الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف لميلة

معهد الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي
المرجع: .....

العتبات النصية في ديوان كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس لـ "عز الدين ميهوبي"

مذكرة مقدمة لنيل شهاد الماستر في اللغة والأدب العربي
تخصص: أدب جزائري

إعداد الطالبة:
*صبرين رميتة

إشراف الأستاذة:
سعاد حميدة

السنة الجامعية: 2021/2020

شكر وعرفان

قال تعالى:

﴿رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَى وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ﴾

صدق الله العظيم الحمد لله على نعمة الواسعة و الذي وفقنا في القيام بهذا العمل.

أتقدم بجزيل الشكر والعرفان إلى الأستاذة الفاضلة

سعاد حميدة

التي تفضلت على برعايتها وسعة صدرها وبالإشراف على هذا العمل، وعلى ما قدمته لنا من نصائح وتوجيهات

وإلى كل من ساهم في إنجاز هذا العمل

إهداء

إلى من أُفضّلها على نفسي، ولِمَ لا؛ فلقد ضحّت من أجلي

ولم تدّخر جُهدًا في سبيل إسعادي على الدّوام

(أُمّي الحبيبة).

إلى من كان فضله عليّ بغزارة سنده ودعمه

(أبي الغالي)

إلى إخوتي؛ منير، أيمان وشيماء

الذين كان لهم بالغ الأثر في كثير من العقبات والصعاب.

إلى جميع من وقفوا بجواري وساعدوني بكل ما يملكون

وفي أصعدة كثيرة صديقاتي ورأس مالي

رحمة، أسماء، آية، كلثوم

أُقدّم لكم هذا البحث، وأتمنّى أن يحوز على رضاكم.

ملخص:

تهدف هذه الدراسة إلى الكشف عن العتبات النصية باعتبارها نصوصا موازية للنص الداخلي. وقد وقع اختيارنا على ديوان "كاليغولا يرسم غرينكا الرايس" لـ "عز الدين ميهوبي" ليكون نموذجا تطبيقيا حاولنا من خلاله قراءة النصوص الموازية المحيطة بقصائده الداخلية باختلافها من: عنوان، صورة مصاحبة، اسم المؤلف، اهداء ...، عبر التطرق لكل عتبة وتبيان دلالاتها تأويلاتها.

وقد طرحت هذه الدراسة الإشكالية التالية: هل حضور العتبات في مدونة الدراسة جمالي؟ أم هي ضرورة لها ما يبررها؟

تكونت هذه الدراسة من فصلين نظري وتطبيقي خلصنا من خلالهما إلى أن العتبة النصية هي موازيات نصية للنص الداخلي تعمل على إضاءة مداخله للقارئ و الكشف عن الخافي منها.

الكلمات المفتاحية: العتبات النصية، النص الداخلي، كاليغولا يرسم غرينكا الرايس، عز الدين ميهوبي.

Abstract:

This study aimed to reveal the textual thresholds as texts parallel to the internal text. Our choice fell on the Diwan : "Caligula paints Guernica al Rais" for "Azeddine Mihoubi "to be on applied model .

Which We tried to complete a Reading from for reveal the parallel texts surrounding the poems of inner Different from: titles accompanying picture, an hor's mame, dedication ..., trying to cross every threshold and show its meanings and her interpretations .

this study raised the following problem: is the presence of thresholds in the study blog an aesthetic presence? Or is it necessary and has a purpose ?

this study consisted of twochapters, theoretical and applied, through which we concluded that: Textual thresholds are textual parallels to the internal text that illuminate its entrances to the reader and reveal What is hidden from it.

Keywords: Textual thresholds, Internal text, Caligula paints Guernica at Rais, Azeddine Mihoubi

فهرس المحتويات:

العنصر	الصفحة
مقدمة	أ – ج
الفصل الأول: مفاهيم نظرية حول العتبات	04
المبحث1: العتبات النصية	05
1/ المفهوم اللغوي	05
2/ المفهوم الاصطلاحي	09
المبحث2: أنواع العتبات النصية ووظائفها	12
1/ أنواع المناص	12
2/ وظائف العتبات النصية	16
المبحث3: العتبات النصية في الدراسات النظرية	19
1/ العتبات النصية في الدرس النقدي الغربي	19
2/ العتبات النصية في الدرس النقدي العربي	23
الفصل الثاني: العتبات النصية في ديوان كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس	31
المبحث1: العتبات المحيطة الخارجية	32
1/ عتبة الغلاف	32
1.1/ عتبة الصورة	34
2.1/عتبة الألوان	36
3.1/ عتبة العنوان	40
4.1/ عتبة اسم الكاتب	51
5.1/ عتبة التجنيس {المؤشر التجنيسي}	54
المبحث2: العتبات المحيطة الداخلية	56
1/ عتبة الإهداء	56
2/ عتبة العناوين الداخلية	63
3/ عتبة الفضاء النصي	68

1.3/ عتبة البياض والسواد	69
2.3/ عتبة الخط	77
3.3/ علامات الترقيم	81
خاتمة	92
قائمة المصادر والمراجع	96
ملحق	

مقدمة

سعى النقد المعاصر تنظيرا وتطبيقا إلى تقديم قراءة جديدة حول النص الأدبي، في محاولة خلخلة منظومته التقليدية وتصوره القائم على أنه ـ النص ـ بناء محكم الغلق يقوم على تفاعل أنساقه الداخلية فيما بينها ليحوله إلى نص قائم على بنية مفتوحة، يتفاعل ومجموع النصوص المحيطة به خارج متنه الداخلي.

هذه الأخيرة ظهرت كموقف نقدي للناقد الفرنسي جيرار جينيت، والتي أطلق عليها مصطلح العتبات النصية، أو ما تعرف بالنصوص الموازية أو المصاحبة للنص، وهي علامات مرئية وإشارات بصرية يستعين بها المؤلف في محاولة منه للتأثير على المتلقي وجذبه لمتن النص، وإضافة لكونها ثرية بالدلالات والرسائل التي يوظفها الكاتب في محاولة إخباره عن ما يجول في متن النص من أفكار، فإنها كذلك خير معين له . القارئ . على إضاءة عتمة النصوص وفك شفراتها المعقدة، وعليه فإن العتبات النصية ليست النص نفسه وإنما هي الإطار الذي يحيط به ويحاوره من خلال عناصره، التي تتشكل من الغلاف، العنوان، اسم المؤلف نوع العمل، صورة الغلاف، الإهداء، العناوين الداخلية...وغيرها من مجموع الأيقونات التي يطلق عليها بالنصوص الموازية .

ومن هذا المنطلق وجدنا أنفسنا مهتمين بهذا الموضوع الخصب، الذي اخترناه للتعمق فيه من خلال ديوان الأديب والشاعر الجزائري عز الدين ميهوبي الموسوم بـــ: كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس.

ولعل الهدف الذي دفعنا لاختيار هذا الموضوع هو الرغبة في كشف الغطاء عن جمالية النصوص الموازية ومدى تأثيرها على المتلقي، ومحاولة إبراز مجموع الدلالات والإيحاءات الخفية التي تحملها، وكذا السعي إلى إثراء حقل هذا المجال ببحث علمي يعنى بدراسة العتبات النصية في مدونة الدراسة التي شهدت عزوف الدارسين عنها في هذا النوع من البحث.

وعليه قد وقع اختيارنا على موضوع بحثنا المعنون بـــ: العتبات النصية في ديوان كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس لعز الدين ميهوبي، الذي يزخر بالدلالات والإيحات البصرية والخفية، وهذا ما شدنا إلى محاولة البحث فيها واستنطاق صمتها، الذي تكلم خلاله الشاعر عن الواقع المأساوي الذي ألقى بظلاله على الجزائر في فترة التسعينات خلال العشرية السوداء.

ومن هنا اخترنا أن تكون الإشكالية الأساس للبحث مصوغة على النحو التالي:

– فيما تتمثل آثار العتبات النصية في الديوان الشعري كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس لعز الدين ميهوبي؟

وتندرج تحت هذه الإشكالية تساؤلات عدة أبرزها:

- ماهي العتبات النصية وما هي خصائصها؟
- ما هي أنواعها؟ وفيما تمثلت وظائفها كعتبات؟
- ما هي العتبات التي أسس عليها الشاعر عز الدين ميهوبي خطابه الصامت؟
- هل لحضور العتبات في الديوان غاية جمالية فقط؟ أم أن حضورها قصدي وله بعد دلالي؟

ولمعالجة مجموع هذه التساؤلات ارتأينا وضع خطة تتكون من: مقدمة وفصلين ثم خاتمة يليها ملحق يضم التعريف بالشاعر وملخص وقائمة مصادر ومراجع، إذ تناولت في الفصل الأول الموسوم بـ: مفاهيم نظرية حول العتبات ثلاثة مباحث، تضمن المبحث الأول تعريفات لغوية واصطلاحية لمصطلح العتبات النصية بينما المبحث الثاني جاء فيه أنواع العتبات النصية ووظائفها، لنخصص آخر مبحث للحديث عن العتبات النصية في الدراسات الغربية والعربية.

في حين جاء الفصل الثاني الموسوم بـ: العتبات النصية في ديوان كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس ممزوجا ما بين النظري والتطبيق ومقسما إلى مبحثين حيث عنونا المبحث الأول بالعتبات المحيطة الخارجية، وتضمن عتبة الغلاف، عتبة الصورة، ثم عتبة الألوان، تليها عتبة العنوان، فعتبة الكاتب وأخيرا عتبة المؤشر التجنيسي، بينما المبحث الثاني جاء بعنوان العتبات الداخلية وتضمن هو الآخر عتبة الإهداء تليها عتبة العناوين الداخلية وأخيرا عتبة الفضاء النصي، والخاتمة كانت لتسجيل أهم النتائج التي توصلنا إليها.

أما فيما يخص المنهج المتبع فقد فرض علينا نوع الدراسة اختيار منهج التلقي كونه الأنسب لفك شفرات ورموز العتبات النصية، مع الاستعانة بآليات الوصف والتحليل لمساعدتها لنا في توضيح معاني النص الخفية.

ومن المنابع التي استقينا منها مادة البحث نذكر:

- ديوان كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس لعز الدين ميهوبي.
- شعرية النص الموازي ،عتبات النص الموازي، لجميل حمداوي.

ولا يفوتنا أن نشير إلى جملة من الرسائل والمقالات، التي كان لها الفضل في إثارة موضوع العتبات النصية وحاولت التعمق فيه من خلال البحث والدراسة نذكر منها:

- خطاب العتبات في روايات واسيني الأعرج لفوزية بوالقندول.

- سيميائية العنوان في روايات عز الدين جلاوجي لأحمد بادحو.
- عتبات النص الروائي في رواية المجوس لإبراهيم الكوني لآمنة محمد الطويل.

ثم لا ندعي فضل السبق في دراسة موضوع العتبات أو التوسع فيها كما فعلت هذه الدراسات وغيرها الكثير مما لم نذكره، ولكن ما يحسب إضافة لبحثنا عن ما وجد في باقي الدراسات هو تطرقنا لعتبة الفضاء النصي التي غض عنها الكثيرون البصر رغم كونها وسيلة بصرية ومقروئية فعالة في قراءة الإشارات وإنارة الطريق أمام المتلقي داخل عتمة النصوص.

ومما تجدر الإشارة إليه في هذا السياق المختصر هو مجموع العقبات، التي اعترضت سير الدراسة والتي أبرزها تداخل المصطلح وتشابكه مع مصطلحات أخرى، ثم توسع مساحة العتبات كمادة علمية فلم يكن بوسعنا الإلمام بكل ما فيها.

ولا يسعنا القول إلا أن بحثنا هذا ما هو بحث من عدة بحوث درست العتبات والكشف عن أهميتها كنصوص مستقلة، وما تضيفه لمتن النص الأصلي . الداخلي . كنصوص محيطة به خارجية وداخلية.

وفي الأخير نتقدم بالشكر الجزيل وبفائق التقدير إلى أستاذتي المشرفة "سعاد حميدة" على قبولها الإشراف علي وعلى تتبعها لمسار عملي وتقديمها لملاحظات صوبت خطئي وسددت عملي لإتمامه. كما لا يفوتني أن أتقدم بالشكل الجزيل لأعضاء لجنة المناقشة على جهودهم في تصحيح البحث وتمحيصه من كل خطأ أو نقص.

الفصل الأول:

مفاهيم نظرية حول العتبات

- **المبحث1:العتبات النصية**
- **المبحث2:أنواع العتبات النصية ووظائفها**
- **المبحث3:العتبات النصية في الدراسات النظرية**

المبحث1: العتبات النصية

العتبات النصية أو النصوص الموازية (paratexte) كما أسماها" جيرار جينيت" من الموضوعات التي نالت حظها في الأبحاث الحديثة والدراسات السيميائية، وذلك لما لها من أهمية في قراءة النصوص والكشف عن خفاياها الجمالية والنفسية، وبما أن العتبات لها علاقة بالنصوص فيقال: عتبات نصية، إذن فمن الواجب قبل التطرق لها بالتعريف أن نعرج أولا على مفهوم العتبة ثم مفهوم النص في القواميس اللغوية لاستدراك مفاهيمهما الجذرية.

1- المفهوم اللغوي:

أ/ مفهوم العتبة:

وردت العتبة 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. وتقول عتب لي عتبة في هذا الموضع إذا أردت أن ترقى إلى موضع تصعد فيه"[1]، لقد مثلت لفظة عتبة في تعريف بن منظور مدخل المنزل والمكان المرتفع الذي تصعد فيه والدرج بما فيه من خشب مصنوع منه.

كما وردت لفظة عتبة في القاموس المحيط على أنها:" العتبة {محركة}: أسكفة الباب أو العليا منهما والشدة والأمر الكريه كالعتب محركة، والمرأة والعتب: ما بين السبابة والوسطى، أو ما بين الوسطى والبنصر والفساد والعيدان المعروضة على وجه العود، منها تمد الأوتار إلى طرف العود، والغليظ من الأرض، وجمع العتبة والعتب: الموجدة, كالعِتْبانِ، والمَعْتَبِ، والمعْتَبَة، والمعْتِبة، والملامة كالعتاب والمعاتبة والعِتبى، والضلع والمشي على ثلاث قوائم من العُقر، وأن تثب برِجلٍ وترفع الأخرى".[2]

بينما لفظة العتبة لدى الفيروزبادي فقد شمل في تعريفها اللغوي أكثر من كونها المدخل والمكان المرتفع فهي لديه مثلت المرأة وأوتار عود الموسيقى، وشعور العتب واللوم الذي يحمله شخص لآخر, والمشي بثلاث

---

[1]_أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري: لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير وآخرون، د.ط، حرف العين، دار المعارف، القاهرة، د.ت،، ص 2791-2792.

[2]_مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزبادي: القاموس المحيط, تح: أنس محمد الشامي وزكريا جابر أحمد، د.ط، حرف العين، دار الحديث، القاهرة، 1429هـ . 2008م، ص1045.

قوائم بسبب المرض بالنسبة للحيوان .كما مثلت المنطقة ما بين أصابع اليد . وقد حدد في تعريفه بين السبابة والوسطى وما بين الوسطى والبنصر. .

وفي معجم مقاييس اللغة وجدنا لفظة العتبة كالآتي: " العتبة: وهي أسكفة الباب وإنما سميت بذلك لارتفاعها عن المكان المطمئن السهل. وعتبات الدرجة: مراقيها، كل مرقاة من الدرجة عتبة، ويشبه بذلك العتبات التي تكون في الجبال، والواحدة عتبة وتجمع أيضا على عتبْ"[1]، وتعريف العتبات هنا جاء مشابها لتعريف لسان العرب لها، على أنها المدخل والمكان المرتفع، والعتب هو الدرج والذي يشبه في تشكله التدرجات الموجودة على الجبال.

وفي مجموع التعاريف اللغوية السابقة نجد أن لفظة "عتبة" في المعاجم العربية القديمة رغم اختلاف مشاربها قد اتفقت جميعها على أن هذه الأخيرة عتبة تحمل معنى: أسكفة الباب أي المكان أو المساحة أو المدخل ـ الحيز الذي يكون أمام باب المنزل ـ المرتفع عن سطح استواء الأرض، وفي مواضع أخرى تحمل معنى اللوم والعتاب، وكذا معناها الدرج الموجود في المنزل وهو العتب أو العتبان، والعتبة أيضا بمعنى المرأة ـ أي السند ـ وما هو على نهاية عود العزف، وتعني أيضا الانتقال من موضع إلى آخر.

ب/ مفهوم النص لغة:

- **عن العرب:**

جاء في لسان العرب مادة "نصص" على أنه:

" النّص: رفْعُك الشيء، نصّ الحديث ينُصُه نصّا رفعه، وكل ما أُظْهِرَ فقد نُصّ. وقال عمرو بن دينار: ما رأيت رجلا أنصُّ للحديث من الزهري، أي أرفع له وأسند. ويقال: نصَّ الحديث إلى فلان أي رفَعَهُ، وكذا نصصّه إليه، ونصّت الظبية جيْدها: رفعته ووُضع على المنصة أي على غاية الفضيحة والشهرة والظهور.

[1]–أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا: مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، د.ط، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، د.ت، ج4، باب "العين"، ص225.

والنّص النصيص: السير الشديد والحث ولهذا قيل: نصصت الشيء رفعته، ومنه منصة العروس، وأصل النّصِ أقصى الشيء وغايته، ثم سُمِي به ضرب من السّير سريع. ونصّ الرجل نصًّا إذا سأله عن شيء حتى يستقصي ما عنده. ونص كل شيء منتهاه".[1]

وفيما تم ذكره فإن النص جاء بمعان مختلفة فقد مثل الظهور والبروز من خلال الوقوف في مكان عال أمام الناس ومنه جاءت لفظة منصة، وسمي السير أو المشي السريع بالنص أي استخراج أقصى ما خفي من القدرة لأجل السرعة في الحركة، وللنص معنى السؤال والاستقصاء عن الخفي وهو يحمل أيضا دلالة النهاية والملاحظ في تعريف ابن منظور للنص أنه استقاه من مشارب مختلفة المنبع.

أما في القاموس المحيط ذكر النص بمعنى: " نصَّ الحديث إليه: رفعه، ونصَّ ناقته: استخرج أقصى ما عندها من السير. ونصَّ الشيء: حركه، ومنه: فلان ينُّص أنفه غضبا وهو نصَّاص الأنف. ونصَّ المتاع جعل بعضه فوق بعض، ونصَّ فلانا: استقصى مسألته عن الشيء. ونصَّ العروس: أقعدها على المنصّةِ بالكسر، وهي ما ترفع عليه، فانْتَصت، ونص كل شيء منتهاه"[2]، وعلى غرار ما جاء لدى "ابن منظو"ر في تعريفه للنص فإن "الفيروزبادي" قد أضاف له ـ النص ـ معان أخرى منها التحريك ووضع المتاع بعضه فوق بعض كبناء، وتحريك الشخص لأنفه غضبا.

وما يمكن استخلاصه من تعريف المعاجم اللغوية العربية للفظة" النص" أنها جاءت .كما سلفنا الذكر- بمعنى الظهور والبروز والانكشاف. وكذا بمعنى بلوغ الشيء نهايته ومنتهاه وأخذت أيضا معنى التحرك والحركة، ومعنى السير السريع والاستقصاء عن الخافي لكشفه.

- **عند الغربيين:**

بينما لفظة النص" في أصل الاشتقاق والوضع في معظم اللغات الأوروبية الحديثة يعني باتفاقها (النّسج) نجده على ذلك في الفرنسية (texte) والاسبانية(texto) والانجليزية (text) والروسية(tekta)...، وقد أخذت هذه الألفاظ كلها من أصل واحد هو اللاتينية التي تطلق على النص(textus) ويعني في هذه اللغة المنقرضة أيضا (النّسج)"[3]، ويمكن أن نستخلص من رؤية الغربيين للنص من حيث جذره على أنه: نسيج على أساس أن النص كالنسيج مجموعة من الخيوط المترابطة، المتصلة، والمتداخلة فيما بينها، وهو عبارة عن مادة

[1]– ابن منظور: لسان العرب، حرف "النون"، ص 1441.

[2]–الفيروزبادي: القاموس المحيط،حرف"ن"، مادة "نصص"، ص 1615.

[3]–عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، ط2، دار هومة للطباعة النشر والتوزيع، الجزائر، 2010م، ص45.

منتجة لها هدف موجهة للاستهلاك. والملاحظ أنه ما بين الجذر اللغوي لمفهوم النص لدى العرب والغرب مفارقة كبيرة من حيث التعريف، فلدى العرب وجدناه قد تعددت تعريفاته ما بين البروز والظهور في موقع مرتفع وكذا السرعة في المشي والسؤال لمحاولة معرفة الخفي وغيره مما ذكرنا سابقا، في حين أن "النص" لدى الغربيين كان له مفهوم واحد متداول في معظم اللغات ـ رغم اختلافها ـ وهو النسيج، فرغم أن الكلمة هي نفسها إلا أن تعريف العرب لها ابتعد ابتعادا كليا عن معنى النص كما هو الآن في حين أنه ـ النص ـ لدى الغربيين لامس مفهوم النص الحديث في كونه مجموعة مترابطة متصلة كما أشار له الباحثون ـ سواء الغربيين أم العرب ـ في عصرنا الحالي.

ويمكن أن نؤكد صلة التعريف اللغوي الغربي القديم للنص بالتعريف الحديث بمجموعة من المفاهيم الغربية الحديثة التي اخترناها نذكر منها:

مفهوم النص عند "جاك ديريدا" الذي يمثل عنده "(نسيج لقيمات) أي تداخلات، وهو لعبة منفتحة ومنغلقة في آن"[1]، أي أنه نسيج مترابط في ما بينه وبنية متكاملة ومتداخلة لا يمكن التخلي عن أي جزء منها على حساب الآخر، ومفهومه هنا استمده من المفهوم اللغوي للنسيج قديما عند الغربيين.

بينما يعرف "رولان بارت" النص بقوله هو: "حقل منهجي تتناوله اللغة...ومجاله (الدال) الذي يحيل إلى فكرة اللعب ليجعل النص غير خاضع إطلاقا لمنطق تفهمي، وإنما لمنطق كنايات وهذا راجع إلى القدرة الرمزية التي يحتويها"[2]، وعلى غرار ما جاء به "ديريدا" في مفهوم النص الذي يقوم على كونه نسيج مترابط، فإن "رولان بارت" اعتبر أساس النص هو اللغة والكلمات التي لا يمكن فهمها ببساطة لما في طياتها من رموز ودلالات يؤولها القارئ بحسب فهمه واستيعابه، فالنص في نظره إذن ـ عند رولان بارت ـ لعبة يسيرها القارئ وفق فهمه وخياله.

أما عند "جوليا كريستيفا" فقد عرفت النص بخصائص أربع هي: "الإنتاجية، والاختراق اللغوي، والتداخل النصي(Linter textualité)، والموضوع المتحرك، وبذلك ينفصل النص عن اللغة التواصلية التي يقعدها النحو فلا يغتبط بتمثيل الواقع والدلالة عليه"[3]، والنص عند "جوليا كريستيفا" بدوره عبارة عن بنية تقوم على إنتاج

---

[1]–محمد عزام: النص الغائب (تجليات التناص في الشعر العربي)، د.ط ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001م، ص21.

[2]–المرجع نفسه، ص19.

[3]–محمد بنيس: الشعر العربي الحديث{بنياته وإبدالاتها},1، التقليدية، ط2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ج1، 2001م، ص61.

الدلالة والتلاعب باللغة وتداخل النصوص والخطابات فيما بينها وكذا تغير الموضوع بحسب الفهم من شخص لآخر.

هذه بعض التعاريف الغربية الحديثة للنص والتي أثبت في أعماقها أن هذا الأخير ـ النص ـ لا ينفصل عن المفهوم الغربي القديم للنص الذي يمثل النسيج المتداخل فيما بينه و مادة ذو بنية متصلة متكاملة ومادة منتجة لرسالة يوجهها المؤلف للقارئ الذي يحلل مضمونها بحسب فهمه وكيفية تأويله له.

2/ المفهوم الاصطلاحي:

تعد العتبات النصية من "أهم القضايا التي يطرحها النقد الأدبي المعاصر لأهميتها في إضاءة وكشف أغوار النصوص، لقد أصبحت تشكل اليوم سواء في بلاد الغرب أو بلادنا العربية حقلا معرفيا قائما بذاته"[1].

ويمكن القول أن البداية الفعلية لهذا المصطلح كانت مع الغربيين وبالتحديد لدى الباحث الفرنسي "جيرار جينيت" (G.Genette) في كتابه الموسوم ب: " عتبات" عام 1987م والذي أوضح خلاله مفهوم "العتبات النصية" أو ما تعرف لديه بمصطلح" المناص" على أنها: "مجموعة الافتتاحيات الخطابية المصاحبة للنص أو الكتاب، من اسم الكاتب، والعنوان، والجلادة (Jaquette)، كلمة الناشر، الإشهار، وحتى قائمة المنشورات (Catalouge)، المكلف بالإعلام دار النشر..."[2]، فمصطلح المناص وفق هذا التصور الذي يستعرضه "جينيت" يشكل مجموعة من العناصر المحيطة بالنص الأصلي وهي مزامنة ـ مصاحبةـ له ومكملة لمعناه.

كما وتمثل العتبات النصية في نظر "جينيت" حلقة تواصل ما بين المؤلف والقارئ بدليل قوله: "المناص هو كل ما يجعل من النص كتابا يقترح نفسه على قرائه أو بصفة عامة على جمهوره فهو أكثر من جدار ذو حدود متماسكة، نقصد به هنا تلك العتبة"[3].

بينما أطلق "عبد الرزاق بلال" على العتبات النصية مصطلح "خطاب المقدمات" وعرفه بأنه: "جزء من نظام معرفي عام وهو ما يطلق عليه في الاصطلاح الفرنسي(Para texte) وتعني مجموع النصوص التي تحيط بمتن الكتاب من جميع جوانبه: حواش، هوامش، عناوين رئيسية وأخرى فرعية وفهارس ومقدمات وخاتمة، وغيرها من بيانات النشر المعروفة التي تشكل في الوقت ذاته نظاما إشاريًا ومعرفيا لا يقل

[1]–فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر العاصمة، الجزائر، 2010م، ص223.

[2]–عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر العاصمة، الجزائر، 2008م، ص44.

[3]–المرجع نفسه، ص44.

أهمية عن المتن الذي يخفره أو يحيط به، بل إنه يلعب دورا هاما في نوعية القراءة وتوجيهها"[1]. أي هي مجموع اللواحق المتممة لبنية النص الأصلي، ولكنها في ذات الحين موازية له من حيث الأهمية ولا تقل عنه كونها تمثل دورا هاما في جذب وتوجيه القارئ الفضولي ليتعمق داخل النص الأساسي.

و"يوسف الإدريسي" من جهته عرف العتبات النصية بقوله هي: " بنيات لغوية وأيقونية تتقدم المتون وتعقبها لتنتج خطابات واصفة لها تعرف بمضامينها وأشكالها وأجناسها، وتقنع القراء باقتنائها ومن أبرز مشمولاتها: اسم المؤلف والعنوان والأيقونة ودار النشر والإهداء والمقتبسة والمقدمة..."[2]، والملاحظ أن تعريف يوسف الإدريسي لم يختلف كثيرا عن تعريف عبد الرزاق بلال ورؤيته للعتبات على أنها صلة وصل ما بين النص والقارئ، تجذب هذا الأخير للغوص في عوالم النص الداخلي والبحث فيه.

أما "حميد لحميداني" فقد أطلق تسمية الفضاء النصي (L'espace textuel) على العتبات وعرفها بأنها: "الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها باعتبارها أحرفا طباعية- على مساحة الورق - ويشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف ووضع المطالع، وتنظيم الفصول، وتغيرات الكتابة المطبعية وتشكيل العناوين وغيرها"[3]. فالعتبات لديه تشمل كل ما يحيط بمتن النص الأصلي سواء من الداخل أو الخارج ك: العنوان، الإهداء، الهوامش خط الكتابة والطبع وغيرها والتي تمهد للقارئ السبيل للولوج إلى الداخل. وهذا ما أكد عليه " جميل حمداوي" بقوله أن: "النص الموازي عبارة عن عتبات مباشرة أو غير مباشرة عن النص، إذ تفسره وتضيء جوانبه الغامضة وتبعد عنه التباساته وما أشْكِل على القارئ"[4].

من خلال هذا التعريف نجد أن لحميداني قد اعطى مفهوما اكثر شمولا للعتبات وجعلها ملمة بكل ما يعنى بالنص وشكله.

---

[1]-عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص(دراسة في مقدمات النقد العربي القديم)، د.ط، إفريقيا الشرق، المغرب، 2000م، ص16.

[2]-يوسف الإدريسي: عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، 2015م، ص21.

[3]-حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط1، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، آب1991م، ص56.

[4]-جميل حمداوي: شعرية النص الموازي (عتبات النص الموازي)، ط2، دار الريف للطبع والنشر الالكتروني، الناظور. تطوان/ المملكة المغربية، 2020م، ص12.

وذكرها "عبد الفتاح الحجمري" بدوره فقال: "تبرز عتبات النص جانبا أساسيا من العناصر المؤطرة لبناء الحكاية ولبعض طرائق تنظيمها وتحققها التخيلي، كما أنها أساس كل قاعدة تواصلية تمكن النص من الانفتاح على أبعاد دلالية تغني التركيب العام للحكاية وأشكال كتابتها بيد أن عتبات النص لا يمكنها أن تكتسب أهميتها بمعزل عن طبيعة الخصوصية النصية نفسها"[1]، أي أن العتبات النصية برؤية الحجمري تمثل ركيزة أساسية في قيام النص الأصلي ولها صلة وثيقة مع هذا الأخير- النص - وتتداخل معه إلى حد كبير ولا يمكن الفصل بينهما - ما بين العتبات والنصوص الداخلية - كون حضور أحدهما يشترط وجود الآخر ضروريا ولزاما.

والملاحظ خلال البحث والتنقيب خلف العتبات النصية أن تسمياتها قد تعددت ويرجع هذا إلى الترجمة القاموسية الحرفية، فمصطلح(Le para texte) عند "جيرار جينيت" أصبح له تسميات عدة عند النقاد والباحثين العرب فقد ترجمه "سعيد يقطين" بالمناصصات، و"محمد بنيس" أسماه بالنص الموازي، في حين "فريد الزاهي" أطلق عليه تسمية المحيط الخارجي أو محيط النص الخارجي, أما "عبد العالي بوالطيب" فيستعمل مصطلح المناص، واستعمل "عبد الرحيم العلام" لفظة الموازيات للتعبير عن العتبات النصية، بينما "محمد الهادي المطوي" وظف الموازية النصية أو الموازي النصي[2]. وقد تعددت المصطلحات إلى أكثر من هذه المذكورة آنفا فكل باحث وناقد في مجال العتبات اعتمد المصطلح الذي يشمل رؤيته وكيفية تعريفه.

نستنتج من مجمل التعريفات الاصطلاحية السابقة للعتبات النصية أن هذه الأخيرة متعددة التمظهر والملامح، حيث صاغ لها النقاد تسميات مختلفة كل حسب مجاله وفهمه، ولكنها تصب في مفهوم واحد أنها عبارة عن عتبات أولية يمر بها القارئ قبل دخوله إلى النص الأصلي حيث تتمثل هذه الأخيرة - العتبات النصية - في مجموع الملحقات النصية الداخلية والخارجية البصرية واللغوية على حد سواء والتي تساعد القارئ على استكشاف خبايا النص وأسراره وكذا تمثل صلة وصل بين النص الأدبي والقارئ حيث تقوم بجذب اهتمامه، هي إذن - العتبات النصية - عبارة عن بوابة أولية رئيسية إلى عالم النص الخفي الأصلي تساعد القارئ أو المتلقي الفضولي على الغوص في مكنوناته وخفاياه.

[1]-عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص (البنية والدلالة)، ط1، شركة الرابطة، الدار البيضاء، المغرب، 1996م، ص16.

[2]-ينظر: جميل حمداوي, شعرية النص الموازي (عتبات النص الموازي)، ص 8.9.10.

المبحث2: أنواع العتبات النصية ووظائفها:

1/ أنواع المناص:

يمكننا تحديد أنواع المناص على منوال ما قسمها "جيرار جينيت" والتي اعتمد عليها كثر الدارسين من بعده حيث أجملها في نوعين أساسين هما: المناص النشري والمناص التأليفي والتي سنحددها كالتالي:

أ . المناص النشري/الافتتاحي (مناص الناشر):

"وهي في تعريفها كل الإنتاجات المناصية التي تعود مسؤوليتها للناشر المنخرط في صناعة الكتاب وطباعته، وهي أقل تحديدا عند "جينيت" إذ تتمثل في: الغلاف، الجلادة، كلمة الناشر الإشهار، الحجم السلسلة..."[1]. أي هي كل ما يحيط بالمؤلف أثناء صناعته وطبعه وهي من اختصاص دار النشر والعاملين فيها حيث تحاول بأقصى قدراتها أن يكون ذاك المؤلَف الذي وضع بين يديها للعمل عليه في المستوى الذي يريده المؤَلِف وهذا لا يعني بالضرورة إلغاء وجود هذا الأخير. المؤَلِف . بل لابد من استشارته والأخذ برأيه لإتمام العمل دون نقائص ويضم المناص النشري قسمين هما:

أ.1. النص المحيط النشري:

"يرى جينيت أن هذا الفرع تتحكم فيه دار النشر ويكون عاتقه على مسؤولية الناشر، ويشمل هذا القسم: الغلاف، الجلادة، كلمة الناشر، السلسلة، حيث عرفت هذه العناصر تطورا كبيرا وملحوظا مع تقدم الطباعة الرقمية"[2]، إذن فالمحيط النشري هو تلك المساحة أو الحيز الذي يحيط بالكتاب ويكون الإشراف عليه من مسؤولية دار النشر.

