الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة العربي التبسي - تبسة

جامعة العربي التبسي– تبسة

كلّية الآداب واللّغات

قسم: اللّغة والأدب العربي

شعرية العتبات النصية في روايات عز الدين جلاوجي

(الأقنعة المثقوبة، الفجاج الشائكة، هيستريا الدم)

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: نقد عربي معاصر

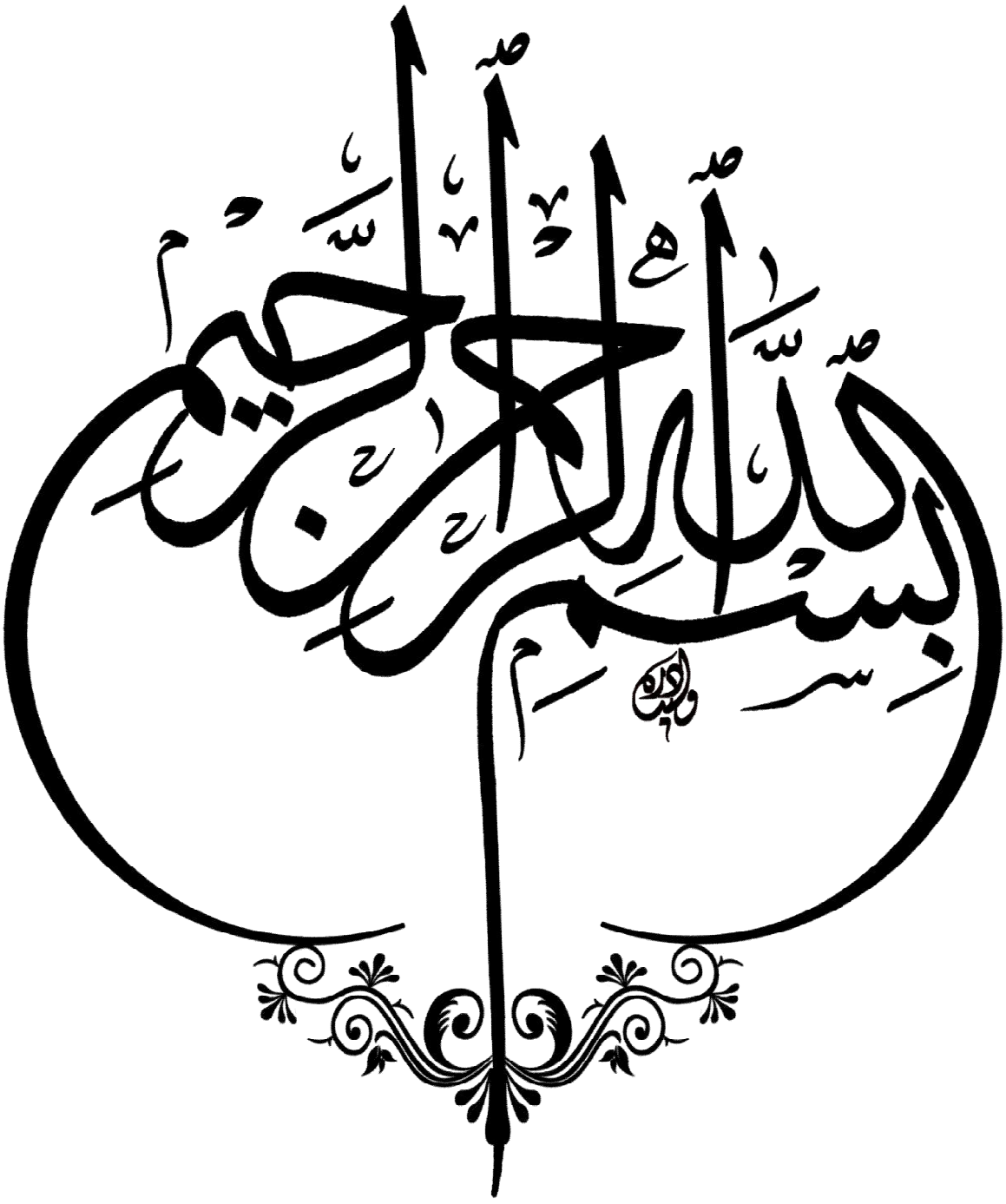
إعداد الطالبتين:
عبروقي خليدة
عرعار هيفاء

تحت إشراف الدكتور:
د.رايس كمال

جامعة العربي التبسي - تبسة
Université Larbi Tebessi - Tébessa

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
د/ ذويب عز الدين	أستاذ محاضر	جامعة تبسة	رئيســـــــا
د/ خالد عبد الوهاب	أستاذ محاضر	جامعة تبسة	عضوا مناقشا
د/ كمال رايس	أستاذ محاضر ب	جامعة تبسة	مشرفا ومقررا

السنة الجامعية:2020/2019


بسم الله الرحمن الرحيم

وقل اعملوا
فسيرى الله عملكم ورسوله والمؤمنون

شكر وعرفان

الحمد لله الذي هدنا لهذا ما كنا لنهتدي لولا أن هدانا الله، الحمد لله العلي ذي الكرم رب الورى الوهاب مسبغ النعم؛ يسرنا أن نتقدم بجزيل الشكر للأستاذ المشرف الدكتور رايس كمال الذي أفاض علينا، بالنصح والتوجيه والإرشاد، طوال بحثنا وجاد علينا بملاحظاته التي كانت قلائد وعلامات نسترشد بها . كما نشكر له صبره علينا، وسعة صدره ورحابته في تلقي هناتنا وسقطاتنا وبما آتاه الله، فقد لنا النصح فأحسن، ووجه فأصاب، جعله الله لنا سندا وقدوة نقتدي بها ونسير على منوالها .

الحمد لله في بدء وفي ختم

الإهداء

إلى من علمني النجاح والصبر والحب أبي الغالي

إلى من تتسابق الكلمات لتخرج معبرة عن مكنون ذاتها إلى من علمتني وعانت الصعاب لأصل إلى ما أنا فيه وعندما تكسوني الهموم أسبح في بحر حنانها ليخفف من آلامي أمي الحبيبة.

إلى أهلي وعشيرتي، إلى أساتذتي، إلى زملائي وأصدقائي، إلى الشموع التي تحترق لتضيء للآخرين.

إلى كل من علمني حرفا أساتذتي الكرام

أهدي هذا العمل المتواضع راجية من الله أن يلقى الاستحسان والقبول.

هيفـــــاء

الإهداء

إلى الينبوع الذي لا يمل العطاء إلى من حاكت سعادتي بخيوط منسوجة من قلبها إلى أمي الغالية حفظها الله.

إلى من سعت وشقت لأنعم بالراحة والهناء التي لم تبخل بشيء من أجل دفعي في طريق النجاح أختي الحبيبة أمال

إلى الذي علمني أن أرتقي سلم الحياة بحكمة وصبر إلى والدي العزيز

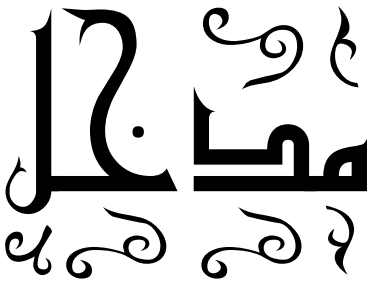
إلى من حبهم يجري في عروقي ويلهج بذكراهم فؤادي إلى إخوتي سامي، بلال، إلهام

إلى من سرنا سويا ونحن نشق الطريق معا نحو النجاح والإبداع إلى من تكاتفنا يدا بيد ونحن نقطف زهرة تعلمنا إلى صديقاتي "سامية، أنفال، عليا، عفاف، صوفيا"

إلى من علموني حروفا من ذهب وكلمات من درر وعبارات من أسمى وأجلى العبارات في العلم، إلى من صاغوا لي من علمهم حروفا ومن فكرهم منارة تنير لنا مسيرة العلم والنجاح إلى أساتذتي الكرام.

أهدي هذا العمل المتواضع راجية من المولى عز وجل أن يجد القبول والنجاح.

خليـدة



مدخل:

لقد حظيت الشعرية في الآونة الأخيرة بعناية واهتمام كبيرين من طرف الباحثين والنقاد، على أنها علم نقدي يدرس فن الأدب ويتخذ منه موضوعا أساسيا له، فقد استهدفت قراءة النصوص والخطابات الأدبية، الإبداعية والفنية من الداخل بحثا عن أدبيتها الوظيفية أو شعريتها الجمالية، فهي نظرية معرفية ونقدية علمية تهتم بدراسة الفن الشعري بصفة خاصة وبالفنون الأدبية بصفة عامة، فهي السبيل العلمي البارز لمعرفة القوانين التي يتم بها تشكيل العمل الفني واستخراج القواعد التي تحكم النص الأدبي.

وقدمت الدراسات النقدية الحديثة مفهومين للشعرية أحدهما يقول أن الشعرية هي علم الأدب بل نظرية الأدب وهي تسعى إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل، وهي تبحث في القوانين داخل الأدب والآخر يرى أن البحث في الشعرية هو استنطاق الخصائص التي تصنع تفرد الحدث الأدبي، ولعل ما تهدف إليه المناهج الحديثة هو رسم سبل الخطاب النقدي استقراءً أو توصيفا للحدود الممكنة للعلاقات الملحوظة للشعرية."[1]

الشعرية فرع من فروع اللسانيات "تعالج الوظيفة الشعرية في علاقتها مع الوظائف الأخرى للغة، وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب، حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، وإنما تهتم بها أيضا خارج الشعر حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك تبعا لوظيفة الشعر."[2]

وفي ظل ارتباط الشعرية بالدراسات اللسانية غالبا ما نرى في الشعرية انحدارا نحو بواطن الأشياء من خلال الأمكنة العميقة التي تولج الجيد من الأعماق حتى يستقر في خفايا الأشياء والمناطق الداكنة والمظلمة، ويكون ذلك التعبير الجديد عبر فكرة الاقتران التي توصل ما هو ظاهر بما هو باطن وعميق ومغلق بالأسرار، وهذا يعني التعبير بلغة مجازية تستند إلى وجود قرينة دالة ومانعة عن إرادة المعنى الحقيقي، ولأن كثيرا من المفردات اللغوية لا تأتي مباشرة ومعبرة عن القصد، وإنما تأتي من خلال القرينة مما يجعل المجاز يعمل

---

1 مشكور حنون فاضل: من ملامح الشعرية في النقد الأدبي الحديث، مجلة جامعة كربلاء العلوية، مج06، العدد 02، إنساني، 2008 م، ص: 124.

2 https://www.alhabriabed.net/n58_06miskin.htm حسين مسكين: الأثر اللساني في الدراسات الأدبية، تاريخ الزيارة: 2020/06/30 على الساعة : 14:11.

عمله في حمل الفكرة من معناها المباشر إلى معناها غير المباشر وهذا يولد ألفاظا جديدة وعصرية، ولا يكون تحديد الشعرية على أساس الظاهرة المفردة كالوزن، القافية، الإيقاع الداخلي أو الصورة وغيرها لأن الشعرية ترتب الأشياء من خلال الاتصال الحميم بينهما أو بين المفردات أو عبر كلام متسلسل ترتبط به الحلقة بما قبلها وما بعدها."[1]

وعلى الرغم من أن الشعرية كان ينظر إليها بأنها امتداد للبلاغة القديمة إلى حد ما، فإن بعض الدارسين المحدثين من رأوا فيها القدرة على المزج بين اللفظة كمعطى لغوي والمعنى كوظيفة اجتماعية، مما يصنع الأسلوب."[2]

1 مشكور حنون فاضل : من ملامح الشعرية في النقد الأدبي الحديث، المرجع السابق، ص: 124.

2 قحام توفيق : الشعرية العربية عند النقاد والدارسين المغاربة المحدثين، مذكرة مقدمة لنيل شهادة ماجستير في الأدب العربي، تخصص : شعرية عربية، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحاج لخضر باتنة، 2009/2008، ص: 04.

مقدمة

مقدمة:

شهد القرن المنصرم انفجارا هائلا في المصطلحات والمفاهيم داخل محيط النقد الأدبي والدرس الألسني، وكل هذا يعزى إلى الثورة الحداثة التي قامت بها الحضارة الأوروبية الرأسمالية منذ عصر النهضة، وتحت عباءة هذا الفضاء الثقافي تبلورت العديد من الاتجاهات المعرفية والتيارات الفكرية والياراديغمات الإبستيمولوجية في كل الحقول العلمية سواء الإنسانية أو الطبيعية، والدرس المصطلحي والأدبي والألسني كان له حظ التبديلات المتماوجة وحق التغيير طبقا لسنن الكونية ففي العقود الماضية عرفت المعاجم والقواميس زيادة هائلة في مادتها المفاهمية كان من بين أهم المصطلحات الوافدة عليها مصطلح "العتبات" ومصطلح "الشعرية" هذان ألأخيران اللذان تبوأ مكانة مرموقة داخل فضاء النقد لأدبي انطلاقا من الجهود النقدية للشكلانيون الروس وصلا إلى المدرسة الفرنسية وجهود كرستيفاوبارت وجيرار جينيت.

الشعرية مصطلح ولد في مدرسة الشكلانيون الروس وتبلور هناك ثم انتقل إلى البيئات الأخرى ليتمظهر تمظهرات مختلفة متأثرا بالمرجعيات الفكرية والفلسفية للفضاء الجديد المنتقل إليه وليس أدل على ذلك تعدد ترجماته عن النقد والمترجمين العرب نموذجا، والعتبات أيضا مصطلح غربي النشأة والمولد (بمفهومه الفلسفي والنقد الأدبي) ولد وتبلور في البيئة الغربية داخل الحيز الثقافي للآخر نتيجة عوامل تاريخية وسيقات معرفية أنتجته. من هنا كان هذا البحث مهتما بدارسة هذين المصطلحين في شكل دراسة مقاربة بعنوان "**شعرية العتبات في أعمال عز الدين جلاوجي**". انقسم البحث إلى مدخل ومقدمة ثم فصل نظري مقسما بدوره إلى مدخل نعالج فيه مفهوم الشعرية كنوع من تفكيك المصطلحات المفاهيم لتأسيس أرضية معرفية صحيحة يقوم عليها البحث ومبحثان يقوم المبحث الأول ويتوزع على ثلاثة مطالب: المطلب الأول بعنوان: شعرية العتبات النصية يعالج صاحب البحث فيه هذا المفهوم المركب الهلامي وتبيان حقيقته، ومرجعياته وأصوله، والمطلب الثاني كان بعنوان: مفهوم الشعرية لغة واصطلاحا، وهذا بغية تعزيز مقصدية البحث من خلال الإحاطة الشاملة بدلالة المصطلحات المركزية للبحث، اما المطلب الثالث فكان بعنوان: الأصول المعرفية الشعرية في النقد الغربي، وفي هذا المطلب ارتأينا أن نبدأ بدراسة المصطلح في بيئة المنتجة والمولدة له لتستقيم أدبيات المنهجية العلمية الدقيقة لأننا نتعامل مع مصطلح غربي المولد

والنشأة وليس بالسهولة بمكان أن نتناوله بعيدا عن مجاله الثقافي. والمطلب الرابع كان بعنوان: مفاهيم الشعرية الحديثة، نعالج فيها مختلف الرؤيويات والمراجعات وأهم وجهات النظر للنقاد والدارسين لهذا المصطلح في العصر الحديث، وقد ختمنا المبحث الأول بمطلب أخير بعنوان: الأصول الفلسفية الشعرية العربية، أين تناولنا فيه حظ وجهود الدرس العربي لهذا المصطلح إن وجد. وقد كان المبحث الثاني هذا الفصل بعنوان: العتبات النصية متوزعا على أربع مطالب، عنونا المطلب الأول بـ: تعريف العتبات لغة واصطلاحا، أين تم التأسيس للمبحث المدروس عن طريق استكناه واستجلاء المصطلح المركزي وتناوله من جانبه اللغوي والاصطلاحي، والمطلب الثاني كان بعنوان: بحث في ذاكرة المصطلح عند الغرب، وهنا حذونا حذو المبحث الأول في دراسة المصطلح داخل بيئته المولدة والمفرزة له أولا لأن الأبجديات والأدبيات الفلسفية ترغمنا عند تعاملنا مع مصطلح غربيا وافدا من ثقافة الآخر تجبرنا على دراسته انطلاقا من بيئته المولدة له أولا، والمطلب التالي كان بعنوان: بحث في ذاكرة المصطلح عن العرب: وهذا تبعا لسياق التوزيع المنهجي للبحث فالبداية تكون في ذاكرة الغرب ثم تنتقل إلى ذاكرة العرب، وختمنا البحث بمطلب أخير بعنوان أقسام العتبات، أين تطرقنا فيه إلى أنواع وأقسام العتبات وتلوناتها وهذا لضرورة معرفية تكميلية، أما الفصل الثاني –التطبيقي– فكان بعنوان: العتبات النصية ودلالتها في روايات **(الفجاج الشائكة، الأقنعة المثقوبة، هيستريا الدم)** متوزعا على خمسة مباحث والمبحث الأول يتوزع على أربع مطالب انطلاقا من دلالة الحروف التي تأتي تحت مظلة هذا المبحث أربعة مطالب متوزعة كالآتي:

1. اسم الكاتب.
2. العنوان.
3. الألوان
4. الواجهة الخلفية للرواية.

حيث عمدنا في المبحث مقاربة وتحليل الإطار الخارجي للروايات للواجهة الأمامية المتمثلة في اسم الكاتب والعنوان والألوان المستعملة والموظفة ثم الواجهة الخلفية للرواية من خلال تحليلها وتفكيكها ثم إعادة بناءها. أما المبحث الثاني فكان بعنوان: دلالات الإهداء، وهنا كنا قد دخلنا عالم المتن من أجل استكناه جلالاته الكامنة في بنيته الداخلية انطلاقا من

دلالات الإهداء، والمبحث الثالث فعنوانه: دلالات الاستهلال ومضمونها عن طريق الحفر والتأويل للإحاطة بمعانيها الكلية انطلاقا من الجزئيات، والمبحث الرابع جاء معنونا بـ: دلالات العناوين الداخلية وهذا تبعا لضرورات استكمال الخطة البحثية والمنهجية المعرفية التحليلية وفق الخط الإسبتيمولوجي لعناصر البحث. والمبحث الأخير كان تحت عنوان: دلالات الحواشي والهوامش وفيه عالجنا بمنظور مركب دلالات الحواشي لما تكتشفه عوالم أخرى موظفة بطريقة لا اعتباطية لذا حاولنا أن ندرسها ونتناولها.

هذا وقد توسلنا في معالجتنا ومقاربتنا لهذا البحث بالمنهج التحليلي واستأنسنا بالمنهج التركيبي وتوسلنا بالوصفي وكل هذا برؤية مركبة من أجل استكناه وتقديم بحث يطمح إلى تقديم رؤية شاملة ومركبة.

وقد صادفنا صعوبات نذكر منها على سبيل الذكر لا الحصر:

أ. الوقت الراهن الذي تمر به البلاد والظروف القاسية التي حالت دون وصولنا إلى مكتبة الكلية من أجل المكوث في المكتبة والاعتماد على مصادر ومراجع تخص البحث.

ب. صعوبة الموضوع في حد ذاته إذ اعتمدنا في بحثنا على ثلاث مدونات من أجل إخضاعها للدرس والتحليل: الأمر الذي جعل من الربط المعرفي بين نتائجها جميعا من الصعوبة بمكان.

هذا وقد اعتمدنا جملة من المصادر والمراجع لعل أهمها: مدونات العمل البحثي المتمثلة في روايات عز الدين جلاوجي، ثم بعض المراجع الغربية المترجمة وبعض المراجع النقدية لأهم النقاد العرب المشهود لهم.

أما عن سبب اختيارنا لهذا الموضوع فنستطيع تقسيماه إلى أسباب ذاتية وأخرى موضوعية، أما الذاتية: فهي إعجابنا الشديد بصاحب الروايات الروائي: عز الدين جلاوجي. والموضوعية فهي تعزيز وتشجيع الدراسات التي تتناول الروائيين الجزائريين أولا وثانيا لأن تلكم الأعمال لم تتناول بالدرس والمقاربة من هذا الباب (شعرية العتبات).

أخيرا جاءت الخاتمة للم شتات ما توصلنا له من نتائج من خلال رحلتنا مع البحث وعليه نتقدم بجزيل الشكر إلى الأستاذ المشرف: الدكتور كمال رايس على صبره معنا وعلى

توضيحاته وإشاراته الملفتة أثناء البحث وتوجيهاته أيضا كما لا ننسى أيضا اللجنة المشرفة على القراءة والتصويب والتمحيص وشكرا.

الفصل الأول:

الشعرية، العتبات النصية، النص:

المفاهيم والمرجعيات

المبحث الأول: شعريات العتبات النصية.

لا يمكن فهم مدلولات الشعرية إلا بتحديد مفهوم اللفظة لغة واصطلاحا على النحو الآتي:

أولا. مفهوم الشعرية لغة واصطلاحا:

1. لغة:

هي تعريب للمصطلح الفرنسي (Poétique) الذي يرجع بدوره إلى الكلمة اللاتينية (Peotica) المشتقة من الكلمة الإغريقية (Pioétikos) بمعنى كل ما هو مبتدع، مبتكر وخلاق، وكل ذلك مشتق من الفعل الإغريقي (Poien) بمعنى : فَعَلَ أو صَنَع."[1]

وإذا عدنا إلى مصطلح "Poetics" نجد من يقول أنه يتكون من ثلاث وحدات:

Poeim : وهي وحدة معجمية تعني في اللاتينية "الشعر".

ic: وهي وحدة مورفولوجية تدل على النسبة، وتشير إلى الجانب العلمي لهذا الحقل المعرفي.

s: الدالة على الجمع.[2]

تعود الملامح الأولى لهذا المصطلح إلى الحضارة اليونانية التي ضربت بسهمها في مختلف العلوم التي قام الغرب بتطويرها بعد عدة قرون وتعد المحاكاة هي السبب الأول

الذي يرجع إليه الشعر، أما السبب الثاني فهو أن الناس يستمتعون برؤية واستماع الأشياء من جديد أي تتيح فرصة الاستدلال والتعرف على الأشياء."[3]

فقد ربط اليونان عملية الإبداع ككل والشعر بشكل خاص بالقدرة على المحاكاة والتقليد لما هو واقعي أو متخيل.

---

1 http://www.aswat-elchamal.com/ar/?p=98&a=54750 وردية الجاصة: شعرية أرسطو في كتاب فن الشعر، تاريخ الزيارة : 2020/06/27م، على الساعة: 15:42.

2 رابح بوحوش: الشعريات والمناهج اللسانية، مجلة الموقف الأدبي، ع: 414 2005م، ص: 38.

3 رمضان الصباغ : في نقد الشعر العربي المعاصر، ط01، 1998م، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، ص: 26.

أما النقاد العرب فقد اختلفوا في ارساء صيغة موحدة لتعريف الشعرية لغة، ولم توجد بهذه الصيغة بالتحديد في القواميس العربية القديمة وإنما دلالتها مستقاة من الشعر، ففي القاموس المحيط ورد : (شعر بفتح العين أو ضمها) شِعْرًا وشَعْرة وشُعورا ومَشْعورا ومشعُوراء علم به وفطن له وعقله..."[1]

فكنه دلالتها بهذا مستمد من العلم والفطنة والعقل.

ورد في مقاييس اللغة أن : "الشين والعين والراء أصلان معروفان يدل احدهما على ثبات والآخر على علم وعَلّم... شعرت بالشيء إذا علمت به ما فطنت له..."[2]

"شعر فلان : قال الشعر... وما شعرت بهما فطنت له وما علمته..."[3]

ولم يبتعد لسان العرب عن هذه المعاني إذ نجد فيه : (شعر) بمعنى علم... "وليت شعري أي ليت علمي والشعر منظوم القول، غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية... وقال الأزهري: الشعر القريض المحدود بعلامات لا يجاوزها، والجمع أشعار وقائله شاعر لأنه يشعر بما لا يشعر غيره أي يعلم... وسمي شاعرا لفطنته."[4]

فلم تعد الشعرية تقتصر على الشعر بل تجاوزته إلى النثر، واتسعت لتشمل فنونا إبداعية أخرى منها الفن التشكيلي والفن السينمائي، لتضم كل ما يتضمن إبداعا وخلقا.

أما فيما يخص الترجمة، فقد تعددت المرادفات المقابلة لمصطلح (Poétique) ما بين: الشعرية، الشاعرية، الشعريات، فن الشعر، الشعرانية... لكن الترجمة الرائجة عند معظم النقاد هي "الشعرية" رغم ما يثيره هذا المصطلح من تمويه خاصة بالنسبة للباحث المبتدئ الذي يتوه أحيانا بين هذا المصطلح وبين اللفظة من حيث كونها مجرد نسبة للشعر."[5]

---

1 الفيروز أبادي : القاموس المحيط، ط01، 1992م دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ج04 ص: 60.

2 ابن فارس: مقاييس اللغة، مادة (شعر)، ج03 ص: 209.

3 الزمخشري : أساس البلاغة، دار صادر، بيروت، مادة "شعر" ص: 331.

4 ابن منظور: لسان العرب، مادة "شعر"، مج04، ص: 2273.

5 http://www.aswat-elchamal.com/ar/?p=98&a=54750 اوردية الجاصة: شعرية أرسطو في كتاب 'فن الشعر"، تاريخ الزيارة : 2020/06/27، على الساعة : 15:42.

فهي نظرية معرفية ونقدية علمية تعنى بدراسة الفن الشعري بصفة خاصة، والاهتمام بالفنون الأدبية بصفة عامة، تسعى جادة إلى فهم بنيات العمل الأدبي، وتفسير جمالياته الوظيفية، واستكشاف مكوناته وسماته الحاضرة والغائبة، تقوم على تفكيك النصوص الأدبية إلى مختلف مستوياتها الفنية والجمالية، وبعد ذلك تسعى إلى تركيبها في مقولات وخلاصات واستنتاجات علمية شكلية موضوعية.

2. اصطلاحا:

يقصد بالشعرية كل نظرية داخلية للأدب، وتعني أيضا تلك الاختيارات الأدبية والأسلوبية، البلاغية، التصويرية والتأليفية التي يختارها المبدع في التعبير والكتابة عن الذات والموضوع معا كشعرية فيكتور هيجو أو شعرية أدونيس...وقد يقصد بالشعرية كذلك مجموعة القواعد والقوانين المعيارية التي تحتكم إليها مدرسة أدبية وفنية ماء ويبقى المفهوم الأول هو المفضل في تعريف البويطيقا، على أساس أن الشعرية عبارة عن القوانين والمكونات والسمات التي تميز فنا أدبيا عن باقي الفنون والأجناس والأنواع الأدبية الأخرى.

فالشعرية "هي محاولة وضع نظرية عامة ومجردة ومحادثة للأدب، وهي تستنبط القوانين التي يتوجه الخطاب اللغوي بموجبها وجهة أدبية، فهي إذن تشخص قوانين الأدبية في أي خطاب لغوي وبغض النظر عن اختلاف اللغات."[1]

علاوة على ذلك فالشعرية هي تلك الطريقة أو المقاربة أو المنهجية النقدية التي تهدف إلى استخلاص المكونات البنيوية للنص الأدبي وتحديد أدبيته واستقراء مجمل القواعد الجوهرية الثابتة التي تتحكم في توليد النص وإبداعه، ومن ثم تهتم الشعرية بوضع القواعد والمعايير والمكونات والسمات التي تتبني عليها الأجناس الأدبية. أي تدرس الإنشائية علم الأدب أو ما يجعل من الأدب أدبا، وتشدد على وظيفة الأدب التي تتأسس على الوظيفة الجمالية أو الشعرية بإسقاط المحور الاستبدالي على المحور التركيبي أو الجمع بين الانتقاء الدلالي والعلاقات النحوية، ويعني هذا أيضا أن الأدب يتكون من مواد دلالية وعلاقات

1 حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ط01، 1994م، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء-المغرب، ص: 10.

نحوية وتركيبية، أو الجمع بين الدلالة والنحو ضمن علاقات الغياب (الدلالة) من جهة وعلاقات الحضور (التركيب) من جهة أخرى."[1]

وعليه فموضوع الشعرية هو الاهتمام بما يميز النص الأدبي عن باقي الخطابات الأخرى، بمعنى أن الأدب يتميز بالوظيفة الجمالية التي تقوم على إسقاط المحور الدلالي على المحور التركيبي، ومن ثم تهتم الشعرية برصد الثوابت البنيوية التي تخصص النص الأدبي مقارنة بالنصوص والخطابات الإبداعية الأخرى، وتعنى باستجلاء القواعد التي يقوم عليها نص إبداعي ما بتحديد مكونات جنسه وسماته فالمكونات هي العناصر الثابتة، في حين تتميز السمات بكونها خصائص وعلامات تحضر وتغيب، فتهتم الشعرية بجرد كل مميزات النص الفنية والجمالية والإنشائية، وتوصيف النص الأدبي وفق مقولات بنيوية شكلية وهيكلية، وما يهم الشعرية أيضا هو التركيز على الأدبية، أي ما يجعل النص أدبا وتمييزه عن باقي النصوص غير الأدبية، لذا تحضر نظرية الأجناس الأدبية في الشعرية بشكل كبير جدا.

أضف إلى ذلك أن الشعرية تهدف إلى فهم الآليات البنائية التي يقوم عليها النص الأدبي، وقد تكون آليات صوتية، إيقاعية، فضائية، صرفية، دلالية، نحوية وبلاغية. كما تستجلي مظاهر الوحدة والتنوع في مجال الإبداع الأدبي، والبحث عن بصمات المؤلف والمبدع على حد سواء، وبذلك تستفيد الشعرية من اللسانيات من جهة، كما تنفتح على البنيوية من جهة أخرى، ويعني هذا أن الشعرية هي نظرية تحليل الخطاب الأدبي وفق مقولات بنيوية ولسانية، يتمثل أساسها في تحديد أدبية النص ورصد وظيفتها الشعرية أو الجمالية.

وتعني أدبية النص العناية بما يميز النص الأدبي عن باقي النصوص الأخرى. أو ما يسمى بالوظيفة الجمالية أو الشعرية عند رومان جاكبسون (R. Jacobson). فكل جنس أدبي له وظيفته الخاصة، حيث يمتاز الشعر بالوظيفة الشعرية، وتمتاز القصة بالوظيفة القصصية، والرواية بالوظيفة الروائية، والمسرح بالتمسرح، وهكذا مع باقي الأجناس الأدبية

1 http://www.almothaqaf.com/b2/931604 جميل حمداوي: مفهوم الشعرية وإشكالاتها المنهجية، تاريخ الزيارة :2020/06/22، على الساعة: 00:36.

