الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد الصديق بن يحي – جيجل–

كلية الآداب واللغات الأجنبية

قسم: اللغة و الأدب عربي

مذكرة بعنوان:

جماليات العتبات النصية في المجموعة القصصية ظمأ الغيمة السابعة لـ"رتيبة بودلال"

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب حديث و معاصر

إعداد الطالبتين:

* نهاد بوحبل

* حسناء بودرع

إشراف الأستاذ:

* د. محمد زكور

أعضاء لجنة المناقشة:

أ. وداد حلاوي	جامعة جيجل	رئيسا
د. محمد زكور	جامعة جيجل	مشرفا ومقررا
د.كريمة بوخاري	جامعة جيجل	مناقشا

السنة الجامعية: 2023/2022م- 1444/1443هـ

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

الحمد لله رب العالمين

والصلاة والسلام على نبينا محمد صلى الله عليه وسلّم

نشكر المولى عزّ وجلّ لأنّه أمدنا بالصحة والعافية وأفرغ علينا صبرا وجهدا

لإتمام هذا العمل .

يشرفنا في المقام الأول أن نتوجه بجزيل الشكر للأستاذ

" محمد زكور "

على قبوله الإشراف على مذكرتنا

وللأستاذة " بدرة فرخي" التي ساعدتنا كثيرا وقدمت لنا نصائح وتوجيهات

بأسلوب راق وكانت سندا لنا، جزاها الله خير الجزاء، وأمد في عمرها ومتعها

بالصحة والعافية.

ونتقدم بشكر خاص لصديقتنا " قجالي سامية " التي وفرت لنا الرواية جزاها الله

خيرا وأنار دربها.

الإهداء

الحمد لله الذي وفقني لهذا ولم أكن لأصل إليه لولا فضله .

إلى نفسي التي عانت الكثير معي وكانت سندا لي إلى آخر دقيقة.

إلى من يعجز اللسان عن البوح بحبهما المكنون والديّ الحبيبين أدامهما الله ذخرا وسندا لي وأطال الله في عمرهما.

إلى من يذكرهم القلب قبل أن يكتب القلم، إلى من قاسموني حلو الحياة ومرها، تحت السقف الواحد...إخوتي "فاتح، حمزة، محمد أمين و نور السادات" وأخواتي " بدرة و دنيا " وأخص بالذكر أختاي اللتان كانتا سندا لي دائما " ثلجة " و" مديحة " حفظهم الله لي وأنار دربهم.

إلى التي واكبت معي الصعاب ولازمتني إلى آخر يوم في مشواري الدراسي صديقتي وأختي التي لم تلدها أمي " نهاد"

إلى أحسن من عرفني بهم القدر صديقاتي الغاليات "كوثر، سحر، إيمان، منال، أسماء، حسناء، حنان، أمال، شيماء، سلمى، حفيظة، دامية...".

إلى كل من ساندني وساعدني لإتمام هذا العمل سواء من قريب أو من بعيد، إليكم جميعا أسمى معاني الحب والتقدير.

حسناء

الإهداء

الحمد لله الذي بفضله وصلت رحلتي الجامعية إلى نهايتها بعد تعب ومشقة

وها أنا أختم بحث تخرجي بكل همة ونشاط.

أهدي هذا العمل المتواضع:

إلى من أرضعتني لبن الحنان، وسقتني ماء الحياة، إلى من تطيب أيامي بقربها، ويسعد قلبي بهنائها، إلى من وضع المولى عز وجل الجنة تحت أقدامها ووقّرها في كتابه، إلى أغلى وأجمل كائن رأته عيني...إلى أمي الحبيبة حفظها الله ورعاها.

إلى من أنار طريقي، إلى من أحمل اسمه بكل افتخار، إلى سندي المتين وأنيسي المعين، إلى أحلى كلمة يرددها لساني... إلى أبي حبيبي الغالي حفظه الله وأطال في عمره.

إلى دفء البيت وسعادته، إلى أخواي وأختاي (معاد ،عبد الفتاح ، رشا ، سمية)...حفظهم الله وأنار دربهم.

إلى من صبر على ضغوطاتي وتحمل تقلباتي وكان سندا لي، إلى من سيصبح زوجي وشريك حياتي، إلى خطيبي الغالي " نصر الدين" حفظه الله وأنار دربه.

إلى كل صديقاتي ورفيقاتي حفظهم الله وأنار دربهم (سامية، كوثر، حسناء، سلمى، أمال، حنان، أسماء....)، وأخص بالذكر صديقتي ورفيقة دربي وأختي التي لم تلدها أمي، إلى التي شاركتني أسراري، وكانت زميلتي في العمل " حسناء ".

إلى كل من علمني حرفا أهدي لكم مذكرة تخرجي.

نهاد

مـقــدمـــة

تشكل العتبات النصية مفاتيح إجرائية فاعلة للولوج إلى عالم النص، والتأثير في متلقيه، إذ يعد موضوع العتبات النصية من المواضيع المهمة في البحث العلمي الحديث بوصفها خطابا علاماتيا يستحق العناية بالدراسة الإجرائية التي تكشف عن واقع الخطاب من سيرورة نسقية إلى صيرورة سياقية يكشفها التأويل.

وفي ضوء المفهوم الأولي للعتبات التي تشكل هوية الخطاب وجب تعقب ما يمكن أن تحيل إليه من قراءات تتجاوز حدود النسق والنسق الوظيفي المرتبط عادة بالمقاصد.

من هذا المنطلق كانت محاولتنا في هذا البحث الموسوم بـ" **جماليات العتبات النصية في المجموعة القصصية ظمأ الغيمة السابعة – رتيبة بودلال** "، لتبيين دور العتبات في تلقي المتن وعلاقتها معه.

وقد وقع الاختيار على هذا الموضوع بالذات لعدة أسباب ودوافع حفزتنا على البحث في هذا المجال منها: محاولة تطبيق هذه النظرية على عمل جديد (**ظمأ الغيمة السابعة**)، بالإضافة إلى كشف جمالية النصوص الموازية ومدى تأثيرها على القارئ باعتبارها أساسا لجوهر النص الأدبي.

وهنا يمكن أن نطرح الإشكاليات التالية:

– هل اختيار رتيبة بودلال للغلاف الخارجي والعنوان الرئيسي وللعناوين الفرعية والداخلية اعتباطي بمحض الصدفة ؟ أم هو مقصود ومدروس ؟.

–كيف فعلت العتبات النصية البعد الإبداعي في المجموعة القصصية " ظمأ الغيمة السابعة " بوصفها خطابا مواز مؤسس ؟

عرف موضوع العتبات اهتماما علميا غربيا وعربيا، فقد أسهم ظهور كتاب " **عتبات** " لـ : (**جيرار جينيت**)، وغيره من الكتب في تنامي الوعي بالقيمة الجمالية للخطابات الموازية للنص، وأهميتها الدلالية والإيحائية، فأخذت الدراسات المعاصرة تتجه نحو مقاربة طبيعة العلامات النصية والوظائف الدلالية والرمزية التي تؤديها تلك العناصر التي تسبق الكتاب وتعقبه، وتطوق متنه وتحيط به، لتنتج خطابا يمتد من النص إلى العالم ومن العالم إلى

النص، ويشكل في امتداده نقطة الوصول وجسر اللقاء بينهما. وأهم المصادر والمراجع التي اعتمدناها في بحثنا هذا نذكر :

-كتاب عتبات " جيرار جينيت من النص إلى المناص " لعبد الحق بلعابد.

-كتاب عتبات النص (البنية والدلالة) لعبد الفتاح الحجمري.

-كتاب " مدخل إلى عتبات النص " لعبد الرزاق بلال.

-كتاب " عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي " ليوسف الإدريسي.

-كتاب " عتبات الكتابة في الرواية العربية " لعبد المالك أشهبون.

وفيما يخص المنهج المتبع فقد فرضت علينا دراسة هذا الموضوع المنهج السيميائي ، دون أن ننسى استخدام آليات الوصف والتحليل، وفق خطة ممنهجة اشتملت على مقدمة وقفنا فيها على أهم النقاط التي جعلتنا نغوص في هذا البحث، بحيث كانت بمثابة نظرة شاملة لموضوع بحثنا، تلاها فصلان ، الفصل الأول الذي عنوناه بالعتبات النصية التأسيس والتنظير، حاولنا إعطاء لمحة صغيرة عن العتبات النصية فتعرضنا لها من حيث المفهوم والأنواع والأقسام والوظائف والأهمية، بالإضافة إلى الدرسين الغربي والعربي.

أما الفصل الثاني فخصصناه للجانب التطبيقي ووسمناه بالعتبات النصية في ضوء المنهج السيميائي (المجموعة القصصية ظمأ الغيمة السابعة-أنموذجا-)، تم التحدث فيه عن طبيعة البناء الخارجي والداخلي للمجموعة القصصية وقد عرضنا في هذا الفصل سيميائية العناوين الخارجية وسيميائية العناوين الداخلية.

بعدها ختمنا بحثنا بخاتمة كانت بمثابة حوصلة ونتيجة لأهم ما ورد في البحث، لتتبع بملحق ضم التعريف بالكاتبة وملخص الرواية.

أما بالنسبة لهدفنا من البحث فهو دراسة عتبات النص في المجموعة القصصية " ظمأ الغيمة السابعة " دراسة سيميائية للوقوف على طبيعة استثمار الكاتبة للعتبات النصية في التعبير عن تجاربها.

ومن الصعوبات التي واجهتنا في بداية بحثنا هذا نذكر: افتقارنا لحصانة معرفية، تشابك المصطلحات وتشعب الموضوع وتضارب وجهات النظر فيه كونه موضوعا حديثا، بالإضافة لوجود كتب عدة مترجمة. وعلى الرغم من هذه الصعوبات إلا أننا استطعنا أن نتجاوزها بفضل الله عز وجل وتوفيقه.

تبقى هذه الدراسة محاولة منا لاستنطاق العتبات النصية تطبيقيا في ضوء المنهج السيميائي الحديث القائم على العلامات بوصفها خطابا. والأكيد أن هذا سيجد سبيل التقييم والتقويم ومنهما نحو الإثراء بملاحظات الأساتذة الأفاضل المناقشين الذين نشكر تفضلهم بقراءة البحث وتنوير زواياه التي ربما نكون قد قصرنا في توضيحها أو دراستها، لهم منا كل الامتنان والتقدير. **بالله نستعين ومنه التوفيق.**

الفصل الأول:العتبات النصية التأسيس والتنظير

أولا: ماهية العتبات النصية.

ثانيا:العتبات النصية في الدرس الأدبي

ظهر مصطلح العتبات النصية (paratexte) عام **1983 م** على يد الفرنسي " **جيرار جينيت**"، وهو دراسة جديدة حظي باهتمام القراء والدارسين في هذا العصر.

وقد خصص " **جينيت**" لهذا المصطلح كتابا بعنوان (**seuil**) يتحدث فيه عن المناص بكل التفاصيل، ونظرا لأهمية هذا المصطلح انتشر في العالم حتى وصل إلى الوطن العربي ولاقي اهتمام العديد من الدارسين والنقاد العرب أمثال: **سعيد يقطين ويوسف الإدريسي وعبد الرزاق بلال وغيرهم**، إذ تعددت ترجماته، فكل واحد ترجمه حسب مفهومه ودراسته لكن المعنى بقي واحد.

إذن : ما المقصود بالعتبات النصية؟ وما هي أنواعها و أقسامها؟ وفيم تمثلت وظائفها وأهميتها؟ وكيف كانت دراستها عند الغرب و عند العرب؟

هذا ما سيكون محط دراستنا في هذا الفصل.

أولا: ماهية العتبات النصية

لم يكن هناك اهتمام بعتبات النص قبل توسع في مفهوم النص، الذي عرف نضجا في المفهوم بعد الإحاطة بمختلف جزئياته، ما أدى إلى تبلور مفهوم التفاعل النصي تبلورا اتساقيا يحيل إلى العلاقات التي تصل النصوص بعضها ببعض والتي شغلت الفكر النقدي المعاصر بمختلف التوجهات والرؤى.

1-مفاهيم (النص، العتبة)

أ- النص(texte)

استعصى مصطلح النص على التعريف قديما وحديثا بالرغم من الجهود المبذولة من قبل النقاد والدارسين لتعدد منطلقاته وتشابك معانيه وتغلغل مفهومه في النظريات المختلفة حتى بات من الصعب الضبط المعرفي لمصطلح النص أمام ضخامة الإرث الاصطلاحي وانفتاحه على معارف عدة نحو علم النفس، الأسلوبية، والسيميائية. ومن التعاريف التي وضعها بعض الدارسين الغرب لهذا المصطلح نذكر ما ورد عند كل من:

- **جوليا كريستيفا (Julia kristiva)**

عرفت النص 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 أو المتزامنة معه؛ فالنص إذن إنتاجية**".[1] وهي بذلك تجاوزت كونه خطاب يتألف من أقوال، وأصبح ممارسة إنتاجية قائمة على التواصل المباشر بينه وبين المتلقي، كما بينت أن النص علاقته باللسان أو اللغة يقوم على التفكيك وإعادة البناء وعلى تقاطع العديد من الملفوظات لنصوص أخرى.

وترى أن النص ليس مجموعة من الملفوظات النحوية أو اللانحوية، إنه كل ما ينصاع للقراءة عبر خاصية الجمع بين مختلف الطبقات الدلالية الحاضرة داخل اللسان والعاملة على تحريك ذاكرته التاريخية؛ أي أنه ممارسة

[1] جوليا كريسطيفا: علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1997، ص21.

مركبة يلزم الإمساك بحروفها عبر نظرية الفعل الدال الخصوصي الذي يمارس لعبة داخلها بواسطة اللسان وبهذا المقدار فقط يكون لعلم النص علاقة مع الوصف اللساني.[1]

- **تزفيتان تودوروف (Tzvetan todorov)**

يعتقد أن مفهوم النص لا يقوم على المستوى نفسه الذي يقوم عليه مفهوم الجملة أو القضية أو التركيب...، وبهذا يجب أن يكون متميزا عن الفقرة، ومن وحدة النموذج الكتابي لعدد من الجمل؛ فالنص يمكنه أن يتطابق مع جملة، كما يمكنه أن يتطابق مع كتاب كامل، وإنه ليتحدد باستقلاله وبانغلاقه حتى ولو كانت بعض النصوص غير مغلقة بمعنى ما. وهو يكون نسقا يجب ألا يتطابق مع النسق اللساني، ولكن يوضع في علاقة معه : إنها علاقة تجاوز وتشابه في الوقت نفسه. وإن النص بمصطلحات **"هيلمسليف" (Hjelmslev)**، يعد نسقا ذا دلالة إيحائية، لأنه يعد ثانيا بالنسبة إلى نسق آخر للمعنى ؛ فإذا ميزنا في الجملة مكوناتها الصرفية، النحوية والدلالية فإننا سنميز مقدار ذلك في النص من غير أن تقوم هذه المقومات مع ذلك على المستوى نفسه.[2]

أما **"جان ماري شايفر" (Jean marie schallfer)** يعتقد أنه من النادر أن يكون مفهوم النص المستعمل بشكل واسع في إطار اللسانيات والدراسات الأدبية، فقد حدد بشكل واضح أن بعضها يحدد تطبيقه على الخطاب المكتوب، بل على العمل الأدبي، وبعضها الآخر يرى فيه مرادفا للخطاب. وأخيرا فإن بعضها يعطيه توسعا سيميائيا منتقلا فيتكلم عن نص فيلمي، وعن نص موسيقي...وبالاتفاق المنتشر في التداولية النصية فإننا سنحدد النص هنا بوصفه " **سلسلة لسانية محكية أو مكتوبة وتشكل وحدة تواصلية**". ولا يهم أن يكون المقصود هو متتالية من الجمل أو جملة وحيدة، أو جزء من الجملة. ويعني هذا أن مفهوم النص لا يستوي مع مفهوم الجملة على مخطط واحد أو مع مفهوم القول أو التركيب ،....فالبنى النصية وإن كانت قد أنجزتها كينونات

[1] ينظر: جوليا كريسطيفا، علم النص، ص 14.

[2] ينظر: منذر عياشي: العلاماتية وعلم النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004، ص109-110.

لسانية، إلا أنها قد تكون كينونات تواصلية: " **ليس النص بنية مقطعية ملازمة، ولكنه وحدة وظيفية تنتمي إلى نظام تواصلي**". أما ما يخص العلاقة بين النص والخطاب، فإنها تتعلق بديهيا بالتعريف الذي نعطيه لهذا المصطلح الأخير. فإذا عرّفناه بوصفه مجموعة من العبارات لمتكلم يتميز بوحدة شاملة للموضوع؛ فسنقول إنه يستطيع إما أن يُتلقى بوصفه نصا وهذه هي الحال في التواصل الكتابي؛ إذ تُتلقى عموما الوحدة التواصلية والوحدة الموضوعاتية، وإما أن يتكون من نصوص عدة فيوجد في المحادثة تفاعل لخطابين أو لخطابات عدة تتركز على موضوعاتها الخاصة على وجه الإجمال، وتتألف عموما كل واحدة منها من عدد من النصوص؛ لأن كل جواب من التبادل يكون وحدة تواصلية، وهذا يعني أنه يشكل نصا خاصا.[1]

كما نجد العالم اللساني "**هيلمسليف**" **(Hjelmslev)** يعرف النص بأنه : " **الملفوظ اللغوي المحكي أو المكتوب**"، أما "**رولان بارت**" **(Roland Barthes)** فقد تعددت تعريفاته للنص بتعدد المراحل النقدية التي مر بها، منذ المرحلة الاجتماعية وحتى المرحلة الحرة، مرورا بالبنيوية و السيميائية، إذ يرى أن النص هو السطح الظاهري للأثر الأدبي، وأنه نسيج الكلمات المشتبكة والمنظمة بطريقة تفرض معنى متينا وراسخا ووحيدا، وأنه سلاح ضد الزمن والنسيان، وضد مكر الكلام الذي يسترجع بسهولة ويحرّف، و هو مرتبط تاريخيا بعالم من المؤسسات (**القانون، الكنيسة والأدب**...)، مما يجعله موضوعا يتصل بالمعارف الاجتماعية وهكذا يصبح النص دالا لمدلول.[2] كما أنه في نظره نسيج من الاقتباسات تنجز من منابع ثقافية متعددة؛ فهو في نظره لا ينشأ عن وصف كلمات تولد معنى وحيدا، معنى لاهوتيا إذ صح التعبير؛ وإنما هو فضاء متعدد الأبعاد، تتمازج وتتعارض فيه كتابات متعددة.[3]

[1] ينظر: منذر عياشي، العلاماتية وعلم النص، ص 119-120.

[2] ينظر: محمد عزام، النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، د.ط، 2001، ص 14-18.

[3] رولان بارط: درس السيميولوجيا، تر: بنعبد العالي، تق: عبد الفتاح كيليطو، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1993، ص 85.

ويرى فان دايك **(Van Dijk)** في كتابه " **بعض مظاهر وقواعد النص** " أن النص نتاج لفعل ولعملية إنتاج من جهة، وأساس لأفعال وعمليات تلق واستعمال داخل نظام التواصل والتفاعل من جهة أخرى.[1]

والنص في أبسط تعريفاته حسب "**روبرت شولز**" **(Robert Chouls)** هو مجموعة من العلامات التي تنقل في وسط معين من مرسل إلى متلق باتباعه شفرة أو مجموعة من الشفرات؛ أي أن النص عبارة عن رموز يكتبها كاتب ويتلقاها القارئ فيتفاعل معها ويباشر في تأويلها وفق ما توفر له من شفرات مناسبة.[2]

وفي تعقيب لمفهوم النص عند العرب المحدثين نذكر ما ورد عند كل من:

- **سعيد يقطين**

يعرف سعيد يقطين النص بأنه : " **بنية دلالية تنتجها ذات (فردية أو جماعية) ضمن بنية نصية منتجة، وفي إطار بنيات ثقافية واجتماعية محددة** ".[3] فجعل النص بنية دلالية؛ أي تستوعب دالا ومدلولا، ثم بنية نصية؛ أي أن النص نحوي وصرفي، ثم بنية ثقافية واجتماعية؛ أي احتكمت لسلطة الزمن على تحديد المعنى الجدلي للكلمة، وجعل العلاقة بين هذه البنيات علاقة فعل وتفاعل وصراع؛ أي إنتاج.

كما يقصد بالذات، ذات الكاتب أو القارئ. فجعل من الذات الأولى فردية تنتهي عملية إنتاجها الدلالية بانتهاء الكتابة، لذلك قال "**النص بنية دلالية**"، وجعل من الذات الثانية غير محددة في الزمان (**القارئ**) تبدأ عملية إنتاجها الدلالية كلما تفاعلت بواسطة القراءة مع البنية الدلالية، ومن خلال هذين الذاتين (**الكاتب والقارئ**) يمكن أن نرى في النص كتابة وقراءة معا، أو قراءة وتجربة في آن.[4]

---

[1] ينظر: محمد عزام، النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي، ص 16.

[2] روبرت شولز: السيميائية والتأويل، تر: سعيد الغانمي، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1994، ص 251.

[3] سعيد يقطين: " انفتاح النص الروائي " النص والسياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 2001، ص 32.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص 33-34.

وقريبا من هذا التعريف نجد تعريف محمد عزام للنص إذ يقول : " **إن النص الأدبي هو وحدات لغوية ذات وظيفة تواصلية–دلالية، تحكمها مبادئ أدبية، وتنتجها ذات فردية أو جماعية**".[1]

- **طه عبد الرحمن**

عرف طه عبد الرحمن النص بأنه: " **بناء يتركب من عدد من الجمل السليمة مرتبطة فيما بينها بعدد من العلاقات، (...) وقد تربط هذه العلاقات بين جملتين، أو بين أكثر من جملتين، كما قد تربط الجمل فيما بينها ربطا مباشرا، أو ربطا تتوسطه علاقات أخرى تصل بين جمل أخرى** ".[2]

- **أحمد اليبوري**

نجد أحمد اليبوري من خلال النظرية السيميائية قد حصل على مقولات عدة تحيل إلى النص، فهو يتعارض مع الخطاب باعتباره ملفوظا حسب مادة التعبير الخطابية أو الصوتية، فكثيرا ما يعتبر مرادفا للخطاب والنص مجموعة السلسلة اللغوية اللامحدودة بسبب إنتاجية المنظومة، وبالمعنى الضيق تطلق كلمة نص على عمل كاتب أو مجموعة من الوثائق المعروفة أو الشهادات التي تم جمعها، وفي هذه الحالة يكون النص مرادفا للمتن.[3]

- **محمد مفتاح**

يرى محمد مفتاح إن النص " **عبارة عن وحدات لغوية طبيعية منضدة متسقة** "، ونعني بالتنضيد ما يضمن العلاقة بين أجزاء النص والخطاب مثل أدوات العطف وغيرها من الروابط.[4]ويعرفه أيضا من خلال بعض المقومات الأساسية بأنه : " **مدونة كلامية؛ أي أنه مؤلف من الكلام وليس صورة، أو رسما، وأنه حدث تواصلي؛ أي حدث يقع في زمان ومكان معين بهدف تحقيق معلومات ونقل تجارب، وأنه حدث تفاعلي؛ أي**

[1] ينظر: محمد عزام: النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي، ص 26.

[2] طه عبد الرحمن: في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، المركز الثقافي العربي، الرباط، المغرب، ط2، 2000، ص 35.

[3] ينظر: أحمد اليبوري: دينامية النص الروائي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1993، ص 14.

[4] محمد مفتاح: التشابه والاختلاف نحو منهجية شمولية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996، ص 35.

إقامة علاقات اجتماعية بين أفراد المجتمع والحفاظ عليها، وله بداية ونهاية؛ أي أنه مغلق كتابيا، ولكنه توالدي معنويا، لأنه متولد عن أحداث تاريخية ونفسية ولغوية... وتتناسل منه أحداث لغوية أخرى لاحقة له". ومنه فالنص إذن مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعددة.[1]

يتضح مما سبق تداخل المفاهيم الاصطلاحية شكلا، تداخلا يكشف عن التقاطع المرجعي الأساس في بعده السياقي اللغوي ، إذ يتنامى مفهوم النص بانفتاحه على عوامل اللانص التي تختزل في مجموع الأنظمة اللغوية وغير اللغوية الملخصة لجملة من الأسيقة تكون قد ساهمت بشكل مباشر أو غير مباشر في صياغة دلالة معينة لا تقف عند حدود مضامين النص ومقاصده.

إننا نتحدث عن النص بوصفه علامة في مفهومها السياقي الواسع المرتبط بإجراء التأويل.

ب– العتبة

تعددت مفاهيم العتبات النصية عند الأدباء والنقاد بتعدد المنطلقات والتطلعات ومن هؤلاء نذكر ما جاء عند " **جيرار جينيت " (Gérard Genette)** الذي يعرف العتبات بأنها : **" كل التفاصيل الطباعية التي ترافق العمل الأدبي والنصوص المحيطة بالمتن، والتي يدرجها تحت ما يسميه (Paratexte) أو النص الموازي، فهي إذن مجموع النصوص التي تحيط بمتن الكتاب من جميع جوانبه حواش وهوامش وعناوين رئيسية وأخرى فرعية وفهارس ومقدمات، وخاتمة وغيرها من بيانات النشر المعروفة"**. [2]

كما اشتغل كل من " **جاك دريدا "(Jacques Derrida)** في كتابه " **التشتيت** " و" **فيليب لوجان " (philippe Lejeune)** في كتابه " **الميثاق السير ذاتي** " بالعتبات، فالأول حدد بدقة الإستهلالات والمقدمات والتمهيدات، والديباجيات ، والافتتاحيات محللا إياها. والثاني تعرض لما سماه حواشي أو أهداب

[1] ينظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء–بيروت، ط3، 1992، ص120.

[2] ينظر: عبد الرزاق بلال، " مدخل إلى عتبات النص " دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، تقديم: إدريس نقوري، أفريقيا الشرق، بيروت–لبنان، د.ط، 2000، ص 16.