أ.2. النص الفوقي النشري:

"يضم هذا الفرع كلا من: الإشهار، قائمة المنشورات، وكذا الملحق الصحفي لدار النشر وغيرها من المعطيات الفوقية النشرية الأخرى"[3]، فالنص الفوقي النشري في مجموعه هو تلك العناصر الموجود خارج الكتاب والغير متصلة به، تعمل على الدعاية للكتاب والإشهار به في أوساط القراء والمتلقين.

---

[1]–عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، ص45.

[2]–ينظر: المرجع نفسه، ص49.

[3]–ينظر: المرجع نفسه، ص50.

ب . المناص التأليفي (مناص المؤلف):

"يمثل كل تلك الإنتاجات والمصاحبات الخطابية التي تعود مسؤوليتها بالأساس إلى الكاتب/ المؤَلِف حيث ينخرط فيها كل من: اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي، الإهداء والاستهلال..."[1]، أي في مجموعها هي كل ملحقات النص الأصلي المصاحبة له والتي يتكفل بها المؤَلِف أو صاحب الكتاب شخصيا. وينقسم المناص التأليفي بدوره إلى قسمين هما:

ب .1. النص المحيط التأليفي:

"ارتبط هذا العنصر بدوره المؤَلَف وهو يضم كلا من: اسم الكاتب، العنوان الرئيسي والفرعي العناوين الداخلية، الاستهلال، الإهداء، التصدير*، التمهيد، الملاحظات، الحواشي، الهوامش...وغيرها"[2].

ب .2. النص الفوقي التأليفي EpitexteAuctorial:

وينقسم هو الآخر حسب رؤية "جينيت" إلى قسمين هما: [3]

ب.2.1. النص الفوقي العام:

يتمثل في: " اللقاءات الصحفية والإذاعية والتلفزيونية التي تقام مع الكاتب، وكذا الحوارات المناقشات والندوات التي تعقد حول أعماله، إلى جانب التعليقات الذاتية التي تكون من طرف الكاتب نفسه حول إنتاجاته الأدبية وكتبه"[4]، والكاتب هنا تكون له فرصة للتقرب من القارئ وكذا الإجابة عن التساؤلات حول ما تتضمنه كتبه وفرصة أكبر للترويج لأعماله.

---

[1]–المرجع السابق، ص48.

[2]–المرجع نفسه، ص 49.

[3]–المرجع نفسه، ص 50 .

*–**التصدير**: ما كان أول الكتاب أو أول الكلام.

[4]–عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، ص 50.

ب.2.2. النص الفوقي الخاص:

يضم كل من: "المراسلات، والمسارات، المذكرات الحميمية، والنص القبلي، التعليقات الذاتية.."[1]. وقد قسم بدوره إلى فرعين:

ب .2.2. 1. النص الفوقي السري:

" يتكون من المراسلات (Correspondances) بين الكاتب وقرائه، وإما رسالات مكتوبة أو شفوية من قرائه"[2].

ب.2.2. 2. النص الفوقي الحميمي:

"وهو الذي يتوجه فيه الكاتب إلى ذاته وهذه الوجهة الذاتية (Auto destination) تأخذ شكلين هما:

- شكل المذكرات اليومية(Jour nauxintime)
- شكل النصوص القبلية(Avant–textes)"[3].

والملاحظ أن النص المحيط بشكليه ـ النص المحيط النشري والنص المحيط التأليفي ـ هو ما تعلق بمجموع العناصر التي تتماشى وتتواجد موازاة مع النص الأصلي سواء تلك التي يتكفل بها الناشر أثناء صنع الكتاب أو التي يتكفل بها المؤَلِف شخصيا وتكون من صنعه، ثم إن اجتماع النص المحيط والنص الفوقي ينتج لنا نصا موازيا للنص الأصلي عمله جذب القارئ نحو الداخل للاستكشاف إذن:

النص المحيط + النص الفوقي = النص الموازي{ المناص/ العتبات النصية ..}

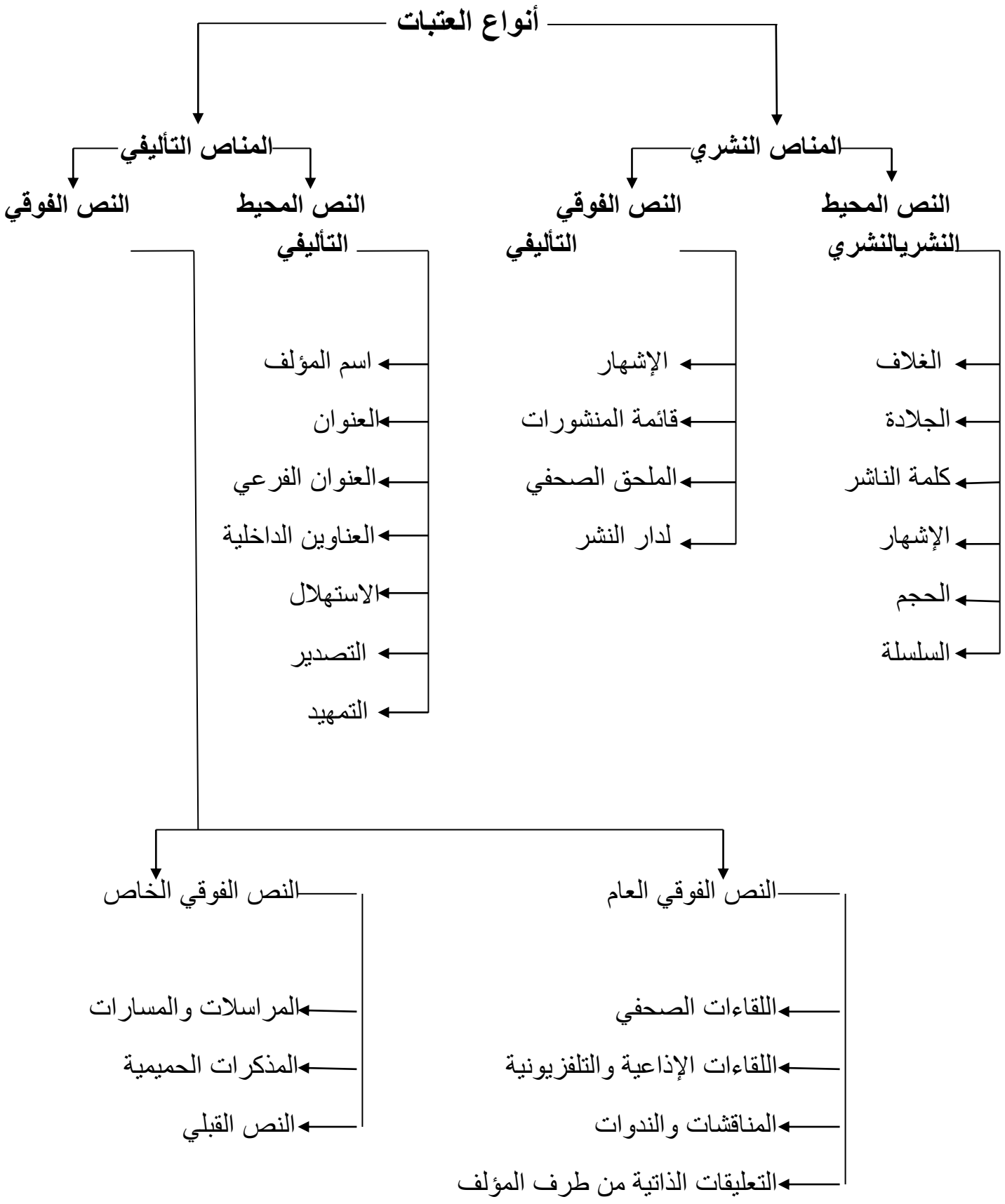
Le para texte =L'epi texte +Le peri texte

[1]–المرجع السابق، ص 50.

[2]–المرجع نفسه، ص139.

[3]–المرجع نفسه، ص 139.

مخطط تفصيلي يوضح أنواع المناص (العتبات النصية):



2/ وظائف العتبات النصية:

"إن للعتبات أهمية كبيرا ودورا أساسيا في بناء العلاقة بين خارج النص (الواقع الخارجي) وداخله (الواقع النصي)، فهي عبارة عن فضاء تجسيري ـ تمثل صلة وصل ـ لأنها تساعد القارئ من العبور السري من العالم الخارجي(اللانص) إلى التوغل في أعماقه الداخلية (عالم النص)، كما وتخفف على المتسائل وطأة القلق والتردد لدى ولوجه عالم الكتاب الخفي، حيث تبين وتصور له ما يمكن أن يصادفه خلف العتبات ما بين جلادتي الكتاب وما هو داخل النص الأصلي"[1]. وهذا إن دل فإنه يدل على أن وجود العتبات ليس اعتباطيا كما يتصوره البعض وأنها ليست مجرد شكليات للتزيين وفقط، بل أكدت الدراسات الحديثة أن لهذه الأخيرة ـ العتبات ـ وظائف متعددة تقوم بها، من بين هذه الوظائف نجد:

أ/ـ الوظيفة الإخبارية: "تتمثل هذه الوظيفة في: اسم الكاتب ودار النشر وتاريخ النشر، حيث تقوم هذه الوظيفة على الإشارة إلى معطيات غلافية ذات أهمية، كما أنها تحيل على مقصدية ما أو على تأويل معين متصل بالكاتب"[2]، ويتبلور هدف هذه الوظيفة عموما في إخبار القارئ بمعلومات عامة حول الكتاب بغية التعرف عليه أكثر، وتكون المعلومات بعيدا عن مضمون النص الداخلي.

ب/ وظيفة تسمية النص: "هذه السمة تشكل الطابع المألوف في تصورنا لطبيعة ووظيفة هذه النصوص (العنوان هو بمثابة اسم للكتاب)"[3]، فلابد من وضع عنوان للمؤلَفْ باعتباره عتبة أساسية لابد من حضورها وبروزها للدلالة على النص الأصلي في محاولة لجذب القارئ.

ج/ـ الوظيفة الجمالية: هي ذات صلة بشكل الكتاب "فهي تتمثل في تزيين الكتاب وتنميقه من خلال العنوان الجميل، والمقدمة المثيرة، والصورة والألوان الجميلة على الغلاف، وطريقة رصف العناوين وربما شكل الطباعة ورسم الكلمات، كل ذلك يعطي صورة جمالية تزيد من شغف القارئ وهو يتلقى الأثر الأدبي"[4]. ويتمثل دور هذه الوظيفة في تنميق الخارج ليعمل على الجذب إلى الداخل، فإتقان اختيار طريقة الكتابة

---

[1]–ينظر: عبد الملك أشهبون: عتبات الكتابة في الرواية العربية، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، اللاذقية، 2009م، ص 44 -45.

[2]–المرجع نفسه، ص 44.

[3]–المرجع نفسه، ص45.

[4]–آمنة محمد الطويل: عتبات النص الروائي في رواية المجوس لإبراهيم الكوني{العنوان، الغلاف، المقتبسات}، المجلة الجامعة،كلية التربية، قسم اللغة العربية، جامعة الزاوية،الزاوية، مجلد 3، ع16، يوليو2014م، ص51.

والألوان وكيفية الرسم على الجلادة وحتى الإهداء والمقدمة والعناوين الفرعية الداخلية كلها لها أثر في خلق الفضول للناظر لها للتعمق فيما خلف أبوابها الجميلة وربما الغريبة حتى.

د/- وظيفة التعيين الجنسي للنص: "يتم من خلالها تعيين جنس العمل الأدبي وإدراجه ضمن سلسلة أدبية معينة (رواية، قصة، شعر، مسرحية...)، والذي يسمح بوجود هذا النص أو العمل ضمن دائرة الإنتاج الأدبي حيث يبرز وجوده سواء وسط أشباهه من الجنس نفسه أو وسط الأجناس الأدبية الأخرى"[1].

هـ/- وظيفة تحديد مضمون النص والغاية منه: "يقوم بهذا الدور كل من العناوين الداخلية - عناوين الفصول وغيرها - وعنوان الصفحة والخطاب التقديمي* والتنبيهات قصد إبراز الغاية من تأليف الكتاب"[2] .

و/- "وظيفة تحقيق عبور القارئ من خارج النص {اللانص أو الواقع الخارجي} إلى داخله {النص باعتباره لحظة تخييل}"[3]: أي أن العتبات تساعد القارئ على تخيل ما هو خفي عن بصره والقابع خلف أسوار الغلاف الخارجي - في المتن الداخلي - فتجعله حقيقة من خلال جذبه وتحقيق تخيله حول ما هو مخفي خلف العتبات الخارجية وحتى الداخلية من رسائل مباشرة وغير مباشرة.

ي/- الوظيفة التداولية: وهي وظيفة من وظائف العتبات تهدف إلى جعل الكتاب او العمل المنشور اكثر تداولا؛ حيث تعرف هذه الأخيرة بأنها: "تتمثل في كيفية استثمار السمات والعلامات اللغوية في الخطاب وجعله رسالة تواصلية ناجحة وواضحة"[4]، فمن خلال تعريفها نلاحظ أن وظيفتها "تكمن في استقطاب القارئ وإغوائه للولوج إلى عالم الكتاب بشكل تدريجي "[5]. إذن لنجاح عملية نشر الكتاب في الأوساط العامة لابد من استغلال العتبات باختلاف أنواعها ومكان وجودها لاستقطاب القارئ للولوج إلى العالم الداخلي أو عالم النص الأصلي.

والملاحظ من خلال ما ذكرناه أن وظائف النصوص الموازية قد تعددت ما بين إخبارية، جمالية تعيينية وتداولية...وغيرها، حيث الغرض منها جذب القارئ نحو الخفي من النص الداخلي، ومحاولة فهم خصوصية

---

[1]-ينظر: عبد الملك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص45.

*-الخطاب التقديمي: عبارة عن ملخص يكتبه المؤلف في الصفحات الأولى قبل النص الأصلي وهدفه جذب القارئ.

[2]-آمنة محمد الطويل: عتبات النص الروائي في رواية المجوس لإبراهيم الكوني{ العنوان، الغلاف، المقتبسات}، ص 52.

[3]-عبد الملك أشهبون: عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص45.

[4]-خلف الله بن علي: التداولية مقدمة عامة، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب، المركز الجامعي تيسمسيلت، الجزائر، المجلد14، ع1، 2017م، ص 233.

[5]-آمنة محمد الطويل: عتبات النص الروائي في رواية المجوس لإبراهيم الكوني(العنوان، الغلاف، المقتبسات)، ص51.

النص الأدبي واكتشاف ما يعتريه من غموض، وكذا تعيين انتمائه الجنسي وخصوصيته وسط الأجناس الأخرى المشابهة والمختلفة، إذن "فللعتبات وظيفة مهمة تتمثل في تمهيد الطريق أمام القارئ المتلقي لاكتساح أغوار النص الخفي وفهمه من خلال إمداده بمفاتيح تحليل الخطاب التي تجذبه نحو النص ثم تساعده في تحليله"[1].

[1]–ينظر: جميل حمداوي، شعرية النص الموازي(عتبات النص الموازي)، ص5.

المبحث3: العتبات النصية في الدراسات النظرية

1/ العتبات النصية في الدرس النقدي الغربي:

شهدت الدراسات الغربية اهتماما كبيرا بالمناص أو كما سماه "جيرار جينيت" Para texte أو عتبات والذي عرفه وضبط مفهومه بعد أن تجاوز تصوراته لمقولة الشعرية في كتابه "أطراس" سنة1982م، والذي يتجاوز فيه معمارية النص الداخلي كمجموعة من المقولات العامة في أنماط الخطاب والصيغ القولية والأجناس الأدبية ليتحول موضوع الشعرية عنده إلى جملة من المتعاليات النصية ـ وهي كل ما يجعل النص في علاقة وتداخل مع نصوص أخرى سواء بطريقة واضحة جليلة أو خفية، وجعل له خمسة أنماط هي: التناص، النص الواصف، النص الجامع، النص المتفرع، النص الموازي ـ ويتفرع عنها مصطلح" العتبات" الذي وضع له تعريفا دقيقا مزال يشهد للساعة حركة تداولية وتواصلية لدى النقاد، وذلك من خلال العلاقة التي ينسجها النص مع ما يحيط به ويدور بفلكه من نصوص مصاحبة أو موازية له حيث عرفها "جينيت" على أنها: "ما يصنع النص من نفسه كتابا يقترح ذاته بهذه الصفة على قرائه وعموما على جمهوره أي ما يحيط الكتاب من سياج أولي وعتبات بصرية ولغوية"[1].

وتعد جهود "جيرار جينيت" البحثية المستخلصة من كتابه "عتبات" تتويجا لإرهاصات نظريات سابقة لباحثين ونقاد ساهموا في ملامسة هذا المصطلح وسعوا إلى رمي البذور الأولى رغم عدم نضجها كاملة وعدم إنتاج بحوث علمية أو كتب تغوص فيه غوصا عميقا، نذكر من هؤلاء:

كلود دوشي (Claude duchet): ذكر كلود دوشي نقطة مهمة حول المناص "في مقالة له نشرت في مجلة الأدب سنة1971م تحت عنوان من أجل سوسيو ـ نقد" أن هذا الأخير ـ المناص ـ عبارة عن: "منطقة مترددة...أين تجمع مجموعتين من السنن، سنن اجتماعي في مظهرها الإشهاري، والسنن المنتجة أو المنظمة للنص"[2]، فالمناص هنا بحسب رؤية "دوشي" عبارة عن جانبين: الجانب الإشهاري الذي يسعى إلى تسويق الكتاب من خلال اختيار عناوين وصور غلاف تستدعي انتباه القارئ، والجانب الآخر هو الجانب المسؤول عن إنتاج النص من المؤَلِف إلى دار النشر.

---

[1]–ينظر: لعموري زاوي: في تلقي المصطلح النقدي الإجرائي (ترجمة Para texte على ضوء كتاب دومينيك مانغونو"المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب")، مجلة الأثر الأدبية، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، أشغال الملتقى الدولي الثالث لتحليل الخطاب، ع11، ص25.

[2]–عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، ص29.

جاك ديريدا (Jacques derrida): "تكلم عما يعرف ب: خارج الكتاب(Horslivre) في كتابه التشتيت عام1972م، والذي حدد فيه بدقة الاستهلالات والمقدمات والتمهيدات والديباجات والافتتاحيات محللا إياها فهو يرى أن المقدمات تكتب لتنتظر محوها والأفضل لها أن تنسى، ولكن هذا النسيان لا يكون كليا فهو يبقي على أثره وعلى بقاياه ليلعب دورا مميزا وهو تقديم (Précéde) وتقدمة (Présenter) النص لجعله مرئيا(Visible) قبل أن يكون مقروءا {Lisible}"[1] . وديريدا في دراسته هنا ركز على المقدمات والاستهلالات على غرار العناصر الأخرى باعتبار أن لها أهمية كبرى على غرار العتبات الأخرى ـ في نظره ـ كونها تستدعي انتباه القارئ من خلال جعل النص مرئيا لبصره قبل أن يكتشف ما بداخله بالقراءة، ويرى أن عمل المقدمات وما يشابهها تكتب للفت النظر ثم تنسى لأجل التركيز على النص الأصلي حتى لا تكون أداة تشتيت عنه.

ل. بورخيص (L,Bourges): "ذكر بورخيص بعض الملاحظات والإشارات السريعة للموضوع في كتابه المعنون ب: المقدمات، إذ لاحظ أن الدراسات الأدبية مازالت تشتكي من نقص يتمثل في عدم ظهور قاعدة تقنية لدراسة المقدمات"[2]، و"بورخيص"على غرار العتبات النصية الأخرى ركز على المقدمة التي اعتبرها فاتحة الكتاب وأول مدخل للنص تكشف بعضا من أغواره للقارئ وتمهد له الطريق لمعرفة بعض مما يمكن أن يصادفه مستقبلا أثناء القراءة لهذا ركز عليها كما فعل "ديريدا" غاضين بذلك البصر عن العتبات الأخرى التي تحيط بالمتن، على غرار المقدمة وما شابهها والتي وجودها في نظرهم ضروري ولازم في نفس الوقت.

م.مارتان بالتار (M.Martins Baltar): نجده هو الآخر قد اهتم بالمناص وقد تمظهر ذلك "في كتابه المشترك سنة 1979م بعنوان: L'écritetlesécrits, Problémes d'analyse et conidération didactique الخاص بالمقرر الأوروبي لتعليم اللغات الحية لأول مرة بالدقة المنهجية والسعة المفاهيمية التي سيعالجه بها "جينيت" في كتابه عتبات، ففي صلب حديث بالتار عن النص وموضوعاته خاصة تمظهراته على الدعامة المادية وهي الكتاب، نجده يتكلم عن ذلك الفضاء الحر الذي تتخذه النصوص بأنواعها على تلك الدعامة وهو المناص ليحدده بالتعريف على أنه: مجموع تلك النصوص التي تحيط بالنص أو جزء منه تكون مفصولة عنه، مثل عنوان الكتاب، وعناوين الفصول، والفقرات الداخلة في المناص..."[3] والملاحظ أن مفهوم "بالتار" للمناص لم يبتعد كليا عن مفهوم ورؤية "جيرار جينيت" مقارنة بكونه سباقا للإنجاز النقدي "لجينيت"

[1]–المرجع السابق:ص 28.

[2]–عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص(دراسة في مقدمات النقد العربي القديم)، ص24.

[3]–عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، ص30.

بفارق أربع سنوات، غير أن هذا الأخير توج كدرس نقدي حداثي متداول واعتبر مصدرا هاما ولازما في دراسة العتبات النصية خلال العهد الحديث بينما دراسات "بالتار" توقفت عند حدود كونها أطروحات تعليمية فقط ولم تلفت الأنظار إليها مثلما فعلت أبحاث "جينيت".

هنري ميتران (Henry Mitterand): هو من بين الذين أعطوا للعالم محاولة حول دراسة العتبات فقد "عرض في مقدمة كتابه (Discousde Roman) مجموع القوانين العامة والمنظمة لكيفية كتابة المقدمة من حيث الملفوظات والضمائر وتنظيم الكلام وفق أصناف المتكلمين والعبارات/النواة، والمستوى الإيديولوجي في المقدمة ثم الوظائف"[1]، وهو الآخر ركز على عنصر واحد من عناصر المناص وهي المقدمة فحاول إخضاعها لقوانين في محاولة لضبطها ونزع الشوائب التي يمكن أن تعتريها وجعلها صالحة لاستعمال الكتاب والمؤلفين لتصبح موحدة على نهج واحد من خلال ضبطها بقوانين رغم اختلاف المؤلفين ومواضيع الكتابة.

فيليب لوجان (Philippe lejeune): أشار في "كتابه الميثاق السير ذاتي سنة 1975م لما سماه حواشي أو أهداب النص، فحواشي النص المطبوعة في الحقيقة تتحكم بكل القراءة من اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي، اسم السلسلة، اسم الناشر، حتى اللعب الغامض للاستهلال"[2] وقد ركز "لوجان" على الحواشي* كونها تعرف بالخافي من النص والصعب منه والذي يوظفه المؤلف في مجموع العتبات المحيطة بالنص إذن فهي عبارة عن طريق يؤذي بدوره إلى الطريق الذي يوصل إلى النص الداخلي.

كما و"تعرض كذلك المعجم الأدبي المختص في (التاريخ والتقنيات) إلى المناص إذ أن أول من قام باقتراحه هو: T.M.Thomasseou في مقالته بمجلة الأدب عدد 53 لسنة 1984م بعنوان: قصد تحليل المناص المسرحي، حيث في مفهومه هو عبارة عن عناوين الأحداث المحتملة وقائمة الشخصيات الزمنية والفضائية، وتوصيف الديكور، ومؤشرات العرض فالمناص عنده إذن يغوص في البنى العميقة الخفية للكتاب، وهو جانب تقني محض لم يتحول إلى دراسة تطبيقية في العالم الواقعي قط"[3]. وعلى غرار الدراسات التي سبق وذكرنا لم يخرج بحث "توماسو" حول العتبات خارج حدود الأوراق النظرية ولم يقم بتطبيقه كما

---

[1]–مصطفى الشاذلي: مقاربة أولية لكيفية اشتغال المقدمة في الخطاب النقدي القديم، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ع29، أصدرت في 1سبتمبر 1998م، ص298.

[2]–عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، ص29.30.

***الحواشي**: عبارة عن تعليق يكتب على هامش الصفحة أو بين أسطرها و ويراد بها في الغالب تفسير ألفاظ مبهمة جاء ذكرها في المتن, وتكون مبهمة على القارئ أو الباحث.

[3]–عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، ص31.

فعل الآخرون كما أن المناص الذي عرفه و ركز عليه يتعلق بالمناص أو العتبات المسرحية والذي بحسب مفهومه يختلف عن العتبات النصية الموجودة في الكتب والمؤلفات.

وللدارسين الغربيين دور في تشكيل حلقات دراسية أبدت عنايتها بدراسة موضوع العتبات النصية " أبرزها حلقة جماعة مجلة أدب الفرنسية ـ1980م ـ وأيضا جماعة مجلة الشعرية ـ 1987م ـ"[1]. حيث ضمت هذه المجلات أو الحلقات مجموعة أبحاث "تعنى بتحليل البيانات كونها خطابا ــ حاولت دمج الدراسات العلمية في الخطابات الأدبية ــ ومقاربتها مقاربة لسانية وكذا كيفية تحويل المقدمة إلى بيان، كما اهتمت بكل ما هو يتعلق بالجانب الموضوعاتي فتناولت البيانات السياسية والسينيمائية والأدبية والتشكيلية"[2]، وقد مثلت مجموع هذه الحلقات والمجلات البداية الفعلية للعتبات كونها ظهرت مزامنة لفترة ظهور العتبات عند "جيرار جينيت" وإلقائه للضوء على هذا النوع من الدراسات التي لفتت الانتباه، كما حاولت في دراستها الدمج بين العتبات من ناحية اتصالها بالأدب من جهة والتحليل العلمي من جهة أخرى قصد الوصول إلى نتائج صحيحة يقينية في دراستها وبحثها في مجال العتبات.

من خلال ما قمنا بذكره عن المحاولات التي سبقت "جيرار جينيت" وجدنا أن مجموع الباحثين المذكورين آنفا وغيرهم ممن لم تسعنا الفرصة لعرضهم لم يضعوا كتبا أو يقوموا بأبحاث خاصة بالمناص ولم يعتنوا به ولم يحاولوا الغوص في ما خلف العتبات لكشف أساسها وتحليلها كما فعل "جينيت"، وإنما ذكروا العتبات في دراساتهم من خلال التركيز على عنصر واحد كما فعلوا مع المقدمة أو حضرت بطريقة عرضية سواء أكان ذلك في كتبهم أو مقالاتهم التي كتبت في الجرائد والمجلات.

وإذا كان ما ذكرنا يختص بما أنجزه "جينيت" من وضعه لتعريف العتبات وتعمقه فيها وكذا مجموع البدايات أو المحاولات التي أتت قبله، فإن الفترة التي تلت انجازات "جينيت" اتسمت بالانتشار الواسع للعتبات النصية وكذا "زيادة الدراسات النقدية حولها في مختلف الأجناس من مسرح، رسم، موسيقى... بعد أن كانت زاوية وجوده تنحصر في الرواية والأعمال الأدبية الورقية وفقط. ومن الذين سارعوا إلى تقبله والأخذ بيده نحو الانتشار نجد مجلة "الشعريات" التي خصصت له عددا مميزا من أعدادها في جانفي1987م، حيث درسته في مجالات مختلفة. كما ونجد الباحث "فيليب لان" أحد الذين انتقلوا من التنظير إلى التطبيق على المناص فأخذ المناص النشري وركز عليه في كتابه(La periphérie du texte) وهذا ما لم يقم به "جينيت" خاصة في

[1]–مصطفى االشاذلي: مقاربة أولية لكيفية اشتغال المقدمة في الخطاب النقدري القديم، ص298.

[2]–عبد الرزاق بلال: مدخل غلى عتبات النص، ص24-25.

بعده التداولي"[1]. فجيرار جينيت قد مثل صلة الوصل ما بين المحاولات التي سبقته والتي غالبيتها عبارة عن تنظير وبين المحاولات التي أكملت الدراسة والتحليل فيما احضره والنتيجة كانت انتشارا ملحوظا لأبحاث العتبات بعدما كانت عبارة عن مرافقات للنص لا منفعة منها، وقد شمل توسعها كذلك الخروج عن نمط العتبات المعروف وهو عتبات الأعمال الأدبية من شعر ورواية بل تجاوز البحث فيها إلى عتبات المسرح والموسيقى والفنون التشكيلية أي كل ما له صلة بالفن والأدب صار تجربة للباحثين حول العتبات فيها.

2/ العتبات النصية في الدرس النقدي العربي:

إن البحث والتنقيب خلف أثر العتبات جعلنا نشكل فكرة واضحة حول بداية وتأصيل فكرة الموازيات النصية ـ أو مهما اصطلح عليها ـ فقد كانت البداية الفعلية لها على يد "جيرار جينيت" ـ كما ذكرنا سابقا ـ وممن زامنوه سواء قبله أو بعده، ولكن مجموع هذه الجهود لم توقفنا من البحث عن العتبات بعيدا عن العالم الغربي، حيث وجدنا محاولات "عربية ساهمت في البحث عن موضوع العتبات محاولة تفسير مصطلحاته ونقلها إلى النقد العربي أو دراسة الموضوع ومحاولة التعمق فيه مثلما فعل الغربيون أمثال جينيت ومن معه"[2]. والملاحظ أن العتبات في العالم العربي لم تكن حديثة الوجود مثلما ظن البعض بل هي حاضرة منذ القدم جنبا إلى جنب رفقة النصوص الأصلية، وعلى هذا الأساس سنقسم العتبات النصية في الدرس العربي إلى قسمين:

أ/ـ العتبات عند العرب القدامى:

إذا أردنا البحث في العتبات عند العرب القدامى بما هي عليه في الدرس الحداثي من تنظير وممارسة فإننا لن نجد منها شيئا والسبب في ذلك أن "طبيعة التأليف العربي قديما...كان عبارة عن مرويات شفوية يتناقلها طلبة العلم عن شيوخهم وعلمائهم، وهذه المرويات كثيرا ما أخذت طابع الحوار الذي يعتمد السؤال والجواب، أو طابع الصراع بين نمطين ثقافيين هما المشافهة الذي انتهى برجحان كفة الكتابة على المشافهة"[3]، وهذا ببساطة يدل على عدم التمكن من بناء دراسة على أساس التراث الشفوي الذي وصل إلينا كون عدم مصداقيته واردة على غرار المعلومات الموثقة والتي تتميز بالصحة والصدق.

---

[1]–ينظر: عبد الحق بلعابد،عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، ص35.

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

[3]–المرجع نفسه: ص26.27.

وبعد هذه المرحلة التي ميزتها الشفوية "ومع شيوع الكتابة وتنامي حركة التأليف المنظمة ونتيجة بروز الحاجة إلى تحديد ضوابط الكتابة وقواعد التأليف لتكون عمادا للأدباء والكتاب الناشئين في صناعة مؤلفاتهم وتفصيل أبوابها ومباحثها"[1]. فكان لزاما على العرب القدامى وضع ضوابط وشروط للكتابة لحفظ مؤلفاتهم من الخطأ والفوضى، وقد أخذ "المقريزي" على عاتقه ذلك في كتابه "المواعظ" فذكر الشروط الواجب توفرها في أي كتاب أو مؤلف فقال: "اعلم أن عادة القدماء من المعلمين قد جرت أن يأتوا بالروس 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، فهذه العناصر الثمانية تجعل المؤلف (بفتح اللام) أهلا بالثقة والذيوع والانتشار وتمنحه المصداقية والشرعية"[2]، والرؤوس الثمانية هي ما تعرف في النقد الحديث بالعتبات، ولكن العرب القدامى لم يهتموا لكونها موازيات نصية تحمل رسالة بل وضعوها لغاية الارتقاء بالمؤلف أو النص مهما كانت طبيعته، وكذا الحرص على ذيوع صيته ومصداقيته وسط القراء.

ويضع الجاحظ هو الآخر شروطا للكتابة في كتابه "الحيوان" فيقول: " وقد يكتب بعض من له مرتبة في سلطان أو ديانة إلى بعض من يشاكله أو يجري مجراه، فلا يرضى بالكتاب حتى يخزمه* ويختمه، وربما لم يرض بذلك حتى يعنونه ويعظمه"[3]، وهذا يبين بوضوح اهتمام القدماء بتنظيم التأليف وفق ضوابط صحيحة وأنهم اهتموا بالختم والعنوان أثناء التأليف وأولوه عناية في إنتاجاتهم الأدبية.

وبعدما تطورت الكتابة "وعرفت صناعة التأليف تطورا حتى بدأو يتدبرون شكلياتها التي لا تنفصل عن عمق مضامينها ومنافعها، فعرفوا الكتاب وميزوه عن السجل والسفر وتكلموا في أنواع الكتابة ورتبة الخط واستقامة الأسطر والفصل بينها، وكانوا لا يرضون بالكتاب إلا إذا كان مختوما ومعنونا"[4]. وانطلاقا من هذا يمكن أن نستخرج من رؤية القدماء في هذا التعريف عنصرين اثنين أولهما مع بدأ الطباعة وانتشارها اهتموا بالكتاب من حيث الشكل الخارجي ونوعه وطريقة الكتابة فيه كون ما سبق ذكره لا ينفصل عما هو في مضمون الكتاب، وثانيهما تركيزهم على مكونين من مكونات العتبات النصية هما الختم والعنوان كونهما

---

[1]–يوسف الإدريسي: عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، ص27.

[2]–عبد الرزاق بلال:مدخل إلى عتبات النص، ص28.

