الجمهوريـــة الجزائـــريـــة الديمقراطيـــة الشعبيـــة
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليـــم العالـــي والبحـــث العلمـــي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique
المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف ميلة

معهد الآداب و اللغات: **قسم اللغة و الأدب العربي.**

المرجع :.....

سيميائية العتبات النصية في ديوان "عبق الورد" لـ: حمزة الأطرش ـ أنموذجا ـ

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي.

تخصص: أدب جزائري.

من إعداد الطالبتين:

- **هاجر بن حميدة.**
- **هاجر طواهرة.**

إشراف الدكتور:

جمال سفاري.

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

أولا وقبل كل شيء نشكر الله الذي أمدنا بالقوة والقدرة

على إتمام هذا البحث وإخـــراجه إلـــى

ضوء الشمس

ونتقدم بجزيل امتنانا وخالص عرفاننا إلـــــــــى

أستاذنا الفاضل

جمـــــــال ســـفـــاري

على ما قدمه لهذا البحث إشرافا وتوجيها

وإلى كل من ساهم

في إنجاز هذا البحث

من قريب أو بعيد

الإهداء

إلـــــى الكـاتب

حـــمزة الأطرش

مقـــــدمـــــة

يسعى النّاقد المعاصر إلى تحقيق استقلاليته عن الأديب من خلال سعيه تقديم قراءات إبداعية للنص المدروس، لا تكتفي باستهجانه، أو استحسانه فقط، بل تمضي لتبني نصّا موازيا للأصل المنقود. وقد تأتى للنقد آلية الانعتاق من تبعية الأدب ومسايرته، بتجاوز مهمته التقليدية، وهي دراسة النصوص الإبداعية باعتبارها بنية لغوية، إلى تتبّع شكليات تتعلق بالنّص، وبالكاتب، وبالمؤثرات الخارجية في كتاباته، فأصبح الاهتمام بالكيفية التي تقدم فيها هاته النصوص، وما يحيط بها، بدل النّظر إليها وكأنها مجرد زوائد مهمتها حفظ النص دون أن يكون لها أيّة دلالة، أو أدنى تأثير في متلقيها.

وقد عزز ظهور السيميائية خلق هذا الانفلات، وهذا التكامل بين النقد والادب، فكان لها الفضل في صرف النقد تصاريف أخرى تعين في فهم العمل الأدبي، وتحريره – في الوقت نفسه– من الاستكانة إلى ما تمليه البنية اللّغوية للنصّ وكفى، لتشهد الساحة النقدية بعد ذلك حركية لا مثيل لها، ودراسات اتخذت طرائق جديدة في التعامل مع الخطاب الأدبي.

ومنه سعى النقد المعاصر اليوم إلى العناية تنظيرا، وتطبيقا بما يسمى بمداخل النص أو العتبات النصية، بعدما أهملت وهمشت لقرون، رغم وجود إشارات إليها في الدراسات القديمة، تحث على ضرورة العناية بها، إلا أن الدارسين أهملوا الاشتغال عليها. إلى أن يحلّ المنهج السيميائي ويعيد لها الاعتبار، ويسهم في تبيان مدى أهميتها في قراءة النصوص والكشف عن بعض من خباياها وتفاصيلها، باعتبار أنّ تلك العتبات النّصية هي الخطاب الأولي الذي يواجه بصر القارئ قبل ولوجه إلى النص، ليفتح له مجالا في تأويله وإعادة إنتاجه، ويخلق لديه حافزا لمعرفة وفهم فحوى المتن.

إنّنا في زمن تنوّعت فيه أنواع الخطابات من حولنا بين المرئية، والمسموعة، والمكتوبة ولا شكّ في أنّ إقبالنا على أي خطاب يكون بتأثير من اللّماسات الإشهارية، والتّرويجية التي تصاحبه؛ فاختيار القارئ لما يقرأه مرتهنٌ بمجموعة من الأشياء، تكون محيطة بمتن الكتاب من مثل العنوان، الغلاف وصورته، وحتى الإهداء وطريقة كتابته، وغالبا ما تكون سببا في جذب القارئ، وأسره لمواصلة القراءة.

من هذا المنطلق كانت لدينا رغبة في اكتشاف دور هاته العتبات النّصية الخارجية ومدى تأثيرها على القارئ، إضافة إلى أسباب أخرى دفعتنا للبحث في هذا المجال منها السعي إلى إثراء مكتبتنا بمذكرة علمية جادة تعنى بالعتبات النصية، في محاولة منا لمسايرة ما تطرحه الدّراسات النقدية المعاصرة.

ولعل الهدف الرئيسي من هذا البحث هو محاولة الوقوف على أبرز الدّلالات والإيحاءات التي تتضمنها العتبات النصية، وتبيان مدى فاعليتها في كشف سر النص والإعلان عليه، فهاته العتبات لا يمكن اعتبارها مجرد جانب هامشي، أو ترفا فكريا، لذلك وجب علينا فكها باعتبارها فاتحة النص، ومنطلق القراءة. وبالتّالي فإنّ الإشكال الأساس الذي ينطلق منه البحث، هو:

- **ما القراءات التي تمنحنا إياها العتبات النّصية في ديوان "عبق الورد" للشّاعر حمزة الأطرش؟**

ويمكن لهذه الإشكالية أن تتجزّأ إلى تساؤلات منها:

- **هل للعتبات النّصية في المدونة المدروسة وزنها القرائي، والتأويلي لدى المتلقي؟ أم أنها مجرد واجهات جمالية خالية من مقصدية، فيستوي وجودها مع عدمه؟**

- **ما العتبات النصية؟ وما علاقتها بالسيميائية؟**

وعليه فقد وُسمَ البحث بـ:**سيميائية العتبات النصية في ديوان "عبق الورد" –حمزة الأطرش– "أنموذجا"**؛ ولمعالجته ارتأينا انتهاج خطّة تتكون من: مقدمة، وفصلين، ثم خاتمة؛ إذ استعرضنا في الفصل الأول "**مفاهيم نظرية حول السيمياء والعتبات النصية**" سبعة عناصر تضمنت تعريفات لغوية، واصطلاحية لمصطلح السيمياء، وكذا العتبات النصية، مرورا بلمحة عن الدراسات النقدية الغربية، والعربية لهذين المصطلحين، لنخصص بعدها الحديث عن العتبات النصية ووظائفها، وعلاقتها بالفضاء النصي، وكيف يتعامل القارئ لتأويلها، وفي المقابل جاء الفصل الثاني، والذي ركز مباشرة على دراسة العتبات النصية في المدونة الشّعرية المدروسة، ووفقا لذلك جاء عنوان الفصل: "**العتبات النصية وتمظهراتها في ديوان "عبق الورد"**، وتم التطرق فيه لسبعة عتبات نصية: مبدؤها عتبة العنوان، ثم عتبة اسم الكاتب، وتليها عتبة المؤشر الجنسي، وبعدها عتبة الغلاف، فعتبة دار النشر، ثمّ عتبة الإهداء، وآخرها عتبة الفضاء الكتابي.

وقد اعتمدنا في بحثنا، وتقصينا لدلالات العتبات النصية؛ المنهج السيميائي؛ لأنه الأنسب في تفكيك شفرات النص الموازي وتأويله، كما أنه فتح فضاءات مكّنت من تتبع الدلالة وسيرورتها،عبر معالجة تتوخى الموضوعية ما أمكن إلى ذلك سبيلا. مستعينين على ذلك ببعض المصادر والمراجع البارزة في معالجة موضوع العتبات النّصيّة نذكر منها:

- "**معجم السيميائيات**"، لفيصل الأحمر.
- كتاب"**عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)**"، لعبد الحق بلعابد.
- كتاب"**التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث**"، لمحمد الصفراني.

ولا يفوتنا أن هذا البحث لا يدعي فضل السبق إلى إثارة قضية العتبات النصية، بل قد سبقته الكثير من الدراسات، نحو ما قدمه، على سبيل المثال،"**جميل حمداوي**" في العديد من الأبحاث والمقالات، وكذلك ما أثاره الباحث "**عبد المالك أشهبون**"، والباحث "**أبو المعاطي الرمادي**"، وغيرهم كثير، غير أن ما يحسب إضافة في هذا البحث هو طبيعة الدراسة التي حاولت أن تكون شاملة لجميع العتبات النصية، حيث حاولنا فيه التطرق لعتبة الفضاء الكتابي، والتي أهملها أغلب الباحثين بالرغم من أنها عتبة تمنح للقارئ المتأمل فيها إشارات تمكنه من الفهم الصّحيح للنص.

ومما تجدر الإشارة إليه في سياق هذا التقديم المختصر، هو العقبات التي واجهت سير البحث، والتي كان من أهمها أزمة المصطلح وتعدده، وعدم قدرتنا على الإلمام ومراجعة كل ما هو موجود بين أيدينا، حيث ضرورة الدقة وتجنب الحشو والزوائد، مع أهمّية الإحاطة الكافية بالموضوع.

في الأخير، نتقدم بجزيل الشكر والتقدير للأستاذ المشرف "**جمال سفاري**" شاكرينا إياه تجشمه عناء متابعة هذا البحث، وعلى ما قدمه من ملاحظات سديدة لإتمامه، وكذا الشكر موصول لكل من ساهم في مد يد العون لإخراج هذا البحث إلى النور. كما لا يفوتنا تقديم الشّكر الجزيل لأعضاء لجنة المناقشة الذين سهروا على تنقيح البحث، وتخليصه ممّا اعتراه من نقص أو تقصير.

الفصل الأول:

مفاهيم نظرية حول

السيمياء

و العتبات النصية.

الفصل الأول: مفاهيم نظرية حول السيمياء والعتبات النصية.

1- السيمياء.

2- العتبات النصية.

3- السيمياء في الدراسات النقدية.

4- العتبات النصية في الدراسات النقدية.

5- وظائف العتبات النصية.

6- العتبات والفضاء النصي.

7- المتلقي وتأويل العتبات النصية.

1- السيمياء.

لقد أصبحت الساحة الأدبية النقدية مؤخرا تزخر بالكثير من المصطلحات التي تجذب القارئ، وتستهويه، ولعل أبرزها مصطلح "**السيمياء**"، أو "**السيميائية**"، الذي شهد انتشارا واسعا في المرحلة الأخيرة، باعتباره علما حديث النشأة، له أسسه، وقواعده، ومبادئه.

وبالرغم من أنه مصطلح غربي النشأة؛ إلا أننا نلحظ أن لهذا المصطلح جذورا في القديم لذلك سنحاول تتبع معناه، واختلاف مفاهيمه ـ إن وجدت ـ بين القديم والحديث.

1-1- السيمياء في اللغة:

تطرقت العديد من المعاجم والدراسات المؤلفة في السيمياء للمفهوم اللغوي لهذا المصطلح، ونلحظ اتفاقها على أن السيمياء بمعنى العلامة.

ومما جاء في **لسان العرب**: "السيماء والسيمياء: العلامة. وسوم الفرس: جعل عليها السيمة...، وقولهم عليه سيما حسنة معناه علامة، وهي مأخوذة من وسمت أسم قال والأصل في سيما وسمى فحولت الواو من موضع الفاء فوضعت في موضع العين... فصار سومى"[1]؛ معنى هذا أن السيمياء هنا بمعنى العلامة، وأن الياء في سيما أصلها الواو بعد نقلها من موضع الفاء إلى العين.

وقد ورد أصل سيما في **مختار الصحاح** " س و م (السومة) بالضم: العلامة، تجعل على الشاة".[2]

---

[1] أبى الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري: لسان العرب، دار صابر، بيروت، م12، ط1 2000، ص: 312.

[2] محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي: مختار الصحاح، مكتبة لبنان، بيروت، د.ط، 1986، ص: 135.

وجاء تعريفها في **معجم الوسيط** بنفس المعنى "السيما: العلامة. وفي التنزيل العزيز:{سيماهم في وجوههم من أثر السجود}[1]. وقد استدل في هذا المعجم بآية من القرآن وردت فيها كلمة 'سيما' والتي كانت بمعنى العلامة التي تظهر في الوجه نتيجة السجود.

وقد ورد في **معجم الوجيز** "السيما والسيمياء: العلامة يعرف بها الإنسان في الخير والشر"[2]، وهكذا يتبين أن المعاجم العربية ترى أو تتفق على معنى العلامة لهذا المصطلح.

أما الأصل اللغوي لهذا المصطلح في اللغات اللاتينية كما أكدته الدراسات يعود إلى "الأصل اليوناني semeion، الذي يعني علامة، وLogos... تعني العلم، فالسيميولوجيا هي علم العلامات".[3]

وهذا ما أشارت إليه "جوليا كريستيفا Julia Kristeva" حين اعتبرت "القول بمصطلح 'سيميائية' يعني استعادة المفهوم الإغريقي لمصطلح semeion: علامة مميزة (خصوصية)، أثر، قرينة، سمة مؤشرة، دليل، سمة منقوشة، أو مكتوبة، بصمة، رسم مجازي"[4]، كل هذه المصطلحات أو الكلمات جعلت دلالة على المعنى الإغريقي لكلمة علامة.

ومنه يتبين لنا أن الجذر اللغوي للسيمياء يحيل إلى لفظة علامة، سواء في المعاجم العربية، أو كما اتفق الدارسون الغربيون، وأجمعت دراساتهم على أن أصول هذه التسمية يعود إلى المصطلح اليوناني "semeion".

---

[1] مجمع اللغة العربية: معجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، 2004، ص: 466.

[2] مجمع اللغة العربية: المعجم الوجيز، دار التحرير للطبع والنشر، مصر، د.ط، 1989، ص: 330.

[3] فيصل الأحمر: معجم السميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2010، ص:11.

[4] يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسونية، اصدارات رابطة إبداع الثقافة، كلية الآداب واللغات، جامعة قسنطينة، 2002، ص:131.

1-2- السيمياء في الاصطلاح:

أسهم العديد من الدارسين في وضع تعريف يتناسب مع هذا العلم الحديث، والملاحظ عليه أنه علم استمد أصوله من مجموعة من العلوم المعرفية، ولهذا فإن مهمة تحديده وإعطائه مفهوما عاما من الأمور الصعبة جدا، "لهذا السبب تعددت الآراء في تعريفه، وفي تحديد مصطلح دقيق له، سواء في اللغات الغربية، أو اللغة العربية"[1]، وعلى العموم سنذكر أشهر التعريفات لهذا العلم.

مبدأ هذه التعريفات ما جاء به "**فيرديناند دي سوسير Ferdinand de Saussure**" والذي اعتبر أول من تنبأ بهذا العلم، وقد سماه السيميولوجيا، ورأى أن "مهمته هي التعرف على كنه هذه العلامات، وعلى القوانين التي تحكمها. وبما أن هذا العلم لم يوجد بعد، فأننا لا نستطيع التنبؤ لا بجوهره، ولا بالشكل الذي سيتخذه، إننا نسجل فقط حقه في الوجود"[2] وفي هذا إشارة إلى وجود هذا العلم، وتحديدا لطبيعة دراسته، وهي العلامة وجوهرها، ومن الذي يتحكم بها.

وأما المنظر الأول لهذا العلم أو النظرية، ونقصد هنا الأمريكي "**تشارلز سندرس بيرس**" "**Charles Sanders Peirce**" فيرى أنه لا يمكن له دراسة "الرياضيات، والأخلاق والميتافيزياء، والجاذبية الأرضية، والديناميكية الحرارية، والبصريات، والكيمياء، وعلم التشريح المقارن، وعلم الفلك، وعلم النفس، وعلم الأصوات، وعلم الاقتصاد، وتاريخ العلم، والكلام والسكوت، والرجال، والنساء والنبيذ، وعلم القياس، والموازين، إلا على أساس سيميولوجي"[3] يربط بيرس هنا كل العلوم الإنسانية، والظواهر الطبيعية بهذا العلم، باعتبار أن كل علم من

---

[1] فيصل الأحمر: معجم السميائيات، ص:11.

[2] سعيد بنكراد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط3، 2012، ص:67.

[3] شلواي عمار: السيمياء المفهوم والآفاق، محاضرات الملتقى الوطني الأول السيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة، الجزائر، 7- 8 نوفمبر 2000، ص ص: 19- 20.

هذه العلوم فيه دلالات، وإشارات لا يمكن اكتشافها إلا باللجوء لعلم السيمياء، أو كما سماه هو السيميوطيقا.

ويعتبر "**بريكل Brickell**" في كتابه **علم الدلالة** السيمياء "نظرية عامة في العلامات ويرى أنها منهج نظري في المعرفة".[1]

ومن هنا يتبين لنا أن هناك من يعرف السيمياء على أساس أنها علم، والبعض نظرية وآخرون منهج، لكن المتفق ما بين الدارسين أنها تبحث عن دلالات العلامات، أو الإشارات ونلمس هذا في قول "**روبرت شولز Robert Scholes** الذي يرى أن السيمياء "غالبا ما تعرف بأنها دراسة الإشارات... أي الأنظمة التي تمكن الكائنات البشرية من فهم بعض الأحداث، أو الوحدات بوصفها علامات تحمل معنى"[2]، أي أن السيمياء بالرغم من توسع دراساتها؛ إلا أنها تبقى ملتزمة بدراسة ما يحمل معنى في دلالته.

ويعرف **صلاح فضل** السيمياء بقوله: "هي العلم الذي يدرس الأنظمة الرمزية في كل الإشارات الدالة وكيفية هذه الدلالة"[3]؛ أي ما تحمله الإشارة من معنى، وكيف تكون دلالتها.

مؤدى هذا أن السيمياء بغض النظر عن طريقة التعريف بها، فإن الباحثين يتفقون على أن هذا المصطلح هو بمعنى العلامة، ومنه فالدراسة فيه مرتبطة بالعلامة ككل، بجانبها اللغوي، وغير اللغوي ودلالتهما.

---

[1] قريش بن علي: السيميائية التاريخ والأسس العلمية، محاضرات الملتقى الوطني الأول السيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة، الجزائر، 7- 8 نوفمبر 2000، ص: 27.

[2] روبرت شولز: السيمياء والتأيل، تر: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط1، 1994 ص ص: 13- 14.

[3] فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، ص: 18.

2- مفهوم العتبات النصية.

تحظى العتبات النصية اليوم باهتمام بالغ من قبل الدارسين والنقاد، بعد ما كانت مصطفة على رفوف الهامش، لتصبح في الدراسات الحديثة هي الركيزة الأساسية التي يقوم عليها كل نص، فالعتبات النصية مرتبطة ارتباطا وثيقا بالنص، إذ لا وجود لنص بدون عتبة، وكذا في المقابل لا عتبة بدون نص، فهي بمثابة بوابة العمل الأدبي؛ لأن القارئ من أول نظرة يلمح تلك العتبات التي تضيء ذهنه، كونها المرآة التي تعكس جوهرها.

2-1- العتبة في اللغة:

تطرقت العديد من المعاجم اللغوية، والدراسات المؤلفة في العتبات النصية للمفهوم اللغوي لهذا المصطلح، ونلحظ أن أغلبها أجمع على تعريف واحد للعتبة ومن بين هاته التعاريف نذكر:

ورد في **لسان العرب** "العتبة: أسكفة الباب التي توطأ؛ وقيل العتبة العليا. والخشبة التي فوق الأعلى: الحاجب؛ والأسكفة: السفلى؛ والعارضتان: العضادتان، والجمع عتب وعتبات. والعتب الدرج، وعتب عتبة: اتخذها. وعتب الدرج: مراقيها إذا كانت من خشب؛ وكل مرقاة منها عتبة".[1]

ويعرفها **الرازي** في **مختار الصحاح** بقوله: "العتبة: أسكفة الباب ... العتبة في الباب هي العليا والأسكفة هي السفلى ... الأسكفة عتبة الباب التي يوطأ عليها".[2]

[1] ابن منظور، لسان العرب، م1، ص: 576.

[2] عبد القادر الرازي: مختار الصحاح، ص: 173.

أما في **معجم العين** يعرفها **الفراهيدي** بقوله: "العتبة: أسكفة الباب. وجعلها إبراهيم عليه السلام كناية عن امرأة اسماعيل، إذ أمره بإبدال عتبته"[1]، باعتبار أن المرأة عند العرب في القديم كانوا يطلقون عليها اسم عتبة.

وجاء في **معجم الوسيط:** "العتبة خشبة الباب التي يوطأ عليه. والخشبة العليا. وكل مرقاة. (ج) عتب".[2]

أما تعريفها عند **الزمخشري** فكان: "عتب: أبدل عتبة بابك: جعلها إبراهيم صلوات الله عليه كناية عن الاستبدال بالمرأة. ويقال: حمل فلان على عتبة كريهة وهي واحدة عتبات الدرجة والعقبة وهي المراقي".[3]

وعرفت في **معجم الطلاب** "العتبة: موطئ القدم عند الباب/ المرقاة والجمع عتبات. وتأتي عتبات بمعنى شدائد".[4]

ومن هنا نجد أن الجذر اللغوي للفظة العتبة هو "عتب"، ويفضي إلى معان متقاربة، منها عتبة البيت، الدرج، العلو والارتفاع، المرأة..

مؤدى هذا أن العتبة هي بداية كل شيء، مثل قولهم عتبة الباب، أو قولنا عتبة النص أي هي أول ما يصادفنا، بحيث يلزم علينا المرور بها قبل الولوج إلى النص، لذلك شبهت عتبات النص بعتبة البيت، والذي لا يمكن الدخول إليه دون أن نطأ عتبته.

---

[1] أبي عبد الرحمن الخليل بن احمد الفراهيدي: كتاب العين، تح: مهدي المخزومي– إبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال العراق، م2، د.ط، 1980، ص: 75.

[2] مجمع اللغة العربية: معجم الوسيط، ص: 582.

[3] الزمخشري: أساس البلاغة، تح: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، لبنان، ج1، ط1، 1998، ص: 632.

[4] يوسف شكري فرحات: معجم الطلاب، مر: إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، لبنان، ط6، 2004، ص: 379.

2-2- العتبات في الاصطلاح:

اعتبرت العتبات النصية من أهم قضايا النقد الأدبي المعاصر، وتعريفها الاصطلاحي لا يختلف عن معناها اللغوي، رغم تعدد المصطلحات التي أطلقت على هذا الحقل المعرفي كالنص المصاحب، المناص، النص الموازي، خطاب المقدمات، المكملات.. إلا أن معناها واحد[1]، حيث نجدها تعرف بأنها: "ما يحيط بالكتاب من سياج أولي، وعتبات بصرية ولغوية"[2]؛ أي أن العتبات هي إطار، أو كل ما يصاحب النص، وتكون إما مشاهدة بالعين أي أنها عبارة عن صورة، أو رموز، وإما هي كلمات تقرأ.

وتعرفها **سعدية نعيمة** على أنها "فضاء يشمل كل ما له علاقة بالنص من عناوين رئيسية، وعناوين فرعية، وتداخل العناوين، ومقدمات، وذيول، وصور، والتمهيد، والتنبيه والتقديم وكلمات الناشر، والتعليقات الخارجية.."[3]

ويعرفها **عبد الرزاق بلال** بقوله: "العتبات في النص هي مجموع اللواحق أو المكملات المتممة لنسيج النص الدال، لأنها خطاب قائم بذاته، له ضوابطه وقوانينه التي تفضي بالقارئ إلى القراءة الحتمية للنص"[4]، لأنها تسهم في جذب انتباه القارئ، فيحاول قراءتها وتأويلها حسب وجهة نظره، مع ربطها بمضمون النص ليتسنى له فهم خصوصيته.

---

[1] ينظر، فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، ص: 223.

[2] بلقاسم دفة: علم السيمياء والعنوان في النص الأدبي، محاضرات الملتقى الوطني الأول السيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة، الجزائر، 7- 8 نوفمبر 2000، ص: 41.

[3] سعدية نعيمة: إستراتيجية النص المصاحب في الرواية الجزائرية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي للطاهر وطار مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، كلية اللآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ع: 5، مارس، 2009، ص: 225.

[4] سامان جليل إبراهيم: سيميائية العتبات النصية في البني المتناغمة عموديا قراءة في المجموعة القصصية (عصا الجنون) لأحمد خلف، مجلة جامعة كريمان، كلية اللغات والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية، جامعة كريمان، 2018، ص: 02.

وتعود سبب تسميتها بـ: "عتبات النص بهذا المصطلح _ فيما هو جلي _ نسبة إلى عتبة البيت، فهي الأساس والركيزة التي يقوم عليها النص"[1]، ويرى "**عبد الحق بلعابد**" أن النص لا يظهر بدونها؛ لأن "النص في الواقع لا يمكننا معرفته وتسميته إلا بمناصه، فنادرا ما يظهر النص عاريا عن عتبات لفظية، أو بصرية... والمناص هو كل ما يجعل من النص كتابا يقترح نفسه على قرائه، أو بصفة عامة على جمهوره... نقصد به البهو الذي يسمح لكل منا دخوله أو الرجوع منه"[2]، فالعتبات لها دور هام في فهم النص، وتحديد مقاصده الدلالية، كما أنها بمثابة الجسر الذي يربط بين المبدع، والقارئ، وهي "تشكل مدخلا مهما في إضاءة النصوص... وتكشف عن مغاليقها، والإشكالات التي تستعصي على المتلقي، كما أنها تأخذ بيد القارئ لاستنباط المتون، وتقليبها وتفكيك رموزها، وأبنيتها المحكمة لتنفتح بصورة أكثر وضوحا عما لو كانت مجردة من أي عتبات"[3]، فعتبات النص قد "تصبح هي الكاشفة في أحايين كثيرة عن المسكوت عنه في بنى النص".[4]

مؤدى كل هذا أن العتبات تسبق العمل الأدبي، وهي بمثابة مفتاح للقراءة، أي أنها حلقة وصل بين خارج النص وداخله، تمكن القارئ من الدخول إلى أغوار النص الرئيسي، وذلك لما تحمله من علامات ودلالات، تساعد في عملية التواصل بين المتلقي والنص، وتمثل هذه العتبات في: اسم المؤلف، عنوان الكتاب، الغلاف، الإهداء، الهوامش، معلومات النشر العناوين الفرعية، الاستهلال ..

