم متداخل التخصصات له مرامي و أهداف و تتمثل مهمته مثلما يقول- صلاح فضل- في رصد العلاقات الداخلية و الخارجية في النصوص عبر مستويات مختلفة، و تتبّع وظائف اللغة في مختلف الاستعمالات لذلك يتعدّى حدود التخصص الواحد إلى مختلف العلوم³، ولهذا يقول "جان لونيير" « فقضيته الكبرى هي تحديد القواعد الكبرى التي تعترف للنص بنصّيته»⁴ ويطمح "علم النص" بهذا إلى هدفين رئيسيين: يتمثّل الأول في القدرة على تحليل كل أنواع النصوص سواء كانت أدبية أو علمية حيث إن تحقيق الهدف الأوّل يوصل للهدف الثاني، وهو طابع الشمولية أين يصبح متعدد الاختصاصات⁵ و عليه يصبح هذا العلم « أكثر المناهج المعاصرة تبلورا وإفادة من المقولات السابقة عليه واستعابها لإدراجها في منظومته العلمية بعد أن كانت مثبتة في أشتات مبعثرة»⁶، أي إنّ هذا

1- نقلا عن أحمد عفيفي: نحو النص "اتجاه جديد في الدرس النحوي"، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة-مصر-ط1، سنة 2001، ص

32،33

2- حسين خمري: نظرية النص، ص24.

3- صلاح فضل: بلاغة الخطاب و علم النص، ص 293.

4- احمد عفيفي: نحو النص، ص 55.

5- حسين خمري: نظرية النص، ص 27

6- صلاح فضل : مناهج النقد المعاصر، إفريقيا الشرق-المغرب- ط2، سنة 2013، ص 127

هذا العلم حاول بوعي، ونضج علميين احتضان شتى المناهج النقدية السابقة، والمعاصرة له، واستثمارها في مقاربة النصوص، وتحليلها « فهو التحليل العلمي الإمبريقي الذي يتناول مستويات النص بالتحليل و الدراسة»¹، لذلك فمفهوم ووظيفة "علم النص" أشمل وأوسع ممّا كان يستعمله الدرس النقدي من مصطلحات نحو "تأويل النصوص" أو "تحليل النصوص" ناهيك عن اهتمامه بشرح كيفية قيام النص بوظائفه.

وللأمانة العلمية لا يمكن الاكتفاء بذكر "فان دايك" فقط باعتباره مؤسساً لـ"علم النص" فهناك العديد من اللغويين ممّن اهتموا بـ "علم النص" وألّفوا فيه أمثال: "ستمبل" "Stempel" و"هارفج" "Herveg"، "جليسون" "Gleason" و"شميث" "Schmidt"، "دريسلر" "Dressler"، و "بركنر" "Brinker" و يعتبر "روبرت دي بوجراند" "Robert de Bedgrande" اللغوي المتمرس والأكثر نضجا في اشتغاله على موضوع "علم النص" حيث انتقل من حيث انتهى "فان دايك" مشيدا بجهوده، حاملا المشعل من بعده، فشكّل نظرية متكاملة، وقد ظهر هذا التمييز من خلال كتابيه "مدخل الى لسانيات النص" "textuale" "introduction de linguistique"، وكتاب "النص والخطاب، و الإجراءات" "texte-discoure and process"².

1- حسين خمري: نظرية النص، ص 22.

2- نقلا عن محمد الأخضر الصبيحي: مدخل الى علم النص ص 63

(2) الانتقال من الجملة إلى النص:

يعتبر الحديث عن "النص" في اللسانيات الحديثة استحضارا غير مباشر "الجملة" لأنّ اللسانيات كانت في بدايتها لسانيات جملة، و ليست لسانيات نصية فهل "علم النص" أو "اللسانيات النصية" هي تكملة لللسانيات الجملة؟ ولماذا الانتقال من الجملة إلى النص؟

رصد" روبرت دي بوجراند" الفروق بين "النص" و"الجملة" فيما يلي:¹

- النص نظام فعّال "actual system"، بينما الجملة نظام افتراضي "virtual system".
- لا يمكن تحديد النص من خلال المستوى النحوي فقط لأنّ له معايير كاملة للنصية بين الجملة فهي كيان قواعدي خالص.
- يمكن تخطّي المعيار النحوي للجملة حين تكون جزءا من النص، حيث يمكن استبدالها أو حذفها أو السكوت عنها وذلك لما للسياق من سلطة، وتحفيز فيصبح المعيار النحوي في الجملة المشكّلة للنص تعويضا، أو اختيارا، و ليس قانونا ثابتا.
- تحديد النص، و اللا نص لا يخضع للمعيار النحوي، بينما تحديد الجملة أو غير الجملة يكون استنادا للقانون النحوي.
- ينتج النص انطلاقا من موقف أو سياق معين، أما بناؤه الداخلي فيخضع لسياق البنية.
- ليس النص مجموعة من الحالات المعلوماتية، والاجتماعية و الانفعالية و هذه الحالة ليست على وجه الثبات فهي متغيرة على جسد النص، فبداية النص لا

1- روبرت دي بوجراند: النص و الخطاب و الاجراء، تر، تمام حسان. عالم الكتب، القاهرة - مصر - سنة 1998 ص 89 - 93

تعني نهايته بينما الجملة فهي نظام ثابت متزامن، فالمواقف والأعراف الاجتماعية يجسدها النص ولا تجسدها الجملة، ومثلها العوامل النفسية.

● النص انفتاح على نصوص أخرى، بينما الجملة فلا تنفتح إلا على

نفسها

وعليه فهناك حاجة، وغاية علمية فرضت الخروج من الجملة الى النص فاللسانيات النصية تتعدى كونها تكميلا للسانيات الجملة، أي توسع مدى اشتغالها باستعمال الأدوات والآليات نفسها، بل هي إعادة بناء للسانيات تستند على شكل جديد يمثل الوحدة الطبيعية للتعامل اللغوي بين المتكلمين، وهذا الشكل هو "النص" حيث إن مفهوم النص من هذا المنطلق لايعني ذلك الملفوظ بحجم معين مكتوبا، أو مطبوعا بل هو كل منطوق، أو مكتوب استعمل لغاية تواصلية، وسيلاتها اللغة¹، لكن هذا لايعني إغفال دور الجملة في مقاربة النص، فللمشتغلين على حقل اللسانيات تعريفات متعددة تعكس نظرتهم للنص، و جوهره، و بنائه، فهناك تعريفات ترى أنّ النص يتكوّن من بنى سطحية، فعرفوه على أنه منتج لغوي دون تبرير مقوماته، ولا وظائفه، ولا سماته، ويدخلون في هذا التعريف الشفوي، و المكتوب وهناك رؤيا أخرى أكثر تمييزا، وتدقيقا تنطلق من الجملة في تعريفها للنص دون إغفال الجانب السياقي، و التداولي، و البحث في وظيفة النص، و محتواه، ومن هنا تمخّضت نظريتان في الاشتغال على الجملة، فاعتبروا الجملة نصا وذلك إذا توفرت فيها شروط المقام، و التداول أي يتمّ معناها، ويحدّد موضوعها نحو جملة "ممنوع التدخين"، كما اعتبروا الجملة لبنة رئيسية في بناء النص، أي إنّ النص مجموعة

1- محمد الأخضر الصبيحي:مدخل الى علم النص ص59.

جمل منسجمة، و مترابطة، و من هنا قد يكون النص مجموعة جمل لكل جملة معناها أي نص داخل نص، أو مجموعة جمل مكملة لبعضها البعض تشكّل في الأخير نصاً¹ و عليه ف « إنَّ اللسانيّات وهي تدرس هذا المستوى ستواجه قضايا، و أبعاداً جديدة، و أن ذلك سوف لن يصرفها عن الاهتمام بموضوعها المفضّل، -الجملة- بل إنّها ستعود إليه بنظرة مغايرة انطلاقاً من أنّ المواصفات الحقيقية للجزء لا يمكن تحديدها تحديداً دقيقاً إلاّ إذا درست في إطار الكل، و عليه ستكتسب الدراسة الجمالية مع المنهج الجديد أبعاداً ما كانت لتتوفر لو استثمرت دراستها، وهي معزولة عن سياقها الطبيعي»² ؛ فهي بنت النص لا تعصيه ولا تخالفه بل تواسيه، و تدعّمه، و من تعريفات المستوى الأول، تعريف "هاليداي" "Halliday" و "رقية حسن" "R. Hasan" حيث يقولان إنّ كلمة "نص" « تشير إلى أي فقرة مكتوبة أو منطوقة مهما كان طولها، شريطة أن تكون وحدة متكاملة»³، فهذا التعريف لا يولي الجانب الاتصالي، و التداولي أهمية في تمثّل النص و إنتاجه بقدر ما ينصرف إلى كمال المعنى، و تمامه من خلال علاقات الاتساق، و الانسجام بين مكونات النص، و من التعريفات التي تراعي الجانب الاتصالي، و التداولي تعريف "هارتمن" "Hartman" فالنص عنده هو « علامة لغوية أصلية تبرز الجانب الاتصالي و السيميائي»⁴.

و من القضايا اللسانية التي ارتبطت بمفهوم النص أيضاً قضية الطول و القصر حيث رأوا أن الامتداد الطولي في النص لا يمثّل عاملاً جوهرياً في تحديد

1- عثمان أبو زنيد : نحو النص " إطار نظري ودراسات تطبيقية " ، عالم الكتب الحديث ، إربد - الأردن - ط1 ، سنة 2010، ص-21

2- محمد الاخضر الصبيحي :مدخل الى علم النص ص80

3- نقلا عن أحمد عفيفي :نحو النص، ص 22

4- نقلا عن المرجع نفسه :ص 27

مكانته ، وقيمته الأدبية أو النوعية، فهذه قضية ترتبط بخصائص، ومميزات كل جنس أو كل نوع¹، لأننا قد نجد جملة في شكلها لكنها نص في مضمونها ، وعلى هذا الأساس ، تنقسم الجملة في الدرس اللساني إلى قسمين: "جملة نظام" "système phrase" وجملة نصية "phrase texte" حيث ترتبط الأولى بشكل الجملة المجرد والتي تمثل مادة الدراسة النحوية ، أما الثانية فترتبط بالسياق ، و المقام ، والتداول² وهذا ما قامت به "التداولية النصية" التي تبناها "جان ماري سشايفر" فقد عرّفت النص على أنه متتالية لسانية تجمع المنطوق والمكتوب ، غايتها التواصلية ، وليس لحجمه أو طوله معيار بل قد يكون مجموعة جمل أو جملة واحدة ، أو جزء منها³ « وإنه لمن المهم في التداولية النصية تحديد الشروط التي تستطيع بها أفعال اللسان أن تتوالف في تتابعات من أفعال اللسان، ويجب علينا بالإضافة إلى هذا أن نطرح السؤال لمعرفة كيف ترتبط هذه التتابعات مع تتابعات الجمل ، أو مع قضايا النص المعبر عنها»⁴ وعليه فهذه التداولية تفتح الباب واسعا للسياقات المختلفة في النص "لهذا يقول" فان دايك " « يختص مفهوم السياق بأنه إعادة بناء نظري لعدد من ملامح السياق الاتصالي، تلك الملامح التي تشكل جزءا من القيود التي تجعل المنطوقات بوصفها أحداثا كلامية مصيبة»⁵ ، أي إن السياق اللغوي وحده في النص غير كاف لفهمه أو مقاربتة مقارنة صحيحة فالنص « كائن حي يتشكّل مع القراءة الواعية

1- صلاح فضل:مناهج النقد المعاصر، ص 138

2- الأزهر الزناد : نسيج النص ص 14

3- جان ماري سشايفر.النص :ضمن كتاب العلاماتية وعلم النص:منذر العياشي ، الانتماء الحضاري ، حلب_سوريا د ط، سنة 2009

ص 119

4- المرجع نفسه ص 173 .

5- تون فان دايك: علم النص "مدخل متداخل الاختصاصات ، تر : سعيد حسن بحيري، دار القاهرة للكتاب – مصر - د ط ، سنة 2009

ص 135

والتحليل الهادف الذي يجعل للسياق و الموقف اللغوي دورا رئيسيا عند التحليل «¹ فلا بدّ من الجمع بينهما باعتبارهما كلا متكاملًا يشد بعضه بعضا ، والسياق في حقيقته سياقات فهناك السياق التداولي، و السياق النفسي "إدراكي و عاطفي" ، والسياق الاجتماعي-الثقافي ، والسياق التاريخي... الخ، ولكل سياق مستوى علائقي، فقد حصرها "نصر حامد أبو زيد" في السياق الاجتماعي، والثقافي، والخارجي وهي تختص بعلاقة المرسل بالمتلقي من خلال الموضوع، أمّا السياق الداخلي فيرتبط بعلاقات أجزاء النص بعضها ببعض، والسياق اللغوي يرتبط بالجملة، وما يربطها من علاقات مع باقي الجمل، ليختم بسياق القراءة، والتأويل²، « و نظرا لأنّ علم النص لا يمكن أن يمارس عمل علوم النفس والاجتماع، والاقتصاد... الخ ذاتها، فإنّه وحده يستخلص بعض أوجه النظر العامة حول الأبنية المميزة للنص، والسياق في عمليات الاتصال والتفاعل الملحوظة في تلك العلوم»³، حيث يكون دور السياق في تحديد مكونات النص، وإيجادها، فهو مثلما يقول - جان لوينز- يحدّد معاني الأحداث الكلامية⁴ وعند مقاربة هذه السياقات يقول-صلاح فضل- بوجوب الابتداء « بالسياق النفسي الذي يتم فيه إنتاج النص، وفهمه، وإعادة تكوينه لدى المتلقي »⁵، والسياق النفسي يحيل على السياق الثقافي بقوة، لأنّ النص هو تشكيل ثقافة أفرزتها منظومة اجتماعية وهو واحد من مؤسسيها، لذلك يعتبر النص « ظاهرة ثقافية يمكن للمرء أن يستخلص منها بعض الاستنتاجات حول البنية الاجتماعية للجماعات الثقافية»⁶ ويعدّ ويعدّ "فان دايك" من أهم علماء النص المحدثين المهتمين بتحليل السياقات الثقافية

1- أحمد عفيفي : نحو النص ص 47

2- نصر حامد أبو زيد: النص، السلطة، الحقيقة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب- ط1، سنة 1995، ص 95.

3- تون فان دايك: علم النص، ص37.

4- نقلا عن أحمد عفيفي: نحو النص، ص47.

5- صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ص133.

6- تون فان دايك: النص " بنى ووظائف"، ضمن كتاب العلاماتية وعلم النص، ص188

الفاعلة في إنتاج النصوص، وذلك بشرح طريقة مقاربتها لكي لا يقتصر التحليل على فهم النص فقط بل يتعداه الى مختلف الوظائف التي يقوم بها السياق الثقافي¹ فتكون بهذا المقاربة متكاملة.

وعموما فإنّ تحليل النصوص مقارنة متعددة الأبعاد لا تقتصر على الجانب النسقي فقط فلا بدّ من فهم مختلف وظائف النص، وتحليلها وفق مختلف السياقات.

(3) حول النص الأدبي

تختلف مقارنة النص الأدبي عن باقي الأنواع، لأنه يتميز ببنية معقدة تشتمل على جملة من المستويات التي لا يمكن بلوغها دفعة واحدة، حيث إنّ هذه المستويات تمثّل الشعرية فيه لذلك لا يمكن اعتبار النص الأدبي « مجرد ممارسة متعينة للنص اللغوي، بل هو رسالة ناجمة عن نظام محدّد من المفاهيم، والشفرات »² لهذا يحدّد الباحث الروسي "لوتمان" النص الأدبي في ثلاثة مكونات³:

(1) **التعبير:** يمتلك النص الأدبي لغة خاصة تتجلى من خلال العلامات اللغوية والشفرات الأدبية التي تحيل إلى مستعمل معين.

(2) **التحديد :** ينتقل النص من بداية إلى نهاية، يشده خيط متين حيث لا يمكن تجزئة النص، وفصل وحداته، فالنص تحقيق لوظيفة ثقافية محدّدة، ينقل دلالة كاملة غير منقوصة كما أنّ حدود النص لا ترتبط بالطول أو القصر بقدر ما ترتبط بالسياق التداولي، والوظيفي لهذا النص فقد يكون بيتا من قصيدة، أو مائة صفحة من رواية

1- صلاح فضل:مناهج النقد المعاصر،ص134.

2- صلاح فضل: بلاغة الخطاب،وعلم النص،ص 273

3- نقلا عن المرجع نفسه : ص 132،131

ومن سمات الحدود النصية "العنوان" هذا الذي ينقل للقارئ دلالات ثرية تعتبر جوانب أساسية لمعرفة النص.

(3) الخاصية البنيوية: وهي مكوّن مرتبط بالتحديد، فبروز البنية شرط أساسي لتكوين النص لأنه لا يمكن اعتبار النص مجرد متواليّة من الفقرات، فكل تنظيم داخلي يحيل إلى تشكيل فني معين، وخاص بكل نص.

وإن كان هذا الطرح في حدود معيّنة إلاّ أنّه يعطي النص الأدبي خصوصية ما تسمح له ليكون أرضية خصبة، وميدانا رحبا لنظرية، أو علم يسّ القواعد، والقوانين لمقاربتة و تبين وظائفه، ومن هنا كان لزاما رصد الفرق بين "علم النص" ونظرية الأدب" أو "علم الأدب".

ف"ميدان" علم النص "يعد" أكثر عموما من ميدان علم الأدب لأنّ هذا الأخير لا يهتم مبدئيا إلاّ بالنصوص الأدبية¹، وعليه يتّسم "علم النص" بالشمول، أي إن مقارنة النصوص الأدبية هي واحدة من مهامه التي لا يمكنه إنكارها، ولا تفاديها، لهذا يرى "جان ماري سشافر" في هذا المقام أنّه على أي نظرية للنص تريد إثبات هويتها وجدواها أن تعالج ست نقاط مركزية لمقاربة النصوص الأدبية، وهذه النقاط هي: 2

- (1) الاتساق: وهو تماسك تحقّقه الأدوات الكلامية التي تسير العلاقات المتبادلة بين الجمل، وداخل الجملة في حد ذاتها، وخاصة دورها في الحفاظ علي التوازي رغم الاستبدالات التركيبية التي لا تخرج عن الموضوع أو المعنى.
- (2) الانسجام: وهو ما يحقق الدلالة الملائمة، والمكيفة مع الأداة اللسانية فبينهما توافق وانتلاف فهذا يؤدي الي ذلك.

1- جان ماري سشافر: النص ضمن كتاب: العلاماتية وعلم النص ص 139

2- المرجع نفسه: ص 132- 135.

(3) **القصدية والقبول**: وهذا معيار يفرضه المبدأ التداولي، فإذا كان النص متداولاً فقد مرّ على شروط أهّلته ليقبل بين المتواصلين، وهذا تواصل مبني على قصدية معيّنة.

(4) **الاختلاف الجنسي**: يعتبر الجنس الذي ينتمي إليه النص هويته التي لا يمكن إنكارها ولا تجاهلها أثناء التحليل النصي، فبمجرد "قراءة النص" نستشعر جنسه، وخصائصه الشكلية كما يمكننا التنبؤ بنهايته.

(5) **شعرية النص**: فلكل نص تكوين خاص لا يمكن سحبه على باقي النصوص وإن كانت نصوص نموذجية، فلا بدّ من إدراك الخصائص، والسمات المنفردة في النصوص، وذلك في الخطابين الشفوي و الكتابي.

ومنه نستنتج أنه لكي يكون النص أدبياً يجب أن يتميز، حيث تكون الصفة الأساسية فيه هي « أن يكون حدثاً استثنائياً لا تكرر لغيره من النصوص، وهو النص الذي يخلخل القيم النصية السائدة، ويعيد إنتاج المألوف و العادي»¹، ولتحقيق هذه القيمة في النص الأدبي لابد أن يخرج من النظرة الأحادية التي تضيق مساره الدلالي لتبحث عن معنى وحيد يمثل الحقيقة إلى الانفتاح، والتعدّد، فيكون الهدف مثلما يقول-رولان بارت-« هو التوصل إلى أن نتصور ونتخيل، ونعيش تعددية النص، وانفتاح دلالاته»² وعليه ولّى زمن المعنى الواحد، والحقيقة المطلقة في النص وجاء زمن القارئ، وسلطة القارئ، إنها سلطة تنسحب أساساً على مفهوم النص، ووظيفته، فصار للبحوث السيميولوجية الحديثة دور فعّال في تحديد مقاربات النص دون الاكتفاء بالوصف اللغوي المباشر لأنه يمثّل تحديداً لمستوى واحد من

1- حسين خمري: نظرية النص ص 59

2- رولان بارت: التحليل النصي " تطبيقات علي نصوص من التوراة والإنجيل والقصة القصيرة" :تر: عبد الكبير الشرقاوي، مطبعة

النجاح الجديد-الدار البيضاء -دط_سنة 2001ص 77

مستويات الخطاب، حيث يقتصر على ما تدل عليه مقولاتها¹، ومن هنا فلا يمكن اعتبار النص معطى ثابتاً. وقار الدلالة، فلكل نص ظروف خاصة، فالملفوظ الواحد قد ينتقل عبر مؤشرات خارجية كثيرة من شأنها توجيه المتلقي نحو دلالات جديدة لذلك يتسم النص بالنسبية، وهذه النسبية تفرض «توسعا لفضاءات التفكير بالمتلقي والتأويل»²، ومن هنا يتبين لنا أن النقد الغربي مرّ عبر تيارين أساسيين لتحديد مدلول النص، حيث كان أساسهما هو معرفة حدود التأويل، والاحتمال- كما سماه محمد مفتاح- ويمثل التيار الأول رواد ما بعد الحداثة نحو "جوليا كريستيفا، ورولان بارت، وميشال فوكو، وجاك دريدا، وآخرون، وتتمثل مبادئ هذا التيار في الانتقال بمفهوم النص من كونه موجوداً ذا معنى قار يعكس الحقيقة إلى بنية متعددة القراءات، والدلالات مفتاح فكها بيد القارئ، كما أن النص مجموعة نصوص متداخلة، ومتأثرة ببعضها البعض تنم عن خلفية إبستمولوجية، وتاريخية، ولغوية وغيرها من الخلفيات، أما التيار الثاني فهو تيار- يمثله فلاسفة الظواهر الذين تمركزوا في ألمانيا، ومنهم "شلايدر هاخرو هايدكر" و"كدمير"، و"الكاردون" وقد كان لهؤلاء صدى وصل إلى مؤسسي نظرية التلقي "ياوس" و"أيزر" وغيرهما ومنطق هذا التيار هو قطع الصلة بكل طرائق التفسير القديمة، وفقه اللغة التقليدي ليفسح المجال للذات القارئة لتعتمد على حواسها انطلاقاً من ظاهر النص نحو اكتشاف بنية دينامية عميقة.

و عموماً فإن هذين التيارين لا يختلفان بقدر ما يشتركان، بإعلان القطيعة واعتبار النص تلاق لمجموعة من النصوص، وإحلال سلطة النص مكان سلطة المؤلف وموت الاستقراء والاستنتاج كلاًهما قواسم مشتركة بين التيارين³، وبهذا صار

1- صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص ص 260

2- بول آرون وآخرون: معجم المصطلحات الأدبية، ص 183

3- محمد مفتاح: المفاهيم المعالم، ص 28-29

للنص عالم تصفه القراءة التأويلية مثلما يقول "بول ريكور" « ما يؤول في نص من النصوص هو اقتراح ما للعالم كما يمكن لي أن أقيم فيه لكي ألقى فيه واحدة من أخص ممكناتي هو ذا ما أسميه عالم النص»¹، ويربط "بول ريكور" هذه العملية بتلك النقلة من الشفوي إلى الكتابي لأنّ المرجعيات الثقافية، أو النفسية أو الاجتماعية -حسبه - مرتبطة بالخطاب الشفوي، وحين يحوّل هذا الخطاب إلى نص أي ينتقل من المشافهة إلى الكتابة تشوّه هذه المرجعيات لأنّ الخطاب الشفوي في الغالب يكون منتوجاً آنياً بين متحاورين؛ أي تفرزه ظروف متشابهة ممّا يمكّن المتحاورين من فهم واستعاب هذه المرجعيات ببساطة، لكن الكتابة من شأنها بتر هذه الصلة، و الخروج عن اللحظة التي ينتج فيها النص، وبالتالي يفتح المجال للقراءات المتحررة من المرجعيات² ، أي « إنّه بفضل الكتابة يمكن لـ"عالم النص" أن يشظّي عالم الكاتب»³.

ومن القضايا التي تواجه المتلقّي أو القارئ قضية "فهم النص"، وهذه القضية مثلما يقول "زنتسيسلاف واورزنيك" هي «عمليات امتلاك النص التي يشترك فيها كل شركاء التواصل، أي المرسل والمستقبل أيضاً»⁴، وبالتالي لا بدّ من استراتيجية محكمة في قراءة النصوص لأنّ "فهم النص" يحيلنا إلى قضية أخرى هي "عدم فهم النص" فالقارئ للنص قد يخرج فهمه إلى نوعين: فهم أدنى، وفهم

1- بول ريكور: من النص إلى الفعل "أبحاث التأويل" تر: محمد برادة، حسان بورقية، عين للدراسات و البحوث - القاهرة - سنة

2001، ص58

2- المرجع السابق: ص87

3- المرجع نفسه: ص85

4- "زنتسيسلاف واورزنيك: مدخل إلى علم النص" مشكلات بناء النص "تر: سعيد حسين بحيري ، مؤسسة المختار للنشر و التوزيع

-القاهرة- سنة 2003، ص83

أعلى حيث يكون "الفهم الأدنى" فهما ناقصا أو مختلفا أمّا الفهم الأعلى، فيكون بتحميل النص معاني إضافية لا قبل له بها.

لذلك ففهم النص يتطلب عوامل متداخلة ومساهمة في عملية إنتاج النص¹ وفي هذا السياق يشير- محمد مفتاح- إلى المنهجية النقدية المتكاملة لمقاربة النصوص باعتبارها موجودا مستقلا بذاته ذا انتظام داخلي خاص- وإن كانت دراسته تقتصر على الشعر- وتستند مراحل هذه المقاربة على "الدليل"، "المدلول"، "الدال" و "التدلال" ، و "المرجع²، وهذه مجتمعة تلخص علاقات النص مع كل الأسس التي تبنيه، و التي تمثل التناص في أدق معانيه، حيث إنّ رصد هذه العلاقات لا يتأتى إلا باستثمار آليات القراءة و التأويل، فالدليل في النص مثلا درجات تتباين فيها دلالة النص، فقد تكون الدلالة واضحة لا تقبل التأويل، فيكون "النص الواضح" أو تكون أقل وضوحا أين يدرك المعنى من خلال "نص العنوان" و "الحقل المعجمي" فالعنوان مثلا قد تنفتح دلالاته على معاني شتى لكن سرعان ما تبين الدلالة المقصودة عند قراءة النص، و يسمى هذا بـ"النص البين" وبمجرد هذا التبيان يظهر معنى واحد يطفوا على السطح فيكون "النص الظاهر" وقد تظهر دلالات لكنها غير مقصودة، وتعمّم الدلالة المقصودة عن طريق الاشتغال باللغة خاصة الدلالة الجنسية ويسمى هذا الذي يراوغ ثم يبين "النص المحتمل"، وتمشي الدلالة من الوضوح نحو الغموض لتصل درجة التعمية أين يفتح النص أبوابا تشعّ بدلالات كثيرة لها عديد المؤشرات المتداخلة التي يتيه القارئ الناقد في دهاليزها، ومكمن هذه الدلالات في "النص العمي"³، وعليه مثلما قال "زتسيسلاف" « ليس فقط كل سماع وقراءة هما سماع فهم، وقراءة إدراك بل يجب أن تُعدّ ما تسمى الأنشطة المنتجة (الكلام

1- المرجع نفسه:الصفحة نفسها

2- محمد مفتاح:المفاهيم معالم ص 148

3- المرجع نفسه:ص ص ، 147..148

والكتابة) أنشطة محدّدة بالفهم»¹ ، دون إقصاء العامل الاجتماعي، والثقافي، ولهجة الناص، وزمن النص.

تستند قراءة النص لجملة من الآليات و الاستراتيجيات، جمعها "محمد مفتاح" في أربع آليات تمرّ عبر النص من الجزء إلى الكل، و من الكل إلى الجزء، ومن الخارج إلى الداخل، ومن الداخل إلى الخارج، حيث إنّ الاستراتيجية التي تبتدئ من الحرف إلى الكلمة إلى الجملة، إلى الجملة التي تليها حتى بلوغ النص تسمى **"الاستراتيجية التصاعديّة"** وهي انتقال من الجزء إلى الكل، أمّا **"الاستراتيجية التنازلية"** والتي تنتقل من الكل إلى الجزء فهي قراءة إحالية، فقد تحيل البداية إلى النهاية والعنوان يحيل بدوره إلى باقي الأجزاء، و المكونات، وعبر هذه الممرات الخارجية تبدأ عملية البحث عن المعنى، أو ما يعتقد القارئ أنّه ميناء قراءة معينة تمكّنه من مبتغاه و هذه **"الاستراتيجية الاستكشافية"** أمّا الاستراتيجية الرابعة فهي استراتيجية تعتمد على ما وصلت إليه **"الاستراتيجية الاستكشافية"** لأنّها تقيس على ما وصلت إليه من تأويل وتطبّقه على ما شابهه من مُعطى في النص قريبا كان أم بعيدا، و تسمّى هذه الاستراتيجية بـ **"الاستقياسية"**²، ورغم تباين الاستراتيجيات لفهم النص يبقى الجامع بين هذه الاستراتيجيات هو الإحاطة بالبنية العميقة للنص، لأنّها تمثّل جوهر المقاربة النصية فمن خلالها يتحقق التماسك الدلالي كما تمكّنا من اختصار النص في ملخص، أو في "عنوان"، و تسهّل عملية محاكاة النص أو مطابقته كتحويل نص روائي إلى عمل سينمائي مثلا³.

وتجدر الإشارة في هذا المقام إلى الناقدة البلغارية "جوليا كريستيفا" لتبنيها المنهج السيميائي في مقاربة النص و تبين وظائفه، حيث أرادت هذه الناقدة استبدال

1- زتيسلاف واورزنيك:مدخل إلى علم النص،83.

2- محمد مفتاح:المفاهيم معالم،ص33-34.

3- زتيسلاف واورزنيك:مدخل إلى علم النص،ص56.

مفهوم الجنس بمفهوم النص، و هذا التحوّل في حقيقته هو ثورة ضد الفكر النقدي الذي كان سائدا في فرنسا، و داخل أسوار جامعة السربون حيث انتفض المثقفون في ماي 1968 ضد ثقافة الامتثال، و التقليدية التي كانت تجسّد نهج "غوستاف لانسون"¹ و قد « شكّلت خطابا نقديا جديدا، استمدّته من علوم الفلسفة، و اللغة والسيميوطيقا و النظرية النقدية و التحليل النفسي»²، و تعرّف "جوليا كريستيفا" النص بقولها « إنّ النص ليس مجموعة من الملفوظات النحوية أو اللانحوية، إنّ كل ما ينصاع للقراءة عبر خاصية الجمع بين مختلف طبقات الدلالية الحاضرة هنا داخل اللسان و العاملة على تحريك ذاكرته التاريخية»³، كما تعرّفه تعريفا ابستمولوجيا حيث ترى أنّ النص وسيلة ندمج من خلالها علاقة الكلام الإبلاغي المباشر بالأقوال السابقة، و المعاصرة، حيث تقول « تحدّد النص كجهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان بواسطة الربط بين كلام تواصل يهدف إلى الإخبار المباشر، و بين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه ، أو المتزامنة معه »⁴، و قد أفرزت هذه الرؤيا مجموعة من الأدوات الإجرائية التي تُحدّد النص و تسمّيه، و تتمثل في "ممارسة الدلالة" "pratique signifiantes" ، و "الإنتاجية" "productivité" و "الدلالية" "signifiante" ، و "النص الظاهر" "phéno texte" و "النص النوعي" "Géno texte" ، و "التناص" "Intertextualité" ، و فيما يلي شرح لكل واحدة:

(1) ممارسة الدلالة: و هذه صفة اكتسبها النص من علم العلامات، فالنص نظام من العلامات في قالب معين، و هذه لا تحدث على مستوى تجريد اللغة، بل هي

1- حسين خمري: نظرية النص، ص 56.

2- حفناوي بعلي: مدخل في نظرية النقد النسوي و ما بعد النسوية، منشورات الاختلاف-الجزائر-ط1، سنة 2009، ص 112.

3- جوليا كريستيفا: علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال-الدار البيضاء، ط2، سنة 1997، ص 14.

4- المرجع نفسه: ص 21.

تفاعل، و تلاقي بين القارئ، و السياق و الناص¹، لأنّ هذه الثلاثية تضمن دائماً للنص الديمومة و الاستمرارية.

(2) الإنتاجية: يعني مفهوم الإنتاجية تلك الحركة الديناميكية للنص حين يجتمع عليه كل من القارئ، و الناص، أو كل على حدة، فهذه المداعبة، و الممارسة على الدال تتضمن وجود إنتاجية في كل ممارسة، و هذا طبعاً حين يكون النص لوحة فنية تعتمد، المجاز، و التخيل، و المراوغة و عدم المباشرة² و عليه تمثّل الإنتاجية ثمرة الالتقاء بالنص.

(3) النص الظاهر، و النص النوعي: يمثل "النص الظاهر" الشكل الخارجي للنص حيث يعتبر مدونة مناهج التحليل الصوتي، و الدلالي، و البنيوي أمّا "النص النوعي"، فهو على عكس النص الظاهر لأنّه لا يمثّل متناً لغوياً مسطحاً، فهو التميّز، و التفرد في الطرح، و لا يمكن إخضاعه للتحليل النفسي لأنّه خارج عن اللاوعي، و إن تكوّن ممّا يلفظه اللاوعي، فهو جزء من المنطق العام المتعدّد الوجوه، غير المقتصر على ما هو متعارف عليه³ و هذان المستويان متكاملان فالظاهر يتولّد من النوعي، و النوعي لا يُدرك إلاّ عن طريق الظاهر⁴، إنهما وجهان لعملة نقدية واحدة.

(4) التناص: يعتبر هذا المصطلح عند "كريستيفا" علامة خصوصية في مسارها النقدي، و قد كان لهذا المصطلح خلفيات ابستمولوجية لعلّ أبرزها "حوارية باختين"، و حقيقة المصطلح هو أن كل نص يعتبر تناصاً، أي إنّه نسيج جديد من استشهادات سابقة، فالتناص قدرُ كل نص لأنّ الكلام موجود قبل النص و حوله و هذا

1- رولان بارت: نظرية النص، ضمن كتاب: أفاق تناصية، ص 46.

2- المرجع نفسه: ص 47.

3- لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون-بيروت-لبنان- ط1 سنة 2002، ص 128.

4- حسين خمري: نظرية النص، ص 237.

القدر يكتبه الناص دون وعي، و لا قصد، و للتناص تمظهرات شتى على مستوى الإيقاع، أو على شكل صيغ من الكلام الاجتماعي¹، و يسمى "رولان بارت" هذه العلاقات، و اللبانات التي يتشكل النص على إثرها بـ"الماسلف" أي ما سلف قراءته و كتابته، و مشاهدته إنّه النص المجتمعي و الثقافي²، و ينتج عن التناص مصطلح "الإيديولوجيم" "idéologéme"، الذي تعرّفه "جوليا كريستيفا" بقولها « إن الإيديولوجيم نص ما هو البؤرة التي تستوعب داخلها العقلانية العارفة تجوّل الملفات إلى كل جامع (النص)، و كذا باندماج تلك الكلية في النص التاريخي و الاجتماعي»³، فهو يمثل النواة الأولى في تشكيل النص، كما أنّه يبرزه في التناص، و قد انطوت هذه الآليات تحت غطاء منهج تحليلي سمّته "جوليا كريستيفا" بـ المنهج "السيما تحليلي" "semanalyse" ، و هو منهج يختلف عن "العلامية الأدبية" "la simiotique littiraire" لأنّه يعتمد على التحليل النفسي كمرجع في القراءة و التأويل، بينما "العلامية الأدبية" فتقتصر على تنظيم الملفات و وصف وظائفها البنيوية⁴، لذلك فإنّ « العامل الأساسي الذي أثار على فكر كريستيفا و تحليلها للنصوص الأدبية الطليعية هو التحليل النفسي، و الاشتباك مع فكر فرويد »⁵، و هذا ما ميّزها في الساحة النقدية.

و عموما فمفهوم النص من هذا التوجه يتّسم بالانفتاح، و كل نص منغلق على ذاته فهو ليس نصا، فالنص ذو مدلول واسع غير محدود بزمان، و لا مكان و لا تنتجه ظروف خاصة، و معينة بينما "الانص" فهو نص مناسباتي يموت بموت

1- رولان بارت: نظرية النص، ص 52.

2- رولان بارت: التحليل النصي، ص 14.

3- جوليا كريستيفا: علم النص، ص 22.

4- رولان بارت: نظرية النص، ص 63.

5- حفناوي بعلي: مدخل في نظرية النقد النسوي، و ما بعد النسوية، ص 115.

ظروف إنتاجه، و عليه ف"الانغلاق ميزة اللا- نص، و الانفتاح صفة للنص»¹، كما أنّ الانغلاق قد يعني الحدود البنيوية للنص، و الانفتاح هو انفتاح على الدلالات هاته التي تجعل النص أرضاً لا تبور و من معانيه أيضاً الانفتاح على التعبيرات المتاحة للنص أو الانفتاح على الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص².

و من هذه التباينات نستحضر قضية "حدود النص" أي من أين يبدأ؟ و إلى أين ينتهي؟ ليكون القارئ عريفاً، و واعياً بالمساحة التي تستقطب وعيه، و حركية عينيه، و معرفة ما الذي يحقق للنص نصيته؟ و هل كل مكتوب يسمى نصاً؟.

هي جملة من الإشكالات المرتبطة بماهية النص الأدبي باعتباره علامة سيميائية و تصوّر جديد، يقول "نصر حامد أبو زيد" « لا شك أنّ إطلاق كلمة "النص" على كتاب كامل، كان بداية النقلة الدلالية من المعنى القديم إلى المعنى الحديث والمعاصر»³ و هذا المفهوم بدوره يحيل لقضية النسخ و الطباعة، و في كلا الحالتين هناك تغييرات دلالية تطرأ على النص لأنّ الخطوط أنواع، و بناء الشكل الخارجي للنص يقتضي ديباجة و معماراً معيناً، و هذا المعمار يوحي بدلالات مختلفة، لذلك سرعان ما ظهر في النقد الاهتمام بما يحيط بالنص من نصوص موازية أو عتبات نصية، و عليه ف« كل اختيار أو اقتطاع نص، أو طريقة عرض نص تؤشّر إلى دلالاته»⁴، هذه الدلالة التي تمرّ عبر مجموعة من الإجراءات تسمى "التنصيص" "textualisation"، حيث يعرفه "غريماس" ب«مجموع الإجراءات التي تنتظم في تركيب نصي و تهدف إلى تكوين تواصل خطابي سابق على الخطاب في أية سيميائية (...) و تبعاً لذلك يتحدّد النص بالسياق إلى التجلي الذي يسبقه

1- حسين خمري: نظرية النص، ص 59.

2- المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

3- نصر حامد أبو زيد: النص، السلطة، الحقيقة، ص 159.

4- بول أرون و آخرون: معجم المصطلحات الأدبية، ص 1182.

و يتعيّن به»¹، و عليه فـ"التنصيص" يمثّل نية، و بداية صناعة النص باعتباره مجموعة جمل، و هذا ما يميّزه عن "النصوصية" textualité التي تعني التعامل مع النص باعتباره منتجاً مكتملاً، و جاهزاً²

و من الشروط التي تأذن بميلاد النص أو تحقيق "النصوصية" فيه؛ بدايته و نهايته فالنص ذو بداية، و مجال وسط قد يطول أو يقصر، و نهاية، و هي مكونات يمكن الوقوف عندها منفردة لكن لا يمكن عزلها عن السياق العام للنص، فهي مجتمعة في خدمة النص دلالة و تركيباً³، و من هذا المنطلق « لكلّ ثقافة علاماتها الشكلية الخاصة بالبداية و النهاية ، أي معاييرها التي تفتح بها النص، أي تشكيل النص باعتباره سلعة »⁴، و تبقى هذه المكونات المساهمة في فضاء النص تحت مسمى "العتبات النصية" أو "النصوص الموازية" هاته التي « تعتبر أشكالاً تناصية تساهم في تشكيل "فضاء النص"، و هي عناصر دلالية لا يمكن تجاهلها أثناء دراستنا لفضاء النص، لأنها جزء من الدلالة ، و عنصر مكمل للمعنى»⁵ و هذه المكونات تفتح المجال على التشكيل البصري، و الرسوم المصاحبة للنصوص و المكتملة لها و التي تشتمل على وظائف إيجابية في مقارنة النصوص يقول- محمد مفتاح- « فإنّ المرسوم نسق تعبيرية قائم الذات توظّف آليات الإبصار لإدراكه الموجودة في مجال ما في الدماغ، و آلة الإبصار أساسية في تحصيل المعرفة و لذلك تحتل التعبيرات اللغوية البصرية حيزاً من اللغات الطبيعية»⁶ و من هنا يميّز

1- نقلا عن حسين خمري: نظرية النص، ص 52.

2- المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

3- الأزهر الزناد: نسيج النص، ص 43.

4- حسين خمري: نظرية النص، ص 104.

5- رولان بارت: التحليل النصي، ص 82.

6- محمد مفتاح: المفاهيم معالم، ص 188.

بين خمسة مصطلحات، هي النص، ال-انص، الشبيه بالنص، النصنة و التناص و كلاً أشكال مختلفة للمكتوب و غير المكتوب، فليس كل مكتوب نصاً ، فمقياس النص هو تلك العلاقات من اتساق وانسجام على المستوى المعجمي ، والنحوي والدلالي والتداولي في زمان ، ومكان معينين ، أمّا "ال-انص" فهو الذي خلا من هذه العلاقات كما إنه غير مكتوب إنه نص كوني وطبيعي ، أمّا الشبيه بالنص، فيشمل الأحلام، واللوحات التشكيلية، ومختلف الأيقونات لأنها تشتمل على نظام معين وتحكمها علاقات أي إن الشبيه بالنص غير مكتوب، وعلاقاته مستنبطة شأنه، شأن "اللا- نص" أمّا "النصنة"، فهو تعبير يدل على المبالغة لأنّ تركيبة هذا النوع معقدة، فهي مزيج بين المكتوب، والمرسوم، والبياض، حيث إنّ لهذه العناصر كلها دلالات، وقصد معين، أمّا "التناس" فهو تفاعل ، وتداخل، وتعلق بين النصوص داخل نص واحد¹، هو الحاضر وهم الغائبون ولا يمكن حضورهم إلاّ عن طريق التأويل، والقراءة.

1- المرجع السابق: ص39

٥. شعريات غريبة:

انطلاقاً من النص، و بتطور مفهومه، تشكلت شعريات استطاعت أن تحفر على صخر صلد، لتبقى خالدة في الكتابات النقدية، فتمثلها جماعات، وأفراد استقوا نظرياتهم مما يعتقدوه الأرضية الخصبة لبلوغ معنى الشعرية، ومن هؤلاء: - الشكلاونيون الروس ، رومان جاكسون، جان كوهين، رولان بارت، تزيفيتان تودوروف، امبرتوايكو وجيرار جينيت، حيث يبقى هذا الاختيار في حدود النسبية والجزئية، لكن بقيمة معرفية جلية، فلطالما كان هؤلاء المرجع لكثير من الدراسات والنظريات الغربية أو العربية.

(1) الشكلاونيون الروس: "les Formalistes Ruses"

يعتبر الحديث عن شعرية الشكلانيين حديثاً عن تحوّل الدراسات الأدبية من مناهجها السياقية إلى المناهج النسقية، هاته التي تلغي التاريخ من الظاهرة الأدبية وتتنظر إليه نظرة آنية مجردة، فتنتقل من النص، وتعود إليه، ويقرّ "تودوروف" بأنّ الشكلانيين كانوا « أقرب إلى روح كتاب الشعرية مما كان عليه المعجبون به في القرن السادس عشر لأنهم تناولوا العمل من حيث تركه "أرسطو"، وقد حققوا بهذا الصنيع تركيباً ناجحاً لمختلف الاتجاهات التي كانت تغطي على النظرية الأدبية حتى ذلك الحين ، ونحوّ إلى تأسيس النظرية الحديثة»¹، وقد كانت هذه النظرية شغوفة بالروح العلمية، والممارسة الوصفية للعمل الأدبي، فأصروا على أن يكون للأدب علم يوازي العلوم الأخرى، فكان النص الميدان المناسب لتلقين مبادئ هذا العلم حيث إنّ قيمته لا تكمن في مضمونه ولكنّها في العلاقات أو النظام الذي يجعل معناه مرتبطاً بشكله، أو بلغته، و كانت البدايات الفعلية للدراسات الشكلية قبل ثورة 1917 بواسطة جماعتين تمثلان عضد و قوام هذا التيار النقدي؛ أمّا الجماعة الأولى فهي "حلقة موسكو اللغوية" التي ظهرت سنة 1915 و الجماعة الثانية هي جماعة "أبو

1- تزيفيتان تودوروف: الشعرية، ص 14، 15.

جاز" و التي تعني "جمعية دراسة اللغة الشعرية" سنة 1916 ، وقد كان "رومان جاكسون" من الشخصيات القيادية في الحلقة الأولى و"فيكتور شكولوفسكي" و " بوريس إيخناوم"، من قيادي الحلقة الثانية¹، وينطلق مفهوم "الشكلانيين" للشعرية من رؤيتهم للشكل، حيث رفضوا فكرة أنّ الشكل يحتوي المضمون، فالشكل عندهم وحدة ديناميكية متصلة بمعناها، فكانت بهذا مبادئهم متكئة على هذه الخلفية التي لا تتعدى الشكل، و تختص به، ويمكن رصد هذه المبادئ فيما يلي: 2

- الشكل وحدة دينامية لها معنى في ذاتها، فهي لا تحتوي المضمون.
- التشديد على الإيقاع دون تثمين للوزن، فهو ثانوي الدور مقارنة بالإيقاع.
- تراجع مهمة الصورة الشعرية حيث أصبحت نسقا كسائر أنساق اللغة.
- رفض مبدأ الاقتصاد الفني، واعتباره مناسبا للغة اليومية، و ليس للغة الشعرية.
- تحديد نسق الأفراد أو الأعراب singularisation، وهي وسيلة شعرية تؤدي إلى قيم غير مألوفة، و مخالفة، أي تكون منحرفة عن المؤلف
- مفهوم المهيمنة "domination"، ومفهوم الأدبية "littirarité" باعتبارهما مفهومين يحدّد بهما العمل الأدبي.
- تعتمد اللغة الشعرية عندهم أساسا على التمييز بين اللغة الشعرية واللغة اليومية فوضعوا بذلك نظرية في القراءة تقابل بينهما.

1- رمان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة-مصر، سنة 1998،

فأصبح للشكلانيين من خلال هذه المبادئ الجديدة على الساحة النقدية الفضل الأكبر في تحديد مصطلح الشعرية الحديثة؛ تحديد يعتمد على رؤيا خاصة، تعتبر الأدب استخداما خاصا، ومتميزا يقول "شكولوفسكي": « إنَّ غرض الفن هو نقل الإحساس بالأشياء كما تدرك، وليس كما تعرف (...) لأنَّ عملية الإدراك غاية جمالية في ذاتها، ولا بدَّ من إطالة أمدها، فالفن طريقة لممارسة تجربة فنية الموضوع، أمَّا الموضوع ذاته فليس له أهمية»¹ إنها ممارسة شكلية بامتياز، تواكب روح العصر، و أمانيه، وفي ظل هذه الممارسة تفرّعت جملة من النظريات لتشمل الأدب بشقيه؛ شعره، ونثره، وإن كان السرد خصوصا في النثر.

يرى "الشكلانيون" أنَّ الشعر هو الاستخدام الأمثل للغة منتظمة في كل نسيجها الصوتي حيث يكون الإيقاع أهم العوامل في بنائه، فهو - الشعر - يمارس عنفا منتظما على اللغة العملية، ومن ثمَّ يمرَّ فيها بطريقة تجذب انتباهنا إلى طبيعتها التي يقوم الشاعر ببناها² وهذه رؤيا تحيلنا إلى وجود نوعين من الاستعمالات اللغوية لغة يومية، ولغة أدبية، فاللغة اليومية أو غير الأدبية تتميز بكثرة تداولها، وانعدام معلوماتها لأنَّ الناس ألفوا معلوماتها فهي تخضع للعرف، والتقاليد، وهذا ما يسقطها في "الآلية"، لذلك كان المعيار الأول للغة الأدبية هو تحرير اللغة من الآلية، وذلك بزيادة صعوبة الأشكال لتبتعد عن المألوف الذي لا يكاد يسمع³ لأنَّ الألفة تذهب العجب، فإحداث العجب في المتلقي لا بدَّ من التلاعب على مستوى الاستبدالات المتاحة لنظام اللغة، فتخلق اللغة الأدبية « باستمرار معاني جديدة و تداعيات أخرى لمعان قائمة عن طريق إجراءات تغيّر المعنى التي تمضي متلازمة مع استبدال

1- نقلا عن رمان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ص 29،30.

2- المرجع نفسه: ص 28، 29.

3- صلاح فضل: بلاغة الخطاب، و علم النص، ص 208.