[3]–أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: الحيوان، تح وشر:عبد السلام محمد هارون، ط2، جميع الحقوق محفوظة، ج1، 1384هـ 1965م، ص98.

***يخزمه:** من خزم الشيء، أي ثقبه، خزم الكتاب ليضم صفحاته بعضها إلى بعض.

[4]–عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص، ص28.

مهمان في حفظ المؤلف من الضياع ونسبه لصاحبه دون أغلاط والكشف عما يحتوي عليه الكتاب في عمقه من خلال قراءة العنوان الخارجي.

وبالإضافة لحديثهم عن الختم والعنوان، جيء الحديث كذلك عن التوقيعات والتي تعد هي الأخرى ذات أهمية وليس لها مكان محدد، والتوقيعات تأتي سواء في "أول الكتاب أو آخره فحرصوا كل الحرص على أن تكون دقيقة موجزة، كما وجعلوا لها أنواعا متعددة بين ما تكون عبارة عن جملة كاملة وأخرى تكون على شكل حرف واحد فقط، ومنها ما يكون بآية قرآنية أو بيت من الشعر حيث كل اعتمد ما يناسبه"[1]، وهنا اهتموا بالتوقيعات ليس باعتبارها عتبة تزين النص بل استعانوا بها لتأكيد انتمائها لصاحبها وحفظها من السرقة والضياع.

ولم ينسى القدماء الاهتمام بالمقدمة وأولوا لها عناية "باعتبارها المدخل الرئيسي لولوج النص وسبر أغواره ـ ثم ـ وبحكم موقعها في الغالب وليس بالضرورة عقب العنوان مباشرة كانت تنتج خطابا واصفا لمتن الكتاب تبين فيه طبيعة موضوعه، وتحدد مجاله المعرفي وتكشف دواعي الكاتب الذاتية والموضوعية للتأليف وتشير إلى المنهجية التي تتحكم في طرق عرضها وتحليلها والدفاع عنها، كما كانت تتضمن القارئ المفترض للنص أو المستهدف به في المدار المعرفي للمتن وتهيئته نفسيا وذهنيا لكي يجيد فهمه ويحسن تلقيه"[2]، فالمقدمة ذات خصوصية جمالية ودلالية مميزة، كما أنها توضح أهم دوافع الكتابة المتعلقة بالكاتب نفسه من جهة وبالقارئ من جهة أخرى، فهي رسالة تسبق النص الأصلي توضح ما تطرق فيه الكاتب من أفكار وما اتبع فيه من منهج وطريقة للكتابة، والمقدمة لم تعرف بهذا الاسم قديما بل أطلق عليها مصطلح التصدير ومعناه أول الشيء وبدايته.

كما واتفقوا " أن يفتتح كل عمل بالبسملة ويختتم بالحمد لله والصلاة والسلام على رسول الله صلى الله عليه وسلم"[3]، و"علاوة على البسملة والحمد لله والتصلية كانت النصوص تدبج ـ تتصل ـ بعناصر أخرى كالتشهد والدعاء وغير ذلك، كما كان يكتفى بها وحدها فتعقبها عبارة: "أما بعد" التي كانت تفصل بين الدعاء واستهلال الخطاب وتهيء المتلقي نفسيا وفكريا للانتقال إلى لحظة ذهنية مغايرة في عملية تلقي الخطاب"[4].

---

[1]–المرجع السابق: ص30.31.

[2]–آسية متلف: الخطاب المقدماتي في الرواية العربية المعاصرة بين الوعي النظري والمقاربة الإجرائية، مداخلة، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، الجزائر، {د.ت}، ص2.

[3]–عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص، ص31.

[4]–يوسف الإدريسي: عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر،ص32.

وقد وظف العرب البسملة في بداياتهم لما لها من قوة على نفسية القارئ وكذا لارتباطها بأصول دينية، ثم إن هذا الانتقال ما بين العناصر يدل على وعي المؤلف بالتسلسل المراد في الكتابة فلا يباشر الغوص في أعماق النص إلاّ بوضع ما قبله من ما تم ذكره سابقا من بسملة وحمد وصلاة وسلام على رسول اله.

يتضح لنا مما سبق أن العرب القدامى لم يعرفوا مصطلح العتبات بهيئته الحديثة سواء من حيث التعريف أو ترجمة المصطلح، وإنما جل ما عرفوه كان فيما تجلى وبرز في أعمالهم الأدبية الإبداعية والتي وضعوها كقواعد عامة عند ظهور الكتابة وتطورها، ومن أبرزها العنوان والختم والتوقيع والبسملة والمقدمة أو ما تعرف بالاستهلالات ـ كما ذكرناها سابقا ـ والتي وظفوها لأجل حفظ نصوصهم من الضياع وتسهيل التعريف بها وبأصحابها، وهذا يدل على أن العرب القدامى عرفوا العتبات قبل الغربيين إلا أن ما كان ينقصها هو منهج للدراسة فهم لم يتعرضوا لها باعتبارها موازيات نصية لنصوصهم الأصلية بل أشاروا لها باعتبارها قواعد عامة لابد من حضورها عند الكتابة والتأليف.

ب/ العتبات لدى النقاد المحدثين:

إذا ما بحثنا عن العتبات النصية لدى النقاد العرب في العصر الحدي اهتمامهم بالعتبات كان من ناحيتين:

الأولى: "النقد العربي الحديث اتجه أول الأمر إلى محاولة ترجمة مصطلح {عتبات} أو ما يعرف في الدراسات الغربية ب:Le para texte أو La para textualité، هذا الأخير وجدناه قد نزل عليه اضطراب داخل الساحة العربية واختلاف الترجمة القاموسية"[1] فنجد مثلا ـ مثلما سبقنا الذكر في التعريفات الاصطلاحية ـ أن "عبد الرزاق بلال" يسميها بخطاب المقدمات، بينما "حميد لحميداني" أطلق عليها تسمية الفضاء النصي،و"سعيد يقطين" أردف لها مصطلح المناصصات، في حين "عبد العالي بو طيب" يستعمل مصطلح المناص...، والملاحظ أن عملية الترجمة عند هؤلاء وغيرهم ممن تم ذكرهم سلفا ركزت على محاولة فهم المصطلح الغربي لعتبات انطلاقا من كيفية استيعاب كل واحد فيهم له وكذا مرجعياته الفكرية التي تختلف عن الآخر، والنتيجة كانت فوضى واختلاف في تعريف المصطلح بدل الاشتغال عليه وتوحيد المصطلحات لتصبح مصطلحا واحدا شاملا لتسهيل العمل عليه.

[1] ينظر: فوزية بو القندول، خطاب العتبات في روايات واسيني الأعرج، رسالة دكتوراه، كلية الآداب واللغات, قسم اللغة العربية، جامعة منتوري، قسنطينة، 2015-2016م، ص30.

الثانية: "انكباب مجموع الدراسات المذكورة والبحوث النقدية على استيعاب وفهم المصطلح المتشبع بالمرجعية الفكرية والثقافية والإيديولوجية بوصفه وعاءً لفكر صاحبه ."[1]وهنا انتقلت مجموع الدراسات من التنظير إلى محاولة الممارسة والتطبيق على المصطلح . العتبات . حيث نجد مثلا:

"سعيد يقطين" في كتابه "انفتاح النص الروائي" يرى أن العتبات أو ما أطلق عليها بالمناصة هي: تلك "البنية النصية التي تشترك وبنية نصية أصلية في مقام وسياق معينين وتجاورها محافظة على بنيتها كاملة مستقلة...، ونستعمل المناصة هناك كتفاعل نصي داخلي أي داخل النص، ونسمي المناصات الخارجية ما يدخل في نطاق المقدمة والذيول والملاحق وكلمات الناشر والكلمات على ظهر الغلاف وما شابه"[2]، فبالرغم أن عتبات "جيرار جينيت" أصبحت مناصات عند "سعيد يقطين" إلا أن هذا الأخير في تعريفه للمصطلح ولبنية المصطلح لم يخرج فيهما عن تعريف ورؤية "جينيت".

وتمثلت جهود "شعيب حليفي" في تعريف وضبط مصطلح العتبات على أنه مجموع " المداخل التي تجعل المتلقي يمسك بالخيوط الأولية والأساسية للعمل المعروض، وهو أيضا البهوVestibule- بتعبير لوي بورخيس . الذي منه ندلف إلى دهاليز نتحاور فيها مع المؤلف الحقيقي والمتخيل، داخل فضاء تكون إضاءته خافتة والحوار قائم بين شكليه العمودي والأفقي حول النص ومكوناته المتعددة التي تربط من خلالها مع المحكي علاقات عدة، باعتبار أن الرواية تتضمن موازيا نصيا (Para texte) الذي هو ما يتكون منه كتاب ما"[3]، وفي نظره العتبات هي تلك المؤذية إلى عالم النص الحقيقي، والتي تعمل على إيصال الرسائل والدلالات التي وظفها الكاتب في بنياتها المختلفة من عنوان، غلاف، مقدمة، إهداء...وغيرها من العتبات التي يتكون منها أي مؤلف.

أما الناقد "محمد عزام" فيعرف العتبات بقوله: " المناص (Para textualité) نجده في العناوين والعناوين الفرعية، والمقدمات والخواتيم، والصور وكلمات الناشر...الخ"[4]، فالعتبات أو ما أطلق عليه تسمية المناص تمثلت لديه في مجموع المداخل الأولية الموجودة على الغلاف الخارجي وعلى الصفحات الأولى قبل النص الأصلي والتي تدل عليه.

---

[1]–المرجع السابق: ص30.

[2]–سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي{النص والسياق}، ط2، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2001م، ص99.

[3]–شعيب حليفي: النص الموازي في الرواية {إستراتيجية العنوان}، مجلة الكرمل، ع46، 1أكتوبر1992م، ص83

[4]–محمد عزام: النص الغائب(تجليات التناص في الشعر العربي)، ص41.

ويرى "وليد الخشاب" أن المصطلح الذي يوازي مصطلح النص الموازي هو محيطية النص Para textualité وعرفه على أنه: "العلاقة بين النص والنصوص المحيطة به في الوسيط الواحد كالكتاب {أو العرض المسرحي}، يشمل محيط النص: العنوان والعناوين الجانبية أو التحتية والمقدمات والتمهيد والخاتمة وما قد يوجه الخطاب للقارئ معنونا {إلى القارئ} أو {قبل أن تقرأ هذا الكتاب} الخ..، كما يشمل الهوامش والإهداءات والغلاف والرسوم"[1]، والنص الموازي أو محيطية النص عند "وليد الخشاب" كما هو ملاحظ يشمل كل ما هو ما يحيط بالنص الأصلي سواء أكانت تلك الموجودة على عتبة الغلاف الخارجية باختلافها أو تلك التي يتضمنها الغلاف بين عتبتيه الداخلية والتي تسبق النص الأصلي.

واعتمد "محمد الهادي مطوي" في "ترجمته لمصطلح La para textualité بالموازي النصي، فترجم Para بالموازي بمعنى المحاذاة والتقابل وTextualité بالنصية ليكمل إلى معنى الموازي النصي والذي يعني به: النص الداخلي والنص الفوقي الخارجي"[2]، ومفهوم العتبات عند "محمد الهادي مطوي" كما هو ملاحظ لم يختلف كثيرا عما جيء به عند "جيرار جينيت".

و "محمد بنيس" هو الآخر أعطى مفهوما للعتبات على أنها: "العناصر الأولية للتسمية ونقصد بها العناصر الموجودة على حدود النص داخله وخارجه في آن، تتصل به اتصالا يجعلها تتداخل معه إلى حد تبلغ فيه درجة من تعيين استقلاليته وتنفصل عنه انفصالا يسمح للداخل النصي كبنية وبناء أن يشتغل وينتج دلاليته والإقامة على الحدود إشارة للعابر أمام الكتاب ـ النص ـ ومصاحبة لمريد القراءة، وإرشادٌ للمسالك"[3]، حيث العتبات في نظره ما يقف على الحدود ـ أي على الغلاف الخارجي وحتى الصفحات الأولى قبل النص الأصلي ـ وهي مع النص تتصل أحيانا وتتداخل معه بشكل غير واضح لتدل عليه القراء والعابرين في محاولة لجذبهم، وتنفصل عنه أحيانا أخرى حتى لا تتدخل في مضمون النص الداخلي وتعطيه حريته في التعبير عما يريد دون قيود.

وهذه تتمثل في بعض الرؤى المفاهيمية للنقاد والدارسين العرب حول العتبات النصية ــ على غرار ما ذكرناه في المبحث الأول حول التعاريف الاصطلاحية للعتبات ــ.

---

[1]–وليد الخشاب: دراسات في تعدي النص, د.ط، المجلس الأعلى للثقافة، د.ت، ص17.

[2]–أحمد بادحو: سيميائية العنوان في روايات عز الدين جلاوجي، رسالة ماجستير، جامعة وهران01. أحمد بن بلة، كلية الآداب والفنون، 2015.2016م، ص59.

[3]–محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته، ص76.

وما لحظناه خلال الغوص في أعماق البحث العربي الحداثي حول العتبات أن الدراسات فيها لم تعد تنحصر بعدد الأصابع كما كانت عليه في بداية انتقال المصطلح للعالم العربي حيث يمكن أن نذكر من هذه الدراسات:

"جميل حمداوي" وكتابه: شعرية النص الموازي: عتبات النص الأدبي، "عبد الملك أشهبون" وكتابه عتبات الكتابة في الرواية العربية، "عبد الفتاح الحجمري" ومؤلفه عتبات النص، و"عبد الرزاق بلال" ومؤلفه المعنون بمدخل إلى عتبات النص، "يوسف الإدريسي" في كتابه عتبات النص، ولا ننسى جهود "عبد الحق بلعابد" في ترجمة ونقل كتاب عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص إلى العالم العربي، هذه الكتب ومؤلفات أخرى على غرار المقالات والرسائل الجامعية التي بحثت مطولا وعميقا في موضوع العتبات النصية سواء أكان ذلك من حيث التعريف أو من حيث أنواعه وما فيه من عتبات كالعنوان، الإهداء، المقدمة، ألوان الغلاف...وغيرها وتطبيقها على مجموع الأعمال الأدبية العربية منها والعالمية في محاولة للوصول إلى الدلالات والرسائل الخفية فيها . خلف العتبات . التي ضمنها مؤلفيها فيها وأرادوا منها الوصول إلى القارئ.

نستنتج في مختتم هذا العنصر أن العرب لم يعرفوا العتبات بمفهوم "جيرار جينيت" إلاّ في العصر الحديث ومع ذلك كان لهم الفضل في نقل المصطلح الغربي (Para texte) إلى العالم العربي حيث كانت لهم انجازات في ترجمة المصطلح رغم أن نتاج ذلك كان اختلافا في التسمية لدى الباحثين العرب، إلاّ أن التعاريف كانت متقاربة فيما بينها رغم اختلاف مرجعياتهم، ثم إن جهودهم تعتبر قيمة نظرا لعدم نضج التجربة النقدية العربية خاصة في العتبات من خلال تطبيق منهج وآليات غربية على مؤلفات عربية، وهذا ما خلق نوعا من الاضطراب والقلق لعدم تطابق الرؤى العربية والغربية.

في ختام هذا الفصل الذي حمل عنوان: مفاهيم نظرية حول العتبات حاولنا الغوص في عالم العتبات النظري والبحث في تعريفه وأنواعه وكذا المراحل التي مر عليه لنضجه سواء في الدراسات الغربية التي كانت سباقة لهذا النوع من الدراسات التي ظهرت على يد جيرار جينيت ومن معه، أو في العالم العربي الذي لم يعرف قديما معنى العتبات كما هي الآن، أو مجموع النقاد الحداثيين الذين أخذوا تجربة جينيت النقدية وحاولوا التوسع فيها من خلال التطبيق على إنتاجات عربية كما سنفعل في الفصل التطبيقي.

الفصل الثاني: العتبات النصية في ديوان كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس

- المبحث 1: العتبات المحيطة الخارجية
- المبحث2: العتبات المحيطة الداخلية

تمهيد:

العتبات النصية كما سبق وعرفناها في الفصل النظري تتمثل في: مجموع النصوص التي تحيط بمتن الكتاب أو المؤلف من جميع جوانبه، عناوين رئيسة وفرعية، عتبات اسم المؤلف، المؤشر التجنيسي، الإهداء والمقدمات وغيرها...، من بيانات النشر المعروفة التي تشكل في الوقت ذاته نظاما إشاريا ومعرفيا لا يقل أهمية عن المتن الذي يحيط به، بل وإنه يلعب دورا هاما في توجيه القارئ فهي تساعده على التعمق في أغوار النص والبحث في خفاياه سواء أكانت تلك المتعلقة بالعتبات نفسها أو الباطنية المتعلقة بالنص الداخلي الأصلي.

أما في الفصل التطبيقي فسنحاول التعريف بأبرز العتبات النصية التي لعبت دورا في ديوان "كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس" لـ "عز الدين ميهوبي" ، محاولين فك شفراتها للوصول إلى مجموع الدلائل والرسائل التي ضمنها المؤلف فيها حول النص ومحاولة دراستها وتحليلها.

المبحث1: العتبات المحيطة الخارجية

العتبات الخارجية المحيطة هي تلك الملحقات النصية، التي تمهد الطريق للقارئ قبل الدخول إلى عالم النص الداخلي، وتكشف له بعضا من الغموض الذي يعتري ذاك الكتاب أو المؤلف، الذي بين يديه والعتبات المحيطة كثيرة ومتعددة، لكل منها تعريف ودور خاص بها في مساعدة القارئ نذكر منها:

1/ عتبة الغلاف:

اهتمت الدراسات الحديثة بالغلاف اهتماما كبيرا، وعدته عنصرا هاما من عناصر العمل الأدبي المنتج كالنص الأصلي، كونه أول ما يصافح بصر القارئ وأول ما ينتبه هذا الأخير له، ويمكن تعريفه الغلاف على أنه: "فضاء مكاني لأنه لا يتشكل إلا عبر المساحة، مساحة الكتاب وأبعاده غير أنه مكان محدود ولا علاقة له بالمكان الذي يتحرك فيه الأبطال، فهو مكان تتحرك فيه . على الأصح . عين القارئ هو إذن بكل بساطة فضاء الكتابة الروائية باعتبارها طباعة"[1]، وهو ببساطة الفضاء الخارجي الذي يحيط بالنص الداخلي واضعا بينه وبين هذا الأخير حدودا، بحيث لا يتدخل أحدهما في الآخر، إلا أن للغلاف وظيفة تتمثل في جذب القارئ للاطلاع عليه، في محاولة إغوائه للولوج إلى النص الداخلي لقراءته واستكشاف ما يخفيه.

وفي العادة "تتكون صفحة الغلاف 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"[2]، وتحمل الوحدة الأمامية كما ذكرنا في العادة اسم المؤلف، عنوان الكتاب مهما كان نوعه، صورة الغلاف المرافقة للكتاب وما فيها من ألوان والمؤشر التجنيسي أو الموضوعي {رواية، شعر، قصة،...}، وأيقون دار النشر، حيث تؤدي وظيفة مهمة وهي خلق انطباع لدى القارئ أو المتلقي في محاولة لجذبه وإغرائه لاقتنائه وقراءته.

---

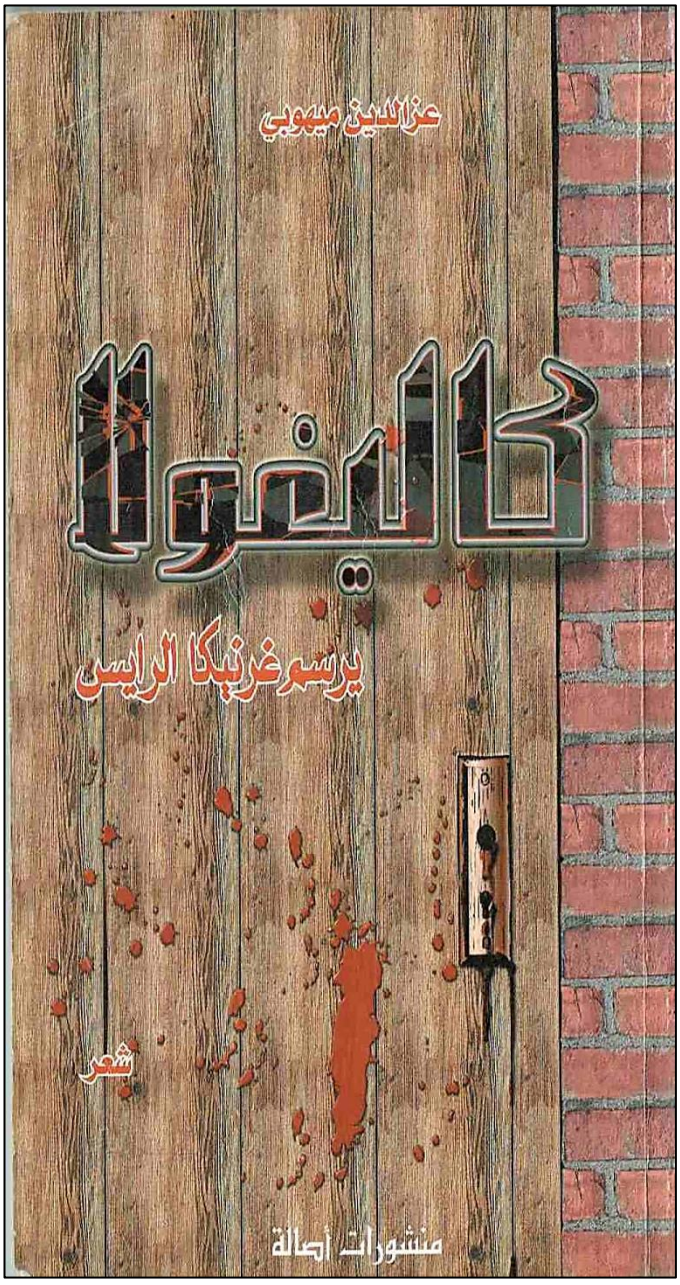
[1] _ حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص56.

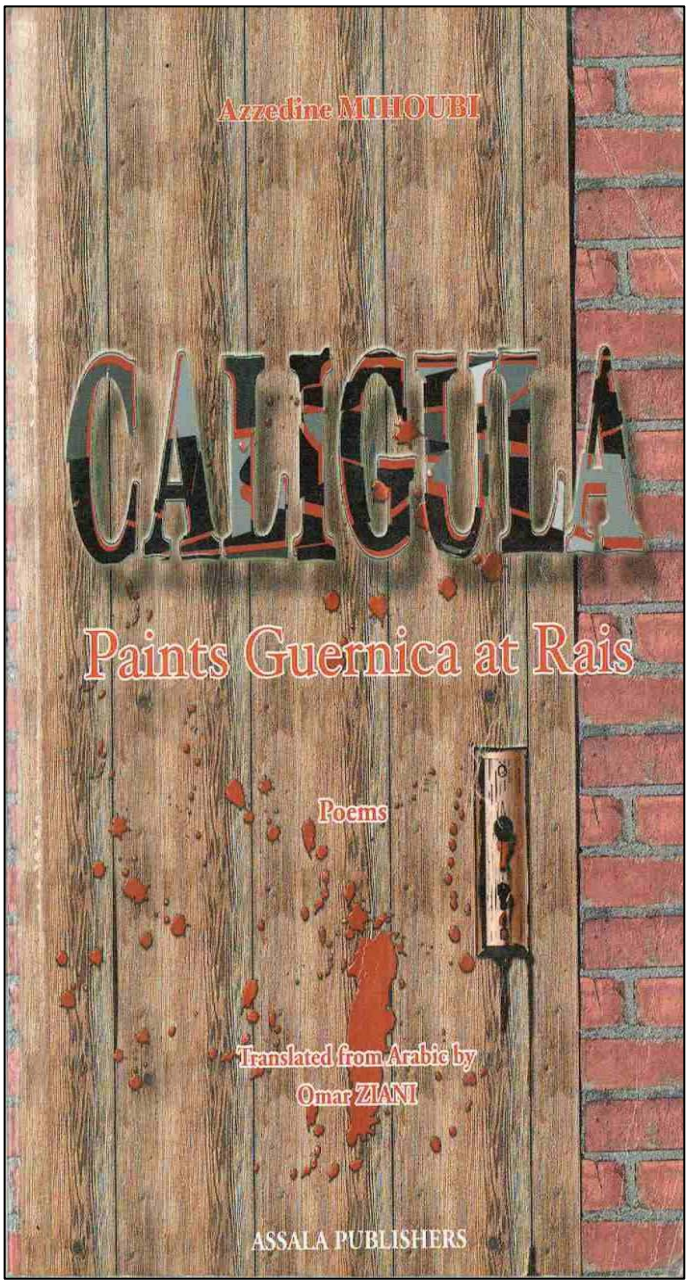
***العناصر الغرافيكية:** أو ما تعرف بفن الاتصالات البصرية، هو نهج إبداعي يقوم على طلب العميل أو الزبون ويتعاون على تنفيذ معطياته المادية مع مجموعة من المنتجين من أجل إيصال رسالة معينة إلى الجمهور المستهدف.

[2] _ أبو المعاطي خيري الرمادي: عتبات النص ودلالتها في الرواية العربية المعاصرة "تحت سماء كوبنهاغن" أنموذجا، مجلة مقاليد، كلية الآداب، جامعة الملك سعود،ع7، ديسمبر2017م، ص293.

و"يطبع الغلاف الروائي هندسيا بأحجام مختلفة ومتنوعة: الحجم المتوسط، والحجم الكبير والحجم الصغير{الحجم الجيبي} وينذر وجود حجم المربع في إخراج النص الروائي"[1]، ويتخذ ديوان "عز الدين ميهوبي" المعنون بـ: ."كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس" شكلا مستطيلا كأغلبية الكتب الروائية والشعرية, وتتراوح أبعاده {19.5×13 سم} أي ذو حجم متوسط يسهل على قارئه استعماله في المنزل أو عند التنقل.

والغلاف كما آنفنا الذكر عتبة تحمل بدورها عتبات كما توضح الصورة الخارجية له، حيث سنحاول التعمق فيها الواحدة تلو الأخرى كالتالي:





[1] _ جميل حمداوي: شعرية النص الموازي (عتبات النص الأدبي)، ص110.

1.1/ عتبة الصورة:

تعتبر الصورة من أهم المصاحبات للغلاف، لأنها أول وأكثر الأشياء جذبا لعين القارئ، فهي تلامس أحاسيسه وتجعله يشعر بمجموع القيم الفنية والجمالية الكامنة خلفها، بحيث تعد من أهم الخطابات الأكثر تأثيرا في الثقافة المعاصرة، إذ أصبحت وسيلة تخاطب وتواصل كالنص تماما، غير أن تكوينها يختلف، فهي ليست كلمات وحروف بل هي وليدة لإدراك بصري تحمل في طياتها رسالة غير لغوية . للناظر إليها ولابد من التركيز فيها والتعمق في مدلولاتها لفهم خيوطها المتشابكة، وهل هي تدل على ما في النص الداخلي؟ أم يرمز بها الكاتب لشيء آخر يريد إيضاحه للمتلقي؟.

والصورة لدى الدارسين الحداثيين تجاوزت كونها ورقة رسمت عليها مجموعة ألوان وفقط، بل هي "أيقونة بصرية وعلامة تصويرية وتشكيلية، فهي عبارة عن رسومات كلاسيكية، واقعية ورومانسية وأشكالا تجريدية ولوحات فنية لفنانين مرموقين لعالم التشكيل البصري أو فن الرسم، بغية التأثير على المتلقي والقارئ"[1]، إذن فهي كغيرها من العتبات لها أهمية في التواصل مع القارئ، إلا أنها مختلفة من حيث الشكل باعتبارها لوحة فنية تملؤها الألوان والأشكال وليس الأحرف والكتابة.

تحمل أغلفة الكتب في العادة رسومات وصور تتعدد وتتنوع بين واقعية . رسوم لشخوص أماكن أشياء...حقيقية واقعية. وصور تجريدية، الصور والرسوم التي تقوم في تشكلها على أشكال ونماذج مجردة غير مشابهة للأشياء والأشخاص في صورها الطبيعية, ويرى البعض أن الصورة التجريدية أعمق دلالة من الصور الحقيقية، ولكن تبقى البساطة والشكل الحقيقي هو ما يميز الصورة الواقعية، التي يمكن أن تتجاوز دلالة ما تحمله الصورة التجريدية بأشواط, والمهم من كل هذا هي الرسالة الموجهة للمتلقي لا غير.

يحتوي غلاف مدونة الدراسة . ديوان كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس . على صورة من تصميم الفنان "عمر هدنة" وهي عبارة عن باب خشبي يشبه الأبواب التي كانت موجودة قديما باللون البني المتدرج، وعلى يمين الغلاف يظهر جزء من حائط آجوري ملتصق بالباب يشبه في تشكله مداخل المنازل البسيطة التي وجدت في الجزائر خلال السنوات الماضية، وما يثير التساؤل والدهشة أكثر حول هذه الصورة هي تلك البقع الحمراء التي تشبه الدم المتناثرة على الباب الخشبي، وكأن أحدهم قد تعرض للقتل أمامه، كل هذا يطرح الكثير من التساؤلات لدى المتلقي حول مقصدية "عز الدين ميهوبي" لدى اختياره لهذه الصورة بالتحديد لتزيين

[1] _ يعقوب البيطار وآخرون: العتبات النصية في رواية طوق الياسمين للكاتب واسيني الأعرج، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، المجلد41، ع3، 2019م، ص204.

غلاف ديوانه وما الذي تمثله، هل هي باب لأحد منازل شخصية داخل المؤلف؟ هل وجدت في الديوان؟ وهل دلالتها الدخول إلى المنزل حيث الأمان من العالم الموحش الإجرامي؟ أم هي للدلالة على الخروج إلى العالم المخيف ومواجهته؟. صورة واحدة وضعت ذهن المتلقي في حالة من الضياع والتساؤلات اللامتناهية وخلق لديه نوعا من الفضول، للولوج إلى عالم النص الداخلي واستكشاف الخافي عنه، مجيبا بذلك عن مجموع ما تبادر إلى ذهنه من أسئلة سابقا.

وما نلحظه للوهلة الأولى عند رؤية الغلاف أن هناك إشكالا في اختيار "عز الدين ميهوبي" لصورة وعنوان ديوانه كونهما يبتعدان كليا عن بعضهما البعض، ولا صلة بينهما فما القصد من اختياراته التي تبدو وكأنها لأول وهلة عشوائية؟، ولكن عند تحليل العنوان كان هناك رسالة ضمنية لما اختاره, فذاك الباب الخشبي المغلق الملطخ بالدم يمثل باب كل مواطن جزائري خلال العشرية السوداء، تلك الفترة السوداوية التي مرت في حياة الجزائريين الذين فقدوا خلالها أرواحهم وعائلاتهم وأحبتهم، وذاك الباب قد جمع في مشهد واحد فضاءين منفصلين أحدهما هو الأمان الذي يمثله المنزل والعائلة عند اللجوء إليه من فوضى العالم الخارجي ومن مشاهد القتل والمجازر التي خلفها الإرهاب عند مروره بالقرى والمنازل، حيث هنا لا أمان إلا خلف الباب المغلق, بينما الفضاء الآخر هو الرعب والخوف الذي تمكن من الجزائريين عند فتح ذاك الباب وما يمكن أن يصادفوه أو يسمعوا عنه بسبب مجازر الإرهاب اليومية والجثث المنتشرة أمام الأبواب.

باب واحد وظف خلاله "عز الدين ميهوبي" أكثر من دلالة، فهو يعطي معنى الأمان والحماية من كل ما هو مؤذي ومخيف من خلال الدخول وغلق الباب ويمثل لصاحبه الملجأ من كل خطر يحدق به، ثم هو يحمل دلالة الخطر الذي ينتظر الإنسان إذا وطأت قدمه عتبة الباب في محاولة الخروج، فهو يعلم أن ما ينتظره خارج أمان منزله ليس سوى مشاهد قتل ودماء متناثرة على الطرقات والأبواب، جراء المجازر التي خلفها الإرهاب، هو باب ما قبله معاناة وبؤس وحرمان من تلك الحياة المطمئنة البسيطة التي يطمح لها معظم الجزائريين خلال فترة العشرية السوداء، وما بعده أمل بغد مشرق مستقر بعيدا عن كل مشاهد القتل والمجازر اليومية على يد الإرهاب.

والجدار الملتصق بالباب بدوره يحمل دلالة، فهو يمثل الجزائريين الذين هم سند لوطنهم في كل محنة وكل موقف، وهم صامدون رغم ما يتربص بهم من خطر وما يحيط بهم من موت ودم في كل اتجاه, ولا يمكن لأي شيء أن يزعزع مبادئهم وأفكارهم، أو يجعلهم يتخلون عن قراهم ومنازلهم وأراضيهم حتى لو كانت النهاية هي الموت.

ومما سبق ومن خلال التعمق في صورة الديوان وتحليلها وجدنا أنها تضمنت متضادات عدة فكما هناك خوف سيكون هناك أمان، وكما انتشر الموت في كل اتجاه وصوب، ستكون هناك حياة وستنتهي الجنائز المقامة يوميا بسبب الإرهاب، ومثلما وجد هروب فإن هناك صمودا لأجل الوطن، لأجل المبادئ والقيم. هي صورة وظف فيها "عز الدين ميهوبي" الكثير من المتضادات المختلفة، والتي تتجاذب فيما بينها لتشكل وحدة تجذب هي الأخرى بدورها القارئ ليكتشف أغوارها الخفية وأركانها المظلمة، وينبهر بما يجده عند التعمق فيها وتحليلها.