---

[1] فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، ص: 223.

[2] عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينات من النص إلى المناص)، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2008 ص: 44.

[3] أسماء الأحمدي: الهوية في الرواية النسائية السعودية روايتا (الفردوس اليباب) و(الرقص على أسنة الرماح)، المؤتمر الدولي السادس للغة العربية، الإمارات العربية المتحدة، 2017، ص: 160.

[4] حافظ المغربي: عتبات النص والمسكوت عنه قراءة في النص الشعري، مجلة قراءات، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة، 2011، ص: 05.

3- السمياء في الدرسات النقدية.

تعتبر النظرية السيميائية إحدى المناهج النقدية المعاصرة، لكن المتطلع لتاريخها يجد أن جذورها تعود إلى الماضي مع أفلاطون، وأرسطو، ومع ذلك تعد دراسة حديثة، مغايرة لما سبقها من دراسات، فلا نجدها تهتم بالنص، ولا بمن قاله، وإنما تحاول الإجابة عن تساؤل وحيد وهو كيف قال النص ما قاله؟ والحديث عن هذه النظرية سواء في البيئة النقدية الغربية، أو البيئة النقدية العربية، يجعلنا نقف أمام إشكالية تلقي هذه النظرية وآليات تطبيقها.

3-1- عند الغرب:

تأتى للسيمياء أن تحظى باسمين بارزين، أولهما العالم السويسري "**فرديناند دي سوسير**" الذي تنبأ بظهور علم جديد في كتابه "**دروس في اللسانيات العامة**" وقال عنه بأنه سيكون أشمل من اللسانيات، بحيث يدرس العلامات، أو الإشارات اللغوية، وغير اللغوية، وسماه بـ**السيميولوجيا**، والأخر الأمريكي "**شارلز ساندرس بيرس**" الذي يعتبر المنظر الأول لهذا العلم، حيث سعى إلى صياغة مفاهيمه، وبلورته ليطلق عليه اسم **السيميوطيقا**، وهذا ما أكده "**جوليان غريماس**" (**Julien Greimas**) حين عرف السميائيات بأنها "علم جديد مستقل تماما عن الأسلاف البعيدين... وهي مرتبطة أساسا بـ"سوسير" ، وكذلك بـ"بورس".[1]

وبالنسبة للاختلاف الموجود في تسمية هذا العلم بين **دي سوسير**، و**بيرس**، فهو اختلاف شكلي؛ لأن كلاهما يقصدان به علم العلامة، أو علم الإشارة، فمصطلح **السيميولوجيا** "شاع عند الأوربيين، وعند سيميائيي مدرسة باريس تقديرا لصياغة سوسير وأما المصطلح الثاني (Semiotics) فيفضله الناطقون بالإنجليزية، كما يشيع في أوروبا الشرقية، وإيطاليا، والولايات المتحدة الأمريكية، تقديرا للعالم الأمريكي ش.س.بيرس".[2]

---

[1] فيصل الأحمر معجم السميائيات، ص: 17.

[2] بسام موسى قطوس: سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، ط1، 2001، ص: 12.

غير أننا نلحظ أن هناك من يجعل مصطلح **السيميولوجيا** مصطلح تنظيري؛ أي أنه عبارة عن نظرية عامة؛ لأن **سوسير** أشار إليها فقط، وقدم تصورات عامة دون التعمق فيها على عكس **بيرس**، ولهذا جعلوا مصطلح **السيميوطيقا** مصطلحا تطبيقيا.

وكنتيجة للتحول الذي حدث داخل الحقل اللغوي، واللساني تأثر النقد الأدبي، وأفرزت بذلك رؤى مفاهيمية مغايرة، بعدما أعلنت قطيعة مع التصورات التاريخية، والاجتماعية، في علاقتها بالبنى النصية "والنظرية السميائية واحدة من هذه الاتجاهات التي شقت طريقها النقدي بوضوح استنادا إلى أسس لسانية وبنيوية، أضافت إليها عناصر سيميائية أخرى فكانت بذلك منهجا نقديا يستحق أن يتبع، ويتبنى في تحليل النصوص"[1]؛ لأن تشكلها ساهم فيه مجموعة من الدارسين العلماء، والفلاسفة، وكذا النقاد، فالسيميائية بوصفها علما نجدها لدى "**سوسير**"، و"**شارل موريس**" **(Charles Morris)**، أما منهجا نقديا فنجدها لدى "**رولان بارت**" **(Roland Barthes)**، و"**جاك لاكان**" **(Jacques Lacan)**، و"**جوليا كريستيفا**"، أما في الفلسفة فأمامنا "**أرنست كاسيرو**"**(Ernest Casero)**، وكما لدينا سيمياء التواصل لدى "**بريتو**" **(Prieto)**، و"**مونان**" **(Mounin)**، و"**وبويسنس**" **(Buyssens)**، حيث يرون في الدليل أداة تواصلية، أو أداة قصد تواصلي؛ ولها محورين محور التواصل وهو إما محور تواصل لساني كما في عملية التواصل بين البشر، أو غير لساني كما في الملصقات الدعائية، أما المحور الثاني فهو محور العلامة أي أن الدال والمدلول يشكلان علامة، لدينا أيضا سيمياء الدلالة عند "**بارت**"، و"**لاكان**" **(Lacan)**، وهذا الاتجاه هو الأقرب للنقد الأدبي لعنايته بربط الدلالة باللغة، فالسيميولوجيا عليها أن تلجأ إلى اللغة لتقف على دلالة الأشياء، وهناك أيضا سيمياء الثقافة عند الروسي "**يوري لوتمان**" **(Yori Lotman)**، والإيطالي "**أمبرتو إيكو**" **(Umberto Eco)**، وقد عني أصحاب هذا

[1] فيصل الأحمر: معجم السميائيات، ص: 59.

الاتجاه بدراسة الظواهر الثقافية باعتبارها عمليات تواصلية، بحيث ربطوا بين اللغة والمستويات الثقافية، والاجتماعية، والأيديولوجية، مؤكدين أن العلاقة تتألف من دال، ومدلول ومرجع ثقافي، كل هاته الاتجاهات شكلت روافد لبناء سميائية ليس للأدب فقط، من شعر ورواية، وفن وموسيقى؛ وإنما أصلت لقراءة الخطابات الفلسفية، والدينية، وحتى الفكرية وهاته القراءات السميائية لا تلغ القراءات السابقة؛ إنما تستفيد منها وتحتويها، لذلك نجدها تركز على قراءة أعماق الدال، وتحفيز الطاقة التخيلية للقارئ، من خلال فتح المجال له للمشاركة بأفكاره وثقافته، وبالتالي يكون له دور في إنتاج النص.[1]

والملاحظ أن السميائية في بدايات ظهورها كانت مرتبطة بفكرة العلامة، لكن فيما بعد أصبحت مرتبطة بتوليد النصوص، وتأويلها، والحق أن توليد الدلالة بالرجوع إلى ما قاله "بيرس" هو فعل، أو تأثير يستلزم مشاركة ثلاثة أطراف هي: العلامة باعتبارها تعبير وموضوعها؛ ويعني به الموضوع المباشر؛ أي ما تعبر عنه العلامة، بعبارة أخرى المدلول ويولد الطرف الثالث، أي المؤول بصفة آلية تأويلا جديدا، وهكذا فالعلامة عند بيرس هي ذلك الشيء الذي يجعلنا دائما نعرف شيئا ما إضافيا[2]، فمنذ أن ظهرت السيمياء "سواء بوصفها علما، أو فلسفة، أو مجالا تطبيقيا، وهي تعرف امتدادا وتوسعا في التطبيق لا حد له، مما يصعب مهمة أي باحث يحاول التدقيق والتحديد"[3]، فمعرفة السيميائية يساهم في فتح أفاق جديدة أمام الفكر، وينمي الحس النقدي لدى الدارسين ليرفضوا الأحكام الانطباعية و"قد يقودنا تفحص منظورات السيميائية إلى إدراك أن المعلومات، أو المعاني، لا يحتويها العالم ... [وأن] المعنى لا ينقل إلينا نحن نولده، مستندين في ذلك إلى شفرات واصطلاحات

---

[1] ينظر، بسام موسى قطوس: سيمياء العنوان، ص ص: 12- 23.

[2] ينظر، أمبرتو أيكو: السيميائية وفلسفة اللغة، تر: أحمد الصمعي، مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان، ط1، 2005 ص ص: 38- 39.

[3] الزواوي بغورة: السميائيات – العلامة والرمز في الفلسفة المعاصرة- (التأسيس والتجديد)، عالم الفكر، الكويت، م:35 ع:3 يناير/ مارس، 2007، ص: 98.

لا نعيها عادة... ولأننا نعيش في عالم تتزايد فيه الإشارات المرئية نحتاج أن ندرك أنه حتى الإشارات الأكثر واقعية ليست كما تبدو"[1]، وهذا ما أكده أحد النقاد حين قال:"تخبرنا السميائية عن أشياء نعرفها، لكن بلغة لن نفهمها أبدا"[2]، فالملاحظ على السيمياء أنها "تحتفي بالسيرورات التي تقود إلى المعنى، وتكشف عنه من خلال ما يخفى، وليس فقط عبر ما يكشف ويوضح".[3]

وتبين لنا **جوليا كريستيفا** أن موضوع السيمياء هو "دراسة الأنظمة الشفوية، وغير الشفوية ومن ضمنها اللغات بما هي أنظمة، أو علامات تتمفصل داخل تركيب الاختلافات إن هذا هو ما يشكل موضوع علم أخذ يتكون وهو السيميوتيقا (من الكلمة اليونانية Semeion) أي علامة".[4]

مؤدى هذا أن النقاد والدارسين في هذا المجال أجمعوا على أن السيمياء تعرف بالعلامة أي أنها العلم الذي يبحث في أنظمة العلامات جميعها، اللغوية، وغير اللغوية، أي كيفما كانت العلامة يقوم بدراستها، وموضوعه هو العلامة ذاتها من حيث كنهها، ودلالتها، وهذا ما جعل مرادف السيميائية هو علم العلامات.

ومن خلال هذا العرض للسيمياء لدى الدارسين الغربيين، وعنايتهم الكبيرة بهذا الحقل المعرفي، نتساءل ما إذا كان الدارسون العرب أيضا قد اهتموا بهذا الحقل المعرفي؟ وهل شكل هذا الحقل عندهم دراسة جديدة، أم أن لها بذورا في دراساتهم القديمة؟ وإذا كان دراسة جديدة عليهم كي تلقفوا هذا المصطلح؟ وكيف تعاملوا مع ترجمته؟

---

[1] دنيال تشاندلر: أسس السميائية، تر: طلال وهبة، مر: ميشال زكرياء، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1 ص: 43.

[2] المرجع نفسه، ص: 42.

[3] ألجيرداس .ج.غريماس، جاك فونتنيي: سيميائيات الأهواء –من حالات الأشياء إلى حالات النفس– تر: سعيد بنكراد دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، ط1، 2010، ص: 15.

[4] عصام خلف كامل: الإتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، دار فرحة للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2003، ص: 26.

2-3- عند العرب:

ورد ذكر لفظ السيمياء في العديد من المؤلفات العربية القديمة، من معاجم وكتب، وإن كان معناها اقترن بالسحر، والشعوذة، وهو مختلف عن المعنى الذي ناد به "**سوسير**" وجاء به "**بيرس**"، وهو دراسة العلامات اللغوية، وغير اللغوية داخل النصوص، أو داخل الحياة الاجتماعية، إلا أنه يوجد عند العرب القدامى بعيدا عن مصطلح السيمياء، حديثهم عن العلامة والدليل، فالبحث في دلالة الكلمات من أهم ما لفت انتباه اللغويين العرب، وسنتطرق أولا لكيفية ورود مصطلح السيمياء عند العرب القدامى، وعند من؟ وكيف استعمل؟ وبعدها ندرج بعض الدراسات التي اقتربت من علم السيمياء.

من بين الذين وظفوا في كتاباتهم مصطلح السيمياء نجد مثلا "**صديق بن حسن القنوجي**" في كتابه "**أبجد العلوم**" محاولا وضع تعريف لهاته الكلمة، إذ يقول "يطلق هذا الاسم على ما هو غير الحقيقي من السحر وهو المشهور... ولفظ سيميا عبراني معرب أصله سيم يه ومعناه اسم الله"[1]، ومن هنا يتبين أن هذا المصطلح يقترن بالسحر، وأنه مصطلح دخيل على اللغة العربية.

وكذا نجد "**ابن سينا**" يرى أن "علم السيميا علم يقصد فيه كيفية تمزيج القوى التي في جوهر العالم الأرضي ليحدث عنها قوة يصدر عنها فعل غريب، وهو أيضا أنواع... [وتلك الأنواع] متعلقة بالحركة العجيبة التي يقوم بها الإنسان، وبعضها متعلق بفروع الهندسة، أما البعض

[1] صديق بن حسن القنوجي: أبجد العلوم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ج2، د.ط، 1978 ص ص: 332- 333.

الأخر فمتعلق بالشعوذة"[1]، وأما "**علي التهانوي**" يقول :"سيميا هو علم يكون به تسخير الجن".[2]

كما تحدث "**ابن خلدون**" في مقدمته عن علم السيمياء في الفصل الثلاثون المعنون بـ: علم أسرار الحروف "وهو المسمى بهذا العهد بالسيمياء"، ولعل مجمل ما ورد في مقدمة ابن خلدون أن هذا المصطلح استعمله العام، والخاص، ظهر بظهور الغلاة من المتصوفة وبالنسبة لأسرار الحروف فهي من تفاريع علم السمياء، والسيمياء ضرب من السحر يحصل برياضات شرعية، لأن التصرف في عالم الأكوان يكون لصنفين من البشر؛ هما الأنبياء بالقوة الإلهية، والسحرة بالقوة النفسانية التي جبلوا عليها، والرياضة السحرية طريقة يستعملها كثير ممن يقصد اكتساب السحر وتعلمه، غير أنهم سموا هذه الطريقة بالسيمياء توغلا في الفرار من اسم السحر، وهم في الحقيقة واقعون في معناه.[3]

ونتيجة لربط السيمياء في القديم بالسحر بعد ظهورها كعلم رفضت تلك التسمية، وقيل "من الأفضل إطلاق الاسم الغربي... نخشى أن يفهم القارئ العربي من السيميائية شيئا يتصل بالفراسة... أو يربطها بالسيميا، وهي العلم الذي اقترن في مراتب المعارف العربية بالسحر".[4]

وبالنسبة للدراسات التي تقترب من علم السيمياء فنجد أن هناك "من النقاد العرب من يطابق بين مصطلحي "الدلالة"، و"السيمياء"؛ فعلم الدلالة، أو السيمياء هو علم تفسير معنى

---

[1] فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، ص: 31، نقلا عن: رشيد بن مالك: السيميائية "أصولها وقواعدها"، مر: عز الدين مناصرة، منشورات الاختلاف، الجزائر، د.ط، 2002، ص: 24.

[2] محمد علي التهانوي: كشف اصطلاحات الفنون والعلوم، تح: رفيق العجم–علي دحروج، مكتبة لبنان، لبنان، ط1 ص: 999.

[3] ينظر، عبد الرحمن بن خلدون: مقدمة ابن خلدون، تح: عبد الله محمد الدرويش دار البلخي، دمشق، ج2، ط1، 2004 ص: 282–286.

[4] صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998، ص: 297.

الدلالات والرموز والإشارات وغيرها"[1]، معناه أن هناك من يجعل من علم الدلالة عند العرب هو نفسه علم السيمياء، باعتبار أن كلاهما يقومان بدراسة دلالة الرموز، والإشارات.

ومن الدراسات القديمة أيضا والتي صنفت على أنها تتقاطع مع ما تدرسه السيمياء نجد آراء "**الجرجاني**" حول العلامة اللغوية، والتحول الدلالي، والعلامة اللغوية عنده "مجرد علامات وسمات دالة على المعاني، فيمكننا أن نستبدل علامة بعلامة للدلالة على المعاني... كما أشار إلى أن الدلالة لا تأتي من الجانب الشكلي المكتوب فقط، وإنما للسياق دور مهم جدا في الكشف عن الدلالات الخفية"[2]، وقد توصل بعض الدارسين إلى "أن العرب القدامى قد تكلموا وأفاضوا الحديث عن العلامة، ودلالة الكلم في السياق... إلا أنهم لم يحددوا السيمياء كإجراء نقدي في دراسة النصوص، ولا التلميح حول آليات التحليل السيميائي، وعليه تبقى دراساتهم المتناثرة في التراث العربي القديم البذور الأولى لهذا العلم الجديد".[3]

وقد انتقلت السيميائية إلى الوطن العربي، خلال الثمانينيات، وبالضبط في المغرب مع "**محمد مفتاح**"، "**عبد الفتاح كليطو**"، "**أنور المرتجي**"، "**محمد الماكري**"، وفي السعودية مع "**عبد الله الغذامي**"، وفي الجزائر نجد "**عبد المالك مرتاض**"، "**عبد القادر فيدوح**"، و"**قاسم المقداد**" في سوريا[4]، وبالنسبة للمغرب العربي فقد دعوا إلى ترجمتها بالسيمياء من أجل تعريب المصطلح؛ لأن بنظرهم السيمياء مثلها مثل أي مفردة عربية تنتمي إلى الحقل الدلالي

---

[1] حفناوي بعلي: التجربة العربية في مجال السيمياء دراسة مقارنة مع السيميولوجيا الحديثة، محاضرات الملتقى الوطني الثاني السيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة، الجزائر، 15- 16 أفريل 2002، ص: 159.

[2] فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، ص: 33.

[3] آسيا جريوي: المصطلح السيميائي بين الفكر العربي والفكر الغربي، جامعة محمد خيضر بسكرة ، الجزائر، 2013 ص: 337.

[4] ينظر، يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسونية، ص: 133.

التي تحضر فيه الكلمات الآتية: السمة والتسمية والوسام والميسم والسيمياء والسيماء..[1] غير أن من الباحثين من يحصي للسيمياء ستة وثلاثون مصطلحا عربيا، وعلى حد قول الباحث يوسف وغليسي فإن ما خفي عنا سيجعل الأمر أعظم، لأنه من الغريب والعجيب أن يترجم مصطلحين اثنين وهما "**Semiologie**" و"**Semiotiques**" إلى ستة وثلاثين مصطلحا، أو أكثر وهاته المصطلحات هي: السيميائيات، السيمائيات، السيميائية، السيمائية السيميوتية، السيميات، السيامة، السماتية، السيمياء، علم السيمياء، السيميولوجيا الساميولوجيا، علم السيمانتيك، علم السيميولوجيا، السيميوطيقا، السيميوتيكا، السميوتيكية علم الرموز، الرمزية، علم الدلالة، علم الدلالات، الدلائلية، الدلائليات، علم الدلائل، علة الأدلة، علم الدلالة اللفظية، الدلائلي، الدلالية، العلامية، العلاماتية، علم العلامات، علم العلاقات، علم الإشارات، نظرية الإشارة، الأعراضية، دراسة المعنى في حالة سينكرونية.[2]

غير أن هناك من يفضل "التمسك بلفظ السيمياء أو السيميائية لانسجامه اللفظي والصوتي مع المصطلح الأجنبي من جهة، ولعلاقته الدلالية بما ورد في تراثنا اللغوي العربي من جهة أخرى"[3]، وبهذا واجهت السيمياء عند العرب إشكالية تم تحديدها في ثلاث مشكلات أولها يتعلق بالمصطلح في ترجمته، والمعروف أن تعدد الترجمات للمصطلح الواحد يضعف مفهوم العلم، فمثلا نجدهم يرفضون مصطلح السيمياء؛ لأنها في القديم ارتبطت بعلم التنجيم لهذا قالوا أنه غير صالح، ويرفضون مصطلح السيميولوجيا؛ لأن مؤتمر السيمياء تخلى عنه لصالح السيميوطيقا، وهكذا دخل العرب في دوامة، وصراع حول المصطلح الأنسب، وكل باحث يتعصب لترجمته، وبالتالي لا وفاق بين الدارسين، مما أدى إلى إضعاف هذا العلم

---

[1] ينظر، ميجان الرويلي، سعيد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط3، 2002 ص ص: 177-178.

[2] ينظر، يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2007، ص: 107-108.

[3] حفناوي بعلي: التجربة العربية في مجال السيمياء دراسة مقارنة مع السيميولوجيا الحديثة، ص: 160.

وإعاقة لتطوره، وبالنسبة للمشكلة الثانية فتتعلق بالعلم ككل، وبوسائله الإجرائية، وذلك بسبب الغموض في بعض مفاهيمه، فهناك من السيميائيين العرب من يطلق على دراسته اسم الدراسة السيميائية، لكن يأتي آخر ويرفض أن تدخل هاته الدراسة في مجال السيمياء، مثل ما حدث لدراسة عبد المالك مرتاض "أين ليلاي" فالبعض قال أنها دراسة سيميائية والبعض الآخر قال أنها ليست دراسة سيميائية، أما المشكلة الثالثة فتتمثل في الجانب التطبيقي، حيث نلحظ أنهم يركزون على النصوص اللغوية، أما دراسة الأنساق غير اللفظية فهي شبه منعدمة، كما نلحظ أن جهودهم تبذل في الجانب التنظيري، على خلاف التطبيق الذي يكون مرورهم عليه سطحي.[1]

وعلى العموم فإن السميائية "بوصفها العلم العام، تدرس الأنساق اللفظية، وغير اللفظية من منطلق أنها لغات... فأصبح الهدف من التحليل السيميوطيقي هو الإمساك بالمعنى، أو الدلالة، بغض النظر عن مختلف التجليات (التعبير) التي يتخذها"[2]، ونحن اليوم بحاجة لمثل هذا العلم، وبخاصة لمن يصنعون الإشهارات، فهم "مثلا يستفيدون كثيرا من السيميائيات في صنع الإرساليات الإشهارية، والسيميائيون يعملون على كشف الزيف الذي تتضمنه كل إرسالية إشهارية"[3]، وبالنسبة للنصوص الأدبية فهي لم تبق رهينة الكلمة فقط كما كانت في السابق، بل أضيف لها عناصر أخرى كالصور، والرسومات ومختلف الرموز والتي لا يمكن الخوض في تفسيرها، وإعطاء دلالات لها من دون اللجوء لعلم السيمياء.

---

[1] ينظر، جاب الله أحمد: السيمياء مفاهيم وأبعاد، محاضرات الملتقى الوطني الأول السيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة، الجزائر، 7- 8 نوفمبر 2000، ص ص: 47-51.

[2] أحمد يوسف: السميائيات الواصفة – النطق السميائي وجبر العلامة- ، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005 ص ص: 51- 53.

[3] سعيد بنكراد: السميائيات السردية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، د.ط، 2001، ص ص: 07- 08.

4- العتبات النصية في الدراسات النقدية.

اهتم النقد الغربي المعاصر بدراسة النص دراسة مغايرة لما كانت عليه في السابق باعتبار أن جل الدراسات كانت تنحصر في دراسة جانب ما، وتغفل الجوانب الأخرى، فكان للنقاد رغبة في الوصول إلى دراسة يتمكنون بها من فهم النصوص فهما كليا، لا جزئيا، وهذا ما جعلهم يتعرضون لأشياء كانت مغيبة في الدراسات السابقة، فبعد أن "عرف النقد القديم زهاء قرن من الزمن أن سلطة النص هي المسألة الرئيسية للقراءة والتحليل"[1]، برز مؤخرا رأي يعاكس هذه النظرة، وأصبح هناك اهتمام بدراسة عتبات النص، وتأويلاتها، ومحاولة تبيان قيمتها، وكذا ضرورتها في كل نص، وقد ارتبطت هذه العتبات النصية باسم "**جيرار جينيت**" فهل هذا الارتباط عائد لوضعه لهذا المصطلح؟ أم لأنه أول من تعرض لهذه القضية؟

4-1- عند الغرب:

ألف "**جيرار جينيت Gérad Genette**" كتابا ووضع له عنوان "**عتبات**"، جاعلا من العتبات "خطابا موازيا لخطابه الأصلي (وهو النص)، يحركه في ذلك فعل التأويل وينشطه فعل القراءة، شارحا ومفسرا شكل معناه"[2]، مؤدى ذلك أن الخطاب الموازي مرادف لمصطلح العتبات، والتي تكون محاطة بالنص، "وقد ظفر جينيت باستعمالات عدة وتعريفات شتى للعتبة"[3]، ومن بين هاته المصطلحات إضافة للخطاب الموازي نجد مصطلح "النص المصاحب" والذي جعل أداة، أو ركيزة يحول بها "النص إلى كتاب ويعرض كما هو

---

[1] مهاجي فايزة: فعالية العتبات النصية ودلالاتها قراءة في الخطاب الروائي الجزائري (رواية الورم لمحمد ساري أنموذجا) إشراف: عقاق قادة، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في النقد الأدبي الحديث والمعاصر، جامعة جيلالي ليابس سيدي بلعباس، 2014- 2015، ص: 25.