الأخرى... وهنا نتحدث عن شعرية الشعر، شعرية السرد شعرية السينما، شعرية اللوحة التشكيلية، شعرية المسرح وشعرية الإيقاع."[1]

فالشعرية تتعلق بدراسة خصائص الأعمال الأدبية ولم تقتصر الاهتمام على الشعر وحده وإنما تعدى إلى الفنون الأدبية الأخرى."[2]

فنجد أن للشعرية علاقة وطيدة بالأسلوبية وعلم السرد وبلاغة الصور، فهي دراسة الفن الأدبي باعتبارها إبداعا تلفظيا، أو دراسة الصيغ الداخلية للنص، يمكن الحديث عن شعرية إيقاعية، شعرية صوتية، شعرية بلاغية، شعرية تركيبية، شعرية الخطاب، شعرية البلاغة، شعرية الأسلوب، شعرية الجنس والنوع والنمط، وشعرية الأدب بصفة عامة، ويمكن أيضا الحديث عن شعريات كبرى، كالشعرية البنيوية اللسانية، والشعرية التوليدية والشعرية المعرفية.

وخلاصة القول، تعنى الشعرية بقواعد الإبداع الأدبي والفني والجمالي، والبحث في مكوناته الداخلية والاستفادة من البنيوية اللسانية، والتركيز على النسق التفاعلي الداخلي وتفكيك النصوص والخطابات وتركيبها ودراسة المستويات الصوتية، الإيقاعية، الصرفية التركيبية، الدلالية، والبلاغية. فضلا عن كونها تهتم بتصنيف الأنواع والأنماط والأجناس الأدبية، والاهتمام بما يميز الشعر والرواية والقصة والمسرح عن باقي الأجناس الأدبية والفنية الأخرى.

1 http://www.almothaqaf.com/b2/931604 جميل حمداوي: مفهوم الشعرية وإشكالاتها المنهجية، تاريخ الزيارة :2020/06/22، على الساعة: 00:36.

2 أوبيرة هدى: مصطلح الشعرية عند محمد بنيس، مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي تخصص النقد العربي ومصطلحاته، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، 2012/2011، ص: 17.

ثانيا. الأصول المعرفية للشعرية في النقد الغربي:

1. الشعرية عند أفلاطون:

عندما يتحدث أفلاطون عن القصص الأسطورية فهو يشير صراحة إلى الشعر والشعراء خاصة "الإلياذة والأوديسة" ويعتبر أنها تساهم في إفساد عقل الطفل، فكان له موقف سلبي من الشعر لأنه يستقي مادته من أساطير غريبة وغير معقولة لا تتلاءم مع مقتضيات العقل، ولهذا لا يمكن جعل الشعراء نماذج يقتدي بها الطفل. ويرى أنه من الضروري إبعاد الشعر عن عالم المثل."[1]

2. الشعرية عند أرسطو:

في كتاب (فن الشعر) يتعرض أرسطو إلى طبيعة الفن، حيث تكمن قيمة العرض الأرسطي في محاولة وضع قوانين للفن، "طبقا لعرض استدلالي من تحديد مبادئ أولية عامة ومن ثم التدرج نحو جزئيات الموضوع" حيث تكلم عن الفن عامة وكيفية نشأته ثم شرع بدراسة كل نوع منه، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فقد اعتمد على منهج استقرائي ذلك أنه "ينتقل من وقائع أدبية وينتهي بقوانين مستنبطة من تلك الوقائع" والشعرية في كتابه هي بحثه عن القوانين التي تنتظم جنسين أدبيين على وجه الخصوص هما : التراجيديا والملحمة."[2]

بداية يفسر أرسطو نشأة الأدب برده إلى المحاكاة، وهو في ذلك يعتمد على المحاكاة التي جاء بها أفلاطون لكن بعيدا عن عالم المثل، فمحاكاة أرسطو تتخذ من الواقع مرجعا لها، فهي هنا تكتسب معنى أرسطيا جديدا يجعل العملية الشعرية ليست مجرد نسخ ونقل حرفي، وإنما هي رؤية إبداعية يستطيع الشاعر بمقتضاها أن يخلق عملا جديدا من مادة الحياة والواقع، طبقا لما كان، أو لما هو كائن، أو لما يمكن أن يكون، ويجعل أرسطو المحاكاة خصيصة فطرية إنسانية يتعلم عن طريقها الإنسان سائر الأشياء.

---

1 أحمد المنياوي: جمهورية أفلاطون، ط01، 2010م، دار الكتاب العربي، دمشق-سوريا، ص-ص: 128-130

2 http://www.aswat-elchamal.com/ar/?p98&a=54750 وردية الجاصة: شعرية أرسطو في كتاب "فن الشعر" تاريخ الزيارة: 2020/06/27، على الساعة: 15:42.

حيث يقول : "فالمحاكاة فطرية، ويرثها الإنسان منذ طفولته ويفترق الإنسان عن سائر الأحياء في أنه أكثرها استعدادا للمحاكاة، وبأنه يتعلم عن طريقها معارفه الأولى"[1] بالإضافة إلى كون عملية المحاكاة متعة يشعر بها الإنسان ويتعلم عبرها، فقد ينفر من منظر واقعي بشع، لكنه قد يستمتع بالمنظر نفسه إذا رآه محاكيا في عمل فني ما.

كما يفسر أرسطو من ناحية أخرى نشأة الفنون الأدبية، وهو يرى أن نشأة التراجيديا تعود إلى الملحمة والكوميديا تعود إلى شعر الأهاجي "فذووا الطباع الجدية الرزينة، حاكوا الأفعال النبيلة، وأعمال الأشخاص الأفاضل، بينما حاكى أصحاب الطباع المتضعة أو العادية أفعال الأرذياء، فأنشأوا الأهاجي في البداية، في حين أنشأ ذوو الطباع الجدية الترانيم الإلهية، والمدائح لمشهوري الرجال" والمقصود بالترانيم الإلهية الديثرمبي"[2]، وبالمدائح الملحمة.

ويبدأ أرسطو دراسته للفن أو الإبداع بتقسيمه إلى : الشعر الملحمي والتراجيدي والكوميدي، والديثرمبي، هذا التقسيم الذي اعتمده النقد الغربي في تصنيفه للأجناس الأدبية والذي فهم فيه الديثرمبي بأنه الشعر الغنائي، غير أن الديثرمبي (الأنشودة المدحية)، فعدم تناول أرسطو للشعر الغنائي، رغم وجوده في تلك الحقبة جعلهم يلجؤون إلى تفسير الديثرمبي بأنه الشعر الغنائي، حيث أقحم في كتاب أرسطو عنوة وذلك بتفسير الأنشودة المدحية بوصفها مثالا للجنس الغنائي، وقد حدث هذا الإدماج على يد كتاب القرن الثامن عشر ولاسيما القس باتو، هذا الأمر الذي فنده النقد المعاصر فيما يخص الشق الثاني من الدراما.

يعرف أرسطو الكوميديا ب: "محاكاة لأشخاص أرذياء، أي أقل منزلة من المستوى العام، والرداءة التي يقصدها أرسطو هي ذلك الجانب الناقص في الإنسان الذي لا يسبب عند رؤيته الشعور بالألم وإنما يثير الضحك، أما فيما يخص التراجيديا فيرى بأنها: "محاكاة لفعل جاد، تام في ذاته له طول معين، في لغة ممتعة لأنها مشفوعة بكل نوع من أنواع

1 أرسطو: فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، ص: 78.

2 الديثرامب "dithyrambos" عبارة عن مقطوعة دينية شعرية غنائية راقصة، كانت تؤديها جوقة مؤلفة من خمسين رجلا مقنعين في جلود الماعز حول مذبح الإله ديونيسوس، رب الكرم والخمر والخصب بوجه عام، انظر: أرسطو: فن الشعر، المرجع السابق، ص: 60.

التزيين الفني. كل نوع منها يمكن أن يرد على انفراد في أجزاء المسرحية، وتتم هذه المحاكاة في شكل درامي لا في شكل سردي، وبأحداث تثير الشفقة والخوف، وبذلك يحدث التطهير"

أما عناصر التراجيديا فتتمثل "فضلا عن الأشخاص الذين يعملون أمامنا، بالمنظر المسرحي والنشيد أو الموسيقى وتركيب الأوزان الذي يسميه أرسطو (المقولة)، وتتصل هذه الأجزاء بالتمثيل المسرحي فهي أجزاء خارجية، فيما تتعلق الأجزاء الداخلية بالمؤلفين وهي الخرافة والأخلاق والفكر "أما القسم الآخر من الكتاب فيعرض الملحمة التي تتفق في أجزائها مع المأساة باستثناء الموسيقى أو (النشيد) والمنظر المسرحي، وتختلف كذلك عن المأساة في طولها ووزنها."[1]

وبعد بسط أرسطو لماهية التراجيديا والملحمة وعرضه قواعدهما، يخلص في نهاية المطاف إلى أن "التراجيديا تتفوق على الملحمة من كل الوجوه، بالإضافة إلى أنها تحقق وظيفتها الشعرية، فالتراجيديا تعد أسمى شكل فني لأنها تبلغ غايتها على نحو أفضل من الملحمة" فعناصر التراجيديا برأي أرسطى تحتوي الملحمة وتزيد عليها بالمؤثرات البصرية على الرغم من إمكانية إحداثها الأثر نفسه قراءة فحسب دون تمثيل.

لا شك أن المفاهيم التي جاء بها أرسطو كانت أساسا مهما للنقد الغربي المعاصر، كما أنها كانت ذات تأثير حاسم حتى في الدراسات النقدية العربية بالنسبة للفلاسفة المسلمين: الفارابي، ابن سينا، ابن رشد. فيما يتصل بمفهومي المحاكاة والتخييل."[2]

1 أرسطو: فن الشعر، المرجع السابق؛ ص: 66.

2 http://www.aswat-elchamal.com/ar/?p98&a=54750 وردية الجاصة : شعرية أرسطو في كتاب "فن الشعر" 2020/06/27، 15:42.

3. الشعرية عند كاسيوس لونجينيوس:

اللغوي والبلاغي الذي عاش في القرن الثالث للميلاد، وكان من أتباع الفيلسوف الروماني أفلوطين. إن من يقرأ مقالة لونجينيوس يكتشف أن مفهوم "السامي" الذي حملته عنواناً لها قد ظل مفتقرا إلى التحاليل والتحديد المنطقيين، لقد أصبح عنصر رفض القواعد الجامدة والترتيب الكلاسيكي الصارم، أمراً ضرورياً ولازماً لتحقيق الانسجام في الإبداع الفني فبدت قضيته واحدة من القضايا الأساسية في الفكر الجمالي الذي تحرر بفضلها من قيود التقاليد الكلاسيكية ليصبح تعبيراً عن الحياة كلها.

إن مقالة "السامي" هي النص القديم الوحيد الذي قدم دراسة للشعر والفن من زاوية الموهبة الذاتية وأقر بهيمنتها على موضوعية القواعد البلاغية، وهذا ما جعل مفكري القرنين السابع عشر والثامن عشر، بدءاً من بوالو وانتهاء بكانط، يجدون فيه ضالتهم، فوضعوا مسألة "السامي" في مركز اهتمامهم، تكسبها أبحاثهم شهرة واسعة بوصفها مسألة أساسية من مسائل علم الجمال وقضية محورية من قضايا الحضارة الحديثة كلها."[1]

4. الشعرية عند دونالد أستوفر:

استطاع هذا الناقد الأمريكي في كتابه "طبيعة البشر" أن يستنتج سبعة عناصر مهمة لقراءة الشعر الغربي هي:

- **اللغة الشعرية:**

يشترط استوفر ثلاثة عناصر في الكلمة الشعرية هي: المحتوى العقلي والإيحاء الخيالي والصوت الخالص ويرى كذلك أن هذه العناصر تؤدي إلى خصوصية اللغة الشعرية حيث يترابط في هذه اللغة مستويان هما الصوتي والدلالي، إضافة إلى أنها فردية تمثل الذات الشاعرة فينا وتعبر عنها بأحسن طريقة.

1 فيصل خرتش: نظرية الشعرية في النقد الأوروبي القديم، ط01، 2007م، المركز الثقافي، دمشق،

❖ **عمق التجربة:**

يعني بذلك أن للشعر صياغة مميزة للتجارب، يمر بها الشعراء وتسهم في تعدد الأساليب التي ترسم الظاهرة الشعرية، أما التجربة الشعرية فهي خصوصية فردية تكشف عن أصالته.

❖ **أصالة العاطفة:**

يرى أن صفاءها يسهم في بروز جمالية اللغة ومتعتها الشعرية، كما أن النص لا ينفصل عن الإحساس وأنه يحقق وجودا فكريا للمتلقي.

❖ **السمة الحسية الملموسة:**

يرى استوفر أن الشعر حسي concrète وهذا لأن أفكاره وعواطفه يعبر عنها بألفاظ حسية.

❖ **التعقيد:**

يعده عنصرا هاما في طبيعة القصيدة الطويلة، وهو سمة سلوكية وعقلية عند الشعراء.

❖ **نظام الكلمات:**

بما أن الشعر بنية تركيبية، فالإيقاع لازم فيه لإظهار تركيبه الزمني والمكاني، كما يرى أن الأبيات التي تحفل بالمعنى وتتصف بالعمق هي التي يتحقق فيها الإيقاع الفني.

❖ **البناء الشكلي:**

هذا العنصر ونظام الكلمات اعتبارا من خصائص القصيدة، واعتبر كاسيوس الشعر "شكل Shape منتج مضمونه وتشكيل مادته الشعرية هي الشاعر وبهما كانت الصورة هدف الشعر، وبالتالي إنه معيار فني على تعدد أساليب إبداع الصورة."[1]

1 بغداد يوسف: الشعرية والنقد الأدبي عند العرب، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي، تخصص نقد قديم وحديث، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة جيلالي ليابس سيدي بلعباس، 2018/2017، ص: 42.

ثالثا. مفاهيم الشعرية الحديثة:

إن الاحتمالات وزوايا النظم إلى الأمور التي تفصل بين ما هو شعري وما هو عادي تتعدد بتعدد مفاهيم الشعرية، فدراسة الشكلانيين الروس[1] لهذه المفاهيم كانت من خلال تبني نسق منهجي لمقابلة اللغة العادية (اليومية) باللغة الشعرية، وقد تركز هذا على الغاية من الرسالة، فعبر جاكوبسون عن هذا على أساس تبويب الظواهر الألسنية بناء للغاية التي من أجلها يتم استخدام المتكلم في كل حالة خاصة التمثيلات الألسنية فإن استخدامها لغاية عملية صرفة من الاتصال فإن الأمر يتعلق بنسق اللغة العملية (الفكر الكلامي).

وفي هذا تقارب كبير بين مفهوم جان كوهن وياكوبسون والشكلانيين في أن اللغة العملية وسيلة اتصال مرتبطة بمرجعياتها لغاية (مغايرة الغائية) في حين تستقل اللغة الشعرية بغايتها على ذاتها (ذاتية الغاية) أما جاكوبسون فتقاربه يتمثل بقوله حين يعرف اللغة الشعرية بأنها "استهداف الرسالة بوصفها رسالة والتركيز على الرسالة لحسابها الخاص."[2]

وإذا كان هذا واحدا من المفاهيم الشعرية فإن ثمة مفهوما آخر لا يتفق معه تماما نجده فيما ينتج عن الأركان الثلاثة : المرسل والمتلقي والرسالة، فالمفهوم الأول يتمثل في التوكيد لذاتية الغائية للنص أو الرسالة في حين أن المفهوم المعاكس يتمثل في جعل الذاتية في المتلقي لكي تكون بذلك لغة شعرية."[3]

1.الشعرية عند جون كوهن:

وصفت شعرية جون كوهن بأنها قريبة من الشعرية العربية خاصة القديمة منها كونها تقتصر فقط على مجال الشعر، يقول جون كوهن: " الشعرية علم موضوعه الشعر"[4] لكنه

---

1 ترجع محاولة تأسيس شعرية حديثة إلى الشكلانيين الروس الذين كان يدفعهم إحساس بضرورة إقامة علم للأدب، بمعنى وضع مبادئ مستمدة من الأدب نفسه، إذ تكون هذه المبادئ بمثابة منهجية غير ثابتة، بل تخضع للتغيرات طبقا لمتطلبات التطبيق، وبهذا المعنى يكون المنهج الشكلاني غير منطوٍ على منهجية محددة، انظر: حسن ناظم : مفاهيم الشعرية؛ ط1، 2003م. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت-لبنان، ص: 117.

2 يوسف اسكندر: اتجاهات الشعرية الأصول والمقولات، ط01، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ص 60

3 مشكور حنون فاضل: من ملامح الشعرية في النقد الأدبي الحديث، المرجع السابق، ص: 125.

4 جون كوهن: النظرية الشعرية، تر: أحمد درويش، ط04، 2000م، دار غريب، القاهرة، ص: 29.

مع ذلك يورد نظرة غيرها للشعرية التي تشمل أنواع أخرى من الفن فيقول: "ثم أصبحت كلمة الشعر تطلق على كل موضوع يعالج بطريقة فنية راقية..."

ولعل الملمح الأساسي الذي تقوم عليه شعرية جون كوهن هو مبدأ الانزياح اللغوي وهو يقوم عنده على ثلاثة مستويات كبرى: المستوى التركيبي؛ الصوتي والدلالي، مع حرصه الشديد على تضافر المستويين الصوتي والدلالي في الحكم على شعرية النصوص حيث لم يكن التمييز بين الشعر والنثر إلا من خلال تضافر هذين المستويين.

والانزياح يعني وجود تقليد شعري يحدده العرف العام، ويقتضي الشعر أن يكون انحرافا وانزياحا عن هذا التقليد الشعري لذلك تبحث الشعرية عند جون كوهن في تميز الأساليب، فالشعر يقوم بالدرجة الأولى على مخالفة المألوف ومن هنا فالشعرية هي انحراف عن القواعد المعيارية المعمول بها في اللغة فتكتسب هذه اللغة سمات غير عادية تساهم في تمييز الشعر عن النثر، "فاللغة الشعرية تحطم البنية القائمة على التقابل والتي تعمل داخلها الدلالة اللغوية، إنها تطلق سراح المعنى من الصلات الداخلية التي تربطه بنقيضه، وهي الصلات التي يتشكل منها مستوى اللغة، والتي تجسد مستوى (اللاشعرية) في الخطاب."[1]

فالشعرية من وجهة نظر جون كوهن تقتصر على الشعر بالدرجة الأولى وتقوم على مبدأ الانزياحات الأسلوبية، كما أن شعريته تنطلق من النقطة التي توقفت عندها البلاغة القديمة التي تعتمد على مجموعة من المعايير.

2. الشعرية عند تودوروف:

الشعرية عند تودوروف تعني مجموع الخصائص والقوانين العامة التي تحدد أدبية النص، وليس العمل الأدبي في حد ذاته، وإنما الكشف عن خصائص الخطاب الأدبي أي أدبية الأدب، وقد أكد على أن الشعرية كنظرية أدبية لا تسعى البتة إلى أن تكون علماء لكنه لم يستطع أن يخفي طموحها العلمي.[2]

1 جون كوهن: النظرية الشعرية، المرجع السابق، ص: 369.

2 https://pulpit.alwatanvoice.com/content/print/484634.htmal محمد زيطان: الشعرية عند تودوروف، تاريخ الزيارة: 2020/06/29، على الساعة: 14:26.

تتسع الشعرية عند تودوروف لتشمل كلا من الشعر والنثر كون هذين النمطين يجمعهما رابط الأدبية، يقول تودوروف: "ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي..."

فإن هذا العلم (الشعرية) فهو يعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية."[1]

فقد أصبحت الطريق الأمثل والأليق في كل دراسة وتحليل أدبي للنصوص، حيث يدرجها ضمن العلوم التي تهتم بالخطأ والمنطوق والمكتوب بما فيها الخطاب السياسي والفلسفي لما لهذه الخطابات من صلة وطيدة بالخطاب الأدبي وهذا ينبهنا إلى أن الشعرية في مفهومها الغربي لا تعتني بالشعر وحده، بل تأخذ أيضا فنون الكلام الأخرى بعين الاعتبار من منطلق أنها ذات صلة بالأدب، كما أنها تهتم بتلك الخصائص التي تميزه عن كافة أنواع الإبداع الأخرى.

3. الشعرية عند رومان جاكوبسون:

تختلف رؤية جاكوبسون للشعرية فهي متأثرة بالمبادئ اللسانية وهو ينطلق في تحديد موضوع الشعرية من سؤاله الشهير "إن موضوع الشعرية هو قبل كل شيء الإجابة عن السؤال التالي: ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثرا فنيا؟[2] أي البحث في الميزات والخصائص التي يختص بها الخطاب الأدبي وتكسبه تلك الجمالية، ثم يربط جاكوبسون بين الشعرية واللسانيات بقوله: "إن تحليل النظم يعود كليا إلى كفاءة الشعرية، ويمكن تحديد الشعرية باعتبارها ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة، وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة إنما تهتم بها أيضا خارج الشعر حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية."[3]

---

1 تزفيطان تودوروف: الشعرية؛ تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط02، 1990م، دار توبقال، ص: 23.

2 رومان جاكوبسون: قضايا الشعرية، محمد الولي، مبارك حنون، ط01، 1988م، ص: 35.

3 رومان جاكوبسون: قضايا الشعرية، المرجع السابق، ص: 35.

فشعرية جاكوبسون لا تقتصر على الشعر وحده وإنما تشمل كافة أنواع الخطاب اللغوية والأدبية، لكنه مع ذلك يحرص على تضييق مجال الشعرية في دراسة الوظيفة الشعرية باعتبارها الوظيفة السائدة في الخطاب الأدبي مع وجود الوظائف الأخرى للغة.[1]

رابعا. الأصول الفلسفية للشعرية العربية.

إن التنظير الحقيقي للشعرية انطلق من عند الفلاسفة لأنهم هم الذين قاموا بشرح نظرة "أرسطو" الشعرية، فكانوا بذلك منظرين للشعرية العربية من خلال تعليقاتهم حول آرائه في الشعر اليوناني وخصائصه وكذا مقارنتها مع الشعر العربي.

قام الفلاسفة العرب القدامى بترجمة كتاب "فن الشعر" لأرسطو في القرن العاشر ميلادي، ولعل أول ترجمة كانت لـ "بشر بن متى بن يونس" تبعت هذه الترجمات تلخيصات وشروحات مهمة لكتاب" فن الشعر" أبرزها " رسالة في قوانين الشعر " (الفارابي)، وتلخيص"ابن سينا "رسالة الشفاء، وتلخيص المختصر الوسيط ابن رشد ،تناول هؤلاء الفلاسفة "فن الشعر "وحاولوا شرحه وتفسيره، وفهم مضامينه وتأويله في أحيانٍ كثيرة، فكانوا بذلك قراء أكثر منهم مترجمين حيث استطاعوا تقديم تلخيصات بينوا فيها العام والإنساني من أفكار" أرسطو "فاستبدلوا البيئة اليونانية بما يناسبها في البيئة العربية، فمثلاً قاموا بتحويل لفظ" المحاكاة "بلفظ" التغيير"، وهذا راجع لإدراكهم أنّ أي محاولة لتقريب الفهم الأرسطي إلى القارئ العربي لا يمكن أن يكتب لها النجاح والفائدة إلا إذا تم الدمج بين الشعر اليوناني والشعر العربي."[2]

1 . الفارابي :

لقب الفارابي (339هـ/950م) بالمعلّم الثاني، ويعد من بين النقاد المتأثرين بالفلسفة اليونانية حيث عمل على ثقافة التقنين في التفكير العربي، فحاول تأسيس أعراف إيستمولوجية لا تستطيع العلوم العربية تخطيها أثناء دراستها لأيّ ظاهرةٍ سواء كانت لغوية أو عقلية أو أدبية، ومن بين أهم هذه العناصر العلمية التي حدّدها الفارابي: الحد، القانون، معرفة التركيب، معرفة الماهيات الصغرى، تكوين موقف فلسفي اتجاه الظواهر النظرية.

1 أوبيرة هدى: مصطلح الشعرية عند محمد بنيس، المرجع السابق: ص: 27.

2 بغداد يوسف: الشعرية والنقد الأدبي عند العرب، المرجع السابق، ص: 116.

استطاع الفارابي نقل العقل العربي من مرحلة جهل وضع القوانين إلى مرحلة ابتكار المفاهيم والمصطلحات حيث يقول في تعريفه للقوانين "القوانين في كلّ صناعة أقاويل كلية أي جامعة ينحصر في كلّ واحد منها أشياء كثيرة مما تشتمل عليه تلك الصناعة وحدها حتى يأتي على جميع الأشياء التي هي موضوعة للصناعة أو على أكثرها... [1]

ولقد أورد مصطلح الشعرية في كتابه الحروف مع أنه لا يحمل كل عناصر المفهوم الحديث للشعرية إلا أنها تخفي ملامح توحي بالمبدأ الأساسي لهذا فالتوسع في العبارة بتكثير الألفاظ وترتيبها وتحسينها فيبتدئ حين ذلك في أن تحدث الخطبية أولا ثم الشعرية قليلا قليلا... فالخطبية هي السابقة أولا ...وبعد الدربة تحدث المعاني الشعرية ...ولا يزال ينمو ذلك قليلا قليلا إلى أن يحدث الشعر ... فتحصل فيهم من الصنائع القياسية صناعة الشعر لما في فطرة الإنسان في تحري الترتيب والنظام في كل شيء.[2]

ويبدأ قراءته لـ "فن الشعر" بذكر أقاويل يراها مناسبة وممهدة لمعرفة صناعة الشعر، وهو في شرحه لا يزيد عما قاله أرسطو في الشعر، بل يعمل على توضيحه وشرحه خاصة رأيه الذي تعلق بالشعر اليوناني وتتضح هذه المعالم والقوانين الشعرية لديه من خلال مقالته المعنونة بـ " في قوانين صناعة الشعر للمعلم الثاني" وكذلك ما تضمنه كتاب "إحصاء العلوم"، فعن ماهية الشعر يقول : " الأقاويل الشعرية هي التي تركب من الأشياء شأنها أن تخيل في الأمر الذي فيه المخاطبة حالاً ما أو شيئاً أفضل أو أخس، وذلك إمّا إجمالاً أو قبحاً أو جلالاً أو هواناً، أو غير ذلك مما يشاكل هذه"[3]

يعوّل الفارابي على التخييل ويعتبره عنصراً مهماً ومسيطراً في الشعر وبنائه، والتخييل عنده معناه التصوير، فالشعر مهمته تصوير الأشياء على أفضل مما هي عليه أو أخسّ منها، وقد مثّله في ذلك الشعر المسرحي بشقيه التراجيدي والكوميدي، ويرى أيضاً في الأقوال ما هو دال وما هو غير دال، والدلالة قد تكون مفردة أو مركبة، والتركيب يكون أقاويلاً وغير أقاويل، والقول منه الجازم وغير الجازم والصادق والكاذب، أيضاً تحدّد هذه الأقاويل بحسب تمام المحاكاة أو نقصها.

1 مليكة ناعيم: مدرسة النقد النحوي في الأندلس بحث في الأسس النظرية، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ص: 171.

2 أبو نصر الفارابي: كتاب الحروف، تح: محسن مهدي، ط02، 1990م، دار المشرق، لبنان، ص-ص: 142-141.

3 بغداد يوسف: الشعرية والنقد الأدبي عند العرب، المرجع السابق، ص: 117.

يقر الفارابي أنّ حقيقة الشعر هي التمثيل، وهذا استناداً لما عوّل عليه أرسطو في الشعر أي المحاكاة وعنصر آخر مهم هو الوزن والذي رآه مشتركاً بين الشعر اليوناني والشعر العربي على الرغم من عدم كفايته لاعتبار كل قول شعري. وطبيعة الشعر اليوناني تلتزم بالوزن لأنه أمر طبيعي فيه، يقول الفارابي في هذا الشأن: "قوام الشعر وجوهره عند القدماء هو أن يكون قولا مؤلفا مما يحاكي الأمر، وأن يكون مقسوما بأجزاء ينطق بها في أزمنة متساوية، وأعظم هذين في قوام الشعر هو المحاكاة وعلم الأشياء التي تكون بها المحاكاة، وأصغرها الوزن".

ويفسر الفارابي المحاكاة بأنها التشبيه أو التمثيل، ويفرق بين المحاكاة والمغالطة، "إذ المغلط ويعني به القول السوفسطائي هو الذي يغلط السامع إلى نقيض الشيء حتى يوهمه أن غير الموجود موجود، فأما المحاكي للشيء فليس يوهم النقيض لكن التشبيه، ويوضح الأمر بمثل محسن فيوضح أن الحال التي توهم أن الساكن متحرك، مثل ما لراكب السفينة عند نظره إلى ناظر والكواكب من وراء الغيوم السريعة السير، هي الحال المغلطة للحس، فأما الحال التي تعرض للناظر في المرائي والأجسام الصقيلة فهي الحال الموهمة شبيه الشيء."[1] فالمغلط يسعى إلى إيراد العكس والنقيض ليوهم السامع ويظن أن هذا الموجود غير موجود والعكس، أما المحاكي فيسعى إلى أن يوهم السامع بالشبيه لا بالنقيض.

يضيف الفارابي كذلك تمييزا بين الأقاويل القياسية وغير القياسية ويرى أن هناك تقسيماً ثالثا يكون بناء على صدق هذه الأقاويل أو كذبها، فالأقاويل الصادقة كلية هي البرهانية، أما الصادقة أكثر والكاذبة أقل هي الأقاويل الجدلية وهناك الكاذبة بكثرة والصادقة بالأقل فهي السفسطائية، والكاذبة في القول الشعري أنه ليس برهانيا ولا جدلياً ولا خطابيا ولا سفسطائيا، ولكنه يعتبره مع ذلك قياس وأنّ قوة قياسه مردها الاستقراء والمثال والفراسة. ولكل نوع من هذه الأقاويل مقوما خاصا بها، فالبرهاني قوامه الحق والجدلي قوامه الجدال والخطابي قوامه التمويه والشعري قوامه الخرافة والتخييل."[2]

1 مصطفى الجوزو: نظريات الشعر عند العرب، ج01، ط01، 1981، ط02، 1988م، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت-لبنان، ص: 94.