وفي الأخير نستنتج أن الصورة التي تظهر على غلاف الرواية لم توضع عبثا أو اعتباطا كما يعتقد البعض، بل وضعت لهدف مراد من قبل الكاتب وهو جذب المتلقي من جهة, وإظهار ما في داخل العمل الأدبي للخارج قصد ترويجه وإشهاره.

2.1/عتبة الألوان:

تعد الألوان من أهم الركائز المهمة في تشكيل غلاف النص الروائي أو الشعري فلا يوجد غلاف رواية أو ديوان يخلوا منها، وقد تعمقت الأبحاث اليوم في الألوان فدرستها وبحثت عن دلالاتها التي تعددت بتعدد الأفراد ونفسياتهم، وكذا بالمجتمعات واختلافها وحتى بالبيئة الخارجية التي هي مصدر كل الألوان. "فاللون جزء من العالم المحيط بنا وهو يلازمنا في حياتنا ويدخل في كل ما حولنا، ونحن ننفق على النواحي الجمالية سواء في أنفسنا أو داخل بيوتنا أو خارجها. أضعاف أضعاف ما ننفقه على شؤون المعاش الضرورية، ولا شك أن اللون يبرز كواحد من أهم عناصر الجمال التي نهتم بها"[1]. فالجمال والألوان كلمتان ارتبطتا منذ القدم، فإذا قيل لون لابد من حضور الجمال والعكس صحيح، إذا قيل جمال حضرت الألوان طواعية لتزيده فوق الجمال جمالا، والإنسان اهتم منذ القدم بالألوان لأنها تضفي بهجة وزينة وجمالا لحياته لم تكن لتوجد دونها.

واللون" هو ما يملأ الفضاء النصي في الغلاف ونجده في ثلاث مناطق محددة داخل الغلاف يشكل كل منها حيزا يملأه، وهي مساحة الكتابة على اختلافها ومساحة الرسوم والأشكال ومساحة الخلفية، ويأخذ اللون دلالات خاصة من كل مساحة حسب نوعه ودرجة شدّته وانتشاره، وعلاقته بباقي الألوان والمساحة التي

[1] _ أحمد مختار عمر: اللغة واللون، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1982م، ص13.

يحتلها وخلفيته والشكل الذي يملأه"[1]، أي أن اللون عتبة أساسية كغيره من العتبات حاضرة في كل مكان من العمل الأدبي، حيث يوظفها الكاتب للتعبير عن رسالة مضمونها أحاسيس ومشاعر وأفكار ذات مرجعيات مختلفة، يمكن أن تكون سياسية، دينية، اجتماعية، وحتى شخصية...وغيرها. ويحاول إيصالها للقارئ ليتمكن هذا الأخير من فك عقدها للإجابة عن تساؤلاته وعما يريد الكاتب منه الوصول إليه وفك شفراته.

وقد جاء غلاف الديوان المعنون ب "كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس" والذي نحن بصدد دراسته بألوان متعددة ، تداخلت وتمازجت فيما بينها لتشكل رسالة بصرية للقارئ، حيث وظف "عز الدين ميهوبي" على عتبة الصورة التي زينت الغلاف ألوان عدة هي: اللون البني، واللون القرميدي يتخلله بعض من اللون الرمادي، واللون الأحمر، الذي أخذ شكل بقعة دم لما تحمله من الدلالات الضمنية التالية:

- **اللون البني:**

ورد اللون البني بشكل كبير على واجهة الغلاف الأمامية والخلفية، وهو عادة يدل على لون التراب والأرض ويرتبط غالبا "بالأهمية الموضوعة على الجذور: على الأرض والوطن"[2]، وقد برزت أهمية الوطن بالنسبة له في بداية بالإهداء بقوله (إلى الجزائر)، فقد حدد ارتباطه ببلده واهتمامه به، ثم إن اللون البني هو لون هادئ مريح لأنه "يقل فيه النشاط الضاغط الموجود في الأحمر ويتجه إلى أن يكون أكثر هدوءا"[3]، فهو إذن يرمز للاستقرار والهدوء والأمان، ذاك الاستقرار الذي يحلم أن يحل ببلده يوما ما.

إذن فقد ربط "عز الدين ميهوبي" بين اللون البني والباب للدلالة على الحلم، حلم سيتحقق ذات يوم وستفتح الأبواب لمستقبل تكون فيه أرض الشاعر آمنة، هادئة بعيدا عن الخوف المحدق بهم كل دقيقة وبعيدا عن دموع كرهت النزول لفقدان الأحبة بسبب الإرهاب، الذي لم يرحم أحدا ولم يفرق بين رجل وامرأة ولا بين كبير وصغير، باب بني دلالته أمل مرتبط بأرض ترابها سيكون بنيا وليس أحمر بسبب دم الشهداء والأبرياء أرض سيعود الأمن والاستقرار ليطرق أبوابها ذات يوم وسيكون لأبنائها القدرة على فتحه دون خوف ودون قلق.

---

[1] _ حمزة قريرة: الفضاء النصي في الغلاف أول العتبات النصية "قراءة في غلاف دواوين شعرية جزائرية معاصرة"، مجلة الأثر، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة {الجزائر}، ع25، جوان2016م، ص239.

[2] _أحمد مختار عمر: اللغة واللون، ص195.

[3] – المرجع نفسه، ص230.

- **اللون القرميدي:**

اللون القرميدي هو لون بني غامق مع مسحة برتقالية ضاربة إلى الحمرة ، وهو مزيج متساو من اللون البرتقالي وأصباغ الأرجواني.

اللون القرميدي هو لون جاد وواضح يدل على الاستقرار والبنية والدعم ، فيما يتعلق بحماية ودعم وحدة الأسرة ، مع شعور قوي بالواجب والمسؤولية ، إنه يشجع على الحاجة القوية للأمن والشعور بالانتماء ، مع اعتبار العائلة والأصدقاء في غاية الأهمية. وفي معنى الألوان ، اللون القرميدي الذي يميل إلى اللون البني هو لون الأمن المادي وتراكم الممتلكات المادية

وهو "لون مركب ما بين بني غامق ومسحة برتقالية ضاربة إلى الحمرة"[1]، حيث ورد على يمين الغلاف الخارجي كلون للجدار الملتصق للباب ويعتبر لونا "جادا وواضحا يدل على الاستقرار والبنية والدعم فيما يتعلق بحماية ودعم الأسرة مع شعور قوي بالواجب والمسؤولية، إنه يشجع على الحاجة القوية للأمن والشعور بالانتماء مع اعتبار العائلة والأصدقاء في غاية الأهمية"[2].

إذن فتوظيف هذا اللون من قبل "عز الدين ميهوبي" لم يكن عبثا، بل لدلالته على الشعور بالمسؤولية التي يحملها الشاعر خاصة والشعب الجزائري عامة اتجاه بلدهم الجزائر، ومحاولة حمايته ودعمه للوقوف في وجه الإرهاب والأعمال الشنيعة التي صدرت عنه اتجاه الشعب والوطن، ثم إن له دلالة المنزل حيث يشعر الفرد بالأمان وسط عائلته وأحبائه ووسط جدرانه التي تحميه. إذن فأمان الشاعر وانتماؤه يكون بوطنه ولوطنه وهذا الأمان والانتماء لا يتحقق إلا إذا حمل الفرد على عاتقه مسؤولية حمايته والدفاع عنه، بوجه كل من يطمع في إرهابه أو يحاول اغتصاب أرضه.

- **اللون الرمادي:**

تداخل اللون الرمادي مع اللون القرميدي مشكلا حلقة وصل بين أحجار القرميد، ويحمل عادة عدة دلائل مختلفة، ولكن في مدونتنا هذه يمكن أن نقول أنه يمثل الشخصية "الإيجابية والمشاركة الفعالة وهي

[1]_دينا محمود: ما هو اللون القرميدي ودرجاته، موقع المرسال، ديسمبر2020، 8:22، نقل في 24ماي 2021، 17:01، www.Almrsal.com.

[2]_المرجع نفسه.

شخصية تتحمل دوما مسؤولية ما يحيط بها"[1]، واختيارنا لدلالته هذه على غرار دلائله الأخرى يعود لتداخله مع اللون القرميدي، الذي يمثل تحمل المسؤولية والدفاع عما هو غال ونفيس، إذن فتداخل اللون الرمادي معه ليس صدفة، بل هو مكمل لحس المسؤولية من خلال المشاركة في تحمل أعبائها مع الكل أو الجماعة.

- **اللون الأحمر:**

إن للأحمر كلون له دلالات عدة، فهو لون "حيوي لما يجلبه من قوة وخبرة وامتلاء بالحياة كما أنه يرتبط بالريادة والتعاون والجهد الخلاق والتطور"[2]، كما أنه في "الديانات الغربية يرمز إلى الاستشهاد في سبيل مبدأ أو دين"[3]، والأحمر يستعمله "الثوار كإشارة للمقاومة والصراع"[4].

ولهذا اللون جوانب إيجابية وأخرى سلبية، فأحيانا يعبر عن الحياة وبهجتها وأحيانا أخرى نجده يدل على الألم والحزن، فهو يوحي إلى التضحية والاستشهاد، ولهذا كثيرا ما ارتبط الأحمر بدماء الشهداء التي أريقت في سبيل نيل الحرية، وهذه هي الدلالة التي وظفها "ميهوبي" في تلك البقعة الحمراء على الغلاف الخارجي، فهي تمثل دم كل الجزائريين الذين كانوا ضحايا للإرهاب خلال فترة التسعينيات أو ما تعرف بسنوات العشرية السوداء التي مرت على الجزائر إبان تلك الفترة، وهي الجزائر ذاك البلد الذي اغتصب أمانه واستقراره على يد الإرهابيين، وكانت النتيجة الخوف والهلع، وجثث أبنائها مدرّجة بالدماء ومبعثرة على أراضيها في كل ركن وصوب، تلك البقعة الصغيرة باللون الأحمر هي الرسالة التي وجهها الشاعر للقراء للدلالة عن المعاناة التي مرت بالشعب الجزائري في فترة العشرية السوداء، والتي راح ضحيتها نساء ورجال وأطفال بالآلاف، ولم يسلم فيها أحد من جرائم الإرهاب الشنيعة، والتي لازالت إلى اليوم راسخة في الأذهان وفي ذكريات من عاشوا خلالها وبقوا أحياء.

إذن ومما سبق نستنتج أن الألوان عتبة أساسية من عتبات النص لا يمكن الاستغناء عنها، يوظفها الكاتب أو المؤلف كزينة للغلاف الخارجي، ليكسب انتباه القارئ ويستميله ليقرأ مجموع الرسائل التي ضمنها فيها، والتي أراد إيصالها إلى الجمهور، ومكانتها ليست خارج النص وفقط بل للألوان علاقة بعالم النص الداخلي، فهي توصل القارئ إلى مضمون النص الداخلي وقبل ذلك تعطيه دلالات حول ما يمكن أن يجده

[1] _ أحمد مختار عمر: اللغة واللون، ص189.
[2] _ المرجع السابق، ص 192.
[3] _المرجع نفسه، ص164.
[4] _المرجع نفسه، ص166.

داخل النص الأصلي، إذن فهو طريق ذو اتجاهين يجذب السائل والقارئ المستكشف إلى الداخل ويخرج بعضا من مضمون الداخل وخفاياه، ويظهره على عتبة الغلاف لأجل الإجابة عن بعض تساؤلات القارئ حول ما يمكن أن يصادفه، ووجود الألوان ليس اعتباطيا بل لها قيمة فنية وجمالية وكذا قيمة مضمونية تساهم في انتشار العمل الأدبي وسط جمهور القراء.

3.1/ عتبة العنوان:

احتل العنوان مكانة متميزة في الإبداعات الأدبية والدراسات النقدية، كونه يعد مفتاحا أساسيا للدخول إلى النص، وأول ما يتلقاه القارئ ويصادفه ويتفاعل معه قبل الغوص في أغوار النص أي أنهيأخّ بيد القارئ للدخول إلى المتن، ولا يمكن الاستغناء عنه. والملاحظ أن العنوان قد لفت انتباه النقاد والدارسين له بسبب قيمته الوظيفية والجمالية فأصبح علما قائما بذاته له مفاهيمه ومقوماته.

والعنوان ورد في المعاجم اللغوية القديمة بلفظة "عنن" والتي تحمل معنى "عرض الشيء ووضع العنوان للشيء للدلالة عليه وكذا جاء بمعنى الأثر والعلامة"[1]،وفي معاجم أخرى كان له معنى" عنوان الكتاب, والعلم بما خفي من الأخبار، وحمل معنى اللجام ووضع اللجام للفرس للسيطرة عليه، وله دلالة الموعد لالتقاء شخص بآخر في زمن معين، وحمل معنى الحبل الطويل"[2]، وغيرها من المعاني الأخرى.

والملاحظ أن كلمة عنوان قد وردت في معظم المعاجم القديمة على شاكلة "عنن" حيث اختلف في تعريفها ولم تحمل دلالة عنوان الكتاب وفقط بل تجاوزتها إلى مفاهيم أخرى ارتبطت بحياة العرب قديما، كما أنهم لم يتعمقوا في تعريفها كونها تمثل عنوان الكتاب كما فعلت الدراسات الحديثة.

أما اصطلاحا فقد حظي العنوان في أطروحات وبحوث الدارسين الحداثيين باهتمام كبير، باعتباره "عتبة أولى من عتبات النص وعنصر مهم في تشكيل الدلالة وتفكيك الدوال الرمزية، وإيضاح الخارج قصد إضاءة الداخل...ليس العنوان حلية وإنما هو عنصر مواز ذو فعالية في موضعة النص في الفضاء الاجتماعي للقراءة أي الخارج النصي, ومتجاوب قبل ذلك مع البناء النصي بطريقة تتطلب الكشف"[3]، وهذا يدل على أن وجود العنوان لأي نص ليس مجرد وجود اعتباطي، أو مجرد زينة وفقط، بل هو . العنوان . عتبة لها أهمية كبيرة في فهم النص وتوجهه الذي يريد الكاتب أو المؤلف إيصاله إلى القارئ من خلال هذا الأخير.

---

[1] _ ابن منظور: لسان العرب، حرف ع، ص3142.

[2] _ الفيروزبادي: القاموس المحيط، حرف ع، ص1154.

[3] _ بسام موسى قطوس: سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2001م، ص53. 54.

ويضع له الناقد والباحث "جيرار جينيت" تعريفا له بعدما تعمق في أبحاثه ودراساته حول العتبات النصية باختلاف أنواعها فيقول هو: "مجموعة العلامات اللسانية من كلمات وجمل وحتى نصوص، قد تظهر على رأس النص لتدل عليه وتعيّنه، وتشير لمحتواه الكلي ولجذب جمهوره المستهدف"[1]، فهو عبارة عن علامات خارجية ذات حجم معين، يمكن أن تظهر على رأس النص، ويمكن أن يتغير مكانها لتتيح للقارئ المكتشف بمعرفة ما يمكن أن يصادفه مع النص الأصلي . الداخلي . دون أخذ وقت من زمنه لمطالعته ومعرفة ما فيه.

و"لأمبرتو إيكو" رأي آخر حول مفهومه للعنوان، فهو يرى أنه يتجاوز حدود كونه عنوانا للنص وفقط، وأن أي فكرة يمكن أن تقفز لعقل القارئ حول ما يمكن أن يصادفه في الداخل، تكون نتيجة تأويله للعنوان وما يحمله من معان ظاهرة وخفية "فمفتاح التأويل يلتصق بالعنوان الروائي وقد يأتي العنوان مجازيا استعاريا بحكم الشاعرية، فالعنوان يمثل هاجسا من نوع ما فقد يرتبط بالنص ارتباطا شكليا وعند قراءته نعجب بتركيبه وحسن صياغته لما يمارسه من دور التشويش على الأفكار، وهي تقنية من التقنيات التي على العنوان أن يؤديها كإحدى وظائفه"[2]، فارتباط العنوان بموضوع النص حسب "إيكو" ليس ضروريا دائما وليس موجودا دائما كذلك، فهو يمارس تشويشا على عقل القارئ، يدفعه إلى توظيف فضوله لمعرفة الخافي داخل النص من خلال ما أثاره العنوان في نفسه من أسئلة.

وعلى غرار ما ذكرناه سابقا وجدنا تعاريف أخرى بعضها وصف العنوان على أنه عنوان للنص وفقط أي أعطاه وصفا خارجيا مباشرا، بينما هنا آخرون وضعوا تعريفا للعنوان من خلال الغوص في أعماقه ودراسة دلالاته وتأويلاته الخفية حول النص، وفي رأيي لا وجود عنوان لا يحمل في طياته رسائل خفية رغم كونه مباشرا أحيانا، فالغموض ليس سمة ترافق كل العناوين، وبالرغم من بساطة العنوان إلا أنه لا يمكن التوصل لتعريف جامع للعنوان لكثرتها واختلاف خلفياتها والأفكار المنتجة لها، ثم إنها رغم اختلاف منابع تعريفه، إلا أن جل العناوين تشترك في نقطة واحدة أنها عامل جذب للقارئ للولوج إلى عالم النص الداخلي.

- **أنواع العنوان:**

تتعدد أنواع العناوين وتختلف بتعدد النصوص واختلافها واختلاف نوع العنوان لع علاقة بالنص وغايته ونوعه . جنسه . الأدبي وكذا مؤلف النص ومن أبرز هذه الأنواع نذكر:

---

[1] _ موفق مقدادي, عبد الله الخطيب: العتبات في رواية "أعراس آمنة تحت شمس الضحى" لإبراهيم نصر الله، مجلة المشكاة للعلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد1، ع2، رجب 1435هـ . أيار2014م، ص561.

[2] _ المرجع نفسه، ص561.

1_ العنوان الحقيقي: وهو "العنوان الأصلي، بطاقة تعريف تمنح للنص هويته"[1]،حيث يعرف النص من خلاله ويتميز به عن غيره من النصوص الأخرى، ويكون بخط بارز قصد لفت انتباه القارئ واستطاعة هذا الأخير قراءته.

2_ العنوان الفرعي: يأتي "بعد العنوان الرئيسي لتكملة المعنى"[2]، ويفصل بينه وبين العنوان الحقيقي في العادة إما حجم الخط المختلف أو لون الخط المكتوب به وبقوم عمله على سدِّ الفجوة أو الفراغ الذي يمكن أن يوجد في النص.

3_العنوان المزيف: "يوجد بين الغلاف والصفحة الداخلية"[3]، وهو ليس عنوانا آخر كما يعتقد البعض وإنما نفس عنوان العمل الأدبي يتم إعادة كتابته في الصفحة الموالية للغلاف الخارجي، والغرض منه تأكيد العنوان الحقيقي وحفظ عنوان العمل من الضياع ما إذا تم إتلاف الغلاف الخارجي.

4_ العنوان الموضوعي: "وهي التي تشير إلى موضوع النص"[4]، ويقوم عمله على التعريف بجنس العمل الأدبي سواء أكان رواية، شعر، قصة...

- **وظائف العنوان:**

وضع "جيرار جينيت" في كتابع "عتبات" أربع وظائف أساسية تتمثل في:

1_ الوظيفة التعيينية: "المتعارف عليه أن العنوان (اسم/Nom) للكتاب، به يعرف كما جرت عليه العادة في التسمية، فتسمية طفل ما تعني مباركته، فمتى أعلن عن اسمه سيتم تسجيله به دون النظر إلى العلاقة الاعتباطية الموجودة بينه وبين اسمه، كذلك أن تسمي كتابا يعني أن تعّينه/ تعننه (désigner)...فلابد للكاتب أن يختار اسما لكتابه ليتداوله القراء"[5]. وتقوم هذه الوظيفة كما ذكر "جيرار جينيت" على تحديد ووضع اسم للنص أو الكتاب قصد التعريف به، رغم ما يمكن أن يحتويه من موضوع أو قيمة، وذاك العنوان أو التسمية تكون علاقتها بالنص اعتباطية كما أشار لها "جينيت" فلا يمكن للعنوان أن

---

[1]_شادية شقروش: سيمياء العنوان في ديوان "مقام البوح" للشاعر عبد الله العشي، الملتقى الوطني الأول: السيمياء والنص الأدبي، جامعة العربي التبسي، تبسة، {د.ت}، ص270.

[2]_ المرجع نفسه، ص270.

[3]_ المرجع نفسه، ص270.

[4]_ المرجع نفسه، ص270.

[5]_ عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، ص78.

يدل دائما على ما في داخل النص، بل يمكن أن يكون بعيدا كل البعد عنه، أي هدفها هو نزع اللُبس عن القارئ عن البحث وسهولة الوصول إلى ما يريده، وهذه الوظيفة إلزامية ضرورية لابد من حضورها فلا وجود لنص دون عنوان يشير إليه على غلافه.

2_ **الوظيفة الوصفية:** ويطلق عليها "جينيت" اسم "الوظيفة الإيحائية(Connotation)، لأن التقابل الموجود بين النمطين الموضوعاتي والخبري لا يحددان لنا تقابلا موازيا بين وظيفتين، الأولى موضوعاتية والثانية خبرية تعليقية، غير أن هذين النمطين في تنافسهما واختلافهما يتبادلان نفس الوظيفة، وهي وصف النص بأحد مميزاته إما موضوعاتية (هذا الكتاب يتكلم عن/Ce Livre Parle de)، وإما خبرية تعلق على هذا الكتاب(هذا الكتاب هو/Ce Livre est) وتسمى بالوظيفة الوصفية للعنوان"[1]. وبموجب هذه الوظيفة يصف العنوان النص و يؤَوِله للقارئ المتلقي، ويخبر المطلع عليه شيئا ما عن طبيعته ونوعه وموضوعه إذن فهو في هذه الحالة يمثل خطابا موجها للمتلقي يوظف الكاتب أو المؤلف من خلاله دلالات حول النص الأصلي قصد الإخبار حوله للقارئ.

3_ **الوظيفة الإغرائية:** "العنوان يمكن أن يكون عنصر جذب لقارئ يستهدفه في الأصل مستثمرا في ذلك التشويق والإثارة"[2]، فعنوان أي كتاب أو مدونة يمكن أن نعتبره كلافتة إشهارية ضخمة لمنتج ما تشد انتباه المارة والناظرين إليها وتحثهم على تجربتها وشرائها، كذلك هو الحال بالنسبة للعنوان فهو يلفت انتباه القارئ ويغريه للتعمق فيه وشرائه، أي أن العنوان الجيد ذو منفعة للطرفين للقارئ من حيث مضمون الكتاب وللمؤلف من حيث الكسب المالي عند بيع نسخه. إذن "فهو ذو قيمتين: قيمة جمالية تنشرط بوظيفته الشعرية التي يبثها فيها الكاتب، وقيمة تجارية سلعية تنشطها الطاقة الإغرائية التي تدفع بفضول القراء للكشف عن غموضه وغرابته".

4_ الوظيفة الإيحائية: ترتبط هذه الوظيفة أكثر بالوظيفة الوصفية، " أراد الكاتب ذلك أم لم يرد فلا يستطيع التخلي عنها فهي ككل ملفوظ لها طريقتها في الوجود، ولنقل أسلوبها الخاص، إلا أنها ليست دائما

[1]_ المرجع السابق، ص72.

[2]_ أحمد علي محمد: العنونة مناصا تأليفيا "قراءة في أنماط النص المحيط"، مجلة تسليم، جامعة بغداد، كلية الآداب، المجلد1، ع1 و2، رمضان1438هـ . 2017م، ص475.

قصدية، لهذا يمكننا الحديث لاعن وظيفة إيحائية، ولكن عن قيمة إيحائية لهذا دمجها "جينيت" في بادئ الأمر مع الوظيفة الوصفية ثم فصلها عنها لارتباكها الوظيفي"[1]

بمعنى أي عنوان يحمله نص ما أو كتاب ما لابد من أن تكون ما بين طياته دلالة إيحائية يحملها للمتلقي الذي يفهم تلك الإيحاءات ويحاول تحليلها ويصف معانيها جنبا إلى جنب في محاولة منه لمعرفة ما يمكن أن يصادفه داخل طيات الصفحات الكثيرة ويتوقع فحواها ومضمونها، ثم إن حضورها أحيانا يكون قصديا من الكاتب وفي أحيان أخرى ترد ببساطة، ويجعل القارئ لها وجودا من خلال ما ينتج لديه خلال تحليل العنوان وما يفهم خلال ذلك من إيحاءات، ويؤكد لنا "جينيت" أن هناك علاقة ما بين الوظيفة الوصفية والوظيفة الإيحائية عند دمجهما، ولكن ذاك الدمج جعل وظائفهما تتداخل لدرجة التشويش على الدارس أو القارئ فقام بفصلهما كوظيفتين منفصلتين ولكن متقاربتين.

و"جينيت" قد رتب وجمع وظائف العنوان في أربعة أبواب أساسية، حيث اعتمد من أتى بعده من الدارسين والنقاد في دراساتهم وبحوثهم على تقسيم "جينيت" لوظائف العنوان، وعلى غرار هذه الوظائف الأربعة وجدنا تقسيمات أخرى نذكر منها تقسيم "رومان ياكبسون حيث أعطى للعنوان وظائف أخرى على غرار ما وضع وقسم جيرار جينيت . وهي: الوظيفة المرجعية وتركز على الموضوع, الوظيفة الندائية وتركز على المرسل إليه الوظيفة الشعرية وتركز على الرسالة"[2].

والعناوين تختلف فيما بينها من حيث الأنواع وعدد الوظائف التي تنتج عنها، فيمكن أن تجتمع كل الوظائف في العنوان الواحد ويمكن أن تكون هناك وظيفة واحدة أو اثنتين، كما يمكن أن يطغى عمل إحدى الوظائف على الوظائف الأخرى بالرغم من تواجدها معا، وهذا يدل على أن الدراسات حول العنوان كعتبة مستمرة في الاجتهاد والتزايد يوما بعد يوم .

- **دلالات عنوان "كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس":**

يقع ديوان "عز الدين ميهوبي" الموسوم بعنوان "كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس" في حوالي(157) صفحة، تسعة وسبعين (79) صفحة منها للقصائد الأصلية باللغة العربية، وثمانية وسبعين (78) صفحة المتبقية كتبت عليها نفس القصائد ولكن مترجمة إلى الإنجليزية، حيث يضم الديوان ثلاثة وعشرين (23) قصيدة ذات

[1]_ عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، ص87. 88 .

[2]_ أحمد علي محمد: العنونة مناصا تأليفيا "قراءة في أنماط النص المحيط"، ص476.

عناوين مختلفة ومواضيع متفرقة، ولكنها تنطوي كلها تحت باب واحد وهو العنوان الرئيسي كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس الذي اختاره الكاتب "عز الدين ميهوبي" لمجموعته هذه.

والملاحظ أن "عز الدين ميهوبي" عند اختياره لعنوان ديوانه جمع بين نوعين من العناوين . مما ذكرناها سابقا . وهما العنوان الحقيقي والعنوان الفرعي، حيث جاء العنوان الحقيقي "كاليغولا" مهيمنا بشكل بارز على صفحة الغلاف الخارجي وتمركز موضعه في أعلى وسط صفحة الغلاف بخط سميك ممتلئ باللون الأسود وتتخلل سطحه بعض النقاط والخطوط الحمراء منتشرة على مساحة العنوان الحقيقي، ويحد جوانبه خط رمادي، والأسود في العادة "رمز للحزن والألم والموت، كما أنه رمز للخوف من المجهول والميل إلى التكتم"[1] وله دلالة "الغموض الذي يحمل في جعبته الثورة ضد القدر أو الحظ"[2]، بينما اللون الأحمر الذي يتخلله ويكسر سوداويته، فهو يحمل دلالات عدة ومعاني مختلفة فهو"يرمز للاستشهاد في سبيل مبدأ أو دين"[3]، كما أنه "إشارة للمقاومة والصراع"[4]، وقد ارتبط اللون الأحمر عبر التاريخ بالعاطفة، كما ارتبط بالدم. بينما الحدود الرمادية خارج العنوان فإنها تحمل دلالة "الإيجابية والمشاركة الفعالة، يمثل المسؤولية ويتحملها"[5].

إن تداخل هذه الألوان الثلاثة . الأسود, الأحمر, الرمادي . في العنوان الحقيقي تدل على أن "عز الدين ميهوبي" أراد إيصال رسالة بصرية للقارئ، مفادها أن مضمون النص الداخلي سيكون متداخلا ما بين مجموعة عواطف جياشة تعتري نفس الكاتب، والتي عبر عنها بعنوان "كاليغولا".

بينما العنوان الفرعي " يرسم غرنيكا الرايس" فقد كتب أسفل العنوان الحقيقي جهة اليسار بخط أقل سمكا باللون الأحمر، الذي كما سبقنا الذكر هو لون العاطفة والبهجة ولون الدم والألم، بينما حدوده الخارجية كتبت باللون الأبيض الذي يدل على "الطهارة والنقاء والصدق، وهو يمثل {نعم} في مقابل {لا} الموجود في الأسود، إنه الصفحة البيضاء التي ستكتب عليها القصة، إنه أحد الطرفين المتقابلين، إنه يمثل البداية مقابل النهاية والألف مقابل الياء"[6]; أي هو يمثل الضد دائما لشيء آخر والخير في كل شيء آخر.

---

[1] _ أحمد مختار عمر: اللغة واللون، ص229.

[2] _ المرجع نفسه، ص229.

[3] _ المرجع نفسه، ص164.

[4] _ المرجع نفسه، ص166.

[5] _ المرجع نفسه، ص189.

[6] _ المرجع نفسه، ص185.186.

فالشكل الخارجي لعنوان ديوان "عز الدين ميهوبي" يحمل الكثير من الغموض والاستعارات، التي تحتاج إلى شرح وتأويل من قبل المتلقي، فالألوان التي اختارها لم تكن عبثا بل للدلالات التي تحملها ما بين طياتها .كما قمنا بشرحها .

والملاحظ أنه ما بين العنوان الحقيقي والعنوان الفرعي هناك تضاد وتباين كبيرين في الألوان، وكأن "عز الدين ميهوبي" يريد إيصال رسالة ما، من خلال التضاد الكبير الموجود في الألوان المستعملة، وكأنه يقول هناك ألم وموت ولكن هناك أمل وحياة، هناك حزن وهناك بهجة، هناك غموض وطبيعة سوداوية وهناك عاطفة وانفتاح على الحياة، كلها أضداد مختلفة ولكن متقاربة لا تنفصل، وشكل العنوان وألوانه له دور كبير في شد انتباه القارئ له، حيث تخلق عنده فضولا وتساؤلات عدة، كما أنه يسوق للكتاب ويقوم بالإشهار له، ثم كلما كان العنوان غامضا ومشوقا كما هو الحال في ديوان "عز الدين ميهوبي" كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس .كلما ساعد على استفزاز القارئ ونمى لديه روح البحث، واستفزه على فك شفرات الاستعارات التي وظفها الكاتب بكل متعة ولهفة للوصول إلى التفاصيل الداخلية الخفية عن ناظره.

هذا من ناحية الشكل الخارجي للعنوان، وما فهمناه من اختيار "عز الدين ميهوبي" للألوان التي زينت عنوان ديوانه وكذا مجموع الدلالات التي يعنيها كل لون وكيفية تداخلها مع بعضها البعض. أما من ناحية الدلالة الضمنية، فإن العنوان الذي اختاره "ميهوبي" "كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس" له دلالة رمزية، فقد تداخل فيه اسم لحاكم روماني متسلط بلوحة جسدت واقعة قصف وحرب ودمار، رسمت على يد الفنان الاسباني "بابلو بيكاسو" مع كلمة الرايس التي تحمل أكثر من دلالة، أولها اسم لإحدى قرى الجزائر بينما الثانية تدل على إحدى أبشع المجازر التي وقعت للجزائريين على يد الإرهاب خلال فترة العشرية السوداء، والملاحظ أن "عز الدين ميهوبي" قد جمع على غلاف واحد كلمات ربما تبدوا للناظر مختلفة وغير متناسقة ولا منسجمة ولكنها متقاربة وخلفياتها مترابطة، وهذا ما سنحاول إيضاحه عند التعمق في كل مصطلح.

كاليغولا: "اسم علم إيحائي معناه حذاء الجندي الصغير، ويترجم عن شخصية مريضة نفسيا هو امبراطور روماني حكم ما بين 37إلى 41م، هو ابن الجنرال الروماني الشهير جرمانيكوس وحفيد الإمبراطور أغسطين ولد في الأسرة الحاكمة الأولى للإمبراطورية الرومانية، والمعروفة تقليديا باسم السلالة اليوليو- كلاودية، كان محبوبا في البداية ولكن سرعان ما تبين أنه مخبول ، إذ أنفق أموال الدولة على مشاريع تافهة وقام بنفي العديد من الناس وقتل الكثير من شعبه، وادعى أن كل الآلهة اجتمعت في شخصه . اعتبر نفسه إله لا يمكن لأحد أن يتحداه، وله القوة في تحدي القدر وتغيير حظوظ الناس . وأمر بوضع تمثال له في القدس، ليتضرع

الناس له ويطلبون منه العفو والسماح، وقال إنه انتصر على الإله نبتون"[1]، إذن هو شخصية تاريخية مستبدة ومسيطرة، وعرفت بالنفسية المتقلبة ومحبة للسيطرة والنهب، كل هذا ضد شعبه الذي يحكمه، وقد استعمل ترهيبه وخوّف الناس منه لأجل غاياته، كالسرقة وقتل شعبه بغير سبب من خلال التجويع والإعدام، ليفرض سيطرته عليهم، والمعروف أن نهاية الظالم تكون دائما مأساوية ككل المستبدين والمسيطرين، فقد قتل"كاليغولا" على يد شعبه الذين كرهوا من سيطرته المريضة وأعماله العنيفة والغير عقلانية.

