جـــامعـــة عبـــــــــد
الرحمـــان ميـــرة –
بجـــــــــــاية-
كليـــــــــة الآداب و
اللغـــــــــات
قســـــــــــم اللغـــة
العربيـــــــة و آدابـــــــها

العتبات النصية في رواية تلك المحبة للحبيب السائح
مقاربة سميائية

مذكـرة مكملة لنـيل شـهادة الماستر (2) في
اللغة العربية و آدابها
تخصص: أدب جزائري

إعـداد الطـلبة :
سومية بوطويل
صبرينة قاسي

تحت اشراف الأستـاذ :
الطاهر مسيلي

السنة الجامعية :2014 /2015

بســــــم الله

الرحمـــــــــــــــــــــن

الـــــــــــــــــــــــــــــــــ

ـــــــــرحيم

"قَالُوا سبحانك لَا علْم لَنا إلا ما علمتنا انك العليم الحكيم "

صدق الله العظيم

سورة البقرة الآية 32

إهداء

إلى أعز شخصين على قلبي، والدتي أبي العزيز كان ولا يزال الشمعة التي تنير دربي في الحياة . أرجو من الله أن يجعل مسواة الجنة.

إلى أمي الغالية التي كانت و لا تزال الافضل الذي سيانه في مثلي الأعلى

إلى من دخل حياتي و أخلص لي فأسعدني ، فعلمني معزة الحب و العطاء، والصبر.

إلى من ترك البصمة في روحي و كان المرشد لي في كل خطوة أخطوها في حياتي، أخي الياس.

إلى من أحبهم من أعماق قلبي، إخوتي:

عبد الحميد، ليندة، صالح، سعاد، و سهام.

إلى زوجات إخوتي:

وردة، و فريدة.

إلى من حبهم يجري في عروقي:

زوزة، ديدني، سلمى، صالح، سمير، و إبراهيم

إلى من تقاسمت معها هذا البحث، أختي سومية

إلى أولئك جميعا أهدي هذا العمل.

صبرينة.

إهداء

إلى من سعى و شق لأنعم بالراحة و الهناء.

الذي لم يبخل شيء من أجل دفعي لطريق النجاح

الذي علمني أن أرتقي سلم الحياة .

بحكمة و صبر،

إلى والدي العزيز

إلى الينبوع الذي لا يهل العطاء، من حاكت بخيوط منسوجة من قلبها

والدتي العزيزة

إلى من حبهم يجري في عروقي، و ينهج بذكراهم فؤادي، إلى إخوتي:

عبد الرحمان ، فرحات بلال.

إلى من تقاسمت معه الحب و الصداقة.

إلى أولئك جميعا أهدي هذا العمل.

سومية

مقدمة

مقدمة :

عرف الخطاب الروائي الجزائري تحولات فنية و سردية أدت لفك أسر الرواية التقليدية، و ذلك بتخلصها من اللغة الحرفية، ما فتح المجال للإبداع الأدبي و الفني.

و رواية " الحبيب السائح" من بين الأعمال الأدبية التي تصنف ضمن "الرواية الجديدة"، على تعبير الباحث الجزائري "السعيد بوطاجين"، كونها تتميز بسرديتها الغرائبية، فبعد "زمن النمرود"، " تماسخت"،" ذاك الحنين"، و" تلك المحبة"، اكتمل المشروع الإبداعي للحبيب السائح.

و كون "تلك المحبة" ، من رواية التي أبدع فيها و بكثيرة في اللغة، ذلك ما أدى لخصوبة إبداعه على مستوى الكتابة.

و انطلاقة دراستنا من عتبات الرواية باعتبارها إبداع أدبي لغوي، ساعد على التفاعل مع البنية النصية للمتن. خاصة و أن العنوان كان لنا المرآة لتلك المحبة.

و يظل بذلك الفعل القرائي الاحترافي الذي ينبني على مجموعة من القواعد التي تضبط و تحكم متن النص، العملية الإجرائية التي تنتج التفاعل بين الباث و المتلقي على حد تعبير "أيزر".

و في هذا السياق تتمثل إشكالية هذا البحث فيما يلي : هل تشكل العتبات المفتاح للقراءة؟ و هل تساعد على الولوج لمتن النص؟ و عل تحدث التفاعل بين الباث و القارئ؟ كون النص محتاج لتأويل أيقوناته.

و في ظل هذه الأسئلة المعرفية، قمنا بالمزج بين الجانب النظري للعتبات النصية و المنهج السيميائي .

و الهدف من ذلك كان تسهيل عملية القراءة و التحليل في " تلك المحبة" و الهدف الأول و الأهم من بحثنا كان تمييز الأدب الجزائري المعاصر عن الأدب الجزائري التقليدي، و كذا إظهار التجديد فيه، و كان بذلك موضوع العتبات أفضل مثال.

و رواية " تلك المحبة"، للحبيب السائح كانت من أبرز الأعمال التي وظفت العديد من الرموز و الدلالات في متن النص، أهمها كان الرمز الصوفي الذي قدس الروائي من خلال أدرار، فكانت الصوفية ملجأ للتعبير عن مدى إعجابه و حبه الأبدي لأدرار المحبة.

فجاء بحثنا هذا يوازي بين النظري و الإجرائي، ليساهم في إثراء الأدب المعاصر.

و لا بد من الإشارة لسيميائية العتبات ما وفّق بحثنا هذا في التحليل. فقسّمنا الرسالة إلى مقدمة و مدخل و ثلاثة فصول.

ففي المدخل تناولنا البدايات الأولى للرواية عند العرب و عند الغرب، و كيف أنها أصبحت الأكثر استهلاكا على الإطلاق، و كيف تطور مفهومها من ناقد لأخر مع اختلاف الآراء و تعددها، فأصبحت متميزة بمكانتها في الدرس النقدي، بداية مع النصوص الموازية (النص الموازي)، ثم إلى العتبات النصية، و العنونة La Titrologie ، كعلم قائم بذاته.

ففي الفصل الأول: تناولنا فيه سيميائية أيقونة الغلاف و العنوان، عرّفنا فيه سيميائية عتبة أيقونة الغلاف، و سيميائية عتبة العنوان،فهما لم يختارا اعتباطا ،بل لتوفرهما على المقصدية والإيحائية،كونهما العتبة للولوج للنص، من أجل تأويله.

كما أننا قمنا في عتبة أيقونة الغلاف بدراسة لوحة الغلاف، بمكوناتها و أشكالها و امتزاجاتها، و ألوانها، لتحليل الصورة، مع علاقتها بالعنوان و علاقة الألوان بإيحاءاتها.

و في الفصل الثاني: المعنون بسيميائية الجنس الأدبي و المؤلف، تطرّقنا فيه إلى العلامات التجنيسية الموجودة على متن الغلاف، كذلك ماهية دلالتها. و هل تعد كافية للتجنيس حقيقة؟ أم أنها عملية تعرب عن ذات المؤلف.

كما تناولنا عتبة المؤلف، بذكر أهم أعماله الأدبية، من أجل التّمويه لمسيرته في الأدب، و ذلك للتّعرف على أفكاره، خاصة فيما يتعلق بالأدب الجزائري، فذكرنا أهم المقاربات للمؤلف، و التي تتمثل في المقاربة الطبقية، المقاربة الأدبية، و المقاربة القانونية، و أهم المحطّات الإبداعية للحبيب السائح.

ففي كل خطوة من خطوات البحث حاولنا الوصول لصيرورة الدلالة، و اعتمدنا في ذلك المنهج السيميائي، و أتممنا بحثنا بخاتمة تلخّص النتائج المتوصل إليها.

و ختاما نشكر جزيل الشكر السيّد المشرف، الأستاذ: الطاهر مسيلي الذي رعى البحث شتلةً شتلة، حتى استوت على صحتها ترشيداً، و الحمد لله و الشّكر له عزّ و جل أن وفّقنا و أعاننا على إتمام هذا العمل.

مدخـــــل

1-عتبات النص في الدرس النقدي العربي.

2- عتبات النص في الدرس النقدي الغربي.

المدخل:

الشعر عاطفة و خيال و صورة العرب، الديوان الذي اجتمعت فيه مراحل الحياة التي مرت على البيئة العربية من أساطير و مغازي و مقامات، و التي كانت بدورها الجنس المتميز الذي يغمد للغة رائعة تبهي كلامها على عتبات الوزن و القافية، إلاّ أن عملية الابتكار في التعبير للولوج لنظريات و أشكال جديدة تتماشى و التطّور الثقافي، كانت المساهمة في ميلاد الرواية، فكانت بدورها السبيل لإنتشار الثقافة و التواصل بين مختلف المجتمعات، محاولة بذلك إرساء معالمها بصورة واقعية تحاول من خلالها إيصال رسالة تظهر فيها مختلف المشاكل و المظاهر الاجتماعية و التاريخية و حتى الذاتية. و بذلك أثبتت وجودها و دورها الفعال في التأثير في الغير، و أصبحت نظرياتها تشغل حيزا كبيرا من كتابات الفلاسفة و النقاد، بالرغم من أن تاريخ النصوص الروائية المعترف بها كجنس تعبيري مميز عن غيره من الأجناس.

و لا شك أن ما أكسب الرواية هذه المكانة توافقها مع جُل المراحل الإجتماعية و العلمية و الفكرية. أصبحت اليوم مجالاً واسعاً يتخذه الكاتب لتّحليل و التّنظير، " و ستكون الرِّواية، بعد ما كتبه جوته، و من خلال إعادة استكشاف دانتي، و سيرفانتيس، و رابليه، هي ملتقى كثير من الجهود الفلسفية و النقدية الساعية إلى استيعاب بالتبادلات المجتمعية المسارعة، و تنظير مسارات التّمظهر و التّعبير"[1]

و من الأسماء العربية التي على التّجديد في هذا الجنس الأدبي الذي استطاع أن يحرك نفوس المجتمع "نجيب محفوظ" و "أحمد شكري"...، و من الجزائر، "أحلام مستغانمي"، و "الحبيب السائح" هذا الأخير، تنوعت كتابته بين القصّة (القرار 1985 و البهية تتزين

[1]- ميخائيل باختين : الخطاب الروائي، تر. محمد برادة ، دار الفكر للدراسات و النشر و التوزيع، القاهرة، ط1، 1987، ص07.

لجلادها سنة2000) و غيرها، أما في الرواية فنجد له (زمن المرور 1985 و تماسخت2002، كذلك زهوة2011) و غيرها من الأعمال الأدبية.

إلى أن جاء العمل الذي استفز القارئ بعنوانه، و تملكه بلغته، فمع ميلاد هذا العمل الروائي "تلك المحبة) يكون مشروع الحبيب السائح قد اكتمل بما فيه من غرائبية و عجائبية و إمارة صوفية.

و ما نلاحظه مؤخرا اهتمام النقاد الجزارين بسرديات الحبيب السائح كالأستاذة " آمنة بلعلى" و "الأستاذ السعيد بوطاجين"، وغيرهم.

و بتعدد المدارس النقدية تعددت مفاهيم النص، " انه السطح الظاهري نتاج الأدبي، نسيج الكلمات المنظومة في التأليف و المشتقة بحيث تفرض شكلا ثابتا و وحيدا ما استطاعت إلا ذلك سبيلا"[1] .

فبات النص مرتبطا تاريخيا بعالم بأكمله من النظم في التعليم و الأدب، مصاحب بدلالات عدة وفق مقصدية معينة و في ذلك تندرج العتبات النصية التي تسهل الولوج لعالم الاستقراء و اختصار النصوص، و هذا ما انتبه إليه "طه حسين". إن العناية بالعتبات لم تكتمل إلا مع بداية الوعي بالجنس الروائي في أواسط القرن التاسع عشر، حيث استفاد من انجازات الدرس الساني الحديث، و الدرس السيميائي، و تحليل الخطاب و غيرها من الدراسات الحديثة.

فأصبح العنوان الروائي الحديث و الرئيسي مصحوبا بعناوين فرعية من أجل تشويق القارئ و جذبه لرواية، كونه (العنوان) يمارس الإيحاء و الترميز و الغرائبية ما جعله محلا للإحالة متن النص، ليصبح العنوان بذلك " منذ اللحظة الأولى الذي تضعه فيها مفتاحا تأويليا"[2]. على حسب " ايكو".

---

[1]-محمد خير البقاعي: دراسات في النص و التناصية، مركز الإنماء الحضاري حلب، ط1، 1998، ص26.

[2]-فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، الدار العربية العربية للعلوم و النشر، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص226.

و مع تعدد المناهج النقدية و تطور ممارسة الكتابة، أصبح الخطاب المقدماتي مجموعة من الدلالات و الإيحاءات المتنوعة بين النص الثقافي و الاجتماعي، و الفلسفي الذي بفضله تحدث عملية توجيه الفعل القرائي.

و من خلال البحث يتضح أن الحبيب السائح اعتمد التنويع في خطابة ألمقدماتي الذي يميز بالغرائبي و العجائيبي مع الإمارة الصوفية، تدل نضج أعماله الأدبية، و تناول درس العتبات وأجب علينا أن للبحث عن البدايات و الإرهاصات التي أسست للدرس النقدي العربي كذا الدرس النقدي الغربي.

عتبات النص في الدرس النقدي العربي:

يحتل الأدب العربي مكانة كبيرة بين آداب العالم كله، يتفرع عنه الشعر و النثر. و مع تميز النثر بسيمات عديدة و متعددة كالوصايا وفن الخطابة و غيرها، أصبحت الكلمات فيه أكثر بلاغة ، شفوية كانت أم مكتوبة. " و في الوصايا الشفوية نجد وصيّة ذي الأُصبُع العدواني لابنه أسير عندما حضرته الوفاة قائلا: " يا بنيّ، إنّ أباك قد فنىَ و هو حي، و عاش حتى سئم العيش، و إني موصيك بما أن حفظته بلغت في قومك ما بلغته، فأحفظ عنّى : ألِن جانبك لقومك يحبُّوك، و تواضح لهم يرفعُوك، وابسط لهم وجهك يطلعوك، و لا تستأثر عليهم بشيء يسودوك، و أكرِم صغارهم كما تُكرِم كبارهم يكرِمك كبارُهم..."[1].

هنا كانت البداية مع المشافهة، و بالإنتقال إلى الكتابة اِشتدت الفصاحة و التّركيز و التّدقيق، و خير مثال عليها، " وصيّة بشر بن المُعتمِر التي حبّرها و بعثها إلى إبراهيم بن جبلة و تلاميذه الذين كان يعلمهم الخطابة"[2].