2 بغداد يوسف: الشعرية والنقد الأدبي عند العرب، المرجع السابق، ص: 118

أما عن القافية فقد كانت غائبة عنده لأنه يعتبرها مميزة للشعر العربي، ولاسيما أنها قد لا تكون موجودة في أشعار الأمم الأخرى.

استطاع الفارابي أن يبين أو يقدم لنا قيمة العقل العربي وهيمنته في التعاطي مع الفكر والنص اليوناني أو بالأحرى الأرسطي، وما يعكس ذلك هو الأحكام والآراء النقدية الواعية للمقروء "فن الشعر" إلا أن رؤيته كانت مضطربة خاصة في مفهومي المحاكاة والوزن وضرورتهما في الشعر، ولعل سبب هذا الاضطراب يرجع إلى أن تعريفات الشعر اليوناني كلها تستند إلى المحاكاة بوصفها العنصر التكويني المهم وله علاقة وطيدة بماهية الشعر، أن الفارابي ينطلق من واقع الشعر العربي أثناء تلخيصه ما جعله يتخبط بين المصطلحات والمفاهيم خاصة مفهوم المحاكاة التي لا وجود لها في حقل الشعر العربي بل هي خاصية للشعر اليوناني، وبالتالي فبمجرد ذكر فكرة المحاكاة سنصل إلى فكرة غامضة لا يوجد لها أساس في الشعر العربي."[1]

2. ابن سينا:

يجمع أغلب النقاد على أن ابن سينا 428هـ/ 1037م استطاع تقديم رؤية عربية لكثير من القضايا المهمة الخاصة بالشعر العربي، ستتشكل فيما بعد انطلاقة ومرجعية للنقاد الذين أتوا بعده.

ما ميز ابن سينا في شرحه لكتاب "فن الشعر" لأرسطو رؤيته الشعرية التي تميزت بالاستقلالية والتوسع، حيث أنه لم يتبنى آراء أرسطو كلها، وإنما أصدر آراء عامة لا تخص الشعر اليوناني وحده، وهذا كله يرجع إلى الفهم الثاقب والقدرة على التحليل والفهم التي تتميز بها هذا الفيلسوف، لقد استطاع التخطيط للنظرية الشعرية وفق إطار فكري خاص فميز بين القوانين الشعرية، ورأى فيها المطلق أو العام والنسبي الذي هو خاص بالشعر اليوناني.

يقول أيضا بأن الشعر وقوانينه تختلف من شعب لآخر، وهناك صفة عامة مشتركة وهي الوزن، إذ يعرف الشعر بقوله: "إنه كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفاة." ثم ينتقل لشرح كلمة مخيل والتي ضمنها معنى آخر عكس الفارابي الذي رأى فيها أنها التصوير، فهو يرى في الكلام المخيل ما تذعن له النفوس فتنبسط عن أمور

1 بغداد يوسف: الشعرية والنقد الأدبي عند العرب، المرجع السابق، ص: 119

وتنقبض عن أمور من غير روية وفكر واختيار وبالجملة تنفعل له انفعالاً نفسانيا غير فكري، يربط هنا مفهوم التخييل بالجانب الوظيفي والجمالي أي أن القول الذي يعطي للنفس أريحية ويؤثر فيها هو القول الشعري والنفس تنفعل أيضاً لجمال اللغة في البداية من دون سلطة العقل والفكر لقوله : "لا يتم الشعر إلا بمقدمات مخيلة ووزن ذي إيقاع متناسب ليكون أسرع تأثيرا في النفوس لميل النفوس إلى المتزنات والمنتظمات والتركيب".

ويعكس ابن سينا من خلال رؤيته عن الأساس النفسي للشعر، ويذكر أيضا في قضية "الفن التاسع في كتاب الشفاء" تمييزه بين التخييل والتصديق حين وضع ترجمته وتعريفه للشعر، والتصديق مختلف عن الخطابة والخرافة، فالمنطق في رأيه ينظر للشعر على أنه مخيل، ما يجعل النفوس منبسطة لدى سماعه، فتنفعل به نفسياً لا فكريا، سواء كان مصدقا أو غير مصدق."[1]

ويضيف أن التصديق ليس تخييلا وأنهما مفهومان مختلفان، فقد نصدق قولاً ولا ننفعل به وإذا حدث انفعال للنفس اتجاه قول، فيكون ميلا للتخييل لا التصديق، والناس لا تميل للتصديق غالبا بل تستنكره وتنفر منه كذلك فيرى في المحاكاة تعجيبا لا صدقا، وما يجعل القول أكثر تخييلا هو الوزن وأمور تتعلق بالمسموع والمفهوم لذا يرى في الوزن مكونا في العمل الشعري وأيضا عنصرا تخييليا مهما، أما عن المحاكاة الموجودة في الأمثال والقصص فإنها ليست من الشعر، لأن الشعر يهتم بالممكن الوجود، فالقصص والنثر عموما يسعى إلى الإفادة من الآراء التي قد تكون تجارب، أما الشعر فالمراد منه التخييل لا الإفادة من الآراء، فإذا نقص أو اضطرب الوزن نقص التخييل عكس العمل الآخر (النثر) قليل الحاجة إلى الوزن وعن أسباب توليد الشعر يقول: "إن السبب المولد للشعر في قوة الإنسان شيئان :أحدهما الالتذاذ بالمحاكاة (...) ؛ والسبب الثاني حب الناس للتأليف المتفق والألحان طبعا، ثم قد وجدت الأوزان مناسبة للألحان، فمالت إليها الأنفس وأوجدتها، فمن هاتين العلتين تولدت الشعرية..."[2]

ويشير أيضا في مواضع أخرى إلى التمايز النوعي بين الشعر اليوناني والشعر العربي من خلال الوظائف، فاليوناني أغراضه إما مدنية أو نفعية أخلاقية، أما الشعر

1 بغداد يوسف: الشعرية والنقد الأدبي عند العرب، المرجع السابق، ص: 120.

2 بغداد يوسف: الشعرية والنقد الأدبي عند العرب، المرجع السابق، ص-ص: 121-120.

العربي فله هذه الوظيفة إضافة إلى التعجيب، فالعرب كانوا يقولون الشعر لأمرين إما للتأثير في النفس أو للعجب فقط، ويذكر ابن سينا أيضا (البديع) لأنه تعتمد فيه الحيل في تركيب الألفاظ والمعاني ويضيف أن الحيل تحدث في الأجزاء إما بالمشاكلة أو المخالفة، الجناس /الطباق وأيضا أساليب بديعية أخرى كالقسمة والجمع والتفريق.

ما يستخلص من قراءة ابن سينا الشعرية أنه قد طرح آراء من خلال قراءته للنص الأرسطي فحاول إقامة موازنة بين النظرية الشعرية الأرسطية والشعرية العربية، فكانت له بذلك وجهة نظر تأسيسية. وبالتالي اعتبر من رواد المشرع النظري الشعري العربي في أصوله الفلسفية والنقدية.

3. ابن رشد:

قام ابن رشد 595هـ/ 1198م بتلخيص كتاب "فن الشعر" لأرسطو طاليس فلم يهتم بالمسرح(المحاكاة) والمأساة، بل قام ببسط أفكاره وفهمه للمغلوط من الكتاب دون وضعه لمنهجية وطريقة واضحة للقراءة، فأهمل الكثير من المسائل التي تتعلق بالمأساة والملحمة، بل اكتفى بتناول بعض القضايا بإيجاز، كما أنه اعتمد الجدل في الكثير من مقارباته لبعض الظواهر. وقد عدد بعض الأسس التي اعتبرها مقومات للشعر الحسن فحددها في ثلاثة أجزاء:

1. أن يكون للقصيدة عظم يكملها ويحددها.
2. من حيث المواضيع المتناولة أن يتطرق إلى الموجود والممكن أي ما تتحقق به المحاكاة.
3. أن يؤدي القول إلى إثارة النفوس وانفعالها كالحزن والرحمة والخوف كذكر المصائب والأحزان. فعمل على التمييز بين قوانين الشعرية اليونانية وقوانين الشعرية العربية، حيث وصل من خلال قراءته لكتاب "فن الشعر" أنه قد تضمن قوانينا مشتركة لجميع الأمم، وقد كانت له قراءته الخاصة حول الشعر العربي."[1]

ناقش أيضا قضية المحاكاة والتشبيه ورأى أنها تقوم على موضع "التناسب" أو كما سماه "الاعتدال" الذي يرى فيه عنصرا مهما في "المحاكاة" وما أسماه "الغلو الكاذب" الذي

1 بغداد يوسف: الشعرية والنقد الأدبي عند العرب، المرجع السابق، ص: 121.

يرى فيه أنه ينزل بالشعر إلى منزلة الكلام السفسطائي، ويرى أن أفضل القول في التفهيم المشهور المبتذل الذي لا يخفى على أحد ."[1]

استطاع ابن رشد فهم المحاكاة وإدراك اقترانها بالتمثيل، فعمل على ربطها بالقصص والحكايات لاعتبارهما عنصرين مهمين وجوهريين من عناصر الشعر اليوناني، فالقصاصون والمحدثون هم الذين لهم القدرة على محاكاة العادات والاعتقادات، وشرح بنية التراجيديا.

يمكن اعتبار رؤية ابن رشد في الشعرية تأسيسا نظريا خارجا عن النص الأرسطي وتكمن الإضافة التي جاء بها في تركيزه على التغيرات الأسلوبية والتركيبية التي اعتبرها عنصرا إضافيا من عناصر الشعرية إلى جانب المحاكاة."[2]

1 نفسه: ص: 122.

2 بديعة الخرازي: مفهوم الشعر عند نقاد المغرب والأندلس في القرين السابع والثامن الهجريين، دراسة نقدية وتحليلية، ط01، 2005م، دار نشر المعرفة، الرباط-المغرب، ص: 28.

المبحث الثاني: تعريف العتبات:

أولا: تعريف العتبات:

أ-تعريف العتبات لغويا:

ليس من السهول اعتماد مصطلحا حديثا أو معاصرا في مجالات البحث النقدي دون الأخذ بعين الاعتبار تعريفاته المختلفة اللغوية باختلاف مشاربها ومدارسها وهنا يجد بالباحث لتأسيس أرضية معرفية تخدم غرض البحث تقديم تعريف لغويا من المعاجم اللغوية القديمة وقد عرف القدامى العتبات أو مادة "عتب" بأنها "العَيْنُ والتَاءُ والبَاءُ أَصْلٌ صَحِيحٌ، يَرْجِعُ كُلُهُ إِلَى الأَمْرِ فِيه بَعْضُ الصُّعُوبَةِ مِنْ كَلَامٍ أَوْ غَيْرِهِ مِنْ ذَلِكَ العَتَبَةُ، وَهِي أُسْكُفَّة البَابِ، وَإِنّمَا سُمِيَتْ بِذَلِكَ لِإِرْتِفَاعِهَا عَنْ المَكَانِ المُطمَئِنِ السَّهْلِ. وَعَتَبَاتُ الدّرْجَة: (مَرَاقِيها)، كُلُ مرقاةٍ مِنْ الدّرجة عَتَبَة. وَيُشْبِهُ بِذَلِكَ العَتَبَات تَكُونُ فِي الجِبَالِ، وَالوَاحِدَة عَتْبَةٌ، وَتَجْمَعُ أَيْضًا عَلَى عُتَبٍ. وَكُلُّ شَيْءٍ حَبِسَا وَجَفَا فَهُوَ يُشْتَقُ لَهُ هَذَا اللَفْظُ، وَيُقَالُ فِيهِ عُتَبٌ، إِذَا اِعْتَرَاهُ مَا يُغَيِّرُهُ عَنْ الخُلُوصِ"[1] يظهر حليا من خلال ما قدمه التعريف السابق بأن مادة "عتب" التي انشقت منها لفظة ومصطلح العتبة تعني الشيء الواضح من خلال الارتفاع والارتقاء والظهور العالي والمنفصل.

أما العين للتحليل والذي هو سابق عن ابن فارس فقد أضاف لها مفهوما دينيا بتوظيفه لقصة إبراهيم وإسماعيل "عليهما السلام" فقال: "وَجَعَلَهَا إِبْرَاهِيمَ عَلَيْهِ السَلَامَ كِنَايَةً عَنْ اِمْرَأَةِ إِسْمَاعِيلَ إِذْ أَمَرَهُ بِإِبْدَالِ عَتَبَتِهِ"[2]

ولم يختلف معجم لسان العرب عن توظيف نفس المفهوم[3] ومنه نستنتج أن مادة "عَتَبَ" في المعاجم العربية المهتمة باللغة عند التراتبين تتموضع في إطار العُلُوُ والظُهُورُ والوُضُوحُ والجَلَاءِ، الأمر الذي يكرس مفهوم العنوان باعتباره بوابة علوية تقرأ في الأعلى لتعين على التحول في عالم النص.

1 إبن فارس، مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، ط1، 1979، ج4، ص 225.

2 الفراهيدي، كتاب العين، تح: مهدي المخزومي وإبراهيم السمرائي، دار ومكتبة الهلال للنشر، ج2، ص 75.

3 ينظر: ابن منظور، لسان العرب، دار صادر بيروت للنشر، ط3، 1414هـ، ج1، ص 300.

ب- المفهوم الاصطلاحي للعتبات:

تكملة لمتطلبات البحث وعدما إجرائيا لهيكلة المصطلحات والمفاهيم المفتاحية لطبيعة المادة المدروسة والإطار العام للمادة النظرية إرتأينا تعريف العتبات من خلال أهم الدارسين والنقاد الذين تناولوها بالبحث والدراسة، فالعتبات هي "علامات دلالية تشرع ابواب النص أمام المتلقي/القارئ ..... بالدفعة الزاخرة بروح الولوج إلى أعماقه، لما تحمله هذه العتبات من معان وتنبؤات لها علاقة مباشرة بالنص، تنير دروبه وهي تتميز باعتبارها عتبات لها سياقات تاريخية ونصية ووظائف تأليفية تختزل جانبا مركزيا من منطق الكتابة"[1]

ولها وظائف إجرائية أخرى تساعد على استنطاق البنى النصية عن طريق الحفر والتأويل والتفكيك لأنها: "تبرز جانب أساسي من العناصر المؤطرة لبناء الحكاية لبعض طرائق تنظيمها وتحققها التخييلي، كما أنها أساس كل قاعدة تواصلية تمكن النص من الانفتاح على أبعاد دلالية فالعتبات النصية لا يمكنها أن تكتسب أهميتها بمعزل عن طبيعة الخصوصية النصية نفسها"[2]. من خلال ما تم ذكره سابقا تستشف أن العتبات أساسية وهامة في بناء النص ولا يمكن الفصل بينها وهذا من أجل تحقيق الفعل الدلالي الذي هو مركز ثقل للعملية الإبداعية في علاقة العتبات بالنص.

أما الناقد المغربي حميد الحميداني في كتابه بنية النص السردي يرى: أن العتبات يقصد بها: "ذل الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها باعتبارها أحرف طباعية على مساحة الورق ويمثل ذلك نظرية تصميم غلاف، ووضع المطالع وتنظيم الفصول، وتغييرات الكتابة المطبيعة وتشكيل العناوين وغيرها." [3] فتأسيسا على الرؤية الحميدانية فإن الدعوى التأسيسية لعلاقة التفاعل بين العتبة والنص هي الإطار المعرفي البنيوي الذي ينتظم دور العتبات في علاقتها بكل ما يحيط بالكتاب أو النص بكل ما يحيط من جوانبه الداخلية سواء أو الخارجية.

---

1 نورة فلوس، بيانات الشعرية من خلال مقدمات المصادر التراثية، مذكرة لنيل شهادة المجاستير، جامعة ميلود معمري، تيزي وزو، الدزائر، 2011،2012، ص 13.

2 عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص (البنية والدلالة)، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ط1، 1996، ص 16.

3 حميد الحميداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط2، 2000، ص 55.

أما هشام محمد عبد الله –والقول لهنري متران–: "إنه لا يجود لشيء محايد في الرواية فإن كل ما هو متصل في المتن الروائي من أشكال وألوان وأيقونات وعلامات وعناوين سيكون مقصودا في ذاته ومتأسسا على قصدية مسبقة اشتغل عليها الكاتب علامات على المضمون فكل ما هو موجود على رواية له علاقته بالمتن الداخلي للنص، فالأشكال والألوان كلها مرتبطة بالمضمون"[1]

الطابع القدي الجدلي المترواح بين أفق النص داخليا والجوانب الشكلية الإطارية للعتبات خارجيا تكرس مفهوم القصدية دونها أي وصاية خارجية فالمعنى موجود ومنسجم في علاقة تكاملية مضمونة داخل كل رواية قصد بها صاحبها سلفا وضع سلسلة من الإطار الخارجي والهيكل العام في سياق التوليد للدلالة ويبين الشكل الداخلي والبنى النصية للدخول في عالمها من أجل استكناه البنية العميقة له فهي بمثابة بوابة للدخول في عالمه، أما القارئ المتسلح بأدوات منهجية ومعرفية ونقدية فهو بمثابة البواب.

ثانيا: بحث في ذاكرة المصطلح عند العرب:

1- العتبات النصية وإشكالية المصطلح:

اعتبرت العتبات النصية الخطاب الذي يواجهه القارئ قبل الخوض في النص لذلك لمدى أهميتها والترحيب الكبير الذي لقته من قبل النقاد والدارسين، وارتب مصطلح النص بالعتبات واقترنوا ببعضهم البعض وبما أن موضوع الدراسة هو العتبات النصية، ارتئيت أن أعرج على مصطلحات ومفاهيم وأخوض في مدلولاتها اللغوية الاصطلاحية.

1- النص: (Texte):

أ-**لغة:** جاء في لسان العرب في مادة (نصص)

"**النص:** رفعك الشيء، نص الحديث ينصه نصا: رفعه، وكل ما اظهر فقد نص. ونصت الظبية جيدها: رفعته. ووضع على المنصة أي على غاية ... الشهرة والظهور ... والنص

1 هشام محمد عبد الله، اشتغال العتبات في رواية من أتت إليها الملاك، دراسة في المسكوت عنه، مجلة الديالي، ع47، 2010، ص 665.

والنصيص : السير الشديد والحث ولهذا قيل: نصصت الشيء رفعته، وأصل النص أقصى الشيء وغايته.

وكذلك النص في السير إنما هو أقصى ما تقدر عليه الدابة"[1]

أما في معجم الوسيط نجد في باب "النون"

يقال: "نص الحديث: رفعه وأسنده إلى المحدث عنه.

والمتاع: جعل بعضه فوق بعض، ويقال: نص فلانا : استقصى مسألته عن شيء حتى استخرج كل ما عنده.

وتناص القوم: ازدحموا"[2]

هنا نستخلص من قراءتنا لهذه المادة المعجمية أن النص يحمل دلالة : الرفع والظهور، غاية الشيء ومنتهاه وأقصاه، الجمع والتراكم والاستقصاء.

ومن هنا وجب علينا الانتقال إلى الدلالات الاصطلاحية والتي اختلفت من ناقد إلى آخر والتي لم ترد في المعاجم القديمة على الرغم من أنه سجل حضوره في الذاكرة اللغوية العربية والمعرفية.

ب- اصطلاحا:

أمام ضخامة الإرث الاصطلاحي وانفتاحه على المعارف كعلم النفس، السيميائية والأسلوبية استعصى على النقاد والدارسين مصطلح النص ذلك لتعدد منطلقاته وتشابك معانيه وهنا تعددت التعريفات التي نذكر منها ما يلي:

نجد سعيد يقطين النص عنده "بنية دلالية تنتجها ذات ضمن بنية نصية منتجة"[1] ومن رأيه نرى بأنه يرى أن لفظة نص تطلق على عمل كاتب أو كتاب وهذا العمل وجب أن تكون له بنية نصية.

1 ابن منظور، لسان العرب، المجلد الرابع عشر، دار صادر، بيروت، ص 271.

2 إبراهيم مصطفى وآخرون، "المعجم الوسيد"، الجزء الثانين المكتبة الإسلامية، تركيا، ص 926.

أما جوليا كريستيفا فقد تعرضت للنص على أنه: "جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان بواسطة، الربط بين كلام تواصلي يهدف إلى الإخبار المباشر وبين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه أم المتزامنة مع فالنص إذن إنتاجية"[2]

نجد بأنها بنيت علاقة النص باللسان أو اللغة والتي تقوم على التفكيك وإعادة البناء من جهة وهي ممارسة إنتاجية قائمة على التواصل المباشر بينه وبين المتلقي.

ونجد أيضا خالد حسين يقول: "النص يتكون من الحروف والكلمات، المجموعة بالكتابة"[3]

وهنا نستكشف أن النص الواحد قد تكون له علاقات مع نصوص أخرى

وجاء محمد مفتاح بتعريف جامع للنص بأنه:

"مدونة كلامية يعني أنه مؤلف من الكلام، حدث: إن كل نص هو حدث يقع في زمان ومكان معينين، تواصلي: يهدف إلى توصيل معلومات ومعارف ونقل تجارب إلى المتلقي، تفاعلي: الوظيفة التواصلية في اللغة ليست كل شيء، فهناك وظائف أخرى للنص اللغوي، أهمها الوظيفة التفاعلية التي تقيم علاقات اجتماعية بين أفراد المجتمع وتحافظ عليها، مغلق ونقصد به انغلاق سمته الكتابية الأيقونية التي لها بداية ونهاية. توالدي الحدث اللغوي ليس منبثق من العدم، وإنما هو متولد من أحداث تاريخية، ونفسانية ولغوي ... وتتناسل منه أحداق لغوية أخرى لاحقة له. فالنص إذن مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعددة"[4] ومن هذا التعريف نرى أن محمد مفتاح حاول أن يجمع كل جوانب النص وتوجهاته في بساطة كلمات وفي عمق المعنى.

---

1 سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ترجمة فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1991، ص 91.

2 جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، المغرب ، ط1 ، 1991، ص 91.

3 نقلا عن: ظاهر محمد الزواهرة : التناص في الشعر العربي المعاصر ، دار الحامد، عمان، الأردن، ط1، 2013، ص30.

4 محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط2، 1986، ص 120.

ونتطرق أيضا إلى من يرى تداخل بين مصطلح النص والخطاب فنجد: "النص والخطاب شيء واحد، والبعض يرى أن النص سابق للخطاب أو العكس"[1]

"عدم وجود معادل للكلمة الأنجلو فرنسية خطاب Discours هو الذي قاد في الواقع غلى تعويضها بكلمة نص Texte وإلى الحديث عن النص أو النصية"[2]

"يفترض الخطاب وجود المتلقي لحظة إحداث الخطاب بينما يتوجه النص إلى متلق مؤجل يتلقاه عن طريق عينة القراءة"[3] وهنا نرى مواطن الاختلاف بين النص والخطاب والتي تمثل في كون: الخطاب يكون التواصل فيه عن طريق اللغة المنطوقة. أما النص فيكون باللغة الكتابية.

"النص يساهم في تحويل الخطابات وتغييرها، والخطاب بسبب عموميته المسبقة يؤثر في توجيه النصوص"[4] وهنا نرى علاقة التأثير والتأثر بين المصطلحين.

2- العتبة (Seuil):

أ- **لغة:** العديد من الدلالات المعجمية وردت لمصطلح العتبة:

ورد في لسنا العرب في مادة عتب: "العتبة: أسكفة الباب التي توطأ، وقيل العتبة العليا والخشبة التي فوق الأعلى: الحاجب، والأسكفة: السفلى: والعارضتان: العضادتان، والجمع عتب وعتبات

والعَتَبُ: الدرج، وعتب عتبةٌ: اتخذها وعتُبُ الدّرج: مراقيها إذا كانت من الخشب وكل مرقاة منها عتبة.

وعتب العود: ما عليها أطراف الأوتار من مقدمة.

---

1 عز الدين المناصرة، الأجناس الأدبية في ضوء الشعريات المقارنة، "قراءة مونتاجية"، دار الراوية، ط1، 2001، عمان، ص 09.

2 روقيا بوغتبوط، شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمادي، مذكرة ماجستير، جامعة منتوري، قسنطينة، 2007/2006، ص 16.

3 عز الدين المناصرة، الأجناس الأدبية في ضوء الشعريات المقارنة، ص 75.

4 عز الدين المناصرة، الأجناس الأدبية في ضوء الشعريات المقارنة، ص 75.

أعتب، فهو معُتبُ، وأصل العتب: الشدّة"[1] واستنتجنا من هذا المفهوم أن مادة "عتب" عند ابن منظور تحمل في طياتها العديد من المعاني منها: مقدمة الشيء، عتبة الباب، الدرج.

ونجد أيضا المعجم الرائد:

"العتبة: ج عتبات وعتبة، خشبة الباب أو بلاطته التي يوطأ عليها، كل مرقاة من الدرج، الغليظ من الأرض، الأمر الكريه، الشدة، عتبات الموت: شدائده"[2] وفي أساس البلاغة نجد معنى مصطلح عتبة الورادة في مادة عتب وبالضبط في الباب العين:

ع.ت.ب: أبدل عتبة بابك، جعلها إبراهيم صلوات الله عليخ كناية عن الاستبدال بالمرأة، ويقال: حمل فلان على عتبة كريهة.

وما سكفت باب فلان ولا عتبته وتسكفته ولا تتبه أي ما وطئته.

وتعتب فلان: لزم عتبة الباب لا يبرح، ولفلان على معتبة"[3]

ب- اصطلاحا:

مصطلح عتبات من المواضيع التي أدخلت المؤسسات النقدية العالمية العربية في دوامة ضبط المصطلحات والحفر في منابتها قصد ترجمتها لفهمها وقد جعل منها جيرار جينيت خطايا موازيا لخطابه الأصلي وهو (النص)[4] وتعتبر نص يواجهه القارئ قبل ولوجه النص فتتولد لديه فكرة مبتدئة على المحتوى ويمكن اعتبارها حلقة وصل بين متن النص وخارجه. "العتبات مدخل كل شيء وأول ما يقع عليه البصر وتدركه البصيرة"[5] وورد مصطلح العتبات بتسميات كثيرة: "خطاب المقدمات، عتبات النص، النصوص المصاحبة،

1 ابن منظور، لسان العرب، المجلد العاشر، ص 21.

2 جبران مسعود: الرائد (معجم لغوي عصري)، ط7، دار العلم للملايين، بيروت، 1992، ص 539، PDF.

3 الزمخشري، أساس البلاغة، معجم اللغة والبلاغة، مكتبة لبنان، ناشرون، باب العي، ص 289.

4 عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، تقديم سعيد يقطين، ص 19.

5 عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط1، 2009، ص 54.

المكملات، النصوص الموازية، سياجات النص، المناص ... الخ أسماء عديدة لحقل معرفي واحد"[1]

محمد خير البقاعي تبنى مصطلح النص الموازي كترجمة للمصطلح Paratexte لأن النص الموازي في نظره عتبات وملحقات تحيط بالزمن من الداخل أو من الخارج"[2]

ونجد من ترجم المصطلح "واستعمل مصطلح المناص بعد إدغام صرفي لكلمة مناصات"[3]

وفريد الزاهي نجده: "يترجم مصطلح العتبات بالمحيط الخارجي أو محيط النص الخارجي"[4]

وفي الأخير يمكننا القول أن كثرة الترجمات والتعريفات المختلفة والمتشبعة ساعدت في تخطي أزمة المصطلح التي طالما عانى منها النقد العربي المعاصر مما نتج عنه عسر في الاستيعاب لدى القارئ العربي وهذا يدعونا إلى المسارعة في مجاراة وتبني أسلوب موحد.

ثالثا: بحث في ذاكرة المصطلح عند الغرب:

من المصطلحات التي أثارت جدالا في الساحات الغربية مصطلح العتبات النصية والتي كان لها العديد من النقاد والأدباء الذين كان لهم الفضل في تتبع مسار هذا الحقل المعرفي ومن هؤلاء الدارسين نجد:

1/(لشكلا نيون الروس) جيرار جينيت: هو أول ما تطرق لهذا المصطلح في كتابه أطرس 1982م وذلك من خلال تحديده لمفهوم الشعرية ثم انفرد بدراسة خاصة له في كتابه "عتبات 1987م" عندما قام بالحديث عن المتعاليات النصية وركز على مصطلح المناص فيه الذي شاع وكثر استعماله في مقاربة النصوص.

---

1 عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، تقديم إدريس تقوري إفريقيا الشرق، المغرب، 2000، ص 21

2 نقلا عن فوزية بو القندول، خطاب العتبات في رويات واسيني الأعرج، أطروحة دوكتوراه، جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة، 2016/2015، ص 13.

3 المرجع نفسه، ص ن

4 فريد الزهاي، الحكاية والمتخيل، إفريقيا الشروق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991م، ص 09.

"تمثل هذه العتبات في العناوين والإهداءات والتصديرات والمقدمات، اسم المؤلف وأشكال أخرى حللها جيرار جينيت في الحد عشر فصلا من مؤلفه النقدي المنهجي"[1].

وتم تخصيص بعض الفصول من إنتاجات لمعالجة أشكال العتبات النصي تحديدا ومعالجتها وفق بناءها الفني والفكري ومثال ذلك "مقدمة جاك دريدا في كتابه les dissenination 1978 المعنونة Hors–Livers ومقدمة هنري ماتران لكتابة Discours du roman"[2] التي تم التركيز فيها على القوانين العامة لكتابه المقدمة باعتبارها خطابا في حين اهتم جاك دريدا بالمقدمة الفلسفية. وهنا نستشف الأسبقية في التطرق إلى دراسات العتبات دراسة منهجية وتطبيقية وتنظيمها نظريا كان من طرف الغربيين الذين اتسموا بالأسبقية والصدارة.

في كتابه تشتيت 1972م وهو "يتكلم عن خارج الكتاب الذي يحدد بدقة الاستهلالات والمقدمات والتمهيدات والديباجات والافتتاحيات محللا إياها"[3]

أيضا نجد: هـ ميترون: لما تكلم عن ما يحيط بالرواية وما يأتي في أول صفحنه اسم الكاتب، العنوان وغيره ...