الكلمات»¹، أمّا القداسة التي كانت للصورة الشعرية، على أساس أنّ الشعر تفكير بالصور، فهذا مذهب انتقده الشكلانيون بشدة، و رأوا فيه سببا في تحطم القيم الجمالية، لجموحها- الصورة- و تكرارها عبر الأزمان دون تحديث، و لا تغيير فتوقع الشعر في الآلية و التي بدورها تذهب عنه اللغة الأدبية²، و ما لبثت جهود الشكلانيين بالوقوف عند مختلف القضايا النقدية الخاصة بالشعر، حتى طالت السرد حيث يعود الفضل إلى "إيخنباوم" في اكتشاف تعدّد الأشكال النثرية التي يفرزها تعدد أنماط السرد بداية من الخرافة، و الأسطورة، ثم الملحمة، وصولا إلى الرواية هاته التي انبجست دون قيود، فصارت مزيجا من الحوارات، و الأوصاف و التأمّلات و أصبح لكل فن نثري جديد أصول تشكّل و تطوّر منها، فالقصة القصيرة هي شكل أساسي انحدر من التاريخ و الأشعار، أمّا الرواية فقد انحدرت من الخرافة، و من هنا و من هذا التحديد المنهجي بدأ التحليل الداخلي المحايث للأعمال السردية بصورة جدية مع الشكلانيين³

إنّ الشعرية إذن في عرف الشكلانيين لم تنتصر للشعر وحده، و إن كان له رواد و يريدون فقد شملت السرد أيضا، كما أنها لعبة لغوية حتى النخاع، تجعل من الشكل بناء و مضمونا في الآن نفسه، إنّها شعرية ثائرة على الأعراف، و التقاليد النقدية التي كانت سائدة، حسنتها تكمن في جنوحها نحو الدقة و العلمية، و سيئتها هي المبالغة في الروح العلمية ذات النظرة و الممارسة الوصفية، التي ألغت الجوانب النفسية، و الاجتماعية رغم دورها في صناعة الشعرية.

1- المرجع السابق : ص253.

2- عبد القادر شرشار: تحليل الخطاب السردى، و قضايا النص، ص 127.

3- نقلا عن عبد القادر شرشار: تحليل الخطاب السردى، و قضايا النص، ص 130، 131.

(2) رومان جاكبسون "R.jakabson"

لدراسة و فهم شعرية "جاكبسون" يصادفنا مثلما يقول "تودوروف" سؤال ما الأدب ؟ حيث إنّ هذا السؤال بقي ملازماً حاضراً في كتاباته كلّها¹، فالغاية التي توخّاها من بحوثه التي بدأت مع الشكلانيين الروس هي معرفة ماهية الأدب، و كيف يتحقق في النص، وهذه إشكالية علمية لا تعكس الريادة بقدر ما تعكس النظرة الجديدة للأدب و مفهومه، و كيف يتحقق؟ فهي في حقيقة الأمر ثورة على التقاليد و الأعراف السائدة حول ماهية الأدب و تعتبر مرجعية جاكبسون لسانية أكبر منها شكلية في تأسيسها لعلم الشعرية، و قد لخص "الطاهر بومزبر" المنطلقات الأولية التي ارتكز عليها "جاكبسون" لرسم، و توضيح المنحى العام لتفكيره اللساني في ثلاث نقاط:²

- قصور الدرس اللساني لتركيزه على الجملة فقط دون التعامل مع النص كاملاً جعله يسعى إلى توطيد العلاقة بين الفن اللفظي و اللسانيات.
- وجوب التعامل مع الفن اللفظي في إطاره التواصل، أي لكل سلوك لفظي وظائف متباينة.
- مادام هذا التنوع في الخطابات يقتضي تنوعاً في الوظائف، فهذه الوظائف تؤسس لهذه الخطابات، و بالتالي لا يمكن بتر، أو إلغاء أي وظيفة لأنّ إلغاء أي وظيفة يشوّه أو يعرقل السير العادي للرسالة.

و قد سطرّ للغة ست وظائف (الوظيفة المرجعية، الانفعالية، الإفهامية التنبهية، الانعكاسية و الشعرية) هي مقومات الرسالة، و لتتسم الرسالة بالأدبية لا بدّ أن تكون الوظيفة الشعرية هي المهيمنة في النص مقارنة بالوظائف الأخرى، لكن

1- تزييفتان تودوروف: نظريات في الرمز، تر: محمد الزكراوي، مراجعة: حسن حمزة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت-لبنان-ط1

سنة 2012، ص 463.

2- الطاهر بومزبر: التواصل اللساني و الشعرية، ص 16، 15.

هذه الوظيفة تعوز الوظائف الأخرى في تشكيل شتى الأجناس الشعرية، ففي الملحمة مثلا تساهم الوظيفة المرجعية مع الشعرية، لأنّ المرجع أو السياق هو الغائب الذي نأخذ منه إنه « الطاقة المرجعية التي يجري القول من فوقها»¹، كما تأخذ الملحمة من التاريخ فهذا من ذلك²

و عليه فموضوع الشعرية عند "جاكسون" هو وجوب هيمنة الوظيفة الشعرية، أي ما تحققه اللغة في النص، إنها « تمايز الفن اللغوي، واختلافه عن غيره من الفنون الأخرى و عما سواه من السلوك القولي»³، و لتحقيق هذه الوظيفة اللغوية لابدّ من شروط تمثل تصوّر "جاكسون" لمفهوم الشعرية، و كيف تتحقق؟، و قد لخص "حسن ناظم" مراحل تصوّر "جاكسون" للشعرية في أربع مراحل⁴:

- أولها: أنّ اللغة الشعرية ذاتية الغاية، تقابلها اللغة اليومية الفقيرة و المعيرة بموضوع خارجها.
- ثانيها: أنّ النص الأدبي هو سمة فارقة للوظيفة الشعرية.
- ثالثها: تقوم الوظيفة الشعرية بإسقاط "مبدأ التماثل" لمحور الاختيار على محور التأليف و هذا ما ينجرّ عنه انبثاق نسق التوازي "parallelisme".
- رابعها: نسق التوازي باعتباره نتيجة تحدّث الهيمنة للوظيفة الشعرية في النص.

إنّ هذه المراحل متجانسة، و مرتبطة ببعضها البعض، فكلّ مرحلة تمهّد للتي تليها فالتمييز بين لغتين في المرحلة الأولى تحديد منهجي للأرضية المقصودة

1- عبد الله الغدامي: الخطيئة و التكفير، ص 12.

2- بشير تاوريرت: الحقيقة الشعرية، ص 303.

3- المرجع نفسه: ص 303.

4- حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 98.

للزرع، أي إن ما يهَمّ الشعرية هو اللغة الأدبية، و ليس اللغة اليومية، و لتكون هذه اللغة أدبية أو شعرية يجب أن تهيمن عليها الوظيفة الشعرية التي تشتغل على مبدأي الاختيار أو الانتقاء ، و التأليف أو التضام، فتتحقق « حين تسقط مبدأ التكافؤ من محور الاختيار على محور التضام »¹، و لهذا المبدأ كان الاهتمام شديداً، بمختلف أشكال التكرار لا سيما الموازاة التي تندرج تحتها المشابهة و المخالفة على السواء و قد استكشف "جاكيسون" ثلاث مراتب نصية مبنية على مبدأ الموازاة أو التوازي:2

- مرتبة الأصوات أو الحروف .
- مرتبة العروض.
- مرتبة للأصناف النحوية
- و عليه فجوهر هذه الشعرية لسانيّ بامتياز، إنّها شعرية حاول صاحبها ضبطها و تقنينها بجملة من المبادئ و المصطلحات التي سيّجتها و أعطتها صفة العلمية لكن المصطلحات التي تُحدّد في النظرية كأدوات إجرائية هي سلاح ذو حدين إذا لم تكن مضبوطة فلا بد أن يكون المصطلح دليلاً على شيء واحد، و هذا ما جعل "روبرت شولز" ينتقد نموذج "جاكيسون" حيث وجده يستخدم مصطلح الرسالة بمعنيين مختلفين، فمرة هي "المعنى" ، و مرة أخرى هي " شكل لفظي" كما عاب عليه تجاهله الفرق بين الاتصال المكتوب، و الاتصال الشفهي، حيث إن هذا الأخير يمكنه أن يشتمل على عناصر الاتصال التي حدّدها جميعاً المرسل و المرسل إليه و الرسالة و السياق ، أو المرجع ، و الشفرة ، كما أنّ الوظائف الستة التي حدّدها للخطاب اللغوي ليست كاملة أو مطلقة فهناك وظائف أخرى يمكن

1- جابر عصفور: نظريات معاصرة، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة- مصر، د ط، سنة 1998، ص 254.

2- تزيفيتان تودوروف : نظرية في الرمز ، ص 474-475

وجودها في الخطاب نحو "الوظيفة التبجيلية" التي تهتم بمنزلة المتكلم اجتماعيا أو "الوظيفة التوكيدية"¹

ومما ضيق على هذه الشعرية اقتصارها على دراسة الشعر بأجناسه (ملحمي وعظي، التماسي)، فقد ركّز "جاكسون" على الوظيفة الشعرية التي تمثل محور نظريته-نظرية التماثل- لكنّه ضمنا و إن كان تركيزه منصبا على الشعر، فهناك طرح يفرض نفسه؛ طرح يجنح للتعميم، فما دام البحث عن الوظيفة الشعرية في الخطابات كان لزاما لذلك رصدها في الخطاب الأدبي عامة، و ليس في الشعر فقط. لتأخذ هذه الشعرية صفة النظرية الشاملة، لكن البدايات و التي كانت مع الشكلانيين جنح كثيرٌ من أصحابها إلى الشعر، لأنّ الشعر أفسح مجالا للدراسات الشكلية، فهو لعبة شكلية بامتياز إنه أرضية خصبة تمثل هذه الدراسات و لكن حتى التركيز على الشعر جعل شعرية "جاكسون" تنعق في هذه الوصفية اللسانية التي تشتغل على جملة من الأبنية النحوية، و البلاغية، فتختزل بنية الخطاب الأدبي فيما تقدره المقولات النحوية، و هذا لا يتمشى و روح الشعر، ففي الشعر شيء مجهول لا تكتشفه اللسانيات، كما أن إسقاط التماثلات المنتظمة نفسها على القصائد المختلفة يتنافى و حقيقة الوظيفة الشعرية التي تنتج التماثل كوسيلة شعرية، فقد نجد تماثلات لا تحصى في قصيدة و لا نجد في أخرى³، و عليه يمكن تحديد الانتقادات التي وجهت لشعرية "جاكسون" باعتبارها شعرية لسانية موضوعها الشعر، و أدواتها تلك البنى النحوية، و الصوتية و الإيقاعية فيما يلي:

● عدم تحديد و ضبط مفهوم بعض المصطلحات نحو "الرسالة"، و ما

تعنيه.

1- نقلا عن حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 92.

2- المرجع نفسه: ص 94.

3- بشير تاويريرت: الحقيقة الشعرية، ص 304.

- الفصل بين الخطاب المكتوب، والشفهي، وعدم الاهتمام بهذا الأخير رغم إمكانية اعتباره مدونة تناسبها تلك الأدوات الإجرائية.
- تعتبر الوظائف الستة للغة غير شاملة، و لا مطلقة، فهناك وظائف أخرى.
- التركيز على الشعر موضوعا رغم إمكانية سحب النظرية على كلا النوعين شعرا، و نثرا.
- يعتبر الانعتاق في الوصفية اللسانية، و تحديدا الأبنية نفسها في تحقيق التماثل تضيقا على طبيعة الشعر، و إجحافا في حق قصائد أخرى لها تماثلات مختلفة.
- و هناك نقاط أخرى سبقت الإشارة إليها في الحديث عن علاقة الشعرية بالأدبية و علاقة الشعرية باللسانيات.

3) جون كوهين "Jean Cohin" و شعرية الانزياح: "la poétique"**"du l'ecart"**

بدأت فكرة الانزياح مع الدراسات اللسانية، و هي فكرة انطلقت أساسا من حيث انتهت البلاغة القديمة ، هاته البلاغة التي تقدّم قوالب جاهزة تحرم اللغة من استثمار مخزونها أو تصدير منتوجها، و من المشتغلين على هذا المد اللساني "جون كوهين"، و"جماعة مو" ، فقد أصدرت هذه الجماعة كتابا عنوانه "البلاغة العامة" حيث ساهم هذا الكتاب « في وضع الأسس اللسانية للانزياح، و تفسير مختلف انزياحات اللغة الشعرية ، و الخطاب السردية، و محسنات التحاور خلال التواصل»¹، و يسعى الانزياح « إلى توتير اللغة، و انتهاك نظام الأسلية المألوف فيها و الخروج إلى الناس بشكل أسلوبية بمقدار ما هو قائم على انتهاك النظام العام للنسيج اللغوي، بمقدار ما هو مثير للانتباه ، و مقبول في ذوق التلقي العام، و ذلك على نحو لا يلبث أن يغتدي جميلا مألوفا حيث يشيع بين القراء»² و فكرة الانزياح في جوهرها تفرض نقيضا للمفهوم، فمادام هناك انزياح، فهذا يعني أنّ هناك أصلا ننزاح و نخرج عنه ؛ إنّه الأصل أو المعيار ، لذلك يتحقق الأسلوب بالعلاقة القائمة بينهما ، فالمعيار في جوهره يشبه درجة الصفر في الكتابة عند "رولان بارت" والانزياح تحريف و خروج ملموس لهذه الدرجة ، حيث يتجلى هذا التحريف في مظهرين ؛ تحريف مقصود غايته إخفاء عجز اللغة و هذا انزياح بعيد عن الشعرية و تحريف يجعل البنيات الدلالية الأساسية التي تمثل درجة الصفر تستقل عن الدلالة

1- الحسن بواجلابن : الإنزياح المنطقي من منظور جماعة "مو" ص 165 .

*- يستعمل عبد المالك مصطلح الأسلية بدل الأسلوبية.

2- عبد المالك مرتاض: قضايا الشعرية، ص 77

المعجمية، ثم يغطي المسافة بينهما، ومن هنا تحدث الشعرية¹، و الانزياح من خلال هذا التجاوز، والانتهاك للمألوف أنواع فهناك انزياح بلاغي وانزياح نحوي وانزياح وصفي، و انزياح أسلوبية²، ويكون الانزياح على مستوى اللغة من خلال الجانب الصوتي، والتركيبي، والدلالي، فعلى المستوى الصوتي قد يحدث انزياح حذف نحو "الترخيم" مثلا، أو انزياح زيادة كزيادة حرف مثلا، أما على المستوى التركيبي فيشتغل على "القلب" الذي يحيل بدوره على التقديم و التأخير، أو عن طريق الحذف في التراكيب لتحقيق المجاز، أما على المستوى الدلالي فيتجلى في المجازات من استعارة، ومجاز مرسل وكناية³.

لقد ارتبط مفهوم الانزياح على الساحة النقدية، وفي مجال الشعرية بالناقد الفرنسي "جون كوهين" من خلال كتابه "النظرية الشعرية"، حيث نظر، وأفاض الحديث عن شعرية الانزياح وتعتبر دراساته مدًا لسانيا، وتكملة لجهود من سبقه من أمثال "رومان جاكسون" لأن التمييز بين اللغة اليومية، واللغة الأدبية إحالة غير مباشرة لفكرة الانزياح فاللغة اليومية بالنسبة للمتكلم هي الأصل أو المعيار، والخروج عنها إلى اللغة الأدبية هو انزياح، حيث يميز "جون كوهين" بين انزياحين؛ انزياح سياقي، وانزياح استبدالي كان أساس بنائهما هو ثنائية "دوسوسير" اللغة "langue"، و "الكلام" "parole"، فالانزياح السياقي يحدث على مستوى الكلام ويظهر في القافية، والحذف، والتقديم والتأخير والنوعت و غيرها من الصياغات الأسلوبية، أما الانزياح الاستبدالي فيحدث في اللغة على اعتبارها الرصيد الصوري و الذهني الذي ينهل منه الشاعر ليشكل من قوالبه قصائد تطفح

1- الحسن بواجلابن: الانزياح المنطقي من منظور جماعة "مو"، ص 168 .

2- أنظر عبدالمالك مرتاض: قضايا الشعرية، ص 168

3- الحسن بواجلابن: الانزياح المنطقي من منظور جماعة "مو" ص 168- 171

بالشعرية التي حققها الانزياح، حيث إن خير فاعل لهذا هي الاستعارة¹، و قد تأثر "جون كوهين" « في تأسيسه لعلم الشعرية بمبدأ المحايثة في صورته اللسانية فهو أراد لشعريته أن تصطبغ بصبغة علمية يقرأ من خلالها المنتج الشعري، وما يكتنزه هذا المنتج من جماليات أسلوبية يقرأ بنظرة وصفية عمودية تحاشي مسألة وضع النص الشعري في سياقات غير لغوية قاتلة²، فهو ناقد لساني حتى النخاع فلا مجال للسياقات الخارجية في البحث عن مكنن الجمال في القصيدة، وإن كان لا ينكر دور علماء النفس والاجتماع، لكنّه يرى أنّ ناقد الشعر وحده القادر على التمييز، والتفريق بين الشعر، والنثر فالاستعارة مثلاً عند الشعراء قد يراها عالم النفس دلالة على وسوسة، وهذا لا يعني شيئاً في تعليل القيمة الجمالية³، و قد كان تركيز "كوهين" على الشعر، فهو المجال المخصص لدراسة الشعرية، أو لتحقيقها فميّز بين "الشعر" و "النثر" حيث رأى أن المنهج المقارن هو المنهج المناسب لمقاربتهم وما دام النثر أكثر شيوعاً، وتداولاً فالقصيدة انزياح عنه⁴ « حيث إنّ النثر درجة الصفر في الأسلوب⁵، وعليه فالشعرية عنده تشغل عالم الشعر بحدّيه الصوتي والدلالي، ومن خلال ما يحدث فيهما من انزياحات يحدث الغموض، وهو مطلب إيجابي في تصور "كوهين" لأنّ الانزياح عامل من عوامل توليد الغموض في الشعر لأن التركيب الجديد للكلمات، وفي ظل علاقات جديدة تتحوّل العبارة الشعرية

1- حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص119

2- بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية، ص307

3- جون كوين: النظرية الشعرية " بناء لغة الشعر " :تر: أحمد درويش، دارغريب للطباعة والنشر والتوزيع-القااهرة-مصر، دون

تأريخ، ص63

4- حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص115

5- جون كوين: النظرية الشعرية " بناء لغة الشعر " ، ص5.57

الى دلالات مكثفة¹ تلمّح، ولا تصرّح، ممّا يُحدث القيمة الفنية، والجمالية وعلى هذه الخلفية يعرف "كوهين" اللغة بقوله « هي تلك الحقيقة المتناقضة التي تنكشف من خلال عناصر ليست لغوية في ذاتها»²، فالتناقض يكمن في ما تنقله اللغة كمعنى سطحي غير مقصود لذاته لا بدّ من وجود قرائن حالية، وعقلية تنكشف من خلالها تلك الشعرية، وتلك المعاني المخفية بين ضلوع لغة القصيدة، والانزياح لايعني « مجافاة قواعد النحو و التركيب و القفز عليها، وإنما ما يستخدمه الشعر من آليات تخرج باللّغة عن الخطاب العلمي أو الخطاب النثري»³.

يعطي "جون كوهين" مثالا قويا لـ "فاليري" يوضح من خلاله انزياح اللغة و اختراقها للقانون المتداول ممّا يحدث الشعرية حيث يقول "فاليري" في بيت شعري.

"سطح هادئ تمشي عليه اليمامات"

فهذا مثال يظهر من خلال لغته بسيطا نثريا إلى أبعد الحدود لكن حين ننظر الى لغته كلغة شعرية انزاحت عن المؤلف، و المتداول بين الناس تصبح لفظتا "السطح" و "اليمامات" ذات دلالات أخرى يفرضها النص، فالسطح يعني "البحر" و "اليمامات" تعني "السفن"⁴ وكأن "كوهين" يرى المباشرة في وصف وتسمية الأشياء خلوا من الشعرية فتسمية "الحب" مثلا "بالشعلة" يسمّ الصياغة بالشعرية لذلك فهناك تمييز يعتبر فيصلا لبلوغ الإبداع الشعري من عدمه حيث إن هناك "صور الاستعمال" وهي صور لا تحقّق الإبداع والجمال الشعري لأنّ ملاذها لبناء

1- بشير ناوريريت: الحقيقة الشعرية، ص313.

2- جون كوهين: النظرية الشعرية.. "بناء لغة الشعر" ص49

3- بسّام قطوس: استراتيجيات القراءة "التواصل والإجراء النقدي" مؤسسة حمادة ودار الكندي - الأردن سنة 1998. ص203

4- جون كوهين: النظرية الشعرية. ج. "بناء لغة الشعر" ص66

لغة ما هو ما تقدمه اللغة نفسها من خيارات، وتراكيب متداولة، ومجبرة، هي في الحقيقة قوالب جاهزة لطالما روّجت لها البلاغة القديمة، لذلك فالشعرية و الإبداع يكون على مستوى "الابتداع" أين يحدث الانزياح والخرق¹، لذلك يربط "كوهين" الشعرية باللغة فهي « كعلم اللغة موضوعها اللغة فقط، الفرق الوحيد بينها هو أن موضوع الشعرية ليس اللغة على وجه العموم، بل شكل خاص من أشكالها² » إنها شعرية تشتغل على اللغة من حيث انزياحها هذا الذي « يتمظهر في بنية اللغة الشعرية للنص، وهو الذي يسمها بطابع الشعرية ومن ثمة تصبح اللغة الشعرية واقعة أسلوبية بالمعنى العام³ لذلك مثلما يقول "كوهين" فالشاعر شاعر «لأنّه عبّر وهو ليس مبدع أفكار بل مبدع كلمات، وكل عبقريته تكمن في اختراع الكلمة⁴» وهذا الاختراع هو خرق المؤلف، وصنع العجيب الذي يحدث الدهشة .

لكنّ هذا الانزياح بقدر ما هو تصور منهجي إيجابي في نظر الشعرية الأسلوبية و اللسانية سرعان ما يصطدم بإشكال منهجي، لأنّ الحديث عن المعيار ثم الانزياح يفضي إلى أن الحديث عن معرفة المعيار شرط ضروري لاكتشاف الانزياح، وهذا ما يطرح إشكالا، فهناك نصوص بلا أسلوب، فكيف يعرف الانزياح و الأصل الذي خرج عنه ؟ على اعتبارهما أداتين إجرائيتين كما أنّ هذا الإجراء يصلح مع النصوص الحداثيّة المتميزة، و الواعية بهذه التقنية، فكيف ينسحب على نصوصنا القديمة؟⁵، لذلك واجهت هذه النظرية جملة من الانتقادات التي تنطلق أساسا من الخلفية المنهجية التي تتكئ عليها وقد ذكر "حسن ناظم" الآراء النقدية

1- المرجع السابق:ص68

2- المرجع نفسه:ص64.

3- بشير تاويرت: الحقيقة الشعرية ص 308 .

4- جون كوين : النظرية الشعرية ، ص 64

5- نقلا عن الحسن بواجلاين: الانزياح المنطقي من منظور جماعة "مو" ، ص 287

لـ"ريفاتير" الأسلوبى حول هذه النظرية، حيث أعاب عليها إهمالها السياق و العلامات اللغوية المتغيرة من نص لآخر، ناهيك عن أنّ كثيراً من الصيغ المجازية لا تتوفر على أثر أسلوبى كما أنّ الانزياح و مواقعه فى النص الشعرى تبقى نسبية بالنسبة للقارئ فكل قارئ يراها فى صيغة حسب قدراته، و مؤهلاته و من هنا يصبح المعيار مقترنا بنظرة و مفهوم القارئ للنص، و ممّا يعيب هذه النظرية أيضاً ذلك التحديد الجزافى لاقتران **الدلالة التصريحية** بالنثر و **الدلالة الإيحائية** بالشعر و هذا ضرب من المغالطة لأنّ كلتا الدالتين قد تتوفران فى النثر أو فى الشعر كما أنّ شغف هذه النظرية و تطلّعها لتلك الأساليب الشعرية التى تعتمد أساساً على المجازات و التعابير الغامضة كنوع من الإبداع و الفن فكيف تتعامل مع تلك التعابير التى تتسم بالسهولة الممتنعة، و كيف تستشعر شعريتها، و ممّا يزيد الطين بلّة هو الاشتغال على النص باعتباره مجموعة أجزاء لا بنية موحّدة و متجانسة تمثّل جملة طويلة¹، و إن كانت هذه صفة اتّسمت بها كثير من الدراسات فى تلك الحقبة الزمنية.

وعلى الرغم من ذلك فقد كان لشعرية "جون كوهين" و فكرة الانزياح صدى فى الدراسات العربية، حيث تجلّى هذا الصدى أو هذا التأثير فى شعرية "كمال أبو ديب" التى سماها "**شعرية الفجوة- مسافة التوتر** - و هى شعرية تنطلق أساساً من فكرة الكسر و التغيير، و البناء فلم تكن إلا «دراسة اللغة و الشعر من خلال الإيقاع و المسافة المفترضة الفاصلة التى شغلته ألا و هى مسافة التوتر أو الفجوة»² لكن لهذه الفكرة التى تبنّاها "أبو ديب" خصائص جوهرية تميزها عن فكرة "كوهين" فالمشترك بينهما حقيقة هو فكرة الانزياح لكن "أبو ديب" يرى أنّ مسافة التوتر تنشأ بين مستويين؛ الأوّل يمثّله السياق اللغوى الذى يخضع للقاعدة حيث تظهر الألفاظ متجانسة، أو مكيفة، أو مضبوطة لكنّها فى الحقيقة و فى الأصل غير

1- نقلا عن حسن ناضم : مفاهيم الشعرية ص 117 _ 118.

2- عبد العزيز إبراهيم: شعرية الحدائة - دراسات - منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق - سوريا - د ط، سنة 2005، ص 13

متجانسة لأنها ترميز أو مجاز ،فهذا المستوى يُبدي عكس ما يُضمر، وعليه فهذا الترميز أو المجاز هو المستوى الثاني الذي ينشأ عن طريق الانزياح ، أي هناك "فجوة" بين المستويين وهذه الفجوة تُحدث التوتر فتشكّل شعرية جميلة ،كما أنّ الانزياح في حدّ ذاته مختلف عند"أبو ديب" فإذا كان الشعر انزياحا عن النثر عند"كوهين ف" أبو ديب"يرى "الشعر" و"النثر" كلاهما أدب فهو يلغي فكرة الأصل أو المعيار فمفهوم الفجوة – مسافة التوتر أشمل من مفهوم الانزياح الكوهيني فالذي يميّز الشعر هو نظامه و قوانينه، و الانزياح يكون من الداخل، أي من داخل اللغة التي صيغت في ذلك النص فيإحدااتها وترميزاتها وخروجها عن المعنى السطحي المعجمي هو ما يحقق مسافة التوتر أو الانزياح¹ فهذا الخروج و الدخول هو بمثابة إقحام يحدث بين المستويين الأول و الثاني ودور الشعرية هو البحث عن هذه العلاقات المتنامية بين مكونات النص(الصوتي ،الإيقاعي – التركيبي و الدلالي)، فهي لا تتعدّى النص و لغته ،ولعلّ هذا مكنم النقص فيها لعدم اهتمامها و مراعتها للملفوظات غير النصّية تلك الملفوظات التي تشكّلها الرؤى الفكرية و المواقف الشعورية ،و الإيديولوجيات و المبادئ الدينية و غيرها من البنى الغير اللغوية التي تحمل في طياتها شعرية و جمالا سبيلها هو اللغة نفسها² وهذا توجه شكلاي و بنيوي أراد لنفسه التفتح والشمول لكنّ سلطان البنيوية كان أعظم فكمال أبو ديب استطاع أن يفهم شعرية "كوهين"ومن عاصروه و أراد إعادة بلورتها ،و صناعتها بنظرة أشمل و أكثر نضجا لكنّ هذا التعديل مازال سجين البنيوية أو الشكلائية من قبلها لأنها الخلفية الفلسفية التي انبنت منها النظريات و الأطروحات في تلك الحقبة الزمنية وفي الأخير يمكن حصر الانتقادات التي وجّهت لشعرية الانزياح فيما يلي:

1- حسن ناضم: مفاهيم الشعرية، ص 124 125

2- المرجع نفسه: ص 123

- ✓ فكرة المعيار تحديد منهجيٌّ قاصر لأنه يشمل النصوص كلها فهناك نصوص بلا أسلوب و هناك نصوص قديمة لا تفقه اللعب بالألفاظ ، فلغاتنا ليست حدائبة
- ✓ إهمال السياق و العلامات غير اللغوية رغم دورها و فعاليتها في تحقيق الشعرية و فهم النص
- ✓ ارتباط الشعر باللغة الإيحائية و المجازية و النثر بالدلالة التصريحية و هذا تمييز مجحف في حق النثر
- ✓ التركيز على اللغة الغامضة في بحث الشعرية، و إهمال اللغة السهلة التي بدورها قد تحمل صبغة شعرية
- ✓ الاشتغال على النص باعتباره بنية مجزأة وهو في الحقيقة كل متكامل يشدّ بعضه بعضاً.

(4) رولان بارت: R.BARTHES

يقول "عبد الله الغدامي" «لم يحظ أحد بالتربع فوق سنام نظريات النقد مثلما حظي رولان بارت الذي قاد طلائع النقد الأدبي لمدة ربع قرن، وما تزحزح عن الصدارة قط لآته وهب مقدره خارقة على التحول الدائم والتطور المستمر مما حَقَّق له صفة أهم ناقد أوروبي»¹ لذلك فهو "فارس النص" المرؤنته، وديناميته النقديتين فقد سار في مجال البحث، والنقد متحررا، متواصلا، منسجما مع نفسه، ومبادئه، فشهد مساره النقدي تنوعا، وتطورا يعكس مرانا، وتطلعا نحو الأفضل، ويمكن اختزال مساره النقدي في أربعة أطوار؛ طور ما قبل البنيوي الذي يجسده كتاب "الكتابة في الدرجة الصفر" سنة 1953، عناصر السيميولوجيا سنة 1964، هذا الذي نقل فيه أفكار "دي سوسير" حيث سعى من خلاله إلى تقديم الأوجه الشكلية للسيميولوجيا على نحو أوضح، وبطريقة أشمل، كما نشر مجموعة من المقالات النقدية المنظرة لهذا التوجه النقدي السيميولوجي والتي جمعها في كتاب "الصورة، الموسيقى، النص" سنة 1977، هذا الكتاب الذي اشتمل على مقالة "مدخل إلى التحليل البنيوي للسرد" هاته التي سبق نشرها في مجلة "اتصالات" "Communication" سنة 1966، ولعل أهم دراسة تنم عن كد، واجتهاد لتحقيق "حلم العلمية" مثلما سمّاه "رولان بارت" هي دراسته الواسعة المدى للغة الموضة التي جمعها في كتاب "نظام الموضة" و مع الطور الثالث بدأ يتبخر هذا الحلم أين جاء مفهوم "ما بعد البنيوي" ليكون الشغل الشاغل لدى الجميع، وأفرز هذا المفهوم الجديد جملة من الأعمال لعل أبرزها وأهمها هو "كتاب s/z"، هذا الذي يقدم من خلاله نظريات بنيوية و يطيح بها في الوقت ذاته، حيث كان يحلل قصة قصيرة لـ "بلزاك"، و قد كان يريدنا تمرينا

1- عبد الله الغدامي : الخطيئة و التكفير ، ص 60

تطبيقاً في النظرية البنيوية، لكنّه وجد نفسه متأثراً بالفكر اللاكاني و الديردي* فخرج عن النص في محطات عديدة، و قد سُمي هذا العمل "التحليل النصي" الذي تداوله الدارسون بمرحلة "ما بعد البنيوية"، يقول "رولان بارت" في هذا السياق «سأسمح لنفسي أحياناً بتوجيه بحثي وجهة تحليل لي به ألفة أكبر إنّه التحليل النصي»¹ هذا الذي يحاول «أن يرى النص في اختلافه وهذا لا يعني في فرديته المتعالية على كل وصف لأن هذا الاختلاف منسوج في أنساق معروفة؛ والنص بالنسبة لهذا التحليل متورّط في شبكة مفتوحة هي لانهائية اللغة ذاتها»²

وعيه فقد أفضى هذا التطور إلى نضج فني و اهتمام كبير بالأدب الجميلة، أين تجرّد من التعصب الايديولوجي، و السعي وراء حلم العلمية .

وكان منتوج هذه المرحلة مجموعة من الأعمال النقدية "لذة النص" "إمبراطورية الدوال"، و "خطاب عاشق" ³، و عليه فهو مسار يبدأ من مرحلة اعتبار الأدب معطى تاريخي أو معطى سوسولوجي إلى تفعيل دور القارئ ، و تثمين دور السياق في عملية القراءة، و كلّ هذا بخطوات متأنية يميزها التسلسل المنهجي ، و المنطقي فد"بارت" في كتاباته الأولى انحاز إلى الوجود التاريخي للأدب حيث يقول في كتابه "الكتابة في الدرجة الصفر" « و قد أوكل الأدب لنفسه مهمة سابقة على كل رسالة هي الإطلاع إطلاعاً مباشراً على وضعية الناس المعتكفين داخل لسانهم ، و طبقتهم

*- نسبة إلى لاكان و ديريدا.

1 - رولان بارت: التحليل النصي ، ص56

2 - المرجع نفسه : الصفحة نفسها

3- ليونارد جاكسون : بؤس البنيوية "الأدب و النظرية البنيوية"، تر: ثائر ديب ، دار الفرقد، دمشق- سوريا- ط2، سنة 2008،

و ديانتهم ، و مهنتهم، و ميزانهم أو داخل تاريخهم»¹ حيث اعتبر أن « كل امرئ سجين لغته ، و عندما يكون بعيدا عن طبقة فإن أول كلمة ينطق بها تشير إليه و تحدّد موقعه تماما ، و تعلن عنه و عن ماضيه كلّ»²

و عليه يصبح الأدب من هذا المنطلق لغة، و ليس تواسلا، و بالطريقة التي يستعملها الكاتب يجد نفسه في فاعلية، و تمازج بينه و بين الأدب الذي يخطّه، فليس له « أيُّ اختيار فهو مجبر على إعطاء معنى للفن بطريقته في الكتابة ، و الشكل الأدبي الذي ينبغي أن يطوع ذوق الجمهور مطبع بالطابع الاجتماعي دائما ، و بهذا المعنى فإن الأدب لا وجود له إلا خارج العلاقة التي تربط الكاتب بالمجتمع و لأنّ هذه العلاقة تتطوّر فإنّ اللغة الأدبية تتطور»³ و قد أقرّ "بارت" بأنّ لغة المجتمع تجعل الكاتب في مأزق لأنّ الكتاب يسعون للخلاص و البحث عن الأسلوب هذا الذي يحقق الدرجة الصفر، أو الدرجة المحكية للكتابة فتصبح الكتابة الأدبية بذلك « شأن الفن الحديث كلّ، تحمل اغترابها عن التاريخ، و الحلم بالتاريخ في آن واحد، و هي على اعتبارها ضرورة تشهد على تمزّق اللغات الذي لا ينفصم عن تمزّق الطبقات الاجتماعية و الكتابة على اعتبارها حرية هي الشعور بهذا التمزق و الجهد المبذول لتجاوزه»⁴

و عليه فالكتابة الأدبية تسعى ليوطوبيا اللغة، أين تضع اللغة لنفسها عالما مثاليا يحرّرها عزلتها و يبيّن نظارتها، و جمالها، و تكون المزية في هذا هي استثمار

1- رولان بارت : الكتابة في الدرجة الصفر، تر: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب- سوريا، ط1، سنة 2002، ص

.107

2- المرجع نفسه : ص 107، 108.

3- فانسان جوف : الأدب عند رولان بارت، ص 22، 23.

4- رولان بارت: الكتابة في درجة الصفر ، ص 116.

تعدّية الكتابة التي من شأنها ابتكار لغة تغدو مشروعاً لتحقيق اليوطوبيا اللغوية¹ و من هنا بدأت تظهر ملامح إمكانية وجود شكل قانوني للأدب قوامه البحث في داخل اللغة، و البحث عن نموذج لا زمني، فاستقرت فكرة عزل الأدب عن المنظور التاريخي في كتابات "بارت" من خلال كتابه "المدخل إلى التحليل البنيوي للسرد" سنة 1966 حيث صار النص السردى يقرأ من خلال ثلاثة أنواع بنيوية هي:²

الوظائف *les fonctions*، و هي المساهمة في تطوير أحداث السرد، ثم "الأحداث" *les actions* والتي تمثلها فاعلية الشخصيات، و السرد " *la narration*" ، و هو المستوى الأعلى الذي تشكّل على إثره التشفير المزدوج بين الراوي، و القارئ ، فبدأت من هنا فكرة العلمية، و الدقة، و المنهجية، و القوانين الثابتة، و النتائج الحتمية، فكان لهذا كتاب "نظام الموضّة" الذي أراد أن يبيّن من خلاله أن "الموضّة" أيضاً تخضع لنظام مرتبط بالمرحلة التي ظهرت فيها، فاللباس أو الموضّة في مرحلة معينة لا تظهر لغايات نفعية كالاختفاء من الطبيعة، أو الحياء من العري، أو للزينة، بل هي نوع من النشاط الذي يعطي معنى للأشياء، فهو نشاط يرمز، و يدلّ على مر التاريخ، و يترك تصوّراً ما حول تلك الحقبة التي ظهر فيها³ لكن سرعان ما تحوّل "بارت" عن التفكير البنيوي لتحليل الأدب، لأنّ هذا الأخير لا يمنحنا نموذجاً ضيقاً، ففكرة الشكل القانوني الجاهز تنبع من تصور جامد و يظهر هذا من خلال كتابه "s/z" حيث بدأ « بالإلماح إلى عقم مطامح البنيويين من دارسي القص الذين يحاولون حصر كل قصص العالم في بنية واحدة»⁴ فاستعار في تحليله مفهوم "اللعب" حيث تحوّل الاهتمام إلى طابع البنية المرن، و هذا كلّهُ لهدف واحد

1- المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

2- فانسون جوف : الأدب عند رولان بارت ، ص 31

3- صلاح فضل: النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق-القاهرة-مصر، ط1، سنة1998، ص 170.

4- رمان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ص 122،123.

هو البحث عن الجوهر الأدبي، هذه الفكرة التي تصبغ النص بصبغة أدبية فاستبدل مفهوم "البنية" في التفكير البنيوي الذي كان أساس دراسته الأدب وفق منظور لا زمني، بمفهوم "البنية" la stucturation الذي يوجد في الدينامية النصية للإنتاج و هذه النقطة هي نقلة من "العمل الأدبي" إلى "النص"، فصار البحث عن الوجود الأدبي في عملية الإنتاج و ليس في المنتج¹.

إنها مرحلة "ما بعد البنيوية" هذه المرحلة «التي ترى أن القراء أحرار في فتح العملية الدلالية للنص، و إغلاقها دون أي اعتبار للمدلول، و على نحو يغدو معه القراء أحرار في أن ينالوا لذاتهم من النص، و أن يتابعوا حيث يشاءون تقلبات الدال و هو ينساب و ينزلق مراوفا قبضة المدلول، و إن كان القراء بدورهم مواقع من إمبراطورية اللغة فإنّ لهم الحرية في ربط النص بأنساق من المعنى، و في تجاهل مقصد المؤلف»²، و من هنا بدأت صوفية "بارت" في تعامله مع النص بعدما ميّزه عن العمل قائلاً إن «العمل جزء من المادة، و إنّه ليشغل جزءاً من حيز الكتب (في المكتبة مثلاً)، أما النص فهو حقل منهجي (...) إنّ العمل يُمسك باليد، بينما النص فتمسكه اللغة (...) فحركته الدائمة هي العبور، إنّه بالتالي يستطيع أن يعبر العمل، بل عدة أعمال»³، و من هنا أصبح "بارت" عاشقاً للنص، فارساً له، يتمثله جسداً جميلاً، يهيم عشقاً، و غراماً فيه، يسبح في عوالمه راهباً، متأوهاً، يتلذذ بقراءته و فك شفراته، فيغدو النص صناعة «من كتابات مضاعفة، و هو نتيجة لثقافات متعدّدة تدخل كلّها، بعضها مع بعض في حوار، و محاكاة ساخرة و تعارض، و لكن ثمة مكان تجتمع فيه هذه التعدّدية، و هذا المكان ليس الكاتب كما قيل (...) إنّه القارئ»⁴.

1- فانسان جوف: الأدب عند رولان بارت، ص 31، 32.

2- رمان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ص 121.

3- رولان بارت: هسهسة اللغة، مركز الإنماء الحضاري، حلب-سوريا، ط1، سنة 1999، ص 87.

4- المرجع نفسه: ص 83.

إنها سلطة القارئ إذن، هذا الذي يسعى إلى تحديد الوجود الأدبي في النص و مع مبدأ اللازمية في مقارنة النصوص صار لزاما دراسة الشكل، فهو وحده من يمكن القارئ من الإحساس باللذة خارج التاريخ، و الاهتمام بالشكل عند "بارت" يتعدى مفهومه عند الشكلانيين حيث يقول « و أما الشكلانية التي أفكر فيها، فهي لا تقضي بنسيان المضمون، و لا بإهماله و لا باختزاله، و لكنها تقضي بالأنا نقف على عتبة الموضوع فقط فالموضوع هو ما يهم الشكلانية تحديدا، ذلك لأن مهمتها التي لا نتعب منها تكمن في تأخيره كلما سنحت الفرصة بذلك، كما تكمن في نقله من مكانه تبعا للعبة الأشكال المتعاقبة (...) فإن ما هو شكلائي ليس الشكل، و إنما هو الزمن النسبي، و التأجيلي للمضامين»¹.

و عليه فالشكلانية عند "بارت" هي انطلاق من الشكل باعتباره الوسيلة المثلى في تخطي عقبة التاريخ، ثم العودة إلى المضمون و فك شفراته من خلال الاستمتاع بلعبة العلامات والرموز و بلوغ اللذة كلما سمحت الفرصة في فك علامة أو رمز « فالقارئ عليه أن يشكّل معنى النص انطلاقا من لعبة الأشكال التي تقدمها الكتابة له، لهذا فإن العمل الفني ينفر كثيرا من الوضوح، فالقراءة الواضحة تمنع المتقبل من أي اختراع، و تجمّد قدرته على الإبداع»²، و لكي تكون القراءة واعية و ذات جدوى في استنكاه الوجود الأدبي ، أو بلوغ مكنم الشعرية في النص.

يشترط "رولان بارت" لتحقيق اللذة عند قراءة نص ما أن تكون القراءة متأنية لأنّ القراءة السريعة تجعله مظلما، و تحرم القارئ من التلذذ به « أمّا لذة النص فشبّهة بتلك اللحظة غير المستقرة، و غير الممكنة، و الروائية البحتة، إنّها تلك اللحظة التي يتنوّقها الشاعر في نهاية مؤامرة جريئة و هو يقطع الحبل الذي

1- المرجع السابق: ص 104.

2- فانسان جوف: الأدب عند رولان بارت، ص 135.

يشنقه في اللحظة التي يلتذّ فيها»¹، إنّها لذة النص بين حضور و غياب، فلا يستهويها العري و لا يضيئها الستر، فهي منزلة وسطى لذلك شبّهها "بارت" بذلك الجزء من البشرة الذي يبرق بين قطعتين من القماش² و هذا ما يقابله في اللغة تلك المنزلة بين حافتي اللغة النصيّة، فاللغة في النص على مستويين؛ مستوى يمثل اللغة النظامية التي تخضع للقاعدة و مستوى يمثل الانحراف، و التحوّل، فاللذة لا تكون بقبول القاعدة، و لا برفضها، فهي منزلة وسطى بين النظام ، و الانحراف؛ أي إنّ مواطن اللذة في النص تنشأ من تمزق النص³، و اللذة عند "بارت" تحمل معنيين، معنى عام، و آخر خاص، فاللذة بالمعنى العام تشتمل على المتعة "jouissance"، و اللذة الخاصة هي التي يتركها فينا نص نقرأه متخطين المعنى المفرد الشفاف حيث إنّ هذا التخطّي يحدث نوعاً من الانتهاك لذلك المعنى البريء الذي ينبجس من النص⁴ و عليه "فص المتعة" « هو النص الذي يرضي، فيملاً، فيهب الغبطة، إنّّه النص الذي ينحدر من الثقافة، فلا يجعل من الضياع حالة، و هو الذي يحيل الراحة رهقا و لعلّه يكون مبعثاً لنوع من الملل، فينسف بذلك الأسس التاريخية، و الثقافية و النفسية للقارئ، نسفاً ثم يأتي إلى قوة أذواقه، و قيمه، و ذكرياته فيجعلها هباء منثوراً، و إنّّه ليظل به كذلك حتى تصبح علاقته باللغة أزمة»⁵، فيضيع منه النص و معانيه، و تصبح شفراته الأدبية، و علامته و رموزه تعمية، و إلغازاً، فيصبح النص دهاليز و سراديب لذلك فالمطلوب و المرغوب لدى كل قارئ واع و عريف بالنقد الذي يمكّنه من استجلاء معنى الشعرية الحقيقي، هو نص اللذة لأنّه نص

1- رولان بارت: لذة النص ، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري ، حلب - سوريا- ط1، سنة 1992، ص29.

2- المرجع نفسه : ص 35.

3 - فانسان جوف: الأدب عند رولان بارت، ص 163، 164.

4- رمان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ص 122.

5- رولان بارت: لذة النص، ص 39.

التواصل و التداخل، و الانسجام ، و الانتقاح، و التحرر و الانتهاك، و التشويق
و الارتياح.

و من هذا كّلّه فإن هذا الزخم الفكري و الزاد المعرفي لدى "رولان بارت"
جعله بحق أبا روحيا لكثير من النقاد و الدارسين من بعده في مجال الشعرية.

5) تزييفتان تودوروف "T.todorov"

اشتغل "تودوروف" في مجال الشعرية بحنكة، و وعي كبيرين فهو « الناقد المهم الذي عُنيَ بشكل خاص بتأصيل مفهوم الشعرية و التنظير له في النقد الحديث منذ الستينات، و حتى الوقت الحاضر»¹ حيث يُحدّد مجالات الشعرية في ثلاثة مستويات هي:2

- تأسيس نظرية ضمنية للأدب.

- تحليل أساليب النصوص .

- استنباط الشفرات المعيارية التي ينطلق منها الجنس الأدبي

حيث إنّه ينتصر للدلالة الأولى، فاعتبار الشعرية دلالة على معنى النظرية الداخلية للأدب هو بحثٌ، و رصد للمختلف و المتشابه في الأعمال الأدبية دون تحديد مطلق و بالتالي تصبح الشعرية مقترحات حول العمل الممكن، و ليس حول العمل الموجود³، و عليه فالشعرية عند "تودوروف" هي سؤال عن ماهية الأدب باعتباره وحدة داخلية تتقاطع فيها الأجناس الأدبية، و عن الوسائل الوصفية المميّزة لمستويات المعنى والمحدّدة لمكونات النص الأدبي⁴، و قد خصّص "تودوروف" كتابا لهذه القضية سماه "مفهوم الأدب"، حيث بدأ هذا الطرح منذ "أرسطو" حيث كان الأدب تخيلا، و هذا المفهوم -حسب رأيه- مفهوم بنيوي يصلح للنثر السردي لأنّ "أرسطو" اهتم بالملحمة و التراجيديا، أمّا تعريفه الثاني فهو اعتباره « لغة

1- فاضل ثامر: اللغة الثانية في إشكالية المنهج و النظرية و المصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، ص 102.

2 - عبد الله الغدامي : الخطيئة والتكفير ، 23

3- حسن ناظم : مفاهيم الشعرية ، ص 19.

4- عثمانى الميلود: شعرية تودوروف، دار قرطبة-الدار البيضاء، ط1، سنة 1990، ص 05.

منهجية و بذلك تستأثر لنفسها بالاهتمام فتصبح ثمينة بتفسير غايتها بنفسها»¹ و هذا طرح الشكلايين و على رأسهم "جاكسون"، و ينتقد "تودروف" هذا المفهوم و يطرح تساؤلا حول ما إذا كانت اللغة الأدبية هي اللغة المنهجية الوحيدة؟.

و يجيب بالنفي لأنّ هناك خطابات متباينة تتميز بالمنهجية، و الدقة نحو الخطابات السياسية أو القضائية²، وبعدها عرض المفهومين منتقدا قصورهما، وصل إلى أنّ هذين المفهومين «يسمحان بتحليل عدد كبير من النتاجات التي توصف عادة بالأدبية، لكن ليس كلّها، وأنها على علاقة تجانس متبادلة لكنّها ليست علاقة إلزام»³ لذلك ، ف «الشعرية تتحدّد من حيث هي علم بالأدب»⁴، وهي تختلف عن العلوم الأخرى كعلم النفس، و علم الاجتماع، لأنّها جعلت الأدب موضوعا مستقلا عن مواضيع المعرفة وهو الذي كان في السابق نتاج تجليات نفسية أو اجتماعية أي إنّ «المظاهر الأشد أدبية في الأدب ، والتي ينفرد لوحده بامتلاكها هي التي تكون موضوع الشعرية»⁵، ولتحقيق الشعرية علما قائما بذاته مثلما يقول "تودوروف" لا يجب اعتبار الأدب موضوعا مستقلا فقط وإن كان هذا الشرط ضروريا، بل يجب البحث في اختلافه عن غيره ليكون له التميّز، وهذه فرضية مثلما يقول تنافي تجربتنا اليومية مع الأدب، لأنّ الأدب في حقيقته يلتقي مع جملة من العلوم، والأنشطة، فكلام الناس، وتلاعبهم بالألفاظ قد يلتقيان مع تلك الانزياحات الموجودة في الأدب، والتي تعتبر من أخص خصائصه، كما أنّ في الشعر الغنائي قد يوجد فيه تلاق مع بعض

1- تزيقتان تودروف : مفهوم الأدب، ص 11.

2- المرجع نفسه:ص. 11، 12.