أما غرنيكا: "وبالإسبانيةGurnica وهي عبارة عن لوحة جدارية للفنان الإسباني "بابلو بيكاسو" وتحكي واقعة قصف غرنيكا . بلدة في اسبانيا. عندما أقدمت طائرة حربية ألمانية بقصف المدينة في26أبريل 1937م بهدف دب الذعر والخوف لقوات المقاومة خلال الحرب الأهلية الاسبانية، أثناء سلطة الحكومة للجمهورية الاسبانية الثانية في الفترة من 1931م ولغاية عام 1939م، وقد تم تكليف الفنان بابلو بيكاسو برسمها في لوحة جدارية ليتم عرضها في الجناح الاسباني في المعرض الدولي للتقنيات والفنون في الحياة المعاصرة والذي تمت إقامته في باريس عام 1937م، تضمنت اللوحة استخدام الألوان الزيتية والخيش وتم استخدام عدة ألوان وهي: الأزرق الداكن والأسود والأبيض، طولها يبلغ حوالي 3.5متر أمّا عرضها فيبلغ 7.8 متر تقريبا"[2].

من اسم حاكم مرّ عبر التاريخ الروماني القديم انتقل "عز الدين ميهوبي" إلى مكان وهي بلدة غرنيكا بإسبانيا ولوحة باسم غرنيكا جسدت واقعة قصف وقتل، وقعت بذاك المكان، وربط ما بين اسم العلم واسم المكان بما يدل على الألوان وهو الفعل "يرسم".

وانتقل ما بعد غرنيكا إلى الرايس: هذه الأخيرة هي قرية في مدينة الجزائر العاصمة، حيث وقعت مجزرة من أعنف المجازر التي مرت على الجزائريين خلال العشرية السوداء، وتعرف "بمجزرة الرايس التي وقعت في 29 من أغسطس عام 1997م, وكانت واحدة من أعنف المذابح التي خلفها الإرهاب في الجزائر في تسعينيات القرن العشرين، وقد وقعت في قرية الرايس بالقرب من مدينة سيدي موسى وإلى الجنوب من الجزائر العاصمة، وقد كانت الحصيلة الرسمية للقتلى والجرحى في هذه المجزرة 98 قتيلا و120مصابا، وقد قال البعض من شهود العيان والذي كانوا حاضرين فيها ونجوا أن حصيلة القتلى لا تقل عن200شخص

[1]_ابتسام بن خراف: فاعلية المعجم في إنتاج الدلالة {ديوان كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس لعز الدين ميهوبي "أنموذجا"}، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة باتنة، {د.ع}، {د.ت}، ص30.

[2]_ لبنى الزق: لوحة غرنيكا: صاحبها، فكرتها، وتاريخها، موقع سطور الالكتروني، www.sotor.com، نشر في 10أغسطس 2020، 09:35، نقل في 24ماي2012، 20:07.

وربما تصل إلى 400شخص، في حين أن الرقم الذي ذكرته الحكومة الجزائرية لمفوضية الأمم المتحدة لحقوق الإنسان كان 238قتيل. وقد وقعت المجزرة على يد مهاجمين مقنعين، حيث هاجموا القرية وقتلوا ساكنيها ولم يرحموا أحدا من نساء ورجال وحتى أطفال، واختطفوا الفتيات الصغيرات وقاموا بحرق وتفجير المنازل، وقد سميت بمجزرة الرايس نسبة لاسم القرية التي وقعت بها"[1].

بعد تفكيك العنوان ومعرفة قصة كل جزء فيه وخلفياته التاريخية، لاحظنا أن "عز الدين ميهوبي" لم يختر عنوان ديوانه عبثا بل اختاره وهو على يقين تام من دلالة كل كلمة فيه وما ترمز إليه وكذا توافقها مع أفكاره ورؤاه الخاصة وما يريد إيصاله للقارئ سواء بطريقة مباشرة أو غير مباشرة.

فكاليغولا وظفه ميهوبي للدلالة على الإرهاب الذي انتشر في الجزائر في الفترة المعروفة بالعشرية السوداء، وهو عبارة عن حرب أهلية أو صراع مسلح بين النظام الجزائري{الحكومة} وفصائل متعددة تتبنى أفكارا معارضة، لما يقترحه النظام وتريد خرقه وبناء دولة بقوانينها هي وقد بدأ هذا الصراع عام 1992م.

وكاليغولا هنا هو ذاك الإرهاب الذي حاول السيطرة على بلده، وتغيير نظام الحكم ونشر أفكاره وآرائه بالقوة على الشعب الجزائري، الذي حاول هذا الأخير مقاومته، والنتيجة كانت انتشار جثث المدنيين العزل باختلاف أعمارهم ودبه للخوف والرعب في قلوب الجزائريين في القرى والمدن، فالإرهاب هنا أصبح كاليغولا ذاك الإنسان أو الشخصية المريضة التي حاول نشر أفكاره المريضة نفسيا في المجتمع، وأذاق الشعب الجزائري مرارة العنف ومسح البسمة من محياهم، وأحل محلها الدموع والألم لفقدان العائلة والأحبة بسببه وجعل من الموت مشهدا يوميا في حياتهم لابد من حضوره, وصار الأمان والسلام حلما بعيد التحقق والمدى في عيون الشعب الجزائري بسبب ظلم الإرهاب وسطوته.

كل هذا أراد ميهوبي أن يوصله للقارئ فاستعمل "كاليغولا" للدلالة عليه, لأنه فعل ما فعله الإرهاب في العشرية السوداء، فقد اغتال الروح والعرض، ولم يفرق لا بين كبير ولا صغير، في سبيل تحقيق غاياته، فكاليغولا هو ذاك الإرهابي المسلح الذي قتل ابن وطنه على أرضهما المشتركة، وسفك الدم ونشر الفزع في كل منزل وقرية ومدينة تقبع داخل حدود الجزائر.

هي كلمة واحدة وصف "عز الدين ميهوبي" خلالها الكثير، وصور فيها أبشع مشاهد الموت وهتك الأعراض التي وقعت في الجزائر خلال فترة العشرية السوداء، والتي أراد إيصالها للقارئ ليبين له حجم

[1]_ ويكيبيديا "الموسوعة الحرة"، ar.m.wikipedia.org, مارس2016م، تم النقل في 24ماي2021م، 20:31.

الأرواح والأعراض التي أهتكها في سبيل بسط سيطرته على الأرض وفرض قوانينه على النظام والتحكم في كيفية سير البلاد.

وإذا تعمقنا أكثر في الدلالات التي وظفها "عز الدين ميهوبي" وجدنا جانبا آخر لمعنى "كاليغولا" وهو أن ظلم الظالم لا يستمر، فمثلما انتهت حياة كاليغولا بطريقة مأساوية على يد أفراد شعبه، لاكتفائهم من أعماله الشنيعة والغير مقبولة، سيأتي يوم ينتهي فيه ذاك الداء المسمى بالإرهاب، والذي صور جل مشاهد القتل والرعب التي يتصورها العقل، وكان ضحيتها آلاف الجزائريين إن لم يكونوا ملايين، سينتهي وسيعود الأمان والسلام ويستقر مجددا في قلوب الجزائريين، وعلى أراضيهم،فالظلم لابد أن ينتهي، ونهاية الإرهاب كنهاية كاليغولا ستكون مأساوية شنيعة كأعماله، وهذه صورة أخرى أراد "عز الدين ميهوبي" من القارئ أن يتوصل إليها من خلال قراءته وتحليله لخفايا "كاليغولا".

بينما "غرنيكا" استحضرها ميهوبي ليس باعتبارها لوحة رسمت على يد أشهر فناني الفن التشكيلي في القرن20م، وإنما حضرت لتصور للقارئ بشاعة وعنف المجازر التي خلفها الإرهاب خلال العشرية السوداء والتي راح ضحيتها آلاف من أبناء الجزائر الذين لا حول لهم ولا قوة. غرنيكا هي الجزائر، هي اللوحة التي رسم عليها بلون الدم وخيم عليها مظهر المأساة وصرخات الحزن والألم بسبب ظلم الإرهاب، هي تلك اللوحة التي جسدت الواقع الذي راح ضحيته أمن واستقرار حياة الجزائريين وأرواحهم، تلك الأرواح التي ضحى بها الإرهاب بكل سعادة وكأنها قرابين وليست نفوس بشرية، هي مشهد للدم والقتل وانتشار الجثث في كل مكان، ذاك المشهد الذي أراد "ميهوبي" إيصاله لجمهور القراء ليعلمهم بما لحق بالجزائر وبأبناء الجزائر هي دلالة لمشاهدة العالم وسكوته عن مجازر الإرهاب في الجزائر خلال العشرية السوداء، فبالرغم من صرخات العائلات والأرامل واليتامى، لم يمد أحد يد العون ولم يمسح أحد دموع القهر والفقدان من أعين الجزائريين.

"غرنيكا" هي ذاك الشاهد على كل ما لحق بالجزائر والجزائريين، هي اللوحة التي استعان بها "ميهوبي" ليخبر العالم بما لحق الجزائريين من إجرام وعنف على يد الإرهاب، غرنيكا التي وظفها "عز الدين ميهوبي" ليست لوحة غرنيكا الاسبانية، بل هي تجسيد لغرنيكا الجزائر، تجسيد لكل قرية وكل مدينة تعرضت لهجوم الإرهاب خلال العشرية السوداء، هي تصوير للمجازر التي خسر فيها آلاف الجزائريين أرواحهم وهتكت خلالها أعراضهم، هذه غرنيكا التي وظفها عز الدين ميهوبي والتي أراد أن تصل إلى القراء ليعبر خلالها عن مشاهد الموت التي غزت أرض الجزائر خلال سنوات الإرهاب، هي الجزائر التي شاهدها العالم تغتصب

وتدمر ولم يتحرك لمساعدتها، بل بقي ساكنا يشاهد مأساتها بكل راحة واستمتاع، كأنه يشاهد لوحة معلقة على حائط وليس مجزرة بأرواح الملايين.

وربط ميهوبي بين "كاليغولا" و"غرنيكا" بكلمة "يرسم" حيث نظن للوهلة الأولى أنها مجرد جملة اعتراضية لا محل لها، ويمكن الاستغناء عنها وليس لها دلالة، ولكن الملاحظ أن "ميهوبي" لا يوظف أي شيء بمحض الصدفة وفقط بل يوظفه لأن له غاية وهدفه إيصال رسالة، فعندما تشكل لنا رؤية مقاربتية حول دلالتي "كاليغولا" و"غرنيكا" والتعمق في رسائلها الخفية الموجهة للقراء، تصبح كلمة "يرسم" التي تتوسطها أكثر تعقيدا من مجرد شخص يرسم شخصا آخر أو شيئا أعجبه، وكأن "ميهوبي" يخبرنا من خلالها أن مجازر الجزائر كانت على يد أفراد من أهلها غلبتهم أفكارهم ورؤاهم الخاطئة وصارت السيطرة والقتل هاجسا يسيرهم فتسببوا في أبشع المجازر وخلفوا جثثا وضحايا دون عدد واضح، والنتيجة كانت لوحة غرنيكا أو لوحة المجزرة ،التي نقلت من أرض الجزائر والتي طغى عليها لون الدم ومشاهد الموت التي رسمها الإرهاب.

أما عن لفظة "الرايس "فاستعملها "عز الدين ميهوبي" تكملة للعنوان للدلالة على المكان الذي تدور فيه أحداث القتل والدمار وهو "الرايس" وهي إحدى القرى الكثيرة في الجزائر التي راح سكانها ضحية لجرائم الإرهاب، كما أن اسم القرية ارتبط بإحدى أبشع المجازر التي وقعت خلال العشرية السوداء وهي مجزرة الرايس في 29 أوت عام 1997م. وقد ربط "ميهوبي" غرنيكا بالرايس ليؤكد أكثر للقارئ أن شناعة المجازر التي صورتها اللوحة كانت في الجزائر وبالتحديد في إحدى قراها، أين ألحق الإرهاب بها وبسكانها أسوء مشاهد الموت، فقد قتل كبيرها وصغيرها واغتصب نساءها وخطف فتياتها الصغيرات وأشعل النار في منازلها وحقولها.. كل هذا بمرأى العالم الذي لم يحرك ساكنا، ثم ليخبر "ميهوبي" القارئ أنها مجزرة واحدة من مئات المجازر مثيلاتها كل واحدة وقعت في منطقة أو قرية معينة وحملت اسمها . اسم المنطقة أو القرية أو المدينة كمجزرة بن طلحة، مجزرة بني علي، مذبحة وادي بوعيشة، مجزرة ولاية غليزان... وغيرها الكثير والكثير أسماء كثيرة ومجزرة واحدة ضحاياها أبناء الجزائر والدليل عليها الرايس، أو مجزرة الرايس التي استعان بها "ميهوبي" ليخبر القارئ عن ما لحق بالجزائر والجزائريين على يد الإرهاب في زمن العشرية السوداء أو لنقل زمن المجازر والموت.

وختاما مما سبق يمكن القول أن عنوان الديوان يحمل بعض الغموض الذي يستدعي من القارئ الذكاء والفطنة لفك شفراته، وفهم الرسائل التي أرسلها المؤلف له، و"عز الدين ميهوبي" لم يختر عنوان ديوانه اعتباطا، بل اختاره لأنه يصور أفكاره الرافضة للقهر الذي تعرض له وطنه ومعاناة شعبه من قبل الإرهاب

خلال العشرية السوداء، حاول أن ينقل للقارئ أحلام الجزائريين البسيطة، تلك المتعلقة بليل هادئ دون صرخات الرعب أو بكاء الفقدان، وصبح تضيء سماؤه شمس الأمان والسلام، هي أحلام بسيطة ولكنها للذي زامن عمره وتلك الفترة المرعبة هي أحلام ثمينة لا يستطيع الجميع الحصول عليها، ومن بينهم الجزائر وأبناء الجزائر. هو عنوان وقع اختيار "عز الدين ميهوبي" عليه ليكون رسالة للعالم مضمونها المعاناة والقهر التي عاشها الشعب الجزائري والمجازر التي خلفها الإرهاب وراح ضحيتها الآلاف وهي دليل على مشاهدة العالم لمشاهد القتل في الجزائر خلال العشرية السوداء، وبقائه صامتا دون حراك هي رسالة للقارئ وللعالم عن الجزائر ومجازرها خلال العشرية السوداء.

من كل ما سبق نستخلص أن العنوان عتبة من العتبات الأساسية التي لابد من حضورها في المؤلفات تحمل رسالة معينة يريد الكاتب إيصالها لجمهور القراء قصد فتح الأفق أمامهم لطرح التساؤلات حول خفاياها والبحث في ما يعتريها من غموض، والإجابة تكون بتحليله وفك شفراته للوصول إلى الرسالة التي يريد المؤلف إيصالها، وهذا ما قمنا به مع ديوان "كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس" لعز الدين ميهوبي.

4.1/ عتبة اسم الكاتب:

يندرج اسم المؤلف أو الكاتب كعتبة ضمن ملحقات النص الموازي ويعد من عتباته المحيطة الخارجية. فالمؤلف هو منتج النص ومالكه الحقيقي، ومن ثم فهو يمثل انعكاسا لنصه من جميع النواحي التاريخية والنفسية والشعورية وحتى اللاشعورية . كون دواخله قد انصبت كلها في أوراق ذاك العمل الأدبي باختلاف أنواعه . وتعتبر "عتبة المؤلف من الوحدات الدالة المشكلة لتداولية الخطاب...ومن أهم العلامات المكونة للخطاب الغلافي على مستوى التشكيل المعنوي والبصري"[1]، أي هو رسالة تخاطب القراء لأجل إيضاح متن نصوصهم الداخلية وجذب القارئ نحو اقتناء ذاك المؤلَف أو الكتاب.

ومن ثم فاسم الكاتب أو المؤلف يؤذي وظيفة تعيينية إشهارية، تكمن في زيادة انتشار العمل وشهرته فإن كان الاسم ذائع الصيت معروفا بأعماله الإبداعية أو الوصفية وله حضور مكثف ومعروف في الساحة الثقافية والمحلية والوطنية والدولية، ستكون النتيجة بالضرورة انتشار عمله وشهرته، وهذا يدل على أن "الأسماء ليست مجرد مرآة للأشياء, بل هي الأشياء ذاتها"[2]، فشهرة العمل من شهرة صاحبة.

---

[1] _ جميل حمداوي: شعرية النص الموازي {عتبات النص الأدبي}، ص22.

[2] _ لطفي عبد البديع: ميتافيزيقا اللغة, الهيئة المصرية للكتاب, القاهرة، مصر، ط1، 1997م، ص40.

ومما سبق ذكره وجدنا أن لاسم المؤلف أهمية بالغة باعتباره عتبة من العتبات النصية الأولية وشهادة أصلية للنص إذ به تتحقق هوية النص وانتمائه لصاحبه، فبمجرد معرفة اسم المؤلف يزول الغموض الذي يعتري النصوص أمام القارئ أو المتلقي وتصبح واضحة أمامه للغوص فيها.

واسم المؤلف من العناصر المهمة والمشكلة للعتبات النصية "فلا يمكننا تجاهله أو مجاوزته، لأنه العلامة الفارقة بين كاتب وآخر، فيه تثبت هوية الكتاب لصاحبه، ويحقق ملكيته الأدبية والفكرية على عمله دون النظر إن كان الاسم حقيقيا أو مستعارا"[1]، واسم المؤلف يعد من الدعائم الرئيسية فهو من أكثر مكونات النص الموازي أهمية، كما أن شهرة النص أو العمل الأدبي له ارتباط باسم المؤلف.

وليس لاسم الكاتب مكان واحد محدد يظهر فيه ولكنه "غالبا ما يتموضع في صفحة الغلاف وصفحة العنوان، وفي باقي المصاحبات النصية (قوائم النشر، الملاحق الأدبية، الصحف الأدبية...) ويكون في أعلى صفحة الغلاف بخط بارز وغليظ للدلالة على هذه الملكية والإشهار لهذا الكاتب"[2]. ولوضع اسم المؤلف في المكان الصحيح أثر على القارئ "فمثلا وضع الاسم في أعلى الصفحة، لا يعطي الانطباع نفسه الذي يعطيه وضعه في الأسفل، ولذلك غلب تقديم الأسماء في معظم الكتب الصادرة حديثا في الأعلى"[3].

وهذا ما نجده عند الكاتب "عز الدين ميهوبي" في عمله الشعري "كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس" فقد جاء في أعلى وسط صفحة الغلاف الخارجي بخط أقل حجما وسمكا عن العنوان الحقيقي والعنوان الفرعي التابع له، حيث تميز في كتابته باللون الأحمر الذي يمثل العاطفة والأحاسيس الجياشة، وكذا رمزا للقوة وتحمل المسؤولية، وهذا يدل على أن " عز الدين ميهوبي" إنسان ذو روح محبة للإثارة تواقة للظهور والبروز وتأخذ على عاتقها تحمل المسؤولية ، رغم العواطف التي تملؤها. كل هذا يقرؤه المتلقي في اسم المؤلف الذي يعتلي صفحة الغلاف بكل شموخ وقوة, فيدفع به . المتلقي . إلى الانجذاب نحوه دون أي عناء حاملا له رسالة مفادها: أنا هو, أنا صاحب النص, أنا هو النص.

ولاسم المؤلف ثلاثة أشكال يتمظهر بها على غلاف الإنتاج الأدبي أو العلمي أو مهما كان نوعه ذكرها "جيرار جينيت" كالآتي:

1_ إذا دلّ اسم الكاتب على الحالة المدنية له، فنكون أمام الاسم الحقيقي للكاتب (Onymat).

---

[1]_عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، ص63.

[2]_ المرجع نفسه، ص63.

[3]_ حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص60.

2_ أما إذا دلّ على اسم غير الاسم الحقيقي، كاسم فني أو للشهرة فنكون أمام ما يعرف بالاسم المستعار (Pseudonymat).

3_ أما إذا لم يدلّ على أي اسم نكون أمام حالة الاسم المجهول، أو ما يعرف ب (Anonymat)"[1].

جاء اسم المؤلف في ديوان "كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس" بشكل مباشر وصريح، أي بالشكل الأول الذي ذكره "جينيت" حيث دلّ على حالته المدنية، من خلال ذكر اسمه الحقيقي وهو هنا يمثل "عز الدين ميهوبي" المؤلف والشاعر الجزائري المعروف، وذلك لأجل إبراز سلطته على الديوان، ووجود الاسم الحقيقي يدل على مصداقية الكاتب في امتلاكه للعمل الأدبي.

أما وظائف اسم الكاتب فتتمثل في ثلاثة عناصر أساسية هي:

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

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

الوظيفة الإشهارية: وذلك لوجوده على صفحة العنوان التي تعدّ الواجهة الإشهارية للكتاب وصاحب الكتاب أيضا، الذي يكون اسمه عاليا يخاطبه بصرياّ لشرائه"[2].

من كل ما سبق ذكره نستنتج أن: اسم المؤلف من العتبات النصية الأولى التي تصادف المتلقي القارئ عند بحثه وتساعده على فهم النص الموضوع بين يديه لأنه بمعرفة المؤلف تتجلى أمامه أمور خفية شتى.

وسواء أكان اسم المؤلف على غلاف الإنتاج الأدبي حقيقيا أو مستعارا أو حتى مجهولا، فلا يمكن إنكار فاعليته ودوره في التعريف بالعمل كعتبة نصية أولية تصادف القارئ وتجذبه نحو استكشاف النص الأصلي وتزيد من شهرة العمل وانتشاره وتعمل على توضيح الكثير من غموض النص وإضاءة الطرق المظلمة والخفية للقارئ.

[1]_عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، ص64.

[2]_ يعقوب البيطار وآخرون: العتبات النصية في رواية طوق الياسمين للكاتب واسيني الأعرج، ص205.

5.1/ عتبة التجنيس {المؤشر التجنيسي}:

المؤشر الجنسي أو التجنيسي أحد العتبات الدائمة الارتباط بالإنتاجات الأدبية والمرافقة له، يتواجد غالبا في الواجهة الأمامية لغلاف العمل الأدبي، فهو وسيلة تساعد القارئ أو الناظر للغلاف على معرفة نوع الكتاب الذي بين يديه، ويمثل "مبدأ تنظيمي للخطابات الأدبية، ومعيار تصنيفي للنصوص الإبداعية ومؤسسة تنظيرية ثابتة، تسهر على ضبط النص أو الخطاب وتحديد مقوماته ومرتكزاته وتقعيد بنياته الدلالية والفنية والوظيفية من خلال مبدأي الثبات والتغير"[1]، أي أنه حاضر في كل عمل ويقوم على تصنيف وتنظيم النصوص في محاولة لتجنب الخلط وتسهيل البحث على السائل عما يريده، سواء أكان ما يريده رواية، شعرا قصة، مسرحية...وما إلى ذلك، فهو يظهر ذلك على الغلاف الخارجي دون حاجة الباحث إلى التعمق في نصوصه الداخلية لمعرفة ذلك.

فوظيفة المؤشر التجنيسي الأساسية تنحصر في "إخبار القارئ وإعلامه بجنس العمل/الكتاب الذي سيقرؤه"[2], فهو متعلق أولا وأخيرا بمحو ذاك الغموض الذي يتشكل لدى القارئ والتساؤلات التي يطرحها حول نوع المؤلف الذي بين يديه.

أما عن مكان ظهوره أو بالأحرى مكان تواجد المؤشر التجنيسي، فهو عادة ما يظهر على "الغلاف أو صفحة العنوان أو هما معا, كما يمكنه التواجد في أمكنة أخرى مثل وضعه في قائمة كتب المؤلف بعد صفحة العنوان أو في آخر الكتاب، أو في قائمة منشورات{Catalogue} دار النشر"[3]، وهذه الأماكن لا يتغير وجود المؤشر التجنيسي فيها، وقلما لا يذكر نوع النص المنتج بل وينعدم عدم ذكره كونه يسهل البحث على القارئ, ويسهل على المؤلف التعريف بالنص الذي أنتجه للعالم الخارجي.

وفيما يتعلق بنموذج الدراسة "كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس" الذي بين أيدينا، فقد جاء المؤشر التجنيسي في أسفل يسار الصفحة تحت عنوان الديوان، وفوق عتبة دار النشر بخط متوسط .كالذي كتب به اسم المؤلف . باللون الأحمر ليعمل على جذب رؤية القارئ إليه أثناء التمعن في تفاصيل الغلاف الخارجي.

---

[1]_جميل حمداوي: شعرية النص الموازي{ عتبات النص الأدبي}، ص38.

[2]_عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، ص90.

[3]_المرجع نفسه، ص89. 90.

وقد جيء النوع التجنيسي لنموذج الدراسة، على أنه شعر. وهو عبارة عن مجموعة قصائد كتبها "عز الدين ميهوبي" بعناوين مختلفة ومضامين متنوعة. . وقد تكرر المؤشر التجنيسي على غرار وجوده على الغلاف الخارجي في الصفحة الثانية داخل الكتاب تحت عنوان الديوان وسط الصفحة باللون الأسود بخط متوسط.

مما تم ذكره نستنتج أن لعتبة التجنيس أو المؤشر التجنيسي نفس أهمية اسم الكاتب وعنوان الكتاب وهي ضرورية لا يمكن الاستغناء عنها، أو تجاوزها، لما لها من أهمية في تعريف القارئ بنوع العمل الذي بين يديه وتهيئته لكيفية قراءته والاطلاع عليه.

واستنادا إلى ما تم ذكره من العتبات ـ عتبة الصورة، عتبة الألوان، عتبة العنوان، عتبة اسم المؤلف وعتبة المؤشر الجنسي ـ المحيطة الخارجية التي صادفتنا على غلاف مدونة الدراسة ـ كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس ـ حيث قمنا بدراستها وتفكيكها واستخراج مجموع الرسائل التي وجهها "عز الدين ميهوبي" للقراء عامة ولنا كدارسين للديوان خاصة, فوجدنا في أعماقها الكثير والكثير مما أراد منا أن نفهمه بداية بسبب اختيار عنوانه ووصولا إلى سبب اختياره للألوان التي زينت غلاف ديوانه الشعري.

والعتبات التي ذكرناها هي الموجودة على الغلاف الأمامي, بينما لم نظهر أهمية للغلاف الخلفي كون العتبات هي نفسها من اسم المؤلف إلى عنوان الديوان إلى نوع العمل الأدبي وحتى دار النشر والصورة المصاحبة للغلاف كلها تكررت على الغلاف الخلفي ولكن بترجمة إنجليزية، والإضافة كانت اسم المترجم الذي ترجم القصائد من العربية إلى الإنجليزية وهو"Omar Ziani"، وقد توسط اسمه جنس العمل الأدبي واسم دار النشر بخط مشابه، لما كتب به نوع العمل باللون الأحمر، للدلالة على أهميته وتحمله لمسؤولية الترجمة الصحيحة.

والملاحظ أن "عز الدين ميهوبي" لم يجعل من عمله مشابها للأعمال الأخرى، التي تختار الغلاف الخلفي للتعريف بصاحب العمل، أو كتابة كلمة حول العمل الأدبي, أو أن تكون الكلمة لدار النشر, بل اختار أن يجعل من الجزء الخلفي للغلاف بداية الترجمة لقصائده التي كتبها في الجزء الأمامي, وكأنه يحاول نشر رسالته للعالم ككل وليس لمن يقرأ اللغة العربية فقط, فهو يرى أن إجرام الإرهاب في حق الجزائر والجزائريين جريمة لابد أن تنشر ويصل صداها لجميع القراء.

المبحث2: العتبات المحيطة الداخلية

العتبات المحيطة الداخلية هي عتبات موجودة داخل الغلاف وتكون موازية للنص الأصلي، لا يفصل بينهما الغلاف كما هو الحال مع العتبات الخارجية، ولها علاقة وطيدة بالمتن فهي تعمل على فك غموضه للتعرف على مدلولاته، كما هو الحال مع العتبات الخارجية المحيطة، ولكنها تختلف ونذكر منها:

1/ عتبة الإهداء:

الإهداء أول العتبات الداخلية التي تصادف القارئ عند عبوره من بوابة العتبات الخارجية ـ التي سبق وذكرناها ـ إلى عالم النص الداخلي, حيث ينفرد بصفحة مستقلة ـ على غرار العتبات الخارجية ـ ويعتبر العتبة الأقرب للنص الأصلي باعتبار الموضع الذي يكتب فيه، وهو لا يقل أهمية عن العتبات الأخرى كالغلاف والعنوان واسم المؤلف لأنه أحد العناصر المساعدة لاقتحام أغوار النص.

وارتبط الإهداء قديما بالهدية والهبة والعطاء وعرفه "ابن منظور" فقال: "والهدية: ما أتحفت به، يقال: أهديت له وإليه. وفي التنزيل العزيز: (وإني مرسلة عليهم بهدية)، قال الزّجاج: جاء في التفسير أنّها أهدت إلى سليمان لبنة ذهب، وقيل: لبن ذهب في حرير... والتهادي: أن يهدى بعضهم إلى بعض. وفي الحديث: تهادوا تحابّوا, والجمع هدايا وهداوى. والهدي: ما أهدي إلى مكة من النعم"[1]، فالهدية إذن ما يقدمه شخص إلى آخر أو ما يعطيه شخص لآخر، وجاءت كذلك بمعنى المحبة والقرب، ومجموع ما قدم إلى مكة من الهدايا كالإبل وغيرها.

وفي الدراسات الحديثة عرف الدارسون الإهداء استنادا إلى ما جيء في المعاجم القديمة، فنجد "جيرار جينيت" قد عرفه بأنه: "تقدير من الكاتب وعرفان يحمله للآخرين سواء كانوا أشخاصا أو مجموعات (واقعية أو اعتبارية)، وهذا الاحترام يكون إما في شكل مطبوع (موجود أصلا في العمل/ الكتاب) وإما في شكل مكتوب يوقعه الكاتب بخط يده في النسخة المهداة"[2]، ومعنى هذا أن الإهداء عبارة عن رسالة يكتبها الكاتب في مؤلفه وتكون موجهة إمّا لصديق أو قريب أو شخصية معروفة أو إلى مؤسسة أو مجموعة أفراد... والهدف منه يختلف من مسعى كاتب إلى آخر وفحوى الرسالة التي يريد إيصالها، أما الهدف المشترك ما

---

[1]_ابن منظور: لسان العرب، حرف هـ ، ص4641. 4642.

[2]_عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، ص93.

بين جميع أنواع الإهداءات في مختلف المؤلفات فهو خلق صلة وصل مع القراء باختلاف رؤاهم وأفكارهم في محاولة لإنشاء جسر تواصل ما بين الكاتب والمتلقي في محاولة لفهم أحدهما الآخر.

وبحسب ما ذكره "جينيت" بتعريفه للإهداء لاحظنا أن هذا الأخير . الإهداء. يجيء في صيغتين هما:

إهداء في شكل مطبوع: وهنا يقدم الكاتب الإهداء الذي كتبه أو يريد كتابته مع أوراق المخطوطة التي يعطيها لدار النشر حتى يطبع مع الكتاب بالشكل والحجم الذي يريده الكاتب، ويختلف الشخص أو المجموعة الموجهة إليه ـ كما ذكرنا سابقا. من مؤلف لآخر وما يريد إيصاله من رسالة معبرة.

إهداء موقع بخط اليد: وهنا الإهداء يوقعه الكاتب بخط يده في النسخة التي يهديها للشخص المقرب منه أو ذاك الذي تكون له معه علاقة وطيدة، وهذا النوع من الإهداء يكون بعد طبع الكتاب ونشره.

وفي البحث عن أنواع الأشخاص الذي يهديهم الكاتب وجدنا أنه يمكن تقسيمهم إلى ثلاثة فئات هي:

"**أ. المهدى إليه الخاص:** وهم الأشخاص القريبون من الكاتب، من أفراد أسرته وأصدقائه اللذين تربطهم به علاقة شخصية.

ب . المهدى إليه العام: ويتحدد في العلاقات العامة التي يربطها الكاتب مع الآخر الاجتماعي والثقافي والسياسي، فيقوم بإهداء عمله مثلا لهيئات ومؤسسات ثقافية أو منظمات إنسانية أو أحزاب سياسية وغيرها..

ج . الإهداء الذاتي: ويرى "جينيت" أنه أصدق إهداء، وهو أن يهدي الكاتب لذاته الكاتبة أي إهداء الكاتب للكاتب نفسه"[1].

وبالرغم من تعدد الفئات التي يمكن أن يهدي الكاتب لها كتابه، إلا أن الفائدة تكمن في مضمون الرسالة وما يمكن أن تحتويه من دفئ أحاسيس ومشاعر خاصة للكاتب يريد إيصالها للشخص المهدى له.

أما عن وظائفه فقد وجد الدارسون وعلى رأسهم "جينيت" أن للإهداء كعتبة من عتبات النص تنحصر وظائفه في وظيفتين أساسيتين هما الوظيفة الدلالية والوظيفة التداولية:

[1]_ عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، ص97.98.

فالوظيفة الدلالية هي ما عرفها "جينيت" على أنها: "الباحثة في دلالة هذا الإهداء، وما يحمله من معنى للمهدي إليه والعلاقات التي سينسجها من خلاله"[1]، أي هي الوظيفة التي تبحث في مجموع الرسائل الخفية والمشفرة في الإهداء الذي وجهه الكاتب والباحث في دلالة الإهداء، ويمكن أن يكون شخصا آخر غير ذاك المهدى إليه، وكذا البحث في مجموع العلاقات الناشئة مسبقا والتي ستنشأ مستقبلا مع الطرف الهدى إليه.

بينما **الوظيفة التداولية** فعرفها "جينيت" على أنها: "وظيفة مهمة لأنها تنشط الحركة التواصلية بين الكاتب وجمهوره الخاص والعام، محققة قيمتها الاجتماعية وقصديتها النفعية، في تفاعل كل من المهدى والمهدى إليه"[2]، وتنحصر هذه الوظيفة في حدود ما بعد الدلالة التي يحملها الإهداء وتدرس فائدة الإهداء في انتشار المُؤَلَف في الوسط الاجتماعي وتقبل القراء له، وكذا تساهم في تنشيط العلاقة ما بين المؤلف والمتلقي، سواء أكان هذا الأخير قارئا من جمهور العامة في المجتمع، أو قارئا خاصا له علاقة خاصا له علاقة بالمؤَلِف وإهداء كتابه يكون له خاصة.