وهناك أيضا: فليب لوجان: في كتابه الميثاق السير الذاتي 1975 "حواشي أو أهداب النص"[4]

1 سعيد تومي، العتبات النصية في التراث النقدي العربي الشعر والشعراء ابن قتيبة، مذكرة لنيل شهادة الماستر، 2009/2008، جامعة البويرة، ص 45.

2 سعيدة تومي، نفسي المرجع، ص 47.

3 عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناصن ص 29.

4 عبد الحق بلعابد، نفس المرجع، ص ص 29–30.

ونجد أيضا: مارتان بالتر في كتابه المشترك حول:

L'écrit de les écrits: problemes d'analyse et considération didactiques:

قال: "المناص: مجموع تلك النصوص التي تحيط بالنص أو جزء منه، تكون مفصولة عنه، مثل: عنوان الكتاب، عناوين الفصول والفقرات الداخلة في المناص"[1]

ومن هنا نستطيع أن نقول بأن العتبات النصية: "كل ما يجعل من النص كتابا يقدم إلى قرائه أو بشكل أعم إلى الجمهور، وهو بذلك أكثر من مجرد حد أو حاجز ... إنه عتبة"[2] وعلى هذا الأساس تمكن العتبات النصية القارئ من الدخول على النص وفهمه. فهي تمنحه فكرة أولية وفرصة للتعرف عليه.

أي أنها أول تواصل بين المؤلف والقارئ وأول لقاء بينهما لأنها:

"مجموع غير متجانس ... عناوين، عناوين فرعية، مقدمات، تعليقات ..."[3] تأتي فاتحة للنص ومجاورة له.

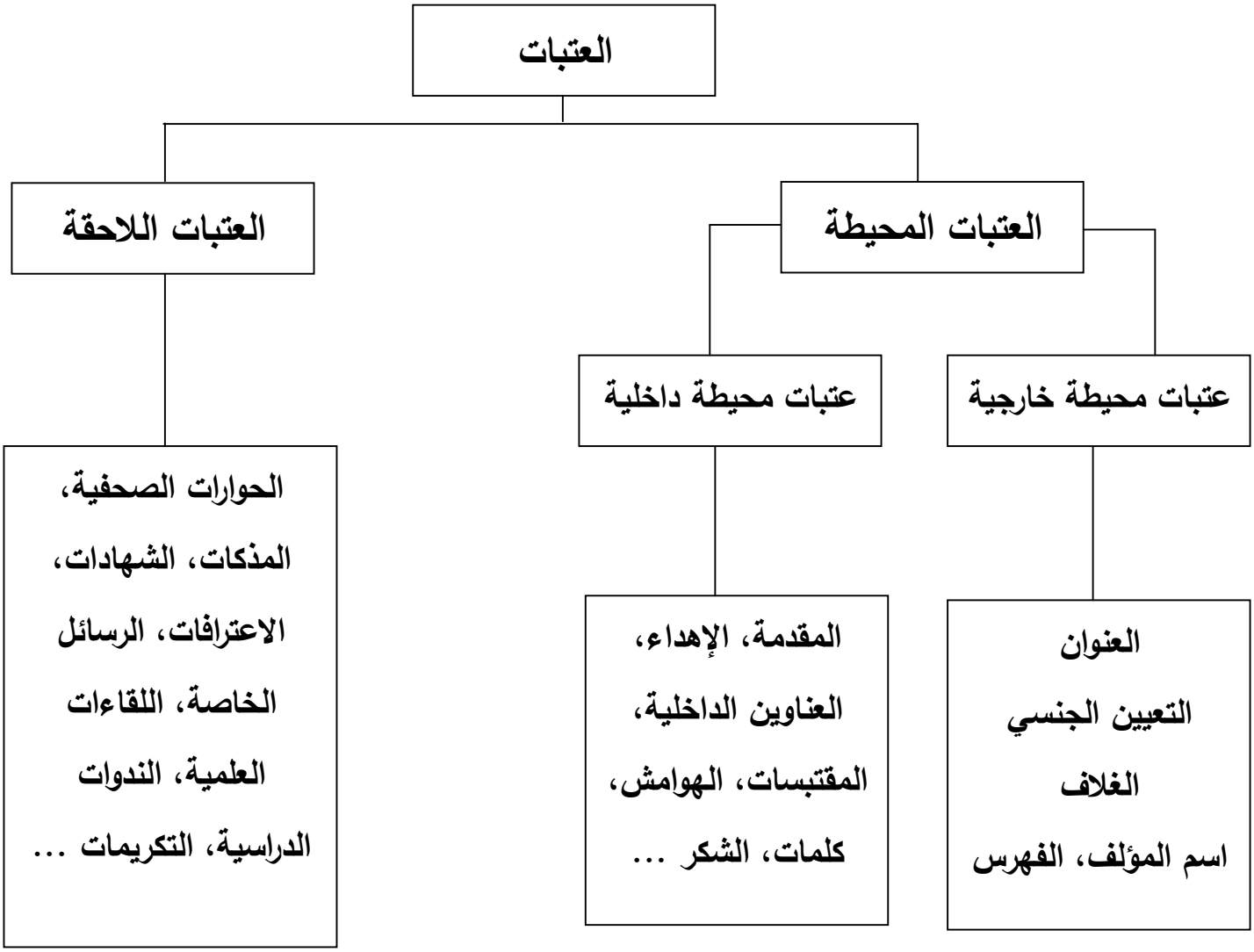
ومن هنا فالعتبات أهمية كبرى في فهم النص وتفسيره وتأويله من جميع الجوانب والإحاطة به إحاطة كلية شاملة من الداخل والخارج.

1 عبد الحق بلعابد، نفس المرجع، ص 30

2 جيرار جنيت، عتبات النصية، ص 11.

3 جيرار جنيت، نفس المرجع، ص ص 7،8.

يمكن جمع كل هذه الأنواع في رسم بياني للعتبات: [1]



1 فوزية بن القندول، خطاب العتبات في الرويات واسيني الأعرج، ص 22.

رابعا: أقسام العتبات:

تطرق جيرار جنيت في نطاق النص الموازي لنمطين هما:

1/النص المحيط: يتحدث جنيت عن النص المحيط فيحيل القارئ إلى جملة من التقنيات الطباعية المستندة إلى تلك العلاقة التفاعلية بين المؤلف والناشر، فيغدو النص مما يقع تحت المسؤولية المباشرة والأساسية للناشر مثلما يخص إخراج الكتاب من خطوط مستعملة وصور مرفقة بالغلاق، وعناوين وحتى نوع الورق الذي سيطبع به الكتاب.[1]

وهو أيضا "كل ما يتعلق بالنص، وينشر معه في زواياه مثل عناوين الفصول، وما يوجد داخل الكتاب"[2] أي أنه يدرس كل ما يتعلق بما هو مدون على ظهر الغلاف كالعناوين الداخلية والخارجية كالمقدمات والهوامش والفهارس، اسم الكاتب، العنوان، الاستهلال ...

ويعتبر أيضا المصاحب النصي وهو النص الموازي الأكثر نمطية وهو كل خطاب مادي يأخذ موقفه داخل فضاء الكتاب فيتموضع على غلافه أو في صفحاته الداخلية.

أ- **العنوان:** ورد في لسان العرب لابن منظور لفظة عنوان بمعنى: عن الشيء يَعِنُّ ويَعُنُّ عننا وعنونا: ظهر أمامك وعنّض يعِنُّ عنًّا وعنونًا وإعتن: اعترض وعرض ومنه قول إمرئ القيس: فعنَّ لنا سرب كأنّض نعاجه.

والعُنُّةُ والعِنَّةُ: الاعتراض بالفضول، والعنن: المعترضون بالفضول، الواحد عانّق وعنوان، قال: والعُنُنُ جمع العنين وجمع المعنون.

يقال: عنَّ الرجلُ وعُنَّنَ وأعْنِنَ، فهو عنين معنون، مَعَنُ مُعَنْنٌ.

وأَعْنَنْتُ بِعِنَّةٍ ما أدري ما هي أي تعرضت لشيء لا أعرفه، ومنه حديث سطيح في ذم الدنيا: ألا وهي المتصدية العنون أي التي تتعرض للناس، والعَنُّ: المصدر، والعَنَنُ: الاسم وهو الموضع الذي يعُنُّ فيه العانُّ، والعِنانُ: لجام الفرس"[3]

---

1 عبد الحق العابد، عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص ، تقديم سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2008، ص 49.

2 خالد حسين، في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، دار التكوين، دمشق، دط، 2007 ن ص 38.

3 ابن منظور (جلال الدين محمد بن مكرم)، لسان العرب، مج 13، دار صادر، بيروت، ص 290، 291.

وفي معجم الرائد: نجده:

"عَنَّ يَعِنُّ ويَعُنُّ: عنًّا وعننًا وعُنُونًا: له الشيءُ: ظهر أمامه (عنَّ له سرب من الحيونات). عَنِ الشيء: أعرض عنه وارتدّ، الكتاب: كتب عنوانه، اللّجام: جعل له عَنَاناً، الفرس: حبسه بالعَنَانِ، هُ: سبّه"[1]

ترى أنه له العديد من المعاني كالظهور والبيان واللجام، أيضا له معنى المجموعة أو السراب.

ويعتبر العنوان بمثابة دال يبحث عن مدلول من خلال النص الأصلي الذي يليه.

وجاء أيضا في المعجم الوسيط العنوا: "عنوان: الكتاب، عنونه وعنوانا، كتب عنوانه، العنوان : ما يستدل به على غيره ومنه عنوان الكتاب. (عنا): عنوّا: خضع وذل، يقال فلان الحق، وفي التنزيل العزيز: (وَعَنَتِ الْوُجُوهُ لِلْحَيِّ الْقَيُّومِ وَقَدْ خَابَ مَنْ حَمَلَ ظُلْمًا) (سورة طه الآية 111) عنَّاه كلفه ما يشق عليه والكتاب اتخذ له عنوانه، عنوان: الكتاب بالضم هي اللغة الفصيحة وقد يكسر، ويقال أيضا (عِنوان) و(عْنيان) و(عنون) الكتاب بعنوانه و(عنّته) أيضا و(عّناه) أبدلوا من إحدى النونات ياء (العنات) بالفتح السحاب الواحدة، عنون الكتاب وعنونه، الاسم (العنوان)"[2]

الملاحظ على معاجم اللغة العربية أنها لا تكاد تخرج في دلالتها للجذر عنا على معاني الخضوع.

1 جبران مسعود، المعجم الرائد، ط7، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1992، ص 565.

2 إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، (دط) (دت)، ص 433، مادة (ع.ن.ا).

ب- المفهوم الإصطلاحي:

أورد له سعيد علوش تعريفا بأنه: "مقطع لغوي أقل من الجملة نصا أو عملا فنيا"[1]

أيضا: "العنوان هو المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه وفق تمثلات وسياقات نصية تؤكد طبيعة التعالقات التي تربط العنوان بنصه والنص بعنوانه"[2] أي العنوان يعتبر بمثابة العين في الرأس أو البوابة في المنزل وهو عنصر أساسي وجد مهم في عملية القراءات النقدية.

ويعد العنوان أيضا: "مرجعا يتضمن بداخله العلامة والرمز، وتكثيف المعنى بحيث يحاول المؤلف أن يثبت فيه قصده برمته، أي أنه النواة المتحركة التي خاط المؤلف عليها نسيج النص، وهذه النواة لا تكون مكتملة ولو بتذييل عنوان فرعي، فهي تأتي كتساؤل يجيب عنه النص إجابة مؤقتة للمتلقي كإمكانية الإضافة والتأويل"[3]

أي أن العنوان لا يوضع اعتباطيا أو عبثا بل عمدا فهو عبارة عن نص صغير يضعه الكاتب حتى يفهم النص.

* **أنواع العنوان:** أهم أنواع العناوين تتعدد بتعدد النصوص وهي:

أ/ العنوان الحقيق: وهو الذي يمنح النص هوية فتميزه عن غيره ونجده على صفحة الغلاف ويعتبر الأساس.

ب/العنوان المزيف: يأتي لتدعيم وتقوية العنوان الحقيقي وهو عادة ما يأتي في الغلاف والصفحة الداخلية ويجب أن يكون في كل الكتاب.

ج/ العنوان الفرعي: غالبا ما يكون عنوان لمواضيع أو تعريفات داخل الكتاب وعادة ما يأتي للتعريف بالجنس الكتابي للعمل.

---

1 نقلا عن عامر جميل شامي الراشدي، العنوان والاستهلال في مواقف اللغوي، دار مكتبة حامد، عمان، الأردن، ط1، 2012، ص 30.

2 عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص (البنية والدلالة)، منشورات الرابطة، دار البيضاء، ط1، 1996، ص 46.

3 جميل حمداوي، السميوطيقا والعنونة الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة، د،ط، 1998، ص 15.

د/ العنوان التجاري: وهو غالبا ما يتعلق بالمجلات والصحف ويقوم أساسا على وظيفة الإغراء لما تحمله هذه الوظيفة من أبعاد تجارية.

كل ما يهم هنا وخاصة في تقسيم جنيت هو العنوان الرئيسي الأصلي لأنه من العناصر الأساسية.

2/الكاتب:

يعد اسم الكاتب في غاية الأهمية إذ يعتبر العتبة الثانية في الغلاف بعد العنوان فيه يتميز الفر عن غيره وهو "يعد اسم الكاتب العتبة الثانية في الغلاف بعد العنوان إذ يأخذ الشخص اسما فمعناه أن يعرف ويميز في المجتمع على باقي الأفراد الجماعة التي ينتمي إليها، فالسمية ميثاق اجتماعي يدخل بموجبه المسمى دائرة التعريف التي تؤهله لاستغلال ذلك الاسم في التعاملات الخاصة مع الأشخاص الطبيعيين أو الاعتباريين، فلكل اسم دلالة اجتماعية"[1]

وحسب ما ذكره جيرار جنيت اسم الكاتب يأخذ ثلاث أشكال وهي

1/ إذا دل اسم الكاتب على الحالة المدنية له فنكون أمام الاسم الحقيقي للكاتب.

2/ إذا دل على اسم غير حقيقي كاسم فني أو الشهرة فتكون أمام ما يعرف بالاسم المستعار.

إذا دل على اسم نكون أمام حالة الاسم المجهول.[2]

3- الاستهلال:

"هو الإطلالة مع الموضوع يأتي على شكل حكمة أو شعار، عباراته موجزة وجذابة وسهلة الحفظ ودعوة ضمنية لمساهمة المتلقي"[3]

1 حسين فيلالي، السمة والنص السردي، موفم للنشر، الجزائر، دط، 2008، ص 76.

2 عبد الحق بلعابد، المرجع السابق، ص 64.

3 فيصل الأحمر، معجم السميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2010، ص 115.

وهو أيضا: "الصدى البنائي والتاريخ المتولد من العمل الفني كله الخاضع لمنطق العمل الكلي وفي الوقت نفسه هو عنصر له خصوصيته التعبيرية باعتباره بدء الكلام، والبداية هي المحرك الفاعل الأول للنص ويعرفه "أرسطو" هو بدء الكلام وينظره في الشعر المطلع، وفي فن العزف على الناي، الافتتاحية، فتلك كلها بدايات كأنها تفتح السبيل إلى ما يتلو"[1]

وهنا نعرف أهمية الاستهلال والتي تكمن في وظيفتان وهي التلميح بأسير القول لفحوى النص والثانية شد القارئ أو السامع إلى الموضوع ويجعله أكثر اهتمام به.

4- الحواشي والهوامش:

"ملفوظ متغير الطول مرتبط بجزء منتهي تقريبا من النص، إما أن يأتي مقابلا له وإما أن يأتي في المرجع، فهي إضافة تقدم للنص قصد تفسيره أو التعليق عليه بتزويده بمرجع يرجع إليه تتخذ في ذلك شكل حاشية الكتاب أو العنوان الكبير في الصحافة بملاحظاتها وتنبيهاتها القصيرة أو الموجزة الواردة في أسفل صفحة النص أو في آخر الكتاب تخبرنا عما ورد فيه"[2] وهذا حسب تقديم جنيت للحواشي والهوامش.

ومن هنا نقول أن جنيت ربط مفهوم الحواشي والهوامش بالنص وأهميتها التي تكمن في أخبارنا عما ورد فيه

1 ياسين ناصير، الاستهلال غن البدايات في النص الأدبي، دار نينوي، سوريا، دمشق، دط، 2009، ص 17، ص 18.
2 عبد الحق بلعابد، المرجع نفسه، ص 127.

5- الإهداء:

"يعتبر الإهداء تقليدا ثقافيا عريقا، ولأهمية وظائفه وتعالقاته النصية، فقد حضي أيضا بالدراسة والتحليل، حيث يتخصص الإهداء باعتباره عتبة نصية لا تخلو من قصدية سواء في اختيار المهدي إليه أو في اختيار عبارات المهدي"[1]

وهو أيضا: "الإهداء تقليد قديم أشار إليه الكثير من الأدباء والكتاب وقبلهم الشعراء، وهم يتوجهون بإهداءاتهم إلى شخصيات لها حضورها ودورها في الأوساط الثقافية والسياسية والدينية، سنجد اشتغال هذه العتبة بوصفها تقليدا أدبيا يوطد العلاقة بين المهدي والمهدي إليه على اختلاف طبقاتهم، حيث تشتغل عتبة الإهداء على نقطة محورية، ومهمة ترتكز على طبيعة العلاقة بين طرفي الإهداء وهي بمثابة رسالة باثة، مكثفة، مركزية تحمل في طياتها الكثير من الدلالات"[2]

وهو يعتبر تقدير من الكاتب وعرفان يحمله للآخرين، سواء أكانوا أشخاصا أم مجموعات واقعية أو اعتبارية، ويكون إما مطبوع أو مكتوب بخط اليد.

وميز جيرار جنيت بين إهدائي: خاص وعام :

أ/ الخاص: وهو الإهداء الذي يكون موجه للأب، الأم أو الزوجة.

ب/ عام: يتوجه به إلى أشخاص غير محددين قد يكون هو المتلقي نفسه كأن يهدي العمل إلى هيئات ومؤسسات ثقافية أو منظمات إنسانية.

ج/ إهداء الذاتي: نادر الوجود واعتبره جنيت "أنه أصدق إهداء"[3]

1 عبد الفتحا الحكمري، المرجع السابق، ص 26.

2 سوسن البياتي، عتبات الكتابة النقدية، دار غيداء، عمان، الأردن، ط1، 2014، ص ص 88-89.

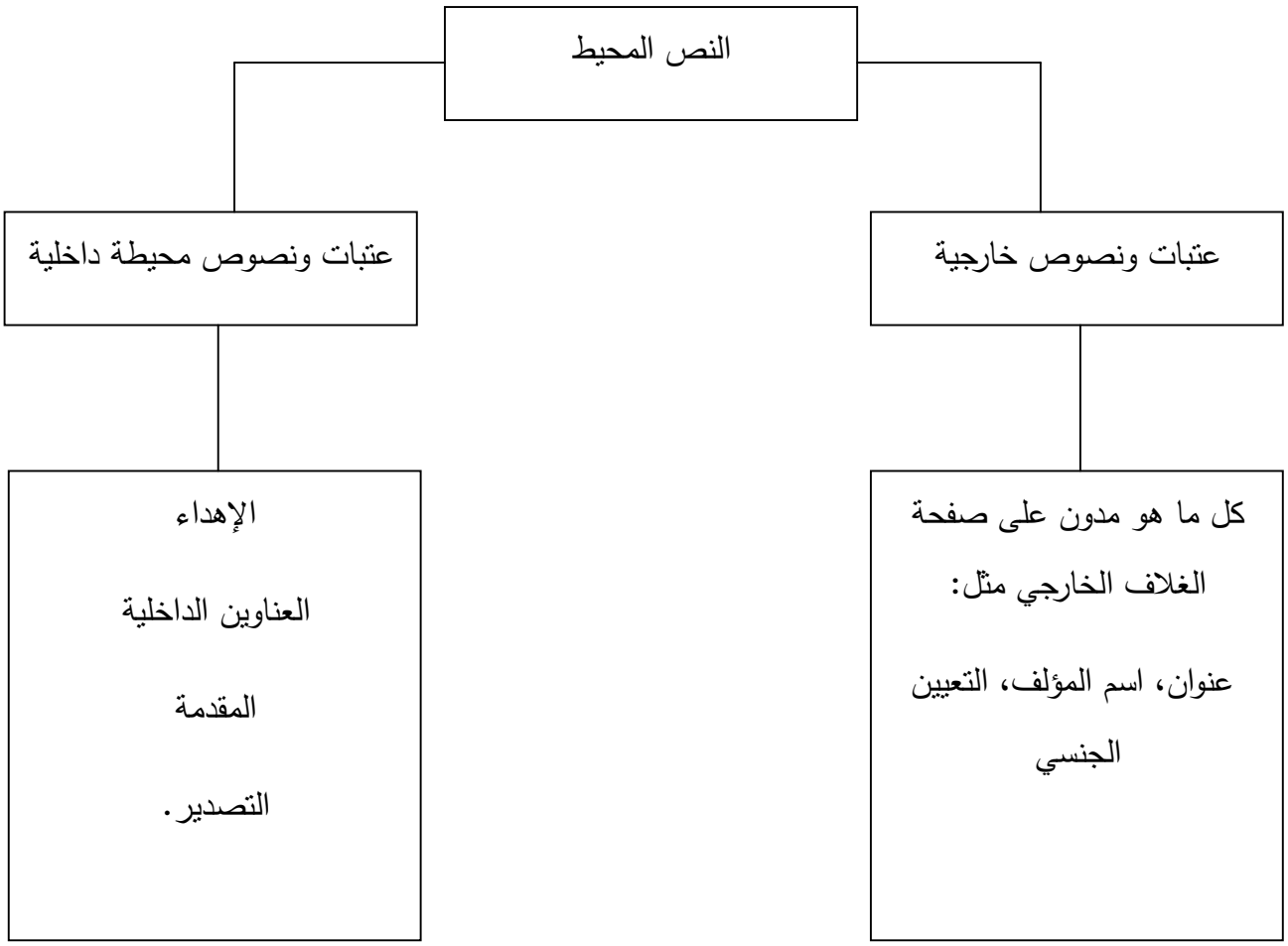
3 عبد الحق بلعابد، المرجع نفسه، ص 98.

6- العناوين الداخلية:

هي التي بمقتضاها يتم فصل الشريط اللغوي أو مساحة النص اللغوي بعضه عن البعض، لغايات مختلفة بمؤشرات لغوية أو طباعية وهي في العموم تؤدي وظائف متشابهة ومتماثلة لما يؤديه العنوان العام إذ نجد جنيت يقول: "إن العناوين الفرعية الداخلية هي عناوين تستدعي بما هي عليه، نوع الملاحظات نفسها وإن كون هذه العناوين داخلية للنص أو للكتاب على الأقل فهي تستدعي ملاحظات أخرى"[1]

والنص المحيط يندرج تحته قسمين هما:

- عتبات ونصوص محيطة خارجية.
- عتبات ونصوص محيطة داخلية.



1 خالد حسين، في نظرية العنوان (مغامرات تأويلية في شؤون العتبة النصية)، دار التكوين، دمشق، دط، 2007، ص 82.

2/ النص الفوقي: لا تقل أهمية على الذي سبقه فهو يحوي كل المذكرات والاستجوابات وكذلك الإعلانات وهو أيضا كل نص مواز لا يوجد ماديا ملحقا بالنص ضمن نفس الكتاب.

"تندرج تحته الخطابات الموجودة خارج الكتاب، فتكون متعلقة في فلكه كالاستجوابات، المراسلات الخاصة والتعليقات والمؤتمرات والندوات"[1]

أيضا: "كل من مصطلحي prétexete و epitexte ورغم الاختلاف في تناولهما ترجميا يشكلان آلية شارحة لمفهوم prétexte وهما يتقاسمان معا بصورة تجاوبية الحقل الفضائي للمصطلح"[2]

ومن هنا ينقسم النص الفوقي إلى قسمين هما:

1- النص الفوقي العام: وتتمثل في اللقاءات الصحفية، المناقشات والندوات أيضا اللقاءات الإذاعية والتليفزيونية التي تقام مع الكاتب كل هذا إلى جانب التعليقات الذاتية التي تكون من طرف الكاتب نفسه حول عمله.

"هو كل ما تبقى من المناص بعد النص المحيط، وبهذا فالنص الفوقي العام هو كل العناصر المناصية التي نجدها ماديا ملحقة بالنص في الكتاب نفسه لكنها تدور في فلك داخل فضاء فزيقي واجتماعي، يفترض أنه محدود ويتحدد موقع النص الفوقي العام في أي مكان خارج النص فيمكن أن يظهر في جريدة أو مجلة أو حصة تلفزيونية أو إذاعية أو لقاء صحفي أو ملتقى أو مؤتمر"[3]

2- النص الفوقي الخاص: تندرج تحته كل من المراسلات، والمذكرات الحميمة والنص القبلي وكذلك المسارات.

والحضور المتوضع بين الكاتب والجمهور المحتمل المعبر عنه بالمرسل إليه الأول هو الذي يميز بين النص الفوقي العام والنص الفوقي الخاص ليس غياب الجمهور المستهدف.

1عبد الحق بلعابد، المرجع نفسه، ص ص 49، 50

2 Gérard Genette, Seuils, Ed: seuil, 1987, page 11

3 عبد الحق بلعابد، المرجع نفسه، ص 135.

ويقسم جنيت النص الفوقي الخاص إلى قسمين هما:

أ/ **النص الفوقي السري:** وهي المراسلات بين الكاتب وقراءاته وتكون إما مكتوبة أو شفوية من قراءه.

ب/ النص الفوقي الحميمي: وهو ما يتوجه به الكاتب إلى ذاته وتأخذ هذه الوجهة شكلين: شكل النصوص القبلية وشكل المذكرات اليومية.

ومن هنا نجد أن السيميائيات الحديثة أو علم العلامة استطاع أن يبلور عدة دراسات حول الإطار المحيط بالنص على اختلاف أنواعه، وهذا يكمن في دور العتبات التي تعطي لمسة فنية وأدبية للتوغل والغوص في النص وللتوصل إلى جميع معطياته ودلالاته.

خاتمة الفصل:

"عتبات النص" تبرز جانبا أساسيا من العناصر المؤطرة لبناء الحكاية ولبعض طرائق تنظيمها وتحققها التخييلي كما أنها أساس كل قاعدة تواصلية تمكن النص من الانفتاح على أبعاد دلالية، فالعتبات النصية لا يمكنها أن تكتسب أهميتها بمعزل عن طبيعة الخصوصية النصية نفسها.[1]

بالإضافة إلى: علامات دلالية تشرع أبواب النص أمام المتلقي/القارئ وتشحنه بالدفعة الزاخرة بروح الولوج إلى أعماقه، لما تحمله هذه العتبات من معان وشفرات لها علاقة مباشرة بالنص، تنير دروبه وهي تتميز باعتبارها عتبات لها سياقات تاريخية ونصية ووظائف تأليفية تختزل جانبا مركزيا من منطق الكتابة[2]

وهنا يتجلى لنا بوضوح جمال ورنق النص الأدبي من خلال العتبات التي يريد الكاتب من ورائها الكشف عن شيء ما في النص أو الإشارة إليه.

1 عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص (البنية والدلالة)، منشورات الرابطة، دار البيضاء، ط1، 1996، ص 16.

2 نورة فلوس: بيانات الشعرية العربية من خلال مقدمات المصادر التراثية، مذكرة التخرج لنيل شهادة الماجستير، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، 2012/2011، ص 13.

الفصل الثاني: العتبات النصية ودلالاتها

في روايات عز الدين جلاوجي

"الأقنعة المثقوبة، الفجر الشائك، مسيرة الدم"

المعرفة البصرية للكاتب الروائي تلازم معرفته السمعية من حيث الضرورة والأهمية، فكلاهما يمثل الحادي الذي يقود القارئ إلى متن ما ينوي الكاتب تبليغه للعموم عبر نصه الأدبي، وأقصد بالمعرفة البصرية هنا اختيار الكاتب لغلاف الرواية، والذي ينم عن الخلفية والذائقة البصرية (الصور والبيئة المحيطة) المكونة لذهنية الكاتب وإرثه الثقافي.

كما يمكن تعريف المعرفة السمعية على أنها حصيلة مكونة في بيئة معينة من المشافهة أحيطت بمشاهد ومفردات لها خصوصيتها ساهمت في تشكيل وعي وذهنية الكاتب وبناء معرفته اللغوية، ومن ثم استرجاعه للمخزون الذاكري، إن صح التعبير لتكون ذوقه المعرفي وقدرته التصويرية التي تحيل المشاهد العالقة في الذاكرة إلى نصوص مقروءة مرتبطة بتطور الحدثين الزماني والمكاني وفقا لخياله الإبداعي الذي يسعى من خلاله إلى عكس وتصوير عالمه الخاص من المشاهد والموافق والشخصيات التي يقوم عليها البناء الروائي.

وغلاف الرواية يمثل المدخل الذي يمكن أن يحدد القارئ عبره كنُه الرواية بصورة ابتدائية، إذ أنها تركز على الانطباع والتخمين عن كنه ما ينوي الولوج إليه، والذي يركن بين صفحتي هذا الغلاف، فتجد أن الجاذبية الأولى المعتمدة على المؤشرات والدلالات البصرية "الانطباع" التي تتصارع عندها نفسية وعقلية القارئ وتكهناته عن ما تحتضنه دنيا الكاتب "الرواية بنصوصها السردية ومشاهدها المتنوعة" وعن كل ما يمور فيها، هذا بالإضافة إلى الشعور العام الذي يعتري القارئ من العنوان (اسم الرواية)، والذي يقود بدوره إلى فهم بسيط عن النص السردي وما يرمي إليه.

المعطيات سالفة الذكر يمكن أن تكون الإنطباع الأول لقارئ طرحت أمامه كمية مهولة من الكتب، فعليه أن يختار من بينها ما يريد، مع الأخذ بالاعتبار محدودية ما يمكن شراؤها، فلا يوجد قارئ له القدرة على شراء كل ما يعرض أمامه، فيكون في هذه الحالة أسير حدسه، والذي يعمل على ابسط الأشياء التي تمكنه من التكهن بجمال الرواية من عدمها، أي الغلاف والعنوان واسم الرواية، وهذا ينيء [انه لا يمكن الفصل بين غلاف الرواية "الصورة البصرية للنص" والرواية ذاتها، فهناك دائما رابط جوهري بينهما.