[2] عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينات من النص إلى المناص)، ص: 19.

[3] سليمة لوكام: شعرية النص عند جيرار جينيت من الأطراس إلى العتبات، قسم الأدب العربي، المركز الجامعي سوق أهراس، التواصل، ع: 23، جانفي 2009، ص: 09.

لقرائه وبأكثر عمومية للجمهور... يتعلق الأمر هنا بعتبة، أو دهليس يسمح لكل واحد منا بالدخول أو العودة على عقبيه"[1]، لذلك سلطت الأضواء النقدية على العتبات النصية بوصفها موقعا استراتيجيا في النص، ومفاتيح لفهمه، لذا لا يمكن لأي دارس للنص أن يعزلها أو يعتبرها خارج بؤرة الاهتمام؛ لأنها أضواء كاشفة تقود إلى جوهر النص، وتزيل عتمة المعنى وانغلاقه[2]، فبعد الدراسة التي قام بها "**جيرار جينيت**" صار هناك اهتمام أكثر بهذا المجال، وتوسعت فيه أفاق البحث، فمثلا نجد مجلة الشعريات قد خصصت "عددا مميزا للعتبات فدرسته في مجالات عدة فلسفية، وثقافية، وبصرية".[3]

ونتيجة لظهور دراسات عدة، بدأ هذا المصطلح يشهد جدلا واسعا بين النقاد، والباحثين واختلفوا في وضع تسمية مناسبة له، متفق عليها، ومن ثم اختلف في تفسيره أيضا، غير أننا نلحظ أن مصطلح عتبات هو الأكثر تداولا في الأوساط النقدية؛ لأن أول الأبحاث التي وضعت في هذا المجال استعمل فيها مصطلح عتبات.[4]

غير أن ما وصل إليه "**جينيت**" لم يكن من فراغ؛ وإنما سبقه الذين من قبله في الإشارة لهذا الموضوع، وإن كانت إشاراتهم يعتريها نوعا من النقص، ومثال ذلك "كتاب المقدمات" لبورخيص(Borges)، إذ لاحظ أن الدراسات الأدبية مازالت تشتكي من نقص يتمثل في

---

[1] حبيبي بلعيدة: شعرية العتبات في ديوان أسفار الملائكة لعز الدين ميهوبي، إشراف: بن غنيسة نصر الدين، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجيستير في الأدب واللغة العربية، تخصص نقد أدبي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2013- 2014 ص: 35.

[2] ينظر، شيماء خيري فاهم، نصير جابر الفتلاوي: بناء العتبات النصية في الرحلة الأدبية الحديثة، كلية الآداب قسم اللغة العربية، جامعة القادسية، 2017، ص: 02.

[3] غريس خيرة: العتبات النصية في رواية الطوفان لعبد المالك مرتاض (عتبة العنوان، النص المقتبس، التهميش) إشراف: هواري بلقاسم، بحث مكمل لنيل درجة الماجيستر، في الأدب العربي، جامعة وهران، 2015- 2016، ص: 36.

[4] ينظر، آمنة محمد الطويل: عتبات النص الروائي في رواية المجوس لإبراهيم الكوني _ العنوان، الغلاف، المقتبسات _ قسم اللغة العربية، كلية التربية، جامعة الزاوية، م: 3، ع:16، يوليو 2014، ص: 49.

عدم ظهور قاعدة تقنية لدراسة المقدمات"[1]، وبما أن المقدمة تعتبر إحدى مكونات العتبات النصية، نجد أن بورخيص قد دعا إلى الاهتمام بها، واعتبر أن الدراسات من دون الوقوف عليها، دراسات غير مكتملة.

وقد ورد في كتاب "**عبد الحق بلعابد**" المعنون بـ: "**عتبات (جيرار جينات من النص إلى المناص)**"، مصطلح العتبات النصية باسم "المناص"، وتم في هذا الكتاب الإشارة لبعض الدراسات التي سبقت دراسة "جيرار جينيت" من بينها نذكر: مقالة من "**أجل سوسير –نقد–** " لـ "**كلود دوشي**" **(Claude Duchet)**، التي نشرت في مجلة الأدب سنة 1971، حيث تعرض فيه لمصطلح المناص، وأيضا "**جاك دريدا**" **(Derrida Jacques)**، في كتابه "**التشتيت**" 1972، الذي تكلم فيه عن خارج الكتاب محددا إياه وبدقة، حيث يشمل كل من الإستهلالات، والمقدمات، والتمهيدات، والديباجيات، والإفتتاحيات، باعتبارها تجعل النص مرئيا قبل أن يكون مقروءا، ولدينا أيضا كتاب "**الميثاق السيرذاتي**" 1975 لـ "**فليب لوجان**" **(Phillip Logan)**، تعرض فيه لما سماه بحواشي، أو أهداب النص، وهي برأيه تتحكم بكل القراءة ومن بين ما ذكر: اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي، اسم السلسلة، اسم الناشر، أما أهم من وفق في استعماله لمصطلح التناص بالدقة المنهجية والسعة المفاهيمية التي سيعالجه بها "جيرار جينيت" في كتابه عتبات، هو "**مارتان بالتار**" **(Martin Baltard)**، حيث حدد مصطلح المناص؛ بأنه مجموعة من النصوص التي تحيط بالنص أو جزء منه، تكون مفصولة عنه مثل عنوان الكتاب، وعناوين الفصول، والفقرات الداخلة في المناص.[2]

---

[1] عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص (دراسة في مقدمات النقد العربي القديم)، أفريقيا الشرق، المغرب، د.ط 2000 ص: 24.

[2] ينظر، عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينات من النص إلى المناص)، ص ص: 29– 30.

غير أن الفرق بين ما جاء به "**مارتان**"، وبين ما جاء به "**جينيت**"، يكمن في أن طرح مارتان كان طرحا تعليميا بيداغوجيا، أما جينيت فزاد عليه الطرح النقدي، والإبستمولوجي.[1]

وأما النقطة المشتركة بين هذه الأبحاث فتمثلت في إدراكها أهمية العتبات النصية في الدراسات الأدبية، والفكرية.

وما هو ملاحظ على هذه الأبحاث أنها ظهرت في السبعينيات من القرن الماضي، أي في الوقت الذي ما تزال فيه دراسة العتبات لم تستقر بالشكل الذي تمت به في أواخر الثمانينيات، بالضبط 1987 م ، تاريخ ظهور كتاب "عتبات"[2]، وهكذا صار كتاب "جيرار جينيت" مرجعا لكل دراسة تهتم بعتبات النص، خاصة وأنه "فتح آفاقا واسعة لبحثه ليس في الرواية فقط، ولكن في المسرح، والسينما، والرسم، والموسيقى.."[3]

كانت هذه إذن أهم الإرهاصات الأولى لدراسة العتبات النصية لدى النقاد الغربيين وحسب ما قدم يتبين أن الدارسين في الغرب قد أولوا عناية كبرى بهذا الموضوع، وهذا ما جعل منه حقلا معرفيا قائما بذاته، وذلك بعد تأليفهم لمؤلفات خاصة بهذا المجال.

ومن هنا يتبادر في ذهننا تساؤل حول ما إذا كانت الدراسات العربية هي أيضا قد وقفت على مثل هذه الدراسة؟ وكيف تلقف الناقد العربي هذا المصطلح الغربي؟ وهل أجاد فهمه وأحسن التعامل مع ترجمته؟

---

[1] ينظر، عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينات من النص إلى المناص)، ص: 31.

[2] ينظر، عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص، ص: 25.

[3] عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينات من النص إلى المناص)، ص: 35.

4-2- عند العرب:

المعروف عن الثقافة العربية في القديم تطرقها لمختلف القضايا الفكرية والأدبية، والتي تعتبر اليوم علما قائما بذاته، ومن تلك القضايا العتبات النصية، حيث وجد في مؤلفاتهم إشارات لها تدعو إلى الاهتمام بها.

لكن قبل الخوض في معرفة ما قيل حول هذا الموضوع، ننوه إلى أن الإنسان العربي مفطور على الشعر والشفاهة، وما وصلنا من الشعر لم يكن معنونا، باعتبار أن العنوان أهم عتبة نصية نصادفها، ونلمس هذا الإهمال للعناوين في قول **الغذامي** "والعناوين في القصائد ما هي إلا بدعة حديثة، أخذ بها شعراؤنا محاكاة لشعراء الغرب –والرومانسيين منهم خاصة– وقد مضى العرف الشعري عندنا لخمسة عشر قرنا، أو تزيد دون أن يقلد القصائد عناوين، ومن النادر أن تحدد هوية القصيدة بعنوان، وإذا حدث ذلك فإن العنوان حينئذ يكون صوتيا –لا دلاليا– كأن يقال لامية العرب، لامية العجم.."[1]

وإذا أمعنا النظر في "طبعة التأليف العربي قديما نجد أن أول ما وصلنا منه كان عبارة عن مرويات شفوية، ينقلها الطلبة عن شيوخهم، وهذه المرويات كثيرا ما أخذت طابع الحوار الذي يعتمد السؤال والجواب"[2]، معنى هذا أن الثقافة العربية في القديم كان اعتمادها تقريبا بشكل كلي على الذاكرة، ولم يكن من طرفها عناية لا بالعنوان، ولا بالتدوين، لكن "ما إن عرفت صناعة التأليف تطورا حتى بدؤوا يتدبرون شكليتها، التي لا تنفصل عن عمق مضامينها ومنافعها، فعرفوا الكتاب، وميزوه عن السجل والسفر، وتكلموا في أنواع الكتابة ورتبة الخط، واستقامة الأسطر، والفصل بينها"[3]؛ أي أنه بتطور حركة التأليف، وبظهور علم

---

[1] عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية "قراءة نقدية لنموذج معاصر"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط4، 1998، ص:261.

[2] عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص، ص: 26.

[3] المرجع نفسه، ص: 28.

الكتابة أدرك الكتاب والدارسون، ضرورة لوضع ضوابط للكتابة، وقواعد للتأليف، لتكون منهاجا يسير عليها الكتاب في إنتاج مؤلفاتهم، حيث كشفت لنا "القراءة التاريخية عن أن العتبات النصية لم تكن غائبة عن محور اهتمام أغلب الكتاب العرب، بل كانت موضع احتفاء وعناية كبيرة منهم"[1]، وكان هذا الاهتمام في البداية على شكل إشارات، وتوجهات متناثرة في مصنفات عامة، لكن مع تنامي الوعي بضرورة إتباع سنن خاصة في التأليف تحدد قواعد كتابة النصوص، ظهرت كتب في هذا المجال من مثال ذلك نجد "**أدب الكاتب لابن قتيبة**"، و**أدب الكتاب للصولي**، و**الاقتضاب بشرح أدب الكتاب للبطليوسي**.[2]

وقد وضع "**المقريزي**" مثلا في كتابه "**المواعظ**" بعض القواعد من أجل أن يلتزم بها الكتاب إذ يقول: "اعلم أن عادة القدماء من المعلمين قد جرت بأن يأتوا بالرؤس الثمانية قبل افتتاح كل كتاب، وهي الغرض والعنوان والمنفعة والمرتبة وصحة الكتاب ومن أي صناعة هو وكم فيه من أجزاء وأي أنحاء التعاليم المستعملة فيه"[3]، وهكذا نلحظ أن هناك إشارة للعتبات وضرورة حضورها قبل افتتاح كل كتاب، والتي تمثلت في هدف الكاتب من كتابه وما عنوانه، وماذا سيحقق من منفعة، وما سبقه من مؤلفات في نفس الموضوع، وماهو موضوعه، والمنهجية التي اعتمدها في كتابته.

ومنه نستنتج أن العرب القدامى كانوا على دراية ووعي تام بمدى أهمية العناصر المحيطة بالنص، باعتبار أن لها دورا في تحديد هوية النص، والإشارة إلى مضمونه، وهاته

---

[1] سهام السامرائي: العتبات النصية في رواية الأجيال العربية، كلية التربية، جامعة سامراء، العراق، ط1، 2016 ص: 16.

[2] ينظر، يوسف الإدريسي: عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان ط1، 2015، ص: 28.

[3] احمد بن علي المقريزي: كتاب المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار المعروف بالخطط المقريزية، دار الكتب العلمية لبنان، ج1، د.ط، د.ت، ص: 03.

العناصر الثمانية التي ذكرها المقريزي هي عتبات نصية واضحة، تكسب المؤلف مزيدا من الثقة والشيوع لكتابه.

ويعد كتاب "**تحقيق النصوص ونشرها**" للكاتب "**محمد عبد السلام هارون**"، أول كتاب عربي مكتمل يطبع خصيصا للعناية بالنصوص وشكلها، حيث أورد فيه الكثير من الإشارات التي تتعلق بتحقيق العنوان، واسم المؤلف، وتحقيق متن الكتاب ونسبته لمؤلفه، ومن ذلك نجده يضع أربعة شروط من أجل توضيح النصوص، وتيسير قراءتها وهي[1]:

1- العناية بتقديم النصوص ووصف مخطوطاته.

2- العناية بالإخراج الطباعي.

3- وضع الفهاريس الحديثة.

4-الاستدراكات والتذييلات.

ولعل من بين العتبات النصية التي لوحظ أن العرب قديما أكدوا على ضرورة وجودها نجد (المقدمة الإستهلال، الخاتمة..) ففي الاستهلال قالوا أنه "داعية للانشراح ومطية للنجاح"[2] أما المقدمة والخاتمة "فقد تقرر أن كل عمل يجب أن يفتتح ببسملة ويختتم بالحمد لله"[3]، كما نلحظ أيضا من مظاهر العتبات التي التفت إليها بعض الكتاب هي إدراجهم لمؤلفاتهم السابقة في مقدمات كتبهم، فقد أدرج الجاحظ على سبيل المثال في كتابه الحيوان بعض مؤلفاته ك: كتاب حيل اللصوص، كتاب غش الصناعات، كتاب الملح والطرف، وأيضا فعل مثله المسعودي في مقدمة كتابه مروج الذهب إذ ذكر: كتاب الإبانة عن أصول الديانة كتاب أصول الحياة، ويمكن القول أن ما قام به كل من الجاحظ، والمسعودي، هو ما يمكن أن

---

[1] ينظر، عبد السلام محمد هارون: تحقيق النصوص ونشرها، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط7، 1998، ص: 83.

[2] يوسف العايب: عتبات النص ودلالتها في رواية "روائح المدينة" لحسين الواد، جامعة الشهيد حمة لخضر الوادي الجزائر، 2019، ص: 02.

[3] عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص، ص: 31.

نصطلح عليه اليوم بعتبة الغلاف الخلفي[1]، ومن خلال هذا يتبين أن العرب قديما قد تفطنوا لما يعرف اليوم بالعتبات النصية، ويتبين ذلك باهتمامهم بأهم مظاهرها، وإدراكهم لدورها في عملية تلقي النصوص.

أما في العصر الحديث فقد أصبح مصطلح عتبات النص، أو النص الموازي "Le paratexte" كما استعمله ووظفه "جيرار جينيت" يتحدد كمفهوم خاص، وقد تطرق إليه العديد من الدارسين العرب بالدراسة، والتحليل، والتأويل، فقد شهدت الدراسات والأبحاث في هذه الفترة اهتماما بالغا بالعتبات، بالرغم من الاضطرابات التي واجهها هذا المصطلح في الساحة الثقافية العربية أثناء ترجمته، ولعل السبب في هذا الاعتماد على الترجمة القاموسية الحرفية، أو اعتماد المعنى وروح السياق الذي وظف فيه في اللغة الأصلية[2]، فتعددت الترجمات، مما أدى إلى تعدد التعريفات، والمفاهيم الاصطلاحية للعتبات النصية.

ولعل أبرز هاته الترجمات نذكر ترجمة "**سعيد يقطين**" في كتابه "**انفتاح النص الروائي**" حيث يترجم مصطلح "**paratexte**" بالمناص ويعرفه بأنه: "بنية نصية مستقلة ومتكاملة بذاتها، وهي تأتي متجاورة لبنية النص الأصل".[3]

وأما "**محمد بنيس**" في كتابه "**الشعر العربي الحديث**" فكانت ترجمته للمصطلح الغربي بالنص الموازي، وهو في تعريفه "ما يصنع به النص من نفسه كتابا، ويقترح ذاته بهذه الصفة على قرائه وعموما على الجمهور".[4]

---

[1] سهام السامرائي: العتبات النصية في رواية الأجيال العربية، ص ص: 18- 19.

[2] ينظر، جميل حمداوي: لماذا النص الموازي؟، المغرب، https://www.arabicnadwah.com/articles/muwazi-hamadaoui.htm، 20:00، 13- فيفري 2020.

[3] سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2001، ص: 111.

[4] محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، (بنياته وإبدالاتها ا"لتقليدية")، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1989 ص: 77.

ونجد أيضا **حميد لحميداني** يترجمه بمصطلح "النص الموازي، أو الملحقات النصية باعتباره عتبات مباشرة، وملحقات وعناصر تحيط بالنص سواء من داخله أو خارجه، متحدثة بطريقة مباشرة أو غير مباشرة عن النص، مفسرة له ومضيئة لجوانبه".[1]

كانت هذه إذن بعض الترجمات، والمفاهيم للعتبات النصية عند النقاد العرب، أما الكتب التي خاضت خصيصا في هذا المجال نذكر:

- عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص) لـ: عبد الحق بلعابد.
- مدخل إلى عتبات النص –دراسة في مقدمات النقد العربي القديم لـ: عبد الرزاق بلال.
- الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة لـ: نبيل منصر.
- عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر لـ: يوسف الإدريسي.

وغير هذا كثير من الدراسات، والمقالات، والبحوث الأكاديمية، التي ساهمت في إعطاء مفهوم قائم بذاته لعلم العتبات النصية، بأسس تنظيرية وتطبيقية.

مؤدى ذلك أن العتبات النصية هي نصوص موازية، فأول لقاء بين القارئ وما كتب المؤلف يكون من خلالها، فهي التي تقودنا إلى داخل النص، ولذا من غير الممكن اعتبارها موضوعا معزولا عن النص، أو إهمالها أثناء دراسة النص، فبفضل الدراسات النقدية الحديثة أعيد الاعتبار للنص الأدبي وبنياته الخارجية.

[1] ينظر، شكيب بكري أحمد: دلالة العنوان في النص الروائي الجزائري مقاربة سيميائية، إشراف: بن حلي عبد الله، أطروحة الدكتوراه في النقد الأدبي الحديث، جامعة وهران، 2011– 2012، ص: 116.

5- وظائف العتبات النصية.

ينصب اهتمام النقد الحديث والمعاصر على ما يسمى بعتبات النص أو مداخله، وليس النقد فحسب، وإنما القارئ العادي أيضا يولي أهمية بتلك العتبات المحيط بالنص من خارجه، ويرجع هذا الاهتمام إلى ما تشكله هذه المداخل من أهمية في قراءة النص، والكشف عن دلالاته الجمالية، وقد قيل عن هذه العتبات أنها علامات لها وظائف عديدة، تخلق لدى المتلقي رغبات وانفعالات تدفعه إلى اقتحام النص، ومنه نتساءل ما إذا كانت لهذه العتبات النصية حقا وظيفة قرائية في النص؟ أم أن وجودها داخل الكتاب وخارجه، هو وجود اعتباطي، ولا ضرورة منه؟

بما أن النقد الأدبي اليوم، وكذا القارئ يهتم بهاته العتبات، باعتبارها مفتاحا مهما للكشف عن فنية النص، وشعريته، ونتيجة لهذا لا يمكن القول بأن وجودها اعتباطي، وأنها مجرد شكليات لتزين النص، بل نؤكد على أنها تملك وظائف متعددة تقوم بها، ومن بين هذه الوظائف نجد:

1- وظيفة إغرائية: تختص هذه الوظيفة بالعنوان أكثر شيء باعتباره أهم عتبة؛ لأنه أول شيء يصطدم به القارئ، وتلفت انتباهه، وبالتالي فهذه الوظيفة تسعى إلى إغراء القارئ من أجل تحقيق دعم إشهاري، فكم من عنوان كان سببا في كساد كتب، وموت نصوص، وبهذا نجد أن العنوان كلما كان مغريا، كلما جذب القارئ لاقتناء الكتاب وقراءته.[1]

[1] ينظر، شادية شقروش: سيمياء العنوان في ديوان (مقام البوح) لعبد الله العشي، محاضرات الملتقى الوطني الأول السيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة، الجزائر، 7- 8 نوفمبر 2000، ص: 272.

2- وظيفة تحديد مضمون النص والغاية منه: أي أن كل ما يحيط بمتن الكتاب أو ما يحيط بالنصوص، من عناوين داخليه، والخطاب التقديمي، والتنبيهات، وغيرها القصد منه إبراز الغاية من تأليف الكتاب.[1]

3- وظيفة التعيين الجنسي للنص: وهذا التعيين يكون في الغلاف الأمامي للكتاب وأما دوره فيكمن في تحديد هوية أو جنس العمل الأدبي، وإلى أي سلسلة أدبية ينتمي (شعر، أو رواية، أو مسرحية، أو قصة)، كما أنه يلعب دور المرشد، حيث يبين لحامل الكتاب من البداية النوع الأدبي الموجود معه، وبالتالي يعد مدخلا من المداخل الأولى المساعدة على عملية الولوج إلى النص.[2]

4- وظيفة جمالية: وتكمن أهمية هذه الوظيفة في كونها تجذب القارئ، وتغريه لتصفح الكتاب والغوص فيه من خلال "العنوان الجميل، والمقدمة المثيرة، والصورة، والألوان الجميلة على الغلاف، وطريقة رصف العناوين، وربما شكل الطباعة، ورسم الكلمات، كل ذلك يعطي الكتاب صورة جمالية تزيد من شغف القارئ وهو يتلقى الأثر الأدبي".[3]

5- وظيفة وصفية: وهي الوظيفة "التي يقول العنوان عن طريقها شيئا عن النص، وهي الوظيفة المسؤولة عن الانتقادات الموجهة للعنوان"[4]؛ أي من خلال العنوان يأخذ القارئ لمحة عما يوجد في النص، وإن كان العنوان في أحايين كثيرة يتسم بالغموض.

---

[1] ينظر، عبد المجيد علوي إسماعيلي: عتبات النص مقاربة نظرية، نشر في أخبار الجنوب، 19- 03- 2012، مجلة مغرس، https://www.maghress.com/sudinfos/704، 09:30، 26- فيفري 2020.

[2] ينظر، المرجع نفسه.

[3] آمنة محمد الطويل: عتبات النص الروائي في رواية المجوس لإبراهيم الكوني "العنوان، الغلاف، المقتبسات"، ص: 51.

[4] عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص: 87.

6- العتبات والفضاء النصي.

تأتى للقصيدة المعاصرة مكنة الانعتاق من هيمنة الأنموذج الأعلى، إلى خلق نسق شعري مغاير، يكسر القاعدة ليخترق ثوابت الطرح الخليلي، انطلاقا من كون كل قاعدة تحول دون حراك الشيء وتطوره.

وهذا الانفلات يستلزم بالضرورة تغيير الدراسات النقدية لهاته النصوص، وتغير محطة الاهتمام لأشياء مغايرة، ففيما سبق أولى النقاد جل اهتمامهم بالمضمون أولا، والموسيقى ثانيا، أما التشكيل الفضائي للنصوص فلم يحظى بنفس تلك الأهمية إلا مؤخرا، وأضحى بذلك هذا العصر حقلا للتجارب والبدائل الشعرية، وأصبحت القصيدة تخاطب العين والبصر، وتحولت الكلمة إلى تشكيل له دلالة أكبر من فعلها، ومع ظهور السيميائية وتطبيقها على الخطابات الشعرية صار هناك اهتمام بما كان مهملا فيما مضى.

ونلحظ أن الشعراء المعاصرين قد جربوا مبارحة الشعر القائم على بلاغة اللغة الأداة كونه لا ينفصل على النثر في شيء، ومحاولة العمل على اللغة المادة لإنتاج بلاغة صوتية وبصرية جديدة، وبذلك جعل القصيدة مشهدية تعبر بشكلها، لتكون قادرة على اختزال المعنى وتمرير دلالات أكثر عمقا، وتركيزا، وبأقل وسيلة تعبيرية ممكنة، تخلق من النص الشعري نصا شكليا قابلا للرؤية[1]، متجاوزا بذلك المأزق الذي تردت فيه حركات تحديث الشعر والخروج عن نظام القصيدة بالبحث عن فضاء جديد يسد النقص الناجم عن رفض الشعرية القديمة، معتبرين المزج بين الفنون، والأشكال التعبيرية وسيلة خلاقة تمنح الشعر طاقة جديدة، وقدرة على إنتاج دلالة تتجاوز قدرة الكلمة، وتستجيب لمتطلبات حضارة الصورة، فلم "يعد الكتاب المنشور الجاهز للقراءة، هو هذا الكلام المطبوع بين دفتي الكتاب؛ أي الكلام

[1] ينظر، محمد الماكري: الشكل والخطاب "مدخل لتحليل ظاهرتي" المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991 ص:181.