و بعد تكريس الكتابة أدرك القوم شروطها و شروط التأليف فيها، و أصبحت بذلك ملجأ الشعراء و الأدباء، فهي كانت ملاذهم الوحيد للتعبير عن مكنوناتهم. و كانت تلك الكتابات لنا نحن في عصرنا كنزا ثمينا كان لنا الملاذ و الملجأ للبحث فيه عن أغوار تاريخ و قصيدة و رسالة للولوج لإجابة عن أسئلة عديدة و متعددة تتواصل مع مرور التاريخ، لأن مثل هذه الكتابات لا يمكن الاستغناء عنها. " و كل نص منها يحتوي على تاريخ الكتابة كلها. و اللذة فيه، ليست مفصلا زمنيا. إنها الزمان الذي يمضي الماضي به نحو المستقبل من غير شرط و لا غاية"[3]. على حسب قول رولان بارث.

1- مركز جيل البحث العلمي، مجلة جيل الدراسات الادبية و الفكرية، مجلة علمية دولية محكمة تصدر عن مركز جيل البحث العلمي، لبنان، ع(3)، 2014، ص13.

2- المرجع نفسه، ص13.

3-رولان بارث، لذة النص، تر-منذر عياشي، دار لوسوي، باريس، ط1، 1992، ص14.

جاء في معجم الأدبي لجبور عبد النور أن:" العنوان: الكتاب، اسمه، بمعناه: عِنوان، عَنيان، عِنيان"[1]. " و كما هو معلوم، فثقافتنا ثقافة شعرية، و ما وصلنا من الشعر القديم لم يكن مُعنوناً حتى، فرغم أنّ العنوان أهم العتبات النصية ، فإن شعراءنا لم يهتموا به، حيث "من النادر أن تحدد هوية القصيدة بعنوان، و إن حدث ذلك، فإن العنوان حينئذ يكون صوتيا، دلاليا، كأن يقال لامية العرب، لامية العجم، سينيّة البُحتري" لعبد الله الغذامي:1261، وذلك " كما يرى الغذامي" أقرب الى روح الشعر بما يحمله من إشارة صوتية، و هي من صميم الصياغة الشعرية، و بالنسبة للمصنفات النثرية الأخرى، فقد كانت عبارة عن مرويات شفوية ينقلها الطلبة عن شيوخهم، و كثيرا ما يلجا هؤلاء الطلبة إلى تسجيل ما يقول شيوخهم"[2].

و لقد جاء في لسان العرب لابن منظور أن العتبة، "عتبَ، العتبة، الاسكفة الباب التي توطأ، و قيل، العتبة العليا و الخشبية التي فوق الأعلى ، الحاجب ، و الاسكفة : السفلى، و العارضتان: العضادتان، و الجمع : كتب و كتبات، و العتب: الدرج"[3].

" و مع مرور الوقت أصبحت التصانيف تحترم بشكل مشروط أو تلقائي ما اجتمع عليه رأي العلماء في أمر التصنيف. كما يقول " عبد الرزاق بلال- و أصبح المؤلفون لا يخرجون عن ما عرف بالرؤوس الثمانية في التأليف التي أوردها " المقريزي" في كتابه المواعظ.

إذ قال : " أعلم أن عادة القدماء من المعلمين قد جرت أن يأتوا بالرؤوس الثمانية قبل افتتاح كل كتاب، و هي الغرض، و العنوان، و المنفعة، و المرتبة، و صحة الكتاب، و من أي صناعة هو، و كم فيه من أجزاء، و أي أنحاء التعاليم المستعملة فيه" (عبد الرزاق بلال:28)"[4].

---

[1]- جبور عبد النور: المعجم الادبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1979، ص185.

[2]- فيصل الاحمد: مدع السيميائيات، ص295.

[3]- ابن منظور: لسان العرب، ط1، دار صادر، بيروت، (د.ط)، (د.ن)، ص576.

[4]-فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، ص 225.

و أسس النقد القديم فيها لوعي نقدي يختلف عن كل عرف نقدي سائد، و إن لم تحظى الكتابة فيه بجهاز نظري مستقر و واضح المعالم، فترة في البلاد العربية محمد مفتاح، فقد كان من السبّاقين لدراسة العنوان، " يقدم لنا ما غمض منه، إذ هو المحور الذي يتوالد و يتنامي و يعيد إنتاج نفسه و هو الذي يحدد هوية القصيدة"[1].

و بذلك يكون العنوان هو مفتاح الولوج لمتن النص، فهو الذي يحدد دلالة النص.

[1]- المرجع نفسه، ص227.

عتبات النص في الدرس النقدي الغربي:

" تعد العتبات النصية من أهم القضايا التي يطرحها النقد الأدبي المعاصر لأهميتها في إضاءة و كشف أغوار النصوص ، لقد أصبحت تشكل اليوم ، سواء في بلاد الغرب أم في بلادنا العربية حقلا معرفيا قائما بذاته .

إن لهذا الحقل المعرفي مصطلحات عدة ك : النص المصاحب - المناص - النص الموازي - خطاب المقدمة – المكمِّلات ... و هي كلها تصب في نهر واحد يتلخص في ' مجموع النصوص التي تحفز المتن ، و تحيط به من عناوين و أسماء المؤلفين، و الإهداءات و المقدمات و الخاتمات و الفهارس و الحواشي ، و كل بيانات النشر التي توجد على صفحة غلاف الكتاب و على ظاهره ' لعبد الرزاق بلال 21.

و لقد سميت عتبات النص بهذا المصطلح – فيما هو جَلِي- نسبة إلى عتبة البيت ، فهي الأساس و الرّكيزة التي يقوم عليها النص.

لقد أهملت الدراسات القديمة دور العتبات في تشكيل النصوص، سواء في البلاد الغربية أم بلادنا العربية و إن كانت قد أشارت إلى أهميتها و ضرورة وجودها إلا أن ذلك لم يكن إلا من باب التقليد و حسب "[1]

' لقد كان للغرب الفضل و السبق في طرح موضوع العتبات طرحا عقلانيا و .....نظريا و تطبيقيا و قد كانت الانطلاقة الممنهجة و الفعلية مع ' جيرار جينيت' بكتابه ' عتبات ' الذي يعد أهم دراسة علمية ممنهجة في مقاربة العتبات بصفة عامة ، و العنوان بصفة خاصة ، لأنها تسترشد بعلم السرد، و المقاربة النصية في شكل أسئلة، ومسائل و تفرض عنده نوعا من التحليل ' (جميل حمداوي)[2] .

1 - فيصل الأحمر ، معجم السيميائيات ، ص 223 .

2 - فيصل الأحمر ، معجم السيميائيات ، ص 224 .

و بداية التنظير كانت بداية اهتمت بجانب دون الآخر ، أي أن التصور فيها كان جزئيا، أي غير شامل للعتبات ككل مثل ما قام به "بورخيس" في كتابه ' كتاب المقدمات ' ، " أكد فيه أن الدراسات الأدبية لازالت تشتكي من نقص يتمثل في عدم ظهور تقنية لدراسة المقدمات " [1] بالإضافة إلى ذلك بروز جماعة "مجلة " أدب" الفرنسية و جماعة مجلة " الشعرية، فأما الأولى فقد أصدرت عددا خاصا بالبيانات و صاغت مصطلحات خاصة بموضوع العتبات مثل:

Textes d'écoutes, Textes lisières، أما جماعة " الشعرية" فقد أصدرت عددا محوره Paratexte "

أي النص الموازي إضافة إلى ذلك "تخصيص بعض الفصول من بعض المؤلفات لمعالجة أشكال العتبات، من حيث بناؤها الفني، و الفكري و الوظيفي، كمقدمة "جاك دريدا" لكتابه les Dissémination المعنونة ب Hors livre ، التي انصرفت في معظمها إلى الحديث عن المقدمة الفلسفية. (عبد الرزاق بلال: 24-25)"[2]. و قد تناول عتبة العنوان " المؤسس الأول و الفعلي لعلم العنوان " ليوهويك" الذي قام "برصد العنونة رصدا سيميوطيقيا من خلال التركيز على بنائها و دلالاتها و وظائفها" (جميل حمداوي)"[3]. في كتابه المرسوم La marque du titre، علامة العنوان. كل تلك الإرهاصات كانت من أهم البدايات التي عملت على التأسيس بما يسمى بعلم العنوان Titrologie، و فعاليته في انجازات عديدة في دروس مختلفة و متعددة، أهمها:تحليل الخطاب، و السرديات، و عالم الإشهار، خاصة الدرس اللساني الحديث.

1 - المرجع نفسه ص 224

[2]- المرجع نفسه ص 225.

[3]- المرجع نفسه ص 226.

و لم يتضح مفهوم العتبات و دورها الفعّال الذي لا يمكن تجاوزه للولوج لمتن النص، إلا مؤخرا، و تكمن أهمية العتبات في " دراسة النص الأدبي، و ذلك نظرا إلى الوظائف الأساسية المرجعية و الإفهامية و التناصية التي تربطها بالنص و بالقارئ"[1].

فالعتبة هي الرسالة أو الرمز الذي يوحي لدلالته، و بذلك تتعامل العتبة مع النص، و منه فإن أي عمل أدبي، سواء أكان روائي أم غير روائي فله دلالة، " فصعيد الدّوال شكله صعيد العبارة، و يشكل صعيد المدلولات صعيد المحتوى"[2].يقول "رولان بارث".

" و بذلك فان لكل ما في العمل الأدبي دلالة تختلف من شكل و ماهية العمل الابداعي.و لقد أظهر "جيرار جينيت" في كتابه Seuils، تعريفات دقيقة للعتبات و النص الموازي، " فمصطلح Paratexte، مركب من مقطعين[Para – Texte].

أما مقطع (Para) فنجده في اليونانية و اللاتينية صفة حاملة لعدة معاني، منها المشابهة، و المماثلة و المجانسة و الملائمة، و كذلك معنى الظهور و الوضوح و المشاكلة(Convenable, Compagnon, Apparié, Semblable))"[3].

و (Texte)، تعني النص، و (Textualité)تعني النصية.

كما نجد عدة ترجمات قدمت بمصطلح "Paratexte " نتج عنها تنوع يبلغ حدًا كبيرا، و هذه بعض الترجمات لبعض النقاد :

*محمد بنيس: النص الموازي

*مختار حسني: التوازي النصي

*محمد الهادي المطوي: موازي النص

*عبد العزيز شبيل: النص المحاذ

*جليلة طريطر: النص المؤطر

[1]-بخولة بن الدين: عتبات النص الادبي (مقاربة سيميائية)، سمات، جريدة دولية، البحرين، 2013، ص107.

[2] - فيصل الاحمر: معجم اليسميائيات، ص94.

[3]-عبد الحق بلعابد: عتبات لجيرار جينيت من النص الى المناص، دار الاختلاف، ط1، الجزائر، 2008، ص41.

و من هذه الترجمات للمصطلح يظهر لنا التردد عند بعضهم في ضبط موحّد للمصطلح. "
يقدم "جيرار جينيت" تعريفا مفصلا في كتابه " عتبات" للمناص، يجعله نمطا من أنماط المتعاليات النصية، و الشعرية عامة، يتشكل من رابطة هي عموما أقل ظهورا و أكثر بعدا من المجموع الذي يشكله عمل أدبي، فالنّص في الواقع لا يمكننا معرفته و تسميته إلا بمناصه"[1].

و بذلك فإن المناص (النص الموازي) علاقة أقل وضوحا و أكثر اتساعا، يقيمها النص الذي يحيط بالعمل الأدبي كله، مع العنوان و المقدمات و الهوامش و الإهداء و الاستهلال، و غيرها من العلامات، قد تكون واردة في النص كشرح أو تعليق.

فالنص الموازي منتج للمعنى بما يحويه من دلالة و رموز كذلك من خلالها إلى متن النص لفك شفرته، حتى ينطق في الأخير بمقصديته الخفية و يبوح بها للقارئ.

و لهذه العتبات وظائف جمالية و دلالية و تداولية، و " باعتبار العنوان مظهر من مظاهر العتبات فإنه يحيلنا إلى النص، و النص بدوره يحيلنا إليه، إذن النصوص الموازية تقوم عليها بنيات النص، و يأتي الدور المباشر لدراسة العتبات متمثلا في نقل مركز التلقي من النص الموازي، و هو الأمر الذي عدته الدراسات النقدية الحديثة مفتاحا مهما في دراسة النصوص المغلقة"[2].

و بصفة عامة فإن النص الموازي هو تداخل البنية النصية مع البنية النصية الأصلية، يمكن أن تأتي خطابا أو تعليقا أو شعرا. و لذلك فللعتبات الدور في رسم الطريق للوصول للدلالة أثناء القراءة، و بالتالي فهي و النص متكاملان، فمثلا لا يمكننا تصور رواية دون عتبة، فهي الباب الأول الذي يُنظر إليه قبل الولوج بمتن النص، و الإنطباع الأول الذي يأخذه القارئ أو المتلقي عن العمل الروائي قبل الخوض فيه، فالعتبة تحيل الى النص و العكس. كذلك لها مكانة و أهمية في استيعاب المتن النصي و تأويله، و تقسيم جنسية المناص (النص الموازي,Paratexte) إلى:

---

[1]- عبد الحق بعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص على المناص)، ص44.

[2]- بخولة بن الدين: عتبات النص الادبي، (مقاربة سيميائية)، ص111.

1"-النص المحيط Péritexte: و هو ما يدور بفلك النص من مصاحبات من اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي، الإهداء، الاستهلال....،أي كل ما يتعلق بالمظهر الخارجي لكتاب كالصورة المصاحبة للغلاف، كلمة الناشر في الصفحة الرابعة للغلاف، و هو يأخذ عند "جينيت" أحد عشر فصلا من كتابه "عتبات".

2-النص الفوقيEpitexte : و تندرج تحته كل الخطابات الموجودة خارج الكتاب، فتكون متعلقة في فلكه، كالإستجوابات، المراسلات الخاصة، و التعليقات، و المؤتمرات، و الندوات... و تنحصر في الفصول المتبقية في كتاب "عتبات"[1].

و هنا تتضح أهمية المرور بهذين النصين (المحيط و الفوقي) من أجل تفسير و تأويل متن النص الرئيسي.

لذلك فالعلاقة بين متن النص الرئيسي و متن المبدع علاقة جدلية مبنية على احتواء كل شفرة من شفرات التي تسمح للقارئ بالولوج للنص و فتح أبواب الدلالة فيه، من أجل فعالية قراءة النص و فهمه، و عكس ذلك يعتبر تجاوزا لآليات تفكيك النص الرئيسي وصولا للدلالة فيه، ذلك النص الموازي الذي تقوم عليه بنيات النص.

و يقول "جيرار جينيت" أن النص نادرا ما يظهر عاريا عن عتبات لفظية أو بصرية مثل (اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي، الإهداء، الاستهلال، صفحة الغلاف...)، و هذا قصد تقديمه للجمهور، أو بمعنى أدق جعله حاضرا أي الوجود لاستقباله و استهلاكه"[2].

و بذلك فإن العتبات توسعت مع توسع مفهوم النص ما أدى إلى تفاعل العلاقات بين النصوص.