النص فحواشي النص المطبوعة، هي في الحقيقة تتحكم بكل القراءة من اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي اسم السلسلة، اسم الناشر، حتى اللعب الغامض للاستهلال.[1]

ونضيف إلى المفكرين السابق ذكرهم كل من:

- **رولان بارت (Roland Barthes)**

الذي عرّف العتبة قائلا: " **إن كل نص يمثل تناصا بحد ذاته وأن النصوص الأخرى موجودة بمستويات ونسب مختلفة، وتتجلى نظرية التناص وتزداد وضوحا عند بارت عندما عزل المؤلف عن النص وربط بين نظرية النص بوصفه سيدا يستدعي إلى فضائه صيغا مجهولة من نصوص أخرى أو من سياقات أخرى يشير إليها** ".[2]

أما " **هنري ميترون " (Henri Mitron)** فعرّف النص الموازي أو هوامش النص على أنها : " **مجموعة من العتبات والملحقات النصية الداخلية والخارجية، وأهمية النص الموازي تتمثل في تحليل ما يصنع به النص من نفسه كتابا، ويقترح ذاته بهذه الصفة على قرائه وعموما على الجمهور. ويعني هذا أن النص الموازي ما هو إلا إطار مادي فيزيائي، دال معنوي تداولي يربط علاقات مباشرة وغير مباشرة بالنص لجذب القارئ، والتأثير عليه على مستوى الاستهلاك والتقبل الجمالي** ".[3]

[1] ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات " جيرار جينيت من النص إلى المناص "، تقديم : سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2008، ص 29-30.

[2] عبد الفتاح داود كاك: التناص" دراسة نقدية في التأصيل لنشأة المصطلح ومقاربته ببعض القضايا النقدية القديمة"، دراسة وصفية تحليلية، 2015، ص 17.

[3] جميل حمداوي: لماذا النص الموازي؟، مجلة أقواس، 1يوليو2006، د.ب، العدد 88-89، ص 223.

في حين عرف " **مارتان بالتار** "(**Martin Baltard**) المناص على أنه : " **مجموع تلك النصوص التي تحيط بالنص أو جزء منه، تكون مفصولة عنه، مثل عنوان الكتاب، وعناوين الفصول والفقرات الداخلة في المناص...**".[1]

مما سبق ذكره يظهر أن مصطلح العتبة عند الغرب نص مواز لنص آخر، فالعتبة مجموعة من النصوص التي تحيط بالنص من الداخل والخارج، تكون مفصولة عنه مثل عنوان الكتاب واسم الكاتب وعناوين الفصول وغيرها....

ويأتي مفهوم العتبات عند العرب على النحو الآتي:

- **يوسف الإدريسي**

يرى " **يوسف الإدريسي**" بأنها : " **بنيات لغوية و أيقونية، تتقدم المتون وتعقبها لتنتج خطابات واصفة لها، تعرف بمضامينها وأشكالها، وأجناسها وتقنع القراء باقتنائها، ومن أبرز مشمولاتها : اسم المؤلف، العنوان، الأيقونة، دار النشر، الإهداء، المقتبسة، المقدمة...**".[2]

أما " **حميد لحمداني** " فالعتبات عنده : " **ذلك الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها– باعتبارها أحرفا طباعية– على مساحة الورق. ويشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف، ووضع المطالع، وتنظيم الفصول وتغيرات الكتابة المطبعية وتشكيل العناوين، وغيرها** ".[3] لتشمل كل ما يحيط بالكتاب أو بالأحرى النص من جوانبه الخارجية بصفة عامة والداخلية بصفة خاصة مثل : العنوان، اسم الكاتب، الفصول وإلى غير ذلك من الأيقونات التي تمكننا من الولوج إلى أعماق النص.

---

[1] عبد الحق بلعابد: عتبات" جيرار جينيت من النص إلى المناص "، ص 30.

[2] يوسف الإدريسي: عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، الدار العربية للعلوم ناشرون، د.ب، ط1، 2015، ص 21.

[3] حميد لحميداني: بنية النص السردي(من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء–بيروت، ط1، 1991، ص 55.

يقول " **محمد بنيس** " في كتابه " **الشعر العربي الحديث بنياته و إبدالاتها التقليدية** " عن مفهوم العتبات (**النص الموازي**) بأنها : " **تلك العناصر الموجودة على حدود النص، داخله وخارجه في آن، تتصل به اتصالا يجعلها تتداخل معه إلى حد تبلغ فيه درجة من تعيين استقلاليته وتنفصل عنه انفصالا يسمح للداخل النصي، كبنية وبناء وأن يشتغل وينتج دلاليته** ".[1]

ويمكن القول إن العتبات النصية لها تسميات عدة تحمل معنى واحد وهذا ما نجده في هذا التعريف : " **هي ما يسمى بالنص الموازي أو النص المصاحب أو المناص، بنية نصية متضمنة في النص، فضاء يشمل كل ما له علاقة بالنص من عناوين رئيسية، وعناوين فرعية، وتداخل العناوين، ومقدمات وذيول وصور والتنبيه والتمهيد والتقديم وكلمات الناشر، والتعليقات الخارجية...**".[2]

في حين يعرف " **سعيد يقطين** " النص الموازي بأنه : " **عبارة عن تلك البنية النصية التي تشترك وبنية نصية أصلية في مقام وسياق معينين، وتجاورها محافظة على بنيتها كاملة ومستقلة، وهذه البنية النصية قد تكون شعرا أو نثرا، وقد تنتمي إلى خطابات عديدة، كما قد تأتي هامشا أو تعليقا على مقطع سردي أو حوار وما شابه** ".[3]

لا يمكن أن يكون النص الموازي كليا، فهو بنية نصية جزئية يتم توظيفها داخل النص، بغض النظر عن سياقاتها الأصلية. ويشمل هذا النص عتبات وملحقات تساعدنا على فهم خصوصية النص الأدبي، وتحديد مقاصده الدلالية والتداولية، ودراسة العلاقة الموجودة بينها وبين العمل. لذلك، فللعتبات الدور التواصلي المهم

[1] محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها التقليدية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1989، ص 77.

[2] سعدية نعيمة: إستراتيجية النص المصاحب في الرواية الجزائرية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي الطاهر وطار-أنموذجا، مجلة المخبر، أبحاث اللغة العربية والأدب الجزائري، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر بسكرة، مارس 2009، العدد الخامس، ص 225.

[3] جميل حمداوي: شعرية النص الموازي (عتبات النص الأدبي)، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، الناظور- تطوان / المملكة المغربية، ط2، 2020، ص14.

الذي تلعبه في توجيه القراءة، ورسم خطوطها الكبرى، لدرجة يمكن معها اعتبار كل قراءة للرواية بمثابة دراسة قيصرية اختزالية من شأنها إلحاق ضرر كبير بالنص، وتشويه أبعاده.[1]

هكذا يكون مصطلح العتبة عند العرب مجموع العناصر المحيطة بالنص من جميع جوانبه الخارجية والداخلية (**العنوان، اسم الكاتب، الفصول...**).

وتجدر الإشارة إلى أن العتبات لها مصطلحات عدة تحمل المعنى نفسه مثل النص الموازي، النص المصاحب، المناص هذا الأخير يمثل البوابات أو المداخل التي تجعل المتلقي الواصل المفعّل في علاقته مع النص.

لنخلص إلى أن العتبات النصية قد شاع توظيفها في كل الأعمال السردية سواء في الأدب الغربي أو العربي على حد سواء.

2- أنواع و أقسام العتبات النصية

1- الأنواع:

العتبات النصية هي مجموعة الافتتاحيات الخطابية المصاحبة للنص أو الكتاب، من اسم الكاتب، العنوان، الجلادة، كلمة الناشر، الإشهار، وحتى قائمة المنشورات، المكلف بالإعلام، دار النشر...، التي سماها " **جيرار جينيت** " بالنص المحيط؛ أي هي " **كل المنطقة الفضائية والمادية من النص المحيط التي تكون تحت المسؤولية المباشرة والأساسية للناشر، أو أكثر دقة للنشر باستشارة الكاتب، وهذا للعلاقة التعاقدية (الجمالية والتجارية) الرابطة بينهما**"،[2] هذا فيما يخص إخراج الكتاب طباعيا وفنيا (**من أشكال الخطوط المستعملة، والصور المرفقة بالغلاف، والحجم ونوعية الورق المطبوع به الكتاب**) تتحكم في كل هذه التقنيات

[1] ينظر: جميل حمداوي، شعرية النص الموازي(عتبات النص الأدبي)، ص 14.

[2] عبد الحق بلعابد: عتبات " من النص إلى المناص "، ص 44-45.

الطباعية أدبيات صنعة الكتاب المحققة للقيمة المناصية، بعد تحقيق الكتاب (**صناعة الكتاب**) لقيمتها السلعية بوصفه منتوجا قابلا للبيع والاستهلاك والحفظ في المكتبات.

قدم "**جينيت**" أنواعا للعتبات (**المناص**) ورغم غموضها إلا أننا بالقراءة المتدبرة يمكننا تحديدها ونجملها في نوعين مهمين :

أ- العتبات النشرية الإفتتاحية (Paratexte Editorail)

العتبات النشرية الإفتتاحية هي كل الإنتاجات المناصية التي تعود مسؤوليتها للناشر المنخرط في صناعة الكتاب وطباعته، وهي أقل تحديدا عند "**جينيت**"، إذ تتمثل في : **الغلاف، الجلادة، كلمة الناشر، الإشهار، الحجم، السلسلة...**، ويضم المناص النشري الإفتتاحي قسمين هما: **النص المحيط والنص الفوقي**.

1-النص المحيط النشري:

النص المحيط النشري هو كل ما تعود مسؤوليته للناشر؛ أي كل العناصر المحيطة بالكتاب، ويضم تحته كل من الغلاف، الجلادة، صفحة العنوان، كلمة الناشر...

2-النص الفوقي النشري:

النص الفوقي النشري هو كل ما يتموضع خارج الكتاب ويتعلق به أو بالكاتب من حوارات أو مقابلات أو تحليلات، أو مراسلات...ويندرج تحته كل من الإشهار، قائمة المنشورات، الملحق الصحفي لدار النشر...

يرى " **جينيت** " **(Genette)** أن الغلاف المطبوع لم يعرف إلا في القرن 19 ميلادي، فقد كانت الكتب في العصر الكلاسيكي تغلف بالجلد ومواد أخرى، إذ كان اسم الكاتب والكتاب يتموقعان في ظهر الكتاب، وكانت صفحة العنوان هي الحاملة للمناص، ليأخذ الغلاف الآن في زمن الطباعة الصناعية والطباعة الإلكترونية والرقمية أبعادا وآفاقا أخرى.[1]

[1] ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات " جيرار جينيت من النص إلى المناص، ص 45-46.

لقد قسم " **جينيت** " **(Genette)** الغلاف إلى أربعة أقسام مهمة:

الصفحة الأولى للغلاف، وأهم ما نجد فيها:

- الاسم الحقيقي أو المستعار للمؤلف أو المؤلفين.
- عنوان أو عناوين الكتاب.
- المؤشر الجنسي.
- اسم أو أسماء المترجمين.
- اسم أو أسماء المستهلين.
- اسم أو أسماء المسؤولين عن مؤسسة النشر.
- الإهداء.
- التصدير...

أما الصفحة الثانية والثالثة للغلاف فنجدهما صامتين، باستثناء ما نجده في المجلات، الصفحة التي تسمى أيضا بالصفحة الداخلية.

أما الصفحة الرابعة للغلاف فهي من بين الأمكنة الإستراتيجية للغلاف خاصة والكتاب عامة، والتي قد يرد فيها:

- تذكير باسم المؤلف، وعنوان الكتاب.
- كلمة الناشر.
- كما نجد فيها ذكرا لبعض أعمال الكاتب.
- ذكر بعض الكتب المنشورة في نفس دار النشر...[1]

[1] ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات " جيرار جينيت من النص إلى المناص "، ص46-47.

ينطبق هذا الكلام على صفحة العنوان لأنها من بين الأماكن الإستراتيجية التي يتمظهر من خلالها المناص النشري وفيها نجد مكان العنوان، والعنوان المزيف الذي يكون فيه توقيع الكاتب للإهداءات وفيها يذكر عنوان السلسلة وبعض المؤشرات التقنية.

أما جلادة الكتاب فهي المضاعفة للرسالة المناصية للكتاب بعد الغلاف، وهي من بين الملاحق المهمة للغلاف تكشف عن دلالته المناصية، لهذا كانت وظيفتها الأساسية هي لفت انتباه القراء، لتترك المجال لعناصر النص الفوقي النشري (**الإشهار والملاحق الثقافية لدور النشر...**) مجسدة بعدها التداولي التأثيري في القراء.

ب- العتبات التأليفية (المناص التأليفي، مناص المؤلف): Paratexte Auctorial

يمثل هذا النوع من العتبات تلك الإنتاجات والمصاحبات الخطابية التي تعود مسؤوليتها بالأساس إلى الكاتب (**المؤلف**)، إذ ينخرط فيها كل من اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي، الإهداء، الاستهلال...، وينقسم هو الآخر إلى قسمين مهمين هما: **النص المحيط والنص الفوقي**.

1- النص المحيط التأليفي:

النص المحيط التأليفي يضم كل من اسم الكاتب، العنوان (**الرئيسي والفرعي**)، العناوين الداخلية الاستهلال، المقدمة، الإهداء، التصدير، الملاحظات، الحواشي والهوامش؛ أي أنه يضم العتبات المصاحبة للنص فلا يمكن أن يكون هناك كتاب دونها بمثابة نص موازي له.

2- النص الفوقي التأليفي:

النص الفوقي التأليفي هو الخطابات الخارجة عن النص التي تعمل على إضاءته وشرحه، وتكون إما عامة مثل: اللقاءات (الصحفية، الإذاعية، التلفزيونية)، الحوارات، المناقشات، الندوات، المؤتمرات، القراءات النقدية. إما خاصة مثل: المراسلات (العامة والخاصة)، المسارات،المذكرات الحميمية، النص القبلي، التعليقات الذاتية.[1]

[1] عبد الحق بلعابد: عتبات " جيرار جينيت من النص إلى المناص "، ص 47-48.

مما سبق ذكره في المقام السابق أن بين العتبات النشرية و التأليفية علاقة تكاملية؛ فالنشرية تتعلق بكل ما يحتوي عليه الغلاف، أما العتبات التأليفية فتتعلق بالمتن النصي، لتكون العتبات النشرية جزء لا يتجزأ من العتبات التأليفية.

2- **الأقسام:**

أولت الدراسات الحديثة عنايتها بموضوع العتبات النصية وعيا منها بدورها وقيمتها في إضفاء معنى على النص وإثارة اهتمام المتلقي وتوجيه قراءته؛ فميزت في دراستها بين قسمين من العتبات النصية وهما : **النص المحيط والنص البعدي**، وبالرغم من اختلاف هذين القسمين وتباين موقعهما واختلاف أزمنة إنتاجهما وسياقهما إلا أنهما يلتقيان في كونهما يمثلان جملة من العناصر المهمة في تلقي النص، لنذكر كل نوع وما يحتويه من عناصر أخرى:

أ- النص المحيط

تحدث " **جيرار جينيت** " في نطاق النص الموازي عن النص المحيط الذي يحيل القارئ إلى جملة من التقنيات الطباعية المستندة إلى تلك العلاقة التعاقدية بين المؤلف والناشر، إذ يغذو النص المحيط "ما يتضمنه فضاء النص أو كل الحقل الفضائي من النص المحيط مما يقع تحت المسؤولية المباشرة والأساسية للناشر، مثل ما يخص إخراج الكتاب من خطوط مستعملة، وصور مرفقة بالغلاف وعناوين، وحتى نوع الورق الذي سيطبع به الكتاب، لأن هذه التقنيات الطباعية تحكمها أدبيات صنعة الكتاب التي تحقق القيمة المناصية **paratextuale** بعدما حقق الكتاب قيمته السلعية كمنتوج قابل للبيع والاستهلاك والتداول".[1]

[1] لعموري الزاوي: " أشغال الملتقى الدولي الثالث في تحليل الخطاب- في تلقي المصطلح النقدي الإجرائي، ترجمة Paratexte على ضوء كتاب دومنيك مانقونو" المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب "، الجزائر، ص 27.

إذن فالنص المحيط يضم تحته كل من : اسم المؤلف، العنوان، الاستهلال، الإهداء، العناوين الداخلية، الهوامش والحواشي.

1-اسم المؤلف (الكاتب)

يمثل اسم المؤلف عتبة قرائية مهمة تمهد للقارئ تعامله مع النص وذلك لأنه يعطي ولو صورة صغيرة عن عمله، وظهور اسم الكاتب على غلاف أي كتاب أدبي كان أو غير ذلك يعطي أهمية بارزة لهذا الكتاب، إذ يعد اسم الكاتب العتبة الثانية في الغلاف بعد العنوان، وأقوى العتبات النصية أشدها تأثيرا، لأنها أهم ما يميز بين الأعمال الأدبية المختلفة، فهي التي تفرق بين كاتب وآخر وتحقق ملكية الكاتب الأدبية والفكرية.[1]

وعليه فإن اسم الكاتب يمنح سلطة توجيه المتلقي (**القارئ**)، من خلال العلائق الجدلية التي تربطه بنصه. فالمتلقي (**القارئ**) يستطيع أن يحدد هوية الجنس الأدبي الذي يبدع فيه المؤلف، كما يستطيع أن يحدد الخصائص الأسلوبية والفكرية لهذا المؤلف أو ذاك، ولاسيما إذا كان اسم المؤلف اسما معروفا وله حضور على الساحة الثقافية والأدبية. ويأتي اسم المؤلف عادة في أعلى صفحة الغلاف الأمامي أو أسفلها بجانب عنوان العمل، ثم يتكرر في الصفحات الداخلية الأولى وفي صفحة الغلاف الخلفية للكتاب.

وجود اسم المؤلف كاملا كما هو مسجل مدنيا يثبت هوية العمل لكاتبه بإعطائه اسمه الحقيقي، ما يمنحه حق الملكية الشرعية، في حين قد يحيل الاسم المستعار إلى الرغبة في التخفي أو الرغبة في الظهور بهوية رمزية قد تكون أقوى تعبيرا من الهوية الحقيقية.[2]

[1] ينظر: فيروز رشام، ما تقوله العتبات النصية، ديسمبر 2016، السنة الحادية عشر، العدد 21، ص 270.
[2] المرجع نفسه، ص 270.

2-العنوان

يعد العنوان من بين أهم عناصر المناص(**النص الموازي**)، فهو يشكل مدخلا أساسيا لدراسة النص ومفتاحا هاما للولوج لأغواره بوصفه علامة تتموقع في واجهة النص الأدبي، لهذا فإن تعريفه يطرح بعض الأسئلة ويلح علينا في التحليل، فجهاز العنونة كما عرفه عصر النهضة وقبله العصر الكلاسيكي عنصرا مهما كونه بنية محملة بالدلالات والرموز التي تحيل إلى متن النص وتبين مدى قدرتنا على تحليله وتأويله.

فالعنوان عبارة عن كتلة مطبوعة على صفحة العنوان الحاملة لمصاحبات أخرى مثل اسم الكاتب أو دار النشر... والمهم في العنوان هو سؤال الكيفية، أي كيف يمكننا قراءته كنص قابل للتحليل والتأويل يناص نصه الأصلي؟ وهذا ما ناقش فيه " **جينيت** " **(Genette)** كل من "**كلود دوشي** " **(Claude Duchets)**، و" **لوي هويك** " **(Leo Hoek)** بأن العنوان هو ما نسميه اليوم بـ **"Zadig"**؛ أي العنوان الأصلي فكل ما يأتي في الجزء الأول قبل الفاصلة هو العنوان، أما الذي بعده فهو العنوان الفرعي.

ليقدم له تعريفا أكثر دقة وشمولا في كتابه " **سمة العنوان** " وهو: " **مجموعة العلامات اللسانية، من كلمات وجمل، وحتى نصوص، قد تظهر على رأس النص لتدل عليه وتعينه، تشير لمحتواه الكلي، ولتجذب جمهوره المستهدف**".[1]

أما "**كلود دوشي** " **(Claude Duchets)** فاقترح ثلاثة عناصر للعنوان:

العنوان **(zadig)**، العنوان الثانوي **(second titre)** وغالبا ما نجده موسوما أو معلما بأحد العناصر الطباعية أو الإملائية ليدل على وجهته، العنوان الفرعي **(sous-titre)** وهو عامة يأتي للتعريف بالجنس الكتابي للعمل (**رواية، قصة، تاريخ**...).

[1] ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات " جيرار جينيت من النص إلى المناص "، ص 67.

ليحدد " **دوشي** " **(Duchets)** العنوان "**كرسالة سننية في حالة تسويق، ينتج عن التقاء ملفوظ روائي بملفوظ إشهاري، وفيه أساسا تتقاطع الأدبية والاجتماعية، إنه يتكلم/يحكي الأثر الأدبي في عبارات الخطاب الاجتماعي، ولكن الخطاب الاجتماعي في عبارات روائية**".

ناقش " **جينيت** " **(Genette)** كل ما جاءا به، فرأى أن الاختلاف المصطلحي الحاصل بين العنوان الثانوي والعنوان الفرعي لا يطرح بتلك الحدة، فما ذهب إليه كل من " **دوشي** " **(Duchets)** و" **هويك** " **(Hoek)** بأنه هو المؤشر الجنسي للكتاب مجانب للصواب، لأن العنوان الفرعي هو عنوان شارح ومفسر لعنوانه الرئيسي، أما ما يظهر بوصفه مؤشرا جنسيا هو المحدد لطبيعة الكتاب؛ أي تلك الكتابة التي نجدها تحت العنوان مثل رواية، قصص، تاريخ، مذكرات...، لكن ما يبقى ضروريا لنظام العنونة بحسب " **جينيت** " **(Genette)** هو العنوان الرئيسي (**الأصلي**) لأنه من العناصر الأساسية في ثقافتنا الحالية، فقلما نجد عنوانا متصدرا وحده، خاضع دائما لهذه المعادلة:

عنوان + عنوان فرعي

عنوان + مؤشر جنسي **(indication générique)** [1]

هذا عن الأجهزة العنوانية الأكثر بساطة التي تهتم بكتاب واحد، إلا أنها تصبح أكثر تعقيدا إذا كنا أمام مصنفات أو كتب ذات أجزاء أو مجلدات، ستأخذ نظاما عنوانيا مغايرا، فإما أن تحمل هذه الأجزاء عنوانا واحدا وهو عنوانها الرئيسي، وإما أن يتفرد كل جزء بعنوانه الخاص، وإما أن تكون هذه الأجزاء ذات عناوين مختلفة يجمعها عنوان واحد وهو عنوان المجموعة، هذا ما أطلق عليه " **جينيت** " **(Genette)** مصطلح " **العناوين الفوقية**

[1] عبد الحق بلعابد: عتبات " جيرار جينيت من النص إلى المناص "، ص 67-68.

أو العلية (Sur titre)" مثل (**سداسية المحنة للروائي واسيني الأعرج التي تضم عدة روايات بعناوين مختلفة، أو مدارات الشرق لنبيل سليمان...**).[1]

عُرّف العنوان بتعريفات عدة نذكر منها ما يلي:

– " مقطع لغوي، أقل من الجملة، نصا أو عملا فنيا يمكن النظر إليه من زاويتين: في السياق وخارج السياق؛ فالعنوان السياقي يكون وحدة مع العمل على المستوى السيميائي ويملك وظيفة مرادفة للتأويل عامة، أما العنوان المسمى فيستعمل في استقلال عن العمل للتفوق عليه سيميائيا".[2]

– " المحور الذي يتوالد و يتنامى ويعيد إنتاج نفسه وفق تمثلات وسياقات نصية تؤكد طبيعة التعالقات التي تربط العنوان بنصه والنص بعنوانه".[3]

– " العنوان للكتاب مثل الاسم للشيء، به يعرف وبفضله يتداول، يشار به إليه، ويدل به عليه، يحمل وسم كتابه، وهو ضرورة كتابية".[4]

هكذا يكون العنوان مرتبطا ارتباطا عضويا بالنص؛ فهو نص صغير يضعه الكاتب أعلى نصه أو في الغلاف الأمامي لكتابه لفهم المضمون، والعنوان لا يوضع عبثا بل يوضع بقصدية موازية للنص؛ بمعنى الإحالة إلى العلاقة الرابطة بينهما.

[1] ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات " جيرار جينيت من النص إلى المناص "، ص 68-69.

[2] ينظر: سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض وتقديم وترجمة)، دار الكتاب اللبناني، بيروت-لبنان، ط1، 1985، ص 155.

[3] عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص(البنية والدلالة)، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ط1، 1996، ص 19.

[4] ينظر: محمد فكري الجزار، العنوان وسيموطيقا الإتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة، د.ط، 1998، ص 15.

3- الاستهلال

لا يخلو أي عمل أدبي من الاستهلال، كونه افتتاحا وتأليفا للمقدمات بصيغ وتراكيب تنفرد على نحو من الإثارة الواصلة بين المرسل والمرسل إليه، لهذا فقد شاع في الدراسات الحديثة من ارتباط مصطلح الاستهلال بالعتبات، فالاستهلال عبارة عن كلام يستهل به أي كاتب كلامه بما يناسب الغرض المقصود.

وجاء في " **معجم السيميائيات** " **لـ : فيصل الأحمر** أن الاستهلال هو إطلالة على الموضوع يأتي على شكل حكمة أو شعار، عباراته موجزة وجذابة، سهلة الحفظ ودعوة ضمنية لمساهمة المتلقي.[1]

والاستهلال عند " **جينيت** " (**Genette**) هو المصطلح الأكثر تناولا واستعمالا في اللغة الفرنسية واللغات عموما، كل ذلك الفضاء من النص الافتتاحي (**Liminaire**) بدئيا كان أو ختميا، والذي يعنى بإنتاج خطاب بخصوص النص، لاحقا به أو سابقا له، لهذا يكون الاستهلال البعدي أو الخاتمة مؤكدة لحقيقة الاستهلال.