المعروض بصريا للقراءة فقط، بل أصبحت العناية تشمل مجموع مظاهره كنتاج، بدءا من الحجم مرورا بنوعية الورق، والتقنيات الطباعية الموظفة في تنظيم الصفحة وانتهاء بالغلاف وتركيبه العلامي البصري (عناوين/ صور/ رسوم/ ألوان..) إذ لم يعد المعروض نصا فقط بل هو إلى جانب النص فضاء صوري شكلي لا يخلو من دلالة".[1]

ويعتبر"الفضاء محورا من محاور النص الأدبي وعنصرا بنائيا يدخل في تشكيل النص وبناء لحمته... فالأفضية التي ترسمها يد المبدع لم تنشأ اعتباطا، أو بمحض الصدفة إنما لتحقيق غايات، وأهداف يرتضيها صاحبها، أي أنها تكون محملة بشحنات دلالية وإيحاءات رمزية، يراد بها على الدوام المعاني البعيدة الخفية، لا المعاني القريبة الظاهرة".[2] معناه أن الفضاء النصي نقصد به "الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها _باعتبارها أحرفا طباعية_ على مساحة الورق، ويشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف، وأحرف الطباعة، وتنظيم الفصول وتغيرات الكتابة المطبعية، وتشكيل العناوين وغيرها".[3]

وقد أولى محمد بنيس جل اهتمامه بالعنصر الفضائي في النص الشعري، في الدراسة التي قدمها بعنوان "الشعر المعاصر في المغرب مقاربة بنيوية تكوينية"، وفيها انتبه إلى بنية المكان، أو الفضاء الخارجي للنص، على حد تعبيره في الجانب البصري للنصوص، وذلك للدلالة التي تحملها، بحيث لا يمكن اعتبارها جانبا هامشيا، أو ترفا فكريا، أو لعبة مجانية

---

[1] محمد الماكري: الشكل والخطاب " مدخل لتحليل ظاهرتي"، ص: 06.

[2] ياسمين فايز الدرديسي: العتبات النصية في شعر إبراهيم نصر الله "دراسة سيميائية"، إشراف: محمد صلاح زكي أبو حميدة، رسالة لاستكمال متطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة الأزهر، مصر، 2015- 2016، ص: 35.

[3] حميد لحميداني: بنية النص السردي "من منظور النقد الأدبي"، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991 ص: 55.

فحاول من خلال هاته الدراسة أن يقدم لنا تصوره الخاص حول كتابة شعرية جديدة، يدعو من خلالها الكتاب إلى فتح العنان لكتاباتهم، ومغادرة إطارها المغلق.[1]

مؤدى ذلك أن الفضاء النصي هو تلك الأشياء، أو المظاهر الخارجية التي تكون محيطة بالنص، والتي تحمل دلالات لا يمكن للقارئ تجاوزها، أو أن يتجاهلها، بداء من العنوان، وغلاف الكتاب، لأن كل كاتب يحاول من خلال هاته العتبات جذب القارئ لقراءة ذاك النص.

ومنه فاللافت للنظر أن الفضاء النصي لا يبتعد كثيرا عن مفهوم العتبات النصية، ومن خلال هذا التقديم يمكن لنا أن نلتمس علاقة جدلية بين الفضاء النصي، والعتبات النصية لأن كل منهما يفضي إلى الآخر، ويتقاطع معه، بل إن الفضاء النصي يحتضن عتبات النص في كنفه، وهي تدور في فلكه، وتضيء جوانب النص المعتمة من خلاله، وتتآزر وظيفتها مع مهامه؛ لتنتج نصا ثريا محملا بالدلالات، ومشعا بإضاءات من شأنها إثراء النص وتعميقه.[2]

[1] محمد الماكري: الشكل والخطاب " مدخل لتحليل ظاهرتي"، ص ص: 216- 217.

[2] ينظر، ياسمين فايز الدرديسي: العتبات النصية في شعر إبراهيم نصر الله "دراسة سيميائية"، ص: 40.

7- المتلقي وتأويل العتبات النصية.

انتقل الاهتمام من السياقات الخارجية المحيطة بالنص وتأليفه، وكذا المؤلف وظروف كتابته، للاهتمام بالنص في حد ذاته كبنية مغلقة، وإهمال السياقات الخارجية، ليترتب عن هذا الاهتمام بالقارئ أو المتلقي للنصوص، باعتبار أن النص الأدبي لا تكتمل مقوماته وحركته الإبداعية إلا بالقارئ، الذي يتلقى النص، ويقوم بقراءته، وإعادة إنتاجه من جديد وبهذا أضحى للنص الشعري آليات خاصة، مرتبطة بالمتلقي المتابع، والمتفاعل مع النصوص، فتحول القارئ من مستهلك إلى منتج، أو مبدع من الدرجة الثانية؛ لأن قراءته انفتحت على النص محاولة كشف غموضه وما يخفيه، من خلال إدراك معاني النصوص وما تحمله من دلالات، وتساعده العتبات المرافقة للنص في هذا، باعتبارها "تحمل في مكنوناتها دلالات قريبة حاضرة، أو بعيدة غائبة لها صلات وثيقة بحمولة النص... [وهي] تشكل عنصر إثارة، وإغواء تدفع القارئ للتعامل مع النص انطلاقا من تفسيره، وتأويله لهذه العتبات".[1]

ونتيجة للدور الذي تحمله هاته العتبات وتأثيرها على القارئ، أصبح الكاتب المبدع يولي اهتماما أكبر بها من أجل جذب القارئ وإثارته، "وتمارس بداية النص _أو عتبة القراءة_ تأثيرا خاصا على القارئ، وتوجه تصرفاته إزاء النص الذي سوف يقرؤه. وهذا يعني أن البداية المحكمة البناء تشد القارئ إلى النص، وتجعله يتابعه إلى النهاية. وعلى عكس ذلك فإن البداية الرديئة حتى وإن كانت بقية النص جيدة، فإنها تجعل القارئ يعزف عن النص"[2] وإضافة للجمالية التي تضفيها العتبات النصية على النصوص، فهي عنصر ضروري من عناصر تشكيل الدلالة، وإثراء المعنى.

---

[1] ياسمين فايز الدرديسي: العتبات النصية في شعر إبراهيم نصر الله "دراسة سيميائية"، ص: 45.

[2] حسين خمري: نظرية النص "من بنية المعنى إلى سيميائية الدال"، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007 ص: 115.

وتعد عملية استقراء العتبات النصية وتأويلها من قبل المتلقي أول مفتاح لفتح مغاليق النص الأدبي، وتفسيره من كافة الجوانب؛ لأن "فعل تأويل العتبات يسعى لمحاولة فهم روح النص وليس مجرد إسقاطات تحوم حول النص، يبتدعها القارئ من مخيلته؛ وإنما من خلال مفاتيح مهمة يلتقطها القارئ الواعي في ثنايا العمل، إما صريحة وواضحة، وإما مقنعة، ما إن يحاورها القارئ المبدع إلا وينكشف عنها القناع مبديا جماليتها وأسرارها الدفينة".[1]

ونلحظ على العموم أن للتأويل تصورين مختلفين،"التصور الأول، يعني الكشف عن الدلالة التي أرادها المؤلف، أو على الأقل الكشف عن طابعها الموضوعي... أما التصور الثاني فيرى على العكس من ذلك، أن النصوص تحتمل كل تأويل".[2]

ما نلحظه عن التصور الأول أنه ينفي الإبداع لربطه للقارئ وتقيده بما أراده الكاتب، أما التصور الثاني فيسمح للقارئ بالإبداع من خلال تأويله وفق نظرته وبحرية، وهنا تتعدد القراءات ولا تكون هناك قراءة واحدة أو مشابهة للنص الواحد، ومن خلال هذا التنوع "يتمكن النص من اكتساب قيم جديدة على يد القارئ، وتختلف هذه القيم وتتنوع بين قارئ وآخر، بل عند قارئ واحد، في أزمنة متفاوتة وكل هذه التنوعات هي دلالات للنص الواحد وإن تناقضت مع بعضها البعض"[3]، وهذه خاصية في قراءة النص المعاصر، بحيث لا وجود لقراءة صحيحة وأخرى خاطئة، وإنما كل قراءة هي وجهة نظر مقبولة.

والنص الشعري بحاجة إلى ما يسمى بالقارئ الضمني؛ أي القارئ الحقيقي الواعي بعملية التأويل حتى يستطيع أن يتخطى المعنى الظاهر للنصوص، إلى المعنى المضمر، والذي هو الغاية التي يقصدها الكاتب من وراء كتابته.

---

[1] ياسمين فايز الدرديسي: العتبات النصية في شعر إبراهيم نصر الله "دراسة سيميائية"، ص:47.

[2] أمبرتو إيكو: التأويل بين السيميائية والتفكيكية، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط4، 2004 ص: 117.

[3] عبد الله الغدامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية "قراءة نقدية لنموذج معاصر"، ص:81.

ما نخلص إليه من خلال هذا العرض أن السيمياء هي من احتضنت العتبات النصية واعتنت بها، باعتبارها العلم الذي يهتم بدراسة العلامات اللغوية وغير اللغوية، والعتبات النصية هي مجموعة من هاته الأنظمة أو الإشارات، لذلك سلطت السيميائية الضوء عليها باعتبار أن العتبات علامات سيميائية ترتبط بالمؤلف، وتحيل إلى دلالات مشفرة وخفية، لهذا يمكن القول أن العلاقة بينها علاقة جزء من الكل، وهي بذلك أي العتبات، من أهم الموضوعات التي تطرقت إليها السيميائية فدرست "الإطار الذي يحيط بالنص، كالعنوان والإهداء، والرسومات التوضيحية، وافتتاحات الفصول وغير ذلك من النصوص التي أطلق عليها النصوص الموازية، والتي تقوم عليها بنيات النص"[1]، وهي لمحات فنية جمالية تجذب وتستهوي القارئ، ناتجة عن تفكير مسبق للمبدع، يصطدم بها القارئ فترسم لديه انطباعا أوليا، تتنوع وتتعد لأهميتها وضرورتها في النص؛ لأنها مفاتيح أساسية للتوغل فيه، وقد حاولت السيميائية استثمار أنظمتها، وأسسها لتيسر الفهم على القارئ، وتفتح له آفاق التخيل والتأويل عن طريق الغلاف، العنوان، الإهداء، التصدير، الهوامش..

وبفضل الدرس السيميائي استطاعت العتبات النصية تشكيل حقل معرفي قائم بذاته يختص بها، وأهم عتبة اهتمت بها السيميائية هي العنوان باعتباره علامة لغوية، وفي شكله وطريقة كتابته علامة غير لغوية، وهو بحسب السيميائية له وظائف ودلالات لا يكمن إغفالها، أو تجاهلها باعتباره مفتاحا أساسيا للولوج إلى النص، فالسيميائية لا تبحث عن الدلالة فحسب، بل أيضا عن طرق تشكيلها، ومن ثم تسعى إلى تأويلها.

[1] معجب العدواني: تشكيل المكان وظلال العتبات، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط1، 2002، ص: 07.

الفصل الثاني:

سيميائية العتبات النصية وتمظهراتها في ديوان "عبق الورد".

الفصل الثاني: سيميائية العتبات النصية وتمظهراتها في ديوان "عبق الورد".

1_ عتبة العنوان.

2_ عتبة اسم الكاتب.

3_ عتبة المؤشر الجنسي.

4_ عتبة الغلاف.

5_ عتبة بيانات النشر.

6_ عتبة الإهداء.

7_ عتبة الفضاء الكتابي.

1_ عتبة العنوان.

تأتى للعنوان أن يتصدر النص، ويكون مدخلا أساسيا لقراءة أي عمل إبداعي، ولهذا عد العتبة الرئيسة التي تفرض على القارئ استنطاقها قبل الولوج إلى النص، ومنه حق لنا التساؤل ما إن كان للعنوان شكل واحد؟ أم أن له أشكالا وأنواعا، وبالتالي هل وجوده في النص مجرد ضرورة لتسمية الكتاب أو التعريف به؟ أم أن له وظائف متعددة يقوم بها؟ لكن قبل الإجابة عن هاته التساؤلات يحسن تقديم تعريفه المعجمي، وكذا الاصطلاحي.

1_ 1_ العنوان لغة:

ورد تعريف العنوان في العديد من المعاجم العربية، ولعل أبرز تعريف ما ورد في لسان العرب في مادة "عنن"، حيث جاء فيه: "عن الشيء يعن ويعن عننا وعنونا: ظهر أمامك وعن يعن عنا وعنونا (...) عننت الكتاب وأعننته لكذا أي عرضته له وصرفته إليه وعن الكتاب يعنه عنا وعننه: كعنونه، وعنونته وعلونته بمعنى واحد، مشتق من المعنى وقال اللحياني: عننت الكتاب تعنينا وعنيته تعنية إذا عنونته، أبدلوا من إحدى النونات ياء وسمي عنوانا لأنه يعن الكتاب من ناحيته، وأصله عنان، فلما كثرت النونات قلبت إحداها واوا، ومن قال علوان الكتاب جعل النون لاما لأنه أخف وأظهر من النون"[1]، ويفهم مما سبق أن لفظة "عنوان" تدل على الظهور، وهي مشتقة من المعنى، وعلى العموم نجد أن العنوان هو سمة للكتاب.

[1] ابن منظور: لسان العرب، م13، ص ص: 290- 294.

1_ 2_ العنوان اصطلاحا:

تعددت تعريفات العنوان من باحث لآخر، ومن بين تلك التعريفات نذكر:

يعرف مؤسس علم العنونة "**ليوهوك**" (**leo.hoek**) العنوان بقوله: هو "مجموع العلامات اللسانية التي يمكن أن توضع على نص ما لتعينه وتشير إلى محتواه العام، وتجذب القارئ".[1]

وأما "**جميل حمداوي**" فيعرفه بأنه "أهم العتبات النصية الموازية المحيطة بالنص الرئيس حيث يساهم في توضيح دلالات النص، واستكشاف معانيه الظاهرة، والخفية، إن فهما، وإن تفسيرا وإن تفكيكا، وإن تركيبا، ومن ثم فالعنوان هو المفتاح الضروري لسبر أغوار النص والتعمق في شعابه التائهة، والسفر في دهاليزه الممتدة، كما أنه الأداة التي يتحقق بها اتساق النص وانسجامه".[2]

ويعتبر "**محمد فكري الجزار**" أن "العنوان للكتاب كالاسم للشيء، به يعرف وبفضله يتداول يشار به إليه، ويدل به عليه، يحمل وسم كتابه".[3]

وقد عد العنوان من المقومات الجمالية والفنية التي تستطيع أن تكشف عن مدى تمكن المبدع من موضوعه، إضافة إلى أنه من المفاتيح المهمة لقراءة النص وفك استغلاقه، بل إنه من الأسس المؤثرة في إحداث المتعة، والجمال، واللذة، أي اللذة في القراءة والاستمتاع

---

[1] فاطمة بخيت، سعيد بزرك بيكدلي وآخرون: سيميائية العنوان في قصيدتي"شب كير" لأحمد شاملو و"ليل يفيض من الجسد" لمحمود درويش (دراسة مقارنة)، مجلة العلوم الإنسانية الدولية، لبنان، ع: 20، 2013، ص: 23.

[2] جميل حمداوي: شعرية النص الموازي (عتبات النص الأدبي) ، كتاب إلكتروني محمل من الموقع: http://hamdaoui.ma/news.php?item.274.1، 22:30، 29 مارس 2020، ص: 49.

[3] محمد فكري الجزار: العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د.ط، 1998 ص: 15.

بها،[1] مؤدى ذلك أن العنوان شيء أساسي في العمل الإبداعي، وله ارتباط بالنص؛ لأنه يحمل الصورة الكلية عن مضمونه، وبهذا يصبح علامة لغوية مشفرة تحتاج إلى القارئ ليكشف الغموض الذي يكتنفها.

1_ 3_ أنواع العنوان:

للعنوان أنواع وأشكال تتعدد بتعدد النصوص، فهو ليس نوعا واحدا، إنما يختلف نوعه بحسب غاية النص، وجنسه الأدبي، ومن كتبه، ولعل من أبرز هاته الأنواع نذكر:

العنوان الحقيقي: يتموقع في واجهة الكتاب، ويطلق عليه العنوان الأصلي، أو الأساسي وهو بمثابة بطاقة تعريف تمنح للنص هويته، يتفرد ويمتاز به عن غيره من النصوص ويكون بخط بارز قصد تمكين القارئ من قراءته بسهولة، وكذا أسر انتباه القراء ودفعهم لقراءة الكتاب.[2]

العنوان الفرعي: هو إضافة أو تتمة تلحق بالعنوان الرئيس، وتكون أسفله مباشرة، لكن حضوره في المؤلفات لا يكون بصفة دائمة، وفي حالة حضوره يؤدي وظيفة تأويلية للعنوان الرئيس، فضلا عن أدائه لوظيفة إعلامية تخص مضمون النص، ويكتسب شرعيته في كونه يسد الفجوة التي تتخلل العنوان، من حيث عدم استيفائه لمضمون النص، أي يأتي في الغالب مكملا للمعنى.[3]

---

[1] ينظر، محمد تحريشي: في الرواية والقصة والمسرح (قراءة في المكونات الفنية والجمالية السردية)، دار النشر دحلب الجزائر، د.ط، 2007، ص ص: 138- 139.

[2] ينظر، شادية شقروش: سيمياء العنوان في مقام البوح لعبد الله العشي، ص: 270.

[3] ينظر، خالد حسين حسين: في نظرية العنوان – مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية-، دار التكوين، دمشق، ط1 2007 ص: 79.

العنوان المزيف: يوجد بين الغلاف والصفحة الداخلية، والتي لا تشمل إلا على العنوان والغاية من هذا تأكيد العنوان الحقيقي، لأنه يكون بنفس صياغته، أي أن وظيفته استخلاف العنوان الحقيقي تحسبا إن ضاعت صفحة الغلاف أو أتلفت.[1]

1 _ 4_ وظائف العنوان:

تعددت وظائف العنوان واختلفت بين ناقد وآخر، ولعل من أبرز هذه الوظائف نجد:

الوظيفة التعينية: "من خلالها يعطي الكاتب اسما للكتاب، يميزه بين الكتب الأخرى"[2] وتعد هذه الوظيفة ضرورية؛ لأن معرفة القارئ لاسم الكتاب يكون مرتبطا بها.

الوظيفة الوصفية: "وهي الوظيفة التي يقول العنوان عن طريقها شيئا عن النص"[3] معنى هذا أن العنوان قبل كل شيء هو وصف للنص، ويتحدث عنه إما بتوضيحه أو تأويله، أو تفسيره.

الوظيفة الإغرائية: وهي الوظيفة التي تحاول أن تجذب، "فضول المتلقي لشراء العمل والإقبال عليه قراءة وإنتاجا"[4]، أي أن هذه الوظيفة تشتغل على كسب اهتمام القارئ، وكذا العمل على تشويقه.

الوظيفة الدلالية: وهي الوظيفة التي تؤكد العلاقة الدلالية بين العنوان والنص، وتقيم علاقة وشيجة بينهما، تجعل القارئ ينطلق من العنوان إلى النص، ومن النص إلى العنوان

---

[1] ينظر، شادية شقروش: سيمياء العنوان في مقام البوح لعبد الله العشي، ص: 270.

[2] عبد المالك أشهبون: العنوان في الرواية العربية، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2011، ص: 19.

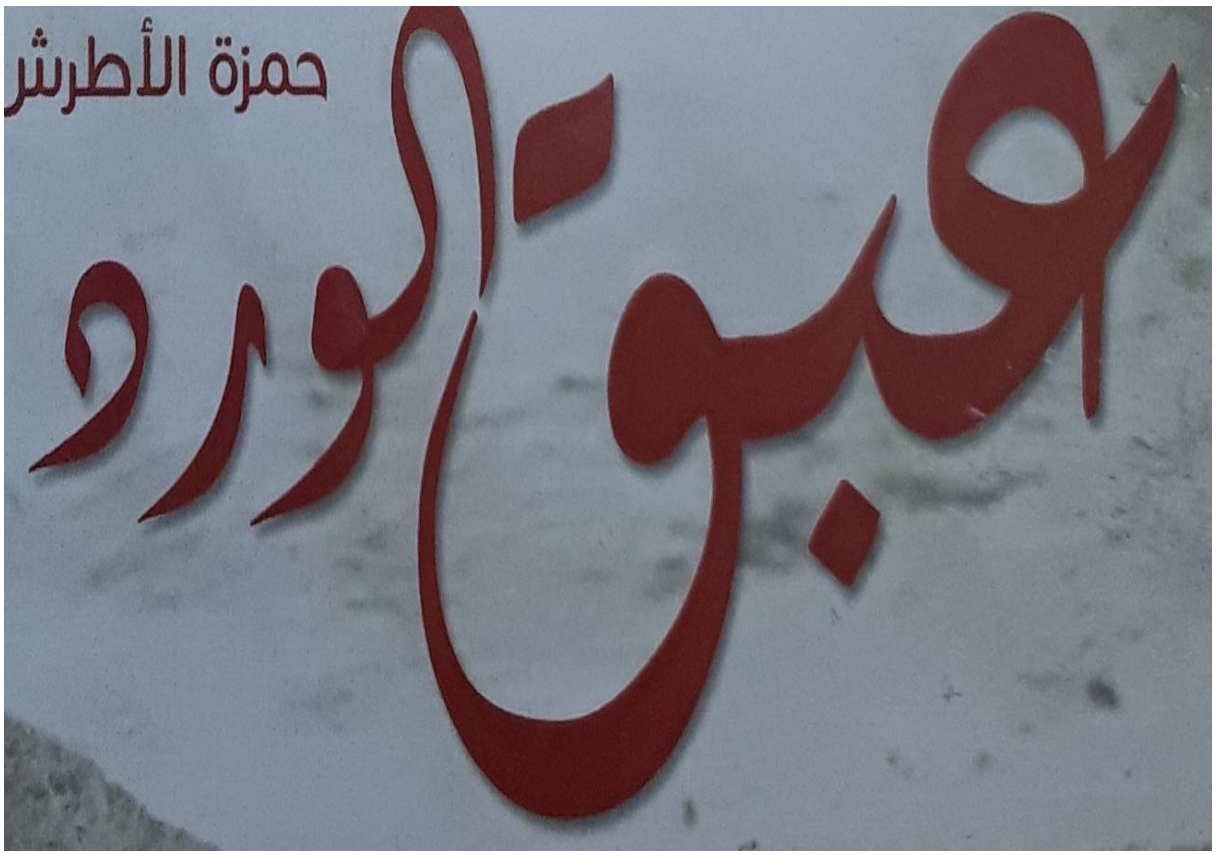
[3] عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص: 87.

[4] جميل حمداوي: سيميوطيقا العنوان، ط 1، 2015، كتاب إلكتروني محمل من الموقع: http://hamdaoui.ma/news.php?extend.86، 18:03، 01 أفريل 2020، ص: 13.

لاستجلاء الربط المنطقي بينهما وتبين دلالتهما معا، فقد أصبح العنوان يساهم في تفسير النص من الداخل.[1]

وفي نهاية المطاف نصل من خلال هاته المقدمة عن العنوان وأن له أنواعا، ووظائف متعددة، ويقدم قراءة ثانية، ودلالات إضافية للمؤلف، إلى عنوان المدونة المدروسة "**عبق الورد**".

ومما هو ملاحظ فالعنوان هنا يقوم على دالين اثنين هما: "عبق" والتي تدل على الرائحة الطيبة، وكلمة "الورد" التي تحيل إلى مكون من مكونات الطبيعة.



[1] ينظر، نور الدين باكرية: تجليات الحداثة في شعر عاشور فني، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، إشراف: شعباني الوناس، كلية الاداب واللغات جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2014/2013، ص: 40.

وقد كان عنوان المدونة "**عبق الورد**" هو أول ما يشد انتباه القارئ في الغلاف الأمامي للكتاب، حيث يطالعه في وسط الورقة خط سميك وباللون الأحمر القاني، مما يوحي بالرغبة في الظهور، وجلب الانتباه، وكأن الكاتب يحاول به أسر انتباه القراء، والملاحظ على عتبة العنوان أنها تتمفصل على نسق من تركيبين مما يثمر عن جملة اسمية، حذف مبتدؤها توحي على الاستمرارية والثبات والتجدد، وقد أولى الكاتب أهمية أكبر لكلمة "**عبق**" على حساب كلمة "**الورد**"، حيث جاءت بخط أكبر رغبة منه في إبرازها، والتركيز عليها أكثر باعتبار أن لا فائدة من الورد بدون عبقه، وكما أن الورد هو عبق الحياة نجده يدل أيضا على الأنثى والرقة، وكذا الرغبة في طلب الحب وعطائه.