و على الرغم من طبيعة الدور الإستثنائي الذي تلعبه العتبات النصية في الممارسات القرائية إلا أن دور هذه العتبات لا يمكن أن يكون بديلا تاما عن دور اللقاء الفعلي بين القراءة و

---

[1]- عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص الى المناص)، ص 49-50.

2- كمال الرياحي، الكتابة الروائية عند واسيني الاعرج، منشورات كارم شريف، المطبعة المغاربية للطباعة و الاشعار، تونس، ط1، 2009، ص23.

النصوص نفسها"[1]. بل هي تمثل دورا ساندا و مضيئا و تنويرياً يعمل على إيصال العلاقة بين القراءة و النصوص إلى أمثل درجة ممكنة من التفاهم و التفاعل و الإنتاج، على النحو الذي تبلغ فيه القراءة أرفع درجات تجليها و صيرورتها و خصبها حين تذهب إلى استيعاب حركة العتبة النصية داخل إطار المتن النصي.

و من ثمة بات أكيدا أن العملية تفاعلية، و عملية قراءة النصوص هي التي تولّد و تُحيِّي الدلالات، كذلك تعمل على تأويل المعاني، و يشترك في هذه العملية كل من المؤلف و القارئ و المعارف الأدبية المختلفة التي يستند إليها.

و النص الموازي جزء من هذه العملية القرائية، لذلك احتل مكانة عميقة في الدرس النقدي المعاصر، فهو مخفر لمتن النص، كما أنه يتسم بعمق التصور للوصول للفكرة الرئيسية، و في ذلك يكون النص المقروء محاطا بكل هذه الجزئيات من أجل تحديد متنه الداخلي و الخارجي كذلك. و من المؤلفات التي سعت إلى التحليل النصوص و الإحاطة بها من كل الجوانب مرورا بالعتبات، مدخل الى عتبات النص.

دراسة في مقدمات النقد العربي القديم لعبد الرزاق بلال، و غيرها من المؤلفات التي أغنت الحقل المعرفي في الدرس النقدي العربي بطرق و وسائل جديدة تمكن القارئ المرور من مختلف العمليات و الإجراءات النصية للولوج إلى استقراء النصوص بأنواعها و وظائفها دون الوقوع في الخطأ، و ذلك من خلال البنية بطبيعة العتبات، لأنها من عناصر النص الروائي، و تعد جزءا لا يتجزأ من العمل الروائي و ما يحيط به كونها على حسب قول جينيت " العتبة فضاء".

فهي مدخل الأعمال الأدبية و الحيز الذي بفضله يتم الولوج لمتن النص الأدبي.

[1]- عبد الحق بلعابد: كتبات (جيرار جينيت من النص الى المناص)، ص13.

الفصل الأول

1- سيميائية أيقونة الغلاف

2- عتبة العنوان

عتبة أيقونة الغلاف

الفصل الأول: سيميائية أيقونة الغلاف و العنوان :

لوحة الغلاف:

إن أول ما يواجه القارئ أو الباحث حين تعرضّه لأي كتاب لوحة الغلاف الروائية، هذه اللّوحة التي تترك الفضول لدى المتلقي، فضولا يدفعه للبحث عما وراء تلك الصورة، تتجاوز هذه المكونات، و يبقى الخطاب هو الأكثر إغراءا بالرغم من تلك الألوان و الأشكال و امتزاجها، ذلك الخطاب الذي يقع في البصيرة ليستفز المتلقي و يأسره في ظل دوامة من الأسئلة التي لن يخرج منها إلا إذا تطرق لمحتوى الكتاب.

و لأن البصر أهم حاسة، قال تعالى: "الذي خلق سبع سماوات طباقا ما ترى في خلق الرحمان من تفاوت فارجع البصر هل ترى من فطور". **سورة الملك الآية 03.**

و يقول أيضا "أبو ماضي": " أيهذا الشاكي و مالك داء....كن جميلا تر الوجود جميلا".

لذلك فإن على الباحث أو المتلقي أن لا يقدم حكمه و نتائجه على أساس ما تقع عليه عينه للوهلة الأولى، بل بالعكس، فلذة البصر الحقيقية تكمن و تكمل من خلال الخروج بصورة مفيدة تصح الاعتماد عليها في المجالات التعليمية المتنوعة.

" و من الملاحظ كما يرى "جيرار جينيت" أن الغلاف المطبوع لم يعرف الّا في القرن التاسع عشر(19)، إذا كانت الكتب قديما تعرف بالجلد فقط، و اليوم لوحة فنية تحمل عدة دلالات لها علاقة مباشرة بالعمل الأدبي"[1].

وفي تلك المحبة جاءت عتبة الغلاف خطاب بصريا يحمل دلالات متعددة باعتبارها مفهوما اصطلاحيا مفتوح لا يمكن التوقف فيه عند عتبات بعينها، لأن أنساقها تحمل الكثير من التعدد و التنوع. بمعنى أنه لا يمكن تحديد مفهوم قاطع للعتبات، و دراسة غلاف أي كتاب يتطلب أكثر من ذلك لتعدد و تنوع المفاهيم في الدراسات، و كذا الاختلاف الآراء..." فالعتبات لم تكن تثير الاهتمام قبل توسع مفهوم النص الذي توسع بالوعي و التّقدم و بالتعرف على

[1]- عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص الى المناص)، ص46.

مختلف جزئياته و تفاصيله. و بذلك أصبح فهم النص و التفاعل النصي مناسبة لتحقيق النظر إليه، و إلى عتباته في الأخير"[1].

" كما يتطرق ايكو من نقطة مهمة مفادها أن النص إستراتيجية ينظمها الكاتب و القارئ على حد سواء، فالمؤلف لكي ينظم إستراتيجية نصية عليه أن يعتمد على سلسلة من القدرات، هذه القدرات هي نفسها التي يستعملها قارئه"[2]، "و من ضمن الإستراتيجية الخارجية للملحقات النصية، أو النص الموازي الذي تعتبر لوحة الغلاف إحدى مكوناته الأساسية، لذلك فالقيمة النصية الموازية تستثمر عدة متظاهرات " أيقونية" و اختيارات طبوغرافية أو خطية لها دلالة كبيرة في تكوين الكتاب، و لذلك فإن صناعة الكتابة اليوم تدخل فيها عدة اعتبارات فنية، و تجارية لتجعل الكتاب منتجا قابلا للإستهلاك، و موجها للجمهور على حسب "جيرار جينيت"[3].

بمعنى أنه لمناهج القراءة و النصوص الموازية دورا مهما في الوصول لعلاقة المؤلف بالمتلقي أو القارئ أو العكس، هذه العلاقة هي علاقة تواصلية تسمح بفك شفرة الأيقونة و مكوناتها، و يكون للكاتب و القارئ بذلك سلطة على العمر الإبداعي و النص خاصة.

و بما أن العلامة تقع في مركز الدراسة السيميولوجية، و هي الشيء الذي يحيل إلى شيء ليس هو، أو هي البديل عن شيء أو فكرة، البديل الذي يجعل التلمس الرمزي لهذه الفكرة سهلا ، فانها شيء يعادل شيئا آخر مختلف عنه يقوم مقامه و ينوب عنه. و تكون العلامة أداة موظفة لمعرفة الأشياء، نشأ بالتزامه مع هذه المعرفة و مع حدوث الصلة مع هذه الأشياء"[4].

يعني هذا أنها أساس الوصول للإحالات أو الرموز، فهي البديل الذي يسهل الوصول إلى تلك الأيقونات، وهي التي توصلنا لمعرفة الفكرة المراد استخلاصها، كما أنها تدرس المقام و المقال، لتجمع بينها في فكرة محددة، " ففي تلك المحبة تزاوجت حاسة البصر، قراءة و فرجة بصرية على لوحة الغلاف التي ناصت بين غريزة فك شفرات اللغة و بين شقية البصر

[1]- عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص الى المناص)، ص14.

[2]- وردة سلطاني: " النص بين سلطة الكاتب و القارئ"، مجلة المخبر، العدد1، جامعة بسكرة، 2009، ص 108.

[3]- جيرار جينيت: عتبات، دار عتبات، باريس، د.ط، 1987، ص13.

[4]- وائل بركات:" السيميولوجيا بقراءة رولان بارث"، مجلة جامعة دمشق، المجدد18، العدد الثاني، جامعة دمشق، 2002، ص57.

المحض، مما يمكننا من الزعم بأن هناك تكامل بين النص المقروء (نص اللغة)، و الغلاف المنظور (النص المنظور) مما يسمح تزاوج الحرف مع اللون من أجل خلق المتعة أو تشريع لتواطؤ مبيت لغوية المتلقي"[1]. يحلنا قول الكاتب إلى تأكيد العلاقة الموجودة بين نص اللغة و النص المنظور، ما يعني أن التكامل حاضر بين نص الرواية أو اللغة و صورة الغلاف، فهذه الألوان و الشفرات كأنها لم تأت عبثا، و إنما لوجودها مقصدا. فإذا تعمقنا في نص الرواية أدركنا هذه المقصدية التي تحيلنا إلى العديد من الدلالات و الرموز التاريخية و الدينية. كما أنها دليل واضح على الرغبة في غواية المتلقي و جذب انتباهه.

و من هذا المنطلق يحدث التواصل بين المرسل و المرسل إليه و يبدأ الإنتقال من الصورة و الشكل إلى المعنى و المضمون، بمعنى محاولة الكشف عن التوافق بين الشكل و المضمون، فالشكل ليس بالضرورة الزينة، و إنما لا بد أن يدل على شيء ما. فالصورة " جوهر الفنون البصرية، ذلك أنها أصبحت لغة جديدة تستحوذ على القارئ الذي يقف عند حدود هذه العتبة قبل أن يلج إلى عمق العمل الأدبي الفني"[2].

معمارية الغلاف:

جاء قياس غلاف الرواية 24 **x** 16 سم، أي مساحته 384سم2، و في أعلى الغلاف و وسطه يظهر إسم المؤلف بخط سميك بارز و بلون يميل للإصفرار، لون رمال الصحراء، و في مستوى ما تحت إسم المؤلف و بفارق صغير جاء عنوان الرّواية، أي موضوعها "تلك المحبة" بخط أكثر سمكا و نفس اللون. و تحت العنوان مباشرة جاءت عبارة " رائعة من روائع الأدب العربي"، كتبت بخط أقل سمك و بلون أبيض، لون بداية جديدة، و في أسفل الغلاف و على الجهة اليسرى منه كتبت كلمة " رواية" بلون يميل للإصفرار كما دونت دار النشر أسفلها.

[1]-محمد بشير بويجرة:"مخبة التاويل و زخم المرجع وفتية الوقع قراءة في أودسيا الصحراء " تلك المحبة"، منشورات الخطاب الادبي في الجزائر، جامعة وهران، 2011، ص 22-23.

[2]-نصيرة زوزو:" الفضاء النصي في رواية "كتاب الامير" للاعزج و البسيني"، مجلة المخبر، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد6، 2010.

هكذا تشكل الخطاب اللغوي للغلاف، لكن مع دلالات متنوعة بما تحمل صورة الغلاف، فالخلفية المعمارية التشكيلية جاءت وسط الغلاف، تمثلها صورة رجل بني البشرة بمواصفات صحراوية، يعبّرعنه شكله. في أعلى الغلاف و تحته تشكلت عبارات عديدة تحمل عنوان الرواية "تلك المحبة" بلونين (أسود و أحمر)، و أما الحمراء فجاءت بخط رقيق، و أما السوداء، فكتبت بخط سميك. و بصورة غير واضحة تماما، و كأنه تختفي وراء ضباب، و هذا ما نراه بوضوح على صورة الغلاف،خطوط سوداء متوازية تجعل اللوحة و كأنها ستختفي بين لحظة و أخرى، أو أنها اختفت، لكن تركت لنا أثارها أو رمزا من رموزها. و هذا دليل قاطع على انبساط الكاتب و محبته لأدرار، و على انتمائه الصحراوي التقليدي.

شفرات الغلاف:

إن الغلاف أول وجه ينظر إليه، و هو آخر ما يبقى بذاكرة القارئ، لذلك فالمؤلف يحاول أن يشده لكتابه بهذه الألوان و المصطلحات من أجل إيقاعه للإهتمام بالكتاب، و تصميم الغلاف في تلك المحبة يعبر عن صورة فوتوغرافية واقعية، جاءت أيقونة، و " العلامة الأيقونة عند "بيرس" العلامة التي تثيره الموضوعة التي تعبر عنها عبر الطبيعة الذاتية للعلامة فقط"[1].

" و الأيقونة هي حصيلة مجموعة من الإجراءات الخطابية التي تستند إلى التّصور. و هو تصور نسبي على كل حال. الذي تتبناه ثقافة ما من أجل تقطيع . (سعيد بنكراد)"[2].

و تكون العلامة الأيقونية بذلك المعبّرة عن الموضوع المراد الإشارة إليه، و تختلف طبيعة الموضوع و الرمز باختلاف العلامة الأيقونية.

و تكون الأيقونة تلك الخطابات التي تبنّاها مجتمع ما، من أجل الوصول لواقعية، أو هي ذلك التصور الذي يحدث من خلال الإجراءات الخطابية المختلفة، إذ بواسطتها يتم تقطيع ذلك الواقع و تختلف الأيقونة من ثقافة لأخرى لنسبيتها.

[1]- فيصل الأحمر: معجم السميائيات، ص55.

[2]-المرجع السابق.

و لقد حدّدت اللّوحة التّشكيلية للغلاف الإنتماء الثقافي و الديني و التاريخي للرّواية التي لا يمكن لنا إلا أن نلاحظ من خلالها مدى تمسّك الكاتب بالثقافة الصحراوية القابعة في التاريخ المنسي و المجهول، صحراء أدرار خاصةً.

فالرسالة البصرية لغلاف "تلك المحبة" تختزن العديد من الدلالات التي تجعل التأويل مفتوحا، و بذلك تكون العلاقة بين الصورة و الدلالة غير قابلة لتجزئة، نفس الشيء مع الصورة و اللّغة، كالعنوان مثلا: " فاللّغة نسق من العلامات التي تعبر عن الأفكار حسب فرديناند دي سوسير" [1].

و الصورة تشبيه أو مماثل تنعكس فيه ملامح الأصل أو أبرز ما في هذه الملامح"[2]. ما يعني أن الصورة مرآة معرفية النص الروائي، فهي تحيلنا منذ الوهلة الأولى أو النظرة الأولى بما وراءها، أي أنها ذو علاقة تشابه مع أبرز ما في المضمون و بهذا يكون الرابط بين العلامة و التأويل عميقا، لدرجة قدرة المتلقي على فك شفرة الصورة و تأويلها، فاللّوحة الفنية التي نجدها على غلاف العمل الإ بداعي لا تجيء اعتباطا، فهي تحمل دلالات لها علاقة وطيدة بالمؤلف، ما يسمح للمتلقي بتأويلها و الربط بينها و الإنتاج الفني. و بذلك تكون قضية التأويل الخيط الرابط لفك شفرة الأيقونة، ففي الرسالة الأيقونية أي اللوحة التشكيلية الوصف فيها بمثل تأويلها بأدق تفاصيلها الممكنة للوصول للمعنى الخفي. " فالرّسم لغة معقدة تقتضي المرور لمجموعة من المؤوّلات للوصول إلى الدلالة التي تختزلها، فهي تشكل من زمن من العلامات الوصفية، المكثّفة و المعبرة التي تجبر المتلقي على تأملها"[3].