والرواية الناجحة في طبيعة الحال هي عبارة عن مزجة ذات لغة سلسة تكونت نتيجة دمج عنصرين أو شكلين من اللغة، الأولى لغة يقبلها ويدعمها المنطق (الحقيقة، القوة، السلطان ... مثلا) واجتماعهما أي لغة المنطق "العقل" و"العاطفة" لا يلحظ فيهما نشازا يجعل القارئ متنافرا بين وقائع هذه واحتمال تلك، هذا بالإضافة إلى السحر الذي يضفيه غلاف الرواية مدخلا لبيئة النص السردي وموضحا لحالته النفسية وتعبيرا بصريا لمضامينه.

غلاف الرواية يمكن أن يكون شاهدا لمعرفة الذائقة التشكيلية وقدرات الكاتب البصرية فهو يحاول بقد من الإبداع تمثيل حياة النص الروائي في مشهد واحد عبارة عن لوحة تشكيلية فنية لها تعابير وإيحاءات تربطها بعالم النص الكلي، ولأن في أغلب الأحوال الكاتب الروائي في مشهد واحد عبارة عن لوحة تشكيلية فنية لها تعابير وإيحاءات تربطها بعالم النص الروائي الكلي، ولأن في أغلب الأحوال الكاتب الروائي ليس فنانا تشكيليا بالمعنى المهني والحرفي ولكنهما أي الكاتب والتشكيلي يلتقيان في براح الإلهام والوحي الخاص والإبداع التصويري الخاص والإبداع التصويري المتشكل حرفا ولونا ويمكن أن يقتبس الكاتب نصا تشكيليا للرواية يحمل في طياته من الأدوات والمعرفة البصرية التي تعكس ما يدور ما بداخله ويتعلق بعوالم نصه الروائي.

وهنا ينفتح الباب لسؤال عريض حول غلاف الرواية، وهل هو عقبة أمام الدخول إلى عوالم النص، أم أنه يمثل عتبة أولى من عتبات الدخول إلى عمق النص الروائي في سياقاته المختلفة لكونه بالضرورة يعبر بالأحرى عن الحالة النفسية والسردية والحدثية التي يتضمنها متن الرواية.

وينبغي أن لا نجعل كيفية اختيار الأديب والكاتب الروائي لأغلفة إنتاجاته الأدبية، فهي ذات صلة وثيقة بعالمه الإبداعي وتعبيرا صادقا عن موروثه الثقافي وبيئته الاجتماعية والحياتية وشاهدا على مدى اتساع وسمو ذائقته البصرية وقدرته على الربط بين الصراع الداخلي للنص الروائي بلوحة أو صورة الغلاف على نسق لا يفسد المشهدين السردي والبصري. وعليه يمكن الاعتبار بأن اختيار غلاف الرواية وصناعته يؤثران بصورة واضحة على النص، فهو أيضا يلعب دورا مهما في توسيع رؤية القارئ للرواية، وربما يكون اختيار صورة ولوحة الغلاف هاجسا ملازما للكاتب لمشقة اختيار عملا تشكيليا أو صوريا يرمي

بنفسه في حضن النص الروائي ويبصر بجوهر قضية الرواية وتعقيداتها ومشاهدها الدرامية، ومن البديهي أن تكون اللوحة ذات صلة وطيدة بالرواية، فهي الكوة التي تطل من خلالها الرواية والرئة التي يتنفس بها النص إن صح التعبير.

أولا: هستريا الدم

والآن سوف ننظر في رواية "هستيريا الدم" لعز الدين جلاوجي، نجد أن هذه الرواية صورة قائمة للمستعمر الفرنسي، فأعطاه أبشع الصور التي تدل على المكر والخداع والشر، وربما كان هدفه هو استرجاع التاريخ العدائي الذي عانى من جرائه الشعب الجزائري، ولتعزيز الصورة السلبية للمحتل الفرنسي.

فكانت المسرحية خير وسيلة لاسترجاع الماضي المرير، وحتى أننا نعيش تلك الأحداث خلال المسرحية التي نجد فيها عنصر الصراع، لأن عز الدين جلاوجي شحن مسرحيته بصراع حاد قائم بين قوتين متعارضتين في الأفكار، المبادئ، العادات والتقاليد، فكان هذا الصراع بين الجزائر والمستعمر الفرنسي، وهذا ما جعله ضروريا لابد منه في المسرحية.

والصراع نوعان: داخلي وخارجي، فنلاحظ أن الكاتب ركز على الصراع الداخلي من خلال شخصية الضابط "فرونسوا" الذي كان يمر بحالة هستيريا صعبة، أما بالنسبة للصراع الخارجي فقد أخذ حيزا كبيرا داخل مسرحية "هيستيريا الدم" والذي بدأ من خلال الحرب الدامية التي وقعت بين المجاهدين الجزائريين والمستعمر الفرنسي، إذ نلاحظ في هذه المسرحية خير نموذج تمظهر من خلاله الصراع بنوعيه "الداخلي والخارجي" وهذا نظرا لطبيعة النص المسرحي، حيث كان ذا طابع ثوري تجسد فيه الصراع الذي قام بين المجاهدين وقوات المستعمر الفرنسي، ظنا منهم أنهم سيقضون على الشعب الجزائري ويمحون هويته، ويقومون بإبادتهم جميعا، لكن الواقع كان عكس ذلك، حيث استطاع المجاهدون مقاومة المستعمر الفرنسي والقضاء على جنوده، فأقاموا الحرب ضد الظلم والقهر وهمهم الأول رفع راية الجزائر عاليا، فالغضب الذي كان يحمله الشعب الجزائري في قلبه ضد المستعمر الفرنسي جعل منهم شعبا ذا إرادة وعزيمة قوية، فرغم العدد الهائل لجنود المستعمر الفرنسي، والأسلحة والطائرات التي كانوا يمتلكونها، لكن الله سبحانه وتعالى أعطى

القوة والعزيمة للمجاهدين الأحرار، فأقاموا الثورة ضد هذا العدو الظالم، فكانت أداة لقهره والوقوف في وجهه، ليتحقق في الأخير ما كانوا يريدون تحقيقه.

والآن سنحاول أن نقف وقفات أولى مع العتبات البارزة في مدونتنا التطبيقية، ونستنطق ما ترمي إليه من دلالات تستنفر عن دورها وتعمل على تكريس شعريات جديدة، وهذه العتبات التي انطوت عليها الرواية محل الدراسة، والتحليل كالتالي:

1- الغلاف:

يعتبر الغلاف الهيكل الخارجي لأي عمل أدبي، وأول ما يلفت انتباه واهتمام القارئ، وينمي فيه الفضول لتصفح النص ومعرفة دواخله، وهو "العتبة الأمامية للكتاب التي تقوم بوظيفة عملية هي افتتاح الفضاء الورقي[1]".

والغلاف الأمامي في رواية "هستيريا الدم" هو واجهة مفعمة بإشارات دالة وضعها الكاتب، تنم عن أحداث كثيرة أراد اختزالها في صور وكلمات وألوان موزعة بعناية، وتربعت على صفحة الغلاف صورة ليد بلون أحمر وفي كفها نلاحظ دوائر سوداء وبها سهم، وفي أسفل الكف نجد عنوان الرواية مكتوبا باللون الأبيض، وفوق صورة اليد نجد اسم الكاتب "عز الدين جلاوجي" مكتوبا بخط عادي بلون أزرق، أما أسفل الصورة مباشرة إشارة إلى الدار التي تولت طبع ونشر الرواية وهي "دار المنتهى" مكتوبة باللون الأسود، وفي اليسار نجد عنوان الرواية باللون الأحمر وبخط عادي واسم المؤلف أيضا باللون الأحمر.

وكل هذه الأيقونات تموضعت على خلفية بيضاء، وهذا التنويع في الألوان والتفنن في رسم الصورة له دلالته في توضيح النص واستكشاف معانيه.

2- الألوان:

تعتبر الألوان أيقونة تكشف مع أيقونات أخرى عن محتوى النص، وقد احتلت الألوان منزلة مميزة منذ القدم، فكانت الأساس لكل الأعمال الفنية التي تصور حياة الإنسان في مختلف ميادينها، عبر بواسطتها عن انفعالاته وقيمه فأكسبتها دلالات معينة، وجعلها رموزا

1 محمد الصفراني :التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، النادي الأدبي، الرياض-المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،ط1، 2008، ص 134.

متنوعة تنوع آلامه وآماله، الحياة والموت، الأمل والخيبة، الحزن والفرح، الهزيمة والنصر، النور والظلام، الرحمة والقسوة، الرضا والغضب[1]".

وقد ارتبطت بالصورة فأصبح من الصعب إيجاد صورة خالية من الألوان، وأصبحت لهاته الأخيرة دلالات مشفرة تختلف باختلاف المكان والزمان.

كما في غلاف رواية "هستيريا الدم" الذي يحتوي ألوانا منسجمة شكلت لوحة، وهذه الألوان لم ترد اعتباطيا، بل لها دورها في نقل الأفكار والتعبير عنها بطريقة جمالية، لأن كل لون يعبر عن حدث داخل الرواية.

فهيمن اللون الأبيض على الغلاف الأمامي والخلفي للرواية، وأصبح أرضية تموضعت عليها عناصر أخرى، فهذا اللون" :استخدم رمزا للطهارة والبراءة والتفاؤل والرضا"[2] وقد ورد اللون الأبيض في القرآن الكريم عدة مرات، **قال الله تعالى: يَوْمَ تَبْيَضُّ وُجُوهٌ وَتَسْوَدُّ وُجُوهٌ ۚ فَأَمَّا الَّذِينَ اسْوَدَّتْ وُجُوهُهُمْ أَكَفَرْتُمْ بَعْدَ إِيمَانِكُمْ فَذُوقُوا الْعَذَابَ بِمَا كُنْتُمْ تَكْفُرُونَ ﴿106﴾**.

فقد تعددت دلالات اللون الأبيض، إذ يكسب الثقة ويرمز أيضا للصدق والنقاء.

أما عن اللون الأحمر الذي رسمت به اليد، فله دلالات كثيرة حيث "يرمز إلى الحرب والدماء والنيران والحركة".[3]

والأحمر يعبر هنا عن دماء الشهداء التي أريقت من أجل الاستقلال والحرية، إضافة إلى حقيقة مأساوية محفوفة ومحاصرة بالدموية، كما عبر أيضا عن الجثث المترامية في الشوارع.

أما اللون الأزرق الذي كتب به اسم المؤلف، (فكانت دلالات هذا اللون: السعة واللامحدودية) ولابد أن تكون له دلالة معينة وقيمة، لأن "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".[4]

---

1 كلود عبيد :الألوان دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها ودلالتها، تق :محمد حمود، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ط1، 2013م، ص 10.

2 أحمد مختار عمر: اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 02، 1997م، ص 205

3 قدور عبد الله ثاني: سيميائية الصورة، مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، الوراق، للنشر والتوزيع، ط1، 2008م، ص 113.

4 حميد الحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 60.

وهو الموقع الذي أتخذه عز الدين جلاوجي في روايته تأكيد على حضوره الدائم والمتميز، وكما توسط الاسم في أعلى لوحة الغلاف وهذا الموضع يوحي بالأمل، كما يدل هذا اللون على الصفاء إذا كان باردا مخففا وهذا طبعا موجود في الطبيعة من بحر وزرقة السماء كمعادلين موضوعين ونجده في **قول الله تعالى:** " يَوْمَ يُنفَخُ فِي الصُّورِ وَنَحْشُرُ الْمُجْرِمِينَ يَوْمَئِذٍ زُرْقًا (102).

فمن تفاسير هذه الآية تغير لون المجرمين من شدة الخوف والقلق والعطش.

أما اللون الأسود الذي برز على الغلاف بشكل دوائر وسهم في الوسط فيرمز "للحزن والألم كما أنه رمز الخوف".[1]

ويعبر عن العاطفة التي يحملها عز الدين جلاوجي لهذه الأرض المغتصبة وأهلها الذين يعانون مرارة الاستعمار.

أما الغلاف الخلفي لرواية "هستيريا الدم" فيمثل "العتبة الخلفية للكتاب التي تقوم بوظيفة عملية وهي إغلاق الفضاء الورقي"[2]

وهو لا يقل أهمية عن الغلاف الأمامي باعتباره مكملا له، وقد جاء هذا الأخير باللون الأبيض الذي يرمز للطهارة والتفاؤل والبراءة كما قلنا سابقا، فنجد فيه صورة لعز الدين جلاوجي وهو يبتسم وفي أسفل الصورة نص اختاره تأكيدا على رواية "هستيريا الدم" وذكر في النص "أنها هي خمسة عشر كوكبا دريا، تصبح في سماوات الإبداع معلنة تمردها على المألوف في عوالم السرد والمسرح... وتثير في روحه قيم الخير، الحب والتسامح أيضا". وأكد الناشر بأن الرواية يمكن تحويلها إلى مسلسل، وهدفه من وضع هذا النص هو توجيه وإعلام القارئ عن وجود التسامح.

3- العنوان:

العنوان بنية لغوية ودلالية، فهو بمثابة دال يبحث عن مدلول من خلال النص الأصلي الذي يليه "وهو من أهم العناصر التي تتصدر الكتاب وتسبقه متنه لتكشف عن مجاله المعرفي وطبيعة موضوعه، ويسهم في فك رموزه".[3]

---

1 أحمد مختار عمر: اللغة واللون،ص 186.

2 محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، 137.

3 يوسف الإدريسي: عتبات النص، بحث في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، منشورات مقاربات، المغرب، ط1، 2008م، ص 32.

تكمن مهمة المتلقي القارئ في فهم دلالات العنوان، ولكل قارئ رؤيته وفهمه الخاص به، لأن العنوان هو أول ما يتصدر أي عمل أدبي يبدأ به القارئ.

مما يلفت نظرنا في نصوص عز الدين جلاوجي هو العنوان، حيث اعتبره الكاتب محطة هامة لتأويل النص وفك شفراته، تتجلى الثورة منذ الوهلة الأولى لقراءتنا للنص موضوع الدراسة من خلال العنوان، يحتوي على معجم ثوري يشير إلى جو النص، ويجعل ذهن القارئ يفهم أن الكاتب سيعالج موضوعا جديدا قديما هو موضوع الثورة.

فعنوان "هستيريا الدم" يتكون من كلمتين، تبدو واضحة وسهلة في البداية الأولى، لكن عند التعمق أكثر نجدها دلالات عميقة، فهو يوحي بما يتضمنه النص من جانب سلبي، يجعل الحرب فعلا مقيتا له آثار سلبية على المستعمر.

فهستيريا الدم تعني أن الحرب لا تكف عن إراقة دماء الأبرياء، وأن الشخصية الرئيسية "فرونسوا" يشعر بالندم والمرارة حيث يقول" :أما أنت فستندم إن كانت بك ذرة من ضمير، سيعصف بك الندم ستتحول الدماء التي أرقت، والدموع التي أجريت والصيحات التي فجرت، جميعا ستصير لك كابوسا يعصف بك ليل نهار، ولا معنى لكل ما أعطيت من أوسمة ونياشين".

"صدقني سيعذبك ضميرك كما يعذبني أنا الآن، ستعيش بقية حياتك تعيسا كما أعيش أنا من سنوات ولم ينفع الطب في ضخ السعادة في حياتي، قصة واحدة وقعت لي في حرب الجزائر أنهكتني ودمرتني".

- يلتفت يمينا وشمالا يبحث عنها.
- إني أتعذب، أرجوكم، إني أتعذب.
- يرتفع الصوت أكثر ويصير أكثر وضوحا.
- يداك ملطختان بدم الأبرياء.[1]

كتب عز الدين جلاوجي عنوان المسرحية بخط كبير، فقد لجأ الكاتب إلى وضع عنوان يتكون من شقين: هيستيريا-الدم، وهستيريا تحمل الكثير من الدلالات فهي مرض، حالة نفسية، نتيجة عمل ما، أما الدم فهو مضاف إلى هستيريا، حيث يوحي بأن هناك

1 عز الدين جلاوجي: مسردية هيستيريا الدم، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر،2015م، ص-ص 16، 15، 75.

حرب، ثورة، تمرد، موت، واللون الأسود يوحي بوجود الحزن وبالفعل فالنص المسرحي يحيل إلى موضوع الثورة وما آلت إليه الجزائر إبان الاستعمار الفرنسي.

4- الإهداء:

الإهداء هو عتبة من عتبات الولوج إلى النص، وهو "تقليد عريق يعرف على امتداد العصور الأدبية بأشكال مختلفة من أرسطو إلى الآن، موطدا مواثيق المودة والاحترام والعرفان".[1]

لكنه الآن أصبح يندرج ضمن إطار النص المحيط، إذ يعتبر "تقدير من الكاتب وعرفان يحمله للآخرين، سواء كانوا أشخاصا أو مجموعات واقعية، وهذا الاحترام يكون إما شكل (موجود في العمل/الكتاب) وإما في شكل مكتوب يوقعه الكاتب بخط يده في النسخة المهداة".[2]

ويرد الإهداء على أشكال متعددة تتمثل في "اعتراف وعرفان، شكر وتقدير، رجاء والتماس... إلى غير ذلك من الصيغ الإهدائية التي يؤدى فيها البعد الوجداني، الحماسي والحميم الدور المميز".[3]

وقد عمد جنيت إلى التفريق بين إهداءين:

-**إهداء خاص:** يتوجه به الكاتب للأشخاص المقربين منه.

-**إهداء عام:** يتوجه به الكاتب للشخصيات المعنوية كالمؤسسات والهيئات والمنظمات والرموز (كالحرية، السلم، العدالة).[4]

وهناك نوع آخر من الإهداء وهو "الإهداء الذاتي" ويرى فيه جينت "أصدق إهداء كونه إهداء

حميمي وخاص ونادر الوجود".[5]

فمثلا يهدي الكاتب عمله إلى ذاته.

---

1 عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينت من النص إلى المناص،ص 94.

2 عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينت من النص إلى المناص، ص 93.

3 عبد المالك أشبهون: عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص 199

4 عبد المالك أشبهون: عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص 93

5 عبد المالك أشبهون: عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص98.

وبالعودة إلى مسرحية "هستيريا الدم" نجد أن الإهداء قد تصدر الصفحات الأولى للمسرحية، واقتصر الروائي عز الدين جلاوجي على كلمات قليلة وعلى فئة معينة، وهو إهداء فيه مقطعين ورصد فيه الألفاظ الدالة على الثورة والحروب التي توظف في أي عمل فني " وإنما وظفت لتظاهر المعاجم الفنية الدالة على البؤس وفقرها وشقائها وظلم المجتمع".[1]

وان كانت الكلمات توظف فنيا للدلالة على معنى واضح، نجدها في بعض المواضع توظف لغاية الثورة مثلا مسرحية "هستيريا الدم" نجد الكلمات والمعاني دالة بشكل مباشر وغير مباشر على معجم ثوري، ويعمق دلالتها نتيجة لذلك على القسوة التي تتعرش لها شخصيات العمل الفني، تظهر وتتضح الألفاظ الدالة على المعجم الثوري من بداية المسرحية ما جعلها مشحونة بمعاني ورموز معبرة عن الثورة والظلم كذلك من خلال نفسية الشخصيات التي برزت في الشخصية الفرنسية بقوة وهي في حالة نفسية متعبة:

"قصة واحدة لي في حرب الجزائر أنهكتني ودمرتني.

معذب الضمير.

أما أنا فذاهب أتتبع آثار جريمتي.

اللعنة على الاستعمار اللئيم.

قلبي الأسود الكالح سأقذف به في المزابل.

اللعنة عليك أيتها الحرب.

إني أتعذب أرجوكم إني أتعذب."[2]

هذه بعض المقاطع التي تبين الحالة النفسية للسيد "فرونسوا" بعد خوضه للحرب، ما يتضح من خلال هذه الشخصية أنه يعيش حالة هستيريا، وأعطى للمسرحية ألفاظا موحية ومعبرة عن الحرب التي قام بها ضد المجاهدين، وكل الجرائم التي ارتكبها في حق الأبرياء، كما صور المستعمر في صورة الحاقد والظالم، ووصفه بالخائن الغادر الذي لا ينام باحتلاله أرض الجزائر واعتبارها ملكا لهم.

1 عبد الملك مرتاض: القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،1990، ص159.

2 عز الدين جلاوجي: هستيريا الدم،ص-ص 17، 75، 76.

من خلال هذا المعجم الثوري جعل المسرحية تبرز من خلال أحداثها وتأزمها، كذلك الصراع القائم بين القوتين المتعارضتين تتبناه وتصورها شخصيات حاملة طابع الكفاح الثوري.

- **شخصية الضابط "فرونسوا**

يعد الشخصية الاستعمارية في المسرحية، حيث تبدأ به المسرحية في تحريات الأحداث، صورها عز الدين جلاوجي باللباس العسكري الذي كان يخدم الجيش الفرنسي من أجل مجدها، كان ضد الثورة ورافضا لها، حيث نجد الكاتب ركز على الشخصية في المسرحية من بدايتها حتى نهايتها على الجانب السيكولوجي أو النفسي الذي صوره وهو في حالة هستيريا صعبة، فالمؤلف لم يصف لنا الشخصية وصفا بيولوجيا، وإنما ركز على الحالة النفسية التي يمر بها عند تذكره للجرائم والأعمال الشنيعة التي قام بها مع الشعب المحتل، فنجد في المسرحية "تزين جدرانه صور للسيد فرونسوا، معظمها بلباس عسكري في وضعيات مختلفة".[1]

الملاحظ في الشخصية أنها غير نمطية بدأت بوتيرة استذكار الحرب وندم نتيجة الأعمال المرتكبة في حق الأبرياء، وانتهت بحالة هستيرية صعبة بعذاب الضمير، ينطلق الأب في هستيريا الأوسمة والنياشين يضربها على الأرض تكسيرا وتمزيقا.

- **شخصية البنت"سوزان"**

ابنة السيد "فرونسوا" هي فتاة في ربيع عمرها، كانت في المسرحية البنت الجاهلة لا تعلم بآثار الحرب ونتائجها، كذلك لا تعرف معنى الحرب والثورة، كانت البنت المساندة لأبيها بعد حالته الهستيرية"– :تندفع البنت إليه تمنعه عن حبيبها صارخة".

"–أبتي ماذا وقع لم تعد حياتك تروقني، صحتك ليست على ما يرام".[2]

والمشجعة لخطيبها في خوض الحرب ضد المجاهدين من أجل رفع راية فرنسا، فالكاتب ركز على الشخصية من جانبها البيولوجي والاجتماعي حيث ذكر "تدخل ابنته سوزان منتشية بالحياة في ربيع عمرها، وقد ارتدت أحسن ما لديها من ثياب وأشرق وجهها

1 عز الدين جلاوجي: هستيريا الدم،ص 18.

2 عز الدين جلاوجي: هستيريا الدم، ص 14

فبدت بستانا يانعا، تدور بعينيها في أرجاء الغرفة كأنها تبحث عن شيء ما دون أن تلاحظ أباها".[1]

- **خطيب سوزان "ميشال":**

شاب يعمل في صفوف الجيش الفرنسي، وتبين لنا في المسرحية بالوصف البيولوجي باللباس العسكري فقط، كما وصف حالته النفسية بالنشاط والحيوية ورفضه للثورة والقيام بالحرب من أجل مجد فرنسا ورفع رايتها، "فجأة يدخل خطيبها ميشال في لباسه العسكري، وهو يفيض حيوية ونشاط...".[2]

كان موقفه رافضا للثورة واصراره على الدفاع عن الوطن رغم كل المحاولات التي قام بها "فرونسوا" في منعه وتخليه عن هذا العمل الذي يؤدي به إلى عذاب وكوابيس، حيث يرد قائلا:

"اذهب أنى شئت أيها الجبان، أنا ذاهب لأضع لي ولأمتي أمجادها".[3]

- **شخصية الضابط:**

ظهر بدور الذي يقود الجنود وينفذون أوامره، واتضحت شخصيته في المسرحية بالشخصية التي تحمل الحقد والكره الذي لا يعرف الشفقة والرحمة، يصرخ الضابط في وجهه وهو يهدده بيده:

"لا تكذب وإلا قطعت لسانك أيها التافه، لنا أدلة قاطعة عليكم، عيوننا أخبرتنا أن مجموعة من قطاع الطرق جاءت إلى هنا البارحة".[4]

صوره الكاتب في أبشع صورة، يحمل صفات الظلم والقسوة، ولا أحد ينجو منه، ركز عز الدين جلاوجي على الشخصية وهو في حالة نفسية تستهزئ وتستخدم العنف والضحك، وهو يتلذذ بتعذيبهم، "يضحك بهستيريا ثم يصبح فيها وهو يطفئ سيجارته في جبهتها فتصرخ متألمة".[5]

1 عز الدين جلاوجي: هستيريا الدم، ص 11.
2 عز الدين جلاوجي: هستيريا الدم، ص 11
3 عز الدين جلاوجي: هستيريا الدم، ص 17.
4 عز الدين جلاوجي: هستيريا الدم، ص 29.
5 عز الدين جلاوجي: هستيريا الدم، ص 32.

➢ **شخصية الجنود:**

هي مجموعة من الفرنسيين الذين نفذوا الأوامر، والتي يقدمها أعلاهم رتبة، كان دورهم بارزا في المسرحية وهو التعذيب والقتل والتجبر على أهل القرية، قلوبهم مليئة بالحقد والظلم، صورهم الكاتب وركز على الجانب النفسي، حيث كانوا يقومون بالأعمال الشنيعة في حق أهل القرية، وعدم مبالاتهم بالصغير أو الكبير، فهم لا يعرفون معنى الرحمة والشفقة،"تراجعي أيتها اللعينة، وإلا فجرت رأسك النتن".

يمسكها جنديان ويدفعانها إلى الخلف.

"اهدئي وإلا أفرغنا رشاشتنا في صدرك."[1]

هذه بعض المقاطع من المسرحية تبين وتؤكد موقف الجنود والضابط من الثورة، وأنهم رافضون لها، وكل من يعارض ويقف في وجههم ينال العذاب حتى الموت.

من خلال المسرحية نجد شخصيات تتماشى مع الثورة منها: شخصية الابن علي، شخصية الأم زهرة، شخصية الابن حسين، شخصية الأب، شخصية القائد، شخصية خديجة، شخصية المجاهدين.

➢ **شخصية الابن"علي":**

هو شاب في العشرين من عمره، مثقف درس في المدينة، صوره الكاتب من الجانب البيولوجي وهو بلباس تقليدي، ظهر في المسرحية وهو في حالة حوار مع أمه ويريد إقناعها بالصعود والانضمام إلى صفوف المجاهدين، يحاول إقناعها بأن الأرض للجميع، والحرب مفروضة لا طريق أمامهم إلا الثورة ضد المجرمين الذين استباحوا الأرض، وان المتخلف عنها أناني يحب نفسه فقط، فكانت شخصيته عظيمة وبارزة في المسرحية بأنه شاب دارس في المدينة ومثقف ويريد الانضمام إلى الإخوان والدفاع عن الوطن في سبيل الحرية وهو يقول:

"يا أماه كلامك هذا سمعته ألف مرة، وأنت تعرفين موقفي جيدا".

مهددة ثم تتوقف فجأة مهددة.

1 عز الدين جلاوجي: هستيريا الدم، ص 28.

"ما رأيت رأسا أغلظ من رأسك كأنك ابن هذا الجبل الأصم ليتني ما أرسلتك للدراسة في المدينة، اللعنة عليها لقد أفسدتك، كنت أريدك متعلما عالما أباهي به، فإذا بك تسعى لأمر آخر ليس من مهمتك محاولا إقناعها".

"بل هو مهمتنا جميعا يا أماه، هذه الحرب لا نريدها ولكنها مفروضة علينا، وليس لنا طريق ثالث غير الثورة ضد المجرمين..."[1]

- **شخصية الأم "زهرة":**

هي شخصية تبينت في المسرحية في حالة خوف واضطراب وفي حالة تفكير حول مصير أولادها، خاصة ابنها الذي بقي معها، هذا الوصف أو الحالة النفسية التي ركز عليها الكاتب في بدايتها: "لعلك تظن أني وجدتكم مرميين على قارعة الطريق، أو لعلك تعتقد أن رعدا جبارا رمى بكم إلي".[2]

ومع توالي المشاهد في المسرحية، صور لنا الكاتب الأم المساندة للإخوان، التي لا تقبل الذل وتتحمل العذاب من أجل أبناء أرضها كذلك، برزت عليها ملامح الحب للوطن، وعدم الغدر والخيانة، "بلى، ومن لا يحب وطنه؟ ومن لا يحب الحرية؟"

"بل هو أسير لدينا، وليس من أخلاقنا قتل الأسرى والجرحى".[3]

- **شخصية المجاهدين:**

كان دورهم الدفاع عن الوطن ضد المستعمر العدو، كانوا شبابا يرتدون ألبسة عسكرية اختاروا الوقت المناسب لتحرير البلاد وتفجير الثورة، يحملون في نفوسهم الغضب والثأر وأن الثورة ملك الجميع، "مهر الحرية غال يا أماه، والجزائر تستحق منا كل ما نملك نحن الآن ملك للثورة يا أماه، ولا نتحرك إلا بأوامرها، يتحرك أحد المجاهدين خارجا:

– صدقت، كل شيء ممكن والاحتياط واجب.

يقبلها مجاهد آخر على رأسها قائلا:

– أنت أمنا جميعا، اطمئني سنثأر لك، ستأتيك البشرى قريبا.

يقبلونها جميعا على رأسها ويخرجون معها".[4]

---

1 عز الدين جلاوجي: هستيريا الدم، ص-ص 22، 23.

2 عز الدين جلاوجي: هستيريا الدم، ص 21.

3 عز الدين جلاوجي: هستيريا الدم، ص 55.

4 عز الدين جلاوجي: هستيريا الدم، ص-ص 35، 37.

ومن الصراعات التي نجدها في المسرحية، متنوعة بين الصراع الداخلي والخارجي، فنجد الصراع الداخلي في ذهن شخصية المستعمر السيد "فرونسوا" أما الصراع الخارجي بين سكان القرية والمجاهدين وبين المستعمر، فالسيد "فرونسوا" كان المثل المجسد للصراع الداخلي، حيث بدأ الصراع في بيته والمشهد الأول بين ذلك" :وحده السيد كان يتكوم على نفسه فوق أريكة جميلة فخمة، يحاول أن يلف ذراعيه على رأسه، يصدر نغمات متفرقة، ويدفع نفسه إلى حضن الأريكة حتى يكاد يخترقها".[1]

تصك الكلمات أذن السيد "فرونسوا" فيتكوم حول نفسه بقوة ضاغطا يديه على أذنيه، يحاول سدهما مطلقا حتى لا تتسلل الكلمات إلى سمعه.