3- المرجع نفسه:ص17

4- تزيقتان تودروف: الشعرية، ص84

5- المرجع نفسه:ص، نفسها

الملفوظات الفلسفية، وقد تلتقي القصة بالمؤرخ وبالصحفي أما السينما، والمسرح فقد يلتقيان مع الأنثروبولوجي، لذلك فاستقلالية الأدب تبقى على مستوى الأنواع أي الأجزاء، وليس على المستوى الذري الدقيق الذي إن وجد ينفي كل تلاق مع العلوم والنشاطات الأخرى¹، ولتحقيق هذه الغاية كان اهتمام "تودوروف" بالخطاب باعتباره يمثل مظهرات الأدب المختلفة التي تحيل دورها إلى الأجناس الأدبية لذلك فالأدب باعتباره كائنا "ETRE" لا يهم الشعرية في شيء لذلك يرى "تودوروف" أن لمفهوم الخطاب دورا فعّالا في تحديد مفهوم الأدب لأنه النظير البنيوي للمفهوم الوظيفي لاستخدام اللغة، لأنّ اللغة باعتبارها عبارات تخضع للنحو سرعان ما تتحوّل إلى استثمار السياق الاجتماعي والثقافي فتتعدّد كونها لغة جافة إلى خطاب موجّه، وللخطاب أشكال يخضع اختيارها لحاجة المستعمل، ومن هنا تظهر منظومة الأجناس الأدبية² والأجناس الأدبية مثلما يعرفها "تودوروف" «هي الإسقاط النصّي لنتوع المواقف التي يتّخذها الناس في الحياة»³، وعليه فإنّ اعتبار الشعرية "نظرية للخطاب" وفق مبادئ "تودوروف" «ينصرف إلى فعالية وصفية، و ألسنية ذات طبيعة تزامنية»⁴، ومادام "تودوروف" يعتبر موضوع الشعرية هو العمل المحتمل أي العمل الذي يولّد نصوصا لا نهائية، فلا مجال لأن يكون "الأثر الأدبي" هو موضوع الشعرية لأنّه موجود، ويمكن استخراج⁵

1- المرجع السابق:ص 84 85.

2- تزيفيتان توردوف:مفهوم الأدب، ص 17-18

3- المرجع نفسه:ص 126

4- فاضل ثامر:اللغة الثانية، 102

5- حسن ناظم: مفاهيم الشعرية،ص34

وعليه فالشعرية عند "تودوروف" هي « بحث في القوانين الداخلية للخطابات الأدبية قصد استخلاص القوانين أو المقولات التي تؤسسها»¹، فهي شعرية تجريدية وليست تجريبية ، وهذا ما جعلها محور جدل نظري من لدن بعض الشعريين " poéticiens " المعاصرين ممّن عابوا على هذه الشعرية كونها شعرية تقف عند حدود البديهيات كما أنّها تسطير لتحصيل الحاصل في النص الأدبي ممّا جعلها شعرية وصفية شمولية²، ولكن مع ذلك يبقى لهذا الناقد الفضل الكبير في فتح آفاق « جديدة للنظرية النقدية في مجال السرد، حيث ربط بين نموذجين للبحث هما الدرس اللساني، والنقد الأدبي السردى»³ فكان سعيه نحو إقامة نظرية أو علم للسرد شأنه شأن علم اللغة⁴، فيكون اهتمامه بمستويات التركيب ، وليس بالبنى العميقة لتكون شعريته بهذا امتدادا لشعرية الشكلانيين الروس .

1- . عثمانى الميلود:شعرية تودوروف،ص64

2-المرجع نفسه:ص 64

3- عمر عيلان:في مناهج تحليل الخطاب السردى،ص82

4- المرجع نفسه:ص 83

Umberto Eco أمبيرتو إيكو (6)

إذا كان "تودورف" يبعد "الأثر الأدبي" عن موضوع الشعرية، فـ "أمبيرتو إيكو" يجعله محورا وعمودا لموضوع الشعرية عنده، حيث يميّز بلوغ هذا الأثر الأدبي بين نوعين من النصوص، **نص مغلق** و**نص مفتوح** وعلى إثرها يأتي دور القارئ فال**النص المغلق** معلوم وواضح ويحتاج إلى قراءة عادية تكفي بما يطفو على السطح أما **النص المفتوح** فيحتاج إلى قارئ متخصص يمتلك تأويلا خاصا¹، وعليه فالنص المفتوح هو موضوع شعرية "إيكو" لأنه يحيل على "الأثر المفتوح".

ويعرّف "إيكو" الأثر الأدبي على أنه «التشكيل الناتج عن الكتابة»² وللقارئ الدور الفعّال في استخراج، وبلوغ هذا التشكيل لذلك تسعى شعرية "الأثر المفتوح" لإعطاء أفعال الحرية الواعية اهتماما كبيرا عند المؤلّ، وأن تجعل منه المركز الفعّال لشبكة لا تنتهي من العلاقات أين يتجسّد مفهوم الانفتاح دون ضوابط وقوانين جاهزة، و متحكّمة يفرضها تنظيم العمل³، أي «إنّ المؤلف يقدّم للمؤلّ أثرا يحتاج أن يكمله، وهو يجهل الطريقة المحدّدة التي سيتحقق بها ذلك لكنه يعرف أنّ عمله سيبقى هو عمله، وعن طريق الحوار التأويلي سيتجدّد شكل منظم من شخص آخر لكنه شكل هو مؤلّفه»⁴، فتصبح هذه العملية إبداعا ثانيا يقوم به المؤلّ انطلاقا من النص لذلك تندرج شعرية "إيكو" ضمن الشعرية البنيوية التي تعنى

1- خليل الموسى: جماليات الشعرية، ص 34

2- عبد الله الغدامي: الخطيئة و التكفير، ص 50

3- أمبيرتو إيكو: الأثر المفتوح، تر: عبد الرحمن بو علي، دارا الحوار للنشر و التوزيع، الإذقية- سوريا: ط 2، سنة 2001، ص 17.

4- المرجع نفسه : ص 38

بالشفرات الكامنة في بنية النص¹، أين تصبح الشعرية مثلما يقول "إيكو" «برنامجاً للإبداع»²، ومن هنا يختلف "إيكو" عن "جاك ديريدا" "فـ" "إيكو" ضبط القراءة وآلياتها دون خروج عن ذلك بينما "ديريدا" فقد فتح المجال واسعاً بلا حدود في عملية التأويل³، حيث تسمى هذه العملية بالتفكيكية "deconstruction".

و يميّز "ديريدا" بين نوعين من الكتابة كتابة تعتمد على التمرکز المنطقي أي الوصول إلى المدلول، و كتابة تعتمد على النحوية أو ما بعد البنيوية التي تعتمد على ما تنتج اللغة⁴ وعلى العموم فإنّ هذه الشعرية سواء عند "إيكو" أو عند "ديريدا" تعتمد على سلطة الإيحاء « فالنص المبني على سلطة الإيحاء يتّجه مباشرة إلى العالم الداخلي للقارئ وذلك بهدف إبراز أجوبة جديدة، وغير منتظرة وأصدية عجيبة»⁵، وهذا ملمح النص الأدبي الذي تميّزه الشعرية، و إن اختلف المؤلّون بين مرحلة البنيوية التي كانت تصل الدال بالمدلول دون مجافاة، و قطع وصال و مرحلة ما بعد البنيوية التي نسفت هذه العلاقة، و طلّقت الدال عن المدلول فغدا حراً طليقاً من الصعوبة الإمساك به وبمدلولاته ومرجعياته المتغيّرة باستمرار فتهدّم على إثر هذا كلّ سلطان النص، وانبى سلطان القارئ.

1- حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 34

2- أمبيرطو إيكو: الأثر المفتوح، ص 42

3- خليل موسى: الخطيئة و التكفير، ص 340

4- عبد الله الغدامي: الخطيئة و التكفير، ص 51

5- أمبيرطو إيكو: الأثر المفتوح، ص 23

(7) جيرار جينيت Gerard Genette :

يعتبر "جيرار جينيت" من أقطاب الشعرية، فقد كانت له في هذا المجال رؤيا نقدية جد متميزة ومختلفة عن سبقه لكنها تتواصل مع جهودهم لتقدم الإضافة فهو يُقرّ بفضل "رولان بارت" عليه في مجال البحث العلمي حيث يقول « أصبح "رولان بارت" مرشدي وإليه يعود الفضل في تركي الجامعة وقدمي الى كلية الدراسات العليا»¹ وقد بدأت الدراسات الأولى لـ "جيرار جينيت" تتركز على النقد الموضوعاتي لكنه كان ميّالا إلى النقد البنيوي وسرعان ما أدرك أنّ النظرية العامة للمجال الأدبي و التي لاكتفي بدراسة النص من الداخل فقط بل بالخروج منه من أجل سبر أكثر اتساعا هي الطريقة الأكثر نجاعة لبلوغ القراءة الشاملة والمحيطه بالنص كلّه ومن هنا ظهر مصطلح "نظرية الأدب" أو "الشعرية" عنده² وقد اتّسمت كتاباته بالانسجام المنهجي وكانها مشروع بحث واحد فسلسلة كتبه "أشكال" "figures" خير دليل على ذلك فالكتاب الأول "أشكال" كان سنة 1966 أين قام بعملية رصد ومسح شامل لما يقدر بخمسة قرون من الكتابة الأدبية وهو عبارة عن مقالات نشرت بين 1959 و1965 أمّا الكتاب الثاني "أشكال 01" والذي كان سنة 1969 فقد عالج من خلاله الإشكالات النقدية الكبرى كمفهوم النقد والبلاغة والفضاء في السرد، و حدود السرد... الخ وفي الكتاب الثالث "أشكال 02" سنة 1972 فقد خصّصه لدراسة الأشكال السردية بحثا في المفهوم والقواعد والحدود والممكنات أمّا "أشكال 03" فكان بمثابة حوصلة وثمره جهد نقدي ونظري لأكثر من ثلاثين سنة وختم هذه "الأشكال" بـ "أشكال 04" والذي صدر سنة 1999³ وقد كانت هذه الكتابات

1- رولان بارت وجيرار جينيت: من البنيوية الى الشعرية، ص59

2- المرجع نفسه: ص61-62

3- نقلا عن عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردية ص115-116

بحق المرتكزات التي تمحور حولها النقد الجديد في مقارنة النصوص السردية كما توحى بمدى اهتمامه بالبلاغة الأدبية أمّا في مجال الشعرية فقد استطاع ممهارة وجرأة نقدية أن يقيم علاقة وطيدة بين النقد والشعرية في زمانه مثلما يقول "ريشارد ماكسي" R. Macksey حيث أعاد النظر في طبيعة الخطاب السردى وكيف يجب أن يكون ، ويعتبر هذا العمل عملاً جليلاً ؛ لأنه طوّر مفهوم الشعرية البنيوية حيث مرّ هذا التعديل على ثلاث مراحل مرتبطة ومنسجمة مع بعضها البعض وتتمثل هذه المرحلة في كتاب "جامع النص" Architecte و"أطراس" Palimpsestes و"عتبات" Seuil فمن خلال هذه الثلاثية دفع نحو التطبيق والممارسة على الشعرية البنيوية في مجال ينتهي عند "التناص" Intertextualité¹ فمن خلال كتابه الأول "جامع النص" يبيّن طريقة اشتغاله ويحدّد المجال الذي يهّم الشعرية حيث يقول >> ليس النص هو موضوع الشعرية بل جامع النص أي مجموعة الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة<<² فجامع النص يكون دائماً تحت، وفوق، وبجانب النص حيث إنّ بينها وبين المتعاليات النصية Transtextualité علاقة تشكيل صارمة وقوية أعيد على إثرها إعادة تشكيل مفهوم لشعرية تتخطى النص إلى جامع النص³ وعليه فمفهوم الشعرية مرتبط بجهاز مفهوماتي يتمثل في المتعاليات النصية وهذه المتعاليات عند "جيرار جينيت" تمثل كل العلاقات التي تربط النص بنصوص أخرى أي إنّ من خلال حديثه عن "جامع النص" والذي كان أساس الوصول إليه هي المحاكاة في الشكل أو في المضمون حيث قال إنّ "جامع النص" «هو نص ينزاح عن نص آخر من خلال

1 - Graham Allen : Intertextuality , The New Critical Idiom, Edition. Taylor and francis group-. London- and- new york- 2000 ,p98.

2- جيرار جينيت : مدخل لجامع النص، ص05

3- Graham Allen : intertextuality,p100

سيرورة التغيّر الشكلي أو الموضوعاتي»¹ استطاع أن يصل إلى العلاقات الما وراء نصيّة، والتي تربط النص بنصوص أخرى، و هذا ما سمّاه بـ "المتعاليات النصية" و التي تتحدّد في خمسة أشكال:²

1- **التناص "Intertextualité"**: و يعود الفضل في تحديد مفهومه لـ "جوليا كريستيفا" J.kristiva" و يأخذ هذا المفهوم في النص مستويين ؛ مستوى أوّل يتمثّل في حضور فعلي داخل النص الأصلي كالاستشهاد مثلا ، و حضور غير مصرّح به كالسرقة الأدبية ، ومستوى ثاني يتمثّل في حضور تلمحي يستدعي الوعي النقدي الحاد.

2- **النصوص الموازية "paratextes"** و هي شبكة عناصر نصيّة و خارج نصيّة تصاحب النص و تحيط به لتجعله قابلا للتداول و تتمثّل في (العنوان الإهداء، المقدمة، اسم المؤلف، و اسم النشر....)

3- **الميتا نص "Métatextualité"**: و هو نصّ يمثّل خطابا نقديا حول العمل الأدبي، حيث يحلّله و يعلّق عليه ، و يكون خارج فضاء النص الأصلي .

4- **النص اللاحق "Hybertextualité"** و هو كل علاقة تتحقق بين نصين أحدهما لاحق و الآخر سابق، و من الروابط التي يتحقق بها التحويل أو التحريف؛ المحاكاة الساخرة "Parodie" أو المعارضة "pastiche".

5- **النص الجامع "L'architextualité"**: و يتمثّل في تلك العلاقة الصامتة التي تأخذ بعدا تناصيا، و تتجلّى في الإشارة إلى الجنس الأدبي "شعر، نثر

1- رولان بارت و جيرار جينيت: من البنيوية الى الشعرية ص72

2- Gérard Genette : palimpseste « la littérature au Second degré, seuil 27 rue jacob- paris VI-,1982,

ملحمة ، رواية، سيرة ذاتية و تظهر على ظهر الغلاف،... فالنص ينتمي إلى جنس كبير فهو جامع لنصوص كثيرة، و هذا رابط دائما للنص في شكله البنيوي .

ومنه فـ"جيرار جينيت" ليس له الفضل في فتح المجال للتطبيق على الشعرية فقط فهو أيضا أعطى إنتاجا محكما، و خريطة توصلنا لمعنى "المتعاليات النصية" "Transtextualité"، و التي هي طريق للتناص ، و النصوص الموازية و غيرها من العلاقات التي تربط النص ، و هذا من وجهة نظر الشعرية البنيوية¹، و قد كان هذا الجانب التنظيري و الجهاز المفاهيمي للشعرية عند "جينيت" مبنوئا بين دفتي كتابه "أطراس" أمّا كتابه "عتبات" "seuils" فقد خصّصه لما سماه بـ "النصوص الموازية" حيث تحديده النظري للمتعاليات النصية، و قد أفرد لهذه المتعالية كتابا خاصا لإيمانه العميق بقيمتها في مقارنة النصوص، و بلوغ مكن الشعرية فيها، فلم يعد هناك نص بل هناك نصوص موازية لهذا النص الأصلي، و قد كانت الخلفية وراء هذا التخصيص سؤال طرحه أحد الصحفيين لـ"جيرار جينيت" حول ما إذا كان واعيا بالاشتراك الموجود بين عنوان الكتاب، و بين اسم الدار التي نشر عندها و قد كانت إجابته بالنفي و من هذا السؤال تمخضت فكرة الاهتمام بهذه العتبات ودورها²، و عليه كانت فكرة كتاب "عتبات" مستوحاة من جزئية على ظهر غلاف الكتاب ؛هي عنوانه، و اسم دار النشر التي طبعته .

يقول "جيرار جينيت" عن مضمون هذا الكتاب « لقد كتبت بإيجاز في كتابي "عتبات" أن مرافقات النص التي تشمل مجموع الكتابات الافتتاحية أو على الأقل آثارها المقروءة هي بصورة كلية الوسيلة التي يصبح من خلالها كتابا»³.

1- Graham Allen : intertextuality, p 98.

2- رولان بارت: و جيرار جينيت : من البنيوية إلى الشعرية ص 74

3- المرجع نفسه :الصفحة نفسها

لكن "جيرار جنيت" يرى أن كتابه "المتخيّل و الواقعي" هو الكتاب الأقرب للتمهيد لموضوع الشعرية حيث يقول « و يبدو لي هذا الكتاب اليوم عملاً تمهيدياً لشعرية أو نظرية الأدب»¹ حيث قسّمه إلى قسمين - كانت الغاية من وراءهما دائماً هي البحث في الشعرية - ؛ قسم سمّاه " النظام التأسيسي" و الذي يتعلّق بالنصوص المكتوبة ، أو الشفوية التي تسمى نصوصاً أدبية بسبب انتمائها الجنسي أو الشكلي نحو الروايات أو القصص أو الأشعار، أمّا القسم الثاني فسمّاه " النظام الشرطي" و يتعلّق بالنصوص التي يتذوّقها المتلقي، و التي تخضع لمعايير ثابتة لأنها رهينة بمدى اهتمام القارئ بها نحو الأعمال التاريخية أو الفلسفية فمن تعامل معها نصوصاً جافة تحمل تاريخاً، أو أفكاراً فلسفية كانت مجردة من الشعرية، ومن كونها موضوعاً جمالياً يتّسم بالشعرية².

وتعتبر دراسات "جينيت" النقدية وطيدة الصلة بالسرد، فالتأمل في كتاباته يجدها تركز الاهتمام على مدونة واحدة للدراسة و التطبيق، وهذه المدونة هي كتابات "مارسيل بروسست" لغاية منهجية، وهدف سام هو البحث في البعد المعرفي و الاستمولوجي لتطوير البنيات النصية، وكيفية الاشتغال عليها، فالغاية من الدراسة حسبها ليست البحث عن التنوّع وفق آلية واحدة سمتها التكرار و الاجترار و النمطية³ و من المباحث النقدية في علم السرد أو في السرديات التي اهتمت بها منذ "أشكال" التفريق بين "الحكي" "Récit" و "القص" "Histoire"، و "السرد" "Narration" و رصد العلاقات الموجودة بينها⁴، كما استطاع التمييز بين "الصيغة" "MODE" و الجنس "GENRE" لما بينهما من تشويش، و خلط منهجي حيث تعلّق مفهوم كل

1- المرجع السابق : ص 76

2- المرجع نفسه: ص 76، 79

3- عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردية، ص 118

4- أنظر : Gérard Gennete :Figure 3, seul, 27 rue jakob, paris , 1972, p74

منهما بمفهوم "النص الجامع"¹، حيث يقول في الفصل بينهما « فهناك صيغ مثل السرد، و هناك أجناس مثل الرواية، و علاقة الأجناس بالصيغ علاقة معقدة ، ولكنها ليست مجرد علاقة تداخل كما يقترح أرسطو فالأجناس قد تخترق الصيغ كما تخترق الآثار الأدبية الأجناس»²، كما أنه ومن خلال كتابه "المتخيل و الأسلوب" الذي نشره سنة 1991، تصدى لقضية الأنساق الأدبية ، و معاييرها، و أنماطها، أي إنه بحث في ماهية الشعرية، وكيف تتحقق لنص ما شفويا كان أم مكتوبا قيمته الجمالية باعتباره موضوعا لفظيا؟³، ليأخذ بعدها وفي سنة 2004 منحى جديدا يهتم بـ "التخيل" أو "الانتقال المجازي"، وكيف يتحقق للنص السردى فيصطبغ بالشعرية؟، وكان هذا من خلال كتابه "الميتاليس" "من الشكل إلى التخيل" يقول "جيرار جينيت" عن معنى "الميتاليس" "Métalepse" - والذي تعود أصوله إلى اللغة اليونانية إنه « يشير عامة إلى أنواع الاستبدال كلها، و بالتحديد استخدام كلمة مكان أخرى بواسطة انتقال في المعنى، أي ليس بدقة تماما في حال غياب كل تحديد مكمل»⁴ و عليه فهذه النقلة في توظيف الكلمات هي انتقال مجازي ويعود هذا الانتقال « تتابعيا و تراكميا إلى دراسة الصور البيانية، وإلى تحليل السرد وربما تعود أيضا عن طريق ما إلى نظرية التخيل»⁵، والتخيل مثلما يقول "جينيت" هو

1 - Graham Allen : intertextuality, p 99

2- جيرار جينيت : مدخل لجامع النص: ص 79، 80.

3- جيرار جينيت : خطاب الحكاية "بحث في المنهج"، تر: محمد معتصم و آخرون، الهيئة العامة للمطابع الأميرية-مصر، ط2، سنة

1997، ص15.

4- جيرار جينيت: الانتقال المجازي "من الصورة إلى التخيل"، تر: زبيدة بشار القاضي، منشورات وزارة الثقافة-الهيئة العامة السورية

للكتاب-سوريا، د ط، سنة 2010، ص 09.

5- المرجع نفسه : الصفحة نفسها.

"صيغة موسّعة للصورة"¹ حيث إنّ مادته مكنتزة ،ومشبعة بعناصر قادمة من الواقع مادية كانت أور روحية

وعلى العموم فالشعرية عند "جيرار جينيت" أخذت منحى جديدا، وتوجها مغايرا سمته ذلك الجهاز المفاهيمي الذي حوّل النظرة والممارسة من النص إلى المتعاليات النصية ولو عقدنا مقارنة بينه، وبين "رولان بارت" و"تودوروف" نجد أن هذين الأخيرين يشتركان في إعطاءهما القراءة حرية، و مجالا واسعا دون نظرة يقينية بوجود معنى واحد، و ثابت في النص، فالنص يبقى دائما احتماليا، أمّا "جينيت" فقد كان طرحه تنظيريا أكثر منه إجرائيا فموضوع الشعرية عنده يكمن في المتعاليات النصية أي إن النصوص جميعها تشتمل على هذه الخصائص المتعالية²، أما القاسم المشترك بينهم جميعا هو اعتبار النص قبلة الشعرية، وأرضها التي لا تبور حيث إنّ لكل ناقد نظرة، وإجراء مع النص و كيف يسميه ؟

1- المرجع نفسه: ص13.

2- حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 34.

الفصل الثاني:

عتبات ولوج النص الروائي
الجزائري

الفصل الثاني : عتبات ولوج النص الروائي الجزائري

I. مدخل

II. مكونات الغلاف بين " العتبة و العتمة "

III. العتبات النصية بين الواقعية و الشعرية

I. مدخل :

يتبين مما سبق أن موضوع العتبات النصية ينطلق أساسا من تطور مفهوم النص و من البعد التكاملي في النظر إليه باعتباره كتابا ، فهذه العتبات « تحوط به و تمدده من أجل تقديمه بدقة بالمعنى العادي للتقديم لكن أيضا بمعناه الأشد قوة من أجل جعله حاضرا و تأكيد حضوره في العالم و تلقيه و استهلاكه في صورة كتاب»¹ لذلك ترتبط بالطباعة و التأليف و النشر ، حيث تتراوح بين المؤلف و الناشر فتصبح بهذا « كل العلامات و الإشارات التي يمكن أن يضعها الكاتب أو الناشر أو حتى الموزّع تجسّد الاستخدام الاجتماعي للنص الذي يحدّد وجهة التلقي »².

و عليه يخضع هذا البعد التداولي لسلطة المؤلف و الناشر ، لذلك تنقسم العتبات النصية – كموضوع للدراسة – الى قسمين :

- عتبات خاصة بالناشر " Editorial "

- عتبات خاصة بالمؤلف " Autorail "

تنقسم العتبات الخاصة بالناشر الى قسمين : نص محيط نشري ، ونص

فوقي نشري

يتمثل النص المحيط النشري في الغلاف ، صفحة العنوان ، الجلادة و كلمة الناشر ... أمّا النص الفوقي النشري فيتمثل في الإشهار ، قائمة المنشورات و الملحق الصحفي لدار النشر³ ، فيشغل تلك المنطقة المحيطة بالنص و التي يكون

1- فانسون جوف : شعرية الرواية تر : لحسن أحمامة ، دار التكوين ، دمشق – سوريا ، ط1 ، سنة 2012 ، ص 20

2- بول أرون و آخرون : معجم المصطلحات الأدبية ، ص 463 .

3- عبد الحق بلعابد : عتبات جيران ، جينيت " من النص الى المناص " ، ص 45 ، 46 .

فيها الناشر المسئول المباشر و الرئيسي ، لأنها ترتبط بالجانب الطباعي و الشكلي للكتاب من غلاف و صفحة العنوان و ملحقاتها ، و نوع الخط ، و الأوراق و كل المعطيات التقنية المساهمة في إخراج الكتاب و طبعه¹

عتبات خاصة بالناشر	
نص فوقى نشري	نص محيط نشري
<ul style="list-style-type: none"> - الإشهار - قائمة المنشورات - الملحق الصحفي لدار النشر 	<ul style="list-style-type: none"> - الغلاف - صفحة العنوان - الجلادة - كلمة الناشر - نوع الخط

و تتمثل العتبات الخاصة بالمؤلف في **النص المحيط التأليفي** " Péré" و **النص الفوقى التأليفي** "Texte Auctorial" ، و **النص الفوقى التأليفي** "Epi Texte Auctorial" و يتجلى الأول في اسم الكاتب ، العنوان ، العنوان الفرعي ، العناوين الداخلية الاستهلال ، التصدير ، التمهيد ، الإهداء ، و ينقسم النص المحيط إلى قسمين من حيث مكانته في النص فهناك **عتبات نص محيط خارجية** ، تتموقع على الغلاف كالعنوان ، و اسم المؤلف ، و دار النشر ، و المؤشر الجنسي ، وكلمة التصليية أو التقديم الصغير ، و هناك **عتبات نص محيط داخلية** تتموقع على حواف النص أو بداخله نحو الإهداء ، المقدمة ، التصدير العناوين الداخلية ، و البدايات الروائية و من هنا يجب التمييز بين العتبات النصية التي تمثل نصا منفصلا بكيانه ووجوده يكون نصا موازيا للنص المتن ، يكمله ، أو يجادله حسب مبنغى الروائي في نسيج الشعرية ، كنص العنوان ، أو نص الإهداء أو نص المقدمة و بين العتبات المحيطة

Gérard Genette : Seuils, Edition du Seuils -Paris -1987,P 20.-1

بالنص المتن لغايات لا تمت بصلة لغاية الإبداع و الشعرية ، فلا يمكن بذلك اعتبارها نصوصا مستقلة بدلالاتها ، ووجودها نحو اسم دار النشر¹ .

أما النص الفوقي التآلفي فيظهر من خلال كل الخطابات الموجودة خارج المؤلف كالاستجابات والمراسلات الخاصة ، و التعليقات و المؤتمرات و الندوات² .

يقسم " جيرار جينيت " النص الفوقي إلى " عام " و " خاص " و " جماهيري " و هو عموما كل تلك الوحدات المناسية الملحقة و المرتبطة بالكتاب لكنها تقع خارج المتن الأصلي ، أي في أي مكان خارج الكتاب مثلما يقولها – جينيت- بالانجليزية " any where out of the book " ³ و جوهر الاختلافات الموجودة بين تلك الأنواع الثلاثة هو أنّ " الخاص " "Privé" يميزه عن " العام " غياب الجمهور المستهدف و الذي يظهر من خلال الرسائل أو صفحات الجرائد حيث يظهر النص الفوقي " الخاص " من خلال تلك العلاقة التي يشكلها الكاتب مع جمهوره الافتراضي أو المحتمل باعتباره المرسل إليه الأول⁴ .

و تمثل النصوص الفوقية « أهمية خاصة في توضيح مقاصد الكتاب أو شرح طموحات الكاتب الأدبية (...) أو أن ينفي مسؤوليته إزاء بعض هذه العتبات و النصوص المحيطة »⁵ .

1- عبد المالك أشهبون : عتبات الكتابة في الرواية العربية ، دار الحوار - سورية - اللاذقية ، ط1 ، سنة 2009 ، ص 39-40 .

2- عبد الحق بلعابد : عتبات جيرار جينيت ، من النص الى المناص ، ص 49-50 .

3- Gérard Genette : Seuils,P316

4- Ipid : P 341

5- عبد المالك أشهبون : عتبات الكتابة في الرواية العربية ، ص 40 .

عتبات خاصة بالمؤلف	
نص فوق تآلفي	نص محيط تآلفي
<ul style="list-style-type: none"> - الاستجابات - المراسلات الخاصة - التعليقات - المؤتمرات و الندوات 	<ul style="list-style-type: none"> - اسم الكتاب - العنوان - العنوان الفرعي - العناوين الداخلية - المقدمة - التصدير و الإهداء

تختلف استراتيجيات النص الفوقي عن مبادئ النص المحيط من حيث السياق؛ الزماني و التداولي ، فالنص الفوقي يمكن أن يذكر في إطار المشاريع و جنس الكتابات الخاصة بالمؤلف ، فيكون النص الفوقي سابقا ، و قد يذكر في إطار التكريمات و الإهداءات ، و الحوارات الخاصة بالعمل عند صدوره ، فيكون هذا النص الفوقي أصليا ، أما المبدأ التداولي و الذي يرتبط بمخطط التواصل و المتمثل في المرسل و المرسل إليه ، فالمرسل قد يكون الكاتب أو من يساعده ، بينما المرسل إليه فلا يكون واحدا ، ولا معينا في الكثير من الأحيان ، لأنه إذا كان هذا النص الفوقي في جريدة ، أو مداخلة في ملتقى ، فالمرسل إليه عام ، و مختلف¹ و على الرغم « من اختلاف مكونات هذين القسمين و تباين بنياتهما ، و تشكلاتهما و موقعهما ، و أزمنة إنتاجهما ، و سياقاتهما ، إلا أنهما يلتقيان في كونهما يمثلان جملة من العناصر التي تسيج النص ، و تعين حدوده و موقعه و تشهر سمته و بعض خصائصه ، و تيرمج لدى المتلقي نوعية القراءة المناسبة له »².

1- عبد الحق بلعابد : عتبات جيرار جينيت من النص الى المناس ، ص 136.

2- يوسف الإدريسي : عتبات النص ، " بحث في التراث العربي و الخطاب النقدي المعاصر " ، منشورات مقاربات ، - المملكة

المغربية - ط1 ، سنة 2008 ، ص 41-42.

و عليه يشمل موضوع العتبات على جهاز مفاهيمي ضخم ، و على أدوات إجرائية كثيرة ، و متنوعة ، لكنها تبقى دائما في حدود الحذر و الحيطة ، لأن البحث في مجال الشعرية يقتضي أن تكون العتبة مبنية من طرف المؤلف باعتبارها إبداعا يكمل و يغذي المتن ، و يحمله على الشعرية و الجمال الفني ، و ليس للقارئ دليل على ذلك إلا في بعض منها ، و من هذا المنطلق تحمل العتبات النصية معنيين؛ معنى تخيليا موضوعه الشعرية كالعنوان ، و الصور ، و الأيقونات التي يختارها الروائي على غلاف روايته ، و البدايات ، و التصديرات و معنى ثان موضوعه الإشهار و الإعلام فيحمل معنى حقيقيا واقعيا كاسم دار النشر ، و التاريخ ، و عدد الطبعات و التقديم الصغير أو كلمة التصلية " La prière d'insérer " لذلك يمكن دراسة عتبات الرواية الجزائرية من هذه الزاوية كمنهج تنظيمي ، لتمكّن من القراءة و الدراسة و التحليل.

و مادامت هذه خلفياتها فلهذا الموضوع جذور عبر التاريخ ، حيث إنّ فكرة التعليق على المنتج ، و إضافة شروحات حوله ماثورة في الثقافة اللاتينية منذ عصر المشافهة حيث كان المنشد ، أو المفسر ، أو الشاعر يُغني نتاجه بالشروحات ، كما أن المسرحيات القديمة كانت مصحوبة دائما بتمهيدات تمثّل نوعا من النصوص الموازية أو العتبات النصية ، و لعلّ أول ممارسة مكتوبة تدنو من مفهوم النصوص الموازية أو " النصوص المحيطة " " EPI texte " كانت في العصر الوسيط وذلك من خلال تفسيرات النصوص الدينية ، و سرعان ما انتشرت هذه النصوص مع ظهور الطباعة بل وصارت ضرورية ، بل إنّ قانون النشر أصبح يفرض - منذ القرن 16م- كتابة أسماء الأدباء ، و الناشرين ، و عنوان الناشر على الكتب ، و خير دليل على ذلك ما أورده معجم " فيريتيير " سنة 1696م ، من تعريفات لهذه المكوّنات المصاحبة للنص¹ دون أن ننسى جهود المحدثين نحو " كلود دوشيه "

1- بول أرون و آخرون : معجم المصطلحات الأدبية ، ص 463.

الذي تطرّق لمصطلح " المناص " سنة 1971 ، في مقالة نشرها في مجلة " الأدب " و " جاك دريدا " حيث تكلم عن " خارج النص " سنة 1972 ، في كتابه " التثنية " ، و " فيليب لوجان " حيث درس ما سماه حواشي أو " أهداب النص " سنة 1975 في كتابه " الميثاق السير ذاتي " ¹ ، و لعل أبرز المتخصصين في هذا المجال هو الناقد الفرنسي " جيرار جينيت " من خلال كتابه " عتبات " سنة 1978 – مثلما سبق الذكر – لتتابع الدراسات بعده وفق منهجية منسجمة ، تتميز بالتسلسل و الوعي حيث ظهرت عدة دراسات حول العتبات النصية لتضيف و تستدرك النقص الذي قد طال عمل " جيرار جينيت " ، من ذلك تخصيص مجلة " الشعرية " " Poétique " الفرنسية عددا في هذا المجال في جانفي 1987 ، وكان العدد " 69 " ، كما ألف " فيليب لان " كتابا متخصصا في شؤون العتبات الخاصة بالناشر سنة 1992 سماه بـ: " Les Périphérie du Texte " دون أن ننسى كتاب " عبد الحق رقام " حول " هوامش النص " " Les Marges du texte " ، الذي درس فيه العتبات النصية و بالخصوص المحيطة ².

إذا كان هذا موضوع العتبات النصية في الدرس النقدي الغربي ، فإنه و للأسف لم يجد الأيدي الكافية التي تحتضنه في النقد العربي التقليدي حيث « اعتبر الناقد العربي عتبات النص الروائي نصوصا صماء ، غير ناطقة إلا بما يريد الناقد أن تنطق به يقولها ما يريد من مضامين تعزز تصوره القبلي ، و تدعم إسقاطاته النقدية الغير مبررة نصيا » ³ ، لكن ولما ولّى زمن النص المغلق ، و انفتح الدارسون و النقاد العرب على نظريات التلقي ، و نظريات القراءة صار الاهتمام واعيا ، و أكثر نضجا ، و من المطبات التي تعترض سبل البحث عند الناقد العربي

1- نقلا عن عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت ، من النص الى المناص ، ص29-31.

2- نقلا عن المرجع نفسه : ص 35.

3- عبد المالك أشهبون : عتبات الكتابة في الرواية العربية ، 194.

ترجمة المصطلح الغربي لإدخاله في مجال الدرس النقدي العربي ، ليغدو مع هذا الإجراء إشكالا سببه دائما التنوع و التباين مما يعرقل سير البحث ، و الدراسة الأكاديمية ، وقبل نقل بعض من هذه المصطلحات تجدر الإشارة إلى البحث في مصطلح " ParaTexte " باعتباره منطلق الترجمة ، ويعتبر جوهره و معناه هو المرشد و الدليل الذي يتكئ عليه الناقد العربي .

تتشكل كلمة " ParaTexte " من جزأين :

- السابقة " Para " و كلمة " Texte " ، ولن نقف عند الجزء الثاني لأننا تطرقنا له في مبحث " النص " و لأن الموجه الدلالي لتكثيف معنى هذا المصطلح هي السابقة " Para " .

توظف هذه السابقة في الثقافة اللاتينية ، و اليونانية في سياقات مختلفة فنجدها في عدة ألفاظ ذات دلالات متفاوتة نحو لفظة "Parapluie" و " Parallèle " و لفظة " Parascolaire " فالتأمل في هذه السياقات يجد في مدلول هذه السابقة شيئا « لا يعني فقط جهتي الحدود الفاصلة بين الداخل و الخارج¹ و عليه فهي تحيل في " ParaTexte " على نصوص مستقلة كما تمثل هذه النصوص مداخل و بوابات ، و عتبات للنص المتن فهي لا تشكل « جزء حقيقيا من النص بل عتبة تفصل بين النص و خارج النص ، يعبرها الداخل إلى النص لا في اتجاه واحد بل في الاتجاهين»²

وهذين الاتجاهين يحيلان على مقاربتين ؛ مقارنة العتبة باعتبارها نصا له بنيته ودلالته و مقاربتها نصا يتناص مع النص المتن ، ومع نصوص أخرى ، فيبحث في العلاقة بينهما.

1- عبد الحق بلعابد : عتبات جيرار جينيت ، من النص الى المناص ، ص 42 .

2- لطيف زيتوني : معجم مصطلحات نقد الرواية ، ص 142 .

انطلق الناقد و المترجم العربيان من هذه الخلفية ، و لرحابة و شساعة اللغة العربية و تقارب معاني الألفاظ ، أبرزت جملة من المصطلحات حيث يترجم :

- صاحب معجم " مصطلحات نقد الرواية " لطيف زيتوني " ParaTexte " بـ " لوازم النص " حيث يقول « لوازم النص هي ما يجعل النص كتابا »¹

- عبد المالك أشهبون " Paratexte " بالنص المحاذي²

- عبد الرحمان العلام مصطلح " ParaTexte " بـ " الموازيات " في صيغة الجمع جريا على اللسانيات و السرديات ، كما يعلل هذه الترجمة بأن " ParaTexte " يدل على مجموعة من الوحدات و العناصر و بالتالي ، فهو يدل على جمع ، فوجب ترجمته " بالموازيات "³

- " يوسف الإدريسي " مصطلح " EpiTexte " بالنص البعدي⁴

- ترجم " محمد حمود " مصطلح " ParaTexte " بالحوصلية " أو " محوطات النص "⁵

كما ذهب " مصطفى سلوي " إلى التمييز بين العتبة و " المصاحب " حيث اعتبر " العتبة " هي كل ما وجد فيه القارئ منفذا إلى دلالة النص ، و مقاصده ، و لا تتأتى هذه القيمة إلا حين يكون المؤلف هو المسئول عن كتابة ، أو وضع هذه العتبة أما المصاحب فهو كل لاحق أو مضاف إلى النص أفرزته ظروف التأليف ، و التي

1- المرجع السابق : ص 140 .

2- عبد المالك أشهبون : عتبات الكتابة في الرواية العربية ، ص 36.

3- عبد الرحيم العلام : الخطاب المقدماتي في الرواية المغربية ، مجلة علامات، ع 8 ، سنة 1997 ، ص 23 .

4- يوسف الادريسي : عتبات النص ، ص 41.

5- بول أرون و آخرون : معجم المصطلحات الأدبية ، ص 463.

ترتبط أساسا باختيارات ، و إنجازات الناشر ¹ ، و هي رؤيا تبقى في حدود الاجتهاد الذي يجنح لبلوغ طريقة منهجية في البحث و المقاربة النقدية .

و في هذا الزخم الذي أوردنا قليلا منه* ، تشتغل هذه الدراسة بـ " النص الموازي " مفردا و جمعا " و بمصطلح " العتبات " ، و بـ " النص المحيط " كترجمة لـ " Pérétexte " و بالنص الفوقي كترجمة لـ " EpiTexte " .

و عموما « يندرج الاهتمام بعتبات النص ضمن سياق نظري و تحليلي عام يعتني بإبراز ما للعتبات من وظيفة في فهم خصوصية النص ، و تحديد جانب أساسي من مقاصده الدلالية » ² لذلك لا يمكن التعامل مع العتبات باعتبارها عمدة يمكنها إلغاء النص و الحياد عنه ، فالنص هو موضوع البحث دائما ، فمن خلال هذه العتبات يصبح النص تاما ، و من دونها يصبح مشوها لذلك يجب التعامل معها « من زاوية قيام كل بنية بدورها في عملية الاستقبال و التلقي ، و التأويل » ³.

و منه يستثمر موضوع العتبات آليات القراءة و التأويل لأن هذه العتبات خطاب «يمثل سياجا أو أفقا يوجّه القراءة ، و يحد من جموح التأويل من خلال ما يساهم في رسمه من أفق انتظار محددة» ⁴ ممّا يسمح بإشراك الكاتب و الناقد في إنتاج هذه النصوص ، أي إنّها « تشكّل في النهاية حوارا ضمنيا بين و عي روائي و آخر نقدي » ⁵ كما أنّها تتغذّى من الثقافي و الاجتماعي و الفكري فتحتل مكانا

1- مصطفى سلوي : عتبات النص " المفهوم و الواقعية و الوظائف " ، كلية الاداب و العلوم الانسانية – وجدة – ط1 ، سنة 2003 ،

* أنظر جميل حمداوي : لماذا النص الموازي ؟ ، مجلة الكرمل ، عدد 88 ، سنة 2006 ، ص 12-13 .

2- عبد الفتاح الحجمري : عتبات النص " البنية و الدلالة " ، منشورات الرابطة – الدار البيضاء ، ط1 ، 1996 ، ص 07.

3- حميد لحميداني : عتبات النص الأدبي " بحث نظري " ، علامات ، ج 46 ، م12 ، سنة 2002 ، ص 112.

4- نبيل منصر : الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة ، ص 21.

5- عبد المالك أشهبون : عتبات الكتابة في الرواية العربية ، ص 26.

مميزا ، عمليا و استراتيجيا في جذب اهتمام الجمهور و التأثير فيه ¹ ، حيث تحمل صفة « الداخل الخارجي و الخارج الداخلي في مقابل حرصه الثابت على تسوية تداولية ثقافية تجعل النص يبحث عن اكتماله في عملية التلقي ، بتنوع أطرافها بين الجمهور العام كعتبة سفلى و القراء النموذجيين كعتبة عليا »².

يسعى القارئ النموذجي إلى البحث عن مقاربة تمكّنه من قراءة هذه العتبات قراءة واصفة لأن هذه العتبات « تفصح عن الدلالات و المعاني كلما تعمق تحليل التشكلات السردية الكامنة أو الغير مباشرة بالدرجة الأولى ، و لا تفيد على الإطلاق تصريحات المؤلف عن مضامين نصوصه لأن الأنسب هو التحليل النصي وفق منهجيات نقدية و علمية ، و معرفية »³ لذلك يجب دراسة العتبات انطلاقا من ثلاث قواعد:⁴

- دراسة العتبة باعتبارها نصا له بنيته ، و خصوصيته الشكلية .

- دراسة العتبة باعتبارها علامة من شأنها انتاج معنى

- دراسة العتبة باعتبارها نصا موازيا يرتبط بإمكانات الكتابة ، و مقاصد

المؤلف.

فلما تكون هذه العتبة بنية فسوف تبرز «جانبا أساسيا من العناصر المؤطرة

لبناء الحكاية ، و بعض طرائق تنظيمها ، و تحققها التخيلي ، كما أنّها أساس كل

1- لطيف زيتوني : معجم مصطلحات نقد الرواية ، ص 142

2- نبيل منصر : الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة ، ص 27.

3- عبد الله أبو هيف : العتبات النصية في الرواية المغربية أنموذجا ، أعمال المؤتمر الأول ، كلية الآداب ، سنة 2008 ، ص 810 .

4- عبد الفتاح الحجري : عتبات النص " البنية الدالة " ، ص 10 ، 11.

قاعدة تواصلية تمكّن النص من الانفتاح على أبعاد دلالية تغني التركيب العام للحكاية و أشكال كتابتها ¹»

و لما تكون علامة فإن قوتها التداولية « لا يمكن التنظير لها إلا من خلال أبحاث في سوسولوجيا القراءة التي تروم القياس التجريبي لدرجة و نوع هذا النمط من الرسائل في الاختيارات الجمالية ، و الثقافية للقراءة ، أو الجمهور ، و أيضا في كيفية استقبالهم للنصوص ²» و من هنا تختلف قراءة كل عتبة مع اختلاف وظائفها فلا تخضع العتبات لمستوى وظيفي واحد ، حيث لا يمكن الاكتفاء بوحدة و الاستغناء عن الأخرى ، فكل عتبة دورها الوظيفي « فالعنوان الموضوعاتي مثلا لا يصف نصه كالعنوان الشكلي ، و المقدمة اللاحقة لا تعيّن نفس النهاية التي تعينها المقدمة الأصلية ³».

و من هذا المنطلق تستقطب العتبات النصية القارئ باعتباره مرسلا إليه في شتى تمظهراتها ، سواء أكانت محيطا أو نصا فوقيا لأنّ القارئ هو من يبرر انتاجيتها النصية « و دون تدخّله و احتفائه لا يستطيع النص أن يحمي سيرورته الجمالية المحتملة في مجتمع القراءة ⁴» ، و للقارئ سلطة في قراءة العتبات باعتبارها مؤشرات دلالية توحى بمعنى معين أرادّه المؤلف ، و هذا رهين بقصدية ما ، لأنّ هذه العتبات لا تأخذ شرعيتها إلا حين تكون مقصودة من طرف المؤلف ، و على المؤلف أن يتحمل مسؤولية ما يقدمه داخل مؤلفه « لأن كل عتبة في جميع تمظهراتها ما هي

1- المرجع السابق : ص 16.

2- نبيل منصر : الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة ، ص 31.

3- عبد الحق بلعابد : عتبات جيران جينيت من النص الى المناص ، ص 57-58.

4- نبيل منصر : الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة ، ص 30.

إلا خطاب خاضع مساعد ، و جاهز لخدمة شيء آخر تبرر وجوده سواء أكان وراء هذا الوجود النصي استثمار جمالي أم ايديولوجي ¹.

و من المدونات التي حفلت بهذه العتبات في شتى تمظهراتها ، و وظائفها الرواية الجزائرية ، هاته التي احتضنت الحداثة والتجريب بكل مرونة ، عن وعي و دراية حيث كانت نصوصها ، خطابات واصفة في كثير من بنياتها ، و مضامينها فما هي أهم العتبات النصية التي ظهرت فيها ؟ و مامدى شعريتها ؟ و علاقتها بالنص؟ .

1-عبد المالك أشهبون : عتبات الكتابة في الرواية العربية ، ص 43.

II. مكونات الغلاف " بين العتبة و العنمة " :

يحدّد " جيرار جينيت " صفحة الغلاف في أربع صفحات تشتمل الأولى على مجموعة من البيانات ، و المعلومات كاسم المؤلف ، أو المؤلفين سواء أكان حقيقيا ، أو مستعارا و عنوان العمل ، و المؤشر الجنسي ، و اسم أو أسماء المترجمين ، أو المقدمين و كتابة عنوان دار النشر ، و رقم الطبعة ، و قد يرد ثمن الكتاب ، أما الصفحة الثانية أو الثالثة ، و هما صفحتان داخليتان لا تشتملان على معلومات كثيرة ، ماعدا في المجالات ، و الكتب الدورية ، أمّا في الصفحة الرابعة من الغلاف ، و التي تعتبر من المناطق الاستراتيجية في التعريف بالكتاب فقد يعاد التذكير بكل البيانات التي وردت في الصفحة الأولى من الغلاف¹ و قد تشتمل على معلومات أخرى نحو التعريف بالمؤلف ، و ذكر أهم أعماله أو اقتباس نص المتن الروائي كما يشتمل على ما يسمى بـ " كلمة التصلية " " La Prier D'inserer " أو التقديم الصغير و له ثلاثة أشكال ؛ تقديم يكتبه المؤلف ، و تقديم يكتبه الناشر و تقديم يكتبه آخر له منزلة أدبية راقية ، كأن يكون روائيا مشهورا ، ممّا يضفي على العمل الروائي صبغة إشتهارية ، أو يكون ناقدا متخصصا .

و قد اشتملت الرواية الجزائرية على هذه الأنماط جميعها ، فمن الروايات التي صدرت صفحة الغلاف الرابعة بنص مقتبس من مقدمة الرواية ، رواية " أصابع لوليتا " ² لواسيني الأعرج ، و هي مقدمة نسبها الروائي لأحد أبطال روايته و المسمى بـ " يونس مارينا " ، و هي خطاب يوجّهه البطل بكل شعرية

1- Gérard Genette : Seuil, P26-27

2- واسيني الأعرج ، رواية أصابع لوليتا ، منشورات الفضاء الحر - الجزائر - سنة 2012.

و رومنسية إلى " لوليتا" يقر من خلاله بالوله ، و الحب الذين يكنهما لها ، فهي ملهمته للكتابة .

أما رواية " دم الغزال " ¹ لمرزاق بقطاش " فقد اشتملت صفحة الغلاف الرابعة على عناوين فصول الرواية ، حيث اختير لكل عنوان نص مقتبس من المتن الروائي الذي ينتمي إلى ذلك الفصل بطريقة فنية ، حيث يتعالق عنوان الفصل مع المتن الذي اختير له فنجد لكل عنوان صدى داخل ذلك النص .

العنوان الأول " و ما قتلوه و ما صلبوه " ، و النص الذي يدل عليه مقتبس من الصفحة "19" في الرواية ، و هو جزء ينتمي إلى الفصل الأول ، حيث يقول فيه « و لم لم يتركوه يموت من تلقاء نفسه ... إنه شيخ طاعن في السن»²

و هي جملة محكية عن إحدى النساء اللواتي حضرن جنازة الرئيس المقتول و موضوعها الموت ، إنه الموت الذي باغت الرئيس " جمال بوضياف " ، و هو الرجل المسن ، الذي أفنى عمره خدمة للوطن ، و خدمة للثورة الجزائرية ، و هذا موضوع الفصل الأول .