---

[1]- منتدر عياشي: العلاماتية و علم النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، الطبعة1، 2004، ص 17.

[2]- جبور عبد النور:" المعجم الأدبي، ص159.

[3]-آمين للعلى، المدخيل في الرواية الجزائرية، من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل للطباعة و النشر، و التوزيع، تيزي وزو، (د.ط.)، (د.ن.)، ص 189.

رمزية أيقونة الغلاف:

جاء في المعجم الأدبي "لجبور عبد النور" أن الرمز "كل إشارة أو علامة محسوسة تذكر شيء غير حاضر. من ذلك العلم رمز الوطن... الأرز رمز للبنات. و اعتبر المحلّلون النفسيون أن وظيفة الرمز هي اجعال بعض المفاهيم إلى الوجدان بأسلوب خاص لاستحالة إيصالها بلأسلوب المباشر المألوف. أما "يونغ" فقد خالف هذه النظرية، و أنكر أن يكون الرمز تمويها للفكرة، واعتبره الوسيلة الوحيدة المثيرة للإنسان في التعبير عن واقع انفعالي شديد التعقيد"[1].

و لقد ذكرنا أن لوحة الغلاف تمثلها صورة الرجل الأدراري في الوسط، مكتوب فوق الصورة اسم المؤلف "الحبيب السائح"، تحته عنوان الرواية " تلك المحبة"، ثم عبارة "رائعة من روائع الأدب العربي"، و تحت الصورة و على الجهة اليسرى كتبت كلمة "رواية ". و على صدد هذا فإن للأشكال و الألوان و الرموز قيم تعبيرية تحمل العديد من الدلالات، فيا ترى من أين يأتي جمال هذه الأشكال و الألوان في الصورة ؟ أيأتي من الصورة بحد ذاتها، أم من الدلالة التي تختفي وراءها؟

***رمزية الرجل:**

تعددت صور الرجل في "تلك المحبة"، رسمها "الحبيب السائح" رسم فنان محترف، بدع فيها في رسم شخصية الرجل التارقي، الصوفي، حيث جعل كل شيء متعلق به مباركا، سيتحق التقدير و الاحترام، ذلك الرجل القصدي القروي، الصبور، الخلاسي كما وصفه الكاتب، رجل الدين و القضاء، الرجل العطوف. و المتصدق، الرجل الأ(دراري الذي يرسم كينونة التاريخ العميق.

و لقد قام الروائي بإسناد هذه الصفات لشخصية ذو دور فعّال في الرواية، ، "اسماعيل الدرويش"، هذه الشخصية التي مثلت دور الرجل الصوفي، الذي أراد من خلاله الرواي الوصول لغايته، المتمثلة في التماس الجانب الصوفي الذي طغى عليه و على الرّواية كذلك.

[1]- جبور عبد النور: المعجم الادبي، ص123.

قام الروائي بتقديس اسماعيل الدرويس الذي يعتبر و ليا صالحا، حينما يتحدث عن التغيير الذي يحدثه بمجرد دخوله بيت من البيوت أو قصر من القصور، اذ يحوله الى مكان مبارك.
يقول السائح:" و لما حدثت "طيطمة" عن ذلك الرجل الصالح قالت لأحدى جداتي لم يختر من بيوت القصر كلها غير بيتكم لبابه الذي لا يعرف ليلا أو في النهار، في اليسر كما في العسر، فعمته نعمة عظيمة لم ينلها بيت من بيوت القصر كلها"[1].
و يقول الراوي كذلك على لسان احدهن:
"قالت امرأة من نسوة على كأس شاي العشاء خلال زيارة رجل المدينة الصالح: روت طيطمة أنه كان الهجير عظيما يوم دخل إسماعيل الدرويش مغارة تمطيط"[2].
و هذا يعني أنه لو لا دخول إسماعيل الدرويش لما حظيت تلك المدينة بالقداسة و العظمة.
فصورة الرجل في الرواية شكلت في الفعل الروائي شكلا موحيا و مساويا للذاكرة التاريخية القابعة في النسيان. فالرجل هنا رمز لذلك التاريخ المسني، رمز يحاول من خلاله الكاتب إعادة صور ضاعت مع مرور الزمن، فهو يحاول إزالة الشوائب عنها، و الكشف عن حقيقة تراث ممتد بما وراء حياة البشرية المشاركة فيما قبل و بعد ميلادهم. فالرجل في هذه الرواية يعتبر الأسطورة لتفاعله مع الذاكرة التاريخية، و لكونه عنصرا فعالا يربط بين علامة و أخرى في هذه الكتابة الرواية.
كما يركز الرجل في "تلك المحبة" لثقافة و مجتمع صحراوي يحاول من خلاله الروائي استحضار الماضي، الحاضر، و تصور المستقبل المنشود، من خلال عالم من الصراعات بين الديانات و هذا ما قد اشر اليه سابقا، لذا حاول الروائي أن يعبر من خلال رمزية الرجل الى التماس الجانب الصوفي من الرجل الادراري، و الذي طغى عليه هو على الوجه الخاص. و اسماعيل الدرويش خير ما مثلنا به ذلك الجانب من الصوفية، و العمق الفلسفي الذي يختفي وراء خيال واسع تكون من خلال أحداث كثيرة شكلت الحماية و الواقعية في

[1]- الحبيب السائح:"تلك المحبة، دار الريحانة للكتاب، (د.ط.)، 2002، ص46-47.
[2]- المرجع نفسه، ص234.

"تلك المحبة"، و التي تختفي وراءها دلالات عديدة حمل لواءها الرجل التارقي الصوفي ذاكرة التاريخ المنسي.

ألوان أيقونة:

" لا يخفى على أحد الدور الذي يمثله اللون في حياة الإنسان، فالألوان من أهم الظواهر الطبيعية التي تستدعي انتباه الإنسان، و نتيجة لذلك اكتسبت مع الأيام، و في مختلف الحضارات، دلالات ثقافية، و فنية، و دينية، و نفسية، و اجتماعية، ورمزية، و أسطورية، و توطدت علاقتها بالعلوم الطبيعية و علم النفس، و شكلت المبادرة الأساس للعديد من الفنون، و الفن التشكيلي على وجه الخصوص"[1].

1- اللون البني الغامق:

لقد هيمن على فضاء أيقونة الغلاف اللون البني الغامق، هذا اللون الذي رسم المكونات الفضائية الغالبة على محتوى الرواية، ولأن هذا اللون الملكي الدافئ يعتبر من ألوان الارض و الطبيعة و الاعشاب، و يشتهر بلون القصور و البنايات و هو حتما متناسق مع متن النص، بمعنى أن هناك دلالة رمزية لوجوده على متن الغلاف، فهو رمز للون البنايات الطّينية و الطّوبية لقصور و قصبات أدرار، تلك القصور و البنايات المنسية في صحراء قابعة في تاريخ منسي و مجهول. يقول الروائي: " عمن رسموا بعرقهم أثرا لادرار في جسد الرمل، و كتبوا بيدهم مائها و صية للرطوبة و الاخضرار"[2].

من خلال قول الكاتب نتوصل إلى أن أدرار قد عاشت تاريخا مأساويا، لكن هناك من كتب بدمه أن تحيا من جديد. و اللون البني هنا يرمز لتلك الولادة الجديدة لصحراء أدرار و قصورها و فقارتها، و نخيلها، رمزية لبداية كلها أمل و يقين بالنهوض بهذا التاريخ من جديد مع صورة أخرى لجزائر أخرى.

[1]- كلود عبيد: نقبة الفنانين التشكيليين في لبنان، ألوان ،(دورها ، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، و دلالتها)، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2013، ص09.

[2]-الرواية، ص09.

2- اللون الأسود (لون القوة):

الأسود هو اللون المضاد لكل الألوان، يعبر عن الحزن و السكون، و استخدامه الكثير يؤدي إلى الاكتئاب و الحزن المستمر و السلبية المطلقة.

" يقع على محور شمال-جنوب، الذي هو التجاوز و التفوق المطلق، وطرف محور الأرض. و بحسب ما تضع الشعوب موقع جهنّم، و ما تحت العالم، باتجاه الشمال أو الجنوب، يكون هذا الاتجاه أسود (الشمال أسود بالنسبة للصينيين و شعوب الازتيك، و الجنوب هو الأسود بالنسبة للمايا...)[1].

" يعبر الأسود أيضا عن المرجعية و القوة، غالبا ما يكون لباس رجال الدين أسود اللون، و يضع علماء الشيعية الامامية على رؤوسهم عمامة سوداء اللون. كما قد يعني السواد الخضوع إلى الله، و لهذا نجد من يقول إن الأنبياء تمثلت به في رفع الراية أو غطاء الرأس، و لهذا قيل أيضا أن لبس المرأة للأسود في المناسبات الحميمة (السهرات الخاصة) يعزي الاستسلام و الانقياد للرجل، كما أن لبسه في المآتم خضوع للقدر و لله في حكمه.

في لغة شعارات الأنساب يسمى الأسود الرّمل، و هذا يفسر قرابته مع الأرض العاقر غير المخصبة التي يرمز إليها عادة باللون الأصفر الصلصالي، الذي يكون أحيانا بديلا للون الأسود....و يصبح بذلك النور الإلهي في الفكرة الصوفية الإسلامية"[2].

من هنا نلمس العلاقة بالمكونات الفضائية متن النص الروائي. فهذا السوداء الذي نتحدث عنه نلمسه من خلال تواصلنا مع رغبة الروائي، بمعنى أن هذا السواد من حزن الروائي و اكتئابه، و أسفه على ما هي عليه أدرار المحبة.

يؤوّل الروائي: "...فتناساني التراب فاعتراني النقص فرحت في قلب الطير المهاجر أبحث عنك في روحي لأقول لك حقيقتك المنسية في غور أحلامي"[3].

يريد الروائي في ظل هذه العتبة أن يمهد لحضارة كاملة كانت و لا تزال في قلوب محبيها، وفي فكر صوفي إسلامي ينبع منه النور الإلهي الباقي للأبد.

---

[1]-كلود عبيد: نقية الفنانين التشكيليين في لبنان، الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، و دلالتها)، ص64.

[2]- المرجع نفسه، ص66.

[3]- الرواية، ص09-10

3- اللون الأحمر (لون الروح و الشهرة و القلب):

" يعتبر الأحمر عامة الرمز الأساس لمبدأ الحياة بقوته، و قدرته، و لمعانه، هو لون الدم و النار يملك دائما نفس التعارض الوجداني لعنصري الدم و النار....محفز للعمل و السلوك،...يمثل غصوف الحياة... الأحمر هو لون الروح، لون الشهوة، لون القلب، هو لون العلوم و المعرفة الباطنية"[1].

" يغدو الأحمر خطيرا مثل غريزة القوة عندما تكون خارج السيطرة: يقود إلى الأنانية و الكره و الانفعال الأعمى و الحب الجهنمي... هو الحب الحار لله، كما يؤشر إلى عدد من القصائد الاجتماعية كالشجاعة، و إلى عدد من الصفات الأخرى التي تعرف من السياق كالقساوة و القتل و المجازر...و ترى بعض الحضارات أن اللون الأحمر يدفع نحو التفكير بالحرارة، بالنار، و الدم...، أما في الشرق الأقصى فيستحضر الأحمر بصورة عامة الكثافة و العمل و الشغف، هو لون الدم و لون الحياة، لون الجمال و الغنى، لون الخلود، لون الصفاء و السعادة"[2].

يقول الروائي:" أكون عبدك الدليل، أن الذي ملك آبائي عبيدا و إماء، إن رضيت بصحبتي في رحلتك بين الجدب و بين الاخضرار، فاني أبغي أن اعرف ما تقوله جذور النخل للرمل، لا اطمع في شيء غير أن أمتع العين بمنظرك البهي، و ان رفعت العين كما تجرأت الآن فاطرديني مثل جرو"[3].

هنا تظهر غريزة القوة و الخطورة و الحب الجهنمي الذي تمثل في الرواية في حب الروائي، و الذي يمثله اللون الأحمر كذلك، لون الدم و الشجاعة و القتل....و بهذا تكون الفكرة قد اكتملت حين نعود للفترة المأساوية التي عاشتها أدرار،30جويلية من سنة1900، سقطت تمني (أدرار) في قبضة الاستعمار الفرنسي دون أية مقاومة...قامت فيها قصور توات

1- كلود عبيد: نفية الفنانين التشكيليين في لبنان، ألوان (دورها، تصنيفيها، مصادرها، رمزيتها، و دلالتها)، ص73و74.

[2]-المرجع نفسه، ص78، 79 و 80.

[3]-الرواية، ص18.

بإعلان السمع و الطاعة للفرنسيين دون أية مقاومة تذكر كلف احتلال إقليم توات ميزانية ضخمة، و كان السبب في إنشاء مقاطعة أقاليم الجنوب التي ضمت عين الصفراء، بشار و أدرار.

4- اللون الأصفر (لون الأبدية):

قوي، عنيف، حاد إلى درجة تمكنه أن يكون ثاقب، أو رحبا و باهرا كتدفق معدن في حالة الذوبان. الأصفر، هو الأكثر دفئا، الأكثر بوحا، و الأكثر تأججا و اتقادا من بين الألوان....يمكن القول أن هناك قرابة مادية عميقة بين الأصفر و الأبيض، فهو وسيلة نقل لفكر الشباب، للقوة، للجدية الإلهية"[1].

"...صار الأصفر الذهبي على الأرض يمثل صفة القدرة عند الأمراء و الملوك و الأباطرة، و رمزا للأصل الإلهي سلطتهم، و هكذا بات الأصفر الذهبي للقدرة الإلهية و رمز الأمل الإنساني...فالأصفر هو لون الأبدية، كما الذهب هو معدنها. كلاهما في أصل الشعائر المسيحية. الصليب مذهب على الحلة التي يلبسها الكاهن أثناء إقامة القداس، صفة القربان مذهبة، يتخذ أصفر الحياة الخالدة، أصفر الإيمان، مع الطهر الأصلي للأبيض في علم الفاتيكان. و في هذا الجو العابق بالذهب و الأصفر من كل ناحية ينقل الكهنة الكاثوليك الشخص المتوفى إلى الحياة الأبدية. هذا هو الحال في العديد من الحضارات ...و هذا الحضور للأصفر في العالم الظلامي، تحت ستار الأبدية يقودون إلى المظهر الرمزي الثاني لهذا اللون الأرضي. الأصفر هو لون الأرض الخصبة، و هذا ما حدث بالصين القديمة ان تنصح الثنائي المقدم على الزواج باختيار ثياب وأغطية ومخدّات شفافة، و جميعها من الحرير الأصفر، و ذلك لضمان الإنجاب..."[2].