"يندفع الأب جالسا على أريكته ممتعضا.

ما عدت أؤمن بهذه التفاهات".[2]

هنا نجد أن الصراع كان قائما في شخصية "فرونسوا" حيث كان في الماضي البطل المنتصر، أما الصراع الكبير هو صراع المجاهدين وأهالي القرية مع المستعمر، والذي يبرز من خلاله عز الدين جلاوجي دور المجاهد والمرأة البطلة المكافحة التي تملك روح العزيمة والإصرار والتحدي والوقوف في وجه المستعمر حيث تجسد الصراع بشكل واقعي وظف فيه الكاتب الكثير من تفاصيل الثورة الحقيقية كالشجاعة والإرادة والحماس الذي تحلى به أهالي القرية وخاصة الأم والأب، والمشهد الثالث يوضح ذلك:

يدور الضابط ثم يتقدم منهما:

-علمنا أن قطاع الطرق حضروا البارحة إلى بيتكم.

قطاع الطرق؟

سأل الأب بحيرة ثم سكت.

صمت يطبق، يتحرك الضابط مت ا رجعا ثم يعود بسرعة.

أنتما تدعمان أعداء فرنسا، والويل لمن يتحدى فرنسا".[3]

من خلال هذه الأدوار يبدو أن المستعمر كان يحسب ألف حساب للمجاهدين، وشن هجومه على أهل القرية بحثا عنهم، وتجسدت الصراعات بكثرة في المسردية واشتدت في

1 عز الدين جلاوجي: هستيريا الدم، ص 11.

2 عز الدين جلاوجي: هستيريا الدم، ص-ص 12، 15.

3 عز الدين جلاوجي: هستيريا الدم، ص 29

المشهد الخامس عند بداية الاشتباك بين الطرفين، ترتفع طلقات الرصاص ويبدأ الاشتباك بين الطرفين حتى يصل رجلا لرجل.

تتعالى صيحات المجاهدين، يبدأ الجنود الفرنسيون في الفرار، يصبح القائد..."[1]

نلاحظ من الإهداء الذي قدمه عز الدين جلاوجي أنه صورة متكاملة عن المسرحية، حيث وضع الصراعات والعصبيات والشخصيات، فالشخصيات برز فيها نوعان: شخصيات مع الثورة، شخصيات ضد الثورة، أما عن الصراعات فقد تنوعت بين الصراع الداخلي المتمثل في الحالة النفسية للشخصيات والصراع الخارجي بين الشخصيات.

5- التصدير:

يأتي التصدير بعد الإهداء مباشرة، وهو من العناصر المناصية التي لها أهميتها، وهو عبارة عن "فكرة أو حكمة تتموضع في أعلى الكتاب، أو أكثر دقة على رأس الكتاب، أو الفصل".[2]

أي أن التصدير عبارة عن اقتباس واستحضار لمقتطفات ونصوص معروفة.

واستهل عز الدين جلاوجي التصدير بنصوص المسرحية بعد عرضه، وهذا لإهمال دور القارئ من هذا النص لأنه موجه إلى التمثيل بالدرجة الأولى حيث يقول الأديب: "كان كتاب المسرح منذ زمن الإغريق يكتبون نصوصهم إلى الخشبة مباشرة ولعله لم يدر في خلدهم أن يوجهوا ما يكتبون إلى القارئ مع مرور القرون صارت المسرحية تصدر أيضا بين شقي كتاب مما حفظها من الضياع والزوال، كما ضاعت للأسف الشديد آلاف العروض المسرحية التي كانت ترتبط ..."[3]

المسرح تتجاذبه أطراف معينة تؤثر فيه ويؤثر فيها، وله توجهه الخاص المحصور في الخشبة فقط، وبذلك ضاع الكثير من النصوص المسرحية لأنه لم يكتب القارئ لأن نصوصه موجهة إلى غيره، والى الركح، بل يكتسب قوته ووهجه من خلال تفاعله مع الجمهور، لكن في العصر الحديث ظهر العديد من الوسائط السمعية البصرية أخذت بيد هذا الجمهور وجذبته إليها، إذ يقول" :غير أن ظهور وسائل مختلفة سرق المتلقي على غير رجعة، بما استطاعت أن تحققه من وسائل إغ ا رء جعلت المسرح منبوذا إلى حد بعيد،

1 عز الدين جلاوجي: هستيريا الدم، ص 42

2 عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينت من النص إلى المناص، ص 107.

3 عز الدين جلاوجي: هستيريا الدم، ص 07.

حيث ا رح يفقد معاقله وسحره ولم يتخل عنه متلقوه فحسب بل وحتى منتجوه أيضا، وبذلك يكون المسرح قد خسر المشاهد وهو الذي لم يكسب القراء في أي مرحلة من مراحله".[1]

إذن هنا نلاحظ أن الأديب يسأل نفسه إذا كان حال الجمهور من المشاهدين والمتابعين للمسرح فإلى أين توجه القارئ، والأديب يجيبنا عن هذا التساؤل بقوله: "في وقت راح السرد بأشكاله يزحف على الميدان ويكسب الآلاف بل الملايين من الأنصار إلى صفه، مما فرض التفكير في إعادة الألق للنص المسرحي، فيحقق رغبة الناس في قراءته دون أن يفقد خاصية التمسرح فيه..."[2]

إذن نلاحظ أن القراء في حالة عزوف عن المسرح كالسرد، خاصة النصوص الروائية لأنها أداة طيعة ومرنة تأخذ بيده ويسافر مع المتون في عوالمها المختلفة، ولذلك ارتأى الأديب أن يأخذ بيد النص المسرحي ويعيد له ألقه ووهجه وسطوته التي فقدها ردحا من الزمن من كتابة النصوص المسرحية بطعم السرد، دون أن يمس بخصائص التمسرح فيه، فيكسب القارئ من جهة ويكون أداة طيعة في يد المخرج والممثل من جهة أخرى.

6- العناوين الداخلية:

بعد تجاوز العنوان الرئيسي ودخولنا إلى المتن، يلفت انتباهنا وجود العناوين داخلية وجب الوقوف عليها ودراستها نظرا لأهميتها في فك رموز وشفرات العنوان الرئيسي له، فهي:

"عناوين مرافقة أو مصاحبة النص، ويوجه التحديد في داخل النص لعناوين الفصول والمباحث والأقسام والأجزاء للقصص والروايات والدواوين الشعرية".[3]

والعناوين الداخلية تختلف عن الرئيسة كون هذه الأخيرة موجهة للجمهور عامة عكس الداخلية والفرعية، فهي موجهة للقارئ اقتنى الكتاب وبدأ بتصفح وقراءته "وتظهر العناوين عامة في الطبعة الأصلية، أي في الطبعة الأولى للكتاب، لتستمر في الظهور في الطبعات اللاحقة من الكتاب".[4]

والعناوين الداخلية في مسردية "هستيريا الدم" ظهرت في الطبعة سنة 2015 م، ونجد المسرحية تحتوي على ست وسبعين(11) صفحة وقد نسجها في تسعة مشاهد:

---

1 عز الدين جلاوجي: هستيريا الدم، ص 07.

2 عز الدين جلاوجي: هستيريا الدم، ص 08.

3 عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، ص-ص 124-125

4 عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، ص 126.

❖ **المشهد الأول:**

وصف لنا الراوي أولا جمال السيد "فرونسوا" الذي صوره في لباسه العسكري، ثم وصف لنا الطبيعة في حديقة القصر بأصواتها وغنائها العذب عندما جاء "ميشيل" خطيب ابنة السيد "فرونسوا" تحدث معها بخصوص أنه سيضع أمجادا لبلده فرنسا في الحروب بينما سمعها الأب "فرونسوا" فثار في هستيريا بتأثره بحروبه القديمة وتعذيبه للناس خاصة في الجزائر، وأخذ يعاتب الصغيرين ويخبرهما أنه لا يوجد مجد من وراء قتل البشر الضعفاء، والدليل على هذا في قوله لميشيل" :صدقني سيعذبك ضميرك كما يعذبني أنا الآن، ستعيش بقية حياتك تعيسا كما أعيش أنا من سنوات ولم ينفع الطب في ضخ السعادة في حياتي، قصة واحدة وقعت لي في حرب الجزائر أنهكتني ودمرتني..."[1]

❖ **المشهد الثاني:**

يبدو مختلفا عن الأول حيث قام الراوي بالتكلم عن أفراد الطرف الثاني للحرب (الجزائر) حيث قام بشرح معاناتهم ومعيشتهم البالية تحت حرمان الحرية وأوضح لنا أن أطفال هذا البلد ملهمون بنيل حريتهم من الطرف المستبد (فرنسا) برغم أن أهاليهم لا يريدون فراقهم، لكن الأبناء يفضلون تلبية واجب الجهاد على البقاء لإرضاء أمهاتهم والدليل على هذا الشرح، حين قالت الأم-" :بلى، ومن لا يحب وطنه؟ ومن لا يحب الحرية؟

ورد الابن: انتهى الأمر إذن، وهذه الحرية لا طريق لها إلا الجهاد"[2]

❖ **المشهد الثالث:**

يصور طرق وبشاعة الضباط الفرنسيين في تعذيب المستعمرين كما يصور لنا شدة العائلة في عدم البوح بمخططات وأسرار أبنائهم كما لا ننسى تشويه الفرنسيين لسمعة الثوار والمجاهدين كنعتهم بقطاع الطرق وغيرها من الألفاظ البذيئة وفي قول" :يسحب الأب بإهانة من ذراعيه خارج الغرفة وترتفع أصوات كلاب تنهشه، وضربات جنوده تتهاوى عليه.

تقوم الأم ترغب في الخروج، يدفعها جنديان لتسقط أرضا، يقترب منها كلب ضخم وقد اشتدت زمجرته غاضبا.

1 عز الدين جلاوجي: هستيريا الدم، ص 17.

2 عز الدين جلاوجي: هستيريا الدم، ص 23.

وأنت يا عجوز السوء، إما... وإلا ألحقناك بزوجك القذر، ستمزق الكلاب جسده ثم جسدك ثم جسد ابنتك أيضا.

يظهر الخوف الشديد والانهيار الكبير على ملامحها فلا تستطيع الكلام".[1]

❖ **المشهد الرابع:**

نشاهد أمل الثوار والمجاهدين في الحرية يخبرون الأم أنهم يقتربون من النصر والثأر من المستعمر الفرنسي وكل ما يساعدهم على التمسك بأملهم في الحرية هو صبرهم المستدام في قول ...

ثورتنا انتصرت وهي تجتاز أعوامها الأولى، والاستعمار يلفظ أنفاسه الأخيرة، وستخفق راياتنا قريبا، وستعلو الزغاريد في الربى والجبال".[2]

❖ **المشهد الخامس:**

يحكي شدة المجاهدين الجزائريين وأقدامهم على الحرب فلا يشغل بالهم سوى الفوز والنصر أو الالتقاء في الجنة شهداء أبرارا، وأكبر مثال على هذا تفضيل حسين إكمال الحرب حتى الموت على الانسحاب من أرض المعركة، في مخاطبة المجاهدين إذ يقول:

"أيها الإخوان: ها هي ثورتنا المظفرة تصنع على أرض الواقع ملامح للبطولة والاستشهاد، حتى صارت مضربا للأمثال لكل شعوب العالم المقهورة، ها أنتم أيها الأبناء المخلصون تستعدون للحظة لتكتبوا على صفحات الخلود أسطرا من ذهب".[3]

❖ **المشهد السادس:**

يوضح لنا غرور وتكبر الفرنسيين ومحاولة إثبات أن الأرض المستعمرة تعود إليهم، ومن جهة أخرى عزم الجزائريين ومقاومتهم بكل طريقة، في قول القائد:

"هذه الأرض لنا، منذ الخليقة الأولى وقدركم أن تعيشوا ظلنا، ظل الإمبراطورية الفرنسية، هي أمكم الحنون، فترأف بكم، يقاطعه الأب فجأة:

–كذبت، هذه الأرض أرضنا ورثناها عن أباءنا وأجدادنا، لا مكان لكم بيننا".

1 عز الدين جلاوجي: هستيريا الدم، ص 30.

2 عز الدين جلاوجي: هستيريا الدم، ص 38.

3 عز الدين جلاوجي: هستيريا الدم، ص 48.

❖ **المشهد السابع:**

يصور لنا عجز الضابط الفرنسي وطلبه الرحمة من المجاهدين، وتبيان عفو المواطنين الجزائريين ورحمتهم عكس الفرنسيين الهمجيين والدليل:

"أنتم أشرف من أن تجهزوا على جريح، وان أردتم قتله فسأموت دونه، لا أسمح بقتل أسير مجروح في بيتي".[1]

❖ **المشهد الثامن:**

رغم اهتمام الأم وابنتها خديجة بالضابط الأسير، إلا أن الضابط حاول مماطلتهما وخداعهما على أن يطلق سراحه بادعائه أنه سوف يتركهم وشأنهم إلا أنهما رفضا طلبه، وفي الأخير بعد تحرير الضابط قام بقتل الأم بنفسه، والدليل على هذا:

"يضغط الضابط على الزناد، يسرع إليه الضابط الأسير، ينزع منه المسدس، يصوبه إليها ويطلق رصاصاته في صدرها ورأسها فتنهار قتيلة، ويغادر الجميع البيت".[2]

❖ **المشهد التاسع:**

يصور لنا ندم الضابط الفرنسي الذي تبين أنه "فرونسوا" ذاته بعد سنين طويلة، لأن أرواح الأبرياء التي قتلها وعذبها تعذبه في أحلامه خاصة روح الطاهرة "زهرة" التي فعلت معه الخير كما ذكرت المرأة "خديجة" ابنة "زهرة"، فهي جارة الضابط "فرونسوا" مع عودة "ميشال" من الحرب مبتورا ومغمى عليه من الحرب التي دمرت الجميع، والدليل على هذا:

"كان هذا المكان منذ خمسين سنة قرية بائسة عاد فيها الاستعمار الفرنسي بوحشية، وقتل العشرات من سكانها، كانت قبورهم هنا، والدتي الشهيدة "زهرة" كان هنا، لقد أعدمها أحد الضباط بلؤم كبير، بعد أن عالجناه وأنقذنا حياته من الموت".[3]

1 عز الدين جلاوجي: هستيريا الدم، ص 56.

2 عز الدين جلاوجي: هستيريا الدم، ص 67.

3 عز الدين جلاوجي: هستيريا الدم، ص 74.

ثانيا: الأقنعة المثقوبة

ننتقل الآن إلى مسرحية "الأقنعة المثقوبة" التي تعد المسرحية الأكثر الأجناس الأدبية قربا من الواقع واهتماما بالناس وأعمالهم، وأشدها تداخلا مع الحياة وراهن الإنسان، وتغلغلا في بنى المجتمع وتصوير العلاقات الاجتماعية من الداخل، وهذا ما يكسب النص المسرحي فعالية اجتماعية تتجلى في قالب متميز وهو قالب الأدب، وسبيل الأديب المسرحي في ذلك توازن بين وعيه الفكري ووعيه الفني، يسعى دوما لتجسيده وإحلاله، وما يمنح التمثيلية فنية ويزيدها حيوية، على حد قول سيد قطب، معالجتها المشكلات المعاصرة وتدقيق البحث فيها والاستقصاء، سواء كان ذلك على الصعيد الوطني أو القومي أو العالمي.

والآن سوف نقف أيضا وقفات مع العتبات البارزة في مدونتنا التطبيقية ونستنطق ما ترمي إليه من دلالات تسفر عن دورها وتعمل تكريس شعريات جديدة، هذه العتبات التي انطوى عليها مرة أخرى في المسردية كالآتي:

1- الغلاف:

يعتبر الغلاف من العتبات التي تصافح بصر المتلقي وأول ما ينتبه له، ويعود ظهوره إلى "العصر الكلاسيكي تغلف بالجلد أو مواد أخرى، أما في زمن الطباعة الصناعية الالكترونية الرقمية اتخذ الغلاف أبعادا وأفاقا أخرى".[1]

كما اعتبره حميد لحميداني في كتابه "بنية النص السردي" الحيز الذي تشغله الكتابة بوصفها "أحرفا طباعية على مساحة الورق، ويشمل طريقة تصميم".[2]

ومن خلاله "يعبر السيميائي إلى أغوار النص الرمزي والدلالي".[3]

فالغلاف إذن أول ما يلفت انتباه القارئ كونه واجهة إشهارية للرواية، وجسر التواصل بين القارئ وما تتضمنه الرواية.

من العناصر الأساسية المكونة للغلاف (الألوان) والصورة.

نجد في لوحة الغلاف الأمامية لمسرحية "الأقنعة المثقوبة" في وسط الغلاف شكل لقناع بلون أبيض، وفي أسفل القناع نجد عنوان الرواية مكتوبا باللون الأسود، وفوق هذه الصورة نجد اسم الكاتب "عز الدين جلاوجي" مكتوبا بخط عادي، باللون الأصفر وفي أسفل

1 عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص، ص 46.

2 حميد لحميداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، ص 55.

3 ضياء غني لفته، كاظم عواد لفته: سردية النص الأدبي، دار حامد للنشر، عمان-الأردن، ط 1، 2011، ص 111.

الغلاف نجد إشارة إلى الدار التي تولت طبع هذه الرواية "دار والمنتهى" مكتوبة باللون الأسود، وفي اليسار نجد لونا أحمر، وقد تموضعت كل هذه الأيقونات على خلفية سوداء، وهذا التنويع في الألوان والتفنن في رسم الصورة له دلالته في توضيح النص واستكشاف معانيه.

والغلاف الخلفي لمسرحية "الأقنعة المثقوبة" لعز الدين جلاوجي جاء بلون أسود كما نجد في المقدمة صورة لعز الدين جلاوجي وهو مبتسم وأسفل الصورة نجد نصا اختاره تأكيدا على رواية "الأقنعة المثقوبة" وذكر في النص" :أنها هي خمسة عشر كوكبا دريا، تصبح في سماوات الإبداع معلنة تمردها على المألوف في عوالم السرد والمسرح..."

2- الألوان:

تعد الألوان من أهم المكونات الأساسية للجمال، ويمكننا أن نقول أن اللون جمال في حد ذاته مهما كانت دلالاته ومهما كانت غاية الكاتب أو الروائي وحتى الشاعر في وضعه للألوان، فلكل لون دلالة خاصة به.

"اللون أثر فيزيولوجي ينتج في شبكة العين، حيث تقوم الخلايا المخروطية بتحليل اللون المناسب، سواء كان اللون ناتجا عن المادة الصباغية الملونة أو عن الضوء أو عن الضوء الملون".[1]

بالإضافة إلى ذلك أن "دراسة الألوان تهدف إلى التذوق الجمالي والى تقليد الطبيعة يتبين لون المادة وإبرازها من غيرها والإلهام يخلق الألوان الأصلية والثانوية والفرعية وكيفية ترويجها والتحكم في تضادها".[2]

فاختيار الألوان يرجع إلى الظروف النفسية والاجتماعية التي يعيشها الفرد وحتى ثقافته، أي أن الألوان تلعب دورا هاما في التأثير على نفسية الفرد.

وفي غلاف مسرحية "الأقنعة المثقوبة" الذي يحتوي ألوانا منسجمة شكلت لوحة، وهذه الألوان لم ترد اعتباطيا بل لها دور في نقل الأفكار والتعبير عنها بطريقة جمالية، لأن كل لون يعبر عن حدث داخل الرواية.

1 كلود عبيد: الألوان: دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها ودلالتها، ص 01.

2 قدور عبد الله الثاني: سيميائية الصورة، مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، ص 50

نجد في الرواية أن اللون الأسود يهيمن على الغلاف الأمامي والخلفي للرواية، وأصبح أرضية تموضعت عليها عناصر أخرى، فهذا اللون: للحزن والألم والموت، كما أنه رمز الخوف من المجهول والميل إلى التكتم وهو يدل على العدمية والفناء".[1]

استخدم عز الدين جلاوجي هذا اللون ليعبر عن الحزن والدليل في المشهد السابع : "في البيت كان الحاج ونشناش جالسين وعليهما صمت عميق حزين".[2]

أما عن اللون الأصفر الذي كتب به اسم المؤلف، وضع اسمه أعلى الصفحة باللون الأصفر، واتخذه في روايته تأكيدا على حضوره الدائم والمتميز، فاللون الأصفر يعني "التضحية والخداع، ويعني المرض والغيرة، وينفرد بمهمة دلالية لا يبتعد عنها وهي إنتاج الزيف والخداع".[3]

إذن فقد جسد عز الدين جلاوجي الخيانة في الرواية.

اللون الأحمر في الجهة اليسرى لغلاف الرواية ويأخذ شكلا فوضويا، فنجد أن اللون الأحمر يشير إلى الدم والموت إذ يحمل دلالات لا توحي إلا بالتقبل، وهو يغدو تجسيدا لعالم الموت والقتل".[4]

عبر عز الدين جلاوجي عن اللون الأحمر في روايته عن سفك الموت في انفعال الحاج القرواطي بشدة، يقف قليلا من كرسيه ثم يعود للجلوس مشيرا بعصاه إلى جدار المقهى لا يرى إعلانا واحدا لوفاة، كان الموت في إضراب هذه الأيام".[5]

اللون الأبيض نجده خلف الرواية مكتوب عليه نص لعز الدين جلاوجي وهو اللون المحبب لجميع الناس لأنه يحمل دلالات وإيحاءات "هذا اللون محبب إلى القلوب يبعث الأمل والتفاؤل والتسامح ويدل على النقاء كما يبعث الود والمحبة".[6]

---

1 أحمد مختار: اللغة واللون، ص 186.

2 عز الدين جلاوجي: مسردية الأقنعة المثقوبة، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط 1، 2015، ص 127.

3 ظاهر محمد هزاع الزواهرة: اللون ودلالته في الشعر، دار الحامد للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2007، ص 166

4 موسى ربابعة: تشكيل الخطاب الشفوي (دراسات في الشعر الجاهلي)، عمان-الأردن، ط 2، ص 55.

5 عز الدين جلاوجي: الأقنعة المثقوبة، ص 12.

6 طاهر محمد هزاع الزواهرة: اللون ودلالته في الشعر، ص 77.

والدليل في المشهد الأول" :يقبل الحاج القرواطي بقميصه الناصع وعمامته الصفراء الكبيرة وخيزرانه مزخرف الذي لا يحمل للتباهي ويبدو أنيقا أكثر من أي وقت مضى".[1]

وفي الأخير نستنتج أن اللوحة الفنية التي تظهر في غلاف الرواية لم توضع عبثا أو اعتباطا بل وضعت بقصدية تامة حتى تعكس مضمون العمل الأدبي، وكأن الكاتب يصور لنا المتن الحكائي في تلك اللوحة وأن الألوان ساهمت في نجاح الرواية.

3- العنوان:

يعد العنوان مفتاحا رئيسيا يتسلح به القارئ للولوج إلى أعماق النص، فهو ما يشد البصر وآخر شيء يبقى عالقا بالذهن، لذلك اهتمت به الدراسات الحديثة حيث يعرفه جيرار جنيت بأنه" :مجموعة العلامات اللسانية من كلمات وجمل وحتى نصوص قد تظهر على رأس النص لتدل عليه وتعينه وتشير لمحتواه الكلي، ولجذب جمهوره المستهدف".[2]

ويتموضع العنوان عادة على الغلاف لأنه المكان الأكثر رؤية، كما يوضع في رفوف المكتبات ووفقا للنظام الطباعي المعمول به، ويتموضع في أربعة أماكن: في الصفحة الأولى للغلاف، في ظهر الغلاف، في صفحة العنوان، في الصفحة الرابعة للغلاف".[3]

فعنوان مسرحية "الأقنعة المثقوبة" تتكون من كلمتين أهداها "عز الدين جلاوجي" إلى الذين ظلوا يرفضون الأقنعة في زمن الأقنعة، وبطل المسرحية الحاج "القرواطي" وهو رجل انتهازي يعيش على الشعوذة وقراءة القرآن على الأموات في المآتم، واستعمل جماعة من الانتهازيين المتطفلين يساعدونه على جمع الأخبار والتحايل على الناس واستغلال بساطتهم وسذاجتهم، وبذلك جمع ثروة كبيرة تحكم بها في رقاب الكثير من أصحاب النفوذ والسلطة في المجتمع.

المشهد الأول بكامله يمهد لبقية المشاهد حتى المؤامرات والدسائس والحيل التي كان يجمع بها المال، وهذا الانحطاط الأخلاقي الذي يرافق المال الفاسد عادة، وأمر تفاحة الذي انفضح ووصل إلى الشرطة وبدأ يزعجه ويخيفه، وما كان يهدئه إلا عبارته التي يظل يرددها قولا وفعلا "بالمال نشتري الجميع" ففي مسرحية "الأقنعة المثقوبة" مثلا نجد الظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية تغير مكتسبات قبلية تجعل القارئ في طلب الحدث لأن

1 عز الدين جلاوجي: الأقنعة المثقوبة، ص 11.

2 عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص، ص 67

3 عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص، ص 69.

هذه المسردية تصور فترة التسعينات وما رافقها من أحداث في الجزائر مازالت امتداداتها إلى اليوم.

"فالأقنعة المثقوبة" إذن نجدها أكثر ارتباطا بالواقع الجزائري لارتباطها بأحداث محددة لها زمان ومكان خاصين رغم أن هذه النماذج البشرية الموجودة فيها موجودة في كل مكان وزمان.

4- الإهداء:

يعتبر الإهداء تقليدا ثقافيا "فهو بوابة حميمية من بوابات النص الأدبي، وقد يرد على شاكلة اعتراف وامتنان، وشكر وتقدير، رجاء والتماس".[1]

والإهداء من "البنيات التي يمكن إضافتها إلى ما يسمى بالهوامش والمصاحبات النصية، ومن المنظور القرائي الحديث لا تعد هامشا اعتباطيا وسريعا بل يمكن اعتبارها مفتاحا من مفاتيح النص".[2]

إذن عتبة الإهداء ترتبط ارتباطا وثيقا بالمتن النصي، وقد تمثل أحيانا مفتاحا قرائيا يمكن منخلاله فك شفرات النص.

ويظهر الإهداء "مع صدور أول طبعة للكتاب، وقد يلجأ الكاتب إلى استثناء إلى الحاق الإهداء أواخر الطبعات التالية لعمل الكاتب، يمكن أن لا نجده في الطبعة الأصلية ثم يعمل الكاتب على استدراكه في الطبعات اللاحقة".[3]

ونجد الإهداء في رواية "الأقنعة المثقوبة" قد تصدر أول المسرحية، واقتصر الروائي عز الدين جلاوجي في الإهداء على كلمات قليلة، وأتاه بمقطع واحد "إلى الذين ظلوا يرفضون الأقنعة في زمن الأقنعة" ففي هذا الإهداء يشير إلى بطل المسرحية الحاج "القرواطي"، وهو رجل انتهازي يعيش على الشعوذة وقراءة القرآن على الأموات في المآتم، واستعمل جماعة من الانتهازيين المتطفلين يساعدونه على جمع الأخبار والتحايل على الناس واستغلال بساطتهم وسذاجتهم، وبذلك جمع ثروة كبيرة تحكم بها في رقاب الكثير من أصحاب النفوذ والسلطة في المجتمع.

---

1 عبد المالك أشبهون: عتبات الكتابة في الرواية العربية، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2009م، ص 199

2 محمد صابر عبيس، مومن البياتي: جماليات التشكيل الروائي (دراسة ملحمية لرواية مدارات الشرق، نبيل سليمان)، عالم الكتب الحديث، إربد-الأردن، ط1، 2012م، ص 96.

3 عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص، ص 95.

كانت سياسة القرواطي في البداية أن يشتغل بالتجارة وبجمع المال عندما يشتغل الناس بالسياسة، يجمع المال بكل الوسائل وحتى بتجارة المخدرات، وهنا نجد أن الشيخ "القرواطي"

قد تحول من شيخ إلى بارون من بارونات المال، وأن وظيفة معاونيه قد تغيرت بتغير الظروف، ويلعب القرواطي لعبته الأخيرة ليغير لباسه ولباس جماعته ليحاول الالتحاق بالحزب الجديد، ويتظاهر بالأصالة والإصلاح والصلاح وهذا ما يتطلب منه المحافظة على الصلاة والابتعاد عن الخمر وغيرها من المحرمات، واسدال اللحية أيضا.

يبقى "القرواطي" وحيدا يواجه محاكمة ضميره الذي ظل يواجه ظلمه وأعماله القبيحة ومعاصيه، فكل قناع ليس أمثال هؤلاء ولكنها أقنعة مثقوبة، والحقيقة تكشف في الأخير ولقد نطق بها لسان القرواطي وهي كما قال" :عليك اللعنة أيتها النفس الأمارة بالسوء".[1]

5- التصدير:

يأتي التصدير بعد الإهداء مباشرة، وهو من العناصر المناصية التي لها أهميتها، وهو عبارة عن "فكرة أو حكمة تتموضع في أعلى الكتاب أو أكثر دقة على رأس الكتاب أو الفصل".[2]

إذن التصدير عبارة عن اقتباس واختصار لمقتطفات ونصوص معروفة، وفي رواية عز الدين جلاوجي "الأقنعة المثقوبة" يأتي بنصوص المسرحية بعد عرضها وهذا الإهمال دور القارئ من هذا النص لأنه موجه إلى التمثيل بالدرجة الأولى حيث يقول" :كان كتاب المسرح منذ زمن الإغريق يكتبون نصوصهم إلى الخشبة مباشرة ولعله لم يدر في خلدهم أن يوجهوا ما يكتبون إلى القارئ مع مرور القرون صارت المسرحية تصدر أيضا بين شقي كتاب مما حفظها من الضياع والزوال، كما ضاعت للأسف الشديد آلاف العروض المسرحية التي كانت ترتبط بالمشاهد في حينها ثم تختفي إلى غير رجعة، مع تطور وسائل تسجيل الصوت والصورة تحقق بحلم الاحتفاظ ببعض العروض لتشكل مادة خصبة للمتلقي في كل مستوياته، ...المتخصصين فرصة لدراسة ذلك".[3]

---

1 عز الدين جلاوجي: الأقنعة المثقوبة، ص 138.