وفي "**عبق الورد**" عبارات الرقي والجمالية؛ لأن محتواه غزليات بحتة عفيفة، وعليه نخلص إلى أن انتقاء العتبة الأولية المتمثلة في العنوان ضرورة لا بد منها قصد شد القراء وكذا تحقيق الأرباح البراغماتية له بحسب رأي "جيرار جينات" في كتابه "عتبات"، ولعل ذلك ما اكتنف هذه العتبة، فواضعها انتقاها بعناية مكثفة تدلي بمعاني الجمال، واللطافة، وكذا البساطة ضمن هذا الكتاب، ذاك أن الورد من مكونات الطبيعة، ورائحته زكية لا تكلف فيها في إشارة ضمنية منه إلى أن جمالية شعره مكمنها في بساطته، مقدما للقارئ تصورا يدرك من خلاله طبيعة الشعر الذي سيقرؤه، والمحور الذي يتمحور حوله.

2_ عتبة اسم الكاتب.

عرف اسم الكاتب عدة محطات نقدية، يمكن حصرها في أربع مراحل أساسية، مبدأ هذه المراحل التركيز على المؤلف، وأهميته الكبرى سواء في الثقافات العربية، أو الغربية، دون أن يولوا اهتماما لدور المتلقي في فهم النص وتلقي رسالة المبدع، ويستمر هذا الاهتمام بالمؤلف إلى غاية ظهور اللسانيات، وبالضبط البنيوية ليعلن موت المؤلف، مع رولان بارت وهنا تبدأ المرحلة الثانية، وتصبح فيها الدراسات منغلقة على النص وحده؛ لأن في اعتقاد أصحاب هذه الفكرة، أن البحث عن المؤلف هو قتل للنص، واغتيال للذته، وبموت المؤلف يفسح المجال للقارئ بالظهور، ذاك أن ميلاد القارئ حسب رولان بارت رهين بموت المؤلف أي أن هاته الولادة يدفع ثمنها انسحاب المؤلف، وهكذا تبدأ مرحلة أخرى بطلها القارئ باعتبار أن الكاتب حين يكتب نصا ما فهو يكتبه لقارئ، أو لجمهور من القراء، ودليل ذلك أنه يقوم بنشره، ومنه نصل إلى أن حياة الأعمال الأدبية تبدأ من اللحظة التي تنشر فيه لتقطع صلتها بعد ذلك بكاتبها، وتبدأ رحلتها مع القارئ، لكن بالرغم من كل هذا، وبالرغم من كل النداءات التي تدعو إلى موت المؤلف، واستبداله بالنص، والقارئ، فإنها تظل نداءات بلا صدى، وتحمل في طياتها ثغرات منهجية؛ لأن النقد الأدبي هو عملية متكاملة لذلك عليه أن يلم بجميع جوانب النص الأدبي من ملحقات موازية داخلية، وخارجية، مع التركيز على المؤلف، النص، والقارئ، وهكذا تكون عودة المؤلف إلى الدراسات النقدية الأدبية ضرورة منهجية ملحة، ورغبة تأويلية مستوجبة من أجل الوصول إلى منهج متكامل، وبهذا تكون لعتبة اسم المؤلف دلالة كبيرة في إضاءة النص وتوضيحه[1]، ولذلك اعتبر"من بين العناصر المناصية المهمة فلا يمكننا تجاهله، أو مجاوزته؛ لأنه العلامة الفارقة بين كاتب وأخر، فبه تثبت هوية

[1] ينظر، جميل حمداوي: شعرية النص الموازي (عتبات النص الأدبي)، ص ص: 22- 35.

الكتاب لصاحبه ويحقق ملكيته الفكرية على عمله دون النظر للاسم إذا كان حقيقيا، أو مستعارا".[1]

وهكذا تندرج عتبة المؤلف ضمن ملحقات النص الموازي، وهي من أهم العلامات المكونة للخطاب الغلافي على مستوى التشكيل المعنوي، والبصري، ومن ثم فاسم المؤلف يزكي شرعية النص؛ لأن النص الذي لا يعلن عن صاحبه أو مؤلفه، لا يساعد القارئ أو المتلقي على الإقبال عليه، فكما هو ملاحظ على الساحة الثقافية أن الأسماء اللامعة للكتاب المشهورين لها دور أساسي في استقطاب أذهان القراء، واستغوائهم وجدانيا، وهي بمثابة الإعلان الذي يكسب رهانه مسبقا.[2]

وهكذا نجد أن اسم الكاتب يؤدي مجموعة من الوظائف أهمها:[3]

وظيفة التسمية: وهي التي تعمل على تثبيت هوية العمل للكاتب بإعطائه اسمه.

وظيفة الملكية: وهي الوظيفة التي تقف دون التنازع على أحقية تملك الكتاب، فاسم الكاتب هو العلامة على ملكيته الأدبية والقانونية لعمله.

وظيفة إشهارية: وهذا لوجوده على صفحة العنوان التي تعد الواجهة الإشهارية للكتاب وصاحب الكتاب أيضا، الذي يكون اسمه عاليا يخاطبنا بصريا لشرائه.

وباعتبار أن ترتيب واختيار تموقع عتبة اسم الكاتب لابد أن يكون له دلالة جمالية، أو قيمية، ذاك أن وضع الاسم مثلا في أعلى الصفحة لا يعطي لنا الانطباع ذاته من وضعه

---

[1] عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص: 63.

[2] ينظر، جميل حمداوي: شعرية النص الموازي (عتبات النص الأدبي)، ص: 22.

[3] عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص ص: 64- 65.

في أسفل الصفحة، لذلك غلب تقديم الأسماء في معظم الكتب الصادرة حديثا في الأعلى تأكيدا على حضورهم الدائم والمتميز.[1]

لكن الملاحظ على هذا الكاتب أن اسمه لم يكن في أعلى الصفحة كما هو رائج بين الكتاب؛ إنما كتب اسمه فوق عنوان كتابه، بالضبط فوق الأحرف الثلاثة الأخيرة (ورد) من العنوان، والذي قد كتب تقريبا في وسط الصفحة وبخط غليظ مقارنة باسمه، بحيث لا يبصر القارئ اسم المؤلف قبل قراءة عنوان الكتاب، وكأنه أراد من هذا تبيان أنه من دون "عبق الورد" لن يكون هناك وجود لاسم "حمزة الأطرش"، أي أنه جعل من العنوان أداة تعريف له باعتباره أول مولود أدبي ينشر له، أي أنه أراد أن يوجه ظاهرة الضوء لمدونته على حساب ذاته، معنى هذا أن الكاتب أراد أن يصرف انتباهنا إلى حمزة الأطرش الشاعر، بدل حمزة الأطرش الشخص، في دعوة ضمنية إلى التوجه بالنقد إلى المحتوى الشعري بدل الشاعر في حد ذاته، وقد كتب اسم "حمزة الأطرش" في الواجهة الأمامية للغلاف في الجانب الأيسر وكذا في حاشية الكتاب باللون الأحمر، وما هو معروف عن هذا اللون أنه لون واضح وملفت للنظر بشكل كبير، كما كتب اسمه مرة أخرى في الواجهة الخلفية للغلاف ولكن بلون قريب من الأحمر القاني والبني، وقد كتب بخط اليد على شكل توقيع كدلالة رمزية على حضور شخصية الكتاب من بداية المدونة إلى نهايتها.

[1] ينظر، حميد لحميداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الادبي)، ص: 60.

3- عتبة المؤشر الجنسي.

المؤشر الجنسي هو إحدى العتبات المصاحبة للنص، ويكون موضعه على الأغلب في الواجهة الأمامية لغلاف الكتاب، وبفضله يتبين للقارئ قبل تفحصه للكتاب هوية وجنس العمل الأدبي، إذ يعد من العتبات الضرورية قبل الدخول إلى النص، ذاك أن "غياب علامة التجنيس –شعر، رواية، مسرحية..– تجعل مجال التأويل مفتوحا لعدد من القراءات.."[1] كما أنه يشتت ذهن القارئ وفكره، لكن وجوده يساعده ويهيئه إلى الولوج الصحيح للنص ويسهل عليه عملية تلقي العمل الأدبي؛ لأنه يعد "مبدأ تنظيميا للخطابات الأدبية، ومعيارا تصنيفيا للنصوص الإبداعية، ومؤسسة تنظيرية ثابتة، تسهر على ضبط النص، أو الخطاب وتحديد مقوماته، ومرتكزاته، وتقعيد بنياته الدلالية، والفنية، والوظيفية".[2]

ويكون التجنيس ملحقا بالعنوان، ويعبر رسميا عن مقصدية كل من الكاتب، والناشر لذلك لا يستطيع القارئ تجاهله، أو إهماله، باعتباره أداة توجيه قرائية لهذا العمل الأدبي.[3]

وهكذا يكون المؤشر الجنسي عبارة عن "وحدة من الوحدات الجرافيكية، أو مسلكا من بين المسالك الأولى في عملية الولوج إلى نص ما... يفيد عملية التلقي بتحديده استراتيجيات آليات التلقي"[4]؛ أي أنه من البداية يحدد للقارئ نوعية النص، وبالتالي تبرمج ذهنية المتلقي

---

[1] إحسان عباس: أبحاث لتعميق ثقافة المعرفة –خمس أوراق بحثية عن أسئلة الراهن السوري– ، دار نشر ممدوح عدوا د.ط، 2015، ص: 40.

[2] جميل حمداوي: نظرية الأجناس الأدبية (نحو تصور جديد للتجنيس الأدبي)، 2011، كتاب إلكتروني محمل من الموقع: http://hamdaoui.ma/news.php?extend.115 06:33، 20 مارس 2020، ص: 07.

[3] ينظر، عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص: 89.

[4] سعدية نعيمة: إستراتيجية النص المصاحب في الرواية الجزائرية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي للطاهر وطار ص: 155.

على الطريقة المناسبة لقراءة هذا العمل الأدبي، ولعل أهم وظيفة له تتمثل في "إخبار القارئ وإعلامه بجنس العمل/ الكتاب الذي سيقرؤه".[1]

والمؤشر الجنسي في هذا العمل الأدبي متجسد من خلال لفظة: "شعر"، وقد كتب بالضبط في وسط صفحة الغلاف في الجانب الأيمن وباللون الأحمر الذي يرمز للحب والأحاسيس القوية، على مساحة لونها رمادي كأن الكاتب يحاول إيصال فكرة أن شعره هنا يحمل المتضادات، فهو لا يجسد فيه السعادة التي يعيشها المحب وكفى، فما هو معروف عن اللون الرمادي أنه لون ثانوي ينتج عن مزج الأبيض والأسود، وهكذا يكون الحب مزيج بين السعادة والألم، وقد كتب هذا المؤشر الجنسي فوق العنوان بقليل، حيث نلحظ أنه شمل أول حرف منه (العين)، أي أنه مع بداية قراءة العنوان تلحظ العين أن هذا الكتاب الذي بين يدينا هو "شعر"، وهذا يعني أن الكاتب أراد أن يلفت انتباه القارئ إلى هذه العتبة عند تلقيه لمؤلفه من البداية.

والشاعر هنا ومن خلال ترتيبه لهذه العتبات على صفحة الغلاف، يحاول أن يبين للقارئ بأن هذا الكتاب الذي بين يديه قبل كل شيء هو مدونة شعرية، ثم بين له عنوانها "عبق الورد"، وبعدها يأتي اسمه "حمزة الأطرش"، وما يمكن أن نلحظه على المؤشر الجنسي أنه كتب بنفس حجم اسم الكاتب، وكذا بنفس اللون، ما عدا لون المساحة التي كتب عليها وهكذا يبقى عنوان المدونة أهم عتبة، وقد اكتسب هذه الأهمية من نوع الخط الذي كتب به وكذا حجمه.

[1] عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص: 90.

4_ عتبة الغلاف.

الغلاف عتبة ضرورية للولوج إلى أعماق النص قصد استكناه مضمونه، وأبعاده الفنية والإيديولوجية، ومن المعروف عن الغلاف الأدبي أنه يشكل فضاء نصيا دلاليا، لا يمكن الاستغناء عنه لمدى أهميته في مقاربة النصوص، مبنى، وفحوى، ومنظورا، حيث يحمل الغلاف أيقونات بصرية، وعلامات تصويرية، وتشكيلية، تعمل على التأثير في المتلقي والقارئ المستهلك للعمل، وبهذا يحمل الغلاف رؤية لغوية من خلال العنوان كمثال، وفي نفس الوقت دلالة بصرية، ومن ثم يتقاطع اللغوي المجازي مع البصري التشكيلي في تدبيج الغلاف وتشكيله، وتبئيره وكذا تشفيره.[1]

والغلاف في "**المعاجم اللغوية**" مشتق من الفعل "غلف، ونقول يغلف، تغليفا: أي غطى ولف بمعنى وضع الشيء في غلاف، والغلاف ما تدخل فيه الأشياء، أو يلفها بغية حفظها ومن ذلك نقول غلاف الرسالة، وغلاف الكتاب، وغلاف الهدية، وغلاف السيف".[2]

وباعتبار أن الغلاف هو الهيكل الخارجي لأي عمل أدبي، فهو إذن العتبة الأولى التي تصافح بصر المتلقي، وتلفت انتباهه، ولهذا فقد "أصبح محل عناية واهتمام الشعراء الذين حولوه من وسيلة تقنية معدة لحفظ الحاملات الطباعية إلى فضاء من المحفزات الخارجية والموجهات الفنية المساعدة على تلقي المتون الشعرية"[3]، فحسب رأي "جيرار جينيت" فإن الغلاف المطبوع لم يعرف إلا في القرن التاسع عشر (19م)، وقد كانت الكتب في العصر

---

[1] ينظر، جميل حمداوي: دلالات الخطاب الغلافي في الرواية، في الموقع الإلكتروني: www.diwanalarab.com/spip.php?qrticle15389، 19:20، 15 مارس 2020.

[2] يوسف شكري فرحات: معجم الطلاب، ص: 431.

[3] محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950- 2004م)، المركز الثقافي النادي الأدبي الرياض، ط1، 2008، ص: 133.

الكلاسيكي تغلف بالجلد ومواد أخرى، أي أنه كان مجرد أداة لحفظ الكتاب من التلف وحمايته، ليأخذ الغلاف الآن في زمن الطباعة الصناعية، والطباعة الإلكترونية والرقمية أبعادا وآفاقا أخرى[1]، ولقد حظي الغلاف باهتمام الكاتب من جهة واهتمام الدراسات النقدية من جهة أخرى، وحتى اهتمام القراء باعتباره الممهد له للدخول إلى النص، وأما عن طريقة تصميم الغلاف حسب "**حميد لحميداني**" فإنها تدخل ضمن ما يعرف بهيكلة الفضاء النصي أي الحيز الذي تشغله الكتابة، لكن هذا الفضاء النصي ليس له ارتباط كبير بالمضمون ومع ذلك لا يخلو من أهمية، إذ أنه يحدد أحيانا طبيعة تعامل القارئ مع النص، وعلاوة على هذا يرى أن الفضاء النصي، هو أيضا فضاء مكاني، لأنه لا يتشكل إلا عبر المساحة أي مساحة الكتاب وأبعاده، غير أنه مكان محدود ولا علاقة له بالمكان الذي يتحرك فيه الأبطال، فهو مكان تتحرك فيه على الأصح عين القارئ[2]، ونجد أن صفحة الغلاف تتكون "من وحدتين: وحدة أمامية تحمل القدر الأكبر من وظائف الغلاف، ووحدة خلفية لها دورها الذي لا يقل عن دور الوحدة الأمامية، وهما يتكونان من عناصر جرافيكية، واسطة العقد فيها العنوان وبجواره الصورة بألوانها، والمؤشر التجنيسي، ووضعية اسم الكاتب، وأيقون دار النشر، وكلمة الناشر التي تشغل جزءا من الوحدة الخلفية للغلاف، فهو عتبة تحمل مجموعة عتبات"[3].

[1] ينظر، عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص: 46.

[2] ينظر، حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص ص: 55- 56.

[3] أبو المعاطي خيري الرمادي: عتبات النص ودلالاتها في الرواية العربية المعاصرة "تحت سماء كوبنهاغن" أنموذجا، مجلة مقاليد، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الملك سعود، المملكة العربية السعودية، ع: 7، 2014، ص: 293.

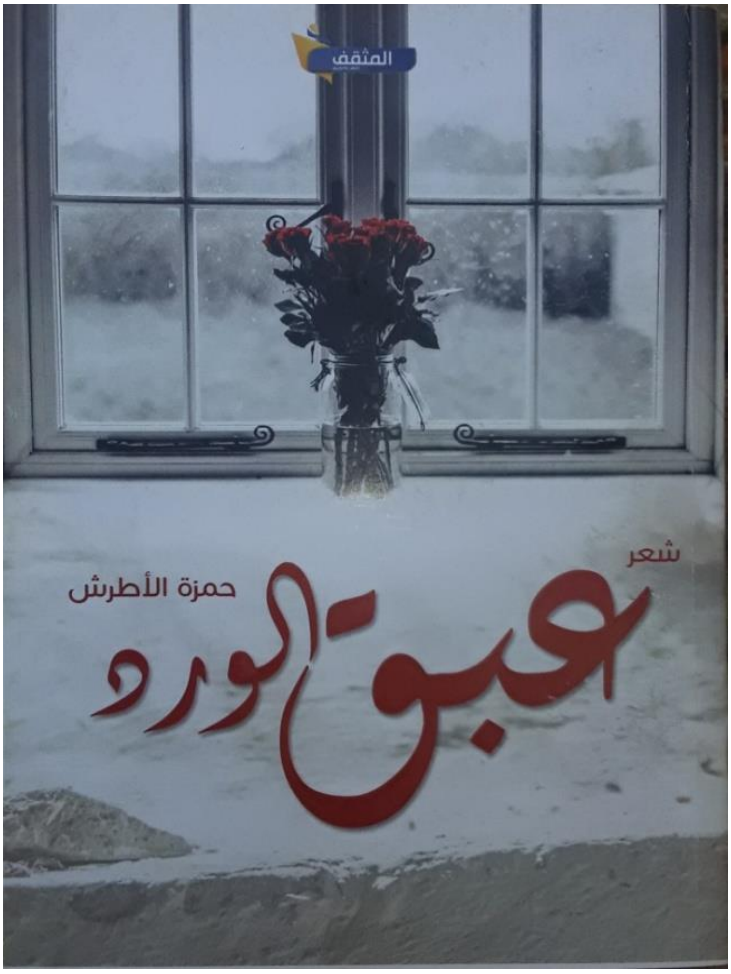
4_ 1_ الغلاف الأمامي:

إن الغلاف الأمامي هو العتبة الأمامية للكتاب، والتي نجدها تقوم بوظيفة عملية هي افتتاح الفضاء الورقي، وقد ساد نمطان إخراجيان للصفحة الخارجية للغلاف الأمامي، إما نمط صورة المؤلف، معنى هذا وضع صورة وجه المؤلف على الصفحة الخارجية للغلاف الأمامي، غير أن تقنية وضع صورة الشاعر على الصفحة الخارجية للغلاف الأمامي لا تخدم الدلالة في شيء، فهي غير قادرة على مد جسور دلالية مع المتن الشعري بسبب انعدام الصلة بين النصوص وصورة المؤلف، فالصورة تعادل من حيث قيمتها الدلالية اسم المؤلف، وما دام الاسم مكتوبا على الغلاف فإنه يغني عن وجود الصورة، وأما النمط الآخر فهو نمط اللوحة التشكيلية، والتي يقوم فيها الكاتب بوضع لوحة تشكيلية على الصفحة الخارجية للغلاف الأمامي، وعلى الأغلب تكون هذه اللوحة التشكيلية مختارة بعناية، وقد انتشر هذا النمط مع الدواوين الشعرية المفردة بشكل خاص بهدف حفز المتلقي وتوجيهه إلى التعاطي مع المتن الشعري.[1]

وبالنسبة للغلاف الأمامي في المدونة الشعرية المدروسة فنجد فيه مجموعة من العتبات النصية وهي:عنوان الديوان [عبق الورد]، والمؤشر الجنسي [شعر]، واسم المؤلف [حمزة الأطرش]، ودار النشر [دار المثقف]، وقد كتبت البيانات باللون الأحمر – ما عدا عتبة دار النشر– على خلفية لوحة تشكيلية، والتي هي عبارة عن صورة تشكل عنصر من عناصر الغلاف، حيث يلجأ إليها الكاتب لتصميم غلاف عمله الإبداعي.

[1] ينظر، محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950 – 2004)، ص ص: 134– 135.

فمنذ دخول السيميولوجيا حيز النقد الأدبي أصبحت الصورة مجالا خصبا للدراسات "يحتاج إليها المتلقي بنفس درجة احتياج الكاتب لها؛ فالتفكير في مكوناتها ومحاولة تفسيرها يجعل القارئ مشاركا فعالا في كتابة النص الذي يأبى الآن أن يأتي كاملا من مؤلفه، ويصر على أن يكون نبتة لا تنمو إلا بقراءة متلق قادر على تخيل ما لم يخض فيه الكاتب"[1]، وبهذا تصبح الصورة رسالة بصرية مثل الكلمات، تعمل على نقل الأفكار والدلالات من لغة إلى لغة أخرى لأنها تحكي الفكرة بلغة الشكل الخط، اللون، والظل لتضعها في سلم القراءة، وتنتهي بها إلى الفهم والإدراك، عبر تحريك وإعمال العقل ومهاراته.[2]



ويحتوي غلاف المدونة هنا على صورة في أعلاها نلحظ نافذة والنافذة ليست مجرد كوة أو فراغ في جدار صامت، بل أكثر من

[1] أبو المعاطي الرمادي، سيميائية الغلاف... تفضح استلاب شخصيات المحيميد جسديا ونفسيا، نشرت في الحياة يوم 28- 09- 2010،على الموقع الإلكتروني: https://www.sauress.com/alhayat/185739، 21:06، 02 أفريل 2020.

[2] ينظر، سعدية نعيمة: سيميائية الخطاب الروائي قراءة في "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكري" للطاهر وطار ص ص: 03- 04.

ذلك بكثير، هي وسيلة للربط بين فضائين منفصلين وبين مشهد وآخر، وبين ما هو عام وخاص، وهي حاجة إنسانية للتواصل مع الخارج أو إحضاره للداخل، وكأن الشاعر يخفي رغبة دفينة في الانفتاح على الجهة الأخرى من الحياة والتطلع إلى غد أفضل، فالجدار بلا نافذة مجرد كتلة صماء من الإسمنت، وهكذا تكون الحياة بدون الحرية.

والنافذة في الغلاف كانت مغلقة مما يعطي الإحساس بالإغراق في العزلة، والانطواء على الذات، والشعور بالوحدة، والضغوط النفسية، وعدم القدرة على الاتصال بالطبيعة الإنسانية والتعايش مع الآخر، وهذا يأخذنا إلى الظن بأن الشاعر يتطلع إلى الانعتاق من شعور أو نمط حياة ما، ويرغب في الانفلات والحرية من الضوء والظلام، ومن الحب والحرب، وبما تأتى له من أصدقاء وأعداء، أقرباء وغرباء، وبكل ما تحمله الحياة بحلاوتها ومرارتها.

وإذا دققنا النظر في زجاج النافذة وجدنا ضبابا أو أثر ماء، وهذا دليل على حالة الجو الكئيبة والحزينة، فالندى لا يتكون على الزجاج إلا في الشتاء، أو أواخرها، مما يوحي بالتشاؤم واليأس، والقلق من جهة، ولكنه من جهة أخرى يعطي الشعور بالأمان والسكينة والهدوء فالشتاء رمز للعطاء والخير والتفاؤل والأمل، وهو بشير المستقبل الأفضل كيف لا وبعد الشتاء يأتي الربيع.

ونلحظ أمام النافذة باقة من الورد الأحمر الذي يشير إلى الأحباب، ويدل على وجود مشاعر حب حقيقية، ولأن الورود بطبيعتها جميلة، وتجذبنا إليها إما بلونها، أو عطرها، فهي تثير العاطفة، وخاصة اللون الأحمر، والذي يوحي بالرغبة الشديدة في الحب، وكذا الرغبة في الثورة على كل شيء والطموح في المغامرة، فالأحمر من الألوان التي تعبر عن الجرأة والقوة والحب، ولطالما ارتبط الورد ارتباطا وثيقا بالمرأة بكل ما تحمله من الجمال والرقة والنعومة والدفء والحلم والأمل، غير أن هذه الورود تبدو ذابلة وباهتة قريبة من الموت،

وفاقدة للحياة، وقد غاب الإشراق عن أوراقها، حيث توحي بالكآبة والتعب الروحي، وأما المزهرية فتدل على الاستقرار والأمان والاحتواء، إلا أن هذا الشعور بالطمأنينة شعور مؤقت وآيل إلى الزوال في أي لحظة، لأن المزهرية توحي – من جهة أخرى– بالسجن والخوف من المستقبل فهي من زجاج، والزجاج يعني الشفافية والهشاشة؛ لأنه سريع الانكسار ويجب التعامل معه بحذر ورفق حتى لا يتحطم.