" يرتبط الأصفر بالخيانة عند تحطم الرباط الزوجي المقدس، ....و قد رمز اللون الأصفر عند بعضهم إلى الكراهية، فهو عند كيتس "الضغينة الصفراء الميتة"، و عند تشارلز سونيبرن " الغيرة الصفراء". و من المأثورات العربية نجد الوجه الأصفر الذي يرشح سما،

[1]-كلود عبيد، نقيبة الفنانيي التشكيليين في لبنان، ألوان (دورها، تصنيفيها، مصادرها، رمزيتها، و دلالتها)، ص107 و108.

[2]-كلود عبيد: نقيبة الفنانيي التشكيليين في لبنان، ألوان (دورها، تصنيفيها، مصادرها، رمزيتها، و دلالتها)، ص109-110.

و الضحكة الصفراء...و الصحافة الصفراء (أخبار مسمومة و مد سوسة و مثيرة للفضائح)"[1].

" و في الموروث العربي الاسلامي، قد يمثل الأصفر الذهبي العقل و الحكمة و النصيحة الجيدة، أمّا الأصفر الباهت فدليل خيانة و خيبة أمل.

وقد ورد الأصفر في آيات قرآنية للدلالة على البهجة و السرور "....انها بقرة صفراء فاقع لونها تسر النظرين"[2].سورة البقرة، الآية69.

و بالحديث عن الإيمان و القدرة و الأبدية و كذا الامر، و الارض الخصبة، و العقل و الحكمة...فإن هذه العبارات توحي بنا الى رمال أدرار التي تمثل التأني و الصبر على الاحزان و المحن، تلك المحبة التي وهبها الحبيب السائح لمدينة أدرار، رسمها بصورة ذهبية التي تمثل جزءا من تلك المحبة، فالروائي يأمل في غد و مستقبل افضل، فيغدو حالما في نهوض أبناء الصحراء الادرارية بغيرتهم التي ستدفعهم حتى للعمل الدؤوب من أجل ارتواء أرضهم و خصوبتها.

5- اللون الأبيض (لون الفجر و العبور):

"يعتبر الأبيض من الألوان القديمة التي حضرت صناعيا، و لكنه غير ثابتا، اذ تحوله العتمة الى أصفر، كذلك استخدمت مادة الهونتيت (كالسيوم و منغيزيوم) في تلوين ملابس الالهة، اذ كان الأبيض هذه المادة أكثر نصوعا"[3].

هو لون النقاء و الطهارة، يعطي الجسد السلام و الراحة. " الأبيض قيمة نهائية كما طرفي خط الأفق الآنهائي. هو لون العبور، أبيض الغرب الأبيض البارد للموت الذي يقضي الى الضباب الى الفراغ الليلي، إلى فقدان الوعي و الألوان النهارية.

أبيض الشرق هو لون العودة، لون الفجر، حيث القبة الزرقاء تعاود الظهور بدون ألوان، و لكنها غنية بالتجليات الكامنة التي تشحن العالم الكبير و العالم الصغير...بنزل أحدهما من الدمع الساطع، و يصعد الآخر من البارد الى اللامع، هاتان اللحظتان، و هذان البياضان هما

[1]-المرجع نفسه، ص112.

[2]- كلود عبيد، نقيبة الفنانيي التشكيليين في لبنان، ألوان (دورها، تصنيفيها، مصادرها، رمزيتها، و دلالتها)، ص114.

[3]-المرجع نفسه، ص38.

الفراغ المعلق بين الحضور و الغياب، بين القمر و الشمس، بين وجهي وجهتي المقدس. و كل رمزية اللون الابيض ، و استعماله الطقوسي، ينحدر من هذه التأملات للطبيعة التي بُنيت منها جميع الثقافات الانسانية الفلسفية و الدينية.

يقول كاندنسكي، الذي رأى أن مشكلة الألوان تتعدى مشكلة علم الجمال: الابيض الذي غالبا لا نعتبره لونا...هذا الابيض هو كالسكوت المطلق يؤثر على روحنا، هذا الصمت ليس موتا،" اله يفيض بإمكانات حية، هو لاشيء مملوء بفرح الشباب، هو لا شيء قبل الولادة، قبل كل بداية انه صدى الأرض البيضاء و الباردة في العصر الجليدي، لا يمكننا وصف الأبيض و تسمية إلا على أنه الفجر"[1].

علاقة الأبيض بمحتوى الرواية ظاهرة و منذ الوهلة الأولى، لان سلام و طهارة الذّات يبعثها هذا اللون في القلوب و يدل على عودة المياه لمجاريها، و على أمل الروائي في التغيب على ذلك الفراغ و ذلك الضباب الذي يغطي الحقيقة المنسية، فبعد ذلك الليل يأتي الفجر، ليعبر من خلاله الروائي إلى مستقبل متخيل، و يصعد به إلى الحضور و الغياب معا فالسكوت ليس بالضرورة علامة ضعف أو خوف، و لكنه رمز للحياة، رمز لبداية جديدة، و استقامة للضمير، هو صدى لتاريخ أدرار القابعة في النسيان.

[1]- كلود عبيد، نقيبة الفنانيي التشكيليين في لبنان، ألوان (دورها، تصنيفيها، مصادرها، رمزيتها، و دلالتها)، ص54-55.

عتبـــــــــة العنـــــــــوان

عتبـة العنــوان

1/ اللغة و التسمية :

إن علاقة اللغة بالتسمية علاقة توليدية، تمارس إظهار صور العالم المختلفة ، " فاللغة من حيث هي مجموعة الأنظمة و القواعد التي تمتلكها جماعة بشرية في تواصلها و تخاطبها "[1] و بين التسمية التي تحيل إلى مدلولها ، باعتبارها دال، فإن كلاهما يعمل على إيجاد المعنى القصدي الذي يختفي في مكان ما في العمل الروائي.

لا تظهر لنا اللغة إلا حين تعبر عنها التسمية بالمعنى الانتقال من عملية الكلام إلى الصورة أي من الصوت إلى الصورة ، أو الكتابة، وبذلك تتم عملية تثبيت الصورة الصوتية.

يقول جبور عبد النور في كتابه المعجم الأدبي " مجموع الألفاظ و القواعد التي تتعلق بوسيلة التخاطب و التفاهم بين جماعة من الناس و هي تعبر عن واقع الفئة الناطقة بها، ونفسيتها ، و عقليتها، و طبعها و مناخها الاجتماعي و التاريخي "[2] ووفق ما آلت إليه اللغة حاليا فإن ذلك يعود للوعي الإنساني بالكتابة في معناها الحقيقي.

2/ التسمية و العنوان :

إن كل مادة مدوّنة تحتاج إلى عنوان، لكن ليس بالضرورة ، كل ما دون يحمل عنوانا ، مع العلم أن عملية العنونة مهم جدا في أي عمل أو جهد كتابي مدوّن ، لأنها الباب للولوج لعدة تأويلات.

و بالرغم من أن التسمية تعتبر دالا لمدلولها، و العنونة هي المرشد الأول للمتلقي، من شأنها أن تمد القارئ انطباعا أولا عن العمل الأدبي ، أي أن هناك ما يجمع بينها ، ألا و هو بلوغ المقصدية، إلا أن هناك ما يفرق بينهما كذلك، فالعنونة تمثل الباب الأول للعمل الأدبي و

1- وائل بركات، السيميولوجيا بقراءة رولان بارت ، مجلة جامعة دمشق، ص61.

2- جبور عبد النو ، المعجم الادبي ، ص227 .

همسة البداية...، " العنونة تضيف إلى المتن النصي و لا تأخذ منه "[1] بالمعنى أنها مرتبطة بالمتن ارتباطا وثيقا، و في كل مستويات تطوره.

كما أنها دال يعمل على تأويل عدة مدلولات فهي تنعكس على الدلالة العامة في النص، " فالعنوان للكتاب كالإسم للشيء يعرف به، وبفضله يتداول ، يشار اليه، و يدل به عليه "[2] و بذلك تكون العنونة عنصرا فعالا و ضروريا في تشكيل الدلالة، وإثراء المعنى ، أما التسمية فتختلف عن العنونة في كونها تحيل لمعنى واحد.

ففي العنوان ترتسم لنا عدة تأويلات توحي لعدة دلالات من شأننا نحن أن نحلل ما وراءها للوصول للمعنى القصدي الذي يخفيه صاحب النص ، و أما التسمية فتوحي لنا لدلالة لا غير، أي معنى واحد قصدي.

3/ وظائف اللغة عند ياكوبسون:

أشار " ياكوبسون " في خطاطته في وظائف جهاز الكلام الستة : المرسل ، و المرسل إليه، السياق، الصلة ، ..... ، الرسالة ، التي من شأنها تحقيق بعض الوظائف في العنوان ، و باعتبار هذا الأخير نصا، فمع المبدع حتما ستولد:

" ـ الوظيفة التعبيرية أو الانفعالية، و التي تعبر عن عواطف المرسل ، و مواقفه اتجاه الموضوع الذي يعبر عنه.

- الوظيفة الإفهامية تتجسد في الأساليب الإنشائية التي يعتمدها الباث قصد إفهام المستقبل.
- الوظيفة المرجعية، تحيل لأشياء تتحدث عنها ، و اللغة بدورها هي التي ترمز إليها ، تسمى وظيفة ما وراء اللغة، يقوم فيها الباث و المتلقي باستعمال نمط لغوي واحد.
- الوظيفة الإنشائية تكون فيها الرسالة غاية لأنها تعبر عن نفسها.

و كل وظيفة من بين هذه الوظائف تتضمن رسالة تؤدي فيها وظيفة أدبية ، تختلف من نص لآخر"[1] .

---

1 - بخولة بن الدين : عتبات النص الأدبي (مقاربة سيميائية) ، ص 110 .

2 - المرجع نفسه ، ص 112 .

4/ العنونة كدرس نقدي معاصر:

لقد أصبح العنوان في الدرس الأدبي الحديث ضروريا لا يمكن الاستغناء عنه في البناء النصي ، فلقد اجتهد الدارسون في رسم مدوناتهم بعناوين متقنة لمعرفتهم لشروط الكتابة و الإتقان في التأليف ، و ذلك لأهمية العنوان، و هو الباب الأساسي للخوض في صميم المتن النصي و عن طريق " اللغة و كذلك الأعمال الأدبية و الفنية و حتى الممارسات و الطقوس الاجتماعية هي نسق كلامي معين"[2]

فعن طريق اللغة يستوعب القارئ أي نص أدبي كان، و بواسطة العتبات التي يوظفها المؤلف يتتبع القارئ الدلالات و يصل للمعنى القصدي منها.

و من هذه العتبات ، " عتبات العنوان " la titrologie أسس لها الباحثين الغربيين نذكر منهم : Léo Hock , Gérard Genetteو عند العرب ، نذكر جميل حمداوي : مقاربة بين النص الموازي ، و شعيب خليفي : النص الموازي في الرواية ، إستراتيجية العنوان و غيرهم .

و إذا رجعنا إلى لسان العرب ، للبحث عن المفاهيم اللغوية للفظة " عناوين " نجد المعاني و الدلالات الآتية:

" عن الشيء و عنته ، و أعنه، عرضته و صرفته اليه ، و الكتاب عنوانه ، عن الكتاب ، يعينه، عنوانه ، جعل له عنوانا و عنون الشيء جعله عنوانا، كتب عنوانه و أصله عنته و عناه كذلك.

و العُنوات و العَنوات و العنيات و العنون و أصله عنات عن الكتاب عنوانه "[3]

و العنوان في قاموس المصطلحات اللغوية و الأدبية قد حاء كالتالي: " العنوان في علم البديع : أن يأتي المتكلم بكلمات هي عناوين لحوادث مشهورة نحو قول أبي تمام :

تثبت أن قولا كان زورا أنني النعمات قبلك عن زيادة

1- عبد السلام المسدي: الأسلوبية و الأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس ، ط3 ، ص 157 و 160 .

2- محمد كعوان، شعرية الرؤيا و أفقية التأويل لدراسات في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر ، دار هومة ، ط 1 ، الجزائر ، ص 24 ، عن فاضل ثامر ، اللغة الثانية ، المركز الثقافي العربي، ط 1 ، 1994 ، ص 15 .

3 - ابن منظور لسان العرب ، ص 358 .

ففي هذا البيت عنوان القصة لنابغة الذبياني مع النعمات في التصنيف:

اسم الكتاب Titre , Titre

في المجتمع المكان : مكانا لإقامة : Adresse"[1]

من خلال هذه التعاريف نخلص إلى أن العنوان له الدور الكبير في الولوج لمتن النص باعتباره يحلل و يفك الرموز و يجعل الدلالات تشرق في دهن القارئ أو المتلقي من أجل العبور لأغوار النص ، و هذا ما يؤهله إلى موقع التمييز في العمل الروائي ، فالعنوان الروائي ، فالعنوان الروائي و خاصة في بداية الأربعينيات مع ميلاد الجنس الروائي ، جاء بسيطا مع محاولة جذب القارئ للجنس الأدبي.

كما أن عملية العنونة ليست اعتباطية ، لتوفرها على القصدية ، " فالعنوان يتخذ أهمية كبرى عند ربطه بالنص ، فهو يخفي النص و يكثفه عبر الاختصار أو الحذف ، لكن دور المتلقي يتمثل في فك هذه الرموز للوصول إلى مغزاه مرورا بمراحل تمكنه من الحصول على المعنى الإجمالي للنص"[2]

و بذلك يكون النص و العناوين وحدة لا تتجزأ في تفسير النصوص ، فلا يمكن للنص أن يستغني عن ذاته ، بما فيه من ملحقات كالنصوص الموازية .

تعددت تعريفات العنوان على حسب الانتماء إلى المدرسة النقدية فهو عند Roland Barthes ، يعرفه على أنه " نظام سيميولوجي يحمل طياته قيما أخلاقية و اجتماعية و ايديولوجية "[3] كونه رسالة تولد التفاعل بين الباث و المتلقي.

و هو عند محمد مفتاح : " يقدم لنا معونة كبرى لضبط و انسجام النص ، و فهم ما غمض منه ، إذ هو المحور الذي يتوالد و يتنامى و يعيد إنتاج نفسه و هو الذي يجدد هوية القصيدة ، و هو بمثابة الرأس للجسد، و الأساس الذي تبقى عليه، غير أنه إما أن يكون طويلا فيساعد

1- د. رميل، د.يعقوب، د. بسام ، د. محي الدين شيخاني: قاموس المصطلحات اللغوية و الأدبية ، دار العلم للملايين، ط 1، بيروت ، 1907، ص 283 .