العنوان الثاني " منطقة الأنبياء " ، و النص الذي يدل عليه مقتبس من الصفحة " 96 " ، و هو مأخوذ من الفصل الثاني ، حيث يقول فيه « حقا ، منطقة الأنبياء في دماغي مريضة ، و لكن ينبغي الاعتراف مع ذلك بأنها تدفعني الى وضع تطورات لا تبعد كثيرا عن حدود المنطق »³.

1- مرزاق بقطاش : دم الغزال ، رواية ، دار القصة للنشر ، - الجزائر - سنة 2002.

2- المصدر نفسه: ص 19.

3- المصدر نفسه : ص 96.

و المتأمل في هذا النص يجد لعنوان الفصل صدى داخله « منطقة الأنبياء في دماغي مريضة » و هي جملة تكررت في هذا الفصل أكثر من مرة ، و قد كانت توحى دائما بالمرض ، و التذبذب و من العبارات :

- « إن تلك المنطقة تدعى منطقة الأنبياء على سبيل المجاز »¹

- « و يشرح لهم أن منطقة الأنبياء ميزتها الكلام و اللغة »²

- « مشكلتي أنا موجودة في منطقة الأنبياء »³

- «منطقة الأنبياء مذبذبة حقا في دماغي»⁴

و عليه فالدال في هذه الجملة الموزعة عبر صفحات الفصل الثاني، توحى بأن منطقة الأنبياء و هي تعبير مجازي - حسبه - هي منطقة يفترض أن تتسم بالصفاء و النقاء ، و الاتزان لكن ظروف البلاد و تذبذبات الراهن السياسي و الاجتماعي شوهاها ، و أصابها بالسقم .

- العنوان الثالث : " مرزاق بقطاش " و النص الذي يدل عليه مقتبس من

الصفحة " 152 " ، و هو نص مأخوذ من الفصل الثالث ، حيث يقول فيه «... و بكى بعضي على بعضي معي ، ها أنتذا تغادر أندلسا لتدخل أرضا أندلسية أخرى (السبوع) ، (العودة الى الحياة) ، (الخروج من القبر) و عشرات الأوصاف

1 - المصدر السابق : ص 46.

2- المصدر نفسه : ص 49.

3- المصدر نفسه : ص 50.

4- المصدر نفسه : ص 67 .

و النعوت الأخرى ، و لكن هل تفيدك في شيء ؟ ، تجربتك فريدة في هذه الدنيا أنت محظوظ يا مرزاق بقطاش¹ .

يمكن اعتبار هذا النص نواة دلالية ، يجسد الروائي من خلاله نتيجة ، وصل إليها من جراء ما حدث له ، حيث أصيب بخيبة الأمل لأن هذا المجتمع المسلم خان وصية النبي - صلعم- ، و راح يقتل بعضه بعضا ، " فمرزاق بقطاش " الروائي والكاتب يمتلك سلاحا واحدا ؛ هو فكره و عقله ، فاتهم بهما، و كاد يقتل بذنبيهما .

و عليه فإن هذه الصفحة غنية دلاليا ، فيها شعرية طافحة ، لسنا ندري أهى من اختيار المؤلف ، أم من اختيار الناشر ؟ لذلك لا يمكن قراءتها نصوصا موازية أو عتبات نصية إلا في حدود النقد الغير مصرح ، بمنطوق حكمه و لا نربطها بشعرية النص ، و القول نفسه ، ينسحب على الاقتباس النصي الذي تصدر الغلاف الرابع لرواية " أصابع لوليتا " ، و غيرها من الروايات .

و لعل أبرز مميزات الصفحة الرابعة للغلاف ، هو ظهور التقديم الصغير أو كلمة التصلية " La Prière D'insérer " ، و هي كما عرفها جيرار ، جينيت « مطبوع يحتوي على مؤشرات متعلقة بالعمل الكتاب ... قد تكون في نص قصير مختصر في صفحة أو نصف صفحة قصد تلخيص الكتاب ، و التعريف به »² و هي في الثقافة العربية تقليد ارتبط بظهور الطباعة ، و النشر حيث كان في بدايته موجها من المؤلف إلى أصحاب الصحف ، و الجرائد و يكون نصه طلبا توقيريا يحمل الاحترام ، و التقدير من المؤلف إلى صاحب الجريدة ، ليتكفل بتخصيص عمود له داخل هذه الجريدة ، و هذا من باب التعريف و التشهير³ ، و تدور موضوعات

1- المصدر السابق : ص 152 .

2- نقلا عن عبد الحق بلعابد : عتبات جيرار جينيت ، " من النص الى المناص " ص 91.

3- مصطفى سلوي : عتبات النص ، ص 226.

التقديم الصغير في الأعمال الإبداعية حول النص ، و جنسه ، و أحكام نقدية حول التجربة الروائية للمؤلف يصدرها مفكرون و نقاد ، و أدباء.

و من الروايات الجزائرية التي تميزت صفحات غلافها الرابعة بالتنوع رواية " الأسود يليق بك " ¹ لأحلام مستغانمي ، فناهيك عن المعلومات المتعلقة بالناشر، و دار النشر و الإيداع القانوني ، و كتابة العنوان ، تكوّنت هذه الصفحة من ثلاثة أجزاء :

تمثّل الجزء الأول في تقديم موقّع من طرف الروائية " أحلام مستغانمي " لتُختم هذه الصفحة بنبذة عن تجربتها الروائية بذكر أهم إصداراتها ، و منزلتها على الساحة الأدبية ، و ذلك بشهادة مجلة " فوربس الأمريكية " ، و مثلما عودتنا هذه الروائية بتلك اللغة الشعرية التي تخضب بها لغة السرد ، كتبت ذلك التقديم الصغير و هو مجموعة من النصائح و الإرشادات لكل محب ، و عاشق ، حيث تربط بين الحب ، و حكاياته ، و الموسيقى لداعي اللذة ، و الطرب فمشكلات و آهات الحب عذابات جميلة.

أما مضمون شهادة " أحمد بن بلة " تمثّل في قوله « إن أحلام مستغانمي شمس جزائرية أضاءت الأدب العربي » ، و ليس في هذا الحكم إلا استثمار في شخصية هذا الرجل السياسية و العالمية ، فهو حكم يزيد من جودة المنتج و قيمته .

و بالطريقة نفسها نجد رواية " حمائم الشفق " ² لـ " جيلالي خلاص " لكن الاختلاف جوهري بين الروائيتين ، حيث إنّ محتوى الصفحة الرابعة في هذه الرواية أكثر دنوا من الرواية الموجودة بين دفتي هذا الغلاف ، لأنّه تضمّن ملخصا حول مضمون هذه الرواية ، و حقيقتها الواقعية ، من خلال تقديم غير موقّع ، يليه شهادتان

1- أحلام مستغانمي : الأسود يليق بك " رواية " ، منشورات نوفل ، بيروت - لبنان - ط 7 ، سنة 2013.

2- جيلالي خلاص : حمائم الشفق " رواية " ، المؤسسة الوطنية للاتصال و النشر ، و الإشهار - الجزائر - سنة 2001.

من رجلين متخصصين ، كان الأول روائيا محنكا ، و الثاني ناقدا أكاديميا و هما على الترتيب " عبد الحميد بن هدوقة " الذي قال « لقد أبدع جيلالي خلاص في هذه الرواية حتى جعلها إحدى الروائع التي قلما يوجد بها تاريخ الأدب »¹ و " ميشال عاصي " الذي قال أيضا « لا يسع قارئ " حمائم الشفق " إلا أن يصنفها ضمن الروايات العربية الكبيرة »² و في الحكمين إقرار بقيمة هذه الرواية ، و مكانتها عبر التاريخ ، و ببعدها الجمالي الذي يتجاوز الحدود الإقليمية لموطن المؤلف و لعل مثل هذا الحكم تزداد قوته لما يكون هذا الناقد غير جزائري .

و تتطور تلك الشهادات في صفحة الغلاف الرابع إلى تقديرات يكتبها آخرون من روائيين و أدباء إلى ناشرين ، إلى مؤلفين في حد ذاتهم ، لكن الإشكال دائما هو حين يكون هذا التقديم غير موقع ، حيث لا يمكن نسبته ، و بالتالي لا يمكن اعتباره عتبة نصية ، لأن هذا مرتبط بمعرفة كاتبه ، و صاحب اختياره، كما يجب أن يشتمل « على بعض مفاتيح القراءة التي تمكّن المتلقي من التعرف على موضوع النص و دلالاته العامة ، و الأولوية »³ ، و من التقديرات الصغيرة التي تمثل شهادة كبيرة التقديم الذي وضع على صفحة الأعمال الغير كاملة⁴ " لمحمد مفلح " الذي خطّه الروائي الراحل " الطاهر وطار " و هي شهادة يسرد فيها " الطاهر وطار " قصته مع الروائي " محمد مفلح " منذ كان هذا الأخير شابا طموحا يرصد الحدث الثقافي و يتتبع مسيرة المبدعين من أمثال " وطار " ، و لعل خير تعبير يمكن الاستشهاد به

1- المصدر السابق : صفحة الغلاف الرابعة .

2- المصدر نفسه : الصفحة نفسها.

3- مصطفى سلوي : عتبات النص ، ص 228.

4- محمد مفلح : الاعمال الغير كاملة " روايات " ، دار الحكمة - الجزائر - سنة 2007.

في هذا التقديم خاتمه حيث يقول « إنني أحد الشهود الذين شهدوا ميلاد كاتب اسمه محمد مفلح فهنيئاً له صدور أعماله »¹.

و من الروايات التي تضمّنت تقديماتها الصغيرة أحكاماً نقدية حول الرواية المتن ؛ " رواية الغيث " ² " لمحمد ساري " ، فبعد تقديم ملخص حول مضمون الرواية نقرأ – و لسنا ندري القائل - « الرواية زخم من مواقف حياتية متداخلة غاصة بالتناقضات و يزيدها الأسلوب السردي و الصور البلاغية متعة ، و يغري على القراءة ، نص " الغيث " تناص مع نصوص أخرى تراثية منها و حديثة »³.

يمثل هذا النص لغة واصفة تفصل القول في حقيقة هذا النص ، كما تبلغ تشكلاته البنيوية و الأسلوبية ، و ترقب علاقاته ، و تداخلاته من منظور سيميائي ، و تداولي .

و هناك نمط آخر يختاره الروائيون في التقديمات الصغيرة ، لمّا يكون موقعاً باسمهم حيث يجتنبوا الحديث عن مضمون الرواية ، ليذهبوا إلى الحديث عن عنوانها الرئيسي و عناوينها الفرعية ، و هذا ما ذهب إليه " عز الدين جلاوجي " في روايته " الرماد الذي غسل الماء " ⁴ ، حيث يخاطب القارئ ، و يعطيه الحرية المطلقة في وضع عنوان يراه مناسباً لروايته لأن هذا العنوان يمثل اختياره هو ، و للقارئ كامل الحرية في التبديل ، و التغيير ، حيث يقول « و لك الحق في أن تضع لها العنوان الذي تراه مناسباً ... أو لا تضع لها عنواناً »⁵.

1- المصدر السابق : صفحة الغلاف الرابعة.

2- محمد ساري : الغيث " رواية " ، منشورات البرزخ " - الجزائر - سنة 2007.

3- المصدر نفسه : صفحة الغلاف الرابعة.

4- عز الدين جلاوجي : الرماد الذي غسل الماء " رواية " ، دار المتون - الجزائر - ط 1 ، سنة 2005.

5- المصدر نفسه : صفحة الغلاف الرابعة.

يوشي هذا التقديم بإيمان المؤلف بالتفاعل الموجود بين المرسل و المرسل إليه في عملية الإبداع ، لأن النصوص انتاج مشترك من منظور النقد المعاصر .

يعتبر القاسم المشترك بين هذه التقديمات جميعها هو موقعها حيث ترد في هذه الصفحة من الغلاف ، لكن رواية " مذنبون لون دمهم في كفي " ¹ " للحبيب السائح " اختارت موقعا آخر لكلمة الناشر و التي تعتبر من التقديمات الصغيرة حيث جعل لها عمودا مطوية ورقته التابعة لصفحة الغلاف الأولى ، و هذه تقنية جنحت إليها " دار الحكمة " و قد تضمنت كلمة الناشر تزكية ، و إشادة بأعمال الروائي ، و بجهود دار النشر في نقل الإبداع ، و المعرفة ، أي إن الناشر مزج بين المؤلف و دار النشر لعمل دعائي و إشهاري .

و عليه فإن التعامل مع التقديم الصغير كعتبة نصية عمل تحقّه المخاطر لأنّ هذه العتبة منتشرة بين المؤلف ، و الناشر ، كما أن التعقيم على صاحب التقديم يكبح أفق الشعرية لتبقى هذه مجرد عتبات غايتها الإشهار ، والتعريف ، و ميدانها التجارة و مجالها الشكلي الصامت .

يمكن الخلاص إلى مجموعة من الخصائص ، و المميزات حول صفحة الغلاف الرابعة في الرواية الجزائرية و من أهمها :

- تشتمل هذه الصفحة على مجموعة من البيانات الخاصة بالناشر .
- تتضمن نبذة عن حياة المؤلف ، سواء العلمية ، أو الشخصية ، مع ذكر لأهم إصداراته .
- توضع التقديمات الصغيرة موقّعة من طرف المؤلف ، أو الناشر ، أو من طرف أديب أو ناقد

1- الحبيب السائح : مذنبون " لون دمهم في كفي " - رواية - دار الحكمة - الجزائر ، ط1 ، سنة 2008.

- قد يرد التقديم الصغير مجهولا صاحبه ، و إن كان مقتبسا من المتن الروائي ، فإننا نجعل صاحب الاختيار ، أهو الروائي ؟ أم الناشر ؟

- ترد في هذه الصفحة شهادات تركية ، و تبجيل في شكل أقوال مختصرة لمشهورين سواء أكانوا رجال سياسة ، أو أدباء ، أو نقاد .

- يكون مضمون التقديم الصغير في الغالب إخبارا عن مضمون الرواية في بعدها الواقعي متبوعا بأحكام نقدية حول الرواية ، كما يشار من خلاله الى العنوان الرئيس.

و من آليات الاشتغال على الغلاف استثمار مجال التشكيل البصري ، من خلال الصورة و ما تحمله من فتنة ، و قوة دلالة « فالصورة تغرق المتلقي في بهجتها ، و فتنها ، و تتسع فالصورة هي العالم ، و العالم هو الصورة »¹ ، و لكن للأسف لم تكن لهذه الصفحة تلك الممارسة الواعية في مقارنة النص ، أو مجادلته فكان في النقد التقليدي مجرد « صورة مصممة بشكل بسيط تهيب للعين مضمونا مباشرا يساعد على الفهم القبلي لفحوى و مضامين النص »² لكن مع تطور هذا الاتجاه التشكيلي ، و هيمنة الصورة على المحيط البشري صار للغة الصورة الأثر البالغ في المتلقي مقارنة بالمفردة اللغوية حيث يكمن الفرق بينهما في طبيعة ومدلول كل واحدة ، فالمفردة اللغوية اعتبارية العلاقة مع الواقع الذي تسميه ، بينما المفردة التشكيلية فهي تتشكّل أساسا محاكاة للواقع ، أو معارضته أو السخرية منه ، فهي تنطلق منه ، و تعود إليه³ ففوة الصورة تنبثق « من السرعة الفائقة التي تسيطر بها على العالم ، و تشكّل إدراك المتلقين للظاهرة التي تشير إليها على عكس الكتابة

1- خالد حسين : شؤون العلامات " من التفسير الى التأويل " ، ص 142.

2- عبد المالك أشهبون : عتبات الكتابة في الرواية العربية ، ص 21.

3- خليل شكري هياس : القصيدة السيرداتية " بنية النص و تشكيل الخطاب " ، عالم الكتب الحديث ، إربد - الاردن - سنة 2010 ،

فهي تأتي ، و موضوعها يتقدمها كما يريد منتجها ، و ليس متلقيها ، فلا تترك الفرصة له ليختار «¹، و من هنا تبرز قيمة التشكيل البصري لأنه « يحيل أساسا إلى الوعي الحديث بأهمية المظهر البصري للعمل الإبداعي باعتباره شكلا و باعتبار أن عملية الإدراك ، أو التلقي الأولى إنما تتجه إلى الشكل العام لا إلى الجزئيات كما كشفته النظرية الجشتالتية »² ، لذلك يجب استثمار هذه الآليات القرائية في صفحة الغلاف ، و جعلها خطابا « لا يشكّل عتبة أولى للقراءة فحسب بل ويفرض سلطته كاملة على القارئ و يمنح النص هوية بصرية ينبغي أن تقبلها كإحدى هويات النص »³ ، و لتتحقق هذه السلطة على القارئ لا بد من حسن الاختيار وفق نوق فني و جمالي ، حيث لا يكون الاختيار لمجرد التزيين و الزخرفة لأنّ اختيار الصورة أو الأيقونة ليس غاية في حد ذاته ، فالأيقونة « لا تتصرف بوصفها دليلا لكن لا علاقة لهذا بخاصيتها كدليل ، فإن أي شيء صفة أو فردا موجودا ، أو قانونا ، هو أيقونة شيء ما شريطة أن يشبه هذا الشيء ، وأن يتخذ دليلا لهذا الشيء »⁴ ، و بالتالي تخضع هذه الأيقونة لما تأتي نسا موازيا للتأويل لأنها تكمل في الغالب عنوان الرواية ، أو مضمونها ، أو تدل على شخصية البطل أو على التي يدل عليها العنوان.

و منه تخرج دلالة هذا الفضاء النصي إلى ثلاثة فروع : فقد تكون رمزية بقدر المعطيات التأويلية التي تسمح ، و تقبل القراءة ، و التأويل ، و تكون مؤشيرية

1- خالد حسين : شؤون العلامات ، ص 142.

2- محمد الصفراني : التشكيل البصري في الشعر الحديث (1950-2004) ، المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء - ط1،

2008 ، ص 21

3- عالية صالح : تحليل الخطاب الروائي المشرقي من منظور النقد المغربي ، أعمال المؤتمر الأول بكلية الآداب ، منشورات الجامعة

اللبنانية ، بيروت - لبنان- 2011 ، ص 368.

4- يوسف الإدريسي : عتبات النص ، ص 53.

بقدر النبر البصري ، و تكون أيقونية بالطريقة التي اشتغل عليها المؤلف في توظيف حركة الأسطر ، و علامات الترقيم و البياض و السواد ، و يعتبر الخط أول العناصر التي تجعل المكتوب قابلا للقراءة ، و التأويل حيث يأخذ بعدين ؛ جماليا ، و إيحاليا¹ كما يلعب اللون دورا مهما في التأثير على المتلقي و استقطاب حركية بصره ناهيك عن قوته في تجسيد مدلولات النص ، و البوح عنها بطريقة فنية في تشكلها ورمزية في كشفها عن المدلول النصي ، و ذلك عن طريق التأويل لأن تأويل الألوان « كتأويل الأشكال ذو بعد انثروبولوجي يحيل في العمق على خلفية سوسيو ثقافية محددة رغم ما قد تكتسبه أحيانا من مظهر طبيعي يخفي أبعادها التعبيرية المعروفة ، و بسطها بدليل ما تحدثه في المشاهد من آثار نفسية مختلفة تعيده لنفس إحساس التجربة الأولى »² ، و عليه فتوظيف الألوان يحمل في طياته تأثيرات لها جذور تتغذى من شتى المجالات في حياة الإنسان بوعي ، و بغير وعي.

تؤدي الصورة في صفحة الغلاف وظائف كثيرة « لكونها أخطر وسيلة للتواصل راهنا فتغدو الصورة تبعا للسياق التواصلية رسائل مفخخة بالدلالة الهدف منها هو إفراغها في ذهن المتلقي ، و بصره ، و جسده ، و الاستحواذ عليه ، و بالتالي المساهمة في تشكيل وعيه بالعالم كما يبتغي منتجوا الصور ، فعلى هذا الأساس تصبح الصورة خطيرة في السياق التواصلية من حيث إنها مشروطة بالايديولوجيا في حضورها و تأثيرها ، و ما يزيد في هذا التأثير ، و الدور أن الصورة تشتغل وفق استراتيجيات الاستحواذ ، و الإغواء ، و الإغراء و الايهام بالواقع »³.

1- محمد الماكري : الشكل و الخطاب " مدخل لتحليل ظاهراتي " ، المركز الثقافي العربي " - الدار البيضاء - ط1 ، 1991 ، ص

2- عبد العالي بوطيب : آليات الخطاب الإشهاري " الصورة الثابتة نموذجا " ، علامات ، العدد 18 ، سنة 2002 ، ص 121.

3- خالد حسين : شؤون العلامات ، ص 145.

لكن تذهب هذه الوظائف في مهب الريح إذا لم تتناص مع المتن الروائي أو عنوانه حيث توظف توظيفا اعتباريا لِمَا يختار الناشر لوحة ، أو صورة لفنان ما و يجعلها على غلاف الرواية للزينة ، و الزخرفة ، و للإشهار فقط ، فيصبح هذا التشكيل كَلَّة عتمة إذا اعتمد في التحليل ، و مقارنة النص الروائي انطلاقا من عتباته و من هنا تكمن خطورتها لذلك « ففي حالة الاعتباط لا يتجاوز الدليل الخطي أو الطباعي مجرد كونه دليلا على دليل آخر يمثله العنصر الصوتي ، و في حالة القول بالقصدية ، ينظر إلى الدليل الخطي أو الطباعي في أبعادهما الهندسية و حجمهما ، وموقعهما من الفضاء الذي يحتويهما على أساس قابليتهما لاستثمار تأويلي يتغيا حمولتهما الرمزية ¹ ، فيتحول بهذه القصدية إلى مؤسس فعلي لاكتمال النص الروائي ، في بعده التداولي وفي مدى تأثيره على توقعات القارئ.

لكن الإشكال المطروح هنا هو كيفية مقارنة ، أو قراءة الصورة ، لأن تحويل المرئي إلى مفردات لغوية يحتاج إلى معرفة بـ « استراتيجيات القراءة البصرية عبر تفكيك دوال اللوحة ، و اقتحام فضاءها المتشكّل من مجموعة علامات أيقونية يرتأي الفنان وضعا و ترتيبا معينين لها ² ، و عليه ترتبط قراءة الصورة بعلم السمياء لأن السيميائية تخلص دلالة الصورة من سلطة المعنى الواحد و « تتعامل مع أي ممارسة دالة على أنها نص يتمتع بعلاقات داخلية تحقق له نصيته و أخرى خارجية تؤسس لتفاعل عبر _ نصي مع البنية الثقافية ³ .

و من هذا المنطلق لابد من قراءة الصورة سيميائيا ، مع ربط العلاقة بالمتن الروائي تأويليا و ملاحظة مدى الهيمنة في المساحة ، و رصد الظاهر ، و الخفي فيها

1- محمد الماكري : الشكل و الخطاب ، ص 71.

2- خليل شكري هياس ، القصيدة السيرداتية ، ص 119.

3- خالد حسين : شؤون العلامات ، ص 148.

، كما يجب قراءة البرنامج السردي الذي تبوح به الصورة من خلال العوامل السردية (المرسل ، المرسل اليه ، الفاعل ، الموضوع ، المساعد ، المضاد.....).

و منه فكل ما هو مرئي على صفحة الغلاف « لا ينفك يطالب القراءة بالمزيد من التأويل و التأويل المضاعف »¹ ، لأنه لا يكف عن تدافع المعنى نحو التراكم في سيرورة القراءة .

تبقى قراءة الصورة و الأيقونات على صفحة الغلاف مغامرة خطيرة ، سببها معرفة القصيدة من عدمها ، و ما يقرأ يبقى في حدود تأويل التشكيل لمقاربتة بالعنوان أو المتن الروائي .

و من هذا و بعملية رصد لمجموعة أغلفة في الرواية الجزائرية تبين لنا التنوع في توظيف هذا المجال الفني و التداولي ، إذا ما استثمر ، فهناك روايات قدمت ككتاب مدرسي أو تعليمي ، أو كمجلة ليس فيها أي تشكيل و لا تصوير نحو " رواية " بوح الرجل القادم من الظلام " ² لـ " إبراهيم سعدي " المطبوعة بمطبعة " دار هومة " حيث وضعت الرواية بين دفتي غلاف أسود ، و كتب العنوان بخط غليظ كعادة طباعية فقط ، مع اللعب بالألوان في تسجيل معلومات النشر ، و مثلها رواية ، " مذنبون لون دمهم في كفي " ³ ، " للحبيب السائح " المطبوعة في " دار الحكمة " حيث غيب التشكيل البصري ، و الاشتغال على لغة العيون تغييبا كاملا.

و من الروايات الجزائرية التي تداخلت الصورة فيها مع عنوان الرواية تداخلا ينم عن وعي بقيمة هذا الجانب رواية " الغيث " لـ " محمد ساري " المطبوعة في مطبعة منشورات " البرزخ " حيث يدل العنوان على النماء

1- المرجع نفسه : الصفحة نفسها.

2- إبراهيم سعدي : بوح الرجل القادم من الظلام " رواية " ، مطبعة دار هومة - الجزائر - دس

3- الحبيب السائح: مذنبون " لون دمهم في كفي "

و الخصب ، والخير ، وهذا ما دلت عليه الصورة التي تعبر عن أرض حرث مزروعة تنعمت تربتها بالغيث الرطيب ، إنه تناص مع مدلولي العنوان ، و الصورة لأن هذا العنوان لا يحكي الغيث أو المطر كظاهرة طبيعية ، بل هو عنوان لرواية « تغوص في المجتمع الجزائري حديثه ، و قديمه ، عبر أحداث تجمع بين التاريخ الاجتماعي ، و الأسطوري »¹ لكن القراءة التأويلية تفتضي الربط بين الغيث كرمز و مدلول يوحي بأكثر من مدلوله المعجمي .

ومن الروايات التي حفلت أغلفتها بصور وأيقونات طافحة بالمعاني و الدلالات الفياضة التي تتناص مع العنوان ، و منته ؛روايتنا " ذاكرة الماء " ² المطبوعة في مطبعة منشورات " الفضاء الحر " ، و " رواية البيت الأندلسي " المطبوعة في منشورات الجمل ، فالمتأمل فيهما يحس بمد تاريخي يستهوي ذهنية الروائي ، إنها العمارة الأندلسية بقصورها ، و زخرفتها الفتانة ، والتي لمّا يلتقيها الإنسان المعاصر تسافر به نحو أعماق التاريخ بكل تداعياته .

فعلى غلاف روايته " ذاكرة الماء " توجد صورة تملأ الصفحة كاملة تتمثل في صورة شيخ يشبه الولاة الصالحين بلباس أبيض و قبعة بيضاء ، جالس في قصر من القصور القديمة ، التي تشبه قصور العباسيين ، و الأندلسيين ينظر ، و يتأمل في السماء كمن يعيش ذكريات ماضية ، و في هذا تناص كبير مع بداية الرواية ، حيث ينهض الأستاذ الجامعي و يفتح النافذة ، و منها يرى البحر ليجر بذكرياته ، التي سرعان ما تنقلب الى ذكريات موجعة ³ ، حيث إن في هذا الاستثمار التاريخي مدابستيمولوجي ينخر في حفريات التاريخ الإسلامي ، ينشدها ، و يبحث عن ملجأ فيها أو يقاضيتها فقد اعتبره المبدعون « ضرورة لابد منها ، و بات استنطاق التراث

1- محمد ساري : الغيث ، صفحة الغلاف الرابعة.

2- واسيني الأعرج : ذاكرة الماء ، رواية ، منشورات الفضاء الحر - الجزائر - ط1، سنة 2001.

3- المصدر نفسه : ص 11

حاجة ملحة فاستنطقوه و سألوه ، و سألوا معه الذات العربية ، و سبروا أغوارها و مكان قوتها و ضعفها إنهم فتنشوا في الماضي انطلاقا من الحاضر ، فوضعوا أيديهم على مكنم الداء المؤلم «¹ ، و ممّا يزيد هذه الفكرة دعما و إقرارا بهذا التصور عودة " واسيني الأعرج " مرة أخرى ليتمثل التاريخ الإسلامي من خلال روايته " البيت الأندلسي " و التي وضع على غلافها صورة لمدخل من مداخل البيوت الأندلسية ، لتكون هذه الصورة ترجمة للعنوان ، و إيحاء بمراده الشكلي فمن خلال هذا الغلاف لا يمكن لأحد من القراء اعتباره « محايدا أو غير ذي موضوع في تشييد معنى النص ، و التأثير على مستوى توقعات القارئ ، و درجات الانتشار و طبيعة التداول فيما يمكن إدراجه في باب سوسولوجيا الثقافة »².

و منه مهما عجز القارئ الناقد على معرفة من اختار هذه اللوحة أو الصورة على غلاف الرواية ، فإنه و في مجال نظرية التلقي يمكنه إبداع نص ثان و اصف يفك هذه الشفرات ، و يتمتع بلذة اكتشافها ، و قراءتها.

و عليه تنوّعت الصور ، و اللوحات على أغلفة الرواية الجزائرية بين العتبة و العتمة ، و بين القصصية و الاعتبارية ، أما التي يراها القارئ مكتملة ، و ذات دلالة فنجدها تتناص في الغالب مع العنوان ، و المتن نحو " البيت الأندلسي " " لواسيني الأعرج " و " الغيث " لمحمد ساري ، أما العنوان فيتجلى في ترجمة مدلوله المعجمي إلى صورة ، أما المتن فلا تتأى المعرفة بالتناص إلا من خلال التأويل و فك التشفير.

و من الروايات التي اعتمدت تشكيلات ، و صور لا تمت بصلة لا للمتن و لا للعنوان فكانت مجرد لوحات تشكيلية غايتها الزخرفة ، و الزينة ، روايتنا

1- عمر بلمقني : استراتيجية الاستلهام في النص الروائي " رمل المايا " نموذجا ، مجلة التبيين ، العدد 26 ، 2006 ، ص 49.

2- عالية صالح : تحليل الخطاب الروائي المشرقي من منظور النقد المغربي ، ص 368.

" الطاهر وطار " ؛ " الشمعة و الدهاليز " ¹ ، و " الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي " ² المطبوعتان في مطبعة " موفم للنشر " حيث لا يمكن للقارئ مقارنة هذا التشكيل ، و اعتباره مكملا للنص ، يغذيه و ينميه ، فهي مجرد تشكيلات بالألوان الداكنة ، و الخافتة التي من العبث ، و بداعي التأويل ، و فك التشفير قراءتها ، فهذا التشكيل وظيفة واحدة ، هي التزيين ، و الزخرفة فقط.

ومن أبرز مميزات الغلاف تلك المعلومات المرتبطة بحيثيات النشر ، و التي لها وظيفة وتأثير على المتلقي في بعدها التداولي الذي يسعى إلى تثمين الإبداع و الرفع من قيمة المدونة ، " اسم المؤلف " ، هذا الذي غيب في الثقافة العربية و في النقد العربي فإذا ما أتيح للناقد العربي التقليدي التوقف عند " اسم المؤلف " « فإن أول معالجة لوقع هذا الاسم على مسامعه هو المبادرة الفورية إلى تصنيفه بطريقة آلية في هذه الخانة المذهبية أو تلك » ³ في حين أن هذا الاسم الذي قد يبدوا تعيينيا ، أو وصفيا فقط ، له خلفيات فلسفية تجعله أكثر من ذلك ، لأن فكرة المؤلف تؤسس لمفهوم الفردية و الريادة في صناعة الأفكار ، و المعارف ، و الآداب ، فلا يرتبط النتاج إلا بصاحبه ⁴ ، لذلك لا يمكن التعامل مع هذا الاسم باعتباره ميثاق ملكية ينسب النص إلى صاحبه بل يجب النظر إليه من مستوى « جماليات الكتابة و الحساسية الإبداعية التي يندرج في نطاقها ، ناهيك عن المميزات الإبداعية التي صنعت اسم هذا الكاتب ، و ميّزته عن باقي الأسماء الأخرى في عالم الكتابة » ⁵.

1- الطاهر وطار : الشمعة و الدهاليز " رواية " ، موفم للنشر - الجزائر - سنة 2007.

2- الطاهر وطار : الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي " رواية ، موفم للنشر - الجزائر - سنة 2004.

3- عبد المالك أشهبون : عتبات الكتابة في الرواية العربية ، ص 13.

4- نبيل منصر : الخطاب الموازي في القصيدة العربية لمعاصرة ، ص 35.

5- عبد المالك أشهبون : عتبات الكتابة في الرواية العربية ، ص 20.

يعتبر " جيرار جينيت " اسم المؤلف " جزء من النص المحيط الذي لا يمكن إنكاره و لا إغفاله لأنه ضروري ، و طبيعي لتقديم النص الروائي ، و تبين ملكية الطبع و التأليف حتى و إن كان اسما مستعارا ¹ ، فهو « العلامة المعقدة التي تبين وجود مجموعة من الخطابات من خلال خيوط دقيقة تشكل صراحة ، أو ضمنا مبدأ وحدتها الكتابية »² لذلك يتمركز في صفحات الغلاف ، حيث إن احتلاله لهذه المكانة مرتبط بتطور تقنيات الطباعة ، و التأليف ، ناهيك عن حريته في تخير الموقع على صفحات الغلاف ، فقد يكون في الصفحة الأولى ، و صفحة العنوان و صفحة الغلاف الأخيرة و حاشية الكتاب ، حيث لا يلتزم بموقع واحد ، و ثابت على الصفحة فقد يكون في أعلى اليمين ، أعلى الوسط ، أعلى اليسار ، وسط الصفحة ، أسفلها ، و يكتب بخط غليظ ، و بارز ، خاصة لما يكون مشهورا لأن وجوده على ظهر الغلاف بهذه التشكيلة « يمنح النص قوة تأكيدية في رسم أفق توقع خاص يرتبط أساسا بمكانة هذا المؤلف و شهرته ، و أيديولوجيته »³ و يظهر " اسم المؤلف " عند صدور أي طبعة للكتاب ⁴.

يعتبر " اسم المؤلف " مرآة لنصه في شتى أبعاده البيوغرافية أو الاجتماعية أو التاريخية أو النفسية ⁵ ، كما أنه يحيل على جنسه الأدبي من خلال تلك القوة التعاقدية التي تربطه بالجنس الأدبي الذي يكتب فيه ⁶ ، فلما يسمع القارئ اسم " الطاهر وطار " مثلا فإنه و بحكم ممارسته الطويلة في مجال الإبداع الروائي

1- Gérard Genette : Seuils,P-38

2- نبيل منصر : الخطاب الموازي في القصيدة العربية المعاصرة ، ص 145.

3- خليل شكري هياس : القصيدة السيرداتية ، ص 145.

4- عبد الحق بلعابد : عتبات جيرار جينيت ، ص 38.

5- جميل حمداوي : دراسات في النقد الروائي " بين النظرية و التطبيق " ، منشورات المعارف ، الرباط - المغرب - سنة 2013 ،

ص 95

6- نبيل منصر : الخطاب الموازي في القصيدة العربية المعاصرة ، ص 38.

يحكم مباشرة على منتوجه أنه يندرج ضمن جنس الرواية ، و « هنا يكف الاسم الشخصي عن أن يكون مجرد إعلان عن هوية ليجعل الهوية ذاتها في خدمة الكتاب»¹ ، لَمَا يكون مشهورا و قد يحدث العكس لَمَا يكون للكتاب قيمة ، و موضوعا مهما من هنا يستثمر المؤلف شهرة ، و قيمة الكتاب ليذيع صيته كأن يكتب مثلا في الطابوهات و المحرمات ، أو عن فضائح المشاهير ، و المسؤولين ،....

يمكن مقارنة " اسم المؤلف " اجتماعيا ، وقانونيا ، و أدبيا ؛ واجتماعيا برصد ايدولوجيته و حالته الاجتماعية ، و توجهاته السياسية ، و الفكرية ، أما قانونيا فبحقه في هذا النص و حماية ملكيته له ، أما أدبيا فمن خلال العناصر النفسية التي يتميز بها أسلوبه حيث يصبح المؤلف و أسلوبه وجهان لعملة نقدية واحدة².

و لعل من أبرز مميزات " اسم المؤلف " الصور أو الأشكال التي يظهر بها على غلاف الرواية و قد حصرها " جيرار جينيت " في ثلاثة أشكال:³

- الاسم الحقيقي للمؤلف " ONYMAT "

- الاسم المشفر ONYMAT ATCRYBTiques أو دون وضع الاسم

ANONYMAT

- الاسم المستعار Pseudonymat

و لكل شكل غايته المستوحاة من لدن صاحب النص الروائي ، فمثلا وجدنا أهميته كاسم حقيقي ، فللشكليات الآخرين غايتها أيضا ، فالأسماء المشفرة أو المستعارة تمشي في منحى واحد .

1- المرجع السابق: ص 39.

2- جميل حمداوي : دراسات في النقد الروائي ، ص 101-102.

3- Gérard Genette : Seuils,P316 - 3

يرجع استخدام " الاسم المستعار " إلى اللاتين ، و إن كان المؤرخون يفضلون إرجاع بداياته إلى ظهور المطبعة ، و لاستعمال " الاسم المستعار " في الثقافة اللاتينية غاياته و أسبابه ، فقد استعمله العلماء ، و الرواة في القرن السادس عشر " 16 م " حبا و تذوقا لللاتينية أو اليونانية ، و للخلاص من اسم لا يستصغون وقعه على الأذن ، كما استعمل " الاسم المستعار " وسيلة للحماية و ذلك أثناء الأزمات الدينية ، و ذلك طلبا للسلامة ، و تحويلا للأنظار عن المؤلف الحقيقي مثلما فعله " فولتير " ، فقد استخدم ما يقارب مئتي " 200 " اسم مستعار ، و ذلك ترويجا لمنتوج يعبر عن الحرية ، ويتميز بالسخرية و هكذا سار هذا الاستعمال حتى وصل الأدباء المحدثين ، و رغم أن استعمال " الاسم المستعار " لم يكن محببا ، و لا مرحبا به لدى فئة من الجمهور ممن اعتبروه جبنا و نفاقا ، إلا أن هناك من رحب به ، و آمن بأبعاده ، حتى إن هناك من تبنّاه ميدان بحث و دراسة نحو " بارسييه " " 1806-1809 " ، و " كيرار " " 1845-1853 " و " ليه كور " سنة 1960 فيما يتعلّق ببلجيكا ، و ألمانيا ، حيث درسوا ما يزيد عن عشرة آلاف أديب كانوا مجهولي الهوية ، أو كانوا يحملون أسماء مستعارة ، أو الذين اختاروا التمييز بين الأنا الأدبية و الأنا الاجتماعية ،¹ و صارت بذلك الكتابة " باسم مستعار " عادة لدى بعض كتاب العصر الحديث ، و إن كان هذا الاسم لا يأخذ ذلك البعد التداولي إلا بإصدار ثان يثبت به هذا الاسم ، و يعطيه الشرعية في أخذ هذا الوسم لدى جمهور القراء² ، و تبقى تمظهرات هذا الاسم ، و دواعي استعماله بين التستر و التخفي و السخرية و التميّز ، فيلجأ إليه الأديب مثلا حين يتحدث عن المحذور و المحرّم ، أو حين يبغى به التميز ، و الخروج من خانة الطبقة المنتقصة أدبيا و نجد هذا عند بعض النساء الكاتبات من ذلك " أورود يبين أو ماري داغول " اللتان

1- بول ارون و آخرون : معجم المصطلحات الادبية : ص 123-124 .

2- يوسف الإدريسي : عتبات النص ، ص 44 .

كانتا تكتبان باسمين مستعارين ، و هما على الترتيب " جورج صاند ا" و " دانيال ستيرن"¹ و لعنا لا نجد في هذه الظاهرة امتدادا كبيرا ، و انتشارا واسعا لدى الروائيين الجزائريين ، فكلما ذكرت الأسماء المستعارة في الرواية الجزائرية يتبادر إلى الأذهان اسم " ياسمينة خضرة " و هو روائي جزائري يكتب باللغة الفرنسية و اسمه الحقيقي " محمد مولسهول " حيث و مع وفرة منتوجه لم يعد هذا الاسم تنكييرا ، أو هروبا ، بل هو اختيار يشبه اختيارات الشعراء نحو " أدونيس " ممن يتشرفوا بهذا الاختيار الذي يميزوا به حياتهم الشخصية عن الحياة الأدبية . كما يمكننا ذكر الروائية " فضيلة الفاروق " والتي اسمها " مليكة ملكمي " .

و عموما فإن " اسم المؤلف " مهما كان شكله ، لم يعد ذلك « الاسم الذي يحيل على شخص ما باتجاه تركيب وظيفة بنيوية قائمة في جزء منها على فرضية إنجازه لـ " وظيفة وصفية " متعاضدة مع فرضية إحالته على مبدأ وحدة كتابية من هذا المكان التحليلي بالتحديد يمكن لاسم المؤلف أن ينهض بوظيفته كنص مواز² أو عتبة نصية توّطد لقراءة النص ، و تضيء معالم ، و دهاليز في المتن الروائي لا يمكن بلوغها إلا بربطها بحياة المؤلف في شتى مجالاتها ، فهل يستطيع مثلا أي قارئ ناقد أن يعزل النصوص الروائية لـ " رشيد بوجدره " عن صاحبها ؟ و يعتبرها نصوصا صماء من منظور بنيوي جاف يقتل النص بدل أن يحييه .

و ليس المقصود هنا هو تحويل النصوص إلى تحاليل طبية تكشف عن أمراض في المؤلف أو هي وسيلة لتشخيص أمراض نفسية تقتل بها النصوص الإبداعية بمجرد إصدار تلك الأحكام ، بل يكون التحليل دائما بمنظور سيميائي وتحت لواء نظرية التلقي ، و " تحت شعار " النصوص أباكرا مهما بنوا بها " ، كما أن النصوص التي تدخل ضمن السيرة الذاتية ، أو ضمن الروايات التسجيلية لا يمكن

1- بول ارون و آخرون : معجم المصطلحات الادبية ، ص 124 .

2- نبيل منصر : الخطاب الموازي في القصيدة العربية المعاصرة ، ص 38 .

إغفال " اسم المؤلف " و لا إنكاره و مما يساعد في ذلك تلك النصوص الفوقية التي يبعثها المؤلفون ، كالاستجابات و الشهادات ، و التصريحات ، فلما نسمع هذا التصريح الذي أدلى به " واسيني الأعرج " لـ "كمال الرياحي " حول رواية " ذاكرة الماء " ضمن كتابة " مواجهات " و الذي مفاده « ذاكرة الماء هي الأقرب إلى السيرة الذاتية فيها الكثير مما حصل لي ، و لابنتي ، و لما حدث لزوجتي التي رحلت مع ابني»¹ ، لا نستطيع عزل حياة المؤلف ، و ظروفه في تحليل و مقارنة هذا النص الروائي ، فيصبح بذلك مفتاح قراءة علامات هذا النص ، و مؤشرات مرتبطين إلى حد كبير باسم المؤلف ، و هذا ما يجعل العتبات النصية تتفاعل سواء أكانت محيطية ، أم فوقية .

إذا كان " اسم المؤلف " يتعالق مع نصوصه ، فهذه النصوص تنطوي تحت جنس أدبي معين ، يعين ، و يوجّه ، و يروّج ، فـ " المؤشر الجنسي " ضرورة و حتمية في صفحة الغلاف بل إن " جيرار جينيت " يعتبره من ملحقات العنوان " Une Andex Du Titre " و هو عادة كتابية قديمة منذ زمن الكلاسيكية الفرنسية و كان يخص الأجناس الأدبية الكبرى ، و خاصة المقاطع المسرحية ؛ الكوميديا أو التراجيدية ، و له وظيفة إخبارية توجيهية ، تعرفنا بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص² ، لكنه – و للأسف – لم يكن له ذلك الاهتمام الذي يحيل على مبادئ و سمات في الجنس الأدبي تبقى مرتبطة بكفاءة القارئ دون أحكام جاهزة في حق جنس أدبي آخر ، و هذا ما تميز به النقد التقليدي ، فهو لا يتعدى تلك التصنيفات التي

1- كمال الرياحي : مواجهات " حوارات أدبية " ص 33 على الرابط

على الساعة 23:00 20/01/2009. يوم .com blog www.maktoob

تميز الشعر عن النثر بنظرة عربية تفضل الشعر عن السرد مما يؤثر من خلال تلك الأحكام الجاهزة و المبنوثة في ذهنيته ، فيستهويه بذلك الشعر ، و ينفره السرد¹ .

إنها نظرة تقتل الإبداع ، و تحد من جموحه لذلك فالمؤشر الجنسي هو بحث في شعرية ذلك الجنس ، أي هل تحقق في النص ما يؤهله ليوصف بالرواية ؟ .

و بالتالي ليست الوظيفة مجرد تعيين ، و إخبار فقط ، بل هي مغامرة ، و مجازفة قام بها المؤلف حيث زعم أن هذا النص هو " رواية " ، و يؤمن الروائي الجزائري بتداخل الأجناس بل إنه يقر بذلك حتى في توصيف المؤشر الجنسي و لعل ما قام به " حسين زيدان " يلفت الانتباه حين وصف المؤشر الجنسي لروايته " يوم لك " ² بـ " قصرواية " ، و هو تداخل بين القصة التي تتميز من حيث أحداثها ، و حبكةها بالقصر مقارنة بالرواية ، ففصول هذه الرواية عبارة عن قصص متكاملة فيما بينها و إن كانت كل قصة على حدة شكليا ، لكن الهاجس واحد و الموضوع واحد ، فبهذا التداخل الذي يفترض أن يكتشفه القارئ الناقد ، أقر به صاحب الرواية ، و أشار إليه من خلال المؤشر الجنسي .

و يكون المكان الطبيعي للمؤشر الجنسي إما على الغلاف ، أو على صفحة العنوان أو فيهما معا ، و قد يوضع في أماكن أخرى ؛ مع قائمة كتب المؤلف أو بعد صفحة العنوان ، أو في آخر الكتاب ، و إن كان الشائع في هذا كله هو وضعه على رأس الصفحة الخاصة بالعنوان³ ، و إننا لنجد معظم دور النشر التي تطبع الروايات الجزائرية تضعها في هذا المكان – رأس الصفحة الخاصة بالعنوان- و تحت العنوان بخاصة.

1- عبد المالك أشهبون : عتبات الكتابة في الرواية العربية ، ص 20.

2- حسين زيدان : يوم لك " قصرواية " ، دار الأوطان – الجزائر – ط1 ، سنة 2012.

3- Gérard Genette : Seuils-94 -3

.II العتبات النصية بين الواقعية والشعرية

1/ العنوان: le titre

أدرج العنوان ضمن هذا المبحث لأنه علامة لسانية ترتبط أساسا بالنص وفي ارتباطه به طرائق في الدلالة والاختزال فالعنوان مثلما يعرفه " ليوهوريك " هو «مجموعة العلامات اللسانية التي تظهر على رأس نص ما قصد تعيينه، وتحديد مضمونه الشامل وجذب جمهوره»¹ فالطريقة التي يحدد بها مضمون النص لا «تعبّر دائما عن مضامين نصوصها بطريقة مباشرة أي تعكسها بكل جلاء ووضوح بل نجد بعض العناوين غامضة ومبهمة ورمزية بتجريدها الانزياحي مما يطرح صعوبة في إيجاد صلات دلالية بين العنوان والنص وأن يبحث عن المرامي والمقاصد والعلاقات الرمزية والإيحائية»²، لذلك فالعنوان باعتباره علامة يشكل نصا مستقلا بذاته ونصا موازيا وعتبة نصية فله استراتيجية بنائية في تشكل نصيته ونوافذ تناصية يفتح بها على النص وعلى شتى المجالات الفكرية والثقافية التي تشع بها دلالاته ودلالات النص.

يملك العنوان فضاء خاصا موسوما باسمه إنه **صفحة العنوان** وهي صفحة ظهرت بتطور الطباعة وكان ذلك في السنوات ما بين 1450-1475 وبعدها ظهر الغلاف المطبوع ومع هذا الأخير صار بالإمكان تحديد ظهور مكان العنوان وغيره من المؤشرات الطباعية³ ومن هذا الفضاء استطاع الروائيون الاشتغال على هذه المساحة باعتبارها «المكونة للواجهة والتي هي أول شيء يقع بصر المتلقي عليه حيث يمارس العنوان في بعده اللغوي والبصري دوره السلطوي وتنطلق منه كل

1- Leo H. Hoek: la marque du titre" dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, mouton, paris –

la Haye, 1981, p17

2 جميل حمدوي: مقاربة العنوان في النص الأدبي، مجلة الكرمل، ع2، فبراير 2007، ص07.

3 عبد الحق بلعابد: عتبات النص، ص69.