ومن الاستهلالات الأكثر استعمالا نذكر:

المقدمة/ المدخل (**Introduction**)، التمهيد (**avant-propos**)، الديباجة (**prologue**)، توطئة (**avis**)، حاشية (**note**)...[2]

وهناك ما يعرف بالاستهلال البعدي (**postface**) والذي يتمثل غالبا في الخاتمة، ويضم أيضا كل من الملاحق (**annexe**)، الذيول (**après-propos**)، أما بعد / بعد القول (**après-dire**)، الكتابة البعدية ما بعد الكتابة (**post-scriptum**) ولكل هذه الاستهلالات والتذييلات خصائصها ووظائفها، خاصة الكتب ذات الطابع التعليمي، التي تمتاز بوظيفتها الأكثر بروتوكولية، والأكثر ظرفية بارتباطها بما يقوله النص. لذا يفرق " **جاك دريدا** " (**Jacques derrida**) بين المقدمة والاستهلال؛ فالمقدمة لها

[1] فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2010، ص 115.

[2] عبد الحق بلعابد: عتبات "جيرار جينيت من النص إلى المناص "، ص112-113.

علاقة أكثر نظامية (**Systématique**)، و أقل تاريخية وظرفية (**historique et circonstanciel**) لمنطق الكتاب، فهي وحيدة (**unique**) تعالج قضايا أساسية تظهر المفهوم العام في تنوعها واختلافيتها الذاتية، عكس الاستهلال الذي يظهر تاريخيته الأكثر تجريبية واستجابته للضرورة الظرفية.[1]

ولكي يخرج " **جينيت** " (**Genette**) من أسئلة التحديد وأسئلة المصطلح، يشير بإمكانية اتخاذ الاستهلال عنوانا تجنيسيا (**يحدد به جنسه**) شريطة أن يكون عنوانا موضوعاتيا يبين من خلاله غرض الاستهلال، كما يمكن للإهداء أن يدرس كاستهلال لموقعه السابق عنه، لأن الإهداء استهلال من بين الاستهلالات المحتملة.[2]

إذن الاستهلال يختلف عن باقي عناصر المناص كاسم الكاتب والعنوان مثلا، لعدم طرحه مسألة الحضور والغياب، لأنه كثيرا ما يغيب عكس بقية العناصر المناصية الضرورية للكتاب/النص.

4-الإهداء:

الإهداء من العتبات الإختيارية التي يمكن أن يستغني عنها الكاتب، فالإهداء هو تقدير من الكاتب وعرفان يحمله للآخرين، سواء كانوا أشخاصا أو مجموعات (**واقعية أو اعتبارية**)، وهذا الإحترام يكون إما في شكل مطبوع أي موجود أصلا في الكتاب، وإما في شكل مكتوب يوقعه الكاتب بخط يده في النسخة المهداة؛[3] بمعنى أن الإهداء يأخذ صيغتين عامتين: الأولى تكون بصيغة خطاب رسمي مطبوع يتصل بطبعة الكتاب ذاتها، والثانية بصيغة خطاب ظرفي (**مخطوط**) موقع بخط المؤلف ويتصل بنسخة واحدة من الكتاب المطبوع أو المستنسخ في بعض الأحيان.[4]

---

[1] عبد الحق بلعابد: عتبات" جيرار جينيت من النص إلى المناص"، ص 112-113.

[2] المرجع نفسه، ص 113.

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

[4] ينظر: نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 2007، ص 48.

ولكي يخرج " **جينيت** " (**Genette**) يفرق بين إهدائيين: إهداء خاص يتوجه به الكاتب للأشخاص المقربين منه، يتسم بالواقعية والمادية، وإهداء عام يتوجه به الكاتب للشخصيات المعنوية كالمؤسسات والهيئات والمنظمات والرموز مثل الحرية، السلم والعدالة...

ولهذين الاعتبارين يفرق " **جينيت** " (**Genette**) أيضا بين فعلين مهمين لهذا المصطلح، الأول فعل **dédier** / **أهدى له الكتاب بمعنى إهداء كتاب**، وهو إهداء مطبوع ينجم عنه تملك رمزي للعمل برمته أو لجزء من أجزائه أو لنص من نصوصه، وهو الإهداء الموجود في الكتاب، والثاني فعل **dédicacer** / **أهدى له نسخة بالتوقيع**، وهذا الإهداء مربوط بإهداء نسخة من الكتاب لشخص ما (**القارئ** / **المهدى إليه**) موقعة من طرف الكاتب نفسه، ينجم عنه تملك مادي لتلك النسخة، سواء كانت أصلية أو منقحة.

لهذا سنكتشف الاختلاف الموجود بين إهداء الكتاب وإهداء نسخة منه:[1]

أ- إهداء الكتاب:

إهداء الكتاب تقليد عريق عُرف على امتداد العصور الأدبية بأشكال مختلفة من أرسطو إلى الآن، موطدا مواثيق المودة و الإحترام والعرفان وحتى الولاء، فقد اتّخذ شكل الإهداءات السلطانية والتي تتخذ فيها قواعد المجاملة ومسالك اللباقة للمهدى إليه من ملوك وأمراء ونبلاء...، وهناك الإهداءات العائلية التي تكون من الكاتب إلى أهله وأقاربه، وكذلك الإهداءات الإخوانية التي يكون فيها الإهداء موجها للأصدقاء والأصحاب حاملا لهم الكثير من الود والمودة، كما نجد ما يعرف بالإهداءات العامة الموجهة للهيئات والمؤسسات والمنظمات والرموز التاريخية والثقافية، فكل ما تحمله إهداءات الكاتب هي عرفان منه بجميل ما قدمه هؤلاء (**المهدى إليهم**) من عون معنوي أو مادي.[2]

[1] ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات" جيرار جينيت من النص إلى المناص"، ص 93-94.

[2] المرجع نفسه، ص94-95.

وما يفرق الإهداءات القديمة عمّا نعرفه الآن هو أن الإهداءات في السابق كانت تتموضع في النص ذاته أو بدقة أكبر في ديباجة النص / الكتاب، أما الآن فهي تسجل حضورها الرسمي والشكلي في النص المحيط (**المناص عامة)** بوصفها ملفوظا مستقلا، في شكل مختصر بسيط محمول للمهدى إليه، وفي شكل أكثر تطورا بوصفه خطابا موجها للمهدى إليه (**فيما يعرف برسائل الإهداء Epitre dédicatiore)** أو هما معا.

ب- إهداء النسخة (La dédicaced d'exemplaire):

يتحرز " **جينيت** " تحرزا كبيرا من هذا العنصر لتعقيده و صعوبة تحديده، و لتداخله، لهذا أراد أن يضع بعض المعالم المميزة بين إهداء العمل (**الكتاب**) و إهداء النسخة دون الدخول في التفاصيل اللاانهائية.

فوجد أن أهم ميزة لإهداء الكتاب ما يكون فيه مطبوعا ومندرجا فيه بعد صفحة العنوان وقبل الاستهلال، أما إهداء النسخة من الكتاب فيكون إهداء بخط يد الكاتب نفسه للقارئ أي المهدى إليه، وعليه يكون إهداء الكتاب ثابتا وإن سحبت عدة نسخ من الكتاب، أما إهداء النسخة فيطوله التغيير بتغير المهدى إليه، ويمكن أن ينتقل إهداء النسخة ليصبح إهداء في الكتاب، مثل ما نجد في المخطوطات من توقيعات وإهداءات التي ستنتقل للكتاب بعد التحقيق والطبع وهذا بعد استشارة الكاتب.

إذن الإهداء هو الصيغة أو العبارة التي يضمنها المبدع في مؤلفه يبغي من ورائها الإقرار بالعرفان لشخص ما، من خلاله يمكن فهم المتن فهما صحيحا.[1]

[1] عبد الحق بلعابد: عتبات " جيرار جينيت من النص إلى المناص "، ص 100-101.

5-تصدير الكتاب:

يعرف " **جينيت** " **(Genette)** تصدير الكتاب بوصفه اقتباسا يتموضع (ينقش) عامة على رأس الكتاب أو في جزء منه، وكانت تعرف في تلك الكتابات التي تنقش على جزء من القلادة ثم استعملت على الكتاب لتدل حرفيا على خارجه، لتموضعها في حاشيته قريبا من النص وبعد الإهداء.

فتصدير الكتاب إقتباس بإمكانه أن يكون فكرة أو حكمة تتموضع في أعلى الكتاب، أو على رأس الكتاب أو الفصل ملخصا معناه فهو ذو وظيفة تلخيصية، وقد عرف تطورا في العصر الرومانسي، حتى وجدنا أن بعض الكتاب يجعل تصديرا (استشهادا) على رأس كل فصل مثلما فعل " **ستاندال** " في " **الأحمر والأسود** " و" **والتر سكوت** " في رواياته.

ويعد التصدير مقدمة للنص والكتاب عامة ذا قيمة تداولية، واضعة لطريقة تسنن بها القراءة الواقعة في قلب الحوار الناشئ بين النص والحكمة التي رجع إليها الكاتب، كما يمكن للتصدير أيضا أن يكون إيقونة كالتصدير بالرسوم والنقوش والصور.[1]

فالتصدير مصاحب نصي من جنس خطاب الاستشهاد، بل إنه الاستشهاد بامتياز على حد تعبير "**أنطوان كومبنيان**" (**Antoine Compagnon**). ويوضع على رأس عمل (**نص أو مجموعة نصوص أو جزء من عمل متسلسل**) لأجل توضيح بعض جوانبه، وهو بهذا المعنى يتموضع خارج العمل (**النص**) ويكون محاذيا لحافته أي في موقع قريب جدا منه، بعد الإهداء (**إذا كان موجودا**) وقبل التمهيد أحيانا.

إن التصدير باعتباره استشهادا يستلزم بالضرورة الانتظام في ملفوظ لغوي، غير أن هذا لا يمنع وجود نتاجات غير لغوية (رسوم مثلا) تنهض بوظيفته.[2]

[1] ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات" جيرار جينيت من النص إلى المناص"، ص 107-108.

[2] ينظر : نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص58.

يمكن أن نميز في التصدير من حيث بنيته المكانية بين نوعين يختلفان من حيث الأهمية:

أ- التصدير الاستهلالي (L'épigraphe liminaire):

يأتي التصدير الاستهلالي على رأس عمل مفرد أو مجموعة من الأعمال المنتظمة في كتاب مفرد أو جزء من كتاب متسلسل يساهم في التضافر مع عناصر أخرى من النص الموازي.

ب- التصدير الختامي (L'épigraphe terninale):

يأتي التصدير الختامي على غير العادة في خاتمة العمل، موقعه هذا يسمح له بعقد علاقة أكثر تحررا في صلته بالقارئ، إذ يصبح من الضروري تقييده بشرط الوضوح والدقة والانسجام.

والتصديرات عموما، سواء أكانت استهلالية أم ختامية، غالبا ما تكون أصلية، إذ يتم الإقرار بها منذ الطبعة الأولى. غير أن هذا الأمر لا يمنع وجود حالات أخرى من التصديرات المتأخرة أو حتى المحذوفة، سواء بقرار من المؤلف ذاته أو بمجرد إهمال من الناشر.[1]

6-العناوين الداخلية:

من المحتمل أن لا يخلو نص من عناوين داخلية، فالكاتب أو المؤلف يلجأ إليها لأنها مساعدة على بناء النص وفهمه، والعناوين الداخلية هي عناوين مرافقة أو مصاحبة للنص بوجه التحديد في داخل النص مثل عناوين للفصول والمباحث والأقسام والأجزاء للقصص والروايات والدواوين الشعرية وهي مثل العنوان الأصلي الموجه للجمهور فعلا على النص (**الكتاب**) أو تصفح وقراءة فهرس موضوعاته باعتبارهم من يرسل إليهم (**يعنون إليهم**) النص والمنخرطون فعلا في قراءته؛ أي أن هذه العناوين تأتي داخل النص وتكون مصاحبة له، وهي تتحدد بمدى إطلاع القارئ فعلا على النص وحضورها فقد تكون خالقة لأفق انتظار معين وهي بمثابة توجيه للقارئ؛ أي أنه هو من يحدد أفقها.

[1] ينظر: نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص 58-59.

إن ما يفرق العناوين الداخلية عن العنوان العام، هو عاملية العناوين الداخلية في الكتاب (**غير ضرورية**) على عكس العنوان الأصلي الذي يعد حضوره ضروريا؛ فحضور العناوين الداخلية محتمل وليس ضروريا وإلزاميا في كل الكتب، إلا ما كانت تحتاج إلى تبيان أجزائها وفصولها ومباحثها، فتوضع هذه العناوين لزيادة الإيضاح وتوجيه القارئ المستهدف ويمكن أن يلجأ إليها الناشر لضرورة تقنية طباعية.[1]

من جهة أخرى يمكن النظر إلى العناوين الداخلية مثلها مثل العنوان الأصلي تعمل إما على تكثيف فصولها أو نصوصها عامة، وإما تفسيرها، وإما وضعها في مأزق التأويل، فغالبا ما كانت العناوين الداخلية للأعمال الأدبية الكلاسيكية تحمل إما اسم البطل أو السارد، وإما اسم المغامرة التي يقوم بها هذا البطل أو البلد الموجود فيه، أو تأتي في جملة معبرة...، أما في الحقبة المعاصرة فيرى " **جينيت** " (**Genette**) أنها أحدثت تغييرات فيها تماشيا مع تطور الأجناس الأدبية منها الرواية والرواية الجديدة، خاصة التي تكون بعض فصولها مرقمة أو تحمل عنوانا أو حرفا أبجديا إلى غير ذلك من التقنيات الكتابية الجديدة.[2]

7-الحواشي والهوامش :

قدم " **جينيت** " (**Genette**) تعريفا شكليا للحاشية والهامش، فعرفها على أنها : " **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 توضيحه 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 أو أسفل صفحة النص، أو في آخر الكتاب تخبرنا عما ورد فيه.[3]وعليه فهي مدونات خارج المتن تمكن من تعميق الموضوع وزيادة الإطلاع أو توسيع نقاط إضاءتها، تقدم تفسيرا لنقاط مختلفة .

[1] ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات "جيرار جينيت من النص إلى المناص"، ص 124-125.

[2] المرجع نفسه، ص 125.

[3] ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات " جيرار جينيت من النص إلى المناص"، ص 127.

ب–النص الفوقي:

يعد النص الفوقي ثاني أهم أقسام المناص إلى جانب النص المحيط، وقد سبق وأشرنا إلى أن النص الفوقي ما تندرج تحته كل الرسائل والخطابات الموجودة خارج الكتاب (**عامة أو خاصة**)، فتكون متعلقة به ودائرة في فلكه، وينقسم حسب " **فيليب لان** " (**philippe lane**) إلى نص فوقي تأليفي نجد فيه الاستجوابات الحوارات، المراسلات، التعليقات الذاتية، اللقاءات صحفية كانت أو إذاعية، أو تلفزيونية...وهو ما فرعه "**جينيت**" (**Genette**) لنص فوقي عام وخاص، وإلى نص فوقي نشري فيه الإشهار، قائمة المنشورات، الملحق الصحفي لدار النشر، الأمر الذي لم يركز عليه " **جينيت** " (**Genette**) كثيرا لارتباطه بالمناص النشري.

1–النص الفوقي العام :

النص الفوقي العام هو كل ما تبقى من المناص بعد دراستنا للنص المحيط، فهو كل العناصر المناصية التي نجدها ماديا ملحقة بالنص في الكتاب نفسه والتي تدور في فلك حر داخل فضاء فيزيقي واجتماعي يفترض أنه غير محدود.

يتحدد موقع النص الفوقي العام في أي مكان خارج الكتاب، إذ يمكن أن يظهر في جريدة أو مجلة أو في حصة تلفزيونية أو إذاعية، أو لقاء صحفي، أو ملتقى أو مؤتمر...[1]

2–النص الفوقي الخاص:

إن الذي يميز ويفرق بين النص الفوقي العام والنص الفوقي الخاص، ليس غياب الجمهور المستهدف، ولكن حضوره المتموضع بين الكاتب والجمهور المحتمل المعبر عنه بالمرسل إليه الأول، لهذا كان الكاتب في النص الفوقي العام يتوجه إلى الجمهور المحتمل عن طريق وسيط وهو الكتاب. أما النص الفوقي الخاص، فيتوجه قبل كل شيء إلى المرسل إليه الواقعي. لأجل ذلك يقسم " **جينيت** " (**Genette**) النص الفوقي الخاص إلى قسمين:

[1] ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات "جيرار جينيت من النص إلى المناص"، ص 135.

3-النص الفوقي السري:

النص الفوقي السري يتكون من المراسلات بين الكاتب وقرائه، وإما رسالات مكتوبة أو شفوية من قرائه؛ بوصفه بوابة مرور سرية يمر عبرها القارئ من اللانص إلى النص.

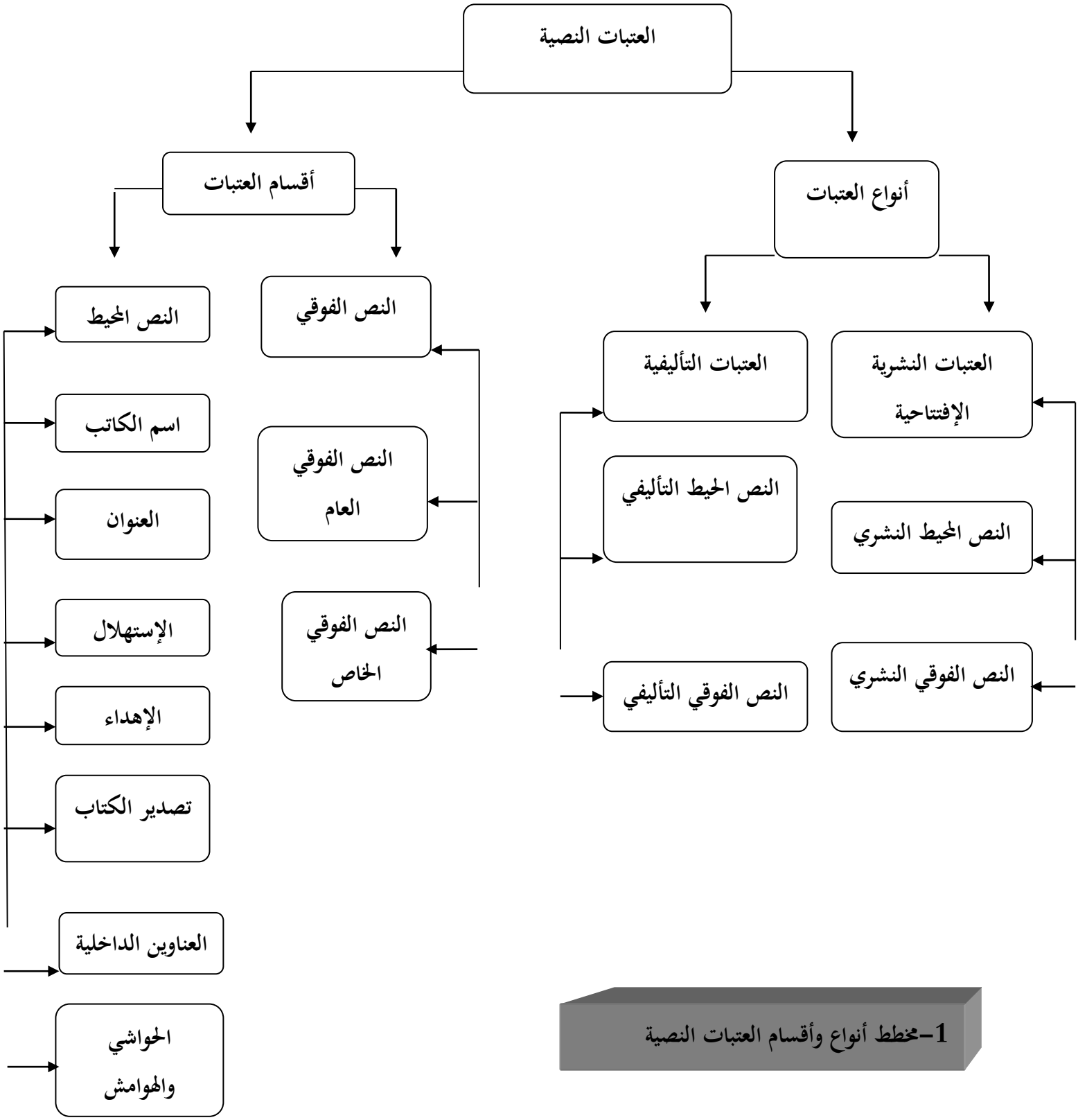
4 -النص الفوقي الحميمي:

النص الفوقي الحميمي يتوجه فيه الكاتب إلى ذاته محاورا إياها، وهذه الوجهة الذاتية تأخذ شكلين هما:

- شكل المذكرات اليومية.
- شكل النصوص القبلية.

إن ما يمكن ملاحظته حول المناص عامة بقسميه النص المحيط والنص الفوقي، هو قدرة القارئ على الانتقال بينهما بكل حرية، وهذا لتعالقهما الجمالي والتداولي، وللتفاعل المستمر بين المناص ونصه، قصد تحقيق قيمته الشعرية والتجارية.[1]

[1] ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات "جيرار جينيت من النص إلى المناص "، ص139.



1-مخطط أنواع وأقسام العتبات النصية

3-وظائف العتبات النصية وأهميتها:

أ-الوظائف :

لا تكتسب العتبات النصية وظائفها إلا بسياقها، فهي تعمل على تعيين مضمون النص، والغرض المقصود منه، حيث أنها تشكل نظاما إشاريا ومعرفيا لا يقل أهمية عن المتن الذي يحفزه أو يحيط به، بل يلعب دورا رئيسيا في نوعية القراءة وتوجيهها. فالعتبات النصية نصوص محايدة للنص لها وظائف و فضاءات تعين على إنتاج المعنى وتشكيل الدلالة.[1]

ومنه فإن وظائف العتبات تتنوع وتتداخل، وذلك بتنوع وتعدد هذه العتبات ذاتها، ويمكن إجمال وظائفها كما يلي :[2]

1-وظيفة تسمية النص:

تشكل هذه السمة الطابع المألوف في تصورنا لطبيعة ووظيفة هذه النصوص (**العنوان وهو بمثابة اسم الكاتب**). فالعنوان على سبيل المثال باعتباره عتبة أساسية ونصا صغيرا داخل نص كبير يحيل إلى اسم الكاتب.

2-وظيفة التعيين الجنسي للنص:

لابد للكاتب أن يندرج في سلسلة أدبية معينة، تشرعن وجوده في دائرة الإنتاج الأدبي عامة، ويصطلح بهذه الوظيفة كل من العتبات الجنسية (رواية، قصة، مسرحية) والعناوين ذات الميسم الشكلي؛ فاندراج النص ضمن سلسلة أدبية معينة (رواية، شعر، مسرحية، قصة...) تبرز وجوده في الإنتاج الأدبي.

[1] هانم محمد حجازي الشامي: سيميائية العتبات النصية والخطاب الشعري، ص 650.

[2] ينظر: عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، دار الحوار، سوريا، ط1، 2009، ص 45.

3-وظيفة تحديد مضمون النص والغاية منه:

يقصد بوظيفة تحديد مضمون النص والغاية منه كل من: عنوان صفحة الغلاف، والعناوين الداخلية ذات الميسم التيمي (**Thématique**) من جهة، كما نجد كلا من الخطاب التقديمي والشبيهات وكلها نصوص تسعى إلى إبراز الغاية من تأليف الكتاب من جهة ثانية.[1]

4-وظيفة تحقيق عبور القارئ:

إن الحديث عن وظيفة تحقيق عبور القارئ إحالة انتقال من خارج النص (**اللانص**) إلى داخل النص بوصفه لحظة تخييل. إذ يؤذي القارئ وظيفة تحقيق الخيال وتخييل الحقيقة. وتكون العتبة وظيفة إخبارية محظى؛ وهذا ما يتبدى في : اسم الكاتب ودار النشر وتاريخ النشر، كما أنها تقود إلى التعرف على قصدية ما، أو على تأويل محدد متصل بالكاتب، وهذه هي الوظيفة الأساسية لأغلب المقومات والتعيينات الجنسية **Lndication generique** التي نجدها على أغلفة الرواية.[2]

ونجد أيضا الوظيفة الجمالية التي تزين الكتاب وتنمقه، والوظيفة التداولية التي تكمن في استقطاب القارئ واستغوائه، بل إن المظهر الوظيفي للنص المجاور يتلخص أساسا كما أشار " **جينيت** " **(Genette)** في كونه خطابا أساسيا ومساعدا مسخرا لخدمة شيء آخر يثبت وجوده الحقيقي وهو النص، وهذا ما يكسبه تداوليا قوة إنجازية أو إخبارية باعتباره رسالة موجهة إلى القراء أو الجمهور.[3]

تساعد وظيفة العتبات النصية في فهم خصوصية النص الأدبي وإثبات مقاصده الدلالية والتداولية، ناهيك عن المساهمة في إنتاج المعنى وتشكيل الدلالة بالتفاعل النصي، وللعتبات الدور التواصلي الهام الذي تلعبه

[1] ينظر: عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص 45.

[2] المرجع نفسه، ص44.

[3] ينظر: جميل حمداوي، لماذا النص الموازي؟، ص221-222.

في توجيه القراءة، بالإضافة للدور التداولي الذي يمكن من استقطاب القارئ كونها تمثل خطابا أساسيا ومساعدا لخدمة شيء آخر هو النص ما يكسبها تداوليا قوة إنجازية بوصفها رسالة موجهة إلى الجمهور والقراء.