2- بادي مختار : استراتيجية العتبات عند الطاهر وطار، التبيين ، مجلة ثقافية محكمة فصلية تصدر عن الجمعية الثقافية الجاحظية ، دار سعاد الصباح ، (د،ط) ، ع (33)، الجزائر ، 2009، ص 70 .

3 - رولات بارت : لذة النص ، ص 17 .

على توقع المضمون الذي يتلوه ، و إما أن يكون قصيرا و حينئذ فإنه لابد من قرائن فوق لغوية توحي بما يتبعه "[1]

و يكون بذلك خطابا و سمة للنص تشد القارئ إليه، ليتأثر به .

و إذا تعددت تعريفات العنوان و ضبطه فإن وظائفه كذلك تنوعت من ناقد لآخر.

وظائف العنوان :

تعددت وظائف العنوان و تنوعت باعتباره رسالة لغوية دالة إلى النص الفكري و النقدي ...، فمنهم من عددها ، و منهم من قصرها على وظيفته.

الناقد	الوظيفة
- رومان جاكوبسوت[2] - هنري ميشروت[3] - لو هويك و شارل غريفل[4] - جيرار جينيت[5]	- المرجعية، التعبيرية، التأثيرية، الانعكاسات، الشعرية - التعيينية، الإغرائية ، الإيديولوجية - تسمية النص، تعيين مضمونه، وصفه في القيمة أو الاعتبار - التعيينية ، الوصفية ، الإيحائية ، الإغرائية

و بما أن العنوان يؤثر على المتلقي ، فان كلا الطرفان (المرسل و المتلقي) ، يتفاعلا في المقصدية ذاتها.

1 - فيصل الحمر : معجم السيميائيات ،ص 227 .

2 - فريد حلمي : سيميائية العنوان في الرواية الجزائرية المعاصرة (1995- 2000) ، مذكرة ماجيستير في الأدب الجزائري المعاصر ، قسم اللغة العربية وآدابها ، جامعة بجاية ، الجزائر ، 2009 – 2010 ، ص 83 .

3 - عبد الحق بلعابد : عتبات جيرار جينين (من النص إلى المناص) ، ص 73 و 74 .

4- المرجع نفسه ، ص 74 .

5- المرجع نفسه ص 86، 87 و 88 .

بنية العنوان :

جاء عنوان الرواية " تلك المحبة " حاملا لدلالة ايحائية و سيميائية ، مثلتها تلك المكونات على متن الغلاف ، من صور و ألوان ، فتحت مجالات واسعة للتخيل و التأويل ، فعنوان " تلك المحبة " عنوان تفسيري للغة النص الروائي التي تلامس النفس الصوفية ، التي تتداخل مع الغرائبي ، ما جعل من الروائي متفردا عن غيره في الكتابة ، إذ يتيح للقارئ العديد من المقاربات ، من أجل التداول و التأويل.

و بالرجوع للنص الذي صدر قبل " تلك المحبة " ، و الموسوم "بذاك الحنين " ، ففي الخطاب المقدماتي لهذا النص، يصادفنا الإهداء ، حيث عمد الروائي إلى التنصيص بقوله :

' حنينا و محبة '[1] فقد بشر بقرب ميلاد تلك المحبة، كما أن الارتباط في الدلالة اللغوية و اللفظية ، هو الآخر مرتبط بذلك الحنين ، فالتوصيف الإشاري باسم الإشارة ، المرتبط باسم مشار اليه ، و ان كان اختلاف ، فهو من جهة التذكير و التأنيث، بين اسمي الإشارة ذاك و تلك ، و بين الحنين و المحبة ، وكلاهما أمران معنويان قبليان نفسيان ، ارتبط أحدهما بمدينة سعيدة و حنين الروائي إليها، و الثاني بمدينة أدرار ، ومحبة الروائي لها.

فالدلالة اللغوية و الإيحائية للعنوان، تفهم من سياق ، و يتكون من اسم الإشارة ' تلك ' و اسم المشار اليه بعدها ' المحبة ' ، فالعنوان الذي جاء في شكل جملة اسمية ، يوحي الى دلالة عميقة للنص ، لكن هذه المحبة تظل مبهمة عند القارئ ، أهي المحبة بالمفهوم الصوفي ، و التي تعني الحب الإلهي و الفناء فيه ، أم هي محبة العاشق للمعشوق، لكن بمجرد انتباه القارئ لصورة الغلاف يزول الإبهام، وتتضح المحبة ، المحبة المقصودة من الكاتب ، و التي نجدها في متن الكتاب ، رمال أدرار و التمسك بعاداتها ، فعنوان الرواية ختما لم يأت اعتباطا بل هو أمر مقصود من المؤلف لتقريب القارئ من النص.

1 - الحبيب السائح : تلك المحبة ، منشورات CMM ، وهران ، الجزائر ، 1997، ص03 .

معمارية العنوان :

يعتبر العنوان عتبة للنص ، ليقوم بتوجيه المتلقي، إذ أنه عبارة عن مفتاح أساسي من مفاتيح التأويل كونه يحدد هوية النص ، فيحتل بذلك موقعا متميزا من صفحة الغلاف، لكونه يقوم بعملية الإعلان ، و النص بدوره يخضع لتفسير ما هو موجود في داخله، و بذلك تحدث عملية التواصل العنواني لهما من تعابير تأثر على المتلقي.

" و القراءة بدورها تجعل المكتوب بدايات لا تنتهي : إنها تكوّر المكتوب على نفسه، فهو لا يزال لها يدور، حتى لكأن كل بداية فيه تظل بداية "[1] . لذلك جاء عنوان الرواية بخط و لون

متميزين ، يحيلان للحضارة القديمة لمدينة أدرار و رمالها الصفراء الذهبية ، و الروائي يحن لتلك الحضارة و صحرائها القابعة في نسيان.

و في المحصلة يبقى العنوان و نظامه ، ووظائفه و علاقته بالنصوص، مدخلا إبداعيا و نقديا و محفزا للبحث و القراءة.

العنوان و التناص :

" تلك المحبة " هي الجزء الثاني من رواية " ذاك الحنين" ، يجدد فيها الحبيب السائح حنينه لمدينة أدرار و محبته لها، و لكي يقول لنا بصوت عال أن أدرار المحبة لازالت في قلوبنا ، بصوت عال و مسموع يصرخ و يقول : أن تاريخ هذه المدينة لا يزال موجودا في الذاكرة ، فيضعنا الروائي بذلك أمام صورة هذا الواقع المجهول و المنسي لهذه الحضارة التي باتت منسية، لتنهض بها روحنا الإنسانية و يستيقظ ضميرنا النائم من أجل مستقبل جديد لأدرار المحبة.

أراد الروائي من خلال العنوان أن يجذب القارئ لمتن النص، و ذلك ليقربه أكثر من أدرار ، بنخيلها و مائها ، و فقاراتها، و تاريخها ، و لتميل النفس لما تراه ، فحاول أن يصور هذا التاريخ العريق و هذه المدينة الجميلة للغة كانت تجذب نفس القارئ لتحب ما تتخيله و تسمعه و تقرؤه ، أدرار المحبة.

1- رولان بارت ، لذة النص ، ص 11 .

حب الروائي كان لهذه المدينة حبا لا يفنى ، فمحبته لها كانت بالرضا ، لأن الإنسان لا يحب إلا ما رضي به.

و بذلك تكون العلاقة بين العنوان و التناص علاقة وطيدة كون المحبة هي محبة أدرار ، وكون المؤلف أراد أن يعود بنا لتاريخ منسي، إنه التاريخ المخفي.

أتت البنية المعجمية للعنوان تحمل دلالة لغوية تفهم من سياق الكلام:

تلك : اسم إشارة

المحبة : الاسم المشار اليه

هذان الاسمان يشكلان جملة اسمية ، توحي لدلالة غريزة مخزونة في متن النص الروائي

و بعملية استقرائية لهذه الأسماء المكونة للعنوان نحصل على ما يلي:

تلك : اسم إشارة

المحبة : ميل النفس لما تراه ، أما محبة العبد لربه فتقديس له ، و قد وردت آيات قرآنية كثيرة في هذا المعنى ، و من ذلك قوله تعالى : " قل أن كنتم تحبون الله فاتبعوني يحببكم الله و يغفر لكم ذنوبكم و الله غفور رحيم " سورة آل عمران الآية 31. و هذه الآية الكريمة تتحدث على كل من ادعى محبة الله،

و تعد المحبة في عرف المتصوّفة أول درجة من درجات الارتقاء في السلم الصوفي ، فهي" فعل قلبي لا يعلل عقليا"[1] فتجاوز بذلك الحب الديني أقصى درجات الرغبة في الوصل مع المحبوب .

و في الفصل الأخير - أدرار لا تسكن قلبي و لكن تلك هي المحبة - ، تتراءى لنا منذ البداية محبة الروائي لأدرار، التي تمثل الرجل للمرأة، الذي يبنى على الوفاء و الإخلاص ، فيقول : " و كل امرأة أحبت ، و كل رجل عشق ، مثلي و مثلك بتلك المحبة، فكن إذن حبيبي الأول أكن عشيقك الأخير ... فأنت الرجل الحبيب، خلقت لتعشقك النساء "[2].

1- وضحي يونس: القضايا النقدية في النثر الصوفي، (د – ط) منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2006، ص 48

2 - الرواية ، ص 305

هكذا و قد تعددت الرموز الصوفية في الرواية ، من رجل وليّ و امرأة وليّة و محبة و جعل لكل هذه السمات الصوفية الفصل في ذلك كونه يملك معرفة واسعة حول الأفكار الصوفية.

الفصل الثاني

1/ عتبة الجنس الأدبي

2/ عتبة المؤلف

الحبيب السائح

تلك المحبة

رائعة من روائع الأدب العربي

رواية

ملخص الرواية

ملخص الرّواية:

تلك المحبة نموذج من الروايات التي وظّفت التراث الصوفي، من خلال الشخصيات و الأحداث و اللّغة، عبّر بواسطتها الكاتب عن موضوع المحبة الذي تعاملت معه الصوفية تعاملا خاصا، حاول الروائي من خلالها و في فضاء واقعي في عمق الصحراء الجزائرية من حيث الأمن و الأمان المفقود لقاء الحب فيها من خلال الحوارية، فبذلك استطاع إبراز معاناة الصحراويين، و الدعوة للتأني عن طريق استحضاره لقصص الحب، كما أنه جعل من فعل الحكي منبها إلى أن الذاكرة الوطنية لابد أن يصنعها التوحد في المحبة.

تلك المحبة تحكي التاريخ القديم الزاهر لمنطقة أدرار برمالها و قصورها و تخيلها، وزواياها الصوفية، و جمال بيوتها. ما جعل منها نصا روائيا مختلفا لجهد في الروائي في إبداعه الكتابة و توظيفه للصور. فالمتخيل الصحراوي كان سندا له في بناء روايته بما تمثله من حمولة دلالية و من عجائبية، بحيث يجعلنا نرقب الأحداث لا عن طريق الحوار المباشر، و إنّما من خلال شخصيّات مثلت ذلك الواقع المرير لمنطقة التي فقدت بريقها الحضاري و على رأسها البتول، " فتسأل هذه الأخيرة العرافة بنت "هندل" اليهودية عن سر خراب القصر، فتجيبها، و يحدثها الطالب باحيدا عن الصراع الذي حصل بين المسلمين و اليهود، و يوقفنا الكاتب على كثير من الأخبار و الحكايات عن هجرات اليهود و المسيحيين و المسلمين الذين جاؤوا من القدس و الأندلس و المغرب و عن حرب "محمد التلمساني" ضد اليهود"[1].

فشخوص الرواية تعايشت مع الواقع، و بذلك استطاع الكاتب أن يوصل إلينا صورة ذلك المجتمع الأدراري المحافظ في أبسط أموره حتى في الجلسات التي يقيمونها.

إن أبرز شخصية في الرواية" البتول" المرأة الصحراوية، اختارها الراوي بدقة مقارنة لبقية الشخوص راسما أبعادها الجسدية، الاجتماعية و النفسية، واصفا أبهى صورها مكانتها و عواطفها، كونها امرأة ذو كاريزما استثنائية بين أهل بلدتها أدرار.

[1]-د.آمنة بلعلي: المتخيل في الرواية الجزائرية، من المتماثل الى المختلف، ص185.

البتول امرأة تملك عواطف جيّاشة نحو إسماعيل الدرويش، كما أحبّت مكحول و عبد النبي بطريقة صادقة.

ان اختيار الراوي لاسم " البتول"، إنما لحمولته الدلالية و مرجعيته التاريخية التي تعود الى مريم العذراء، لذا لم يغفل القارئ و الروائي عن وصف و تخيل صفات هذه المرأة لقداستها (الطاهرة، التصدق، و الإحسان...)

و لعل ما يصعب على القارئ تفسير ظاهرة شخصية "البتول" في الرواية هو أنها لا تتحدث و إنما تشير، فهي تخاطب و تتحدث و تشير.

ثم تأتي الشخصيات الثانوية، " فهذه بنت هندل تحكي بطلب من البتول، و هذا باحيدا تستحثه البتول على استعمال ألحكي عن محمد التلمساني، و بالتالي تجعل من باحيدا يبوح بكل ما لديه من أخبار، فيحيل إلى مصادر هذه الأخبار، مثل العجوز و الشيخ، و حسن، الذي كان موضوعا لسرد و علاقته بمحمد التلمساني و اختفائه. ثم شخصية طيطة و الحديث عن إسماعيل الدرويش لاعتقاده بأنه يشبه حسن"[1]. و هكذا يتبادل الرواة ألحكي.

" أما الحيز المكاني فكانت أدرار برمادها و واحاتها و قصورها العتيقة و ماضيها الحضاري الممتد في القدم، بمثابة بكاء على الأطلال و متمثلة في تمنطيط و تماسخت و تخفيف و توات و تلمسان و غيرها، ذلك للتأكيد على واقعية الأمكنة، و رسم حدودها علامات فرعية للمكان و هي علامات قوانين يعرفها القارئ، هي نتاج المواضعات التي تعطي للذاكرة خصوصيتها. صارت هذه الأمكنة لفظية أعاد تأليفها الكاتب بواسطة اللغة"[2].

و تبقى اللغة أهم مكون جمالي و إبداعي في عملية الخلق، لغة النخل، و الرمل، و الماء، و الحب...،هذه البلاغة الأخّاذة التي اعتمدها الروائي جعلت منا نرغب في البحث عن أسرار الرواية، ذلك لان لغة الرواية تتجاوز مخيلة القارئ، لغة ساكنة و غامضة في بيئة أدرار و لهجة سكانها، فكلما حاولنا الاقتراب من هذه اللغة راودتنا رؤى أخرى غير الأولى.

[1]-المرجع نفسه، ص185.

[2]- المرجع نفسه، ص186 و 187.