فعاليات التلقي الأدبي»¹ فتننتج عن هذه الملكية سلطة ساعدت العنوان على ممارسة وظائفه فخرج «من طابعه/مكانه النص *tex tuel* إلى مكانه المناص *paratextuel*»² الذي يتفاعل مع النص ومع شتى المدلولات المحيطة بالنص وسياقاته لذلك وبعيدا عن الجانب التبرجي الذي يضم عناصر الإغراء من ألوان وتشكيل بصري وعن الجانب الخطي الكاليفرافي باعتبارهما مقومين مرتبطين بالمنتج المجهول الهوية لأننا لا ندري من اختار هذه الألوان ومن اختار هذا النوع من الخط وإن كان فيهما سلطة على القارئ تبقى في حدود التأويل والنقد الغير المصرح بمنطوق حكمه - مثلما سبق الذكر في هذا العنصر من البحث - فالعنوان عتبة نصية احتضنها علم مختص له أدواته الإجرائية في تحليل الظاهرة العنوانية إنه "علم العنوان" أو "la titrologie" ويعتبر "ليوهويك" Leo H.Heok. "المؤسس الفعلي لهذا العلم» لأنه قام بدراسة العنونة من منظور مفتوح يستند إلى العمق والاطلاع الكبير على اللسانيات ونتائج السيميوطيقا وتاريخ الكتاب والكتابة فقد رصد العنونة رسدا سيميوطيقيا من خلال التركيز على بناها ودلالاتها ووظائفها»³ لذلك فللعنوان علاقات وصلات تساهم في بنائه وتشكيل مدلوله وتتصل هذه العلاقات بالجانب اللغوي التركيبي والجانب المعرفي والثقافي وحتى الأيديولوجي ف«استراتيجية التسمية لدى أي كاتب تعتمد على رؤاه الفكرية وعلى مرجعيته الأيديولوجية واستيحاءاته من خلال عمله الذي ينتجه، ويزداد التأثير حين يتعلق الأمر بعمل إبداعي»⁴ لأن العمل الإبداعي يجنح للمراوغة والتكثيف وقوة الإيحاء لذلك يرى "ليوهويك" أن دلالة العنوان لا تتشكل من المادة اللسانية فقط فهناك تفاعلات ومواد تتداخل في تفعيل دلالة العنوان وإعطائها تلك القوة الدلالية نحو اللغة

1- محمد التونسي جكيب: إشكالية مقارنة النص الموازي وتعدد قراءاته، عتبة العنوان نموذجا، مجلة جامعة الأقصى، مؤتمر الآداب، ع01، سنة 2000، ص557.

2- عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت، ص02.

3- جميل حمداوي: مقارنة العنوان في النص الأدبي، مجلة الكرمل، ع2، فبراير 2007، ص02.

4 - سليمان حسين: الطريق إلى النص، مقالات في الرواية العربية، منشورات إتحاد الكتاب العرب - دمشق، 1999، ص95.

المصطنعة أو الشكلية *langue artificials ou formel* كالعنونة بالحروف "s/z" لـ "رولان بارت" أو عن طريق التشفير أو اللعب بالأشكال والصور كأن يكون العنوان صورة "titre image" وهناك طريقة يعتمد فيها الروائيون علامات الوقف كالمدلول على العنوان كأن يضع عنوانا يعبر عن علامة استفهام أو تعجب¹ وتتميز بنية العنوان بالاختصار وبالفقر النحوي فهو جزء يعبر عن كل لذلك فهو شديد الفقر على مستوى الدلائل وأكثر غنى على مستوى الدلالة وهذه الوفرة مستوحاة من علاقته بنصه² حيث يولد هذا التكتيف الموجود في بنية العنوان ضربا من الغموض والإيهام المقصود والمببب من طرف الكاتب والذي هو غموض وظيفي يشرك المتلقي في عملية الإبداع من خلال فك شفراته لأنه غموض مؤسس على مؤشرات سيميائية يمكن تأويلها في ظل مدلولات النص وينقسم الغموض إلى:³

1- **غموض لازم:** وهو غموض لا اعتباطية فيه يمكن تأويله لأنه مبني على وجه بلاغي يدمر المعنى القاموسي ويؤسس على أنقاضه معان عدة لا تتشابه ولكن ما بينها رابط خفي يربطها.

2- **غموض غير لازم:** وهو غموض لا يعطي فرصة للتأويل ويحصر المعنى منذ البداية وهذه سمة في العناوين الكلاسيكية وفي الروايات التسجيلية.

ومنه يتميز العنوان كنص مواز ببنية تركيبية على مستوى اللفظ أدواتها النحو والبلاغة وبنية تركيبية على مستوى الدلالة أو المعنى.

يظهر في صيغ نحوية وبلاغية متنوعة فقد يرد جملة اسمية تامة أو جملة اسمية حذف أحد طرفيها أو جملة فعلية بين ماض ومضارع أو عنوانا مركبا تركيبيا إضافيا.

Leo H. hoek: la marque du titre p20-1

2 محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص23.

3 شعيب حليفي: النص الموازي للرواية *استراتيجية العنوان*، مجلة الكرمل، عدد 64، 1993، ص32.

1- **الجملة الاسمية:** وترد في الرواية الجزائرية بيت التامة والمبنية على الحذف فمن العناوين التي تدل على جملة اسمية تامة عنوانا " الأسود يليق بك"" لأحلام مستغانمي" وعنوان الولي " الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"" للطاهر وطار" ومن العناوين التي تدل على جملة اسمية غير تامة "أصابع لوليتا"" لواسيني الأعرج" "دم الغزال"" لمرزاق بقطاش"" وبخور السراب" لـ "بشير مفتي".

2- **الجملة الفعلية:** وتتراوح في الرواية الجزائرية بين الماضي والمضارع وإن كان توظيف العناوين الدالة على الجملة الفعلية قليل جدا في الرواية الجزائرية فقد عنون مرزاق بقطاش رواية "يحدث مالا يحدث" وقبله بسنوات عنون "عبد الحميد بن هدوقة" روايته بـ "بان الصبح".

3- **العناوين المركبة تركيبا إضافيا:** نحو "الشمعة والدهاليز" لوطار" خيرة والجبال" لـ "محمد مفلح" "الفراشات والغيلان"" لعزدين جلاوجي"" اللونجة والغول" لـ "زهور ونيسي"" المراسيم والجنائز" لـ "بشير مفتي" ... الخ ولعل هذا النوع من العناوين الأكثر رواجاً واستعمالاً في الرواية الجزائرية لقدرته على الجمع بين المعاني المتقابلة أو المتضادة وكلها لبنات أساسية في بناء المتون الروائية وبالتالي يصبح لهذا النمط القدرة على اختزال مضمون هذه الروايات.

أما التركيب الدلالي لعناوين الرواية الجزائرية فيتمثل في جميع الأنماط التي اشتغل عليها منظروا "علم العنوان" وهي خمسة أنماط حددها "ليوهويك" وتتمثل في العناوين الدالة على شخصية أو اسم علم العناوين الدالة على اسم مكان العناوين التي تحمل فكرة زمنية والعناوين الدالة على وصف¹ وفيها يلي رصد لهذه الأنماط الروائية الجزائرية.

1- نقلا عن حسين خمري: ما تبقى لكم، "العنوان والدلالات"، الموقف الأدبي، العدد: 215-216، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص72-

4- العناوين الدالة على اسم (علم أو حيوان):

تعتبر دراسة الأعلام إحدى المجالات المفضلة لفلاسفة اللغة حيث ربطوا دراسة الأسماء بالهيئات الاجتماعية "Anthroponyme" لمعرفة أصول الأسماء والأماكن لأن الاسم ينتمي إلى مجموعة جد واسعة وغير محدودة أين لا يمكن إحصاءها عالمياً¹ ومن هذا المنطق يشكل اسم العلم محورا أساسيا في بناء الرواية خاصة الروايات التي تجسد مفهوم البطولة وما دام العنوان عنصرا بنيويا و سيميائيا يقوم بوظيفة الإشارة إلى الشخصية المحورية في النص وتحديد وظائفها وصفاتها بصورة مكثفة وموحية بدلالات مقتضبة وهذه نظرة « مستمدة في مجموعها من الوظائف في اللسانيات ذلك أن الكلمة في الجملة لم ينظر إليها على أنها تحمل دلالة ما خارج سياقها بل إنها لا تأخذ دلالتها إلا من خلال الدور الذي تقوم به وسط غيرها من الكلمات ضمن النظام العام للجملة»² فإنه يدل على هذا النمط لأنه « الحامل لفكر الروائي أو الذي يدعوا إليه الأديب أو المعبر عن معطيات الواقع الذي يود الأديب الاقتراب منها قصد الإفصاح عن انتمائه الحقيقي»³ وعليه فاسم العلم حين يوظف في العنوان قد يحمل بعدا مرجعيا على القارئ معرفته والإحاطة به نحو عنوان رواية " زهور ونيسي" " اللونجة والغول" فهو عنوان يتغذى من المرجعية الثقافية والتراثية للمجتمع الجزائري ولا يمكن فهمه بمعزل عنها، كما أن عنوان " خويا دحمان" لـ "بقطاش" عنوان يعكس هيئة اجتماعية في محيط معين ورقعة جغرافية معينة ومثله عنوان " العشق والموت في الزمن الحراشي" لـ "وطار" كما نجد عناوين تستثمر التاريخ من خال أعلامه التي تتخطى الزمن في شكل رموز نحو "زمن النمرود" لـ "الحبيب السائح".

1- Josette dey delive: la linguistique de signe, colin – paris, 1995, p103-104.-1

2 -حميد لحميداني: بنية الخطاب السردى من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء، ط3، 2000، ص52.

3 -إبراهيم عباس: تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، منشورات المؤسسة الوطنية للتصال، الجزائر، 2002، ص158.

وعليه فالعنوان الدال على اسم علم عنوان يتغذى من الميثولوجيا والتاريخ والعادات والتقاليد وحتى من الخيال والأسطورة لكنه لا يمثل العنوان في مدلوله السطحي لأنه مرتبط بالنص فهو شفرة أدبية لا يمكن فكّها إلا بقراءة النص والبحث في أبعاده الدلالية ومعرفة تلك المخازن التي يتغذى منها العنوان والتي لا يعيها القارئ لأنها تجري في تفكيره مجرى الدم، كما « تخضع لاشتغال الذاكرة واسترجاع النصوص والصور سواء كان بطريقة واعية أو غير واعية المساعدة من عمق التاريخ أو القادمة من الثقافة المحيطة»¹، ومن مظاهر توظيف الأسماء في عناوين الرواية الجزائرية توظيف أسماء الحيوانات وذلك لاستثمار صفاتها وما ترمز إليه نحو " الخنازير " لعبد المالك مرتاض، فهذا عنوان يشع بدلالات تومئ بالوحشية والدمار والبشاعة، أما " دم الغزال " لـ " بقطاش " فعنوان يوحي بالظلم والقتل الموجه نحو الجمال والصفاء والبراءة

فتوظيف أسماء الحيوانات ملاذ يلجأ إليه الروائي حين لا يبغى التصريح ولا الكشف ويريد الإخفاء والتستر لدواعي الحيطة أو خوفا من مقص الرقيب أو من سلطة الاكسلنس.

5- العناوين الدالة على اسم مكان:

لا يمكن اعتبار العنوان الدال على مكان مجرد إحياء مباشر عار من الدلالات بل لا بد أن يُرى على أنه علامة أو رمز يمكن أن يتقاطع المرجع فيه مع المجاز² وكثيرا ما نجد العناوين الدالة على اسم مكان في رواية الفكرة والرواية السياسية والإيديولوجية لأن المجتمع في مرحلة ما قد يصبح معقدا يحتاج لمن يصفه ليوضحه وينظمه³ ومن الروايات التي وظفت هذا النمط في بعده الرمزي عنوان "

1- حسين خمري: نظرية النص، ص260-261.

2- حميد لحميداني: بنية الخطاب السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء، ط3، 2000، ص05.

3- إبراهيم عباس: تقنيات البنية السردية في الرواية المغربية، منشورات المؤسسة الوطنية للتصال، الجزائر، 2002، ص36-37.

الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي " حيث نجد اللفظة الدالة على المكان هي لفظة " مقام " ولعلّ مثل هذه اللفظة لا تحمل تجسيدا فيزيائيا بقدر ما توحى بالمكان الروحي ذي البعد الصوفي وبالتالي إنه مكان مجازي صوري له غاياته، ومبرراته لأن الروائي استثمر إشعاعات هذا اللفظ وما تحمله من معاني السمو والرفعة و الطهر ومثل هذا الوصف لا يستدعيه إلا كل مواطن محب لوطنه لأن رواية " الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي " رواية تحكي الأزمة في الجزائر وتبحث عن البدائل للسمو بها.

6- العناوين الدالة على فكرة زمنية:

صار الزمن في الرواية سمة فارقة وميزة تؤهلها لمثل هذا التعيين فهي «فن الزمن بامتياز تلتقطه، ترهنه، تشكّله وتتحايل عليه لتخرجه منسجما مع المضامين السردية المثبتة»¹ ومن هنا تأتي قوة العنوان في الدلالة على الزمن لأن وظيفته في كثير من الأحيان هي اختزال النص والتعبير عن مضمونه، كما أن الزمن في العنوان قد يتعدّى الوظيفة التحقيقية أي الإشارة المباشرة إلى زمن معين فقد يتخذ بُعدا رمزيا كما يُقدم «كقيمة مركبة أحيانا (...) أو كهاجس تختزل فيه كل هواجس الشخصية وهمومها»²

وعليه فإن العنوان الدال على الزمن يعكس لعبة زمنية ما في تسيير النص الروائي كما يعكس النص صدى العنوان فيه، فالمتمأمل في عنوان "يوم لك" لـ "حسين زيدان" يجده عنوانا دالا على زمن حيث نجد في صفحة واحدة من صفحات هذه الرواية تكرارا لفحوى العنوان ولفظه ففي الصفحة مائة واثنان وعشرون "122" تكررت مجموعة من الألفاظ الدالة على الزمن نحو (إبقي لحظات، دعه لوقت آخر

1 محمد سالم محمد أمين الطلبة: مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر "دراسة نظرية تطبيقية في سيمانطيقا السرد"، الانتشار العربي، بيروت - لبنان، ط1، 2008، ص281.

2 سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء، ط4، 2007، ص166.

منذ عشرين يوماً، عشرون يوماً، اليوم بالذات، هذا المساء، أحس بالراحة الآن¹ ورغم قصر حجم هذه الصفحة إلا أن 80% منها تحديد زمني نسجت من خلاله أحداث الرواية.

كما يتخذ العنوان كذلك ذلك البعد الرمزي الذي يحمل آهات وتأوهات الشخصية الروائية من خلال رصد تسجيلي وواقعي نحو عنوان رواية "ذاكرة الماء" لواسيني الأعرج" فهو عنوان يدل على الزمن لكنه تخيلي لأن الماء لا يملك ذاكرة مثلما يقول "واسيني" باستفهام غرضه النفي " وهل للماء ذاكرة ؟ " لكنها ذاكرته التي كان يستحضرها بالنظر إلى ماء البحر الذي كان يسبح بذاكرته ويسرد حكاياتها المستوحاة من حياة الروائي ومن عاصره إبان جزائر التسعينيات حيث يقول إنها « ذاكرتي أو بعض منها ذاكرة جيلي الذي ينقرض الآن داخل البشاعة أو السرعة المذهلة والصمت المطبق ذنبه الوحيد أنه تعلم»² إنها ذاكرة كل مثقف ومفكر أدماه وأنهكه اللعب بالسياسة والدين والوطن.

وفي المنحى نفسه يسير عنوان "ذاكرة الجسد" وذلك في بعده الرمزي والتخيلي لأنّ الذاكرة "ذاكرة العقل" وليست ذاكرة الجسد لكنّ الجسد لما يقع التأثير فيه وعليه فترتبط الذكريات بالذي حدث له ولعلّ الخطاب الذي يصدر من الشخصية البطل في هذه الرواية تأكيد على ذلك حيث يقول "خالد بن طبال" «كان جسدي ينتصب ذاكرة أمامه ولكنه لم يقرأني»³ فمن خلال هذه الجملة يطفو العنوان ويبرز معللاً دلالاته الزمنية ومختزلاً للنص وموازيا له.

وعليه ليست العناوين الدالة على الزمن في الرواية الجزائرية مجرد تعيين لحقبة زمنية تخضع للمحور الزمني وتدخل في باب التاريخ الجاف الذي يقتل الإبداع

1 حسين زيدان: يوم لك، ص122.

2 واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، ص07.

3 أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد. دار الآداب، بيروت - لبنان - ع27، سنة 2011، ص220

والتخييل بل إنها إبداع ثان ومغامرة ثانية لتمخض النص الروائي إنها تستند على المجاز والرمز والتخييل فلا يمكن مقاربتها إلا بتلمس مدلولات النص والبحث عن صداها أين يتسلح القارئ بالمفاتيح القادرة على قراءة العنوان ومقاربتة.

3- العناوين الدالة على وصف:

يجنح الروائيون كثيرا لتوظيف هذا النمط العنواني لأن الروايات الحداثية وإن كانت «فعلا كلاميا ومجموعة أشكال فإنها لا تعدم على الأقل سمة السياق التي ترى فيه النور، ذلك أن شخصية الروائي وحقبته ينعكسان بطريقة أو بأخرى في العمل الذي هو مصدره»¹ وبالتالي لا بد من الوصف والتعبير عن الحال وتجسيد الهاجس والبحث في الأزمة وخير نمط لهذا التوصيف هو النمط الدال على الوصف والأحداث والوقائع والأدوات وتتخذ في الغالب هذه العناوين بعدا رمزيا فتتميز بالغموض اللازم الذي لا يفهم إلا بقراءة النص فعنوان "مذنبون لون دمهم في كفي" مثلا "للحبيب السائح" عنوان يدل على وصف لفئة أو شريحة أو طائفة عاشت في الجزائر وتبنت فكرا لا يستقيم إلا بسفك الدماء والترهيب فعاشت على إثرها البلاد فتنة كبيرة فمن يموت فيها مذنب من جهة نظر قاتله .

لكنه ومهما اختلفت مواقفهم وتشعبت آراؤهم فهم الخسارة الكبرى للوطن الواحد إنهم أبناء الوطن الواحد، مذنبون لكن لون دمهم في كف القاتل فالقاتل والمقتول من دم وعرق ووطن واحد حيث يقول القاتل «إنما الذي كنت عليه شاهدا هو أنه كلما تضرج واحد منا أو منهم في دمهم أحسست ترابنا»² لذلك فمثل هذا العنوان الدال على وصف تصوير لواقع اجتماعي وسياسي رهيب مجتمع كثرة فيه الذنوب وكثر فيه المذنبون فكثرت الدم وتلطخت الأيدي.

1- فانسون جوف: شعرية الرواية، ص172.

2 - الحبيب السائح : مذنبون " لون دمهم في كفي "، صفحة الغلاف الرابعة

ومن العناوين الدالة على وصف عنوان رواية "الرعشة" لـ "أمين الزاوي" وهو عنوان يسمي متنا روائيا يغوص في تركيبية المجتمع الجزائري المصاب والتائه في غمرة الأفكار البالية والميتة، تلك الأفكار التي تعكس تلك الثقافة البربرية ومعاناة الشعب الجزائري، فعنوان "الرعشة" عنوان يصف اللذة والالتفاف حول المرأة ككائن جميل وجسد للغواية وموجه للخطيئة لذلك تعتبر شخصية "زهرة" هي محور هذا البعد الدلالي والتي تقول عنها "أختها" «الله يسامحك يا زهرة مرغت لحية أبي في التراب حتى مات توقف قلبه إذ لم يقدر على تحمل هجرتك إذ يحاصره الجميع بأسئلتهم عنك نكاية فيه وهم جميعا يعرفون أنك غادرت القرية مع فرنسي»¹ لكن هذا المجتمع الذي كان يحس بالعار لفعل هذه المرأة ويتهمونها بالانحلال والخروج عن نوااميس القرية بل إنهم أصدروا قرارا بتحريم تسمية البنات باسم "زهرة" لأنها رمز للعصيان والانحلال أصبح يتودّد إليها ويتمنى دخول بيتها وعقد صلة معها، لأن أحوال المجتمع تبدّلت والذهنيات تغيّرت تقول "أم زهرة" «وها هم بعد هذا العمر كلّهم قد نسوا زهرة بل إنّ بعضهم يتودّد أن يدخل بيتها أو يسلم على زوجها الأستاذ الجامعي الذي يكتب الكتب ويملاً صوته الراديو والتلفزة»² إنها تطورات وتحولات في المجتمع الجزائري هذا المجتمع الذي كان يرفض تزويج الصغرى قبل الكبرى مثلما حدث مع "الزهرة" وأختها حيث تزوج والد "زهرة" "عبد الله بن مارية" من "الزهرة" على الأوراق فقط وهي المرأة التي أحبها حقيقة لكن يوم عرسه بعثوا بأختها الكبرى.

إنها تشنقات المجتمع الجزائري وأحواله وإنه المجتمع الذي يتجرع مرارة الاستعمار فتغذى الجهل، ولما بدأ يشتد كاهله صار يتخبط في ظلمة الإرهاب وحرب الأفكار.

1 - أمين الزاوي: الرعشة "امرأة وسط الروح... وحكاية أطراف الريح"، ص20.

2- المصدر نفسه: ص21.

وعليه فمثل هذه العناوين الدالة على وصف لا تخرج عن وصف الراهن وأحوال المجتمع وسيرورته عبر التاريخ.

وعموما تبقى هذه الأنماط العنوانية مفتوحة ومتجددة، بل إن لكل دارس رؤيا في تصنيفها وتحديدها، فمن الدارسين من سمى النمط الفضائي والتجريدي والوثائقي والتاريخي والزمني والرمزي والمجازي والشاعري والعجائبي¹ وعادة تخضع هذه الأنماط للسيرورة التاريخية في الإنتاج الروائي.

ومنه يتميز العنوان إذن باعتباره نصا موازيا وعتبة للقراءة ببنية لغوية وبنية دلالية ولكل واحدة ميزاتها.

نستنتج مما سبق أن قيمة العنوان من قيمة النص، فبينهما أمور مشتبهات وقواسم مشتركة حيث يضل كل قارئ فرق بينهما، وعليه فإن هذه العلاقة تمثل «أحد السيناريوهات المحتملة لإنتاج الكون النصي بموجب هذه العلاقة يغدو العنوان الذرة البدائية أو البيضة الكونية المخزنة بقوة دلالية قصوى سرعان ما تكون برسم الانفجار بفعل عوامل متنوعة»² ولبلوغ هذه العلاقة لا بد من البحث عن التناسل الموجود بينهما لأن العنوان يفتح شهية المتلقي في الإقبال على النص، ويزرع فيه حب الاطلاع على معنى هذا العنوان ، و إلى ما يشير إليه ، فتصبح علاقة العنوان بالنص « شبيهة بقيمة الكلمة فيما تريد تعيينه ، فهو علامة نصية تسعى إلى الكشف عن ملامح المجهول المنتظر و تخلق جو من الألفة ، يستأنس بها القارئ قبل أن ينخرط في رحلة استكشاف النص ، و التسلل إلى ردهاته الداخلية»³ ، و العنوان في الإبداع عموما و في السرد الروائي خصوصا لا يميل نحو المعنى الجاف ، و التعبير المباشر ، و لأن « السرد المعاصر أبعد من البقاء في أسر المطلق الكوني و الطبيعي

1- جميل حمداوي: مقارنة العنوان في النص الأدبي، ص15-16.

2- خالد حسين حسين: "نظرية في العنوان" مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية"، دار التكوين - دمشق، 2007، ص35.

3- عبد المالك أشهبون: العنوان في الرواية العربية ، الناية للدراسات والنشر، محاكاة للدراسات والنشر- سورية- ط1 ، 2011، ص15

من حيث الخطاب فإنّ النص الروائي الجديد سيخلق في التلقي تصدعا¹، و أول مظاهر هذا التصدع ستكون في العنوان لأنه العتبة الأولى الخاصة بالمؤلف ، و التي تستقطب جمهور القراء .

و عليه سيشتغل نص العنوان على المراوغة ، و الانزياح ، و الغموض ، فبيث في القارئ لذة لا تكتمل إلا باستكشاف معانيه المضمرة ، و إحياءاته الخفية أو المستترة « فإذا تقدم القارئ نحو العنوان منتظرا منه أن يمدّه بكل دلالاته دون جهد يذكر فإنه في هذه الحالة سيجد نفسه أمام إطار أجوف لا فرق بينه ، و بين عنوان آخر إلا الاسم ، و الرسم² ، و للعناوين طرائقها في التعبير عن نصوصها و ترتبط الرواية باعتبارها إبداعا ، بنوع من العناوين سماها " ج.جينيت " العناوين الموضوعاتية " ، " T.Thématique " ³ ، لأنها لا تبغي المباشرة ، و السطحية و العلمية في نقل الأفكار و ترتبط أساسا بمضمون النص ، و تأخذ أربعة طرائق في ذلك.⁴

1- التعيين المباشر لموضوع الرواية ، و تنسحب هذه الطريقة على العناوين الدالة على أسماء أعلام ، لأنها في الغالب تدور أحداث روايتها حول تلك الشخصية أو ذلك العلم ، و نجدها خاصة في الروايات التاريخية نحو رواية " كتاب الأمير " لواسيني الأعرج "

2- استثمار آليات ، و فنيات البلاغة من مجاز مرسل ، و كناية فمن العناوين الدالة على " المجاز المرسل " عنوان رواية " أصابع لوليتا " لواسيني ، فهو مجاز مرسل علاقته الجزئية ، لأن المقصود هي " لوليتا "

1- المرجع السابق : ص 71

2- رشيد الإدريسي: سيمياء التأويل" الحريري بين العبارة والإشارة" المدارس، - الدار البيضاء- ط3 ، 2000، ص 193

3- Gérard Genette : seuils, p 78

4- عبد الحق بلعابد : عتبات جيران جينيت ، ص 79 . 80

و ليست أصابعها فقط و ما هذا إلا تعبير عن جمالها و رشاقتها ، و من العناوين التي صيغت عن طريق الكناية عنوان " الأسود يليق بك " لـ " أحلام مستغانمي " ، إنه كناية عن الحزن و المشقة التي ترتبط بالمرأة العربية هذه المرأة الشرقية التي تعاني الكبت و الحرمان العاطفي ، و تعاني لسعات الحب ، والعشق ، وسيطرة النظام الذكوري ، حتى في نظام المشاعر و الأحاسيس .

3- اعتماد الرمز في صياغة العناوين ، من ذلك في الرواية الجزائرية " دم الغزال " لـ " مرزاق بقطاش " ، فليس في الرواية حديث عن أي " غزال " و ما الغزال إلا رمز للضعيف والمبدع رغم جماله و مكانته .

4- توظيف الجمل المضادة، أو الجمع بين المتناقضات نحو عنوان " الفراشات و الغيلان " لـ " عز الدين جلاوي "

و عليه فإن العناوين الموضوعاتية هي مراد عناوين الرواية الجزائرية لأنها تمكّن النص ليكون نصا موازيا أو عتبة قراءة للمتن الروائي ، و من خلالها تتشكل العلاقة بين العنوان و النص ، فالعنوان يقدم تغطية للنص ، و يبرمج قراءة النص ، و النص يشرح العنوان ، و يعلّل معناه¹ ، و رغم أنّ زمنية العنوان تختلف عن زمنية النص فإن العنوان يتسم « بتبعية للنص ، أي يتأخر عن النص بنائيا و زمانيا ، و لهذا سوف تتّجه محاولات المؤلف إلى المطابقة بين العنوان و النص»² لكن ما يجب الحذر منه هو ما يسمى بـ " انحراف العنوان " ؛ أي حين يتغير العنوان الرئيسي و يوضع مكانه عنوان آخر ، قد يكون هو " العنوان الفرعي "

1- ch : éd , L'imposition du titre ou la fausse vraisemblance du linguistique au textuel : Leo H.Heok

Grivel , kibidi varga a vangrcuinn, Amesterdam, 1974,p 115

2 - خالد حسين حسين: نظرية العنوان ،ص 50

" Sous Titre " و في هذا الغرض أصل تداولي حيث يعتبر العنوان حدثا كلاميا " Acte De Parole " مستمرا أو منقطعا تقع بنيته السياقية بين هذا الحدث الكلامي و تلك الأنماط التواصلية¹ و خير تدليل على هذا الطرح ، ما حدث في عنوان رواية " منحدر السيدة المتوحشة " لـ " واسيني الأعرج " و الذي كان عنوانا رئيسيا ، لكن القارئ الفرنسي لم يستهوه هذا العنوان لأنه لا يمثل شيئا في ثقافته و لا في محيطه ، فاختار العنوان الفرعي " حارسة الظلال " ليتخذ عنوانا رئيسيا لهذه الرواية ، فكانت قوة هذا البعد التداولي قد فرضت هذا العنوان، و لم يستطع اختيار الروائي أن يتربع على ذوق القراء و إن كان اختياره جماليا ، يتكئ أساسا على هذا المد التداولي ، لأن " منحدر السيدة المتوحشة " هو مكان موجود في الجزائر العاصمة² ، و هو لا يهم القارئ الفرنسي و لا يعنيه و لا يستهويه كعنوان روائي لأنه يرى فيه نوعا من السطحية ، و اللاشعرية لكن " حارسة الظلال " عنوان يحمل من الشعرية و الجمال لما فيه من تخيل ، و تجسيد و تخضيب للنثر بماء الشعر ، و عليه فللمتلقي سلطة لما يعتمد العنوان الجانب التداولي و السياقي في صياغته ، و هذا مرتبط بمرجعيات كثيرة تجب الإحاطة بها لإمكانية قراءة العنوان و فك شفراته ، ف « العنوان علامة ثقافية لأن استعماله تبعث طرائق ممكنة وواقعية ، في انحرافات النص ، ومدلولاته ، كما تسمح هذه الاستعمالات باستحضار اسمه و دلالاته المعجمية »³ لذلك نجد اختلاف العناوين عبر حقب زمنية مختلفة و قد كان هذا الاختلاف بؤرة اهتمام المشتغلين على علم العنوان و على رأسهم " ليوهويك " ⁴ ، فالعنوان العربي القديم مثلا يميل للسجع ، و للعبارة المشرقة و للصيغة الموسيقية ، كما يميل للطول ، فلما نسمعه نحس « أن حدثا ما قد وقع

Leo H. Heok :la Marque du titre, p 302-1

2- كمال الرياحي: مواجهات " حوارات أدبية" ،ص29-30

Leo H.Heok : la Marque du titre, p28- 3

Gérard Genette : seuils,p 54-4

و يقع في مجرى الزمن مستمرا من خلال الدال الكتابي «¹ ، و مثله العنوان في الرواية الجزائرية ، فمثلا عناوين رواية التسعينيات ، و التي أفرزتها ظروف سياسة معينة ، لها صدى يوحى براهن متأزم ، و بحالة اجتماعية متوترة ، و غير مستقرة فلو نتأمل هذه العناوين التي تمخضت عن هذه الفترة ؛ " الحب في المناطق المحرمة " لـ " جيلاني خلاص " ، " بيت من الجماجم " لـ " شهرزاد زاغر " ، المراسيم و الجنائز " لـ " بشير مفتي " ، و " فاجعة الليلة السابعة بعد الألف " لـ " واسيني " و من دون الرجوع إلى متونها الروائية تترك فينا انطبعا معينا ، سببه الإحساس بمعاني :

الحرمان	←	الحب في المناطق المحرمة
- الخوف	←	بيت من الجماجم
- الحزن	←	المراسيم و الجنائز
- الفزع	←	فاجعة الليلة السابعة بعد الألف

و عليه فـ « التحولات التي تلحق نظام العنونة في فترة ما ، أو في دائرة اتجاه أدبي أو نصي ، أو رؤيوي ما ليست اعتباطية ، بل هي مرتبطة عند الأديب الواحد ، أو عند جيل بكامله بطبيعة الواقع الذاتي ، والمحلي ، والقومي والإنساني»² لكن لما يتأثر العنوان بهذه المرجعيات فهذا لا يوقعه في تلك المنطقية في الطرح حيث و بمجرد قراءة المتن نتفق جميعا على عنوان واحد ، و معين للنص لأن العنوان في الإبداع الروائي يتسم دائما بالشعرية ، فحين يدل دلالة مباشرة على

1- خالد حسين حسين : الكتابة و استراتيجية التسمية ، الموقف الأدبي ، عدد 428 ، إتحاد الكتاب العرب - دمشق - 2006 ، ص

2- محمد التونسي جكيب : إشكالية مقارنة النص الموازي : ص 544.

المتن يوسم بالعنوان المنطقي ، و منها تظهر خاصيتي الغموض اللازم ، و الغموض غير اللازم ، فالعنوان الذي يطفح بالشعرية يتميز بـ " غموض اللازم " ، و هو غموض مبني على وجه بلاغي يدمر المعنى القاموسي ، و يؤسس على أنقاضه معاني عدة لا تتشابه ، و لكن ما بينهما رابط خفي يربطها ، أما العنوان المنطقي " فيتميز بـ " غموض غير لازم " غموض لا يعطي فرصة للتأويل ، و يحصر المعنى من البداية في معنى محدد سلفا في القواميس مثلما نجده في العناوين الكلاسيكية ، و بعض الروايات التسجيلية الحديثة¹.

و عليه فالشعرية هي مطلب العنوان الروائي لأنها تحمله على الانفتاح و التحرر، وبالتالي القدرة على اختزال المتن الروائي بطريقة تتعالق مع شتى الجماليات ، و المرجعيات فتيقن « مسافة تتيح للدوال أن تلتقي في علاقتها الإيحائية كما تسمح للتركيب النحوي – أحيانا – أن يلعب دور الدال اللغوي بشكل ينفي سلطته على الدوال و حركيتها من جهة و يجعل منه قيمة مضافة إلى هذه الحركة من جهة أخرى »² فتكسر هيمنة الدلالة المعجمية و تشع إichاءات ، و دلالات العنوان التي لا تتأني إلا من خلال إفرزات المتن الروائي ، فيتشكّل بذلك نصان ؛ نص المتن الروائي ، و نص يوازيه هو نص العنوان له « شعرية منفردة تتبع شعرية النص و ليست منغمسة فيها ، فلكل من العنوان و النص شعرية لاختلاف التجربة و الفارق الزمني (...) فلكل منهما قراءة ، و بينهما تعالق لا يخفى »³ ، لكن شعرية العنوان تفوق شعرية النص لخاصية كل منهما ، فاختصار العنوان ، و فقره اللغوي جعله يستطيع الجمع ، و التوزيع حيث يجمع جملا كثيرة ، و نصوصا طويلة في جملة

1- شعيب حليفي : النص الموازي للرواية ، ص 32.

2- محمد فكري الجزار : العنوان و سيميوطيق الاتصال الادبي ، ص 77.

3- أحمد مداس : لسانيات النص " نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري " ، جدار الكتب العالمي ، عمان – الأردن – ط1 ، 2007 ،

أو كلمة واحدة ، ثم يوزّع كمّا كبيرا من الدلالات ، و الإيحاءات المرتبطة بالعمل الروائي .

و عليه يقع العنوان « تحت ذرائعية هذا العمل التي توجّه شعيرية العنوان وظيفيا لخدمتها»¹

و من هنا تصبح مهمة اختيار العنوان أمرا شاقا ، و عسيرا يحتاج إلى وهج ثان ، وحمى ثانية للإبداع و لعلّ هذا ما جعل بعض الأعمال تحيد عن عنوانها الأصلي لآخر فرعي، أو تجعل جمهور القراء يضيفون كلمة أو كلمتين في العنوان الذي اختاره الروائي .

و من القضايا المرتبطة بعلم العنوان ، و التي على الروائي المبدع الدراية بها ؛ قضية الأنواع ، فليس في الرواية عنوان واحد ، يوضع على الصفحة المحددة له ، نحو الصفحة الأولى ، و الرابعة ، و صفحة العنوان ، و صفحة العنوان المختصرة ، كما قد يتكرر في أعلى صفحة كل فصل ، بل هناك عناوين و لكل عنوان وظيفته ، و فضاءه .

يقسم " ليوهويك " العناوين إلى قسمين " أصلي " ، و عنوان " فرعي Sous-titre أما " كلود دوشي " فيقسمها إلى " أصلي " و " ثانوي " Second Titre ، و فرعي² و يتميز عنهما " شارل كريفل " بثلاثيته في التقسيم ، و ذلك بإضافة ما يسميه **بالعنوان الكلي الكبير** ، وهو عنوان خاص بمجموعة أعمال مرتبطة ببعضها ، مع العنوان الأصلي ، و الفرعي³

- ليوهويك : - عنوان أصلي + عنوان فرعي .

1- محمد فكري الجزار : العنوان و سيميوطيقا الاتصال الأدبي ، ص 115 .

2- Gérard Genette : Seuils, P55

3- Charles Grivel : Production De L'intérêt Romanesque, La Haye –Paris, 1973 , P 168. -3

- كلود دوشي : - عنوان أصلي + عنوان ثانوي + عنوان فرعي .

- شارل كريفل : عنوان أصلي + عنوان فرعي + عنوان كلي .

و يعتبر كل من " ليوهويك " ، و " دوشي " أن " العنوان الفرعي " عند الأول أو " الثانوي " عند الثاني عبارة عن مؤشر جنسي للكتاب ، و هذا ما انتقده "ج. جنيت" لأنّ العنوان الفرعي عنوان شارح ، و مفسّر لعنوانه الرئيسي ، أمّا ما يظهر كمؤشر جنسي ، هو المحدّد لطبيعة الكتاب ، لتظهر بذلك هذه المعادلة :

- عنوان + عنوان فرعي

- عنوان + مؤشر جنسي¹

و يمكن تطبيق هذه الأنواع على رواية " ذاكرة الماء " " لواسيني " .

- العنوان الرئيسي : ذاكرة الماء.

- العنوان الثانوي : محنة الجنون العاري .

- المؤشر الجنسي : رواية .

- العنوان الفرعي : الوردة و السيف – الخطوة و الأصوات .

أمّا " العنوان الكلي " فيظهر مثلا في تلك الروايات التي أنتجها " واسيني الأعرج " في سنوات التسعينيات ، و تمثّلت في ست روايات سماها النقاد بـ " سداسية المحنة " و يبقى الروائيون في اختلاف حول توظيف العنوان الثانوي و العنوان الفرعي حيث نجد غياب " العنوان الثانوي " في رواية " أصابع لوليتا " لواسيني ، و " الأسود يليق بك " لأحلام مستغانمي ، و " بخور السراب " لـ " بشير مفتي " ، كما نجد غياب " العنوان الفرعي " و استبداله بالأرقام بدل العناوين فمثلا

رواية " بوح الرجل القادم من الظلام " " لإبراهيم سعدي " لا تعتمد نظام عنونة الفصول ، بل نظام الترقيم حيث تضمنت " أربعة و ثلاثين " فصلا ، أما رواية " مذنبون " لـ " الحبيب السائح " فقد رقت فصولها من واحد إلى ثمانية ، و قسّم كل فصل إلى أجزاء مرقمة دون إحداث توازن في تقسيم هذه الفصول فهناك فصل يبدأ من واحد إلى أربعة ، و فصل آخر من جزأين فقط.

و من التقنيات أيضا المعتمدة في تقسيم المتن الروائي ، تسمية الفصول بالحركات نحو رواية " الأسود يلق بك " ، و التي تتكون من أربعة حركات ، و كل حركة تتكون من مجموعة أجزاء ، يتصدر كل جزء ، بقول مأثور لرجل عالم أو مفكر ، أو فيلسوف من العرب أو من الغرب ، فكانت هذه التصديرات بمثابة مداخل ، أو عتبات توطّد لقراءة المتن ، و تغني القارئ عن العنوان الفرعي .

و عليه فكل أديب استراتيجيته في تقسيم روايته ، وإن كانت عنونة الفصول بعناوين موضوعاتية تتناص مع العنوان الرئيسي ، و تتقاطع مع متونها تعطي النص الروائي بعدا شعريا ، و جماليا أكثر من الترقيم ، كما تتقاطع جميع الروايات في استعمال العنوان الرئيسي و يبقى " العنوان الثانوي " و سيلة يجنح إليها حين يرى أن العنوان الرئيسي خافت الدلالة ، يمشي نحو التعقيم ، و التشويش المؤثر على المتلقي فـ " أمين الزاوي " مثلا في رواية " الرعشة " أردف هذا العنوان بعنوان ثانوي ، يوجّه دلالة العنوان الرئيسي ، لأن مدلول هذه اللفظة قد يأخذ أبعادا أخرى كأن تكون هذه الرعشة سبب البرد ، أو المرض ، أو الخوف ، لكنه بإضافة "العنوان الثانوي " " امرأة وسط الروح و حكاية أطراف الريح " يتحدّد الحقل الدلالي للفظه العنوان الرئيسي .

و عموما يبقى العنوان بأنواعه عتبة نصية، و أيقونة لا يمكن إغفالها، و لا تجاهلها لذلك و من هذه القيمة تميّز العنوان بعدة وظائف ، ترجع لعلاقته بالنص و بالمتلقي ، و لعلاقته بكينونته كنص مواز .

إذا كان " ليوهويك " يعرف العنوان على أنه « مجموعة من العلامات اللسانية التي تظهر على رأس نص ما قصد تعيينه ، وتحديد مضمونه الشامل وجذب جمهوره »¹ فوظائف العنوان حسبه محصورة في ثلاث وظائف ترتبط بالنص ، و بالمتلقي ، فالتى ترتبط بالنص تتمثل في **التعيين** ، أي يكون العنوان بطاقة هوية للنص ، فبمجرد ذكره يحيلنا على نص معين لروائي معين ثم تأتي وظيفة تحديد المضمون ، و هي وظيفة مرتبطة بالتعيين لأنّ تحديد العنوان للنص يحيل على مضمونه ، فالنص عرف بمضمونه ، أمّا الوظيفة المرتبطة بالمتلقي فهي وظيفة تستثمر الجانب التبرجي ، و الكاليجرافي للعنوان ، حيث يستقطب ، و يستهوي المتلقي سواء من الجانب الأيقوني أو الدلالي ، و هي وظائف أشار إليها كل من " شارل كريفل " ، و " هنري ميتران " فـ" شارل كريفل " يرى العنوان بؤرة إشارة يقوم بوظيفة التمييز أين يميّز النص عن باقي النصوص الأخرى ، ووظيفة التمييز حيث يستثمر فضائته بجانبها الأيقوني ، و الدلالي ، أمّا " هنري ميتران " فيعتبر العنوان كثافة إيديولوجية ، و قد استمد هذه الوظيفة من خلال دراسة تطبيقية على مجموعة عناوين روائية ، فخلص إلى أن للعنوان ثلاث وظائف²:

- وظيفة التسمية " **Dénomminative** " أو **التعيين** .

- وظيفة التحريض " **Liniciative** " و ترتبط بالقارىء.

- الوظيفة الايديولوجية **Idéologique** ، و هي وظيفة تفتح شهية التأويل

و القراءة للإسقاط على المجتمع ، و المرجع ، و استنتاج التفاعلات الموجودة .

أمّا " ج.جينيت " فقد كانت له نظرة متميزة لأنه استفاد كثيرا من جلّ هذه

الدراسات بعد غربلتها ، و التدقيق فيها ، لتكون أكثر فعالية ، و منهجية ، حيث ناقش

Leo H.Heok : la Marque du titre,p 17- 1

2- نقلا عن محمد التونسي جكيب : إشكالية مقارنة النص الموازي ، ص 536، 537.

الوظائف التي حدّدها " ليوهويك " ، و رأى فيها نوعا من التعميم لأنها لا تجتمع في عنوان واحد ماعدا الوظيفة التعيينية فهي سمة في العناوين كلّها ، أما باقي الوظائف فهما اختياريّتان

كما يطرح " ج.جينيت " قضية غاية في الأهمية ، ترتبط بالوظيفة التعيينية و هي إمكانية عنونة نصين بالعنوان نفسه ، ففي هذه الحالة يجب العودة إلى صاحب النص أو لبعض السياقات الخاصة التي تحملها الخلفية المعرفية للرواية¹.

لهذا حدد " ج. جينيت " أربع وظائف للعنوان :²

(1)- **الوظيفة التعيينية** : حيث يسمي العنوان النص ، و يميّزه عن غيره و إن حصل لبس بين روايتين في العنوان نفسه فلا بد من اللجوء إلى العتبات الأخرى نحو " اسم المؤلف " .

(2)- **الوظيفة الوصفية** : و هي وظيفة مرتبطة بنوع العنوان من حيث علاقته بالنص كأن يكون عنوانا موضوعاتيا .

(3)- **الوظيفة الإيحائية** : و ترتبط بالوظيفة الوصفية ، و هي قيمة في العنوان أكثر منها وظيفة .

(4)- **الوظيفة الإغرائية** : و هي وظيفة تشتغل على جذب اهتمام القارئ و تشويقه ويرى " ج.جينيت " أن هذه الوظيفة ليست فاعلة في كل الأحوال لاختلاف أفكار وآراء و أهواء القراء .

و يضيف " بلور كولدنشيتن " " **الوظيفة التخليصية**" "F.Abréviative"

و ذلك أن العنوان رغم فقره اللغوي و النحوي فهو يختزل دلالة النص المتن¹.

Gérard Genette : Seuls, P73,74.-1

2- نقلا عن عبد الحق بلعابد : عتبات النص ، ص 86 ، 87.

و لما ارتبط العنوان بالتأليف ، و بالكتاب كان لزاما أن يؤدي خدمات جليلة للمشتغلين في مجال " البيبليوغرافيا " أو " علم المكتبات " لأن العنوان وسيلة مثلى تساعدهم لتصنيف المتون ، و تحقيقها، لذلك فللعنوان أبعاد توثيقية ، و هذا ما حدده " بيتارد " من وظائف مرتبطة بهذا المجال ، و تتمثل هذه الوظائف في " وظيفة التكشيف " التي تستوحى منها " وظيفة التصنيف و الترتيب " ، ووظيفة التحقق "L'identification" من هوية النص².

و عليه فللعنوان وظائف كثيرة ، و متباينة اكتسبها من طبيعته ، و من فضائيته ، و من بنيته ، فصارت له وظيفة علمية ، ووظيفة أدبية ، ووظيفة تاريخية و أخرى اجتماعية و غيرها و لعلّ بين الوظائف و القيم تداخلا كبيرا لا يمكن فصله و لا عزله.

إن مقارنة العنوان في الرواية الجزائرية بين الواقعية و الشعرية ، و بمقاربة شتى مظاهره الفنية ، و رصد علاقته ، ووظائفه ، يتبين أنّ العنوان في الإبداع ليست له قيمة فنية كبيرة كلما ابتعد عن الشعرية ، و كلما تمثّل الحقيقة ، و الواقعية لذلك يجب أن يكون العنوان إبداعا ثانيا ، و خطابا مفكرا فيه ، له استراتيجيته التي تبعده عن الاعتباطية ، فلا بد من أن يرتبط بالنص ارتباطا وثيقا ، لكن الكشف عن هذا الارتباط لا يتأتّى من الوهلة الأولى ، و لا من الممارسة الأولى ، فلا بد من الاعتماد على آليات القراءة ، و التأويل ، باعتبار العنوان علامة ، و شفرة أدبية .

1-نقلا عن عبد المالك أشهبون : العنوان في الرواية العربية ، ص 20.

2- نقلا عن محمد التونسي جكيب : إشكالية مقارنة النص الموازي ، ص 540، 541.

La dédicase : الإهداء (2)

كانت في اللاتينية كلمة " Dedicatio " تعني تشييد معلم بهدف تمجيد الآلهة (معلم مسرح ،.....) ، أما في العصور الوسطى فكانت تعني إقامة كنيسة تعظيما لأحد القديسين ، و حتى القرن السابع تحوّل هذا المفهوم إلى إهداء نتاج ما إلى شخص معين و كان على شكل عبارة بسيطة تضاف إلى كتاب أو رسالة و ذلك لداعي الاعتزاز والتقدير نحو إهداء " بودلير " لـ " تيوفيل غوتيه " " أزهار الشر " 1861-1857 و قد كان أيضا للتملق و السخرية ، فـ " كورناي سينا " أهدى الى المتمول " مونتورون " سخرية من الإمبراطور " أوغيست " الذي قل كرمه مقارنة بكرم الأول و من هنا تحوّل " الإهداء " إلى وسيلة لضمان بقاء الأدب و الفن حين يتكفل واحد من الأغنياء برعايته و تمويله ، و بالتالي لما يجد هؤلاء الملوك ، و النبلاء أن الإهداء يسيء إلى أسمائهم يمتنعوا عن تقديم الحماية و الرعاية ، و هذا ما حدا بروائيي القرن السابع عشر إلى اعتماد الإهداءات الوهمية أو الساخرة ، و في القرن الثامن عشر تحول الإهداء الى تبرير ، أو تقريظ أو توضيح ، نحو ما فعله " فولتير " و " فيني " حين عرضا مبادئ المسرحية عندهما في إهداء " برتيس " 1730 ، و في مغربي البندقية " 1829 ، أي إنّ الإهداء في هذه الفترة كان يؤدي دور المقدمة¹.

وعليه يعتبر " الإهداء " عادة كتابية قديمة يجنح إليها المؤلف لغايات تفرضها ظروف و ملابسات إصدار الكتاب ، فقد يهدي طلبا للحماية خاصة إذا كانت أفكار الكتاب تعزف على أوتار حساسة سياسيا ، أو ثقافيا ، أو اجتماعيا ، فيحتاج المؤلف بذلك إلى من يتبنّى هذا الإصدار ، و يدافع عنه ، و يدعم أفكاره ، أو يموله و هذا مرتبطا بطبعا بظهور الطباعة ، لكن مع نهاية القرن 19 م ، بدأت تتراجع هذه

1- بول آرون و آخرون : معجم المصطلحات الأدبية ، ص 213،214.