في رؤية أخرى تساهم العتبات النصية في إبراز الشكل ومحتواه وقضاياه ومنظوراته الفكرية مما يستدعي تحليل نصي معمق وفق منهجيات نقدية وعملية ومعرفية محددة.[1]

ما يمكن توضيحه هو أن وظائف العتبات النصية غير خاضعة للاختبار باعتماد وظيفة وإقصاء أخرى؛ فكما للعنوان وظائفه الخاصة به؛ فللإهداء وظائفه الخاصة، والشيء نفسه بالنسبة للعتبات الأخرى. لتشكل وظائف العتبات النصية موضوعا متنوعا ما يستدعي التطرق إليها نوعا بنوع حسب ما سنراه في الفصل اللاحق.

ب– الأهمية:

أصبح موضوع العتبات النصية اليوم محل اهتمام كبير في الدراسات الأدبية والنقدية الحديثة لأنه بدأ ينظر إليه بوصفه جزء من القيمة الإبداعية المتكاملة للخطاب الأدبي عموما، فلم يعد المتن النصي هو المقصود الوحيد في القراءة لأن ما حوله من هوامش وتفضيلات صارت تؤثر في طبيعة القراءة والتأويل، بحيث يمكنها أن تحل كثيرا من الإشكالات التي تواجه القارئ، لذا فإن كثيرا من الدارسين يرون أن العتبات النصية الموضوعة حول النص باتت تشكل في الوقت الحاضر نظاما إشاريا ومعرفيا لا يقل أهمية عن المتن ويجب على القارئ أن يلحظه ويربطه به.[2]

كما أن عتبات النص لا يمكنها أن تكتسب أهميتها بمعزل عن طبيعة الخصوصية النصية نفسها، وبمعزل أيضا عن تصورات المؤلف للكتابة أو اختياراتها التصنيفية المحددة لقضاياها الأجناسية ".[3]

---

[1] ينظر: عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص البنية والدلالة، ص7–8.

[2] إبراهيم نصر الله: سحر النص من أجنحة الشعر إلى أفق السرد، تق: محمد صابر عبيد، قراءة في المدونة الإبداعية، دار الفارس، الأردن، ط1، 2008، ص 199.

[3] عبد الفتاح الحجمري : عتبات النص (البنية والدلالة)، ص16.

" وتكمن أهمية العتبات النصية في وجود علاقة بين المتن والقارئ لأنها المفتاح الذي يوجهه، وتعتبر مشروطة بقراءة هذه النصوص الموازية، وذلك لأننا لا نلمح فناء الدار قبل المرور بعتباته". [1] أي أنه تصبح هناك ضرورة أو حتمية بقراءة النصوص عند قراءة المتن لأنه لا يمكن الدخول في عالم المتن قبل المرور بعتباته.

وللعتبات أيضا أهمية في تحديد جنس العمل ونوعه، وكذا تسميته وتحديد مضمونه، بالإضافة إلى التعرف على صاحب العمل، والناشر، والظروف المرافقة لصدور الكتاب، فهي بمثابة مرشد القارئ في رحلته لاستكشاف العمل من الخارج إلى الداخل، وتتغير طبيعة العتبات حسب المراحل والثقافات والأجناس الأدبية، وحتى عند الكتاب أنفسهم من كاتب لآخر، ومن طبقة لأخرى ومن ناشر لآخر مع ما يترتب من هذه التباينات والاختلافات من نتائج على مستوى الإنتاج والتلقي؛[2]أي أن العتبات تحمل مؤشرات تجعل القارئ للكتاب يتعرف على نوع العمل، من خلال المؤشر الأجناسي أو المقدمة، كما يمكنه البحث في العتبات الأخرى على اختلافها حتى يتعرف على نوع العمل.

الملاحظ عن مختلف العتبات النصية ابتداءا من الصفحة الأولى للغلاف والتي تضم اسم الكاتب، والناشر والعنوان، حتى الصفحة الأخيرة التي تحمل ملحقا أو تعليقا إضافة إلى كل العتبات الأخرى المختلفة، فلا تكمن أهميتها فقط فيما يمكن أن توفره للمتلقي من مجال يساعده على استهلاك النص وتلقيه وربط علائق تواصلية معه فحسب، ولكن أهميتها تأتي أيضا من خصوصيتها كنصوص تطرح بدورها مشاكلها الخاصة بالقراءة وتثير أسئلة بخصوص مكوناتها ووظائفها المختلفة.[3]

[1] عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص، بحث في التراث العربي والخطاب النقدي، ص23.

[2] عبد المالك أشهبون : عتبات الكتابة في النقد العربي الحديث، مجلة علامات، النادي الثقافي الأدبي، ج 58، م 15 ، ديسمبر 2005، جدة، ص 280.

[3] السعدية الشاذلي: مقاربة الخطاب المقدماتي الروائي" مقدمة حديث عيسى بن هشام " و " إنشاء الروايات العربية"، جامعة الحسن الثاني–عين الشق كلية الآداب و العلوم الإنسانية–الدار البيضاء، ص15.

وفي الأخير يمكن القول إنه لا ينبغي المبالغة في الاهتمام بالعتبات النصية كما يشير " **فيليب لان** " **(philippe lane)** إلى ذلك في خلاصة بحثه عن العتبات النصية، إذ يرى أن دراسة النصوص الموازية ينبغي أن تكون دونما مبالغة؛ أي أنه كان يعي أن الاهتمام يكون من جانبين أن صعوبة أو استسهالا، فلا يمكن المرور أمام عتبة نصية كما لا يمكن إعطائها أكثر مما تستحق".[1]

ويمكن القول إن العتبات النصية تهدف إلى تقديم تصور أو لي يسعف النظرية النقدية في تحليل النص الأدبي،كما تسعى إلى تفسير جيولوجيا المعنى بوعي يحفر في التفاصيل، وفي النص الأدبي الذي يحمله في نسيجه تعددية وظلال لنصوص أخرى.

ثانيا: العتبات النصية في الدرس الأدبي:

تعد العتبات النصية في الدرس الأدبي النقدي الحديث والمعاصر جزء لا يتجزأ من الدراسات السيميائية التي تبحث في وظائف العلامات غير اللغوية وأنماطها النسقية ، إلا أن العلامة قد تكون في أصلها لسانية وغير لسانية.

فالسيمياء علم الإشارة الدالة مهما كان نوعها وأصلها، أي أن النظام الكوني بكل ما فيه من إشارات ورموز هو نظام ذو دلالة. والسيمياء بدورها تختص بدراسة بنية هذه الإشارات وعلاقتها في هذا الكون، وكذا توزيعها ووظائفها الداخلية والخارجية.[2]

في ضوء ما سبق ذكره نتعقب واقع العتبات النصية في الدرسين الغربي والعربي .

[1] ينظر: يوسف الإدريسي، عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، منشورات مقاربات، ص 11.

[2] ينظر: قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، الوراق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2008، ص 48.

1- العتبات النصية في الدرس الغربي:

مصطلح العتبات النصية من المصطلحات التي أثارت جدلا واسعا في الساحة الغربية، فأولت له عناية كبيرة مع بداية النصف الثاني من القرن العشرين، إذ ظهرت مجموعة من المقاربات تهتم بدراسة العتبات، والفضل في تتبع هذا الحقل المعرفي الذي يصطلح عليه بـ" **المناص**" راجع لنقاد وأدباء من بينهم نذكر:

- كلود دوشي (Claude Duchets) في مقالته في مجلة الأدب سنة 1971 م " **من أجل سوسيو- نقد**" حيث تعرض لمصطلح المناص، كونه منطقة متردد...أين تجمع مجموعتين من السنن: سنن اجتماعي، في مظهرها الإشهاري، والسنن المنتجة أو المنظمة للنص.

- **جاك دريدا (Jacques Derrida)** في كتابه التشتيت 1972 م، وهو يتكلم على خارج الكتاب (**Hors Livre**)، الذي يحدد بدقة الاستهلالات والمقدمات، والتمهيدات، والديباجيات، والإفتتاحيات محللا إياها، فهي دائما تكتب لتنتظر محوها، الأفضل لها أن تنسى، لكن هذا النسيان لا يكون كليا فهو يبقى على أثره، وعلى بقاياه ليلعب دورا مميزا وهو تقديم النص وجعله مرئيا، قبل أن يكون مقروءا.[1]

- ج.دوبوا (J. douboi) في كتابه " **L'assommoir De Zola,Société discours, Idéologie 1973**"، نجد أن " **دوبوا** " قد تعرض لمفهوم المناص، وهو يدفع بالتحليل لمصطلح الميتانص **(meta-texte)** معينا حدوده وعتبته.

- فيليب لوجان (philippe lejeune) في كتابه " **الميثاق السير ذاتي** " 1975، بتعرضه لما سماه حواشي أو أهداب النص، فحواشي النص المطبوعة هي في الحقيقة تتحكم بكل القراءة من (اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي، اسم السلسلة، اسم الناشر، حتى اللعب الغامض للاستهلال.[2]

[1] ينظر: عبد الحق بلعابد: عتبات " جيرار جينيت من النص إلى المناص "، ص 29 .

[2] المرجع نفسه، ص29-30.

– مارتان بالتار (Martin Baltard) في كتابه المشترك حول **L'écrit et lesécrits d'analyse et considération didactiques (1979problèmes)** الخاص بالمقرر الأوروبي لتعليم اللغات الحية. استعمل الكتاب السابق مصطلح المناص لأول مرة بالدقة المنهجية و السعة المفاهيمية التي سيعالجه بها " **جينيت " (Genette)** في كتابه " **عتبات** ". ويحددها " **بالتار " (Baltard)** بدقة قائلا هي : " **مجموع تلك النصوص التي تحيط بالنص أو جزء منه، تكون مفصولة، مثل عنوان الكتاب، وعنأو ين الفصول والفقرات الداخلة في المناص**".[1] وهو بذلك تعرض لمصطلح المناص بدقة متناهية.

لقد توسعت دائرة المناص وذلك ما جاء في مقالة " **هنري ميترون " (Henri Mitron)** حول العنونة 1979، أو في كتابه اللاحق " **خطاب الرواية** " 1980، لما تكلم عن تلك المناطق المحيطة بالرواية أو تلك الأماكن الموسومة التي تدفعنا لقراءة الرواية، وحملنا على فهمها، بخاصة ما يأتي في أول صفحة غلاف (**اسم الكاتب، والناشر، صفحة العنوان، الصفحة الأخيرة للغلاف، ظهر الغلاف**...)، وهي التي تعين الكتاب كمنتوج سلعي قابل للشراء والاستهلاك من طرف القارئ.[2]

أ–المناص عند جيرار جينيت (Gérard Genette):

عرض " **جينيت " (Genette)** في كتابه " النص الجامع 1979" مفهوم الشعرية والمتعاليات النصية، والتناص، والميتانص والمناص مدخلا، هذه المصطلحات في علاقات حوارية ظاهرة وخفية.

"**جينيت " (Genette)** في هذا المؤلف وقع في فخ التداخل المصطلحي والمفاهيمي بين كل من التناص، والتعالي النصي، والنص الجامع، والميتانص، والمناص، فهي مصطلحات تقترب مفاهيمها وتتداخل عند

[1] عبد الحق بلعابد: عتبات " جيرار جينيت من النص إلى المناص "، ص 29–30.

[2] المرجع نفسه، ص 32.

تحديد كل مصطلح منها، فنجده مثلا يشير إلى مصطلح المتعاليات النصية كمصطلح جامع للتناص الذي يأخذه بمعناه الضيق الكلاسيكي، فهو لا يزال يعتقد أن النص الجامع موضوع الشعرية الذي يكون فوق وتحت وحول النص، ويقصد بهذا الأخير " **المناص** ".[1]

ليواصل تتبع هذا المصطلح في كتابه " **أطراس 1982**" الذي فرق فيه بين المناصية وبين المتعاليات النصية التي أصبحت تحد بها الشعرية، وما المناصية والمناص إلا أحد أنماطها، ليقدم لنا أولى التحديدات للمناص في كتابه الذي احتفى فيه بدراسته للتعالقات النصية **(Hypertextualité)**. هذا الكتاب الذي يعد من بين المؤلفات التي أشار فيها إلى العتبات النصية التي ترتسم على علاقة، مع ما يمكن أن يسمى بالنص الموازي أو الملحقات النصية، مثل العنوان والعنوان الفرعي والمقدمات ...من العلامات الثانوية وإشارات الكتابة أو قد يكون في بعض الأحيان شرحا أو تعليقا رسميا أو شبه رسمي.[2]

وقد حدد " **جينيت** " **(Genette)** أنماط التعالي النصي في خمسة أنماط هي :

- التناص الذي هو العلاقة بين نصين أو أكثر.

- الميتانص أو (**ما وراء النص**) وهو علاقة التعليق الذي يربط نصا بآخر يتحدث عنه دون أن يذكره.

- النص الأعلى وهو العلاقة التي تجمع بين نص أعلى ونص أسفل وهي علاقة تحويل ومحاكاة.

- المناص ويكون في العناوين والمقدمات والخواتيم والصور وكلمات الناشر.

- جامع النص (**معمارية النص**) وهوا لأكثر تجريدا وتضمنا حيث يتضمن مجموعة الخصائص التي ينتمي إليها كل نص على حدة في تصنيفه (**جنس أدبي، رواية، شعر**...).[3]

---

[1] ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات " جيرار جينيت من النص إلى المناص "، ص 32.

[2] عزوز أمينة: هندسة العتبات النصية في رواية " سفر السالكين " لمحمد مفلاح مقاربة سيميائية، جسور المعرفة، مخبر المناهج النقدية المعاصرة وتحليل الخطاب، جامعة مصطفى اسطمبولي، معسكر-الجزائر، المجلد 7، 2021/12/27، الجزائر، العدد 5، ص 421.

[3] ينظر: محمد عزام، النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 2001، ص 40-41.

حاول " **جينيت** " **(Genette)** بهذه الأنماط الخمسة رصد تعالق النصوص بعضها ببعض دون أن يتفلت من العلاقات والتفصيلات التي تحكم بنية النصوص المتعدية بوصف النص منفتحا ومتعديا إلى نصوص أخرى.[1]

ب–المناص بعد " جيرار جينيت " (Gérard Genette):

انتشرت الكتابات حول المناص بعد كتاب " عتبات "، خاصة وأن " **جينيت** " **(Genette)** قد فتح آفاقا واسعة لبحثه ليس في الرواية فقط، ولكن في المسرح، والسينما، والرسم، والموسيقى...

ولهذا الإنفتاح صدى، حيث خصصت له مجلة " **الشعريات** " **(Poétique)** عددا مميزا (العدد 69، لشهر جانفي 1987)، فدرسته في مجالات عدة فلسفية وثقافية وبصرية...

كما نجد كتابا مهما آخذ منحا تطبيقيا للمناص، ومركزا على المناص النشري، أو مناص الناشر الذي لم يركز عليه كثيرا " **جينيت** " **(Genette)**، خاصة في بعده التداولي، وهو كتاب **" La périphérie du texte"** 1992 لفيليب لان **(Philipp Lane)**.[2]

وبهذا نكون قد تتبعنا حركية مصطلح المناص في مرحلة قبلية سابقة لجيرار جينيت وكذا صورت عند الباحث نفسه ناهيك عما تبع رؤيته من دراسات ووجهات نظر، وهو ما عابه " **فيليب لان** " **(Philippe Lane)**، وقد حدد هذا الأخير منهجه منذ البداية، باشتغاله على الدراسة الآنية التي ساعدته على الكشف عن حدود المناص ومحدداته، وضبط مبادئه ووظائفه، غير أنه لم ينتزع المناص من تاريخه، فهو ما إن يتعرض لعنصر مناصي إلا يقدم لنا تاريخه متتبعا تطوره من حيث الاستمرار أو الاختفاء، محافظا بذلك على منهجه الآني، بوضعه جدولا عاما قابلا للتعديل والإضافة، لأن المناص في خلق جديد، تضبطه قواعده التداولية وتلقيات جمهور القراء له.[3]

[1] ينظر: محمد عزام، النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي، ص 41.

[2] عبد الحق بلعابد: عتبات " جيرار جينيت من النص إلى المناص "، ص 35.

[3] المرجع نفسه، ص 35-36.

2- العتبات النصية في الدرس الأدبي العربي:

إذا تأملنا طبيعة التأليف العربي قديما نجد أن أول ما وصلنا منه كان عبارة عن مرويات شفوية ينقلها طلبة العلم عن شيوخهم وعلمائهم. ومهما كانت طبيعة هذه التصانيف فإنها صارت فيما بعد تحترم بشكل مشروط أو تلقائي ما اجتمع عليه رأي العلماء في أمر التأليف، إذ أصبح المؤلفون لا يخرجون عما يعرف بالرؤوس الثمانية في التأليف والتي أو ردها " **المقريزي** " في كتابه " **المواعظ** "، إذ قال: " **اعلم أن عادة القدماء من المعلمين قد جرت أن يأتوا بالرؤوس الثمانية قبل افتتاح كل كتاب وهي الغرض والعنوان والمنفعة والمرتبة وصحة الكتاب ومن أي صناعة هو كم فيه من أجزاء وأي أنحاء التعاليم المستعملة فيه** ". [1]كما أن تلك الرؤوس الثمانية تتطابق مع جانب هام مما يصطلح عليه اليوم في أدبيات اللغات الواصفة " **بالعنوان** " لدى " **شارلز غريفل**" **(Charles Grvel)**، والعتبات وفق اصطلاح " **جيرار جينيت** " **(Gérard Genette)**، وهوامش النص بلغة " **هينري ميتران** " **(Henri Mittrand)**. [2]

وما إن عرفت صناعة التأليف تطورا حتى بدؤوا يتدبرون شاكليتها التي لا تنفصل عن عمق مضامينها ومنافعها، فعرفوا الكتابة وميزوها عن السجل والسفر (...) وكانوا لا يرضون بالكتاب إلا إذا كان مختوما ومعنونا، وهنا يكشف لنا عن مكونين إثنين من مكونات العتبات النصية وهما " **الختم والعنوان** ".[3]

وطالما أن السيميائيات لا تبحث عن الدلالة فقط بل عن طريق تشكيلها كذلك؛ فإن الدارس للعنوان يحضر في بنيته ومضامينه للوقوف على طريقة مبدع النص في صنع عنوانه، وترجع أهمية العنوان إلى كونه يختصر

[1] ينظر: عبد الرزاق بلال، " مدخل إلى عتبات النص " دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، ص 26-27-28.

[2] يوسف الإدريسي: عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، ص 35.

[3] ينظر: عبد الرزاق بلال، " مدخل إلى عتبات النص " دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، ص 28.

الكل ويعطي اللمحة الدالة على النص المغلق، ويصبح نصا مفتوحا على كافة التأويلات، [1]وقد جرت العادة في التأليف العربي القديم أن تتغلب عناوين مؤلفات العلماء على أسمائهم؛ أي أن العالم أشهر ما يكون بمصنفاته مما سوى ذلك.[2]

ونرى أن الباحثين المغاربة كانوا هم السابقين لدراسة العنوان، فهذا " **محمد مفتاح** " نراه يقدم لنا معونة كبرى لضبط وانسجام النص وفهم ما غمض منه.[3]

أما الختم فمعناه في معاجم اللغة وقواميسها " **وضع نقش على الكتابة وختم الشيء؛ أي طبعه وأثر فيه بنقش الخاتم، ومنه أن خاتم أو طابع المصنف على مصنفه مأمنة له من الضياع أو الانتساب المغلوط، أو ما شاكل ذلك من آفات التأليف المعروفة**".

بالإضافة إلى التوقيعات والتي تعد إحدى عناصر عتبات النص أيضا، والتي حرص فيها العلماء على الدقة والإيجاز، وعرفها ابن خلدون بقوله : " **ومن خطط الكتابة التوقيع...**".[4]

وقد انشغلوا بعد ذلك بنتيجة تطور تقنيات الكتابة ومنهجيات التأليف وشيوع بعض الأعمال الترجمية – بشكل بناء النص وإخراجه، فبدأوا يعون ضرورة اتباع سنن خاصة في التأليف، واستهلال كتاباتهم بعناصر تمهيدية تسبق مقصدية خطاباتها، وقد نشأ هذا الوعي وتنامى بدرجات مختلفة، وفي فترات متفاوتة، فاتخذ في البداية شكل إشارات وتوجيهات متناثرة في مصنفات عامة، ثم أفرد بعد ذلك بمؤلفات خاصة، تحدد قواعد كتابة النصوص وضوابط تفصيل خطاباتها، من بينها على سبيل المثال لا الحصر: **أدب الكاتب لابن قتيبة**

[1] فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، ص 225-226.

[2] عبد الرزاق بلال:" مدخل إلى عتبات النص " دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، ص 30.

[3] فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، ص 227.

[4] ينظر: عبد الرزاق بلال، " مدخل إلى عتبات النص " دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، ص 28-29-30.

(ت276هـ)، وأدب الكتاب للصولي (ت 335 هـ)، والاقتضاب بشرح أدب الكتاب للبطليوسي (ت521هـ) وأحكام صنعة الكلام للكلاعي (ت منتصف ق 6 هـ)...

ولا تنحصر قيمة هذه المصنفات وكثير غيرها في كونها تحدد الخصائص البنيوية لعناصر الخطاب الواصف للنص المركزي ووظائفها التداولية بالنسبة للكتاب والكاتب والقارئ، ولكنها تكشف – علاوة على ذلك – بعض التجليات الأولية لما يمكن الاصطلاح عليه تسمية " **عناصر تصدير النص** " أو " **عتبات النص** " بالاصطلاح الحديث، كما أنها تمكن من تتبع التحولات والتطورات التي مست بنيتها عبر أبرز لحظات شيوع الكتابة وانتظامها عند العرب.[1]

وقد أقر الناقد العربي الحديث على تغيب دور العتبات في النقد التقليدي، إذ كان هاجس الناقد وشغله الشاغل هو ربط العمل الروائي بما هو خارج نصي، في حين تم تغييب خطاب العتبات التي طالما اعتبرها ثانوية وعرضية، وذلك أنها لم ترق بعد في نظره إلى مستوى تمتعها باستقلالية بنيوية خاصة.[2]

وإن دراسة هذا الحقل " **العتبات النصية** " بذلك التناول المتسم بعمق التصور لم يكن إلا حديثا حيث استفاد من إنجازات الدرس اللساني الحديث والدرس السيميائي وتحليل الخطاب والشعرية والسرديات، وفن التصوير والتشكيل وعالم الإشهار والدعاية. فكل هذه الأبحاث الحديثة تسعى إلى التعمق والوصول إلى الفكرة الرئيسية، وبالتالي لابد من الإحاطة بالمادة المدروسة من كل جانب.[3] فقد بدأ يتشكل وعي العرب بالاختلافات البنيوية والوظيفية بين عناصر العتبات والمتن مع شيوع الكتابة وتنامي حركة التأليف المنظم، نتيجة بروز الحاجة إلى تحديد ضوابط الكتابة وقواعد التأليف، لتكون عمادا للأدباء والكتاب الناشئين في صناعة مؤلفاتهم وتفصيل أبوابها ومباحثها.

---

[1] يوسف الإدريسي: عتبات النص، ص 28.

[2] ينظر: عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص 18.

[3] ينظر: عبد الرزاق بلال، " مدخل إلى عتبات النص " دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، ص 22.

ويمكن القول إنه بالرغم من تطابق أحكام العرب قديما وتصوراتهم لأفانين الكتابة وطرائق صياغة المؤلفات وتقديمها للقراء مع جملة من الإشارات النظرية التي قام عليها الاهتمام بعتبات النص لا يزال هذا الموضوع في الثقافة العربية القديمة في حاجة ماسة إلى من يسبر أغواره ويعيد النظر في دراسته،[1]وذلك أن الكاتب والناقد العربي لم يكن في مستوى نقدي يسمح بارتقاء مداركها إلى آفاق معاني تلك العتبات والإلمام بعميق دلالتها بحكم منطلقاته المرجعية وأدواته النقدية.

لقد اعتبر الناقد العربي عتبات النص الروائي نصوصا صماء غير ناطقة إلا بما يريد الناقد أن تنطق به فيقولها ما يريد من مضامين تعزز تصوره القبلي، وتدعم إسقاطاته النقدية غير المبررة نصيا، وهذا في الحقيقة تصور نقدي لا يستمد مشروعية أحكامه النقدية من بنيات النص الداخلية بل من بنيات خارج نصية أخرى.[2]

والملاحظ أن هناك تنوعا مهما في تناول العتبات المحيطة في نقدنا المغربي المعاصر، إذ خص "**عبد الفتاح الحجمري**" الخطاب الإفتتاحي لأعمال الباحث "**عبد الفتاح كليطو**" النقدية في كتابه "**عتبات النص البنية والدلالة**"(**1996**)، كما قارب "**عمر حلي**" أهمية العتبات في مجال السيرة الذاتية في مؤلفه "**البوح والكتابة ، دراسة في السيرة في الأدب العربي 1998**"، في حين انكبت "**السعدية الشادلي**" على خطاب المقدمات الروائية في أطروحتها "**مقاربة الخطاب المقدماتي الروائي (دون تاريخ)**"، أما "**عبد النبي ذاكر**" فتوقف عند خصوصية العتبات في خطاب الرحلة "**عتبات الكتابة، مقاربة لميثاق المحكي الرحلي 1998**"، في حين ركز "**عبد الرزاق بلال**" على دراسة العتبات في النص القديم، مركزا على أهمية الخطاب وذلك في كتابه "**مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم(2000)**" ويتمثل فضل هذه الدراسات في رمزية تحقيق السبق في عرض هذه الأفكار النقدية الجديدة والدعوة إلى نشرها في أوسع نطاق.[3]

[1] ينظر: يوسف الإدريسي، عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، ص 26-27.

[2] ينظر:عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص 19.

[3] ينظر: نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص58-59.