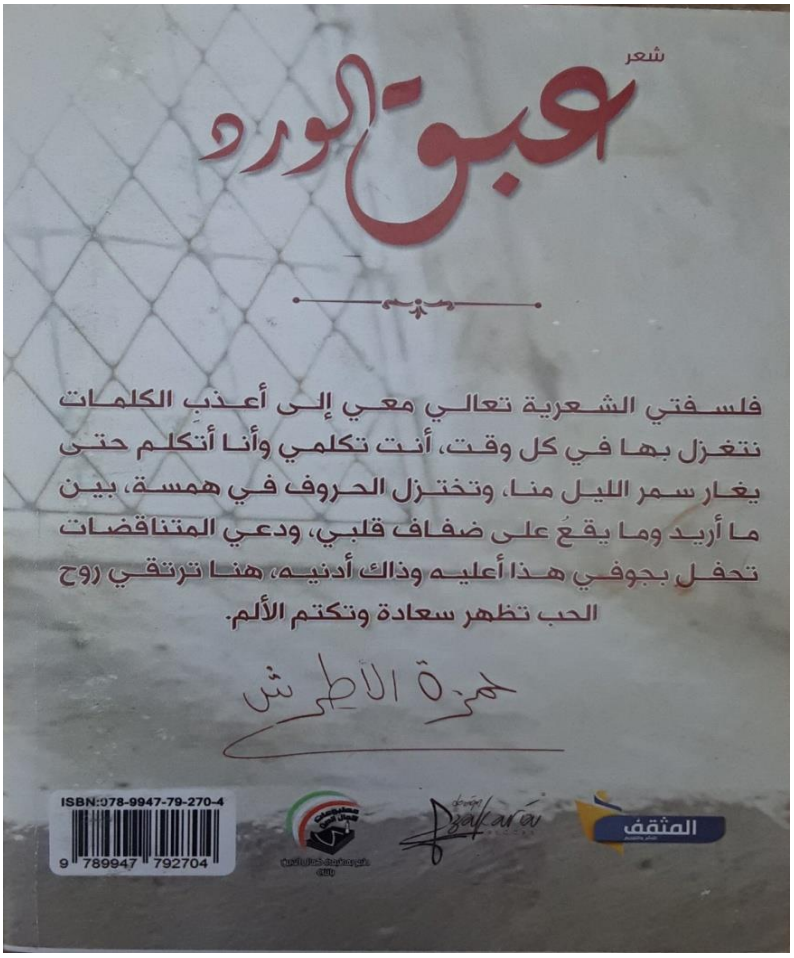
وأما أسفل الغلاف فكأنه يشبه سطح حجري، ونحس من خلاله أن أحد الطرفين متحجر المشاعر نحو الآخر، وهذا ما يفسر الإحساس بالإغراق في العزلة، والانطواء على الذات وخاصة مع غلبة اللون الرمادي في كافة الغلاف والذي كان رمادي غامق حينا، ورمادي فاتح في جزء آخر من الغلاف. والمعروف على هذا اللون حياديته، وإضافة لهذا فهو حين يكون رمادي غامق يوحي على الحزن والكآبة، وأما إذا كان رماديا فاتحا فهو يدل على الإشراق والفرح، والبحث عن الحياة، وهذا يدل على نفسية الشاعر المكبوتة واختلاط مشاعره بين الحب والكراهية، وبين حب الحياة، واختيار العزلة والابتعاد عن كل شيء.

4_ 2_ الغلاف الخلفي:

إن الغلاف الخلفي هو العتبة الخلفية للكتاب وهو أخر صفحة، والتي لا تقل قيمة محتوياتها عن قيمة محتوى الغلاف الأمامي، فهو امتداد طبيعي له ولمحتوياته[1]، وهاته العتبة الخلفية للكتاب تقوم بوظيفة عملية هي: إغلاق الفضاء الورقي، وقد ساد نمطان إخراجيان للصفحة الخارجية للغلاف الخلفي، بالنسبة للنمط الأول فيتمثل في "نمط الشهادات" ومعناه أن يقوم الشاعر باختيار مقتطفات دالة من دراسات نقدية، أجريت على نصوص

[1] ينظر، أبو المعاطي خيري الرمادي: عتبات النص ودلالاتها في الرواية العربية المعاصرة "تحت سماء كوبنهاغن" أنموذجا ص: 193.

مؤلفه، ووضعها على الصفحة الخارجية للغلاف الخلفي، ويكتسب هذا النمط صفة الشهادة لأن المقتطفات التي يبرزها الشعراء على أغلفة دواوينهم تصدر غالبا عن نقاد لهم مكانتهم العلمية، التي تجعل من ثنائهم على عمل ما شهادة على نجاحه، ذلك أن تقنية الشهادات تؤدي دورا مهما في توجيه المتلقي نحو سبر دلالات المتن الشعري، من خلال إشارتها إلى المنعطفات الرئيسة للمتن الشعري على مستويي التجربة الشعرية، والتقنيات التعبيرية الخاصة، ولأنها تمثل اختيار وقناعة الشاعر بتقييم الناقد لشعره، وكشفه لأسراره الإبداعية فلا يتوقع من المتلقي الناقد التسليم بما يرد فيها؛ بل عليه مقاربة النصوص واستخراج مكنوناتها، وأما النمط الآخر فهو: "نمط النص" وفيه يقوم الكاتب بوضع جزء دال من نص من نصوص مؤلفه –مختارة بعناية– على الصفحة الخارجية للغلاف الخلفي، هدفه حفز المتلقي إلى الأساس الدلالي للبنية الكلية للديوان.[1]



ويحتوي الغلاف الخلفي للمدونة على عنوان الديوان والمؤشر الجنسي، فهما أول ما يشد انتباهنا في الغلاف الخلفي حيث يطالعنا العنوان

[1] ينظر، محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950 – 2004)، ص ص: 137–139.

في أعلى الصفحة، على خلاف موضعه في الغلاف الأمامي، بالرغم من أنه حافظ على نفس الشكل، واللون ويوحي ظهوره هنا على الرغبة في جلب الانتباه، وما نلحظه هنا أن كلمة "الورد" مقيدة كما تقيد الوردة بعد قطفها ووضعها داخل إناء، لأنها كتبت هنا على حاجز، وبقيت كلمة عبق حرة، في إشارة منه إلى أن الإنسان بالرغم من أنه يستطيع الانعزال، إلا أن المشاعر الصادقة لا يمكن أن تكبت وستبقى حرة.

وأما في نهاية الصفحة نجد اسم الكاتب على شكل توقيع، ثم دار النشر، وتوقيع صاحبها وعلى شعار مكتوب فيه [طبع بمطبعة كمال الدين باتنة]، وكذا رقم الإيداع.

ويتوسط هذه العتبات المذكورة نص نثري تقريبا في ستة أسطر، وبحسب ما تقدم ذكره فإن الغلاف الخلفي يحوي إما به شهادات، أو نصا من الكتاب، غير أننا نجد في هاته المدونة الشعرية عدم التزامها بالطريقة المعمول بها في الأغلب، وجاء الشاعر بنص أخر غير موجود داخل الديوان، ولا هو بشعر، وإنما هي كلمات فيها لمسة شعرية، إلا أنها جاءت في شكل نثري، ونلمس في هاته الكلمات استجداء الكاتب حسه الشعري ليغدق عليه من وحيه الأدبي، فيستمد منه المعاني، وبحبر القلب يدونها، ويرسخها في سطور، فهو هنا يريد حوار مشترك بينهما، فكلاهما يقول وكلاهما يستمع، حتى يفرغ ما بجعبته من أحاسيس وينسج من مشاعره أحرفا حية تنطق بين السطور؛ لأن ما سيكتبه يسكبه من القلب إلى القلم، لتكون أنسه وخير رفيق العمر، ولذا قال فلسفتي الشعرية، ولم يقل فلسفتي لوحدها؛ لأن الفلسفة قريبة من المنطق والعقل، ولكنه أراد فلسفة منمقة بكلمات عذبة مرهفة، قد لا تكون كلمات فقط، ربما همسات، أو نظرات، كل هذا ليرتقي في جو الحب، دون كلام الحب، ودون حروف، فيبتعد عن كل ألم... هي كلمات ليست كالكلمات، فقط صمت وهمس بين قلبين وهنا تظهر المشاعر الصادقة، والحس الأدبي العميق.

5_ عتبة بيانات النشر.

من العتبات المصاحبة للنص نجد عتبة بيانات النشر، وهي عتبات مساعدة، تمنح القارئ قدرة لفك شفرات العمل الإبداعي، باعتبارها "العتبة الثانية بعد صفحة الغلاف التي تصافح بصر المتلقي وقد ظهرت عتبة بيانات النشر بظهور صناعة الطباعة، وأنظمة تصنيف المكتبات وما تبعها من قوانين حقوق الملكية الفكرية، ويفترض أن تتمثل قيمة عتبة بيانات النشر في تحديد مستوى أهمية الديوان".[1]

ويمكن تبيان بيانات النشر كما وردت في الصفحة الثانية بعد صفحة الغلاف في هاته النقاط:

_ الطبعة الأولى 1440هـ- 2019م: وبالنسبة لرقم الطبعة فيمكن اعتباره مؤشر على مدى انتشار مقروئية الديوان، ومكانة الشاعر بين القراء، وأما عن تاريخ الطبعة فإن له دلالات متعددة، فهو إما يدل على تاريخ بداية الكتابة الإبداعية، وقد يدل على تزامن كتابته مع أحداث خارجية تفيد معرفتها في توجيه القارئ الوجهة الصحيحة[2]، وأما وجوده في هذه المدونة فهو دلالة على بداية الكتابة، فهذا الديوان هو أول مولود لشاعرنا.

_ ردمك 4- 270- 79- 9947- 978 (ISBN) وهي اختصار لعبارة: الرقم الدولي الموحد للكتاب، وبالنسبة لوجوده في صفحة من صفحات الغلاف فهو دليل على مدى انسجام العمل الإبداعي مع توجهات السلطات الوطنية في البلد المبدع، ويدل غيابه على

[1] محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر الحديث، (1950- 2004)، ص: 140.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص: 143.

عدم الانسجام أو المعارضة، إذن فحضور وغياب رقم الإيداع يؤدي دورا مهما في توجيه المتلقي إلى المغزى البعيد لبعض الدلالات.[1]

_ لتوزيع الدولي للكتاب: مصر، لبنان، الأردن، العراق، السودان.

_ اسم العمل: عبق الورد.

_ اسم المؤلف: حمزة الأطرش.

_ تصميم الغلاف: زكرياء رقاب.

_ المدير العام/ سميرة منصوري.

_ إخراج فريق دار المثقف: فقد أصدر ديوان "**عبق الورد**" لكاتبه "**حمزة الأطرش**" من قبل "دار المثقف" للنشر والتوزيع، وهي دار جزائرية موقعها ولاية باتنة، لمديرتها الكاتبة والناشرة "سميرة منصوري".

ونجد أن دار النشر في هذا العمل الأدبي قد تصدرت صفحة الديوان، حيث كان موضعها في الأعلى بالضبط في الوسط، وقد كتبت بخط صغير باللون الأبيض، وبخط أصغر منه كتب أسفلها للنشر والتوزيع، كذلك بنفس اللون داخل إطار باللون الأزرق، وقد تكرر ظهوره مرة أخرى في الغلاف الخلفي لكن هذه المرة كان في الأسفل في الجهة اليمنى محتفظا بنفس الشكل، غير أن هذه العتبة لا علاقة لها بالمتن وهي مجرد علامة إشهارية مهمتها الأساسية طباعة المؤلفات وإخراجها للوجد للتعريف بها، وحسب دار النشر ومكانتها يكون الصدى في جذب عدد القراء وكذا توجه الكتاب، فهي إما تزيد، أو تنقص من القيمة الإعلامية للمؤلفات المنشورة عندها؛ لأن الكثير من المتصفحين للكتب يعتمدون على اسم

[1] ينظر، محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر الحديث، (1950- 2004)، ص43..

دار النشر في قراءة المؤلفات، ولهذا عدت إحدى العتبات النصية المهمة في رواج الإعمال الأدبية.

ـ صفحة الدار على موقع فيسبوك: قدم من خلال هذا الديوان معلومات للتواصل مع دار النشر من قبل أي مستفسر، أو راغب في الطباعة لديها، أي أن دلالتها لا تخرج عن إطار التشهير والترويج وقد كان هذا من خلال ذكر:

/https://www.facebook.com/elmothakaf

الموقع الإلكتروني:www.elmothakaf.com

هاتف/ فاكس 70 65 85 330 / 0666.76.28.50

وبالنسبة للعبارة القانونية فتكون دائمة الحضور وعلى الأغلب يكون لها قالبها الصياغي المعروف وقد وردت في الديوان بهذه الصياغة **[جميع حقوق النشر الورقي والإلكتروني والمرئي والمسموع محفوظة للناشر وغير مسموح بتداول هذا الكتاب بالقص أو النسخ أو التعديل إلا بإذن من الناشر]** فوجود هذه العبارة في العمل الأدبي يثبت حقوق الملكية الفكرية ويبين مدى الوعي بالجانب القانوني.

6_ عتبة الإهداء.

يعد الإهداء عتبة من عتبات النص، تتمظهر قيمتها وخصوصيتها كنص مواز، حيث ينفرد بصفحة مستقلة، وهو العتبة الأقرب للنص باعتبار موضعه، وبهذا نجده يشكل عنصرا مساعدا لاقتحام النص، غير أن هناك من يعده مجرد كتابة، أو كلمات لا علاقة لها بمتن النص، ولا تقدم للقارئ أي دلالة لفهم النص، ولهذا أهمل سابقا في الدراسات، واعتبر علامة لغوية لا قيمة لها، من هنا يتمخض لنا هذا التساؤل هل حقا الإهداء مجرد كلمات لا تقدم شيئا لفهم للنص؟ أم أن له وظيفة ودلالة داخل النصوص؟

بالنسبة للإهداء في المعاجم العربية يكون مرتبط بالهدية، ونجد مثلا تعريفه في معجم الطلاب بأنه: "ما يقدم أو يرسل بهدف التودد، أو الإكرام أو إظهار الرضى، والجمع هدايا"[1]

ويعرفه "جيرار جينيت" بقوله: "الإهداء هو تقدير من الكاتب وعرفان يحمله للآخرين، سواء كانوا أشخاصا، أو مجموعات (واقعية أو إعتبارية)"[2]، معنى هذا أن الإهداء هو رسالة من الكاتب يكتبها في مؤلفه وتكون إما لقريب أو صديق، أو إلى شخصية هامة، أو مؤسسة خاصة أو عامة، والهدف من ذلك، هو تأكيد علاقات الأخوة، وخلق صلات المودة، ونسج خيوط التعارف[3]، وغيرها من الأهداف التي تكون حسب غاية كل كاتب، أي أن الإهداء لا يخلو من قصدية، سواء في اختيار المهدي إليه، أو في اختيار عبارات الإهداء، وبهذا يصبح الإهداء ترجمة لرغبة دفينة لدى المبدع يتوج بها كتابه مادام لا يجيء كما جرت العادة إلا بعد الانتهاء من الكتابة، يسعى من خلاله الكاتب لخلق جسر من التواصل بين

---

[1] يوسف شكري فرحات: معجم الطلاب، ص: 621.

[2] عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص: 93.

[3] ينظر، جميل حمداوي: شعرية الإهداء، ط1، 2016، كتاب إلكتروني محمل من الموقع:
http://hamdaoui.ma/news.php?item.91.7، 18:02، 01 أفريل 2020. ، ط1، 2016، ص: 09.

النص والقارئ، باعتباره المدخل الأولي لقراءة نصه، لذلك يحاول الكاتب استغلال فضاء هذه الصفحة ليضمنها تأملاته الفلسفية أو لمساته الفنية، وما يطبعها على العموم هو الاختصار والتكثيف اللذان يتطلبهما الفضاء المخصص لنص الإهداء.[1]

ويتبين من خلال هذا التقديم أن "عتبة الإهداء تقوم بتحديد خصوصية ونوعية المرسل إليه متجاوزة الوظيفة التزيينية والاقتصادية، إلى الالتحام برؤية الشاعر، وتعكس عتبة الإهداء نوع العلاقة بين المهدي والمهدى له"[2]، وقد ظهرت العديد من التقسيمات لأنواع الإهداء، وسواء كانت التقسيمات غربية أو عربية، نجد أن تقسيمات "جيرار جينيت" هي أبرز التقسيمات وأكثرها نجوعا، فنجده يصنف الإهداء إلى نوعين رئيسيين وهما: "إهداء خاص" و"إهداء عام"، وفرق بينهما من حيث أن **الإهداء الخاص** "يتوجه به الكاتب للأشخاص المقربين منه، يتسم بالواقعية والمادية، و**إهداء عام** يتوجه به الكاتب للشخصيات المعنوية كالمؤسسات، والهيئات والمنظمات، والرموز (كالحرية السلم، والعدالة..)".[3]

ونذكر من أنواعه أيضا **إهداء الجمهور** وفيه يقوم الشاعر بإهداء ديوانه إلى جمهور القراء، أو شريحة عريضة منهم دون أن يخصص شخصا بعينه.[4]

ونجد أيضا **الإهداء الذاتي** وهو نوع نادر الورود إذ لم يتعود القراء أن يضاعف الكاتب ذاته، بدءا من إثبات اسمه على غلاف مؤلفه، بيد أن ذلك لا يخلو من مقصدية، تأكيدا لمبدأ شهير مفاده أن الكاتب هو أول قارئ لما يكتبه، وهذا ما يبرر في بعض الأحيان هذا

---

[1] ينظر، عبد المالك أشهبون: عتبات الكتابة في الرواية العربية، دار الحوار، سوريا، ط1، 2009، ص: 199- 203.

[2] محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950- 2004م)، ص: 144.

[3] عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص: 93.

[4] محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950- 2004م)، ص: 146.

النوع من الإهداء، لأن الذات الكاتبة هي التي تستشعر حرقة الكتابة وألم المخاض، ولها الأحقية في أن تتوج نفسها ذاتا كاتبة، ومهدى إليها في آن واحد.[1]

والإهداء على العموم في النصوص الإبداعية المعاصرة ليس مجرد بنية لغوية زائدة ومجانية، بل له وظائف عدة تسهم في إضاءة النص، وكشف بنياته الصوتية، والصرفية والتركيبية، والبلاغية، كما له علاقة وطيدة بالنص وخاصة الشعري منه، حيث نلحظ عليه في الغالب أنه يلخص ويلمح إلى سياق النص، ويوضح دلالاته، ويشرح علاماته، أي أنه يقدم معلومات موثقة عن طبية العمل مضمونا، وشكلا، ومقصدية[2]، ولعل أهم وظيفتين تحدث عنهما جنييت هما: الوظيفة الدلالية والوظيفة التداولية "**فالوظيفة الدلالية** هي الباحثة في دلالة هذا الإهداء وما يحمله من معنى للمهدى إليه، والعلاقات التي سينسجها من خلاله. أما **الوظيفة التداولية** وهي وظيفة مهمة لأنها تنشط الحركية التواصلية بين الكاتب وجمهوره الخاص والعام، محققة قيمتها الاجتماعية وقصديتها النفعية في تفاعل كل من المهدى والمهدى إليه."[3]

ومن الوظائف الأخرى التي ذكرها عبد المالك أشهبون نجد الوظيفة الأخلاقية أو كما يسميها هو باسم "**غاية أخلاقية تربوية**" وتتجلى في الإهداءات الخاصة التي تستهدف ذوي القربى ومن لهم حظوة خاصة لدى الكاتب، ونجد لدية "**الغاية الإيديولوجية**" وتتضمن حالة الغليان الاجتماعي والمد السياسي، أو حالة الانكسارات التي عاشها ويعايشها الكاتب، وخيبة أمله في الحلم بمجتمع عادل، كما يذكر أيضا "**غاية البوح والمكاشفة**" وتتمكن فيه الذات من التنفيس عما يجيش في صدرها من تناقضات ذاتية، وتكون هذه الوظيفة في الإهداءات

---

[1] عبد المالك أشهبون: عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص: 235.

[2] ينظر، جميل حمداوي، شعرية النص الموازي (عتبات النص الموازي)، ص: 103.

[3] عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص: 99.

الذاتية على وجه الخصوص، وهناك **الغاية الجمالية** وتعكس تراوح الحساسية الأدبية بين التقليدية والجديدة، انطلاقا من الصوغ اللغوي والرؤيا الشاعرية، وطبيعة إيراد التيمات المعبر عنها في هذه الإهداءات.[1]

ومن خلال الإهداء الموجود بالمدونة يظهر لنا:

الإهداء

بعض الحب ضرب الجنون

وبعضه خيانة للنفس

وبعضه خيانة للحب

كن إنعكاسا لما تحب

الحـب الصامـت والحـب بكلـمات عـلى ورق أصـدق مـن

حبيـب لا يسـقي وة ذابلـة.

... إلى الحب !

[1] ينظر، عبد المالك أشهبون: عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص ص: 239- 240.

أن (الحب) هو المهدى له هذا الديوان الشعري، وهو رمز مساوي بذلك رمز الحرية، والسلم والعدالة عند "جيرار جينيت"، مؤدى ذلك أن نوع الإهداء هنا هو "إهداء عام"، ونلحظ من خلال كلماته أنها عبارات متراصة تقترب من الشعر بنفس مسافة ابتعادها عن النثر والسرد وعلى العموم فهاته العتبة الموازية للنص أراد من خلالها الكاتب أن يلمح لأنواع الحب وأقسامه، وأنه يبنى على مقومات حقيقية فيقول: بعض الحب ضرب من الجنون، أي أن فلسفة الحب مغايرة للواقع، والتفكير بالمحبوب حد الانشغال به وفقط هو جنون لعدم واقعيته وأما بعضه فهو خيانة للنفس، أي مذلة ويكون عند إهمال النفس أو الروح، والانشغال بنفس أخرى، ويقصد بهذا النوع أن يحب أحدهم شخص لا يحبه، ويرى أن البعض الآخر هو خيانة للحب بحد ذاته، فالحب إذا كان للأم أو الأخت أو حتى الزوجة، فهو حب حقيقي وواقعي، أما إذا كان خلاف هذا، أو تظاهرا فهنا تكون الخيانة للحب، ثم يخبرنا كيف يجب أن نحب في قوله كن انعكاسا لما تحب، أي أنك إذا أردت أن تحب فعليك أن تكون مرآة للحبيب، ثم يعود ويبين أن الحب الذي يكون من بعيد، وبالورق والرسائل أو ربما يكون قصة أو شعرا أو نثرا له علامات دالة على صدق الحب، أفضل من محب قريب لا يهتم بمحبوبه وبالتالي يسمو الحب ويثمر إذا غذي بالاهتمام والمتابعة، ليترك لنا نقطة تبين أن كلامه انتهى، لكنه يعود للسطر ويكتب في آخره ثلاث نقاط، تكفي لتخبر القارئ بأن الكلام عن الحب يطول، وأن له أشكال وصورا كثيرة غير أنها مجرد دلالات ترمز إلى شكل الحب بعيدا عن مضمونه، وبعد تلك النقاط مباشرة يقدم إهداءه "**إلى الحب**"، ومقصده الحب الصادق الذي يأتي دون تكلف ولا تمثيل، ويترك علامة تعجب بعده لتعبر عن حيرة الكاتب ودهشته من واقع الحب، وكيف يقوم بالإهداء إلى الحب.

7_ عتبة الفضاء الكتابي.

انفتح الشاعر المعاصر على ثقافة التشكيل البصري التي أضحت ركيزة الكتابة الشعرية محاولا بذلك تجاوز النمطية الثابتة، عبر خلق كتابة جديدة تأخذ من الكسر والهدم للقواعد الثابتة منطلقا للكتابة، وبذلك تأخذ النص إلى مزيد من التأمل، والغموض، والتأويلات، ومنه فلا عجب على القارئ المعاصر أن يلتقي بصره بنصوص شعرية احتفت بتقنيات بصرية أخرى، تتوزع على عتبة الفضاء الكتابي، وتتراوح بين البياض، والسواد، وعلامات الترقيم وكذا نوع الخط، أي بين الثبت من جهة والمحو من جهة أخرى على جسد القصيدة المعاصرة، كل هذا من أجل تقديم فرصة للقارئ للمساهمة في إنتاج الدلالة.

7_ 1_ أيقونة البياض والسواد:

البياض والسواد هو جدل داخل القصيدة، ويكون جدلا بين صوت وصمت، أو بين نص الحضور، ونص الغياب، فالبياض هو انمحاء للدوال اللساني، وكلام مضمر يخفيه الكتاب ويتستر عليه بفراغ بين ثنايا النص، أي بين السواد، لأن "البياض لا يجد معناه وامتداده الطبيعي إلا في تعالقه مع السواد، إذ تفصح الصفحة بوصفها جسدا مرئيا عن لعبة البياض والسواد بوصفه إيقاعا بصريا"[1]، ولذلك نجد أن الكتابة الشعرية الحداثية "حولت البياض إلى نمط الكتابة يتوفر على دلالاته الفكرية والجمالية"[2]، فذاك البياض المحيط بالنص أصبح عنصرا أساسيا "في إنتاج دلالة الخطاب... حيث القارئ وحده يستطيع ملأ الفراغ، كل مرة

---

[1] علي أكبر محسني، ورضا كياني: الانزياح الكتابي في الشعر المعاصر، دراسة ونقد، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، جامعة رازي، إيران، ع: 12، 2013، ص: 101.

[2] بنوهاشم عمري: التجريب في الرواية المغاربية .. الرهان على منجزات الرواية العالمية .. ، دار الأمان، الرباط، د. ط د. ت، ص: 173.