الحاجة في الإهداء لتأخذ منحى آخر يعتبر من دواعي الكتابة ، و التأليف ، و لما ارتبط الإبداع الروائي أصبح الإهداء تقديرا من الكاتب و عرفانا « يحمله للآخرين سواء كانوا أشخاصا ، أو مجموعات واقعية ، أو اعتبارية »¹ ، و من مظاهر الجودة فيه تفردّه بمساحة خاصة في شكل نص مواز للمتن الروائي ، و عتبة تمهد لقراءة النص حيث أصبح « أحد الأمكنة الطريفة للنص الموازي التي لا تخلو من أسرار تضيء النظام و التقاليد الثقافيين لمرحلة تاريخية محددة ، فيما تعضد حضور النص و تؤمن تداوليته »² ، و بذلك تميز الإهداء ببنية خاصة ، و مميزة لطبيعته المستمدة من دواعي و أسباب كتابته ، حيث ميزته « الاختصار و التكثيف اللذان يتطلبهما الفضاء المخصص لنص الإهداء ، و يقتضيهما فعل الإهداء هذا في حد ذاته »³ مما يجعله فقير اللغة ، كثير الدلالة ، مشرق العبارة ، و يظهر الإهداء في الصفحة الأولى بعد صفحة العنوان ، كما يمكن للكاتب أن يفرد كل جزء بإهداء خاص إذا كان عمله من عدة أجزاء ، كما يمكن أن يجعل لكل الأجزاء إهداء واحدا يورده في الجزء الأول ، و للكاتب كل الحرية في كتابته في الطبعة الأولى ، ثم تغييره في الطبعات اللاحقة أو الإبقاء عليه فيها⁴ و مع ذلك يبقى الإهداء اختيارا لدى الروائيين حيث إن بنيته « لا تشكّل عائقا أمام الروائي و لا يحتم عليه مثل هذه التدرجات فهو مخير بين أن يهدي أم لا ، كما أنه حر في الصيغة التي يتعامل معها في توجيه الإهداء »⁵ ، فهناك العديد من الروائيين الجزائريين المقلين في توظيف الإهداء نحو " مرزاق بقطاش " " بشير مفتي " ، " جيلالي خلاص " ، " محمد مفلح " " إبراهيم سعدي " ، كما أنّ هناك الكثيرين في توظيف الإهداء ، بل إن الإهداء

1- عبد الحق بلعابد : عتبات جيرار جينيت ، ص 93.

2- نبيل منصر : الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة ، ص 48.

3- عبد المالك أشهبون : عتبات الكتابة في الرواية العربية ، ص 203.

4- عبد الحق بلعابد : عتبات جيرار جينيت ، ص 95.

5- محمد صابر عبيد و سوسن البياتي : جماليات التشكيل الروائي ، دار اكور - سورية ، ط1 ، 2008 ، ص 54.

عندهم يتجاوز كونه مجرد تعبير عن حب و امتنان ، و تقدير ، ليغدو إبداعا يتناص مع المتن ، و مع السياق و المرجع من ذلك " الطاهر وطار " و " أحلام مستغانمي " ، لذلك تساهم عدة عوامل في كتابة ، و إنتاج الإهداء نحو العامل العاطفي و العامل الفكري ، أو الثقافي ، أو الإبداعي ، و العامل الاجتماعي ، و العامل المناسباتي الذي تفرضه قيم مكانية و زمنية .

و عليه تبقى هذه الحرية رهينة ، بما يشترطه الروائي في نسج العلاقة بين الإهداء و النص أو في خرقها ، فهناك إهداءات تنطلق من النص ، و تتعلق به و أخرى تستبعده ، و تستقل بمدلولها ، فتبقى في مجال التكريم و الاحترام ، و المحبة أي تُحرّكها المشاعر ، والأحاسيس¹ ، لذلك «الأداء الإهدائي هو في جوهره فعالية اجتماعية تستمد مقوماتها أساسا من بنية التفاعل الاجتماعي بين الأفراد و الجماعات²» ، ممّا يجعلها شهادات تكريم ، لكن قد يأخذ الإهداء اتجاها معاكسا «حين توجّه العتبة إلى آخر نقيض من أجل خلق تعالق جدلي ، و ضدي و صراعي يحول فيما بعد إلى ميادين المتن النصي³» ، مما يجعله ذا قيمة ، و مكانة لما يدخل في العلاقة مع النص ، فلا يمكن اعتباره مجرد مصاحب فارغ الدلالة ، لأنّه قد يكون مرتبطا بمناسبة و ظروف كتابة النص ، لذلك فمن خلال المهدي إليه يرتسم في ذهن المتلقي جملة من التوقعات حول النص ، قد تخيب و قد تصيب ، و ممّا يزيد هذه المنزلة كونه المصاحب الوحيد الذي لا يخرج عن اختيار المؤلف « بخلاف المصاحبات الأخرى التي يخامرنا شك قليل أو كثير من أنّ ذاتا أخرى شاركت ذات المؤلف في إملاء شكلها أو صورتها أو عبارتها⁴» لذلك يستطيع القارئ من خلال

1- المرجع السابق : ص 59.

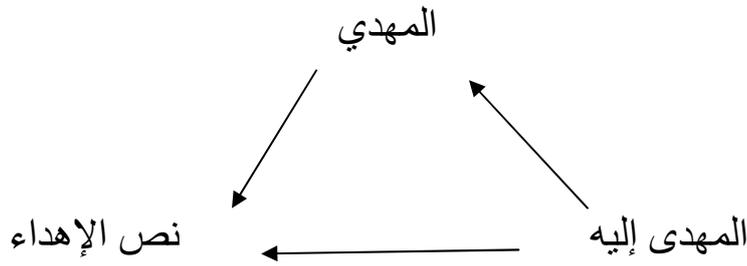
2- عبد المالك أشهبون : عتبات الكتابة في الرواية العربية ، ص 221.

3- محمد صابر عبيد و سوسن البياتي : جماليات التشكيل الروائي ، ص 54.

4- مصطفى سلوي : عتبات النص ، ص 258.

الإهداء أن يتبين « ملامح الذات الكاتبة و هواجس الكتابة و همومها »¹ ، و كان الروائي يشير إلى سبب مخاض هذا النص الروائي و هذا مرتبط بأنواع المهدى إليهم .

يتشكل المخطط التواصلي للإهداء من المهدي ، و المهدى إليه ، و نص الإهداء ، و يُبنى هذا المخطط على علاقات التأثير ، و يكمن توضيح هذه العلاقات من خلال هذا المخطط :



لكن هذا المخطط لا ينسحب على كل الإهداءات ، بل هو يخص الإهداء الذي يتحوّل إلى مفتاح من مفاتيح قراءة النص ، و ذلك في بعده الرمزي و الإيحائي و ما يتركه من صدى في المتلقي خاصة لما يرتبط بمناسبة معينة لأن « مقصدية المؤلف في رسالة الإهداء تتّجه غالبا ، و لو بدرجات متفاوتة إلى تبرير اختيار المهدى إليه بعلاقة مناسبة تجمعها بالعمل المرفوع إليه »².

و منه ينقسم المهدي إليهم إلى :

(1) الخاص : و يظهر عادة في الزوجة ، الأبناء ، الوالدين ، الصديق

الأديب ، و إنّنا لنجد لكل هذه الأنواع استعمالا في الرواية الجزائرية .

1- عبد المالك أشهبون : عتبات الكتابة في الرواية العربية ، ص 202.

2- نبيل منصر : الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة ، ص 49.

* **إلى الزوجة و الأبناء** : يمكننا الاستشهاد بروايتي " الرعشة " لأمين الزاوي " و " مرايا الخوف " لـ " حميد عبد القادر ، حيث يهدي " أمين الزاوي " الى أبنائه دون ذكر للزوجة ، معللا سبب إهدائه في قوله « الذين يجوبون معي قفار المنافي ، و صهد الأمكنة الغير الرحيمة »¹ ، و في هذا إحياء بأنّ تشكلات هواجس الكتابة الروائية تنبع من سيرورة الحياة ، و التصادم مع حوادثها ، و أخبارها ، دون أن يكون لهذا الإهداء أي تناس ، مع المتن الروائي .

أما " حميد عبد القادر " فيضيف إلى أبنائه زوجته دون ذكر اسمها ، و دون تبرير لهذا الإهداء، لكن القاسم المشترك بينهما هو ذكر أسماء الأبناء.

* **الصديق الأديب** : و عادة لمّا يكون الإهداء موجّها إلى أديب لازال حيا أو وافته المنية فالإهداء يتجاوز كونه مجرد صداقة ، و علاقة خاصة إلى تمجيد و إكبار بالمكانة والمنزلة الأدبية لهذا الرجل ، و يمكن الاستدلال هنا بإهداء " الطاهر وطار " في روايته " الشمعة و الدهاليز " ، حيث أهدى هذا العمل التسعيني إلى روح الشاعر " يوسف سبتي " الذي قال عنه إنه « كان يتنبأ لكل ما يجري قبل حدوثه »² ، فاختيار مثل هذا الشخص ليس لداعي المحبة و المودة التي تربطها الصداقة ، بل هو اختيار يدل على أنه ثاني عتبة نصيّة يجب قراءتها بامعان قبل ولوج عوالم النص ، فإذا كان العنوان الرئيسي هو " الشمعة و الدهاليز " ف " يوسف سبتي " هو واحد من هذه الشموع القليلة التي عاشت في دهاليز و سراديب فترة التسعينيات ، إنه المثقف الذي جُرم بسبب فنه ، و إبداعه ، و تفكيره إنه المثقف الذي تقول عنه الشخصية البطل في الرواية « أنا هذا المجرم الذي تتمثل

1- أمين الزاوي : الرعشة ، ص 05.

2- الطاهر وطار : الشمعة و الدهاليز : موقف للنشر - الجزائر-، 2007 ، ص 07.

جريمته في فهم الكون على حقيقته ، و في فهم ما يجري حوله قبل حدوثه «¹ لذلك و في السابع و العشرين من شهر ديسمبر 1993 وجد " يوسف سبتي " ، مقتولا على سريريه برصاصات استقرت في بطنه ، و قد ذبح كشاه ، و من هنا تصبح للمهدى إليه القدرة « على تمثل العملية الإبداعية برمتها و في أدق تفاصيلها ، بل الاندماج في عوالم الرواية الحميمة قلبا ، و قالبا ، الأمر الذي يغيب عن فهم القارئ العادي «² ، و هذه أسمى استعمالات الإهداء كعتبة نصية تفتح بالشعرية ، فتتعاقد و تتعالق مع النص الروائي.

(2) العام : يستهدف هذا النوع في الغالب جماعة ، أو حيزا مكانيا ، أو ظرفا زمانيا و يخرج هذا النوع إلى جملة من العلاقات التي تربط المهدي ، بالمهدى إليه فقد تكون إهداءات ذات طابع سياسي سواء كانت موسومة بالحماسة الوطنية أو بالمرارة و خيبة الأمل ، كما قد تتسم بالطابع الفكري « فالإهداء شكل من أشكال تحقق مفهوم الكتابة لدى الروائي ، و عتبة إضافية من عتبات توجيه القارئ إلى نوعية النزوع الأدبي و الفني «³.

و من الروايات الجزائرية التي أهدى فيها صاحبها روايته إلى مكان معين رواية " الرعشة " حيث أهدى " أمين الزاوي " لـ " وهران " بلغة شعرية توطد العلاقة بين الذات الكاتبة و هذا المكان حين يسأل « أهذه وهران ؟ فتخوننا وهران في المكان ... و لكنها تبقى مرفئا في القلب و في الحرف «⁴ ، و من الروايات التي توجه الإهداء فيها إلى جماعة تمثل رمزا تاريخيا و سياسيا في الجزائر رواية " فوضى الحواس " التي تنوع فيها الإهداء بين الخاص و العام ، حيث تمثل الخاص

1- المصدر السابق : ص12.

2- عبد المالك أشهبون : عتبات الكتاب في الرواية العربية ، ص215.

3- المرجع نفسه : ص 229.

4- أمين الزاوي : الرعشة ، ص 05.

في الإهداء إلى " الأب " و المجاهدين " جمال بوضياف ، و " سليمان عميرات " أما العام ففي رجال " أول نوفمبر " مجاهدين و شهداء ¹ ، و ما هذا الإهداء ذو البعد التاريخي إلا ترميزاً لجروح الجزائر ، و جروح أبنائها.

(3) الذاتي :

يعتبر هذا النوع من الإهداء نادراً في الرواية الجزائرية ، و يتفرّع إلى نموذجين أساسيين ؛ إهداء إلى الذات في بعدها النرجسي ، و إهداء إلى الذات في ازدواجيتها القلقة و في كلا النموذجين تمثل لأننا سعيدة تظهر في البعد النرجسي و أنا شقية تظهر في ازدواجية الذات و قلقها ، و هذا « اعتراف بتساكن شخصيتين داخل الشخصية الواحدة وهو ما يتيح للقارئ فرصة التعرف على طبيعة هذا الصراع الداخلي لدى قراءته للرواية برمتها »² ، و ينفر الروائيون من هذا النوع لتجنب الأحكام الانطباعية من لدن القراء ، كاتهمهم بالغرور ، أو بالأمراض النفسية بسبب التشاؤم ، و الإحباط ، كما أنّ الروائي المبدع هو من ينتظر جمهور القراء ليحكموا عليه ، و على إبداعه ، لذلك لا يستطيع المجازفة بهذه المرحلة المهمة ، بعد إنتاج النص الروائي .

وعليه فهذه الأقسام التي يتفرّع منها " المهدى إليه " حيث نجد " الخاص " و " العام " الأكثر استعمالاً في الرواية الجزائرية ، و قد يرد كل نوع مستقلاً عن الآخر ، كما قد يجمع بينهما في إهداء واحد و في عمل واحد.

أمّا " نص الإهداء " فينقسم إلى قسمين " إهداء العمل " La Dédicase " و " إهداء النسخة " " d'ouvre " و " La Didicase d' exemplaire " ³

1- أحلام مستغانمي : فوضى الحواس، دار الآداب - بيروت- لبنان، 16، سنة 2007، صفحة الإهداء

2- عبد المالك أشهبون : عتبات الكتابة في الرواية العربية ، ص 238.

3- Gérard Genette : Seuils , P110.-

و يتمثل " إهداء العمل " في " الإهداء العام " و " الإهداء الخاص " ، و " الذاتي " أي أقسام الإهداء من حيث أنواع المهدي إليهم .

و بالتالي تنسحب عليه كل خصائصه ، و مميزاته ، و لـ "إهداء العمل " أحوال تتجلى في بنيته ، و لغته ، فنص الإهداء مختصر ، قليل اللفظ ، قد يرد نثرا أو شعرا ، و قد يرد على شكل خاطرة حيث يتميز بلغة شعرية فاتنة ، مخضبة بماء السرد ، لأن الروائي اليوم لم يعد مكتفيا « بالإهداء المباشر الحافي ، و الخالي من عناصر الإثارة و الجذب ، بل صار وجهة نظر في الحياة ، و موقفا سياسيا و نزوعا فنيا ، و فكريا و لم لا مقتظفا مصغرا من خطاب سيرذاتي ، إذ يتم تصريف كل هذا الزخم من الأفكار و الهواجس ، و التطلعات في مساحة محدودة ، ووفق غايات محدّدة لا تغيب عن خلد الروائي ، و هو بصدد وضع إهدائه هذا»¹.

و من الإهداءات التي تمثلت هذا البعد الحداثي ؛ إهداء " أحلام مستغانمي " و هي المتميزة بلغتها الشعرية في السرد فما استطاعت أن تحيد عن هذه الملكة في الإهداء إيماننا منها بصلته القوية بالنص – في رواية " الأسود يليق بك " ، و هذا نصه :

« سألتها :

- و الآن ... أتندمين على عشق التهم تلابيب شبابك ؟

ردت بمزاج غائب :

- كانت سعادة فائقة الاشتعال لا يمكن إطالة عمرها، كل ما

استطعته إيقاد المزيد من النار... لأطيل عمر الرماد من بعده

من أجل صديقتي الجميلة ، التي تعيش على الغبار الذهبي

1- عبد المالك أشهبون : عتبات الكتابة في الرواية الجزائرية ، ص 240، 241.

لسعادة غابرة ، و ترى في الألم كرامة تجمل العذاب ، نثرت

على الرماد

من يرقص ينفض عنه غبار الذاكرة.

كفى مكابرة قومي للرقص

أحلام¹»

تستهل " أحلام " هذا الإهداء بسرد ، أسلوبه الحوار ، حيث تشارك في أحداثه لأنها وقعت باسمها ، إنه حوار يجمعها بإحدى صديقاتها اللواتي استعذبن الحب ، و عذباته تحاور صديقتها دون ذكر اسمها ، و هذا ضرب من الغموض والتلميح ، و هي طريقة في الإهداء « تثير إشكالات الفهم ، والتأويل عند محاولة تفكيكها بحكم إحالتها على وضعيات قبلية خاصة تجمع بين الروائي ، و المهدي إليه² ، لكن هذه اللغة الشعرية القوية الإيحاء تمسك النص بحبال فولاذية ، لتربط الدلالات ، و توسعها نحو التعميم لأن المعنى السطحي لهذا الإهداء يحيل إلى أن الإهداء موجّه إلى بطلة هذه الرواية " هالة الوافي " التي لطالما لبست الأسود و لطالما تغزل به عليها عشيقها " طلال هاشم " ذلك الرجل الغني الذي أرادها متاعا و ملكية خاصة ، و ما دعوة " أحلام " لهذه الشخصية للرقص إلا دعوة للثورة و الانتفاضة فما الرقص ، و الحركات ، سوى انتفاضة الضعفاء ، للعيش وسط الرماد الذي تكسب بسبب المشاكل السياسية و الأفكار المتطرفة التي عاشتها البلاد العربية و هذه التيمة الكبرى لهذا النص الروائي ، الذي اتخذ من الإهداء واحدا من مفاتيح ولوجه ودخوله.

1- أحلام مستغانمي : الأسود يليق بك ، صفحة الإهداء .

2- عبد المالك أشهبون : عتبات الكتابة في الرواية العربية ، ص 210.

أما إهداء النسخة هو إهداء يخطه الكاتب بيده في مناسبة ما، كمعرض لبيع الكتب أو ملتقى علمي حول مؤلفاته، ويوضع في صفحة الواجهة " P.de garde " أو الصفحة المزيفة للعنوان " P. de Feu Titre " ¹ ، فمن خلاله يستطيع القارئ أن يكون أكثر قربا من المؤلف ، هذا الذي عرفه من خلال نصه ، و هذه فرصة ليقترّب منه ليس من خلال التوقيع فحسب « بل بمزاجه أيضا عكس الحروف المطبوعة التي تلغي الكاتب ، و تجعل القارئ يتعامل مع رموز مجردة » ² ، و لعل مثل هذا الصنيع يحمل كثيرا من التواضع حيث يكون هناك احتكاك مباشر بين الكاتب و قرائه و خاصة حين يخط الإهداء بيده ، لأن خط اليد يعكس شيئا من روح صاحبها الحميمة ، على عكس العبارات المطبوعة التي تعكس روح الآلة الصماء

و من خصائصه القصر و الاختزال، حيث لا يتجاوز الخمس أو الست عبارات ، يبدأ في الغالب بحرف الجر " إلى " أو " من " ، كما يمكن اعتماده كوسيلة للبيع .

ينقسم المهدي إليهم في هذا النوع من الإهداء إلى صديق أو قريب ، القارئ العام و الذي يكون من جمهور الناس ، و قد يكون أم المتخصصين كالنقاد و الأدباء كما قد يوجه لصاحب دار النشر .

عرف هذا النوع من الإهداء ترحيبا من المؤلفين ، كما لقي صدودا من بعضهم ممن يرون في هذا النوع من الإهداء سقوطا « في الابتذال الذي يحيل ما يخطونه إلى نفاق ورياء فتجيء توقعاتهم مقتضبة خالية من أساليب التملق ، بينما لم يخف آخرون امتناعهم عن توقيع نسخهم حتى لأقرب أصدقائهم » ³.

1- عبد الحق بلعابد : عتبات جيرار جينيت ، ص 100.

2- عبد المالك أشهبون : عتبات الكتابة في الرواية العربية ، ص 241.

3- المرجع السابق : ص 252.

لكن لما يؤخذ هذا النوع من باب التواضع ، و الاعتذار فلا حرج في اعتماده بل إنه يزيد من قيمة المؤلف ، و يسمو بمكانته ، و الاعتذار في الغالب هو ضرب من التوقع لأن المؤلف يعتذر من قرائه إذا لم تستهويهم أعماله ، كما قد يكون دعوة من المؤلف لواحد من أهل الاختصاص لدراسة الرواية ، و الفصل في قيمتها ومكانتها الفنية .

و فيما يلي بعض الإهداءات الموقعة بخط اليد من روائيين جزائريين إلى واحد من الدارسين و الباحثين المشتغلين في مجال النقد الأدبي * ، و هؤلاء الروائيون هم " الحبيب السائح " ، " إبراهيم سعدي " ، " محمد مفلح " و " بشير مفتي " .

و فيما يلي إهداء كل واحد على حدة :

(1 الحبيب السائح : و كان إهداء خاص بإنتاجه رواية " مذنبون لون دمهم في كفي " .

و هذا نصه : « الأستاذ الدكتور ، باحثا وناقدا

حسين خمري الفاضل

صديقي حسين

لأنني أكن لك مودة

وتقديرا خالصين

بمودتي

« الحبيب »

* استلمت مجموعة من الروايات من الباحث و الأكاديمي " حسين خمري " - و هو أستاذ جامعي جزائري الأصل- و التي تشمل على إهداءات نسج من طرف الروائيين إلى شخصه في مناسبات مختلفة ، و قد اتخذتها موضوعا للدراسة ، و التمثيل.

(2) بشير مفتي : وكان إهداء بمناسبة إصدار روايته " بخور السراب " و هذا نصه :

«الصديق المبدع

حسين خمري

باحثا وناقدا

و إنسانا عظيما

جدا....»

(3) إبراهيم سعدي : و كان إهداءه خاص برواية " بوح الرجل القادم من الظلام " .

و هذا نصه : « إلى الناقد الكبير الزميل و الصديق

حسين خمري مع المحبة و الوفاء »

(4) محمد مفلح : و كان بمناسبة طبع كتاب يجمع جملة من روايته " الانهيار ، بيت الحمراء ، هموم الزمن الفلاقي ، زمن العشق و الأخطار ، الانفجار خيرة و الجبال " سماه " الأعمال الغير كاملة " ، و هذا نص إهداء النسخة .

« إلى صديقي الكاتب و المترجم

المتميز د. حسين خمري

أهدي هذه الروايات مع

خالص المحبة و التقدير ، و دمت

في خدمة الأدب و الثقافة »

قبل الخوض في دراسة مضمون هذه الإهداءات ، تجدر الإشارة إلى بنيتها و شكلها الفيزيائي .

إن المتأمل في شكل هذه الإهداءات يجدها مكتوبة على طريقة إهداءات الأعمال حيث تتكون من جمل قصيرة تحت بعضها البعض و كأنها عمود طويل التزم فيها " إبراهيم سعدي " و " محمد مفلح " بالبداية بحرف الجر " إلى " ، أما مضمون هذه الإهداءات ، فهو يسير في حقل دلالي واحد ، إنه التقدير و الاعتراف بالمنزلة العلمية " للمهدى إليه " و بالتالي هناك تواضع من الروائي و إقرار بدور الناقد في العملية الإبداعية ، كما نجد رابطة الصداقة و الأخوة التي تجمع الروائي بـ " المهدى إليه " موضوع هذه الإهداءات حيث استهل بها كل من " بشير مفتي " و " محمد مفلح " بينما " إبراهيم سعدي " ، و " الحبيب السائح " فاستهلا بالمنزلة العلمية.

حيث لا نجد أيًا من هؤلاء الروائيين غظ الطرف عن منزلة " المهدى إليه " العلمية باعتباره ناقدا و باحثا ، و كأننا نشتم رائحة النية المبيتة في عرض المنتج على الناقد بصفة خاصة لغرض التشهير ، و لعرض هذا المنتج على محك الرواية الفنية ، فكل روائي يهدف لكي تكون روايته مدونة يشتغل عليها المبدعون في مجال النقد .

و عليه ليست إهداءات النسخة مجرد إهداء جاف الدلالة ، حيث يزيد نماء و خصب دلالاته كلما اختلف نوع " المهدى إليه " ، فإهداء نسخة لقارئ عام قد تباع له في معرض لبيع الكتب تختلف تماما عن إهدائها لقارئ نموذجي ، فههدف الأول تجاري إلى حد ما ، بينما هدف الثاني فعلمي إلى حد بعيد.

و منه نستنتج أن الإهداءات بنوعها " إهداء العمل " ، و " إهداء النسخة " ليست مجرد عادة تزين بدايات الروايات ، بل إن لها وظائف شتى ، منها :¹

- الوظيفة الأخلاقية التربوية : و تتجلى في الإهداءات للأقارب ، و الأهل من الدين و أبناء و أصدقاء.

- الوظيفة الأيديولوجية : تتمثل في تجسيد الراهن السياسي و الاجتماعي و رصد الانكسارات الموجودة فيها.

- وظيفة البوح و المكاشفة : و ذلك من خلال التنفيس ، و التطهير بالذي يجيش في باطن هذه الذات.

- الوظيفة الجمالية : و تتمثل في المزوجة بين التقليد و التجديد من خلال الصياغة اللغوية ، و الرؤيا الشعرية ، و التيمات و العلامات التي قد يحملها المتن الإهدائي . ناهيك عن الوظائف المرتبطة بـ " إهداء النسخة " نحو :²

- الوظيفة التدشينية : و ذلك من خلال تدشين و افتتاح بيع الإصدار .

- الظهور العلني الجماهيري ، حين يخرج المؤلف إلى قرائه.

- الإسهام في تنمية مبيعات الكتاب ، و هي مصلحة مزدوجة بين المؤلف و الناشر .

و هناك " الوظيفة العلمية " و ذلك حين يهدي المؤلف لواحد من الباحثين و النقاد .

1- عبد المالك أشهبون : عتبات الكتابة في الرواية الجزائرية ، ص 240.

2- المرجع نفسه : ص 250-251 .

و ممّا سبق ذكره نستنتج أن الإهداء في الرواية الجزائرية استطاع أن يشارك في شعرية النص الروائي ، و يكون عتبة لقراءته ، و نصا موازيا له بنيته الخاصة ، كما له القدرة على التفاعل و الحوار مع النص الروائي ، و هذا مطلب العتبات النصية في الرواية الجزائرية .

" La Préface " : المقدمة (III)

لعلّ الحديث عن المقدمات يصرف الأنظار نحو الكتب العلمية ، و الأكاديمية لأنّ «قراءة عتباتها قد تعفي من قراءتها كاملة ، أما الإبداع فلا شيء يعدّ له أو ينوب عنه»¹ ، لذلك اختلف النقاد ، و الأدباء حول حضور المقدمة أو غيابها في الأعمال الإبداعية ، فرافع من يؤمن بحضورها عن القيمة الفنية و الأكاديمية للمقدمة ، بل إنّ من النقاد من ربط وسم المطبوع كتابا بوجود المقدمة ، أو غيابها ، أما موقف من يروا أن المقدمة فضلة و ذات وظيفة سلبية ، فحجتهم في ذلك أن المقدمة توجّه القارئ و تكبّل آفاقه التواصلية مع المتن المركزي ، لأنها تشي بأسراره ، كما أنّ النقاد سيجعلونها قبلتهم في تحليل النص ، و فهمه.

و من هنا يمكن القول إنّ المقدمة في الأعمال الأدبية لن تدخل في خانة اللزوميات و في مجال العتبات ، و ستبقى اختيارا يجنح إليه الروائي الذي يرى فيه الفعالية ، و القيمة و ينفر منه من يراه حاجزا بين المتلقي ، و النص ، أو مرشدا و موجّها يقتل النص و يكبله² ، فـ " جيرار جينيت " يرى أن " العنوان الموضوعاتي " و " الإهداء " يمكن أن يوظفا كمقدمتين ، حيث يمكن تغييب المقدمة في النص لأنها ليست بالفاعلية الموجودة في اسم المؤلف أو العنوان³ ، لكن ومثلما يقول " غوتة " « منذ زمن طويل ونحن نصرخ بلا جدوى المقدمات وعلى الرغم من ذلك فإننا نضع دائما المقدمات لأعمالنا الروائية »⁴ ، وبالتالي فهي عتبة صارت تفرض نفسها على الروائيين لما لها من قيمة ووظيفة في مقاربة النص الروائي فهي « تخلق للنص محيطا ، وتقدم حوله إيضاحا يعسر على القارئ العادي الإحاطة به

1- حميد لمحمداني : عتبات النص ، ص 23.

2- عبد المالك أشهبون : عتبات الكتابة في الرواية العربية ، ص 65-66.

3 - Gérard Genette: seuils, p151-152

4 نقلا عن عبد المالك أشهبون: عتبات الكتابة في الرواية العربية ، ص 65-66.

دائماً، كما توفر لهذا النص بعداً تداولياً وتعمل على التأثير في القارئ»¹، ومن هذه الخلفية انطوت المقدمة كمفهوم يوحي بما يقال عن النص، بجهاز مقدماتي يشتمل على جملة من الصيغ، التي تتداخل فيما بينها نحو المدخل " Introduction " التمهيد " Avent propos " الديباجة " Prologue " الحاشية " Note " نشرة الكتاب " Notice " إعلان الكتاب " Avais "، عرض الكتاب " Présentation " قبل القول " avent dive " ²، وعلى القارئ الوعي بالفروقات الموجودة بين هذه الصيغ والأنواع، حيث لا يمكن اعتبارها صيغة واحدة تبدلت مسمياتها، لذلك أعاب النقاد والدارسون على " جيرار جينيت " اعتباره المقدمة، والتذييل، والخاتمة شيئاً واحداً مثلما يقول " حميد لحميداني " « ما يثير الانتباه في التعريف الذي أخذ به " جينيت " للمقدمة هو أنه ألحق به كل ما يستخدم لختم النصوص كالتذييل والخاتمة وغيرهما، وهذا ما يبعث على طرح كثير من علامات الاستفهام»³، ولعل سر الاختلاف بين هذه الأنواع مرتبط بطبيعة كل صيغة، فلا يمكن للخاتمة أن تكون بمثابة مقدمة، لا من حيث فضاءها، ولا من حيث محتواها ووظيفتها كما لا يمكن اعتبار المقدمة والمدخل شيئاً واحداً لأنهما موجهان للمتلقي حيث يرى " جاك دريدا " أن الاختلاف بينهما اختلاف وظيفي، جوهرى، فالمقدمة تعطي تصوراً عاماً حول العمل، وقد تتغير بحسب الظروف والأحوال، وهي ليست ملزمة في الرواية لأن الرواية تحتاج إلى مدخل، هذا الذي يعتبر خطاباً فلسفياً، ونسقا فكرياً، يهيء للقراءة⁴.

وعليه ليس « من الضروري أن يتم إخضاع أية مقدمة كيفما كانت طبيعة النصوص المرتبطة بها، وكيفما كانت مرجعيتها لمثل فرضيات " جينيت " نظراً

1 عبد الواحد بن ياسر: الخطاب المقدماتي، مجلة البحرين الثقافية، المجلد 09، ع32، أبريل 2002، ص57

2 - Gérard Genette: seuils, p150

3 حميد لحميداني: عتبات النص، ص41.

4 شعيب حليفي: هوية العلامات في العتبات، بناء التأويل، ص53.

لنسبيتها من ناحية ولمحدودية امتدادها التطبيقي من ناحية ثانية»¹، ولعلّ أحسن وصف لهذه المنظومة الاصطلاحية هو تسميتها بـ " الجهاز المقدماتي " "L'appareil pré Facial" .

وتبقى المقدمة عتبة نصية مرتبطة بالمتن الروائي، فهي خطاب « تقريرى لا يضع أيّ شيء موضوع تساؤل، وبعتمادها فن الإقناع، واستعمال عناصر معينة في التلطف تجعل من الخطاب المقدماتي خطابا تعليميا »².

أمّا مكانها في الرواية فللمؤلف خياران – مثلما يقول جيرار جينيث - في وضع المقدمة فقد تكون في بداية النص، أو في نهايته، وإن كانت هذه الأخيرة قليلة ونادرة، ولهاتين الوضعيتين وظائف ترتبط بطبيعة النص، وبالعنوان، كما أن هناك مقدمات داخلية " Préfaces Internes "، وهي معلّلة قد ترتبط بفصول الرواية ومباحثها، حيث تقدّم لكل فصل، وتبيّن الغرض منه، فتكون لها وظيفة الشرح والوصف " Méta textul "، للنص المرافقة له من خلال ذلك الجزء الذي قد يرتبط بعنوان فرعي خاص به، وتبقى هذه الأنواع نسبية يمكن التعرف عليها حسب حاجة المؤلف إليها³.

أما لغتها وشكلها فتزد المقدمات على شكل خطاب واصف، مرتبط بالمتن الروائي ويتميز عن سرد الرواية « بمجموعة من السمات منها بنية العلاقات بين الضمائر وبنية العلاقات الزمنية، والعلاقات بين الإشارات المكانية والزمانية ووجوه القول وترتيبه الزمني»⁴ حيث تفترض عملية استراتيجية من التشفير والإغراء.

1 عبد الرحيم العلام: الخطاب المقدماتي في الرواية المغربية، مجلة علامات، العدد 07، 1997، ص22.

2-عبد الواحد بن ياسر: الخطاب المقدماتي، ص57.

3 Gérard genette: seuils, p160-161 -

4-لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص157.

وتعتبر المقدمة « خطابا قريبا على مستوى الفضاء النصي للكتاب، وبعديا على مستوى زمن الكتابة»¹ فهي أول ما يقرأ وآخر ما يكتب، ولعلّ هذه الميزة جعلتها تنفتح على مجموعة من المرسلين، وعلى أنواع من المقدمات، فهناك مقدمات التأليف الإبداعية (رواية، شعر)، ومقدمات ذات الطابع الأكاديمي (نقد، قانون تاريخ)....

أمّا أنواعها من حيث عدد وطبيعة الطبقات فيرى "جيرار جينيت" أنّ المقدمة تكتب مباشرة بعد الانتهاء من كتابة النص، وترتبط بالطبعة الأولى والأصلية للكتاب وللمؤلف كل الصلاحيات في إضافة مقدمات أخرى ترتبط بطبقات لاحقة للرواية، كما يمكن أن يجعل المقدمة الأصلية الموجودة في الطبعة الأولى مقدمة داخلية، وذلك حسب متطلبات الجانب التداولي للنص، وإن كانت المقدمة الأصلية المرتبطة بالطبعة الأولى هي أكثر رواجاً.

كما يشير "جيرار جينيت" إلى نوع آخر من المقدمات يرتبط خاصة بالكتب القديمة أو بالأعمال التي تجمع لمؤلف ما وتسمى الأعمال الكاملة، حيث تعتبر هذه المقدمات تنفيذية لأنها تُنفذ من المحقق أو الناشر لهذه الأعمال وليست من طرف صاحب الكتاب أو النص المقدم له².

ومنه فهناك المقدمة الأصلية وهي مقدمة ترتبط بالطبعة الأولى للرواية، والمقدمة التنفيذية والتي تختص بالأعمال الكاملة لواحد من الروائيين سواء أكان حياً أو ميتاً وهناك "المقدمات اللاحقة" والتي ترد رداً على آراء النقاد في الرواية³

1- عبد الرحيم العلام: الخطاب المقدماتي في الرواية المغربية، ص 17.

2- Gérard Genette: seuils, p161-162

3- فانسون جوف: شعرية الرواية، ص 34

وينجرّ عن هذه الأنواع أنواعا من المرسلين، فهناك المرسل الحقيقي أو الواقعي ويمثله المؤلف، أو أشخاص آخرين، أصدقاء، أو أساتذة، أو نقاد، ويندرج هذا ضمن المقدمة الحقيقية أو الواقعية "Préface authentique"

كما قد يكون المرسل تخييليا كأن يكون بطلا في الرواية، أو شخصية

أسطورية ويسمى هذا النوع بـ "المقدمة التخيلية" P. Fictive¹.

ومنه يمكن تقسيم المرسلين الحقيقيين إلى: المؤلف، الناقد، أو الصديق

والناشر

تقوم مقدمة المؤلف على ثلاثة أمور: التعريف بإنتاجه لجمهور القراء

أو كتابة مقدمة تحليلية نقدية كأن يُعرّف بالرواية، أو كتابة مقدمة يبيّن من خلالها

تأسيسه لنوع جديد من الكتابة الأدبية²، أي إنّها «تضم مجموعة من التيمات التي

تكشف عن مقصدية المبدع ونواياه ومراميه الأيديولوجية التي تمثل موجّهات قرائية

تقود القارئ إلى فهم أشمل وأدق للنص»³

أمّا "مقدمة الناشر" فهي «الصورة المتواضعة جدا للخطاب المقدماتي

ذلك لأنها بعيدة من حيث المضمون عن الطموحات الموضوعية والعلمية التي يتطلع

إليها القارئ والمتقف بصفة عامة»⁴ لأنّ الهدف منها تجاري يسعى للإشهار وسرعة

ترويج المنتج.

ولمّا يُكلّف المؤلف أحدا غير الناشر لكتابة المقدمة فلا يمنح هذا التفويض

«إلا لشخصية ذات قدر أدبي رفيع غالبا تتجسد في ناقد أدبي متميز»⁵ أو روائي فذ

1 - Gérard Genette: seuils, p166

2 مصطفى سلوي: عتبات النص، ص71.

3 خليل شكري هياس: القصيدة السير ذاتية، ص

4 مصطفى سلوي: عتبات النص، ص70

5 محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر الحديث، ص149.

له تجربة وممارسة طويلة في مجال الكتابة الروائية، وفي هذا غايتان ؛ غاية علمية وغاية استعراضية تشهيرية تستثمر مكانة هذا الرجل ومنزلته العلمية والأدبية.

وإذا كان المرسل تخييليا فهذا قصد أراده المؤلف من وراء هذه الشخصية الروائية، أو الأسطورية «حيث إنّ هناك حوارات مقدماتية بين المؤلف وشخص خيالي تحقق وظيفة مرآتية تعكس أفكارا ورؤى حول الرواية، والذات والمجتمع والتاريخ»¹ ومثل هذه المقدمات تكمل النص المتن لما تبعته من إشعاعات دلالية تتناص مع المتن والمرجع والتاريخ، ومن هنا يمكن اعتبار الخطاب المقدماتي استباقا خطابيا وخطابا مساعدا ومتعدد الأغراض ونصا واصفا².

يستدعي الحديث عن المرسل الحديث عن المرسل إليه باعتباره المستقبل الفعلي لنص المقدمة، حيث يرى "جيرار جينيث" أن تحديد المرسل أسهل من تحديد المرسل إليه لأنه مرتبط بالقارئ الفعلي للنص، وهذه عملية تحتاج لتخصيص وتدقيق كبيرين فلا يمكن اعتبار جمهور القراء ممّن يطلّعون على العنوان كلهم معنيين بالمقدمة وواعين بالعلاقة التي تربطها بالنص³، لذلك فلا يُعنى القارئ بالمقدمة إلا إذا قرأ نصها وعاش أحداثها ليتمكنه الربط بينهما، ومن هنا تبرز العلاقة بين المقدمة والنص التي تعتبر الأداة الأولى لمقاربتها باعتبارها عتبة نصية ونصا موازيا هذه العلاقة التي تربط بمسارات المحكي وتحملهما على الانسجام حيث إن « اشتغال الخطاب المقدماتي في الرواية العربية هو اشتغال مكوّن له بنية ذات عمق وحساسية لأنه غير مفصول عن ذاكرة الروائي»⁴ وحتى وإن كان كاتبه غير الروائي لأنه مرتبط بتجربته الروائية ولا يمكن أن يفصل عنها.

1 شعيب حليفي: هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، ص66.

2 عبد المالك أشهبون: عتبات الكتابة في الرواية العربية ، ص75.

Gérard genette: seuils, p180 - 3

4 - شعيب حليفي: هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، ص71

ولبحث العلاقة بين الخطاب المقدماتي والنصوص التخيلية التي يتصدرها هذا الخطاب لابد من طرح مجموعة من التساؤلات البحثية حول مدى التطابق الموجود بين ما يبوح به النص ونجده في الخطاب المقدماتي وإلى أي مدى يمكن أن يؤثر هذا الأخير في فهمنا للنص؟.

وهل يمكن الاستغناء عنه كخطاب أم لا؟.

وعليه ولمقاربة نص المقدمة يجب الانطلاق من مستويين¹:

• **القراءة الداخلية:** وتختص بالمقدمة كبنية مستقلة ونصا له خصائصه النصوية.

• **القراءة الخارجية:** وتدرس فيها المقدمة كنص مواز للمتن بينهما حوار وتفاعل كما تخرج بعلاقتها مع النصوص المصاحبة الأخرى.

تتعلق المقدمة بالنص لغائتين؛ الأولى تتمثل في تبين سبب كتابة النص وهي التي تجيب عن سؤال لماذا؟ لذلك فهي خاصة بـ: موضوعات لماذا؟ " Les themes du pourquoi " والثانية تتمثل في تبين كيفية قراءة النص والتي تجيب عن سؤال كيف؟ وهي ترتبط بالمقدمة التي تشتمل على موضوعات كيف " Les themes du comment "

تبيّن المقدمة التي تختص بسؤال لماذا؟ للقارئ سبب كتابة هذا النص، وما الجديد الذي تفيد به المقدمة؟ كما تبيّن الاستراتيجية المتبعة في النص وما مدى مصداقيته؟ وما الحماية التي توفرها للنص وصاحبه؟².

1 هاشم ميرغني: كتاب الصناعتين "قراءة في خطاب المقدمة وتحولات المصطلح"، مجلة العلوم العربية ع27، 1434، المنندق

– المملكة العربية السعودية- ص98.

2 - Gérard genette: seuils, p184...193

لكن "جيرار جينيت" يرى أن هذه الموضوعات التي تبين السبب قد تراجع دورها وقيمتها في علاقاتها بالمقدمة لذلك أصبح لموضوعات الكيفية الأفضلية فلم يعد الكاتب في المقدمة يجنح لتعليل العمل أو المرافعة عنه بقدر ما يسعى لتقديم الكيفية التي يقرأ بها النص ومن هنا يرصد "جيرار جينيت" جملة من الوظائف التي تضطلع بها مقدمة موضوعات الكيفية والتي تتمثل في:¹

- تبيين حيثيات تأليف الكتاب ومراحل تشكله.
- التعليق على العنوان من حيث بناؤه الخارجي (طوله أو قصره) وحتى من حيث معناه حيث تبقى هذه الوظيفة مفتوحة حسب ظروف التأليف وعدد الطبعات أو التغيرات التي قد يحدثها الكاتب في العنوان الرئيسي.
- اختيار جمهور القراء ممن يراهم الكاتب مناسبين لنصه كأن يكون النص موجّهاً للأطفال مثلاً.
- تثبيت ميثاق التخيل خاصة في الأعمال الروائية التي تتميز بهذه الخاصية (التخيل الروائي) "Fiction Romonesque" وهذا لحماية النص من الوقوع في الاجترار من الواقع بطريقة تُذهب عن العمل قيمته الفنية وذلك بإنكار القصد في تسجيل أحداث أو ذكر شخصيات حقيقية.
- الإذن بالقراءة، وهي عملية إقناع غير مباشر حيث تعتبر هذه الوظيفة توجيهية تعليمية وقد تتعثر في مقدمات النصوص التخيلية أو في القصائد.
- الإشارة إلى السياق "Indication de contexte" حيث يتم وضع النص في إطار عام يلتقي ضمناً مع أعمال أخرى للمؤلف نفسه أو لغيره خاصة في الأعمال التي تتكون من أجزاء أو مجموعات.

- التبليغ عن قصد المؤلف Déclaration d'intention من وراء هذا العمل وهذه من أهم الوظائف التي تضطلع بها المقدمة الأصلية أو الواقعية لأن الكاتب من خلالها يقدم تفسيراً لما يريد تقديمه للقارئ.
- التعريف بالجنس définition générique الذي ينتمي إليه العمل من حيث موضوعه أو شكله فالمقدمة تبين وتشير إذا ما كان العمل ينتمي لجنس الرواية.

وعليه تسير المقدمات ذات القيمة العلمية والإبداعية نحو تمثّل موضوعات كيف؟ التي توجّه القراءة.

وعموماً تبقى للمقدمة وظائف كثيرة ومتنوعة تبقى دائماً في خدمة النص والجنس وحتى المؤلف.

أما السؤال الذي يطرح نفسه من خلال هذه الدراسة هو ما مدى ظهور هذه الأنواع في الرواية الجزائرية؟

لم تحفل الرواية الجزائرية بهذه العتبة، حيث لا نجد بها بكثرة ولعل الغلاف الخارجي وخاصة الصفحة الرابعة منها كانت الأكثر توظيفاً لما يقال عن النص كوصف أو عن الكاتب سواء من طرف الناشر أو من غيره – مثلما سبق الذكر في دراسة مكونات الغلاف – ومع ذلك سنقف عند مقدمة حقيقية وهي مقدمة ذاتية كتبها المؤلف.

تظهر هذه المقدمة في رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" لـ "الطاهر وطار" وهي مقدمة خطها الروائي ودليل ذلك أنه كتب اسمه تحتها ناهيك عن استعمال ضمير المتكلم "أنا" وبخطاب مباشر تقريرى بعيد عن التخيل يكتب "الطاهر وطار" مقدمة يصدر بها نصه الروائي حيث يعنونها بـ "كلمة لأبد منها" فاتخذ منها سبيلاً للتوضيح والتوجيه ووسيلة يجيب من خلالها عن بعض التساؤلات

التي طرحها جمهور القراء على اختلاف مستوياتهم حول أعمال سبقت هذا العمل وبلغة علمية واصفة يقر "الطاهر وطار" بقيمة هذه العتبة رغم ابتعادها عن المجال الإبداعي، فهي مرتبطة - حسب - بذلك الهاجس الذي يعيشه الروائي بعد إتمام روايته، وهو يدرك أن جمهور من القراء والناقد سيقرونها وإن كانت الخلفية الرئيسية في ذلك هي الصراع الذي يعيشه المبدع والناقد فهذا صراع لا يمكن إنكاره وكأن الروائي لا يريد أن يُقرأ عمله بحرية مفرطة تبرز الناقد قبل المبدع.

ويمكن دراسة مضمون هذه المقدمة من زاويتين :

- 1- دراسة المقدمة باعتبارها توجيهها من المؤلف إلى الناقد.
- 2- دراسة العلاقة بين المقدمة والنص المتن.

1/ دراسة المقدمة باعتبارها توجيهها من المؤلف إلى الناقد:

ما دامت هذه المقدمة تنتمي إلى موضوعات كيف ؟ فهي تعطي كيفية القراءة، لأن الروائي يقر بوجود هاجس يعيشه بعد الانتهاء من الرواية حيث يقول «غير أن هاجسا خافيا يضل يلح عليه بأن لغيره الحق في مشاركته حالته هذا الهاجس يحتم علي أن التجئ إلى عمل لا صلة له أصلا بالعمل الفني، ولا بالعملية الإبداعية»¹ فهذا العمل الغير فني - مثلما وصفه وطار - يساهم « في تمحيص الوعي النقدي للكاتب والمحايث للعملية الروائية أي عبر هذا الخطاب تتبدى لنا العديد من مكوناته الفكرية ورؤيته المزدوجة للكتابة والعالم معا»²، فيتبنى المبدع بذلك وظيفة الناقد وهذا من مظاهر النضج الفني في الرواية الحديثة والمعاصرة «لأن العملية الأدبية بشقيها لا تستقيم إلا إذا حدث توافق بين الإبداع ونقده أي بين

1- الطاهر وطار: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، المقدمة.

2- شعيب حليفي: هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، ص49.

صيغ تشكلاته وكيفيات تلقيه وفهمه»¹ أي إنّ نجاح العملية الإبداعية من نجاح العملية النقدية.

وهذا ما خشيه الروائي على إبداعه حيث يقول عن الناقد الجاهل بهذه العملية والمنبهر بالمذاهب والمدارس النقدية التي لم يؤت مفاتيحها بعد «وبجرة قلم يلغي الناقد العمل أو الكاتب نفسه وكأنما هو دركي يقف في منعرج طريق مهمته الوحيدة تسجيل مخالفة»².

قد يتحدث "الطاهر وطار" عن وظيفة الناقد ليحمي إبداعه وإن أقر بخلاف ذلك لأنه مثلما يقول «وأننا شخصيا لا أهداف إلى الدفاع عن نفسي أو عن هذا العمل أو ذاك من أعمالي فأنا كاتب تشكّل على مدى ما يقرب نصف قرن»³ ومنه فوظيفة هذه المقدمة هي إعطاء الكيفية الصحيحة لقراءة النص الروائي.

أراد "الطاهر وطار" أن يشغل دور ناقد وبرؤية فيها نوع من التهجم والتعميم أرجع سبب الإقصاء من لدن النقاد إلى ذهنية الفرد العربي ومستواه الحضاري وكأنه يحذر من هذا النوع من النقاد ويدعو لقراءة الرواية في إطارها الصحيح.

وعليه يعتبر هذا الشق الأول من المقدمة تحذيرا وتوجيها من الناقد وللناقد وليس في هذا الشق الأول اعتباط ولا مصادفة لأنه مبني على قصد معين حيث توجهه معطيات وتراكمات سابقة.

1 - حسين خمري: نظرية النص، ص403.

2 - الطاهر وطار: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، المقدمة

3 - الطاهر وطار: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، المقدمة

1/ علاقة المقدمة بالنص الروائي:

ترتبط المقدمة بالنص لما توجه القارئ لمضمون الرواية وتبين له الكيفية الصحيحة التي تضمن له قراءة صحيحة وسليمة ولـ "عبد الرحيم العلام" موقف انتقادي حول المقدمات التي تنصدر الروايات العربية المعاصرة حيث يرى أن هذه المقدمات هي مجرد قراءات نقدية أو انطباعية حول النصوص المقدم لها فهي تخلو من التنظير النقدي لمفهوم الجنس الأدبي الذي يكتبه المؤلف والذي يساعد القارئ أو الناقد على استجلاء تصوّر المؤلف لمفهوم الجنس الذي يكتبه رواية أو سيرة ذاتية...¹

فهل مقدمة "الطاهر وطار" تدخل ضمن هذا النوع المنتشر في الرواية العربية المعاصرة؟

لو تأملنا هذه المقدمة وبنظرة موضوعية نتلمّس وعي المؤلف بضرورة الحديث عن طبيعة الجنس الأدبي الذي يكتب فيه حيث يضع للقارئ خصائص هذا النوع وأهم مميزاته.