لقد تطور بشكل ملحوظ الاهتمام بصيرورة عتبات النصوص الأدبية النظرية منها والنقدية والتاريخية في النقد العربي المعاصر فتعددت المصطلحات وتقاربت المفاهيم، فنجد "**حميد الحميداني**" يوضح أن: " **العتبات يقصد بها ذلك الحيز الذي يشغل الكتابة ذاتها، بامتيازها أحرفا طباعية على مساحة الورق، ويشمل ذلك نظرية تصميم الغلاف ووضع المطالع وتنظيم، وتغيرات الكتابة المطبعية وتشكيل العناوين وغيرها**".[1]

ويوافقه "**محمد عزام**" الذي يستعمل مصطلح العتبات ويعرفها بقوله: "**العتبات هي ما نجدها في العناوين والمقدمات والخواتم وكلام الناشر والصور...**".[2]

واقترح الناقد المغربي "**سعيد يقطين**" مصطلحا آخر هو "**المناصة**" ويقسمها إلى نوعين داخلية وخارجية ويقول "**المناصة**" **(Paratextualite)** وهي البنية النصية التي تشترك وبنية نصية أصلية قد تكون شعر أو نثر، وقد تنتمي إلى خطابات عديدة، كأنها قد تأتي هامشا أو تعليقا على مقطع سردي أو حوار وما شابه. وهنا يستعمل المناصة بوصفها تفاعلا نصيا داخليا. أما المناصات الخارجية فهي ما يدخل في نطاق المقدمة والذيول والملاحق وكلمات الناشر وكلمات على ظهر الغلاف وما شابه.[3]

كما ترجم "**فؤاد الزاهي**" مصطلح **(Le paratexte)** بالمحيط الخارجي أو محيط النص الخارجي، أما "**عبد العالي بوطين**" فيستعمل المناص على غرار ترجمة سعيد يقطين.[4]

وترجم الباحث التونسي " **محمد الهادي المطري** " مصطلح **" La paratextualite "** بالموازنة النصية أو الموازي النصي.

[1] حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص55.
[2] محمد عزام: النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي، ص30.
[3] ينظر: سعيد يقطين، " انفتاح النص الروائي " النص والسياق، ص 99.
[4] جميل حمداوي: شعرية النص الموازي(عتبات النص الأدبي)، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، الناظور-تطوان/ المملكة العربية، ط2، 2020، ص10.

أما الباحث اللبناني " **عبد الوهاب ترو**" فترجم مجموعة من المصطلحات التي أوردها " **جينيت** " (Genette) على النحو الآتي :

- النصوص المرادفة : **Paratextualité**

- المتعاليات النصية : **Transtextualité**

- النصوص الشمولية : **A**rchitextualité

- النصوص الشاملة : **Hypertextualité**

- ما وراء النصوصية : **Métatextualite**

في حين اتجه الباحث السوري " **محمد خير البقاعي** " إلى مصطلح الملحقات النصية وهي ترجمة جيدة ودقيقة، لأن النص الموازي عبارة عن عتبات وملحقات تحيط بالنص من الداخل أو الخارج.[1]

وتشير المصطلحات المتعددة المشار إليها سابقا إلى النص الموازي بوصفه عتبات مباشرة وملحقات وعناصر تحيط بالنص سواء من الداخل أو الخارج، تتحدث مباشرة أو غير مباشرة عن النص، إذ تفسره وتضيء جوانبه الغامضة وتبعد عنه التباساته وما أشكل على القارئ.[2]

ومن الاتجاهات المعقبة على سيرورة الرؤية السابقة عند العرب ما ذكره " **عبد المالك أشهبون**" في كتابه "**عتبات الكتابة في الرواية العربية**" من أنه لا يمكن القول بأن الممارسات النقدية الجديدة في عالمنا العربي قد نجحت في تقديم إجابات متكاملة وشافية، حول أسئلة النص الأدبي بما في ذلك نصوصه المحيطة في المرحلة التي تلت النقد التقليدي، وهذا ما جعل موضوع العتبات مهمشا في حقل الدراسات العربية؛ إذ لايزال نادر الاستحضار أو في طور الاكتشاف من قبل النقاد العرب، لذا فإن قلق مرحلة الصيرورة النقدية لم يحسم بعد في

[1] جميل حمداوي: شعرية النص الموازي (عتبات النص الأدبي)، ص 10-11.
[2] المرجع نفسه، ص 12.

النقد العربي؛ أي أن بعض الممارسات النقدية العربية ظلت تشكو من بطئ ملحوظ في مواكبتها لتطورات الصيرورة النقدية على المستوى العالمي.[1]

يمكننا القول أنه ونظرا للاختلاف في المرجعيات المعرفية للنقاد العرب، وكذا اللغة الوسطية التي حدث عبرها فعل التلقي والمثاقفة تنوعت تسميات العتبات النصية في النص العربي، أما مفاهيمها فهي متقاربة ولم تخرج عن الإطار الذي رسمه لها النقاد الغربيون ضمن فضاء الدراسات السيميائية، لتشمل بذلك كل الممهدات التي تدور حول النص من عناوين و إهداءات وكلمات الناشر والعبارات الإشهارية حول المنتج الأدبي. أضف إلى ذلك أن الدراسات العربية المعاصرة بعد اهتمام نقاد العرب في النصف الثاني من القرن المنصرم بدراسة العتبات كان لها صدى كبير دون اهتمام مواز لذلك الصدى على الرغم من وجود بعض الدراسات والأبحاث السابقة التي تخص بعض عناصر العتبات النصية والتي ذكرت مسبقا (**عتبات النص عبد الفتاح الحجمري، وعتبات الكتابة لعبد النبي ذاكر وغيرهما...**). إذ لا تزال الدراسات النقدية المعاصرة وإلى يومنا هذا في حاجة إلى عناية أكبر بدراسة العتبات الموازية للنص لأهميتها المنهجية والتطبيقية وبوصفها خطابات موازية لها .

حاول الفصل الأول تقديم رؤية نظرية لماهية العتبات النصية بوصف ذلك مدخلا تمهيديا للقراءة التطبيقية للمجموعة القصصية موضوع بحثنا، ورغم التباين الشكلي بخاصة في المفهوم و القراءة إلا أنها تتفق جميعا في أهميتها في الولوج إلى عالم النص و فهمه و الإحاطة ببعض من مقامات إنتاجه دون القصد أن دراستنا تقف ههنا، و إنما نرى ذلك واجبا لتوضيح صورة التحول و التعدد في القراءات نفسها من التفسير نحو التأويل، ومن التقييد النصي إلى المفهوم العلاماتي الخطابي.

[1] ينظر: عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص 24.

الفصل الثاني: العتبات النصية في ضوء المنهج السيميائي (المجموعة القصصية ظمأ الغيمة السابعة–أنموذجا–).

أولا: العتبات الخارجية

ثانيا:العتبات الداخلية

تبرز عتبات النص جانبا أساسيا من العناصر المؤطرة لبناء الحكاية وطرائق تنظيمها وتحقيقها التخييلي، فهي أساس كل قاعدة تواصلية تمكن النص من الإنفتاح على أبعاد دلالية تغني التركيب العام للحكاية وأشكال كتابتها، ويبدو أن عتبات النص لا يمكنها أن تكتسب أهميتها بمعزل عن طبيعة الخصوصية النصية نفسها، بمعزل أيضا عن تصورات المؤلف للكتابة واختياراتها التصنيفية المحددة لقضاياها الأجناسية. ولقد سبق لجيرار جينيت أن حدد جملة من الضوابط والأقسام لعتبات النص كأسماء المؤلفين، العناوين، الاستهلالات، الإهداءات، وتصدير الكتاب، والعناوين الداخلية والحواشي والهوامش،[1] وهذا ما سيكون محط دراستنا في هذا الفصل. لكن قبل أن نتطرق إلى تفاصيل العتبات النصية الخارجية والداخلية لابد لنا أن نشير إلى أننا لم نتبع التقسيم المفصل للعتبات النصية ل" **جيرار جينيت** " ، وإنما أخدنا فقط ما يتناسب مع موضوع الدراسة و رتبناها بهذا الشكل : (الغلاف، اسم المؤلف، العنوان الرئيسي، الصورة المصاحبة، دار النشر، مقدمة، الإهداء، الاستهلال، العناوين الداخلية).وذلك لأن دراستنا للعتبات النصية في المجموعة القصصية " ظمأ الغيمة السابعة " يستدعي ذلك.

[1] ينظر: عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص (البنية والدلالة)، ص 16-17.

أولا: العتبات الخارجية:

قبل الشروع في قراءة أي كتاب أول شيء يواجه القارئ ويلفت انتباهه هو العتبات الخارجية له، وهي ما يعرف بالعتبات النشرية أو النص المحيط النشري حسب "**جيرار جينيت** "؛ أي كل ما يتعلق بالمظهر الخارجي للكتاب مثل: " **اسم الكاتب، العنوان الرئيسي والفرعي، الصورة المصاحبة، دار النشر**".[1] وهذا ما سنفصله في هذا الجزء.

1– الغلاف

الغلاف العتبة الأولى التي تحفز القارئ إلى القراءة وتشد انتباهه وتصافح بصره، كونه واجهة إشهارية ومرآة عاكسة للعمل الإبداعي، يضعها الكاتب للقارئ ليدخل من خلالها إلى المتن الروائي؛ فالغلاف يثير في نفسية القارئ التشويق والحماس وشغف الإطلاع على محتوى النص وكشف الغموض واللبس الموجود فيه.

ويعد الغلاف أحد العتبات البارزة التي تساعد في نجاح العمل الأدبي، لما له من أهمية كبيرة في لفت انتباه القارئ ومدى اهتمامه أو تحفيزه.

وفي دراستنا لعتبات المجموعة القصصية "**ظمأ الغيمة السابعة لرتيبة بودلال**" نلاحظ أن غلافها كوّن من غلافين : الغلاف الأمامي والغلاف الخلفي، يحمل الغلاف الأمامي العديد من الدلالات والمؤشرات الإشارية المتمثلة في:

[1] ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات" جيرار جينيت من النص إلى المناص"، ص48.

اسم الكاتبة والذي اعتلى صفحة الغلاف الأمامي، ثم يأتي بعدها العنوان الرئيسي الذي كُتب وسط الصفحة ليليه عنوان فرعي يدل على جنس هذه المجموعة القصصية ثم تأتي الصورة المصاحبة أسفل الصفحة لتأتي عليها دار النشر.

أما فيما يخص الألوان فنجد المجموعة القصصية قد هيمن عليها اللون الرمادي وهو لون الضباب والغيوم. اللون الذي تتساوى فيه نسبة اللونين الأبيض والأسود والذي يرمز إلى الغموض والمأساة والخوف ويمثل مشاعر الإكتئاب والتشاؤم، لكن نلاحظ على صفحة الغلاف مزيج بين اللون الرمادي والأزرق السماوي مع القليل من اللون الأبيض، كل هذا يرمز للسماء والسحاب ويدل على التفاؤل.

كما أن المجموعة القصصية" **ظمأ الغيمة السابعة**" عمل جديد حديث الطبع يظهر هذا في الصفحة الأولى بعد الغلاف التي كتب عليها: " **دار النشر، العنوان، اسم المؤلف، الإيداع القانوني، الطبعة الأولى سنة 2016**".

جاءت كل هذه الدلالات متناسقة مع مضمون النص. أما الغلاف الخلفي فيحمل هو الآخر دلالات متمثلة في فقرة موجزة من مضمون المجموعة القصصية والتي جاءت بالتحديد في القصة السابعة والأخيرة التي تحمل نفس عنوان المجموعة القصصية " **ظمأ الغيمة السابعة**"، إذ تضمنت هذه الفقرة حديث الكاتبة عن الفتاة "**مريم**" التي حققت حلمها وأصبحت طبيبة نفسية بالرغم من كل الصعوبات والعقبات التي واجهتها وكانت مثالا عن المرأة القوية المكافحة.

وجاءت هذه الفقرة موازية للصورة الموجودة على الغلاف في الجهة اليسرى، وهي نفسها صورة الغلاف الأمامي، إذ جاءت معبرة عن الكلام الذي كتب عليها، وفي آخر صفحة الغلاف جاءت دار النشر مكتوبة بلون أسود وبخط هندسي.

وتجدر الإشارة إلى أن هدف الكاتبة من وضع الواجهة الخلفية هو إثارة انتباه القارئ، وزيادة فضوله وحبه للإطلاع أكثر على المجموعة القصصية، ما يساعدها على ترويج عملها والتعريف به.

وُضعت الواجهة الخلفية للمجموعة القصصية" **ظمأ الغيمة السابعة**" دلالةً على إنهاء العمل، وزيادة التأثير على القارئ؛ فالعمل الأدبي لا يكتمل دون وضع واجهة خلفية للكتاب.

جاءت الحاشية في المجموعة القصصية " **ظمأ الغيمة السابعة**" في الغلاف مكتوب عليها اسم الكاتبة " **رتيبة بودلال** " بلون أسود وبخط صغير، وعنوان المجموعة القصصية بخط صغير وباللونين الأحمر والأسود، ونوع الجنس " **مجموعة قصصية** " بخط صغير ولون أسود، ودار النشر بخط صغير ولون أسود يتخلله البعض من اللون الأبيض.

2– اسم الكاتبة

لا يمكن أن يخلو عمل أدبي من اسم صاحبه فهو من أهم العتبات الموجودة على الغلاف وأبرزها " **إذ يعد اسم الكاتب من بين العناصر المناصية المهمة، فلا يمكننا تجاهله أو مجاوزته لأنه العلامة الفارقة بين كاتب وآخر فيه تثبت هوية الكتاب لصاحبه ويحقق ملكيته الأدبية والفكرية على عمله، دون النظر للاسم ، إن كان حقيقيا أو مستعارا** ".[1] واختيار موقع تموضع اسم الكاتب على الغلاف له دلالة جمالية و قيمية 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**".[2] وهو الموقع الذي اتخذه اسم الكاتبة " **رتيبة بودلال** " وهو اسم مكتوب في حالته المدنية وبالتالي فهو اسمها الحقيقي كما وضحه " **جينيت** ".

وجاء اسم الكاتبة " **رتيبة بودلال** " في أعلى صفحة الغلاف بخط هندسي متوسط وفي موقع متميز تقديرا لها وإظهار ملكيتها للمجموعة القصصية، كما يدل على مكانة الكاتبة وتميزها في الوسط الإبداعي الأدبي، وليستقطب نخبة من الجمهور القارئ.

أما اسم الكاتبة " **رتيبة بودلال** " كُتب باللون الأسود الذي يرمز للقوة والثقة بالنفس والعمق، وهو لون يزيد من الشعور بالحزن والألم، ما يكشف عن جانب من الجوانب النفسية لشخصية المؤلفة. وبهذا اللون أرادت الكاتبة أن تصف الحالة المأساوية والأحزان التي يعيشها المجتمع، يدعم هذا قولها: "... **المسكين يعيش حياته الكادحة بمرارة محبطة، لا أستطيع أن أنسى منظره في صباحات الربيع، عندما كان يصل متأخرا إلى المدرسة،**

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

[2] حميد لحميداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، ص 60.

منهكا ومبللا وخجولا، وكيف صارحني ذات مرة أنه لم يواصل تعليمه واضطر إلى العمل نادلا في مقهى القرية، وظلت ثيابه: (الشيفون) تؤكد رزوحه تحت نير الفقر..."[1]

عند قراءتنا للمجموعة القصصية نلحظ أن الكاتبة " **رتيبة بودلال** " تروي قصص واقعية مليئة بالمعاناة والأحزان (الفقر، التسلط الذكوري، التهميش، الهجرة غير الشرعية، العنوسة، الغدر والخيانة ...) ويتكرر اسم الكاتبة في الصفحة الثانية بعد الغلاف باللون نفسه دلالة على سلطتها في النص.

نستنتج مما سبق أنه هناك علاقة تكاملية بين المؤلفة والنص المكتوب وهو أمر طبيعي، فلا نص بدون مؤلف ولا مؤلف بدون نص، كما لا يمكن أن يظهر أي عمل أدبي دون ذكر اسم مؤلفه، ليبقى اسم المؤلف عنصرا ضروريا لا يمكن الاستغناء عنه أو تجاهله، فهو الذي يبرز جنس النص وطبيعته.

3– العنوان

العنوان أول ما يتلقاه القارئ وأخر محطة يكتبها المبدع ويصوغ تراكيبه ليواكب ما يحمله النص في طياته من معان ودلالات جمالية، فهو بمثابة حلقة وصل بين رؤية القارئ الأولى ومضمون النص.

ويشكل العنوان أحد عناصر النص التي يهتم بها المبدع في عملية التدوين، إذ يعد عنصرا من أهم العناصر المكوّنة للمؤلف الأدبي، ومكونا داخليا يشكل قيمة دلالية عند الدارس، ويعتبر ممثلا بسلطة النص وواجهته الإعلامية التي تمارس على المتلقي إكراها أدبيا، كما أنه الجزء الدال من النص الذي يؤشر على معنى ما فضلا عن كونه وسيلة للكشف عن طبيعة النص والمساهمة في فك غموضه.[2]

[1] رتيبة بودلال: " ظمأ الغيمة السابعة "، دار الألمعية للنشر والتوزيع، قسنطينة–الجزائر، ط1، 2016، ص 7– 8.

[2] حبيب معروف: العتبات النصية في الرواية الجزائرية المعاصرة مملكة الزيوان للصديق حاج أحمد أنموذجا، مجلة المخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، المجلد 17، العدد 1، 2021، ص290.

وعنوان المجموعة القصصية التي نحن بصدد دراستها هو" **ظمأ الغيمة السابعة** "، إذ تموقع عنوانها بعد اسم الكاتبة مباشرة في وسط أعلى الصفحة، وجاء ملفتا للانتباه يستهوي القارئ ويثير فيه غريزة الفضول، فيسعى لفك شفراته ودلالاته، وقد جاء عنوان المجموعة القصصية على قسمين (رئيسي وفرعي).

إن ما لفت انتباهنا التساؤل الآتي :

لماذا جاء العنوان الرئيسي باللون الأحمر وبخط غليظ؟ في حين جاء العنوان الفرعي تحته مباشرة باللون الأسود وبخط صغير؟.

وتمظهرت إجابات هذه الأسئلة بعد التحليل السيميائي للعنوان، إذ ورد العنوان الرئيسي في المجموعة القصصية مفردة واحدة "**ظمأ**" وهي اسم نكرة مبتدأ مرفوع، ترمز إلى العطش الشديد وتدل في المجموعة القصصية على "**الجفاف والجفاء، انعدام المشاعر، التهميش، الاحتقار، الفقر، الحزن، اللامبالاة والحرمان العاطفي**"، وكان هذا موازيا لما جاء في المجموعة القصصية، واتضح ذلك فيما يلي:

"**... لا أستطيع نسيان ذلك المساء، عندما ارتفع نحيبه وبكاؤه وتجمع حوله الأطفال والمراهقون، كانت أمسية حزينة وناذرة، للمرة الأولى يبكي أحدهم بصوت مرتفع من أجل حبيبته...**"[1]

"**...ظمأ الصحاري وجفاف القش، كنت أبحث عن الدفء في بيتنا، ولما كنت أصطدم بالبرود، رحت أهرّب مشاعري إلى حضن الخالة خديجة...**"[2]

"**... والدي قرر أن يستر عاره، وعاره المفضوح هو أنا،.... (البنت قنبلة معدة للانفجار) وليس ثمة طريقة لفكها سوى فكّها...**" ، "**... لن أكشف جراحي لمن لا يرون نزيفها...**"[3]

[1] المجموعة القصصية: ص 9.

[2] المجموعة القصصية: ص 64.

[3] المجموعة القصصية: ص 77- 86.

كتبت كلمة " **ظمأ** " بخط هندسي غليظ وباللون الأحمر الذي يعد الرمز الأساسي لمبدأ الحياة بقوته، وقدرته ولمعانه، **"هو لون الدم والنار يملك دائما نفس التعارض الوجداني في بعد مذكر ودال بقوة ، كما أن الأحمر هو أحمر الأعلام والرايات، الشعارات واللافتات، وعناوين المحلات، الإعلانات... ينذر ويدعو إلى الاحتراس، يجر إلى التيقظ وإلى النهاية الحزينة** ". وللأحمر دلالات أخرى نذكر منها: **"هو أحمر عوض أن يمنع فإنه يدعو، غير أن هذه الدعوة متعلقة بانتهاك الممنوعات (الغريزة الجنسية، الشهوة)"**. [1] ومن الدلالات أيضا التي يحيل إليها اللون الأحمر : **الحب، الدفء، القوة، الإثارة، العاطفة والإنجذاب، وهو لون الروح والشهوة والقلب. كما يرتبط أحيانا بالخطر والمأساة والجفاف.**

وإذا قمنا بربط اللون الأحمر ودلالاته بما جاء في المجموعة القصصية فإن أقرب دلالة له من الدلالات المذكورة سالفا هي النهاية الحزينة، وأنه لون الروح والشهوة والقلب والدم، والجفاف والمأساة...

ونظرا لأن المجموعة القصصية قد تناولت مواضيع اجتماعية مختلفة، فقد تجسدت هذه الدلالات في مواضع نذكر منها:

"... ربما كان عدم زواجك من حسن حظك، ألا ترين حالي؟ حتى في هذا السن وبعد أكثر من خمسين سنة من الزواج مازال أبوك يحرمني من أداء صلواتي في وقتها، ماذا تجني المرأة من الزواج سوى القرف الدائم و...و...و.....؟"[2]

"...أخبار الأطفال المذبوحين، النساء المغتصبات....جثث ودماء...وخراب...."[3].

"...كنت تغار عليّ من أنفاس الهواء، فكيف من الرجال الجائعين إلى أنوثة كالتي فجرها حبك فيّ؟..."[1].

[1] ينظر: كلود عبيد، الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، دلالتها)، مراجعة وتقديم: محمد حمود، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان ط1 ، 2013، ص 73- 74.

[2] المجموعة القصصية: ص 25.

[3] المجموعة القصصية: ص 38.

"...التفت فرأيت في عينيها نداء رغبويا غريبا، رأيت امرأة متوحشة الاشتهاء ترتدي ثياب نوم فاحشة الإغراء والفتنة..."[2]

"...أعرفها كما أعرفني، ابنتي صلبة مثلي تماما، عنادها وإصرارها ورثتهما عني، تشبهني أكثر من الولدين..."[3]

أما العنوان الفرعي " **الغيمة السابعة** " فيتكون من الناحية التركيبية من جملة اسمية في محل رفع خبر المبتدأ " **ظمأ** "، وللوقوف على دلالاته لابد من تفكيك هذا التركيب بغية التأويل، إذ أن لفظة " **الغيمة** " ترمز للمطر وتدل على الارتواء والتخلص من الجفاف، وتعود هذه الكلمة هنا على الأنثى؛ فهي غيمة تروي عطش الجميع لكنها ظمآنة، فرغم عطائها اللامحدود إلا أنها تتعرض للحرمان العاطفي وللقهر. وفي المجموعة القصصية الكثير من العبارات التي تدل على ذلك نحو:

"...أنا غيمة حبلى فلماذا لم أجد الأرض التي أنهمر عليها فتزهو وتزهر؟..."[4]

"... بكت بانهمار غيمة، بتدفق شلال، وبصدق امرأة في حضرة العرّاف..."[5]

"... أحسست أنني أصبحت كالغيمة التي لابد لها من أرض لتمطر فوقها، تعتصر نفسها لتمنح تلك الأرض عطاءها اللانهائي، كنت الغيمة وتصورت أبي ...، وفي لحظة واحدة اكتشفت أن الغيمة لن تمطر أبدا، ستظل متعبة..."[6]

---

[1] المجموعة القصصية: ص75.
[2] المجموعة القصصية: ص95.
[3] المجموعة القصصية: ص120.
[4] المجموعة القصصية: ص 18.
[5] المجموعة القصصية: ص 97.
[6] المجموعة القصصية: ص 122.

ولفظة " **السابعة** " ربما يقصد بها عددها بين مجموعة من الغيوم، وللعدد سبعة في الفكر أو الثقافة الشعبية الكثير من الدلالات من بينها أنه رمز للحظ أما في المعتقدات الدينية فهو رقم مقدس، لكن في المجموعة القصصية جاء هذا الرقم يرمز لتلك البنت أو الغيمة السابعة بين أخواتها والتي لم يرحب بمجيئها، بل وتم تحقيرها وتهميشها من قبل أسرتها بالأخص والدها رغم عطاءها ويتضح ذلك في الرواية في مواضع عدة نحو:

"... **سأثبت لوالدي أنني لست مجرد رقم سبعة ولا مجرد (طفشة)كما كان يسميني...**"[1]

"...**على امتداد السنوات الثمانية... كنت قد فتحت عيناي على هذا العالم، فوجدت أبي يحتقرني، وينعتني بأسماء كثيرة يصب من خلالها نار كرهه...**"[2]

كتب العنوان الفرعي " **الغيمة السابعة** " بخط هندسي متوسط، إذ جاء تحت العنوان الرئيسي مباشرة بلون أسود "**وهو رمز الألم والحزن والموت، والقهر والخذلان ، كما أنه رمز للخوف من المجهول والميل إلى التكتم**".[3]

من يختار الأسود في المحل الثاني من العنوان يكون راغبا في التخلي عن كل شيء آخر مع الأخذ في الاعتبار أنه يمكن أن يأخذ كل ما يمكن أن يمثله اللون الموجود في الموقع الأول، فإذا كان الأحمر في الموقع الأول من العنوان والأسود في الموقع الثاني فإن الرضا بالرغبات المبالغ فيها سوف يعوض النواقص الأخرى.[4] وهو ما يتكيف مع ما جاء في المجموعة القصصية موضوع الدراسة.

و في تحليلنا للعنوان الكامل "**ظمأ الغيمة السابعة**" نلحظ أن هناك تضادا بين كلمتي (**ظمأ و الغيمة**)، فهناك تناقض بينهما؛ فكلمة "**ظمأ**" ترمز للعطش الشديد بينما تحيل مفردة الغيمة إلى المطر و الارتواء، ورغم أنها

[1] المجموعة القصصية: ص59.