2 عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، ص 107.

3 عز الدين جلاوجي: الأقنعة المثقوبة، ص 07

هنا يعتبر عز الدين جلاوجي أن المسرح ينفرد عن جميع الفنون الأدبية الأخرى بما ذكر من صفات، يصبح الحديث حول ارتباط الشكل بالمضمون، فيه حيثيات تفرضها علاقته ومتطلباته الخاصة جدا، فإن الدلالة التي تعطيها كلمة شكل تمثل العرض المسرحي الذي يقوم على خشبة المسرح أمام الجمهور، ويقف وراءه مخرج يقود حركة الممثلين في أدائهم ويعطي توجيهاته للفني ويوزع مستلزمات العرض كاللباس والإضاءة، وهذا يخيل لنا أن دور المؤلف ينحصر في التعبير عن المضمون.

مما سبق يتبين أن المسرح تتجاذبه أطراف معينة تؤثر فيه ويؤثر فيها، وله توجهه الخاص المحصور في الخشبة فقط، وبذلك ضاعت الكثير من النصوص المسرحية لأنه يكتسب القارئ لأن نصوصه موجهة إلى غيره والى الركح، بل يكتسب قوته ووهجه من خلال تفاعله مع الجمهور.

لكن في العصر الحديث ظهرت العديد من الوسائط السمعية البصرية، أخذت بيد هذا الجمهور وجذبته إليها لما لها من تأثير، فيستطيع وهو جالس في بيته أن يشاهد ما يحلو له بكبسة زر، وفي هذا يقول الأديب" :غير أن ظهور وسائط مختلفة سرق المتلقي على غير رجعة، بما استطاعت أن تحققه من وسائل إغراء، جعلت المسرح منبوذا إلى حد بعيد، حيث راح يفقد معاقله وسحره ولم يتخل عنه متلقوه فحسب بل وحتى منتجوه أيضا، وبذلك يكون المسرح قد خسر المشاهد وهو الذي لم يكسب القراء في أي مرحلة من مراحله".[1]

إذن هنا نلاحظ أن الأديب يسأل نفسه إذا كان حال الجمهور من المشاهدين والمتابعين للمسرح فإلى أين توجه القارئ، والأديب يجيبنا عن هذا التساؤل بقوله" :في وقت راح السرد بأشكاله يزحف على الميدان ويكسب الآلاف بل الملايين من الأنصار إلى صفه، مما فرض التفكير في إعادة الألق للنص المسرحي، فيحقق رغبة الناس في قراءته دون أن يفقد خاصية التمسرح فيه...".[2]

وإذا كان حال الجمهور من المشاهدين والمتابعين للمسرح، فإلى أين توجه القارئ؟

والأديب عز الدين جلاوجي يجيبنا عن هذا التساؤل بقوله" :في وقت راح السرد بأشكاله يزحف على الميدان ويكسب الآلاف بل الملايين من الأنصار إلى صفه، مما فرض

1 عز الدين جلاوجي: الأقنعة المثقوبة، ص 07

2 عز الدين جلاوجي: الأقنعة المثقوبة، ص 08

التفكير في إعادة الألق للنص المسرحي، فيحقق رغبة الناس في قراءته دون أن يفقد خاصية المسرح فيه، وهذا ما حذا بنا إلى إعادة الألق للنص المسرحي ولكن بنكهة السر فنكسب القارئ أولا ونأخذ ثانيا بيده ليعود إلى خشبة المسرح دون أن نجرح كبرياءه بحيث لا يكون النص مهينا للعرض على الخشبة، ويمكن أن يستفيد منه المخرج والممثل معا".[1]

إذن فالقراء في حالة عزوف عن المسرح كالسرد، خاصة النصوص الروائية لأنها أداة طيعة ... ومرنة تأخذ بيده ويسافر مع .... في عوالمها المختلفة، ولذلك ارتأى الأديب أن يأخذ بين النص المسرحي ويعيد له ألقه ووهجه وسطوته التي فقدها ردحا من الزمن من خلال كتابة النصوص المسرحية بطعم السرد، دون أن يمس بخصائص التمسرح فيه، فيكسب القارئ من جهة ويكون أداة طيعة في يد المخرج والممثل من جهة أخرى.

6- العناوين الداخلية:

تعد العناوين الداخلية بدورها من العتبات النصية التي لا تقل أهمية عن العتبات الأخرى، فوجودها يؤدي وظائف عدة منها الوظيفة الواصفة "لأنها تمكننا من ربط العلاقة بين العناوين الداخلية وفصولها من جهة، والعناوين الداخلية وعنوانها الرئيسي من جهة أخرى".[2]

كما أن لهذه العناوين أمكنة خاصة تظهر فيها، والعناوين الداخلية في رواية "الأقنعة المثقوبة" تحتوي على (144) صفحة، وقد نسجها عز الدين جلاوجي في سبعة (07) مشاهد.

❖ **المشهد الأول:**

يرسم المكان الذي يحيط بالعمل، ويفترش أرضية الحركة والأحداث" :مقهى شعبي متواضع في شارع كبير... الكراسي فارغة إلا من بعض الزبائن، بعضهم واقف عند الحاسوب يشرب قهوته... يقبل الحاج (القرواطي) بقميصه الأبيض وعمامته الصفراء الكبيرة وخيزرانه مزخرف... وقبل أن يجلس يسرع إليه نشناش".[3]

1 عز الدين جلاوجي: الأقنعة المثقوبة، ص 08.

2 عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص، ص126.

3 عز الدين جلاوجي: الأقنعة المثقوبة، ص 11.

شخصية "نشناش:" مساعد الشيخ (القرواطي) ويده، المساعد في جميع أشكال الاحتيال، حيث تترجم الأحداث عروضا سردية حول الشعوذة والدجل، وشخصية "القرواطي" الذي ينتظر فرائس الأغنياء من الموتى ليحيي العزاء، ويتولى مظاهر التهليل.

يمتلئ جوف أحلام شخصية "القرواطي" من أجل حضور الجنائز وأحيائها، قارئا القرآن بطريقة الزوايا التي ينسب دراستها فيها مهللا بمكانته الروحية بين السكان، وقدره العلمي وفراسته، فيصرخ قائلا" :إن الله يرزق من يشاء بغير حساب، البيت بيت مال وجاه... والحاجة عزيزة عليهم وسيكون المبلغ كبيرا، سأطلب لكل واحد خمسين ألف دينار، وآخذ أنا الثلث عشرون ألف مرة".

يجري عملية حسابية "أربع مئة ألف دينار شيء عظيم يخرج ورقة من جيبه ينشرها ويقرأ، الشيخ سليمان هو الآن في المستشفى، مضى عليه نصف شهر إنه تحت الرقابة الطبية وموته أكيد... يا رب عليا منذ انقلبت به السيارة وهو في قاعة الإنعاش وموته أكيد... يا رب العجوز خيرة، السرطان يأكل جوفها لكنها لم تمت..."[1]

ما يدعونا لملامسة هذا التصاعد التخيلي للمؤلف وهو يعزز التدافع الفكري والانسجام الفني في قراءة النص العربي ببساطته المملوءة بالمعتقدات، ولا بد من التحليل في اللغة من أجل التقرب لكل تلك التعقيدات الروحية والمتوانية في تثبيط عزيمة الأشخاص.

❖ **المشهد الثاني:**

يظهر لنا الكاتب في هذا المشهد تضخم طعم "القرواطي" حيث يمول تجارة المخدرات ويقوم بخطف "تفاحة" التي يستجدي والدها عودتها منه "الشيخ سالم:" يا سيدي اتق الله فيا وفي ابنتي.

الحاج (ثائرا:) أتعلمني يا كلب تقوى الله وأنا الشيخ الحافظ للقرآن الكريم؟

الشيخ سالم: إن أمها لم يغمض لها جفن منذ أن اختفت ابنتها "تفاحة."

الحاج: وما دخلي في اختفاء ابنتك "تفاحة."

الشيخ سالم: أنا متأكد أنك اختطفتها".[2]

1 عز الدين جلاوجي: الأقنعة المثقوبة، ص-ص 17،18.

2 عز الدين جلاوجي: الأقنعة المثقوبة، ص 42.

لكنه يظهر للناس كبراغيث لا تهمه غير من هم على قدر من المال، يشكل الحوار شكلا مهما في تأنيث المشهد، وتنويع الرؤية بين زاوية أخرى.

❖ **المشهد الثالث :**

يكافئ رئيس البلدية فيمنح المقهى إلى الحاج "القرواطي" الذي يظن أن تسخير الجن سبب استمراره في السلطة، فيرتفع التكبر والرياء في صفاته الشخصية وتمزج الغطرسة والحوار والخطاب المتبادل، فيقوم بإنشاء مصنع يوظف فيه الشباب والجميلات ويرفض المثقفين، ثم يخطط للزواج من أرملة ثرية بداعي الستر والحفاظ على المظاهر الدينية.

المشهد الرابع:

ينطلق هذا المشهد بانهزام الحاج "القرواطي" السياسي الذي يستهل مع خسارته الانتخابات، ومن ثمة هروب زوجته إلى أوروبا وانقطاع أولاده عنه بعدما طلق زوجته الأولى، والطامة الكبرى مرضه بسرطان المثانة، ومع ذلك يتحول إلى حليف للحزب الناجح.

حين نتجه نحو تفكير المؤلف نجده يحلل الأوضاع كالمفكر السياسي، ويدير الأحداث كالمؤسس الخير بالنتائج والتحولات من جراء الطمع والجشع، والدليل على هذا في قول الحاج (القرواطي): "لا شيء في الأفق... لا تلفزة أعلنت عن النتائج الوطنية... ولا الجماعة اتصلت بي هاتفيا... لست أدري لماذا... بدأت الوساوس تنتابني إني خائف... هل انتصر علينا أعداؤنا؟ لا لا مستحيل، مستحيل... نملك الخبرة، الدهاء، المال... نملك السلطة..."[1]

"يسأل الفار فيرد عليه الحاج "القرواطي" وقد بدأ أكثر ثقة بنفسه" :يا غبي ارقص للقرد في دولته وقل يا حسرتاه على ما مضى... على الذكي أن يلبس لكل زمان لباسه.

يفتحان أعينهما اندهاشا ويجيبان بصوت واحد:

أمرك سيدي أمرك.

انتظرا لحظة.

يدخل حجرة مجاورة فيسرع الفار مقتربا من نشناش

الصدمة قوية على الحاج القرواطي.

مال الطماع يأخذه الكذاب يا فار.

1 عز الدين جلاوجي: الأقنعة المثقوبة، ص75.

-هو طمع وهم عدوه أو خلفوه، هذه هي النتيجة.

طلق زوجته... قاطعه أولاده... ضيع أمواله... المرض ينخر جسده... مشكلة تفاحة تؤرقه،

والطامة الكبرى فرار زوجته الجديدة إلى أوروبا.

بل الطامة الكبرى أنت لا تعرفها.

ما هي؟

الرجل مريض بالسرطان... سرطان المثانة..."[1]

❖ **المشهد الخامس:**

تنطوي آفاق أحلامه في منعطف الانسياب لحزب (الأصالة) الناجح في الانتخابات، بعدما فشل حرية (السلطة) في تحقيق مآربه السلطوية، ومع مرض السرطان في المثانة الذي تفاقم انتشاره لا يبالي إلا بالنفاق والكذب، والاحتيال لكسب رزقه وتكديس المال باعتباره المورد الأول في الحياة، والقوة والسيطرة في قول الحاج:"من أين يأتي الخير وأنتما الشر المستطير؟ تجمد الابتسامة على وجه نشناش يمد يده بأوراق للحاج "القرواطي:"

خذ يا سيدي الحاج القرواطي.

ما هذا؟ ما هذا؟

بطاقات الانخراط في حزب الأصالة.

تنبسط أسارير الحاج القرواطي فيلين كلامه.

الله، هذا شيء يسعدني جدا، شكرا شكرا، يا سيدي"[2]

يغير الحاج "القرواطي" ساخرا الحديث:

المهم ذكرني غدا لأعطيك مبلغا من المال.

ينبسط نشناش فرحا.

لي أنا، جراء إخلاصي وذكائي؟ شكرا شكرا سيدي.

يضحك الحاج القرواطي ساخرا.

يا لك من طماع! بل مساعدة من حزب الأصالة".[3]

---

1 عز الدين جلاوجي: الأقنعة المثقوبة، ص 75.

2 عز الدين جلاوجي: الأقنعة المثقوبة، ص 93.

3 عز الدين جلاوجي: الأقنعة المثقوبة، ص 96.

❖ **المشهد السادس:**

يصور لنا اشتداد الحوار بين نشناش والحاج "القرواطي" تحت مكر نشناش في الاستيلاء على جميع ممتلكات الحاج، بينما يدخل عليهما "الفار" ليبين لهما الحاج أنه يجب عليهما إتباع أصحاب النفوذ لكي يحققوا مصالحهم، وبينما ذهب نشناش والفار ليتركوا الحاج يفكر كيف سيفعل لينال النفوذ، يدخل عليه الفار من جديد ويجلب له خبرا كان كالصاعقة على الحاج، وهو موت تفاحة، لكن بعد استيقاظ الحاج من إغمائه يأمر الفار بقتل ابنها كي يتخلصوا من المشكلة ولا يتركوا أي دليل يدينهم، والدليل في قول الحاج:

يدفع الحاج القرواطي الفار غاضبا...

اخرس يا فار نحن مع القوي ولو كان ظالما، ولا يهمك أنت ظالم أو مظلوم، المهم من يفيدنا، ونحن منذ البداية لسنا مع الدراويش... نحن...

يقاطعه نشناش وهو يشير إلى ملابسه:

ولكن...

يصرخ الحاج القرواطي فيهما:

إلى الحمام لابد من حلق اللحية وتغيير اللباس والعودة إلى البدلة وربطة العنق".[1]

❖ **المشهد السابع:**

يصور لنا الكاتب انتقال المشهد الموالي بسقوط "القرواطي" في شر أعماله، "من التقنيات الفعالة في وضع الاحباط في إطار مسرحي هو إظهار كيفية تأثيره في جسد الشخصيات للقارئ، إذ تطرأ العاطفة في جزء من الدماغ هو الجزء المنغلق بالأطراف، وغالبا ما نتجاوب جسديا".[2]

وما يثير الاهتمام في الأبعاد الخلقية والاجتماعية التي يربطها الكاتب في نمو شخصية الحاج في قوله" :أنتم أيضا كذابون، سراقون، أفاكون، منافقون، الحاج القرواطي واحد منكم، الحاج القرواطي جزء منكم، الحاج القرواطي أنتم بذرتموه... أنتم صنعتموه... أنتم سيدتموه... أنتم ألهمتموه... أنتم تخلقون المجرم والأفاك والجبار... أنتم... أنتم... كلكم الحاج القرواطي... كلكم الحاج القرواطي... كلكم أنا... وأنا واحد منكم".[3]

---

1 عز الدين جلاوجي: الأقنعة المثقوبة، ص-ص 111، 115.

2 نانسي كريس: تقنيات كتابة الرواية، تر: زينة جابر، الدار العربية ناشرون، بيروت-لبنان، ط1، 2009 م، ص221.

3 عز الدين جلاوجي: الأقنعة المثقوبة، ص 140.

كأنه يصنع عالم المثل من عالم الحقيقة وخلفيات البشاعة الإنسانية التي يسهم الفرد في توسع تفشيها داخل مجتمعنا أو داخل رؤيتنا الوجودية، وهو يدخل عنصرا متخفيا وظاهرا يتمثل في

الصوت، أصوات:

خيرك شر.

شرك شر.

تذكر شرورك.

كم ظلمت.

كم رشوت.

كم قتلت.

كم سرقت.

كم نافقت.

كم قناعا لبست ..."[1]

يجدد العلائق ويخرج عن الشخوص المؤسسة، لينفتح على هوة الضمير بصوت يندفع حول الحاج "القرواطي"، حيث تتشكل مستويات الصورة وتضم ارتدادا للعالم الذاتي : "النص المبدع نص مفتوح وعالم مفتوح النهاية، حيث يمكن للمؤول أن يكشف ما لا يحصى من الترابطات والعلائق".[2]

ويكرس المتلقي تأويلاته خلف هذه الارتدادات والهواجس، والترابط بين النص وأقنعته المختلفة التي سيرها المؤلف خلف إيديولوجيات تفكير، وجسد أنماط الفكر الجماعي ونظرته والمألوف في حياته، "الأعمال الأدبية لا تعبر عن أفراد، وإنما تعبر عن الوعي الطبقي لفئات المجتمعات المختلفة".[3]

حيث تشترك الأعمال بوضع راهن بين المتلقي وعالمه بصورة تخييل فهي تستدعي تجديد الخطاب، وتوجيهه للفهم.

---

1 عز الدين جلاوجي: الأقنعة المثقوبة، ص 141.

2 محمد سالم سعد الله: ما وراء النص، دراسات في النقد المعرفي المعاصر، عالم الكتب الحديث، إربد-الأردن، ط1، 2008م، ص 193.

3 صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، دار الأفاق العربية، القاهرة، ط1، 1996م، ص 56.

بعد هذه العتبات التي قمنا بها، والتجوال في مسرحية "الأقنعة المثقوبة" لعز الدين جلاوجي، نجد أن الظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية تعتبر مكتسبات قبلية تجعل القارئ في صلب الحدث، لأن هذه المسرحية تصور فترة التسعينات وما رافقها من أحداث في الجزائر

ما زالت امتداداتها إلى اليوم، إذ أن هؤلاء الأشخاص هم نماذج لأناس يعرفهم القارئ الجزائري وهم من واقعه، وتكون درجة التلقي عند القارئ بدرجة ارتباطه بالأحداث وهو يدرك شديد الإدراك ما ارتبط بواقعه على امتداد الوطن العربي، باعتبار أن النص الذي بين أيدينا نص عربي، لذا نرى أن نص "الأقنعة المثقوبة" أكثر ارتباطا بالواقع الجزائري لارتباطها بأحداث محددة لها زمان ومكان خاصين رغم أن هذه النماذج البشرية الموجودة فيها موجودة في كل مكان وزمان.

ثالثا: رواية "الفجاج الشائكة":

1- شعرية الغلاف:

تعتبر عتبة الغلاف أول العتبات المحيطة التي يواجهها القارئ وعادة ما يرتبط الشكل الخارجي للغلاف بالمضمون الداخلي للنص.

واعْتُبر عتبة ضرورية للولوج لأعماق النص قصد رصد أبعاده الفنية، واستكناه مضمونه واستخلاص نواحيه الإيديولوجية والجمالية وأول ما يواجه القارئ قبل التلذذ بالنص، لأن الغلاف هو الذي يحيط بالنص ويحميه ويوضح بؤره الدلالية.

ويتكون الغلاف الخارجي للعمل الفني من واجهتين أساسيتين: أمامية وخلفية، حيث نجد في الغلاف الأمامي اسم المؤلف والعنوان الخارجي، العنوان الفرعي، حيثيات النشر، الصور التشكيلية.

أما في الغلاف الخلفي فنجد صورة للمبدع عادة، معلومات الطبع والنشر، ثمن المطبوع، شهادات إبداعية أو نقدية أو كلمات الناشر.[1]

1-1- صفحة غلاف رواية "الفجاج الشائكة":

يحتوي غلاف رواية "الفجاج الشائكة" من الجهة الأمامية على اسم المؤلف "عز الدين جلاوجي" يتصدر الجانب العلوي للصفحة بخط أسود متوسط الحجم وكتب بخط الثلث، وعنوان الديوان الذي يتمركز تحته بخط أسود غليظ، بحجم كبير وبارز وتحته مباشرة من الجهة اليرى نجد كلمة مسردية وتعتبر عتبة ثانوية تعتبر عن بوابة للدخول في عالم النص أي المتن تمارس نوعا من الوصايا الخارجية المتفاعلة مع شبكة المركبات البنيوية للمتن.

أما الحيز الباقي فنجد رسم الأشواك ومال مع سماء

حضر فيها اللون الأزرق الذي يلون نصف الواجهة واللون البني والأسود الذين زينوا فضاء الغلاف.

1 جميل حمداوي، شعرية النص الموازي، عتبات النص الأدبي، ط2، شبكة الألوكة، 2016، ص 106.

وهنا نرى الدور البارز الذي تلعبه الألوان في حياتنا إذ تحمل دلالات ثقافية وفنية واجتماعية أو رمزية أو نفسية أو دينية أو غيرها.

وحسب رأي سعيد جبر أبو خضرة الذي قام بمقاربة مفاهيمية للون يرى أنه علامة لغوية: " تقوم بتوليد الدلالات الإيحائية، والاجتماعية والدينية، والنفسية التي ينطوي عليها المدلول، وعليه فإن ثراء اللون دلاليا يسهم في تشكيل لغة شعرية موحية"[1]

فاللون الأزرق الذي يشغل معظم الحيز كما نعلم أنه لون يبعث الهدوء والسكينة والوقار، وذلك ما نلاحظه عند مشاهدة البحر والسماء، والإنسان الذي يميل إلى هذا اللون هو إنسان هادئ كما أنه لون يشعرنا بالبرودة وصاحب هذا اللون يمتلك قدرات عقلية هادئة حيث له مخيلة كبيرة يستعمل فيها الخيال بشكل باهر ولا يخرج عن المنطق المتزن الهادئ في تفكيره وتعامله الذي يتسم بالطيبة وحب تقديم يد العون، ولكي يقوم بهذا كله يجب أن تتوفر له الحرية التامة لكي يقوم بالإطلاع والإبداع في إظهار مواهبه ومهاراته واللون الأزرق له أثر إيجابي.

"الأزرق الفاتح يعكس الثقة والبراءة والشباب، أما القائم منه فهو دليل الخمول والكسل والهدوء والراحة"[2]

وقد نجده يحمل دلالة سلبية جديدة هي الحزن والكآبة أما في آخر فهو يرمز للقوة والغضب والثورة والاتساع.

"ينقلنا اللون الأرزق إلى عالم من الصفاء والشفافية وغالبا ما تعاملت هذه الشفافية مع مفردات الواقع المادي، وغالبا أيضا ما يتصل بعالم السماء والأرض من ماء المحيطات والبحار وغيرها من أمكنة ومع أن السمة الغالبة للأزرق تحمل معنى الصفاء والامتداد، إلا

1 أحمد رحاحلة، وحنان العمايرة، شعرية الألوان في ديوان محمود درويش "لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي"، مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية)، مجم 29 (10)، 2015، جامعة البلقاء تطبيقية، الأردن، ص 1932.

2 نصرة محمد محمود شحادة، اللون ودلالاته في شعر البحتري، ماجستير (مخطوطة)، جامعة الخليل، الأردن، 2013، ص 26، 27.

أنه يخرج إلى دلالات متعددة منها ما يدخل في الموت والعداوة ومنها مما يدخل عالم الحزن والضياع والكآبة"[1]

أما اللون البني أو الترابي الذي يمثل رمال الصحراء في هذا الغلاف ويعتبر من المنظور علم النفس لونا حقيقيا ومستقرا تماما كاستقرار باطن الأرض كما يدل على الدعم مع وجود شعور قوي بالواجب والمسؤولية والالتزام ويعتبر البني اللون السائد على هذا الكوكب جنبا إلى جنب مع اللون الأخضر ويعتبر مريحا ودالا على الاستقرار في حين أن اللون الأخضر يعمل على تحقيق التوازن واستعادة الحيوية.

ويعتبر اللون البني من الألوان التي تعبر على الشخصية القوية والحازمة والتي تميل إلى التفتيش عن عيوب الآخرين وأيضا يوحي بالثقة وإمكانية الاعتماد عليه بطريقة عملية وواقعية ويستطيع هذا اللون إظهار درجة من التطور والأناقة وهذا اللون يعمق من العواطف ويخلق جنة آمنة من الضغوطات المختلفة في العالم الخارجي ويمكن من خلاله التفكير بالمشاكل وتقديم الحلول المناسبة لها.

ويعتبر من الألوان الصلبة والقوية وهناك من يعتبره ممل ويعتبر لون للراحة النفسية والجسدية والبساطة والجودة ولكن من المنظور السلبي يمكنه أيضا أن يعطي انطباع من الرخص والشح في ظروف معينة.

ونجد الأشواك والرمال الدالة على الطبيعة الصحرواية القاسية الرامزة فالأشواك دلالته الشر وما يدور في فلكه وأيضا دلالة على الوخز والوخز يدل على سليان الدم والدم يدل على الألم والصبر، ذلك لتواجده في الأماكن الصحراوية القاسية.

وفي الأسفل نجد دار النشر "دار المنتهى" كتب باللون الأسود وبخط غليض واضح.

أما الجهة الخلفية للغلاف فنجد فيها صورة للمؤلف عز الدين جلاوجي تشغل حيز كبير والتي تثبت هويته وملكيته الخاصة للكتاب، حضر فيها اللون الأبيض الدال على الصفاء والنقاء والاستقامة.

1 ظاهرة محمد هزاع، الزواهرة، اللون ودلالاته في الشعر الأردني نموذجا، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2008، ص 60.

أما اللون الرمادي الذي يصبغ بذلته مع الأبيض فهو لون الضباب الذي يمثل الحزن ونجد لون شعره الأسود مع نضرته الثاقبة المعبرة ومن هنا تشتغل الصورة المصاحبة على إنشاء فضاء يقيم صرحها الدلالي يحاور العنوان بل تخبر بأنها صاحبة العنوان.

ونجد أسفل الصورة كلمة للمؤلف معبرة وهادفة وتحمل في طياتها أمل ورسالة للقارئ تبعث في روحه حب السلام والتسامح ونجد حيثيات النشر تقع في الجزء السفلي تحت الصورة.

أما على حافة نجد أنه عنوان الرواية قد تكررت كتابته بلون أبيض بخط رفيع مع اسم المؤلف.

وهنا نجد أن الشكل البصري للغلاف لم يبق عنصرا معزولا ومكتفي بمعناه في داخله، بل أصبح منفتحا على النص، دالا وثريا، يوجه القارئ.

إن الشكل البصري للغلاف لم يبق عنصرا معزولا مكتفي بمعناه في داخله، بل أصبح منفتحا على النص، دالا ثريا يوجه إلى المتلقي ولا يشكل إمبراطورية مستقلة، أي عالما منغلقا لا يقيم أدنى تواصل مع ما يحيط به، إن الصور مثل الكلمات ومثل ما تبقى من الأشياء، لم يكن في إمكانها أن تتجنب الإرتماء في لعبة المعنى[1]

2- عتبة العنوان:

يعتبر العنوان معطى ثقافي من حيث طبيعته اللغوية ومعطى سيميائي باعتباره أيقونة قابلة للتفسير سيميائيا وهذا بفضل شكله الطباعي من حيث حجم الخط وطريقة رسمه على الغلاف واللون والرموز غير اللغوية باعتباره مفتاحا أساسيا للعمل الإبداعي.

"العنوان للكتاب كالاسم للشيء، به يعرف وبفضله يتداول، يشار به إليه، ويدل به عليه، يحمل وسم كتابه، وفي الوقت نفسه يسمّى العنوان – بإيجاز يناسب البداية– علامة ليست من الكتاب جعلت له، لكي تدل عليه ضرورة كتابية، فسياق الموقف في الإتصال الشفاهي

1 روفية بوغنوط، شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمادي، ص 175.

بغني عنه بينما غياب هذا السياق في اللغة الكتابية يفرض وجود مجموعة علامات يتعوض بها المكتوب منه، فتعمل عمله، وتضطلع وظائفه"[1] وهذا حسب محمد فكري الجزار.

2-1- عنوان رواية "الفجاج الشائكة"

أمامنا تركيبة نحوية فالعنوان فيها عبارة عن مركب حذف منه المسند ألا وهو الخبر وذكر المسند إليه ألا هو المبدأ.

والجملة الإسمية هي كل جملة ابتدأت بِاسم عكس الفعلية كذلك فمن دلالات الاسم الثبات والإطلاقية وتكوّن عنوان ديواننا من اسمان أسند أحدهما للآخر بغرض الصفة فهو إذا إسم موصوف لا يحقق جملة إلا بوجود مخبر عنه وبالتالي سيكون الفجاج مبتدأ والشائكة صفة والخبر محذوف يقدر بكلمة صعبة أو أي كلمة خبرية.

ومن هنا قد تطرقنا إلى عنوان الديوان تركيبيا ودلالة فنجد أن المؤلف والأديب عز الدين جلاوجي وكما تعودنا منه في مسردياته أنه يقوم بكسر رتابة الحوار بالسرد والوصف وهذا ما نلمسه في مسردية الفجاج الشائكة من الوهلة الأولى عند النظر إلى العنوان.

فجاج أو فجة مفرده فج وهو الطريق الواسع البعيد الصعب وهي جميع الأقطار والجهات الشائكة المعقدة الصعبة وتعتبر أيضا الرؤوس الحادة التي تخرج من النبات التي تجلب الألم بمجرد اللمس لصاحبها.

وكما قلنا من قبل أن المؤلف دائما ما يكسر الحوار بالسرد والوصف

... تجيب الأم كأنما غالبتها الدموع دون أن تنظر إلى ابنتها تتقدم منها عائشة حد الملامسة

ماذا تخفين غاليتي

يكفهر وجه الأم أكثر، تمرر أصابعها على محياها كأنما تحاول إخفاء حزنها.

حالنا تزداد سؤا بعد سؤ ...

السماء شحت ...

1 محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، دون طبعة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1898، ص15.

والأرض أجديت...

وقطعائنا ماتت ...

ولعل العالم يدور فلا نجد ما نأكل.

تحس عائشة بألم أمها، تواجهها محاولة رسم بسمة على ملامحها.

لا تخافي أماه مازال في أرضنا الخير الوفير وفي سواعد رجالنا العزم الكبير ....[1]

في هذا المقطع لمسنا اجتماع السرد مع المسرح في نص واحد كأنما تشاهد لوحات متنوعة يرسم من خلالها الحرجة والإنفعال وبهذا يجعل القارئ داخل المشهد ويتخيل الشخصيات حاضرة أمامه يفرح لفرحها ويبكي لحزنها وينفعل بانفعالاتها.