وعلى غرار وظائف "جيرار جينيت" التي حصرها في الوظيفتين الدلالية والتداولية نجد "عبد الملك أشبهون" قد ذكر في مؤلفه وظائف أخرى تختلف عن التي ذكرها "جينيت" والتي تمثلت في:

غاية أخلاقية. تربوية: وتتجلى في الإهداءات الخاصة التي تستهدف ذوي القربى ومن لهم حظوة خاصة لدى الكاتب.

غاية إيديولوجية: تضمين الإهداء حالة الغليان الاجتماعي والمد السياسي، أو حالة الانكسارات التي عاشها ويعيشها الكاتب، وخيبة أمله في الحلم بمجتمع عادل حر وديموقراطي بعد مراحل ما بعد الاستقلال.

غاية البوح والمكاشفة: إذ تتمكن الذات من التنفيس عما يجيش في صدرها من تناقضات ذاتية.

غاية جمالية: وتعكس لنا تراوح الحساسية الأدبية بين التقليدية والجديدة، انطلاقا من الصوغ اللغوي والرؤيا الشاعرية، وطبيعة إيراد التيمات المعبر عنها في هذه الإهداءات"[3]

والملاحظ هنا أن وظائف الإهداء تعدت كونها دلالية وتداولية، مثل ما كان الحال عليه عند "جينيت" إلى أكثر من ذلك لدى "عبد الملك أشهبون"، الذي يرى أن الإهداء كما هو رسالة فهو طريقة للتعبير عن الحالة

---

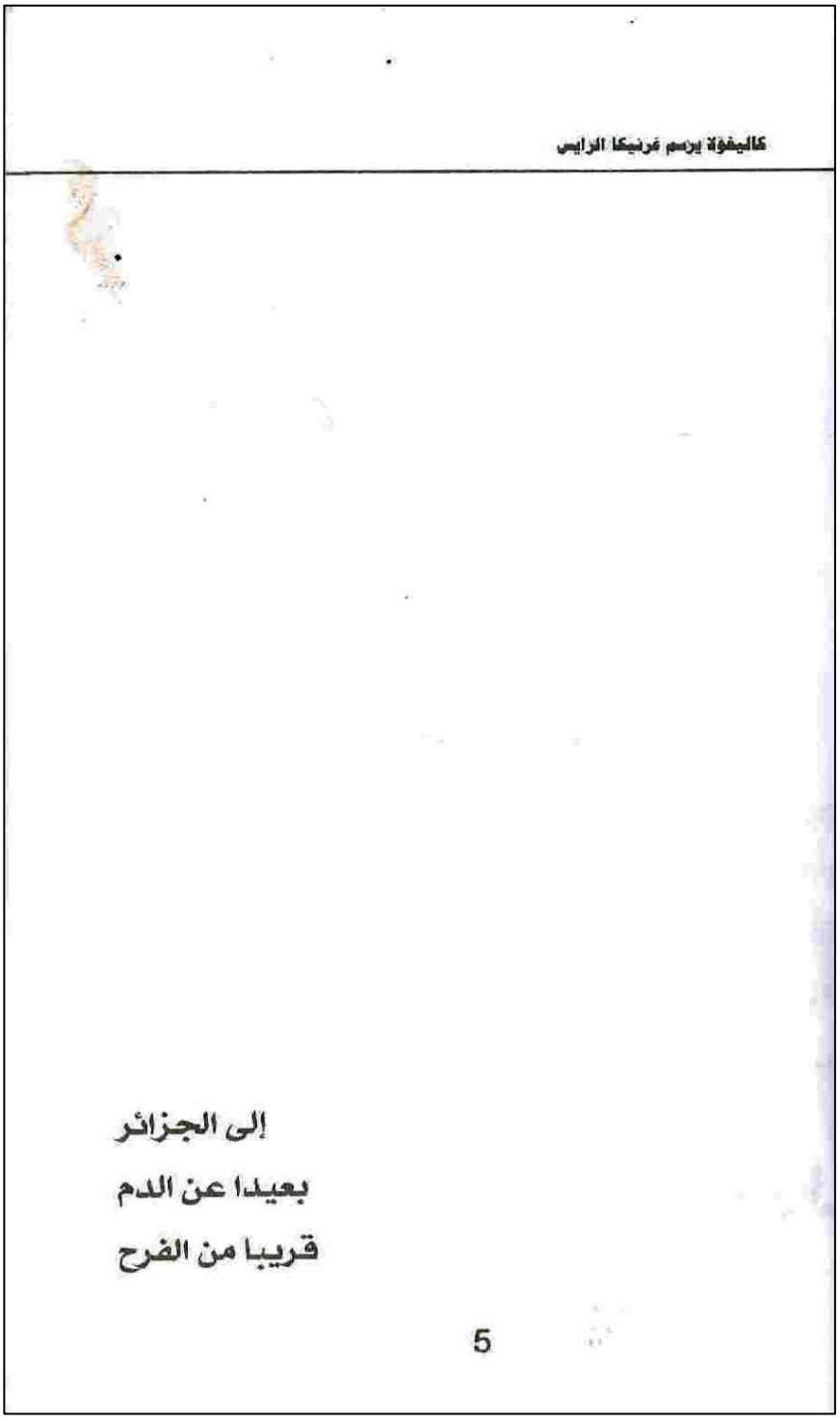
[1] _ المرجع السابق، ص99.

[2] _ المرجع نفسه، ص99.

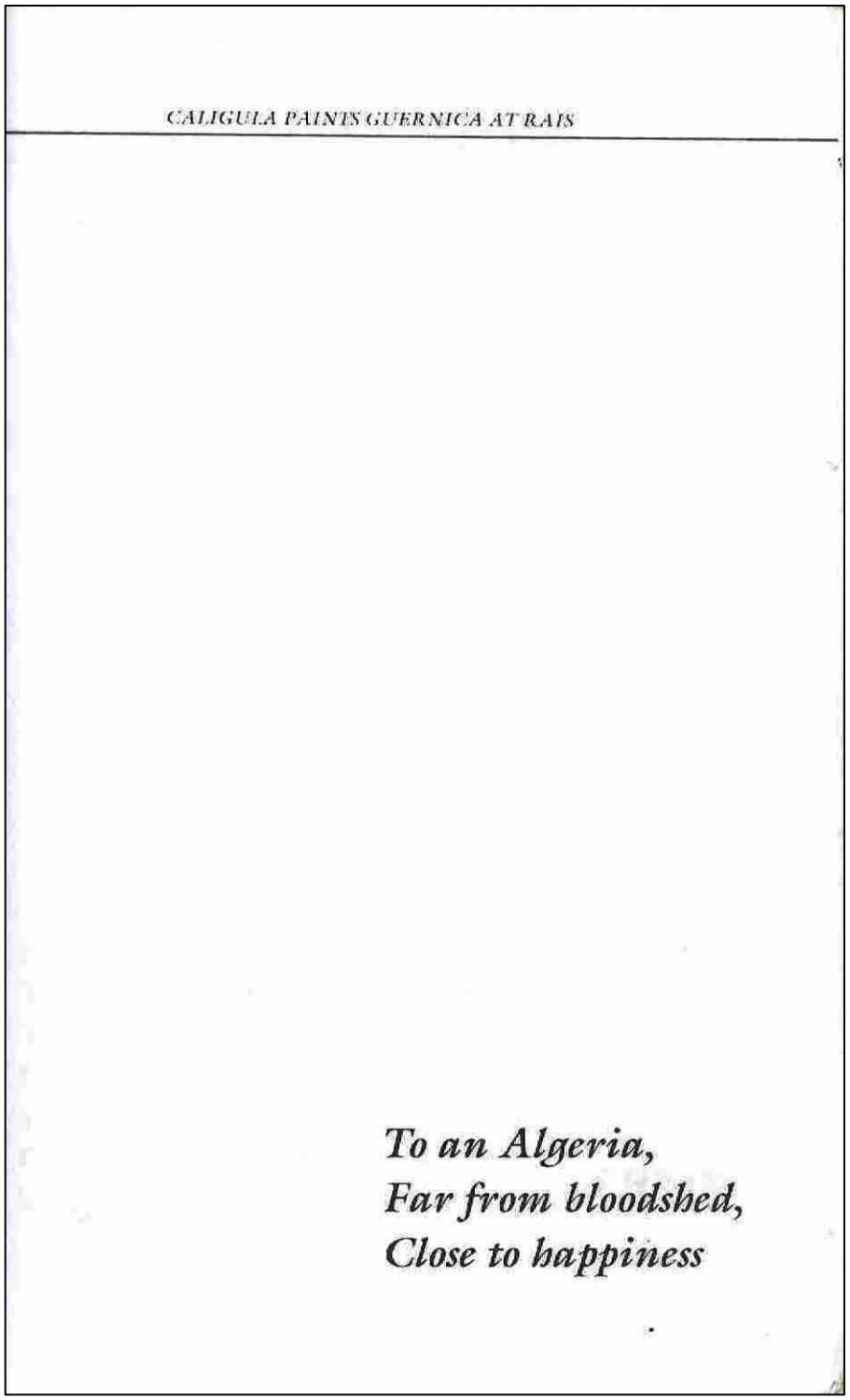
[3] _عبد الملك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص 239 _240.

الاجتماعية باختلاف تقلباتها وأهوالها، وكذا عن الحالة النفسية للمجتمع من جهة وللفرد الكاتب ـ صاحب المؤلف ـ من جهة أخرى، دون أن ننسى الجمال الكامن في الإهداء رغم وظائفه التعبيرية ورسائله المشفرة. "فعبد الملك أشهبون" أخذ وظائف "جيرار جينيت" وأضاف عليها وظيفة الجمال ووظيفة تضمين الرأي العام فيه ـ في الإهداء ـ حول قضية أو تغيير، وكأنه يقول أن الإهداء ليس للمجتمع، إنه يمثل المجتمع في حد ذاته رغم الكلمات القليلة لتي يمكن أن تكتب فيه.

وقد جاء الإهداء في ديوان "كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس" في الصفحة الثالثة ما بعد الغلاف الخارجي, محتلا بذلك الصفحة كاملة دون احتكار أو مشاركة, حيث جاء على شكل أسطر من الشعر الحر وورد كالآتي دون أي اقتباسات في آخر الصفحة جهة اليسار:


كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس
إلى الجزائر
بعيدا عن الدم
قريبا من الفرح
5

أما عن ترجمته بالإنجليزية فقد جاءت بهذه الصيغة:


CALIGULA PAINTS GUERNICA AT RAIS

To an Algeria,
Far from bloodshed,
Close to happiness

فالإهداء هنا جاء قصيرا محددا مختصرا لأن الأديب "عز الدين ميهوبي" وجهه إلى بلده، إلى الجزائر ككل وإلى أبناء بلده، فلم يخصص أحدهم بالإهداء دون آخر، ولم يهده لشخص قريب أو لمؤسسة محددة أو لشخص في ذاكرته، بل لبلده ككل، كأنه أعز شيء، بل هو أعز شيء عليه والأقرب له.

والملاحظ أن بداية إهدائه كانت بحرف الجر "إلى" وقد اختاره كون هذا الحرف يحمل دلالة الخصوصية، وقد وضعه "ميهوبي" قبل لفظة "الجزائر" رغبة منه في تبيان المكانة والقيمة الكبيرة التي يحملها اتجاه بلده في قلبه ومشاعره.

تلي ما بعد جملة " إلى الجزائر" قوله: " بعيدا من الدم، قريبا من فرح", هي عبارات تبدوا بسيطة للقارئ ربما في الوهلة الأولى، ولكنها رغم بساطتها و حجمها الضئيل، فهي تحمل في مضمونها آمال وأحلام شعب بأكمله في السلام والأمان، في رؤية مستقبل أساسه الفرح والبسمة على وجوه شعبه بمختلف أجياله بعيدا عن الخوف والمعاناة وإراقة الدم الذي لا ينتهي.

إهداء بسيط يحمل على عاتقه الكثير، يحمل أمنيات لبلد عاش فترة حالكة في زمن العشرية، بلد كان صبحه عبارة عن إراقة دماء ومساءه عويل وبكاء، على أولئك الذين قتلوا وانتهكت أعراضهم على يد الإرهاب وأمنيات بالفرح والهدوء بعيدا عن أدى الإرهاب.

إهداء يحمل رسائل ورسائل لا حصر لها ضمنها "عز الدين ميهوبي" في بضع كلمات برزت في بلده "الجزائر"، و "دم" أفراده، الذين قتلوا بغير حق, و"فرح" أهله القريب لعودة الأمان والسلام لبلدهم من جديد.

أما من ناحية الشكل فالإهداء جاء في صيغة مطبوعة الشكل بحجم صغير في أسفل الصفحة، أما المهدى إليه فهو خاص وهنا مثل بلده الجزائر. أما الوظائف المراد منه ـ الإهداء ـ القيام بها، فقد اجتمعت ما بين دلالية وتداولية، وكذا غاية إيديولوجية . والتي تمثلت في رفض الإرهاب وظلمه وترهيبه، الذي جاء ضمنيا فيه ـ دون أن ننسى الوظيفة الجمالية التي يؤديها بكل إحساس وشاعرية.

من كل ما سبق ذكره نستنتج أن الإهداء الذي ابتدأ به الكاتب ديوانه "كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس" لم يوضع عبثا ولم يهد لأي كان, بل وضع بقصدية وأهدي إلى أعز ما في قلب الفرد إلى بلده، إلى الجزائر وهذا الإهداء البسيط ساهم في جمال النص وتألقه، على غرار عامل جذبه للقارئ نحو النص ونيل إعجابه.

2/ عتبة العناوين الداخلية:

العناوين الداخلية هي "تلك التي بمقتضاها يفصل الكاتب الشريط اللغوي (أو مساحة النص اللغوية) بعضه عن بعض، لغايات مختلفة بمؤشرات لغوية أو طباعية"[1]، هي إذن عناوين فرعية تتمركز في متن النص الأصلي، ويستعين بها الكاتب أو المؤلف لوضع حدود ولتشكيل فصول أو أجزاء داخل نصه مهما كان نوعه، وباعتبارها جزءا منفصلا عن النص ومكملا له في نفس الحين، فهي عتبة كغيرها من العتبات الأخرى تصاحب النص وتعرف به، غير أن موضعها ليس على الغلاف الخارجي ـ الأمامي والخلفي ـ أو في صفحات بيانات النشر أو الإهداء وغيرها من العتبات التي تسبق النص، بل إنّ وجودها يتمركز "على رأس كل فصل أو مبحث، إما مستقلة عن العنوان الأصلي وإما مقابلة له "[2]، وبهذا توضع عتبة العناوين الداخلية عند التصنيف في خانتين، خانة العتبات وخانة النص الأصلي باعتبارها تقوم بعمل الدورين معا.

وبيد أنّ العنوان الحقيقي ـ الكبير أو الرئيسي ـ والعناوين الداخلية متشابهة في كونها وسيلة للتعريف بمضمون النص، إلاّ أن لهذه الأخيرة سمات خصوصية تنفرد بها على خلاف ما لدى العنوان الخارجي، فلا "ضرورة لوجود العناوين الداخلية في الكتاب على عكس العنوان الأصلي الذي يعد حضوره ضروريا فحضور العناوين الداخلية محتمل وليس ضروري وإلزامي في كل الكتب"[3]، حيث يعد حضور العناوين الداخلية اختياري وبحسب رغبة الكاتب وما يريد كتابته وكذا بحسب طريقة تقسيمه لمضمون النص من حيث الفصول في الرواية أو القصائد في الديوان وغيرها.

وأمّا السمة الأخرى التي تتميز بها العناوين الداخلية فهي تتمثل في كونها مؤشرا خاصا بالقارئ المحترف دون غيره، "فخلافا للعنوان العام الذي يتوجه للناس عامة...فالعناوين الداخلية قلما يفهمها غير القراء أو على الأقل الجمهور المحدد بالمتصفحين وقراء الفهارس، وبعض هذه العناوين لا يحمل معنى إلا لمتلق وقد التزم بقراءة النص، ويفترض المتلقي أنها بديهية لكل ما سبقها"[4]، فهي ملفوفة بالغموض وإن لم يكن ظاهريا كان في دلالاتها الخفية، ولا يمكن لغير المتعمق في النص والمستكشف لأغواره أن يستطيع فهمها أو تحليلها.

---

[1]_خالد حسين حسين: في نظرية العنوان (مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية)، د ط، دار التكوين، د.ت، ص 82.

[2]_عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، ص126.

[3]_ المرجع نفسه، ص 125 .

[4]_ خالد حسين حسين: في نظرية العنوان(مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية)، ص83.

وبالرغم من أن حضور العناوين الداخلية يكون اختياريا، وليس له وجود في جميع المؤلفات الأدبية إلا أن أهميته عند حضوره لا تقل أهمية عن العنوان الرئيسي للعمل الأدبي، وجدير بالذكر أن الدراسات التي اهتمت بالبحث في العتبات لم تأت على ذكر وظائف العناوين الداخلية وغضت البصر عنها، وحتى "جيرار جينيت" اعتكف بالصمت عنها، وهذا ربما يدل على أن "للعناوين الداخلية نفس وظيفة العنوان الخارجي غير أن الوظيفة الرئيسية للعناوين الداخلية لدى جينيت هي الوظيفة الوصفية"[1]، كونها تعمل نفس عمل العنوان الخارجي وهو إيضاح متن النص الأصلي للقارئ المستكشف، ومحاولة الأخذ بيده لإيصاله إلى عالمه الداخلي.

ومن هذا المنطلق يتضح لنا أن العناوين الداخلية تمثل خيط وصل ما بين الداخل والخارج ـ ما بين العناوين الداخلية والعناوين الخارجية والقارئ ـ باعتبار أن لهما نفس الوظائف وهي محاولة جذب القارئ إلى عمق النص الداخلي، وما بين الداخل والداخل ـ ما بين العناوين الداخلية نفسها ومضمون النصوص التي عنونت بها ـ في محاولة لشرح متن النصوص التي تربعت على عرش عناوينها، كما أنها توضح مجموع الأسئلة المبهمة التي تدور في رأس القارئ، والتي نتجت عن قراءته للعنوان الخارجي وملاحظته لمجموع العتبات الخارجية، وزيادة على هذا لا يستطيع الجميع الوصول إلا العناوين الداخلية إلاّ لذاك القارئ الذي بادر بأخذ الكتاب وشرائه للاطلاع عليه وقراءته دون ذاك المار فقط على مجموع العتبات الخارجية مرور الكرام.

هذا فيما يتعلق بطبيعة ووظيفة ومكان وجود العناوين الداخلية "أما عن وقت ظهورها فإن العناوين الداخلية تأتي في الطبعة الأولى للكتاب ويلي حضورها بعد ذلك دائما في الطبعات الأخرى اللاحقة"[2].

أما عن العناوين الداخلية في ديوان "كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس" فسنحاول في هذا الجزء رصد مجموع العناوين الداخلية المشكلة للديوان، وبالعودة إلى هذا الأخير ألفيناه يتكون من23 عنوان ل23 قصيدة، كتبت بالعربية في النصف الأول من الديوان وترجمت إلى الانجليزية في النصف الثاني في حوالي 157 صفحة مجتمعة مع بعض بين دفتي كتاب واحد، حيث حاول "عز الدين ميهوبي" من خلال عناوين قصائده الشعرية المكتوبة بطريقة الشعر الحر، إيصال رسالة إلى القارئ مضمونها أن الجزائر قد اكتفت من الخوف والفقدان

[1]_عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت من النص غلى المناص، ص126.

[2]_ المرجع نفسه، ص 126.

اكتفت من قهر الإرهاب لها وإجرامه في حق أرضها وأبنائها وآن الأوان لتتحرر وتسطع شمس الأمان والسلام على أراضيها من جديد.

كما أن طريقة اختياره ـ عز الدين ميهوبي ـ لحجم العناوين وكيفية كتابتها تحمل هي الأخرى دلالة وفي جعبتها رسالة يريد إيصالها، والملاحظ أن العناوين قد احتكرت الصفحات كاملة ولم تشاركها مع قصائدها بل أتت سابقة لها بشكل منفرد، متمركزة بذلك في آخر يسار الصفحة بخط متوسط، وكأنه يعبر بتلك العناوين عن بلده الجزائر، بلد أسقطته سنين العشرية إلى قاع البئر المظلم العميق، وأسكنته فراغا يحيط به الخوف والرعب من كل صوب واتجاه، ولكنه بلد رغم البؤس والدمار لازال قويا صامدا رغم محنته لا يقبل مشاركة أرضه ومساحته مع أحد، تلك العناوين ربما هي تمثيل أبناء البلد الذين حوصروا في زاوية الخوف ولكن أملهم بعودة السلام لازال قائما لا يندثر ولا ينتهي.

هي رسالة صمنها "عز الدين ميهوبي" في مجموع عناوين قصائده من خلال طريقة اختياره للوضعية التي كتبت بها، كما وساهمت هذه الوضعية التي كتبت بها العناوين في إضفاء بعد فني جمالي للديوان.

وكما ذكرنا آنفا فإن ديوان "كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس" يحمل بين طياته مجموع 23قصيدة معنونة بعناوين داخلية مختلفة سنوضحها كالتالي:

رقم القصيدة	عنوان القصيدة {باللغة العربية}	رقم الصفحة {من اليمين إلى اليسار}	عنوان القصيدة {باللغة الانجليزية}	رقم الصفحة {من اليسار إلى اليمين}
1	الليل	6	Night	6
2	الحلم	10	The Dream	9
3	الباب	14	The Door	12
4	العصفور	16	The Bird	14
5	الوردة	20	The Rose	18
6	المنديل	24	The Scarf	21
7	الدفتر	28	TheNotBook	24
8	الطفل	30	The Boy	26
9	الدم	34	Blood	29

10	الفستان	36	The Dress	32
11	المقبرة	42	TheGraveyard	38
12	الجريدة	44	The Newspaper	40
13	الحفار	46	The Gravedigger	43
14	الجرس	50	The Bell	47
15	البئر	52	The Well	49
16	الضفيرة	56	The Braid	52
17	الدالية	58	The Vine	55
18	الجدار	62	The Wall	58
19	الرأس	66	The Head	62
20	الريح	68	The Wind	65
22	كاليغولا	72	Caligula	71
23	غرنيكا	76	Guernica	75

وكما سبق الّذكر فإن ديوان "كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس" قد حمل في صفحاته 23 قصيدة ربما تبدوا للقارئ في الوهلة الأولى بسيطة وسهلة الفهم، ولكنها لغة رمزية تحمل دلالات إيحائية وقوة في التعبير وليحاول نقل صورة الواقع خلال فترة العشرية للقارئ، وليخبره بمدى عنف الإرهاب وبشاعة المجازر التي لحقت بالجزائريين من خلاله.

كما أن "ميهوبي" قد ابتعد كليا عن العفوية في انتقاء كلماته وبناء قصائده، فكل حرف فيها وكل كلمة وكل جملة قد شحنت بمشاعر الكراهية والحقد اتجاه الإرهاب المريض، وبمشاعر العطف والأسى اتجاه الشعب الجزائري. فديوانه هذا كتبه كرسالة ليوصل صوت شعبه الذي أسكته الإرهاب بالقوة للعالم•

ثم إن العناوين الداخلية للديوان لم تنفصل مدلولاتها وما تحمله من رسائل عن تلك التي حملها العنوان الخارجي للديوان، والتي مضمونها معاناة الشعب الجزائري خلال العشرية السوداء ومجموع ما لحق به من

عنف وقتل واغتصاب للأعراض. ويمكن أن ندل على ذلك بدراسة وتحليل عدد من العناوين التي وجدت داخل الديوان نذكر منها:

القصيدة التي حملت عنوان **الليل:** هذا الأخير يحمل دلالة الحزن والأسى والسواد الذي غيم على واقع الجزائريين بسبب الإرهاب، وكذا يدل على الخوف والرعب الذي يتربص بالسكان عند حلول الليل خوفا من هجوم الإرهاب على القرى وال ودقه على الأبواب.

القصيدة المعنونة **بالحلم:** والتي بعث خلالها للقارئ أحلام الشعب الجزائري، بواقع يسود فيه السلام والاطمئنان بدل الخوف والرعب في كل مكان، حلم بعودة الابتسامة والضحكة لترتسم مرة أخرى على الوجوه بعدما حل مكانها البكاء والعويل لوقت طويل.

القصيدة المعنونة **بالباب:** والتي يصف خلالها ذاك الباب الخشبي، الذي وضع صورته على الغلاف الخارجي، والذي صور ما ينتظر خلفه على أنه إما باب الألم أو الأمل، إنه باب المستقبل الخفي.

القصيدة المعنونة **بالعصفور:** والذي وظفه ميهوبي، للدلالة على رغبة الجزائريين في التحرر من قيود الإرهاب الذي حاصرهم، ومنعهم من التحرك والانتقال والتصرف بحرية في أراضيهم، والعصفور هنا هو ذاك الجزائري الذي يريد فرد جناحيه رغبة في الطيران بحرية.

القصيدة المعنونة **بالوردة:** وظفها لأنها تحمل معنى البراءة والجمال, للدلالة على أطفال الجزائر الذين خطف الإرهاب أرواحهم بغير ذنب، وما ذنب عيشهم في وطن المسيطر فيه مختل، بلد سلبت فيه فرحة طفولتهم ومعها أرواحهم.

القصيدة المعنونة **بالدم:** لقد ارتبط اسم الإرهاب وزمن العشرية بالدم ، ذاك الدم الذي صور خلاله "ميهوبي" للقارئ معاناة الشعب الجزائري.

القصيدة المعنونة **بالمقبرة:**تلك لتي حملت جثثا لا تعد ولا تحصى وصارت الجنائز والنعوش ضيوفا لا وقت لهم ولا حين، بل حاضرون في كل ساعة وكل حين، صورة أخرى لعدد لا يحصى من القتلى والمجرم واحد هو الإرهاب لا غير.

بينما القصائد المعنونة **بالريح** و**الدالية:** فهي رموز طبيعية وظفها للدلالة على حب الكاتب والشعب لوطنهم وانتمائهم له، ودلالة على تمسكهم به بالرغم من كل شيء.

والقصائد المعنونة **بكاليغولا وغرنيكا:** هي نفس العنوان الخارجي للديوان فكاليغولا ـ مثلما سبق لنا الذكر ـ أحضره ليخبره به القارئ عن الإرهاب بطريقة رمزية غير مباشرة، ذاك الإرهاب المشؤوم الذي يحل معه البؤس والمعاناة والقتل أينما حضر، ذاك الذي حول ابتسامات الملايين إلى دموع وسقى الأراضي والورود بالدماء، وغرنيكا هي لوحة غاليكولا التي رسمها على أراضي الجزائر خلال زمن العشرية السوداء ولكنه لم يستعمل فيها الألوان باختلافها، ليصور المجازر والقتل مثلما فعل بيكاسو, بل استعمل دم أبنائها ونثره في كل مكان كأنه ماء يسقي به الأرض الجزائرية وليس دم أبنائها الذي كانت نتيجته أرواح بالآلاف والملايين.

هذه بعض القصائد في ديوان "عز الدين ميهوبي" ـ وليس كلها ـ التي جئنا بها للدلالة على الترابط بين العنوان الخارجي ـ كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس ـ ومجموع الدلالات والإيحاءات التي وظفها فيه وبين العناوين الداخلية للقصائد التي قمنا بتحليل دلالات بعضها ـ سلفا ـ، ثم إن العناوين الداخلية وقصائدها مرتبطة فهي تسرد لجمهور القراء قصة خوف ورعب الجزائريين من الإرهاب وما جعلهم يعيشونه من جحيم، وكذا آمالهم وأحلامهم التي راودتهم حول مستقبل أساسه الأمان والسلام وكذا تصور لهم مشاهد الموت التي انتشرت في كل مكان من أرض الجزائر ومساحتها.

والملاحظ أن اختيار "عز الدين ميهوبي" لعناوين داخلية متعددة ومختلفة، له رسائل كثيرة يريد إيصالها للقارئ، ولايمكن إخراج مضمونها الخفي خلف الرموز الكثيرة التي وظفها إلا بالتركيز وتوسيع المخيلة لرؤية مجموع الدلالات المراد منه ـ من القارئ ـ أن يصل إليها.

وبهذا نستنتج أن العناوين الداخلية ـ الفرعية ـ لها مكانتها وسط العتبات الأخرى, فغيابها يمكن أن يكون عاديا لكن حضورها في النص يضيف لهذا الأخير رونقا جماليا خاصا، إضافة إلى أنها تعطي للقارئ نظرة أولية للنصوص وتعرفه عليها، كما وتحمل دلالات خفية يريد المؤلف إيصالها إلى جمهور القراء وبذلك فهي تحيط بالنص الأصلي وتمثل جزءا منه في الوقت نفسه، وتساهم في إيضاحه للمتلقي ومسح مجموع التساؤلات والغموض الذي يمكن أن ينتابه عند القراءة.

3/ عتبة الفضاء النصي:

لقد أصبح "الاهتمام بشكل الدال ـ الكلمة ـ واشتغاله فوق فضاء الصفحة ذا أهمية تعبيرية خاصة في النصوص الشعرية المعاصرة، بعد أن أصبحت التأثيرات الطباعية والمرئية مصدرا جديدا للطاقة التعبيرية

للنص مضيف إلى قدرات القصيدة الكثير"[1]، فالفضاء النصي هو ذاك "الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها ـ باعتبارها أحرفا طباعية ـ على مساحة الورق. ويشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف، ووضع المطالع، وتنظيم الفصول، وتغيرات الكتابة المطبعية وتشكيل العناوين وغيرها"[2]، وهو بهذا يعني تلك المساحة التي لا ترتبط بمضمون الحكي أو المكان الذي يتحرك فيه الأبطال أو الأحداث، ويتحكم الكاتب في هندستها وتصميمها بداية بالغلاف الخارجي ووصولا إلى الصفحات من حيث الطول وحجم وشكل الكتابة وغيرها، إذن هو فضاء الكتابة الذي تصحبه أشكال مختلفة.

إذن فالنصوص المعاصرة قد أخذت حظوتها من الاهتمام باعتبارها ظاهرة كتابية وقرائية قيمة وفريدة من نوعها، تشمل مجموعة من العلامات السيميائية اللغوية (كالحروف والكلمات)، والغير لغوية التي تتعدى الكلام والمنطوق إلى ما هو بصري وما يمكن أن يفهم منه، والتي تعمل على جذب واستقطاب القارئ إلى عمق النص وترسم له طريقا لفهم جوانب النص الفنية والجمالية والدلالية.

ويتشكل الفضاء النصي في ديوان "كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس" "لعز الدين ميهوبي" المظاهر التالية:

1.3/ عتبة البياض والسواد:

عندما أحس الشعراء بالملل من الجمود والتقليد "اتجهوا إلى اللعب بالوسائل اللغوية والغير لغوية رغبة في خلق أفق جمالي جديد، أصبحت الصفحة الملعب الذي يمارس على أرضه الشعراء مهاراتهم، ويشكلون طاقاتهم وقدراتهم...، حيث يشكلون على وجهها علاقات معمارية خاصة تؤكد اهتمامهم بالبنية التعبيرية العميقة، كل هذا يتجسد عبر لعبة السواد والبياض"[3]. هذه الأخيرة شكلت جدلا منذ زمن باعتبارها ثنائية ضدية لا تنفصل، وحملت في تضادها رموزا كثيرة منذ القدم، فهي مثلا ترمز للخير والشر والظهور والاختفاء والصوت والصمت والصفاء والخبث الذي تحمله النفس البشرية...وغيرها من الأضداد الكثيرة، أما في النصوص الأدبية الروائية عامة والشعرية خاصة، فهي تمثل ثنائية النص الحاضر المرئي والنص الغائب الذي يخفيها الكاتب بين ثنايا الأسطر.

---

[1] _ ياسمين فايز الدرديسي: العتبات النصية في شعر إبراهيم نصر الله "دراسة سيميائية"، رسالة ماجستير، جامعة الأزهر، غزة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية، 1436هـ .2015م، ص34.

[2] _حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص55.

[3] _ينظر: عبد الناصر هلال: شعرية التشكيل البصري وانفتاح الدلالة، مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية، كلية الآداب، جامعة حلوان، مصر، ج1، ع32، 2018/11/28م، ص206.

وعلى صفحة الكتابة "لايجد البياض معناه وحياته وامتداده الطبيعي إلا في تعالقه مع السواد، إذ تفصح الصفحة بوصفها جسدا مرئيا عن لعبة البياض، والسواد بوصفه إيقاعا بصريا يتجه إلى حاسة الإبصار ويوجد في صيغ الكتابة ذاتها ويتشكل بتشكلها على خلاف إيقاع البنى العروضية التي تبدو فعلا متخارجا عن النص"[1]، إذن فالعلاقة ما بين البياض والسواد هي علاقة تكامل وتزاوج، حيث يتداخل عالم البياض في مساحة السواد، ليظهر بذلك المسكوت عنه ويفتح المجال لمن يناظره لتحليله واستخراج الخافي منه.

والسواد والبياض يمثلان للمؤلف فضاءين مختلفين ولكن متكاملين، لا يمكن انفصالهما ووجودهما ثابت وحضورهما دائم، "فالسواد هو الفضاء الخطي الذي يحمل على مساحته مجموع الأحرف والكلمات والجمل التي يكتبها المؤلف، بينما مساحة البياض هي الفضاء المفضل بالنسبة له وهذا الأخير يحمل دلالة أوسع مما يحمله الفضاء الخطي، وهو يمثل للكاتب الفضاء الشخصي وإطارا للحياة...، ثم إن البياض يبرز تلك الفراغات الداخلية التي لا يمكن التعبير عنها من خلال الأحرف والكلمات والحبر الأسود"[2].