[2] المجموعة القصصية: ص61.

[3] ينظر: أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 1982، ص 186.

[4] ينظر: أحمد عمر مختار، اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، ص 196.

تأتي بالمطر إلاّ أن الظمأ باقٍ. كما جعلت من العنوان الرئيسي **"ظمأ"** باللون الأحمر بخط كبير، في حين جعلت من العنوان الفرعي **"الغيمة السابعة"** بلون أسود بخط متوسط وذلك في إشارة منها إلى أن محتوى المجموعة القصصية هو الحزن والمأساة أكثر منه أملا وفرحا. فالعنوان الكامل ينبئ منذ الوهلة الأولى لأجواء الحزن والكآبة وخاصة لارتباطه بالصورة.

أما بالنسبة للإعراب الكامل للعنوان نجد أنه يحتمل وجهان إن كانت مشكولة على النحو التالي:

ظَمْأُ الغَيْمَةُ السابَعَة بفتح الظاء وتسكين الميم فهنا نقول ما يلي : ظَمْأُ خبر مرفوع لمبتدأ محذوف تقديره هذا "ظمأ" وهو مضاف، الغيمة مضاف إليه مجرور، والسابعة نعت للمضاف إليه. وإن كان ظمأ الغيمة السابعة فهنا يمكن أن نقول ما يلي: ظمأ فعل ماضي والفاعل ضمير مستتر جوازا تقديره "هو"، الغيمة مفعول به منصوب السابعة صفة للمفعول منصوبة.

في الأخير يمكن القول إن الغرض الظاهري من كتابة الكاتبة للعنوان بهذا الشكل هو استثارة القارئ أكثر فأكثر، لكن بالحديث عن الغرض الباطني أو الخفي يتضح لنا من خلال الإطلاع على مضمون النص وقراءته، ففي النص الكثير من العبارات التي تسهل علينا فهم العنوان، الذي يحيل إلى المأساة والخذلان والمعاناة الشديدة التي نجد تفاصيلها بين سطور المجموعة القصصية من خلال شخصياتها.

4– المؤشر الجنسي

يعد التجنيس إحدى العتبات المتواجدة على غلاف العمل الأدبي، فهذا **"العنصر مسلك من بين المسالك الأولى في عملية الولوج إلى النص؛ فالمؤشر التجنيسي نظام ملحق بالعنوان يعبر عن مقصدية كل**

من الكاتب والناشر "،[1] فهو يساعد القارئ على تحديد نوع النص الذي يتلقاه (إما رواية، قصة، مسرحية، قصيدة...) ويبقى دائما التجنيس أو المؤشر التجنيسي ملحق بالعنوان.

لقد حُدد على صفحة غلاف المجموعة القصصية " **ظمأ الغيمة السابعة** " نوع الجنس الأدبي الذي جاء على شكل مجموعة قصصية، كتب بعنوان فرعي صغير مصاحب للعنوان الرئيسي بخط هندسي متوسط وباللون الأسود، تحت العنوان مباشرة على الجهة اليسرى. هذه المجموعة القصصية تضمنت سبع قصص تدور حول مواضيع اجتماعية مختلفة أبرزها معاناة المرأة وسط مجتمع ذكوري متسلط.

5– الصورة المصاحبة

لا توضع الصورة من فراغ بل هي وسيلة تنقل المعنى وتعطيه دلالة أبلغ وأعمق من تلك التي تعطيها العلامة اللسانية، ومنه فالصورة " **نص ككل النصوص تتحدد باعتبارها تنظيما خاصا لوحدات دلالية متجلية من خلالها أشياء أو سلوكات أو كائنات في أوضاع متنوعة** ".[2] وهذا مفاده أن الصورة في تكوينها لها شبه كبير بالنص غير أن تخالفه في مكنوناتها. حيث أنها لا تتكون من كلمات، بل إنها إدراكات بصرية، كما أنها تحمل دلالات ومعاني عديدة.

إن الصورة هي في الوقت نفسه الشكل الذي يتخذه الفضاء، وهي الشيء الذي تهب اللغة نفسها له، بل إنها رمز فضائية اللغة الأدبية في علاقتها مع المعنى.[1]

الصورة الموجودة على غلاف المجموعة القصصية " **ظمأ الغيمة السابعة** " **لرتيبة بودلال**" ، لقد استحوذت على منتصف الواجهة الأمامية للمجموعة القصصية، فجاءت لوحة فنية تخفي في طياتها العديد من الأبعاد الدلالية والرموز التي تستوجب إعمال العقل لفهمها وتحليلها، إذ جسدت صورة امرأة بملامح حزينة وكئيبة، كأنّ اللوحة تريد إخبارنا بما تعيشه المرأة من تهميش وحزن واحتقار وإهمال وسط مجتمع ذكوري متسلط؛ حيث الشحوب على وجهها المعبر عنه بالألوان الباهتة المتمازجة بين الرمادي والبنفسجي والأسود الدالة على

[1] جيرار جينيت: مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب، دار توبقال للنشر، بغداد، د.ط، 1999، ص 191.

[2] سعيد بنكراد: سيميائيات الصورة الإشهارية " الإشهار والتمثيلات الثقافية "،الدار البيضاء، المغرب ، د.ط ، 2006، ص 31.

التعب والمرض والأرق والمأساة التي عاشتها المرأة داخل الرواية. وهو ما أكدته ملامح الحواجب المتدلية التي تعبر عن خيبات الأمل المتراكمة في روحها ما زادها تعاسة، فبدت العينان وكأنهما تصريح بكمية الخذلان والألم اللذان عاشتهما إذ تفتقدان لبريق الأمل وتحملان داخلهما شرارة الحقد والانتقام، برز حولهما اللون الأسود الممزوج بالبنفسجي الذي يعكس التعب والأرق والإرهاق الذي تعاني منه، بالإضافة إلى نحافة الوجه وتشقق الشفتين وبهتانهما ما عبر عن الظمأ والجفاف. كما نلاحظ في اللوحة غياب الابتسامة من وجه المرأة ما يدل على الأوجاع وكمية الطعنات التي واجهتها في حياتها، فكما نعلم أن المرأة رمز للعاطفة والعطاء والحب والحنان. أما الرقبة والكتفين برزت فيهما ملامح الفقر والبؤس والشقاء.

أما الجانب المظلم من حياتها فهو يكمن في شعرها الباهت المبعثر المتشابك الذي يدل على المعاناة وكثرة الهموم والمشاكل التي مرت بها وعن الحرب الشرسة التي خاضتها مع ذاتها ومع غيرها، ما أدى إلى إهمالها لمظهرها الخارجي وعجزها في شبابها، وهذا ظاهر في اللون الأبيض المتناثر على شعرها وحاجبيها. أما اللون البنفسجي والأسود على شعرها فيدلان على الحزن والتعب والمرض والمشقة والتوتر والقلق والإحباط ومرارة العيش. ومن بين العبارات التي تخدم هذه الدلالات نذكر:

"... نعم قررت أن أحزن على طريقتي الخاصة، الأغاني الحزينة التي عندما نستمع إليها نتذكر أننا بشر، وأننا سنموت يوما ويأكلنا الدود، وأن العمر أغلى من أن نهدره بلا معنى...".[2]

"... انتبهت إلى المرأة المسكينة التي تفجرت على شفتيها عشرات الأسئلة، فرحت أهدئ من روعها دون أن أفلح، لقد اكتشفت أنها قد خدعت بشكل لا يمكن استدراكه أو تصحيحه، وراحت تحدثني بأشيائها الحميمية وهي تبكي بحرارة...". [1]

[1] حميد لحمداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع ، ط1، 1991، ص61.

[2] المجموعة القصصية: ص 19.

"... لقد مضى، لكنه قضى على (صُغري) الغالي، لقد قضيت شبابي وأنا أصارع هواجسي وأكبح جماح نفسي من أجل ألا أبدو عاصية لله، لقد حمّلت نفسي أعباء كنت بدونها سأشعر بالسعادة والرضى... أنا... خسرت حياتي".[2]

نجد لمعالم هذا الوجه صدى في النص، إذ جاءت الأوصاف واضحة ومطابقة لشخصية المرأة المنكسرة في المجموعة القصصية. وهو ما يوضح أن صورة المرأة على غلاف المجموعة القصصية التي جاءت اختصار لما في مضمونها بوصفه مدخلا مهما يساعد القارئ على فهم رؤية أولية وتشكيلها بخصوص مضمون النص قبل قراءته، الأمر الذي جعل الصورة محل اهتمام الكتاب، إذ أصبحوا يعبرون من خلالها عن مضمون العمل الأدبي فكانت علامة خطابية موازية.

6–دار النشر

إن بيانات النشر هي العتبة التي تصافح بصر المتلقي، إذ ظهرت بظهور صناعة الطباعة وأنظمة تصنيف المكتبات وما تبعها من قوانين حقوق الملكية الفكرية. ويفترض أن تتمثل قيمة عتبة بيانات النشر في تحديد مستوى أهمية العمل؛ [3] أي أن العمل المثبت بدار النشر إشارة إلى الملكية الشرعية لصاحبه، ويضمن بذلك حقوقه الفكرية والأدبية.

وتعد دار النشر عند " **جينيت** " من بين عناصر المناص عامة، ومن بين عناصر مناص الناشر خاصة، لعلاقتها المباشرة، بمناص المؤلف كصفحة تعريفية به وبكتابه.[4]

---

[1] المجموعة القصصية: ص33.

[2] المجموعة القصصية: ص34.

[3] محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث(1950- 2004)، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2008، ص140.

[4] ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات " جيرار جينيت من النص إلى المناص"، ص 90.

فقد جاءت دار النشر في المجموعة القصصية " **ظمأ الغيمة السابعة** " وسط أسفل الغلاف الأمامي باللون الأبيض وبخط صغير، أما في الغلاف الخلفي فجاءت العكس تماما إذ كتبت أسفل صفحة الغلاف باللون الأسود وبخط متوسط بوصفها علامة في إحالة تعريفية تنبيهية تحقق البعد الإشهاري لدار النشر.

ثانيا : العتبات الداخلية

العتبات الداخلية هي العتبات التأليفية أو المناص التأليفي حسب "**جيرار جينيت** " (Gérard **Genette**) ، فهي تمثل كل تلك الإنتاجات والمصاحبات الخطابية التي تعود مسؤوليتها بالأساس إلى الكاتب أو المؤلف، إذ ينخرط فيها كل من اسم الكاتب، العنوان، العناوين الداخلية، الإهداء والاستهلال، ومنه فالعتبات الداخلية أو المناص التأليفي أو العتبات التأليفية لها علاقة بالمؤلف والمتن النصي. كما أنها تنقسم بدورها إلى قسمين وهما النص الفوقي التأليفي والنص المحيط التأليفي، [1] وهذا الأخير ما سنتطرق له في دراستنا لهذا الجزء، إذ يحتوي على مجموعة من العناصر الموازية لعناصر العتبات الداخلية في المجموعة القصصية " **ظمأ الغيمة السابعة** " وهي : المقدمة، الإهداء، الاستهلال، العناوين الداخلية، الحواشي والهوامش.

1– المقدمة

المقدمة هي المدخل الرئيسي للنص وتعد من العتبات النصية ذات الأهمية البالغة بوصفها إضاءة للنص تساهم في فهمه وتفسيره، فهي تقوم بإعطاء أفكار أولية حول مفهوم الكتاب.

وتعد المقدمة أيضا العتبة الأساسية التي تحملنا إلى فضاء المتن المركزي الذي لا تستقيم قراءتنا له إلا بالإطلاع عليها، فالمقدمة فضاء فسيح يتيح للكاتب العديد من إمكانيات التعليق والتعبير والشرح.[2]

وبالرغم من أنها آخر شيء يكتب إلا أنها تتصدر الكتاب فتكون أول شيء يفتح به العمل الأدبي. وهذا ما نلاحظه في مقدمة المجموعة القصصية " **ظمأ الغيمة السابعة** "، إذ جاءت هذه المقدمة في الصفحة الثالثة للمجموعة القصصية بعد الغلاف وتعلو الصفحة كلمة " **مقدمة** " والتي كتبت بخط النسخ باللون الأسود بعدها

[1] المرجع نفسه، ص 48.

[2] ينظر: عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص 60.

مباشرة نص المقدمة الذي جاء قصيرا موجزا ومواز لمضمون المتن، وقد بينت لنا الكاتبة أن هذه المجموعة القصصية –وهي محل دراستنا– تعد أول إصداراتها وجهت للقرّاء في زمن طغت فيه التكنولوجيا، زمن النت والجوال على حد قولها، إضافة إلى طرحها فكرة مهمة والتي كانت لمحة عن مضمون النص ألا وهي التنقيب عن الحب؛ فبالرغم من أنه عصر السرعة وزمن سقطت فيه الأنظمة الطاغية وانهارت فيه الديكتاتوريات، زمن توفر فيه كل شيء يحتاجه الإنسان إلا أنه افتقر لأغلى شيء ألا وهو" **الحب** "، الحب الذي يمنح الأسرة جوا دافئا فيجعل الأطفال يكبرون ويثمرون كغيوم الشتاء، الحب الذي يستحق أن نقوله ونعيشه، الحب الحقيقي الذي بات مزيفا يرتدي قناع المودة في زماننا.

2– الإهداء

يعد الإهداء عتبة من العتبات النصية التي يمر بها المتلقي قبل الولوج إلى عالم النص شأنه شأن العنوان واسم المؤلف والمقدمة وكلمة النشر. (مصطفى أحمد قنبر: الإهداء " دراسة في خطاب العتبات النصية "، (مرجع سابق)، ص 27.)

والإهداء أيضا من أولى العتبات التي يصادفها القارئ في العمل الأدبي، إذ يوضع غالبا بعد الصفحة الأولى؛ أي الصفحة الثانية أو الثالثة للغلاف. ويعتبر الإهداء كرسالة شكر وعرفان أو امتنان يقدمها الكاتب لجمهور قرائه، إذ يعبر فيها المؤلف عن مختلف مشاعره فينتقي أجمل العبارات، كما قد يكون هذا الإهداء موجها إلى فرد أو أفراد عدة معروفة كانت أو مجهولة، كما يوجهه الكاتب في بعض الأحيان لنفسه أو للذين ساعدوه.

يمثل الإهداء في المجموعة القصصية " **ظمأ الغيمة السابعة** " **لرتيبة بودلال**" عتبة من العتبات النصية التي تحمل مجموعة من الرسائل والدلالات في طبيعة العلاقة بين المؤلف (المهدي) والمهدي إليه. فالإهداء يتضمن عرفان بالجميل جاء في الصفحة الرابعة من المجموعة القصصية. تعلو الصفحة كلمة إهداء التي كتبت بخط النسخ

باللون الأسود، جاءت بعده مباشرة عبارة " **أهدي نصوصي هذه إلى** "[1] التي توضح أنها وجهّت إهداءها إلى العديد من الأشخاص؛ فكان الإهداء الأول موجه إلى والدي الكاتبة اللذان سهرا على تعليمها ودعمها ومنحها الثقة التي كانت تحتاجها.

أما الإهداء الثاني فكان موجه لأساتذتها، اعترافا منها بفضلهم عليها، و وفاءا منها لهم، وتأكيدا على رمزية العطاء الذي قدموه لها.

والإهداء الثالث فقد وجه إلى زوجها الذي اعتبرته صديقها الصدوق، زوجها الذي سهر على دعمها وتشجيعها، فكان لها سندا آمنا بحروفها.

وجاء الإهداء الرابع موجها إلى أولادها فلذة كبدها، الذين شجعوها على مواصلة الكتابة دون توقف.

أما الإهداء الخامس فكان موجها إلى كافة قرائها الذين طالبوها بالمزيد، والإهداء السادس والأخير وجهته لكل عاشق للحرف محب للقراءة.

ومن خلال قراءتنا للإهداء نلاحظ أن الكاتبة وضعت في كلماتها أسمى معاني الحب والإحترام والشكر والتقدير للأشخاص المهدى لهم هذا العمل مبينة مدعي قوة العلاقة التي تربطها بجمهورها وعائلتها والدعم الذي تلقته منذ بدايتها.

3- الاستهلال

يعد الاستهلال من عتبات النص الأساسية التي تثير في نفس المتلقي الإثارة والتشويق، إذ لا يمكن الولوج لعالم النص قبل دراسته؛ فهو يعطي للقارئ المعرفة قبل الخوض في الفضاء النصي.

كما أن الاستهلال حسب فيصل الأحمر هو" **إطلالة مع الموضوع يأتي على شكل حكمة، أو شعار، عباراته موجزة، وجذابة وسهلة الحفظ**".[1]

[1] المجموعة القصصية: ص 4.

وللاستهلال وظيفتان مهمتان أو لهما جلب القارئ أو السامع أو الشاهد وشده إلى الموضوع، فبضياع انتباهه تضيع الغاية، أما الثانية فهي التلميح بأيسر القول عما يحتويه النص، وهذه الوظيفة ذات شعب عدة منها الاستهلال في أحسن المواضع وأكثرها استثارة.[2]

يهدف الكاتب من الاستهلال لفت انتباه القارئ وتشويقه من خلال إثارة عواطفه بانتقاء جمل وعبارات تجذبه، وهذا ما قامت به الكاتبة " **رتيبة بودلال** " في مجموعتها القصصية " **ظمأ الغيمة السابعة** "، حيث استفتحتها باستهلالين موجزين هيئت من خلالهما القارئ للولوج داخل المتن؛ فجاء الاستهلال الأول تحت عنوان القصة الأولى على شكل أسئلة تحمل دلالات عدة توحي إلى الألم، الفراق، الخيبة. بأسلوب جميل وبسيط فيه إبداع يستهوي القارئ ليكمل قراءة المجموعة القصصية حيث تقول :" **هل نحتاج إلى أن يفوت الأوان أو يكاد، حتى نفهم ؟ وهل علينا أن نشرب من البحر قبل أن نتلذذ زلال هذه الأرض؟**"[3]

أما الاستهلال الثاني فقد وضعته الكاتبة قبل بداية القصة الخامسة على شكل إهداء قدمته لروح أبيها الذي ضحى من أجل حرية الوطن واستقلاله إلى كل مجاهد قدم روحه لله في سبيل الوطن دون مقابل ولا ثمن، بل ورافضين لكل المناصب والترقيات التي تقدمها، الدولة اليوم للمجاهدين، على عكس الكثيرين ممن كانوا خونة لهذا الوطن، بل نصبوا أنفسهم مجاهدين. حيث تقول: " **إلى الرجل الذي لم يبع جهاده أبدا، إلى والدي العزيز في عليائه**".[4]

[1] فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، ص 115.

[2] ياسين نصير: الاستهلال في البدايات في النص الأدبي، دار نينوى النشر والتوزيع، سوريا، دمشق، د.ط، 2009، ص23–24.

[3] المجموعة القصصية: ص 5.

[4] المجموعة القصصية: ص 41.

4– العناوين الداخلية

تعد العناوين الداخلية مساهما فعّالا في توجيه القارئ ومساعدته في فهم النص، فهي " **عناوين مرافقة ومصاحبة للنص، وبوجه التحديد في داخل النص كعناوين للفصول والمباحث والأقسام والأجزاء للقصص والروايات والدواوين الشعرية**". (عبد الحق بلعابد: عتبات " جيرار جينيت من النص إلى المناص"، (مرجع سابق)، ص 124-125).

وما من شك في كون العناوين الداخلية مختلفة عن العناوين الرئيسية، بحيث أن العناوين الداخلية تكون عادة موجهة للقارئ الذي يتعمق في ثنايا الكتاب ويتصفحه ليسبر أغواره وأعماقه، كما أنه يمكن الاستغناء عن هذه العناوين الفرعية، فكما نعلم هناك الكثير من الكتب التي جاءت خاوية من العناوين الفرعية عكس ما كانت عليه العناوين الرئيسية التي تعد إلزامية وأساسية في أي كتاب.

بالعودة إلى المجموعة القصصية " **ظمأ الغيمة السابعة** " نجد الكاتبة قد وظفت العناوين الداخلية بطريقة تشويقية تحمل نوعا من الغموض تجعل القارئ متلهفا لاكتشاف أغوار كل قصة، إذ قسمت مجموعتها لسبع قصص تتضمن مواضيع اجتماعية مختلفة جاءت عناوينها مركبة من جمل اسمية، ومن المتعارف عليه أنها تدل على الاستمرارية والثبات، حاولت من خلالها تسليط الضوء على قضية المرأة التي تعاني التهميش والاحتقار في ظل سيطرة الجنس الآخر، إذ ابتدأت الكاتبة قصتها الأولى بعنوان:

أ– نقطة، أول السطر...

جاء عنوان هذه القصة في صفحة مستقلا عن النص مصحوبا باستهلال على شكل استفهامات في أسفل الصفحة، إذ ورد هذا العنوان بخط هندسي متوسط يحمل علامات الترقيم (،)(...)، يوحي إلينا أنه يرمز إلى بداية جديدة أو العودة إلى نقطة الصفر؛ فالنقطة من علامات الترقيم وتعني نهاية الكلام أو نهاية جملة أو فقرة، أما الفاصلة (،) فتدل على كلام مسترسل بعدها، في حين يقصد بالثلاث نقاط (...) أن هناك كلام

مقتطع أو وجود تتمة في الكلام، وعبارة " **أول السطر** " تدل على الإنتقال إلى موضوع جديد أو صفحة جديدة.

والكاتبة هنا لا تقصد بمفردة النقطة نهاية الكلام كونها مصحوبة بالفاصلة؛ بمعنى هناك توقف يأتي بعده استئناف للكلام، فهي كانت تقصد نهاية مرحلة أو نهاية حلم أو أمل؛ وتعني عبارة أول السطر أن هناك بداية جديدة؛ فبعد كل نهاية تأتي بداية جديدة في حلقة دورانية مستمدة تعكس منطقية الكون.

والمقصود بهذا العنوان في المجموعة القصصية هو الفرصة الجديدة التي قدمتها الحياة لبطل القصة، إذ تتحدث عن ظاهرة الهجرة غير الشرعية (الحرقة)، إذ روت حياة شاب قرر الهجرة إلى أوروبا بالرغم من أن حياته لم تكن بتلك القساوة التي تدفعه للهجرة، إلا أنه اختار ركوب قارب الموت لينتهي به المطاف في عرض البحر يواجه أهواله وهو يصارع الموت، واتضح ذلك في قوله: " **القارب يتمايل أكثر والموج يحاول ركوبه... والأيدي تتمسك أكثر، صوت الرعد يصبح أقوى... هل هذه بداية الموت؟...** "[1]

"... **القارب ينقلب، الأيدي تضيع مني، برد كالأزاميل يحفر في أعماقي الموج الغاضب يتخطفني فيقذفني...**"[2]

هنا تبدأ حالات الذعر والخوف تنتابه بل حالة من الندم والحسرة على تركه للنعيم الذي كان يعيشه واستبداله بمخاطرة للوصول إلى حياة غير مضمونة وذلك في قوله: "...**أبي جمع ثروة حلال من تجارته المتواضعة وبنى منزلا ليزوجني فيه،... لم يفوت عيدا دون شراء كسوة جديدة لي، لم يعلم أنني أحلم بحياة بعيدة، وأنني أجمع ثروتي الخاصة من أجل الرحيل حيث لن يراني ثانية...**"[3]

[1] المجموعة القصصية: ص 10.

[2] المجموعة القصصية: ص 11.

[3] المجموعة القصصية: ص 10.

"... كيف أحرقت بيدي جنتي الزاهرة وأبدلتها بجحيم هذه الرحلة الملعونة ؟..."[1]

وقاده الندم والحسرة التي شعر بها إلى استرجاع ذكرياته وبرز ذلك في قوله: "... **رائحة الخبز الطازج من موقد أمي، مطلوع أمي الساخن... مطلوع أمي المغمس بزيت الزيتون البكر، لا شيء يدفئ أكثر من موقد أمي وخبزها الطازج ...**"[2]

ليواصل تحسره وندمه وهو يغرق إلى أن صار يهذي، فلم يستطع التفريق بين الواقع والخيال، هل هو حي أم ميت؟ أمه تناديه وتقترب منه، لكن ذلك كان صوت الذين رأوه وهو يغرق، فقد سطعت شمس الأمل، ولم يختره الرفيق الأعلى، فأعطته الحياة فرصة وأملا جديدا للعيش، نحو قوله: " **آه أمي كيف ذبحتك بهذا البرود؟... وطمعت في حياة أكثر انفتاحا وحرية بل وتفسحا؟**".[3]

"... آه أمي ها أنا أراك، ... أماه ها أنت تقتربين، ها يدك تحط على جبيني... قوة عظيمة تسحبني إلى أعلى، رجلاي تدفآن، موقد أمي يقترب، أسمع صوتا أعرفه يهتف: إنه حي إسحبوا أكثر... إنه يتنفس، إسحبوا..."[1]

ليس بالضرورة أن كل نهاية خسارة، فبعض النهايات ضرورية وتحفيزية، تعلن عن نهاية مرحلة وبداية أخرى جديدة تحمل احتمالات أن تكون جيدة، " **نقطة، أول السطر...**".

لاحظنا في هذه القصة أن الكاتبة "**رتيبة بودلال** "مزجت بين تقنيتي الإسترجاع والإستباق، لكنها جعلت من الإستباقات قليلة عكس الإسترجاعات التي استعملتها بكثرة، ولعل سبب ذلك هو أن الإسترجاع يؤدي إلى ربط القصة بماضيها، ويساعد في فهم أحداث العمل القصصي في تقديمه لمعلومات إضافية تعين القارئ

[1] المجموعة القصصية: ص 14.
[2] المجموعة القصصية: ص 12.
[3] المجموعة القصصية: ص 13.