استهل الشاعر مسرديته بصمت ناطق اعتمد فيه على لغة ودلالات العيون ففي صمتها كلام بليغ يخترق العقل ومكنوناته التي تفيض بالعديد من المشاعر المختلفة (شوق، وجع، حب، ألم) وكل هذه الأحاسيس تبث في الإنسان وتبعث فيه روح الكفاح والصبر والصمود والاستمرار في ظل ظروف يسود فيها اللأمل والخوف والحرمان ونلمس هذا في:

"... هذه أحلام الصغار ابنتي، لقد صبرنا كثيرا، حملنا ما لو عصف بالجبال الشاهقات الراسيات لدكها.

تعود الأم للجلوس حيث كانت، تجلس عائشة بجوارها في دلال.عهدي بك أكبر من كل الهموم ... تضيق بنا الدنيا فنهرع إليه منك نتعلم العزة والصبر والكبرياء.

ترد الأم بياس: لكن هذه المرة ضعفت فعلا."[2]

وأيضا لمسنا في هذه المسردية دلالتين متضادتين الأولى الشتات والدمار واللأمل والثانية الصمود والنضال في وجه المحتل الصهيوني بأنهم سيفعلون المستحيل لأجل استرجاع أرضهم في ظل ظروف مزرية نجدهم متمسكين ببصيص أمل يترقب من خلاله استرجاع معشوقته وهي أرضه الحبيبة من المحتل الظالم.

1 عز الدين جلاوجي، الفجاج الشائكة (مسردية)، دار المنتهى، الجازئر، 2015، ص 13.

2 عز الدين جلاوجي، المرجع نفسه، ص 14.

.... سرقوا منا الحرية ... الأرض ... العزة ... الأرواح ... وأخيرا هاهم ينزعون منا حتى أراضي البور ... ماذا بقي لنا؟[1]

3- اسم المؤلف:

يعتبر اسم المؤلف من أهم الوحدات المشكلة لعتبة الغلاف الخارجي إذ تساعد المتلقي على الخوض في تعامله مع النص وفهم دواخله.

"للاسم دلالته فهو يعكس سيرته، ويخلق نوعا من الإثارة لدى المتلقي يدفعه إلى قراءة هذا النص كفضول لمعرفة مكنونات الشخصية ودواخلها. "[2]

يتمركز اسم المؤلف عز الدين جلاوجي في معظم دواوينه في أولى صفحة الغلاف بخط الثلث أسود اللون وهو لون يعبر عن الحالة النفسية والوجدانية للكاتب من قوة وشجون وغموض. وبالنسبة للمؤلف لم يعد الاسم حالة مدنية فقط بل أصبح أسطورة يعرفها الجميع حيث قام المؤلف من خلال مسرديات الناجحة كتابة اسمه بأحرف من ذهب في سجل العظماء.

"يعد اسم الكاتب من بين العناصر المناصية المهمة،فلا يمكننا تجاهله أو مجاوزته لأنه العلاقة الفارقة بين كتاب وآخر، فيه تثبت هوية الكاتب لصاحبه، و يحقق ملكيته الأدبية والفكرية على عمله، دون النظر للاسم إن كان حقيقيا أو مستعارا"[3] .

4- الإستهلال:

يعتبر العتبة التي تحملنا إلى المتن الذي تستقيم قراءتنا له إلا به،و نجده بعدة تسميات ك (التوطئة،تمهيد،مدخل،مقدمة،ديباجة...) ذلك لأن وظيفتها واحدة.

و تتمتع المقدمات أو الإستهلالات باعتبار عدة منها ما هو مرتبط ببنائها مما يحيلنا على وجود أنواع المقدمات منها:[1]

1 عز الدين جلاوجي، المرجع نفيه، ص 20.

2 بان صلاح الدين،شعرية العتبات في رواية أنثى المدن لحسين رحيم، مجلة دراسات موصلية، ع 42،جامعة موصل،تشرين الأول 2013،ص119

3 عبد الحق بلعابد،عتبات جيرار جينيت،من النص إلى المناص،ص63.

أ/المقدمة الرسالة: و هي جواب عن سؤال أحدهم إلى المؤلف لتكون حافزا على التأليف.

ب/المقدمة التي تتخذ الشعر مثالا لها: و نجدها في الدواوين الشعرية التي يحرص فيها أصحابها على أن يكون التقديم من جنس المقدم له.

ج/المقدمة النقدية: وتدخل في حوار مع الكاتب المقدم،تحلله لفائدتها الخاصة، مع مساءلة وعدم الاستلام لما يقدمه وهنا تبرز أصالة الكاتب.

وفي هذه المسردية ألفينا مقدمة استهل بها الكاتب كعتبة لتعب بها إلى المتن و تقوم هته المقدمة في الأساس على تمجيد المسرح و أهميته حيث نلاحظ أنها كتبت قبل النتن و ليس لها علاقة بفحواه.

و كيف كان الإغريق يولون كل الاهتمام إلى الخشبة و أهملوا الكتابة التي تحافظ على ما كتبوه مع مرور الزمن من الزوال و الضياع كغيرها.

و ظهور الوسائل و الوسائط الجديدة جعلته منبوذا إلى أن فقد سحره و ملتقيه في جميع مراحله. إلى أن ظهر السرد الذي غلق النص المسرحي و أظهره بحلة جديدة للمتلقي مما جعله يسترد أمجاده و رونقه.

5- التصديرة: بعد الإهداء و قبل الاستهلال (المقدمة) يأتي على رسوم أو نقوش له قيمة تداولية أو حكمة اقتباس يكتب عامة في رأس الكتاب.

وظائفه: حسب جيرار جينيت.

للمقتبسات(التصديرات) مجموعة وظائف هي[2]

وظيفة التعليق: تتمثل في النص تفسيرا وتأويلا.

وظيفة الشرح: وهي شرح النص بغية بناء المعنى بطريقة مباشرة أو غير مباشرة ويعني هذا أن للمقتبسات وظيفة إلى جانب الوظيفة الموازية لخدمة العنوان.

---

1 عبد الرزاق بلال،مدخل إلى عتبات النص،دراسة في مقدمات النقد العربي القديم،ص44.

2جميل حمداوي،شعرية النص الموازي عتبات النص الأدبي،ط2،شبكة الألوكة،2016،ص167.

الوظيفة الثالثة: تتجلى في الإحتفاء بالمقتبس منه وتعضيد النص وتقويته بمؤلفين مميزين ذوي شهرة واسعة وصيت ذائع.

رغم أهميته ووظائفه العديدة إلا أن الكاتب لم يتطرق إلى هذه العتبة لكن وجب الإشارة إليها قبل الإنتقال إلى عتبة الإهداء.

6- الإهداء: هي أشبه بعقد ضمني مع المتلقي يعمل على كشف الإتجاه الثقافي وحتى السياسي للذات المبدعة.

وعادة ما يكون ثناء أو تقدير من الكاتب للآخرين وفي روايتنا ألقينا الإهداء بعد عتبة العنوان مباشرة وهي "عتبة نصية لا تخلو من قصدية في اختيار المهدي إليه/إليهم وكذلك اختيار عبارات الإهداء"[1]

... إلى الأحرار الذين علمونا أن الشرف لا يزهر حتى يراق على جوانبه الدم. وهنا نلمس إعلان صريح ورسالة يوجهها الكاتب غلى المجاهدين بشكل خاص إلى القراء بشكل عام والذي صور فيه علاقة الدم بالشرف والحياة وتحريضه بطريقة غير واضحة على النضال وتخليص النفوس من مشاعر الإحباط والياس وشحنها بالشجاعة والثورة ضد الإستعمار الذي استباح أراضيهم وشرفهم.

7- العناوين الداخلية:

هي التي بمقتضاها يفصل الكاتب الشريط اللغوي بعضه عن بعض لغايات مختلفة بمؤشرات لغوية أو طباعية وهي في العموم تؤدي وظائف متشابهة ومتماثلة لما يؤديه العنوان العام إذ يقول "جيرار جينيت": "أن العناوين الفرعية الداخلية هي عناوين تستدعي بما هي عليه، نوع

1 روقية بوغنوط، شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمادي، ص 54.

الملاحظات نفسها وإن كون هذه العناوين داخلي للنص أو للكتاب على الأقل، فهي تستدعي ملاحظات أخرى"[1]

العناوين الداخلية قد تعطي للقارئ انطباع أول للنص قبل الغوص فيه وقد وضعها الكاتب حتى يتمكن المتلقي من تحليل المتن النصي، وتفتح المجال أمامه في إعطاء تأويلات أخرى للنص، وذلك من خلال أسلوب الكاتب الراقي وبراعته في اختيار الألفاظ المناسبة.

8- الحواشي والهوامش:

الهوامش عتبة من عتبات النص يساعد المتلقي على استيعاب النص وفهمه وإدراكه ويعتبر جيرار أول من اهتم بعتبة الهوامش، فهي عتبة ضرورية يأتي بها الكاتب حتى يفهم القارئ النص ويفسره.

وعادة تكون في أسفل الصفحة على عكس المقدمة فهي تأتي في مستهل النص والهوامش عبارة على نصوص صغيرة تلحق بالنص للتوضيح والتبيان.[2]

من هنا لا يمكن قراءة النص بمعزل عن مصاحباته النصية، وذلك للوصول إلى تحليل فضاء النص ذاته والكشف عن بناه الصرحية والمضمرة، ورصد وظائفه ومرجعياتهن والوقوف على أدواته وجماليات تشكيله.

1 خالد حسين، في نظرية العنوان (مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية)، دار التكوين، دمشق، دط، ص 82.

2 عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، تقديم سعيد يقطين، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص163.

خاتمة

خاتمة:

نستطيع القول بأن هذا البحث سمح لنا بالولوج إلى عالم العتبات الرحب والذي حظي باهتمام كبير من الجميع، وعلى قدر المتعة واجهنا تعب ومشقة.

تعتبر العتبة مفتاحا إجرائيا أوليا للتوغل التدريجي في عوالم النص، والنص فرصة تعويضية بعدية لتعديل ثغرات القراءة الأفقية القبلية، ما دام النص يستحضر بشكل محايث النصوص المحاذية (المحيطة أو اللاحقة).

النص في صيغته بنية متعددة الأشكال، مثير للتساؤل ومحرك للتراكم المعرفي، ومحفز للمشاعر.

الدراسات المعاصر قلبت الهامش مركزا، لذلك أصبح النص لا يفهم إلا بتأمل ما يحيط به لأن لكل شيء دلالته، فكل مكتوب مقروء.

العتبات النصية مداخل مؤطرة لاشتغال النص وتداوله حيث تهيئ القارئ إلى استشراف معالم محددة للنص المستقبل.

أحيانا يلمس القارئ تعارض بين تصاميم الغلاف، وفي أحايين أخرى يجد أن تصميم الغلاف والمضمون يتكاملان لبلورة جمالية الموضوع إلى جانب إضاءة المعنى.

يشكل الغلاف الروائي فضاءا جذابا للمتلقي يغريه لاقتناء الكتاب، وهذا قد يكون المسؤول عن تصميمه الناشر، المصمم أو المؤلف أو قد يكون يتألف جهود الثلاثة.

العلاقة بين العتبات النصية والرواية، هي علاقة تحاور وتعزير، يساهم كل منها في توضيح الآخر.

العنوان يعتبر عتبة من العتبات النصية مفتاحا للولوج إلى عالم النص.

التناص يفترض حضور نص في نص آخر (بواسطة الاستشهاد، التلميح ...)

النص الموازي هو مجموعة النصوص المرافقة للنص الأصلي والمحيطة به كالعنوان، العنوان الفرعي، صفحة الغلاف، المقدمة، الإهداء، علامات النشر التي تساعد في تحليل النص وتضمن حضوره في العالم وتلقيه واستهلاكه.

يمكن تقسيم العتبات والنصوص المحاذية إلى قسمين رئيسين هما:

أ/ **العتبات والنصوص المحيطة:** تشمل فرعين الأول النصوص/ العتبات الخارجية: وسندرج ضمنهما: العنوان، اسم المؤلف، صورة الغلاف.

أما الثاني فهو النصوص/ العتبات الداخلية: وتشمل كل من الإهداء، الخطاب التقديمي، العناوين الداخلية، الحواشي والهوامش. ولها علقة وطيدة بفحوى الكتاب.

يعد اسم المؤلف من بين العناصر المهمة فلا يمكن تجاهله لأنه يثبت هوية العمل للكاتبة بإعطائه اسمه، إضافة إلى أنه يعكس سيرة صاحبه.

تعرف صفحة الغلاف بأنها أول عتبة يتلقاها القارئ ومن خلال اتصاله بها تنشأ علاقة بينه وبين النص مما يجذبه لقراءته وكشف مكنوناته وذلك ما لاحظناه في صفحة غلاف الروايات.عز الدين جلاوجي روائي يتحرك من خلال إيديولوجية يؤمن بها وأفكار وقيم يتحرك من خلالها.

وفي الأخير تجد الإشارة إلى أن التوقف عند العتبات النصية لم يكن بالأمر الهين والسهل، وأن النتائج التي توصلنا إليها ليست مطلقة بل تبقى نسبية متجددة مع كل قراءة وتلقي.

وأيا كان حظنا من التوفيق فإن عزائنا الوحيد أننا أخلصنا الجهد ولم نتوانى لحظة من بذل قصارى ما نستطيع، ونسال الله التوفيق، فإن أثبنا فمن الله، وإن أخطأنا فمن أنفسنا آخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمي.

ملحق

الملحق:

نبذة عن حياة عز الدين جلاوجي:

ولد سنة 1950/04/28 بصدوق ولا بجاية يعتبر من الأصوات الأدبية بالجزائر، درس في جامعة فرحات عباس بسطيف درس القانون والأدب، وتخصص في دراسته الأدبية العليا في المسرح الشعري المغاربي، اشتغل أستاذ الأدب العربي، بحيث بدأت أعماله الأولى في سن جد مبكرة في بداية الثمانينات مع صدور الصحف الوطنية كما ساهم في الحركة الإبداعية والثقافية فهو يعتبر:

1. عضو مؤسس لرابطة إبداع الثقافة الوطنية وعضو مكتبها الوطني منذ سنة 1990.
2. عضو مؤسس ورئيس رابطة أهل القلم لولاية سطيف من 2001.
3. عضو في اتحاد الكتاب الجزائريين وعضو المكتب الوطني لإتحاد الكتاب بالجزائر بين 2000 و2003.

أما بالنسبة للشهادات المتحصل عليها فقد كانت متعددة منها:

1. شهادة دار المعلمين للجزائر 1970.
2. بكالوريا شعبة الأدب 1974.
3. شهادة المعهد التكنولوجي للتعليم المتوسط قسنطينة جوان 1976.
4. ليسانس في الأدب العربي جوان 1970.
5. ماجستير بهنوان (شخصية روائية عند الطاهر وطار).
6. دكتوراه علوم: بعنوان جمالية القصة القصيرة.

هو كذلك مشرف ومؤسس على عدد كبير من الملتقيات الثقافية والأدبية منها:

1. ملتقى الأدب الشباب الأول 1996.
2. ملتقى الأدب الشباب الثاني 1997.

3. ملتقى المرأة والإبداع في الجزائر 2000.
4. ملتقى أدب الأطفال في الجزائر 2001.
5. ملتقى الرواية الجزائرية بين التأسيس والتجريب ماي 2003.
6. ملتقى الرواية بين راهن الرواية ورواية الراهن ماي 2006.

أما على صعيد العربي فقد شارك في العديد من الملتقيات أهما:

1. شارك في ملتقى البايطين الكويتي بالجزائر سنة 2000.
2. شارك في ندوة الأمانة العامة لإتحاد الأدباء العرب بتونس جانفي 2003.

زار العديد من الدول العربية كالأردن وسوريا والمغرب وتونس وقام بالعديد من النشاطات الثقافية، وأجرى العديد من الحوارات بالجزائر الوطنية والعربية.

أنجز ثلاث سناريوهات:

- الجثة الهاربة ... عن رواية الرماد الذي غسل الماء.
- حميمين الفايق ... 30 حلقة اجتماعية فكاهية.
- جنى الجنتي ..... 30 حلقة ثقافية.

صدرت له الأعمال في الدراسات النقدية منها:

1. النص المسرحي في الأدب الجزائري ط1، ط2.
2. الأمثال الشعبية الجزائرية بمنطقة سطيف ط1، ط2.

كما صدرت أخيرا تسعة كتب مسرحية هي:

1. أحلام الغول الكبير.
2. البحث عن الشمس
3. النخلة وسلطان مدنية.
4. رحلة فداء

5. ملح وفرات.

6. الأقنعة المثقوبة.

7. التاعس والناعس

8. الشهداء

9. غنائية أولاد عامر.

دار المنتهى
عز الدين جلاوجي
أحلام الفول الكبير
النخلة وسلطان العدرلة
الشجاع الشاطئة
مملكة الغبار

قائمة المصادر والمراجع

1- المصادر:

أ- المعاجم

1. ابن منظور (جلال الدين محمد بن مكرم)، لسان العرب، مج 13، دار صادر، بيروت.
2. ابن منظور، لسان العرب، المجلد الرابع عشر، دار صادر، بيروت.
3. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر بيروت للنشر، ط3، 1414هـ، ج1.
4. إبراهيم مصطفى وآخرون، "المعجم الوسيط"، الجزء الثاني، المكتبة الإسلامية، تركيا.
5. إبن فارس، مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، ط1، 1979، ج4.
6. إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، (دط) (دت).
7. جبران مسعود، المعجم الرائد، ط7، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1992.
8. فيصل الأحمر، معجم السميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2010.
9. الزمخشري، أساس البلاغة، معجم اللغة والبلاغة، مكتبة لبنان، ناشرون، باب العي.
10. الفيروز أبادي : القاموس المحيط، ط01، 1992م دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ج04 ص: 60.

ب- المسرديات:

11. عز الدين جلاوجي: مسردية الأقنعة المثقوبة، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط 1، 2015.
12. عز الدين جلاوجي: مسردية هيستيريا الدم، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر،2015م.
13. عز الدين جلاوجي، الفجاج الشائكة (مسردية)، دار المنتهى، الجزائر، 2015.

2- المراجع العربية:

14. أبو نصر الفارابي: كتاب الحروف، تح: محسن مهدي، ط02، 1990م، دار المشرق، لبنان.

15. أحمد المنياوي: جمهورية أفلاطون، ط01، 2010م، دار الكتاب العربي، دمشق-سوريا.
16. أحمد مختار عمر: اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 02، 1997م.
17. بديعة الخرازي: مفهوم الشعر عند نقاد المغرب والأندلس في القرين السابع والثامن الهجريين، دراسة نقدية وتحليلية، ط01، 2005م، دار نشر المعرفة، الرباط-المغرب.
18. جميل حمداوي، السميوطيقا والعنونة الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة، د،ط، 1998.
19. جميل حمداوي، شعرية النص الموازي، عتبات النص الأدبي، ط2، شبكة الألوكة، 2016.
20. حسن ناظم : مفاهيم الشعرية؛ ط1، 2003م. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت-لبنان.
21. حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ط01، 1994م، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء-المغرب.
22. حسين فيلالي، السمة والنص السردي، موفم للنشر، الجزائر، دط، 2008.
23. حميد الحميداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط2، 2000.
24. خالد حسين، في نظرية العنوان (مغامرات تأويلية في شؤون العتبة النصية)، دار التكوين، دمشق، دط، 2007.
25. رمضان الصباغ : في نقد الشعر العربي المعاصر، ط01، 1998م، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية.
26. رومان جاكوبسون: قضايا الشعرية، محمد الولي، مبارك حنون، ط01، 1988م.
27. صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، دار الأفاق العربية، القاهرة، ط1، 1996م.
28. ضياء غني لفته، كاظم عواد لفته: سردية النص الأدبي، دار حامد للنشر، عمان-الأردن، ط 1، 2011.

29. ظاهر محمد الزواهرة : التناص في الشعر العربي المعاصر ، دار الحامد، عمان، الأردن، ط1، 2013.

30. ظاهر محمد هزاع الزواهرة: اللون ودلالته في الشعر، دار الحامد للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2007،2.

31. ظاهرة محمد هزاع الزواهرة، اللون ودلالاته في الشعر الأردني نموذجا، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2008.

32. عامر جميل شامي الراشدي، العنوان والاستهلال في مواقف اللغوي، دار مكتبة حامد، عمان، الأردن، ط1، 2012.

33. عبد الحق العابد، عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص، تقديم سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2008.

34. عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، تقديم إدريس تقوري إفريقيا الشرق، المغرب، 2000.

35. عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص (البنية والدلالة)، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ط1، 1996.

36. عبد المالك أشبهون: عتبات الكتابة في الرواية العربية، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2009م.

37. عبد الملك مرتاض: القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،1990.

38. عز الدين المناصرة، الأجناس الأدبية في ضوء الشعريات المقارنة، "قراءة مونتاجية"، دار الراوية، ط1، 2001، عمان.

39. الفراهيدي، كتاب العين، تح: مهدي المخزومي وإبراهيم السمرائي، دار ومكتبة الهلال للنشر، ج2.

40. فريد الزهاي، الحكاية والمتخيل، إفريقيا الشروق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991م.

41. قدور عبد الله ثاني: سيميائية الصورة، مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، الوراق، للنشر والتوزيع، ط1، 2008م.

42. كلود عبيد :الألوان دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها ودلالتها، تق :محمد حمود، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت–لبنان، ط1، 2013م.
43. محمد الصفراني :التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، النادي الأدبي، الرياض–المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،ط1، 2008.
44. محمد سالم سعد الله: ما وراء النص، دراسات في النقد المعرفي المعاصر، عالم الكتب الحديث، إربد–الأردن، ط1، 2008م
45. محمد صابر عبيس، مومن البياتي: جماليات التشكيل الروائي (دراسة ملحمية لرواية مدارات الشرق، نبيل سليمان)، عالم الكتب الحديث، إربد–الأردن، ط1، 2012م.
46. محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، دون طبعة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1898.
47. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط2، 1986.
48. مصطفى الجوزو: نظريات الشعر عند العرب، ج01، ط01، 1981، ط02، 1988م، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت–لبنان.
49. مليكة ناعيم: مدرسة النقد النحوي في الأندلس بحث في الأسس النظرية، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان.
50. موسى ربابعة: تشكيل الخطاب الشفوي (دراسات في الشعر الجاهلي)، عمان–الأردن، ط 2.
51. ياسين ناصير، الاستهلال إن البدايات في النص الأدبي، دار نينوي، سوريا، دمشق، دط، 2009.
52. يوسف اسكندر: اتجاهات الشعرية الأصول والمقولات، ط01، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان.
53. يوسف الإدريسي: عتبات النص، بحث في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، منشورات مقاربات، المغرب، ط1، 2008م.

3- المراجع المترجمة:

54. أرسطو: فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية.

55. تزفيطان تودوروف: الشعرية؛ تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط02، 1990م، دار توبقال.
56. جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، المغرب ، ط1، 1991
57. جون كوهن: النظرية الشعرية، تر: أحمد درويش، ط04، 2000م، دار غريب، القاهرة.
58. سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ترجمة فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1991.
59. نانسي كريس: تقنيات كتابة الرواية، تر: زينة جابر، الدار العربية ناشرون، بيروت–لبنان، ط1، 2009 م.

4- المجلات والموسوعات:

أ- المجلات:

60. أحمد رحاحلة، وحنان العمايرة، شعرية الألوان في ديوان محمود درويش "لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي"، مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية)، مجمع 29 (10)، 2015، جامعة البلقاء تطبيقية، الأردن.
61. بان صلاح الدين، شعرية العتبات في رواية أنثى المدن لحسين رحيم، مجلة دراسات موصلية،ع 42،جامعة موصل،تشرين الأول 2013.
62. رابح بوحوش: الشعريات والمناهج اللسانية، مجلة الموقف الأدبي، ع: 414 2005م.
63. مشكور حنون فاضل: من ملامح الشعرية في النقد الأدبي الحديث، مجلة جامعة كربلاء العلوية، مج06، العدد 02، إنساني، 2008 م.
64. هشام محمد عبد الله، اشتغال العتبات في رواية من أتت إليها الملاك، دراسة في المسكوت عنه، مجلة الديالي، ع47، 2010.

5- المذكرات والرسائل

65. أوبيرة هدى: مصطلح الشعرية عند محمد بنيس، مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي تخصص النقد العربي ومصطلحاته، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، 2012/2011.

66. بغداد يوسف: الشعرية والنقد الأدبي عند العرب، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي، تخصص نقد قديم وحديث، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة جيلالي ليابس سيدي بلعباس، 2018/2017.

67. روقيا بوغتبوط، شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمادي، مذكرة ماجستير، جامعة منتوري، قسنطينة، 2007/2006.

68. سعيد تومي، العتبات النصية في التراث النقدي العربي الشعر والشعراء ابن قتيبة، مذكرة لنيل شهادة الماستر، 2009/2008، جامعة البويرة.

69. سوسن البياتي، عتبات الكتابة النقدية، دار غيداء، عمان، الأردن، ط1، 2014.

70. فوزية بو القندول، خطاب العتبات في رويات واسيني الأعرج، أطروحة دكتوراه، جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة، 2016/2015.

71. فيصل خرتش: نظرية الشعرية في النقد الأوروبي القديم، ط01، 2007م، المركز الثقافي، دمشق،

72. قحام توفيق : الشعرية العربية عند النقاد والدارسين المغاربة المحدثين، مذكرة مقدمة لنيل شهادة ماجستير في الأدب العربي، تخصص : شعرية عربية، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحاج لخضر باتنة، 2009/2008.

73. نصرة محمد محمود شحادة، اللون ودلالاته في شعر البحتري، ماجستير (مخطوطة)، جامعة الخليل، الأردن، 2013.

74. نورة فلوس: بيانات الشعرية العربية من خلال مقدمات المصادر التراثية، مذكرة التخرج لنيل شهادة الماجستير، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، 2012/2011.

6- المواقع الإلكترونية:

75. حسين مسكين: https://www.alhabriabed.net/n58_06miskin.htm الأثر اللساني في الدراسات الأدبية، تاريخ الزيارة: 2020/06/30 على الساعة : 14:11.

76. وردية http://www.aswat-elchamal.com/ar/?p=98&a=54750 الجاصة: شعرية أرسطو في كتاب فن الشعر، تاريخ الزيارة : 2020/06/27م، على الساعة: 15:42.

77. http://www.aswat-elchamal.com/ar/?p=98&a=54750 اوردية الجاصة: شعرية أرسطو في كتاب 'فن الشعر"، تاريخ الزيارة : 2020/06/27، على الساعة : 15:42.

78. http://www.almothaqaf.com/b2/931604 جميل حمداوي: مفهوم الشعرية وإشكالاتها المنهجية، تاريخ الزيارة :2020/06/22، على الساعة: 00:36.

79. http://www.almothaqaf.com/b2/931604 جميل حمداوي: مفهوم الشعرية وإشكالاتها المنهجية، تاريخ الزيارة :2020/06/22، على الساعة: 00:36.

80. http://www.aswat-elchamal.com/ar/?p98&a=54750 وردية الجاصة: شعرية أرسطو في كتاب "فن الشعر" تاريخ الزيارة: 2020/06/27، على الساعة: 15:42.

81. http://www.aswat-elchamal.com/ar/?p98&a=54750 وردية الجاصة : شعرية أرسطو في كتاب "فن الشعر" 2020/06/27، 15:42.

82. https://pulpit.alwatanvoice.com/content/print/484634.htmal محمد زيطان: الشعرية عند تودوروف، تاريخ الزيارة: 2020/06/29، على الساعة: 14:26.

فهرس الموضوعات

فهرس المحتوى

العنوان	الصفحة
شكر وعرفان	-
مدخل	-
مقدمة	أ-د
الفصل الأول: الشعرية، العتبات النصية، النص: المفاهيم والمرجعيات	
المبحث الأول: شعريات العتبات النصية	06
أولا. مفهوم الشعرية لغة واصطلاحا	06
1. لغة	06
2. اصطلاحا	08
ثانيا. الأصول المعرفية للشعرية في النقد الغربي	11
1. الشعرية عند أفلاطون	11
2. الشعرية عند أرسطو	11
3. الشعرية عند كاسيوس لونجينيوس	14
4. الشعرية عند دونالد أستوفر	14
ثالثا. مفاهيم الشعرية الحديثة	16
1.الشعرية عند جون كوهن	16
2. الشعرية عند تودوروف	17
3. الشعرية عند رومان جاكوبسون	18
رابعا. الأصول الفلسفية للشعرية العربية	19
1 . الفارابي	19
2. ابن سينا	22
3. ابن رشد	24
المبحث الثاني: تعريف العتبات	26
أولا: تعريف العتبات	26
أ-تعريف العتبات لغويا	26
ب- المفهوم الاصطلاحي للعتبات	27

ثانيا: بحث في ذاكرة المصطلح عند العرب 28
1- العتبات النصية وإشكالية المصطلح 28
1-1- النص: (Texte) 28
1-2-العتبة (Seuil) 31
ثانيا: بحث في ذاكرة المصطلح عند الغرب 33
رابعا: أقسام العتبات 37
1/النص المحيط 37
2/الكاتب 40
3- الاستهلال 40
4- الحواشي والهوامش 41
5- الإهداء 42
6- العناوين الداخلية 43
خاتمة الفصل 46
الفصل الثاني: شعرية العتبات في رويات عز الدين جلاوجي (الأقنعة المثقوبة، هستيريا الدم، الفجاج الشائكة)
أولا: هستريا الدم 51
1- الغلاف 52
2- الألوان 52
3- العنوان 54
4- الإهداء 56
5- التصدير 63
6- العناوين الداخلية 64
ثانيا: الأقنعة المثقوبة 68
1- الغلاف 68
2- الألوان 69
3- العنوان 71
4- الإهداء 72

5- التصدير 73
6- العناوين الداخلية 75
ثالثا: رواية "الفجاج الشائكة" 82
1- شعرية الغلاف 82
1- 1- صفحة غلاف رواية "الفجاج الشائكة" 82
2- عتبة العنوان 85
2-1- عنوان رواية الفجاج الشائكة 86
3- اسم المؤلف 88
4- الاستهلال 88
5- التصديرة 89
6- الإهداء 90
7- العناوين الداخلية 90
8- الحواشي والهوامش 91
خاتمة 93
الملحق 96
المصادر والمراجع 101
فهرس الموضوعات 109