فالسواد والبياض عتبتان حاضرتان على الدوام خاصة في الشعر الحديث والمعاصر، والسواد هو أحرف التعبير المباشرة، بينما البياض هو لغة أقوى من لغة السواد, هو لغة الصمت المعبر وكلام النفس عما تخفيه، وهما في تداخلهما يشكلان بناءً للنص أحدهما باب ظاهر مباشر، بينما الآخر يمثل أبوابا كثيرة ولكنها خفية عن العين المجردة غير مرئية للقارئ لابد له من التعمق فيها لإيجادها وإظهارها.

أما "عز الدين ميهوبي" فقد اعتمد في ديوانه "كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس" على التشكيل البصري* بصور مختلفة ومتنوعة، حيث وظف البياض بصورة كبيرة بطريقة طغى فيها على سواد الأسطر، وجعل منه ركيزة أساسية في صفحات قصائده، والبياض هو ذاك الصمت الذي يختزل مئات الدلالات وآلاف الصور والمعاني، هو صمت المعاناة والألم وصمت الفقدان والدموع، وصمت الآمال والأحلام المتخيلة، هو الصمت الذي خلفه الإرهاب على نفوس الجزائريين.

---

[1] _ المرجع السابق: ص206.

[2] ينظر: محمد الماكري: الشكل والخطاب "مدخل لتحليل ظاهراتي"، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، كانون الثاني1991م، ص104.

*التشكيل البصري: هو كل ما يمنحه النص للرؤية سواء أكانت الرؤية على مستوى البصر{العين المجردة} أو على مستوى البصيرة{عين الخيال}.

والملاحظ أن قصائد "ميهوبي" قد اختلفت من حيث الطول والحجم، وبهذا تنوعت مساحات البياض وأحجامها في الصفحة، وتعددت دلالات هذا الحضور المتنوع والكثيف. ويمكن أن نقسم البياض حسب أحجامه التي وردت في الديوان كالتالي:

1.1.3/ بياض الصفحة:

أ/ صفحات العناوين:

لقد ورد البياض في الصفحة التي كتبت فيها عناوين القصائد كاملة، "فميهوبي" استغل الصفحات التي تسبق صفحات قصائده، لكتابة عناوينها في أسفل يسار الصفحة بلون أسود وبخط سميك وما بقي من أبعاد الصفحة، فضاء أبيض يحيط به، وكأنه بذلك يخبرنا أن كل عنوان هو قصة متكلمة بالحبر الأسود داخل قصة صامتة ولكن معبرة يشكلها البياض، تلك القصة المسكوت عنها بسبب الخوف والمخفية بسبب الترهيب، هي تلك القصة التي حاول العالم غض بصره عنها رغم بشاعتها وبشاعة مجازرها وكثرة موتاها قصة الإرهاب وانتهاكه لحقوق الشعب الجزائري وعرضه، هي قصة الموت الذي يحيط بالجزائريين من كل جانب وصوب ولا مكان لهم للاحتماء من داء الإرهاب المميت.

عرض "ميهوبي" من خلال البياض بشاعة زمن العشرية ومعاناة الجزائريين بصورة البياض والصمت صمت الخوف والأنفس المقطوعة، هو بياض يمثل كثرة الأكفان التي غطت الجزائر بسبب كثرة الموتى والمجازر، هي دلالات كثيرة وقصص مختلفة وظفها "ميهوبي" خلف بياض واحد كسرت سيطرته على الصفحة مجموعة العناوين التي تموضعت في آخر يسار الصفحة، تاركة ما تبقى من المساحة للبياض للدلالة والحكي عما في نفس الشاعر.

ب/ صفحات القصائد:

اختلفت مساحات البياض بين قصائد "ميهوبي" من حيث توزعها على الصفحات وكسرها لسيطرة السواد فهناك قصائد جعلت من نصف الصفحة السفلي ملجأ لها، تاركة الجزء العلوي للبياض ليحتلها ثم تأتي الكلمات والجمل، ويحضر البياض مجددا ليفصل بين مقطع القصيدة الأولى والثانية في الصفحة الموالية ثم بين المقطع الثاني والثالث في الصفحة التي تليها، وهكذا جاءت معظم القصائد نذكر منها: قصيدة الليل، الحلم، العصفور، الوردة، المنديل، الطفل الفستان، الحفار، البئر، الدالية، الجدار، كاليغولا، غرنيكا، ويمكن أن نمثل بهذا بالقصيدة المعنونة "بالبئر" كالآتي:

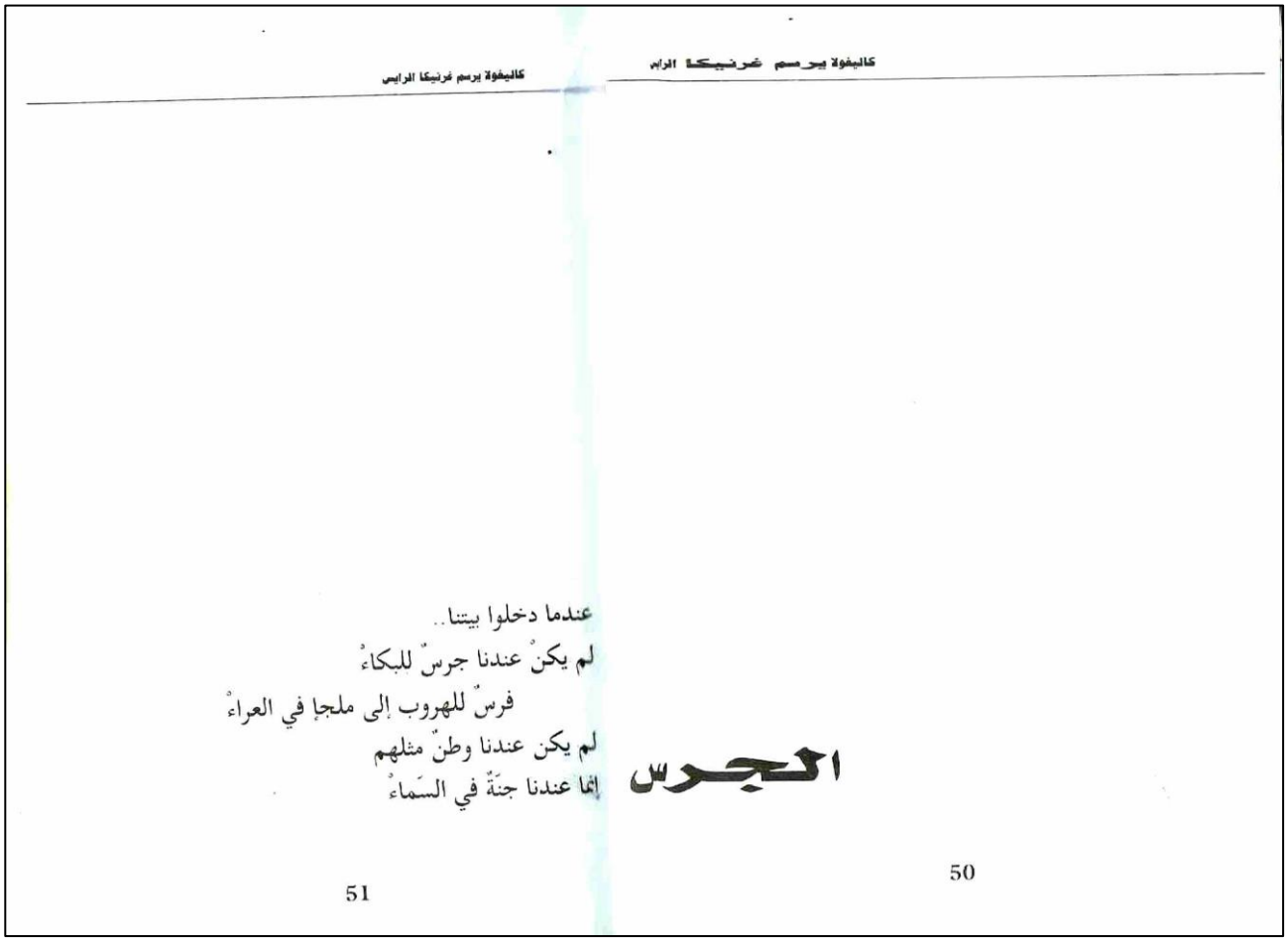
البئر

الحبلُ تدلّى من عينيْ
وألقى الجمرة في الأحشاءْ
البئرُ بقيةُ دمْعِ الماءْ
من يملكُ عنوانَ الأموات يجنّني..
لغتي..
أجسادٌ تبحثُ عنْ أسماءْ

مرت من ثقب الباب امرأةٌ
قالتْ: يا بئر «الرايس»
كمْ في القاعِ من الأزهارْ؟
الجنّة تغمرُها الأنهارْ

الطفلُ يفتشُ عنْ يده
الأمُ تفتشُ عن طفل أكلتهُ النارْ
الطفلةُ تسألُ عن أمٍ في صمْت الدّارْ
«الرّايسُ» أعطتني العنوانْ..

وهناك قصائد أخرى احتل البياض أعلى كتابتها، ولكن في صفحة واحدة ولم يتعداها، ومن هذه القصائد لدينا: قصيدة الباب، الدفتر، الدم، المقبرة، الجرس، الضفيرة، الرأس، الريح، قدر، والتي نمثل لشكلها بقصيدة "الجرس" كالآتي:



كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس

عندما دخلوا بيتنا..
لم يكنْ عندنا جرسٌ للبكاءْ
فرسٌ للهروب إلى ملجإ في العراءْ
لم يكن عندنا وطنٌ مثلهم
إنما عندنا جنّةٌ في السّماءْ

الجرس

50

كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس

51

بالرغم من اختلاف عدد الصفحات التي احتلها البياض في هذه القصائد، إلا أن لها رسائل متشابهة تفتح أمام المتلقي العديد من الطرق للوصول إلى مجموع الصور والمشاهد والكلمات الخفية التي وظفها الشاعر خلالها، والأكيد أننا إذا تتبعنا دلالة كل توظيف للبياض وكسره لسواد النص وجدنا أنفسنا داخل متاهات لا متناهية من الدلالات، "فميهوبي" في نظرنا قد وظف البياض والسواد بتلك الطريقة للدلالة على الجزائر ذاك البلد الذي أرق الإرهاب سلامه في فترة من الزمن، وحاول السيطرة عليه شيئا فشيئا من خلال محاولة الصعود إلى السلطة وفرض قوانينه وآرائه الخاصة، وهذا ما وقع فعلا خلال العشرية السوداء في الجزائر، فقد حاول الإرهاب أو ما تعرف بالمنظمة الإسلامية نزع السلطة من الحكومة ونقلها إليها ولم تجد طريقة سوى القتل والمجازر، لتحقيق غايتها الجشعة وذلك على حساب الجزائريين وأرواحهم.

واستعان الشاعر بالبياض ليخبرنا بالظلم والترهيب الذي سيطر على أمان وسلام الأرض الجزائرية وشعبها على يد الإرهاب الذي قتل واغتصب كل من اعترض طريقه، فلم يسلم من ذلك لا الصغير ولا المرأة ولا الرجل، رغم كون هؤلاء لم يشكلوا خطرا على أفكاره أو خططه، إلا أن أرواحهم وأعراضهم صارت قرابين في سبيل تحقيق رؤاهم المريضة نفسيا والتي يطمحون لها.

وتلك البياضات ربما تمثل فاصلا زمنيا وضعه "ميهوبي" لنا وللقراء، ليعطينا فرصة استيعاب هول المشاهد التي عرضها أمامنا، وفرصة أخذ استراحة مما رأيناه من مشاهد القتل والموت وبكاء اليتامى، ونحيب الأرامل، وكثرة الجنائز في المقابر، وشعب لا نعلم ما الذي سيلحق به أكثر من الذي مر عليه بسبب العشرية السوداء وإرهابها الذي لم يرتح من نحر الرقاب، ولم يعطينا فرصة أن نرتاح من حضور الموت كل دقيقة في صفحات الديوان، فكان لابد على "ميهوبي" أن يأخذ المبادرة ، ويعطينا الفرصة للتحمل من خلال فواصل زمنية تجسدت في البياض، الذي سبق كل قصيدة وحضر بين أبيات كل صفحة والثانية.

وربما تركها الشاعر نصف فارغة ليترك للقارئ فرصة ملء الفراغ الذي عجزت نفسه الشاعرة عن سد فراغها، بسبب المعاناة التي قتلت الكلمات في الحناجر مانعة إياها من الخروج، تاركة الفرصة أمام القارئ ليعبر فيها عما أحس به عند القراءة، وعما وجده في خفايا متاهات القصيدة والدلائل التي صادفته عند الاكتشاف والبحث.

عمل الشاعر على التركيز على البياض بهذه الطريقة ووظفه بكثرة، لأنه يعلم أن المتلقي يستطيع قراءة اللغة والكلام الذي يقبع خلف ذلك الصمت المنتشر على صفحات القصائد حيث يسيطر فيه البياض على السواد لأن هذا الأخير لم يستطع التعبير رغم قوة أحرفه وعباراته، إذن فالكلمات لم تعد تنفع للتعبير عن حجم ما يختلج النفس من ألم وحزن إزاء معاناة الجزائر على يد الإرهاب خلال العشرية، فكان البياض هو سيد الموقف والمعبر عن كل ما هو صامت وكل ما هو مسكوت عنه.

وبالرغم من حضور البياض القوي والبارز، إلا أن للأسود الذي كسر امتداده هو الآخر أهمية، كونه نقل لنا قصصا كثيرة على غرار تلك التي حضرت لمخيلتنا بحضور البياض، فالـ23قصيدة التي حضرت في صفحات الديوان ليست نقلا لشخصيات محددة وقعت معها تلك الأحداث وانتهت، بل هي واقع لملايين الجزائريين خلال سنوات العشرية التي كثر فيها الدم ودوت الصرخات في أرجاء رقعتها الجغرافية.

لقد مزج "عز الدين ميهوبي" بين البياض والسواد بهذه الطريقة ليخبر العالم أن قضية الجزائر في زمن العشرية، ورغم أهمية وعنف ما قاسته إلا أنها لم تكن على الواجهة ولم تلق الاهتمام الذي تستحقه والمساعدة التي تلزمها، فقد أغرقت في القاع بكل بساطة، فبالرغم من مأساة شعبها ومعاناتهم لم يجدوا يد العون التي تنقذهم مما هم فيه أو من سلاح الإرهاب والموت المحدق فيهم من كل اتجاه.

2.1.3/ بياض الأسطر:

بياض الأسطر هو الأقل حجما والأعمق إيحاءً ودلالة، وهو البياض الذي "يتخلل الكتابة ذاتها للتعبير عن أشياء محذوفة أو مسكوت عنها داخل الأسطر، وفي هذه الحالة تشغل البياض بين الكلمات والجمل نقط متتابعة قد تنحصر في نقطتين وقد تصبح ثلاث نقاط أو أكثر"[1]، والبياض هنا مثل بياض الصفحة فعل متعمد من قبل المؤلف، يوظفه داخل بنية القصيدة أو النص ليمارس وظيفته المتمثلة في إخبار القارئ عن المسكوت عنه أو ليصور له ما سبب الصمت خلفه وما الذي أراد الإفصاح.

ولبياض الأسطر أشكال مختلفة فهو إما فراغ يحتل مساحة السطر الذي من المفترض أن يوجد بين الأسطر المكتوبة، أو يأتي مكان السطر نقاط عدة متتابعة يختلف عددها من كاتب لآخر بحسب ما يريد وضعه.

وفي مدونة الدراسة "لعز الدين ميهوبي" احتل بياض الأسطر قصيدة واحدة من مجموع قصائد الديوان وهي تلك المعنونة "بالطفل" وجاءت كالتالي:

". أبي إحك لي أحجيهْ

. نم حبيبي..

. إذن غنّ لي أغنيهْ

. ليتني عندليبا..

. إذن إفتح الباب حتى أرى قمر الصّحو..

أسأله أمنيهْ

. أخاف عليك حبيبي..

. وممّ تخافْ؟

[1] _ حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص58.

. من الّصحو..
من لحظة الإعترافْ
نمْ حبيبي
غداَ أجلبُ الكعك لكْ
سأملأ حيناً يديك..
وحيناً فمك
سأحملُ كل الهدايا..
.....
.....
ونام على فرحٍ لنْ يجيءَ غدًا..
.....
.....
أفاق الصبيّ على دمعة عُلِّقتْ في الزِّنادْ
وبقايا أبٍ..
من رمادْ
وراح يفتشُ عن أيّ شيء.."[1]

فالبياض المتمثل في قصيدة "الطفل" يصور لنا الأماكن التي يفضل الشاعر "ميهوبي" فيها الصمت صمت المعاناة، صمت الأماني التي لن تتحقق في ظل الإرهاب، صمت الموت الذي يطبق على النفوس وهدوء الخناجر التي تأتي خلسة لنحر الرقاب، والنيران التي يشعلها الإرهاب فتأكل الأخضر واليابس وتمسح ما على الأرض ولا تخلف إلا فراغا، كل هذا خلال الليل وعند بزوغ الفجر يندثر ذاك الصمت ببكاء الأطفال اليتامى، وعويل النساء على قتل أزواجهم وأقربائهم بغير ذنب، خارجا في هدوء الليل خلف الأبواب والنوافذ المغلقة.

إن قصيدة "الطفل" هي القصيدة الوحيدة التي جعل "ميهوبي" لبياض الأسطر فيها مكانا وكأنه عند براءة الجزائر، عند الحديث عن أطفال الجزائر انهدّت حصونه وتعبت نفسه، فكان لابد أن يأخذ استراحة صمت بسبب اختناقه وعدم تحمله لثقل المشاهد على كاهله، فكيف يفسر لطفل أنه أصبح يتيما؟ وأن الإرهاب قتل

[1]_الديوان: ص31.

أباه وجعل منه يتيما، كيف يخبره أصلا أن هناك إرهابا يقتل أهله؟ وينشر الرعب في بلده، كيف يستطيع مواساته وقد خنقته العبرات وعنف المشاهد، لم يجد لذلك سبيلا سوى الاستعانة بالصمت بسبب الألم الذي يستكين به لرؤيته للواقع الذي دمرته بشاعة الإرهاب وعنه.

إذن فعتبة البياض والسواد ثنائية لا تنفصل ولا تتصالح، فهي تتبارز دوما فيما بينها في لعبة الضدّ حيث الكلام ضدّ الصمت، والخير ضّد الشر والسلام ضدّ العنف، وفي ديوان "كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس" هو يمثل صمود الجزائر وشعبها في وجه الإرهاب، هو ظلم الإرهاب لشعب الجزائر المسالمين، هو خوف الجزائر في مقابل طغيان الإرهاب وتجبره، هو معاناة الجزائر والجزائريين التي لم تستطع كلمات "ميهوبي" احتواءها والتعبير عنها فكانت أفضل وسيلة هي صمت البياض في مقابل تعبير السواد، الصمت الذي أراد الشاعر من القارئ أن يتعمق في بحر مدلولاته ويكتشفها ليستخرج منه أهم الصور والكلمات التي لم يستطع كتابتها.

2.3/ عتبة الخط:

حاز الخط على اهتمام العرب منذ عرفوا الكتابة باعتباره فنا وإبداعا لازم حياتهم اليومية على غرار كونه وسيلة للتدوين، فتفننوا فيه وجعلوا له أنواعا متعددة منها الخط الكوفي وخط النسخ وخط الرقعة والخط الفارسي...وغيرها من الخطوط التي تميزت بشكلها وهندستها، وعلى غرار توظيفها على الورق جعلوا منها زينة لأبنيتهم ومساجدهم، أما لدى العرب في العصر الحديث فقد تغير مفهوم الخط فلم يعد ينحصر في الفن فقط بل أصبح "علامة دالة على طبيعة بنائية، فالشاعر وهو يعمل على التوزيع الخطي للنص يؤرخ لدلالية النص فيما يخضع لقيم ثقافية ويقترح على القارئ طريقة لإعادة بناء النص والبحث عن دلالاته تبعا لاتجاهات البنية الخطية داخل بياض الصفحة"[1]. هذه الرؤية في دفع الخط خارج حدود المألوف من خلال جعله علما إضافة إلى جماليته وفنيته هي ما فتح المجال أمام الأدباء والشعراء لاستغلاله في توظيف الرسائل وإنتاج الدلالة التي يوجهها للقارئ والمتلقي، والخط لم يعد مجرد ساند للنصوص ومعانيها بل أصبح بناءا مستقلا بذاته له أسسه وطرقاته التي نوصل إليه بعيدا عن النص.

وتتحدد الكتابة عموما في النصوص الإبداعية ضمن نسقين اثنين هما:

[1]_روفية بوغنطوط: شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمادي، رسالة ماجستير، فسم اللغة لعربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري، قسنطينة، 2006.2007م، ص192.

أ. الكتابة الأفقية: ويقصد بها: "استغلال الصفحة بشكل عادي بواسطة كتابة أفقية تبتدئ من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار، وإذا لم تكن هذه الكتابة مبرزة، يمكن أن ندعوها كتابة أفقية بيضاء، وقد تعطي هذه الطريقة في الكتابة الانطباع بتزاحم الأحداث أو الأفكار في ذهن البطل الرئيسي، في النص الروائي أو القصصي"[1], وهذا النوع من أشكال الكتابة يمثل التعاقب الخطي بشكل أفقي للسرد، حيث يتجنب فيه الكاتب ترك أي فراغات أو أماكن شاغرة، ودلالته عادة كثرة الأفكار وتدفقها في ذهن الراوي أو الكاتب الذي ينتج عنه عدم ترك مساحة أو فراغات، وهذا الشكل نجده غالبية الأمر في الروايات والقصص على غرار الأجناس الأدبية الأخرى، لأنه يناسب طريقة سرد أحداثها وكذا يناسب الأفكار المتسلسلة والنفس الطويل للتعبير عند الروائي أو القاص.

ب . الكتابة العمودية: ويقصد بها: "استغلال الصفحة بطريقة جزئية فيما يخص العرض، كأن توضع الكتابة على اليمين أو في الوسط أو في اليسار، وتكون عبارة عن أسطر قصيرة لا تشغل الصفحة كلها وتتفاوت في الطول بين بعضها البعض"[2]، وهذا النوع من أشكال الكتابة عرف انتشارا خاصة في الشعر الحر, حيث يقوم الشاعر باستغلال جزء من الصفحة، ليعبر فيه عن الشعور الذي يجتاح مشاعره ويختلف طول الأبيات باختلاف حجم الشعور المعبر عنه.

وبالعودة إلى ديوان "كاليغولا يرسم غرنيكا لرايس" لـ"عز الدين ميهوبي" وجدنا هذا الأخير قد وظف في ديوانه الشكل الثاني من الكتابة وهي الكتابة العمودية . الرائجة في معظم القصائد الحرة . التي كانت أساس قصائده الشعرية، ويمكن أن نذكر مثالا بقوله في قصيدة "غرنيكا":

اللون الأبيض ((غرنيكا))
والطفل النائم لا يسهر
أحلام العاشق دالية
تتماهى من ألق المرمر
اللون الأخضر ((غرنيكا))..
والعشب الطالع لا يكبر
الوردة لا تختار العطر..
وتنكر رائحة العنبر

[1] حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص56.
[2] المرجع نفسه، ص56-57.

اللون الأزرق ((غرنيكا))..
وسماء ((الرايس)) لا تمطر
لا تنبت شيئا في المنفى..
اللون الأصفر ((غرنيكا))..
والصمت أقاح في المجمر
اللون الأسود ((غرنيكا))..
وملاءة سيدة تقبر
اللون الأحمر..((غرنيكا))
((غرنيكا الرايس)) بالأحمر
طفل يتأبط كراسا..
ودما مزروعا في الأجفان
من يعرف منكم ((بيكاسو))؟"
((غرنيكا)) يعلقها ((كاليغولا)) على الجدران
((غرنيكا الموت)) بلا ألوان..[1]

وفي الديوان جاءت جل القصائد على شاكلة قصيدة "غرنيكا" حرة لا يحكمها لا قيد سطر ولا قافية موحدة للدلالة على حرية التعبير، وحرية الأفكار، وكذا استعان بها الشاعر في ديوانه هذا لإخبار القارئ بما قاساه الشعب الجزائري على يد الإرهاب، وليعبر عن ما اختلجت به نفسه من مشاهد العنف والقتل التي شاهدها وكان حاضرا في زمنها، فلابد إذن من الشعر الحر ليستطيع من خلاله إيصال صورة واقع العشرية واضحة كاملة للقارئ.

وأما قصيدة "المقبرة" فهي القصيدة الوحيدة التي جاء شكلها مغايرا نوعا ما عن القصائد الأخرى في الديوان،حيث اختار"ميهوبي" في التعبير عنها بكتابتها بطريقة مائلة تعكس ما جاء فيها فقال:

[1]_الديوان: ص77_78 _79.

"دمهم شجره..

واحد

خمسة

عشره

مائة

مائتان..

مئات..

هنا وردة

وهنا مقبره"[1]

"فميهوبي" اختار كتابتها بهذه الطريقة، ليعبر بها عن جثث الجزائريين التي تتساقط بأعداد كثيرة حتى وصلت إلى المئات، وأرواحهم التي زهقت بسبب الإرهاب، ودمائهم التي روت الأراضي فأصبحت تسقي الزرع كأنها مياه لكثرة الموتى والمجازر.

والقصيدة الحديثة تختلف كليا عما كانت عليه القصيدة التقليدية، فشعراء الحداثة أخذوا بيد القصيدة فزينوها وغيروا شكلها، الذي كان عبارة عن شكل عمودي ذو شطرين، ليتحول بعدها إلى الشكل الحر، حيث القصائد حرة لا يحكمها لا طول ولا شطر، وهذا ما لدينا في ديوان "ميهوبي" فقد لجأ هذا الأخير إلى الشعر الحر حيث طول الأسطر فيه غير متساو وغير موحد، فنجد الحرف والكلمة والجمل تناثرت هنا وهناك في أسطر القصائد . وغالبية قصائد الشعر الحديث . معبرة بذلك عن الحالة النفسية والدفقة الشعورية* للشاعر إزاء وطنه وأبنائه الذي لحق بهم ما لحق من الترهيب والقتل والمعاناة على يد الإرهاب. فكانت صرخته لرفض ما يحدث من خلال كتاباته وأشعاره.

واختلاف طول الأسطر في قصائد ديوان "كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس" هو انعكاس لما في نفس الشاعر من ألم للواقع الحاضر أمامه في زمن العشرية، وانعكاس لمعاناة شعبه الذي لم يكن له ذنب، ومن ناحية أخرى هو غضب وحقد على الإرهاب، الذي جعل من وطنه ساحة لعب يقتل ويغتصب فيها كما يشاء ولا رادع له، هي أسطر دلت على القيد الذي كبل به الشاعر فلم يستطع فعل شيء، وهي نفس الأسطر التي

[1] _ الديوان: ص43.

*الدفقة الشعورية: هي الحالة الشعورية والأحاسيس التي تكتسح نفس الشاعر إزاء موضوع معين فيحاول التعبير عنها من خلال شعره وقصائده.

كانت السلاح الذي عبر به عن رأيه، هي أسطر رغم عدم تساوي طولها، إلا أنها حملت رسائل عميقة ومهمة، لم تكن لتوجد في القصائد المتساوية والمعتدلة هي رسائل نقلت لنا معاناة الجزائر خلال سنين الإرهاب، صورت لنا القتل والدم والمجازر وأعنف ما وقع في حق الجزائريين، وهي نفس الأسطر التي نقلت لنا على لسان الشاعر رفض الملايين من الجزائريين للواقع الذي يعيشونه.

ربما لم يتساو طول الأسطر في قصائد "ميهوبي"، لكنها مع ذلك حملت دلالات كثيرة وأخذت على عاتقها مسؤولية نقل الواقع الجزائري ومعاناته خلال العشرية السوداء لنا، فجعلتنا نعيش في كل منزل ونشهد الخوف الذي يقبع خلف الأبواب كل ليلة، ونحضر جنائز الذين قتلوا ونواسي من النساء والأبناء من فقدوا أزواجهم وآباءهم، أسطر ربما هي قليلة وربما غير متساوية، ولكنها نقلت لنا مشاهد الدم والمعاناة التي سببها الإرهاب بسبب أفعاله المريضة بكل تفاصيلها .

أما عن خط الكتابة وحجمه الذي استعان به "ميهوبي" في ديوانه، فهو خط الطباعة الآلية كمعظم الكتابات الحديثة، في محاولة منه لإيصال رسائله للقارئ بكل بساطة بعيدا عن التعقيد، وأما حجم الخط فقد كتبت كل القصائد بخط متساوي أقل حجما، مما كتبت به عناوينها باللون الأسود، ليخبرنا أن كل ما وظفه في ديوانه من رسائل متساوية الأهمية، وكلها تنقلنا إلى زمن واحد ومعاناة واحدة، وتخبرنا بقصة واحدة هي قصة الجزائر التي كتبت بالدم في زمن الإرهاب.

وبناء على ما سبق فإن الخط تجاوز حدود كونه وسيلة تدوين وفقط، بل أصبح عتبة مهمة كغيره من العتبات الأخرى، يلقى الاهتمام من قبل الباحثين والقراء، كونه وسيلة الشعراء للتعبير عن ما يعتري أنفسهم وأحاسيسهم، والتي لم يستطيعوا التعبير عنها باللغة المباشرة الصريحة فالخط إذن وكيفية كتابته والحجم الذي كتب به، كلها تحمل دلالات ورسائل خفيه يحاول المؤلف إيصالها لجمهور القراء.

3.3/ علامات الترقيم:

الترقيم في الكتابة هو: "وضع رموز اصطلاحية معينة في الجمل أو الكلمات، لتحقيق أغراض تتصل بتيسير عملية الإفهام من جانب الكاتب، وعملية الفهم على القارئ"[1]، أي هي مجموعة العلامات التي تستعمل في تنظيم الكتابة والفصل بين الكلمات أو بين أجزاء الجمل الطويلة، وهي رموز منتشرة ومتفق عليها بين جميع الناس، ومن الأغراض والوظائف التي تفيد بها علامات الترقيم أنها "تسهل الفهم على القارئ

[1]_ عبد العليم إبراهيم: الإملاء والترقيم في الكتابة العربية، د ط، مكتبة غريب، القاهرة، مصر 1975م، ص95.

وتجود إدراكه للمعاني وتفسر المقاصد، وتوضح التراكيب أثناء عملية القراءة، وتعرف القارئ بمواقع فصل الجمل وتقسيم العبارات والوقوف على المواقع التي يجب السكون عندها، كما أنها تسهل القراءة وتجنب القارئ هدر الوقت بين تردد النظر وبين اشتغال الذهن، في تفهم عبارات كان من أيسر الأمور إدراك معانيها لو كانت موصولة بعلامات تبين أغراضها وتوضح مراميها، وتقوم بتنظيم الموضوع وتجميل لغته وتحسين عرضه بطريقة تريح القارئ، وهي لدى الكاتب أشبه بالحركات الجسمية والنبرات الصوتية التي توجه دلالة الخطاب الشفوي"[1]. وهذه الوظائف التي قمنا بذكرها تدل على أن وجود علامات الترقيم، أصبح ضرورة لابد منها أثناء كتابة وتدوين أي نص لضمان نجاح عملية التواصل ما بين المؤلف والقارئ.

وعلامات الترقيم كثيرة ومختلفة باختلاف عملها نذكرها كالتالي:

- "الفاصلة (،): وتستعمل لفصل بعض أجزاء الكلام عن بعض.
- الفاصلة المنقوطة (؛): تأتي بين جملتين إحداهما سبب للأخرى
- النقطة (.): وتسمى الوقفة وتوضع بعد نهاية الجملة التي تم معناها.
- النقطتان الرأسيتان (:): تستعملان في سياق التوضيح والتبيين، وبين لفظ القول والكلام المقول وتوضعان بين الشيء وأقسامه"[2].
- "الشّرطة (ـ): وتسمى أيضا بالوصلة وتوضع بين العدد رقما أو لفظا والمعدود، وبين ركني الجملة إذا طال الركن الأول بأن توالت فيه جمل كثيرة.
- علامة الاستفهام (؟):توضع بعد الجملة الاستفهامية سواء أكانت أداة الاستفهام مذكورة أم لا.
- علامة التأثر (!): أو التعجب وتوضع بعد الجمل التي تعبر عن الانفعالات النفسية كالتعجب، الفرح الحزن، الدعاء، الدهشة، الاستغاثة وما شابه ذلك"[3].
- "علامة التنصيص (" "): ويوضع بين قوسيها المزدوجتين كل ما ينقله الكاتب من كلام غيره.

علامة الحذف (...): وتأتي بدل الجملة التي يريد الكاتب عدم استعمالها في القول المنقول.

---

[1]_ عادل سالم: علامات الترقيم في الكتابة العربية ومواضع استعمالها، موقع ديوان العرب، الأربعاء تشرين الثاني {نوفمبر} 2009م، مجلة ديوان العرب، www.diwanalarab.com، الأحد 14 ماي2021م.

[2]_ عبد العليم إبراهيم: الإملاء والترقيم في الكتابة العربية، ص97. 98 .99. 100.

[3]_ المرجع نفسه: ص 100_101_ 102.

- القوسان ( ): توضعان في وسط الكلام ويكتب بينهما الألفاظ التي ليست من الأركان الأساسية أو الجمل الاعتراضية"[1].