على تتبع الحدث، أما الإستباق يفقد الرواية أو القصة شيئا من التشويق، إذ نجد أنه ورد استباق واحد في القصة بينما وردت استرجاعات عدة كانت متناسقة مع سير أحداث هذه القصة. واستطاعت الكاتبة بواسطة العنوان الذي يحمل رموز بسيطة ويحيل إلى معاني ودلالات عميقة أن تلخص قصة طويلة بأحداث ووقائع متنوعة؛ فكانت العلاقة التي تربط بين العنوان ومضمون القصة علاقة تكامل، إذ جاءت القصة شارحة مطابقة لما يحمله العنوان من دلالات.

ب– الرقصة الأخيرة ...

وردت القصة الثانية بعنوان " **الرقصة الأخيرة** ..."، تحدثت الكاتبة فيها عن العنوسة ومعاناة المرأة منها ومن نظرة المجتمع للمرأة العانس وكأنها كائن منزوع المشاعر وممنوع من الحلم، كما أوضحت عمق جرحها من خلال الأغاني الحزينة التي كانت تستمع لها الفتاة " **نوارة** "، لتواصل وصفها لوجع الأنثى وصرخة من أعماق الذات المبحوحة كبتا وقهرا. هذه القصة تحمل في طياتها الكثير من الحزن والكآبة والمعاناة؛ فنوارة مرآة عاكسة لمعاناة الكثير من النساء اللواتي فاتهن قطار الزواج، إذ شاخت وتآكلت خلاياها بأورام زرعها مجتمع مريض بذاكرتها حتى بات من المستحيل أن تشفى وهي ترى أحلامها تتحول إلى سراب.

إذ نشعر منذ الفقرة الأولى للقصة بالغربة والوحشة التي يخلفها صوت فيروز المبحوح وهو يسأل الطير؛ فيذبح السؤال "**نوارة**" ويتبين هذا في قولها:

" يصدح صوت فيروز عميقا كجرح عتيق:

يا طير ... يا طاير على أطراف الدّني...

لوفيك تحكي للحبايب شوبني ... يا طير...

[1] المجموعة القصصية: ص 14.

لكن لأي أحباب سيحكي الطير؟ لحبيب طال انتظاره ولم يأت؟ لفارس فاته أن يتعلم امتطاء الخيل؟ أم لعاشق خيالي لا يوجد إلا في أوهام عانس على مشارف الخمسين؟..."[1]

إن القارئ لهذه القصة سيلاحظ الثورة الداخلية التي تنفجر كبركان في أقسى لحظات الألم، كما أنه سيلاحظ ذبول " **نوارة** " من الإنتظار والعطش والشوق ليوم ترى نفسها فيه عروسا فأمًّا فجدّة، لكن للآسف هذا لم يحدث.

لتنتهي القصة برقصة أخيرة كانت ختام الحلم بالزواج ونهاية قصة امرأة لقبتها الكاتبة "**بأرملة الحب** " ظلت تنتظر فارس أحلامها إلى أن انقطع آخر خيط كان يربطها بالأمل حين أدركت أنها لم تعد قادرة على الإنجاب، حيث قالت وهي تستمع لأغنية " ع بالي حبيبي " : " **هذه المرة الأغنية ليست من أجلي، ها هو شعري الأشيب، سأسدله على كتفي من أجلك، لن نشيب معا فقد شبت منذ زمن لوحدي، لن أحمل اسمك ولن نربي أطفالنا معا فقد تجاوزت سن الخصوبة وحدي، لكننا نستطيع أن ننقذ رقصتنا الأخيرة...وأنا... أرملة الحب الذي كان يمكن أن يكون..."**[2]؛ فالكاتبة في هذه القصة جسدت معاناة المرأة العانس كما يحلو للمجتمع نعتها، بلغة سردية جميلة ممزوجة بالنشوة والحب والسخط والغضب، والحزن والألم والرغبة والرهبة، قدمتها للقارئ على شكل حوار داخلي للذات يفتح المجال أمام قبول القارئ لتلك الأفكار المطروحة أو اعتبارها مجرد هلوسات، حيث كانت ذكية في طريقة عرضها لموضوع العنوسة، إذ اكتفت بالمونولوج لتقدم لنا تلك المشاعر الملتهبة المتلهفة العطشى التي لا تجرأ على قولها بصريح العبارة " **أريد الزواج** " أمام مجتمع يرى كل ما فيها عيبا

[1] المجموعة القصصية: ص 16.

[2] المجموعة القصصية: ص 29.

وممنوعا، وقد اتضح ذلك في قولها: " **اللعنة ... لماذا كان عليّ انتظار أحدهم؟ لماذا لم يكن من حقي اختيار أحدهم وخطبته لنفسي؟**"[1]

والرقصة الأخيرة هي قصة كل امرأة ظلت تنتظر رجلا يدق بابها ليكملا المشوار معا، قصة كل امرأة وئدت آمالها قبل أن ترى النور باسم الخجل حينا والعادات أحيانا إلى أن غادر الحلم ملفوفا بالشيب .

ت– امرأة في الذاكرة...

جاءت القصة الثالثة تحت عنوان "**امرأة في الذاكرة**"، تروي الكاتبة فيها واقعة حدثت مع إحدى النساء اللواتي كن ضحايا معتقدات خاطئة وهي أن الرجل لا يكتمل دينه إلا إذا تزوج أربع نساء. "**علجية**" التي تزوجت ابن عمها، وكانت هي الزوجة الثالثة، إذ عرضت الكاتبة المعاناة التي عاشتها، هذه المرأة من ذل وفقر تحت معتقد أنها ترضي الله في زوجها، الذي خدعها بأنه على الرجل إكمال دينه بتزوج أربع نساء حتى لا يعصي ربه، وهذا ما آمنوا به طوال فترة حياتهم، إلى أن التقت "**علجية**" التي كانت تبيع أواني الفخار بامرأة مثقفة فروت لها عن حياتها التي صدمت بها، لتوضح لها الفكرة عن تعدد الزوجات ،وأن ذلك ليس فرض على الرجل بل مستحب ويكون تحت شروط لم تكن تتوفر في زوجها، لكن ذلك كان بعد فوات الأوان فقد كبرت "**علجية**" وذهب شبابها، لتكتشف بعد عمر طويل أنها قد خدعت بشكل لا يمكن استدراكه أو تصحيحه، وبعد أيام من ذلك انتقلت إلى جوار ربها، ما أشعر تلك المرأة بالذنب معتقدة أنها كانت سببا في موتها، فقد صدمت "**علجية**" بعد اكتشافها الكذبة وأصبحت تعاني أزمة نفسية، إذ ضاع شبابها وخسرت حياتها، وهي تحمل نفسها أعباء كانت بدونها ستشعر بالسعادة، إذ تقول الكاتبة: "...**وقبل وصولي إلى بيتها علمت أنها قد انتقلت إلى جوار ربها**

[1] المجموعة القصصية: ص 20.

الرحمن الرحيم،...، هاجمني إحساس طاغ بالذنب...،هل كان عليّ إطلاعها على حقيقة تلك الكذبة؟ هل من الحكمة أن نترك الناس على عماهم وجهلهم..."[1]

وبالعودة إلى عنوان القصة وعلاقته بمضمونها نجد أن معنى " **امرأة في الذاكرة...**" هي قصة "**علجية**" التي بقيت في ذهن الكاتبة –وهي قصة حقيقية– تلك المرأة التي عاشت بأثقال من الظلم، وغادرت هذه الدنيا دون أن تشعر أنها مصانة الكرامة، ومن العبارات الدالة على ذلك نذكر: "**ها هو الثامن من مارس يعود، ويعيد عليّ ذكراها الموجعة، تلك المرأة التي تقاطع قدري مع قدرها،...لن أنسى بريق عينيها الذكيتين والكحل الحالك الذي يطوقها...، لن أنسى رائحة عطرها ولا نقش حنائها..."**[2]

"...لن أنسى خالتي علجية، لم أستطع ذلك في الحقيقة، ومازالت ذكراها تلح عليّ بالخصوص كلما عاد الثامن من مارس ".[3]

ث– الألعاب النارية...ولعبة الغميضة!!

وردت القصة الرابعة تحت عنوان " **الألعاب النارية... ولعبة الغميضة!!** "، والألعاب النارية هي مجموعة من المتفجرات والمقذوفات أو المفرقعات النارية ذات الإنفجار الضعيف، تستخدم في الحفلات والأفراح بغرض التسلية والترفيه بسبب جمالياتها وخاصة في رأس السنة، ويقصد بها في هذه القصة حفلة الألعاب النارية التي أقيمت بصواريخ (**التوماهاوك**) على العراق، أما لعبة الغميضة فهي لعبة شعبية يلعبها الأطفال عن طريق إغماض العينين والإختباء، ويقصد بها هنا الهروب والتجاهل واللامبالاة من طرف العرب تجاه الآلام والمآسي، بل والمجازر والحروب التي تحدث مع إخواننا المسلمين في كل مكان، كاضطهاد مسلمي البوسنة والهرسك .

وتتحدث هذه القصة عن امرأة تعيش حياة الحزن والكآبة والألم تجاه ما يحدث في المسلمين في كل أنحاء العالم، بالرغم من نجاحها في حياتها العملية والزوجية حتى أصبح لها قدرة على تحويل كل شيء إلى حزن، ما

[1] المجموعة القصصية: ص 35.

[2] المجموعة القصصية: ص 31.

[3] المجموعة القصصية: ص35.

جعلها تقرر أن تجرب اللعبة التي يتفنن فيها كل العرب ألا وهي لعبة الغميضة، لعبة اللامبالاة أو الهروب من الواقع الأليم، بل وتجاهله، تجربة الأفراح المزيفة والإحتفال بالسنة الجديدة دون حزن، دون التفكير فيما يحدث من دمار وخراب ودماء و...و..، إذ تقول: "... **تجاهلت الحزن... أخبار الأطفال المذبوحين، النساء المغتصبات تجاهلت الصور التي تضج بها الفضائيات :جثث ودماء ...وخراب، وأنا أتمادى أكثر في لعبة الغميضة لن أرى حتى وإن رأيت سأكمل احتفالي...**"[1]

وظلت تمارس هذه اللعبة، بل وأصبحت تستمتع وهي تمارسها لأنها لم تعد تشعر بالحزن، مرت الأيام وهي على هذه الحالة إلى أن فوجئت بخبر قصف العراق من جديد، فقد أراد "**جورج بوش الأب** " * أن ينهي عهدته الإنتخابية باحتفال بعيد عن المألوف على الطريقة الأكثر احمرارا واشتعالا، الإحتفال بالألعاب النارية، وأي ألعاب نارية، ألعاب من أحدث طراز، صواريخ (**التوماهاوك**) والمكان الإستراتيجي العراق الصامد. وبينما كان الغرب يخططون لتنفيذ الإحتفال، فضل العرب دس رؤوسهم في الرمال، فضلوا لعبة الغميضة تحت شعار " **تخطي راسي** " *، وهذا ما فعلوه بالفعل أثناء اضطهاد مسلمي البوسنة والهرسك، والمساجد التي هدمت في الهند، فضلوا السكوت واللامبالاة والتجاهل، وطمس رؤوسهم خوفا من حدوث نفس الشيء لهم، لكن العزيمة والإرادة وعدم الاستسلام، بل وامتلاك ناصية العلم، الذي جسدته الكاتبة في شعوب الغرب خاصة في أمريكا، هو سبب فوزهم سبب تجبرهم وتفرعنهم على العالم، وليس بالفرح المصطنع الذي تتلذذه وتتوهمه الشعوب العربية. وهذا ما جعل البطلة توقف لعبة الغميضة، وتعزم البحث عن لعبة جديدة يكون العلم عمادها، عن أي لعبة المهم أن لا تكون فيها مغمضة العينين.

[1] المجموعة القصصية: ص 38.

*جورج بوش الأب : (جورج هربرت ووكر بوش George Herbert walker Bush) 1924-2018 سياسي أمريكي والرئيس الحادي والأربعين للولايات المتحدة الأمريكية.

*تخطي راسي: كلمة شعبية " تعني لا يهمني ما يحدث مع غيري المهم أنني بخير".

جاء العنوان في هذه القصة موازي لمضمون النص، بل عبر عنها بطريقة سلسة، ومن العبارات التي تجسد العنوان داخل النص نذكر: "...**الأول من السنة الجديدة، اليوم الذي يحتفل الآخرون بقدومه...**" [1]

"... **قررت أن أحتفل أن أتوهم الفرح...، تجاهلت الحزن وأخبار الأطفال المذبوحين...وأنا أتمادى في لعبة الغميضة، لن أرى حتى وإن رأيت سأكمل احتفالي...**"[2]

"...**اكتشفت متعة لعبة...مرت ليالي كثيرة وأنا أتفرج على جراح العالم بلامبالاة غريبة...**"[3]

"... **لعبة الغميضة لذيذة وممتعة، أراحتني من احتراقاتي الماضية...، الأخبار تتحدث عن...وعن...وأنا أواصل لعبة الغميضة...**"[4]

"... **الرجل الذي قرر أن ينهي عهدته الإنتخابية بإقامة حفلة ألعاب نارية...،نعم حفلة ألعاب نارية، الألعاب من أحدث طراز صواريخ التوماهاوك والمكان الإستراتيجي: العراق الصامد...**"[5]

" ...**يحتفل رئيسهم القديم بإنهاء مهامه على الطريقة الأكثر احمرارا واشتعالا، سيطلق الصواريخ ويدير ظهره للرئاسة...**"[1]

"...**إذن لعبة الغميضة يجب أن تتوقف منذ اللحظة يجب أن أبحث عن لعبة جديدة...**"

[1] المجموعة القصصية: ص 37.
[2] المجموعة القصصية: ص 38.
[3] المجموعة القصصية: ص 39.
[4] المجموعة القصصية: ص 39.
[5] المجموعة القصصية: ص 39.

ج– لو أنصفني الموت...

جاءت القصة الخامسة تحت عنوان " **لو أنصفني الموت...**"، إذ ورد تحته مباشرة إهداء قدمته الكاتبة لوالدها المجاهد ولكل مجاهد لم يبع جهاده وضحى من أجل وطنه بالرغم من الترقيات التي تقدمها الدولة اليوم للمجاهدين، ويوحي هذا العنوان إلى أن بطل القصة يتمنى لو مات شهيدا على أن يعيش وسط الذل المنتشر في زماننا، إذ خاب ظنه في التاريخ المكتوب الذي جعل من الخونة أبطالا، في حين همش المجاهدين الأحرار.

تحدثت هذه القصة عن مجاهد خاب ظنه من التاريخ الزائف الذي غزى مجتمعنا بكثرة؛ فمنهم من حاز على مجد زائف وثراء فاحش، من مقولة كاذبة أو بالأحرى زائفة، يغالطون بها شبابنا ويطمسون تاريخ الأمم يكتبون بتزييفهم أسماءهم بأحرف من ذهب بعد أن كانوا خونة وعبيد للمستعمر ، فقد مس تحريف التاريخ حياة أناس صنعوا المجد وضحوا بأرواحهم من أجل استقلال وطنهم، ليأتي في الأخير خائن يحرف ويزيف التاريخ بكلام من الأوهام وينصب نفسه بطلا، في حين البطل الحقيقي راح في طي النسيان والتهميش، واتضح ذلك في قوله: "...**تمّ استدعاء مجموعة من المجاهدين حتى يكتب التاريخ من أفواه صانعيه، تذكر أنّ بولشفار كان في مقدمة وفد الاستقبال وكيف بدا كأنه واحد من الأبطال الكبار، راح يتبجح بأحاديث لا تشرف قدسية الثورة وعظمتها، فينسب إلى نفسه التخطيط للكمائن وتحديد الأهداف الإستراتيجية، (...) وتذكر كيف كان هو يجلس في آخر القاعة، بينما يجلس سي علي بولشفار وسي فلان وسي فلتان في المقدمة، وكيف راحوا جميعا يتبوّلون على التاريخ...**"[2]

[1] المجموعة القصصية: ص 40.

[2] المجموعة القصصية: ص 46.

لتنتهي القصة بمغزى عميق وهو أن من يقول الحقيقة يحظى بمعاتبة الجميع وتغليطهم له واعتباره شخصا يطمع بالشهرة؛ فقول الحقيقة أصبح في زماننا جريمة يعاقب عليها، إذ ألبسوا الكذاب ثوب الحقيقة، في حين ألبسوا الصادق ثوب الكذب والخداع، إذ أن الجميع أصبح يتهرب من قول الحقيقة وسماعها، ويركض وراء الزيف والكذب والنفاق، ويتضح ذلك في هذا القول : " ... **انتزع الكلمة وراح يصحح الأخطاء ببرودة أعصاب (...)، راح الجميع يتهمه بالجري وراء الوجاهة، ويطالبه بالإعتذار لبولشفار(بركة الثورة...وريحة الشهداء)... تذكر كل ذلك فرمى السجارة قبل أن تنتهي، داسها بعنف ثم بصق بقوة كأنه يغمد خنجرا في صدر بولشفار، ركب سيارته وهو يردد بحسرة: (آآآآآه...لو أنصفني الموت...)**".[1]

ح– حفل تحنيط...

وردت القصة السادسة تحت عنوان " **حفل تحنيط** "، إذ تدل كلمة حفل على الفرحة وهي مشتقة من الإحتفال، يقصد بها في القصة الحفل الذي أقيم لإحياء ذكرى الفاتح من نوفمبر، حفل تسليم التكريمات للمجاهدين الذين ساهموا في تحقيق الحرية والاستقلال.

أما مفردة تحنيط؛ فتعني تخليد، وهي طريقة قديمة اتبعها الفراعنة لحفظ جثث موتاهم وتحويلهم إلى مومياء، ويقصد بها هنا الشعور الذي يجتاح المجاهد من خلال نظرتهم له على أنه جثة ينتظرون دفنها وتحنيطها للاستفادة من أمواله. ويتضح ذلك فيما يلي : " ... **أصبح في نظر أفراد أسرته مجرد عجوز خرف، يملك تقاعدا مغريا؟، مجرد بقرة حلوب، اللعنة على ذلك اليوم الذي بدأ يقبض فيه تقاعده، مذ ذاك لم يستطع تمييز من يحبه ممن يحابيه**".[2]

[1] المجموعة القصصية: ص 47.

[2] المجموعة القصصية: ص 51.

صورت الكاتبة في هذه القصة الإهانة والمعاناة التي يتعرض لها المجاهد من قبل المجتمع والأسرة، إذ روت قصة مجاهد شجاع ومقدام واحد من أبطال الثورة التحريرية الجزائرية تقدم به العمر، فأصبح الجميع ينظرون إليه على أنه معاق وعجوز خرف غير قادر على الحركة، الأمر الذي كان يزعجه ويشعره بالإهانة والتقليل من قيمته ويتبين ذلك في قوله : " **اللعنة... هل كان عليهم أن يعمقوا شعوري بالإعاقة هكذا؟ كرسي متحرك؟ أنا... فوق كرسي متحرك؟**".[1] كانت الآلام تلاحقه من كل صوب وحوب، فهم لم يكتفوا بمعاملتهم له على أنه عجوز خرف، بل حتى أحفاده يركضون ويفرحون بالفاتح من نوفمبر الذي يعد عطلة و عيدا بالنسبة لهم، يرددون هذه الأغنية : (**غدوة ما نقراوش... شرالي بابا زاوش... حطيتو فالبتية... خرجلي بوسعدية...**).[2] هذا ما عمق جرحه لكن لا أحد يهتم فالجميع سعداء، لو علموا ما حدث في ذلك اليوم لما غنوا وفرحوا بهذه الطريقة.

ليذهب في مساء هذا اليوم لحضور حفل تكريم المجاهدين، الكل تفاجأ بحضوره ربما اعتقدوا أنه سيرسل من ينوب عنه، بعدها حان موعد تسليم الجوائز، كان مصرا على اعتلاء المنصة وإلقاء كلمة، لكن منظمي الحفل أعفوه من ذلك وعاملوه على أنه عجوز خرف، نظر إلى الهدية وإلى الكرسي المتحرك وقال في نفسه : " **اللعنة على تكريماتهم المقيتة، هل يريدون تحنيطي؟** "[3] ليغادر القاعة وهو في قمة الحزن والأسى.

خ– ظمأ الغيمة السابعة

أنهت الكاتبة مجموعتها القصصية بقصة سابعة تحمل عنوان " **ظمأ الغيمة السابعة** " وهي رواية قصيرة (**نوفيلا**) *، لها نفس عنوان الرواية ككل، إذ يعد بؤرتها وأهم قصة فيها.

---

[1] المجموعة القصصية: ص 49.

[2] المجموعة القصصية: ص 50.

[3] المجموعة القصصية : ص 53.

*نوفيلا: نوع من الروايات أطول من القصة القصيرة ولكنها أقصر من الرواية.

تحدثت الكاتبة عن فتاة تدعى " **مريم** " عانت الكثير فلا أحد رحب بمجيئها إلى الدنيا، لا مجتمعها ولا والدها الذي لا يحب البنات بل ويعتبرهم عيبا ويحتقرهم مع ذلك كانت مستعدة أن تكون أمًّا لوالدها القاسي لأنها تعرف قصة يتمه وتشفق عليه، وتبنت آلام العالم كله لكنها ظلت بلا سند وفشلت كل محاولات ترميمها للعلاقة بين رجل وامرأة، كأنهما خلقا ليكونا خطان متوازيان لا يلتقيان أبدا.

" **مريم** " فتاة طموحة متفوقة أرادت إكمال دراستها وتحقيق حلمها لتثبت لوالدها وللجميع أن البنت تستطيع أن تحقق إنجازات وأنها ليست للبيع كما يرونها، بل تنافس الرجل وتتفوق عليه. رغم كل شيء واصلت "**مريم**" دراستها بعد أن غادرت المنزل حاملة لآلام كثيرة تسبب فيها والدها وأحمد الذي أحبته وخذلها بعدما قابل خبر تزويجها ببرود. عانت كثيرا لكنها في الأخير تمكنت من تحقيق حلمها بعدما صارت طبيبة نفسية وروائية مشهورة؛ فقررت العودة إلى والدها وعائلتها لكن للآسف وجدت والدها مات ولم يتعرف عليها أحد من الحاضرين، لتغادر المكان والندم والحسرة يقتلانها لأنها غادرت ولم تبق مع أمها، أمها التي تحملت الآلام والمعاناة وكل شيء من أجلها. حيث تقول : "**كيف استطعت أن أكون بهذه القسوة؟ لقد أعمتني رغبتي في إفحام أبي عن رؤية قضيتي الحقيقية، قضيتي ليست العودة من أجل أبي، بل من أجل أمي من أجل تلك المرأة التي كنت أراها وأنا صغيرة تبكي بخجل، خفية عن الجميع مرات ومرات...آه أمي سامحيني ...**"[1]

وتنتهي القصة بسرد " **مريم** " لقصتها للشاب الذي أحبها " **عيسى** " والذي عجزت من تبادل الحب معه. وإدراكها بأن قضيتها الحقيقية هي أمها (**المرأة**). واتضح ذلك في قولها: "... **هذه المرة سأعود من أجل أمي... وأنين أمي وبكائها السري... أدركت أخيرا أنها قضيتي الحقيقية...وأنها وحدها تستحق إيابي...**"[2]

وبالعودة إلى العنوان وربطه بالنص نجد أن المقصود من " **ظمأ الغيمة السابعة** " هو البنت السابعة "**مريم**" الظمآنة والعطشى لحنان والدها وعائلتها، فرغم كل هذا الحرمان العاطفي والقهر إلا أنها كانت معطاءة تروي عطش الجميع.

[1] المجموعة القصصية: ص 124.

[2] المجموعة القصصية: ص126.

لاحظنا في هذه القصة أن الكاتبة قبل أن تنتقل من حدث إلى حدث جديد قامت بوضع عنوان فرعي، وذلك من أجل كسر الرتابة والملل لدى القارئ، ليدخله في دائرة التفكير ومحاولة فك شفراته وفهمه وكشف الدلائل التي تحملها تلك العناوين للتنبؤ بالأحداث التالية.

5– الهامش

عرّف " **جينيت** " (Genette) الهامش على أنه : " **ملفوظ متغير الطول مرتبط بجزء منتهي تقريبا من النص، إما أن يأتي مقابلا له، وإما أن يأتي في المرجع** "؛[1] فالهامش هو عتبة من عتبات النص يساعد المتلقي على استيعاب النص وفهمه وإدراكه، وعادة ما يكون في أسفل الصفحة ليوضح ويفسر ويشرح ما جاء في المتن.

وقد اكتفت الكاتبة بهامش واحد فقط، جاء شارحا ومفسرا لكلمة " **طفشة** " وهي تحريف لكلمة طفلة الغرض منها التحقير.[1] هذا الهامش مناسب لبعض مواضيع المجموعة القصصية الذي يتحدث عن تهميش المرأة والتقليل من قيمتها.

في نهاية هذه المحاولة العلمية التطبيقية نحسب أننا أحطنا بأهم عناصر عتبات المجموعة القصصية "ظمأ الغيمة السابعة" في ضوء المنهج السيميائي، و نأمل أن يقدم هذا الطرح تساؤلات معينة تكون محفزا إلى دراسات أخرى أعمق و أوسع في الأعمال الأدبية و المؤلفات بعامة.

[1] المجموعة القصصية: ص 59.

خاتمة

من خلال بحثنا الموسوم بـ " **جماليات العتبات النصية في المجموعة القصصية ظمأ الغيمة السابعة** "، والذي تناولنا فيه فصلين كاملين تطرقنا فيهما إلى العتبات النصية ودورها في دراسة المجموعة القصصية، أضفت بنا هذه الدراسة السيميائية التي أردنا من خلالها معرفة تفعيل العتبات النصية للبعد الإبداعي في المجموعة القصصية " **ظمأ الغيمة السابعة** "، إلى النتائج الآتية:

1 – تعددت أشكال العتبات في المجموعة القصصية " **ظمأ الغيمة السابعة** "، وهذا دليل على وعي الكاتبة بهذه الظاهرة التي أصبحت مهمة في إنتاج النص الروائي كونها جزء منه، فهي تساعد القارئ في عملية القراءة والولوج إلى أغوار المتن واكتشاف مكنوناته وخباياه.