يقرأ فيها النص وبتعدد القراءة يتعدد فعل الكتابة أيضا"[1]؛ فالبياض لا يقرأ بقراءة واحدة إنما لكل قراءته، وهذا التعدد هو خاصية جمالية في النص الشعري المعاصر، وبهذا يغدو بياض الصفحة جزء من القصيدة، وجزء من البناء الشعري، وهكذا نجد أن النص الشعري المعاصر قد قطع حبل الصرة بكل ما هو قديم و" تجاوز مفهوم القصيدة، ونقل الشعر إلى مستوى أصبحت فيه النصوص مركبة لا يطالها، القارئ الذي مازال محكوما في رؤيته للشعر بوعي القديم، كما لم يعد أفق التلقي محصورا في مفاهيم القصيدة بما هي وزن وغرض"[2]، واتخذ من صمت القصيدة وبياضها لغة ثانية تكون معبرة أكثر، وتحمل دلالة أقوى من اللغة المكتوبة فالبياض بناء من نوع آخر للنص الشعري المعاصر، سواء أكان في النهاية، أو البداية أو في وسط الصفحة، أو في أي مكان من النص، نجده يوحي بإعلان عن تفاعل الصمت مع الكلام، وتفاعل البصري مع السمعي في بناء إيقاع للنص[3]، ومن هذا المنطلق يحاول الشاعر المعاصر عن طريق التوزيع الخطي للنص أن يقترح على القارئ طريقة لإعادة بناء النص، والبحث عن دلالته تبعا لاتجاهات اللعبة الخطية داخل بياض الصفحة.[4]

وإذا عدنا إلى مدونة "**عبق الورد**" وجدنا البياض فيها يطغى على السواد ما عاد في قصيدة "الدمع أنهل" والتي كانت الصفحة فيها ممتلئة؛ لأن القصيدة كانت عمودية، أما في قصائده الأخرى فنجد الصمت يحيط بالنص ويحتويه، وهذا ليس عدما كلاميا إنما هو عدم صوتي يكون أبلغ من الكلام نفسه، فإذا ما كتب الشاعر قرأنا له قراءة واحدة، وإذا ما صمت

---

[1] محمد بنيس: الشعر العربي الحديث (بنياته وإبدالاتها "الشعر المعاصر")، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط3 2001، ص: 131

[2] بوسريف صلاح: الشعر وأفاق الكتابة، دار الأمان ، الرباط، ط1، 2014 ، ص: 55.

[3] ينظر ، محمد بنيس : الشعر العربي الحديث ،(بنياته وإبدالاتها "الشعر المعاصر")، ص: 130.

[4] ينظر، محمد بنيس، الشعر العربي الحديث (بنياته وإبدالاتها "الرومانسية العربية")، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، ط2، 2001، ص: 85.

قرأنا له ألف قراءة أو تزيد، كلما وصلنا وقلنا هذا مقصده، تراء أمامنا ألف سؤال واستفسار وهنا مكمن الجمالية، لأن صمت الشاعر هو كتابة بصرية نقرأها بأعيننا.

ونستدل على هذا بإحدى قصائده التي لم يجعل لها عنوان، إنما اكتفى فيها بكلمات وجعل البياض يسيطر على صفحته ليعبر به عما تعجز الكلمات عن قوله، حيث قال:

[بـــــيـــــــاض]

وأي جنون في الهوى يجذبني

وأي ميعاد في الدجى قاهر

وأي الرزايا والبعد شب بنا

وأي صوت نطقت به جاهر

وأي يوم أراك كشمس الضحى

يسقط قلمي وتعم المشاعر[1]

[بـــــيـــــــاض]

استنادا لهذا المقطع الشعري الذي احتفى فيه الشاعر بآلية بصرية جاعلا منها الملتقى الأول بينه، وبين بصر القارئ، الذي تحدث له صدمة نتيجة اعتياده لقصائد شعرية عمودية ليس لها فسحة بياض أو صمت، فقد ابتدأ الشاعر هنا قصيدته بصمت في أعلى الصفحة وكسره بحرف عطف، والذي يوحي إلى أن هناك كلام وراء ذاك البياض، رأى أن بلاغة الصمت تستطيع التعبير عنه وعن دلالته أكثر من كتابة كلمات بقراءتها ينتهي المعنى مؤكدا هذا بآخر سطر كتبه "**يسقط قلمي وتعم المشاعر**"، فإذا سقط القلم معناه التوقف عن الكتابة، محاولا من خلال هذا إيصال فكرة للقارئ بأن الكلام لم يعد ينفع، وأن الكلمات لم

[1] حمزة الأطرش: عبق الورد، دار المثقف للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2019، ص: 76.

تعد تعبر، لذلك استبدلها بالمشاعر، واكتفى بالصمت، لأنه الأنسب للتعبير عنها، ليترك الصفحة بعدها فارغة، وكأن البياض في هذه الصفحة قد ابتلع السواد مفرزا منه هاته الأسطر الموضحة في المقطع أعلاه، ليفتح للقارئ أفاقا غير محدودة للتأويل.

قصيدة أخرى:

حسناء

وحسناء في الآفاق قد لمحتها

مثل السحاب يسر في ثبات

راودتها مرارا عن نفسها

قالت هيهات تراودني هيهات

نظرت لها نظرة تحمل محبة

فردت بنظرة ترسل العبقات

نسجت لها من الخيال صفوة

خلابة رقراقة شفافة البسمات

هي الحب لا بل الحب يحبها

ومنها يأخذ أناقة ولمسات[1]

[بـــــيـــــــاض]

وفي هذا المقطع أيضا يسيطر البياض على الصفحة، ونجد أن الكلمات هنا قد أخذت الحيز الأيمن العلوي للصفحة الشعرية مكانا لها واكتفت به، ليقول الكلام فيها ما شاء من الدوال اللسانية التي تضمحل، بل وتختفي اختفاء كليا في الجزء الأيسر، والجزء السفلي

[1] حمزة الأطرش: عبق الورد، ص: 33.

للصفحة، حيث خلصت هاته الصفحة من السواد، وحمل بياضها إيقاعا لا صوت له، ولو أراد القارئ أن يتمعن في الكلمات المفتاحية للقصيدة المعنونة بـ "الحسناء" لتوصل إلى تأويل مفاده أن هذه الحسناء لا يليق بحسنها إلا الفراغ، والصمت الأبيض الصافي من الدنس وهذا هو حال الشعر المعاصر الذي ينفتح على ثقافة اللانهائي من التأويلات والدلالات والتي يقبل عليها القارئ بالتأمل والتأويل.

7_ 2_ علامات الترقيم:

تأتى لعلامات الترقيم أن تأخذ "دورا بارزا في الشعر المعاصر، وأصبح استخدامها متمما للمعنى والشكل الشعري، ... وأصبحت بحق جزءا من القصيدة بما لها من دلالات بنائية وصوتية"،[1] وما هو معروف عنها وباستخداماتها التي نصت عليها القاعدة، أنها تساعدنا في فهم معان النص، والربط بين الجمل، وفصلها فمثلا نجد:

النقطة تحيل إلى نهاية الجملة وأن المعنى قد اكتمل، و**الفاصلة** توضع في مواضع عديدة وهي الأكثر استخداما تظهر بعد أشباه الجمل، والجمل الناقصة التي بحاجة إلى تتمة و**علامة الاستفهام** ترسم عادة بعد كل جملة مبدوءة بأحد أحرف الاستفهام، أو إذا تطلب السياق وضعها، وأما **علامة التعجب** توضع في نهاية الجملة التي تفيد الدهشة، أو الاستغاثة، و**الخط المائل** مثلا يستخدم للفصل بين التواريخ الأرقام...، و**الشولات** توضع أثناء اقتباس نص ما[2]، وقد تطور استخدام هاته العلامات في النص الشعري المعاصر وكان لها في الأغلب وظائف أخرى، تكون متنوعة بحسب مقاصد الكاتب، الذي يسعى من خلالها على الدوام أن يكسر أفق انتظار القارئ النمطي؛ لأن استخدامها يكون بخلاف القاعدة وفي

[1] محمد نجيب التلاوي:القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، ، دار الفكر الحديث، مصر، د.ط، 2006، ص: 302.

[2] إبراهيم خليل، الصمادي امتنان: فن الكتابة والتعبير، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، ط2، 2009، ص:84، ينظر الصوفي عبد اللطيف: فن الكتابة، دار الوعي، الجزائر، ط3، 2009، ص: 192.

غير محلها المعتاد، ويكون استخدامها أيضا بين الثبت والمحو، حيث نجده يستخدمها في قصيدة ويغيبها في أخرى، هذا الغياب يكون "سببا في توسع دلالي ناتج عن القراءة الخطية المسترسلة دون توقف عند فاصلة أو نقطة، بحيث يصير النص أشبه بالجملة الواحدة من بدايتها إلى نهايتها"[1]، أي أنه لا يلجأ إليها بشكل دائم، ومع ذلك تبقى هاته العلامات "ذات إيحاء رمزي إذا استخدمت، أو إذا تعمد شاعر آخر عدم استخدامها".[2]

ومن الملاحظ على المدونة المدروسة أن كاتبها لم يلجأ إلى علامات الترقيم في كل قصائده، ومن بين المقاطع التي أثبت فيها علامات الترقيم نذكر على سبيل المثال قوله:

أنا وفنجان قهوتي

وعطر وردة الأوركيد

جمال كامن التكوين

يأسرني نداها

ومحياها الأزلي

لا أدري من جالست

ربما هي وحدها

أتراني حقا رشفت منها!..[3]

في هاته القصيدة وظف الشاعر علامتي ترقيم أمام بعض في نهاية السطر، هما علامة التعجب، ونقطتا التوتر، فالأولى وظفها للدلالة على الحيرة وعدم التصديق، هذه الحيرة جعلت الشاعر يعجز عن مواصلة الكتابة، وهكذا كانت سببا في نقطتا التوتر، التي استبدل

[1] محمد الماكري: الشكل والخطاب، ص: 303.

[2] محمد نجيب التلاوي:القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، ص: 302 .

[3] حمزة الأطرش: عبق الورد، ص: 16.

بهما الشاعر الكلمات، لأنها لم تعد تسعفه لتأدية الغرض، وبالتالي ساهمت في إبراز ما خفي من الكلام، لتقدم فرصة للقارئ لاستنطاق ما عجز الكاتب عن التعبير عليه، فمثل هذا الصمت يشكل إيقاعا يخاطب بصر القارئ، ويطلب منه أن يملأه بما يراه يتناسب مع النص كما أن الكاتب تركه ليكون رسالة للقارئ، يخبره فيها أنه أراد القول أكثر لكن الكلمات أصبحت بالنسبة إليه مفرغة من الدلالة التي يمكن أن تصف ما أحس به، أي أنها توحي بمواصلة الكلام، وهاته المواصلة من مهمة القارئ.

وفي مقطع أخر:

مجد المحب،

أقصد ... دون طرف له أحب

كناية تستعار من لفظ الكلام

وعمر شقاوة يغازل اللهب[1]

في هذا المقطع نلحظ في السطر الأول وجود فاصلة في نهايته، والمعروف عن الفاصلة أن هناك كلام يأتي بعدها، لكن هنا وردت أخر شيء، ولا شيء بعدها سوى الفراغ، وهذا يوحي بأن هناك كلام قد بتر، وهو فراغ مقصود من الشاعر ليعطي للقارئ فرصة للمشاركة فيما يقوله، لكنه يبادر في السطر الموالي ويقول له "أقصد" كأنه يريد إيقاف القارئ عن محاولته لإيجاد كلمات مناسبة لذاك الفراغ، لكن نلحظ بعد كلمته تلك ثلاث نقاط والتي لا يمكن اعتبارها للحذف رغم أنها تستعمل لذلك الغرض، وكأن الكاتب يحاول عبرها أن يخبر القارئ بأن له فرصة أخرى ليفكر وليكتب معه، ثم يتراجع بعدها في نفس السطر ويكمل

[1] حمزة الأطرش: عبق الورد، ص: 13.

كلماته ليتضح للقارئ أن بعد تلك الفاصلة في أول السطر عبارة (وأي مجد للمحب) ممزوجة بتعجب وحيرة.

وقوله كذلك:

ومن خلف السحاب ينزل المطر

لا تهتم،، ولا ينزف قلبك

وتغنى بأجمل نغم،،،[1]

وفي هذا المقطع نجد في السطر الثاني فاصلتين وراء بعض، وفي السطر الثالث ثلاث فاصلات في نهايته، وإن كانت الفاصلة توحي بزمن التوقف القصير، فاستعمالها هنا يثبت أن زمن التوقف يطول، كما أن بين الفاصلة والفاصلة يكون هناك كلام، لكن الكلام هنا مغيب وغير مقروء، غير أن غياب الكلمات في هذا الموضع لا يلغي حضورها، وهاته الفواصل المتتابعة تثبت وجودها، وتنفتح من خلالها أمام القارئ عوالم لانهائية تكون مختزلة بين هاته الفواصل، والتي تولد نص غائب يستحضره القارئ من خلال ملاحظته لها والكاتب لجأ إليها عن قصد ليحولها القارئ إلى لغة.

[1] حمزة الأطرش: عبق الورد، ص: 13.

7_ 3_ عتبة الخط:

بعد أن تجاوز الشاعر مرحلة الإنشاد الشفهي، والتي كانت تمثل الطريقة الأساسية في تلقي الشعر، أصبح لديه عناية خاصة بالشكل في عصر الكتابة التحريرية، نتيجة إسهامه في تلقي القصيدة وقراءتها والانفعال بها، ومنه تغيرت نظرته لشكل الحرف الذي لم يعد يعتبره مجرد صوت أجوف، بل أصبح رمزا جزئيا ولبنة في تشكيل كلي، وبهذا فالكتابة التحريرية للقصيدة الشعرية قد حركت الكلمات المسموعة من عالم الصوت المجرد، إلى عالم الرؤية البصرية.[1]

ويعتبر ابن خلدون الخط والكتابة على العموم "رسوم وأشكال حرفية تدل على الكلمة المسموعة الدالة على ما في النفس، فهو ثاني رتبة من الدلالة اللغوية وهو صناعة شريفة"[2] فابن خلدون يرى أن الخط يأتي في المرتبة الثانية بعد اللسان، واعتبره صناعة شريفة، لأن اللسان مقصور على الحاضر مباشرة، عكس الخط والكتابة التي تشمل الحاضر والغائب وهي بذلك تتصف بالبقاء والديمومة، ولذلك كانت محل اهتمام، فالكتابة قد ضبطت "إيقاع الشعر كما تضبط النوتة إيقاع الموسيقي، وأدخلت العين كعنصر محايث وذرائعي لا كعنصر مركزي وغنائي، فنقلت الشعر جراء ذلك من المستوى الصائت إلى المستوى الصامت، من الأذن الخارجية إلى الأذن الباطنية وساعدته على التأمل"[3]، كما أن الخط وطريقة الكتابة يمكن أن تحدد الرغبة، أو العزوف لدى المتلقي وتقدم له مداخل للقراءة تكون

---

[1] ينظر، محمد نجيب التلاوي: القصيدة التشكيلية، ص: 313.

[2] أبو زيد ولي الدين عبد الرحمن بن محمد الاشبيلي التونسي القاهري المالكي (بابن خلدون): تاريخ ابن خلدون – العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر–، اعتنى به: أبو صهيب الكرمي، بيت الأفكار الدولية، الأردن، السعودية، د.ط، د.ت، ص:211.

[3] محمد نجيب التلاوي: القصيدة التشكيلية، ص: 274.

إما بالرحابة، أو التشتت والاختناق، وتكون أيضا عبر تحفيز إستراتيجية خاصة للقراءة تستدعيها طبيعة عرض المكتوب، من حجم الخط ونوعيته، فالمظهر المادي للنص يلزم القارئ بإستراتيجية معينة.[1]

كما أن كل نوع من أنواع الخطوط يتميز بجماليته، وطريقته في احتلال فضاء الورقة وبالتالي فكل نوع يمنح للقارئ لذة خاصة، وللنص نكهة محددة، فمثلا إذا قرأنا نصا واحدا كتب بخطوط عربية مختلفة كالخط الكوفي والنسخة، والمثلث، والرقعة ، والفارسي، والمغربي والمطبعي الذي يتم بواسطة آلات الطباعة، فإن هذا الاختلاف والتنوع في الخطوط سيمنحنا دون شك لذات مختلفة، ويعطينا متعة استثنائية،[2] ولذلك نجد أن أحمد بلبداوي يدعو الشاعر إلى استبدال وإلغاء الخط المطبعي الموحد بخط اليد، الذي يكون ميزة ينماز بها كل كاتب باعتبار أن الخط وحده قادر على نقل جل إحساسات الكاتب ومشاعره، فبالخط اليدوي يستحضر نبض الكاتب، لأنه يصور له الحالة، أو الهيئة التي كان فيها وهو يكتب، ويصبح بذلك المداد الذي يرتعش على البياض، كما لو كان نابع من أصابع الكاتب مباشرة لا من القلم، وهنا يصبح إيقاع النص عينيا إضافة لإيقاع الكلمات[3]، فالخط وكما يقال عنه أنه "قبل أن يكون شكلا، يعتبر كالأسلوب معطى سيكولوجيا ذاتيا لا ينفصل عن صاحبه، هذا الأخير يضمنه عن وعي أو بدونه بلاغته الخاصة، وإمكاناته الفنية الذاتية"[4]، لكن الملاحظ على الكتابات الحديثة والمعاصرة أن خط النسخ فرض هيمنته عليها، لأسباب تاريخية وثقافية ولعل من بينها التخلي عن التعقيد، والتحيز للأوضح والعام، سواء في الإرسال أو الاستقبال

[1] محمد الماكري: الشكل والخطاب، ص: 179.

[2] ينظر، حسين خمري: نظرية النص، ص ص: 306- 307.

[3] ينظر، محمد الماكري: الشكل والخطاب، ص 226.

[4] المرجع نفسه، ص ص: 271- 272.

أما بقية الخطوط فمارست حضورها في سياقات جمالية تكون خارج الكتاب، وعلى أغلفة المؤلفات أو في العناوين.[1]

وبالنسبة للون الخط فيعتبر مناورة عتباتية تستهدف استقطاب المتلقي والتأثير في نوعية قراءته ومخرجاتها، وإن كانت العتبات الخارجية يمكن أن تكون متعددة الألوان إلا أن الكتابة داخل الصفحة البيضاء يكون باللون الأسود، اعتبارا لمقولة الضد يظهر حسنه الضد، أي أن اجتماع الضدين يجعل خصائص كل منهما أكثر بروزا، كما أنهما أصل الألوان بحسب تفسير القدماء، أما العلم الحديث فكان له قول آخر، وأكدوا أن السبب وراء تميز هذين اللونين ليس لأنهما أصل الألوان، بل لأنهما ليس لونين أساسا، لأنه فيزيائيا اللون الأسود يمتص كل الضوء تقريبا، بينما الأبيض يعكسه كله، وبالتالي هما ليس لونين حقيقيين وبهذا التحليل العلمي يمكن تعليل كون اللونين الأبيض والأسود أصدقاء القارئ، كونهما حياديين ولا يثيران فيه ما يجهده، أو يصرفه عن القراءة كبقية الألوان، وهكذا يكون لخط المتن عتبة نموذجية لها مقوماتها السيكولوجية، والفيزيائية الداعمة لتلق أكثر حيادية وهدوءا وجودة.[2]

أما عن حجم الخط فهو عتبة كمية كيفية للتداول النصي الكتابي، ومجالا لممارسات عتباتية مترعة بالدلالة والإيحاء، وبشكل خاص حين تتفاوت أحجام الخط في النص الواحد فحجم الخط مثله مثل درجة ارتفاع الصوت في الأداء الشفاهي، وما هو ملاحظ على المتن الشعري المعاصر أن حجم الخط فيه قد يختلف في النص الواحد بين نبر الكلمة، ونبر الجملة، وبين الهمس الكتابي، أي نجده تارة يبرز كلمة أو جملة من خلال جعل حجمهما

[1] صادق القاضي: عتبات النص الشعري – في: المعاصرة الشعرية وشعرية المعاصرة، مؤسسة أروقة للدراسات والترجمة والنشر، القاهرة، ط1، 2014، ص:255.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص ص: 256– 257.

أكبر من حجم المتن ككل، وفي بعض المرات يجعلهما بخط أصغر من المعيار الكمي لكتابة النص.[1]

وبالنسبة لعتبة الخط في المدونة ننقل النموذج الآتي:

عبق الورد

عن أمل أكتب

كَمْ عَـانَ قَلْبِي حَسْـرَةٌ وَكَمْ خَسِرَا
وَكَمْ تَلَقَّـى سِهَاماً قَبْلَـهَا وَكَمْ ظُلْمَا
تَنَاسَيْتُ الأَوْجَـاعَ وَرُوْحِـيْ كَسِيرَةْ
عَانَيْـتُ الوَيْـلَاتَ وَتَعَاظَمَ بِيَّ الْأَلَمَا
عُيُونِـي تُحَاكِـي الوُجُـودَ وَلَكِنَّهـا
مَا قَامَتْ رَايَتُها وَلَا رَفَعْتُ لَهَا عَلَمَا
فِي فَيْضِ تَنَاثَـرْتْ هَبَّـاتُ عُمْـرِي
وَشَـحِ أَبْصُـــــرُهُ وَالنَّابِـاتُ ذَمَمَا
عَلَـى رُقَـاءٍ وَطَفَـرْ بِتُّ أَحْلُـمُ بِـهَا
سَكَـنَ الفُـؤَادُ هَوَاءهَا بَعْـدَمَـا عُـدِمَا
فِـي النَّاسِ أَشْبَـاهٌ وَلِي دُونَ عِزَّتِهِمْ
أَحْبَـابٌ اسْتَفْحَـلَ حُبُّهُمْ دَاخِلِي وَنَمَا
لوَّحْتُ عَلَى الْمَاضِي مُتَحَسِّرًا لَعَلَّنِي
أُسِيْـرُ لَـهُ مُسْتَبْسِـلاً بِفَحْـوَى الْقِدَمَا
فَقَـابَلْـتُ الْجَمَـالَ وَوَدَّعْـتَ الثَّـــرَى

84

[1] ينظر، صادق القاضي: عتبات النص الشعري – في: المعاصرة الشعرية وشعرية المعاصرة، ص ص: 258– 260.

نلحظ فيه أن الشاعر قد كتب قصيدته باللون الأسود كباقي النصوص الشعرية، وكان العنوان ببند غليظ مقارنة بحجم الخط في المتن، وذلك للفت انتباه القارئ لعنوان القصيدة وأما عن نوع الخط في كتابة العنوان فقد اعتمد على الخط الحر، وهو راجع للذوق الشخصي لكاتبه، وأما في كتابة المتن فقد اعتمد على خط النسخ، أو كما يقال خط النسخ المسطر لأن الخط في بعض الحروف يكون طويلا ومستقيما، ويسمى هذا بالكشيدة مثلا في كتابته لكلمة (تلقى تحاكي، أبصره) وهي تقنية تستخدم لمساواة النص، غير أننا نلحظ بالرغم من أن الكاتب استعملها إلا أن أسطر القصيدة أو أبياتها غير متساوية، وهذا يعني أنه لجأ لهذه التقنية ليضيف جمالا على الكلمات، وفي بعض الأحيان كأنه يريد بها المد تارة والتمعن في تلك الكلمة تارة أخرى، وأما عن الاختلاف في نوع الخط بين العنوان والمتن فله دلالة بصرية وتعبيرية، تمنح للقارئ متعة بصرية تؤثر فيه، لأن هذا التميز وكذلك الفراغ الواضح بينهما يدعوه للتأمل فيه.

مؤدى ذلك أن شكل الخط أو الكتابة بحد ذاتها هي عتبة يبصرها القارئ أولا ومنها ينطلق أو يحدد طريقة قراءة النص، بهذا لا يمكن اعتبار أن الخط مجرد وسيلة يعبر بها الشاعر وينقل عبرها إحساساته، إنما لكل خط دلالته، فنجد أن شكل الكلمة، نوع الخط، وحجمه ولونه، وفضاؤه البصري، عوامل بنائية لها قيمتها الوظيفية والإحاليه.

الـخـاتـمـة

في خاتمة هذا العمل، لا يسعنا إلا أن نحمد الله الذي بنعمته تتم الصالحات، ونشكره على ما من به علينا من إكمال هذا البحث، والذي كان هدفنا من خلاله تسليط الضوء على دلالات العتبات النصية في مدونة جزائرية، ومحاولة دراستها من أجل الكشف عن الدور الذي تؤديه هاته العتبات النصية في فهم المتن، وكشف مغاليقه، ولعل أهم ما نخرج به من هذه الدراسة، مجموعة من النتائج نجملها فيما يأتي:

استطاعت العتبات النصية تشكيل حقل معرفي قائم بذاته، ويعود الفضل في ذلك إلى السيميائية التي سلطت الضوء عليها واحتضنتها، باعتبارها مجموعة من الأنظمة أو الإشارات، أو العلامات –سواء أكانت لغوية أم غير لغوية– التي تحيل إلى دلالات مشفرة وخفية، لا يمكن إغفالها أو تجاهلها؛ لأنها مفتاح أساس للولوج إلى النص.