إن لغة الرواية "لغة قادرة على تأويل نفسها بنفسها"[1]، حيث وصل بها الكاتب إلى أقصى درجات الشعرية"[2]، بحيث استطاع من خلالها إنشاء الصور، و المزج بين الشخصيات و نفسيتها. فالكاتب اعتمد في كتابته التأويل، لان مجتمعا مثل الجزائر مضطر للقول بالتأويل.

و بخصوص الزمن الوقائعي و الذي يقبع في داخل الإنسان فيمثله "زمن جزائري آخر هو "زمن العنقاء" و الذي يفرض على الجزائر أن تنهض من رمادها، و هذا الزمان الذي ينبئ النهوض قابع في الصحراء، و من خلال أدرار، يمكن أن تكتشف الجزائر ذاتها و يتجاوز الجزائريون حماقة الشمال التي شنتها المخيّلة، لذلك كانت هذه الرواية نبوءة للأمر و التفاؤل في جزائر أخرى آمنة"[3].

" و لعل ذلك ما يبرره القلق الوجودي الذي تعيشه الشخصيات الروائية، نتيجة اصطدامها بزمن اجتماعي و ثقافي تقليدي تضع المثقف أمام أزمنة الهوية التي أثارها واقع التسعينات"[4].

و" بالإشارة للحمامة، و بالتحديد حمامة نوح عليه السلام"[5]، بقوله هذا انتقل في أرجاء الرواية من زمن لآخر، ففي الصفحات الأولى تحدث عن زمن سيدنا نوح عليه السلام، و بعدها زمن سقوط غرناطة، حيث وقف على الكثير من الحقائق المأساوية التي حدثت في تلك الفترة، غير أن المحنة لم تغلبه على مستوى الفعل الكتابي الذي يرى أنه ليس تسجيلا للواقع ، عل الرغم من أنه كتب من موقع الانهيارات، و من داخل دوامة المحنة، فلم يكن تسجيليا، بل كتب نصا مختلفا تابعا من موقع فكري تاريخي اتجاه المحنة. فالكاتب لم يلتزم بزمن محدد، فحينا يذهب للمستقبل الزاهر المتمثل في جزائر آمنة مزدهرة، و حينا يبعدنا للتاريخ القديم الذي تمثله المحنة، الزمن المرير الذي كانت فيه أدرار قابعة في صحراء منسية(

---

[1]- المرجع نفسه، ص200.

[2]- المرجع نفسه، ص201.

[3] - المرجع نفسه ، ص175 و 176.

[4] - المرجع نفسه بتصرف ، ص208.

[5]-الرواية، ص09.

التسعينات)، و عن الزمن النفسي المتمثل في الحسرة على ما آلت المنطقة و الحلم بعودتها من جديد.

"تتداخل أحداث الرواية ما يجعل من فعل الكتابة نوع من التفاعل و التعاضد التأويلي....فعن طريقها يتم تفعيل المخيال الاجتماعي من عجائبي و أسطوري و خرافي صوفي...فهي تعبر عن التجربة التاريخية التي عاشها المجتمع في بعد ايديولوجي يفسّر مجيء الثقافة، و بعد يوتوفي يسبق البشر و يشير به.

فالأسطورة ترتبط بالتراث الماضي ما يجعل منها قادرة على تحويل الأحداث و استدركاها (ماضي، حاضر، و مستقبل). و في تلك المحبة تتداخل هذه الأزمنة و الأحداث تشكل طموحات في عالم مغاير، طموحات لم تتحقق بعد"[1].

ان رواية تلك المحبة ما هي إلا تعبر عن الأسف الشديد لضياع الكنوز التاريخية و المعالم الحضارية للدولة الجزائرية، كما تمثل دعوة صريحة إلى ضرورة المحافظة على تراث، و تحسيس الشعب الجزائري بأن له ماضي حافل، و قابل التطور و اللّحاق بالامم المتحضرة. تلك المحبة ...و هكذا حاول الحبيب السائح أن يرسم القيم و حب الوطن في نفوس الامة الجزائرية.

[1]- ينظر:د.آمنة للعلى، المتخير في الرواية الجزائرية، من المتماثل الى المختلف، ص181.

عتبـــــــة الجنـــس الأدبـــي

العلامة الجنسية :

إن إشارة " رواية " الموجودة في أسفل صفحة أيقونة الغلاف هي تجنيسية تقوم بالتدليل و التصنيف لعمل إبداعي يدعى الرواية ، فما هي الرواية ؟ ، و هل هناك نوع واحد من الرواية أم أنواع متعددة ؟ و ماهي الوظائف التداولية و السيميائية لهذا التوقع و إذا كان الأدب على حد تعبير ميخائيل ريفارتير : " لا يتكون من نوايا بل من نصوص بمعنى أن الظاهرة الأدبية لا تتبين بعلاقة المؤلف بالنص بل بالعلاقة بين النص و القارئ "[1]

" إن الرواية كغيرها من الفنون هي محاولة الإنسان، إذ ترمى فوضي الحياة و التجارب أن يفرض عليها نظاما يفهمه و يدرك منه مغزى لعيشه و فكره قد يوجهه في حريته إذا كان حرا ، أو يثيره على عبوديته إذا كان عبدا "[2] .

يرى كونديرا " إن الرواية لا تفحص الواقع بل الوجود و الوجود ليس ما حصل ، الوجود هو عالم الإمكانات الإنسانية ، كل ما يمكن أن يصره . كل ما هو قادر عليه ، يرسم الرّوائيون خريطة الوجود باكتشاف هذه الإمكانية و تلك لكن لحظة أن توجد يعني (أن يكون في العالم)[3]

" تتخذ الرواية لنفسها ألف وجه ، و ترتدي في هيئتها ألف رداء و تتشكل أمام القارئ ، تحت ألف شكل مما يعسر تعريفها تعريفا جامعا مانعا ، ذلك لأننا نلفى الرواية تشترك مع الأجناس الأدبية الأخرى لمقدار ما تستميز عنها بخصائصها الحميمية و أشكالها الصميمة ، أما بالقياس إلى اشتراكها مع الحكاية و الأسطورة فالأن الرواية لا تعترف بشيء من النهم و الجشع من هذين الجنسين الأدبيين العريقين ، و ذلك على أساس أن الرواية الجديدة و الرواية المعاصرة بوجه عام لا يلق أي عضاضة في أن تعني نصها السردي بالمأثورات الشعبية ، و المظاهر الأسطورية و الملحمية جميعا "[4]

---

1 - M. Riffartirre , la production du texte, édition seuil, Paris, 1973, p 89.

2- جبرا ابراهيم جبرا ، الرواية و النسانية ، الاديب م 25 ، ج 1 ، 1954، ص 31 .

3- جوزيف كونديرا ن فن الرواية ، ترجمة أمل منصور، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، 1999 ، ص48.

4- عبد المالك مرتاض ، في نظرية الرواية ، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت ، 1998 ، ص 11 .

تتضارب و تختلف النظريات حول تعريف عام لمفهوم الرواية ، لأن أدب الرواية مازال في طور التشكيل و التكوين المتواصل ، حيث يرى بعض النقاد أن الرواية جنس أدبي نثري يقوم على الحكي القصص المرتكز على الخيال.

أن الرواية العربية كشكل أدبي متطوّر لو يظهر في عالمنا العربي إلا مع بداية الإجتياحات الاستعمارية ، إذ بدأت تظهر و تبرز المحاولات الروائية الأولى عند بعض الكتاب الأجانب ، أما في الجزائر فالرّواية فيها حديثة جدا بحيث لا يتعدى عمرها الخمسين عام و ذلك نسبة إلى أول رواية جزائرية كتبت باللغة العربية و حملت كل المواصفات الفنية المتعارف عليها هي رواية ريح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة التي صدرت عام 1971.

دون أن ننسى أن الرواية الجزائرية حالت بينها و بين ظهورها مبكرا العديد من الأسباب و الصعوبات كتدخل الأجيال الروائية كجيل السبعينات و جيل التسعينات و غياب النقد الروائي في الساحة الأدبية ما أدى إلى عدم وجود المسايرة في تطور الحفل الروائي الجزائري.

" يعد الجنس الأدبي مبدأ تنظيميا و معيارا تصنيفيا للنصوص و مؤسسة تنظرية ثابتة تسهر على ضبط النص و تحديد مقوماته و مرتكزاته و تقعيد بنياته الدلالية و الفنية و الوظيفية من خلال مبدأ الثبات و التغير. و يساهم الجنس الأدبي في الحفاظ على النوع الأدبي ورصد تغيراته الجمالية الناتجة عن الارتياح و الخرق النوعي و يعتبر الجنس الأدبي كذلك من أهم مواضيع نظرية الادب، و أبرز القضايا التي انشغلت بها الشعرية الغربية و العربية، لما للجنس الأدبي من أهمية معيارية وصفية و تفسيرية في تحليل النصوص و تصنيفها و نمذجتها و تحقيقيها و تقويمها و دراستها من خلال سماتها النمطية و مكوناتها النوعية و خصائصها التجنيسية، كما أن معرفة قواعد الجنس تساعدنا على إدراك التطور الجمالي و الفني و النصي و تطور التاريخ الأدبي باختلاف تطور الأذواق و جماليات التقبل و التلقي، فضلا عن تطور العوامل الذاتية المرتبطة بشخصية المبدع من ناحية الجنس و الوراثة، و العوامل الموضوعية التي تحيل على بيئة الأديب و تمظهراتها الطبيعية و الجغرافية و الاجتماعية و التاريخية و الدينية".[1]

[1]-د.حميد حمداوي، "اشكالية الجنس الادبي"، 2010/06/07 www.startimes.com/pt=23792656

و تبقى الإشارة و العلامة "رواية" موجها استراتيجيا و معلما يؤكد المواصفات الخاصة بتداول النصوص و قراءتها لأن عملية إنشاء النص تستند إلى مجموعة أعراف أدبية و فكرية سابقة، و ان عملية قراءة النص تسند بدورها إلى المجموعة نفسها من الأعراف الأدبية و الفكرية التي بني عليها النص إلا أن " تلك المحبة" امتزج و تداخل فيها الجانب التخيلي بالواقع الحياتي و السيرة الذاتية كجنس أدبي عند من اعتبرته كذلك.

و (لقد عرف محمد صابر عبيد السيرة بأنها نمط سردي حكائي ينتظم في فضاء زماني محدد، يتولى فيه الراوي ترجمة حياة ذات خصوصية إبداعية في مجال حيوي أو معرفي، فيها من العمق و الغنى ما يستحق أن يروي لتقدم تجربة يمكن أن تثري تجارب القارئ، و تخصب معرفته بالحياة من خلال الاطلاع عليها و الإفادة منها)[1]. و تبقى الرواية محل النقاء و تقاطع و تلاقح بين الذاتي و المتخيل الإيديولوجي و بذلك تبقى على رأي "باختين" " شكلا سرديا متفتحا لا يضيره أن يحول عناصر بيوغرافية و تاريخية إيديولوجية و تخييلية و حتى أسطورية"[2].

لذا كما نعرف أن الرواية هي الجنس الوحيد الذي شمل المسرح و التاريخ و الشعر و الرسم و تعبير الجنس الوحيد الذي يستطيع التجدد نسبة للأصناف الفنية السابقة الذكر.

[1]-ينظر: محمد صابر عبيد، السيرة الذاتية الشعرية، ط1، دت، ص24.

[2]- أحمد فرشوخ، جمالية النص الروائي، دار الامان، دار البيضاء، 1996، ص30.

عتبـــــــة المؤلف

عتبة المؤلف (مناص المؤلف أو المناص التأليفي):

هي تلك الساحة الجامعة لمحتوى الكتاب بين الداخل و الخارج و المقدمة له تفسيرا و شرحا، ان المناصية هي ما تجعل من النص كتابا، يقترح نفسه (بمصاحباته النص المحيط، النص الفوقي) على قرائه خاصة و جمهوره المستهدف عامة"[1]، انها اذن مرتبط بالنص ليجعل من هذا الاخير كتابا مؤثرا على قرائه، فهو المرتبط و المصاحب في نفس الوقت للنص" محققا بذلك نصيته من خلال ميثاقه (التخيّيلي) مع الكاتب و محققا كذلك مناصيته بمعاقدته (طباعيا) مع الناشر"[2].

و لقد ركزت معظم الحضارات و الثقافات بتعدد منازعها على المؤلف، و المبدع عند العرب، و عند الغربيين.

"أن أي عمل فني يبتكره الإنسان من وحي تفكيره أو خياله كالمؤلف الأدبي أو المؤلف الموسيقي"[3].

" إن المؤلف هو منبع النص و مبدعه و مالكه الحقيقي. و من ثم فهو يشكل مرآة لنصه من عدة نواح: النفسية، الاجتماعية، التاريخية شعورياً و لا شعورياً. فالمؤلف يملك المقدرة على نقل أفكاره في أشكال وطرق متنوعة و عليه فإنه الخاصية اللغوية، يمكن أن تثير انفعالات متعددة، و متميزة تبعا للسياق الذي ترد فيه الانفعال يمكن أن يثيره بوسائل أسلوبية متعددة، و هكذا يكون لتركيب الأسلوب و ما ينتج عنه من أثر انفعالي مطابقا لخاصية الدوال و المدلولات في الدراسات اللغوية. لكننا نعود و نرى أن المؤلف يستخدم اللغة السائدة في مجتمعه، لكي يوصل فكره أو شعوره إلى الآخرين مضطر لأن يستخدم هذه العملة التي يتعامل بها الناس، فكيف يتسن لنا القول بأن لغة المؤلف لغة شخصية صرف و هو في الحقيقة يستخدم لغة الآخرين ، وبدليل أننا لا نجد مؤلف القرن العشرين يستخدم لغة القرون الوسطى"[4]

---

[1]- عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جنيت (من النص الى المناص)، ص63.

[2]- المرجع نفسه،ص63.

[3]- مجدي وهبة، معجم المصطلحات الادبية، مطبعة مكتبة لبنان، بيروت، 1974، ص82.

4- محمد عبد المطلب : البلاغة و الأسلوبية ، مطبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1984 ، ص 15 ، 158، 159.

" و للمؤلف أهمية كبرى في الثقافات القديمة العربية و الغربية منها على السواء فقد ركز النظر النقدي منذ عهد الإغريق على المؤلف و المبدع و على الإبداع (النص) دون أن يولي اهتماما حقيقيا لدور المتلقي في فهم النص و تلقي رسالة المبدع ، على الرغم من اهتمام النقد اليوناني بوظيفة الإبداع ، و أثرها في القارئ أو المتلقي من خلال نظرية المحاكاة عند أفلاطون و أرسطو و أثرهما من الناحية الخلقية في التهذيب أو التعليم أو التطهير .بيد أن الاهتمام لم يتعد ذلك إلى مشاركه القارئ في قراءة النص أو شرحه أو تفسيره "[1].