2 – يعد غلاف المجموعة القصصية " **ظمأ الغيمة السابعة** " الفضاء الأول الذي يحفز القارئ ويصافح بصره ويشد انتباهه ويدفعه إلى تأمل أبعاده، إذ يمارس عليه فعل الإغراء، فهو عنصر مهم من عناصر النص الموازي كونه ساعدنا في التعرف على الأجواء المحيطة بالمتن الروائي الذي يوحي بعمق الألم والحزن والأسى والمعاناة التي تعيشها المرأة في المجتمع.

3 – جاء اسم المؤلفة في المجموعة القصصية مرآة عاكسة لنصها من اتجاهات عدة سواء نفسية أو اجتماعية أو تاريخية، فالمؤلف هو منتج النص ومالكه الأول، أما القارئ فهو المنتج الثاني، وبذلك يكون هو المالك الحقيقي للنص.

4 – إن عنوان المجموعة القصصية " **ظمأ الغيمة السابعة** " يعد نصا موازيا ساعدنا في الولوج لأغوار النص، إذ يوحي بعمق الأزمة التي عرفتها المرأة في مجتمعنا، لذلك نجده قد أدى وظيفته التداولية فكان بمثابة فكرة عامة لمضمون المتن.

5 – حددت لنا الكاتبة " **رتيبة بودلال** " من خلال العنوان التجنيسي الجنس الذي تنتمي إليه المجموعة القصصية، وبالتالي فالوظيفة التعيينية عملت على توجيه فعل القراءة.

6 – تعد الصورة ملفوظا بصريا شكل مساحة ذهنية لإيصال الفكرة الرئيسية التي يرمي إليها النص الأدبي، حيث جاءت الصورة في المجموعة القصصية " **ظمأ الغيمة السابعة** " اختصارا لما جاء في مضمونها بوصفها مدخلا مهما يحمل دلالات تحيل إلى مضمون المتن.

7 – لا تختلف أهمية المقدمة عن عتبة العنوان أو الصورة، بل إن أهميتها الأساسية تكتسي كمدخل للكتاب معلومات تساعد كثيرا في فهم طبيعة ودواعي تأليف وتحديد موضوعه، فهي عتبة نصية محيطة بالمتن، وهنا ما جاءت عليه مقدمة " **ظمأ الغيمة السابعة** ".

8 – جاء الإهداء في المجموعة القصصية على نوع واحد وهو إهداء العمل، إذ دَلّ على العلاقة الحميمية التي ربطت الكاتبة "**رتيبة بودلال**" بالمهدي إليهم مما زاد من جمال النص وتألقه، فكان إهداء عاما، شخصيا فرديا تمثل في الأب والأم، والزوج، وشخصيا جماعيا تمثل في الأولاد والأساتذة والقراء.

9 – إن الاستهلال في المجموعة القصصية " **ظمأ الغيمة السابعة** " يحمل إيحاءات ودلالات عدة، وظفته الكاتبة لتستوقف القارئ وتجبره على قراءته مما يجعله يبحث عن معناه داخل النص.

10 – جاءت العناوين الداخلية متوافقة في معظمها مع واقع الكاتبة، بالإضافة إلى أنها ساهمت بشكل كبير في إعطاء معنى مكثف للنص، في حين جاءت الهوامش شارحة للكلمات الصعبة في المتن القصصي.

الملحق

1-التعريف بالكاتبة:

*من هي رتيبة بودلال ؟

رتيبة بودلال روائية وأستاذة رياضيات ومديرة من مواليد 10 ديسمبر 1968 بالميلية، تلقيت تعليمي الإبتدائي بمدرسة بوزيان محمد بالسطارة، ثم درست الطور المتوسط بمتوسطة السطارة، أما تعليمي الثانوي فتلقيته بثانوية هواري بومدين المختلطة بالميلية، وبعد نيلي لشهادة البكالوريا دخلت المدرسة العليا للأساتذة بجيجل وتخرجت منها بعد أربع سنوات، أستاذة التعليم الثانوي في مادة الرياضيات.[1]

عملت أستاذة حتى سنة 2010، حيث ترقيت إلى رتبة ناظرة عن طريق المسابقة، وفي سنة 2014 ترقيت إلى رتبة مديرة ثانوية وهي الرتبة التي أشغلها إلى يومنا هذا، حيث أدير منذ ست سنوات ثانوية " ثرخوش محمد " الواقعة في بلدية بوراوي بلهادف، دائرة العنصر.

[1] حوار أجريناه مع الروائية رتيبة بودلال، بتاريخ: 27 ماي 2023، الساعة: 16:46 (عبر موقع التواصل الاجتماعي).

***ما هي أهم أعمالك؟**

قبل الحديث عن أهم أعمالي أشير إلى انقطاعي عن النشر لمدة تقارب الثمانية عشرة عاما، وذلك لتظافر عدة عراقيل: تزوجت مباشرة بعد تخرجي سنة 1992، كنت حينها قد قطعت شوطا من النشر في الصحف الوطنية، وانتقلت للعيش في ولاية أخرى، بسبب التغيير المستمر لعنواني كانت الدعوات إلى الملتقيات إما أن تصل متأخرة أو أنها لا تصل أصلا. وجاءت ظلمات العشرية السوداء لتصيبني باكتئاب حاد أثر على صحتي، وفاقم مشكلتي مع الإنجاب، كان ضغطي يرتفع كثيرا أثناء فترة الحمل ما تسبب في موت أطفالي قبيل ولادتهم، مررت بظروف عصيبة جعلتني-رغم تمسكي بالكتابة كقبس نور في أحشاء تلك الظلمة- أنقطع عن النشر وأنزوي في محراب أمومة مؤلمة، وبعد نجاحي في إنجاب أولادي الأربعة وكبرهم قليلا عدت إلى الساحة الأدبية، في البداية عبر المجلة الإلكترونية (**أصول الشمال**) ثم من خلال المهرجان الوطني للشعر النسوي بقسنطينة، ثم مهرجان الأدب النسوي لجمعية بلقيس الثقافية بباتنة، بعدها بدأت بجمع وتنقيح أعمالي المتمثلة في :

- المجموعة القصصية " **ظمأ الغيمة السابعة** " صدرت عن دار الألمعية سنة 2016.

- رواية " **كاطينا** " صدرت عن دار ميم سنة 2018، ووصلت إلى القائمة القصيرة لجائزة الطاهر وطار في طبعتها الثانية 2019.

- رواية " **سفينة نوح** " وهي رواية كتبتها بشكل عجيب أثناء الحجر الصحي بسبب كوفيد -19 سنة 2020 حيث كنت أكتب حلقاتها بشكل يومي على جداري الفيسبوكي وأنشرها مباشرة، لم أطبعها بعد لأنني أراها في حاجة إلى تنقيح.

- " **الغايشا** " رواية شبه مكتملة، لم تطبع بعد.

- مخطوط شعري (**أنا لا أكتب الشعر، يعبرني فيضيء**) وهو أيضا حبيس أدراجي.

- (**أوراق مهربة من أرشيف القلب**) وهي مجموعة نصوص انطباعية، مازال مخطوطا.

- (**الكتابة بالأحمر القاني**) وهي عبارة عن مذكرات حقيقية مازال مخطوطا.

- (**جرعة زائدة**) وهي نص سردي أكتبه حاليا، قد يكون إصداري التالي .

***ما هي أهم الجوائز التي تحصلتي عليها ؟**

لم أشارك في مسابقات كثيرة، فعلت بالقدر الذي يكشف لي ما إذا كانت كتاباتي جديرة بالقراءة، في نهاية الثمانينات وكنت في بداياتي تحصلت على الجائزة الخامسة في مسابقة جريدة النصر للقصة القصيرة، وكما أسفلت انقطعت حوالي العقدين عن الساحة الأدبية، وبعد عودتي شاركت في مسابقة جائزة الطاهر وطار للرواية بروايتي الأولى (**كاطينا**) التي وصلت إلى القائمة القصيرة، وعموما أولوياتي الحالية هي المزيد من الكتابة وتنقيح أرشيفي وإخراجه من ظلمة أدراجي، وربما المشاركة مستقبلا في المزيد من المسابقات.

***كيف بدأت الكتابة؟**

كنت في سن السابعة أو الثامنة عندما سمعت أخي يحفظ قصيدة (هذا نوفمبر) لشاعر الثورة " مفدي زكرياء"، أعجبت بموسيقاها وقوة كلماتها ومعانيها فقلت في نفسي : " ليتني أستطيع كتابة كلام مثل هذا " بعدما قرأت أول كتاب في حياتي (حصلت عليه ضمن جائزة مدرسية) تجدد شغفي بالكتابة، وكان أو ل ما كتبت رسائل، ليس لأشخاص بعينهم، رسائل بعضها إلى نفسي، وفي سن الثانية عشر كتبت أو ل قصيدة عن فلسطين، كنت حتى ذلك الوقت أعتقد أن كل الناس يكتبون، حتى اكتشف موهبتي أستاذي " بوسالم حسين " (وهو أستاذ اللغة العربية في المتوسطة ذكره الله بخير) ولفت انتباهي إليها، وانهمر السيل.

2- ملخص المجموعة القصصية:

جاءت المجموعة القصصية " **ظمأ الغيمة السابعة " لرتيبة بودلال"** مكونة من سبع قصص، إذ جمعت فيها مواضيع اجتماعية مختلفة، سلطت الضوء على قضية المرأة.

ابتدأت قصتها الأولى بعنوان " **نقطة، أو ل السطر...**" روت فيها قصة شاب أراد الهجرة إلى أوروبا، إذ استهلت قصته بوصف الهواجس والمخاوف التي تجتاح وتتسلل إلى ذهنه أو ذهن كل مهاجر يمتطي قارب الموت مسترسلة قصتها بقصة أخرى لأحد المهاجرين الذي مات أثناء هجرته. وهنا استخدمت الكاتبة تقنية الاسترجاع، عندما جعلت الشاب يسترجع ذكرياته مع صديقه " حسان الطاليان " الذي كان مجبرا على الهجرة بسبب حياة الكدح والقهر والمعاناة والفقر المدقع التي كان يعيشها، ليستفيق من ذكرياته على صوت البحر الذي يملأ المكان وعلى الظلام الذي يتكاثف والبرد الذي تحول إلى مسامير تغرز جسمه وتتوغل فيه، ليصف الأحداث المأساوية التي كان يعيشها على القارب.

لتنتقل بعد ذلك الكاتبة إلى توظيف تقنية الاستباق في جعلها من البطل يكافح مواجها كل الصعاب والآلام والمعاناة التي تعترضه على قارب الموت حتى يحقق حلمه، فلابد من ثمن غال للحصول على حلم غال، فشرع في تخيل حياة الرخاء والرفاهية التي تنتظره في الضفة الأخرى، متشبثا في الوقت نفسه بشجاعته في مواجهة ذلك الألم.

تستمر أحداث القصة باسترجاع للذكريات المؤلمة عن صديقه الذي هاجر ومات غرقا، وعن أمه وخبزها الطازج وعن والده الذي لم يحرمه من شيء، كل هذه الذكريات استرجعها وهو يصارع الموت وسط البحر، إذ أصبح لا يفرق بين الواقع والخيال هل هو حي أم ميت ؟ إلى أن سمع صوتا يقول : إسحبوا أكثر...إنه يتنفس، إسحبوا... تلت هذه القصة قصة أخرى تحمل عنوان " **الرقصة الأخيرة** ..."، تحدثت عن العنوسة ومعاناة المرأة منها ومن نظرة المجتمع للمرأة العانس وكأنها كائن منزوع المشاعر وممنوع من الحلم، كما أوضحت عمق جرحها من خلال

الأغاني الحزينة التي كانت تستمع لها الفتاة " نوارة "، لتواصل وصفها لوجع الأنثى وصرخة من أعماق الذات المبحوحة كبتا وقهرا. هذه القصة تحمل في طياتها الكثير من الحزن والكآبة والمعاناة؛ فنوارة مرآة عاكسة لمعاناة الكثير من النساء اللواتي فاتهن قطار الزواج، إذ شاخت وتآكلت خلاياها بأورام زرعها مجتمع مريض بذاكرتها حتى بات من المستحيل أن تشفى وهي ترى أحلامها تتحول إلى سراب.

لتنتهي القصة برقصة أخيرة كانت ختام الحلم بالزواج ونهاية قصة امرأة لقبتها الكاتبة بأرملة الحب، ظلت تنتظر فارس أحلامها إلى أن انقطع آخر خيط كان يربطها بالأمل حين أدركت أنها لم تعد قادرة على الإنجاب.

والرقصة الأخيرة هي قصة كل امرأة ظلت تنتظر رجلا يدق بابها ليكملا حياتهما معا، قصة كل امرأة وئدت آمالها قبل أن ترى النور باسم الخجل حينا والعادات أحيانا إلى أن غادر الحلم ملفوفا بالشيب.

أما القصة الثالثة فحملت عنوان " **امرأة في الذاكرة** "، صورت واقعة حدثت مع إحدى النساء اللواتي كن ضحايا معتقدات خاطئة وهي أن دين الرجل لا يكتمل إلا إذا تزوج أربع نساء. تحملت " علجية " وهي الزوجة الثالثة كل تلك المعاناة من ذل وفقر وقهر اعتقادا منها أنها ترضي الله في زوجها الذي خدعها وخدع زوجاته. ولم تكتشف كذبته عليهن إلا عندما التقت بامرأة مثقفة وضحت لها أن تعدد الزوجات ليس فرضا على الرجل بل مستحب، الحقيقة دمرت " علجية " التي ضاع شبابها وهي تعيش في هذه الكذبة، عانت من أزمة نفسية قبل أن تنتقل إلى جوار الرفيق الأعلى. خبر وفاتها جعل المرأة المثقفة تشعر بالذنب معتقدة أن مشاعر الحسرة والقهر هي التي كتمت أنفاسها، لم تستطع نسيانها فذكراها الموجعة تلح عليها خصوصا كلما عاد الثامن مارس، هذا اليوم الذي تحتفل فيه المرأة بعيدها العالمي.

أتت بعد هذه القصة قصة " **الألعاب النارية...ولعبة الغميضة!!** "، تحدثت عن امرأة تعيش حياة الحزن والكآبة والألم تجاه ما يحدث مع المسلمين في مختلف أنحاء العالم بالرغم من نجاحها في حياتها العملية والزوجية، الواقع المرير جعلها تجرب اللعبة التي يتفنن فيها كل العرب ألا وهي " لعبة الغميضة " لعبة اللامبالاة أو الهروب من الواقع

الأليم، تجربة الأفراح المزيفة والاحتفال بالسنة الجديدة بلا حزن، بلا تفكير فيما يحدث في العالم من دمار ودماء...، ظلت تمارس هذه اللعبة وهي تستمتع بها، مرت الأيام وهي على هذه الحال إلى أن فوجئت بخبر قصف العراق من جديد الخبر الذي جعلها تفكر في توقيف هذه اللعبة والبحث عن لعبة جديدة.

جاءت بعد هذه القصة قصة " **لو أنصفني الموت**..."، تتحدث عن مجاهد خاب ظنه من التاريخ الزائف الذي غزى مجتمعنا بكثرة؛ فخونة الوطن كتبوا أسماءهم بأحرف من ذهب وألبسوا أنفسهم ثوب الأبطال، في حين الأبطال الحقيقيين راحوا في طي النسيان والتهميش، الأمر الذي جعل " عمي المختار " يخرج عن صمته ويصحح هذه الأخطاء الفادحة التي حرفت وشوهت التاريخ، ليقابل بالردع والتكذيب والجري وراء الوجاهة.

تلت هذه القصة قصة أخرى تتحدث عن نفس موضوع القصة السابقة تحمل عنوان " **حفل التحنيط** "، تحدثت عن مجاهد خاب ظنه من الاحتفالات التي تقام لإحياء ذكرى الفاتح من نوفمبر وتكريم رموز الثورة بطريقة لا تليق بهم، الأمر الذي أحدث في نفسه جرحا عميقا.

لتنتهي المجموعة القصصية بقصة سابعة وأخيرة تحمل نفس عنوان المجموعة القصصية " **ظمأ الغيمة السابعة** "، تتحدث عن فتاة تدعى " مريم " وهي البنت السابعة والأخيرة في عائلتها التي لم يرحب بمجيئها إلى الدنيا، بعد طول انتظارهم للولد الثالث.

عانت " مريم " الكثير مع والدها القاسي الذي كان يحتقرها وينعتها بالطفشة، كبرت الفتاة الطموحة المتفوقة وأرادت إكمال دراستها وتحقيق حلمها لتثبت لوالدها ولمجتمعها أن المرأة ليست مجرد بقرة تسمن وتباع، ولا قنبلة موقوتة كما يرونها، فهي تستطيع أن تحقق إنجازات مثلها مثل الرجل وأحيانا تكون أفضل منه، كانت مستعدة أن تكون أما لوالدها القاسي فقد علمت قصة يتمه، إلى أن غادرت المنزل حاملة آلام كثيرة بعد رفض والدها إكمال دراستها، وبعد خذلان حبيبها لها فقد قابل خبر تزويجها ببرود ونحيب كوالدتها، غادرت القرية حاملة في قلبها الكثير مصرّة على جعلهم مندهشين من إنجازاتها، وبالرغم من المعاناة والظلم والقهر الذي تعرضت

له مريم بعد هروبها من المنزل إلا أنها استطاعت في الأخير الوصول لمبتغاها وتحقيق حلمها؛ فصارت طبيبة نفسية وكاتبة مشهورة، إذ قررت العودة لوالدها كي تريه إنجازاتها وترفع رأسه، وتثبت له أنها ليست عديمة النفع، بل أنها أفضل من أخويها؛ فقد حققت ما لم يستطيعا تحقيقه لوالدهم، لكن المفاجئة أن والدها قد توفي، ولم ير ما حققته ابنته من أجله.

استطاعت "مريم" في الأخير النجاح وتحقيق طموحاتها، صارت طبيبة نفسية تبنت آلام العالم كله، لكنها ظلت في آخر المطاف بلا سند، إذ فشلت كل محاولات ترميمها للعلاقة بين الرجل والمرأة، كأنهما خلقا ليكونا خطان متوازيان لا يلتقيان أبدا.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

المصادر:

1-رتيبة بودلال: ظمأ الغيمة السابعة، دار الألمعية للنشر والتوزيع، قسنطينة-الجزائر، الطبعة الأولى، 2016.

المراجع:

أ-الكتب العربية:

1- إبراهيم نصر الله: سحر النص، أجنحة الشعر إلى أفق السرد، تقرير: محمد صابر عبيد، قراءة في المدونة الإبداعية، دار الفارس، الأدرن، الطبعة الأولى، 2008.

2- أحمد اليبوري: دينامية النص الروائي، منشورات اتحاد كتاب العرب، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى، 1993.

3- أحمد مختار عمر: اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الثانية، 1997.

4- جميل حمداوي: شعرية النص الموازي (عتبات النص الأدبي)، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني الناظور-تطوان/المملكة المغربية، الطبعة الثانية، 2020.

5- حميد لحميداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، بيروت، الطبعة الأولى، 1991.

6- طه عبد الرحمن: أصول الحوار وتحديد علم الكلام، المركز الثقافي العربي، الرباط، المغرب، 2000.

7- سعيد بنكراد: سيميائية الصورة الإشهارية " الإشهار والتمثيلات الثقافية "، الدار البيضاء، المغرب،د.ط 2006.

8- سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض وتقديم وترجمة)، دار الكتاب اللبناني، بيروت لبنان، الطبعة الأولى، 1985.

9- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي " النص والسياق "، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الثانية،2001.

10- عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، تقديم: إدريس نقوري، أفريقيا الشرق، بيروت-لبنان، د.ط، 2000.

11- عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص (البنية والدلالة)، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى 1996.

12- عبد المالك أشهبون: عتبات الكتابة في الرواية العربية، دار الحوار، سوريا، الطبعة الأولى، 2009.

13- فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر العاصمة، الجزائر، الطبعة الأولى 2010.

14- قدور عبد الله الثاني: سيميائية الصورة مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الطبعة الأولى، 2008.

15- كلود عبيد: الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، دلالتها)، مراجعة وتقديم : محمد حمود، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2013.

16- محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث(1950- 2004)، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 2008.

17- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها التقليدية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1989.

18- محمد عزام: النص الغائب " تجليات التناص في الشعر العربي "، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2001.

19- محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة، دون طبعة، 1998.

20- محمد مفتاح: التشابه والاختلاف نحو منهجية شمولية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، 1996.

21- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، الطبعة الثالثة، 1992.

22- مصطفى أحمد قنبر: الإهداء " دراسة في خطاب العتبات النصية، المركز الديمقراطي، برلين، ألمانيا، الطبعة الأولى، 2020.

23- منذر عياشي: العلاماتية وعلم النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، 2004.

24- نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، 2007.

25- ياسين نصير: الاستهلال في البدايات في النص الأدبي، دار نينوى النشر والتوزيع، سوريا، دمشق، د.ط 2009.

26- يوسف الإدريسي: عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، الدار العربية للعلوم ناشرون دون بلد، الطبعة الأولى، 2015.

ب-الكتب المترجمة:

1- جوليا كريسطيفا: علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الثانية، 1997.

2- جيرار جينيت: مدخل لجامع النص، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة آفاق عربية بغداد، دون طبعة، 1999.

3- روبرت شولز: السيميائية والتأويل، ترجمة: سعيد الغانمي، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الطبعة الأولى، 1994.

4- رولان بارط: درس السيميولوجيا، ترجمة: بنعبد العالي، تقديم: عبد الفتاح كيليطو، دار توبقال للنشر و التوزيع، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الثالثة، 1993.

5- عبد الحق بلعابد: عتبات " جيرار جينيت من النص إلى المناص"، تقديم: سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، الطبعة الأولى، 2008.

ج- المجلات:

1- جميل حمداوي: لماذا النص الموازي ؟ مجلة أقواس، 1يوليو2006، دون بلد، العدد 88- 89.

2- حبيب معروف: العتبات النصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، مملكة الزيوان للصديق حاج أحمد أنموذجا، مجلة المخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، المجلد 17، العدد 1، 2021.

3- سعدية نعيمة: إستراتيجية النص المصاحب في الرواية الجزائرية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي الطاهر وطار-أنموذجا-، مجلة المخبر، أبحاث اللغة العربية والأدب الجزائري، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر بسكرة، مارس 2009، العدد الخامس.

4- عبد المالك أشهبون: عتبات الكتابة في النقد العربي الحديث، مجلة علامات، الجزء 58، مجلد 15، النادي الثقافي الأدبي، ديسمبر 2005، جدة.

5- عزوز أمينة: هندسة العتبات النصية في رواية " سفر السالكين " لمحمد مفلاح مقاربة سيميائية، جسور المعرفة، مخبر المناهج النقدية المعاصرة وتحليل الخطاب، جامعة مصطفى اسطمبولي معسكر الجزائر، مجلد 7 2021/12/27، الجزائر، العدد 5.

د- الأطروحات والرسائل:

1- السعدية الشادلي: مقاربة الخطاب المقدماتي الروائي " مقدمة حديث عيشى بن هشام " و" إنشاء الروايات العربية، جامعة الحسن الثاني-عين الشق، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الدار البيضاء.

2- عبد الفتاح داود كاك: التناص دراسة نقدية في التأصيل لنشأة المصطلح ومقاربته ببعض القضايا النقدية القديمة، دراسة وصفية تحليلية، 2015.

3- لعموري الزاوي: " أشغال الملتقى الدولي الثالث في تحليل الخطاب- في تلقي المصطلح النقدي الإجرائي ترجمة paratexte على ضوء كتاب دومنيك مانقونو" المفاتيح لتحليل الخطاب"، الجزائر.

4- هانم محمد حجازي الشامي: سيميائية العتبات النصية، والخطاب الشعري.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات	رقم الصفحة
شكر وعرفان	
إهداء	
مقدمة	أ-ج
الفصل الأول: العتبات النصية التأسيس والتنظير	
تمهيد	5
أو لا: ماهية العتبات النصية.	6
1-مفاهيم(النص، العتبة)	6
2-أنواع وأقسام العتبات النصية	15
3-وظائف العتبات النصية وأهميتها	34
ثانيا:العتبات النصية في الدرس الأدبي	38
1-العتبات النصية في الدرس الأدبي الغربي	38
2-العتبات النصية في الدرس الأدبي العربي	42
خلاصة الفصل	49
الفصل الثاني: العتبات النصية في ضوء المنهج السيميائي (رواية ظمأ الغيمة السابعة-أنموذجا).	
تمهيد	51
أولا: العتبات الخارجية	52

1–الغلاف	52
2–اسم الكاتبة	54
3–العنوان	56
4–المؤشر الجنسي	60
5–الصورة المصاحبة	61
6–دار النشر	63
ثانيا:العتبات الداخلية	64
1–مقدمة	64
2–الإهداء	65
3–الاستهلال	66
4–العناوين الداخلية	67
5–الهامش	68
خلاصة الفصل	82
خاتمة	84
الملاحق	88
قائمة المصادر والمراجع	96

الملخص

تمثلت دراستنا للمجموعة القصصية " ظمأ الغيمة السابعة " لرتيبة بودلال في وقوفنا على العتبات النصية كعلامة سيميائية باعتبارها الحد الفاصل بين النص وخارجه للقارئ، إذ قسمنا بحثنا إلى مقدمة وفصلين فصل نظري وفصل تطبيقي وخاتمة، فصل نظري تناولنا فيه ماهية العتبات النصية (المفهوم، الأنواع والأقسام، والوظائف والأهمية) والعتبات النصية في الدرسين الغربي والعربي.

أما الفصل التطبيقي تطرقنا فيه إلى العتبات النصية في ضوء المنهج السيميائي (المجموعة القصصية ظمأ الغيمة السابعة).

الكتابة المفتاحية: المجموعة القصصية، ظمأ الغيمة السابعة، رتيبة بودلال، العتبات النصية، علامة سيميائية، المنهج السيميائي.