العتبة هي بداية كل شيء، والعتبات النصية هي بداية النص وركيزته، وبدونها لا يكون هناك مدخل واضح للنص، كما أن وجودها يسهم في إزالة الغموض عن النص، ويدفع القارئ إلى اقتحامه؛ وهي بمختلف أشكالها، تملك وظائف لا غنى عنها، تعمل على تقديم نص متكامل، ومن أهم وظائفها أنها تزين الكتاب وتنمقه، إضافة إلى استقطاب القارئ وتحفيزه على القراءة، ومن ثم يمكن اعتبارها همزة وصل بين النص والقارئ، دون أن ننسى جانب الجمالية التي تضفيها هاته العتبات النصية على الأعمال الإبداعية، والأهم من ذلك كله أنها تعد عنصرا ضروريا من عناصر تشكيل الدلالة، وإثراء المعنى، لأن استقراءها من قبل القارئ المتلقي يساهم في فتح مغاليق النص، وتفسيره من عدة جوانب.

يمكن اعتبار العتبات النصية معادلا موضوعيا للنص، أي خطابا مستقلا يمارس كينونته ضمن بلاغة التكثيف والإيجاز، حيث يمكننا قراءته وتأويل علاماته بعيدا عن مضمون الكتاب.

العنوان هو أهم عتبة نصية، والتي لا يمكن أن نلج إلى النص إلا عبرها، وهو بهذا يكون جسرا ممتدا بين الصمت والكلام، وأيقونة تحمل الكثير من الدلالات، ومنه كان عنوان المدونة "**عبق الورد**" عتبة ربطت خارج الكتاب بداخله، وكانت نقطة الانطلاق، التي دلت القارئ على فحوى النص، والعنوان إضافة لكونه أداة دالة تحيل القارئ إلى ماهية النص، هو حامل لإيديولوجية الكاتب.

الغلاف هو عتبة جمالية تقدم إلى القارئ، يلتقي فيها الداخل (متن الكتاب) والخارج (أعين القراء)، والغلاف في هاته المدونة كان عبارة عن صورة مصغرة تحيل إلى الفكرة الرئيسة الموجودة داخل متن الكتاب.

تأتى للإهداء في مدونة "**عبق الورد**" الاختلاف عن باقي الإهداءات المعتادة، حيث جعله الشاعر عبارة عن كلمات مزجت بين الشعر والنثر، ملخصا من خلاله متن مدونته جاعلا منه عتبة تستوقف القارئ، وتحفزه للتسلل إلى أغوار النص وقراءته، والبحث عن المعاني المضمرة فيه، كما أن وجوده يزيد النص جمالا وتألقا، وعتبة الإهداء هنا هي أكثر عتبة يستطيع من خلالها القارئ فهم تفكير الكاتب؛ لأن ما كتب فيها يمثل، أو يجسد لنا تفكيره ونظرته الخاصة.

تقوم عتبة الفضاء الكتابي في القصيدة المعاصرة على ثنائيات ضدية، أهمها: الصوت والصمت، البياض والسواد، وهذه الثنائيات ضرورية داخل النص؛ لأن البياض وحده لا قيمة له، إنما يكتسب قيمته إذا تمازج مع سواد النص الشعري، أي إذا أصبح هناك تواشج بين الكلام المكتوب، وبين الكلام المخفي، في ثنايا الصفحة، بحركية تثير القارئ للبحث عن أسرار لم تكتب؛ إنما ثبت وجودها من خلال تشكيل النص الشعري الذي إذا ما استنطقه القارئ باح له بما سكت الكاتب عن قوله، وهكذا يمكن للغة الصامتة أن تصبح ترجمة لما

عجزت عن قوله الدوال اللسانية، لأن هاته العتبة لا تقف على حواف المتن الشعري؛ بل تتداخل ببنيته وتعمل على تشكيل ملامح جسد القصيدة.

عدت عتبة الخط من العتبات الداخلية التي يصافح سوادها بصر المتلقي، وما يلحظ على هاته العتبة أن لها تأثيرا على نفسية المتلقي، خصوصا إذا كان هناك اختلاف في نوعية الخطوط داخل المدونة الواحدة، وحتى بين العنوان والمتن، لأن هذا الاختلاف يجذب انتباه المتلقي للإمعان والتأمل فيه.

تأسيسا على ما سبق ذكره، فإن الباحث في عتبات النصوص يصل إلى كشف مدى أهميتها في التأليف، وكيف أن القارئ يمكن له من خلالها إدراك جزء كبير من متن الكتاب دون الولوج إليه؛ لأنها بحق مرآة عاكسة لمتن النصوص، فمثلا في مدونة "**عبق الورد**" المدروسة في هذا البحث، يتبين لنا من عتباتها أن القصائد الموجودة بالمدونة هي عبارة عن أشعار، تحمل في طياتها من جهة حب وأمل، ومن جهة فراق وألم، وهكذا يصبح المتن امتدادا لعتباته التي أجادت التعبير عليه بدقة.

وفي الأخير ينتهي البحث إلى تساؤل، نأمل أن يكون موضع البحث والاهتمام وهو:

هل بإمكان العتبات النصية المحافظة على تقديم تصورات وتوقعات مسبقة عما هو موجود داخل المتن في ظل شعرية الإبهام والغموض الذي يكتنف النصوص الشعرية المعاصرة؟

الـمـلـحق

السيرة الذاتية للكاتب:

حمزة الأطرش كاتب وشاعر جزائري، من وادي سوف، بالضبط من دائرة أميه ونسة الواقعة غرب ولاية الوادي، من مواليد 01 نوفمبر 1990م.

*درس في ثانوية عبد العزيز الشريف بالوادي، تخصص تسيير واقتصاد، وتحصل على شهادة البكالوريا سنة 2009م.

* درس في جامعة الوادي علوم إنسانية واجتماعية، وتخرج تخصص شريعة وقانون سنة 2018م.

* بدأ يهتم بالكتابة النثرية والشعرية من أيام الثانوية، وقد اعتبر أن القصيدةهي الرئة الثالثة للشاعر.

تقلد الكثير من المهام ومنها رئيس النادي الثقافي "تنوين الوادي"، "للأدب والثقافة والفنون وكذلك يقوم بتدريس الفئات الصغرى في نادي أدبي بالمركب الجواري بأميه ونسه، يعلم فيه الأطفال طرق الكتابة والتعبير، والقراءة السليمة وأيضا المسرح والإنشاد.

* يعمل حاليا موظف في الإدارة، ورئيس نادي رياضي ومتحصل فيه على شهادة التدريب وحاصل أيضا على شهادة في الصحافة والتحرير الصحفي، وله أكثر من خمسين شهادة أغلبها في المنتديات.

* أصدر ديوانه "عبق الورد" سنة 2019، وكان بمثابة اللبنة الأولى لأعماله الأدبية، والذي جعل له دافعا حتى يواصل طريقه في الكتابة.

* شارك في كتاب جامع بالأردن تحت عنوان "بريد156"، وأيضا كتاب الأبيض بالجزائر المنظم من طرف دار المثقف للنشر والتوزيع.

* أشرف على كتاب جامع بعنوان "تراتيل قلم" المنظم من طرف نادي تنوين الوادي.

*له روايتان قيد النشر إحداهما بعنوان "صدفة وقدر" والأخرى بعنوان "تائهة"، وأيضا كتاب للشعر وآخر للخواطر.

قائمة
المصادر
والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

- إبراهيم خليل، الصمادي امتنان: فن الكتابة والتعبير، دار المسيرة للنشر والتوزيع، ط2 عمان، 2009.

- أبو زيد ولي الدين عبد الرحمن بن محمد الاشبيلي التونسي القاهري المالكي (بابن خلدون): تاريخ ابن خلدون – العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر–، اعتنى به: أبو صهيب الكرمي، بيت الأفكار الدولية، الأردن، السعودية، د.ط، د.ت.

- أبو القاسم محمود الزمخشري: أساس البلاغة، تح: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، لبنان ج1، ط1، 1998.

- أبى الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، م1 دار صابر، بيروت، ط1، 2000.

- أبي عبد الرحمن الخليل بن احمد الفراهيدي: كتاب العين، تح: مهدي المخزومي– إبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال العراق، م2، د.ط، 1980.

- احمد بن علي المقريزي: كتاب المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار المعروف بالخطط المقريزية، دار الكتب العلمية، لبنان، ج1، د.ط، د.ت.

- أحمد يوسف: السميائيات الواصفة –النطق السميائي وجبر العلامة، منشورات الاختلاف الجزائر، ط1، 2005.

- ألجيرداس .ج.غريماس، جاك فونتنيي: سيميائيات الأهواء –من حالات الأشياء إلى حالات النفس– تر: سعيد بنكراد، دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، ط1، 2010.

- أمبرتو إيكو: التأويل بين السيميائية والتفكيكية، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، ط4، 2004.

- أمبرتو أيكو: السيميائية وفلسفة اللغة، تر: أحمد الصمعي، مركز دراسات الوحدة العربية لبنان، ط1، 2005.

- بسام موسى قطوس: سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، ط1، 2001.
- بنوهاشم عمري: التجريب في الرواية المغاربية ـ الرهان على منجزات الرواية العالمية ـ دار الأمان، الرباط، د ط، د ت.
- بوسريف صلاح: الشعر وأفاق الكتابة، دار الأمان ، الرباط، ط1، 2014 .
- جميل حمداوي: سيميوطيقا العنوان، ط 1، 2015، كتاب إلكتروني محمل من الموقع: http://hamdaoui.ma/news.php?extend.86، 18:03، 01 أفريل 2020.
-جميل حمداوي: شعرية الإهداء، ط1، 2016 ، كتاب إلكتروني محمل من الموقع: http://hamdaoui.ma/news.php?item.91.7، 18:02، 01 أفريل 2020.
- جميل حمداوي: شعرية النص الموازي (عتبات النص الأدبي) ، كتاب إلكتروني محمل من الموقع: http://hamdaoui.ma/news.php?item.274.1، 22:30، 29 مارس 2020.
- جميل حمداوي: نظرية الأجناس الأدبية (نحو تصور جديد للتجنيس الأدبي)، كتاب إلكتروني محمل من الموقع: http://hamdaoui.ma/news.php?extend.115 06:33، 20 مارس 2020.
- حسين خمري: نظرية النص _من بنية المعنى إلى سيميائية الدال_، منشورات الاختلاف الجزائر، ط1، 2007.
- حمزة الأطرش: عبق الورد، دار المثقف، باتنة، ط1، 2019.
- حميد لحميداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الادبي)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1991.
- خالد حسين حسين: في نظرية العنوان – مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية–، دار التكوين، دمشق، ط1، 2007 .
- دنيال تشاندلر: أسس السميائية، تر: طلال وهبه، مر: ميشال زكرياء، مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان ط1، 2008.

- روبرت شولز: السيمياء والتأيل، تر: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر الأردن، ط1، 1994.
- سعيد بنكراد: السميائيات السردية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، د.ط، 2001.
- سعيد بنكراد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط3 2012
- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، المغرب ط2، 2001.
- سهام السامرائي: العتبات النصية في رواية الأجيال العربية، كلية التربية، جامعة سامراء العراق، ط1، 2016.
- صادق القاضي: عتبات النص الشعري – في: المعاصرة الشعرية وشعرية المعاصرة مؤسسة وراقة للدراسات والترجمة والنشر، القاهرة، ط1، 2014.
- صديق بن حسن القنوجي: أبجد العلوم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق ج2، د.ط ، 1978.
- صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998.
- عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينات من النص إلى المناص)، منشورات الإختلاف الجزائر، ط1، 2008.
- عبد الرحمن بن خلدون: مقدمة ابن خلدون، تح: عبد الله محمد الدرويش، دار البلخي دمشق، ج2، ط1، 2004.
- عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص (دراسة في مقدمات النقد العربي القديم) أفريقيا الشرق، المغرب، 2000.
- عبد السلام محمد هارون: تحقيق النصوص ونشرها، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط7 1998.
- عبد اللطيف: فن الكتابة، دار الوعي، الجزائر، ط3، 2009.

- عبد الله الغدامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية _قراءة نقدية لنموذج معاصر_ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط4، 1998.
- عبد المالك أشهبون: العنوان في الرواية العربية، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع دمشق، ط1، 2011.
- عبد المالك أشهبون: عتبات الكتابة في الرواية العربية، دار الحوار، سوريا، ط1، 2009.
- عصام خلف كامل: الإتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، دار فرحة للنشر والتوزيع، مصر ط1، 2003.
- فيصل الأحمر: معجم السميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2010.
- مجمع اللغة العربية: المعجم الوجيز، دار التحرير للطبع والنشر، مصر، د.ط، 1989.
- مجمع اللغة العربية: معجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، 2004.
- محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950 - 2004) المركز الثقافي النادي الأدبي، الرياض، ط1، 2008، ص: 133.
- محمد الماكري: الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهرتي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991.
- محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي: مختار الصحاح، مكتبة لبنان، بيروت، د.ط 1986.
- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث (بنياته وإبدالاتها "الشعر المعاصر")، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط3، 2001.
- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث (بنياته وإبدالاتها "التقليدية")، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1989.
- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث (بنياته وإبدالاته "الرومانسية العربية")، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، ط2، 2001.

- محمد تحريشي: في الرواية والقصة والمسرح (قراءة في المكونات الفنية والجمالية السردية)، دار النشر دحلب الجزائر، د.ط، 2007.
- محمد علي التهانوي: كشف اصطلاحات الفنون والعلوم، تح: رفيق العجم–علي دحروج مكتبة لبنان، لبنان، ط1، د.ت.
- محمد فكري الجزار: العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب مصر، د.ط، 1998.
- محمد نجيب التلاوي: القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، دار الفكر الحديث، مصر د.ط، 2006.
- معجب العدواني: تشكيل المكان وظلال العتبات، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط1 2002.
- ميجان الرويلي، سعيد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط3 2002.
- يوسف الإدريسي: عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، الدار العربية للعلوم ناشرون لبنان، ط1، 2015.
- يوسف شكري فرحات: معجم الطلاب، مر: إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية لبنان، ط6، 2004.
- يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسونية، اصدارات رابطة إبداع الثقافة، كلية الآداب واللغات، جامعة قسنطينة، 2002.
- يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2007.

فهرس المجلات والدوريات

- أبو المعاطي الرمادي، سيميائية الغلاف... تفضح استلاب شخصيات المحيميد جسديا ونفسيا، نشرت في الحياة يوم 28- 09- 2010 https://www.sauress.com/alhayat/185739، 21:06، 02 أفريل 2020.
- أبو المعاطي خيري الرمادي: عتبات النص ودلالاتها في الرواية العربية المعاصرة "تحت سماء كوبنهاغن" أنموذجا، مجلة مقاليد، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الملك سعود المملكة العربية السعودية، ع: 7، 2014 .
- أسماء الأحمدي: الهوية في الرواية النسائية السعودية روايتا (الفردوس اليباب) و(الرقص على أسنة الرماح)، المؤتمر الدولي السادس للغة العربية، الإمارات العربية المتحدة، 2017.
- آسيا جريوي: المصطلح السيميائي بين الفكر العربي والفكر الغربي، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، 2013.
- آمنة محمد الطويل: عتبات النص الروائي في رواية المجوس لإبراهيم الكوني _العنوان، الغلاف، المقتبسات _ قسم اللغة العربية، كلية التربية، جامعة الزاوية، م: 3، ع:16، يوليو 2014.
- بلقاسم دفة: علم السيمياء والعنوان في النص الأدبي، محاضرات الملتقى الوطني الأول السيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة، الجزائر، 7- 8 نوفمبر 2000.
- جاب الله أحمد: السيمياء مفاهيم وأبعاد، محاضرات الملتقى الوطني الأول السيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة، الجزائر، 7- 8 نوفمبر 2000.
- جميل حمداوي: دلالات الخطاب الغلافي في الرواية، 25 سبتمبر 2008 www.diwanalarab.com/spip.php?qrticle15389. 19:20، 15 مارس 2020.

- جميل حمداوي: لماذا النص الموازي؟، المغرب https://www.arabicnadwah.com/articles/muwazi-hamadaoui.htm 10:15، 13- فيفري 2020.

- حافظ المغربي: عتبات النص والمسكوت عنه قراءة في النص الشعري، مجلة قراءات مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة،2011.

- حسان عباس: أبحاث لتعميق ثقافة المعرفة –خمس أوراق بحثية عن أسئلة الراهن السوري– دار نشر ممدوح عدوا د.ط، 2015.

- حفناوي بعلي: التجربة العربية في مجال السيمياء دراسة مقارنة مع السيميولوجيا الحديثة محاضرات الملتقى الوطني الثاني السيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة الجزائر، 15- 16 أفريل 2002،

- الزواوي بغورة: السميائيات – العلامة والرمز في الفلسفة المعاصرة(التأسيس والتجديد)، عالم الفكر، الكويت، م:35 ع:3 يناير/ مارس، 2007.

- سامان جليل إبراهيم: سيميائية العتبات النصية في البني المتناغمة عموديا قراءة في المجموعة القصصية (عصا الجنون) لأحمد خلف، مجلة جامعة كريمان، كلية اللغات والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية، جامعة كريمان، 2018.

- سعدية نعيمة: إستراتيجية النص المصاحب في الرواية الجزائرية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي للطاهر وطار، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، كلية اللآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ع: 5 مارس2009.

- سليمة لوكام: شعرية النص عند جيرار جينيت من الأطراس إلى العتبات، قسم الأدب العربي، المركز الجامعي سوق أهراس، التواصل، ع: 23، جانفي 2009.

- شادية شقروش: سيمياء العنوان في ديوان (مقام البوح) لعبد الله العشي، محاضرات الملتقى الوطني الأول السيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة، الجزائر، 7- 8 نوفمبر 2000.

- شلواي عمار: السيمياء المفهوم والآفاق، محاضرات الملتقى الوطني الأول السيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة، الجزائر، 7- 8 نوفمبر 2000.

- شيماء خيري فاهم، نصير جابر الفتلاوي: بناء العتبات النصية في الرحلة الأدبية الحديثة، كلية الآداب قسم اللغة العربية، جامعة القادسية، 2017.

- عبد المجيد علوي إسماعيلي: عتبات النص مقاربة نظرية، نشر في أخبار الجنوب، 19- 03- 2012، مجلة مغرس، https://www.maghress.com/sudinfos/704 09:30، 26- فيفري 2020.

- علي أكبر محسني، ورضا كياني: الانزياح الكتابي في الشعر المعاصر، دراسة ونقد مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، جامعة رازي، إيران، ع: 12، 2013.

- فاطمة بخيت، سعيد بزرك بيكدلي وآخرون: سيميائية العنوان في قصيدتي"شب كير" لأحمد شاملو و"ليل يفيضمن الجسد" لمحمود درويش (دراسة مقارنة)، مجلة العلوم الإنسانية الدولية، لبنان، ع: 20، 2013.

- قريش بن علي: السيميائية التاريخ والأسس العلمية، محاضرات الملتقى الوطني الأول السيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة، الجزائر، 7- 8 نوفمبر 2000،

- يوسف العايب: عتبات النص ودلالتها في روايى "روائح المدينة" لحسين الواد، جامعة الشهيد حمة لخضر، الوادي –الجزائر، 2019.

فهرس الرسائل الجامعية

- حبيبي بعيدة: شعرية العتبات في ديوان أسفار الملائكة لعز الدين ميهوبي، إشراف: بن غنيسة نصر الدين، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجيستير في الأدب واللغة العربية، تخصص نقد أدبي، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2013- 2014.

- شكيب بكري أحمد: دلالة العنوان في النص الروائي الجزائري مقاربة سيميائية إشراف: بن حلي عبد الله أطروحة الدكتوراه في النقد الأدبي الحديث، وهران، 2011-2012.

- غريس خيرة: العتبات النصية في رواية الطوفان لعبد المالك مرتاض (عتبة العنوان، النص المقتبس، التهميش)، إشراف: هواري بلقاسم، بحث مكمل لنيل درجة الماجيستر، في الأدب العربي، جامعة وهران، 2015- 2016.

- مهاجي فايزة: فعالية العتبات النصية ودلالاتها قراءة في الخطاب الروائي الجزائري (رواية الورم لمحمد ساري أنموذجا)، إشراف: عقاق قادة، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في النقد الأدبي الحديث والمعاصر، جامعة جيلالي ليابس، سيدي بلعباس، 2014- 2015.

- نور الدين باكرية: تجليات الحداثة في شعر عاشور فني، إشراف: شعباني الوناس، مذكرة لنيل شهادة الماجيستير، كلية الاداب واللغات، جامعة مولود معمري –تيزي وزو،2014/2013.

- ياسمين فايز الدرديسي: العتبات النصية في شعر إبراهيم نصر الله "دراسة سيميائية" إشراف: محمد صلاح زكي أبو حميدة، رسالة لاستكمال متطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها،كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الأزهر،2015.

فـهـرس
الـمـوضـوعـات

فهرس الموضوعات

الموضوع **الصفحة**

شكر وعرفان.

إهداء.

مقدمة..... أ- د.

الفصـــل الأول (08-41)

مفاهيم نظرية حول السيمياء والعتبات النصية.

1- السيمياء ..... 07 - 11.

1-1-لغة.....07.

1-2-اصطلاحا.....09.

2- العتبات النصية ..... 11- 14.

2-1- لغة.....11.

2-2- اصطلاحا.....13.

3- السيمياء في الدراسات النقدية..... 15 - 23.

3-1- عند الغرب..... 15.

3-2- عند العرب..... 19.

4-العتبات النصية في الدراسات النقدية..... 24 - 32.

4-1- عند الغرب..... 24.

4-2- عند العرب.....28.

5- وظائف العتبات النصية..... 33- 34.

6- العتبات والفضاء النصي..... 35-37.

7- المتلقي وتأويل العتبات النصية ..... 38- 40.

الفصـــل الثـــانـــي (41- 82)

سيميائية العتبات النصية وتمظهراتها في ديوان "عبق الورد".

1_ عتبة العنوان..... 43-48.

1-1- العنوان لغة ..... 43.

1- 2- العنوان اصطلاحا ..... 44.

1- 3- أنواع العنوان ..... 45.

العنوان الحقيقي / العنوان الفرعي / العنوان المزيف.

1- 4- وظائف العنوان ..... 46.

الوظيفة التعينية / الوظيفة الوصفية / الوظيفة الإغرائية / الوظيفة الدلالية

2_ عتبة اسم الكاتب..... 49- 51.

وظائف اسم الكاتب .....50.

وظيفة التسمية / وظيفة الملكية / وظيفة إشهارية.

3_ عتبة المؤشر الجنسي..... 52- 53.

4_ عتبة الغلاف..... 54-61.

(الغلاف لغة واصطلاحا).

4- 1- الغلاف الأمامي ..... 56.

4- 2- الغلاف الخلفي .....59.

5_ عتبة بيانات النشر..... 62- 64.

6_ عتبة الإهداء..... 65- 69.

(الإهداء لغة واصطلاحا).

أنواع الإهداء .....66.

الإهداء الخاص/ الإهداء العام/ الإهداء الذاتي.

وظائف الإهداء .....67.

الوظيفة الدلالية/ الوظيفة التداولية/ غاية أخلاقية تربوية/ الغاية الإيديولوجية

غاية البوح والمكاشفة/ الغاية الجمالية.

7_ عتبة الفضاء الكتابي..... 70-82.

7- 1- أيقونة البياض والسواد ..... 70.

7- 2- علامات الترقيم ..... 74.

7- 3- عتبة الخط ..... 78.

نوع الخط / لون الخط/ حجم الخط

خاتمة ..... 83-86.

ملحق ..... 87-88.

قائمة المصادر والمراجع ..... 89- 98.

فهرس الموضوعات ..... 99-102.

الملخص.

العتبات النّصية من أهم الموضوعات التي تناولتها السيميائية بالدراسة والتحليل، وهي عبارة عن ملحقات خارجية وداخلية تابعة للمتن، وتكون بمثابة فكرة أولية تضع القارئ في الجو العام للنص، وبالتالي تعد محطة ضرورية تلزم القارئ المرور بها، ليكتشف سرّ النّص ومقاصد الكاتب الكامنة من ورائه، وهي بهذا تكون علامة دالة على فك مغاليق النّص واستقرائه، وإزالة الغموض عنه، وعليه ارتأينا اختيار مدونة "عبق الورد" للشاعر "حمزة الأطرش" لتكون نموذجا تطبيقيا لهذه الدراسة، فتوصلنا من خلالها إلى أن لكل نص عتبة تنقسم إلى عدة عناصر منها: العنوان، المؤلف، الغلاف، الإهداء.. محاولين عبر كل عتبة تبيان دورها، وما تحمله من دلالات سيميائية في تحليل النص الأدبي وتأويله.

Abstract.

Textual thresholds are the most important topics that semioticshas dealt with by study and analysi، they are basically external and internalappendices of the text.as a preliminary idea that exposes the reader to the general atmosphere of the text, thus it is considered as a necessary station that the reader has to pass through to discover the secret of the text, and the objectives of the writer behind it, and thus this is a sign of decoding the occlusions of the text, extrapolating it and removing ambiguity about it Therefore, we decided to choose the blog "Fragrant of the Roses" by the poet "Hamza Latreche" to be an applicative exemplar for this study We

conducted from it that every text has a threshold that is divided itself into various elements like : the title, the author, the cover, and the dedication... trying through each threshold to clarify its role and the semantic implications that it holds in analyzing and interpreting the literary text.