و هذا ما يدل على أن عتبة المؤلف لم تكن غائبة عند الأقدمين فحرصوا على نسبة الآثار كحرسهم على نسبة الأشخاص و كما نجد أن رولان بارث يؤكد على فكرة التناص التي تعطي فكرة للنص معنى و وجودا مع مجموعة من الكتابات تتحاور فيما بينها .

إذن أهمية المؤلف في الأعمال الإبداعية أكثر من العمل الإبداعي في حد ذاته. بحيث يجعل لكلمته معنى قوي تترك في القارئ (المتلقي) و في نفسيته أثرا بليغا. الى أن يجد نفسه واقع في أسره .

اهتمت عدة مناهج نقدية بالمؤلف كالمنهج النفسي و المنهج التاريخي و الاجتماعي و ركزوا عليه و طفولته و كهولته و بيئته الاجتماعية و ثقافته ... و حتى عقده النفسية و أسراره ما يجعل القارئ لا يفهم الأعمال الأدبية لمؤلف ما إلا إذا اطلع على حياته.

إذن ذِكر المؤلف و وجوده في الرواية يعطيها هويتها و ينسبها لكاتبها بحيث يعتبر اسم المؤلف على الرواية العلامة الملكية الأدبية و القانونية لعمله .

و لفهم المؤلف يمكن للقارئ أن يعتمد على ثلاث مقاربات منها :

1/ المقاربة الطبقية :

و هذه تبين الطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها الروائي كأن نقول أن الروائي أرستقراطي أو بورجوازي .بمعنى أن الروائي إذا كان ينتمي إلى الطبقة الارستقراطية فهو يمتاز بالأصول النبيلة ، و الارستقراطية تتمثل في الأشراف الذين كانوا ضد الملكية في القرون الوسطى ،

1 - ينظر : حنان علي ، سلطة المؤلف في النقد الأدبي الحديث ، دراسات و أبحاث في التاريخ و التراث و اللغات ، الحوار المتمدن ، 2013/8/7 ، www.alhewar.org/debat/mr.asp

أما إذا قلنا أن الروائي ينتمي الى الطبقة البورجوازية ما يعني أنه ينتمي إلى الطبقة المسيطرة و الحاكمة في المجتمع الرأسمالي ، هذا العنصر يحدد الامتلاءات الاقتصادية للمؤلف .

2/ المقاربة القانونية :

و هذه المقاربة تعطي للمؤلف حقوقه الملكية و تمتعه بحقوقه المادية و المعنوية على أعماله.

3/ المقاربة الأدبية :

إن عنوان النص الأدبي و اسم مؤلفه يعطيان للعمل الإبداعي هويته و نسبه كما ينسب الابن لوالده . و من محتوى النص نستطيع أن نحلل نفسية المؤلف و العكس صحيح. لذا فالنص الأدبي يعتبر مرآة صاحبه ، ولهذا فإن اسم المؤلف دائما يكون على واجهة الرواية الأمامية و يتقدمها.

مؤلف " تلك المحبة " : هو الحبيب السائح ، روائي جزائري من مواليد 1950 بمنطقة سيدي عيسى ولاية معسكر .نشأ في مدينة سعيدة ، تخرج من جامعة وهران (ليسانس آداب و دراسات ما بعد التخرج) ، اشتغل بالتدريس و ساهم في الصحافة الجزائرية و العربية ، غادر الجزائر سنة 1994 متجها نحو تونس حيث أقام بها نصف سنة قبل أن **يشد الرحال نحو المغرب الأقصى ثم عاد بعد ذلك إلى الجزائر ليتفرغ منذ سنوات للإبداع الأدبي قصة و رواية. صدر له عدة أعمال أدبية منها المجموعات القصصية التالية:**

القرار 1979- الصعود نحو الأسفل 1981.

I-الأعمال الإبداعية للروائي الحبيب السائح:

-<u>المجموعات القصصية</u>

*القرار، اتحاد الكتاب العرب. سوريا1979، الجزائر 1985.
*الصعود نحو الاسفل، ANEP، الجزائر، ط1، 1981، ط2، 1986.
*البهية تتزين لجلادها، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 200.
*الموت بالتقسيط، اتحاد الكتاب الجزائرين، الجزائر2003.

- <u>الروايات</u>

*زمن التمرود، الجزائر،1985.
*ذاك الحنين، دار الحكمة، الجزائر، 1997.
*تماسخت، دار القصبة، الجزائر، 2002.
*تلك المحبة، ANEP، الجزائر، 2002.

*منبتون، لون دمهم في كفي، دار الحكمة، الجزائر، 2009.
*زهوة، دار الحكمة، الجزائر، 2011.
*الموت في وهران، دار العين، مصر، 2013.
*كولونيل الزبربر، دار الساقي، بيروت، 2015.

II- أعمال الحبيب السائح المترجمة إلى الفرنسية:

* ذاك الحنين، دار القصبة، الجزائر،2003.
* تماسخت، دار القصبة، الجزائر، 2003.

III-الأعمال التي ترجمها الحبيب السائح بنفسه من الفرنسية الى العربية:

*شرف القبيلة، رشيد ميموني (رواية).

*لا وجود للصدقة، جمال عمراني(مسرحية).

*بين السن و الذاكرة، جمال عمراني، (نصوص شعرية).

*شمس ليلنا، جمال عمراني، (نصوص نثرية وشعرية).

مسار الحبيب السائح المهني:

*أستاذ سابق في المعاهد التكنولوجية للتربية.

*إطار تفتيش سابق في وزارة التربية الوطنية.

* أستاذ سابق مشارك في جامعة التكوين المتواصل.

* أستاذ سابق مشارك في معهد اللغة الفرنسية مركز سعيدة الجامعي.

*متفرغ للكتابة.

*مؤسس النادي الأدبي في جريدة الجمهورية.

*مؤسس فرع اتحاد الكتاب في سعيدة.

*مؤسس مهرجان القصة القصيرة في سعيدة.

*9مؤسس فرع الرابطة الجزائرية لحقوق الإنسان في سعيدة.

*عضو مؤسس لجمعية الجاحظية.

ونلخص في الأخير، و من خلال أعمال و مسار الحبيب السائح الأدبي إلى أن الذاكرة العامة لأعماله استمدها من الواقع التاريخي المتعاقب لحظة الكتابة.

الخاتمة

الخاتمة :

ليست الخاتمة نهاية حاسمة لفكرة البحث، و إنما هي محطة جديدة لبداية رحلة جديدة، تنقلنا لمحطة أخرى من الأسئلة، فرحلة الباحث العلمية ليست إلاّ خلاصة و نتائج لأفكار درسها، و رواية "تلك المحبة"، من بين الروايات الجديدة، بل و هي من أروع ما كتب في الأدب العربي، لاشتغال الروائي فيها على اللغة.

لقد أغني درس العتبات النصية الساحة النقدية، كونها أعطت للنص فضاءات واسعة تتيح تأويل الدلالات، و معانيها، فأصبح المتلقي بذلك مدمجا في الفعل التأويلي.

و لقد ترسمت أمامنا مجموعة من النتائج، التي استخلصنها:

-أن الكاتب لديه الجرأة في استعمال لغة موحية، تمتزج بالغرائبي و العجائبي، تحتاج إلى تفكيك من اجل فهم الرموز التي تشير إلى المعنى ألقصدي.

و كون الحبيب السائح كان يعيش بين سعيدة، التي احتضنته صغيرا، و أدرار التي احتضنته كبيرا، فقد كانت الصوفية ملجأه في أدرار، و هو على يقين بأن قارئه موجودا هناك في جهة المستقبل.

و لقد توصلنا كذلك من خلال بحثنا هذا إلى أن قراءة المتن دون التوقف عند العتبات تعد عملية قيصرية تودي للوقوع في العقبات، فهذه العتبات هي الباب للولوج لمتن النص الروائي بذكر وظائف العنوان و تعددها من ناقد لآخر.

مع الإشارة إلى أن هذا العمل قد أضاف الكثير للدرس النقدي المعاصر، كونه فك الإبهام الذي أثارته أسئلة العتبات.

و لقد أفادنا في ذلك المنهج الذي اعتمدناه في التحليل، ألا و هو المنهج السيميائي، فهو كان بمثابة العتبة لفك رموز الدلالة في الإجابة عن أسئلة البحث.

لعب العنوان دورا أساسيا داخل المتن الروائي، فأعطاه مجالا فنيا و جماليا ميزه (العمل الإبداعي)، عن غيره من الأعمال الفنية و الإبداعية، و جعل منه من أهم المحفزات التي تسعى إلى تقديم القيمة الأدبية للجنس الروائي.

قائمة

المصادر و المراجع

المصادر و المراجع

I-المصادر:

1-القرآن الكريم

2-بويجرة محمد بشير: محنة التاويل و زخم المرجع فتنة الوقع، قراءة في أوديس الصحراء "تلك المحبة"، منشورات مختبر الخطاب الادبي في الجزائر، جامعة وهران، 2011.

3-السائح الحبيب: تلك المحبة، دار الريحانة للكتاب، (د.ط)، 2002.

4-السائح الحبيب:ذاك الحنين، منشورات CMM ، وهران، الجزائر، 1997.

5-عبيد كلود: نقيبة الفنانين التشكيليين في لبنان، الالوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، و دلالتها)، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، لبنان، (ط1)، 2013.

6-عبيد محمد صابر: السيرة الذاتية الشعرية،(ط1)، (د.ت).

II المراجع :

أ-الكتب العربية:

1-ابراهيم جيراجيرا: الرواية و الانسانية، الاديب، م25، (ط1)، 1954.

2-بلعابد عبد الحق: عتبات (جيرار جينميت من النص الى المناص)، دار الاختلاف، (ط1)، الجزائر، 2008.

3-بلعلى آمنة: المتخيل في الرواية الجزائرية، من المتاماثل الى المختلف، دار الأمل للطباعة و النشر و التوزيع، تيزي وزو، (د.ط)، (د.ت).

4-خير البقاعي محمد: دراسات في النص و التناصية، مركز الإنماء الحضاري، حلب، (ط1)، 1998.

5- الرياحي كمال: الكتابة الروائية عند واسني الأعرج، منشورات كارم شريف، المطبعة المغاربية للطباعة و الإشهار، تونس، (ط1)، 2009.
6-عبد المطلب محمد: البلاغة و الاسلوبية، مطبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984.
7-عياشي منذر: العلامات و علم النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، (ط1)، 2004.
8-كعوان محمد: شعرية الرؤيا و أفقية التأويل، دراسات في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، دار هومة، (ط1)، الجزائر.
9-فرشوخ أحمد: جمالية النص تاروائي، دار الامان، دار البيضاء، 1996.
10-المسدي عبد السلام: الاسلوبية و الاسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، (ط3).
11-مرتاض عبد الملك: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، 1998.
12-يونس وضحي: القضايا النقدية في النثر الصوفي، (د.ط)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2006.

ب- الكتب المترجمة:

1-باختين ميخائيل: الخطاب الروائي، تر. محمد برادة، دار الفكر للدراسات و النشر و التوزيع، القاهرة، (ط1)، 1987.
2-بارث رولان: لذة النص، تر. منذر عياشي، دار لوسوي، باريس، (ط1)، 1992.
3- كونديرا جوزيف: فن الرواية، تر. أمل منصور، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، 1999.

ج- الكتب باللغات الأجنبية:

1-M.Riffaterre, La production du texte, édition, Seuil, paris, 1979.

المعاجم:

1-لبن منظور: لسان العرب، (م1)، دار صادر، بيروت، (د.ط)، (د.ت)، بيروت، لبنان، (ط1)، 2010.

2-الاحمر فيصل: معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، (ط1)، 210.

3- رميل و يعقوب وسام و محي الدين شيخاني: قاموس المصطلحات النعوية و الادبية، دار العلم الملايين، (ط1)،بيروت، 1907.

4-عبد النور جيور: المعجم الادبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان،(ط1)، 1979.

5-وهبة مجدي: معجم المصطلحات الادبية، مطبعة مكتبة، لبنان، بيروت، 1974.

ه-الرسائل الجامعية:

1-حليمي فريد: سيميائية العنوان في الرواية الجزائرية المعاصرة(1995-2000)، مذكرة ماجيستير في الادب الجزائري المعاصر، قسم اللغة و الادب العربي، جامعة بجاية، الجزائر، 20009-2010.

و-المجلات و الدوريات:

1-بادي مختار: إستراتيجية العتبات عند الطاهر و طار، التبيين، مجلة ثقافية محكمة فصلية تصدر عن الجمعية الثقافية الجاحظية، دار سعاد الصباح، (د.ط)، ع(33)، الجزائر، 2009.

2-بركات وائل: السيميولوجيا بقراءة رولان بارث، مجلة جامعة دمشق، المجلة(18)، ع(2)، جامعة دمشق، 2002.

3-زوزو نصيرة: الفضاء النصي في الرواية: "كتاب الأمير" للاعزج واسيني، مجلة المخبر، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ع(6)، 2010.
4-مركز البحث العلمي: مجلة جيل الدراسات الأدبية و الفكرية، مجلة علمية دولية محكمة تصدر عن مركز جيل البحث العلمي، لبنان، ع(3)، 2014.

ز-الجرائد

1-بن الدين بخولة: عتبات النص الأدبي (مقاربة سيميائية)، سمات، جريدة دولية، البحرين،2013.

ح- الانترنيت:

1-حمداوي حميد: إشكالية الجنس الأدبي،2010/06/07، www.startimes.com/pt=23792656
2-علي حنان: سلطة المؤلف في النقد الادبي الحديث، مقال دراسات و أبحاث في التاريخ و التراث و اللغات، الحوار المتمدن، 2013/08/07. www.athewar.org/débat/

الفهرس

فهرس المحتويات

مقدمة:.....05/03
المدخل:.....18/07
الفصل الأول: سيميائية أيقونة الغلاف و العنوان:.....33/21
عتبة أيقونة الغلاف:.....23/21
لوحة الغلاف:.....23/21
معمارية الغلاف:.....25/23
رمزية أيقونة الغلاف:.....27/26
ألوان الأيقونة:.....33/27
عتبة العنوان:.....43/35
اللغة و التسمية:.....35
التسمية و العنوان:.....36/35
وظائف اللغة عند ياكوسبون:.....36
العنونة كدرس نقدي معاصر:.....41/37
العنوان و التناص:.....43/41
الفصل الثاني: سيميائية الجنس الأدبي و المؤلف :.....51/46
ملخص الرواية:.....49/46
عتبة الجنس الأدبي:.....53/51

العلامة الجنسية:.....53/51
عتبة المؤلف.....59/55
المقاربة الطبقية:.....57/56
المقاربة القانونية:.....57
المقاربة الادبية:.....58/57
مسار الحبيب السائح المهني:.....58
الخاتمة:.....61
قائمة المراجع:.....66/63
فهرس المحتويات:.....67

تمت بحمد الله