يقرّ "الطاهر وطار" بانتماء هذا النص لجنس الرواية حيث يشير إلى آليات صناعة هذا النص الفني والذي اعتمد فيه التجريد والسريالية وقد اختار هذه الآليات رغبة في التجريب والتنويع لأنه يقر بأن الغاية من هذا العمل هي الكتابة الواقعية السياسية وليست له غاية فنية بالدرجة الأولى، بل إنها رؤيا المبدع للأحداث حيث يمثل له التاريخ وحتى الراهن حالة تشبه حالات وشطحات الصوفية فـ « لقد أصبحت السياسة محورا فكريا في الرواية المعاصرة مهما تنوعت مواضيعها وتعددت أبعادها الاجتماعية والواقعية وجنحت إلى الحدائث الشكلية والتنويع الفني »² ولقد تمخضت هذه الرواية من الأحداث السياسية في الجزائر تلك الأحداث التي

1- عبد الرحيم العلام: الخطاب المقدماتي في الرواية المغربية، ص20.

2- جميل حمداوي: دراسات في النقد الروائي بين النظرية والتطبيق، ص207.

ارتبطت بالإرهاب لذلك تدرج ضمن روايات الأزمة وبطريقة مباشرة ينظر "الطاهر وطار" لهذا النوع الذي ينتمي لجنس الرواية السياسية والتي من أسسها توظيف التاريخ.

لهذا تسعى رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" «إلى ربط العلاقة بين التراث التاريخي للأمة العربية الإسلامية وطبيعة الظروف والمتغيرات الحاصلة»¹

ولما يوظف التاريخ في الرواية تُطرح إشكالية الواقعي والتخييلي في الكتابة لأن تخضيب الواقعي بالتخييل هو سر نجاح مثل هذا النوع لذلك «فإنّ التخييل السياسي يتعامل مع المادة السياسية من خلال الأقنعة الرمزية والاستعارية أي بطريقة غير مباشرة متّكئا في ذلك على التاريخ واستتطاق التراث والموروث الشعبي (...). مستهدفاً بذلك الحوارية والإسقاط والتماثل بين الماضي والحاضر»² ويتجسد هذا المزج في استحضار حادثة قتل "خالد بن الوليد" لـ "مالك بن نويرة" وزواجه من زوجته "ليلى بنت سنان" وهي حادثة من التاريخ الإسلامي إبّان حروب الردة والتي تصدى لها خليفة المسلمين أبو بكر الصديق بكل قوة وبسالة وقد انبرى لها "خالد بن الوليد" بكل حكمة ورياسة وقد كانت هذه الحادثة محل خلاف بين المشتغلين في هذا المجال حيث اتّهم "خالد بن الوليد" من بعض أعداء الدين الإسلامي وأعداء رسول الله صلى الله عليه وسلم بالعنف والهمجية لقتل "مالك بن نويرة" وجعل رأسه أنفية يوضع عليها قدر الطعام كما اختلف "عمر بن الخطاب" و "أبو بكر الصديق" - وهو الخليفة - على ما فعله "خالد" حيث رفض "عمر بن الخطاب" هذا الفعل وقبله "أبو بكر الصديق" لاعتباره تأويلا تأوله قائد جيوشه فإن خطأً فله أجر الاجتهاد والتأويل وهذا ما نأخذ به وبصحته ولن نسعى لتجريم "خالد

1 - فتحي بوخالفة: التجربة الروائية المغاربية، ص207.

2- جميل حمداوي: دراسات في النقد الروائي بين النظرية والتطبيق، ص222.

بن الوليد" - وهو سيف الله المسلول - والمرافعة عن "مالك بن نويرة" وقد دخل في شبهة الردة خاصة أن هذه المرحلة تزامنت مع موت الرسول صلى الله عليه وسلم فكان لزاما أن تتسم هذه الحرب بالصرامة والعقاب لكي لا تضيع أمانة رسول الله صلى الله عليه وسلم.

ولعل السؤال هنا هو سبب استحضار هذه الحادثة التاريخية في عمل فني إبداعي هذا ما اعتبره "الطاهر وطار" آلية في كتابة الرواية السياسية التي من شأنها استحضار التاريخ، لذلك تسعى هذه الرواية «إلى ربط العلاقة بين التراث التاريخي للأمة العربية الإسلامية، وطبيعة الظروف والمتغيرات الحاصلة»¹ كما لم يذكر "الطاهر وطار" هذه الحادثة فقط بل ذكر "مسيلمة"، "طارق بن زياد"، "عبد الرحمن الداخل"، "الناصر بن علناس"، "محمد بن عبد الوهاب"، "الأمير عبد القادر"، "الطالبان"².

إنه استحضار واسع للتاريخ العربي الإسلامي استحضار يعكس البطولات كما يعكس الخلافات والمشاكل وفي هذه الأسفار كان الراهن السياسي في الجزائر زمن التسعينيات هو بؤرة الاهتمام والشغل الشاغل في هذا النص الروائي الذي تمثل فيه صاحبه شطحات الصوفية للقدر على الغور في التاريخ وبعثه ممزوجا بواقع الجزائر التي تعيش الإرهاب في تلك الفترة التسعينية وهذا ضرب من العجائبي والسريالي والتجريدي و « للعجائبي استعمالان بين أن يكون عنصرا مدرجا ضمن عناصر أخرى في بنية يتجاوز فيها الواقعي إلى جانب نقيضه منه أو يكون بنية كاملة مهيمنة تتحكم في توجيه الأفعال والأحداث حيث تتعدّد هذه البنيات في علاقاتها مع الأدبي والديني والصوفي والفلسفي والعقائدي والاجتماعي

1- فتحي بوخالفة: التجربة الروائية المغاربية، ص207.

2- الطاهر وطار: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص122.

ثم السياسي»¹ وقد تمثل "الطاهر وطار" الاستعمال الثاني في بناء هذا النص الروائي الذي وسمه بالسياسي والذي نظر لطريقة كتابته باعتباره جنسا أدبيا.

وعليه لا يمكن اعتبار هذه المقدمة مجرد انطباع أو رأي نقدي سطحي حول النص مثلما زعم "عبد الرحيم العلام" بصيغة التعميم على الرواية العربية المعاصرة، بل إنها مقدمة يدور موضوعها حول تبيين كيفية القراءة وهذا النوع استحسنة "جيرار جينيت" كمل حاول صاحبها التنظير بطريقة واعية للجنس الأدبي الذي يكتب فيه، وللنوع الذي اختاره بتبيين آليات كتابته وبناءه.

وله كل الجوازات في أن يحمي إبداعه أو أن يبعد المواقف النقدية التي تمس شخصيته وإن كان للناقد كذلك حرية القراءة دونما قبول لأي حواجز، أو حدود يصنعها المبدع لقراءة أعماله.

كما نجد الروائي علق على العنوان الذي اختاره بطريقة غير مباشرة في خضم حديثه عن تمثل الحالة الصوفية للقدرة على السفر عبر التاريخ، والقدرة على استحضاره لقراءة الحاضر والراهن في شتى تمظهراته.

ومنه نستنتج أن الطبيعة العلمية للمقدمة تبعدها عن مجال الشعرية لتجعلها أكثر واقعية وذلك بخطاب تعليمي علمي تقريرى يمثل لغة اللغة أو اللغة الواصفة

Meta – langue

1 شعيب حليفي: هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، ص183.

مقدمة الطاهر وطار

كلمة لا بد منها

مهما اعتقد الكاتب، أنه يؤلف لنفسه بالدرجة الأولى، وأن «غيره عليه أن يستمتع، إن وجد متعة، أو أن لا يدخل في حسابان العمل الإبداعي أصلاً. غير أن هاجسا خافيا، يظل يلح عليه، بأن لغيره الحق، في مشاركته، حالته. هذا الهاجس يحتم علي أن التجئ إلى عمل، لا صلة له أصلاً بالعمل الفني ولا بالعملية الإبداعية.

إنها المقدمة وما يشبهه إنارة للقارئ، وللناقد والباحث. خاصة ذلك الذي يقرأ الأعمال الأدبية لهذا الكاتب أو ذلك، معزولة عن بعضها وعن مسار الكاتب وعن شخصيته التي اكتسبها على مر السنين مرة باسم هذه المدرسة أو تلك ومرة باسم نظرية نقدية قد تكون وردت حديثا على الناقد نفسه، ولم يهضمها بعد...

وبجرة قلم يلغي الناقد العمل أو الكاتب نفسه، وكأنما هو دركي يقف في منعرج طريق، مهمته الوحيدة تسجيل «مخالفة» ما... من منطلق واحد هو «قانون الطرقات».

ودونما تخصص في نوع الإبداع الروائي، إذ أن الناقد المتابع للتجريد، سيظل طوال قراءته لرواية واقعية، متشنجا، إلى أن يعثر على ما يشفي غليله من الكاتب، وكذلك العكس.

لا تسامح مع المخالفة ولا اعتبار لشهادات حسن «السلوك» التي يقدمها ناقد آخر، أو التي قدمها الكاتب ذاته من خلال أعمال أخرى كرست عبقريته وموهبته.

المسألة ربما تعود إلى مستوى حضاري، فالإنسان في عالمنا العربي والإسلامي ما يزال لم يتخلص من ذهنية الإقصاء والإلغاء، والدوس على كل قيم ومثل الآخر، بل، ووجود الآخر كلية.

إننا بمثل هذه الذهنيات، لا نعطي بنيانا، شرع فيه قبل تواجدها، ولكن نلجأ إلى هذه وتقويضه، ثم نشرع في عملية بناء جديدة، في انتظار أن يأتي من يعيد عملية الهد والبناء، وكأننا ننظر إلى البناء على أنه خيمة ننصبها أو نطويها، دونما حاجة إلى أساس أو أسس.

كم يحلو لمعيد في جامعة أو صحافي في جريدة أو مجلة، أن يصرخ في حق قيمة من قيم إبداع أمته، المعاصر، يُهتم بها في كل أرجاء الدنيا، وتعد حولها دراسات، وبحوث، يحلو لهذا «الإرهابي» أن يستل خنجره فيغتال هذه القيمة معلنا العالم، منتشيا أنه أجهز على هذا الكاتب بعد ترصد أو بالصدفة، وأنه حسنا فعل.

كما لو أن الهدف كله من «عملية» النقد هذه هو إثبات وجود الناقد وليس ممارسة مهمة إبداعية أثارها العمل المنقود، وذلك كله في إطار مسار إبداع أمة برمتها.

أي فرق بين الإلغاء بالذبح، على حافة النيل، لأديب عالمي، وبين إلغائه بالكلام السهل في صحيفة أو مجلة؟

ربما من هنا، تأتي ضرورة أن يضع المبدع كلاما غير إبداعي، لعمله يسميه كلمة المؤلف أو مقدمة أو ما يشبه ذلك.

وأنا شخصيا لا أهدف إلى الدفاع عن نفسي أو عن هذا العمل أو ذاك من أعمالي، فأنا كاتب تشكل على مدى ما يقرب نصف قرن، وليس بإمكانني أن أكون غير ما أنا، وغير ما قبلت نفسي وقبلني الناس شرقا وغربا منه.

فالكاتب. أي كاتب، مهما قيل فيه، هو ظاهرة تاريخية قبل أي شيء آخر.

إنني أحس بضرورة الأخذ بيد من يتعاطى هذا العمل بالقراءة، مهما كانت

دوافعه.

إن هذه الرواية، رغم ما فيها من تجريد ومن سريرية، هي عمل واقعي يتناول حركة النهضة الإسلامية بكل تجاوبها وبكل اتجاهاتها، وأساليبها أيضا. وفي الكتابة السياسية—وأنا فخور بأنني كاتب سياسي شبه متخصص في حركة التحرر العربية عامة والجزائرية خاصة—أمامنا مطبان أو أكثر، أحد هذه المطبات، الانحياز ضد أو مع هذا الرأي أو ذاك، ومن السهل حدوث ذلك، لأنه يريح الكاتب من عبء تحمل خصمه من أول العمل إلى آخره. مطب آخر يتمثل في سوء تحويل الواقع العادي أو بالأصح الواقع التاريخي، إلى واقع فني. إنه من السهل، أن نسرد حادثة أو حوادث، ولكن من الصعب جدا، وأحيانا من المستحيل أن نجعل هذه الحادثة حالة درامية. مطب ثالث، يتمثل في إدراك الناقد بالدرجة الأولى أن لكل موضوع، مواد وأدواته فأنت لا تستطيع أن تكتب عن إيديولوجية ما، دون أن تستعمل لغة ومنطق ومفردات مناضليها، ورجالها ومنظريها كذلك، وهذا ما يثير سخط هواة النقد الأدبي، وما يشوه أحيانا كثيرة صورة إبداع ما. إنك إذا ما تواجدت في مسجد، مجبر ليس فقط على استعمال لغة دينية، بل على الوعظ والإرشاد كذلك، وإذا ما تواجدت في اجتماع فرع نقابي، فلا تستطيع أن تستعين بأبي نواس مثلا، حتى تتجنب ذكر ماركس ولينين وغيرهما مما يثير حفيظة «هواة» نقد مثقلين بالعقد.

مطب آخر في الأدب السياسي، هو قراءة الأثر مفصولا عن حقله الجغرافي والتاريخي. إلى غير ذلك مما نعانيه من قصور في فهم ما نفعل. المهم.

اتكأت في هذا العمل على حالة وقف أمامها خليفتان، لا نقاش في نزاهتهما موقفين متضادين.

هي حالة قتل خالد بن الوليد، لمالك بن نويرة، ففي حين طالب عمر بن الخطاب رضي الله عنه، برجم خالد، وهذا موقف مبدئي في منتهى الصرامة

والقسوة، قال أبو بكر رضي الله عنه، لقد اجتهد خالد... وخلصته، أنه يشك في إصابته، فله أجر واحد.

والتراجيدي في مسألة مالك الشاعر الظريف الذي وهبه الله جمالا خارقا، ليست في موته، إنما في النذر العنيف الذي حققه خالد، وهو جعل رأس مالك هذا أثفية، تضع عليها أرملته أم متمم القدر.

إن الفنان فيّ، يقرأ التاريخ ومضة، بل «حالة» بالتعبير الصوفي، ولربما لهذا السبب كانت الشخصية الرئيسية في الرواية، صوفية، تعيش حالات تتجسد في حالة واحدة.

وهذا متكأ ثان، سمح لي باستعمال بناء لولبي، يعطي الديمومة للحالة، فلم أضع نهاية، إنما اقترحت نهايات، واكتفيت بخاتمة، هي هبوط اضطراري، ومحطة لإقلاع جديد.

لعني حاولت الإجابة قدر الإمكان عن أسئلة طرحتها الشمعة والدهاليز، ويطرحها أصدقائي وخصومي حول موقفي من الأحداث منذ انهيار الاتحاد السوفياتي إلى اليوم.

سيجد القارئ الذي ليس له ثقافة، تراثية عموما، نفسه مضطرا إلى مراجعة بعض المفردات والاصطلاحات، كما قد يجد صعوبة في العثور على «رأس الخيط»، وعذري، أنني حاولت تقديم ملحمة وليس قصة فقط.

طوطار

4/ التصديرات: "Les Epigraphe"

ارتبطت عادة تصدير النصوص بخلفيات أفرزتها ثقافات اجتماعية معينة حيث جاءت هذه الفكرة من عادة نقش بعض الكتابات على جزء من القلادة¹، وذلك لإبراز قيمة المكتوب، واستثمار بعده التداولي، وبالتالي كان هناك إيمان بقوة هذا المكتوب دلاليا رغم صمته، لذلك لمّا بدأ طبع الكتب لجأ الروائيون لهذا المقتبس لتخفيف الغموض الذي يلجأون إليه في نصوصهم أو لتبنيه القارئ وتوجيهه² ولهذا يعرف التصدير بأنه «شاهد يوضع في مستهل عمل أو فصل للإشارة إلى روح هذا العمل أو الفصل»³ وفي السياق ذاته يعرفه "بيرنارد ديبريز" بأنه «شاهد يوضع في مستهل عمل أو فصل للإشارة إلى روح هذا العمل أو الفصل ومن ثمة فإن القصد العام للكاتب يكون موضحا بالمقتبسة»⁴.

ومنه نستنتج أن هذه التصديرات هي نصوص موازية للنص المتن فهو بؤرة اهتمامها وسر وجودها فهي «التي تنظّم الوضعية التلفظية للمؤلف الأدبي كما تمكّن القارئ الحذق من استنتاج رؤية فنية معينة سيتمحور حولها النص لاحقاً»⁵ فهي قصد لا اعتبارية فيه إنها مكوّن من مكوّنات المشروع الإبداعي فكان لزاما على الروايات الما بعد حدثية أن تكثر من توظيفه باعتباره مظهرا من مظاهر التجريب والتحديث والتأصيل والانزياح عن النصوص الروائية السابقة⁶.

يعتبر بذلك توظيف التصديرات سمة فارقة للإبداع الروائي في أرقى مظاهره الفنية والإبداعية «فهو جزء من استراتيجيتها الإبداعية لغرض استمالة

1- عبد الحق بلعابد، عتبات جبرار جينيث، ص107.

2- جميل حمداوي: دراسات في النقد الروائي بين النظرية والتطبيق، ص117.

3- يوسف الإدريسي: عتبات النص، ص55.

4- نقلا عن جميل حمداوي: دراسات في النقد الروائي بين النظرية والتطبيق، ص115.

5- عبد المالك أشهبون: عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص145.

6- جميل حمداوي: دراسات في النقد الروائي بين النظرية والتطبيق، ص118.

القارئ واستدراجه و سلطة غير مباشرة لتوجيه قراءة القارئ و تنبيهه إلى عينة المقروء و قيمته المهيمنة لاحقا»¹.

و إن كان " عبد المالك أشهبون" يرى أن "العبارات التنبيهية " أو " خطاب التنبيهات" أكثر رواجاً في الروايات العربية من التصديرات حيث يميّز بين ثلاثة أنواع من التنبيهات في الرواية العربية :²

1- خطاب تنبيهي يقول فيه الروائي بعدم وجود أي علاقة بين الأحداث الموجودة في النص و الواقع الخارجي ذاتياً أو موضوعياً و في هذا الخطاب حماية من المتابعات القضائية خاصة أو من العرف و الدين و المجتمع

2- خطاب تنبيهي يؤكد فيه الروائي على التطابق الموجود بين الواقع و الكتابة حيث لا يمكن الفصل بينهما و بالتالي ضرورة اعتمادها كخليفة في القراءة .

3- خطاب تنبيهي يرفض التطابق مع الواقع كما يرفض الإغراق في الخيال و بالتالي لا إفراط و لا تفريط فتتأرجح الرواية بين الحقيقة و الخيال.

و مع ذلك يبقى الفرق كبيراً بين النصين لأنّ هذه التنبيهات هي ضرب من المقدمات التي توجّه للقراءة فتكون بعيدة عن الشعرية و الإبداع لما تحمله من خطاب مباشر تقريرى بينما التصديرات فهي لعبة تناصية بين السياق و النص لأن القارئ يبحث في العلاقة بين هذين النصين أي إن بينهما تكاملاً خفياً لا يدرك إلا بالتأويل فتدنو بذلك هذه التصديرات من الشعرية و الإبداع الفني و لتحقيق هذه الفائدة كان

1- عبد المالك أشهبون: عتبات الكتابة في الرواية العربية ، ص175.

2- المرجع نفسه: ص151.

لزما أن يحتل مكانة استراتيجية تقربه من النص لذلك يرى "جيرار جينيت" أن أحسن مكان تواضع فيه التصديرات يكون بعد الإهداء و قبل المقدمة أو الاستهلال¹ و يكون حكمة أو بيتا شعريا أو فكرة لأحد المفكرين و العلماء وقد يضع الروائيون اقتباسا نصيا أو تصديريا عند بداية كل فصل و قد يرد في نهاية الرواية كتوقيع كما قد يرد على شكل أيقونة كوضع صورة أو نقش أو رسم معين².

و عليه قد يلتقي القارئ بنوعين من التصديرات من حيث مكانها:³

- **تصدير بدئي "l'épi Liminaire"** ووظيفته توطيد العلاقة مع

النص , و تنشيط أفق القراءة وتحفيز القارئ.

- **تصدير ختامي "l'épi Terminal"** وهو بمثابة كلمة ختامية

عند نهاية النص.

أما وقت ظهوره فإنه يظهر في الطبعة الأولى الأصلية و قد يتكرر في الطبعات التالية وقد يحذف بطلب من الروائي أو بإهمال الناشر وقد تُغيّر بتصديرات جديدة يراها الروائي أكثر فعالية وتدعيما لنصه⁴ و هذه مزية في طبيعة هذه العتبة لأنها نص مطواع ينبري إن طلبه وعازه الروائي لنصه و يختفي إن ابتعدت دلالاته عن أطراف النص و معانيه .

وقد يكون مؤلف التصدير واحدا من ثلاث : مؤلفا غيريا، وهو الأكثر

رواجا، ويسمى التصدير **غيريا** Epi, Allographe ويدخل ضمن الاستشهاد

وتتراوح نسبة مؤلفه بين المؤلف نفسه لكنه ينسبه لآخر حقيقي أو تخييلي حيث يصبح

أصل هذا التصدير ذاتيا بنسبة مزيفة، أو ينسب المؤلف التصدير لمؤلف غير مؤلفه

1 - Gérard genette: seuils, p138

2 - عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت، ص107.

3 - Gérard genette: seuils, p139

4 عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت، ص108.

الحقيقي فيكون التصدير غيريا بنسبة مزيفة أيضا ويمكن للمؤلف أن يُصدّر عمله بتصدير ذاتي E. Auoto graphe وقد يكون التصدير غفلا، أي لا ينسب لمؤلفه لشهرته أو لعدم معرفة صاحبه¹.

- التصدير الغيري ← أصله ذاتي ينسب لمؤلف حقيقي أو تخييلي

أصله غيري ينسب إلى مؤلف مزيف

- التصدير الذاتي ← يكتبه المؤلف ويقر بنسبته إليه

- التصدير المغفل صاحبه لشهرته أو لعدم معرفته.

وعليه تحيل قضية مؤلف التصدير إلى تلك العلاقة التواصلية والتي بدورها تستثمر البعد التداولي لنص التصدير لذلك يرى "جيرار جينيت" ضرورة دراسة التصديرات من خلال سؤالين مهمين يمكن من خلالهما الوصول إلى الأبعاد التداولية والفنية وحتى التجارية للتصدير باعتباره نصا موازيا ويدور هذان السؤالان حول معرفة المؤلف الواقعي أو المفترض لنص التصدير L'auteur réel ou putatif ومعرفة من صاحب اختيار هذا النص أو مقترحه ؟ ومن هنا وللإجابة على هذين السؤالين يبرز ثلاثة عناصر مكوّنة للتصدير :

- التصدير (Epigraphe) المصدر (Epigrapheur)

والمصدر له (Epigraphaire)² ويتمثل هذا الأخير في ذلك القارئ الضمني الذي يفترضه الروائي ويضعه نصب عينيه أثناء عملية الكتابة وهو في الحقيقة كل قارئ واقعي للرواية.

أمّا "التصدير" وباعتباره نصا فإنه يأخذ ذلك البعد التناسي «الذي يتم بموجبه تحويل مقاطع نصية متفرقة ومنقطعة عن أصولها وزرعها في فضاء نصي

1- نبيل منصر: الخطاب الموازي في القصيدة العربية، ص 59-60.

2 - Gérard Genette: seuils, p140

يضيف عليه طابع الاستمرارية والتلاحم إلى حد الاندماج»¹ فهو يتفاعل مع النص لكنه مستقل عنه، له خصوصياته ومرجعياته إنه «منشطر على نفسه بين لزوم النص والولوع به وبين الوفاء لذاكرته من حيث كونه كائنا مقتلعا من أرضه»².

وعليه لا يوظف هذا التصدير اعتباطا وهذا «رهن بنجاح النص الحاضر في خلق مجال حوارى زاخر بين النصوص المرحّلة من منابقتها الأصلية وبين النصوص الحاضرة»³، فهذا التعالق يحمل الروائي على الإبداع والتميز وهذا دائما ضرب من الشعرية حيث لا يتأتى هذا الكشف إلا عن طريق التأويل لأنه – ومثلما يرى جيرار جينيت – يعتبر التصدير موقفا صامتا وحده التأويل من يستنطقه⁴.

ومن هنا يغدو للتصدير وظائف عدة منها "وظيفة التعليق" أي الشرح والتفسير وذلك بتبرير العنوان حين يحمل في طياته بعض العتمات كما يندفع صوب النص ليغدو دليلا يوجه القارئ لقراءته⁵ فيصبح بذلك التصدير «مميّزا يتحرك فيه القارئ بين العنوان والنص»⁶ وهذه وظيفة مباشرة وممكنة.

كما أنّ هناك وظائف مباشرة تشتغل على مغزى مرتبط بالنص – نص التصدير – أو بقائله، من ذلك "وظيفة التقدير والاعتزاز" بقائل التصدير لذلك لا بدّ من اختيار أسماء لامعة وذات شهرة ومثلها أيضا "الوظيفة التاريخية" وهذا من خلال ذلك الصدى الذي يحدثه "نص التصدير" حيث يعود بالقارئ نحو حقبة زمنية

1- عبد المالك أشهبون: عتبات الكتابة في الرواية العربية ، ص147.

2- خالد حسين حسين: شؤون العلامات "من التشفير إلى التأويل"، ص112.

3- عبد المالك أشهبون: عتبات الكتابة في الرواية العربية ، ص147.

4- Gérard genette: seuils, p145

5- Gérard genette: seuils, p145-146

6- خالد حسين حسين: شؤون العلامات "من التشفير إلى التأويل"، ص118.

معينة أو جنس معين أو عادات ثقافية وحضارية خاصة¹ فهو بمثابة كلمة مفتاح لولوج عوالم وثقافات مختلفة لهذا لا بدّ من حسن اختيار هذه التصديرات.

ومنه هل أحسنت الرواية الجزائرية اختيار هذه العتبة؟ وما مدى توظيفها لها؟.

استطاعت الرواية الجزائرية المعاصرة وكغيرها من الروايات الما بعد الحداثية التي تجنح للتجريب في شتى مظهراته الفنية أن تهتم بهذه العتبة بكيفيات مختلفة.

فهناك من الروائيين الجزائريين من جعل التصدير تصديرا للرواية كاملة وهناك من جعل لكل فصل تصديرا أو مجموعة من التصديرات لما ينقسم الفصل الواحد إلى أجزاء وقد تباين شكله بين الشعر والنثر وبين العربي المؤلف والأجنبي ومن مثال الاستعمال الأوّل رواية "واسيني الأعرج" "البيت الأندلسي" حيث صدرّ هذه الرواية بتصديرين غيريين معلوم صاحبهما.

تمثل الأول في كلمة قالها "غاليليو الروخو" أو "سيد أحمد بن خليل" وهو الشخصية التي بنت هذا البيت الأندلسي في الجزائر وكان ذلك لما هُجّر من أرض أجداده في غرناطة في القرن السادس عشر (16) وعليه يمكن اعتبار هذا التصدير تصديرا ذاتيا حوّله الروائي إلى واحد من شخوصه الروائية وهذا نوع من أنواع التصدير.

ونص هذا التصدير هو: "إن البيوت الخالية تموت يتيمة"² وهو بذلك جملة نثرية من شخصية روائية.

1 - Gérard Genette: *Seuils*, p146-147 - 1

2- واسيني الأعرج: البيت الأندلسي، ص05.

أما التصدير الثاني والذي رود تحته فهو بيت شعري قاله أبو البقاء الرندي وهذا نصه:

وهذه الدار لا تبقى على أحد * ولا يدوم على حال لها شان¹**

ومنه فقد تنوع التصدير في هذه الرواية بين الشعر والنثر فالأول تصدير غيري أصله ذاتي أما الثاني فهو غيري لمؤلف حقيقي.

ولو أردنا قراءة هذين التصديرين باعتبارهما نصين يقومان بوظيفة الشرح والتعليق والتي بدورها تتوزع بين العنوان والنص فإننا نجد تناسبا كبيرا بين هذين النصين وعنوان الرواية "البيت الأندلسي" فكلاهما يخبر عن بيت أو عن دار؛ هي ذلك البيت الأندلسي الذي بناه "سيد أحمد خليل" حبا في العمارة الأندلسية التي لطالما تمتع بها ملوك الطوائف في غرناطة هذا الذي يقول عنه أحد أحفاده "مراد باسطا" «إن البيت الأندلسي هو بيت أجدادي بلا منازع حتى ولو استلمه بالقوة آلاف السارقين»² وهو بيت يحكي التاريخ ويحكي الواقع إنه ذاكرة جماعية تريد السلطات تهديمه لتبني مكانه برجا عظيما اسمه "برج الأندلس" ليصبح بذلك دوام الحال من المحال إنه انكسار الذات العربية وتداخل القيم فيها وتحول المفاهيم وهذا ما يلتقي ضمنا مع بيت أبي البقاء الرندي:

وهذه الدار لا تبقى على أحد * ولا يدوم على حال لها شان.**

وفي السياق نفسه يتناص هذان التصديران مع النص المتن فما دام التصدير الأول هو لفظ محكي عن شخصية روائية فهذا أول صدى يخلفه هذا التصدير حيث يقول "غاليلو الروخو" «حافظو على هذا البيت فهو من لحمي ودمي أبقوا فيه ولا

1- المصدر السابق: الصفحة نفسها.

2- المصدر نفسه : ص409.

تغادروه حتى ولو أصبحتم خدما فيه أو عبيدا... إن البيوت الخالية تموت يتيمة»¹ إنها وصية أب لابنه إنها دعوة صارخة للمحافظة على الأمانة وعدم تضييعها هي وصية الماضي للحاضر إنها وصية أخذ العبرة من الماضي الذي شهد الانكسارات كما شهد الانتصارات هذا البيت الذي قررت السلطات هدمه وبجرة قلم تلغي التاريخ وتهدم المبادئ وفجأة لا تبقى هذه الدار على أحد ولا يدوم على حال لها شأن.

وعليه استطاع هذان التصديران أن يكونا عتبتين نصيتين بامتياز سواء من حيث بنيتها أو من حيث علاقتهما وقدرتهما على التعالق مع العنوان ومع النص المتن.

أمّا بالنسبة للاستعمال الثاني والذي اختار فيه صاحبه تصدير كل فصل أو كل جزء من فصل فلنا في ذلك رواية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي وهي رواية تعج بهذه العتبة النصية حيث تشتمل على اثني عشرة تصديرا (12) موزعين بين مؤلفين عرب وأجانب وإن كان أكثر الأجانب فرنسيين من فئة الشعراء لذلك كانت كل التصديرات غيرية لمؤلف حقيقي ما عدا تصديرين مغفلين لم يذكر صاحبهما ويمكن توضيحها في هذا الجدول:

1- المصدر السابق : ص200.

تصدير مغفل	تصدير غيري صاحبه عربي مسلم	تصدير غيري صاحبه أجنبي
02	03	06

وكان عدد التصدير الغيري الذي صاحبه أجنبي ستة في هذا الجدول لأنها صدرت جزئين بتصدير غيري للمؤلف نفسه وهو "نيتشه" الفيلسوف والشاعر الألماني.

تشتمل هذه الرواية على أربعة فصول سمي كل فصل بالحركة فكانت بذلك أربع حركات وينقسم كل فصل إلى أجزاء فصلت بتصديرات حيث تشتمل

- الحركة الأولى على ثلاثة تصديرات هي كالاتي :

1- « الإعجاب هو التوأم الوسيم للحب»¹

2- « تراك استمعت إلى حكايا الناي وأنين اغترابه إنه يشكوا ألم

الفراق (يقول) : إنني مذ قطعت من منبت الغاب لم ينطفئ بي هذا النواح لذا ترى الناس رجالا ونساء يبكون لبكائي فكل إنسان أقام بعيدا عن أصله يظل يبحث عن زمان وصله إن صوت الناي نار لا هواء فلا كان من لم تظطرم في قلبه هذه النار»²

3- « حيثما سأموت سأموت وأنا أغني» فلاديمير ماياكوفيسكي³

1 - أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، ص09.

2- المصدر نفسه: ص41.

3- المصدر نفسه: ص81.

تحمل هذه التصديرات دلالات تتطّح بالشعرية والجمال فهي عتبات تحاور متنها وتختزل مدلولاته بل إنها تصلح عناوين لهذه الأجزاء إنها علامات مشفرة لا تفهم إلا بقراءة النص فالإعجاب هنا في التصدير الأول هو إعجاب "طلال هاشم" - ذلك الرجل الغني الشامي الأصل البرازيلي الإقامة - بالشخصية البطل في هذه الرواية والتي لأجلها كانت هذه الرواية سنفونية تحركها أوتار الموسيقى لأنها مغنية جزائرية تبلغ من العمر سبعا وعشرين (27) سنة واسمها "هالة وافي" هاته التي أعجب بها من خلال حصة تلفزيونية استضافتها بذلك اللباس الأسود ف « راح يشاهد بفضول تلك الفتاة غير مدرك أنه فيما يتأملها كان يغادر كرسي المشاهد ويقف على خشبة الحب»¹.

وبذلك فإن هذا التصدير الأول إعلان عن بداية قصة حب بطلاها رجل في عقده الخامس مطلق وله أبناء قوته في ماله وجاهه وفتاة في عقدها الثاني سلاحها فنها.

لتستمر المغامرة والتحدي من هذا الرجل الذي أصر على إيقاعها في شراك حبه وهو الذي يظن أنه أقوى من الحب نفسه ، إنه يتحدّى مغنية؛ امرأة مرهفة الإحساس تمتلك منجما من العواطف لذلك يسير التصدير الثاني في هذا المنحى الذي يتّخذ من الموسيقى معبرا للحب ووسيلة لاستعباد القلوب إنها لغة الموسيقى وسلطان السمع هذا ما جرفه نحو حبها ف « كلماتها صادفت أذنه وأوقعته في فتنة أنوثة ما خبر من قبل بهاء عنفوانها»² فالأذن تعشق قبل العين أحيانا مثلما قال - بشار بن برد - هو المزج إذا بين الحب والموسيقى

1- المصدر السابق: ص14.

2- المصدر نفسه: ص43.

والحزن فهي ثلاثية تربطها علاقة تلازمية لذلك مثلما قال "فلاديمير ماياكوفيسكي" الكاتب والشاعر الروسي "حيثما سأموت سأموت وأنا أغني".

هي تصديرات ثلاثة في سياق واحد هو المدخل والبداية والخلفية التي على إثرها تطرح فضاءات وعوالم هذا النص الروائي الذي تواصل التصديرات في تهيئ القارئ لولوج هذه العوالم.

لذلك تشتمل الحركة الثانية على ثلاثة تصديرات هي:

1- « من أي النجوم أتينا لنلتقي أخيرا »¹ نيتشه لحظة رأى "لو"

لأول مرة.

2- « حين تخجل المرأة تفوح عطرا جميلا لا يخطئه أنف رجل »².

3- « ذهب الذين أحبهم وبقيت مثل السيف فردا »³ عمرو بن معد

يكر ب.

يستثمر التصدير الأول قصة حب عالمية لأنها ترتبط بشاعر وفيلسوف ألماني اسمه "نيتشه" هذا الذي وقع في حب تلميذته "لو سالوميه" لكنه لم يظفر بها ولم تقبل به واختارت آخر اسمها "بيتشارلز اندرياس"⁴ ولعلّ مكن هذا الاستثمار يظهر في القواسم المشتركة بين قصتي "نيتشه" و "لوسالوميه" وبين "طلال هاشم" و "هالة وافي" فكلا القصتين فشلتا فلا "نيتشه" فاز بحبيبته ولا "طلال هاشم" فاز بها كما يمكن الإشارة إلى فارق السن بين الرجل والمرأة في كلتا القصتين فـ "نيتشه" يريد أن يتزوج بتلميذة عنده وإن كان الأمر ممكنا حيث يكون الأستاذ شابا

¹ - المصدر السابق : ص 101

² - المصدر نفسه : ص 143

³ - المصدر نفسه : ص 191

⁴ - فريديريش نيتشه: من ويكيبيديا، الموسوعة الحرة على الرابط، www. Wikipedia. Org في: 2014/11/07 الساعة 12:30

إلا أنّ في ذلك بعدا تداوليا يوحى بفارق السن بينهما، أما "طلال هاشم" فهو رجل خمسيني مطلق وله أبناء وهي شابة تبلغ من العمر سبع وعشرين (27) سنة .

كان هذا التصدير عنوانا لمتن يحكي قصة اللقاء بعد طول انتظار إنه لقاء "هالة وافي" بـ "طلال هاشم" فإن كان "نيتشه" متلهفا للقاء "لو" فإنّ "هالة وافي" هي المتلهفة للقاء "طلال هاشم" الذي باتت أفعاله تؤرقها فقد بعث لها دعوة وهي لا تعرف شكله ولا من يكون إنها وهي تنتظر في حالة شوق وتوتر شديدين فهي تقرأ كل الوجوه وتشك في كل من حولها فشوقها للقاءه وهو القريب منها جعلها وكأنهما يأتیان من نجمين بعيدين عن بعضهما البعض مثلما وصف "نيتشه" لقاءه بـ "لو" ومع هذا فـ «ذلك الموعد القدرى معه كان محتوما»¹، إنّه موعد افتتاحي يفتح المجال لمواعيد أخرى يتوسع من خلالها الحب وأساليبه فتطفو الأنوثة على السطح وتنمحي كل القوة والصلابة ، «إنه احتلال غير معن من رجل شرع في اجتياحها رويدا رويدا، وهي الآن كائن محتل تهذي أنوثتها به لا هوس لها إلا رؤيته وسماعه مجددا»² وهو رجل اعتاد ألا يبوح بحبه وألا يثق في النساء بل إنهن متاع جميل فعاشت معه في مد وجزر كانت تكابر وتعاند حبه لترضي كبرياءها، لكنّها تتمتع وهي الراضية، فإذا خجلت لفرط حبها، أخذ منها الرجل ما يشاء لأن خجلها عطر جميل هو مفتاح يمكّنه من احتلالها.

هي المرأة اليتيمة إذن تعيش حربا أكثر منها إنّها ثمرة تشكّلت وسط أشواك كثيرة في حياتها قتل الإرهاب أباه في الجزائر فبقيت وحيدة لقد غاب ظل الرجل في حياتها وهذا حبيبها اليوم لا هو حاضر ولا هو غائب بل إنها في قرارات نفسها تراه غائبا فحضوره صراع وإثبات وجود لهذه المرأة لذلك مثلما قال الشاعر الفارس

1 - أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، ص127.

2 - أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، ص150.

"عمرو بن معد يكرب" « ذهب الذين أحبهم وبقيت مثل السيف فردا » إنه تصدير يغازل معنى النص بشعرية فائقة.

تواصل هذه التصديرات هذه "الوظيفة الشعرية" في صناعة هذا النص فاشتملت "الحركة الثالثة" على ثلاثة تصديرات:

1- « الحب هو عدم حصول المرء فوراً على ما يشتهي »¹ ألفريد كابوس.

2- « لا نراقص عملاقاً من دون أن يدوس على أقدامنا »² كلود لولوش.

3- « المال لا يجلب السعادة لكن يسمح لنا أن نعيش تعاستنا برفاهية »³.

تستمر "هالة وافي" في صراعها مع الحب حب يأتي ويذهب كالطيف في حياتها، إنها شخصية "طلال هاشم" التي كانت تعطيها الحب كذلك المصل الذي يغذي مريضاً في غرفة الإنعاش ولعل هذا سر تعلقها به فهو بخيل في مغاللتها معطاء في تكريمها فكانت تسعد كثيراً لما يغازلها لأنها تعيش بهذه الكلمات لما يكون بعيداً « فهو لم يناديها حبيبتي ولا قال لها يوماً أحبك، خبأتها في قلبها ستحتاج إلى سماعها لاحقاً في وحدثها »⁴ لذلك فمقولة الكاتب الفرنسي "ألفريد كابوس" " الحب هو عدم حصول المرء فوراً على ما يشتهي" وصف لطبيعة العلاقة بين "هالة وافي" و "طلال هاشم" فهو بإمكانه أن يفعل أي شيء لأنه أظهر لها أنوثتها برجولته، فهي « لم تكتشف أنّ لها شفتين إلا حين قبّلها، ولا أنها كانت تتنفس إلا حين قاسمته في قلبه أنفاسه »⁵ لقد كان عملاقاً لا يقترب منها إلا ويدوس على قدميها فبعد كل لحظات جميلة يأتي انقطاع مفاجئ كانقطاع الكهرباء الذي يُحوّل

1المصدر السابق: ص201.

2المصدر نفسه: ص225.

3المصدر نفسه: ص239.

4المصدر نفسه: ص 216

5المصدر نفسه: ص218.

النور الساطع إلى ظلام دامس، إنّه انقطاع يحدث كلما شعر "طلال هاشم" بإمكانية فقدانها لذبح صيتها، وانتشار شهرتها إنّها – مثلما قالت "نجلاء" صديقة "هالة"-
 « مناورات عاطفية كلما شعر أنه مهدد بفقدانها تخطى عنها فانشغلت عن عملها بالعمل على استعادته»¹ فكان كلما ينوي الرجوع، وذلك بعد شهرين أو أكثر يكون رجوعا باهض الثمن لأن "هالة وافي" ليست بثرأء، لكنها أصبحت بجنونه، فهذه المرة يطلب منها اللقاء في "فيينا" وهي في "بيروت" وعليها السفر وكان لها ذلك لكنها في الحقيقة لم تشتتر سعادة ولن تكون معه دائما ف "المال لا يجلب لنا سعادة لكن يسمح لنا أن نعيش تعاستنا برفاهية".

هي لحظات جميلة لكنها سرعان ما تكشف أنانيته وتسلّطه، فهي متاعه الجميل الذي لن يصدّق يوما أنه سيفقده.

إنه لا يدري أنه ومهما حدث بينهما لم ينلها كاملة فهي مثل الحياة وهذا موضوع الحركة الرابعة والأخيرة، والتي تشتمل على ثلاثة تصديرات هي:

1- "لم أنّها مرة بكاملها كانت تشبه الحياة"² مارسيل بروسست.

2- "أحب من شئت فأنت مفارقه"³ الإمام علي كرم الله وجهه.

3- "الموسيقى ألغت احتمال أن تكون الحياة غلظة"⁴.

لم تنس "هالة وافي" يوما أنها فقيرة المال، غنية الأصل والمنبت، لها عزة وكرامة ولها أحلام ومبادئ لم يستطع الإرهاب في الجزائر برصاصه ووحشيته أن يسلبها إياها، وإن قتلوا أباه، فهي تبحث عن الحب والحنان والحياة وهذا ما لم يفهمه

1- المصدر السابق: ص230.

2- المصدر السابق: ص265.

3- المصدر نفسه: ص317.

4- المصدر نفسه: ص288.

"طلال هاشم"، فهذه المرة هي من تصدّه وتردّه رغم جاهه وماله، لأنه ظن أنه اشتراها بماله ولم يفهم يوماً أنها أغنى منه بحبها «لقد غادرته كبيرة»¹

إن ما حدث بينهما في فيينا، ولما رفضت أخذ المال منه، ولما شهدت منه ذلك السلوك العنيف والعدواني، ولما تركها تخرج وتغادر الفندق وهي في بلاد الغربة دون اللحاق بها، أو إرضائها، وهي التي كانت أكثر رزانة منه وحضارة يعتبر مشروباً سحرياً بثّ فيها كلّ القناعات التي حملتها من حالة الحب إلى حالة وجوب نسيان الحبيب فلقد «أقسمت أنه لن يراها بعد اليوم، ولن يسمع صوتها مهما حدث»² لقد اقتنعت "هالة وافي" بمقولة سيدنا علي كرم الله وجهه "أحب من شئت فأنت مفارقه" أي إن لكل بداية نهاية، لذلك اختارت "هالة وافي" الحياة، واختارت البقاء فهذا «الرجل الذي لم يعطها شيئاً وعلمها كل شيء تناسى أن يعلمها دراسة الأهم، الإخلاص للحياة فقط»³ ستعيش حياتها التي زينتها الموسيقى وجملها صوتها الملائكي، لن تنظر إلى الخلف ستمشي نحو النجاح فهي امرأة من أنغام وليست رجلاً من أرقام فوجود الموسيقى في حياتها يلغي أن تكون الحياة غلطة.

بهذا تكون التصديرات كلّها معلّلة لا اعتباطية فيها؛ معلّلة تعليلاً فنياً إنّ هذه التصديرات عتبة تساهم في صناعة النص لا في وصفه، فهي تكمل النص في بعده التخيلي لذلك لما تخضع للتأويل باعتبارها نصوصاً فهي لا تخرج عن ربطها بالمتن في مدلوله السطحي، والذي يعكس النص الروائي كما كتبه صاحبه لذلك فهذه العتبة تنشد الشعرية وتنفر من الواقعية.

1- المصدر السابق: ص 288

2- المصدر نفسه: ص 291.

3- المصدر نفسه: ص 330.

الخاتمة

الخاتمة :

إنّ موضوع العتبات النصيّة درسٌ نقديّ يحمل القارئ على الاستكشاف الدائم و اللذة اللامتناهية ؛لأنّه مرتبط بالأثر المفتوح، و النص المتعدّد ،و بالتأويل والقراءة، فلمّا يرتبط بالتأويل يتباين حضوره بين العتبة ، و العتمة ، و بين الشعرية و الواقعية ، فمهما رُصدت هذه العتبات في الإبداع الروائي تبقى أرضا خصبة لأنّها تقبل التعدّد ، حيث تتجدّد مع ثقافة كل قارئ.

و ليتمّس هذا البحث بالانسجام جعلته ممتدا عبر ثقافتنا العربية مرورا بالثقافة الغربية تطبيقا على المدوّنة الجزائرية ، و تمثّلت أبرز نتائجه في النقاط التالية :

- يمكن رصد العتبات النصيّة في المدوّنة العربية القديمة ابتداء من عصر التدوين.

- تراوحت هذه العتبات بين العنوان الواقعي ذي الدلالات المباشرة، و السطحية و التي ارتبطت بالقرآن الكريم، و الكتب الأدبية، و اللغوية، و العلمية، حيث نلحظ غيابه في الشعر، و بين المقدمة التي ارتبطت بالكتب أيضا على اختلاف أجناسها وأنواعها حيث كانت تهیئ القارئ للقراءة و الاستيعاب، كما نجد اهتمام القدماء بالمطالع، و الخواتم في الشعر، و ذلك لتأثير سلطة المشافهة و الارتجال على ذوق الفرد العربي قديما، و من القضايا أيضا التي تضاهي عتبات النشر و التأليف قضية تأريخ الكتب ، و الاهتمام بتجليدها و بغلافها الخارجي للزينة، و الجمال، و بالتالي لا ينسحب لفظ العتبات في المدوّنة العربية القديمة إلاّ على عتبتين فقط هما ؛ العنوان و المقدّمة.

- ارتبط الاهتمام بالعتبات النصية في النقد الحديث بتطور مفهوم النص حيث أصبح النص انفتاحاً، وأثراً مفتوحاً، فتحوّل بهذا من كونه بنية مغلقة، ينظر إليها بنظرة جوانية تشوّه الإبداع و تقتله، فارتبط بذلك بتطور مفهوم الشعرية من خلال شعريين غربيين أبرزهم "جيرار جينيت".

- يعتبر مصطلحا "العتبات النصية" و "النصوص الموازية" أبرز مصطلحين يوظفان في هذا الدرس النقدي.

- تنقسم النصوص الموازية إلى قسمين : نص محيط، و نص فوقي، حيث ينقسم الأوّل إلى نص محيط خاص بالناشر نحو الغلاف، صفحة العنوان، و نص محيط خاص بالمؤلف نحو العنوان، المقدمة، الإهداء، التصدير، و نص فوقي خاص بالناشر نحو الإشهار، و قائمة المنشورات، و نص فوقي خاص بالمؤلف نحو الاستجابات، و المراسلات الخاصة.

- لما يرتبط موضوع المقاربة بعتبات المؤلف تطفو الشعرية إلى السطح، و لما ترتبط بعتبات الناشر تطفو الواقعية أو تطفو العتمة إلى السطح، حسب نوع العتبة مع إمكانية وجود عتبات خاصة بالمؤلف تتسم بالواقعية، و المباشرة في الطرح.

- تُقرأ العتبات النصية من زاويتين؛ باعتبارها نصا مستقلا له بنيته و حضوره و له علاقاته الخارج نصية، و باعتبارها نصا موازيا يمتدّ بحبال فولاذية مع المتن الروائي.

- يسمح هذا الدرس النقدي بممارسة النص حيث الجمع بين النظرية والتطبيق واعتبار النص ممارسة سيميائية بامتياز .
- عرفت الرواية الجزائرية الحديثة و المعاصرة، توظيفا مكثفا للعتبات النصية و بدرجة كبيرة من الوعي الفني، و الإبداعي، حيث يعكس توظيفها ممارسة النقد في الإبداع.
- يجب على القارئ الناقد أن يعرف صاحب اختيار العتبة لإمكانية ربطها بالنص والسياق ؛ كي لا تصبح هذه العتبات عتبات، لذلك - مثلما يقول "جيرار جينيت"- يجب الحذر من العتبات، خاصة تلك التي تساهم في صناعة الغلاف، فكثيرة هي الصور و الأيقونات، و الألوان، و أنواع الخطوط التي توظف لمجرد الزينة، و الإشهار.
- من أهم العتبات النصية التي ارتبطت بالشعرية في الرواية الجزائرية العنوان بأنواعه ، و الإهداء ، و التصديرات، أمّا التي ارتبطت بالواقعية و غياب التخيل و الشعرية فتمثلت في المقدمة، و باقي معلومات النشر و الناشر و إن كانت بعض الإهداءات قريبة من هذا التوظيف.
- من العتبات التي تميّزت بالوفرة في صناعة النص الروائي الجزائري نجد العنوان، و الإهداء، أمّا العتبات التي كان حضورها محتشما فنجد المقدمة و التي تختلف عن كلمة الناشر أو ما يكتب على الصفحة الرابعة من الغلاف كما نجد التصديرات و خاصة تلك التي تتكرّر مع بداية كل فصل أو جزء من فصل.