ومع تطور العصر تطور توظيف علامات الترقيم التي ذكرناها خاصة في الشعر، حيث أخرج الشاعر كل شيء عن وظيفته المألوفة، وحتى علامات الترقيم شهدت ذاك الخروج الذي حمل معه دلالات وأغراضا جديدة فاجأت توقع المتلقي، كما أن الشاعر قد تحكم في حضورها وغيابها في متن القصائد، هذا الغياب "يمثل للقارئ والناظر أيقونة تحمل دلالة التوسع والتمطيط بغير توقف بسبب القراءة المتواصلة والمسترسلة في ظل غياب علامات الترقيم"[2]، فأصبح بهذا الشاعر يتحكم في حضور علامات الترقيم وفي غيابها بالطريقة التي تساعده على إيصال ما يريده للقارئ، أي أنها تحولت إلى "علامات ذات إيحاء رمزي إذا استخدمت أو إذا تعمد شاعر آخر عدم استخدامها"[3].

والملاحظ في قصائد "ميهوبي" في ديوانه "كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس" أنه لم يوظف جلّ علامات الترقيم، ولكنه لم يتخل عنها أيضا، بل وركز على البعض منها أكثر من الآخر كالنقط الأفقية(...) أو ما تعرف بنقاط الحذف، والتي برزت في معظم قصائد المدونة من خلال تكرار الشاعر لها كثيرا، على سبيل المثال قوله في قصيدة "الحفار":

بكى الحفّارُ..
تنهّدت المقبرةْ
وحيدا تسامرُه شجرةْ
يتوسد قبرا..
يُخيطُ ملا بسهُ بمسَلّه
يعُدُّ الحصى..
ويداعب أشياءَهُ بمظلَّه
ينامُ
يخبئ بين مدامعه مجمرةْ

[1]_ المرجع السابق: ص 103_ 104.

[2]ينظر: محمد الماكري: الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، ص303.

[3]_ محمد نجيب التلاوي: القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، د ط، دار الفكر الحديث، مصر 2006م، ص302.

بكى الحفارْ

ألقبر تعرى..

وحطّ البومُ على الصبّارْ

تسّاقط من عينيه جماجم عشرين عاما..

وتنطفئُ الأنوارْ

يبكي الحفارْ

يسأل معوله المعقوف ويبكي:

من يحفر قبري

ويدفنني؟

من يحملُ لي كفني؟

من يقرأ فاتحة القرآن عليّ..

أيا وطني..

من ينشر نعيا في ((الجورنال))..

ويذكرني..

لا أملك غير بقايا النّعش..

و((يرحمه الرحمانْ))

يبكي الحفار فيرتفع الآذان

ويسأله الآتون:

لقد حضر الأموات الآنْ..

القبر الواحدُ لا يكفي.[1]

ومثال آخر قصيدة "قدر" بقوله:

كطير أغنّي

جريحاً أغنّي

أغنّي لأنّي

لأني أفتّش عن وطنٍ

[1] _الديوان: ص71.

ضاع منّي..
أفتّشُ عن فرحٍ أبعدتهُ
المسافاتُ عنّي..
فيا أيها المشتهي وطناً من دمٍ
هل دمي قدرٌ..
أم دمي وطنٌ بالتبنّي؟
أقول لهذا الذي يحتمي بدمي..
إنّ من لم يجدْ وطناً
يكتفي بالتمنّي..[1]

هذه القصائد وغيرها من القصائد الأخرى في الديوان، جعل "ميهوبي" علامة الترقيم المميزة فيها هي نقاط الحذف في آخر السطر، والتي استبدل الشاعر خلالها الكلمات التي لم يستطع التعبير عنها أو التي أجبر على السكوت عنها، فترك المجال للقارئ ليملأ الفراغ بحسب تأويله، وبهذا يدفعه لزيادة وتيرة قراءته للقصيدة والتعمق فيها والسعي إلى ملأ الفراغ من خلال التأمل فيه والتحرك في أروقته، كل ذلك في محاولة البحث في الدلالات التي وظفها الشاعر من خلال الصمت والفراغ ونقاط الحذف قبل إكمال المعنى وهنا يأتي دور القارئ في البحث عما يلائم ذاك الفراغ بحسب فهمه واستيعابه، ويبادر في تأثيث المشهد الناقص ليكمل الصورة التي أراد الشاعر إيصالها له، ولم يستطع بسبب الصمت ، سواء أكان صمتا إراديا أو غير إرادي . .

هذا في ما يتعلق بنقاط الحذف في آخر السطر، بينما هناك أمثلة أخرى في الديوان جاءت مواضع الحذف فيها وسط السطر، نذكر منها على سبيل المثال قصيدة "الدم" التي قال فيها:

حتى النساءْ..
يا ويحهم قتلوا النساءْ
ذبحوا الأجنة في البطونْ
خانوا السماءْ
سرقوا من الشمس الضياءْ
خطفوا الصفاء من العيونْ

[1] _ الديوان: ص47.

زرعوا الدمارْ

يا ويحهم ذبحوا الصغارْ

لا فرق...بين دم وماءْ

هم يقتلون

وليس يثنيهم...أحدْ

تركوا المدينة في كمدْ

يا ويحهم ذبحوا النساءْ[1]

ففي هذه القصيدة نلحظ أن هناك ثغرات في أسطر القصيدة، وضعها الشاعر عمدا ليعطي للقارئ فرصة التغلغل في الأحداث ومحاولة المشاركة فيها، ولكنه في ذات الحين يقطع سبيله إلى ذلك من خلال سدّ نهاية ذاك الطريق بتوظيف كلمات ما بعد الفراغ، وهو بذلك يخبره أنه لا جدوى من بحثه عما يعوض ما تركه من فراغ ، لأنه وجده واستطاع التعبير عنه، ثم إن الفراغ الذي استعان به "ميهوبي" وسط أسطره إنما كان وليد الصدمة بسبب أفعال الإرهاب الشنيعة وقتله بغير هوادة، وكأنه يريق ماءا وليس دماء، أما صمته للمرة الثانية، فكان نتيجة صدمة أخرى ولكن ليس بسبب كثرة القتل والمجازر هذه المرة، بل بسبب صمت العالم عن الموت، الذي يحيط بالجزائريين من كل صوب، ولم يتحرك أحد لردعه أو الوقوف في وجهه.

أما فيما يخص علامتي الاستفهام والتعجب، فقد تناثرتا هنا وهناك في بعض أسطر القصائد كقصيدة الليل والحلم، والوردة، والطفل، والفستان، والبئر، والجدار، والرأس، وقدر، وغرنيكا.

وفي ما يخص علامة التعجب فقد قام "ميهوبي" بالاستعانة بها في بعض مقاطع القصائد من بينها قصيدة "الليل" بقوله:

"من ثقب الباب يجيء اللّيل..

وتطلع شوكة صبار سوداء بحجم

القبر المنسي بعيدا

الليل يجيء وحيدا

من نافذة الخوف المخبوءْ

يأتي الفرحُ الموبوءْ

[1]_الديوان: ص35.

وهذا الليل فجيعه

من ثقب البابْ

يطل غرابْ

عنقاء الموت تحطّ على شجر الليمون..

الصمت جنونْ

فتنكسر الأجفانْ

((لا غالب إلا..الموت!))

((لا شيء سوى الغفران!))

وصمت الليل فجيعهْ"[1]

والملاحظ أن الشاعر قد استعان بعلامة التعجب في آخر القصيدة، ليعبر عن انفعالاته في محاولة منه لاستدراجنا للبحث عن خلفية ذاك الشعور المضطرب، والذي ومن خلال تحليلنا وتقصينا وجدنا خلفه شعورا مختلفا، فأما علامة التعجب الأولى فقد تمثلت في غضبه وصموده، فقد أحس بالغضب من أفعال الإرهاب الشنعاء، والتي كانت نتيجتها انتشار القتل والموت في كل مكان، ولكنه ومع هذا يخبرنا أنه صامد لا يتخلى عن أرضه، وسيبقى رادعا لمخططات الإرهاب، حتى لو كان ثمن ذلك الموت الذي سيدفع بروحه بينما علامة التعجب الثانية في السطر التي يليها، فهي تعبر عن مشاعر الاستسلام لأنه يعلم بأنه لم يبق من المعاناة شيء بعد موته ولن يجد سوى والغفران.

وعلامة الاستفهام قد حظيت هي الأخرى باهتمام الشاعر فاستعان بها في عدة قصائد منها قصيدة "الجريدة" التي جمع فيها بين التعجب والاستفهام فقال:

. أريد جريده..

. لماذا؟

. أفتّش عن قبر أمي!

. وأنت؟

. أفتش عن قبر عمي!

. وأنت؟

[1] –الديوان، ص6.

. أفتش عن جثة دون اسم!

. وأنت؟

. أريد مساحة حبّ بحجم الوطن؟..

. وأنت؟

. أريد سكنْ..

. وأنت؟

. أفتش عن كلْب سيدتي..

ضاع أمس..

. وأنت؟

. أمقبرة هذه..أمجريده؟![1]

هي ربما للوهلة الأولى تبدوا للناظر إليها أسئلة عادية، ولكن دائما عند التدقيق والتقصي يوجد خافي وراءها وهذا ما وجدناه في أسئلة "ميهوبي" ، التي لم تتكون إلا من كلمة واحدة هي "وأنت؟" والتي جاءت اختصارا لجملة السؤال "ما الذي تريده أنت؟"، وهو يتكرر عدة مرات في القصيدة، فهو يدل ظاهريا على تعجبه من تهافت الناس على الجريدة، فراح يطرح السؤال ويعيده كلما أتى أحد لطلب الجريدة، لكنه خلف ذلك يدل على عجز الشاعر عن فعل أي شيء لوطنه، الذي أصبح فيه الموت كعنوان في الجريدة اليومية يكتبه الإرهاب كل يوم، لدرجة لم يعد الوقت يسمح لكتابة الأسماء على المقابر بسبب كثرة الجثث وكثرة القبور التي اختلطت، هذا دون المساكن والمنازل التي أحرقت والأشياء الضائعة، كثرة الموت فيها حولتها من جريدة يقرأ فيها الناس أخبارا متنوعة إلى مقبرة متنقلة يبحثون خلالها عن عائلاتهم وأقربائهم الذين قتلوا أو اختفوا، هي علامات استفهام نقرأ خلالها تساؤلات "ميهوبي" الخفية، التي يسأل القارئ فيها: لم وطني بالتحديد؟ ولم أبناء شعبي من يضحى بهم؟ ما ذنب ديارنا ومساكننا لتحرق، فنضطر للبحث عن ملجئ جديد؟ ما ذنب هذا البلد لتتوافد عليه المعاناة باستمرار ودون توقف؟.

ولم يكتف عند هذا فقد وظف طلبا خفيا خلف سؤاله المباشر الذي قال فيه: "أريد مساحة حب بحجم الوطن؟.." وهنا هو يطلب بصيغة السؤال أن يعود الأمان والسلام وأن تنتشر المحبة في وطنه من جديد فهو قد سئم من مظاهر العنف والحقد التي نشرها الإرهاب وكانت نتيجتها الموت في كل مكان.

[1] –الديوان، ص44.

دلالات كثيرة وجدناها خلف علامات التعجب تلك، وما زاد غموضها هو مزجه إياها مع نقاط الحذف وعلامات التعجب، ليخبر القارئ من خلالها أن الموت والمعاناة قد سببت لأبناء الوطن اضطرابا وانفعالات حزن وأسى لا تنتهي، وأن قصص الجزائر في زمن العشرية كثيرة ورهيبة، فجعل نقاط الحذف مكانها ليترك للقارئ حرية إما التعمق فيها أو لا.

كما ولاحظنا توظيفه للأقواس في بعض القصائد، ولكن الجدير بالاهتمام أنها ليست أقواسا تدل على جمل اعتراضية، بل هي أقواس مزدوجة ربما وظفها للفت انتباه القارئ، ليبحث عن المقصود خلفها أو عن أهمية الكلمة أو الجملة التي وضعت بينهما، ففي قصيدة "الليل" جاءت الأقواس محيطة بجملتي: ((لا غالب إلا..الموت!)) و((لا شيء سوى الغفران!)) ربما ليخبر القارئ أن الشعب الجزائري صامد رغم الموت، وأنه لن يهم شيء بعد الموت لأنهم سيجدون الغفران.

وفي قصيدة الحلم جاءت الأقواس المزدوجة محيطة بكلمة التلفاز((التلفاز)) ربما ليدل على حصر الإرهاب لقضية الجزائر وعدم إذاعتها للعالم، حتى لا تضحى قضية عالمية. وفي قصيدة الحلم كانت الأقواس حول كلمتي ((الرايس)) و ((الحوش)) ليخبر القارئ خلالها ببشاعة المجازر التي وقعت في القرى خلال العشرية وخاصة مجزرة الرايس عام 1997م.

ثم ينتقل إلى ((كاليغولا)) هذا الاسم الذي تكرر كثيرا في الديوان، وفي قصائده والتي يشير من خلاله إلى الإرهاب ذاك المستبد والمريض نفسيا. ويذكر ((الجورنال)) أو الجريدة التي حملت بين صفحاتها أخبارا للموت وأسماء الجثث أكثر مما حملته من الأخبار الأخرى.

وأحاطت الأقواس في قصيدة "الدالية" بجملة ((صبر جميل))، فيخبرنا أنه لاشيء باليد سوى المواساة ومسح دموع الباكين على من فقدوا على يد الإرهاب.وأحضر الأقواس في قصيدة "كاليغولا" محيطة باسمي ((صالحا)) و((عمر)) ليؤكد من خلال هذين الاسمين على الإرهاب الذي وبالرغم من كونه جزائريا يحمل أسماء جزائرية عربية إلا أنه ليس جزائريا فمن غير الممكن أن يقتل الجزائري أخاه الجزائري بدم بارد، هو ينتمي للجزائر صحيح، ولكنه لم ولن يكون أبدا جزائريا. ولم ينس "ميهوبي" ((غرنيكا)) فركز على الاسم في القصيدة التي تحمل نفس العنوان، ولكن تركيزه عليها لا لكونها اللوحة الشهيرة، بل لكونها لوحة للموت رسمها الإرهاب بيديه وبالدم وكان موضوعها جثث الجزائريين ومعاناتهم.

واستعان "ميهوبي""بالشرطة" كعلامة في ديوانه ولكنه أخرجها من حيز عملها وتعريفها الأصلي المتعارف عليه كعلامة ترقيم، توضع بين العدد رقما أو لفظا والمعدود وبين ركني الجملة إذا طال الركن الأول وتوالت فيه جمل كثيرة، فقد وظفها في بداية أسطر قصيدتين من قصائده، ففي قصيدة "الطفل" استعان بها ليعبر خلالها عن وجود حوار ما بين شخصيتين دون ذكر أسمائهما، وعوض بها استعماله لكلمة "قال" أو "يقول". أما في قصيدة "الجريدة" فقد وظفها لتدل على السؤال والجواب ما بين الشخصيات التي لم يضع لها اسما كما وضعها كتعويض على لفظتي "سأل" و"أجاب"، وهذا دليل آخر على استعمال "ميهوبي" لعلامات الترقيم خارج حدود المألوف وتوظيفها لأغراضه الشخصية، في محاولة لإيضاح رؤيته ورسالته التي لم يستطع إيصالها للقارئ بالأحرف والكلمات فاستعان بعلامات الترقيم لمساعدته على ذلك.

وكما لاحظنا فإن "عز الدين ميهوبي" قد استعان بعلامات الترقيم لمساعدته في إيصال أفكاره وكذا تشكيل مشهد أكثر وضوحا للقارئ، فبالرغم من عزوفه عن توظيف جل العلامات المعروفة والمتداولة إلا أن ما وظفه وبالرغم من قلتها، قد عبرت بقوة عن ما يختلج نفسه، وما لم تستطع الكلمات استيعابه، كما أنه ابتعد كليا عن علامات الوقف كالنقطة والفاصلة، كما لو أن توظيفها سيعيق سبيله وسيقيده عن التعبير بحرية عما يختلج نفسه وأفكاره ، حول شناعة الإرهاب التي خلفها في بلده . الجزائر- والتي راح ضحيتها الآلاف من الجزائريين.

وبهذا نستنتج أن علامات الترقيم وحضورها مهم في الأعمال الأدبية، سواء النثرية كانت أو الشعرية كما في مدونة الدراسة التي بين أيدينا, وبقاؤها في حدود عملها الأصلي المتداولة أو خروجها إلى عالم التوظيف الخاص والغير مألوف يكون بيد الكاتب أو المؤلف، كما أنها وظفت لعجز الكلمات عن التعبير فجيء بها لوصف ما لم تستطع الحروف والألفاظ احتواءه.

في ختام الفصل الثاني الذي عنوناه بالعتبات النصية في ديوان "كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس" حاولنا فيه قراءة العتبات التي وظفها "ميهوبي" في ديوانه، والتي تنوعت ما بين عتبات محيطة خارجية وعتبات محيطة داخلية، فكان لها الفضل الكبير في استيعابنا لمضمون الديوان من جهة ولقراءة ما خفي عن الأنظار واستعان به الشاعر لتوصيل رسالته وما يريد التعبير عنه للقارئ، وكذا محاولة الاستعانة بها لجذب القارئ هذا الأخير الذي يعتريه الفضول للتعمق فيها وكشف الغطاء عن مدلولاتها وخفاياها.

خاتمة

نأتي لهذه المحطة الأخيرة لنختتم بحثنا الذي سلط الضوء على العتبات النصية في ديوان كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس للشاعر الجزائري عز الدين ميهوبي، لنستخلص مجموعة من النتائج نجملها فيما يأتي:

*العتبات النصية في مفهومها العام هي مجموع العناصر أو الأيقونات المحيطة بمتن النص الأصلي ـ الداخلي ـ المزامنة له عند حضوره وغيابه، والتي تنقسم إلى عتبات خارجية تتموقع على الغلاف الخارجي وتتمثل في عتبة العنوان، عتبة اسم المؤلف، عتبة الصورة المصاحبة للغلاف، عتبة المؤشر التجنيسي، عتبة دار النشر، وغيرها مما يحيط النص من الخارج، وعتبات داخلية تترافق ومتن النص داخليا وتختلف ما بين مقدمة وإهداء واستهلالات وعناوين داخلية وفضاء نصي وغيرها، مما يصاحب متن النص ويتمركز وجودها بعد الغلاف الخارجي.

*إن العتبات النصية هي نصوص موازية ولكنها لا تنفصل عن النص الداخلي وإبداعه، وأصبحت تلقى اهتماما من القارئ، كونها تمثل مفتاحا لقراءة الدلالات، التي وظفها المؤلف والتي يستعين بها القارئ بدوره للدخول إلى عالم النص الداخلي، ليحاول السير في متاهاته وكشف أغواره، وهي بهذا ـ العتبات النصية ـ تمثل خيطا يشكل عملية التواصل التي تحدث بين القارئ والمؤلف.

*العتبات النصية هي وليدة إصرار الناقد الفرنسي جيرار جينيت في إثبات أهمية عمل النصوص المحيطة في جذب نظر المتلقي للنص الأصلي، وكذا الكشف عن بعض ما فيه . النص الداخلي . على سطح الغلاف لجمهور القراء عامة.

*انقسمت العتبات النصية بحسب جينيت إلى قسمين مختلفين فالأول هو ما تحكم المؤلف في حضوره وغيابه وكيفية توظيفه، ليتلاءم ومتن نصه وما يريد إظهاره لعين للقارئ وهو ما يعرف بالمناص التأليفي والذي ينقسم بدوره إلى قسمين نص محيط تأليفي ونص فوقي تأليفي، وأما القسم الثاني فيعرف بالمناص النشري وهذا الأخير تسيره وتتحكم فيه دار النشر المسؤولة عن الكتاب وطبعه وهو الآخر ينقسم إلى قسمين نص محيط نشري ونص محيط تأليفي.

*ما يثير الاهتمام في الدراسات العربية الحديثة للعتبات هو تعدد المصطلح واختلافه من ناقد إلى آخر وذلك راجع إلى اختلاف فهم المصطلح الغربي وترجمته، حسب الفهم الخاص لكل باحث منهم، فهناك المناص والنص الموازي وخطاب المقدمات والمناصّات وغيرها من التسميات والتعاريف وهذا ما خلف نوعا من الاضطراب والتشويش عند البحث والتنقيب.

*خلال التعمق في عتبات ديوان كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس، وجدنا أن عز الدين ميهوبي قد وظف عتبات ديوانه الشعري وهو على وعي وإدراك كبير لقيمتها، وما تقدمه للقارئ من دلالات بصرية غير لفظية وظف خلالها مجموع أفكاره ومشاعره، حول وطنه الذي لم يعرف واقعا سوى واقع الإرهاب، ولم يبصر أبناؤه شيئا سوى المعاناة والفقد ومشاهد الموت خلال سنين العشرية السوداء.

*عتبة العنوان عتبة ضرورية لازمة الحضور، فهي تعرف بالنص وتجذب القارئ للغوص في عوالمه الخفية، هي عتبة صامتة ولكن في نفس الحين معبرة وهذا ما شهدناه في عنوان الديوان الشعري، الذي للوهلة الأولى يبدوا غير متآلف وغير مرتبط، ولكن عند الغوص فيه كانت الكلمات والمشاهد العنيفة لواقع الجزائر إبان العشرية هي سيدة الموقف فيه.

*حضرت صورة الغلاف في المدونة كمشهد بسيط ولكن عميق، استعان بها الشاعر كقناة بصرية ليوصل للقارئ مجموع الأفكار، سواء تلك التي جاءت في متن القصائد أو تلك التي لم يستطع التعبير عنها بالقلم، وبهذا تعدت بعدها الجمالي لتشكل فضاء من الصور والدلالات التي أيقظت تساؤلات القارئ وفضوله.

*الإهداء هو الآخر عتبة ذات حضور قوي تعمل على جذب القارئ إلى الخفايا التي تقبع ما بعد الغلاف الخارجي، وإهداء مدونة الدراسة جاء بكلمات قليلة بسيطة ولكنه يحمل من الأحلام والأمنيات ما أثقلت كاهله، فهو يحيل إلى حب الشاعر لوطنه ومكانته العزيزة على قلبه وإلى الأمنيات التي طال انتظارها، أمنيات بوقف الدماء و بعودة الفرح والسلام من جديد.

*أما العناوين الداخلية للقصائد والتي بلغ عددها ثلاثة وعشرين عنوانا، فقد سرد كل واحد منها قصة مختلفة لمجزرة واحدة ولمعاناة شعب واحد، حيث شكلت للقارئ محطات يقف لديها ليستريح من عنف المشاهد وليستوعب كل ما قرأه ثم لينتقل مجددا إلى عنوان وقصيدة أخرى، والعناوين الداخلية لم تنفصل عن العنوان الخارجي فكليهما يتميزان بالرمزية واللغة الإيحائية التي تعمل على جذب القارئ للتعمق أكثر فأكثر داخل متن القصائد.

*الفضاء النصي عتبة أثبتت حضورها المميز في متن الديوان، مزاحمة بذلك لمساحة العناوين والقصائد وحاضرة جنبا إلى جنب معها وأهم ما استعان به عز الدين ميهوبي من الفضاء النصي، وجدنا عتبة البياض والسواد، وعلامات الترقيم، وعتبة الخط، حيث تميزت من خلال صمتها الذي عبر عن الكثير من خفايا النص، وأكمل حضورها المشهد الذي حاول الشاعر وصفه للقارئ سواء بطريقة مباشرة أو غير مباشرة.

*وتأسيسا على ما سبق فإن العتبات النصية تختلف فيما بينها، من حيث كونها عتبات خارجية أو داخلية، ومن حيث إلزامية الحضور وحرية الغياب، لكنها في مجملها تلعب أدوارا مهمة ومساعدة لمتن النص الداخلي، كما أنها تمثل عامل جذب للقارئ ووسيلة ولوجه إلى أعماقه العميقة والخفية، وهذا ما لحظناه في ديوان كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس، حيث فلح الشاعر عز الدين ميهوبي في توظيف العتبات النصية وأول خصوصياتها وفق ما أراد إيصاله لنا وللقراء.

قائمة المصادر والمراجع

أولا: المصادر

1. عز الدين ميهوبي، كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس، ط1، مؤسسة أصالة للإنتاج الإعلامي والفني، سطيف، الجزائر، 2000.

ثانيا: المراجع

أ- المعاجم والقواميس:

1. أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا: مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، د.ط، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، د.ت، ج4.
2. أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري: لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير وآخرون، د.ط، حرف العين، دار المعارف، القاهرة، د.ت.
3. فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر العاصمة، الجزائر، 2010م.
4. مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزبادي: القاموس المحيط, تح: أنس محمد الشامي وزكريا جابر أحمد، د.ط، حرف العين، دار الحديث، القاهرة، 1429هـ . 2008م.

ب- الكتب:

1. أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: الحيوان، تح وشر: عبد السلام محمد هارون، ط2، جميع الحقوق محفوظة، ج1، 1384هـ . 1965م.
2. أحمد مختار عمر: اللغة واللون، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1982م.
3. بسام موسى قطوس: سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2001م.
4. جميل حمداوي: شعرية النص الموازي (عتبات النص الموازي)، ط2، دار الريف للطبع والنشر الالكتروني، الناظور. تطوان/ المملكة المغربية، 2020م.
5. حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط1، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، آب1991م.
6. خالد حسين حسين: في نظرية العنوان (مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية)، د ط، دار التكوين، د.ت.

7. سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي{النص والسياق}، ط2، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2001م.

8. عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر العاصمة، الجزائر، 2008م.

9. عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص(دراسة في مقدمات النقد العربي القديم)، د.ط، إفريقيا الشرق، المغرب، 2000م.

10. عبد العليم إبراهيم: الإملاء والترقيم في الكتابة العربية، د ط، مكتبة غريب، القاهرة، مصر 1975م.

11. عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص (البنية والدلالة)، ط1، شركة الرابطة، الدار البيضاء، المغرب، 1996م.

12. عبد الملك أشهبون: عتبات الكتابة في الرواية العربية، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، اللاذقية، 2009م.

13. عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، ط2، دار هومة للطباعة النشر والتوزيع، الجزائر، 2010م.

14. لطفي عبد البديع: ميتافيزيقا اللغة, الهيئة المصرية للكتاب, القاهرة، مصر، ط1، 1997م.

15. محمد الماكري: الشكل والخطاب "مدخل لتحليل ظاهراتي"، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، كانون الثاني1991م.

16. محمد بنيس: الشعر العربي الحديث {بنياته وإبدالاتها},1، التقليدية، ط2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ج1، 2001م.

17. محمد عزام: النص الغائب (تجليات التناص في الشعر العربي)، د.ط ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001م.

18. محمد نجيب التلاوي: القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، د ط، دار الفكر الحديث، مصر 2006م.

19. وليد الخشاب: دراسات في تعدي النص, د.ط، المجلس الأعلى للثقافة، د.ت.

20. يوسف الإدريسي: عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، 2015م.

ج- الرسائل الجامعية:

1. أحمد بادحو: سيميائية العنوان في روايات عز الدين جلاوجي، رسالة ماجستير، جامعة وهران01 أحمد بن بلة، كلية الآداب والفنون، 2015.2016م.

2. روفية بوغنطوط: شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمادي، رسالة ماجستير، فسم اللغة لعربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري، قسنطينة، 2006.2007م.

3. فوزية بو القندول، خطاب العتبات في روايات واسيني الأعرج، رسالة دكتوراه، كلية الآداب واللغات, قسم اللغة العربية، جامعة منتوري، قسنطينة، 2015-2016م.

4. ياسمين فايز الدرديسي: العتبات النصية في شعر إبراهيم نصر الله "دراسة سيميائية"، رسالة ماجستير، جامعة الأزهر، غزة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية، 1436هـ .2015م.

د- المجلات

1. ابتسام بن خراف: فاعلية المعجم في إنتاج الدلالة {ديوان كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس لعز الدين ميهوبي "أنموذجا"}، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة باتنة، {د.ع}، {د.ت}.

2. أبو المعاطي خيري الرمادي: عتبات النص ودلالتها في الرواية العربية المعاصرة "تحت سماء كوبنهاغن" أنموذجا، مجلة مقاليد، كلية الآداب، جامعة الملك سعود، ع7، ديسمبر 2017م.

3. أحمد علي محمد: العنونة مناصا تأليفيا "قراءة في أنماط النص المحيط"، مجلة تسليم، جامعة بغداد، كلية الآداب، المجلد1، ع1 و2، رمضان1438هـ . 2017م.

4. آمنة محمد الطويل: عتبات النص الروائي في رواية المجوس لإبراهيم الكوني{العنوان، الغلاف، المقتبسات}، المجلة الجامعة، كلية التربية، قسم اللغة العربية، جامعة الزاوية، الزاوية، مجلد 3، ع16، يوليو2014م.

5. حمزة قريرة: الفضاء النصي في الغلاف أول العتبات النصية "قراءة في غلاف دواوين شعرية جزائرية معاصرة"، مجلة الأثر، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة {الجزائر}، ع25، جوان2016م.

6. خلف الله بن علي: التداولية مقدمة عامة، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب، المركز الجامعي تيسمسيلت، الجزائر، المجلد14، ع1، 2017م.

7. شعيب حليفي: النص الموازي في الرواية {إستراتيجية العنوان}، مجلة الكرمل، ع46، 1أكتوبر1992م

8. عادل سالم: علامات الترقيم في الكتابة العربية ومواضع استعمالها، موقع ديوان العرب، الأربعاء تشرين الثاني {نوفمبر} 2009م، مجلة ديوان العرب، www.diwanalarab.com، الأحد 14 ماي2021م.

9. عبد الناصر هلال: شعرية التشكيل البصري وانفتاح الدلالة، مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية، كلية الآداب، جامعة حلوان، مصر، ج1، ع32، 2018/11/28م.

10. لعموري زاوي: في تلقي المصطلح النقدي الإجرائي (ترجمة Para texte على ضوء كتاب دومينيك مانغونو "المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب")، مجلة الأثر الأدبية، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، أشغال الملتقى الدولي الثالث لتحليل الخطاب، ع11.

11. مصطفى الشاذلي: مقاربة أولية لكيفية اشتغال المقدمة في الخطاب النقدي القديم، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ع29، أصدرت في 1سبتمبر1998م.

12. موفق مقدادي, عبد الله الخطيب: العتبات في رواية "أعراس آمنة تحت شمس الضحى" لإبراهيم نصر الله، مجلة المشكاة للعلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد1، ع2، رجب 1435هـ . أيار2014م.

13. يعقوب البيطار وآخرون: العتبات النصية في رواية طوق الياسمين للكاتب واسيني الأعرج، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، المجلد41، ع3، 2019م.

هـ- ملتقيات:

1. آسية متلف: الخطاب المقدماتي في الرواية العربية المعاصرة بين الوعي النظري والمقاربة الإجرائية، مداخلة، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، الجزائر، {د.ت}.

2. شادية شقروش: سيمياء العنوان في ديوان "مقام البوح" للشاعر عبد الله العشي، الملتقى الوطني الأول: السيمياء والنص الأدبي، جامعة العربي التبسي، تبسة، {د.ت}.

و- شبكة الانترنت

1. www.Almrsal.com
2. www.sotor.com
3. www.wikipedia.org

ملحق

نبذة عن الكاتب:

عز الدين ميهوبي: أديب وكاتب جزائري، ولد في 1يناير1959م بعين الخضراء بولاية المسيلة، كان جده محمد الدراجي أحد معيني الشيخ عبد الحميد بن باديس في جمعية العلماء المسلمين الجزائريين وقاضيا أثناء الثورة التحريرية، ووالده جمال الدين مجاهد وإطار متقاعد.

درس في المدرسة الوطنية للفنون الجميلة بالجزائر ثم معهد اللغة والأدب العربي بجامعة باتنة.

و درس بالمدرسة الوطنية للإدارة بالجزائر {ديبلوم تخصص الإدارة العامة}.

تحصل على ديبلوم في الدراسات العليا المتخصصة فرع الإستراتيجيا بجامعة الجزائر سنة 2007.

وشغر عز الدين ميهوبي عدة مناصب منها رئيس المكتب الجهوي لصحيفة الشعب الجزائرية بسطيف ومديرا لمؤسسة إعلامية خاصة {أصالة للإنتاج الإعلامي والفني}. ثم ترقى إلى مدير الأخبار والحصص المتخصصة بالتلفزيون الجزائري.

وكان أول منصب سياسي له ككاتب دولة للاتصال بالحكومة الجزائرية. ثم مديرا عاما للمكتبة الوطنية الجزائرية.

ترأس ميهوبي المجلس الأعلى للغة العربية ثم شغل منصب وزير الثقافة في الجزائر سنة 2015.

وتنوعت مؤلفاته ما بين دواوين شعرية ونصوص أوبيرات ونصوص تمثيلية ومقالات وغيرها نذكر منها:

ديوان في البدء كان الأوراس عام 1985م، كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس2000م،

وراية التوابيت2003م

وله نصوص تمثيلية كثيرة بعضها قدم على شكل عروض تلفزيونية والبعض الآخر قدم على خشبة المسرح.

ونال على أعماله عدة جوائز بعضها وطني كالجائزة الوطنية الأول للشعر عام 1982م،جائزة الأدب الر فيع عام 2010م، تكريم اتحاد الكتاب الجزائريين والمكتبة الوطنية الجزائرية عام 1998م، وغيرها من الجوائز والتكريمات، وبعضها عالمي كوسام مدينة بيتشيليا الإيطالية خلال مهرجان البحر الأبيض عام 1999م، ميدالية ذهبية باسم الجزائر 2006م، ميدالية ذهبية من المعهد الأمريكي للبيوغرافيا سنة2006م، تكريم الهرم الذهبي في استفتاء الأهرام العربي عام2012م.

وورد اسمه في: معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، والذاكرة الجزائرية للكاتب عاشور شرفي {بالفرنسية}، وفي موسوعة الشعر العربي {القاهرة}.