هذه إذن جملة من الاستنتاجات و التاويلات التي لا ندعي فيها الكمال ، ولا ندرجها في خانة الأحكام كما نجردها من أي معيارية أو قيمية ، فهي قراءة مُجتهد يرى النصوص أرضا خصبة لا تبور لكل من أمسك زمام أمره ، وأحكم أدواته ، و أعدّ منهج دراسته .

فإن أخطأت فمن نفسي والشيطان ، و إن أصبت فما توفيقي إلا من الله عزّ ، و جلّ هو العليم الخبير ، ثم توجيهات الأستاذة المشرفة .

والله من وراء القصد ...

المُلخَص

ملخص اللغة العربية

الملخص:

يستفيد خطاب العتبات النصية من تطور مفهوم الشعرية في الدراسات المابعد بنوية حيث تخطى النص نظرة البنويين الذين عزلوه عن أي سياق أو تداخل نصي فاصبح النص بذلك مخاض جملة من النصوص التي تكمله وتغذيه وتزيينه وتحيط به فتحديه حين تعطيه ذلك البعد التداولي وتفعله حين تربطه بشتى السياقات الخارج نصية التي تساهم جميعا في صناعته ' هذه النصوص التي تحكمها علاقات وتشكلها ميكانيزمات دلالية تمثل اللعبة الإبداعية التي تستدعي فعالية قرائية لا تتأتى إلا بتشغيل آليات التأويل وفك التشفير

لذلك فإن السبيل لإدراك هذا التوجه هو التغذي من خطاب الشعرية لبلوغ هذا المنحى التطويري لمفهوم النص كما الوعي بكل جزئياته وتفصيله ومنه فتحول نظرة النقاد أدنت بميلاد توجه نقدي جديد في مقارنة النص وقراءته لأن مخاض النص أصبح نتاج جملة من عناصر ملتفة حوله تشكل فضاء نصيا يحيل إلى مجموعة من نصوص موازية تحفز المتن وتحيط به إنها نصوص محيطية ونصوص فوقية تتراوح بين المبدع والناشر.

ومن هذا الاختلاف تتباين الوظائف والأدوار في علاقتها بالنص حيث تجعل من الشعرية ملاذها لما يختارها المبدع ومن الواقعية سبيلها لما يختارها الناشر ومن العتمة محظورها لما يخطئ القارئ في مقاربتها فيربطها بالإبداع في بعده التأويلي الذي يشتغل على المسكوت عنه وهذا نوع مرتبط بالعتبة التي يختارها أو يضعها الناشر أو التي لا ندري واضعها .

إن هذا التوجه النقدي الجديد الذي يدعو إلى الاهتمام بالكتاب بدل التوقع حول مجموعة من الكلمات والجمل المترابطة هو توجه غربل مفهوم الإبداع ومكمن الجمال فيه فهو يوجه المبدع والمتلقي معا فعلى المبدع توزيع نفسه الشعري حول هذه العتبات وعلى

النص وحول المتن وعلى المتلقي التنقيب في هذه الشعرية لكن بحذر شديد لأنها تتراوح بين المبدع والناشر .

ومن النصوص التي تغذت من هذا الخطاب النقدي ، النص الروائي الجزائري الذي اخترنا نماذج منه لدراسة هذا الموضوع النقدي الذي لازال باهتا في الساحة النقدية العربية معتمدين على المنهج السيميائي الذي تبنى هذا الدرس النقدي لأن العتبات تظهر في كثير من مظهراتها علامات وشفرات أدبية

وليُنسَم هذا البحث بالانسجام ، وليصطبغ بالهوية العربية كانت الانطلاقة من التراث العربي ، إلى الدرس الغربي تطبيقا على الإبداع الجزائري ومن أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة إمكانية رصد العتبات النصية في المدونة العربية القديمة ابتداء من عصر التدوين. كما تراوحت هذه العتبات بين العنوان الواقعي ذي الدلالات المباشرة و السطحية و التي ارتبطت بالقرآن الكريم، و الكتب الأدبية، و اللغوية العلمية، حيث نلحظ غيابه في الشعر، و بين المقدمة التي ارتبطت بالكتب أيضا على اختلاف أجناسها وأنواعها حيث كانت تهَيء القارئ للقراءة و الاستيعاب، كما نجد اهتمام القدماء بالمطالع، و الخواتم في الشعر، و ذلك لتأثير سلطة المشافهة و الارتجال على ذوق الفرد العربي قديما، و من القضايا أيضا التي تضاهاي عتبات النشر والتأليف قضية تأريخ الكتب ، والاهتمام بتجليدها و بغلافها الخارجي للزينة، والجمال، وبالتالي لا ينسحب لفظ العتبات في المدونة العربية القديمة إلا على عتبتين فقط هما ؛ العنوان و المقدمة، و في النقد الحديث ارتبط الاهتمام بالعتبات النصية بتطور مفهوم النص حيث أصبح النص انفتاحا، وأثرا مفتوحا، فارتبط بذلك بتطور مفهوم الشعرية من خلال شعريين غربيين أبرزهم "جيرار جينيت". ويعتبر مصطلحا "العتبات النصية" و "النصوص الموازية" أبرز مصطلحين يوظفان في هذا الدرس النقدي. وتنقسم النصوص الموازية إلى قسمين : نص محيط، و نص فوقي، حيث ينقسم الأول إلى نص محيط خاص بالناشر نحو الغلاف، صفحة

العنوان، و نص محيط خاص بالمؤلف نحو العنوان، المقدمة، الإهداء، التصدير، و نص فوقي خاص بالناشر نحو الإشهار، و قائمة المنشورات، و نص فوقي خاص بالمؤلف نحو الاستجابات، و المراسلات الخاصة. فإذا ارتبط موضوع المقاربة بعتبات المؤلف تطفو الشعرية إلى السطح، أما إذا ارتبط بعتبات الناشر تطفو الواقعية أو تطفو العتمة إلى السطح، حسب نوع العتبة مع إمكانية وجود عتبات خاصة بالمؤلف تنسم بالواقعية، و المباشرة في الطرح. وتقرأ هذه العتبات النصية من زاويتين؛ باعتبارها نصا مستقلا له بنيته و حضوره و له علاقاته الخارج نصية، و باعتباره نصا موازيا يمتد بحبال فولاذية مع المتن الروائي. وعليه يسمح هذا الدرس النقدي بممارسة النص حيث الجمع بين النظرية والتطبيق أي اعتبار النص ممارسة سيميائية بامتياز. وقد عرفت الرواية الجزائرية الحديثة و المعاصرة، توظيفا مكثفا للعتبات النصية و بدرجة كبيرة من الوعي الفني، و الإبداعي، حيث يعكس توظيفها ممارسة النقد في الإبداع. لكن يجب على القارئ الناقد أن يعرف صاحب اختيار العتبة لإمكانية ربطها بالنص و السياق؛ كي لا تصبح هذه العتبات عتبات، لذلك - مثلما يقول "جيرار جينيت"- يجب الحذر من العتبات، خاصة تلك التي تساهم في صناعة الغلاف، فكثيرة هي الصور و الأيقونات، و الألوان، و أنواع الخطوط التي توظف لمجرد الزينة، و الإشهار. ومن أهم العتبات النصية التي ارتبطت بالشعرية في الرواية الجزائرية العنوان بأنواعه، و الإهداء، و التصديرات، أما التي ارتبطت بالواقعية و غياب التخيل و الشعرية فتمثلت في المقدمة، و باقي معلومات النشر و الناشر و إن كانت بعض الإهداءات قريبة من هذا التوظيف. ومن العتبات التي تميّزت بالوفرة في صناعة النص الروائي الجزائري نجد العنوان، و الإهداء، أما العتبات التي كان حضورها محتشما فنجد المقدمة و التي تختلف عن كلمة الناشر أو ما يكتب على الصفحة الرابعة من الغلاف كما نجد التصديرات و خاصة تلك التي تتكرر مع بداية كل فصل أو جزء من فصل.

وعموما يبقى موضوع العتبات النصية درسا نقديا يحمل القارئ على الاستكشاف الدائم و اللذة اللامتناهية ؛لأنه مرتبط بالأثر المفتوح، و النص المتعدّد و بالتأويل و القراءة، فمهما رُصدت هذه العتبات في الإبداع الروائي الجزائري تبقى أرضا خصبة لأنها تقبل التعدّد ، حيث تتجدّد مع ثقافة كل قارئ.

الكلمات المفتاحية:

العتبة النصية ، النص ، النص الموازي ، الشعرية ، النص الفوقي ، النص المصاحب

ملخص اللغة الفرنسية

Résumé:

seuils de texte de discours de bénéficiaire de l'évolution de la notion poétique Almapad étudie filiale où Passer le texte regarder Abannoyen qui l'a exclu pour tout contexte ou le texte se chevauchent, ce qui porte le texte de sorte que les affres d'un certain nombre de textes qui complètent et nourris et décorées et entourées de Vthieddih tout en donnant la dimension délibérative et faire tout en liant divers contextes étranger texte que nous contribuons tous à l'industrie »ces textes qui régissent les relations et posent les mécanismes de sémantique représentent jeu créatif qui nécessite une alphabétisation efficace vient non seulement exécuter les mécanismes d'interprétation et de décodage.

Par conséquent, la façon de réaliser cette tendance est l'alimentation de la parole poétique pour atteindre ce concept de développement orientée du texte au courant de tous les points principaux et les détails et il se tourna pour regarder les critiques annonçaient la naissance d'une nouvelle approche critique de l'approche du texte et de le lire parce que les affres du texte est devenu le produit d'une série d'éléments incurvés autour d'elle constitue un espace références textuelles à un ensemble de textes parallèles stimuler le filet et il est entouré par le texte environnant et des textes instantanés allant du créateur et éditeur.

Il est cette fonction et les rôles de différence par rapport au texte qui rend havre poétique au processus créatif et réaliste choisi de l'éditeur choisi et l'obscurité Mahzawrha de se tromper le lecteur dans son approche Verbtha créativité après herméneutiques, qui fonctionne sur l'histoire inédite, et cela est lié au type de seuil de son choix ou met l'éditeur varient ou que nous ne savons pas et les fabricants.

Cette nouvelle tendance monétaire qui attire l'attention sur le livre au lieu d'être confiné autour d'un ensemble de mots et de phrases corrélées est dirigée garble le concept de créativité et réservoir beauté où il dirige le créateur et le récepteur ainsi que pour la distribution créative du même poétique sur ces seuils et le texte et sur le filet et le destinataire de l'exploration dans cette poétique mais avec une extrême prudence, car il est entre le créateur et l'éditeur.

Il est des textes nourris de ce discours critique, le texte romancier algérien qui l'a choisi des modèles pour étudier cette question cruciale qui pâlit encore en espèces dépendant de l'approche sémiotique de scène arabe qui a construit cette leçon critique parce que les seuils apparaissent dans plusieurs des signes et Tmzaradtha Lames littéraire

Mais cette recherche est l'harmonie, mais l'identité arabe imprégnée a été le lancement du patrimoine arabe, à la leçon de l'ouest appliquée à la créativité algérienne sont les résultats les plus importants de l'étude, la possibilité de contrôler les scripts seuils

dans les anciennes inscriptions arabes au début de l'ère des blogs. Ces seuils varient entre le titre réaliste, avec des indications directes et de surface et associés avec le Coran et les livres littéraires, et Allgoaho scientifique, où il a remarqué son absence dans les cheveux, et l'introduction également été associés à des livres de différentes races et types, où ils préparent le lecteur pour la lecture et la compréhension, que nous trouvons l'ancienne Balmutala intéressante, et les anneaux dans les cheveux, de façon à effectuer l'autorité Almchaffhh et de l'improvisation sur le goût de l'individu arabe à jour, et les questions aussi que les seuils de match d'émission des droits d'auteur des livres d'histoire, et l'attention Ptgelidha et Bglafha externe pour la décoration, la beauté, et par conséquent ne retire pas seuils profèrent dans les anciennes inscriptions arabes uniquement sur les seuils seulement deux, le titre et l'introduction, et dans la critique moderne a été associée à l'attention des seuils évolution textuelle du concept du texte où le texte est devenu ouvert, et l'impact est ouvert, a été associé à la soi évolution du concept de poétique à travers Charian Occidentaux, plus particulièrement "Gerard Genêt." les termes «seuils de texte» et «textes parallèles» ont mis en évidence deux termes Aozvan dans cette leçon critique. Divisé textes parallèles en deux parties: le texte de la circonférence, et méta-texte, où le premier est divisé dans le texte d'un périmètre spécial de l'éditeur à propos de la couverture, page de titre et le texte de l'auteur d'un environnement spécial sur le titre, introduction, don, l'exportation, et en particulier sur moi le

texte de l'éditeur au sujet de la publicité, et liste des publications, et spécial sur moi un texte sur l'auteur des entrevues et de la correspondance. Si le sujet a été lié seuils d'approche auteur de la poésie flottent à la surface, mais si l'éditeur a été associé à des seuils de réalisme flotteur ou flotter à l'obscurité de la surface, comme le type de seuil avec la possibilité d'un auteur spécial réaliste, et Trah.otqro directe ces scripts seuils à partir de deux angles seuils; sous forme de texte indépendantes de sa structure et de sa présence et de ses relations avec le texte à l'extérieur, et comme un texte des courses câbles en acier parallèles avec le filet Alroaia.uallah cela permet leçon essentielle d'exercer le texte où la combinaison de la théorie et de la pratique tout texte considéré sémiotiques exercice par excellence. le roman algérien moderne et contemporain connu, principaux employeurs seuils intenses scripts et un grand degré de conscience artistique et créative, ce qui reflète la pratique d'employer l'argent dans la créativité. Mais si le lecteur de critique que le propriétaire connaît le choix du seuil de la possibilité de lier le texte et le contexte, de sorte que ceux-ci ne deviennent pas des sanctuaires Atmat, donc - comme il le dit, "Gerard Genêt" - doit se méfier des sites, en particulier ceux qui contribuent à l'industrie du boîtier, le collecteur sont les images et les icônes et les couleurs et les types de lignes qui emploient seulement des décorations et des textes les plus importants seuils les Alachhar.omn qui ont été associés dans le roman Shearia algérien rubrique types et dons, et les exportations, et le manque de réalisme et de l'imagination et de

la poésie associée étaient: l'introduction, et le reste de l'information Editions et éditeur, et si une partie de la Go proche de ce Altoziv.omn seuils marqués par l'affluence dans le texte de l'industrie du romancier algérien trouver l'adresse et dons, et les seuils qui ont été modeste présence, nous trouvons l'avant et qui est différent de l'éditeur ou le mot qui est écrit sur la quatrième page de Couvrir également trouver des exportations, en particulier celles qui sont répétées au début de chaque chapitre ou partie de la saison.

Et généralement, il reste l'objet d'une leçon essentielle seuils texte porte le lecteur sur une exploration permanente et de plaisir sans fin, car elle est liée à l'impact ouvert, et le texte multiple et aux côtés de leur lecture et tout le monde repéré ces seuils dans la créativité romancier algérien reste un terrain fertile car elle accepte Multiculturalisme, où la culture se renouvelle avec chaque lecteur.

Mots clés:

Texte Seuil, texte, texte parallèle, la poésie, le texte épitaxiale, texte d'accompagnement

ملخص اللغة الانجليزية

Summary:

Speech text thresholds to benefit from the evolution of poetic concept in Almapad studies filial where Skip the text look Abannoyen who EXCLUDED HIM for any context or overlapping text, bringing to the text so the throes of a number of texts that complemented and fed and decorated and surrounded by Vthieddih while give it deliberative dimension and do while linking various contexts abroad text that we all contribute to the industry 'these texts that govern relations and posed mechanisms of semantic represent creative game that requires effective literacy comes not only run the interpretation and decoding mechanisms.

Therefore, the way to realize this trend is the feeding of poetic speech to reach this oriented developmental concept of the text as aware of all the main points and details and it turned to look critics heralded the birth of a new critical approach in the approach to the text and read it because the throes of the text has become the product of a series of curved elements around it constitute a space textual references to a set of parallel texts stimulate tenderloin and it is surrounded by surrounding text and instant texts ranging from the creator and publisher.

It is this difference functions and roles in relation to the text which makes poetic haven to the chosen creative and realistic process to the chosen publisher and darkness Mahzawrha to err reader in its

approach Verbotha creativity in after hermeneutical, which runs on the untold story, and this is linked to the type of threshold of his choice or puts publisher vary or that we do not know and fabricators.

This new monetary trend that calls attention to the book instead of being confined around a set of words and sentences correlated is directed garble the concept of creativity and reservoir beauty where he directs the creator and receiver together For creative distribution of the same poetic about these thresholds and the text and on the tenderloin and the recipient of exploration in this poetic but with extreme caution because it is between the creator and publisher.

It is fed texts of this critical discourse, text Algerian novelist who chose him models to study this critical issue that still pales in cash dependent on the Arab arena semiotic approach that built this critical lesson because the thresholds appear in many of the signs and Tmzaradtha blades literary

But this research is harmony, but imbued Arab identity was the launch of the Arab heritage, to the west lesson applied to the Algerian creativity is the most important findings of the study, the possibility of monitoring scripts thresholds in the old Arab Entries beginning of the era of blogging. These thresholds ranged between Title realistic, with direct and surface indications and associated with the Qur'an, and literary books, and scientific Allgoaho, where he noticed his absence in the hair, and the introduction also been

associated with books of different races and types, where they prepare the reader for reading and comprehension, as we find the ancient interesting Balmutala, and rings in the hair, so as to effect Almchaffhh authority and improvisation on the taste of the Arab individual out of date, and the issues too that match thresholds copyright issue of the history books, and attention Ptgelidha and external Bglafha for decoration, beauty, and therefore does not withdraw utter thresholds in the old Arab Entries only on the thresholds only two; the title and introduction, and in the modern criticism has been associated with attention thresholds textual evolution of the concept of the text where the text became open, and the impact is open, was associated with the so evolution of poetic concept through Charian Westerners, most notably "Gerard Genet." the terms "text thresholds" and "parallel texts" highlighted two terms Aozvan in this critical lesson. Divided parallel texts into two parts: the text of the circumference, and meta-text, where the first is divided into the text of a special perimeter of the publisher about the cover, title page, and the text of the special surroundings author about the title, introduction, gifting, export, and particularly over me the text of the publisher about publicity, and list of publications, and special over me a text about author interviews, and correspondence. If the subject has been linked approach thresholds author of poetry float to the surface, but if the publisher has been associated thresholds realism float or float to the surface darkness, as the threshold type with the possibility of a special author realistic, and

in direct Trah.otqro these scripts thresholds from two angles thresholds; as text independent of his structure and his presence and his relations with the outside text, and as a text runs parallel steel ropes with tenderloin Alroaia.uallah this allows critical lesson to exercise the text where the combination of theory and practice any text considered semiotic exercise par excellence. The known modern and contemporary Algerian novel, main employers intense thresholds scripts and a large degree of artistic awareness, and creative, reflecting the practice of employing cash in creativity. But should the critic reader that the owner knows the choice of the threshold for the possibility of linking text and context; so that these do not become shrines Atmat, so - as he says, "Gerard Genet" - must be wary of sites, especially those that contribute to the casing industry, manifold are the images and icons , and colors, and types of lines that employ just decorations, and the most important text Alachhar.omn thresholds that have been associated in the novel Shearia Algerian heading types, and gifting, and the exports, and the associated lack of realism and imagination and poetry were: the introduction, and the rest of the information Publishing and publisher, and whether some of the Go close to this Altoziv.omn thresholds marked by affluence in the text of the Algerian novelist industry find the address, and gifting, and the thresholds that were modest presence, we find the front and that is different from the publisher or the word that is written on the fourth page of Cover

also find Exports, especially those that are repeated at the beginning of each chapter or part of the season.

And generally it remains the subject of a critical lesson thresholds text carries the reader on a permanent exploration and endless pleasure; because it is linked to the open impact, and multiple text and alongside their reading and everybody spotted these thresholds in creativity Algerian novelist remains fertile ground because it accepts Multiculturalism, where culture is renewed with every reader.

Keywords:

Text Threshold, text, parallel text, poetry, epitaxial text, accompanying text

ثبت المصطلحات الأساسية
فرنسي – عربي
(حسب ظهورها في البحث)

ثبت المصطلحات الأساسية (فرنسي-عربي)

(حسب ظهورها في البحث)

La poétique	الشعرية
La poéticité	الشاعرية
Le poétique	الشاعري
Le poétisme	المدرسة الشعرية
La poétisation	الشعرنة
N.Rhétorique	البلاغة الجديدة
Littérarité	الأدبية
Esthétique	الجمالية
Sémiologie	السيمولوجيا
Sémiotique	السيمائية
Interprétation	التأويل
La production	الإنتاج
Le produit	المنتوج
Lecteur Intégrative	القراءة التكاملية
Narratologie	السرديات
La science de récit	علم الحكى
Narrativité	السردية
Système Actual	نظام فعال
Système Vertual	نظام افتراضي
Système phrase	جملة نظام

Texte phrase	جملة نصية
Pratique Signifiantes	ممارسة الدلالة
Productivité	الإنتاجية
Signifiante	الدلالية
Phéno Texte	النص الظاهر
Géno Texte	النص النوعي
Intertextualité	التناص
Idéologème	الإيديولوجيم
Sémanalyse	السيما تحليلي
La Sémiotique Littéraire	العلامية الأدبية
Textualisation	التنصيص
Textualité	النصوصية
Singularisation	الأفراد
Domination	المهيمنة
La P. du L'écart	شعرية الانزياح
Langue	اللغة
Parole	الكلام
La Structuration	البنينة
Jouissance	المتعة
Les poéticiens	الشعريين
Transtextualité	المتعاليات النصية
Para textes	النصوص الموازية
Meta textualité	الميتانص

Hybertextualité	النص اللاحق
L'architextualité	النص الجامع
Seuils	عتبات
Récit	الحكي
Histoire	القص
Narration	السر
Genre	الجنس
La prière d'insérer	كلمة التصلية
Péretexte	النص المحيط
Les Marges du Texte	هوامش النص
Epitexte	النص الفوقي
Onymat	الاسم الحقيقي
Onymat Atc Rybtiques	الاسم المشفر
Anonymat	غياب الاسم
Pseudonymat	الاسم المستعار
Andex Du titre	ملحقات العنوان
Titrologie	علم العنوان
Titre	العنوان
Langue Artificiels	اللغة المصطنعة
Titre Image	العنوان الصورة
T. Thématique	العناوين الموضوعاتية
Sous Titre	العنوان الفرعي
Second Titre	العنوان الثانوي

Fonction dénomination	وظيفة التسمية
F. Liniciative	وظيفة التحريض
F. Idéologique	الوظيفة الإيديولوجية
F. Abréviative	الوظيفة التلخيصية
La Dédicace	الإهداء
La D. d'exemplaire	إهداء النسخة
La D. d'ouvre	إهداء العمل
La page de garde	صفحة الواجهة
P. de Fau titre	الصفحة المزيفة للعنوان
Introduction	المدخل
Avant propos	التمهيد
Prologue	الديباجة
Note	الحاشية
Notice	نشرة الكتاب
Avais	إعلان الكتاب
Présentation	عرض الكتاب
Avant dire	قبل القول
La préface	المقدمة
Appareil Préfaciel	الجهاز المقدماتي
Préfaces Internes	مقدمات داخلية
F. Métatextual	وظيفة الوصف
P. Authentique	المقدمة الحقيقية أو الواقعية
P. fictif	المقدمة التخيلية

Les thèmes du pour quoi ?	موضوعات لماذا ؟
Les thèmes du comment?	موضوعات كيف ؟
Fiction Romanesque	التخييل الروائي
Indication de contexte	الإشارة إلى السياق
Déclaration d'intention	التبليغ عن قصد المؤلف
définition générique	التعريف بالجنس
Meta_ langue	اللغة الواصفة
Les Epigraphes	التصديرات
L'Epi liminaire	تصدير بدئي
L'Epi terminale	تصدير ختامي
E. Allographe	تصدير غيري
E. Autographe	تصدير ذاتي
Epi grapheur	المصدر
Epigraphaire	المصدر له

قائمة المصادر و المراجع

- القرآن الكريم رواية ورش

I. قائمة المصادر :

- إبراهيم سعدي : بوح الرجل القادم من الظلام "رواية"، مطبعة دار هومة - الجزائر - د.س.
- أحلام مستغانمي : الأسود يليق بك ، رواية، منشورات نوفل، بيروت - لبنان - ط7، سنة 2013.
- أحلام مستغانمي : ذاكرة الجسد، دار الآداب، بيروت - لبنان - ع27 ، سنة 2011.
- أحلام مستغانمي : فوضى الحواس، دار الآداب - بيروت - لبنان، ط16، سنة 2007.
- أمين الزاوي : الرعشة "إمرأة وسط الروح ... و حكاية أطراف الريح". رواية، الدار العربية للعلوم ناشرون ، منشورات الاختلاف الجزائر العاصمة - الجزائر - ط 2 ، سنة 2005
- جيلالي خلاص : حمائم الشفق، رواية، المؤسسة الوطنية للاتصال و النشر و الإشهار - الجزائر - سنة 2001.
- الحبيب السائح : مذنبون "لون دمهم في كفي"، رواية، دار الحكمة - الجزائر - ط1، سنة 2008.
- حسين زيدان : يوم لك "قصراوية"، دار الأوطان - الجزائر - ط1، سنة 2012.
- الطاهر وطار : الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي "رواية"، موفم للنشر - الجزائر - سنة 2004.

- عز الدين جلاوجي : الرماد الذي غسل الماء، رواية، دار المتون - الجزائر- ط₁، سنة 2005.
- محمد ساري : الغيث "رواية" منشورات البرزخ - الجزائر - سنة 2007
- محمد مفلح : الأعمال الغير كاملة "روايات" دار الحكمة - الجزائر - سنة 2007.
- مرزاق بقطاش : دم الغزال ، رواية ، دار القصبية - الجزائر- سنة 2002.
- واسيني الأعرج : أصابع لوليتا، رواية، منشورات الفضاء الحر-الجزائر-سنة 2012.
- واسيني الأعرج : البيت الأندلسي ، رواية ، منشورات الجمل ، بيروت - بغداد- ط₁، سنة 2010.
- واسيني الأعرج : ذاكرة الماء ، رواية ، منشورات الفضاء الحر،-ط₁، سنة 2001.

II. المعاجم و القواميس (عربية و مترجمة) :

- ابن دريد : جمهرة اللغة، تح : رمزي منير بعلبكي، دار العلم للملايين، ط₁ سنة 1987.
- ابن منظور : لسان العرب، دار صادر، بيروت - لبنان- ط₆، سنة 2008.
- أبو منصور محمد بن أحمد الأزهر الأزهر الهروي : تهذيب اللغة، تح : أحمد عبد الرحمان : ج₁ : منشورات دار الكتب العلمية – لبنان-، ط₁، سنة 2004.
- بطرس البستاني: محيط المحيط، مكتبة لبنان ناشرون – بيروت- د.ط₁، سنة 1987.
- بول آرون و آخرون : معجم المصطلحات الأدبية، تر : محمد حمود، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت – لبنان- ط₁، سنة 2012.
- الخليل بن أحمد الفراهيدي : العين : ج₄، تح : مهدي المخزومي، و إبراهيم السامرائي، دار الرشيد – العراق-، سنة 1982.
- سعيد علوش : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض و تقديم و ترجمة)، دار الكتاب اللبناني – بيروت- ط₁، سنة 1985.
- لطيف زيتوني : معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت -لبنان- ط₁، سنة 2002.
- مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزآبادي : القاموس المحيط، دار إحياء التراث العربي، بيروت – لبنان- ط₁، سنة 1998.

III. المراجع العربية :

- إبراهيم صدقة : النص الأدبي في التراث النقدي و البلاغي، عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن- ط₁، سنة 2011.
- إبراهيم عباس : تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال- الجزائر-، سنة 2002.
- أبو الحسن حازم القرطاجني : مناهج البلغاء و سراج الأدباء، تح : محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية- تونس- سنة 1966.
- أبو عثمان عمرو بن بحر (الجاحظ) : البيان و التبيين، دار إحياء التراث العربي، بيروت- لبنان-، م₁، ج₁، سنة 1968.
- أبو عثمان عمرو بن بحر (الجاحظ) : الحيوان، تح : عبد السلام محمد هارون، ج₃، مطبعة مصطفى البابي الحلبي و أولاده- مصر-، ط₂، سنة 1965.
- أبو علي الحسين بن رشيق : العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده، تح : عبد الحميد هندراوي، المكتبة العربية، صيدا- بيروت- ج₁، ط₁، سنة 2001.
- أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري : أدب الكاتب، اعتنى به: درويش جويدي، المكتبة العصرية، صيدا- بيروت-، ط₁، سنة 2002.
- أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي : العقد الفريد، تح : محمد عبد القادر شاهين، المكتبة العصرية ، صيدا – بيروت - ج₄ ، سنة 2004.
- أحمد بيكيس : الأدبية في النقد العربي القديم "من ق 05 حتى ق 08"، عالم الكتب الحديث إربد – الأردن - سنة 2010.
- أحمد عفيفي: نحو النص "اتجاه جديد في الدرس النحوي"، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة- مصر- ط₁، سنة 2001.
- أحمد مداس : لسانيات النص "نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري"، جدار الكتاب العالمي، عمان- الأردن- ط₁، سنة 2007.

- أدونيس : الثابت و المتحول "بحث في الإبداع و الإلتباع عند العرب" الأصول ، ج1، دار الساقى، بيروت – لبنان-، ط7، سنة 1994.
- الأزهر الزناد: نسيج النص "بحث في ما يكون به الملفوظ نصا"، المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء - ط1، سنة 1993.
- بسام قطوس : استراتيجيات القراءة "التأصيل و الإجراء النقدي"، مؤسسة حمادة و دار الكندي - الأردن- سنة 1998.
- بشير تاوريريت : الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة و النظريات الشعرية "دراسة في الأصول و المفاهيم"، عالم الكتب الحديث - الأردن- ط1، سنة 2010.
- جابر عصفور : نظريات معاصرة ، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة – مصر- د.ط ، سنة 1998.
- جميل حمداوي : دراسات في النقد الروائي "بين النظرية و التطبيق" منشورات المعارف، الرباط - المغرب- سنة 2013.
- حبيب مونسي : شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، دار الغرب للنشر و التوزيع – وهران- سنة 2003.
- حسن ناظم : مفاهيم الشعرية "دراسة مقارنة في الأصول و المنهج و المفاهيم"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب- ط1، سنة 1994.
- حسين خمري : نظرية النص "من بنية المعنى إلى سيميائية الدال" الدار العربية ناشرون - الجزائر- ط1، سنة 2007.
- حفناوي بعلي : مدخل في نظرية النقد النسوي و ما بعد النسوية ، منشورات الاختلاف – الجزائر- ط1، سنة 2009.
- حميد لحميداني : بنية الخطاب السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء- ط3، سنة 2000.

- خالد حسين حسين : في نظرية العنوان "مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية"، دار التكوين - دمشق- سنة 2007.
- خليل موسى: جماليات الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق- سنة 2008.
- خليل شكري هياس : القصيدة السير ذاتية "بنية النص و تشكيل الخطاب" عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن- د.ط، سنة 2010.
- رشيد الإدريسي : سيمياء التأويل "الحريري بين العبارة و الإشارة"، شركة النشر و التوزيع المدارس- الدار البيضاء- ط₁، سنة 2000.
- رمضان بسطاويسي محمد غانم : علم الجمال عند لوكاتش، مطابع الهيئة العامة للكتاب – مصر- د ط، سنة 1991.
- سعيد يقطين : النص المترابط و مستقبل الثقافة العربية (نحو كتابة عربية رقمية) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب- ط₁، سنة 2008.
- سعيد يقطين : تحليل الخطاب السردي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء- ط₄، سنة 2007.
- سليمان الحسين : الطريق إلى النص، مقالات في الرواية العربية، منشورات إتحاد الكتاب العرب - دمشق- سنة 1999.
- صلاح فضل : النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة-مصر- ط₁، سنة 1998.
- صلاح فضل: بلاغة الخطاب، و علم النص، دار الكتاب المصري-القاهرة- دار الكتاب اللبناني- بيروت- ط₁، سنة 2004.
- الطاهر بومزبر : التواصل اللساني و الشعرية "مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون"، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف - الجزائر- ط₁، سنة 2007.

- عبد الحق بلعابد : عتبات جيران جينيت "من النص إلى المناص"، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف - الجزائر- ط₁، سنة 2008.
- عبد الرحمان بن محمد: مقدمة ابن خلدون، اعتنى به: مصطفى شيخ مصطفى، مؤسسة الرسالة ناشرون، بيروت-لبنان- ط₁، سنة 2007.
- عبد السلام المسدي: التفكير اللساني في الحضارة العربية، دار الكتاب الجديد المتحدة - بيروت- ط₃، سنة 2009.
- عبد العزيز إبراهيم : شعرية الحداثة - دراسات- منشورات إتحاد الكتاب العرب دمشق- سوريا- د.ط، سنة 2005.
- عبد الفتاح الحجري : عتبات النص "البنية و الدلالة"، منشورات الرابطة -الدار البيضاء- ط₁، سنة 1996.
- عبد القادر الغزالي : الشعرية العربية التاريخية و الرهانات، دار الحوار اللاذقية - سوريا- ط₁، سنة 2010.
- عبد القادر شرشار : تحليل الخطاب السردى، و قضايا النص، دار القدس العربي، وهران- الجزائر- ط₁، سنة 2009.
- عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز في علم المعاني، تح : ياسين الأيوبي المكتبة العصرية ، صيدا- بيروت- ط₁، سنة 2000.
- عبد اللطيف صوفي : مصادر الأدب في المكتبة العربية، دار الهدى، عين مليلة - الجزائر- ط₁، سنة 1994.
- عبد الله الغدامي : الخطيئة و التكفير (من البنيوية إلى التشريرية)، نظرية و تطبيق المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب- ط₆، سنة 2006.
- عبد المالك أشهبون : العنوان في الرواية العربية ، الناية للدراسات و النشر محاكاة للدراسات و النشر- سورية- ط₁، سنة 2011.
- عبد المالك أشهبون : عتبات الكتابة في الرواية العربية، دار الحوار، اللاذقية -سوريا- ط₁، سنة 2009.

- عبد المالك مرتاض : قضايا الشعرية "متابعة و تحليل لأهم قضايا الشعر المعاصر"، منشورات دار القدس العربي، وهران - الجزائر- ط1، سنة 2009.
- عثمان أبو زنيد : نحو النص "إطار نظري و دراسات تطبيقية"، عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن- ط1، سنة 2010.
- عثمان أبوزيد : نحو النص "إطار نظري، و دراسات تطبيقية"، عالم الكتب الحديث - الأردن - ط1، سنة 2010.
- عثمانى الميلود : شعرية تودوروف، دار قرطبة - الدار البيضاء- ط1، سنة 1990
- عمر عيلان : في مناهج الخطاب السردي، منشورات إتحاد الكتاب العرب دمشق - سوريا- سلسلة الدراسات(2)، سنة 2008.
- فاضل ثامر : اللغة الثانية في إشكالية المنهج و النظرية و المصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي ، بيروت - لبنان- ط1، سنة 1994.
- فتحي بوخالفة : التجربة الروائية المغاربية "دراسة في الفاعليات النصية و آليات القراءة"، عالم الكتب الحديث، إربد-الأردن-، ط1، سنة 2010.
- قصي الحسين : النقد الأدبي عند العرب، و اليونان "معالمه و أعلامه" المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس - لبنان- ط1، سنة 2003.
- مج من الأساتذة و النقاد : سلطة النص في ديوان البرزخ و السكين للدكتور عبد الله حمادي، منشورات إتحاد الكتاب العرب الجزائريين، دار هومة -الجزائر- ط1، سنة 2002.
- محمد أديوان : قضايا النقد الأدبي عند حازم القرطاجني، منشورات كلية الآداب، مطبعة النجاح الجديدة-الدار البيضاء- ط1، سنة 2004.

- محمد الأخضر الصبيحي : مدخل إلى علم النص، و مجالاته التطبيقية، الدار العربية للعلوم ناشرون، الإختلاف - الجزائر- ط₁، سنة 2008.
- محمد الصفراني : التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004)، "بحث في سمات الأداء الشفهي"، علم تجويد الشعر، النادي الأدبي بالرياض، و المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء- ط₁، سنة 2008.
- محمد الصفراوي : التشكيل البصري في الشعر الحديث (1950-2004) المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء- ط₁، سنة 2008.
- محمد الماكري : الشكل و الخطاب "مدخل لتحليل ظاهراتي"، المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء- ط₁، سنة 1991.
- محمد الناصر العجيمي : النقد العربي الحديث، و مدارس النقد الغربية، دار محمد علي الحامي للنشر و التوزيع - صفاقس- ط₁، سنة 1998.
- محمد بازي : العنوان في الثقافة العربية "التشكيل و مسالك التأويل"، الدار العربية للعلوم ناشرون، دار الإختلاف-الجزائر-، ط₁، سنة 2012.
- محمد بن عبد الغني المصري : نظرية أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ في النقد الأدبي، دار خدلاوي، عمان - الأردن- ط₁، سنة 1987.
- محمد بنيس : الشعر العربي الحديث "بنياته و إبدالاته"، الرومانسية العربية دار توبقال للنشر، و الدار البيضاء-المغرب- ط₁، سنة 2001.
- محمد سالم محمد الأمين الطلبة : مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر "دراسة نظرية تطبيقية في سيميائيقا السرد"، مؤسسة الانتشار العربي بيروت - لبنان- ط₁، سنة 2008.
- محمد صابر عبيد و سوسن البياتي : جماليات التشكيل الروائي، دار الحوار - سورية- ط₁، سنة 2008.
- محمد طاهر بن عبد القادر الكردي : تاريخ الخط العربي و آدابه، المطبعة التجارية الحديثة السكاكي، ط₁، سنة 1939.

- محمد عويس : العنوان في الأدب العربي "النشأة و التطور" مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة – مصر- ط₁، سنة 1988.
- محمد فكري الجزار : العنوان و سيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة 1998.
- محمد مرتاض : النقد الأدبي القديم في المغرب العربي "نشأته و تطوره" (دراسة تطبيقية)، منشورات إتحاد الكتاب العرب، سنة 2000.
- محمد مفتاح : المفاهيم معالم "نحو تأويل واقعي"، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء - المغرب- ط₁، سنة 1999.
- محمد نجيب التلاوي : القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة 2006.
- مصطفى سلوي : عتبات النص "المفهوم و الموقعية و الوظائف"، منشورات كلية الآداب و العلوم الإنسانية – وجدة - ط₁، سنة 2003.
- نبيل منصر : الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء – المغرب- ط₁، سنة 2007.
- نصر حامد أبو زيد : النص، السلطة، الحقيقة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب- ط₁، سنة 1995.
- يوسف إسماعيل : محكيات السرد العربي القديم "مقاربة الأدبيات ، العلاقة بين السلطة و المنقف"، دراسة في البنية الحكائية لحكاية الأسد و الغواص إتحاد الكتاب العرب - دمشق- سنة 2008.
- يوسف الإدريسي : عتبات النص في التراث العربي و الخطاب النقدي المعاصر منشورات مقاربات – المغرب - ط₁ ، سنة 2008.
- يوسف و غليسي : إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون – الجزائر- ط₁، سنة 2008.

IV. المراجع المترجمة :

- أمبيرطو إيكو : الأثر المفتوح، تر: عبد الرحمان بوعلي، دار الحوار اللادقية - سوريا- ط₂، سنة 2001.
- بول ريكور : من النص إلى الفعل "أبحاث التأويل"، تر : محمد برادة و حسان بورقية ، عين للدراسات و البحوث - القاهرة- سنة 2001.
- تزيفيتان تودوروف : الشعرية، تر : شكري المبخوت، و رجاء بن سلامة دار توبقال الدر البيضاء – المغرب - ط₂، سنة 1990.
- تزيفيتان تودوروف : مفهوم الأدب و دراسات أخرى، تر : عبود كاسوحة منشورات وزارة الثقافة ، دمشق- سوريا - د.ط ، سنة 2002.
- تزيفيتان تودوروف : نظريات في الرمز، تر : محمد الزكراوي، مراجعة: حسن حمزة، المنظمة العربية للترجمة ، بيروت – لبنان - ط₁ ، سنة 2012.
- تون فان دايك : علم النص "مدخل متداخل الاختصاصات"، تر : سعيد حسن بحيري ، دار القاهرة للكتاب - مصر- د.ط ، سنة 2009.
- جوليا كريستيفا : علم النص ، تر: فريد الزاهي، دار توبقال – الدار البيضاء- ط₂، سنة 1997.
- جون كوين : النظرية الشعرية "بناء لغة الشعر"، تر: أحمد درويش، دار غريب للطباعة و النشر، القاهرة- مصر- دون تأريخ.
- جونثان كالر : النظرية الأدبية ، تر : رشاد عبد القادر، منشورات وزارة الثقافة - دمشق- ط₃، سنة 2004.
- جيرار جينيت : الانتقال المجازي "من الصورة إلى التخيل"، تر: زبيدة بشار القاضي، منشورات وزارة الثقافة ، الهيئة العامة السورية للكتاب - سوريا- د.ط ، سنة 2010.
- جيرار جينيت : خطاب الحكاية "بحث في المنهج"، تر: محمد معتصم و آخرون، الهيئة العامة للمطابع الأميرية - مصر- ط₂، سنة 1997.

- جيرار جينيت : مدخل لجامع النص، تر : عبد الرحمان أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد - العراق - د.ط.
- رامن سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباء للطباعة و النشر، القاهرة- مصر- سنة 1998.
- روبرت دي بوجراند : النص و الخطاب و الإجراء، تر : تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة - مصر- سنة 1998.
- روبرت شولز : السيمياء و التأويل، تر: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت - لبنان- ط1، سنة 1994.
- رولان بارت : التحليل النصي "تطبيقات على نصوص من التوراة و الإنجيل و القصة القصيرة"، تر : عبد الكبير الشرفاوي، مطبعة النجاح الجديدة-الدار البيضاء - د.ط، سنة 2001.
- رولان بارت : الكتابة في الدرجة الصفر، تر: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري ، حلب - سوريا - ط1، سنة 2002.
- رولان بارت : لذة النص، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري حلب - سوريا - ط1، سنة 1992.
- رولان بارت : هسهسة اللغة، مركز الإنماء الحضاري ، حلب - سوريا- ط1 سنة 1999.
- رولان بارت و جيرار جينيت : من البنيوية إلى الشعرية، تر : غسان السيد دار نينوى للدراسات و النشر و التوزيع، دمشق - سوريا- ط1، سنة 2001.
- زتسيسلاف واورزنيك : مدخل إلى علم النص "مشكلات بناء النص"، تر : سعيد حسين بحيري، مؤسسة المختار- القاهرة-، سنة 2003.
- فانسان جوف : الأدب عند رولان بارط ، تر : عبد الرحمان بوعلي، دار الحوار للطباعة و النشر، اللاذقية - سوريا- ط1، سنة 2004.

- فانسون جوف : شعرية الرواية، تر : لحسن أحمامة، دار التكوين ، دمشق - سوريا- ط₁، سنة 2012.
- فرانسوا راستيي : فنون النص و علومه، تر : ادريس الخطاب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء - المغرب- ط₁، سنة 2010
- ليونارد جاكسون : بؤس البنيوية "الأدب و النظرية البنيوية"، تر : ثائر ديب دار الفرقد، دمشق- سوريا- ط₂، سنة 2008.
- مارك جيمينيز : ما الجمالية ؟ تر : شربل داغر ، المنظمة العربية للترجمة بيروت- لبنان- ط₁، سنة 2009.
- مجموعة من المؤلفين : آفاق تناصية، تر : محمد خير البقاعي، جداول للنشر و الترجمة - لبنان - ط₁، سنة 2013.
- مجموعة من المؤلفين : العلامتية و علم النص، تر : منذر العياشي، الإنماء الحضاري ، حلب - سوريا- د.ط، سنة 2009.

.V المراجع الأجنبية :

- Charles Grivel : production de l'intérêt Romanesque, la Haye-paris-1973.
- Gérard Genette : Figure3. Seuil, 27 Rue jakob-paris-1972
- Gérard Genette : palimpseste " La littérature au Second degré", Seuil 27 rue Jacob - paris -1982.
- Gérard Genette : Seuil, Edition du Seuil -paris- 1987
- Graham Allen: Intertextuality, the new critical Idiom Edition Taylor and Francis group, London and New York 2000.
- Josette Dey Delive : la linguistique du Signe, colin-paris-1998.
- Leo H Heok : L'imposition du Titre ou la fausse vraisemblance du linguistique au Textuel, éd: ch. Grivel_Kibèdi Varga Vangrcuinn-Amsterdam-1974.
- Leo H Hoek : la marque du Titre " Dispositifs Sémiotiques d'une pratique Textuelle ", Mouton – paris -la Haye ,1981.
- R .Barthes et autres : poétique du récit , Editions du Seuil,1997

.VI .المجلات و الدوريات :

- أعمال المؤتمر الأول بكلية الآداب ، منشورات الجامعة اللبنانية ، بيروت - لبنان- سنة 2011.
- أعمال المؤتمر الأول ، كلية الآداب و العلوم والإنسانية ، سنة 2008.
- مجلة البحرين الثقافية ، المجلد 09 ، ع 32، أبريل ، 2002.
- مجلة التبيين، العدد 26، سنة 2006.
- مجلة الكرمل، العدد 88، سنة 2006.
- مجلة الكرمل، ع2، فبراير 2007.
- مجلة الكرمل، عدد 46، سنة 1993..
- مجلة الموقف الأدبي ، ع 215-216 ، إتحاد الكتاب العرب - دمشق-
- مجلة الموقف الأدبي ، عدد 428 ، إتحاد الكتاب العرب - دمشق- سنة 2006.
- مجلة جامعة الأقصى ، مؤتمر الآداب ، العدد الأول ، سنة 2000.
- مجلة عالم الفكر، العدد 3 ، المجد 35 ، مارس 2007.
- مجلة علامات "البلاغة و الأسلوب" ، النادي الأدبي الثقافي – جدة - المجلد 17، ج 67 نوفمبر 2008.
- مجلة علامات، العدد 08 ، سنة 1997.
- مجلة علامات، العدد 18 ، سنة 2002.
- مجلة علامات، عدد 07 ، سنة 1997.
- ندوة الأدب القديم أية قراءة ؟ جامعة الحسن الثاني ، عين الشق - الدار البيضاء - 12، 13، 14 شباط ، سنة 1993.

.VII المواقع الالكترونية :

www.Maktoobblog.com

www.Wikipedia.org

فهرس المحتويات

فهرس المحتوى

أ - ح	المقدمة
82- 09	الباب الأول: العتبات النصية في النقد العربي القديم
58 -11	الفصل الأول: الشعرية العربية القديمة و مفهوم النص
53 -13	I. الشعرية العربية (البيانية)
16 -13	1) ضبط منهجي
32 -17	2) مقارنة المفهوم
53 - 33	3) قضايا الشعرية العربية
58 - 54	II. مفهوم النص عند القدماء
82 - 59	الفصل الثاني: مقارنة العتبات النصية في المدونة العربية القديمة
63 - 61	1- من الشفوية إلى الكتابية
83 - 63	2- التدوين نقطة انطلاق و تحوّل
70 - 66	أ- القرآن الكريم والعتبات
75 -71	ب- الشعر و العتبات النصية
83 - 76	د- النثر و العتبات النصية
279-83	الباب الثاني: العتبات النصية في النقد الحديث و المعاصر
171-85	الفصل الأول: الشعرية الحديثة و مفهوم النص
89-87	أ) تمهيد
92-90	ب) إشكالية المصطلح
110-93	ج) تأثير الخلفيات التأسيسية في مفهوم الشعرية
95-94	1) الشعرية و البلاغة
95	2) الشعرية و التاريخ الأدبي

96-95	(3) الشعرية و اللسانيات
97	(4) الشعرية والأدبية
99-98	(5) الشعرية و الأسلوبية
101-99	(6) الشعرية و الجمالية
103-102	(7) الشعرية و السيميائية
106-104	(8) الشعرية و نظرية القراءة
110-107	(9) الشعرية و السرديات
133-111	(د) النص عتبة الشعرية
115-111	(1) مفهوم النص و أصل التسمية
121-116	(2) الانتقال من الجملة إلى النص
133-121	(3) حول النص الأدبي
171-134	(هـ) شعريات غربية
137-134	(1) الشكلاونيون الروس
142-138	(2) رومان جاكسون
150-143	(3) جون كوهين و شعرية الانزياح
158-151	(4) رولان بارت
162-159	(5) تزيفيتان تودروف
164-163	(6) أمبرتو إيكو
171-165	(7) جيرار جينيت
279-172	الفصل الثاني : عتبات ولوج النص الروائي الجزائري
185-174	I. مدخل
207-186	II. مكونات الغلاف " بين العتبة و العنمة "
279-208	III. العتبات النصية بين الواقعية و الشعرية
230-209	(1) العنوان
245-231	(2) الإهداء
260-246	(3) المقدمة
264-261	كلمة لأبد منها
279-265	(4) التصديرات
284-280	الخاتمة
290-285	ثبت المصطلحات الأساسية (فرنسي- عربي)
307-291	قائمة المصادر و المراجع
310-308	فهرس المحتويات

